

Balkon

2014_9

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



ISSN 1216-8890 880 Ft



9 771216 889000





◀ b o r í t ó

BERNÁT ANDRÁS
Tér tanulmány No.255., 2014
olaj, vászón, 50×70 cm
© HUNGART

◀ i n s i d e e x p r e s s

Ars Electronica, 2014
Műrmur

Táncos: AAKASH OEDRA
Koreográfia: Lewis Major
© Fotó: Sean Goldthorpe

t a r t a l o m

4



András Sándor: Gondolatok a
portréről a psziché korszakában
(Első rész)

10



Figurák, kertek | Attila Richard
Lukacssal Krunák Emese
beszélget

14



Peternák Miklós: Változást!
Ars Electronica

22



Najmányi László: SPIONS
Negyvenhatodik rész

Balkon

HU ISSN 1216-8890

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

Poligráf Kft.

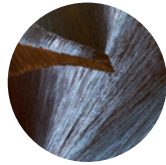
Felelős kiadó: HERMANN PÉTER
Kiadja és terjeszti a Poligráf Könyvkiadó
2120 Dunakeszi, Keszthelyi István u. 5/a.
Telefon / Fax: +36 27 347 825
e-mail: poligraf@invitel.hu

26



Kiss Ilona: Orpheusz Jakutföldön
A „nemlétező” nyolcvanas évek a
szovjet underground művészetben

32



Konkoly Ágnes: „Soha nem
lehet tudni, hogy mi történik”
Szalagarchitektúrák
Bernát András kiállítása

35



Cserba Júlia: Idő, játék
Daniel Buren: *Comme un jeu
d'enfant*
Sarkis: *Les pôles des aimants*

39



Palotai János: Vendégségben
Svájcban
Kiállítások Bernben, Bázelen
és Genfben

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.
Levélcím: HELIR 1900 Budapest

Előfizetési díj: egy évre: 7.080 Ft
fél évre: 3.540 Ft • negyed évre: 1.770 Ft
Árusítási ár: szimpla szám: 880 Ft • dupla szám: 1.080 Ft



ARCTIC PAPER

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

t á m o g a t ó k



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



Nemzeti Kulturális Alap

Gondolatok a portréről a psziché korszakában

(Első rész)

1.

Az ószövetségi képtilalomnak és Isten megnevezhetetlenségének egysége felbomlott és megváltozott abban az újszövetségi hagyományban, amelyet paradigmaticusan Jézus ábrázolható arca határozott meg, az egy bizonyos és egyetlen Isten-Emberarc.¹ Ebben az egyetlen és paradigmaticus arcban a látható és a láthatatlan azonosságát könnyen lehetett jelezni egy festményben, ugyanis azonosíthatóságával. A jó festők persze magában az arcban, megfestésének mikéntjében, annak a szemlélőre tett hatásával is jelezni akarhatták különleges jellegét. Ezt alapvetően nem tehették máshogyan, mint az átszellemültség látszatával, hiszen a Jézus-arcban a láthatatlan maga a halhatatlan lélek és a szellem volt. Lévéen a Jézus-arc is toposz, olyan egyetlen partikuláris, amelyik ugyanakkor univerzális, egy adott festményben ki-ki úgy egyedíthette, ahogyan kívánta. Nyilvánvaló volt, hogy a festő a Jézus-arcot nem az előtte ülő vagy álló Jézusról mintázta.²

Változás akkor állt be, amikor egyedi valós embereket, individuumokat annak kezdtek festeni. Németalföldön a festők jellegzetesen a címerpajzsfestők céhének tagjaiból kerültek ki, de már olyan emberek portréit készítették, akiket elvárás szerint hűen kellett ábrázolniuk. Belting *Kép-antropológia* című könyvének külön fejezetében tárgyalja, hogyan vált ki és önállósult a portréfestészet a címerpajzs-festészetből. Rogier van der Weyden portréja Francesco d'Estérol a címerpajzs egyik oldalán volt látható, hátoldalán a címere, ami családi címer volt, a harcban fontos információ a rendi társadalom családját jelezte. Az önállósult portré aztán a rendiből kiszabadult polgár arcképe lett. Az individuum mint „önmaga” („das Selbst”) elkerülhetetlenül tűnt fel, a reneszánszban még retorikus volt, aztán változott. Az antropológiai szemléletnek, mondja Belting, azt a változást kell hangsúlyoznia, „amelyben a test- és az emberképben a társadalmi, biológiai és pszichológiai értelmű emberre kérdés befejezhetetlen problematikája ábrázolódt”. Valójában nem kép és jel, hanem kétféle arc, a természetes és a heraldikus állt egymással szemben, és igyekezett kiegyenlítődni, de végül a

fiziognomikus arckép győzött a retorikus fölött. „A test maga végül hordozó médiumként, az arc, mint az ön(maga) címere jelentkezett.”³

A szavak „ön(maga)” és „pszichológia” későbbi fogalmakat jeleznek, és az itt következők éppen azzal foglalkoznak, hogy mi történt, amikor az emberre kérdezésnél ezek a fogalmak jelentkeztek, barbár rövidséggel: amikor az Isten képe teremtett Embernek lélek mellett vagy helyett pszichéje lett, ami Istennek nincsen.

A keletkező portrék már a 15. század elején lehettek méltóságok, lehettek jómódú polgárok, és lehettek, (számunkra) ismeretlen emberek, mint például van Eyck *Turbános férfiye*, akiről csak feltételezik, hogy talán a festő önarcképe. Ez még a középkor vége, de minden bizonnyal átmenet az *újkorba*, amit franciául és angolul a „modern” kornak mondanak. (A magyar „újkor” a német „die Neuzeit” = „az új idő” változata; a német szó azonban jelenthette az Újszövetség idejét is, amikor az új az ókortól, s nem a középkortól határolódott el, mint manapság. A 17. század végi híres francia „la querelle des anciens et des modernes”, az ókoriak és a modernek vitája, kikapcsolta a középkort, mintha nem is lett volna.)

Átmenetnek mondom azt is, amit mások többnyire (pl. Cassirer) érthetően a reneszánszhoz sorolnak. Boccaccio, akárcsak Petrarca, a 14. században született és halt is meg. Van Eyck (1390-1441) még nem élt akkor sem, amikor

1 A korai keresztény Jézus arcképről v.ö. Kurt Bauch, „Imago” in: *Was ist ein Bild*, Gottfried Boehm, szerk. 4. kiadás. München: Fink, 2006 [1994], 273-299.

2 A többi újszövetségi személy – az apostolok, Keresztelő Szent János, később Mária, Mária-Magdolna, és a szentek – arcánál hasonló volt a helyzet, őket elhelyezésükkel és valamely szimbolikus tárggyal egyedítették. Az angyalok viszont, lévén tisztán szellem-lények, az emberek számára érzékelhető megjelenésükben többnyire androgün serdülő- vagy gyerekcarcot kaptak.

3 Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink, 2001. 141. o. – A fejezet „Wappen und Porträt- Zwei Medien des Körpers”, 116-142.

Deventerben Groote (1340–1384) révén létrejött a *Közös Élet Nővéreinek* (1374), majd követője, Radwys révén a *Közös Élet Fivéreinek* (1380) világi hívőkkel álló csoportja, akik a *devotio moderna*, az új áhitat hívőiként lettek ismertek és terjedtek más országokba. Elhatárolódtak a szerzetes- és apácarendektől, de nem lázadtak ellenük, ahogyan az egyház ellen sem. Ezért szokás úgy is vélni, hogy semmi közük sem volt a későbbi reformációhoz. Ez azonban nem lehet igaz, hiszen jó száz évvel később Erasmus is, Luther is, Kálvin is megfordult iskoláikban, (igaz, Párizsban Kálvin mellett Loyolai Ignác is). Arra is érdemes gondolni, hogy Angliában a Grootével egyidőben élő Wycliffe (1330/1–1384) lefordította angolra az Újszövetséget (1382), és követői, a Lollardok is még az egyházon belül lázongtak. Husz Jánost Zsigmond király 1415-ben égettette meg (miután menlevelet adott neki a Konstanzi zsinatra). Cusanus (1401–1464) pedig abból a Kuesből származott, amelyik nem feküdt messze Deventertől, ahol állítólag első képzését kapta.⁴ Cusanus mindvégig az egyházon belül maradt, és a reform-törekvésű ún. zsinati mozgalom hatékony szószólója volt, aki a huszitákkal, sőt a keleti egyházzal is megbékélést keresett, és jeles egyház-politikusnak is számított.

Van Eyck ezekben az időkben festette és rajzolta azóta is bámulatosan élethű portréit. Nem kétséges, hogy azoknak az élethű arcoknak tényleges emberei a láthatók mellett olyan láthatatlanból is álltak, ami mindenképpen a halhatatlan lélek és szellem, nemcsak a test hagyományába sorolandó. Ez áll azonban a későbbiekre is, DÜRER vagy HOLBEIN portréira. Az Isenheimi oltár Krisztusa megkínzott ember, a kereszt csak jelzi, ki ő, Grünewald azonban Luther követőjeként „a kereszt teológiájában” hitt. Jézus látható testiségében nem kellett mutatni, illetve sejtetni a láthatatlan örökéletet, azt tudni és hinni kellett; a kép azt is jelezte, hogy a világban üdvözülésre nincs mód. Erre gondolva Dürer Jézus-szerű önarcképe sem a vélt hasonlóság szerint értelmezendő, illetve abból kell értelmezni, amit Dürer Melanchthon portéjához írt, hogy a szellemét nem tudta visszaadni: „Az élő Fülöp arcvonásait Dürer le tudta festeni, elméjét/szellemét (*mentem*) a tudós kéz már nem.” Látható emberben a láthatatlant (keresztény világban) maga az emberarc sugallhatta, úgy gondolom, Dürer öregasszony anyjáról rajzolt arcképét is így kellett-lehetett látni. A láthatatlan lélek a halhatatlan lélek volt.

Fordulat akkor állhatott be, amikor a halhatatlan lélek *mellett* gondolni lehetett egy, az élő testtel együtt halandó lélekre is. Jellegzetes és fontos példaként Locke-ot érdemes említeni. Meg kell jegyezni, a továbbiak miatt is, hogy a magyar



JAN VAN EYCK
Turbános férfi, 1433, olaj, fa, 33,3×25,8 cm
National Gallery, London

lélek szó régen azt is jelentette, amit ma az – 1809-ben Kazinczy készített – szellem szó (Etimológiai Szótár), vagyis a lélek szó egyaránt volt a latin „anima” és „spiritus” szavak fordítása. Szellem jelentése a lélek szónak megmaradt a Szent Lélek kifejezésben, és keletkezett a lelkesedés szóban – ez utóbbi valószínűleg német mintára készült, ugyanis 1789-ből adatolt (Etimológiai Szótár) –, németül ugyanis „Begeisterung” (benne a szótó a „Geist” = „Szellem”), angolul pedig „enthusiasm” (ami görögből alakult, a „thus” ugyanis a „theos”-ból.) (Érdekes Adynál: „hogy tempóz Arany, Petőfi hogy istenül”). Nos, a lélek mint „anima” lehetett a testtel együtt halandó, anélkül, hogy szellemként, mint „spiritus” is halandó lett volna. Dürer Melanchthon arcképével kapcsolatban a latin „mens” szóval szinte biztosan erre a „szellemre” is, nemcsak az emberi „elmére” utalt. (Descartes is latinul „mens”-et írt, amikor franciául „esprit”-t; franciául a Szentlélek = „Saint-Esprit”) Az embereknek csak az utolsó ítélet után beigazolódó halhatatlanságában hitt Locke is, ahogyan ezt 1690-ben megjelentetett *Esszé az emberi értelemről* című munkájában jelzi. Ebben az írásában „a személyi azonosság” („Personal Identity”)

⁴ Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*. Leipzig-Berlin, 1927, 34. sk.

taglalásánál egy újfajta kettőzöttségről lehetett olvasni, ugyanis egy „a személy” és „az ember” közti különbségről.

A személy Locke szerint tudattal és felelősséggel rendelkezett, ahogyan ezt egy új könyvben Galen Strawson magyarázza, felhívva a figyelmet arra, hogy a személy azonosságát Locke kifejezetten annak „forenzikus” értelmében gondolta és tárgyalta. Az angol „forensic” szó – ez a tv-sorozatokban a „helyszínelő”, az orvostan összefüggésében pedig a „törvényszéki” fordítja – a latin „forum” szóból származik és a közéletre, a társadalmi szférára vonatkozik. Locke szerint a *személy*, aki felelőssége *tudatában* cselekszik. Ha nem úgy, akkor nem a *személy*, hanem az *ember* követi el azt, ami történik. (Erre ma is érvényes példa, egyebek között, a szándék nélküli emberölés, vagyis a mai joggyakorlatot figyelembe véve, ez a Locke-i megkülönböztetés a jelenlegieknek is felismerhető elő-változata.) Aki például, ahogyan mondjuk, magán kívül tett valamit, nem személyként, hanem csak emberként tette, hiszen tette, azaz megtörtént. Ennek megfelelően a festő egy ember, mint egyetlen, azaz egy bizonyos individuum esetében festhette a személyt, és festhette az ember portréját. Viszont még nem festhette egy ember arcában annak személyiségét, amennyiben ezen egyéniségét értjük. Másként mondván ezt: ami Locke-nál a személy azonossága, az se nem a mai személyazonosság, azaz azonosíthatóság, se nem egy ember azonossága, magyarul szokásosan: identitása. Ha valaki ma azt mondja például, hogy „az én identitásom magyar”, nem gondol se állampolgárságra, se társadalmi felelősségre.

2.

A személy-ember megkülönböztetés Locke-nál, ha az a kérdés, mi egy látható emberben a láthatatlan, úgy tűnik, még a test és a lélek, mint halhatatlan lélek megkülönböztetésén alapul. (Nem a publikus és a privát megkülönböztetésén. Bár a *konzervatív* Mandeville Locke után vallotta: „private vices, public benefits”, vagyis a magánemberek kihágásai a közjót szolgálják, a *liberális* Locke szerint egy személy a magánéletében is felelős azért, amit tesz, amíg tudatában van annak, hogy mit tesz.) De valójában Locke, avagy a locke-i álláspont mintegy zárójelbe teszi a lelket mind halandó, mind halhatatlan változatában. Mind a személy, mind az ember él, testét itt és most éltető lelke egyaránt van, halhatatlan lelke pedig, ha van, majd az utolsó ítéletnél számít. A tudatosság, illetve az eszmélet („consciousness”) – magyarul az, hogy valaki eszénél/tudatánál van-e – fontos. Számomra itt pedig az, hogy Locke-nál a *lélek* („soul”) még nem az a pszichológiához tartozó *psziché*, amelyik 18. századi előzmények után a 19. század során keletkezik és különbözik meg az éltető lélektől (anima, soul, Seele).

Psziché, írom, hogy megkülönböztessem az ógörög „pszüché” szótól. Ez utóbbinak különböző időkben, de ugyanegy időben is, egymástól eltérő módon gondolkodó embereknél különféle jelentése lehetett, azt azonban nem jelentette, amit a keresztény hagyományban akár a (testi feltámadásra váró) halhatatlan lélek, vagyis a szellem, akár a testtel együtt pusztuló lélek. Többnyire az élet princípiuma volt, míg a mai *psziché* nem az, hiszen a halhatatlan és halandó emberi lélektől egyaránt megkülönböződve – nem ellenében – alakult ki. A pszüchéét görög sírköveken kis antroporf szobrocska jelképezte, vagy egy lepke, ami Belting szerint „elszállt”, és nem tölthette ki a test, hátrahagyta hiányt. „A test negatívjaként a Pszüché [die Psyche] csak egy másik világban lakhat, ahol a testeknek nincs keresnivalójuk.”⁵ Belting már könyve elején írja, hogy a modern szemiotika számára nincsen test, a nyelvi és a vizuális jel szimmetriája eltünteteti absztrakciójával, csak egy antropológiai megközelítés adhatja vissza.⁶

Eszerint egy élő embernek van lelke, hite szerint halhatatlan vagy halandó – ez utóbbinál esetleg nincs lélek, csak eleven és halott test van –, és van pszichéje. Ami az emóciók, indulatok, affektusok vonatkozásában a mai pszichéhez tartozik, a görögöknél – de a keresztény korban a 18. századig is – az eleven test egymástól különböző belső szerveihez (epe, stb.), illetve nedveihez (*humores*, *humours*) tartoztak. A 19. század második felétől felfedezett psziché viszont egyfelől az agyhoz, másfelől az idegrendszer révén az eleven test egészéhez kapcsolódik; lehet struktúrája, és vannak különféleképp mind befolyásolható, mind befolyással bíró állapotai. A 19. század legvégén a psziché, miután elhatárolódott mind a görög pszüchéétől, mind a halhatatlan, valamint az éltető-élő-lélektől, új viszonyba került egyfelől a szervezettel, másfelől az elmével. A psziché tehát csak a 19. század legvégén és a 20. század elején kerülhetett mintegy az *eleven* (idegrendszerű) test és a (sokféleképpen) *működő* elme közé, kölcsönös viszonyban egyfelől a fiziológiai szervezettel, másfelől a tudatos és a tudattalan gondol(kod)ásra képes elmével. Bármennyire furcsának tűnik is, a nagy *Oxford English Dictionary* szerint az angol „psyche” szó mai használatának első példáját 1905-ből datálja; korábban a görög szóra utaltak vele. Első előfordulása 1658-ban még annak szinonimája („Why the Psyche or soul of Tiresias is of the masculine gender”), a következő 1794-ből is szinoníma, sőt még az 1888-as is az. A szó első francia előfordulását a *Le Petit Robert* 1842-ből datálja. Az 1889-es német Grimm nagyszótárban pedig még nincs is ilyen („die Psyche”) szó.⁷

Nietzsche kifejezte ugyan kívánságát, hogy „a pszichológiát újra elismerjék a tudományok királynőjének” a *Túl jón és rosszon* (1885) első részének 23. pontjában, de ő a „fizio-pszichológiának” a moralitást nem számbavevő merész tudományáról ír, és, – amennyiben a Schlechta kiadás regisztere helyes –, írásaiban a „psziché” (die Psyche) szó maga sehol se fordul elő. Ezt az állapotot megerősíti mindaz, ami Freudnál tapasztalható. Freudot érdemes kiemelni, publikációi révén nyomon követhető a psziché szó mai jelentésének kialakulása. Ennek folyamatát figyelembe véve pedig jobban érthető, miért gondolom és vetem fel, hogy ennek a pszichének a felfedezése is magyarázhatja a 20. századi portré-festészet korábbiaktól eltérő jellegét, és bizonyos értelemben válságát, a legjobbnak tartott festőknél. (Megjegyzem, hogy ezt a 20. századi jelleget az a gondolkodásmód is befolyásolta, például a behaviorista, de a Sartre-féle egzisztencialista is, amelyik szerint nincs psziché, vagy ha van is, hozzáférhetetlen és ezért bizonyíthatatlan a tudományos kutatás számára. Ez a gondolkodásmód azonban a psziché, mint az ember láthatatlanja itt felvetett összefüggésében nyilvánvalóan érdektelen.) Freudnak van egy 1890-es írása, címe: „Psychische Behandlung (Seelenbehandlung)”, „Pszichikai kezelés (lélekkezelés)”. Ennek első mondata: „A pszüché görög szó, és németre fordítva *lélek*”.⁸ A címmel, mondja, nem a lelki-élet, illetve a lélek élete (Seelenleben) beteges jelenségeinek kezelését érti, a pszichikai kezelés „a lélekből [kiindulva], lelki vagy testi zavarok kezelése olyan eszközökkel, amelyek közvetlenül az ember lelkiségére [das Seelische] hatnak.” (u. o.) A legelső mondat jelzi, hogy a „die Psyche” az akkori „die Seele” jelentésben németül még új volt – angolul

5 Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink, 2001 169. o.

6 I. m., 14. o.

7 Ez szerintem arra utal, hogy Carus *Psyche* című 1846-os könyvének címét még görög szónak tarthatták.

8 Sigmund Freud, *Schriften zur Behandlungstechnik. Studienausgabe. Ergänzungsband*. Frankfurt/M., Fischer 1982, 17. o.

is még a görög szó angol betűkkel írott variációjaként használták –, a bekezdés itt lefordított végéből viszont az derül ki, hogy Freud számára a psziché és a lélek szavak, ezért a pszichikai és a lelki szavak is szinonimák voltak. Ezt támogatja 1893-as előadásának címe is: „A hisztériás jelenségek pszichikai mechanizmusáról”,⁹ ugyanakkor a „lelki vagy testi zavarok” kifejezés még megkülönbözteti egymástól a kettőt. Három bekezdéssel később megmagyarázza álláspontját. A „modern orvostudomány”, mondja, szokásosan a testiek függvényének tartja a lelkieket, és az agy függvényének a szellemi teljesítményeket, vagyis e nézet szerint a test zavaraitól keletkeznek a lelki és szellemi zavarok. Ő viszont, mondja, a kölcsönhatás másik oldala felől közelít, „a lelki [das Seelische] hatásáról a testre”.¹⁰

Amit ma klinikai pszichológiának mondunk, a 19. század második felében indult meg és kórházi neurológusok, azaz kutató és gyógyító orvosok szakterülete volt. Freud maga is közéjük tartozott, és ebben a minőségben utazott tapasztalatokért Franciaországba. Nancyban Bernheimet látogatta meg, aki belgyógyász volt, de bevezette Liébault révén az addig főleg sarlatánságnak tartott hipnózist a kórházi kezelésbe. Párizsban a neurológus Charcot-t kereste fel, aki a hisztériát idegrendszeri zavarnak tartotta, de érdekelte a hipnózis, és élete vége felé (1893-ban halt meg) elismerte, hogy ez a betegség nem idegrendszeri, nem is szervi, hanem pszichikai. Ezzel tulajdonképpen megtörtént, ami hamarosan – a francia Janet mellett – Freud révén lett híres, ugyanis fordulat a Nietzsche említette „fiziológia”-ról, mondjuk, egy már máshogyan értelmezett *pszicho-fiziológiához*. A fordulathoz hatékonyan vezetett a hipnózis tudományos elismerése és orvosi gyakorlata. A hipnózis azt példázta, hogy van olyan tudattalan, amelyik tudatos, sőt szavakkal kifejezhető is válhat, de a tudat számára beavatkozás nélkül hozzáférhetetlen. (A kevéssel későbbi pavlovi reflex-elmélet és laboratóriumi gyakorlat bizonyította, hogy bizonyos tudatosnak tűnő folyamatok valójában az idegrendszer tudattalan-akaratlan reflexei nem az elme reflexiói révén, valósulnak meg. Ezt a neurológusok mellett majd a behavioristák és egyéb, a pszichével nem foglalkozók is elismerhették. A tudatosra váló tudattalanhoz és a tudattalanná süllyedő tudatoshoz azonban nem idegrendszerre, hanem pszichére volt szükség.

A tudattalan elfogadásához a század utolsó negyedében Schopenhauer kései sikere mellett legnevesebben Eduard von Hartmann *A tudattalan filozófiája* (*Philosophie des Unbewussten*) című, sok kiadást elért műve is hozzásegített. Schopenhauer „(vak) akarat” gondolatát Nietzsche vezette tovább a Dionüszosz-Apolló princípium-párosának felvetésével (*A görög tragédia születése a zene szelleméből* 1872-es, majd új kiadásban 1886-os könyvében). Az orvos Carus már említett 1846-os könyvében az volt rendkívüli, hogy a lélek fejlődését tételtezte az egységűektől addig, amíg az emberben szellemmé, ugyanis ön- és világ-tudatosra fejlődött, bontakozott ki („Entwicklung”); a léleknek így minden étellel volt és maradt tudattalanja. Carus szerint az embernél is egyedül a tudattalan lélek halhatatlan, vagyis a szellemet megkülönbözteti a tudatosságtól, vele a reflexivitástól. Ez a nála hangsúlyozottan idealista elmélet szerinte az *Idea él* egészen másféle rezonanciát kaphatott, miután Darwin 1859-ben közreadta elméletét a fajok eredetéről.

Freud 1890-es írása egy kétkötetes szakkönyv első kötetében jelent meg, ennek címe: *Az egézség: Megtartása, zavarai, helyreállítása*.¹¹ A test, ami akkori nézetek szerint a lélekre és szellemre hatott az *eleven szervezet* (organizmus) volt, vagyis az élő test, a lélek pedig egy ilyen élő testben az élet princípiuma, ami a meghalás után azt már nem éltethette. Freud élete végéig használta, bár ritkán a „lelki élet” („Seelenleben”), sőt a „pszichikai apparátus” („psychischer Apparat”) mellett a „lelki apparátus” („seelischer Apparat”) kifejezéseket is. Ez tény. Az viszont kérdés, hogy mindig ugyanazt értette-e a két szón. A szellemtől megkülönböztetett lélek szó is tágabb fogalomra utal, mint a psziché szó, amennyiben jelentheti a testnek életet-adó és élet-fenntartó princípiumát, amit a psziché sohasem. Egy 2009-es angol pszichológiai szótárban ez áll: „*Lélek* a teológia területén kívüli. 1. Egy idejétmúlt főnév a pszichére vagy elmére, lásd DUALIZMUS. 2. Népszerűen az ember személyiségének affektív, emocionális tartománya szemben az analitikus,



ALBRECHT DÜRER
A művész anyja, 1514. rajz, 42×30 cm
magányűjtemény

intellektuális aspektusokkal.”¹² Magyarban a psziché szó jóval később érkezett meg, de ma már egyértelműen pszichológiát tanítanak az egyetemeken, és nem lélektant.

Az idézetből az is kiderülhet, hogy a pszichének az ember személyiségéhez van köze. Furcsa körülmény, hogy a személy azonossága, a „personal identity” ugyan már Locke-nál téma, de a „személyiség” angol szava („personality”) arra, ami egy emberben minőség, az *Oxford English Dictionary*-ben elsőnek 1795-ből, a következő 1847-ből datált. Ez pedig lényeges. A „személyiség” a 20. századra ugyanis megszemenően leváltja a korábbi „karakter” fogalmat, amennyiben ez utóbbi megkeményedett jellegzetesség, míg valakinek a személyisége dinamikus és összetett minőség.¹³ T. S. Eliot írta: „Az a nézet, amelyik ellen küzdök, talán a lélek

¹² Arthur Reber, Rhiannon Allen és Emily S. Reben, *The Penguin Dictionary of Psychology*. Negyedik kiadás. London, 2009. – A 4. kiadás fontos, jelentősen eltér az előzőktől.

¹³ V.ö. pl. Herbert Read, *The Nature of Literature* (New York: Grove Press, n.d.), 21–40. Különösen: „Character, in short, is an impersonal ideal which the individual selects and to which he sacrifices all other claims, especially those of the sentiments or emotions. It follows that character must be placed in opposition to personality, which is the general-common denominator of our sentiments and emotions. That is, indeed, the opposition I wish to emphasize; and when I have said further that all poetry, in which I include all lyrical impulses whatsoever, is the product of personality, and there inhibited in a character, I have stated the main theme of my essay.”

⁹ Az előző kiadás VI. kötete: *Hysterie und Angst*, 9. o.
¹⁰ 18. o.
¹¹ *Ergänzungsband*, 14. o.



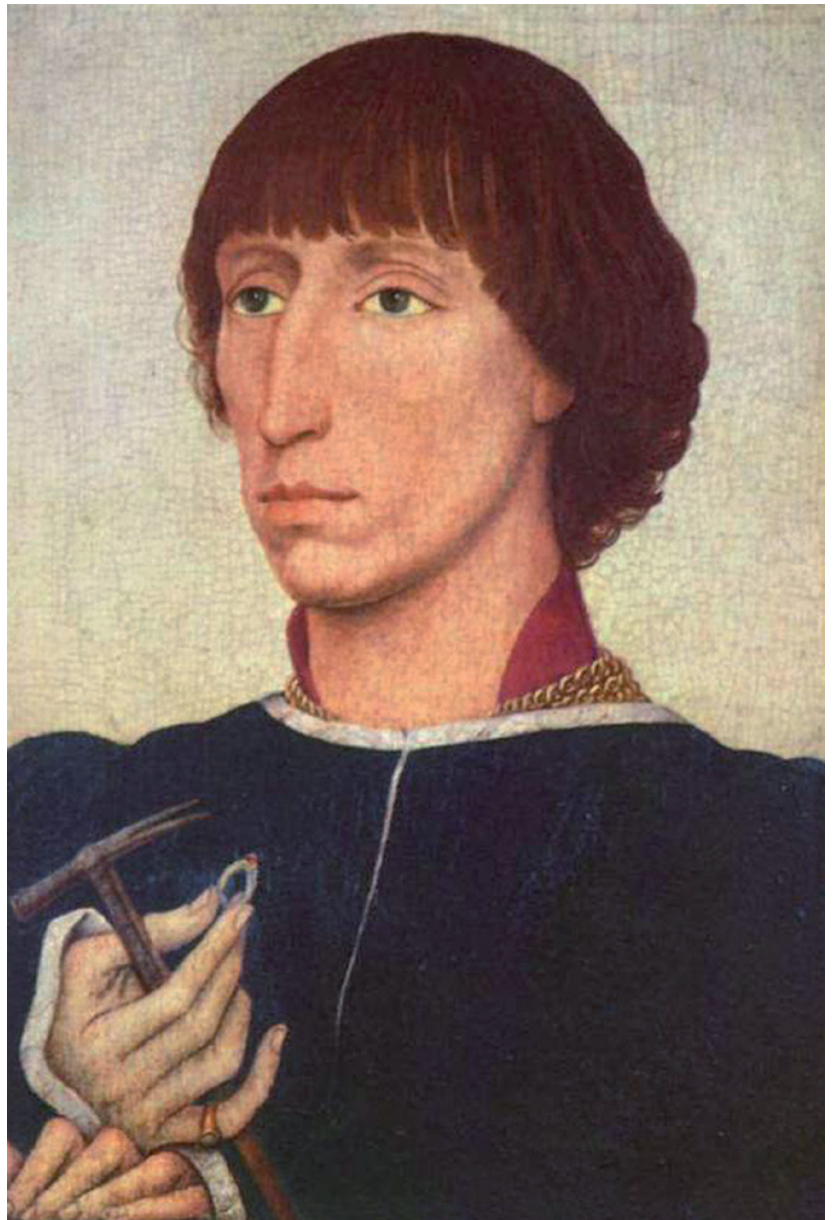
ALBRECHT DÜRER
Philipp Melanchthon, 1526, rézmetszet, 174×127 mm
Museum of Fine Arts, Boston

pedig a sajátjához. Szolgálhat az idézet annak az itt már említett körülménynek a megerősítésére is, hogy a lélek halhatatlanságának hite független a psziché jelentkezésétől, hiszen Eliot feltételezhetően hívó volt, amikor katolizált.

A személyiséggel és az arcképfestővel kapcsolatban, különösen abban az időszakban, amiről itt szó van, a fénykép korszakában, figyelembe kell venni még az azonosság és az azonosítás, az identitás és az identifikálás közti különbséget. Egy ember egyénisége, személyisége, identitása nem azonos személyének azonosíthatóságával, azzal, amire a magyar személyazonossági igazolvány szolgál. Szokásos megkülönböztetéssel ugyanis a minőségi és a numerikus azonosság két külön dolog, magyarul például csak a minőségit mondjuk identitásnak. A minőségi azonossághoz, az *identitáshoz* sok minden járul hozzá, egy sportúszónál és egy birkózóbajnoknál meghatározó az elme és a psziché is. Az identitás és a személyiség azonban nem ugyanegy tulajdonság, és mindkettő olyasmiről, amire nincs szükség egy személy (numerikus) azonosításánál. Valaki sajátos személyiségét pszichéje is adja, az is láthatatlan, akárcsak Melanchthon elméje Dürer festményén, de míg az elme milyenségének tényleg nincsen köze ahhoz, ahogyan valaki kinéz, a pszichének van, illetve lehet.

Egy portéhez (példaként) van Eyck óta, három dolog tartozott: ábrázolás, név, egy ábrázolt ember. Mivel a megrendelő láthatta magát a tükörben, elvárhatta, hogy az ábrázolás hasonlítson rá. A megrendelő persze idővel meghalt, így emlékkép lett a portréból. Ettől még szolgálhatta az azonosítást; a Habsburg alsó ajak azért

szubsztanciális egységének metafizikai elméletéhez kapcsolódik: úgy értem ugyanis, hogy a költőnek nincsen olyan 'személyisége', amit kifejezhetne, csak egy bizonyos médiuma van, ami csak médium, nem személyiség, benyomások és élmények keverednek benne különleges és váratlan módokon. A benyomásoknak és élményeknek, amelyek az ember számára fontosak, talán egyáltalán nincs helyük a költészetben, és azoknak, amelyek fontosakká válnak a költészetben, talán egészen elhanyagolható rész jut az emberben, a személyiségben." És később: „A költészet nem az emóciók szabadjára engedése, hanem menekülés az emócióktól; nem a személyiség kifejeződése, hanem menekülés a személyiségtől. (...) De persze csak azok tudják, hogy mit jelent ezektől a dolgoktól elmenekülni, akiknek van személyiségük és vannak emócióik.”¹⁴ Eliot szerint tehát az *embernek* igenis van személyisége, a *költő* igyekszik elszabadulni tőle. E tekintetben a költő talán másféle művész, mint az arcképfestő, aki nem szabadulhat úgy el a saját személyiségétől, hogy ne kelljen egy másik emberéhez közelednie, egy önarcképnél



ROGIER VAN DER WEYDEN
Francesco d'Este, 1460, olaj, fa
Metropolitan Museum of Art, New York City

¹⁴ T. S. Eliot, „Tradition and the Individual Talent”, eredetileg in: *The Sacred Wood*. (1920), most: *Selected Essays. New Edition*. (New York: Harcourt, Brace), „The point of view which I am struggling to attack is perhaps related to the metaphysical theory of the substantial unity of the soul: for my meaning is, that the poet has, not a 'personality' to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways. Impressions and experiences which are important for the man may take no place in the poetry, and those which become important in the poetry may play quite a negligible part in the man, the personality.” És később: „Poetry is not a turning loose of emotions, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. (...) But of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things.” – Herbert Read idézi, 22.o.

ismeretes, mert egymásra következő nemzedékek portréfestőinek képein látható. Egy ábrázolt arc ugyanakkor a megnevezhetőség, illetve nyelvi meghatározhatóság nélkül azonosíthatatlan, nem emlékkép; kérdés például, hogy a turbános férfi magát van Eycket ábrázolja-e, vagy nem tudni, kit, de a rajz maga ettől a kérdéstől függetlenül kitűnő. És vannak arcábrázolások, amelyekhez tartozhat név, például a müncheni Alte Pinakothekben látható bármelyik evangélistáé Dürer festményén, de a megnevezett Péter vagy Márk egyértelműen nem lehetett model. (A mellékük festett szimbolikus ábra, Péternél például a kulcs jelezte, kivel azonosítandó).

A fénykép korszakában is elvárhatta egy megrendelő a hasonlóságot, de elvárhatta azt is, hogy a festő a maga jellegzetes módján fesse meg az ő arcát, saját személyisége-egyénisége talán fontosabb volt neki, mint az ábrázolás hűsége saját öregedő, és egykor másmilyen, fényképek sorozatával „megörökített” arca. Hans Belting „modern archaizmusról”¹⁵ ír, azzal kapcsolatban, hogy a görög mimetikus kép „emlékezés-kép” volt, ennél azonban ősbibb a „testiségkép” („Verkörperungsbild”), amelyik egyaránt szolgálhatott arra, hogy a már hiányzó, mert meghalt testet újra birtokba vehesse az életerő, és arra, hogy egy nyugtalan kóborló holt lelket („Totenseele”) megköthessen és így nyugalmat adjon neki. Az előbbi esetben nem volt szükséges, hogy a test ikonikus legyen, lehetett „anikonikus”.¹⁶ Ez pedig az eddigiek és a következők szerint elmondható az arc (és test) ábrázolásáról a psziché és a személyiség korszakában is.

3.

Amikor a psziché, ez a magyarul még mindig furcsán idegen szó megjelenik, megváltozik az emberben a láthatatlan jellege. És éppen e jelleggel kapcsolatban szeretném hangsúlyozni, hogy amit a láthatóban láthatatlannak mondok, nem az, amit sokan a láthatatlan láthatóvá válásának, illetve láthatóvá tételének mondanak. A láthatatlant nem lehet ugyanis láthatóvá tenni, a láthatót viszont lehet úgy kezelni, manipulálni, hogy benne-belőle sejthető-érezhető legyen olyasmi, ami láthatatlan. Élő embernél erre az arc mozgásából, valamint a beszéd értelméből és hangsúlyából lehet következtetni; egy mozdulatlan arcot viszont a festőnek kell úgy készítenie, hogy érezni lehessen belőle legalább annyit – és valójában többet –, mint az elevenből. A sejthető-érezhető, mint érzés, azt is jelenti, hogy fogalmilag megragadhatatlan, meghatározhatatlan. A sejtésnek és az érzésnek intenzitása van, ami erősebb vagy gyengébb; jellegénél fogva nem alkalmazható rá a *tertium non datur*,



JAN VAN EYCK
Albergati bíboros, 1435
papír, 21,2x18 cm, Kupferstich-Kabinett, Drezda

a „vagy igen, vagy nem” elve, amit angolul „a kizárt közép” elvének neveznek („the law of the excluded middle”). Ezt az elvet veti el egyébként a bárhogyan értelmezett „harmadik út” is.

Az azonosításhoz az szükséges, hogy egy bizonyos ember arcképe és neve egyaránt őrá utaljon, ezeknek tehát indexikalitásukban, ezért a numerikus azonosság szempontjából kell megfelelniük egymásnak. Név nélkül az arc, épp úgy nem elég, mint arckép nélkül a név. Az elmúlt évtizedekben az arcképet behelyettesítheti a DNS, ami szintén kép, alakzat, és szintén csak a numerikus azonosítást teszi lehetővé, az azonosított ember személyiségéről, minőségi azonosságáról, azaz identitásáról szinte semmit se mond. Egy portrénak viszont, ha és amennyiben nem azonosításra szolgál, éppen erről kell valamit „mondania”, vagyis érzékelhető és érezhető vizuális információt adnia. A 19. század végétől azonban mintegy érdektelenné vált, hogy az ábrázolás az ábrázolt azonosíthatóságáról informál-e, sőt, az ábrázoló, a festő vagy rajzoló, és maga az ábrázolás, vagyis az adott alkotás numerikus azonosíthatósága – autentikussága – lett fontosabb, az ábrázolás jellege, minősége miatt.

Az atomfizikus Rutherford mondta a 20. század elején, hogy minden tudomány vagy fizika, vagy bélyegyűjtés; nos, a pszichológia egyik sem. A filozófusok közt ritka bátorsággal Russel állapította meg abban az időben, hogy a pszichológia a fizika mellé került, és talán kétféle kauzalitással kell számolni, pszichikaival és fizikaival.¹⁷ Nos, a portré esetében a kauzalitás csak kétféleképpen számít: ki festette vagy rajzolta a képet, és a festmény vagy rajz hat-e a nézőre.

¹⁵ Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink, 2001, 185. o.

¹⁶ I.m., 170. o.

¹⁷ Erre példa „Szükséges azonban, hogy megkülönböztessünk egymástól pszichológiai és fizikai kauzalitást” (We need, however, to distinguish between psychological and physical causation”, Leslie Stevenson, *The Metaphysics of Experience*. (Oxford, 1982, 62. o.

Figurák, kertek

Attila Richard Lukacsal Krunák Emese beszélget

A kanadai születésű ATTILA RICHARD LUKACS igen fiatalon vált világhírűvé nagyméretű, skinheadeket ábrázoló festményei által. Lukacs megjárta a 21. századi celeb művészsors stációt: a siker magasságától a poklok mélyéig és vissza.

☛ **Krunák Emese:** *A nemzetközi queer fesztivál alkalmából a Salah Bachir gyűjteményéből rendezett csoportkiállításon (Over the Rainbow: Seduction and Identity)' munkáid kiemelkednek művészeti erejük és festői értékük által. Hol és mikor találkoztál Salah Bachirral, és hogyan tett szert ilyen átfogó gyűjteményre a munkáidból?*

☛ **Attila Richard Lukács:** A barátom, Michael Morris hozott össze minket 1988-ban Berlinben, a műtermemben. Bachir 1989-ben vette meg az első képet tőlem (1-800-MIKE) a New York-i 49th Parallel Galériából, s az a kiállítás után átjött Torontóba a Power Plantba.

☛ **KE:** *A festményeidet én a Power Plant tárlaton láttam először 1989-ben, közvetlenül Kanadába érkezésem után. Rendkívül erőteljes hatással volt rám a képek számomra szokatlan témája és festői ereje. Meglepően „érett” kiállítás volt ez egy mindössze 26 éves művésztől. Hogyan jöttek létre ezek a művek?*

☛ **ARL:** Közvetlenül Berlinbe költözésem után, 1986 őszén kezdtem festeni őket. A Künstlerhaus Bethanien rezidenciaprogramjában vettem részt másfél évig, a műtermem a Marienplatzon volt. Először a Bethanien kiállítótermében mutattam be ezeket a festményeket. Ez a terem régebben kórházi kápolna volt és mindenkit meglepett, hogy milyen jól mutattak ott a munkáim. Ebben az időben kezdtem a majmokat, mint szimbólumot használni a képeimen, ők ugyanakkor kerültek a festői eszköztáramba, amikor a skinheadek. Rengeteg munkám született akkor, igen sokat és gyorsan dolgoztam.

☛ **KE:** *Te is úgy érzed, hogy Berlinben a „megfelelő helyen voltál a megfelelő időben”?*

☛ **ARL:** Berlin nem az volt, amivé 1990 után vált, még kevés galéria volt. Én igencsak elvágytam Kanadából. Tudtam, hogy vár valami odakint, ami sokkal érdekesebb, mint a Calgary külvárosa, ahol felnőttem, vagy az egyetemi hippie évek Vancouverben. Hívott a nagyvilág, és én menni akartam valahova, ahol a dolgok történnek. Berlin izgalmas város volt – szexuálisan telített, a skinheadek

világközpontja. Az általuk használt kódok és szimbólumok (fehér vagy vörös nadrágtartó, fehér vagy vörös cipőfűző és a különféle tetoválások) azért kerültek a képeimre, mert részei voltak az ottani szex-kultúrának. A beöltözés persze csak a hétvégén történt és a fiúk utána taxival mentek haza, hogy nehogy összeverjék őket a U-Bahnon.

☛ **KE:** *Szinte fizikailag érezhető ezeknek az élet-nagyságban festett fiatal férfiaknak a jelenléte a kiállítóteremben. Modellekről festetted őket?*

☛ **ARL:** Valójában nem. Polaroidra kezdtem fotózni, mivel azon rögtön láttam, hogy mit tudok használni a képeimhez. Igen hasznos volt ez a módszer, mivel művészettörténeti utalásokat is bevontam a kompozícióimba, többek között Caravaggio, Degas és David műveiből. A modelljeimet különböző jelmezekben öltöttem, bakancssal vagy bakancs nélkül, majd fokozatosan levetkőztettem őket, és mindezt fotóztam. Micha, a partnerem, akinek volt egy bárja, egy este azzal a hírrel állított haza, hogy talált nekem egy modellt. Alex csodálatos volt, és hamarosan a múzsám lett. A másik hatás a pornográf magazinokból ért, amiket a berlini könyvesboltokban találtam. Némelyikük igen kemény volt, fétisekkel teli, igen erotikusak és elkápráztatóak. Sem a történeti utalásokat, sem a fotókat nem használtam egy az egyben a képeimen, pusztán ötleteket merítettem belőlük. Másfél évig dolgoztam azokon a nagyméretű vásznon, sokszor állványon állva, mindaddig míg az állvány maga is részévé vált a képeknek. A műtermem boltív-ablakai, amelyekhez hasonlókat Caravaggio is festett, szintén feltűntek a festményeimre, és a mai napig is használom ezt

1 Presented by: Museum of Contemporary Canadian Art (MOCCA) From the collection of Salah Bachir and Jacob Yerex. Curated by David Liss, Artistic Director and Curator, Museum of Contemporary Canadian Art. 2014 június 22 – augusztus 17. <http://worldpridetoronto.com/festival/events-calendar/2014/over-the-rainbow-seduction-and-identity-725#sthash.FgvSu5cu.dpuf>

a motívumot. A berlini múzeumok, az építészet, az utcák és a történelem jelenléte, beleértve a gay történelmet is, erőteljesen befolyásolták a műveimet.

Németországban akkor alakult ki a technogeneráció, és én ott voltam az első Love Parade-on. Megélni ezeket a lázas éveket Berlinben és megfesteni őket, csodálatos és izgalmas volt. A barátaim ragyogó tehetségek voltak, és az általuk létrehozott techno-birodalom gazdaggá tett minket, Armani és Gucci cuccokban jártunk. 1996 körül mindez dűledezni kezdett és a legtöbben elhagytuk Berlint. Az a tíz év, amit ott töltöttem, az életem fénypontja volt.

KE: Berlinből New Yorkba költöztél. Milyen volt ott élni és dolgozni?

ARL: New Yorkot nem használtam ki úgy, ahogy kellett volna. A város igen drága, és kénytelen voltam a megélhetésemért dolgozni. Több önálló tárlatom volt a Phyllis Kind Galériában és kiállítottam a Diane Farris Galériában Vancouverben és Torontóban is. Minden péntek reggel elrepültem a Boston Museum School of Fine Artba, mivel szerződéselem volt velük, és este vissza New Yorkba. Túl sok minden történt, de valahogy mégsem haladtak a dolgok úgy, ahogy kellett volna, talán mert nem építettem a kapcsolataimat elég tudatosan. Azt hiszem,



Attila Richard Lukács
2014. június 26., Mocca © Fotó: Elena Iourt

hogy nem használtam ki a lehetőségeimet eléggé, és túl sok energiám ment el arra, hogy olyan képeket fessek, melyeket el lehetett adni, amelyek pénzt hoztak. Mindezek eredményeként egyre stresszebb lett az életem és az önbizalmam megrendült. Mindazonáltal festettem néhány színvonalas képet, mint az *Arbour Vitae* sorozatot 2000-ben, ami totálisan absztrakt volt, a figura teljesen kimaradt belőle, s ez felszabadító hatással volt rám. Az elvárás, nemcsak a másoké, hanem a magamé is, hogy figuratív képeket fessek, nyomasztóan hatott rám. A legtöbb figuratív képemet, amit nagy lelkesedéssel festettem New Yorkban, a galériások, a műgyűjtők és a közönség nem értékelte úgy, ahogy kellett volna, pusztán a

ATTILA RICHARD LUKÁCS
1-800-MIKE, dyptych, 1989, olaj, arany levél és vegyes technika, vásznon
Salah Bachir és Jacob Yerex gyűjteményéből





ATTILA RICHARD LUKÁCS
Coo coo ka-choo, Mr. Robinson, 1999
Salah Bachir és Jacob Yerex gyűjteményéből

témájuk miatt. Nem voltam boldog azzal, amit akkoriban festettem, és ez a belső konfliktus felemésztette az érzelmi energiáimat. Megfestettem a *Garden* sorozatot 1999-ben, és Bachir vett néhányat belőlük. Szerettem volna tovább folytatni az absztrakt képeket, de mindenki a skinheadek után érdeklődött, abba az irányba próbáltak befolyásolni, és nem vették észre, hogy a *Garden* sorozat néhány figurája valójában skinhead volt. Meggyőződésem, hogy nem lehetett ezt a konfliktust festőileg úgy megoldani, hogy mindkét fél elégedett legyen.

A felgyülemlett problémák és a kábítószer-használat depresszióssá tett. Nem csoda, hogy nem volt energia a képeimben, mivel nem volt energiám, amit beléjük tegyek. Festettem néhány érdekes képet, de elméletileg nem minden festmény volt jó. Bárcsak jobban tudtam volna gazdálkodni a művészi energiáimmal, és nem kimeríteni azokat igen rövid idő alatt. Túl sok luxus volt az életemben, amit nem volt könnyű finanszírozni. A fordulópont az volt, amikor drogot változtattam, és úgy éreztem, hogy az agyam egyik fele képtelen dolgozni, a másik pedig haldoklik. A szakadék szélén álltam, ahonnan igen gyorsan a poklok mélyére zuhantam. Láttam a gonoszt és megjártam a poklokat, az örület szélére jutottam.

A húsfeldolgozó negyed, ahol éltem, egyre népszerűbb lett, és a műtermem bérleti díja felment a csillagos égig. Az atmoszféra igen depressziós volt a 9/11 után. Ideje volt eljönni New Yorkból.

☛ **KE:** Említetted, hogy Hawaiiiban az eső ihlette néhány képedet. Hogyan segítette a természet a felépüléset?

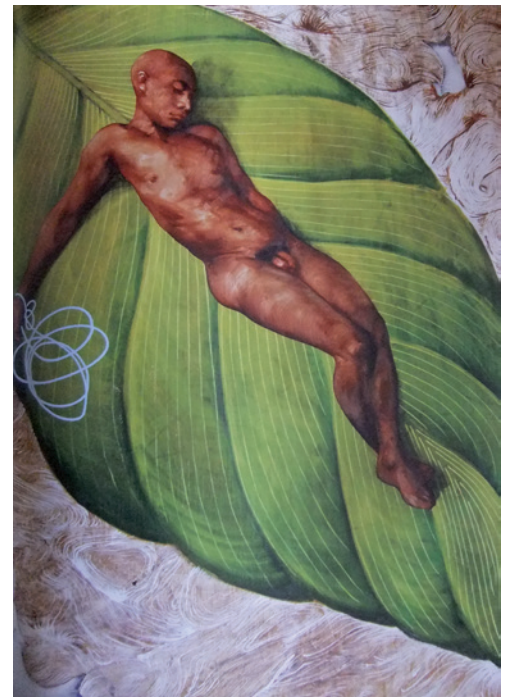
☛ **ARL:** A természetet mindig nagyon szerettem és sok képemen megtalálhatók a fák, a virágok, és az állatok, például pillangók. New York után egy olyan helyet kerestem, ami a teljes ellentéte a nagyvárosi életnek. Szerencsés voltam, hogy a szüleim lehetővé tették a számomra, hogy az álmodat valóra válthattam és Mauiiban élhessek néhány évig. A szellemek Mauiiban sokkal egészségesebbek,

és segítettek a felépülésben. A természet energiája, ami mindannyiunkat összeköt, erőteljesen érezhető Hawaiiiban. Ez a teljes ellentéte volt a sötétségnek, amin korábban átmentem. Már abban sem voltam biztos, hogy van-e lelkem, hogy egyáltalán maradt-e belőle valami. Hawaiiiban sikerült apránként visszaszerelnem a lelkem. Csodálatos volt a szélfúvást hallgatni és látni a szellemeket.

☛ **KE:** 2003-ban visszaköltöztél Vancouverbe, s újra absztrakt képeket kezdtél festeni, a fekete-szürke-fehér tónusokra koncentrálni. Van egy magyar mondás: „egyre távolabb a szótól” – ami arra utal, hogy minél jobban eltávolodsz attól, hogy nevén nevezd a dolgokat, annál közelebb kerülsz a lényegükhöz. Igaz-e ez ezekre a monokromatikus művekre?

☛ **ARL:** Tökéletesen. A Berlinben festett képeim sem voltak figuratívak, amikor festeni kezdtem őket. Csak üres vásznak voltak, melyekre a háttérrel kezdtem felrakni. A festés közben csodálatos dolgok történtek, váratlan elemek tűntek fel a kísérleteim során, s mindez részévé vált a képalkotás varázslatának. Az absztrakt képek és a grisailles előtt, 2011 körül festettem néhány monumentális kompozíciót, melyeket az Irak elleni amerikai invázió és az azt körülvevő propaganda ihletett, s amelyeken a mondanivaló lényeges. Az absztrakt munkákon csak azokra a gesztusokra és mozdulatokra összpontosítottam a figyelmem, amelyek fontosak a felületi elemek létrehozásában, vagy csak engedtem a festéket a vászonra csurogni. Ez katartikus élmény volt a számomra. Egy figuratív kép megfestése általában 3-4 hónapot vesz igénybe, de ezzel a módszerrel 2-3 képet is meg

ATTILA RICHARD LUKÁCS
Levélen lebegő fiú, a *Kert* sorozatból, 1999, olaj, vászon
Salah Bachir gyűjteményéből





ATTILA RICHARD LUKÁCS
Tájkép kerttel 1, 2012, olaj, enamel, vászon
A művész hozzájárulásával



ATTILA RICHARD LUKÁCS
Kompozíció – boltív ablakkal – Cadmium Orange #1, 2013, olaj, zománc,
bitumen, vászon | A művész hozzájárulásával

tudtam festeni egy nap. Arra vágytam, hogy egy szimpla gesztust fessek, mindenféle elvont gondolattól mentesen, és hogy ne kelljen a mögöttes tartalommal foglalkoznom.

☛ **KE:** Tervezed-e, hogy visszatérsz a figurális kompozíciók festéséhez?

☛ **KE:** A figurák szivárognak vissza a képeimbe, jóllehet másképpen, mint korábban. Én még mindig úgy gondolom, hogy a legtöbb képem figurális, még akkor is, ha a figura egyáltalán nincs jelen a vásznon. A kompozíciók többségén a figura töredékeiben tűnik fel: egy kéz, lábak, vagy egy péniszekből komponált lótusz.

Most a kertet ábrázoló tájképek a legfontosabbak a számomra. Ez a kert a képzeletem kertje és az összes kert, amit a művészek a századok során megörökítettek. Mindig is inspirált az indiai miniatúrafestészet. Szerintem a kompozíciójuk és színhasználatuk igen modern, s mindez igaz a reneszánsz tájképekre is.

☛ **KE:** Híres vagy arról, hogy milyen sokat dolgozol. Így van-e ez most is?

☛ **ARL:** Minden nap dolgozom, kivéve vasárnap. Külön fegyelmeznem kell magam, hogy a vasárnapot kihagyjam és megválaszoljam az e-mailjeimet, takarítsak és ne csináljak semmit.

☛ **KE:** Mik a terveid? A „kofferod” még most is ott vár Berlinben. Gondolsz-e arra, hogy visszatérsz oda?

☛ **ARL:** Tervezem, hogy visszatérek Berlinbe, mégpedig hamarosan. Szeretnék kivenni egy műtermet 3-4 évre, és festeni jónéhány képet. Utána talán megosztom az időmet Berlin és Vancouver között, de ez még a jövő zenéje.

ATTILA RICHARD LUKÁCS
Camp David, 2014, olaj, zománc, politúr, bitumen, gesso, spray print, arany és palládium levél, vászon,
burlap, papír kollázs | A művész hozzájárulásával



P e t e r n á k M i k l ó s

Változást!

Ars Electronica

Linz
2014. szeptember 4-9.

C ... what it takes to change. Változtani, akárhogy is... de mi kell a változáshoz? Nem véletlenül hagyták angolul az Ars Electronica linzi szervezői az idei fesztivál témáját a német szövegben is, nem evidens a pontos magyar fordítás sem, legalábbis nekem nem az. A lényeg azonban talán érthető: a fókuszban a sok „c” betűvel kezdődő angol kifejezés közül (*creativity, catalysts, community, collaboration, communication, content, commons, competition, chaos, culture, cooperation, crossover, cross-disciplinarity, capability, capacity, capital, craving, caution, certainty, confidence, challenge, choice, citizens, clouds, crowds, clusters, code, coexistence, cohesion, coincidence, cynicism, cacophony, commitment, compromises, consideration, coordination, copyright, copyleft, correlation, courtesy, craziness, credibility, criticism, cruelty, cubicles, cookies, caffeine, cognition, china, cumulation, culmination, cyberspace, cyber-arts...*) leginkább a „change” (e kontextusban nem aprópénz), valamint a „creativity” emelkedik ki: utóbbi alapján a címbeli „C”-t lehet, hogy magyarul „K”-ra kellene fordítani. A feltétlenül szükségesnek ítélt társadalmi megújulás folyamatában a művészet katalizátor-szerepét állítva fókuszba, a korábbi évektől eltérő módon számtalan publikus helyszínen, városi interakciókban is megjelenő fesztivál valóban

Ars Electronica, 2014, megnyitó
© Fotó: Florian Voggeneder



megújulva mintegy képes volt egyúttal vissza-idézni a kezdet, az 1980-as, 90-es évek fordulóján betöltött úttörő, innovatív szerepét. Bár ez a mellékmondat – a múltat bekapcsolva – mintha ellentmondani látszana a változás, változtatás jövőorientált fogalmának, gondoljunk arra – idézve itt az egyik kiemelt formában bemutatott művészt, pontosabban művészpárost –, hogy „életünk minden mozzanata a múlton nyugszik, így azt mondhatjuk, hogy a történelem mindig fontos”. SHINSEUNGBACK KIMYONGHUN (Shin Seung Back és Kim Yong Hun közös művészneve 2012 óta) *Memory* (Emlékezet) című installációja egyetlen, folytonosan alakuló, változó arc, amely azok arcából épül össze, akik a művet megnézik, ily módon a mű alakulása, a mindenkori nézők és a kép kölcsönviszonya, közös történetük válik műalkotássá.

Megkérdeztem GERFRIED STOCKERT, az Ars Electronica igazgatóját, honnan az ideji téma ötlete? Megnyugtató, hogy ez többek között az ő feladatai közé tartozik, s hozzátette, ha a változás a fesztivál témája, akkor mindenképp annak kell megváltozni, aki változásról beszél, tehát magának a fesztiválnak. Ebből adódóan úgy a helyszínek, mint a bemutatás formái, a kommunikáció és a programok a korábbiakhoz képest jelentősen átalakultak. Sokkal több új és szokatlan városi helyszín került a fesztivál térképére, pontosabban a fesztivál átmenetileg belépett a legkülönbözőbb nyilvános és működő helyek tereibe, a közterek mellett például egy bevásárlóközpont folyosói és üzletei, egy középiskola s a városi dóm is események és kiállítások helyszínévé változott. Az Akademisches Gymnasium – ide járt valamikor iskolába Ludwig Boltzmann is, mint a folyosói emléktábla hirdeti – osztálytermeit, több emeletét, udvarát kiállítások és workshopok foglalták el, s minthogy a tanítás Ausztriában egy héttel később kezdődik, mint nálunk, az első iskolai napjukon a diákok ezzel a fesztiválhangulattal, a megváltozott terekkel, művekkel és aktivitással találkozhatnak, az iskolaigazgató és a fesztiváligazgató közös vezetést tartanak, s a diákok az Ars Electronica központot is ingyen látogathatják.² Az „iskolakezdes az Ars Electronicával” minden bizonnyal érdekesebb bármely szokásos tanévnyitónál.

Az Ars Electronica idén különböző fesztiválok (nézetek) soraként kínálja magát, vagyis van olyan fesztivál, ahol végig lehet sétálni, ahol felfedezni, gondolkodni és beszélni, játszani, nézni és hallgatni, ünnepelni és pihenni is lehet, valamint ami megmutat dolgokat: e csoportosítás alapján különböző típusú és színű térképeket adtak ki a változás fesztiválján, mely azért is praktikus döntés, mert a programok sokasága, leírásai

<http://www.aec.at/c/>

¹ <http://www.aec.at/aeblog/en/2014/08/18/featuredartists-ars-electronic-2014/>

² <http://www.akadgymlinz.eduhi.at/index.php/leben/veranstaltungen/194-schulstart-mit-ars-electronica>

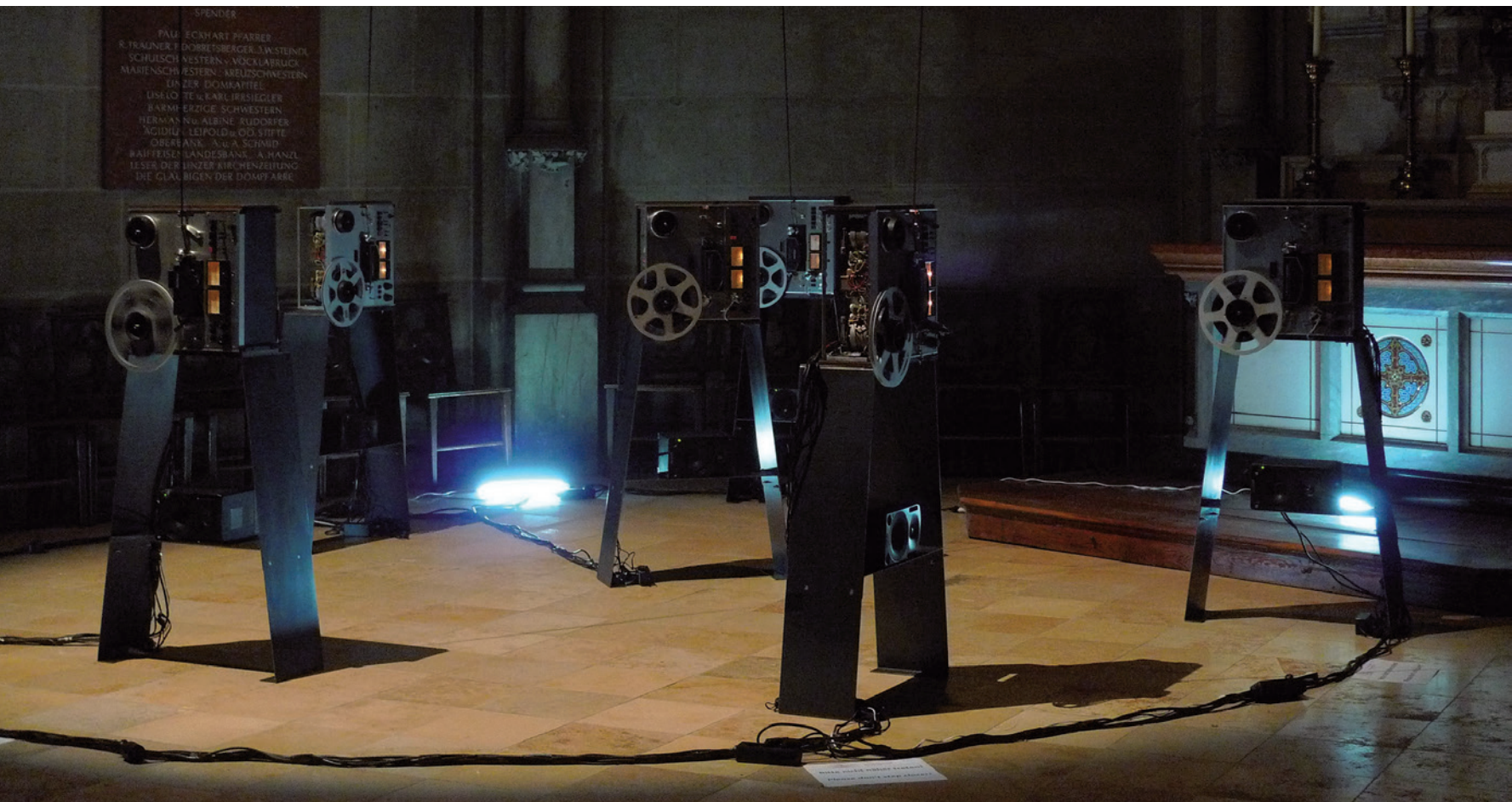


SHINSEUNGBACK KIMYONGHUN
Memory, 2013, Ars Electronica, 2014
© Fotók: Tom Mesic





Ei WADA
Flying records, Ars Electronica, 2014
© Fotók: Peternák Miklós





PATRICK TRESSET
5 robots named Paul, Ars Electronica, 2014
© Fotó: Tommo

egyetlen térképre áttekinthető módon nem is fértek volna rá. A tizenhat programban megjelölt színhely mellett számos kapcsolódó rendezvény választotta a fesztiválhoz szinkronizált időpontot, mint az Archivia 14, mely az online archívumok problematikájával foglalkozik, a Stattwerkstatt programsorozata, vagy épp csak a véletlen egybeesés révén került térképen kívül is a látogatók útjába, ahogy a szokásos linzi borfesztivál.

5 robot, akiket Pálnak hívnak

Az idei fesztiválmegnyitó Linz katedrális előtt történt, vetítéssel az épületre (3D mapping), zenés és táncos programokkal. A Mariendom, vagyis a Máriaának ajánlott neogotikus katedrális először adott helyet kiállításnak is, melynek nyitva tartása alkalmazkodik a misék rendjéhez. Ez többek között azzal az előnnyel jár, hogy meg lehet nézni azután is, amikor a többi (szokásos múzeumi nyitva tartási rendben működő) bemutató már bezárt. A fényinstallációk, például az első közelítésben színes villanyizzók keleties dekorációját idéző *Saccade Based Display* kivételes érzéki szenzációkkal lepi meg a nézőt. A mű JUNJI WATANABE és HIDEYUKI ANDO fejlesztése, és látásunk két alapvető sajátosságára, a szakkádikus szemmozgás és az utókép jelenésére épít. A színes, egyetlen vertikális vonallá

rendezett, programozott időintervallumokban felvillanó led-sorozat a közvetlen érzékelés mellett azzal a meglepő tulajdonsággal, „második nézettel” is rendelkezik, hogy váratlanul és első közelítésben igencsak meglepő módon a néző, fejét vagy szemét elmozdítva egyszerre csak hatalmas színes alfa és omega betűket lát felvillanni a térben: az egyes látogatók képei ugyanakkor különbözhetnek, mivel a szemmozgások iránya és sebessége mindig egyéni.

A domban kiállított tíz mű mindegyikének leírása meghaladná ezen ismertető terjedelmi kereteit, de a látogatót beléptekor fogadó *Mirage* (Déliabáb) című performance említésén túl legalább még két mű kihagyhatatlan. Ei WADA *Flying records* (Repülő hangfelvételek) című installációja a dóm hatalmas terét (a torony 130 méter, a főhajó 31 méter magas) vertikálisan használja: hat darab héliummal töltött fehér léggömb lebeg a magasban, pontosabban egy program által vezérelve fel és le mozognak, ami önmagában még nem lenne meglepő, csak hogy mozgás közben hangot is adnak, mivel a „kötél”, ami rögzíti a lufikat, egy-egy magnószalag, s a rögzítést hat darab szalagos magnetofon formájában vehetjük észre. Ahogy a magnók orsója elkezd feltekerni vagy kiengedni a szalagot, a lejátszófejen áthaladva a rögzített hangok megszólalnak, s a léggömbök mozgása megmutatja, kb. milyen hosszú szalagot játszottak le az egyes eszközök. A léggömbök szerepe tehát a szalagfeszítés is, miközben felfelé repülnek a héliumgáz miatt.

PATRICK TRESSET installációja (*5 Robots named Paul*) első látásra egy rajziskola termét idézi: öt rajzasztal néz szembe a modellel, csak hogy a rajzasztalokra robotkarak és kamerák (fényképezőgép, webkamera) vannak rászerezve, s elindítva őket, mintegy negyven perc alatt rajzolják le papírra a modell portréját. Az öt robot, akiket Pálnak hívnak, mind egyéni stílusban dolgozik, a folyamatos visszacsatolás során (a kamera hol a modellt, hol a rajzot nézi) kialakul egy jól felismerhető, egymástól megkülönböztethető rajzi modor, mely a szerző szerint talán az eszközök különböző technikai paramétereiből (felbontás, sebesség) adódhat, bár nyugodtan nevezhetjük rejtélynek is, hiszen az irányító szoftver működése azonos.

Innováció, kreativitás, díjak

A „jövő újítóinak csúcstalkozója” (Future Innovators Summit) elgondolkodtató definícióját adja a manapság igen divatos és az elmúlt évtizedben komoly jelentésváltozásokon átesett két kifejezésnek, a kreativitásnak és az innovációnak. Azt mondják a szervezők, hogy a kreativitás a megfelelő kérdés megtalálásának a művészete, míg az innováció az erre való válasz képessége. A projekt kezdeményezője HIDEAKI OGAWA, az Ars Electronica Futurelab kutató művésze, résztvevői a legkülönbözőbb országokból jelentkezett, kiválasztott, s különféle szakmát művelő 24 fiatal. Az interdiszciplinárisnak nevezhető, naponta közös reggelivel induló együttlételet ismert művészek segítik: GOLAN LEVIN és JOACHIM SAUTER – mindketten nyertek már *Arany Nikét*, ami az Ars Electronica Fesztivál fődíja –, és több évtizede jelen vannak a médiaművészet nemzetközi porondján.

Az Ars Electronica fesztivál kivételesen fontos kategóriája az u19 (az „u” ebből az unter), vagyis a 19 év alattiak számára meghirdetett CREATE YOUR WORLD (Teremtsd meg a világot!) verseny, amely az évek során mintegy fesztivállá vált a fesztiválban. A szervezők így is kommunikálják, külön belépő, kiadványok, programok kapcsolódtak korábban éveken át ehhez. Bár a díj és a kiállítás a többi kategóriához hasonló, ez a fesztivál – a korosztály sajátosságaiból adódóan – lényegesen sokrétűbb, különböző, folyamatos aktivitást igénylő programokat nyújt, valamint bemutatja három európai társrendezvényének, a svájci *bugnplay.ch*, a német *MB21* multimédia díj és a C3 Alapítvány szervezte magyar *19 Szabadfogású Számítógép verseny* díjazottjait. Túl ezen, mindegyik országból 5-5 diák közös workshopon



SARAH OOS
az Arany Niké-vel
Ars Electronica,
2014, u19
© Fotó: Tom Mesic



SARAH OOS
Femme Chanel & Emma Fenchel, Ars Electronica, 2014, u19
© Sarah Oos



LEO BETTINELLI
Circus Lumineszenz –
Stimulated Emissions –
Resound, Ars
Electronica, 2014, u19
CREATE YOUR
WORLD
© Fotó: Tom Mesic

JOSHUA WILKINSON,
ALICE BROWN,
REYV HAMILTON
SquareTalk, Ars
Electronica, 2014, u19
CREATE YOUR
WORLD
© Joshua Wilkinson,
Alice Brown,
Reyv Hamilton





Ars Electronica, 2014
Take a Number, Leave Your Head.
© Fotó: Florian Voggeneder

vehet részt a fesztivál idején, ebben az évben kollektív filmes műhely (Film:Lab) keretében, s a közös munka, az Ars Electronica idején forgatott film bemutatóját a fesztivál zárónapjára tervezik. Film kapta egyébként idén az u19 kategória Niké szobrát, SARAH Oos *Femme Chanel & Emma Fenchel* című alkotása, mely egy új karaktert, az Emma Fenchel nevű végzet asszonyát alkotja meg. (A név anagramma a „Femme Chanel”-ből, ami ugyancsak lehetne szójáték, női csatorna ill. ismert parfümnév.) Mindehhez Audrey Tautou eddigi összes filmjeinek felvételeiből válogat s szerkeszti azt új, saját felirataival ellátott művé.³ Az Ars Electronicán egyébként 2014-ben hat *Arany Niké* szobrot osztottak ki. Az ősidőkben három ilyen volt: animáció, grafika, zene, illetve később többek között a World Wide Web, a.net, vagy a Hybrid Art. 2014-ben 2703 pályázat

³ <http://www.aec.at/aeblog/2014/06/26/femme-chanel-emma-fenchel/>

érkezett 77 országból a Prix Ars Electronica díjra. Kategóriák szerint: *COMPUTER ANIMATION* (843), *INTERACTIVE ART* (782), *DIGITAL COMMUNITIES* (294), [*the next idea*] voestalpine Art and Technology Grant (128), u19 – *CREATE YOUR WORLD* (656) és az új, idén elsőként meghirdetett *VISIONARY PIONEERS OF MEDIA ART* kategóriában 117 javaslat.

A látnok úttörő

Meglehetősen furcsa, bár mint tükörfordítás, pontos a „Visionary Pioneer” ezen magyarázata, mely az idei Prix Ars Electronica kategória-újdonsága (*VISIONARY PIONEERS OF MEDIA ART*). Csak azok jelölhetek potenciális díjazottat, akik maguk is nyertek már korábban „Arany Nikét”, s a 117 jelölt közül ugyancsak ők szavazták meg a nyertest, aki ROY ASCOTT lett: első művének dátuma, mely a munkásságához kapcsolódó kamarakiállításon látható volt, 1956. Ebből adódóan gondolhatjuk, hogy igen régóta aktív szereplője a szcénának, nem csupán művészként ismert, elméleti írásai, szervező- és oktatómunkája több, mint figyelemreméltó. Ő vezette be a „Telematic Art” kifejezést a nemzetközi diskurzusba, s bár a telekommunikáció használatát művészi kontextusban többek Moholy-Nagy László (*telefonképek*) és Bertold Brecht (*a rádióról* írt esszé) nevéhez kötik, ennek ők feltehetőleg így még nem voltak tudatában. Ahogy tanulmányában⁴ Edward A. Shanken írja,

⁴ http://telematic.walkerart.org/timeline/timeline_shanken.html



ROY ASCOTT
Prix Forum III – Visionary Pioneers of Media Art, Ars Electronica, 2014
© Fotó: Tom Mesic



Ars Electronica, 2014, Take a Change!
© Fotó: Peternák Miklós

Ars Electronica, 2014, u19
© Fotó: Peternák Miklós



Roy Ascott nevéhez fűződik például a világon az első interaktív művészeti kutatásokat megcélzó PhD doktori programjának az akkreditálása és indítása Newportban, melynek az University of Wales ugyancsak általa 1994-ben alapított CAiiA (Centre for Advanced Inquiry in the Interactive Arts) központja adott keretet. (Néhányan az itt PhD fokozatot nyertek közül: VICTORIA VESNA, BILL SEAMAN, JILL SCOTT, MIROSLAW ROGALA, EDUARDO KAC, CHRISTA SOMMERER, LAURENT MIGNONNEAU, MARCUS NOVAK, s mindeddig egyetlen magyar művészként ZICS BRIGITTA.)

FESTIVAL TO GO – WE GUIDE YOU (Sétáló fesztivál – vezetjük Önt)⁵

Ami még kiemelendő, hogy a szokásosnak nevezhető családi, illetve különböző speciális, illetve szakmai témák köré szervezett vezetéseken (mint a „highlightok”, a zene, a digitális történelem, a technológia, a film és az animáció, az innovátorok stb.) túl a fesztivál speciális vezetéseket szervez fogyatékkal élőknek, siketeknek, vakoknak, valamint – ahogy a nemzetközi fesztivál soknyelvű szórólapjai áttételesen utalnak erre valamelyest – az ott élő kisebbségek nyelvén is, így török, szerb-horvát, román, cseh, lengyel, orosz, szlovén és thai nyelveken, s ezeken a részvétel ingyenes. A számos helyszín és a különböző műtípusok szinte automatikusan adják a közös, irányított séta, a szakképzett vezető társaságában megtett „guided tour” lehetőségét. A fesztivál utolsó előtti napján kiadott sajtóanyag szerint a 114 vezetésen összesen mintegy 1300 ember vett részt, míg a teljes látogató szám közel 75000. Az egyes napok lezajlott eseményeit egyébként a fesztivál blogján⁶ és a rengeteg fotót tartalmazó gyűjtőoldalon⁷ is lehet követni.

Adós lennék még a többi díjnyertessel, de ezekről a munkákról a katalógusokban, weboldalakon bővebben lehet olvasni, többnyire könnyen elérhetők. Kettőt azért még megemlítek itt, mivel közös bennük – ahogy az Ars Electronica irányváltásában is – a társadalmi problémák iránti elkötelezettség, a globális falu anomáliái iránti figyelem, ha nem is ugyanazon perspektívából. A „digitális közösségek” kategóriadíjasa (*Project Fumbaro Eastern Japan*, fumbaro.org) a fukusimai tragédia nyomán a krízishelyzetekkel foglalkozik,⁸ míg PAOLO CIRIO⁹ a Kajmán-szigetek adóparadicsomában bejegyzett offshore cégeket hackelte meg, sajátos módon megidézve a net hőskorának klasszikus *xs4all* (access for all, hozzáférést mindenkinek) szlogenjét.

5 <http://www.aec.at/c/en/programm/festival-to-go/> <http://www.aec.at/c/en/weguideyou/>

6 <http://www.aec.at/aeblog/category/festival/>

7 <https://www.flickr.com/photos/arselectronica/>

8 <http://wallpaper.fumbaro.org/en/>

9 <http://paolocirio.net/> (Interaktív művészet: <http://www.loophole4all.com/>)

Loophole for All - Become a pirate, hijack an offshore company!

Steal for Only 99¢

Subscribe to the newsletter | Login to manage your companies

Home > About > How > Doc > Press

Loophole for All is a service to democratize offshore business for people who don't want to pay for their riches. It empowers everyone to evade taxes, hide money and debt, and get away with anything by stealing the identities of real offshore companies.

Hijack a Company in the Cayman Islands in four easy steps!

- 1 Search for a company Find
- 2 Set your email or mail rerouting address
- 3 Buy the company, starting from 99¢
- 4 Get your certificate and start to invoice

Lost keywords searched

- XIMALAYA...
- XIMALAYA...
- XIMALAYA INC...
- KPCB CHINA FUND II...
- KPCB CHINA FUND II...
- ETHEMBA CAPITAL NO...
- ETHEMBA CAPITAL...
- BERNARD...

Lost companies sold

- C & P INVESTMENTS LIMIT...
- BOSSMAN LTD...
- TAREYTON SECURITIES FUN...
- BOOK LTD...
- STEPHENS ORGAN BUILDERS...
- COFFEE BEAN TRADING INT...
- BRANDSCOT INC. 407254...

Search by country

- American
- British
- Russian
- Canadian
- Venezuelan
- Israeli
- Arab
- South African
- Danish
- Brazilian
- Portuguese
- French
- Greek
- Turkish
- Icelandic

Search alphabetically

- A
- B
- C
- D
- E
- F
- G
- H
- I
- J
- K
- L
- M
- N
- O
- P
- Q
- R
- S
- T
- U
- V
- W
- X
- Y
- Z

How Loophole4All.com works, explained

- 1 Search for a name of a real offshore company that you would like to be in the offshore center. You will find general names or high profile ones. Select the company name that you like the best.
- 2 Enter your contact information. Just your email can be enough. Or provide your address if you want to have an anonymous mailbox in the offshore center and have mail redirect to your place.
- 3 Buy the service pack that fits your needs. Starting from USD49.99 for a high-res digital certificate of incorporation, or worldwide mail forwarding or unique editions of printed and hand-signed certificates.
- 4 Start to invoice with your new offshore company. For your job you can provide the certificate of incorporation, the tax identification number and the offshore address that you acquired here.

A few Technology firms

- ADVEO TECHNOLOGY MANAG...
- GLOBALVEBT TECHNOLOGY ...
- LATINVEST TECHNOLOGY F...
- SG BIOTECHNOLOGY DEVEL...
- PACIFIC TECHNOLOGY PAR...
- GMO OFFSHORE TECHNOLO...
- LATINVEST TECHNOLOGY F...

A few Oil firms

- OILY ROCK INVESTMENT ...
- PAMA OIL LTD 115410 ...
- PETROL LTD 115687 ...
- MID CONTINENTAL OIL ...
- MINERAL OIL WASTE ...
- MOIL ENTERPRISES LTD ...
- MONOPOLY 124594 SO ...

A few Banking firms

- SIGNET BANK (GRAND ...
- BANK ONE COLUMBUS ...
- BAKUTEK LTD...
- BAER AMERICAN BANKING ...
- BARCLAYS BANK OF ...
- BARCLAYS BANK PLC ...
- CREDIT AGRICOLE CORPOR...

A few trust firms

- EUROPEAN AMERICAN BANK...
- FERRIER LULLIN DAYMAN ...
- FINSBURY BANK AND ...
- FIRST CAYMAN TRUST ...
- FLORIDA INVESTORS BANK...
- OMS BANK & TRUST ...
- GEORGE TOWN TRUST ...

THE LOOPHOLE4ALL.COM DATABASE CONTAINS A TOTAL OF 215,880 NAMES OF COMPANIES WHICH ARE BASED THE CAYMAN ISLANDS FOR FINANCIAL ADVANTAGES. THE NAMES HAVE BEEN ACQUIRED THROUGH A SCRAPING-HACK AND EXPOSED AGAINST CAYMANS LAWS. IN THIS LIST THE COMPANIES ARE CATEGORIZED INTO GROUPS SORTED BY TYPE OF INDUSTRY IDENTIFIED BY INVESTIGATING INTO THE DATABASE THROUGH KEYWORDS RELATED TO FINANCE AND NATURAL RESOURCES. THE LIST PRESENTED HERE CONTAINS ONLY A FEW FIRMS WITH 10,000 NAMES DIVIDED INTO 20 CATEGORIES, WHICH SHOW THE FIRST 500 COMPANIES FOR EACH CATEGORY IN CHRONOLOGICAL ORDER FROM THE MOST RECENT COMPANY AND NUMBER OF PROGRESSIVE TAX NUMBERS.

PHARMA - TOT: 263

FOOD - TOT: 238

MINING - TOT: 271

PHARMA: 263 companies listed with names and progressive tax numbers.

FOOD: 238 companies listed with names and progressive tax numbers.

MINING: 271 companies listed with names and progressive tax numbers.

Image of a document with a signature and stamp.

PAOLO CIRIO
Loophole 4 All, Ars Electronica, 2014, CyberArts
loophole4all.com

PAOLO CIRIO
Loophole 4 All, Ars Electronica, 2014, CyberArts
© Foto: Florian Voggeneder



SPIONS

Negyvenhatodik rész

Gabba Gabba Hey!

„Hail, hail rock and roll
 Deliver me from the days of old
 Long live rock and roll
 The beat of the drums, loud and bold
 Rock, rock, rock and roll
 The feelin' is there, body and soul.”
 CHUCK BERRY¹

Akármennyire tanácsos lenne, akármennyire szeretném és igyekszem, képtelen vagyok nacionalistává válni. Hiába lobogtatnak előttem bármilyen zászlót, nem buzog fel bennem a nemzeti érzés (bár be kell vallanom, hogy az angol és brit lobogók megpillantásakor időnként érzek szívtejékon némi bizsergést, ahogy akkor is, amikor zombi matrózaim felhúzzák a Déltengerek hullámaint hasító, büszke álmohajóm – *THE SOLUTION* – árbocára a kalózok koponyával és lábszárcsontokkal ékesített, fekete zászlaját).

Van ugyan totemállatom, az életét eukaliptusz-kábulatban töltő, szelíd – bár fája védelmében félelmetes harcossá is változni tudó –, bölcs koala, de nincs, és nagy valószínűséggel már nem is lesz törzsi identitásom. Nem fogok sámándobot verve, varázsigéket a pusztába kiáltva, se egyedül, se csoportosan táncolni tűz körül. Nem fogok embert, fehér lovat, borjút, kecskét, bárányt, csirkét, galambot áldozni, vérszövetséget kötni, nemezsipkát, felkunkorodó orrú nemezsizmát, lemezes tarsolyt viselni. Nem fogok állatbőrökbe öltözni, szőrén megült szilaj paripán vágatva hátrafelé nyilazni, a hanyatló Nyugatra támadni, s tenyerembe köpve, mindkét karomat az ég felé emelve hódolni a Napistennek. Sajnálom, hogy önszántamból képtelen lennék minderre, pedig bizonyára hasznomra válna manapság a nagyobb ízlésbeli rugalmasság. Persze, ha utasítás érkezne felülről, ha kémfeladatul kapnám vagy méltón megfizetnének érte, jó atyafivá tudnék időlegesen válni bármely törzsközösségben. Saját belébe töltött rőfikét zabálnék, pálinkával kezdeném, csinálnám végig és zárnam napjaimat. Jurtámban nézne a tévé, mobiltelefonon szidnám a technika vívmányait, s úgy elszaporodnék, mint a pockok mostanában. Nemzeti rockba fojtanám bánatom, és rovásírással írnám ezeket a sorokat.

Nincsenek befolyásos barátaim, nincs gazdag rokonságom, holdudvarom, földi hatalomra eséllyel aspiráló pártom. Nincs házam, lakásom, gépkocsim, kutyaom,

kanárim, elásott vagy fa odvába rejtett kincsem, nincs semmiféle pénzzé tehető értékem sehol. Mégsem vagyok hazátlan – *bozgor*, ahogy román barátaim becéznek tréfásan. Van hazám, de nem ezen az egykedvűen pörgő, gyilkos Napja körül álmosan keringő planétán, hanem valahol nagyon magasán és rettentő távol. Ideje ismételten nyilvánosságra hoznom, egyúttal magamat is emlékeztetnem, hogy nem vagyok földi eredetű. Nem születtem ide, csak bizonyos okokból (egy részüket magam sem ismerem) örök életem egy pontján *telepítettek* a területre. Hogy ki, vagy kik küldtek éppen ebbe az izébe, nem tudom, bár néha sejtem. Abban azonban biztos vagyok, hogy egyedül munkálkodom ezen a globális szemétdombon. Vannak itt honfitársaim – szellemtestvéreim, különböző feladatokkal megbízott kozmikus kémek is, nem feltétlenül az ún. „élők sorában”. Mint például LOUIS FERDINAND CÉLINE, PAUL BOWLES, HENRI MICHAUX, MARINA ABRAMOVIĆ, HAJAS TIBOR, MATA HARI, GEORGE ORWELL, MARSHALL MCLUHAN, ALDOUS HUXLEY, WILHELM REICH, MILAREPA, HAMVAS BÉLA, a SPIONS² frontembere, a jelenleg a kanadai Montrealban, DJ Helmut Spiel! fedőnéven kémkedő³ stigmatikus entitás, stb. És persze honfitársaim közé sorolom a rock'n'roll végtelen Birodalmának összes istenét, félistenét, boszorkányát, tündérét, mágusát és közkatonáját is.

„Sons of the silent age
 Pick up in bars and cry only once
 Sons of the silent age
 Make love only once but dream and dream
 They don't walk, they just glide in and out of life
 They never die, they just go to sleep one day”⁴

1978. szeptember 2. reggelén, engem elhagyni készülő feleségem társaságában a pörgős, izgága Franciaországból a lomhán tespedő Svájcba érkezve, az egyes szám harmadik személyében átélte, téveszmével⁵ (*doxazmák*) párosult pszichotikus visszahúzóds (*psychotic withdrawal*) állapotában az első genfi útkereszteződésnél, rozoga Zsigulimban gubbasztottam. David Bowie *Sons of the Silent Age*⁶ című himnuszát hallgatva vártam, hogy a lámpa végre zöldre váltson. A helyzetet az tette különösen pikánsná, hogy paranoiám a lámpa működésének lelassítását nem csak szándékoltnak, hanem személyesen

2 <http://spions.webs.com/>

3 <https://www.youtube.com/channel/UCAzZ2HpegYgQF4z3DvnrYYw?feature=watch>

4 Részlet David Bowie *Sons of the Silent Age* című dalának szövegéből. A dal az 1977-ben, az RCA Records által kiadott *Heroes* LP-n jelent meg. Bowie eredetileg e dal címét akarta adni az albumnak.

5 A skizofrénia *Schneider-féle elsőrangú pszichotikus tünetei* közé a külső erő általi irányítottság téveszméjét; a beteg meggyőződését, hogy gondolatokat ültetnek be vagy vonnak ki a tudatából; a meggyőződést, hogy gondolatait mások felé közvetítik; olyan képzelte hangok hallását, amelyek a gondolatait vagy a cselekedeteit észrevételezik, és a képzelte hangokkal folytatott beszélgetéseket sorolják.

6 http://www.youtube.com/watch?v=DF_GqRAzVDg

1 *Hail! Hail! Rock and Roll* – Dal Chuck Berry *After School Session* című, első albumán (US, Chess Records, 1957)

GABBA GABBA HEY!

NAJMJÁNYI LÁSZLÓ
Tribute 2 Ramones 01
© HUNGART

rám szabottnak gondoltatta velem. Azért nem vált zöldre a lámpa, hogy az ellenség utolérhessen és megsemmisíthessen, ebben biztos voltam. Koncentrációm megőrzése érdekében az örökkévalóságnak tűnő várakozás alatt a rock'n'roll nem földi eredetén, s annak kapcsán az emberiség szellemtörténetének kitüntetett korszakain gondolkodtam.

„Köszönöm halhatatlan Korszellem, az Ősrobbanásból – Big Bang –, az Univerzum első rock'n'roll eseményéből kipattanó Zeitgeist, a Kozmikus Órát elindító Világlélek, saját apját sarlóval kihérélő Kronosz,⁷ hogy a tengereken, hegyeken és határokon átsuhanva az 1950-es évek végén eljöttél a világ sötétebbik végére, ahol éltem, és felszabadítottál”, imádkoztam. „Emlékeztetél arra, hogy ki voltam, honnan jöttem, ki vagyok, hol, miben vagyok, és ki lehetek, hová juthatok. Nélküled nekem soha nem sírt volna gitár, altestemet soha nem masszírozta volna elektromos basszus, nem hallottam volna meg a valódi élet dobjainak dübörgését, és máig nem tudnám, mit jelent a „GABBA GABBA HEY.”⁸

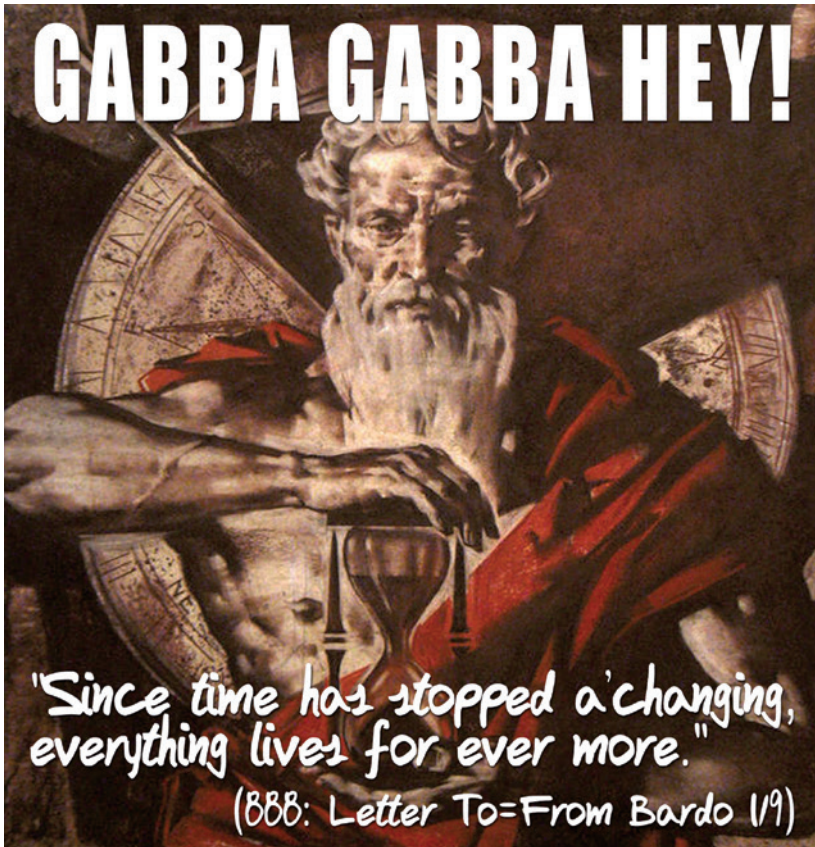
Vannak kitüntetett időszakok az emberiség szellemtörténetében, amikor felerősödik a közösségi érzés, az emberek keresik egymást, hogy eszmét cseréljenek. Az eszmék ereje képes átjutni a legjobban őrzött, látható és láthatatlan mesterséges határokon is. Bármilyen messze utazunk lélekben vissza az időben, mindig találkozunk ilyen hosszabb-rövidebb kitüntetett korszakokkal. Ilyen közösség-teremtő korszak volt Kr. e. körülbelül 600 évvel, amikor Gautama Sziddhártha Buddha megvilágosodott, és szükségét érezte megreformálni a hinduizmust. Ahogy az árnyéket és táplálékot adó *bodhi*-fa (*bo*; *peepal*; *fügefafa* – *Ficus religiosa*) tövében ült a megvilágosultak intelligens boldogságával mosolyogva, tanítványok gyűltek köré és vitték szét a világban a földi életet elviselhetővé tévő szavait. Aztán jött a Krisztusnak nevezett életigenlő názáreti, Jézus, aki a zsidók moralizálással torzult vallása megreformálása, a bűn és bűnhődés örök körforgása megszakítása szándékával tanított, szervezett és indított útjára egy gyorsan növekvő közösséget. Ilyen közösség épült akkor is, amikor a félelemben és öngyűlöletbe tompult középkor után az emberi szellem visszatalált testébe, a reneszánsz idején; és abban a nagyon optimista, felvilágosodásnak nevezett korszakban is, amelyben a Krisztus tanításait korrumpáló klérustól és az öröklött kiváltságoktól való megszabadulásra, az emberi önbizalom helyreállítására történt balul sikerült, egyenesen az atombomba kifejlesztéséhez vezető kísérlet. A reneszánsz és a felvilágosodás

7 Kronosz (*Chronos*; *Khronos*; *Chronus*), Uranosz (*Uranus*, az Ég Istene) és az őt is megszüülő Gaia (a Föld Istenője) gyermeke, az első tizenkét títán (hat fiútestvér, Okeanosz, Koiosz, Kriosz, Hüperion, Iapetosz és Kronosz; és hat lánytestvér, a titániszok: Théüsz, Rheia, Themisz, Mnemoszüné, Phoibé és Theia) legfiatalabbja, az olimposzi istenek egyik apja, a Szókratész előtti filozófiában az Idő megszemélyesítése. A régi görögök Kronoszt háromfejű – ember, bika és oroszlán – kígyóként képelték el, aki társával, az ugyancsak kígyó Anankével (*Elkerülhetetlenség*) a Világotjást vették körül testük tekvényeivel, és szakították szét a föld, tenger és ég háromságára, megformálva az elrendelt Univerzumot. Kronosz apja, Uranosz megrémült títán-gyermekei rútságától és erejétől, ezért az Alvilág (Hadész) alatt tátongó, brozfallak közé zárt legsötétebb mélységbe (Tartarosz) számúzta őket. Anyjából lett szeretője, Gaia azt remélte, hogy Uranosz szabadon engedje gyermekeiket, ha megfosztja férfiasságától. Tervét egyedül nem tudta végrehajtani, ezért segítséget kért gyermekeitől. Egyedül a legfiatalabb, Kronosz vállalkozott a feladatra. Gaia a méhében létrehozott fehér fémű óriási, gyémánt keménységű sarlót készített. Amikor Uranosz legközelebb szeretkezni akart Gaiával, Kronosz előugrott rejtékéből és a sarlóval levágta apja nemét. A fájdalommal keservesen üvöltő Uranosz vére a földre hullott, s belőle születtek meg az Erinnoszok, a Gigászok és a Meliák, az isteni eledel készítői. Kronosz a levágott szervet a viharos tengerbe hajította, amelyből kikelt a szépség istennője, Aphrodité. Ezután a títánok felhozták a föld mélyéből a százekeket, megfosztották Uranoszt hatalmától és Kronoszt tették meg az ég urává. A títánok nőül vették nővéreiket és számos istenmagzatot nemzettek. Kronosz saját nővérét, Rheát vette feleségül, és együtt uralkodtak emberek és istenek felett. Uralma alatt élte aranykorát a világ. Az emberekben ekkor még nem dolgozott az irigység, kapzsiság vagy bármilyen erőszak. Nem ismerték a nehéz munkával elérhető megélhetést és a törvényeket sem.

8 A „Gabba Gabba Hey” csatakiállítás a Ramones amerikai punk együttes *Leave Home* című, második stúdióalbumán (US, Sire Records, 1977) megjelent, *Pinhed* című számban hangzott el először: „*Gabba gabba, we accept you, we accept you, one of us (...)* *Gabba gabba hey, gabba gabba hey!*” („*Gabba Gabba, elfogadunk, elfogadunk, egy vagy közülünk*”) – http://www.youtube.com/watch?v=_jAVMoprVm4

korában egyaránt megélenkült a kommunikáció, kialakult a társalgás és levélírás művészete. A 19. század utolsó harmadában a történelem során először lázadó művészet vált a kommunikáció médiumává, közösségteremtő erővé.

Aki éberem töltötte életét, az már jóval Einstein előtt tudta, hogy az idő, ez az emberi találmány relatív természetű. Múlását mindenki másként érzékeli. A fiatal rémesen lassúnak tapasztalja, míg az öregek napjai egyre gyorsabban múlnak. Ifjúkorunkban agyunkat új ingerek kötik le, új képességeket kell elsajátítanunk, nem tördünk az idővel, következképp az elszáll. A fiatalnak rengeteg ideje van, gondtalanul pazarolja. Az olyan hadirokkant aggastyánnak, mint amilyen én vagyok, már minden perc drága, ezért drágán adja, igyekszik spórolni vele. Ingerszegény környezetben, izolációs kamrába, sötétzárkába zárva időnk összezsugorodik. Két hét után úgy véljük, hogy csak 8–9 nap telt el. A fény-sötétség jelzéseitől elválasztva belső órák megbojandul: a napok hossza megnyúlik, a legtöbb embernél 25 órára vagy ennél is többre. Belső órák szeszélyesen, hangulataink szerint lassulva és gyorsulva jár, ám van benne rendszer. Ha ezt a rendszert kiismerjük, magunk is pontosabbá válhatunk az időbecslés terén. A pontosság összefügg az intelligenciával. Minél intelligensebb valaki, annál pontosabb, vagy megfordítva: minél pontosabb igyekszik lenni, intelligenciája annál jobban fokozódik. Ha jól érezzük magunkat, az idő felgyorsul. Ha szenvedünk vagy unatkozunk, lelassul. Aki varázsszereket használ, pozitív érzéseket él át, mégis lassú az ideje. Egy perc, vagy akár pár pillanat is óráknak tűnhet, ha el vagyunk varázsolva. Ilyenkor kitágul az időnk – az időtudatunk. Az ópium-álomban az idő nemcsak megállhat, hanem néha vissza is fordul. Az LSD és a meszkalin egy fontos agyi hírvívő, a *serotonin* érzékelőit befolyásolja. Hatásukra az óra különös eszközzé válhat: teljesen más az, amit mutat, mint amit az észlelő átél. Az események elveszíthetik egymásutániségüket. Az „utazó” időtlenséget tapasztalhat: rengeteg dolog történik egyszerre. A tér iránti érdeklődés csökken, az idő iránti kíváncsiság teljességgel megszűnik. Megnézhetjük ugyan az órákat, de tudjuk, hogy az egy másik univerzumban van. Pillanatokra kiléphetünk a térből és időből, ezek a pillanatok végtelenül hosszúak lehetnek. A vajúdó asszonyok életük leghosszabb perceit élék meg, mint azok is, akik sorsdöntő vizsgálat, vizsga eredményére, bírósági ítéletre várnak. Az unalmas előadások alatti idő is csigalassúsággal telik. Hosszú, több óráknak tűnő történeteket álmodhatunk néhány perc alatt. A halálközeli állapotban időtlenséget érzünk. Balesetek alkalmával a tudatáramlás rendkívüli felgyorsulása az idő lelassulásának vagy megszűnésének érzését eredményezi. Súlyos baleseteket átélt hegymászók beszámolóit szerint zuhanáskor egyetlen



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Tribute 2 Ramones 02
© HUNGART

másodperc akár 4-5 percnél is tünhet. Tapasztalataim szerint sehol sem tűnik lassúbbnak az idő múlása, mint amikor egy genfi útkereszteződésnél várjuk, hogy a közlekedési lámpa zöldre váltson.



Az alábbiakat már most, Genfbe érkezésem után 36 régi évvel, a ragadós semmi könyörtelen poklából léleekben visszapillantva gondolom: „A modernizmus szellemi energiáktól pezsgő korszaka nagyjából száz évig, a huszadik század utolsó harmadáig tartott, túlélve két világháborút, a bolsevik forradalmat és az abból kifejlődött, példátlanul véres és lélekgyilkos diktatúrát, a nácik fajirtó tombolását, még az igazán demokratikus, egész városokat elpusztító atombombát is. A modernizmus agóniája és halála után, hitem szerint pontosan 1984-ben beköszöntött az új, a korábbiánál is sötétebb, magányosabb, annál is több és mélyebb félelmekkel teli, még most is tartó középkor, amelynek David Bowie a *Silent Age* („Hallgatás Kora”) nevet adta.”

Az 1940-es évek végén, az 1950-es évek elején, Amerika mágikus déli államaiban, az első atom- és hidrogénbombák gombafelhőiből szólalt meg először ezen a bolygón az istenek nem-zene zenéje, a rock and roll. Afrika blues-ából, jazz-éből, gospel-zenéjéből és az ír tengerészdalokból mutálódott country-stílusból szintetizálódott az ősrobbanást megidézõ termonukleáris folyamatokban. Egyszerű és elemi erejű volt, ritmusa a Kozmosz szívdobogása, zenéje gyermekdalok, szövegei azonnal a memóriában rögzülő mantrák. A rock and roll műveléséhez nem zenei képzettségre, hanem bátorsággal párosult teremtő, érző lélekre, a saját apját kasztáló, saját gyermekeit felfaló Kronosz Aranykora emlékének tömegek szívében történő megidézésére volt szükség. A rock az extázis zenéje, a tökéletes testi és lélekállapoté, amelyben az Idő Istenét száműző, átkozott Zeusz hatalomra jutása előtt élt a Teremtője képére és hasonlatosságára teremtett, mára önsorsrontó biomasszává silányodott emberi faj.

Az 1960–70-es évek a modernizmus kitüntetett korszakán belül azért voltak különlegesek, mert az elmélet gyakorlatba váltott: megjelent és gyorsan mutálódott az új, a megelőzőnél külsejében, gondolkodásában, igényeiben és életvitelében

egyaránt különböző embertípus.⁹ a szelíd hippi a kötelező szeretetével, majd annak vad, önpusztító, őszinte gyermeke, a gyűlölet és öngyilkosság jogát gyakorló punk. Világszerte fiatalok tízmilliói akarták végleg otthagyni az évezredek felhalmozódott hülyesége által összetakolt társadalmat, amelynek legjellemzőbb alkotásai a határok, a futószalag, és – paradox módon – a megváltást kínáló rockzenét a bolygóra transzponáló atombomba voltak.

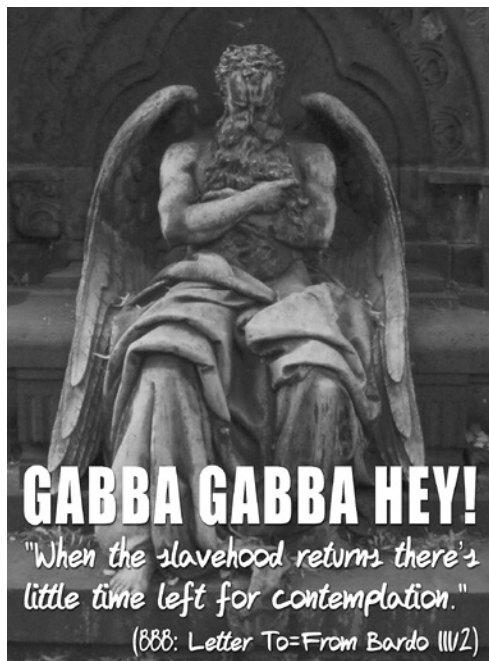
Az 1960–70-es években voltam fiatal. Pokolnak éreztem a korszakot, egyrészt a minden lépésem akadályozó, a létet pusztító biológiává degradáló szörny-rendszer, másrészt a szisztémát aktívan, vagy passzívan támogató, fenntartó, elállatiasodott, gonosz, bűzös embertömegek miatt. Reményt az adott, hogy tudtam, a szögesdrótkerítések és aknamezők mögött lüktet egy értelmesebb, szabadabb világ, amely képes a rockzene szárnyaira ültetve megváltó, energiát adó üzeneteket küldeni a totális cenzúra vasfüggönyén át, személyesen nekem. Kezdetben, az 1950-es évek végén csak kevesen, aztán egyre többen szomjaztunk ezekre az üzenetekre. A kor szelleme, a Zeitgeist annak jelenik meg, aki várja. Ezek a zenébe csomagolt üzenetek hoztak össze, fűztek közösséggé bennünket. Egy mosoly, hajviselet, kézmozdulat, ing, nadrág, cipő, a tekintet tisztasága, a mondatok súlya és dimenziógazdagsága – apró jelekből megismertük egymást. Egymás iránti nyitottságunk, érdeklődésünk tett bennünket mássá, mint a körülöttünk bomló biomassa. A mobiltelefon még csak a sci-fi könyvekben létezett. Az Internet még ott sem. Vezetékes telefonja keveseknek volt. Csak a legősibb kommunikációs eszközökkel, a beszélgetéssel és a levélírással rendelkezünk. Mindkettőt művészetként igyekeztünk gyakorolni, és kikerülhetetlenül fontosnak, létfeladatnak tartottuk önmagunk megkomponálását, üzenetértékűvé emelését. Ezért a beszélgetéseink nem fulladtak locsogásba, fecsegésbe, redundanciába, hanem igyekeztük minél pontosabbá, tisztábbá, lényegre törőbbé tenni a közlésváltást. Nem monologizáltunk, nem magunkat mondtuk süketen, hanem eszméket cseréltünk. Azt adtuk tovább, ami fentről érkezett. Tudtuk, hogy nem mi találjuk ki az ideákat, hanem az éteren át kapjuk őket a kozmikus, bennünket misszióknra küldő energiaközponttól. Cserélődtek, mutálódtak, gazdagodtak a távolról érkező közlések. Mindenki a maga módján,

9 „A new race – az új emberfaj kialakulása, keletkezése, kibontakozása érthetetlen nagy misztérium. (...) Végül a faj keletkezésének misztériumához teljesen hasonló, érthetetlen, újabb nagy misztérium volt, hogy az új faj képviselőiben lassan kifejlődött a tudat: már nem vagyok egyedül. Az még titok, hogy a hozzám hasonlóak hol vannak. De már tudom, hogy vannak, és ha találkozom velük, felismerem őket anélkül, hogy egyetlen szót is váltanánk. Amíg valamilyen emberből csak egy van, kivétel, ha kettő, különös, ha három, már közösség.” – Forrás: Hamvas Béla: *Vízöntő – tanulmány a Láthatatlan történet című esszéjéről* (Budapest, Egyetemi Nyomda, 1943)

alkatához, alkotói programjához illően, a maga eszközeivel adta őket tovább. Így teremtődött egy élő, vibráló, önépítésre készített, az aktualitást, személyességet, közvetlenséget legfőbb értékeknek tekintő szellemi közeg, amelyben események, írások, dalok, élő színházi előadások, metaképek születtek. Ugyanazokat a dolgokat gyűlöltük, ugyanazokon nevtünk, egyszerű gesztusokból is tökéletesen megértettük egymást. Nem érdekeltek bennünket a reprodukció, az imitáció. A valódit, a megismételhetetlen, a csak önmagát jelentőt, az életet kerestük, igyekeztünk létrehozni. Szellemi testvériségben éltünk, saját hőseink, szentjeink, közös ünnepeink, vidám szertartásaink voltak.

Ma már nincsenek szentek, hősök, közös ünnepek, vidám szertartások – a Hallgatás Kora szétrombolja a magasrendű szellemi közösségeket. Csak a durva, primitív, semmitmondó szimbólumok köré szerveződő, alvajáró süketnéma vakokból összeragadó, könnyen irányítható, a legmocskosabb célok elérésére használható törzsközösségeket, virtuális, pszeudó közösségeket engedi burjánzani. A helyzet reménytelennek látszik – nem először az emberi szellem története során. Totális vákuumban, a környezet agresszív igénytelensége ellenére próbálunk közölni, felülről jött üzeneteket továbbítani, teremteni. A helyzet teljes reménytelenségében, a végtelen és öröknek tűnő magányban a hagyomány nyújt vigaszt. A hagyomány azt mondja, hogy minden korban, még a legsötétebben, a leghallgatagabban is él egy bizonyos számú – a Kabbala szerint 36, János Jelenései szerint 144 ezer – igaz, akik őrzik a magasrendű élet titkát, és egymással a szellem hullámain kommunikálnak. Általuk a Zeitgeist üzen. Bár egymástól távol, legtöbbször teljes izolációban élnek, valószínűleg

NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Tribute 2 Ramones 03
© HUNGART



sohasem találkoznak személyesen, a titkok tudói tudják, hogy nincsenek egyedül. Szavaikra, ideáikra a régi könyvekben bukkanhatunk a legvalószínűbben. Ma is ugyanazt tanítják, mint az ősidőkben, Hermész Triszmegisztosz, Buddha, Jézus idején. Aki megőrizte fiatalságát, a rockzenéből – különösen a legvadabból, legkeményebből – is kihallja őket.

Most minden megtörténhet, és meg is történik, ami megnehezíti a lényeges, fontos, súlyos megtalálását. Most, csaknem fél évszázaddal a modernizmus halála után legkevésbé a művészetben lehet lényegesre találni, mert ma már ezen a néhai szakrális területen is mindent lehet, minden megengedett. Ezért irtózom a művésztől, a költésztől, festésztől, irodalomtól, mindentől, ami szépelegve művészetként mutatja magát. Mindentől és mindenkitől, ami és aki vakon és süketen, aktualitás-érzékletlenül, a másikat észre sem véve locsog, fecseg. Egyedül, részben a körülmények hozta kényszerűségből, részben a saját választásomból magányban élek hosszú évek óta. Persze, hiányzik a társaság, az emberi érintés, de nem keresem minden áron. Az idő különböző barlangjaiban élő szellemi testvéreimmel a munkám és műveik tanulmányozása révén beszélek. Tudom, hogy a pontosan megformált mondat, épen továbbított idea, észrevétel, gondolat eljut hozzájuk, akárhol, akármikor élnek. Mint ahogy én is megértem, az ő tisztán megfogalmazott közléseiket. A Hallgatás Kora nem néptelen, csak extatikusan más, mint az idők, amikor az avatottak még egy asztalnál ülve, ugyanakkor, ugyanabban az utcában, babérligetben, tengerparton beszélgethettek egymással. Ebben a mostani vákuumban legfontosabb feladatunk elménk épségének – másképpen: örületünk fehér, hideg izzásának –, látásunk tisztaságának – másképpen: kémvöltünknek – megőrzése.



Ültem rozoga Zsigulimban az első genfi útkereszteződésnél, és vártam, hogy a közlekedési lámpa zöldre váltson. Az, hogy örökkévalóságnak tűnő ideig kellett a zöldre várni, a svájci agy tudatos döntése volt, mint ahogy minden tudatos ebben a sajt- és óraszagú országban. Tudatosan nőnek fák, a fű, tudatosan legelik a marhák. Tudatosan meredeznek a formatervezett hegyek. Tudatosan, gondosan előre megtervezett irányban vonulnak a tudatos égen a tudatos felhők. Szándékosan, meghatározott időszakokban sújt le a hegyekből a fön (fhön), a déli irányból érkező, száraz, meleg, az érzékenyebb embereket megbolondító bukószél. Ahogy a zöldre vártam, rendőrautó lopakodott mellém. A letekert ablakon kihajoló kovázképzű rendőr a Zsigulim orrát díszítő, Párizsban szerzett horpadásokra mutatva hibátlan angolsággal adta tudtomra, hogy ilyen rozszant külsejű gépjárművet nem látnak szívesen országában. Miután közöltem, hogy csak átutazni szándékozunk ékszerdobozukon, atyáin biccentett, majd hátratlottak. A dróttal rögzített visszapillantó tükrömben láttam, hogy mögémk érve noteszébe írja Zsigulim rendszámát. Végül megtörtént a csoda. A közlekedési lámpa zöldre váltott, elindulhattunk Genf belvárosa felé. Sem a Mont Blanc, sem a híres svájci sajtok nem jelentettek számomra igazi vonzerőt. A helyi óragyártás érdekelt ugyan, de nem annyira, hogy kedvéért a rock-szellemiséget akkor még fájdalmasan nélkülöző országba látogassak. Genfi utunk egyetlen célja a száműzetését a városban töltő Szent Tamás¹⁰ meglátogatása volt. Reggel hét körül értünk a bérházhoz, amelyben lakott. Mivel tudtam, hogy a szent nem kel korán, mint a lovak, a ház előtt parkolva várakoztunk reggel 10-ig. Az utcán töltött mintegy három óra alatt egyetlen járókelőt sem láttam. Egyetlen kapu sem nyílt ki, egyetlen ablakból sem nézett ki ember. Csengetésemre a reggeli glóriájában tündöklő Szent Tamás nyitott ajtót. „*Gabba Gabba Hey!*”, köszöntött kissé álmosan. Nem lepett meg, hogy ismeri a Ramones-t. Fő kutatási területe, élettere, tanításának alapja az aktualitás. Felébresztettük, ennek ellenére örömmel fogadott bennünket, s megnyitotta számunkra vendégszobáját, amelynek matracán kipihentük a hosszú út fáradalmait.

Folytatása következik

¹⁰ Szenjőby Tamást (St. Aubry Tamás, Emmy Grant, IPUT, St. Turba Tamás, stb.), Budapest szőke hercegét 1975-ben kényszerítették emigrációra az életellenes magyarországi bolsevik diktatúra hatóságai.

Orpheusz Jakutföldön

A „nemlétező” nyolcvanas évek a szovjet underground művészetben

„Mindannyian a Mengyelejev-táblázatból bújtunk ki”
SZERGEJ ANUFRIJEV

Moszkovszkij Arhiv Novovo Iszkussztva (MANI), Photo 5

„Nyolcvanas évek? Ugyan... A végtelenül hosszú *hetvenes évek*, az volt csak, és utána, 1987–1988 táján, rögtön kezdődtek a kilencvenes évek” – állítja a költő Lev Rubinszejn (1947)¹ az orosz *underground* nagy korszakáról *A perdöntő nyolcvanas évek a szovjet nemhivatalos művészetben*² fotográfus és performer állított össze a kor közel negyven kiváló képviselőjének írásaiból és interjúiból. A társaság jórésze a Rubinszejnhez hasonlóan „nyúlós takonyknak” találja ezt az évtizedet: „amikor a keményre fagyott tér-idő mocsár hirtelen felenged – írja Vlagyimir Szorokin (1955) –, és a nyálkás-ragacsos masszát csak húzzuk magunk után, mint a gumit, míg el nem szakad”.

„Nemlétező nyolcvanas évek?” – a retorikus kérdés látszólag pusztán a kötetben megszólaló szerzők bizonytalanságára utal, akik, gondban lévén a periodizációval, jobbnak látták hozzácsapni ezt a meghatározatlan évtizedet az előző vagy a következő korszakhoz, ezzel nyilvánítva nemlétezőnek. Valójában nemcsak a szereplők hezitálásáról van szó, hanem arról is, hogy mit kezd a művészettörténeti-kulturpolitikai kánon ezzel a tíz évvel és az ekkor bekövetkezett radikális fordulattal. A moszkvai Tretyakov Galéria XX. századi épületének (1991 óta sokadik alkalommal, újra átrendezett) állandó kiállítása arra utal: semmit nem kezd vele. Egyszerűen, de nyomatékosan és hivatalosan nemlétezőnek nyilvánítja. A teljes XX. századi orosz képzőművészetet a maga összetettségében – az avantgard elágazásaival és a nagy szocreál ikonokkal együtt – bemutató közel félszáz terem sor végéről kitörölte azt a vitatott évtizedet, amely teljesen új viszonyt teremtett a politikai és művészeti látásmód között. Eltűntek a termekből azoknak az alkotóknak a szóban forgó években keletkezett munkái, akik ezt a radikális fordulatot végrehajtották³. Holott épp ekkor lett az *underground* életstílusból és egyedi gesztusaiból *rendszereszerű politikai* gondolkodás, amely egyszersmind megtalálta a maga kifejezésformáját is. Rendes „kortárművészet” lett.

¹ A cikkben említett művészek neve mellett zárójelben a születési év szerepel.

² *The Watershed Eighties in Unofficial Soviet Art* (Rus. Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве СССР). Edited, compiled, and designed by G. Kiesewalter. Moscow: NLO, 2014. ISBN 978-5-4448-0142-0

³ Bár az időszaki kiállítás 2014. tavaszán és őszén a Dmitrij Alekszandrovics Prigov életművéből *válogatott tárlat*, aki szó szerint „élmunkása” volt ennek a fordulatnak: a válogatásból ugyanis épp az az elem hiányzik, ami világhossá tenné a váltás lényegét.

Mert bármennyire is tiltakoznak a kötetben szereplő szerzők, élükön a legradikálisabb politikai gondolkodó Erik Bulatovval, hogy márpedig ők művészeti, és nem politikai kategóriákban formálnak és fogalmaznak, a korszak legnagyobb „vívmánya” épp a *politikum* személyes tartozékká (olykor szó szerint testrésszé) való visszavétele. Minden, ami személytelen szovjet volt, a nyelvtől a társbérleti konyha lábasáig, ezeknek a művészeknek a keze nyomán visszazelődül (vagy épp „visszavadul”) személyes „magánbirtokká”. A „vissza” használata persze megkérdőjelezhető, ha ahhoz a közhelyhez tartjuk magunkat, hogy orosz viszonyok közt a „politikum” sosem volt személyes. Ez leginkább olyan, további közhelyekkel együtt szokott elhangzani, mint hogy az orosz alkattól távol áll a demokrácia, meg hogy az orosz lélektől idegen minden rendszer, meg egyébként is, Oroszország ésszel felfoghatatlan. Az idézett művészek azonban valóban mindannyian Mengyelejev periódusos rendszeréből bújtak ki, ahogy a mottóban idézett odesszai művész, SZERGEJ ANUFRIJEV (1964) mondja: mindannyian az orosz kultúra és gondolkodás azon *természetes lehetőségéből* indultak ki, amely szerint Oroszország igenis ésszel felfogható, természetadta, személyes nyelven artikulálható és kommunikálható, rendszerbe foglalható. Ez a *feltevés* 1980-ban nyílt *politikai* gesztus volt, s a nyolcvanas évek folyamán, minden, „nemlétezőnek” nyilvánító, tiltó, tagadó intézkedés ellenére, *létező* művészetté vált.

Más kérdés, s azóta is vita tárgya mind az akkori alkotók között, mind a róluk szóló elemzésekben, olyannyira, hogy a „nyolcvanas évek” művészeti-intellektuális mozgalmairól való vélekedés vízváltásává vált: mennyiben volt a szovjet *underground* „csak” esztétikai platform, s mennyiben politikai? Mennyiben járult hozzá *akaratlanul* a nyolcvanas évek második felében induló változásokhoz, s mennyiben *akarva*, tudatosan, vállaltan? Mennyi súlya volt törekvéseiknek a Szovjetunió teljes kulturális, politikai és földrajzi felbomlásában? – Ezek a kérdések mind a mai napig megválaszolatlanok a mozgalom „külső” értékelésében és a résztvevők önértékelésében egyaránt. Ugyanakkor megválaszolásuk nélkül nem adható teljes kép sem a „nyolcvanas évekről”, sem az 1989–1991-ben a Szovjetunióban lezajlott változásokról. Legfőképpen pedig: nem értékelhető nélkül az ehhez a korszakhoz való *mai* viszony feletőbb ellentmondásos jellege. Ezért szól *erről* a jelen cikk: hogyan viszonyul egymáshoz az esztétikai és politikai program a nyolcvanas évek szovjet nem-hivatalos művészetében, és *ma* hogyan viszonyulunk mindehhez? A válasz vázolója során a jelzett kötetre s a benne szereplő művészek és teoretikusok egyéb írásaira támaszkodtam.



KOLLEKTÍV AKCIÓK CSOPORT
G. Kizevalternek (Jelszó – 1980), akció, Jakutföld
© G. Kizevalter felvétele és tulajdona

Depresszió vagy eufória?

Akár nemlétezőnek nyilvánítják ezt az évtizedet a kötetben megszólaló művészek, akár nem, a Szovjetunióban maradók nyilvános biográfiája valóban csak az 1987–1988-as években kezdődött. Az új időszámítást az 1988-as moszkvai Sotheby's aukció⁴ jelzi: ettől kezdve hivatalosan nem lehetett csak úgy eldugni a több mint kétmillió fontot „termelő” alkotókat. A szovjet underground divatba jött, de a váratlan nyilvános (és anyagi) siker az alkotók művészi biográfiájára alig hatott: folytatták annak az elképzelésnek a megvalósítását, amely az 1970–80-as évek fordulóján valóban fordulatot hozott. Ekkor vált a „tiltott” művészet valódi „kortárs művészetté”, amelynek deklarált vagy reflektálatlan célja nem az volt már, hogy egyes, falra akasztható vagy

posztamensre pakolható műtárgyat hozzanak létre, hanem hogy a művészeti alkotás mint gondolkodásmód folyamatát modellálják.

Ez a fordulat látszólag független volt az évtized Szovjetunió-beli eseménytörténetétől, amelynek kiindulópontját szinte kivétel nélkül tragikusan letaglózónak minősítik. „1979. Moszkva. Hóesés. Koromsötét éjszaka. Leverten ébrednek a kilátástalanságtól. MELAMID, KOMAR, KÁTVA ARNOLD, LEV BRUNYI, RIMMA és VALÉRA GERLOVIN – elmentek mind, egymás után tűntek el a Seremetyevó indulási oldalán; egy egész nemzedék, a 25 és 40 év közöttiek, a legtehetségesebb és legtevékenyebb művésztársaink. Maradtak a KABAKOV- és PIVOVAROV-féle öregek, meg mi, a huszonéves kölykök” – írja VIKTOR SZKERSZISZ (1956). SZEGEJ SABALIN (1947) a „perifériák festőjének” nevezett fotorealista művész az első, 1980–84 közötti korszakot a „depresszió éveinek” nevezi, az 1984–87 közti éveket „a második olvadás olvadás korának”, a harmadik, 1987–1990 közti éveket pedig a tulajdonképpeni „peresztrojka” éveinek, miközben az egész évtizedet homogén, „fakó, sötét-szürke” színben látja, ami csak az 1990-es évek legelején vált valami tompa halványrózsaszínbe. A rothadó alma két feléhez hasonlítja az évtizedet IRINA NAHOVA (1955), amelynek lottyardt, megbarnult, büdösödő fele azonban alig válik el a friss-ropogós maradéktól. A kiszabadulás eufóriája tagadhatatlan, ugyanakkor a „rothadó állapot” is tartogatott olyan példátlanul releváns eseményeket, személyes-művészi pályát meghatározó döntéseket, amelyek más élethelyzetekben elképzelhetetlenek lettek volna.

Bármennyire is nem politikai terminusokban írták le tevékenységüket, ugyanabban a térben éltek, mint az emberjogi aktivisták, s jónéhányan épp Andrej Szaharov 1980. január 22-én történt letartóztatásától számítják a szovjet korszak legmélyebb depresszióját, a végét pedig attól, amikor 1986 decemberében Szaharov és felesége, JELENA BONNER Gorkijből (ma: Nyiznyij Novgorod) visszatérhetett Moszkvába. Ugyanilyen kezdő- és záródátum sokuk számára az

4 A gláznoszty és peresztrojka hullámán, 1988. július 7-én rendezte Moszkvában a Sotheby's aukciósház és szovjet műtárgykitelintéző állami apparátus az első szovjet műtárgyaukciót a hivatalos szovjet művészeti életben addig nem, vagy alig szereplő alkotók munkáiból. A több mint 2000 licitáló részvételével zajló aukció a várt bevétel négyszeresét hozta: 2,085,050 £-ot (3,568,563\$) – igaz, maguk az alkotók, az érvényben lévő szovjet valutaszabályok miatt, csak töredékét kapták. A legnagyobb meglepetést Grisa Bruszkin (1946) *Alaplexikon* című képe okozta, amely 412,828 dollárért kelt el (a becsérték 23,882 \$ volt). Maga a mű a mottóbeli idézet kommentárja is lehetne: a „szovjetség és személyesség” periódusos rendszerét jeleníti meg.

afganisztáni megszállás⁵: a szovjet csapatok 1979. december 25-én vonultak be, s 1986. november 13-án hozott határozatot az SZKP KB Politikai Bizottsága Gorbacsov kezdeményezésére a csapatok fokozatos kivonásáról, ami 1989. február 15-én zárult le.

Nem tartották magukat „disszidenseknek” – ahogyan a szovjet politikai máskéntgondolkodókat, ellenzékieket, szamizdatozókat neveztek –, s ha volt is átjárás az emberjogi aktivisták és a művészeti underground között, ez nem vált rendszerszerű, formalizált együttműködéssé. Művészetüket esztétikai gesztusnak szánták, s legtöbbjük tiltakozott is, ha politikai tettként definiálták – akár a hivatalos kultúrpolitika képviselője vagy a KGB kihallgatótisztje tette ezt, akár a legtekintélyesebb kritikusok. Egyvalami mindannyiuktól végképp távol áll: az, hogy ezt a „földalatti” helyzetet egy pillanatra is idealizálják vagy heroizálják. Szabadságuk kiindulópontjának tekintették, saját választásuk következményének. A periféria- és gétőlét zártágát nem kezelték a művészi koncepció forrásának, akkor sem, amikor formailag a műalkotás alapja sokszor épp a szabad térbe való kivonulás volt, mint például a KOLLEKTÍV AKCIÓK csoport performanszai esetében.

A bezártság depresszióját mi sem jelzi pontosabban, mint az 1980-as moszkvai olimpia időszaka. Szó szerint és átvitt értelemben is megtisztították a várost: a KGB ez alkalomra már 1977-ben létrehozott speciális alegysége kitelepítette Moszkvából a 101 kilométeres körzeten túra az „antiszociális elemeket”, az egész „földalatti” világot, disszidenseket, művészeket – a másik „földalatti” világ, a hivatalossal nagyon aktív kapcsolatot tartó „szervezett alvilág” hathatós közreműködésével.⁶ „Kísérteties patyomkinfaluvá változott Moszkva az olimpia két hetére. Az utcákat tisztára suvickolták, a homlokzatokat átfestették, néhány kereskedelmi egységben, főként a kerületi pártbizottságok mellett, importsört árultak, jugoszláv sonkát, neszkaftét, és más hiánycikkeket. A szakszervezet kényszerjuttalom-jegyeket osztogatott, hogy megteljenek a lelátók. Egy nap én is elmentem a feleségemmel a Luzsnyiki-stadionba, ahol a nézők legalább annyi izgalmat nyújtottak, mint a versenyek: egy csapat amerikai diák ült a közelünkben, „Shame” feliratú trikóban, afgán sapkával a fejükön” – emlékezik vissza erre az időszakra Sablavin. Egy „elővigyázatlanság” mégiscsak történt: az olimpia

tetőfokán, 1980. július 25-én hunyt el a kultikus színész és énekes, VLAGYIMIR VISZOCKIJ. A hivatalos sajtó el akarta hallgatni halálhírt, hogy ne borítson árnyat az afgán bevonulás miatt 50 ország által bojkottált, amúgy is megcsappant propagandaértékű olimpiának. Két apróbetűs hír jelent meg róla, az egyik a *Vecseryaja Moszkva*-ban, ami miatt haladéktalanul el is bocsátották a főszerkesztőt. Viszockij búcsúztatására több mint 40 ezren gyűltek össze a Taganka színház környékén, erős rendőri készültség akadályozta meg, hogy tömegdemonstrációvá alakuljon.

„Szovjetség és személyesség”

Ebben a feszült légkörben minden „nem-szovjet” mozdulat gyanús lett, s azonnal kiváltotta a KGB érdeklődését. Az idősebb underground nemzedékhez tartozó SZERGEJ SABLAVIN (Ilja Kabakov, Erik Bulatov, Jankilevszkij kor- és nemzedéktársa) a konceptualisták egyik nagy témáját fejlesztette tovább: „a strukturálatlan természet”, a „természeti anarchia” és az emberi természetbe oltott strukturált formák viszonyából kialakuló „virtuális realitás” megjelenítésén dolgozott. Látszólag nem volt ebben semmi antiszovjet, az olimpia nyarán a KGB egyenruhás „művészettörténésze” mégis berendelte, hogy rávegye: határolódjon el a Párizsban megjelenő *A-Ja* orosz kortárs művészeti almanachtól, tiltsa le a róla szóló cikkeket, helyette inkább őket informálja. Ekkoriban már javában terjedtek szamizdatban a szovjet disszidensek ügyvédje, a legendás SZOFJA KALLISZTRATOVA (1907) instrukciói „Hogyan viselkedjünk, ha a KGB berendel?” címmel, társbérleti és lakótelepi lakásokban, konyhaasztal mellett tréningeztek a berendelésre „esélyesek”. Sablavin az instrukciókat követve, nemet mond a szervezési kísérletre, s bár a következményei a munkahelyi „kutatónap” megvonására korlátozódtak (kiberntikusként végzett, egy kutatóintézetben dolgozott), a főnök az összes kulimunkát rálócsölte, hogy semmi ideje ne maradjon munkaidőben az „alkotó gondolkodásra”. Közben, a főnök – csalahatlan érzékkel – kizsarolt tőle néhány képet: jól járt velük 1989 után. Az egyik képen a moszkvai Olimpiai stadion körformája, Sablavin lencsekonstrukciói által transzformálva: látszólag nincs benne semmi szovjetellenes, semmi politikai tartalom. Valójában azonban az egész kép maga a felforgató cselekedet: már a transzformált nézőpont szigorú tilalom alá esett; az Olimpiai stadiont nézni továbbra is csak egyféleképp lehetett. „Szovjetség és személyesség” – ahogyan a később még idézendő BORISZ MIHAJLOV (1938) szovjet-ukrán fotóművész definiálta saját „hozadékát” – végképp kizárta egymást.

SZERGEJ MIRONYENKO (1959, ikertestvérével együtt a GALÓCA-CSOPORT tagja) az egyike azon keveseknek, akik közvetlen, nyílt politikai akciót is folytattak. 1988–1989-ben indította „Elnökválasztási kampány” című akcionista projektjét:

KOLLEKTÍV AKCIÓK CSOPORT
G. Kizevalternek (Jelszó – 1980), akció, Jakutföld
© G. Kizevalter felvétele és tulajdona



5 Szaharov akadémikus 1979 decemberében és 1980 januárjában tiltakozó kampányt indított Afganisztán szovjet megszállása ellen; nyilatkozatait vezető nyugati lapok címdoldalon közzölték. Ezt követően került sor letartóztatására és bírósági tárgyalás nélküli száműzésére. 1986. december 16-án hívta fel Gorbacsov a Szaharov-házaspárt (a KGB által előző nap beszerelt telefonon), s engedélyezte visszatérésüket Moszkvába.

6 NYIKOLAJ SCSOLOKOV (1966–1968: a közrend fenntartásáért felelős miniszter, 1968–1982: belügyminiszter) magához rendelt húsz alvilági vezért, és megállapodott velük, hogy „semmilyen kihágás ne történjen Moszkva területén az Olimpia idején”.

jelöltette magát a Szovjetunió elnöki posztjára.⁷ Peresztrojka ide, glasznosztj oda, Mironyenko-t is egyhamar behívták „elbeszélgetésre” a KGB-hez, ahol ő is „egyenruhában” jelent meg: tisztí bőrzsírmát és vállszíjra fűzött pisztolytáskát viselt – ez volt a tolltartója. Az elbeszélgetéseket leginkább „tanúkihallgatásnak” álcázták, amihez nagyon is jól jött a matematikus-jogvédő VLAGYIMIR ALBREHT⁸, „Hogyan viselkedjünk a tanúkihallgatáson?” című szamizdatban terjesztett broszúrája. „Bemagoltam a rendszert, ma is emlékszem rá” – írja LEONYID BAZSANOV (1945, ma a legnagyobb kortárművészeti központ igazgatója), akinek még 1989-ben is átkutatták az összes holmiját a Seremetyevón, amikor először mehetett „igazi” külföldre. Előtte 1988-ban csak „feltételesen” engedték Finnországba, csak maximum 30 km-re távolodhatott el a határtól.

Csoportos individualitás

Az évtized egyik paradoxona, hogy az esztétikai szembenállás formájaként a többség a csoportos megnyilvánulást választotta, miközben az egyik legfőbb tét az individuális értékek visszaparlése volt. Ezek a „szövetségek” ugyanakkor azt modellálták, hogy a csoport autonóm forma is lehet, ha választott: ha szabad társulás alapján jön létre. „A csoport arra kellett – írta visszaemlékezésében Konsztantyin Zvezdocsov (1958) –, mert egyedül, egymagunkban félelmetes volt minden. Plusz, ott volt a kamaszkori nyájszellem. Rádásul én rendes »balos« voltam, ezért nagyon fontos volt az anonimitás, az individualizmus, a magántulajdon kiiktatása, a kollektívizmus, meg ilyesmi. Akkoriban Mao Ce-tung, Trockij, Sartre volt a mindenem. ... Aztán ahogy berántottak a seregbe, vége lett. Ott a túlélés volt a tét, civilben meg, egyszerűen csak az élés, meg az önkifejezés”.

A „Galócák” (1978–1984) csoport a szovjet közegben szocializált érzékek önkéntes és teljes kiiktatásával indult: csipesszel befogott orr, sállal bekötött, sötét szemüveggel eltakart szem, bedugott fül, alkoholba áztatott agy – így hangozott el 1978. március 24-én, a „Heppening Dolgozók Napján” a híres alapító mondat: „Én galóca vagyok”. A csoport azonnal felvette közös művésznévként a „galóca” nevet, és egymás után indította „véresen vidám” akcióit. Nem érdekelte őket az esztétikai „Abszolútum”, nem akarták „utolérni és túlszárnyalni a Nyugatot”, nem szálltak be az „öreg” konceptualisták metafizikai vitáiba, a hivatalos művészettel még annyira se érintkeztek, hogy megtagadják.

7 1996-ban már „élés” elnökválasztási kampányban is részt vett, Jelcin stábjában volt dizájnér.

8 Vlagyimir Janovics Albreht 57912/17-83 számú ügyében készült vádiratban egyebek között ezt írják a broszúráról: „A kézirát irodalmi kidolgozottsága igen alapos, kegyetlen cinizmus és szovjetellenes szatíra uralja, ami még vonzóbbá teszi az írást azon személyek számára, akik tartós konfliktusban állnak az igazságszolgáltatási szervekkel...”

„Nem foglalkozunk művészettel. Ahogy élünk, az a legfőbb művünk” – jelentette ki Zvedocsotov. A 1982-es „Hűtő-regény” valóban ilyen élet-mű:⁹ csak kinyitja az ember a „Szever-3” ajtaját (ez volt a regény címlapja), és máris ott van a „kalandok” közepén, Eiffel-torony, görög váza, szivar, minden ott van kéznél, vagy oda van applikálva.

Minden kéznél van a „Galócák” *Aranylemezt* című, azonnal klasszikussá vált „albumában” is.¹⁰ Van, aki színtiszta „fityiszizmus”-nak nevezi, valójában az égvilágon senkinek se akarnak fityiszt mutatni, se zsebből, se nyíltan, semmilyen közízlést nem akarnak pofonütni, semmit nem kidobni a művészet hajójáról, nem „dadák”, nem „futuristák”. Minden kell nekik, ami eddig volt a kultúrában, akár tömeg, akár elit, Andrej Rubljov a harangjával, édesbús szovjet románc, szovjet rajzfilmzene és a bemondó hangja a rádióból arab zenével – mindenből lehet „aranylemezt”. Újramondják azt, amiben élnek, azzal a zenével (fúvósok a térről, esztrád a rádióból), ami van, azon a nyelven, azzal az intonációval, ami körülöttük van. A Volga így torkolhat a fürdőkádba, az artikulációt vesztett kiáltás fergeteges rockba. Az *Aranylemezt* a hatóságok figyelmét is felkeltette, külön határozatban, együtt tiltották be Julio Iglesias dalaival együtt.

Eltűnt-e a félelem mindeközben? „Már, amikor – írja Zvezdocsov. – Volt persze a levegőben valami általános pszichózis. Például, amikor egyszer eltűnt otthonról a Szolzsenyicin, amit anyám ruhásszekrényéből csemettem el, közben meg egész Moszkvában folytak a házkutatások Sziszojev ügye miatt”. Aztán kiderül, hogy anyám kölcsönadta valakinek. Akkor, ezt nem lehetett félelem nélkül megúszni, annál is inkább, mert azelőtt a szüleim is ültek. De a nyomasztó állapot, az nem volt jellemző”.

Amikor 2004-ben először állították ki múzeumi tárgyá alakítva a „Galócák” artobjektjeit, a heppeningjeikről készült fekete-fehér filmfelvételeiket, a késői nézők és kritikusok némelyike afféle közös „ökörködésnek” minősítette azt, ami az akciókból, performanszokból a „szovjet kontextus” nélkül maradt. Pedig a politikai álláspont így is kristálytiszta: „Litvánia ügyében volt a legnagyobb szolidaritási tüntetés. Aztán a „Pamjaty” csoport ellen tüntettünk. A végén meg, egyenesen a műteremből mentünk a barrikádokra. Én voltam a kürtös, a kürtömmel vonultam a menet élén. Nekünk volt a legnagyobb zászlónk – ANDRJUSA FILIPPOV varrta nekem a trikolt, még amikor a seregnél voltam, aztán évekig hozzá se nyúlt senki, mire lett volna jó egy háromszínű zászló 1984-ben... JURA LEJDERMAN tartotta, aztán odament hozzá valaki, és elkérte: „Nektek van a legnagyobb zászlótok, adjátok nekünk!” – Felkötötték a hólégballonra, és felrepültek vele. Nagyobb volt, mint ez a szoba...”

A „Galócáké” volt a legnagyobb zászló, s bár a házilagos kazettákat nem csak ők gyártottak, nem ők találták ki, hogy a „heppening az élet normája”, de ők voltak azon kevesek egyike, akik ezt az alternatív életstílust ténylegesen művészeti ténynyé tudták formálni – mindvégig megőrizve politikai státuszát. Eleve abból indultak ki, hogy a heppening politikai állásfoglalás, és művészet csak ebből lehet. És ez művészet is, mindenestül: totális politikai pozíció – totális művészet. Ez a program gyökeres fordulatot jelent mind az előző két évtizedhez, a „hatvanasok” és „hetvenesek” generációjának elképzeléseihez, mind a következő évtized radikális művészeti akcióihoz képest. Csak ez a nyelv van, amivel mondható valami – állították –, de ez a nyelv a teljes testet követeli. Például ahhoz, hogy a kuszkovói kúria hőmezején fekvő testükkel „rakják ki” a feliratot: „HUJ”.¹²

Számukra ez nem olcsó játék olcsó bor védeléséhez, hanem állásfoglalás. Nyitástól zárásig köröznek a metrón, hajszálpontos naplót vezetve, mikor, melyik állomáson kivel találkoznak, hol hugyoznak, hány rendőrt látnak. Aztán a nézőket indítják lapáttal a kezükben „Ásatásra”, hogy kiszabadítsák a több órára derékig beásott művésztsárat. „Szabadnak és felszabadulniuk lenni a brezsnyevi legmélyebb

9 A műtárgy egy ideig az Új Tretyakov Galéria állandó kiállításának része volt, mára eltűnt ez is a nézők elől.

10 1980–81 fordulóján vették fel „Rosztov-101” magnóval: <http://sheba.spb.ru/radio/muhomor1.mp3>; <http://sheba.spb.ru/radio/muhomor2.mp3>

11 1979-ben indítottak büntetőeljárás VJACSESLAV SZISZOJEV grafikus, karikaturista ellen az BtK. 228 cikkelye alapján („Pornográf tárgyak készítése és árusítása”), letartóztatási parancsot adtak ki ellene. Sziszojev egészen 1983 februárjáig bujkált Moszkva környéki falvakban. Kétéves büntetését Arhangelszben, köztörvényesek börtönében töltötte. A hetilap beszélőben is voltak karikatúrái.

12 ANATOLIU OSZMOLOVSKIJ és az É.T.I. csoport a Vörös-téren csinálta meg ezt az akció a rendszerváltás után.



KOLLEKTÍV AKCIÓK CSOPORT
G. Kizevalternek (Jelszó – 1980), akció, Jakutföld
© G. Kizevalter felvétele és tulajdona

pangás közegében – ehhez egyáltalán nem kell közelharcba keveredni senkivel, elég egyszerűen csak örülni az életnek, és nem komolyan venni” – fogalmaz a kritikus. Ennyi lenne? Aligha. Az 1984-ben a „Galócák” helyébe lépő „Mityka”-csoport sem pusztán életörömből, még kevésbé behódolásból tűz ki fehér zászlót ezzel a felirattal: „Mitykáék senkit se akarnak legyőzni”. Merő „antiszovjet játékoságból” hátat fordítanak a „szovjet valóságnak”, miközben az elemeiből újratereplik a maguk totális valóságát. A „Galócák” 19 órát töltöttek a metró földalatti pókhálószerű labirintusában: „ez az egyedüli lehetőség, hogy megértsük a szovjet metró terét – mint életteret és mint szovjet mitológiai teret” – írták az akciónaplóban. A 19 órás föld alatti tartózkodással „rekordot döntöttek, s a föld alá leszállva igazi ’alvilági’ lakónak érezkelhették magukat”.

„Az ismert világ peremén”

GEORGIJ KIZEVALTER, a „nyolcvanas évek” kötet összeállítója, mint főntebb említettük, maga is jelentős performer-művész: alapító tagja volt az évtized egyik legfontosabb, „KOLLEKTÍV AKCIÓK” elnevezésű művészeti csoportjának. 1977-1980 között Jakutföldön (akkori nevén: Jakut ASZSZK) dolgozott, moszkvai társaival „levelező úton” bonyolították heppeningjeiket. Egy alkalommal azt a „megbízást” kapta levélben ANDREJ MONASZTIRSZKIJTŐL (1949), a „Kollektív Akciók” másik tagjától, hogy a jakutföldi Mirnij városa mellett keressen egy erdőszéli, kellően távoli perspektívából is jól belátható terepet, és válasszon ki két, jól megmászható fát, majd várja a következő utasítást. Kizevalter ebből megértette, hogy feltehetően valami könnyű tárgyat, feliratot kell fölszerelnie. Nem volt egyszerű: a fák hajlékony törzse legalább hat méter magas, a környéken félméteres a hó. Megfelelő ékeket csináltatott, mindenre kiterjedő előkészületeket tett, majd táviratozott Moszkvába, hogy kész az akcióra. Megkapta csomagot, mellé számos újabb, megfelelő sorrendben felbontandó utasításokat. 1980. április 13-án sikerült,

többrendbéli akadály leküzdése után fölfeszítenie két fa közé a 950×80 cm-es transzparenst, anélkül, hogy a fekete textil alá rejtett, fehér vászonra applikált, vörösbetűs feliratot elolvasta volna. A fotódokumentációt is úgy készítette el az előírt 130 méteres távolságról, hogy nem próbálta meg kibetűzni a feliratot, majd pedig megállta azt is, hogy visszanézzen.

A jakutföldi hómezőn újrarájtszott mítosz eredeti hősének sorsát a performer csak a magány, s az előtte elterülő látvány révén osztotta: ahogyan Orpheusz az „ismert világ peremén lakó” hüperboreoszok földjén a havas vidéket meg a dérepte mezőket szemlélte, úgy tekintett végig a nagyszovjet jakut földön a késői utód. Ő azonban, Orpheusszal ellentétben megállta, hogy visszanézzen, pedig, ahogy az akciónaplóban írja, a fényképezőgép képkerosójén át kibetűzhetette volna a feliratot. Ezzel azonban az egész kollektív akció értelmét kockáztatta volna. „Óriási volt a kísértés. Csakhát az én tekintetem, az én látásom nem volt bekalkulálva.”

A radikális személyesség, amit a cikk elején a szovjet underground talán legfőbb eredményeként és legerőteljesebb politikai elemeként említettünk, egyszerre jelentette ennek a mozgalomnak a pátoszáát és tragédiáját.

A személyesség nem csupán a mű státuszát (nem-szovjet mivoltát) jelölte, hanem esztétikai minőségét is garantálta. A műalkotás értéke abban nyilvánult meg, hogy *nem* a szovjet kultúra személytelen szemléletmódjában öltött formát. Ebből következett, hogy a hivatalos kultúra értékelési kritériumai és eszközei sem vonatkoztak rá, kívül állt a hivatalos kritikai nyilvánosságon (ami egyébként sem valódi műbírálattal volt, hanem a hivatalos és épp aktuális kultúrpolitikai követelményekkel való szembesítés). Ennek megfelelően az underground közegében született művek megítélése is a radikális személyesség kritériumai szerint történt. A művek, valódi nyilvánosság híján, csak a több-kevesebb véletlenszerűséggel szerveződő közönség előtt jelentek meg, lakástárlatokon, műtermekben, s a bírálók többnyire maguk a művésztársak voltak. S ahogyan a mű értékét maga a személyesség szavatolta, ugyanúgy a műről alkotott ítéletet is csak a személyes kiállítás igazolhatta. Így fordulhatott elő a tragédia, amikor egy fotósorozatról alkotott véleménybe két ember halt bele:

„1987-ben történt – meséli Borisz Mihajlov. – Litvániában voltunk, VITAS LUCKUSNÁL. Egymást érték a konyhatárlatok. Ő is meghívott egy fotóművészt, hogy megmutassa az új sorozatát. Meg is jött az illető, női társasággal. Nagyon erős sorozat volt, kiváló munka. A fotográfus azonban nem fogta fel, és azt mondta: ez egy nagy szar. Luckus felkapott egy kést és nekiszegezte: »Állod a szavad?« Az meg tényleg állta: »Igen, egy nagy szar...« Luckus már szúrta is... Azonnal hívta a mentőket. Amikor ráeszmélt, hogy a fotográfus halott, kivetette magát az ablakon. Halálra zúzta magát.”

És ekkor még három év volt hátra a „nemlétező” nyolcvanas évekből.



Celofán – A performansz, 1985
Balról jobbra: M. Csujkov, Sz. Anufriev, Sz. Letov

G. Kizevalter kiállítása, 1983
Áll D. Prigov, ül E. Morozov és Sz. Gundlah



Konkoly Ágnes

„Soha nem lehet
tudni, hogy mi
történik”

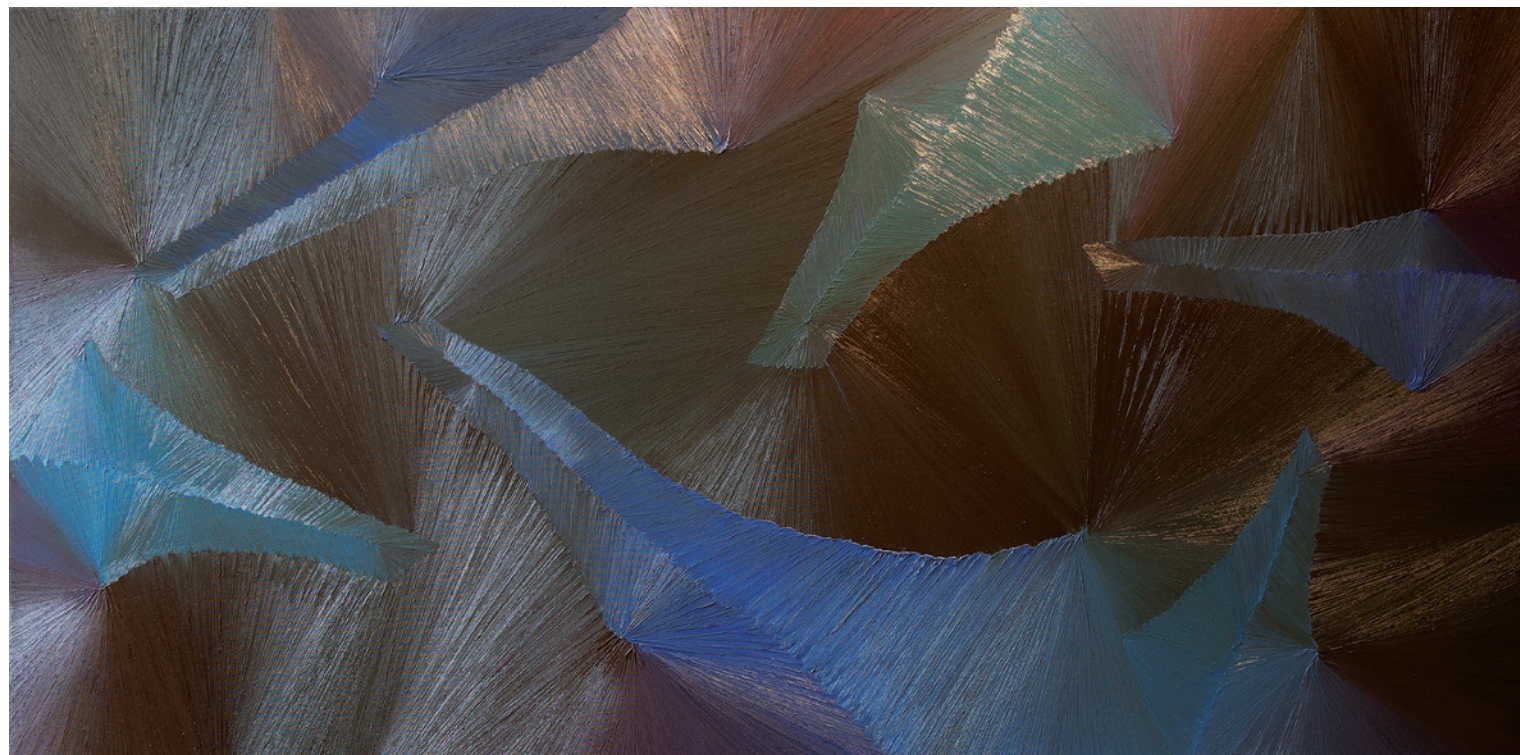
Szalagarchitektúrák Bernát András kiállítása

A 38 Hajó, Budapest
2014. szeptember 16 – szeptember 28.

A címben idézett mondatot TOLVALY ERNŐ írta BERNÁT ANDRÁSRÓL 1996-ban.¹ Bernát pályája elején, az 1980-as években, a figurativitás és a nonfigurativitás határán járó képeket festett, perspektívákat, rejtett zugokat, melyekben a tárgyi világ reminiscenciái megfoghatatlan hangulatokban szublimáltak. „Volt Tihanyban egy művésztelep, ahol Lakner vezetett egy kurzust, és emlékszem, hogy ott valakinek azt

¹ Tolvaly Ernő: *Fények a szűkülő ablakban. Bernát András festményeiről*. In: Nappali ház 1996/1

BERNÁT ANDRÁS
Tér tanulmány No.192., 2013, olaj, vászon, 100×200 cm © HUNGART



mondta: a realizmus, a figurativitás és az absztrakció nem jön össze. Ez nem járható út, ő már kipróbálta, és ez nem megy. Ez szöveget ütött a fejemben. Úgy gondoltam, ha ez egy járhatatlan út, akkor nekem érdemes lenne rajta elindulnom.”² Erről az útról máig sem tért le és – miközben az anyagszerű realizmus bravúros illuzionizmusa és az absztrakció koegzisztenciája gyökeres belső és külső átalakuláson ment keresztül művészetében –, Tolvaly megállapítása is éppolyan igaz a mostani kiállításon bemutatott új, idén és a tavaly készült, festményekre is, mint a korai művekre: *még mindig* nem lehet tudni, hogy mi történik Bernát vásznain, vagyis inkább bennük, a festői-ség, a realizmus, az illúzió és az absztrakció metszéspontjának rejtélyes univerzumában.

E három: a festői realizmus, az absztrakció és az illuzionizmus – Bernát egész munkásságán végigvonuló – hármassága jellemzi a kiállításon bemutatott szalagarchitektúrákat is. A kilencvenes évek végétől uralkodó hullám-motívum, az anyagot megdöbbenő illuzionizmussal imitáló, lüktető, hullámzó, ragyogó, irizáló, örvénylő festményeket 2010 körül a szalag- és kristály motívum váltotta fel.³ Az „objektumok” letisztulnak, kikristályosodnak, a képek struktúrája is megváltozik – míg a hullámzó kompozícióknál a harmonikusan hömpölygő hullámok mozgása –, a szalag-képeknél az összekapcsolódó és széttartó motívumok összefüggései szervezik

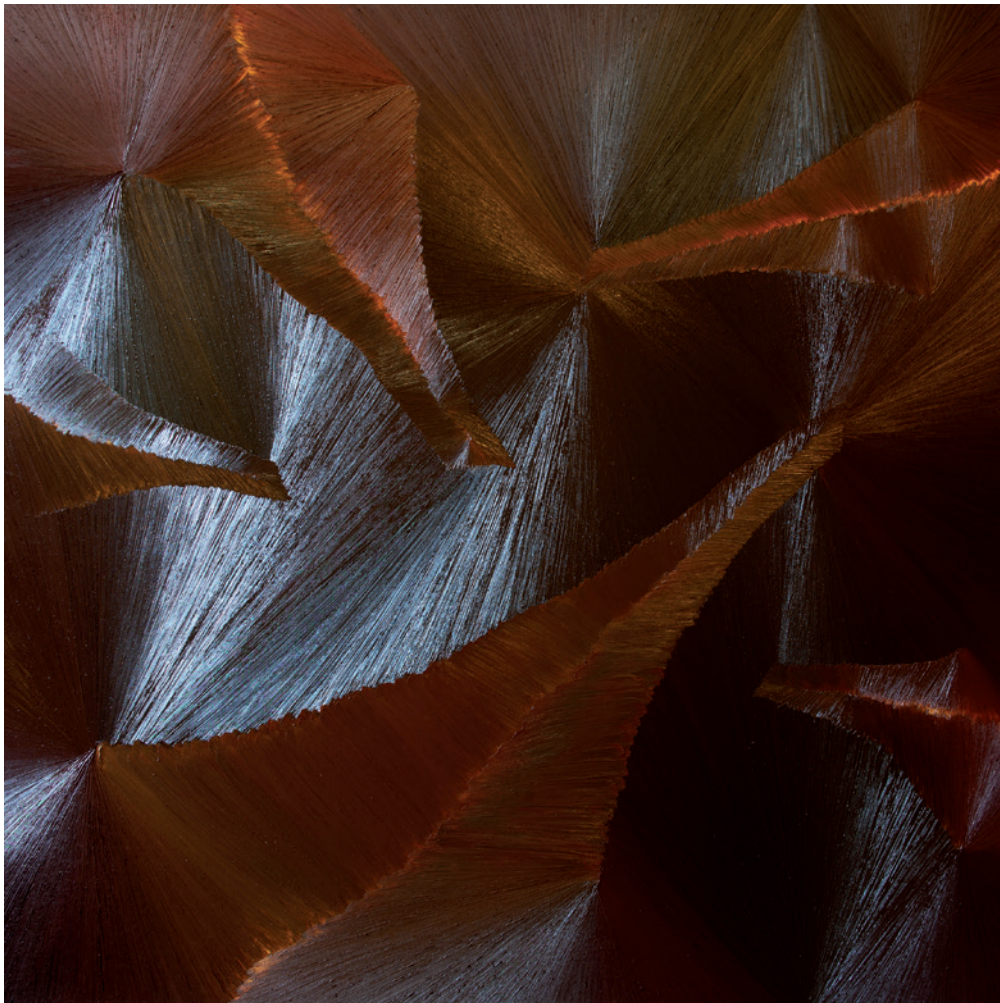
² *A kaktusz virága. Bernát Andrásról kérdegeti Pálos Miklós*. In: Balkon 1995/6

³ Bernát András, 2011. <http://galerianeon.blogspot.hu/2011/09/ter-tanulmanyok-bernat-andras.html>

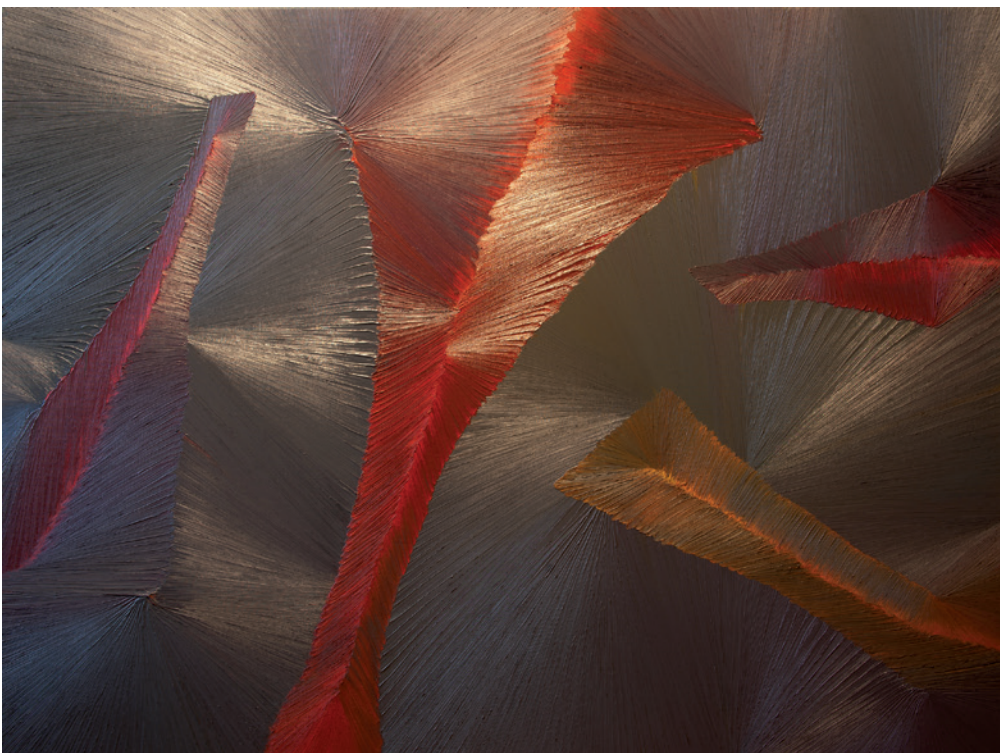
az architektúrát. A szalagok egyszerre tűnnek stabilnak, robosztusnak, szerves egységet alkotnak környezetükkel, ugyanakkor mégis könnyedek, megőrzik függetlenségüket a kompozíción belül: különböző irányokba tartó mozgásukkal önálló erőtereket hoznak létre, melyek, úgy tűnik, a vásznon kívül folytatódhatnak. Minden kompozíció egy külön dinamizmus-hálózat. Nemcsak az erőterek össze- és széttartó, a kép szélein túlmutató mozgása, hanem a képsíkból kiemelkedő magassága és süppedő mélysége is – a néző által elfoglalt pozíciótól függően – folyamatosan változik, nemcsak felületileg, de esszenciálisan is átalakul: ugyanaz a motívum egyszer statikusnak, máskor dinamikusnak tűnik, kiemelkedik a síkból, vagy a mélység érzetét kelti. A formák, a gesztusok direkt: mozgásukat mégsem lehet követni. Ha egy motívumot egy adott szögben nézünk, a fésűszerűen barázdált formák kiemelkednek, elkülönülnek, de ha leheletfinoman elmozdulunk, beleolvadnak a síkba, és eggyé válnak környezetükkel (*Tér tanulmány No. 196.*)

A hullámoknál a lágy harmonikus mozgás fogta össze a kompozíciót, melyben a forma feloldódott, eggyé vált a mozgással. A szalagok kontúrjai határozottak, és sokszor olyan erőteljesen kiválnak a síkból, hogy szinte reliefnek hatnak. A hullámzó képek esetében, az örvény, maga az objektum hozta létre a teret, a szalagoknál, – miközben a szalag architekturális, szerkezeti elemként kapcsolódik a többi szalaghoz és a térhez –, a tér és a tárgy elválik egymástól, önálló entitássá absztrahálódik. Minden kapcsolódik mindenhez: a szalagok egymáshoz, a szalagok a térhez, és semmi sem kapcsolódik semmihez; a formák megőrzik önállóságukat, de mégis egy szerves egység kiszakíthatatlan részei, önálló erőterei egymásba fonódnak, de összefonódásuk pillanatában ki is siklanak a tekintet elől és egy – a vásznon kívüli – térben kapcsolódnak újra össze (*Tér tanulmány No. 212.*)

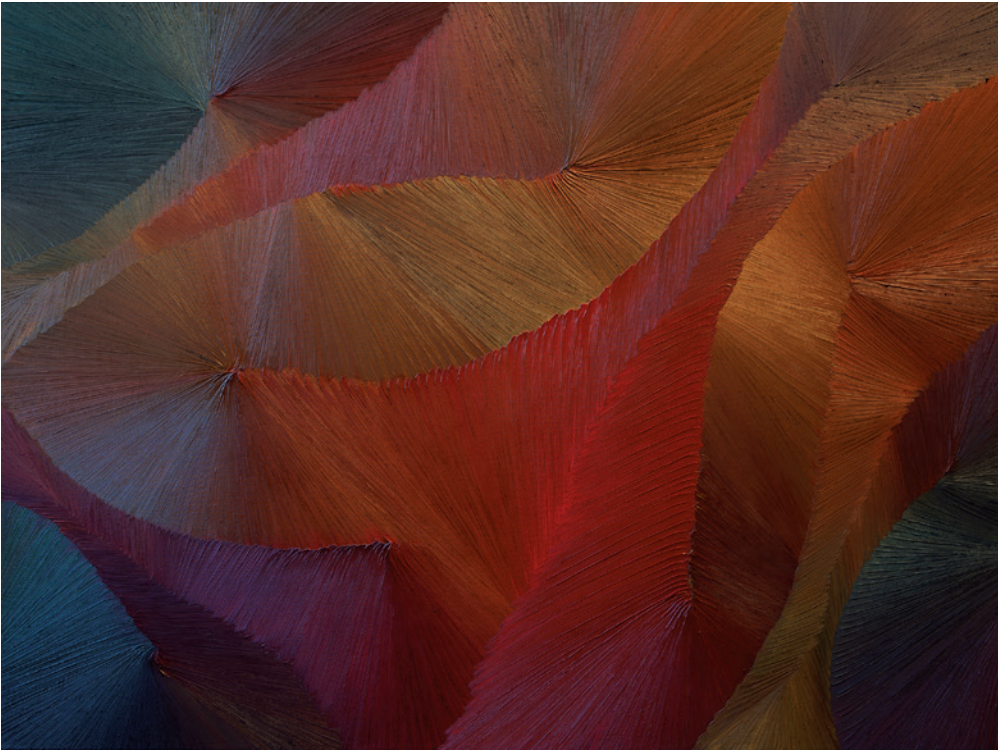
A harmónia és a disszonancia együtthatása képalkotó eszközzé válik: míg a hullámzó képeknél a csavarodó alakzat organikus egységet alkot a térrel, sőt ő maga alakítja, mozgatja a teret, addig a szalagarchitektúránál a motívumok összekapcsolódnak, majd – hirtelen nyomon követhetetlenül –, makacs individualizmussal válnak ki a háttérből. Mindebből annak kéne következnie, hogy a szalagarchitektúrák a hullám-képekhez viszonyítva disszonánsak, de mégsem: a kompozíciók nyugtalanítóbbak, mert a formák megtörik a kép egységét, de a disszonancia dialógusba fordul, a formák közti kapcsolat hiátusa is térszervező, összefüggést teremtő erővé válik. Összekapcsolódásaik és szétválásaik az absztrakt, szinte konstruktív struktúrát és a festőiséget komponálják, megdöbbentő módon, organikus egységbe (*Tér tanulmány No.254., Tér tanulmány No.255.*)



BERNÁT ANDRÁS
Tér tanulmány No.191., 2013, olaj, vásznon, 140×140 cm
© HUNGART



BERNÁT ANDRÁS
Tér tanulmány No.196., 2013, olaj, vásznon, 90×120 cm
© HUNGART



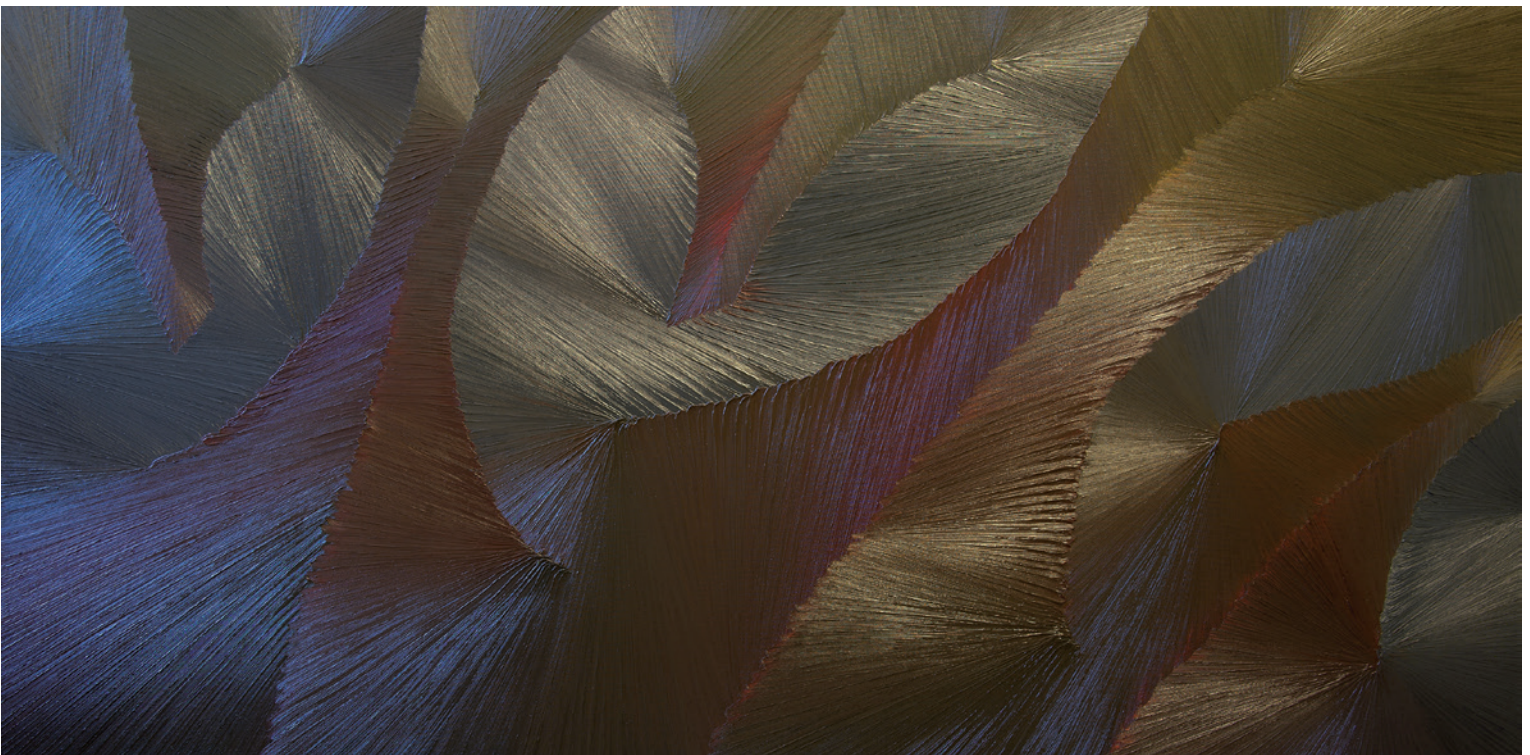
BERNÁT ANDRÁS
Tér tanulmány No.211., 2013, olaj, vászon, 90×120 cm © HUNGART

A szalagarchitektúrákban nemcsak a formák, de a képek struktúrája is „kikristályosodott”. Bernát, – ha elvont értelemben is –, de mindig is tájképfestő volt: „Belső tájképek, de mindenképpen tájképek. Egy tájkép soha nem abból áll, hogy lemásolom a fűvet meg a fákat. (...) Az az ellentmondás vagy kettősség jellemző rám, hogy igyekszem mindig megkeresni azt a határt, ahol a kép még ábrázolhat is valamit, ugyanakkor már absztrakció.” – nyilatkozta 1996-ban.⁴ Bizonyos értelemben a hullám-kompozíciók is „absztrakt tájképek” voltak.⁵ A szalagarchitektúrák esetében maga a „táj” szerkezete, a formák közti viszonyrendszer és az őket összefogó struktúra absztrahálódik.

4 i.sz., Balkon, 1996.

5 Kozák Csaba: *Az absztrakt tájain. Bernát András és Bullás József kiállítása*. Új művészet 2010/3.

BERNÁT ANDRÁS
Tér tanulmány No.212., 2013, olaj, vászon, 100×200 cm © HUNGART



Az anyag és a szín viszonya is megváltozott a korábbi évekhez képest; finom színátmenetek helyett gyakran az éles kontrasztok kristályosítják ki a formát, mely nem az anyag és a szín elhátárolását, hanem éppen koherenciájukat emeli ki sőt, a forma éppen a színből és a kontrasztokból épül fel. Bernát már korai képein használt ezüst- és alumíniumport, illetve szintetikus lakkot, mely képeinek immanens ragyogást kölcsönzött. Ez is paradox hatást kelt: a fémes csillogás egyszerre vonzza a tekintetet, mégis idegenszerű: a felület egyszerre tűnik hűvösnek és melegnek, a fémszerű keménység és a puha, tapintható anyagszerűség ritmikus mozgásában (*Tér tanulmány No.191.*)

Bernát úgy építi fel szalagokból, gesztusokból, a festék anyagából a teret, ahogy Andrea Pozzo perspektívával a (látszat)architektúrát, bizonyítva: a három dimenzió megelevenedhet a síkban. Egyszerre absztrahálja az objektumot, a teret, az anyagot, a struktúrát, és egyszerre helyezi vissza egymással való összefüggéseibe, architekturális kontextusába; a két dimenzióban magától értetődő természetességgel jelenik meg a tér illúziója (*Tér tanulmány No.211.*)

A formák, a gesztusok, a kontrasztok, a mozgások egymásba alakulásának pillanatai egyetlen, a szemet és a szellemet mozgató érzéki-absztraktt folyamattá alakulnak. „A szépség az érzéki embert elvezeti a formához és a gondolkodáshoz; a szépség a szellemi embert visszatereli az anyaghoz, s újra átadja őt az érzéki világnak.”⁶

6 Schiller, Friedrich: *Levelek az ember esztétikai neveléséről*. In: *Művészet és történelemfilozófiai írások*. Budapest, Atlantisz, 212. o.

Cserba Júlia

Idő, játék

Daniel Buren: *Comme un jeu d'enfant*

Musée d'Art Moderne et Contemporain, Strasbourg
2014. június 14 – 2015. január 4.

Sarkis: *Les pôles des aimants*

Musée du Château des ducs de Wurtemberg,
Montbéliard
2014. június 6 – 2015. január 4.

Strasbourg és Montbéliard – a germán és francia birodalom évszázadokon keresztül egymást váltogató dominanciájának kitett történelmi múltjából, valamint a katolikusok és protestánsok ugyancsak évszázadokon át nyúló rivalizálásából fakadóan e helyeken hangsúlyosan keveredik a német és francia kultúra – és ízlésvilág. E két városban rendeztek most egyéni kiállítást a mai kortárs francia képzőművészet két

jeles képviselőjének, SARKIS és DANIEL BURENnek. Míg az 1964 óta Párizsban élő Sarkis örmény származású török, addig Buren született francia, és ez az életfelfogást alapvetően meghatározó tény a két önmagában is érdekes kiállítást egymással összevetve még izgalmasabbá teszi.

Mindketten 1938-ban születtek, pályájuk is egyidőben indult. Sarkis az első komolyabb elismerést – elnyerve a Párizsi Biennálé festészet díját – 1967-ban szerezte, Buren pedig ugyanabban az évben a 18. Fialat Festészet Szalonjára (18^e Salon de la Jeune peinture) kapott meghívást. Ezen azonban nem egyedül, hanem három barátjával, Olivier Mosset-val, Michel Parmentier-vel, és Niele Toronival együtt csoportot alkotva (B.M.P.T) vett részt, és a helyszínen készítette el, függőleges, 8,7 cm széles sávokból álló festményét. Daniel Buren mindig azonos szélességű sávjaival – amelyeket BUREN úgy kezel, mint a *zongoraművész a billentyűket* – a világ számos helyén, múzeumokban, középületekben és köztereken találkozhat a közönség. Közülük talán a legismertebbek a párizsi Palais Royal díszudvarának sokat vitatott fekete-fehér csíkos oszlopai. Szigorú szabályok, sávok, oszlopok. Ezek alapján azt gondolhatnánk, hogy Burennek a strasbourgi Musée d'Art Moderne et Contemporain-ben most látható munkái leginkább a német konstruktív-konkrét képzőművészethez állnak közel, ám a látogatót a geometrikus formák, a színek redukált választéka és a jól ismert csíkok ellenére egészen más, renddel és szigorral párosuló

DANIEL BUREN
Comme un jeu d'enfant, 2014
© claude05 (a little break), <https://www.flickr.com/photos/klausfehrenbach/>





DANIEL BUREN
Comme un jeu d'enfant, 2014
© claude05 (a little break), <https://www.flickr.com/photos/klausfehrenbach/>

franciás könnyedség, életöröm, játékoság fogadja. Mintha a város francia-német atmoszférája köszönné vissza.

A kiállítás tulajdonképpen két részből, két műegyüttesből áll, melyek közül az első már a múzeum felé közeledve szembeötlik. Az épület 1500 m²-nyi üveghomlokzatának négyzetekre osztott felületén sárga, vörös, zöld, türkiz, lila, kék, fehér és persze „Buren-csíkos” elemek váltakoznak. A tarkába öltöztetett épületbe lépve egy hosszan elnyúló, huszonöt méter belmagasságú csarnokban találjuk magunkat, ahol azonnal megértjük, hogy a színek és a tér mellett a művész még egy, számára nagyon fontos elemet használt fel, mégpedig a természetes fényt. A színessé varázsolt üvegfalnak köszönhetően a hely a nap különböző szakában, az év különböző évszakaiban más és más formát ölt, akár csak egy katedrálisban, azzal a különbséggel, hogy a magasztos helyett életvidám környezetet teremt. Érzésünkkor az első emeleti galériát terítette be a színes négyzetrács, egy órával később pedig már a csarnok padlóján is megjelent, hogy azután az idő múlásával egyre nagyobb részt fedjen be, magába fogadva, körülölelve a látogatót is. A másik mű az időszakos kiállítások termét foglalja el. Mintha Óriásországba, gyerekorunk hatalmasra felnagyított építőkockáiból épített játékvárosába érkezni. Egyes elemek emberméretűek, mások még nagyobbak, a legmagasabb, hatméteres oszlop pedig majdnem súrolja a mennyezetet. A 600 m²-es terem egyik felében valamennyi elem fehér, a fény szinte vakító. A terem másik felében, szimmetrikusan elhelyezett hasonló elemek színesek. Itt félhomály uralkodik, de ez csak optikai csalódás, mivel a teremben a megvilágítás egyenletes erősségű. A fehér hasábok, kockák, hengerek, gúlák között járálva mérhetetlenül kicsinek érezzük magunkat, a szó fizikai és szellemi értelmében egyaránt, zavarodottság uralkodik el rajtunk, és a megzavart érzékelésben elveszítjük távolságérzékünket, nem vagyunk képesek eldönteni, vajon az áttört elemeken keresztül fel-feltűnő látogatók közel vagy távol vannak-e. Átérve a színes részbe, azonnal magunkra találunk, és kedvünk kerekedik játszani. Jó mulatság lenne átrendezni az építőkockákat!

Buren nem akar mélyeszántó gondolatokat közölni, egyszerűnek tűnő módon játszik az építőkockákkal, és játszik velünk is. A játék szabadságával szabályos formákkal szabálytalant hoz létre. A kiállítás címe, a *Comme un jeu d'enfant* (Mint egy gyerekjáték) is erre enged következtetni, de amint az a katalógusban közölt beszélgetésből kiderül, Buren nemcsak a gyerekek játékára és az installáció játékoságára akar vele utalni, hanem arra a törekvésére is, hogy az alkotás

létrehozása – összetettsége, bonyolultsága ellenére is – egyszerű, gond nélküli munkának, szinte „gyerekjátéknak” tűnjön. Burent hol konceptuális, hol minimalista kategóriába próbálják begyömészölni, miközben sem egyik, sem másik – ez is, az is, más is. Mostani kiállítása kapcsán így összegezte alkotásainak lényegét: „Munkásságom játékos, és ezt mindig is hangoztattam. A gyerekek rajzairól, festményeiről sokan azt mondják, hogy primitívek, pedig éppen ellenkezőleg, rendkívül intelligensek. Azoknak a művészeknek, akik megpróbáltak közeledni a gyerekrajzok szintjéhez, ötven évükbe került, hogy azt elérjék.”

Bár Buren és Sarkis világa alapvetően különbözik egymástól, mégis van valami közös bennük, mégpedig az, hogy mindketten erősen kötődnek az építészethez, és in situ, a felkínált helyhez igazodva, a helyszíntől inspirálva készítik alkotásaikat. Ahogy magától SARKIS-tól hallhattuk Montbéliardban: „Minden kiállításom speciális, mert az adott architektúrához igazodik”. Miközben a többféle kulturális környezetben érelődött Sarkis munkáiban, mint csipetnyi só, némi franciás könnyedség, sőt humor is megmutatkozik, gondolkodására történelmi terhek nyomják rá bélyegüket. Ahogy az több korábbi alkotásában (hogy csak a Centre Pompidou-ban rendezett 2010-es Passages-t említsük), úgy most Montbéliardban, a *Les pôles des aimants* (A mágnesek sarkai) kiállításon is az egyéni és közös emlékezet és annak továbbadása áll munkája középpontjában. És ezt kiválóan szolgálja a helyszín, a württembergi hercegek kastélyának (Château des ducs de Wurtemberg) több évszázados épülete, amely mozgalmas történelmi

idők tanúja, valamint a múzeum rendkívül széles skálájú gyűjteménye több mint hatszázezer műtárgyával, melyek közt az őskori leletektől a XV. századi fegyvereken és tárgyakon, régi bútorokon, ötvösmunkákon, fotólemezeken, festményeken, lepke- és madárgyűjteményen át megtalálhatók a folyamatosan gyarapodó 21. századi képzőművészeti alkotások is. „Végiglátogattam a múzeumot a pincétől a padlásig, a hatalmas gyűjteményt, és mint a villámcsapás, mindjárt tudtam, mit akarok csinálni”, hallhattuk Sarkis-tól, majd így folytatta: „Az ismeretleneket ábrázoló ezernyi anonim fotó annyira megragadott, hogy rögtön arra gondoltam, nagyon erős üzenete lehet, ha azokat a Pantheon lakóival együtt mutatom be.” A művész arra a tizennégy évvel ezelőtti kiállítására utalt, amelyet a párizsi Pantheonban rendezett, és amelyet most „újraélesztett”, mert „egy műalkotás múmiává válik lesz, ha nem vesszük időnként elő és nem értelmezzük újra”. Sarkis gyakorlatában nem egyedülálló, hogy korábbi kiállításainak anyagát átrendezve, azt új elemekkel bővítve más körülmények között, más kontextusban helyezi el.

A művész mostani múltidézése távolról sem nosztalgikus, sokkal inkább tiszteletteljes. A látogatást bárhol elkezdhetjük, bárhol folytathatjuk, mintha egy könyvben lapozgatnánk. A múzeum régi zenedobozzaiból, a Sarkis által kiválasztott alapdallamokat feldolgozó Jacopo Baboni-Schilingi zeneszerzőnek köszönhetően, sétánkat teremről teremre más zene kíséri. A falakon kék fényvel világító neoncsövekből kiírt neveket, kézjegyeket látunk: VICTOR HUGO, JEAN JAURÈS, JEAN-JACQUES ROUSSEAU, EMILE ZOLA, MARIE CURIE, LEON GAMBETTA, ANDRÉ MALRAUX és a francia nemzet többi nagysága. Ők hetvenheten a párizsi Pantheon „lakói”. A hol könnyen, hol alig kiolvasható aláírások nem hitelesek, a neves személyiségek Sarkis fantáziájában született grafikai interpretációi, *elektrokardiogramjai*. Alattuk

plakátszerűen, közvetlenül a falra ragasztva, felnagyított régi fotók sorakoznak, ismeretlen, mégsem idegennek tűnő arcokkal: montbéliardi férfiak, nők, gyerekek a múlt század első feléből, akiket a művész kiemelt a raktárak mélyéről, a felejtés süllyesztőjéből. A fekete-fehér képek mozdulatlanok, a kéken világító neonok fényerejének zenével társuló ritmikus „lélegzése” mégis azt az illúziót kelti, mintha szereplői életre kelnének. A termekben itt-ott elhelyezett tárgyakkal is találkozunk: egy sarokban rusztikus gyűjteményi szék áll, távolabb egy falhoz támasztott kerékpár, amott egy fehér tollakkal borított kerekesszék. Ez utóbbiak a mindent megőrző művész műtermében felhalmozott tárgyai közül kerültek ide. Egy XIX. századi, a használat szembeötlő nyomait viselő munkaasztalon többtízezer éves lelet, egy mammut nyakcsigolyája fekszik, mellette meglepő kontrasztként Sarkis Swatch-órja. Meghatározatlan idejű térben, az elmúlt, a jelen és az utánunk is folytatódó idő terében barangolunk. Buren és Sarkis – két „varázsló”. Az egyik derűssé tesz, a másik elgondolkodóvá. Mindkettőre szükségünk van.

SARKIS
Les pôles des aimants, 2014
© Fotók: Cserba Júlia



Vendégségben Svájcban

Kiállítások Bernben, Bázélban és Genfben

Vendégségben Svájcban – de csak egy hétig és ez nem nagy idő. Semmiképp sem elég arra, hogy bemutassuk azt a gazdagságot, amit ez az ország a képzőművészetben (is) kínál. Genf művészeti térképén 50, Bázélén közel húsz kisebb-nagyobb galéria van feltüntetve, és akkor még nem beszéltünk a múzeumokról, amelyekben negyven évvel ezelőtt az első Klee-t, az első Warholt láttuk.

Svájc régóta vonzza a művészeket: volt, aki gyógyulni jött, volt aki politikai emigránsként, például Courbet. De Svájc nemcsak vonzza, hívja is a művészeket. A berna hegyekre természetesen simulnak Renzo Piano „dombjai”, a Zentrum Paul Klee három hullámú épülete. Mintha szőlőhegyi pincebejáratokat látnánk,

amelyek harmóniában a tájjal, hármastagolású tartalommal: kutató, oktatási, és kulturális központtal, ottjártunkkor a Klee művekből rendezett *Tér-Természet-Architektúra*¹ tárlattal várják a látogatót. De nemcsak azzal.

Az angol szobrász, ANTONY GORMLEY (1950) *Expansion Field* című kiállítása² is erre a témára „reflektál”. A központi kiállítócsarnok fehérjében a fekete szögletes, szabályos monolit tömbök mintha erre az alkalomra készültek volna. Geometrikusak, elvontak.

A művész legújabb munkája 60 egyedi acélszobrot tartalmaz, az emberi test különböző pozitívumainak térbeli megjelenítéseit. A kiállítás szigorú konceptuális kiindulópontja és a szobrok fegyelmézzet, kicsit a kínai agyagkatonákra is reflektáló térbeli elrendezése alapján a néző első kézből szerezhet tapasztalatokat a tér és az idő jelentőségéről, a hivatkozott előképhez képest az elrendeződés szabadságát és a test sokféleségét demonstrálva. A szobrok derékszögű elrendezése erős ellenpontja a Piano által alkotott organikus építészeti szerkezetnek.

Gormley eddigi munkái alapján mondhatjuk, hogy ez a kiállítás szerves folytatása a művész korábbi,

1 Paul Klee. *Space Nature Architecture*. Zentrum Paul Klee, 2014. július 1 – október 16.

2 Antony Gormley. *Expansion Field*. Zentrum Paul Klee, 2014. szeptember 5 – 2015. január 11.

ANTONY GORMLEY
Expansion Field. Zentrum Paul Klee, 2014. szeptember 5 – 2015. január 11.





A Fondation Beyeler 2010 őszén
Fotó: Mark Niedermann © FONDATION BEYELER 2014, SWITZERLAND

európai és ázsiai mezőket idéző műveinek, ahol több tízezer apró agyagfigura helyezkedik el egy fedett területen; vagy a sokak szerint első látásra nehezen érthető *Horizont* mezőnek a bregenzi erdőben, ahol azonos tengerszint feletti magasságban, életnagyságú figurák vannak elhelyezve több mint 150 négyzetkilométeren. Gormley így vall a kiállítás indítékairól: „Az elmúlt években megszállottan próbáltam felfedezni, hogy mit jelent a test mint hely, hogy ne csak tárgyként tekintsek rá, és hogy összeegyeztessem a térrel, amibe elhelyezem. Azt akarom tudatosítani, hogy mi, akik egy épített környezetben élünk, és az egyetlen élőlényként az euklidészi elvek szerint alakítjuk ki a lakhelyünket, ha egy pillanatra becsukjuk a szemünket és a test sötét tömegére figyelünk, akkor egy kötetlen, kiterjesztés nélküli tér részévé válunk. Ennek az „intim zónának” a megtapasztalása ugyanolyan korlátlan tulajdonságokkal rendelkezik, mint az éjszakai égbolt.

Ezzel a *Kiterjesztett tér* mint a bővülő világegyetem kozmológiai állandója, úgy is felfogható, mint a test szubjektív tere. A kiállítás 60 „doboz” a test bizonytalan elhelyezkedését idézi egy építészeti területen: 60 példa a sötétségre vagy az éjszakára, mind egyfajta (kubista) derivátuma a testem kiterjedésének, lefordítva az építészeti geometria nyelvére.

A hermetikusan hegesztett szobrok időjárásálló Corten-acélból készültek, sokféleségük a tér abszolút elmozdulásait reprezentálja, minden szobor egy egységnyi éjszaka megvilágított térben. Eredetileg harminc különböző testhelyzetű szobor készült, amelyek bővített, többirányú kiterjesztéséből állt össze a kiállítás. Az egyes szobrok kiterjedése és vele a felvett pozitúra véletlenszerűen alakult, de az elhelyezésük a testek rácsszerű, áttekinthető alakzatát hozta létre, ami igazi sétára, felfedezésre invitálja a nézőket.”

A látogatók szubjektív benyomásai reflektív viszonyt alakítanak ki a mező tárgyai és a nézők között. Az érzések, gondolatok kivetítésének foka összefügg a végső következtetések levonásához szükséges bátorsággal.

Piano másik múzeuma a Beyeler Alapítvány kiállítóhelye a Bazel melletti Riehenben, szintén dombos tájba épült. A földszintes épület itt nem a dombok vonulatát

követi, lapos tetejével, szögletességével mégsem törli meg az összképet. Itt láhattuk GERHARD RICHTER munkáit.³ A tizenkét termet megtöltő retrospektív tárlat az ötven éven át ívelő, monumentális életműből ad áttekintést arról, ahogy a művész a színekkel, formákkal és a műfajok sokféleségével bánik. Igazi összjátékot látunk az absztrakt és a figuratív, az eredeti képek és a reprodukciók között, emellett homályos átmeneteket a festmény, a fotó, a digitális nyomatok és installációk között, amit 100 mű reprezentál. A tárlat korábbi, 1966–75 között született képei is Richter sokoldalúságát mutatják: absztrakt tudását a „Szürke” monokróm sorozat, az „1024 szín” a geometrizáló készségét; a tengeri tájak, portrék, a fényképfestészet a további irányokat. „Ha az absztrakt képek mutatják a valóságot, a tájképek és csendéletek a vágyakozást fogják mutatni.” – írta 1981-ben.

A *Kettős szürke* monokróm képét idén festette. „A szürke is szín – mondta –, nekem néha a legfontosabb.” A szürkek között ott vannak a Baader-Meinhof csoport elfogásának elmosódó „fotói”, melyek 10 évvel az események után festve „elhalványulnak”, mint az emlékek.

³ Gerhard Richter: *Bilder / Serien*. Fondation Beyeler, 2014. május 18 – szeptember 7.



KRISTOF KINTERA
Az én fényem a te életed – Shiva Szamuráj, 2014 © SQ4RL, <https://www.flickr.com/photos/sebg/>

Pazarlóan színesek és zavarba ejtően érdekesek a tükör, illetve üvegmunkák. A legnagyobb teremben, a *Rombusz*- és a *Cage*-sorozat között középen vízszintes és horizontális tagolással elhelyezett 12 üveglapot, amelyek oldalról nézve félbevágják a festményeket, a rombuszokat háromszögekké, megkérdőjelezve a figurális festészet érvényét. Az üvegeket kapunak tartja, ami a semmibe vezet. Ehhez egyfajta adalék az *Erdő* ciklus, mint átmenet az absztraktba, a monokrómba, az utolsó Szürkébe. Képről-képre, térből-térbe haladva a néző benyomásai folyamatosan változnak. Az *Erdő* a muráliákat, Richter kedvenc műfaját idézi: a művész szívesen kísérletezik munkái térbeli elhelyezésével. „Az álmodom, hogy a képeim a természeti, illetve az épített környezet részévé váljanak.” Hogy az építészeti kontextus fontos szerepet játszik munkájában, a kölni dóm üveg ablakának 4900 szín skálája, és egy multinacionális cégnek készült „pixel” fala is jól mutatja.

Gerhard Richtert korunk egyik legjelentősebb művészeként említik. A *Képek/Sorozatok* kiállítás először vonultatja fel egységben Richter munkásságának egyes periódusait, a sorozatokat, ciklusokat, belső építészeti elemeket, egyedi, esetenként ikonikus képeket, illetve ezek ellenpontjaként a sokszorosított képeket. A város másik új múzeumát a Rajna partján a svájci Mario Botta építette JEAN TINGUELY és NIKI DE SAINT PHALLE művei számára. Most a két művész egyik fiatal szellemi örököse, a morbid humorú cseh, KRISTOF KINTERA (1973) kiállítása látható. Az utóbbi 15 évben lágy anyagokból készült installációi lepik meg a nézőt.⁴ „Privát forradalma” a mechanikus gép(i) működés értelmetlenségével szemben a túl elektronizált, mediatizált világ és a fogyasztói társadalom öncélúságán ironizál. „Inter-aktív” számítógépes egere kutyaként sétáltatható. *Forradalom* című művében egy gyermekméretű, de felnőtt ruhás figura „head bang”-el hangosan és vehe-mensen a pincében, ahol csak a finoman szálló mézpor emlékeztet a művelet eredményére. Ugyanilyen elszántan dobol a kosfejű ember egy szinttel feljebb (*Bad news*). A mennyezet alatti kiszögellésen varjú káromolja, hogy nagy a baj, sok probléma, örület van a világban! Odébb karácsonyfaként a *Növekedés démona*, burjánzó, csillogó gömbök, labdák, közöttük szinte eltűnik a Glóbusz. A kerek forma a földgömb, több munkájának fő eleme, pedig Kintera nem akarja „lekerekíteni a problémát”, inkább „rávilágít” arra. A kiállításra újraalkotta *Az én fényem a te életed – Shiva Szamuráj* konstrukcióját, összhangba hozva a belső térrel a lámpákból álló alakot, feje felett „glóriával”. Mellette egy földre esett, stilizált horgonyra hajazó csillár hever, ami *Az én*

4 Kristof Kintera. *I AM NOT YOU*. Museum Tinguely, 2014. június 11 – szeptember 28.



CHARLES RAY
Aluminium Girl, 2003, festett alumínium, 159×45,7×28,5 cm | Ed. 2/3 + AP, Magángyűjtemény © Charles Ray, Courtesy Matthew Marks Gallery, Fotó: Joshua White



TATIANA TROUVÉ
350 pont a végtelenben, 2009, installáció

fényem a te fényed címet viseli. Előbbi meditatív munka, gondolkodásra készítetné a nézőt, de a környező világ ideges és idegesítő: a földgömbfejú fák zaklatottan rángatóznak az áramtól. Előttük róka/kutya imádkozik az arrogancia elvesztéséért (visszaszerzéséért?). A parkban a „vissza a természetbe” rousseau-i gondolat paradoxonjait látni: szarvasfejú korlátok ugranak a fára. A juke boxon bármelyik gombot nyomod be, csak egy zene szól, célzatosan a 60' évekből. A kerti világitásvezeték elvágva, a rombolás jeleként, de a fény csillog.

A baseli Kunstmuseumban 40 éve járt e szöveg szerzője, most éppen átépítik. Az udvarba lépőt ma is Rodin bronzszobra, a Calais-i polgárok megtört alakzata fogadja. A hatalmas és fantasztikus állandó gyűjtemény mellett a kortárs művészetet most az amerikai CHARLES RAY (*1953) szobrász 15 műve képviseli, egy részük a másik múzeum épületében.⁵ A tágas lépcsőházban „klasszikus” római pózban ifjú áll, lepedőből készült tógában, alatta mai ruházat, lábán szandál, kezében játék kard. Ray a mai amerikai figurális szobrászat jelentős képviselője: idei kiállítása az antikra, a játékra és a mimézisre, az utánpótlásra utal, ami mindig fontos volt a munkáiban. Kulcsfigurája, az *Aluminium Girl* (2003) a korábbi ideális forma keresés után egyéni modellekből építkezik. Itt is egyensúlyoz a mimézis és a művészi beavatkozás között: az arc naturalizmusa, a pupilla nélküli szem erős kontrasztot mutat a stilizált hajjal. A fehér festés azt a hatást kelti, mintha a szobor kilépne a festék alól.

5 Charles Ray: *Skulpturen 1997–2014*. Kunstmuseum Basel und Museum für Gegenwartskunst, 2014. június 15 – szeptember 28.

A művész így játszik a nézővel és a banalitással, szándékán Jeff Koons hatása is érezhető.

A genfi Modern és Kortárs Múzeum (Mamco) egy volt gyárépületben van a város szívében, most ünnepli fennállásának 20. évét. A tágas csarnokai alkalmasak TATIANA TROUVÉ (*1968) térkísérleteinek – *The Longest Echo* – bemutatására.⁶ Az olasz születésű művész Párizsban él és dolgozik, a 90-es évek óta állít ki, itt nem először. Külön csarnokban, „nyújtott térben” látjuk a rajzait, amelyek kulcsfontosságúak számára, mert szerinte „a rajz egyaránt jelent visszatérést azokra a helyekre, ahol a gondolatok születtek, illetve azok kivetítését.”

Műveiből megérthető a „lelki tér” fogalma, amivel gyakran asszociál. Maga a kifejezés némileg elvont, ha nem kapcsolódik a pozíciókhoz és formákhoz. Ezt egyértelműen jelzik Tatiana

6 Tatiana Trouvé: *The Longest Echo – L'Écho le plus long*. Mamco ((Musée d'art moderne et contemporain), 2014. június 25 – szeptember 21.

Trouvé négy fő rajzsorozatának a címei – *Nyugtalanág, Lebontás, Fennmaradás és az Emlékezetnélküliség* –, amelyben a lelki jelenségek és térbeli pozíciók átfedésben vannak.

Műveit figyelve jól látható az a folyamat, ahogy az emlékezet és a rajz, a szellemi és anyagi tér teljes összhangba kerül. Ha eltekintünk a rajzokban megjelenő metaforák és szimbólumok jelentésétől, a hangsúly az egyenlőségen van. A memória kiválaszt, újraterelemi az összetevőit, anélkül, hogy stabilizálná azokat: működését a rajzokon folytatja, a kivétítéssel, egymásra montírozással és a kollázssal, amelyek különböző minőségeket hoznak létre a nyersanyagon, legyen az papír, ón vagy rézdrót. Itt is, ahogy az építészetben, a tér épít, ahelyett, hogy reprezentálna. A tárgyak együttese szembeszáll a gravitáció és a perspektíva fizikai törvényeivel, és megszünteti a határokat a külső és belső között. Az alkotás logikája kihívásként tekint a funkcionalitás és a kronológia törvényeire is azzal, ahogy összerakja a különböző célú és különböző időszakokból származó tárgyakat. Ahogy a kölcsönhatás az egyenlő összetevők között végbemegy, az egyetlen kifejezéssel, a *tudattalannal* írható le: az ilyen projektek a teret és időt egymásba olvasztják, mindenféle hierarchia nélkül, így lehet, hogy a rajzokból ösztönösen az álmok képeire asszociálunk.

A művész által választott szokatlan elrendezés nem korlátozódik egyszerűen egy térfogalomra, hanem egy szélesebb összefüggés is elképzelhető a gondolat és az emlékezet, az álom és a projekt között. Trouvé munkájában a terek mindig nyújtottak, így a rajz túlcsoportul munkáin, az installációktól a szobrokig, különösen abban a folyamatban, amelyben a háromdimenziós terek létrejönnek.

A kiállítás egyik legizgalmasabb installációja a *350 pont a végtelenben*, ami 350 kúp alakú, a mennyezetről dabilon lógó mágnesből áll, amelyek a kiállítóterem különböző pontjára mutatnak, egy sűrű, nagyerejű mágneses mezőt alkotva. Első pillantásra a több száz vezérfonal úgy tűnik, mind egy irányba, az alattunk lévő földre mutat. A mágnesek ferde iránya ugyanakkor azt sugallja, hogy a tömegvonás iránya megszakad, befolyásolható, anélkül, hogy ennek okára magyarázatot adna. De éppen ezzel hívja fel a figyelmet arra, hogy zavarok vannak a világ működésében, most már bármi lehetséges. További megfigyeléssel arra a következtetésre juthatunk, hogy a tömegvonás sűrűsége, az előállt formák többszörös torzulása egy megsokszorozott világot hozott lére, egy kis területre sűrítve. De vajon csak erre utal a címben jelzett 350 pont a végtelenben? Hogy megfogjuk a végtelent a 350 ponton keresztül, ahhoz meg kell fordítani a tekintetünket, és akkor azt látni, mintha az ég is írt volna a földre. Ebben az esetben a végtelen azt jelenti, mintha a vezérfonalak a ponttal felfelé mutatnának, és így a föld az ég egyfajta térképe lesz. Ez a fejfelé világ, ahol az ég és a föld csak egy optikai trükkkel egyenértékű, a tekintetünk irányának megfordításával érzékelhető. (Ebben az összefüggésben megemlíti Trouvé egy másik munkát, amely hasonló optikai gyakorlatot javasol: Piero Manzoni *A világ bázisa* című művét (1961), ez egy bronz téglalap, amelyen fejfelé olvasható, hogy „A világ alapja, hódolat Galileonak”). Az igény, hogy megváltoztassuk a tekintet irányát, megjelenik Trouvé számos más művében is, például a rajzaiban, a semmiben lebegő tárgyaiban, vagy épp ellenkezőleg, a rögzítettekben. Ugyanez az összhang áll elő, amikor a tükrökkel játszik, s úgy hoz létre sokszorozásokkal téves perspektívákat. De egy sem olyan radikális, mint a mágnesek 180 fokkal megfordítása, ami szinte szédítő a néző számára.

Az elforgatás nyomán még jobban érzékeljük a talajt a lábunk alatt, és rájövünk, hogy a függőleges vonalak nem azt igénylik, hogy a végtelent a kozmoszban keressük, hanem csak annyit, hogy megváltoztassuk a nézőpontunkat. Az, hogy a mágnesek a talajtól néhány milliméterre végződnek, azt jelzi, hogy a végtelentől való távolság nagyon kicsi: ahogy Marcell Duchamp nevezte, ultravékony.

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

Ars Electronica, 2014

ANTONIN FOURNEAU

Víz fény graffiti

© Fotó: Florian Voggeneder





HALÁSZ PÉTER TAMÁS

FÉNYGLÓBUSZ | LIGHT GLOBE

Válogatás fény alapú munkákból 1999–2014



INSIDE EXPRESS

KAULICS VIOLA, KÓTUN VIKTOR, SZENTESI CSABA kiállítása



2014. október 10 – november 9.

Megtekinthető hétfő kivételével 10–18 óráig.
Budapest Galéria, 1036 Budapest, Lajos utca 158.
www.budapestgaleria.hu
info@budapestgaleria.hu

