

Balkon

2015_1

k ö 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



15001



9 771216 889000

ISSN 1216-8890 880 Ft





↳ b e r i t ő

MÉHES LÓRÁNT ZUZU
Kéz, 2013
vegyes technika, papír
29,5 × 20,5 cm
© Supermarket Gallery

↳ i n s i d e e x p r e s s

Fiatal
Képzőművészek
Stúdiója
Egyesület

studio.c3.hu

_039

SCHMIED ANDI
Jing Jin City, Üveg Ház

t a r t a l o m

4



Úszó tárlatok
Beszélgetések az egykor Velencei
Biennálén részt vevő magyar
képzőművészekkel, kurátorokkal,
nemzeti biztosokkal
15. rész | Kérdések Petrányi Zsolt
művészettörténészhez

8



Kosinsky Richárd:
A szürke zóna | Kelet-Európa
művészete globális
perspektívából | Galeria Labirynt |
2014. október 24–27. | Lublin,
Lengyelország

12



Najmányi László: SPIONS
Negyvenkilencedik rész

17



Nikolaus Gerszewski: Kreatív
küldetés: az experimentális zene,
az alternatív zenei lejegyzés és az
absztrakt művészet koincidenciái

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

23



Őze Eszter: Kiszűrődő hangok
Az érzékelhető határán – Más hangok

27



Majsai Réka: 180/35n

31



Paksi Endre Lehel: Csapda helyzet
Halász Péter Tamás: Fényglóbusz /
Light Globe

34



Boros Lili: A történet vége
Francis Alÿs a 10. Manifestán

37



Kozák Csaba: *Konstelláció*
Fekete Balázs, Gerber Pál és
Méhes Lóránt Zuzu kiállítása

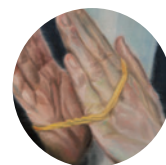
Főszerkesztő:
HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

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

39



Máthé Andrea: Önarckép
önkézképben
Király András | *Let me please
introduce myself*

41



Palotai János: Fafaragástól
a holográfiáig | Erdélyi
művész-monográfiák

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

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



ARCTIC PAPER

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

t á m o g a t ó k


EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA


Nemzeti Kulturális Alap

Úszó tárlatok

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

15. rész | Kérdések Petrányi Zsolt* művészettörténészhez

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

☞ **Petrányi Zsolt:** 2003-ban, amikor a Kis Varsóval pályáztam, hálás voltam fiatal művészettörténésznek, hogy van lehetőségem bekapcsolódni egy ilyen rendszerbe, mint a *Velencei Biennále* Magyar Pavilonjának két évente újból és újból megrendezett képzőművészeti kiállításai, legalább versenyzőként. Egyébként ekkor írták ki először a képzőművészeti biennále pályázatát (ezt csak egy pályázati év, az építészeti előzte meg). Mivel mi jónak találtuk ezt a pályázati szisztémát, kíváncsiak voltunk a Kis Varsó művészeivel, GÁLIK ANDRÁSSAL és HAVAS BÁLINTTAL arra, hogy más országok kurátorai, nemzeti biztosai, mit gondolnak az akkor frissen kialakított magyar kurátori pályázati struktúráról. Számos telefonos és személyes interjú készítettünk hazai és nemzetközi szakemberekkel a Divatcsarnokban.¹ Utána összehasonlítottuk a többféle modellt: volt, ahol a minisztérium közvetlenül kért fel egy olyan művészettörténészt, aki a legjobban ismeri az adott ország képzőművészeti szcénáját; volt, ahol a minisztérium egy több emberből álló szakmai zsűrit kért fel, hogy ők nevezzék meg az adott év egyetlen kurátorát; volt olyan ország, ahol a művészből indultak ki, hogy ő válasszon maga mellé kurátort; volt, ahol minden évben más és más intézmény (múzeum, galéria, művészettörténeti kutatóintézet stb.) kezében volt a rendezés joga; és van a magyar modell, ahol a Műcsarnok mindenkorai igazgatója a nemzeti biztos, ő állítja össze évről-évre a szakmai zsűrit, amely a beérkezett kurátori pályázatokból válogatva dönt.² Igazából nem tudok igazságot tenni, de a magyar modellben a versenyt a mai napig nagyon jónak tartom. A magyar pályázati rendszer ráadásul kétféle: egyrészt van a beadott pályázat, másrészt van egy szóbeli prezentáció is, amit azért tartok nagyon fontosnak, mert ahhoz, hogy valaki a *Biennálén* jó kiállítást rendezzen a Magyar Pavilonban, nem elég kiváló elméleti művészettörténésznek lenni. Emellett számos más képességgel is kell rendelkeznie a kurátornak: a jó kommunikációs készség, a nyelvtudás, a teherbírás és a stressz kezelésének adottsága egyaránt fontos. A megnyitó előtti két hét mindig nehéz, a legkülönbözőbb problémák jelentkezhetnek, amelyeket meg kell oldani. A pályázat szóbeli részén ezen képességek meglétéről, birtoklásuk mértékéről nagyon sok minden kiderül. Úgyhogy a magyar szisztéma: a verseny és a kétféle pályázat véleményem szerint nagyon jó és talán egyedülálló.

☞ **BK:** Mit jelentett neked mint művészettörténésznek, saját karriered szempontjából, 2003-ban a Velencei Biennálén kiállítást rendezni?

☞ **PZS:** Abban az időben tele voltam optimizmussal, elképzelésekkel; azt gondoltam, hogy mindent lehet, csak meg kell próbálni. És visszaigazolódt, hogy ez tényleg így is van. Megpályáztuk és megnyertük a Magyar Pavilon rendezésének

1 A Kis Varsó a velencei kiállítást a 2003-ban már hosszú évek óta üresen álló, Andrassy úti Divatcsarnok épületében készítette elő. A projekt előkészítésével egy időben itt működött a Kis Varsó műterme is. A projekthez kapcsolódóan a *Biennálé* más pavilonjaiba szervezett projektekéről folytatott (telefon)beszélgetés-sorozatot (*Monitor*, <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=13&id=89>), illetve egy magyar művészek munkáiból válogatott portrékiállítást (*Arcképcsarnok*, 2003. június 4.) is szerveztek a helyszínen.

2 Az interjú készítője (2012. július 5.) a kiállítások nemzeti biztosja még valóban a mindenkorai Műcsarnok-igazgató volt – ez a rendszer hivatalosan csak 2001-től állandósult, előtte évről-évre közvetlenül a minisztérium kérte fel az adott év nemzeti biztosát, akik kivétel nélkül művészettörténészek, múzeumi szakemberek voltak –, ám a Műcsarnokot 2013 augusztusáig vezető Gulyás Gábor lemondása után született minisztériumi döntés értelmében, a kiállítások nemzeti biztosja már nem a mindenkorai Műcsarnok-igazgató, hanem (újfént) a minisztérium által közvetlenül kijelölt személy. 2013 augusztusa és 2014 novemberé között Gulyás Gábor töltötte be ezt a pozíciót. Gulyás 2014 novemberében bekövetkezett leváltását követően Balog Zoltán miniszter Balatoni Monikát, az éppen akkor menesztett Külgazdasági és Külügyminisztérium kulturális diplomáciáért felelős államtitkárát nevezte ki a velencei magyar kiállítások nemzeti biztosának. A nemzeti biztos jogköre, a zsűrizés rendszere, valamint a pályázati kiírás struktúrája egyelőre nem változott. Balatoni kinevezése szakmai körökben tiltakozást váltott ki. Bálint Anna kritikus, kurátor és Kertész László művészettörténész 2014. november 24-én nyílt levelet tettek közzé, amelyben a magyar pavilon kiállítására kiírt kurátori pályázat bojkottjára szólították fel a szakmát. (ld. http://www.peticioek.com/az_56_velencei_kepzomveszeti_biennale_bojkottja) Az Emberi Erőforrások Minisztériumának legújabb, 2015. január 15-ei döntése értelmében a Velencei Biennále Magyar Irodája, amely a velencei magyar kiállítások koordinálásáért és lebonyolításáért felelős, a Ludwig Múzeum keretein belül működik a továbbiakban. Az Irodát Balatoni Monika nemzeti biztos vezeti.

* 1966-ban született Budapesten. Tanulmányait 1988 és 1993 között az ELTE BTK művészettörténet szakán végezte. 1998–1999-ben a kitakyushui (JP) CCA – Centre for Contemporary Art rezidenciaprogramján vett részt. 1999 és 2001 között a budapesti Műcsarnok Kiállítási Osztályának vezetője, 2001 és 2005 között a dunajvárosi Kortárs Művészeti Intézet igazgatója, majd 2005 és 2011 között a Műcsarnok főigazgatója volt. 2011-től a Magyar Nemzeti Galéria Jelenkori Gyűjteményének fősztályvezetője. Számtalan hazai és nemzetközi kiállítás kurátora.



A Biennále iroda a Divatcsarnokban | Fotó: Szilágyi Lenke
© Kis Varsó 2003, Erna Hecey Office engedélyével



Balkás Eszter: Símesy Miklós (1976)
Csah L.E. Erős Koppány (1984)
Czakó Rita: Láng Katalin (1988)
Draabik István: Bayar Csaba (2000)
Ekló Ágnes: Előd Aladár (1983)
Erőss Miklós: Krupczok Decar (1988)
Farkas Zsófia: Fenyőffy Anna (1982)
Ferenyzy Beate: Ferenyzy Erzsébet (1955)
Ferenyzy György: Balkó Imre (1987)
Huszár András: Balkó Imre (1984)
Kó Pál: Maczky Béla (1987)
Kovács György: Fátyné Bartha
Kovács Kati: Nils Erhika (1988)
Kőrösné Tamás: Török Imre (1974)
Kunos Erzsébet: Goran Dinic (2002)
Láposi Eszter: Ruszák Áron (2003)
Magyar István: Tóth Zoltán (1982)
Mány Erőss: Szabados Eszter (2000)
Paulay Ede: Szantó Tamás (1988)
Pintér Beatrix: Nemes Péter (2002)
Radtzsch János: Loush Tímea (2002)
Szabó Adám: Dohány Béla (1981)
Szász György: Szász Péter (1982)
Takács Máté: Takács Péter (1988)
Takács Szilvia: Ládó Kati (2000)
Taubert László: Spas Barbara (1988)
Turcsány Viktória: Hans van Vliet (2001)
Varga Eszter: Varga Tímea (2002)
Várnagy Miklós: Újváry Péter (1988)
Zekó László: Takács Máté (1988)
Zenekár Anasztáz: Balóczy Éva (2002)
Zsuzsanna Lidike: Draabik István (1987)

jogát a Kis Varsó projektjével.³ Ráadásul egy elvetemült ötletet találtunk ki és valószínűsítettünk meg.⁴ Ez hihetetlenül felszabadító érzés volt. Művészettörténészként, kurátorként pedig ma is jó iskolának tartom a megvalósítás történetét. Ez egy visszavonhatatlan tapasztalat marad nekem mind a művészekkel, mind egy nagy számomra akkor átláthatatlan intézményrendszerrel való együttműködés szempontjából. Úgyhogy nekem nagyon sokat jelentett ez a projekt 2003-ban.

✚ **BK:** Mi volt a korábbi véleményed a Biennáléről? Változott-e ez 2003-ban a kiállítás megrendezése után? Ha igen, mennyiben?

✚ **PZS:** Ezt a kérdést kicsit távolabbról közelíteném meg. 1992–93-ban voltam először a *Velencei Biennálén*, s azóta gyakorlatilag a művészettörténeti struktúráról alkotott képembe a *Biennále* kapcsán beleégett egy dolog, ez pedig a *nemzeti reprezentáció* kérdése. Hiába van ma Nyugat-Európában egy olyan intézményi rendszer, amiben az európai államok és városok infrastrukturális közelsége, valamint az ott élő emigránsok miatt mindenki teljesen természetesen egy globális művészeti képben gondolkodik egy-egy kiállítási struktúra kapcsán, én állandóan visszatérek a saját rögeszmémhez a *Velencei Biennálé*val kapcsolatban: itt találjuk ma az utolsó modelljét annak a letűnt rendszernek, ami a pavilonok formájában a nemzetek önreprezentációját jelenti. A finanszírozás mindenhol állami, így nemcsak a kurátor értékrendjéről szól a kiállítás, hanem a finanszírozás és a kiválasztási rendszer miatt egy-egy állam kulturális „én-képéről” is víziót alkothatunk. A Magyar Pavilon esetében is a Magyar Állam, a mindenkor magyar kulturális minisztérium, illetve az NKA biztosítja a fedezetet arra, hogy magyar művészeti produktum jöjjön létre. Én persze mindig arra vágyom, hogy nemzetközi kontextusban gondolkozhassam egy-egy kiállítás kapcsán, de ha a *Velencei Biennáléről* és benne a Magyar Pavilonról kérdezel, akkor – ha tetszik, ha nem – az ott megvalósuló kiállításoknak a magyar művészetet kell reprezentálniuk, ez a jelenlegi konszenzus erről a kérdéstről. Tehát számomra a *Biennále* mindig is ezt a muzeális ideát jelentette, és ebben nem is változott meg a véleményem azóta, amióta először jártam a Giardiniben. És ezt az ideát, még ha mára történetivé is vált, még mindig érdekesnek tartom Velencében. A pavilonok mellett ott van az Arsenale és a központi pavilon kurátori kiállítása, és ez a kettő együtt jól működik. A Giardini mindeközben egyszerre egy építészeti, muzeális park is. Nemrégiben készítették

egy interjút Mark Dion brit képzőművésszel,⁵ aki azt nyilatkozta, hogy tulajdonképpen nagy hiba, hogy a múzeumokat átépítik. A múzeumokat a létrejöttük koncepciójában kellene megtartani, ha úgy tetszik, konzerválni. Az lenne az ideális, ha minden egyes múzeum a maga idejét képviselné. És nem azt kellene mondaniuk az egyes államoknak, hogy átalakítjuk a meglévő múzeumi épületeket, struktúrákat, hanem hogy újat építünk új koncepció szerint, a régit pedig konzerváljuk. Ez mutatná meg a maga valóságában, folyamatában a muzeológia történetét. Meg kellene tartani ezeket az időkapszulákat. Mert az átépítés, az újradefiniálás mindig megpróbál igazodni az adott kor (új) igényeihez, az eredeti koncepció pedig így eltűnik. Ezt a konzerválást a *Biennáléra* és annak struktúrájára is érvényesnek gondolom, ezért tartom fontosnak továbbra is a nemzeti pavilonokat.

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

✚ **PZS:** Nem volt elég az idő, de valójában nem is volt kevés. Egy *Velencei Biennálét* kuráltam, nemzeti biztostként pedig ötöt néztem végig, és természetesen mindig nagyon nagy a hajtás, de ez nagyrészt összefügg a pénzügyi keretek rendelkezésre bocsátásának menetével. Hiszen hiába születik meg már a döntés, ideális esetben

5 Idézi: Janet Marstine: Introduction, in: Janet Marstine (ed.): *New Museum Theory and Practice*. Blackwell Publishing, Oxford, 2006, p. 31. (Az eredeti forrás a jegyzet szerint: Miwon Kwon in Conversation with Mark Dion, in: L.G. Corrin, M. Kwon, N. Bryson (Eds.): Mark Dion, Phaidon Press, London, 1996, p. 17.)

3 Kis Varsó: *Nefertiti teste*. 50. *Velencei Biennále*, Magyar Pavilon, 2003. június 15 – november 2.
4 A projektről részletesen lásd: <http://www.littlewarsaw.com/nef.fanzine.pdf>



Az összeállítás után a berlini Egyiptológiai múzeumban
Fotó: Petrányi Zsolt © Kis Varsó 2003, Erna Hecey Office engedélyével

mondjuk a megnyitó előtt legalább egy évvel – amikor is a művészek elméletben már el tudnak kezdenek dolgozni, a kurátor pedig írhatja a tanulmányát, és ha így nézzük, egy év bőségesen elég (lenne) –, ha a munkák és az anyagköltségek kifizetése sajnos mégiscsak az adott *Biennále* évében kezdődik meg. A tárgyévben kezdi el utalni a pénzt a minisztérium, azaz jó esetben márciustól, az éves költségvetés jóváhagyása után, és ha van csúszás, addigra már kifizetetlen számlák hegye torlódik össze. Február-március környékén már a katalógust kellene nyomtatni, az installációs elemeket és a műveket kéne legyártani, miközben egyszerre jelentkeznek a pénzügyi igények, ebből pedig mindig sok feszültség is keletkezik, s így marad az utolsó négy-öt hónapra a hajtás. Csak akkor lenne értelme a nagyobb időintervallumnak, ha a pénz egy része már hamarabb rendelkezésre állna.

⊕ BK: *Ki finanszírozta 2003-ban a kiállítás költségeit? Mekkora költségvetéssel dolgoztatok?*

⊕ PZS: Állami támogatásból és a Horváth Művészeti Alapítvány⁶ előfinanszírozásának köszönhetően valósult meg a mi kiállításunk, azok pedig, amelyeket nemzeti biztosként követtem végig, minisztériumi költségvetésből, illetve az NKA külön keretéből jöttek létre. A rendelkezésre álló összeg minden évben kicsit változik az állami költségvetéstől függően, de nagyjából harminc és ötven millió forint között mozog.⁷ Ez nem kevés pénz a többi közép-európai pavilon költségvetéséhez képest, ez azért enged mozgásteret a művésznek és a kurátornak.

⊕ BK: *Bár az egész pavilonban „csupán” egy darab műalkotást (egy fej nélküli meztelen női szobrot)⁸ és egy videót lehetett végeredményként látni, azonban ennél sokkal konceptuálisabb és összetettebb volt a projektetek. Milyen szempontok alapján döntöttél 2003-ban a Kis Varsó munkájának a bemutatása mellett a Magyar Pavilonban? Milyen (nemzetközi) intézmények vagy személyek vettek részt a kiállítás megvalósításában?*

6 A Horváth Művészeti Alapítványt 2004-ben Horváth Béla alapította. Az Alapítvány legfőbb célja, hogy támogatásokat nyújtson kortárs képzőművészeti projektek megvalósításához. Ezen felül 2005-ben létrehozták a Horváth Művészeti Alapítvány Kortárs Képzőművészeti Gyűjteményét és Műkritikai Díját is. A kuratórium elnöke Petrányi Zsolt művészettörténész.

7 A legutóbbi, 2013-as *Velencei Képzőművészeti Biennále* magyar kiállításának (Asztalos Zsolt: *Kilótték, de nem robbant fel* című installációja, kurátor: Uhl Gabriella) 40 millió forint volt a költségvetése.

8 Eredetileg három test készült: egyet egy egyiptomi művész, egyet a Kis Varsó az egyiptomi művésszel közösen, és egyet egyedül a Kis Varsó alkotott. Végül a harmadik szobrot állították ki Velencében. Kis Varsó: *Nefertiti teste*, 2003. Bronz, 140 x 37 x 25 cm. Ma Horváth Béla magángyűjteményében.

⊕ PZS: Én abban az időben is nagyon szerettem és most is nagyon szeretem a Kis Varsó munkásságát és szemléletét, a műveiket sokra tartottam, és becsültem azt, ahogy akkoriban együtt dolgoztak, gondolkodtak a magyar képzőművészeti szcénával. Soha nem fogom elfelejteni: az egész *Biennálás*-projektünk egy véletlen beszélgetéssel kezdődött Gálík Andrással egy májusi megnyitón, valahol Budapesten. A beszélgetésben közben megkérdeztem tőle: mi lenne, ha elkezdenénk abban gondolkodni, ha már úgymeg próbáljátok folyamatosan kritizálni a művészeti életet, hogy akkor a *Biennalét* is vegyétek kritika alá, de úgy, hogy beadtok, beadunk egy pályázatot. Erre ők teljesen túl akarták feszíteni a húrt, és beadtuk azt az elsőre mindenkinek lehetetlennek tűnő pályázatot *Nefertiti teste* címmel – ne felejtjük el, hogy akkor, amikor Magyarország még nem volt tagja az Európai Uniónak. Egyetlen egy erőssége volt az anyagunknak: az, hogy a pályázati interjúnk előtt kimentem Berlinbe, és beszéltem Dr. DIETRICH WILDUNG egyiptológus professzorral, a berlini Egyiptomi Múzeum és Papyrusgyűjtemény (Ägyptisches Museum und Papyrussammlung) akkori igazgatójával, így már nem csak egy hipotézis volt a pályázatunk, hogy az ókori Egyiptom egyik legfontosabb mellszobra és a Kis Varsó által ehhez készített test egygyé váljon, hanem megtörtént egy konkrét beszélgetés, és volt is nyitottság a professor részéről a projekt iránt. Mi azt javasoltuk, hogy a büszt Velencében is legyen kiállítva a Magyar Pavilonban, ez végül nem jöhetett létre, de már a berlini egyesítést is nagy eredménynek tartom.

⊕ BK: *Milyen volt a nemzetközi és a magyar visszhangja az egész folyamatnak, majd végeredményként a Magyar Pavilonnak és az ott bemutatottaknak?*

⊕ PZS: Köztudott, hogy már a „berlini egyesítés”⁹ után rövid idővel, a *Biennále* megnyitása előtti hetekben, az akkori egyiptomi kulturális miniszter felháborodásának adott hangot – leginkább a szobor meztelenség miatt¹⁰ –, és ez a kritikai

9 Petrányi Zsolt és a Kis Varsó 2003. május 26-án utaztak Budapestről Berlinbe a művészecsoporthoz által készített bronzszoborral (fej nélküli testtel), hogy az ottani Egyiptomi Múzeum és Papyrusgyűjteményben őrzött 3300 éves, Nefertiti királyné büsztjét ábrázoló mészköfejet egyesítsék a 21. századi bronztesttel. A büszt és a test három órára, a nyilvánosság teljes kizárásával egyesült.

10 Erről lásd a nemzetközi sajtóvisszhangot: [DPA]: Ägypten fordert Nofretete wieder zurück. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 2003. június 11. (Online már nem elérhető); Dan Morrison: Egypt Vows „Scientific War” If Germany Doesn’t Loan Nefertiti. *National Geographic News* 2003. április 18. URL: <http://news.nationalgeographic.com/news/2007/04/070418-nefertiti-egypt.html> (Hozzáférés: 2013. augusztus 8.); Jeevan Vasagar: Egypt angered at artists’ use of Nefertiti bust. *The Guardian* 2003. június 12. URL: <http://www.theguardian.com/world/2003/jun/12/artsandhumanities.arts.html> (Hozzáférés: 2013. augusztus 8.); Hugh Eakin: Nefertiti’s Bust Gets a Body, Offending Egyptians. *The New York Times* 2003. június 21. URL: <http://www.nytimes.com/2003/06/21/arts/nefertiti-s-bust-gets-a-body-offending-egyptians.html> (Hozzáférés: 2013. augusztus 8.). A téma tágabb kontextus alapján történő elemzéséhez ld. még: Mestyán Ádám: A Nefertiti-paradigma. *Holmi* 2006/augusztus. URL: <http://www.holmi.org/2006/08/mestyan-adam-a-nefertiti-paradigma> (Hozzáférés: 2014. december 29.)

hang azután teljes mértékben meghatározta a Magyar Pavilon nemzetközi visszhangját. Sokan úgy jöttek be a Pavilonba, hogy már hallottak a botrányról, és erre a „botrányos pavilonra” voltak kíváncsiak. Ott viszont egy teljesen ingerszegény tér fogadta őket: egy szinte üres pavilon – kiszedtük a belső udvart körbefogó üvegfalakat –, amelynek a közepén ott állt egy szobor, és a falon egy kis méretben vetített videó ment, amin az látszott, hogy Wildung professzor ráhelyezi a Nefertiti-büsztot arra a testre, amit ott látott maga mellett a látogató a Pavilonban. Az egész installációt pedig – egy lidói kertészetből összeszedett – nagy növények vették körbe a Kis Varsó Hajós utcai műterméből megszokott bútorokkal és asztalokkal együtt. A művészcsoporthoz köztérre szerette volna alakítani a pavilont. A projekt szempontjából, ami tartalmilag nagyon erős volt, talán az installációban látom az átütő siker elmaradásának okát. Hiába volt ott a videó, ahol látni lehetett a fej és a test berlini összeillesztését, hiába jelentünk meg a nemzetközi sajtóban, mégis a látogatók nyolcvan százaléka azt gondolta, hogy ez csak fikció. Sőt, még a szakmabeliek is így vélték, hiába mondtam, hogy tényleg áthelyeztük az eredeti büsztot a „új” testre. Ez a projekt legnagyobb drámája, azzal együtt, hogy megértem a Kis Varsó minimalista vízióját a kiállításról,¹¹ mégis kockázatos felvetésnek tartottam akkor is és most is.

Talán még az a kérdés is idetartozik, hogy miért ment bele az egész projektbe Wildung professzor? Véleményem szerint akkor éppen nyugdíjazása előtt állt, és úgy érezte, hogy mindaz, aminek szentelte az egész életét – azaz az egyiptomi művészet – soha nem volt megfelelően artikulálva és értékelve a világ művészet történetének szempontjából. Azzal, hogy részt vett ebben az akcióban, ő (is) fel akarta hívni a figyelmet az egyiptomi művészet szerepére és fontosságára. Sajnálatos, hogy a projekt kellemetlenséget okozott neki, úgy tudom, hogy ásatási munkájában, lehetőségeiben korlátozták ezután.¹²

BK: *Hová pozicionálnád a Magyar Pavilonban látottakat, összehasonlítva az abban az évben a többi pavilonban kiállítottakkal?*

PZS: Itt megint visszakanyarodnék a nemzeti reprezentáció kérdéséhez. Ha azt a kérdést tesszük fel, hogy mennyire reprezentálta az akkori kortárs magyar művészet egy szeletét a Kis Varsó Nefertiti-projektje, akkor egyértelműen az a válasz, hogy hihetetlenül nagy mértékben. Akkor Magyarország éppen az Európai Unió csatlakozás előtt állt, Európa peremvidékén helyezkedett el. A két magyar művész munkája által a Velencei Biennále Magyar Pavilonjában egy globális kérdéssel láthatunk: nagyon fontosnak tartom, hogy az univerzális kulturális örökségre való rákérdezés éppen egy olyan államból érkezett, amelyet Európa – akkor még – perifériusnak tartott. És két, ebből a periférius európai országból jövő művész azt állította, hogy az európai művészet bölcsője nem Görögországban, hanem Egyiptomban van. Ezzel e periférius állam művészei egy globális kérdéssel akartak véleményt mondani. Véleményem szerint ennél jobban nem fejeződhetett volna ki a képzőművészet nyelvén az, ami akkor Magyarország helyzetét, pozícióját jelentette. Ebből a szempontból nagyon erősnek tartom az akkori Magyar Pavilont, sokkal erősebbnek a többi nemzeti pavilonhoz képest.

BK: *2006 és 2010 között egy más szerepkörben, a Magyar Pavilon nemzeti biztosaként vettél részt a Biennalén. Mennyiben más jellegű ez a feladat a kurátori munkához képest? Mennyire kell (ha kell) a nemzeti biztosnak tekintettel lennie a Magyar Pavilonban korábban kiállítottakra, mennyire kell egy folyamatba beilleszteni a kiállításokat?*

PZS: A nemzeti biztos szerepe egy nagyon fontos szerep. Kiírja a pályázatot, összeállítja a zsűrit, majd bejönnek a pályázatok, a zsűri több alkalommal átnézi ezeket, és mivel a biztos nem zsűritag, a zsűri egyfajta konzulensnek tekinti. Ennek az az oka, hogy a biztos már több Biennalét gondozott az intézményi háttérrel együttműködve.

Visszont a folyamatban való gondolkodást, a korábbi évekkal való összevetést nem tartom fontosnak, sőt, egyáltalán nem tartom működőképesnek, nem is

lehet igazából ezt megvalósítani, hiszen minden évben más a kurátor és más a Biennále főkurátora is. Mindenki újat akar látni, maximum a hely és az esemény kapcsolja össze az egyes Biennalékat. Azt ma elfogadhatatlannak tartanám, hogy mondjuk éveken keresztül ugyanaz a művészet-történész rendezze a Magyar Pavilon kiállításait.

BK: *A 2007-ben a Magyar Pavilonban bemutatott Kultur und Freizeit (Kultúra és szabadidő) című projekt¹³ nagyrészt illeszkedik a ma oly kedvelt történelmi múltfeldolgozás (Vergangenheitsbewältigung) tematikába. Véleményed szerint mennyiben volt mindennek szerepe az Arany Oroszlán-díj elnyerésében?*

PZS: Igen, ebbe a tematikába valóban nagyon beleillett, és a kultúra fogalmának a körüljárásába is. Ez egy nagyon szerencsés helyzet volt abban az évben. 2007-ben nem a megnyitón döntöttek a díjazottakról, sőt, a megnyitón a zsűritagok még nem tudták, hogy zsűritagok lesznek. Ez tiszta helyzetet teremtett, nem lehetett őket manipulálni, nem lehetett lobbizni. Ezért sokkal nagyobb az értéke ennek a díjnak.

A miérte csak azt tudom mondani, amivel a zsűri is érvelt: egy tökéletesen visszafogott esztétikájú mű, amely közvetetten, de mégis konkrét

¹³ Andreas Fogarasi: *Kultur und Freizeit (Kultúra és szabadidő)*. Videoinstalláció. 52. Velencei Biennále, Magyar Pavilon, Velence, 2007. június 10 – november 21. Kurátor: Timár Katalin.



¹¹ A Kis Varsó projektalkalmazásairól lásd: Szőke Katalin: „Egy limitált idejű szobor”. Beszélgetés a Kis Varsóval az 50. Velencei Biennále Magyar Pavilonjában készített művek, a Nefertiti teste kapcsán. 1–2. rész. *Balkon* 2003/6.7., 34–36. URL: http://www.balkon.hu/balkon03_06-07/07kisvarso.html (Hozzáférés: 2014. december 31.)

¹² A 2003. május 26-i berlini „büsztest-egyesítést” követően Dietrich Wildungot és szintén egyiptológus feleségét, Sylvia Schoskét, a müncheni Egyiptomi Múzeum (Staatliches Museum Ägyptischer Kunst) vezetőjét az egyiptomi állam hivatalosan tiltotta minden további ásatástól Egyiptom területén.



Nefertiti és Prof. Dietrich Wildung | Fotó: Szilágyi Lenke © Kis Varsó 2003, Erna Hecey Office engedélyével

A magyar pavilon | Fotó: Szilágyi Lenke © Kis Varsó 2003, Erna Hecey Office engedélyével





A magyar pavilon | Fotó: Szilágyi Lenke © Kis Varsó 2003, Erna Hecey Office engedélyével

állásfoglalással közelített egy egyszerre globális és regionális kérdéshez, s járult hozzá a kultúra történetének feldolgozásához.

✚ **BK:** *Milyen hatással volt (ha volt) a Velencei Biennále (mind a 2003-as kurátorság, mind a 2006-2010 között nemzeti biztосként való részvétel, majd a 2007-es Arany Oroszlán-díj) saját művészettörténeti karrieredre? Kaptál-e közvetlenül ennek hatására meghívást külföldi kiállítás megszervezésére, kialakultak-e nemzetközi kapcsolataid stb.?*

✚ **PZS:** Ha azt kérdezed, hogy mindezek konkrét megtérülését látom-e, akkor röviden a válaszom az, hogy: nem. Mert mindaz, amit Velence kapcsán mondjuk 2003-ban megszereztem, abból később nem generálódott számomra semmi. Nem emlékszem ilyenre. Sőt, én éppen fordítva voltam ezzel. A nemzetközi kapcsolatrendszerem már Velence előtt kialakult. Az 1990-es évek végén számtalan nemzetközi konferencián vettem részt, Beke Lászlóval jártam az IKT kongresszusokra,¹⁴ úgyhogy a *Biennálén* éppen, hogy a már

meglévő kapcsolataimat próbáltam meg kamatoztatni azáltal, hogy felhívtam nemzetközi szakemberek figyelmét is a projektünkre. Itt most persze főleg a 2003-as kurátorságomról és annak következményeiről beszélek, hiszen a nemzeti biztосság egy teljesen más szerep, ennek nem is a nemzetközi megtérülés a célja.

De a Kis Varsó biztos, hogy azt mondaná, hogy nekik a *Biennále* indította be a karrierjüket, mert ők onnantól kezdve, szakítva a magyar művészeti életben való szerepvállalásukkal, a nemzetközi karrier irányában indultak el. Talán azt lehet mondani, hogy a *Velencei Biennále* a képzőművészeknek inkább a kezdetet, a hazai művészettörténészeknek pedig a csúcspontot jelenti.

✚ **BK:** *Ma visszatekintve milyen emlékeid vannak a Biennáléről?*

✚ **PZS:** Akár kurátorként, akár nemzeti biztосként vettem részt, mindegyik évből csak nagyon jó emlékeim vannak. Szerintem a *Velencei Biennále* az, amely mint egyfajta strukturális „skanzen”, továbbra is fent fog maradni, a nemzeti pavilonokkal együtt, egyedülként a világon. Mert az emberek nagyon szívesen fognak száz év múlva is erre a szigetre menni, és ebben benne van maga Velence városa, a kiürült Velence, a kínaiak által megvásárolt Velence, a Giardini, az Arsenale, a külső helyszínek és a társpaloták (Palazzo Grassi stb.) kiállításai. Mindez így, együtt jelent egy csomagot, ami iránt mindig is lesz érdeklődés. Az emberek újra és újra át akarják élni azt a négynapos élményt, amit egy biennále-látogatás nyújt. Mindennek persze Velencében kell lennie, attól elválaszthatatlan. A Velence kontra *documenta* felállítás a magja az európai kortárs művészeti megjelenéseknek, a többi nagyrendezvény is fontos, de ez a kettő a történeti alap minden más nagy kiállítás részére.

✚ **BK:** *Rendeznél-e ma megint kiállítást a Biennálén?*

✚ **PZS:** Igen, nagyon szívesen.

¹⁴ Az IKT (International Association of Curators of Contemporary Art) kortárs képzőművészettel foglalkozó kurátorok nemzetközi szakmai szervezete. Ld. <http://www.iktsite.org>

A szürke zóna

Kelet-Európa művészete globális perspektívából

Galeria Labirynt | 2014. október 24–27. | Lublin, Lengyelország

*East European Art seen from Global Perspectives: Past and Present.*¹ Ezzel a címmel rendezték meg a 2010-ben Igor Zabel díjjal² jutalmazott, PIOTR PIOTROWSKI nevével fémjelzett nemzetközi konferenciát Lublin városában, október végén. Az eseménynek a kortárs művészeti Galeria Labirynt³ adott otthont.

Ennek a mérföldkő jelentőségű konferenciának szinte minden fontos kérdése levezethető az előző mondatokból. Kezdjük a címben szereplő kutatói pozíció meghatározásával: Kelet-Európa, globális szempont(ok)ból. (A honnan-hova dichotómiára a későbbiekben még visszatérek.) A kérdés könnyebbik része a „globális” jelző, amely kijelöli a paradigmát, melynek normáival foglalkozni és dolgozni kíván. Tovább szűkíti a kört, hogy a konferencia programja meghívásos alapon állt össze, Piotrowski védnöksége alatt. Piotrowski személye eleve feltételezte a konferencia *horizontális* – tehát nem egy kulturális központ felől, hierarchikusan felépített, hanem adott helyi viszonyokra épülő – szemléletét a globális művészettörténet-írásban. Ebből a szempontból tehát a globális nézőpont módszertani kérdései váltak a vizsgálat tárgyává, és talán a konferencia fő kérdésévé.

Globális nézőpont(ok)

THOMAS DACOSTA KAUFMANN, a Princeton University professzora vitaindító előadásában is a „hogyan írható meg a globális művészettörténet?” kérdésre koncentrált, egy lehetséges modell alapjainak felvázolásával.⁴ A 15. század végétől kezdődően, a Holland Kelet-indiai Társaság példáján keresztül tett javaslatot egy globális narratíva kialakítására – felvetve ezzel a globalizáció és a globális művészettörténet-írás vizsgálódásainak néhány évszázaddal való kitágítását. Az Európa és Ázsia közötti kereskedelem kapcsán kialakult javak cseréje magával hozta a kulturális cserét is: nem csak egyirányú, hatás alapú viszonyt feltételez, hanem kétirányú, folyamatos kultúrák közötti cserét. Vagyis a folytonos mediáció átalakul a személyek, tárgyak, képek, stílusok stb. *cirkulációjává* – illetve ezek állandó jellegű átforgásává a körforgásban. Ez a viszony egy sokkal dinamikusabb kapcsolatot feltételez, mely alkalmas az *entangled history* jegyében a referenciák globális keretének leírására.

Természetesen nem egyszerű geográfiai kitágításról beszélünk, mely önmagában nem elég – ahogy erre előadásában HOCK BEÁTA is felhívta a figyelmet.⁵ A helyes interpretáció feltétele a kritikai metodológia, amelyhez elsősorban a művészettörténet-írás leíró jellegének kritikai diszciplínává való átalakulására volt szükség. A cirkuláció gondolata bizonyos szempontból feloldani látszik azon művek leírásának problematikusságát, melyek nem a centrumban készültek: átlépi a centrum-periféria kategóriáit. TOMASZ GRUSIECKI, a montreali McGill University PhD hallgatója előadásában egy kínai mokus 17. századi rajzának mutációin keresztül⁶ fogalmazta meg, hogyan ragadható meg mindez képekben, hogyan lehet megmagyarázni vizuálisan a globalizációt, valamint a cirkuláció gondolatának legnagyobb előnyét – és egyben legnagyobb hátrányát is: nevezetesen, hogy egy vizuális példa körforgása egyfajta permanens mediációt jelent. A minta mediációjában és re-mediációjában a minta/másolat korlátlan cirkulációjáról beszélhetünk, mely egyes résznek elhagyásával is járhat. Tehát a cirkulációban nem beszélhetünk egy eredetiről, és ezzel létrejön egy *diszkurzív szimulakra*; teljesen kiiktatva a hatás kiindulópontához kötött kategóriáját, rávilágítva arra, hogy a nyugati művészet historiográfiája nagyban függ egy-egy vizuális idióma adott geográfiai eredetétől.

A motívumok körforgásának, cirkulációjának gondolata számol ugyan a történelmi-kulturális különbségekkel és azzal a közös művészeti

¹ *East European Art seen from Global Perspectives: Past and Present.*
<http://www.konferencja.labirynt.com/en>

² <http://www.erstestiftung.org/blog/igor-zabel-award-for-culture-and-theory-2014/>

³ <http://labirynt.com/en/>

⁴ Thomas DaCosta Kaufmann: *The Netherlandish Model. The Low Countries and Central Europe*

⁵ Hock Beáta: *Managing Trans/Nationality. Cultural Actors within Imperial Structures*

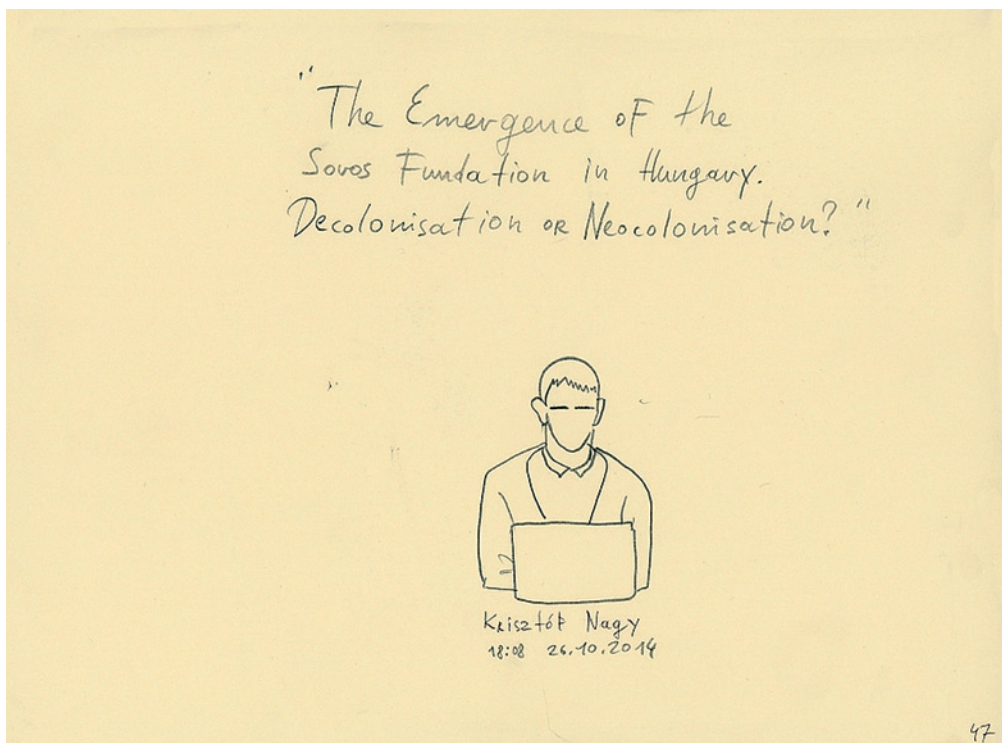
⁶ Tomasz Grusiecki: *Globalising Provenance: After-Lives of a Polish-Lithuanian Squirrel*

szókinccsel, mely a perifériák sajátja, de feltételezi a dinamikus, mindkét irányban nyitott kapcsolatot, az interakcióra és kölcsönös hatásra helyezve a hangsúlyt, figyelmen kívül hagyva ezzel a perifériák központoktól való relatív elszigeteltségét és az ebből fakadó nemzeti szinten elzárt diszciplináris tradíciót – ezért csak bizonyos fokig alkalmazható.

Tükröm, tükröm

A cirkuláció modelljének kapcsán természetesen számos további kérdés, probléma merül fel. A globális művészettörténet-írás egyik kiindulópontja a hierarchikus, nyugat-központi – a horizontálissal ellentétes, vertikális – művészettörténeti kánon dekonstruálása. Ennek része a centrum felől értelmezett – és ezért részben ezáltal konstruált – provincializmus gondolatának felszámolása. A cirkuláció modellje még az ezt felváltó központ-periféria viszonyán is túl lép, mivel ebben az esetben nem beszélhetünk központokról: a nyugati művészettörténet-írás kulturális központja minden művészeti invenció origója; ezzel szemben az egyirányú, adaptív – és ezért passzív – hatást felváltó kulturális transfer és stílusok, ötletek cirkulációjának esetében nem határozható meg a kiindulópont. A probléma ezzel az, hogy a cirkulációban a központ és periféria úgymond összetelődnek. Eleve a kulturális központ kényszerítő – értsd, magában a nyelvezetben kódolt, az ahhoz képest való pozíciófoglalás – gondolata csak a perifériákkal alkotott dinamikájában interpretálható produktív módon: a perifériák vagy *margináliák* lokális narratíváját nem kell valódi vagy képzeletbeli centrumhoz képest összeállítani – éppen hogy semmilyen külső tényezőhöz sem kell igazítani. A helyi történelem, kultúrtörténet és művészettörténet minél pontosabb és részletesebb leírása kell, hogy megtörténjen. A centrum és margináliák fogalma – definíciójuk és tényleges tartalmuk – folyamatosan változik, a jelenben éppenséggel látványosan.

A globális művészettörténet-írás értelmében vett „periféria” kategóriája már nem állja meg a helyét mint a centrumból érkező inspirációk, genuin átfordítások és átértelmezéseinek színhelye; éppen a „centrum” kategóriájának kérdéssé vált validitása miatt. Az eddig említett előadásokból és az ezek kapcsán kialakult vitákból egyértelműen kiderült, hogy a periféria fogalmának lehetőségei nem csak az 1989 utáni kortárs művészet esetében behatároltak és problematikusak: a mediáció vagy cirkuláció esetében a periféria fogalmából nem tűnik ki a teljes probléma, részben maga ez a kategória is problematikus. A központ és periféria dichotómiája nem bizonyul hatékonynak. Ennek feloldására javasolja Piotr Piotrowski a perifériát – és vele együtt a tengely másik végét képző centrumot – felváltó *marginum* gondolatát.



Ennek értelmében nem beszélhetünk külön központról és perifériáról, hanem csak perifériákról, vagyis margináliákról. A központok provincializálásán keresztül mindennek perifériaként való kezelésével és helyi, sajátos kontextusának vizsgálatán keresztül kezdhető meg a komparatív olvasat. A Tódtói Múzeum Sztuki kurátorának, JOANNA SOKOŁOWSKÁNAK előadása is hasonló kérdésekkel foglalkozott,⁷ amennyiben a központ és periféria között közvetítő fél-perifériák mellett érvel. A globális művészet ilyen formájú, dinamikus és kognitív feltérképezésével a periféria megszűnik „Másként” funkcionálni, negálva ezzel a központot. A globálisan cirkuláló ötletek, szimbólumok fél-perifériákon keresztül való újrakolonizálásában a globalizáció mechanizmusai is jobban leírhatók. A PhD jelölt LŐRINCZ VIKTOR hasonlóan, építészeti példákon keresztül a központ és egy védelmi öv viszonyáról beszél,⁸ ami könnyen párhuzamba állítható a Sokołowska által javasolt fél-periféria kategóriájával. Ez a fajta tagoltság azonban nem ugyanazért válik problematikusá, amiért a központ-periféria kettőse. Sokołowska és Lőrincz fél-periféria és védelmi övezet „zónái” csak egy további kategóriát vezetnek be, tovább bonyolítva, de a helyzetet fel nem oldva.

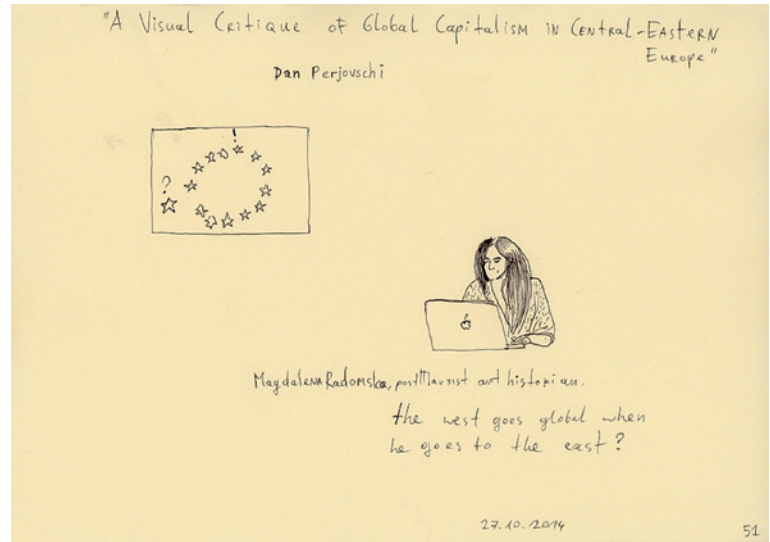
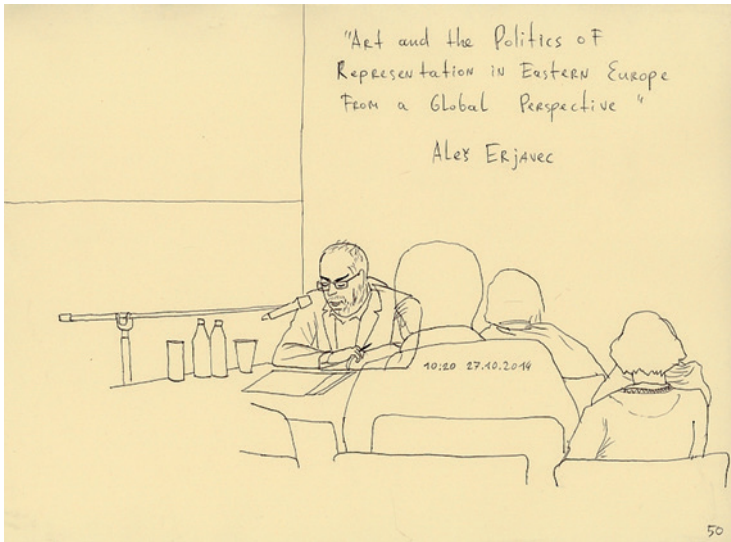
DaCosta Kaufmann modelljének alkalmazhatóságához, valamint a margináliák leírásához tehát egyrészt szükség van a periféria, de sokkal inkább a kulturális, művészeti centrum fogalmának újradefiniálására – méghozzá a marginum felől! Ez az a bizonyos honnan-hova kettősség, melyre korábban utaltam: a periféria vagy marginum lokális narratívájának kialakítása magába foglalja a centrumból kiinduló tendenciák részletes elemzését, a különbségek kimutatásának érdekében. Ebben a folyamatban viszont maga a központ is új megvilágításba kerül, a lokális narratíva kialakításának szempontjából külsővé, kibillentve ezzel centrális szerepből.

Ön itt (X) áll

A központ és periféria viszonyának tisztázása visszavezet a konferencia címének első feléhez: Kelet-Európához. Több ez egyszerű helymegjelölésnél, mely a (magyar) művészettörténet-írásban sokszor felbukkanó kérdés. De már magával a földrajzi körülhatárolással is gondok vannak. Mottól meddig tart Kelet-Európa vagy Közép-Kelet-Európa? A térkép vonalai nagy valószínűséggel inkább ideológiai,

⁷ Joanna Sokołowska: *Undoing the East. Towards the Global Semi-Periphery*

⁸ Lőrincz Viktor: *Places of Expansion. Hard Core and the Protective Belt in the Architecture of the Eighteenth-Century World System*



identitásbeli, valamint az ezeket meghatározó történelmi helyzet mentén húzhatók meg. A globális művészettörténet-írás szempontjából a közép-kelet-európai régió még mindig sűrű zónának tekinthető. A köd ugyan oszladozni látszik a nagyjából tizenöt-húsz éve tartó kutatások és eredményeiket bemutató kiállítások kapcsán: a Ludwig Múzeumban 2000-ben megrendezett *A fal után*⁹ (mely Stockholmból érkezett) és a *Nézőpontok-pozíciók*¹⁰ című kiállítások, a *Gender Check*,¹¹ a *Former West*¹² projekt vagy az ERSTE Stiftung támogatásával megvalósuló PATTERNS utazó előadás-sorozata, *Writing Central European Art History*¹³ címmel, hogy csak néhányat említsünk, nem beszélve a számos informális és félhivatalos internetes kutatói közösségről.

Több előadás is vizsgálta a régió meghatározásának lehetőségeit. Piotr Piotrowski szekcióvezetésével mindjárt az első előadó, KATARZYNA MURAWSKA-MUTHESIUS, a University of London tanára prezentációjában Közép-Kelet-Európa identitásáról, illetve identitáskereséséről beszélt.¹⁴ Egészen pontosan identitásokról beszélt, többes számban, mint „a horizontális Európa vertikális szeleteiről”: avantgárd, modern, új, kommunista vagy éppen posztkommunista Európa; pán-szláv, latin vagy zsidó Európa; nem beszélve a kelet-európai régió nyugati szemszögből kialakított képéről. Ez utóbbinak, Kelet-Európának mint „másiknak”, a nyugat perifériájának problematizálása vezetett feldarabolódásához. Az egységes, kelet-európai régió képe összeomlik saját konstrukciója alatt, felfedve hibrid jellegét, a modernitást, szabadság és demokrácia versengő modelljeit. Kelet-Európa megszűnik, mint valódi „másik”, megkérdőjelezve ezzel magát a régió fogalmát is, mivel Kelet-Európa ideája csak egy nagyon rövid pillanatig volt vonzó vagy éppen lehetséges a „régio” számára. ALEX ERJAVEC, a Szlovén Tudományos Akadémia Filozófiai Kutatóintézetének vezetője a reprezentáció politikájáról tartott előadásában is a régió meghatározását célzó közös nevező hiányáról beszélt, valamint a régióról külső és belső szemszögből alkotott képei közötti törésről, illetve a művészet szerepéről ezen folyamatokban.

Mára inkább nemzetek, sőt országok, nemzetek és városaik közötti különbségekről beszélhetünk – a szomszéd lett az „új Másik”. Murawska-Muthesius a probléma alapját a rosszul meghatározott térkép (identitás) körülírásában, definiálásában látja, és egy pozitív kép meghatározásának kényszerítő belső igényét véli felismerni, melyet „ideális egónak” nevez. A Freudtól átvett gondolatot az ego nemkívánt aspektusainak progresszív elnyomása motiválja – kialakítva ezzel egy pozitív önképet, identitást – feltéve, hogy továbbra is régió-szinten kívánjuk kommunikálni Kelet-Európát. Többször felmerült a konferencia folyamán

annak kérdése, hogy lehet-e egyáltalán még beszélni bizonyos dolgokról, érvényesek-e az azokra vonatkozó kérdések: aktuális-e huszonöt év távlatából poszt-kommunizmusról, egy adott régióról vagy Kelet-Közép-Európáról beszélni? A válasz nyilvánvalóan: igen. Addig, míg a kutatások során felmerülnek ezekre vonatkozó kérdések, addig az azokról való beszédnek is létjogosultsága van.

Az identitás (és ezen keresztül a kutatói pozíció) kijelölését mindig az adott történelmi pillanat határozza meg, és ennek kontextusában is értelmezhető. Hock Beáta említett előadásában az elmaradottság komplexusának leküzdését a történelemben – mint narratív stratégiában – látta. BOJANA PEJIĆ az „El nem kötelezett országok mozgalmá”-nak 1961-es belgrádi alapító ülése kapcsán beszélt a jugoszláv modernizmus önmeghatározásáról, mely a modernizmus ellentétes ideológiai értelmezései mentén pozicionálta magát.¹⁵ MARINA DMITRIEVA előadásában az ukrain modernizmus globális keretek között való elhelyezésén keresztül a nemzeti identitás rekonstrukciójáról, a művészeti térkép újrarajzolásáról beszélt,¹⁶ amely – ha nem egy kritikai rekonstrukcióban valósul meg –, akkor a célon túllőve egy befelé forduló provincializmusban rekedhet meg. A University of Aberdeenen tanító AMY BRYZGEL a kérdés aktualitására performanszokat bemutató esettanulmányában mutatott rá.¹⁷ Az 'art world'-ben globális szempontból való helyi vagy regionális jelenlét és kizártság szorosan összefügg az identitás kérdésével: a kortárs művészeti térképen való

9 <http://www.ludwigmuseum.hu/site.php?inc=kiallitas&kiallitasId=150&menuld=45>

10 <http://www.ludwigmuseum.hu/site.php?inc=kiallitas&kiallitasId=151&menuld=10>

11 <http://www.erstestiftung.org/gender-check/>

12 <http://www.formerwest.org/Front>

13 <http://www.erstestiftung.org/patterns-travelling/>

14 Katarzyna Murawska-Muthesius: *Ego Ideals of East-Central Europe*

15 Bojana Pejić: *Belgrade 1961: Non-Alignment, Modernism, and 'Yugo-Centrism'*

16 Marina Dmitrieva: *Between Russia and Europe. Ukrainian Modernism on the Global Map of the International Avant-Garde*

17 Amy Bryzgel: *Performance Art on the Border between East and West*

biztos (intézményi szintű) pont megtalálása és kijelölése egyben a geopolitikai és geográfiai térképen is meghatározó lehet.

Az identifikáció, az identitás keresése, prezentálása és szubjektíválása kapcsán a konferencián előtérbe került a hidegháború utáni időszak kulturális praxisainak vizsgálata és kritikája is. JÖRG SCHELLER, a Züricher Hochschule der Künste-ről érkezett művészettörténész előadásában – a *Velencei Biennale* kritikája kapcsán¹⁸ – a kialakított identitást, Benedict Anderson nyomán, képzelt közösségnek nevezi. A művészet és kultúra ezekben a képzelt közösségekben politikai ügynökként, közvetítőként szerepel. A művészet és a kultúra ily módon globális ügynök, mivel a nagy kiállítások, biennálék a kelet-európai – de általában véve a marginális – művészetének globális integrációjának fontos színterei. A biennálék újra és újra megpróbálnak egyensúlyt teremteni az ellentétes művészeti trendek, esztétikai attitűdök és reprezentációs stratégiák között, annak érdekében, hogy egy idealizált, mesterségesen kialakított képet adjanak erről az egyensúlyról. Igaz lehet ez az intézményesült kulturális szervezetekre is, melynek egyik aspektusát mutatta be NAGY KRISTÓF, a magyarországi Soros Alapítvány példáján keresztül.¹⁹ A biennálék kritikája és az azokon való jelenlét nem zárja ki egymást. Bryzgel esztanulmányában a *Velencei Biennálén* „kívül ragadt”, saját pavilonnal (még) nem rendelkező országok globális szempontból fehér foltok a művészet térképén: az innen érkező művészek számára a reprezentáció egyetlen eszköze a rezisztencia – esetleges töréseket okozva ezzel a központ narratívájában, geopolitikai elmozdulásokat előidézve. SZAKÁCS ESZTER is a kuratori elmélet és gyakorlat kettségének kritikáját adta;²⁰ majd hasonlóképpen Sokołowska, aki művészi és kuratori példákon keresztül hívta fel a figyelmet a kelet-európai művészet valamilyen szempontú bekeretezéséből fakadó ellentmondásokra. Mindegyik újraterteti, újrapozicionálja a kelet-európai művészet retorikáját és reprezentációjának politikai nyelvezetét. ANDRZEJ SZCZERSKI az 1960-as években, Dél-Amerikában RYSZARD STANISŁAWSKI által rendezett, kortárs lengyel művészetet promotáló kiállításról beszélt előadásában.²¹ A tartalmat szigorúan kontrolláló propagandakiállítások a Lengyel Népköztársaságot mint közép-európai, modern szocialista államot mutatták be. Ryszard absztrakt, figurális expresszív, metaforikus és újrealista alkotások központilag jóváhagyott, de politikailag semleges modernizmus-modelljét mutató anyagot válogatott össze. Ezzel egy univerzális, világszerte elfogadható képet mutatott a kortárs lengyel művészetről, mely megkérdőjelezte saját periférikus helyzetét a modern művészetben belül – a nemzetközi modernizmus történetébe való becsatlakozási kísérletként. Ez természetesen összefügg a globalizáció és általában a művészeti piac politikai aspektusaival: a művészeti világ realitása az uralkodó „paradigma” művelése. Ebből a szempontból a központok negálása, a minden perifériaként való kezelés gondolata nem alkalmazható. A műkereskedelmi és kulturális piacnak vannak központjai, ahol a gazdasági erők koncentrálnak. Ezeket részben éppen a centrum és perifériái közötti dinamika tartja fent. A perifériák homogén módon vannak jelen a nyugati kulturális köztudatban, ami a periféria szempontjából egy megnevezési, felcímkézési kényszert is okoz – ami bizonyos esetekben egészen egzisztenciális jelentőséggel bír.

A kialakított ideális kép és történelmi formációinak vizsgálatán keresztül helyezhető el Közép-Kelet-Európa művészete a globális térképen. A nagy kiállítások nem csak reflektálnak a politikára, hanem már méretüknél fogva maguk is – nyíltan vagy áttételesen – politizálnak: Scheller gondolatmenetét követve a képzelt közösségek egy képzelt világot mutatnak be, képzelt normákkal.

Párhuzamos sorok

A nemzetközi szintéren való jelenlétnek tehát megvannak a maga veszélyei, ugyanakkor elengedhetetlenül fontos. Erre hívta fel a figyelmet a pasadenai Art Center College of Design tanító FORGÁCS ÉVA is.²² A globális szcénában való jelenlétet egy mindenre kiterjedő, biztos helyi narratíva feltételéhez kötötte, illetve állította

szembe. A lokális narratíva megírásának módszertani kérdései jelentették a konferencia másik, az eddigiektől nehezen szétválasztható súlypontját. Mivel egy országon belül is egymással párhuzamosan futó művészettörténetekről beszélhetünk, nehéz egy egységes képet exportálni. (Kérdés, hogy egyáltalán szükséges-e ez?) A központi, propagandisztikus és cenzúrázott narratívák versengnek a modern, avantgárd szemléletekkel – melyek sok esetben igazodtak a nyugati normákhoz. A teljes kép érdekében mindenekelőtt a helyi jellegzetességek kiemelése a fontos. Kihagyás nélkül, mindennek a leltára, nem egy-egy aspektusra, egy síkra redukált narratíva szükséges (pl. nem egy művész vagy művészet története), ami rosszul elhelyezett hangsúlyokhoz vezethet. Ennek kialakításához viszont szélesebb körű kutatások, csapmunka szükséges: a helyes beszédmódhoz kell egy helyi közösség. Szükség van egy diszciplináris diskurzusra, ami képes feltérképezni saját kontextusát, mivel a kialakított narratíva szoros összefüggésben van szociális és kulturális környezetével. Ennek feltételeiről adott elő KRISTA KODRES is, mégpedig a barokk stílus Szovjetunió ideje alatti recepciója kapcsán.²³ Diskurzus hiányában fennáll az egyoldalú narratíva kialakulásának veszélye, mely eleve meghatározza, miről lehet (műalkotásként) beszélni, miként lehet rendszerezni és hogyan lehet ezeket értékelni. Éppen ezért a beszédmódnak gyakorlattá kell válnia, egy folyamatban lévő processzussá, amely nyitott, nem konkluzív jellegű. Erre magának a vizsgált közegnek átjárhatósága miatt is szükség van, a kontakt kultúra miatt – ahogy KLARA KEMP-WELCH fogalmazott, Kelet-Európa és Latin-Amerika kapcsolatait vizsgáló előadásában,²⁴ KATARZYNA CYTLAKHOZ hasonlóan.²⁵

A helyi specifikumokból kiinduló beszédmódhoz szükséges tehát egy analitikus nyelvezet kialakítása. Ez felveti a terminológia és a nyelv kérdését is. A globális művészettörténet-írás nyelvének problematikája pedig magában hordozza a konferencia során többször elhangzott kérdést (vádat), hogy ki írhatja meg a nemzeti narratívákat. A vizsgálni kívánt kultúrától való távolság ugyanis eleve kijelöl egy kutatói pozíciót, azonban kellő autopsziával ez nem számít. A nyelvre vonatkozó közvetlen kérdés ismételten a történelmi helyzet függvénye, ezért jelenleg egyszerűen praktikus okokból az angol a *lingua franca* – más kérdés, hogy hogyan változik ez a nyelv a globális művészettörténet-írás és más diszciplínák kutatásainak függvényében.

A terminológiai kérdés már bonyolultabb: a helyi narratíva kialakításához mindenképpen szükséges

18 Jörg Scheller: *More than Mirrors. The Role of Large-Scale Exhibitions of Contemporary art for the Globalization of Central and Eastern European Art by the Example of the Polish Exhibitions at the Venice Art Biennale*

19 Nagy Kristóf: *The Emergence of the Soros Foundation in Hungary. Decolonisation or Neocolonisation?*

20 Szakács Eszter: *Curatorial Discourse and Practice. Globalism and the Eastern European Region*

21 Andrzej Szczerski: *Interpretations of the 'Thaw' – Ryszard Stanisławski Exhibitions in Latin America*

22 Forgács Éva: *Between Local and Global: Double Bind and Double Challenge*

23 Krista Kodres: *Rules of the Game. Constructing the Baroque and its History in Soviet Estonia*

24 Klara Kemp-Welch: *Personalities and Possibilities. Global Pioneers of Eastern European Experimental Art.*

25 Katarzyna Cytlak: *"Beyond the Fantasies of the Red Star." Eastern European Art Seen from the Argentinean Perspective*

SPIONS

Negyvenkilencedik rész

egy jól meghatározott nyelvezet, mely nem merül ki a már meglévő, hierarchikusan leírt művészeti mesternarratívától kölcsönzött kategóriákban. Ugyanakkor nincs meg az a közös kulturális alap, amelyre egy globális nyelvezetet fel lehetne építeni, de ez valószínűleg nem is kell, hogy cél legyen: sokkal inkább a régióban, egy szűkebb térségen belül a történelmi közösségek, esztétikai hasonlóságok felismerésére kell törekedni. Ez teremtené meg a szükséges alapot a transznacionális, transzregionális összehasonlító tanulmányok elvégzéséhez. Terminológiai szempontból két előadás hangzott el, melyek nagyobb hangvételű javaslatot tettek: BEKE LÁSZLÓ élénk vitát kiváltó poszt-kortárs korszakmegjelölése;²⁶ valamint MAYA ÉS REUBEN FOWKES javaslata, akik globális helyett *planetáris* gondolkodást ajánlottak, az *environment art*-ból kiindulva.²⁷

A konferencia fontosságát és körülményeit nem lehet eléggé hangsúlyozni – utóbbi megérne egy önálló cikket. Az előadásokat élénk és termékeny viták követték, melyek a kulisszák mögött tovább folytatódtak. Az eredmények a fontos kérdések pontos meghatározásában, valamint a középkelet-európai régióra irányuló kutatások aktuális helyzetének megismerésében érhetőek tetten. A nyugati, univerzális művészettörténet hierarchikus művészeti térképe és történelmi narrációja nem alkalmas és nem elegendő a régió művészetének leírására. A helyi kontextust figyelembe vevő, specifikus eredményekkel is számoló, valamint történelmileg is beágyazott narratíva megírásához szükség van egy új művészettörténelmi modellre – melyre jelenleg a globális művészettörténet-írás szolgál alternatívaként. Az ezt kialakító beszédmódnak szembesülnie kell a referencialitások kettős jellegével, globális és lokális aspektusával: a modern művészet nyugati kultúrából érkező inspirációival, melyek jelentésrétégét nem szűkítheti le a nyugati kánonban leírtakra, hanem a helyi, eredeti átfordításokat is figyelembe veszi. Ennek elméleti háttere nyitottnak és cserére késznek kell lennie, az összehasonlító kutatások érdekében. A mesternarratívát vissza kell bontani, és megvizsgálni, hogy a helyi kontextusban funkcionálisan hogyan hatott.

Szintén a jelentésbeli különbségek miatt a stílusbeli sokszínűséget érdemes szem előtt tartani, mivel egy-egy stílus jelentése messze nem ugyanaz nyugaton és keleten. Az így, kritikai analízissel megírt művészettörténetek már összehasonlíthatók, megvalósítva Piotrowski horizontális művészettörténetének elképzelését, új megvilágításba helyezve ezzel a nyugati művészetet is.

Verbasizer, Vrilerinnen, Voltaire – Szent Tamás vendégei Svájcban 03.

„niemand bleibt hier”
(senki sem marad itt)

MARIA ORSIĆ

2014. december 28-án kezdtem naplójegyzeteim alapján összerakni ezt a visszaemlékezést. Előkészítésül este 10:30-tól 11:45-ig David Bowie 1977. október 13-án, a holland Avro TV-nek adott, soha nem sugárzott, a *Heroes'* albumot népszerűsítő három részes interjút néztem a YouTube-on.² Ugyanazt gondolta a művész személyiségét, sorsát is magába foglaló, totális művészetről, mint amit ugyanabban az időben a SPIONS: egyedül ez a személyes veszélyeztetettséget jelentő közlési forma aktuális, hiteles, valóban élő. És mint ő, az élet és a művészet határait negligálva, mi is ezt a non-imitációs, non-reprezentációs gyakorlatot folytattuk. Aztán egy másik, húsz évvel későbbi interjú 1997-ből, amelyben a San Franciscó-i programozó barátjával kollaborálva kifejlesztett, a bevitt szöveget részre bontó és a részeket véletlenszerűen újraszervező *Verbasizer* számítógépes applikációról beszél.³ A dadaisták automatikus írásától Brion Gysin William S. Burroughs által tökélyre vitt *cut-up* módszerén át Bowie Verbasizeréig – ismét rendkívül aktuális a *randomizálás* a közlésben. Segítségével úgy juthatunk álomrekonstrukciókhoz, hogy kiiktatjuk az alvás idővesztésének unalmát, és biztosítjuk a magunk számára is a meglepetést, amely minden valóban megtörténő közlés essenciája. A *copy-randomize-paste* eljárás az időtudatos kommunikáció kortárs lényege. Minden régen kimondatott. Ez a *remix* kora, a kisajátító művészeté. Újraszervezés, átrendezés, hangsúlyeltolás, hangnembváltás: szellemi átöltöztetés. Ez a véletleneket nemcsak beengedő, de örömmel üdvözlő szemlélet vezet *Rock'n'Roll Memoár*-om,⁴ benne a SPIONS-eposz (*The Spy-age Odyssey*) emlékgűjteményének céltudatos összeszerkesztése során is. „The same old thing in a brand new drag.”⁵

1 *Heroes* – David Bowie tizenkettedik stúdióalbuma (RCA, 1977).

2 Első rész: <https://www.youtube.com/watch?v=0-gjeeB4wul>

3 https://www.youtube.com/watch?v=pDmb_aR_OnY

4 A *Rock'n'Roll Memoár* a szerző 1964 óta vezetett naplója alapján íródik. A fél évszázad kultúrtörténetét és életkalandjait ismertető, eredeti naplójegyzetek különböző, általam kifejlesztett titkosítási eljárásokkal kódolva kerültek rögzítésre. A rekonstrukció dekódolással kezdődik, a nagyközönségre nem tartozó tartalmak kivágásával, majd a szöveg kontextusára vonatkozó információk kiegészítésével folytatódik, és a befogadói igényekre szabott szerkesztésével, átrendezésével fejeződik be. A *Memoár* összeállítása során a legnagyobb gondot az okozza, hogy egyes titkosítási kulcsokat elfelejtettem, így bizonyos szövegrészeket fél évszázaddal ezelőtti gondolkodásom ismeretében kell desiffroznom, ami roppant időigényes feladat.

5 Idézet David Bowie *Teenage Wildlife* című, a *Scary Monsters (and Super Creeps)* albumon lévő dalának szövegéből (RCA, 1980).

<https://www.youtube.com/watch?v=vJAJsu8Xnwc>

26 Beke László: *Post-Contemporary Art in East and Central Europe. A New Art Tendency and a New Method in Art History*

27 Maya és Reuben Fowkes: *Towards a Planetary History of East European Art*



Svájc, 1978 ősze. Utánozhatatlanul figyelmes és segítőkész genfi vendéglátónk, Szent Tamás összehozott egy korrekt, kompetens, török autószerelővel, aki gyorsan rendbe hozta rozoga Zsigulim fékjeit. Hónapok óta csak a kézfék működött úgy-ahogy, ami nem könnyítette meg a vezetést Párizsban, annak ellenére, hogy már régen egybeforrtam a roncskűsejű, de szép-kora ellenére még mindig fürge kocsimmal, saját testem meghosszabbításaként érzékeltem. Alaposan megtanultam a kézi- és motorfék együttes használatát, ami biztosan nem tett jót a szovjet gyártmányú, szívesen füstölgő motornak.

Ahogy korábban többször említettem, a Genfben töltött napok, egyértelműen Szent Tamásnak köszönhetően varázsosak voltak. Sok száz emberrel beszélgettem egyre kínosabban hosszú életem során, de ritkán történt meg, hogy a beszélgetés nem fárasztott el, hanem éppen ellenkezőleg, energiát adott. A legtöbb ember sajnos mérhetetlenül unalmas, képtelen meglepni, képtelen szavaival, lényével semlegesíteni a gravitációt. Genéva hercegével emelkedett tudatállapotban társalogni jártuk a világ talán legkorrektebb városát, élveztük lazán méltóságteljes, kellemes humorú vendéglátónk kifinomult gasztró-művészetét. A rizs és a rántotta elkészítésének számtalan variációját ismerte, és minden étkezés része volt a feltálat variációk szellemtörténeti vonatkozásainak alapos, minden részletre kiterjedő, extatikus ismertetése. Az utolsó Genfben töltött napunkon, a thai jázmin rizs főzés előtti megfelelő előkészítése kapcsán a Vrll Társaság (*Alldeutsche Gesellschaft für Metaphysik; Vrll-Gesellschaft; Wahrheitsgesellschaft; Reichsarbeitsgemeinschaft*) került szóba az étkezőasztalnál.

Párizsban sikerült megszereznem a Rózsakeresztes Testvériséghez tartozó Edward Bulwer-Lytton báró 1871-ben, Angliában publikált *The Coming Race* (Az új faj) című regénye első kiadásának egy példányát.⁶ A könyv, amelyet a teozófusok, többek között Helena Blavatsky⁷, William Scott-Elliot⁸ és az antropozófus Rudolf Steiner⁹

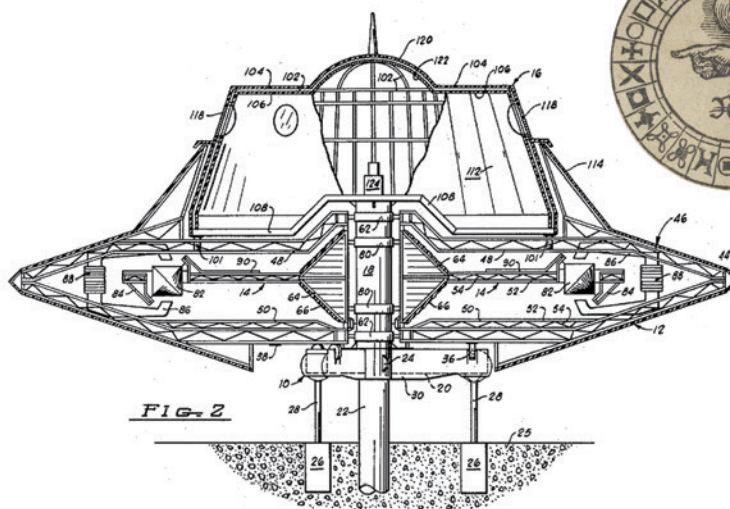
6 Jules Verne *Bombarnac Klaudius* című regénye első magyar nyelvű kiadásának (Huszár Imre fordítása, Budapest, Franklin-Társulat Magyar Irodalmi Intézet és Könyvnyomda, 1892) egy példányát adtam érte egy párizsi könyvgyűjtőnek. A regényt, sok más könyv- és hanglezem-ritkasággal együtt a Ganz-MÁVAG Művelődési Központ az 1950-es években befalazott alagsori könyvtárban találtam 1974-ben, amikor az ott dolgozó Papp Tamás barátommal sikerült bejutnunk a pincelabirintus lezárt részébe.

7 Helena Petrovna Blavatsky (Helena von Hahn, 1831–1891) orosz okkultista filozófus, a Theosophical Society (Teozófiai Társaság) egyik alapítója.

8 William Scott-Elliot (?–1930) angol befektetési bankár, antropológus, teozófus, Madame Blavatsky gyökér-fajokra vonatkozó tanításainak továbbfejlesztője.

9 Rudolf Joseph Lorenz Steiner (1861–1925) osztrák polihisztor, ezoterikus filozófus, társadalmi reformer, író, dramaturg, tanár, építész, az Antropozófiai Társaság megalapítója, a Waldorf-pedagógia megteremtője.

NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Hommage à Nikola Tesla & Maria Orsíc
(digitális kollázs, 2015, a művész gyűjteményéből)



is ősi, okkult tudás hordozójának tartottak, a Föld felszíne alatt élő, angyalszerű lények meszterfajáról, és az általuk használt „Vrll” energifajtáról szól. Bár a könyv regény formában íródott, a szerző ősi tibeti és indiai források alapján írta művét. A Szent Tamással Genfben folytatott beszélgetések során tudtam meg, hogy több ezer éves, szanszkrit nyelven írt indiai szövegek tudósítanak az Özönvíz előtt virágzó, a mai-nál jóval fejlettebb technológiával rendelkező civilizációról. A Kr.u. 1000–1055 között élt, a Paramara dinasztiahoz tartozó Bhoja király, Dhar uralkodója által írt, a klasszikus indiai építészeti (*Vastu Shastra*) enciklopédikus formában ismertető *Samarangana Sutradhara* például a „Vimanák” gyűjtőnévű repülő szerkezetek konstruálásáról számol be: „A Vimana testét erősre, tartósra és az ég madaraihoz hasonlóan könnyűnek kell készíteni. A belsejébe alulról, vaskályhával fűtött higany-motor kerül. A higanyban rejtőző erő által meghajtott szélörvény mozgatta gépben a benne ülő ember nagy távolságokat tehet meg az égbolton. A Vimana függőlegesen képes emelkedni és leereszkedni, és megdőlvé mozog előre és hátra. E gépek segítségével emberi lények a levegőben tudnak repülni, és mennyei lények a Földre tudnak érkezni.”¹⁰

Genfben érzékünkkel Szent Tamás megajándékozott Louis Pauwels – Jacques Bergier: *Le Matin des magiciens*¹¹ (A mágusok reggele) című könyvének angol nyelvű változatával (*The*

10 Forrás: Mahamahopadhyaya T. Ganapati Śāstrī (1860–1926): *Samarangana Sutradhara* (fordítás szanszkritről angolra, India, Trivandrum, 1924)

11 Louis Pauwels – Jacques Bergier: *Le Matin des magiciens* (Párizs, Éditions Gallimard, 1960)

*Morning of the Magicians*¹²). A szerzők beszámolnak a náci hatalomátvétel előtti Berlinben alapított titkos Vrili Társaságról (*Vril-Gesellschaft*), német okkultisták az angol *Hermetic Order of the Golden Dawn*¹³ (Az Arany Hajnal Hermetikus Rendje) misztikus csoporttal szoros kapcsolatban álló közösségéről, amely az északi mitológiát, a germán eredetlegendákat kutató, Hitler szerveződő pártjának spirituális/financiális hátszínét adó Thule Társaság¹⁴ (*Thule-Gesellschaft*) legbelsőbb körét képezte. Louis Pauwels ugyancsak birtokomba került *Monsieur Gurdjieff*¹⁵ című könyve szerint a Vrili Társaságot G. I. Gurgyev¹⁶ orosz mágus, metafizikus és a tibeti lámák tanítványa, a Zen buddhizmust kutató, Indiát és Dél-Ázsiát beutazó Haushofer¹⁷ német tábornok, földrajztudós, államférfi alapította röviddel az első világháború befejezése után.

A Thule Társasággal, és a vele azonos platformon álló, a Fekete Napot¹⁸ (*Schwarze Sonne; Sonnenrad; Sol Niger*) imádó DHvSS (*Die Herren von Schwarzen Stein* – A Fekete Kő Urai) társasággal egyesült Vrili Társaság magját (*Vrilerinnen*) öt gyönyörű, biszexuális nő, Maria, Traute, Sigrun,¹⁹ Gudrun²⁰ és Heike alkotta. Valamennyien a természetfelettel kommunikálni képes médiumok voltak. Hajukat a szeánszokon hosszú lófarokba fogva viselték. Úgy hitték, hogy hosszú hajuk spirituális antennaként funkcionál, segít felfogni a világűrűből érkező üzeneteket. Abban az időben a nők még nem viseltek lófarok-frizurát, így az a Vrilerinnen lányok védjegyévé vált. Nyakukban a két vezetőjüket, Mariát és Sigrunn reprezentáló, ismeretlen fémből készült ékirásos korong függött.

12 Louis Pauwels – Jacques Bergier: *The Morning of the Magicians* (US, Stein and Day, 1964)

13 Az 1888-ban, Londonban, William Robert Woodman (1828–1891) sebész, William Winn Westcott (1848–1925) halottkém, és Samuel Liddell MacGregor Mathers (1854–1918) mágus, katonai szakíró által alapított Hermetic Order of the Golden Dawn (közismert, rövidített nevén *Golden Dawn*) az okkult, a metafizikus és paranormális tevékenységek kutatása és a spirituális személyiségfejlesztés módszereinek kidolgozása céljából jött létre. Az alapítók szabadkőművesek, a Rózsakeresztes Testvériség (*Societas Rosicruciana in Anglia* – S.R.I.A.) tagjai voltak. Szervezetük, munkásságuk a 20. századi nyugati okkultizmus egyik legfőbb inspirációjává vált. A kortárs rituális és mágikus koncepciók – *Wicca, Thelema, stb.* – legtöbbje centrumát képező hagyományok a Golden Dawn kutatási eredményeire vezethetők vissza. A titkos társaság alapító dokumentumai a 19. század elején, a 16. század első éveiben, Johannes Trithemius (1462–1516) német benedekrendi apát, polihisztor, Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486–1535) mágus, okkult író, teológus, alkímista, és a toxikológia tudományát megalapító Paracelsus (Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim, 1493–1541) svájci orvos, alkímista, asztrológus, okkultista tanítója által kifejlesztett *Trithemius* titkosírással íródott, 60 fólióba kötött, a hermetikus kabbalát, asztrológiát, okkult tarot, geomanciát és alkímiát összefoglaló *Cipher Kéziratok* (*Cipher Manuscripts*) voltak. A kéziratok nagy valószínűséggel a bajorországi *Loge zur aufgehenden Morgenröthe* (A közeledő Hajnali Fény páholya) zsidó titkos társaság jegyzőkönyveinek másolatai voltak. A 18. század végén, a 19. század elején a német nyelvterületen élő zsidókat még nem fogadták be a szabadkőműves páholyok, saját titkos szervezetük megalapítása tette lehetővé, hogy a szabadkőművességhez hasonló tevékenység, kutatásokat folytathassanak. A *Cipher* kéziratokat William Winn Westcott és Samuel Liddell MacGregor Mathers fejtették meg, és a titokzatos Fräulein Anna Sprengel, I. Ludwig (1786–1868) bajor király és Lola Montez (Marie Dolores Eliza Rosanna Gilbert, Landsfeld grófnője, 1821–1861) ír táncosnő lánya, német okkultista segítségével fordították angolra.

14 A Thule Társaság (eredetileg *Studiengruppe für germanisches Altertum* – A germán antikvitást kutató csoport) nevét a görög legendákban szereplő, általuk valahol Grönland és Izland között elképzelt misztikus északi sziget (Thule; Thula; Thila; Thyilea; Hyperborea) után kapták. A társaság tagjai úgy vélték, hogy az árja faj erről az elsüllyedt szigetről, az északi Atlantiszról származik. Elképzeléseik szerint az ősi árjak természetfeletti képességekkel rendelkező, a Kozmosz erőivel mágikus kapcsolatban álló óriások voltak, technikai tudásuk messze meghaladta a 20. századét. A társaság jelképe a szvasztika volt, amelyet – az óramutató járásával megegyező forgási irányát az ellenkezőjére fordítva – Hitler pártja is átvett. A társaság tagja volt a legismertebb magyarok egyike, a paksi zsidó kántor fiaként született Ignatius Timothy Trebitsch-Lincoln (Trebitsch Ignác, 1879–1943) nemzetközi kalandor, szélhámós, spiritualista, a szociológia tudományának megalapítója is, aki zsidó származása ellenére a náci párt első hatalomátvételi kísérlete, a müncheni Sörpuccs idején (1923. november 8–9.) a puccsisták sajtóreferense volt.

15 Louis Pauwels: *Monsieur Gurdjieff: documents, témoignages, textes et commentaires sur une société initiatique contemporaine* (Párizs, Éditions du Seuil, 1954).

16 A magát ezoterikus keresztényként definiáló Georgij Ivanovics Gyurgyev (1866–1949) tanításai (*Negyedik Út*) szerint az emberek többsége félálomban él, amelyből a fakírok, szerzetesek és jógik meditációs gyakorlataihoz hasonló önépítéssel (*A Munka; A Módszer*) lehet magasabb rendű, éber tudatállapotba jutni.

17 Karl Ernst Haushofer (1869–1946).

18 A Napot felfaló zöld oroszánál által szimbolizált Fekete Nap (*Sol Niger*) az alkímia *Magnum Opus*-ának első stációját (*nigredo* – feketedés). A Quetzalcoatl isten földalatti útjához kapcsolódó Fekete Nap (egyszerre sír és anyaméh) fontos szerepet játszott a mezoamerikai népek mitológiájában is. A germán misztikus ezoterizmus Fekete Napját (*Santur*) az Észak-Rajna-Vesztfália tartományban lévő, 1603-ban épített Wewelsburg reneszánsz kastély északi tornya földszintjének padlómozaikján ábrázolt, 12 küllős Napkerék (*Sonnenrad*) jeleníti meg. A Harmadik Birodalom idején a kastély az SS ideológiai központja lett. Heinrich Himmler itt akarta létrehozni az új világ szakrális középpontját (*Das Zentrum der neuen Welt*). A Rudolf John Gorslebens (1883–1930) német misztikus által 1925-ben az árja filozófiai hagyományok (*Arizofia*) kutatása céljából alapított Edda Társasághoz (*Edda-Gesellschaft*) tartozó Ernst Rüdiger von Starhemberg (1899–1956) osztrák kereszténydemokrata államférfi szerint a régi és az új (fekete) északi (skandináv, germán, angolszász) főisten kilenc lányának egyike volt. Történetét az északi népek ősi költészetét ismertető, a középkori Izlandon íródott *Codex Regius* szöveggyűjtemény *Helgakviða Hundingsbana I* és *Helgakviða Hundingsbana II* fejezetei mesélik el.

20 Az északi népek mitológiájában Gudrun, Gunnar nővére Giuki, a Nibelungok királyának lánya volt.

A Vrili Társaság és A Fekete Kő Urai 1919 decemberétől kezdve rendszeresen találkozott az osztrák határ mellett, a művészek által kedvelt bajorországi Berchtesgaden²¹ közelében, egy bérelt erdészházban. Itt folytatták spirituális szeánszaikat, amelyek során az öt meztelenre vetkőzött, transzállapotba került médium földönkívüli lényekkel és évszázadok óta halott német templomos lovagokkal (*Pauperes commilitones Christi Templique Salomonici; Orden der Brüder vom Deutschen Haus der Heiligen Maria in Jerusalem; Ordo domus Sanctæ Mariæ Theutonicorum Hierosolymitanorum*) kommunikált.

A médium-kommandó vezetője a Horvátországban született, Bécsben nevelkedett szépség (Maria Orsitsch, 1898–1945?) volt. Szeánszain kapcsolatba tudott lépni a Naptól 65,1 fényév távolságban, a Taurus konstellációban lévő Alderaban (*Alpha Tauri*) bináris csillagrendszer egyik bolygóján élő, isteni képességekkel rendelkező árja lényekkel (*sumi*).²² Telepatikus beszélgetéseik során Maria Orsics megtudta, hogy ezek a gyógyításra és pusztításra egyaránt alkalmas Vrili energiát használó lények a régmúltban ellátogattak a Földre, és települést hoztak létre Sumériában.²³ A „vrili” (*Vri-Il*) szó sumér eredetű, jelentése „isten”. Ők építették a mai Irak területén a mára romokká pusztult Larsa, Shurrupek és Nippur városokat. Azok, akik közülük túlélték az Özönvizet (*Ut-napishtim*) lettek az árja faj ősei. Ez az állítás ellentmondott a Thule Társaság kutatóinak véleményével, akik szerint az árjak északi

21 Martin Bormann (1900–1945), a náci kancellária (*Parteikanzlei*) vezetője irányítása alatt a Berchtesgaden felett magasodó Kehlstein (*Kőszáli sas*) hegyen (1835 m), az Obersalzberg komplexum részeként, Adolf Hitler 50. születésnapjára (1939. április 20.) építették a Sasfészek (*Kehlsteinhaus*) nevű teaházat. A nagy luxussal berendezett épületet térszonya (*Acrophobia*), a magasságtól való, pánikrohamokban megnyilvánuló félelme (*Vertigo*) miatt a Führer ritkán látogatta, s legfőbbször kevesebb, mint fél órát töltött ott. Szívésebben tartózkodott a jóval alacsonyabb Obersalzberg tetején épített házában (*Berghof*), ahonnan lift vitte fel őt, udvartartását és vendégeit a Sasfészekbe. A Berghof épületeit számos bombatalálat érte a háború utolsó szakaszában, az épen maradt létesítményeket a visszavonuló SS alakulatok felrobbantották, berendezéseit a környék lakói széthordták. A Sasfészek valamilyen okból nem bombázták a szövetségesek, és a németek sem robbantották fel, így – bár minden mozdíthatót elvittek belőle a környéket megszálló amerikai katonák (101. légideszant hadosztály) – ma is viszonylag teljes pompájában megcsodálható.

22 Maria Orsics első kommunikációja a földönkívüliekkel 19 éves korában, 1917. február 10-én, szombaton történt. Minden előjel nélkül több óráig tartó transzállapotba került. Magához térve arról számolt be balerina anyjának, hogy két magas, fény-testű lény beszélt hozzá egy általa addig ismeretlen nyelven, amelyet csodálatos módon megértett. A lény-fények közölték vele, hogy amint sikerül a megtelepedésből összeszednie magát, újra jelentkezni fognak, mert fontos üzenetet akarnak rábízni. Másnap, 1917. február 11-én, vasárnap ismét bekövetkezett a transzállapot. A megjelenő földönkívüliek ekkor kezdték el átadni a párhuzamos univerzumokra, a dimenzióugrásokat, a fény sebességénél gyorsabb utazást lehetővé tévő időkapukra, féregjáratokra, az avatatlanként által nem érzékelhető Vrili-energiára, a csillaghajók építésére vonatkozó információkat a médiumnak. Hamarosan Maria barátnői, Traute, Gudrun, Sigrun, és Heike is kapcsolatba kerültek a fénylényekkel, így az öt médiumnak óriási mennyiségű információt sikerült összegyűjtenie.

23 A magyar-sumér eredetlegendát, miszerint a Földre a civilizációt, az első emberi nyelvet és a rovásírást elhozó magyarok a Sirius csillagképből érkezve Sumériában landoltak, nagy valószínűséggel Maria Orsics és barátnői spirituális szeánszai inspirálták.



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Homage à Maria Orsić (digitális kollázs, 2015, a művész gyűjteményéből)

eredetűek. A véleménykülönbség nem kis feszültséget eredményezett a Thule és a Vril társaságok tagjai között.

Itt kell megjegyezni, hogy a Vril Társaság nem azonosult az általuk materialistának tartott náci eszmével, különösen a zsidóellenesség taszította őket. Nem léptek be Hitler pártjába, s csak hivatalosan érintkeztek annak vezetőivel. Kapcsolatuk a náciakat ideológiailag és pénzzel egyaránt támogató Thule Társasággal kutatási területeik átfedődése mellett főként pragmatikus okokra vezethető vissza. Fő céljuk az űrutazás (*Raumflug*) megvalósítása, az Alderaban csillagrendszer bolygójára való áttelepülés volt. Nemcsak a távoli bolygó lakóitól kaptak technikai jellegű tanácsokat Vril energiával működő űrhajó építésére, hanem telepatikus úton Maria Orsić birtokába jutottak a német templomos lovagok által a középkorban készített, a repülő csészealj építésére vonatkozó műszaki rajzok is.

A médium bejelentéseit a náci vezetők mellett a világ nagyhatalmainak vezetői is komolyan vették. Sztálin, Churchill és az amerikaiak egyaránt kémeket küldtek Németországba, Maria Orsić dokumentumainak, tervrajzainak megszerzésére. Az orosz, angol és amerikai titkosszolgálatok archívumai óriási mennyiségű, a Vril Társaságra vonatkozó, többnyire még ma is titkos anyagot őriznek.

Mint Szent Tamástól megtudtam, Maria Orsić a mágikus tudományok iránt érdeklődő, találmányait a kozmoszból érkező látomásokban megálmodó, a vezeték nélküli energiatovábbítással is kísérletező szerb feltaláló, Nikola Tesla (1856–1943) lelki társa volt. 1922 nyarán, Genfben, egy, a földönkívüliekkel folytatott kommunikáció lehetőségeit kutató misztikusok által rendezett titkos találkozón ismerkedtek meg, és Tesla feljegyzései szerint a továbbiakban telepatikus úton kommunikáltak. Nikola Tesla és a náci párt vezetői mellett Maria Orsić kora számos hírességgel tartott ismerősi, baráti kapcsolatot. Néhány közülük: az Atlanti Óceánt először átrepülő, a náccal szimpatizáló Charles Lindbergh amerikai pilóta; Joszip Broz Tito, a náci ellen harcoló jugoszláv partizánok vezére,²⁴ Henry Ford amerikai autógyáros, a háború után a menekülő náci tiszteteket befogadó argentin elnök, Juan Perón és felesége, Evita; Hanna Reitsch, a korszak leghíresebb nő-pilótája; Leni Riefenstahl német filmrendező; Gábor Dénes magyarországi születésű fizikus, a holográfia feltalálója, és a Cambridge egyetemen erkölcsfilozófiát tanító Dr. Charlie Dunbar Broad angol filozófus; továbbá Dr. Theodor Morell, Hitler házi-orvosa, aki amfetamin-származékokkal (*speed*) és kokainnal energizálta a Führert, és sokan mások azok közül, akik befolyással bírtak a 20. század világtörténelmének alakulására.

²⁴ Maria Orsić a régi közel-keleti nyelveket és mitológiát ismerő arab misztikusok bevonását tervezte a Vril Társaság munkájába. Tervétől akkor állt el, amikor Tito tájékoztatta, hogy Mufti Al Husseini és az általa vezetett misztikus iszlámista mozgalom (*Al Ikhwaan Al Rouhaniyin*) több mint 20 ezer Horvátországban és Boszniában élő moszlimot vett rá az SS-be való belépésre, és hogy az arabok többsége szimpatizál a náci eszmével.

Maria Orsić és médium-barátnői rég kihalt középkori nyelvek – *ugari, fóníciai, akkádiai, sumér*, stb. – keverékén kommunikáltak az Alderaban csillagrendszer lakóival. Beszélgetéseiket többnyire az emberiség egyik első írásrendszere, az újasszír-újbabloni *MUNUS-SAL-sinnishtu* (*Cuneiform*) ékírás jeleivel rögzítették. A szövegek dekódolásában, németre és angolra fordításában a Madame Blavatsky vezette Teozófiai Társaság nyelvészei segédkeztek. A Vril társaság tagjai kidolgozták a természetfeletti erők működését is tanulmányozó *alternatív tudomány* koncepcióját. 1922-ben kezdtek hozzá az első repülő csészealj építéséhez. A munkálatokat a Thule és a Vril társaságok gazdag tagjai finanszírozták. A náci párt hatalomra kerülése után a korongrepülőket kifejlesztése állami támogatással, a Wilhelm Canaris²⁵ (1887–1945) tengernagy által vezetett német katonai hírszerző és elhárító szervezettel (*Abwehr*), és a Himmler²⁶ által 1935-ben alapított és irányított, az árja faj archeológiai és kultúrtörténetét kutató *Ahnerbe* (*Studiengesellschaft für Geistesurgeschichte, Deutsches Ahnenerbe*) intézettel, valamint a Warnemündében működő *Arado* repülőgépgyár (*Arado Flugzeugwerke GmbH*) mérnökeivel együttműködve folytatódott. Az elképzelések szerint a kor minden repülő szerkezeténél gyorsabb, korlátlan mennyiségben előállítható vril energiával működő repülő csészealjakat a náci űrrepülésre és harci célokra akarták felhasználni. 1937-ben, a Vril Társaság felügyelete alatt kezdődött az RFZ (*Rundflugzeug* – „Körrepülő”) kódnevű légi jármű első hat prototípusának tesztelése. Az első világháború híres vadászpilótája, Lothar Weiß által vezetett RFZ-1 első tesztrepülése nem volt sikeresnek mondható. A repülő csészealj csak 60 méter magasra tudott emelkedni, aztán lezuhant. A pilóta az utolsó pillanatban tudott kimászni a gépből, mielőtt az a földön eszeveszetten pörögve darabokra tört. A továbbfejlesztett, 5 méter átmérőjű RFZ-2 első próbarepülése sikeresebb volt. A szerkezet giroszkóp elven működött. Két koncentrikus, ellenkező irányban pörgő fémkorong semlegesítette a gravitációt, míg a Schumman-Levitorator motor a függőleges felemelkedést tette lehetővé. Az előre-hátra mozgást, az éles szögben történő gyors fordulást léglökéses hajtómű biztosította. A kísérletekben résztvevők beszámolóit szerint a Vril-1 kódnevű légi jármű 12 ezer km/h sebességgel haladt és képes volt azonnali 90 fokos fordulatokra, anélkül, hogy a saját gravitációs mezővel rendelkező gépben ülő pilóta érezte volna

²⁵ Canaris kapcsolatban állt a Hitler ellen szerveződő katonai ellenállási mozgalommal, s bár tevékenységében nem vett részt, fedezni próbálta annak tagjait. 1944. februárjában leváltották, s az 1944. július 20-i Hitler elleni merénylet után letartóztatták, koncentrációs táborba szállították és ott kivégezték.

²⁶ Heinrich Luitpold Himmler (1900–1945), az SS (*Schutzstaffel*) és a náci titkosrendőrség (*Gestapo* – *Geheime Staatspolizei*) főparancsnoka.

a hirtelen gyorsulás eredményezte gravitációs terhelést. A nagyerejű *tachyon magneto-gravitációs* hajtómű (*Thule-Tachyonator*) kifejlesztése lehetővé tette 30 méter átmérőjű, tank-ágyúkkal felszerelt repülő csészealjok építését.²⁷ A Vrül munkatársai megépítették az új hajtóművel felszerelt RFZ-7 kódnevű, *Vrül-1 Jäger* („Vadász”) repülőgépet. 1944-re elkészültek a 139 méter hosszú, hengeres testű, véleményük szerint interdimenzionális repülésre alkalmas *Vrül-7 Geist* („Szellem”) repülő szerkezettel, amelyet *Androméda-gépezetnek* (*Andromeda-Gerät*) is neveztek. Hitler 1941-ben megszüntette a titkos társaságokat. A Vrül és a Thule beolvadtak az SS E-IV egységébe. A Vrül Társaságot a továbbiakban a tagjai mentális kapcsolatára utaló *Die Kette* („A lánc”) néven emlegették. 1943 decemberében Maria Orsić és helyettese, Sigrun, társaságuk technikai szakembereivel együtt a náci kormány illetékeseivel folytatott titkos találkozón vettek részt Kolberg²⁷ északi-tengeri üdülőhelyen. A találkozón az *Aldebaran-projekt* részleteit vitatták meg. A Vrül-médiumok pontos információkat kaptak az Aldebaran csillagrendszer napja körül keringő, lakható bolygókról, és azt tervezték, hogy odautaznak. 1944. január 22-én Hitler, Dr. W. Schumann²⁸ fizikus és a Vrül Társaság szakemberei is megvitatták az elképzelést. Úgy döntöttek, hogy a Vrül-7 Jäger kódnevű csillaghajót küldik a fény sebességénél gyorsabb utazást lehetővé tévő dimenzió-csatornán (*féregjárat*) át az Aldebaranra. Az eseményekről *Das Vrül-Projekt* című könyvében beszámoló Norbert Jürgen Ratthofer osztrák kutató szerint az első, pilóta nélküli teszt-repülésre 1944 végén került sor. A féregjáratból néhány óra múlva visszatérő Vrül-7 úgy nézett ki, mintha évszázadokig repült volna. Páncélborítása megöregedett, több helyen behorpadt, és a csillaghajó strukturális sérüléseket is szenvedett. 1945. március 11-én a Vrül-lányok – Maria, Traute, Sigrun, Gudrun és Heike – nyomtalanul eltűntek. Senki sem látta őket többé. Egyes ismerőseik szerint a náci Antarktiszon épített földalatti városába, mások szerint Dél-Amerikába²⁹ költöztek. Olyan is akadt, aki azt állította, hogy a német rakétatudósokkal együtt őket is a repülő csészealjok építése iránt szintén érdeklődő Egyesült Államokba (*Operation Paperclip* – „Gémkapocs Hadművelet”), vagy a Szovjetunióba szállították. Az általánosan mondható vélemény azonban az volt, hogy csillaghajójukon az Aldebaran konstelláció valamelyik bolygójára utaztak, s azóta is ott élnek. Maria Orsić a Vrül Társaság fejlécével és pecsétjével ellátott búcsúlevelet küldött titkos társaságuk hátrahagyott tagjainak („*jungen Vrülerinnen*”). A levélben az időleges evakuáció helyére és az Alderaban csillagképbe történő utazásra vonatkozó „Odin-távózásról” (Odin-Ausflug) írt. A levél a „niemand bleibt hier” („senki sem marad itt”) szavakkal záródik. Az üzenetet „Friss bátorsággal” („Mit frischem Mut”) Gudrun szignálta a Vrülerinnen vezetője, Maria Orsić nevében. Számos spiritizta még ma is állítja, hogy szeánszaikon gyakran beszélgetnek a Vrül-lányokkal. „Ha találkozni akarsz olyannal, aki kapcsolatban áll velük, keresd fel Billy Meiert. Zürich közelében él”, mondta mosolyogva beszélgetésünk végén az örök kételkedő Szent Tamás. Akkor már abban az azóta rögzült tudatállapotban voltam, amelyben bármilyen konspirációs elméletnek jobban hittem, mint a legmeggyőzőbb hivatalos magyarázatoknak.



A szellemességéről, a katolikus egyház elleni támadásairól, a vallásszabadságot, az önkifejezés szabadságát, az egyház és az állam szétválasztását követelő megnyilvánulásairól híres francia író, filozófus, történész, François-Marie Arouet, közismert nevén Voltaire (1694–1778), akit XV. Lajos francia király kitiltott Párizsból, 1755-ben hatalmas birtokot (*Les Délices*) vásárolt Genf városában, ahol a következő három évet unokahúg-szeretője, az özvegy Madame Marie-Louise Denis társaságában töltötte. A városba költözése nem ment könnyen. A szigorúan kálvinista Genf törvényei tiltották, hogy katolikus – még az olyan többszörösen hitehagyott is, mint Voltaire – birtokot vásároljon és állandó letelepedési jogot nyerjen a városban. Barátok és üzletfelek közbenjárásával a pár

1755. február 1-én végül engedélyt kapott a letelepedésre. Egy hónappal később a birtokvásárlási engedély is megérkezett. A Jean-Jacques Millet genfi bankártól vásárolt, a városkapuhoz közeli birtok a Saint Jean domb oldalát foglalta el, teljesen berendezett, tágas kúria, remek kilátás, a kertek a Rajna partjáiig húzódtak.

Voltaire és Madame Denis beköltözésük után azonnal hozzákezdtek új rezidenciájuk ízlésük szerinti átalakításához. Négy kertész, tizenkét szolgáló és húsz iparos segítette a párt álomotthonuk kialakításában. A kertekbe gyümölcsfákat és fűszernövényeket ültettek, az újonnan épített üvegházban egzotikus növényeket, köztük aszparáguszt termesztettek. Különösen a ház tágas galériáját szerették, ahol színházi előadásokat szándékoztak tartani. A terveikről értesülő városi tanács (amelynek tagjai kezdetben szívélyesen fogadták a közösségükben letelepülő, gazdag hírességet) gyorsan Voltaire értésére adta, hogy a színház műfaja erkölcslennek minősül Genfben, ezért művelése tiltott tevékenység. A tilalom megszegése súlyos büntetéssel jár. Miután kiderült, hogy a filozófus a saját unokahúgával él házasságon kívüli kapcsolatban, a közhangulat ellene fordult. Nem kapott többé meghívásokat társadalmi eseményekre és privát összejövetelekre. Korábbi rajongók nem fogadták köszönését, házának ablakait éjszánkánként rendszeresen rothadt gyümölcsökkel és kövekkel dobálták meg, átmásztak a kerítésén, a gyepre és a virágágyásokra rondítottak. Ráadásul Voltaire *Az Orleans-i Szűz* (*La Pucelle d'Orléans*) című, befejezetlen, meglehetősen vulgáris nyelvzetű satirikus versét egy genfi kiadó a költemény átírását, obszcenitásának tompítását tervező szerző engedélye nélkül kiadta. A blaszfémikusnak minősített kiadvány terjesztését Európa nagy részében megtiltották, az elkobzott példányokat elégették, bezúzták. A nyugodtabb életre vágyó Voltaire és élettársa 1758-ban Genfből a határ másik oldalára, a franciaországi Ferney-be költözött, ahol a genfinél is nagyobb birtokot vásároltak. Egy évvel később ott íródott a filozófus talán legismertebb műve, a *Candide, avagy az Optimizmus* (*Candide, ou l'Optimisme*). Voltaire 1778. március 30-án halt meg. Halála előtt az általa nem szívesen látott katolikus pap a Sátán megtagadására kérte. „Most nem a megfelelő időpont új ellenségek szerzésének”, válaszolta a konok haldokló. A Voltaire egykori genfi lakóházában működő múzeumot Szent Tamás kalauzolásával kerestük fel. Miután megcsodáltuk a nagy gondolkodó papucsát és hálósipkáját, elbúcsúztunk. Szent Tamás városa határáig kísérté rozzant Zsigulimat. Zürich felé vettük az irányt, hogy találkozzunk a Vrül-lányokkal mentális kapcsolatban álló UFO-kutatóval, Billy Meierrel.

Folytatása következik.

²⁷ A legendák szerint 1944-ben, a schweinfurti golyóscsapógyár bombázása után tucatnyi német repülő csészealj támadt az angol és amerikai repülőgépekre, és negyedrészüket megsemmisítette.

²⁸ Kolberg, *Kolobrzeg* néven ma Lengyelországhoz tartozik.

²⁹ Winfried Otto Schumann (1888–1974), a müncheni Műszaki Egyetem Elektrofizikai Laboratóriumának vezetője.

Kreatív küldetés: az experimentális zene, az alternatív zenei lejegyzés és az absztrakt művészet koincidenenciái

Az alternatív zenei lejegyzésformákkal kapcsolatban gyakorta felmerül az a kérdés, hogy mi szükség van ezekre egyáltalán. Nem szolgál minket kiválóan, immár évszázadok óta a hangjegyzés? A hagyományos hangjegyzés azonban csak egy behatárolt zenei közegben – a modális hangsorokra épülő (modale) zenében – működik tökéletesen, és már a kromaticizmussal határokba ütközik, az alteráció fogalma ugyanis a tizenkétfokú zenében nem létezik. A Cisz vagy a Desz például nem a C vagy a D alterációja, hanem önálló hang. A konvencionális hangjegyzésben a tizenkét hang autonómiája láthatatlan marad. A szeriális zene talán emiatt nem vált soha széles körben ismertté. A kortárs zene jelentős része továbbra is modális hangsorokra épül. Azt a zenét, amely szakít ezzel a konvencióval, „experimentális zenének” nevezhetjük.

A kompozíció nemcsak hangok projekcióját, hanem mindenekelőtt a hangok írásbeli ábrázolását jelenti. Ha a szerzői képzelet számára valamilyen oknál fogva akadályt jelent a hagyományos hangjegyzés, akkor alternatív utakat kell találni. Az alternatív lejegyzés szabad grafikus minták, egyéni jelrendszerek és verbális instrukciók formájában jelenik meg. Mindezen felül pedig olyan zenei elképzelésekkel áll összefüggésben, amelyek nem elsősorban a hangzó eredményre, hanem inkább a zenélés körülményeire (Bedingungen) vonatkoznak.

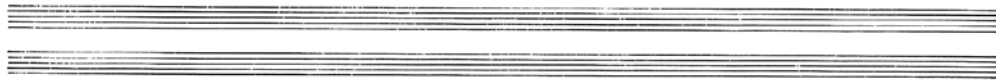
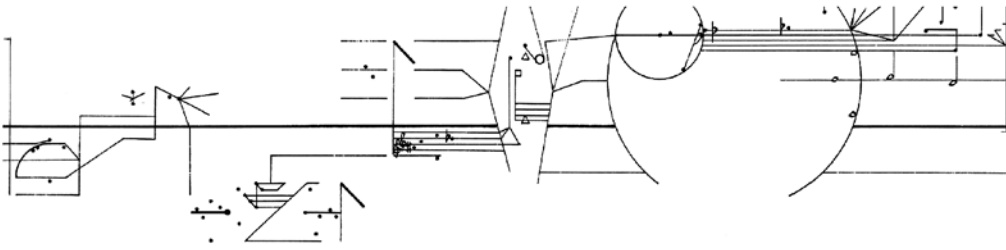
A hangjegyekkel, betűkkel és tabulatúrákkal történő hagyományos notáció mindig egy paraméterekben – tehát a rezgés gyakoriságának, hosszának és a hangerőnek többé-kevésbé pontos egységeiben – mérhető zenei folyamat képzetével hozható összefüggésbe. Az alternatív lejegyzés ezzel szemben elsődlegesen a zenélés olyan aspektusaival áll kapcsolatban, amelyek nem írhatóak le e paraméterek segítségével. Ilyenek egyfelől az improvizáció spontán affektusai, másfelől pedig minden olyan hangjelenség, amelynek hangmagasság-struktúrája nem határozható meg, illetve zenei kontextusban nem bír konstitutív funkcióval. JOHN CAGE az *Imaginary Landscape No.4* (1951) című, tizenkét rádióra, huszonnégy előadóra és karmesterre komponált művében például pontos utasításokat ad a

partitúrában arra vonatkozóan, miképpen kell a rádiókat szabályozni, miközben a hangzó eredmény kiszámíthatatlan marad.¹

Nemcsak e kiszámíthatatlanság miatt szükséges azonban a zenei lejegyzést újraértelmezni. A legfőbb ok a zenei elemek konstellációjában végbemenő változásokhoz köthető. E változások már a 20. század eleje óta megfigyelhetők. Legkésőbb EDGARD VARESE *Integrales* című 1925-ös darabjának megszületése óta a zene négy alapeleme (dallam, ritmus, harmónia és forma) egy továbbival, nevezetesen a materialitással (Materialität) egészült ki.

Az ötvenes évek közepéig a materialitást a hangszín elavult fogalmával helyettesítették, mintha nem a zene alapvető fejlődéséről, hanem csupán a hangjel paraméterek szintjén történő csekély előrelépésről lenne szó: arról, hogy a hangszín másodlagosból elsődleges paraméterré lép elő, de máskülönben minden marad a régiben. Az ötvenes években megjelenő konkrét zenével azonban nyilvánvalóvá vált, hogy ennél sokkal mélyrehatóbb változásról van szó. A materialitás egyre inkább eluralkodott mindenben, ahogy korábban azt a dallam és a ritmus

1 http://www.youtube.com/watch?v=iRaoj_Eltho



CORNELIUS CARDEW
Treatise, 1963–1967

47

tette az európai, illetve az afrikai zenében. Ezzel pedig a szeriális iskola mint a „state of the art” hivatalos reprezentánsa, végleg háttérbe szorult, s egyidejűleg számos korábban ismeretlen eljárás, stílus és műfaj jött létre. Mindez lassanként a notáció szintjén is megmutatkozott.

A hangmagasság-kapcsolatok zenei relevanciája – és vele a hangjegyekkel történő kottairásnak mint a notáció univerzálisan érvényes formájának a jelentősége is – drasztikusan csökken azzal, hogy állandósul a zajokkal és zörejekkel való munka, és így jelentősen kibővül a hangszín fogalma. Ráadásul a komplex zajstruktúrákat, valamint a hang- és zajmasszák fúzióit már nem lehet olyan hatékonyan lejegyezni a hagyományos notáció segítségével. Elkerülhetetlenné válnak a hangjajosságok aprólékosabb részletezésére vagy a hanggeneráláshoz grafikus vagy verbális formában adott instrukciók. Többek között LACHENMAN és KAGEL úgynevezett akció-partitúrákat hoztak létre, amelyek használati utasításként funkcionáltak. Ezzel egyidőben alapvetően megkérdőjeleződtek a partitúra konvenciói és a belőle származó hatalmi viszonyok. Bizonyos zeneszerzők terhesnek érezték a végtelenségig determinált (durchdeterminiert) szerialista stílust, amely kizárja az előadó kreatív közreműködésének a lehetőségét, és ezzel magát az előadót pusztán szakmunkássá degradálja. Bizonyos esetekben ezért egyesek olyan nyitott lejegyzési formákhoz folyamodtak, amelyek megadják a választás lehetőségét, és ezáltal az előadót is saját felelősséggel ruházzák fel.

Egy 1964-ben, a zenetudós Heinz Klaus Metzgerrel folytatott beszélgetésben a zeneszerző CHRISITAN WOLFF a nem determinálható elemekben való elmélyedését a következő okokkal indokolta: „Gyorsabban tudtam úgy írni, ha a hangzás bizonyos aspektusait nyitva hagytam. Főként azután, hogy a zeneszerzőket korábban foglalkoztató, részletekbe menő zenei lejegyzés olyan körülményes volt. A nagyobb szabadság az előadást kényelmesebbé, sőt élénkebbé is tette az előadók számára, akik többé válhattak reprodukcióra többé-kevésbé alkalmas gépeknél.”

CORNELIUS CARDEW 1963 és 1967 között írott *Treatise* című művének grafikus partitúrája 193 oldalnyi absztrakt grafikus ábrát tartalmaz. A címmel Cardew Ludwig Wittgenstein *Tractatus logico philosophicus* című művére utal, amely a nyelv határaitól való vizsgálódás, s tudatosan kerül bármilyen metafizikai tartalmat. A *Treatise* egy olyan, grafikus ábrák formájában megjelenő zenei improvizáció nyelvészeti megközelítéseként is értelmezhető, amelynek nincs kimondottan zenei tartalma, hanem inkább lineáris proporciók közötti különbségtételt jelent, amelyet az improvizáló zenészt arra ösztökéli, hogy mindig olyan módon reagáljon, amelyet aktuálisan megfelelőnek tart. Onnantól kezdve azonban, hogy az előadó bevonódik a folyamatba, arra kényszerül, hogy maga is felelős legyen a döntése-
iért, amelyek meghatározóak lesznek az előadás további részeire nézvést. Két

ugyanolyan jelet például nem lehet különbözőképpen játszani, és fordítva: ugyanaz a hang (vagy hangzás [Klang]) nem vonatkoztatható két különböző jelre. Ráadásul adja magát, hogy két hasonló jelet ugyanannak az alapfigurának a variációiként interpretáljunk. Miután minden jel speciális hangzási karaktert igényel, a partitúra önkéntelenül is tartalmaz zenei struktúrákat.

Cardew a *Treatise*hez kiadott 1971-es kézikönyvében (*Treatise handbook*) hangsúlyozza is: „A partitúrának muszáj szabályoznia a zenét. Legyen a partitúra autoritás, és nem csupán egy önkényes kiindulópont az improvizációhoz.”

Towards an ethics of improvisation (Az improvizáció etikája felé, 1971) című esszéjében Cardew mindezt bővebben is kifejtette: „Matematikusok és grafikusok könnyebben olvassák (ezt) a partitúrát, mint a zenészek – többet fognak fel belőle. De természetesen a matematikusok vagy a grafikusok nem feltétlenül tudják úgy irányítani a hangokat, hogy »emelkedett« (sublime) zenei előadás kerekedjen ki belőle. A legkiemelkedőbb tapasztalataim a *Treatise*-szal kapcsolatban olyan emberekkel voltak, akik valami szerencsénél fogva a) részt vettek valamilyen vizuális képzésben, b) kikerülték a zeneoktatást, c) ennek ellenére zenészek lettek, tehát hivatás-szerűen zenéltek. Történetesen a jazz-zenészek között lehet olyanokat találni, akik ezeknek a szigorú feltételeknek minden szempontból megfelelnek, de még ott is csak nagyon ritkán.”

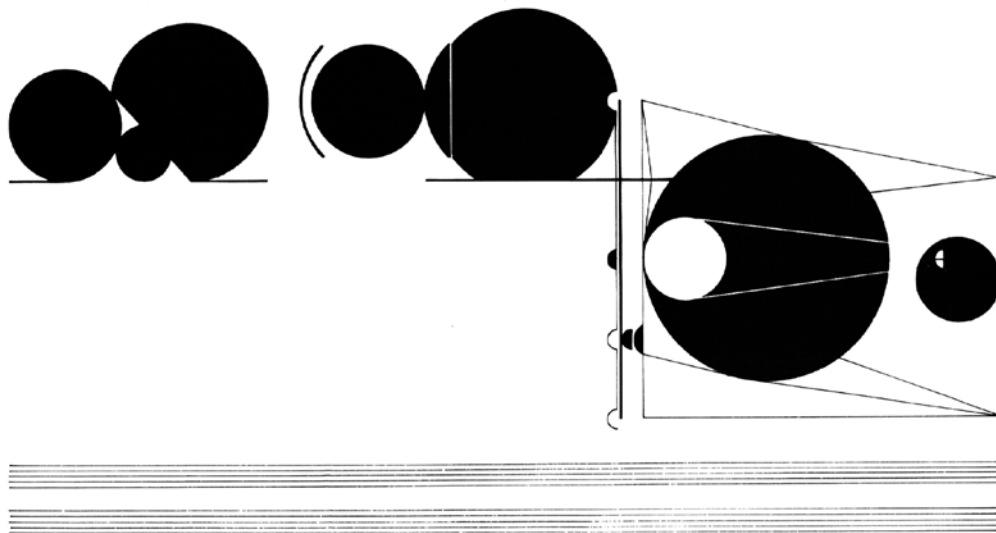
A zenei képzéssel és hagyományos zenei lejegyzéssel szembeni, egyre növekvő bizalmatlanság ugyanakkor a tradícióval – a 20. században – történő, alapvető szakításként is értékelhető. A funkcionális összhangzattantól és ritmikától való eltávolodás, a hangszín-spektrum kitágítása a zajok irányába, és végül a hangkapcsolatok szisztematikus szabályozásának kikerülése aleatorikus (véletlenszerű) eljárások alkalmazásával az előfeltétel nélkülség (Voraussetzunglosigkeit) állapotához vezet. A hallhatóság és előadhatóság fizikai korlátaitól eltekintve a zenét már semmilyen külső korlát nem köti, sem a forma, sem az anyag, sem pedig a jelentés vonatkozásában. A zeneszerző számára a kifejezés eszközeit tekintve a választás végtelen szabadsága adatik meg, amelynek következtében a kompetencia szintjén is eltűnnek a határok. A komponista alkalmazhat használati cikkeket, háztartási eszközöket és játékokat is hangforrásként, de saját hangszereket is alkothat. Feltalálhat új hangsorokat, új hangrendszereket, új lejegyzési formákat fejleszthet ki, és bevonhat művébe külső médiumokat is. Saját kreatív munkájának eredményeként maga határozza meg a határokat, legyenek azok még innen vagy már túl azon, amit „zenének” nevezünk.

A zeneszerző feladata a szabályok és a mozgáster (Gestaltungsspielraum) már a komponálást megelőző meghatározásának irányába mozdult

el, és mindaz, ami korábban a hagyományos hangrendszerre épült, tehát például amit korábban „kompozíciónak” neveztek – az előzetesen megalkotott anyag összerakása és a darab aprólékos kidolgozása –, az immár inkább az interpretáció részét képezi. A komponista többé nem „zeneköltőként”, hanem sokkal inkább zenei feltalálóként, egy zenei műfaj megalkotójaként vagy egy eredményét tekintve nyitott folyamat ösztönzőjeként tekint magára. A tulajdonképpeni „darab” nem akar önmagában álló, zárt műalkotássá válni. Ideális esetben inkább a zene új észlelését segítő paradigmává válik, vagy új, a zenén túli művészeti formává. Az Új zene fogalma is már a kezdetektől fogva alapvetően ezt sugallja: egy olyan zenének, amely az újdonság mellett kötelezi el magát, végső soron minden egyes új művel muszáj új perspektívát nyitnia a zene egészében. Mi vihetne ehhez az új perspektívához közelebb, ha nem az, hogy már a megszólalás előtti stádiumban, nevezetesen a lejegyzés során elkezdünk valami újat? Hiszen itt az újítás lehetősége nemcsak az anyag, hanem már az előadó és a zeneszerző közötti kommunikáció szintjén létezik, amely, ha sikerül, az előadás során is megmutatkozik, tehát a közönség is a megújulás folyamatának részese lesz, és ezáltal saját befogadói attitűdjére is folyamatosan reflektálni fog. A mű esztétikájától a folyamat esztétikájának irányába történő elmozdulás eredője az 1916-ban létrejött művészet-ellenes dadaista mozgalomban keresendő, a múlt század hatvanas éveiben pedig a vizuális művészeket és zeneszerzőket (olyan illusztris egyéniségeket, mint JOHN CAGE, JOSEPH BEUYS, NAM JUNE PAIK, YOKO ONO és GEORGE BRECHT) egyaránt magába tömörítő Fluxus-mozgalom volt az, amely a kérdést újra felvetette. A performansz-művészet és a happening váltak a legfontosabb művészeti diszciplínákká, miközben a művészet voltaképpeni tárgya – legyen az vizuális vagy zenei tárgy – egyszerű melléktermékké fokozódott le.²

E fejlődési folyamat elkerülhetetlenül abba torkollik, hogy a különböző művészeti diszciplínák átfedésbe kerülnek egymással, s olyan metszéspontokat hoznak létre, mint a „hangszobrászat” vagy az „instrumentális színház” (Instrumental-Theater), és végül a zene fogalmának parttalaná válásához vezetnek. John Cage mondta azt lakonikusan 4'33” című (1955) csenddarabjával kapcsolatban, hogy „nem kell ’zenének’ nevezned, ha ez a fogalom zavar téged”.

Hogy „zenének” nevezzük-e vagy sem ezt a darabot? E ponton önkéntelenül is felvetődik a kérdés, mit is implikál még a „zene” fogalma. Egy általános definíció hiányában a zene fogalmát minden olyan új mű esetében újonnan meg



134

CORNELIUS CARDEW
Treatise, 1963–1967

kell határozni, amely az Új zene kontextusában kerül bemutatásra, és ennél fogva az Új zene valamelyik alapvető probléma-felvetését boncolja.

A fogalmak fellazulása végső soron az absztrakció következménye: a művészi gondolat elválik az alapanyagtól. A vizuális művészek és a zeneszerzők egyaránt hozzászoknak ahhoz, hogy átlépjék szakmájuk határait. Ez pedig lehetővé teszi, hogy a gondolatok szabadon áramoljanak a különböző médiumok között. A grafikus partitúrát éppoly gyümölcsozón lehet átültetni táncba vagy animációs filmbe, mint autonóm vizuális műalkotásként kezelni. Egy absztrakt festmény, ha képesek vagyunk a benne rejlő kompozíciós elveket felszínre hozni, egy kód segítségével szintén átalakítható zenei formává.

De egy klasszikus grafikai jeleket tartalmazó partitúrával (pl. HAUBENSTOCK, RAMATI, Cardew darabjaiban) szemben, amelyet egy hagyományos partitúrához hasonlóan balról jobbra olvasunk, az absztrakt festmény – amennyiben nem nyúlik túl a látómezőnkön – szemből nézve is egy pillanat alatt teljesen átlátható. A befogadás időtengelye ennél fogva a kép mélysége felé irányul, tehát a részeknek az egészhez való kapcsolatai csak apránként tárulnak fel a befogadó szeme előtt. A gesztusfestészet és az informális festészet esetében a tekintet azt a mozgást követi le, ahogy a kép alkotás közben fejlődik: egyre inkább elmélyül az anyagban. A lapos, geometrikus struktúrák esetében a festés aktusának kronológiáját nem lehet lekövetni, noha a mélystruktúra ebben az esetben is a proporciók különválasztásával és a kép elemeinek különféle összekapcsolási lehetőségeivel tárul fel.

Az absztrakt festészet esetében a kérdés nyilvánvalóan nem az, hogy a kép mit ábrázol, hanem inkább az, hogy miként készült. Ha a néző megvizsgálja a festővászonon hagyott festéknyomokat, képes virtuálisan rekonstruálni az alkotási folyamatot. Az ikonografikus olvasásmódot egy indexikus olvasásmód váltja fel. A festmény saját létrejöttének folyamatát dokumentálja, és ezzel egyfajta akció-partitúrává válik a néző számára, aki ugyanakkor – mindezzel egyidejűleg – előadóvá is válik önmaga számára. A festő AD REINHARDT ezeket a megváltozott követelményeket egy karikatúrán találóan ábrázolta: egy néző áll a kép előtt, és azt kérdezi: „Mit akar ez megjeleníteni?” A kép ekkor inkább visszakérdez: „Ön mit jelenít meg?” Az 1950-es évek amerikai absztrakt festészetével kapcsolatban használt „absztrakt expresszionizmus” kifejezés mindazonáltal félreérthető, mert a tízes és húszas évek német expresszionizmusához nyúl vissza, amely a művészet felszabadulását a szubjektivitás végletekig fokozásától remélte. Az „absztrakt expresszionizmus” ezzel szemben tisztán energetikus művészet. A festői gesztusok hevéssége nem érzelmi kitörésektől függ; e hevésség egyszerűen csak az energiák kiáramlásának következményeit exponálja. A színkonzisztenciának, az ecetszélességnek, valamint a mozgás irányának és sebességének paraméterei egészen pontosan képesek leírni ezeket a folyamatokat.

² Lásd: Incidental Music (George Brecht), <http://www.youtube.com/watch?v=ong818oCbJo>

Az amerikai zenében nagyjából az 1950-es évek eleje óta figyelhető meg az a tendencia, amely az anyag érzékelhetővé tételére (Versinnlichung) irányul, különösen John Cage-nél és MORTON FELDMANN-nál, akiknek az esztétikáját nagyban inspirálták az egykorú absztrakt festészet eszméi és fejleményei.

Amikor John Cage azt követelte, hogy „a hangok hadd legyenek önmaguk”, akkor a hangokat attól a kötelezettségüktől akarta megszabadítani, hogy valamit ábrázoljanak. Cage szerint a hangok specifikus tulajdonágait kell észrevenni, s nem azt, hogy milyen funkcióval bírnak. A hangok immár kiüresedett jeleknek tűnnek a klasszikus-romantikus utalásrendszer retorikája alapján. Közvetlen érzéki jelenlétükben ugyanakkor újfajta jelentés, úgyszólván az önmagáért való ígylét (Sosein) paradigmája bontakozik ki.³

A hetvenes évektől kezdve – úgynevezett pattern-kompozícióiban – Morton Feldman a fejlődő variáció technikájával operál: azáltal, hogy kis mértékben ütemről ütemre megváltoztat egyes paramétereket, számos összehasonlításra ad alapot. Egy hangszer hangja a maga anyagosságát exponálja azzal, hogy közvetlenül a hang tulajdonságai révén teszi hallhatóvá a megváltoztatott paramétereket.⁴ A képzőművészetben a mű megalkotásának folyamata a hatvanas években tárgyiasul a konceptuális művészet áttörésével. Az alkotói folyamat a mű tervezésére korlátozódik, azaz a mű fizikai jelenvalóságától elszakadó formára. A műveket gyakorta asszisztensek alkotják meg, mérethű rajzok vagy verbális instrukciói alapján. A zeneszerző és előadó munkamegosztásának zenei analógiáját alapul véve, a konceptuális művészetben is használható a notáció fogalma.

3 John Cage: Atlas Ecliptalis <http://www.youtube.com/watch?v=c6r3cqASxGE>

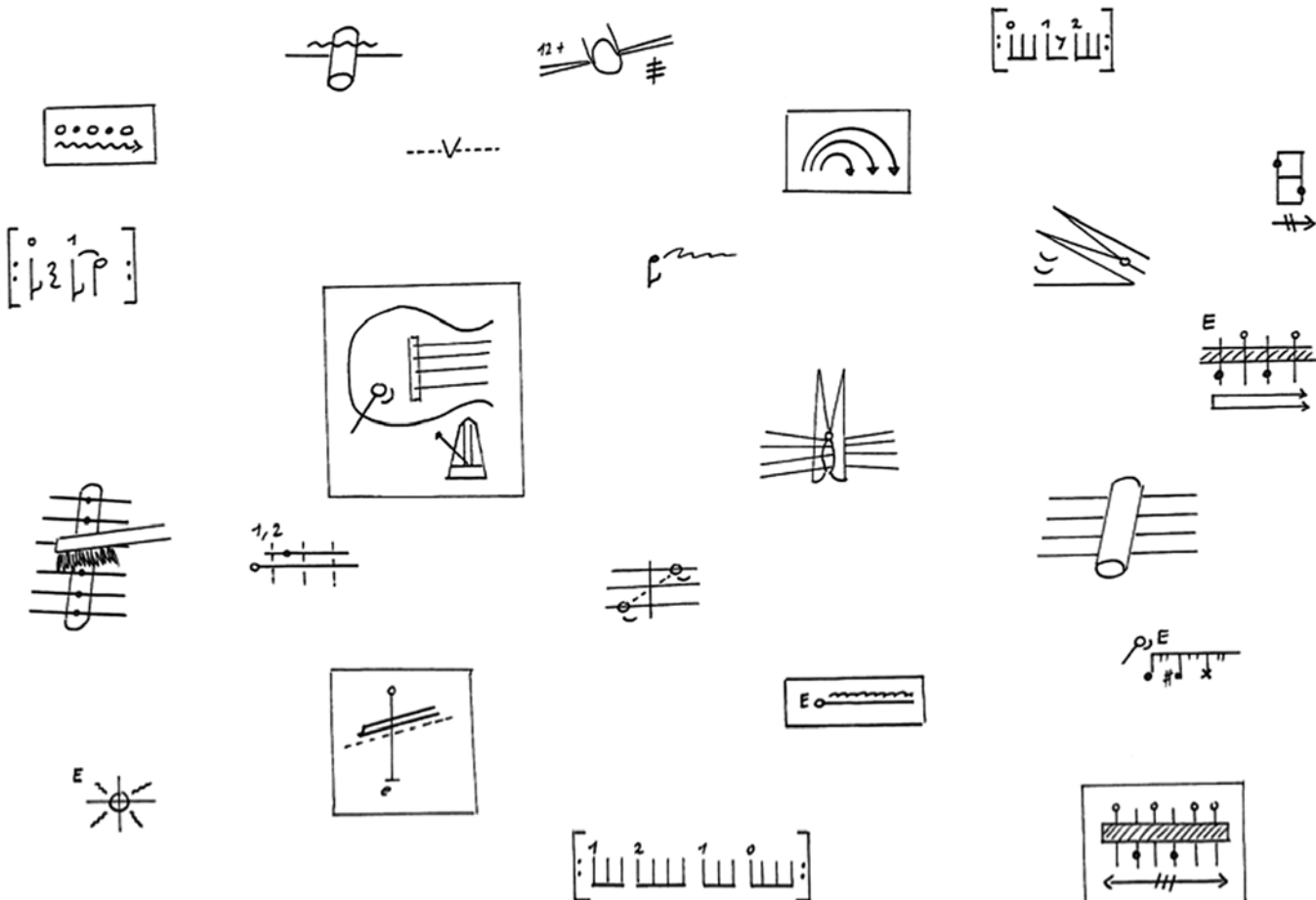
4 Morton Feldman: String quartet II <http://www.youtube.com/watch?v=K95RtulCuOc&list=PL9oA19oD4861Co8F8&index=1>

NIKOLAUS GERSZEWSKI
Ordinary Music Vol.6 for four electric guitars, 2009

Paragraphs on conceptual art című 1967-es művében SOL LEWITT a következőket írja: „ha a művész egy konceptuális formát választ, az azt jelenti, hogy mindent előre megtervez és eldönt, így a kivitelezés rutinszerű cselekvés marad. Az eszme géppé változik, olyan géppé, amely műalkotásokat állít elő. Ez a fajta művészet nem teoretikus, és nem is egy elmélet illusztrációja, hanem intuitív: mindenféle szellemi folyamatot magában foglal, és nincsenek céljai. Ez a művészet alapvetően független a művészek szakmai jártasságától.”

Amennyiben az absztrakt művészetet egy szavak, jelek, színek vagy lineáris proporciók formájában megjelenő, univerzális alkotóelv ábrázolásaként fogjuk fel, úgy a grafikus kotta az absztrakció létező legmagasabb fokát jelentheti, amennyiben átfordítható hanggá és mozgássá, és olvasható egy tisztán gondolati folyamat leképeződéseként is. Ezért a grafikus kottát egy más eszközökből épített filozófiaként is értelmezhetjük.

Cornelius Cardew a következőket írta Ludwig Wittgenstein azon metaforájával kapcsolatban, amelyben a filozófus a nyelv és a város között vont párhuzamot: „Amikor először, egy év vagy egy nap egy speciális időszakában érkezel meg



egy városba, speciális időjárás és fényviszonyok között pillantod meg azt. Csak a felületét látod, és csak elméleti megfontolásokat tudsz megfogalmazni arról, miként is jött létre ez a felület. Ha éveken át ott maradsz, millió formában látod változni a fényt, bepillantasz a házakba, s amint egyszer valóban megláttad, milyen belül, kívül sem lesz már ugyanaz többé. Megismered a lakókat, talán egyiküket feleségül veszed, végső soron te is lakossá – földivé válsz. A város része leszel. Ha megtámadják a várost, te is a védelmére kelsz, ha ostrom alá kerül, te is éhezel – hiszen te magad vagy a város. Ha zenét játszol, te magad vagy a zene.”

A kompozíció és az improvizáció eljárás módjai a legtöbb zenekultúrában egyáltalán nem válnak el egymástól. E két fogalom sokkal inkább egyazon kontinuum két szélső pólusára referál, amelyen belül a meghatározottság és a meghatározatlanság különböző fokai érvényesülnek. A megkomponált zenének mindig vannak improvizált elemei, hiszen az előadás sohasem lehet tökéletes, és a lejegyzés bizonyos paramétereit tekintve nem tarthatja az előadást teljes kontroll alatt. A jó zeneszerző számol ezzel a tényezővel, úgy, hogy meghatározatlan elemeket is integrál a lejegyzésbe. A klasszikus zenében ilyen elemek többek között fermata és díszítő hangok formájában jelenhetnek meg, vagy a tempóra, dinamikára és kifejezésre vonatkozó, nem pontos (ungenau) szóbeli utasításokban.

Az Új zenében is számos olyan technikát fejlesztettek ki, amelyek a véletlenszerű elemek integrációjára alkalmasak. A verbális vagy grafikus kották mellett, a kiszámíthatatlanság a félig konvencionális (semikonvencionel) lejegyzés formájában is jelen van, például szár nélküli hangjegyekben, olyan kottákban, amelyek a zenei modulok konstrukciós készleteinek valós időben való összevonásáról gondoskodnak, vagy úgynevezett hiperkomplex partitúrákban, amelyek túljutnak a játszhatóság határain, és ezzel az előadót improvizációra készítik.

Az improvizált zenének szintén mindig vannak megkomponált elemei, hiszen az előadónak bizonyos fokig állandóan kontrollálnia kell a hangszerét, és ki kell alakítania saját technikáit, bizonyos berögződésekről pedig le kell mondania. Sőt egy hangszer már önmagában is egy kompozíció, hiszen mindig a hang előállításának egy meghatározott módjára kényszeríti az előadót, miközben más módozatokat kizár.

Két eltérő megközelítést különböztethetünk meg azzal kapcsolatban, hogy az improvizációs folyamat miként válhat kompozíciós folyamatá: egy deduktív és egy induktív. A deduktív megközelítés esetén egy meghatározatlan elemeket tartalmazó hangképzetből indulunk ki, annak érdekében, hogy fokozatosan a meghatározott forma felé haladjunk. Az induktív megközelítés esetén van pontosan definiálható koncepciónk, amelyből azonban egy előre ki nem számítható eredmény felé kell haladnunk.

A deduktív megközelítésmód az improvizáció analízisével kezdődik. Például azzal, hogy az improvizáló zenész megfigyeli saját játékát, s ebből az okok és hatások törvényszerűségére következtet. Egy improvizáció hangtextúrája mindig meghatározott mozgásformákra vezethető vissza. Ezeket szavakkal vagy grafikus jelekkel írhatjuk le. A hang meghatározására való tekintettel különbséget kell tennünk a hang állandó és változtatható tulajdonságai között. Az állandó tulajdonságok írásban is jelölhetőek, míg a variálhatóak megmaradnak az improvizáció számára. Hogy valójában a hang mely tulajdonságai számítanak állandóak és változtathatóknak, a komponálás legfontosabb kérdése lesz. Ez darabról darabra, vagy akár a darabon belül is, mozzanatról mozzanatra változhat.

A négy elektromos gitárra írott, *Ordinary Music Vol.6 for four electric guitars* című (2009) darabomban én is a deduktív módszerrel dolgoztam, gitárral a kezemben próbáltam ki ugyanis különböző mozgásformákat és pengetési technikákat, hogy a hangszer jellegzetes hangai adottságait felszínre hozzam. Emellett kifejlesztettem egy nem parametrikus notációt, amellyel a [hangzó] eredmények a változatlan mozzanataikra való tekintettel írhatók le. Ehhez elsősorban az olvashatóság és az eszközök takarékoságának szempontját vettem figyelembe: legyen a darab tökéletesen játszható, a lehető legkisebb ráfordítással és lehetőleg többféleképpen is megvalósítható, anélkül azonban, hogy sajátos zenei karakterét elveszítené.⁵ Morton Feldman zeneszerzői fejlődésében is beszélhetünk dedukcióról: a kezdeti meghatározatlanságtól Feldman a paraméterek összességének részletes

lejegyzéséig jutott el. A kockás papírra lejegyzett, meghatározatlan paraméterekre épülő korai darabok pusztán a regisztert (magas, közepes, mély) és a megszólaltatni kívánt hangok számát rögzítették. A *Durations* (1960–1961) című sorozatban Feldman szár nélküli hangokat használ, így az előadó mindig maga választja meg a tempót. A darab azon előadása, amelyen John Cage is közreműködött, nagy feltűnést keltett. Cage extrém lassan játszott, ráadásul anélkül, hogy igazodott volna a többi zenészhez. Miután a többiek végigjátszották a saját anyagukat, Cage a legteltesebb nyugalommal egyedül játszotta a saját részét tovább. Bár a partitúra előírásai nem feltétlenül zárták ki egy ilyesfajta interpretáció lehetőségét, de a zeneszerző elképzelései között mindez nem szerepelt. Feldman azt vetette Cage szemére, hogy amaz szabotálja a zenéjét, erre viszont Cage azt felelte, hogy számára pedig az vált világgossá, hogy Feldman nem veszi komolyan a meghatározatlanságot.

Valószínűleg ez a tapasztalat adta a kezdő löketet Feldman számára, hogy később a részletes lejegyzésre törekedjen. De zenéje lényegét tekintve ettől még nem lett kevésbé meghatározatlan. A lejegyzés a pontatlanság (Ungenauigkeiten) pontosságát (Genauigkeiten) ábrázolta. A notáció eközött a két pólus között ingadozott. Aki ezt az elvet elsajátítja, improvizálva is képes ilyen struktúrát létrehozni, ha máshogy nem, a ritmika vonatkozásában mindenképp. Virtuálisan elképzelhető, hogy egy meghatározatlan elemekre épülő notáció vele egyenértékű eredményre vezet. De a professzionális zenészek hajlamosak arra, hogy lebecsüljék a meghatározatlan elemeket, így ezeket a darabokat nem próbálják kimerítően. Tehát a részletekbe menő lejegyzés hatására lankad a megkövetelt előadói figyelem.

A meghatározatlanság másik típusa az induktív eljárás. Az improvizációs folyamatot ebben az esetben külső, konceptuális előírások befolyásolják. Hogy megakadályozhassuk a begyakorolt gesztusok sztereotip reprodukcióját, a partitúra tartalmazhat arra vonatkozó instrukciókat, miként szakíthatjuk meg az önfeledt improvizációs folyamatot (flow). Az alkotás folyamatát ezúttal nem a végeredményből érthetjük meg, hanem épp ellenkezőleg: az alkotást helyébe experimentális tervezést léptetünk, és így előre ki nem számítható eredményekre jutunk.

Erre vonatkozó példákat találhatunk Christian Wolff úgynevezett *Game pieces* című darabjaiban. Ezekben a művekben az előadók nincsenek stabil helyzetben: folyamatosan pillanatnyi döntéseket kell hozniuk saját felelősségre, és ezek a döntések hatással vannak a zene további folyására. A hangzó eredményben ez az instabilitás hallhatóvá válik, például a hallgató érzékel, hogy a létrehozott hangokat nem egy

5 http://www.ordinary-art.com/audio_samples/om6b.html

parametrikus koordinációs rendszer, hanem spontán reakciók határozzák meg.

For 1, 2 or 3 people című 1964-es művében Christian Wolff a koordinációhoz négy különböző instrukcióval látja el az előadót. 1. „Azután kezdj játszani, miután egy előző hang megszólalt, s addig játssz, amíg ez a hang kitart.” 2. „Kezdj bármikor, addig játssz, amíg egy másik hang meg nem szólal, és zárj ezzel a hanggal.” 3. „Kezdj a következő hanggal együtt (illetve mihelyt észreveszed azt), de állj meg, mielőtt a másik is elhallgat.” 4. „Kezdj bármikor, addig játssz, amíg a következő hang megszólal, és folytasd bárméddig, azután is, hogy a másik hang elhallgatott.” Magukat a hangokat is meghatározatlan tulajdonságok jellemzik, mint például „valamilyen”, „valamennyire magas”, „olyan hang, amely bizonyos vonatkozásban disszonáns az őt közvetlenül megelőzővel”, „olyan hang, amely súrlódást eredményez”, „olyan hang, amely feszültséget eredményez” vagy „egy hang csekély mértékű megváltoztatása”.⁶

Abban a korábban már említett beszélgetésben, amelyet Heinz Klaus Metzger folytatott Christian Wolffal, a zeneszerző a következőket mondta: „Végül rájöttem, hogy az a hang, amelyet meghatározatlan situációban hoznak létre, sehogy máshogy nem születhet meg; például az egyik előadó játszott hang döntésre, vagy egy döntés revideálására készíti a többieket. A meghatározatlan elemekre épülő, általam használt lejegyzés (unbestimmte Notation) tudomásom szerint az egyetlen lehetséges útja annak, hogy létrejöjjön az a fajta hangzás, amely érdekelt engem. És ne feledjük: azt is szeretjük, ha meglepnek minket.” Az 1968-as *Edges* egy olyan improvizációs tervezet (Improvisationskonzept), amely egy harminc jelből álló informális szabálykészletet tartalmaz. Ezek a jelek határvonalaként, referenciapontként vagy utasításként szolgálnak. A jelek részben hang tulajdonságokra utalnak: „rezonáns”, „pizkos”, „szűrt”; részben mozgásszekvenciákra (pl. „egyenetlen”, „vontatott”, „tekervényes”). Az improvizáló előadók feladata, hogy valamilyen rendet alkossanak a jelek között, s ehhez a partitúra egyfajta térképként szolgál.

John Cage *Four6* című, 1992-es szerzeménye négy egyéni „programból” (Spielplan) áll. Az előadó mindig tizenkét hangot választ magának, amelynek paramétereit maga adja meg. A számozott hangok egy véletlenszerű eljárás segítségével harmincpercnyi időszímban oszlanak szét, úgy, hogy a „program” a mindenkori hangzások kezdetének és végének időkereteit is kijelöli. A darab előadása sem zenei képzettséget, sem pedig hangszeres tudást nem igényel. Az előadás minősége egyedül az anyag gondos kiválasztásától függ és attól, hogy nyitottak vagyunk-e arra, hogy elmerüljünk a folyamatban.

Cage itt az eszközök elképesztő takarékoságával mintegy saját zenefilozófiáját: a hang jelenségek összességének elvi egyenrangúságát juttatja kifejezésre. A laikusok számára a darab eleven zenéléssel enged bepillantást a kortárs zeneszerzés alapjaiba.

1998-ban a SONIC YOUTH nevű New York-i post-punk zenekar *Goodbye 20th Century* címen előadta az itt tárgyalt kompozíciókat. Ez az előadás precedenst teremtett a meghatározatlan zene interpretációs történetében, sőt meg is változtatta annak befogadói kontextusát, hiszen popzeneként került előadásra. A zeneszerző és előadó közötti hierarchikus viszony ezzel megváltozott, mégpedig az előadó javára. Ahogy DEITRICH DIEDERICHSEN „a popzenéről” (über Pop-Musik) szóló 2014-es elméletében kifejtette: a popzene esetében a szó szoros értelmében nem zenéről van szó. A popzene egy olyan művészeti forma, amely a zenét egy társadalmi performansz médiumaként használja. A popzenében az előadó a főszereplő, és de nem zenészként, hanem emberként. A zene az előadó számára pusztán egy szubjektív színházi rituálé színpadaként szolgál. A popzene a hangzásra vonatkozó jelekkel (Sound-Zeichen) kommunikál. Ezek a jelek nem a zenei anyagra vonatkoznak, ahogy azt az Új zenében teszik, hanem az interpretáció egyéni stílust érintő és műfaj-specifikus affektusaira. Miután a meghatározatlan elemekre épülő zenei lejegyzés alapvetően nincs ellene az ilyen interpretációnak, új, sokrétű kommunikációs formák jönnek létre, anélkül, hogy a kompozíció alapja (Kern) sérülne.

Lezárásképp szeretnék reagálni annak a művészeti formának az utópisztikus dimenziójára, amely lényege szerint maga a tiszta alkotás, függetlenül attól, mi a témája vagy a tárgya, és amelyet ebből kifolyólag „absztrakt művészetnek” neveznek.

A természet úgy rendezte, hogy minden ember egy saját maga által meghatározott kreatív életét éljen, hiszen az ember csak akkor lesz önmaga, ha kreatív. A kreativitás koncepciója társadalmunkban ugyanakkor élesen szemben áll a munka intézményével. A munkakapcsolatok erőviszonyokon alapuló kapcsolatok. A kapitalista társadalom, akárcsak valamennyi más jelenlegi vagy múltbéli társadalmi modell, egy munkatáborra emlékeztet. Az embereknek gyakran kell terméketlen és kevésbé inspiráló munkát végezniük, ahelyett hogy támogatnák őket abban, hogy kibontakoztassák a saját alkotói potenciáljukat. Az emberek hátráltatása abban, hogy kreativitásuk kiteljesedjék, önmagában nagyon veszélyes dolog, mondhatni büntény az emberiség ellen. E tekintetben, művészettel foglalkozni mindig a forradalom melletti állásfoglalást jelent. Az alkotás aktusa az önmegváltás aktusa.

A modern művészet alkotásait gyakran gúnyolják azzal, hogy „ezt én is meg tudnám csinálni”. E mondat azt mutatja, hogy a modern műalkotások üzenete ugyan „átjön”, de sajnos nem teljesen értik meg azt. Egy műalkotás nem a képességek fitogtatása, hanem sokkal inkább az esztétikailag kifogástalan (korrekt) élvezet egy modellje. Az alapjául szolgáló Gestalt-elvek (az alaköltés elvei), tehát a részeknek az egészhez való viszonya, nemcsak a művészeti médiumok között, de minden apró napi cselekedetre vonatkozóan is működik. A dominanciáktól mentes globális társadalom modelljeként a műalkotás nem utolsósorban az egyénnek a társadalommal mint egészszel való kapcsolatára is reflektál. Ezek a kapcsolatok ideális esetben a lehetséges legnagyobb függetlenségről és ezzel egyidejűleg, a közösséggel való lehető legteljesebb azonosulásról ismerhetnek meg. A tisztánlátás ritka pillanatában egy műalkotás legalább sejtetni engedi, hogy miként is lehet valaha elérni ezt a tökéletes egyensúlyt.

Fordította: Ignác Ádám

A NIKOLAUS GERSZEWSKI vezette Experimental Soundproduction Budapest 2014-ben indult el a Magyar Képzőművészeti Egyetemen. A csoport a poszt-cageiánus kontinuum experimentális és konceptuális zenéjére fókuszál, bevonva az úgynevezett klasszikus avantgárdot (Cornelius Cardew, Christian Wolff, Terry Riley stb.) valamint az experimentális hagyomány kortárs zenében való megnyilvánulásait (úgy mint a Wandelweiser csoport) és végül a csoporttagok saját szerzeményeit.

Az „experimentális” kifejezés rámutat arra a zenei gyakorlatra, ami elsősorban nem eredményorientált, sokkal inkább a zenélés és zenehallgatás feltételeit tanulmányozza. A „konceptuális” pedig azt az interdisciplinális művészeti szemléletet jelenti, ami engedi stratégiák és procedurák átvitelét a vizuális művészetből a hang médiumába.

⁶ Christian Wolff: for one, two or three people http://www.youtube.com/watch?v=nY6rGeWwL_o

Kiszűrődő hangok

Az érzékelhető határán – Más hangok

Múcsarnok, Budapest
2014. október 17 – november 23.

A Múcsarnok főlépcsője mellett jobbra egy hangszóróból egy Közép-Amerikában őshonos madárfaj hangja hallható, PETER STRICKLAND brit filmrendező pedig meghívott vendégként beszélgetett november végén az előadóteremben.¹ A kiállítóterben installációk, amelyek reflektálnak a csöndre és a zajra, az épületre és az időjárásra, jelenlétüket kiterjesztik a térre, az időre és a figyelmünk, az érzékelésünk egészére. Utalnak az intézmény körüli kultúrpolitikai körülményekre, melyek mostanra éppúgy meghatározó tulajdonságaivá váltak, mint az ablakok száma, vagy terek méretei. Problémás helyzet.

Az utóbbi évek politikailag motivált, a szakmai szempontokat konzekvensen figyelmen kívül hagyó döntései következtében a helyzet ugyan már nem is nehezen érthető, csak épp magyarázni kell. Az ilyen szituációk problémás jellegét pedig épp az jelzi, hogy magyarázatra szorulnak.

Az érzékelhető határán – Más hangok címen rendezett kiállítást a Múcsarnokban RÓZSÁS LÍVIA (konceptió), a Múcsarnok volt munkatársa és SŐRÉS ZSOLT, Rózsás által a kurátori pozícióra felkért zenész, „hangművész”.² A kiállítás célja audionális világunk egy részének feltérképezése: egy meghatározott történeti vonal felrajzolása nélkül bemutatni olyan törekvéseket, amelyek mentén az utóbbi évtizedek hanginstallációs művészeti projektjei, kiállításai szerveződnek. A tárlaton látható művek a hang érzékelésének határán mozognak, az emberi fül számára hallható hangrezgések tartományának teljes spektrumát kihasználják. Az installációk legtöbbször helyspecifikus: egy-egy mű a Múcsarnok terére készült hanganyagból épül fel, míg mások jellegét a látogatók száma, mozgása, interakciója, az épület rezgése, az ablakokon át érkező fény intenzitása, vagy éppen a szél erőssége a Hősök terén határozza meg. Részben épp amiatt, mert a művek a minket körülvevő tér megtapasztalásával, értelmezésével és érzékelésével foglalkoznak, nem

lehet figyelmen kívül hagyni a helyszínválasztást. A kiállítás a 2014. március 1-e óta a Magyar Művészeti Akadémia nevének, szeptember óta SZEGŐ GYÖRGY által vezetett Múcsarnok utolsó olyan programja, mely még az átalakulást megelőző kiállítási tervekből maradt, illetve azok nyomán valósult meg. A nemzetközi és különösen a magyar kiállítók névsora, a téma jelenbeli értelmezhetősége, sőt hiánypótló jellege, a (bemutatott) művek válogatásának végig gondolt időbeli keretei már első ránézésre nyilvánvalóvá teszik, hogy nem az új irányelvek,³ a Nemzeti Szalonok terve és kivitelezése mellé sorolható *Az érzékelhető határán – Más hangok*. Második ránézésre pedig észrevehetőek azok a finom utalások, talán állásfoglalások, amelyek akár a kiállítás szervezőinek a helyzetre adott válaszai is lehetnek: a kiállításról szóló sajtótájékoztató intézményen kívüli megtartása, a művek kiválasztása és elhelyezése – ez utóbbira még visszatérek GERARDO NOLASCO MAGAÑA installációja kapcsán. Részben a hangművészeti kiállítás alaptulajdonságai miatt, de főként a bemutatott munkák révén az installációk már azzal is reflektálnak a helyzetre, hogy egy sajátos hangkörnyezetet alakítanak ki a Múcsarnok terében. Ennek ellenére felmerül a kérdés, hogy nem válik-e a

1 A kiállítás kísérőprogramjaként levetített *Berberian Sound Studio* (2012) című film rendezőjével és forgatókönyvírójával Sőrés Zsolt beszélgetett 2014. november 21-én, a Múcsarnok előadóterében. http://www.mucsarnok.hu/new_site/index.php?lang=hu&cm=ma&today=20141121

2 <https://www.facebook.com/pages/Zsolt-S%C5%91r%C3%A9s-Ahad/128252067212784>; <http://ahadmaster.blogspot.hu/>

3 „Tiszta lapot kérek”. *Népszabadság*, 2014. szeptember 12., <http://nol.hu/kultura/tiszta-lapot-kerek-1485817> (Hozzáférés: 2014. november 22.)

tárlat a Múcsarnok vezetésének legitimizációs eszközévé arra vonatkozólag, hogy az intézmény vezetése a „hazai vizuális kultúra teljes spektrumára nyitottan”⁴ szervez kiállításokat. A helyszín másik nagy veszélye, hogy a kontextusa miatt a kiállított művek értelmezése átcúsúzhat a politikum kizárólagos fogalmi rendszerébe, ami mindenképpen egy lehetséges és itt szükséges olvasat, de kizárólagosan nem lehet elégséges. A kiállítás megközelítésére részben emiatt, részben a viszonylag tág koncepció miatt a tárlat egészében való vizsgálatát, valamint egy-egy mű rövid leírását választottam. Bár kétségkívül, valóban mind jelentős munka – és így a részletes bemutatásukra is nagy a kísértés –, a kiállítás egyik legfőbb erénye mégis az, hogy a téma nagyon szerteágazó megközelítéseit ismerhetjük meg, így leginkább ezek felvázolására és kiemelésére törekszem.

A Múcsarnok 12, akusztikailag viszonylag eltérő tulajdonságokkal rendelkező⁵ terében 11 installáció látható, amelyek kiegészülnek a már említett munkával a Múcsarnokon kívül. A tárlat bejárása teljesen szabad, nincs kijelölve egy meghatározott útvonal, ezért egy saját csoportosítás alapján mutatom be a művek egy részét, illetve a köztük lévő technikai vagy koncepcionális egyezéseket. A bejárasi útvonalam a művek megközelíthetősége, a befogadás és az érzékelés különböző lehetőségei: a részvétel, kontempláció, megfigyelés és az észlelés formái alapján épül fel.

Az első három térben az apszis felé haladva CHRISTIAN SKJØD, BERNHARD GÁL és THANOS CHRYSAKIS munkái különböző érzékszervek által észlelt információkat kötnek össze: vizuális és hang elemek együtt értelmezhetőek, kapcsolatuk vizsgálata eszerint a csoportosítás szerint a művek kiindulópontja lehet. Skjød műve aktív interakciót igényel, míg Gál és Chrysakis munkái a külső hangok egymáshoz való viszonyán és saját érzékelésünk megfigyelésén alapul. Christian Skjød *Rezonáns zavarok III.* (2014) szonifikáció⁶ alapú helyspecifikus hanginstallációjában, ahogy a művész több munkájában is, a nem nyilvánvaló, a nem hallható, a rejtett kiemelésével foglalkozik. A fényből, mint vizuális információból hang formát generál a három falon rögzített szenzor segítségével, amelyek a kapott jeleket a teremben felfüggesztett 200 hangszóró egyikébe továbbítják. A szenzorok a tetőszerkezeten keresztül beáramló fény

Az érzékelhető határán – Más hangok, Múcsarnok, Budapest, 2014. október 17., Megnyitó
© Fotó: Kóvágyó Nagy Imre



erősségét mérik, valamint a térben tartózkodók helyzetére reagálnak: az installációba belépők testükkel leárnyékolják a szenzorokat, ami tovább változtatja, alakítja a mikrofonokból szóló hangokat. A térben mozgó teste, a fény és az idő módosulásai – a nappal-éjszaka váltakozás, a fény intenzitása, az időjárás változékonysága – teszik aurálisan igen intenzíven (200 hangszórón egyszerre szólnak a különböző tulajdonságú zörejek) megtapasztalhatóvá a tér és az idő elemeit, azok átalakulásait, a rendszert formáló lehetőségeinket. Az installáció az épületet és a benne mozgó egyént vizsgálja együtt: egy olyan hangteret alakít ki, melyben a mű terét kiterjeszti a Múcsarnok környezetére, a megtapasztalását pedig – a látás és a hallás érzékszervi területein keresztül szétosztja, s ugyanakkor – egymásba ágyazza. Finom felmérése ez a környezetnek, a változóknak és az ismétlődésnek, a múlt visszaforgatásának, valamint az aktív és passzív interakciónak. Mind koncepcionálisan, mind érzékileg erős kezdése a kiállításnak.

Bernhard Gál *Alsógál* (2014) című multidimenziós installációja szintén több érzékszervi impulzust összekötő referenciaháló alkot, bár más megközelítésmóddal és technikával foglalkozik a témával, mint Skjød. Itt nem a környezet felméréséről van szó, hanem a hétköznapi tapasztalataink, valamint az ezzel kapcsolatban lévő emlékek és szimbólumok újraértelmezéséről, illetve rejtett rétegeinek alapos kutatásáról. A térbe belépve elsőként az installáció az *otthonédesotthonok* című sorozathoz kapcsolódó „rétegét” halljuk, mely egy otthoni környezetben felvett (field recording alapú) hangkörnyezet. A térkoreográfia második eleme az *álmos madár*: a mitologikus lény szintetikus kikevert hangja a padlórács alá süllyesztett hangszórókból hallatszik. A cím az installációnak ebben a szakaszában válik érthetővé: a művész nevét beépítő játékos címadás – *Alsógál* – Alsógalla településére utal, amely mellett az 1907-ben felavatott monumentális turulmadár áll. A mű harmadik része (*zhu shui*) naponta használt tárgyak hangját teszi hallhatóvá a helyszínen: három tea-főző jelzi időről időre a víz felforrását. A különböző érzetminőségeket, emlékeket előhívó hangkörnyezetek egy térbe ágyazása révén különös tér- és időbeli dimenzió alakul ki. Ebben a megidézett szimbólum és a hétköznapi hangjai egymás mellé rendelve készítetik a térbe lépőt az alapos megfigyelésre: a múltat, a mítoszt a valós emlékképekkel való összevetésre.

A tárlat a kiállított műveken keresztül semmiféle történeti vonal felvázolására nem törekszik, azonban a tudástermelés és a művek kontextualizálása – a hangművészet fogalmi rendszerébe tartozó más művek bemutatása által – nyilvánvalóan fontos célja. A témában az ismeretek bővítését szolgálja az alapos kutatáson és szisztematikus gyűjtésen alapuló zenetár (többek között a *sound art* történelmi előzményei, a repetitív, az improvizatív, vagy az elektroakusztikus zene egyes művei és a kiállító művészek egyéb munkáit hallhatóak). A kapcsolódó programok kiemelkedően magas száma a további kontextualizálást és a társművészetekkel való összekapcsolódását célozzák, bár kérdéses, hogy mennyire lépi túl a befogadhatóság határát, és távolít el az egy estére szervezett három hangművészeti film (JOHN GRZINICH, JASON LESCALLEET, OTOMO YOSHIHIDE műveinek) vetítése.

4 http://www.mucsarnok.hu/new_site/index.php?lang=hu&about=1&curmenu=301 (Hozzáférés: 2014. november 22.)

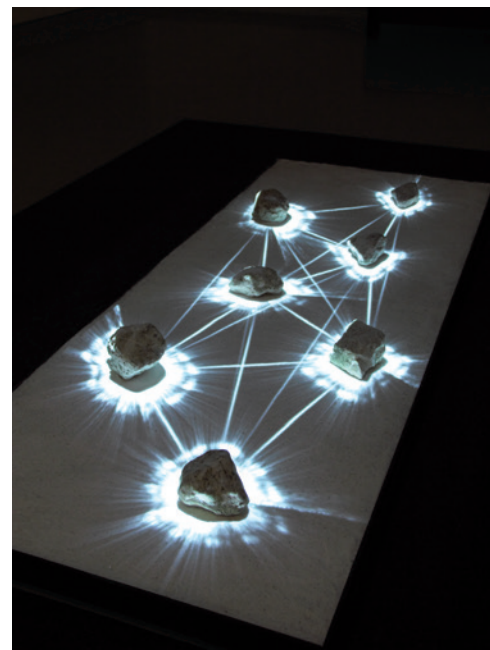
5 A terek mérete például különböző, ahogy a járófelület anyaga, és az üvegfelületek száma is, mindezek pedig befolyásolják azok akusztikai tulajdonságait.

6 Szonifikáció: a nem verbális leképezés a hangzó tartományban; egy érzékszerv kiterjesztéseként felfogva egy másik érzékszerv leképezése. Ld.: Kovács Balázs: *Az érzékszervek párbeszéde – Az interaktív szonifikáció esztétikuma*, Doktori disszertáció, <http://kbalazs.periszkoprado.hu/dokumentumok/phd/kbalazs-disszertacio.pdf> (Hozzáférés: 2014. november 22.)

Az interpretációs térből két továbblépési lehetőség mutatkozik, amely egyben ki is rajzolja a csoportosításom két másik irányát. CARSTEN STABENOW, a BINAURA CSOPORT, ARTURAS BUMŠTEINAS, BLAZSEK ANDRÁS és NAGY GERGŐ munkái az aktív interakció és az érzékszervek általi tapasztalatra való, irányított reflexió nyomán köthetőek össze. JON ROSE – JOZEF CSERES, HANS W. KOCH és VÁRNAI GYULA műveinél ezzel szemben inkább hangsúlyosabb, hogy egy vizsgált fogalom (mint például a véletlen, vagy a kvintkör), egy jelenség, vagy egy gondolkodási struktúra van a befogadás és az értelmezés központjába állítva.

Stabenow *Tengely* (2013–2014) című helyspecifikus installációja, a tárlat talán egyik legkiemelkedőbb műve, szintén az épület saját hangkörnyezetével foglalkozik, ugyanakkor itt nem része a műnek hangbejátszás, vagy a Múcsarnok külső környezetében felvett hangok. A térben függőlegesen egy zongorahúr van kifesztve, amely a tetőszerkezetben elhelyezett mozgásérzékelő szenzorokkal van összekötve. Az ezekben érkező rezonanciát – tehát a húr által keltett rezgésekből származó jelet – a teremben végigvezetett kábelen keresztül a padló alatt elhelyezett transducer összegzi és erősíti fel. A műnek, bár a működési elve más, fontos referenciális alapja Alvin Lucier amerikai zeneszerző és experimentális zenész 1977-es, *Zene hosszú vékony húrra* című műve. Stabenow másik inspirációs forrása az aeol-, vagy szélhárfa, amely a szélmozgás által megszólaló hangszer. Az installáció helyspecifikusságának több rétege is lehet, ha a térben a minden apró rezdülést érzékelő monumentális húr a Múcsarnok „Marszüász bőrének” tűnik. Marszüász a görög mitológia művésze, aki Athéné auloszán játszva azt hitte kihívója és legyőzője lehet Apollónnak egy (hang)versenyben. A győzelem után az isten megnyúzta és bőrét egy fára akasztotta, melyen a szél minden rezdülése különböző hangokon szólva válik zenévé. Egy méltatlan helyzetben lévő, megalázott hangszer hangjai ezek.

Nagy Gergő *Cycle of Two* (2012–2014) című nyolccsatornás installációja az interaktív hangkörnyezet és a befogadó ebben való jelenlétét vizsgálja. A térben elhelyezett nyolc hangszóróból szintetikus kikevert és field recording során létrehozott hangok hallatszanak, amelyeket a hozzájuk rendelt szenzoros mezőkben történő

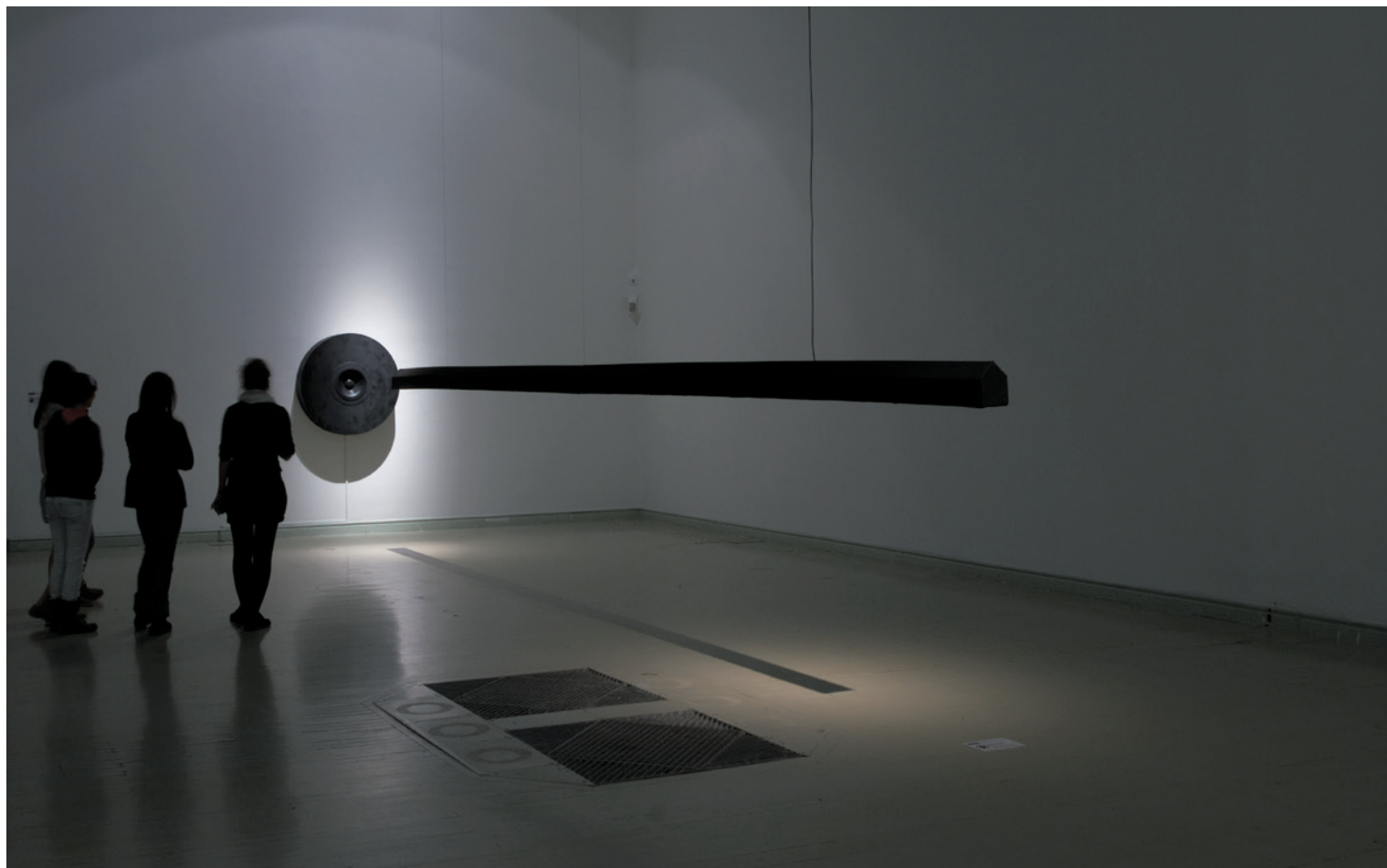


BINAURA CSOPORT
NAGY ÁGOSTON és
SAMU BENCE
Alpha (2011),
interaktív
audiovizuális
installáció
© Fotó:
Rosta József

mozgás módosít. A térben – a modulálható hangszavok segítségével – a belépő így az őt körülvevő hangteret maga építi, a jelenléte határozza meg a mű formáját. Nagy Gergő szerepe leginkább a John Cagehez köthető „keretező és megfigyelői pozíció”,⁷ amennyiben egy, a vizualitás teljes

7 Perczel Júlia: Konceptuális érzékenység, *Balkon*, 2013/7.8., 35.

VÁRNAI GYULA
A gondolat formája, 2001, nyolccsatornás hanginstalláció © Fotó: Rosta József



180/35^{*}nNagyterem, Zeneakadémia, Budapest
2014. október 13.

hiányával rendelkező, a személye által alakítható hangteret kínál a látogatóknak. A résztvevő mozgása és jelenléte a hang érzékelés feldolgozása során válik tudatosá: a testnek egy a hangok által érzékelt kiterjesztett tere ez, melyben a cselekvésnek minden formája – a mozgás és nem mozgás is – a rendszer felépítését mozdítják elő. Várnai Gyula nyolccsatornás hanginstallációja, *A gondolat formája* (2001) az észlelés és az érzékelés közti különbséget teszi láthatóvá. Egy mozgásforma rekonstrukciója, mivel egy virtuális, a valóságos térben nem létező nyílvesztő útját követhetjük végig a kilövés pendülésétől a becsapódás pillanatáig. Az egymás mellé, sorban felfüggesztett hangszórókon keresztül – melyek így egy ház formáját adják – a nyílvesztő suhanásának, míg a céltáblát helyettesítő hangszóróból a becsapódás hangja hallható. A virtuális cselekmény és a valós tér fonódik össze az installációban, így hozva létre egy a hibrid közeget. Várnai célja a „gondolkodás mikéntjének”⁸ a megmutatása, egy gondolkodási rendszer leképzése, amelyben a hang szerepe nem a környezet változásainak regisztrálása, hanem egy folyamat magasabb szintű kódolása, észlelése, értelmezése.

Az érzékelhető határán – Más hangok kiállítás egyik legfontosabb érdeme, hogy a kurátorok nagyon alaposan, de egy széles spektrumról válogatva mutatnak be igazán különböző műveket. Mivel a koncepció elég tág, a műveket csoportosító kohézió pedig nincs jelezve, így valóban sokféleképp összerendezhetők. Végighaladhatunk a kiállításon azt vizsgálva, hogy mennyire kívánja a befogadó aktivitását a mű (Binaura csoport, vagy Nagy Gergő munkája), milyen érzékeket köt össze egymással (Chrysakis, Skjød), vagy aszerint, hogy milyen mítoszt (Gál, Jon Rose – Josef Cseres), esetleg fogalmi rendszert (Várnai Gyula) kísérel meg felidézni, illetve létrehozni. A Binaura (NAGY ÁGOSTON és SAMU BENCE) *Alpha* (2011) című munkájának gondolati alapeleme, amely szerint, ha elkezdünk tanulmányozni valamit, úgy már megfigyelésünk révén a részeivé válunk a rendszernek, az egész kiállításra kivetíthető. Amint elkezdjük végigjárni a tárlatot, annak rögtön aktív részévé, alakítójává válhatunk. Minden rendszer nehezen megközelíthető, de ezt a mostanit, ami ráadásul annyi bejárás útjára kínál fel, ha félszegen is, de talán a legérde-mesebb a Múcsarnok jobb oldali ablaksora alatt, GERARDO NOLASCO MAGAÑA művénél (*A szim-bolikus erőszak édes suttogása*, 2014) kezdeni, ahol quetzal madár hangja hallható, mely a kurátorok megfogalmazása szerint „a behódolásra és az engedelmességre hívó édes szót helyettesítő” metonímia.

„A testünket felépítő atomok valaha csillagok voltak, de tagadhatatlan, hogy sok minden elvész, ha az egész világot néhány sornyi vagy oldalnyi kottapapíron akarjuk felvázolni. Mi egy kottafej a Naphoz képest vagy egy dallamvonal, ha galaxisok spiráljaihoz mérjük. A való világnak a modellje, amelyet ilyen módon építünk fel a zenében soha nem lesz kielégítő, épp csak egy parányi kápolna a hegyekben.”

A 180-AS CSOPORT tevékenységét is éppen olyan nehéz elválasztani a közegétől, ahogyan a zenét felépítő hangokat a megszólalás előtti fázisoktól, vagy a hegy tetején épült kápolnát a széles világtól. Az 1979-től 1990-ig működő független kortárs zenei műhely műveiben benne rejlik az egész neoavantgárd életérzése – tágabban értelmezve pedig –, egy egész korszak szabadságvágyának lenyomata. A zenekar létrejöttének 35. évfordulóján, néhány óra erejéig újra részesei lehettünk az időszak egyik meghatározó zenei élményének, amely megközelítés-módjával – a zene, mint esemény műfajok-közi meghatározásával – a mai napig jelenvaló és aktuális.

Az este KROÓ GYÖRGY hangfelvétel formájában elhangzó kritikájával indult.² A korszak egyik meghatározó zenetudósának véleménye szerint a 180-as Csoport tevékenysége, bár valóban a lehető legszakmaiabb, de semmi esetre sem találhatja meg a valós közegét a Zeneakadémia falai között. Ahogyan hamarosan látni fogjuk ez soha nem is volt célja az együttesnek.

A Csoport múltja 1971-ig, a klasszikus és free jazz, valamint a kelet-európai népzene elegyét ötvöző SZEMZŐ-KVARTETT megalakulásáig nyúlik vissza. A négy zenészből álló formáció ekkor – saját elmondása szerint – improvizatív kamarazenét játszott.

1 Idézet egy 1986-os, a Szkenében rendezett esemény meghívójáról. Artpool Művészetkutató Központ, Körmendy Ferenc gyűjteménye. Fellépők voltak: Kis Zenei Stúdió, 180-as Csoport, Gayan Utteyak Mandal, Új Zenei Stúdió.

2 A szöveg Kroó Györgynek, a Bartók Rádió *Új Zenei Újság* című műsorában elhangzó kritikájának részlete volt.

* A Zeneakadémián 2014. október 13-án elhangzó művek: Márta István: *24. lecke – Karácsony napja* | Faragó Béla: *A pók halála – Sírfelet* | Szemző Tibor: *Koponyaalapi törés* | szünet | Melis László: *Maldoror énekei* | Frederic Rzewski: *Coming Together – Attica*
A 180-as Csoport tagjai voltak: Melis László, Márta István, Szemző Tibor, Faragó Béla, Forgács Péter, Gőz László, Soós András, Tihanyi Gellért, Kovács Ferenc, Kálnai János, Körmendy Ferenc, Posvanecz Éva, Schnierer Klára, Simon Ferenc, Székely Kinga, Tóth Tamás, Vörös D. László

A Zeneakadémia Nagytermében 2014. október 13-án a következő zenészek tolmácsolásában hallhattuk a műveket:
Lukin Zsuzsa, Fodor Ildikó (ének) | Winkler Orsolya, Rácz József (hegedű) | Melis Márta (brácsa) | Déri György (cselló) | Lukács házy István (nagybőgő) | Bán Máté (fuvola) | Káli-Fonyódi Fruzsina (oboa) | Klenyán Csaba (klarinét) | Lakatos György (fagott) | Horváth Bence (trombita) | Sütő András (harsona) | Fábry Boglárka, Hlaszny Ádám (ütőhangszerek) | Oravec György, Szakács István (zongora) | Fónay Tibor (basz-zusgitár) | Sándor János és Népi Zenekara.

8 Várnai Gyulával beszélget Szipőcs Krisztina: „Kis hozzányúlással gondoltam valami nagyot csinálni” *Balkon*, 2002/ 7,8., 18-23.

Nagyrészt saját szerzeményekből összeálló programjukkal egy „új és mindenekelőtt emberközpontú zenei koordinátarendszer” megteremtése volt a céljuk.³ Ebből az alapélményből nőtt ki később a főként minimálzenét előadó 180-as Csoport, a nyolcvanas évek egyik meghatározó zenei kezdeményezése.⁴

Ahogy a korszakban megjelenő, az adott társadalmi helyzetet dominánsan elutasító new-wave együttesek (pl. A.E. Bizottság, Trabant, Balaton, Európa Kiadó), úgy a 180-as Csoport is megteremtette a – maga zenei felfogása felől közelítő – függetlenségét, kifejezve ezzel elhatárolódását a kultúrpolitikai meghatározottságtól terhes, hivatalos zenei intézményrendszerrel.⁵ Mindezt azonban azzal a különbséggel tették, hogy mindvégig megmaradtak professzionális szakmaiságuknál. Az általuk játszott kompozíciók mindazonáltal nem maradtak a klasszikus értelemben vett kortárs komolyzene fellegvárában: tevékenységük kilépett ennek autonóm területéről. Az ekkor már nemzetközi hírű csoport koncertjeit inkább egyetemi klubokban, vidéki művelődési házakban szervezték és tartották

3 A Kassák Klub Kortárs Zenei Műhelyének kiadványa, 1978, A Szemző-kvartett tagjai Szemző Tibor, Kálnai János, Körmendy Ferenc és Köllös Gábor voltak.

4 A csoport repertoárjában külföldi repetitív művek mellett saját szerzeményeik, valamint olyan hazai zeneszerzők – például Sály László, Jeney Zoltán, Vidovszky László – kifejezetten számukra írt munkáit is szerepeltek, akik egy generációval korábban, szintén az új zene első képviselőiként tűntek ki a magyar kortárs komolyzenei életből.

5 Az egykori Szemző Kvartett, majd 180-as Csoport tagjai rendszeresen együttműködtek az említett új hullám alkotóival. Erre Körmendy Ferenc korai példaként egy 1976-as lengyel kiállításon (Műszaki Főiskola, Bydgoszcz) történő közös megjelenésüket emelte ki, ahol feLugossy Lászlóval, Bereznai Péterrel és efZámbó Istvánnal közösen szerepeltek.

meg, így teremtve meg a kortárs zene addig szinte ismeretlen irányzatának, a Steve Reich és Philip Glass nevével fémjelzett repetitív zenének leginkább megfelelő, közvetlen légkört.⁶

A repetitív zenei élmény alapja egy állapot, ami magával ragad, egy harmóniára épülő kísérletezés, az idővel való tudatos játék. Az „a pillanat, amikor a zenén kívüli narratívásból az ember teljes mértékben kiesik; nem medítál, nem közösségi lény, nem koncert-látogató, nem önélvező, hanem egy olyan speciális hangfolyamat részese, amely egyszerre szólítja meg a testet és a szellemet, mintha a kettő voltaképp egyesíthető volna.”⁷

A 180-as Csoport darabjai esetében a minimál zene felől érkező impulzusok mellett alapvető forrásként jelent meg egyrészt a jazz és a popzene, másrészt a nyugat-afrikai ütőhangszeres kultúra, a gamelán zene, valamint a klasszikus indiai zene textúrája. Ezek a kívülről érkező művészeti élmények találkoztak, „itatódtak át” az akkori magyar társadalmi jelen hatásaival, létrehozva a 180-as Csoportra jellemző, hangsúlyosan személyes és szabad zenei élményt. Ahogy SZEMZŐ TIBOR fogalmaz: „A 180-as Csoportban sikerült partneremre találnom – és egy olyan zenei formára, ami semmilyen értelemben nem volt korrumpálódva.”⁸

A csoport sokszor rock-együtteseket is felülmúló népszerűsége jelzi, hogy határtalan zenei toleranciát hirdető tevékenységük revelációként hatott a kor közvéleménye számára.

Amellett, hogy Szemzők kapcsolatot teremtettek az időszak fontos külföldi művészeti áramlatainak legismertebb képviselőivel (pl. STEVE REICH, PHILL NIBLOCK, PETR KOTIK, ARNOLD DREYBLATT, FREDERIC RZEWSKI), a hazai művészeti életben formálódó csoportkultúra közegében is aktívan együttműködtek a különböző társművészetekkel.

Olyan, a korszak befogadói élményét meghatározó események szervezése köthető tevékenységükhöz, mint az 1982-es *Rendez-Vous, Minimálzenei Fesztivál* a Székényben, vagy a *PLÁNUM '84 Művészeti Fesztivál*, amely egy helyszínen egyesítette az új-kortárs törekvések szerteágazó művészeti megnyilvánulásait.

6 Természetesen a 180-as Csoport koncertezett a Zeneakadémián is, főként az ott megrendezésre kerülő kortárs zenei fesztiválokon. Emellett olyan rangos külföldi fesztiválokra is eljutott, mint az 1982-es párizsi *Őszi Fesztivál*, valamint a *Karlsruhe I. Európai Minimal Zenei Fesztivál*.

7 Karap Zoltán: Reich és az aspektusváltás esztétikája, in: *Nagyerdei Almanach*, 2012/2. 3. évf., 5., 53-61.o. <http://nagyalma.hu/> (Hozzáférés: 2014. november 12.)

8 Szőnyi Tamás: Filmszakadás – „A 180-as Csoport nem arról szólt, hogy egy profi zenekar”, *Világ*, 1990. március. http://www.c3.hu/~gordianknot/szemzo/szemzo/press/writings_on_hungarian/1990_vilag_hu.html (Hozzáférés: 2014. november 12.)

180-as Csoport – Steve Reich: Pendulum music, Székény, 1984. 12. 18.; Artpool Művészetkutató Központ, Körmendy Ferenc gyűjteménye



Ahogy ez utóbbi programkiírásában is olvashatjuk: „A PLÁNUM '84 nem kínál kevesebbet a látogatónak, mint azt, hogy hat nap alatt az Almássy téren találkozhat az új kortárs művészet – a kísérletezés kockázatát is vállaló – zenei, film, videó és képzőművészeti alkotásaival és műveikkel. Többek között olyan nagyszerű egyéniségek játékát élvezhetik, mint Frederic Rzewski, Jiri Stivin és Michael Fahres, vagy a »prehisztorikus zenét« játszó Chris Newman.”⁹

Ebben a sorban említhetnénk az 1986-os *Kép és szöveg* kiállítást is, amely a Múcsarnokban került megrendezésre, Forgács Péter és Bán András szervezésében.¹⁰ A 180-as Csoport egy koncerttel szerepelt a programban, emellett Magyarországon először bemutatták Peter Dressler audiovizuális mozaikként épülő *Sonderfahrt* (1975–1978) című filmjét is.¹¹

A magyar neoavantgárd kultikus szereplőit idézi meg – mintegy betekintést engedve a 180-as Csoport alkotóinak általában a művészetéről kialakított szemléletrendszerébe is – Szemző Tibor két darabja, amelyben Hajas Tibornak és Erdély Miklósnak állít emléket. „Az Optimista előadásban [1988] megszólal a héber liturgikus ének, vele párhuzamosan egy funky dobbasszusalap és maga az Erdély-szöveg. Amikor a Zeneakadémián a 180-as Csoporttal bemutattuk, az első percek megrökönyödése után nagyon meleg fogadtatást kapott, úgy gondolom, a személyességnek is köszönhetően” – emlékezik vissza Szemző Tibor.¹² Ugyanez a személyesség hatja át Szemző, Hajas Tibor *A halál szekszepilje* című szövegére 1981-ben komponált művét is. Ennek eredeti címe: *1980. július 24.* azaz Hajas halálának dátuma. A mű alcíme: *Gyereknarrátorra és kamaraegyüttesre*. A mű 1987-ben Hajas Tibor emlékkiállításának megnyitóján, az István Király Múzeumban¹³ hangzott el a 180-as Csoport előadásában.

A csoport az említett kapcsolódási pontok mellett, MELIS LÁSZLÓN keresztül, aktívan együttműködött JELES ANDRÁS társulatával, a MONTEVERDI BIRKÓZÓKÖRREL is. A független színházi társulat

csupán néhány évig működött, de ez alatt az idő alatt olyan színházi előadásokat hozott létre, amelyek aktualitásukkal a korszak kihagyhatatlan színházi eseményeinek számítottak. Éppen úgy, ahogyan az ekkortájt bemutatott happeningjével feltűnő SZIRTES JÁNOS is, akinek *Múló rosszullét* (1981) című „idegjátékához” a 180-as Csoport alkotta meg a zörejekből épülő akusztikus alapot.¹⁴

A 180-as Csoport előadóművészetekhez való kötődése kapcsán kiemelendő, hogy részt vett az 1982-es első magyarországi mozgásszínházi produkcióban, a *Tükrökben*. A darab rendezője ANGELUS IVÁN volt. A performanszt Melis László, KÖRMENDY FERENC, Szemző Tibor és Soós ANDRÁS élőzenéje kísérte.¹⁵

A korszak ismeretéseggel átszőtt, átfedésekkel bonyolított hálózatának révén kapcsolódott a zenekar munkájához FORGÁCS PÉTER is, aki hosszú ideig közreműködött a 180-as Csoport koncertjein mint narrátor. Forgács Bódy Gábor, Hajas Tibor, Erdély Miklós és a Squat Színház köréhez tartozott, filmsként sokat merített a minimálzene időkezelésnek technikájából. „A két dolog tartalmilag és művészet-történetileg is egy tőről fakad. A 180-as Csoport próbáin és előadásain érezni lehetett a rítust, a *katharszis* csodáját. Ami a performanszban ugyan máshova van kódolva, az idő kérdése, az ebben a meditatív, repetitív zenében is benne van. 1982-ben csináltam a *Dixi és Pixi*. Ezen Dixivel együtt egy színpadot építettünk fel, és a 180-as Csoport egyfajta boogie-woogie kórus volt. Ez kollázs volt tulajdonképpen, médiumkollázs” – emlékezik a közös munkára Forgács Péter.¹⁶ A 180-as Csoport zeneszerzőinek alkotási metódusát hangsúlyosan és több szálon átjárta a kor irodalmi jelenje is. Kifejező példái ennek az együttes *Petri-estjei* (az 1980-as évek elején több, 6–8 estből álló sorozat volt), amelyek a költő csak szamizdatok formájában terjedő költészetének élményén alapultak. Petri György, aki radikális lírai fordulatot hozott a hazai irodalmi életbe, politikai okok miatt itthon sokáig csak elszigeteltségben létezett. Melis László Petri szövegein alapuló zenei adaptációi így többszörösen felértékelődtek, hiszen a szövegek nyilvánosságának egyetlen fórumát nyitották meg.

A 180-as Csoport a „tagok közötti, különböző zeneszerző egyéniségek műveinek békés, egymás melletti előadásával, toleranciát hirdetve illusztrálta: a sokszínűség csak erősít, gazdagít.”¹⁷ Tették mindezt egy olyan korszakban, amikor az általuk szervezett események, a rajtuk keresztül Magyarországra eljutó külföldi alkotók, valamint zenéjük igazán új minőséget jelentett a budapesti és vidéki mindennapok eseményekkel ritkán tagolt kulturális közegében. 1986-os, a székesfehérvári Csók Képtárban megrendezésre került hangversenyüket követően például, a helyi sajtó tudósítójában a következő kérdések fogalmazódtak meg: „Tudunk-e paraméterei lenni a kortárs művészeti folyamatoknak, törekvéseknek? Esetleges kísérleteknek?” Majd a cikk írója hozzáteszi: „A 180-as Csoport nem csupán a kortárs zene barátainak nyújtott emlékezetes élményt, hanem érzékelhetővé tette a kortárs zene és képzőművészet közti inspiratív kapcsolatot.”¹⁸

A nyolcvanas évek második felére a csoport egyes tagjai egyre inkább saját, egyéni munkájukban teljesedtek ki, nem függetlenül attól, hogy közben a társadalmi rendszer is megváltozott, az őket körülvevő és meghatározó közeg pedig egyre inkább átalakult, „feloldódott”.

Utolsó koncertjük 1990. november 7-én nem indult hivatalos búcsúzásnak, mégis teljes lezárását adta az azt megelőző éveknek. A Zeneakadémia nagytermében VIDOVSKY LÁSZLÓ *190* (1984) című, a 180-as Csoport számára írt zeneműve mellett SELMECZI GYÖRGY *Kodály Zoltán kalandjai* (1986), FARAGÓ BÉLA *Feljegyzés egy álomról* (1990) című műve szólalt meg, valamint az este zárásaként *A mosoly birodalma* kamaraopera (1985) oratórius verzióját mutatták be. A Monteverdi Birkózókör egyik legsikeresebb produkciójának zeneszerzője Melis László volt. A darab Mrožek *Rendőrség* (1958) című darabjának első felvonását dolgozza fel,

14 Szirtes János kiállítása. Kertészeti Egyetem „K” épülete, Budapest, 1981. március 30 – április 12. megnyitotta: Beke László, *Múló rosszullét* – Szirtes János performansza, közreműködtek: Szemző Tibor, Vető János és a 180-as csoport

15 *Tükrök*, Tánc: Kálmán Ferenc, Rókás László, Fincza Erika, élőzene: Szemző Tibor, Melis László, Soós András, Körmendy Ferenc. Jókai Klub, Budapest, 1982

16 Határesetek. Forgács Péterrel beszélget Vasák Benedek Balázs, *Metropolis*, 1995 nyár. <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9902/vasakbesz.htm> (Hozzáférés: 2014. november 12.)

17 Szőnyi Tamás: Filmszakadás – „A 180-as Csoport nem arról szól, hogy egy profi zenekar”, *Világ*, 1990. március. http://www.c3.hu/~gordianknot/szemzo/szemzo/press/writings_on_hungarian/1990_vilag_hu.html (Hozzáférés: 2014. november 12.)

18 Minimál-zene – maximális hatás... A 180-as Csoport hangversenye a Csók Képtárban, *Fejér Megyei Hírlap*, 1986. szeptember 26.

9 Az esemény meghívójának szövege. (*Plánium '84 Művészeti Fesztivál*, Almássy téri Szabadidőközpont, Budapest, 1984. november 9–14.) Artpool Művészetkutató Központ, Körmendy Ferenc gyűjteménye.

10 *Magyar–Osztrák Fotónapok, Fotó és szöveg szimpozium*, Múcsarnok, Budapest, 1987. március 27–28. Magyar résztvevők: Bán András, Beke László, Bereményi Géza, Forgács Péter, Horányi Özséb, Kornis Mihály, Kovács Ákos, Marosi Ernő, Peternák Miklós, Ungvári Rudolf; filmvetítés: Hajas Tibor, Háy Ágnes, Kovács Ákos munkáiból. Továbbá: Kossuth Klub, Budapest, 1987. március 28.: Peter Dressler „Sonderfahrt” című filmjének bemutatója, a 180-as csoport koncertje, záróbeszélgetés a szimpozium résztvevőivel. Kiállítások a szimpoziumhoz kapcsolódva: *Hórusz Archivum* – Liget Galéria, Budapest; *Kép és szöveg* – Kamara-terem, Múcsarnok, Budapest, szervezte: Bán András, Forgács Péter <http://www.artpool.hu/kontextus/kronologia/1987.htm>

11 https://www.youtube.com/watch?v=IMx_b3s4Hcs (Hozzáférés: 2014. november 12.)

12 Szőnyi Tamás: Filmszakadás – „A 180-as Csoport nem arról szól, hogy egy profi zenekar”, *Világ*, 1990. március. http://www.c3.hu/~gordianknot/szemzo/szemzo/press/writings_on_hungarian/1990_vilag_hu.html (Hozzáférés: 2014. november 12.)

13 *Hajas Tibor (1946–1980) emlékkiállítás*. István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1987. március 14 – április 3.

amikor is a birodalom utolsó politikai foglya hajlandó hűségnyilatkozatot tenni. Tegyük hozzá, mindez a Nagy Októberi Szocialista Forradalom kitörésének évfordulóján történt (bár ekkor ez már két éve nem volt piros betűs ünnep.)¹⁹

A 180-as Csoport működése alatt három lemezt jelentetett meg, amelyek mindegyikének anyagából megszólalt egy-egy zenemű a mostani koncerten. A zeneszerzők maguk választották ki, melyik darabot játssza az erre az estére szerveződött zenekar, így valóban összegzéssé sűrítve az este programját, de semmiképpen sem búcsúhangulatot vagy nosztalgiát idézve. A megszólaló művek sokkal inkább az eleven-ség érzetét erősítették.

A csoport tagjainak kompozíciói mellett Frederic Rzewski két alapműve szólalt meg. A 76 éves, Brüsszelben élő zeneszerző maga is jelen volt a koncerten.

Az estét MÁRTA ISTVÁN *24. lecke – Karácsony napja* (1980) című művének külön erre az alkalomra átirát, ötperces, rövidített változata nyitotta. A darab jazz és rock alapokból építkező mozaikjában Márta a repetitív iskola számára fontos elemeit ötvözi. Az eredeti művet, Beckett *A játszma vége* (1957) című drámarészlete és egy kezdő angol nyelvlecke elegye egészíti ki. Ezután Faragó Béla *A pók halála* (1982-1983) című kompozíciója következett, amelyet a szerző kifejezetten a 180-as Csoport számára írt, s célja volt a zenekar minden tagjának személyre szóló feladatot adni. Ezt követte Szemző Tibor *Koponyaalapi törés* (1984) című műve, amely összegzi személyes, korhoz fűződő életérzését (az amerikai utazás élményeit, és az „ezekből” való hazaérkezést), de ezen keresztül tulajdonképpen a korhangulatot is. „Hozzá kell tenni: ekkor még kommunizmus van, az ország olyan, mintha tényleg az isten háta mögött lenne. Szóval a fiatalember képletesen szólva koponyaalapi törést szenved. És megpróbálja ezt a csoportjával valamiképpen megfogalmazni az 1984-es Plánium fesztiválon. Ahogy a korábbi munkáiban, most is egy nagyon alattomos átmenetet akar létrehozni a modern, komolyzenei kompozícióból a magyar nótába, ami jellemző a hazai közegre, és ami gyerekkorától fogva irritálja” – írja Szemző a mű kapcsán. „A civil, aki nem előad, hanem csak elmesél, mintha a maga történetét mondaná el: Hont Pál, aki a nyolcvanas években a Rózsavölgyi Zeneműboltban dolgozott, a történetet

¹⁹ A kamaraoperáról és pécsi bemutatójáról szóló televíziós műsor a következő linken érhető el: <https://www.youtube.com/watch?v=qc3g2k19E54> Jó napok. 1987. április 3-4-5. Jeles András és művésztársai a Pécsi ANK-ban. Közreműködők: Keserű Ilona és főiskolai tanítványai, Jeles András, Melis László, Molnár István, Vekérdi Tamás, Karátson Gábor, Vidovszky László. Részletek: *Mosoly birodalma*, *Haiku*, *Szélvihar* című színházi előadásokból. Koncert: 180-as Csoport

egy rokonom és jó barátom, Pavel Havlicek írta gyerekkorában.”²⁰ A narrátor most, 2014-ben is HONT PÁL volt.

Szemző *Koponya alapi törését* Melis László *Maldoror énekei* (1984) című kompozíciója követte. Ennek alapját a modern szurrealizmus megteremtőjének tekintett, Lautréamont grófjának első és egyben utolsó regénye adja. A zene követi az irodalmi mű végletes hangulatait, a bizarr, néhol erőszakos részekről egészen a lágy, már-már erotikus epizódokig.

A 180-as Csoport első lemezén szereplő, erősen politikai töltetű *Coming Together – Attica* (1972) zárta az estét. Ez a két egymást kiegészítő Rzewski mű, egyesíti mindazon esszenciális élményeket, amelyeket a 180-as Csoport magában hordoz. A *Coming Together* alapja Sam Melville, az 1971-es attikai börtönlázadásban megölt polgárjogi harcos levele, a kompozíciót folytató *Attica* pedig a börtönből egy évvel később kiszabadult Richard X. Clark „Milyen érzés maga mögött tudni Atticát?” kérdésre adott döbbenetes erejű válaszában – „Attica előtttem van.” – ad végtelen mélységű kibontakozási teret. A darabot Szemző Tibor vezényelte, a narrátor Forgács Péter volt, ahogyan ez a Rzewski mű, 180-as Csoport által bemutatott verziójában annak idején is történt.

A koncerten ismét együtt láthattuk azt a csapatot, amelynek tagjai a zene, a színház, a képzőművészetek és a kortárs irodalom hatásait feloldó, a művészet közös nevezőjét kutató alkotói magatartás révén a valódi „itt és most” élményének konstans megfogalmazói. Ma is ugyanazok a zeneszerek és zeneszerzők, mint akiről Faragó Béla kéziratában olvastam: „A zeneszerző nem attól az ami, hogy zenét ír, (...) a zeneszerző attól sem zeneszerző, hogy – csakúgy, mint a többi művész negatív vagy pozitív potenciállal meghatározza az emberi lények létét. (...) A zeneszerzők gyakran megfigyelhetők a folyók, tavak partján, napkeltekor, vagy napnyugta idején, néha éjjelente (kis kitérővel a Pasarét felé) (...) Én magam nem is olyan rég, egy VIII. kerületi bérház ablakában pillantottam meg-t. Csodálkozásomat látva elmondta, hogy noha őt a pázsitfűfélék és a tölgyfakéreg erezete érdeklí igazán, azért itt is nagyon jól érzi magát, mert tudja, hol a helye és mi dolga ezen a világon.”²¹

Az itt összegyűjtött információkért köszönet Szemző Tibornak, valamint Körmendy Ferencnek, aki az Artpool Művészetkutató Központban elhelyezett gyűjteményének megismerésében nyújtott segítséget.

²⁰ Koponya fölötti törés. Szemző Tibor ma esti koncertjéről: a komolyzene és a magyar nóta között, Bihari László interjúja, *Magyar Hírlap*, Kultúra, 1999. december 21.

²¹ Faragó Béla *PLÁNium '84 Művészeti Fesztiválhoz* kapcsolódó kéziratából idézve, Almássy téri Szabadidőközpont, Budapest, 1984, Artpool Művészetkutató Központ, Körmendy Ferenc gyűjteménye.

A 180-as Csoport koncertje a Zeneakadémián, 2014. 10. 13. © Fotó: Hrotkó Bálint



Csapda helyzet

HALÁSZ PÉTER TAMÁS *Fényglóbusz / Light Globe*

Válogatás fény alapú munkákból

Budapest Galéria, Budapest
2014. október 9 – november 9.*

Mi itt a nagy vízió? Ami nem a nagy szállítási költség, a nagy méret, az örökkévalóságnak szánt nagy állóképességű, nagy erőbefektetéssel megmunkálható nyersanyagok előnyben részesítése, és nem is csak a nagy művész megjelenése, szereplése? A nagy vízió, amit itt látok korlátolt fölfogó-képességemmel, az a *csapda* – HALÁSZ PÉTER TAMÁS kiállítását mintha ez hívta volna életre.

E csapda nem befogadás-esztétikai, és nem művészet-ontológiai mezőkön áll – bár oda is kilóg. Befogadás-esztétikai szempontból a *Sun of a beach* (2008) esetében, vagy művészet-ontológiai szempontból a *Fekete nézet fehér falakonban* (1998) ott található. Amint a néző, közelítvén a fal objektéhez, hirtelen magát látja meg végtelen fakulásban; illetve, ahogyan a szuprematista nullpontot földidéző, fölfedezetlen, más és mély világokba nyíló ablak mélyébe egy másféle más, a bennünket megfigyelő ipari kamera optikájának fenyegetően kifürkészhetetlen mélye kerül.

A csapda-helyzet továbbá nem nyelvi, képi vagy pszichológiai elemzés tárgya radikálisan nyitott műveken keresztül, azaz e tárlat nem is *csapda-helyzetek* készítésének és gyakorlásának potenciális terepe. A csapda-helyzet itt mintha állítás lenne. Ennek az állításnak a metaforája számomra e sok párhuzamos, vagy megfelelő szögben elhelyezett, fényt csapdázó tükör, azaz tüköralagút. Arra nem utal semmi sem, hogy a fény csapdázása annak szimbolikus, vagy egyéb értelmezésének céljából történne. Inkább a fény látást lehetővé tevő aspektusa az, ami a csapdába kerül, mivel a látás szimbolikája mentén fejlődik föl a metafora, ahol az emberi *távlat* lesz az azonosított. A távlatról pedig kisül: többnyire illúzió.

Miért metafora a csapda? Mi a vízió nagysága?

Halász Péter Tamás sem sorolható az ideológiáitól független emberek közé, mint jóformán egyikünk sem, aki neurotipikus. Kritikusan, de gazdasági meghatározottságú hegemon diskurzusunkban gondolkodik – ez is valószínűleg ideológia lehet, akkor pedig: materialista –, hiszen a jólétünket lehetővé tevő ingyen energia problémáját tematizálta az elmúlt évek során. *Ingyen és jólét* abban az értelemben, hogy nem emberi erő, azaz mi vonnatjuk már a hajót, sarlóval sem görnyedünk az érett búza sorai előtt, és nem is szobabicikli dinamóját hajtjuk meg az olvasólámpáinkhoz.

Adott tehát egy tematika, és egy egyezményes diskurzus is – Halász Péter Tamás ebben fejti ki kritikai tevékenységét, majd állást is foglal. Ő sem tekinthető tehát az expanzió művészenek már: művészetének maximája nem az intellektuális szabadság műveken keresztül megélése; ő pusztán problémafölvető, állást foglaló civil, aki fönntartja a jogát a véleményalkotásra, s vállalja a felelősséget ennek közzétételéért is. Szabadságeszménye a jólét elért funkcióinak hozzáférhetőségével is foglalkozik, és azzal összefüggésben tételez intellektuális szabadságokat is. Materialista kiindulását ugyanakkor neomisztikus narratívákkal erodálja.

Nagy víziója – ami távrolról sem csak az övé – a fejlődésből fakadó jólét illúziójának csapdája. Valójában Halász Péter Tamás gyanúsán fenntarthatatlanság-hívó és propagátor. Feltételesen nyitott: zárt gondolkodási rendszere feltételesen nyitott: zárt műveket eredményez, mert az elértést kiküszöbölni igyekszik, és az emberiség aktuális helyzetének feltételesen nyitott: zárt rendszerére alapozza mindezt. Vagyis e feltételesen nyitott: zárt művészi tematika világa párhuzamos feltételesen nyitott: zárt globális rendszerekkel, úgymint az emberiség kezénél lévő erőforrásoké, illetve például a Gumbrecht által leírt feltételesen nyitott: zárt időszelőlő rendszere, ahol sem jövő, sem múlt nem elképzelt már egy-egy korlátlan egyenesként, hanem a jövő a jelenbe kényszerpályaszerűen,

kockázati tényezőkként kerül beletapétázásra. (Ne gondoljuk azonban ezek után, hogy mindez közelebbi rokon lenne a *no future* anarkizmusával, talán csak a *décroissance* baloldaliságával.)

A tüköralagút e zártság metaforája, miközben feltételes nyitottsága épp ennek az eszköznek alkalmazásában is képes rejleni. Hiszen a végeláthatatlan tüköralagút ugyanúgy ábrázolhat kőolajkút-mezőt az *Ígéret földjén* (2012), mint megújuló erdőt az *Energia erdőben* (2012) – az egyik illuzórikus, a másik potenciálisan valós kifogyhatatlanság, a szélkerék-erdő például (*Szélparcella*, 2012) szintén ez utóbbi kategóriába tartozik. Az eszköz nem tesz különbséget, az olvasat feltételesen nyitott: a fakuló távlat igaz, vagy hamis állítás-e.

Feltételesen nyitott mű lesz – a Halász Péter Tamás másik kedvelt módszerével – a kioltással készült is: ezt a múltkor¹ *fogalom-összeomlatás*nak neveztem. Ez egyben dekontextualizáció is, Halász azonban nem a Gysin-féle harmadik elme mágiáját² űzi a két, látszólag össze nem illő dolog összege által együttesen kiadott harmadik értelem szerint. Többnyire hülyeségekre önti rá saját hülyeségüket – tehát látszólag összefüggő dolgokat – a duplázás vagy csere révén. Mint például a nagy munkabefektetéssel készült *Gránitfény* (2010) esetében, ahol még csak finom utalásként jelenik meg az általunk használt mesterséges fények működtetésében rejlő földalatti eredet. A *Vasglóbuszban* (2014) már nem annyira finoman kapunk egy ábrázolást e megfordult viszonyrendszerrel: a föld alóli – khtonikus –, bányászott energia világítja meg kalickaszerű, zárt globális világunkat. Ebben az izzóban is 43% paksi energia fénylik nekünk, valamilyen ázsiai – az atomipar nagyuróságok

tudják, vagy azok se, hogy honnét jövő – dúsított urán fűtötte vízzelalóból. Miközben a Budapest Galéria Lajos utcai kiállítóhelyének műemlék tetejéről is jöhetne a napból, vagy a szélből, legalább egy 10%-nyi fény... E megfordult helyzet – jelesül, hogy nem onnét világít a fény, mint ahonnan világíthatna – központi motívummá tétele már jelzi a zárt materialista diskurzus neomisztikus narratíváktól erősen áthatott, azaz inkább fölül is írt uralmát. A bányászott energiahordozók adta energiák egyirányú, iparilag központosítható elosztási rendszere egyértelműen nem a részvételi demokratikusnak inkább mondható, saját mini szél- vagy naperőművek rendszerébe becsatlakozott állampolgárokat, hanem kiszolgáltatottakat eredményez; valójában középkori teljhatalmú uraságok újmisztikus berendezkedettségét – amint erre a művész a kiállítás bevezetőjében is állást foglal.³ A neomisztikum – az itt ki nem állított korábbi munkáktól most eltekintve – még további művekben is kritika tárgya, és összefonódik a művész fejlődés-szkepszisével. Nemcsak

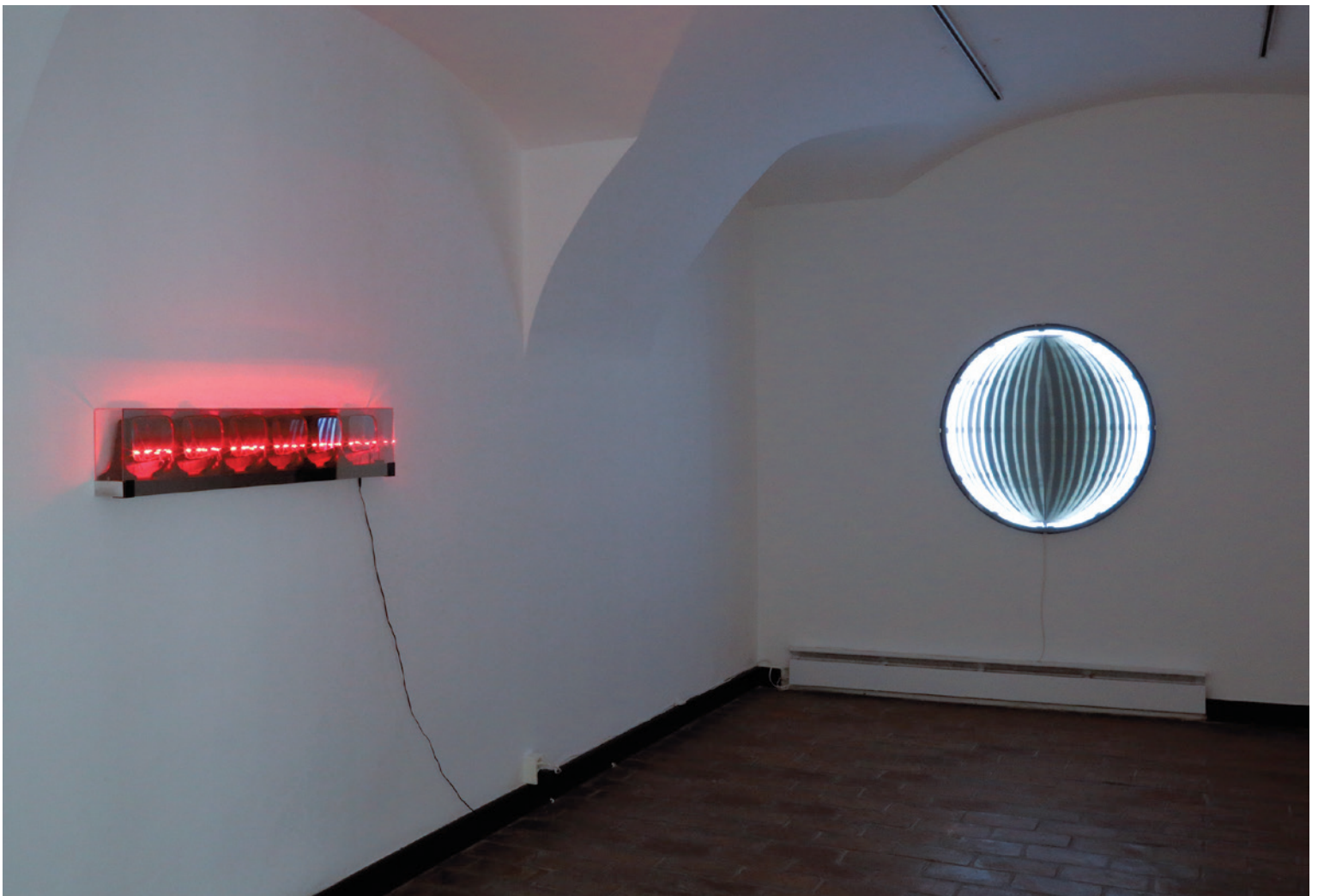
1 Síremlék és jövőkép – Halász Péter Tamásról, *Balkon*, 2013/2, 26–29.

2 A harmadik elme mondhatni egy „kreativitási gyakorlat”, valójában bűsz (káosz)mágia, amit minden valószínűség szerint az ehhez kellő múlttal rendelkező Brion Gysin mutatott be W. Burroughs-nak. Kettejük szerzőségében kötet is jelent meg ilyen címen: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Third_Mind

3 <http://budapestgaleria.hu/uj/kiallitasok-2014-budapest-galeria/halasz-peter-tamas-inside-express/>

HALÁSZ PÉTER TAMÁS

Út, 1999–2010 | Fényglóbusz, 2011 © Fotó: Rosta József





HALÁSZ PÉTER TAMÁS
Egy part fényei, 2008 © Fotó: Rosta József

arról az ikonológiai kérdésről van szó, amint a zombifilmek kötelező motívuma, a bedeszkázott ablakok képe a jelennel, a világ tájain folyó harcokról közvetített képekkel folyik össze. Napjaink „valódi” háborúi nyíltan és elismerten a számítógépes lövöldözős játékok igazabb élményt nyújtó verzióivá váltak az Öbölháborútól az IÁ terjeszkedéséig. A *Triptichon* (2014) kulcsmotívuma, a deszkák részébe állítandó géppuska (*Szupremácia*, 2014) – amely itt még csak építés alatt várja bevetését – visszatérő kérdések konstrukciója, „egybeszerkesztése”. Szuprematista formavilága egyértelmű utalás az utópisztikus orosz konstruktivizmus alig megvalósult, soha sem látott új világára, de egyben célzás a nagyon is megvalósult és szinte alig megváltoztatott, évtizedek óta folyamatosan gyártott, szintén orosz fejlesztésű AK-47-es gépkarabélyra is. Ez ismét kioltásnak tűnik inkább, mint harmadik elmének, amit a kétértelmű RGB-nek és KGB-nek olvasható, villogó hátterű deszka-kezdőbetűk is csak részlegesen nyitnak föl.

* A 2014. október 9-én elhangzott megnyitó szövegének szerkesztett változata.

HALÁSZ PÉTER TAMÁS
Fénysátor, 2007 | Gránitfény, 2010–2014 | Vasglóbusz, 2014 © Fotó: Rosta József



A történet vége

FRANCIS ALYS a 10. Manifestán

„Amikor fiatalok voltunk, a testvéremmel vettünk egy 1981-es Lada Rivát. Egy szép napon eldöntöttük, hogy elhagyjuk a burzsoá belga társadalmat, és a Ladával Leningrádba indulunk. De az autó elromlott, és hamarosan elváltak az útjaink. Harminc év elteltével megkerestem, hogy utazzunk Belgiumból Szentpétervárra, most egy 1977-es Lada Kopejkán. Érkezéskor a Téli Palota udvarán összetörjük egy fánál az autót, fiatakorunk illúzióival együtt. Befejezés nélkül nincs kezdet” – olvasható a félig roncs Lada mellett a 10. *Manifesta* egyik helyszínének, a szentpétervári Ermitázsnak a belső udvarán. FRANCIS ALYS¹ kedvelt szereplője a legrangosabb kortárs művészeti eseményeknek: részt vett többek között a 13. *documentán*, a New York-i 5. *Performán*, több ízben a São Paulo-i és a *Velencei Biennálén*. De még különös gyűjteményét, Szebt Fabiola vörös köpenyes alakját ábrázoló portrékból álló kollekcióját is bemutatásra érdemesnek tartották, hogy azzal a portréábrázolás szerepének, jelentőségének, a kultusz mechanizmusának a nyomába eredjenek. A bojkottól, kritikáktól hangos 10. *Manifesta* kurátora, a kölni Ludwig Múzeum egykori igazgatója, KASPER KÖNIG – az Ermitázs alapításának 250. és a *Manifesta* 20. évfordulójának tényéből is fakadóan – a kortárs művek klasszikusokkal folytatott dialógusán keresztül igyekezett megragadni az Ermitázs-jelenségét. König a Téli Palota és az Új Ermitázs gyűjteményének darabjai mellé kortárs alkotásokat helyezett, míg a frissen felújított Vezérkar épületében hagyományos kiállítási formában valósította meg elképzelését. A *Manifesta* helyszínének megváltoztatását először a homoszexuális jogait csorbitó oroszországi rendelkezésekkel összefüggésben, majd az ukrán konfliktus és a Krím annektálása miatt követelte sok neves szakmabeli. A bojkottra való felhívások ellenére végül Péterváron maradt az utazó biennále, melynek történetében először rendezték meg múzeumi térben a kiállításokat. A *Manifesta* Alapítvány és a kurátorok azzal érveltek, hogy így lehet dialógust kezdeményezni, és mindaddig folytatják munkájukat, míg cenzúrával vagy öncenzúrával nem szembesülnek. A kritikus hangok azt is felrötták Könignek, hogy nagynevű sztárművészeket (Thomas Hirschhorn, Erik van Lieshout, Gerhard Richter, Marlene Dumas) választott, a *Manifesta* pedig gazdasági okokból szemelte ki Szentpétervárt, hiszen az Ermitázs az állami költségvetésből való támogatással jelentősen meg tudja növelni a *Manifesta* büdzséjét. Az Ermitázs szempontjából újdonság, hogy műveket rendeljen meg, a művészetet pedig nem a biennále, hanem új művek létrehozása érdekli. Az nem kétséges, hogy a *Manifesta* kurátora nem kockáztatott túl sokat, amikor a belga származású, eredetileg építész végzettségű Francis Alýst is meghívta az idei pétervári kortárs

művészeti eseményre. Az inkább intuitív, mintsem koncepcionális kurátori elvek mentén szerveződő múzeumi kiállításokat a város szövetébe lépő, Európa és a világ mostani helyzetére reflektáló és ennélfogva kritikai hangot megütő *Public Program* ellensúlyozza. A múzeum udvarán (ennélfogva átmeneti, köztes térben) álló Lada érzékeny „hídként” szolgál a múzeumi „zárt” és a városi „nyitott” (köz)térben.

A *Manifesta* megrendelésére készült *Lada Kopejka* elnevezésű projekt kiindulópontja tehát a művész fiatakori, szimbolikusan értelmezett életeseménye. Az 1500-as Lada a falusi gyerekek élénk fantáziájában a vasfüggöny túloladának szimbóluma volt, azaz mindaz, amitől a felnőttek féltek és féltették őket, így a keletre utazást forradalmi tettnek érezték. A szülőfaluból induló, Németországon, Lengyelországon, Litvánián és Lettországon keresztül tartó utazást dokumentáló road movie végén eléri Nagy Péter városát, behajtanak a Téli Palota udvarára, majd nekiütököznek az egyik fának (a tervek között szerepelt, hogy az Ermitázs egyik oszlopának hajtanak). A mű utolsó fázisa a személyes elbeszélésen kívül, más koordináták között valósul meg, és tulajdonképpen „egy nap története, ami véget ért és egyesül a történelem folyamával”: az összetört autó állatok menedékévé alakul át. Alýs szavaival: „a cselekményből funkció lesz, a földből pedig mai orosz valóság”.

Alýstól megszokott módon többféle médiumon keresztül tárul fel Európa keleti és nyugati pontját összekötő utazása: a külön teremrészben vetített videóját dokumentáció, térkép, fényképek, elvihető képeslapok, plakátok, asztalra helyezett autó modellje és kisméretű kollázsok kísérik. Utóbbiak egyikén az arany háttér előtt a kék Lada

1 <http://francisalys.com>



FRANCIS ALÿS
Lada Kopejka Project, 2014, Art Tour: Manifesta 10 © Fotó: Andreas Semerad

bérházak tömbjei és szavak/fogalmak (antiutópia, korrupció, utópia, ellenállás, stb.) irányába tart – csakúgy, mint a *Tornádó* (2000–2010) című munkájához készült vázlatán. Azért, hogy megismerje, lebontsa, majd újraépítse e fogalmak jelentését. Annál is inkább, hiszen a vasfüggönnyel kettéválasztott Európa tényszerűen a múlté, a Kelet és Nyugat oppozíciója már idejétmúlt kategóriák. Alÿs számára az előkészületi fázisban készült festmények, rajzok, kollázsok egyfajta szuvenírek a hétköznapi jelenetek események pontos ábrázolása nélkül. Ezekkel a szituációkkal általában ő maga konfrontálódik egy publikusabb, városi térben és efemerális szinten. Személyes szükség-szerűségből fakadóan rögzíti a városi eseményeket, hogy abban meghatározza saját pozícióját; műveit jellemzi a költői átlépés, törés, egy olyan szituáció megteremtése, amely lehetővé teszi, hogy más perspektívából szemlélhesse a jelenségeket. Sokszor a mű alapjául szolgáló narratíva nyitott, illetve a cselekvéssor vég nélkül és értelmetlen módon ismétlődik, pl. a kilencvenes évek végén készült és Budapesten is nem régen bemutatott *Rehearsal* című, (1999–2001 sorozatban is.

A *Lada Kopejka* esetében a szabad helyváltoztatást kifejező cselekménynek hangsúlyos a végpontja, a narratíva megszakad: az autó előre megtervezett útvonalon halad át az udvaron, az ütközés különböző nézőpontokból (lőkhárítóra és az utastérbe helyezett kameraállásból, valamint kívülről) mutatja be az ütközést, a sofőr gázt ad és nekicsapódik a fának, majd eltűnik a kép, s csak madárcsicsergést hallani. A *10. Manifesta* (és általában a *Manifesta*) alapkonceptiójába is jól illeszkedik a hídteremtésnek, egy útvonal láthatóvá tételének a szándéka. A bizonytalan területen való jelenlétről van szó, egy olyan „hídnak” a kialakításáról, amely nélküli legalapvetőbb tulajdonságait, a szilárdságot és a viszonylagos állandóságot. 2006-os *Bridge/Puente* című munkájában Alÿs egy csónakokból álló „hidat” kívánt létrehozni (CUAUHTÉMOC MEDINÁnak, a *9. Manifesta* kurátorának a közreműködésével) Florida és Kuba között úgy, hogy a csónakok, hajók egymás mellé sorakoznak, mígnem a horizonton úgy tűnik, hogy találkoznak. 2009-ben oly módon ismételte meg ezt az akciót, hogy a Gibraltáriszorosnál egy marokkói és egy spanyol város partjairól, cipőből készült műanyag kishajókkal gyermekek indultak a spanyol part felé, a másik irányból pedig az afrikai part felé, hogy a két vonal végül a horizonton találkozzon (*Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*). Alÿs a politikai jelentéshez bonyolult viszony fűzi és sokszor fordul (geo)politikai problémákhoz. Szociopolitikai érzékenységéről tanúskodik az 1999-es, első egyéni kiállításán bemutatott munkája. A *61 out of 60* című munkája: 60 darab gipsz gerillafigurát készített, amit összetört, majd a széttört darabokból 61 figurát hozott létre, felhívva ezzel a figyelmet Mexikó legszegényebb tartományában, Chiapasban az indiánok jogaiért küzdő Zapatista-mozgalomra, és egyáltalán, Mexikó politikai problémáira. Ahogyan a *Lada Kopejka* projektben, a múltban talált esemény újrajátszása a *Green Line* (*Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic*) is, mely költői (ön)idézésként

2 Egy város entrópiája. Julia Stoschek Collection, Múcsarnok, Budapest, 2013. november 22 – 2014. február 23.

szolgált, hogy egy kilyukasztott festékesdobozból csorgó festékekkel 2004-ben újrarajzolja az 1948-tól a hatnapos háborúig fennmaradó Jeruzsálem térképére felrajzolt zöld vonalat.³ Határok folyamatos változása, határátlépések kísérlete és az átjárás lehetetlensége – mindmind rekurrens alapmotívum Aljás művészetében. Azaz egy olyan hétköznapiak tűnő tevékenység megmutatása, amely klisészerűségével vagy archetipikusságával egyértelmű, konkrét jelentést is hordoz, miközben az értelmezési mező igen tág. Az akciókat dokumentáló – bár nem csupán dokumentatív jellegű – videófilmekben feltűnő művész nyúlánk alakja nem kerül fókuszba, csendes jelenlétüként, ugyanakkor az események ágenseként (még akkor is, ha legtöbb munkája együttműködés eredménye, ahogy a *Lada Kopejka* projektje is), nem személyességével, hanem természetes, magától értetődő, sallang nélküli résztvevőjeként van jelen. A performative body sohasem kerül előtérbe, még akkor is, ha erőt próbáló feladatra vállalkozik (*Green Line*, 2004; *Paradox of Praxis I.*, 1997). Az 1997-es *The Loop* című projektje szintén az utazásra, helyváltoztatásra épül: az amerikai-mexikói határ érintése nélkül jut el egyik városból a másikba. Az akció efemer voltát – ahogyan a valóságban egy-egy utazásunk emlékét fotó, képeslap, térkép őrizheti – egy földgömb és egy képeslap ellensúlyozza. A szakirodalom sokszor emlegeti a művész városi közegben való sétáin alapuló alkotásai-val kapcsolatban a Walter Benjamin-i flâneurt, a céltalan városi kószálót, hiszen Aljás számos esetben tanúként, megfigyelőként van jelen. Egy másik munkájában inkább a kollektív cselekedetre épít és az együttműködés lehetőségeit kiaknázva valósítja meg intervenciót: az itthon is bemutatott, 2002-es *When Faith Moves Mountains* című munkájában egy homokdombot lapátoltat 10 cm-rel arrébb egy több száz önkéntesből álló csoporttal. A vezérkari épület mélyföldszintjén és a Vityebszki pályaudvaron a Manifesta programjának részeként *Unlooped – Kino* címmel 1970-től napjainkig tartó időszakot átfogó videóválogatás⁴ tekinthető meg magán- és közgyűjtemények darabjaiból (*Eastern Window* szekciójában látható Németh Hajnal *Air Out* (2008) című videója is). A *New Horizons I* válogatásban szerepel Francis Aljás 2004-es *The Nightwatch* című munkája, melyben a múzeum biztonsági kameráinak felvételén keresztül követhetjük nyomon az éjjel a múzeumba beengedett róka útját – itt a kívülálló, rejtőzködő megfigyelő pozícióját választja a művész, és kínálja fel nekünk, befogadóknak is.

3 Ld. még: Stánitz Zsuzsanna: *As Long as I'm Walking. Balkon*, 2010/9., 32-34.
4 <http://manifesta10.org/en/manifesta-10/unlooped-kino/>

Kozák Csaba

Konstelláció

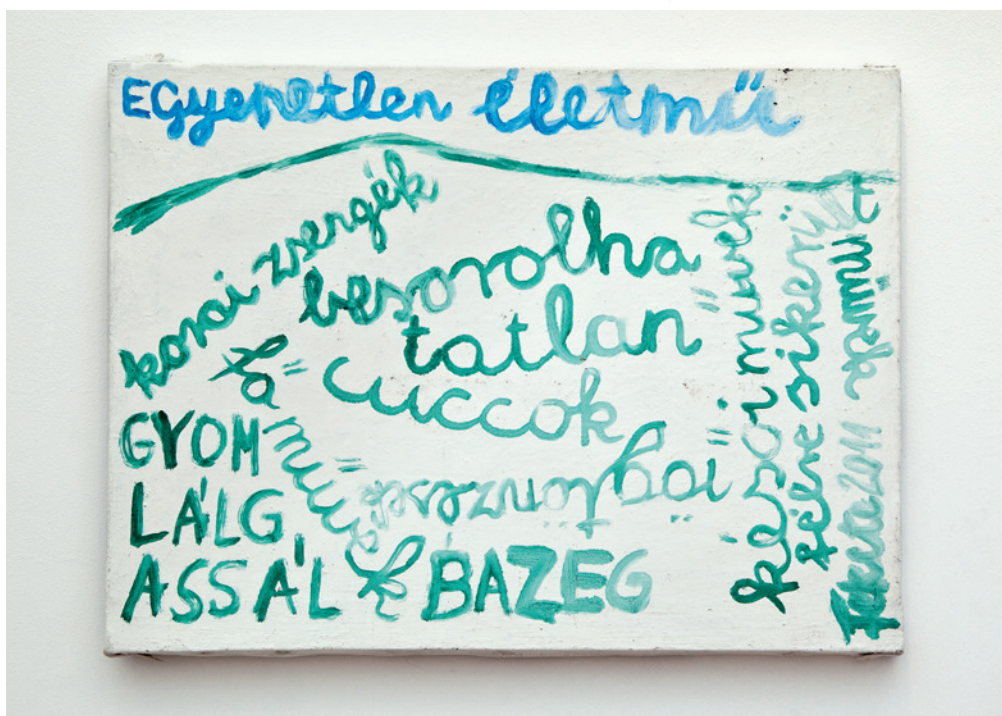
FEKETE BALÁZS, GERBER PÁL
és MÉHES LÓRÁNT ZUZU
kiállítása

Supermarket Gallery, Budapest
2014. december 13 – 2015. január 16.

A latin eredetű *konstelláció* a dolgok állását, az égitesteknek a holdhoz vagy a naphoz viszonyított helyzetét jelenti, de a csillagkép is pontos fordítás lehet. A kiállítás ötletgazdája, GERBER PÁL már régóta szeretett volna ilyen „együttállásban” bemutatkozni. LENDVAI LINDA, a Supermarket Gallery alapítója igent mondott a javaslatra, és a másik két művész sem ódzkodott a közös szerepléstől. Először paráztam egy kicsit, lesz-e ebből a felállásból kiállítás, de a szekciókra bontott, blokkosított rendezés és a hatvan minőségi munka bebizonyította, hogy működik a dolog. Apropos hatvan: a trió tagjai a hatvanadik életévük körül járnak (ki innen, ki onnan), így szakmai tapasztalatukkal felvértezve küldözgetik vizuális és (részben) szöveges üzeneteiket.

FEKETE BALÁZS – akiről tudott, hogy '92-ig „helyettünk is szomjazott”, intermédia-művészként egy szamizdat folyóiratban, az ÉS-ben és a Magyar Narancsban publikált, valamint színészként, rendezőként és díszlettervezőként is jegyzett – a jelen tárlatra fali munkákat és egy szobrot hozott. Kézírásával „élből” deklarálja: tudja

FEKETE BALÁZS
Cím nélkül, 2011, olaj, vászon, 40 x 50 cm © Supermarket Gallery





GERBER PÁL ÉS FEKETE BALÁZS
művei, (részlet a kiállításról) © Supermarket Gallery



FESTŐ TUBUS
AZ ÖNÁLLÓSULT MATÉRIA

GERBER PÁL
Festő tubus – Az önállósult matéria
2013, olaj, vászon
50 × 65 cm
© Supermarket
Gallery

„*hogyan festenek a festőművészek*”. Utána fel-
szisszen: „*no hiszen*”. Kritika és (ön)író-
nia van ebben az üzenetben, *hiszen* ki ne szeretne túl-
lépni az akadémikus vagy éppen trendy stílus-
kon. Egy olaj/vászon festményén már ítélkezik is,
felsorolván a művészetkritika sablonjait, úgymint
„egyenetlen életmű, korai zsenigék, besorolhatat-
lan cuccok” stb. Festményt mondom, hiszen ez
a mű festéssel vászonra készült. Ezzel az írott
gesztussal fel- és elveti a „festmény” fogalom-
körét, „beint” a szakmának, újraértelmezi és
kitágítja annak jelentését. Idei munkáiban sema-
tikus, emblemikus megjelenítésre törekszik.
Minimális eszközökkel ábrázol egy kacsacsala-
ládót, a fekete-piros-kék baromfik a gyerekek
szimplifikáló ábrázolásaira hajznak, hiszen csak
a kontúrokkal utal a mindenki által felismerhető
formára. Másutt a szürke háttérre egy feketén
pöttyözött mintát vetít, hogy a repetíció révén
dinamizálja az összehatást. *Balatonja* viszont
már sokkal fífikásabb. A Plattensee körvonalát
talán az egykori kelet- és nyugatnémet turis-
ták ismerték a legjobban, miközben honfitár-
saink azt énekelték, hogy „Nekem a Balaton a
Riviéra”. A művésznél viszont ezüstben „Reszket
a hold a tó-ó vizén”. A burjánzó, zöld vegetáció

ölelésében a tó egy átlátszó műanyag lapon jelenik meg. A dolog esetlegességét a korrektil kivitelezett fali doboz ellensúlyozza, akárcsak a *Feltámadunk* és a *Sztoj* műveken. A feltámadást, a jövőbe vetített szakrális utalást egy transzparens fólia negatívjára írja. Így viszont a tükörírás megkérdőjelezi a kijelentés hitelességét. A megállításra felszólító pisztoly inkább egy játékfegyverre emlékeztet; ilyen kettes és hármas sorozatokat semmilyen pisztoly nem lö. A művész újra visszacsatol: az óvodásoknak a szocializáció során kitörölt, egykori látásmódjára utal. '86-os, kisméretű faszobra körplasztika. A főnézetén kívül a többi oldal is érvényes, de a *Százarcú nő* hiába mutogatja üreges szeméit és vigyorog fogatlan szájával, meztelenségében semmi erotikus nincs, inkább ijesztő, mint csábító.

GERBER PÁL mindig is kritikával illette a fogyasztói társadalmat, miközben a Gesamtkunst jegyében az avantgárdot parodizálta. Itt is szövegel, humorizál és ironizál. Van, ahol a szöveg önmaga érvényességét hirdető, másutt a művet értelmező. Gerber – ahogy deklarálja is – „nagy kérdéseket vet fel kis táblákon”. Állandó eszköze a kontrapunkt. Röpiratában a G7-ek konferenciáját ellenpontoszza a szegények titkos találkozójával, ahol megválasztják a világ 150 legszegényebb emberét. Ez a kivitelezhetetlen szituáció óvás és figyelmeztetés egyben. Az aktuális (gazdaság)politikán túl egyaránt beszél a szcénának és önmagának. A keretbe tett szövegek nála (is) megkérdőjelezik a műtárgy fogalmát, hiszen üzeneteit precízebben installálja, mint magukat a lazán kivitelezett műveket. Egy kaotikus világ értékvesztéséről és az értékek felcserélhetőségéről értekezik, hiszen a mű többször mellékessé válik, míg annak címe/textusa felmagasztosul, manifesztálódik. A globális problémák a magánszféra apró-cseprő dolgaival járnak párban. „*Rengeteg világ dőlt bennem össze*” írja, ezért egy irreális világot teremtve elhitegeti magát, hogy eljön „*a nap, amikor cukor nélkül iszom a kávé*”. Azon a(z utolsó) napon, ha kinéz az ablakon, akkor bombák, műholdak, téglák és villámok cikáznak a lángoló toronyházak között. A kultúrát szimbolizáló könyv a padlóra vetve: immáron haszontalan kacat. Az érem másik oldala vidámabb: „*Az önállósult matéria*” azaz „*A festő tubus*” esetében az anyag és a művész eszköztárának sorrendiségét felülírja, hiszen a tubus – a művészt helyettesítve – önmagát préseli ki a vászonra. Amorf pacáit a „*Festmény csak*

MÉHES LÓRÁNT ZUZU
művei, (részlet a kiállításról) © Supermarket Gallery



gyűjtőknek” címen ajánlja. *Kurátorképzője* egy háromféle szürkében tartott sematikus épület. Az unalom házában környékén embernek, életnek nyoma sincs. Tud minimalista és konstruktív is lenni, amikor egy mínusz és plusz jellel utal a világ bipolaritására. Pszichéje szeméremtestét mutogatja, amikor vállalja a szíve mélyén megbúvó gyermekkori példaképet, akinek egykoron meg akartunk felelni és olyanná válni, mint „*A becsületes, nyílt, szótlán, önfeláldozóan segítőkész indián, aki megveti a hitszegőt, szembeszáll az igazságtalansággal és élete árán is megvédi az ártatlanul üldözötteket.*” A kép elszáll, az írás megmarad.

MÉHES LÓRÁNT ZUZU a tér egyik sarkába hajlított képeit. Eldöntendő, hogy 36 kisméretű munkáról van-e szó, vagy pedig egy, a végtelenségig folytatható blokkról. A művek döntő többsége akvarell technikával készült, de van itt szénrajz, ceruza, filc, toll és fotó alapú mű, applikáció. És természetesen itt is vannak szöveges betétek és pazar címek (részben VETŐ JÁNOS leleményes szójátékai). Az anyag válogatás 40 év munkáiból, hiszen az 1974-es *Hátakt* még a főiskolán készült, míg a többi mű – melyek részben a karikatúra műfajából eredeztethetőek – frissen datált. A felületek többsége dübörgően színes, a mű általában az egész képmezőt kitölti, bár párszor a kép magjában csak a fő motívumra koncentrálnak. A kivitelezés precíz, aprólékos, időigényes. A tematika – akárcsak Zuzu oeuvre-jének egészében – igen változatos. Van, ahol a mintázat a domináns, legyen az geometrikus elemekből vagy szívárványos mozaikból összeállítva. Másutt a művész magánmitológiájának figurái lépnek, ugranak, táncolnak elénk: rockereket, jampikat, punkokat idéző fazonok, balett táncosok és politikai kádereket. Portrék, büsztök, összerakhatatlan kirakós-ként szállodogáló testrészletek. A borotvahabos önportré kivételével az ábrázoló, figurális darabok szurreálisak. Csuklós mozgású pálcikaemberek tűnnek fel a színpadon, miközben különböző kutyákkal, tranzistorokkal, csontokkal ékesített fejek úsznak elénk, a lábfejen levő stigma dicsfényt sugároz, balerinák és mennyasszonyok mellett kereszték emelkednek az ég felé, Mickey Mouse egy sárga tulipánra lel, a nyitott koporsóban kisdud fekszik, a tükörtojás fehérje szilánkosan szétfröccsen, egy macska lopakodik a kék éjszakában, az arcokra maszk kerül vagy éppen a lányok olyan papírból és celofánból készült szemüvegeket viselnek, melyekről a francia sajtó 1983-ban a „*Szemüvegekkel a szocializmus ellen*” címmel számolt be. Ezek a művek hangulatokat, egy generáció életérzését sugározzák, miközben ugyanúgy jelen van a játékosság, a humor, a szakrális felütések a tudatos komponálás és az improvizáció során. A művész képes hétköznapi dolgokat és mélyebb gondolatokat is karikírozni, felülírni. Zuzu etüdjei szervesen kapcsolódnak a fotorealista festő életművéhez.

Önarckép önkézképben

KIRÁLY ANDRÁS | *Let me
please introduce myself*

Memoart Galéria, Budapest
2014. szeptember 28 – november 28.

Ahogy az irodalomban, a festészetben is vannak toposzok, olyan témák, amelyeket újra és újra megfestenek a festők, és ahogy a történetek szüzséje is megközelítően nem több mint tíz-tizenöt alaptörténetre vezethető vissza, úgy a képi ábrázolásban is fel lehet fedezni az alapformákat-témákat, amelyeknek egyike az emberi test, ezen belül pedig a kézfej. Ha nem is tekintünk vissza egészen az őskorig, ahol láthatóan a felismert egyediség lenyomataként már megjelennek a tenyérábrázolások, vagy az etruszk szobrokhoz, köztük is a lakomán résztvevő

KIRÁLY ANDRÁS
Last Page, 2014, 50 x 60 cm



életnagyságú házaspárt ábrázoló szobor kifejező kézmozdulataival, a festészeti hagyomány bővelkedik a kezek ábrázolásában.

Grünewald sokalakos *Isenheimi oltárán* minden megjelenített kézmozdulatnak, kézfelmutatásnak kiemelt jelentősége és szimbolikája van; Lorenzo Lotto azt a pillanatot festi meg, ahogy a vőlegény menyasszonya ujjára húzza a gyűrűt (*Marsilio Cassotti és felesége Faustina Assonica*, 1523); Rembrandt két festményén is hangsúlyt kapnak a kezek: az *Izsák és Rebeka* (*A zsidó menyasszony*, 1665–1669.k.) címűn a vőlegény és a menyasszony keze óvón érinti egymást; *A tékozló fiú visszatérésén* (1661–1669.k.) az apa helyezi két kezét – amelynek jobbja női, balja férfikézként van megfestve – fia vállára; van Eyck *Az Arnolfini házaspár* (1434) című festményén a feleség és férj gyengéden összeérinti kezujjait; a XX. század emblemikus ábrázolásainak egyikén, Vajda Lajos *Felmutató ikonos önarcképén* (1936) az arc és a kéz (még) együtt, egymás mellett szerepel; M. C. Escher két egymást rajzoló kezét (*Rajzoló kezek*, 1948) rögzít grafikáján.

KIRÁLY ANDRÁS kiállítása kifejezett bemutatkozási szándékot jelez, bár – és nemcsak az angol nyelvű, mintegy nyelvlecke-hangulatot idéző címe miatt – kétkedést kifejező iróniát is sugall; és valóban: „önkézkepeket” fest, nem pedig önarcképeket, így a bemutatkozás kulturális hagyományának és szokásának egyszerre ellentmondva és azt igenelve is, csupán a kézfogás bemutatkozó gesztusára emlékeztet, míg a tradicionális arcábrázolást félre teszi, negligálja, így az ismeretlen mezejében hagyja. Mindezzel nemcsak a képi narráció egyik hagyományának formabontását idézi elő, hanem gondolkodásbeli struktúrákat is átrendez: ontológiai és epistemológiai szinten is rákérdez arra, hogy valójában mi is az, ami az/egy emberből megismerhető, és egyáltalán létezik-e megismerés, megismertetés vagy megismertethetőség, illetve hogy az arcon túl, mi lehet még – például a kéz? – felismerhető, egyedi karakterisztikus jegy. A kiállított festményeken két férfikéz látható egymással harmóniában, csendességben, neszező mozgások közben, erősebb, gyengédebb, kijelentő vagy éppen felkiáltó helyzeteket kiemelve. Király András a kézábrázolásból bontja ki a felvetett témát: valóban saját kezeinek különféle gesztusait láthatjuk az egyes festményeken hol hétköznapi tevékenység közben, hol játékos szituációban, hol elgondolkodva vagy semmittevést, vagy akár tehetetlenséget kifejezve.¹ Míg a fentiekben említett festmények és a festészeti tradíció általában két ember kapcsolatát mutatják be kezeik ábrázolásán keresztül, addig Király András a saját kezeit festi, és így az önmagával való kapcsolatára helyezi (át) a hangsúlyt. Ez

¹ Egyetlen festmény van a kiállításon, a *Szalma vagy szalma* című, amely lábszárát ábrázol.

szűkítést és tágítást is jelent: amennyiben kizár egy másik személyt az érintésből, annyiban szűkít, de amennyiben szorosabb, intenzívebb önvizsgálatot tart, kiszélesíti, általánosítja is ezt a témát. Valóban nem marad csupán az önreflexió szintjén, hiszen egy-egy rögzített, jellegzetes kézmozdulatban a mindenki által megtehető és ismétlődő gesztusok, banális tevékenységek – amelyek azonban nagyon is emberiek és kommunikatívok – ismerhetők fel: pulzust mér az egyik kéz a másikon, fokhagymát nyom a nyitott tenyérbe (mint földbe) a másik kéz; vagy kitépi egy könyv utolsó lapját, vagy cénajátékot játszik, vagy összekulcsolja tarkóján a kezeit: a jellegzetes gesztust vagy mozdulatot ábrázoló képekhez egy-egy, a képtémán túlmutató, azt többféleképpen megvilágító, iróniába hajló cím tartozik. A naponta szükséges elvégzendő tevékenységekre és az intellektuális, érzelmi, lelki mozzanatokra kezekkel történő utalások egyként megjelennek Király András festményein, jelezve, hogy szétválaszthatatlanul, egymásba szövődve léteznek mindennapjaiban: a könyvolvasás, az ételkészítés, az elgondolkodás, a tehetetlenség, a gondosság és a „nem érdekel”-érzés összetartoznak. A kötényszerűen férfiinget összefogó kéz krumplikat visz éppen, és ez nem csupán jellegzetes kulturális-szokásbeli utalás, hanem a magyar, vagy éppen a holland életképfestészet néhány ismert művét is felidéz. Az *utolsó oldal* című kép könyvet csonkító kézmozdulata – egyáltalán nem véletlenül – megfoszt a befejezés, a lezárás élményétől. A nyakra kulcsolt kezek – *Az ember, aki nem csinált semmit* –, az *Elrontott poén* vagy a *Fecske* öniróniával mutatják a szemlélődő (látszólagos) semmittevést, amely végül a *Filozófia* sokatmondó, „beintő-bemutató” kézmozdulatába torkollik.

Itt és így érnek össze a bemutatkozás festményei – amelyeknek a kiállításon pontosan felépített rendezési elve „kézről kézre vezet”, akárha történetet is sugallhatna – az összetartó, együttműködő két kéztől a szétválasztott, emfatikusan erős helyzetet (be)mutató kezekhez. Bizonyos távolságtartás is érzékelhető a saját vagy ön(kéz) képtől, de ez nem hűvös objektivitás, mert bár az önvizsgálat tárgyilagosságát mutatják, de a megjelenített helyzetek, a megjelenítés módja az önismeret, az önmeg/értés vágyát sugallják. A megfestés technikája is – a csíkozással felvitt festékréteg, amely akár a képernyő vibrálására is emlékeztethet – a távolabbról ránézés, a megsejmlélés szempontjára erősíti rá.

Király András kéz-festményei kérdeznek, válaszra hívnak, és – a festészet színes, hangtalan nyelvén – újra visszakérdeznek. Ami hangot ad, szól bennük és általuk, az a kezekből kikövetkeztethető szituációk szellemében is éles megszólalása – vagy akár csattanása –, ami visszhangot keltve kérdez: vajon a kézzel fogható, fontos kérdéseket (is) valóban fel tudjuk tenni magunknak?



KIRÁLY ANDRÁS
For Dinner, 2014, 50 x 60 cm



KIRÁLY ANDRÁS
Philosophy 4, 2014, 40 x 60 cm



KIRÁLY ANDRÁS
Tension, 2014, 40 x 60 cm

Fafaragástól a holográfiáig

Erdélyi művész-monográfiák

Tavaly Mattis-Teutsch Waldemár kiállításáról írva¹ forrásként jelöltük a róla készült albumot. A kötet a *Mentor Művészeti Monográfiák* sorozat egyik darabja. A sorozatot 15 éve indította a marosvásárhelyi Mentor, melyet KÁLI KIRÁLY ISTVÁN irodalmár alapított a *Lító* című irodalmi folyóirat szellemi körére építve, majd a helyi képzőművészeti Műhely lett a bázisa. JÁNOSHÁZY GYÖRGY költő-műfordító, művészettörténész adta az ötletet és írta meg az első monográfiákat, sorrendben: Kákonyi Csilla és Barabás Éva festőkről 1999-ben. Majd Miklóssy Gábor festő, Haller József festő-grafikus, Marx József fotós albuma következett, ezután megjelentek a szobrászokéi is, Kós Andrásé, Jecza Péteré, Löwith Egoné, majd Gallas Nándoré, Izsák Mártoné. Az elmúlt 10 évben Kedei Zoltán, Tóth László festőkről, Orth István festő grafikusról, valamint Pallos Schönauer Jutta és Pittner Olivér festőkről jelentek meg kötetek. Ezután jelent meg Gyarmathy János szobrász, Feszt László grafikus, Mattis-Teutsch Waldemár festő, Árkossy István grafikus-festő monográfiája. Pár év szünet után – nem a téma hiányzott, akadt önkéntes jelentkező is, ami jelzi „helyi értékét” – Péterffy László festő-szobrászával, a 21. kötetrel folytatódott a sorozat.² Remélhetőleg eljut a mai „kolozsváriakig”, Berszán Zsolttól Veres Szabolcsig.

Az alkotók mellett a szerzők listája is bővült.³³ A művészettörténészek az életpályákba beírják a társadalmi-történeti hátteret, az ideológiát. Ezekből kiolvasható, hogy – a szocreál „egyetemessége” után – a hatvanas évek grafikai forradalma más „színt” kapott Erdélyben, itt a nemzeti identitás kérdésével kapcsolódott össze. A kulcsszereplő FESZT LÁSZLÓ grafikus, a Kolozsvári Művészeti Egyetem tanára, rektora. Munkásságában a nagy fordulatot az 1966-os *Velencei Biennálén* látottak hozták. A nyomasztó hangulatot keltő dekoratív foltok és a realista narratívákon kívül – mint mondta – létezik a látszólag semmi konkrétumhoz nem fűződő (mert kizárólag a művész mondanivalójától meghatározott) grafikai közlésmód, amelynek mindenekelőtt a gondolkodásra készítés a célja. Újítása a kollográfia: nem rézlemezre, hanem más, kevésbé „nemes” felületre ragaszt anyagokat, rétegekben, lefestve, majd ezekről nyomtat. Így készült fakturális „jeleit” a forradalom után áthatja a „szürrealisztikus valóság” feszültsége. Majd a levonat kiiktatásával a lemezt használja végső hordozó felületként. Tanítványa, ÁRKOSSY LÁSZLÓ, nyughatatlanul kutatja a kétdimenziós képfelület megnyithatóságát az érzéken és az értelmén túli (és inneni) tájak felé – írja Banner Zoltán. Grafikusként indul, majd áttér a vászonra, s az elektrografiára. A grafika elvontabb és a festészet

figuratívabb elemei között keres nyugvópontot, közben eljut a számítógép lehetőségeihez. A kollográfia, illetve a kollázs-szemlélet fedezhető fel festményein. Itt kell kitérni arra, hogy a külföldi, nyugati újdonságok bukaresti közvetítéssel jutottak el akkor Erdélybe, bár Kondor Béla és Bálint Endre, valamint Gyémánt László és Szász Endre hatásnak nem kellett ilyen kerülő utat megtenni. Utóbbiak szürnaturalista-szimbolista stílusát a magyarországi szabadabb mozgástérrel indokolja Banner Zoltán (Árkossy kötet). Másutt a szürrealizmust az erdélyi lelkiállapothoz, életérzéshez köti, okként a diktatúrára utalva „tiltások, megszorítások és megtorlások valósága és kényszerképzetei között szinte általános stílus meghatározó impulzusként honosodott meg művészetünkben” – írja Banner a Feszt László monográfiában. A hetvenes években nyitottabb lett a helyzet, majd jött a kiábrándulás, az értékpusztulás, a haza elvesztés: a szász-magyar Pallos Jutta Németországba költözik, Péterffy László hazánkba, s a forradalom után Magyarországon megjelennek köztéri szobrai. A sorozatból kiolvasható a kolozsvári „iskola” másik oldala. A proletkult éveiben ALBERT LÁSZLÓNAK hiába segít tanára, Miklóssy Gábor a figurális festésben, nem kap ösztöndíjat a Főiskolán. (Miklóssy még Rudnay Gyula mesteriskoláján tanult, megjárta Nagybányát, majd Kolozsváron tanított. Úgy tartják számon, hogy a román környezetbe ültette át a magyar történelmi festészet hagyományait, s a reneszánsz művészeti kánonokat.) Albert az ott tanultakat a tudás-kánon börtönének tartja, a „realizmus nem megy neki”, a Marosvásárhelyi Műhelybe visszatérve pályája módosul, s a hetvenes évekre kialakul önálló festői világa. Képein „a struktúra textúrává oldódik”, valóságából textúrává absztrahált látvány. Szín- és formaritmusait a gesztusfestészettel éri el. Méltatója, Banner Zoltán Jackson Pollock akció-festészetéhez méri: földre tett vászonra csurgatás, majd a vásznon biciklizés, hozzátéve: Albert absztraktja nem lázadás, hanem megkönnyebbülés, egyben önvédelem a sötét diktatúrával szemben. Az ideológiai zár miatt nem tudott az amerikai művészről, az absztrakt expresszionizmusról. Képein a természeti ritmusokat, kataklizmákat szimulálja, a rendszert, a ritmust vetítve a természet jelenségeire, majd az organikus lét feltörő energiái áradnak ki a képből, feszítve a keretet, az ember belső viharaként.

A szobrászok helyzete nehezebb, az oktatás-kánon sulykolása, a „figurális realizmus” mellett az elfogadás ideológiai-politikai, más oldalról a vallási sémái jobban nyomasztották őket. JECZA PÉTERT előbb a repülés ihlette, majd a zárt geometrikus formák vonzották: a *Monádok* után a *Monolit* sorozata, az ellentétek, a „duál-pár” háttérében a férfi-nő, Erősz szellemisége. Elemzője kiemeli film-, fotószerű, premier plános

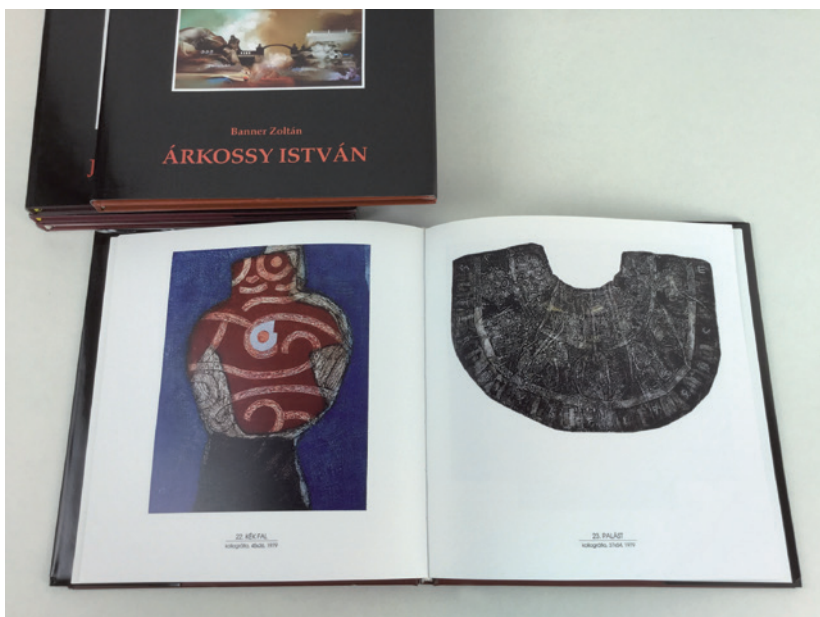
1 Fény-szín-tér. A 22. Galéria. 2014. 04.17. – 06.08., *Balkon* 2014/15.

2 A sorozatot a Communitas (RMDSZ alapítvány), a Triade és az NKA támogatja.

3 Legtöbbet Banner Zoltán jegyzi: Albert László, Árkossy István, Feszt László, Haller József, Pallos Sch. Jutta, Péterffy László, Tóth László monográfiáit. Jánosházy – a fentiek mellett – Marx Józsefről írt; Horváth Júlia Löwith Egonról; Józsa István Orth Istvánról; Murádin Jenő Izsák Mártonról, és – Szücs Györggyel – Pittner Olivérről; Nagy Miklós Kund-Kedei Zoltánról és Gyarmathy Jánosról írt tanulmányt. A másik szerzőnő, Németh Júlia Kós Andrásról írt meg. Sümegi György Miklóssy Gáborról; Szekernyés János Gallas Nándorról és Jecza Péteréről írt. Mattis-Teutsch Waldemárról írt Almási Tibor. Weisz Attila pedig Józsa Nemes Irén festőről készített monográfiát.



módszerét, kimetszés és a nagyítás technikáját. Készít „portrét”, mellszobrot, így Bartók Béláról a multikulturális Temesvárra szánva – ott tanít, dolgozik –, végül a zeneszerző szülővárosában, Nagyszentmiklóson állítják fel, 20 évvel később. Az 1989-es forradalmat kirobbantó temesvári vérengzés emlékművei egy részét ő készíti el (*In memoriam*), s a „fordított” Pietát, lelőtt asszonyt a férje karjaiban. Szakrális munkái is eltérnek a kánontól, ezért szedik le az újszentesi templomba készült bronz reliefjeit. Fa szobrait kiállítják a *Velencei Biennálén* 1978-ban. Művei a metaforikus jelentésen túl gyakran a tiszta absztrakt formaképletekhez vezetnek. Jecza a matériából jut el oda, GYARMATHY JÁNOS a szellemet „tárgyasítja”. Ő az újabb generációba tartozik. A kolozsvári egyetem elvégzése után Marosvásárhelyen tanít. Hat rá az ottani avantgárd műhely, valamint Giacomo Manzù. Lebegő szobrai áthelyezi a súlypontot, nemcsak technikában, szemléletében is. Szokatlan kompozíciói lebegősek, ezt ablakok, létrák és a test kinyitása fokozzák. Szobrainak „hátsó oldala” is van, alakjai nyúltak, irreálisak, spirituálisak, szakrális témái egyben ironikusnak tűnnek. PÉTERFFY LÁSZLÓ festőként indul, plasztikus képet készít, előlegezve a térbe átlépést. Farag fából, kőből, bronzból és csontból. Magyarországon sok szobra látható: Kispesten a névadó Wekerlét, s az építő Kós Károlyt, Tokajban Szent Istvánt, Tatabányán Géza fejedelmet örökítette meg.



inside express →

Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

— 040

SÜVEGES RITA
Solymár 4., 2013
olaj, vászon, 150×200 cm
© Fotó: Süveges Rita





Munka-művek

Bálványos Levente | Czene Márta | Csáky Marianne
Csiszér Zsuzsi | Ember Sári | Flohr Zsuzsi | Györffy László
Haász Katalin | Keller Diána | Koronczai Endre | Kristóf Gábor
Kroó Anita | Magyarósi Éva | Ráskai Szabolcs | Sipos Eszter
Szabó Ádám | Szemző Zsófi



© Csáky Marianne

Budapest Galéria

2015. január 23 – március 8.

A kiállítás támogatója:

nka
Nemzeti Kulturális Alap

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

