

Balkon

2015_3

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest



ISSN 1216-8890 880 Ft





Eleven Emlékmű
CSOSZÓ GABRIELLA és B. MOLNÁR BÉLA
fotóinak felhasználásával

Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

— 041

FABRICIUS ANNA
Azonos természetünk, 2013–2015
digitális fotó, egyenként 20×20 cm



4



Úszó tárlatok
Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal – 17. rész – Kérdések Fabényi Júlia művészettörténészhez

9



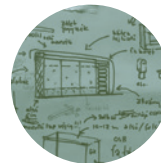
Kosinsky Richárd, Jan Elantkowski, Dudás Barbara: Egy következő út: interjú Piotr Piotrowskival

12



Lénárd Anna: Körbejárók – beszélgetés a diszkuszív térről Horváth Balázs Byronnal

16



Sugár János: Hogyan beszéljünk hidegben? – Kotányi Attila és Victor Papanek találkozási a budapesti Szabadság téren

19



Hermann Veronika: Apák bűnei – Nemzedékek és amnézia emlékezet

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

21



Dragomán György: *Nem tudom* – Chilf Mari kiállítása elé

23



Etalon, 1992 olaj, vászon, 80×60 cm – Zsikla Mónika beszélget Erdélyi Gáborral, Gálik Andrással, Havas Bálinttal és Szabó Dezsővel

28



Popovics Viktória: Kollektív apagyilkosság – Néhány gondolat a *Tárgyi világ* című projekt kapcsán

30



Najmányi László: SPIONS – Ötvenegyedik rész

34



Timár Katalin: „Kutyaszorítóban” – Hámori Anett kiállítása

35



Hermann Veronika: Hétköznapiak és csodák – Szegedy-Maszácz Zoltán: *Tennivalók / Tárgyak*

Főszerkesztő:
HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

Szerkesztők:
SZÁZADOS LÁSZLÓ
szazadoslaszlo@gmail.com
SZIPŐCS KRISZTINA
szkriszta@c3.hu

Grafikai terv:
ELN FERENC
www.elnferenc.net

Fotó:
ROSTA JÓZSEF
jozsef.rosta@gmail.com

37



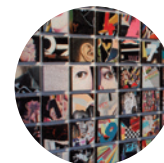
Gellér Judit: Felfedezett oldalak – Szalontai Ábel *Római napló* című kiállítása

39



Bordács Andrea: Szimulánsok-szimulálók – *Kép és képtelenség*

40



Kozák Csaba: *Munka-művek*

42



Simon Bettina: A paradicsom visszafoglalása – Ezer Ákos: *Pionír*

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

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



ARCTIC PAPER

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

t á m o g a t ó k



Úszó tárlatok

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

17. rész | Kérdések Fabényi Júlia* 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?

✪ **Fabényi Júlia:** A pályázati rendszert – ismerve és figyelembe véve a magyarországi művészeti szcéna konfliktusos és érdekellettel teli helyzetét – abszolút jónak tartom, ráadásul 2002 óta nagyon sok pontján finomult is ez a szisztéma. Jelenleg nem látok ennél jobb megoldást. Nagyon fontos, hogy művész-kurátor párosra írják ki a pályázatot, ezzel is utalva az elméleti háttér fontosságára.

✪ **BK:** 2001 és 2005 között – mint a Műcsarnok akkori igazgatója – a Magyar Pavilon nemzeti biztosaként vett részt a Velencei Biennálén, 2001-ben pedig egyben az akkori magyar kiállítás kurátora is volt. Először beszéljünk az utóbbiról. Milyen szempontok alapján döntött 2001-ben LAKNER ANTAL és KOMORÓCZKY TAMÁS munkáinak bemutatása mellett? Hogyan állt össze a kiállítás koncepciója?

✪ **FJ:** 2000. szeptember 1-jével, a Műcsarnok főigazgatói kinevezésével együtt lettem a következő évekre a Magyar Pavilon nemzeti biztosja, és egyben az első általam szervezett biennálé kurátora. A 2001-es Biennáléra a két művészt én nomináltam, és ezt elfogadta a minisztérium. A munkák körülményessége miatt időközben beszállt a Lakner Antal által kidolgozott projektbe BENCSIK BARNABÁS is, akinek a munkája nagyon fontos és elengedhetetlen volt a technikai kivitelezés folyamatában.² Barnabás a Lakner munkásságához szükséges empátiát és kitartást nagyon jól hozta.

A két művész kiválasztása a művészeti stratégiánk alapján történt. Mindketten közösségi alkotásokkal foglalkoztak (és foglalkoznak ma is). Ez akkoriban újszerű, azt is mondhatnám, meglepő volt a hazai művészeti közegben. Kettőjük velencei szerepeltetésével nem csupán generációs előrelépést hajtottam végre, hanem kiléptem a képzőművészeti szcéna addig bevett kánonjából is. Lakner ugyan ismert volt már akkor is a kortárs képzőművészeti körökben, de Komoróczyt a Biennálé előtt egy teljesen más szférában helyezték el a művészettörténészek. Ez a skatulya vele kapcsolatban aztán az ottani szereplése hatására megváltozott. A kiállítás megvalósítása szempontjából eredetileg az volt a terv, hogy a Pavilonon belül csak Tamás munkái kapnak helyet, Antal pedig a Pavilonon kívül szerepel az *Art Mobilokkal*.³ De közben megszületett Antal *INERS Passzív Munkaeszközök* című sorozatának jó néhány zseniális darabja, így nem maradt más megoldás, mint-hogy megfeleztük a Magyar Pavilon terét: mindkét művész egyforma teret kapott munkái elhelyezésére. Az átfedéssel megvalósított megoldás nem működött volna. A Pavilon egyik felében Antal berendezte az *INERS*-gépekkel teli sajátos fitnessstúdióját, a tér másik felében pedig Tamás hihetetlenül gazdag formavilágú és különleges motívumaival tapétázta ki a falakat. A kitépített falakon pedig monitorokon mentek a különböző videoklipjei: ezek között egyaránt voltak fiktív, beszélő és zenei klipek, de mindegyikben mindennapi társadalmi jelenségeket tematizált,

1 Komoróczy Tamás – Lakner Antal: Társasági közlekedés. 49. Velencei Biennálé, Magyar Pavilon, Velence, 2001. június 10 – november 4.

2 Bencsik Barnabás művészettörténész – aki Fabényi Júlia mellett a 2001-es velencei magyar kiállítás produkciós igazgatójaként működött közre – Lakner Antal *Art Mobile*-projektjének technikai és gyakorlati megvalósítását koordinálta.

3 Az *Art Mobile*-ok – Lakner Antal megfogalmazásában – a „kultúruristák és szakemberek kollektív vándorlásának mobilizálására készített kölcsönözhető speciális triciklik”, amelyekkel a Velencei Biennálé nemzeti pavilonjai és különböző kiállítási helyszínei között lehetett közlekedni.

1953-ban született Budapesten. Tanulmányait 1972 és 1976 között Lipcsében a Karl Marx Egyetem (Karl-Marx-Universität Leipzig) művészettörténet–régész szakán végezte. 1976-ban a Magyar Nemzeti Galéria Grafikai Osztályán dolgozott. 1977-ben visszament Lipcsébe, ahol 1983-ig a Karl Marx Egyetem Művészettörténet Karának Kortárs Művészeti Tanszékén volt tanársegéd. 1983-ban Lipcsében doktorált. 1983 és 1988 között a hallei Burg Giebichenstein Iparművészeti Főiskola (Hochschule für Industrielle Formgestaltung, Halle Burg Giebichenstein) tanársegédjeként dolgozott. 1988 és 1990 között Homburg an der Saarbán a Galerie Beck munkatársa volt. 1990 és 1995 között a budapesti Műcsarnok munkatársa, 1994-1995-ben ugyanott a Kiállítási Osztály vezetője volt. 1996 és 2000 között a Szombathelyi Képtár-t vezetete. 2000 és 2005 között a Műcsarnok, majd 2007 és 2013 között a Baranya Megyei Múzeumok Igazgatóságának főigazgatója volt. 2013. június 1-jétől a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum igazgatója. Számos hazai és nemzetközi kiállítás rendezője. Többek között: *A magyar neoavantgárd első generációja* (Szombathelyi Képtár, Szombathely, 1998); *Irreguläres Gedächtnis* ([Rendhagyó emlékezet], Karmeliterkloster, Frankfurt am Main, 1999); *micro/macro, British Art 1996–2002* (Műcsarnok, Budapest, 2003); *Elhallgatott Holocaust* (Műcsarnok, Budapest, 2004); *Anarchia. Utópia. Forradalom* (Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2014).



LAKNER ANTAL
INERS Passzív Munkaeszközök | Velencei Biennále, Magyar Pavilon, 2001 © Fotó: Rosta József

ezeknek a határait feszegette. Gyakorlatilag – briliáns módon – *grand artot* csinált a szubkultúrából.

Az egész velencei magyar megjelenést egyébként többoldalúra terveztem. A Pavilonon kívüli mobilitás és a Pavilonon belüli kiállítás mellé *Társasági közlekedés* címmel sokszerzős katalógust is készítettem,⁴ amelybe részben olyan írárok is bekerültek, amelyek a korszellemet tükrözték. A szövegek összefüggtek a kiállítótérben bemutatott dolgokkal, de a katalógus önálló műként is funkcionált.

4 Fabényi Júlia (konceptió, szerk.): *Tamás Komoróczy – Antal Lakner. Interazione Sociale / Social Intercourse / Társasági közlekedés. La Biennale di Venezia 2001. 49. Esposizione Internazionale d'Arte, Padiglione d'Ungheria.* (Kiáll. kat.), Műcsarnok, Budapest, 2001. A katalógusban megjelent írárok szerzői: Fabényi Júlia, Kömlődi Ferenc, Almássy Éva, Csejdy András, Petrányi Zsolt, Kőrösi Zoltán, Keiko Sei, Adorjáni Csaba, Bora Gábor, Peer Krisztián, Podmaniczky Szilárd, Bencsik Barnabás, Tatai Erzsébet, Farkas Spitz, Anselm Wagner, Berecz Ágnes és Horányi Attila.

LAKNER ANTAL
Art Mobil | Velencei Biennále, 2001
Bencsik Barnabás, Lakner Antal © Fotó: Rosta József



✪ **BK:** *Hová pozicionálná a Magyar Pavilonban 2001-ben látottakat, összehasonlítva az abban az évben a többi pavilonban kiállítottakkal?*

✪ **FJ:** *Ebben elfogult vagyok, ezt ítélje meg más. Egyáltalán nem vagyok maximalista, de elégedett sem vagyok soha. Ennek ellenére szerintem új hangnemben szólaltunk meg, nem „kanonizált” művészekkel mentem, úgyhogy nem csupán a külföldi, de még a hazai kritikus társadalmat is abszolút pozitív meglepetésként érték a látottak. A Magyar Pavilon kiállítása látványában teljesen illeszkedett a nemzetközi elvárásoknak megfelelő bemutatkozások sorába.*

✪ **BK:** *A kurátori munkához képest mennyiben más jellegű a nemzeti biztos feladat? Mennyire kell (ha kell) a nemzeti biztosnak tekintettel lennie a Magyar Pavilonban korábban kiállítottakra, mennyire kell egy folyamatba beleilleszteni a kiállításokat?*

✪ **FJ:** *A nemzeti biztos feladata – szerencsés esetben – menedzseri feladatkör, lobbizhat a művészért, és megteremtheti a szükséges nemzetközi szakmai közeget, ami a Biennále kapcsán a művész számára elengedhetetlen. Rosszabb esetben kötelessége tűzön-vízen át harcolni az anyagi fedezet megteremtéséért, de legtöbbször a nemzeti biztos energiáit elszipantja az adminisztrációs ügyek felügyelete. Az én időmben a nemzeti biztosra hárult a teljes körű és többoldalú kommunikációs hálózat menedzselése is. Ha a nemzeti biztos jól végzi a dolgát, akkor a munkája eredménye a szakmai reputáció emelése, kiterjesztése. A nemzeti biztos feladata*



KOMORÓCZKY TAMÁS
Velencei Biennále, Magyar Pavilon, 2001

a Központi Pavilonba vagy az Arsenalé-ba bejuttatni alkotókat, munkákat. Ez eddigi ismereteim szerint NÉRAY KATALINNAK mindig sikerült, viszont Magyarországról rajta kívül senki másnak. Így ezzel sajnos én sem büszkélkedhetem.

A nemzeti biztos feladata a szakmai konferenciákon való aktivitás, a megjelenés bemutatása, promotálása. Mindig igyekeztem a szakmai szervezetek (CIMAM,⁵ IKT,⁶ Deutscher Kunsthistoriker Verband⁷ stb.) akkori konferenciáin részt venni, az adott témát bemutatni. A nemzeti biztosokkal és kurátorokkal – több ország szintjén – zajló tapasztalatcserék, majd ezek közös kiértékelés szintén fontos volt. A nemzeti biztos kötelessége a szakajtóval való kapcsolattartás, a mű illetve a művész beágyazottságának, annak a kontextusnak a bemutatása, amelyben az adott munka létrejön. Minderre fel kell készülni és a legváratlanabb kérdésekre is készen kell állni. A kurátor teendői párhuzamosak a művész munkájával, sőt legalább annyira fontosak. Lényeges, hogy a szélesebb közvélemény számára is világos legyen, hogy milyen elméleti háttérrel, koncepcióval születik meg a kivitelezett alkotás. A kortárs képzőművészet esetében ennek lényegesen nagyobb jelentősége van, mint a kultúra egyéb területein.

A pavilon korábbi kiállításait nem lehet figyelembe venni, mivel a mi pályázati rendszerünkben az egyes kiállítások nem egy szerves fejlődés részeit jelentik.

BK: *Hogyan álltak össze a Magyar Pavilonban 2001 és 2005 között rendezett kiállítások? Milyen szempontok alapján születtek meg a döntések, hogy az egyes években mely projektek valósulhatnak meg?*

FJ: Nálunk évről-évre változó szakmai zsűri dönt az irányvonalokról, úgyhogy nem lehet előre tervezni, tudni, ki milyen tervvel áll majd elő. Az én időmben, véleményem szerint, valamennyi nyertes mű érdekes volt. A zsűri összetételén nagyon sok múlik, de eddig mindig jók voltak a bizottságok, tehát igényes munkák nyertek.

⁵ International Committee for Museums and Collections of Modern Art. Ld. <http://cimam.org/>

⁶ Az IKT (International Association of Curators of Contemporary Art) kortárs képzőművészettel foglalkozó kurátorok nemzetközi szakmai szervezete. Ld. <http://www.iktsite.org>

⁷ <http://www.kunsthistoriker.org/>

BK: *Milyen volt a nemzetközi és a magyar visszhangja a Magyar Pavilonnak és az ott bemutatottaknak 2001 és 2005 között?*

Lakner Antal az *Art in America* címlapján szerepelt, utána meghívták a *Manifestára*.⁸ Komoróczy Tamás hosszan szerepelt az Arte TV műsorában, és meghívták a *São Paulo-i Biennáléra*.⁹ Ezek rangos elismerések. PETRÁNYI ZSOLTOT a Múcsarnok főigazgatójává nevezték ki,¹⁰ a KIS VARSÓ számos biennále és külföldi kiállítás résztvevője lett a szereplését követően,¹¹ KICSINY BALÁZS művei pedig fontos magyar köz- és magángyűjtemények jeles darabjai közé kerültek Velencét követően.¹² Ezek alapján azt gondolom, hogy nincs kétség afelől, hogy ezek

⁸ *Manifesta 4*. [15 helyszínen a városban], Frankfurt am Main, 2002. május 25 – augusztus 25. Kurátorok: Iara Boubnova (Szófia), Nuria Enguita Mayo (Barcelona), Stephanie Moisdon Trembley (Párizs).

⁹ *Oscillatory, Compensation, Dream*. 25. Bienal Internacional de Arte de São Paulo, São Paulo, 2002. március 24 – június 2. Kurátor: Alfons Hug

¹⁰ Petrányi Zsolt 2005 és 2011 között volt a Múcsarnok főigazgatója.

¹¹ Többek között: 1. *Prágai Biennále*, Prága (2003); *The Nefertiti Project*, Het Domein, Sittard (2003); 3. *Prágai Biennále*, Prága (2007); *Manifesta 7*, Rovereto (2008); *Tea with Nefertiti*, Institut du Monde Arabe, Párizs, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, BOZAR, Brüsszel (2013-2014); *Nofretete – tête-à-tête: Wie Kunst gemacht wird*, Staatliches Museum Ägyptischer Kunst, München (2014).

¹² A pécsi Janus Pannonius Múzeum vette meg a *Winterreise* (2005) című munkát, az Antal-Lusztig Gyűjteménybe pedig bekerült az *Ivócsarnok* (2005).



KOMORÓCZKY TAMÁS
Velencei Biennále, Magyar Pavilon, 2001

a vásárlások, kiállítás-meghívások, címlapszer-
replések a pozitív visszhangoknak köszönhető.

✪ **BK:** Mit jelentett Önnek, mint művészettörté-
nésznek saját karrierje szempontjából 2001-ben
a Velencei Biennálén kiállítást rendezni, majd
2003-ban és 2005-ben nemzeti biztostként részt
venni az eseményeken? (Kapott-e közvetlenül
ennek hatására meghívást külföldi kiállítás
megszervezésére, kialakultak-e nemzetközi
kapcsolatai stb.?)

✪ **FJ:** Egy biennálés részvétel mindenkinek
megváltoztatja az életét. Nagyon nagy kihí-
vás, szakmai ranglétrán kimondottan a top.
Nagyon komoly megpróbáltatás is, s az így
szerzett a szakmai tapasztalat nagyon fontos.
Természetesen, mint mindenki, kaptam én is elis-
merő meghívásokat nemzetközi zsűribe, kiál-
lítást rendezni, díjkiállítást szervezni, egyetemi
előadásokra is mentem, főleg német nyelvterü-
leten. Abban vagyok a mai napig otthon.

✪ **BK:** Mi volt a korábbi véleménye a Biennáléről?
Változott-e ez azáltal, hogy szervezőként is
részt vett több Biennálén? Ha igen, mennyiben?

✪ **FJ:** A Velencei Biennále is nagyon erősen
követi a művészeti élet mozgásait. Amikor 2001-
ben először részt vettem a Biennálén, nagyon
meglepődtem, mennyire az interdiszciplinaritás
felé mozdult az intézmény. A külsős rendezvé-
nyek pedig – amelyből évről-évre egyre több

van – folyamatosan gazdagítják a Biennálét. Nagyon más az egészet belülről látni,
amikor a kiállítás megépítése és az események megszervezése áll mindenekfelett,
és megint más látogatóként kényelmesen sétálgatni és nézelődni.

✪ **BK:** Örök vita tárgya a szűkös időkeret. Elegendőnek érezte-e a rendelkezésre
álló időt a kiállítások megvalósításához?

✪ **FJ:** Az én nemzeti biztosi időmben mindig megvártuk a központi téma kiírás-
át. Ehhez hol könnyebben, hol nehezebben lehetett igazodni. 2001-ben nekem
nagy szerencsém volt HARALD SZEEMANN-nal, aki az akkori Biennále főkurátoraként
Az emberiség platója (Plateau of Humankind) tematikát adta meg. JOSEPH BEUY'S
A huszadik század vége (Das Ende des 20. Jahrhunderts) című, 1968-ban készí-
tett művét tette meg a Biennále „mottójának” és kiindulópontjának, s így többek
között a történelem és a jelen összekapcsolásáról is beszélt. Ma már nagyon saj-
nálom, hogy az Iparterv-generáció konceptes műveiből nem sikerült akkor egyet
sem bejuttatni a Szeemann által kurált kiállításba a Központi Pavilonban. Szeemann
elég jól ismerte a magyar képzőművészetet, BEKE LÁSZLÓVAL jó barátságban is
volt, mégsem sikerült elérni, hogy magyar mű is bekerüljön a központi kiállításba.
Mindemelllett Szeemann az aktuális jelen régi-új társadalmi jelenségeit – a külön-
böző szociális problémákat, környezeti témákat, a mindennapi élet kérdéseit – is
tematizálni akarta a Biennálén, de foglalkozott az új technológiák és az online világ
kihívásaival, a munka és a sport kapcsolatával is. Éppen ezekre a kérdéskörökre
reflektáltak Lakner és Komoróczy művei is, ez pedig így egy kivételes és töké-
letes kapcsolódást jelentett a központi témához.

Egyébként már rég nem szerepel a központi témához való igazodás a magyar
pályázati kiírásokban, ennél fogva jóval korábban is ki lehetne írni a pályázatokat,
akár azonnal az az évi Biennále bezárása után. Ez lenne a normális. Hiszen az idő
sosem elég, és manapság a késői pályázati kiírás miatt gyakorlatilag csak fél év áll
rendelkezésre a kiállítás és a katalógus teljes kivitelezésére.

✪ **BK:** Ki finanszírozta 2001 és 2005 között az egyes kiállítások költségeit?
Mennyire változott évről-évre a rendelkezésre álló keret?

☛ **FJ:** Változó volt: hol a kulturális tárca által, hol pedig az NKA miniszteri keretéből finanszírozódott. Nem volt mindig gördülékeny, problémamentes folyamat, de a végén mindig megoldódott. Akkor ez egy drága megjelenésnek számított, mai árfekvésben viszont már csak egy közép kategóriás ügy. Épp ezért jó lenne, ha az állami 60 milliós keret mellé szponzori pénzből hozzá lehetne tenni még 60 milliót. Nagyon fontosnak tartanám a magánpénz bevonását a Magyar Pavilon kiállításába, ahogy ez más országoknál egyébként már teljesen bevett módszer.

☛ **BK:** A Velencei Biennále régóta erősen kritizált avítt nemzeti pavilonrendszerben való gondolkodása miatt (a nemzeti pavilonok célja „az adott ország művészeti termésének két évente történő bemutatása”). Mennyiben gondolja úgy, hogy a Magyar Pavilonban az Ön által felügyelt időszakban megrendezett kiállítások az akkori kortárs magyarországi képzőművészetet reprezentálták Velencében?

☛ **FJ:** Én erről azt gondolom, hogy természetesen létezik a globalizáció – mindig is létezett, fontosnak is tartom –, de létezik a nemzeti specifikum is, anélkül, hogy azt egy retrográd dolognak tekintenénk. Ezt nem lehet és nem is kell letagadni. A franciák, az olaszok vagy a németek is mernek arról beszélni, hogy ők egy nemzet részei, csak Magyarországon nem lehet ma kimondani azt, hogy „nemzeti”. Miközben, ha megnézzük, Magyarország a legmultikulturálisabb nemzet a régióban. Csak sajnos mára teljesen kiürült ez a fogalom, pedig abszolút helye van a 21. században is, nem csupán Velencében. Szerintem ma az a provinciális, aki kizárja a nemzeti kérdések gondolati lehetőségét. Aki ezt teszi, az szerintem fél valamitől.

A 21. századi művészet (intézmény)rendszere persze nagyon jelentősen megváltozott, átalakult. A „múzeum-galéria-gyűjtő” hármashoz felsorakozott egy sor biennále. A biennálékat a kurátori koncepciók működtetik, mondhatni, a kurátorok diktálnak, s hozzájuk igazodnak a művészek, hogy beválogassák őket a biennáléokra. A kurátorok művészeket keresnek a meglévő koncepcióhoz, ahhoz kell a műveket előállítania. Minél nagyobb a művek narratív tartalma, annál inkább beválogatják őket a biennáléokra. Ez nem egy természetes fejlődés, hanem a biennáléknak való megfelelés. Ez egyfajta „diktatúra”, egy konstruált szituáció. Ma ebben a „biennále-gyárban”, mert már erről beszélnek, évi kétszázat is elérheti a különböző biennálék száma. Kérdések ennek a helyességét illetően persze felmerülnek, de a tényeket kell nézni, és ez a biennále-rendszer jelenleg virágzik.

A *Velencei Biennále* azért különleges az én olvasatom szerint, mert a képzőművészetről szól. Az a különlegessége, hogy mindig meg tudta tartani a nemzeti és az univerzális tartalmát. Az, hogy változó minőségben reagálnak erre

országok, a globalizáció értékrendjének változásával is magyarázható, tehát a mi percepciók rendünk is változott. Nincs ellenemre a *Velencei Biennále* struktúrája, akinek ez avítt, az vegyen részt azokon a biennálékon, amelyek „trendszerűek”. Arról pedig, hogy a Magyar Pavilon kiállításai mennyire reprezentáltak mindig az éppen aktuális magyarországi kortárs képzőművészeti trendeket, azt gondolom, hogy ezt abszolút megtették, legalábbis az én nemzeti biztosi időmben biztosan. A Magyar Pavilonban valójában soha nem voltak retrospektív kiállítások, mindig a legfrissebb aktualitások bemutatása mellett döntöttek a kurátorok. Ellentétben a nagy nemzetekkel – például a franciákkal vagy a britekkel –, ahol a nagy klasszikusoknak is teret adtak. Gondoljunk itt LOUISE BOURGEOISE életművének bemutatására 1993-ban az Amerikai Pavilonban,¹³ vagy 2005-ben a Brit Pavilonban GILBERT & GEORGE kiállítására.¹⁴

☛ **BK:** Hosszabb szünet után Ön idén újra kapcsolatba került a Magyar Pavilon kiállításával. Az Emberi Erőforrások Minisztériumának 2015. január 15-i döntése értelmében a *Velencei Biennále Magyar Irodája*, amely a velencei magyar kiállítások koordinálásáért és lebonyolításáért felelős, az Ön által vezetett Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum keretein belül működik a továbbiakban. Az Irodát BALATONI MÓNIKA nemzeti biztos vezeti. A nemzeti biztos jogköre, a zsűrizés rendszere, valamint a pályázati kiírás struktúrája – tudtommal – egyelőre nem változik. Milyen változásokat jelenthet mindez a velencei magyar kiállítások szempontjából? Milyen együttműködés várható a Ludwig Múzeum szakemberei és a Balatoni Mónika nemzeti biztos által vezetett Iroda között? Lesz-e a Ludwig Múzeumnak beleszólása a velencei magyar kiállítások megszervezésének folyamatába?

☛ **FJ:** A Biennále Iroda Ludwig Múzeumhoz kerülése nagyon friss ügy, az együttműködés részleteinek kidolgozása folyamatban van. Nemcsak azért tartom ezt az integrációt kedvezőnek, egyben a szcéna számára megnyugtatónak, hosszú távon is fenntartható megoldásnak, mert a Ludwignak megvan a szakmai, elméleti és technikai háttere, tapasztalata ennek a két évenkénti lebonyolítására, illetve a köztes időszakban a hazai művészeti élet nemzetközi reprezentációjának a menedzselésére. Azért is fontos ez, mert a Ludwig, jellegéből, küldetéséből fakadóan Magyarország vezető kortárs művészeti intézménye, és többen is dolgozunk itt, akiknek hosszú évek tapasztalatai állnak a háta mögött biennále-szervezőként. A Ludwig brandje kimondottan használ az ügynek, erősíti a magyar biennálás részvételt mind itthon, mind külföldön. Az integrációnak gazdasági szempontjai is lehetnek, csak ki kell alakulnia a rendszernek. Tehát sok pénzt lehet megtakarítani, ha egy intézmény berkein belül fut.

Abban bízom, hogy mind a múzeum munkatársai, mind a kinevezett nemzeti biztos hozzá a saját, eltérő szakmai hátterüket és szemléletüket, és ebből a kortárs művészet ügyét előre vivő együttgondolkodás születik. Az biztos, hogy mindketten a sikeres szereplés iránt vagyunk elkötelezettek.

☛ **BK:** Rendezne-e ma megint kiállítást a Biennálén?

☛ **FJ:** Lenne elképzelésem, hogy kit mutatnék be, de arra, hogy miként építem fel magát a jelenséget, nincs meg a módszerem, egyelőre. De nem hiszem, hogy valaha még fogok kiállítást rendezni a *Velencei Biennálén*. És ez nem baj.

☛ **BK:** Milyennek látja a Velencei Biennále jövőjét?

☛ **FJ:** A sok-sok alternatív esemény, biennále, nagy nemzetközi kiállítás és vásár között a *Velencei Biennále* továbbra is a legfontosabb megjelenés marad a magyar képzőművészek számára, rangja megkérdőjelezhetetlen. Azt azonban, hogy milyen irányt vesz, milyen trendeknek ad otthont, a művészet dönti el, nem kívülről határozzák meg.

Készült: Budapest, 2015. január 26.

13 Louise Bourgeois. *Recent Work*. XLV. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia. Amerikai Pavilon, Velence, 1993. június 13 – október 10. Louise Bourgeois-tól kilenc szobrot és négy installációt – amelyek 1984 és 1993 között készültek – láthatott a közönség az Amerikai Pavilonban. A nemzeti biztos Charlotta Kotik, a The Brooklyn Museum kurátora volt.

14 Gilbert & George. *Ginko Pictures*. LI. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia. Brit Pavilon, Velence, 2005. június 12 – november 6. Nemzeti biztos: Andrea Rose; kurátor: Richard Riley.

Egy következő út: interjú Piotr Piotrowskival

PIOTR PIOTROWSKI a poznaí Adam Mickiewicz Egyetem Művészettörténeti Intézetének professzora, valamint a müncheni és regensburgi egyetemek Graduate School for East and South–East European Studies tudományos munkatársa. Több kötet szerzője, többek között: *Meanings of Modernism* (2009, 2011), *In the Shadow of Yalta* (2009), *Art after Politics* (2007), *Critical Museum* (2011), illetve az *Art and Democracy in Post-Communist Europe* (2012). 2009 és 2010 között a varsói Nemzeti Múzeum igazgatója, 2010-ben pedig az Igor Zabel Culture and Theory Díjának nyertese. Jelen interjúra a Piotrowski szervezésében globális művészettörténet témában, *East European Art Seen from Global Perspectives: Past and Present* címmel megvalósult konferencia adott lehetőséget, melyre Lublinban, Lengyelországban került sor 2014. október 24–27 között.¹

✪ **Kosinsky Richárd:** *Egy specifikus földrajzi hely lokalizálásakor, meghatározásakor fennáll a fragmentáció és/vagy általánosítás veszélye. Mit gondol, hogyan kerülhető el ez a probléma, illetve szükséges-e elkerülnünk?*

✪ **Piotr Piotrowski:** A konferenciák általában egy bizonyos kutatási terület sajátos nézőpontjait prezentálják; ez fragmentációhoz vezet, hiszen nem tudnak mindent egyszerre lefedni. Nagyon nehéz megírni vagy vitázni egy ehhez hasonló szintézisről. Az egyetlen könyv, melyet ismerek és egy ilyen szintézissel dolgozik, amely valamilyen módon a globális művészettörténettel foglalkozik, az David Summers *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism* című munkája.² Ez egy több mint 700 oldalas könyv, melyen húsz évig dolgozott a szerző. Természetesen tisztában vagyok vele, hogy az előadók tanulmányai bizonyos értelemben szintén egy szélesebb, tágabb spektrum fragmentumai. De ezt nem gondolnám problémának: ezt meg kell tennünk, és minél több tanulmány születik, annál jobb.

✪ **KR:** *Hogyan változtatja meg a perifériák narratívájának leírása a központról alkotott képünket? Nem merül fel ezzel egy, a meglévővel versengő mesternarratíva kialakulásának lehetősége?*

✪ **PP:** Jellemzően – és ez egy általánosítás – csak perifériákról beszélhetünk. Nincsenek központjaink. A központok csak akkor érdekesek, ha perifériaként kezeljük azokat. Természetesen, ha egy mesternarratíváról beszélünk, fel kell



Piotr Piotrowski

tennünk a kérdést, hogy ez mit jelent és kinek a számára szolgál mesternarratívaként. Ha azokat a művészettörténeti eszközöket vesszük alapul, melyek a művészeti piaccal vagy a turizmussal foglalkoznak, akkor igen, természetesen beszélhetünk egyfajta mesternarratíváról, amelyet az úgynevezett központokban hoztak létre. De az akadémiai kutatások és írások esetében nem vagyok róla meggyőződve, hogy ez továbbra is effektívnek bizonyulna. Tehát először is azt mondanám, hogy a központok csak a perifériák viszonylatában érdekesek; másodszor pedig, hogy a mesternarratíva, a 'mainstream'

¹ A konferenciával, előadókkal, valamint előadásaikkal kapcsolatos további információ: <http://www.konferencja.labyrinth.com/en>. A konferencia beszámolója Kosinsky Richárd: A szürke Zóna. Kelet-Európa művészete globális perspektívából. In: *Balkon* 2015/1, p. 10–14.

² David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism* London and New York: Phaidon, 2003.

művészettörténet a laikusok körében van jelen, de nem a valódi tudományos közegben. Harmadszor pedig, ahogy azt a konferencia néhány előadásában is hallhattuk, a periféria fogalma nem működik megfelelően, jelen pillanatban nem fedí fel a valódi problematikát. Ezért én inkább a 'marginum' fogalmát részesítem előnyben, a perifériával szemben – a kettő pedig nem ugyanaz. Én amellett érvelnék, hogy a központ és a marginum dichotómiája sem a leghatékonyabb ebben a pillanatban. Szerintem a „központok provincializálása” az, amire hangsúlyt kellene fektetni. Minden periféria, minden visszavezethető egy adott kontextusra.

✪ **Jan Elantkowski:** *Bármely marginum narratívája egy kulturális centrum viszonylatában íródik; ebből kifolyólag a narratíva a perspektíva kérdésévé válik – a megfigyelő lokációjáé. De ezt a lokációt mindig a centrum határozza meg?*

✪ **PP:** Igen. Mert a mainstream művészettörténet, melyben engem is képeztek Lengyelországban, azt tanultuk, hogy a központ – akkor a francia művészetet tartottuk annak – univerzális. Viszont az a művészet, amely egy meghatározott történelmi és kulturális kontextusban helyezkedik el, elveszíti univerzalitását és deterritorializálttá válik. Ezért azt mondanám, hogy a centrum provincializálása annak lokalizálásával érhető el.

✪ **KR:** *Hogyan viszonyulnak egymáshoz a narratívák? A köztük végbemenő kommunikáció csak a központokon keresztül lehetséges?*

✪ **PP:** Nem, nem gondolnám. Amikor én tanultam a művészettörténetet, az volt a tudományosan elfogadott, hogy minden kulturális narratíva a központokon keresztül kommunikál; például a kubai és brazil művészet Párizson keresztül lépett kapcsolatba egymással. Ezzel szemben ma már egy másik modellel állunk szemben, és a központokon keresztül történő kommunikáció többé már nem szükséges. A mai technológiának köszönhetően nagyon könnyű az interneten keresztül kommunikálni. A feladat tehát, mellyel jelenleg szemben állunk, az sokkal inkább a viszonyok feltárása; nem feltétlenül a hatások, hanem az egykori, úgynevezett perifériák közötti strukturális viszonyok feltárása.

Vegyük például Argentína, India és Afrika esetét: bármiféle centrum közvetítése nélkül kommunikálnak. Nincs szükség a központ közvetítésére ezen kapcsolatok és viszonyok esetében, különösen az összehasonlító művészettörténet esetében, mely a művészet különböző strukturáit és jelentéseit próbálja összehasonlítani. Ettől függetlenül viszont nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy művészettörténeti szempontból a tizenkilencedik század végén, a huszadik század elején Párizs jelentette a világ közepét. A cél azonban nem ezen kultúrák függőségi helyzetének kimutatása, hanem annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy Párizs milyen szerepet játszott ezeken



a perifériákon. Például volt egy Bauhaus kiállítás Kalkuttában az 1920-as évek elején.³ Általában véve erős jelenléttel bírt az európai modern művészet Indiában. A kérdés tehát nem a hatás, hanem az európai művészet felhasználásának mikéntje az indiai művészet létrehozásában. Paradox módon ez a fajta művészet a dekolonizáció eszközévé is vált Indiában, mivel Indiát Anglia kolonizálta, művészeti értelemben főként az akadémiai művészet. Más stratégiák mellett a modern művészet is az indiaiak segítségére szolgált, hogy visszaállítsák és dekolonizálják saját kultúrájukat, kombinálva a lokális, vernakuláris tradíciókat a modern formákkal. A kérdés továbbra is fennáll: milyen funkcionális szerepet tölt be Párizs, mint egykori centrum az olyan helyek esetében mint Kalkutta?

✪ **Dudás Barbara:** *A globális művészettörténet paradigmájának esetében kulcskérdés egy új terminológia kialakítása. Ennek az eléréséhez a legjobb mód, melyet már Ön is említett, az összehasonlító kutatás. Gondolja, hogy egy ilyen módon kialakított központi nyelvezetnek a lokális narratívákra kell fókuszálnia, vagy arra kell törekedjen, hogy transzregionális vagy akár transznacionális legyen?*

✪ **PP:** A szlogen így szól: *Gondolkozz globálisan, cselekedj lokálisan!* De mi is az tulajdonképpen, hogy lokális? Mi a globális? Egy viszony. Véleményem szerint a kulcsfogalom jelen esetben a kozmopolitanizmus, mely különbözik az internacionálistól. A kozmopolitanizmus tartalmaz egy etikai attitűdöt, egy etikai megközelítést. Az emberek poliszokban élnek, de közben a kozmosz, a globális viszonylatában gondolkodnak. A maga által felvetett internacionális viszonyt sok esetben keleten alkalmazzák és dolgozzák ki. A város – a polisz – kozmopolita, és a kortárs kultúra többnyire metropolita. Ez a nagyvárosokban fejlődött ki, és ezek a nagyvárosok kozmopoliták, valamint ezzel egy időben globálisak is voltak. Kortárs szempontból a regionális definíciója talán veszít valamit és más valamit kapunk helyette, ami a metropolita. Például az Egyesült Államok amerikai kultúrája helyett New York és Los Angeles kultúrájáról beszélhetünk; brit kultúra helyett Londonról. Magyarország ugyan kisebb, de biztos vagyok benne, hogy van különbség Magyarország mint egész, illetve Budapest között. Azt mondanám tehát, hogy a szlogen „Gondolkozz globálisan, cselekedj lokálisan!”, tökéletesen illik ezekre a helyzetekre.

✪ **DB:** *Hogyan definiálná a globális művészettörténet és a globalizálódó művészet közötti viszonyt?*

✪ **PP:** Ez két teljesen különböző fogalom. A művészet globalizációjának két jelentése van, az egyik ezek közül a művészeti piac. A piacra belépő művészek érzékelik, hogy a piac globalizálódik. A globalizáció másik lehetséges jelentése annak példáján keresztül magyarázható meg, ahogy Jonas Staal, a holland művész

3 A tizennegyedik Keleti Művészeti Indiai Társaság Éves Kiállítása és a Bauhaus, Kalkutta, India, 1922. december

közelítette meg a globalizáció jelentette kihívásokat, egy alternatív parlamentáris platform megszervezésével, a 7. *Berlini Biennálén*, 2012-ben, melyet ő *New World Summit*-nek nevezett.⁴ Tehát vannak kereskedelmi művészek, akik a globálisat kizárólag mint piaci lehetőséget kezelik. Aztán vannak olyan művészeink, mint Staal, akik globális viszonylatokban gondolkodnak, de a globális mint arénát vagy platformot értelmezik, melyet én talán a *globális politea*-nak neveznék. Egy globális alkotmány egy globális demokrácia számára. Jelenleg talán ez jelenti a legnagyobb kihívást, mert a globalizáció befolyásolja a gazdaságot; de a politikát, az emberi jogokat, a munkát figyelmen kívül hagyják, miközben ezek és az ehhez hasonló problémák jelentik azt a keretet, melyben a nemzetállamok léteznek. Ezek a művészek egy globális politea-ért dolgoznak, hasonlóan az alter-globalista mozgalomban munkálkodókhoz. Az alter-globalista mozgalom alakította kritikai attitűdét, egy alternatív globális megközelítéssé az anti-globális szemléletmódot. Ezek nagyon fontos különbségek. A globalizáció elsősorban egy gazdasági hatást implikál, és a transznacionális tőkére utal. De amit én globális művészettörténeten értek, az inkább a művészet történetének globális szempontból való, retrospektív vizsgálata. Ez a fajta művészettörténet nem feltétlenül csak az 1989 utáni művészettel foglalkozik, hanem a művészettörténetet mint globális diskurzust kezeli, melyet retrospektív módon alkalmazható a megelőző korok művészetére is. Az én saját megközelítem az összehasonlításon alapszik. Össze tudjuk vetni, hogy mi történt Indiában az 1920-as években, azokkal a fejleményekkel, melyek ezzel egyidőben Kelet-Európában zajlottak. Nem kell feltétlenül egy közvetlen kapcsolatot találnunk, hanem annak összehasonlítása, hogy a modern formák vagy modernizmus miként funkcionált a lokális identitás visszanyerésének folyamatában.

✚ **KR:** *A varsói Nemzeti Múzeumban igazgatóként töltött ideje alatt a kritikai múzeum gondolatát próbálta implementálni. Szolgálhat az összehasonlító kutatások kritikai megközelítése modellként egy intézmény számára?*

✚ **PP:** Az elképzelésem nagyon egyszerű volt. Már a pozíció betöltése előtt is tanítottam muzeológiát, ezért eléggé jól ismertem az úgynevezett kritikai múzeumra irányuló kutatásokat. Másrészt pedig létezik egy kritikai művészetet megvalósító művészeti tradíció, vagy a realitás dekonstrukciójára kísérletet tevő művészet. Egy modern művészettel foglalkozó múzeum számára nem volt semmi furcsa egy ilyen megközelítésben. Voltak más kísérletek is ennek a kritikai gondolkodásnak a gyakorlatba való átültetésére,

például az 1970-es évek végén alapított New York-i New Museumban.⁵ Az én ötletem az volt, hogy használjuk fel ezt a tudást és tradíciót a varsói Nemzeti Múzeumban, a történeti művészetre vonatkoztatva.

A varsói múzeum nevét tekintve ugyan Nemzeti Múzeum, de ez nem ugyanaz, mint a budapesti Nemzeti Múzeum, ami egy történeti múzeum. Lengyelországban a Nemzeti Múzeum olyan, mint egy nemzeti galéria, tehát ezeket a hagyományokat és tapasztalatokat akartam alkalmazni egy nemzeti galéria vagy szépművészeti múzeum kontextusában. Meg voltam róla győződve, hogy egy ilyen múzeum képes vagy képesnek kellene lennie a kritikai kultúra szintjén való működésre, elősegítve ezzel a kritikai gondolkodásmódot, végre előremozdítva ezzel a demokratikusságot! Nem állt rendelkezésre egy konkrét, történeti vagy múzeumi modell. Ezek az intézmények nem foglalkoztak a kritikai megközelítéssel. Ezért az ötletet inkább a kortárs művészet adta, beleértve a kortárs művészetet bemutató múzeumokat is.

✚ **KR:** *A kritikai attitűd vajon esszenciális egy olyan társadalom számára, mely létre akarja hozni saját narratíváját, és ezen keresztül saját identitását? Mondhatjuk azt, hogy a művészet demokratikussága a társadalmi demokrácia radikális formája?*

✚ **PP:** Mindenekelőtt teljes mértékben meg vagyok róla győződve, hogy a kritikus gondolkodás társadalmi kötelességünk. Ha egy bizonyos helyen él az ember, akkor kritikuson kell gondolkodnia annak érdekében, hogy előremozdítsa azt a helyet, és ugyanez igaz a demokráciára. A kritikus hozzáállás minden intellektuális lény kötelessége, nem csak a tudósoké, művészettörténészeké és művészeké. Mindannyiunknak kritikuson kell gondolkodnia. A demokrácia nem ajándék, nem eleve adott, minden nap harcolnunk kell érte, mert mindig vannak és lesznek ellenségek. A kritikus gondolkodásmód eszköz a demokrácia ellenzőinek lefegyverzésére. Ez az intellektuális lét kondíciója.

✚ **JE:** *Melyek a jövőbeli akadémiai tervei?*

✚ **PP:** Jelenleg az általam *Globalizing Eastern Europe*-nak nevezett projekten dolgozom. A horizontális művészettörténetet leíró rövid tanulmányomban a központok nélkül működő összehasonlító művészettörténet modelljére tettem javaslatot. Ezt a horizontális művészettörténetet akarom továbbfejleszteni globális perspektívából.⁶ Ezalatt azt értem, hogy a háború utáni kelet-európai művészeti gyakorlatokat össze lehet hasonlítani a világ más tájainak hasonló művészeti folyamataival. Hadd mondjak egy példát. A háború utáni kelet- és nyugat-európai művészettörténetnek különösen fontos momentuma volt az 1947–48-ban a realizmus körül kialakult viták. Magyarországon ott volt az Európai Iskola, mely politikai okokból ütközött akadályokba. Lengyelországban és Csehszlovákiában is a kommunisták vették át a hatalmat. Ezen országok mindegyikében a művészek és teoretikusok a realizmus egy bizonyos típusát akarták érvényre juttatni, melyet szocialista realizmusnak nevezünk. Ezzel egyidőben voltak, akik a modernizmust vagy az absztrakciót vették a védelmükbe. A két frakció közötti ellentétek szolgáltak alapul a kelet- és nyugat-európai művészeti produktumok létrejöttéhez.

Ezeket az európai helyzeteket szeretném összevetni az ehhez hasonló harmadik világbeli vitákkal a modernizmust és a szocialista realizmust indítványozók között, mint amilyen például India, ahol ezek a viták az ország 1947-ben visszanyert függetlensége után kezdődtek meg. Amikor a bombayi Progresszív Művészek Csoportját az Indiai-Szovjet Barátság Házában megalapították, voltak művészek, akik társadalmi kérdéseket vizsgáltak. A marxizmus nagyon nagy hatással bírt az 1930-as, 1940-es évek Indiájában. Emlékezzünk, hogy a realisták retorikája a békét állította középpontba, míg a modernistáké a szabadságot. Tehát egyrészt ott volt a béke, másrészt a szabadság: realista festészet és absztrakt művészet. India különösen fontos, mivel a modernizmuson keresztül akart modern országgá válni. Általában véve, Kelet-Európa globalizációja számomra a kelet-európai művészeti vitáknak a világ más részein kialakult, hasonló vitákkal való összevetését jelenti.

Lublin, Lengyelország, 2014. október 26.

4 „The New World Summit is an artistic and political organization dedicated to providing alternative parliaments to host organizations that currently find themselves excluded from democracy.” vö. <http://newworldsummit.eu/>

5 <http://www.newmuseum.org>

6 Piotr Piotrowski: Towards a Horizontal History of Modern Art http://www.erstestiftung.org/patternstravelling/content/imgs_h/Reader.pdf.

Körbejárók – beszélgetés a diszkusszív térrel Horváth Balázs Byronnal

2013. december 31-én tették közzé a Szabadság téri *Német Megszállási Emlékmű* megépítéséről szóló kormányrendeletet és -határozatot,¹ ami azonnali artikulált ellenállást váltott ki a lakosság legkülönbözőbb rétegeinek részéről. Már márciustól, de még inkább április 8-tól, amikor – két nappal a választáson aratott Fidesz-győzelmet követően – elindult maga az építkezés is, folyamatos a civil jelenlét a téren. A különféle kulturális körök és érdekvédelmi csoportok által kezdeményezett akciók egyike az *Eleven Emlékmű*,² amelyből olyan diszkussziós csoport alakult, amely most már fél éve minden este összegyűlik a vitatott szobor tövében. A beszélgetéssorozat egyik felelős szervezőjével, HORVÁTH BALÁZS BYRON kurátorhallgatóval beszélgettem.

✚ **Lénárd Anna:** *Kit tartasz a Szabadság téri civil jelenlét kezdeményezőjének?*

✚ **Horváth Balázs Byron:** A Szabadság téri programok közös jellemzője a résztvevők, a közönség szokatlan aktivitása és bevonódása a megvalósításba, illetve a szervezésbe. Ez azt jelenti, hogy nem a kulturális programok vonzották a nézőket: a résztvevők a programok által fogalmazhatták meg jelenlét-igényüket.³ Ez nagyon fontos. Az *Eleven Emlékmű* munkáját is ez az erő, lendület segítette.

✚ **LA:** *Mondasz néhány szót magáról az Eleven Emlékműről, az eredeti elképzelésről, és az azt megvalósító alkotói csoportról?*

✚ **HBB:** Érdekes, hogy szinte az egész történet egyetlen diszkusszív folyamat a flashmob kigondolásától a folyamatos jelenlétről szóló bejelentésig. Az ötletelések, viták, egy társadalmi felelősséget vállalni akaró értelmiségi körben zajlottak arról, hogy miként lehet a pártpolitika terén kívül állást foglalni a történelmi hazugságot állító emlékmű ellen. Az *Eleven Emlékmű* kezdeményezői BÉNDEK PÉTER, HELLER MÁRIA, JOVÁNOVICS GYÖRGY, KICSINY BALÁZS, KISSPÁL SZABOLCS, LUKÁCS ANDRÁS, NEMES CSABA, RÉNYI ANDRÁS voltak. Az első lépéseknél még nem voltam jelen, én is csak elmesélésekből ismerem az alapítás történetét. Nemes Csaba ajánlására

csatlakozott több művész. Ő, Kicsiny Balázs és Jovánovics György közösen javasolták a tárgyak elhelyezését, Kisspál Szabolcs ötlete volt, hogy leül egy székre az építkezési területen és nem mozdul el...

✚ **LA:** *Az Eleven Emlékművet legtöbbször azzal az akcióval azonosítják, amelynek keretében a lakosság a kijelölt helyet saját emléktárgyival borította be, hogy ezzel tegye lehetetlenné az építkezés megkezdését. Hogyan lett ebből beszédkör?*

✚ **HBB:** Igen, ebből a flashmob-akcióból nőtt ki a személyes tárgyak sérthetlensége által érinthetetlen kegyhely, az ellenemlékmű.⁴ A tiltakozási gócpont kialakulásának valóban ez a kulcsa. A „hely” igazi „szellemének” ez az efermer tárgyegyüttes lett az alapja, illetve az üzenet: hogy a konfliktus a hatalom és a tiltakozók között máig nyitva maradt. A körberakott 12 szék a kordondöntés után került először a térre, ekkor adták ki az alapítók az állandó jelenlétről szóló nyilatkozatukat.⁵

✚ **LA:** *Az alkotócsoport tehát együtt találta ki a projekt nevét, emblémáját, valamint a székeket a téren, amelyek biztosítják az állandó jelenlét terét.*

✚ **HBB:** Rényi András volt a névadó. A szék motívum hidat képezett a szimbolikus gondolkodás és az aktivitás között, Jovánovics György javaslatára lett két fehér szék, ezzel már a flashmob meghirdetésekor előrevetítette a párbeszéd

1 565/2013. (XII. 31.) Korm. rendelet a Magyarország német megszállásának emlékét állító, Budapest V. kerületben felállításra kerülő emlékmű megvalósításához szükséges közigazgatási hatósági ügyek nemzetgazdasági szempontból kiemelt jelentőségű üggyé nyilvánításáról és az eljáró hatóságok kijelöléséről; 2056/2013. (XII. 31.) Korm. határozat a Magyarország német megszállásának emléket állító, Budapest V. kerületben felállításra kerülő emlékmű megvalósításával összefüggő egyes kérdésekről. *Magyar Közlöny*, 2013. December 31. (225. sz.), 90100-90104.; 90300.

2 <https://hu-hu.facebook.com/EvenEmlkmu/>; ld. még: *Eleven emlékmű – az én történelmem*. Az Eleven Emlékmű mozgalom alapítójának nyilatkozata, 2014. április 16.

<https://www.facebook.com/HumanPlatform/posts/628345087244158>

3 <https://www.facebook.com/pages/Szabads%C3%A1gsz%C3%ADnpad/848336808511082>

4 http://www.galamuscsoport.hu/tartalom/cikk/431070_labjegyzet_assmann_cikkehez (Hozzáférés: 2015. január 6.)

5 http://mandiner.hu/cikk/20140416_eleven_emlekmu_mozgalom_honfitarsaink (Hozzáférés: 2015. január 6.)

lehetőségét, és az ő ötlete volt a sok székből álló kör létrehozása is. KICSINY BALÁZS készítette el a feliratokat, a táblát és a logót. Ehhez a kiindulópontot egy rajz jelentette, amit Jován vázlatai közül közösen kiválasztottunk ki. Az események kezdetének meghatározó képeit CSOSZÓ GABI⁶ készítette. Az én hozzájárulásom a Szabadság téri helyzetre kifejlesztett moderálási technika lett. TARR HAJNALKA és EPERJESI ÁGNES is sokat segítettek a beszélgető-kör elindításában. Mi már a második hullámmal érkeztünk.

⊕ **LA:** *Mára a kör önfenntartó kommunikációs folyamattá változott. Ez messze túlmutat az eredeti elképzelésen.*

⊗ **HBB:** Sokan ma sem értik, hogy az, ami a téren zajlik, nem önálló programok sorozata, hanem egy megélésében és kommunikációjában egymásra épülő folyamat. Ennek leginkább azok vannak tudatában, akik estéről estére végigülik minden egyes pillanatát. Eddig közel száznyolcvan beszélgetést csináltunk végig, technikával, hangosítással, a székek ki- és visszarakásával és minden egyéb vele járó szervezéssel együtt.

⊕ **LA:** *Az a célotok, hogy a folyamat fenntartható legyen. Hogyan néz ki az Eleven Emlékmű szervezése technikai, logisztikai szempontból?*

⊗ **HBB:** Beszélgetőként csatlakozott hozzánk egy kommunikációs szakember, KERTÉSZ NOÉMI. Ketten hoztuk létre a fenntartható működés kereteit. Közösen választottuk ki az előadókat és a témákat, és együtt alakítottuk ki a programtáblázatra épülő struktúrát is. A nyári programszakasz a Higgs Mező⁷ galériában megtartott rendszerfejlesztő workshopkal ért véget. RÉNYI ÁGNES, ÉDLER ESZTER, HOMOKI ANDREA ekkor kapcsolódtak be a szervezésbe. Jelenleg négy önálló programcsoport kollaboratív együttműködésével valósulnak meg az események.

⊕ **LA:** *A hidegben adódik a lehetőség, hogy ne egyhelyben üljetek, hanem sétát szervezettek a téren.*

⊗ **HBB:** Izgalmas felvetés a városi séta mint mozgó, diszkusszív tér, szatellitprogramként könnyen integrálható.⁸ Mi azonban a jelenlét fenntartása mellett döntöttünk, illetve erre fókuszáltunk: október végén azon dolgoztunk a Labor galériában az *Eleven Emlékmű Télielésítés* workshop keretében,⁹ hogy olyan menedéket építsünk a térre, amely nem csak melegen tart, de közben transzparens is, tehát látnak is minket az arra járók.

6 <http://freedoc-gabriellacsoszo.blogspot.hu/>
7 http://www.artmagazin.hu/artmagazin_hirek/egy_sajat_hely_5_resz_higgs_mezo.2129.html?pageid=81 (Hozzáférés: 2015. január 6.)

8 Erre volt egy lehetséges példa a Bálint Ház szervezésében létrejött *Nemzedék és amnézia emlékezet* című kiállítás és előadássorozat keretében megtartott *Emlékezetpolitikai Séta* 2014. november 29-én. http://nemzedekes-es-emlekezet.balintthaz.hu/?page_id=589

9 <http://labor.c3.hu/2014/10/az-alkotas-utja-a-laborban-eleven-emlekmu-mobil-pavilon/>

Eleven Emlékmű
© Fotók: Csoszó Gabriella





Jovánovics György
© Fotó: Csoszó Gabriella



KissPál Szabolcs
© Fotó: Csoszó Gabriella

⊕ **LA:** Nem beszéltünk még az együttlétek tényleges tartalmáról.

Általános jelenség, hogy az emberek félnek, meg vannak ijedve, s ez gyakran válik a hétköznapi politizálás mozgatórugójává. Aki retteg, az gyakran még jóval azelőtt megelőző csapást mér a másakra, hogy valamivel megbántanák, vagy konkrét sérelem érné. Ezzel viszont le is zárul az út a tényleges kommunikáció kibontakozásának a lehetősége előtt, hiszen nem azért keresik a találkozási lehetőségeket, hogy esélyt adjanak a félelmük feloldására, hanem sokkal inkább azért, hogy megerősítsék magukban és egymásban a rettegés okát, a vélt ellenség képét.

Hogyan hatnak az Eleven Emlékműre ezek a félelmek? Használatban vannak az olyan, a közéletben rendszeresen visszatérő fogalmak a körben, mint a náci, a hungarofób, a cigánybűnözés vagy éppen a zsidó?

⊕ **HBB:** Egy politikai propaganda által gerjesztett konfliktusmezőben dolgozunk, így ezek a szavak könnyen elveszítik tényleges tartalmukat, jelentésüket. A téren gyakran lehetünk indulatvezérelt helyzetek szemtanúi és a körbe is átszivároghat a feszültség. A körön kívüli viták néha kifejezetten eldurvulnak. Azok, akik bizonyos propaganda topikokat bedobnak, könnyen megkaphatják a náci jelzőt. Ugyanakkor a körbejárók nagyobb része azért jön el, mert erről a pontról szeretne elmozdulni.

⊕ **LA:** A retorikai zsidózás célpontja is rugalmas?

⊕ **HBB:** Én, de a beszélgetőtársak, a meghívott művészek is – tehát, ha egyáltalán valaki belép az *Eleven Emlékmű* terébe – könnyen zsidózás célpontjává válhat. Az esetben sem „feltétel”, hogy egy zsidó vallási közösség tagja legyek, mint ahogy az sem jelenthet „akadályt”, hogy nem zsidó családból származom.

A Dick Higgins 1962-es *Danger Music #17*¹⁰ című partitúrájának előadását követő sajtóvisszhangról született cikk¹¹ szemérmesen kerüli, de a szélsőjobbaldali média elérte, hogy újra rajtunk van az „elfajzott művészet” címkéje. A „rettenet és félelmet” az előadóért, MONHOR VIKTÓRIÁÉRT aggódva mi is átélhettük MUCSI EMESÉVEL, úgy látszik, egy új felelősségfaktor jelenhet meg a kurátori gyakorlatban.

⊕ **LA:** A szervezők is sokszor a saját világmépképet vetítik a program szervezésébe.

⊕ **HBB:** Ezt azzal lehet kiegyensúlyozni, ha több szervezőcsapat állítja össze a programot. Ezért is született meg a négy csoport együttműködésén alapuló modell.

⊕ **LA:** Mi okozhat problémát például a csoportdinamikában?

⊕ **HBB:** A körben sok-sok különálló véleményhez lehet kapcsolódni. Nincs „maguk”, még olyankor sem, ha valaki pozitív közeledésként használná, pl.: „rájöttem, maguknak azért van igaza...” Ennek a megszólításnak háttérében a „mi” kontra „ti” ellentétpár áll. A „ti” mint ellenség, egy fiktív kommunikációs partner, akinek fel lehet a sérelmeket hánytorgatni anélkül, hogy tisztáznunk kellene a személyes kapcsolódási pontokat. Ugyanilyen fiktív a „mi” megélése. Néhányan azért ülnek be a körbe, hogy demonstrálják: „mi” vagyunk a lelkes konzervatív hazafiak. Ne lepődjünk meg, ha a „magukkal” kezdődő kedves megszólalás súlyos provokációkkal ér véget.

⊕ **LA:** Jelenleg a Magyar Képzőművészeti Egyetem végzős hallgatója vagy. Kaptál onnan valamiféle inspirációt?

⊕ **HBB:** A Képzőművészet-elmélet Tanszék és az Intermédia Tanszék közegében ismertem meg a kritikai művészeti gyakorlatok háttérét, értettem meg a kortárs kultúrában bekövetkezett szociális fordulatot. Itt találkoztam a kommunikatív cselekvés modelljével. Varga Tünde kért fel, hogy Jürgen Habermas *A kommunikatív etika* című könyvéből¹² tartsak beszámolót az egyik esztétika órán. Nem várt kép fogadta: az asztalok a falhoz tolvá, amelyen filozófiai szakfogalmak feliratai voltak, a terem közepén pedig egy kör székekből. Prezentáció helyett egy beszélgetést kezdeményeztem: a téma a szöveg kulcsfogalma, az ideális beszédhelyzet volt. Az előadások aznap ebben a diszkusszív térben voltak megtartva. Meghaladva a kritika teoretikus megközelítését, az akadémiai modell tényleges kritikája

10 *Eleven Emlékmű*, Szabadságtér, Budapest, 2014. szeptember 19. https://prezi.com/r_fpcrphpp6/danger-music-17/; ld. még: http://www.artmagazin.hu/artmagazin_hirek/danger_music_17_2520.html (Hozzáférés: 2015. január 6.)

11 Mucsi Mesi & Nagy Gergely: SCREAM! SCREAM! SCREAM! Kortárs képzőművészeti produkciók sajtóvisszhangja a mainstream médiában: egy példa. *Kritika*. 2014. október 29. http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/scream_scream_scream.2571.html?pageid=81 (Hozzáférés: 2015. január 6.)

12 Jürgen Habermas: *A kommunikatív etika. A demokratikus vitákban kiérlelődő konszenzus és társadalmi integráció politikai-filozófiai elmélete*, Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 2001

valósulhatott meg. Az akció lényege a frontális szembenállás helyzetéből adódó főlény feladásának kikényszerítése a terem átrendezésével: ha az előadó elhagyja a katedrát és belép a körbe, a jelenlevők hallgatóból partnerré lépnek elő. A hatalom egyben kulturális forma, ezt tanultam az egyetemen. A Kotányi Attila¹³ és Mannheim Károly¹⁴ által inspirált kultúra kritikai érdeklődésem fókuszába a szociális funkciók mentén szerveződő valós terek, tárgyi rendszerek és a kommunikáció nyelvi terének metaforikus kapcsolata került. A környezet kialakítási rendszerekben és beszédaktusokban rögzült hatalmi struktúrák felbontása érdekel. Így kapcsolódtam be az *Eleven Emlékmű* folyamatába.

⊕ **LA:** Milyen művek hatottak rád?

⊗ **HBB:** Inkább eseményben gondolkodom. A kortárs művészet egyre aktívabban reagál társadalmi kérdésekre, a kialakult aktuálpolitikai helyzetre, egyre fontosabbá válnak a direkt megmozdulások, a fórumozás, az aktivizmus. A dunai városi *Agents & Provocateurs (Illetékesség és provokáció)*¹⁵ kiállításon értettem meg az aktivista attitűd fontosságát. Én is szerettem ott ülni a Ludwig-lépcsőn. Jó felvetés volt az *Egyszerű többség*¹⁶ a Múcsarnok átadása előtti pillanatokban. A *Közösség mint orvos*¹⁷ is gyakran eszembe szokott jutni.

⊕ **LA:** Baglyas Erika egy korábbi, 2011-es munkáját is említetted, A közösség mint orvos című, négy alkalmat felölelő beszélgetéssorozatát az Óbudai Társaskör Galériában. Mit tartottál ebben a műben a legfontosabbnak?

⊗ **HBB:** Azt, hogy a művészeti közeget a közösség fogalmán át közelíti meg, és hogy újra beemelte a kommunikatív szituációval való kísérletezést.

⊕ **LA:** Milyennek látod a társadalmat, azoknak az állapotát, akikhez a munkád szól?

⊗ **HBB:** A jelenlegi politikai elit azt használja ki, hogy a magyar társadalom nagy része képviselő nélkül maradt, nem képes megszervezni önmagát. Azok a pártok és szervezetek, amelyeknek ez lenne a feladata, mára az illegitimitás határára kerültek. Ráadásul az emberek nagy része még mindig a Démon vs Messiás erőterben képzelet el az ország jövőjét, ezzel önmagán, a saját

cselekvéseinek határára kívülre helyezi a társadalmi tér kialakításának felelősségét. Ez egy önként vállalt alattvalói magatartás, az ebből kialakuló attitűdnek, a tanult tehetetlenségnek a megváltoztatását érzem a legfontosabb feladatnak, ehhez szeretnék mintát felmutatni.

⊕ **LA:** Fontos az is, hogy az Eleven Beszélgetés egyben tiltakozás is.

⊗ **HBB:** Igen, sokan kérdezték, miért nem keresünk magunknak valami fűtött, zárt helyet, hogy ott beszéljünk kedélyesen, zavaró tényezők nélkül. Ezzel éppen a demonstráció lényege veszett volna el. Az, hogy a beszélgetés a szobor előtt, a köztéren zajlik, kiszolgáltatottá tesz minket: azt jelenti, hogy a konfliktuszónában vagyunk. Az *Eleven Beszélgetés* lényegéhez tartozik, hogy elnyújtja, fenntartja a konfliktushelyzetet, és lehetőséget ad a véletlen besodródásokra – nem csak az eleve elkötelezettek szoltja meg.

⊕ **LA:** Mindez egyben demonstrációkritika is, nem?

⊗ **HBB:** Én az eleven beszélgetéseket kultúra kritikai gyakorlatnak, állásfoglalásnak tekintem. Ez több az „üzemeltetés” során meghozott döntésben szempont volt.

Eleven Emlékmű
© Fotók: Csozó Gabriella



13 Ld. pl. a *LETTRE* 2012/nyári (85.) számának Kotányival foglalkozó írásait <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre85/ootart.htm> (Hozzáférés: 2015. január 6.)

14 Michael TH Greven: Mannheim Károly és a Demokrácia problémája a tömegtársadalom korában http://www.poltudszemle.hu/pdf/1994/1994_2/greven.pdf (Hozzáférés: 2015. január 6.); Mannheim Károly: *A gondolkodás struktúrái*. Atlantisz, Budapest, 1995.

15 *Agents & Provocateurs (Illetékesség és provokáció)*. Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros, 2009. október 16 – november 20. <http://archivum.ica-d.hu/?p=258> ld. még: <http://www.agentsandprovocateurs.net/index.php?lang=hu>

16 *Egyszerű többség, Művészeti együttműködések bemutatása*, Múcsarnok, Budapest, 2011. március 26 – április 23. http://www.mucsarnok.hu/new_site/index.php?lang=hu&t=569

17 http://www.obudaitarsaskor.hu/index.php?option=com_ev_entlist&view=details&id=22462%3Aa-koezoesseg-mint-orvos&lang=hu; ld. még: <http://akozossegmintorvos.blogspot.hu/>

☛ **LA:** Ez a beszélgetőkör nem válik tömeggé: egy tiltakozó tüntetésen megjelenhetne kétszáz, vagy akár ezer ember is, itt viszont minden alkalommal tizenöt-húsz résztvevő ül a téren.

☛ **HBB:** A helyszínen lezajló beszélgetések tovább folytatódnak a mindennapi élet kommunikációs tereiben, így jutunk el a „tömeghez”. Mi nem megmutatni, hanem kitalálni akarjuk az erőnket, láthatóvá tenni, felkutatni azokat a lehetőségeket, erőforrásokat, amelyek mentén érdemes új viszonyokat teremteni a társadalom terében.

☛ **LA:** Azaz olyan erőt, ami belülről építkezik, mert intenzív műhelymunka során születik meg. Arra mutat sz rá, ami a társadalmunkból leginkább hiányzik, ez teszi a demonstrációt művészi akcióvá, és egyben rendkívül helyspecifikussá, amennyiben a közösségünk mentális terét helynek tekintjük. Mondhatjuk, hogy a tér, amit létrehoztatok „magyarspecifikus”?

☛ **HBB:** Az eleven modell valóban erre a helyzetre és közegre íródott. Igen, lényegileg fejezi ki mindazt, ami a kultúránkban „magyarspecifikus”. Ugyanakkor az occupy mozgalmak hatása is lényeges. A kultúra egészét érintő paradigmaváltás jele is lehet, a demonstrációk természetének megváltozása. A demonstrálók konkrét üzenete mellé megfelelő társadalmi erőt kell felmutatni ahhoz, hogy a párbeszéd elkezdődjön, ebből ért a hatalom. Ez történt a netadó esetében is. Az eleven körben maga a párbeszéd képessége válhat felmutatható erővé, és ennek a párbeszédnek a partnere azonban nem a hatalom. A mi partnereink az emberek, és arról beszélgetünk, hogy mi ez a társadalmi szituáció, amiben benne vagyunk. Az a tény, hogy mi nem tudunk egymással kommunikálni, jelentősen megkönnyíti a jelen politikai elitje számára ennek az arrogáns hatalmi struktúrának a kiépítését. Az egyik beszélgetésben HELLER ÁGNES hívta fel a figyelmet arra, hogy Orbán Viktor – bár más módszerekkel gyakorolja, de – gyakorlatilag minden demokratikus eszközt felhasznált a hatalomhoz jutásához, a népszavazástól kezdve a demokratikus körökig. Az egyik politológus beszélgetőtársunk szerint ez az autoriter fordulat egyenesen a magyar társadalom belső működésének, a „népléleknek” a megértéséből következik. Én abban bízom, hogy Heller Ágnesnek van igaza, és az Orbán-rendszer nem predesztinált, nem szükségszerű a létezése, és a mi viselkedésünkön is múlik, hogy miként lesz „lejátszva” ez a történet. Ha meg tudjuk értetni lakossággal, hogy mi a tét, még megváltoztatható a helyzet. De ehhez el kell tudnunk magyarázni, ez pedig új kommunikációs stratégiák nélkül nem lehet eredményes. Ebben a folyamatban az egyik kiindulópont lehet az *Eleven Beszélgetés*. A beszélgetőkört azért tartom fontosnak, mert itt nem a hatalomtól kérünk, hanem önmagunktól várunk el valamit, attól a szövetségtől, amit a társadalom jelent.



A Szabadság téri szobor a hatalmas tiltakozáshullám nyomán az önbecsapás emlékművévé vált, már csak abból a szempontból is, hogy az ilyen, egy hamis konszenzust erőszakkal bebetonozni kívánó művek a modernizmus óta hosszútávon általában működésképtelenek: idővel rendszerint köznevetség tárgyává lesznek, a hazai hagyomány szerint a szoborparkban végzik. (*Eleven Szoborpark?*) Azonban ezzel az emlékművel valami új dolog történt, sajátos átalakuláson ment keresztül, mivel a szoborkompozíció mágnesként vonzotta maga köré a tiltakozások kontextusait, és ezáltal mindörökké ki is egészült velük: köztéri szoborból a *public art* kategóriába átlépő alkotássá vált. Más emlékművekhez képest máris hatalmas irodalma támadt, akadémiai elemzések születtek róla,¹ talán a pszichoanalitikus

1 *Történelmi emlékezet és történettudomány*. A Magyar Tudományos Akadémia Filozófiai és Történettudományok Osztálya tudományos konferenciája, 2013. május 13. http://index.hu/belfold/2014/05/13/az_mta_megunta_a_hallgatast/ (Hozzáférés: 2015. január 6.)

Marosi Ernő: Derűre ború. Művészettörténeti megjegyzések. *Élet és irodalom*, LVIII. évfolyam, 21. szám, 2014. május 23. Kötetben: *Történelem és emlékezet. Egy akadémiai ülészak előadásai*. (Összeáll.: Hunyadi György és Török László), Budapest, Kossuth Kiadó, 2014



Az Eleven Mobil Pavilion építése a Labor Galériában
☛ Fotó: Sugár János

megközelítés hiányzik csak. Már nem egykori önmaga, nem létezhet „önállóan”, a kontextusa hipertrófiássá tágult, új, összművészeti alkotás-ként része lett a kritika és mindaz, amit elindított. Ez a helyzet akár egy trend új állomása is lehet, mert valami hasonló történt 1992-ben *A szabadság lelkének szobra*² esetében, mikor Budapest, és az ország szimbolikus jelentőségű Gellérthegy felzabardulási emlékművet egy hatalmas fehér vászonnal takarták el, amin két nagy fekete lyuk volt a szemek helyén.³ Akkor, amikor a korábbi rendszer emlékműveinek az elmozdítása volt terítéken, ez volt az egyetlen olyan kezdeményezés, amely nem egy ilyen köztéri alkotás helyének, hanem spirituális tartalmának a megváltoztatásával foglalkozott.

Ugyan más feltételek között, de hasonló történik éppen napjainkban, a bolgár fővárosban is, ahol a szovjet hadsereg 1954-ben felavatott emlékművét időről időre új tartalmak nevében festik rendszeresen át, s így annak eredeti kontextusa csak reflexiós kiindulópontként épül be egy új jelentésbe. Mintegy a *vendégszeretet* jegyében az egykori emlékmű följajlítja kiüresedett felületét aktuális és valódi üzenetek hordozására. Aztán orosz tiltakozásra megtisztítják a rátapadt új jelentésektől (whash your dirty...), hogy csak hamar – újabb üzenetek hordozójaként – ismét public art monumentummá változzék vissza.⁴ A budapesti szobor terében történő helyszíni, hagyományos tiltakozás nagy erővel és folyamatosan tartott sokáig, mára azonban a kezdeti sokpólusú tüntetések egyesültek az egész jelenlét egyik meghatározó első lépését kezdeményező *Eleven emlékmű*⁵ működésében. A Szabadság téren az építés kezdetétől fogva minden nap késő délután összeül egy beszélgetőkör.⁶ Ezzel a végtelen egyszerű gesztussal a politika maximalizációs görcse számára statisztikailag jelentéktelen gaz verte itt fel a fejét: a közösségképző élőbeszéd napi gyakorlata. KOTÁNYI ATTILA kijelentése naponta átlélhető igazsággá vált: „A Földön minden hatalom az élő, a minket éltető, a szárnyaló szónak adatott. Ez az evangélium, az örömhír.”⁷ A beszélgetések témáiban

az élőbeszéd teljes horizontja megjelenik a személyes vallomásoktól a slam-költészetén át⁸ az artikulátlan sikoltásig – ez utóbbi például egész távoli percepciósi hullámokat is vert.⁹

A „pusztán” élő jelenlétével működő beszélgetőkör valóban eleven emlékművével az eredeti szobor szájbarágós, hideg butasága kiegészült az irreverzibilis személyes idő, a valódi létezés dimenziójával. Az illékony emlékezés áll szemben a szobrászat időtálló anyagaival. Dávid és Góliátként az élőbeszéd ereje az öröklétnek szánt hamis üzenettel szemben, mintegy igazolva Karinthy Frigyes megállapítását: „az írás elrepül, a szó megmarad”¹⁰

A beszélgetőkör rokonítható VÍGH TAMÁS akár névadónak is tekinthető javaslatával, miszerint: „A Kossuth Lajos téren úgy valósulhatott volna meg az 1956 forradalmát, hőseinek emlékét őrző, a forradalom eszmeiségét hirdető monumentum, ha reggelente az Országházból kijönne két ember, és minden nap rakna egy tüzet, és késő éjszakáig táplálná, élesztené a lángot. Az emlékezők meg körülállhatnák. Addig, ameddig a két ember kijönne tüzet rakni, addig lenne a forradalomnak méltó, *eleven emlékműve* a Kossuth Lajos téren, ott, ahol 1996 óta a furcsán beékelődő márványobelisztkbe vezetett gázvezeték fölött pislákol a láng.”¹¹

8 Molnár Péter: *Arisztophanész Magyarhonban 2.2*, <https://www.youtube.com/watch?v=K4jYkPgWzXY> (Hozzáférés: 2015. január 6.)

9 Mucsi Mesi & Nagy Gergely: SCREAM! SCREAM! SCREAM! Kortárs képzőművészeti produkciók saját visszhangja a mainstream médiában: egy példa, http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/scream_scream_scream.2571.html?pageid=81 (Hozzáférés: 2015. január 6.)

10 *Címszavak a Nagy Enciklopédiához*, <http://mek.oszk.hu/07300/07367/html/01.htm#11> (Hozzáférés: 2015. január 6.)

11 Idézi Wehner Tibor: *Budapesti szoborművek. Szubjektív művészeti naplójegyzetek. 1997-1999. Budapesti Negyed*, 9. évf. 2-3. (32-33.) sz. (2001. nyár-ősz), <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00025/wehner.html> (Hozzáférés: 2015. január 6.)

Az Eleven Mobil Pavilon építése a Labor Galériában
© Fotó: Kertész Noémi



Eleven Mobil Pavilon Szabadság tér, 2015. március 2.
© Fotó: Sarlay Béla

2 IPUT, 1992 W, Lőrinczy Júlia javaslata alapján.

3 Boros Géza: Három radikális köztéri project. Bevezetés az utca művészetébe, *Beszélő*, 2004./július-augusztus (9. évf. 7. sz.) <http://beszelo.c3.hu/cikkek/harom-radikalis-kozteri-projekt> (Hozzáférés: 2015. január 6.)

4 <http://artportal.hu/magazin/nemzetkozi/a-szovjet-hadsereg-szoviai-emlekmuvenek-mozgalmas-evei> (Hozzáférés: 2015. január 6.)

5 *Eleven emlékmű – az én történelmem*. <https://www.facebook.com/ElevenEmlékmu>

Az *Eleven Emlékmű* volt a témája a Tei Pál szerkesztette, 2014. november-decemberi (no.71) *Indexlink*nek is.

6 2014 szeptember óta a *Szabadság Színpad*dal együttműködve <https://www.facebook.com/pages/Szabadsag%3%A1gsz%3%ADnpad/848336808511082>

7 Kotányi Attila: Van-e médiumkritika, amely nem öngyilkos? In: *Buldózer – médiaelméleti antológia*. Szerk. Sugár János, 1997. <http://mek.oszk.hu/00100/00140/html/> (Hozzáférés: 2015. január 6.)



Eleven Mobil Pavilon | Szabadság tér
© Fotó: B. Molnár Béla



Eleven Mobil Pavilon | Szabadság tér, 2015. március 9.
© Fotó: Sarlay Béla

170 napja minden nap összejönnek emberek, összehordják a székeket, működni kezd egy minimális infrastruktúra, és beszélgetnek egymással. FERDINAND EBNER szerint „az igazi Én azáltal létezik, hogy és ahogya a Te felé fordul: a szó révén tehát, és nem azáltal, hogy elgondolja önmagát, hanem, hogy kimondja”.¹² A beszélgetőkörben megtanulunk beszélni, és rá is szokunk az élőbeszéd a mai mediatisált közegben lenézett és megalázott médiumára. Ebben a szabad és önkéntes tanulási folyamatban a résztvevők képesek a mással is, az idegennel is beszéd-helyzetben szembenézni. Az *ÉN-Te-Szó* igazságra épülő beszélgetések lebonyolításában moderátor és a fórumozás technikája segít, utóbb már heti program is van és weben elérhető archív hangfelvételek.¹³

Az *Eleven emlékmű* beszélgetőkör a hideg időben sem kívánja szüneteltetni a beszélgetéseit, és mivel pillanatnyilag nincs lehetőség Vigh Tamás javaslatának proaktív továbbgondolására,¹⁴ a kör megtárgyalta, hogy milyennek is kell lennie egy eleven beszélgetésekre alkalmas, téliesített helynek. Egyértelmű volt, hogy a szerkezet könnyen, kis helyen tárolható, egyszerűen és gyorsan felállítható kell, hogy legyen, és mindemellett persze transzparens is, mert alapvető, hogy a bent ülők kívülről is jól látszódnak. És természetesen olcsó, mert a beruházást a beszélgetőkör program utáni, önkéntes adományai fedezik.

A tervezés és kivitelezés a Tilos Rádió *Alkotás útja* (élőbeszéd demonstráció) című műsora Labor Galériába tervezett egyhetes programjának evidens átszervezése révén a kiállítótér nyilvánossága előtt zajlott, ez idő alatt a Labor Galéria az *Eleven Emlékmű Téliésítés* nyilvános munkahelyévé vált.¹⁵ Az ékszertervező tapasztalattal rendelkező kurátor, HORVÁTH BALÁZS BYRON a taktikus dizájn nevében, a barkácsáruházak kínálatát felmérve tervezte meg a korábban megfogalmazott elvárások és a közösen meghatározott irányelvek metszéspontjában az *Eleven Mobil Pavilon* – amit azóta használatba is vett a beszélgető-közösség.

A megszállási emlékművet mostantól – fizikailag és esztétikailag is – kiegészítő *Eleven Mobil Pavilon* egy kétállású tárgy. Csukott állapotában egy vastag, álló hasáb, így éjszakára a tér egy látszólag jelentéktelen pontján maradhat; a területfoglalás szerzett jogának értelmében egy korábban már odatett, lábakon álló szerény plakáthordozó helyére kerül, ezért a mimikri gesztusával új hirdetőfelületként is működik. Egy, ugyan be nem tervezett, de elfogadott másik funkciója, hogy adott esetben szelfogóként szolgál a térre vezényelt rendőröknek.

Nyitott állapotában pedig téliesített szabadtéri beszélgetés-környezetet nyújt, fűthető beltérrel, ki- és belátással. Formailag modernista elveket követ, leginkább a házilag épített garázsokra vagy egyes lángosbódéokra hasonlít, de a retinális megközelítés ezúttal sem mond semmit, hiszen, mivel a szükségből született, és szigorú feltételeknek kellett eleget tennie, ezért tagadja a formát, és ezzel „formailag” is egy erősebb prioritásra utal. Adódik a *situacionista dizájn* címke. Sajnos a hagyományos dizájn-szemlélet számára egy ilyen tárgy (meg)láthatatlan látszólagos igénytelensége, esetlensége, olcsóságból eredő egyszerűsége miatt, és egy nyitottabb szemlélet is csak a buhera-esztétika¹⁶ irányából tudná megközelíteni. Holott valójában a hazai dizájnrajt címlapjára méltó példa: ez a 2014-es év dizájn objektje! VICTOR PAPANEK volt az, aki tágított a jó dizájn addigi szempontrendszerén, hozzáadva a társadalmi felelősség gondolatát. A letisztultság esztétikumát zárójelbe téve, felhívta a szükségkiváltó kreativitás (= no budget megoldások) értékeire a figyelmet.¹⁷ Szerinte az *etikus dizájn* vezethet igazi változásokhoz a világban.

Kotányi Attila és Victor Papanek a hideg időben is beszélgetnek a Szabadság téren.

¹⁵ <http://labor.c3.hu/2014/10/az-alkotas-utja-a-laborban-eleven-emlekmu-mobil-pavilon/>

¹⁶ A buhera fogalmát („snasz, neociki, buhera”) Bodor Ferenc az Iparművészeti Egyetem könyvtárosa, építészeti és iparművészeti szakiró (1941–1994) használta előadásaiban, és Szalai András művészettörténész, építész egyik fontos kutatási témája.

¹⁷ Bodor Ferenc: A Papanek jelenség. *Ókotáj*, 1993/tavaszi http://epa.oszk.hu/00000/00005/00003/ideol1.html (Hozzáférés: 2015. január 6.)

¹² Idézi Mándy Stefánia: ÉN – TE – SZÓ (Ferdinand Ebner Pneumatológiai Törédékeiről). In: *Hasbeszélő a gondolóban – a Tartóshullám antológia, Bölcsész Index*, Budapest, 1987, 39–46. [39.]

¹³ a hozzáféréshez: eleven.aktivista@gmail.com

¹⁴ *Tűz a múzeumban*, ld.: <http://www.btmfk.iif.hu/sugarj.html>

Apák bűnei

Nemzedékek és amnézia emlékezet

Bálint-ház, Budapest

2014. december 5 – 2015. január 8.

Kiállítás és kontextus

A közelmúltban kifejezetten szélsőséges indulatokat is kiváltó hazai emlékezetpolitikai diskurzusban üdítő vállalkozásként, *Nemzedékek és emlékezet* címmel rendezett program-sorozatot a budapesti Bálint-ház.¹ Érdemes ezért az azonos című, BÖRÖCZ LÁSZLÓ és SOMOGYI ZSÓFIA által kurált kiállítást egy komplex folyamat részeként értelmezni, amely az emlékezés bonyolult munkájának egyfajta állomásaként is működött. Az előadások, programok és maga a kiállítás is azt erősítette, hogy az egyéni és kollektív emlékezet nem adottság, hanem olyan folyamat, amely a személyes történetek mikronarratíváinak ugyanúgy ki van szolgáltatva, mint az aktuális politikai-hatalmi beszédmód iránymetaforáinak. Azzal, hogy a hivatalos politika kijelöl ünnepeket és évfordulókat, egyúttal elhárítja annak felelősségét, hogy az egyéni identitás saját folyamatszerűségében szűrje át magán az emlékezés, az ünnep, a részvétel vagy a kegyelet fogalmait, valamint azokat a jelentéstartományokat, amelyeket ezen fogalmak működése az emlékezés aktusaihoz rendel. A kultuszhoz hasonlóan az ünnep is azt a téves fölényérzetet adja a benne résztvevőknek, hogy a jelenből a történelmi múltba visszatekintve már minden olyan információnak a birtokában

¹ <http://nemzedekes-es-emlekezet.balinhaz.hu/>

ALPERN BERNADETT
Berlin Gestern – Tegnep Berlinben, 2014



Berlinben születtem és nőtem fel. Apám Názáretben, anyám a Galilei-tónál született egy kisvárosban. 1948-ban menekülniük kellett. Apukám Berlinbe ment dolgozni egy gázgyárba, ahogyan nagybátyám is, akit meglátogatni érkezett Berlinbe anyukám 1985-ben. Itt találkoztam apukámmal és egymásba szerettek. Anyukám a mai napig bevándorló Németországban. Én sokáig azt hittem, hogy minden arab libanoni, mivel többször is voltunk Libanonban nagyszülőket látogatni. Anyukám csak arabul beszél velem, a papám meg csak németül. Végül 16 évesen beleszerettem egy palesztin fiúba és ekkor tudtam meg, hogy nem minden arab libanoni, majd megkérdeztem a szüleimet és kiderült, hogy mi is palesztinok vagyunk... Izraelben még sose voltam és a szülők se voltak 1948 óta.

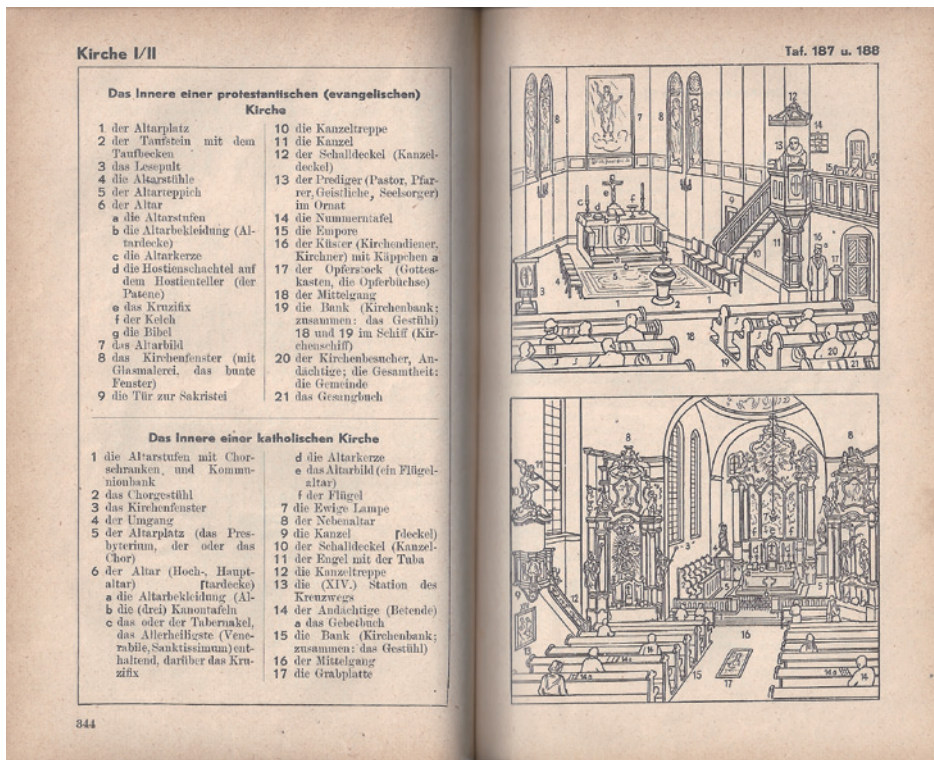
vannak, ami az ünnepet azzá teszi, ami, s így annak létjogosultságát nem lehet kétségbe vonni.²

Az emlékezés folyamata, valamint az azon keresztül létrejövő egyéni és csoportos identitások arra hívják fel a figyelmet, hogy a múltat nem lehet lezárt korszakként értelmezni. Sokkal inkább érdemes olyan retorikai alakzatként vizsgálni, amely csak idővonatkozásában tér el a jelentőtől, de azt szervesen alakítja. A Bálint-házban rendezett előadás-sorozat és kiállítás a mindig aktuális, de folyton új eredményekkel gazdagodó emlékezetpolitikai beszéd árnyalataira, az egyéni és közösségi emlékezet összefonódásaira utalva, a kritikai elemzésnek alávetett történetiség-koncepciók elméleti és képzőművészeti bemutatását hajtotta végre, megerősítve ezzel az emlékezéssel és a szabadsággal együtt járó felelősség morális imperatívuszát is. Magyarországon az egymásra rakódó, egymástól radikálisan különböző, egymást hallgatásba, elfojtásba és tabusításba átvezető korszakok – a Monarchia összeomlásától egészen az 1989-es rendszerváltozásig húzódó, traumatikus évszázad – kapcsán sem politikai, sem társadalmi konszenzus nem alakult ki. A különféle korszakok egymásra rakódása, majd retorikai felszámolásának következményeként komplex történelmi idővel kell elszámolni. Az egymást lenullázó történelmi idők sajátos viszonyrendszerükkel, nyelvhasználatukkal és hatalomtechnikai megoldásaikkal úgy számolták fel egymást, hogy elvileg nem lehet kapcsolatot vagy folytonosságot találni köztük. Ezt a problémát kizárólag a beszéddel, a hallgatás ellenében tudatosan létrehozott kritikai beszédmódokkal lehet megoldani.

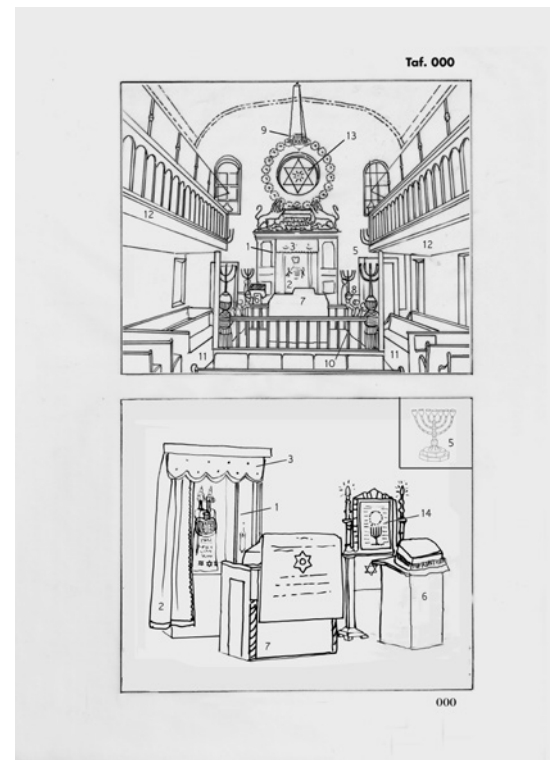
Az apa törvénye

A kiállítás, egyben az egész sorozat talán legjobban működő, azt allegorizáló darabja a bal oldali fogadófalán elhelyezett vetítés (ALPERN BERNADETT: *Berlin Gestern – Tegnep Berlinben*, 2014). A képeken egymáshoz tulajdonképpen feltűnően hasonlító, fiatal, jól öltözött, jövőbe tekintő emberek láthatók, mellettük pedig családjuk története olvasható. A különböző országokból elszármazott zsidók és nem zsidók többgenerációs története földrajzilag és ideológiailag is különböző, traumatizáltságukban azonban hasonló narratívákat mutatnak be, amelyek mind azt illusztrálják, hogyan befolyásolja a történelem az egyén és a család sorsát. Az első személyű nyelvtani formula létrehozta a közös birtokviszony retorikai képzetét: a családok egymástól elképesztően eltérő történetei nemcsak a képen látható fiatalok, hanem metaforikusan teljes etnikai-politikai közösségük történetét reprezentálják. A családi és személyes fordulópontok

² Ld. DÁVIDHÁZI Péter: *Egy irodalmi kultusz megközelítése*. In: TAKÁTS József (szerk.) *Az irodalmi kultusz kutatás kézikönyve*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2003



Der Grosse Duden. Bildwörterbuch, Bibliographisches Institut A. G. b in Leipzig, 1938



CHILF MÁRIA
Duden Javított, bővített kiadás, 2014

nem valamiféle kapaszkodóként szolgálnak, és nem is csupán a történelem szubjektív-személyes elbeszélhetőségének lehetőségét vetik fel, hanem a narratív identitás kialakításának azt a 19. században jelentkező gyakorlatát mozgósítják, amely egy vérségi genealógián keresztül mutat fel és beszél el egy politikai-közösségi identitást. A kiállítás (és a sorozat) címében is hangsúlyosan jelenik meg a szellemivé alakítható leszármazás, amely a patriarchális zsidó-keresztény társadalmakban sajnos még mindig eminensen az apa figurájához kapcsolódik. Az apa nemcsak a származás, az eredet metaforájának, vagy a diktatórikus és patriarchális berendezkedés adekvát hordozója, de egyúttal kapcsolódik a több ezer éves, zsidó-keresztény bibliai hagyományhoz is. A fiút feláldozó újszövetségi istenkép mellett számos, a vérségi kapcsolatot narratív szinten tematizáló történet, vagy moralizáló parabola található a Bibliában, amelyek közül ugyanúgy kiemelhető a tékozló fiú története, mint az apák és fiúk bűnei között fennálló kapcsolat bonyolult teológiai és morális problémája. Ez utóbbi ugyanis több változatban érhető tetten nemcsak a *Bibliában*, de általában a nyugati kultúrkör akkulturációs technikái között is. Mózes könyvei közül háromban, a *Kivonulás* könyvében, a *Számok* könyvében és a *Második Törvénykönyvben*, valamint *Ezékiel próféta könyvében* is található passzusok arra nézvést, hogy a bűn természetétől fogva nem öröklhető. Ennek ellenére számos bibliai szöveghelyen jelenik meg ennek ellenkezője is, vagyis, hogy az apák bűnei a fiúkra szállnak. A hiányalakzatként megjelenő, apák által elkövetett bűnöket az utódok teszik jóvá, ők felelnek vagy bűnhődnek meg értük. Ugyanez igaz

akkor is, ha nem vér szerinti, hanem szellemi, nem egyéni, hanem közösségi eredetről van szó.

A nyugati kultúrának hasonlóan jelentős csomópontja Oidipusz apagyilkossága, amely nemcsak a szépirodalmi, hanem az értelmezői szöveghagyomány előképévé is vált. A vérségi és metaforikus genealógia tétje tehát kettős: egyrészt egy nagy és szerteágazó eredetű hagyomány újírásaiként funkcionálnak, másrészt pedig kapcsolódnak a nemzetközösség, illetve a család történetének újkori paradigmáihoz is. Jelen esetben mind a morális, mind a politikai értelmezésnek jelentősége van. Az emlékezés és a személyes identitás médiumként való olvasása révén a korszakok és beszédmódok palimpszesztusként egymásra rakódva írják tovább a szubjektív történelmet, amelyet a kiállítás személyes és közösségi narratív identitásként legitimál.

Az önmagaság elvesztése

A kiállításban egymást követik az idegenséget, *mi* és *ők* különállását, ugyanakkor az *én* elbeszélhetetlenségét, belső integritásának hiányát radikálisan tematizáló munkák. CHILF MÁRIA *Duden Javított, bővített kiadás* (2014) című munkája a zsidó vallás és kultúra elemeit mutatja be a legismertebb német értelmező szótár, a Duden formavilágát megjelenítve. A műleírásban is olvasható, hogy az 1880-as első kiadás óta a szótár fő szerkesztési elvei a folyamatos átdolgozás, a frissítés és az aktuális nyelvhasználati viszonyok figyelembe vétele. Az 1938-as kiadásban, a korszak diktatórikus ideológiai követelményeinek megfelelően, a zsidó vallás és kultúra nem jelent meg: mintha nem is létezett volna. Chilf munkája pótolja a hiányt, a kiállításban a szótár formai elveit követve jelennek meg a zsidó kultúra elemei. Ez a gesztus az utólagos jóvátétel lehetősége nélkül hozza létre mégis a létezés legitim jeleit, kiforgatva és újírva egy akadémiai narratívát. Gyáni Gábor 2014-ben megjelent *A történelem jelentése és politikai haszna* című tanulmányában a következőket írja: „A múlt rászolgál a kritikára, hiszen nagy adag emberi gyöngeség és erőszak rejlik benne. Nem a magasabb rendű jelen ítélkezik ez alkalommal az alacsonyabb rendű múlt felett, hanem az élet egészséges önzése kerekedik a valamikori dolgok hatalma fölé.”³

A Duden újraírt egykori kiadása nemcsak azt mutatja meg, hogy a leggyilkosabb

3 Gyáni Gábor: *A történelem jelentése és politikai haszna*. In: *Történelem és emlékezet. Egy akadémiai ülésszak előadásai*. (Összeáll.: Hunyadi György és Török László), Budapest, Kossuth Kiadó, 2014, 59.

Nem tudom

Chilf Mari kiállítása elé*

ideológiák a hétköznapiok látszólag ártalmatlan tárgyai, gesztusai és rítusai között törnek utat maguknak, hanem azt is, hogy a politikai ideológia oktatási és tudományos kánonba való beszivárgása egyenes úton vezet el a totális kirekesztésig, majd megsemmisítésig.

A kollektív bűnösség ideáját és elgondolását feszegeti KÁLLAI HENRIK *Arc nélkül* (2014) című festménye. Az elmosódott arcú, vonásokkal nem rendelkező, hosszú, szőke hajú, katonaruhát viselő lány portréja olyan általános vizuális toposzokkal dolgozik, amelyeket jellegzetesen a náci katonák sajátjának lehet gondolni. A felelősség és a bűn mértékének megítélése nemcsak rendszerszinten, de egyénileg is változó. A kényszer, a meggyőződés és a kötelesség fogalmaival körülírható morális dilemmát fejezi ki a festmény azon tömegeket jelképezve, akik névtelenül és hangtalanul szolgálták ki a diktatúrát. Azonban azt is felveti, hogy az arc az identitás elbeszélésének egyik legfontosabb azonosítója, elvesztése tehát egyben önmagunk megsemmisülését is jelenti. Az egyik legizgalmasabb, vizuális és kulturális sztereotípiákat egymás ellen kijátszó alkotás RÁCMOLNÁR SÁNDOR *Nazi Souvenirs* című 2014-es sorozata, amely a művész meghatározása szerint „pszeudo dísz tárgyakból” áll. A kisméretű, giccses képeslapok látványvilágát felidéző képeken náci koncentrációs táborok láthatók, alattuk pedig a városnevek, ahol megépültek. A koncentrációs táborok átvették az egykori városok felett az uralmat, az arctalan katonákhoz hasonlóan elvesztették identitásukat, nevük pedig összefonódott az embertelen rendszerrel. Emlékezete ugyanis nemcsak az embereknek, hanem a helyeknek is van, s a traumákat elszenvedett városok többé nem kapták vissza az újjáépülés valódi lehetőségét. A kiállítás termében elhelyezett, 1930-as és 1940-es évekbeli újság-reprók és történelemkönyv-lapok sajátos médiatörténeti kontextust hoztak létre. A Duden-szótár hiányos kiadásához hasonlóan mutatták meg a hétköznapiok természetességében rejtőző veszedelmet. A természetesség, a megszokott ingerek korszakonként változnak: ami egykor elfogadott és bevett volt, mára a történelem szemétdombjára került. Csak hogy továbbra is vannak arra utaló jelek, hogy az ideológiai rombolás, a kirekesztés negatív retorikája nem ért véget a második világháborúval. Az emlékezés felelőssége arra is figyelmeztet, hogy soha többet ne kapjanak valódi teret és kontextust.

A kiállításban a látszólag véletlenszerűen, majd szubtextuálisan egymáshoz rendelt fogalmak és művek rajzolják meg azt a mintázatot, amely a saját és a közösségi történetet egyaránt a történetiségben, a történelem médiumaként próbálja meg elbeszélni. Mindez együtt jár az idő fogalmának megváltozásával. A térben az idő ugyanúgy relativizálódik, majd felfüggesztődik, ahogyan a diktatúra időtapasztalata. Az emlékezet személyes lesz, és műalkotássá válik.

nem tudom mikor született az anyám,

nem tudom a nagymamám hogy keveredett ki pontosan a nagyváradi gettóból anyámmal a hasában,

nem tudom, hol és hogyan bujkált, nem tudom, hogy szülte meg az anyámat.

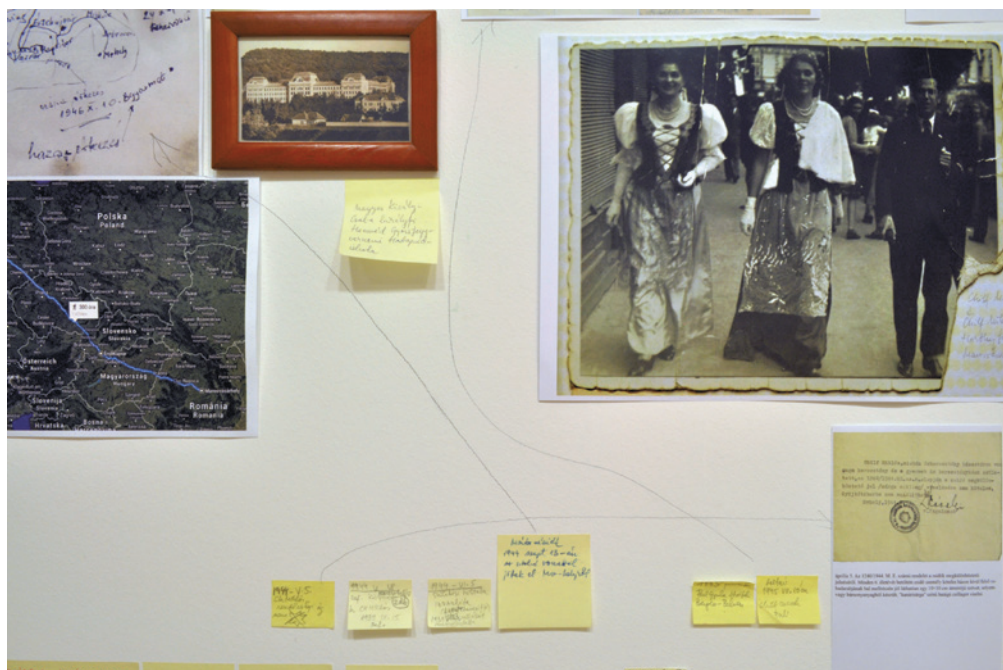
nem tudom, nagyapám miért került a frontra, nem tudom, nagyapám családja, tehát a soha nem ismert dédnagyapám és a dédnagymamám családja miért jelentette fel a nagymamámat, miért akarták, hogy vigye el inkább örökre a vonat, miért nem akarták soha megismerni az unokájukat.

nem tudom nagymamám mért énekelt nekem jiddis dalokat,

nem tudom nagyapám miért kapta a kitüntetésait, nem tudom, használta-e vagy hordta-e valaha a törött kardot, aminek a pengéjéből aztán apám finn kést csinált magának, és aminek a tokját csinálni én is segítettem.

* A Viltin Galériában (Budapest) 2014. december 10-én elhangzott megnyitó szövege. (*Átmeneti tárgyak* | CHILF MÁRIA, 2014. december 11 – 2015. február 6.)

CHILF MÁRIA
Átmeneti tárgyak, Viltin Galéria, Budapest, 2014, részlet a kiállításról





CHILF MÁRIA
Trance-national, 2014, videó



CHILF MÁRIA
Átmeneti tárgyak, Viltin Galéria, Budapest, 2014, részlet a kiállításról

nem tudom, mi volt nagymamám betegsége, amitől egész életem át szenvedett,

nem tudom, mivel sértette meg a magyar nagymamám a zsidó nagymamám, amikor végre megismerték egymást, mert már biztos volt, hogy az apám feleségül fogja venni az anyámat.

nem tudom, honnan volt és hogy maradt meg a nagymamám gyűrűje, nem tudom, anyámnak miért kellett végül eladnia

nem tudom, mi lett az aranylánccal, amiről azt mondták, hogy nagyapám magával vitte a frontra és megmentette az életét,

nem tudom ezt se, azt se, történeteket tudok csak, vagyis semmit se tudok, amit tudok, arról azt nem tudom, hogy mi az igazság, nem tudom, hogy van-e egyáltalán igazság, nem tudom, hogy megismerhető-e a múlt. Nem tudom, hogy van -e múlt.

nem tudom, hogy akarom-e, hogy legyen múlt,

nem tudom, hogy elkerülhetem-e, hogy utolérjen és megtaláljon.

De, tudom.

Ezt az egyet tudom.
Nem kerülhetem el.

Ott van mögöttem, húzom, magammal, végtelen hosszú mocskos szürke köpeny, titkokból, hazugságokból, elhallgatott igazságokból, hihetetlen féligazságokból szótték, akárhova megyek, jön utánam, kavargja a port.

Kezembe fogom apám finn törét, utolér a múltam. Anyám kezére nézek, nincs raja a gyűrűje, utolér a múltam. Hiába az övék: az enyém.

El akarom felejteni, nem tudom elfelejteni. Emlékezni akarok rá, nem tudok emlékezni.

Az utóbbi kilenc évet azzal töltöttem, hogy a magam számára megválaszoljam, melyik a könnyebb, a felejtés vagy az emlékezés.

Nem tudtam megválaszolni.

Helyette regényt írtam, múltat rajzoltam, ha nem is a magamét, ha nem is magamnak, de múltat.

Valahogy így:

„Nagymama azt kéri, menjek oda mellé. Lisztet szór a gyúródeszkára, végigsimít rajta, a liszt beteríti a deszkát. Azt mondja, figyeljek, jegyzem meg, hogy mit csinál, közben egy vonalat húz a mutató ujjával a lisztbe. Vár egy nagyon kicsit, aztán mindjárt kitörli. Azt mondja, rajtam a sor, rajzoljam vissza.

Belenyúlok a lisztbe, végighúzom a deszkán az ujjam. Hasonlít a Nagymamáéra, de nem pont olyan. Nagymama azt mondja, nem jó, kitörli. Próbáljam újra. A lisztet nézem, elképzelem Nagymama ujjának a nyomát a liszt alatt, hagyom, hogy az ujjam megtalálja, hagyom, hogy végigfusson rajta. Nagymama bölint, két másik vonalat húz a lisztbe, a vonalak úgy keresztezik egymást, hogy egy göcsörtös villámot formáznak, csak egy pillanatra látom, Nagymama rögtön kitörli. Én jövök, vissza kell rajzoljam. Az ujjaim nem találják a nyomot. Nagymama azt kérdezi, mi van, vak vagyok, nem láttam, mit csinált? Azt mondom, nem vagyok vak. Láttam, csak elfelejtettem. Nagymama azt mondja, most volt, nem felejthettem el. Azt mondja, gondolkozzak, azt mondja, emlékezzek. A lisztet nézem, a mozdulatokra gondolok, hogyan mozgott a karja, a csuklója, a keze, az ujjá. Én is úgy nyúlok a lisztbe, én is úgy mozgatom a karom, kibújik az ujjam alól a villám. Nagymama azt mondja, na ugye. Na ugye, hogy emlékszem. Kitörli, most már nem csak egyenes vonalakat rajzol, köröket, csigavonalakat, egymásba fonódó mintákat, madarakat, halakat, macskákat, virágokat, egy nagy fát, lángokat. Mindegyiket kitörli, mindegyiket utána rajzolom.

Azt mondja, jól csinálom. De most jön a neheze. Egy arcot rajzol a lisztbe, megismerem, Nagypapa arca. Nagymama kitörli, azt mondja, rajzoljam vissza. Megpróbálom, nem sikerül, nem jó helyre kerül az orra, nem jó helyre kerül a szája, a szeme is túlságosan szétáll. Nagymama kitörli, azt mondja, próbáljam még egyszer, nem rajzolja újra. Megint megpróbálom, megint nem sikerül.

Nagymama azt mondja, újra. Megpróbálom, de már a mozdulat közben tudom, hogy nem fog sikerülni. Nem fejezem be, nem várom meg, hogy kitörölje, én törölöm ki. Nézem a fehér lisztet, megmozdul a kezem, belenyomom az ujjam, erősen rányomom a deszkára, hogy érezzem a sima falap rostjait az ujjbegyem alatt. Azt akarom, hogy fájjon, azt akarom, hogy a körmöm nyomot hagyjon a fában, hogy belekarcolja örökre és kitörölhetetlenül azt, ami kijön az ujjaim alól, ez most nem láng lesz, nem virág, nem villám, nem olyan arc, amit nem ismerek csak képről, nem Nagypapa arca lesz, mert azt igazán sosem láttam, nem, ez most más lesz. A deszka csikorog a körmöm alatt, a liszt fehéren porzik az ujjaim körül, Apa arcát rajzolom be a lisztbe, haragosan néz, de tudom, hogy nem rám haragszik, másokra haragszik, engem szeret. Tudom, hogy ott a harag mögött a mosoly, tudom, hogy belekarcolhatnám azt is a lisztbe, nem karcolom, csak nézem, aztán mellékarcolom Anya arcát is, nemcsak az ujjam fáj, hanem végig az egész karom, és a hátam is, és a lábam is, annyira nyomom az ujjam, hogy mindenem fáj, Anya arca szomorú, de tudom, hogy nem miattam, az ő szomorúsága mögött is ott van valahol az öröm, nézem őket, ők visszanéznek rám a lisztből.

Nagymama azt mondja, megértettem a lényegét, vagy mindig is tudtam. A fájdalom segít emlékezni, de úgy, hogy mégse csak a fájdalomra emlékszünk, hanem mindenre, mert muszáj mindenre emlékezni, mert csak az van, amire emlékszünk, amit elfelejtünk, az nincs többet, eltűnik a múltból, eltűnik a világból.

Meglöki a deszkát, a gyűrűje nekikoppan az asztal szélén átnyúló alsó faperemnek, hullám fut végig tőle a liszten, az arcok eltűnnek, a liszt megint sima.”

Chilf Marival ugyanaz történt, ami velem. Kinyitotta a ládát, megtalálta a múltja darabjait, magára öltötte ezeket a darabokat, múltat rajzolt magának belőle. Itt állunk a múltja közepén, itt állunk a múltunk közepén. Felránt és megpörget és elszédít, forog velünk a világ, zúg és fáj és lüktet tőle a fejünk. Nagymamáinkra és nagyapáinkra gondolunk. A döntéseinkre. Nem tudjuk, mit tettek, nem tudjuk, mért tették, bármit tettek is, a múltunk része, a részünk.

Itt vagyunk, élünk.

Etalon, 1992 olaj, vászon, 80×60 cm

Négy művész szeretné megszerezni egy ötödik művész festményét. Elhatározzák, hogy együtt megveszik. Egy ügyvéd segítségével szerződést kötnek a közös műtárgy megosztásáról. De hogyan fordítható le a festmény geometriai struktúrája a jogi normák nyelvére? És mi az, amit a négy művész mostantól birtokolni fog?

2014. december 8., 19.00
Kecske utcai Műteremház, Budapest

Zsikla Mónika beszélget
Erdélyi Gáborral,
Gálik Andrással,
Havas Bálinttal és
Szabó Dezsővel

✦ **Zsikla Mónika:** *Mi a személyes viszonyotok Károlyi Zsigmonddal?*

✦ **Gálik András:** Négyünk közül én vagyok az egyetlen, aki nem Károlyi tanítvány volt a főiskolán. De ez a mindennapokban úgy nézett ki, hogy mi négyen elég jó barátok voltunk, ezért a többiekkel együtt én is gyakran látogattam Károlyi órát. Hivatalosan engem sem korábban, sem pedig később nem tanított, ennek ellenére már a Kisképzőből ismertem őt. Amikor kiderült, hogy felvettek a főiskolára, akkor mindenképp az ő osztályába szerettem volna kerülni, de ez végül nem sikerült.

✦ **Havas Bálint:** Károlyi Zsigmonddal 1986-ban, még gyermekkoromban, 14 évesen ismerkedtem meg, ő volt a rajztanárom. Szoros szakmai kapcsolat alakult ki köztünk, ami máig fenáll. Felőlem nézve talán sokkal fontosabb ez a viszony, mint a másik oldalról, hiszen neki sok ilyen típusú kapcsolata van, míg nekem kevés. Kapcsolatunk az elmúlt 28 évben szaggatott volt, elsősorban talán azért, mert őt nagyon lefoglalta művészi előmenetele, és a személyes érintkezésre velem kevés energiája és ideje maradt. Nem tudom, hogy én akartam volna, hogy szorosabb kötelék legyen közöttünk? Talán bizonyos pillanatokban igen, de alapvetően nekem ez így jó. Sőt, tulajdonképpen megnyugtat, hogy ő folyton önmagával van elfoglalva, mondván eszerint talán nem hamis prófétával van dolgom.

✦ **Erdélyi Gábor:** Máig kicsit feszengek, amikor olykor-olykor Zsigával kommunikálok. Nagyon bonyolult intellektust érzékelek benne, miközben hihetetlenül



KÁROLYI ZSIGMOND
Étalon, 1992, olaj, vászon, 80×60 cm

kézenfekvő meglátásai vannak. Ezt sokszor nehezen oldom fel magamban. A főiskolán a festőszak első négy évében az ő osztályába jártam, az utolsó évet pedig Tölg-Molnár Zoltánnál fejeztem be. Alapjában véve „dramaturgiai” megfontolásból váltottam leginkább, „keretezni” szerettem volna a művészeti tanulmányaimat, ugyanis a Kisképzőt Tölgnél kezdtem, egyébként Andrással együtt. Visszagondolva, néha tartottam is Zsiga szomorúsággal vegyített ironikus reakciójától, de meghat, ahogy évek múltán is kiáll a munkáim mellett. Ezt főleg másoktól tudom.

☘ **Szabó Dezső:** Én az indulásától a diplomáig Károlyi tanítványa voltam, annak ellenére, hogy amikor a főiskolára felvettek, még nem is ismertem őt. A mai napig emlékszem az első találkozásunkra; Károlyi egy szeptemberi napsütéses délelőtti fényes szürke öltönyben és hófehér ingben érkezett meg az osztályba, és miközben egyfolytában dohánzott, ezt mondta: „azt javasolnám a társaságnak, hogy menjünk ki beszélgetni az epreskerti Kálváriára”.

☘ **HB:** Számomra a Kis Varsó kezdettől fogva legalább annyira jelentette a Károlyi-féle személyes örökséggel való szembenézés eszközét, mint amennyire lehetővé tette az azonosulást vele. Ebben a projektben arra törekedtem, hogy ez az érzelmi ambivalencia szelíd módon, de lehetőleg minél pontosabban jelenjen meg.

☘ **ZsM:** *Hogyan tudatok bekapcsolódni az említett monokróm festészeti pedagógiai programba?*

☘ **GA:** Én csak áthallgattam az előadásokra, de megdöbbentő élmény volt, ahogyan Károlyi nem patetikus alapállásból közelített a művészethez, hanem nagyon közvetlenül és aktuálisan, és mindeközben még lenyűgöző előadó is volt. Szórakoztatóan és közvetlenül építette be az előadásaiba a napi társadalmi, politikai aktualitásokat.

☘ **SzD:** Károlyi nagyon messze volt az akadémikus hangvételtől, leginkább olyan volt, mint egy nagy adag előadói gesztussal megáldott filozófus. A második műteremlátogatása szintén nagyon emlékezetes volt: ekkor azt kérte, hogy tüntessük el a frissen kapott festőállványainkat a műteremből, mert nem akar egy állványerdőben előadást tartani. Persze ezen egy pillanatra megrökönyödtem, mert diákként a friss lendület egy jelentős momentuma volt az első festőállvány birtoklása. Amikor nem volt többé állvány, akkor jöttem rá, hogy az eddig nem tapasztalt találkozási pontok éppen abból a helyzetből adódhatnak, hogy a vászon a falon vagy épp a földön, és nem pedig az állványon van. Majd néhány héten belül folytatódott a monokróm és redukció festészeti pedagógia program kezdetével. Kézről kézre adtuk a radikális festészettel kapcsolatos teoretikus szövegeket, ami nekem akkor és ott nagyon belevágott a profilba. Izgalmas és remekül szerkesztett volt az egész program. Megkaptuk a teoretikus alapot, technikailag pedig visszajutottunk/elindultunk a festészet alapjaitól. A stúdiumok hatására a saját gyakorlatomban felszínre került a gondolkodásomnak az az analitikus meghatározottsága, ami a mai napig alakítja a fotóhoz való viszonyomat.

☘ **EG:** 1989-ben engem előfelvétellel vettek fel, így azzal a tudattal volt egy szabad évem, hogy 1990 őszén már csak be kell majd iratkoznom. Jó visszaemlékezni erre a terminusra. Nemcsak, hogy megszabadultam egy pillantás alatt például a szombati matek-kémia óráktól, hanem a totális szabad akaratom érvényesült a hét minden napján. Mindez halálos nyugalommal és kirobbanó hangulattal töltött el. A korosztályom szerencsés kiváltsága, hogy ekkor indultak a politikai változások az országban, s ezzel egy időben új szelek kezdtek fújni a főiskolán is. Nagyon inspiráló volt ez a hangulat, úgy festettem örömben, mint egy güzü, valójában minden tanári instrukció és reakció nélkül, óriási vágyakkal. Ösztönösen bemázolt, nagyvonalú, egy-két gesztusú képek születtek, kevés színnel. Majd ezekkel a munkákkal köszöntöttem Zsigát a bemutatkozáskor, aki a főiskolán ugyanolyan új volt, mint mi. Sokszor elmondta, hogy az impulzust a monokróm program meghirdetésére ezektől a munkáimtól kapta. Nyilván ebben a formában nem teljesen igaz, viszont hízelgő számomra.

☘ **ZsM:** *Mit jelent pontosan számotokra a kép megvásárlásának gesztusa és tulajdonlásának gyakorlata?*

☘ **HB:** Gondolom, mind a négyünknek mást és mást jelent ez a kép, különféle érzelmi tartalmakat hív elő, amivel kapcsolatban megkísérelünk egyeztetni. A négy égtáj absztrakt geometriáját, tehát négy, itt és most élő, hús-vér ember mindennapi valóságába illesztjük bele, közös elhatározással. Engem

a kép örvényszerű geometriája nagyon megragadott, ahogyan egy síkidom elforgatása révén négyfelé szabja a teret, és ezzel tulajdonképpen egy szándékosan feloldhatatlan paradoxont teremt. A tárgy leképez egy installálási dimenziót – saját környezetét, helyzetét –, vagyis egy oda-vissza ható, dialogizáló rendszert teremt „a képen-kívül” és „a képen-belül” viszonylatában. Mindennek a művészi kiegészítése és fogalmi-tartalmi kiterjesztése, továbbvitele – amely (például) a Nefertiti-büszk alkalmazásához hasonlóan nem sérti az alkalmazott műtárgy integritását, vagyis itt az egész részként fogad be egy másik egészet – a kiállítási időpillanaton kívüli tulajdonlás, sors, intézményi dimenzióinak rögzítése, körvonalazása, leképezése.

☘ **GA:** A kép megvásárlásának és ennek értelmében a projektünknek is több rétege van, annak ellenére, hogy Károlyi a szentimentális rétegnél nem szeretne mélyebbre látni. A festmény Kecskeméti utcai bemutatását követően egy kiállítás megnyitón találkoztuk ismét Károlyival, ekkor finoman jeleztem neki, hogy azért a többi rétegről sem érdemes megfeledkezni. Továbbá az is figyelmet érdemel, hogy a kép tárgya – többek között – egyfajta „tudati” geometria, ami létrehozza a négyes felosztást...

☘ **EG:** A kép megvásárlás „szentimentális faktora” egy elég jelentős rész. Bálint nagyon szépen elmondta, amit gondol, nem is tudnék hirtelen mit hozzáfűzni. Az érzelmi tartalmak a művel kapcsolatban eltérőek köztünk, de az egyetemes érvényességet nem lehet túlzottan így vagy úgy interpretálni, mivel tényszerűségekről beszélhetünk. A négyesség ugyanúgy fontos, mint a mű integritásának megtartása, amihez érdemes kísérlet a különböző szituációkba történő beleágyazás, mert minden elképzelt lehetőség a műtárgy észlelésének eltérő szintjeit képes indukálni.

☘ **SzD:** És azt hiszem, arról sem szabad megfeledkezni, hogy Erdélyi Gáborral mi is benne vagyunk a projektben: tekintve a Kis Varsó műtárgyintegrációs gyakorlatát és működési elvét, a mi jelenlétünk az egész történetben a „kisvarsós” logika felől is érvényes olvasattal bír.

☘ **EG:** Igen, de talán itt fontos nyomatékosítanunk azt is, hogy a „kisvarsós” logikán túl az alapállást tekintve mind a négyen saját identitásunkkal vagyunk jelen.

☘ **ZsM:** *Pont ezt a Károlyi festményt, és pont most kellett megvennetek?*

☘ **EG:** Pont együtt voltunk négyen az Art Market bejáratánál, a festmény pedig a Neon Galéria standján. A szikra jött, talán még kissé viccelődünk is, de a dolog komolyra fordult.

☘ **Szabó Dezső:** Az egész projektben a legfontosabb maga Károlyi, és a projekt által nem csak az ő személye, hanem az egész pedagógiai és művészi pályája kiemelődik. Nekem



Erdélyi Gábor, Gálik András, Havas Bálint, Szabó Dezső
Képzőművészeti Főiskola, Budapest, 1993
© Fotó: Szabó Dezső

már 2013-ban is megfordult a vásárlási szándék a fejemben, akkor Tóth Árpád a korai munkák közül az általam annyira kedvelt fotófestményeket állította ki az Art Marketen.

✘ **GA:** Amikor a galéria standján megláttuk a képet, azt hiszem, senkiben nem volt kétséges, hogy az egyik legkomolyabb klasszikus Károlyi festményről van szó.

✘ **HB:** Ez a festmény, szerintem, Károlyi művészténekvintesszenciája! Károlyi festészeti produktumait sokszor a „gyötrődés” felől közelítem meg. Szerintem ugyanis Károlyi a festői gyötrelem egyedülállóan zseniális piktorja. Talán nincs is olyan műve, amely ne tükrözne egy akut és katasztrófális festői identitásválságot. Úgy látszik, mintha két Károlyi, a festői cselekménnyel azonos, azt igenlő, és a cselekménytől elidegenedett, a festői cselekményt tagadó művész ádáz tusájának eredményeként születne meg majd minden Károlyi-kép. Az persze megint személyes ízlés kérdése, hogy konkrétan melyik képe tetszik jobban vagy kevésbé, mert mindenkinek személyes érzetvilágával rezonál, hogy a festői cselekmény adott pro és kontráját, amit az elkészült kép tükröz, azt minek minősíti a néző a kudarc-siker tengelyen. Attól is függ ez, hogy melyik csapatnak drukkol az illető? Károlyinak, aki festményt szeretne csinálni, vagy Károlyinak, aki a festmény-csinálás apriori lehetetlen mivoltával kénytelen találkozni. És van, akiknek meg épp ez a szimmetria, a kettősség tetszik az egészben, és ennek a dialektikának a visszatükröződése sokatmondó, vonzó, esetleg titokzatos búvkörű.

✘ **ZsM:** Mennyiben a projekt része, hogy a kép megvásárlása összekapcsolódik egy kereskedelmi galériás szituációval?

✘ **GA:** Ez egy meglehetősen fontos rész, és reményeink szerint elgondolkodtató üzenet, hogy egy művész vásárol egy másik művésztől műtárgyat. Ebben a gesztusban benne van a kritika az egész jelenlegi kortárs műkereskedelem állapotáról.

✘ **SzD:** Ha végignézzük a hazai műkereskedelmi szisztémán, akkor látszik, hogy itthon az elmúlt huszonöt évben nem feltétlenül sikerült a konszenzusos értékhierarchia kialakítása. Teljesen esetleges, hogy a műgyűjtők mire figyelnek, honnan szerzik az információkat, és milyen elvek alapján, kitől és mennyi művet vásárolnak. A kritikának pedig nagyjából semmi tétje nincs. Meglátásom szerint az egész szisztémát annak ellenére sem sikerült transzparens módon kialakítani, hogy a világban erre vannak precedens értékű és már hosszú ideje begyakorlott módszerek.

✘ **ZsM:** Benne van a festményben az a bizonyos „zeitgeist”, ami a korszakban készült művekről szinte kivétel nélkül leolvasható?

✘ **SzD:** Szerintem ez a festmény egy olyan semmihez sem köthető, időtlen zárvány mű, ami az egész huszadik századi művészetre reflektál.

✘ **EG:** Ha a művet időtlen zárványnak nevezzük, akkor 20. századról csupán mellesleg, dokumentatív jelleggel ejtsünk szót.

✘ **ZsM:** Miért a Kecse utcai műteremben mutattátok be a projektet?

✘ **GA:** A bemutatáshoz mindenképp egy neutrális helyszínt kerestünk, egy olyan helyet, ami nem kereskedelmi galéria, nem művészeti intézmény és nem

1

Közös tulajdon használatának megosztásáról szóló szerződés

amely létrejött egyrészről

Erdélyi Gábor Pál született Erdélyi Gábor Pál
született: Budapest, 1970. március 20.
anyja neve: [REDACTED]
lakik: [REDACTED]
szem. ig. száma: [REDACTED]
állampolgársága: magyar állampolgár
tulajdoni hányad: 1/4
másrészről

Gálik András József született Gálik András József
született: Budapest, 1970. március 07.
anyja neve: [REDACTED]
lakik: [REDACTED]
szem. ig. száma: [REDACTED]
állampolgársága: magyar állampolgár
tulajdoni hányad: 1/4
harmadrészről

Havas Bálint született Havas Bálint
született: Budapest, 1971. november 13.
anyja neve: [REDACTED]
lakik: [REDACTED]
szem. ig. száma: [REDACTED]
állampolgársága: magyar állampolgár
tulajdoni hányad: 1/4
negyedrészről

Szabó Dezső született Szabó Dezső
született: Keszthely, 1967. szeptember 23.
anyja neve: [REDACTED]
lakik: [REDACTED]
szem. ig. száma: [REDACTED]
állampolgársága: magyar állampolgár
tulajdoni hányad: 1/4

között (együttesen: **Felek**, egyikük: **Fél**) az alábbi feltételekkel:

DR. MORÓTY ZSOLT ÜGYVÉDI IRODA
Dr. Moróty Zsolt ügyvédi iroda
1094 Budapest, Fehérvári út 127. sz.
Tel: 91 781 3000

Erdélyi Gábor Pál Gálik András József Havas Bálint Szabó Dezső dr. Moróty Zsolt

is magánlakás. Sokféle megoldás merült fel, de a Kecse utca, mint a legtöbb elképzelésünknek megfelelő helyszín, tökéletesnek bizonyult. Ezen kívül fontos aspektus volt az is, hogy a helyszín egy olyan művészethez kapcsolódó tér, aminek jelenleg még nincs előtörténete.

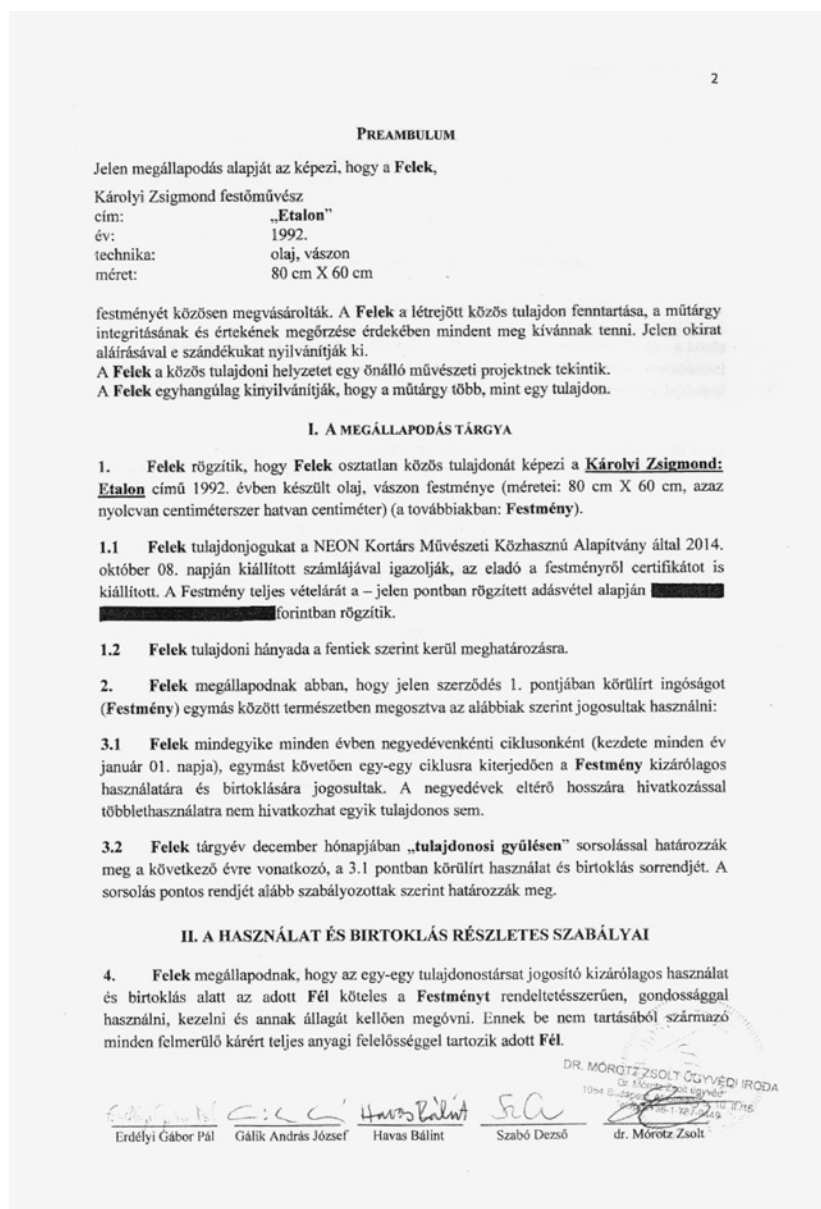
☉ **ZsM:** *Mi volt huszonöt évvel ezelőtt Károlyi művészetéhez a viszonyotok?*

☉ **SzD:** Egyszer óhatatlanul csináltam egy olyan fotogram-sorozatot, ami másod-, harmad ízben nagyon hasonlított Károlyi fotófestmény munkáihoz, annak ellenére, hogy azokat a munkáim készítésekor még nem ismertem. Amikor megmutattam neki a kísérleteimet, azt hiszem, érzékenyen érintette, és később megértettem, hogy ez azért volt, mert mindvégig igyekezett távol tartani minket a saját munkáitól, és kínosan ügyelt arra, hogy ne nehézkedjen ránk túlságosan a gondolkodásmódja. Más festőtanárokkal ellentétben ő szemmel láthatólag nem akart „kis Károlyikat” kinevelni.

☉ **EG:** 17-18 éves lehettem – még személyesen nem ismertem Zsigát, nemhogy mesterem lett volna –, amikor a barátaimmal együtt egy Irányi utcai kocsmában véletlenül összetalálkoztunk vele. Aznap láttam valahol éppen egy festményét és mondtam neki, hogy tetszik, amire ő a füle mellett elengedve a dicséretet peckesen elfordította a fejét, majd vissza és egészen másról kezdett beszélni. Akkor még nem értettem, hogy a festészet intellektuálisabb ügy annál, mint egyszerű tetszésnyilvánítás.



Károlyi Zsigmond | Kecse utcai műteremház
2014. december © Fotó: Erdélyi Gábor



☉ **HB:** Károlyi a személyes kommunikációban gyakran hajlamos hangot adni annak, hogy mennyire elégedetlen önmagával, és ezzel a projekttel azt is szeretnénk volna megmutatni, hogy mi viszont elégedettek vagyunk vele, és igyekszünk őt elfogadni olyannak, amilyen. De nekem fontos, hogy a projekt kapcsán mi négyen hosszan és részletesen beszélgetünk a huszonöt évvel ezelőtti közös emlékeinkről, és arról, hogy mai fejjel hogyan tekintünk vissza ezekre. Például arra, hogy hajdanán, a festőszakon, a Dienesosztályba csak szőke hajú, míg a Károlyi-osztályba csak sötét hajú lányok jártak...

☉ **ZsM:** *Milyen érzés művészként egy másik művész képének birtoklása?*

☉ **GA:** Erről majd később beszéljünk, mert a megvásárolt kép gyakorlati értelemben egyelőre még senkinél sem volt.

☉ **EG:** Technikai megfontolásból, „nem hivatalosan” először nálam volt rövid ideig. Nem bontottam ki, frissen készült dobozában maradt. Bizarr gondolat, de egy pillanatra az futott át rajtam, hogy olyan birtokolni most, mintha hazahozott, hermetikusan lezárt urna lenne. Ebben az ideiglenes helyzetben a képtudat is kielégített, amikor ránéztem a dobozra. A projekt tisztaságát megrontotta volna, ha a nekem sorsolt időszakon kívül elkezdem kicsomagolni a művet, falra tenni és magányosan nézni.

január, február, március → Gálík András József
április, május, június → Havas Bálint
július, augusztus, szeptember → Erdélyi Gábor Pál
október, november, december → Szabó Dezső

Kollektív apagyilkosság

Néhány gondolat a *Tárgyi világ* című projekt* kapcsán

Négy művész szeretné megszerezni egy ötödik művész festményét. Elhatározzák, hogy együtt megveszik. Egy ügyvéd segítségével szerződést kötnek a közös műtárgy megosztásáról. De hogyan fordítható le a festmény geometriai struktúrája a jogi normák nyelvére? És mi az, amit a négy művész mostantól birtokolni fog?

Ez a leírás volt olvasható ERDÉLYI GÁBOR, GÁLIK ANDRÁS, HAVAS BÁLINT és SZABÓ DEZSŐ közös projektje, a *Tárgyi világ* kapcsán, melyet 2014 decemberében a Kecse utcai Múteremházban mutattak be. A megvásárolt mű(tárgy) és egyben a közös tulajdon használatának megosztásáról szóló szerződés tárgya KÁROLYI ZSIGMOND *Etalon* (1992) című festménye volt. A megállapodás tartalmazta, hogy a Felek a létrejött közös tulajdon fenntartása, a műtárgy integritása és értékének megőrzése érdekében mindent meg kívánnak tenni, valamint, hogy a közös tulajdoni helyzetet egy önálló művészeti projektnek tekintik. A Felek egyhangúlag kinyilvánították, hogy a műtárgy több, mint tulajdon. A szerződést mind a négy Fél aláírásával elfogadta, és hozzájárult, hogy minden évben negyedévenkénti ciklusonként, egymást követően egy-egy ciklusra kiterjedően a Festmény kizárólagos használatára és birtoklására jogosult. A birtoklás sorrendjét a Felek „tulajdonosi gyűlésen” sorsolással határozzák meg. A Felek abban is megállapodtak, hogy az egy-egy tulajdonostársat jogosító kizárólagos használat és birtoklás alatt az adott Fél köteles a Festményt rendeltetésszerűen, gondosan használni, kezelni és annak állagát kellően megővni. Ennek be nem tartásából származó minden felmerülő kárért teljes anyagi felelősséggel tartozik az adott Fél.¹

A közönség számára nyitott eseményen a megvásárolt mű mellett maga a megállapodás is kiállítási tárgyként, műként funkcionált, melyet sokszorosított formában bárki hazavihetett. A művészek által minden bizonnyal nagy odafigyeléssel szerkesztett, a jogi előírásoknak és formai követelményeknek is megfelelő szerződés – mint a projekt szöveges szupplementuma – külön elemzést érdemelne. A projekt főbb aktorainál maradván azonban megállapítható, hogy a 90-es években indult generációhoz tartozó művészek mindegyike KÁROLYI ZSIGMONDOT tartja mestereinek, annak ellenére, hogy Erdélyi Gábor kivételével mindegyikjük eltávolodott a szorosán értelmezett Károlyi-féle radikális festészettől.

Formai szempontból az *Etalon* című festmény a Károlyi munkásságát meghatározó „kép a képben” vagy „keret a képben” problematika kifejeződése. (Erdélyi Gábor vásznain hasonló festészeti, fizikai és optikai kérdésekre keresi a választ, míg Szabó Dezső a radikális festészet módszerét tulajdonképpen a fényképezés eszközével

valósítja meg). A bikróm vászon képzeletbeli tengelye mentén elmozdított négyzetforma dimenzióváltásra készíti a befogadót, ami – ha a címadás felől keresünk kapaszkodót – a hiteles mérték mintapéldányként értelmeződik.

Károlyi festményeinek tárgynélküli tiszta esztétikája kapcsán nem mehetünk el KAZIMIR MALEVICS radikális formavilága és gondolatmenete, *A tárgynélküli világ* említése nélkül, melyben az érzés tárgy nélkül való pontos ábrázolásának programját hirdette meg. Már csak azért is említésre méltó ez a párhuzam, mert elemzésünk tárgya most a *Tárgyi világ* című projekt. Egy pillanat erejéig érdemes képzeletben egymás mellé helyezni Károlyi *Etalonját* és Malevics *Szuprematista kompozíció – fehér fehéren* (1918) című művét, vagy akár a híres *Fekete négyzetet*. Boris Groys *Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich* című írásában kifejti, hogy Malevics *Fekete négyzete* nem abban az értelemben volt forradalmi gesztus, hogy kritizálta volna a politikai status quót vagy közvetlen hatással lett volna az eljövendő forradalomra – forradalmisága abban rejlett, hogy igent mondott a hagyomány szétrombolására és a múlthoz való szentimentális ragaszkodás halálát hirdette meg.² Ebből az alapállásból tekintve az *Etalon* című festmény kiválasztása a négy művész részéről formai és tartalmi szempontból is megalapozott döntésnek tűnik.

A *Tárgyi világ* kapcsán számos kérdés vetődik fel: a műgyűjtés és a műkereskedelem kritikája, a műalkotás mint áru kérdése, a közös tulajdon (nemcsak) jogi problémája, de az akció első megközelítésben értelmezhető hommage-ként, a monokróm mester előtt való tiszteletadasként is, a „tartozás” szimbolikus és anyagi értelemben vett lerovásaként.

A szokatlan és egyedülálló eseménynek leginkább talán a Kis Varsó *A hét műtárgya* sorozata lehetne az előképe. Míg 2001-ben a Hajós utcai nyitott műteremben hetente más-más művész alkotását kérték kölcsön és tették meg a beszélgetés tárgyának, addig jelen esetben a tulajdon teljes átruházása, totális kisajátítás történt egy független művészeti helyszínen, mely aztán az individuális műélvezés (vagy ki tudja?) tárgyaként a művészek magánlakásaiba került. Egy másik alkotó művének átvétele, felhasználása, ideiglenes megszállása a Kis Varsó praxisát alapjaiban meghatározó jelenség. Arra azonban, hogy a tanítványok megvásárolják a mester művét, hogy aztán közösen osztozzanak rajta – tudomásom szerint – nem volt még példa.

Másként közelítve meg a problémát: a projekt címadása a műalkotás kultikus értékéről a használati értékére irányítja a figyelmet. Ebben

¹ Részlet a szerződés szövegéből.

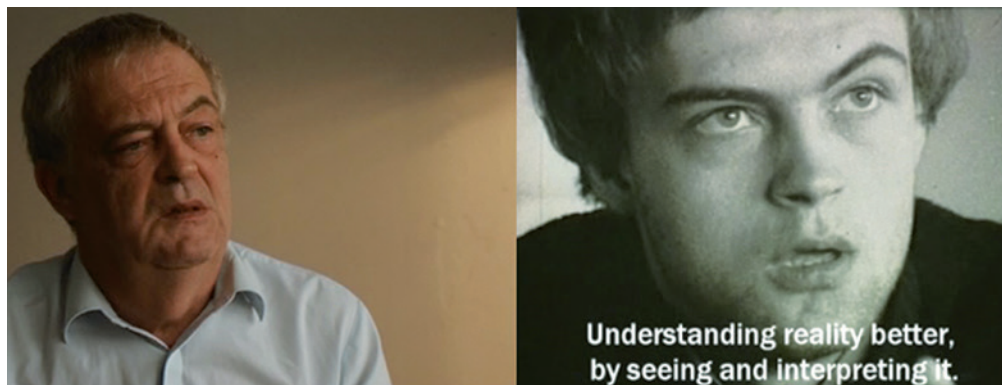
* *Tárgyi világ*. 2014. december 8., Kecse utcai Múteremház (1034 Budapest, Kecse utca 23.)

² Boris Groys: *Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich*. E-flux: <http://www.e-flux.com/journal/becoming-revolutionary-on-kazimir-malevich/>. [Letöltés ideje: 2014.02.01]

az összefüggésben is számos kérdés merül fel: egy műalkotás megvásárlásakor a tárgyat veszszük meg, vagy az ahhoz kapcsolódó tartalmakat és komplex viszonyrendszert is birtokolhatjuk? Itt különbséget kell tennünk mű(tárgy) és műalkotás között. Utóbbi magában foglalja a művet megillető kitüntetett figyelmet, értő befogadást, folyamatos törődést, míg a műtárgy a használati értékre korlátozódik. Azáltal, hogy nem egy, hanem négy művész vásárolta meg egy másik alkotó művét, a tulajdonlás individuális koncepciója is megkérdőjeleződik. Lehetséges-e, hogy egy tárgyat többen birtokoljanak, de legfőképp: mit birtokol valójában a négy művész együtt és külön-külön? Mivé alakul a mű, amikor bekerül a műkereskedelem vérkeringésébe, és változik-e a státusza, ha művész tulajdonába kerül?

A művész mint műgyűjtő, a műgyűjtés kritikai megközelítése szempontjából a *Tárgyi világ* a műtárgycentrikus, tárgyak birtoklására irányuló műgyűjtés alternatíváját is nyújtja. A sorra felmerülő kérdések mellett a projekt az eldologiasodás kontextusában saját pozíciójára is rákérdez. Mit jelent megvásárolni a redukcionista műalkotást? Tekintető-e a projekt állásfoglalásnak az avantgárd művészet dekorációjává, áruvá vagy kényelmi cikké válásáról? Számos, az intézményrendszert érintő kérdés is felmerül: mi lesz a státusza az *Etalon* című festménynek ezek után a Károlyi-œuvre-ben? Egy négyszeres konceptuális mű tárgyává vált, egy ready-made festménnyé, mely festmény mivoltában megszűnt létezni?

Egy anekdota szerint az Iparterv-generációhoz tartozó geometrikus festőnk mondta egyszer, hogy a hazai művészeti szcénával az a baj, hogy senki nem rádiózott ki senkit, utalva Rauschenberg híres *Kiradírozott de Kooning-rajz* (1953) című munkájára, mely gesztus úgy is értelmezhető, mint az új generáció legismertebb művészeinek kísérlete az apagyilkosságra.³ A kelet-közép európai régió kortárs művészetében kitapintható egy jelenség, melynek fókuszában a rendszerváltás utáni művészgeneráció hatvanas-hetvenes évek képzőművészeti hagyományához való viszonya, a két generáció kapcsolata áll. E jelenség kontextusában a közvetlen hivatkozások és a kapcsolódási pontok mellett talán legizgalmasabb a hagyomány folytonosságának vizsgálata. A kisajátítástól a másoláson át a 'reenactment'-ig terjedő kortárs művészeti reflexiók mentén a művészettörténeti hagyomány új szempontú megközelítése válik lehetővé. A neoavantgárd tradícióhoz való reflexív viszonyulás jellemzi többek között PIOTR UKLANSKI és OSKAR DAWICKI, ROMAN ONDÁK és



KIS VARSÓ
Game of Changes (A változások játéka), 2009, videó

BORIS ONDREIČKA tevékenységét. Piotr Uklanski 2012-ben *Polish Neo-avant-garde* (Polska Neo-Awangarda) címmel sorozatot hozott létre, melyben olyan nagy elődök műveit másolta és sajátította ki, mint GRZEGORZ KOWALSKI, NATALIA LL, ZOFIA KULIK, EWA PARTUM vagy ZBIGNIEW WARPECHOWSKI. A lengyel performansz-művészet nagymestere, Warpechowski a fő referenciapontja a középgenerációhoz tartozó Oskar Dawickinek is, akinek *The Performer* (2014) című produkciójában Warpechowski maga is szerepel.⁴ JÚLIUS KOLLER, a szlovák neoavantgárd apafigurája, és a kilencvenes évek elején indult, azóta nemzetközi karriert befutott Roman Ondák kapcsolata és együttműködése is hasonló generációs párhuzam.

Ebbe a kontextusba illeszkedik a Kis Varsó 2009-es videó munkája, a *Game of Changes* (A változások játéka), melyhez Bódy Gábor *A harmadik* (1971) című kísérleti filmjének egy jelenetét használták fel, benne a fiatal Károlyi Zsigmond az életről, a festészetéről, a valóság megismerhetőségéről és általában a világról alkotott elképzeléseiről elmélkedik. A Havas és Gálik által forgatott második epizódban – mintegy folytatva a Bódy-filmet – a már érett festő-professzor ugyanazokkal a kérdésekkel konfrontálódik majd negyven évvel később, túl a történelem tanulságain. A *változások játéka* a társadalmi és művészeti változás (avantgárd) alapelveit veszi vizsgálat alá egy festő életén és pályáján keresztül, szembesítve a mestert fiatakori önmagával.

A mester-tanítvány viszony archaikus fogalmának dekonstruálása és a művészettörténeti hagyomány problematikája szempontjából termékeny gondolatkísérlet a különböző alkotó generációk ödpális viszonyának finom boncolgatása, mely a *Tárgyi világ* projektben a kollektív apagyilkosság aktusában végződött. A Harold Bloomnak tulajdonítható hatásizony elmélet szerint a művész választott elődjéhez fűződő kapcsolata, a vele való küzdelem megfeleltethető az apához fűződő viszony egyik vetületével. A freudi lekötözöttség-szorongás mechanizmusa ugyanakkor természetes velejárója a mester-tanítvány kapcsolatnak, amikor is az egyik művész (mester) hozzájárul egy másik (tanítvány) fejlődéséhez.⁵ De működhet-e ez fordítva? Erdélyi Gábor, Gálik András, Havas Bálint és Szabó Dezső közös projektje ezt a bonyolult viszonyt tematizálja és szublimálja a fenti akció formájában.

A hatvanas-hetvenes-nyolcvanas évek művészeti tradíciójához való kritikai viszonyulással jellemezhető művészi stratégiák közös vonása, hogy egy (sokszor hiányzó) művészettörténeti narratíva elemeit veszik górcső alá, hogy azt a művészet aktuális diskurzusába integrálják. Károlyi Zsigmond munkásságának művészettörténeti feldolgozása a szakma régi adóssága, az utóbbi években elindult folyamatba pedig a „tanítványok” is bekapcsolódtak, így akarva vagy akaratlanul, de részesei a narratíva konstruálásának.

3 Benjamin Buchloh: Allegorical procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art. In: *Artforum*, September 1982, vol. 21. Magyarul megjelent: *Allegorikus folyamatok. Kísajátítás és montázs a kortárs művészetben*, ford. Müllner András, *Enigma*, 2011. no. 66.

4 *The Performer*, 2014, írta és rendezte Maciej Sobieszczarski, Łukasz Ronduda.

5 Erre a problematikára világít rá Forgács Éva Malevics és El Liszickij kapcsolatát elemző tanulmányában. Forgács Éva: *Fekete négyzet és vörös négyzet Malevics és El Liszickij*. In: *A Duna Los Angelesben*, Kijárat Kiadó, 2006, 97-115.o.

feltűnt a fák felett az ezüstsínű repülő csészealj. Az égi jármű a tisztás fűvére ereszkedett, és kiszállt belőle a ragyogó szépségű, hosszú szőke haját lófarokban viselő Semjase, a néhány hónappal korábban, 1975. január 28-án megismert űrlény. Billy Meier elmondta neki, hogy teljesen pénztelen, a számláit december óta nem tudja kifizetni. Panaszkodott a helyiek velük szemben tanúsított ellenséges viselkedésére is. Semjase biztosította, hogy a Pleiadesz csillagrendszer lakói tudnak gondjairól és dolgoznak a megoldáson. Mivel helyzete a jövő év közepére még rosszabbá fog válni – valaki félelemből gonosz tettet tervez ellene³ – új otthon kell keresnie.

Meier nem akart Hinwilből elköltözni. Nem kívánta, hogy a község lakói elégtételt érezzenek azért, mert sikerült elüldözniük, és pénze sem volt a költözésre, új otthon vásárlására. Semjase találkozóknál próbálta meggyőzni. Felhívta a figyelmét, hogy nem csak az ő és családja biztonsága miatt kell elhagynia Hinwilt, hanem a missziója sikere érdekében is, hiszen ő a kiválasztott, akinek továbbítania, terjesztene, tanítania kell a Pleiadesz csillagrendszer lakóinak a pusztulásba rohanó földi civilizációt megmenteni képes instrukcióit. Teltek a hónapok. A Meier házaspár helyzete tényleg egyre elviselhetlenebbé vált Hinwilben.⁴

1976. november 12-én Semjase közölte Billy Meierrel, hogy akár akarja, akár nem, 1977. április 7-én Schmidrüti fog családjával költözni. Ezt egyelőre tartsa titokban, még ne jöjjenek se említésre. 1977. decemberében Zürich kanton lakói megszavazták a területen a második világháború idején létesített, azóta folyamatosan korszerűsített „Stellung ZH” kódnevű, szupertitkos légvédelmi egység megszüntetését, a rakéták, ágyúk, lőszer elszállítását és ártalmatlanná tételét, a berendezések megsemmisítését, a bunkerek hozzáférhetlenné tételét. Attól tartottak ugyanis, hogy a létesítmény létezéséről nem csak az amerikaiak, hanem

3 Billy Meier ellen az évek során számos merényletet hajtottak végre, nagy valószínűséggel a tőle rettegő, öt gyűlölt helyiek. Vadászpuskával, számszeríjjal lőttek rá, ablakait éjszakánként kövekkel törték be, kéményét betömötték, telefonvezetékét elvágták, a küszöbükre rondítottak, feleségének zöldsárgeszkertjét vandalizálták.

4 A japán Nippon Televízióknak adott egyik közös interjújukban Billy Meier és a dokumentumainak hitelességét vizsgáló Wendelle C. Stevens ufológiai szaktekinetely beszámolt egy Meier elleni, közösen átélt merényletről. 1980. május 10-én, amikor Stevens alezredes éppen egy UFO leszállóhelyet vizsgált a birtokon, valaki puskával rájuk lőtt, de szerencsére a golyó, Meier fejét alig 8 hüvelykkel (kb. 20 cm) eltévesztve a mögöttük álló fába csapódott. Ugyanebben az interjúban Billy Meier két másik, korábbi merényletről is beszámolt. Egy téli estén hinwili dolgozószobájának ablakán át próbálták lelőni, akkor is csak a szerencsének köszönhető, hogy a lövedék nem találta el a fejét. Néhány órával később, hajnali 4-kor mellbelőtték, amikor lefekvés előtt kiment a házból vizelni.

NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Fortress Suisse (Digitális kollázs, 2015, a művész archívumából)



az oroszok is tudnak, így a környék atomtámadások célpontjává válhat. A döntés megszületése után azonnal hozzáláttak a földalatti erőrendszert felszámolásához. A feladattal megbízott utászegységek és robbanóanyag szakértők gyorsan, svájci alapossággal dolgoztak. Hamarosan eltűntek a megszüntetett katonai létesítmény nyomai a környékről. A községháza alatti kazamatákban működő parancsnokság helyén gyorsan népszerűvé vált diszko létesült. Engedélyezték Schmidrüti a Zürich kanton tulajdonát képező külterületének felparcellázását.

1977. február 3-án Semjase utasította Billy Meiert, hogy kezdjen hozzá olyan lakóhely keresésének, amely nem csak neki és családjának nyújt biztonságot, de alkalmas lesz a korábban eltervezett információs központ elhelyezésére is. 1977. február 7-én – a dátumba rejtett három 7-es szám (777) a keresztény vallásban a gonoszt jelképező 666 antitézise⁵ – Billy Meier örömmel számolt be kozmikus kapcsolattartójának a Schmidrüti külterületén lévő eladó házról és a hozzátartozó telekről, amely otthonnak és a létesítendő információs központ helyének egyaránt tökéletesnek látszik. Semjase ragaszkodott ahhoz, hogy esetleges ártalmas sugárzásokat keresve maga is megsemmisítse a birtokot. Miután a házat és környékét ártalmatlannak találta, javasolta Billynek a vásárlást. Amikor az pénztelenségéről panaszkodott, megnyugtatta, hogy a munkásságát, küldetését jól ismerő, már nemzetközivé nőtt tisztelői köre („*Freie Interessengemeinschaft*”) segítségére fog sietni, ha tudatja velük terveit. Így is történt. Billy Meier és Kalliope 1978 tavaszán, fél évvel látogatásunk előtt beköltöztek új otthonukba.

A korábban névleg Herr Lühtzig helyi gazda „tulajdonában” lévő ház és a melléképületek valójában a környék alatt húzódó, az egyes légvédelmi lövészpuskák, rakétasilókat összekötő alagútrendszer egyik szervízbejáratát rejtették. A felvonó aknáját és a ház „nappali szobájából” a föld alá induló lépcsőt a katonai létesítmény felszámolása során betonnal betömötték ugyan, de beköltözésük után nem sokkal Billy Meier az istálló mögött talált egy, még a világháború alatt épített bejáratot, amelyet elmulasztottak felszámolni a felszámolók. Súlyosnak tűnő, valójában üreges, kerekeken gördülő, mesterséges sziklaformációt félretolva nyílik a földalatti járatokhoz vezető, lépcsős alagút, amelyben Billy a repülő csészealjokról és űrlényekről készített fotói, film- és hangfelvételei archívumát rejtje.

5 A judaizmusban a 3 és a 7 egyaránt „tökéletes számoknak” minősülnek. A Teremtő a hetedik napon pihent, ennek emlékét őrzi a Sabbath ünnepe. A kereszténység számára a $3 \times 7 = 777$ formula a Szentháromság háromszoros tökéletességét jelképezi. Aleister Crowley (1875–1947) angol misztikus és kém az általa kifejlesztett Thelema hedonisztikus vallásfilozófiát ismertető könyvének címe *777 and Other Qabalistic Writings* (777 és Más Kabbalista Írások – UK, York Beach, Samuel Weiser, 1977).

Látogatásom Billy Meier otthonában hosszúra nyúlt. Miután a vacsorára felszolgált macskahústól megundorodott feleségem búcsú nélkül visszament a Freihof panzióban kivett szobánkba, és vendéglátóm felesége, Kalliope is lefeküdt, reggelig beszélgettem a házigazdával. Félkézzel⁶ tökéletes spliffeket csavarva Billy repülő csészealjokról és úrlényekről – köztük a plátói szerelmemhez, a második világháború idején aktív, 1945-ben valószínűleg csillag-otthonába hazatért Maria Orsić ufológusnőhöz⁷ fájdalmasan hasonlító Semjase-ről – készített fotókat,⁸ 8 mm-es kamerájával felvett filmeket⁹ mutatott, és audiokazettáról lejátszotta büszkeségét, a repülő csészealjat üldöző Mirage vadászgép hangját megőrkítő sztereo hangfelvételt¹⁰ is. Elmondta, hogy amióta híre ment a Pleiádok csillagrendszer lakóival létrejött kapcsolatának, gyakran látogatják meg Amerikából a magukat ebből az égi konstellációból származónak tartó cherokee és navajo indián törzsek sámánjai. Varázsgombát, és az indiánok szent hallucinogén kaktuszának (*peyotee*) bimbóit hoznak ajándékba, és éjszánkánként erdei tisztásokon rendezett dobszer-tartásokkal üdvözik a környéket járó kozmikus honfitársaikat. Nevetve mesélte, hogy ellenségei szerint Jézus Krisztus közvetlen reinkarnációjának tartja magát. „Szégyenletesen primitív hazugság, szándékos karaktergyilkosság!”, kiáltotta. „Ha megkérdezel, inkább a leáruzózott Júdás apostollal szimpatizálok. Nekem a bűnbocsátás-teória a bárgyúság netovábbjának tűnik”. Billy Meier UFO fényképeit Neil M. Davis fizikus, a kaliforniai Poway-ben működő Design Technology Institute munkatársa vizsgálta meg. Nem sokkal Schmidrütiben tett látogatásunk előtt, 1978 nyarán *Preminary Photo Analysis* címmel publikálta az egyik, sokak által hamisítványnak tartott fotó vizsgálatának konklúzióit. A mikroszkóppal tanulmányozott képen fényképezési trükkök, a perspektíva esetleges hibái, montírozásra utaló

6 Ahogy a SPIONS-eposz előző, 50. részében írtam, Billy Meier 1965. augusztus 3.-án, a törökországi Iskenderunban, közlekedési balesetben veszítette el bal karját. Elmondta, hogy a földönkívüliek felajánlották, segítenek a csonk helyére új kart növesztenie, de ő nem fogadta el az ajánlatot, mert szereti a kihívást, amit fogyatékkossága jelent.

7 Maria Orsić-ről és az általa vezetett titkos német ufológus csoportról (*Vril-Gesellschaft; Vrilerinnen*) a SPIONS-eposz 48-49. részeiben írtam – *Balkon* 2014/11, 12; 2015/1.

8 Billy Meier a műfajban szokatlanul éles UFO fotói számos európai és amerikai újságban, magazinban megjelentek, persze általában hitelességükön gúnyolódó megjegyzések kíséretében.

9 Összesen hat alkalommal sikerült az égi járműveket lefelismernie, egyszer egyszerre négyet is.

10 A 6 perc hosszúságú hangfelvételt Billy Meier 1976. április 14-én készítette Schmidrüt környékén. A fotónak és filmfelvételeinek eredetiségét, hitelességét évekig vizsgáló, amerikai szakértőkből álló, Wendelle C. Stevens (1923–2010) nyugalmazott alezredes, világhírű ufológus, az Investigations for the Aerial Phenomena Research Organization (Légi Jelenségeket Vizsgáló szervezet, APRO – Tucson, Arizona) igazgatója által vezetett bizottság a hangfelvételt is analizálta. A Connecticut állambeli Grotonban működő Naval Undersea Sound Center (Tengerészeti Vízalatti Hangközpont, NUSC) állományában dolgozó hangmérnökök szerint a felvételen egyértelműen azonosítható az együléses Mirage harci repülő hangja, távoli kutya ugatása, európai rendőrautó szirénája, varjú káromlása, de a Billy Meier által a repülő csészealj zúgásának mondott hanghoz hasonlóan nem találtak sok százézer hangmintát tartalmazó archívumukban.

tónuskülönbségek, vetett árnyékok, reflexiók, kiretusált függesztőzsinórok után kutatott. „A kép vizsgálata során egyetlen jelre sem találtam, amely azt mondatná velem, hogy a fotón látható objektum (a Schmidrüt-i táj felett lebegő repülő csészealj – NL megjegyzése) bármi más lehetne, mint egy nagyméretű, a fényképezőgéptől távol lévő objektum. Semmit sem találtam, ami azt bizonyítaná, hogy a fénykép hamisítvány.”

A napfelkeltét a Billy háza mögötti mezőről néztük. Vendéglátóm elmondta, hogy a földönkívüliek úrhajóin gyakran látogat távoli világokat, galaxisokat, ismeretlen dimenziókat. Semjase és munkatársai egyszer súlyos tudógyulladásból is kigyógyították. Repülő csészealjuk mütőjében több liter gennyet csapoltak le tüdejéből, amelyet „arany színű párával” fertőtlenítettek, és elhalt részeit az egészséges sejteji klónozásával szintetizált szövetre cserélték. Új, mesterséges, bionikus szívet kapott, valamint látását is korrigálták, olyannyira, hogy már jobban lát sötétben, mint németjuhász/labrador keverék kutyája, Pötzi. Hallójáratát sugárral kitisztították, a hallóidegeket kiérzékenyítették: hallja, amikor a házától körülbelül 200 méterre lévő Freihof panzióban reggelire vagy vacsorára terítenek. Időnként képes felesége, Kalliope gondolatait is hallani. Bár ne hallaná.

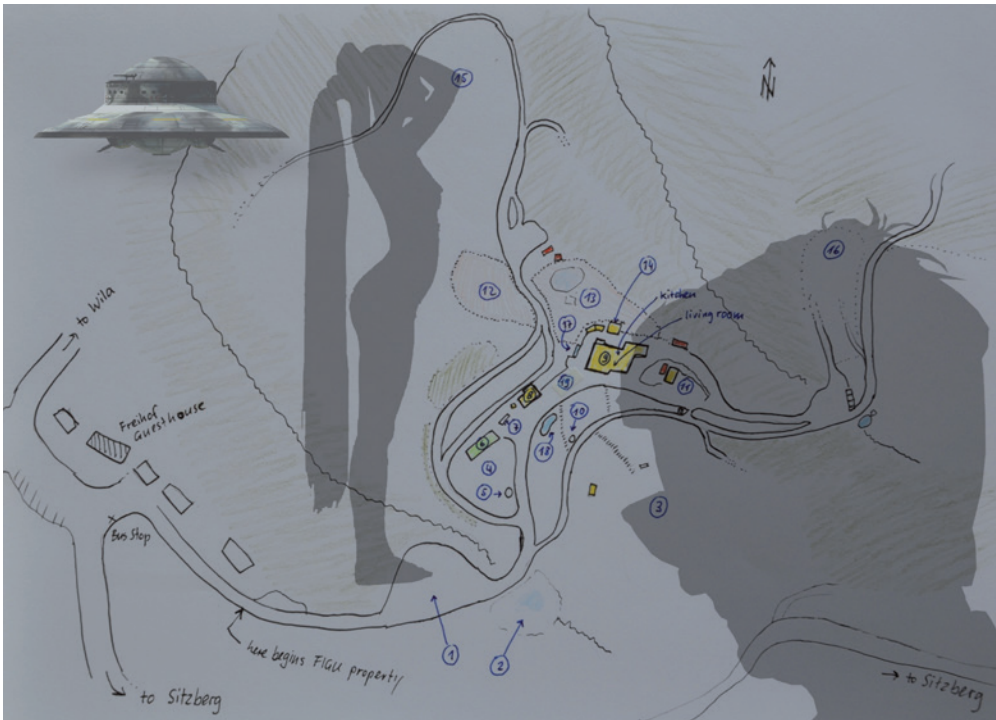


Sajnos nem sikerült Billy Meierrel hosszú távú kapcsolatot kialakítanom. Egész lényét elfoglalta kozmikus missziója, csak azokkal kommunikál,¹¹ akik segítségére lehetnek bolygónk megmentésében. Nem tartozom ezek közé, még saját magam megmentése is súlyos gondot okoz. Első és eddig egyetlen találkozásunk során szent révületben csak mondta, mondta, amit mondania kellett. Egyetlen kérdést intézett hozzám, azt is miután a háza előtt elbúcsúztunk: “You whatsyourname, mein Freund, what do you do?” (Te hogyishívnak, barátom, te mivel foglalkozol?). “I’m a founding member of SPIONS, the Warsaw Pact’s first punk rock band” (A Varsói Paktum első punk rock együttese, a SPIONS alapító tagja vagyok), válaszoltam. „Ach, sehr interesting” (Nagyon érdekes), mondta Billy, miközben félkézzel elővarázsolta szerszámát overáljából és levizelte a házfalat.

Sok évvel később közös ismerősöktől hallottam, hogy Kalliope elhagyta férjét. Soha nem érezte magát otthon a svájci környezetben. Amikor Billy Meier 1975-ben nyilvánosságra hozta a földönkívüliekkel létesült kapcsolatait, egyre növekvő presszúra alá került. Már nem csak a szomszédok állandó gúnyolódását, gonoszkodó megjegyzéseit kellett elviselnie, hanem az otthonukba érkező, többnyire félbolond kíváncsiak seregeit is. Amikor a hívatlan látogatók nem találták otthon Billy-t, neki kellett megválaszolni az univerzum titkaira vonatkozó kérdéseiket. Nem érezte magát jól a második hegedűs szerepében sem. Minden figyelem világhírűvé vált férjére irányult, pedig ő is szeretett volna csillogni. Gyermekük megszületése után a kutatásait megszállott módjára végző Billy érdeklődése gyakorlatilag megszűnt iránta, egyre inkább házvezetőnek érezte magát, pedig királynőnek született. Férje megállás nélkül dolgozott, írta az idegenekkel való találkozásainak minden részletre kiterjedő jegyzőkönyveit. Éjszánkánként az erdei tisztásokon találkozott a földönkívüliekkel, teljesen kifáradva, néha bőrig ázva, máskor csonttá fagyva érkezett hajnalban haza. Ráadásul miután megalapították Semjase-Silver-Star-Center (Semjase-Ezüst-Csillag-Központ) információs központot, Billy munkatársai is elkezdtek beköltözni a házba és a melléképületekbe. Soha nem lehettek egyedül. A családi élet, magánélet, a normális házasság feltételei megszűntek Kalliope Meier számára. Soha nem tudott megbarátkozni a ténnyel, hogy a megismerkedésük idején még meggyőződéses vegetáriánus Billy Meier Svájca visszatérve nemcsak rákapott a kutya- és macskahúsról, hanem korábbi buddhista élettiszteletét feladva, vadászik is az elkóborolt háziállatokra. Ráadásul a lenyilazott egykori házikedvenceket neki kell megsütni, megfőzni.

Lángoló szerelmek gyakran csapnak át égető gyűlöletbe, a kölcsönös megbecsülés és tisztelet leplezetlen gonoszságba. A férjétől elvált Kalliope 1987-ben azt nyilatkozta, hogy a Billy Meier fotóin látható repülő csészealjak valójában kisméretű modellek, amelyeket Billy háztartási eszközökből, főzőedényekből, szemetes

11 Billy Meier még él. 1937-ben született, e sorok írása idején töltötte be 78. földi évét.



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Schmidrüti Memories 01 (Digitális kollázs, 2015, a művész archívumából)

kukák fedeleiből, szőnyegleszorítókból, és más banális tárgyakkól épített. Ezt a vádat a fényképeit hitelesnek minősítő szakemberek segítségével még ki tudta védeni a félkarú ufológus.¹² Kalliope erre bevetette a nehéztüzérséget: bejelentette, hogy a Billy egyik fényképén látható „földönkívüli nő” nem más, mint egyik közös ismerősük, műanyag fóliába tekerve. Mi több, a Billy által Asketnek és Nerának nevezett úrlányok fotói a valóságban a The Goldiggers nevű amerikai énekes-táncos együttes tagjait, Michelle DellaFave-t és Susan Lundot ábrázolják. Ezt a könnyen bizonyítható vádat – Kalliope megtalálta a Billy által nagyon ügyesen meghamisított képek eredetijét egy amerikai magazinban – már nem tudta cáfolni a nagyszakállú ufológus. Reputációja évekre csorbát szenvedett, ami természetesen bevételeinek radikális csökkenését eredményezte. Mára ismét ugyanolyan sziklaszilárd rajongói tiszteletet és tisztességes jövedelmet élvez, mint régen.

*

1978. szeptember 14.-én, csütörtökön érkeztünk Schmidrütibe, a neves ufológus, Billy Meier és felesége, Kalliope Zafiriou településszéli otthonához. Feleségem, Orsós Györgyi rosszul lett a vacsorára vadas szósz és zsemlegombóc körítéssel felszolgált macskahústól, és visszament a közeli Freihof panzióban kivett szobánkba. A kora délelőtti órákig hallgattam házigazdám elragadtatott beszámolóját UFO-kutatásairól, földönkívüliekkel létesült kapcsolatairól, aztán átaludtam a nap hátralévő részét a panzióban. Közben feleségem a környékbeli erdőket, mezőket járta, vadvirágokat, fenyőtobozokat, furcsa formájú, színű köveket gyűjtött. Ébredés után, este 8 körül megvacsoráztam a panzió alpesi stílusban berendezett ebédlőjében. A hegyi pásztorok kedvenc ételét, az *äplermagronen*-t ettem: főtt krumplis makaróni olajban dinsztelt hagymaágyon, sült sonkadarabokkal, olvasztott sajttal leöntve. Bár szívesebben fogyasztottam volna salátát hozzá, körítésként almászószot szolgáltak fel. Feleségem nem vacsorázott, a gyomra még

mindig kavargott a tegnap evett macskahústól. Soha nem bocsátotta meg, hogy én megettem az adagom.

Az éjszakát a Billy Meiertől hallottakat rögzítő naplójegyzetem írásával töltöttem. Szeptember 16-án, szombat reggel 4-kor indultunk útnak Magyarország felé. A panzió tulajdonosnője, Frau Furrer már ébren volt, takarított. Szendvicseket és almákat csomagolt nekünk az útra. Búcsúzásokor még el is mosolyodott, ami nem volt jellemző a környék lakóira. Rozoga Zsigulim nehezen indult a hajnali hidegben, be kellett tolnunk.

A Svájcban és Ausztrián át vezető út részleteire nem emlékszem. Annyira nyomasztott a szocialista tábor legvidámabb barakkjába való visszatérésem elkerülhetetlenségének gondolata, hogy észre sem vettem az elsuhanó tájat. Feleségem nem volt hajlandó mellém ülni, a hátsó ülésen gubbasztott komoran. A magyar határ előtt párszáz méterrel földútra kanyarodtam. Attól tartottam, hogy gondom lehet a határon, mert alaposan túlléptem az akkor a nyugatra induló turisták számára engedélyezett külföldi tartózkodási időt. Valószínűleg alaposan át fognak kutatni, gondoltam. Mivel nem akartam, hogy találjanak nálam bármit, amibe beleköthetnének a magyar vámósok, egy szalmakazal árnyékában megszabadultam a nálam lévő francia és angol újságkivágásoktól, SPIONS-interjúktól, koncert-látványterveim, plakát és lemezborító-elképzeléseim másolataitól.¹³ A naplójegyzetemet tartalmazó két kockás füzetet az ingem alá rejtettem.

David Bowie korábbi, Salvador Dalí akkori barátnője, Amanda Lear *Queen of Chinatown*¹⁴ című számának hangjaira gördültünk be a határállomásra: "(...) It was down in Chinatown when I met the opium Queen / Babyface girl from Shanghai never smiled and never cried. / When love isn't what it sounds go to Chinatown / When your friends have let you down got to Chinatown. (...)". Legnagyobb meglepetésemre sem az útleveleinkre csak futó pillantást vető határőr, sem a bajtársaival trécselő vámtisztviselő nem volt kíváncsi kocsink, poggyászaink tartalmára, nem is motoztak meg bennünket. Felemelkedett a sorompó, és már ott is voltam, ahonnan olyan nagy reményekkel indultam el csaknem öt hónappal korábban. Megcsapott az odakozmált avas disznósír lábszaggal kevert, helyspecifikus illata.

Folytatása következik

12 A „Wedding Cake UFO” (Esküvői torta UFO) néven elhíresült repülő csészealjzat ábrázoló képről Kalliope azt állította, hogy az valójában szemeteskuka fedeléből készített modellt mutat. Rhal Zahi fényképek analizálására szakosodott kutató megvizsgálta a környező tárgyak visszatükröződéseit az objektum fémes felszínét. A Blender számítógépes program és műholdfelvételek segítségével elkészítette a Meier birtok 3D modelljét, benne a repülő csészealjjal. *Analysis of the Wedding Cake UFO* (Az Esküvői torta UFO vizsgálata) című jelentését azzal a konklúzióval zárta, hogy a képen látható UFO átmérője nagyobb 3 méternél, tehát nem készülhetett szemeteskuka fedeléből.

13 A látványtervek, rajzok, vázlatok eredetijeit, és a francia fővárosban vásárolt, lopott, ajándékba kapott könyveimet a SPIONS akkor még Serguei Pravada kódnevet használó frontemberénél hagytam Párizsban.

14 A dal Amanda Lear *I Am a Photograph* című első albumának második kiadásán (NSZK, Ariola Records, 1977) jelent meg először.
https://www.youtube.com/watch?v=rNWQv_DTx_o

„Kutyaszorítóban”

Hámori Anett kiállítása

Faur Zsófi Galéria, Budapest
2015. február 27 – március 27.

HÁMORI ANETT munkáinak egyik legszembetűnőbb, már-már emblematicussá vált eleme az akvarell használata. Az utóbbi években megszokhattuk, hogy a kortárs művészet gyakran hoz elő olyan technikákat (például a rajz), amelyeket épp a híres 'deskilling/reskilling' vita nyomán semmiképp sem hozunk kapcsolatban az aktuális művészi gyakorlatokkal. Egyébként nem is könnyű ezeket a technikákat valóban kortárs módon használni, mert gyakran már pusztán megjelenésükkel is egy régebbi korszakkal asszociálják a műveket. Technikai szempontból ráadásul Hámori Anett olyan részletgazdag felületeket hoz létre, melyek igazi mesterségbeli virtuozitásról tanúskodnak.

A kiállításon azonban nemcsak akvarellek láthatók, hanem a kisebbik teremben rajzok is. Hámori egyik korábbi, itt most nem látható művén¹ az akvarellre egy áttetsző papírréteget helyez oly módon, hogy az nem fedi el az összes alakot. Akiket eltakar ez a felület, azok kontúrjaikkal jelennek csak meg a képen, bár a háttérből felsejlik az eredeti figura (ezzel mintegy a fotózásnak azt a korszakát felidézve, amikor politikai okokból egyre kevesebb alak maradt látható az adott ország vezetőit megjelenítő csoportképeken). A kiállításon bemutatott rajzokat hasonló módon is értelmezhetjük; ezek mintha technikai értelemben kiegészítenék az akvarelleket. Az áttetsző papíron megjelenő változatban a kontúrok jelennek meg, míg az akvarelleken a kontúrokat kitöltő felületek. Nehéz lenne

¹ Politikailag korrekt – Mi csak jót akartunk... Észak-Korea, 2013

HÁMORI ANETT
Kutyaszorító I., 2015, papír, akvarell, 50×50 cm



ezeket pusztán hagyományosan vázlatoknak látni pontosan azért, mert mind-egyik technika más és más réteget hangsúlyoz ki a képen, más és más módszertani megközelítésből.

A rajzoknak a kiállításban betöltött funkciója talán épp az, hogy rávilágítanak Hámori Anett képépítkezési módszertanára, azaz a képi toposzokként megjelenő elemek egymás mellé való rakosgatásának elvére. A képek, akár a mondatok, önállóan is értelmes és értelmezhető egységekből tevődnek össze, az aktuális jelentés felkeltésének megfelelő célok szerint. Az egyes elemeket jól ismerjük és értjük, ezért olvasni tudjuk az alkalmilag összerakott mondatokat. Nem lehetünk biztosak abban, hogy az eredeti események minden szereplőjét látjuk, vagy hogy csak azokat látjuk. Ez az additív módszer még inkább aláhúzza a vizuális toposzok meglétét, mert a képeket akkor is tudjuk olvasni, ha konkrétan nem tudjuk az adott történelmi-politikai eseményt felidézni.

Ugyanakkor újra és újra felmerül a kérdés, akárcsak a 1990-es évek – vagy akár az 1800-as évek második felének – festészetének kapcsán, hogy mi szükség van ezekre az időigényes és nagy műgonddal elkészített képekre akkor, amikor a fotó mindent pillanatok alatt dokumentál. A kilencvenes évekhez képest ma a mobiltelefonokkal még egy videókamera is a zsebünkben lapul, mellyel akár a leghétköznapibb, banális helyzeteket is meg tudjuk örökíteni. Hámori Anett képei azonban ezekhez képest egy teljesen más „kép-fogyasztási” struktúrába illeszkednek. Nemcsak a művek készítésének, hanem befogadásának idejét is lelassítják, ezzel indirekt módon kiemelik magukat a kapitalista árucikkek felgyorsult fogyasztásából, kulturális alternatívát kínálva így a néző számára.

A képek egyik szembetűnő jellegzetessége, hogy a művész meghagyja a hátteret fehérnek. Azt gondolhatnánk, hogy ezzel sok, az eredeti események körülményeit megjelenítő specifikus elemtől fosztja meg a nézőt, ezzel részben nehezítve a jelenetek, illetve a szereplők beazonosítását. A fehérre hagyott háttér funkciója lehet a téma koncentráltságának növelésére szolgáló eszköz csakúgy, mint az emberi kapcsolatokra és viszonyokra való fókuszálás instrumentuma. A képek szinte sűrítve jelenítik meg nemcsak az adott eseményeket, hanem az általuk jelezett társadalmi problémákat is. Paradox módon azonban ez a fehér háttér mégis egy önmagán jóval túlmutató aspektusra hívja fel a néző figyelmét. A legtöbb képet sokszor könnyűszerrel be tudjuk azonosítani, néha napra pontosan, ami a felfedezés jóleső öröme után szorongássá alakul, mivel ez a beazonosítás csak azért lehetséges, mert túl jól ismerjük a kiindulópontul szolgáló eredeti eseményeket. Ezek a sajtófotók szinte beleégtek a retinánkba és akkor is velünk vannak, ha éppen nem is gondolunk rájuk. Néhány éve azon lamentáltunk, hogy a médiából ránk zúduló képzőn egyfajta vizuális szaturációt okoz a társadalom tagjaiban, ám Anett akvarelljei arra döbentenek rá minket, hogy a világ politikai konfliktusait bemutató fotókat jobban ismerjük, mint a saját környezetünkben készült fényképeket. Ahogy már előbb említettem, a családi, baráti eseményeket megörökítő felvételek manapság összehasonlíthatatlanul

HÁMORI ANETT
Kutyaszorító II., 2015, papír, akvarell, 50×50 cm





HÁMORI ANETT
Politikailag korrekt – Mi csak jót akartunk... Észak-Korea, 2013
papír, akvarell, 150×180 cm



HÁMORI ANETT
Kutyaszorító IX., 2015, papír, akvarell, 50×50 cm

nagyobb számban készülnek, mint a sajtóképek, ott őrizzük őket a számítógépünkön, a Facebook-oldalunkon vagy a tumblr-en, és épp ezért nem is emlékszünk rájuk, az emlékezés funkcióját átengedjük a digitális felületeknek. Ezek a képek már nem arra szolgálnak, hogy rajtuk keresztül vizuálisan emlékezzünk, mert időnk sincs arra, hogy nézessük őket, szemben a régi albumokkal, melyeket időről időre átfutottunk, meghallgatva a képekhez kapcsolódó narratívákat. Néhány, elsősorban a politikusokat kifejezetten reprezentatív helyzetben ábrázoló képen a női alakok radikálisan másképp, világos színnel jelennek meg. Ettől a duális képi kontraszttól a nemi szerepek társadalmi értelemben vett felfogása szinte diagramszerűen, minden magyarázatot feleslegessé téve válik láthatóvá a néző számára, bemutatva azokat az egyenlőtlenségeket, melyek sok-sok évtized politikai feminizmusa ellenére továbbra is fent maradtak a mai napig. A nők társadalmi értelemben egyáltalán nem egyenlők a férfival, és ennek megnyilvánulásait napi szinten is tapasztalhatjuk a mai Magyarországon.

Eredetileg azzal a megállapítással szerettem volna kezdeni, hogy Hámori Anett művei a sztereotípiákkal számolnak le. A művészet és politika kapcsolatának, a hagyományosnak számító akvarell-technikának, a feminizmusnak, a média-reprezentációknak, a monumentalitásnak – és persze még lehetne sorolni – a sztereotípiáival. Ezek közül azonban van egy, a személyesség, melyet leginkább az objektivitás bináris oppozíciójaként használunk, és amelynek esztétikai szerepe általában véve nem igazán pozitív. Azonban ha megpróbáljuk megragadni, hogy mi az ezekben a képekben, ami olyan elementáris erővel hat a nézőre, akkor

ez talán épp az a mód lenne, ahogy a művész a saját szubjektumát és szubjektivitását használja művei létrehozatala során. Ekkor érthetjük meg azt, hogy a művészetben talán semmi sincs, ami eleve „rossz” vagy „jó”, haladó vagy retrógrád lenne. Minden azon múlik, hogy az eszközöket és módszereket hogyan használja a művész. Hámori Anett nem várja azt a nézőtől, hogy csak azért találja műveit érdekesnek és izgalmasnak, mert azokat épp ő hozta létre, alkotta meg. Nem próbálja meg a művészi munka szubjektív jellegét elfedni és az objektivitás autoritásának látszata mögé bújni, ugyanakkor nem is próbálja meg saját szubjektumát nárcisztikusan az előtérbe tolni. Talán épp ez a módszer az, ami a műveinek hitelességét olyan pontosan garantálja.

Hermann Veronika

Hétköznapok és csodák

Szegedy-Maszák Zoltán:
Tennivalók / Tárgyak

Kisterem, Budapest
2015. január 14 – 2015. február 13.

Szemfényvesztő szemtávolság

Fiktív látványokon keresztül létrejövő valódi térélmény, vizuális csalások, hétköznapi tárgyak konceptuális allegorizálása és a technológiai kontextus időszerezésének radikális megkérdőjelezése jellemzik SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN *Tennivalók / To Do Lists* és *Tárgyak / Objects* című, a Kisterem Galériában bemutatott sorozatait.

Egy adott korszakra jellemző episztemológiai narratíva csak a társadalmi, technológiai és médiatörténeti jellemzők együttes vizsgálatán keresztül rajzolódik ki – ez a legfőbb belátása BARBARA MARIA STAFFORD *Devices of Wonder* című monográfiájának, amely különféle képalkotó eljárások történeti elemzésére vállalkozik. A könyv *Stereo* című fejezetében¹ olvasható, hogy CHARLES WHEATSTONE angol fizikus 1838-ban ismertette a Royal Society of London nevű tudós társasággal azon felfedezését, miszerint az emberi agy a két szem által felfogott, különböző látványokat kombinálva olyan képet tud létrehozni, amelyben képes érzékelni a mélységet. Wheatstone jött rá arra is, hogy a két szem közötti fizikai távolság és az általuk érzékelt képek ebből fakadó különbsége hozza létre az agyban a háromdimenziós térélményt. Ezt bizonyítandó egy sztereoszkóp nevű tükrös szerkezetet épített, amellyel a két szem által látott, eltérő látványokat akarta modellezni. Alig egy évvel később felfedezte, hogy az épp csak megismert új médium – a dagerrotípiá – különösen alkalmas lehet virtuális (ő még nem így nevezte) látványok létrehozására, tehát valahogyan be kell építeni a sztereoszkópba. Az ötlet logikus volt, az új szerkezet azonban nem akart összeállni. 1849-ben, a kaleidoszkóp feltalálójá, DAVID BREWSTER skót fizikus alkotta meg végül azt az eszközt, amely valóban képes volt dagerrotípiákból térbeli élményt konstruálni. Brewster lenticuláris sztereoszkópnak nevezte el találmányát. A feljegyzések szerint az 1851-es londoni *Világkiállítás*on maga Viktória királynő is ámulattal adózott a csodaszerkezetnek, s az elkövetkező három hónapban – Franciaországban és Angliában – közel negyedmillió sztereoszkopikus képet adtak el.

¹ STAFFORD, Barbara Maria – TERPAK, Frances: *Devices of Wonder: From the World in a Box to Images on a Screen*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2001, 357-358.



Kiállításenteriór | SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN: Tennivalók / Tárgyak
Kisterem Galéria, Budapest, 2015



SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN
Tárgyak, 2014, térhatású lenticuláris képsorozat, vegyes technika

Ebben a történetben több, kiemelésre méltó esemény sűrűsödik, kapcsolódik össze. Az egyik természetesen a felfedezés, amely szerint a szem által közvetített képek képesek az agyban valódi térélményt létrehozni. A következő kettő összekapcsolódik: Wheatstone tudományos megállapítása mérföldkő volt, sztereoszkópja azonban nem működött megfelelően. Brewster nem csinált mást, mint egyszerűsítette az elvet és popularizálta az eszközt: olyan kisméretű szerkezetet alkotott, amely – a kaleidoszkóppal együtt – bizonyos értelemben a mai tömegmédiá előzményeként is értelmezhető, hiszen nemcsak a tudomány eredményeit hasznosította, de rendelkezett esztétikai és szórakoztató funkcióval is. Nem csoda, hogy ezek az eszközök a mai napig kedvelt vizuális toposzként, sőt sorvezetőként működnek, számos fejlődéstörténeti metaforát mozgatva. Az sem véletlen – és ez már a harmadik fontos körülmény –, hogy mindez éppen egy világkiállítás után terjedt el. WALTER BENJAMIN a *Párizs, a XIX. század fővárosa* című esszéjében a passzázs, a panoráma vagy a flâneur mellett a világkiállítást is azon vívmányok közé sorolta, amelyek döntő fontosságúak voltak a mai tömegtársadalmak és nagyvárosok kialakulásában. Ami egykoron tudományos felfedezés volt, később szórakoztató funkciót kapott, muzealizálódott, vagy egészen eltűnt a föld színéről: nemcsak a Feszty-körkép különös története, hanem például a Múcsarnokban 2009-ben rendezett *Pillanatgépek* kiállításban² exponált szerkezetek és (mű)tárgyak is erre figyelmeztetnek.

Hol van tehát a határ esztétika és tudomány, médiatörténet és képelmélet, illúzió és valóság között? Szegedy-Maszák Zoltán képei szerencsére nem adnak választ ezekre a kérdésekre, azonban mindenképpen cizellálják a kérdések feltevésének módját.

A *device of wonder*, úgyis, mint a csoda és a csodálat eszköze, a Kisterem Galériában látható képsorozatoknak is termékeny metaforája lehet. A sztereoszkóp és a kaleidoszkóp tanulságos történeteinek művészeti és művészetelméleti kritikáját hatják végre Szegedy-Maszák képsorozatai, amelyek a korszerű, jövőbe mutató technológia mellett az elfeledett, anakronisztikus képalkotó eljárások tanulmányozásán alapulnak. A tudományos ismeretek alkalmazása mellett mindehhez elengedhetetlen a kaleidoszkóp forгатása, az a játékoság és esztétizálás, amely ahhoz szükséges, hogy a létrejövő alkotás sem technológiailag, sem esztétikailag ne legyen lezárható és behatárolható. Annak ellenére, hogy az egymásra rakódó média- és technológiatörténeti paradigmák látszólag fejlődéstörténeti ívet hoznak létre, és kijavítják az előző rendszerek hibát, nem vertikális, sokkal inkább horizontális narratívában lehet őket elgondolni. A ma újítása a holnap szemétdombjára kerül, valójában azonban az egyre finomodó rendszerek előszeretettel nyúlnak vissza korábbi technológiai és képi világokhoz. A polaroidképek vizuális kódjait megjelenítő mobil alkalmazások ugyanúgy ezt erősítik, mint azok a műalkotások, amelyek a médiumok és technológiák egymásra építésével, vagy egymás ellen való kijátszásával olyan világokat hoznak létre, amelyek azelőtt nem léteztek, s a valóságnak olyan új jeleit alkotják meg, amelyeknek nem volt referenciapontjuk.

A magától értetődő fény

A *Tennivalók / To Do Lists* (2014) című képsorozat a klasszikus, tizenkilencedik századi fotokémiai eljárások és a huszadik század első felében elterjedt lenticuláris lencserendszerek kombinációján alapul. Látvány alapján érthető akár a *Legszebb nyári élményeim* (2007) és a *Mit jelent fényképezni?* (2008) című sorozatok folytatásaként is. A képek nemcsak a fény láthatóvá tételének vizuális tapasztalatát alkotják meg, hanem a jelrendszerek struktúráinak alapvetéseit is firtatják. Ahogy egy korábbi írásban megjegyeztem, az említett két sorozat darabjai nemcsak

² *Pillanatgépek / Blickmaschinen*. Múcsarnok, Budapest, 2009. június 20 – augusztus 23.



SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN
Tennivalók | Kép a sorozatból, 2014, térhatású lenticuláris képsorozat, vegyes technika

a fényképezés alapvető technikájára és ontológiai státuszára kérdezek rá, hanem a médiumok különbözőségeire is rámutatnak.³ A *Tennivalók* cím az egyes képeken ábrázolt beállításokra utal. A sorozat ugyanis az egyszerű létfenntartáshoz kapcsolódó mindennapos feladatok szereplőit, javításra szolgáló és javítandó tárgyakat – csavarokat, szerszámokat, csöveket, bilincseket, különféle alkatrészeket – tartalmazó csendéletek térhatású, egymásra exponált fénylenyomataiból áll. Az analóg fotográfia csúcstechnikáját jelentő, nagyméretű filmre dolgozó műszaki kamerák és a lenticuláris lencserendszer segítségével több, ám egyenként is térhatású kép rögzíthető egyetlen negatívra. Az azonos képfelületen rejtőz térhatású képek azonban csak meghatározott nézetekből válnak láthatóvá, így a befogadó a képek előtt sétálva az egymás után felvillanó, egymásba áttűnő kép-terekkel, s az átmenetet kísérő hullámzó csillogással szembesül. Az egésznek alapvető eleme és alkotója a fény: a képeken és a kiállítóterben is a fény uralja a látványt. A bevilágító és elsötétítő fényfoltok hozzák létre a hullámokat, amelyek aztán a periférikus látáson keresztül felkeltik a figyelmet, és megalkotják a térélményt. Mindez a percepcióról szól. A műveken keresztül *nem létező tér*, és így *nem létező idő* jön létre: nem a tárgy, hanem a fény lenyomatából. Nem a tárgyat, hanem a fényt látjuk. Stafford idézett könyvében amellett érvel,⁴ hogy a fény magától értetődősége egészen addig elkísér, ameddig nem válik kétséges a létezése. Ezért lehetséges, hogy a művészek inkább csak használják, mintsem megmutatják a fényt. Ebben az esetben éppen az ellenkezője történik. Egy adott ponton már világos, hogy a főszereplő tárgyak másodlagossá válnak az érzékek, leginkább pedig a szem és a fényhatás között kialakuló dinamikus kettősség felől szemlélve. A csodaszervezet mellett a sorozat másik metaforája a barkácsolás, hiszen annak profanitását a giccs esztétikájával ütközteti. A csináld magad folyamatszerűsége egyszerre szolgálja ki a művészt, a művet, és a kettő összjátékából kirajzolódó fiktív látványokat a leskelődő nézőnek.

Figyeld a kezemet, csalog

A képek a látásnak ugyanazon kettősségét használják ki, amelyet Wheatstone közel kétszáz éve felfedezett: megfelelő távolságból szemlélve a két szem által látott különböző képekben létrehozott térben ugyanúgy sétál a látogató, mint a kiállítás terében – a két tér valósága között ontológiailag aligha van különbség. A térképzés kényszere ugyanolyan erős reflex, mint a narratívaképzés kínzó vágya. Az emberi látórendszer minimális, sőt, olykor töredékes sztereoszkopikus információból is teret épít, de ha viszont nagyon sok térbeli információ zúdul az agyra, akkor „bezár”, hogy ne szédüljünk el a túl erős tértől és a túl erős illúziótól. A kettő között lavíroznak tehát a *Tennivalók* sorozat darabjai, miközben képre képet, térre teret raknak. A képeken jól kivehető egy kéz, amely nemcsak a művész kezének toposzát hozza játékba, de személyességet is visz az ipariális, csavarokkal teli világba. Ha úgy tetszik, kép és látvány fikcióját metalepszisként köti össze a folyamat valóságával. Egyszerre eszköz és illusztráció, amely értelmet ad a szerelésnek. Összeilleszti az embert az eszközzel, a látványt a valósággal. A kéz olyan referenciapontként működik, amely segít felismerni a látványt és a dimenziót. Mindez – csakúgy, mint maguk a képek –, egyszerre profán és emelkedett. A kéz felhívja a figyelmet a csalásra, ugyanakkor tartalommal tölti meg a csavarokat, bilincseket és rugókat. Némelyik felvétel röntgenképre hasonlít, amit Hans Castorp THOMAS MANN *A varázshegy* című regényben belső fényképnek nevez: ebben az esetben nemcsak a test és a tér, hanem a fény belső fényképe is.

3 Ld. HERMANN Veronika: A jelrendszerek magányossága. Szegedy-Maszák Zoltán: Hardver tekintetében, *Balkon* 2012/11-12., 30-32.

4 STAFFORD 2001, 361.

Sosem létező színek

A kiállítás vezetőjében is olvasható, hogy a *Tárgyak / Objects* (2014) című képsorozat a fotokémiai eljárások helyett digitális technológiával előállított, színpompás látványokon alapul. A kép-tárgyak alapjául három digitális fénykép szolgál, amelyek egymást fedő virtuális háromdimenziós felületekre (kúpokra) vetülnek. A képrétegek egymást hol erősítve, hol gyengítve – különböző algoritmusok meghatározta módon egymást átszínezve – hozzák létre a végleges látványt, amelynek térhatása a lenticuláris technológiának köszönhető. A térbeli egymásra rétegzettség, illetve a nyomatokra ragasztott optika olyan színhatásokat eredményeznek, amelyek háttérvilágítás nélküli képek esetében nagyon szokatlanok. Az egymással interferáló rétegekben lévő színek nemcsak, hogy erősítik egymást, de korábban nem is léteztek. A képek közepén egy kis fekete korong található, amely abban segít, hogy ne csak okosak, hanem szépek is legyenek: másként fogalmazva, hogy ne csak tárgyként, hanem műtárgyként is működjenek. Enélkül ugyanúgy létrejönne a térélmény, vagyis a háromdimenziós hatás, csak kicsit közelebb kellene menni a képekhez: a korong tehát a tér esztétikai metaforája, a nem létező látványok felerősítője. Ezek a képek nemcsak trükkösek, hanem szépek is, jó rájuk nézni, ahogyan a korábbi hasonló sorozatokra is. A látvány annyira absztrakt, hogy igazából nincs is, a befogadónak arra kell koncentrálnia, hogyan lát, s kevésbé arra, hogy mit. A képeken látható színes ábrák között azonban az avatott szem felismeri a korábbi beváltóság-állítások, az *Oculus Artificialis Teledioptricus 2.0 – Rembrandt* (2006) és a *Vizuális kommunikáció – Hommage á Jonathan Swift* (2009) kódképeinek darabkáját. A rétegzettség tehát nemcsak a képek szó szerinti, hanem az eddigi életmű szimbolikus terében is létrejön. Az egymásra rakódó, nem létező látványok teret és valóságot hoznak létre. Fényből, színből, a hétköznapok és a csodák eszközeivel.

Gellér Judit

Felfedett oldalak

Szalontai Ábel Római napló című kiállítása

Raiffeisen Galéria, Budapest
2015. január 26 – március 29.

Furcsák ezek a viszonyok. Az író és naplója, a napló és olvasói között. Mert minduntalan felvetik a privátszféra és a nyilvánosság halványuló határainak kérdéseit. SZALONTAI ÁBEL fotográfiáival szűkszavú bejegyzéseket, jelzésszerű utalásokat „ír” naplójába, melyeket olvasva-nézve kissé voyeurnek érezheti magát az olvasó, holott Szalontai képei távolról sem engedik a nézőt olyan intim közelségbe, mint a fotónaplóiról híres-hírhedté vált Nan Goldin vagy Nobuyoshi Araki. Akkor mégis mitől ez a zavarba ejtő érzés?

Szalontai Ábel *Római napló* című sorozata (sorozatának a kiállításon bemutatott részletei) lapok, töredékek, részletek feltárása életének történetéből, a világ észleléséből. Ezek az oldalak pedig, kortárs szépirodalmi példával élve, Simon Márton verseit juttathatják eszünkbe. A *Polaroidok* internetes naplóként, blogbejegyzéseként készült tömör vallomások, egy-egy szóba, rövid mondatokba foglalt érzések, gondolatok, események, kusza egymásutániségben. [043. Száz éves fotón tavaszi erdő.¹ 389. Mindenre emlékszem, / mint egy szoborpark².]. Szalontai történetei pedig hasonlóképp épülnek fel. Az öt körülvevő

1 Simon Márton: *Polaroidok*, Libri Kiadó, Budapest, 2013. 46.o.

2 Uő. 26.o.

világ sokféleségéből kiemelt részletek, sokatmondó, ám lerövidített történetek, melyek csak két ponton, a közös helyszínen (Róma) és a megadott időben – 2013 – érnek össze. Hiába keressük az eseményeket szorosabban összefűző szálakat, a képek közötti további összefüggéseket, a narratíva töredékes marad, s megfejtésük vagy épp továbbgondolásuk a befogadóra van bízva. S talán épp e hiány(érzet) miatt válik titokzatossá, felfedezésre váróvá a sorozat. A napló ugyanis – mint egyfajta önéletírás –, személyességet feltételez.

Philippe Lejeune a napló négy funkcióját, a kifejezés, az elmélkedés, az emlékezet és az írás örömeit különbözteti meg.³ A naplóvezetés egyfelől a történetek verbális-vizuális megfogalmazásaira, problémák, traumák (gondok és gondolatok) elemzéseire, körüljárásaira, összefüggések keresésére adnak lehetőséget, másfelől a napló az emlékezéstről és az emlékeztetésről szól. A külső-belső események megörökítése megkönnyíti az emlékek felidézését, az Én-nel való találkozás pedig önvizsgálatra, az önismeret gyakorlására készíti az író, s ezáltal segíti elő a személyiségfejlődést. Ahogy Michel Foucault fogalmaz: „Nem tanulhatjuk meg az ars vivendit, a tehéné tu biut sem aszkéziszis nélkül, ami itt önmagunk önmagunk általi edzését jelenti. ... Az edzés formái között (mint például az önmegtartóztatás, az emlékezetbe vésés, a lelkiismeret-vizsgálat, meditáció, a hallgatás és a másik ember figyelmes hallgatása) az írás – önmagunk vagy mások számára készült írás – elég későn jutott jelentősebb szerephez.”⁴ Lényegében tehát a napló egy olyan rendszeresen vezetett, visszatekintő elbeszélés, bensőséges feljegyzések sora, amelyben a szerző nagy hangsúlyt fektet a magánéletének kibontására, személyiségének, identitásának felfedezésére, és az őt körülvevő események vizsgálatára. Abban a pillanatban azonban, amikor az alkotó mindezeket, akár egészében, akár részleteiben a nyilvánosság elé tárja: vallomáskorról van szó. Innen tehát az interpretáció polémiája, az olvasat többértésűsége, hiszen a befogadó egyfajta bizalmas viszonyba kerül a napló alkotójával.

Szalontai fotográfiai szelíd vallomások. Elénk tárt naplórészletei által egyszerre vagyunk kívül és belül a történeteiben, a történetekben. A Római napló: útinapló.

3 Lejeune, Philippe: *Önéletírás, élettörténet*, napló. *Válogatott tanulmányok*. [Szerk.: Z. Varga Zoltán], L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2003. 216.o.

4 Foucault, Michel: *Megírni önmagunkat; Az önmagasság technikái*. In: uő. *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 2000. 332.o.

Az utazás pedig mindig egyfajta meghatározott ideig tartó, ámde átmeneti helyzet. Szalontai tekintete az utazóé. Azé az utazóé, aki – messziről elkerülve a turistafotós attitűdöt, a snapshot esztétikát – csendes és alapos megfigyeléseket tesz. Gondosan kiválasztott mozzanatok, részletek, szeletek az őt körülvevő, általa megfigyelt világból. Ahogy Hajdu István, a kiállítás kurátora műelemzésében megfogalmazza: „Szalontai képei ... nem a kortárs fotográfia, hanem egy korábbi, ám a fényképezés történetében jó ideje akaratként meghúzódó gondolkodásmódnak a kiváló példái.”⁵ Szalontai sem intenciójában, sem eszközválasztásában nem, vagy legalábbis kevésbé azonosul a kortárs tendenciákkal, és inkább visszanyúl a fotográfia klasszikus hagyományaihoz, a világ történéseit megfigyelő és megfelelő módon leképező gyökereihez. Az analóg technika használata figyelmet, koncentrációt igényel. Nincs több gigabyte memória, azonnali visszanezés, törlés, újakezdés, csak néhány tekerecs film, meghatározott mennyiségű expozíciós lehetőség. Így a világ szimptomatikus folyásából kiválasztott, keretbe foglalt részletek, a megélt események, szituációk rögzítése válik elsődleges szemponttá. Szalontai fotográfiai gondosan kiválasztott helyzetekben készültek. Fókuszált, zavaró részletek nélküli, letisztult, ám részletgazdag formai elemek, klasszikus kompozíciók nagyméretű (80×100 cm) printeken, üvegezett keretekben installálva. A tengerparton álló három tinédzser, mintha egy film különböző – a vagány, a merengő, a félszeg – karaktereit játszó szereplőiről készült film still, vágókép lenne. A Villa Borghese jellegzetes fenyőinek ágai hol összehajolnak, egymásba fonódva törnek az ég felé, hol rezzenéstelen szilárdsággal, de magányosan jelennek meg. A stukkók, a szobortöredékek, az akantuszlevelek jellegzetes motívumaival díszített korinthuszi oszlopfelek pedig a mitológus utalások többlettartalmával kalauzol vissza egy távoli – ám az egyetemes értékeket létrehozó, azokat megteremtő – civilizáció világába. Finom rezdülések, mély érzések, kódolt és komplex jelentések – melyek megfejtéséhez a kulcs is csak jelzészserű. A *Római napló* sorozat egyes képei ismétlődő motívumokként kapcsolódnak össze Szalontai korábbi, például a *Barátság/Philia*, a *Flamma*, a *Kapuk* vagy a *Határokon* át című munkáival. A projekt így szkeccsek soraként mutat vissza, rendezi újra a múltat, s utal a jelenben formálódó, folyamatosan alakuló távlati célokra.

5 Hajdu István: *Szalontai Ábel: A római napló*, Raiffeisen Galéria katalógus, 2015.



SZALONTAI ÁBEL
ROME DIARY LIDO, 2013

Bordács Andrea

Szimulánsok– szimulálók

Kép és képtelenség

A Capa Központ és a Kitchen
Budapest közös interaktív
kiállítása

Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ,
Budapest

2014. november 11 – 2015. március 1.

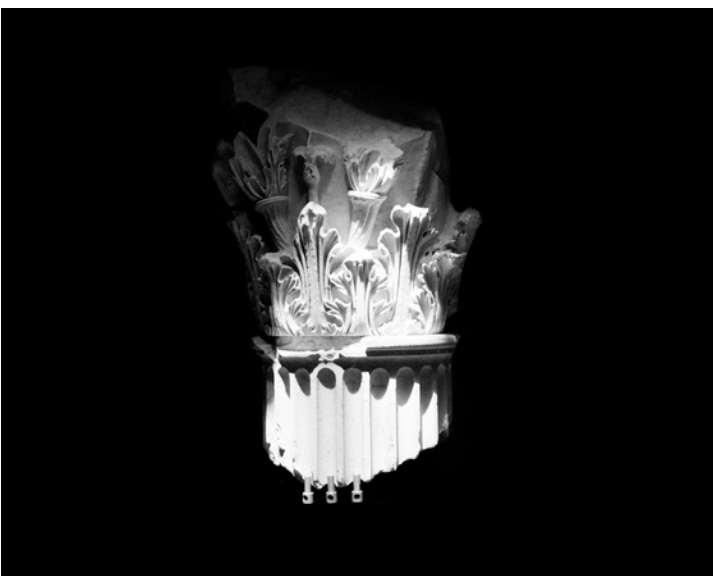


SZALONTAI ÁBEL
ROME DIARY PINEA2, 2013

Szalontai Ábel által, hogy felfedi és a nézők elé tárja az emlékeit, értékes és bizalmas kapcsolatokat teremt, hiszen a *Római napló* nem csak az „örök város” örök értékeit közvetíti, hanem saját tapasztalásai megélésének mikéntjét is rögzíti, majd osztja meg nézőivel. Megfigyelései, élményei feltárásával felkínálja az azonosulást, az együttérzés lehetőségeit, s emlékei így válhatnak a mi emlékeinké is. Viszonylagos szűkszavúságával, töredékes narratívájával azonban mégis tisztességes távolságot tart, hiszen Hans Belting szavaival élve: „A fotografikus képek is mulandó pillantások néma emlékei. Csak akkor keltjük életre őket, ha saját emlékeinket hozzák vissza. Egyazon fotót szemlélő két ember pillantása akkor válik el egymástól, ha az emlékezet választja el őket.”⁶

6 Belting, Hans: A médium transzparenciája. In.: *Kép-antropológia: képtudományi vázlatok*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2003. 252.o.

SZALONTAI ÁBEL
ROME DIARY TRAJANUS, 2013



A kiállítás a látással és a képalkotással kapcsolatos kortárs technológiákat mutatja be. Ezek jó részét a fiatalabb generáció nap mint nap használja, néhányuk azonban még újdonság számba megy. Ami közös bennük: feltétlen számíthatnak a látogatók interaktivitására. Pontosabban a kiállítás csak úgy érhető és élvezhető, ha a látogató kipróbálja az eszközöket. A program célja, hogy játékos és szórakoztató formában mutassa be, hogy milyen, a látást és megfigyelést segítő eszközök fogják meghatározni a következő évtizedet, egyszersmind ösztönözze a nézőket az eszközök kipróbálására és felhasználására.

A kiállítás a művészet és a technika kapcsolatát illusztrálja. Egyrészt a játékok, másrészt a képalkotó eszközök által keltett képek felől. Az eszközök többsége ugyanis alapvetően a szimulációval foglalkozik, de többnyire nem imitativ módon tárják elénk a világot (kivéve talán az LG vírusmarketingjét). Noha napjaink az elektronikus reprodukció kora, mely az illúziókeltés és a vizuális szimuláció, a virtuális valóság számos új formáját fejlesztette ki, mégsem a valóság pusztá másolása a cél, hanem sokkal inkább új valóságok teremtése.

W. J. T. Mitchell 1994-ben a *Képi fordulat* című tanulmányában¹ a fotóról és a videóművekről írva megállapította, hogy a rögzített képek révén nem az utánzásról, másolásról vagy megfeleltethetőségről, és nem is a képi „jelenlét” egy megújult metafizikájáról² van szó. A „kép”, s a befogadó személye, státusa is jelentős változáson ment át az idő folyamán. A képnek már nem passzív befogadói vagyunk, az aktivitás nem csak a befogadásra vonatkozik, hanem a néző gyakorlatilag a képalakításban is részt vesz. Crary arról írt³, hogy a 19. században „újfajta néző öltött alakot Európában”, mivel a korábbi évszázadok nézői mintegy testetlen alakok voltak, akiknek a vizuális élményei a camera obscura test nélküli viszonylataiban modelleződtek. Ehhez képest már a fényképezést is óriási változást hozott, nem beszélve a 90-es évektől megjelenő új mediális művekről. Míg Umberto Eco még a 60-as évek végén a Nyitott mű kapcsán pusztán a befogadó szellemi interaktivitására számított, mára ez már fizikait is igényel. A bemutatott és kipróbálható, kipróbálható technikák mind egy-egy világszimuláció lehetséges terepét adják. Ezek az új képfajták még inkább másfajta nézőre számítanak, passzív helyett aktív befogadót.

„Ez nem más, mint annak a felismerése, hogy a nézőiség (a tekintet, a nézés, a pillantás, a megfigyelés, a felügyelet, és a vizuális élvezet gyakorlata) ugyanolyan komoly probléma lehet, mint az olvasás különböző formái (megfejtés, dekódolás, értelmezés stb.), és hogy a vizuális élményt vagy a „vizuális műveltséget” nem lehet teljesen a textualitás modellje alapján magyarázni”³

Bár, mint írtam, a kiállításon bemutatott eszközök célja nem a valóságsszimuláció,

1 http://www.balkon.hu/2007/2007_11_12/01fordulat.html

2 Crary, Jonathan. „Origins of Modern Visual Culture | Department of Art History | Columbia University.” Visual Media Center | Columbia University in the City of New York. Web. 13 Apr. 2011.

3 Mitchell, i.m.



© Kép és képtelenség | Kurátor: Nemes Attila | Capa Központ 2014



© Kép és képtelenség | Kurátor: Nemes Attila | Capa Központ 2014

a kiállítás terébe lépve rögtön egy optikai csalódás részesei lehetünk: a terem még megmaradt ablakában a Nagymező utca hétköznapi látványa tűnik fel, ugyan kicsit szokatlanul, mivel a trolik közt egyszer csak egy úrhajó is felbukkan. De nem, nem az eredeti kilátást és a kint zajló eseményeket láthatjuk, hanem az LG vírusmarketing célokra beépített képernyője által keltett valóságot, a Nagymező utca illúzióját egy mesterséges ablakban mesterséges képet (DOMBÓVÁRI CSONGOR – BRINNER ZOLTÁN).

A következő termekben több olyan eszköz is van, amikkel már találkozhattunk (vagy legalábbis hasonlók), például a Nintendo legnépszerűbb játékával, a Mario Kart 8-cal. Ennek infravörös szenzora testre, fejre szerelhető, így a képernyő folyamatosan reagál a fej és test mozgására (JOHNNY CHUNG LEE). Az eszközök egyszerűbb alkalmazására adnak példát a Playstation Eye Camera különböző lehetőségei, például amikor a felvevő a képernyőn az arcunkra maszkot varázsol (HAJDÚ GÁSPÁR – PAPP GÁBOR).

A kiállítás igazán izgalmas szegmensét alkotják a viselhető technológiák. A Google Glass és Oculus Rift – széles körben ismertek, tömeges elterjedésük jelenleg zajlik, s a kiállítás legkedveltebb eszközei közé tartoznak. Akik viszonylag képen vannak a kortárs technológiákkal kapcsolatban, azok számára ismerős a Google Glass⁴, mely egy fejen viselhető apró komputer, s ahogy az eszköz neve is utal rá, szemüveggé hordható, bár látás javító eszközként nem működik.

A valóság szimulációja leginkább a Tammeka Games által fejlesztett Radial-G: Racing Revolved című játékban mutatkozik meg. A fotel kényelméből próbálhatjuk ki a szerkezetet, s a fejre szerelt szemüvegen át magunk szabályozhatjuk a joystickkal a játék menetét. A futurisztikus városképben, a henger alakú csöveken való száguldozás közben nem csak, hogy olyan reflexei működnek az embernek, mint a valóságban, de váratlanul rá-rátör az izgalomtól egy jó kis hányinger. Míg a játék közben alapvetően arra kell vigyázni, hogy ne essünk le

a henger szerű útról, később kiderül, ezt hiába is próbálnánk szánt szándékkal megtenni, valójában nem is lehet, mert végig pályán tart a játék.

Az eszközök egy másik sajátos csoportja, melyben a befogadói aktivitás testmozgás formájában jelenik meg. Ez lehet virtuális, mint a Kinect Sports esetében, melyben különböző extrém sportokat, például falmászást imitálhat a résztvevő, vagy épp nagyon is valóságos, ahol például a néző aktív mozdulatai egy madarat készítenek repülésre. Ez utóbbi eszközben egy testfelismerő algoritmus követi a játékos mozgását és amikor az leereszti a karjait, egy motor segítségével egy toll hozzáér az iPhone képernyőjéhez, aminek hatására a madárka leszálló ágba kezd, hogy a dombokat rámpaként használva repülni tudjon.⁵

Azért olyan inycenségekkel is kísérletezhetünk, mint hogy hogyan tudunk csak a gondolataink segítségével lebegtetni egy sziklát (Kitchen Budapest Talent Program – Dombóvári–Harsányi–Kerekes–Kiss–Makra). A kiállítás láttán vagy épp az egyes eszközökre várva egy vetítőteremben virtuális valósággal, heckeléssel kapcsolatos régebbi és mai sci-fi filmjeleneteket láthatunk.

A kiállítás, azon túl, hogy jó játékok terepe, felveti azt a kérdést is, hogy ezeket az új mediális és technikai műveket, mülékony jellegű és technológiájuk könnyű avulása mellett mennyiben állítják új kihívások elé a gyűjtőket, galeristákat, múzeumokat a bemutatás, tárolás és megőrzés szempontjából.

5 Az eszköz használati útmutatójából

Kozák Csaba

Munka-művek

Budapest Galéria, Budapest
2015. január 23 – március 8.

A Balkon januári számában olyan művészekről (Fekete Balázs, Gerber Pál, Méhes Lóránt Zuzu) írhattam,¹ akik alkotásaiban a szöveges betét egyenrangú a kép vizuális üzenetével, látvány és textus párban jár, vagy pedig az utóbbi egyenese elsőbbséget élvez. A *Munka-művek* kiállításon viszont nem a kész műtárgy vagy installáció a prioritás, hanem az alkotói folyamaton, az indítéktól/ötlettel a végső fázisig megtett úton van a hangsúly. Úton lenni fontosabb, mint megérkezni. A SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA rendezte tárlatra 17 – fiatalabb és középgenerációs – művész kapott meghívást. A kurátor szándékát a résztvevők többsége jól értelmezte, ám volt olyan, aki félreértette a koncepciót.

BÁLVÁNYOS LEVENTE pasztell színekben tartott fotó kollázsain, *Fotóreliefjein* különböző architektúrákat, belső tereket applikál egymás mellé. Képeslapszerű szeletekből építkezik, ahol a vízszintesen és függőlegesen csonkított fényképek csíkjai egymást fedik, egymást éltetik, értelmezik át. A geometrikus absztrakció jegyében valójában arról van szó, hogy az „aprómunka” után/által a művész szeretné megtalálni a saját terét, azt a műtermet, amit végre belakhat. CZENE MÁRTA *Éjjel* című fotórealista olajfestménye kettős osztású. A fekvő formátumú kép bal oldali négyzetében egy alvó nő felsőteste látható, arcát egy lámpa világítja meg. A jobb oldali kockában a figura két alsó lábszára derékszögben elforgatott. Inaierei csak úgy duzzadnak a vitalitástól. A fekete háttér a gyűrött lepedő fehérjével ellenpontoz, akárcsak a nyugalmi és aktív állapot fázisai. A mű létrejöttét a festő a terem másik falán egy 8 db fotóból összeállított, nyomtatott blokkal szemlélteti. Láthatjuk, amint a fekete-fehér kontúroktól, a színesedő felszíntől, az egyre realiztikusabb részletektől a szerző eljut a végleges képig. Visszacsatolás,

4 A Google Glasst 2012-ben kezdték tesztelni, Amerikában 2013-tól kapható 1500 dollárért

1 KONSTELLÁCIÓ: Fekete Balázs | Gerber Pál | Méhes Lóránt Zuzu kiállítása. Supermarket Gallery, Budapest, 2014. december 13 – 2015. január 16. Ld. *Balkon* 2015/1., 37-39.

beavatás a folyamatba. CSÁKY MARIANNE werk videóval, kartondobozból hajtogatott makettal és montírozott fotókkal jeleníti meg a *Talán térben* és a *Nagy Fal* munkát. A történet annyi, hogy három betűt (M, L, R) modellál kis- és nagy, húsos (emberléptékű) méretben. A betű-objekteket egy kertben tologatja, borogatja, egymásra és egymás mellé helyezi, megpróbál valamilyen kompozíciós rendet találni, amit más valaki a mobilján rögzít. A fehér és barna betűk a tájban és a műterembelsőben másképpen viselkednek. A nyers és poétikus beállítások a fények és az arányok tanulmányai. CSISZÉR Zsuzsi XOXO installációja úgy szól a kreativitás terjeszkedéséről, hogy maga az alkotói folyamat szervül művé. A falon levő tabló 7x7 db kisméretű olajkép. A popkultúra vérbő színvilágából és motívumaiból (szemek, rúzsos száj, banánt evő nő, sakktabla, számok, betűk, stb.) indít. Teszi ezt tudatosan, ahogy azt az egyik képén írja: „consciousness”. A földön egy fekete huzattal bevont, kétszemélyes fekete matrac, rajta festett szemek sorjázna, míg a heverőre egy fehér lepedő van vetve. Gyűrt felületén felismerhető, hogy a centrumból a kézzel írt *folyamat* szó fut spirálosan. A padlón gyermekkorunk újságpapírból hajtogatott csáki „úsznak”. A folyamat megállíthatatlan, örök körforgást sugall. EMBER SÁRI vegyes technikával készült *Kollázsok* műve egy fordított helyzetből fakad. A művész a *Mormaço* fotósorozatához készített vázlatként kollázsokat, amit később alapanyagként kívánt felhasználni. Többször megesett, hogy a színeket, a kompozíciós elrendezést nem sikerült fényképre átültetnie; alanyt, hátteret, helyszínt nem talált. Így a lát-szatra felesleges kollázsok egy részét elkezdte gyűjtögetni. Azok végül önálló egységgé álltak össze, az életképes variánsok szuverén művé léptek elő. FLOHR Zsuzsi *Folyamatos jövő* című, fotókból összeállított, vetített naplója korábban már könyv alakban is megjelent. A nyitókép különleges érzékkel komponált: egy félmeztelen (genitáliák takarva) pár fekszik egy fehér lepedővel borított ágyon,



KRISTÓF GÁBOR
Nagyítás 1:1, 2014–15, olaj, vászon, 108x127 cm © Fotó: Rosta József

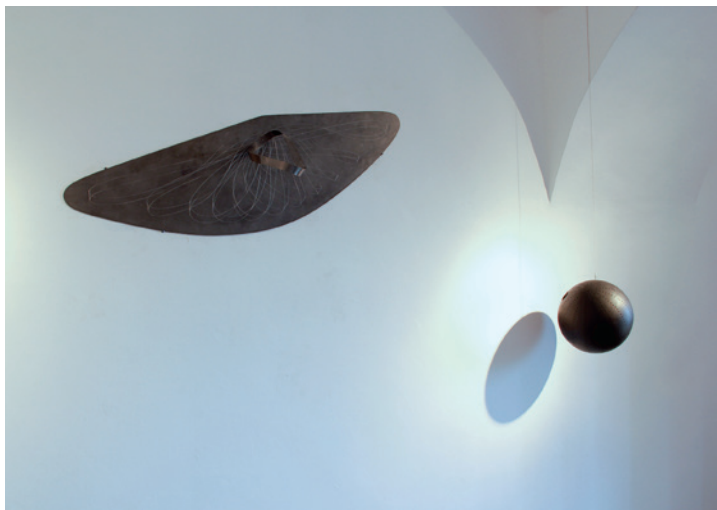


SÍPOS ESZTER
Az átalakulás nyomai, 2015, faszerkezet, 130x200 cm, videó © Fotó: Rosta József



CSISZÉR ZSUSZI
XOXO, installáció (olaj, vászon: 49 db 20x20 cm, lepedő, matrac, hajtogatott papír, fotó)
© Fotó: Rosta József

HAÁSZ KATALIN
Napóra, 2008, alumínium, grafit, 100x25x29 cm
Makett az *Idő rövid története* című sorozathoz, 2009 © Fotó: Rosta József



mögöttük két mély-bordó falikárpit zubog alá, a sarokban kivillan egy csipetnyi zöld vegetáció. Aztán ennyi. Utána van itt minden: idős hölgy a betegágyán cicával, játék zsiráffal, ebédelő, kocsmázó, presszózó emberek, táncóra, kerámizálás egy kávézóban, játszótéri hintázás, önportré a tükör előtt, stb. A helyszínek (Montreal, Toronto, Velence, Milánó) között csakis angol nyelvű szöveg fut! A világpolgár, a kozmopolita alkotó sajnos nem figyelt a „mezei” nézőre. (Sure, you know what I mean.) A művész dolga, hogy exhibicionista legyen, ám a szereplők/barátok számára bizonyára értelmezhető állóképek sorozata ezen a helyszínen az érdektelenségbe fullad. GYÓRFFY LÁSZLÓ *Agytörmelék* installációja az, amit Déry Tibor úgy fogalmazott meg, hogy „*A napok hordaléka*”. A művész több év fecnijeit, gyufaskatulyányi, tenyérnyi, A4-es méretű papírokra, füzetlapokra, hivatalos borítékokra firkált – részben szürreális – fejeit, torzóit, UFO-szerű lényeit és jegyzeteit tapétázta ki négy falon. A közel ezernyi vázlat, skicc, írka-fírka leendő munkák alapanyagául szolgál(hatott). HAÁSZ KATALIN Az *idő rövid története* és a *Társulás* sorozatokhoz készült makettek, grafikai tervek, egy vázlatfüzetet, csavart, önmagukba visszatérő papírszalagokat, egy festményt és egy 3D-s művet hozott a kiállításra. Minden állandó témájáról, a végtelen jeléről, a fekvő 8-asról, a Möbius szalagról szól. Festményén egy szürkés-kékes-ezüstös szalag kígyózik, míg közel elliptikus *Napóróján* a térbe keredzkező liános forma árnyékának lenyomatai a grafitall színezett alumíniumlemezekben karcolva. Úgy a műtárgyakhoz vezető út stációi, mint maguk a munkák letisztultak, hibátlanok. KELLER DIÁNA két fotóval és egy videóval szerepel. A *rózsa* fotóin egy, a lépek mézzel teli celláira hasonlító, pentagonális fémszerkezetben tükröződik a virág, másutt alma és egy alul öblös üvegalack társaságában árvalkodik. Klasszikus csendélet. Az *Előtte/Utána* videó osztott képernyőjén viszont végtelenített, felépülő és lebomló folyamatoknak vagyunk tanúi a rózsa ürügyén. Villódzás, gyors vágások, dinamizmus. Egy fehér tányérba víz csepeg, lassan megtelik, majd fodrozódó felülete kitisztul: megjelenik az ég kékje, végül a hold korongja. Szép. Túl szép.

KORONCZI ENDRE ötvenperces, a horvát tengerparton forgatott videója, a *Ploubuter Park* a tárlat egyik kiemelkedő alkotása. A művész a mellkasára erősített kamerával filmezi a következőt: a partközeli erdőben göcsörtös faágakat vág ki, gyűjt be, azokat egy deszkából tákol, fémvázzal megerősített szerkezetre rögzíti, majd áttört fémhálószerű burkolja be a tákolmányt. A kezdetleges konstrukciót betolja a tengerbe, az felborul, kihúzza, egy hajóra emlékeztető ággal újra modellálja azt, majd ismét irány a nyílt víz. A billegő szerkezetre rengeteg fehér, műanyag nejlon szatyrot kötöz, melyek a szélről felfúvódnak, buborékokká dagadnak, hatalmas vitorlaként feszülnek a szélnek. A „vitorlás” elindul a nyílt víz felé, felette vakítóan szikrázik a nap. Azt hittem, hogy itt vágja meg a filmet, ám a jármű gömbjei megtelnek vízzel, az felborul, de a művész tovább folytatja tevékenységét. *Dolgozni jó* – mondja a művész. *Sokkal jobb, mint nem dolgozni.* A nagy dolgok roppant egyszerűek. KRISTÓF GÁBOR *Nagyítás 1:1* műve a tárlat másik következőtösen végiggondolt installációja. Michelangelo Antonioni 1966-ban – David Hemmings és Vanessa Redgrave főszereplésével – forgatott műve immár filmtörténet. A filmbeli fotós műtermének falán lóg Alan Davie, „az elfelejtett festő” egyik alkotása. (Jackson Pollock, Mark Rothko és David Hockney is fejet hajtott a skót festő „mágikus szimbolizmusa” előtt.) Kristóf kiemelte eredeti szövegkörnyezetéből a képet, és azt közel 1:1-ben megfestette. Nem törekedett a hamisítók precizitására, de a festmény az eredeti „földi mása”. A térben több nyelvű információs anyagot helyezett el, a falakra olyan filmbeli jeleneteket ragasztott ki fekete-fehér és színes fénymásolatokon, ahol látszik a festmény.

A kurátor ötlete volt a legnagyobb dobás, hiszen a szemöldökfára egy olyan másolatot applikáltak, melyen a film női főszereplője egy, a megtévesztésig hasonló szemöldökfára támaszkodva nézi a festményt. A galériának otthont adó műemlék épület egy középkori ház falainak felhasználásával épült a XVIII. században; a szemöldökfa tehát autentikus. (Megjegyzem, hogy maga az épület a 2010-ben újraavatott óbudai zsinagógával szemben van, amit 1821-ben emeltek és az egykori Habsburg Birodalom legnagyobb zsinagógája volt.)

KROÓ ANITA *Az otthon az, ahol a vízálló ágyak vannak* című akrilfestményén a háttérbe perspektivikusan szűkülő vonalok zártságában valamiféle maszatos színekkel, folytatásokkal, csurgatásokkal kirajzolódó ház bontakozik ki. A kettős osztású kép alsó felében levő kék medence vizén két, fehér ágyneművel bevett matrac ringatózik. A képpel szemben egy kaotikus masszával tapétázott fal: műtermi rendetlenség, száradó ecsetek, fotók uszodai medencékről stb. Középen üres a fal, eluralkodik a hiátus. „Ebben a térben egy olyan festményt helyeztem el, ami a festményem nyomát jelöli.”

MAGYARÓSI ÉVA, a kísérleti/kisjátékfilmes/animációs szerző a *Játék kegyetlen lányoknak* képsorozata egy képekre és szövegekre épülő forgatókönyv. Szénrajzait meghosszabbítja, azok a galéria falán folytatódnak. Két történet fonalai „rajzolódnak” ki. Az egyik, amikor a tengerparton elhullott madarak egy tökéletes körformát rajzolnak ki a homokban. A másik, amikor egy pár napi rendszerességgel sétál el a művész ablaka alatt, miközben ugyanazt a borzalmas italt szopogatja. A leendő mű olyan fázisban van, amikor a látványra és asszociációkra épül a lehetőség, amit a legnagyobb szabadsággal kezelhet.

RÁSKAI SZABOLCS *Napi absztrakt* műve egy vizuális napló. Blogjában közel száz állókép sorakozik: pöttyözött, csorgatott gesztusok, amorf és rácsos felületek, változatos motívumok, applikációk fotóval, bélyeggel. „Képben vagyunk.” Anyagát végignézve tudjuk, hogy „miből lesz a cserebogár”.

SIPOS ESZTER *Az átalakulás nyomai* egy sűrű faszervezetbe ültetett videó installáció. A hanggal kísért vetített anyag egy fegyvergyár története. A műből kiderül, hogy a dolgozók egyike a bejáraton be, majd a másikon ki módszerrel szabotált, hogy munkaidőben a kertjét megkapálhassa. Az is kiderül, hogy a hidegháborús időkben épült, egy hegyben elrejtett szupermodern üzem a KSH átszámításai szerint ma több, mint hat milliárd forintba kerülne. És még sok minden kiderül. A kérdés az, hogy az ipartörténeti, szociológiai, történelmi kutatás válhat-e képzőművészeti alapanyaggá. SZABÓ ÁDÁM digitális nyomatokból összeállított, pincében/gangon fotózott *Work Station* sorozatán a lepukkant háttérrel a művész fotóállvány körül, mosdókagyló, fűtőtest, reflektor, hosszabbító kábel, mintázó állvány társaságában fotózza gyümölcsös csendéletét, vagy éppen egy agyag tyúkot. A másodlagos háttér, a környezet dominál. Egyidejűleg láthatjuk, milyen körülmények között rögzíti leendő képét, ami párhuzamosan megjelenik kamerájának kihajtható LCD-jén.

SZEMZŐ ZSÓFI *Mások ismerős történetei* videójában három alannyal beszélget. A fiatalember, az idős hölgy és a középkorú férfi sztorijai több ponton átfedésben vannak. Az egyik párizsi stoppolása közben tíz évvel korábbról ismert tanára kocsjába száll be, a másik Nyugat-Virginia parkjában ismer rá húsz évvel korábban látott japán osztálytársára, akivel gyerekként megmászta a Fuji hegyet, míg a harmadiktól megtudjuk, hogy egy óceánjárón a kapitány azzal ugratta utasait, hogy az Egyenlítőt elhagyva már gyorsabb az útjuk, mert lejt a földgömb. A riportalányok semleges háttérrel állnak, ülnek. Semmi mozgás. A történetek jók. De minek ide a kamera?

Simon Bettina

A paradicsom visszafoglalása

Ezer Ákos: *Pionír*

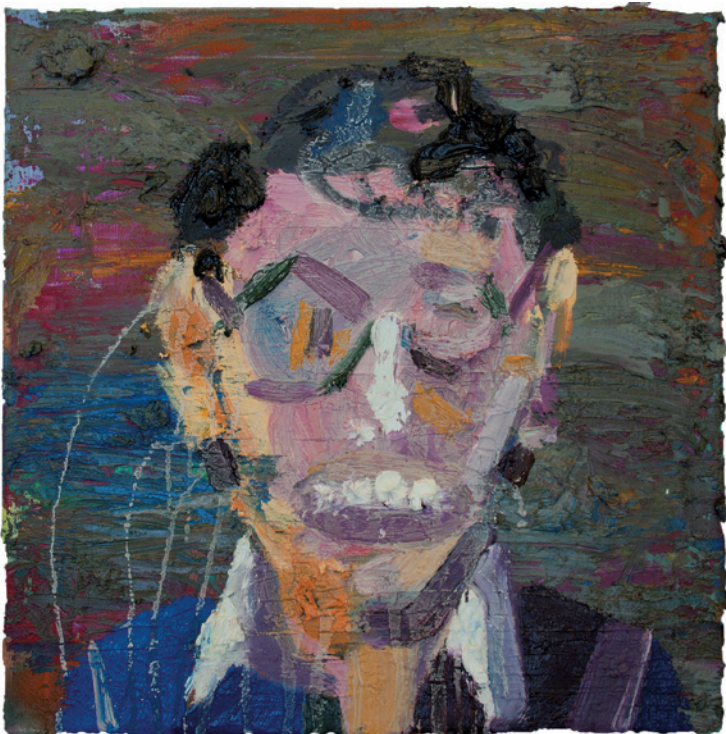
Müszli Galéria, Budapest
2014. január 7 – január 28.

EZER ÁKOS festészete érzéki: stílusa közvetlen, csapongó ecsetkezése magával ragad, figurális kompozíciói bátorságról tanúskodnak, színei lendületesek. Tavaly nyáron végzett a Magyar Képzőművészeti Egyetem festő szakán, *Pionír* című kiállítását DON TAMÁS kurátor szakos hallgató rendezte a Művelődési Szint (MÜSZI) kiállítótermében. 2014-ben a *Pimp My Art* (Mazart Galéria) csoportos kiállításon dolgoztak együtt, akkor Don Tamás pályakezdő festőket kért meg arra, hogy reflektáljanak a művészettörténeti hagyomány és a giccsképek felől érkező képáradatra.

A kuratori elgondolás szerint a *Pionír* egy hamarosan felismerhető festészeti konjunktúrára hívja fel a figyelmet, Ezer Ákos tehát elsőnek tekinthető a sorban és várható a folytatás. Don Tamás a festészetről, annak jelentőségéről ír a kiállítás szórólapján: „Az elmúlt tizenöt évben a kritikai művészet, a társadalmilag elkötelezett művészet és a művészeti aktivizmus lettek a kortárs képzőművészeti diskurzus domináns műfajai. A festészet bizonyos szempontból perifériára szorult.” Viszonyítás kérdése tehát a festészet jelenléte vagy hiánya – gondoljunk a

EZER ÁKOS
Spagetti vacsora, 2014, 150×130, olaj, vászon





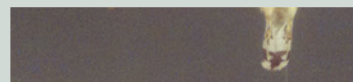
EZER ÁKOS
Fizikus portré, 40×40, olaj, vászon

művészeti piacon betöltött nem elhanyagolható szerepére is. Felmerül a kérdés, vajon fontos-e egyáltalán a festészet jelentőségéről beszélni – szerintem igen. Ezer Ákos vásznain olyan világ elevenedik meg, ahol nincsenek biztos támpontok, idő- és térbeli koordináták, de a természet közelsége miatt nem válik ijesztővé a világba vetettség gondolata – mély növényhálózat zöldje veszi körbe a jeleneteket. Ebben a világban félig ismerősen és félig idegenül nézünk körül: vajon kik ezek a szereplők, és mit keresnek a félig-meddig elhagyatott, gazzal sűrűn benőtt erdőszéleken, országút menti tájakon?

Nem az erdő legmélyén járunk, nem fogunk teljesen eltévedni egy labirintusban. Egy víkendház előkertjében vagyunk vagy a szalagkorlátokhoz közel eső tisztáson. Szinte halljuk a város közelségét is, onnan érkeztek az erdőjárók, akik elbújni jöttek a fák közé. *Pihenő túrázók*, akik felfedeznek egy elhagyott *lakókocsit* és a kidőlt drótkerítés mellett vernek tábort, *tűzet gyújtanak* és összegyűjtik a szemetet. Ezer Ákos egyenlő intenzitású kolorittal festi meg az embereket és a mélyen barázdált teherautónyomokat. A felüljárók alatti elfelejtett menedékhelyek romantikája elevenedik meg a vásznanon, a fűben ülők mikrouniverzuma ez. Azon a festményen, amelyen egy hatalmas tál spagettit esznek a földön, észre kell venni ennek a festészetnek a klasszikus dimenzióit, a komponálás pontosságát és a megfogalmazásmód görbülékenységének egyidejűségét. A kurátor visszakanyarodik a nyolcvanas évek festészeti expanziójához és a Hegyi Lóránd-féle új szexibilitáshoz. Még mélyebbre is lehet ásni a festészeti tradícióban. A fizikus portréján Francis Bacon alaktalan textúrái rémlenek fel, a sebesült kőművest két oldalról tartók csoportja pedig Caravaggio vásznait idézik meg: a testeknek súlya van, a mozdulatok kimerevednek zuhanás közben.

Nem piknik ez, hanem vadkemping. Bármikor kiteríthet valaki egy bántóan rikító pink polifómot, nem bontja meg vele az ősállapot természetes összhangját. Érdemes sorba venni, hogy mi minden rózsaszínű Ezer festményein: házfal, ruha, pocsolva, testrészek, ég. Az *Ültetés* címűn egy egész ember és az ég egy része is rózsaszínű. Azt is mondhatjuk, hogy természetközeli módon rágógumi-szerű az atmoszféra. A rózsaszín nem a hajnal vagy a naplemente derengése, de kétségkívül egyfajta határélmény megtapasztalását sugallja. A Gulácsy-féle varázslat és a Csontváry-féle monumentalitás mellett Ezer Ákos rózsaszíne az érzékiségről szól.

A földöntúli ég alatt pattanásig feszül a táj, benne emberek vannak és magányos történetek. A hűtő előtt térdeplő ember körül óriási leveleket növesztettek a szobanövények (*Éhség*). Ezer Ákos nem beszél túl egyik festményét sem, mégis rendkívül érzéketesen fogalmaz, nyelvezete nagyon közvetlen gesztusokra épül. Nem azért paradicsomi ez a birodalom, mert földöntúli volna – abszolút evilági, viszont távoli is egyben. Mintha ide lenne menekítve valami az elveszett primitív világból. Ezer Ákos vásznai nem elhagyatott világok, hanem nagyon is birtokba vett területek.



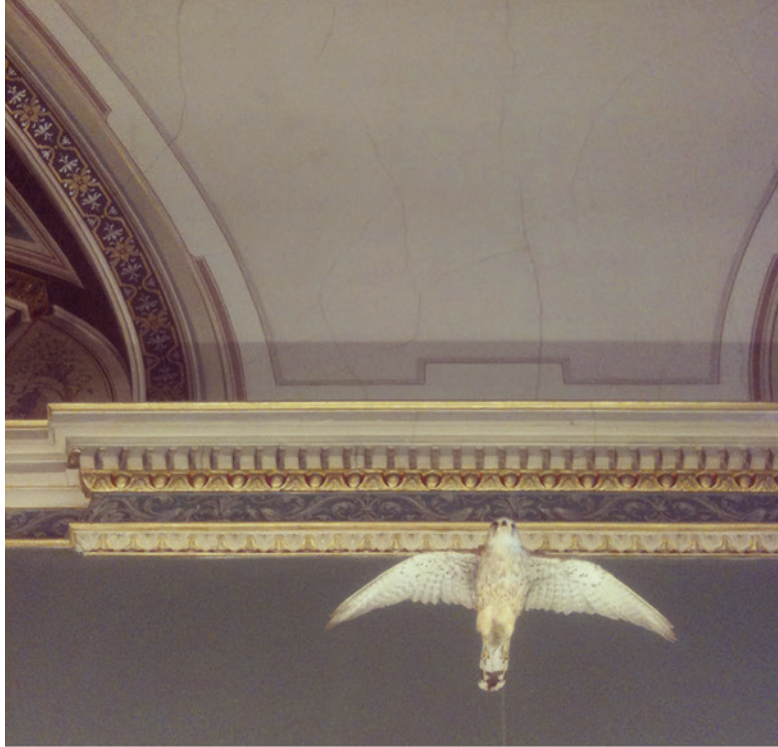
inside express →

Fiatalképzőművészek Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

— 041

FABRICIUS ANNA
Azonos természetünk, 2013–2015
digitális fotó, egyenként 20×20 cm





Előhívott emlékeim

Chochol Károly retrospektív fotókiállítása



Angyalföld anno... (részlet a sorozatból), 60-as évek

Budapest Galéria

2015. április 17 – május 10.

Megtekinthető hétfő kivételével 10–18 óráig.

Budapest Galéria, 1036 Budapest, Lajos utca 158.

www.budapestgaleria.hu info@budapestgaleria.hu

