

Balkon

2015_6

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest



9 771216 889000 15006
ISSN 1216-8890 880 Ft





Csörgő ATTILA
Clock-work, 2015 (részlet)
OFF-Biennále | 2015
© Fotó: Eln Ferenc

Csörgő ATTILA
Clock-work, 2015 (részlet)
OFF-Biennále | 2015

4



Úszó tárlatok
Beszélgetések az egykor Velencei
Biennálén részt vevő magyar
képzőművészekkel, kurátorokkal,
nemzeti biztosokkal – 19. rész –
Kérdések Timár Katalin
művészettörténészhez

8



Kókai Károly: A független
kortárs művészet
OFF-Biennále, Budapest

16



Popovics Viktória: „A történelem
ismétli önmagát” Néhány gondolat
a *Cenzúrázott Bak Imre* című
műről

19



Csatlós Judit: A politikai tér
újrafelosztása | Az aktivista
fotóhasználat gyakorlatának
néhány kérdésről

Balkon

HU ISSN 1216-8890

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

Poligráf Kft.

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

24



Somogyi Zsófia: Vízafogó 1968
Egy nap története.
Öt világ története
Vízafogó 1968.
Kovács Endre kiállítása

26



Peternák Miklós: Szellem
az anyagban – az érzéki világ
kiterjesztése és a technikai
médiumok
2. rész | Világkiállítások.
Mit jelent: kiállítani?

31



Najmányi László: SPIONS
Ötvennegyedik rész

36



Nagy Edina: Wael Shawky horror-
trilógiája: a keresztes háborúk
története – kicsit másképp
Wael Shawky: *Cabaret Crusades:*
The Horror Show File (2010),
The Path to Cairo (2012),
The Secrets of Karbala (2014)

Főszerkesztő:
HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

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

Lapterv:
ELN FERENC
www.elnferenc.net

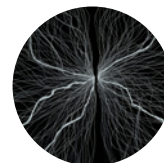
Fotó:
ROSTA JÓZSEF
jozsef.rosta@gmail.com

39



Fekete Vali: A testem maga az
esemény | Mein Körper ist das
Ereignis

40



Tolnay Imre: Térerő | Fukui Yusuke:
Tesla című kiállítása

41



Pfisztner Gábor: Összjátékok |
Hioraki Umeda

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

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



ARCTIC PAPER

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

t á m o g a t ó k



Úszó tárlatok

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

19. rész | Kérdések Timár Katalin* 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 kuratori pályázati rendszerről, aminek köszönhetően 2007-ben elnyerted a kiállítás-rendezés jogát a Velencei Biennále Magyar Pavilonjában?

✪ **Timár Katalin:** Régóta a nyilvános pályázat híve vagyok, így nagyon örültem, amikor 2002-ben – jórészt az AICA Magyar Tagozatának² nyomására – ezt bevezették. Épp a mi pavilonunk sikere igazolta vissza a pályázati rendszert, mivel egy olyan kurátor-művész konstelláció jött így létre, amelyet kívülről, valamiféle „stratégiai” gondolkodás révén valószínűleg nem lehetett volna kitalálni és létrehozni. Azt mindenképpen szeretném megemlíteni, hogy az én pályázatom csak a második körben nyert, miután az első körben nyertes pályázatot formai okokra hivatkozva utólagosan kizárták (valamint felmerült annak a lehetősége is, hogy a nemzeti biztos maga kéri fel a kiállító művészt, a pályázaton kívül).³

Ez a fiaskó mutatta meg egyébként azt is, hogy milyen hiányosságai vannak a pályázati rendszernek, bár véleményem szerint ezek igazából a tapasztalatlanságból adódtak, amelyeket a későbbi pályázatoknál nagyon helyesen megpróbáltak kiküszöbölni, illetve a mai helyzethez igazítani.

✪ **BK:** Mit jelentett neked művészettörténészként 2007-ben egy olyan megrendezvényen, mint a Velencei Biennále, kiállítást rendezni?

✪ **TK:** Óriási lehetőség volt elsősorban arra, hogy megvalósítsak egy önálló kuratori elképzelést, mely ráadásul hatalmas nemzetközi közönség előtt kerül bemutatásra. Az sem elhanyagolható szempont, hogy a *Biennále*, azaz a Magyar Pavilon költségvetése túlszáz a legtöbb hazai kiállítás esetében rendelkezésre álló pénzen, és így egy komplett projektet lehetett megvalósítani pénzügyi szempontból viszonylag kevés kompromisszummal. Mindez persze nem azt jelenti, hogy a Magyar Pavilon költségvetését meg kellene nyirbálni, hanem azt, hogy a képzőművészetre még mindig nagyon kevés és rosszul elosztott pénz jut. 2007-ben a Holland Pavilonnak például háromszor nagyobb összeg állt a rendelkezésére, a németnek meg majdnem négyszer annyi, mint nekünk.

✪ **BK:** Mi volt a korábbi véleményed a Biennaléről? Változott-e ez 2007-ben, a kiállítás megrendezése után? Ha igen, mennyiben?

✪ **TK:** 2007 előtt kicsit idejétmúlt eseménynek láttam a *Velencei Biennálét* a nemzeti pavilonok rendszerével, de talán épp 2007-ben történt egy látható áttérés, hogy ezt a kiállítási formátumot valahogy kritikai értelemben meg lehessen újítani, vagy inkább korszerűbb tartalommal feltölteni. Ez a törekvés szerencsére azóta is folytatódik.

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

✪ **TK:** A kuratori megbízatást – a zsűri második döntését követően – 2007. február 1-jén vagy 2-án kaptam meg. Ha jól emlékszem, a kiállítás, azaz a Magyar Pavilon, 2007. június 8-án nyílt meg, tehát gyakorlatilag négy hónap állt rendelkezésre a munka teljes elvégzésére. Ez az idő leginkább a kiállítást kísérő könyv (katalógus) kiadása szempontjából volt roppant, már-már elviselhetetlenül szűkös, annál is inkább, mivel egy szöveget leszámítva a kiadvány minden írása eredeti

¹ Andreas Fogarasi: *Kultur und Freizeit (Kultúra és szabadidő)*. 52. *Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*. Magyar Pavilon, Velence, 2007. június 10 – november 21. Kurátor: Timár Katalin

² Az UNESCO egyik legjelentősebb szakmai szervezetében, az AICA-ban (Association Internationale des Critiques d'Art) Magyarország az 1960-as évek óta van jelen. Az önálló magyarországi szekció 1999-ben alakult egyesülétté Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége Magyar Tagozata néven. Ld. www.aica.hu
³ 2007-ben a *Biennále* szakmai zsűrije – András Edit, Boros Géza, Nemes Attila, P. Szűcs Julianna, Pálfi Livia – győztes pályázatnak Nemes Csaba *Remake I-X* című munkáját (kurátorok: Maja és Reuben Fowkes) szavazta meg, ám formai okokra – nem lehet két kurátora/kurátorpárosa a projektnek – hivatkozva a minisztérium nem fogadta el a zsűri döntését. A zsűri a második körben Andreas Fogarasi *Kultur und Freizeit (Kultúra és szabadidő)* című projektjét (Timár Katalin kurátorságával) találta a legjobbnak, és így végül ez a munka képviselte Magyarországot a 2007-es Biennálén.

* 1962-ben született Budapesten. Tanulmányait 1984 és 1990 között az ELTE BTK angol-művészettörténet szakán végezte. 1993-1994-ben a Közép-Európai Egyetem (CEU) posztgraduális képzésén vett részt. 1996 és 1998 között Kállai Ernő-ösztöndíjban részesült. 1998-ban Eötvös-ösztöndíjat, 2001-ben Henry Moore-ösztöndíjat kapott. 2012-ben a PTE BTK Nyelvtudományi Doktori Iskolában doktorált. 1995 és 1999 között a Múcsarnok munkatársa volt. 2002-től a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum muzeológusa. 2013 óta a PTE Művészeti Kar oktatója. 2008-ban Németh Lajos-díjjal tüntették ki. Számtalan hazai és nemzetközi kiállítás kurátora.

mű, melyet a mi felkérésünkre, erre az alkalomra írtak a szerzők.⁴ A tanulmányok négy különböző nyelven íródtak (angol, német, olasz, magyar), és ezeket mind le kellett angolra és magyarra is fordítani. Ehhez még hozzájött az, hogy a könyv tervezője, MARCUS MAURER Münchenben élt, a művész, ANDREAS FOGARASI Bécsben, én pedig Budapesten. Nagyon büszke vagyok arra, hogy a könyv mégis elkészült időre, azaz a megnyitóra (nem a Magyar Pavilon, hanem a *Biennale* megnyitójára). A stáb és a szerzők nélkül ez nem lett volna lehetséges.

Ezen a négy hónapos időszakon belül nehéz a munkafázisokat precízen elkülöníteni, mert szinte az első perctől kezdve egyszerre kellett mindenben dolgozni, túl sok ütemezésre nem volt lehetőség. Velencében kb. szűk három hetet szántunk az építésnek.

Az, hogy végül is minden rendben megvalósult, részben a művész precíz munkájának, részben pedig GÁSPÁR JÚLIÁNAK, a Biennale Iroda akkori vezetőjének volt köszönhető, akinek hatalmas szakmai tapasztalata, helyismerete és elkötelezettsége tette lehetővé, hogy mindent időben és rendben meg tudtunk szervezni.

✦ **BK:** *Ki finanszírozta a kiállítás költségeit? Mekkora költségvetéssel dolgoztatok?*

✦ **TK:** A kiállítást hivatalosan teljes egészében az akkori NKA-n keresztül az Oktatási és Kulturális Minisztérium finanszírozta. Ez a költségvetés⁵ nem tartalmazta a mű teljes előállítási költségét, viszont magában foglalta a Biennale Iroda működési költségeit, beleértve a koordinátor fizetését is.

✦ **BK:** *A Velencei Biennale régóta erősen kritizált nemzeti pavilonrendszerben való gondolkodása miatt (a nemzeti pavilonok célja „az adott ország művészeti termésének kétévente történő bemutatása”). Az általad választott művész, Andreas Fogarasi ugyan magyar származású, s régóta aktív szereplőként vesz részt a kortárs magyar képzőművészeti életben, ám osztrák állampolgár, Bécsben született és ott is él. Milyen szempontok alapján döntöttél Fogarasi munkáinak bemutatása mellett a Magyar Pavilonban?*

✦ **TK:** Eredetileg egy teljesen más projekttel szerettem volna pályázni, amely abból indult volna ki, hogy Bulgáriának nincs állandó pavilonja. Szerettem volna egy bolgár-magyar projektet csinálni. Közben azonban egyrészt informális csatornákon eljutott hozzám a hír, hogy 2007-ben mégis lesz Bulgáriának hivatalos pavilonja, másrészt a rendelkezésre álló csekély idő nem tette volna lehetővé egy vadonatúj, ráadásul nemzetközi projekt megvalósítását. Ezalatt volt

Andreas Fogarasi (szemből) és Petrányi Zsolt (háttal) 2007-ben helyszíni szemlén Velencében a zárt Magyar Pavilon bejárata előtt.
© Fotó: Timár Katalin



alkalmam megtekintetni Andreas Fogarasi kiállítását Bécsben (a *Kultur und Freizeit* projekt első négy videóját) a Georg Kargl Boxban,⁶ és azonnal tudtam, hogy az itt szereplő műve(ke)t szeretném bemutatni.

Andreas projektjét azért tartottam roppant aktuálisnak, mert szerintem indirekt választ adott bizonyos kérdésekre, amelyeket a 2006 őszi utcai zavargások⁷ hoztak a felszínre, és amelyek elsősorban a múltunkhoz való kibeszéletlen és reflektálatlan viszonyainkból adódnak.

Annak, hogy Andreas lényegében osztrák, a választásomhoz eredetileg semmi köze sem volt, de később örültem, hogy épp ezzel a „nemzeti pavilon – nemzeti művész” hagyományát meg tudom valamennyire bolygatni.

✦ **BK:** *A téma, amit Fogarasi a Kultur und Freizeit című projektjében feldolgoz, illetve az ehhez kapcsolódó (ennek kiegészítéseként értelmezendő), általad szerkesztett tanulmánykötetben olvasható elméleti kérdésfelvetések nagyrészt Magyarországhoz köthetők, de tágabban értelmezve a volt keleti blokk egészét érintő jelenségre mutatnak rá. Mennyiben gondolod úgy, hogy a kiállítással és a könyvvel a kortárs magyarországi képzőművészetet reprezentáltad Velencében? Cél volt-e ez egyáltalán?*

✦ **TK:** Mivel a *Kultur und Freizeit* témája magyar; mivel Andreas, hogyha nem lenne magyar származású, akkor nagyon kevés valószínűséggel nyúlt volna ehhez a témához (hiszen annak megtalálása hely- és nyelvismeretet feltételez); mivel a kurátor jórészt a magyar közeg és kultúra „terméke”, ezért azt gondolom, hogy ez egy „magyar” projekt volt. Amire sokan nem is gondoltak, és amire Andreas hívta fel a figyelmünket: a tény, hogy ő ezzel a projekttel a Magyar Pavilonban szerepelt,

4 A kötet szerzői: Jochen Becker, Sergio Bologna, Anthony Davies, Stephan Dillemuth, Jakob Jakobsen, György Péter, K. Horváth Zsolt, Barbara Steiner, Timár Katalin, Zorán Vukosavljev.
5 2007-ben 49 millió forint volt a Magyar Pavilon költségvetése.

6 *Andreas Fogarasi. Norden, Georg Kargl BOX, Bécs, 2006. november 10 – 2007. január 13.*

7 2006 őszen több kormányellenes tüntetés volt Budapesten, miután nyilvánosságra került az akkori miniszterelnök, Gyurcsány Ferenc ún. őszi beszéde.

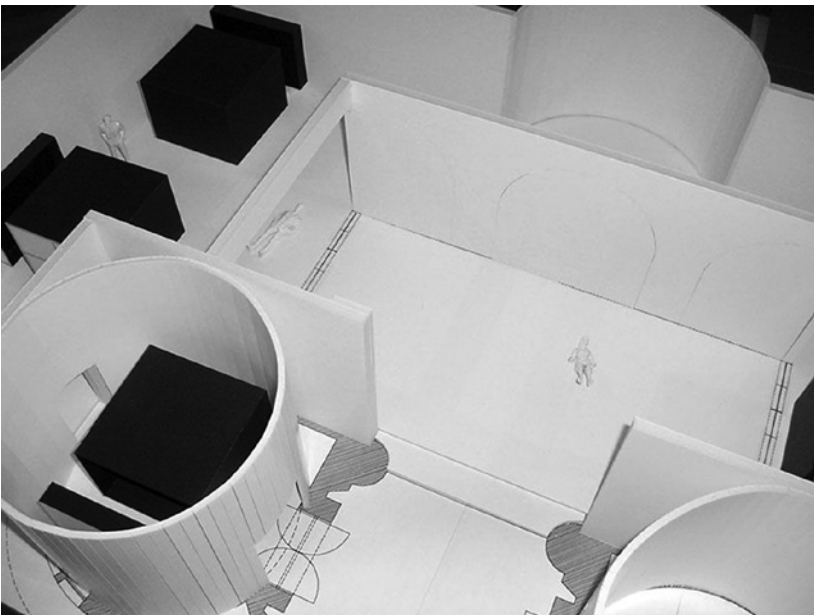


Andreas Fogarasi az üres Magyar Pavilonban 2007-ben.
© Fotó: Timár Katalin



Enteriőr az üres Magyar Pavilonról. Átlátás a nyitott átriumon keresztül.
© Fotó: Timár Katalin

Andreas Fogarasi velencei kiállításának installációs modellje a Magyar Pavilon makettjével.



az Magyarországot is jellemezte – természetesen pozitív értelemben. Ilyen értelemben ez egy „magyar” bemutató volt, bármit is jelentsen az a szó, hogy „magyar”.

Én a pályázat során végig arra törekedtem, hogy egy olyan projektet vázoljak fel, és aztán remélhetőleg valósítsak is meg, amely engem érdekel. Azt feltételeztem, hogy ha engem izgat a téma, akkor valószínűleg másokat is érdekelni fog. A magyarországi képzőművészet reprezentációja direkt értelemben nem volt a célom, de úgy gondolom, hogy indirekt módon ez mégis megtörtént.

✚ **BK:** *A ti projektetek (kiállítás és könyv) nagyrészt illeszkedik az akkor és talán még ma is oly kedvelt „Vergangenheitsbewältigung” (múltfeldolgozás) tematikába. Véleményed szerint mennyiben volt mindennek szerepe az Arany Oroszlán-díj elnyerésében? Hová pozicionálnád a Magyar Pavilonban látottakat, összehasonlítva az abban az évben a többi pavilonban kiállítottakkal?*

✚ **TK:** Amennyire én látom, ez a tematika, amely azóta csak még népszerűbb lett, akkoriban talán még nem volt ennyire elterjedt. A tematikának a zsűri megfogalmazása szerint fontos szerepe volt a döntésükben, de az indoklásban hangsúlyosan említették magát az installációt is, a kettő szoros kapcsolatát.⁸

Nehéz összehasonlítani a Magyar Pavilont a többivel, mert azok közül nagyon keveset láttam. A megnyitó előtt azért, mert még nem készültek el, a megnyitó után meg azért, mert fontosnak tekintettem, hogy inkább a Magyar Pavilonban legyenek elérhető a szakmai látogatók számára.

Ha tagja lettem volna az az évi zsűrinek, akkor én a holland⁹ vagy a omán¹⁰ pavilon között döntöttem volna. Emlékezetpolitikai szempontból talán a románhoz álltunk a legközelebb, a politikai téma, illetve a kiállítás és a kiadvány kapcsolata miatt pedig inkább a hollandhoz.

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

✚ **TK:** A pavilonban hat, vetítésre szolgáló speciális fekete „doboz” volt látható, ezekben ment a hat, budapesti művelődési házzal foglalkozó videó. A dobozok vetítő- és ülőrésze nem minden esetben helyezkedett el azonos távolságra

⁸ A nemzetközi zsűri indoklása szerint: „a kiemelkedő nemzeti kiállításért járó Arany Oroszlánt egy olyan pavilon kapja, ahol az építészet és a kultúrtörténet segítségével elgondolkodtató és költői kapcsolatokat hoztak létre a tartalom, a képi nyelv és a kiállítás architektúrája közt. A zsűri elismerésre méltónak tartja a művész megközelítését is, amellyel a modernitást, illetve annak utópiáit és kudarcait vizsgálja közös történelmünk kontextusában.” Ld. www.mucsarnok.hu

⁹ Aernout Mik. *Citizens and Subjects*. 52. *Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*. Holland Pavilion, Venecia, 2007. június 10 – november 21. Kurátor: Maria Hlavajova.
¹⁰ *LOW-BUDGET MONUMENTS*. Victor Man, Cristi Pogacean, Mona Vatamanu & Florin Tudor. 52. *Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*. Román Pavilion, Venecia, 2007. június 10 – november 21. Kurátor: Mihnea Mircan.



Az Arany Oroszlán Díj. 2007

egymástól, volt olyan vetítőrész, melyhez nem is tartozott ülőrész. A hat doboz elhelyezése nem volt szimmetrikus és egyenletes, az egész apszis-rész, valamint az átrium szándékolatlan üresen maradt. A jobboldali bejárati részben egy hatalmas ülőalkalmatosságot helyeztünk el a katalógus nézőpéldányaival. Az elrendezés tulajdonképpen a művész tervei szerint történt, ezt is a mű részének tekintettük. A kiállítás megvalósításában elsősorban a Múcsarnok vett részt, valamint bizonyos feladatokra (például a dobozok gyártása és installálása, a nyomda, a kiadó stb.) külsős vállalkozókkal kötöttünk szerződést.

Intézményekkel az idő rövidege miatt sajnos nem kooperáltunk, és utólag nekem ez hiányzik a legjobban.

✳ **BK:** *Milyen volt a nemzetközi és a magyar visszhangja az ott bemutatottaknak?*

✳ **TK:** A mai napig megdöbbenőnek találom a nemzetközi és a magyar visszhang közötti óriási szakadékot. Itthon elmondtak róla minden létező rosszat, megvádoltak minket minden létező rosszal (ennek egy része már-már a becsületsértés határát súrolta), és ez semmit se változott a díjjal.¹¹ Nemzetközileg azonban nagy volt a siker.¹² Paradox módon – és ezt az itthoni kritikusok sem ismerték fel – ezzel épp azt a célt valósítottuk meg, hogy Magyarországot „méltón” képviseljük a nemzetközi szcénában. Ha ehhez az „kellert”, hogy itthon csak szidást kapjunk, akkor ezen az áron is.

✳ **BK:** *Milyen hatással volt (ha volt) a Biennále és az Arany Oroszlán-díj saját művészettörténelmi karrieredre? (Kaptál-e közvetlenül ennek hatására meghívást*

külföldi kiállítás megszervezésére, kialakultak-e nemzetközi kapcsolataid stb.?)

✳ **TK:** Már a *Biennále* előtt is kiterjedt nemzetközi kapcsolatokkal rendelkeztem, a velencei elismerés hatására ez nem nagyon változott. Ezidáig a díjnak pozitív hatása nem volt a karrieremre (negatív igen). Ha jól számolom, összesen egy meghívást kaptam, jórészt a díj hatására: 2009-ben a müncheni Galerie Traversée-ben rendeztem egy nemzetközi kiállítást.¹³

✳ **BK:** *Milyen emlékeid vannak a kiállítás-rendezésről a Biennálén?*

✳ **TK:** Az emlékeim nagyrészt pozitívak.

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

✳ **TK:** Elvben szívesen, bár ezt az egyedülálló lehetőséget – ahogy azt az elején is említettem – inkább nem venném el azoktól a főleg fiatal kurátoroktól, akik tele vannak jobbnál jobb ötletekkel.

Készült: Budapest, 2012. augusztus 1.

¹¹ A 2007-es *Biennáléről* a hazai művészeti sajtóban megjelent ismertetőik szinte alig, vagy negatívan említették a magyar kiállítást. Ld.: Nagy Edina: A biennálén innen és TÚL... – Velence, 2007 nyár. *Artmagazin*, 2007/4, 20–30.; Andrási Gábor: Presztízscsaták és utóvédharcok – Velencei Biennále. *Műértő*, 2007/július–augusztus; Antal István: Az élet és a művészet, avagy a külvilág problémáinak betörése az 52. Biennále programjába. *Balkon*, 2007/11–12. A legerősebb hangú kritika a *Mozgó Világban* jelent meg. Ld.: P. Szűcs Julianna: Lexikon és szöveggyűjtemény. *Mozgó Világ*, 2007/11.

¹² Néhány nemzetközi kritika: Kultur und Freizeit. *Springerin*, 2007/Bd. XIII, Heft 1; Kultur und Freizeit. *Multitudes* 2007/30; Almuth Spiegler: Irritierendes Länderspiel in Venedig. *Die Presse*, 2007. október 17.; Kunstbiennale in Venedig: Goldener Löwe für Andreas Fogarasi. *Der Standard*, 2007. október 22.

¹³ *Periodic Table*. Galerie Traversée, München, 2009. november 12 – 2010. január 16. Kiállító művészek: Dora García, Martin Schmidl, Nick Crowe, Nika Radic, Stefan Nikolaev.

A független kortárs művészet

OFF-Biennále, Budapest

2015. április 24 – május 31. | Budapest; Esztergom, Miskolc, Nyíregyháza, Pécs, Perbál, Szombathely, Veszprém; Brno, New York, Párizs, Pozsony, Prága, São Paulo

A 2015. április 24. és május 31. között lezajlott *OFF-Biennále*¹ a kortárs magyar képzőművészeti élet elevenségét, spontán szervezőerejét, sokszínűségét bizonyította. A 120 budapesti, 10 vidéki és 6 külföldi helyszínen, mintegy 300 résztvevő közreműködésével öt héten keresztül látható kiállítások, megnyitó- és zárórendezvények, workshopok, beszélgetések, performanszok, vezetések és filmvetítések olyan gazdag programot kínáltak, amelyről valószínűleg egyetlen néző sem tudott teljes képet kapni. Így kézenfekvő, hogy a biennále értékelésekor szubjektív megközelítések állnak majd egymás mellett. Ez a szöveg azt a kérdést próbálja megválaszolni, hogyan jelenik meg a kortárs magyar képzőművészet világa az *OFF-Biennálén* azok számára, akik nem ismerik ezt a rendszert belülről, akik e rendezvény kapcsán próbálnak bepillantani a kulisszák mögé. Ennek megfelelően alább számos olyan véleményt próbálok figyelembe venni, amely nem feltétlenül az enyém, viszont releváns és az itt láthatóvá váló kulturális tér sokrétűségét szemlélteti.

Az időhatárok: öt hét és két év, mivel öt hétig tartott a rendezvény és elnevezése arra utal, hogy két év múlva megismétlődik majd. Az öt hét inkább nevezhető rövidnek, mint hosszúnak – ez a sűrített jelenlét elsősorban azt tudatosította, hogy milyen potenciál van ebben a közegben. Azonban öt hét túl hosszú is lehet. SUGÁR JÁNOS *Tűz a múzeumban*² című projektje szimbolikusnak indult: a Rombusz teraszon meggyújtott tüzet önkéntesek őrizték, az eredeti terv szerint a biennále teljes ideje alatt. Miután három hét után ki kellett oltani a tüzet, háttérbe szorult ez a jelentés: nem a tűzörző önkéntesek hiányában fejeződött be a projekt, hanem a terület tulajdonosa vonta vissza az engedélyét – hangzott az egyik értelmezés. A látogatóközönség nagysága és összetétele szintén sajátos képet mutat. A biennálét a szervezők szerint összesen 35 000-en nézték meg,³ ami arra utal, hogy a program iránt a szélesebb közönség is érdeklődött, nem csak a szakmabeliek.

A szervezőkkel, kurátorokkal, koordinátorokkal és művészekkel beszélve viszont kiderült, ők kétharmad és nyolcvan százalék közé teszik azoknak a látogatóknak az arányát, akiket ismernek. Ezek szerint a közönség nagy részét azok tették ki, akik szakmai vagy baráti vonalon eleve kapcsolódnak a kortárs képzőművészethez.

Ennek a képnek felel meg az is, hogy az OFF legfontosabb kommunikációs csatornája a Facebook volt⁴. A Facebook pedig tudvalevőleg csak azokat éri el – ellentétben a hagyományos médiumokkal –, akik benne vannak ebben a rendszerben. A Facebookon nagy visszhangot váltott ki a *Tűz a múzeumban* projekt, itt terjedtek róla a hírek, a fotók, a felhívások, valamint így válhatott népszerűvé egy olyan látványos dolog, mint a Kelenföldi Erőműben bemutatott *Szemrezonátor*⁵. CSÖRGŐ ATTILA *Clock Work*⁶ című kiállításának viszont nem volt Facebook eseménye, így ott – épp úgy, mint például a *Bookmarks*⁷ kiállításán – egyedüli látogató voltam. Az *OFF-Biennále* mint esemény a

4 <https://www.facebook.com/pages/OFF-Biennále-Budapest/1589298637955941?ref=ts>

5 *Szemrezonátor az erőműben*. Kelenföldi Erőmű, 1117 Budapest, Hengermalom út 60., 2015. május 1-3.

6 Csörgő Attila: *Clock-work*. DER PUNKT, 1051 Budapest, Szarka u. 7., 2015. április 24 – május 17. <http://offbiennale.hu/kategoriak/clock-work/>

7 *BOOKMARKS – OFF*. A korábbi MEO-ban, 1042 Budapest, József Attila utca 4-6., 2015. április 26 – május 17. <http://offbiennale.hu/kategoriak/bookmarks-off/>

1 Az *OFF-Biennále* honlapja: <http://offbiennale.hu>

2 Sugár János: *Tűz a múzeumban*; Rombusz Terasz, 1092 Budapest, Ráday utca 10-12., 2015. április 24 – május 15. 0-24. <http://offbiennale.hu/sugar-janos-tuz-a-muzeumban/>

3 Forrás: Az *OFF-Biennále* sajtóirodájának közleménye, 2015. június 9.

Facebookon látványosan jelen volt, de sajtóhír – a rendezvény nagyságához és horderejéhez képest – viszonylag kevés jelent meg róla.

Az *OFF-Biennále* helyet adott számos kezdeményezésnek és kapcsolódó rendezvénynek is, például a művészettörténet-oktatás területén. Szemináriumi órákat helyeztek ki az oktatók a biennáléba, és szemináriumi munkák is születtek róla. Az ELTE Művészettörténeti Intézetének kiállításlátogató szemináriuma (Szőke Annamária, Perényi András és Gosztonyi Ferenc) ezúttal több héten keresztül csak az itteni eseményeket kereste fel. A budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola Alkalmazott Művészeti Intézetében Tatai Erzsébet diákjai félévi dolgozatot írtak a biennáléről. A Képzőművészeti Egyetem Kortárs Művészeti és Kurátori Ismeretek részlegének a vezetője, Szoboszlai János épp úgy tagja a biennálét szervező hétfős csapatnak, mint egy frissen végzett diák, Juhász Anna, az ottani diákok érdeklődése természetesen ennek megfelelően élénk volt.

Az *OFF-Biennále* kurátori csapata – ERŐSS NIKOLETT, JUHÁSZ ANNA, SOMOGYI HAJNALKA, STEPANOVIC TIJANA, SZALAI BORBÁLA, SZÉKELY KATALIN és SZOBOSZLAI JÁNOS – többségében ahhoz a generációhoz tartozik, akik az utóbbi mintegy 15 évben jutottak el karrierjüknek abba a fázisába, amikor meghatározó pozíciókban tevékenykedhettek. Ők az utóbbi években kikerültek a rendszerből vagy úgy, hogy önként hagyták el az intézményeket, vagy úgy, hogy lejárt szerződésüket nem hosszabbították meg. A változó körülmények a peremre szorítottak számos olyan sikeres embert, akiket ez a közös tapasztalat most egy csoporttá kovácsolt. Ide tartoznak a megnevezettek túl például az OFF Biennálén ugyancsak részt vevő BENCsik BARNABÁS, PÁLDI LÍVIA, MOLNÁR EDIT és SIMON KATALIN is. Páldi jelenleg a svéd Baltic Art Center igazgatója. Magyarországon a dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézet vezetője és a Múcsarnok kurátora volt, nemzetközileg a 2012-es documenta „kurátori ágenseként” ismert. Molnár, aki szintén a Múcsarnok kurátora volt. Somogyi a Trafó Galériát vezette, Bencsik a Ludwig Múzeum, Szoboszlai pedig korábban a dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézet igazgatója volt. Erőss, Somogyi, Stepanovic és Székely a Ludwig Múzeumban dolgozott, Somogyi és Erőss, illetve Szalai a Trafóban is dolgozott, illetve dolgozik.

A szervező csapat tagjaival tehát egy fiatalabb generáció került pozícióba, akik külföldön is sikereket értek el a magyar művészet menedzselésével. A Bencsik Barnabás által alapított, majd a Ludwig Múzeumba integrált ACAX iroda⁸ tevékenységének eredményeként került be több magyar művész is az *Isztambuli Biennáléra*

8 <http://www.acax.eu/>



SUGÁR JÁNOS
Tűz a múzeumban, 2015 © Fotó: Balogh Máté

(Kaszás Tamás és Szentjóby Tamás, 2009), a *Lyon Biennáléra* vagy a dokumentára (Csákány István, Csörgő Attila és Szentjóby Tamás, 2012). A szervezők úgy érzik, hogy ennek a sikeres tevékenységnek most vége szakadt, és ezt kell folytatniuk az *OFF-Biennáléval*.

Az *OFF-Biennále* ötlete körülbelül másfél éve, tehát valamikor 2013 végén vetődött fel. A szervezők több körben szólítottak meg embereket. Először civil szervezeteket, utána kurátorokat, később a művészeket, egy pályázati kiírással.⁹ Az alapkonceptió szerint az *OFF-Biennále* egy „fórum”. A résztvevők önállóak, többek között anyagi szempontból is. Az *OFF-Biennále* lokális kérdésekre reagál, ugyanakkor regionálisan, tehát Közép-Kelet-Európában orientálódik, ezért arra kérték a résztvevőket, hogy a mai magyarországi helyzetre reflektáljanak.¹⁰ A koncepció tehát nem a tematikában, hanem az *OFF-Biennále* struktúrájában fogalmazódik meg, nevezetesen, hogy lemond az állami támogatásról – a szervezők szerint nincsenek benne például olyan galériák, amelyek állami pénzekből működnek –, és alulról építkezik. Ez a struktúra az *OFF-Biennále* legfontosabb mondanivalója. A biennále célja az is, hogy hozzájáruljon egy hosszú távon életképes kortárs képzőművészeti közeg kiépítéséhez, magában hordozza tehát a folytonosság ígérését. Ebből következik az is, hogy a következő *OFF-Biennále* más lesz, mert az OFF lényege, hogy az adott helyzetre reagáljon.¹¹ Az *OFF-Biennále* számos művészeti és társadalmi kérdést tesz fel, illetve alkalmat ad e kérdések feltevésére. Nyitottságával, kritikus hangvételével, sokszínűségével egyértelműen a jelenlegi magyar kultúrpolitikával szemben pozicionálja magát.¹²

Hogy mi az OFF, az többek között a szervezők által létrehozott *Használd a fejed!*¹³ című programból is látható, amelybe bekerült többek között PETRA FERIANCOVÁ *Sérülékeny* mégis örök,¹⁴ a Kis VARSÓ *Tevőleges*,¹⁵ EVA KOTÁTKOVÁ *Fekete Színház*,¹⁶ MLADEN MILJANOVIĆ *A Magyarország hadművelet*¹⁷ és *Az abszurditás édes*

9 <https://www.works.io/organizations/off-biennale-budapest/palyazati-felhivas>

10 Részlet a felhívásból: „az *OFF-Biennále* Budapest előnyben részesíti az olyan pályázatokat, melyek reagálnak a hazai művészeti színtér jelenlegi helyzetére, realitására és a művészi produkciót gyakran erősen limitáló gazdasági környezetre”.

11 <http://offbiennale.hu/f-a-q/>

12 „Az OFF mint kezdeményezés alapvetően politikai állásfoglalás, amennyiben ezt a közügyekről való gondolkodásként, a jelen helyzetre adott reakcióként értelmezzük. Az OFF olyan projekteket mutat be, melyek a művészet eszközeivel alkotnak jól argumentált, valós kérdéseket felvető véleményt, illetve releváns felvetésekkel teremtenek vitahelyzetet.” Ld.: <http://offbiennale.hu/f-a-q/>

13 <http://offbiennale.hu/kategoriak/hasznald-a-fejed/>

14 Petra Feriancová: *Sérülékeny, mégis örök* (Kvĕta Fulierová archivuma), Viltin Galéria, Budapest, Vasvári Pál u. 1., 2015. április 24 – május 30.

15 Kis Varsó: *Tevőleges*. 1052 Budapest, Zoltán utca 18. 2. emelet; 2015. április 24 – május 29. <http://offbiennale.hu/kis-varso-tevoleges/>

16 Eva Kotátková: *Fekete Színház*. Kisterem Galéria, Budapest, Képiró u. 5. 2015. április 25 – május 29. <http://offbiennale.hu/petra-feriancova-serulekeny-megis-orok-kveta-fulierova-archivuma/> <http://offbiennale.hu/eva-kotatkova-fekete-szinhaz/>

17 Mladen Miljanović: *A Magyarország hadművelet*. acb Attachment, Budapest, Eötvös u. 2., 2015. április 24 – június 4.



KIS VARSÓ
Tevőleges, 2015
© Fotó: Aknay Csaba



PETRA FERIANCOVÁ
Sérülékeny, mégis
örök (Květa
Fullerová archívuma)
2015, installáció,
részlet
© Fotó: Rosta József



DAN PERJOVSCHI
Az OFF rajz, Hátsó
Kapu, 2015 (részlet)
© Fotó: Rosta József

szimfóniája,¹⁸ DAN PERJOVSCHI *Az OFF rajz*¹⁹ és Sugár János *Tűz a múzeumban* projektje. Eva Kotátková és Petra Feriancová a 2013-as Velencei Biennálé résztvevői voltak, egyikőjük a szlovák pavilonban, másikuk a központi kiállításon állított ki. Az *OFF*-on mindketten nagyméretű installációkat mutattak be, amelyek egyben archívumprezentációk is voltak.

A Kis Varsó *Tevőleges* címmel megrendezett kiállítása egy V. kerületi üres magánlakásban volt látható. A kiállított művek, illetve tárgyak közé tartozik egy az O.P.N.I. páciensei által csinált modell, három sajátos pozícióba állított márványhenger, a padlón kirakott négy színes mozaik és különböző magasságú színes rudak. Mind egyszerű és hétköznapi tárgy, didaktikus használatot sugalló geometrikus alakzatok. A Kis Varsó valami jelentőségteljeset csinált, a jelentés feloldása nélkül, már a hely megválasztásával is: egy üres lakás egy elhagyott és pusztuló házban. A lakás ablaka a Szabadság térre nyílik, lent az orosz emlékmű látható; a háttérben sejthetőek a tér további szimbolikus helyei: így az Amerikai Egyesült Államok Nagykövetsége és az Eleven Emlékmű.²⁰

A Kis Varsó az *OFF-Biennálé*hez hasonlóan működik: a nem beavatottak számára az installáció többféleképpen is értelmezhető. Ehhez hozzájárul az is, hogy a kiállításon nincsenek címek, nincs kísérő szöveg, semmiféle magyarázat. Az *OFF-Biennálé* is hasonló: nincs provokatív hatása, így az értelmezési lehetőségek sokaságának nyit utat. Mind a Kis Varsó, mind pedig az *OFF-Biennálé* professzionális, direkt, közel megy a nézőhöz, felszólítja, hogy gondolkodjon, értse meg és adjon neki jelentést. A Kis Varsó tehát pontosan azt csinálja, amit az *OFF-Biennálé* elvár tőle.

A közönség számára hozzáférhető kurátori állásfoglalás más helyeken is hiányzik, ami megerősíti, hogy az *OFF* egy olyan belső kör, ahol mindenki tud mindent, vagy legalábbis tud bánni a rejtellyel, tudja, hogy azok mire utalnak. A látogatót talán nem is nagyon érdeklik ezek a részletek, hiszen maga a művészeti közeg a lényeg. Ez egyrészt természetesen demokratikus, másrészt viszont antidemokratikus, hiszen mindazok számára, akik nincsenek beavatva, ez épp azt a küszöböt hozza létre, amely köztudottan a társadalmi rétegeket hivatott egymástól elkülöníteni. A *Mérlegállásban* című kiállítást²¹ Simon Kati és VÁSÁRHELYI ZSOLT saját lakásában rendezte

18 Mladen Miljanović: *Az abszurditás édes szimfóniája* (performansz). Budapest, Erzsébet tér, 2015. május 21. <http://offbiennale.hu/mladen-miljanovic-az-abszurditas-es-edes-szimfoniaja/>

19 Dan Perjovschi: *Az OFF rajz*. Hátsó Kapu

20 „Az Eleven Emlékmű egy közösségi kezdeményezés által létrehozott ellenemlékmű és alulról építkező társadalmi mozgalom. A német megszállás áldozatainak emlékműve felállítására elleni tiltakozássorozat első, kizárólag civilek által szervezett, részvételi és nyilvános párbeszédre építő köztéri akció-sorozata.” Lásd: https://hu.wikipedia.org/wiki/Elleven_Emlékmű

21 *Mérlegállásban*. Simon Katalin és Vásárhelyi Zsolt magánlakása, 1081 Budapest, Népszínház u. 19. 2015. április 25 – május 3.

meg többek között EVA KOTÁTKOVÁ cseh, ADRIAN PACI albán, KRSTO PAPIĆ horvát, KATARINA ŠEVIĆ, valamint KATARINA ZDJELAR szerb művész részvételével. A kiállítás az utóbbi évek magyar társadalmát és a képzőművészeti életet is erősen érintő elvándorlás jelenségével foglalkozik. A migrációs kérdést főleg Kelet-Európával kapcsolatban lehet feltenni, ezért vannak itt főleg kelet-európai, illetve köztük magyar művészek (mint pl. a Lengyelországban élő Csörgő Attila vagy a Németországban élő Vásárhelyi Zsolt maga). Az *OFF-Biennále* elérte azt is, hogy jelenleg külföldön dolgozó kurátorok és művészek, így többek között Páldi Livia, Molnár Edit, Simon Katalin, Csörgő Attila, Csákány István, Szörényi Beatrix, Soós Borbála, Stánitz Zsuzsanna is csináljanak projektet. Az a tény, hogy ezek az emberek most mind itt vannak, az elvándoroltakban és az itthon maradtakban is felerősíti az összetartozás és a közös sors érzését.

Az *Újrajátszott történelem* című, az OSÁ-ban megrendezett kiállításnak²² Páldi Livia és Molnár Edit voltak a kurátorai. A kiállítás alapkérdése: egy valamikori léthelyzetnek mi a jelentése egy adott történelmi távolságból? HEIDRUN HOLZFEIND itt látható 2007-es munkája az 1968-as mexikói

22 *Újrajátszott történelem*. Centrális Galéria, Budapest, 2015. április 24 – május 31.; Platán Galéria, Budapest, április 16. – május 7.; Toldi Mozi, Budapest, 2015. május 24. és 30.



Csákány István
installációja | Izolátor. Volt Postapalota
© Fotó: Eln Ferenc

diákmozgalom résztvevőivel folytatott videóinterjúkban pontosan erre a kérdésre keresi a választ: hogyan emlékeznek az érintettek negyven év után a rezsim által elfojtott mozgalomra?

Egy művészek kezdeményezésére létrejött, szintén rejtélyes projekt az *Izolátor*²³ címet viseli. Blazsek András, Csákány István, Kokesch Ádám és Szörényi Beatrix a volt Postapalota egy elsötétített és romos garázsában állították ki munkáikat. A különböző tárgyak és szerkezetek között már a sötétség miatt is nehéz volt

23 *Izolátor*. Volt Postapalota, 1012 Budapest, Várfok utca 24., 2015. április 25 – május 29. <http://offbiennale.hu/kategoriak/ujrajatszott-tortenelem/>

Kokesch Ádám
Cím nélkül, 2015, installáció (részlet) | Izolátor. Volt Postapalota
© Fotó: Eln Ferenc





EPERJESI ÁGNES
Vegyes házasság
„Küldj egy jelet
lentről...” | Knoll
Galéria
© Fotó: Rosta József

tájékozódni. A hang- és filminstallációk háttérzaja sajátos akusztikai összefüggést teremtett. Kokesch állványai egy feltört aszfaltfelület peremén tovább erősítették az enyhén apokaliptikus élményt – ez volt számomra az *OFF-Biennálé* egyik legsikerültebb tere.

A ZICS BRIGITTA és PETERNÁK MIKLÓS együttműködésében létrejött *Szemrezonátor az erőműben* esetében ugyancsak a helyszín: a Borbíró Virgil tervezte erőmű vezénylőterem a meghatározó. A művészi intervencióval itt szintén maga a tér töltődött fel egy jelentéssel, amelyet minden nyilvánvaló racionalitása ellenére leginkább talán mágikusnak nevezhetnénk.

A Knoll Galéria „Küldj egy jelet lentről...” című kiállításának²⁴ koncepcióját ugyanaz a helyzet ösztönözte, mint az *OFF-Biennálé* létrejöttét. A múzeumi intézményrendszer átalakulásával a kortárs gondolkodás s a kortárs megnyilatkozások tere beszűkült, ugyanez érvényes a média-térre is, s az egyén szintjén ugyancsak: igényei,

24 „Küldj egy jelet lentről...” Knoll Galéria, Budapest, Liszt Ferenc tér 10., 2015. április 24 – május 31. <http://offbiennale.hu/kategoriak/izolator/> <http://offbiennale.hu/kategoriak/kuldj-egy-jelet-lentrol/>

BOOKMARKS – OFF

Előtérben KASZÁS TAMÁS installációja, a háttérben NÁDLER ISTVÁN és ERDÉLY MIKLÓS művei
© Fotó: Eln Ferenc



véleménye megfogalmazására, közlésére – a 'social media' szűk nyilvánosságot biztosító csatornáin kívül – alig talál formát, közvetítőt. Többek között erre a helyzetre reagálnak a kiállításon bemutatott művek, köztük PAUL HORN bunkerei.

A *Bookmarks – OFF* című kiállítás²⁵ három szervezője az acb, a Kisterem és a Vintage Galéria volt. 2013-ban a Balassi Bálint utcában, egy erre a célra kibérelt galériában, 2015 áprilisában az *Art Cologne* nemzetközi művészeti vásáron, április végétől pedig az *OFF-Biennále* keretében a használaton kívüli egykori MEO tereiben volt látható közös kiállításuk. DAVID HUG, az *Art Cologne* igazgatója szerint a *Bookmarks* megmutatta, a magyar művészet a hatvanas évek óta nem csak újító jellegű, radikális és nemzetközi színvonalú, hanem önálló és specifikus is.²⁶ Az első *Bookmarkson* ERDÉLY MIKLÓS, LADIK KATALIN és Szentjóbó Tamás művei voltak láthatók az 1960-as és 1970-es évekből. Erre a hagyományra hivatkoznak a kortárs közegben, releváns módon KASZÁS TAMÁS, Kokesch Ádám, a Kis Varsó és a SOCIÉTÉ RÉALISTE művei.

Az *OFF-Biennále* neoavantgárd visszacsatolása számos helyen érezhető. Az 1970-es évek avantgárdjával, illetve „underground művészeti közegével” jelenthet kapcsolódási pontot az a kérdés, hogy akkoriban milyen művészi stratégiák léteztek, illetve hogy miként lehetett támogatás nélkül érvényes művészetet létrehozni? Erre jó példát jelentenek az 1970-es évek művészeti praxisai (a *Bookmarks*,

a *Klaus Groh*²⁷ vagy a *Kreativitás és vizualitás*²⁸ kiállításain). A kiállított művészek viszont részben másképp látják a helyzetet. LadiK Katalin szerint a politikai elnyomás a közös pont a mai és az 1960–70-es évek között. Különbség viszont, hogy az akkori Vajdaságban ezen a politikai elnyomás túl a női lét és a kisebbségi helyzet megtöbbszörözte a szorítást.

Ugyanerre a témakörre, tehát az 1970-es évek kelet-európai neoavantgárdjára utal TOMÁŠ POSPISZYL *Soha nem történik meg kétszer (Performansz újrajátszások a kortárs cseh művészetben)* című projektje.²⁹ PETRA FERIANCOVÁ *Sérülékeny mégis örök* címmel KVETA FULIEROVA gyűjteményét állította ki.³⁰ Feriancová szerint JULIUS KOLLER megrendezett fotói igazából Kveta Fulierova ötletei voltak, ő rendezte meg a

25 Ld. 7. jegyzet.

26 „Bookmarks is about showing the world that the Hungarian art scene since the 1960s has been quite ground breaking and radical in many ways, and can hold its own on an international level. My intentions were less about showing the world 'Hungarian' art, but more about presenting an amazing exhibition of progressive art from the 1960s to today, showing a tradition that occurred in the east concurrently with modes of art production in the west.” (Daniel Hug e-mailje, 2015. május 27)

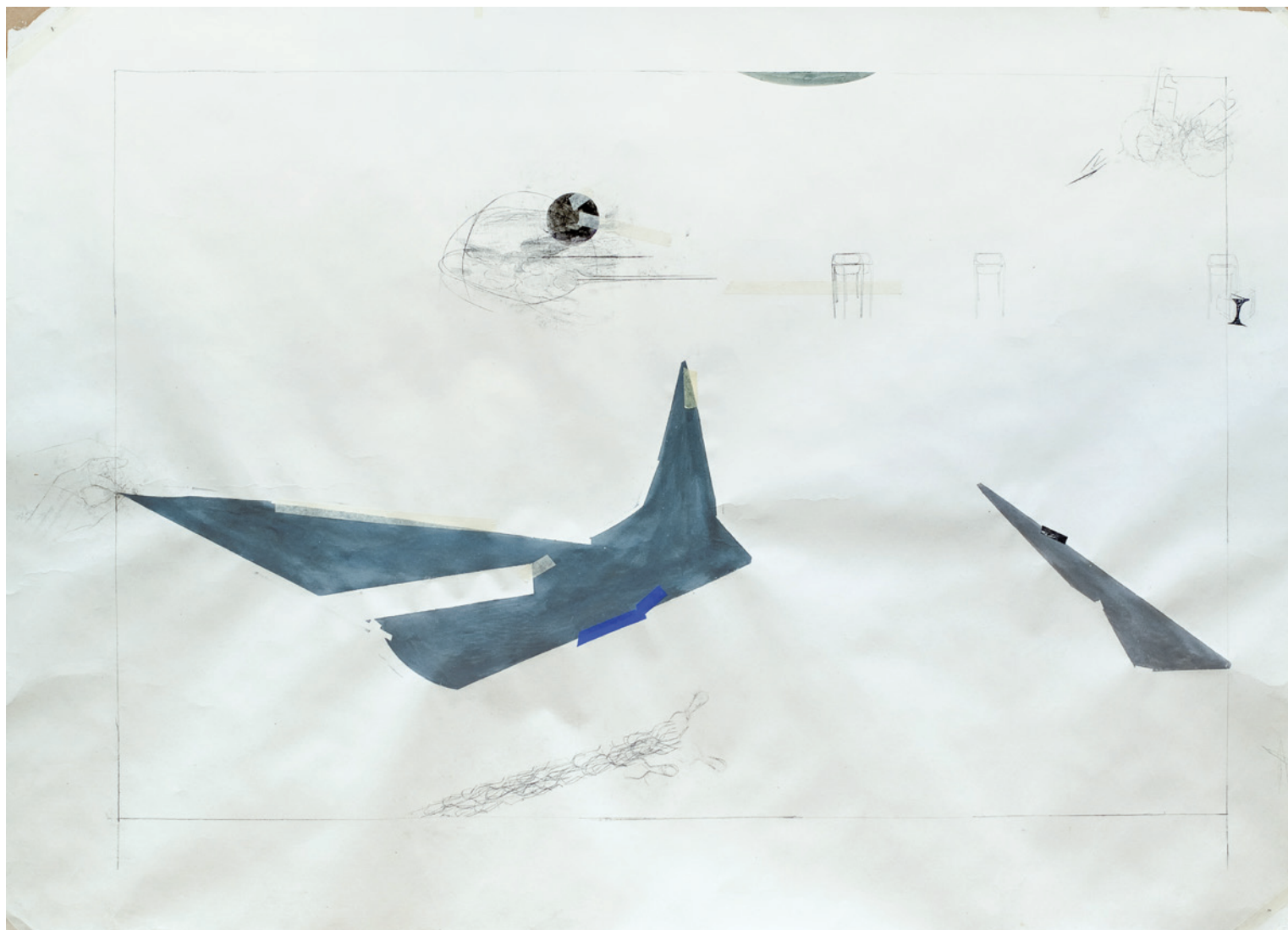
27 „aktuelle kunst in osteuropa” Klaus Groh & Artpool – tanulmányi kiállítás. Artpool P60, Budapest, Paulay Ede u. 60. 2015. április 24 – május 8. http://offbiennale.hu/kategoriak/esemeny_1/28 *Kreativitás & Vizualitás [1975–1977, 2015]*. 2B Galéria, Budapest, Ráday u. 47., 2015. április 24 – május 8. <http://offbiennale.hu/kategoriak/kreativitas-vizualitas/>

29 *Soha nem történik meg kétszer (Performansz újrajátszások a kortárs cseh művészetben)*. Horizont Gallery, 1066 Budapest, Zichy Jenő utca 32., 2015. április 24–május 10.

30 L. 14. jegyzet.

TIBOR ZSOLT

u boot, 2002/09, grafit, gouache, tus, plextol es ragasztoszalagok, papiron, 138×188 cm
© Fotó: Aknay Csaba





GRYLLUS ÁBRIS
installációja, 2015
(részlet)
Sound as Space I
Budapest, Central
Passage
© Fotó: Eln Ferenc

fotókat és ő is fotózta őket: itt az ideje tehát, hogy ezeket állítsuk a középpontba. A *Kreativitás & Vizualitás 1975–1977* című kiállítás³¹ a Ganz MÁVAG Művelődési Ház, tehát egy állami intézmény, alternatív művészeti oktatási műhelyének dokumentumait állította ki, és így a hatalom és a neoavantgárd viszonyának egy további aspektusát érzékeltette.

ANDREAS FOGARASI két projekttel is szerepelt az OFF-on. A *Photography* című kiállításon a pozsonyi amt-ben saját műveit mutatta be,³² a *Space Trouble* pedig a párizsi Thomas Bernard / Cortex Athletico galériában volt látható,³³ többek között Eva Kotátková és TIBOR ZSOLT szereplésével. Itt Tibor Zsolt nagyméretű, egy elbizonytalanodó világ nyomait őrző papírmunkáit mutatta be.

A Supermarket galéria *Vakfoltok* című kiállításán³⁴ MARGARETHE MAKOVEC és ANTON LEDERER OVIDIU ANTON (Bécs), Borsos Lőrinc (Székesfehérvár/ Budapest), ANNA WITT (Bécs), HANNES ZEBEDIN (Bécs) munkáit állítottak ki. Ovidiu Anton szerint a részvétel maga is egy állásfoglalás, mivel az *OFF-Biennále* állami pénz nélkül jött létre. Ha az ember politikai művészetet csinál, általában kételkedik, hogy megkapják-e az üzenetét, de az *OFF-Biennále* esetében nyilvánvaló volt, hogy a művészetnek itt van értelme.

Az *OFF-Biennále* nem csupán független, hanem a jelenlegi kultúrpolitika ellenében létrejött rendezvény, amit figyelemre méltó módon nem hangsúlyoztak ki a szervezők.³⁵ Az előkészítő megbeszéléseken arról is szó volt, hogyan kell a résztvevőknek kommunikálniuk, felkészülve arra, hogy a jobboldali sajtó esetleg provokatív kérdéseket tesz fel, például arra utalva, hogy az OFF „rendszerellenes”. A támogatók – nevezetesen a Norvég Civil Alap, az Open Society Initiative for Europe és az Erste Stiftung – összesen mintegy 30 millió forinttal, a magántámogatók körülbelül 10 millió forinttal támogatták a rendezvényt.³⁶ Az *OFF-Biennále* ezzel azt demonstrálta, hogy

alulról jövő, civil társadalmi szerveződés. A szervezők a szakmára koncentrálnak és a munkára, így kevés felületet hagytak a támadásokra.

Figyelemre méltó az is, hogy ezt az összefogást a kortárs képzőművészeti (és nem az irodalmi vagy a színházi) szféra hozta létre, hiszen a kultúrpolitikai átalakulások negatív kihatásai ezeket a területeket ugyanúgy érintik, mint minden mást, a médiától kezdve az oktatáson át a filozófiáig. Az okok feltehetőleg sokrétűek és a képzőművészetnek a társadalomban betöltött szerepével függnek össze. A képzőművészet manapság előszeretettel foglalkozik szociális és politikai problémákkal; ez a közeg aránylag kicsi és jól szervezett; olcsó, provizórikus, mozgékony, spontán; figyeli a nemzetközi eseményeket, amelyben a helyi pozíciók egyenesen kívánatosak; és nem utolsósorban a képzőművészetnek van egy ilyen irányú identitása már az 1970-es évek óta.

Az *OFF-Biennále* összességében jól működött, de részleteiben nem mindig az volt, mint aminek kívülről látszott. Én egy májusi hétvégén látogattam végig azokat az eseményeket, amelyek ebbe a két napba belefértek. Az internetes információk alapján tájékozódtam, és több esetben is zárt ajtókat találtam. A Brody Art Yard *Springerin 20 éves jubileumi bemutató: Escape Routes*,³⁷ a Supermarket *Vakfoltok* kiállításain ugyanúgy, mint a Viltin Galéria *A sérülékeny, mégis örök* című programja előtt. A 2B galériát Szőke Annamária, a kiállítás koordinátora nyitotta ki nekünk, délután kettő helyett háromkor – utána azonban nagyon érdekes beszélgetés következett. A Rombusz kert udvarán a tűznél Sugár János még nem tudta, hogy másnap ki fogja azt őrizni. Tehát minden működött, de döcögösen. Ez annyiban sajátos, hogy a szervezők többek között professzionalitásukat is szándékoztak bizonyítani a rendezvénnyel.

A szakma ugyanakkor részben irritáltan reagált az OFF-ra. Szentjóbó Tamás nem akart a biennálén résztvenni. Szerinte hét ember kinevezte magát zsűrinek, felszólította a művészeket, hogy csináljanak műveket, keressenek kiállítóhelyeket, pályázzanak. Előre közölték, amennyiben a projekt beleillik az *OFF-Biennále* profiljába, elfogadják, amennyiben nem, elutasítják azt. Azt mondták, hogy letről szerveződnek, de „a szervezők felrakták magukat”.³⁸ Így visszavonta műveit a *Bookmarks*ról, jóllehet azok nem a művész, hanem az acb galéria tulajdonában vannak. Ladik

31 L. 28. jegyzet.

32 Andreas Fogarasi: *Photography*, amt – project, Stetinova 1, Pozsony; 2015. április 16 – május 31. <http://offbiennale.hu/andreas-fogarasi-photography-kiallitas/>

33 *Space Trouble*. Galerie Thomas Bernard / Cortex Athletico, Párizs, 12 rue du Grenier Saint-Lazare; 2015. április 2 – május 23.

34 *Vakfoltok*. Supermarket Gallery, Budapest, Bródy Sándor utca 17. 2015. április 24 – május 31. <http://offbiennale.hu/kategoriak/vakfoltok/>

35 „Az OFF nem száll be a (kormány-ellenzék dichotómiára redukált) pártpolitikai csatározásokba, nem próbál politikai eszközöket jól-rosszul alkalmazva célokat elérni; ehelyett 'hazai', vagyis a szakmai terepen, létrehozói és résztvevői szaktudására, tehetségére, szakmai tapasztalatára, kapcsolatrendszerére alapozva, ezeket bővítve kíván eredményeket elérni. Az elmúlt évek tapasztalatai alapján, a hazai politikai kultúrát figyelve úgy érezzük, hogy saját eszközeinkkel elvé eredményesebbek lehetünk egy szélesebb társadalmi bázis megnyerésében, üzeneteink célbaljuttatásában.” <http://offbiennale.hu/f-a-q/>

36 „Mennyi támogatást kapott az OFF-Biennále Budapest és milyen forrásokból? Az OFF a következő alapítványokhoz pályázott sikeresen: *Norvég Civil Alap: 64 700 EUR*. Ebből a támogatásból – az NTCA támogatáspolitikájának megfelelően – a demokratikus készségek fejlesztésével és a civil társadalom erősítésével összefüggésben álló projektelemeket tudjuk megvalósítani. Művészeti projektek létrehozását ez a kiírás nem tette lehetővé, a hangsúlyok ennek megfelelően a civil infrastruktúra-fejlesztésre és a tudásátadásra kerültek. Emellett az NTCA támogatása teszi lehetővé a közös, összehangolt kommunikáció és a honlap megvalósítását. *OSIFE – Open Society Initiative for Europe: 24 990 USD*. Az OSIFE támogatás új közönség-területek megszólítására, bevonására, edukációs és kommunikációs szempontból előremutató projektek részfinanszírozására fordítható. *Erste Stiftung: 12 000 EUR*. Az összeget a kurátori team Check Your Head! projektjének megvalósítására nyertük el. Ezen kívül több, mint 10 millió forint magántámogatást kaptunk a szakmai program megvalósítására és népszerűsítésére. A magántámogatások felhasználásáról a kurátori stáb szakmai kritériumok alapján dönt.” <http://offbiennale.hu/f-a-q/>

37 *springerin – 20 éves jubileumi kiállítás: Escape Routes*. Brody Art Yard – Print studio & Gallery, Budapest, Vasvári Pál utca 8. 2015. április 24 – május 12. <http://offbiennale.hu/kategoriak/springerin-20-eves-jubileumi-bemutato-escape-routes/>

38 „Szakmai kérdésekben az OFF kurátori stábjába dönt. Az OFF csak akkor tudja elérni a kitűzött céljait, ha a keretei között megvalósuló projektek átgondoltak, relevánsak, izgalmasak, jól kivitelezettek. Ennek a magas színvonalnak a biztosításáért az OFF-ot kezdeményező és annak részleteit átlátó kurátori stáb vállalt garanciát, ezért az ezzel kapcsolatos döntések felelős meghozatala is az ő feladatuk. Azok a projektek, amelyeknek bizalmat szavaznak, azért felelősek, hogy projektjük a pályázatuknak megfelelően megvalósuljon, az ezzel kapcsolatos döntéseket ők hozzák.” <http://offbiennale.hu/f-a-q/>

Katalin első reakciója az *OFF-Biennáléra* pedig az volt, hogy sokan nem tudtak róla – ő például nem is értesült arról, hogy az ő munkái is ki lesznek állítva. Ebből levonható az a következtetés is, hogy az *OFF-Biennále* az 1970-es évek magyar neo-avantgárdjára hivatkozik, azonban annak képviselőivel nincs működő kapcsolata. Az *OFF-Biennále* több perspektívából is értelmezhető. Így például külföldi megjelenése, a külföldről meghívott projektek alapján, vagy azoknak a szempontjából, akik külföldről érkezve próbálnak tájékozódni a rendezvényről. Ausztriát tekintve Andreas Fogarasit, illetve Margarethe Makovecet és Anton Lederert, a grazi Rotor vezetőit vonták be a programba. Fogarasi folyamatosan jelen van a magyar művészeti közegben, különösen azóta, hogy 2007-ben megkapta az Arany Oroszlán díjat Velencében, a Rotornak pedig a Trafóval volt több együttműködése. Hans Knoll viszont budapesti galériájával vett részt az *OFF-on*. A bécsi *springerin* nevű folyóirat szintén maga kereste a prezentációs lehetőséget, hiszen a magazin eleve sokat tesz a régióért.

Az *OFF-Biennále* külső perspektíváját a vele párhuzamosan futó események is érzékeltetik, így például a Műcsarnok *Nemzeti Szalon* kiállítása.³⁹ A *Szalont* is legalább annyian látogatták, mint az *OFF-Biennále* eseményeit. Az ottani bemutató összességében hagyományos és érdektelen, a kiállított művek egyharmada azonban elképzelhető lenne akár az *OFF-Biennáléhoz* kapcsolódó kereskedelmi galériákban vagy asz azt támogató magánszemélyek gyűjteményeiben is. A helyzet tehát nem egyszerű, hiszen az *OFF-Biennáléval* egyidőben nyílt meg a *Velencei Biennálé* magyar pavilonja Cseke Szilárd művével, amely kiemelkedik az amúgy közepes átlagból.⁴⁰ Nemes László *Saul fiával* pedig egy, a Nemzeti Filmalap támogatta film nyerte meg május 24-én Cannesban a Zsúri Nagydíját, és ez mégiscsak a magyar kultúrpolitika sikere.⁴¹

39 *Itt és most. Képzőművészeti Nemzeti Szalon 2015.* Műcsarnok, Budapest, 2015. április 25 – július 19.

40 Cseke Szilárd: *Fenntartható identitások*, 56. Velencei Biennálé magyar pavilonja, Velence, Olaszország, 2015. május 9 – november 22.

41 *Saul fia*. Rendezte: Nemes Jeles László. 35 mm, 107 perc. Laokoon Filmgroup, 2015

Az *OFF-Biennále* minden résztvevője és látogatója számára egyértelmű azonban, hogy az *OFF* működött, produktív és érdekfeszítő volt, segített azoknak, akik megpróbálták közelebb jutni a kortárs magyar képzőművészethez. Az *OFF-Biennále* egyértelműen pozicionálta magát a két részre szakadt magyar kulturális mező rendszerkritikus oldalán. Ezáltal érdekfeszítővé válhatott az is, ami más esetben talán nem. Jól látható ez például a bécsi Kunsthalle párhuzamosan futó *Destination Wien* című kiállításával⁴² összehasonlítva, amely maga a politikailag korrekt unalom. A budapesti *OFF-Biennálén* és a bécsi bemutaton is szereplő Andreas Fogarasi és Anton Ovidiu művei a két közegben teljesen mást jelentenek. A bécsi kiállításon azt gondolta az ember, hogy ez biztosan nem lehet a bécsi művészeti közeg – kell, hogy legyen itt még más is, amiért érdemes elmenni egy kiállításra. A budapesti kiállításon pedig azt érezhette a látogató, hogy igen: ez a budapesti művészeti közeg és érdemes vele foglalkozni, mert izgalmas, eleven és sokrétű, mert jelentése és jelentősége van.

42 *Destination Vienna 2015.* Kunsthalle Wien, Bécs, 2015. április 17 – május 31. <http://www.kunsthallewien.at/#/en/exhibitions/destination-vienna-2015> <http://www.laokoonfilm.com/movies/item/son-of-saul-saul-fia>

BOOMERANG

Részlet a kiállításról | Irokéz Galéria, Szombathely
© Fotó: Eln Ferenc



„A történelem ismétli önmagát” Néhány gondolat a Cenzúrázott Bak Imre című műről*

„...A már meglévő művek egymás között ideális rendet alkotnak, ezt a rendet módosítja, ha új (igazában új) műalkotás iktatódik soraik közé. (...) hogy ez a rend tovább is fennmaradjon (az újdonság beavatkozása után), ezt az egész régi rendet, ha csak gyér retusálásokkal is, meg kell változtatni; ezáltal minden egyes műalkotás viszonya, aránya, értéke az egész eddigi renchez viszonyítva más lesz; éppen ebben áll a régi és az új összjátéka.”

T. S. Eliot: *Hagyomány és egyéniség*

A több mint egy hónapon keresztül zajló *OFF-Biennále* keretében számos olyan kiállítás valósult meg, melynek koncepciója a rendszerváltás előtti időszak valamely társadalmi-politikai és kulturális jelenségéhez kötődött. A *Vörös farkok és kék ceruza – a cenzúra esettanulmányai kortárs reflexiókkal*² kiállítás mellett két projekt is kiemelkedik, amely a hatvanas-hetvenes-nyolcvanas évek képzőművészetére, az időszak művészeti praxisára fókuszált, mégpedig az 1989 után pályára lépő generáció szemüvegén keresztül. Az egyik TOMÁŠ POSPISZYL prágai művészettörténész és kurátor *Soha nem történik meg kétszer* projektje a Horizont Galériában.³ A kiállításán DANIELA BARÁČKOVÁ (1981), BARBORA KLÍMOVÁ (1977) és a RAFANI Csoport (2000) videói voltak láthatóak, melyekben a cseh-szlovák performanszművészet olyan kiemelkedő alakjainak akciót játszották újra, mint Jiří KOVANDA (1953), JAN MLČOCH (1953) vagy PETR ŠTEMBERA (1945). A másik PETRA FERIANCOVÁ (1977) pozsonyi képzőművész projektje, amely a Viltin Galériában kapott helyet. A *Sérülékeny mégis örök* című kiállítás⁴ kiindulópontja JÚLIUS KOLLER (1937–2007) feleségének, KVĚTA FULIEROVÁNAK a szekrényeket és üres dobozokat megtöltő archívuma volt. A szlovák neoavangárd apafigurájaként számon tartott Koller magánéletét dokumentáló installációk a mindennapi élet művészetté való transzformálására világítanak rá. A 2013-as Velencei Biennalén is kiállító Feriancová Koller és felesége mindennapi kapcsolatát a konceptuális művészet kategóriáján belül vizsgálta, új szempontokat szolgáltatva az egyébként intenzív nemzetközi figyelem középpontjában lévő Koller-életmű kutatásához.⁵

1 *Hagyomány és egyéniség*, 1919. In. T. S. Eliot: *Káosz a rendben*, Gondolat, Bp. 1981, 63.o.

2 Kurátorok: Zombori Mónika, Zsikla Mónika. Kiállító művészek: Borsos Lőrinc feat. Bak Imre, Brückner János – Miloš Toth, Laci&Balázs (Hatházi László és Antal Balázs).

3 *Soha nem történik meg kétszer* (Performansz újrajátszások a kortárs cseh művészetben). Horizont Gallery, 1066 Budapest, Zichy Jenő utca 32., 2015. április 24 – május 10. <http://offbiennale.hu/kategoriak/soha-nem-tortenik-meg-ketszer-performansz-ujrajatszások-a-kortars-cseh-muveszetben/>

4 Petra Feriancová: *Sérülékeny, mégis örök* (Květa Fulierová archívuma). Viltin Galéria, 1061 Budapest, Vasvári Pál u. 1. 2015. április 24 – május 30. <http://offbiennale.hu/petra-feriancova-serulekeny-megis-orok-kveta-fulierova-archivuma/>

5 Az archívumban való kutatásról és a Květa Fulierovával való beszélgetésekről és együttműködéséről lásd: Július Koller + Květa Fulierová, szerk.: Petra Feriancová, Sputnik Editions, 2014.

* Borsos Lőrinc: *Cenzúrázott Bak Imre*, 2015 (szitanyomat, zománcfesték; 60×70 cm) Kiállítás: VÖRÖS FAROK és KÉK CERUZA – a cenzúra esettanulmányai kortárs reflexiókkal. Az OFF-Biennále projektje. Kis Varsó műteremlakás (1134 Budapest, Bulcsú u. 20.); 2015. május 4–16. <http://offbiennale.hu/kategoriak/voros-farok-es-kek-ceruza-a-cenzura-esettanulmányai-kortars-reflexiokkal/>

A magyar képzőművészeti szcénában meglehetősen ritka generációs találkozás jött létre az OFF Biennále égisze alatt, a *Vörös farkok és kék ceruza* című kiállítás során BAK IMRE valamint a BORSOS LŐRINC művészpáros között. A történeti keretet a Fiatal Képzőművészek Stúdiója múltja, konkrétan egy 1967-es eset adta, amikor is a szervezetten belüli feljelentés következtében számos absztrakt festményt, köztük Bak Imre egy alkotását kicenzúrázták az éves seregszemléről.⁶ A kuratori koncepció alapján a dokumentumokat bemutató, történeti kiállítás kortárs reflexiókkal egészült ki. A Borsos Lőrinc páros is arra kapott felkérést, hogy a cenzúra jelenségére reflektáljon. Az együttműködés katalizátorának egy nyilvános előadás tekinthető, amelyben Bak Imre Robert Rauschenberg vakmerő tettét idézte fel, és a *Kiradírozott de Kooning rajz* (1953) forradalmiságáról beszélt. A Borsos Lőrinc alkotópáros ebből a történetből inspirálódva állított be Bak Imréhez egy üveg whiskyvel, ahogy tette azt Rauschenberg, amikor felkereste de Kooning-ot. A találkozó eredménye a fekete zománcfestékkel átfestett szitanyomat, mely „az eredeti mű vizuális felismerhetőségének jeleit láthatóként őrizte meg”, ahogy a *Kiradírozott de Kooning* rajzon is halványan megmaradtak a ceruzanyomok. Formailag Allan McCollum *Surrogates festményeinek* homogén fekete zománcfelületei idéződnek meg, de párhuzamként ide kívánkoznak Tót Endre *Blackout festményei* vagy a kölni Kern Galériában a közvetlenül a falra festett munkái (1989) is, melyeknél maszkolással takarta ki a feketére befestendő felületet.

Ahogy Rauschenberg gesztusa, úgy a *Cenzúrázott Bak Imre* mű is manifesztum. Állásfoglalás, tanúságtétel, alárendeltség és alázat, gesztus, mellyel a művészek kánont választottak. Viszonyomú, mert a tisztelet tárgyának és megadójának egymásra vonatkozásában válik értelmezhetővé az új alkotás. A Borsos Lőrinc páros ezzel nemcsak egy művészeti örökség mellett tette le a voksát, hanem egyértelműen kinyilvánította abbéli szándékát, hogy párbeszédet kezdeményezzen a történeti jelentőségű munkákban foglalt tapasztalatokkal és problémákkal. Bak Imre nyitottsága, kezdeményező gesztusa pedig nem a múlt negatív aspektusaira emlékeztet, nem a csaknem ötven évvel ezelőtti cenzúra „sebeinek nyilatgatása”, hanem a jelenre irányítja a figyelmünket.

„Romboljatok, hogy építhessetek!”

Beszélgetés Bak Imrével a Cenzúrázott Bak Imre című mű kapcsán

☀ **Popovics Viktória:** A Borsos Lőrinc művészpáros rendelkezésére bocsátott mű sokszorosított grafikai eljárással készült, de még jóval a Pesti Műhely, a Fajó Jánossal és Nádler Istvánnal közösen létrehozott *Benczúr utcai szitanyomó manufaktúra megalakulása előtt. Hogyan történt a mű kiválasztása, és miért épp erre az 1969-es szitanyomatra esett a választásuk?*

☀ **Bak Imre:** A kiválasztott mű három színváltozatban készült, amit egy saját magam által barkácsolt szitanyomó gépen hoztam létre. Technikailag még egyáltalán nem tökéletes, de talán épp ebben áll a szépsége és a különlegessége. Egyik első nyugat-európai utazásunk alkalmával Nádler István kollégámmal pénzkérés céljából dolgoztunk egy stuttgarti nyomdában. Miután hazatértünk, az ott szerzett tapasztalatokat hasznosítva elkezdtünk kísérletezni a szitanyomás technikájával. Az eljárás ekkor még nagyban kézműves technikán alapult, és a lapok mindössze néhány példányszámban készültek, tehát egyedi munkának tekinthetőek. János és Lilla kérése az volt, hogy a kiállítás koncepciójához igazodva a korszakból, a hatvanas évek második feléből válasszunk egy alkotást. Ezen az 1969-es szitanyomaton látható lekerekített formák már az első Iparterv kiállításon szereplő művem is megjelentek, amit a népművészet, a népi hímzések inspiráltak. A grafika egyébként a *Ljubljanai Nemzetközi Grafikai Biennalén* különdíjat nyert.

☀ **PV:** A *Vörös farkok és kék ceruza című kiállítás megnyitóján látta először a megvalósult, már Cenzúrázott Bak Imre címmel kiállított művet. Mi volt az első benyomása, amikor szembesült a végeredménnyel?*

☀ **BI:** Számomra nagyon fontos, hogy a konceptuális munkák vizuálisan is ki

6 A feljelentés körülményeit és a cenzúra eseteit feltáró dokumentumanyagot Zombori Mónika egy „archív installáció” formájában mutatta be a kiállításon, melynek létrehozásában Kaszás Tamás működött közre.

legyenek dolgozva, korrekt módon jelenjenek meg. A Borsos Lőrinc művész-páros vállalkozásánál sem volt mindegy, mennyit takarnak majd ki az eredeti lapból, a maszkolás következtében sérül-e a felület. Túl a koncepción, a színes formák és a fekete felület egymáshoz való esztétikai viszonyát, a helyes arányt is nagyon jól eltalálták. Nagyon fontosnak tartom továbbá, hogy az anyag, amit a kitakarásra használtak, tükröződik.

PV: A megvalósult mű erőteljes Malevics-reminiszcenciákat ébreszt. Ha jól tudom, azért tanult meg németül, hogy eredetiben olvashassa a Tárty nélküli világot. Miben látja ma Malevics aktualitását?

BI: Igen, ez még a főiskola évek alatt volt vagy közvetlenül utána. A könyv németül jelent meg a Bauhaus könyvek sorozatban, nem volt meg magyarul, de én mindenképpen érteni akartam. Ha a Borsos Lőrinc páros munkája felől szeretném megválaszolni a kérdést, akkor elmondható, hogy ez egy olyan konceptuális mű, amelyben a formai hasonlóságon túl Malevics szellemisége is egyértelműen megidéződik. A tükröződő monokróm fekete felületben a környező világ reflektálódik. Ez visszaadja Malevics transzcendentális felfogását, misztérium iránti megszállottságát, metafizikusságát és politikusságát is, melyek a fiatal művész-páros tevékenységének is nagyon fontos elemei.

PV: Az akció koncepciója a cenzúrából indult ki, végül mégis inkább hommage-ként értelmezhető. Mi a jelentősége ennek a kivételes generációs együttműködésnek?

BI: Magyarországon leginkább a generációk közötti konfrontáció a jellemző, melyben sajnos nagy szerepe van a művészettörténészeknek is, akik bizonyos művészeket kiválasztva minden más művészettelfogással szemben pozicionálják magukat. Amit én hiányolok a hazai képzőművészeti szcénából, az a szellemi konfrontáció: megérteni az adott műalkotás szellemiségét, amire reflektálok, és megérteni a jelenkor szellemiségét, amiből reflektálok. A generációs kapcsolat tehát egyrészt folytonosságot jelent, emellett azonban megjelenik egy természetes igény az előző generáció tevékenységének meghaladására. Mint az előszobámban is látható nagyméretű Rauschenberg szitanyomaton, amikor a de Kooning-os gesztusokra a művész saját motívumait szitázza. A tisztelet mellett természetes vágy a meghaladás szándéka, a rétegek egymásra helyezése, az építkezés. De idézhetném Kassákot is, „romboljatok, hogy építhessetek”, azaz időnként tiszta területet kell csinálni, hogy az új építmény felhúzható legyen.

PV: Az elődök tudatos vállalása, a modernista hagyomány az Ön munkásságának is fontos referenciapontja. Milyen személyes dimenziói voltak az Ön kapcsolatainak, amelyek az idősebb generációhoz fűzték?

BI: Azon szerencsések közé tartozom, akik Kassákot személyesen ismerhették, de akkor még nem tudtam közvetlenül reflektálni rá. Kezdetől fogva nagyon komolyan vettem a hazai modernista hagyományt, de szakmailag csak jóval később, a nyolcvanas évek elején tudtam kapcsolódni hozzá, amikor már Kassák képzőművészeti munkásságára művészettörténeti idézetként, hommage-ként lehetett reflektálni. Ahogy az én generációmnak fontos volt a Korniss Dezsővel, Bálint Endrével, Lossonczy Tamással vagy a Gyarmathy Tihamérral való személyes kapcsolat, akikkel ütköztetni tudtuk nézeteinket a szakmáról, úgy van néhány fiatal művész, akinél szintén látom ezt a természetes igényt. Sőt, azt is mondhatnám, hogy kölcsönösen megérezzük az érdeklődést egymás munkássága iránt. Nagy meglepetésemre egyszer az idős Barcsay eljött egy kiállításomra, és azt mondta, hogy nagyon sokat tanul tőlünk. Ez ma sincs másképp, nemcsak a fiatalok tanulhatnak az idősebbektől!



PV: Ön mit tanul a fiatalabb generációtól?

BI: Például, hogy mi az adott pillanat korszakleme. Ők beleszületnek egy korba és természetes módon élnek meg azt. Én más világból jövök, más tapasztalatokkal, a világ azonban folyamatosan változik. Márpedig én együtt szeretnék mozogni az idővel, megérteni, ami körülöttem történik, és integrálni a frissességet saját munkásságomba. Csak hogy néhány nevet is említsek: Kokesch Ádám, Erdélyi Gábor, Káldi Kata, Barabás Zsófi, Nemes Márton vagy Szinyova Gergő azok a művészek, akik ezt a frissességet képviselik számomra, és akikkel kölcsönösen érdeklődünk egymás munkái iránt.

PV: Mi a státusza a létrejött alkotásnak? Közös szerzőségű műnek tekinti, vagy ezzel az akcióval kikerült egy mű a munkásságából?

BI: Nem tudom, hogy közös munkának tekinthető-e, vagy inkább a Borsos Lőrinc konceptuális munkájának. Ezt majd a művészettörténészek dolga lesz eldönteni.

„Aranyalma ezüstitálcán”

Beszélgetés a Borsos Lőrinc művészpárossal a Cenzúrázott Bak Imre című mű kapcsán

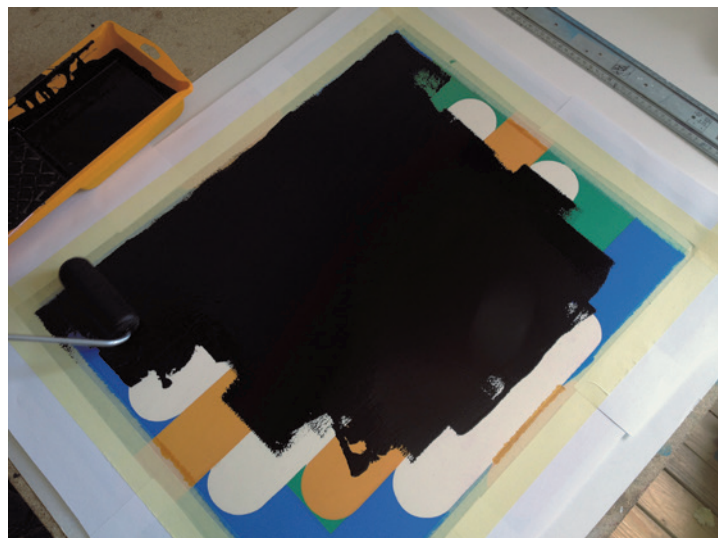
Popovics Viktória: Milyen előkészületek előzték meg „cenzúrázott” mű létrejöttét?

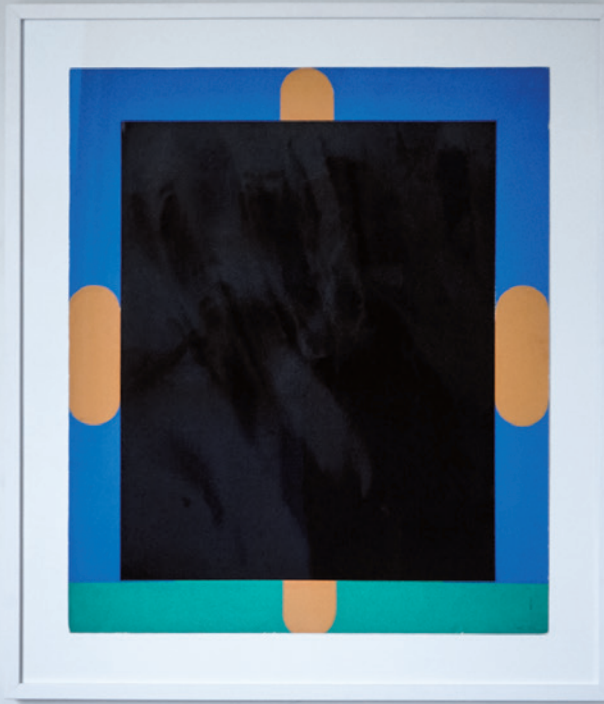
Borsos János: Közös szerzőségű műnek indult, így egyeztünk meg Imrével, végül teljesen szabad kezet adott. Javasoltuk, hogy fogadjunk ügyvédet és kössünk szerződést, amiben lefektetjük az alapvető szabályokat. Szerettünk volna tiszteletteljesen és transzparensten eljárni, de egyáltalán nem ragaszkodott a papíralapú megegyezéshez. Teljesen bizalmi kérdésként kezelte az együttműködést, annak ellenére, hogy személyesen nem ismert minket korábban.

PV: A kiállítás kontextusa adta az ötletet, vagy korábbra nyúlik vissza az idősebb generációval való együttműködés szándéka?

Lőrinc Lilla: Korábban kezdődött, egészen pontosan akkor, amikor elkezdtük a művészettörténeti műrekeket feldolgozó, figurális részeket kitakaró *Paradise Lost* című sorozatunkat. Már akkor megfogalmazódott bennünk, hogy milyen

7 Borsos Lőrinc: *Paradise Lost* (festménysorozat), 2014-től. „A *Paradise Lost* című sorozat egybegyűjti a művész kisajátítás műfajában alkotott, paradicsomi témájú festményeit. A képeken a művészettörténet részét képező, ismert műrekek vagy giccsképek láthatók, remixelve. A képek szereplőinek fekete zománccfestékkel történő kitakarásával a művek formabeli átalakításon esnek át, a címek pedig a történeteket is gyakran átíró, önkényes játék célpontjává válnak. Az így létrejövő, egyszerre figurális és absztrakt alkotások a művész, történelmi korok és földrajzi területek kulturális materiáját magába dolgozó magánmitológiájának szerves részévé válnak. Hirdetik a sötét anyagot, melyen keresztül szimbolikus féreglyuk nyílik a mai társadalmakban megtapasztalható értékvesztésből és frusztrációból egyenesen a paradicsomba.” Lásd: <http://borsoslorinc.com/hu/index.php/szemelyes/paradise-lost/>





BORSOS LŐRINC
Cenzúrázott Bak Imre, 2015

jó lenne, ha az idősebb művészgenerációhoz tartozó festőkkel működhetnénk együtt, partnerségben.

☉ **BJ:** A Lucas Cranach, Henri Rousseau vagy William Blake által jegyzett kompozícióknál nem áll fenn szerzői jogi kérdés. A régi műrecek motívumaihoz szabadon hozzáférhetünk, reprodukálhatjuk őket, felhasználhatunk belőle részleteket. Emellett azonban elkezdett foglalkoztatni minket, hogy milyen jó lenne olyan műveken dolgozni, amelyeknél a szerzői jogi kérdés még fennáll. Egyébként már a kezdetektől az a gyakorlatunk, hogy a munkákhoz az alapanyagot az internetről bányásszuk elő, mások által készített fotókat használunk, a monitoron keresztül megismerhető minőséget próbáljuk meg reprodukálni.

☉ **LL:** Egyszóval: lopunk. A lopás az alapja a művészetünknek. Címerünkben is benne van a baseballütő és a teli zsák, az egerek jönnek, lopnak és viszik a cuccot.

☉ **PV:** *Eredeti alkotással korábban is dolgoztatok már, amikor Amrita Sher-Gil híres festményét, a Falusi piac című művét másoltátok a National Gallery of Modern Art Delhi-ben. Az Indiában nemzeti kincsként számon tartott alkotás fizikai jelenléte, „aurája” miként befolyásolta az alkotófolyamatot?*

☉ **LL:** Igen, ez volt az első alkalom, hogy eredeti műalkotásból és nem reprodukcióból indultunk ki. A magyar származású művész nő születésének 100. évfordulója évében lehetőségünk nyílt másolatot készíteni a festmény központi motívumáról, a kiváló fehér templomtoronyról, amit így becsatoltunk a *Tisztelt rakéta*⁸ című sorozatunkba. A kiválasztott részletet igyekeztünk nagyon precízen követni, még a hajszálrepedéseket is megfesteni, amire – ha reprodukció alapján dolgozunk – nem lett volna mód.

8 Lásd: <http://borsoslorinc.com/hu/index.php/hatalmas/tisztelt-raketa/>

☉ **BJ:** A másolás meditatív folyamata során a mesterekkel intim kapcsolatba tudunk kerülni. Amrita Sher-Gil festményével ez különösen jól működött, bár mindössze négy napunk volt a múzeum egy külön terében, örök jelenlétében a kiválasztott festménnyel dolgozni. Gyönyörűen kivilágolt a vállalás lehetősége és a dolog abszurditása. De nem csupán a másoláson van a hangsúly. A másolás által megidézett világokban változtatásokat eszközölünk, egyfajta együttműködésre bírjuk rá a művészeket, párbeszédet folytatunk velük. Fontos kompozíciós részleteket kitarakva vagy kiemelve szűkítjük, változtatjuk a témát. Többnyire a képeken szereplő emberalakok kitarakásával lépünk bele a művek dimenziójába, miközben a művészekkel partneri viszonyba kerülünk.

A személytelenítésre irányuló törekvésben eleinte ragaszkodtunk a pontosan körbevágott szilüettekhez. Később ezek redukálása által jutottunk el a geometrikus absztrakt formákhoz. Szeretjük a kontrasztot, amit ezek a síkok előidéznek az alapvetően figurális környezetben. Felmerült az a kérdés, hogy mi történne, ha a kiindulópontként használt mű maga is absztrakt volna? Vagy ha nem is másolnánk, hanem valakinek az eredeti művére dolgoznánk?

☉ **PV:** *Az aktuális társadalmi-politikai kérdésekre reflektáló munkásságotok első megközelítésre távol áll az absztrakt festészet problémáitól. Miben látjátok a kapcsolódási pontot Bak Imre munkásságához és az absztrakt művészethez általában?*

☉ **LL:** Tapasztalataink szerint a hazai szcénában egymástól elkülönülő blokkok léteznek. Például olyan szellemi műhelyek, akik absztrakt, vagy mások, akik politikai művészetben gondolkodnak. Ezek között a klikkek között kevés az átjárás, azonban minket épp ez a vékony határ érdekel. Olyan metszéspontokat igyekszünk találni, ahol közös nevezőre hozhatók látszólag összeegyeztethetetlen tételek. Az *Elvesztett Paradicsom*-sorozatunk is azért jöhetett létre, mert volt egy újraértelmezési kísérletünk saját pozíciónkat illetően. Próbáltuk újraérté-

kelni aktuálpolitikai reflexióinkat, és az önvizsgálaton keresztül új inspirációs forrásokat kezdtünk keresni.

Másfél éve erős mélyponton voltunk, úgy éreztük, nehéz lesz folytatni az eddigi irányt. Olyan témákkal foglalkoztunk, amelyek erőteljesen a lokális kontextusban gyökereznek. Ebből ki akartunk törni, elrugaszkodni, még akkor is, ha úgy tűnik, hogy a kurátorok, a szűk képzőművészeti elit ezt keresi, ezt várja el tőlünk. Új csatornákat és kifejezési módokat szerettünk volna találni, amelyekkel általános érvényű témákhoz, jelenségekhez is eljuthatunk.

✪ **BJ:** A társadalmi-politikai kérdések nagyon közvetlenül jelennek meg munkáinkban, ez erőteljesen behatárol minket. Vannak azonban olyan művészek, akik látszólag teljesen kívül állnak ezeken a problémákon, mint Bak Imre vagy a fiatal absztrakt festők, köztük Nemes Márton vagy Szinyova Gergő. Ők globálisabb problémákkal viaskodnak, mint például az elvonatkoztatás által megszürt, korszellem-párlatok előállításai. Ezek a munkák sokkal indirektebben hatnak, mint a narratívákkal rendelkező képek, cserébe viszont sokszor jobban tükrözik az időtlenséget, mint az utóbbiak. Követendő példa számunkra Imre következetessége, ahogy festészeti nyelvét egész életében az adott korszakra vonatkoztatva alakította ki, így munkái egyszerre tudnak aktuálisak és univerzálisak lenni. Jó lenne, ha visszatekintve ez majd a mi munkásságunkról is elmondható lenne...

✪ **PV:** *Mennyire tudtatok azonosulni az OFF-Biennálé célkitűzésével, és a kiállítás koncepciója mennyiben segítette ennek a műnek a megvalósulását?*

✪ **BJ:** Miután a két kurátor, ZOMBORI MÓNIKA és ZSIKLA MÓNIKA megkeresett minket a kiállítás ötletével, elolvastuk a koncepciót és egyértelműen kiválgott Bak Imre személye, mint az 1967-es Stúdiós cenzúra-ügy egyik érintettje. Először egy mediátori pozíciót szerettünk volna felvállalni a feljelentő és a feljelentett között. Írtunk egy levelet Benedek Györgynek, a Stúdió egykori vezetőségi tagjának. De sajnos nem jött létre semmilyen érdemi párbeszéd, a jól előkészített levelünkre és a telefonos megkeresésre sem kaptunk méltó választ. Mivel Bak Imrének is voltak fenntartásai az akcióval kapcsolatban, ezért inkább másik vonalon indultunk el. Ott lappangott a Rauschenberg-történet és a *Kiradírozott de Kooning rajz*, amit Imre egy előadásán emlegetett. Neki is megfogalmaztunk egy levelet, melybe beleszórtuk a whiskys történetet, majd elküldtük a portfóliónkat is. Ezután minden hihetetlenül simán ment.

✪ **LL:** Örülünk, hogy szerepelünk a kiállításon, egy olyan kontextusban, mely erőteljesen politizál. Az OFF keretében az összpontosuló figyelem miatt érdemes volt végigvinni egy olyan projekteket, amelyek egyébként lehet, hogy kevesebb motiváció jutott volna. Erre rásegített többek között az alternatív helyek bevonása. Szerintem egyébként az volt az egyik legerősebb vonzata a biennálénak, hogy olyan speciális helyeket nyitott meg, amelyek amúgy láthatatlanok maradnának. Ennek a kiállításnak is többek között a helyszín, a Kis Varsó művészpáros Bulcsú utcai műterme biztosította a különleges auráját, de sok jó együttállást tapasztaltunk még. Nem is tudom, hogy egyébként hogy jutottunk volna el Imréhez. Már sokkal korábban felmerült az ő neve, de nem igazán volt hozzá direkt kapcsolatunk. Ez az 1967-es Stúdiós sztori viszont rendkívül jó ürügy volt.

✪ **PV:** *Technikailag mennyire jelentett kihívást ez a vállalkozás?*

✪ **LL:** Eredetileg egy befektetett üveglapot akartunk a mű elé lógatni. Az Imrével való beszélgetés végén azonban eljutottunk oda, hogy kapunk egy művet, amely felett teljesen szabadon rendelkezhetünk. Az általunk használt fekete zománcfesték nagyon autonóm anyag, nem óvatos, hanem ipari minőség, ebből kifolyólag nem lehet tudni, hogy mit hoz ki a felületből. A szitanyomatnál egyértelmű volt, hogy arányában nagy felületet kell kitakarunk, az pedig számunkra is meglepetés volt, hogy az eredeti lap kompozíciós struktúrája átűt a fekete felületen.

✪ **PV:** *Mi a jelentősége számotokra ennek az együttműködésnek?*

✪ **BJ:** Számunkra ez az együttműködés kegyelemszerű, amolyan „aranyalma ezüsttálcán” helyzet. Amikor minden a jó időben, a jó helyen, elkerülhetetlenül megtörténik, te meg csak pislogsz. Nem mi vagyunk azok az arcok, akiknek feltétlen ki kellett volna érdemelnie a Bak Imre művébe való belenyúlás kegyét, mégis úgy alakult, hogy mi lehettünk azok. Imre kész volt rá, hogy történjen vele egy ilyen dolog, mi pedig nagyon vágytunk valami hasonlóra, de ezt azért álmunkban sem gondoltuk volna...

✪ **LL:** ...hogy bárki érdemesnek tartson minket arra, hogy ilyen szinten működjünk együtt. Imre komolyan vett minket, és ezzel olyan dimenziókat mutatott meg, ahol még nem is tartunk. Hozzáállása számunkra abszolút példaértékű.

✪ **PV:** *Belefesteni valaki művébe, ez meglehetősen destruktív gesztus. A cenzúra mint olyan mégis teljesen újraértelmeződik ennél a műnél.*

✪ **LL:** Mi is azt érezzük, hogy más lett az előjele. Ahogy én látom, nem elvesz belőle, hanem inkább hozzátesz. Ráadásul a kiállítás után megkaptuk a művet, a mi tulajdonunk lett. Úgy tekintünk rá, mint egy örökségre, és nem áll szándékunkban megválni tőle.

✪ **BJ:** Ez a mi fétisünk. Egy emléklenyomat, egy ikon. Az eset kegyelemszerűségének kézzelfogható bizonyítéka.

Csatlós Judit

A politikai tér újrafelosztása*

Az aktivista fotóhasználat gyakorlatának néhány kérdésről*

Az aktivisták és a civil közösségek nagyon eltérő módon és kontextusokban kerülhetnek a képekre: demonstrálóként vagy szakértőkként, de akár egy politikai diskurzus vagy az elégtelen társadalmi környezet áldozataiként is. A fényképeket az érdekeltek maguk is számtalan formában és céllal veszik igénybe: a bizonyítékként használt dokumentumoktól, a médiaképek meghekkelésén át a társadalmi érzékenyítésig terjed a skála. Mondanivalóm fókuszában elsősorban az aktivisták saját dokumentációi és önreprezentációi állnak, ezek módja és jelentése azonban a más képekhez való viszonyokon keresztül jön létre. A bemutatott fotográfiai gyakorlatok – kapcsolódva a *Fotózás és aktivizmus* tanfolyam¹ képhasználatához és a hozzájuk rendelt szándékokhoz –, társadalmi problémákra, feszültségekre és viszonyokra reagálnak, rejtett vagy nyílt formában állást foglalnak. A fotográfiai kép így politikai eszközként kap jelentőséget: az alkotók vagy a projekt kezdeményezői társadalmi feladatokat, célokat kapcsolnak a fényképhez vagy fényképkészítéshez. Arra a kérdésre keresem a választ, hogy a fényképhasználatban, képalkotásban és a vizuális megjelenítésben miként jelennek meg ezek a célok. Nem csak kortárs képeket vizsgálok: a két világháború közötti időszakból vett egy-egy példán keresztül szemléltetem a „láthatóság politikáját”, konkrétan elemezve, hogy ki, kit, hogyan jelenít meg a képeken. A történeti perspektíva részben a mai aktivista fotográfia előzményeihez vezet, ugyanakkor nyomatékosítja a fotók kontextusfüggő értelmezését és jelentését, amelynek részét képezik a más típusú képek is. A két világháború közötti fényképezés gazdag tárházából a művészi és a riportfotót állítom párhuzamba a szociofotósok munkájával. A kategorizálás egyik esetben sem problémamentes, mégis megkerülhetetlen, ha a dokumentumfotó önértelmezését és hivatkozásait akarjuk felfejteni. A példák kiválasztásánál a szegénységben élő társadalmi rétegek karakteres bemutatására helyeztem a hangsúlyt, amelyek egyúttal a fotográfiai irányzatok különböző politikai szándékát is szemléltetik. A BALOGH RUDOLF (1879–1944) nevével szorosan összeforrt magyaros stílus a fotográfiában a vidéki Magyarországot mutatta be. A kor festőiségre törekvő fotográfia helyett a természetes fényeket, a szabad tereket és mozdulatokat hozta be a vizuális nyelvbe, miközben élt a szokatlan nézőpontok, meglepő kompozíciók erejével is. Témái között kiemelt szerepet kaptak parasztság életéből és környezetéből vett jelenetek. Ha megnézzük az 1928-ban készült *Mezőkövesdi lány* című képét, mégsem látjuk magát a „parasztságot”: az adatolás alapján a két világháború közötti időszak „Matyóországában” járunk, közvetlenül a gazdasági válság kirobbanása előtt. Ez a mozzanat már önmagában sűrű jelentéshálóba illeszkedik. Mezőkövesd szerepe a trianoni szerződést követően egyeduralgokodóvá vált a „magyar” népművészet megjelenítésében, illetve a népi kultúrának a nemzeti kultúrába való beépítése során. Emiatt rendkívül felgyorsult a helyi viselet, szokásrendszer integrálódása a turizmus, az idegenforgalom és a „nemzeti elvárások” szabályrendszerébe, amit csak fokozott a matyóság divat iránti fogékonysága. Bár a matyóság nyomorúságos életkörülményeit ekkor már

1 http://freedoc-gabriellacsoszo.blogspot.hu/p/blog-page__22.html

* Az előadás elhangzott 2015. április 22-én az OFF-Biennálé Budapest keretében Csozó Gabriella *Fotózás és aktivizmus szabadgyakorlatok* címmel szervezett nyilvános workshopján. Szintén az OFF-Biennálé Budapest keretében mutatták be a *Fotózás és aktivizmus* tanfolyam hallgatói által szerkesztett kiadványt: *Előre látható – Fotózás és aktivizmus kézikönyv*, Lumen Fiók sorozat 4. kötete. Budapest, Lumen Fotóművészeti Alapítvány, 2015.

a nyilvánosságban is tematizálták,² Balogh fényképén mégis egy idilli jelenet tárul elénk, amelyben sem a környezet, sem a viselet változása, sem a parasztság szokásrendje (ami indokolhatná a ruházatot) nem kap szerepet. A díszes ruházat a paraszti hétköznapi világától ugyanolyan távoli, mint a polgárság és munkásság városi közegétől, ahol hatványozottan idegenként, egzotikumként hatott. A jelenet indokolatlansága és a beállítás azt sugallja, hogy a lány a fotográfus elképzeléseinek modellje. A fotográfiák felhasználása a nemzeti identitásépítés és a folklorizáció folyamatába illeszkedik: a lapok kedvelt témája volt a népiélet idealizált bemutatása, a HERCZEG FERENC (1863–1954) szerkesztette *Új idők* című konzervatív, nemzeti lap pedig az irányzat fórumává vált.³ A későbbi interpretációik szintén ezt az értelmezést erősítik: „A magyar fajta sajátos egyéniségét, természetes báját akartuk képbe foglalni, a magyar táj varázslatos szépségét megcsillogtatni a fény és árnyék különös játékában.”⁴ A képkészítés során a nemzeti, etnikai identitás megfogalmazása volt a szándék mind tematikusan, mind a választott stilisztikai eszközöket tekintve, így ebben az értelemben ezek a képek nem is tekinthetők a parasztság ábrázolásának.

A magyaros stílus mellett a szegénységet bemutató korabeli riportfotó narratívája és képisége kifejezetten nyers és riasztó, bár nem kevésbé politikus. A *Pesti Napló Képes Mellékletében* (1932, 01. 24. 6–7.) a szerkesztő állított össze egy félelmetes tablót ESCHER KÁROLY (1890–1966) éjjeli menedékhelyen készített portréiból. A testükről leválasztott, tekintetek nélküli fejek – amelyek egyértelműen más képek töredékei – a személyiség és a szociális környezet teljes hiányában kerülnek egy közös térbe. Az arc megfosztása mindentől, ami önmagán túli jelentéssel ruházható fel, arra kényszerítik a nézőt, hogy ne lásson mást, mint magát a testet. Az archívum a normától való eltérések és rendellenességek kategóriáit teremtette meg, mint a beteg, az elhanyagolt, az aszimmetrikus, az eltorzult, a sérült test. Hasonló rossz érzést keltenek azok a menedékhelyeken és zsúfolt bérklakásokban készített fényképek is, ahol intim terekben és helyzetekben megörökített emberek néznek álmatlan és riadt tekintettel a kamerába, vagy az éles fény miatt eltakarják a szemüket. A fényképezettek érezhetően nem tudtak a képkészítésről, vagy nem volt kontrolljuk a folyamat felett, így nem volt lehetőségük annak megfelelően a kamera elé állni. Ezzel szemben a polgári családok tagjai fényképezőműtermek gondosan szcenírozott közegében, önkontrolljuk teljes birtokában, társadalmi státusukat kifejezve néztek a kamerába. Itt a fotográfus és a megrendelő közösen dolgoztak azon, hogy az egyén legelőnyösebb oldalát mutassák meg, mindezt osztályának megfelelő szabályai és elvárásai szerint. A képkészítési szituáció tehát mind a két esetben megismétli a résztvevők társadalmi hierarchiában betöltött helyzetét.

A nagyvárosi szociális problémákat bemutató riportok készítésekor a felek között fennálló hatalmi viszonyokat konkrétan jelzi, hogy a riportert elnevezést eredetileg a bűnügyi tudósítókra alkalmazták. A riporterek szoros kapcsolatban álltak az államhatalmi szervekkel, a sajtóban megjelenő fényképek sokszor rendőrségi razziaik során készültek. A fénykép tehát közvetlenül kapcsolódott a társadalmi ellenőrzés, megfigyelés gyakorlatához. Épp ebből a szempontból tanulságos, hogy TÁBORI KORNÉL (1902–1944), a műfaj hazai úttörője, Székely Vladimírral a rendőrségi sajtóiroda vezetőjével több száz vetített képes előadást tartott színházakban az 1910-es és 1920-as években.⁵ A szegénység így látványosságként jelent meg, és szórakozási formákkal kapcsolódott össze egy másik osztály tagjai számára. Ahogy az újságok szövegei a bemutatott világ megértéséhez a polgári társadalom fogalomkészletét használták,⁶ úgy a képi narratíva és az ábrázolás is a középosztály normája, illetve az attól való eltérés mentén képződött. A képeken a fehér abrosz, a vetett ágy, az intim és nyilvános tevékenységek és terek különválasztása, vagy ezek hiánya jelentéssel bíró kódok voltak a polgárság számára. Tábori az olvasók és döntéshozók szociális érzékenységét kívánta felébreszteni, ennek jegyében mutatta be a társadalmi igazságtalanságot. A világháborút követően a hazai „nyomor” bemutatása a külföld felé jelentett politikai érvet: Tábori az antant képviselők számára – kormányzati támogatással – úgynevezett „nyomorrazziákat” és vetítéseket rendezett, majd angolul, franciául és olaszul megjelent képes albumot állított össze az Egy

halálra ítélt ország borzalmaiból? A figyelemfelkeltés és a befogadás aspektusai úgy kerültek előtérbe, hogy dramatizált, sokkoló, attraktív és érzelmeteli ábrázolás társult hozzájuk. Ez az eljárás, mely pátoszt és szimpátiát épít a képbe, azért problematikus, mert elfedi vagy elhomályosítja azt a felemás hatalmi szituációt és politikai szférát, amelyben a képek létrejöttek.⁸

A „nyomorfotó” és a parasztság idilli bemutatásával szemben hozták létre a szociofotó hazai képviselői a szegénység vizuális dokumentációját a két világháború között. Jóllehet ezek az alkotók különböző csoportosulásokhoz tartoztak – így például a falukutatókhoz csatlakozó fotográfusokhoz vagy a KASSÁK LAJOS (1887–1967) körül szerveződő munkásokhoz –, képkészítési stratégiáik és vizuális nyelvük összeköti őket. KÁLMÁN KATA (1909–1978) a vidéki szegénység egységesítő és idealizáló képeivel szemben az etnikai, nemi és társadalmi diverzitást mutatta meg *Tiborc*⁹ című albumában. A parasztságot nem egy osztályként ábrázolta, hanem koldusok, cselédek, zsellérek, kisbirtokosok stb. sokféleségében. A felvételek mégsem típusokat, hanem személyeket ábrázolnak: portrék, egyéni sorsok leírásával. A kamerába néző arcok, a fotográfus és az alany közelsége egy olyan helyzetet feltételez, amelybe mindkét fél bevonódott. Ebben a távolságban már közvetlen kapcsolat jött létre a fényképezésben résztvevők között: a kép alanya a helyzet szubjektív értékelésének megfelelően és a fotózásra vonatkozó kulturális szabályok szerint viszonyult a fotós szándékához. BOLDIZSÁR IVÁN (1912–1988) csatlakozó beszámolója a képkészítés helyzetét és a megelőző egyezkedéseket is tartalmazza, így ezek az irodalmi hangvételű szövegek fontos szerepet kaptak: igazolták a fotográfus jelenlétét a terepen és hitelesítették az ábrázolást. A fényképezési szituációnak köszönhetően lecsökkenő fizikai és társadalmi távolság a résztvevők között pedig a szűk képkivágásokban köszön vissza. Ezzel párhuzamosan az ábrázolást az éles, egységesítő fények, a tárgyszerűség és a kompozíció egyszerűsége jellemzik. Ez a vizuális nyelv úgy határolódott el a riportok hatásvadász megoldásaitól és a magyaros stílus megszépítő fényjátékaitól, hogy közben a fotográfia kortárs irányzataihoz kapcsolódott.

A fényképezés körülményeit és a fotográfiai ábrázolás vizuális kritériumait Kassák Lajos kapcsolta össze programszerűen a fénykép társadalmi szerepének meghatározásakor. Kassák a 20-as évek végétől bekapcsolódott a munkáskultúra szervezésébe, melynek az általa alapított Munka-kör (1928–1933) és a *Munka* (1928–38) című folyóirat lett az egyik korabeli bázisa. A valóság dokumentálását és az erre építő tudást eszköznek tekintette a munkásság emancipálódásához, és ebben fontos szerepet tulajdonított a fényképnek. A Munka-kör vonzásában GRÓ LAJOS (1901–1943) *A munkásfényképezés*¹⁰ címmel közölt cikke adott lendületet a szociofotó kibontakozásának, amely felhívást tett közé a munkások számára saját életüket és szociális körülményeiket ábrázoló fényképek készítésére. A megfogalmazódott szándék szerint az érintettek vár, hogy elkészítsék az őket és társadalmi helyzetüket ábrázoló képeket. Jóllehet a fotósok többnyire a fiatal baloldali értelmiségiekből és a munkásság magasabb státusú tagjaiból kerültek ki, elvitathatatlan, hogy a fényképezési szituációban rejlő hierarchikus viszony felszámolására törekedtek. A konkrét esetek leírásai világítanak rá,¹¹ hogy a képkészítés folyamata alku tárgyává vált, melyben a megállapodás tárgya a fotós jelenléte egy társadalmi csoportban vagy térben. A lakhatási és megélhetési körülmények módszeres regisztrálása mellett új témaként jelent meg a munkavégzés, amely amellett, hogy az emberi erő és szépség kifejezésére adott lehetőséget, anyagszerű ábrázolással, merész képkivágásokkal és szokatlan nézőpontokkal társult. A képi narratíva és a vizuális megfogalmazása újszerű egységében a munka ábrázolása kiemelt szerepet kapott: a munkásság egyéni és társadalmi szerepét, helyzetét, önképét fejezte ki.



A Munka-kör szociofotósai jelentik a mai aktivista képkészítés közvetlen előzményét abban a tekintetben, hogy az érintettek kezébe adták az eszközöket és tudást, amellyel elérhetik társadalmi helyzetük megváltoztatását, illetve létrehozhatják az őket ábrázoló képeket. A történeti megközelítéshez hasonlóan a *ki, kit, hogyan* kérdéskörből kiindulva igyekszem elhelyezni az aktivisták készíttette fotográfiaikat a kortárs emberképek között. Olyan fényképhasználati módokra hozok példát, melyek a társadalmi nyilvánosság tereiben kívánnak megszólalni, tehát a művészet és a társadalomtudomány területéről kiválasztott példák szintén politikai célokat fogalmaznak meg. Mellettük röviden kitérek a média emberképére is, mivel a fényképek a tömegmédia, a világháló és a mobil kommunikáció

2 Az elszegényedő parasztság erőn felül költekezett a reprezentációs célokat betöltő ünnepi viselet újabb és újabb divatjainak megvalósítására, ami helyi értelmiség kezdeményezésére 1925-ben a „ragyogó égetéshez” (cseh üveggyöngyök, flitterek) vezetett. Az eset országos vitát váltott ki a folklorizációnak nemzeti célokat tulajdonító Gyöngyösbokréta-mozgalom képviselői és a szociális felelősséget felvállaló körök között. In: Fügedi Márta: *Mítosz és valóság: a matyó népművészet*. Miskolc, 1997.

3 Farkas Zsuzsa: *A magyaros stílusú fényképek a nyomtatott sajtóban. Fotóművészet*, 2006/34.

4 Idézi Bán András: *Magyarország a XX. században*. Babits Kiadó, Szekszárd, 1996–2000., <http://mek.oszk.hu/02100/02185/html/415.html>

5 A képek szerzője nem mindig egyértelmű: Tábori mások fotográfiáit, az ő megrendelésére készült felvételeket és saját fényképeket is használt. Tábor Kornélra vonatkozó információk forrása: Tomsits Emőke: *Ki tamáskodva csóválná a fejét, nézze meg a fotográfiákat*. Tábori Kornél és a szociofotó. *Fotóművészet*, 2006, 3-4. sz., 92–103. o.

6 Perényi Roland: *A bűn nyomában. A budapesti bűnözés társadalomtörténete 1896–1914*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2012. 119.

7 Tábori Kornél: *A pesti nyomor. Tolnai Világlapja*, 1920. január – március 7., Tábori Kornél: *Razzia az antant képviselőivel, Tolnai Világlapja*, 1920. január–március 22.

8 Abigail Solomon-Godeau: *Nicsak, ki beszél?*, 71. *Ex Symposion*, 2000. 32–33. sz. 65–74.

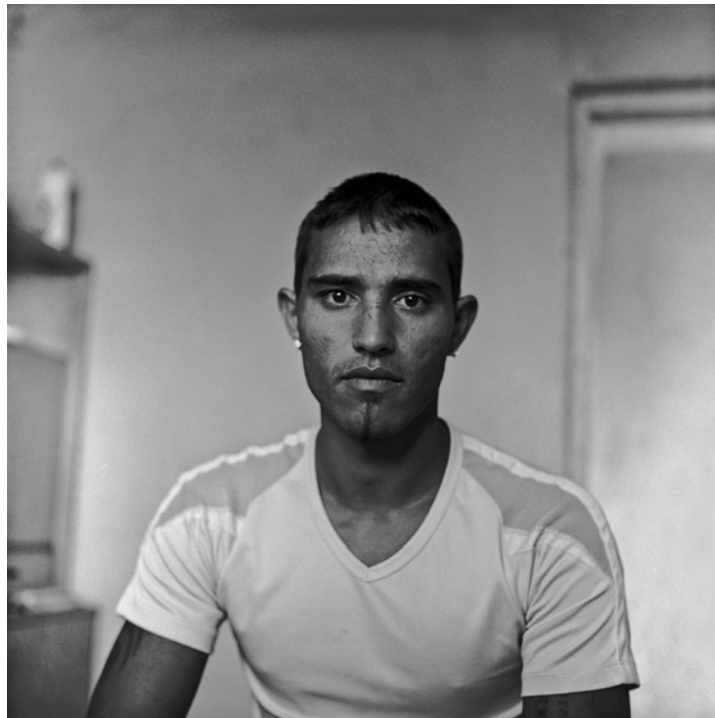
9 Kálmán Kata: *Tiborc* (előszó: Móríc Zsigmond, szövegek: Boldizsár Iván), Szolgálat és Írás Munkatársaságának könyvei. Budapest, Cserépfalvi Kiadó, 1938.

10 Gró Lajos: *A munkásfényképezés, Munka*, 1930. 14. szám 425.

11 Frűhof Sándor: *Munkásfotó, Munka*, 1931. 19. szám, 525–526.



TURAY BALÁZS
Hidegvérrel – Balogh Katalin, Alsószolca, 2011



TURAY BALÁZS
Hidegvérrel – Rontó Dániel, Alsószolca, 2011



TURAY BALÁZS
Hidegvérrel – Tiszalök, 2010



TURAY BALÁZS
Hidegvérrel – Nagycsécs, 2010

csatornáin keresztül válnak a nyilvánosság részévé, ugyanakkor a média ma egyidejű és elsődleges szereplője a politikai folyamatoknak is.

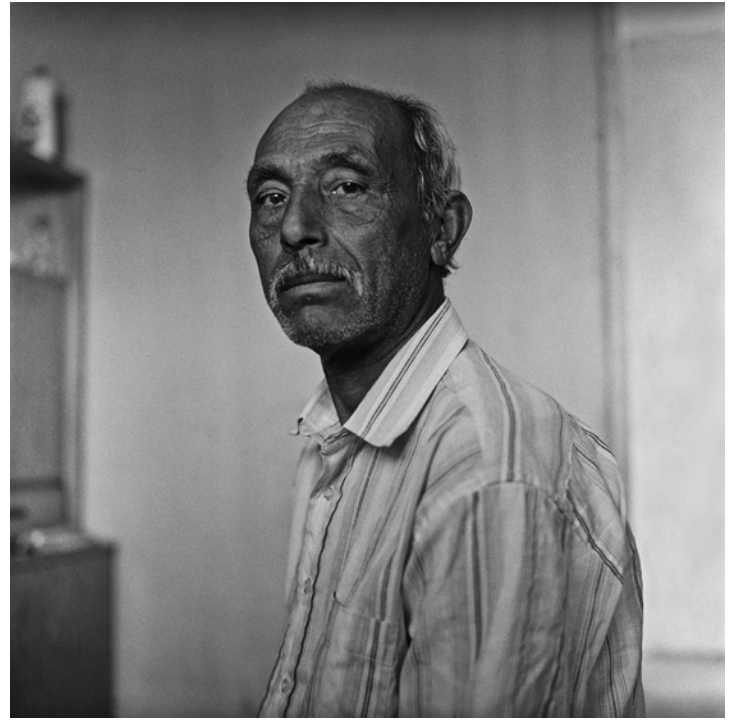
A dokumentarista hagyomány kritikája, a képek újraolvasása rámutatott arra, hogy a fénykép nem pusztán tényeket közöl, hanem megformálásával, létrehozásának módjával, a nyilvánosságban betöltött szerepével morális és ideológiai üzenetet közvetít. A kortárs fotográfiai gyakorlatban a hátrányos helyzetű csoportok problémáira reflektáló irányzatok és az emberi jogi kérdéseket felvető fotográfia¹² számára a legnagyobb kihívás azoknak az egyensúlyi helyzeteknek megtalálása, amelyek továbbra is megőrzik a képek hitelességét, és nem mondanak le az emberi sorsok és társadalmi kérdések feltárásáról sem. Ha megnézzük TURAY BALÁZS a 2008 és 2009 történet romagyilkosságok túlélőiről és családtag-

jaikról készített portréit, szembevetnő a klasszikus portré fotográfiai eszközeinek használata. A *Hidegvérrel* című sorozat (2009–2012) szereplői tudatosan állnak a kamera előtt, arcuk és mozdulataik egységes homogén háttérből bontakoznak ki, a kompozíció és a képarányok személyes – de nem zavaróan közeli – távolság lenyomatai. A természetes fények többnyire az arcokat és gesztusokat emelik ki, a személyes teret és az életkörülményeket azonban teljesen elrejtik. Feltehetjük a kérdést, hogy ezek a valóban szép portrék miként tekinthetők dokumentumfotónak, s vajon mit bizonyítanak. A választ pedig akkor kapjuk meg, ha visszafejtjük a képkészítés folyamatát. Turay akkor érkezett a helyszínre, amikor a nyomozók, a riporterek és a szociális munkások már régen távoztak, magukra hagyva az áldozatokat. A fizikai és lelki kiszolgáltatottságot közvetlenül megtapasztalt, a társadalmi támogatottság és szolidaritás hiányában megerősített, súlyosan traumatizált emberekben kellett felépítenie azt a bizalmat, amelynek birtokában a kamera elé álltak. A fotográfiákon érezhető erős komponáltság, a finoman megválasztott távolság nagyfokú reflexivitásról árulkodik, amely feltárja

12 Somogyi Zsófia: Szociális érzékenység és emberi jogi témák megjelenése a kortárs fotográfiában. *Fotóművészet*, 2013 / 1. sz. 66–73.



TURAY BALÁZS
Hidegvérrel – Házfal, Tatárszentgyörgy, 2011



TURAY BALÁZS
Hidegvérrel – Rontó Barnabás, Alsószolca, 2011

a fotográfus pozícióját, és felfedi azokat a folyamatokat, amelyek révén a képek megszülettek. A képkészítőnek nem volt szándéka a leleplezés, nem akart sokatmondó részleteket rögzíteni vagy az áldozatok tudásán, tapasztalatán túllépő nézőpontokat felmutatni. Választott szerepe az együttérzés és a másik elfogadása. Az alanyok nyugodt, határozott tekintete erősít meg abban, hogy a képek szinkronban állnak az énképükkel, elvárásaikkal és vágyaikkal.

Azonban ezek a fotográfiák nem portrék, hanem dokumentumok. A dráma jelen van, de nem a narratíva és a látvány közvetíti. A sorozatból nem rekonstruálható egy lineáris történet vagy egy valahonnan valahova tartó folyamat: már csak a történések nyomait, következményeit rögzíti. A képek dokumentumereje abban a feszültségben rejlik, ami a tudott információk (a szereplők elmesélt, leírt történetei) és az elvárt kép (a drámához, a perifériához, a veszélyhez kapcsolódó képzetek) között húzódik. Turay miközben kétségbe vonja az ideát, hogy az élettörténet eseményei nyomot hagynak az arcon, arra kényszeríti a nézőt, hogy megvizsgálja saját pozícióját, valamint a történetekhez és az áldozatokhoz fűződő viszonyát. Annak ellenére, hogy többnyire a művészeti szcénán belül jelennek meg ezek a fényképek, társadalmilag érzékeny megközelítésük, valamint a sztereotípiákkal szemben megfogalmazott kritikai hozzáállásuk az egyenlő bánásmóddhoz és az emberi méltósághoz való jog mellett lépnek fel.

A fényképhasználat a közösségfejlesztéssel kapcsolódik össze a részvételen alapuló társadalomtudományi kutatási módszerekben: a tudás-előállítás folyamatában a kutatott közösség maga is részt vesz: az eredmények lokális visszaforgatása és közvetlen hasznosítása a cél. A *részvételi fotográfia* kutatásánál nem fotósok, újságírók, kutatók vagy szociális munkások készítik a felvételeket, hanem az eszközöket és a tudást adják az érintettek kezébe. A folyamat célja, hogy az egyén és a közösség képessé váljon a számára fontos témák dokumentálására, a közös érdekek megfogalmazására és nyilvános kommunikálására. Az egyik első ilyen kutatás – amely 2005–2008 között zajlott KRISTA HARPER, az amerikai Massachusetts Egyetem antropológus professzora vezetésével – Sajószentpéter romatelepeén vizsgálta a környezeti igazságosság és egészség összefüggéseit.¹³ Az itt élő fiatalok a technika elsajátítását követően megadott témák mentén fényképeztek, majd heti találkozókon közösen tárták fel az összefüggéseket és a képen szereplő tárgyakkal, jelenetekkel kapcsolatos különböző értelmezéseket. Ennek a módszernek az a nehézsége, hogy el kell érni a környezet és a csoport együttműködését, valamint megoldásokat kell találni a családi és kulturális tabuk kezelésére. A problémákat a kutatás értékelése is felfedte: bizonyos nehezen megjeleníthető témákat (mentális betegségek), az illegális gyakorlatokat (fagyűjtés) nem rögzítették, más témák pedig a korosztályos sajátosságok miatt nem jelentek meg a

képeken (idősek életkörülményei, családon belüli idősgondozás).¹⁴ Széles a lefényképezett témák skálája is: hétköznapi praktikáktól, speciális területeken szerzett jártasságtól és sajátos megoldásoktól a szabadidő eltöltésének közösségi formáin át az apró örömök, családi ünnepek és személyes kapcsolatok megőrkítésig. A felsorolás rávilágít arra, hogy mások életének sok vonatkozása ugyanúgy rejtve marad a megfigyelő előtt, mint ahogy a tudás és a tapasztalat sok aspektusa sem látható, de még a látható vonatkozások is más-más jelentést hordoznak a különböző egyének számára. A kép készítői a saját csoport szabályai szerint válogatták a témákat, rögzítették környezetüket, ismerőseiket és családtagjaikat. A szereplők ön-azonosak maradtak abban az értelemben, hogy nem a többségi társadalom (vagy a kutató) kategóriái és elvárásai szerint kerültek a képekre. A kutatás utóéletében a fényképek többször is szerepet kaptak: kiállították őket Sajószentpéteren (*Szabadtéri fotókiállítás és közösségi beszélgetés*, 2007. június), a Közép-Európai Egyetemen (*Across the Bridge: Environment, Health, and Individuality in a Romani Community*, 2007), de bemutatták a képanyagot az ENSZ Gazdasági Szociális és Kulturális Bizottsági meghallgatásán is (Genf, 2007). Ezekben a különböző típusú nyilvánosságokban a fényképek egyszerű vizuális nyelve, a frontális beállítások vagy az esetlegesség, komponálatlanság különböző módokon vált előnnyé. A lokális közegben a családi képek és a közösségi média nyelvét idéző fotográfiákon keresztül az egymásra utaltság és az életközösség olyan képe bontakozott ki, amely szokatlansága, a szereplők periférikus társadalmi helyzete ellenére mégis ismerős a szomszédok számára. A CEU kiállítótermében ez a vizuális megfogalmazás a tömegmédiá világhoz viszonyítva a hitelesség, a civilség forrása volt. Ezen a ponton érkeznünk el az „aktivista” fotográfia gyakorlatához, azaz a különböző események és akciók résztvevők általi dokumentációjához. A műfaj „professzionálódása” éppen most zajlik: egyik indikátora Csoszó GABRIELLA képzőművész. 2012 áprilisában ő indította el a *FreeDoc* nevű blogot,¹⁵ melyen publikálja és ingyenesen felhasználásra ajánlja fel „fontos társadalmi eseményekről, mozgalmakról, demonstrációkról” készült dokumentációit; a Kontakt Fotóművészeti kurzusok¹⁶ keretében pedig *Fotográfia és aktivizmus* címmel tanfolyamot tart, mely a civil megmozdulások fotográfiai megközelítését elméleti és gyakorlati szempontok figyelembevételével oktatja. Ennek eredményeként az aktivista fotográfiát gyakorlók száma nem csak növekszik: a résztvevők a szemléletformálás és a fotográfiáról való gondolkodás egy karakteres módját sajátítják el. Ennek a háttérnek köszönhetően a művészeti és aktivista gyakorlat sok szálon érintkezik egymással: a fényképezés módja és szemlélete több tekintetben a kortárs művészet dokumentarista irányát követi. A demonstrációk és

14 Aline Gubrium, Krista Harper: *Participatory Visual and Digital Methods*. Walnut Creek, Left Coast Press, 2013

15 <http://freedoc-gabriellacsoszo.blogspot.hu/>

16 <https://sites.google.com/site/fotokontaktcsoszo/home>

13 http://www.umass.edu/sbs/news_events/news_stories/harper_un.htm

akciók dokumentációjában az eseményközpontúság elutasítása a mozgás belső dinamikájára és súlyára hivatkozva történik, a sodródás, a nézelődés, a jelenlét kap hangsúlyt. Ezért van olyan érzése a kép nézőjének, hogy a várakozás percei, az üres idő vált fontossá. Hangsúlyosak az arcok, a pozitív érzések megnyilvánulásai, az emberi kapcsolatokat feltáró apró mozzanatok, valamint az egymás felé irányuló gesztusok megörökítése, ide értve a fotográfus számára tartogatott emberi reakciókat, mosolyokat, pózolászt is. Fontos funkciója van ezeknek a képeknek: a közösségi jelleg, az erőszakmentesség, áttételesen a szolidaritás és a tolerancia közvetítése lesz a csoport üzenete. A fényképekből hiányzik a távolság: a kitakarások, a közeli felvételek, a figyelem elkalandozásai a lényegtelen részletek felé, az esetleges kompozíció csak a csoport egyik tagjának lehet a perspektívája. A képkészítés ideje is megnő a riport- vagy sajtófotóval összehasonlítva: a dokumentáló egyrészt a teljes eseményen részt vesz, nemegyszer az előkészületek és utómunkálatok idején is ott van, másrészt az egyes képek is inkább a szemlélődés, a kiválás folyamatában jönnek létre. A fényképezés tehát a társadalmi kapcsolatok építésével párhuzamosan történik.

Az események dokumentációja mellett fontos szerepet kap az önmegjelenítés és az önreprezentáció, amint azt a A VÁROS MINDENKIÉ¹⁷ képhasználata is mutatja. Az AVM hajléktalan emberek és a hajléktalanságban közvetlenül nem érintett „szövetségeik” érdekvédelmi csoportja. Határozottan törekednek arra, hogy a róluk szóló tudósításokat és a nyilvános térben megjelenő képeket kontrollálják: hosszas mérlegelés előzi meg a felkérések elfogadását, igényt formálnak a helyszín és a bemutatási mód meghatározására, gyakran saját maguk választják meg a témákat és az együttműködő partnereket. A képeken aktív, cselekvő személyekként kívánnak megjelenni, ami igazodik a csoport működési alapelveihez, miszerint maguk az érintettek állnak ki saját méltóságukért és küzdenek a lakhatáshoz való jogért. Milyenek is azok a képek, amelyekben magukra ismernek a hajléktalan emberek? BALOGH EDINA és VÖRÖS ANNA *Ez a mi otthonunk!* című fotósorozata (2013-14) intim tereket, saját építésű konyhókat mutat meg: ezeket kellett úgy dokumentálniuk, hogy a képek ne legyenek személyeskedők, általánosítók, leegyszerűsítők, ne ismételjék a hajléktalansággal kapcsolatos sztereotípiákat. A képeken többnyire a személyes tér látható: madzaggal felkötözött polc könyvekkel, tollakkal, mellette az amerikai Szabadság-szobrot ábrázoló fénykép bekeretezve, mögötte csipkés függöny; viaszosvászon borítású fal előtt nagy kupac elmosogatott edény letakarva mintás konyharuhával; egy megvetett ágy, rajta két díszpárnával, amely alól kikandikálnak a sorba rendezett lábbelik; egy házi készítésű szabadtéri tűzhely, melyben ropog a tűz, a tetején egy fehér kislábas fedővel. A részletek között egyértelmű hangsúlyt kapnak a rendez, tisztasághoz, otthonhoz kapcsolódó elemek. Csendéletekről van szó, melyek finomsága és jelentése a kompozícióban rejlik. A sorozatok készítői nagyon következetesen megtartották a szemmagasságot az exponálásnál, ami látszólag apróság, de ennek tudható be, hogy közvetlen viszonyba kerülünk a látottakkal. Amikor pedig portrékat látunk, közvetlen és egyenrangú pillantással nézhetünk szembe a konyhók tulajdonosaival. Se ők, se mi nem kényszerülünk lefelé nézni vagy felemelni a tekintetünket. A szemmagasság és a mozaikokból összeálló tér együttesen eredményezi, hogy a nézőnek nincsen rálátása se a belső tér egészére, se a konyhó tágabb környezetére: a kép befogadója így nem kerülhet a mindent tudó, látó pozíciójába. A „rátekintés” lehetősége nélkül pedig ugyanolyan tagja a konyhók világának, mint a benne élők: nincs, ami alapján megítélhetné őket, vagy azt mondhatná, hogy én jobban tudom. Tehát a fotózás aktivista stratégiája a belső nézőpont megmutatásán alapul, a fotós annak a csoportnak a tagjaként van jelen, amely számára készülnek a fényképek. A mai aktivista fotográfia kapcsán fontos tömören rávilágítani arra, hogy milyen nyilvános térben versengenek a szervezetek, a civil és politikai közösségek. A média képeinek legfőbb jellegzetessége, hogy a fogyaszthatóság – tehát az aktualitás és a hírérték – mellett a figyelemfelkeltés és a befogadás aspektusai kerülnek előtérbe. Az eseményközpontú megmutatáshoz dramatizált, sokkoló, attraktív, érzelmetli előadásmód társul. Ennek érdekében a vizuális eszköztár minél hatásosabb kiaknázása zajlik: gyakoriak a szokatlan megoldások, a vizuális trükkök, a montázsok, a kiemelések, a leleplezés, a humor. Ebben az ingergazdag környezetben a képi és szöveges információknak világosnak, a szándékoknak egyértelműnek, a szereplőknek pedig könnyen azonosíthatónak kell lenniük. Tehát a rétegzett, komplex megfogalmazás helyett az egyszerű, célra törő kommunikálás eredményes. A médiabarát megoldások mellett fontos, hogy az aktivisták és civilek képei felismerhetőek legyenek a riport, a reklám, az állami propaganda képei között is. Hiszen a többi politikai szereplővel szembeni fő előnyük a hitelesség. A hitelesség forrása a nem-materiális javakat előtérbe helyező



BALOGH EDINA és VÖRÖS ANNA
Ez a mi otthonunk!, 2013-14

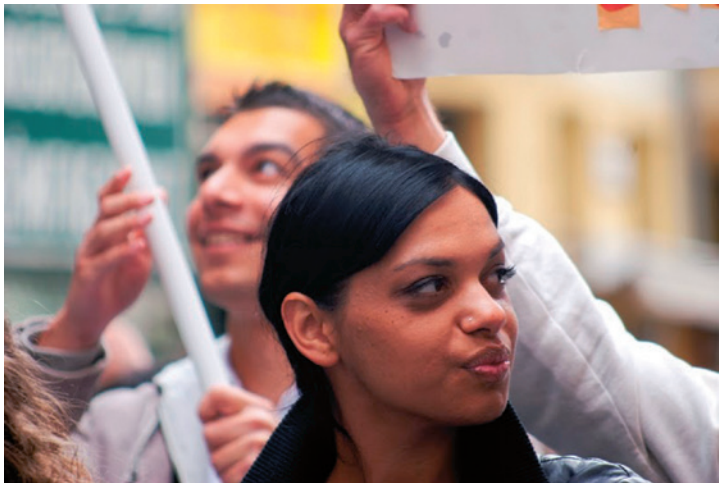
értérendszer, a felvállalt ügyek és célok melletti elkötelezettség, a személyes érintettség, az egyéni erőforrások mozgósítása.

Ha megfontoljuk W. J. T. MITCHELL a képek szerepéről tett megállapítását, miszerint a politika szorosan kötődik a reprezentáció és a közvetítés témájához a politikai hatalom létrehozásával a média használatán keresztül,¹⁸ akkor az aktivisták tevékenysége is tágabb kontextusba helyeződik, mégpedig a nyilvánosság és a politikai mező kontextusába. Amikor egy csoport az önreprezentáció létrehozásáért és birtoklásáért száll síkra, akkor a fennálló hatalmi viszonyokat akarja átrendezni.¹⁹ Az önreprezentáció ugyanis olyan kérdés, amely nem alakítható

17 A választást több tényező indokolta. Olyan szervezetről van szó, amely a saját fórumaik és a sajtóban róluk megjelenő híradások tükrözik a tudatos képhasználatot és a végiggondolt vizuális megjelenést. Rendszeres kapcsolat tartanak fenn fotográfusokkal, videósokkal, együttműködéseket építenek ki képzőművészekkel, figyelemmel kísérik más hasonló, ön-szerveződő szervezetek működését. (<http://avarosmindenkie.blog.hu/>)

18 W. J. T. Mitchell: *Kép / elmélet*, 125. In: *Uő: A képek politikája*. Szeged, JATE Press, 2008. 123-130.

19 Az ön-reprezentációhoz való jog és a politikai subjektumként való megjelenés nem választható el egymástól, nincs a kettő között elsőbbségi vagy ok-okozati (logikai) viszony, teljesen párhuzamosan, együtt-egyszerre jelennek meg.



CSOSZÓ GABRIELLA
Közös ország, közös iskola / Budapest, 2013. 05. 26.

ki különböző társadalmi csoportok és politikai szereplők között konszenzusos módon, hanem csak az érintettek hozhatják létre. Az önreprezentációhoz való jog megszerzése és birtoklása egyúttal egy új politikai subjektum létrehozását jelenti. Tehát a reprezentáció kérdése elválaszthatatlan a politikai tér újrafelosztásának szándékától. Azaz az aktivisták mint politikai subjektumok (szó szerint és átvitt értelemben egyaránt) helyet követelnek maguknak, szót kérnek a róluk szóló diskurzusokban, meg kívánják rajzolni az őket ábrázoló képeket.



A szerző az EMMI Kállai Ernő művészettörténeti-műkritikai ösztöndíjasa



Somogyi Zsófia

Vizafogó 1968

Egy nap története. Öt világ története

Vizafogó 1968. Kovács Endre kiállítása

2B Galéria, Budapest
2015. május 12 – június 5.

A 2b Galériában, az *OFF- Biennále Budapest* keretében¹ kiállított, első pillantásra „békebeli” szociofotóknak tűnő sorozat több olvasattal, több dimenzióval rendelkezik, mint gondolnánk. Sokféle tekintet és történet fonódik össze benne. A fekete-fehér felvételek alaposabb átnézése, megvizsgálása is csak sejteni, az intuitív felülkel érezteti, hogy mit *nem* látunk, azaz mitől rendhagyó ez a Rákospatak melletti gyártelep tövében álló barakkoknál, az ott élő cigány családról készült sorozat. A többi lehetséges értelmezés, sorozatra vetülő pillantás, az elméleti keret – amelyeket a kurátor sűrű szövésű hálóként font a kiállítás köré –, csak a szövegekből ismerhető meg, mint ahogy a kiállítás megrendezésének személyes motivációja is. A sorozat így tulajdonképpen metszésponttá válik: egymástól időben, térben, kulturálisan eltérő, sőt, néhol nem is létező, fiktív pályák találkoznak, keresztezik egymást benne. Ezeket az utakat „írja meg”, hangsúlyozza ki PÓCSIK ANDREA, a kiállítás kurátora.²

A felvételek készítője, KOVÁCS ENDRE műtárgyfotóra szakosodott, de dokumentátorként a hetvenes évek avantgárd színházi életének is fontos szereplője volt.³ Ő és két barátja (KOVÁCS LÁSZLÓ és BREZNYIK PÉTER) előzetes koncepció, *valamit-megmutatni-akarás* nélkül kirándultak a Rákospatak mellé: egyikük ismerte a helyet, a fotós pedig vitte magával a gépét. Ez a kiindulás leolvasható a képekről: a keresetlenség, a spontaneitás, a sémáktól nem ártít ránézés az itt lakókra és életükre. Ez a tekintet nem valaminek a modelljeként, nem valaminek a megtestesítőiként tekint a tárgyára: nem keresi bennük a típus, egy sztereotípiá megvalósulását. Már az is eleve kizökönt a megszokott sztereotíp képolvasásból, hogy, bár valamelyest ismerős, amit látunk, ám mindez – a szegénység jellemzői – „rendhagyó” közegben, ipari „díszletek” között tűnnek fel. A közeli képek, a lakásbelső megmutatása jelzi, már amennyire ez egy alkalommal lehetséges, hogy valódi közel-lépés történt a fotózottakhoz. Az ő természetességük, közvetlenségük – a kurátor szavaival élve – a fotózás mikéntjével, technikájával lett viszonzva. Erre példa a portrék sora, amelyeken csak az arcok, esetleg a rajtuk játszó napfény látszik, de semmi más megszokott, elvárt attribútum nem szerepel. Igazi odafordulást tanúsít a ráncos, csípőre tett kéz fotója. Izgalmasak a távolba futó síneken játszó gyerekek fotói: a játékosabb, lágyabb, bemozdult alakok a letisztult, „kemény” forma ellenében.

A sorozat ráadásul egy olyan korszakban jött létre, amely hivatalosan egészen máshogy nézett a romákra és használta a fotót a saját céljaira velük kapcsolatban: az 1950-es évek második felétől a „képeken szereplő emberek inkább csak kísérő figurák, elsősorban azt kell hitelesíteniük, hogy az a világ, amelyről

¹ Kovács Endre: Kritika és Nostalgia / Vizafogó 1968, 2B Galéria, 1092 Budapest, Ráday u. 47. 2015. május 12 – június 5. <http://offbiennale.hu/kategoriak/kritika-es-nostalgia-vizafogo-1968/>

² Pócsik Andrea: *Teremtő tekintetek. Kritika és nostalgia* (esszé Kovács Endre: *Vizafogó 1968* című sorozatáról, kézirat)

³ Kovács Endre *fotókiállítása Kassák Ház Stúdió – Squat Theatre Képek a magyar színházi underground történetéből*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2004. szeptember 9 – október 10.

a képekszólak, az a cigányok világa és már nem általában a szegényeké. Ebből következően ezek távolságtartó képek, inkább az emberek szegényes környezetét mutatják meg: a mélyen felvágott, kátyús, sáros utat, a legelő- vagy erdőszéli település piciny sárkunyhóit, putrisorait; a meztelen gyerekek csapatát; az üres lábasban étel után kutató piszkos és éhezõ gyermeket. Közele képeket: arcokat, szemeket és kezeket, az anyjához bújó gyermeket, gyermekét átölelõ anyát, a szegénységben is összetartó embereket és azok melegségét (ahogy az megjelent a két háború közötti szociofotós anyagban) nem látunk.”⁴ Kovács Endre sorozatán viszont annál inkább.

A többi lehetséges kontextus a társak lehetséges, elképzelt befogadói keretének, fiktív tekintetüknek a kurátor által megírt történeten keresztül kerül a képbe. Kovács László „tekintete” így lesz a cigányságról alkotott képben a szegénységre fókuszáló, Sára Sándortól eredeztetett nézőpont. Breznik Péter „tekintetén” keresztül pedig a cigányábrázolás és az avantgárd kapcsolata fejtődik fel: „Mike Sell állítása szerint a tizenkilencedik századi bohém művészek az avantgárd kulturális fordulatát a romáktól kölcsönzött kulturális minták segítségével hajtották végre”,⁵ és éppen ezért egészen máshogy is néztek rájuk, mint a korabeli antropológusok.

A kurátor személyes motivációja a tárlat létrehozása kapcsán szintén explicitté válik a szövegekben, és újabb kapcsolódási pontot nyújt a néző számára a sorozathoz. Magát gyermekként az egyik, fotókon szereplő kislányban „fedezi fel”, s innen indul el saját, „nem-roma” létének elemzése, feldolgozása felé a sorozatból: „Első generációs értelmiségiként soha nem szabadulok attól az érzéstől, hogy az én 'felemelkedésemben' akárha csekély, de szerepe lehetett fehér bőrszínemnek, hogy soha nem kellett póderoznom magam.”

A tárlat ezeknek az aspektusoknak a kibontása révén *mély játékká* válik, amely az ilyen típusú sorozatok szokásos kontextusától eltérően többet, másokat hoz be, mert nem csak a fotókon szereplőkről szól, hanem azokról is, akik készítették, válogatták vagy éppen nézik őket.

4 Szuhay Péter: Az egzotikus vadembertől a hatalom önnön legitimálásáig. A magyarországi cigányokról készített fotók típusai. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/az-egzotikus-vadembertol-a-hatalom-onnon-legitimalasaig>

5 Gottfried Júlia 2014. Vándorló metaforák. Nomadizmus és roma képzőművészeti reprezentáció a 20–21. században. *Apertúra*, 2014. nyár-ősz [http://uj.apertura.hu/2014/nyar-osz/gottfried-vandorlo-metaforak-nomadizmus-es-roma-kepzomuveszeti-reprezentacio-a-20-21-szazadban/2014.nov.29.13:18:28 GMT](http://uj.apertura.hu/2014/nyar-osz/gottfried-vandorlo-metaforak-nomadizmus-es-roma-kepzomuveszeti-reprezentacio-a-20-21-szazadban/2014.nov.29.13:18:28 GMT Idézi Pócsik im) Idézi Pócsik im.



KOVÁCS ENDRE
Vízafogó 1968, 19



KOVÁCS ENDRE
Vízafogó 1968, 25

Szellem az anyagban – az érzéki világ kiterjesztése és a technikai médiumok

2. rész | Világkiállítások. Mit jelent: kiállítani?

Werner Hofmann a világkiállításokat a „19. század hivatalos névjegyei”-nek nevezi. „Itt maga század lép színre, itt világszínházzá válik számára a világ.” (Hofmann 1987: 86)

A világkiállítások nagyrészt viszonylag jól dokumentáltak: határozatok, tervezetek előzik meg létrejöttüket, esetenként nyitás után speciális periodikákat adnak ki megvalósulásukról, sokszor már azelőtt is rendszeres tudósítások jelennek meg a legérdekesebbnek tartott részletekről, katalógusokat, vezetőket publikálnak, összefoglaló jelentések készülnek – mindez furcsa mód nem annyira megkönnyíti, mint inkább megnehezíti átfogó feldolgozásukat; különös tekintettel arra, hogy a folyamat korántsem állt meg a 19. század végével, minden idők talán legelképesztőbb kiállításával, az 1900-as párizsival. E sorok írása idején a *Milánói Expo* előkészületei folytak.²

A nemzeti kiállítások e mintákat követik, így az 1885-ös budapesti *Országos Általános Kiállítás* épít az 1873-as bécsi világkiállítás tapasztalataira, az 1896-os milleniumi pedig a megelőző egyfajta kiterjesztése. Párizs öt világkiállítást rendez a 19. században (1855, 1867, 1878, 1889, 1900) melyek közül az 1889-es a francia forradalom százéves évfordulójának, az 1900-as mintegy a század áttekintésének, összefoglalásának, egyúttal az új század kezdetének lett dedikálva.

Mi hatott a látogatókra, mi maradt meg emlékként, esetleg mint cselekvésre inspiráló ötlet, minta, példa? Miként jelentek meg, alakultak át hasonló témák, formák, melyek voltak a kiemelt szenzációk és hogyan értelmezték ezeket koronként, s egyáltalán: mit jelent kiállítani? Ilyen és hasonló kérdések merülhetnek fel – melyek áttekintésére, megválaszolására itt nem vállalkozhatunk, csupán néhány megjegyzésre szorítkozunk.

„1873-ban 11 éves fiammal elmentünk a bécsi világkiállításra. A szédítően sok látnivaló közül egynémelyik megmaradt emlékezetemben, többi között az olasz szobrokból az, midőn Clio egy márványlapra vési Cavour nevét s éppen az r betűnél tart.

Azután egy magas oszlop, melynek tetején egy hóféhér szobor állott. Ez földganytából készült. A talpzat legalsó foka koromfekete, azután mindig halványult egy árnyalattal, míg legtetején a hóféhér szobor volt. Láttam egy nagy olajfestményt, hol zölderdőben egy farkas véres húsdarabot tart szájában. Az erdő zöldjének

– melyet csupán a törzsek és a farkas, meg a hús színe szakítanak meg –, úgy hallottam akkor, hogy 3000 árnyalata van ezen a képen.

Majd egy óriási higannyal megtöltött kádban úszott a felületen egy nagy ágyúgolyó, jelezve, hogy a higanynak mennyivel nagyobb a fajsúlya. Volt egy sziléziai terem, melyben a len-ipar termékei voltak kiállítva, középen egy nagy bassin szökőkúttal. A víz hullása mind lenből utánozva, remekül.” (Rudnayné 1922: 109-110)³ A bécsi világkiállítás – közelsége miatt? – volt talán az első olyan nagyszabású nemzetközi felvonulás, melyhez Magyarországról is sokan kapcsolódtak (Klősz György a hivatalos fotográfus stáb tagja, tapasztalatait az 1885-ös kiállítás alkalmával kamatoztatja majd, melynek Kozmatával együtt hivatalos fotósa; sikeres kiállító Jedlik Ányos,⁴ meglátogatja a bemutatót Kosztka Tivadar – akkor még nem Csontváryként). A kiállítás egyik kiemelendő motívuma – legalábbis az erről hosszú cikket író Szily Kálmán szerint⁵ – a mágnes, akkor még egyáltalán nem abban a funkció-

3 özv. Rudnay Józsefné Veres Szilárda: *Emlékeim 1847-1917*. Budapest: Légrády Testvérek, [1922]. A szerző a magyarországi nőnevelés megteremtőjének, Veres Pálnéknak a lánya.

4 A nemrégiben restaurált „csöves villámfeszítő”: http://mult-kor.hu/20101028_restauraltak_jedlik_anyos_villamfeszitojet

5 „De hát mire valók ezek a nagy mihaszna mágnesek?” kérdezhetné tőlem valaki. Valahányszor egy új fölfedezés haszna után hallok tudakozódní, mindjárt a kis gyermekek jutnak eszembe, kik ha valami újat látnak, először is azt kérdik „meg lehet-e enni?” A bécsi világtárlat mágnesei, *TTK* 1873 november, 419. lap. Magyaráztként a szerző Faradayt idézi: *Valahányszor delejt közelítünk egy szakadatlan fémtömeghez, péld. zártvégű huzaltekereshhez, mindannyiszor villanyáram keletkezik, mely azonban csak addig tart, míg a delej a fémtömeghez közelebb és közelebb jó. A delej közeledő mozgása megszűnén, megszűnik a villanyáram is. Azonban nem csak közeledésekor, de távozásakor is létesít a delej a tekereshen villanyáramot, csakhogy ez utóbbi az előbbivel éppen ellenkező irányú.*

1 International Exhibitions, Expositions Universelles and World's Fairs, 1851-2005: A Bibliography by Alexander C.T. Geppert, Jean Coffey and Tammy Lau. 3rd edn, Berlin/Fresno 2006. <http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/eng/Bibliography/ExpoBibliography.htm>

2 <http://www.expo2015.org/en>

nális értelemben, mint ahogy húsz évvel később Tesla alkalmazza Chicagóban.

Ha arra keressük a választ, mit is jelent(ett) „kiállítani”, először észre kell vennünk, hogy a magyar nyelvben a kiállítás szó mellett a 19. században legalábbis alternatívaként használták a nyelvújítás alkotta tárlat kifejezést – világtárlat –, ami arra utal, hogy a „kiállítás” szemantikája legalábbis nem tűnt elégségesnek az eset megnevezésére. A kiállítás szó háttérében⁶ legalább két, egymással nem azonos jelentés rejlik, mely az állít szóból érthető meg (valamit mond, valahová helyez), de ez nem teljesen fedi a nemzetközi szóhasználatban ugyancsak meglévő – s gyakran egymás alternatívájaként használt – kettősséget: *Great Exhibition of the Industry and Works of All Nations, London 1851*, illetve *L'exposition universelle de 1855 Paris*. Az „exhibition” és az „exposition” egyaránt latin gyökerű, de míg az expozíció az *ex – pono* (pono, ponere, posui) nyomán egyfajta kitételre, pozicionálásra, akár pózra utal, vagyis a hely, az elhelyezés felé tolja

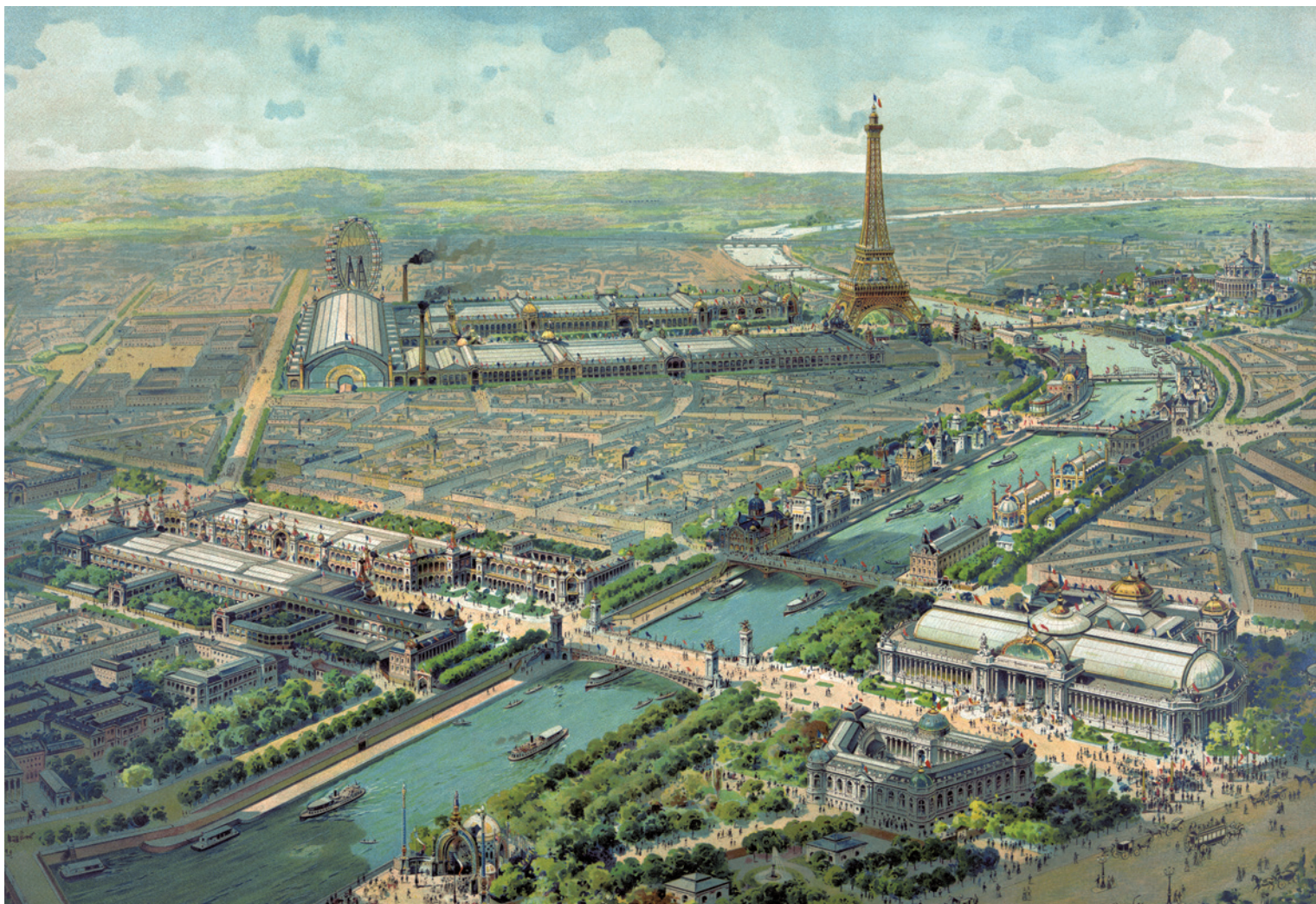
⁶ Nyilvánvaló rokona a német „Austellung” – a „stellen” itt is sokrétegű, melynek részletezésére most nincs mód: „Bildern verstellen was sie vorstellen. Sie stellen sich vor das was sie vorstellen sollen.” Vilém Flusser



Az 1900-as párizsi vilákiállítás panorámaképe – Nemzeti pavilonok a Szajna partján. A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye, 1901. 182–183. lap

az értelmezést, az exhibícióban ott van a tulajdonlás, a birtoklás (*ex + habeo*), tehát valamely tulajdon kerül időlegesen „birtokon kívül”, mikor megmutatkozik. Míg a „tárlat” intenciója a nyilvánosság egyfajta integrálása a jelentésbe (*kitár*), ez a nemzetközileg használt kifejezésekben kevésbé van jelen. Ugyanakkor – gondolva a szavak egyéb használatára – úgy az *exhibition*, mint az *exposition* egyaránt valamiféle bevezető magyarázat, nyitány, mely szükséges előkészítés valamihez, ami majd csak következik. Ilyen értelemben a világtárlatok egyszerre felmutatnak valamely birtokoltat (kincs, tudás, eredmény, felfedezés) és azt időlegesen „kiteszik” mások tekintetének valamely más helyen, mint az eredeti, a valódi. A vilákiállítások szaporodásával párhuzamos az új képfajta, az első, paradigmaváltó technikai kép, a fotográfia születése, fejlődése, elterjedése. Az expozíció a fotográfiánál (*exposure, exposition*) azt az igen szűk időtartamot jelenti,

Az 1900-as párizsi vilákiállítás színezett panorámaképe, madártávlatból.



mely alatt a fényérzékeny emulzióval preparált anyagot „kiteszik” a fény hatásának, melyen így az optika segítségével (vagy attól függetlenül: camera obscura, fotogram) a külvilág képe megjelenhet. A fotografikus képalkotás talán a legpontosabb analógiája ennek kitettségeknek, mely a világtárlatok lényege: első olvasatra talán meglepő, de erősíti ezt az értelmezési lehetőséget az a tény, hogy a látogatóknak a világkiállításon – külön engedély nélkül – általában tilos volt fényképezni. A fényképekről ugyanis az ezzel megbízott, „hivatalos” fotográfus stábok gondoskodtak, az általuk készített (előre „kanonizált”) fotókat lehetett csak megvásárolni, elvinni: a rendezvények integrálni kívánták a róluk alkotott képet is. A kiállítások tehát valamely jól formált módon közvetített új világkép modelljei, melyet a nézői tekintetek összessége számára alkottak, ők pedig megvásárolhatják „instant” szuvenirként, mint előre gyártott emlékképet, vagy saját „képüket” majd távozásuk után, hazatérve hívhatják elő a memóriából.

Az 1900-az párizsi világkiállításon – feledkezünk most meg a nemzetek utcáiról, a gyarmati kiállításokról, az ipari és mezőgazdasági felvoulásról, a fotográfiáról és képzőművészetről, a középkori Párizs 1:1 méretű másáról (*le vieux Paris*), a svájci faluról, akváriumról és a mozgó járdáról (*trottoir roulant*) – az alábbi médiamutatványok voltak többek között láthatók: a nagy éggömb (*Globe Celeste*), Maréorama, Loïe Fuller színháza, az élőképek színháza, a Phono-Cinéma-Theatre & Theatroscope, a Vezúv Párizsban, Velence Párizsban, a Phonorama, a Panorama Transatlantique, A Panorama du Tour du Monde, a Panorama de Madagascar, a Cineorama Ballon, a Palais lumineux (Fények palotája), a gyarmati Diorámák, a Palais d'Optique, a Stereorama Mouvant, a „Grande Lunette” (nagy távcső), a Kinetoscope, a Palais des Illusions, a Cinématographe, az Aeroscope és Guillaume automata bábszínháza. Hogy e mutatványoknak volt-e, s ha igen, milyen hatása a magyarországi fejleményekre, azt most függőben hagyjuk. Bizonyos viszont, hogy a kiállítás egy eleme döntő befolyással volt a honi vizuális kultúrára – erre megbízható forrásaink vannak. „Az első rajzok, amelyek megvilágították az eddig dívott rajztanítás helytelen módszerét, az első rajzok, amelyek – ne vegye túlzásnak – de valósággal kinyilatkoztatás, felfedezés gyanánt hatottak rám, Parisban akadtak elem, az 1900. évi világkiállításon. Amerikai rajzok voltak, amerikai iskolák rajzlapjai, kezdve azon a ponton, ahol a kisgyerek elkezdte a rajzot, addig a pontig, ahová az iskola utolsó évében ér. Parisban tanulmányoztam tehát a rajzoktatást amerikai és angol rajzok, valamint akkor megjelent új s ezt a rajzoktatást, ezt a rendszert tárgyaló könyvek alapján. Erről, a tanulmányaim eredményéről hosszabb jelentéssel számoltam be az akkori kultuszminiszternek,

Wlassics Gyulának. Elmondtam megfigyeléseimet, a felfogásomat, hogy ezt a reformot, ezt az új szempontra, új kultúrára épült rajztanítást nálunk hogy lehetne bevezetni.”⁷

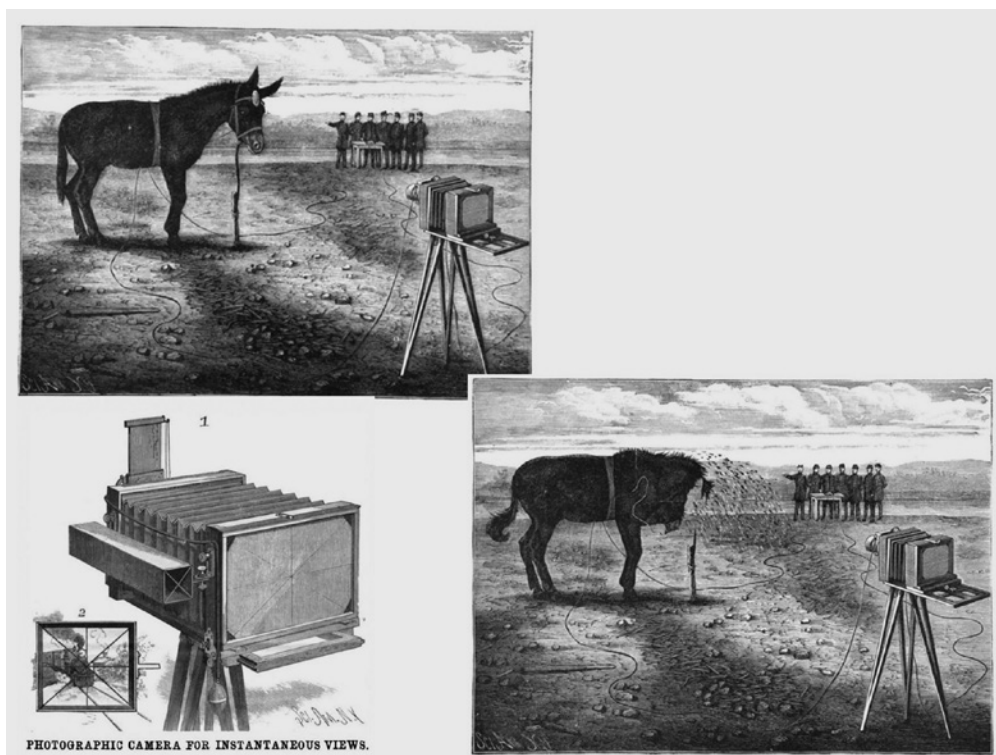
Pillanatnyi fényképezés. Egy mehökkentő kísérlet

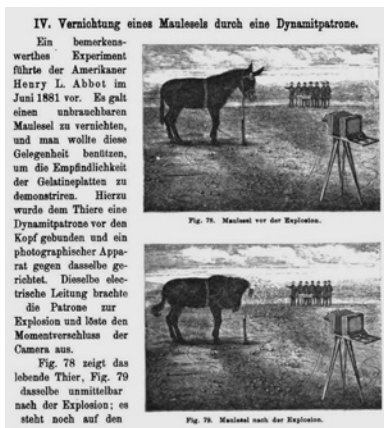
A Scientific American 1881. évi szeptember 24-i számának 194. lapján egy rövid hírt találunk, melyet két ábra illusztrál. A cikk címe *Instantaneous Photography* („Pillanatnyi fényképezés” – hogy a korabeli magyar szóhasználatot vegyük át), míg a képek a mai szemlélő számára egészen másról szólnak, mint amiről a hír – szándéka szerint – tudósítani kíván. A szöveg elején a szerkesztőség megköszöni Henry L. Abbot⁸ tábornoknak, hogy eljuttatta hozzájuk azt a két fényképet, melyek a „foto-zselatin lemezek” figyelemreméltó érzékenységéről (*remarkable sensitiveness of photo-gelatin plates*) árulkodnak. Mivel 1881-ben a fényképek újságpapíron történő nyomtatott sokszorosítása még nem volt lehetséges, a küldött képeket fametszetek helyettesítik. A képek a kísérlet előtti és a kísérlet utáni állapotról tudósítanak, főbb szereplői: a síkon, meglehetősen távolban egy asztal mögött álló hét, feltehetőleg egyenruhás férfi alak (a kísérletet 1881. június 6-án hajtották végre, helyszíne: Engenieer School of Applications, Willet's Point, New York, tehát egy katonai mérnöki iskola), egy állványra helyezett fényképező kamera a kép előterében, valamint egy csacsi, mely betölti a kép teljes, baloldali közép-terét. A csacsi nyakáról egy hosszúk tárgy lóg a földig, valamint zsinórok (kábelek) vezetnek a katonák csoportjához, illetve a fényképezőgéphez is. A katonai csoportozatot és a kamerát ugyancsak – jól láthatóan – földre fektetett kábel köti össze a fotómasinával, vagyis a főszereplők össze vannak kábelezve – s a metsző nem feledkezett meg a háttérben lévő hegyek, a fölöttük lévő felhők, a göröngyös, egyenetlen talaj (s ezen még nehezen értelmezhető, inkoherens árnyékfoltok) ábrázolásáról sem, hogy a gyakorlótér illúzióját keltse. A szöveg magyarázata a képekhez: “Fig 1 of our illustrations shows the animal, camera and electrical wires in position for firing. Fig 2. shows the appearance of the animal after the explosion, as taken on the photo plate.” Kiderül a szövegből, hogy a csacsi nyakán dinamitrúd

7 CHRONIQUEUR (Lyka Károly): Nádler Róbert. *Művészet* 1911. 5. p. 197-206. <http://www.mke.hu/lyka/10/197-206-nadler.htm>

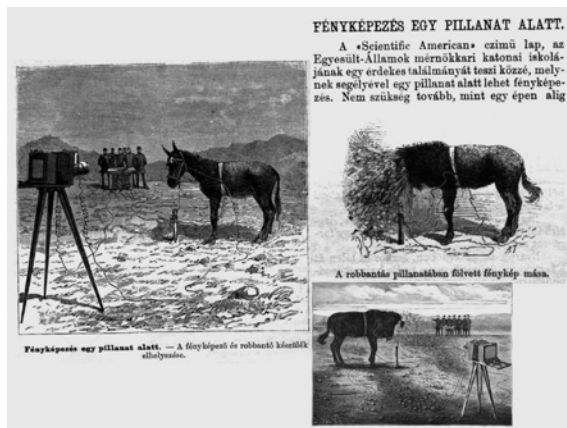
8 Az igazsághoz tartozik, hogy Henry Larcom Abbot (1831-1927) nevét nem emiatt a kísérlet miatt jegyezte föl a történelem, bár tény, hogy már 1863-tól, vagyis a kísérlet idején is az Amerikai Tudományos Akadémia tagja volt.

Scientific American, 1881. szeptember 24. 194. lap





Eder, Josef Maria 1886. *Die Moment-Photographie in ihrer Anwendung in Kunst und Wissenschaft*. Halle a. S.: Wilhelm Knapp.



Vasárnapi Újság, 1881. október 16. 668. lap

lóg, a kábelek elektronikus jelet visznek, mely egyszerre robbantja a dinamitot és a kamera exponáló zsinórját. Következésképp a második felvétel (pontosabban a metszet a felvétel alapján) annyiban különbözik az előzőtől, hogy a csacsi fejét épp a szétrobbanás pillanatában ábrázolja. (Jegyezzük meg a csacsiról, hogy a cikk szerint amúgy már pusztulásra volt ítélve, s ez adta a kísérlet ötletét: „It became necessary, one day, at Willet's point to destroy a worthless mule...” – amiből adódóan a csacsit mostantól öszvérnek fogjuk nevezni.)

A kísérletet sikeresnek ítéltették, hiszen még azelőtt rögzítette a kamera képet, hogy az állat a földre esett volna (“The photo-sensitive plate was impressed with a picture of the headless creature, still standing, before its body had time to fall.”) A cikket és a képeket kisebb módosításokkal átveszi a Vasárnapi Újság Budapesten, valamint közli Josef Maria Eder 1886-ban megjelent, *A pillanatnyi fényképezés alkalmazása a művészetben és tudományban* című német nyelvű szakkönyv⁹ a 101. lapon. Eder szinte szó szerint adja a cikk lényegi elemeit (vagyis a zselatins lemez érzékenységének bizonyosságaként tárgyalja az esetet az öszvérrel), valamint a képeket is. A publikált metszetek is szinte teljesen megegyeznek a Scientific American ábráival, bár mintha az újság szignó-jele a kép bal alsó sarkából elmaradt volna (tegyük hozzá, a rendelkezésemre álló kép nem túl jó minőségű). A Vasárnapi Újság 1881. október 16-i száma a 668. lapon azonban úgy a szöveget, mind a képeket jelentősen átalakítja. Idézzük itt a teljes szöveget (ki kell itt jelteni, hogy nem az öszvér feletti megrendülésünk miatt foglalkozunk e történettel ennyire részletesen, hanem mert mondandónk szempontjából az elemzés számos tanulsággal jár – de sajnáljuk az állatot is).

„FÉNYKÉPEZÉS EGY PILLANAT ALATT.

A «Scientific American» című lap, az Egyesült-Államok mérnökkari katonai iskolájának egy érdekes találmányát teszi közzé, melynek segítségével egy pillanat alatt lehet fényképezés. Nem szükség tovább, mint egy épen alig megmérhető csekély időben megjelenie a képnek a preparált üveglap előtt, s teljes képet kaphatunk. Nemcsak a legizgékonyabb gyermek mozgás közben, de a robogó vonat, a röpködő madár, vagy a hulló csillag is lefényképezhető. A találmány erejét megmutatni, még egy szegény öreg öszvérnek is életébe került. Kikötve őt egy cölöphöz, homlokára egy dinamit patront helyeztek, melynek elrobbantása villamos uton volt végbemenendő, oly módon, hogy az elrobbantás pillanatában a fotografáló készülék nyílása is egy pillanatra megnyílt. A villamos vezetés egy érintésre elrobbantotta a dinamitot, az öszvér feje gőzbe foszlott, de maga a test többi része épségben maradt. Ugyanazalatt azonban a fotografáló készülék is megtette hatását, s kész képet csinált, melynek lapunk mai számában adjuk mását.” S a képaláírások: „Fényképezés egy pillanat alatt. – A fényképező és robbantó készülék elhelyezése. A robbantás pillanatában fölvetett fénykép mása.”

Egyik közleményből sem derül ki, hogy a kísérletnek végül is mi a lényege, sem az, hogy a kivételesen érzékeny „zselatins fotólemez” nem Abbot felfedezése: a Vasárnapi Újság szövegváltozata e tekintetben kifejezetten félrevezető. Ugyanakkor tény, hogy a fotográfia folyamatos felfedezés-történetének újabb mérföldkövéről próbálnak hírt adni az újságok, sajátos módon. A korábbiaknál lényegesen érzékenyebb ezüstbromid alapú emulziót Richard Leach Maddox fedezte föl 1871-ben, s ennek nyomán vált lehetővé az ún. „szárazlemezek”, vagyis a fotólemez mint késztermék gyártása: korábban a fényképezők a felvétel előtt maguk voltak kénytelenek előállítani az emulziót is (ez persze itt egyszerűsítés). Ahogy Kincses Károly a zselatins száraz eljárásról megjegyzi: „A legtöbb fotótörténet a modern eljárások első állomásaként tartja számon. Nagyobb érzékenysége, kényelmesebb kidolgozása mellett ez volt az első olyan negatívanyag, amelyet kisüzemben, gyárban készítettek, s a fényképező készen vásárolta. Ezzel együtt járt egyrészt a fényképezés kézműves jellegének lassú megszűnése, másrészt ugrásszerűen megnőtt a fényképezők száma.”¹⁰ Eadward Muybridge, aki 1872-ben kezdi a lómozgás ábrázolásáról kísérleteit (itt a lovak életben maradtak), eleinte nem tud használható képeket készíteni, épp a nedves eljárással előkészített fényképlemezek nem megfelelő érzékenysége miatt.¹¹ Az ezüstbromid alapú szárazlemezekkel öt évvel később már kielégítő eredményt ér el: nála is szinkronizált a rögzíteni kívánt esemény-pillanat és az exponálás pillanata, csak ott a vágató lovak maguk szaktják el az exponálózsinórt. A pillanatképek készítése az évtized nagy témája: Eder említett könyve is jórészt ezen alapul. Ahogy idézett cikkünk (itt pontosan) érzékelteti: „Nemcsak a legizgékonyabb gyermek mozgás közben, de a robogó vonat, a röpködő madár, vagy a hulló csillag is lefényképezhető.” Következésképp ezen jelenségek korábban fotólemezen nem, vagy csak kivételes szerencsével voltak rögzíthetők. A legnevesebb kísérletezők – a már említett Muybridge mellett Anschütz, Marey és mások – ezen az úton indulnak, melynek a végpontja a mozgókép lesz, legalábbis technikailag. Villámok, galambok, gyors mozgások, felhők, tenger- és egyéb hullámok vagy épp sportversenyek, levegőben „lebegő” (ugró) emberek képei lepik el a sajtót – természetesen egy ideig még a publikációk számára hűségesen átmetszve, vagyis a fényképezés „fejlődésének” sebességétől elmarad a reprodukciós innováció sebessége. Ugyanakkor lenyűgöző az a technika, mely a harántdúcos fametszés

9 Eder, Josef Maria: 1886. *Die Moment-Photographie in ihrer Anwendung in Kunst und Wissenschaft*. Halle a. S.: Wilhelm Knapp, 1886

10 <http://fotomult.c3.hu/negativok/zselatins-szaraz-eljaras/>
11 (Taft 1997: 54) Taft, Robert 1997. „Edward Muybridge és munkássága.” In: Bán András – Beke László (szerk.) *Fotoelméleti szöveggyűjtemény*. Budapest: Enciklopédia Kiadó, 53-62.

(pontosabban vésés) elterjedésével gyakorlatilag mindenfajta képet igen meggyőző pontossággal (vagy inkább meggyőző erővel) vitt át a képekre egyre hatványozottabb mértékben igényt tartó és egyre szaporodó mennyiségben és példányszámban megjelenő sajtótermékek számára.

Ez a második lényeges szempont, mely miatt az öszvér történetét kiemeltük a múlt homályából. Az illusztrátorok számára lényegében mindegy, hogy pilanatképet vagy festményt, portréábrázolást vagy műszaki szabadalmat, tájképet vagy mikrográfiát kell nyomtathatóvá alakítani, tehetségükhöz képest megoldják a kérdést. Igen kiválóan, akár stílussteremtő erővel (Poyet) vagy széldületes eleganciával (és sebességgel) mint például Morelli Gusztáv.¹² E metszetek minősége pesze sem az akkori közönséget, sem a képekkel foglalkozó akkori és mai szak-nézőket – kevés kivételtől eltekintve – nem igazán érdekelte. Az újságírók, szerkesztők ugyanakkor szinte minden esetben fontosnak tartották megjegyezni, ha egy adott kép „fénykép után” készült – ez részben befolyásolta a közönséget (a fénykép minden esetben a nagyobb hitelesség látszatát kelthette),¹³ részben pedig árulkodó is volt a favészet státusa tekintetében. Ilyenkor ugyanis az illusztrátor nem csupán a képen ábrázoltat, hanem magát a fotográfiát, a fotografikus képet ábrázolta, ami sok esetben jól látható. Választott illusztrációink különössége ebből is adódik. A Scientific American „eredetije” (ők látták ugyanis feltehetően egyedül a mintaként szolgáló fotográfiákat) két, szinte teljesen identikusnak tűnő kép: az elsőtől a második lényegében az öszvér fejének eltűnésében, farkának megmozdulásában különbözik (a fej helyén látható furcsa cseppszerű vonalak feltehetőleg az illusztrátor kreativitását dicsérik). Ha jobban megnézzük, még észrevehető a felhők látszólagos elmozdulása, az altalaj finom domborzati eltérései – mégis szinte két, identikus képről lenne szó, leszámítva a dinamit hatását. A fő probléma abban az ellentmondásban rejlik, mely a szöveg és a kép között fennáll: a második képet nem készíthette az a kamera, mely a képen látható, még ha el is fogadjuk, hogy az első kép egy másik fényképezőgéppel készült, mely a helyzetet ábrázolta. Ha jóhiszeműek akarunk lenni, azt mondhatjuk, hogy a metszeten látható fényképezőgéppel készült képet az illusztrátor egyszerűen integrálta az eredetibe, így téve didaktikai szempontból érthetővé a történetet: a két kép közötti változást. Mint egy stop-trükk a mozgóképnél, így jelenik meg a két kép egymásutánja. Eder könyve ezt a megoldást gondolkodás nélkül átveszi – nem így a Vasárnapi Újság. Itt a képeket láthatóan újrametszették az amerikai lap illusztrációi nyomán, minthogy a közölt változat tükörfordított, s több más változtatást is eszközölt a metsző (akinek a szignója a szokásoktól eltérően nem szerepel a képen, bár valószínűleg azonosítható). Változtatott az első kép arányain: a kép inkább négyzetes, a kamera lényegesen nagyobb, míg az öszvér kisebb, a katonák csoportja csak hat főből áll és egyik sem lendíti utasításra a kezét, a háttérben lévő hegyek magasabbak, felhő kevesebb látható, a talaj is kevésbé kidolgozott (de az árnyékok koherensek), az összekötő drótok viszont hangsúlyosabbak és formailag is az elektromos kábelre való asszociációt segítik a spirálisnak tekeredő vonalrajz miatt. Sokkal izgalmasabbak

12 Lyka Károly: Morelli Gusztáv. *Művészet*, 3/1909. 187-191. <http://www.mke.hu/lyka/08/187-191-morelli.htm>

13 „Amint a társadalmat elárasztották a nyomtatott képek, a közösség ezekből kívánta megszerezni a vizuális információ java részét. [...] Miután az emberek hozzászoktak, hogy vizuális információkat a nyomdafestékek sokszorosított fényképről szerezzék be, nem sok időnek kellett eltelnie, és e személytelen vizuális dokumentum elképesztő hatással volt mindazokra a dolgokra, amelyekről a közösség úgy gondolta, hogy a maga két szemével látja őket. Az ember fotószerűen kezdett látni, míg végül az ábrázolás hűségének mértékéül a fotografiai képet fogadta el. Oly hittel bízott a fényképekben, ami korábban egyetlen kézzel készített képre sem volt jellemző. A gondolkodás és a filozófia, a tudomány és a vallás sok forradalmat megért már, de úgy gondolom, az emberiség történetében nem volt teljesebb forradalom annál, ami a látásmódban és a vizuális rögzítésben a tizenkilencedik század közepe óta végbement. A fénykép olyan dolgokról közöl vizuális információt, amelyeket saját szemével soha senki nem látott, és nem is fog látni. A fényképet ma a dolgok és az alakzatok létezésének olyan bizonyítékaként fogadjuk el, amelyekben a kézzel készült képek alapján sosem hittünk volna.” (Ivins 2001: 62) William M. Ivins, *A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció*. Budapest: Enciklopédia, 2001. ford. Lugosi Lúgo László

Amit Ivins itt leír, különösen érdekes ma, mikor pontosan ezzel ellentett értelmű vizuális forradalom zajlik, a virtualitás épp a fent leírt „vizuális hitelesség” megkérdőjelezése. Az idézet első részében jelzett átalakulás az 1890-es évek második felére értendő, korábban egyáltalán nem volt általános (részben nem is volt lehetséges) a fotografikus kép nagypéldányszámú illusztrációként történő kinyomtatása. Mégis, mint a főszevegben idézett példából látszik, a közönség már jóval ezt megelőzően, pusztán verbális információ hatására elfogadta, fényképként nézte adott esetben a kézzel készült metszetet – ami egyébként atekintetben is árulkodó, mennyire nem volt képes az új, technikai kép „olvasására” – az interpretációs technikák igen lassan alakulnak ki, itt egyszerű átvitelről van szó, vagyis arról, hogy a „természetelvtű” festett képet is „valóságként” tekintették, amennyiben a hasonlóságot keresték rajta.

a változtatások a második képen. Itt már csak az öszvér látszik, ahogy a szöveg is írja: az állatnak kellene lenni azon fotón, amit a szinkronizált kamera érzékeny zselatinos lemeze rögzít a robbanás pillanatában.

A grafikus ez alkalommal sokkal radikálisabb robbanást ábrázol, mint amit bármely korábbi képen láttunk – ebből is következtethetünk arra, hogy a szerkesztő vagy inkább a metsző észrevehette a képek és a szöveg közti ellentmondást. Már ebből is adódna, hogy a kép többi eleme elhagyható. Van viszont még egy különös eleme ennek az illusztrációnak, pontosabban nincs: a metsző elhagyta a keretet, a szétrobbanó öszvér háttére az újságlap fehér felülete, vagyis a képelem mintegy az eredeti környezetéből „kilép” s ennek van logikus magyarázata. Ha elfogadjuk, hogy az öszvér robbantását az a fényképezőgép rögzíti, amely az első képen látszik – akkor annak a nézőpontja nem ismert, ilyen képünk nincs, ergo a környezetet sem ismerjük, nem másolható. Az illusztrátor így ezt a metszeten üresen hagyta, s paradox módon ezzel alkalmazkodott a lehető legjobban a képfelirathoz, mely szerint az illusztráció „a robbanás pillanatában fölvert fénykép mása”. Azt, hogy a metsző az eredeti újságképek alapján dolgozott, mutatja az öszvér kicsit felfelé kunkorodó farka a második képen, mely szinte teljesen pontos másolata az eredeti illusztráció adott elemének. Ugyanakkor – mivel fényképről van szó – a háttér nem ismert részleteit nem tudta honnan másolni, így egyszerűen elhagyta, a „hitelesség” kedvéért.

A kísérlet lényege a képfelvétele sebességében, a kép és leképezendő megteremthető szinkronitásában, az új fotografikus emulzió „érzékenységében” (mely az igen rövid záridő lehetőségén túl a szűrkeskála-fokozatok gazdagságát, a fényhatásra való igen árnyalt reakciót is jelenti), vagyis egy olyan képi fordulatban érhető tetten, ahol a kép létrejötte a cél, függetlenül attól, mit is „ábrázol”. Sőt, adott esetben az ábrázolás akcidentális: nem az öszvér szétrobbantott feje az érdekes, hanem az anyag viselkedése: tehát mást kell látnunk, mint amit a kép mutat, de mégsem (a Ripa értelmében vett) allegóriáról van szó. A zársebesség felveti a pontos idő(mérés) kérdését – Anschütz 1882-87 között eljut az 1/1000 másodperces zársebességig, melyet többen (Mach, Salcher, Marey) sajátos technikákkal fokozni is tudnak.

A publikáció, vagyis a képközlés tényének, formájának a tanulsága – a nyomtatott sajtó mint első tömegmédiium szerepén túl, illetve ezzel együtt –, hogy ugyan a nyomdatechnika még nem érte el a megkívánt szintet (magát az eredeti fotót nagy példányszámú újságban nem lehetett sokszorozni) ám ez a hiányosság egyáltalán nem okozott konfliktust. A metszet éppoly jól működött: elég volt a látásmódot átprogramozni.

SPIONS

Ötvennegyedik rész

Zoroaster, Crowley, Kundalini

„Every one interprets everything in terms of his own experience. If you say anything which does not touch a precisely similar spot in another man's brain, he either misunderstands you, or doesn't understand you at all.”¹

Aleister Crowley: *Egy drogdémon naplója*

1979 tavaszán cirkáló időgépem periszkópjának tükrében feltűnik Emil,² a perzsa guru legömbölyített figurája. Csillogó, kopasz fej, érzéki ajkak, olajosan csillogó szemek. Hajas Tibor magyar király mutatott be bennünket egymásnak. Ma már tudom, hogy a perzsa guru spicli volt, akkor a tűzmágia titkait tanultam tőle. Ősi szimbólumokat, varázslási praktikákat. Feketére zománczott padlójú, pauszpa-pírral elopálosított ablakú, üres szobám falára nagyméretű rajzpapírt szögeztem. Tussal mágikus jeleket festettem rá, a jelek közé írtam golyóstollal naplómam.³ Háttérként használva egyszemélyes színházi előadásokat,⁴ fotó-performanszokat rendeztem előtte.⁵

A Zarathustraként ismert Zoroaster, a Kr.e. 6. században, nagyjából Gautama Buddhával egyidőben élt perzsa bölcs a Védák szanszkritjával rokon *avesztáni* (*zend*) nyelven írt *Yasna Haptanghaiti* (*Yasna Haptanhāiti* – Imádat Hét Fejezetben) és *Gathas* (*Gāthās* – 17 ima) himnuszok szerzője tanításaiban mélyedtem el akkoriban. Zoroaster tudtommal Mohamed prófétán kívül az egyetlen bölcs, akinek első tanítványai családtagjai, felesége,⁶ három fia,⁷ három lánya,⁸ valamint unokaöccse⁹ voltak. Nincs nehezebb, mint a hozzánk legközelebb állókat igazunkról meggyőzni. Mert ők látják, ahogy reggelenként a protkónkat keressük, érzik szagunkat, hallják köhögésünket, ismerik testi gyarlóságainkat, ezért úgy gondolják, nem az égiek szavát, hanem csak egy hozzájuk hasonló, náluk is esendőbb ember

hablatyolását hallják, amikor megnyilatkozunk. „Papa, megint beelóg a szakállad a levesbe!” Ezért a nagy emberek többsége távolságtartó, csak a velük egyenlőket engedik közelükbe. Tudják, hogy a Mennország az Egyenlők kommunikációja, a Pokol pedig az alsóbbrendűek társasága. Zoroaster lényeg fogott meg, a mindig éber, rendkívüli lelkierejével, kivételes karizmával rendelkező nagy színész képes volt saját családjában földönkívüli idegenként élni.¹⁰

A görögök és az idősebb Plinius¹¹ római történetíró, filozófus a mágia és az asztrológia meg-alapítójának tartották Zoroastert. Al-Kalbi¹² arab történészt idézve Al-Tabari,¹³ az iszlám *sunni* irányzatát követő perzsa történész szerint Zaradusht bin Isfiman (a „Zarathustra Spitama” név arab megfelelője) Izraelben élt, Jeremiás próféta egyik követőjének szolgája volt. Becsapta gazdáját, aki megátkozta. Az átok megfogant, Zaradusht leprás lett. Tanításait egy meg nem nevezett héber prófétától lopta.

Zoroaster „Sarasto” néven szerepel Mozart¹⁴ *Die Zauberflöte* (Varázsfuvola) című, szabadkőműves elemekben gazdag operájában. Ő Rameau¹⁵ 1749-ben bemutatott *Zoroastre* című operájának főhőse. E. T. A. Hoffmann¹⁶ 1819-ben publikált *Klein Zaches, genannt Zinnober*¹⁷ című regényében, egyik kedvenc könyvemben Prosper Alpanus mágus bejelenti, hogy Zoroaster professzor volt a tanítója. W. B. Yeats¹⁸ ír költő, az angliai Rózsakeresztes Társasághoz (*Societas Rosicruciana in Anglia*, S.R.I.N.) tartozó William R. Woodman,¹⁹ William W. Westcott²⁰ és Samuel L. M. Mathers²¹ szabadkőművesek által 1887-ben, az okkult, a metafizika és a paranormális tevékenységek tanulmányozása és gyakorlása céljából alapított Arany Hajnal Hermetikus Rendje (*The Hermetic Order of the Golden Dawn*) tagjai azt állították, hogy automatikus írás közvetítésével rendszeresen kommunikálnak Zoroaster szellemével. Perzsa gurum kalauzolásával²² magam is több ízben megpróbáltam kapcsolatba lépni a Mesterrel, de helyette vagy Huvovi, a felesége, vagy legidősebb lánya, Freni jelentkeztek, akik

1 „Mindenki a saját tapasztalatai alapján értelmez mindent. Ha olyat mondasz, ami nem érinti meg a pontosan hasonló pontot a másik agyában, vagy félreért, vagy egyáltalán nem ért téged.” – Aleister Crowley: *Diary of a Drug Fiend* (US, Weiser Books, 2010)

2 Állítása szerint a teheráni állami bábszínházat megalapító és televíziós gyerekműsorokat készítő gurut Mohammad Reza Pahlavi (1919–1980) sah titkosrendőrsége, a SAVAK (*Sāzemān-e Ettelā'āt va Amniyat-e Keshvar*) 1962-ben üldözte el Iránból. Budapesti egyetemi éve alatt lett a III/III ügynöke. Feladata a független művészek megfigyelése volt. Moszlim vallása ellenére a Borlovagok Rendjének tagja lett, külföldi borfesztiválokra utazva így kapcsolatba tudott kerülni a keresztény-konzervatív magyar emigráció prominens képviselőivel. Megismerkedésünk idején az Idegenforgalmi Propaganda Kiadó Vállalat munkatársa volt, ami bizalmi állást jelentett akkoriban.

3 Najmányi László 1964 óta íródott naplójegyzetei alapján összeállított, 12 kötetes *Rock'n'Roll Memoárja* jelenleg kiadásra előkészítés alatt áll.

4 Az aktuális helyzetre fókuszáló transz-darabokat, koromat messze megelőzve mindig egyfős közönségnek játszottam, az illetőre bízva az előadás fényképezését is, hogy ne unatkozzon.

5 A mágikus művet Őszentsége B. L. hercegprímásnak adományoztam, amikor visszautaztam Párizsba. Úgy tudom, eljött érte és magával vitte, de fogalmam sincs, hol őrzi most. Lehet, hogy a titkoszobájában? A sekrestyében? A kazamata-kriptában? Vagy megsemmisítette, mert úgy vélte, sérti sértődékeny Istenét?

6 Huvovi (*Hvōvi*)

7 Isat Vastar, Uruvat-Nara és Hvare Civra

8 Freni, Pourucista és Triti

9 Maidhyoimangha

10 Zoroaster élettörténetét a *Gathas* 258 stanzából álló 17 himnusza tartalmazza. Leírta tanításai terjesztésének nehézségeit is, például hogy milyen gonosz rosszindulattal viseltettek irányában anyja szülővárosa, a mai Iránban fekvő Ray (*Rey*; *Shahr-e-Ray*; *Rhages*; *Rhagai*; *Rhagan*; *Rhaganae*; *Arsacia*) lakói

11 Gaius Plinius Secundus (Kr.u. 23–79)

12 Hisham Ibn Al-Kalbi (Kr.u. 737–819)

13 Abu Ja'far Muhammad ibn Jarir Al-Tabari (Kr.u. 839–923)

14 Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

15 Jean-Philippe Rameau (1683–1764)

16 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822)

17 E. T. A. Hoffmann: A kis Zaches, más néven Cinóber (Babits Mihály fordítása, Budapest, Magyar Helikon, 1963)

18 William Butler Yeats (1865–1939)

19 William Robert Woodman (1828–1891)

20 William Wynn Westcott (1848–1925)

21 Samuel Liddell MacGregor Mathers (1854–1918)

22 A szellemidézési rituálé során a guru utasítására padlóra rajzolt, égő mécsesekkel és misztikus szimbólumokkal szegélyezett krétakörbe kellett magzati pózt felvéve feküdnöm és varázsszavakat kántálnom. Ha sikerült a kapcsolatfelvétel, a szellem suttozó hangja mintha a falakból sugárzott volna



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Kill Love 03 – Hommage à Aleister Crowley (fotóperformansz, fotó Bérés János, 1979, a művész archívumából)

Emil guru tolmácsolása szerint minden alkalommal csak annyit mondtak, hogy a Mester nincs otthon. Ezekről a transzállapotban végzett kommunikációs kísérletekről a bolsevik titkosrendőrségnek dolgozó perzsa mágus részletesen beszámolt jelentéseiben.

Zoroaster a judaizmust (annak közvetítésével a kereszténységet) és a görög filozófiát is átható tanításainak lényege, hogy az emberi élet az *aša* (igazság) és a *druj* (hazugság) közötti mentális küzdelem csatateré, célja az igazság fenntartása, konstruktív gondolatok, szavak és tettek által. Zoroaster hangsúlyozta az egyén szabad választását a jó és rossz között, a személyes felelősséget döntéseiért. Nem *Ahura Mazda*, a Teremtő diktál neki, az egyén maga dönti el, hogy az *ašát*, másnéven *artát* (az isteni rendet) vagy a *drujt*, a hazugság által teremtett és fenntartott tudatlanságot és káoszt választja. Vagyis az emberek nem szolgálai vagy rabszolgái Teremtőjüknek, hanem helyes döntéseik révén, jó gondolatokat gondolva, a megfelelő szavakat mondva, az ínségben élőket segítve munkatársaivá, kollaborátorává válhatnak a világ és saját maguk frissítésének nagy munkájában. A hagyomány szerint Zoroastert a Perzsiára támadó turániak ölték meg Kr.e. 538-ban, a mai Afganisztánban lévő, egykor a buddhizmus, szufizmus és zoroasztrianizmus központjának számító Balkh szent városa *Azar-i-Asp* tűz-templomának oltára előtt, amint éppen tanított.²³



1978 nyarán, Párizsban fordult érdeklődésem ismét az engem gyermekkorom óta foglalkoztató okkult tudományok felé. Párizs mágikus város annak, aki érzékeny a láthatatlan, józan észen túli dimenziókra. Kevés a szimmetria, a kiszámíthatóság ott. A szobák, a temetők sírjainak legtöbbje asszimmetrikus, ahogy a város lakói – varázslók, varázslónők és alkalmazottaik – is meglehetősen labilisak. A falakból, utcakövekből is titkok áradnak. Az éjszakák – különösen a holdtölték (Párizsban több van belőlük, mint más európai nagyvárosokban) idején – boszorkányszombatok. Éjszakánként benépesednek a temetők. Élők, halottak, élőhalottak intézik ügyeiket a kripták között, sírokon ülve. A város alatti kazamaták feketemisék színhelyei. A Marais-negyed ódon antikváriumai tele mágiáról, asztrológiáról, alkímiáról, kabbaláról szóló könyvekkel. Némelyikben varázsszereket, a varázsláshoz szükséges kellékeket is lehet vásárolni vagy lopni. Persze az okkult iránti érdeklődésem felébredéséhez saját sorsom – misztériumjáték – alakulása is hozzájárult. Isteni

23 Forrás: Hakim Abu 'l-Qasim Ferdowsi Tusi (*Firdawsí*, Kr.u. 935–1025) perzsa költő *Shahnameh* (*Shahnama* – A királyok könyve) című, Kr.u. kb. 977 és 1010 között írt, 60 ezer verset tartalmazó, Perzsia történelmét a világ teremtésétől a Kr.u. 7. században bekövetkezett moszlim invázióig leíró eposza, a világ leghosszabb epikus költeménye.

és démoni beavatkozások, csodák, megmagyarázhatatlanságok, jelenések, látomások, metafizikai csatározások. Korábban Magyarországon is találkoztam földönkívüliekkel (minden barátom az volt), de Párizsban szinte csak ilyen végzetesen idegenekkel érintkeztem.

Xantus János,²⁴ Budapest akkori hercege 1979 januárjában meglepett Kenneth Grant²⁵ *The Magical Revival*²⁶ című könyvével. A szerző 1945 márciusa és júniusa között Aleister Crowley (*Edward Alexander Crowley*, 1875–1947) angol okkultista, mágus, író, költő, festőművész, hegymászó és kém, a *Thelema* vallás alapítója titkára volt. Az akkor már nagy szegénységben élő Crowley nem tudta pénzzel fizetni titkárát, ezért a mágiáról tanítva kompenzálta szolgálataiért. Kenneth Grant könyvének elolvasása közben kezdtem el mindmáig tartó Crowley-kutatásaimat.

Hajas Tibor néhány hétre kölcsönadta családi könyvtárunk kincsét, Aleister Crowley *Liber AL vel Legis*²⁷ című, 1938-ban publikált, a *Thelema* szintetikus hitrendszer központi tanításait összefoglaló könyvét.²⁸ Crowley visszaemlékezései²⁹ szerint a könyv megszületésének története 1904. március 16-án kezdődött, amikor ő és felesége, Rose Edith Kelly (1874–1932) egy éjszakát az egyiptomi Giza Nagy Piramisa (*Khufu Piramisa*; *Cheops Piramisa*) belsejében, a Király Kamrájában töltöttek. Az általa kifejlesztett „Meg nem született Rituálé” (*Bornless Ritual*) segítségével Crowley megpróbálta a mágia, a miszticizmus iránt egyáltalán nem érdeklődő feleségét beavatni az okkult titkaiba. A rituálé hatására felesége könnyű transzba esett, s bár nem voltak látomásai, a „*Várnak rád!*” („*They are waiting for you!*”) szavakat ismételtette halkán. Két nappal később, 1904. március 18-án Crowley megidézte Thoth-ot, a tudás egyiptomi istenét, akinek biztatására felesége elmondta, hogy Horus isten várja férjét. 1904. április 7-én Rose Edith Kelly közölte, hogy nem Horus isten, hanem hírnöke, Aiwass javasol találkozót, és hogy férjének a következő három napon, dél és délután 1 között le kell írnia mindent, amit hall.

Crowley 1904. április 8. és 10. között, három nap alatt, napi egy órában, bérelt kairói lakásuk dolgozószobájában, Horus hírnöke diktálása alapján írta meg a könyvet. Aiwass (*Aiwaz*) mély, szenvedélyes, akcentus nélküli angol nyelven beszélő hangja bal válla felett, a szoba sarka felől

24 Xantus János (1953–2012) filmrendező

25 Kenneth Grant (1924–2011) angol író, költő, mágus, a Typhonian Ordo Templi Orientis (*Typhonian Order*) *theleminita* rend alapítója

26 Kenneth Grant: *The Magical Revival* (UK, Muller, 1972)

27 Aleister Crowley: *Liber AL vel Legis* (*Liber AL vel Legis, sub figura CCXX, as delivered by XCIII=418 to DCLXVI*) (London, Ordo Templi Orientis, 1938)

28 A könyv első, 11 példányban kinyomtatott kiadása 1925-ben, a marokkói Tunisban jelent meg.

29 Aleister Crowley: *The Equinox of the Gods* (UK, London, Ordo Templi Orientis, 1936)

érkezett. Lelki szemeivel Crowley látta is a gézhez hasonlóan áttetsző testű, magas, sötét bőrű, erős testalkatú, harmincas éveiben járó, „vad királyokra” emlékeztető arcú, asszír vagy perzsa stílusú öltözetet viselő hírnököt, Őrangyalát, akinek szemeit fátyol takarta, hogy ne okozzon kárt azokban, akikre ránéz. Az ő szavai alapján született a könyv, noha annak mindhárom fejezete, Crowley időnkénti kommentárjai mellett *Nuit*,³⁰ *Hadit*³¹ és *Ra-Hoor-Khui*³² thelemita istenségek egyes szám első személyben mondott szövegeit tartalmazza.

Crowley fundamentalista, puritán protestáns családba született. Jómódú sörgyáros apja esténként az általa szó szerint értelmezett Bibliából olvasott fel a családnak. Anyja ki nem állhatta, Bestiának (*Beast*) hívta csintalan fiát, akinek annyira tetszett ez az elnevezés, hogy később maga is használta önmeghatározására, az Apokalipszis szörnyetegének (Antikrisztus, Sátán) *János Jelenéseiben*³³ megadott 666-os kódszámával³⁴ együtt (‘the Great Beast 666’). Az iskolában a hitoktatókkal vitatkozott az általa a Bibliában talált ellentmondások kapcsán. Kamaszkorában már annyira elvetette a viktoriánus Angliában megkövetelt keresztény erkölcsiséget, hogy dohányzott, osztálytársai társaságában maszturbált, és rendszeresen igénybe vette prostituáltak szolgáltatásait.³⁵ Szenvedélyesen érdeklődött a sakk, a költészet és a hegymászás iránt. 1894-ben a Skót Hegymászó Klub (*Scottish Mountaineering Club*) tagja lett, megmászta Európa legmagasabb csúcsait.³⁶

1895-től három évig filozófiát és angol irodalmat tanult Cambridge egyetemén. Ebben az időben publikálta első verseit,³⁷ és lett az angol

30 Az éjszakai égbolt egyiptomi istennője, a Tér Királynője

31 Az örök energia, a dolgok végtelen mozgása, minden lény központi magja

32 Másnéven *Hoor-paar-kraat*, a háború és bosszú istene, a Megkoronázott Hódító Gyermekek

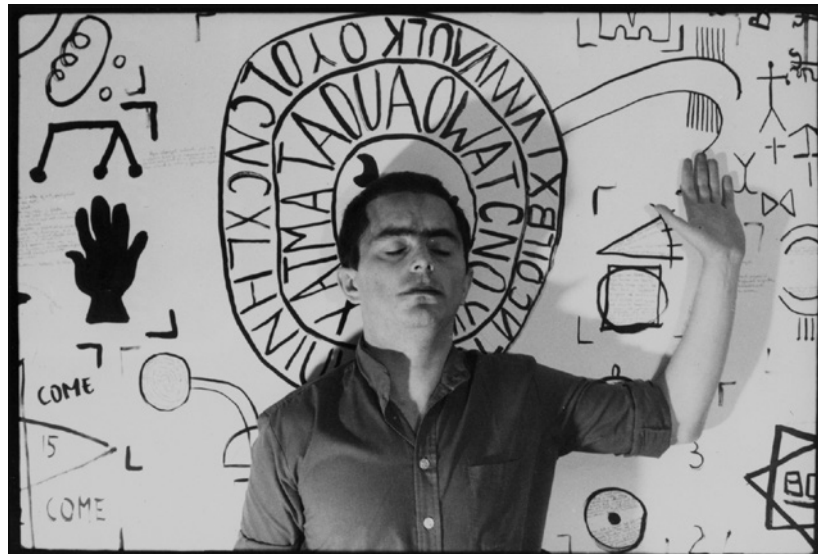
33 *Jelenések Könyve* 13:18

34 A kabbalisztikus judaizmusban a 666-os szám a világ teremtését és tökéletességét reprezentálja. A kínai kultúrában a 666-os szerencsés szám, jelentése „minden rendben van”, gyakran látható neonfeliratként és üzletek kirakataiban. A keresztény kultúrkörbe tartozó egyes fanatikusok annyira rettegnek ettől a számtól, hogy mániákusan kerülnek említését, leírását. Betegségük neve *hexakosioihexekontahehexaphobia*.

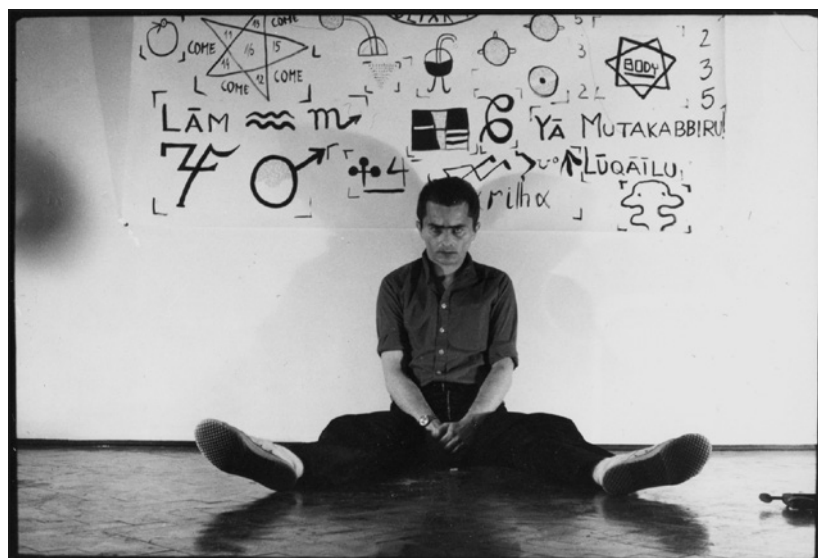
35 Egyiküktől vérbajt – szifilisz, gonorrhoea – kapott. A betegség kezelése során vált ópiumfüggővé.

36 1902-ben sikertelenül próbálkozott a Pakisztán és Kína határán emelkedő 8611 méter magas K2 (*Chhogori; Qogir; Ketu; Kechu; Lamba Pahar; Dapsang; Mount Godwin-Austen*), a világ második legmagasabb, addig senki által meg nem hódított hegye megmászásával. Influenzája, maláriája és hóvaksága miatt az általa és Oscar Johannes Ludwig Eckenstein (1859–1921) angol hegymászó, a modern hegymászás egyik úttörője vezetett expedíció 6100 méter magasságból kénytelen volt visszafordulni.

37 Crowley versei a *The Granta*, *Cambridge Magazine* és *Cantab* egyetemi újságokban jelentek meg. 1898-ban George Archibald Bishop álnéven, *White Stains* (Fehér foltok) címmel, a brit cenzúrát kikerülendő Hollandiában publikálta erotikus, a sadomazochimus iránti élethosszig tartó érdeklődését demonstráló verseit, amelyekkel Richard von Krafft-Ebing (1840–1902) osztrák-német pszichiáter, hipnotizőr és kórboncnok 1886-ban kiadott, az emberi szexualitást, azon belül a sadizmust, mazochizmust, homoszexualitást és a biszexualitást vizsgáló *Psychopathia Sexualis* című értekezését akarta lírává átfogalmazni.



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Kundalini 02 – Hommage à Aleister Crowley
(fotóperformansz, fotó Béres János, 1979, a művész archívumából)



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Kundalini 03 – Hommage à Aleister Crowley
(fotóperformansz, fotó Béres János, 1979, a művész archívumából)

kémszolgálat (SIS) ügynöke.³⁸ 1896-ban, Stockholmban, egy homoszexuális kapcsolat extázisában érte az első misztikus élmény, amelynek fényében felismerte biszexualitását. Spirituális energiáit adó szexmániája élete végéig tartott, számtalan férfival és nővel folytatott rövidebb-hosszabb ideig tartó, mindig rendkívül intenzív nemi kapcsolatot. 1897-ben a brit titkosszolgálat megbízásából Oroszországba utazott. Meglátogatta az Ural hegységben fekvő Verhoturje kolostorát, találkozott az ott szerzetesként élő Grigorij Jefimovics Raszputyinnal (1869–1916). Bár nem ismerték egymás nyelvét, a telepátia révén tökéletesen tudtak kommunikálni. Hosszú ideig telepatikus kapcsolatban maradtak. Ez a találkozás fordította Crowley figyelmét az okkult tudományok felé. Egyetemi tanulmányait nem fejezte be. Amint megkapta apai örökségét, utazni kezdett.

1898-ban, Svájcban ismerkedett meg Julian L. Baker vegyésszel, akit ugyancsak érdekelt az alkímia. Az ő közvetítésével került kapcsolatba az Arany Hajnal Hermetikus Rendjével, amelynek 1898. november 18-án, a londoni Marks Masons Hall szabadkőműves központ Isis–Urania templomában lett tagja. A beavatási szertartást – amelynek során Crowley a „Fater Perdubaro” (a latin kifejezés jelentése „Testvér a végsőkig ki kell tartanom”) beszélő nevet, mottót kapta – a Rend egyik alapítója, Samuel Liddell MacGregor Mathers végezte. Crowley életrajzírói,

38 Források: Richard B. Spence: *Secret Agent 666: Aleister Crowley, British Intelligence and the Occult* (US, Port Townsend, WA, Feral House, 2008); Tobias Churton: *Aleister Crowley: The Biography* (UK, London, Watkins Books, 2011)



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Kundalini 04 – Hommage à Aleister Crowley (fotóperformansz, fotó Béres János, 1979, a művész archívumából)

Richard Spence és Tobias Churton szerint a brit titkosszolgálat utasítására lépett be a titkos társaságba, amely már egy ideje megfigyelés alatt állt. Személyes mágia-oktatójaként londoni luxuslakásába³⁹ költözött Allan Bennett,⁴⁰ az Arany Hajnal egyik prominens tagja. Crowley nem csak a ceremóniális mágia titkait tanulta meg tőle⁴¹, hanem a drogok – hasis, kokain, ópium, mágikus gomba, heroin, peyote, stb. – rituális használatát is.⁴² 1899-ben, miután Bennett Dél-Ázsiába költözött, hogy a buddhizmust tanulmányozza, Crowley házat⁴³ vásárolt Skóciában, a Loch Ness tó partján. A skót misztikus hagyományok rajongója lett, még londoni látogatásai során is felföldi skót népviseletbe öltözött. Biszexualitása és szabados életmódja miatt Crowley nem volt népszerű a titkos társaságban, ráadásul több prominens taggal, köztük William Butler Yeats íróval ellenséges viszonyba keveredett. Amikor a tagság leszavazta, hogy a belső Második Rendbe (*Second Order*) lépjen, támogatást kérve 1900. január 16-án felkereste a Rend Párizsban élő vezetőjét. Samuel Liddell MacGregor Mathers személyesen hagyta jóvá promócióját. Szakadás alakult ki a tagság és az általuk diktatorikus vezetési stílussal vádolt Mathers között. Amikor Mathers utasítására Crowley, az ugyancsak a Rendbe tartozó szeretője, Elaine Simpson társaságában megpróbálta elfoglalni Rosenkreutz Kriptáját,⁴⁴ a lázadók megakadályozták. Az ügy bíróság elé került, a bíró a lázadónak adott igazat, mivel ők fizették a lakbért. Az Arany Hajnal közgyűlése 1900. március 29-én kizárta Matherst a Rendből. A titkos társaság egymással vetélkedő frakciókra bomlott. Crowley életrajzírói szerint a Golden Dawn szétesése a brit titkosszolgálat manipulációinak eredménye volt.⁴⁵

39 67–69 Chancery Lane

40 Charles Henry Allan Bennett (*Iehi Aour; Swami Maitrananda; Bhikkhu Ananda Metteyya*, 1872–1923) volt a második angol, aki a buddhizmus *Theravada* irányzatának szerzetesévé fogadtak. 1903-ban megalapította az első angol buddhista missziót (*Buddhasasana Samagama* – Nemzetközi Buddhista Társaság) Londonban. A buddhizmus első európai népszerűsítőinek egyike volt.

41 Crowley és Bennett a *Salamon kisebbik kulcsa* (*The Lesser Key of Solomon*) című, 17. századi *grimoire*-ban (varázskönyv) leírt *Goetia* angyal- és démonidéző rituálét gyakorolták együtt, varázsszerek hatása alatt. A varázskönyv első része – *Ars Goetia* – tartalmazza a 72 démon nevét, rangját, leírását, akiket Salamon, a zsidók bölcs királya megidézt és egy mágikus szimbólumokkal lepecsételt bronz edénybe zárt, hogy parancsára dolgozzanak neki. A könyv megadja a jeleket, amelyekkel az egyes, különféle feladatokra szakosodott démonok megidézhetők és munkára foghatók. Crowley *The Book of the Goetia of Solomon the King* (*Salamon a király Goetia könyve*) címmel 1904-ben kiadta az általa újraszerkesztett és kiegészített varázskönyvet.

42 Ezek a tudatmódosító szerek akkor még legálisan vásárolhatók voltak Európában, használatuk rendkívül népszerű volt művész, nagypolgári és arisztokrata körökben. A kokaint maga Sigmund Freud (1856–1939), a pszichiátria és pszichoterápia atyja népszerűsítette

43 A temető feletti dombon, a 18. században épült, a helyiek szerint kísértetjárta Boleskine-ház (*Both Fhleisginn*) Foyersben, a tó délkeleti partján áll. Crowley fekete mágival és más rituálékkal kísérletezett a házban. Beköltözése után Hugh Gillies, a ház gondnoka számos személyes tragédiát szenvedett, két gyermeke meghalt, amiért a szomszédok Crowley-t okolták. 1913-ban egy Bonnybridge közelében lévő, szerényebb házba költözött, amelyben fiatal nő szelleme kísértett. A Boleskine-ház új tulajdonosa, Edward Grant őrnagy 1960-ban öngyilkosságot követett el. 1970-ben a Crowley ideái által elbűvölt, személyes tárgyait gyűjtő Jimmy Page, a Led Zeppelin gitárosa vásárolta meg az épületet.

44 Rózsakeresztes templom, London, Blythe Road 36.

45 MacGregor Mathers később újraalakította és Amerikára is kiterjesztette az Arany Hajnal Hermetikus rendjét, amely az első világháború után szoros kapcsolatba került a németországi náci párt spirituális és finansziális háttérrel szolgáló Thule Társasággal (*Thule-Gesellschaft* – róluk a SPIONS-eposz 49., *Verbasizer*,

Az Arany Hajnal széthullása után Crowley Mexikóba költözött, ahol a John Dee⁴⁶ által kidolgozott szellemidézési rituálét (*Enochian Invocations*) megreformálva tovább kísérletezett a mágival. Megmászta az Iztaccihuatl, Popocatepetl és Colima vulkánokat (az utóbbi kitört, mielőtt a kráterhez ért). Wagner *Tannhäuser* operájára alapozva színdarabot írt, és *Oracles* (Jóslatok) címmel verseskötetet publikált. Életrajzírói szerint mexikói utazása a brit titkosszolgálat utasítására történt, feladata olajlelőhelyek felkutatása volt. 1902-ben Párizsba költözött, ahol a modernista művészek társaságába került.⁴⁷ Skóciába visszatérve feleségül vette festőművész barátja, Gerald Festus Kelly⁴⁸ nővérét, Rose Edith-et. Nászútra Egyiptomba utaztak, ahol Horus isten hírnöke, Aiwass dik-tálása alapján megszületett Crowley *Liber AL vel Legis* című könyve, amely az általa később kifejlesztett Thelema vallás központi tanításait tartalmazta.

1904-ben San Franciscóba, majd onnan Hawaii-ra utazott, ahol a bennszülöttek varázsszertartásait tanulmányozta. Utazásának következő állomásai Japán, Hongkong, Ceylon és India voltak. Indiában az etikai érzéket fejlesztő, tudatfelszabadító *rāja* jógát tanulta Madurai szent városának *Meenakshi Amman* (*Meenakshi Sundareswarar*) hindu templomában, *The Sword of Song* (A dal kardja) címmel verseskötetet adott ki, maláriával fertőződött meg, hegymászó expedíciókon és tigrisvadászaton vett részt, *The scented garden* (Az illatos kert) címmel homoerotikus könyvet írt. Miután lelőtt egy őt kirabolni akaró hindut, el kellett hagynia Indiát. Felesége és újszülött lánya, Lilith társaságában előbb Burmába, aztán Kínába, onnan Vietnamba, majd Hongkongba utazott. Folyamatos ópiummámorban, naponta mágikus szertartásokat végezve az ópiumkereskedelmet térképezte fel a brit titkosszolgálat megbízásából. Miután családja visszatért Indiába, ő Japánba, onnan Kanadába hajózott, majd vonaton New Yorkba utazott, végül hajón tért vissza Angliába, ahol megtudta, hogy lánya, Lilith az indiai Rangoonban meghalt tífuszban. A gyermek haláláért felesége alkoholizmusát okolta. Rövidéletű románcok Ada Levenson írónővel, Oscar Wilde barátnőjével és Vera „Lola” Stepp színésznővel.⁴⁹ 1907

Vriilerin, Voltaire – Szent Tamás vendégei Svájcban 03. című fejezetében írtam részletesen.

46 John Dee (1527–1609) angol csillagász, asztrológus, okkult filozófus, alkímista.

47 Auguste Rodin (1840–1917) szobairól verseket írt, amelyek a *Rodin in Rime* (Rodin rímekben) című kötetében publikált.

48 Sir Gerald Festus Kelly (1879–1972) angol portréfestő.

49 „Aleister megette a kakimat, és kecskével hágatott meg, majd levágta szegény állat péniszét”, nyilatkozta a színész a bulvársajtónak. Crowley sohasem tagadta az ilyen állításokat, sőt, ha tehette még meg is toldotta őket. Élvezte rossz hírért, a világ leggonoszabb embereként reklámozta, s bár nem volt az, emberáldozatokat végző sátánistának vallotta magát.

februárjában felesége⁵⁰ részegen megszülte második lányukat, Lola Zazát.

Dél-londoni hotelszobájában⁵¹ a folyamatosan hasist szívó⁵² Crowley hónapokig *Abremalin* szertartásokat⁵³ végzett, amelyek segítségével a *samadhi* (*samāpatti*) állapotába kerülve megistenült. A szertartások révén ismét kapcsolatot létesített Horus isten Kairóban megismert hírnökével, Aiwassal, őrangyalával, aki további, a *The Holy Books of Thelema*⁵⁴ (A Thelema szent könyvei) című kötetében publikált könyveket⁵⁵ diktált neki. 1909 júniusában ez a misztikus élmény döbbsentette rá a mágust a lelki szemei előtt körvonalazódó új, totális vallás, a Thelema objektív igazságára. Az ógörög származású szó jelentése „akarat”, „akarni”, „kívánság”, „cél”. „*Do what thou wilt shall be the whole of the Law*” (Tégy amit akarsz, az lesz a teljes törvény), fogalmazta meg Horus a 20. században elkezdődött korának etikai kódját a vallásalapító,⁵⁶ Aleister Crowley.

Nem hord kalapot,⁵⁷ nem visel nadrágot, zoknit, alsóneműt. Mágikus jelekkel díszített fekete vagy vörös selyemkötösbe burkolóva járja London és Párizs utcáit. Mao elnökhöz hasonlóan csak élő vízben fürdik, nagyon ritkán, ha éppen van rá módja. Koszos kezei, lábai, a testéből áradó bűz ellenére vagy éppen azért imádják

50 1909-ben Crowley házasságtöréseire hivatkozva elváltak, a bíróság az alkoholista anyára bízta gyermeküket. 1911-ben Rose elmeegógyintézetbe került.

51 Ashdown Park Hotel, Coulsdon, Surrey

52 A hasissal végzett kísérleteiről *The Psychology of Hashish* (A hasis pszichológiája) címmel 1909-ben forrásértékű, nagyhatású tanulmányt írt.

53 *Abremalin* könyve (*The Book of Abremalin*), amelynek alapján Crowley a szertartásokat végezte, körülbelül 1608-ban íródott. Hét egymástól különböző kéziratban, és egy 1725-ben, Peter Hammer által, Kölnben kiadott nyomtatott változatban maradt fenn. A könyv az *Abramelin* (*Abra-Melin*) nevű egyiptomi történetét mondja el, aki mágiára tanította Wormsi Abrahamot, a kb. 1362–1458 között élt német zsidót. A könyvet Samuel Liddell MacGregor Mathers, az Arany Hajnal Hermetikus Rend egyik alapítója 1897-ben, a párizsi Bibliothèque de l'Arsenal-ban őrzött (azóta eltűnt) részleges kéziratos másolat alapján fordította angolra. A könyvben leírt, rendkívül bonyolult rituálé segítségével a mágus meg tudja idézni őrangyalát és megszerezheti misztikus tudását. Amint ez megtörtént, meg kell idéznie és szolgálatába kell állítania a Pokol 12 királyát és nagyhercegét (Lucifer, Sátán, Leviathan, Belial stb.). Segítségükkel és az ő szellem-szolgáik közreműködésével elásott kincsekre találhat, szerelmi bűbájt alkalmazhat, szabadon repülhet térben és időben, láthatatlanná válhat stb. A szertartás során a mágus varázsszavakból rajzolt négyezőket használ (a hagyományos, kabbalisztikus mágikus négyezőket számokkal rajzolják ki). Az *Abremelin*-féle négyezőket a Pompei romjai között talált *Sator Arepo Tenet Opera Rotas* szó-négyzet deriváltjai. A négyzetbe írt öt szó bármelyik irányba olvasva ismétlődik (*palindromikus szentencia*).

54 Aleister Crowley *The Holy Books of Thelema* (UK, Ordo Templi Orientis, 1909)

55 Liber VII; Liber Cordis Cincti Serpente; Liber LXVI; Liber Arcanorum; Liber Porta Lucis, Sub Figura X; Liber Tau; Liber Trigrammaton és Liber DCCCXIII vel Ararita

56 A Thelema vallást az okkultizmus, a jóga, a keleti és nyugati miszticizmusok és főleg a zsidó kabbala elemeiből szintetizálta alapítója. Vallása rituáléit „Magick”-ként definiálta. 1907 novemberében Crowley megalapította az A.∴A.∴-t (Astrum Argentium), saját thelemita egyházát és London központjában (124 Victoria Street) felavatta annak első templomát. Az egyház hivatalos kiadványa a félévente megjelenő *The Equinox* („The Review of Scientific Illuminism”) lett.

57 Ez önmagában botrányos viselkedésnek számított a cilinderek, keménykalapok és merev felső ajkák (*stiff upper lips*) korabeli Londonjában.

a fiatal, művelt, okos nők és férfiak. Évtizedeken át, naponta többször, váltott partnerekkel szeretkezik. Meleg szeretővel⁵⁸ utazás az algériai sivatagban, El Arbától Bou Saâdán át Dā'leh Addinig, közben napfelkeltétől napnyugtáig fejből mondja a Koránt, és éjszakánként a tábornoknál bemutatja az Enochi mágia 19 démonidéző rituáléját. Hasissal, ópiummal, peyotéval, kokainnal felturbózott szex-mágia szertartások hegytetőn, a mágus élő állatot feláldozva megidézi a formacserelő Choronzon démont, a Mélység Lakóját, és rábeszéli, hogy ne akadályozza többé sem az ő, sem meztelen, gúzsbakötött, báránnyérrel leöntött tanítványa spirituális fejlődését. Crowley fiatal kora óta vegetáriánus, de megissza az áldozati állatok véréét. Thelemita apátság alapítása Szicíliában.⁵⁹ Szerzetesek és apácák: az angol kultúra krémje. Korbácsolás, önkorbácsolás, korbácsolás a fenékbe. Ha a szerzetes kimondja az „Én” szót, köteles borotvával megvágni magát, és innia kell a kolostor macskájának véréből. Biszexuális orgiák fátyalfényben kazamatában, holdfényben tengerparton, csoportos közösülés tyúkokkal, kacsákkal, libákkal, tehennel, lovakkal, kutyákkal, macskákkal. Kiutasítás Olaszországból. A Crowley *magnum opusában*⁶⁰ olvasható mondat – „*Tökéletesen ártatlan, magasan intelligens fiú-gyermek a legkiegítőbb áldozat*”⁶¹ – miatt emberáldozatra felhívással vádolják Angliában. Spirituális kutatásainak fontos területe a szexualitás, amely szerinte minden mágia alapja. A nemiség összes megnyilvánulása érdekelte.⁶² Közzétett kutatási eredményei rendszeresen jókora botrányokat keltettek a viktoriánus kor szexuális elfojtásából ébredező Angliában. Crowley – korát messze megelőzve – pontosan ismerte a botrányok reklámértékét.⁶³ Tudta, nem lenne hírértéke ha jó fiú lenne, csendes robotolna és bőkezűen adakozna, a botrányok révén mindenki ismeri az országban, naponta írnak róla az újságok, a társaságokban rendszeres pletykatéma.

Crowley hatására fordult érdeklődésem a szándékosan előidézett örülettel a lélek megtisztítására irányuló *kundalini* (*laya*) jóga kreatív meditációs gyakorlatai felé, amelyekkel ugyan nem szereztem sok barátot, de segítettek viszonylag kevés lelki sebbel túlélnem a bolsevista diktatúra Magyarországnak bűzös, ragadós poklát.

Aleister Crowley kompromisszumot nem ismerő punk radikalizmusa révén központi, meghatározó szerepet játszott a 20. század szellemtörténetében. A modernizmus korának számos jelentős személyisége – Aldous Huxley, George Orwell, Paul Bowles, Roald Dahl, Ian Fleming írók, Timothy Leary, az LSD pápája, Kenneth Anger filmművész, a kortárs boszorkánymester Gerald Gardner, L. Ron Hubbard, a Scientológia Egyház alapítója, a vallásos sátánizmus két prominens figurája, Anton LaVey és Michael Aquino, Maxwell Knight természettudós, brit mester-kém, az amerikai rakétatudós, John Whiteside „Jack” Parsons és mások – tartoztak szűkebb baráti, tanítványi köréhez. Figurája látható a *The Beatles Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* című, 1967-ben kiadott albumának borítóján. Mottója – „*Do What Thou Wilt*” (Tégy amit akarsz) – a *Led Zeppelin* 1970-es *Led Zeppelin III* lemezén olvasható. Ozzy Osbourne, a *Black Sabbath* énekes 1980-ban írt dalt *Mr. Crowley* címmel. Ha elfog a magány, felteszem David Bowie 1971-es *Hunky Dory* albumáról a *Quicksand*⁶⁴ című számot:

“*I'm closer to the Golden Dawn / Immersed in Crowley's uniform / Of imagery / I'm living in a silent film / Portraying / Himmler's sacred realm / Of dream reality / I'm frightened by the total goal / Drawing to the ragged hole / And I ain't got the power anymore / No I ain't got the power anymore...*”

Folytatása következik

58 Victor Benjamin Neuburg (1883–1940) angol író, költő

59 Cefalù, tengerparti kisváros Messinától 185 km-re nyugatra, Palermo tartományban.

60 Aleister Crowley: *Magick, Book Four, Liber ABA* (1911)

61 „*A male child of perfect innocence and high intelligence is the most satisfactory victim*”, rejtett utalás a férfi maszturbációra.

62 Analízis szex esetén általában a befogadó szerepét vállalta, ami a pszichéjét vizsgáló lélekbúvárok szerint rejtett mazochizmusára utal. Ennek a megállapításnak ellentmond, hogy szerette kikötözött szeretőit saját kezűleg korbácsolni, égetni, nádpálcázni.

63 A Sex Pistols pénz híján az együtttest botrányokkal sikeresen reklámozó menedzsere, Malcolm McLaren (1946–2010) nem titkoltan Crowley-tanítvány volt.

64 <https://www.youtube.com/watch?v=EdP5KvfxBBw>

Wael Shawky horror-trilógiája: a kereszties háborúk története – kicsit másképp

Wael Shawky: *Cabaret Crusades: The Horror Show File* (2010), *The Path to Cairo* (2012), *The Secrets of Karbala* (2014)

PS1, New York

2015. január 31 – augusztus 31.

Amikor a *Cabaret Crusades* első részét bemutatták a 2011-es őszi *Istambuli Biennálén*,¹ senki nem gondolta volna, hogy a későbbiekben még további két résszel kiegészülő bábfilm-trilógia a kortárs művészeti világ egyik hotspotja lesz néhány év leforgása alatt. Az egyiptomi születésű WAEL SHAWKY az első részt egy olaszországi ösztöndíjas tartózkodás során realizálta. A másodikat Franciaországban, a Marseilles-Provence *Európa Kulturális Főváros* programja és támogatása keretében egy Aubagne nevű kisvárosban forgatta, amire már a helyi betlehemes bábradáció és a marionettfigura-gyártás hagyományai miatt esett a választása. Ezt követően, 2012-ben történt meg az áttörés, amikor a két filmet együtt mutatták be a *documentán*.² Szólókiállítások következtek Berlinton³ Los Angelesig,⁴ a *Sydney Biennálétől*⁵ a londoni *Serpentine*-ig,⁶ a düsseldorfi K20 azon nyomban meg is vásárolta a második részt gyűjteménye számára. Ez azonban még nem minden: az intézmény magára vállalta a trilógia harmadik részének produkciós és gyártási költségeit, sőt a gyártás helyszínéül is szolgált 2014 nyarán és őszén. Míg a kiállítótérben a látogatók az első két részt nézhették meg, addig egy attól üvegfalal leválasztott területen zajlott a harmadik rész forgatása, amelynek a nézők így szintén részesei lehettek.⁷ A PS1 pedig szinte meg sem várva a harmadik rész bemutatóját, haladéktalanul beszerkesztette a programjába a trilógiát, aminek premierje így ez év januárjában New York-ban zajlott.⁸ Mi lehet Wael Shawky titka? A jól sikerült, sajnos akarva-akaratlan, a művész intenciójának ellenére is aktuálisnak tekinthető témaválasztás? A jól meg-

választott, ilyen következetességgel viszonylag ritkán használt médium? A korszellem elvárásainak megfelelő kritikus pozíció – ráadásul nem klasszikus konceptuális, hanem képi narratív formában tálalva, történelmi nézőpontot keresztül közvetítve? Valószínűleg mindezek összessége járult hozzá a szinte példátlan sikerhez. A következőkben viszont nem a következményekre, hanem elsősorban a kiindulápontra, a filmekre koncentrálna próbáljuk meg felfejteni a valóban magával ragadó és ugyanakkor mégis nehezen emészthető művek elbeszélésének szálait.

A filmeket egészen egyedivé tevő bábok a középkort megelőzően feltűnnek már az ókori kultúrákban is, hogy aztán a reneszánszban, majd a német romantikában is különös jelentőségre teygenek szert, gondoljunk csak Kleist e helyütt talán kötelezően felelegetendő esszéjére a marionettszínházról.⁹

Míg a modern művészetben a bábok szerepe talán kevésbé meghatározó, a kortársak közül egyre többen fordulnak e médium felé, ahogy például Ciprian Muresan teszi ezt bizonyos filmes munkáiban (pl. *Tiltakozom magam ellen*, 2011)¹⁰ hogy egy, a közelmúltban itthon is bemutatott példát említsek. De paradox módon Pierre Huyghe reflexív munkái (*This Is Not a Time for Dreaming*, 2004) vagy Markus Schinwald nyomasztó víziói is a bábokon, vagy bábokként viselkedő szereplőkön (*Gyerekek keresztesháborúja*, 2004) keresztül kelnek életre igazán.

A bábjáték szerepe a középkorban meghatározó, nagy jelentőséggel bírt komoly, szakrális témák vizuális megjelenítésében és megértetésében, a kor világképének közvetítésében, így bizonyos misztériumjátékokban is – a később nagy népszerűsége szert tett vásári bábjáték műfaja tulajdonképpen a vallási témájú játékokból fejlődött ki.

A bábok szerepeltetése a trilógiában hosszas mérlegelés eredménye, hiszen alkalmazásuk minden pszichológiai árnyaltságot vagy színészi hatáskeltést lehetetlenné tesz – Kleist találó megfogalmazásával élve: a bábu „nem tud szenvelegni”,¹¹ s ez a művész számára, úgy tűnik, döntő fontosságú. A bábok érzelmentessége, a gyakran monoton hangon előadott monológok mind a pártatlanság, a neutralitás céljait szolgálják, a néző számára az első pillanattól megnehezítve a bármelyik figurával való azonosulást. Az első rész „készen kapott”, egy torinói magángyűjteményből¹² kölcsönzött fából készült bábfigurákkal szemben, amelyek minden torz vonásukkal együtt tagadhatatlanul emberi alakokat jelenítettek meg, a második és harmadik részben már Shawky tervei alapján készült bábokat, egzotikus emberi-állati keveréklyényeket látunk. A második részben feltűnő, agyagból és kerámiából készült tevé- és macskaemberek, zsiráfokhoz hasonló teremtmények még szürreálisabbá teszik a kegyetlenségében mondjuk Marlowe-i drámákhoz hasonlító véres színjátékot, amelynek valóságalapjáról a saját érdekünkben gyakran hajlandók vagyunk megfeledkezni. A harmadik, költségigényében az első két filmet messze meghaladó rész báb-jait (szám szerint százötvenet) muránói üvegből fűjták helyi mesterek szintén a művész tervei alapján.¹³ Itt Shawky már teljesen elszakad a valóságtól: az áttetsző, csillogó bábok hol furcsa kis úrlényekre, hol életre kelt korallokra, hol a század-előn oly népszerű afrikai maszkokra emlékeztetnek. A lényeg, hogy tökéletesen azonosíthatatlan, idegen kreatúrák, akik mintegy felsőbb hatalomnak engedelmessé cselekszenek – többnyire gyilkolnak, pusztítanak és rombolnak – a történelem színpadán.

Shawky a történelmet mint egyéni szereplőkkel, azok érdekeivel és ellenérdekeivel tarkított elbeszélést látatja: olyan színpadként, ahol e szereplők a sors kezében tartott zsinórokon függnek, a zsinórok szálai pedig az egymás ellen áskálódó, egymás életére törő s azt minden hezitálás nélkül kioltó játékosok feje fölött húzódnak olyan magasan, ahova a szereplők, ha akarnának, se látnának el. Bár a „ki mozgatja a történelmi szálakat?” kérdésre nem kapunk választ, a „táv-irányítású” bábuk nem hagynak illúziót a felől, hogy a hatalom, manipulálhatóság és kisszerű egyéni érdekek állnak a politikai cselekvések és kenetteljes vallásos magyarázatok háttérben.

Shawky forrása AMIN MAALOUF libanoni történész 1983-as könyve, a *Les croisades vues par les arabes*,¹⁴ amely tulajdonképpen nem a számunkra közvetített és magától értetődő nyugati történelemírás felől, hanem a megtámadottak, az arab-muzulmán világ szemszögéből beszéli el a történelem egy jól

1 <http://12b.iksv.org/en/>

2 *dOCUMENTA(13)*. Kassel, 2012. június 9 – szeptember 16. <http://d13.documenta.de/#participants/participants/wael-shawky/>

3 *Wael Shawky: Al Araba Al Madfuna. Ernst Schering Foundation Art Award 2011*. KW Institute for Contemporary Art, Berlin, 2012. augusztus 26 – október 21. (http://www.kw-berlin.de/en/exhibitions/al_araba_al_madfuna_ernst_schering_foundation_art_award_2011_53)

4 *Hammer Project: Wael Shawky*. Hammer Museum, Los Angeles, 2013. augusztus 17 – 2014. január 5. (<http://hammer.ucla.edu/exhibitions/2013/hammer-projects-wael-shawky/>)

5 *19th Biennale of Sydney*. Art Gallery of New South Wales, 2014. március 21 – június 9. (<https://www.biennaleofsydney.com.au/19bos/artists/shawky/#>)

6 *Wael Shawky: Myths and Legends*. Serpentine Gallery, London, 2013. november 29 – 2014. február 9. (<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/wael-shawky>)

7 *Wael Shawky: Cabaret Crusades*. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen – K20 Grabbeplatz, Düsseldorf, 2014. szeptember 6 – 2015. január 4. (<http://www.kunstsammlung.de/en/discover/exhibition-archive/2014.html>)

8 <http://momaps1.org/exhibitions/view/394>

9 Kleist, Heinrich von: *A marionettszínházról*, in: Kleist: *Esszék, anekdoták, költemények*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001. 186–192. Ford.: Petra-Szabó Gizella.

10 A videó Muresan *Egzisztenciátokat szerződés szavatolja* című kiállításán volt látható Budapesten a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeumban (2015. január 16 – március 22).

11 *Ld. uo. 190. o.*

12 <http://www.museumarionettelupi.com/>

13 Kiállítva: *Glasstress Gotika*. Az 56. Velencei Művészeti Biennále kísérő kiállítása; Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Velence, 2015. május 9 – november 22.

14 Magyarul: *A kereszties háborúk arab szemmel*. Európa Kiadó, Budapest, 2002. Ford.: V. Tóth László.



WAEI SHAWKY
Cabaret Crusades: The Horror Show File, 2010, HD video, color, sound, 31:49 min. Video still
Courtesy the artist and Sfeir-Semler Gallery, Beirut / Hamburg

ismert, a történelemben kötelező tananyagként felbukkanó epizódját. Shawky nézőpontja e tekintetben akár zavaró is lehet, hiszen egy, az „elfogadottól” eltérő narratívát helyez a cselekmény középpontjába. Ugyanakkor számára a történelem és annak közvetítése is feldolgozandó nyersanyag, erről a következőket mondja egy vele készült 2011-es interjúban:¹⁵ „Az emberek elbeszélései, melyeket aztán történelemnek tekintünk, tartalmazhatnak valós elemeket is, de valójában megrendezett történetek, melyekben keveredik a színház és a történelem. Ezért választottam a »Cabaret Crusades« címet. A kabaré a történelmi látványosság színpada. Ellentmondásossága abban gyökerezik, hogy részben a valóságon, részben pedig az előadáson alapszik. Én nem hiszek a történelem egyetlen verziójában, ezért számomra ez a bizonytalanság meghatározó.”

Ebből következik, hogy a látványosan mesterséges jelleg hozzátartozik Shawky történelem-olvasatához és interpretációjához: ennek segítségével „rekonstruálja” a kereszties hadjáratok arab világát, a kor hatalmi viszonyait – szabadon élve a színpadi illúzió, hatáskeltés és a művészi fantázia eszközkészletével.

A három film a kereszties háborúk 1095 és 1204 között zajló történéseit „dokumentálja” II. Orbán pápa clermont-i, a keresztényeket harcra szólító beszédétől Konstantinápoly 1204-es lerombolásáig. Míg az első rész, a *Horror Show File* (32 perc) története még többé-kevésbé követhető és elmesélhető – már amennyiben a későbbiekben megértjük a film első néhány percének, a pestis sújtotta Konstantinápoly (541) ábrázolásának jelentőségét, amivel Shawky tulajdonképpen az események eredőjére és a kereszties hódító hadjáratok mozgatórugójára utal. A járványoktól, a folyamatosan felbukkanó pestistől, éhínségtől gyötört Bizánci Birodalom ugyanis képtelen lett volna a túlélésre a kereszties háborúk nélkül, amelyeknek sokkal inkább voltak gazdasági-politikai okai, semmint valási természetűek, vagyis az Isten nevében Jeruzsálem felszabadítására irányuló dicső küldetés. Az első film tehát az első hadjáratra koncentrál, középpontjában pedig Jeruzsálem 1099-es meghódítása áll. Shawky paradox módon épp az érzelmekre képtelen bábok révén jeleníti meg félelmetes erővel a muzulmán világ cselekvésképtelenségét és döbbenetét a rájuk törő invázióval szemben. A film egyik legerőteljesebb jelenete az adoptálási szcena, amikor bouillon-i Baldwint, az egyik kereszties (frank) hadurat kétségbeesésében örökbe fogadja

¹⁵ Az interjút Jacques Sapięga készítette a Cabaret Crusades: The Horror Show File bemutatása alkalmából a brüsszeli Kunstenfestivaldesarts-on 2011-ben. V.ő.: uő: *Scenes de croisades. Cabaret Crusades. The Path to Cairo de Wael Shawky*, Aix-en-Provence 2013, 35. ff.

WAEI SHAWKY
Cabaret Crusades: The Path to Cairo, 2012, HD video, color, sound, 60:00:53 min. Video still
Courtesy the artist and Sfeir-Semler Gallery, Beirut / Hamburg



az örmény uralkodó és felesége, így remélve kegyelmet maguk és udvaruk számára, ami aztán persze nem adatik meg.

A *The Path to Cairo* (58 perc) az első és a második hadjárat közötti időszak (1099–1146) foglalkozik. Jeruzsálemet elfoglalták, a város romokban hever. A muzulmán világ épp hogy kezdi kiheverni a rá mért csapást. Elkezdődik a helyreállítás és az összefogási kísérletek időszaka. A film a szövetségkötésre, a megegyezésre irányuló próbálkozásokat követi nyomon, nem hagyva azonban figyelmen kívül, hogy ezek szinte minden esetben az egyéni érdekeken, az egyes helytartók, uralkodók, kalifák hatalomvágyán és kapzsiságán buktak el. A film cselekménye az egyezkedések, árulások, meghiúsult szövetségek történeteinek útvesztőiben bolyong, ahol csak az emberi gyengeség, hiúság és kegyetlenség a visszatérő motívumok. Míg Shawky az első részben még következetesen szem előtt tartja Maalouf elbeszélését, addig a *The Path to Cairo* már el-elrugaskodik attól: variálva az eseményeket, összekeverve az idősíkokat követhetlenebbé teszi a cselekményt.

A Shawky által alkalmazott narratíva meghatározó eleme a beszélt és énekelt arab nyelv – minden szereplő, az arabok által frankoknak nevezett kereszties lovagok, a keresztény egyházi méltóságok, de még a pápa is arabul beszél. Ez nemcsak a nézőpont (az arab perspektíva) hangsúlyozásának fontos eleme, de a szereplők felcserélhetőségének, általában negatív karakterjegyeik hasonlóságának kiemelésére is szolgál. A zenei betétek igen hangsúlyos részét teszik ki mindhárom résznek. Ezek között találunk korabeli szakrális és profán énekeket ugyanúgy, mint egyiptomi elektronikus zenét. De a *The Path to Cairo*-ban például felbukkan a kereszties háborúval semmilyen kapcsolatban nem álló, a narratívát mintegy elidegenítő Roland-ének egy részletének arabul énekelt változata is.

A második rész a muzulmán világ keresztények elleni összefogását fáradságosan és nem kevés (vér)áldozat árán előkészítő hadúr, Imád ad-Dín Zangi Edessza fölött aratott győzelmével (a város visszafoglalásával), majd a hadvezér meggyilkolásával végződik.

Az egész estés film hosszúságú, összegző harmadik rész, a *The Secrets of Karbaala* (90 perc) a második, harmadik és végül a negyedik, Konstantinápoly lerombolásához vezető hadjárat eseményeit, az 1145 és 1204 közötti időszakot követi nyomon. Pontosabban, egyáltalán nem követi, hanem az eseményeket alapul véve, azokat szabadon elrendezve, időnként párhuzamosan bemutatva vagy éppen tekintetbe nem véve mutatja be a 11. század második felének történéseit. A főszereplők többek között Szaladin egyiptomi szultán, I. (Oroszlánszívű) Richárd angol király, I. (Barbarossa / Rótszakállú) Frigyes német-római császár és még sokan mások. A címadó, a történetbe illesztett kerbelai csata például a filmbéli történéseket jóval megelőzve, 680-ban zajlott. Ám Shawky megítélése szerint jelentőségétől, amely az arab világban a síiták és szunniták közötti, azóta is folytonos vérontásokat szülő töréshez vezetett, és az arab világ cselekvésképtelenségének egyik meghatározó oka volt a kereszties háborúk idején, nemcsak akkor, de azóta sem lehet eltekinteni.

A töredezett, több síkon zajló elbeszélés szándékosan törekszik a lineáris narratíva és történelemszemlélet összezavarására. Erre erősít rá látványban a – többek között – párhuzamosan zajló vagy éppen egymásnak feszülő események megjelenítésére szolgáló, a harmadik film szettjéhez tervezett különleges forgószínpad, amely a bábok mellett a projekt legköltségesebb eleme volt. Bár sokak szerint felesleges volt a látványelem megépítése, mivel elvonja a figyelmet a statikusságukban is rendkívül szuggesztív bábokról, engem már a harmadik film első percei, a mekkai Kába kő körül keringő zarándokok megjelenítése – amit Shawky a színpad segítségével igen erőteljesen vizualizál – meggyőzött arról, hogy jóval több pusztán látványelemnél. Koncentrikus körei, amelyekből





Wael Shawky
Marionette from *Cabaret Crusades: The Secrets of Karbalaa*. 2014. Courtesy the artist and Galerie Sfeir-Semler, Beirut and Hamburg.

nincs kilépés, csak állandó körforgás, s ugyanakkor egy helyben járás, jól szimbolizálják nemcsak a folyamatosan egymás körül keringő bábfigurák párharcait, de a történelem sajátos paradoxonát is: igazi előrelépés tulajdonképpen nincs, folyamatos visszatérések és ismétlődések, kudarcra ítélt közeledési kísérletek viszont annál inkább. A keresztes háborúk mozgatórugói – a filmek szereplői által megjelenített kicsinyes érdekek, nyereszkesedés, manipulációk, taktikák – így szintén rendszeresen visszatérő elemnek tűnnek a történelem (forgó)színpadán. A színpad pedig hol mandalaként, hol hatalmi saktáblaként, hol színes mozaiként vagy éppen mobil városfalként képez folyamatosan átalakuló hátteret az éppen aktuális történésekhez.

A történet tulajdonképpen elmesélhetetlen: a csaták, harcok, szövetségek örök körforgásában nehéz megkülönböztetni egymástól jót és rosszat, nem tudjuk eldönteni, hogy tulajdonképpen a győztesek vagy a legyőzöttek oldalán állunk-e – de a szerzői szándék, ahogy korábban már esett róla szó, épp ezt célozza, szándékosan ellehetetlenítve az állásfoglalást. Ezért nincsenek jó vagy éppen gonosz bábozók a trilogia egyik részében sem, sőt, előfordul, hogy bizonyos figurák különböző szerepekben is feltűnnek. Bár Shawky meglátása szerint a bábozókban van valami naivitás vagy ártatlanság, a néző számára talán mégsem ez az első tulajdonságuk, ami szembetűnik. Sokkal inkább látszanak torznak vagy éppen kegyetlennek, a filmek pedig nemcsak a cselekményeknek, de maguknak a bábozókak köszönhetően nyomasztóak. Kegyetlenségük persze elsősorban cselekedeteikből fakad: testvér- és gyerekgyilkosságok, véres bosszúk, orvgyilkosságok, az árulók tetemeit a kutyák elé vető hadurak, lelkiismeret-furdalás nélkül ellentétes oldalakkal érdekszövetségeket kötő városvezetők – például a Konstantinápolyt végül elfoglaló velencei flottát irányító, zseniális taktikus Enrico Dandolo dózse intrikái – és még sorolhatnánk. A velencei kormányzóságot több mint nyolcvan évesen megszerző dózsét „megszemélyesítő” báb egyébként egészen rendkívüli: terrakotta színű, kacsacsőrű emlíőre emlékeztető, nehezen mozgó, de lomhaságában is fenyegető, a szó tágabb értelmében véve uralkodói üvegfigura – paradox módon látványos cáfolata a marionettfigurák semleges-ségéről vagy jellegtelenségéről vallott elképzelésnek.

A cselekmények háttérül szolgáló díszlet mindhárom film esetében más: míg az első részben épített, a bábozók arányaihoz igazodó háromdimenziós díszleteket látunk, a második részben a centrálperspektívát figyelmen kívül hagyó, mozaik-szerű, festett fa és papírmásé díszletek képezik a hátteret, mintha csupán épületek sziluettjeit látnánk. A harmadik részben pedig a forgószínpadot agyagból formázott, háromdimenziós, sematikus épület-makettek egészítik ki. A háttér – ahogy a bábozók mozgása, és a zenei betétek is – a cselekmények színpadiasságát, megrendezett, mesterséges jelleget hangsúlyozzák. Valóban kabarét látunk, ha nem is a szokásos fajtából, hanem inkább a feketéből, ahol a szemünk előtt zajló történések kegyetlenségét csak abszurdításuk múlja felül.

Shawkynak nem célja a hadjáratok nyomán követése, lényeges állomásaik felidézése. Elbeszélésében saját struktúrát és hierarchiát követ: a történelmi emlékezet elfogadott sémáit figyelmen kívül hagyva, adott esetben ennek szempontjából „periferikus” eseményeket emel a cselekmény középpontjába, míg döntő fontosságú epizódok fölött egyszerűen elsiklik. Ebből következőleg természetesen adódik a kérdés, hogy ki is dönt valójában (történelmi) centrum és periféria sorsáról, illetve milyen mintákat veszünk adottnak és megkérdőjelezhetetlennek a történelmi műfeldolgozás tekintetében? Felmerül továbbá az is, hogy vajon a trilogia kapcsán beszélhetünk-e a kortárs művészetben oly gyakran alkalmazott re-enactment egy sajátos változatáról? Amennyiben Inke Arnsnak¹⁶ a Former West Budapestten tartott nyilvános szerkesztőségi találkozásán a *Performing the End of History* szekcióban elhangzott előadására támaszkodunk,¹⁷ és a kortárs művészeti re-enactmentet a történelem dekonstrukcióját, illetve a történelem saját olvasatát lehetővé tevő eszköznek tekintjük, mindenképpen. Shawky természetesen nem a kollektív emlékezetre, hanem egy kollektív történelemszemléletre támaszkodik, ezt mediatizálja sajátos eszközökkel, a bábozók, melyek segítségével a történelmi események elidegenítését is véghezviszi, így kísérve meg az (történelmi) emlékezet újírását.

A keresztes hadjáratokat (történelmi tényekre támaszkodva) a gyarmatosítás korai példáiént bemutató filmek tanulsága az a mindenki számára nyilvánvaló, mégis fájdalmas felismerés, hogy a történelem emberi érdekek és szenvedélyek mentén íródik.

A három epizódon keresztül feldolgozott történet mozgatórugói árulás, erőszak, intrikák, hatalomvágy, gyávaság és megalkuvás. Shawky mindezeket a korabeli politika meghatározó tényezőiként látta és elzárkózik az elől az értelmezés elől, hogy filmjeiben a mai arab világban zajló történések sajátos olvasatait lássuk. De mégsem könnyű eltekinteni ettől a szinte egyértelműnek tetsző nézőponttól. Jeruzsálem, Damaszkusz, Bagdad vagy Aleppó – csak néhány azok közül a városok közül, amelyek Shawky filmjeinek visszatérő helyszínei – szinte napi rendszerességgel bukkannak fel a híradókban, a weben, amikor a mai eseményekről, aktuális hatalmi harcokról és vallási háborúkról, feloldhatatlan konfliktusokról szóló híreket nézzük. A trilogia a lerombolt, lángoló Konstantinápoly képével zárul, ahol a temetetlen (keresztény) holtak fölött isten dicsőségét zengő-gajdoló (keresztény) velenceiek ülnek örömmünnepet¹⁸ – Irakban, Szíriában, Nigériában és másutt pedig a saját hittestvéreiket gyilkoló muzulmánok dicsőítik a Próféta hatalmát a legszelebb nyilvánosság előtt. Mit is mondhatnánk? A történelem folyamatosan ismétli önmagát.

Ám Shawky-t nem az aktualizálás és a mai helyzetre vonatkoztatás lehetőségei, sokkal inkább a történelemírás mechanizmusai érdeklik, a három filmen keresztül közvetített kritikai hangvétel ezen elvekre, s azok feltétel nélküli elfogadása ellen irányul. S ha magunkhoz térünk a közel háromórányi filmananyag okozta sokkból, érdemes megfontolni ezt a viszonylag egyszerű üzenetet.

Felhasznált irodalom:

Wael Shawky: *Cabaret Crusades*, Catalogue, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2014.

Adriano Pedrosa interjúja Wael Shawky-val. In: Jens Hoffmann, Adriano Pedrosa (szerk.): *Untitled. (12th Istanbul Biennial)*, Catalogue, 2011, 260–263. o.

¹⁶ Inke Arns elméletirő, kurátor, a dortmundi Hartware MedienKunstVerein művészeti vezetője. A *History Will Repeat Itself. Strategies of Re-enactment in Contemporary Art* (KW, Berlin, 2007. november 18 – 2008. január 13.) című kiállítás rendezője és a kiállításához kapcsolódó, a témában gyakran idézett katalógus szerkesztője.

¹⁷ *Repedés a történelem múzeumán. Itt jön be a jövő? tranzit.hu konferencia és nyilvános FORMER WEST szerkesztőségi ülés.* FUGA, Budapesti Építészeti Központ, 2015. május 13 – 14. <http://www.formerwest.org/PublicEditorialMeetings/TherelsACrackInTheMuseumOfHistoryThatHowTheFutureGetsIn>, részletes program: http://hu.tranzit.org/file/Conference_Program.pdf

¹⁸ A Konstantinápoly fölött aratot 1204-es győzelem tulajdonképpen a III. Ince pápa által Egyiptom felszabadítására meghirdetett, aztán – többek között Enrico Dandolo intrikáinak köszönhetően – radikálisan más irányt vett negyedik keresztes hadjárat dicstelen végpontja. Konstantinápoly feldúlásának hírére a csalódott és felháborodott pápa kiátkozta az általa összehívott keresztény hadat.

Fekete Vali

A testem maga az esemény

Mein Körper ist das Ereignis

MUMOK, Bécs
2015. augusztus 23-ig

A művész önabrázolója mindig is sokat elárult a korról, amelyben élt, de talán egyik korban sem mond olyan sokat, mint amikor nemcsak a saját teste válik a műalkotás tárgyává vagy részévé, hanem maga lesz a műalkotás. S e műalkotás-létét önmaga a destrukciójával idézi elő. „Egy művészen eleve kell, hogy legyen valami önvészélyes. Ez azonban önmagában nem elégti ki. Ugyanazt az előre-láthatatlan megváltó gesztust, mely nem az övé, mely kegyelemként éri, mellyel nem ő választ, hanem őt választják, most már saját magán akarja végrehajtani, illetve végrehajtatni. Műalkotássá kényszeríti magát; saját Gólemje lesz” – írja Hajas Tibor.¹ A performansz antropológiai értelemben azon testtechnikákhoz tartozik, amelyek a testet az első és legtermészetesebb technikai tárgyként, ugyanakkor az ember technikai eszközeként kezelik. Az akcióművészet történeti szempontból részben a 20. század eleji dadaizmus radikalizmusát, politikai szerepvállalását, manifesztációit és provokatív művészeti kísérleteinek örökségét, részben az európai informel gesztusfestészetének hatását tükrözik.

Markánsan elkülöníthető a 60-as, 70-es évek performansz-mozgalmaitól azonban a bécsi akcionizmus, amely a performansz-művészet legradikálisabb irányzata. Freud és Wittgenstein városában már a 20. század elején Klimt, Kokoschka és különösen Schiele feszegették a művészi ábrázolás határait. De az akcionisták a II. világháború kényszerű örököseiként egy olyan országban éltek, ahol a náci múltat elfojtották, sőt eltemették a kispolgári normák közé. Ahogy a kiállítás egyik kurátora, Eva Badura-Triska is hangsúlyozza, épp ezért az akcionisták a direkt konfrontációt keresik a fizikai és pszichikai realitással szemben, egészen a legelviselhetlenebb, a legelfojtottabb dimenzióig.

Provokációikkal a beteg kispolgári normák ellen léptek fel és egyfajta freudi örökségként a tudattalan felszabadítását tűzték ki célul. E tartalmak felszabadításának forrása a katarzis, amely szándékosan vagy szándéktalanul ugyancsak visszavezet a dadaizmus határmezsgyéjére is, ahol a francia Antoin Artaud a *Kegyeltenség színházának kiáltványában*² a beteg és haldokló európai kultúra feltámasztásának lehetőségét a rítusok felelevenítésében és a rituális esemény katartikus átélésében látja. Ezért itt már nincs szorosan vett festészetéről szó, a festék többnyire csak kiegészítője a mindenféle más állati és/vagy emberi testhez kapcsolódó (szőr, toll, ruha, etc) vagy abból származó (vér, vizelet, fekália, állati belsőségek) anyagoknak.

A kiállított művek két nagy fejezetre bonthatók: a bécsi akcionizmust GÜNTER BRUS, OTTO MUEHL, HERMANN NITSCH és RUDOLF SCHWARZKOGLER művei reprezentálják, míg a nemzetközi performansz irányzatokat többek között JOSEPH BEUYS, CHRIS BURDEN, BRUCE NAUMAN, PAUL MCCARTHY, YOKO ONO, a linzi VALIE EXPORT, a szerb MARINA ABRAMOVIC és TOMISLAV GOTOVAC, a román ION GRIGORESCU, a bolgár ANESTHIS LOGOTHETI, a lengyel EWA PARTUM munkái képviselik.

A kiállítás a MUMOK legalsó két szintjén fogadja a látogatókat, mintegy szimbolikusan is kifejezve a bécsi akcionizmus egyik központi kérdését, a tudattalan felszabadítását, amely köré szerveződik a saját gyűjteményből származó fotókon, videóinstallációkon bemutatott akciók jelentős része. Ahogy egyre lejjebb



WIENER GRUPPE: Franz J. Hubmann, Friedrich Achleitner, H.C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Oswald Wiener | 2 welten (2. literarisches cabaret), 1959, FF fotó | © Franz J. Hubmann, Friedrich Achleitner, H.C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Oswald Wiener | Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien

haladunk, a tematika szempontjából is egyre mélyebbre hatolunk a tudatalatti spirálba, miközben a videókat felvonultató terem rendezése hidegen, kizárólag az akció-dokumentumok bemutatására törekszik. Nincsenek tárgyi elemek, színes képek is alig. Akár egy laboratóriumban, kissé unalmasan, hangsúlyosan minimalistán, érzékietlenül és távolságtartóan sorolódnak a test köré szerveződő nagyon is érzéki tematikák. Ezt a hidegséget ellensúlyozzák egy másik tér félhomályos intimitásában a performanszokról készült színes óriásfelvételek. A kiállítás első fejezete olyan akciókat mutat be, amelyek a zene és az irodalom határátlépései, vagy még inkább redukciói. Itt láthatók a tradicionális költészettel, zenével és irodalommal radikálisan szakító WIENER GRUPPE irodalmi kabaréi és az elhíresült zongoratorés, amelyben a zongora az anyagi fölény és a burzsoá kultúra szimbólumaként szerepelt. Ez az áldozati szerep aztán többször és más akcióban rajta ragad. Sőt, a fluxushoz tartozó Nam June Paik egész sorozatot hozott létre preparált zongorákból, amelyek egyik, a Wuppertáli Zene-kiállításon bemutatott darabján Joseph Beuys is „játszott”. Vagy Peter Weibel *Aktionskonzert für Al Hansen* című performanszát is itt kell említeni, melynek során leragasztott szemekkel írógépelt, s az így írt leveleket később Otto Muehl olvasta fel. A Muehlék luftballonkoncertjéről készült fotókat is a kiállításnak ezen a részén láthatjuk. Szinte kilóg a sorból EWA PARTUM *Activpoetry* (1973) és VALIE EXPORT *Sehtext: Fingergedicht* (1968–73) című performansza, melyek láthatóvá teszik a nyelv elemeit és olyan jelekké alakítják, amelyeket a test térbeli fizikai

RUDOLF SCHWARZKOGLER

3. Aktion „mit einem menschlichen Körper”, Sommer 1965, 196, FF fotó, 40×30 cm | Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Leihgabe der Österreichischen Ludwig-Stiftung, seit 1984 | © Österreichische Ludwig-Stiftung | Photo: mumok



¹ Hajas Tibor: *Szövegek*. Enciklopédia Kiadó, Budapest 2005 p. 329.

² Artaud, Antonin: *Artaud, a mumus és A tarahumarák*. Vál, szerk., utószó Fekete Valéria, ford. Betlen János, Szeredás András, Tandori Dezső. Orpheusz Könyvek, Bp., 1998



Részlet a kiállításról
Mein Körper ist das Ereignis. Wiener Aktionismus und internationale Performance / My Body ist he Event. Vienna Actionism and International Performance, mumok, Wien, 6.3. – 23. 8. 2015 © Photo: mumok / Laurent Ziegler

megjelenésén keresztül érzékelhetünk. Valie Export a jel-nyelvvvel teszi ezt, hisz a jel hordozója maga a test. Partum pedig híres költők verseinek betűit összekeveri és egy domb oldalról szórja a természetbe.

Az akcionizmus áthágja a tradicionális kereteket, s a festészetet és a szobrászatot radikálisan kiterjeszti. A *Festészet és a szobrászat kiterjesztése* cím alatt olyan művek láthatók, melyek a testek és az anyag találkozása révén születnek meg, és a test a mű része vagy főszereplője. Itt látható GÜNTHER BRUS *Ana*, CAROLEE SCHNEEMANN *Meat Joy*, OTTO MUEHL *Zock Exercises* című műve: ezekben a test élő ecsetként funkcionál a fehér fal térben. A test élő-mozgó szoborként jelenik meg *Wiener Spaziergang* (1965) című akciójában is: saját testét öltönybe öltöztetve teljesen fehérre festette, melyen középen egy fekete vonal haladt át. Így igyekezett eljutni a bécsi Heldenplatztól a Stephansplatzig, míg nem rendőrök útját nem állták és le nem tartóztatták. Hasonlóképpen történt TOMISLAV GOTOVAC belgrádi akciójában, aki meztelenül sétált a városközpontban, időnként felkiáltva: *Ártatlan vagyok!*

A harmadik és leggazdagabb anyagot felvonultatott rész a testtel, mint a tapasztalat médiumával, az analízis tárgyával vagy a szociális/társadalmi ellenállás eszközével foglalkozik. És mivel a jelentéstartalmak ilyen összetettek, ez a kiállítási anyag a legszélsőségesebb válogatásokat tárja elénk. A 60-as években számos művész a testanalízist teszi művészetének témájává, és performanszaikban a test fiziológia folyamatait látatják úgy, mint akár a járást, a szimpla lélegzést vagy olyan tabutémákat, mint a vizelés, ürítés, szexualitás. A kiállításon PAUL MCCARTHY videója a járást, a fordulást, míg YOKO ONO *Fluxfilmjei* az egyszerű pislogást vagy a fenék járás közbeni mozgását mutatják be. Günter Brus, Otto Muehl és ION GRIGORIESCU viszont a szülés témájával foglalkoztak akcióikban. Az akciókban szereplő test csonkítására, szenvedésére mint a testanalízis radikális formájára tekinthetünk. Ez az irányzat távoli kapcsolatba hozható Hieronimus Bosch festett vízióval, vagy a középkori vallási szokásokkal, amelyekben a szenvedő testet és a megtépett ruhát vallási jelentőséggel ruházták fel. „A szenvedő emberi test középkori felfogásáról szólva legelőször a pokolban és a purgatóriumban elszünetelt szörnyszerűségek jelennek meg a szemünk előtt. (...) például a Tundal és Owein pokoljárásáról szóló népszerű történetekben, s persze Dante Isteni színjátékában. Érdekes és furcsa problémával szembesült itt a középkori teológia: ha a halott lelke különválik a testétől, hogyan szenved el a rá mért büntetést? A kínszenvedést láthatólag csak testi formában tudták elképzelni: kínszerekkel, sebekkel, összetört csontokkal, jajgatással – tehát újabb testi létet tulajdonítottak a purgatóriumban és a pokolban sínylődő lelkeknek (...)”³ A 60-as évek akcióiban így köszön vissza a vezeplés, a mártírság, az önsanyargatás, s a szenvedések bemutatása és átélése mintegy felhívja a figyelmet a megváltatlan világ kilátástalan állapotára. „A performansz a búcsúzás *gesztusa*, a *búcsú lehetetlen kísérlete egy olyan állapotban, amikor már nem létezik semmi, amitől búcsút lehetne venni.*”⁴ Míg a korai akcióikban Brus, Nitsch és Schwarzkogler a sérüléseket és a csonkításokat csak szimbolikus formában mutatták be, addig 1968-ban Brus a valódi én csonkításával kísérletezik.

3 Klaniczay Gábor: *Elgyötört test és megtépett ruha*; Két kultúrtörténeti adalék a performance gyökereihez Szöke Annamária (szerk.): *A performance-művészet*, Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest, 2000, p. 145–183.

4 Hajas Tibor: i.m.: p. 330.

„A performer fizikai jelenléte szexuális erőterben hat; az izgalmat azonban, amelyet kivált, a halál vonzása, a halál szexepilje teremti meg.”⁵

Brus utolsó akciója 1970-ben a *Zerreißprobe* (Stress Teszt) címmel korábbi kísérleteinek valóságos tetőpontja, s egyben végpontja is volt, melyben nyilvánosság előtt vizelt és megitta a vizeletét, majd őrjöngésbe kezdett és átvágta borotvált koponyáját. GINA PANE különféle eszközökkel szintén csonkolta a testét. 1973-ban Valie Export meztelenül sétált keresztül egy elektromos folyosón (*Hyperbulie*), MARINA ABRAMOVIC pedig hol annyira agresszíven fésülte a haját, hogy már fáj, hol, mint *Thomas Lips* (Tamás ajkai) című akciójában, a test fiziológiájának határait feszegeti: megevett egy kiló mézet és megivott egy liter vörösbort, majd egy borotvával csillag alakú sebet vágott a hasára, utána véresre korbácsolta magát, végül ráfeküdt egy kereszt alakú jégtömbre. Fentről infravörös lámpa égette testét. Akciójának szimbolikája a keresztény liturgia elemeit konkrét képi vagy asszociatív síkon idézi. A pogány önfelszabadító rítusok és a keresztény szimbolika keveredése leginkább HERMANN NITSCH műveiben ragadható meg.⁶ Nitsch mellett Schwarzkogler sámán-szerű akcióját és a kubai születésű ANA MENDIETA vér, tűz, föld és víz testképeit és földtesteit emelném itt ki. A kiállítás elsősorban a test szempontjából mutatja be a 60-as 70-es évek akcionista irányzatait, leginkább azért, mert a test szélsőséges reprezentációjának középpontba helyezésével lehet a bécsi változattal párhuzamos összehasonlíthatóságokat tenni. Ezért érezhetjük úgy, hogy a válogatás mindezekkel együtt a 20. századi performansz-művészetnek és body art-nak csupán egy szűkebb keresztmetszetét tárja elénk és sokakkal (pl. Yves Klein, Gilbert és George) együtt az irányzat magyar képviselői (Erdély Miklós, Hajas Tibor) teljesen kimaradnak belőle.

5 Hajas Tibor: i.m.: p. 330.

6 Ennek részletesebb dokumentációját ezzel a kiállítással egyidejűleg a bécsi Theaternuseum *Létezésfestivál* című kiállítása mutatja be: *ExistenzFest*. Hermann Nitsch und das Theater. Theaternuseum Wien, 2016. január 11-ig



Ha a Kiscelli Templomtérbe lép az ember, rögtön sajátos erőteret érez. Monumentális tér, súlyos derékszögek és árkádok geometriája, sárgás-szürkés málló vakolat-maradványokon, vöröses-szürkés téglák rétegein áthallatszó-áttetsző évszázadok. Sötét zugok, rusztikus felületek, szakrális atmoszféra. A *térerő* akadozik, más erők lépnek működésbe, különösen e beszédes falfelületek, időrétegek előtt lógó Fukui YUSUKE-képek mentén. A régóta itt élő japán művész most tehát egy európai barokk tér időrétegeibe hozta képekbe sűrített fizikai történéseit, távol-keleti kalligrafikus önmagát és egy letisztult kortárs festői magatartást. Fekete alapú, ezüst vonalrendszerekkel telerótt vásznakat, erőterek két dimenzió(k)ba zárt objektumait látjuk, melyeken európai stílár olvasatunk szerint gesztusok, lírai vonalrendszerek fedik egymást, s melyek itt most egymást fedő szövetként, fizikai törvényszerűségek erőterei szerint rendeződnek el. A szerb származású tudós-feltaláló gömbjének energiasugaraira emlékeztető, azokból táplálkozó képek (*Tesla – World Wireless System*-sorozat, 2011–2013) alkotják az egyik, kisebb képekből álló sorozatot, melyek interneten talált fotók alapján készültek.

A klasszikus távol-keleti térértelmező és képkalkító gondolkodásban a viszonylatot jelzészzerűen modellező folt és kalligrafikus gesztus teremt teret és atmoszférát. Míg az európai festészetben először talán az impresszionizmus és az expresszionizmus, mely a festészet mibenlétét alkotóelemei felől kutatta, közelítette, majd az avantgárd és neoavantgárd számos törekvése tette ugyanezt. Fukui Yusuke e sorozatain a legtágabb értelemben vett tudományos és művészi eredetű gesztusok szintézisét hozta létre. Vizuális és szellemi metszéspontjait annak a gondolatnak, hogy „a tények az emberé, a valóság Istené, a tudomány és a művészet pedig nem tesz mást, mint e kettőt próbálja feltárni és egyeztetni”¹. Yusuke a 2011-ben elkezdett Tesla-sorozatot szándékosan tartotta vissza kiállításoktól, de már nagyon készült arra, hogy bemutassa őket. Igaz, hogy fekete-térré alapozott nagyméretű festővászonra készültek, de inkább grafikai jellegű munkáknak tartja őket. Viszont a 2014–2015 során festett nagyobb méretű olajvászon képek már annak a tudatában készültek, hogy a Kiscelli Múzeum templomterébe fognak kerülni. Ezek a legkülönbözőbb kék árnyalatokban testet öltő, ezüstszínű vonalakkal felülírt lírai gesztusok mozognak lineáris vagy centrális erők mentén. Az utóbbi leírni kísérelt öntörvényű, bár nyilván bonyolult matematikai algoritmusokkal definiálható többdimenziós történéseket verbalizálni meglehetősen problematikus, a tárlat megnyitóján Petrányi Zsolt ezért nyúlt sajátosan érzékletes asszociációval egy erdészeti-vadgazdálkodási kifejezéshez, ami azt a tevékenységet írja le, amikor egy vadat, madarat megjelölés vagy más célból, időlegesen elfognak, majd elengednek. A „befogást” az állat élőhelyének, repülési útvonalának, napi szokásainak alapos ismerete teszi lehetővé, ha úgy tetszik, az ember és az élőlény életszimbiozisa alapszik.² Ezt a hasonlatot Yusuke munkáira használva azt kutathatjuk tehát, hogy a festő mit szeretne megragadni festészetében, a „Tesla-sorozatnak” nevezett két kép-együttesben.

Az energiaprobléma és a művészet kapcsolata Fukui Yusuke szerint nagyon fontos és aktuális kérdés. Nikola Tesla az ő szemében azt a tudományos hatalmat képviseli, ami nem tudott, nem tud érvényesülni a világban domináló üzleti erők

¹ Pilinszky János: *Szög és olaj / Vigília*, Budapest, 1982

² Részlet Petrányi Zsolt megnyitói beszédéből. Elhangzott a Kiscelli Templomtérben 2015. április 9-én.

FUKUI YUSUKE

Tesla, 2015, nézet a kiállításról © Fotó: Sulyok Miklós

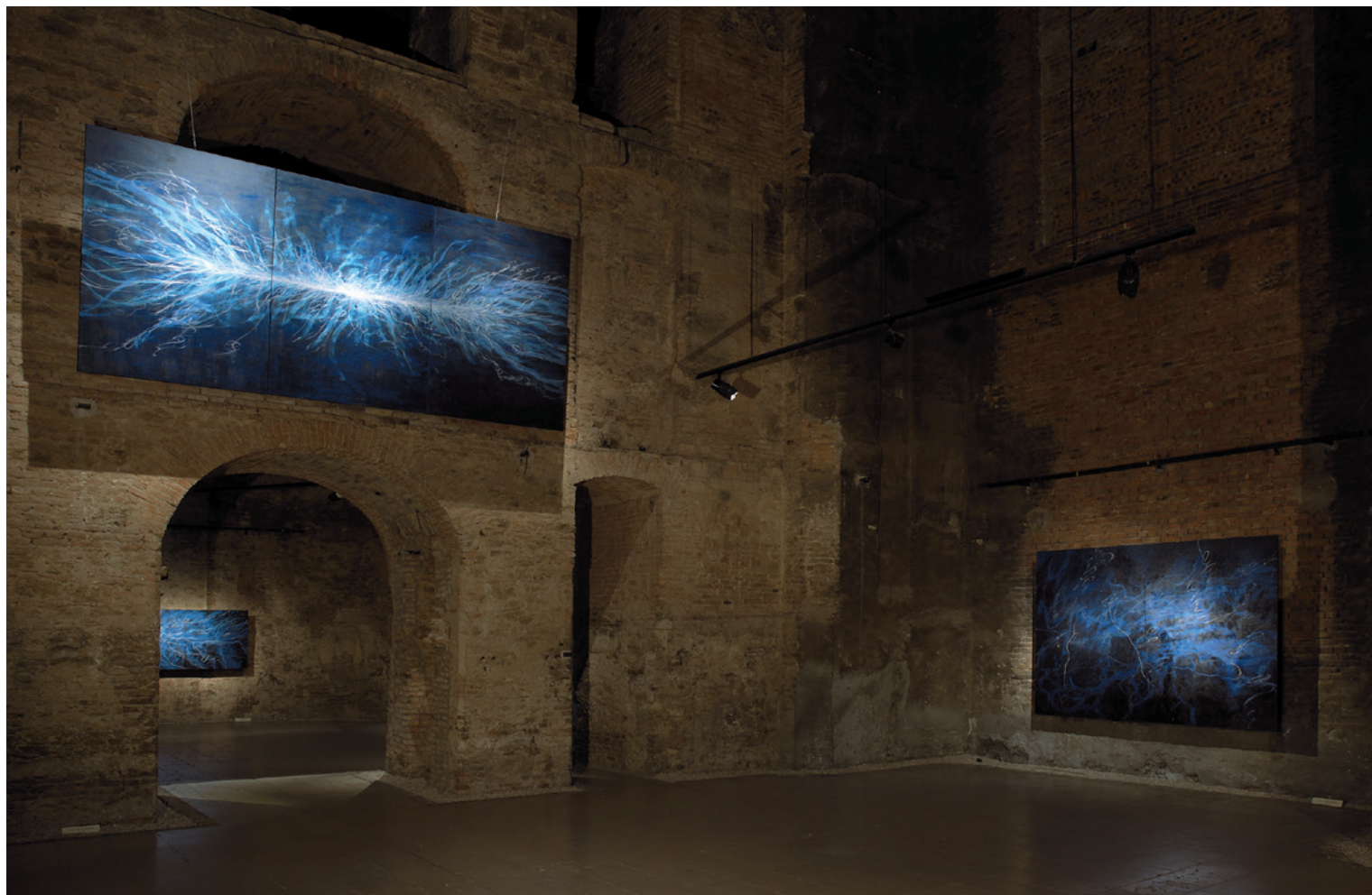


FUKUI YUSUKE

Tesla, 2015, nézet a kiállításról © Fotó: Sulyok Miklós

kel szemben, akármilyen zseniális találmányai is voltak. Ezért nem teljesedhetett be Tesla nagy álma, a World Wireless System (a kiállított képek egy része is ezt a címet viseli) sem, ami a levegőben rejtőző elektromágneses mezőből „kiszívható” energia kihasználásával gyakorlatilag korlátlan mennyiségű áramot lenne képes nyújtani az emberiségnek.

A kiállított képsorozat két csoportra osztható. A fekete háttérre rajzolt, majdnem szimmetrikus egységekből álló, vizuálisan a Tesla-gömb energiasugaraira emlékeztető munkák (*Tesla – World Wireless System-sorozat*, 2011–2013), valamint a későbbi, 2014–2015-ös nagy méretű alkotások (*Rai Un, Rai Ko, Rai Jin, Rai Den, Ikazuchi, Ikazuchi Fuji*). Ez utóbbiak már méretükből adódóan is nagyobb teret engedtek a fantáziának, a művész tovább tudta gondolni, alakítani a Tesla-gömb vizuális ingereit a saját, szubjektívabb elgondolása szerint. „Ha belegondolunk, hogy ma már mennyi láthatatlan sugárzás, energiamező vesz minket körül az



internet vagy hálózat nélküli telefonok révén, akkor azt is mondhatjuk, hogy én ezeket a láthatatlan sugárzásokat próbáltam megjeleníteni, ugyanakkor az ecsetkezelésben benne van némileg a kalligráfia tudása, illetve a korábbi Tesla-sorozat tapasztalata is” – mondja a festő.³

Yusuke a természet működésének egy némileg alábecsült mezsgyéjét szólaltatja meg tehát, s közben a világ működésének jelenségeiben, erőiben való alámerülést-elmélyedést, ezekkel való azonosulást valósítja meg. Meggyőződésünk erősödik, miszerint a keleti ember hagyja, minden látszólagos mai ellentmondás mellett is küzd érte, hogy a természet szóljon, teret nyerjen. Valamelyest ebben rejlik a Kelet esztétikája is, írja egy japán biológus, Tatsuo Motokawa 1989-ben, „a nyugati tudós” (és művész) pedig, mint mondja, „beszél a természet és a tények helyett is”.⁴ Úgy is fogalmazhatunk talán, Yusuke felelősségteljes, holisztikus világ-és természet-szemléletén tűnődve, hogy míg az európai ember leszakítva ismer meg egy virágot, a japán csupán szemlélődve törekszik erre. Ugyanakkor mégiscsak valamiféle oltárképek kerültek Yusuke által a templomtérbe, 21. századiak, magukkal húzó erőterek révén nem is annyira profának, *fizikai* tematikájuk ellenére *metafizikusak*.

3 Molnár Eszter: Szintézis magasfeszültségen. Beszélgetés Fukui Yusuke képzőművésszel, in: *Új Művészet*, 2015. május

4 Tatsuo Motokawa: Nyershal-tudomány és hamburger-tudomány. In: *Harmadik Part* 1990/2. ford.: György Lajos

P f i s z t n e r G á b o r

Összjátékok Hioraki Umeda

Trafó Kortárs Művészetek háza, Budapest
2015. január 30–31.

Váltakozó fényerő, fényintenzitás, eltérő sebességű felvillanások. Zajként, elektronikus zörejként érzékelt, dallam nélküli hanghatások. Feloldódó, máskor konkretizálódó, néha a semmibe vesző tér, a térérzékelés átmeneti elvesztése. Alig kivehető mozdulatok, hirtelen nekiiramodó mozgások, rángás, remegés, lendítés, hajlás. Fényzaj. Pixeláradat. Ezek a japán koreográfus, táncos, multimédiaművész HIROAKI UMEDA előadásainak, installációinak legfontosabb jellemzői, vagy még inkább: konstitutív elemei.

Az 1977-ben Tokióban született művész első, 2012. évi budapesti szereplését követően – amikor a *Haptic* és a *2. repulsion* című műveit mutatta be – ezúttal az *Accumulated Layout* (2007), illetve a *Holistic Strata* (2011) című darabjaival lépett a Trafó színpadára, melyek közül az utóbbit egyes értelmezői inkább installációként fogják fel. Azok számára, akik látták a két és fél évvel ezelőtti előadást is, feltűnhetett, hogy Umeda egyes darabjaiban sok hasonló vagy egyező koreográfiai elemmel és megoldással operál, ennek ellenére teljesen más összehatás jellemzi egyes munkáit. Jelen esetben a hasonlóság leginkább apró mozdulatokban, a hangeffektusokban, a mozgó test néha csak víziószzerű jelenlétében volt tetten érhető. Az *Accumulated Layout* esetében a lágy fények és a hirtelen felvillanások – mint két szélső pólus – között oszcillált a fényhasználat, míg a mozdulatok is az alig észrevehető parányi, szinte csak az ízületek szintjén zajló rezdülések és a határozott, nagyívű, az egész testet átható mozdulatok széles skáláján váltakozott. A *Holistic Strata* ezzel szemben inkább tűnt egy furcsa, mintegy húsz perc hosszúságú látomásnak, amelyben nemcsak a háromdimenziós tér észlelése vált bizonytalanná, de a mozgó test fizikai jelenléte is relativizálódott a fényhatások szemképráztató játékában, a pixelnyi értéket megjelenítő pontok sokaságának állandóan módosuló áradásában. A hangeffektusok ugyancsak széles skálán mozogtak: a legapróbb, alig hallható zörejektől a durva, erős zajokig terjedtek, néha pedig lágy dallamfoszlányokba oldódtak. A *Holistic Strata*

esetében ezeken kívül leginkább az elektronikus eszközök, gépi berendezések állandó morajlására emlékeztető hatások domináltak.

Umeda előadásai első látásra sok szálon kapcsolódnak a kortárs tánc meghatározó irányaihoz, miközben gondolatiságukban erősen kötődnek a modern tánc történetének jelentős epizódjaihoz. Ehhez a hagyományhoz kapcsolódva – bár azzal kritikus viszonyban állva – Umedánál is a test és a test által definiált tér a főszereplő, amely körülhatárolja az őt kijelölő testet, és így a mű valódi narratívája épp ezt a testiséget formálja történetté. A nézőnek pedig le kell mondania a valamiképp elbeszélhető történet rekonstrukciójáról, annak szándékolt mellőzése miatt, amely esetleg támpontokat adhatna a mű másfajta értelmezéshez. Umeda mégsem privilegizálja az emberi korpusz jelenlétét, amit személetesen mutat meg a *Holistic Strata*-ban, ahol ez a test sok esetben csaknem teljesen eltűnik a rávetülő, állandóan mozgó pixelek hol lassan tovacsúszó, máskor örvénylő áramlásában, amelyek így semlegesítik a testen egyébként természetesen kialakuló vetett árnyékokat.

Az emberi test fizikai jelenlétének ez az elbizonytalanítása, szinte felfüggesztése az a mozzanat, amely szembesíthet minket az Umeda koreográfusi tevékenységét mélyen átható, a nyugatitól lényegi módon különböző világ-felfogással és szemlélettel, amelynek gyökereit a japán filozófiai irányzatokban érdemes keresni. Mégpedig annak ellenére, hogy az általa 2000-ben létrehozott *S20 csoport* honlapján egyértelmű utalásokat találhatunk bizonyos akadémiái körökben egyre erőteljesebb filozófiai felfogásra, az úgynevezett poszt-antropocentrizmusra. Ennek az emberre a történetileg korábban elfoglalt központi pozícióból kizáró gondolati konstrukciónak az egyik fontos tényezője a holisztikus entitás fogalma, amely már nem biztosít kitért szerepet az embernek a természetben található dolgok rendjében. Ez látszólag összhangban áll Umeda felfogásával, aki maga is úgy tartja, hogy az ember is csak egyike ezen dolgok összességének. Számára azonban az ember nem parazita, aki a természetre káros pusztító lényként felforgatja a föld ökológiai egyensúlyát, és végromlásba dönti saját életterét. Felfogása inkább rokonítható a főleg kínai eredetű japán filozófiai irányzatok egyes koncepcióival. A sintoizmus tanítása például az embert és a természetet egymás részeként gondolja el, egyfajta kölcsönhatásban, nem pedig egymástól különálló, sőt egymással szemben álló entitásként, mintegy a szubjektum-objektum kettősségében. Az istenek, a természet és az ember világát természetes folytonossággént fogja föl, amelyek áthatják egymást. Umeda sem tagadja az ember-lét jelentőségét, nem negativitásként fogja föl a csak rá jellemző vonásokat, csupán arra helyezi a hangsúlyt, hogy az európai gondolkodás történetében sokáig meghatározó, bár az utóbbi évtizedekben erősen kritikus szemlélt, kiemelt pozíciója megváltozott. Ezt pedig azok a technológiák idézték elő és teszik nyilvánvalóvá, amelyek egyre több területen állnak a helyére, illetve amelyek egy jelentős része nélkül már pusztán létezésének a lehetősége is kritikussá, problematikussá válik. Umeda ennek ellenére – vagy talán épp ezért – nem osztja sokak technikaellenes beállítottságát. Az ő értelmezésében a technológiai fejlődés inkább újabb lehetőségeket jelent, és darabjaiban inkább az manifesztálódik, miként kapcsolódik össze és képes az együttes működésre az ember és a technológia sajátos kölcsönhatásban, kölcsönösen erősítve egymást.

Ennek az együttműködésnek egy fontos aspektusa a virtualitás. Umeda úgy véli, hogy a világot a hozzánk eljutó, a technológiának köszönhetően felfokozott érzékszerveink által felfogott absztrakt információegységekben érzékeljük. Ennek az érzületnek a tárgyaként tételezett dolog valóságosságát azonban szerinte inkább csak hit kérdése. Ha hiszünk ezen dolgok tényszerűségében (fakticitásában), akkor valósnak tekintjük őket. Minden más viszont, amelyek valóságosságát csak közvetett bizonyítékok támasztják alá, csupán feltételezünk. A technológiai eszközök a kettő közötti határt teszik képlékennyé és problematikussá, mivel közvetítőként, médiumként lépnek be az ember és az érzékeivel felfogott világ közé.

A test éppen ezért kap egy bizonyos értelemben sajátos, de nem kitüntetett vagy főszerepet Umeda gondolkodásában, és ezáltal darabjaiban is. A test, vallja, őriz valami archaikusat, amely valamiképp magában hordja a nyelv lehetőségét, holott nem beszél, akárcsak az érzelmekét is, miközben magába fojtja azokat. A testből érkező, a nyelvet és az érzelmeket megelőző valamit nevezi impulzusnak, amely lehetővé teszi a társadalmi viszonyok és folyamatok által még nem torzított közlés formáit, amelyek a beható elemzés tárgyaivá válnak műveiben és művein keresztül.

Ez a testből áradó „impulzus” mint közlési forma egyúttal tagadja az individualitást, amelyet Umeda nem kritizál nyíltan. Koreográfiai alapján viszont arra juthatunk, hogy a dao (tao) egyik alapmozzanatához, a wu-wei-hez (nem tevés, passzivitás) kapcsolódva fontosnak tartja a nem az én által motivált cselekvést, aktivitást, amelyhez a világ a maga teljességében kínál támaszt és iránymutatást, azaz csak azzal összhangban történhet meg minden tett. Umeda koreográfiájának ez az egyik alapvetése. Ebben az értelemben minden mozgás alapegysége

az úgynevezett kinetikus erő, azaz a fizikai tárgyak mozgásához kapcsolható erők és energják rendszere. Ebből következik az is, hogy az egyes táncstílusok alapmozganatai számára teljesen azonosak, és nem lát lényegi különbséget közöttük, csak annyira, mint a divatstílusok között.

Adott tehát az emberi test, valamint az előbb említett különféle erők összességének állandó egymásra hatása, amely három szinten valósul meg. Az első szint az állás mint alappozíció, amely nem jelent tehetetlenséget vagy passzivitást. Épp ellenkezőleg, a tökéletes egyensúly a test három gravitációs pontjának a kontrollálásából fakad, ami állandó reakció a testen kívüli erőkre. Így eliminálható minden fölösleges feszültség a testből, amely kész a külső hatások fogadására vagy a maximális erő kifejtésre.

A második szintet a természeti erőkkel harmonizáló mozgás jelenti. Ez a pont sok vonatkozásában emlékeztet a japán (és kínai) harcművészetnek arra az aspektusára, amely összhangban a wu-wei szellemével abból áll, hogy az egymás ellen küzdők igyekeznek kihasználni és előnyükre fordítani a másik mozgásával keletkező erőket. Umeda szerint a cselekvő nem végez aktív mozgást, hogy azáltal irányítsa a környezetében zajló folyamatokat vagy azokra reagáljon, hanem csak felhasználja ennek a környezetnek az erőit.

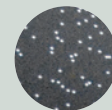
A harmadik szint, ahol megvalósul a folytonosság, az áramlás a környező erők felhasználásával. Itt érvényesül az, ami a harcművészetben a shuhari, a mesterré válás folyamatának harmadik fázisára emlékeztet, amikor is a tanulási szakasz lezárulását és az önmagunk képességeinek megismerését követően a küzdő már képes eggyé válni annak szellemével, amit és ahogyan tesz. Nem feladatot hajt végre, hanem azonosul azzal, ami így vele együtt megy végbe. Ez az elindulás, a leválás stádiuma. Az így létrejövő mozdulatok mintha a tudattalanból fakadnának fel, holott inkább a tudatosság és a képességek elsajátításának és gyakorlásának legmagasabb fokát jelzik.

Az egyes darabok megformálásában, a koreográfia kidolgozásában fontos szerepet kap a korábban megemlített sintoista felfogás: az ember nem kitüntetett szereplő a darabban, inkább alkalmazkodik a környezethez, keresi vele a harmóniát, ezáltal a színpadon megvalósuló esemény egyfajta holisztikus tapasztalatot tesz lehetővé a néző és az előadó számára egyaránt.

Umeda művészetének másik meghatározó eleme a technológia, amelyet kizárólag önmagáért használ. Úgy gondolja, hogy a technológia meghatározza az ember gondolkodását, amennyiben folyamatosan alkalmazkodik hozzá, megtanul bánni vele, és igyekszik ki- és felhasználni. A technológia nem csupán és nem is elsősorban eszköz, mivel ugyanúgy egyenrangú minden más létezővel, és az ember nem pusztán objektumként, a technikai eszközök és rendszerek alárendeltjeként áll velük szemben. A kettő megint csak kölcsönhatásban áll egymással, miközben persze az ember inkább csak alkalmazkodik hozzá, míg a technológia alapvetően alakítja át az érzékelés rendszerét, fokozatosan változtatva meg az ember fogalmát. Umeda ebben lehetőséget lát, azt, ahogyan adaptálódunk és igazodunk a technológiailag felfokozott környezetünkhöz. Ennyiben viszont nem osztja azoknak a disztópiáknak a pesszimizmusát, amelyek igen népszerűek nemcsak a japán tömegkultúrában, hanem a „vulgáris” poszthumanista filozófiákban is, és amelyek lényege az ember elgépiesedése, fokozatos géppé válása, de legalábbis a gép-ember dichotómia fokozatos megszűnése, többek között ennek az állapotnak minden etikai problémájával együtt.

Hiroaki Umeda most bemutatott darabjainál ebből a nézetből egy szélesebb horizont tárul fel, ahol láthatóvá válik az, ahogy az éntől, individualitásától, hamis öntudatától eloldott test mozdulatai révén tökéletes harmóniába kerül a fény és a hangok teremtette közeggel.

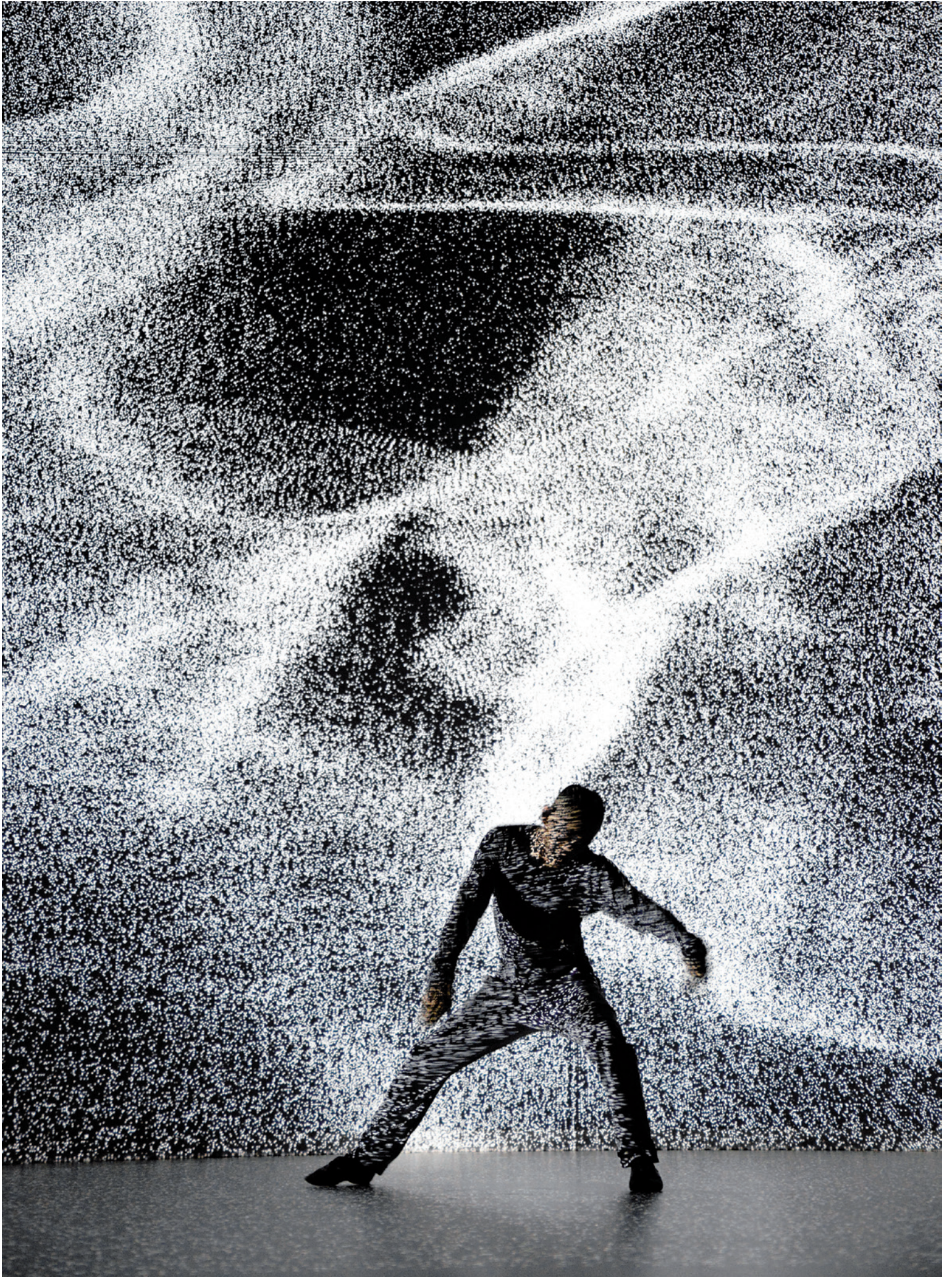
HIORAKI UMEDA
Holistic Strata, 2011, Courtesy of Yamaguchi Center for Arts and Media [YCAM]
© Fotó: Ryuichi Maruo (YCAM)



inside express →

HIORAKI UMEDA
Holistic Strata, 2011
Courtesy of Yamaguchi Center
for Arts and Media [YCAM]
© Fotó: Ryuichi Maruo (YCAM)





LAJTA GÁBOR | *Az oroszlán nyelve*



Budapest Galéria

2015. június 19 – július 19.

Megtekinthető hétfő kivételével 10–18 óráig. 📍 Budapest Galéria, 1036 Budapest, Lajos utca 158.

www.budapestgaleria.hu 📧 info@budapestgaleria.hu