

Balkon

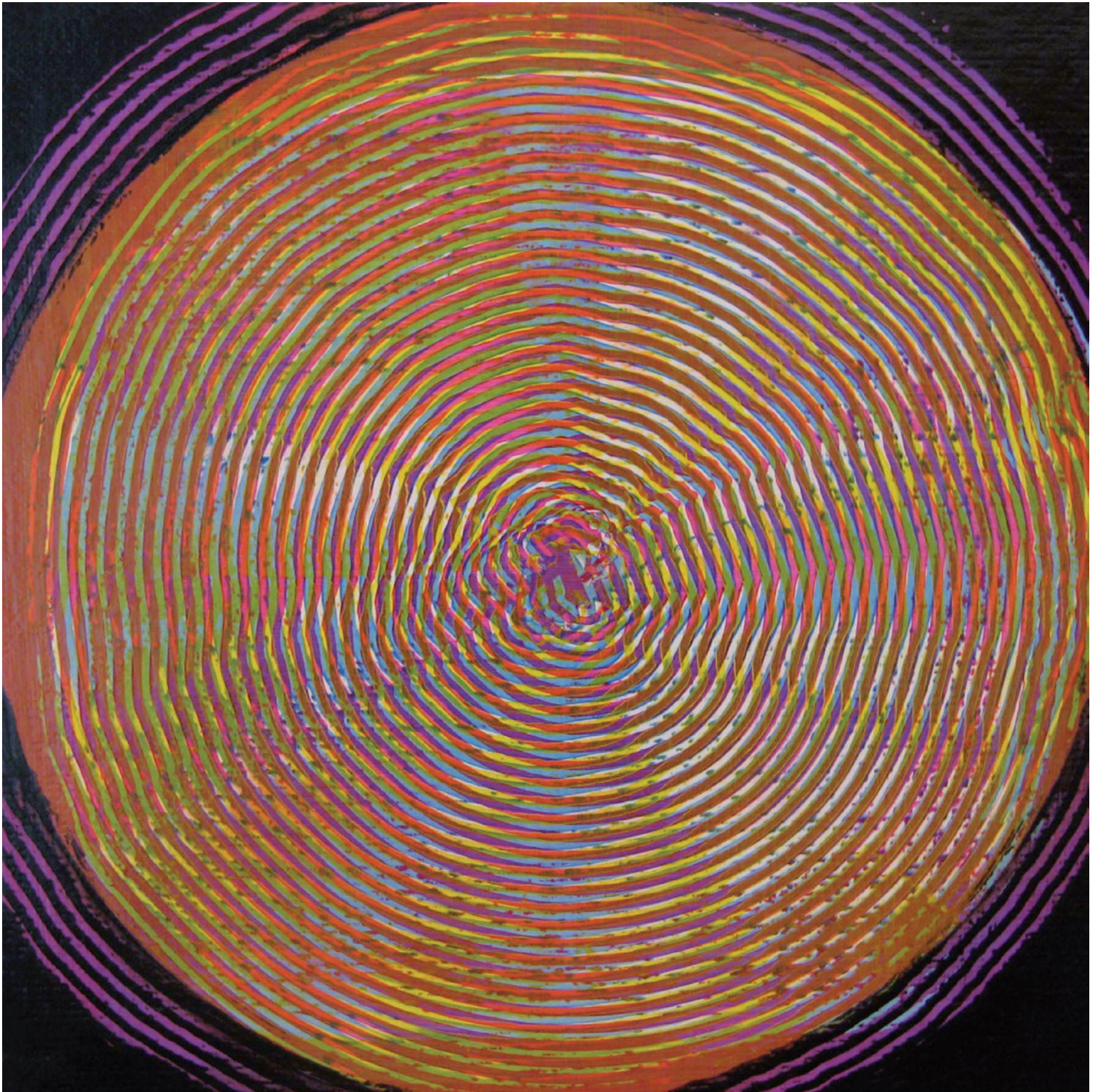
2015_9

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest



9 771216 889000
ISSN 1216-8890 880 Ft





DEREK BOSHIER
David Hockney portréja, 1992
tus, papír, kétoldalas,
keretezett rajz, 38 × 29 cm
A művész és a Tanya Leighton Gallery
jövoltából.

Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

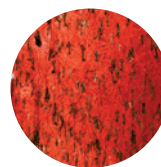
BRAUN ANDRÁS
(1967–2015)

Strfckr, 2012, akril, papír,
olaj, vászon, 60 × 60 cm

Direkt drive, 2012,
olaj, vászon, 61 × 61 cm



4



Szipőcs Krisztina:
Minden világok jövője | 56.
Nemzetközi Képzőművészeti
Kiállítás – Velencei Biennále
2. rész

10



Fehér Dávid:
Mindig politikus voltam
Beszélgetés Derek Boshier-vel

20



Peternák Miklós:
Szellem az anyagban – az érzéki
világ kiterjesztése és a technikai
médiumok | 4. rész | Coda:
Csontváry, Moholy-Nagy,
a technikai médiumok

24



Forgách András:
A megszüntetés avagy az
ábrázolás lehetetlenségének
ábrázolása | A Saul fia képi
dimenzióiról

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.

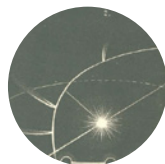
Felelős kiadó: HERMANN PÉTER
Kiadja és terjeszti a Poligráf Könyvkiadó
2120 Dunakeszi, Keszthelyi István u. 5/a.
Telefon / Fax: +36 27 347 825
e-mail: poligraf@invitel.hu

28



Najmányi László:
SPIONS
Ötvenhatodik rész

32



Térey János:
Brazíliavárosok, avagy
„kísérlet a tökéletességre”
Barabás Zsófi: Flow

34



Heszky András:
Az élet az antropocénban...
Rare Earth

38



Varga Tünde:
„Vad befogadás”
SZEGMENS8
Kortárs alkotók Mexikóból

41



Somogyi Zsófia:
Kinek a története ez, avagy:
van számu(n)kra hely?

Főszerkesztő:
HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

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

Lapterv:
ELN FERENC
www.elnferenc.net

Fotó:
ROSTA JÓZSEF
jozsef.rosta@gmail.com

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

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



ARCTIC PAPER

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

t á m o g a t ó k



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



Nemzeti Kulturális Alap

Szipócs Krisztina

Minden világok jövője

56. Nemzetközi Képzőművészeti Kiállítás – Velencei Biennále

Velence, Olaszország
2015. május 9 – november 22.

2. rész

Politika, gazdaság, történelem, múlt és jövő – a 2015-ös biennále összképét az e kérdéskörökhöz kapcsolódó, erőteljes művek határozzák meg. Májusban még csak a médiából ismertük a menekültválságot; időközben testközelbe került az immár négy éve zajló – eddig több mint kétszáz ezer áldozatot követelő, a 22 milliós ország lakosságának felét lakhelyének elhagyására kényszerítő – szíriai polgárháború, valamint napi élményünk lett a politikai arrogancia és a mesterségesen szított gyűlölet. Napjainkban minden korábbinál élesebben vetődnek fel a demokrácia, a jogszerűség és a szolidaritás kérdései, az egyén és a politikai vezetők felelőssége. Mit reprezentálhat ilyen helyzetben egy „nemzet”, egyes művek vagy a kortárs művészet maga? Segíthet-e abban a művészet, hogy jobban megértsük, mi áll a globális léptékű változások és konfliktusok mögött? Lehet-e a művészet a világ megváltoztatásának eszköze?

JEREMY DELLER
Factory Records (All the World's Futures, Giardini) © Fotó: Rosta József



A Creative Time elnevezésű New York-i szervezet, amely a művészet legújabb formáinak, megnyilvánulásainak ad teret, Enwezor meghívására *Curriculum* címen háromnapos „csúcstalálkozót” rendezett Velencében gondolkodók, művészek, kutatók és aktivisták részvételével, ahol ezúttal a tudás létrejöttének, átalakulásának és átadásának lehetőségeit vizsgálták „politika és művészet metszéspontjában”. A most tanulmányaikat végző fiatalok nemegyszer a „brutális geopolitikai realitással” szembesülnek, amikor szegénységük miatt nem jutnak megfelelő szintű oktatáshoz; erre jelenthet megoldást az alternatív, online, szabadon hozzáférhető tananyagok, a tudás decentralizálása a monolit struktúrákkal szemben, amely végső soron az egyenjogúság, a társadalmi igazságosság elvének következetes képviselőjén alapul. A Creative Time egyik együttműködő művész-partnere, a művészeti aktivizmus egyik elkötelezett képviselője JEREMY DELLER, aki ezúttal a munkavállalók jogaival és kizsákmányolásával kapcsolatos művét mutatta be a központi pavilonban: a könnyűzenét, a szórakoztatóipart és az egykor volt angol nehézipart kapcsolja össze egy zeneautomatában, amelyből beprogramozás után hangos ipari zaj hallatszik. A művet angol munkadalok élő előadása egészíti ki az Arénában, ahol a British Library archívumából válogatott dalokat JENNIFER REID éneklé.²

Bármennyire szimpatikusak is a Creative Time törekvései – mely a közösségek részvételén

1 <http://creativetime.org/summit/venice-2015/>

2 <http://soundcloud.com/thevinylfactory/sets/jeremy-deller-jennifer-reid-live-at-the-arena>

alapuló művészeti és egyéb programokban, a demokratikus formák gyakorlásában nyilvánulnak meg, feltárva a meglévő hatalmi struktúrákat, a gazdasági törvényszerűségeket –, mindez nem elég a „dolgozó állásának” megértéséhez. Az emberi tettek mögött a sérülékeny és könnyen manipulálható személyiség húzódik meg, a maga tudásával és hiedelmeivel, érzelmeivel, élettörténetével – és itt az aktivizmus helyett újra a művészet hagyományos témái, az emberábrázolás, az empátia és az érzékenység lépnek a művek előterébe.

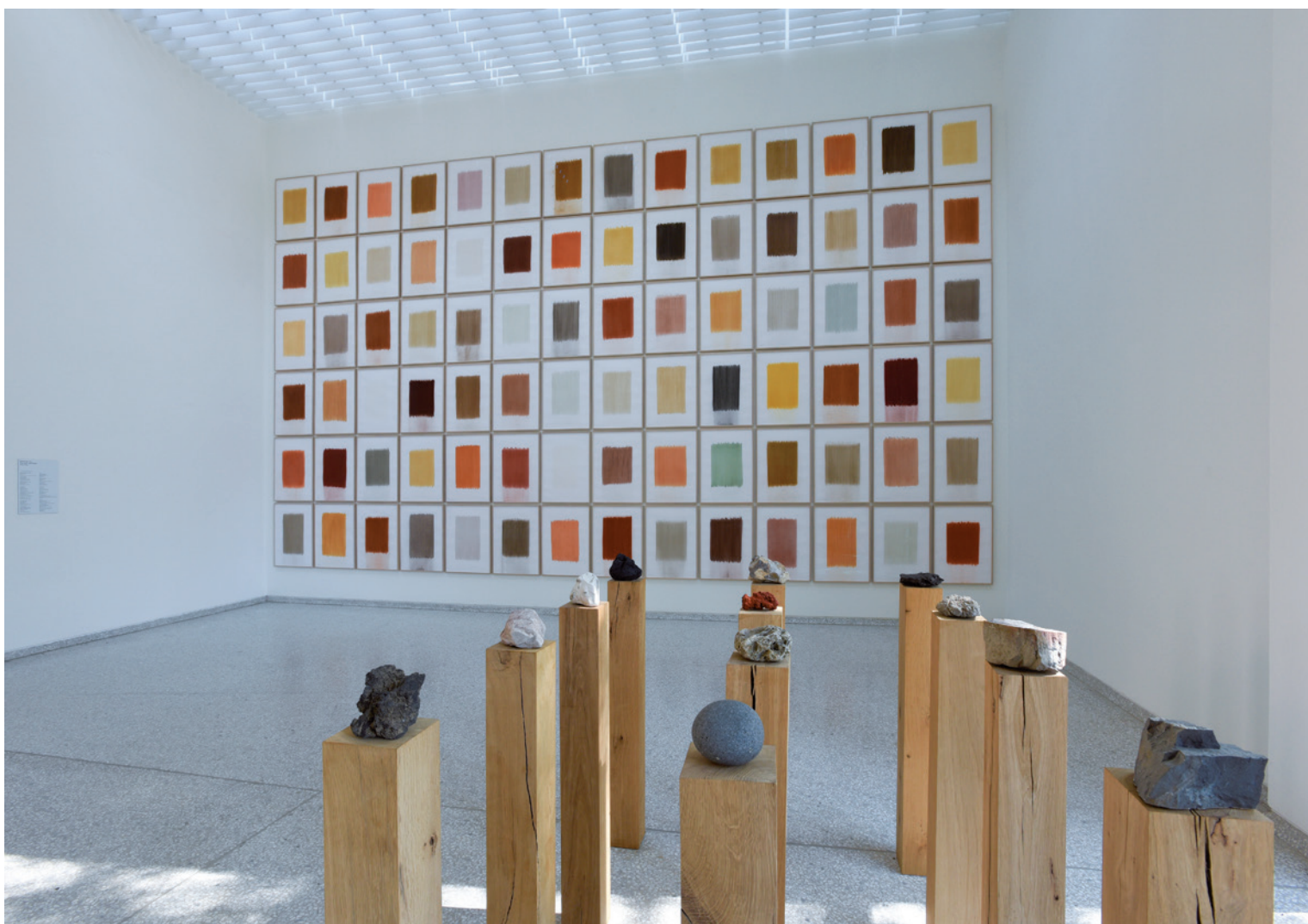
A japán pavilonban Chiharu Shiota installációja mintha egy hatalmas, élő neuronháló lenne: a teret vörös fonalak szövik be, a fonalakra akasztott kulcsok a térben elhelyezett két bárka fölé súlyozzák a monumentális térszövetet. A művészt „élet és halál” kérdései foglalkoztatják, műveit az utóbbi években a szeretteinek elvesztése fölött érzett fájdalom inspirálta. A halál ismeretlen birodalmát, a fizikai és lelki fájdalom sötét territóriumát igyekszik feltérképezni, amelyet a remény és a spiritualitás fényével ellenpontos. Az installáció elemei szimbolikus jelentést hordoznak: a két csónakba mint két tenyérbe esőcseppeként hullanak az emlékeket

jelképező kulcsok, míg a tér, amelyben sétálunk, az emlékek óceánjává, a térháló az emlékek szövedékévé változik.

A központi kiállításban is találunk egy különös emlékbankot: JOANA HADJITHOMAS és KHALIL JOREIGE *Látens képek. Egy fényképész naplója* című munkája a *Wonder Beirut* című projekt befejező része. A szerzők által kitalált libanoni fotós, Abdallah Farah (aki a történet szerint a hatvanas évek végén turisztikai célú képeslapok fotózásával kezdte pályáját) 1997 és 2006 között a háborús állapotok miatt, vegyszerek és fotópapír híján egy idő után nem hívta elő filmtekercseit, azonban minden egyes felvételéről jegyzetet készített, amelyből aztán egy 1312 oldalas kiadvány készült. Az installáció formájában kiállított köteteket tehát nem nézni, hanem olvasni kell: a befogadó fantáziájára van bízva, hogy a leírásból megteremtse a látványt, ő hívja elő emlékezetéből azt a „látens képet”, amely az előhívatlan negatívon található. A kiállítótérben a látogató maga is beleolvashat a könyvbe, de az Arena programjának részeként felolvasva is meghallgathatja a szöveget naponta, különböző előadók tolmácsolásában. Farah könyve Bejrút egy évtizednyi történetének lenyomata: politikai, társadalmi, valamint mindennapi, személyes naplója.

HERMAN DE VRIES holland művész a természettudomány módszereivel fordul a világ felé: a természeti folyamatok vizsgálatán keresztül közelíti meg az emberi létezést, amelyet elsősorban fizikai realitásnak tekint ('*veritas existentie*' – a létezés valósága). Vries összegyűjti, rendszerezi és bemutatja a természetben talált dolgokat, jelen esetben egyrészt a velencei lagúnákban gyűjtött köveket, növényi és állati részeket, másrészt a lakhelye körül gyűjtött valódi fűvet (Dürer nagy gyeprészletének analógiáját és egyben ellentétét), az utazásai során gyűjtött köveket, a talajjal mint festékkel színezett papírlapokat, melyekkel mind a mimézis elvét tagadja, amikor magát a természetet állítja ki művészetként.

HERMAN DE VRIES
to be all ways to be (holland pavilon) © Fotó: Rosta József



Vries az egyik fotón önnön póre valóságában is megjelenik: az ősz szakállú, 84 éves művész egy hegyi forrás vizéből iszik, saját testét is bekapcsolva mintegy a természet örök körforgásába. TARYN SIMON herbáriuma a Corderiében (*Paperwork, and the Will of Capital*) ezzel szemben épp a politikai, történelmi kontextust vizsgálja azokon a virágcsokrokon keresztül, amelyek nemzetközi egyezmények, kormányközi megállapodások aláírásakor díszítik a tárgyalóasztalokat. A lepréselt virágok mellett megjelennek az események adatai és az aláírt szerződések tartalma, az oly hatástalan, sokszor pusztán formálisan működő avagy impotens diplomácia rekvizítumai.

CHRISTIAN BOLTANSKI *Animitas* című videója a chilei Atacama-sivatagban készült: a művész 300 apró csengőt helyezett el hosszú növényi szárazon, aszerint a csillagállítás szerint rendezve el az installációt, amely alatt a világra jött, 1944. szeptember 6-án. A szélfúttá csengők hangja sajátos dallammá, egyfajta „égi zenévé” áll össze, amely a táj, valamint a száraz és a csengőkre függesztett papírcsíkok finom mozgásával kapcsolódik össze. Boltanski „léleketmetőnek” nevezi a helyet, a világ legszárazabb pontját, ahol Pinochet alatt politikai foglyokat kínoztak, ahol ma is emberi maradványok után kutatnak a hozzátartozók. A természet örökkévalósága, az ég és a táj látványa így kapcsolódik össze a véges emberi élettel, a halállal egy másik „öregember” interpretálásában (Boltanski maga nevezi így magát a vele készült interjúban³).

Alighanem a 77 éves GEORG BASELITZ új, monumentális, csaknem öt méter magas önarcképeit is ehhez a gondolatkörhöz (öregedés, elmúlás) kell kötnünk: a nyolc festmény, amely a „Nem esik le a falról” kissé nagyképű címet kapta, a művész ruhátlan fényképe alapján készült, amelyet felesége vett fel róla. A fekete hátér előtt fejjel lefelé megfestett, jellegzetes, kerekfejű, kékszemű, enyhén pocakos figurában ugyan felismerhető a művész, ugyanakkor legalább ennyire fontos Baselitz festészeti bravúrja és az, amit az öregedésről és a halálról gondol. „Amikor festek, nem azt festem, amit látok, hanem a fejemben lévő dolgokat”, mondja egy

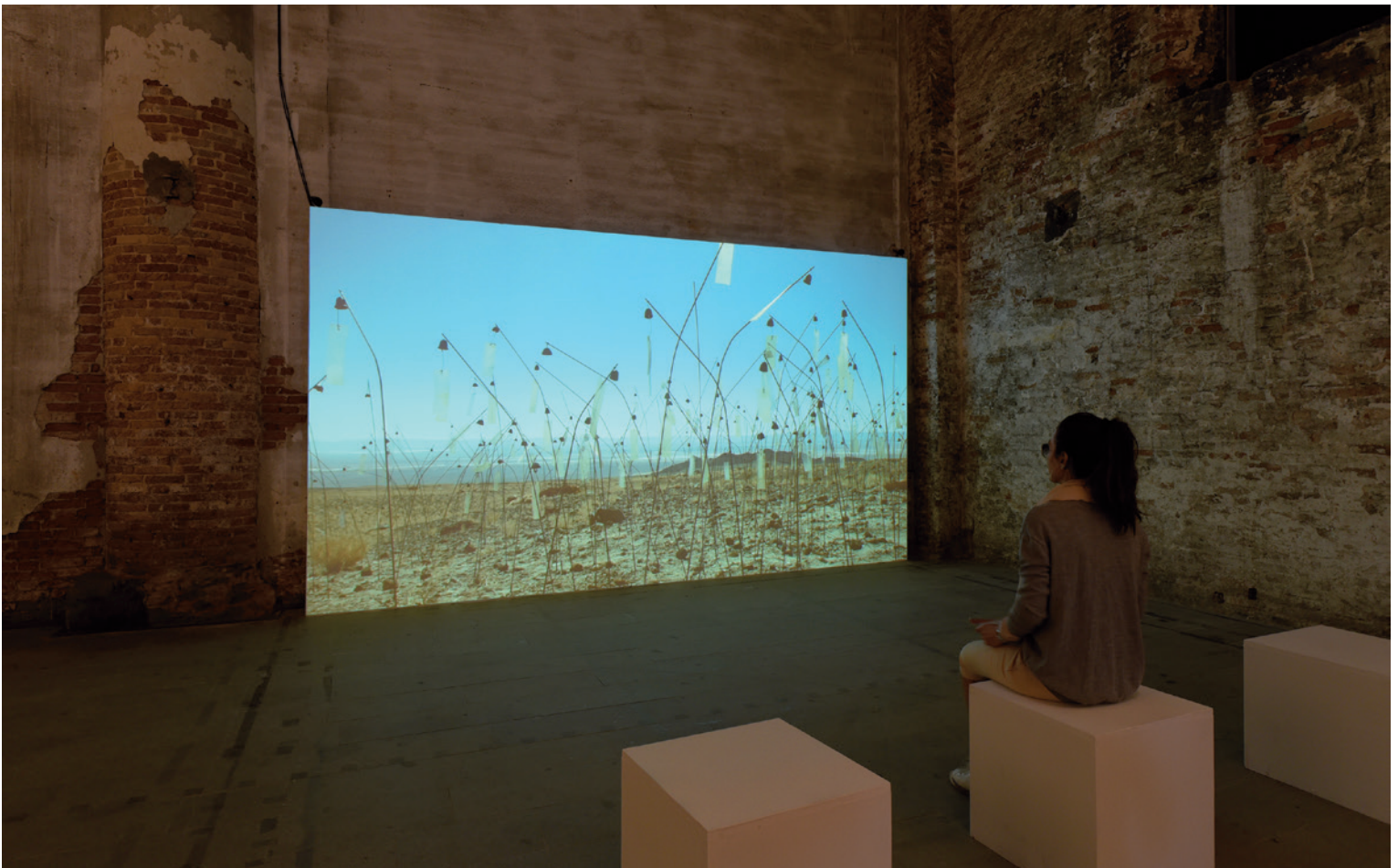
interjúban. (Eddig az evidenciáig sok művészeti iskola máig nem jutott el.)

Visszatérve Boltanski művéhez: az északi pavilon absztrakt struktúrái, nevezetesen CAMILLE NORMENT *Rapture* című munkája is a tér- és akusztikus élményre épül. A pavilon belsejében heverő, hatalmas méretű keretek és összetört üveglapok Caspar David Friedrich összetört jégtábláit idézik. Az installációhoz tartozó zenét a legendás 18. századi üvegharmonika ihlette, mely üveg és víz segítségével teremtett „étert” hangzást annak idején. Az egyszerre több érzékre ható környezetben Norment a harmónia és a diszsonancia, a víz és az üveg, valamint a fény használatával egyben Velence speciális kontextusára is reflektál.

Az osztrák pavilon HEIMO ZOBERNIG alkotásával a végletekig megy a kiállítási környezet lecsupaszításában és ennek révén a figyelem maximalizálásában: az impulzusok sokaságától elkábult látogató hirtelen egy csaknem teljesen üres térben találja magát, amelyben maga az építészeti beavatkozás – egy monumentális, a mennyezetről belőgatott, precíz monolit struktúra – alkotja a művet. (Ez a roppant erőfeszítést kívánó, drága, ugyanakkor csaknem észrevehetetlen installáció felveti a kérdést, hogy éppenséggel nem egy ilyesfajta mű jelképezi-e legjobban a kapitalizmus provokatív, pazarló szemléletét?) A Zobernig-féle térérzetnek épp ellenkezőjét

3 <https://www.youtube.com/watch?t=168&v=hZulEHHptCs>

CHRISTIAN BOLTANSKI
Animitas, 2014 (All the World's Futures, Arsénale) © Fotó: Rosta József



tapasztalhatjuk meg a közeli brazil pavilonban: falakat, rácsokat, elzárt és áttört tereket alkot és ábrázol három különböző művész (ANTONIO MANUEL, ANDRÉ KOMATSU és BERNA REALE) alkotásain keresztül, a hatvanas-hetvenes évek aktivizmusát és a jelen fragmentált társadalmi viszonyait megidézve.

Sokan meglepődtek, hogy az évek óta az új baloldal holdudvarához tartozó művészek kiállításai után ezúttal a műtárgypiacon rendkívüli sikereket elérő ADRIAN GHENIE nagyméretű festményeit láthatták a korszerű és elegáns galériává alakított román pavilonban. Kiderül azonban, hogy e festmények is mélyebbre ásnak a pusztán látványnál. A *Darwin's Room* című kiállítás három szekcióra oszlik: *The Tempest*, *The Portrait Gallery – Self-portrait as Charles Darwin* és *The Dissonances of History*. A kiállítás témája a túlélés – a művész az evolúció elméletét a gazdasági verseny fogalmával, a kortárs kapitalista szisztémával köti össze. A festményeken olyan szimbolikus alakok jelennek meg, mint Vincent van Gogh, Marcel Duchamp, Lenin vagy Hitler, jelezve, hogy itt nemcsak a történelemről, illetve különféle fejlődéselméletekről van szó – amennyiben a huszadik század történetét különféle ideológiák harcaként interpretáljuk –, de a festészet és általában a művészet létkérdéseiről is. A művész vízióját a kortárs világról az emlékezet és a vágy, a megrázkódtatások és a látvány

CAMILLE NORMENT
Rapture (északi pavilon)
© Fotó: Rosta József



HEIMO ZOBERNIG
Az osztrák pavilon © Fotó: Rosta József





MIMMO PALADINO
Cím nélkül (olasz pavilon) © Fotó: Rosta József

JOANA HADJITHOMAS & KHALIL JOREIGE
Latent Images – Diary of a Photograph (felolvasás az Arénában) © Fotó: Rosta József

határozzák meg, melyek rendkívüli mesterségbeli tudással megfestett, érzékeny, ugyanakkor nagyon látványos – szakmai körökben épp ezért sokszor gyanakvással kezelt – képeit inspirálják. E mostanra észrevehetően kiszínesedett, motívumban gazdag festmények párhuzamait talán CHRIS OFILI képeiben találjuk meg, aki képeinek gazdag ornamentikáját újabban a kiállítóterem falának festésével egészíti ki.

Nagyvonalú és hatásos, ugyanakkor meglehetősen retró-hangulatú idén az olaszok saját kiállítása. A meghívott művészek (15 olasz és három külföldi művész) névsora impozáns, kvalitásaik vitán felül állnak, a kiállítás mégis túl pedáns, enyhén unalmas, talán épp a gondosan megtervezett kiállítóternek, az egymás után sorakozó kiállítási egyendobozoknak köszönhetően. A *Codice Italia* című kiállítás témája Olaszország, az olasz kultúra, illetve ennek emlékei, nyomai; a művészettörténet kurátor hivatkozási alapja Aby Warburg, aki az ókori kultúra továbbélését kutatta, s megalapozta az ikonológia és ikonográfia tudományát. A kiállított művek mindazonáltal nem hozzák lázba az embert – vagy láttunk már hasonlót (arte povera és transavantguardia), vagy a művek túl rendeseek, lekerékítettek, különösen ha így, Enwezor kiállításának kavalkádja után találkozunk velük. A három vendég (GREENAWAY, KENTRIDGE és STRAUB) is besimul e hangulatba,



miközben Greenaway rajzsorozata (*Triumphs and Laments*) hallatlanul izgalmas témát dolgoz fel: Traianus oszlopának motívumait gondolja és rajzolja tovább, a jelen eseményeivel asszociatív módon összekötve az ókori eseményeket, gondolati ívet húzva Remus és Pasolini vagy a római asszonyok és a Szicília partjait elérő menekültek alakja, sorsa között.

Az olaszok tehát saját történelmük, kultúrájuk vizsgálatán keresztül közelítik meg a jelent, ami az ő esetükben nem példa nélküli – inkább a szokásos rutin része. Más országok, nemzetek sorsa némiképp bonyolultabb, és néha már ott zavarossá válik a történet, amikor e kettőt igyekszünk definiálni. A múlt és a történelmi, kulturális szimbólumok újraértelmezése a témája JIRÍ DAVID installációjának a közös cseh-szlovák pavilonban: kiindulópontja a cseh szecesszió mestere, Alfons Mucha által festett monumentális festmény, melynek utolsó darabja az Apoteózis, az *Apotheosis of the Slavs: Slavs for Humanity* (1926). Az eredetileg húsz nagyméretű festmény a szlávok történetét dolgozta fel romantikus szelvényben, a csehek és szlovákok 1918-ban létrehozott köztársaságának tiszteletére. A festmény azonos méretű fekete-fehér reprodukciója elé ugyanakkora tükröt állított a művész, a kép ily módon az önreflexió terepe lesz a néző bevonása révén, aki olyan fogalmakkal szembesülhet,

mint otthon, ország, nemzet, állam, haza – ezúttal a csehek és szlovákok történetére, viszonyára vonatkoztatva.

Sokáig úgy éreztem, a szerb pavilon – IVAN GRUBANOV *United Nations Dead* című installációja – túlságosan hatásvadász földön heverő, meggyalázott, festékbe mártott zászlóival, ám be kell látnom, hogy az ilyen szimbolikus gesztusok erőteljesen jelen vannak a hétköznapiakban is, ahol nem kell a szomszédba menni egy kis zászlóégetésért, nemzeti trikolorért, parlamenti csiki-csukiért az EU-s zászlóval. Grubanov kérdése ugyancsak a nemzet fogalmára vonatkozik a jelen globális szituációjában: olyan országok zászlaját gyűjtötte össze, amelyek megszűntek, feloszlottak, átalakultak az elmúlt évtizedekben, mint Jugoszlávia, a Szovjetunió, a Német Demokratikus Köztársaság stb., ily módon rámutatva ezen államalakulatok fiktív és sérülékeny jellegére, valamint az „Egyesült Nemzetek Szövetségének” csaknem súlytalan szerepére.

És itt újra visszakanyarodtunk a *Venecei Biennále* mint a nemzeti reprezentáció terepének kérdéséhez. A nemzeti pavilonok rendszere olyan történelmi adottság, melynek kereteit már sokan, sokféleképpen próbálták kitágítani, meghaladni, amely ugyanakkor 120 év elteltével is létezik. A biennále térbeli bővülése oldja ugyan e merev rendszert, ugyanakkor az egyes kiállítások finanszírozása továbbra is jórészt hivatalos állami szervekhez, minisztériumokhoz, kulturális alapítványokhoz, múzeumokhoz kötődik, így a finanszírozás mértéke nagyban befolyásolhatja az adott produkció színvonalát – esetenként a bemutató jellegét, a kiválasztott művész személyét – is. Idén a frissen megépült, hipermodern ausztrál pavilon keltett élénk feltűnést az omladozó téglafalakhoz szokott közönség köreiben, de több mint észrevehető volt a szponzor jelenléte a high-tech koreai pavilon esetében is. A kiállító országok nagy általánosságban presztízs kérdésnek tekintik a jó venecei szereplést, annak ismertsége és nemzetközi rangja miatt. A magyar pavilon épülete, intézménye e több mint száz éves történet része, amely maga sem működhet jól önreflexió, átgondolt stratégia és jövőkép nélkül a biennále globális kontextusában.

WILLIAM KENTRIDGE
Triumphs and Laments (olasz pavilon) © Fotó: Rosta József



Mindig politikus voltam

Beszélgetés Derek Boshier-vel*

☛ **Fehér Dávid:** *A Tanya Leighton Galleryben rendezett kiállításának' megnyitóján tartott beszédét egy budapesti előadásáról szóló anekdotával kezdte, és szintén említette csehszlovákiai útját, amelyre Joe Tilsonnal utazott. Miért ment 1968-ban Kelet-Európába?*

☛ **Derek Boshier:** Ez egy úgynevezett kulturális csere keretében valósult meg, a British Council szervezésében, együttműködve mind a csehszlovák, mind a magyar kormányok kulturális szektoraival. Hosszabb ideig voltunk Prágában, kicsit tovább, mint egy hétig, és talán egy hetet töltöttünk Budapesten. Magyarországon végig Budapesten maradtunk, Csehszlovákiában ugyan a legtöbbet Prágában voltunk, de ellátogattunk Pozsonyba is. Amikor Magyarországra érkeztünk, volt nálunk egy lista azokról az emberekről, akiket látni szeretnénk, körülbelül négy művészt...

☛ **FD:** *Honnan tudtak ezekről a személyekről, honnan származtak a nevek?*

☛ **DB:** Csináltunk egy kisebb kutatást, úgy emlékszem, főképp Joe találta őket. Találkoztunk egy házaspárral, Gyémánt Lászlóval és a feleségével. Nagyon tetszetek a munkái. Több művész művei tetszetek, akiknek a nevére már nem emlékszem. Valahol megvannak még azok a katalógusok, amiket akkor kaptam.

☛ **FD:** *Gyémánt László említette nekem, hogy érdeklődött Kassák Lajos művei iránt...*

☛ **DB:** Igen, emlékszem, hogy számos ember érdekelt minket, akik nem voltak annyira „kortársak”. Kassák a magyarországi konstruktivizmus képviselője volt. Mély benyomást tettek ránk Csehszlovákiában és Magyarországon azok a művészek, akik az orosz konstruktivizmushoz hasonló irányzathoz köthetők. Szembesültünk azzal, hogy mennyi minden történt egyszerre abban az időszakban. Rendeztek öt-hat éve egy kiállítást a kelet-európai konstruktivizmusról, megvan valahol a katalógusa...²

☛ **FD:** *Az előadás, amit Budapesten tartott nagyon fontos volt az alternatív, ellenzéki művészeti közeg számára Magyarországon. Gyémánt László a mai*

napig emlékszik az előadásra és az ön látogatására. Miről szólt az előadás, s mik voltak a tapasztalatai Magyarországon? Találkozott ellenzéki művészekkel?

☛ **DB:** A látogatásunk egyik feltétele volt, hogy hozzunk magunkkal egy előadást, ám Joe jelezte, hogy ő nem készítette el a sajátját, én viszont megtartottam az előadásomat. Egy nagy térben adtam elő, hatalmas közönség előtt, az eseményt a Képzőművészek Szövetsége szervezte. Az előadóterem olyan volt, mint egy színház, és tele volt emberekkel. Az előadás hasonlított ahhoz, amit most Berlinben tartottam, de természetesen csak 1968-ig mentem el az időben. Ügyeltem arra a körülményre, hogy nem tudok magyarul és egy tolmács fordítja minden mondatomat. Bemutattam a diákat, majd nagyon lassan és tisztán beszéltem róluk. Ez körülbelül tíz percig tartott, amikor valaki bekiabálta a közönség sorából, hogy „elnézést, de a tolmács nem azt fordítja, amit ön mond”. A tolmács ekkor szabadkozott, mondván ő elsősorban turistáknak szokott fordítani. Pedig nem használtam semmilyen különleges művészeti szakkifejezést, talán ő azt hihette, hogy igen. Esetleg említhettem az absztrakt expresszionizmust, amiről nem tudhatta, hogy micsoda... A közönség bekiabálására reagálva azt javasoltam, hogy hagyjuk félbe az előadást, mire valaki más azt válaszolta, hogy „sok ember, talán a közönség fele tud angolul”. Felvettem, hogy ők is jöjjenek fel és segítsenek. Többen, talán hárman fel is jöttek segíteni a fordításban...

☛ **FD:** *Említett egy másik történetet egy hangfelvételről, amit egy íróasztal alatt talált meg...*

☛ **DB:** Amikor megérkeztünk Budapestre, leadtunk egy listát azon művészek nevével, akiket

1 Derek Boshier. *Change*, Tanya Leighton Gallery, Berlin, 2014. március 8 – április 12.

2 Talán erről a kiadványról lehet szó: *Central European Avant-Gardes, Exchange and Transformation, 1910–1930*, Timothy O. Benson ed., Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 2002

* Tanya Leighton Gallery, Berlin, 2014. március 10.: Az interjú a szerző „Where is the Light? Transformations of Pop Art in Hungary” című tanulmányának előkészítéskor készült, amely a Walker Art Center „International Pop” című kiállításának katalógusában jelent meg 2015 augusztusában. Szerzők: Darsie Alexander, Erica Battle, Claudia Calirman, Charlotte Cotton, Dávid Fehér, Ed Halter, Martin Harrison, María José Herrera, Hiroko Ikegami, Godfrey Leung, Luigia Lonardelli, Tomás Pospiszyl.

látni szeretnénk, abból kiindulva, hogy ők meg szeretnék mutatni nekünk a kortárs művészeti életet. De ők nem ezt tették, hanem államilag támogatott művészeket akartak nekünk mutatni, akik a szocialista realizmushoz hasonló stílusban alkottak. Én ezt is szeretem, de jobban érdekelt, hogy mi történik a kortárs művészeti világban. Ám vendéglátóink ragaszkodtak az eredeti állásponthoz. Ekkor szólunk a British Council munkatársának, hogy mi mindenképp szeretnénk látni a kortárs művészeket. Szóval az első napokban elkezdünk nézni a szocialista realitákat, valamiféle oroszos művészetet, majd később, a kérésünket figyelembe véve, elintézték, hogy találkozhassunk Gyémánt Lászlóval és a feleségével a szállodában. Azt mondták, hogy majd hívni fognak minket. Először azt hittük, azért fognak felhívni, hogy mikor menjünk le a művészek elé, így meglepődünk, amikor arról értesülünk, hogy úgy intézték a szervezők, hogy a művészek jöjjenek fel a mi szobánkba. Megérkeztek, bemutatkoztuk, ám a mutatóujjukat az ajkuk elé tartották és jelezték, hogy maradjunk csöndben. Majd színpadias hangon köszöntöttek minket, hivatalos modorban: „Örvendünk a szerencsének, örvendünk a szerencsének... Isten hozta önöket Budapesten.” Ezután körbejárták a szobát, benéztek a képek mögé, átvizsgálták a szekrényeket, majd végül az asztal alá mutatnak, ahol egy mikrofon és egy hangfelvevő eszköz volt. Tudtuk tehát, hogy felveszik, amit mondunk. Ekkor válaszoltunk nekik: „köszönjük szépen”. Erre ők: „Gyönyörű időnk van ma, volna kedvük sétálni velünk a parkban?” Mindvégig gesztikuláltak, így pontosan értettük, valójában miről is van szó. „Ó, nagyon szeretnénk lemenni a parkba” – válaszoltuk. Szóval lementünk együtt a parkba, ahol már szabadon tudtunk beszélgetni.

⊕ **FD:** A Smith/Novak Event³ című projektje, amelyet Joe Tilsonnal közösen valósított meg Prágában az akkori különleges történelmi helyzetben, felfogható egy fontos és rendkívül merész politikai állásfoglalásként is. Mik voltak a motivációi, mennyire volt nehéz egy ilyen eseményt megvalósítani Csehszlovákiában ebben az időszakban? Érezték a hatását az eseménynek a társadalomban, kaptak esetleg közvetlen visszajelzéseket?

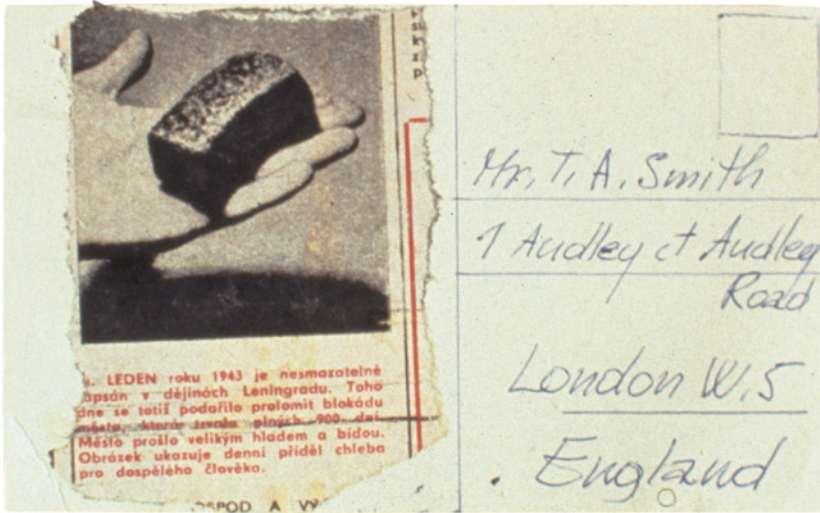
⊗ **DB:** Ebben az időszakban Prága és Csehszlovákia teljesen más volt, mint Budapest és Magyarország. 1968-at írtunk, ez volt Dubček tavasza, amit a brit sajtó „Velvet Revolution”-ként, vagyis bársonyos forradalomként emlegetett. Csehszlovákia megpróbált leszakadni, csodálatos korszaka volt ez Prágának: a bárókban kabarét lehetett látni, nyílt hangon elküldték az oroszokat, nagyon erősen oroszellenesek voltak. A vendéglátóink kérdezték, hogy ki fogunk-e állítani



DEREK BOSHIER
Smith/Novak Event, 1968, Prága



3 <http://www.derekboshier.com/pages/install/smithnovak.html>



DEREK BOSHIER
Smith/Novak Event, 1968, Prága

valamit. Erre mi azt válaszoltuk, hogy nem gondoltunk ilyesmire, hiszen csak egy hétig maradunk. Leültünk Joe Tilsonnal végiggondolni, hogy mit tegyünk. Nem tudom végül hogy jutottunk el hozzá, de kitaláltuk a *Smith/Novak Event*-et. Smith a leggyakoribb név a londoni telefonkönyvben, talán öt oldalt is megtölt. A Novak név ennek a prágai megfelelője. Felvonultunk Prága utcáin két napon keresztül a kezünkben transzparenssekkal, plakátokkal. Csináltam egy felnagyított levelezőlapot, amin szerepelt a nevem és az angol címem, körülbelül 180×120 cm-es lehetett, szóval felkeltette az emberek figyelmét. Korábban festettem pop-képeket levelezőlapokról... Prágai művészek és barátai meghirdették a projektünket, terjesztették, és embereket invitáltak a megjelölt térre, talán nem a Vencel tér volt, de egy hasonló hely Prágában. A kiírás a következőképp szólt: „Kérlek, jöjjetek el két órákor a Smith/Novak Event-re.” Az eseményre rengeteg képeslapnyi méretű kartonpapírt és cseh magazinokat készítettünk elő. Mindenkit arra kértünk, hogy készítsen egy képeslapot. Kitéptek egy képet egy magazinból és ráragasztották a kartonlapra. A Smith nevű angliai személyeknek megcímezett képeslapok hátoldalára a következőket írtuk: „Mivel nem tudsz visszaintegetni vagy visszamosolyogni, így megkérünk, küldj a társadnak Londonból egy képeslapot Prágába.” Minden képeslaphoz hozzárendeltünk egy Novak nevű személyt és a releváns lakcímet. Szintén emlékszem, hogy külön felhívtuk a résztvevők figyelmét arra, hogy ne vigyenek el maguknak képeslapot, csak akkor, ha azt fel is adják, ám ha elküldik, vihetnek akár többet is, ha hatot, hát hatot. És valóban el is küldték őket.

Hallottuk, hogy sokan válaszoltak Londonból. Ez májusban volt, ám az oroszok néhány hónappal később bevonultak a tankjaikkal, hogy leverjék a bársonyos forradalmat...

⊕ **FD:** Az imént említette a *Levelezőlap* (Airmail Letter, 1961) című festményét. Ez volt az első festmény, amit láttam öntől egy katalógusban. A mű sok szempontból összefügg a Smith/Novak Event-tel, ugyanakkor rendkívül érdekes pop-festménynek is tekinthető, amelyen az absztrakt csík-struktúra sajátosan kapcsolódik össze egy konkrét, tárgyias ábrázolásmóddal. Hasonló a helyzet a korai fogkrém-képein is, amelyeken szintén megjelenik a diagonális csíkozás. A hatvanas években számos művész festett levelezőlapokat, képeslapokat, gondoljunk Llyn Foulkesra, Malcolm Morleyra vagy Lakner Lászlóra. Mik voltak az ön motivációi?

⊕ **DB:** A festményt 1961-ben festettem. Ez a mű jól mutatja, miként kapcsolódtam a pop arthoz. Természetesen ez egy pop art festmény. Közvetlenül az elkészülte előtt játékokat festettem meg. Nem sakk-készletet, de valami hasonlót. Angliában Ludónak hívják a játékot, dobókockával dobsz, és az általad dobott számnak megfelelő mennyiségű mezőt léphetsz előre. A táblán megjelentek kígyók és létrák is, a létrára lépve fel, a kígyóra lépve pedig le kellett menni. Nem tudom, Magyarországon volt-e hasonló. Hat-hét éve átnéztem ezeket a régi műveimet, amiket negyven éve csináltam, és kiállítottam őket Párizsban. A *Levelezőlap* című festmény a játékok, a jelek, a jelzőtáblák tanulmányozása után született. Olyan festményeket festettem, amelyek szinte absztraktak voltak. Mint egy levelezőlap. Ha még sosem láttál volna levelezőlapot, azt hinnéd, absztrakt, ám így, hogy tudod milyen egy levelezőlap, pop art műként észleled. Ha bennszülött lennél, számodra mindez csak egy mintázat lenne.

⊕ **FD:** Nagyon érdekes volt a számomra, amit a megnyitón tartott előadásában említett, nevezetesen, hogy a brit pop artot ugyan úttörő jelenségnek tartják, ön és a generációja amerikai trendeket követték és erősen érdeklődtek az amerikai pop art iránt. Walter Grasskamp, a jelentős német művészettörténész a brit pop artról szóló esszéjének mottójául egy Christopher Finch-től származó idézetet választott, miszerint „utólag visszatekintve a brit pop art britebbnek tűnik, mint amilyenek akkor látszott”. Számomra úgy tűnik, hogy korai művein az amerikai és a brit kultúra közötti kapcsolatra is reflektált, gyakran festette meg például az amerikai és a brit zászlót (talán Jasper Johns művészetétől sem független módon). Emblemikus festményén, az Anglia dicsőségén (England's Glory, 1962) egy amerikai gyufásdoboz teteje látható, amelynek a neve Angliára utal, és mindkét ország zászlója megtalálható rajta. Hasonló kérdéseket vet fel „Re-Think and

Re-Entry” (1962) című alkotása, amely New Yorktól William Blake-ig számos dolgot megidéz, a hidegháború vizuális kultúrájának kontextusában értelmezhető. Mi az ön véleménye az amerikai és a brit pop art színtereinek kapcsolatáról ötven év távlatából nézve? Mi volt ön szerint a brit pop art-nak, az ún. Royal College style-nak a sajátossága? Hogyan határozná meg a saját pozícióját ebben az összefüggésrendszerben? Ön szerint mennyi értelme van kiterjeszteni a pop art fogalmát egy olyan globális elbeszélés összefüggésrendszerében, amellyel napjainkban a Tate Modern⁴ és a Walker Art Center is kísérletezik?

✪ **DB:** Valóban igaz, hogy a pop Amerikán kívül kicsit később jelent meg, de voltak valódi pop művészek másutt is, például az egyik kedvenc francia művész, Bernard Rancillac. Ha megnézi a műveinek a dátumait, kiderül, hogy azok is 1962–63-ból származnak. A brit pop arttal kapcsolatban az emberek arra nem jönnek rá, hogy mindnyájunknak teljesen eltérő szándékai voltak. Nem neveztük magunkat pop-művészeknek. David Hockney pop-ja elsősorban önarcképszerű volt – megfestette a meleg-létet. Sokat tudok erről mesélni. A művészek nem foglalkoztak meleg témákkal, csak kevesen. David teljesen beleszeretett Cliff Richardbe, az énekesbe, ezért szignálta a műveit egy különleges számkódokra épülő rendszerben.

✪ **FD:** Például a *Mi, két fiú összekapaszkodva (We Two Boys Together Clinging...*, 1961) című képet...

✪ **DB:** Igen, David kiindulópontja ez volt. A magazinok. Számos figurája férfimagazinokból származott. Peter Blake-nek és Peter Phillips-nek teljesen eltérő elképzelései voltak. Ők az amerikai kultúrát ünnepelték, imádták. Allen Jones ezzel szemben az európai művészetből indult ki. Kandinszkijhoz, illetve Robert és Sonia Delanuy művészetéhez kapcsolódott... (Amúgy én is eltöltöttem egy estét Sonia Delanay-vel Párizsban, amikor volt ott egy kiállításom a hetvenes évek elején. Egy nagy gyűjtő partyt rendezett a házában, és megkért, hogy hozzam el a filmjeimet is, amiket akkoriban csináltam. Megmutattam neki a *Link* című filmemet, ami nagyon tetszett neki. Talán ez volt a legnagyobb bók, amit az életemben kaptam...) Visszatérve a kérdéshez, az én pop arttal kapcsolatos elkötelezettségem teljesen más volt. Noha brit pop művészek voltunk, az amerikai kultúrát tematizáltuk, a Coca-Colát és hasonló dolgokat. Én azonban kritikus voltam az amerikai kultúrával szemben. Marshall McLuhan könyveit olvastam, Daniel Boorstin *A kép (The Image)*⁵ és Vance Packard *A rejtett rábeszélők (The Hidden Persuaders)*⁶ című köteteit. Ezek az emberek reklámok általi manipulálásáról szóltak, arról, hogy ez egyre erősebbé kezd válni. A reklám többé nem csak arról szólt, hogy megpróbálnak eladni valamit... Én mindig politikus voltam. Az, ahogyan az amerikai kultúra reklámok általi inváziójára tekintettem Nagy-Britanniában, összefügg a politikum iránti érdeklődésemmel. Visszatekintve az ötvenes évekre: mielőtt a Royal College-ban tanultam, anti-nukleáris tüntetésekre, felvonulásokra és hasonlókra jártam. Az életemnek volt egy politikai és egy művészeti síkja. Saját véleményem Nagy-Britannia Amerika általi meghódításáról a művészetem tárgyává vált. Örülök annak, hogy újabb kiállítások azon Amerikán és Nagy-Britannián kívüli országokat is számba veszik, amelyek érintettek ezekben a folyamatokban. Amerikában az emberek azt gondolják, hogy Amerika hozzájárulása a pop art-hoz hasonló az absztrakt expresszionizmus-hoz való amerikai hozzájáruláshoz. Ez pedig nem más, mint Amerika mérhetetlen nagysága. Ha eljutsz Amerikába, rádöbben, milyen kicsi valójában Európa: óriási, ám valójában parányi. Amerikának ezt a mérhetetlen nagyságát hozták „játékba” Pollock és társai, amikor New York vált a művészeti világ központjává. Amerika arányainak megfelelő méretekben gondolkodtak, és az amerikai pop art ennek megfelelően hasonló méretekkel operált. Ha ezzel szemben megnézi a brit festményeket, látja, hogy mi seose festettünk ilyen nagy méretekben. Mindig arra gondoltam, milyen volt az orosz konstruktivizmus. Talán a legnagyobb orosz konstruktivista festményt Malevics festette, egy körülbelül 150 cm hosszúságú négyzetet. Persze a 19. században festettek Európában is nagy méretekkel, Courbet és mások. A történeti festészet nagy volt és nagyszabású...

✪ **FD:** Gyakran tematizál politikai kérdéseket, egészen a korai képétől A helyzet Kubában-tól (Situation in Cuba, 1961) kezdve napjainkig. Ugyan a művészete nem par excellence politikai művészet, mindig voltak politikai konnotációi. Hogyan jellemezné a politikai művészethez fűződő viszonyát?

✪ **DB:** Két dolgot mondok ezzel kapcsolatban. Nagyon tetszik, ahogy a német művész, Hans Haacke fogalmazott: „tedd a művészeted politikáivá, de ne művelj politikai művészetet”. Ne csinálj szovjet szocialista realizmust. Tedd a művészed politikáivá más módon. A másik dolog, ami ezzel a kérdéssel összefügg, egy körülmény: a brit pop art képviselőinek a döntő többsége a munkásosztályból származott. David Hockney – munkásosztály. Jómagam – munkásosztály. Peter Phillips – munkásosztály. Allen Jones – munkásosztály. Pauline Boty kivétel, ő nem a munkásosztályból, hanem egy középosztálybeli családból származott. Általában nyomatékosítani szoktam az interjúkban, hogy az osztályrendszer milyen nagy súllyal bír a brit pop art szempontjából. A többségünk a munkásosztályhoz tartozott...

✪ **FD:** Ken Russell híres *Pop Goes the Easel* című filmjében ön az amerikai fogyasztói társadalom jellegzetes tárgyai között jelenik meg. Mik voltak a pop-kultúrával és a pop arttal kapcsolatos első élményei? Említette Marshall McLuhan, Vance Packard és John Kenneth Galbraith hatását. Látta a *This is tomorrow* kiállítást a Whitechapel Galleryben 1956-ban? Milyen volt a viszonya Richard Hamiltonnal, Peter Blake-vel és az Independent Group művészeivel, illetve azokkal a művészekkel, akik a Royal College of Art-ban szintén a pop arttal kísérleteztek, és együtt állítottak ki a *Young Contemporaries* című 1961-es kiállításon? (David Hockney, Peter Phillips, R.B. Kitaj, Allen Jones, Partick Caulfield, Pauline Boty, Joe Tilson, Richard Smith...) Mik voltak a reakciók Nagy-Britanniában a figurális festészet e „második” generációjának a fellépésére? Ugyan mindenkinek megvolt a csoporton belül a saját pozíciója, mégis volt az egész társaságnak egy igen karakteres stílusa.

✪ **DB:** Ami közös volt bennünk, hogy mindannyian munkásgyerekek voltunk. Mindannyian a „fakó ötvenes években” [„dull fifties”] nőttünk fel. Amikor 1959-ben egyetemre mentünk, már mindannyian elvégeztünk egy négyéves képzést. 1955-ben, az első évünkben, mindössze tíz év választott el a második világháború utáni élelmiszerhiánytól. Ezen a közös tapasztalaton túl szintén fontos körülmény, hogy az ötvenes években nagyon erősen akadémikus képzést kaptunk... A munkásosztály fellépése, felemelkedése vezetett a londoni pezsgéshez („swinging London”). Olyan fotográfusokra is gondolhatunk,

4 *The World Goes Pop*. Tate Modern, London, 2015. szeptember 17 – 2016. január 24.

5 Daniel J. Boorstin: *The Image, or, What happened to the American dream*, Weidenfeld & Nicolson, London, 1961

6 Vance Packard: *The Hidden Persuaders*, David McKay Co., New York, 1957

7 <https://www.youtube.com/watch?v=3tbVTEW7wS8> (Utol-só hozzáférés: 2015. szeptember 25.)

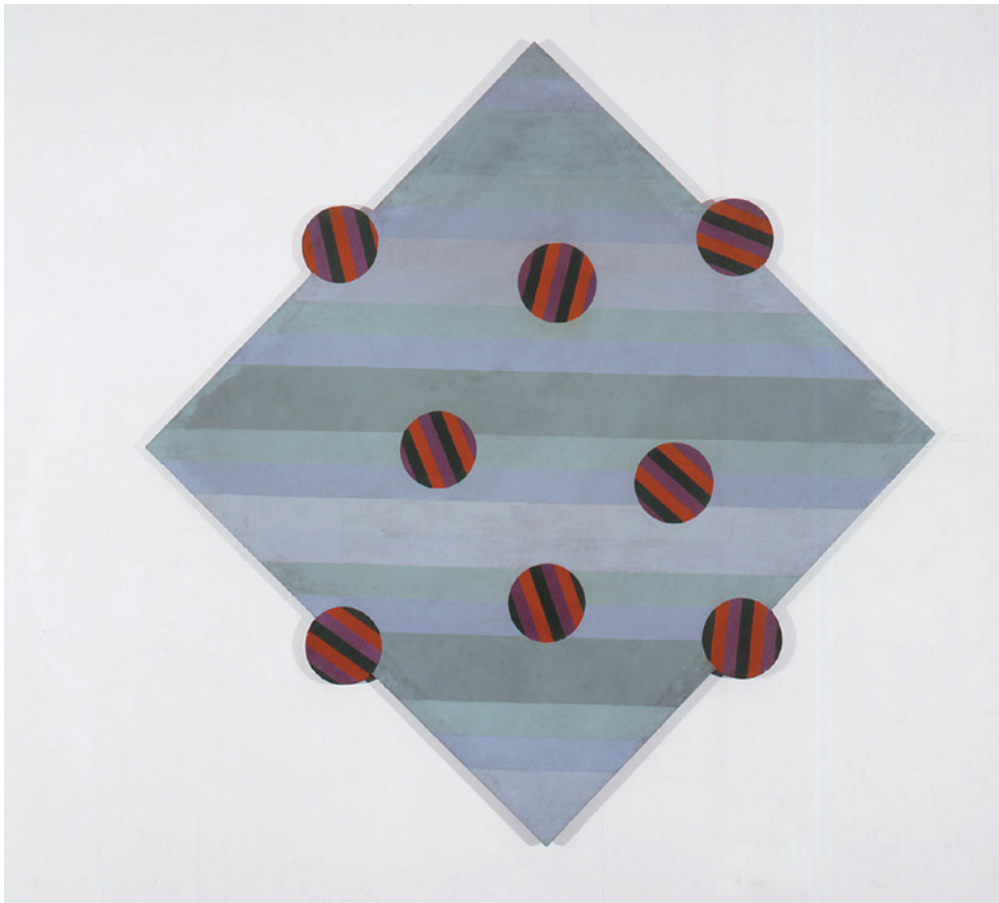
mint David Bailey, Brian Duffy és mások, akik szintén a munkásosztályból származtak. Persze akadtak fotósok felsőbb osztályokból is, mint Lord Snowdon, Margit hercegnő férje... A korszak fotószai együtt jelentkeztek. Azt azonban csak kevesek veszik észre, hogy a pezsgő hatvanas években összeomlott, feloldódott az osztályrendszer. Ez a folyamat már megkezdődött a második világháborúban, amikor a nőket behívták a gyárakba dolgozni, olykor a hadseregbe is. Sok minden megváltozott ezekben az időkben, hisz magát a királynőt is lefotózták katonai egyenruhában... De mi is volt a kérdés?

FD: *Igazából az önt ért alapvető művészeti és irodalmi hatásokra kérdeztem, az Independent Group szerepére, az idősebbek közül Richard Hamiltonra és Peter Blake-re vagy saját kortársaira, barátaira a Royal College of Art-ból. Most azonban önt hallgatva az a kérdés is megfogalmazódott bennem, hogy kik oktattak ekkoriban a Royal College of Art-ban? Volt olyan professzor, aki inspirálta önöket? Szinte példátlan, hogy néhány év leforgása alatt ennyi kiugró egyéniség kerüljön ki egy iskola falai közül.*

DB: Úgy gondolom, a brit pop art egy együttállás eredménye: említettem a fakó ötvenes éveket, a munkásosztály szerepét, és azt a tényt, hogy mindannyian erősen akadémikus szemléletű képzést kaptunk. Egyetemistaként gondolkozol azon, hogy mit akarsz csinálni. Diákok voltunk, arra tanítottak, hogyan fessünk virágokat, borosüvegeket és narancsokat, ami minket nem érdekelt. Fiatalok voltunk, minket a popzene, a szex, a lányok – Davidet a fiúk –, és olyan dolgok érdekelték, melyek a fiatalokat foglalkoztatják. Arra gondoltunk, hogy nem akarunk narancsokat festeni, hanem inkább azt festjük, ami érdekelt minket. Ez a legfontosabb dolog. A legérdekesebb számomra a grafika volt, az amerikai kultúra, amit szeretek ugyan, ám úgy éreztem, hogy leigázza a brit kultúrát. Erről szóltak a képeim. A *Levelezőlap* (*Airmail Letter*) a kortárs képiséget ábrázolta, azt, ami Peter Blake-et és Peter Phillipset is foglalkoztatta. Ők mindezt ünnepezték, én viszont nem. És később Pauline Boty sem. Ő szintén kritikus volt, művészete pedig politikai. Nagyon fiatalon, 28 évesen hunyt el.

FD: *A pop arttal összefüggésbe hozható magyar művészek, például Lakner László, gyakran hangsúlyozzák a brit pop art „festői kvalitásait”.*

DEREK BOSHIER
Nífo, 1966, akril, vászon, 233×233 cm
Szépművészeti Múzeum



A magyarországi reakciók a pop art-ra, amelyek persze nem tekinthetők valódi pop-műveknek, két szempontból különböztek a nyugati párhuzamoktól. Nem a fogyasztói társadalomra, hanem inkább a szabadság hiányára reflektáltak, másrészt pedig egy realista festészeti tradíciót folytattak. Nem alkalmaztak mechanikus sokszorosító eljárásokat, hanem mindent szabadkézzel festettek meg. Ez a „festői” faktor, ami a brit pop art számos alkotójánál, illetve Amerikában Larry Riversnél is kitapintható, mennyire volt fontos az ön számára?

DB: Talán az amerikai Peter Saul volt hatással a francia pop art-ra. Párizsba költözött az ötvenes években és mostanában kezdik elismerni. Körülbelül öt éve rendeztek egy kiállítás „Painterly pop”, vagyis „festői pop” címmel.⁸ Andy Warhol korai képei szintén nagyon festőiek voltak, mielőtt felfedezte a szitanyomást, de ezen a kiállításon Peter Saul volt a legerősebben képviselve. Minket a Royal College-ban azonban jobban befolyásolt az, ami Nagy-Britanniában történt, a helyi ipari táj. Diákként gyárakból távozó embereket és gyáépületeket festettem. Volt egy „Euston Road School” nevű mozgalom Angliában, amely a londoni pályaudvarról kapta a nevét. Ők a mindennapi utcai életet festették meg. Carel Weight volt ekkoriban a festészeti osztály vezetője a Royal College of Art-ban – imádom a festményeit! –, ő is nagy jelentőséggel bír. Azt hiszem sokan, így én is vagy David Hockney azért kerülünk be a Royal College-ba, mert hozzá hasonló képeket festettünk. Ő volt ebben a műfajban a legjobb. A másik dolog, amit el szeretnék mesélni a Royal College-dzsal kapcsolatban pedig a következő: mi voltunk az egyetlen college, amelyben pop art-ot műveltek. De ekkoriban a többi college is egyre pezsgőbbé vált, ez egy nagyon izgalmas időszak volt, mindenütt nagy bulik voltak, zenekarokkal. A Rolling Stones szintén meghívást kapott a Royal College-ba, mielőtt híressé vált volna, nem tudom, végül eljöttek-e. A legjobbak a szombati egyetemi bulik voltak, más egyetemekről is átjöttek hozzánk, de később másutt is elkezdtek saját bulikat szervezni. Emlékszem, egyszer átmentünk a Slade School of Fine Art-ba, ami ebben az időszakban nagyon akadémikus szemléletű volt a Royal College of Art-tal összevetve, ott senki sem festett pop-műveket. Emlékszem, a Slade School diákjai amikor megláttak minket felkiáltottak, hogy „ott vannak a pop art srácok, kapjuk el őket!”, és összeverekedtünk. Úgy emlékszem, Peter Phillips-et meg is ütötték, vértett az orra, szenvedett...

FD: *A budapesti Szépművészeti Múzeum gyűjteményében önnek is megtalálható egy*

⁸ *Hand Painted Pop: 1958-1962*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles; Museum of Contemporary Art, Chicago; The Whitney Museum of Contemporary Art, New York, 1994

festménye, amely a Montgomery gyűjteményből származik.⁹ Egy absztrakt kompozíció, jóllehet ön sosem preferálta a nonfiguratív formaképzést. A budapesti festmény összefügg azzal a *shaped canvas* sorozatával, amit 1964-ben mutatott be a Whitechapel Gallery *The New Generation* című tárlatán? Meséljen valamit erről a – számomra némileg atipikus – sorozatáról.

☛ **DB:** Olyan művész vagyok, aki sokat változott az idők során. Különbő dolgok érdekelnek, amikor elhagytam a Royal College-ot 1962

9 Derek Boshier: *Nífo*, 1966, akril, vászon, 233×233 cm; vö. Tóth Ferenc: *A Bryan Montgomery Gyűjtemény*, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 1999, 30.

májusában, jelentkeztem egy egyéves indiai ösztöndíjra. Kalkuttában laktam. Volt ott egy műterem, és alapvetően olyan képeket festettem, amelyek hasonlítotak a pop art festményeimhez, azzal a különbséggel, hogy ezúttal indiai vallásos ikonokat, jeleket, szimbólumokat és képeket festettem meg. Azért nyertem el az ösztöndíjat, mert a tervezetemben az indiai populáris kultúra tanulmányozását javasoltam. Az utca művészete foglalkoztatott. Ez lényeges a hinduizmus szempontjából, hisz az nem olyan kultúra, mint a római katolikus, amelyben a kultusz a templomra korlátozódik, hanem mindenütt jelen van, az utcán is. Emiatt hasonlóak voltak az itt készített képeim a korábbi pop festményekhez. De mi is történt aztán... Meghívtak a *Párizsi Biennáléra* 1963-ban, és elküldtem nekik az új műveimről készült felvételeket. „Remek, indiai pop, kiállítjuk” – válaszoltak. Nem sokkal azelőtt, hogy elszállították volna a képeket Párizsba, fényképeket készítettem róluk fent, a kalkuttai műterem tetőteraszán. Mindez nem tartott sokáig, vigyázni kellett, hisz „száz” fok volt árnyékban is... A lefényképezett képeket előkészítettem a csomagolásra, majd amikor minden készen állt, elutaztam Nepálba, Katmanduba. Amikor nem voltam otthon, egy indiai inas, aki azt gondolta, segít

DEREK BOSHIER
Change, Tanya Leighton Gallery, Berlin, 2014
A művész és a Tanya Leighton Gallery jóvoltából



nekem ezzel, kitakarította a műtermemet – valószínűleg az összes képet felvihette a tetőteraszra a takarítás idején, és legalább négy órán keresztül ott is hagyhatta őket. A művek teljesen elpusztultak. Egyetlen egy se maradt meg belőlük. A Párizsi Biennálén végül a korábbi képeimet mutattam be, amiket még az indiai utam előtt festettem... Utána hazajöttem. Azt kérdeztem magamtól, mit is akarok csinálni. A művek, amiket a *New Generation* című kiállításon mutattam be,¹⁰ még mindig a pophoz kapcsolódtak. Ez a bizonyos budapesti darab egy kicsit kevésbé. De összevethető azokkal a pop-képekkel, amelyek építészeti tárgyúak és világosabb színállásúak. 1964 után továbbléptem. Ha megnézi a Whitechapel-kiállítás katalógusát, látni fogja, hogyan függenek össze ezek a műveim a pop-korszakkal. Ezután egy még letisztultabb formanyelvhez közelítettem. Mindez egy nagyon rövid periódus volt az életemben, körülbelül másfél évet töltöttem ezzel, aztán évekig elsősorban filmeket készítettem a hetvenes években.

✚ **FD:** Mielőtt rátérünk a filmjeire, hadd kérdezzek még valamit, ami a pop-korszakkal függ össze: számos műve található lengyel múzeumokban, Łódzban és Varsóban. Vannak lengyel kapcsolatai, kötődései?

✚ **DB:** Nagyon érdekes történet. Az első ember, aki valaha kiállította a brit pop artot Londonban, egy lengyel férfi volt, egy bizonyos Grabowski úr.¹¹ Ő volt a Grabowski Gallery tulajdonosa, ami nagyon közel volt a Royal College-hoz South Kensingtonban. Ugyanabban a helyiségben volt egy patikája is. Egy lengyel importőr volt. Nagyon érdekelte a művészet, gyűjtött is. Mindjárt a kezdetekkor megjelent a Royal College-ban. A brit pop artot bemutató kiállítást 1962-ben rendezte,

amikor még mind diákok voltunk. Minden pop-festményemet diákként festettem, miután elhagytam a Royal College-ot, sose festettem többé „tiszta popot”. Diákok voltunk, akiket megkerestek, hogy állítsunk ki: az első kiállításon szerepelt David Hockney, Allen Jones, Peter Phillips és jómagam. Az egyetlen, aki szintén foglalkozott pop arttal, az a Kasmin Gallery volt, aki David Hockneyt is bemutatta, de a legelső mégis Mateusz Grabowski volt, a lengyel kémikus. Kis fekete-fehér katalógusokat is készített. Volt nála egy önálló kiállításon is, vásárolt és el is adott. Ezért van három képem a Łódzi Múzeum Sztukiban, egy pedig a varsói Nemzeti Galériában (Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki). Amikor Grabowski meghalt, a nála lévő műveket lengyel múzeumokra hagyta azzal a feltétellel, hogy dokumentálják és archiválják azokat. Így rendeztek nekem egy retrospektív kiállítást a Łódzi Múzeum Sztukiban.¹² Azért vállaltam, mert három fontos 1962-es művem is megtalálható a gyűjteményükben.¹³ 1966 után felhagytam a festéssel, és egy politikusabb, konceptuálisabb tevékenység felé fordultam. Tizenhárom évig

10 *The New Generation*, Whitechapel Gallery, London, 1964. március – május, London (A legendás tárlat kiállítói között olyan fontos brit művészek szerepeltek, mint Bridget Riley, David Hockney és Patrick Caulfield.)

11 Mateusz Bronisław Grabowski (1904–1976) foglalkozását tekintve gyógyszerész volt. Vilniusban született, a második világháború idején menekült Angliába (1940-ben). A Grabowski Galériát 1959-ben alapította, amely 1975-ig működött. Grabowski a halála előtt számos művet adományozott a Múzeum Sztuki Łódzának. A galéria elsőként mutatta be a brit pop art akkor még pályakezdő egyéniségeit.

12 *Derek Boshier. Paintings, Drawings and Photographs: 1961–79*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1981

13 *England's Glory*, 1962; *The Most Handsome Hero of The Cosmos and Mr. Shepard*, 1962

DEREK BOSHIER

Change, 1973, fotók, fénymásolat, kollázs, festék és akril, 200 rész
A művész és a Tanya Leighton Gallery jóvoltából



nem festettem. 1979-ben tértem vissza a festészethez, mert imádom. Sokat dolgoztam az azt megelőző időszakban különböző emberekkel, sok mindenkit hoztam össze, de akkor vagyok a legboldogabb, amikor egyedül lehetek a műtermemben... Lengyelországban pedig az 1979-ig tartó korszakomat mutatták be, a korai pop művektől a konceptuális periódusom végéig. Nagy retrospektív volt, amit különösen érdekessé tett a Łódzi Film Iskola¹⁴ közelsége...

✚ **FD:** *Miért hagyott fel a festészettel 1966-ban?*

✚ **DB:** Amiatt hagytam fel a festészettel, ami velem ebben az időszakban történt. Ez volt valószínűleg a legpolitikusabb korszakom. A trade unionnak (a szakszervezetnek) dolgoztam, egy trockista csoportnak. Tagja lettem az SLL-nek, a Szocialista Munkás Ligának.¹⁵ Trockisták voltunk, tüntetéseket szerveztünk. Csináltam műveket, hatalmas Disney rajzokat a szakszervezeti gyűlésekre. Felhagytam a festészettel, installációkat, filmeket, plakátokat és hasonló dolgokat csináltam 1979-ig, amikor számos dolog történt. Sok minden megváltozott. Elkezdtem dolgozni David Bowie-val, terveztem neki egy borítót.¹⁶ Visszatértem a figuratív művészethez és a tömegkultúrához; David Bowie szintén felkért, hogy tervezek számára egy színpadképet. Együtt dolgoztam a Clash-sel, egy punkzenekarral, és elkezdtem újra festményeket készíteni.

✚ **FD:** *A Tanya Leighton Gallery-ben a rajzai mellett experimentális filmeket és installációkat állít ki. Konceptuális művei számomra nagyon kellemes meglepetést jelentettek. A Kapocs (Link, 1970) és a Tekercs (Reel, 1973) című filmjei engem Pudovkin és Eisenstein montázssal kapcsolatos kísérleteire emlékeztetnek. Változás (Change) című installációja nemcsak a szabad asszociációk kérdését tematizálja, hanem az álló- és a mozgókép viszonyát is. Mik voltak a legfontosabb inspirációi? Összefüggésbe hozhatók a montázs-élet újragondoló művei a pop artból ismert, montázsszerű kompozícióival?*

✚ **DB:** Azt gondolom, számos dolog összekapcsolódott. A kollázs és a tömegkultúra problematikája egészen Picassóig, Max Ernstig visszavezethető, akik cigarettásdobozokat is felhasználtak... ezek mind a fejünkben voltak. Amikor Indiába mentem 1962-63-ban, találkoztam egy bámulatos brit hölgygel, aki akkoriban a hatvanas éveiben járt, Marie Setonnek hívták.

14 A Szkoła Filmowa w Łodzi a világ legrégibb filmiskolái közé tartozik.

15 A Szocialista Munkás Liga (Socialist Labour League, röviden: SLL) a nagy-britanniai kommunista párttal elégedetlen baloldali emberek csoportjából alakult. Létrejötté összefüggött az 1956-os magyarországi forradalom leverésének hírével, és a munkás szakszervezet erősödésével. Fontos szerepet játszott a folyamatokban Peter Fryer, újságíró, aki az 1956-os budapesti forradalom brit tudósítója volt, majd 1958-tól a *The Newsletter* című trockista lapot szerkesztette. A liga 1959-ben alakult meg, jelentős értelmiségiek (pl. Cliff Slaughter, Brian Pearce) és aktivisták (Brian Behan) vezérletével. A szervezet 1979-ben *Forradalmi Munkáspárttá* (*Workers' Revolutionary Party*) alakult át.

16 David Bowie: *Lodger*, 1979

Ő írta a valaha volt legjobb életrajzot Eisensteinről,¹⁷ és felkeltette az érdeklődésemet Eisenstein iránt. Korábban láttam a filmjeit, mert volt egy remek filmtársaság a Royal College közelében, ahol megnéztük a *Patyomkin páncélost* és más filmeket, de ez a hölgy rengeteg mindent elmondott róla, amit addig nem tudtam, s ami engem befolyásolt. Dziga Vertov szintén megérintett, az *Ember felvevőgéppel* című film hatott rám a legjobban. Szintén rendkívül fontos volt számomra Samuel Beckett, ha egy embert kéne megemlítenem, talán ő lenne az, ő volt a legnagyobb hatással rám.

✚ **FD:** *Angliából az Egyesült Államokba költözött. Mi volt ennek az oka? Összefügg azzal a döntéssel, hogy David Hockney szintén Amerikába költözött? Mik voltak a tapasztalatai egy eltérő társadalomban és művészeti közegben?*

✚ **DB:** Nem, inkább az volt az oka, hogy az apám tengerész volt 28 éven keresztül brit hadiflotta kötelékében, és úgy érzem, örököltém tőle az utazás iránti vágyat. Mielőtt Amerikába mentem volna, jártam Oroszországban, Japánban, egy évet töltöttem Indiában, jártam Magyarországon, Csehszlovákiában, fiatalkoromban autóstoppal elmentem Marokkóba, jártam Észak-Afrikában is, sokat voltam Franciaországban és Spanyolországban. Sokat utazom. Hogy miért mentem Amerikába? Elmondom, pontosan miért: épp véget ért egy kapcsolat, és úgy éreztem, váltanom kell. Másrészt festészetet és sokszorosított grafikát tanítottam a Royal College of Art-ban, és valaki javasolta, hogy menjek Amerikába. Rendszeresen jártam Amerikába látogatóként, de kizárólag New Yorkba, igaz, egyszer elmentem Los Angelesbe is még 1964-ben. Ez az illető azt mondta nekem, hogy nem érti, miért nem megyek hosszabb időre Amerikába, hisz ott az egyetemeken minden professzornak jár egy „sabbatical year”, amely időszakra helyetteseket keresnek. Innen nézve nekem jók lehetnek az esélyeim, hisz ismert vagyok Angliában, így adnának egy szemeszterre vízumot. Szintén fontos szempont lehetett az amerikai egyetemek számára, hogy én a dolgokat egy másik nézőpontból látom. Nagyon más Angliában és Amerikában oktatni. Amerikában a diákok megerősítést várnak, folyamatosan kérdezik, hogy mit gondolok, jó-e az, amit csinálnak. A brit diákok elküldenének a francba. Ez a mentalitásbeli különbség talán a képregényeken is tükröződik: az összes amerikai képregény a hatvanas évek elején a hősről szól: Supermanról, Batmanról. A brit képregények ebből a korszakból viszont mind az intézményrendszer elleni támadásról szólnak, diákokról, akik megdobálják, be akarják csapni a tanáraikat. Teljesen ellentétesek az amerikai képregényekkel, akárcsak a brit mentalitás. A brit és a zsidó kultúra hasonlít, és ellentétes az amerikaival. Hisz mindkét kultúrkörben az emberek hajlamosak önmaguk lekicsinylésére. Ha egy britnek azt mondd, hogy „mi ez az elcseszett ing rajtad”, akkor tudni fogja, hogy neked valójában tetszik az az ing. Egy amerikai viszont teljesen másképp fog reagálni. Eleinte kétségbe is voltam esve emiatt a különbség miatt, amikor Texasba költöztem, ahol tizenhárom évig éltem. Texasban rendeztek nekem egy nagy kiállítást *Derek Boshier. A texasi évek* címmel, a tár-lathoz kapcsolódó katalógusban jelent meg az egyik legjobb szöveg, amit valaha is írtak a művészetemről.¹⁸ A szerzője Guy Brett, író és kritikus, az utóbbi időben két kiállítást is rendezett a Tate Modernben, sokat tud a brit művészetről, jóllehet a dél-amerikai művészet egyik ismert szakértője. Hamarosan meg fog jelenni rólam egy kötet a Thames & Hudson gondozásában, amit – többek között – ő ír.¹⁹

✚ **FD:** *A texasi Houston University oktatója volt. Fontos szerepet játszott a tanítás a karrierjében?*

✚ **DB:** Igen... A tanítás mindig fontos volt a számomra. Ehhez kapcsolódik a történet, hogyan kerültem kapcsolatba a művészettel. Nem tartoztam ugyanis azok közé, akik már ötévesen kiválóan rajzoltak... Amikor tizenegy éves voltam, Angliában jobboldali kormány volt hatalmon, és ők vezették be az úgynevezett „eleven plus” (tizenegy plusz) vizsgát, amit mindenkinek le kellett tenni tizenegy éves kora körül. Ha megfeleltél, továbbmehettél gimnáziumba, ha nem, akkor a szakmunkásképzőbe írtattak, hogy vízvezeték-szerelő vagy valamilyen munkás váljon belőled. Én munkáscsaládból

17 Marie Seton: *Sergei M. Eisenstein. A Biography*, Bodgley Head, London, 1952

18 Guy Brett: *The Amorphous Us*, in: *Derek Boshier. The Texas Years*, kat. The Contemporary Arts Museum, Houston, 1995, o.n.

19 *Derek Boshier: Rethink/Re-Entry*, szerk. Paul Gorman, Thames & Hudson, várható megjelenés: 2015 őszi (A kiadvány előszavát David Hockney írja, a szerzők többek között Paul Gorman, Guy Brett, David Brauer, Jim Edwards, Chris Finch, Chris Stephens és Lisa Tickner.)

származtam. Az apám házmester volt, majd kocsmáros, így kocsmákban nőttem fel. A szüleim azt mondták, ha átmegek az „eleven plus” vizsgán, vesznek nekem egy biciklit. El is mentem a vizsgára, ám két héttel később nem szerepelt a nevem a sikeres vizsgázók listáján. Elmentem az osztályfőnökömhez, aki utánanézett a dolognak, és szerencsére kiderült az oktatási központtal való telefonos beszélgetés után, hogy pusztán gépelési hiba miatt maradt ki a nevem. A gimnáziumban átlagos diák, ugyanakkor kiemelkedő síkfutó voltam: iskolai bajnok voltam 2.20, 4.40, 8.80 yardon is, senki se tudott legyőzni az ifik között... Ezért úgy döntöttem, hogy elhagyom az iskolát, hisz ekkoriban 16 évesen abba lehetett hagyni a tanulást. De a rajztanár ekkor az mondta: „figyelj, Boshier, ne hagyd ott az iskolát tizenhat évesen, mégis mi akarsz lenni, hentes?” – a legjobb barátom, aki nem jutott be a gimnáziumba, az apja hentesüzletében dolgozott, ahol én is állást kaphattam volna, erre utalt... – „azt gondoltam, művész szeretnél lenni...” – „Mi a művészet?” – kérdeztem erre én, amire ő csak annyit mondott, hogy „az, amit csütörtök délutánonként csinálsz.” Ha művészeti egyetemre megyek, dizájner lehet belőlem, mondta, hisz a művészet mindenütt ott van, nézzek a székre, a Coca-Cola emblémájára vagy az ingre, amit viselek; mindegyiket megtervezte valaki, gondoljak a magazinokra, a divatra... Előtte sose merült fel bennem ilyesmi. Mielőtt megérkeztem volna a művészeti egyetem felvételi vizsgájára, a szüleim azt kérték tőlem, hogy jelezzem az oktatóknak, hogy csak egy évre jönnék, azalatt szeretnék valami olyat tanulni, amiből később meg is tudok élni. Az interjún valóban meg is kérdeztem a vizsgáztatótól, hogy jöhetnek-e egy évre. A válaszuk a következő volt: „itt a környéken van egy helyi bolt, sétálj el oda, és nézd meg a kirakatot, kiképezhetünk kirakatrendezővé”. Így kezdte Andy Warhol és több más művész is a pályáját, kirakatrendezőként. Persze néhány hónappal később, miután megkezdtem az egyetemet, megváltozott az életem, tanultam Picassóról, Rembrandtról, beleszerettem a művészetbe. Nemrég a BBC *Desert Island Discs* című műsorának adtam interjút, ahol a meghívottaknak fel kell sorolniuk nyolc lemezt, amit magukkal vinnének egy lakatlan szigetre. Az egyik kérdés, amit feltettek, úgy hangzott, hogy milyen művésznek lenni a 21. században? Erre én csak annyit válaszoltam, hogy túlélő vagyok. Még mindig csinálók műalkotásokat. Tizenhat éves voltam, amikor elkezdtem művészetet csinálni, és még mindig szeretem, csinálom. És szerencsésnek érzem magam emiatt. Igen, egy túlélő vagyok... Hosszú ideje vagyok jelen, látom a fiatal sztárokat felbukkanni, majd eltűnni.

FD: *Még mindig nagyon termékeny. Gyakran tematizál politikai kérdéseket, és az új médiumokkal kapcsolatos problémák is visszatérő témái (gondoljunk az iPad-ekre és más hasonló új eszközökre). Mi a véleménye a festészet*

DEREK BOSHIER
Artist, 1975, litográfia, fotó, 56,5x78 cm
A művész és a Tanya Leighton Gallery jóvoltából



lehetőségeiről a digitális korszakban, mit gondol a jelenlegi konceptuális művészeti tendenciákról? Régi barátja, David Hockney szintén tematizálta ezt a kérdést indirekt módon az iPaddel készült rajzain. Mi a véleménye Hockney kísérleteiről? Kapcsolatban vannak még?

DB: Még mindig baráti viszonyban vagyok Daviddal. Ő is Los Angelesben lakik. Nemrég készítettek velem egy interjút egy nagy filmhez, ami róla szól, és megkértek, én is beszéljek róla, különösen a Royal College-ban töltött éveiről, milyen volt akkor az egyetemi légkör. Részletesen beszéltem David életéről. Számos történetet elmeséltem. David legtöbb valóban közeli barátja tudta, hogy ő meleg, épp akkoriban tervezett „coming out”-olni. A haja olyan sötét színű volt, mint az öné, amikor diák volt, bizonyára ismeri a történetet, hogyan festette be a haját...

FD: *Nem ismerem...*

DB: Nagyon híres történet. Általában Kitaj Davidre gyakorolt hatásáról szoktak beszélni. Én viszont azt mondom, sokkal nagyobb befolyással volt rá volt rá egy meleg fiú, Mark Berger. Amerikai volt, aki egy évig New Orleansban lakott. Ez volt Amerika „legmelegebb” városa. Mark Berger mondta Davidnek, hogy „fesz azt, ami vagy”. Ezért kezdett el meleg témájú képeket festeni. David meglátogatta Markot Amerikában, és Mark nagynénje szókította ki David haját. David olvasott egy magazinban egy nőről, aki kiszőkítette a haját, és azt mondta, „szőkének lenni buli”. Mark fontos volt a színházi tevékenységünk szempontjából is. Ekkoriban volt egy hagyomány a Royal College-ban: ha festőnövendék voltál és munkára volt szükséged, akkor elmehettél a Royal Court Theatre-be a Sloane Square-re, Chelsea szívébe, ami akkoriban egy elképesztően experimentális színház volt. A festődiákok ott dolgoztak színházi asszisztensként. David is, én is. Itt mutattak be Samuel Beckettnek. A színház a Royal College-hoz fűződő szakmai kapcsolata miatt minden karácsonykor bemutatott egy szatirikus színpadi produkciót. Ekkoriban Peter Cook, Allan Benett, Jonathan Miller és más cambridge-i egyetemi emberek szövegeket írtak Anglia és a munkásosztály felemelkedéséről. A színházak is bírálták a politikusokat, remek időszak volt. A mi kritikus színházi produkcióinkon jelen volt mindenki a Royal Court Theatre-ből, a színészek és az igazgatók is. Egy ilyen alkalomra írtam egy szkeccset, amit elő is adtam. Egy párbeszéd volt Errol Flynn – az ötvenes évek nagy ausztrál származású, szexuális kicsapongásairól híres hollywoodi sztárja – és Beethoven között. Még Marcel Marceau is megkérdezett, hogy nem akarok-e csatlakozni a pantomimtársulatához, ám nemet mondtam a festészet iránti elkötelezettségem miatt... Említette a konceptuális művészetet. Szeretem, de nekem ez déjà vu, mivel ahhoz köthető, amit a hetvenes években csináltam. Sok konceptuális

művet látok, amiről úgy érzem, már korábban megcsinálták... Ezért tértem vissza a festészethez, de azért még mindig csinálók konceptuális alkotásokat is.

✚ **FD:** *Nemrég nyílt egy kiállítása a londoni National Portrait Galleryben Londonban, amelynek Imaginárius portrék (Imaginary portraits) volt a címe.²⁰ Mit ért imaginárius portré alatt?*

✚ **DB:** Elmesélem, hogy jött létre ez a kiállítás. Három éve bemutattam két festményt, melyeket 1980 nyarán festettem, amikor béreltem egy lakást New Yorkban, közvetlenül azelőtt, hogy Texasba költöztem volna elfoglalni az oktatói állásomat. Az egyik festmény David Bowie-t ábrázolta elefántemberként.²¹ Davidnek New Yorkba kellett jönnie és megbeszéltük, hogy felhív, ha megérkezik. A telefonban rákérdezett, hogy még mindig akarok-e róla portrét festeni, ahogy említettem neki, amire igennel válaszoltam. Az elefántember Davidnek egy színpadi szerepe volt, a híres film színpadi adaptációjában szerepelt.²² A darab a viktoriánus korban játszódik, egy John Merrick nevű emberről szól, akit elefántembernek hívnak, hisz ő a legtorzabb ember, aki valaha is élt, egy kicsit úgy nézett ki, mint egy elefánt. A viktoriánus mulatságokon mutogatták, mint valami furcsaságot, de egy orvos, aki érdeklődött iránta, kimentette... David Bowie eljátszotta az elefántembert a színpadon. Már előkészítettem a portrét, megvolt a vászon is hozzá New Yorkban. Eredetileg csak a fejét szerettem volna megfesteni. Ha belenéz David Bowie szeméibe, látja, hogy az egyik szeme kisebb a másiknál, mert gyerekkorában megsebesült. Amikor jött, hogy elkészítsem róla a fej-portrét, rákérdeztem, milyen volt az *Elefántember* főpróbája. Azt válaszolta, hogy remek, és eljátszotta nekem, ahogy percekig eltorzított arccal kellett állnia a színpadon. Ekkor jött az ötlet, hogy így kéne őt megfestenem – azonnal eszembe jutott Manet nagyszerű festménye, a *Fuvolista*, egy fiatal fiúról vörös nadrágban.²³ Arra gondoltam, hogy David Bowie-t nem sikeres rocksztráként, hanem elefántemberként akarom megfesteni. Festettem róla két-három képet. Az elefántemberes festményt David meg is vásárolta, de a fejét ábrázoló mű nálam maradt, el is küldtem a National Portrait Gallerynek, s rákérdeztem, esetleg érdekelné-e őket. Ugyanakkor festettem egy másik portrét Malcolm Morleyről, akit 1980 nyarán ismertem meg. Kettősportrét festettem róla. A National Gallerynek azt a képet is elküldtem, akik azonnal válaszoltak is, mondván, David Bowie nem igazán érdekli őket, a Malcolm Morleyről készült portré viszont igen. Ő volt az első művész, aki elnyerte a Turner Prize-t. Imádtam a fotorealizmusát, és azt is, ahogyan váltott. A National Gallery megvásárolta a Malcolm Morley-portrét, és nagyon elégedettek voltak vele. Amikor együtt ebédeltem a kurátorral, rákérdezett, hogy szeretnék-e náluk rendezni egy ahhoz hasonló kiállítást, mint amelyet a közelmúltban Richard Hamiltonnak és Bridget Rileynek rendeztek. Erre én egyből igent mondtam. A kurátor ezt örömmel konstataálta, és azt mondta, hogy ő már a címet is kitalálta, és ez volt az „imaginárius portrék”. Nagyjából érteni véltem, mit akar ez jelenteni. Ő azt mondta, hogy annak ellenére, hogy fej-portrékat mutattam nekik, én főképp egészalakos portrékat festek, amelyben jelentős szerepe van a testbeszédnek, a szokatlan szituációknak. Amikor a kurátor megtudta, hogy Marcel Marceau is meghívott engem, azonnal értette, miért ilyen fontos ez az aspektusa a portréimnak. Számos arcképet festettem, nemcsak David Bowie-ról és Malcolm Morleyről, hanem például Zandra Rhodesról is, a híres divattervezőről...

✚ **FD:** *Korábban említette a zsidó kultúrát. Tudtommal volt egy izraeli projektje is. Milyen viszony fűzi a zsidósághoz?*

✚ **DB:** Amikor Texasban laktam, felhívott egy lengyel nő, aki fotó-kurátor volt Lóndzban. A houstoni fotófesztiválra jött. Találkoztunk és megmutattam neki Houstont. Eljött hozzám két-három társával, akik szintén kurátorok voltak. Hollandiából, Németországból és Izraelből. Az izraeli kurátorral kapcsolatban maradtunk. Párizsban volt egy kiállításon két évvel később, ő megrendelte annak a katalógusát, majd felhívott, és megkérdezett, hogy nem szeretnék-e Izraelben egy múzeumi kiállítást rendezni. Pedig én nem vagyok zsidó. Azt mondta, nagyon



DEREK BOSHIER
Portrait, 1957, olaj, vászon, 30×25,5 cm
A művész és a Tanya Leighton Gallery jóvoltából

szeretnék, hogy elmenjek megnézni a múzeumot. Megcsináltam az *Izraeli utazás (Journey / Israel, 1997)* című projektet.²⁴ Pészáhról szól, egy kicsit a Holokausztról is... elmentem a megnyitóra, ami nagyon hivatalos volt, eljött a polgármester is. Ám a megnyitó után láttam, hogy az emberek sírnak. Az igazgatótól kérdeztem, hogy csak nem bombát robbantottak Tel-Avivban? Ő azt mondta, „nem, nem, ez a te műved... tudod miért sírnak? Mert számukra hihetetlen, hogy egy nem zsidó művész ilyen művet alkot a zsidó kultúráról.” Újra bemutatom ezt a sorozatot Los Angelesben, de csak három napra, és a végén rendezünk egy közös Széder estét a galériában.²⁵

✚ **FD:** *Mik a terve a közeljövőben?*

✚ **DB:** Áprilisban kiállításom lesz New Orleansban,²⁶ odautazom öt napra, majd lesz két kiállításom Los Angelesben, az egyik április közepén, a másik pedig később, fiatal művészekkel együtt – egy csoportos kiállítás az új médiumokról.²⁷ Hamarosan elkezdem a Berlinben bemutatott két újabb filmemet folytatató harmadik filmet. Amikor a galériában voltam, hirtelen „jelenésem” volt és eszembe jutott a címe: *Sometimes I feel that (Néha ezt érzem)*. Ez a következő projekt. Egy új festmény-sorozatot is tervezek, nem voltam a műtermemben már másfél éve... Minél előbb be szeretném fejezni az új filmet és összehozni ezt az új festmény-sorozatot.

24 Derek Boshier. *Journey/Israel Project*, 1997, Miskan Le Ormanut Museum of Art, Ein Harod

25 Derek Boshier. *Journey/Israel Project*, 2014. április 12., Night Gallery, Los Angeles

26 Derek Boshier. *All in a Day's Work, Drawings Paintings and Films 1970-2014*, Boyd Satellite Gallery, New Orleans, 2014. április 4-29.

27 *Cogwheels Carved in Wood*. Derek Boshier, Gina Beavers, Jamian Juliano Villani, Sean Kennedy, Oliver Payne, Lucie Stahl (kurátor: Jonathan Griffin), 2014. április 19 – május 17., Night Gallery, Los Angeles

20 Derek Boshier: *Imaginary Portraits*, National Portrait Gallery, London, 2013. szeptember 27 – 2014. május 5.

21 Derek Boshier: *David Bowie as the Elephant Man (David Bowie mint elefántember)*, 1980; Derek Boshier: *Malcolm Morley*, 1980

22 *The Elephant Man* (rendezte: Jack Hofsiss), The Booth Theatre, New York, 1980. szeptember 23 – 1981. január 3. (Az azonos című filmet David Lynch rendezte 1980-ban.)

23 Édouard Manet: *A fuvolista*, 1866. olaj, vászon, 160×97 cm, Musée d'Orsay, Párizs

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

4. rész | Coda: Csontváry, Moholy-Nagy, a technikai médiumok

Csontváry Kosztka Tivadar pályája és működése lehetne a minta arra, hogyan is alkalmazta, használta e folytonosan, izgatón és kikerülhetetlenül jelentkező újdonságokat a „kor embere”. Viselkedése csak az utókor szemében tűnik különösnek, bár néhány újabb – részben kritikai – közelítés fényében ez végre oldódni látszik.¹ Saját korát tekintve nyoma sincs annak, hogy az egyéni döntéseket mindig jellemző különösségen túl bármiféle aberráció lenne itt felfedezhető. Az „utókor” anakronisztikus gesztusai a pálya, a fennmaradt adatok (s némileg a korszak) félreértésén alapulnak, a legendagyártás hamis és felelőtlen fantáziaképei ugyanakkor árulkodóak, hiszen a mindig munkás, korszerű interpretáció felelősségét kikerülve a könnyen múlt szenzáció megtévesztése révén kerülnek el a megértés egyetlen lehetséges útját, az adott történelmi időszak akár mikrotörténeti finomságú analizisét egy tisztább pályakép érdekében. Ebből itt csak néhány motívumot villantunk föl. Csontváry (1853 – 1919) lényegében végigéli az itt tárgyalt időszakot, felnövekedésével párhuzamosan épül ki a hazai és nemzetközi vasúthálózat² – ez egyik legfőbb

médiума –, egyetemi éveire esik Budapest legintenzívebb fejlődési szakasza. Mint egyetemet végzett (gyógyszerész, de jogot is hallgat) művelt, tájékozott, több nyelven kommunikációképes személy rendszeres hírlapolvasó, (hírlap)író, aki egy tipikusan falusi/kisvárosi, vidéki környezetből jut el a világ centrumaiba: 1873-ban elmegy megnézni a bécsi világtárlatot, 1881-ben Rómát (és Raffaellót), de rendszeresen kirándul is, a Kárpátok alja, a Magas-Tátra mellett azután majd inkább délre, hosszabb utakra, legtöbbször a téli időszakokban. Családjával folyamatosan tartja a kapcsolatot, édesapja orvosi tanulmányait segíti (65 évesen kap diplomát), a kései „kezdés”, vagy épp – ez talán pontosabb – a folyamatos tanulás mindkettőjük jellemzője. Eljut München, Karlsruhe, Düsseldorf, Párizs művészeti iskoláiba, életében összesen négy kiállítást rendez műveiből, független helyszíneken, önállóan (mint Courbet, az úttörő autodidakta, akit 1867-ben nem vettek be a párizsi világiállítás szalonjába, így önálló kiállítást rendezett magának). E kiállításoknál tudatosan használja a sajtót: utolsó bemutatójának megnyitására és zárására két nappal korábban ad hírt nem csak a Pesti Hírlapban, de németül a Pester Lloydban (1910. május 27. 9. lap illetve 1910. július 3. 12. lap) is, valamint a kiállítás

¹ Lásd Tímár Árpád publikációját:

Tímár Árpád: Hol tart a Csontváry-kutatás? *Új Művészet*, 7/1993.

Tímár Árpád: Interpretáció vagy legendagyártás. Megjegyzések Csontváry művészetének befogadástörténetéhez. *Ars Hungarica*. 23. 1/1995. 45–62.

Tímár Árpád: Új Csontváry-renaisszánsz? *Buksz*. 11. 1/1999. 9–21. (Lehel Ferenc: Csontváry. Szerk. és vál. Miltényi Tibor.)

Tímár Árpád: Forráskritikai problémák a Csontváry-kutatásban. *Ars Hungarica*. 28. 1/2000. 135–144.

Tímár Árpád: Képcímek és képértelmezések. Megjegyzések néhány Csontváry festmény címváltozatához. *Jelenkor*, 4/2014, 433–

Ezt a lábjegyzetet Tímár Árpádnak ajánlom az alábbiak okán (Tímár 2000: 136–137):

„Az, hogy Berlinben – az elkészült katalógus ellenére – nem volt Csontvárynak kiállítása, köztudott, maga Csontváry is szóval tette, hogy terve meghiúsult. Párizsi kiállítását viszont élete legnagyobb sikereként emlegette, [...] A párizsi napilapokat sajnos nem ismerem, lehet, hogy azokban van nyoma a kiállításnak, jó lenne, ha egyszer valaki utánajárna az ügynek. Ha ugyanis valójában nem volt kiállítása Csontvárynak Párizsban, akkor nem lehet kizárni azt a feltételezést, hogy ez a „siker-történet” csupán Csontváry önműködésének egyik eleme.” Amihez még a 8. lábjegyzetben hozzátesszi (Tímár 2000: 143) „Ennek a hipotézisnek a megfogalmazása kifejezetten provokatív célzatú, azt szeretné kikényszeríteni, hogy valaki dokumentumokkal bizonyítsa be, a kiállítás valóban megvalósult. A meglétét egyébként sokkal könnyebb bizonyítani – erre egyetlen korabeli hiteles kishír elegendő lenne –, mint azt, hogy nem volt. A híradások hiánya ugyanis önmagában nem elegendő.”

Tudunk szolgálni ilyen korabeli párizsi kishírral. Csontváry, ahogy az 1910-es budapesti kiállításáról is hírt ad (Pester Lloyd, 1910. május 27. 9. lap: megnyitó, Pester Lloyd, 1910. július 3., 12. lap: A kiállítás 5-én zár), a párizsi kiállítás megnyitójáról is újságközleményben tájékoztatja az érdeklődőket: L'Aurore, 1907. június 5. szerda, 2. lap „PETITES NOUVELLES Exposition Csontváry-Kosztka. Grande serre de la ville de Paris, cours la Reine. Entrée du pont de l'Alma: Du 7 juin au 7 juillet; entrée 1 fr. le jour de l'ouverture 5 fr. Carte permanente, 5 francs.” (1907/06/05. Numéro 3514) A L'Aurore egyik alapítója, Georges Clemenceau e lapszám megjelenése idején épp miniszterelnök, a lap leghíresebb száma az 1898. január 13-i, címdalalon Émile Zola *J'Accuse...*! c. publicisztikájával.

² Jelzésként egy rövid hír e vonatkozásban: „A földkerekség vasúti hálózata. Az »Archiv für Eisenbahnen« folyóiratnak folyó évi 3. füzeté érdekes kimutatást közöl a vasúti hálózatnak az 1889–1893. években

való gyarapodásáról. E kimutatás értelmében a földkerekség vasúti hálózata az 1893. év végén 671,170 km. hosszúságot ért el. (...) Az egyes európai államok közül az 1889–1893-iki időszakban legtöbbet Oroszország vasúti hálózata gyarapodott, összesen 3292 km-rel; utána következik Németország 3049, Franciaország 2987, az Osztrák-Magyar monarchia 2573, Spanyolország 1661 és Olaszország 1424 km-rel.” (TTK 1896: 265) Az 1871–1941 között megjelenő Vasúti és Közlekedési Közlöny számaiból részletesen követhető az egész folyamat.

nyitva tartását 1910. május 31 – július 17 közt folyamatosan, naponta közli a Népszava.³

Utazik és fest, mint Nádler Róbert vagy Mokry-Mészáros Dezső (s persze sokan mások), ami – tekintve egyre nagyobb méretű képeit – komoly logisztikát kíván. Szerencsére, és épp a vonatközlekedés hatására az egységes időzónák létrejöttével, az időmérés és jelzés szabályozása⁴ (legalábbis Európában) e mozgások koordinációját némileg megkönnyíti. A vidék, a város, a nagyváros más-más sebességet kíván: e gyorsuló időjelei a szaporodó és mind újabb, mind többek által igénybe vett kommunikációs eszközök.

Csontváry a távirat⁵ médiumát kétféle, tipikus módon használja – részben „funkcionálisan”: vásznat rendel, ha összeállt a fejében a kép, amit meg kell festeni (főlőslegesen üres vásznat nem cipel magával), részben mint gyors kommunikációs eszközt, mellyel azonnal tudatja, ha fontos mondandója van, vagy éppen csak meg akar a világgal osztani valamit (hasonlóképp a mai twitterezőkhöz). Talán lehet ezt szokatlan használatnak tekinteni, de egyáltalán nem médiumidegen, inkább az ellentettje: médiumspecifikus. A „szokott” használatra nézve árulkodik az 1900-ban Weil Samu és Ney Dániel összeállította magyar sürgőnyosztár, mellyel a szerzők egy számkód segítségével gyorsítani, olcsósítani (és részben naív módon titkosítani) kívánták a táviratozást: ebben sem a „vászon”, sem a „király”, sem az „energie” szó (utalva itt Csontváry elhíresült távirataira)⁶ nem szerepel: a kortársak másféle üzenetekre használták többnyire. A budapesti főpostán lévő távirók: „A Hughes-teremben 40 betűnyomtató gép van két sorban felállítva, a Morse-teremben levő két óriási asztalon pedig 122 távirógép dolgozik.”⁷

Festményein feltűnnek a kor vívmányai: vonatok, pályaudvarok, gyárkémények, órák, kerékpár, (villany)világítás, mesterséges és természetes fények, emellett írásos reflexiókat találunk nála a fotóról, filmről, illetve – egy leveléből kiindulva – egész legendáriuma támad lassan Csontváry és az Uránia Tudományos Színház kapcsolatának.⁸ A nevezetes, „Jajce 1903 június 4 (Bosznia)” datálású, Haranghy György fényképésznek

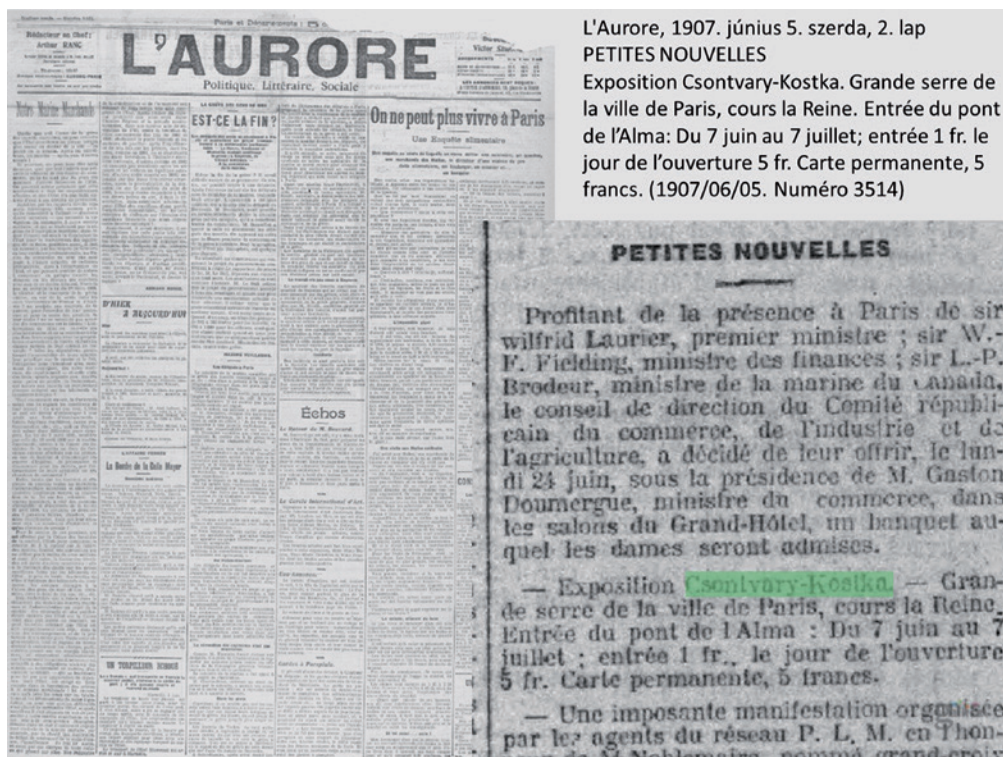
szóló levélben (Galavics Géza tanulmánya új, betűhív átírásban közli a szöveget)⁹ Csontváry képeket vagy találkozót kér: „Ha igen tisztelt uram szükségesnek találja azt, hogy felvételei által reám jó benyomást gyakoroljon a pusztaság, szívesen viselem a posta költséget ide-oda: de ha célszerűbbnek vélné azt, zárt szemmel a helyszínén megjelenni s egy eredeti hangulatot bemutatni, úgy én bátorokodnám Debrecenben felkeresni.” Felmerül, hogy ha Csontváry látott már Haranghytól képeket, akkor miért kér újakat? De ezzel most ne foglalkozunk. Lényegesen izgalmasabb kérdés, vajon mit jelenthet az eredeti hangulat „zárt szemmel” történő bemutatása – a képek helyett? Erre az eddigi irodalom – tudomásom szerint – nem tér ki, s nem állítom hogy itt meg tudnám fejteni. Az viszont bizonyos, hogy a „zárt szemmel megjelenés” a fényképek alternatívájaként szerepel a levélben, vagyis Csontváry nem feltétlen fényképeket szeretne. Inkább az ismeretre, mondjuk így – e tanulmány tematikája megengedi – a „helyszellemére” kíváncsi. Ami érdekli: mi a főmotívum, mi adja meg a hangulatot és lehet-e megfelelő kondíciókat találni egy hónapi munkához? Az sem érdektelen információ, hogy Csontváry számára „egy kb. 150–100 centiméter arányú vászon megfestésére” egy hónap szükséges (az elkészült kép méretei: 59×116,5 cm), de a fő kérdések, hogy mit jelent a *motívum* és különösen a *hangulat* kifejezés a levélben (a levélíró számára, illetve a korban, a századelőn)? Itt csak az utóbbira teszünk javaslatot.

A hangulat nyelvújításkori szó (*Stimmung*, *mood*, *l'humeur*) s mást jelentett bevezetése idején, mást jelent ma is. Olyan lélekállapot, melynek a 19. század fordulóján kifejlődő pszichológia ad különös jelentőséget, s amelynek művészeti kontextusban történő használata is e kor terméke. 1906-ban jelent meg Pollák Illés könyve,¹⁰ mely legalább annyira „különös” nézeteket vall a művészetről, mint amennyire Csontváry felfogása „különös” lehetett: a közös a kettőben, hogy eltérnek a 19. század folyamán megszokott, s még a 20. század elején is uralkodó művészet- és

9 Galavics Géza: Csontváry, a Hortobágy és a fotográfus (Haranghy György emlékezete). *Ars Hungarica* 1/2005, 55–88. Szerinte – a levél alapján – járhatott az Urániába és láthatta a Haranghy György készítette fotográfiákat: „Levelének fordulata – (az Uránia színházban arról értesülék) – mindkét feltételezést megengedi. Mégis, mivel Csontváry a fotográfushoz írt levelében olyan, inkább személyes képi benyomásokat sejtető (mintsem valaki elbeszélése alapján megfogalmazott) fordulatokat használ, mint az (Őn rendkívüli szakértelemmel) és (bámulatra méltó módon) készít Hortobágy-felvételeket, másrészt a belőlük indított gondolatsor, hogy mindezt (nem az apparátusnak), azaz nem a fényképezőgépeknek, hanem a fotográfus művészi tehetségének s eredeti látásmódjának tulajdonítja, arra engednek következtetni, hogy Csontváry láthatta az előadást.” (Galavics 2005: 65–66.)

10 Pollák Illés *A művészi teremtés törvénye*, Budapest: Deutsch Zsigmond és Társa, 1906.

L'Aurore, 1907. június 5. szerda, Csontváry hirdetésével. A címlap és a hirdetés a 2. lapon. (screenshot a BNF weboldaláról)



3 „Csontváry-Kosztka Tivadar képeinek a kiállítása a régi Műegyetem (Múzeum-körút 6–8) II. emeletén; belépődíj 60 fillér, szervezett munkásoknak 30 fillér.” („Napirend” rovat, általában a 11. vagy 12. lapokon.) A május 31-i számba Bálint Aladár (B–t.) ír rövid értékelő ismertetőt (Timár 1995: 55).

4 Angliában 1880-tól általános a vasúti idő használata, az 1884-es washingtoni sztenderd-idő konferencia határozta meg a nemzetközi zónaidőket. Felmerült ezt követően a pontos időt mutató órák nyilvános terekre történő kihelyezése is, Magyarországon a Telefonhírmondó volt a felelős ezek egységes szabályozásáért.

5 A táviró, telefon és vasúthálózat folyamatos fejlődéséről statisztikák állnak rendelkezésünkre. 1895-ben például a feladott táviratok száma 6.969.643, a telefonon való beszélgetéseké 19.880.912. Vasárnapi Ujság, 3/1897 36.

6 Anghy András: A táviratok poétikája. Csontváry táviratai. Jelenkor, 9/2013. 925.

7 Vasárnapi Ujság, 4/1897. 52.

8 A levelet először Kampis Antal közölte: Kampis Antal: Csontváry ismeretlen levele. *Műterem*. 1958. február, 4–6.



Képeslap az 1900-as párizsi világiállításról: „Les Grandes Serres” – a két nagy üvegcsarnok. A képen távolabbinak látszó, az Alma hídhöz közelebb eső volt az, melyben Csontváry kiállított 1907 nyarán. A Neurdein testvérek felvétele: Neurdein, Étienne (1832–1918) és Neurdein, Louis-Antonin (1846–1915 után).

képfelfogástól, lényegében olyan tipikus (vagy, ha akarjuk: átmeneti) alkotások, melyekben már érződik a 20. század radikális fordulatának előszele („hangulata”), de ezt a fordulatot még nem hajtják végre, ezer szállal kötődnek az előző korszakhoz, a „tradícióhoz” (Eliot-i értelemben gondolva itt a hagyományt).¹¹

„... idegeinknek felviharszásában megérezzük a kifejezésben, hogy mögötte valamely gondolat működik, mely kifejezést keres.

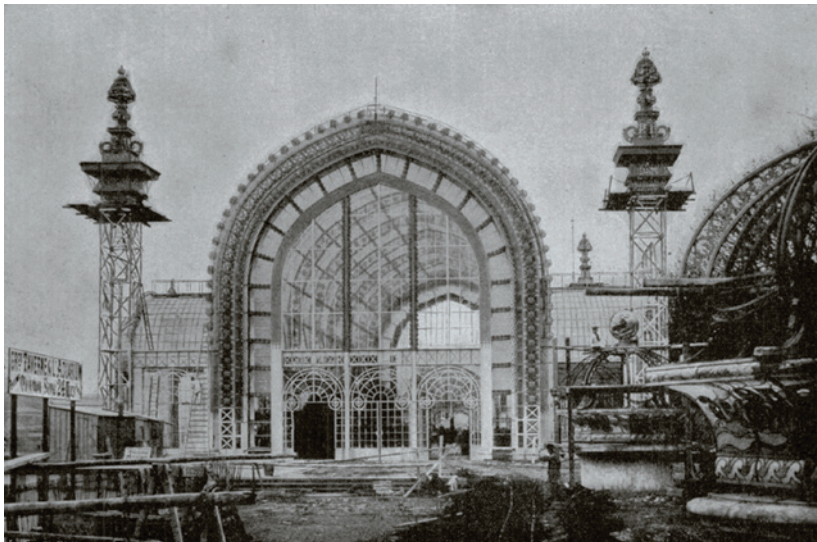
Ez az érzés az, mit hangulatnak nevezünk. Ezt a különös érzést a modern művészet a színekkel is kiváltja, minthogy a színről tudjuk, hogy a természetnek gesztusa. [...]

Első sorban meglepő tünemény, hogy *hangulatot csak a természet tájzsínei ébresztenek*. [...] A napnak minden szakában különös színárnyalatok, finoman egybefolyó, vagy mogorván egymásba ugró színek fekszenek az égre, mások a horizontra, mások a bolttetőzetre; megfelelőleg minden nap- és évszakra más és más színek hevernek el a földön: mások a fákon, mások a dombon, még mások a lankáson, völgyeken és síkokon. Ezek mind külön titkokat sugdosnak nekünk, melyek lelkünket megkapják és felrúzzák: a természet színes regéiről, melyekben az alkotó energiák és gondolatok szellemi keringőiket járkák...¹² Valamint: „A festményből ne beszéljen hozzánk az elbeszélő, hanem szóljon hozzánk a természet, olyan beszédben, melyet csak a lélek ért.

Ez a XX. század művészi stílusa. Egy új irány, mely a tökéletesből kibontakozott igazból fejlődött világlátással megegyező kibontakozása révén és a természethez

11 Ld. 27–29. jegyzet, a tanulmány első részében

12 Pollák 1906: 254–255. A *hangulati elem mint szép* című fejezet. A szerző kiemelései



„Les Grandes Serres” – a nagy üvegcsarnokok közül, ahol Csontváry kiállított. Az 1900-as világiállításán a kertészeti bemutató nemzetközi része volt a 62 méter hosszú és 32 méter széles csarnok. Ezt követően több bemutató mellett itt rendezték meg a Függetlenek Szalonja éves kiállításait. (Utoljára 1907-ben, mivel az év végén az épületet lebontották.) A kép illusztráció, Ifj. Heim Sándor *Az 1900. évi párizsi világiállítás kertészeti csarnokai* című írásához. A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye, 3/1901. 153. lap.

való közeledésünkben ráismert a dolgokat irányító kozmikus vonatkozásokra.”¹³

Pollák természetfelfogása a megelőző korban szokásostól eltér (könyvének ez az igazi, jelentős újdonsága), s ez nem más, mint az új, természettudományos megalapozottságú világnép integrálására tett kísérlet. Sokrétűen kapcsolódik mindahhoz, amit az új tudományosság különböző területeken létrehozott,¹⁴ és persze egy ennek nyomán felépített esztétikai – művészetelméleti rendszer egyben.

A „hangulat” fentiek szerinti elgondolása – amivel egyáltalán nem állítjuk, hogy Pollák és Csontváry közt bármiféle kapcsolat lenne azon túl, hogy hasonló kor hasonló következtetések, állapotok felé vezethet különböző gondolkodókat, művészeket, ezt hívjuk alkalmasint „korszellemnek” – jól mutatja, hogy Csontváry nem a fényképek iránt érdeklődik. A Haranghynak írt levél önmagában egyértelmű cáfolata azon elgondolásoknak, melyek szerint fényképek, színezett képeslapok alapján festett volna. Egyébként is Csontváry az új képtechnikák közül nem a fényképből, egyedül „a mozgóban” látott némi újdonságot, mégpedig ő is épp az új természetkép jegyében: „...a természet ismeretből megyünk moziba.”¹⁵ Mi az, amiben a fekete-fehér film többet tudhat a színes állóképnél? Talán, hogy mozog, folyamatok válhatnak láthatóvá, s ez a változás, a „teremtő fejlődés” egyetlen képben soha meg nem ragadható. Bár, ha Edison egy nyilatkozatára gondolunk, van talán még egy figyelemreméltó aspektus: „In the year 1887, the idea occurred to me that it was possible to devise an instrument that should do for the eye what the phonograph does for the ear, and that by a combination of the two, all motion and sound could be recorded and reproduced simultaneously. (...) grand opera can be given at the Metropolitan Opera House at New York without any material change from

13 Pollák 1906: 262

14 Pl. VIII. fejezet: *Érzések átvitele, a színek hatásáról* – *Wundt nyomán*. 98. skk.

15 Csontváry 1976: 97: „A pozitívum.” A szöveg másik részlete (96): „Innen kezdődött a sok apró csillag csillogása, amit betetőzött manapság a photographia; (...) Tehetséges művész az, aki az élő perspektívát meg tudja csinálni. És ez a minimum az, amit ma a mozgó képekkel szemben lehet követelni.” A Csontváry-kéziratok „Feljegyzések: a festő útjai a nagy világban” címen közreadott, „A pozitívum. A sorssal nem lehet tréfálni.” sorokkal kezdődő szövegben (Csontváry dokumentumok I. 1995: 76.): „A sorssal nem lehet tréfálni. Itt hevernek előttünk a modern kultúrának a roncsai. Csődbe került százféle vallásánítás. Csődbe jutott a sokféle filozofálás. Csődbe került maga a rajztanítás a költészet zene csak utánzókat hozott felszínre. Sehol semmi lényeges avagy eredeti nem szórakoztatja az emberiséget csak a mozgó hozott létre érdekeset ez képes bemutatni a láthatatlan természetet.”

A „pozitívum” jelentéséhez: „Nem babona nem spiritisztikus és nem telepathiai uton – hanem a láthatatlan világteremtő erővel való pozitív összeköttetés útján juthat az ember pozitív tudáshoz...” Csontváry 163/a jelű feljegyzése, (Csontváry dokumentumok II. 1995: 189.)

Csontváry dokumentumok I–II. Budapest: *Új Művészet*, é.n. (1995) (első kötet: Csontváry írások Gegesi Kiss Pál hagyatékából, szerkesztette, jegyzetekkel ellátta, a bevezető és záró tanulmányt írta Mezei Ottó; második kötet: A Gerlóczy-féle Csontváry kézirat Romváry Ferenc olvasatában. A szövegkiadásról ld. Tímár 2000.

the original, and with artists and musicians long since dead.” (Edison, 1894)¹⁶

Rég halott operaénekesek előadásait hallgatni, látni – a 21. századi ember életének szokásos része ez, és nem is nagyon csodálkozik rajta.

(2)

„Kárpitos volt a szomszédom, ostyaszerű, merev ember. Árnyéka szigorúan előtte járt mint a szárazság.”

Reiter Róbert új verse¹⁷

Moholy-Nagy László és Csontváry Kosztká Tivadar pályájában legalább egy dolog bizonyosan közös: a sorssal nem tréfálva eljutottak a perifériáról a centrumba, ha nem is azonos úton és időben.

Kassák Lajos lapja, a MA bécsi kiadású számai közül az impresszum szerint 1924. szeptember 15-én megjelent zenei és színházi különszám lapjain találjuk Moholy-Nagy László Berlinben 1921-22-re datált *Filmváz. A nagyváros dinamikája* című alkotását két teljes és egy fél lapon, vagyis összességében hét hasábra szedve. A későbbi változatban a szerző műfaji megjelölést is ad „Filmvázlat egyszersmind tipofotó”,¹⁸ és leírja, hogy tervezte a film leforgatását, mely során elutasításokba ütközött: „a jó ötlet ellenére hiába keresték benne a cselekményt” (a szerző kiemelése).¹⁹

Azt, hogy a 20. század művészetének – Pollák idézett meghatározásától valamelyest eltérő – újdonsága miben áll, ebből a forgatókönyvből meg lehet érteni. Moholy-Nagy az első, MA-beli változat végéhez kommentárt fűz, mely a második változathoz elmarad – ezt ott a bevezető helyettesíti. A két szöveg közös, alapvető eleme a szerző magyarázata szerint: „Ez a film nem akar tanítani, nem moralizál és nem mesél. Csak vizuálisan akar hatni.” Ugyanakkor az első változat ezzel a mondattal zárul: „Általában többet kellene megérteni a kézirat gyors olvasásánál, mint amennyit a magyarázat valaha is segíthet.” Miért érezhette Moholy-Nagy úgy, hogy a mű mellé feltétlenül szükséges didaktikai jellegű kommentárt rendelni, amiről tudta, hogy nem segít? Ez a kommentár első mondatából kiderül: „Megjegyzések azok számára, akik a filmet nem akarják egyszerre megérteni” – vagyis, mint azt a megvalósítási kísérletek kudarca igazolta, azért, mert vannak, akik *nem akarják* megérteni.

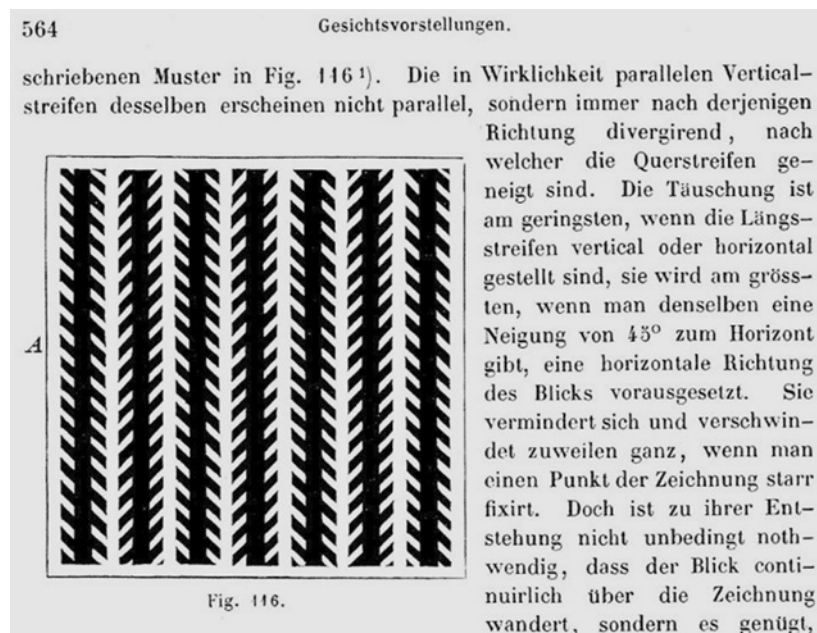
16 Edison's Invention of the Kinetograph. The Century, June, 1894. Volume 48. Issue 2. Ld még W.K.L. Dickson & Antonia Dickson, History of the Kinetograph, the Kinetoscope and the Kinetophonograph. New York: MOMA Publications 2000. (Facsimile of Dickson's own copy of his book published in 1895.) 55. lap, valamint a témáról összefoglalóan: Michael Punt, *Early Cinema and the Technological Imaginary*. Trowbridge: Cromwell Press, 2000

17 MA 1924: Jahrgang 9, Heft 6 / 15. lap A szám elején.

18 Moholy-Nagy László, *Festészet, fényképészet, film*. Budapest: Corvina, 1978. 118-133. Eredetileg a Bauhausbücher 8. kötete.

19 Moholy-Nagy 1978: 118

Wilhelm Wundt, Grundzüge der physiologischen Psychologie. Leipzig: Engelmann, 1874. 564. lap



A tapasztalat az új, 20. századi művészet általános jellegzetességét írja le, amely a 19. századi eszményeket őrző közönség és a megváltozott művészetfelfogás alapján alkotó művészek (részben máig érzékelhető) konfliktusa. A 20. századi művészet legendás „érthetlensége” mögött a technikai médiumok megjelenésének és minden korábbinál szélesebb körű elterjedésének hatása húzódik. Moholy-Nagy forgatókönyvének valódi újdonsága nem pusztán a forma és a megjelenés, a szokatlan tipográfia, az egyszerre vizuális költeménynek és valamely más médium irányába vezető út szavakból, metszetekből, ritkán használt nyomdai-tipográfiai jelekből egybeszerkesztett asszociációs kapcsolási rajzának, mediális tervezetének konstrukciója. Az új a rendelkezésre álló összes kifejezési eszköz totális birtokbavételének kísérlete az új mű létrehozása érdekében. Az idea persze nem ismeretlen: Csontváryt is (mint minden művészt) valamely korábban nem tapasztalt „új perspektíva”²⁰ létrehozásának szándéka vezette. Ami változott: a kor, az eszközök s a választható út, módszerek és technikák skálája – a „tradíció” kibővült. Épp a tömegmédiumok reneszánsz képfelfogás nyomán kialakult technikai felépítése²¹ és a használati utasításokban előírt vizualitása tartja fenn, terjeszti tovább azt a „retinális” alapú művészet konvenciót, melyen a művészek a 20. század dal egyértelműen túlléptek. Ez a konvenció a „természet = a látható világ” ismert tévképzete nyomán kép és látvány megfelelését s e környezetbe illeszthető, jól követhető narratívát követel. A 19. század végének „hangulati szépsége” révén megszűnni látszó sztori átvándorol a filmbe, a televízióba – míg az új apparátusok meglévő lehetőségeit, kreatív potenciálját alig használja ki az az új „professzionális” réteg, mely magához vonja a kompetencia varázsszava révén a médiumok fölötti uralmat. Ettől lesz az új művészet „kísérleti”: szükségszerűen sajátítva el és alkalmazva a tudományosság 19. században kialakult laboratóriumi gyakorlatát, mint egyedül lehetséges modellt. „Így válik csakhamar magától értetődő követelménnyé – a magánkapitalizmus körülményei között is – egy olyan központi filmszerű állomás tevékenysége, amely az új elgondolásokat tartalmazó írásos koncepciók kivitelezésével foglalkozik majd.”²²

Budapest, 2014. tavasz

20 „Ebben a villamos korszakban ahol láthatatlan erővel van dolgunk az isteni kapcsolat nélkül semmire sem megyünk, a festészet terén, oly téren ahol igazolva van, hogy ezt a világraszóló feladatot istenadta segítség nélkül eddigél senkinek megcsinálni nem sikerült. Mert ehhez egy új perspektíva kellett amit ezen a világon milliók hiába kerestek mert nem találták meg.” (Csontváry dokumentumok I. 1995: 76.)

21 „A perspektivikus képszerkesztés feltalálása óta a táblakép elhanyagolta a színt és csaknem kizárólag az ábrázolással foglalkozott. Az ábrázoló törekvés a maga csúcspontját a fényképezésben érte el, s ezzel természetesen elérte a színes megformálás mélypontját is.” (Moholy-Nagy 1978: 17.) A 19. század „valósága” ebben az értelemben fekete-fehér volt. A fénykép-reális diktálta arculatot e téren épp az új látás törte meg, az ábrázoló elem képfarmálásból történő kivonásával.

22 Moholy-Nagy 1978: 118

(A jegyzetekben előforduló Internetes hivatkozásokat 2014 június elején ellenőriztem.)

A megszüntetés avagy az ábrázolás lehetetlenségének ábrázolása

A Saul fia képi dimenzióiról

A vitorlázógépével kifulladásig földön futó pilóta csak attól várhatja a levegőbe emelkedését, ha szakadékba zuhan.

Erdély Miklós: Metán

Vegyünk egy abszolút főszereplőt. Aki egyben címszereplő. Legyen a neve Saul. A film nem akar másról beszélni, mint róla. A film úgy tesz, férfias önkorlátozással, a képméret kiválasztásával, a szereplő kiválasztásával, minden egyes kompozícióval, minden egyes szekvenciával, mintha csakis és kizárólag egyetlen ember történetét akarná elmesélni, és róla akarna beszélni. Portréfilm. A képi dramaturgiával, a történet felépítésével azt sugallja, hogy az előttünk épp feltároló történetben senki nem igazán fontos, csakis ez az egyetlen alak. Sorsa mások sorsát kifejezheti ugyan, de a történet szereplőjeként csak ő a fontos. Vele vagyunk. Az ő arca éles. Vele megyünk. Azt látjuk, amit ő lát.

És ezzel egyidőben a film azt mondja el minden egyes kompozíciójával, minden egyes szekvenciájával, hogy *csak az a fontos, ami nem vagy alig látszik* a képen, sőt, minél kevésbé látszik, annál fontosabb, minél kisebb, annál nagyobb. Hogy éppen az a lényeg, ami módszeresen ki van szorítva a képből – a hangzó tartományban persze felfokozottan jelen van, és a képalkotás erre az asszimetriára is épít, erről még lesz szó: a hangról mint képalkotó-elemről, a megsérült érzékelésről, mely bizonyos dolgokat felnagyít, másokat eltüntet, mint teszi Elem Klimov a *Jöjj és láss*ban, ahol a főszereplő fiú dobhártyája a film első harmadában egy közeli bombarobbanástól beszakad. Saul ennek a mindenholon beszívó, homályos, gyakran életlenül maradó, véletlenszerűen feltároló monstruózus gépezetnek csak árnyéka, visszfénye, parányi alkotrésze.

Két ellentétes állítás, két egyidőben működő ellentétes stratégia, és mindkettőnek helyet kell találnia ebben a képi világban, a képeknek mindkettőt ki kell szolgálnia és ki kell fejeznie, mindkettőnek *át kell véreznie* a film szövetét (mondanám Pilinszkyvel), és ezt a kettősséget a film történetének – vagy a *sztorinak*, mert van sztori, hadd használjam mégis ezt az oly frivolnak ható kifejezést, mert így jobban ki tudom domborítani az ellentétet, a sztori gondosan tanulmányozott történelmi dokumentumokra épül, ugyanakkor fikció, kitaláció, mese – be kell teljesítenie. A filmnek minden pontján két ellentétes feltételt kell teljesítenie. Igazságként, megfellebbezhetetlen tényként, cáfolhatatlan dokumentumként kell hatnia, ám mindeközben az írói fantázia és már ismert dramaturgiai fogások (szuszpenz,

kalandfilm, horror) alakítják filmkockáról filmkockára. Frivol leszek, a főszereplő RÖHRIG GÉZA nemegyszer mint egy Harrison Ford ússza meg, ügyessége, szerencséje révén a megúsztatatlant.

Totalitás, amely minden atomjában töredékes és véletlenszerű; gondosan megszervezett, agyon-szabályozott rendszer, amelynek lényege mégis a véletlen, a kaotikus, a rendetlen – és mindezzel szemben áll a szubjektivitásától szinte teljesen megfosztott szubjektum, a gép, a zombie, az eltompult főhős a maga mozdulatlan arcával, a megszüntetett személyesség maga, amelynek ugyanakkor a mi személyünket mégis be kell fogadnia magába, hiszen ő a főszereplő, rajta kívül nézőként mással nem azonosulhatunk.

Inspiráló paradoxonok, jegyezzük meg könnyedén, immár a végeredmény ismeretében. Valójában rettenetes istenkísértés, kötéltánc, idegháború és maximális, idegőrlő odafigyelés a legapróbb részletekre. Ám ha az alkotók nem ennyire első blikkre egymást kizáró célokat tűztek volna maguk elé, biztosan nem sikerülhetett volna ezt a történetet így elmondani. Hiszen a *Saul fia* éppen arról a lehetetlen és elképzelhetetlen eseményről szól, ami emberi számítás szerint soha nem következhetett volna be – és amiről nem kevesen állítják ma is, hogy meg sem történt. Mialtalan minden pillanatában egyszerre kell szólnia a képről és a képalkotás lehetetlenségéről – ez utóbbi különben a témához illik is, a „Ne csinálj magadnak faragott képet, és semmi hasonlót azokhoz, a melyek fenn az égben, vagy a melyek alant a földön, vagy a melyek a vizekben a föld alatt vannak” szellemében, de teológiai fejtegetésekbe ezúttal nem bocsátkoznék.

Olyan történetet kell megalkotniuk, amely minden pillanatában a hihető és látható határán egyensúlyoz. Pontosabban a hihetón túlról néz vissza. És a láthatóságot mint olyat is tárgyává teszi. Ha nem feszítené szüntelenül a kép kereteit, a kép mélységét a kézben tartott kamera bizonytalansága, és az a bizonyos 1:1,37-es négyzet, ha nem készítené folytonos apercepciós, észlelési kiegészítésre a nézőt, mialtalan, észrevétlenül, a történet drámaiságától függetlenül mozgósítja érzelmeit is, hiszen ezek a kiegészítések nem csak érzelmek mozgósításával, az emlékezéssel lehetségesek, akkor ez a kettősség, az egymást kizáró ellentétek egymás-mellett-léte pusztá itélkezéssé, egyértelműséggé forrna össze, ily módon megszüntetné a felfoghatatlanságot, az életszerűséget. A redukció mint bővítés. A történet attól életszerű, hogy hihetetlen. De centire, milliméterre hihetetlen. Ha a film a magyarázattal foglalkozna és nem a magyarázhatatlant tekintené evidenciának, ha nem lökné bele főszereplőjét lehetetlen helyzetek sorába, amely helyzetekből a film végéig

mégis élve kimentí (ez afféle dramaturgiai kényszer, mert különben öt perc múlva halott lenne hősünk, rögtön az első szabályszegésnél) – bár a túlélés nem tartozik a film tétjei közé, hiszen, és ez is okos végiggondolás eredménye, mert nem a szerencsés vagy szerencsétlen túlélő perspektívájából nézzük a történetet (rendszerint a túlélők írnak emlékiratokat, miáltal a Sors működéséről, mondta el a rendező egy interjúban, tévesen értesülünk, hiszen mágikusan értelmezzük minden mozzanatát, és mindent a túlélés felől interpretálunk): Saul ugyanúgy pusztulásra van ítélve, mint a filmben feltűnő emberek nagy többsége – akkor ez a film nem szólhatna akkorát, mint amekkorát szól.

Bibliai ihletésű főszereplőről van szó (már ha eltekintünk dr. Nyiszli Miklós felhasznált emlékiratától és a Sonderkommandósok Auschwitzban elásott tekerceitől és a velük készült interjúkról), mert a filmbeli Saul voltaképp az Izsákot isteni parancsra feláldozni készülő Ábrahám negatív tükörképe. Teljes nevén Saul *Ausländer*, illetéknéppen a *külföldi*, az örök idegen, vagyis a Bolygó zsidó leszármazottja is – aki, mint óskép szintén az egész világgal szemben álló, abból kitzasztott magányos figura. A mi Saulunk (aki német neve ellenére magyar, hiszen magyarul hibátlanul beszél, és más nyelvet csak törve) éppenséggel *nem föláldozni, hanem megmenteni* akarja a már halott, tehát mégis megmenthetetlen fiút, akit fogolytársai élve találtak az elgázosítottak holtteste között, és akit egy német orvos rögtön szakszerűen megfojt, megmenteni mitől is?, a végső gyalázattól? Azzal, hogy az általa *nem is elég jól ismert* zsidó rítusok hagyománya szerinti szertartással szeretné a gyermeket eltemetni (ezáltal is periférikus és véletlenszerű jelenséggé válik a főszereplő, hiszen még zsidónak sem elég zsidó) egy olyan helyszínen, ahol a szertartás feltételei enyhén szólva nem adóttak, sőt, ahol minden tevékenység, az övé is pontosan arra irányul, hogy ez ne következhesse be, hogy egyetlen ember esetén se következessen be, hogy *örökre megszűnjön* ennek a lehetősége. Csupa feloldhatatlan ellentmondás, bizonytalan tényezők vibrálása, igen és nem gubanca, az egyértelműség hiánya. Vegyük mindehhez, hogy Saul a halott fiúról azt állítja, hogy a fia, ám az nagy valószínűséggel nem is az.

A *Saul fia* sikeresen megbirkózik ezzel a lehetetlen feladvánnyal, és már csak ezért a teljesítményéért is bekerülhetne a filmtörténetbe. Hatásának egyik titka az, hogy hihetetlenül gondosan, szinte matematikailag fölépített konstrukciót helyez elénk, amelynek szigorúak a képalkotási- és játékszabályai, de végül mégsem a konstrukció uralkodik, hanem a történet. Erős érzelmeket ébreszt, de nem egyszerűen a tárgyválasztásával, hanem azzal, ahogyan



lépésről-lépésre behúzza minket a történetbe. Ugyan a képek sohasem állnak önmagukban – hiszen mozgóképről van szó –, és a folyamatos hangkulissza a brutalitás és szenvedés, a gyereksírás, asszonyisírás és a durva parancsszavak, ütések, valamint a mechanikus, gyári zajok és az emberi hang keveredése révén minden képet érzelmileg értelmez, zsigerileg hat, valamilyen irányba lök, mégis az első és legfontosabb elem itt a kép. Találomra hét sajátosságát fogom elmondani ennek a képalkotási rendszernek, nem feltétlenül fontossági sorrendben: a módszer elemeit ERDÉLY MÁTYÁS, az operatőr és NEMES LÁSZLÓ, a rendező három korábbi kisjátékfilmjükben dolgozták ki és tökéletesítették, de itt vetették alá először komoly teherpróbának.

1. A természetes időmúlás érzete. A *Saul fia* története körülbelül másfél napot fog át. Az első transzport érkezése és a Sonderkommandósok lázadása és kitörési kísérlete közé egyetlen éjszaka ékelődik, egy fontos és eseményteli éjszaka. Ugyan a Saulban időnként hangsúlyosan fekete blank és a hozzájuk tartozó némaság szakítja félbe a történet menetét, amikor már elviselhetetlen egy-egy jelenet, és hogy úgy mondjam, folytathatatlan, de a vágás után majdnem ugyanakkor és ugyanott folytatjuk a történetet, a cselekmény-epizódok a maguk fizikai valóságában zajlanak, vagy ezt az illúziót kelti a vágás, a felvétel stílusa, az elidőzés. Ehhez természetesen hozzátartozik az is, hogy a főhős a maga módján érzékeli a körülötte levő világot. Pontosabban azt látjuk, ahogyan a főhős a maga természetes, de inkább természetellenes módján, erősen leszűkült, mondhatni szemellenzős apercepciók térében látja a világot, aminek oka az is, hogy a Sonderkommandósok állandó felügyelet alatt vannak, és folyamatosan hajszoják őket, és be vannak idomítva. A fények mindig természetesek, forrásuk gyakran bevillan a képbe, a kint játszódó nappali jelenetek zömében nincs is külön világítás.

Reggel, délben, este, éjjel, hajnalban, napközben, késődélután. A rózsaujjú hajnal. Ébredező madarak csicsérgése hallatszik be a Sonderkommando zsákvászonfalakkal hálófülkékre osztott szálláshelyére, nemlétező ablakokon át. Olyan ez az egész szállás, mint egy istálló, mint a bibliai jászol, ahol a kisdedet rejtegette a Szent család (itt rejtegeti a halott kisiút Saul) – mocskosak a falak, a lerohadás, a mocskok milióje, a szakralitás felmagasztosulása –, de még előtte való este, ahogyan vacsoráznak a közös asztalnál, az egész napi munka után, lopott ékszereket gyűjtenek a lázadáshoz, Saul is feladatot kap, el kell mennie a női barakkba egy csomagért, és akkor jön váratlanul az újabb transzport, a Sonderkommandósok ahelyett, hogy lefekhetnének, asszisztálniuk kell az újabb gyilkosságokhoz. Az este fényei: a szelíd, szűrt fényeket a szálláshelyen hirtelen brutális reflektorfény váltja fel, a szemünkbe süt, aztán még brutálisabban a gödrökbe lőtt benzinnel leöntött

emberekből kicsapó lángok, amelyek az égetőkemencék lángjait folytatják – aztán a raport este, a raport reggel –, ezalatt a harminchat óra alatt körbefordul a világ-egyetem. A valamennyi órával kibővített egyetlen nap, a fények szabályos változása, eltűnése és újra megjelenése az érzet számára is azt sugallja, hogy mindez megtörtént, hiszen megszoktuk, hogy a történeteket ilyenfajta fények változó ritmusában látjuk. „Utánozza a történet, így fáraszt az idő”, mondja a költő.

2. Mozdulatlan arcok, mozdulatlan képek. Elidőzés, kimerevítés. Olykor meglódul a kép, és hosszan, adott esetben percek át, vágás nélkül megy, de sokszor áll, nem moccan: és ez nem egészen természetes, ez a nézés, mert nem megfigyelés, nem megyünk közelebb, hanem megdermedés. A nyitókép elmosódó zöldjében mozduló figurák, akik végül mintegy bekerítik a rámpán várakozókat és terelni kezdi őket a gázkamra és krematórium felé. A nem mozduló képbe bármi bekerülhet, a viszonylag szűk, és az általánosan elterjedt téglalap-formájú vetítőfelülethez képest szinte egyenlő oldalú négyzetbe kerülő tárgyak, arcok (előfordul, hogy átkerül az élesség egyik arcról a másikra) tárgyként működnek. Mint Röhrig arca is, amelyiknek egyik fantasztikus képessége a sokféleség, anélkül, hogy idegszála is rezzenne. A mozdulatlanságot az ún. hosszú és bonyolult snittek váltják, illetve előfordul, hogy egy hosszú snitt közepén mintegy elfeledkezik a kamera arról, hogy továbbmenjen, kómába zuhan, aztán újra meglódul. Ha a kép nem mozog, van idő megfigyelni: a lehetőségek szűkössége felnagyítja a jelek leolvasásának gyorsaságát – a néző virtuálisan úgy kezd viselkedni, mint a koncentrációs táborba zárt fogoly: a világ állandó megfejtésére kényszerül, érthetetlen okokból lelassul,

víz alatti lényvé változik. Ha sokáig maradunk egy tárgy előtt, ha mereven bámulunk valamit vagy valakit, a tárgy kezd megszűnni, felerősödnek a belső hangok, a kép üressége hipnotikus erejűvé is válhat. Zsibbad a nézés. És ez a virtuális zsibbadt nézés, mely önnön ürességével elfoglalt, beletesz, behúzóztat minket a térbe.

3. Az élettenség minősége. Nem mindegy, milyen is az élettelen rész a képen, mennyire gazdag információban, hogy milyen színekből áll, hogy van-e belső mélysége, hogy meg tudom-e különböztetni a részleteket. Nem egyszerűen élettelen, hanem szépen élettelen. Bármilyen borzalom is történik benne: a puhasága egészen sajátos. Orson Welles a szem természetes adottságának mondta, hogy mindig, minden részletet élesen lát, ezt próbálta reprodukálni a filmjeiben, ezért aztán például az *Aranypolgárban* csalt, hogy lehetőleg minden éles legyen: montázképeket alkotott titokban. A *Saul fia* éppen fordítva hoz létre természetes percepciót vagy annak érzését. Hogy aztán fájdalmas élességgel váratlanul



egészen közlőrl mutasson meg a teherliften a kemencék szájához szállított, egymásra halmozott, vértől és ürüléktől izmos holttesteket. Az életlenség utóbb a festészetben – a festékpisztolyos technikával készült képeknél különösen – egyfajta garanciája lett a valóságosságnak, valamiféle gyárilag előállított fotórealizmus. Chuck Close eljátszott a közlőrl homályos kockákból, fekete-fehér vagy színes kockákból, távolabbról nézve éléssé váló arcképpel. Magyarán a homályos kép arra késztet minket, hogy hunyorogjunk vagy hátráljunk. Reakciót vált ki. Amikor a dúsgazdag mecénás és festő, Gustave Caillebotte kezdett fényképek nyomán festeni a XIX. század végén, sajátos feladvány lett számára a kép háttérben, szélén életlennek látott felületek megfestése. A *Saul fiában* az ember fokozatosan megtanulja ezt a homályos részt olvasni, megkomponálásuk során a rendezőnek és az operatőrnek megfelelő arányban kell kevernie az azonnal felfogható és kevésbé értett, olykor titokzatos komponenseket: ahogy kiismerjük a filmet, a végén már egy-egy folt is elég. És amikor két pötty egy géppuskasorozat után mozdulatlan marad a mozgó kép baloldalán, akkor olyan tisztán látjuk a két menekülés közben lelőtt halottat, mintha egyenesen rájuk fókuszált volna a kamera: mozdulatlanságuk a halál mozdulatlansága. Az ilyesfajta tudatosan alkalmazott, színfoltokat használó életlenség és homályosság a hagyományos értelemben vett perspektívát is leváltja. A festészetben a képek perspektivikussága biztosította az európai képnéző számára a kép objektivitását és hitelességét – amíg a francia impresszionisták föl nem fedezték a japán fametszeteket. Nemes és Erdély filmjében egymásra préselt rétegekből (éles, életlen, színes, színtelen) állnak a képek, és éppen ettől válnak a film rendszerén belül realiztikussá vagy hitelessé. Az absztrakció mint a realizmus zsigeri fokozása.

4. A snittek hosszúsága. Az időérzék megbomlása. Váratlan, enyhülést hozó blankok. A hosszú és bonyolult suhanó, mozduló snittek életszerűek: pláne egy nagyon szűk térben, mely – legalábbis a filmben az eredetihez híven rekonstruált krematórium és gázkamra – különböző szintekre tagolódik, rideg funkcionálisával csak a fények és árnyékok váltakozása, a fémcsikordulások és zajok is építik közeledésükkel-távolodásukkal, folytonosságukkal, vagy hirtelen megszakadásukkal a teret. Ha kintől bekerülünk valahová, vagy bentől ki, akkor ez a bonyolult kameramozgás, melynek bonyolultsága fel se tűnik, mert a munkatársaktól állandó készenlélet követel (mesélnek egy filmről, amely azt mutatja, hogy mi minden történik a kamera mögött, felvétel közben, sajnos nem láttam), a „valóság” folyamatos, vilámgyors átrendezését, hiszen a kamera olykor

háromszázhatvan fokban körbefordul. A kemény blankokkal Nemes nem csak az elviselhetetlenséget enyhíti, hanem figyelmeztet minket arra, hogy filmet nézünk, hogy mondani akar valamit. Időnként úgy hatnak, mint a kép kerete, lehatárolnak, továbbléphetünk a következő képhez.

5. Monokróm karakter. Pontosság. Szálláshely. Udvar. Installáció. A világ monokróm karaktere összefügg a hely funkciójával. A barna és a szürke dominál, kivéve, amikor az erdőben vagyunk vagy a folyóparton. A díszlet időnként olyan örületesen kopár és sűrű, mint egy (találomra mondok két nevet) Kienholz- vagy Boltanski-installáció. Éppenséggel a pontosságra törekvés hozza létre ezeket a különlegesen szép képeket, mint amilyen a mosdólavór és környéke a Sonderkommando szálláshelyén. Ugyanakkor a film egyik fontos eseménye azoknak a fotóknak az elkészítése, melyek valóban elkészültek és léteznek, a filmnek ez a szekvenciája hihetetlenül érzékeny rekonstrukció: életük kockázatásával készítették el fekete-fehér felvételeket a Sonderkommando tagjai az udvaron égetett holttestekről, a film cselekménye szerint dramaturgiailag egybeesnek a lázadás előkészítésével, ezzel is csak fokozva az akció kockázatát. A képek elkészítése a film cselekményének részévé válik: egyfajta 'autoritratto' ez, belső tükör, Möbius-spirál a filmben belül. Mágikus megérintése a pokolban dolgozó képkészítőknek, a folytatás deklarálása. Hadd idézzem itt Erdély Miklós *Idő-Möbiusz* című versének elejét és utolsó mondatát, annyira illik, mint leírás a film képteremtő műveleteire: „1. Ami lesz és visszahatni képes, az van. / 2. Ami önmagára visszahat, az önmagát okként határozza meg. / 3. Csak az képes magát alakítani, aki visszafordul és magára okként hat. / 4. Aki magára okként hat, az már olyan, amilyenné magát alakítani kívánja. ... 12. Kész van, ami készül.”

6. Kép és hang viszonya. Sírás. Ütés. Az emberi nyelv torzulásai, a német és a jiddis, mint egyetemes nyelv, egyfajta koncentrációs tábori eszperantó. Mint a falakra írt kriksszkraszok, a torokból úgy jönnek a hangok, és mindegy, hogy a foglyok torkából vagy a rabtartó SS-éből, olyan csonkán, szétharapva, recesen, mint az ipari hangok, konganak, minden zöngétől megfosztva, és ha lassul a tempó és valaki nem üvölt (olykor persze csak alibiből üvöltöznek), akkor fabotokkal verik a fémtknőket, a lényeg, hogy mindenki folyamatosan dolgozik vagy úgy tesz, mintha dolgozna. A tábor parancsoka is személytelenül adja a parancsait, a nyelvtani formula is olyan, hogy ne kelljen a halálraítelt, neki kiszolgáltatott tárgy-emberekkel semmilyen személyes kapcsolatba kerülnie, még a nyelv által sem. A sírás, elfojtott zokogás, szipogás, jajongás, gyereksírás, ami elviselhetetlen, vagy a gázkamrába zárt emberek hisztérikus dobogása – amikor megértik, hogy mi történik velük – a vasajtó mögött, amelyik előtt némán állnak a Sonderkommando tagjai, várva, hogy minden elcsendesüljön. Ez a hangkuliszsa a képi életlenség megfelelője: mintegy leírja azt, amit látunk, holott egészen máshonnan érkezik: bent vagyunk Saul koponyájában, amelyben csak ezzel a redukcióval és az érthetlenné, vakkantásokká redukált emberi beszéd révén élhet túl az ember tudata. (Hang: ZÁNYI TAMÁS) A tudat, a szellem, amely éppen a fiú minden előírásnak megfelelő eltemetésének vágyában és rögeszméjében támad új életre: azzal, hogy Saul ebbe a lehetetlennek tűnő tettbe kapaszkodik, hiába hal meg miatta, vagy látszólag miatta három-négy ember, azzal voltaképpen, anélkül, hogy tudná, az egész tábor méltóságát is visszaadja, hogy emberi létezésre alkalmas hely mégis, mindennek dacára. Saul egész szabálytalan futása ezalatt a másfél nap alatt erről beszél.

7. Mint Escher képein, a tér és a sík tulajdonságainak szemtévesztő kombinációja révén születik meg a lehetetlen, amely képi rejtvényként működik, ugyanígy, a *Saul fiában*, számtalan apró mozzanat révén, az egymás mellé kerülő elemek észrevétlen összesimulása által ér körbe a történet, és lesz cáfolhatatlanná. Nem mindig azon gondolkodunk – és van olyan néző, akit ez még zavarhat is, egyfajta hűtött kalkulációt lát benne, de a többséget tapasztalataim szerint magával ragadja –, hogy mi is történt ott, hanem a képek születésének rejtjelmes rendszerén morfondírozunk.

A Saul fiában kép és történet, történet és kifejezés egymásra talált.

SPIONS

Ötvenhatodik rész



NAJMÁNYI LÁSZLÓ: Home, sweet home, 03. 2015. digitális kollázs

Home, sweet home › Hello again, Szabad Világ

I'M A MEMBER OF A BAND / OF A ROCK'N'ROLL BAND
AND IN THE WHOLE FUCKING WORLD / I'M THE GREATEST

I'M A MEMBER OF A LAND / OF A ROCK'N'ROLL LAND
AND I'M OUT TO CONQUER / EVERY NATION

I'M A MEMBER OF A HAND / OF A ROCK'N'ROLL HAND
AND WILL NEVER SURRENDER / TO PURE REASON
(...)"

SPIONS: I'M A MEMBER'

1979. május 15-én, kedden reggel vonattal indultam Párizsba. A francia ismerősöm, akire műegyetemi diplomámat, a színházi munkáimról szóló kritikák és a SPIONS-szal kapcsolatos naplójegyzeteim fényképeit tartalmazó fotónegatívjaimat, és fotó-performansz munkáim képeit bíztam, a biztonság kedvéért egy másik vagonban utazott. Tartottam attól, hogy bőröndjeim tartalma gyanús lesz a határőrizeti szerveknek, hiszen a nagyobbik bőröndbe csomagoltam a lengyel gyártmányú Unitra ZRK M531S sztereó kazettás magnómat, két görögdiinnye nagyságú, narancsszínű, BEAG HOX-55 – se mély, se magas – gömbhangszórómat, és a saját zenéimet, valamint kedvenceim felvételeit hordozó kazettákat, míg a másik bőröndben, kevés ruhaneműm alatt rajzeszközöim, festőszerszámaim lapultak. Hegyeshalomra érve vicsorgó farkaskutyákat vezető, géppisztolyos határőrök vizsgálták át a vonatot. Elkérték, és komor arccal ellenőrizték az útleveleket, miközben kutyáik az utasok lába között, az ülések alá szimatoltak. Láttam, ahogy a pribékek egy hosszúhajú srácot szedtek le az egyik vagonból, a nyugati turisták szeme látára már a peronon verni kezdték gumibotjaikkal, majd a hajánál fogva berángatták az őrszobára. Néma csend lett a kupéban. Az addig vidáman trécselő fiatal amerikai útítársaim megdöbbenve figyelték a jelenetet. A határőröket vámosok követték. Ők is elkérték az útleveleket, és az egyik amerikai diáklány hátizsákját kipakoltatták az ülésre. Merev arccal, egyenként tapogatták végig, adták át egymásnak a zoknikat, bugyikat, melltartókat. Látszott rajtuk, hogy legszívesebben meg is szagolnák az alsóneműket. A lány elfehéredve, remegő szájjal tűrte a megaláztatást. „Na, visszarakhatja!”, mondta neki a kutatást irányító közeg. Amikor hozzám ért az egyik kövér, vastagnyakú, hurkaujú vámos, az útleveletem lapozva váratlanul elvigyorodott. „Aztán jól eldugtuk a valutát, Najmányi úr?”, kérdezte cinkos hangszíjjal. Meghült bennem a vér. Jól eldugtam ugyan a pénzt, de ha alaposan átvizsgálják a bőröndjeimet, biztosan megtalálják, gondoltam. A vámos cinkos

1 Részlet. Szöveg: Anton Illo, 1977

mosollyal visszaadta az útleveletem. „Na, akkor érezzük jól magunkat nyugaton a dugivalután!”, mondta, aztán tisztelgett, és anélkül, hogy kinyitatták volna a bőröndjeimet, elhagyták a kupét. Megkésétt reakcióként kivert a hideg verejték. Miután elindult a vonat, rágyújtottam egy *Dannemann Brasil* cigarillóra, Hajjas Tibor magyar király búcsúajándékára. Körbekínáltam a dobozt. Az amerikai diákokból kitört a fel szabadult nevetés. Valamennyien rágyújtottak, a lányok köhögtek kicsit a füsttől. Egyikük dobozos kólákat² vett ki a hátitáskájából és szétosztotta őket. „Home, sweet home!”, kiáltotta. Átértünk Ausztriába. Láttam az ablakon át a távolodó kettős szögesdrót kerítést, az utolsó őrtornyot, alatta a farkaskutyákat, rajta a gépfegyveres őroket. Kipattintottam a kólásdobozt és inni kezdtem a szabadság italát. A gigadózis foszforsav³ mellett nagyjából tíz teáskanálnyi cukor, az egy napra javasolt maximális cukormennyiség jutott a szervezetembe tíz perc alatt. Csak azért nem hánytam azonnal a cukor-túladagolástól, mert a foszforsav megakadályozott ebben.⁴ Húsz perc után, mintha inzulinrobbanás történt volna a testemben, már az egekben volt a vércukorszintem. Reakcióképpen a májam úgy döntött, hogy a cukor nagy részét zsírrá alakítja.⁵ Volt elég alapanyaga, keményen kellett dolgoznia. Ráadásul a szabadság italába („Üres az élet Coca Cola nélkül”⁶) kevert nagymennyiségű cukor fokozta az esélyt a szív és érrendszeri betegségek kialakulására. A nagymennyiségű cukor-bevitel fokozza az ilyen betegségek kialakulásában főszerepet játszó *lipoproteinek (koleszterin), trigliceridek* (a glicerinnel zsírsavakkal alkotott háromszoros észterei) és az ízületi problémák – például a The Rolling Stones gitáros-zeneszerzője ujjait eltorzító köszvény⁷ (*Arthritis urica*) – fő felelőse, a húsfogyasztás következtében is gyártódó,⁸ vízben nem oldódó *húgsav (7,9-dihidro-1H-purin-2,6,8(3H)-trion; 2,6,8-trioxipurin)* termelését

2 Dobozos kólákat, söröket nem árultak abban az időben Magyarországon. Dobozaik státusszimbólumoknak számítottak.

3 A húskoban és sajtokban is megtalálható foszforsav a legerősebb savak egyike, az üveget is homályosra marta. El lehet képzelni, mit tesz a nyelőcső (*esophagus*) és a gyomor falával, illetve a belekkel. Ha valaki kíváncsi a kólában lévő foszforsav erejére, töltsön pohárba néhány decit a remek ízű üdítőből, és dobjon bele vörös húst. Reggelre fehér lesz.

4 Kimber L. Stanhope, BS, MS, PhD, az University of California táplálkozástannal foglalkozó biológusa, akinek fő szakterülete az emberi test cukorbevitelre adott reakciójának vizsgálata, nem ért velem egyet ebben a kérdésben. Állítása szerint ő és munkatársai alanyok százait vizsgálták meg, akik tíz kanálnál jóval több cukrot ettek meg – igaz, foszforsav adagolása nélkül –, de egyikük sem hányt, s arra sem emlékszik, hogy bármelyikük rosszullettől panaszkodott volna.

5 Ms. Stanhope szerint nem a hirtelen megnövekedett inzulin szint miatt gyárt cukorból zsírt a máj, hanem a nagy mennyiségű gyümölcscukor (*fruktóz*) okozza a bajt. Ezen lehet, de nem érdemes vitatkozni.

6 Amerikai reklám-szlogen az 1960-as évekből.

7 A húgsav egy része a porcokban rakódik le. Ha mennyisége a normálisnál nagyobb, kialakulhat a köszvény, amely az esetek nagy többségében (95%) férfiaknál, illetve a férfias alkatú nőknél jelentkezik. Mivel a húgsav nem oldódik vízben, kikkristályosodhat (*urátvesekő*) a vesében, károsíthatja azt.

8 A zöldségek közül a spárga, karfiol, spenót, gomba, zöldborsó, lencse, szárított borsó, bab, zabpehely, búzakarpa, búzacsera és a galagonya is tartalmaz húgsavat.

rendszerünkben. Férfi lévén a *lipid*⁹ lipoprotein szint kóros megemelkedése következtében kialakuló szív és érrendszeri betegségekre esetemben még nagyobb az esély, mint a szebbik, okosabb nem képviselőinél.

Mindezt persze nem tudtam még akkor. Mint ahogy azt sem, hogy a cukorsokktól lettem izgatott – pontosabban: izgága, mint egy sajtószínházi előadás az össze-vissza rohangálva ordító giccsszínészeivel, értelmezést zavaró szcenikai effektustömegeivel. Ahogy útitársaim, én is fészkelődni kezdtem a helyemen, fel-felálltam, szükségtelen mozdulatokat tettem. Aztán beütött a koffein¹⁰ is: kitágultak a pupilláink és válaszként arra, hogy májunk a vérbe is tolta a cukrot, megemelkedett a vérnyomásunk. Az egyik srác elkezdte a *Steppenwolf Born To Be Wild*¹¹ című számát énekelni: „Get your motor runnin' / Head out on the highway / Looking for adventure/In whatever comes our way... Born to be wild / Born to be wild...”. Valamennyien csatlakoztunk hozzá. A lányok felálltak és táncolni kezdték a hip-pik kigyótáncát.

Agyam *metabolikus* aktivitását (anyagcseréjét) lassító *adenozin-receptorait* (*P1 receptorok*) blokkolta a koffein, megszűnt az idegesség indukálta álmoságom. A kóla felpörgette rendszeremben a szürkeállományom örömközpontját a heroinhoz hasonlóan stimuláló *dopamin* (*neurotranszmitter*) termelést.¹² Aztán a foszforsav elkezdte megkötni testemben a magnéziumot és cinket, tovább bolondítva anyagcserémet. Vizeleési inger jelentkezett, kénytelen voltam a vagon végében könnyíteni magamon. A vizelettel együtt jelentős mennyiségű, a szervezetem működéséhez elengedhetetlenül szükséges magnézium, cink és sok más elem távozott belőlem. Egy órával a kóla benyelése után megütött a cukorkóma. Lomha és ingerlékeny lettem. A koffein folyamatosan vizelésre készített. Kénytelen voltam ötpercenként a vagon mocskos végéjébe látogatni, ahol ujjongva fogadott a mindent ellepő bacilustenyészet. Kiszáradtam, és csontjaim, fogaim sem lettek erősebbek.

A szabadság italának eltöltött mellékhatásaival¹³ érdemes számolni. Csak a létező szocializmus legvidámabb barakkjának másodszi elhagyása után néhány hónappal, nem kis mértékben Jean-Marie Salaun, a SPIONS első basszusgitárosa tanításainak köszönhetően kezdtem törődni ilyesmivel. Tőle hallottam először a bölcs mondást: „Az vagy, amit megeszel”. Bár megmondá az Úr: „Nem az a fontos, ami bemeleg a szádon, hanem az, ami kijön belőle”, a tokaszalonna-túlادagolásban kétszer mártírhálalt halt Posványosi Tepertős Kis Szent Penész óta azt is tudjuk, hogy nem te eszed az ételt, hanem az étel eszik téged.

A diákoktól megtudtam, hogy a wisconsini Állami Egyetem hallgatói. Tanulmányutat tettek néhány kelet-európai országban. Magyarország mellett jártak Csehszlovákiában, Bulgáriában, Romániában is. A legerősebb hatást a szófiai Dimitrov Mauzózeum,¹⁴ pontosabban annak tartalma, az 1949. július 2-án

9 A sejtthártya szerkezeti elemeiként térelválasztó szerepet játszó.

10 100 ml Coca-Cola 9,8 mg koffeint (1,3,7-Trimethylpurine-2,6-dione) tartalmaz, ugyanennyi presszókávéban 50–175 mg koffein van.

11 Dal az 1967-ben, Torontóban alakult kanadai/amerikai együttes *Steppenwolf* című, bemutatkozó albumáról (US, ABC Dunhill, 1968). A szám az 1969-ben, Peter Fonda, Dennis Hopper és Jack Nicholson főszereplésével, Dennis Hopper rendezésében bemutatott *Easy Rider* című amerikai film betétdalaként vált világhírűvé. Az 1972-ben feloszlott *Steppenwolf* három alapítójával, John Kay énekessel, Goldy McJohn billentyűssel és Jerry Edmondton dobossal Ray Charles White kanadai fotóművész barátom közreműködése révén, 1981 tavaszán, a kanadai Torontóban (*Hogtown*) ismerkedtem meg. Bútorboltjuk volt az Eglinton sugárúton, a világ leghosszabb főutcája, az 56 km hosszú Yonge Street közelében.

12 Ezzel a diagnózissal Michael A. Taffe, PhD, az University of California professzora, a függőséget okozó rendellenességek neurobiológiáját vizsgáló bizottság (*Committee On The Neurobiology Of Addictive Disorders*) tagja nem ért egyet. Szerinte nem a koffein okozza, vagy fokozza a boldogsághormon túlermelődését, hanem csupán annak véráramba kerülését segíti. Vitánk még nem zárt le.

13 A kezdetben meglehetősen nagy mennyiségű (poharanként 9 mg) kokaint (*benzoil-ekgonin metilészter*) tartalmazó kólát a morfiumpfüggő John Stith Pemberton (1831–1888) amerikai gyógyszerész eredetileg az ópiumszármazékok alternatívájaként, fájdalomcsillapításra fejlesztette ki 1866-ban, a polgárháború idején. A kokain használata sokáig legális volt Európában és Amerikában. A kokainfüggő Sigmund Freud (1856–1939) 1884-ben publikált tanulmányában számos betegség gyógyítására alkalmas csodaszerként reklámozta. Az Amerikában egyre erősödő kokain-ellenes kampány hatására 1903-ban a Coca-Cola Company megszüntette a kokain használatát az üdítőben. A kóla természetes ízesítőinek összetétele (ahogy az Unicum esetében is) mindmáig üzleti titoknak számít.

14 A szófiai Szeptember 9. téren (az 1944. szeptember 9-i puccsal hatalomra jutott bolsevisták által átkeresztelt tér ma ismét régi, Bulgária első uralkodója tiszteletére kapott nevet, Plostad Knyaz Alekszandar I. – I. Sándor herceg tér – viseli), fehér márványból, neoklasszicista stílusban konstruált mauzózeumot Dimitrov halála napján, 1949. július 2.-án kezdték építeni, és hat nap alatt – mire a bolgár vezér holtteste visszatért a Szovjetunióból, ahol az általa megálmodott Balkáni Federáció tervét ellenző Sztálin parancsára valószínűleg megmérgezték – befejezték. Dimitrov múmiáját a bulgáriai rendszerváltás után, 1990 augusztusában lakoltatták ki a mauzóleumból. Az épületet – vad indulatokat felkorbácsoló, összenemzeti viták után – 1999-ben rombolták le. Az épület eltüntetése nem ment könnyen, mert olyan erőre tervezték, hogy kibíjon közvetlen atombomba találatot is. Az első két felrobbantási kísérlet alig okozott kárt a struk-

elhunyt Georgi Dimitrov Mihajlov bolsevista vezér drámaian megvilágított, bebalzsamozott holtteste tette rájuk. „Megnőttek a körmei, mint a Drakulának! A haja is!” kiabálták szörnyülködve, egymás szavába vágva. Ugyanakkor a lányok elismerően beszéltek a bolgár nők szőrös lábáról és büszke bajszviseletéről, ami szerintük fejlett szabadságérzetük megnyilvánulása. „It's Frida Kahlo country!”, sikította Alyson Green. Kérdéseimre kiderült, hogy a tragikus sorsú mexikói művésznőnek csak a bajszt ismeri. Férjéről, az évente csak egyszer mosakodó, meggyőződéses kommunista Diego Rivera¹⁵ muralistáról tőlem hallott először. Miután elmeséltem, hogy Rivera *Man at the Crossroads* (Ember a keresztnél) című, a New York-i Rockefeller Center földszinti előcsarnokának falára festett monumentális képét a torony tulajdonosa, Nelson Aldrich Rockefeller (1908–1979), New York állam 49. kormányzója és későbbi amerikai alelnök utasítására 1934-ben, egyetlen éjszaka alatt lekapták a falról, mert nem csak a kompartment, vörös zászlós, jelmondatos moszkvai május elsejei felvonulás volt látható rajta, hanem egy jókora Lenin portré is, Alyson Green megígérte, hogy majd újra meglátogatja az épületet és megnézi a szegény murál helyét.

Miután megtudtam, hogy Alyson az Idaho állambeli Blaine megye Hailey nevű kisvárosban született, kértem, hogy beszéljen város híres szülöttjéről, a második világháború idején Olaszországban élő, az olasz fasizmus ügyét újságcikkeivel és rádióműsorával támogató Ezra Pound¹⁶ költőről. Alyson ugyan hallotta már Ezra Pound nevét, de *Canto*-it nem ismerte, és azt is tőlem tudta meg, hogy a költőt az Olaszországot elfoglaló amerikaiak 1945 májusában letartóztatták, és három hétre vasketrecbe zárták Pisa városa főterén. A város lakói rendszeresen rohadt paradicsommal és záptojásokkal dobálták meg és leköpdösték a ketrecbe zárt poétát. Miután visszaszállították Amerikába, 1945 novemberében hazaárulás vádjával bíróság elé állították. Az életfogytiglani börtönbüntetéstől ügyes ügyvédje, a pacifista Julien Davies Cornell mentette meg, aki elérte, hogy a bíróság elmebetegnek nyilvánítsa kliensét. Pound elmebetegségben töltötte a következő 12 évet, ahol elektro- és inzulinsokk kezelésben részesítettek, és homloklebenyének eltávolításától csak a költői munkásságát nagyra értékelő amerikai írók tiltakozása mentette meg.¹⁷ „Poor devil”, mondta

tűrában. Miután a harmadik robbantás is csak enyhe megdőlést eredményezett, végül a negyedszeri nekifutásra tudták felrobbantani. Bulgária lakosságának kétharmada szerető nosztalgiával gondolt Dimitrovra, az általa bevezetett rendszerre, és ragaszkodott a mauzóleumhoz. Az épület megsemmisítését elrendelő jobbközép Kosztov-kormányt fasisztának, barbárnak, vandálnak bélyegezték.

15 Diego María de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera y Barrientos Acosta y Rodríguez (1886–1957).

16 Ezra Weston Loomis Pound (1885–1972).

17 Kezelése alatt a költő nem volt hajlandó zsidó hangzású neveket viselő pszichiáterekkel beszélni. Látogatóit a *Cion*



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Home, sweet home, 02, 11, 2015, digitális kollázs (a művész archívumából)

Alyson Green, akit láthatóan nem igazán érdekelt a városában született enigma története. Míg én beszéltem, ő barátja, Todd hasát és hónalját csiklandozta és többször belenyalt a srác fülébe.



Az amerikai diákoknak vegyes emlékeik voltak Magyarországról. Gyomormérgezés a velős pacaltól,¹⁸ amivel egyetemi vendéglátóik kedveskedtek nekik a bugaci kirándulás során. „Lefostam a vádlimat, de úgy vagyok vele, hogy ami nem öl meg, az megerősít”, mondta Todd nevetve, irigylésre méltó amerikai optimizmussal. Kirúgták őket egy étteremből, mert reklamáltak a meleg sör miatt, és mert láb-
körmöt találtak a finomfőzelékben. Tetszett viszont nekik a rengeteg Trabant, és különösen a háromkerekű, vászontetejű Velorexek, amiket 'Batmobil'-nak hívtak. Az 1960-as évek végén futó *Batman* televíziós sorozatban a főhős használt ilyen járművet, tudtam meg. A mondatok lefelé tendáló hangsúlyozása miatt először azt hitték, hogy a magyarok állandóan átkokat mondanak. Imádták és idézték Lugosi Béla angoljának angolszász fülek számára hátborzongató akcentusát. Dracula gróf utánozhatatlan alakítója volt az egyetlen magyar, akinek tudták a nevét. Kértem, hogy beszéljenek szülővárosukról. Egyikük, Kevin, vöröshajú, szeplős, testes srác, elmondta, hogy ő a Wisconsin állambeli Manitowoc városból származik, ahol az egyetemük is működik. A város neve a valaha a környéken élő *chippewa* indián törzs nyelvén a 'Nagy Szellem szállását' jelenti. „Van sörgyárunk, szeretjük a sört, a hamburgert és a fagyalaltot”, mondta, aztán elmesélte, hogy 1962-ben a szovjet Szputnyik 4. műhold jókora darabja zuhant a város egyik utcájára.¹⁹ Mielőtt visszaadták az útburkolatba fúródott roncsot a szovjeteknek, festett gipszmásolatot készítettek róla, amely most a helyi művészeti múzeumban látható. Aztán az én bemutatkozásomra került sor. Elmondtam, hogy a nevem Boris Popoff, és a Varsói Paktum első punk együttese, a SPIONS tagja vagyok. A KGB megbízásából titkos küldetésre indulok a szabad világba. A SPIONS feladata a nyugati

bölcseinek jegyzőkönyvei című, a 20. század elején, valószínűleg az orosz cári titkosrendőrség, az Okhrana sugalmazására írt, a világ meghódításának zsidó terveiről szóló hamisítvány olvasására biztatta. A futószalagot feltaláló amerikai autógyáros, Henry Ford (1863–1947) az 1920-as években *Protocols of the Elders of Zion* címmel, 500 ezer példányban kinyomtattatta és terjesztette Amerikában az antiszemizmust szító pamfletet.

¹⁸ Az amerikaiak nem esznek állati belsőségeket. Az ételre 'velopatzi' néven emlékező diákok tölem tudták meg, hogy mi volt a tányérjukon, mivel magyar egyetemi oktató kísérőik nem tudták nekik lefordítani a 'velő' (*marrow*) és 'pacal' (*tripe*) szavakat. Megtudva, hogy mit ettek, az egyik lány, Suzy elfehéredett és kirohant a vécébe hányni. A többiek kósan nevetgéltek.

¹⁹ 1962. szeptember 5-én a héttónnás Szputnyik 4. (orosz nevén *Korabl-Szputnyik 1 – Műhold hajó 1*) 9,1 kg súlyú darabja csapódott be manitowoci North 8th Streeten. Az 1960. május 15-én, az emberi űrutazást lehetővé tévő Vosztok-program előkészítésének részeként fellőtt, ember formájú bábút tartalmazó műhold irányítórendszerének hibája miatt kontrollálhatatlanná vált. Előbb a tervezetnél jóval magasabb pályára állt, aztán lassan a Föld légkörébe süllyedt, ahol darabjaira robbant. Egy ilyen darab zuhant a wisconsini városra. A roncsról készített festett gipszmásolatot ma a helyi Rahr West Art Museum őrzi. Az esemény emlékére 2008 óta minden év szeptember 5-én Szputnyikfesztivált (*Sputnikfest*) rendeznek Manitowocban.

ifjúság erkölcsének megrontása. „Yeah! Punk!” és „Gabba Gabba Hey!”²⁰ kiáltották az amerikaiak, akik semmilyen élő nyelvhez nem hasonlító, erős akcentusom miatt valószínűleg keveset értettek abból, ami kijött a számból. Kérésükre előkerestem nagyobbik bőröndömből a SPIONS felvételeit tartalmazó kazettát. Láttam, hogy amikor levettem a csomagtartóról és kinyitottam az ülésre helyezett bőröndöt, a velem szemben ülő, Budapest óta Népsportot olvasó, aranykeretes szemüveget, barna öltönyt, barna nyloninget, barna nyakkendőt, szürke zoknit és fekete cipőt viselő, hátraférsült, ritkás barna hajú, bajszos férfi újságja fölött kipislantva próbálta leltározni a bőrönd tartalmát. Az illetőt három nappal később, amikor a párizsi Notre Dame katedrálissal szemköztí kávéház teraszán találkoztam a SPIONS frontemberével, újra láttam. A szomszédos asztalhoz ült le, és úgy tett, mintha a *Le Monde* aznapi számát olvasná. Amikor észrevette, hogy figyelem, sürgősen felállt, az asztalra dobta kávéja árát és elhagyta a teraszt. Egy perc sem telt el, helyére tweedzakós, sötétbarna nadrágot, szürke zoknit és barna kincstári cipőt viselő, barkós, őszes hajú kollégája ült, aki ugyanazt a *Le Monde* számot lapozgatta, miközben angol nyelven folytatott beszélgetésünket próbálta dekódolni.

Todd, Alyson Green barátja hordozható, RadioShack gyártmányú kazettás magnetofont vett elő hátizsákjából. Először a *Total CzechoSlovakia* című számot játszottam le

²⁰ A „Gabba Gabba Hey!” a Ramones amerikai punkegyüttes *Pinhead* című számának szlogenje (*catchphrase*). „Gabba gabba, we accept you, we accept you, one of us. (...) Gabba gabba hey, gabba gabba hey!” A dal az együttes *Leave Home* című, második stúdióalbumán (Sire/Philips/Rhino, 1977) jelent meg. A frázis eredetije a *Freaks* című, 1932-ben, a Metro-Goldwyn-Mayer produkciójában, Tod Browning rendezésében, Wallace Ford, Leila Hyams, Olga Baclanova és Roscoe Ates főszereplésével bemutatott horrorfilm egyik jelenetében hangzik el: „Gooble, gobble, we accept her, we accept her, one of us, one of us!”

a SPIONS első lemezéről:²¹ „(...) Red demon comes to power in the deserted sky / The ghost of communism in a rock'n'roll style / I come to annihilate your aggressive young souls/I'm almost thirty and I know about nihilism much more (...)”, amerikai útítársaim nagy öröme – „Yeah! Dig it! That's cool! Awesome!” –, aztán a többi angol nyelvű felvételt. Amikor megszólalt a zene, a velem szemben ülő férfi úgy tett, mintha elálmósodott volna. Összehajtotta és maga mellé, az ülésre tette Népsportját, aztán arcát a fogason függő ballonkabátjával eltakarva alvást színlelt. A hasán összekulcsolt szőrös kezei felett kivillant a bal csuklóján viselt NDK gyártmányú *Ruhla* karóra. Jobb kezének tömpe, rágott körmű kisujján vaskos, fekete onyxköves, arany pecsétgyűrű. A vonatút Ausztrián át zenehallgatással, abszurd beszélgetési kísérletekkel és nevetéssel telt. Az amerikaiaktól kapott rágógumit rágtam, az anyám által becsomagolt sós stanglival és kakaós kockákkal kínáltam őket. Beszéltem nekik a Bécsi Akcionistákról, részletesen ismertette Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Peter Weibel és Rudolf Schwarzkogler munkásságát. A művészet és a transzgresszió politikája. Destrukció és erőszak. Fluxus, happening, performance art, body art stb. A művészet, vallás, rituálé és valóság kapcsolata. Javasoltam, hogy olvassák el Peter Weibel és Valie Export *Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film*²² című könyvét, abból minden lényegest megtudnak a bécsi akcionistákról. A csoporthoz tartozó Valie Export az akcionizmus kontextusában használta a videó-művészetet, megalkotva a feminista akcióművészet punkesztétikájú iskoláját. *Women's Art* című, 1972-es kiáltványában a szürrealizmus, kinetika, tasizmus, happening, informel és más kortárs irányzatokban aktív nők történetét vizsgálta, megtalálva a feminin tárgyasítás nyomait a fallocentrikus világban. A férfi akcionisták gyors, pörgős montázs-filmjeivel ellentétben az ő videó-művei lassúak, meditatív jellegűek, a női testet belülről tépő erőszakra fókuszálnak. A *Mann & Frau & Animal* című, 1970-73-ban készített videó-művében meztelenül fekszik a fürdőkádban. A kamera lassan vizsgálja a fém vízszabályozókat és a zuhanyrózsa kigyóként tekerdő fémcsövét. A víz csobogva csordogál. Egy ponton a művésznő maszturbálni kezd. Az orgazmushoz közeledve sóhajai, nyögései, sikolyai állathangokká válva keverednek a láthatatlan férfi kukkoló hörgésével, miközben a vagina elsötétül, nyálka és vér borítja. A kéjben vonagló meztelen női test vadállat testévé transzformálódik. A kép a vagina fotójává merevül, amelyre véres kéz vért csepegtet. Kommentár a női szexualitás kulturális civilizációjára, ennél fogva a női reprezentáció konstrukciójára. Nem igaz, hogy

a kasztráció témájával sokszor és szenvedélyesen foglalkozó Rudolf Schwarzkogler azért halt meg, mert egy performansz során leszeletelte a péniszét. 1969. június 20-án véletlenül kizuhant az ablakából és halálra zúzta magát a kövezeten. Günter Brus 1968 júniusában bebörtönözték, mert nyilvánosan maszturbált Bécsben, vizeletét itta, testét saját ürülékével kente be, miközben az osztrák himnuszt énekelte, végül hányt. „That's disgusting!”, kiáltották az amerikaiak. Kiderült, hogy nem is halottak a body art mesteréről, az amerikai Chris Burdenről. Ulay és Marina Abramović az élet és a művészet határait leromboló tevékenysége is ismeretlen volt előttük. Marcel Duchamp-ról hallottak ugyan, de csak a piszoárját ismerték. „Clever motherfucker!”, kiáltotta Kevin és kinyitott egy Budweiser sörösdobozt, „Didn't like no work!”. Igaza volt. Andy Warholról a paradicsomleves-konzervek jutottak eszükbe, és az, hogy nagyon ért a pénzhez. Számukra a modernizmus nagyjából Picassóval és Dalíval befejeződött. Warholt nem igazán tudták az irányzathoz kapcsolni, nem művésznek, hanem valamiféle nagyon eszes, nagyon rafinált szélhámosnak vélték. A punk és a modernista művészet szerves kapcsolatát sem tudtam számukra érzékelteni, nem csupán a nyelvi korlátok miatt. A wisconsini Állami Egyetemen nem oktatták túlságosan mélyrehatóan a kortárs művészetet abban az időben. Az osztrák-német határon komoly probléma adódott. Nyugatnémet vízumom csak másnap, 1979. május 16-tól volt érvényes, és addig még több mint 6 óra volt hátra. A szigorú német határőr le akart szállítani a vonatról. A kollégáját is odahívta, hogy segítsen, ha ellenállok. Miközben a bőröndjeimet szedtem le a csomagtartóból, amerikai útítársaim a védelmemre keltek. A lányok angolul kiabáltak, csókokat dobáltak a porkolóboknak. Az egyik srác, az Indiana államban („Ahol olyan csend van, hogy halod a kukorica növést”) a két háború között letelepedett, sertésenyésztésből élő sváb családból származó Carl jól beszélt németül. Menekültnek, a kommunizmus áldozatának mondva engem sikerült jobb belátásra bírnia a határőrt, aki fejét csóválva lemondóan legyintett, valamiféle farkasmosolyt produkálva visszaadta az útlevelemet és vakkantva valamit a kiadós bunyóban reménykedő kollégájának, vele együtt elment. „Born to be wild...”, énekeltek tapsolva az amerikaiak, miközben Bruce és Kevin segítettek visszarakni nehéz bőröndjeimet a csomagtartóra. Az istenek már abban az időben is oltalmaztak. Babilon nem árthat nekem. Saját démonjaimon kívül voltaképpen senkitől és semmitől sem kell félnem.



Reggel érkezünk Párizsba. Bár két nappal korábban megbeszéltük, a SPIONS frontembere nem várt a pályaudvaron. Elbúcsúztam az amerikai diákoktól. Segítettek leemelni csomagjaimat a vasúti kocsiból, beírták otthoni elérhetőségüket naplőfüzetembe, megöleltek, sok szerencsét kívántak. Alyson Green megajándékozott egy piros fonálon függő tibeti csont-amulettel, amelyet azóta is őrzök. Néztem, ahogy eltűnnek a peronon nyüzsgő tömegben, aztán beleszagoltam a levegőbe. Az ismerős illatok: vaníliás sütemény, finom parfümök, pacsirták könynyeiben pácolt fülemüle-nyelvek, un petit fromage s'il vous plaît, ánizs és jázmin, arany, ezüst, drágakövek, szerelem, művészet, hasis, ópium és bárányleheletnyi vér. Home, sweet home.

A pályaudvar előcsarnokából felhívtam a SPIONS frontemberét. A tizedik csengetésre vette fel a kagylót. Nem mentegetőzött, nem kért elnézést, amiért ígérete ellenére nem várt a pályaudvaron, csak megadta a lakcímét. Kollaborációnk történetében ez volt az első alkalom, hogy nem teljesítette ígéretét. Már nem az az ember volt, akivel egy évvel korábban Párizsba érkeztem. Az előcsarnok egyik mosdójában lemostam arcomról a legvidámabb barakk maradék bűzét, és a *Run by R.U.N.* performanszaim²³ során viselt szögletesre szabott vállú, fényes fekete kínai öltönyömről (elrepült feleségem, Orsós Györgyi búcsúajándéka) cseréltem a minden feltűnés elkerülése végett az elindulás előtt magamra öltött bolsevista álruhámra, a Május 1. Ruhagyár szocialista embertípusra szabott, sötétkék termékét. Bőröndjeimet cipelve elindultam taxit keresni a pályaudvar előtti sugárút eszelős forgatagában.

Folytatása következik.

21 SPIONS: *Russian Way of Life/Total Czechoslovakia* (single, Paris, Barclay, 1979)
22 NSZK, Frankfurt, Kohlkunstverlag, 1970

23 I. Najmányi László: *SPIONS, Ötvenharmadik fejezet: Végzetes szerelem, Khmer Rouge, Run by R.U.N.*

Térey János

Brazíliavárosok, avagy „kísérlet a tökéletességre”*

Barabás Zsófi: *Flow*

A38, Budapest

2015. szeptember 8 – szeptember 24.

Amikor Rio de Janeiróban elfogyott a hely, vagy legalábbis szűkülni kezdett az a kívánatos parti sáv és sokadjára is fölmerült a tengerpart védhetetlenségének sajnálatos ténye is... akkor Brazília nagyot gondolt és elindult a dzsungel felé. Elindult ragadozni, törte az utat maga előtt, folyókat hidalt át, mocsarakat szárított ki, és lassacskán bekebelezte a dzsungelt.

* Elhangzott a kiállítás megnyitóján.

BARABÁS ZSÓFI tájképfestő, de nem úgy, mint mondjuk rokona, Barabás Miklós, aki a reformkorban még vadregényesnek mondható budai hegyeket festette, meg az azóta föld alá kényszerített, kacskaringós Ördögárkot. Ez a tájfestőség első pillantásra azért nem nyilvánvaló, mert Barabás Zsófi tulajdonképpen tájakat fest. Nem természetet, nem zsánert, és még csak nem is stilizált térképlapokat vagy metropoliszokat felülnézetből. Hanem, mondjuk így, gondolati folyamatokat ábrázol – a táj jegyében. Lelki *landscape*. Városi szöveteket hoz létre, s a világ egyik legletisztultabb alaprajzú városában festi a világ legszeszélyesebb elrendezésű városait. De tisztázzuk hamar, mi lappang minden túlságosan rendezett alaprajz eszméje mögött. Majdnem mindig valamilyen baleset. Annak az eltüntetni óhajtott nyoma. Valami súlyos katasztrófa, mint például a körutas-sugárutas Szeged esetében a Nagy Víz 1879-ben; az sodorta el és horpasztotta be a régi belváros földszintes kulipintyóit, azok helyén jöhetett létre a korszerű város. Egy eliszaposodott és melankolikus bűzlő Duna-ág emléke kísért Pesten. Sohasem lett volna belőle Canale Grande, lett viszont Nagykörút. A közös etalon, Párizs pedig akármilyen tüneményesen fejlesztett, ugyanolyan lelketlenül pusztított is saját ingoványos középkorából.

Az ideális város vágya egyidős az első nagyvárosokkal. A reneszánsz idején az antik talajon,

BARABÁS ZSÓFI
Flow, A38, Budapest, 2015, részlet a kiállításról © Fotó: Sulyok Miklós



platonikus alapon nyugvó és a bibliai hagyományban gyökerező humanista eszme válságtünete volt, amikor a nyitottnak szánt ideális város ijesztő utópisztikus várossá változott. Előbbi egy konfliktusmentes – tehát mai magyar szemmel enyhén szólva is elképzelhetetlen – társadalmat szolgált az esztétika eszközeivel, egy élhetővé formálódó térben; utóbbi, például Morus Tamás *Utópiája* merev, katonás, életszerűtlen modell volt, a falanszterek közeli rokona.

De miért e törekvés, kinek miért a túl szabályos az ideális?

Tisztázzuk azt is, hogy valóban elvágólagos és monoton utcahálózatú vidéki Párizsokra van-e szükségünk itt és most? Vagy mégis olyan amőba alakú parkokra, amilyeneket Barabás fest? E serpentinező autóutakra és kacskaringós folyókra, a pályaudvarok szerteágazó sínkötegeire, erre a látszólag zabolátlan indázásra?

Színes szalagok kígyózzák keresztül a nagyméretű vásznakot. Kétségtelenül van bennük valami japános: érzéki, de roppant rendezett. Világosszürke és sötét mezők, síkság és domborzat, akril és olaj pontos dinamikája. Mívesség. Legyen szó úrról, felhőről vagy viharról, semmi sem tűnik esetlegesnek. Máskor mintha szövettani metszeteket látnánk, élő szervezet sejtjeit, de a kompozíció mindig magában foglal valamilyen szögletes idomot is. Amelyik mindig élénkebb színű, látszólag boldogabb alakzat.

Az emberi test nem tartalmaz nyílegyenes vonalat. A legújabb vásznan origami-madarak repdesnek. Síkbeli hajtogatás. És a madarak szárnyai alá mintha kiterített állatbőrök kanyarodnának. Netán omló gombolyag szálai? Felülnézetben mégis: város. „Az organikus bekebelezi a geometrikus(a)t”, hangzik Mészáros Zsolt tézise. Micsoda vérpezsdítő feladat a semmiből és a semmiben, szűz mezőn, sivatagban, dzsungelben vagy jégmezőn, a Holdon vagy a Marson várost építeni! Megvitatni, hol álljon a katedrális? Az egyetem, a szenátus és az elnöki palota? A legfelsőbb bíróság, a bank- és a bulinegyed? Viruljon több alközpont, főlészámolva a csökevényes egyfejűséget. („A metropoliszok fürtökben egymáshoz tapadó vagy lazán egymáshoz kapcsolódó, széttagolt zónáinak szüntelenül változó együttesében a központ mindig vándorol: a perifériából centrum lesz, a centrumból periféria.”) Legyenek a folyóparton laza ligetek, ássunk dísztavakat a pusztába. Legyenek ügyesen fonódó villamosok, indokolt nyomvonalú metróvonalak, legyen megbízható üzemeltetés. Rozsdamezőt pedig ne is lássunk! Minden, ami esetleges, legyen száműzve az erdőn túli szatellitvárosokba. Legyen tágas a tér, amelyet majd főlészántanak a tüntetők meg a karhatalmisták a zavargások során, s ahol megpihenhetnek az ideálisról – vagy annál sokkal kevesebbről – álmódó menekültek avagy bevándorlók. Tisztázzuk azt is, hogy mi lappang a legszeszélyesebbnek látszó utcahálózat mögött? Nyilván

az otthonosság vágya, kontra rend és fegyelem. Zugok, sikátorok, apró piacterek mesterséges szabálytalansága. Ez is az ész uralma az ösztönszféra fölött, és nem az akadálytalan burjánzás örülete. Mégis rend lakik a látszólagos anarchiában: ésszerű szeszély rajzol(tat)ja ezeket a Barabás-féle Brazíliavárosokat.

Szép is az igazi Brazíliaváros – *ex novo* városnak építve, akár a középkor és az újkor erődítmény-városai –, Lucio Costa szerkezeti elgondolásával és Oscar Niemeyer főépítészetével. Alaprajzát hasonlították már pillangóhoz, kitért szárnyú madárhoz, leggyakrabban pedig repülőgéphez. Sokágú tavának öblei olyanok, mint a szarvak. De partjukon valahogy sohasem alakult ki olyan vérpezsdítő élet, mint Rióban. Lombikban született város. Évszázadok kellenek, mire patinája lesz.

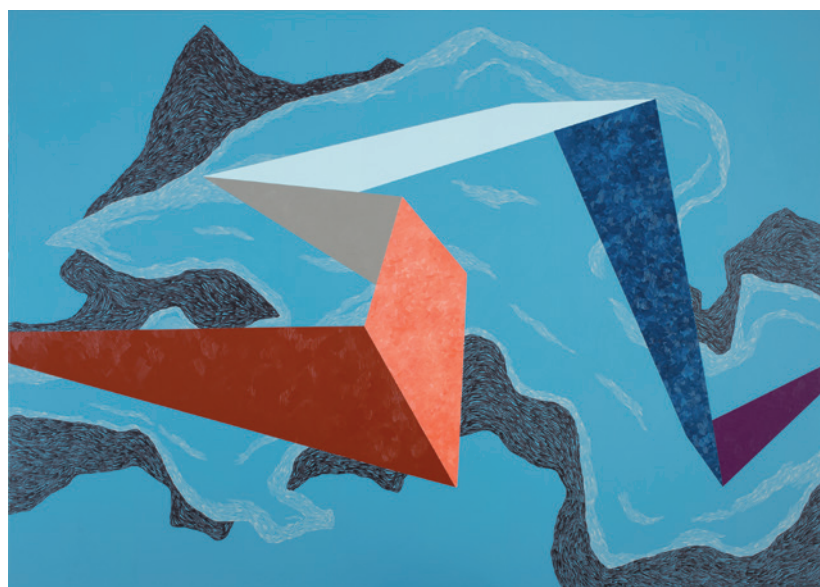
Barabás Zsófi festészete otthonos és fegyelmezett egyszerre.

És mi a helyzet a bizonyos *flow*-val? Ami végső soron az ihlet szinonimája, nemde? A teremteni képesség állapota, tehát nem csupán az alkotás kitérő öröme, hanem a tartós katarzis, amelyet Barabás Zsófi kiállításának címe idéz. Ez az euforikus magaslét vajon a létrejövétel folyamata volna? Amikor az ember sem lógásnak, sem emberfölötti erőfeszítésnek nem érzi a munkáját, hanem egyfajta önfeledt lebegésnek éli meg, olyankor jó létezni.

BARABÁS ZSÓFI
FLOW, 2015, akril, olaj, vászon, 150×210 cm
© Fotó: Nagy Géza



BARABÁS ZSÓFI
VIHAR – STORM, 2015, akril, olaj, vászon, 150×210 cm
© Fotó: Sulyok Miklós



Hesky András

Az élet az antropocénban...

Rare Earth

Thyssen-Bornemisza Art Contemporary,
Bécs

2015. február 19 – május 31.

A *Rare Earth* műveken keresztül reflektál a ritkaföldfémek társadalmi, kulturális és gazdasági vonzataira: lényegében arra kérdez rá, hogy a kortárs kondíciónak mennyire szervezőelő és meghatározó tényezője ez a néhány sor a periódusos rendszerben. Egy olyan materialista nézőpontból érdeklődünk tehát, amely nem áll messze a történelmi materializmustól: amennyiben a (21. század) globalista kapitalista rendszer termelési viszonyainak megismerése és ezeknek a társadalomra gyakorolt hatása végső soron itt is az anyagi feltételek vizsgálatához kötődik.

Kiállítási enteriőr, Rare Earth. Thyssen Bornemisza Art Contemporary, Bécs, 2015
© Fotó: Jens Ziehe / TBA21, 2015



Emellett megjelenik az a manapság egyre inkább elterjedt kortárs művészeti tendencia is, amely felkarolja a materialista, ökológiai, geológiai, archeológiai beállítottságú interdiszciplináris kutatásokat, majd ezeket múzeumi környezetben, gyakran természettudósok részvételével tárgyalja. Ezeknek a kutatásoknak egyre szélesedő elméleti és művészeti bázisa van, intézményi kereteiket pedig olyan műhelyek adják, mint a berlini Haus der Kulturen der Welt, amely például két éves *Anthropocene* projektje (2013–2014) keretén belül kiállításokat, konferenciákat, kiadványokat² szentelt a – nagy szóval – *geológiai tudat* művészetbeni felélesztésének, felélénkítésének. Nyugodtan mondhatjuk, hogy egy újfajta *poszthumán* irányzatról van szó, amely a kultúra–természet (ellentét)pár dekonstruálása alkalomával ezúttal nem a test társadalmi helyzetéről, nem az ember–állat *animal studies*-on keresztüli átértelmezéséről, és nem is az ember–technológia kibernetikus megközelítéséről beszél, hanem az ember ökológiai–geológiai szerepéről. Ezzel együtt a poszthumán elméletek alaptanúsága megmarad, hiszen ebben az új megközelítésben is hasonlóan átértelmeződik például a tevékeny elemek, ágensek (agent) szerepe. Az ember olyan életet alakított ki a Földön, amelyben a természeti, materiális elemek szintén meghatározó szerephez jutottak, illetve még pontosabban: a humán szférával történő interakcióik révén már nem tekinthetők egyszerűen tárgyiasított, lélektelen, passzív környezetnek. Nem ködös animizmusról van szó, bár a szubjektum–objektum, külső–belső karteziánus alap kategóriák lebontásakor nem ritkán találkozunk ilyen fogalmakkal (ld. *Animism* kiállítás a berlini HKW-ban³), hanem egy *természetkultúráról* (Donna Haraway), *hibriditásról* (Bruno Latour), *intra-akciókról* (Karen Barad), amely-

1 <https://www.hkw.de/de/index.php>

2 http://www.hkw.de/en/programm/projekte/2014/anthropozaen/anthropozaen_2013_2014.php

3 *Animism*. Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2012. március 16 – május 6. (http://www.hkw.de/en/programm/projekte/2012/animismus/start_animismus.php)

ben a természet és az ember egy szétszálazhatatlan szövet alkotóelemei. Erre fókuszált (részben) a kasseli Fridericianum *nature after nature* című kiállítása⁴ is, amely a természet és kultúra *Great Divide*-jének (nagy szétválasztásának) felbomlását sugallta címében. De hasonló dekonstruktív gesztussal élt például Timothy Morton, a tárgy-orientált ontológia egyik híres képviselője, *Ecology without Nature* című könyvében,⁵ és alapműnek számít Philippe Descola *Beyond Nature and Culture* című könyve is,⁶ hogy csak az egyik legnyilvánvalóbb bináris ellentétet játszó címetek említsem.

Az, hogy egy tokiói étterem étlapja feltünteti, hogy az ételek nem tartalmaznak céziumot, illetve ennek radioaktív származékát, kis túlzással kortárs alap-tapasztalattá kezd válni, mint ahogy az is, hogy várostervezési és építészeti szempontok igazodnak a globális földmelegedés geológiai-ökológiai következményeihez. Az *Anthropocene* kifejezést a Nature-ben használta először Paul Crutzen kémikus *Geology of mankind* című rövid cikkében,⁷ amelynek alapállítása az, hogy korunk egy teljesen új földtörténeti korszakként különíthető el. A holocén 10-12 millió éves szakasza után – és ehhez a léptékhez képest mikropontossággal megállapíthatóan –, a 18-19. századtól kezdve az emberi tevékenység Földre gyakorolt hatása olyan mértékű, hogy érdemes bevezetni ezt az új fogalmat. Egyesek *geológiai fordulatról* beszélnek (ld a 2013-as *Making the Geologic Now* című művészeti-humánelméleti kutatáshoz

4 *nature after nature*. Fridericianum, Kassel, 2014. május 11 – augusztus 17. (<http://www.fridericianum.org/exhibitions/nature-after-nature>)

5 Timothy Morton: *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007

6 Philippe Descola: *Par-delà nature et culture*. Paris: Éditions Gallimard, 2005, angolul: Philippe Descola: *Beyond Nature and Culture*. Translated by Janet Lloyd; Foreword by Marshall Sahlins. Chicago and London: University of Chicago Press, 2013

7 Paul J. Crutzen: *Geology of mankind*. *Nature* 415, 23 (3 January 2002)

kiadott könyvet⁸), amely a nyelvi, kulturális, képi vagy téri fordulatok mintájára a kortárs élettapasztalat geológiai és természeti meghatározottságát írta le, és amely új tudatosságot enged sejtetni a kultúrában, művészetben, építészetben és tudományokban. Arról az egyszerű tapasztalatról van elsősorban szó, hogy a termelési viszonyok, a népességemelkedés, a károsanyag-kibocsátások, az industrializáció, a nem-humán élőlények és az élettelen környezet tárgyiasító kizsákmányolása, valamint a géntechnológia tapasztalható, szabad szemmel is látható változásokhoz vezetett a Földön – globális felmelegedés, az ökoszisztémák felbolydulása, kihalási hullámok, a levegő romlása, a nukleáris hulladék tárolásának nehézségei stb. Ebben a világban a társadalmi és politikai változások sokszor maguknak az emberi tevékenységeknek betudható klíma- és természeti (el)változások következményei, függvényei. Nem csupán arról van szó, hogy bevezetjük az olyan, korábban el nem gondolható fogalmakat, mint az *antropikus kőzet*, amely az üledékes, magmás és metamorf kőzetek klaszifikációjának újabb fajtájaként az ember által előállított kőveket is beemeli a természettudományi diskurzusba, hanem hogy a geológiai *mély időnek* (deep time) miképp alakul ki egy új tudata: az ezekre a problémákra adott, etikai, jogi vagy még gyakorlatiasabb reflexiók, például a művészetben keresztül.

Az elmúlt években több kiállítás és publikáció foglalkozott ezzel a jelenséggel, miközben megjelentek az *geo- és ökofilozófia*, illetve az ún. *új materialitás* vagy a *média-archeológia* elméleti irányzatai köré csoportosuló szerzők könyvei, amelyek a legáltalánosabban szólva, a dolgok konkrét anyagiságából kiindulva egy tágabb ontológiát szorgalmaznak. Ebben az anyagi valóság, az szubjektum-objektum ellentétének felbomlása, az anyagi tényezők legszélesebb körű tanulmányozása alapbeállítottság. Mindez pedig megnyilvánulhat az immateriálisnak

8 *Making the Geologic Now: Responses to Material Conditions of Contemporary Life*. Edited by Elizabeth Ellsworth and Jamie Kruse. Brooklyn, NY: punctum books, 2012/2013

Kiállítási enteriőr, Rare Earth. Thyssen Bornemissza Art Contemporary, Bécs, 2015
© Fotó: Jens Ziehe / TBA21, 2015



gondolt új médiumok anyagi történelmének, az elektronikus hulladék természetrajzának taglalásában, a bioetikai kérdések felvetésében, a technológia és az internet anyagi feltételeire való reflexióban, az állatokhoz való viszonyunk jogi átértelmezésében, a történelmi vagy filozófiai problémák földtani metaforákkal történő, morfológiai leírásában. Egy olyan világ bontakozik ki, amelyben az emberi és a materiális, természeti, geológiai stb. szférák egymásba vannak vetítve, így az episztemológiának is asszemblázsszerűnek, hibridnek kell lennie, adott esetben például a technológia- és médiaelméletet az etológiával vagy rovarattanal kell ötvöznie.

Mint már említettem, ennek a természettudományos és interdiszciplináris hatásnak a művészeti relevanciáját például a Haus der Kulturen der Welt programjai, az antropocénnek szentelt előadások, kiállítások, konferenciák adják, de a másik zászlóshajó, az egyik legkomolyabb elméleti műhely, az Open Humanities Press⁹ elméleti szövegekkel kiegészített publikációi – *Architecture in the Anthropocene*¹⁰; *Art in the Anthropocene*¹¹ – is elképesztő mennyiségű és minőségű példa révén engednek széleskörű tájékozódást a témában. Ráadásul ezek a publikációk, ahogy a kiadó más könyvei is, ingyenesen hozzáférhetők. Nem ritkán találkozhatunk itt olyan alkotókkal, akik más platformokon, így pél-

9 <http://openhumanitiespress.org/>

10 *Architecture in the Anthropocene: Encounters Among Design, Deep Time, Science and Philosophy*. Edited by Etienne Turpin. London: Open Humanities, Press, 2013, <http://openhumanitiespress.org/architecture-in-the-anthropocene.html>

11 *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Edited by Heather Davis and Etienne Turpin. London: Open Humanities, Press, 2015, <http://openhumanitiespress.org/art-in-the-anthropocene.html>

dál a *World of Matter* elnevezésű nemzetközi média-projektben¹² is feltűnnek. Ez utóbbi kezdeményezés globális gyűjtést végez a Föld nyersanyagainak bányászatához, termeléséhez kapcsolódó politikai, gazdasági, ökológiai problémákról, és egyfajta planetáris szemlélettel vezérelve a Föld szociális problémahalmazainak anyagi (legyen az akár nukleáris hulladék, víz, gyapot, ásványok) eredetét kutatja, művészeti kutatásokat, terepmunkákat gyűjtve. Szintén megkerülhetetlen a témában egy, a fentiekhez hasonlóan színvonalas kutatás, a *Making the Geologic Now*, amely könyvként szintén ingyenesen letölthető.¹³ Hasonlóan az előző példákhoz, ez a gyűjtés is azt hangsúlyozza, hogy a kortárs kondíciók meghatározó eleme a geológiai tudat: ezt a nézőpontot, ez a kritikai tudatosságot keresi kulturális, művészeti projektekből.

A Thyssen-Bornemisza kiállítása, a *Rare Earth*¹⁴ tehát nem minden ok nélkül tekinthető ennek a rendkívül sokrétű és nehezen szintetizálható esztétikai érzékenység egy újabb példájának. A kiállítás bevezetője így szól: „Milyen dolgokat vagy tárgyakat kell elemeznünk, hogy egy korszak szelleméről következtetéseket vonhassunk le? Hogyan lehetséges megközelíteni a kortársat? Próbálkozhatunk-e úgy, hogy az immateriális helyett valamiféle tapinthatót veszünk alapul e korszak jellemzéséhez?” Egyféle antropológiai szemlélettel van tehát dolgunk, nem annyira egy társadalom rituális gyakorlatait, szövegeit, nyelvét próbálja vizsgálni, hogy arról élesebb képet kapjon, hanem azokat az anyagokat térképezi fel, amelyek végső soron meghatározzák a közösség szociális portréját. A kiállítás címében a két kurátor, BORIS ONDREIČKA és NADIM

12 <http://www.worldofmatter.net/>

13 <http://www.geologicnow.com/>

14 <http://www.tba21.org/program/current/298/artworks2>

ERIC BELTRÁN

Hephaestus' Dream, 2015 © Fotó: Jens Ziehe / TBA21, 2015



SAMMAN, Christian Jürgensen Thomsen dán régész kronologizáló és katalógizáló módszerére utalnak, amely a felhasznált anyag alapján azonosította a történelmi korszakokat. Ilyen módon a kortárs kondíció meghatározói a ritkaföldfémek, amelyek 17 elemet jelentenek a periódusos rendszerben. Amit a 19. században a szén, a 20. században pedig a kőolaj jelentett, azt képviselik most, a 21. században a lantán vegyületei vagy a neodímium. A ritkaföldfémek felhasználási területe kiterjed mindarra, amit 21. századnak és kortársnak érzünk ösztönösen: napkollektorok, szélenergiát-mágnesek, LED izzók, hibrid autók, LCD képernyők, tabletek, MRI-gépek, valamint a legkülönbözőbb harcászati high-technológiák használják ezeket a ritkaföldfémeket. Bányászatuk híján nem létezne semmilyen olyan kütyü, vagy vizuális közvetítő, sőt maga a virtuális valóság sem, amely pedig kortárs valóságunknak elválaszthatatlan része. Ezekről való függésünket pedig olyan geopolitikai realitások egészítik ki – vagy talán inkább határozzák meg –, mint például az a tény, hogy a ritkaföldfémek (ki)termelésének 95 százalékát Kína adja. A *Rare Earth* szándéka tehát az volt, hogy a kitermelés materiális viszonyai, a geológiai és a szociális *exploitation*, az ökológiai, higiéniai, valamint társadalmi katasztrófa-helyzetek miképpen fogalmazhatók meg művészeti nyelven – azzal együtt, hogy éppen a materiális folyamatok válnak láthatatlanná általa, hogy a használati eszközök elrejtik az eredeti anyagiságot.

A látogató tizenhét művész azonos számú munkájával találkozhatott a Thyssen Bornemisza Augarten Contemporary kiállítóterében, amely eredetileg műtermeként, majd 2001 óta kiállítóhelyként funkcionált a Belvedere Museum kezelésében, majd 2012-ben, három évre a Thyssen Bornemisza Art Contemporary vette át az igazgatást. Az Augarten park déli csücskében lévő épület négy nagyobb terembe fogadta be a műveket. A nemzetközi szelekció legnagyobb

neve AI WEIWEI, aki luxusszállodák esztétikájából ismert, piramisba rendezett, összegöngyölt törülközőkbe (*Rare Towel*, 2015) varratta a „rare earth” feliratot, amelynek a műanyag cérnája europiumot tartalmazott. Ez az elem magas koncentrációban veszélyes az emberi szervezetre, így a mű hatásosan reflektál a kitermelés veszélyes, gyakran illegális viszonyaira, és ezek ökológiai és társadalmi szempontból katasztrófális hatásaira, valamint a felhasználás domesztikált, a valóságot a használatban elrejtő és elkendőző kettősségre. Hasonlóan direkt módon beszél ARSZENIJ ZILAJEV műve is (*Cobblestone Weapon of the Proletariat*, 2014), amely egy ötágú vörös csillag alakú vitrinben installált olyan eszközöket, amelyek – történelmi korszakoként változó módon – az épp „aktuálisan” elnyomott osztályok: a rabszolgák, parasztság, munkásosztály és a kortárs, ún. „nem-materiális dolgozók”, a *prekariátus* lázadásához kapcsolódtak. A kapák, sarlók és utcakövek mellett az utolsó vitrin válogat digitális és kommunikációs tárgyak/árucikkek, a jelenkor új munkásosztályának artefaktumai közül: utóbbiak virtualitása, a *nemfizikai* térre nyíló ablakai sejtetik a globális kapitalizmus ártalmatlanító, saját rendszerébe bevonó erejét és dehumanizált viszonyait.

Természetesen nehéz a kritikától eltekinteni, ha egy olyan iparról van szó, amely radioaktív szennyezésével több ezer földművelő munkáját és otthonát teszi tönkre, és rákos megbetegedéseket okoz egész településeken. Ehhez képest inkább játékos pozíciót vesz fel JEAN KATAMBAYI MUKENDI kongói művész, aki három méter magas, egyszerű anyagokból összetákolt szobrával (*Voyant*, 2015) olyan alternatív energiatermelésre tesz kísérletet, amely megkerülné hazája kapitalista termelésének viszonyrendszerét, amely a bányászat alulfizetett munkásainak ember-telen életkörülményeitől a gigavállalatok luxuscikkeiig finomodik és szofisztikálódik. A szobor antropomorf, totemszerű alakja mimelt áramköreivel nem egyedüli han-

CAMILLE HENROT

Grosse Fatigue, 2013 © Fotó: Jens Ziehe / TBA21, 2015



gulasi-esztétikai elem a kiállításon: valamilyen távoli, absztrakt, premodern vizuális attitűd figyelhető meg REVITAL COHEN és TUUR VAN BALEN munkájában is (*b/NdAl/TaAu*, 2015). A művészpáros hardverek technoromjaiból nyeri ki és „fosszilizálja” újra a számítástechnikai eszközökben található ritkaföldfémeket és egyéb értékes anyagokat. A mű így egyszerre az emberi tevékenységen „átszűrt” amorf ásvány, s ugyanakkor geológiai, ősi, feltáratlan, újra távolivá tett tárgy is. Ennek a kettősségnek a másik poétikus megjelenése KATIE PATERSON munkája – *Campo del Cielo, Field of the Sky*, 2012 –, amely egy valódi meteoritdarab megolvastott, majd az eredeti formájába újonnan kiöntött, s így már mesterséges verziója. A geológiának, a bányászatnak – mint nagyon is ősi tevékenységnek – a távoli idők képzetéhez, s ugyanakkor a digitális korszakhoz való szoros kapcsolata más művészeknél is inspiráló elem volt. OLIVER LARIC a *Hadviselés művészetének* szerzője, a Kr. e. 6. században élő Szun-ce dupla, Janus-arcú mellszobrát készítette el (*Sun Tzu Janus*, 2013), ami értelmezhető a kínai régmúlt emlékezetének és egyben jövőbeli geopolitikai, stratégiai hatalmának egyidejű megjelenítéseként – Kína ókori harcászati és jelenkori, piaci háborújának furcsa hibridjeként. ROGER HIORNS szobra (*Untitled*, 2012 – katonai helikopter motor, tűz, élő ember) a Prométheusz-mítosz megidézésével ugrik át hatalmas időbeli szakadékokat. Hasonlóan mitikus-mágikus terráriumot rendezett be IAIN BALL munkája (*Neodymium /Energy Pangea/*, 2011), amelyben egy hulló a neodymium lámpa fényében, a napszimbolika buddhista keresztje mellett kapott lakhelyet, míg CHARLES STANKIEVICH hatszög alapú kis könyvei (*Anbarium*, 2015) –17 db, mindegyik egy-egy ritkaföldfém-elemnek szentelve – egy földönkívüli intelligencia szemszögéből járják körül a katonai ipar, a bányászat és a ritkaföldfémek felhasználásának körülményeit. Ehhez hasonlóan szöveg és információ-alapú, valamint megjelenésében geometrizált mű SUZANNE TREISTER falmunkája (*Rare Earth*, 2014), amely a ritkaföldfémek kulturális, filozófiai, valamint széleskörű gyakorlati vonatkozásait térképezi fel. Hasonlóképpen jár el ERIC BELTRÁN is installációjában (*Hephaestus' Dream*, 2015), amelyben Akhilleusz pajzsától kezdve a robotikáig vizsgálja az anyagok és a technológiák ikonográfiáját.

A Thyssen-Bornemisza házban leghátul még két művel találkozhattunk. A legutolsó terem nagy vetítése, CAMILLE HENROT munkája, a *Grosse Fatigue* (2013) nem kapcsolódik szorosan a ritkaföldfémekhez, de témája a Föld kozmológiája, a tudományos megismerés lehetőségei, az internet, a könyvek és a modellek esztétikája, valamint kapcsolódása a természethez. Egy természettudományi múzeum gyűjteményének legeldugottabb darabjairól készült felvételek és különböző, poszt-internet esztétikájú rövid jelenetek (egy békáról, egy szemgolyóról, egy színes íróasztalról, laboratóriumról, az egymásra megnyitott böngésző-ablakokról) alatt halljuk a narrátor a slam poetryhez és vallásos kántálásokhoz egyaránt hasonlítható elbeszélését az evolúcióról, a csillagokról, az anyagról, a földről. A videó az utolsó installációhoz hasonlóan nagyszabású. MARGUERITE HUMEAU munkája egy egész termet megtölt, három nagyobb – fehér csövekkel összekötött –, fehér színű elemből áll. Az embermagasságnál nagyobb „szobrok” mindegyike egy-egy természeti elemet szólamtat meg. Az egyik az erbium (egy ritkaföldfém) mágneses tulajdonságát használja a hangképzésre, a második hasonló módon szólamtat meg ásványokat, a harmadik pedig a tűz morajlását veszi fel és hangosítja ki. Az eredmény nyugtalanító zsvaj: a Föld kórusműve. A mű címe *Réquiem for Harley Warren (Screams from Hell)*, 2015) H. P. Lovecraft novelláinak egyik alakjára, egy okkultista nyelvészre és tudósra hivatkozik, akit elnyelt a mélység, miután megfejtett egy sírfeliratot.

A Föld hangja régi kulturális fantazmagória. Arthur Conan Doyle egyik tudósának, professzor Challengernek¹⁵ is rögeszméje volt a Föld „szóra bírása”, és bizonyítása annak, hogy a Föld élő lény. A Föld korporelité, annak szomatizálása ismert kulturális toposz, a megóvándó Föld erőteljes képe. Természetesen erről is szó van akkor, amikor a kiállítás kurátorai egyes számban használják a *Rare Earth*-öt. Nem a ritkaföldfémek a legfontosabbak, hanem az az ijesztő tény, hogy a miénkhez hasonló planétából igencsak kevés létezik (legalábbis 1400 fényéven belül biztosan nincs sok). A ritkaföldfémekről szóló kiállítás mindazonáltal talán segíthet közelebb kerülni ehhez a tágabb perspektívához is. Egy ilyen kiállítás talán alkalmas arra, hogy közelebb kerüljünk a geológiai deep time és az emberi tevékenység, az antropocén korszaka és a globális gazdasági rendszer, a természet és a digitális kultúra, a civilizáció és a kozmikus vagy mikroszkopikus ismeretlen összefonódásaihoz. Az antropocén mint geológiai korszak egyben azt is sejteti, hogy a *földtörténet és az emberi történelem összeér*. Éppen ezért minden ilyen típusú ismerkedési próbálkozás – így például a Thyssen-Bornemisza bécsi kiállítása is metaforikus, konkrét, filozófikusabb vagy politikai műveivel – az egyik legfontosabb szeletét jelenti a kortárs művészetnek.

¹⁵ Conan Doyle: When the World Screamed. *Liberty magazine*, 25 February – 3 March 1928. Ld. még: https://en.wikipedia.org/wiki/When_the_World_Screamed

V a r g a T ü n d e

„Vad befogadás”

SZEGMENS8*

Kortárs alkotók Mexikóból

MAMŰ Galéria, Budapest
2015. július 10 – július 31.

Los pemones de la Gran Sabana
llaman al rocío Chiriké-yeetakuú,
Que significa Saliva de las Estressas;
A las lágrimas Enú-parüpie,
Que quiere decir Guarapo de los Ojos,
Y al corazón Yewán-enapue: Semilla del Vientre.
Los Waraos del Delta del Orinoco
Deicen Mejo-koji (El Sol del Pecho)
Para nombrar al alma.
Para decir amigo dicen Ma-jokaraisa: Mi Otro Corazon
Y para decir olvidar dicen Emonikitane,
Que quiere decir Perdonar.

Los muy tontos no saben lo que dicen
Para decir tierra dicen madre
Para decir madre dicen ternura
Para decir ternura dicen entrega
Tienen tal confusión de sentimentosos
Que con toda razón
las buenas gentes que somos
Les llamamos savajes.¹

(Gustavo Pereira. Venezuelai pavilon, 56. *Velencei Biennále*)

A *Szegmens 8* Budapesten ritkán látható kulturális színpontot képvisel. Aktualitása a *Velencei Biennále* idei anyagának tükrében látszik érdekesnek. Okwu ENWEZOR, aki ebben az évben főkurátora a rendezvénynek, különös hangsúlyt helyez² a nem nyugati és nem kanonikus művészeti formákra, a kultúrák sokféleségére: ennek megfelelően a latin-amerikai országok kiállításai a nyugati kultúrkörrel eltérő nézőpontokat, hagyományokat, társadalmi realitást tesznek láthatóvá. A Budapesten megrendezett, kortárs mexikói művészek munkáiból álló válogatás is jóval túlmutat azon a perspektíván, melyet egy – mintegy kötelező jelleggel – Mexikó kulturális sokszínűségét ünneplő művészeti reprezentáció jelentene. A bemutatott munkák erős társadalmi és politikai kritikát is képviselnek, s mindezt a kulturális identitás olyan különböző megjelenési formáin keresztül teszik, melyeket talán leginkább JEAN FISHER által elemzett

¹ A Gran Sabana pemon népei / A harmatot úgy mondják: Chiriké-yeetakuú / Amely azt jelenti, a csillagok nyála. / A könnyeket Enú-parüpie-nak hívják. / Ami annyit tesz a szemek nádcukor likőre. / A szív a Yewán-enapue: a gyomor magja. / Az Orinoco Deltánál lakó waraók / Azt mondják Mejo-koji (a mellkas napja). / Amikor azt akarják kifejezni: lélek. / A barátra azt mondják Ma-jokaraisa: a másik szívem. / Az elfelejteni szót úgy mondják, Emonikitane, / Ami a megbocsájtást is jelenti.

Ezek az ostobák nem tudják, / Mit beszélnek / A föld szó alatt anyát értenek, / Az anyán gyengédséget, / A gyengédségen odaadást, / Érzéseik annyira zavarosak, / Hogy az olyan kifinomult emberek, mint mi, / Jó okkal hívjuk őket Vadaknak.

² <http://www.labiennale.org/en/art/exhibition/enwezor/>

* <https://mamusociety.wordpress.com/2015/06/12/szegmens-8-segment-8/>

szinkretizmus fogalmával írhatunk le.³ Fisher vonatkozó tanulmánya azt a poszt-kolonialista keretektől már jól ismert problémakört helyezi új kontextusba, mely a nem nyugati kultúrákat és alkotásaikat nehezen tudja a saját fogalmi rendszerén belül művészetként értelmezni és ezért mindezeket – az etnográfus tekintetének elfoglaltságával – leginkább a kézművesség, vagy a népművészet, folklorizmus területére utalja és „autentikusságuk” tükrében ítéli meg őket. Fisher a szinkretizmus fogalmát tulajdonképpen azért vezeti be, hogy a terhelte nyugati művészeti kategóriákat kritika alá vonja, és alternatívát kínáljon a nem nyugati művészeti kánonhoz kapcsolódó művek értékeléséhez. Tény, hogy a szinkretizmus fogalma sokkal inkább kötődik a kulturális identitás kérdéséhez, és kevésbé használható formális művészettörténeti kategóriaként, viszont a célja éppen ebben rejlik. Hasonlóan a jóval korábban született etnográfiai tanulmányokhoz (például Clifford Geertz vagy Alfred Gell szövegei), Fisher is szakít az 1990-es évek előtti formalista, strukturalista, illetve poszt-strukturalista elemzések műimmanens szempontjaival, és a vizsgált, nem nyugati kánonhoz kötődő alkotásokat kulturális kontextusban értelmezi, a kulturális identitást kritikai módon vizsgáló művek megközelítésének szempontjait helyezi a középpontba.

A szinkretizmus mint fogalom két szempontból jelent lényeges és produktív értelmezési hálót: segítségével a nyugati kultúrkörből eltérő kultúrák nem népi autentikusságuk mentén, hanem a nyugati kánon értékrendjével egyenrangú kulturális megnyilvánulásokként kerülnek megítélésre. GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK legutóbbi könyvének előszavában ezt a jelenséget a *képzelőerő* fogalmi ernyője alá vonva, a más és új világok, értékrendek elgondolhatóságának és változtathatóságának jegyében értékelte.⁴ Némileg hasonlóan Okwui Enwezorhoz, aki az eltérő kultúrákban a képzelőerő hatalmát mintegy általánosan adottat fogja fel: tudniillik szerinte a kreatív képzelet az, ami minden kultúra sajátja, értékelésük szempontja pedig nem lehet a nyugati hagyomány, mivel az redukív, leszűkíti vagy marginalizálja azokat az értelmezési lehetőségeket, melyek az egyes eltérő kultúrák sajátosságaiból adódnak.⁵ A Fisher által megadott szempontok ugyanakkor elkerülik azt a csapdát, hogy a „kulturális másság” kifejezése rögzült etnikai alapú, „törzsi” identitást eredményezzen. Számára a szinkretizmus olyan performatív aktus, amely nem stabil identitásokat hoz létre, hanem azok a kulturális csere folyamatában, áramlásterében jönnek létre, de a rögzülés helyett a folyamatos valamivé válás állapotában, elmozdulásban vannak. Mint írja a „szinkretizmus a változó, mobil kapcsolatokat érinti, amelyek a nyelvi struktúra és a performansia szintjén operálnak”. Spivákhhoz hasonlóan ő is a képzeletre, pontosabban a befogadó képzeletére helyezi a hangsúlyt, amely mozgásba hozza, és mindig eltérőként tételezi a kulturális játéktérrel. Bár példái képzőművészetiek, a művészetet egy bizonyos nyelvként értelmezi. Mint írja, a szinkretizmus feladata, hogy „a képzeletnek teret teremtsünk, a beszéd olyan módját kell megtalálnunk, amelynek lényege nem csupán a jelzés mindennapos, megszokott mintáiban rejlik, hanem annak a vizsgálatában, hogy a befogadó hogyan lakja be magát a nyelvet”. Ennek legfontosabb szempontja pedig a lefordíthatatlan elemek szerepe, ezek azok, melyek megakadályozzák az egységes jelentéssé állást, mindig destabilizálják az értelmezést, és ezért a performatív jelentés-konstruálás folyamata nem rögzül. A szinkretizmus tehát dinamikus folyamat, mely a kulturális rétegzettség nyomán áll elő, és ebben az elnyomott elemek mintegy destabilizáló erőként működnek. T. J. DEMOS hasonló meglátásokat fogalmaz meg, ő a *kulturális nomadizmust* határozza meg a művészeti munka keretében. A nomadizmus olyan stratégia és művészeti gyakorlat, mely a különböző – kulturális, nemzeti, törzsi, nyelvi, vagy média-határokat átlépi, annak érdekében, hogy elkerülje az etnikai, helyi, törzsi és esszenciális identitás tételezését, ugyanakkor olyan szimbólumokat hoz létre, melyek a mindent fogyasztási cikké alakító homogenizáló globalizmus tendenciáinak is ellenállnak.⁶

Ennyiben a nomadizmus eltér a szintén nyugati világ teoretikusainak (Lukács, Agamben)⁷ nézeteitől: nem olyan létmód, mely a folyamatos veszteség és a kivételtség kritikai pozíciója, hanem olyan, ahol a különböző kulturális tapasztalatok, hagyományok, legendák sokfélesége és együttélése egy másik, a saját kultúrára tekintő kritikai, ugyanakkor produktív attitűd lehetőségét adja. Mindezt nem csak az Én és a Másik strukturalista hagyomány szerinti bináris rendszerében értve, hanem olyan kulturális cserék helyeként, mely nem stabilizálja a jelentéseket, nem rögzíti vagy jelöli ki az Én és a Másik helyét, hanem folyamatosan kimozdít

abból a helyzetből, amit egy nemzet, vagy népcsoport sajátos kulturális jegyének vélünk, és szembesít saját kulturális pozícióink instabil természetével is.⁸ A *Szegmensek 8* tulajdonképpen ezt a kulturális nomadizmust testesíti meg. Olyan kiállítás, amely nem pusztán az által szembesíti a nézőt a nyugati kulturális kánon vakfoltjaival, illetve saját kulturális identitásának kérdéses pontjaival, hogy egy Másik, attól eltérő, „idegen” kultúra munkáit mutatja be. Technikájukat tekintve nem feltétlenül mutatnak nagy eltérést az első áttekintő szemlélődés alapján: túlnyomórészt festményeket láthatunk, a kiállítótér installatív berendezése pedig szintén nem jelent különösebb újdonságot az utóbbi idők festészeti kiállításaihoz képest sem. Azonban érdemes elidőzni a kiállítást kísérő tárgyak értelmezésével, informálódni a kontextusról, amit elének állítanak, és felidézni Fisher megjegyzését a néző és a mű szintjén létrejövő performanciáról: a kiállítás egyes darabjainak, az elhelyezett kulturális tárgyak és műalkotások kölcsönös értelmezési hálójának az összjátéka *színre viszi* azt a performatív jelentés-konstruálást, melyet Fisher a szinkretizmus előnyeként detektál.

A kiállítás négy nagyobb egységet képvisel terméből egyedül a harmadik tematikus. Itt a mexikói halálkultusz kerül a középpontba. A Mindszenteknek megfelelően Halottak napi ünnepek a pre-hispán indián és a hódító spanyol keresztény kultúrkör elegyéből áll össze. A két hagyomány keveredése sajátos kulturális jelenség, érdekessége, hogy régióként sajátos színezetet kap, például más színvilágot és szimbólumrendszert használnak a maja vagy az azték ábrázolások, de a régiókon belül is lehetnek törzsi, kulturális eltérések. A lokális, pre-hispán és a keresztény spanyol hagyomány keveredésének eltéréseiből indulnak ki a kiállított művek is. A központi falon felállított hagyományos, halottak napi oltár mellé helyezett magyarázó szöveg a következőkről tájékoztat: „Az esemény előestéjén egy, a három világot reprezentáló oltárt építenek. Ennek legfelső szintje az égi szféra, itt hallottakat ábrázoló fotók, szenteket ábrázoló képek és szent ikonok kerülnek elhelyezésre. A második a földi szint, itt ajándékokat, italokat, ételeket halmoznak fel és az eltávozott lelkek tárgyait, amelyekkel a kegyeletünket rójuk le. Ezen gondolat az ősi halotti szertartásból ered, amelynek során a halottakat a Mictlán, vagy a halottak világán való átutazásukkor segítő tárgyakkal együtt temették el. Egyes területeken még kutyákat is feláldoztak, esetleges vezetőkként, segítőként. A harmadik szint az alvilág, itt gertyákat és cempasúchtil virágokat helyeznek el, ezek csalogatják ki a lelkeket az árnyékból és világítják meg az utat, hogy a lelkek megtalálhassák saját oltáraikat.”⁹ A szenteket vagy elhunyt rokonokat ábrázoló képeket a két, az azték, illetve a maja hagyomány színvilága szerint készült festmény helyettesíti. A két kép maga is sajátos módon a kulturális hagyomány kritikai vizsgálatával beszél a halottak napi ünnepe-

8 FISHER: i.m., 261–63.

9 Nancy ALMAZAN kísérő szövege (*Szegmens 8*, Katalógus, 2015)

GIOVANNI AVASHADUR
Hanal Pixan / Halottak ünnepe, 2015



3 Marcos Becquer és José Gatti fogalma, idézi Jean FISHER: A szinkretikus fordulat. In: http://www.mke.hu/sites/default/files/szovegyujtemenyTT_0406_0518.pdf

4 Gayatri Chakravorty SPIVAK: *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2012.

5 Okwui ENWEZOR: "The Predicament of Culture", *Artforum*, September (2013), 326–329.

6 T. J. DEMOS: *The Migrant Image: Art and Politics of Documentary During Global Crisis*, London: Duke University Press, 2013, 11.

7 LUKÁCS György: *A regény elmélete*; Budapest, Magvető, 1975., Giorgio AGAMBEN, *Beyond Human Rights* (1993), in *Means without Ends: Notes on Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, 16.

ségekről. NANCY ALMAZAN *Halott luchist oltár* (2009) című festményén a harsány és élénk azték színvilág dominál, melyen a mexikói ünnep tipikus ételei, jellemző italai, például a mezcal – a transzcendens világgal való kapcsolat jelképei – és a halottakat jelképező, színes öltözetű, szombrérós férfi, és kihívó fehérműt viselő női csontvázak alkotnak kompozíciót. A képen láthatóhoz hasonló oltár ismétlődik a kiállítóter installációjában is, de míg Almazán az azték hagyomány szerint rendeződik, a kiállítóterben lévő installáció a maja és az azték oltárok elemeit vegyíti. A halottak ünnepségének társadalomkritikai megközelítése is hangsúlyos szerepet kap. A forradalom idején híressé vált grafikusművész, José Guadalupe Posada képeit alapul vevő népszerű papírképek díszítik a kép alsó részét. Posada munkáiban megjelenik az a komoly társadalomkritika, mely immár a népi kultúrának is része Mexikóban. Példának okáért a „La Catrina”, azaz az alvilág hölgyének alakját is ő értelmezte újra, így vált a múlt század elejének forrongó, forradalmi időszakában a szerencsétlen sorsú emberek nyomorúságát szimbolizáló képpé. Posada kritikai attitűdjére jellemző az irónia kettős beszédmódjának használata: ábrázolásain a forradalom alatt szenvedők nevetnek saját sorsukon, kigúnyolják a halált és a nyomorúságot. A La Catrina figurája a jólét és az enyészet jegyeit viseli magán: a társadalomtól elkülönülő gazdagok és befolyásos emberek világát, a hatalom önkényességét ironikus gúnnyal mutatja meg, ezért bír jelentéssel a mai napig hátrányos megkülönböztetésben élők számára. Ez a kettősség megjelenik a kiállító művészek munkáiban is: a halál tematikája köré szerveződő terem egyben kritizálja a napi politikát is. A felderítetlen gyilkosságok mindennapisága, a nők meggyalázása, a városi bűnözéssel és drogkereskedelemmel szembeni állami tehetetlenség Mexikó hétköznapjainak része, így a halál-tematika ezekre a társadalmi-politikai kérdésekre is reflektál. A La Catrina – miközben az elnyomás és társadalmi igazságtalanság megtestesítője – nemzeti szimbólum is, a nemzetudat egy sajátos kritikai attitűdjéről tesz bizonyosságot.

Az oltártól jobbra GIOVANNI AVASHADUR *Hanal Pixan* (a halottak ünnepe maja nyelvjárásban) című festménye a maja kulturális hagyományt eleveníti meg. A bal oldali kép élénk színvilágával ellentétben Avashadur munkáján a maja kultúrára jellemző pasztellszerű zöld, barnássárga, illetve lila (a spiritualitás színe) dominál, és geometrikus vonalvezetés jellemzi. A kép egy keresztet ábrázol. A kereszt alatti víz a Mexikóra jellemző barlangokra utal: tudniillik a sziklás tengerpart édesvízű barlangokat rejt, melyek ma bűvárparadicsomok, de a maja időkben kultikus helyekként szolgáltak. A hal Jézus alakját idézi, a vízen lebegő kereszt pedig már közvetlen referencia a spanyol-keresztény kapcsolatra. A víz és a kereszt

DANIELA JAUREGUI
El Cazo / Edény, Lotería Mexicana, 2015



NANCY ALMAZAN
Emblemas patrios / Nemzeti szimbólumok, installáció (részlet)
MAMŰ Galéria, Budapest, 2015

között található „csomag” a halottak napján fogyasztott hagyományos (csirkehúsból és kukoricából készült) maja étel, a muc-bil pollo, mely legalább egy napig készül, úgy hogy a banánlevélbe csavart masszát a földbe ássott gödörbe, forró kövekre helyezik, majd befedik földdel, erre parazsat helyeznek; a főzés hozzávetőlegesen egy napot vesz igénybe. Mellette a szintén hagyományos lopótök tál (a jicara) látható, méhpempő és víz keverékét tartalmazza, amivel a csecsemőket táplálják, de a víz a szenteltvízre is utalhat. A kulturális elemek keveredése azonban lényegesen nagyobb komplexitást mutat, mint a két hagyomány jelképeinek, tárgyainak egymás mellé helyezése: a kereszt egy mexikói-maja történetet takar: a keresztény szerzetesek részben sikeres hittérítését a maja viselet, a huipil alá rejtett kereszt ellensúlyozza (amit akár papi öltözetnek is láthatunk). A barlangok pedig azt a menedéket, ahová az indiánok menekülhettek. A kereszt felső részénél látható geometrikus elem a fénykoronára emlékeztet, de a maja hagyomány szerint a világegyetem négy részére utal, azok jellemző színeivel. A két kultúrkör elemeinek jelentésingadozása (égő gyertya, krisztus-alak, a ruha, szentekre jellemző fénykorona, maja mitológia) a szinkretizmus kritikai jelentőségét is mutatja. Azaz a saját kultúra elemei kijátsszák a hódítóét, és azt úgy emelik a saját kultúra közegébe, hogy az ellentételezi a hódító-keresztény kultúra homogenizáló törekvését, sajátta tesz, átfomálja, az identitást másként állítja, nem tisztán indiánként vagy keresztényként, hanem a kettő közötti folyamatos játéktérként. A festmény a művészeti hagyományt is hasonlóan kezeli: a nyugati kánon táblaképe, a maja színvilág jellemzői és a két kultúra tárgyainak, meghatározó növényeinek, szimbolikus élőlények ábrázolása, a geometrikus elemek jelenléte a két kultúrkör cserefolyamatából előálló többlet helyezi a hangsúly.

Az oltár alsó fele az indián hagyományoknak megfelelően kopált, kávét, földet, csokoládét, fahéjat tartalmazó jicarák, a gyertyák, illetve a növények (bazsalikom, rozmaring) mind erre az időszakra jellemzőek, a halottkultuszhoz kapcsolódó szimbolikával bírnak. A képek egyes elemei szó szerint kicsúsznak az installációs térbe, a Posada grafikai alapján készült színes papírdíszek Almazan képek folytatásaként a két kép alatt illetve felfüggesztve a terem több pontján is megtalálhatók, csakúgy, mint a gyertyák és az erre az ünnepségre jellemző növények, illetve a bársonyvirág. Avashadur képe előtt a jicarát tartó „kosár” lóg, illetve a jicara mint tartóedény nem csak a festményen, hanem az „oltár” elemei között is felfedezhető.

Az átellenes sarkokban DANIELA JAUREGUI installációja látható, aki a falon található négy festmény elé egy posztamensen kegyeleti helyre emlékeztető módon helyezi el a kulturális elemeket: a falon szárított tök és kukorica, a posztamenszt hagyományos indián szőtt borítja, melyet poncsóként viselnek, ezen vannak a képeken és az oltáron is látható jicara, kávéval és fahéjjal, egy díszített hagyományos indián tökcsergő, virág, a földön pedig gyertyák és faszén. A kiállítás megnyitón és finissage-on a tál friss csirkeszível volt tele: a vérző szív Mexikó szimbóluma, Jauregui egyik festményén, illetve a legelső teremben ARMANDO MARTINEZ munkáján is központi elem.

Jauregui négy képe egy nagyobb installáció elemei, eredetileg a mexikói Lotería játék analógiáján készült munkája részeit képzik. A *Hölgy* című kép a prostituáltak védőszentje, a *Halál* ismét a La Catrina figurája, az *Edény* a meggyilkolt (Ciudad Juárez-i) nők felderítetlen eseteire utal, és a *Szív* Mexikóra: a négy kép a kegyeleti helytel tiszteletadás a társadalom margójára szorultaknak, elsősorban az indián nőknek, akik a leghátrányosabb helyzetben vannak.

Hasonló sokszínűséget mutatnak a további termek is, a legfelsőben Nancy Almazan festményei, például az *Xtreme tigris*, a *Nemzeti szimbólumok* vagy a *Szent vs vámpírnők* a mexikói bokszoló kultikus alakjához kapcsolódó kritika. A mexikói boksz nagy hagyományra visszatekintő népszerű szórakozás. Almazan a nemzeti hősként tisztelt birkózók sztereotip, ugyanakkor ironikus ábrázolá-

Kinek a története ez, avagy: van számu(n)kra hely?

Kinek a nemzete? Újraképzelt nemzeti identitások

Gallery8, Budapest
2015. június 23 – július 30.

sát állítja szembe a magukat a társadalmi elvárásnak nem alárendelő nőekkel szembeni előítéletekkel, illetve a populáris kultúra globális, sematikus képeivel. A kiállítóterben videón – az installáció részeként – népszerű, a film hőskorából való mozgókép látható.¹⁰ A mindenkit legyőző szuperhős bokszoló, a férfi hős megtestesítője, akinek identitását a maszkja adja, melyet magánemberként sem vesz le, ő maga a maszk, kölcsönösen határozzák meg egymást, mintha csak Laura Mulvey jól ismert tanulmányához¹¹ adna újabb példát. Almazan képe ennek a férfiközpontú, nemzeti hőssé vált idolnak az alakját kritizálja.

Az első két terem szintén az indián, a mexikói és a nyugati kultúra hagyományainak játékerét nyitja meg. A második szobában GILBERTO DELEGADO munkái a legősibb maja törzs mitologikus hagyományából építkeznek. Delegado számára a zene meghatározó képei komponálásánál: a *Mágikus város* című szítnyomatának ábrái folyamatos egymásba alakulást mutatnak. Számára a színek és a zene kölcsönösen értelmezik egymást, a zene színné alakul, a színek formákká, ezt a kép tematikus szintjén is bemutatja, a képen minden folytonos, mintha az ábrák egymásba alakulnának. Például a fújós hangszer egy belőle kibújó pumává formálódik, a kép alján a folyó halai fölött krokodilt látunk, amely csónakformára emlékeztet, ugyanakkor az egész kompozíciót „tartja”. Az egymásba alakulás és értelmezés meghatározó a kompozíciónál, csakúgy, ahogy tematikus szinten is lényegi, mint például a *Szúnyogtánc* és az *Alkohol transzgresszió* című képeinél is. A szúnyogtáncnál a zenészek „golyalábainak” mexikói megfelelője a szúnyog kifejezés, a zenei analógia és a szójáték alapvető jelentésszórást képvisel, melyet a képi elemek is felerősítenek. Mindkét kép utal a fontos az ünnepek során fogyasztott alkoholra, elsősorban a mezcal hatására. Az indián hagyományban az alkoholt nem fogyaszthatták közemberek, csak vezetők és papok, a mezcal is olyan tudatmódosítónak számított, mint például a peyote vagy bizonyos gombafajok, melyek mind a transzcendens világgal való kapcsolatot jelentették, és számán vezetésével lehetett fogyasztani. Az alkohol ilyesfajta megítélése máig él, az átalakulás, a vizionálás kultikus jelentéseit hordozzák a képek, ugyanakkor a mindennapi gyakorlatban ma már az alkoholfogyasztás elvesztette kultikus jelentését és nem sokban különbözik az európai szokásoktól. ROSENDO VEGA munkái a művészi gesztus a művész és néző között létrejövő energiát veszi alkotásai alapjául, az élénk, vörös, narancs, sárga színek használta is ebből fakad. Vega budapesti csatornafedeleket ábrázoló képei (*Mexikóból Budapestre I-III.*) talán meglepőek, de egy szerencsétlen véletlen miatt készültek a „helyspecifikus” művek: a festményeit tartalmazó poggyász Mexikó város és Párizs között eltűnt, a csatornafedeleket a képek semmibe úszását jelképezik. A külső teremben Armando MARTINEZ munkái láthatók, melyek szintén a transzformáció, a különböző elemek és ábrázolásmódok közti keveredés mentén értelmezhetőek: *First Lady* című képe ismét a politikai kritikát veszi alapul. A mexikói First Lady kezében egy disznó látható, amely az elnököt szimbolizálja, aki második feleségének, Mexikó egyik népszerű színésznőjének a bábja. Az elnökhasszony a mexikói gazdasági, és az ahhoz fűződő politikai igazságtalanságok megtestesítője, akinek férjére gyakorolt befolyása komoly társadalmi feszültségeket jelent. A *Pár* című festmény egy lényegesen poétikusabb szálal von be: itt a női és férfi karakterek egymásba alakulnak, a férfi arca alig kivehető, szinte fekete, míg a női karakter arca hangsúlyos fehéren világító félhold-forma. A női princípium, a hold-nő archetipikus képe, a női alak ábrázolása ugyanakkor nyomatékosítja, hogy az absztrakció nem csak a nyugati festészet sajátja. Színvilága szintén a hagyományos indián művészetet idézi: középen a tenger kékje, a sárga és föld színek a tájra jellemző színhasználat.

Az *Estratos* című kép Rodin *Gondolkodóját*, vagyis a nyugati hagyományt veszi alapul, a képen a plasztikusság és ismét csak az átalakulás dominál, az arc kitörlődik, hogy a hangsúlyt áttegye a plasztikusabb elemekre, és arra az átalakulásra, amint a hús-vér modell (itt inkább márványnak, mint bronznak tűnő) az anyagban kap formát.

A kiállítás munkái nem csak művészeti vagy kulturális szempontból értékelhetőek: komoly társadalmi kérdéseket feszegetnek, és helyeznek olyan kulturális keretbe, amely egyszerre építkezik a népszerű karikatúrából, a hagyományos indián kultusból és a keresztény tradícióból. Az elemek egymással való keveredése olyan értelmezési módokat tesz lehetővé, mely során a néző-befogadó kimozdul saját horizontjából, tetszeli saját kultúráját a munkák kulturális idegensége okán. Mindez másként áll elő egy a latin kultúrától lényegesen eltérő értelmező, és másként az abban járatos számára. A kiállítás előnye, hogy a saját kultúrát sem merevíti ki, a különböző csoportok eltérő ábrázolási módjainak egymás mellé helyezése nem egy megfejthető értelmezői játékot kínál, hanem éppen azt teszi lehetetlenné, hogy egyféleképpen értsük a mexikói kultúrát.

¹⁰ Alfonso Corona BLAKE: *Santo vs. las mujeres vampiro*, 1962.

¹¹ Laura MULVEY: *Vizuális öröm és narratív film in: Kis Attila Atilla – Kovács Sándor – ODORICS Ferenc (Szerk.): Testes könyv II.* Ictus Kiadó és JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1997, 560-568.

A társadalminkban – szűkebb és tágabb struktúrákban egyaránt – létező repedések, a *mi* és *ők* felosztottság rendkívüli módon destruktív: „Nem tudjuk integrálni »öket«, amíg »mi« megmaradunk »mi«-nek; a »mi«-nek föl kell lazulnia ahhoz, hogy létrehozunk egy közös teret, amelyben »ők« is helyet kapnak és részévé válnak egy újraalkotott »mi«-nek.”

Az integrálás az egyetlen valódi út, még ha nem is mindig tűnik kivitelezhetőnek. Hogy hogyan lehetséges mégis ezt a célt, például a nemzeti narratívák szintjén megvalósítani – erre adott példákat, mutatott be lehetséges stratégiákat a *Kinek a nemzete? Újraképzelt nemzeti identitások* című tárlat (kurátor: BAK ÁRPÁD), amely folytatta a Gallery8 megszokott kritikai attitűdjét. A kuratori koncepció alapja az a kultúra- és identitásfelfogás volt, amely szerint a nemzeti identitások nem statikus, egy lényegi maggal rendelkező jelenségek, hanem folyamatos szelekció és újáalakuló konszenzus eredményei: „Egy nemzet léte (...) mindennapos népszavazás, mint ahogy az egyén léte az élet folytonos igénye.”²

¹ Parekh, Bhikhu: *Rethinking Multiculturalism: Cultural Diversity and Political Theory*. Houndmills, Macmillan, 2000. Idézi a kuratori koncepció: http://gallery8.org/images/uploaded/File/2015/kinek_a_nemzete_belep.pdf

² Renan, Ernest: *Mi a nemzet?* Ford. Réz Pál. In *Eszmé a politikában: a nacionalizmus*. Szerk. Bretter Zoltán és Deák Ágnes. Pécs, Tanulmány Kiadó, 1995, 185-186. Idézi: Bak Árpád: *A nemzet kettős ideje: kortárs művészeti intervenciók nemzeti emlékhelyeken. Apertúra*, 2014. nyár-ősz <http://uj.apertura.hu/2014/nyar-osz/bak-a-nemzet-kettos-ideje-kortars-muveszeti-intervencio-k-nemzeti-emlekhelyeken/>

GREG A. HILL
Kanata zászló, Kanata logo



Kanata

A nemzet esetében (is) alapvető narratívateremtő szempont tehát a konszenzus az identitásképző elemekről és azok összefüggéseiről (is). Ez azonban csak olyan elemek kapcsán jöhet egyáltalán létre, amelyeket nemzeti identitásunkat megalkotóknak tudunk/akarunk *elgondolni*. Egy roma költő művei még a jelöltlistára sem nagyon kerülhetnek fel: az igény a nemzeti identitásképző (meg)formálására – maga is kiváltság. A többségben lévők ez utóbbit, a formálást, a válogatást jogát is kisajátítják. Az így, *kizárásos* alapon létrejött nemzeti narratívák azonban egységesítő funkciójukat illetően végső soron kudarcot vallanak. Pedig nemzeti önmeghatározásunknak képesnek kellene lennie a fent említett rugalmasságra, hogy reagálni tudjon a változásokra, a változó perspektívákra: a legújabb, legaktuálisabb eseményekre – például a nemzetbe újonnan felvételt kérőkre – éppúgy, mint a rég itt-levők, de elfeledni, eltakarni vágyott társaink igényeire.

A kiállításban két nagyobb műcsoport található: kanadai alkotók általában éveken át tartó, nagy lélegzetű projektjeinek egy-egy kulcsművét láthatjuk, főként közép-európai roma alkotók javarészt egy-egy motívumot körbejáró alkotásai mellett. A kanadai művészek a kisebbségek – őslakosok és behurcolt-bevándorolt afro-kanadaiak – rejtett és/vagy elhallgatott történeteit teszik láthatóvá úgy, hogy egyben nemzeti, városi, közösségi szinten való láthatóvá tételükre is javaslatot tesznek, míg a roma alkotók személyes történeteik és/vagy önmaguk játékba hozásával, finom metaforák segítségével tematizálják a nemzeti narratívából való kizorítottak módjait.

GREG A. HILL a legátfogóbb nemzeti szimbólumokhoz nyúl a *Kanatai Zászló Napja* című, 15 éven átívelő projektjében, amelyben új nevet és zászlót szán országának, s több módon próbálja ezt megvalósítani. Az ország átnevezésének gesztusa, utalva az irokéz nyelvből³ származó „eredeti” kifejezésre, az őslakos népek alapvető jelentőségét fejez ki Kanada történetében és önképében, ahogy a zászlóban a juharfalevél helyére tett három madártoll is a korábban indiánoknak nevezett „első nemzetekre”, illetve a métis és az inuit népekre utal(na). CAMILLE TURNER is nemzeti szimbólumot használ – a szépségkirálynő szerepébe helyezkedik több performanszában is, hogy ezen a figyelmet felkeltő, nemzeti konszenzust jelentő alakon keresztül hangsítsa ki az afro-kanadaiak ismeretlen történeteit. Ez a választása ráadásul az egyezményes fehér szépségesszmény kritikája is. Többek között városi séták keretében beszél személyekről és helyekről, s ahol hiányzik, oda emléktáblát is helyez, így téve láthatóvá a Toronto narratíváját alkotó, csak éppen ismeretlen rétegeket.

KEESIC DOUGLAS odzsibva származású művész az őslakosok számára a kizsákmányolást, a többség számára a kanadaiságot jelentő, azaz egy erősen megosztó nemzeti jelképpé is vált szimbólumot használ fel műveiben: az őshonos népek közötti cserekereskedelemben gyakran forgó Hudson Bay gyapjútakarót. Fotóin ennek a 2010-es vancouveri téli olimpia kampányában való szerepeltetését is kritizálja. Videóján (*Trade Me*, 2010) 130 km-es, kenun meggett, mintegy ősei útját újra járó utazását látjuk egy őslakos közösségből Torontóba, a HB Company üzletébe. Itt dédapja hódprémjeit szeretné visszakapni az értük anno adott takaróért cserébe: a nemzet őslakók felé való tartozását kéri számon személyes történetén keresztül. A visszakérés gesztusa ugyanakkor rengeteg mindenre vonatkozhat, amit aránytalan árért vettek meg vagy el tőlük: a konkrét tárgyi dimenziótól, illetve azon túl az egészen más léptékű és jellegű megosztásokig. Szintén az őslakosok jelene a témája SCOTT BENESIINAABANDAN fotóinak, ame-

3 Kanada a kanata szóból származó név, amely irokéz nyelven falut, telepet jelent.

CAMILLE TURNER
Hometown Queen, 2010, digitális nyomtatás



DELAIN LE BAS
Része vagyok a tájnak, ennek a zöld és kellemes tájnak I., 2008, digitális nyomtatás

lyek azt, a többség számára láthatatlan, szegénység sújtotta világot mutatják be, amelyben ma az „első nemzetek” leszármazottjai élnek.

A Nagy-Britanniában született DELAIN LE BAS *Része vagyok a tájnak, ennek a zöld és kellemes tájnak I-II* (2008) című fotópárjának egyikén egymásba olvad a roma művész arca és a táj, amelyet néz – családja négy generációjának temetési helyétől azonban mintha egy üveglap választaná el, amelyben tükröződve szellemalakként tűnik fel. A tájtól való elválasztottság a nemzettől való elhatároltságot is szimbolizálja: mindkettőhöz lényegileg tartozik, mégsem lehet velük egy. A tájjal, azaz ősei emlékezetével a tágabb társadalom nem teszi lehetővé a kapcsolódást, a nemzet pedig néha láthatatlannak tűnő, de áthatolhatatlan falat emelt a művész saját népe és önmaga közé.

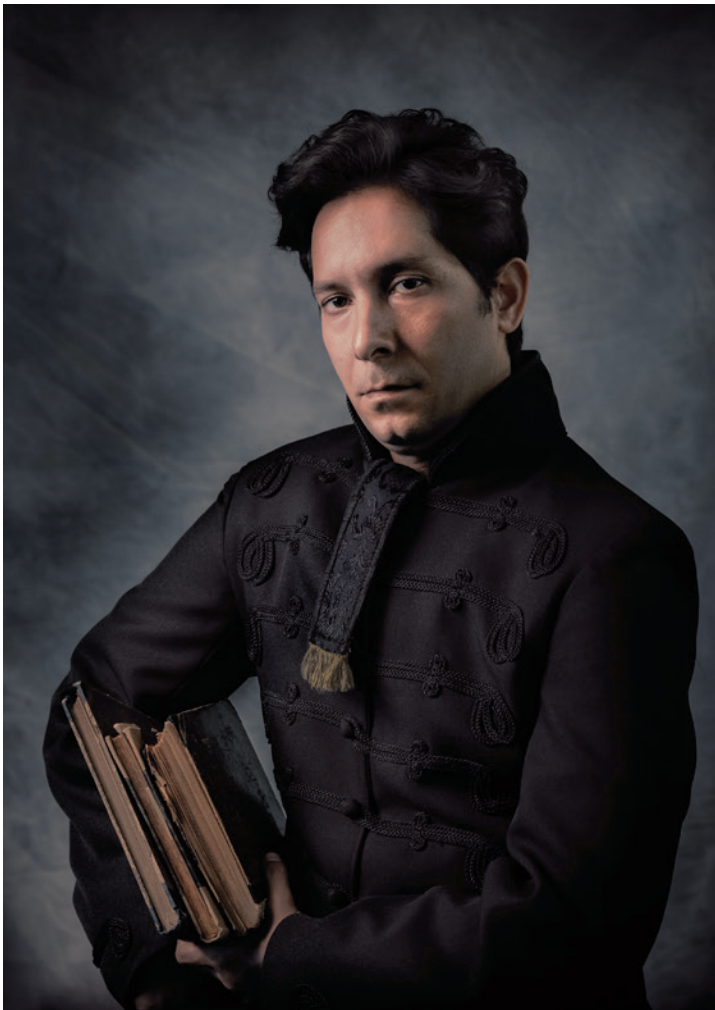
A nemzet költőjeként pozicionálja magát BALOGH TIBOR festőművész DÉRI MIKLÓS fotóján (a Petőfiről jól ismert dagerrotípiá parafrázisaként), így adva formát annak az igénynek, hogy ikonikus alakjaink közé a roma származásúakat is vegyük fel. Hóna alatt XIX. századi roma költők és műfordítók (Nagyidai Sztójka Ferenc, Boldizsár József) munkáit –, többek között Petőfi-fordításait és saját műveiket őrző régi köteteit – tartja, amelyek, ha (szimbolikus értelemben) tényleg a nemzet költőjének keze ügyében lettek volna, akkor mára már tényleg látható módon képezhetnék szerves részét a nemzeti kultúrának.⁴ Az *Elrejtve az idővonalról* (2015) című legnagyobb közösségi portál felhasználásának egyik sajátosságát is eszünkbe juttathatja: ami az ottani idővonalon nem jelenik meg, az a követőink, barátaink számára nem is létezik, s talán mi is elhisszük, hogy az voltaképpen nem is olyan fontos. Így nem is lesz része annak a képnek, amelyet magunkról láttatni kívánunk. Pontosan így hiányoznak a roma írók, költők, művészek, és más szimbolikus alakok a magyar nemzeti idővonalról. Vannak, de nem kerülhetnek be a képbe. NYÁRI SÁRKÁNY PÉTER *Békítő áldás* (2002) című festménye a közös alapegységéből építkezik: az áldásra emelt kézfejek a zsidó hagyományból származnak, de láthatóan tényleg alkalmasak arra, hogy a (zsidó vallásból kibomló) kereszténység alapszimbólumát, a keresztformát kirajzolják, miközben a háttérben az égbolt és a mező, a roma zászló két alapmotívuma is megjelenik. A cím így nem csak az alapegység, hanem a végső, közös alap-lényeg és kívánság is egyúttal: szálljon ez, mindannyiunkra.

SZOLNOKI JÓZSEF *Viola Wittrockiana* (2013) című művében a magyarul árvácskaként ismert virágról derül ki, hogy neve németül mostohaanyácskát jelent, mintegy a magyar jelentés komplementerét, teljes ellentétét. Nem az elhagyottat, hanem a befogadót. Izgalmas felvetés ezt a kettősséget a romák helyzetére vetíteni, hiszen számtalan esetben történik velük pontosan ez: hogy valaminek a (negatív) ellentétét tulajdonítják nekik.

RAATZSCH JENŐ ANDRÉ *A 2007-es Velencei Biennálé Roma Pavilonjában Magyarországot képviseltem* (2015) című műve akár úgy is értelmezhető, mintha a címbeli mondat folytatása így szólna: „és mégis láthatatlan vagyok”. Önmaga nem-megmutatása, hanem sötét, fekete foltként láttatása, az „ijesztő és ismeretlen” sziluettségbe illesztése a romákra vetett pillantások jellemzőit asszociál-tatja, miközben egyúttal kikezdi a roma művészettel kapcsolatos előfeltevéseket és a művészet (ön)reprezentációs hagyományait is.

LADISLAVA GAŽIOVÁ *A tükröződés* (2015) című munkája (egy 20. század eleji kép-regényből való, játékosnak tűnő figurákkal) a kolonizálók és kolonizáltak közötti

4 XIX. századi keletkezési idejüknél fogva felülírják azt a téves elképzelést, miszerint roma irodalommal csak a XX. századtól számolhatunk – azaz a narratívák visszamenőleg is átírandók.

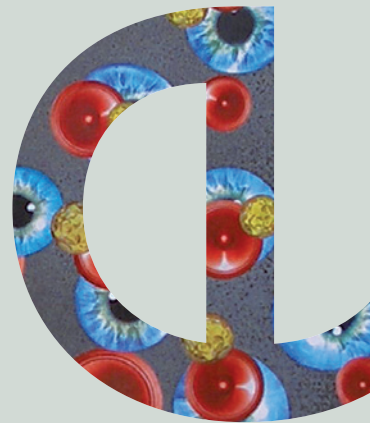


BALOGH TIBOR
Elrejtve az idővonalról, 2015, digitális nyomtat, fotó: DÉRI MIKLÓS

kölcsönhatást tematizálja: a világról és önmagukról való gondolkodást hogyan befolyásolta összekapcsolt helyzetük. Ugyanakkor a felelősség kérdése is felmerül: a kolonizált területek egyre égetőbb, már-már csak globális szinten megoldható problémáiért ugyanis jelentős mértékben felelősek a kolonizálók: fontos lenne, hogy ők is szembesüljenek mindezzel, belenézzenek az ezt (meg) mutató tükörbe.

A *Kinek a nemzete?* tárlata pedig többek között épp e gondolatok felvetésével, illetve az ezeket kibontó, rendkívül igényes, finom hangoltságú és sokrétű kurátori válogatás révén járult hozzá a kritika nézőpont szükségességének nagyon is időszerű diskurzusához.

NYÁRI-SÁRKÁNY PÉTER
Békítő áldás (2002, olaj, farost)



inside express →

Fiatalképzőművészek Stúdiója Egyesület

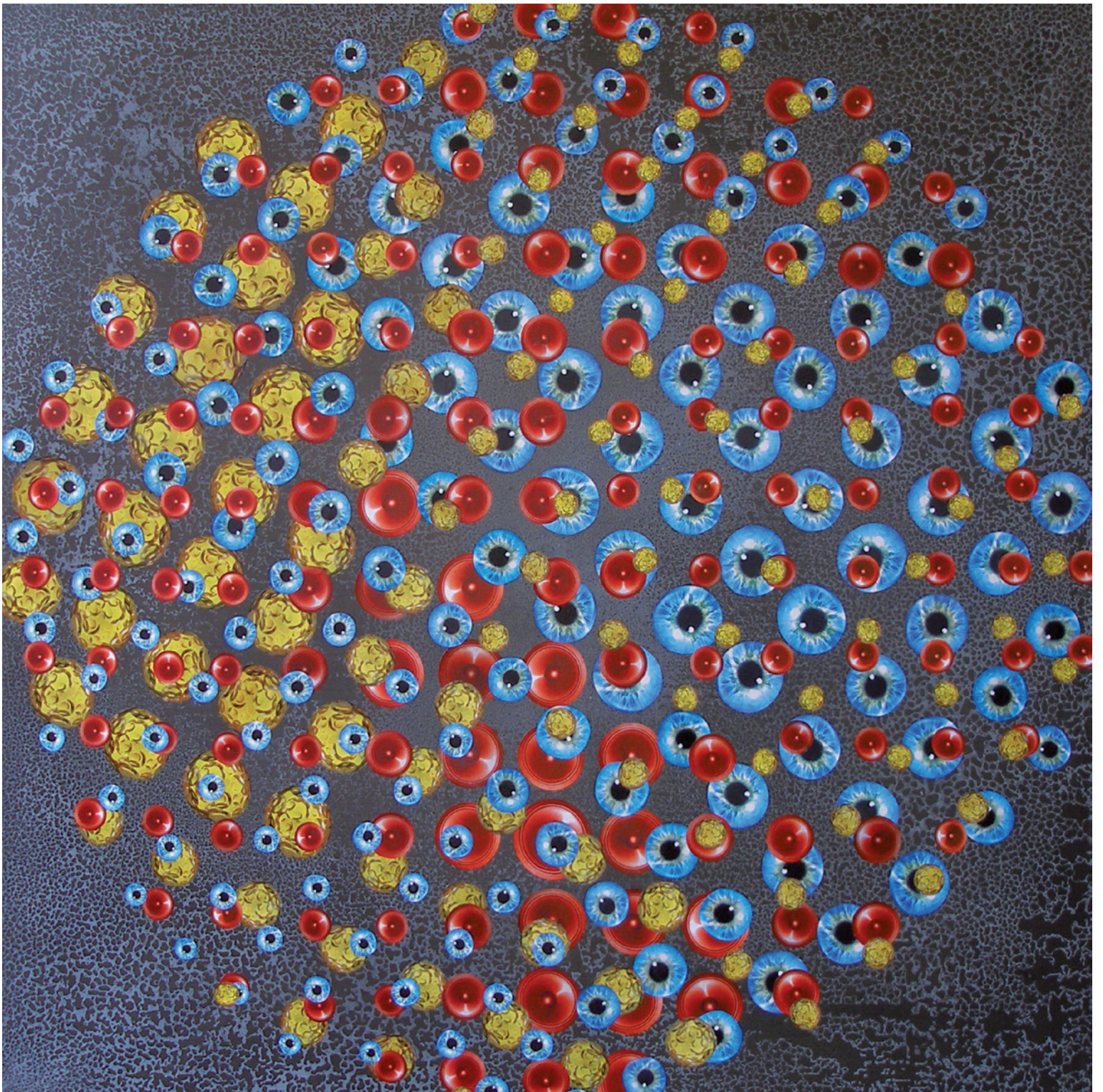
studio.c3.hu

BRAUN ANDRÁS
(1967–2015)

Szívesen, 2008,
akril, vászon, 70×70 cm

Háromszínű alak, 2009,
akril, papír, vászon, 130×130 cm





inside express II. | Elképzelt rokonság | BARNÁ ORSOLYA és PÁLINKÁS BENCE GYÖRGY kiállítása



Emlékek tava

Képzőművészek: ANTAL BALÁZS | CZENE MÁRTA | CSÁKY MARIANNE | GRUPPO TÖKMAG
KOVÁCS OLÍVIA | MOIZER ZSUZSA | PÁLYI MÁRK – FISCHER JUDIT | SOÓS KÁROLY – SÁRAI BORBÁLA LUCA
SZABÓ ESZTER | SZÁSZ LILLA | TIBOR ZSOLT | VÉCSEI JÚLIA

Költők: FEHÉR RENÁTÓ | HEVESI JUDIT | SIROKAI MÁTYÁS | SZÖLLÖSSY BALÁZS | ZÁVADA PÉTER



Budapest Galéria

2015. szeptember 19 – október 18.

Megtekinthető hétfő kivételével 12–20 óráig. ☎ Budapest Galéria, 1036 Budapest, Lajos utca 158.

www.budapestgaleria.hu ☎ info@budapestgaleria.hu