

I
HAZAJA
EMBERNEK
AHOL
JÖL
VAN
DOLGA



Testvérszerződés

„A bukovinai székelyeknél egykorú lányok és legények az iskola elvégzése után, amikor már maguk választhatták meg barátaikat, testvérül fogadták más nemzetséghez tartozó azonos nemű társukat, akit nagyon szerettek és akivel testvéri kapcsolatot akartak fenntartani. A két testvérjelölt egyike Boldogasszony másnapján (augusztus 16.) szólította fel a másikat, hogy legyenek ezentúl testvérek. Tűszúrással vért fakasztottak egymás középső ujja begyéből és azt egy időben megszívták. Ettől kezdve mások előtt is testvérnek szólították egymást.”

(Magyar néprajz nyolc kötetben)



BARNA ORSOLYA és
PÁLINKÁS BENCE GYÖRGY
Elképzelt rokonság
inside express II., 2015

Fiatal
Képzőművészek
Stúdiója
Egyesület

studio.c3.hu

BARNA ORSOLYA és
PÁLINKÁS BENCE GYÖRGY
Elképzelt rokonság
inside express II., 2015



4



Úszó tárlatok
Beszélgetések az egykor Velencei
Biennálén részt vevő magyar
képzőművészekkel, kurátorokkal,
nemzeti biztosokkal – 20. rész –
Kérdések Nemes Csaba
képzőművészhez

10



Najmányi László:
SPIONS
Ötvenhetedik rész

15



Cserba Júlia:
Beszámoló a 13. Lyoni Biennáléről
La vie moderne. 13e biennale
de Lyon | Anish Kapoor chez
Le Corbusier

19



Lesi Zoltán:
A bécsi kortársak már a Marx
csarnokban vannak
Interjú Christina Steinbrecher-
Pfandt-tal, a Vienna Contemporary
művészeti vezetőjével

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

21



Urai Dorottya:
Elitizmus vagy popularitás?
Abszolút szépség –Szentpétervári
új akadémizmus

24



A. Gergely András:
Elképzelt rokonság
inside express II.
Barna Orsolya és Pálinkás Bence
György kiállítása

28



Zsikla Mónika: *Emlékek tava*

31



Felnyitja a szemet, de rögtön
ki is szúrja | Győrffy Lászlóval
beszélget Sirbik Attila

34



Orbán György:
Elméleti szemléltetés
Szörényi Beatrix: *Szuperpozíció*

Főszerkesztő:
HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

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

Lapterv:
ELN FERENC
www.elnferenc.net

Fotó:
ROSTA JÓZSEF
jozsef.rosta@gmail.com

37



Wilhelm Unrau:
A politikai elbeszélés
Boros Viola műveiben

39



Csatlós Judit:
Az aktivisták elmentek földet
művelni | A *Reap & Show* kötet
keretezése

42



Palotai János:
Nincs régi mese | 12. Kecskeméti
Nemzetközi Animációs
Filmfesztivál

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

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



ARCTIC PAPER

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

t á m o g a t ó k



Úszó tárlatok

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

20. rész | Kérdések Nemes Csaba* képzőművészhez

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

☞ **Nemes Csaba:** Önmagában nézve a pályázati rendszer nagyon jó ötlet. Nem a formai megoldással van a baj Magyarországon. Sőt, ha úgy nézzük, ez sokkal demokratikusabb megoldást tesz (vagy tehetne) lehetővé nálunk, mint mondjuk Nagy-Britanniában, Hollandiában vagy Németországban, ahol formailag kevésbé demokratikus a kiválasztás,¹ mégis, mivel ezekben az országokban régi, stabil demokrácia van, még a relatíve merevebb viszonyok között is nagyon jó szakmai döntések születnek. Mondhatni sokkal jobbak, mint nálunk, a „demokratikusabb”, nyílt kuratori pályázati rendszerben. Magyarán: nem önmagában kell nézni a kuratori pályázati rendszert, hanem az adott lokális politikai, társadalmi stb. szituációban kell értékelni.

Minden országban kialakult egy, az adott viszonyokhoz szabott szokásjog, azaz a helyi (szakmai) érdekeknek megfelelően alakították ki a szisztémát. Egy olyan országban, mint a miénk, ahol a demokráciának nincsenek olyan mély gyökerei, mint Nyugat-Európában, sokkal jobb lehetőséget ad a résztvevőknek a nyílt pályázat. Viszont ahhoz idő kell és komoly, nyílt szakmai viták, hogy kialakuljon egy igazán jól működő, rugalmas pályázati rendszer. Ennek a lényege pedig az lenne, hogy egy olyan, valóban független zsűri álljon mindig össze, amely szakmai alapokon hozza meg a döntéseit, valós verseny legyen a pályázók között, és a rendszer a legnagyobb szabadságot biztosítsa a pályázatban résztvevőknek. Csak így jöhetnek létre igazán izgalmas projektek.

2002 óta sokat alakult a magyar pályázati rendszer, sokáig jó irányba finomodott, de mára megint egy egészen más helyzet állt elő. Hiába van úgymond nyílt pályázati rendszer, ha 2015-ben még az sem tisztázott, hogy mely szakmai szervezetek tagjai vagy múzeumok szakemberei kompetensek egy olyan kaliberű kérdés eldöntésében, hogy ki állítson ki a *Velencei Biennále* Magyar Pavilonjában. Akkor nézet- és értékbeli különbségek vannak ma Magyarországon ennek a kérdésnek a megválaszolásában, hogy nem létezik egy szakmai minimum, amelyet mindenki – kisebb-nagyobb kompromisszumokkal, de – el tudna fogadni. Nincsenek lejátszva a szakmai meccsek. Addig pedig, amíg ez nem történik meg, nem lehet azt mondani, hogy ez és ez a szakmai szervezet kell, hogy delegálja a zsűritagokat. Korábban senki nem kérdőjelezte meg a zsűri tagjait, összetételét; ma viszont nem látok arra esélyt, hogy egy igazán sokszínű és érdekmentes szakmai zsűri álljon össze. Korábban létezett a szakmán belül egy értékrend, amit mindenki el tudott fogadni. Ez mára teljesen összekuszálódott. Úgyhogy – csak hogy visszakanyarodjak a kérdésedhez – nem tudok kompakt, jó választ adni, mert úgy tűnik, hogy ehhez mindent újra, a nulláról, elölről kell kezdeni. Közben pedig fontos kimondani, hogy itt nem csak erről a zsűriről van szó. Hanem mindenfajta zsűriről, ahová a szakma azért delegál szakembereket, hogy olyan független döntések születessenek, amelyeket – mivel az állam nem szól bele – minél nagyobb része a magáénak is érezhet. Ezt kellene elérni minden zsűri összeállításánál. Ha ezt a célt el tudjuk érni, akkor semmi gond nem lesz a *Velencei Biennále* kuratori pályázatával sem.

Az az értékrend, amely az 1990-es években alakult ki és a nemzetközi integrációt tűzte ki célul a kortárs képzőművészetben – és hozzáteszem, hogy nem csak ott – egy ideig jól működött, de – mivel úgy tűnik, hogy nem volt eléggé beágyazódva a társadalomba – mára egyértelművé vált, hogy gondok vannak vele. Újra kellene tárgyalni sok mindent, hogy egy új dolog születhessen, beleértve a velencei magyar szereplések helyét, értékelését, a kiválasztás módját, a szereplőket stb. Ez munka, nagyon sok munka, diszkusszió, amit nem lehet megspórolni. Nincs jobb ötletem

¹ Hollandiában évről-évre a Mondriaan Fonds / Mondriaan Fund dönt a résztvevőkről, Németországban és Nagy-Britanniában közvetlenül a kultuszminiszter nevezi meg minden évben a nemzeti biztost és a kurátort.

* 1966-ban született Kisvárdán. 1985 és 1989 között a Magyar Képzőművészeti Főiskola festő szakán tanult. 1989 és 1990 között ugyanott murális szakon posztgraduális képzésben vett részt. 1991 és 1993 között Derkovits-ösztöndíjban részesült. Számtalan külföldi rezidencia-program és nemzetközi ösztöndíj nyertese, amelyeknek köszönhetően hosszabb időt töltött – többek között – Salzburgban, Rómában, Londonban, Párizsban, Bécsben és New Yorkban. 2013-ban Leopold Bloom-díjjal tüntették ki. 2009 óta a PTE Művészeti Kar, 2013 óta ugyanott a Doktori Iskola oktatója. Budapesten él és dolgozik.

a helyzet megoldására, mint a vita vagy viták sora, amelyek végén – remélhetőleg – létre tud jönni egy új forma, amely mindenki számára valamelyest elfogadható és szakmailag vállalható lesz.

✚ **BK:** Az Emberi Erőforrások Minisztériumának 2015. január 15-ei döntése értelmében a Velencei Biennále Magyar Irodája, amely a velencei magyar kiállítások koordinálásáért és lebonyolításáért volt felelős, az év elejétől a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum szervezeti keretein belül működött tovább (a velencei magyar kiállítások felügyelete a Múcsarnok után, Gulyás Gábor távozásakor rövid ideig a Magyar Alkotóművészeti Közhatal Nonprofit Kft. égisze alá került). Az Irodát 2015. januártól Balatoni Mónika nemzeti biztos vezette, aki 2015. szeptemberében váratlanul lemondott tisztségéről. 2015. október közepétől Fabényi Júliát, a Ludwig Múzeum jelenlegi igazgatóját nevezték ki nemzeti biztosnak. A nemzeti biztos jogköre, a zsűrizés rendszere, valamint a pályázati kiírás struktúrája egyelőre nem változik, a magyar Biennále Iroda feladatait közvetlenül a Ludwig Múzeum vette át. Mi a véleményed, milyen változásokat jelenthet a Ludwig Múzeum felügyelősége az eddigiekhez képest a velencei magyar kiállítások szempontjából?

✚ **NCS:** A 2015-ös helyzet egyértelműen egy belső harcra utal. A minisztériumban és a mai magyarországi kulturális vezetésben arra gondolhattak, hogy mivel a magyar részvétel Velencében egy nemzetközi projekt, jobb, ha nem a keményvonalas, ultrakonzervatív MMA és Múcsarnok kezében van. A minisztérium szemében a nemzetköziséget, a kicsit modernebb szemléletet ma a Ludwig Múzeum testesíti meg. Gyakorlatilag a Kádár-rendszer kettős beszéde tér vissza: a politikának van egy befelé működő kommunikációja (MMA, Múcsarnok, ultrakonzervatívok) és van egy kifelé, a nemzetközi terepen való fellépése (Ludwig). Azt gondolom, hogy önmagában az nem rossz döntés, hogy a Ludwig Múzeum legyen a felügyeleti szerve a velencei magyar kiállításoknak. De nem ez a lényegi kérdés. Hanem az, hogy az ott dolgozó szakembereknek van-e, lesz-e tényleges, szakmai beleszólásuk a velencei kiállítások programjának kialakításába, vagy csupán papíron fog létezni ez a felügyeleti jog. Ez egyelőre még nyitott kérdés, hiszen nagyon friss dologról beszélünk.

✚ **BK:** 2007-ben Maja és Reuben Fowkes kurátorpáros a Remake I-X. című munkáddal pályázott a Velencei Biennále Magyar Pavilonjának azévi kiállítására. A szakmai zsűri² a ti pályázatokat ítélte győztesnek, ám formai okokra hivatkozva a minisztérium nem fogadta el a

zsűri döntését. Nyolc évvel a történetek után, hogyan látod: mi állt valójában a döntés hátterében?

✚ **NCS:** Erre a kérdésre nagyon nehéz válaszolni, mivel valós, pontos információink a mai napig nincsenek a döntés hátteréről. A konkrét formai ok, amire a minisztérium hivatkozott a pályázatunk visszautasításánál, az volt, hogy elvileg egy pályázatot egy kurátor adhat be. És mivel a mi pályázatunkat ketten jegyezték, erre hivatkozva utasították el a minisztériumban. Hozzáteszem, a pályázati kiírásban egyáltalán nem szerepelt egyértelműen leírva, hogy csak egy kurátor pályázhat. De ha le is lett volna írva, akkor kérdezem én: mi értelme van? Mi a jelentősége annak, hogy egy vagy két fő jegyzi a pályázatot? Ráadásul Fowkes-ék esetében egy házaspárról van szó, akik évek óta együtt dolgoznak. Plusz még azt is hozzáteszem, hogy bármilyen pályázati rendszerben (a képzőművészet területén kívül is) mindig van lehetőség korrekcióra, ha csupán formai jellegű hibát vélnek felfedezni benne. Ha valóban csak ez volt ok, akkor miért nem figyelmeztették a kurátorokat korábban, hogy hohó, itt van egy „apró” formai probléma a pályázatban, ugye nem akarják, hogy emiatt elússzon az egész dolog. Bőven lett volna idő erre, hiszen a jóval a pályázati határidő lejárta után hívták csak össze a zsűrit, addigra pedig már biztos, hogy többen átnézték a beadott anyagokat.

Magyarán: ez egy utólag kitalált indok volt, ez már akkor is elég nyilvánvaló volt a számunkra. De arról, ami a lényeg, hogy emögött az álkifogás mögött ténylegesen milyen szándék húzódott meg, erre a kérdésre nehéz egyértelműen válaszolni. A mai napig nem tudom eldönteni, hogy egy egyszerű hivatalnoki túlkapas volt,



NEMES CSABA
Vázlatok a Remake
című animációhoz,
2007, 210×297 mm,
vegyes technika
© Fotók: Nemes
Csaba

2 2007-ben a zsűri tagjai voltak: András Edit, Boros Géza, Nemes Attila, P. Szűcs Julianna, Páldi Lívია.

egy bürokrata félelme egy előre feltételezett botránytól, mondván, hogy ehhez a nagyon egyértelmű üzenetet közvetítő műhöz mit fog szólni a közvetlen főnököm, vagy egy konkrét, nagyon egyértelmű politikai döntés született miniszteri vagy akár még felsőbb lévő szinten, hogy ezzel a művel nem lehet Magyarországot képviselni Velencében. A döntés megszületése után persze mindenki gyártott különféle összeesküvés-elméleteket, amelyeknek én már akkor sem láttam túl sok értelmét. Amit erről akkor gondoltam és gondolok ma is: biztos, hogy politikai döntés született. Ezt ki kell mondani, még akkor is, ha csupán egy beijedt hivatalnok döntése volt. Ez az öncenzúra lényege, aminek persze vannak fokozatai, de akkor, 2007-ben ez teljesen nonszensznek tűnt. Ma már persze látjuk, hogy a jelenlegi politikai rendszer még nagyobb önkontrollt erőltet a rendszer működtetőire a legalsóbb szinteken is, de a mi esetünk mutatja, hogy az önkontroll már akkor is működött.

Azt gondolom, hogy az akkori kulturális vezetés³ alapvetően nem értette az adott helyzetet, s azon belül a kortárs művészet működését és feladatát, azaz, hogy egy ország önreprezentációjába bele kell férnie, hogy egy olyan művet állítson ki a nemzeti pavilonjában, amely komoly, akár kínos, társadalmilag megosztó kérdéseket is felvet, és az ország akkori legaktuálisabb politikai szituációjára⁴ nyíltan reflektál. Meg vagyok róla győződve, hogy a döntés hátterében az az egyszerű félsz állt, hogy ez egy nagyon forró politikai témával foglalkozó mű, és akkor úristen, mit fog ehhez majd szólni a nemzetközi közönség. Mit fognak gondolni Magyarországról a mű láttán? Felmerülhet-e ennek kapcsán valamiféle nemzetközi nyomásgyakorlás politikai szinten? Felerősít-e ez a mű olyan politikai hangokat, amelyek majd még jobban kritizálják Magyarországot? Ilyen kérdések futhattak át a fejekben politikai szinten, és végül arra a döntésre jutottak, hogy nem kell nekünk (értsd: akkori magyar kormánynak) a nemzetközi botrány, mert ebből csak rosszul jöhetünk ki. A kérdés ma pusztán az, hogy ki mondta ki ezt a végső döntést: az egyszerű hivatalnok, az államtitkár, a miniszter vagy akár a miniszterelnök. Ezt egyedül talán Petrányi Zsolt, az akkori nemzeti biztos tudhatja. Az egész eset egyébként egy dologra mutat rá, arra, hogy az akkori magyar politikusok nem ismerték (megjegyzem: a maiak még kevésbé ismerik) azt a gyakorlatot, miszerint a Velencei Biennálén más országok a saját országukkal szemben akár

sokkal kritikusabb hangvételű műveket is bemutatnak már 20-30 évvel korábban is. Tehát nem voltak tisztában azzal, hogy a kritikai művészetnek milyen múltja van világszerte, ami nem az adott ország lejáratásáról szól, hanem egyszerűen a dolgok kimondásáról. Hogy a „nemzeti reprezentáció” nem a szépre festett homlokzat bemutatását jelenti, hanem a ház egészének feltárását.

És tegyük hozzá hozzá azt is, hogy végül, az a mű, ami a második körben hozott döntésnek köszönhetően kikerült 2007-ben a Magyar Pavilonba,⁵ talán kevésbé karcos és direkt módon, mint a mi projektünk, de szintén kritikai hangvételű mű volt, ami éppen emiatt nyert díjat.

Ami utólag fontos nekem ebből az egész történetből az az, hogy nem lehetett eltüntetni a projektünket. Hiába nem jutott ki Velencébe, különböző forrásokból finanszírozva⁶ mégis elkészült, bejárta a világot, sokan tudtak/tudnak róla, a sajtó is nagyon jól működött, hihetetlenül sokat írtak róla. És látod, most mi is itt ülünk, és erről beszélgetünk ennyi év távlatában is, hiszen belevettél egy olyan sorozatba, ami egyébként a „velencei magyar részvételekről” szól. Úgyhogy a mű elérte célját, és ez a legfontosabb.

✚ BK: *A ti esetetek mennyire mutat rá a pályázati rendszerből fakadó akár negatív, akár pozitív sajátosságokra?*

✚ NCS: A mi esetünk nagyon extrém eset volt, amire korábban nem volt még csak hasonló példa sem. Az látszott a zsűrin, hogy ilyen „váratlan” helyzetre nincsenek teljesen felkészülve. Én már akkor sem értettem, hogy miért ültek össze újra szó nélkül, amikor hoztak már egy döntést, és közben más megoldások is a rendelkezésükre álltak az előállt helyzet kezelését illetően.⁷ Azt vártam volna, vagy legalábbis jól esett volna a zsűritől és a nemzeti biztostól, hogy szolidárisabbak velünk, ha már egyszer a mi pályázatunkat választották a legjobbnak. Nem álltak bele ebbe a vitába, ezt hiányoltam már akkor is. Persze minden iszonyú gyorsan történt, így nem is igazán volt idő gondolkodni, és egy jó stratégiát kialakítani. Meg el tudom képzelni, hogy van az a nyomásgyakorlás, amire az ember nem tud mit válaszolni, de nekem akkor senki nem mondott semmit a zsűri tagjai közül informálisan, hogy te figyelj, sajnáljuk, de nem lehetett mást tenni...

Hozzáteszem, hogy senkire sem haragszom, és azt is fontosnak tartom kimondani, hogy egyáltalán nem biztos, hogy én ügyesebben oldottam volna meg a helyzetet a zsűri vagy a nemzeti biztos helyében. De mindenképpen tanulságos az egész dolog abból a szempontból is, amit a beszélgetésünk elején mondtam: hogy hiába van egy jó struktúra, ha nincs mögötte egy stabil demokratikus kultúra. Miként merülhet az egyáltalán fel, hogy a minisztérium visszautasít egy döntést, amit egy szakmai zsűri hozott meg. Persze találtak egy jónak tűnő indokot, de azért ilyen egy demokratikus hagyományokkal rendelkező országban nem fordulhatott volna elő. Lehet bármennyire jól kitalált a pályázati szisztéma, ha a politika bármikor kiforgathatja, akkor nem sokat ér. Ha úgy érzik a politikai oldalon, hogy szakmai kérdésekbe ilyen mértékben beleszólhatnak, mert az nem fog visszaütni. Ezt az instabil, egyenlőtlen helyzetet bizonyítja a mi esetünk.

Mindehhez azért még egy dolog hozzátennék: annyi hozadéka lett a velünk történeteknek, hogy a következő biennále-évben, 2009-ben módosították a pályázati kiíráson, és már nem volt kikötés, hogy csak egy kurátor pályázhat, hanem megengedőbb lett a rendszer a kurátorpárosok, netán kuratori csoportok felé.

✚ BK: *Minden ország államilag szervezett kiállításokkal vesz részt a Velencei Biennálén (éppen idén 120 éves ez az 1895-ben kialakított struktúra), s globalizált világunkban éppen ezt az avított nemzeti pavilonrendszerben való gondolkodást (a nemzeti pavilonok célja „az adott ország művészeti termésének két évente történő bemutatása”) éri régóta erős kritika. Mit gondolsz a pavilonrendszerrel és a nemzeti reprezentáció kérdéséről Velencében? Jó-e ez a struktúra, vagy változtatni kellene rajta?*

3 A második Gyurcsány-kormány (2006–2009), majd a Bajnai-kormány (2009–2010) idején Hiller István (MSZP) volt az oktatási és kulturális miniszter, Schneider Márta pedig a kulturális szakállamtitkár.

4 2006 őszén több kormányellenes tüntetés volt Budapesten, majd országszerte, miután nyilvánosságra került Gyurcsány Ferenc akkori miniszterelnök ún. őszi beszéde. A zavargások csúcspontja 2006. szeptember 18-án volt, amikor a tüntetők egy csoportja megtámadta a Magyar Televízió székházát. A rendőrségi túlkapások ellen 2013-ban indultak meg a büntetőpercek.

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

6 A mű megvalósulását többek között a tranzit, a Knoll Galéria és az NKA Mozgóképek Kollégiuma támogatta. A videó jelenleg is látható a Ludwig Múzeum *Ludwig 25* című gyűjteményi kiállításán. (2014. november 14-től)

7 A nemzeti biztosnak három lehetősége van ilyen helyzetben: vagy új pályázatot ír ki, vagy saját hatáskörben gondoskodik egy másik kiállítás megvalósításáról, vagy egy újabb bírálati fordulóban a zsűri segítségével az érvényes pályázatok közül választ. 2007-ben Petrányi Zsolt nemzeti biztos időhiányra hivatkozva a zsűri újabb összehívása mellett döntött.



NEMES CSABA
Vázlatok a Remake című animációhoz, 2007, 210×297 mm, vegyes technika
© Fotók: Nemes Csaba

✪ **NCS:** Ha csak mint struktúrát nézem a nemzeti pavilonrendszer, azt gondolom, hogy egyértelműen eljárt felette az idő, miközben másfelől nézve iszonyúan érdekes kultúrtörténeti vonatkozásai vannak. Leginkább azt mutatják, hogy különböző történelmi korszakokban melyik ország miként képzelte el a nemzeti reprezentációt. De beszédesek a pavilonok építési dátumai, a kialakításuk és a méretük is. Szóval egyszerre izgalmasak ezek az épületek, s ugyanakkor meg is nehezítik a kortárs képzőművészet bemutatását.

Teljesen megszűntetni vagy mellőzni ezeket a pavilonokat, azt gondolom, lehetetlen, és nem is szükséges. Ott állnak 120 éve, és azóta két évente mindenki használja őket. Van egy hagyomány, óriási az érdeklődés, ez a lényeg. Viszont lazítani ezeken a merev nemzeti határokon, mindenképpen fontos. Ez lehet a jövő. Nem véletlenül történik egyre több próbálkozás ebbe az irányba.⁸ Közben persze az is sokat elárul egy adott országról, ha mereven ragaszkodik a nemzeti pavilonban a nemzeti reprezentációhoz. A pavilonok gyakorlatilag diplomáciai területnek számítanak Velencében. Kötelezni egyik országot sem lehet arra, hogy külföldi művészeket mutasson be a saját épületében. Ha erre nincs nyitottság az adott ország politikai vezetésén és társadalmán belül, akkor szíve joga 2015-ben vagy még akár húsz év múlva is nemzeti művészetet bemutatni a pavilonjában. Legyünk önkritikusak, és lássuk be, hogy egyelőre így működik az Európai Unió is.

8 Pl. 2013-ban a Német és a Francia Pavilonban a kurátorok „kicsérélték” a nemzeti kiállítóereiket; vagy 2011-ben a Dán Pavilonban egy nemzetközi művészekből és nem pusztán dán alkotókból álló csoportos kiállítást mutattak be (résztevő művészek: Agency [nemzetközi művészcsoport, alapítva: 1992]; Ayreen Anastas & Rene Gabri [Palesztina és Irán]; Robert Crumb [USA, 1943]; Stelios Faitakis [Görögország, 1976]; FOS [Dánia, 1971]; Sharon Hayes [USA, 1970]; Han Hoogerbrugge [Hollandia, 1963]; Mikhail Karikis [Görögország, 1975]; Thomas Kilpper [Németország, 1956]; Runo Lagomarsino [Argentína/Svédország, 1977]; Tala Madani [Irán, 1981]; Wendelien van Oldenborgh [Hollandia, 1962]; Lilibeth Cuenca Rasmussen [Dánia, 1970]; Taryn Simon [USA, 1975]; Jan Švankmajer [Csehország, 1934]; Johannes af Tavsheden – Tilman Wendland [Németország, 1969]; Zhang Dali [Kína, 1963]).

Miközben egyre inkább vágyunk arra, hogy részesei legyünk a globális művészeti színtérnek, a határok átjárhatóak legyenek és nemzetközi együttműködésekben vegyünk részt, titkon, de kicsit még minden ország őrzi a nemzetállami gyökereit és ragaszkodik a nemzeti reprezentáció nyújtotta lehetőségekhez. Hozzáteszem, ez nem olyan nagy baj, egy bizonyos szintig.

Nyilván óriási különbség van az egyes országok között ebben a kérdésben, és nem lehet egységesen kezelni a nemzeti pavilonrendszer fontosságát. A volt szocialista blokk országai nyilván lassabban oldódnak ebben a nemzeti kérdésben, mint mondjuk azok a nyugat-európai országok, ahol a demokratikus fejlődésben nem volt egy ötvenéves megakadás. Egy kelet-európai ország ráadásul sokkal komolyabban veszi a *Velencei Biennálén* való részvételt, mint mondjuk Franciaország vagy Hollandia stb., hiszen sokkal nagyobb a tétje, mivel kevesebb alkalma van a régióbeli művészeknek a nemzetközi bemutatkozásra, mint a nyugati társaiknak. De biztos vagyok benne, hogy hosszútávon ez is változni fog ez, ha a régió belül nem is egyforma tempóban és mértékben. Minél több olyan kezdeményezés lesz, amelynek következtében lazulni fognak a nemzeti pavilonok keretei, minél többen fognak össze ennek a célnak az eléréseért, mindez annál motiválóbb lesz azok számára, akik ebből eleinte kimaradnak. Így lehet, szerintem, eredményeket elérni ebben a kérdésben.

✪ **BK:** *Mi volt a Velencébe tervezett Remake I-X. című animációs videómunkákon alapuló installáció koncepciója?*

✪ **NCS:** A *Remake I-X.* című animáció tíz történettöredékből áll, amelyekben a 2006-os őszi budapesti utcai zavargások eseményeit dolgoztuk fel reflexív módon. A *Remake* egy csapatmunka, ezt fontos hangsúlyoznom.⁹ Ezek a filmek jelentették a kiindulást, de Velencében sokkal komplexebbre terveztük a *Remake* installálást annál, mint ahogy aztán az itthon, a Kiscelli Múzeumban megvalósult.¹⁰ Nem csak a *Remake I-X.* animációkat mutattuk volna be: honlapot is terveztünk, illetve dokumentumfotókat és -filmeket is a bemutatunk volna a pavilonban, amelyekkel a témát teljesen körbeágyaztuk volna. Az volt a koncepciónk, hogy ha valaki bemegy a Magyar Pavilonba, már az első pillanatokban kapjon egy erős impulzust: az első néhány percben szembesült volna a videómunkákkal, ezek adtak volna egy elsődleges vizuális élményt a látogatóknak. A videók – ha valaki csak ezeket

9 Rendező: Nemes Csaba | Animáció: Magyarósi Éva, Kupcsik Adrián, Nemes Csaba | Zene: Németh Juci, Kovács Geri, Závada Péter, Menyhárt Leó | Kamera, videó-utómunka: Trézniak László | Hang-utómunka: Madácsi Imre | Gyártásvezető: Szántó Gábor | Felvételvezető: Fodor Károly | Szereplők: Balázs Kata, Bogányi Gergely, Jimmy de Buijn, Forián Szabó Ferenc, Gabelics Antal, Hatfaludi László, Kanyó László, Kozma Judit, Magyarósi Éva, Mersdorf Zsuzsa, Nemes Csaba, Nyitrai Dávid, Pacsika Rudolf, Pásztor Zsolt, Sebestyén Ágnes, Schultz Zoltán, Stubnya Béla, Szent Lili, Temesvári István, Ungvári Dávid, Varga Ákos, László Vértes Zsolt

10 *Remake I-X.* Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Szoborcsarnok, Budapest, 2007, október 18 – 2008. január 13. A kiállítást megnyitotta: Maja és Reuben Fowkes. A kiállításról lásd: Bán Zsófia: *Ó, te drága Magyarhon, szívem túrórudija. Mozgó Világ, 2007/12.* Online: <http://epa.oszk.hu/01300/01326/00094/15rolrol5.htm> (Utolsó hozzáférés: 2015. szeptember 27.); Dékei Kriszta: „És akkor elkezdtek Túró Rudit enni” – Nemes Csaba képzőművész. *Magyar Narancs, 2007. december 13.* Online: http://magyarnarancs.hu/film2/es_akkor_elkezdték_turo_rudit_enni_-_nemes_csaba_kepzomuvesz-68050 (Utolsó hozzáférés: 2015. szeptember 27.); Maria Marcos: *Effekt-politikum. A remake Remake-je. exindex, 2007. december 11.* Online: <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=543> (Utolsó hozzáférés: 2015. szeptember 27.)

nézte volna meg – működtek volna önmagukban is, de az archív felvételek és fotók, szövegek által megadtuk a lehetőséget azoknak az érdeklődőknek a számára is, akik szerettek volna jobban belekerülni és elmélyedni a témában

☉ **BK:** *Mennyiben gondoltad 2007-ben úgy, hogy a tervezett kiállításod az akkori kortárs magyarországi képzőművészetet reprezentálta volna Velencében?*

☉ **NCS:** Ez abszolút szempont volt, persze! Véleményem szerint olyan dolgot érdemes kiállítani egy ilyen nemzetközi kiállításon, amely hitelesen mutatja be a helyi problémákat, mert akkor van egy mások, nem csak magyarok számára is értelmezhető rétege. Lehet, hogy egy külföldi nem ért minden részletet olyan pontosan, mint mi magyarok, de vannak olyan referenciális pontok, amelyeken keresztül el tud jutni a mű a nemzetközi közönséghez is. Ez ugyanaz, mint amikor mi nézünk egy filmet mondjuk az angliai bányabezárásokról: teljesen lokális probléma, de mégis érteni fogjuk az üzenetet. Releváns kérdéseket vet fel, össze tudjuk kötni a saját problémáinkkal, mert nekünk is vannak hasonló tapasztalataink. Egy jó mű univerzálisan tud hatni, miközben persze egy adott környezetben született. A kettőt nem lehet és nem is kell szétválasztani.

Erre talán a legjobb példa maga a *Remake*. Miután mégis elkészítettük a sorozatot a Biennálén való bemutatástól függetlenül, nagyon sokan felvetették, hogy vajon értelmezhető-e ez a mű a külföldiek számára. Erre csupán annyi a válaszom, hogy ez a munkám a valaha külföldön legtöbbször bemutatott művem: New

NEMES CSABA

Vázlatok a *Remake* című animációhoz, 2007, 210×297 mm, vegyes technika

© Fotók: Nemes Csaba



York-tól kezdve Bécsen át, Lengyelországtól Görögorszáig rengetegen helyen kiállítottuk." Ha igaz lett volna az a feltételezés, hogy külföldön nem értik, akkor miért hívták volna meg ennyire helyre kiállítani? Azt gondolom, hogy ez Magyarországon egy rossz berögződés, egy görcs, hogy mindig azon problémáink, hogy külföldön megértik-e a mi kérdésvetéseinket, problémáinkat, a művészetünket? Ezt a görcsöt kellene végre valahogyan levetkőzni, mert az a mű, ami koherens és hiteles, magával ragad és átadja a mondanivalót mindenkinek.

☉ **BK:** *Mit jelent egy magyar képzőművésznek (karrierje szempontjából) részt venni egy olyan nemzetközi megrendezvényen, mint a Velencei Biennále?*

☉ **NCS:** Nagy esély, de ugyanakkora lehetőség részt venni a *Manifestán* vagy a *documentán* vagy az *Isztambul Biennálén*. Úgy érzem, kicsit túl van értékelve a *Velencei Biennále*, épp azért, amiről már beszéltünk: a nemzeti reprezentáció miatt. A többi nemzetközi képzőművészeti kiállítás magyar részvételével nem foglalkozik a politika, mivel azokra a kiállításokra nem állami csatornákon keresztül delegálódnak a művészek. Ebből adódóan nincs is azokra állami pénz, s így figyelem és beleszólás sem. A viszonylag nagy összegű állami támogatás miatt szinte az egyetlen lehetőség egy magyar képzőművész számára, hogy egy nagyobb lélegzetű projektet létrehozasson – nem saját anyagi befektetéssel. Ráadásul egy nemzetközi szemlén mutatkozhat be a mű és a művész. Mindezek miatt vannak egyrészt örökös keresttűzben a velencei magyar szereplések, másrészt pedig ezért tartjuk még mindig az egyik legnagyobb esélynek a megmutatkozás szempontjából. Ettől persze még nem gondolom, hogy az *Isztambul Biennále* kevésbé lenne fontos egy magyar képzőművész szempontjából, legfeljebb a magyar kulturális kormányzat horizontjában szerepel kizárólag Velence. Észre kellene venni, hogy nem a *Velencei Biennále* az egyetlen kiugrási lehetőség, hiszen a többi biennálén való magyar részvétel ugyanúgy „nemzeti reprezentációnak” is számít: akik részt vesznek rajtuk, ugyanúgy a magyar szcénát és kultúrát képviselik, tehát a legkevésbé sem csak az egyéni karrierépítésről szólnak azok a szereplések.

A *Velencei Biennálé*ban az a vonzó a művészek és kurátorok számára, hogy van egy nagy költségvetésű, illetve volumenű projekt, amit – még ha szenvedések árán is –, de meg lehet csinálni,

11 *Revolution I Love You – 1968 in Art, Politics and Philosophy*, International Project Space, Birmingham, 2009; *Forradalom szeretlek – 1968 a művészetben, a politikában és a filozófiában*, Trafó, Budapest, 2009; *Revolution I Love You – 1968 in Art, Politics and Philosophy*, CACT – Contemporary Art Center of Thessaloniki, Thessaloniki, 2009; *1989 – Year of Miracles – Austria and the End of the Cold*, The Austrian Cultural Forum, New York, 2010; *Stücke des Widerstands – Pièces de résistance*, Motorenhalles, Drezda, 2011; *History in Art*, MOCAK, The Museum of Contemporary Art, Kraków, 2011.

végig lehet vinni, s amelynek sikeressége a projektben szereplő egyéneken múlik. Ez hihetetlenül vonzó és izgalmas dolog. Azt sem szabad elfelejteni, hiszen nem egy példát láttunk erre, hogy a szakmai karrier sokszor a velencei szerepléssel indult el. És itt most nem csak a magyar szereplésekre gondolok: Anri Sala nemzetközi karrierje ugyanúgy Velencében indult, ahogy a velencei Magyar Pavilonból Andreas Fogarasié...

✚ **BK:** *Mennyiben illeszkednek a magyar kiállítások a mindenkor Biennále aktuális „trendjébe”? És egyáltalán: kell-e, hogy illeszkedjenek egy nemzetközi diskurzusba, vagy inkább a „diferencia” a cél? Hová pozicionálnád a Magyar Pavilonban látottakat az általad ismert időszakban összehasonlítva a többi pavilonban kiállítottakkal?*

✚ **NCS:** Azzal nem lehet számolni, hogy mi lesz a többi pavilonban. Ezt csak utólag lehet összehasonlítani. Nem lehet figyelembe venni mindent, az összes trendet és szempontot, ugyanakkor mégis foglalkozni kell a *Biennále* kontextusával, azzal, hogy Velencében miként működnek a dolgok. Ebbe bele kell illeszkedni, ez nem kérdés. Lehet egy mű baromi jó, és elképzelhető, hogy kifogástalanul működik a Trafóban, de egyáltalán nem biztos, hogy ez Velencére is igaz lesz. Nem árt, ha van tapasztalata arról a művésznek és a kurátornak, hogy milyen is „beesni” a pavilonokba Velencében, hogyan találkozik az ember az egyes művekkel, egymás után több százzal. Milyen az, amikor egy ilyen erős vizuális zajban kell megmutatni valamit a saját kiállítóterünkben. Ebben a szituációban kell jó stratégiát kitalálni a figyelemfelkeltésre. Nem véletlen, hogy manapság már nem csoportos kiállítások vannak a pavilonokban, hanem többnyire egyéni bemutatók. Az egyéni projektek ütőképesebbek.

Persze, illeszkedni kell a nemzetközi nyelvhez, de ezen felül valamilyen módon karakteresnek kell lennie a kiállításoknak a pavilonokban. Sokféleképpen lehet karakteres egy kiállítás, ezt kell kitalálni, ez a lényege a feladatnak – mind a művész, mind a kurátor részéről – Velencében. És sajnos azt kell, hogy mondjam, hogy ebben nem erősek a Magyar Pavilon kiállításai. Nincsenek merész döntések, szinte sosem vállunk be kockázatos projekteket. Ezt hibának tartom, s ezért nem is tud soha átütő lenni a magyar kiállítás. Általában az a helyzet, hogyha mondjuk van egy olyan mű az adott évben a beadott pályázatok között, ami megosztja a zsűritagokat, és van egy olyan, ami mindenki számára elfogadható, akkor máris biztos, hogy az utóbbi mellett voksolnak, és nem a kockázatosabbat vállalják be. Ettől el kellene mozdulni, hosszabb távon ez jobban megtérülne, sikeresebbek és figyelemfelkeltőbbek lennének a magyar kiállítások, és a nemzetközi pozicionálásuk is sokkal jobb lenne. Mindez egyébként összefügg azzal, amiről már korábban beszéltünk: a túldimenzionált szerep

és (el)túlzott elvárások miatt nagy a görcs, és ezért nincsenek kockázatos döntések. Szerintem sokkal jobban járnánk azzal, ha olyan lenne a magyar részvétel, hogy egyszer-kétszer nagyon bejön, aztán egyszer-kétszer megbukik, mint az, hogy folyamatosan egy jó tanuló színvonalát hozzuk. A legtöbb esetben egyáltalán nem ciki a Magyar Pavilon, sőt, teljesen rendben vannak a kiállítások, de nem igazán érdekesek. Az utóbbi években szerintem a Kis Varsó projektje volt olyan, amiről beszéltek az emberek a Giardiniben. Akkor volt kockázat, mind a művészek, mind a kurátor, mind a döntéshozók részéről.

✚ **BK:** *Mit gondolsz a velencei magyar kiállítások finanszírozásáról? Szükséges lenne-e az állami keret növelése, vagy inkább a magántőkét kellene bevonni? Mit gondolsz a szponzorokkal való együttműködésről?*

✚ **NCS:** Azt gondolom, hogyha valaki az államon kívül pénzt akar adni a kortárs képzőművészetre, akkor annak csak örülni kell, legyen az egy magánszemély, egy bank vagy egy cég. Itt mindig a függetlenség kérdése a legfontosabb. Ha nincs semmilyen ára annak, hogy egy bank vagy egy magánszemély pénzt ad egy képzőművészeti projektre, azaz nem akar beleszólni a projekt szakmai kérdéseibe, akkor ezt a fajta szponzorációt csak üdvözölni lehet.

Az már más kérdés, hogy mai, rendkívül nehéz gazdasági helyzetben kevesen szánják rá magukat a szponzorációra Magyarországon, egyáltalán: kevés olyan ember van, akit meg lehet ezen a téren szólítani. A magánszféra sajnos nem olyan erős, hogy ilyen volumenű projekteket rendszeresen tudjon támogatni. De mint elérendő cél, nagyon fontos lenne, hogy ne csak állami pénzből valósuljanak meg a velencei magyar kiállítások, ahogy mondjuk ez a gyakorlat már működik a román vagy a délszláv velencei szereplések esetében.

Persze az állami keret is elég szűkös, ráférne egy jelentős bővítés, hogy versenyképesebbek lehessünk a pavilonok megmérettetésében. De még nagyobb baj, hogy a már beígért pénz is általában késve érkezik, a művésznek legtöbbször magának kell megelőlegeznie a mű kivitelezését. A pályázatot mindig túl későn írják ki, és ezzel az egész magyar stáb résztvevőit rendkívül nehéz helyzetbe hozzák.

✚ **BK:** *Pályáznál-e újra, vagy részt vennél-e felkérésre a Biennalén?*

✚ **NCS:** A Magyar Pavilonban most semmiképpen sem. Azzal a fajta kulturális átrendeződéssel, aminek nap mint nap a szemtanúi vagyunk, olyan szinten nem értek egyet, hogy nemhogy a *Velencei Biennalé*hoz nem adnám most a nevem, de ennél sokkal kevésbé fajsúlyos dolgokhoz sem, ami összefügg az állami kultúrpolitikával. Addig, amíg ez a helyzet nem változik meg, biztos, hogy nem fogok pályázni. De örömmel megteszem majd, amint újra biztosítva látom a szakmai függetlenséget a velencei magyar kiállítások megvalósításának folyamatában. A *Biennále* egészét természetesen nem bojkottálom, ha felkérnének a Központi Pavilonba vagy az Arsenáléba, esetleg egy másik ország nemzeti pavilonjába kiállítani, szívesen mennék.

✚ **BK:** *Milyennek látod a Velencei Biennále jövőjét?*

✚ **NCS:** Amíg Velence el nem süllyed, addig lesz *Biennále*. Akkora önsúlya van, hogy az mindig előre fogja vinni. Legfeljebb a háborúk szakíthatják meg a történetet, más nem. Vagy egy világméretű kulturális átalakulás, amire jelenleg nem látni esélyt.

Azt gondolom, hogy a rendezvény jövője a határok nélküiségben van. Egyre gyakoribbak lesznek a paviloncserék, a nemzetközi, nem nemzeti kiállítások a pavilonokban. Már egy ideje láthatjuk, hogy a Giardininek egyre kisebb a szerepe az egész *Biennalét* tekintve. Egyre erősödnek a külső helyszínek, az Arsenale kurátori kiállítása, a *Biennalét* kísérő tematikus és egyéb csoportos és egyéni kiállítások. Ezekben látom a fejlődés és a jövő lehetőségét, nem a Giardiniben.

Önmagában a biennále intézménye nem rossz dolog. Ilyen seregszemlékre mindig is szükség volt és lesz is a jövőben. Kellene a keresztmetszetek. Ugyanakkor egy biennále, s így a Velencei Biennále is, egy ütközőzónának tekinthető, ahol nagy sok fontos dolog a felszínre kerül. Ezek számos esetben idővel elmosódnak, eltűnnek, de sok esetben még évek múlva is hatnak és dolgoznak a nemzetközi kortárs képzőművészeti szcénában. A *Velencei Biennále* és minden, ami ott történik, lassan mozduló, de hosszú távon ható dolog. Ez az óriási előnye az efemer helyzetekkel szemben.

SPIONS

Ötvenhetedik rész

Europa Endloss

MADAME MONCE: "Salope! Salope! How many times have I told you not to squash bugs on the wallpaper? Do you think you've bought the hotel, eh? Why can't you throw them out of the window like everyone else? Putain! Salope!"

George Orwell: *Down and Out in Paris and London*¹

1979. május 16-a, szerda reggelén, a Párizs újjáépítése idején (1853–1870) saját szülőházát (*55 rue du Faubourg-du-Roule, Beaujon*) is leromboltató szabadkőműves és kabalista Georges-Eugène Haussmann báró (1809–1891) által életre álmodott Gare de l'Est pályaudvar előtt, a város észak-déli tengelyének részét képező, világszagú Boulevard de Strasbourg-on próbáltam két szocialista bőröndömmel taxit fogni. Körülöttem kozmopolita világváros nyüzsgött. Minden szín és náció. Cikázó, olajos tekintetű arabok, arisztokratikus feketék, fűrges zsidók, darabos mozgású németek, kackiás spanyolok, perfekcionista japánok, láncdohányos, krákogó, köpködő kínaiak, gondolataikba mélyedt koreaiak, harcias vietnamiak, aranybarna színű, szív alakú ajkú malájok, India aranyórák rádzsái és szín pompás szárítkban lebegő táncosnői, slamos, zavarodott tekintetű kelet-európaiak, szexi dél-amerikaiak, merev kanadaiak, hangos óriáscsecsemők az USA-ból, titokban fűrkönnyekkel vegyített *cabernet sauvignon* esszenciában párolt pettyes éticsiga (*Helix aspersa*) és camembert-függő angolok, pigmeusok, eszkimók, ravasz, szúrós tekintetű, izgága, ételmániás franciák. Ahány ember, annyi hagyomány, szokás, törzsi emlék, kultúra, félreértés, babona. A francia főváros pezsgő energiáját éppen ez a sokféleség adta. Bevándorlók a világ minden tájáról, mindegyikük régi életet hagyott ott és kezdett újat, mindegyiküktől kapott a város valamit. Ízt, illatot, testnyelvet, zenét, táncot, művészetet, attitűdöt, viseletet. Évekkel később New Yorkban éreztem újra a multikultiból áradó energiát. Ott, az Újvilág kapujában több mint 140 náció vállalkozó szellemű reprezentánsai keresik a megváltó, omnipotens víziót, az Amerikai Álom varázsos tudatállapotát, éberségi fokuktól függő intenzitással próbálnak megszabadulni az Óhazából magukkal hozott fóbiáktól, szabaddá, győztessé, amerikaivá, milliommossá válni, lehetőleg azonnal. Jogos a globális félelem az amerikaiaktól, mert Isten amerikai.² High-tech Isten, telefonja okos, autója nagy és gyors, fegyvereihez ragaszkodik, Budweiser sört iszik, India szent tehene hullájának húsából darált hamburgert eszik, szereti a virslit, almáspitét és a fagyalaltot,

¹ „MADAME MONCE: 'Szajha! Szajha! Hányszor mondtam már neked hogy ne nyomd szét a bogarakat a tapétán? Azt gondolod, megvetted a hotelt, he? Miért nem tudod csak kidobni őket az ablakon, mint mindenki más? Ringyó! Szajha!'” George Orwell: *Down and Out in Paris and London* (UK, London, Victor Gollancz, 1933). (NL nyersfordítása).

² Utalás David Bowie *I'm Afraid of Americans* című számára (dal az *Earthling* albumról, Virgin Records, 1997) – „God is an American”.

személyesen ismeri Jézus Krisztust, politikailag korrekt, az öklözős pornó megszállottja, biszex. Álltam minden tulajdonomat tartalmazó két bőröndömmel a Gare de l'Est előtt, s próbáltam taxit fogni, hogy eljuthassak a SPIONS frontemberének a Pompidou Központ (*Beaubourg*) közelében lévő rejtkehelyére. A történelmi épülettel a hátam mögött, világépítészeti tervekkel a fejemben a sugárút szédítő forgalmát figyelve Haussmann³ báróra, III. Napóleon,⁴ a Második Francia Birodalom első császára legközelebbi munkatársára gondoltam, akinek Párizs mai domináns architektúráját, felséges arculatát köszönhetjük.

Párizs legrégebb pályaudvara építésének idején, a 19. század közepén a városközpont túlzásúfolt, sötét, veszélyes és egészségtelen volt. „Párizs a rothadás roppant műhelye, ahol nyomor, dögvesz és betegség koncerteznek, ahová napfény és levegő ritkán jut el. Párizs szörnyű hely, ahol a növények elfonnyadnak és elpusztulnak, és ahol hét újszülöttről négy egy éven belül meghal”,⁵ írta 1845-ben Victor Considerant⁶ francia társadalom-reformer. A városközpont utcái a Louvre és a Városháza (Hotel de Ville) között alig változtak a középkor óta. A népsűrűség itt sokszorososa volt a város más részeinek: a Champs-Élysées környékén egy lakosra 186 négyzetméter jutott, míg a mai 3. kerületben csak 3 négyzetméter. Egy doktor 1840-ben 5 négyzetméteres, negyedik emeleti lakásról írt, amelyben 23 ember – felnőttek és gyermekek – lakott.⁷

A csatornázás kezdetleges és hiányos volt, sok utcában nyílt árkokban folyt a szennyvíz. Az ablakokból kidobált szemét, reggelente az éjjeliedényekből kiöntött ürülék (a lakások többségében nem volt illemhely) vastag, bűzös rétegben borította a lucskos utcákat. A szennyvíz gyakran a pincékbe, udvarokba, az alagsori és a földszinti lakásokba is befolyt. Rengeteg patkány, egér, tetű, bolha, poloska és más élősködő tenyésztett a legyek milliói lepte mocskokban. Ilyen körülmények között gyorsan terjedtek a betegségek. 1832-ben és 1848-ban tízezreket megölő kolerajárvány pusztított Párizsban. A tífusz, vérhas és más, a tetvek, bolhák, poloskák, legyek és rágcshalók terjesztette betegségek rendszeresen tizedelték a lakosságot.⁸ Csak minden ötödik

³ Georges-Eugène Haussmann (1809–1891)

⁴ Louis-Napoléon Bonaparte (1808–1873)

⁵ Idézet Patrice de Moncan *Le Paris d'Haussmann* című könyvéből (Paris, Les Éditions du Mécène, 2007)

⁶ Victor Prosper Considerant (1808–1893) François Marie Charles Fourier (1772–1837) korai szocialista gondolkodó tanítványa, maga is utópista szocialista.

⁷ Forrás: Patrice de Moncan *Le Paris d'Haussmann* (Paris, Les Éditions du Mécène, 2007)

⁸ A járványok áldozatait ugyan nem ide, hanem messzele leöntve tömegsírokba kerültek, a régi város hangulatának érzékeltetése miatt mégis érdemes megemlíteni: Párizs 1865-ben épült hullaháza a Város Szigetén (*Île de la Cité*), a Notre Dame katedrális közelében, a Quai de l'Archevêché-n volt. Az épület bejárata felett a Nagy Francia Forradalom jelszavait – „Liberté! Egalité! Fraternité!” – olvashatták a látogatók. Műfajilag Párizs központi hullaháza az installációs horrorszínházak (*theatre macabre*) rendkívül népszerű, sok érdeklődőt vonzó műfajába

házban volt vízvezeték, de ott is csak a földszinten. A rozsdás vascsövekből csorgó koszos, bűdös, poshadt víz is gyakran fertőzéseket hozott. Egyedül a módosabbak engedhették meg maguknak, hogy lajtos kocsikon hozassanak tiszta ivóvizet maguknak.

Az itt élők mindennapjait a keskeny utcák is nehezítették. A legszélesebb utcák 5 méter, a legkeskenyebbek 1–2 méter szélesek voltak. A lovaskocsik, szekerek alig tudtak közlekedni a túlszűfolt városközpontban, amely lázongások bölcsője volt. 1830 és 1848 között hét fegyveres felkelés tört ki, amelyek során a háborgó lakosság felszedte az utcaköveket és barikádokat épített belőlük. A lázadásokat csak a hadsereg bevetésével tudta a hatalom letörni.

A 19. század közepéig az akkor már több mint 1 millió lakosú francia fővárosnak, a kor egyik legmocskosabb, legtúlszűfoltabb, legnyomasztóbb emberi településének még pontos térképe sem volt. Az első megbízható várostérkép egy évig tartó felmérések után, 1850-ben készült el. Zegzugos utcák, közök, síkatorok, lépcsők, átjárók összegubancolódtak, átláthatatlan, organikus labirintusát mutatta.

A Párizs feltérképezését elrendelő, politikai ellenfelei által ravasz kreténnek és magát sasnak képzelő pulykának minősített, svájci neveltetése miatt kialakult németes akcentusa miatt is gyakran gúnyolt, alacsony, zömök termetű (166 cm), láncdohányos, reumájától, és a vele való szexuális érintkezést gusztustalannak találó, hataloméhes, parvenü, a korai feminista ideákkal kacérkodó spanyol felesége, Eugénie de Montijo⁹ folyamatos zsörtölődéseitől sokat szenvedő III. Napóleon, I. Napóleon¹⁰ unokaöccse karrierjét önkéntes angliai száműzetéséből¹¹

tartozott. A Szajnából kihalászott, meztelenre vetkőztetett hullákat (*macchabées*), ruháikkal együtt nagyméretű üvegablak mögött, márványlapokra helyezve itt tették közszemlére. Kezdetben az épületet nem hűtötték, a kiáradó, az ételek illatával keveredő bűzt messziről érezni lehetett. Később vascsöveken bevezetett szűrős szagú ammóniagázzal oldották meg úgyahogy a hűtést, a hullákat közszemlére helyezésük előtt kőkeményre fagyasztották. 1867. június 28-án fejtelten, végtagok nélküli hulla került kiállításra. A fejét és végtagjait néhány nap múlva találták meg és helyezték az oszladozó torzó mellé. A bámszkdokók közül valaki azonosította az illetőt, a gyilkost gyorsan elfogták és nyilvánosan kivégezték. A megoldás mai felfogásunk szerint nem mondható izlésesnek, de hatékonynak bizonyult: a Szajnából előkerült holttestek 75%-át sikerült azonosítani ezzel a korabeli párizsiai érzékenységének tökéletesen megfelelő módszerrel – Forrás: Hervé Maneglier: *Paris Impérial - La vie quotidienne sous le Second Empire* (Paris, Armand Colin, 1990)

⁹ Doña María Eugenia Ignacia Augustina de Palafox-Portocarrero de Guzmán y Kirkpatrick, 16th (1826–1920), Teba grófnője, Ardales 15. márkijője. Miután 1856. március 16-án, hosszú szenvedés árán a császárné megszülte a pár egyetlen gyermekét – a később angol katonatisztként Dél-Afrikában harcoló, zulu felkelők által megölt Louis Jean Joseph Bonaparte (1856–1879) birodalmi herceg –, többé nem volt hajlandó ágyát megosztani férjével, ugyanakkor sikoltozós, tárgyakat dobáló hisztérikus jeleneteket produkálva nehezen tűrte, hogy az, lelki egyensúlya fenntartása érdekében, szeretőket tartson. Amikor az 1870-es francia-porosz háború konklúziójaként III. Napóleon Sedannál porosz fogságba esett, felesége hisztérikus kitöréssel, budoárjának velencei tükrét hajkeféjével széttörve fogadta a hírt: „Nem! Egy császár nem kapitulál! Miért nem ölte meg magát! Nem tudja, hogy elveszítette a becsületét?!”

¹⁰ Napoléon Bonaparte (*Napoleone di Buonaparte*, 1769–1821)

¹¹ Londonban élve a jövődöbeli reformista császár szenvedé-

visszatérve, 1848. december 20-án a Francia Köztársaság első választott elnökévé kezdte.¹² Miután az Alkotmány és a Nemzetgyűlés nem tette lehetővé, hogy másodszor is elnökké választassa magát, 1851. december 2-án, ügyesen megszervezett államcsínyt hajtott végre. A köztársasági államformát eltörölve visszaállította a monarchiát (*Le Second empire français*), és egy évvel később, 1852. december 2-án, nagybátyja megkoronázásának 48. évfordulóján önmagát császárrá nyilvánítva elfoglalta a francia trónt.¹³ Uralkodói pozícióját csaknem 48 éven át, 1870. szeptember 4-ig, a francia-porosz háború elvesztéséig megtartotta. A Francia Forradalom (*Révolution française*, 1789–1799) óta ő volt a leghosszabb ideig hatalmát megőrző francia államfő.

Louis-Napóleon élete céljának, uralkodása értelmének a Nagy Napóleon államreformáló munkájának folytatását tartotta. Uralkodásának első éveiben erős cenzúrát gyakorolt¹⁴ és kíméletlenül leszámolt politikai ellenfeivel. Több mint

déylezen tanulmányozta Nagy Britannia társadalmi berendezkedését, építészetét, iparát, mezőgazdaságát, az angol munkásosztály helyzetét, a szakszervezetek működését. A londoni Hyde park emlékei inspirálták később Párizs négy nagy parkja – Bois de Boulogne, Bois de Vincennes, Parc des Buttes-Chaumont és Parc Montsouris – létesítésének elrendelésére. A négy nagy park létrehozása mellett a császár rendbehozta a régebbi parkokat – Parc Monceau és Jardin du Luxembourg – is, és a nagy parkok mintájára további húsz kisebb parkot és kertet létesíttetett. Tervei szerint Párizs mind a 80 negyedében (*quartiers*) parkokat létesítettek, úgyelve arra, hogy azok nem több mint 10 percnyi sétaútra legyenek egymástól. Az új parkok gyorsan rendkívül népszerűek lettek az alattvalók és a Párizsba látogató külföldiek körében.

¹² Az 1848. december 10–11-én megrendezett elnökválasztáson Louis Napoleon a leadott szavazatok 74,2%-át kapta. 5 572 834 francia polgár szavazott rá, csaknem háromszor annyian, mint a második helyezett Louis-Eugène Cavaignac (1802–1857) tábornokra, az 1948. június 23-án kitört, demokratikus és szocialista köztársaságot (*République démocratique et sociale*) követelő párizsi felkelést könyörtelenül leverő, diktatóri hatalmat szerző korábbi hadügyminiszterre. Támogatói között voltak az emelkedő árak miatt tiltakozó parasztok, a munkanélküli munkások tömegei, a Nagy Napóleonra nosztalgiaival gondoló bonapartisták, és a Franciaország modernizálásához szükséges társadalmi reformokat felvázoló írásait ismerő és ideáival egyetértő értelmiségiek, köztük a később politikai ellenfelévé vált Victor Hugo. Az 1849. május 13–14-én megrendezett képviselőválasztáson Louis Napoleon konzervatív republikánus ellenfelei nyertek többséget a Nemzetgyűlésben, amely lehetővé tette, hogy az államelnök reformista kezdeményezéseit blokkolják.

¹³ Louis-Napoleon demonstrálni akarta, hogy az államcsíny után megalakított új kormány a lakosság többségének támogatását élvezte, ezért 1851. december 20–21-ére népszavazást írt ki. 1,7 millió távolmaradó mellett 7 439 216 szavazó támogatta, 641 737 ellenezte a puccsot, ezért az államfő megbizonyosodott, a nép felhatalmazta az uralkodásra.

¹⁴ Az új cenzurátörvény 1852. február 17-én lépett életbe. A nyomtatott kiadványokra vonatkozó tiltólistát kibővítették, a tiltott tartalmak megjelentetőit sújtó bírságokat megsokszorozták. Politikával, vagy társadalmi kérdésekkel foglalkozó írásokat csak az illetékes kormányhivatal előzetes engedélyével publikálhattak az újságok. Három figyelmeztetés után bármely magazin, hetilap, újság kiadását felfüggeszthette, vagy végérvényesen megtilthatta a kormány – Forrás: Alfred Cobban: *A History of Modern France: Volume 2: 1799–1871* (UK, London, Penguin, 1965)

NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Napoleons (Digitális kollázs, 2015, a művész archívumából)





NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Triangle – Baron Haussmann, Napoleon III & his wife, Eugénie de Montijo (Digitális kollázs, 2015, a művész archívumából)

26 ezer ellenzékít – egyedül Párizsban 4 ezret, köztük a Nemzetgyűlés több tucatnyi képviselőjét – börtönöztetett be, vagy küldetett a gyarmati büntetőtelepekre. További ezrek, köztük a költő, regény- és drámaíró Victor Hugo¹⁵ az önkéntes külföldi száműzetést választották. Miután sikerült hatalmát megszilárdítania, a császár 1862-től enyhített a cenzúrán, az általa vezetett rezsimnek a Liberális Birodalom nevet adták a történészek. Ellenfelei közül sokan visszatértek Franciaországba és a Nemzetgyűlés tagjai lettek. Az uralkodó visszaállította a köztársaság konzervatív, katolikus többségű Nemzetgyűlése által eltörölt általános, csak a férfiakra vonatkozó szavazati jogot (a francia nők csak 1945-ben váltak ebben a tekintetben is egyenjogúvá a férfiakkal). Engedélyezte szakszervezetek alapítását és sztrájkjogot adott a munkásoknak. Modernizálta az ország bankrendszerét, nagymértékben kiterjesztette a vasúthálózatot, és a francia kereskedelmi flottát a világ második legnagyobbjává fejlesztette. Támogatta a Szezei-csatorna építését és korszerűsítette a mezőgazdaságot, elérve, hogy Franciaország a mezőgazdasági termékek exportőrévé váljon. Szabadkereskedelmi egyezségeket kötött az ősellenség Nagy-Britanniával, és Franciaország többi kereskedelmi partnerével.

Bár III. Napóleon a művészetek tekintetében meglehetősen konzervatív ízlésű volt – kedvenc festői, Alexandre Cabanel¹⁶ és Franz Xaver Winterhalter¹⁷ műveivel díszítette rezidenciáit, és munkáikat állami múzeumokkal vásároltatta meg – figyelemmel kísérte a közvélemény változásait is. Fontos szerepet játszott a modernizmus elindításában. 1863-ban a Párizsi Szalon a Művészeti Akadémia ultrakonzervatív igazgatója, Nieuwerkerke¹⁸ gróf vezette zsűrije visszautasította számos modernista művész, köztük Édouard Manet,¹⁹ Camille Pissaro²⁰ és Johan Jongkind²¹ munkáinak kiállítását. A kirekesztett művészek tiltakozása eljutott a császárig. Irodája állásfoglalást bocsátott ki: „Számos panasz érkezett az Uralkodóhoz a Kiállítás

zsűrije által elutasított műalkotásokkal kapcsolatban. Őfelsége azt kívánja, hogy a közönség ítélje meg e panaszok legitimitását, ezért úgy döntött, hogy a kérdéses műveket az Ipar Palotája egy másik szárnyában állítsák ki”.²² A császári rendeletnek köszönhetően nyílt meg a modernista művészeket először együtt bemutató, korszakindító *Salon des Refusés* (A visszautasítottak szalonja) kiállítás, amely botrányosnak – ugyanakkor, éppen botrányos volta miatt – rendkívül népszerűnek bizonyult. Az újságíróként dolgozó Émile Zola²³ jelentette, hogy a bemutatót naponta több mint ezren látogatják. A látogatók egymást lökdösve tudtak csak bejutni a zsúfolt galériákba, ahol kinevették a festményeket – „Ilyet az ötéves kisfiam is tud festeni!” –, gúnyolódó megjegyzéseket tettek alkotóikra.²⁴ Bár a műveket a látogatók és a kritikusok egyaránt gyalázták, ez a császári akaratból létrejött kiállítás ismertette meg a korai avantgarde művészettel a francia és nemzetközi közönséget, utat nyitva a modernizmus körülbelül 100 évig tartó virágzásának. Ma leginkább Párizs és más francia nagyvárosok újjáépítőjeként emlékeznek III. Napóleonra.

A nagy francia királyok és nagybátyja, Bonaparte Napóleon példáját követve, a vertikálisan kihírozott, jókora, hegyesre pödrött bajszával arcának karaktert kölcsönözni akaró III. Napóleon az 1564-ben épült Tuileriák palotáját²⁵ (*Palais des Tuileries*) választotta hivatalos rezidenciájául. Lakosztálya a palota déli szárnyában volt, a Szajna és az Óra Pavilon (*Pavillon de l'Horloge*)

22 Forrás: Hervé Meneglier: *Paris Impérial- la vie quotidienne sous le Second Empire* (Paris, Éditions Armand Colin, 1990) – NL nyersfordítása.

23 Émile Édouard Charles Antoine Zola (1840–1902) francia író, a naturalista irodalom és színházművészet egyik megalapítója. Az 1898. január 13-án, a *L'Aurore* újságban publikált *J'accuse* (Vádalom) című nyílt levele fontos szerepet játszott az 1896-ban hamisan kémkedéssel vádolt és titkos tárgyaláson életfogytiglani kényszermunkára ítélt, zsidó származású Alfred Dreyfus (1859–1935) katonatiszt 1906-ban történt felmentésében.

24 Ezen a kiállításokon voltak először láthatók többek között Édouard Manet *Déjeuner sur l'herbe* és James Abbott McNeill Whistler (1834–1903) *Symphony in White, No. 1: The White Girl* című, azóta a korai modernizmus klasszikusává vált festményei.

25 A palota III. Napóleon által elrendelt kibővítése még nem fejeződött be, amikor a Párizsi Kommun leverése idején, 1871. május 23-án, este 7-kor Jules Bergeret, a Kommun korábbi katonai parancsnoka utasítására 12 kommunárd petróleumot, folyékony kátrányt és terpentint használva felgyújtotta az épületegyüttest. A palota kupoláját felrobbantották. A tüzet az időközben kitört, hurrikán erősségű szélvihar miatt csak két nap múlva tudták eloltani a tűzoltók és az Afrika-hadsereg (*Chasseurs d'Afrique*) segítségükre rendelt 26. battalionja. A Louvre könyvtára és más részei porig égtek. A múzeum csodálatos módon épen maradt. „A királyság utolsó nyomai eltűntek”, jelentette a pusztítást elrendelő lánglelkű forradalmár, Jules Bergeret a Közbiztonsági Bizottságnak, „Remélem, hogy ugyanez fog történni Párizs összes középületével.” A palota még lángolt, amikor 1871. május 24-én a vereség gondolatától eszüket vesztett forradalmárok az Igazságügyi Palotát (*Palais de Justice*), a Rendőrprefektúrát (*Préfecture de Police*), a Számvevőszék (*Cour des Comptes*), a Becsületrend (*Légion d'Honneur*) székházát, és az Allamanács (*Conseil d'État*) épületét is felgyújtották. A Rue de Lille-en és a Rue Rivolin egész háztömbök lángoltak. Égett a Városháza (*Hôtel de Ville*) is. Egy buzó hivatálnoknak sikerült a Városháza lángoktól ostromolt irattárból kimentenie a bőrrel bevont ládákban őrzött teljes adónyilvántartást. Így a fellázadt párizsiakat a hivatalok leégése sem mentette meg a következő évben az adófizetéstől. Kevés francia hitte el, hogy a tűzvész honfitársaik okozták, inkább külföldieket, főleg a Párizsban élő angolokat és németeket vádolták a gyújtogatással.

15 Victor Marie Hugo (1802–1885)

16 Alexandre Cabanel (1823–1889) történelmi, klasszikus és vallási témájú képeket festett akadémikus stílusban. A *L'art pompier* (Tűzoltóművészet) irányzat legkiválóbb művészeinek tartják.

17 Franz Xaver Winterhalter (1805–1873) német festő és litográfus leginkább az uralkodókat és családtagjaikat ábrázoló portréiról nevezetes. Legismertebb munkái az *Udvarhölgyeivel körülvett Eugénie császárné* (1855) és *Erzsébet osztrák császárné* (1865) című festmények. III. Napóleon vezető udvari festőjévé nevezte ki.

18 Alfred Émilien O'Hara van Nieuwerkerke (1811–1892) holland származású francia szobrász, Mathilde Laetitia Wilhelmine Bonaparte (1820–1904) hercegnő, I. Napóleon öccse, Jérôme-Napóleon Bonaparte (1784–1860) lányának szeretője.

19 Édouard Manet (1832–1883), a realizmusból az impresszionizmusba való átmenet úttörője.

20 Camille Pissarro (1830–1903) dán származású francia impresszionista és neo-impresszionista festő, Jean Désiré Gustave Courbet (1819–1877) és Jean-Baptiste-Camille Corot (1796–1875) tanítványa.

21 Johan Barthold Jongkind (1819–1891) leginkább szabad stílusban festett tengeri tájképei révén ismert holland festőművész és nyomatkészítő, az impresszionizmus egyik előfutára.

között. A császár irodáját Julius Cézár portréja, Ingres²⁶ festménye, és Párizs első pontos térképe díszítette. A túlfűtött, cigarettafüstben úszó irodában köhögve mutatta meg a láncdohányos uralkodó a nagy munka levezenylésével megbízott, ugyancsak folyamatosan köhögő, harakoló, egyik cigarettáról a másikra gyújtó Haussmann bárónak a francia főváros rekonstrukciójára vonatkozó, a térképre színes vonalakkal felskiccelt ideáit. Az ideák megszületésében bizonyára nagyban hozzájárult az uralkodó által, a vesekövei²⁷ okozta őrjító fájdalom csillapítására rendszeresen, nagy dózisokban fogyasztott ópium is. A császár és városépítése, a császárné nem titkolt nemtetszése ellenére majdnem minden nap találkoztak, hogy megoldást találjanak a nagyváros totális átalakítását megnehezítő hatalmas akadályok és az újjáépítés ellenzőinek legyőzésére.

A báró Párizs újraépítése iránti elkötelezettségére jellemző, hogy saját szülőházát (55 rue du Faubourg-du-Roule) is lebontatta, mert kellett a hely az új bulvárnak. Haussmann becslése szerint 350 ezer párizsi vesztette el az otthonát a városrendezés során. A munkálatok 1854-ben kezdődtek és 17 évig tartottak. Haussmann munkásai – Párizs építőmunkásainak ötöde a giganitikus építkezéseken dolgozott – az államosított régi épületek százait rombolták le. 80 kilométernyi új sugárutat építettek, hogy összekössék a városközpontokat. Kialakították a város jellegzetes csillagszerkezetét.

A két nikotinfüggő, a teljhatalmú császár és a kivitelezés tekintetében ugyancsak teljhatalommal felruházott bizalmasa kvintesszenciálisan francia várost álmodott meg: superstruktúrájában kevés a derékszög és a párhuzamos. Idegennek, különösen a párhuzamos utcákba szervezett német és angolszász városokból érkezőknek könnyű benne eltévedni, ahogy az velem is gyakran megtörtént. Az új sugárutak és bulvárok házait azonos magasságúra és hasonló stílusúra kellett az építéseknek tervezniük. Mindegyik új ház homlokzatát ugyanazzal a krémszínű kővel borították. Victor Hugo jegyezte meg, hogy nem lehetett megmondani, hogy színház, áruház vagy könyvtár működik az épületben. Az uralkodó egységes külsőt akart városának, és azt is kapott. Hogy összekösse Párizst az ország többi részével, két új pályaudvart – Gare de Lyon (1855) és Gare du Nord (1865) – építtetett. Létrehozatta az öntöttvasból és üvegből konstruált hatalmas piacot – Les Halles²⁸ – a városközpontban.

26 Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867), főleg portréi révén ismert francia neoklasszikus festő.

27 A vesebetegség III. Napóleon családi öröksége volt. Világhódító nagybátyját is vesekövek gyötörték. Aki ismeri a vesekövek okozta fájdalmat – a beteg inkább meghal, mint hogy újra át kelljen élnie az általában 11 óránként jelentkező, többnyire egy óráig tartó bénító vesegörcsőt –, az csodálattal tud gondolni a Nagy Napóleonra, aki győztes csaták tucatjait vezényelte le vesekövei terrorja alatt.

28 A piacot – közfelháborodást kiváltva – 1971-ben bontották

Az Île de la Cité lepusztult középkori házai helyén felépült a Hotel Dieu, az új köz-kórház.²⁹ A legismertebb új épület a Charles Garnier³⁰ által tervezett Operaház (*Académie Impériale de Musique*, 1870-től *Théâtre National de l'Opéra*, a mai *Opéra de Paris*), a világ legnagyobb színháza lett.³¹ Az épület vázát teljes egészében öntöttvas oszlopokból és gerendákból konstruálták, ez új megoldásnak számított abban az időben. A vasszerkezet a korábban alkalmazott faoszlopoknál és fagerendáknál jóval nagyobb terhet volt képes hordozni, és radikálisan csökkentette a tűzveszélyt is.

A város vízszükségletének biztosítására Haussmann mérnöke, Eugène Belgrand a Champagne-ból, a Vanne folyótól vezetett vizet az akkor épülő Montsouris park közelében lévő, földalatti rezervoárba. Addig a párizsiak a Szajna vizét itták, amelybe tisztátalanul ömlött a város szennyje. Több száz kilométernyi új vízvezeték juttatta el a tiszta vizet a házakba. Egy másik új csővezeték közvetítésével a Szajna és az Ourcq folyók piszkos vizével az utcákat mosták, és a parkokat, kerteket öntözték. Eugène Belgrand³² teljesen újjáépítette a város csatornahálózatát, amelyre minden épületet rákötöttek. Többé nem az utcára öntötték a háziasszonyok reggelente az éjjeliedények tartalmát, és megszűntek az utcákon bűzölgő nyílt szennyvízcsatornák. 1860-ra kiépült az 56 ezer új utcai lámpát tápláló gázvezeték-hálózat is. Ekkor vált Párizs a Fények Városává (*La Ville Lumière*). A császár hasonló léptékben és alaposítással, költséget nem kímélve varázsoltá újjá Marseille-t, Lyont és más városokat.

1979. május 16-án, szerda reggel 10 körül tett le a Gare de l'Est pályaudvar előtt közelharcban megszerzett taxi a Pompidou Központ (*Centre Georges Pompidou*), André Malraux,³³ Franciaország első kultuszminisztere megvalósult

le. A bontás során rezidens patkányok ezrei váltak hajléktalaná. A hatóságok nagyszabású patkányirtási terveit az állatvédők meghiúsították. A város kénytelen volt összefogdosztatni a romokból menekülő patkányokat. Lakott területektől távoli erdőkben és mezőkön bocsátották szabadon őket. Néhány nap múlva a rágcásalók – közülük nem kevés macskanagyságú – elkezdtek visszaszivárogni a városba. A Párizsba vezető utak mentén patkányok meneteit lehetett látni. Párizs patkányai ma is ugyanúgy részei a városnak, mint New Yorkban élő rokonaik. Legkönnyebben éjszaka, néptelen utcákon, a parkokban, temetőben, és persze a metró alagútjaiban lehet velük találkozni. A Les Halles helyén ma évi 39,2 millió vásárlót kiszolgáló, nagy részben a föld alá épített pláza működik, plázacák visító hordái és a mobiltelefon virtuózok második otthona.

29 1978 augusztusában ebbe a gyógyászati intézménybe vittem néhányszor kezelésre a SPIONS frontemberét. Miután beteg szemeinek pupilláiba injekciótak, futva kellett menekülnünk, mert Serguei Pravadának nem volt betegségbiztosítása, se pénze, hogy a tortúráért fizessen. Szerencsére a természetet mindig kizárólag saját magukra fókuszáló alkalmazottai nem jegyezték meg a szovjet katonai uniformist és electric pink színű hajkoronát viselő punk figuráját, így a kezelést mindig megkapta, aztán kalauzsolással futás a közelben parkoló üttött-kopott Zsigulijig.

30 Jean-Louis Charles Garnier (1825–1898) francia építész, ő tervezte Monte-Carlo operaházát is.

31 A párizsi Operaházban mutatta be 1927. december 8-án a világ első térvezérlésű elektronikus hangszerét, a theremint feltalálója, Leon Theremin (Lev Szergejevics Tyermen, 1896–1993) orosz tudós és kém. A bemutatóra olyan sokan voltak kíváncsiak, hogy lovasrendőrökkel kellett szétkergetni az épületet ostromló tömeget. (l.: <http://thereminad.webs.com/>)

32 Az Eugène Belgrand (1810–1878) tervezte párizsi csatornahálózat nagy része a város patkányainak és hajléktalanjainak nagy örömeire még ma is üzemel.

33 André Malraux (1901–1976) író, esztéta 11 évig, 1958 és 1969 között volt a Kulturális Ügyek minisztere (*Ministre d'État chargé des Affaires culturelles*). Beiktatása után azonnal elrendelte Párizs épületeinek



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Réalité (Digitális
kollázs, 2015,
a művész
archívumából)

álma szomszédságában, a Rue Quincampoix páros oldalán, közel a Rue Rambuteau sarkához, a SPIONS frontemberének akkori búvóhelye előtt, Párizs fülledt álmokat ketyegő szívében. Az ódon, a 13. században kialakult, mindössze négy háztömbnyi (432 méter) hosszú, keskeny (legszélesebb pontjain sem több, mint 10 méter széles) utcát északon a Rue aux Ours, délen a Rue des Lombards határolja. Négy utca – Rue de la Reynie, Rue Aubry le Boucher, Rue de Venise és Rue Rambuteau – keresztezi. A turisták általában a Place Edmond Michelet felől közelítik meg, ahol ingyenes, nyilvános illemhely található, amely előtt mindig hosszú sor áll. JEAN-MARIE SALAUN,³⁴ a SPIONS első basszusgitárosa és a THE PARTY³⁵ EP producere a közeli, 1791-ben épült Passage Molière fedett bevásárló utcában, egy kb. 10 m² alapterületű, minden komfortot nélkülöző lakásban lakott második Párizsba érkezésem idején. Most dúsgazdag, a környezetvédelem, azon belül a dél-amerikai esőerdők megóvása iránt elkötelezett látszerész New Yorkban.

A Rue Quincampoix legalább ezeréves múlt nyomait rejti. Az utca az itt az első palotát megépíttető gazdag arisztokrata, Adam de Quincampoix után kapta a nevét. 1658-ban az 54-es szám alatt nyílt meg a L'Epée de Bois kabaré, amely 1669-ben Királyi Zeneakadémiává nemesedett, amiből kinőtt az először a Rue Mazarine-on működő első párizsi Operaház. 1791. június 4-én, *A mizantrop* bemutatójával a Rue Quincampoix 82. alatt nyílt meg az első Molière Színház (*Théâtre Molière*), amelyet 1793-ban a Théâtre des Sans-Culottes névre kereszteltek át. A birodalmi léptékekben gondolkodó Nagy Napóleon a többi kis színházzal együtt 1807-ben bezáratta az intézményt, amely 1831-ben újra megnyitott, de egy évvel később végleg megszűnt.

A bankárok a 16. században kezdtek letelepedni az utcában. A rablások és gyilkosságok egyre gyakoribbakká váltak a gazdag bankárok lakta környéken. 1720. március 20. estjén ilyen bűntény történt a L'Epée de Bois kabaré emeletén. A tetteseket elfogták és nyilvánosan felnégyelték. 1716-ban John Law skót bankár néhány házra a kabarétól, a Rue Quincampoix 65-ben nyitotta meg a papírpénz népszerűsítésében kulcsszerepet játszó Banque Générale de Law pénztárat. A bank megkapta a helyi adók és tartozások begyűjtésének jogát. Az óriási nyereség egy részét a L'Epée de Bois kabaréban költötte el a tulajdonos, másik részéből megalapította a külkereskedelmet monopolizáló Francia Kelet-indiai Társaságot (*Compagnie des Indes*). John Law 1729-ben belebukott a spekulációkba, hitelezői

megtisztítását az évszázadok során rájuk ragadt kosztól. Utasítására összegyűjtötték és két hétre tengerparti szállodákba vitték a város hajléktalanjait (*clochards*), ahol megfürdették, tiszta ruhákba öltöztették és megettették őket. Ez az aktus évenként megismétlődő párizsi tradícióvá vált.

34 <http://www.discogs.com/artist/647883-Jean-Marie-Salaun>

35 SPIONS: THE PARTY (EP, Paris, Dorian/Celluloid, 1979)

NAJMÁNYI LÁSZLÓ

Réalité (Digitális kollázs, 2015, a művész archívumából)



elől menekülnie Franciaországból. Nem sokkal később koldusszegényen halt meg Velencében. A Rue Quincampoix a szelfiző turisták hordától eltekintve ma egy csendes, kékes-szürke utca. Ideális rejték hely a vérvalóság hatásai elől bujkáló rock'n'roll kémekek számára. Nehéz elképzelni, hogy 2-300 évvel ezelőtt nagystílusú spekulánsok, zenészek, színészek, kurvák és stricik, torkokat bármikor elvagni képes bűnözők népesítették be, és hogy a világhírű Paris Opéra ebből a szerény környezetből nőtt ki. Semmit sem tudtam az utca történetéből, amikor kiszálltam a taxiból a többnyire a 17-18. században épült házak között. A környék második Párizsba érkezésem után néhány hónappal, 1979. október 8-án, hétfőn (a kifinomult, mély emberismeretet és életbölcsséget sugárzó analízis művészete révén méltán világhírű Jordan Maze³⁶ pornósztárszínész születésének napján), a Pompidou Központ közelében lévő köz egyik házának (8 rue Bernard de Clairvaux – 48°51'44.89"N 2°21'9.38"E) falán, Jacques Chirac, Párizs polgármestere jelenlétében átadott, *Az Idők Védelmezője* (*Le Défenseur du Temps*) nevű kinetikus órára, Jacques Monestier francia művész alkotására utalva kapta az Óranegyed (*Quartier de l'Horloge*) nevet. Az óra-szobor 4 méter magas és kb. 1 tonna súlyú. A számlap közelében, oxidált bronzból készült sziklán kardot és pajzsot tartó férfi szobra gubbaszt. Eredetileg reggel 9-től este 10-ig minden órában mitikus állatok szobrainak egyikével – a levegőt szimbolizáló madárral, a földet szimbolizáló sárkánnyal és a vizet szimbolizáló rákkal – harcolt. Délben, este 6-kor és 10-kor mindhárom állat egyszerre támadt rá. Harc közben, az éppen támadó állat-szimbólumnak megfelelően szélzúgás, földrengés és hullámvérés hangja halatszott, amikor hárman egyszerre támadtak, a hangok egymásra halmozódtak. A szobrok mozgását átadásakor kvarcórával kontrollált véletlen generátor és időzítők koordinálták. A hangot öt beépített, ugyancsak a központi kristályórával irányított magnetofon szolgáltatta. A szoboralakokat dús aranyozás borítja, de sajnos a szerkezet 2003. július 1. óta nem működik, megjavítására nincs pénz.

Leraktam nehéz bőröndjeimet a telefonon megadott cím előtt és megnyomtam a kapucsengőt. „Go away!”, mondta egy meglehetősen indignálódott hang a rozsdás fémlap mögé rejtett hangszóróból. Tudtam, hogy jó helyen járok, csak a SPIONS frontembere képes minden ok nélkül ilyen goromba lenni. Bemutakoztam a mikrofonnak. „Oh shit...”, jött a válasz és beteg berregéssel kinyílt a kapu.

Folytatása következik.

36 <http://www.xvideos.com/profiles/jordan-maze>

Beszámoló a 13. Lyoni Biennáléről

La vie moderne. 13e biennale de Lyon

Anish Kapoor chez Le Corbusier

Lyon

2015. szeptember 10 – 2016. január 3.

I. La vie moderne

A modern élet: ezt választotta a 13. Lyoni Biennálé¹ gondolkodásra, vitára invitáló címéül THIERRY RASPAIL, a lyoni Musée d'Art contemporaine igazgatója, egyben a Biennálé létrehozója, és művészeti vezetője. A közel kétszáz helyszínen zajló esemény centruma az a három tárlat, amely a harmincas évek cukorraktárából kiállítóhellyé alakított Sucrière, a Renzo Piano által tervezett Musée d'Art contemporain és a csak alig néhány hónapja felavatott új természettudományi és néprajzi múzeum, a Musée des Confluences. A kurátori feladatot RALPH RUGOFF, a San Francisco-i Wattis Institute for Contemporary Art korábbi, a londoni Hayward Gallery jelenlegi igazgatója kapta, aki saját bevallása szerint nehezen barátkozott

¹ <http://www.labiennaledelyon.com/>

GEORGE CONDA öt festménye közül kettő a Le Musée d'art Contemporain de Lyonban, 2015
© Fotó: Cserba Júlia



meg a Thierry Raspail által javasolt témával, mert szerinte, miközben a köznapi szóhasználatban a modern mait, újszerűt jelent, addig „amire a művészetben ma azt mondják, hogy modern, az már nem modern.” De, mint elmondta, minél tovább törte a fejét, annál izgalmasabbnak találta a felkínált feladatot, mivel az olyan, eddig feldolgozatlan kérdéseket vet fel, amelyekről feltétlenül érdemes elgondolkodni, beszélni. Thierry Raspail szerint a ma már elavultnak, szinte lenézettnek tekintett huszadik századi modernizmust nem drasztikus szakítással létrejött új periódus követte, hanem – mint ahogy a korábbi tendenciák is egymásból nőttek ki, egymásra épültek – a modernizmus is beszívárgott és jelen van a kortársban. A Biennálé művészeti igazgatójának bevallott szándéka volt a vita generálása, és ennek eredményével elégedett lehet. Nemcsak magával a „modern” általa értelmezett fogalmával kapcsolatban merültek fel eltérő vélemények, de a posztmodern „átugrását” is sokan szemére vetették.

Ami pedig a kurátori válogatást illeti, többször is zavarba jövünk. Annak ellenére, hogy Ralph Rugoff azt ígéri, hogy a művekben a modern korszak örökségét fogjuk felfedezni, nem mindig találunk magyarázatot arra, hogy milyen indok alapján esett a választás egyik vagy másik műre, mi indokolja a munkák egymás társaságába kerülését. Egyértelmű a posztmodern előtti korszak jelenléte olyan témák feldolgozásánál, mint a javak igazságtalan elosztása, a társadalmi egyenlőtlenség, a kapitalizmus bírálata, a pazarlás, de még az ember és a természet viszonya, a nemzeti identitás, az emigráció esetében is. Nem okoz gondot JEREMY DELLER és CECILIA BENGOLEA videójának, az egymástól elszigetelten élő populáris és konzervatív társadalmi köröket egymással összehasonlító *Rhythmasspoetry* jogosultságának elfogadása sem. A téma komolysága ellenére humoros film helyszíne Lyon egykori alpolgármestere nagypolgári otthonának kertje, ahol a főleg bevándorlók, szegények által lakott külvárosból, Vaux-en-Velin-ből érkezett színes bőrű lányok hip-hopot táncolnak. Eközben a ház ura függőágyában ringatózik, majd egyszer csak onnan kikelve rappelni kezd. Nem kell sok magyarázat az amerikai GEORGE CONDA által festett portréorozathoz sem, melyek a 20. század meghatározó alakjai, Mondrian, Picasso és Duchamp képeire reflektálnak. De a művészeti igazgató által feladott lecke nem szűkíthető le csupán a témák rokonságára, mert a modern és a kortárs viszonyáról kezdeményezett közös gondolkodás ennél sokkal szélesebb vizsgálatot kíván. Persze lehet, hogy a néző tudásának vagy asszociációs képességének hiányából fakad, hogy nem mindig talál választ a miéltre, de mivel éppen a Lyoni Biennálé az, amelyik a kezdetek óta vállaltan a szélesebb közönség bevonására törekszik, ez mindenképpen zavaró. A legjobban akkor jár a látogató, – és akkor valóban



JULIEN PRÉVIEUX
Petite anthologie de la triche, installáció, 2015 © Fotó: Cserba Júlia



KADER ATTIA
Réparer l'irréparable, Courtesy Galleria Continua, Les Moulins © Fotó: Cserba Júlia

MICHEL BLAZY
Pull over time, 2015 installáció, Courtesy de l'artiste et Art: Concept, Paris © Fotó: Cserba Júlia



élményben lesz része –, ha félreteszi a meghirdetett vezérgondolatot, és egyszerűen csak a huszonnyolc országból meghívott hatvan művész alkotásaira koncentrál. A műveknek több mint hatvan százaléka a *Biennáléra* készült, friss munka. JULIEN PRÉVIEUX installációja, a *Csalás kis antológiája* a sport hamis világába vezet: színpadias formában sorakoztat fel a valóságban nem létező, csalásra alkalmas sportszereket, mint a rugóval ellátott sportcipő vagy a dupla húrozású teniszütő, és olyan már valóban megtörtént csalásokra emlékeztető tárgyakat, mint amilyen például az 1980-as évek New-York-i metrózsetonja, arra a maratoni futóra utalva, aki 1980-ban metróra szállva előzte meg versenytársait. MOUHAMMED BOUROUISSA fotósorozatát egy lopásról nem ő maga, hanem egy New York-i élelmiszerüzlet kamerája rögzítette. A tolvajról készült fotókat azután kifüggesztették az üzlet falára, de a Biennálén, az új helyszínen új értelmet kaptak: a megszegyenyítés, elretentés helyett itt az élelmiszerlopást aránytalanul szigorúan büntető törvényekre hívják fel a figyelmet. MIKE NELSON vas- és betonalapzatra helyezett, szoborrá avasztalt autógumifoszlányai, amelyeket a Lyonba vezető A7-es autópályán szedett össze, amellet, hogy a természeti források kizsákmányolásáról és a túlfogyasztásról szólnak, vizuálisan a lírai absztrakcióhoz, SOULAGES, HARTUNG, MARFAING korai, fekete-fehér kompozícióihoz állnak közel. KADER ATTIA a tárgyi és lelki sérülések helyrehozásának, az immateriális sebek begyógyításának problémáját két installációban dolgozta fel. Az egyik igen egyszerű: a helyiség betonpadlójának repedéseit kapszokkal fogta össze, a sérülést ezzel helyrehozta ugyan, nyomai azonban nem tűntek el. A másik, a Charlie Hebdo és a Hypercacher tragédiájára reagáló *Helyrehozni a helyrehozhatatlant* című installációt tizennyolc különálló, de egymáshoz kapcsolódó iroda alkotja. Az íróasztalokon elhelyezett képernyőkön pszichiáterek, történészek, etnológusok, filozófusok beszélnek vallásról, virtuális valóságról, skizofrniáról, száműzetésről, tudományról, a nyugati és konzervatív társadalmak közti viszonyról. A labirintusszerűen elrendezett irodák között eltévedünk, tétovázva keressük a helyes utat. MICHEL BLAZY installációja, amely a Sucrière két erkélyén kapott helyet, korábbi munkáihoz hasonlóan ezúttal is változó, mulandó. A *Pull over time* élőt és életelent, növényeket és ipari termékeket (tornacipőt, zoknit, nadrágot, fényképezőgépet, telefont) párosít. De nemcsak a folyamatosan növekvő növények módosítják az installációt, hanem a háttérrel adó, napszaktól függően változó táj látványa is. Még nem tudjuk, hogy a növények a kiállítás végére elszáradnak-e az emberi hanyagság miatt, vagy pedig a természet diadalmaszkodik az emberi alkotás felett, és talán teljesen benövik majd a tárgyakat. ANDREAS LOLIS installációjáról (*Homeless*, 2014) a szakadozott kartonlapokból

és hungarocell-hulladékból összeeszkábált hajléktalan menedékről csak közelről nézve derül ki, hogy az valójában márványból kifaragott remek szobrászmunka. Feltétlenül meg kell még említeni TATIANA TROUVÉ egymás mögött sorakozó légies fémvázakon elhelyezett, magas színvonalú rajzsorozatait, ARSENY ZHILYAEVNEK az újgazdag, „befektető” gyűjtőket karikírozó, drága műtárgyakkal berendezett, stílustalan szobáját (*The Aesthetic Complex of the Post-Sonet Oligarchy Period*, 2015), és a néhány hónappal ezelőtt, huszonnyolc éves korában elhunyt, ígéretesen tehetséges szenegáli Sidy Diallo afrikai és európai festészeti hagyományait ötvöző képeit.

Mint minden ilyen eseményen, a középserűtől a *déjá vu*-n át a kiemelkedően jóig – kinek-kinek szubjektív megítélése szerint – e három kiállításon is minden megtalálható. Összességében azzal a benyomással távozzunk, hogy a „kortárs” ma még továbbra is az, ami volt. Nem lett modernebb.

II. Anish Kapoor öröme és bánata

A *Biennale* eseményeinek legkülönfélébb, hagyományos és rendhagyó helyszínei (galériák, közterek, könyvtárak, színházak, magánlakások, butikok kirakatai) közül talán az egyik legkülönösebb a Couvent Sainte-Marie de La Tourette dominikánus kolostor, ahol ráadásul egy nem könnyen értelmezhető, sok vitát kiváltó művész, ANISH KAPOOR kiállítása látható. A kolostor a modern építészet ugyancsak sokat vitatott, de tagadhatatlanul meghatározó képviselőjének, Le Corbusier-nek egyik utolsó nagyszabású alkotása. A Modulor arányait követő vasbeton épület egyes helyiségeinek három falát festetlen, burkolatlan beton, míg a negyediket teljes egészében üvegfelület képezi. A látóterünkbe kerülő kolostorudvar és a távoli erdős táj szinte kiköveteli a meditációt. A templomba belopakodó fény Le Corbusier zseniálisan egyszerű megoldásának köszönhetően színessé válik, más terekben pedig az állandóan változó árnyékok jutnak architektúra-elemekként szolgáló szerephez. A kolostort sokáig leginkább csak az építészet iránt érdeklődők keresték fel, néhány év óta viszont a művészettörténész képzettségű MARC CHAVEAU, azaz Marc testvér tevékenységének köszönhetően a kiállítások is sokakat vonzanak oda. FRANÇOIS MORELLET, VERA MOLNÁR, IAN TYSON, PHILIPPE FAVIER és mások után, most Anish Kapoor kapott meghívást a szerzetesektől. „Hagyomány a dominikánusoknál, hogy közel érzik magukhoz a kortárs művészetet. Ötven évvel ezelőtt szerzetes testvéreinknek volt bátorságuk Le Corbusier-t megbízni kolostoruk megépítésével, most nekünk volt bátorságunk meghívni Anish Kapoort.” – Marc testvér ezzel arra a botránysorozatra célzott, ami Anish Kapoor jelenlegi versailles-i kiállítását sújtja. Már a megnyitó után sok kritika érte Kapoort a hatvan méter hosszú,

nyolc méter magas, kürt alakú acélszobra, a *Dirty Corner* miatt, ami egy újságkritikából eredően a „királynő vaginájaként” ment át a köztudatba, miközben ez egy absztrakt szobor. „Ha egy teáscsészét oldalára fordítok, akkor abba is bele lehet látni egy vaginát.” – mondta Kapoor. A szobron nyáron elkövetett rongálásokat – bár fájdalmasan érintették a művészt – még nem tartotta különösebb aggodalomra okot adónak. „A mű olvasata nem az enyém, de erősen érdekel. A művészetnek saját élete van, és a művész azt is figyeli. Hiteles »work in progress«. Minden negatív tapasztalat megtanít valamire” – nyilatkozta a *Figaró*-nak adott interjújában. A szeptember elején bekövetkező, a szobrot antiszemita feliratokkal borító vandalizmus előtt viszont már értetlenül állt, és nagyon felkavarta. „Ezek a feliratok minden gyűlöletükkel engem vesznek célba. Lehet, hogy akaratomon kívül felbolygattam valami föld alatt bújkáló, sötétben ólálkodó erőszakot ebben a pillanatnyilag törekeny társadalomban.” A kiállítás megnyitásának napján a kolostorban hosszasan beszélt az esetről, többek között kifejtve azt a meggyőződését, hogy az utóbbi támadást már nem lehet egyszerű rongálásként felfogni, annál sokkal többet, politikai indíttatást lát mögötte. „Mi lehet erre a helyes reakció? Valójában nincs rá jó válasz. Egyrészt szeretném eltörölni ezt az alantas tettet. Másrészt viszont arra gondolok, hogy talán a *Dirty Corner* ezt üzeni, ilyenfajta akciókra sarkall. Arra jutottam,

ANISH KAPOOR
Non-Objet (Door), 2008, inox acél, 281×118×118 cm © Fotó: Horváth László





ANISH KAPOOR
Spire 4, 2007, inox acél, 300×300×300 cm © Fotó: Horváth László

hogy a legjobb megoldás, ha otthagynom a szobron ezeket a felírásokat, mint ennek az undorító dolognak a sebhelyét. Mert ez tényleg nagyon undorító. Mégsem tüntetem el, mert az arcucsapás ugyan engem ért, az inzultus azonban túlmegy az én személyes sérelmemen. De éppen ma hallottam, hogy egy versailles-i képviselő pert akar ellenem indítani azért, mert a szobromon antiszemita üzeneteket mutogatok. Remek visszafordítása az ügynek... meglátjuk a bíróság előtt. Egyébként tegnapi találkozásunk alkalmával Hollande úr támogatta azt a döntésemet, hogy a szobrot jelenlegi állapotában akarom megőrizni. Pedagógiai szempontból... furcsa érv.”² A kolostorban rendezett kiállításon nem szerepelnek új alkotások, Kapoor néhány napos ott tartózkodás után, az épület adottságainak ismeretében választotta ki a műveket és azok helyét. Vannak köztük olyanok, amelyek a környezetbe helyezve spirituális töltést kaptak, és vannak, amelyek Le Corbusier szigorúan letisztult, egyenes vonalaival játszanak. „Ezen a helyen elkerülhetetlen a dialógus az építészettel, a fényekkel, a falak textúrájával” – hallhattuk Kapoortól, amikor Versailles

² A bíróság meglepő gyorsasággal, néhány nappal később az ominózus feliratok eltüntetése mellett döntött, ami mélységesen felháborította Kapoort. „Úgy érzem magamat, mint a megerőszkolt lány, akinek utána azt parancsolják, hogy a sarokban öltözzön fel.” A feliratokat fekete lepellel borították le, amit azután a kényszerhelyzetbe került művész aranylapokkal helyettesített. Azóta a megszigorított örzés ellenére bár kisebb, de újabb rongálásról érkezett hír.

után a La Tourette-i kolostorra terelődött a szó. A külső térben elhelyezett 280 cm átmérőjű inox konkáv tükör, a *Sky mirror* (2007) mintha egy élő festmény lenne: a monokróm szürke nem sokkal később a kitisztult égbolt kékjére változott. A monumentális méretű, lefelé fordított tölcserhez hasonló, csúcsban végződő *Spire 4* (2007) elhelyezésével kapcsolatban HORVÁTH LÁSZLÓ³ fotóművész révén néhány műhelytitkot is megtudtunk. A magyar származású francia fotósnak ugyanis többszörös kiváltságban volt része: ő készíthette el a katalógusba szánt fotókat, amelyeket Anish Kapoor nagy elismerés mellett fogadott el közlésre, ráadásul munkája során tanúja lehetett a kiállítás építésének is. Két óriási kamionnal érkeztek a ládába csomagolt művek és a különböző méretű daruk, öt kiemelkedő szakértelemmel rendelkező szállítómunkás kíséretében. Mindenre kiterjedő figyelemmel, milliméteres pontossággal mozgatták a tárgyakat. A legnagyobb gondot a templomtérbe szánt *Spire* okozta, mert a bejárat néhány milliméterrel szűkebb volt a szobornál. Bevitele majdnem egy teljes napi munkát igényelt. Amikor végre sikerült a kijelölt helyre beemelni, a kolostor lakói úgy ítélték meg, hogy az túl közel van az oltárhoz, ezért át kellett helyezni. Tükörfényes felületét Kapoor közvetlen aszisztense egy napon keresztül simogatta, fényesítette, hogy a besűrűdő színes fényt kellő módon tükrözze vissza. Az átriumban kapott helyet a közel három méter magas, ugyancsak inox hasáb, a *Non-Object* vagy *Door* (2008), amelynek tükörfelületű oldalai nemcsak az arra járók alakját torzítják el, de az épület egyenes falai, katonásan álló oszlopai is fegyelmezetlenül hajladoznak bennük. Ha Le Corbusier ezt látná! Miközben ezek a vallási szempontból is fontos elemhez, a fényhez kötődő alkotások spirituális töltést kapnak, addig a tanuló és kisebb tanácskozó szobák hófehér falain, a hely szellemét figyelembe véve meglepő, a hús-vér valóságra utaló alkotásokkal a kerülünk szembe. Rembrandt és Soutine jut eszünkbe a kifordított testre emlékeztető, megfeketedetten vörös, szilikonból készült háromdimenziós „festményekről”, amelyek első látásra, a kiállítás kurátorát, Marc testvért is taszították Kapoor műtermében. Nem kellett azonban sok idő, hogy közel kerüljön a művekhez és rájőjön, hogy ezeknek igenis helyük van a kolostorban, hiszen mindnyájan két *pólus, a test és a spiritualitás közötti feszültségben élünk*. Anish Kapoor odafigyelést, gondolkodást igénylő műveinek élménye mellett a dominikánus barátok még egy értékes és ritka ajándékot kínálnak fel az oda látogatóknak: a tolerancia példamutatását. „Nagyon örülünk, hogy néhány hónapon keresztül Kapoor alkotásainak társaságában élhetünk” – nyilatkozták.

³ Horváth László fotóiból *Le Corbusier: a csend építésze* címmel, 2014-ben a FUGÁ-ban rendeztek kiállítást, amelyet Beke László és Marc Chauveau nyitott meg.

A bécsi kortársak már a Marx csarnokban vannak

Interjú Christina Steinbrecher-Pfandt-tal, a Vienna Contemporary művészeti vezetőjével

A *Viennafairt* hagyományosan a Messe Wien Halle A-ban, a bécsi Práter melletti csarnokban tartották hosszú évek óta. A 2015-ös bécsi művészeti vásár idén új helyszínre, a Marx Halle-ba költözött. A szervezőknek nem sikerült a korábbi helyszínnel megfelelő időpontot egyeztetni, csak olyan időpontot kaptak, ami a londoni *Frieze* vásárával egybeesik, így a galeristáknak választani kellett volna a két vásár között. Az esemény nevét sem tudták megtartani, mert a brand tulajdonosa eladta azt egy másik vásárszervezőnek, Wolfgang Pelz-nek. Így az idei évtől *Vienna Contemporary*¹ néven tartják a Kelet-Európára koncentráló bécsi vásárt, az október 8-án kezdődő *Viennafair* már egy másik esemény lesz.² Szeptember 26-án a *Vienna Contemporary* negyedik, utolsó előtti napján készítettem interjút CHRISTINA STEINBRECHER-PFANDT-tal, a vásár művészeti vezetőjével.

☛ **Lesi Zoltán:** *Kapott már visszajelzéseket a vásáron résztvevő galeristáktól és művésztől az új helyszínnel kapcsolatban? Nagyobb a Marx Halle, mint az előző vásárcsarnok a Práternél?*

☛ **Christina Steinbrecher:** Alapvetően nagyon pozitív visszajelzéseket kaptunk. A bécsi galeristák sem ismerték ezt a helyet korábban. A művészek pedig élvezik, hogy ez egy különleges és tágas tér. Az épületet egy híres osztrák építész, Rudolf Frey tervezte a 19. században, ez volt az első kovácsoltvas szerkezetű épület Bécsben. A jelenlegi helyszín ugyanolyan alapterületű, mint a korábbi.

☛ **LZ:** *Szeretnék megtartani a jelenlegi helyszínt a későbbiekben is?*

☛ **CS:** Igen, ittmaradunk a következő években is. Azért kellett helyszínt váltanunk, mert a Wien Messe-nél többi évi közös munka után se tudtuk elérni, hogy minden évben ugyanabban az időpontban lehessen a vásár. Itt már előre lefoglaltuk a helyszínt a következő két évre.

☛ **LZ:** *Lecserélődték a szponzorok is, az Erste Bank már nem támogatja a bécsi művészeti vásárt. Esetleg számíthatunk arra, hogy a jövőben új támogatók jelennek meg? Van-e összefüggés az Erste Bank kilépése és aközött, hogy az idén lényegesen drágább a galériáknak a részvétel a vásáron?*

☛ **CS:** Az Erste Bank már nincs a szponzorok között, de van egy új támogatónk, egy orosz bank, a Sberbank. Természetesen folyamatosan dolgozunk azon, hogy új támogatóink legyenek. Miért lenne összefüggés a támogatók átszerveződése és az árak között?! Az teljesen normális, hogy egy vásáron néha emelkednek a részvételi díjak.

☛ **LZ:** *A Viennafairt mégis megtartják a korábbi helyszínen október 8-tól. Esetleg lehet arra számítani, hogy eladásokban hatással van a Vienna Contemporary-re? Tud már nagyobb eladásokról?*

☛ **CS:** Nem tudok arról, hogy ez bármilyen befolyással lett volna a vásárra. Remélem, hogy idén még sikeresebbek leszünk, több eladás lesz, mint tavaly. A Michael Schultz (Berlin),³ a Regina (Moszkva),⁴ az Eastwards Prospectus (Bukarest),⁵ Martinetz (Köln) galériáknál⁶ tudok nagyobb eladásokról. Pontos számokat nem tudok, de úgy tűnik, hogy az eladások rendben vannak és még két jó nap van előttünk (a hétvége). Az utolsó napok nagyon fontosak a bécsi művészeti vásáron, mert általában az első napokon érdeklődő emberek ilyenkor jönnek vissza vásárolni.

☛ **LZ:** *A bécsi vásár programjának már évek óta része egy tárlat, amely minden alkalommal egy másik országra fókuszál. A program célja az, hogy olyan országok művészeit mutassa be, ahol a galériahálózat nem olyan kiépült és szerteágazó, mint a nyugati országokban. Korábban Lengyelország (2013), Grúzia (2013) és Románia (2014) voltak a meghívott országok. A program célja a kapcsolatépítés, a kiállított műveket nem is lehetett megvásárolni. Mit tud a „Focus” program hatásáról a korábban meghívott országokban?*

☛ **CS:** Grúzia számára a vásáron való szereplés nagy lehetőség volt, mivel grúz galériák nem szerepeltek korábban nyugati művészeti vásárokon. Az ország gazdasági szempontból nagyon fejletlen. Tudok arról, hogy néhány gyűjtő a Fókusz Grúzia után elutazott és helyi művészeket, galériákat és múzeumokat keresett fel. Ugyanez történt a Fókusz Lengyelországot követően is: miután sikerült kiépíteni a megfelelő összeköttetéseket, két csoport utazott Lengyelországba. Reméljük, hogy hasonló történik az idei fókuszország, Bulgária esetén is, amely szintén először mutatkozik be egy nemzetközi művészeti vásáron. A bolgár szervezőpartner, a Sariev galéria⁷ rengeteget dolgozott azon, hogy bemutassa Bulgária fontosabb kortárs művészeit.

☛ **LZ:** *Irena Popiashvili, a grúz galerista idén is szerepel a vásáron.*

☛ **CS:** Igen, a vásáron való részvétel nemcsak az eladásról, hanem a kapcsolatépítésről is szól. Az emberek visszajárnak. Felismerik a tehetsé-

3 <http://www.schultzberlin.com/>

4 <http://www.reginagallery.com/>

5 <http://www.eastwardsprospectus.com/>

6 <http://petramartinetz.de/>

7 <http://www.sariev-gallery.com/>

1 *Vienna Contemporary*. Marx Halle, Bécs, 2015. szeptember 22-25. Lásd: <http://www.viennacontemporary.at>

2 *12th Viennafair*. Reed Messe, Hall A, Bécs, 2015. október 6-9. Lásd: <http://www.viennafair.at/de>



Christina
Steinbrecher-Pfandt

geket, programokat szerveznek együtt. Mi is folytatjuk a munkát azokkal közösen, akik már szerepeltek itt.

LZ: Tudja már, milyen irányba fog fejlődni a program, melyik lesz a következő ország? Hogyan választják ki a program következő szereplőjét?

CS: Sejttem, hogy ki lesz a következő ország, de nem áruhatom el, mert még nem született végleges döntés. A program személyesen is fontos a számomra, sokat utazom, a tehetséges embereket keresem. Azonban ez önmagában nem elég, az is fontos, hogy együtt akarjanak és tudjanak is dolgozni velünk a programon.

LZ: A Vienna Contemporary idén is bemutat fiatal művészeket (Zone 1 program), és továbbra is célja hogy új gyűjtőket „képezzen ki”. Miért ilyen fontos ez Önnek? Milyen hatása van ezeknek a programoknak a korábbi évekből?

CS: A művészeti világ nagyon megosztott. Vannak a szupergazdagok, a művészeti világ csúcsa, ahol számtalan eladás van, és van a másik rész, ahol nagyon jó galériák mutatnak be kiváló művészeket, de az eladások nem pörögnek olyan gyorsan. Különböző típusú gyűjtők vannak, de látok fiatalokat, akik intelligensek, van elég pénzük, de nincsenek kapcsolataik. Sokszor ezek hiánya okozza, hogy a nagy összegű eladások nem valósulnak meg. Az első diplomámat egy Business School-on szereztem (Maastrichti Business School és Zaragozai Egyetem), és ha az akkori barátaimat nézem, akkor rájövök, hogy hiába van pénzük, nem tudnak semmit a kultúráról. Négy éve foglalkozom ezzel a problémával, amikor elkezdtek szervezni a vásárt Bécsben. Minden évben tartunk egy beszélgetést fiatal vagy kezdő gyűjtőknek, hogy bevezessük őket a kortárs képzőművészetbe. Fontos, hogy segítsük tájékozódni az embereket, nehogy azt higgyék, hogy minden iszonyatosan drága, vagy hogy nincs lehetőségük érdeklődni, kérdezni a galériáktól. Jellemzően középkorú emberek vásárolnak, de az érdeklődő fiataloknak segítenünk kell, hogy ők is be tudjanak kapcsolódni.

LZ: A Zone 1 program viszont fiatal művészeket mutat be, akiktől valószínűleg kedvezőbb áron lehet vásárolni.

CS: Egy osztrák vásáron vagyunk, és az osztrák közönségnek tudnia kell a környezetükben élő fiatal művészekről. Erőfeszítéseket teszünk, hogy rávegyük a látogatókat: a fiatalokkal is ismerkedjenek meg. Vezetést szervezünk, kifejezetten a fiatal művészeket bemutató galériákhoz. Ha az érdeklődők személyesen

megismerkedhetnek egy művésszel, akkor könnyebben be tudnak kapcsolódni, jobban megértik a kiállított munkákat. Nekünk nyilván könnyű, mert mi a művészeti szcénában dolgozunk, sok művészt ismerünk, de nem mindenki ismer művészeket személyesen. Létfontosságú, hogy a látogatók találkozzanak művészekkel is.

LZ: Az idei vásáron sokkal több hagyományos technikával készült mű (grafika, festmény, fotó vagy szobor) szerepelt. Létezik egy erősödő művészeti trend, ami a hagyományos technikákhoz kötődik. Szeretné a vásár támogatni ezt a trendet?

CS: Minden itt szereplő galéria jó. A felvételi bizottság választ a galériákat, illetve azok programjai közül, hogy lehetőleg egységes tárlat születessen. A galériák döntenek arról, hogy az adott évben mit szeretnének kiállítani. Megbízom a független bizottság tagjainak munkájában, akik fontos szereplői a művészeti életnek, és különböző városokból és országokból jönnek. Ők döntenek arról, hogy az adott évben mi a „Zeitgeist”. Festmények mindig is szerepelt a vásáron, a festészet nem halott. Tény, hogy néhány éve a művészek inkább videókat, szobrokat vagy konceptualista munkákat állítottak ki. Most én is több festményt látok, de meglátjuk, hogy mi lesz a következő években.

LZ: Akkor Ön nincs is benne a zsűriben?

CS: Nem, a menedzsment nincs a zsűriben. Nekem nincs szavazatom.

LZ: Van olyan művész vagy galéria, amelyet szívesen kiemelne, amelyik kifejezetten tetszett Önnek?

CS: Az összes galériát szeretem. Nagyon régóta szervezek művészeti vásárokat, de azt nagyon hamar megtanultam, hogy a személyes ízlésemnek nem szabad hangot adnom. Az összes galériát szeretem. A gyűjtők, akikkel kapcsolatban vagyok, azt mondták, hogy a galériák sok erőfeszítést tettek, hogy a művészeket bemutassák. Néhány galéria rengeteget kísérelt meg, hogyan vonzhatna minél több látogatót.

LZ: Idén kevesebb galéria jött Magyarországról. Mit tud a magyar galériákról?

CS: Igen, idén eggyel kevesebb magyar galéria állít ki. A Kisterem galéria sajnos nem szerepel, habár korábban jó eladásaik voltak. Nem romlott meg a kapcsolat, a galériavezető el is jött a megnyitóra. Nagyon reméljük, hogy a következő években újra itt lesznek. Van néhány osztrák galéria is, akik úgy döntöttek, hogy az idei évben kimaradnak. Molnár Ani, aki idén is itt van, kiemelkedő személyiség, folyamatosan építi a kapcsolatait, személyesen találkozik a gyűjtőkkel. El tudja adni a magyar művészetet, s nemcsak fizikai értelemben. Észre se veszed és megkedveltetted azt a művet, amiről beszél. Többször is voltam Magyarországon, ismerem a legfontosabb galériákat. Kívánom mindegyiknek, hogy már az első napon tudják eladni az összes műtárgyat.

Urai Dorottya

Elitizmus vagy popularitás?

Abszolút szépség Szentpétervári új akadémizmus

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
2015. július 10 – szeptember 13.

Gigászi, reneszánsz festményeket idéz a *Homérosz apoteózisa* című kép, melynek reprodukciója a Ludwig Múzeum lépcsőfordulójában, felütésként fogadja a kiállításra tartó látogatót. Rajta ókori görög filozófusokként, tudósokként a szentpétervári új akadémizmus legfontosabb művészei, a csoporthoz köthető mecénások és elméleti szakemberek láthatók. „Ez komoly? Vagy vicc? Nem, ez nem csak vicc! De, ez biztosan egy poén. Vagy...?” Így bizonytalankodtam magamban,

miközben a kiállításhoz vezető lépcsőfokokra léptem. Ellentmondásos érzéseimtől azóta sem szabadultam meg teljesen, de végül rádöbbenem, hogy erre nincs is szükség.

A Ludwig Múzeumban látható tárlat az 1989-ben Szentpéterváron, TIMUR NOVIKOV orosz filozófus, képzőművész és művészetelméleti szellemi vezetésével alakult Új Művészeti Akadémia köréhez tartozó kortárs orosz alkotók munkáiból mutat be egy válogatást. A kiállítás ígérete szerint a Szovjetunió felbomlásával egyidőben születő csoportot a korai művektől egészen a kilencvenes évek végén induló, e közösségen belül alakult „Új komolyság” irányzatáig mutatja be. A művészek egy része még ma is aktív. A tárlat így mintegy 25 évet ölel fel, nem követi azonban szigorúan a történelmi kronológiát. Noha az első két terem a korai időszakban készült műveket vonultatja fel, a kezdet és a végpont között a kurátorok bővebb válogatással kiemelnek néhány jelentős alkotót is (Olga Toblerucot, valamint Oleg Maszlov és Viktor Kuznyecov párosát), ugyanakkor a belga Agnes Rammant-Peeters magángyűjteményébe tartozó művek is külön terembe kerültek.

A kiállítótérbe lépve a kurátorok (Jekatyerina Andrejeva és Andrej Hlobisztyin) új akadémistákat ismertető szövegei mellett Novikov figurájával találkozunk elsőként. Ő volt a mozgalom elméleti megalapozója és 2002-ben

Abszolút szépség – Szentpétervári új akadémizmus (részlet a kiállításról)
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2015 © Fotó: Rosta József





Abszolút szépség – Szentpétervári új akadémizmus (részlet a kiállításról)
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2015 © Fotó: Rosta József

bekövetkezett haláláig a művészcsoport vezetője is, nem véletlen tehát, hogy számos kiállított alkotáson feltűnik jellegzetes alakja. Novikov 1991-ben írta meg Jekatyerina Andrejeva javaslatára az új akadémisták manifesztumát, amelyben a következőképpen fogalmazta meg a csoport ars poeticáját: „Pygmalionok galerijeként vizslatják a múzeumokat, túrják a könyvtárakat, száguldoznak a stadionokban, kókadoznak a színházakban. Keresik a szépséget. Szépségből pedig sok van. Még maradt.”

A társaság legfőbb, vállalt célkitűzése volt ugyanis, hogy a „modernizmus művészeti dialektusainak bábeli sokasága” után visszatárljon az „abszolút szépséghez”, amelyet számára az ókori görög és római művészet, a reneszánsz, illetve a klasszicizmus jelentett. Ezen kultúrák elemeiből építették fel a mozgalomhoz tartozó alkotók a tradíciókat a XX. század szellemiségének megfelelően átértelmező művészetüket, s ehhez felhasználták az akkori legújabb technikai vívmányokat is. Ezért találkozhatunk a kiállítóteremben a szobrokon és festményeken túl fotókkal, videókkal, számítógépes montázsokkal is. A csoport alkotói tehát nem csupán a klasszikus műfajokban gondolkodtak, ugyanakkor elzárkóztak az erős amerikai hatásnak kitett tömegkultúrától, és visszanyúltak az elitista, magas kultúrához.

A művészekre jellemző a szubjektív esztétikum keresése. Mindannyian egyéni, sajátos módon értelmezett szépség-fogalommal operáltak. Ebben látta ugyanis Novikov az orosz művészet megújításának lehetőségét a kilencvenes években. A Szovjetunió bukása után a csoport

e törekvése ellenpontozni kívánta a szocialista realizmus örökségét is, noha a sportos, idealizált test mint idol középpontba állítása rokonságot mutat az új akadémisták fétisei, illetve a szocialista realizmus hőroszai között.

A második terembe lépve Novikov falon függő, erőteljes színvilágú „tabló-drapériái”, templomi zászlói szinte vallásos hangulatot teremtenek. A kizárólag erre a térre korlátozódó feltűnő vörös falak ráerősítenek erre az ünnepélyes hangulatra. A színválasztás ugyanakkor a szocialista időket is felidézheti a nézőben. A terem közepén egy szimbolikus értelmű alkotással találkozunk, ANDREJ HLOBISZTYIN *Apollóniója* kiválóan illeszkedik a Novikov-féle ideához: a földből valódi, élő növények nőnek ki, e felületre antik szobrot formázó nőalakot festett fel a művész – utalásként arra, hogy az új akadémisták művészete is a klasszikus hagyományokból sarjadt.

A következő teremben látható rövidfilmek a csoport saját „kalóztvéjének” munkái. A kiállítás megnyitókön készült dokumentumfilmek viccesen komolykodó, ugyanakkor hiteles tanúi is egy-egy eseménynek, utánozzák és egyben szándékosan ki is figurázzák a hivatalos televíziótársaságok hasonló riportjait. A kiállított folyóiratok, könyvek és meghívók, az új akadémisták kiadványai jól érzékeltetik, hogy a csoport számára mennyire fontos volt a minél szélesebb körben való ismertség és a dokumentálás.

A Szovjetunió felbomlását követően a csoport nemzetközi szinten is ismertségre tett szert, az elmúlt évtizedekben Európa-szerte kiállításai nyíltak. A már említett belga magányújtó különtermi kollekciója felsorakoztat néhányat a művészek által tervezett ruhák közül, amelyeken az underground kapcsolatok révén a punk stílus erőteljes hatása is megfigyelhető. Az alkotók esztétikai felfogásának kettősségére utal, hogy példaképnek tekintették a 19. századi, kifinomult angol dandy figuráját is, melynek legismertebb képviselője Oscar Wilde volt. Az angol író alakja Novikov korai munkáin is megjelent.

OLGA TOBLERUC műveivel a számítógépes animáció és montázs alkalmazása is a csoportot jellemző műfajok közé került. A Maszlov-Kuznyecov páros giccsbe hajló, érzéki-erotikus festményei, „színházi” kellékei, fotói és videómunkája ugyancsak párbeszédet folytatnak a görög és római mitológia hagyományaival. Az ő alkotásuk a fogadóképként már említett *Homérosz apoteóziája* is. Munkáiknak leggyakrabban saját maguk a főszereplői. Jellemzőjük a színpadiasság, legtöbb képükön ők személyesítik meg beöltözve a mitológiai történetek szereplőit. Műveik

megidézik a görög kultúrából örökölt fluid nemi szerepeket, játékosan közelítve a nemi identitás kérdéseihez. Ebben az esetben a szexualitásra való rájátszás az öncélúság helyett inkább önreflexív attitűdöt mutat, és a korunkra jellemző olcsó, erotikus médiatartalmaknak is görbe tükört tart. Susan Sontag a „camp” fogalmát körüljáró írásának néhány részlete jól illusztrálja e művek szellemiségét: „A camp a világ következetesen esztétikai érzékelése. Ebben testesül meg a stílus diadala a tartalom fölött, az esztétikáé a morál fölött, az iróniáé a tragédia fölött. (...) Azok a hagyományos eszközök, amelyek révén korábban túl lehetett lépni a tömény komolyságon – az irónia, a szatíra – manapság mintha veszítenének hatásosságukból, mintha már nem felelnének meg annak a kultúrával túlságosan átítatott közegnek, (...) a camp új minőséget vezetett be: a csináltat, a színpadiast tette eszményképpé.”¹ A Sontag által említett színpadiasságot, a camp esztétikát és a meztelen (elsősorban férfi-) testek érzékiségét a korai műveket bemutató termekben is fellelhetjük, többek között BELLA MATVEJEVA *Fekvő hercegén*, DENISZ EGELSZKIJ csupasz férfitorzóján, a szerepjátékokról készült videómunkákon (Matvejeva – Zakharov: *Feltámadás* és *Polescsuk: Az arany nem ezüst*), az *Aranyszamár*hoz készült fotóillusztrációkon és a Vlagyiszlav Mamisev-Monroe-t mint XIV. Lajost ábrázoló portrékon is.

Humor, illetve egyértelmű irónia érződik az alkotásokban, noha a csoport tagjai mozgalmukat véresen komolyan veszik. Ezt látszik alátámasztani a késői munkákat, illetve az „új komolyság” képviselőit bemutató utolsó két terem. A különösség itt merev sematizmussá, a klasszicizálás pedig vaskos konzervatívizmussá alakul. Az „új komolyság” mintha régimódi, anakronisztikus irányba mozdítaná el a csoport alkotóinak egy részét. Megdöbbenő és tragikus történelmi asszociációkat előhívó az a videó, ahol a művészek korábbi, szabadosnak és pornográfának titulált munkáikat egy közös máglyán égetik el. Ez a markáns irányváltás hozzájárult napjaink radikálisan konzervatív művészeti vonulatának térnyeréséhez Oroszországban. (Lehetséges, hogy még ebben is feltételezhetünk egy fricskát, egy cinikus rendszerkritikát?)

A kiállítást záró termében látható két mű, Novikov kilencvenes évek végén készült videoi bizonytalanítanak el leginkább azt illetően, hogy hogyan értékelhetjük az új akadémizmus utolsó időszakát. A *Vörös négyzet, avagy az aranymetszés* című film a némafilmek hatását mutatja. A történet szerint egy fiatal hallgató a művészeti akadémián a malevicsi vörös négyzetet festi le a kiállított modell helyett, ezért büntetést kap:

professzora jól elfenekeli. Lehetetlen komolyan nézni a fiatal tanítványát élvezettel megvesszőző Novikovot.

A másik videón Novikov a Második Nemzetközi Neoakadémista Kongresszus résztvevőihez beszél. A korábban humorosnak érzett diktatórikus novikovi figura itt háttorzongatóvá válik, tovább erősítve azt a kettősséget, ami oly zavarba ejtően munkál a kiállítás egész alatt. A csoport erőssége talán éppen e kettősségben, a nézőt folyamatos bizonytalanságban tartó attitűdben áll: vajon komolyan vehető-e bármelyik mű és a köré épített kultusz, vagy az egész csak szintiszta irónia, netán blöff?

Az új akadémisták munkáit értelmezhetjük úgy, hogy egy idealista, utópisztikus világgal állunk szemben, melynek tragédiája, hogy önmaga számára is gyakran inkább bizarr, mint vonzó. Egyszerre alkotó játék és színjáték. „Mint minden posztmodern alakzat, ez is a semmi tükörképe. De a fragmentáció és a deformáció segítségével az akadémizmus irányzatában újjáélednek az egykori boldog ábrándok a szép, kellemes európai Paradicsomról, és ez a Paradicsom születik újjá a hamis történelmi emlékezet virtuális terében.”²

A kiállítás „vállalása” tehát, hogy bemutassa a Szentpéterváron működő csoport történetét, sikeresnek mondható. A Ludwig Múzeum semleges, fehér tereiben jól érvényesülnek a művek. A rendezés szerencsésen elkerüli a zsúfoltságot, a tárgyak befogadásukat segítő, elegendő térhez jutnak, ami az erőteljes vizuális hatások miatt különösen indokolt.

A kiállításban található falszövegek többnyire megfelelően informálnak az adott teremben felsorakoztatott művekről, illetve alkotóikról. Problémásnak tartom ugyanakkor, hogy e szöveges információ nem kap kellő kiemlést a térben, olykor kifejezetten keresni kell ezeket. Az első teremben elhelyezett csoport-manifesztumot például – noha ez a programadó szöveg nyújt leginkább segítséget ahhoz, hogy az kiállítás során hogyan értelmezhetjük a műveket – nehéz megtalálni. Hiányoznak az egyes művekhez tartozó, rövidebb elemzések is, melyek további információval szolgálhatnának az egyes műalkotásokról. Nem kapunk például támpontokat Olga Tobleruts *Ádám és Éva* című munkájához sem. A kép bibliai figurái Elvis Presley és Madonna vonásait viselik, az amerikai tömegkultúra két ikonikus figurája az emberiség őszüleit helyettesíti. A pop arthoz távoli rokoni szálon kötődő alkotás ironikus gesztusként is felfogható, Oroszország amerikanizálódása miatti elégedetlenségként. Amennyiben nem rendelkezünk elegendő információval a mozgalom jelentőségét illetően, ha nem értjük meg, mi volt a csoport életre hívásának lényege, a korban betöltött szerepe, úgy tűnik, nem tudjuk megítélni munkáik jelentőségét sem.

² Jekatyerina Andrejeva: A szentpétervári neoakadémizmus (Timur Novikov, Olga Tobleruc műveiről. Ford. Pálfalvi Lajos). *Balkon*, 1998/6., 5. o.

Abszolút szépség – Szentpétervári új akadémizmus (részlet a kiállításról)
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2015 © Fotó: Rosta József



¹ Susan Sontag: *A campről* (1964), in: *A pusztulás képei*, Európa Kiadó, [h.n.], 1966. 293-294. o.

Elképzelt rokonság

inside express II.*

Barna Orsolya és Pálinkás Bence György kiállítása

Budapest Galéria, Budapest
2015. szeptember 18 – október 18.

„Elképzeltük, hogy néhány törzs más nemzetiségű és többnyelvű csoportja a közösen elérhető több előny érdekében testvérré fogadja egymást.

Ennek az együttműködésnek mutatjuk be néhány történetét.

Az elmúlt hónapokban könyvtárba jártunk, családi dokumentumok után kutattunk, kiderítettük, hogyan lehet valakinek két anyja, és meglátogattuk egy hazaáruló sírját.

Kiderült, hogy mindannyiunk gondolkodásában határátlépésre van szükség.”¹

Egy kiállítás – talán mindig és mindenhol – közléses érintések, kommunikatív gesztusok, sugallatok és lenyomatok univerzuma. Ezúttal is: mintegy történet-tipológiai sugárzású mikrovilág ez, intim hangoltságú vérszerződéstől a harsány nyilvánosságú menekülttábori létig (vagy a magánközlés-bensőségességű krumplinyomóig),

¹ Lásd: http://budapestgaleria.hu/_/2015-kiallitasok/inside-express-2/

BARNA ORSOLYA ÉS PÁLINKÁS BENCE GYÖRGY
Elképzelt rokonság, inside express II., arany, krumpli öntőformában, 2015 © Fotó: Rosta József



tételesen illusztrálja az értelmes érintések és politikamentes politizálás változatait. Nemzeti alapantertvtől (melynek hamissága magában a szövegből is kikacsint) meg a krumplibölcsőben lakozó aranyrögtől haladunk a név- és nemzetváltozatokkal pazar illusztrációkon át addig a véletlen-éretlen esztermelésig, melynek eszköze akár a szitanyomat, stencil, etnopolitikai szomszéd-ság-víziókat lehetővé tevő pannó... vagy rejtett tantervként a két szürkemarha származásfilozófiai vitája, egyazon térben is kontraszként szembeesülő közös magánya.

Közben, akár a háttérben, ott totyog egy „inside express” a Keletitől Hegyeshalom felé... Menekültekkel, tudja ég, kikkel még, akiknek határátlépése önnön határainak bezárására és hatalmi túllépésekre ösztökelte szeretett kormányzatunkat. „Néhány törzs más nemzetiségű és többnyelvű csoportja...” – ahogyan a weboldali felhangoló szövegben áll – közös előny és egyéni életút-vezetés okán időleges testvériségbe áll össze, hogy határait tágasabban tudhassa maga körül. A csapból is folyó menekültügy és az Európát eláruló magatartások özöne mindannyiunk mindennapjaiban és gondolkodásunk egynapelő határai között összeköt és megoszt egyúttal mindenkit, aki errefelé él vagy épp errefelé jár. A kiállítók itt sűrű sodrású hétköznapiaink indultaitól válogathatnak, oktalan cselekedetek és megcsappant szolidaritás jeleiből építhetnek szimbólumvárat.

De nem pusztán ez a céljuk (amúgy nem lenne kevés és érdektelen ez sem!), hanem sokkal inkább a reflexió, a vita, a szembeszállás és meggondolkodtatás minimálprogramja, mely meghökkent a magánérdek és a határvédelem vaksi nacionalizmusán, melyből kiáltóan hiányzik a jóézés, a jószág, a testvériség metaforája, vagy amelyben túlteng az elképzelt (nemzeti) közösség érdekvédelmének totalitása. Törekvésekről szólnak, vagy tán inkább értelmezésekről, melyekben alapelveként erősödik az összezsugorodás taktikája, hogy „senki mással közösség ne születhessék”. Fotó- és médiaművészeti gesztusként az alkotók az etnikai önépítés kritikai átértékelésére készítetnek, miközben látszólag a nemzet – mint egynyelvű és képzelte közösség – önnön határoltságának korlátoltságát láttatják. Lám, a vérszerződés gesztusa, az erre serkentőkényszerítő rítus képtelensége és háládatlansága, hamissága és látványossága az egyik teremben, a nemzeti néprajzos Hunfalvy nyelvközösségi ábrándja a másikon, a hasonlatosságban is meglévő Másság mint tőrhetetlenség és mint idegenség alapállapota egy harmadikon, s a családi emlékezet lenyomata a negyedikben – mindezek korántsem a tárlatmeghívóban meghirdetett „testvériség” invokációi, hanem tán épp ellenkezőleg: az ember önnön megosztottságának és ősi-bibliai gyalázatának felmutatásai. A közösség és közvetlenség ideája kontrasztban

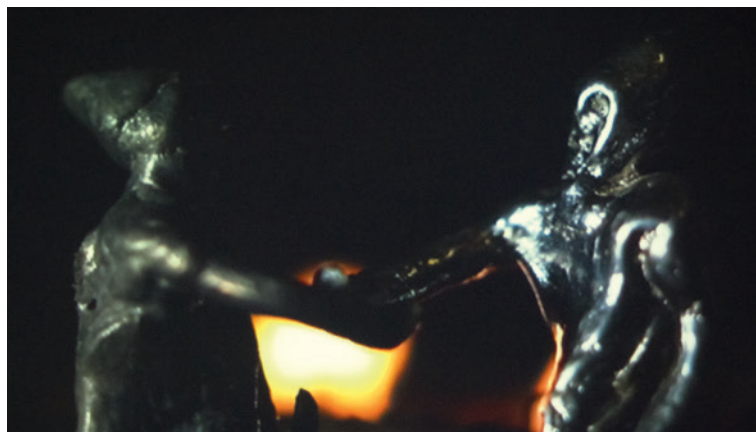
áll itt az „elképzelt rokonság” vélelmével, a csalóka eredettudat szájalmasságával, a bármikori történelemben álságosan „testvériségként” kreált hívószavak kiáltó hamisságával. Csatolt elméletek, kísérő ideológiák, beavató narratívák-e ezek a képekhez kapcsolódó feliratok, üzenetek? Vagy a megismerő folyamat és talányos ráébredés kutatásközi dokumentumai? Ezt döntse el a néző, akinek tekintete épp e lenyomatok készítésére amúgy is okkal kacsallít, hogy fogódzót vagy asszociációkat találjon a rokonság- és testvériség-képzetek saját tartományában. Vagy hát nem okvetlenül félrenéz, hanem beelát, megtölt, átvetít, párhuzamba állít, kontrasztokba tagol... De a képzelmények köre korántsem határolt maguk az alkotások által, sokkal inkább értelmezésre, elbeszélésre, magánideológiák mozgósítására inspirál a tárlat, mintegy körülvéve, keretezve is a ráébredés esélyeit újabb interpretációkkal.

Népek, létideológiák, teresedő akaródzások itt a tartalmak, melyek mélységeit nem a felületi kezelés, a visszfény vagy a tagolásba merevedett mozgás veszi körül – inkább az a kultúraelfogási

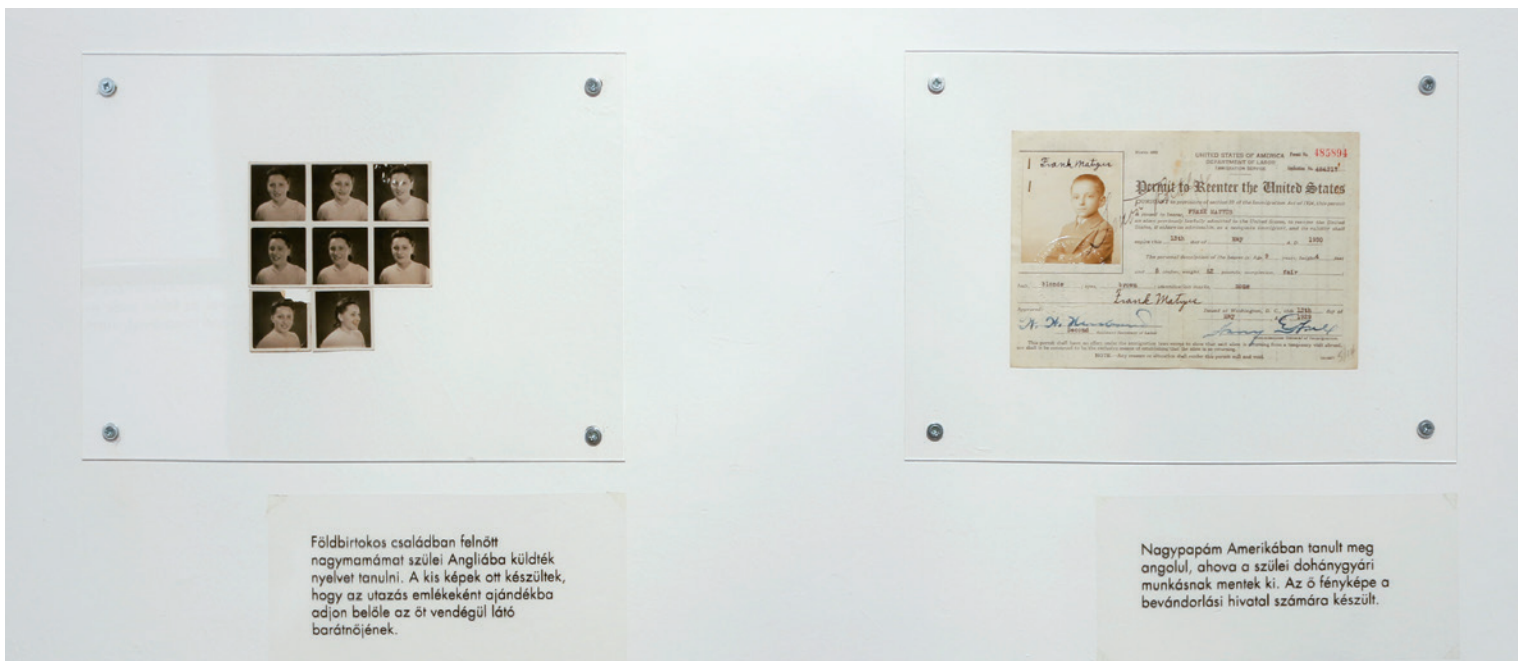
vállalás vagy sugallat, melyet a kultúrakutató antropológusok látnak meg az irányított figyelem tétovásával. Ezt az interpretatív és (Clifford Geertz szavával) „az értelmezés hatalma” révén megképződő kvázi-univerzumot ugyanis korántsem a lenyomatok evidenciái éltetik, sokkal egyértelműbben a szétartó asszociációk rétegei, struktúrái és kérdőjelei. Egyik korábbi (másokkal is) közös projektjük a *Kísérleti Közösség* hívószóval fogant (2013), egyértelműen a művészet önreflexivitásból való kitérésére hangolva, diszkurzív teret konstruálva; a 2011-es *Három kazár* is visszaköszön az ólomkatonák kváziközösségéből. A „politikai nézeteket röviden elemző” 2014-es *Tudjuk milyenek* kiállítási anyag ugyancsak ebbe a közös szótár létrehozásába és hiányába csatolja a tájékozódás eszköztárát, megkockáztatva a szimplának tetsző kommunikatív idiómákat (van-e közös értelmező szótárunk, mit tekintünk üzenetnek, sztereotíp-e a politikai karakterképünk, elfogadók maradjunk-e kapcsolatainkban? stb.) – egyúttal azt a fogalomhatár-együttest is kihívás tárgyává teszik, melyben a közösségi evidenciák épp a rákérdezés révén válnak flexibilissé, épp ezáltal veszik föl a változásra képes-ség készségét, s ekképpen rétegzik belülről is azt a kulturális komplexitást, mely holisztikus igénnyel, de a narrációk alkotó minőségével áll szimbiózisban. Magam a politikai antropológia társadalmi tény-értelmező gesztusával ölelem át ezeket az opuszokat, s fölfedezni képesen állok nyitottan a szimbólumokba sűrűsödő tartalmak értelmezése és megértése előtt.

Az a tarka ellenállás, melybe itt az alkotók belefutnak, nyilván jelen van nemcsak a közlésben, hanem ott lakozik a befogadás oldalán vagy gesztusában is. Az „értelmező közösség” sugallata az, melyet e termék megérzékítenek, avagy a szimpla esélyét kínálják a meg- vagy elértés programjának. Olyan horizont, a *keretezésnek*

BARNA ORSOLYA ÉS PÁLINKÁS BENCE GYÖRGY
Elképzelt rokonság, inside express II., 2015, részlet a kiállításról © Fotók: Eln Ferenc



BARNA ORSOLYA ÉS PÁLINKÁS BENCE GYÖRGY
Elképzelt rokonság, inside express II., 2015, részlet a kiállításról © Fotó: Rosta József



Főbirtokos családban felnőtt nagymamám szülei Angliába küldték nyelvet tanulni. A kis képek ott készültek, hogy az utazás emlékeként ajándékba adjon belőle az öt vendégül látó barátjának.

Nagypapám Amerikában tanult meg angolul, ahova a szülei dohánygyári munkásnak mentek ki. Az ő fényképe a bevándorlási hivatal számára készült.

olyasfajta megoldása ez, melyen belül a megfogható üzenet kerül kisebbségbe, a beleolvasás, átérzés, megfejtés, befogadás pedig főszerpbe. Vagy épp a *relatív kontextus*. Hunfalvy Pál esetében, aki „természet szerint” tárgyalja az országot lakó népeket és történetüket,² akiket „a nyelvnek és a társadalmi létnek” jellemzői alapján taglal, de akiknél az a fontosabb az „anthropologicus” aspektusnál, hogy milyenek mutatják magukat, minthogy (amiképpen írja is 550 oldalas munkája egy fejezetcímében): „Nyelv, társadalom és hit által lesz a nemzet.” Ezzel mintegy alá is támasztja, hogy a haza szó a házból, a magyar nyelvi tartalmak java többsége a származási, eredeti közösség nyelvéből, s így esetünkben a finnek és ugorok szótárából kerül át a történeti tudatba (lásd műve 221 s köv. oldalain a példák lajstromát), ám a 19. század végi kortárs nyelvhasználatba már a legtöbb alkalmazási elv és példa német/európai hatásból jött.

A hazatudat és beszélnyelvi eredetközösség elve az elmúlt százötven évben ugyanakkor nemcsak halványodott, hanem eltérő interpretációk sorával gazdagodott – ennek nyoma a kérdés a kommunikatív entitásokat fölvonultató teremben, mely inkább ébreszt tudományos és hétköznapi kételyt, semmint megerősítene. Az alkotók gesztusa tehát a relativizáláson és asszociáláson alapuló olvasatok sugallása, az „elképzelt rokonság” elvének „inside express”-be ültetése, a viszonylagossá tehető konstruktum kérdőjeles leleplezése – s ez is inkább mint kísérlet érvényesül, a tavalyi *Hősök helye*³ vetítettképes megoldás invokálásával, ezúttal a vérszerződés-parafrázissal.

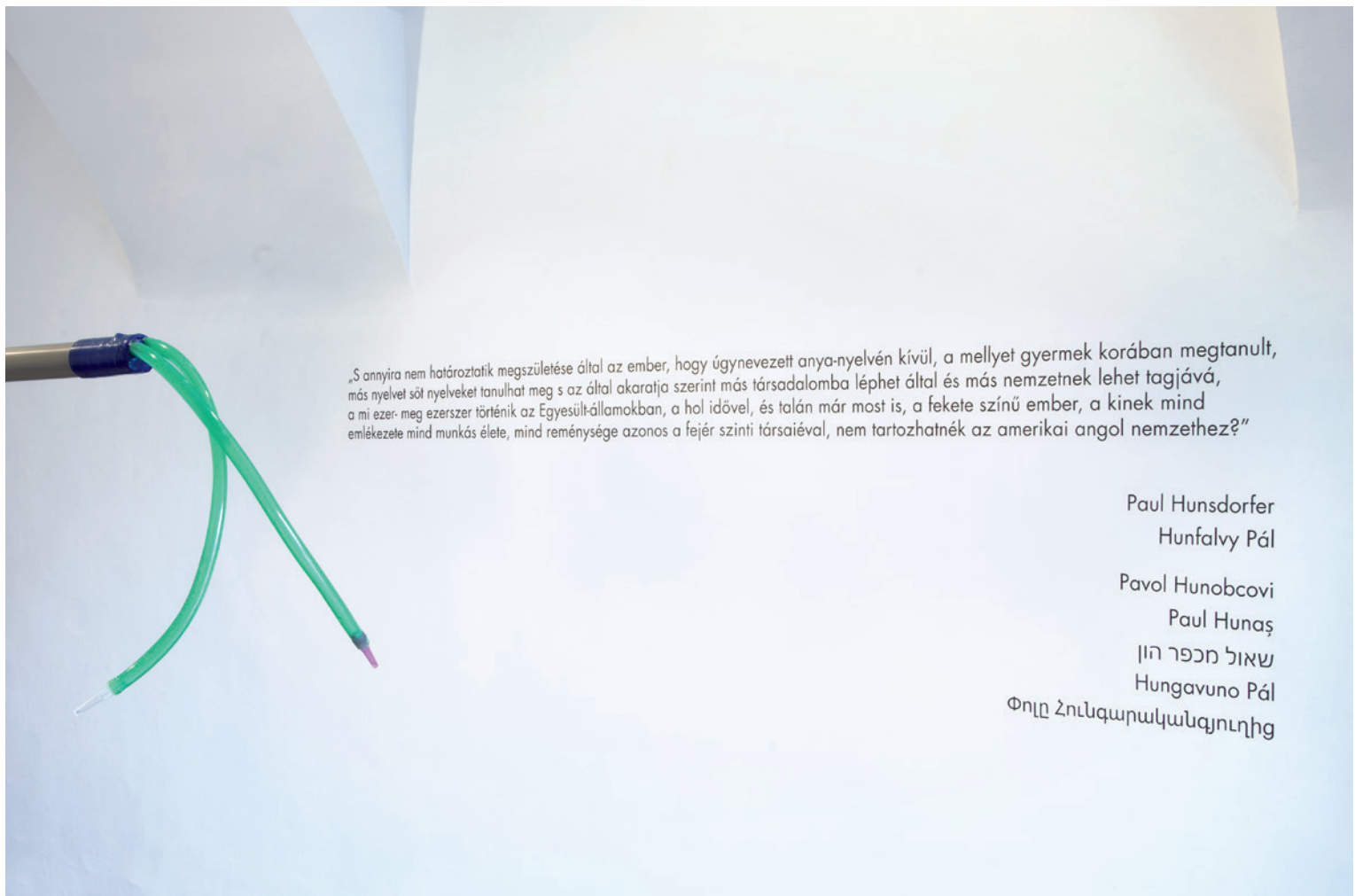
Ez az önreflexió válaszkeresés lehet, nem „muzeális tárgy” funkcióban épít az asszociációkra ébresztő vizuális anyagra. Inkább bennfentes sugallat, rákérdező vagy vitatózó hatás, bizonytalan érintés lett adekvát formája, olyan „nempolitikai politika” megnyilatkozásaképp, amelyben az újraértelmezett talált tárgy, a származási közegekből kiemelt üzenet, a beleérző aktivitást igénylő asszociáció válnak ébresztő hatássá,

2 Lásd: www.fszek.hu/mtda/Hunfalvy-Magyarország_ethnographiaja.pdf
3 <https://www.facebook.com/events/1476635635902747>

BARNA ORSOLYA és PÁLINKÁS BENCE GYÖRGY
Elképzelt rokonság, inside express II., 2015, részletek a kiállításról © Fotók: Eln Ferenc



szinte mindig igényelve az elbeszélő önnön narratíváit is. E megbeszéléshez, át- meg átértelmező találkozáshoz itt és most, no meg a jövőben és a projekt utólagos dokumentációjában vagy emlékezetében is harsány sikert érdemes kívánnunk.





BARNA ORSOLYA és PÁLINKÁS BENCE GYÖRGY
Elképzelt rokonság, inside express II., 2015, részletek a kiállításról © Fotók: Rosta József



Emlékek tava

Budapest Galéria, Budapest
2015. szeptember 18 – október 18.

„A direkt személyesség, az egyes szám első személyű képi narráció itt átfordul többes szám első személybe, nem a konkrét történet a lényeg többé, vagyis nem az, ami vele történt, hanem az, ami mindnyájunkkal.”

A hazai és a nemzetközi kiállítóterek aktuális hívószava egy ideje az emlékezés, amely a legtöbb esetben történelmi, politikai és vallási kontextusban vizsgálja a képzőművészet lehetséges reflexióit. A szentbékai Pegazusból Óbudára érkező *Emlékek tava* című kiállítás² azonban egy igazán örökzöld témát: a Balatont állította az emlékezés fókuszába. A hazai táj konstans részét képező kékeszöldes fluid esszencia, a hungarikum-gyűjtemény azon darabja, amelynek egyetlen cseppje is képes az emlékezés elixírjeként működni. Varázslatának kiszámíthatatlan faktora pedig az a titok, hogy kire, mikor és hogyan hat, hathat és hatott a Balaton folyton alakuló vizuális környezete, időről időre aktualizált nemzeti és nemzetközi propagandája, a generációk óta változatlan part menti kulinária és a dinamikus cserélődő közönség.

1 TÓTH KRISZTINA költő gondolata, amely MOIZER ZSUSZA kiállításának megnyitóján hangzott el. A szöveg-rész nyomtatott változatban az *Emlékek tava* című csoportos kiállítás Moizer Zsuzsa festményét kísérő falszövegében volt olvasható.

2 *Emlékek tava*. Pegazus fogadó, Szentbék, 2015. július 11 – szeptember 6. Kurátorok: BÓDI KINGA, FARKAS ZSÓFIA. Képzőművészek: ANTAL BALÁZS, CZENE MÁRTA, CSÁKY MARIANNE, GRUPPO TÖKMAG, KOVÁCS OLÍVIA, MOIZER ZSUSZA, PÁLYI MÁRK – FISCHER JUDIT, SOÓS KÁROLY – SÁRAI BORBÁLA LUCA, SZABÓ ESZTER, SZÁSZ LILLA, TIBOR ZSOLT, VÉCSEI JÚLIA. Költők: FEHÉR RENÁTÓ, HEVESI JUDIT, SIROKAI MÁTYÁS, SZŐLLŐSSY BALÁZS, ZÁVADA PÉTER

GRUPPO TÖKMAG (KOVÁCS BUDHA TAMÁS, TÁBORI ANDRÁS)
Vegyes apartmanéret, 2015, installáció © Fotó: Rosta József



A hatások értelemzésének újabb színezetet ad, hogy a kiállítás az emlékezés mozaikjait nem elmesélt Plattensee-történetekből építi fel – bár kezdetben nyilvános felhívást is közzétettek a kurátorok –, hanem megélt és megfigyelt hatások alapján létrehozott képzőművészeti és irodalmi reflexiókból. Így férhetnek meg egymással a családi nyaralások pillanatfelvételei és Kádár alakja, a szocializmus emléktárgy-kultúrája és a hazai nyaralásipar társadalomkritikus iróniája, vagy a szubjektív és az objektív közösségi emlékezet valós és fiktív tárgyai. A kurátorok rendezési elvének köszönhetően a kiállítótérben nem csak a különböző aspektusok, hanem az idősíkok is montázsszerűen keverednek egymással.

Csendes kontemplációnk során elsőként a szocializmus esztétikáját és kultúrpolitikáját idéző tárgyhalmazban merülhetünk el. Itt szórakoztató kontrasztot teremt, hogy a kiállított művek között egyaránt szerepel feljavított ready made és régire hajazó vadonatúj tárgy is. A GRUPPO TÖKMAG szerzőpáros *Vegyes apartmanéret* (2015) című installációjának fókuszában a tőlük megszokott kodályi és bartóki motívumkészlet-gyűjtés Balatonra is aktualizálható elemei állnak. Az installáció hangsúlyosabb darabja a szocialista esztétika egyik ismert motívumából, a nagyvárosi művelődési házak és a vidéki kerítések vasrajzainak átköltéséből született, kortárs színűre festett geometrikus léckerítés-kivágat, amelynek az eredetihez hasonlóan elmaradhatatlan része – az ezúttal felirat nélküli – „A kutya harap” figyelmeztetés sötét kutyaprofilja. Ha a tiszta képletű átköltésben szeretnénk némi logikai errort találni, akkor érdemes lenne elgondolkodni azon, hogy a nyaralóövezetek rajzolt kerítésornamentikáin hányszor láthatjuk ezt a táblát feltűnni? Az installáció részeiként a léckerítés színvilágához igazodnak azok a régi-új fajanszok, amelyek a nyaraló enteriőrök sublódra állított, Gorka Livia által tervezett vázáit idézhetik emlékezetünkbe.

A fiktív tóparti apartman-esztétika után a fotográfus SZÁSZ LILLA *Balatonaliga, 8171* (2015) című műltkutató installációjának valós hivatkozásokkal teli, Kádár-kori titkos szentélyébe léphetünk át. Az installációként berendezett tér az egykori balatonaligai pártüdülő mára tökéletesen amortizálódott moziterme, ahol Szász látogatók a földön szétszórva két bizonyító erejű filmlistát talált. Az 1983 júniusára és augusztusára dátumozott oldalakat a MOKÉP speciálisan a pártvezetők számára állította össze azokból a nagyközönség számára betiltott filmekről, amelyeket harminckét évvel ezelőtt az aligai moziban az elvtársak zártkörű szórakoztatására vetítettek. Az installáció a talált listákon keresztül a 3T korszakának ellentmondásos működésére irányítja a figyelmet, és még egy szem- és fültanú visszaemlékezését is integrálta az alkotó. Németh József több mint harminc évig dolgozott

villanyszerelőként a pártüdülőben, Szásszal folytatott beszélgetésében így emlékezett a mozi működésére: „A mozi. A titkos mozi is ebben az épületben volt. Kádár János szerette a filmeket. Minden héten egy estét mozizással töltött Aczél György és néhány más vezető társaságában a Központi Bizottság filmtermében. A filmeket Aczél György és az emberei választották ki. Sok filmet csak néhány kiválasztott elvtárs kedvéért hozattak be Nyugatról, mivel előre tudták, hogy azokat tartalmuk miatt a nagyközönségnek úgysem fogják bemutatni. Néha mi is belenézünk... akkor volt a *Halálfejesek*, meg a *Szelíd motorosok*... A gépészt ismertük, ő mondta mindig, hogy épp mit fognak vetíteni.”³

A Kádár-kor design ajándéktárgyai felett eljárt időre reflektál SOÓS KÁROLY és SÁRAI BORBÁLA LUCA porcelán-szettje. A *Kádárkori hollóházi emléktárgy a siófoki Auróra Hotelből* (2015) címre keresztelt készlet vázájának és tányérjének felületét a korszerűség új fuvallataként a Googlemaps-ről letöltött látképekkel aktualizálták az alkotók.

A következő teremben SZABÓ ESZTER akvarelljeiből és videóiból finom, ám nagyon éles társadalomkritika rajzolódik ki. Az internetről gyűjtött amatőr fotók alapján húsbavágó iróniával megfestett hősök az elmosódott vonalak ellenére nagyon is ismerős figurák: ők a magyar valóság mindennapjainak arctalan kispolgárai, akiket Szabó figyel a metrón, a bevásárlóhelyeken, utazások közben, és sztereotip jegyeiket lekoppintva a felismerhetetlenségig redukáltan művei főszereplőiként ábrázol. Jelen munkáiban⁴ balatoni nyaralóingatlanok hirdetési fotóira festette a korábbi munkáiról már jól ismert figurákat, akikről nehéz eldönteni, hogy épp az ingatlan elhagyása előtt állt költözők, vagy már újonnan beköltözött tulajdonosként birtokolják a teret, melyekben néhol csak sziluettként vannak jelen. Csakúgy, mint ANTAL BALÁZS Balatonkenesén készült sorozatának kontúros nyaralójelenetei. A *Kenesei képek* (2008) című sorozat ceruzarajzain a horizont nélküli terekben úsztatott jelenségek a nyarak olyannyira tipikus attribútumai, mint a sűrűn mintázott szőrf-sort, a napszemüveg, a műanyag szemellenző vagy a vietnami papucs. Néhány rajzon emberi alakok is beúsznak a légtelen képterekbe: egy fürdőruhában füvet nyíró nő, egy zsebre tett kezű, sortos body builder vagy egy Hawaii-ingben unatkozó turista. A szokatlan képkiágatok fókuszában ábrázolt alakok leginkább olyanok, mintha épp nyári tevékenységeik kellős közepén lennének meg őket. Ám az



SZÁSZ LILLA
Balatonaliga, 8171, 2015, installáció © Fotó: Rosta József



ANTAL BALÁZS
Kenesei képek, 2008, ceruza, papír © Fotó: Rosta József

Antal által kiragadott és megrajzolt jelenetek Szabó ábrázolásmódjával ellentétben a legkevésbé sem kritikus színezetűek.

PÁLYI MÁRK és FISCHER JUDIT közös munkája átmenetet képez a szubjektív-objektív, valamint a valós és fiktív emlékezetsíkok között. A *15 éves Luca balatoni naplója 2003-ból* című munka egy kamaszlány viszontagságos szerelmi történetének néhány napját beszéli el a 2000-es évek elejének balatoni környezetében. A kézzel írott napló soraiban a tizenöt éves lány bejegyzései, SMS és e-mail szövegrészletei észrevétlenül keverednek Lányi Hedda (Hedvig) száz évvel korábban, 1906 és 1910 között íródott naplójegyzeteivel. A napló tulajdonosa egyes teleírt oldalakat – vélhetően a kompromittálóakat – később tűzőgéppel összekapcsolta, és az utolsó előtti oldalra Lányi Hedda naplójának egy antikvár példányából származó, hajtincessel teli zsákocskát is beragasztott. Az antikvár példányba „feltehetően a kötet egy olyan olvasója tette bele a tincseket, aki átélte a leírtakat, és azonosult a szerzővel, ezért helyezte el azt Hedda szerelme, Kosztolányi Dide

³ Szász Lilla *Balatonaliga, 8171* című 2015-ös installációjának kísérőszövegéből idézett rész. A beszélgetés Szász Lilla és a pártüdülőben egykor villanyszerelőként dolgozó Németh József között zajlott, és gépelt formátumban az installáció faldokumentáció részleteként volt olvasható.

⁴ Szabó Eszter: *Gyönyörűségek sorozat – Üdülőházas nyaraló*, 2015, fotó, golyóstoll, *Ajándék éjszakák*, 2015, fotó, akvarell, *Kedvezményes pihenés*, 2015, fotó, akvarell

(Dezső) fényképéhez. Luca a hajtincset füves tasakban, augusztusban ragaszthatta a füzetbe, amikor nem írt bejegyzéseket”.⁵

A privát emlékezet, múltfeltárás és identitáskeresés legjobb eszköze a fotó. KOVÁCS OLÍVIA *Mások múltja* című sorozatának redukált színvilágú olaj-vászon képeihez a hetvenes-nyolcvanas években készült amatőr családi fotókat használt alapként.⁶ A Brüsszelben és Budapesten élő CSÁKY MARIANNE fotómontázsainak, síkfilmjeinek és videómunkáinak már hosszú évek óta hivatkozási alapja

5 Pályi Márk – Fischer Judit: *A 15 éves Luca balatoni naplója 2003-ból*, 2015, toll, papír. A füves tasak ötlete és a tűzés kivitelezése: Mécs Miklós.

6 „Három éve kezdtem el fotóval foglalkozni a festészetemben, amikor Édesanyám egyszer csak nekem adta régi családi fényképeit. Mintha azzal, hogy nem nála vannak a képek, mintegy határvonalat húzna a múlt és a jelen között, mintha le akarná zárni a múltat és a feldolgozást másra bízni. A fényképek legnagyobb része az 1970-es, 1980-as években készült, témájukat tekintve teljesen hétköznapiak. A sorozat, amelyben elkezdtem feldolgozni a családi fényképeket, a *Mások múltja* címet kapta. [...] A festmények széle színes, amivel a múltból való kiemelésüket szerettem volna hangsúlyozni, illetve a múlt és jelen határvonalának dilemmáját érzékeltetni.” (Kovács Olívia)



CSÁKY MARIANNE
Jangce 1-2., 2011, síkfilm, üveg © Fotó: Rosta József

Emlékek tava, Budapest Galéria, 2015
Háttérben: TIBOR ZSOLT: kicsit eltűnt, 2015, grafit, akril, olajpasztell, papír; sorry, 2015, szén, akril, akvarell, olajpasztell, papír
Elől: VÉCSEI JÚLIA: ahogy a pillanatok időtlenné váltak, 2014–2015, installáció, hullahopp karika, akvarell és ceruza, papír (részlet)
© Fotó: Eln Ferenc



a családi fotó. Gyakran a szülőktől, nagyszülőktől megörökölt felvételekkel, máskor a saját maga által rögzített képekkel dolgozik. A kiállítás kurátori szövegében olvashatjuk: „Csáky minden művében mélyfúrást végez saját múltjába, saját és rokonai emlékezetébe. Múltjának eseményeihez sokszor olyan alagúton keresztül jut el, amelyben hol jobban, hol kevésbé, hol élesen, hol életlenül szembesül emlékeivel.” A 2011-ben készült *Jangce 1-2*-höz felhasznált fotókban montázsszerűen folyik egymásba a „magyar tenger” és a kínai Jangce vize, s ezen keresztül lírai módon keveredik egymással, az évtizedekkel korábbi közös családi nyaralások és a művész saját kínai útjának emléke. A saját élet, az emlékezet, a test és énkép az alapja MOIZER ZSUZSI akvarell- és olajképeinek is. Festéstechnikájának köszönhetően a valótlanságok örvényében szinte kifürkészhetetlen a határ az álomszerű bizonytalanság és a valóság között. CZENE MÁRTA nagyméretű festményein⁷ a fürdőzés önfeledt vízparti élménye könnyed (ön)iróniával keveredik. A fürdőruhában megfestett nőalak napszemüvegének foncsorozott felületéről Ingres 1863-as *Törökfürdőjének látványa* tükröződik vissza. A „kép a képben” szerkezet által utalásszerűen villan fel az a festészeti és művészettörténeti referenciatartomány, amellyel a szemlélőnek is illik tudatában lennie.

VÉCSEI JÚLIA és TIBOR ZSOLT munkái esnek a legtávolabb a balatoni nyarak figuratív és narratív bemutatásától. Vécsei fa hullahopp karikákból épített installációjában a nagyanyjánál töltött nyarak végtelensége absztrahálódik⁸ a művész kedvenc gyermekkori elfoglaltságának tárgyában. Tibor Zsolt két akvarellje a végtelenségig minimalizálja a mondanivalót. A festett foltokból, gesztusszerű firkákból, írott szavakból komponált képfelülethez végtelen számú értelmezés kapcsolódhat, és csupán a „sorry” feliratú, vízből kiugró hal jelöli ki a néző valós helyzetét.

A kiállítás utolsó termét elhagyva a galéria felső szintjének folyosójára jutunk, ahol a kurátorpáros életének Balatonhoz kötődő emlékeiből összeállított tablókon kívül GYÖRGY GABRIELLA *Balatonszéplak* című videóit láthatjuk, és a kiállításához kapcsolódó irodalmi szövegeket olvashatunk. Személyes kedvencem a tikkasztó nyárban Balatonra igyekvők kollektív tudatát a MÁV bőrüléseinek szagán keresztül megidéző SZŐLLŐSSY BALÁZS.

7 Czene Márta: *Ezzel szemben*, 2011, akril, olaj, farost, Völgyi-Skonda Kortárs Gyűjtemény

8 „Nyaraimat nagyanyám Balaton közeli házában töltöttem gyerekkoromban. A két-három hónap végtelenségnek tűnt, ahogy az ég is felettünk: órákig néztem, és minden olyan távoli, elérhetetlen volt. Ahogy éjjel is a kitért ablakok mellett a befoghatatlan ég a csillagokkal apróvá tett. Mintha minden nap ismételte volna önmagát. Egyik kedvenc időöltésem a hullahoppkarikázás volt, vagy a forgás, legurulás egy dombról. Mind ismételt mozgás. Ahogy az események, helyszínek is szüntelenül ismétlődnek életünk során – akarva, akaratlanul.” (Vécsei Júlia)

Felnyitja a szemet, de rögtön ki is szúrja

Gyórfy Lászlóval beszélget Sirbik Attila

☉ **Sirbik Attila:** *Figuráid mintha nem tudnának megszületni, mintha egy folyamatos vajúdas kimerevített pillanatait látnánk. Alkotásaidban emellett ott van a jóslás aktusa, egyfajta előrevetítés, mint legújabb tárlatod¹ címében is. A lehetséges jövő képének felmutatása nem egy konkrét és megfogható valóságra utal, hanem egyfajta lelki erőterre, egy behatárolt, ugyanakkor számos asszociációval operáló vizuális palettára. A behatároltságot olyan erőteljes érzelmek alakítják, mint a félelem, a kíváncsiság, a vágy, az erőszak és mindezek következményei.*

¹ Gyórfy László: *Balhüvelykem bizsereg, gonosz lélek közeleg*. Várfok Galéria, Budapest, 2015. szeptember 4 – október 3.



GYÓRFFY LÁSZLÓ
7 fej 10 szarv 9 szem
XVI, 2015, rézkarc,
papír, 220×166 mm

Alkotásaid amorf lényei egyszerre követnek és szenvednek el dolgokat. Kik ezek az ellentmondásos hordozó alakok, ezek az amorf lények? Elcsíphetjük őket, közelebb kerülhetünk hozzájuk sajátos alkotói módszered mentén?

☉ **Gyórfy László:** *A Balhüvelykem bizsereg, gonosz lélek közeleg* című Várfok Galériában bemutatott kiállítás legtöbb figurájára igaz, amit mondasz – különösen a szobrokra –, bár nem lehet eldönteni, hogy a születésük vagy éppen a megszűnésük pillanatában vergődnek ezek a figurák: azt hiszem, e kettő számomra az alkotás szempontjából ugyanaz. E gyakran ábrázolás és absztrakció határán billegő formátlanság annak a hibrid esztétikának a része, ami mindig is az érdeklődésem fókuszában helyezkedett el. A zárt és rögzített identitás ideájával szemben ezek az egyszerre leegyszerűsített stilizált és burjánzó kerámiafejek a folyamatos átalakulás állapotában vannak: a *Facefuck VIII.* (2015) már kiégetett stációját visszafestettem a nedves fazekasagyag színére, ami a szimuláción túl az átmeneti állapot konzerválásával, egy soha el nem készülő munka illúziójával kecsegtet. Ez az alkotás befejezésének fóbijájától vezérelt *performativitás* a festmények installálásában is jelen van, hiszen a kiállítótér fala helyett patinás festőállványokra helyeztem őket – ebből következően a munkáim ideje a folyamatos jelen: nem rendelkeznek érdemleges koncepcióval a jövőt illetően. A hibriditás lényege az is, hogy szeretem átlépni a dichotómiák közti határokat: a világvégével foglalkozó rézkarcok vagy a *Fekete szivárvány / A féreg beiktatása* (2015) festményciklus teremtéstörténete akár fel is cserélhető, hiszen a 9/11 az egyik képen már több millió évvel ezelőtt megtörtént: egy olyan transzhistorikus dramaturgia érdekelt, amelynek az ember nem központja. Ilyen értelemben ezek a lények, vagy jobban mondva mutáns organizmusok csak nyomokban vagy esetlenül hasonlítanak az emberi arcra, alakra; pozíciójuk merőben parodisztikus. A *method acting*² eltávolítja a munkámat a művészi ego romantikus tradíciójától, miközben groteszkül baljós atmoszférát teremt. Ebben része van a szobrokon és grafikákon emblémaként megjelenő szimbólumoknak is, amelyek nem segítenek a gonosz detektálásában, hiszen nem tudhatjuk, hogy az egy pentagram vagy smiley alatt bújik meg éppen, olyan hatást keltve, mintha egy pszichotikus entitás produkciójaként vagy akár *magától* született volna meg a tárlat – ha a dialektikám homályosnak tűnne, akkor az azt jelenti, hogy még karakterben vagyok.

☉ **SA:** *A kiállítás részét képezi az a rézkarc-sorozat, amely a bibliai próféciát a horroresztétika jegyeivel mossa össze. A „szenvedések által*

² Az a technika, melynek révén a színész belehelyezkedik az általa játszott karakter gondolataiba, személyiségébe, annak élethű megformálása érdekében.



GYÖRFFY LÁSZLÓ
Balhüvelykem bizsereg, gonosz lélek közeleg, Várfok Galéria, 2015, kiállítási enteriőr
(A Fekete szívárvány / A féreg beiktatása, 2015, festményciklus)

elérni a dicsőséget” parafrázis a legtöbb esetben a hit és a bizonytalanság egymásba kapaszkodó kettőssége révén a vértanúságban nyer értelmet, a hit perspektívájában. Rézkarcaid megmutatják a hit és bizonytalanság egymásnak feszülését? Vagy nincs értelme és jelentősége az ilyen kettősségeknek?

☉ **GYL:** A *7 fej 10 szarv 9 szem* című rézkarc-sorozat csak keretnek használja a *Jelenések könyvét*, kapcsolata a szöveggel inkább elliptikus – ilyen értelemben nem foglalkozik a hit kérdésével, még a vallással sem igazán. A mártíromság művészi programja sem az én asztalom – ha valami hiányzik a rézkarcaimból, az a pátoasz. Már *A hét főbűn* (2010–2012) kapcsán is inkább egyfajta felvilágosodás előtti, mocsaras, pszeudo-középkori karakter megteremtése izgatott a kereszténység metafizikája nélkül: egy tébolyultságig megszállott rajzoló obskúrus pozíciója, akinek kinyilatkoztatása annyira infantilis és inkoherens, hogy nem lehet rajta számon kérni semmilyen hittételt.

Az Apokalipszissel kapcsolatban inkább a kulturális sztereotípiák érdekelnek, a vizuális kódok kisajátítása és torzulása: a rézkarc zombifikált médiuma már önmagában összenyit bizonyos művészettörténeti horizontokat – nem véletlen a James Ensor rézkarc (*A katedrális*, 1886) feldolgozása sem –, amelybe beleíródnak a Biblia által felkínált eszkatologikus hagyomány mentén különböző filmes és irodalmi kódok, a zombi-apokalipszistól a testrablós invázió át a Lovecraftig, vagy épp Bartók Imre trilógiájáig.³

Az általad is említett horror mindig kényszeres nevetéssel párosul, ahogy Julia Kristeva írta Céline kapcsán: „A nevető apokalipszis egy isten nélküli apokalipszis, a transzcendencia összeomlásának fekete miszticizmusa.” A rézkarc technika révén, vagyis a kép és az írás tükrözése során amúgy is feldarabolódik a jelentés: erre játszottam rá, amikor fordítva olvasható egy nyomaton az *Ördögűzőre* is utaló sor: „Légjő a nevem, mert sokan vagyunk.” A sokaság, a megsokszorozás

a kulturális mutációk kontextusában is lényeges, és ennek a hibrid sokmagvúságnak nincs kiténtett igazsága – megfér egymás mellett Nietzsche *Antikrisztusa* vagy egy Joseph Conrad-idézet, játék az Apokalipszis szó anagrammájával stb. –, olyan reveláció ez, amely felnyitja a szemet, de rögtön ki is szúrja.

☉ **SA:** *A hit a remélt dolgok biztosítéka, a nem látható dolgok bizonyítéka, a testen túl van, a testen mint anyagon kívül. Számodra mit jelent ez a testen, az anyagiságon túli dimenzió?*

☉ **GYL:** Rettegek az anyagiságon túli dimenziótól – bár a nyelvnek is van anyagtalansági dimenziója, ám az idegrendszer kelti életre, mely nem örökéletű: az anyagon túli világ leírására szolgáló metaforáink szépek, de nem segítenek azon, hogy egyszer mindenki meghal. Hogy visszakanyarítsam a diskurzust a képzőművészethez, munkáim alapvetően a testbe vetettség élményére reflektálnak a művészetre rakódott idealizmus nélkül, amelynek jól megágyazott a Bataille-féle *alantas materializmus*, a fent és a lent hierarchiájának felszámolásával: ez alapján a bronz mint médium inherensen nem rendelkezik nagyobb esztétikai értékkel, mint mondjuk a takony.

☉ **SA:** *Alkotásaid a humanista testszemlélet, a natura humana kritikáját fogalmazzák meg. Teszik ezt igen ironikus és parodisztikus módon. Ugyanakkor az általad megjelenített*

³ Bartók Imre: *A patkány éve*, 2013; *A nyúl éve*, 2014; *A kecske éve*, 2015 (Libri Könyvkiadó, Budapest)

test-kivetülések szélsőséges módon, szinte kizárólag csakis a szenvedést reprezentálják. Mennyire tartod fontosnak ebben a posztumán kavalkádban az önkorlátozás lehetőségét?

✘ **GYL:** Nem értek egyet azzal, hogy a munkám kizárólag a szenvedést reprezentálja: még a legkegyetlenebb ábrázolás tekintetében is elválaszthatatlanok a humortól, még ha az sötét humor is. Soha nem érdekelt a fájdalom steril és higiénikus elszigetelése – a nevetés olyan eruptív erő, ami szétöri ezeket a határokat és segít a túlélésben. Az atombombafelhőt mintázó kerámiámnak (*Pleasure Principle*, 2015) nincs köze Hiroshima tragédiájához, hanem egy ánuossal rendelkező organikus fétistárgy, amely intim mérete miatt az éjjeliszekrényre kívánczik, hogy őrizze az álmunkat – minden hotelszobába szükséges lenne ebből egy példány. A rozsdás fémalkatrészekből, hulladékfából és műpéniszből épített festővászon-penetráló konstrukcióban (*Bad Biology: Acheiving and Undermining Dysfunction*, 2015) orgiasztikus barkácsolással növekszik a korábbi szado-mazo absztrakt festményeim büntető szögeinek és csavarjainak játéka – a nemi szervre redukálódott ember (mint ennek a bonyolult és kiismerhetetlen statikus szerkezetnek a csúcса) csak arra képes, hogy átszakítsa a vásznat, megalkotva saját „gyorsportréját”. Az egész gondosan felépített munka és az aprólékos igyekezet eredménye a működésképtelenség, amelyben az a legviccesebb, hogy ez a korrodált mechanizmus a roncsolás esztétikája által mindenkit lenyűgöz – úgy tűnik, arra vagyunk kárthatva, hogy még a leggorombább művekben is élvezetet találjunk.

✘ **SA:** Véleményed szerint hol húzódik az a határ, ahol az embernek még joga van beavatkozni a természeti és kulturális evolúció eredményeként kialakult emberi természetbe?

✘ **GYL:** Értelmetlen lenne ilyen határt húzni, ha elfogadjuk, hogy az emberi természet természetes és mesterséges együttthatók következménye – fatalista vagyok ebből a szempontból, de az evolúcióval szemben bizalmatlanságot érzek, nem szeretem fetisizálni a (technológiai) fejlődést. Virilio szerint a progresszió éltetői az óriásnövény igézetében élő törpék gyanús bandája, akik egy tudományosan naiv világszemlélet reményét keltik.

✘ **SA:** Mennyiben inspirálnak külső hatások, kutatási eredmények, különféle filozófiák – vagy éppen a pszicho-szci-fi, a génebézészet, a farmakológiai kísérletek?

✘ **GYL:** Intenzíven inspirál mindaz – ha nem is közvetlenül –, amit felsoroltál, kiemelve talán a filozófiát. Legutóbb Félix Guattari *Chaosmosis*⁴-át kezdtem el olvasni – de jó lenne amúgy is

4 Félix Guattari: *Chaosmosis – An Ethico-Aesthetic Paradigm*, 1992 (a szerző utolsó könyve)

dinamizálni egy kicsit a disszertációval kapcsolatos teendőimet, ugyanis most ért véget a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karán a doktori képzésem, ahol az egész kiállítást mestermunkának jelöltem meg. De ha már szóba jött a kutatás: részt veszek közreműködőként, szerzőként a *Technologie und das Unheimliche*⁵ projektben: a tavaly megjelent második, *Dinosaurs* szám azt járja körül, hogy a kultúrtörténet humanista felfogása szerint az emberi kultúra megalapozója az antik művelődés és emberkép, ugyanakkor ha ezt a történetet egy posztumán perspektívából kódoljuk újra, akkor a görögöket leváltják a dinoszauruszok. Ebben a szellemben készítettem el a kiadvány számára Jake Chapman esszéjének (*Explaining Christians to dinosaurs*) preparált és átfirkált változatát, amihez kapcsolódik a Várfokos kiállítás egyik festménye is (*Prehisztorikus libidó*, 2015). Ezen a képen az ember elkerülhetetlen bukása mellett nyomokban megjelenik az a forgatókönyv, hogy az őshüllők egy sikeresebb történet protagonistái lehetnének, úgyhogy komoly lehetőséget látok a dinoszaurusz-tojásból nyert összejtek klónozásában, amely azt hiszem, hosszú idő óta talán a legoptimistább gondolatom.

5 A *T+U* egy berlini székhelyű, angol nyelvű kultúraelméleti kiadvány, melynek szerkesztői Fridvalszki Márk, Miklósvölgyi Zsolt és Nemes Z. Márió. A fanzine célja a technológia és a conditio humana kölcsönös provokációnak vizsgálata. <http://www.technologieunddasunheimliche.com/>



GYÖRFFY LÁSZLÓ
Bad Biology: Acheiving and Undermining Dysfunction, 2015
fa, fém, műpénisz, vászon, akril, olaj, 45,5×77×50 cm



GYÖRFFY LÁSZLÓ
Facefuck VI, 2014, kerámia, olaj, 18,4×20,5×22,3 cm

Elméleti szemléltetés

Szörényi Beatrix: *Szuperpozíció*

Trapéz Galéria, Budapest
2015. szeptember 11 – október 15.

A XVII. század tudományos gondolkodói, filozófusai tartották magukat ahhoz a véleményhez, hogy a tudomány – mint a megismerés, a tudás elsajátításához szükséges eszköz – a művészet elé helyezendő. Érvelésük szerint míg az egyik mérhető, adatokkal bizonyítható elemekből építkezve igyekeznek meghatározni a minket körülvevő mikro- és makrovilágot, addig a másik szenzuális tapasztalás útján próbál hasonló következtetésekig eljutni, amelyet viszont a kor felfogása szerint valótlanak és megbízhatatlannak ítélt meg. Érdekes módon a felvilágosodás két filozófiai irányzata – a racionalizmus és az empirizmus – hasonlóképpen jeleníti meg ezt a szembenállást: a racionalista gondolkodás szerint a világ működése matematikai módszerekkel leírható, míg az empirizmus a megfigyelést tartotta elsődlegesnek, amiből aztán levonhatja következtetéseit. „De még így is van különbség: mert a szem éppen úgy biztosít minket tárgyaink igazságáról, mint a szaglás vagy a hallás; ellenben se képzeletünk, se érzékeink nem tudnak bennünket bármiről is biztosakká tenni, ha az értelem nem jó segítségükre.” „[...] minden ideánk forrása a tapasztalat: az egyszerű ideáké közvetlenül, hisz ezek a tapasztalatból származnak, az összetetteké közvetve, hiszen a tapasztalat szolgáltatja az összetett ideák »alapanyagát«. Az egyszerű ideák közvetlen észleletek: érzetek

1 René Descartes, francia filozófus (1596–1650): *Értekezés a módszerről* (1637) Leyden

SZÖRÉNYI BEATRIX
Paraván (Paravan), 2015, gipszkarton © Fotó: Surányi Miklós



(egy tapintásérzet, egy hőérzet, egy színérzet stb.) és introspektív megfigyelések (egy észlelés-aktus tudata, egy akarati aktus tudata stb.).”² A tudományba vetett hit azonban mindkét irányzat közös tulajdonsága.

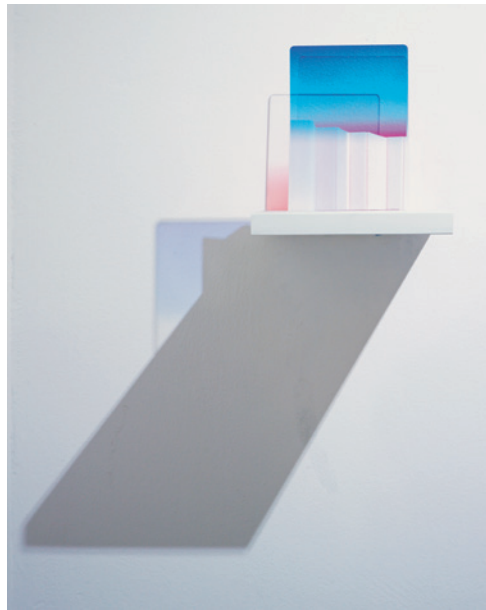
Akad olyan helyzet a tudományos kutatás során, amikor egy elmélet felállításakor nem áll, vagy hosszú ideig nem állhat rendelkezésre semmilyen eszköz egy-egy vizsgált cél bizonyítására. Lássunk erre egy példát. Létezik az elméleti fizikában egy feltevés. Eszerint el kell képzelnünk egy cipősdoboz méretű dobozt, amelyik teljesen üres, majd ebben el kell helyeznünk egy elektront. A kvantumfizikai értelmezés szerint az elektron hullámfüggvénye betölti az egész dobozt, így a belsejének bármely pontjában ugyanakkora valószínűséggel találjuk meg az elektront, mert annak helyzete – mivel kvantumfizikai objektum – nem adott. Ezek után gondolatban csúsztassunk be a dobozba pontosan a közepén egy az oldalfalakra merőleges elválasztófalat! Azt hihetnénk, hogy ilyenkor az elektron vagy a doboz egyik, vagy másik felébe kerül, de nem ez a helyzet, hiszen nem egy parányi golyó pattog ide-oda a doboz belsejében: az elektron hullámfüggvénye továbbra is betölti a doboz mindkét felét. Ebben a helyzetben, ha bepillantánk a dobozba, azonos valószínűséggel találhánk meg az elektront a fal mindkét oldalán. Képzeljük el, hogy a dobozt ténylegesen kettéválasztjuk és eltávolítjuk egymástól. Az értelmezés szerint az elektron hullámfüggvénye továbbra is egyenlő mértékben tölti ki a két fél dobozt, nem számít, mennyire távol viszszük őket egymástól. A hullámfüggvény csak akkor omlik össze, és az elektron akkor válik egy pontba lokalizálttá, amikor valóban belenézünk az egyik fél dobozba. Nem számít, melyikbe nézünk, mivel a dobozban eredetileg csak egyetlenegy elektron volt, ezért bármilyen külső hatás, így például a megpillantáshoz szükséges fény részecskéi, a fotonok is befolyással vannak rá, ami a hullámfüggvény azonnali megszűnését váltják ki az adott fél dobozban. A kvantumfizika ezt a gyakorlatban nehezen bizonyítható elméletet nevezi *szuperpozíciónak*.

SZÖRÉNYI BEATRIX Trapéz Galériában megrendezett kiállításának címe: *Szuperpozíció*. Ha a kvantumfizika fogalmi köréből indulunk ki – ezzel állítjuk párhuzamba –, akkor a címválasztás egyfajta abszolút értelemben vett jelenlétre utalhat. A művek fizikai valójukban, illetve fogalmi szinten kapcsolódnak egymáshoz, hasonlóképpen kitöltve a rendelkezésükre álló teret, mint annak a bizonyos elektronnak a hullámfüggvénye. A kiállítótérben elhelyezett installációk, a falakon rögzített objektumok a vizsgálandó tárgyai és eszközei is egyben. A kiállításra érkező néző

2 John Locke, angol filozófus (1632 – 1704): *Értekezés az emberi értelemről* (1683) London



SZÖRÉNYI BEATRIX
Függelékek (Por és Hamu) / Appendices (Dust and Ashes), 2015, vegyes technika © Fotók: Surányi Miklós



SZÖRÉNYI BEATRIX
Felület (Surface), 2015, fa, fém, átmenetes szűrő, polisztirol



SZÖRÉNYI BEATRIX
Előtérben: Terepszimuláció (Landscape simulation), 2015
fa, viasz, vezeték, tápegység, drót, üveg, csont, parafa

tevékeny részesévé válik az alkotási folyamatnak, ő az, aki jelenlétével alakítja a műveket, illetve egy esetben aktivitásától függően akár be is fejezi azt. Ez leginkább a múzeumi tárlóban elhelyezett tárgyra igaz, ahol egy csontot láthatunk, amelyet az egymásra rétegzett méhviasz táblák különös domborzatként ölelnek körül. Amint a térben elhelyezett mozgásérzékelő „észreveszi” a látogatót, bekapcsol a tárlóban elrejtett fűtés és felmelegíti a méhviaszt, amitől – mintha csak egy természeti jelenséget látnánk felgyorsítva – átrendeződnének a domborzati viszonyok, a viasz pedig szép lassan beszívárog a csontba.

A múzeumi vitrin, a tárló a bemutatás olyan eszköze, amely alapesetben egy zárt objektum: feladata megvédeni a benne elhelyezett tárgyat, kizárva ezzel minden interakciót a mű és a befogadó között. Látszólag itt sem más a helyzet, hiszen nem biztos, hogy a néző rögtön szembesül azzal, hogy pusztán a személyes érdeklődésének mozgási energiává transzformálása révén megváltoztatja a kiállított mű aktuális állapotát. A folyamat emlékeztethet egy laboratóriumi modellkísérlethez; itt is lehetne becsléseket, számításokat végezni, hogy miként változik meg az elhelyezett műtárgy a kiállítás végére, azonban ez nem jósolható meg teljes biztonsággal, hiszen nem lehet előre pontosan meghatározni a látogatók számát és a térben való mozgásukat. (Van még egy tárgy, amelyről még inkább laboratóriumi környezetre asszociálhatunk: két egymásba illesztett Petri-csésze. A két tárgy itt úgy forrt egymásba, hogy egyszerre látható bennük egy közös halmaz, mely mindkét tárgy részét képezi és egy-egy saját egység is. Ez egyrészt utal a kvantumfizikai elméletre, másrészt emlékeztet a másik teremben elhelyezett light-boxra, amelyen egy színekör, a színkeverés fizikai szemléltető eszközét látjuk.) Az elkülönítés, lezárás és

az azzal párhuzamos lehetőség a vizsgálódásra és analízisra a kiállítás minden elemében megjelenik, ez az, amivel a néző szembesül, amikor bejárja a számára kijelölt útvonalat.

A klasszikus bemutatási mód, a múzeumi tárggyá való átlényegítés még egy érdekes kérdést felvet. Addig, amíg egy művész adott esetben bekalkulálhatja az általa készített műbe az idő múlásával történő változását, alakulását, magyarul az időt is az alkotás egyik elemének tekintheti, addig a múzeum mint a tárgyi emlékek őrzője az átvétel – leltárba vétel – pillanatában fennálló fizikai állapotot hivatott a lehető leghosszabb ideig fenntartani. Ilyenkor nehéz eldönteni, hogy kell-e, és ha igen, akkor mikor, restaurálni egy ilyen művet, illetve, hogy ha ennek okán hoznánk a műtárgyhoz, nem változik-e az meg visszavonhatatlanul.

A múzeumi környezet, a klasszikus kiállítási szituáció egy kitüntetett, s egyben távolságtartó helyzetet teremt. Itt különösen tetten érhető ez, amikor egy olyan paraván állja utunkat, amelynek résein kukkanthatunk csak be; éppen csak láttatni engedi, de nem enged közel a tárgyhoz, amely egy kétfázisú – lentikuláris – rajz a falon. A látvány amúgy egy talált, kifakult grafika: felnagyított képeslap egy csendes, békés városi parkról. Ha figyelmesen nézzük, akkor felfedezhetjük a két fázis közötti egyetlen különbséget: az egyik nézetén megjelenik egy szívárvány, amely egyes kultúr- és vallástörténeti értelmezések szerint az elfogadás, vagy éppen az összekötés – a szövetség – szimbóluma lehet. A sarokban egy üresen álló szék, egy teremőr széke – olyan, mintha a paravánt ő állította volna, hogy addig is távol tartsa a nézőt a kiállított műtárgytól, amíg vissza nem tér ismét.

Jól látszik, hogy a kontextus hatására miként válhat egy rajzból, grafikából, egészen pontosan egy kollázsból objekt. Az, hogy a rajz nem pusztán vonalak összessége lehet egy papír, vagy más hordozó felületén, arra számtalan példa sorakoztatható fel Szörényi művészetében, akinél mindig nagyon erős a kontextualizálás szándéka. Olyan helyzeteket teremt, amelyek során szélesebbre nyitja az értelmezés keretét, ezzel pedig mindig egy egyedi narratíva, egy-egy új történet születik. Egyszerű eszközökkel billenti ki a „megszokott” helyzetéből a rajzot, mint kiállításra kerülő műtárgyat. Ezt a gesztust mindig az adott térre vonatkoztatva lépi meg. Erre jó példa lehet a Trafó Galériában bemutatott *Felületi menedék / Refuge int he Surface*³ című műve, ahol a sorba rendezett rajzokat – amelyek egy-egy építészeti vagy történelmi utalást megjelenítve követték egymást – egy nagyon egyszerű, de egyben nagyon hangsúlyos építészeti elemmel, egy frízzel rögzítette a falra. Itt több szempontból is sikerült a nézőt egy más típusú befogadásra rábírn. Először is a fríz nem a mennyezet vagy fal felső részén futott körbe, hanem szem-

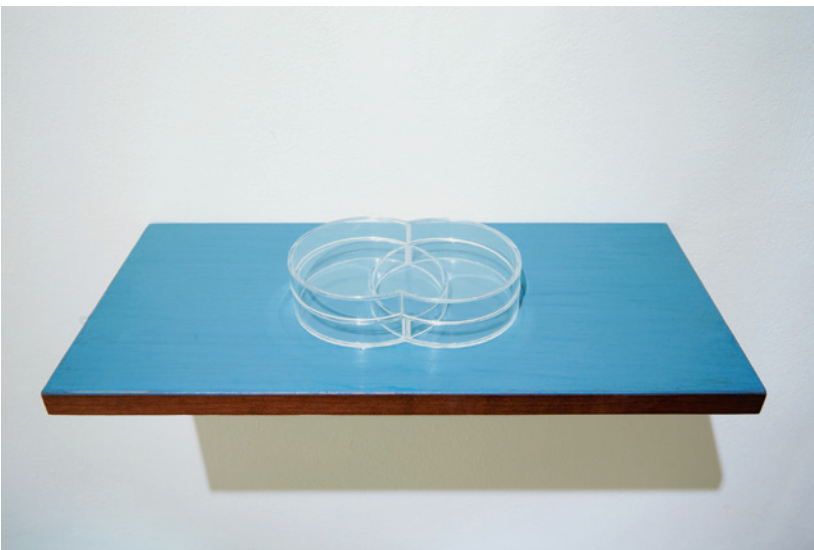
3 Nyomvonal – Szörényi Beatrix és Tibor Zsolt kiállítása, Trafó Galéria, Budapest, 2013. február 8 – március 24.



SZÖRÉNYI BEATRIX
Terepszimuláció
(Landscape simulation)
2015, fa, viasz,
vezeték, tápegység,
drót, üveg, csont,
parafo (részlet)
© Fotó: Surányi
Miklós



SZÖRÉNYI BEATRIX
Szintézis (Synthesis),
2015, led, plexi,
vezeték, nyomtat,
70×100×15 cm
© Fotó: Surányi
Miklós



SZÖRÉNYI BEATRIX
Zárvány (Inclusion)
2015, plexi
© Fotó: Surányi
Miklós

magasság alatt lett rögzítve. Ezzel sikerült rávennie a kiállítás látogatóját, hogy egy vezetett útvonalon – amit ez a körbefutó építészeti elem jelölt ki számára –, közel hajolva a rajzokhoz nézze végig, illetve értelmezze a műve(ke)t. Ezzel az installációs technikával láthatóan másképpen lehet bevonni és az alkotás, a mű részévé tenni a kiállítóteret, mintha „csak úgy” felkerültek volna falra.

Az ezen a kiállításon megjelenő egyik, rajzi eszközökkel készült mű ehhez képest épp ellentétes helyzetben jelenik meg; ahogy már utaltam rá, az itt alkalmazott építészeti elem, a paravánfal inkább eltávolítja a műtől a nézőt. A másik grafikai alkotás is távolságot tart a nézőtől, de ennek inkább az az oka, hogy ez talán a kiállítás legzavarbaejtőbb műve. Első ránézésre nehezen eldönthető, hogy a kollázs központi elemeként elhelyezett fekete-fehér fotón – egy újságkivágatról van szó – mit is látunk valójában. Keresztelést? Áldozati szertartást? Vagy egy születés utáni pillanatot? Persze, ha csak egy kicsit is tüzetesebben megnézzük a felvételt, akkor ezek a felvételek, feltételezések rögtön abszurdá válnak, hiszen a képen látható férfi – látszólag – egy halott csecsemőt tart a kezében. A kép valójában egy dokumentumfotó, amelyen egy Pompeii feltárása során előkerült gyermektest gipsszel kiöntött lenyomatát tartja fel, mutatja be egy archeológus. Ezt a nem könnyen befogadható látványt azonban sikerül feloldani egy másik kollázs-elemmel, egy rajzfilmből kiemelt képkockával, amelyen a főhős minden energiáját és erejét bevetve igyekszik tökéletes tisztaságot és rendet teremteni a közvetlen környezetében.

Szörényi Beatrix nemcsak itt a Trapéz Galéria terében vesz fel „szuperpozíciót”, hanem a művészeti praxisában, a többnyelvűség eszközkészletével is igyekszik ezt megtenni. Meglehetősen széles terepet tud bejárni ezáltal, hiszen a három nyelv – a magyar, a német és az angol – elég nagy mozgásteret biztosít neki. Ez azt is lehetővé teszi számára, hogy a magyart, annak rendkívüli nyelvi gazdasága miatt egyfajta alapanyagként használja fel. Ilyenkor a választott témát leíró kifejezések, a jelentéstartalmak sokasága, a „szókincs” alkalmas arra, hogy segítségével be lehessen tölteni a fogalmi teret, de arra is, hogy határozott szembeállítások jöjjenek létre. Ez – a nyelvek közötti átjárás – tulajdonképpen a fordítás folyamata. Csakhogy esetében ez nem egy egyszerű kétirányú útvonal. Kihasználva a „fordítás” jelentéstartalmát lehetősége van nézőpontot, pozíciót váltani. „A fordítás kifejezés magyarul nekem inkább arra utal, hogy ugyanarról van szó, csak egyet fordítani kell rajta. Tetszik nekem ez az egyszerű fizikai tett, amire utal, valamit elfordítok, más pozícióba kerültem hozzá képest, valahogy megváltozott, mert már máshogyan vagy máshonnan látom. Ezt a művészetben is szeretem és sajátomban is törekszem erre, hogy valamit el-, le-, kifordítsak ahhoz, hogy utána máshogyan tudjam látni, értelmezni, kezelni.”⁴ Az egymásba kapcsolódás, keveredés – de nem feloldódás – a kiállítás egyik vezérfonala. „Nincs tiszta állapot, csak kevert színek.”

4 Idézet a művész leveléből.

A politikai elbeszélés Boros Viola műveiben*

„Az ember képtelen arra, hogy ne kommunikáljon” – azt gondolom, Watzlawick Paul egyszerű mondata nem kérdőjelezhető meg. Az ember szociális lény, társaságban él a többi emberrel, kommunikációban.

De mi köze van ennek a politikához? Nos, remélem, sejtik, hogy mire akarok politológusként kilyukadni: az efféle kommunikáció politika. Politika nem csak a mindennapi színház a tévében, az újságokban és az interneten, amely a nyilvánosság színpadán zajlik. A politika nem más, mint az a mód, ahogyan az emberek a saját dolgaikat rendezik. Innen nézve minden ember a politika alanya is egyben. És ahogy Beuys mondta, minden ember művész is.



* Boros Viola:
Future Lab / Jövő labor. Csikász Galéria (Veszprémi Művészetek Háza Csikász Galériája), Veszprém, 2015.
április 11 – június 6.

BOROS VIOLA
Sweet sixteen,
2012, textil, olaj,
akril, vászon,
180×115 cm
© Fotó: Reidl
Mónika

Az ember tehát: kommunikál, a politika alanya és művész. Ez első pillantásra talán túl általánosnak tűnik ahhoz, hogy valami lényegit le tudnánk vezetni ezekből a jellemzőkből. És mégis: naponta ott állunk e háromszögben. Talán nem világos számunkra, nem is tetszik, sőt, tiltakozunk ellene – mégsem tudunk kilépni belőle. És ami általánosságban érvényes az emberre, egy művészre még inkább.

BOROS VIOLA művészete magas kommunikációs igénnyel párosul. Képeivel a nyilvánosság felé fordul, figyelmet kelt, beleegyezést vagy elutasítást vár. Festészetével a kommunikáció centrumában mozog, és így része lesz a társadalmi diskurzusnak. Eközben képei világosan megnevezik a kommunikáció témáit: tartalma tárgyias, emberek és dolgok egymásra utalnak szín- és formavilágukban. És mivel egymásra épülnek, elkezdenek mesélni egymás viszonyáról. Előadják a történetüket és rákérdeznak saját perspektívájukra.

Éva elcsábítja Ádámot a tudás fájáról vett almával a Paradicsomban. Milyen régóta szeméretetik Évának ezt a butaságot. Ő lesz az a történelemben, aki elcsábítja Ádámot, és így az isteni parancs ellen vét. Ha ezt most nem vesszük túl komolyan és szó szerint, akkor egy hasonló szituáció sok istenekről és emberekről szóló történetben előfordul. Hélios például megtiltja Odüsszeusznak és utastársainak, hogy egyenek a marháiból. Azok most vetődtek partra a napisten szigetén és éhesek. A többit el tudjuk képzelni... Az efféle történetek mindig úgy vannak felépítve, hogy az embernek muszáj póruul járnia. Muszáj az isteni tilalom ellen vétenie, nincs más lehetőség. De akkor miért olyan haragtartó az Ó- és az Újszövetség Évával szemben?

Ugyanabban a teremben, a fent említett „good girl gone bad” mellett van egy kép: „Sweet sixteen”. Hogyan ismeri fel a szemlélő, hogy itt egy tinédzser látható a képen? Végül elég két kör, két pötty, két vertikálisan belülré hajlított és egy horizontálisan hajlított vonal, ahhoz, hogy mindenki megértse: Éva most egy tini, egy fiatal lány, aki 16 évesen még „cuki”. Éva mérhető lett, beillesztve a társadalomba, gyerekeket fog szülni a férjének és bizonyára boldog házasságban fog élni. Mindaz, ami jó, és mindaz, ami rossz – legalábbis ami a férfiak és nők közti kapcsolatot illeti – megtalálható ebben a két képben. És ebben mutatkozik Boros tehetsége: képeiben társadalmat és történelmet sűrít. Ennél világosabban és hatékonyabban nem megy; ez az erőssége.

Ha Beuys azt mondja, hogy minden ember művész, akkor nem arra gondol, hogy minden embernek tárgyakat kell készítenie a művészeti piacra. De minden emberben rejlik kreativitás, fantázia és intelligencia, és ezek azok a tulajdonságok, amelyek révén megértik a művészetet. Az elfordulás, a bezárkózás is egyfajta



BOROS VIOLA
Future Lab, success women, 2015
akril, textil, vászon, 340×200 cm © Fotó: Reidl Mónika



BOROS VIOLA
HYPE!, 2009, textil, olaj, akril, vászon, spray, 320×200 cm
© Fotó: Reidl Mónika

kommunikáció, amely sajnos túl gyakran fordul elő. A művészi készséget a nyugati társadalmak gyakran nem ismerik el értékként. A Ford-gyárban futószalagon dolgozó munkásnak inkább az unalommal szemben kell rezisztensnek lennie, a kreativitás neki nem megengedett. De a globalizáció és az internet világában az emberi kreativitásnak egyre nagyobb szerepe lesz a produktivitás növelésében is. „Obama, we are watching you”, mondja egy másik kép, és valóban: az emberek figyelik Obamát, akiből sokan kiábrándultak, mert a „yes, we can”-t nem úgy tudta vagy akarta megvalósítani, ahogyan ezt a nyugatnak és a választóinak megígérte. Obama első választási kampánya alatt 2008-ban az internet segítségével folyamatosan megszólította és bevonta az embereket. A magabiztos megszólítás és a világosan megfogalmazott elvárások Obama iránt visszamatatnak a szemlélő saját felelősségére, minden egyes ember felelősségére a politikai folyamatban és a politikai folyamatért. Ha valamit megfigyelek, akkor azt muszáj értékelnem is. És ha az értékelésem alapján valami nem stimmel, akkor ezt szóvá kell tennem – és ezt meg is tehetem egy demokratikus országban. Az ember a politikai alanya, és mint ilyen, felelős a politikáért. Persze nem mindenki tud Obama vagy Orbán helyébe lépni, de mindenki, aki véleményt formál, aki képes arra, hogy ítélkezzen, az egyben befolyásolja embertársait is. Egy demokráciában mindig a többség dönt, de ez a többség egyénekből áll, akik mindannyian egyedülállóak és páratlanok. Az, hogy figyeljük Obamát, nem mentesít minket a felelősség alól, épp ellenkezőleg: ez szüli a felelősséget.

Lampedusa, a Tunézia és Szicília között fekvő apró sziget jelkép. Európa innen figyeli Afrika nyomorúságát és a Földközi-tengeren lejátszódó tragédiát. Természetesen Európa nem tudja befogadni a világ összes menekültjét, de valóban erről van szó? Hol szakad meg a diskurzus? Boros egy menekülteket szállító hajó képét használja fel művéhez, egy Lampedusa felirattal ellátott táblával, minden egyéb tárgy lakóhelye, Kunbábony közvetlen rádiuszából, elhagyatott tanyákról származik. Ez az összemérés vajon megengedett? Mi köze egyik helyszínnek a másikhoz? Végül soron a felelősségről van itt szó, az egyének felelősségéről a társadalmi viszonyok

megteremtésében, és ebben az összefüggésben arról is, hogy az itteni emberek hogyan viszonyulnak a menekültekhez. És arról is, hogy sok minden, amit elhagyunk, más embereknek esélyt jelentene egy új kezdetre, egy új életre.

A művészet nem tud apolitikus lenni. A művészet mindig társadalmi keretben jelenik meg – és ez nem a szocialista realizmus politikai imperatívuszát jelenti. Egy szabad társadalomban a művészet mindig a társadalmi diskurzus része, ily módon politikus; mégpedig abban az értelemben, hogy az emberek életkörülményeit értelmezi.

A szocialista realizmus osztálytudatos kijelentésekre akarta készíteni a művészetet, és ezzel megerőszakolta azt. A l'art pour l'art menekült minden kijelentés elől, ami ugyancsak nonszensz. A művészet egy szabad társadalomban azzal a szabadsággal él, hogy az őt körülvevő társadalmi viszonyokat, körülményeket és adottságokat tudomásul vegye. Így szükségszerűen olyan kijelentések születnek, amelyeket a művészet eszközeivel – itt a festéssel – alakítanak ki. Ha igaz az a mondat, hogy a gondolatok a valóságban álcázott képek (Horx), akkor ebben a festészetnek különlegesen nagy szerepe van.

Fordította: Alena Unrau

Az aktivisták elmentek földet művelni

A *Reap & Show* kötet keretezése

Lumen Station issue #3, Lumen Fotóművészeti Alapítvány, Budapest–Berlin, 2015

A Lumen Fiók *Reap & Sow* címmel megjelent kiadványa¹ a magyar szcénában eddig szórványosan tematizált ökológiai nézőpontú művészeti kezdeményezésekre irányítja a figyelmet. Maja és Reuben Fowkes² *Symposium on Sustainability and Contemporary Art*³ című, 2006-tól évente megrendezett szimpóziumai, kiállításai,⁴ és Szikra Renáta rendszeres folyóirat-publikációi (Artnagazin, Balkon) mellett csak kevéssé – bár az utóbbi időben egyre koncentráltabban – jelenik meg ez a megközelítés. Ökológiai kérdéseket vetettek fel a Stúdió Galéria *Antropoflóra* és a Labor *Indíték Tématéka* című csoportos kiállításai,⁵ valamint tavaly a tihanyi ARTplacc keretében az *Ehető Balaton Projekt* és a *Növényi jogok – A természet jogán kerekasztal-beszélgetés*.⁶ A korábbi évekből a Faur Zsófi Galéria *Természetrájk*,⁷ a dunaujvárosi ICA-D *Agrikultúra* és a Dorottya Galéria *Város / Táj / Beavatkozás* kiállításai⁸ értelmezhetők ebben a tekintetben, ha a művészek egyéni kiállításait nem vizsgáljuk. A Lumen Alapítvány mostani kötete így nem csak egy izgalmas válogatást, hanem a kiegészítő szövegek és történeti hivatkozások beemelésével egy értelmezési keretet is ad.

A szerkesztők olyan kezdeményezéseket gyűjtöttek össze, amelyekben a földművelés és a mezőgazdasági munka művészeti gyakorlatként van jelen. Ezen belül két attitűdöt különböztetnek meg: egyrészt a politikai kivonulásként pozicionált vidéki életforma választását, másrészt a nyilvános terek közösségi hasznosítását. Az alkalmazott tevékenységek skálája széles: a gyűjtögetés, a csere. (COLLECTIVE PLANT, EX ARTIST COLLECTIVE), a termények házi tartósítása (FAJGERNÉ DUDÁS ANDREA, SZABÓ ESZTER ÁGNES), a kreatív újrahasznosítás (MÉCS MIKLÓS, CLAIRE PENTECOST), a permakulturális gazdálkodás⁹ (EX ARTIST COLLECTIVE, IVAN LADISLAV

GALETA), közösség alapú gazdasági kísérletek és közösségépítés (NILS NORMAN, FINGER GROUP, HONEY NEUSTADT), a hagyományos ökológiai tudás feltérképezése és átadása (Ex artist collective, FERNANDO GARCIA-DORY, VALENTINA KARGA). Ezek a technikák a fogyasztói társadalom peremén élők – a munkanélküliek, a hátrányos helyzetűek, a bevándorlók, a szegénységben élők stb. – túlélési készletének alapvető elemei, mint a szemét átválogatása, szelektálása és újrafelhasználása, a városban termő vagy kidobott élelmiszerek felkutatása, az áruk és szolgáltatások cseréje. Ebben az esetben a meglévő társadalmi és gazdasági rendszer működéséből adódó túlfogyasztás és túltermelés közvetlenül kitermeli a saját logikájának ellentmondó életformákat, tereket és közösségeket. A művészek (és a tervezett közösségeket, ökofalvakat létrehozó kísérletező középosztálybeli csoportok) használatában pedig láthatóvá válnak a nagypari termeléstől, valamint a globális gazdasági mechanizmusoktól független, közösségi alapú környezettudatos gazdálkodási módok, tehát az egzisztenciális és szociális szükségletek alternatív kielégítésének lehetőségei. Ezek rendszerré szerveződve a megélhetés egyenlőségen és kölcsönösségen alapuló modelljeit jelentik, így a mezőgazdasági termelés a kritika és ellenállás terepévé válik.

A bemutatott projektekben közös a természeti és szociális környezetükhöz való etikai viszony, ami a gyakorlatban rendszeres, időben és térben folyamatos, felelős cselekvésként valósul meg. MAJOR VIRÁG szerkesztői bevezetőjében ennek megfelelően nem a land art területén találja meg a művészettörténeti előzményeket, hanem JOSEPH BEUY'S szociális plasztikájában, Közép-Kelet-Európa vonatkozásában Ivan Ladislav Galeta organikus kertjeiben, történeti tekintetben pedig a 19. század kertváros-mozgalmában. Ez a művészeti és társadalmi genealógia párhuzamba állítható a környezettudatos gondolkodás és mozgalom két nagy hullámával, azoktól nem független. Az első hullám a 19. századra tehető, amikor egy vékony értelmiségi és művészi réteg a környezet és társadalom kapcsolatának kérdése felé fordult. A megoldási törekvések között a kertekkel és közösségi funkciókkal tagolt komplex munkás- és lakókolóniák kialakítása mellett már ekkor szerepeltek az önfenntartó közösségek létrehozására tett kísérletek. A festő és esztéta JOHN RUSKIN önellátásra törekvő farmot hozott létre; a költő és filozófus EDWARD CARPENTER pedig Sheffield mellett egy zöldségtermesztő kollektívát szervezett.¹⁰ Hazai előzmények között az életreform mozgalomhoz kapcsolódó Gödöllői Művésztelepet vagy

1 A kiadványt az *OFF-Biennále Budapest* keretein belül, 2015. április 25-én mutatták be.

2 Maja Fowkes, *The Green Bloc: Neo-avantgarde Art and Ecology under Socialism* New York / Budapest, Central European Press, 2015

3 <http://translocal.org/sustainability/>

4 Többek között: *Mint a madár* Trafó Galéria 2013, *REHAB* Labor, Budapest, 2008. február 28 – március 28. (<http://labor.c3.hu/2008/02/rehab/>); *Mint a madár. Madár ökológia a kortárs képzőművészetben*, Trafó Galéria, Budapest, 2013. december 13 – 2014. január 26. (http://www.trafo.hu/hu-HU/like_a_bird)

5 *Antropoflóra*. Stúdió Galéria, Budapest, 2014. szeptember 17 – október 5. (<http://studio.c3.hu/arch/antropoflora/>), kurátor: Laki Júlia; *Indíték Tématéka. fanzinbemutató és kiállítás*, Labor, Budapest, 2013. október 14–20. kurátor: Szemző Zsófia (<http://labor.c3.hu/2013/10/inditek-temateka/>)

6 <http://www.artplacc.hu/oldal/collective-plant.html>; <http://collectiveplant.com/post/91652606250/ehet%C5%91-balaton-projektplacc-x-artplacc>

7 *Természetrájk*. Faur Zsófi Galéria, Budapest, 2014. május 6–31. (<http://www.galeriafaur.hu/csoportos-kiallitas-termeszetrájk.html>)

8 *Agrikultúra*. Kortárs Művészeti Intézet Dunaujváros, 2011. április 29 – június 10. kurátor: Mélyi József (<http://www.ica-d.hu/index.php?p=esemeny&id=24>); *Város / Táj / Beavatkozás*. Dorottya Galéria, Budapest, 2006. január 10 – február 11., kurátor: Susanne Ganau

9 „A permakultúra olyan mezőgazdasági termelő rendszerek tervezése, és működtetése, amelyek rendelkeznek a természetes ökoszisztémák változatosságával, stabilitásával és rugalmasságával. Az emberi közösségek és a természetes táj olyan integrációja, mely lakóinak biztosítani tudja az élelmet, energiát, lakást és egyéb anyagi, és nem anyagi szükségleteit.” (<https://hu.wikipedia.org/wiki/Permakult%C3%BAra>, utolsó letöltés 2015. szeptember. 9.)

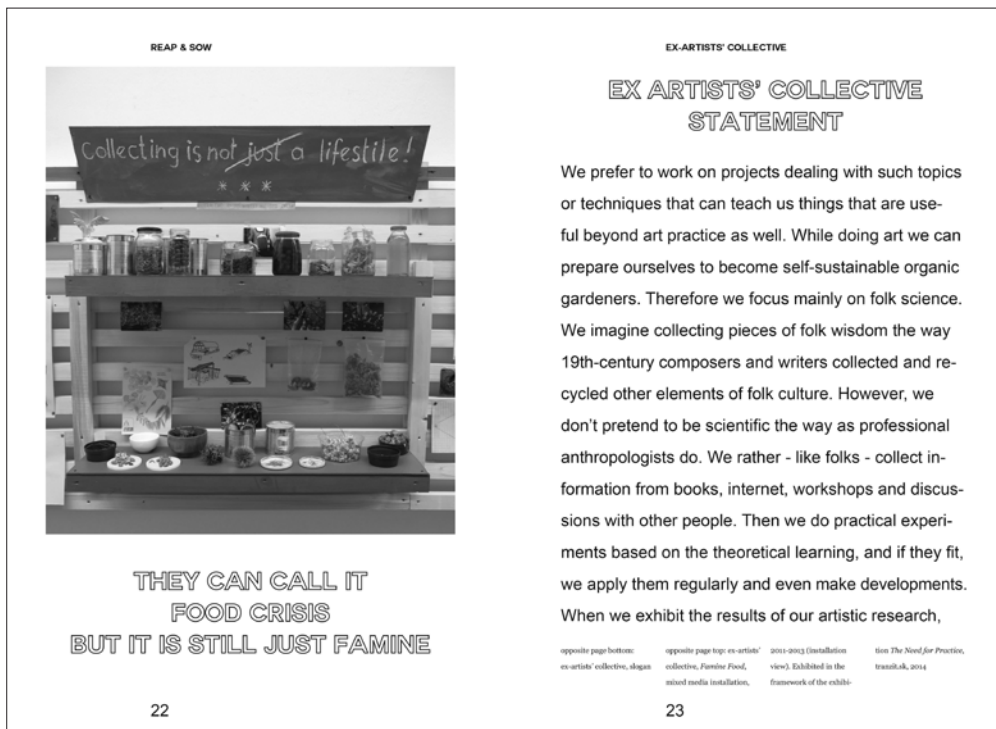
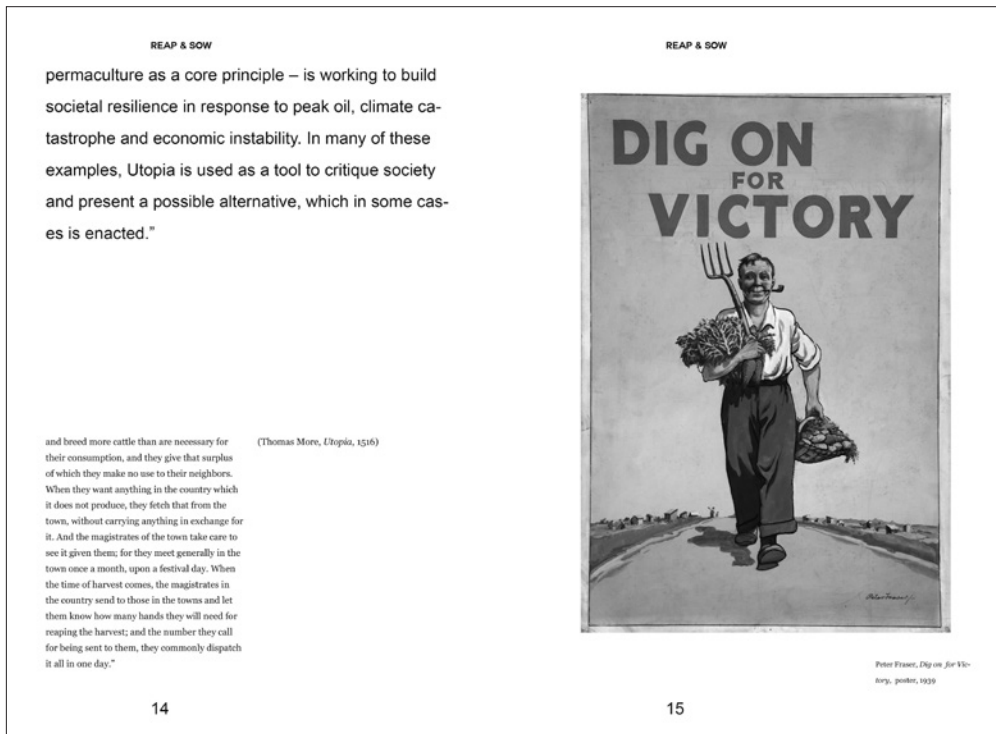
10 Farkas Judit: Kicsi kis hősök. Az ökofalu-mozgalom története és gyökerei, 47. Kovász, 2014. tavasz-tél http://epa.oszk.hu/00700/00721/00025/pdf/EPA00721_kovasz_2014_01-04_43-66.pdf, utolsó letöltés: 2015. szeptember 9.

a 30-as években Szentendre mellett alakult, önellátáson alapuló bubáni kolóniát említhetjük.¹¹ A második nagy hullám nemzetközileg a 60-as 70-es évek az életmódhoz kapcsolódó, önmegvalósító és identitáspolitikai célokat kitűző mozgalmihoz kapcsolódóan kapott lendületet. Az Egyesült Államokban több mint kétezer kolóniát alapítottak, melyek tagjai többnyire politikailag is aktívak voltak: felemelték szavukat a szegénység, az egyenlőtlenség és a vietnámi háború ellen.¹² Ebben az időszakban szélesedett tömegmozgalommá a környezetvédelem, és megkezdődött az intézményesülése.¹³

11 Schleininger Tamás: *Életreform Szentendrén*. http://library.hungaricana.hu/hu/view/MEGY_PEST_Studia_29/?pg=144&layout=s (utolsó letöltés: 2015 szeptember 9.)

12 Farkas Judit: i.m., 50.

13 Manuel Castels: *Az identitás hatalma*, Budapest, Gondolat, 2006, 226



A *Reap & Sow* válogatásába így szervesen illeszkednek olyan hivatkozások, mint Ebenezer Howard az új típusú várostervezés három alapelvét – a város és vidék előnyeinek egyesítése, a közösségi földtulajdon és decentralizált városfejlesztés – szemléltető rajza 1898-ból, vagy New York első közösségi-kertjének bemutatása 1973-ból, melyet LIZ CHRISTY képzőművész és GREEN GUERRILLAS nevű aktivista csapata hozott létre.¹⁴ Mindkét példa a szegénységben élő csoportok (munkásság, szlömösödő városi térben élő lakosság) életkörülményeinek javítására, és a mindenki számára elérhető lakókörnyezet megteremtésére tett kísérletet. A városi kertek szociális szerepét hangsúlyozza Elke Krasny is, aki a *The Right to Green: Hands-on Urbanism 1850-2012* címmel a bécsi Architekturcentrumban rendezett kiállítás¹⁵ és tanulmánykötet szerzője. Amint a tőle idézett néhány bekezdés érzékelteti, a városi kertészkedést az illegális térfoglalások, az önszerveződő kezdeményezések, valamint a közösségi túlélő stratégiák történeteként értelmezi, amely dinamizálja az urbanisztikai és társadalmi átalakulásokat.

Ezt a történetet kiegészíthetjük azzal, hogy kortárs művészetben megjelenő ökológiai és közösségi kísérletek környezetét a 1990-es években induló globalizációkritikus és a környezettudatos mozgalmi szektor keretezi. Természetesen nem feltétlenül kell közvetlen kapcsolatot keresnünk a művészeti kezdeményezések és a mozgalmak között, azonban az alapfelvetéseik hasonlóak: a kibontakozó hálózati társadalomban a helyek használati értéke és a globális folyamatok elszakadtak egymástól. A megoldási lehetőségeket is hasonló irányban keresik a két minőség (újbóli) összekapcsolására: a saját sors és a saját környezet feletti ellenőrzés visszaszerzésére törekednek, ennek érdekében a demokratikus társadalmi berendezkedésre javasolnak különféle modelleket.¹⁶ Figyelemre méltó, hogy Magyarországon az erről való radikális gondolkodás a mozgalmi és művészeti szcéna közös metszetében tűnt fel a 2000-es évek első felében. Ekkor bizonyos művészek és társadalomkutatók mindkét terület aktív alakítói voltak. Sőt, a több házfoglalást is magáénak tudó globalizációkritikus beállítottságú CENTRUM CSOPORT aktivistáinak önnarratívéja szerint a tagok 2003-ban a Stúdió Galéria KASZÁS TAMÁS és LORÁNT ANIKÓ *Gyermekfoglalt ház makett* kiállításán ismerkedtek meg, amit pár hónappal később a *Gerilla Propaganda* workshop követett az egykori Dinamóban.¹⁷

14 *Reap & Sow*, 53–56., 61.

15 *Hands-On Urbanism 1850 – 2012. The Right to Green*, Architekturzentrum Wien, Bécs, 2012. március 14 – június 25. (http://www.azw.at/event.php?event_id=1202&lang_id=en; <http://www.elkekranay.at/archives/1184>)

16 Manuel Castels: i.m.

17 Kotun Viktor: *Foglalt ház-makettek a képzőművészetben. Helikon*, 2008./4., 621., illetve Gagyi Ágnes: *A squat-kultúra – egy budapesti kísérlet. Anthropolis*, 2006/1., 123.

Olyan fiatal művészek tartoztak a Centrum vonzasköréhez, mint a RUGANEGRA CSOPORT, KOTUN VIKTOR, az FKSE tag NINNI WAGER, vagy az MKE intermédia szak ösztöndíjas diájkaként akkoriban Budapesten tartózkodó JETHRO BRICE (aki azóta társadalomföldrajz diplomát is szerzett). Ebben az időszakban a környezettudatos civil szerveződések és művészeti projektek közt is volt átjárás. BÁLINT MÓNIKA szociológus-esztéta és SZABÓ ESZTER ÁGNES képzőművész 2000-ben alapított HINTS Institute a városi térhasználat szociális aspektusaihoz köthető művészeti projekteket valósított meg. VÁRNAGY TIBOR és ERHARDT MIKLÓS 2001-2006 között zajló *Manamana* projektje a globális és lokális politikai, társadalmi, ökológiai problémákat tematizáló képzőművészeti diskurzust akart létrehozni. Ennek jegyében több, az új baloldali mozgalmat inspiráló kulcsszöveget is megjelentettek magyar nyelven (Naomi Klein, Slavoj Žižek, Edward W. Said, Michael Hardt- Antonio Negri írásai), és olyan témákat vetettek fel, mint a Kiotói Egyezmény, a klímaváltozás társadalmi következményei, a WTC elleni támadás, a genovai G8 csúcstalálkozó és a demonstrálókkal szembeni rendőri brutalitás.¹⁸

Bár Major Virág bevezetője jelzi a mozgalmakat és művészeket inspiráló közös gondolatkört, a szövegválogatásban az irodalmi utópiák mellett háttérbe szorulnak az ökológiai megközelítést, valamint a tudomány és művészet etikai vonatkozásait tárgyaló írások. Ez a hangsúlyeltolódás részben annak köszönhető, hogy a kiadványt átszövik MORUS TAMÁS *Utópia*, WILLIAM MORRIS *Hírek Seholországból* és ERNEST CALLENBACH *Ecotopia* című műveiből vett szemelvények (összesen 12 különböző helyen bukkannak fel). Az utópia mint keret előnye, hogy felerősíti az elképzelés és megvalósulás, az ideák és a gyakorlat közti feszültségeket. Többek közt ezt a kérdést dolgozza fel Klaus Pilcher *Middle Class Utopia* című fényképsorozata, amely a munkásság számára Bécs környékén létrehozott veteményesek mai használatát dokumentálja. A veteményesek szociális szerepének elvesztésével a kert jelentése is átalakult, a mai egyéni rekreációs használatban a növények a szabályozott, rendezett környezet ellenségei lettek.¹⁹ A társadalmi és gazdasági folyamatokkal párhuzamosan változó zöldterület és kerthasználat példái NILS NORMAN *Ehető park* és FRANZ HAEG *Ehető kertek* kezdeményezései. Mindkét esetben olyan közegben valósulnak meg a projektek, ahol a lakóövezet tervezésekor számoltak a zöld felületek közösségre, életminőségre gyakorolt

18 *A Manamana a Budapest Box kiállítóterében* (Ludwig Múzeum, Budapest, 2002) főállított közösségi faliújságból és a Múcsarnok Szervíz című kiállításának (2001) keretében megjelent aktivista újságból állt. <http://www.c3.hu/~ligal/manapsag4.html>, <http://www.ligetgaleria.c3.hu/ManamanaFO.htm>
19 *Reap & Sow*, 58-60.

REAP & SOW

experiences, and geographic locations, capitalism extracts the elements of value and converts them to signs that can be circulated in markets.


These signs are attached to things that can be bought and sold. How have corporations deterritorialized soil? By detaching from it the bare ingredients necessary to grow plants. The biological cosmos underground nourishes plants, protects them from disease and pests, and discourages weeds that might outcompete them. For these things industry substitutes synthetic fertilizers, pesticides, and herbicides—“inputs”—that purport to replace the labor and knowledge required to maintain soil. With one application of biocide, living soil is destroyed and replaced by a lifeless substrate dependent on inputs to support plants. Agrochemical inputs are derived from the synthetic nitrogen and the poison gases produced in excess for the wars of the twentieth century. Many of the technologies informing processed food also derive from military research. Imagine that your life depends on vitamins, candy, and continual doses of antibiotics; pricey gizmo foods produced in labs and purchased on credit. The dynamic autonomous knowledge involved in feeding yourself is displaced by debt. The inputs are expensive, but soil ultimately is not. Just as anyone who grows things can save seeds, anyone who understands soil can make it. You can make it by diverting waste streams of nitrogen-rich and carbon-rich organic materials and oxygenating them as they decompose. Perhaps more important, lifeless soil can be rehabilitated with one or two applications of well-made compost or aerated compost tea. It takes a little knowledge and labor, but why deprive ourselves of these pleasures? *

“Well”, he replied, “things were clearly not getting any better – so people were really ready for change. They were literally sick of bad air, chemicalized foods, lunatic advertising. They turned to politics because it was finally the only route to self-preservation.”


* text taken from:
Claire Pentecost: *Notes from the Underground* (2000)
Notes – 100 Thoughts / No. 62

84

SOIL



Drawing by Claire Pentecost, from the series of sketches for money notes: *Teachers of Gato*. Part of the project *Soil-erg* (2012)



Gerard Winstanley (1609-1678). English co-founder of the Diggers (also called True Levellers) who took over vacant common lands in order to grow crops and distribute the harvest for free.

Claire Pentecost, *Soil-erg* (2012), installation view, *DOCUMENTA* (13)

85

hatásával. Majd az évtizedek alatt jelentőségüket veszített területeket az érintettek bevonásával, fenntartható módon szándékoznak újra bekapcsolni a lakosság életébe.

Az utópiák megidézése annyiban releváns, amennyiben a mozgalmakat és művészeket inspiráló szerepükről beszélhetünk. Ezt alátámasztja Nils Norman beszámolója a 2008-as hágai revitalizációs projekt keretében megvalósult *Ehető parkjáról*, illetve az a tény, hogy Callenbach 1975-ben (magyarul 1992-ben) megjelent utópiája²⁰ az ökomozgalmak bestsellere lett. Amikor azonban a művészek közösségi, szociális szerepet betöltő kertészeti és pedagógiai projektjeivel, vagy az aktivisták fenntartható gazdálkodási kísérleteivel kerül korrelációba az utópia, kétségbe vonja ezek változásokat generáló hatását. Tehát a művészeti kezdeményezések utópiával való rokonsága megkérdőjelezi a kísérletek kritikai szerepét és a politikai potenciálját.

A szerkesztői bevezető talán éppen ez okból igyekszik árnyalni az utópia lehetséges szerepeit LIAM GILLICKhez csatlakozva, aki szerint a fogalmat túl gyakran alkalmazzuk egyfajta vádként a modernizmus hibáira. Ennek kiküszöbölésére a „funkcionális utópia” kifejezés bevezetését javasolja.²¹ Az utópia és a társadalmi mozgalmak közötti kapcsolatot JÜRGEN HABERMAS szintén úgy érzékeli, hogy az utópiák struktúrávaltozása ment végbe (a hagyományos szociális, a termelőmunkát a társadalom alapjának tekintő utópiák érvényüket veszítették): társadalmi funkcióra tettek szert, amennyiben a mozgalmakat orientálják.²² Valóban különbséget lehet és kell tenni az eltérő használatok között, tehát az „utópikus forma” mint irodalmi műfaj, illetve a mindennapi életben megfigyelhető utópikus indíttatás között. Ha az utópikus indíttatás jelentését tágan, az élet és a kultúra minden jövő-orientált vetületét irányító keretként értelmezzük, akkor elveszítjük az utópiák motiváló szerepét. Viszont ha az utópikus indíttatás alatt a tudatos, bizonyos programok megvalósítására való törekvéseket értjük – ami magában foglalja az új társadalom megalapítását kitűző forradalmi politikát és a társadalmi rendről történő tudatos

20 Ernest Callenbach: *Ecotopia*. Banyan Tree Books, Berkeley, CA, 1975; magyarul: Göncöl Kiadó, Budapest, 1992, ford.: Borsos Béla (<http://hu.scribd.com/doc/4471218/Callenbach-Ernest-Ecotopia-Hu-Nncl2658-6bfv1#scribd>, utolsó letöltés: 2015. szeptember 9.)

21 *Reap Sow*, 10.

22 Szabó Máté: *Ökológiai utópia*. In: Uő.: *Társadalmi mozgalom és politikai változás: A zöldek*. Budapest, Alapítvány a Politikai Kultúráért, 1992, 17.

Nincs régi mese

12. Kecskeméti Nemzetközi Animációs Filmfesztivál

2015. június 24–28.

leszakadási kísérleteket –, akkor beleütközünk az irodalmi utópiák örökségébe, a lezárttság és a totalitás problémájába. Ez a lezárttság pedig alapvető különbséget állít föl a mi és az ők, a barát és az ellenség között.²³

Az utópiák lehetséges szerepeiről még számos pro és kontra érvelést lehet felsorakoztatni. Számomra mégis az a döntő, hogy az érintettek sem szeretik, ha utópistáknak nevezik őket. A *Reap & Sow* kötetben MARJETICA POTRČ saját projektjére reflektálva írja, hogy a közösségépítés nem utópikus projekt, sokkal inkább az emberi együttélés kísérlete. FARKAS JUDIT a magyarországi ökofalu-mozgalom kutatója hasonló megállapításra jut: „Bár az ökofalusiakat (és minden, ideológiai elvek mentén vidékre költözőt) a többségi társadalom leginkább kivonulónak tekinti, a lépést pedig menekülésként értelmezi, az ökofalu lakók jelentős része tiltakozik e meghatározások ellen, és nem »utópikus menekülőknak«, hanem a világ társadalmi és ökológiai rendszerébe mélyen beágyazott résztvevőknek tekintik önmagukat.”²⁴

Milyen más keretekben érdemes elhelyezni a kötetben szereplő jelenségeket? FELIX GUATTARI ökozófiáról²⁵ (az ökológiai egyensúly filozófiája) írott programszövege hasonló kérdésfelvetéssel indít, mint Major Virág: a katasztrófától való félelem elég ösztönzés-e a jelenlegi helyzetünk megváltoztatásához? Guattari az összeomlás érzését nem tartja produktívnak, ő egy ökológiai filozófia perspektíva érvényesítését javasolja, ami a tudományos és filozófiai gondolkodás etikai és esztétikai vonatkozásainak elismerésével és a különbözőségek elfogadásával jár. A forradalmi és reformpárti változások helyett az egyén érintettségének felismerését és egzisztenciális részvételét látja olyan motiváló erőnek, amely a változáshoz vezethet. Tehát a gondolkodás átalakulása és az egyéni cselekvés kap szerepet. Ennek fényében válik izgalmassá, hogy a kötetbe beválogatott művészek gyakorlatában az aktivista eszközök és műfajok használata háttérbe szorult²⁶ a mezőgazdasági tevékenységek és a részvételi alapú kezdeményezések javára. A művészek földművelés és alternatív termelési technikák felé fordulása ökozófiailag nézőpontból nem menekülés, hanem a társadalmi, a természeti és a mentális környezet új viszonyát hozzák létre.



A szerző az EMMI Kállai Ernő művészettörténeti-műkritikai ösztöndíjasa.

23 Fredric Jameson: Az utópikus változatossága, *Helikon*, 2009/4., 552–553.

24 Farkas Judit: i.m., 45.

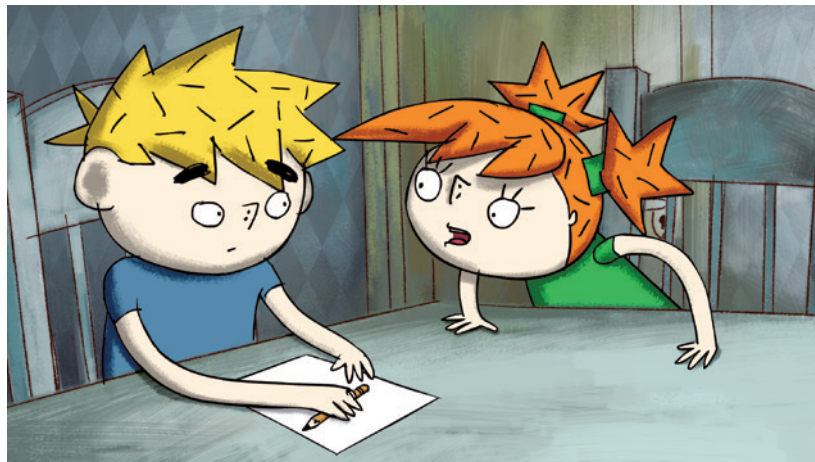
25 Félix Guattari: Ökozófia. *Magyar Lettre International*, 1998/30. sz. <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre30/09guatt.htm> (utolsó letöltés: 2015. szeptember 9.)

26 Kaszás Tamás. *m.ikon* 2011/3. sz.

BERTÓTI ATTILA
Mese, 2014

Arról, hogy az animációs film a képzőművészet, a grafika, a festészet és a szobrászat határán „mozog”, most is meggyőződhetünk. A fiatalok többsége szakított a hagyománnyal. Kulcsfilm ehhez BERTÓTI ATTILA *Meséje*, mely Danyiil Harmsz abszurd írásán alapul. A rendező egyben folytatta, amit a debütáló *Ariadné fonálával* elkezdett. Abban saját(os) szemszögből láttatta a klasszikus görög mítoszt, a későbbi történetek egy elbeszélismódját. Bertóti most egy 20. század eleji műben találta meg azt, ami foglalkoztatja: nem a történet elbeszélése, hanem a mesélés, elbeszélés keletkezés-története, mélyebb struktúrája. Első filmjében a szubjektum, befogadó, (át)értelmező volt fontos, az a hermeneutikáról szólt akarva-akaratlanul, most a meseköltő, az alkotó és a mű, a szubjektum-objektum viszonya, a koncepció kerül a fókuszba. (Miközben „tüskés” képeken kritizálja a fabula sémákat, az új Meséről, műről csak szó van, fejben létezik, nem képen.) Ami ugyanúgy alapkérdés az animációban, mint a többi művészetben. Megkockáztatjuk az analógiát, Bertóti önreflexív filmje a dekonstrukción túl a koncept-arthoz mérhető, erre eddig kevés példa volt a magyar animációban. A paradigmatiszta mű a kisfilmek díját kapta, amint Ariadnéja is 2009-ben.

A Fesztivál fődíját DUCKI TAMÁS/TOMEK nyerte el, nem először. Már 2007-es diplomafilmje, az *Életvonal* nemcsak Kecskeméten, de külföldön is sikerrel szerepelt. A francia Jean Tinguely vagy a kortárs cseh Krištof Kintera szobraira emlékeztető mű gépelemekből konstruált „mobilja” kijelölt pályákon, vonalakon mozognak, síkban, absztrakt „térben”. Most bemutatott *Fürdőjében* az elképzelt fürdő és az idő kifejezésére a festészetet (Cézanne-t?) használja, erős színfoltokat mozgat meg, néha szétfeszítve a rajzolt keretet. A medence vize súlyos fekete tömegként nehezedik a világos fürdőruhás alakokra és a nézőre, s mivel ez szokatlan jelölés, megfordítja, többértelművé teszi a viszonyt. Itt nem vonal jelzi az Életet, hanem a víz, mely a Léthe vize is lehet. Ducki a nézőre bízta a dekódolást, reflexiót, életről moralizálást, ami Ducki filozofáló alkatából adódik.





DUCKI TAMÁS/TOMEK
Fürdő, 2013

Képzőművészetileg a legizgalmasabb TÓTH LUCA Angliában készült vizsgafilmje, *A kíváncsiság kora*. Erős színfoltokkal, főleg a „hús színeivel” dolgozik, melyek a testek súlyát, tömegét adják meg, amit a világosságuk csak növel, s összefügg a komparatív mesével, ami archaikus felnövekvés történetekre épül.¹ Friss, egyedi mű, saját szimbolikával, de a magyar animáció népi barokk vonulatát is megidézi. Az animáció és a grafika között átjáró ULRICH GÁBOR Balázs Béla *Fából faragott királyfiát* „rajzolta át” digitális rajzlapra festette pasztelles, vörös, szürke színnel. Visszanyúlt a mese, s a leképezés alapjához, lehántva a rátapadt rétegeket. A zenét is maga komponálta.

Mások korábbi, klasszikus képeket használtak fel. JANKOVICS MARCELL III. *Béla király*ába kódexek iniciáléit és bizánci mozaikokat applikált, RICHLY ZSOLT korabeli metszetek stílusát idéző *Lutherében* kreatívan nyúlt a képi hagyományhoz, szerepet kaptak Cranach, Dürer és Holbein munkái. HORVÁTH MÁRIA cigánymeséinek hangulatával harmonizál a roma festő ORSÓS TERÉZ színvilága.

A hosszú filmek nemzetközi versenyében a lett *Kövek a zsebben* nyert. BAUMANE SIGNE önéletrajzi ihletésű családragényén végigvonul a 20. századi történelem. Emiatt is sötét hátterű, pasztelles, néhol szürreális képeire a litván grafikus, Stasys Eidrigevicius hatott. Az „igazi szürreált” a Fesztivál vendégei, a latin-amerikaiak hozták: a történelem, a múlt felidézésével, a valóság és az álmok egybefonásával. Közülük kiemelkedett az elsőfilmes CARLOS SANTA experimentuma: *Leon Prozak különös élete*, aki a fejét adja egy cirkuszi mágus révén Mefisztónak, s ezért megláthatja a világ fonákját. Megjelennek Fellini, Guevara fejei, a politika, a művészet emblematikus arcai. A kollázsszerű film jeleneteit festők készítették, számunkra meglepő monokróm, illetve burjánzó, vad színekkel.

Fentiekhez ad háttérrel a hazai animáció centenáriuma, ez a Fesztivál jelmondata. Ezt ünnepeelve adták ki a MACSKÁSSY GYULÁRÓL írt könyvet, főleg fiatal művészet-történészek tanulmányaival, jelezve a szaktudományban is megjelenő új generációt.² Munkájuk pátosmentes, igényes mű, animátorok és nézők számára is. A kötetből s a filmmellékletből látni, hogyan hatott az avantgárd a korai reklám-filmjeire. Az elsőt HALÁSZ JÁNOS (JOHN HALAS) együtt készítette. Majd 1948, a politikai „fordulat éve” után, amikor más alkotók kényszerből a mesevilágba búj-tak, az ideológiai vonalvezetés jegyében megcsinálta a népi-romantikus-idealizált *Kiskakast*, a *Két bors ökröcskét*, és a többi. Ez másoknál meghatározó kifejezési formaként megmaradt, Macskássy viszont továbblépett, s a 60-as évektől felnőtteknek „mesélt” a VÁRNAI GYÖRGY rajzolta karikatúra filmekkel, megtagadva korábbi, illuzórikus „realizmusát”. A *Ceruza és radír*ban nincs „fabula”, képei tele jelekkel, a rajz, az animáció alapjaival mesél animációról. Önreflexív filmjében a radír a belső/külső cenzor allegóriája, illetve a destrukció képviselője is. E filmje alapján is részese a magyar film modernizálásának, bár csak a „peremterületén”.

¹ Japán mondák, s a csodaszarvas mellett a szarvassá vált fiúk román balladáját, akik felnöve nem férnek be a szülői házba. A Kolindát Bartók Béla használta fel a Cantata profanában.

² A szerzők: Orosz Anna Ida, Orosz Márton, Varga Zoltán mellett Bakos Katalin, valamint Bíró Máttyás és Kurutz Márton. Kiadó: Utisz Stúdió / MANDA



inside express →

Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

BARNA ORSOLYA és
PÁLINKÁS BENCE GYÖRGY
Elképzelt rokonság
inside express II., 2015



KÉPZELT KÖZÖSSÉGEK, MAGÁNKÉPZETEK

PRIVÁT NACIONALIZMUS BUDAPEST



ADRIAN PACI | Az ideiglenes állandóság központja, 2007, videó, 5'29"

Budapest Galéria | Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár

2015. október 28 – december 13.

Budapest Galéria, 1036 Budapest, Lajos utca 158. ☎ Megtekinthető hétfő kivételével 12–20 óráig.
Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, 1037 Budapest, Kiscelli u. 108. ☎ Megtekinthető hétfő kivételével 10–18 óráig.
www.budapestgaleria.hu ☎ www.fovarosikeptar.hu