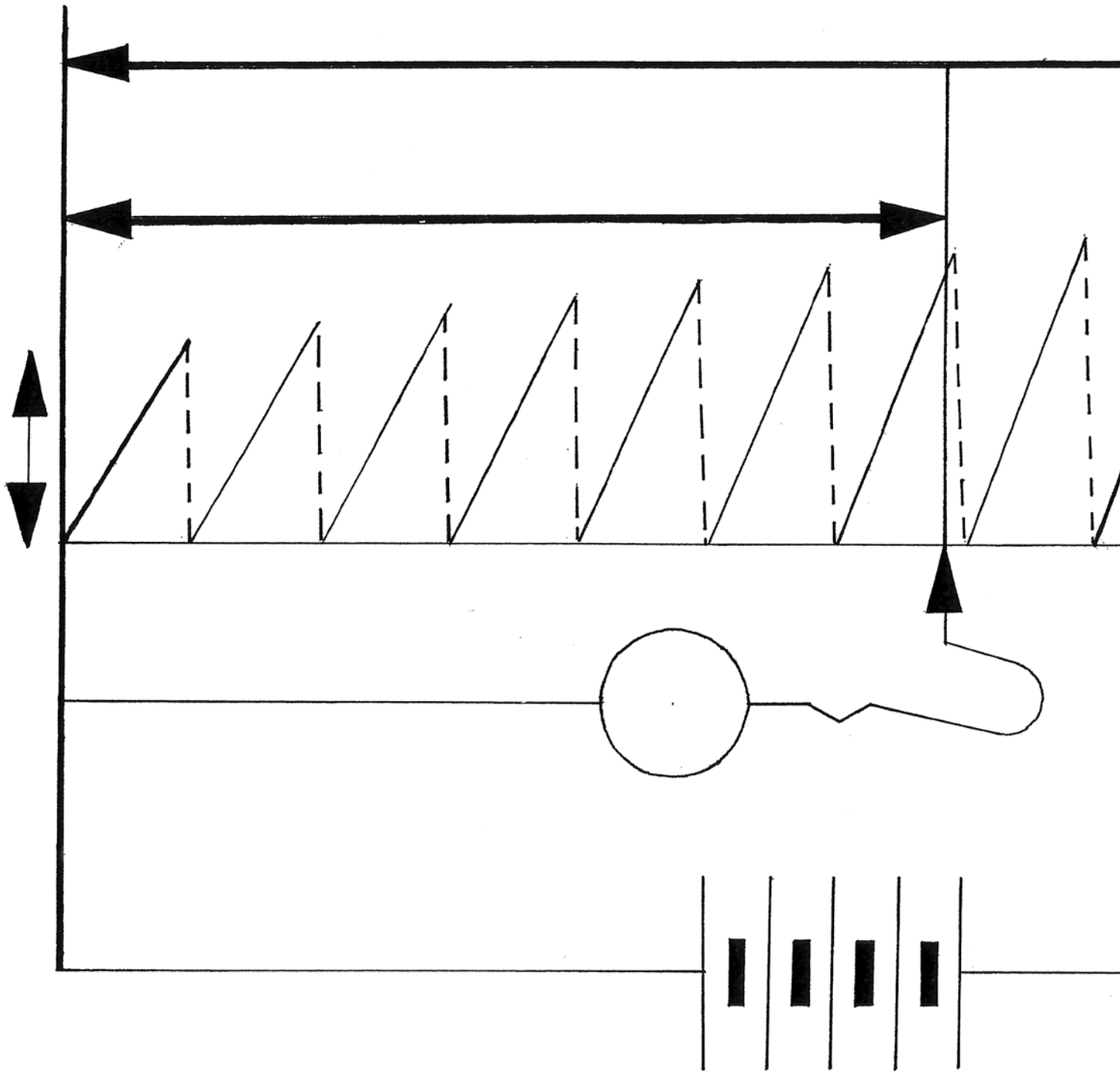
Balkon

2015_11, 12

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest

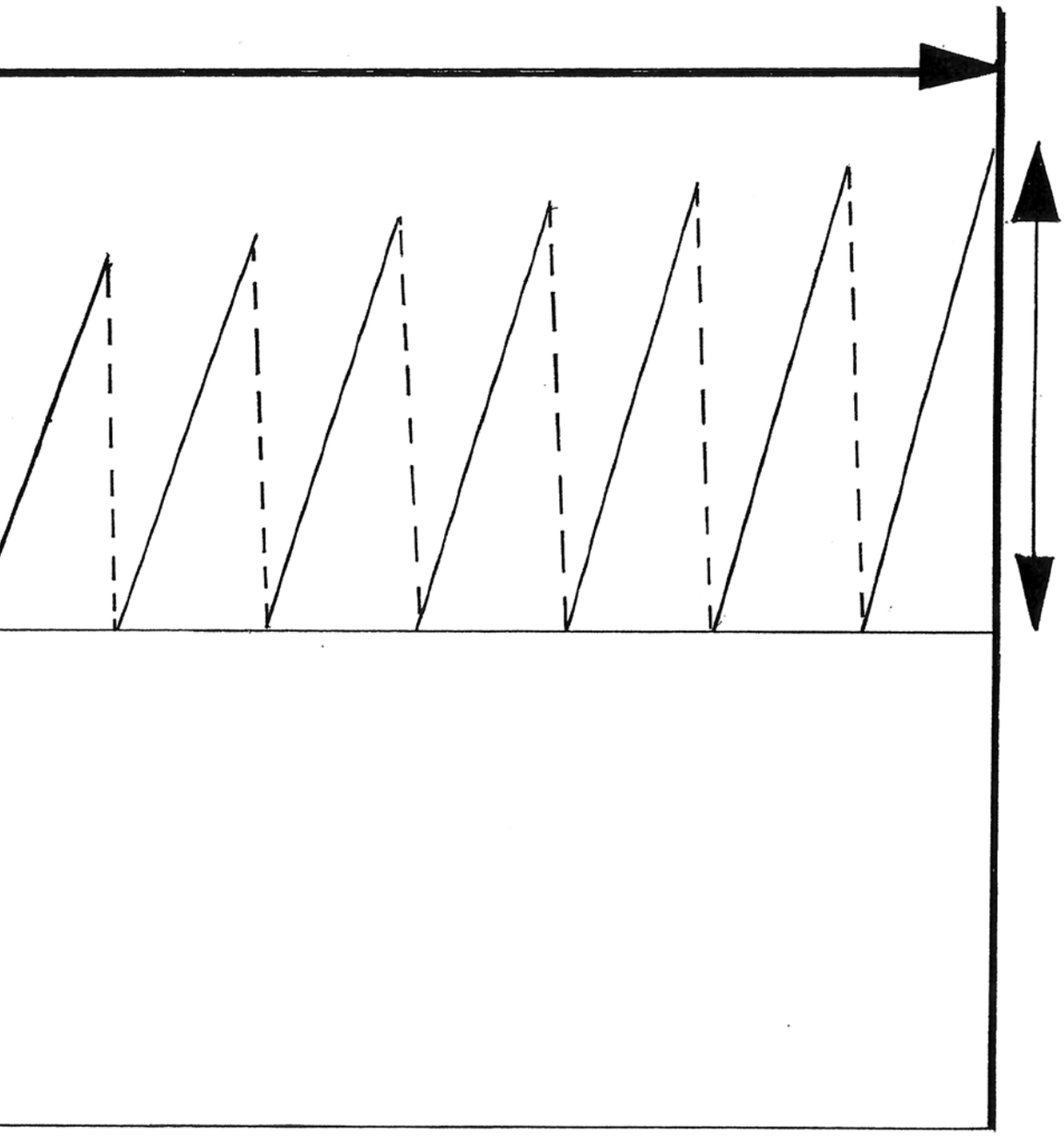
15012
9 771216 889000
ISSN 1216-8890
1080 Ft





2. ábra

Jézus tanít és gyógyít, parancsolja, hogy kérjünk lelki aratókat. (Mt. 9,35)



Barnaföldi Anna
Véletlen 2/13, 2011, papír, tus, 420×297 mm

A fizikapéldákban előforduló rajzokat, kiemelve a feladatok kontextusából, lerajzoltam. Mindegyik rajznál, elővettem a Bibliát, és véletlenszerűen fölnyitottam, majd rámutattam egy sorra, és azt párosítottam rajzaimmal.

tartalom

4 

Bódi Kinga: Úszó tárlatok
Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal – 21. rész – Kérdések Gáspár Júlia művészettörténészhez

10 

Zsikla Mónika: Privát nacionalizmus
Képzelt közösségek, magánképzetek

16 

Najmányi László: SPIONS
Ötvennyolcadik rész

20 

Gadó Flóra: Bloom napok a Bálnában | Leopold Bloom Képzőművészeti Díj | 2015

← borító

Borsos Lőrinc
Pályák | Irreális talaj, 2013
objekt, gravírozott bükk, méhviasz
106×40×30 cm
© Fotó: Rosta József

← inside express

Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

Barnaföldi Anna
Véletlen 2/13, 2011
papír, tus, 420×297 mm





Balkon

HU ISSN 1216-8890

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

Poligráf Kft.

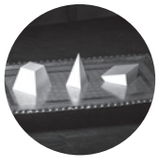
Felelős kiadó: Hermann Péter
Kiadja és terjeszti a Poligráf Könyvkiadó
2120 Dunakeszi, Keszthelyi István u. 5/a.
Telefon / Fax: +36 27 347 825
e-mail: poligraf@invitel.hu

26 

Fórián Szabó Noémi: Károlyi Zsigmond Kandinszkij illusztrációi
Károlyi Zsigmond: Sárga háromszög, kék kör, zöld négyzet, vagy/és zöld háromszög, sárga kör, kék négyzet. Változatok egy Kandinszkij témára

32 

Lázár Eszter: Csak piros tojást kérek... | A közösségi pedagógia erőterei – Kreativitás-gyakorlatok. Kiállítás, workshopok, előadások.

35 

Őze Eszter: A térkép érdekesebb mint a táj | MINDSETS

40 

Séra Ildikó: „Elhinteni a magokat” A Microcollection alkotásvető akciói

43 

Szipőcs Krisztina: A megvilágosodott | Takashi Murakami: The 500 Arharts

46 

Horváth Györgyi: Lee Miller: A Woman’s War (Egy nő háborúja)

49 

Szombathy Bálint: Bocsájtsd meg a bűneinket! Deli Ágnes kiállítása

51 

Palotai János A művészetről, mint terápiáról Beszélgetés Gink Sárával

54 

Magén István: Szombathy individuális mitológiája Szombathy Bálint: YU retorika Válogatás negyvenöt év munkáiból

56 

Kozák Csaba: Nyomok / Traces Colin Foster kiállítása

58 

Tábor Ádám: Szemek, szörnyek, színek, árnyak | Arató Eszter újabb képeiről

Főszerkesztő:
HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

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

Lapterv:
ELN FERENC
www.elnferenc.net

Fotó:
ROSTA JÓZSEF
jozsef.rosta@gmail.com

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

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

ARCTIC PAPER

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

támogatók

EMBERI ERŐFORRÁSOK MINISZTÉRIUMA

Nemzeti Kulturális Alap

Bódi Kinga

Úszó tárlatok

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

21. rész | Kérdések Gáspár Júlia* művészettörténészhez

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

Gáspár Júlia: 2009-ben, a Magyar Pavilon 100 éves jubileuma kapcsán rendezett konferenciára[1] Boros Géza[2] készített egy felmérést – körkérdés formájában – arról, hogy milyen megoldások léteznek a nemzeti pavilonok kiállításainak kiválasztására és bonyolítására. Hozzám, a Biennále Iroda akkori vezetőjéhez érkeztek külföldről a válaszok, és az volt a tapasztalat, hogy végtelen számú formáció lehetséges. A magyar kurátori pályázati rendszerről, ami akkor már nyolc éve működött azt gondolom, hogy még mindig ez a legjobb választás. Az mindenképpen alapvető, hogy szakmai zsűri legyen, különben semmi értelme az egésznek. Lehet, hogy ez evidenciának tűnik, de fontosnak tartom, hogy bizonyos dolgokat kimondjunk. Az a tapasztalatom, hogy mindig akkor volt/van probléma, ha nem tisztán a szakmai érvek érvényesülnek. A minisztérium, illetve az AICA Magyar Tagozata éveken keresztül mindig egy-egy fővel képviseltette magát a bíráló bizottságban,[3] az összes többi tagot az aktuális nemzeti biztos kéri fel. Így a nemzeti biztos személyén nagyon sok múlik már az elejétől fogva. Létezik egy hivatalos, a minisztérium által 2008-ban aláírt *A nemzeti biztos hatóköre* című dokumentum, amely rögzít néhány alapkövetelményt a velencei magyar kiállítások válogató zsűrijének összeállítására vonatkozóan (is). Ebben az áll, hogy a bíráló bizottság tagjait a kortárs képzőművészettel (építészettel) foglalkozó elismert szakemberek, művészettörténészek, kritikusok, kurátorok közül kell kiválasztani, illetve hogy a szakértőket úgy kell felkérni, hogy egyszerre legyen biztosítva a változás és a folyamatosság. Ennek érdekében a bizottságban minden évben legalább egy új tagnak kell lennie, a folyamatosság biztosítása érdekében pedig legalább egy tagot az előző pályázat bíráló bizottságának a tagjai közül kell felkérni.

A másik fontos kérdés a pályázók száma. Nekem mindig az volt a benyomásom, hogy nagyon kevés pályázat érkezik be. Ugyanakkor a pályázati rendszernek és a versenynek csak akkor van értelme, ha minél több résztvevő van. Az alacsony részvételi szám hátterében leginkább az információhiány állhat: a *Velencei Biennále* eseményei és jelentősége egyáltalán nincs a köztudatban, de még a képzőművészeti és építészeti szakma szereplőinek a körében sem evidencia, hogy pályázni lehet a kiállítások megrendezésére. Ennek a kommunikációját mindenképpen erősíteni kellene. Így sokkal több kurátor pályázna, miközben persze a fenntartó/felügyelő intézménynek markánsabban kellene kommunikálnia az egész magyar szereplést is. El kellene végre felejteni a prekoncepciókat a *Velencei Biennálé*val kapcsolatban, miszerint a *Biennále* problematikus, nehéz ügy, nem éri meg részt venni rajta. Évről-évre bebizonyosodik, hogy sikeresek a magyar kiállítások Velencében. Minél nagyobb nyilvánosságot és átláthatóságot adunk a folyamatnak, annál jobban nő a bizalom. Én ezt tapasztaltam az idő alatt, amíg részese voltam a magyar szereplések megszervezésének.

BK: *Az Emberi Erőforrások Minisztériumának 2015. január 15-ei döntése értelmében a velencei magyar kiállítások koordinálásáért és lebonyolításáért felelős szerv, a Velencei Biennále Magyar Irodája (Biennále Iroda) – amely 2001-es életre hívásától 2013 végéig a Műcsarnok égisze alá tartozott – a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum felügyelete alá került. Az Irodát 2015. januártól Balatoni Mónika nemzeti biztos vezette, aki 2015 szeptemberében váratlanul lemondott tisztségéről. 2015. október közepétől Fabényi Juliát, a Ludwig Múzeum jelenlegi igazga-*

1 A velencei Magyar Pavilon megépülésének 100. évfordulójára 2009. április 16-án *A Velencei Biennále és a biennálék* címmel nemzetközi szimpóziumot szervezett a Műcsarnok Biennále Irodája. A szimpóziumon előadtak: Szentpéteri Márton, P. Szűcs Julianna, Z. Halmágyi Judit, Boros Géza, Nemes Attila, Hock Beáta – Nagy Edina, György Péter, Chus Martínez, Ekaterina Degot, Timár Katalin. Az esemény részletes programját lásd: http://www.mucsarnok.hu/new_site/index.php?lang=hu&bien=1 (Utolsó letöltés: 2015. október 6.)

2 Művészettörténész, 1989 és 2015 között a kulturális minisztérium képzőművészeti osztályának munkatársa volt. 2015 őszén az EMMI Kultúráért Felelős Államtitkárság Művészeti Főosztályának főosztályvezető-helyettesi posztjáról távozott a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeumba, ahol azóta főtanácsadóként dolgozik.

3 Ez a „hagyomány" a két legutóbbi Biennálén (2013, 2015) részben megszakadt, hiszen ezekben az években az AICA Magyar Tagozatát senki nem képviselte a zsűriben. A minisztériumot a pályázati rendszer bevezetésétől 2015-ig Boros Géza képviselte.

* 1996-ban olasz és történelem szakon végzett a Pécsi Tudományegyetemen, majd 2001-ben művészettörténet szakon szerzett diplomát az ELTE Bölcsészettudományi Karán. Először 2001-ben, majd 2006 és 2011 között minden évben, azaz összesen hét alkalommal vett részt a biennále képzőművészeti és építészeti kiállításainak létrehozásában a Műcsarnokban működő Biennále Iroda munkatársaként.

tóját nevezték ki velencei nemzeti biztosnak. A Biennále Iroda mint „önálló" intézmény ebben a formájában megszűnt. A továbbiakban a velencei magyar kiállítások megszervezése és lebonyolítása a Ludwig Múzeum szakmai stábjának feladata. A nemzeti biztos jogköre, a zsűrizés rendszere, valamint a pályázati kiírás struktúrája egyelőre nem változik.

Mi a véleményed, mit jelenthet a Ludwig Múzeum felügyelősége az eddigiekhez képest a velencei magyar kiállítások szempontjából?

GJ: A *Velencei Biennále* ügye Gulyás Gábor igazgató távozásakor került el a Műcsarnoktól.[4] A Ludwig Múzeum jelenlegi igazgatója, Fabényi Júlia korábban volt már nemzeti biztos,[5] a múzeum stábjának sem idegen a feladat: volt már arra példa korábban, hogy a Ludwig Múzeum bonyolította a kiállításokat.[6] Gondolom, hogy kellő gondossággal és felelősséggel járnak majd el.

BK: *Te vezetted hat éven át, 2006 és 2011 között az akkor még a Műcsarnokon belül működő Biennále Irodát. Ki és milyen céllal hívta életre azt?*

GJ: Ez a Biennále Iroda egy érdekes kis szervezet, részben létezett is, meg nem is. Jogilag soha nem volt önálló egység, a Műcsarnokon belül jött létre, de annyiban mégis független volt, hogy elkülönített költségvetése volt. Az Iroda 2001-ben született meg Bencsik Barnabás[7] kezdeményezésére, akinek az asszisztense voltam. Ő vetette fel a Biennále Iroda ötletét, és hangsúlyozta ennek a szükségességét. 2002 és 2005 között nem dolgoztam a Műcsarnokban, ezért nem tudom, hogy hivatalosan miként működött. 2006-ban Petrányi Zsolt, a Műcsarnok igazgatója[8] keresett meg, hogy elvállalnám-e az egyszemélyes Biennále Iroda működtetését. A cél az volt, hogy egy olyan független hely jöjjön létre, ahová a *Velencei Biennále* mint „ügy" tartozik: gyakorlati kérdésekben segített és nyújtott tájékoztatást a pályázóknak, miközben visszakereshetővé



Andreas Fogarasi kiállításának (Kultur und Freizeit / Kultúra és szabadidő. 52. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia) építése, Magyar Pavilon, Velence, 2007

tett minden pályázatot, költségvetést és dokumentációt az előző évekből. Gyakorlatilag egy folyamatosan aktív szolgáltató irodaként tudnám leírni a legjobban a funkcióját – és itt a szolgáltatáson van a hangsúly.

Az egyik legfontosabb kérdésnek egész működésem alatt azt tartottam, hogy minden nyílt és átlátható legyen. Ezt nem tudom elégszer hangsúlyozni. Minden beérkező pályázat publikussá vált a Műcsarnok által üzemeltetett biennále honlapon, így pontosan lehetett tudni, hogy a zsűri milyen pályamunkákból választotta ki a nyertest. Kevesebb volt a vita a végső döntés körül, vagy érdemben lehetett beszélni a döntésről. A Biennále Iroda tevékenysége iránti bizalom évről-évre nőtt, a pályázók egyre jobban kezdték igénybe venni a szolgáltatásait.

BK: *Melyek voltak a Biennále Iroda legfőbb feladatai? Hogyan oszlottak meg a feladatkörök a nemzeti biztos, a kurátor, a művész(ek) és a Biennále Iroda között? Mi a te tapasztalatod, milyen volt az együttműködés a különböző „pozíciók" között?*

GJ: A Biennále Irodának meghatározott feladat- és jogköre, illetve – természetesen – kötelezettségei voltak. Ez az aktuálisan következő kiállítás a pályázati kiírás előkészítésével indult. Ezt követte a pályázati tanácsadás, az előzetes

4 Gulyás Gábor 2013 szeptemberében távozott a Műcsarnok éléről. Ezt követően a velencei magyar kiállítások ügye rövid ideig a Magyar Alkotóművészeti Nonprofit Kft. égisze alá, majd 2015 januárjától a Ludwig Múzeum közvetlen felügyelete alá került.

5 Fabényi Júlia 2001 és 2005 között – mint a Műcsarnok akkori igazgatója – volt a Magyar Pavilon nemzeti biztosa, 2001-ben pedig egyúttal az akkori magyar kiállítás kurátori feladatkörét is betöltötte.

6 1997-ben Néray Katalin, a Ludwig Múzeum akkori igazgatója volt az az évi velencei magyar kiállítás kurátora, így a szervezési és lebonyolítási feladatokat a Ludwig Múzeum stábja végezte. Az 1997-es velencei magyar kiállításról lásd.: *Natura Morta. Judit Hersko, Éva Köves, Róza El-Hassan. La Biennale di Venezia XLVII. Esposizione Internazionale d'Arte. Ungheria.* Magyar Pavilon, Velence, 1997. június 15 – november 9. A következő évben, 1999-ben Sturcz János (Magyar Képzőművészeti Egyetem) volt a velencei magyar kiállítás kurátora, ám a szervezési és kivitelezési munkálatok abban az évben is a Ludwig Múzeum felügyelete alatt történtek. Az 1999-es velencei magyar kiállításról lásd: *L'Assunzione della techné. Emese Benczúr, Imre Bukta, Gábor Erdélyi, Mariann Imre. La Biennale di Venezia XLVIII. Esposizione Internazionale d'Arte. Ungheria*. Magyar Pavilon, Velence, 1999. június 9 – november 7.

7 Bencsik Barnabás művészettörténész Fabényi Júlia – az az évi Biennále-kurátor és nemzeti biztos – mellett a 2001-es velencei magyar kiállítás produkciós igazgatójaként működött közre.

8 Petrányi Zsolt 2005 és 2011 között vezette a Műcsarnokot.

segítségnyújtás a költségvetések összeállításban, majd az egész folyamat követése és lebonyolítása: kapcsolattartás, a zsűrizés koordinálása, szerződéskötések, a nyertes projekt megvalósítása a kurátor és az alkotó(k) munkáját segítve, az ütemezés közös kidolgozása, technikai kérdések megoldása, beszerzések, szállítás, az installáció építésének felügyelete, a velencei szállások és a megnyitó esemény szervezése, a teremőrök biztosítása a pavilonban, a kiállítás távfelügyelete, végül a kiállítás bontása, a minisztériumi, költségvetési beszámolók elkészítése stb. Mindezeken kívül folyamatos feladat volt a honlap kezelése. Vagyis ha bármi gond volt, meg kellett oldani.

A kiállítások tartalmi kérdéseibe nem volt beleszólás, a Biennále Iroda vezetője soha nem volt tagja a pályázati zsűrinek. Kizárólag projektmenedzselési funkciója volt. Az iroda a nemzeti biztos, a kurátor és a kiállító művész(ek) gyakorlati-technikai háttere és segítője volt (mind itthon, mind Velencében), s egyúttal összekötő szerepet is betöltött az olasz intézményi fél (*Velencei Biennále*) és a magyar fél (a minisztérium és a Műcsarnok) között. A Műcsarnok pénzügyi, kommunikációs és technikai stábja segítette a munkámat.

A kurátor és az alkotó(k) felelnek az adott kiállítás vagy projekt tartalmi megvalósításáért, a katalógus összeállításáért.

A nemzeti biztos jogköre összetett, korántsem olyan egyszerű, mint azt elsőre gondolnánk. A már említett, a nemzeti biztos feladataira és kötelességeire vonatkozó dokumentumot, 2008-ban a minisztérium képviseletében Boros Géza, a Műcsarnok részéről az akkori igazgató, Petrányi Zsolt dolgozták ki. Eszerint a nemzeti biztos saját hatáskörében dönthet arról, hogy a kiállítás milyen formában valósuljon meg: nyílt vagy meghívásos pályázatot ír ki, vagy nemzeti biztosként akár elláthatja a kiállítás kurátori feladatait is. Operatív feladatai közé tartozik a kiállítások szakmai, technikai, gazdasági feltételeinek biztosítása és felügyelete, ő felel mindezekért itthon és Velencében is – nem a kurátor. Ha baj van, vagy ha siker, a nemzeti biztos képviseli a Magyar Pavilont.

A Magyar Pavilon épületének a gondozása az a kérdés, amely szerintem a mai napig nem tisztázott, és ebből rengeteg probléma adódik. A pavilon tulajdonosa a magyar állam, az épületet a Balassi Intézet kezeli (bár hozzáteszem, a 2015-ös helyzetet nem ismerem). Az én időmben a Balassi Intézet egy ideig nagyjából 10 millió forintot kapott évente arra, hogy a velencei pavilonon a minimális éves karbantartási munkákat elvégezze és a kiállításokhoz, faljavítás és festés szintjén, előkészítse a kiállítóteret. A baj akkor kezdődött, amikor a Balassi Intézet forrása az állagmegőrzésre megszűnt. Úgy látom, hogy a minisztériumokban teljesen háttérbe szorult a Magyar Pavilon épületének ügye, ami hosszú távon nem használ a létesítmény állapotának. A biennálés szerepléseket felügyelő intézmény mindig a kiállítások megvalósítására kap pénzt a költségvetésből, ebből az összegből az épületre nem jut semmi. Noha nem a Műcsarnok és a Biennále Iroda feladata volt az épület kezelése, műszaki, szerkezeti karbantartása, a kiállítások létrehozása és működtetése közben a problémák mindig az Irodában jelentek meg, a megoldás mindig ránk maradt. Bár erről nem beszél senki, de a mai napig nincs megoldása ennek a kérdésnek, ebből a szempontból teljesen gazdátlan az épület: senki nem vállalja fel a pavilon

Petrányi Zsolt, Andreas Fogarasi és Timár Katalin az 52. Velencei Biennále díjátadó ünnepségén 2007



valódi karbantartását, gondozását, korszerűsítését. Ezt nem lehet kiállítási büdzséből megoldani, a mindenkori épületkezelő szervek pedig nem fordítottak rá kellő pénzt és figyelmet. Az 1996-os felújításkor számos kivitelezési hiba és rossz megoldás született, ezt folyamatosan javítgatni kellett, de véglegesen nem tudtuk megoldani. Gondolok itt az árnyékolás, sötétítés, beázás és klimatizálás problémáira.

Minden évben megpróbáltam körbevezetni a pavilon összes helyiségében a velencei megnyitóra hivatalból érkező kultúrdiplomatákat, hogy lássák az állapotokat. Sajnos semmilyen foganatja nem volt ezeknek a szembesítéseknek. Jelenleg a Magyar Pavilon teljesen alkalmatlan arra, hogy befogadjon egy komolyabb technikájú vagy különleges installációs igényeket kívánó kiállítást, és ez akár kizáró ok is lehet egy-egy pályázatnál. A működtetésben is nagy probléma, hogy sem a nyári forróságban, sem a november végi záráskor nincs az épületben klíma vagy bármilyen fűtési lehetőség.

BK: *Ki finanszírozza évről-évre az egyes kiállítások költségeit? Mekkora költségvetésekkel dolgoztatok az általad ismert években?*

GJ: A kiállítások finanszírozója az állam. A képzőművészeti kiállítások költségvetése nagyjából 50, az építészeti kiállításoké 40 millió forint volt az elmúlt években. Ebben minden benne van: kommunikáció, installációs anyagköltség, technika vásárlása, katalógus, szállítás, installálás, szállás, a teremőrök költsége, bontás és a Biennále Iroda alkalmazottjának a fizetése is. Az egyoldalú állami finanszírozáson már az én időmben is szerettünk volna változtatni, a pályázati kiírásban szerepel, hogy ha olyan mértékű anyagi hátteret igényel a projekt, ami meghaladja az állami keretet, akkor elvárás a szponzorok bevonása. Ez a 2008-as *Építészeti Biennále* kiállításán meg is valósult, amikor egy japán kiállítóhely közreműködésének köszönhetően jött létre a *Corpora in Si(gh)te* című nemzetközi projekt.[9]

Azt gondolom, hogy nem kizárólag az államtól kellene várni a pénzt ilyen méretű és jelentőségű kiállítások megvalósításához. Akár több évre szóló partneri megállapodásokra is lehetne építeni, hiszen az egyes projekteknek a rendelkezésre álló, nagyjából fél éves előkészítő időszakban már nincs komoly lehetősége támogatás elnyerésére.

Ha megnézzük a többi pavilont, már mindenhol réges-régen számtalan cég és bank logója tűnik fel támogatóként. Magyarországi cégek számára



Az 52. Velencei Biennále bontása, Giardini, Velence, 2007

azonban úgy tűnik, a velencei megjelenés annak ellenére, hogy nagy a nemzetközi figyelem és presztízs értékű a részvétel.

BK: *Kik és milyen (magyar és nemzetközi) intézmények, partnerek vettek részt az általad koordinált években az egyes kiállítások megvalósításában? Kialakultak-e a* Biennálé*nak köszönhetően később is működőképes nemzetközi kapcsolatok mondjuk a Műcsarnok és külföldi múzeumok, hazai és nemzetközi kurátorok között?*

GJ: Ezt az oldalt kevésbé láttam, de az az érzésem, hogy hosszú távú intézményi együttműködés nemigen valósult meg. A megnyitó napok kiváló alkalmat kínálnak a személyes szakmai kapcsolatépítésre, a fontos nemzetközi szereplők mind ott hemzsegnek a kiállítások megnyitóin, a városban és a partikon. Aki tudatosan felkészül, biztosan ki tudja használni a helyzetet. Amit én fájlaltam, az inkább a magyar kultúrdiplomácia járatlansága ezen a területen. A megnyitókon számos ország képviseletében a legmagasabb rangú kulturális vagy kormányszintű szereplők vesznek részt, gyakran miniszterek, kormányfők vagy egyenesen a holland királynő, aki alig 50 méterre a magyar pavilontól tartott 2009-ben egy rendkívül intelligens, visszafogott és közvetlen megnyitó beszédet.

Ezeket a napokat nem pihenésnek, hanem három 24 órás kemény munkanapnak kell tekinteni, amelyet több hónapnyi szakmai munka alapoz meg, Magyarországnak ezért kell jó színvonalú kiállításokkal jelen lennie a Giardiniben. A rendező intézménynek is minden lehetséges fórumon kommunikálnia kellene, hogy ő a magyar pavilon kiállításainak létrehozója. Ez egy nagyon komplex kérdés és folyamat, ezt mindenképpen erősíteni kell a magyar részvételben. És amit még lényeges kérdésnek látok, az az, hogy nem befelé, Magyarország felé kell hangsúlyosabban kommunikálni, hanem a nemzetközi terepen kell nyitottabban és közlékenyebben mozogni.

BK: *Örök vita tárgya a szűkös időkeret. Mennyi idő telik el a zsűri döntésétől a megnyitóig? Elegendőnek érzed-e ezt az időt a kiállítások megvalósításához? Milyen munkafázisai vannak ennek az időszaknak?*

GJ: Valóban elég nehéz ez az idő-kérdés, és tényleg jó lenne, ha két év állna rendelkezésre egy kiállítás előkészítésére, ha a biennále zárása után azonnal ki lehetne írni a két év múlva következő biennálén való részvételre a pályázatot. Az általam koordinált években mindig csak a következő évi kiállítási pályázat felhívását tudtuk megjelentetni. Így is csak az eredményhirdetés táján jött el az a pillanat, amikor a Műcsarnok garanciát kapott az aktuális évi költségkeret forrására. Ha megnézed a Biennále-pályázatokat, amelyeket végül mindig szeptember környékén jelentetett meg a Műcsarnok, mindegyikben az előző évek végleges számaiból indultunk ki, a következő évi valós költségvetés ismerete nélkül. A kiállítások megvalósításának ütemezését mindig közösen alakította ki a nemzeti

9 A projekt a Yamaguchi Művészeti és Média Központ közreműködésével valósult meg. Lásd: *Corpora in Si(gh)te. doubleNegatives Architecture. 11. Velencei Építészeti Biennále*, Magyar Pavilon, 2008. szeptember 14 – november 23. Kurátor: Július Gyula. A Corpora projekt tagjai: Sota Ichikawa (J), Maróy Ákos (H), Max Rheiner (CH), Kaoru Kobata (J). További közreműködők: Satoru Higa (J), Hajime Narukawa (J). A *Corpora in Si(gh)te* projektet először 2007-ben a Yamaguchi Művészeti és Média Központban mutatták be.



A kiállítás (Corpora in Si(gh)te. doubleNegatives Architecture. 11. Velencei Építészeti Biennále) építése, Magyar Pavilon, Velence 2008

biztos, a kurátor, az alkotó és az Iroda. Arra törekedtem, hogy legyen egy követhető és szigorúan betartandó munkafolyamat. Talán sok esetben az Iroda is hajthatta volna jobban az ügyeket, de igazából mindig a kurátor mondta ki a végső szót, rajta múlt az ütemterv betartása. Az építészekkel némileg gördülékenyebben ment az ütemezés betartása, talán jobban hozzá vannak szokva a szigorú határidőkhöz.

BK: *2001-ben, majd 2006 és 2011 között minden évben aktív szereplője voltál a magyar kiállítások megszervezésének. Milyennek látod ezeket az éveket a Magyar Pavilon szempontjából? (Problémák és előnyök, hasonlóságok és eltérések az egyes kiállítások között: mi volt kiemelkedően jó, vagy kiemelkedően gyenge, mikor volt siker, mikor kudarc, milyen volt a hazai és a nemzetközi visszhang, milyen buktatói vannak az ilyen típusú kiállításoknak stb.?)*

GJ: Azt kellene szerintem közösen megfogalmazni, hogy miért fontos Magyarországnak a *Velencei Biennále*? Mit szeretnénk a velencei szereplésekből évről-évre kihozni? Nekem erre az a válaszom, hogy nagyon kevés a nemzetközi terep, ahol a kortárs magyar képzőművészet meg tud mutatkozni, a *Velencei Biennále* viszont egy fix pont, viszonylag magas költségvetéssel, normálisan kivitelezhető kiállítási lehetőséggel. Ezt kihagyni vétek. Természetesen sok más – talán szakmailag izgalmasabb – biennále létezik a világon, ezek is nagyon fontosak, de Velencét alulértékelni vagy figyelmen kívül hagyni nem lenne szabad egy ilyen kis országnak. Erről legkevésbé a szakmát, mint inkább a finanszírozó államot, a kulturális döntéshozókat és a cégvezetőket kellene győzködni. 2007-ben például, Andreas Fogarasi kiállításának[10] kommunikációját nagyban segítette a bécsi galeristája, Georg Kargl. A megnyitók napján át tudta hozni az osztrák kancellárt az osztrák pavilonból, aki körbejárta a kiállítást. Ez a dolga egy profi galériának egy ilyen helyzetben. Abban az évben a kurátor, Timár

10 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.

A Corpora-projekt japán tagjai és GÁSPÁR JÚLIA, 2008, Velence



Katalin is nagyon erős nemzetközi kapcsolatrendszerrel rendelkezett. Ez egy igazi összmunka volt és sikerült komoly érdeklődést generálni a Pavilon kiállítása körül. Profi és az alkotót, kurátort messzemenőkig tiszteletben tartó és előtérbe helyező szereplők kellenek, akkor van siker. Egyébként pedig mind a hét kiállítás nagyon különbözött tartalmában, szereplőit és a megvalósulásuk ütemét tekintve – ezt szerettem a munkámban a legjobban.

BK: *Hová pozícionálnád a Magyar Pavilon elmúlt évekbeli kiállításait összehasonlítva a többi pavilonban látottakkal? Látsz-e folyamatot, fejlődést?*

GJ: Nem egyszerű a hét teljesen különböző kiállítást egymással és a többiekkel összevetni, tartok tőle, hogy ebből általánosítások sora következne, aminek nem sok értelme van. Összességében azt gondolom, hogy erős kiállításokkal voltunk jelen 2001 és 2011 között, volt súlya és híre a magyar pavilon kiállításainak. Velencében túl sok esemény történik egyszerre, nagy eredmény, ha észreveszik a magyar szereplést. Az én időszakom képzőművészeti biennáléi közül Andreas Fogarasi és Németh Hajnal[11] kiállításait emelném ki, ők érezhetően megjelentek a nemzetközi sajtóban, az építészeti években a 2006-os *Re:orient*[12] volt nagyon népszerű.

BK: *A* Velencei Biennále *régóta erősen kritizált avítt nemzeti pavilonrendszerben való gondolkodása miatt (a nemzeti pavilonok célja „az adott ország művészeti termésének kétévente történő bemutatása"). Mennyiben gondolod úgy, hogy a Magyar Pavilon kiállításai az utóbbi években a kortárs magyarországi képzőművészetet reprezentálták Velencében?*

GJ: A pavilonrendszernek nincs olyan nagy jelentősége, különböző kiállítóterek vannak. A nemzeti pavilonokban, helyszíneken megvalósuló projektek sokféle kurátori és művészi gondolkodásmódot tükröznek, s ezen belül persze, gyakran reflektálnak a nemzeti identitás kérdésére is. Én inkább lehetőséget látok abban, hogy a rendszernek köszönhetően ilyen bőséges a kínálat (amiben a pavilonrendszernek hála magyar művész is állandóan megjelenhet), ami mellett hasonló – vagy még nagyobb – hangsúllyal van jelen a központi kurátori kiállítás is. A városi helyszíneken megvalósuló többi kurátori kiállítás pedig még tovább színezi a kínálatot. A kiállítóink névsora meglehetősen rangos: Lakner Antal és Komoróczky Tamás, Fabényi Júlia kurátorral és Bencsik Barnabás produkciós igazgatóval (2001),[13] Andreas Fogarasi Timár Katalinnal (2007), Forgács Péter Rényi Andrással (2009)[14] és Németh Hajnal Peternák Miklóssal (2011) – mindenképpen méltó megjelenés volt.

BK: *Mennyit változott a véleményed szerint az utóbbi években a* Velencei Biennále*?*

GJ: Ezt a kérdést is szervezési oldalról közelíteném meg. Úgy látom, hogy a *Velencei Biennále* nem fejlődik. Rettentő nehézkesen működik a struktúra, és ha felmerül egy probléma (akár adminisztrációs, akár az épülettel vagy a környezetével kapcsolatos), ember legyen a talpán, aki átverekszi magát az olasz bürokrácián. A *Biennálé*nak van állandó menedzsmentje, és az évről-évre változó főkurátor is mindig hoz magával egy saját csapatot. Ennek a kettőnek az együttműködése azonban a legkevésbé sincs összehangolva. Jellemzően a főkurátori csapat sokkal profibb, mint a helyi. Valahogy helyi szinten még mindig az a mentalitás uralkodik, hogy örüljenek az országok, hogy kiállíthatnak Velencében és birkózzanak meg a nehézségekkel saját maguk – ez egy szép kihívás.

BK: *Visszatekintve milyen emlékeid vannak a* Biennáléról *és a Biennále Iroda élén eltöltött időről?*

GJ: Nagyon szeretem Velencét, nagyon szeretem a *Biennálé*t, és csak jó emlékeim vannak az Irodában eltöltött időszakról. A hét biennále-kiállítás alatt nagyszerű emberekkel dolgozhattam együtt, ez nagy kincs. Az sem mellékes, hogy a város ebben az időszakban alapvetően és villámgyorsan megváltozott, nagyon érdekes volt ebbe is belelátni.

BK: *Milyennek látod a* Velencei Biennále *és a Biennále Iroda jövőjét?*

GJ: Biennále lesz, ebben továbbra is nagy lehetőségeket látok, amiket ki kell használni. Az Iroda jelenlegi és jövőbeli működésébe nem látok már bele, szerintem teljesen kiszámíthatatlan, milyen irányban mozdul most el a velencei magyar szereplés. Sajnálom, hogy nem adhattam át az utódomnak a tapasztalataimat, könnyebb lenne, ha nem kellene mindent elölről kezdenie.

BK: *Részt vennél-e újra a* Biennále *magyar kiállításainak a szervezésében?*

GJ: Professzionális szakmai közegben és átlátható körülmények között szívesen.

Készült: Budapest, 2012. július 27. (Aktualizálva: 2015. október 15.)

11 *Németh Hajnal: Összeomlás. Passzív interjú. 54. Velencei Biennále*, Magyar Pavilon, 2011. június 4 – november 27. Kurátor: Peternák Miklós.

12 *Re:orient. 10. Velencei Építészeti Biennále*, Magyar Pavilon, 2006. szeptember 10 – november 19. Projektvezető: Nemes Attila.

13 *Komoróczky Tamás – Lakner Antal: Társasági közlekedés.* 49. Velencei Biennále, Magyar Pavilon, 2001. június 10 – november 4.

14 *Forgács Péter:* "Col tempo" / Idővel – *A W. projekt.* 53. Velencei Biennále, Magyar Pavilon, 2009. június 7 – november 22.

NÉMETH HAJNAL kiállításának (Összeomlás. Passzív interjú. 54. Velencei Biennále) megnyitója, Magyar Pavilon, Velence 2011



Zsikla Mónika

Privát nacionalizmus

Képzelt közösségek, magánképzetek

Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest Galéria
2015. október 28 – december 13.

A pécsi Közelítés Művészeti Egyesület kezdeményezésére létrejött és évek óta futó európai uniós *Privát Nacionalizmus Projekt (PNP)*[1] befejező kiállításának grandiózus anyagát két budapesti intézmény – a Budapest Galéria és a Kiscelli Múzeum – fogadta be. Az eredeti tervek szerint a projektet záró nemzetközi válogatás a debreceni MODEM épületében debütált volna, de az intézmény körül kialakult átláthatatlan helyzet miatt a projektvezető Varga Rita a két budapesti intézmény felkérése mellett döntött. A nemzetközi művészeti és kulturális programsorozat a részt vevő hat ország nyolc intézményének bevonása mellett 15 fős nemzetközi kurátorgárda és több mint 70 kiállító művész részvételével valósult meg.[2] Fontos továbbá hangsúlyozni, hogy a kiállítások nem „konzervként" járták be Kelet-Közép-Európa régióit, hanem az egymást követő állomások a helyi kontextus figyelembevételével megrajzolt geopolitikai rádiusz alapján fókuszáltak a „privát nacionalizmus" jelenségeire. Az aktualitást pedig még tovább fokozta, hogy a lokális kontextus mellett a kiállító intézmények más-más alapon közelítettek a központi tematikához.

A budapesti kiállítások címét a világhírű politológus-történész Benedict Anderson magyarul is megjelent könyve[3] kölcsönözte. A máig nagy hatású kötetében Anderson a nacionalizmust és nemzetiséget egy politikai közösség kulturális produktumaként határozza meg, amelynek tagjai nem ismerik egymást személyesen, mégis határozott érzéseik és elképzeléseik vannak a saját népükről és más népekről. Nézetei szerint a modern kor terméke ez a képzeletbeli és virtuális közösség, melynek egységbe kovácsolását attribútumok, szimbólumok és ceremóniák szolgáltatják.[4] A kiállítás a nacionalizmus diskurzusában megkerülhetetlen szerző gondolatai mentén a nemzet fogalmának konstrukció jellegét, kulisszáinak építő köveit is igyekezett körüljárni, annak szembesítő tényével, hogy a nacionalizmus fogalma valójában nem választható el a privát szférától. Ezért az anyag egy jelentős része a nemzeti érzület belsővé tételére, „privatizálásának" mindennapi rutinjaira fókuszál. De a kiállítást kísérő leporelló kurátori tanulmányában András Edit azt is leszögezte, hogy amíg Andersont a társadalmi tudatosság új formája érdekli, tehát annak módja, hogy miként képzeli el magát a nemzet, és nem az, amit magáról képzel, addig a kiállítás a másik oldalról közelít, s a nemzeti képzelet tárgyára, tartalmára is kíváncsi, miközben a láthatatlan, ám erős kötődések szövevényes hálóját is fel kívánja fedni.[5]

A kurátori szándék a kiállítóterek adottságait is figyelembe véve a terek adottságaihoz rendelte az anyag tematikus felépítettségét. Így a Budapest Galéria füzérszerűen egymásba kapcsolódó tereiben lineáris történetmeséléssel, a nemzet építkezéseire láthatunk példákat, alkalmanként a kulisszák mögé is bepillantva. A Kiscelli Múzeum hegyen magasodó barokk templomterében pedig a tér architektonikus térolvasási módjához igazodva a főhajóban a fő téma, a mellékhajó falfülkéiben pedig a melléktörténetek kibontásaival találkozhatunk.

A Kiscelliben látható válogatás nagyon erős felütéssel a Trianon diskurzushoz kapcsolódó Chilf Mária, KissPál Szabolcs és Oláh Mara munkákkal indít. Chilf és KissPál történeteit a nemzet felépítésében, kohéziójában és közös meghatározottságában olyannyira fontos szerepet betöltő kollektív megaláztatás és személyes trauma élményei szövik. Chilf *Átmeneti tárgyak* (2014) című installációjának nagyon személyes, évtizedeket átívelő történetén keresztül megismerhetjük a keresztény anyai nagyanya, a kitért zsidó nagyapa, a Bergen-Belsen-i koncentrációs tábort is megjárt emlékekkel teli láda, és a végül a Magyar Nemzeti Múzeum letétébe került díszmagyar ruha kéretlenül kapott örökségét. KissPál *Szerelmes földrajz* (2012) című dokufikciós videója a modernitás kezdeteinek azon század eleji szokásig nyúlt vissza, amikor az állatkertekben és a vidámparkokban távoli helyekről „importált" egzotikus embereket is bemutattak a látogatóknak és a jeles

1 http://kozelites.hu/PNP/
2 A budapesti kiállításokat kurátorként András Edit, kurátorasszisztensként Leposa Zsóka és Zombori Mónika jegyzi.
3 Benedict Anderson: *Elképzelt közösségek, Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*, L'Harmattan – Atelier, Budapest, 2006
4 Idézet a *Képzelt közösségek, magánképzeletek* című kiállítás sajtó szövegéből
5 A gondolat kifejtése részletesebben a *Képzelt közösségek, magánképzeletek* című kiállítás leporellójának András Edit által írott kurátori szövegében olvasható.

eseményről még a *Vasárnapi újság* is beszámolt. KissPál ezt a kitüntetett szokást a két világháború közötti irredenta politikai törekvés – Erdélyt az érintetlen paradicsom helyeként meghatározó – víziójával hozta fedésbe. A félig valós, félig fikciós elemekből építkező videóban az állatkerti látványosságként importált egzotikus faj a magyarság esszenciáját hordozó erdélyi ember lett. Oláh Mara egy konkrét napi eseményen keresztül vezeti be a nézőt azon elmélkedéseibe, hogy hogyan is működhet az, ha a hazai politika nagy hangsúlyt fektet a határon túli kisebbség helyzetére, miközben a saját határain belüli kisebbségekre csak kevés energiával koncentrál. Az előtérből a főhajóba lépve a falfülkékben a nemzettel kapcsolatos különböző obszessziókkal találkozhatunk. A kiállítók névsorából néhányat kiemelve itt láthatjuk a Société Réaliste (Gróf Ferenc – Jean-Baptiste Naudy) *Kulturállamok* (2008–2013) C-print sorozatának fiktív térképeit, amelyeken a szerzőpáros az országhatárokkal és az elképzelt területek át- és újrarajzolásával operál. Gökçe Süvari *Legmagasabb csatatér* (2013–2014) installációjának szobrán és grafikáin az India és Pakisztán között 6000 méter magasságban elterülő Siachen gleccser meddő termőföldjéért folytatott harcok konfliktusai elevenednek meg. A főhajó átellenes fülkéjében Martin Piaček *A szlovák történelem legkínosabb pillanatai* (2007) című ellenpanteonjának faragott és krétás gipsszel bevont faszobrait láthatjuk, amelyek a szlovák történelem olyan szégyenteljes pillanatainak állítanak emléket, mint *Mária Terézia szobrának ledöntése*, *Hitler és Tiso találkozása* vagy a *Beneš-dekrétum*. A főhajóban a Kis Varsó és a Société Réaliste szerzőpárosok „terepmunkái" láthatóak. A Kis Varsó *Lélekben tomboló háborújá*nak múzeum a múzeumban terepasztala ezúttal ezüstfólia alapon épült fel. A fólián álló terepasztalon múzeumi gyűjteményekből kikölcsönzött, jobbára kiállítások alkalmával sem látható 19. és 20. századi szobrokat használtak fel az új, történelmi valóságot kifordító vagy azzal szembemenő kontextusba helyezés terepjátékhoz. A stíluskritikai alapon is eltérő jegyeket hordozó szobrok mindegyike meg nem épült vagy már nem létező emlékművekhez előtanulmányként, vázlatként jött létre. A múzeumok gyűjteményeiből kölcsönzött szobrok is jól igazolják azt az eredendően 19. századi beidegződést, amely szerint a nemzet alapvetően maszkulin természetű, és a nemzeti identitással kapcsolatosan a nőnek csupán másodlagos, reprezentatív, gyászoló vagy sirató szerep juthat.

A 19. századi polgárság képződményének férfiképéhez nyúlik vissza az a homofóbiát gerjesztő képzelgés is, hogy az érzéseit féken tartani nem képes homoszexuális férfi nem lehet nemzeti hős, mert a férfi kötelessége a mértékletesség, és szenvedélyének lobogó tüze nem a szexuális beteljesülés örömében, hanem a haza szeretetébe köteles kanalizálódni. A 19. századi maszkulin kép sztereotípiáinak felülírását célozza meg Matej Kaminskỳ *Nemzeti szenvedély* (2013) című videó munkája. A felülírt sztereotípiák mellett a főhajó átellenes oldalán kapnak teret a nemzet fogalmából kirekesztett kisebbségek is, így a velencei biennálés szereplésével egy időben láthatjuk itt Gluklya (Natalia Pershina-Yakimanskaya) *Ruhák Vlagyimír Putyin meghamisított választása elleni tüntetésre* (2011–2015) című, magas piszkafákra állított, groteszk testeken, karneváli hangulatban megelevenedő, használt ruhákból készült installációját. Az Amszterdamban élő orosz származású

Kis Varsó
Lélekben tomboló háború, 2011, részlet © Fotó: Rosta József





KissPál Szabolcs
Szerelmes földrajz, 2012
© Fotó: Rosta József



Société Réaliste
ENSZ kamuflázs,
2011–2013
© Fotó: Rosta József

művésznő munkájával szoros párbeszédben áll Gerhes Gábor *Neue Ordnung* (2013) című, új összeesküvés-elméletekkel, rítusokkal, archaizáló latin feliratokkal és ismerős szlogenekkel tarkított, fiktív szekták szimbólumait és attribútumait bemutató műegyüttese. Gerhes fikciója mellett a 200 éves nemzetfogalomra valós bibliai hivatkozás alapján tekint Borsos Lőrinc *Mozdíthatatlan országá*nak (2010) rázóasztalra állított, samottból épült magyar parlamentje. Az évek óta rezgő parlamenti épület nagy valószínűséggel a jelen kiállítás alkalmával végleg darabokra fog hullani. De a nemzet fogalmának és szimbólumainak szakrális olvasata mellett releváns helyet kapott a pogány eredetmítosz is a hetvenes években itthon, majd Amerikában működő Nosek Nagyvári László *A Fehérló Fia* (2007–2015) című pszichedelikus rajzfilmjében. A templomtérből kifelé haladva kerülhetünk szembe a Société Réaliste *ENSZ kamuflázs* (2011–2013) zászlóival, melyeket ezúttal kifejezetten a Kiscelli Múzeum templomteréhez igazítottak. A 108 darab kamuflázs lobogó azzal az üzenettel integrálódott a kiállításba, hogy a nemzeti identitás legfontosabb szimbólumának tekinthető zászló ezúttal ne a kirekesztés és elkülönítés eszköze legyen, hanem egy szoftver segítségével a különböző nemzetek zászlóiból a színek arányai alapján keveredve új és tarka felületeken egyesüljön. A zászlók által sugallt befogadó és együttműködő nemzetfogalommal távozhatunk a térből az oratórium irányába, ahol a kiállítás egy másik fődarabját, a velencei biennále lengyel pavilonjában kiállított *Halka/Haiti 18°48'05"N72°23'01"W"* (2015) többcsatornás videómunka[6] kétcsatornás változatát láthatjuk. Kiscellről könnyedén eljuthatunk gyalogosan a Société Réaliste kamuflázs zászlóiból szerkesztett aszfaltmatricákat követve a Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóházáig, ahol a kurátori szándék szerint a füzérszerűen egymáshoz kapcsolódó terekben annak a művészeti vetületeit tárhatjuk fel, hogy hogyan is építkezik az általunk természetesnek és öröknek hitt nemzet. Mindjárt a bejáratnál két erős zászló parafrázissal találkozhatunk. Az egyik Baglyas Erika *Kompenzáció* (2014) című törékenynek látszó, ám valójában ásóra applikált hentes acélsodronyból készült zászlója, a másik pedig Horváth Tibor zászlót leordító videómunkája (*co.co,* 2010). A következő termekben kaptak helyet a nemzeti identitással való személyes azonosulást feldolgozó művek, mint Alban Muja *Az én nevem, az Ő városuk* (2013) című fotósorozata, vagy Jaroslav Varga *FU JA RA* (2011) című videója és Szolnoki József *Hun volt Hun nem volt* (2008) dokuesszéje.

6 C.T Jasper (PL) & Joanna Malinowska (USA/PL) *Halka Haiti 18°48'05"N72°23'01"W*, 2015. többcsatornás videó, 82', Zachęta-National Gallery of Art, Varsó



Gerhes Gábor
Neue Ordnung, 2013 (részlet) © Fotó: Rosta József

C. T. Jasper – Joanna Malinowska
Halka/Haiti 18°48'05"N72°23'01"W", 2015





Kerezsi Nemere
Omagiu, 2007

Csontó Lajos
Himnusz, 2015 © Fotó: Rosta József

Tomas Kulka
Utcai harc, 2011–2013 (részlet) © Fotó: Rosta József



A nemzeti identitással való testi azonosulás áll a középpontjában Ciprian Mureşan *Román vér* (2005) és Dan Perjovschi *Románia eltávolítása* (1993–2003/2006) című munkáinak. A zászlók és himnuszok szimbólumait feldolgozó alkotások közül kiemelném Kerezsi Nemere videóját (*Omagiu,* 2007), mely egy ólomból kiöntött zászlót lengető írországi performanszáról készült, és Csontó Lajos kifejezetten a jelen kiállításra készített *Himnusz* című videóját. Daya Cahen műve műve (*Nashi,* 2009) által betekintést kapunk a szélsőséges erőkre támaszkodó, vagy azokat kitermelő és kiképző agresszív nemzetépítés technikáiba is, míg Tomasz Kulka *Utcai harc*ának (2011–2013) egymást ütő kerámia figurái a csoporton kívül rekedtek agresszióba és erőszakba fulladt indulatait elevenítik meg. A kiállítások emblematikus műve az albán származású Adrian Paci *Az ideiglenes állandóság központja* (2007) című videómunkája, amelynek álló képkivágata a kiállítás meghívójáról és leporellójának címlapjáról is visszaköszön.

A *Privát Nacionalizmus Projekt* budapesti kiállításai a hazai színtér elmúlt időszakának legfontosabb, társadalmilag elkötelezett művészettel foglalkozó *must see* seregszemléi! Érdemüket nem csupán a kiemelkedő nemzetközi és hazai kiállítói névsor és a fantasztikus kurátori munka fokozza, hanem a rendkívül gazdag válogatásban együtt mutatkozó művek nemzeti identitáskérdésekre és geopolitikai konfliktushelyzetekre adott színes és aktuális válaszai.



Ciprian Mureşan
Román vér, 2005 © Fotó: Rosta József

Adrian Paci
Az ideiglenes állandóság központja, 2007



Najmányi László



SPIONS

Ötvennyolcadik rész

Idősíkok, tudatállapotok

„Emigration is a state of mind”
SPIONS, 1978

Az emigráció tudatállapot. Az idegenségé. A távolléte. A magányé. Az otthontalanságé. Az állandósult bizonytalanságé. Elszakadás a gyökerektől. Eltávolodás az ismerttől. Utazás az ismeretlenbe. Szembesülés önmagunkkal. Fájó emlékek. Halványuló remény. Vakító, süketítő, megnémító, butító reménytelenség. Felnőtt testben csecsemőként újjászületni. A régi tudás használhatatlan. Csak a helyet foglalja az agyban. Ismét meg kell tanulni beszélni. A testnyelvet is. Nem, ez a kábán bolyongó, magában motyogó, fedelet kereső, szeretetet kolduló, beteg, fáradt nyomorult nem lehetek én! Erőd próbája: tudsz még nevetni? Találsz olyat, aki veled nevet ugyanazon?
Az emigráció tudatállapot. A rémálmoké. Félelemé. Tanácstalanságé. Félelem attól, amit otthagyott. Félelem attól, ami vár rá. Melyik félelem a nagyobb? Az éjszaka – éjszaka csak egy van, és az örök – boldogtalan kísértetei. A nappalok – nappal sok van, egyformák – éhes démonai. Nappal és éjszaka, méretes rögeszme nélkül mindkettő túlélhetetlen. Nincs mit tenni, nincs mit enni. Nincs kihez fordulni. Nem tud aludni. Sikoltva felriad. Idegen, tehát gyengeelméjű. Érinthetetlen. Bolond. Drogos. Bűnöző. Erőszakoló. Tisztátalan. Halálos fertőzések hordozója. Káros eszmék terjesztője. Terrorista. Ha beengedem, elszaporodik. Ha kizárom, betör. Ha etetem, belémharap. Ha itatom, megmérgezi a kutat. Ha felruházom, levetkőztet. Ha pénzt adok neki, többet akar. Elveszi a munkámat. Tönkreteszi a kultúrámat. Levizeli a karácsonyfát és a fehér zongorába szarik. Primitív. Barbár. Visszafordítandó. Elűzendő. Nem kívánatos. A nemzeti érzésű románok „bozgornak”, hontalannak, hazátlannak hívják a magyarokat.
Emigráns úgy is lehet valaki, hogy soha nem mászik ki bölcsőjéből. Otthon marad, piszmog, matat, elidegenül. A született emigránsok soha, sehol nem érzik otthon magukat. Ezt legtöbbször gyorsan észreveszi környezetük és rájuk támad. A szülőhazájukat valamilyen okból elhagyni kényszerülők nagy része nem tekinthető emigránsnak, még akkor sem, ha földrajzilag óriási távolságra jutott. Mert tudatában, ösztöneiben magával viszi hazáját. A haza, annak minden gondjával, bajával, szép, vagy ostoba hagyományával, szokásával, reflexével együtt ugyancsak tudatállapot, de az emigráció határtalanságában félelmetes tudatállapotával ellentétben, erősen korlátozott. A szürkeállományába, idegrendszerébe, gyomrába, beleibe beépült szülőhazát mindenhová magával cipelő migráns nem tud, nem is akar asszimilálódni, beépülni új környezetébe. Képtelen megtanulni a helyi nyelvet, szokásokat, reflexeket, magatartási formákat. Nem kíváncsi az őt befogadók hagyományaira, történelmére. Végzetesen idegen marad, ahogy például az Amerikába emigrált magyarok[1] és kínaiak[2] első generációjához tartozók többsége. Kizárólag az anyanyelvét beszélők közösségével[3] keresi a kapcsolatot. Gettólakó lesz. Ugyanez a helyzet a nyugati országokba vándorolt arabok, afrikaiak esetében is. Jó esetben a bevándorlók második, harmadik generációja kezd asszimilálódni. Rossz esetben – ahogy ezt a dzsihádisták franciaországi ámokfutásai példáin megfigyelhettük – még a második, harmadik generációból is előtör a bosszúszomjas, a gyűlöletben és erőszakban identitást találó übermacho *wahabita*.
Szürkeállományom ködösülő labirintusában összecsúsznak az idősíkok, ami nehezíti az értelmezést. 1979 májusának Párizsáról akarok írni 2015 őszén, közben 1924 Párizsáról olvasok Ilja Ehrenburg memoárjának[4] második kötetében. „A modern burzsoá fiai megvetették a régi diákélet romantikáját – a részeges Verlaine könnyeit, Anatole France szkepticizmusát, az anarchista frázisokat; a fiak atlétizáltak, tisztelték az erőseket, és kilenc évvel később, a fasiszta puccs éjszakáján borotvával vágták át a rendőrlovak lábát.” Gyenge pillanataimban, különösen a telihold túlságosan gyakori uralkodása idején szeretnék bekapcsolódni az emberiség nagy kórusába, ahogy a trágyadombon, vagy tömegsírban is az *Örömódá*t éneklik, de valahogy sohasem jön össze. Iszonyodom a tömegtől, és az is tőlem. Ha háromnál több emberrel egy térbe kerülök pánikroham fog el.[5] Amilyen gyorsan csak tudok, menekülök. Közösségekhez – mindegy, hogy mikro vagy makro – kizárólag gyanakvással tudok viszonyulni. Mesterkednek valamin, az első adandó alkalommal meglopnak, kirabolnak, rám támadnak. A tömeg – bármiféle a közösség – is gyorsan felismeri bennem a fatálisan idegent és kivet magából. Néhány tragikusan végződő párkapcsolaton kívül sohasem voltam tagja közösségnek.[6] Így, biztonságos távolságot tartva meg

1 1987-ben meglátogattam New Yorkban az akkor már tíz éve Amerikában élő, híres magyar festőművészt. Nem tanult meg angolul. „Nekem nem az a fontos, hogy megértsenek, hanem az, hogy kimondjam”, nyilatkozta trónja magasából. Bolondoknak tartotta az amerikaiakat, mindegyiket. Mindent felesége intézett helyette.
2 Az első generációs, nem értelmiségi kínai bevándorlók többsége ugyan képtelen angolul kommunikálni, nem is ambicionálja új hazája nyelvének elsajátítását, de angolul számolni mindegyik tud.
3 Az angolszász országokban élő magyar közösségek régi közös jellemzője, hogy gyűlölik egymást, de magyar nemzeti ünnepeken a *Himnusz*t énekelve együtt falják sírva a velős pacalt és a tokaszalonnát.
4 Ilja Ehrenburg: *EMBEREK, ÉVEK, ÉLETEM* (Budapest, Gondolat Kiadó, 1963 – Wessely László és Elbert János fordítása). A könyvet – az NDK Néphadseregének SZIGORÚAN TITKOS minősítésű *Szolgálati Szabályzata* rongyosra olvasott példányával együtt – valamelyik lomtalanítás alkalmával találtam az utcára dobva budapesti rejtekhelyem előtt. A házat ávós középkáderek számára építették az 1950-es években. A könyvet valamelyik itt lakó régi elvtárs dobhatta ki, kötelező olvasmánya volt annakidején.
5 Ahogy legutóbb a budapesti Nemzeti Galériában, El Kazovszkij életmű kiállításán, Szilágyi Ákos könyvbemutatóján is történt, ahol a tömegélményhez művészet- és filoszlocsogás túladagolás is társult.
6 A SPIONS, amelynek kötelékébe mindmáig tartozom, nem tekintendő közösségnek, felsőbb utasításra létrejött, szigorúan hierarchikus felépítésű akció-kommandóról van szó.

tudtam őrizni tisztánlátásomat, vígasztalom magam gyenge pillanataimban. A tisztánlátás minden kém legfontosabb képessége, munkaeszköze. A menekült-állapotot a fizikai sérüléseken és a gyakori éhezésen kívül a menekülők nagy százalékát sújtó PTSD (*Post-traumatic Stress Disorder*) teszi elviselhetetlenné. Ez a hosszútávú mentális probléma erősen korlátozza a tőle szenvedők működőképességét mindennapi helyzetekben. Összezavarodottságuk gyakran vezet öngyilkossághoz. Más tünetek mellett a PTSD állandó izgalmi állapotban, túléberségben, álmatlanságban, motorikus nehézségekben, a rövidtávú memória elvesztésében, rémálmokban, alvásparalízisben, krónikus fáradtságban nyilvánul meg. A menekült a legváratlanabb pillanatokban újraéli a rémségeket, amelyek elől menekülni kényszerült. Mindehhez gyakran krónikus depresszió, állandósult rosszkedv, bénultság, katatónia, és agresszió, váratlan dühkitörések társulnak.

„Pihenni már. – Nem, nem lehet: / Vész és vihar hajt engemet, / Alattam a föld nem szilárd, / Fejem fölött kétélü bárd… / Tovább! tovább! (…) Rettent a perc, a létező, / S teher minden következő; / Új léptem új kigyón tapod: / Gyülölöm a mát s holnapot… / Tovább! tovább!”[7] Az örök vándornak most csak két, számomra időnként létezési mintaként szolgáló őstípusát említem. Az első a bolygó zsidó, Ahasvér[8] (*Asvér*; *Ashver*; *Kartaphilos; Matathias*; *Buttadeus*; *Paul Marrane*; *Isaac Laquedem; Szamirir*; *Zerib*; *Der Ewige Jude; Le Juif Errant; L'Ebreo Errante; El Judío Errante; The Wandering Jew; Juan el que Espera a Dios; Az örök zsidó*), a jeruzsálemi varga, aki a passiótörténet szerint a halálra ítélt, véresre korbácsolt, keresztje terhe alatt roskadozva vánszorgó Jézust megütötte, s így szólt hozzá: „Menj már, miért késlekedsz!”. „Én megyek, de te várj, míg visszatérek.” A 13. században először leírt[9] legenda szerint Jézus átka megfogant, az Ember Fiát megsértő, kigúnyoló zsidó képtelen meghalni, hazátlanul kell bolyongania az Utolsó Ítélet napjáig. Anyám haláláig Ahasvérnek becézett.

A másik, sorstársamnak vélt, otthont soha nem találó, halhatatlansággal megvert örök migráns a 17. századi tengerészek Ahasvérusa, a Richard Wagnert opera (*Der fliegende Holländer*) írására ihlető, a tengerészlegendákban Hendrik van der Decken és Joost Van Straaten neveken emlegetett kapzsi holland hajóskapitány, a Bolygó Hollandi. Legendája szerint Hendrik van der Decken Kelet-Indiába akart vitorlázni, hogy ott vagyont szerezzen. Hajója a Jóreménység fokánál tomboló viharba került. Vitorlái szétszakadtak, árbocai eltörtek. A szél haladási irányával szembe fújt, állandóan visszavetette a toronymagas hullámok között hánykolódó hajót. A pénzéhes kapitány a legénység tiltakozása ellenére sem volt hajlandó visszafordulni. A legenda egyik változata szerint maga az ördög biztatta Hendrik van der Decken kapitányt, hogy dacolva Isten akaratával, folytassa útját, kormányozza vitorláit vesztett vitorlását a vihar közepébe. Ezzel magára vonta az ellentmondást nem tűrő Mindenható haragját, azóta kell kísértethajójával az Ítélet Napjáig partraszállás nélkül bolyongania a tengereken. A legenda másik változata szerint a kapitány bűne mindössze annyi volt, hogy káromkodva kijelentette, akkor sem fordul vissza, ha a Végítélet eljöveteléig kell hajóznia a viharban. Breton halászok mesélték, hogy az ugyancsak holland Joost van Straaten tengerészkapitány nemcsak Nagypénteken szállt tengerre hajójával, de előtte nem imádkozott a templomban, ezért ítéltetett örök bolyongásra. A két istenkísértő tengerész legendájának közös vonása, hogy szerencsétlenség vár arra, aki meglátja a bolygó hollandit. A kísértethajó éjszaka bukkan elő a ködből, hogy aztán nyomtalanul eltűnjön. A legijesztőbb történet szerint a Joseph Sommers nevű tengerjáró matrózai megpillantották az eléjük vágó rémhajót, hátborzongató kacagást hallottak, majd hajójuk kigyulladt és elsüllyedt. A legénységből csak azok maradtak életben, akik először ugrottak a vízbe. A szemtanúk – köztük V. György[10] angol király, India császára – szerint a kapitány hosszú, ősz haja és szakálla lobog a szélben, szemei vörösen izzanak, testét kísérteties derengés veszi körül. Ahogy a a bolygó hollandival, a zsidóság szimbólumává lett bolygó zsidóval is sokan találkoztak az elmúlt évszázadok során.

A hazátlan menekült klasszikus példája a zsidó. A szent szövegek szerint diaszpórájuk nemzetük megalakulásával egy időben kezdődött, amikor Jákob és tizenkét fia, a későbbi tizenkét törzs megalapítói az éhínség elől Kánaánból Egyiptomba menekültek, ahol 400 éven át rabszolgasors várt rájuk. Miután Mózes kivezette népét a fáraók földjéről, 40 évig bolyongtak a sivatagban, mielőtt a Kimondhatatlan Név kb. Kr.e. 1400-ban visszaengedte őket őseik földjére. Hatszáz évvel később III. Tiglath-Pileser (*Tukultī-apil-Ešarra*) asszír uralkodó seregei elfoglalták országukat, a lakosság nagy része menekülni kényszerült. A Kr.e. 6. század végén következett be a babiloniai invázió, amelynek konklúziójaként Júda törzsét száműzték Babilonba, ahová az első zsidó-római háború,[11] majd az ugyancsak a római uralom ellen kitört Bar Kokhba lázadás[12] után további zsidó tömegek menekültek.[13]

7 Arany János: *Az örök zsidó* (1860) – Forrás: http://magyarirodalom.elte.hu/sulinet/igyjo/setup/portrek/arany/orokzsi.htm

8 Az „Ahasvér” az *Eszter könyvé*ben említett Ahasuerus perzsa király a középkori zsidóság által a bolond szinonimáját jelentő nevének adaptációja.

9 Roger of Wendover (?–1236): *Flores Historianum* (1228)

10 George Frederick Ernest Albert Windsor (1865–1936)

11 ha-Mered Ha-Gadol (*Primum populi Romani bellum in Iudaeos*, Kr.u. 66–73)

12 ha-Mered Bar Kokhba (Kr.u. 132–136)

13 A Kr.u. első században már több mint 1 millió, Izrael földjére visszavágyó, ennélfogva asszimilálódni képtelen zsidó élt Babilóniában, számuk a következő négy évszázad alatt megduplázódott.

Najmányi László
Le Juif Eternel, David Shankbone színezett fametszete túlvilági otthonom falán, 2015, digitális kollázs
(a művész archívumából)





Najmányi László
Ahashvér – Dupla önarckép, 1979-2015, digitális kollázs (a művész archívumából)

Miután a rómaiak elűzték a zsidókat Izrael földjéről (*Eretz Yisrael*), csaknem két évezreden át folyamatos vándorlás lett a sorsuk. A zsidó diaszpóra átterjedt Európa országaira is,[14] ahol előbb befogadták, aztán vagyonukat elkobozva sorra elűzték őket. Az Első Kereszteshadjárat (1096) idején a Rajna és Duna völgyeiben virágzó zsidó településeket a földig rombolták, lakóikat lemészárolták, elűzték. A Második Kereszteshadjárat (1147) kegyes harcosai a franciaországi zsidók lemészárlásával és elűzésével indultak a Szentföld felszabadítására. 1290-ben Angliából kergették ki a zsidókat. Szép Fülöp francia király 1306-ban kiűzte birodalmából az ott élő, kb. 100 ezer zsidót, vagyonukat elkobozta. Mivel nem jutott további kölcsönökhöz, 1315-ben visszahívta őket. 1396-ban újra menekülniük kellett Franciaországból. 1421-ben Ausztriából zavarták ki őket. 1492-ben kezdődött a zsidók kiűzése Spanyolországból, 1496-ban Portugáliából. A Lengyelországba és Litvániába menekült zsidók százezreit mészárolták le a fellázadt kozákok 1648 és 1655 között. Az életben maradtak egy része visszamenekült Nyugat-Európába. Az ukrajnai zsidóság elleni pogromok elől sokan menekültek a 19. században Romániába és Magyarországra, ahol kevesen élték túl a náci népirtást. A nácik elől menekülőket sem az Egyesült Államok, sem Kanada nem fogadta be.

Egyes országok korlátozzák polgáraik szabad mozgását. 1668-ban a Kínában hatalomra került mandzsu származású Csing dinasztia negyedik császára, Kang Hszi[15] megtiltotta a *han* nemzetiségű kínaiaknak, hogy Mandzsúriába és Mongóliába költözzenek. Elvándorlásukat megakadályozandó a kb. 21 ezer km hosszúságú Nagy Fal[16] folytatásaként felépíttette a Fűzfakerítést,[17] mély árkok és magas töltések sok száz mérföld hosszúságú rendszerét. A töltések tetejére fűzfákat ültettek, amelyek ágait áthatolhatatlannak vélt, összefüggő kerítéssé fonták. A Fűzfakerítés csak ideig-óráig tudta akadályozni a vállalkozó szellemű kínaiak emigrációját és a ginzeng csempészetet. A 18. század közepére a határzár megszűnt működni és az emigrációt legalizálták.

Az oroszországi bolsevik hatalomátvétel idején, 1917-ben a bolsevisták vezetői még az államhatárok megszüntetésének szükségességét hirdették. Egy évvel később azonban elkezdték az emberek szabad mozgását akadályozni. 1928-ra már gyakorlatilag áthatolhatatlanná vált az orosz határzár. Bevezették a belső útlevelet is, amivel az állampolgárok országon belüli utazását is korlátozták, az emberek csak nehezen megszerezhető engedéllyel hagyhatták el lakóhelyüket. A második világháború konklúziójaként a Szovjetunió több kelet-európai országot megszállt. A következő 5 évben több mint 15 millió ember emigrált a megszállt országokból nyugatra. 1950-ben a keleti blokk országaiban is bevezették a Szovjetunióéhoz hasonló határzárat, leereszkedett a vasfüggöny. A szögesdrótkerítések, aknazárak, őrtornyok, állig felfegyverzett határőrök tízezrei, emberek széttépésére idomított vérebek ellenére 1950 és 1990 között több mint 13 millió kelet-európai „disszidált" nyugatra. A vörös terror elől menekülőket szívesen fogadták a szabad világ országaiban, bevándorlásukat nem próbálták korlátozni. A kelet-német hatóságok a gazdasági csőddel fenyegető tömeges elvándorlás megakadályozására 1961-ben felépítették a berlini falat, amely a bolsevik diktatúra szimbólumává vált. Fennállásának 28 éve alatt 5 ezer keletnémetnek sikerült átjutnia a berlini határzáron, több százat lelőttek a menekülni próbálók közül a határőrök. A falat 1989. január 9-én kezdték a nyugat-berliniek kalapácsokkal, vésőkkel, puszta kezükkel lebontani. Másnap délelőtt már 5 dollárért árulták darabjait New Yorkban. Fekete srácok brigádjai lendületesen darabolták a szakszerűen grafitizett helyi betont Bronxban. A Fal leomlása jelezte a Szovjet Birodalom bukását. Azt hittük, végre mindenütt jó lesz.

Az 1950-es évek elején a szovjet példát követve Kína, Mongólia és Észak-Korea is igyekezett légmentesen lezárni határait. Észak-Korea mindmáig fenntartja saját vasfüggönyét. Több-kevesebb sikerrel még ma is korlátozza polgárai szabad mozgását Angola, Etiópia, Eritreia, Mozambik, Szomália, Afganisztán, Burma, Kambodzsa, Laosz, Észak-Vietnám, Irak, Dél-Jemen és Kuba. Napjainkban Európa országai kezdték el határaikon a vasfüggöny újjáépítését, a pengés drótakadály gyártók őszinte örömére. Az Európa-erődítmény rémálmának megálmodói szerint az új Vasfüggöny nem az európaiak szabad mozgásának megakadályozása, hanem a kontinenst elözönlő barbár hordák visszatartása céljából épül. Ugyanakkor számos ország ismét bevezette az európaiak szabad mozgását korlátozó határellenőrzést.

Szürkeállományom meszesedő labirintusában összecsúsznak az idősíkok, ami nehezíti az emlékezést. 1979 májusának Párizsáról akarok írni 2015 őszén, közben néhány napja, 2015. november 13., péntek éjszaka véres merényletek zavarták meg a párizsiak életélvezetét. Egyedül a nagymúltú Bataclan klubban, az Eagles of Death Metal amerikai együttes koncertjén több mint 80 fiatalt öltek meg a tökéletes, akcentus nélküli franciasággal kiabáló, bedrogozott ifjú terroristák. „Nyolc, robbanó mellényeket viselő, fegyveres testvérünk célozta meg az előre kiválasztott területeket a francia főváros szívében: (…) a Bataclant, ahol bálványimádók százai gyűltek össze a perverzitás partiján", vállalta a merényletek megszervezését a beilleszkedni képtelen második,

14 A mai Magyarország területére jóval a magyarok előtt, a Kr.u. 2. században, a rómaiak pénzügyi szakembereiként érkeztek az első zsidók.
15 Elhe Taifin Hüwangdi (*Enkh Amgalan Khaan;* 1654–1722)
16 Chángchéng (*Wanli Chángchéng*; *Zisāi*; *Tülóng*, stb.)
17 Liŭtiáo Biān (*Biregen Jase*)

harmadik generációs moszlim bevándoroltaknak romantikát, identitást, életcélt (paradicsomi boldogsággal jutalmazott mártírhalál) kínáló, a wahabita hagyományokat feltámasztó Iszlám Állam. Ahogy várható volt, az európai xenofóbok gyorsan a terroristák elől menekülőket tették felelőssé a rémtettekért. Minden rendelkezésükre álló eszközzel igyekeznek a könnyen befolyásolható alvajáró, minden idegent zsigerből gyűlölő tömegek fejébe paszírozni a könnyen megjegyezhető képletet: **menekült=terrorista.** Az összecsúszó idősíkok okozta zavarodottság megszüntetéséhez meditációra van szükségem.

*

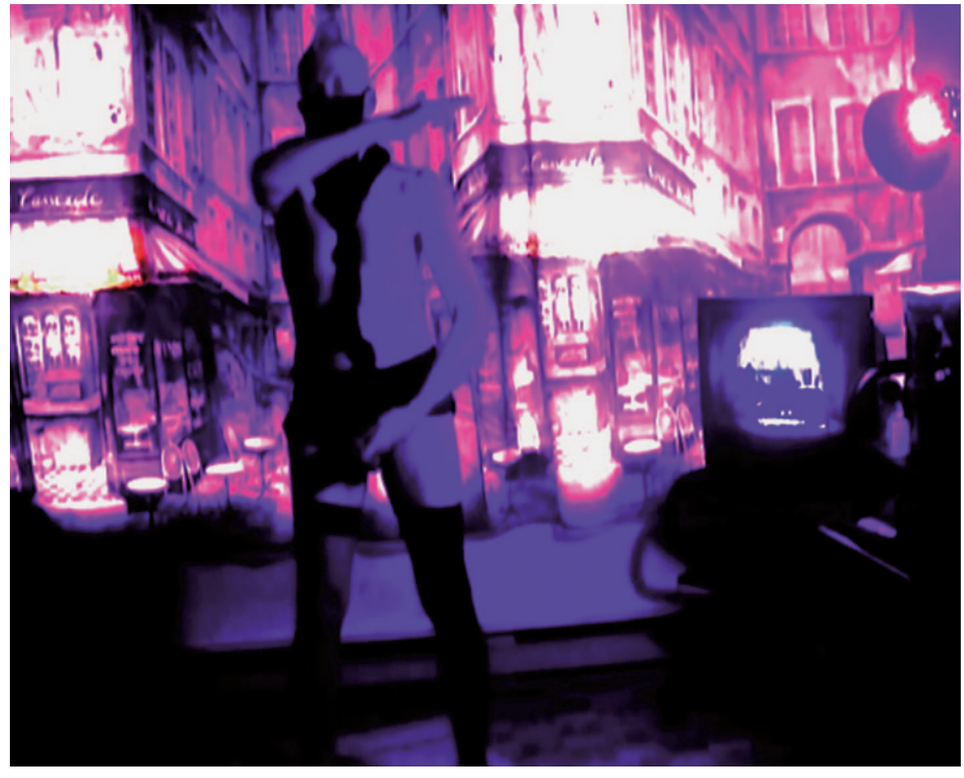
Meditáció G.I.N.A./Spiel! *Total Madness* videósorozatának 2015. október 29-én közzétett *WORKSHIPS CLI* című tételén.[18] A SPIONS frontembere transzállapotban mutatja be a kémgesztusokat és maszturbációt javasol. Engem idéz: „*Fuck them all*". Betiltja a zombik diszkriminációját. Nehéz rá figyelni. Egyértelműsége sokértelmű. Sokértelműsége egyértelmű. Nem lát,[19] és nem beszélhet nyilvánosan.[20] Zombitáncot táncol. Megmutatja végbélnyílását. Beszél a menekültkérdésről. Csak az eredetüket megtagadó, gyökereiktől elszakadni hajlandó menekültek befogadását javasolja. A moszlim nők teljes testüket eltakarják. Mintha bűn lenne a test birtoklása. Az ateista hitrendszer érvényességét hangsúlyozza. Ez itt *tinctum* idő, *quantumugrás*, recitálja. Félreértettem, nem tinctum (elszíneződés[21]), hanem *zimzum* időről beszél. A zimzum (*tzimtzum* – összehúzódás; összeszorítás; kondenzáció) terminust az Itzak ben Solomon Luria Ashkenazi (1534–1572), az ottomán Szíria Galilea régiója Szafed közösségének legnagyobb hatású rabbija és zsidó misztikusa által kifejlesztett *Lurianus Kabbalah* a kifejezést új doktrinája magyarázatára használja: a Kimondhatatlan Név saját végtelen (*Ein Sof*) szűkítésével kezdi a teremtés folyamatát, hogy megjelenhessen egy „konceptuális tér", amelyben véges és függetlennek tűnő birodalmak létezhetnek. Mivel a zimzum „üres teret" eredményez, amelyben szellemi és fizikai világok, és végül a szabad akarat létrejöhetnek, a Teremtőre a „Ha-Makom" (a Hely; a Mindenütt Jelenlévő) névvel referál a rabbinikus irodalom. „Ő a Világ Helye, de a Világ nem az Ő Helye" – a kabbalisztikus interpretáció szerint így írható le a szimultán isteni jelenlét és annak hiánya a vákuumban és a belőle eredő Teremtésben paradoxona.



Némavak (Kép G.I.N.A./Spiel! Total Madness videósorozatának WORKSHIPS CLI című opusából)

Az ifjúságát Egyiptomban töltő Itzak Luria 15 éves korában feleségül vette unokahúgát (közeli rokoni kapcsolatuk magyarázhatja leszármazottaik neurózisát), s mivel jómódban élt, folytathatta tanulmányait. Noha üzleti pálya várt rá, az aszkétizmus és miszticizmus irányába fordult. Huszonkét éves kora körül kezdte minden idejét a nem sokkal korábban nyomtatásban először megjelent *Zohar* tanulmányozásának szentelni. Remeték életét élte. Hét évre visszavonult a Nílus partjára, ahol magányos kunyhóban lakott, és minden idejét meditációval töltötte. Csak

Üdvözlés – Fázis No 2 (Kép G.I.N.A./Spiel! Total Madness videósorozatának WORKSHIPS CLI című opusából)



18 https://www.youtube.com/watch?v=kqgHt6ZPAuQ

19 A SPIONS frontemberét 1978 nyara óta gyötri szembaj. A nagy fájdalommal járó betegségről a SPIONS-eposz harmincnyolcadik, *Poszt-bábeli naplóírás, a divat divatja és a cut-up módszer* című részében írtam először.

20 Kihullott fogai miatt kénytelen arcát kendővel takarni.

21 A *tinctumutation* a kaméleonok és fejlábúak gyors színváltoztatását jelenti. A *tinctum* átvitt értelemben rejtőzködés, beolvadás, álcázás.

szombatonként látogatta meg a családját. Nem szólt hozzájuk, még a feleségéhez sem. Amikor feltétlenül szükséges volt megszólalnia, a lehető legkevesebb szót használta, és kizárólag héberül beszélt. A hét év alatt hosszú szakállba rejtett ajkait ritkán hagyta el más szó, mint a „zimzum". Harmincöt éves korában visszaköltözött az ottomán Palesztínába. Először Jeruzsálemben kezdett ömleni belőle a szó, de mert a hétéves meditációja alatt kifejlesztett új kabbala-rendszere nem váltotta ki az ott lakók érdeklődését, Szafedben telepedett le.

Az érkezését megelőző évtizedben Szafed a kabbalista tanulmányok központjává vált.[22] Példamutató, nagy formátumú vallási személyiségek[23] éltek és tanítottak a településen. Szafedbe érkezve Itzak Luria csatlakozott Moses Cordovero csodarabbi laza szellemi köréhez, majd mestere 1570-ben bekövetkezett halála után ő vette át a közösség vezetését. Nem szeretett írni, előadásainak szövegét tanítványai jegyezték fel. Tanításának műfaja az élőbeszéd volt. Szuggesztív személyisége, nagy bőségben ömlő szavainak ereje hipnotizálták hallgatóságát. A haszid hagyományok szerint Éliás prófétával állt közvetlen kapcsolatban, ő avatta be a magasrendű doktrinák titkaiba, a tüzes szekéren a Mennyországba emigrált próféta szólt általa.

Spiel!, a SPIONS frontembere elutasítja az általa bűnözőknek tartott hip-hop előadók gesztikulációját, míg a nagyra becsült, tökéletes idő-kreaturának nevezett Marilyn Manson gesztusrendszerét vámpír-antikrisztusinak minősíti. Magát soviniszta disznónak vallja. „Mindent láthatsz a felszínen", mondja, „Ez pop kultúra, baby!" Ez vonatkozik a menekült-krízisre is. Ez a felszín uralma a sötétség uralma felett. Minden, ami megtörténhet, ma fog megtörténni.

*

A meditáció működésbe hozta időgépemet. Ismét 1979. május 16., szerda reggel, Párizsban, a frontember búvóhelye előtt találtam magam. Leraktam nehéz bőröndjeimet és megnyomtam a kapucsengőt. „*Go away!*", mondta a hangszóróból megszólaló, indignálódott hang. Jó helyen járok, gondoltam.

Folytatása következik

22 Miután a zsidókat 1492-ben kiűzték Spanyolországból, számos prominens hittudós a héber hagyományok szerint közvetlenül a Vízözön után Noé egyik fia által alapított Szafedben telepedett le. Jelenlétüket, munkásságukat, közösségeik kiformálódását 1583-ig tolerálta az ottomán hatalom, aztán elűzték őket. A zsidók 1665-ben tértek vissza a településre, amikor a sokak által a régen várt Messiásnak tartott, a moszlim hitre színleg áttért, majd a színlelését leleplező török Nagyvezír által Montenegróba száműzött Sabbatai Zevi követői (*dönmeh*) odaköltöztek.

23 Köztük Moses Cordovero, Schlomo Alkabetz, Jacob Berab, Moses di Trani, Hayyim Vital, Abraham ben Eliezer ha-Levi Berukhim, Eleazar Azikri és Eliyahu de Vidas rabbik.

Gadó Flóra

Bloom napok a Bálnában

Leopold Bloom Képzőművészeti Díj, 2015

Új Budapest Galéria, Budapest
2015. szeptember 5 – november 15.

Idén harmadszor adták át a Leopold Bloom-díjat,[1] amelyhez a szokott módon társul a jelöltek munkáiból rendezett kiállítás, a győztes jutalma pedig mindezen felül egy nemzetközi bemutatkozási-lehetőség. A nemzetközi zsűri tagjai Dr. Declan Long, Susanne Altmann és Mark Rappolt voltak, a tárlat helyszínéül pedig – a Kiscelli Múzeum (2011) és a Ludwig Múzeum (2013) után – a Bálnában található Új Budapest Galéria szolgált.

1 http://www.leopoldbloomaward.com/



Kokesch Ádám
Cím nélkül, 2015
© Fotó: Rosta József



Kudász Gábor Arion
Memorabilia, 2010–2014 © Fotó: Rosta József

Szembetűnő, hogy a tárlaton – melyen a korábbi nyertesek, Batykó Róbert és Nemes Csaba műveit is bemutatták – a munkák változatossága ellenére mégis egy olyan, pozitív értelemben homogénnek tűnő anyag látható, amely bármilyen nyugati kiállításon, biennálén megállná a helyét. Noha a kiállítás kurátorai – Hanka Nóra és Szegedy-Maszák Zsuzsanna – láthatólag arra törekedtek, hogy külön „világokként" mutassák be a 6+2 alkotót, a művészi praxisból fakadó párhuzamosságok és gondolati rokonságok így is érzékelhetőek. Az egyik legszembetűnőbb „közös nevező", amint azt Mélyi József a Mozgó Világ hasábjain megfogalmazta,[2] hogy a munkákban nem kapnak kizárólagos hangsúlyt a helyi vonatkozások, a közép-kelet európai problémákra való reflexiók, hanem egy sokkal univerzálisabb, a nyugati-európai kurrens trendekbe beleillő művészetfelfogás és művészi teljesítmény rajzolódik ki. Miközben ez kétségkívül üdítőleg hat, hiszen a látogató sem érzi úgy, hogy a kortárs magyar művészet ne lenne képes túllépni az aktuális nehézségek tematizálásán, még sincs arról szó, hogy a művek annyira távoliak lennének, hogy az már megnehezítené a hozzájuk való kapcsolódást. A kiállított installációk, fotók stb. a nagyon személyes és az egyetemes közötti finom határvonalon egyensúlyoznak: gondosan kikerülik a regionalitás esetleges csapdáit. A már a korábbi években is hangsúlyosan jelenlévő fotó médiumát az idén Kudász Gábor Arion[3] és Puklus Péter[4] képviselte. Kudász még jobban érezhető kötődése a klasszikus fotó hagyományához két, egymástól lényegesen eltérő sorozatában manifesztálódik. Mindkettőre igaz a korábbi megfigyelés a munkák széles skálájáról: míg a *Memorabilia* (2010-2014), mely a művész édesanyja halála után készült, egy nagyon intim archiválási munkafolyamat és egyben archívum is, addig az *Emberi lépték* (2014-2015)[5] mintha szándékosan eltávolítaná a befogadót. A *Memorabilia* Roland Barthes *Gyásznaplójával* (*Journal de deuil*, 1977-1978) is rokonítható, melyet a francia filozófus anyja halála után vetett papírra egyfajta feldolgozási folyamatként, és amelynek írása közben született meg a fotótörténet egyik alapműve, a *Világoskamra* (*La chambre claire,* 1980). Míg Barthes médiuma a szöveg volt, addig Kudász a belső gyászmunka folyamata során anyja személyes tárgyait, leveleit, jegyzeteit (pl. „Elmúlt az élet!") tűpontosan, fekete-fehérben dokumentálja, majd ezeket egy polcra helyezve múzeumi inventáriumot idéz meg. Ez több mint formai megoldás: utalhat arra, hogy Kudász Emese maga is művész volt, aki otthonosan mozoghatott a fenti műfajokban, saját listáit, feljegyzéseit, színek szerint rendezett ruhakollekcióit látva pedig gondolhatjuk azt, hogy nem volt idegen tőle az olyasfajta rendszerző gondolkodás, amely a fotósorozatban is

2 Mélyi József: Hiány és szabadság. *Mozgó Világ*, 2015/9., 116-119.

3 http://www.arionkudasz.com/

4 http://peterpuklus.com/

5 Kudász Gábor Arion ezért a sorozatért vehette át 2015. októberében, a korábban már – Soprony Gyula (*Kilencven perc*, 2015), valamint Stiller Ákos (*Roma Biblia*) társaságában – neki is megítélt ösztöndíj mellett, az első Capa-nagydíjat is. (http://capacenter.hu/a-capa-nagydij-osztondijasai/; http://capa-nagydij2015.capacenter.hu/capaSite/grandprize – utolsó hozzáférés: 2015. november 28.)



Puklus Péter
Egy felszabadulási emlékmű makettje (előtérben) © Fotó: Rosta József

érvényesül. Ahogy Kudász a kiállításon látható videóinterjúban fogalmazott: több esetben az volt az érzése, hogy a tárgyak azért vannak bizonyos módon hátrahagyva, hogy egyfajta kódolt üzenetre hívják fel a figyelmét, és hogy majd egyszer „lehessen belőlük egy művet csinálni."[6] Az ezen üzenetek megfejtésére irányuló kísérlet adja a sorozat magját, melyben mindennek jelentősége lesz: egyaránt fontossá válik egy hangkazetta vagy a könyvespolcon látható porréteg „megszakadása", melyből kiolvasható, melyik könyvet vette utoljára kezébe az anya.
Az emberi lépték különböző téglagyárakban tett látogatásokon alapuló sorozata ezzel szemben személytelenebb: a tégla mint alapegység, (össze)tartó erő, „bit" funkcióját vizsgálja Kudász. A munkások különféle beállított helyzetekben, hol magasságukat, hol teherbírásukat jelölik a téglához való viszonyukon keresztül, miközben a képek időtlensége kulturális illetve művészi ábrázolási archetípusokat is megidéz.

Puklus Péter (fotó)sorozata szó szerint megnyílik a tér felé: már a művész Trapéz Galéria-beli tárlatán (*Texts and Signs*, 2014)[7] is világossá vált, hogy a fotók különféle tárgykonstrukciókkal, térbeli elemekkel, könyvekkel kiegészülve komplett installációkat hoznak létre. Ezt már a két évvel ezelőtti Leopold Bloom kiállításon[8] is megfigyelhettük, ahol Puklus *Handbook to the Stars* (2012) könyveiből készített sajátos fali konstellációt. Az Új Budapest Galériában a fotók egy különböző tárgyakból összetákolt, több reflektorral megvilágított, furcsa objektet (*Egy felszabadulási emlékmű makettje*) vesznek körbe. A „makett" megsokszorozódó árnyéka még szembetűnőbbé teszi a kompozíció többnézetűségét, amelynek titokzatos címe, egyben valamiféle narratív keretet is sejtet. Az *Egy harcos epikus szerelmi története* azonban semmilyen lineáris narratívát nem tartalmaz: a képek asszociatív módon követik egymást. A lépcsőforduló, az antik torzó, valamint a különféle véletlenszerű tárgyegyüttesek mind ismerősnek hatnak, ugyanakkor mégis valamiféle *unheimlich* érzetet, hatást keltenek fel, idéznek meg: már láttuk, de mégsem ilyen formában – ismerős, de mégis idegen. Visszatérő motívumként jelenik

6 Kudász Gábor Arion, videóinterjú, https://www.youtube.com/watch?v=H0sYwx0lL-s (utolsó hozzáférés: 2015. november 28.)

7 *Puklus Péter. TEXTS AND SIGNS (The Epic Love Story of a Warrior.* Trapéz, Budapest, 2014. március 11 – április 4.

8 *Leopold Bloom Képzőművészeti Díj.* Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2013. szeptember 7 – szeptember 29.



Albert Ádám
The idea of the mode / the model of the idea, 2015 © Fotó: Rosta József

meg – ahogy arra a művész is felhívja a figyelmet – a portré, az arc és az emberi test ábrázolása/ábrázolhatatlansága, a modern „harcos" különféle alakváltozatai. Az ismétlődő mintázatok és variációk egy szándékosan töredezett, epizodikus történetvázat sugallnak, melyben véletlenszerűen villan fel egy-egy elem, hogy aztán hirtelen, egy éles kameramozgással a következő képkockára zoomoljon. A fragmentáltság érzete ugyanakkor a 20-21. század általános alapélményére is utalhat.

Ez a fajta „ismeretlen ismerősség" Kokesch Ádám[9] az absztrakt művészet, a modernitás tárgykultúrája és a kortárs design határvonalai mentén egyre komplexebb rendszert alkotó színes pleximunkáit is jellemzi. Noha ezt az elméleti hátteret nem könnyű dekódolni, a munkákon belüli vizuális kontraszt izgalmas asszociációs kapcsolatokat indít be: egyszerre juttat eszünkbe utópisztikus, sci-fibe illő tárgyegyütteseket, elváltozott funkciójú hibrid műszereket, high-tech designkonstrukciókat, miközben az ikeás fogasok, a narancssárga hosszabbítók vagy a neon világítótestek, valamint a felhasznált anyagok egyfajta 21. századi hipszter DIY (do it yourself) szemléletet idéznek meg. Kokesch tovább játszik a talált tárgyak, a látszólag értéktelen anyagok és formák új kontextusba helyezésével: installációja (*Cím nélkül*, 2015) is teljesen másként hatott például az *OFF-Biennálé*n bemutatott *Izolátor* című kiállítás[10] sötét, romos helyiségében, mint a Bálna steril kiállítóterében. A különféle elemek, noha szeparáltan jelennek meg, valahol mégis összeérnek, mint ahogy a kiállítás két központi „objektje" is, melyek egy fehéren világító lámpatest alatt találkoznak, egy ember nélküli párviadal ismeretlen eredetű fegyvereivel szelve ketté a teret. Persze összességében távol áll egy ilyen harcias, maszkulin olvasat Kokesch munkáitól, melyek sokkal inkább egy idegen civilizáció kommunikációs eszközeit, vagy – akár a jövőből visszanézve – saját korunk relikviáit idézik meg.

A kiállítótérben felépített „szobában" szintén egy zárt univerzum elevenedik meg Albert Ádám[11] munkáin keresztül, aki a *Leopold Bloom*ra összeállított anyagát egyfajta összegzésnek, egy trilógia zárórészének tekinti a Fugában bemutatott

9 http://adamkokesch.hu/

10 *IZOLÁTOR*. volt Postapalota, 1012 Budapest, Várfok utca 24. 2015. április 25 – május 29. Résztvevő művészek: Blazsek András, Csákány István; Kokesch Ádám, randomroutines, Szörényi Beatrix

11 http://www.albertadam.hu/

descriptio (2013)[12] és *A bauxit-krízis* (Kisterem, 2014)[13] után. Albert kiindulópontja ismét a megismerés, a tudás megszerzésének és konstruálásának kérdése, melyet áthat a rendszerezés, a gyűjtés, taxonómia iránti érdeklődése és ezen funkciók megkérdőjelezésének, kritikájának igénye. A sűrű rendezésű tér akár „Wunderkammerként" is hathat, melyben minden tárgy kuriózumnak, egyedinek tűnik. Azonban ha jobban elmélyedünk a különleges objektekben, észrevesszük, hogy korábbi funkciójukat elvesztve, vagy fő „feladatuktól" megfosztva jelennek meg. Működnek, de nem a szó klasszikus értelmében: mint például a remek fekete földgömb és a homogén mintázatú világtérkép, illetve a kivetített rácsszerkezet, ami nem oszt fel semmit, vagy a különböző méretű lombikok, melyek üresen sorakoznak a polcon. A hatalmas kartotékszekrény üres címkéivel csak tovább fokozza a bizonytalanságot: tulajdonképpen mit is rendszerezünk? Hogyan változik ez a fajta törekvés korszakonként? Miként válik a tudás egyre inkább hatalmi kérdéssé? Albert munkáiban izgalmasan ütközik az egyedi tárgyak, műszerek iránti vonzalom – mely gyakran munkáinak kiindulópontját is jelöli – a digitális technikák, az új megismerési módszerek iránt, amelyre jó példa Alexander von Humboldt 3D animációval készült dolgozószoba-makettje. Albert – szemben Kudász archívumfelfogásával – az egyéni életutaktól eltávolítva, a felvilágosodás korától induló, és a gondolkodásunkat azóta is meghatározó struktúrák felől közelíti meg az archívum, a rendszerezés kérdését. Installációjában mindennek jelentősége van: a diavetítőt kitámasztó könyvektől (*Művészet és felvilágosodás, A hajó története*) kezdve a márványlapon látható sematikus, ám játékos ágrajz és a kivetített fa kapcsolatáig. Ugyanakkor a belső utalások – a korábbi munkák beemelésére, vagy azok újragondolására – Albert saját életművére való önreflexivitását is hangsúlyozzák.

A rendszerezés, a megfigyelés és a szabályozás Kerezsi Nemere munkáiban is visszatérő tendencia, noha a kiállításon látható három munkája eléggé különbözik egymástól. A legizgalmasabb talán a méhek „hatszögalkotó tevékenységét" vizsgáló *A méhesben* sorozat, melyen 2011-től kezdve dolgozik. Kerezsinél furcsa módon keveredtek egymással a már-már misztikus természetfeletti elemek a természettel, a „naturával" magával. Már a műleírása is szokatlan módon kezdődik – „2010 tavaszán volt egy álmom, amelyben a platóni testeket: tetra-, hexa-, okta-, dodeka- és ikozaédert helyeztem kaptárakba. Mielőtt megtudhattam volna, mihez kezdenek velük a méhek, felébredtem." A művészi alkotás gyakorlata itt összeér a tudományos kísérletezéssel, melynek során kiderült, hogy a méhek a „rendelkezésükre bocsátott" három-, négy- és ötszögű sejtalapok közül csak a háromszögalakút tudják a számukra ideális hatszöggé alakítani, a többinél egy teljesen más jellegű tevékenység volt megfigyelhető. Ennek az alkímiát is megidéző folyamatnak a dokumentációját, fennmaradt elemeit láthatjuk a kiállításon. A kísérlet során vizuálisan izgalmas felületekké, struktúrákká, fraktálszerű formákká áll össze a méhek munkája, melyben keveredik a viasz, a 3D nyomtatás anyaga a fotó és a videó médiumával. Még ha a látogató fejében nem is válik teljesen egyértelműen követhetővé a fent leírt tudományos kísérlet, a nagyméretű videók – Kerezsi álom-élményéből kiindulva – már-már hipnotikus hatást váltanak ki.

A *Caprices de Berlin* (2012) fotósorozatban Kerezsi különböző „együttállásokat" vizsgál: eltérő korok és idők egymásba játszása során az ezek „felett álló" légköroptikai jelenségek változékonysága kerül a középpontba. Az érzékeny párhuzamok (szivárvány–diadalív) és a tény, hogy a művész, egy „premodern" természettudóshoz hasonlóan, órákat is várt egy adott jelenség bekövetkeztére, *A méhesben*-hez hasonló kívülálló, megfigyelői művészi pozíciót feltételeznek.

Utoljára hagytam az idei Leopold Bloom díj győztesét, Katarina Ševićet[14] és a vele együttműködő Technica Schweiz nevű formációt (László Gergely és Rákosi Péter),[15] akik az *Alfred Palestra* című munkájukkal szerepeltek. A kiindulópont – Kerezsihez hasonlóan – itt is a történelmi idők egymás mellé helyezése és egymásra hatása, ugyanakkor a projektben, az eddigi munkákra jellemző külső megfigyelői pozíció helyett egy részvételen alapuló gyakorlat jött létre, melyet Hornyik Sándor a kiállításról írott esszéjében[16] a Rancière-i esztétika és politika, illetve Claire Bishop elméleti keretei között értelmez. A projekt elsőként a 2014-es *Rennes-i Biennálé*n valósult meg,[17] abban a gimnáziumban, melynek tornatermében tartották a második Dreyfus-pert (1899), és amely iskola hallgatója

12 *DESCRIPTIO. Albert Ádám kiállítása*. FUGA Budapesti Építészeti Központ, Budapest, 2013. június 22 – augusztus 4.
13 *Albert Ádám: A bauxit-krízis*. Kisterem, Budapest, 2014. január 22 – március 7.

Kerezsi Nemere
A méhesben 2011–2014 © Fotó: Rosta József



14 http://www.katarinasevic.com/
15 http://tehnicaschweiz.com/
16 Hornyik Sándor: Esztétikai és politikai nevelés – A Leopold Bloom Díj üzenete, http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=972 (utolsó hozzáférés: 2015. november 28.)
17 http://tehnicaschweiz.com/alfred-palestra-2014/

volt Alfred Jarry is. Így a nora-i értelemben valódi *lieux de memoir*, vagyis az emlékezet helyének hangsúlyozása valósult meg a performansz során, melyben a mostani kiállításon látható furcsa, nagyméretű könyv- és kottatartók és iskolatáskák használatával a tanulók azokból a könyvekből olvastak fel részleteket, melyeket Dreyfus 1895–98 között az Ördög szigeti száműzetése során olvasott, illetve amelyek Jarry *Patafizikus Faustroll Doktor cselekedetei* (1911) című művében szerepelnek (összesen 27 könyv). 2015-ben pedig az *OFF-Biennále Budapest When Art(ist) Speaks* programsorozatának részeként az Alternatív Közgazdasági Gimnázium diákjaival ismételték meg az előadást.[18] Ahogy a művészek is írják, az *Alfred Palestra* tulajdonképpen egy „alternatív oktatási módszer, melynek segítségével a diákok intenzíven együttműködve, közösen, egymást segítve ismerkednek meg az európai kultúrtörténet egy nagyon fontos fordulatával." A művészeten keresztüli nevelés előtérbe helyezésének, illetve a tudást újfajta módon elsajátító kísérleteik fényében izgalmas kérdéssé válik, hogy miként tervezik a folytatást Ševićék más, elvontabb, ám szintén jelentőségteli kultúrtörténeti eseményekkel.

A Bálnában látható kiállításon a tárgyak furcsa díszletként hatnak, meleg, sötétbarna színük és gondos megmunkáltságuk a Ševićet mindig is érdeklő Arts and Crafts mozgalom kézműves-kultuszát juttatják eszünkbe. A „hordhatatlan" méretű iskolatáska, az átlagnál nagyobb könyv-/kottatartók, a szokatlan emelvény és a rá helyezett kard, valamint a maszk egy sajátos rend eszközeit idézik, ugyanakkor a furcsa rekamié a rátett szíjakkal vagy pántokkal valamiféle kényszert és erőszakot is eszünkbe juttathat. Talán éppen azt a hierarchikus és frontális oktatási módszert, amivel a projekt szembe kíván szegülni. Noha a performatív esemény is egy újfajta, szabad befogadási módot ajánlott, a szereplők hiánya, illetve a használóik nélküli tárgyak szintén a szabadság tapasztalataként foghatók fel: kitörés utáni állapotnak, a – földön, a kanapén és a tartókon szétszórt – könyveken, a közös olvasáson és tanuláson keresztüli „belső forradalomnak".

A két korábbi nyertes, Batykó Róbert és Nemes Csaba munkái nemcsak az eddig látottakkal, hanem egymással is kontrasztba kerülnek. Nemes aktuálpolitikával átitatott festményei visszazökkentenek minket napjaink Magyarországára, és ismét rádöbbentenek arra, mi is történik körülöttünk, hogy aztán Batykó Róbert, a fogyasztói társadalmat megidéző absztrakt festményei megint csak eltávolítsanak mindettől.



Katarina Šević & Technica Schweiz
Alfred Palestra, 2014 © Fotók: Rosta József



18 http://offbiennale.hu/katarina-sevic-tehnica-schweiz-alfred-palestra/ (utolsó hozzáférés: 2015. november 28.)

Fórián Szabó Noémi

Károlyi Zsigmond Kandinszkij illusztrációi

Károlyi Zsigmond: Sárga háromszög, kék kör, zöld négyzet, vagy/és zöld háromszög, sárga kör, kék négyzet. Változatok egy Kandinszkij témára

Fészek Galéria, Budapest
2015. november 11 – december 4.

Károlyi Zsigmond *Régiúj* című retrospektív kiállítását a nyáron láthattuk Pakson.[1] Az ott bemutatott, 1975–2015 között készült művek azok a festmények voltak – a kiállítás anyagát csak néhány fotó-koncept és egy videófilmekből álló vetítés egészítette ki –, amelyek Károlyi művészi gondolkodásmódját, életművét egy egyenes vonalnak, egymásra épülő, következetes „fejlődésnek" mutatják. A kiállított festmények mindegyikén a derékszögekből összeálló formák láthatók, olyanok, mint a vonal (csík), a négyzet, a rombusz és a téglalap. Ezek a geometriai alakzatok kivétel nélkül mind rezgő, pulzáló dinamikával mozognak a képsíkon. A festmények egymás variációjának vagy permutációjának tekinthetők, összefüggéseik pedig a festői eszköztár (színek, formák) belső tulajdonságait és törvényszerűségeit tárják fel. A festmények felülete festői értelemben gazdag, rétegelt, a festékrétegek transzparensek, „palimpszesztszerűek" (Hajdu István), amelyek a vizuális érzékelésnek egy másik tapasztalási területet nyújtanak: törvényszerűségek helyett az egyedire, az esetlegesre, a festői történésre irányítják a néző figyelmét.

A kiállításhoz könyv készült, tanulmányokkal.[2] A szerzők Károlyi művészetéhez a minimal art, az arte povera és a geometrikus absztrakt művészet tendenciáit tekintik legközelebbinek, és a művésznek a művészet alapkérdéseire irányuló konceptuális gondolkodását hangsúlyozzák. Elemi formákra, elemi problémákra. De vajon elemibb kérdés-e a művészet területén a pont, a vonal, a szín stb. paradoxonjainak és rejtett természetének vizsgálata, mint például a reprezentáció vagy az identitás kérdése? És érdemes-e egy, az 1970-es évek közepén induló művész munkáit egy vagy több évtizeddel korábbi művészeti irányzatokhoz kapcsolni? Ahogyan a paksi kiállításon egy folyosóba zárva – a festményeket bemutató tereken belül elkülönítve – láthattuk azokat a fotómunkákat, amelyek összefüggést mutatnak a megfestett képekkel (mert hasonlóképp például az átlókból eredő dinamika, vagy a középpontos tükrözésből eredő forgás, érzéki-fogalmi tapasztalatát nyújtják), úgy a *Régiúj* című könyvvel is érdemes „összenézni" Károlyi korábbi könyvét, a fotómunkáit bemutató és azokat szövegekkel kommentáló *I.K.E.M.XX.*-et., melyben a 7. oldalon Tandori Dezső azt írja: KONCEPT CSAK A HALÁL. Tandori szerint Károlyi nem koncept művész (bár részben az is), hanem „önposztmodern", aki azért „feledkezhet meg az üdvtanias referenciák hiányáról", mert önálló rendszert teremt, „referenciapontjait saját maga (magának) hozta létre, hozza létre egy ponton túl."[3] A koncept konceptjét valósítja meg, ezért művészetére a legmegfelelőbb kifejezés a referencialitás.

Nemcsak azért idézem az önmagát amatőr műelemzőnek nevező Tandori Dezsőt, mert első két verseskötete olyan nagyon hatott a fiatal Károlyira, hogy a költő sorait a festő a műveihez felhasználta (ld. pl. *Cím nélkül*, 1975), vagy, mert ő az egyetlen szerző, aki Károlyi mindkét könyvében írt, hanem mert Tandori Dezső szavainak pontosságát, érvényességét látom újra Károlyi Kandiszkij-képei kapcsán is. Károlyi most mintha szánt szándékkal világítaná meg az eddig bemutatottakat, és adná meg a kulcsot, az új nézőpontot a korábbi tárlatokhoz (Neon Galéria,[4] Raiffeisen Galéria,[5] Paksi Képtár), (és készítené elő a következő kiállítását a figurális képeinek), hogy a néző azt a bizonyos, Tandori által emlegetett Károlyi-féle referencia pontot biztosan megtalálja. A korábbi tárlatokon koncept takarta el a koncept konceptjét, Károlyi festészetét, itt, a Fészekben felfedi. A Kandinszkijnak ajánlott képekben nem csak egy elmélet verifikálásáról van szó: Sol Lewitt concept art fogalmának megfelelően az idea itt is legyártotta a művet – de történt más is.

Kandinszkij az új művészet és művészettudomány előfeltételeként és céljaként egyfajta új érzékenységről ír. Ez az érzékenység – „az ember magasabb fejlettségi szintjén"[6] – képessé teszi majd a nézőket, hogy az új művészetet, legyen az absztrakt vagy figurális, megértsék. A művészeknek pedig az a dolga, hogy ezt az új művészetet megteremtsék, és az elméletét, a „festészeti generálbasszust", ahogyan Goethe és Kandinszkij nevezi, kidolgozzák. Ez az új művészettudomány – hasonlóan egyéb tudományokhoz – analitikus és szintetikus módszerekkel egyaránt dolgozik. A módszerek

1 Károlyi Zsigmond: *Régiúj 1975-2015.* című kiállítása, Paksi Képtár, 2015. Paks, 2015. március 22 – június 28. Kurátor: Hajdu István. Ez a kiállítás volt Károlyi eddigi legnagyobb egyéni kiállítása. A kiállítás mögött álló kurátori, művészettörténészi munka, amely az alkotó bemutatott négy évtizedes pályáját végigkísérte, példaértékű.

2 Károlyi Zsigmod: *Régiúj 1975–2015.* Szerk.: Hajdu István. Paksi Képtár, 2015.

3 Tandori Dezső előszava. In: *I.K.E.M.XX. Károlyi Zsigmond fotós munkái és írásai.* Magyar Fotográfiai Múzeum, 2003. 7.

4 *Károlyi Zsigmond: Kívül-belül (művek a 70-es évekből).* Neon Galéria, Budapest, 2013. november 6 – december 10.

5 *Károlyi Zsigmond: Négyháromszög.* Raiffeisen Galéria, Budapest, 2014. március 4 – május 11.

6 Kandinszkij: *Szellemiség a művészetben.* (fordította: Szántó Gábor András). Corvina, Bp. 1987 = Kandinszkij 1987. 34.

segítségével a művészet alapvető szín- és formakészletét és azok belső tulajdonságait vizsgálja, hogy egy új kompozíciótan létrejöhessen. Kandinszkij ezt az új kompozíciótant először az *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerie* című könyvében alapozta meg 1912-ben, majd 1923-ban a *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* című munkájában a Bauhaus tanáraként dolgozta ki, utat nyitva a század második felére felvirágzó Gestalt-pszichológiának, de a concrete art-nak, és az ahhoz kapcsolódó irányzatoknak, a kinetikus művészetnek és az op-artnak is.

Mindkét Kandinszkij-szöveg gépiratban lévő magyar fordítása megtalálható az MKE könyvtárában. A fordítók ismeretlenek, és a gépiratok az eredeti szövegeket kísérő illusztrációkat és ábrákat nélkülözik.[7] Károlyi főiskolás korában (1972–1976) olvasta a gépiratos fordításokat és jegyzeteket készített, mint rendszeresen minden olvasmányáról. A nyolcvanas évek végén, majd 2010 környékén kezdett el újra foglalkozni a Kandinszkij-kérdéssel, találta meg régi jegyzeteit, kereste meg az eredeti, ábrákkal kiadott Kandinszkij-szövegeket, és kezdett el vázlatokat rajzolni, tanulmányokat festeni. A Fészekben kiállított Károlyi-jegyzetekben Kandinszkij mindkét művéből olvashatunk idézeteket.

Kandinszkij szerint a színek és a formák, a geometriai alakzatok (így a pont, a vonal, a sík és a síkidomok, mint például a négyzet, a háromszög, a kör) mind „lények" (Wesen). Olyan önálló szellemi lények, létezők vagy inkább dolgok,[8] mint – Kandinszkij hasonlatával – az utca, amely belső csengéssel és pulzálással, sőt, gyakran emberi tulajdonságokkal rendelkezik. Tulajdonságaik egyfajta belső szükségszerűségből erednek, és sajátos, belső csengésük (innern Klang) következtében érzékelhetők. A háromszög például belső csengése és szükségszerűsége alapján sárga, a kör kék. A négyzet alapvetően vörös, de lehet zöld is. A háromszög „egyedül őrá jellemző szellemi aromával (geistige Parfüm)" is rendelkezik.[9]

Werner Hofmann szerint Kandinszkij elméletének filozófiai háttere, az egész középkori neoplatonista elvű skolasztikus esztétikát is végiggondolva, Baruch Spinoza panteista világmodelljéhez, a natura naturans és natura naturata viszonymeghatározásához hasonlít leginkább.[10] Spinoza szerint a kör vagy a háromszög létezésének alapjának és okának kell lennie, és mivel semmi nem akadályozza vagy szünteti meg a létüket, szükségszerűen léteznek, ahogyan Isten is (*Etika*, 11. tétel). Kandinszkij „lényei" ezért megfeleltethetők Spinoza *Szubsztanciájának* attribútumaival, amelyek az örök és végtelen lényeget fejezik ki. A színek és a formák

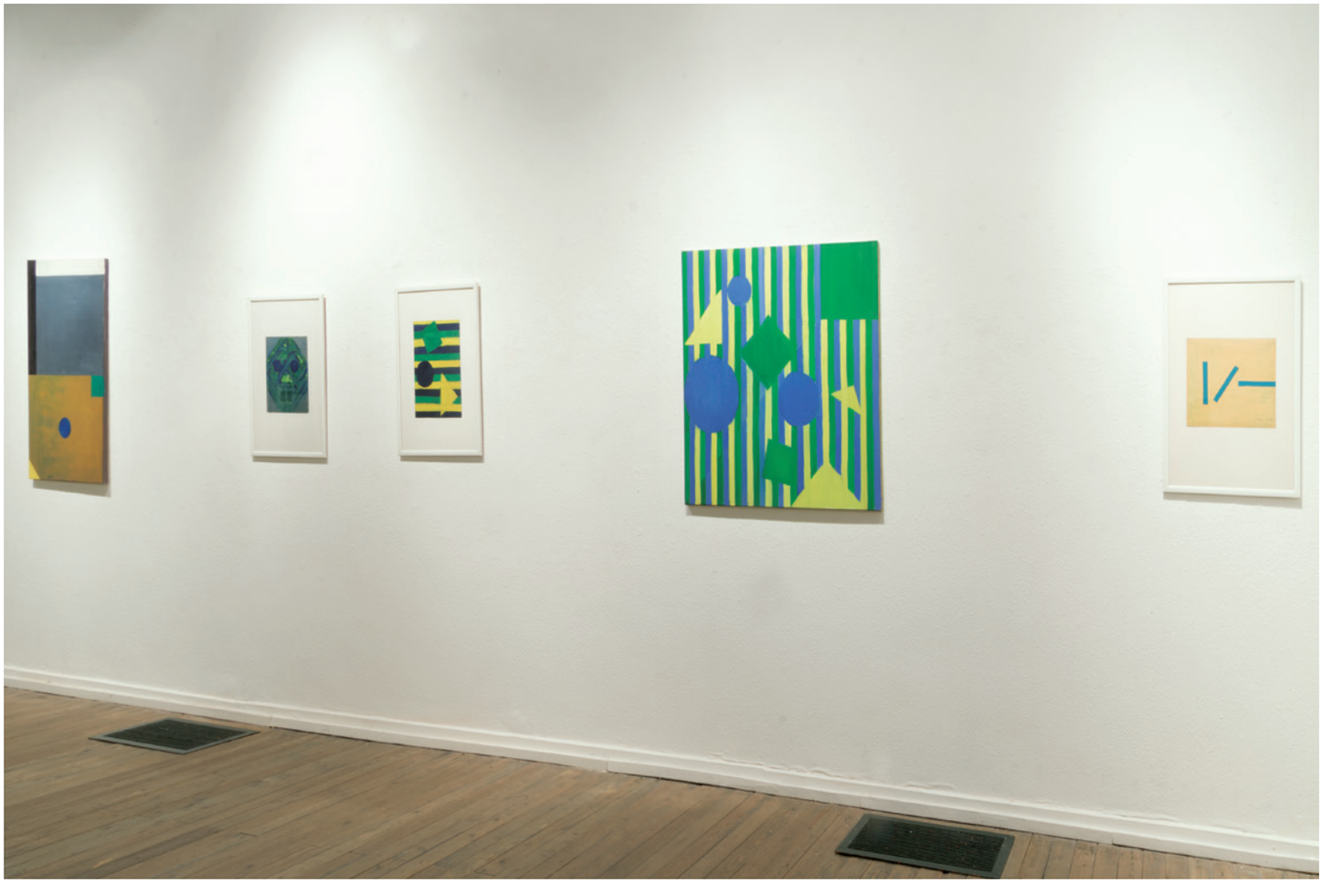
7 A *Festészet: a szín hatása* című gépirat az 1912-es szöveg második felének fordítását tartalmazza. 1987-ben jelent meg magyarul a teljes fordítás: *Szellemiség a művészetben*, Corvina, 1987. A *Punkt und Linie zu Fläche...*,1923, 1926 tudtommal nem jelent meg, a gépiratos fordítás címe: *Pont és vonal a síkhoz : adalékok a festői elemek analíziséhez.*

8 A Wesen magyar fordítása „lény"-ként (ld. pl. gépiratok az MKE könyvtárában vagy *Szellemiség a művészetben,* Corvina, Bp, 1987) megtévesztő, mert sokkal több testi tulajdonságot társítunk hozzá, mint a német Wesenhez. Egy szót mindig hozzáteszünk, hogy a testet elvegyük: fantázia lény, szellemi lény, kitalált lény, vagy megerősítsük: élőlény. A „lénység" természetének megvilágítására Kandinszkij olyan példákat használt, mint az utca vagy a rózsa illata. Tandori Dezső Werner Hofmann fordításában, ahol gyakoriak a Kandinszkij-idézetek, a szellemi lény, dolog kifejezések szerepelnek.

9 Kandinszkij 1987. 38.

10 Werner Hofmann: *A modern művészet alapjai* (fordította: Tandori Dezső). Corvina, Bp., 1974. 247-248.

Károlyi Zsigmond
Sárga háromszög, kék kör, zöld négyzet, vagy/és zöld háromszög, sárga kör, kék négyzet. Változatok egy Kandinszkij témára © Fotó: Eln Ferenc





Károlyi Zsigmond
Sárga háromszög, kék kör, zöld négyzet, vagy/és zöld háromszög,
sárga kör, kék négyzet. Változatok egy Kandinszkij témára © Fotó: Eln Ferenc

azonban egymással kölcsönhatásban vannak, olyannyira, hogy Kandinszkij szerint a sárga háromszög és egy zöld háromszög „egymástól gyökeresen eltérő, egészen más hatást keltő" „lény" (Wesen).[11] Spinoza rendszerében ez a kölcsönhatás, változás is, mint minden, a Szubsztancia attribútumainak lényegéhez, természetéhez tartozik, Kandinszkijnál és Károlyinál pedig ez a kutatás tárgya.

Kandiszkij közismert teozófiai és antropozófiai érdeklődése éppúgy affinitásra vall a transzcendens és a misztika iránt, mint Károlyi érdeklődése Hamvas Béla és László András tradicionális metafizikája iránt. A közös olvasmány Jacob Böhme, akinek – épp ezért – a színekről írt sorait („kék a levegős, vörös a tüzes, zöld a vizes, sárga az olajos-fényes tulajdonság színe") a kiállítást megnyitva Hajdu István idézte. Kandinszkij írásaiban azonban teológiai és misztikus kérdésekkel nem foglalkozott, és Károlyi sem erről az oldalról közelítette meg a témát. Kandinszkij azzal a meggyőződéssel, hogy a színek és a formák közvetlenül a lélekre hatnak,[12] nem tartotta kielégítőnek a színekhez társított jelentések és érzetek pszichológiai és asszociációs elven alapuló magyarázatait. Felfogása szerint a színek és a formák szellemi, képzelt és materiális megjelenése különböző, a materiális megjelenés pedig sokféle, így belső csengésük a környezet, más színek és formák kölcsönhatása révén módosul, változik. 1912-ben e változások törvényszerűségeit feltáró új kompozíciótan megteremtését sürgette, hogy a festészet „mint valóban tiszta művészet, az isteni tökéletességet szolgálja".[13] Az új művészetnek, mint „isteni nyelv"-nek a megnevezését a jövő „öntudatos művészeire" bízta.[14]

Annak ellenére, hogy Károlyi vázlatai között szerepel egy Darth Vader maszkot ábrázoló „kompozíciós tanulmány" is, amely humorosan a mitikus apaképre utalva emlékeztethet a spinozai megközelítésre, a dezantropomorfizált Szubsztanciára, Károlyi alapvető, kezdeti kérdése az volt, hogyan lehet verifikálni Kandinszkij állításait? Megismerni, kimutatni a belső szükségszerűséget? Kandinszkij szerint a „lények", mint önálló létezők egyaránt szemlélhetők kívülről is és belülről is. Az utca például úgy is megfigyelhető, hogy kilépünk szobánk zártságából, és belépünk az utca forgatagába, elvegyülünk benne. De a négyzet, a háromszög és a kör önálló világában hogyan kell elvegyülni? Hogyan tapasztalható, ellenőrizhető e „lények" belső csengése, pulzálása és azok a tulajdonságai, amelyeket Kandinszkij sorra meghatároz?

A kérdésekre a válasz evidens: festészettel, ami valóban izgalmas kísérlet, mert Kandinszkij tisztán geometrikus alakzatokból álló kompozícióit elméleti írásához kapcsolódó grafikai ábráknak szánta, a szín és forma kölcsönhatást érintő példáit pedig, így a sárga-zöld háromszög, kék-sárga kör és zöld-kék négyzet esetét nem illusztrálta. Ezért is – és ezzel együtt az egész Károlyi-életmű belső logikáját megvilágítva – láthatjuk Károlyi jegyzeteit, vázlatait kompozícióba rendezve, bekeretezve, műként bemutatva a Fészek kiállításon.

11 Kandinszkij 1987. 39.
12 Kandinszkij 1987. 36. és 39.
13 Kandinszkij 1987. 45.
14 Kandinszkij 1987. 40. 27. lábjegyzet



Károlyi Zsigmond
Sárga háromszög, kék kör, zöld négyzet, vagy/és zöld háromszög, sárga kör, kék négyzet. Változatok egy Kandinszkij témára © Fotó: Eln Ferenc

Károlyi szó szerint vette Kandinszkij 1910–1912-ben írt sorait, és az ott olvasható lehetőségeket: „És itt világosodik meg forma és szín kölcsönhatása. Egy sárga háromszög, egy kék kör, egy zöld négyzet, illetve egy zöld háromszög, egy sárga kör és egy kék négyzet egymástól gyökeresen eltérő, egészen más hatást keltő lények. Az egyik forma fokozza, a másik csökkenti ugyanannak a színnek a jelentőségét. (…) A forma és a szín közötti meg nem felelést koránt sem kell diszharmóniának tekintenünk, éppen ellenkezőleg, az ilyen eltérés új lehetőségekhez, sőt harmóniához vezethet.”[15] A Kandinszkij-szöveget úgy használta, mint Cesare Ripa *Iconologiá*ját sok festő – vagy a festészet története során mindazok, akik az irodalmi műveket szorosan olvasva festették képeiket vagy készítettek illusztrációkat. Másként, a konceptuális hagyományon belül: a Kandinszkij szövegből egy példát mint ready-made-et kiválasztott, de nem egészen közömbösen (ahogy Duchamp javasolja), hanem tudatosan, kísérleti szándékkal, és nyilván a prognosztizált eredmény reményében, s a „készhez” további „kész” elveket rendelt (ahogy Sol Lewitt javasolja). Módszerét, eljárását a kiállított jegyzetlapok alapján végigkövethetjük. Először is felfigyelt rá, hogy Kandinszkij példájában a síkidomok sorrendje változatlan, csak a színek cserélődnek. „Lehetne folytatni: kék háromszög, zöld kör, sárga négyzet…” írta Károlyi, de mégsem ezt az utat választotta. Nincs egyik kiállított képén sem kék háromszög, zöld kör, sárga négyzet.

Az ismétlés nélküli permutációt, az önmagára vett, kölcsönösen egyértelmű ráképezés műveletét alkalmazta, hogy a különbözőségek (színek) és azonosságok (formák) összefüggéseit a lehetséges variációk sorában feltárja. Ahogyan ezt a paksi kiállítás képei közt is gyakran tapasztalhattuk. Most is, mint oly sokszor, a tükrözés mellett döntött, amelyet Kandinszkij, mint egyfajta ellenőrző módszert, maga is ajánl olvasóinak.

A kiállított képek, vázlatok mutatják, hogyan találták meg végső helyüket a formák az alapsíkon, ami először négyzetesből téglalappá változott, majd a tükrözés következtében a „duplája”, négyzet lett, ahogy az elemek száma is a tükrözéssel duplájára nőt (egy képen hat síkidom, két háromszög, két kör, két négyzet látható). Károlyi a középpontba és a sarkokba helyezte a három síkidomot, és az alapsík középpontjára tükrözte, az alapsíkot pedig a három színből felváltva, diagonálisan csíkozta. A végső szín-formakompozíció érdekében a geometriai szerkesztés mellé egy másik „szerkesztési eljárást” is hozzárendelt, egy festőit, vagy inkább konceptuálist, ugyanis a színeket is „tükrözte”, mind a síkidomok, mind az alapsík csíkjainak az esetében, mégpedig a Kandinszkij-példa alapján. Sárga háromszögből zöld lesz, de sohasem kék, és így tovább. A permutáció és a középpontos tükrözés következtében a képek vízszintes felezőtengelye hangsúlyosan megjelenik, mert ott a csíkok ritmusa irányt vált: sárga-kék-zöld, sárga-zöld-kék.

A síkidomok egymáshoz és az alapsíkhoz viszonyított elrendezése, a tükrözés és a csíkos alap alkalmazása látszólag abszolút Károlyi „önkénye”, Kandinszkijt olvasva azonban következtethetünk a választás okára (ebben megerősítenek

15 Kandinszkij 1987. 39.

Károlyi kiállított jegyzetei is). Kandinszkij szerint a horizontális és vertikális vonalak belső lényegéhez éppúgy tartoznak színek, mint a diagonálishoz, vagy két egyenes által bezárt szögekhez és a belőlük képezhető síkidomokhoz. E rendszeren belül a szabad egyenesek sárgák és kékek, a diagonálisok pedig – azáltal, hogy a horizontálistól (fekete) és a vertikálistól (fehér) egyenlő mértékben térnek el – „a hideg és meleg mozgáslehetőségek koncentrált formái", amelyek belső csengése vörös vagy szürke vagy zöld színű.[16] A vörös és a zöld azért lehet egyaránt jellemzője a derékszögnek, a négyzetnek, és az átlóknak, mert a vörös a sárga és a kék közt foglal helyet a színkörben, a zöld pedig a sárga és a kék keveréke. Mindkettő szín (a vörös és a zöld) tehát ugyanazzal a két színnel (sárga és kék) áll szoros összefüggésben. A zöldben a szem éppúgy megnyugvást talál, mint a kékben, a vörös pedig éppúgy elviselhetetlenné válhat, mint a sárga.[17] Károlyi sárga-kék-zöld csíkozása tehát éppúgy egy új harmónia keresésére irányuló kísérlet, mint a sárga-zöld háromszög példája, ugyanakkor éppúgy ellenőrző-leleplező művelet, mint a tükrözés, amely az alapsík „megsemmisítésére" („Vernichtung") irányul, hogy a síkidomok önállóan, térben mozogjanak (im Raum „schweben").[18]

Az eredmény: három azonos méretű 140×140 cm-es festmény, ahol minden ugyanaz és mégsem. Háromszög, kör, négyzet, kadmiumsárga, kobaltkék, és kobaltzöld és ugyanilyen színű csíkok. Az elemek, idomok azonban színüktől és helyüktől függően egészen más méretűeknek tűnnek, és mozgásuk iránya, erőssége különböző. Az alapsík diagonálisai hol megnövelik, hol leszűkítik a síkidomok látványát, és fordítva, attól függően, hogy azok színe elkülönül a csíkoktól vagy beleolvad. A csíkos alapsík külön réteget képez – jól érzékelhető Kandinszkij állítása, hogy az alapsík maga egy „élő lény" (ein lebendes Wesen)[19] – és önállósága által a síkidomokat egy párhuzamos, de ellentétes irányba mozgó síkra rendezi. Az alapsík csíkjainak dinamikája mindhárom képen kiegyensúlyozza, ellentételezi a síkidomok mozgását, erősítve, gyengítve vagy összpontosítva (centralizálva) az általuk megvalósuló, mert mozgásban lévő kompozíciót, mint második alapsíkot. Így a szimmetrikus kettőzést a térlátás következtében a néző is elvégzi, de a sokszorozás megtörténhet és megtörténik a színek esetében is, ugyanis a csíkok határvonalainál láttam a vörös szín rózsaszínes árnyalatát is, egy percepcionális színt, úgy, mint az op art művek esetében gyakran.

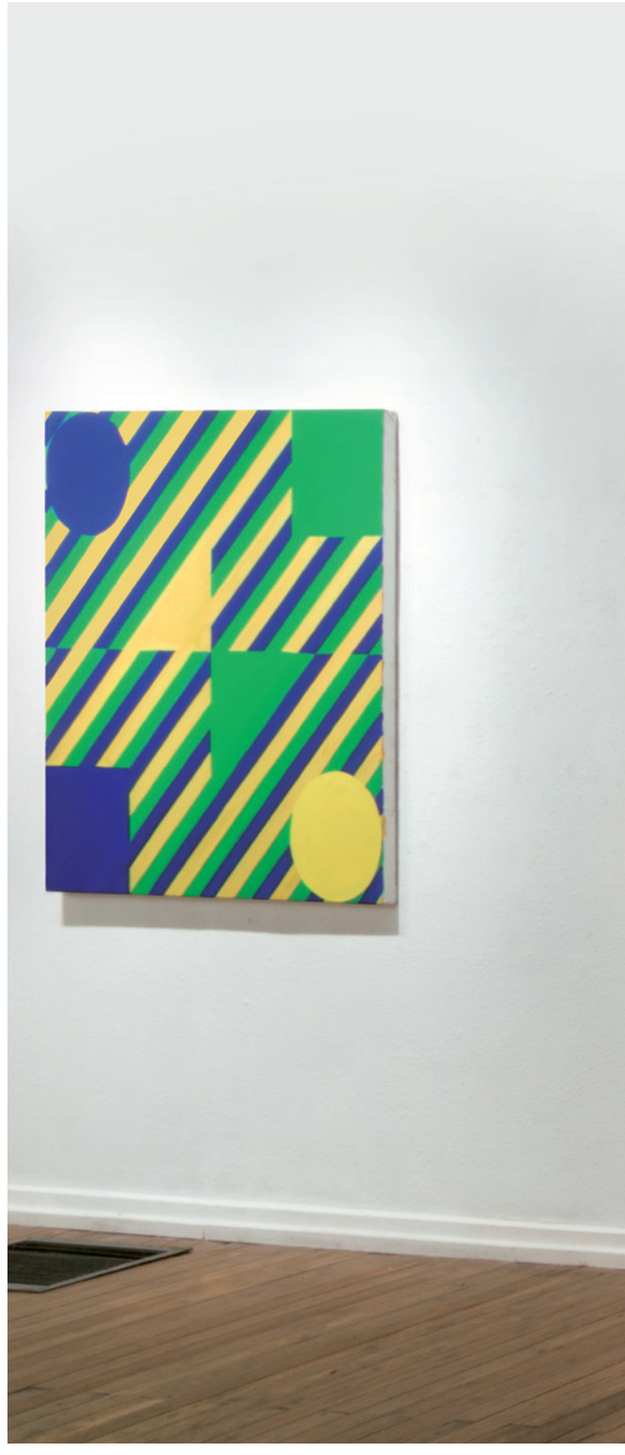
Hanyattesnék, ha az
„egyik szín után" a másik
fel nem fogna. Ergo nem
én fogok fel, engem fognak. (Tandori Dezső)[20]

A kísérlet eredményét, a három Károlyi-képet nézve beláthatjuk, Kandinszkijnak igaza volt, a színek és a formák egymással kölcsönhatásban állnak, és ennek következtében tulajdonságaik módosulnak. De hiába állunk a Károlyi-festmények, mint az elméletet igazoló, kézzelfogható bizonyítékok előtt, a színek és formák olyan komplex vizuális élményt adnak, amely, bár közvetíti a rendezettség, az egyszerűség érzetét, valójában kifürkészhetetlen, számba vehetetlen. Sem teológiai, sem festészetelméleti szempontból nem jutottunk közelebb a titokhoz, de a keresett ismeretlent újra és az eddigiekhez képest másképp tapasztalhatjuk. De ha Kandinszkijnak mindenben igaza van, akkor ennek csak az az oka, hogy nem vagyok elég magas szinten az érzékelésben.

A három kép más úton is felkínálja a megfejtés lehetőségét: a formák és színek tradicionális és szimbolikus jelentéseit figyelembe véve a variáció nyújtotta összefüggéseket átkódolhatja a néző, hogy a különböző azonosítások (kék ég, kék víz, zöld föld, zöld víz, háromszög – Isten, női nemi szerv, stb.) és az ebből adódó különböző narratívák révén a közös, nagy narratívát érzékelje. Közben felfigyeljen olyan koincidenciákra például, mint a kiállított jegyzetek közt is olvasható: Duchamp színes sakkjában a futó sárga, a bástya kék, és a két figura mozgását egyesítő Vezér/Királynő zöld. A festő, Károlyi Zsigmond saját munkájának eredményét egy Pilinszky sorral nyugtázza: „Kimondhatatlanul jól van, ami van."

16 Vassily Kandinsky: *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente.* (Bauhausbücher) München, 1926. = Kandinsky 1926. 53, 59.
17 Kandinszkij, 1987. 34.
18 Kandinsky 1926.. 119.
19 Kandinsky 1926. 110.
20 Tandori Dezső: *Változatok témákra.* In: *Károlyi Zsigmond: Régiúj 1975–2015.* Szerk.: Hajdu István. Paksi Képtár, 2015. = Tandori 2015. o.n.

A (poszt)koncept itt ér végett, és az út eddig valóban Sol Lewitt-i. Az eljárás a programművészet eljárásaihoz hasonít, viszont Károlyi festészetében a színek és a faktúra egészen más, mint a concrete art, a hard edge, a concept art, a minimal art vagy a neo-geo festőinél. Kandiszkijnak ajánlott képein Károlyi a tőle megszokott szürkés, barnás, általa is „neurotikus"-nak nevezett színek helyett most kifejezetten élénk, tiszta színeket használt – Kandinszkij miatt is, de a 2000-es évektől egyébként is megfigyelhető festészetében a tiszta, élénk színek felé való törekvés. A tiszta, élénk színvilág, és a homogén



faktúra a geometrikus absztrakt művészet általános jellemzője, Károlyi azonban úgy fest, hogy a sterilitást elkerülje. Festői eszköztárában ott a castiglione-i spezzatura, a nemtörődömségből fakadó elegancia.
Kandinszkij szerint a faktúra nem működhet öncélúan, a kompozíciós eszmét mint célt kell szolgálnia. Ellenkező esetben diszharmónia keletkezik, és a faktúra elnyomja a kompozíció eszméjét.[21] Károlyi ezt is figyelembe vette, és mint a paksi képeken, bravúros, rafinált egyensúlyt talált elmélet és saját festői praxisa között. A Fészekben kiállított „triptichon" középső képén a centrumban a kék négyzet közepén például látható egy szabálytalan folt (amely mégis függőleges és vízszintes ecsetvonásokból áll), egy önállóságában szinte magyarázatot követelő festői gesztus, amely újra és újra „kivisz" a képből, de ezáltal a szemet a kékben felfrissíti, megpihenteti. Átfestéseket, javításokat, kihagyásokat, a festés egyenetlenségét – azaz az időt és a festő „belső csengését" – is szemünk elé tárja a kép, holott a kompozíció szerkesztési eljárások révén, körzővel, vonalzóval, festőrúddal készült – színkeverés nélkül, tubusszínekkel.

A konceptuális
képzőművészet
így el-és visszadobbant-ja az életet.
(Tandori Dezső)[22]

21 Kandinsky 1926. 46.

22 Tandori 2015. o.n.



Károlyi Zsigmond
Sárga háromszög, kék kör, zöld négyzet, vagy/és zöld háromszög, sárga kör, kék négyzet. Változatok egy Kandinszkij témára © Fotó: Eln Ferenc

Lázár Eszter

Csak piros tojást kérek...

A közösségi pedagógia erőterei – Kreativitás-gyakorlatok. Kiállítás, workshopok, előadások.

tranzit.hu, Budapest
2015. szeptember 17 – október 31.

Herskó Anna *Módszerek* című, 1968-ban készült filmjében Kati néni, az óvónő szájából hangzik el a fenti mondat, miközben egy gyerekcsoportot instruál egy húsvétra készülő kézműves foglalkozáson. Ez a kikötés tulajdonképpen végett is vet mindenfajta önálló (egyéni és kollektív) kezdeményezésnek: a kisgyermekek – egyesek szerint velünk született – kreativitását és alkotókedvét csírájában fojtja meg. Az eredmény pedig kedvetlen, önbizalomhiányos gyerekek egyrészről, unalmas, satnya piros gyurmatojások másrészről.

A filmben Kurt Levin az 1930-as években végzett, különböző vezetői stílusokhoz kapcsolódó kísérleteit tesztelik gyerekeken, három csoportba osztva őket: demokratikus, autokratikus (ők készíthetnek kizárólag piros tojást) és laissez-faire. A kísérletben a csoport-karakterhez igazodó módszertan alkalmazását és annak eredményét ismerhetjük meg.

A nyomasztó kísérletet még egy következtetés tovább fokozza: a konklúzió a film zárójelenetében az óvodásokhoz intézett körkérdés alapján mégiscsak az, hogy valahol mindenki Kati néni szeretne lenni.

A dokumentumfilmet a tranzit.hu-ban megrendezett *A közösségi pedagógia erőterei – Kreativitási gyakorlatok* kiállítás[1] *Egyén és közösség a reformpedagógiában*-szekciójában mutatták be a kurátorok (Hegyi Dóra, Hornyik Sándor, László Zsuzsa, Zólyom Franciska, valamint a varsói Modern Művészeti Múzeum munkatársa, Aleksandra Kędziorek). Az említett filmet az 1960-as és 1970-es években megjelent, és időnként a szűken vett pedagógiai berkeken kívül is intenzív vitákat generáló írások kísérték, mint például Maria Montessoritól *Az ember nevelése*,[2] Mérei Ferenctől a *Közösségek rejtett hálózata*,[3] vagy mostanság a kurátori és művészeti gyakorlat oktatási vetületeivel kapcsolatban is sokat idézett *Deschooling Society* (A társadalom iskolátlanítása) Ivan Illich-től, amelyből 1975-ben a Valóságban közöltek részleteket.[4]

A közoktatás problémáját boncolgató reformpedagógiai szövegeket időnként leporolják; legújabban a Bolognai Egyezmény következményeire reflektáló, a felsőoktatás jelenlegi helyzetét, a tudástermelés és tudásátadás neoliberális gazdasági aspektusainak erősödését kritizáló kontextusban találkozunk velük.

Az 1990-es évek második felétől a kortárs művészeti, kurátori és intézményi (oktatási és múzeumi) gyakorlatot érintő oktatási fordulat szakirodalmi forrásai között is fontos referencia Illich: az iskolát a „fogyasztói társadalom reprodukálásának orgánumaként" jellemzi és az intézményesített oktatást nemhogy megreformálná, hanem úgy, ahogy van, meg is szüntetné. Helyette egy életből vett szituációkra és tapasztalatokra építő informális oktatást vizionál, amely olyan kulcsfogalmakhoz kapcsolódik, mint a kölcsönös tudáscsere és az egész életen át tartó tanulás. Az intézményesült és domináns hatalmat képviselő iskolában a tanulás a tanítás közvetlen eredménye,[5] amely gondolat visszaköszön Paulo Freire „banking" modelljében is, vagyis a diákokba fektetett konkrét tudás-egységek (oktatás) „tárolódnak", a folyamatos tanulás során egyre komplexebbé válnak, ami garancia az értéknövekedésre.[6]

A tranzit.hu kiállítása az oktatáshoz kapcsolódó intézményes keretek között folyó – tehát az egyetemi tantermekben, műtermekben – és az azon kívüli „alternatív tanulási formákkal kísérletező történeti és kortárs művészeti projekteket" mutatott be. A budapesti program a Galerie für Zeitgenössische Kunstban Lipcsében, 2014-ben megrendezett kiállítás[7] következő állomása. Az oktatással foglalkozó nemzetközi kiállítások legtöbbször „kis vegyes" seregszemlék, vagy egy konkrét projekthez kapcsolódó tanulmányi kiállítások. A tranzit.hu programjának érdeme, hogy nemcsak (hazai) történeti és kortárs műveket mutatott be, hanem ezeket egymással összefüggésben próbálta értelmezni. Mindezen példák pedig a már említett oktatási fordulathoz kapcsolódó esettanulmányok, projektek és közép-kelet-európai referenciák szótárát is gazdagíthatják, függetlenül attól, hogy nem a terminus által felölelt problematika állt a szervezők koncepciójának fókuszában.[8]

Az összefüggésekre építő elméleti ívet a kis terekre adaptált találékony rendezési elv érzékelteti. Az egyes tematikák (kulcsszavak) láncszerűen kapcsolódnak egymásba, több párhuzamos

1 A közösségi pedagógia erőterei – Kreativitás-gyakorlatok | Kiállítás, workshopok, előadások. Majakovszkij 102. – a tranzit.hu nyitott irodája, 1068 Budapest, Király u. 102., 1/1. Lásd: http://hu.tranzit.org/hu/projekt/o/2015-09-17/a-kozossegi-pedagogia-eroterei-kreativitas-gyakorlatok

2 Maria Montessori: *Az ember nevelése*. Ford.: Burchard Erzsébet, Mayerné dr. Bartal Andrea, Tankönyvkiadó, Budapest, 1978

3 Mérei Ferenc: *Közösségek rejtett hálózata*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1971

4 Illich, Ivan: A társadalom iskolátlanítása. *Valóság*, 1975/11., 84–94.

5 Fodor László: Ivan Illich (1926–2002). In: http://rmpsz.ro/uploaded/tiny/files/magiszter/2010/tavasz/09.pdf (utolsó hozzáférés: 2015. november 21.)

6 Freire, P.: Az elnyomottak pedagógiája. In: *Szociálpedagógia*. Szerk. Kozma Tamás – Tomasz Gábor, Educatio Kiadó, Budapest, 2000, 397–416..

7 *Zoltán Lábas: Kreativitätsübungen, Budapest 1975-77. Bericht und Wiederholung. Workshop*. GfZK, Lipcse, 2014. március 12 – április 12.; *Creativity Exercises*. 2014. október 18 – 2015. február 1.

8 Kurátori szótár tranzit.hu, http://tranzit.org/curatorial-dictionary/index.php/szotar/oktatasi-fordulat-/ (utolsó hozzáférés: 2015. november 21.)

történet fut egymás mellett, amelyek bizonyos pontokon / művekben találkoznak.[9]

Oskar Hansen (1922-2005) építész, a varsói Képzőművészeti Egyetem Szobrász Tanszékének tanára[10] 1959-ben írta meg manifesztumát *Nyitott Forma* címmel. A zárt struktúrákat előnyben részesítő építészeti elképzelések helyett aktivitásra, kreativitásra valamint a térfunkciók folyamatos, spontán átalakíthatóságra hívja fel a figyelmet. Hansen elképzelését nemcsak építészeti munkáival támasztotta alá, oktatási tevékenységét is ezek a gondolatok vezérelték (A kettő találkozásának remek példája az 1968-ban tervezett nyári háza Szuminban, ahol Nyitott Forma Nyári Egyetem néven kurzusokat is tartott.)

Tanítványainak – pl. a Kwiekulik alkotópáros és Grzegorz Kozlowski – a nyitott forma jegyében született oktatási elképzeléseire a kiállításon is láthatunk példákat. Szemléletüket majd az ő tanítványaik örökítik tovább a részvételen alapuló művészeti projektek sajátosságaihoz (és ellentmondásaihoz) igazítva azokat (Artur Żmijewski és Pawel Althamer[11]).

Hansen demokratikus elven működő műhelygyakorlatainak menetét az 1960-as évektől a hallgatókkal együtt határozta meg (hasonlóan Erdély Miklós *Kreativitási gyakorlatok*-programjához), ami abban az időszakban Magyarországon, intézményes keretek között, legalábbis a Magyar Képzőművészeti Főiskolán elképzelhetetlen lett volna.[12]

Az oktatás módszertani alapvetése Hansennél – ahogy Erdélynél is – a gyakorlatok tematikai megközelítését is meghatározta. A demokratikusan működő óramenet és az ennek keretéül szolgáló tanár-diák viszony a mai napig kulcskérdés a művészeti oktatásban. A tudásátadásnál nem feltétlenül a „mit tanulunk" kérdése az elsődleges, sokkal fontosabb a „ki által" és a „hogyan".

A hazai kontextusokat kevésbé ismerő látogatónak minden bizonnyal számos vezetőre volt szüksége ahhoz, hogy a kiállításba rejtett „láthatatlan" kapcsolódási szálakat felfejtse. Nemcsak azért, mert a hazai neoavantgárd kreativitási és vizuális nevelési ívének képes kronológiája egy kb. 5×3 méteres falfelületen önmagában is kihívás, hanem azért is, mert a különböző efemer és diszkurzív események dokumentálásának és kb. 30 évvel későbbi kiállítási prezentálásának klasszikus problémájába ütközünk: a tágabb kontextusok, a direkt és az indirekt kapcsolódások, a hazai és a közép-kelet-európai neoavantgárd, az alternatív művészeti hálózatok, a második nyilvánosság, kultúrpolitika stb. akár csak érintése is szinte lehetetlen ilyen kis felületen. Ezzel a kiállítás szervezői is tisztában voltak: részben ezt a hiányt hivatott pótolni a kiállításhoz kapcsolódó kiadvány, mely az egyes szekciók elméleti és történeti hátterébe nyújt betekintést, valamint a kapcsolódó programok, köztük tárlatvezetések, előadások, különböző kreativitási gyakorlatok. A kiállítás ily módon olyan tartalmakkal és újabb kontextusokkal is bővülni tudott, mint például egy nemrég hallgatói kezdeményezésre összehívott intermédiás fórumon elhangzottak leirata. A diákok az Intermédia Tanszék oktatóihoz (és diákjaihoz) intézett kérdései sokban hasonlítottak az 1990-ben a Magyar Képzőművészeti Egyetem (anno még Főiskola) megújításának igényével fellépő diákforradalom követeléseihez.

Az 1990-es diákforradalom következményei érzékelhető változást hoztak, többek között bizonyos neoavantgárd művészeti elképzelések, a „Kreativitási gyakorlatok" intézményesedését (az Intermédia Tanszék megalakulása, többek között Maurer Dóra, Peternák Miklós és Beke László meghívása a Képzőművészeti Egyetemre, majd Sugár János és Szentjóby Tamás oktatói tevékenysége az új tanszéken).[13]

Az Erdély Miklós és a hazai neoavantgárd képviselői által sokat forgatott és hivatkozott kreativitással kapcsolatos alapirodalom (Erika Landau: *A kreativitás pszichológiája*, magyarul 1974-ben jelent meg)[14] kiállítási darab. Kis ízelítőt is láthatunk a program címéül szolgáló, Erdély és Maurer vezette *Kreativitási Gyakorlatok* foglalkozásaiból, ami bár a kiállítás egyik legfontosabb referenciája, szerencsére mégsem nyomta el a többi szereplőt, és kellő láthatóságot kapott a fiatalabb generáció is (többek között Katarina Šević, Erhardt Miklós-Dominic Hislop, Mécs Miklós, Kis Varsó, Igor és Iván Buharov). Erdély azért nem korlátozódik egy tételre, többször megjelenik a térben, de elsősorban újrajátszás (reenactment) formájában, lehetőséget adva így az újraértelmezéseknek is (Kaszás Tamás és Loránt Anikó vezette ex-artists' collective által megépített *Bújtatott Zöld* esetében talán inkább újraépítésről beszélhetünk).

Talán az egyik legkomplexebb referencia-játék a Plágium 2000 munkája, a *„Legjobb barátomnak" pecsét-objekt* (2008).[15] A pecsét állítólag Erdély tulajdonában volt, amiről ő maga egy interjúban mesélt. A fluxus szellemében dolgozó Plágium 2000 csoport tagjai ez alapján és a műhöz kapcsolódó városi legendákon felbuzdulva elkészítették a pecsétet, amelynek létezését ezidáig nem tudták a

9 A kiállítás tematikái: *Nyitott forma – utópisztikus építészet, Nyitott forma mint pedagógia, Kreativitás és alternatív művészetpedagógia, Kollaboráció, kollektív tér és individuális tér, Remény, optimizmus és utópia, Üres forma és részvételiség, Ki a művész?, Poi Poi, Egyén és közösségi a reformpedagógiában*, és a *Bújtatott zöld*.

10 http://culture.pl/en/artist/oskar-nikolai-hansen; http://artmuseum.pl/en/wystawy/oskar-hansen-forma-otwarta-2

11 Sajnos a kiállításon Althamer *Eistein Class* című 2005-ben készült filmjét csak német felirattal lehetett megtekinteni.

12 Hasonló oktatási elvekkel inkább az Iparművészeti Főiskolán lehetett találkozni (pl. Megyeri Barna oktatási tevékenysége).

13 A teljes körű kontextualizáláshoz nem lenne érdektelen megvizsgálni az Iparművészeti Főiskola (ahol egyébként Maurer Dóra és Károlyi Zsigmond is tanított mielőtt 1990-ben a Képzőművészeti Egyetem meghívta) erre az időszakra vonatkozó történetét is.

14 Erika Landau: *A kreativitás pszichológiája*. Ford.: Dr. Illyés Sándor, Tankönyvkiadó, Budapest, 1974

15 https://multiplika2000.wordpress.com/2008/12/19/erdely-miklos-pecsetje/

A közösségi pedagógia erőterei – Kreativitási gyakorlatok
ex-artists' collective: Erdély Miklós *Bújtatott zöld* című (1977) environmentjének újraépítése





A közösségi pedagógia erőterei – Kreativitási gyakorlatok
részletek a kiállításról



művészettörténészek hitelt érdemlően bizonyítani.[16] (A csoport egyébként a művészettörténészeket a művészettörténet meghamisítóinak nevező Szentjóby műveinek[17] lelkes multiplikagyártója is.)

A kiállítótér központi eleme az ex-artists' collective által újraépített és egyúttal új tartalmakkal is bővített *Poipoidrom*, egy alkotói-kreativitási inkubátor, amely szinte már a tranzit.hu iroda fizikai határait is szétfeszíti. 1976-ban a budapesti Fiatal Művészek Klubjában készítette el Robert Filliou Joachim Pfeufer építész közreműködésével a *Poipoidrom* prototípusát, ami Filliou Permanens Alkotás Intézet elképzelésének fizikai megvalósulása.[18]

Filliou a tanítás mellett a tanulást is művészeti gyakorlatként értelmezte (*Teaching and Learning as Performing Arts* / A tanítás és a tanulás mint performanszművészet, 1970)[19] és a különböző művészeti megnyilatkozásokra jellemző részvételi technikák fontosságát hirdette. A térben végezhető manuális tevékenység és a közös gondolkodás lehetősége a nézőt/olvasót/látogatót mint társalkotót szólítja meg, akinek aktivitása a *Poipoidrom* működésének szükséges feltétele.

A kiállításba beépülő installáció az eredeti elképzelés szerint tehát az alkotást folyamatában, a gondolkodás, kommunikáció és cselekvés viszonyrendszerében helyezi el.[20]

A közösségi pedagógia erőterei – Kreativitási gyakorlatok című kiállítás tulajdonképpen egy helyspecifikus projekt, amelynek helyét leginkább a tranzit.hu 10 éves működésének kontextusa jelöli ki. A tranzit.hu programjainak oktatási profilja az iroda alapítása óta elsődleges szempont (*Művészetelméleti- és gyakorlati szabadiskola*,[21] Kurátori szótár, workshopok és oktatáshoz kapcsolódó művészeti programok, pl. *Művészek az iskolában*, 2012[22]). A sűrű kiállítás szükséges lábjegyzeteinek megismerésében pedig korábbi tranzitos kutatási projektek (pl. *Párhuzamos kronológiák*, 2009; *Rendszerváltás-befejezetlen program*, 2012)[23] összeolvasása lehet segítségünkre.

16 Sebők Zoltán: http://librarius.hu/2015/03/05/hany-legjobb-baratja-van-az-embernek/, 2015. március 5. (utolsó hozzáférés: 2015. november 7.)
17 https://multiplika2000.wordpress.com/tag/szentjoby-tamas/
18 Robert Filliou-val beszélget Beke László, 1976. szeptember 18. In: http://www.artpool.hu/Fluxus/Filliou/Poipoi2hu.html (utolsó hozzáférés: 2015. november 7.)
19 Robert Filliou: *Lehren und Lernen als Aufführungskünste / Teaching and Learning as Performing Arts*. Verlag Gebr. Koenig, Koeln - New York, 1970
20 Robert Filliou - Joachim Pfeufer: Poipoidrom. In: http://www.artpool.hu/Fluxus/Filliou/Poipoi3hu.html (utolsó hozzáférés: 2015. november 21.)
21 http://hu.tranzit.org/hu/szabadiskola/0/ (utolsó hozzáférés: 2015. november 21.)
22 http://hu.tranzit.org/hu/projekt/0/2012-04-01/mvszek-az-iskolban-projekt (utolsó hozzáférés: 2015. november 21.)
23 http://hu.tranzit.org/hu/projekt/0/2009-05-20/parallel-chronologies---exhibition-copy, http://tranzit.org/posttransition/ (utolsó hozzáférés: 2015. november 21.)

Őze Eszter

A térkép érdekesebb, mint a táj

MINDSETS

Stúdió Galéria, Budapest
2015. október 20 – november 10.

„A szemüveges ember számára a saját szemüvege, annak ellenére, hogy »szinte kiveri a szemét«, a környező világ részeként messzebb van, mint a szemközti falra akasztott festmény. Eszköze olyan közel van, hogy viselője többnyire észre sem veszi."
(Pierre Bourdieu)

Michel Houellebecq a *Térkép és a táj* című könyvében Jed Martin, a tökéletesen középszerű festő életét követhetjük végig, aki Franciaország turisztikai térképeiről készített festményeivel hatalmas sikereket ér el. Nem az absztrakció újragondolása vezérli a térképek megfestésekor: szerinte egész egyszerűen a turisztikai térkép, vagyis a követhető útvonalak méretarányosan kicsinyített szabályos hálózata érdekesebb, mint maga a valós felszín. Élete akkor vesz igazán fordulatot, amikor találkozik Michel Houellebecq-kel, a nagy francia írózsenivel, akit találkozásuk után brutálisan meggyilkolnak. Houellebecq saját halálát a regény legfontosabb és egyben a legviccesebb momentumává emeli: nem elég, hogy meggyilkolják az őt megformáló karaktert, a gyilkosságot úgy követik el, hogy testét egy Jackson Pollock képpé trancsírozza gyilkosa. Jed Martinra ugyan keveset gondolok, de a *MINDSETS* kapcsán mind az ars poeticája (a térkép fontosabb, mint a táj) mind a regény utolsó, legfontosabb vicce (a halott Houellebecq Pollock-képként) eszembe jutott.

MINDSET – MI AZ?

Gadó Flóra és Kútvölgyi-Szabó Áron koncepciója alapján nemzetközi csoportos kiállítás kiállítás nyílt a Súdió Galériában 2015. október 20-án *MINDSETS* címmel.[1] A *mindset* kifejezés a különböző gondolkodásmódokat, az elme "mind" észlelési sémáit, a tudat stabil beállítódásait jelenti, tehát gondolkodásmódot, attitűdöt, habitust. A kiállítás koncepciója szerint a "mindset"-ek tulajdonképpen egyfajta szűrőként működnek, befolyásolják a percepciónkat a bennünket érő különböző jelenségekről, formálják saját magunkról, és ezzel összefüggésben a világról alkotott képünket. Akár tudunk róla (mert emlékszünk rá), akár nem (mert formáló hatása tudattalanná vált) a mindsetünket, az identitásunkat, a személyes történelmünk, emlékeink, a „külső" gazdasági és társadalmi tényezők, valamint az

1 Kiállítók: Albert Ádám, Borsos Lőrinc, Igor Bošnjak, Irina Botea, Nilbar Güreş, Kútvölgyi-Szabó Áron, Martin Piaček, Tranker Kata. Kurátor: Gadó Flóra (http://mindsets-fkse.tumblr.com/about)



MINDSETS, részletek a kiállításról
© Fotók: Kútvölgyi-Szabó Áron



intézményrendszer, amelyben mozgunk, formálja olyanná, amilyenekké lettünk.[2] A tárlat ezeknek az egyéni szemléleteknek, „koordináta-rendszereknek" az egymás mellett létezését, illetve a különbségükből fakadó konfliktusokat igyekszik bemutatni. A mindset fogalmához tartozó keretrendszeren belül, olyan kérdésekkel foglalkozik ez a nemzetközi válogatás, mint az identitásképződés, a történelemhez – hangsúlyosan a közép-kelet-európai történelemhez – való viszony, valamint az 1989 utáni korszak hétköznapjainak átpolitizáltsága.

A mindset fogalmát egy kiállítás központi koncepciójává tenni veszélyes lehet. Amíg ugyanis azt figyeljük, hogy a kiállító művészek milyen gondolati úton, saját habitusukat miként „mozgósítva" jutnak el a művük megvalósításához, nem foglalkozunk a „művel magával". (Fontosabb lesz a térkép, mint maga a táj.) Erre a kérdésre, hogy a műveket lehet-e önmagukban vizsgálni (anélkül, hogy figyelembe vennénk mind a művet néző, mind az alkotója mindsetjét), a kiállítás alaposabb vizsgálata során egyértelmű választ kapunk. Ugyanis részben épp a *naiv szem*, az önmagában vizsgálható mű eszményének újragondolására késztet a kiállítás, arra, hogy lássuk, hogy mit mivel és hogyan észlelünk és értelmezünk.

A GONDOLATI MODELLEK VÉLT AUTONÓMIÁJA ÉS AZ ÉSZLELÉS FELTÉTELEI

A *MINDSETS* koncepciója két gondolatrendszert vesz alapjául: egyrészt Mannheim Károly[3] tudásszociológiáját, másrészt Pierre Bourdieu[4] a művészeti észlelésről megalkotott szociológiai elméletét. Mannheim 1931-ben megjelent *Tudásszociológiá*jában a tudás úgynevezett „léthezkötöttségének", vagyis az állásponthoz kötődő nézetstruktúrák elméletét fejti ki. Azzal a céllal alkotja meg a tudásszociológia fogalmát, hogy a „gondolkodásmódok, és elméletek sokféle kötöttségét – leghangsúlyosabban a társadalmi kötöttségeit – a kutatás tárgyává tegye". A megismerésnek, vagyis annak a folyamatnak, hogy miként lát valaki egy dolgot, mit ragad meg benne és ebből hogyan konstruál meg gondolatban egy tényállást, társadalmi kötöttségei vannak. Ez azt jelenti, hogy a megismerést és a nézetstruktúrákat nem kizárólag a „szellemi dialektika" hajtja, hanem elméleten kívüli tényezők is döntően meghatározzák. Vagyis a megismerés menetét társadalmi folyamatok is irányítják, amiből következik, hogy az egyes elméletek és nézetstruktúrák nem individuális, hanem kollektív jellegűek. (Az egyes elméletek, és erre épülő gondolkodási modellek tehát nem a rendkívüli zsenik ötleteként merülnek fel.[5]) Mannheim azt állítja, minden kornak és szemléletmódnak meg van a maga sajátossága, melyben a megismerések rendszere (az egyes nézetszerkezetek) kialakulnak. A gondolkodás eredményét, az egyes nézetszerkezeteket a gondolkodó helye és hovatartozása határozza meg elsősorban. A létrejövő gondolati modellek pedig autonómak ugyan, de a látókörük korlátozott lehet aszerint, hogy miként választják meg az eddigiekkel harmonizáló tartalmakat, s miként törekednek e koherencia a megtartására. Ezek az életünk során folyamatosan alakuló, látszólag zárt rendszerek ugyanakkor képesek párbeszédbe lépni egymással. Mannheim nem a kijelentések megtételének szintjén elemzi vagy bírálja a gondolkodást, hanem a konstitúció szintjén. A tudásszociológia azt vizsgálja, hogy egy jelenség miként jelent mást és mást az egyének számára, akiknek elkerülhetetlenül különbözik a tudásszerkezetük, hiszen különféleképp helyezkednek el az adott a történelmi-társadalmi térben.

2 Éber Márk Áron megnyitószövege (http://mindsets-fkse.tumblr.com/opening)

3 Mannheim Károly: A tudásszociológia. In: *Tudásszociológiai tanulmányok*, Osiris Kiadó, Budapest, 2000, 299-343.

4 Pierre Bourdieu: A művészeti észlelés szociológiai elméletének elemei. In: *Műveszetszociológia*, Közgazdasági és Jogi Könvyvkiadó, Budapest, 1978, 175- 200.

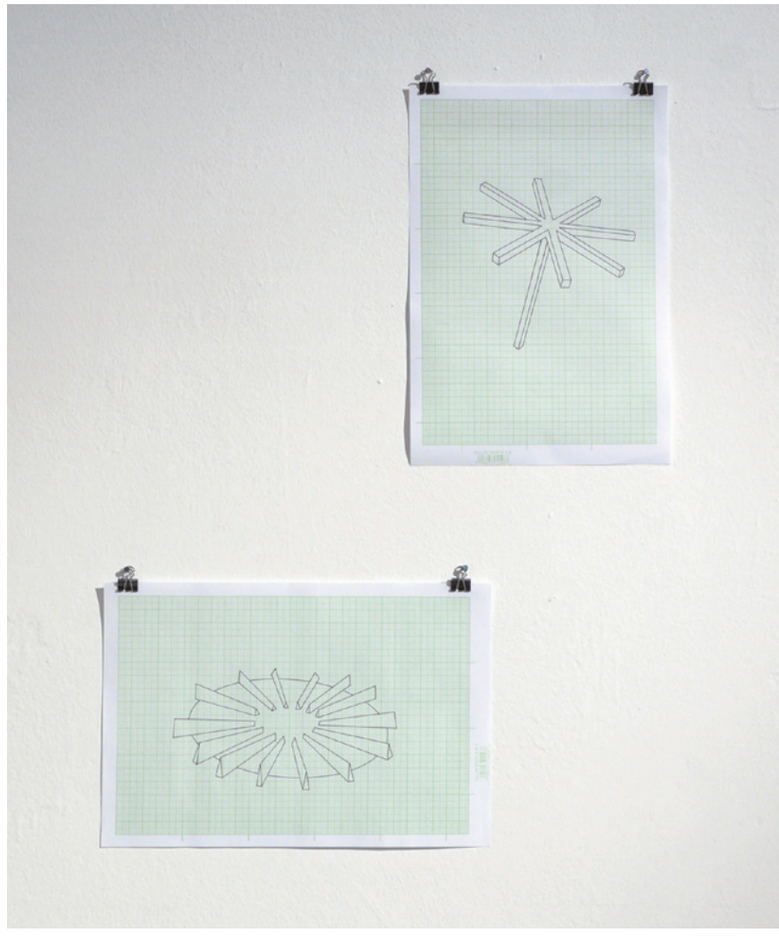
5 Mannheim Károly: A tudásszociológia. In: *Tudásszociológiai tanulmányok*, Osiris Kiadó, Budapest, 2000, 304.

Mannheim tudásszociológiáját mint a *MINDSETS* kiállítás keretrendszerét megjelölni több szempontból is téttel bír. Mannheim álláspontokhoz kötődő nézetstruktúrákat mutat fel: azt, hogy a nézetbeli szembenállás nem szükségképpen ideológiai. Fontos lehet egy kiállítótérben ezzel a gondolati modellel találkozni, főleg akkor, amikor a vizuális környezetünket olyan elemek uralják, melyek kisszerű jelszavak révén akarják bizonytani homályosan körvonalazott ideológiákhoz való tartozásunkat, és ezek alapján próbálnak közösségbe szervezni. Ugyanígy fontos az FKSE tereiben azzal foglalkozni, hogy a gondolatok nem elszigetelten, rendkívüli zsenik ötleteiként merülnek föl, különösen akkor, ha arra gondolunk, hogy a Képzőművészeti Egyetem még mindig mesterrendszerben oktatja a diákjait.

A *MINDSTES* kiállítás koncepciójának másik támpontja Pierre Bourdieu *A művészeti észlelés szociológiai elméletének elemei* című tanulmányához kötődik. Bourdieu alapállítása szerint minden műalkotás észlelése tudatos, vagy tudattalan dekódolást, értelmezést feltételez. Nincs olyan észlelés, amely ne mozgósítana valamilyen kódot: egzisztenciális tapasztalatunkon alapulót, ikonográfiait vagy esztétikait. Tehát annak, hogy a műalkotás megértésének élménye létrejöjjön, feltételei vannak. Észlelési, gondolkodási és kifejezési sémákat kell elsajátítani, ahhoz, hogy a kiállítótérben állva, a műre ránézve a megfelelő módon tudjuk alkalmazni a megfelelő kódokat. A műalkotások így nem csak a műkereskedelem számára áruk, hanem szimbolikus javak is, melyek csak azok számára léteznek, akik rendelkeznek a megismerésükhöz, megszerzésükhöz és elsajátításukhoz szükséges eszközökkel. Minden embernek meghatározott és korlátozott kapacitása van arra, hogy felismerje a mű által nyújtott információt. A kiállítás koncepciója épp arra késztet, hogy tudatosítsuk ezeket a minket befolyásoló tényezőket (társadalmi helyzet, család, iskola stb.). A kulturális örökség, mely egy mű értelmezéséhez szükséges (akár tudattalan) tanulás útján szerezhető meg, nem természeti adottság, vagy képesség. A *MINDSETS* arra ösztönöz, hogy ismerjük fel, mit nézünk, és ugyanakkor milyen kompetenciát mozgósítunk a mű értelmezésekor. Próbáljuk meg észrevenni mind a mű mögött álló, mind a saját mindsetünket, amelyek szükségesek a dekódoláshoz. Mindez pedig ráirányítja a figyelmet az oktatás, a közvetítés, a mediáció gyakorlatának fontosságára az értelmezéshez használatos kódok „kisajátításának” megakadályozásában.



Albert Ádám
Cím nélkül, 2015
© Fotó: Kudász Gábor Arion



Albert Ádám
Cím nélkül, 2015
© Fotó: Kútvölgyi-Szabó Áron

MINDSET MŰVEK

Albert Ádám a mindennapi élet tárgyait mint mikrotörténetek hordozóit használja műveiben. Tárgyakat fedez fel – sokszor saját múltjából beemelve –, gyűjt és rendszerez egymás mellé. A kiválasztott tárgyak, melyek aztán művekké



Albert Ádám
Cím nélkül, 2015 © Fotó: Kudász Gábor Arion

válnak, „szimbolikus javak" intervenciói: művészettörténeti toposzokra utalnak, személyes emlékek hordozói, egy-egy kor archeológiai lenyomatai. Egy-egy műben több idősík rétegződik egymásra: a tárgyak együttese nem jelöl ki pontosan behatárolhatóan egy kort, a bizonytalanná váló idő több irányba mutató referenciahálót épít ki. Albert művészetében nemcsak a tárgyak, hanem a kiállítások is egy referencia hálózatban értelmezhetőek, folyamatosan utalnak egymásra. Ha a mindset fogalmi rendszerében maradva akarjuk megfogalmazni: egy észlelési séma, egy álláspontho kötődő nézetstruktúra elemei a kiállítások és azok tárgyai. A Stúdió Galériában bemutatott installáció főbb elemei a rajzoktatáshoz használt kisméretű mértani testek egy alumínium tálcán. Albert régóta gyűjti ezeket az alumíniumból készült, jellegzetes növényi ornamentikával díszített, olcsó ezüstöt imitáló tárgyakat.[6] Fontos, és szimbolikus anyag a bauxit a 20. századi magyar történelemben: utal arra a történeti ívre, amelynek kezdetén, az 1950-es évektől az ipar, a vas és az acél országává akart válni Magyarország, hogy végül az 1990-es években épp azokat a gyárakat, ipari struktúrákat, melyeket erre a célra létrehoztak bezárják, felszámolják vagy privatizálják.

Kútvölgyi-Szabó Áron
Magán koordináta-rendszerek, 2015 © Fotó: Kútvölgyi- Szabó Áron



Az alumínium tálcán geometriai konstrukciók jelennek meg, melyek kötődnek az iskolai rajzoktatáshoz és emlékeztetnek a gyerekjátékként használt fakockákra is. Albert szimbolikus tárgyaival mintha történeteket mesélne el, ez azonban mégis egy illúzió, mivel az események leírása nem fontos. A szimbólumokat, mint kapaszkodókat adja a néző kezébe, de a történetüket a nézővel meséltei el. Egy-egy geometriai konstrukció, a fotóin megjelenő térillúzió és a néző viszonya érdekli. A néző és a nézett kettőssége: a megfigyelő és a néző változó szerepköre. A *MINDSETS* kiállításon bemutatott installációjával azt a kérdést feszegeti, hogy választásaink milyen sémák mentén történnek meg: döntéseinket milyen társadalmi szerepek, vagy helyzetek determinálják, és hogy miként játszanak bele ebbe a folyamatba a múltbéli tapasztalatok.

Kútvölgyi-Szabó Áron Albert Ádámhoz hasonlóan egy magánuniverzum elemeiből építi fel *Magán koordináta-rendszerek* (2015) című munkáját. Nagyapja életének főbb eseményeit mutatja be olyan fotókon keresztül, melyek elbeszéléseiben a leggyakrabban, ismétlődően visszatértek, tehát amelyek a leginkább meghatározták az életét. Az egyéni gondolkodásmódot meghatározó életeseményeket tematizálja, megmutatva, hogy az egyes események milyen viselkedési szokásokat, milyen mechanizmusokat eredményeztek. A történelmi-társadalmi térben való elhelyezkedést – és ezáltal a mindsetjét – a lakóhelye (rákoscsabai családi háza), a munkája (orvosi műszerész), a hobbija (kertészkedés), és egy történelmi trauma (hároméves szovjet hadifogság) formálta. A nagyapának az installációban bemutatott tevékenységei révén a művész nemcsak a családja történetét írja le, hanem ezen a mikrotörténeten és memoáron keresztül létrehozza, megkonstruálja a korszak egy (nagyon személyes) képét is. A fotókra különböző koordináta-rendszerek (hálók, vagy rácsok) vetülnek, melyek eltérő rendezési elvek szerint osztják fel a képeket. Kútvölgyi-Szabó munkájában így többrétegű a mindstet fogalmának értelmezése: az installációba beemelt tárgyak és fényképek használata megmutatja a családtagja identitását befolyásoló társadalmi kötöttségeket, a nézetszerkezeteket pedig, erre vetítve, egy koordináta rendszerben modellálja.

6 http://www.kisterem.hu/archive-exhibitions-2014/adam-albert-the-bauxite-crisis/ (ld. még: Varga Tünde: Utópisztikus múlt. Albert Ádám: Bauxit-krízis, *Balkon,* 2014/4., 32-37.)

Borsos Lőrinc[7] 2013-ben elkezdett *Önkritikus portré* című projektjének egyik alprojektjét mutatta be a *MINDSETS* kiállításon. Borsos Lőrinc 2008-ban „jött létre" Borsos János és Lőrinc Lilla képzőművészek hibridjeként. 2013-tól kezdve foglalkoznak ennek a fiktív entitásnak a megjelenítésével az *Önkritikus Portré* projektben. A munka során nem kizárólag Borsos Lőrinc képének megalkotása a cél, hanem az ehhez a fiktív személyhez való viszonynak, és a Borsos Lőrinchez kötődő szerepnek a felülvizsgálata is. Az identitás megkonstruálásával, az ebben játszott szerepekkel, a művész személyéhez kötődő „hőskultusz" kérdésével foglalkoznak. A folyamatot Oltai Kata koordinálja és elemzi, rajta kívül Szenteleki Gábor festő vesz részt a közös munkában.

Az alprojekt elsősorban az identitáshoz kötődő tudatalattira, a titkokra, a misztériumra koncentrált. Az installáció szürreálisan hosszú körmű, húsos ujjat ábrázol, véres testrészeket, derengő szörnyeket, egy poszthumán-társadalom hibridlényének testrészeit. Két kép egymással vízszintesen szembe fordítva, a földtől pár centire lóg, a néző a vászon hátulját látja. Egy homályosan visszatükröződő fekete felületben látjuk a képet, valószínűleg ugyanannak a misztikus szörnynek az arcát, vagy annak részleteit. Az installáció része még egy belső szerveket ábrázoló festményekből összeállított doboz (utalva David Lynch *A sötétség útja – Mulholland Drive* (2001) című filmjére) és egy jegyzőkönyv, melyben pontosan rögzítik a projekt résztvevői az alkotói folyamat első lépését, amint megszületik az ötlet. Sejtelemes mű ez, mely az identitáskeresés igazán rejtett titkaiba avatja be a nézőt. Képeket látunk, melyek valójában megközelíthetetlenek, sejtetik tartalmukat, de nem hozzáférhetőek.

Nilbar Güreş *Soyunma* (*Undressing*) című 2006-os videójában a saját magára kötött fejkendőket fejti le arcáról tapogatózó mozdulataival. A fejkendők különféleképp vannak megkötve, s kicsomózásuk közben mindig annak a női rokonának, vagy barátnőjének a nevét mondja ki hangosan, aki a kendőjét így viseli. Güreş nemcsak gender megközelítésből reagál az iszlám valláshoz kötődő hagyományokra: vontatott, feszültségekkel teli művében az iszlám kultúra finom belső különbségeire, eltéréseire is felhívja a figyelmet, kritika alá vonva ezzel az – épp az ilyen különbségek iránt – érzéketlen, homogenizáló, ítélkező nyugati tekintetet.

A *MINDSTES* történeteket állít egymás mellé. A Stúdió Galéria terében mindennek a története válik fontossá: a nagyapáé, a sztárművészé, a nemzeti és vallási jelképeké. A történeteken keresztül a nézetstruktúrák és identitások vizsgálatára késztet, arra hív, hogy mérjük fel saját helyzetünket, lássuk meg a szemüveget, melyen keresztül nézzük a műtárgyakat, a másik identitását, reakcióit vagy humorát.

7 http://www.borsoslorinc.com/hu/





Kútvölgyi-Szabó Áron
Magán koordinátarendszerek, 2015
© Fotók: Kútvölgyi-Szabó Áron



Borsos Lőrinc
Önkritikus portré, 2013– (részlet)
© Fotó: Kútvölgyi-Szabó Áron

Séra Ildikó

„Elhinteni a magokat”

A Microcollection alkotásvető akciói

Ez a cikk a Microcollection alapítójáról, igazgatójáról és egyetlen tagjáról, Elisa Bollazzi olasz művészről szól, illetve róla a legkevésbé, hiszen évek óta azon dolgozik, hogy minél hitelesebben eltűnjön a szemünk elől, feloldva művészi egóját a gyűjtemény(é)ben. A *Merkurgarten*ről sem szól, erről a zürichi közösségi kertről, ahol ez év tavaszán a Microcollection alkotásvető akciója indította el a kert szabadtéri művészeti sorozatát.
Pedig szólhatna, hiszen az itteni megnyitón kezdtük el azt a párbeszédet, amely azután több hónapon keresztül folyt.

Séra Ildikó: *Mi adta az ötletet, hogy műalkotások morzsáit gyűjtsd?*

Microcollection: 1990-ben, a *Velencei Biennálé*n egy Anish Kapoor-mű mellett tűnt fel nekem a földön néhány kis darabka, ami az alkotásról pottyanhatott le. Felszedtem, és ez volt a *Microcollection* alapító momentuma.

SI: *Azonnal tudtad, hogy ez történelmi pillanat?*

MI: Igen, rögtön. Olyan volt, mint a megvilágosodás. Éreztem, hogy ez az utam, erre kell mennem. Akkoriban nagyon időigényes dolgokkal foglalkoztam, többek között vályogból készítettem szőnyegeket és kissé elegem volt ebből a fajta nehéz fizikai munkából. Valami könnyebbet kerestem, ami szinte tárgyi jelenlét nélkül tudja megragadni a művészet lényegét. Ahogy az Anish Kapoor-darabkát a kezembe vettem, tisztában voltam azzal, hogy ezentúl teljesen más lesz a művészi hozzáállásom. Ezért a meglepő élményért azóta is hálás vagyok.

SI: *Ahogy a korai műveidet ismerem, te már a* Microcollection *előtt is a műalkotás eltestetlenítésén dolgoztál. Azokra a munkáidra gondolok például, amelyeken a vásznat teleaggattad képakasztókkal, vagy amikor egyetlen hatalmas akasztó teríti be az egész képet.*

MI: Igen, ott az ötlet volt a legfontosabb, az, hogy megfordítom a képet és az akasztót rakom

Cabinet De Regard | Castello Di Jerago, Italy, 2010
Courtesy Mirriam Broggini



a figyelem középpontjába, de akkoriban még erősen tárgyi volt a hozzáállásom. A Microcollection továbblépést jelent ezen az úton, egyfajta mentális, műalkotás nélküli művészetet. A munkák részecskéi a mű egészére utalnak, anélkül, hogy az teljes fizikai valóságában jelen lenne. A Microcollection műélvezőinek a tárgyi hiány miatt el kell képzelniük az alkotást, vagy emlékezniük kell arra. Maga a mű értéktelen ilyen szempontból, az egyetlen, ami számít, az az alkotó gondolat. A gyűjtők büszkék arra, ha elmondhatják: van egy Picassóm, vagy van egy Mondriánom. Bár a mű többnyire valahol egy széfben rejtőzködik, csupán a tudat, hogy birtokolnak egy ilyen neves alkotást, elegendő a tartós örömhöz.

A Microcollection a művészvilág paródiája. Ennek különböző rétegei vannak: a gyűjtemény maga, a művek adás-vételének pénzügyi aspektusai, melyek úgy jelennek meg, hogy bár a darabkák mindegyike többé-kevésbé ugyanúgy néz ki, az áruk mégis különböző, az illető művész piaci értéke szerint. Ide tartoznak még a múzeum számára küldött adományok, az eredetiség témaköre, a művész szerepe a művészvilágban, a nyilvánosság kérdése – a Microcollection által felvetett témákat még sokáig lehetne sorolni. A művész különböző szerepei – ez szintén fontos téma, hiszen én vagyok a Microcollection igazgatója, de a titkárnője is, a kurátora és a kritikusa is, a grafikusa és a szállítója, a gyűjtője és a múzeumi oktatója, stb. Tehát én egy átlagos, többfunkciós művész vagyok, aki azonban teljesen eltűnik a kiállítások alatt: a közönség más művészek alkotásainak a darabkáit csodálja a mikroszkópon keresztül, vagy figyeli, ahogy elvetik a földbe az alkotás-szemcsét és elfelejti, hogy ki is van az egész mögött. Ez a hozzáállás bomlasztani hivatott „a művész nagy egója" koncepciót.

SI: *A lassan 1000 darabos Microcollection tartalmazza többek között a minimal art, a conceptual art, az arte povera műveit, olyan neves művészektől, mint Beuys, Fontana, Penone, Paolini, Cragg vagy Anish Kapoor. Hogyan jutottál ezeknez a nagy nevekhez?*

MI: Ugyanúgy, ahogyan a többi művész alkotásához: egy részét gyűjtők adományozták a Microcollectionnek, egy nagy hányadát pedig múzeumok, galériák padlójáról szedtem fel. Néhány éve pedig a Facebooknak, Instagramnak, a honlapomnak stb. köszönhetően maguk a művészek küldik alkotásaik darabkáit a világ összes tájáról. Büszkék arra, hogy bekerülnek a mikrogyűjteménybe, én pedig büszke vagyok a gyűjtemény gyarapodására. Sok művész barátom, ismerősöm küld szemcséket más alkotók műveiből is, ha megnyitókon vagy műtermi nyitott napokon járnak. Időnként kiírom a Facebookon a felhívást, hogy alkotások darabkáit keresem, galériák, múzeumok stb. padlójáról. Azon nyomban jönnek a küldemények! A *Velencei Biennálé*ről is kaptam sokat. Olyan nagy öröm, hogy jönnek a morzsák, a szilánkok, hogy kizárólag a művészet iránti lelkesedés által végül hozzám vezet az útjuk. Minden héten érkeznek a borítékok. Az alkotók pedig felsorolják az önéletrajzukban, ha felvettem a műalkotásukat a Microcollectionbe, ha a „Cabinets de Regard"-on keresztül bemutattam az alkotásukat, ha elvetettem a művük egy darabkáját a földbe. Olyan is megesett, hogy egy gyűjtő meghívott és felajánlotta, hogy annyi morzsát gyűjthetek a gyűjteményéből, amennyit csak akarok.

Történt egyszer, hogy az egyik barátom küdött egy darabkát egy fiatal művész alkotásából. Amikor köszönetet mondtam a művésznek, kiderült, hogy nem is tudott a szerencséjéről, de nagyon boldog volt. A neve b-vel kezdődött és úgy

Armando Riva: Art Sowing On Demand | somewhere and sometimes in Piedmont, Italy, Courtesy Armando Riva



hozta a sors, hogy a Microcollection listáján, ami az ábécé szerint rendszerezi a neveket, éppen Beuys elé vagy mögé került. Amikor ezt felfedezte, megkért, hogy a neve hadd maradhasson örökké Beuys neve mellett. Erre lefényképeztem a lista „b" betűs részét és feltettem a Facebookra. Így az FB digitális örökkévalóságáig ott marad a neve Beuys neve mellett.

SI: *Említetted a „Cabinets de Regard"-ot. Mi is ez valójában?*

MI: Az alkotások darabkáinak olyan bemutatási módja, amikor a szemcséket üveglapokra rakom, amelyeket így mikroszkóp segítségével tüzetesebben is meg lehet vizsgálni. Az alkotások leírása, a magyarázó szöveg is olyan apró betűkkel jelenik meg, hogy nagyítóra van szükség hozzá.



Jeunes Pousses d'Italie | CDLA France, 2013, részlet
Courtesy Hubert Renard

Petit Swiss | artsowing | Merkurgarten
© Anna Kanai



SI: *A Microcollection darabjait egy ideje el is veted termőföldbe, kertekbe, cserépbe. Alkotások morzsáit ültetted már el többek között Milánóban, Szingapúrban, Bázelben, Ausztráliában és legutóbb itt nálunk a Merkurgartenben, Zürichben. Hogyan jött ez az ötlet?*

MI: 2008-ban történt, vonaton utaztam. Szántóföldek mellett haladtunk el, végtelen hosszú ideig és akkor döbbentem rá, hogy igen, ez az! Az alkotások darabkáit el fogom vetni, művészeti szántóföldeket fogok alapítani világszerte, ez lesz a művészeti mezőgazdaság kezdete! Ez újra a megvilágosodáshoz hasonló élmény volt.

SI: *Tudod, hogy összezavartad a zürichi hobbikertészeket?*

MI: Hogyhogy?

SI: *Itt van a Merkurgarten, ez a kert, növényládákkal teli. Nő a karalábé Zürich központjában az egyik ládában, a paradicsom, a paprika a másikban. És akkor itt van ez az alkotás-láda, ahol nem nő semmi, csak a művészet. Itt vannak ugyan a kis sárga táblák, rajtuk a művészek neve és a mű címe, de azonkívül semmi, ami hajtana, csírázna, érne. A láda fölött egy plakáton olvasható – használati utasításként a képzeletnek – az Hubert Renard írta szövegfolyam: minden képzeletbeli mű-virághoz, amely az elültetett mű darabkájából hajt ki fantáziánkban, ott egy botanikusba oltott művészeti pszichogram. Viszont a kertészeknek az tűnik fel, hogy ez a láda száraz, öntözzük meg! És mivel ez egy közösségi kert és az emberek törődnek egymás ládájával, megöntözik. A dudvánál már kicsit zavarba jöttek, nem tudták, ez most az akció része vagy gyomlálnivaló.*

MI: Igen, az ilyen produktív félreértéseket mindig szívesen látom. A környezet, ahol a művek darabkáit elvetem, általában elég alkalmat ad a félreértésekre.

Az első alkotásvetési akciót 2008. május 24-én vittük végbe Bolzánóban, Olaszországban. Az új Museion múzeummal szembeni zöld területen vetettem el Paul McCarthy 1991-92-ben készült *The garden* című alkotásának darabkáit. Ez a nap volt a Museion megnyitója és a Microcollection tizennyolcadik születésnapja is egyben. Az morzsákat titokban, egy barátommal együtt ültettük a földbe.

Azóta sok ilyen akció történt, legtöbbször nyilvánosan, a kiállításaim keretében.

Aztán 2011-ben elkezdtem postán alkotásvetési dobozokat küldeni művészeknek, gyűjtőknek, a barátaimnak szerte a világon, megrendelésre. Így még kevésbé vagyok jelen az egészben, már tényleg csak egy mentális, ötleti szinten.

SI: *És mivel zárjuk ezt a beszélgetést?*

MI: Egy idézettel Anish Kapoortól: „A művész nem tárgyakat gyárt. A művész mitológiákat alkot."

www.microcollection.it
www.merkurgarten.ch

Szipőcs Krisztina

A megvilágosodott

Takashi Murakami: The 500 Arharts

Mori Art Museum, Tokio
2015. október 31 – 2016. március 6.

Takashi Murakami korunk egyik legismertebb japán művésze, egyúttal annak a nemzetközi élcsapatnak is tagja, akiket olyan luxuscégek és helyszínek kényeztetnek felkéréseikkel, mint a Louis Vuitton, a Fondation Cartier vagy a Versailles-i Kastély. A legutolsó időkig Murakami a japán pop jelképe volt: a „Superflat" elmélet kidolgozója, a sikeres, művészetmenedzsmenttel, termeléssel és eladással foglalkozó Kaikai Kiki cég alapítója és elnöke; Andy Warhol méltó utódja, ami az önreklámot, a művészet-ipart, a popkultúra magas kultúrává transzponálását vagy a szórakoztatóiparral történő együttműködést illeti. Mostani nagyszabású kiállítása a Mori Art Museumban – egy felhőkarcoló 53. szintjén – hordozza mindazokat a jegyeket, amelyek révén a művész hallatlan sikereit elérte, ugyanakkor egy új korszak kezdetét is jelenti, amennyiben egy természeti katasztrófa, valamint talán az – ezzel párhuzamos vagy ezt követő – érési folyamat eredményeként Murakami egyre inkább spirituális alapokra helyezi művészetét. Murakami a japán művészek azon generációjához tartozik, akik Hirohito császár 1989-es halála után bukkantak fel a tokiói szcénában. Különös módon 1989 hasonló korszakhatárt jelentett Japánban, mint a rendszerváltás Kelet-Európában: megteremtette annak lehetőségét, hogy az ekkor induló fiatal művészek kritikusan tekintsenek hazájuk politikai, társadalmi, gazdasági rendszerére. Murakami műveivel épp arra a spirituális vákuumra mutatott rá, amely a japán fogyasztói kultúra térnyerésével párhuzamosan alakult ki. Jellegzetes figurája, Mr. DOB (a mangákra emlékeztető, ám referencia nélküli karakter), a felszínes, de színes és látványos „neo pop", a minden elborító, színes, mosolygó virágmotívumok, a „szuper-lapos" (a japán tradícióból eredeztethető, a harmadik dimenziót nélkülöző, másfelől szó szerint „lapos", üres) stílus mind ezt a provokációig vitt stratégiát képviselték: egy olyan kor és társadalom kritikáját, melynek értékrendjében a fogyasztás, a szórakoztatóipar,

Takashi Murakami
A 500 Arhatok, Mori Art Museum, Tokio, 2015, nézet a kiállításról
Fotó: Takayama Kozo / A Mori Art Museum, Tokio jóvoltából
© Takashi Murakami / Kaikai Kiki Co., Ltd. Minden jog fenntartva





Takashi Murakami
A 500 Arhatok, Mori Art Museum, Tokio, 2015, nézet a kiállításról
Fotó: Takayama Kozo / A Mori Art Museum, Tokio jóvoltából
© Takashi Murakami / Kaikai Kiki Co., Ltd. Minden jog fenntartva

a divat kiszorította a komolyabb életcélokat. A Japánban szerzett fiatalkori alapokra (művészeti tanulmányok a Nihonga, vagyis a tradicionális japán festészet területén; az otaku, azaz a sajátos japán szubkultúra) a New York-ban eltöltött idő alatt újabb inspirációk és tapasztalatok rakódtak, többek között a Jeff Koons műveit leíró szimuláció-elmélet, mely egyszer s mindenkorra feloldotta a különbséget árucikk és művészet között. Murakami itt, a kilencvenes évek közepén döntötte el, hogy művészetét előbb a nyugati világban fogja sikerre vinni, majd újra importálja azt Japánba, egyúttal kiépítve a hazai művészeti piacot is. A nyugati közönség számára olyan elemeket épített be műveibe (sajátos manga/anime figurák, tiszta, ragyogó háttérszínek, csillogó, fényes felületek, helyenként szexuális tartalmak), amelyek csábítóan tetszetőssé, ugyanakkor sajátosan japán-ízűvé tették műveit. A stratégia sikeresnek bizonyult: a *Superflat Trilogy* című kiállítás-sorozat[1] – Murakami művein kívül további japán alkotók munkáival – a 2000-es évek elején sikerrel turnézott az USÁ-ban és máshol, majd ugyanígy Murakami retrospektív kiállítása 2005-től, a Los Angeles-i Museum of Contemporary Artból startolva.[2] Siker, pénz, csillogás: Kanye West és Pharell Williams, a két pop-ikon dalaira készített videóklipek,[3] Marc Jacobs felkérésére a Louis Vuitton számára tervezett luxus-táskák, egy 13.5 millió dollárért árverezett szobor,[4] „Murakami Versailles-ban",[5] a világ száz legbefolyásosabb emberének egyike[6] – nem rossz egy taxisofőr fiaként született szemüveges sráctól, aki eredetileg csak egy saját házra vágyott Tokióban. De mivégre az anyagi javak és a dicsőség, amikor hirtelen egy természeti és nukleáris katasztrófa következtében mindez egy perc alatt megsemmisülhet, az emberi élet egy pillanat alatt véget érhet?

2011. március 11-én a Japánban valaha mért legnagyobb, 9-es erősségű földrengés, majd az azt követő szökőár következtében több mint 15 000 ember vesztette életét, hatalmas anyagi károk keletkeztek, továbbá súlyosan megsérült a Fukushimai atomerőmű, ahonnan nagy menynyiségű radioaktív anyag szabadult ki a levegőbe és a tengerbe. A japánok által hallatlan fegyelemmel viselt tragédia után egy évvel Murakami egy 100 méteres, négy részből álló festményt ajánlott fel Katar népe számára, akik elsőként nyújtottak támogatást Japánnak a katasztrófát követően.

1 A trilógia állomásai: *Superflat* (2001), MoCA, Los Angeles; Coloriage (2002), Fondation Cartier de L'art Contemporain, Párizs; *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture* (2005), Japan Society, New York

2 © *MURAKAMI*. MOCA, Los Angeles; 2007. október 29 – 2008. február 11.; Brooklyn Museum, New York, 2008. április 5 – július 13.; Museum für Moderne Kunst, Frankfurt; 2008. szeptember 27 – 2009. január 4.; Guggenheim Bilbao, 2009. február 17 – május 31.

3 Kanye West: *Good Morning* (2009) Lásd: https://www.youtube.com/watch?v=6CHs4x2uqcQ; Pharrell Williams: *It Girl* (2014) Lásd: https://www.youtube.com/watch?v=pPZDBFokei0

4 Takashi Murakami: *My Lonesome Cowboy*, 1998

5 Lásd: http://www.chateauversailles-spectacles.fr/en/spectacles/2015/murakami-versailles

6 2008-ban, a TIME magazin listáján: http://content.time.com/time/specials/2007/article/0,28804,1733748_1733757_1735543,00.html (Ezévben a dalai láma állt a lista első helyén; a másodikon Vlagyimir Putyin; Murakami a 78. helyezést érte el.)



Takashi Murakami
A 500 Arhatok, Mori Art Museum, Tokio, 2015, nézet a kiállításról
Fotó: Takayama Kozo / A Mori Art Museum, Tokio jóvoltából
© Takashi Murakami / Kaikai Kiki Co., Ltd. Minden jog fenntartva

A mű elsőként Murakami retrospektív kiállításán volt látható Dohában.[7]

A *The 500 Arhats*[8] című monumentális, epikus mű tehát most először látható Japánban, az azonos című, Murakami legfrissebb műveit bemutató nagyszabású kiállításon. Az „opus magnum"-ot a Tsuji Nobuo művészettörténésszel folytatott beszélgetések, illetve Kano Kazunobu (1816-1863) és Nagasawa Rosetsu (1754-1799) azonos című sorozata inspirálta, amelyet (részletekben) ugyancsak bemutat a Mori Museum. A Buddha követőinek, a „megvilágosodottaknak" történetét ábrázoló hatalmas pannó elkészítésén 200 művészeti iskolában tanuló hallgató dolgozott Murakami vezetésével; a bonyolult folyamatot (rajzok, számítógépes előkészítés, sablonok készítése, szitázás több rétegben) videón is láthatjuk a Mori Museum Youtube csatornáján,[9] az előkészítő rajzok sokaságát pedig a kiállítás részeként, egy kisebb teremben kiállítva. Tsuji Nobuo professzor *Kiso no Keifu* (The Lineage of Eccentricity) című 1988-as könyve, amely az Edo-kor (1603-1868) hat művészének „excentrikus és fantasztikus" munkásságát mutatta be, Murakami egyik fő inspirációs forrása volt karrierje kezdetén: „Superflat" elmélete is részben ezen alapul, amelyben az Edo-kor művészetét a kortárs mangával és saját művészetével hozta összefüggésbe. 2009-ben folytatott beszélgetéseik nyomán a professzor régi mesterek egy-egy művét elemezte és ajánlotta témaként Murakaminak (lásd: a *Nippon E Awase* sorozat a Geijutsu Shincho magazinban). Az itt gyakorolt metódus alapján, annak tanulságait összegezve készült el *Az 500 arhat* hatalmas kompozíciója.

A mű négy részből áll, az egyes szekciók a négy égtáj legendás őrzőinek nevét viselik (kék sárkány: Kelet, fehér tigris: Nyugat, vörös madár vagy főnix: Dél, fekete teknős: Észak – egyben a négy évszak jelképei is). Buddha 500 követőjének története, akik a mester tanításait vitték szét a világban az egyszerű emberek számára, a 8-12. században terjedt el Japánban, majd az Edo-korban vált általánosan ismertté, festmények és szobrok közvetítésével. A tokiói Zojoji templomban őrzik Kano Kazunobu *Ötszáz arhat* című 100 tekercsből álló festmény-sorozatát, amelyet a 2011-es földrengés után állítottak ki az Edo Tokyo Museumban, hatalmas érdeklődés mellett. Az arhatok tanítását és üdvözülését lefestő jelenetek láthatók Murakaminál is, elődjéhez hasonlóan monumentális léptékben, ugyanakkor sajátos, a 21. századhoz kötődő technikai megoldásokkal, szín- és formavilággal. A bombasztikusan látványos mű előtt állva, annak részleteit vizsgálva mindenekelőtt az a kérdés merül fel, hogy e komoly tartalom egyáltalán

7 *Murakami-Ego.* ALRIWAQ Doha, Katar, 2012. február 9 – június 24.

8 Arhat: a buddhizmusban olyan spirituális gyakorlót jelent, aki elért egy bizonyos szintet; jelentése: „érdemre méltó", illetve olyan személy, aki megvilágosodott, elérte a nirvánát. „Az arhat olyan példaértékű vallásos egyén, aki férfias küzdelmében elfogadja az élet megpróbáltatásait és azáltal diadalmaskodik rajtuk, hogy egy olyan állapotot ér el, melyben az életerő hatalmát 'szomj', trisná megtöri. Ezt az állapotot nirvánaként, vagy az összes vágyaktól való elszakadásként ismerik." L.: http://www.buddhistaegyhaz.hu/tanitasok-buddhizmus-tortenete

9 https://www.youtube.com/watch?v=hJkTvtV6n5o

ábrázolható-e hitelesen a Murakami által kínált eszközökkel, művészi háttérrel, filozófiai alapokkal? Nehéz megfogalmazni, hogy mely pontokon bizonytalanodik el a néző: a szerzetesek karikatúraszerű ábrázolásánál, a groteszk, a testiséget hangsúlyozó részleteknél vagy a flitteres, csillogó dekoroknál, tarka-barka részleteknél? Mintha mindez idegen lenne mind a témától, mind Murakami korábbi lekerekített (bár felhőtlen boldogságot sohasem sugárzó) munkáitól. Másfelől a bizarrnak tűnő részleteket megtalálhatjuk az előképül szolgáló klasszikus műveken is: ördögökkel küzdő istenek, mitológiai lények, szellemek, vagy akár grimaszoló kabuki-színészek, félelmetes szamurájok jelenetei képviselik a korábbi korok japán művészetében az ábrázolásnak azon extremitását, amit Tsuji Nobuo professzor könyvében tárgyal, s amelyet Murakami pályája kezdetén mintegy felfüggesztett a könnyű érthetőség, a popularitás kedvéért. Mindez európai szemmel persze nem „szép", inkább groteszk, helyenként akár ijesztő is – ugyanúgy, mint a nyomor, az öregség vagy a halál, amellyel szembesülve Buddha annak idején „felébredt", „megvilágosodott". Talán nem túlzás azt állítani, hogy a most 53 éves Murakami hasonló fordulóponthoz érkezhetett karrierje csúcsán: egy ideje azt keresi a művészetben, amivel túlléphet a „szuper-lapos", népszerű, de üres formavilágon, a jól bevált és igen jól fizető, de számára már nem kielégítő üzeneten.

A kiállításon látható további friss művek – az elmúlt néhány évből, de jellemzően a fordulópontot jelentő 2011 után – direkt vagy indirekt módon, de főleg az élet és a halál, a test és a lélek kérdéseivel foglalkoznak. A koponya-motívum (amely nemcsak képein, de hatalmas, aranyozott szobrain is megjelenik), a zen-kör (Enso), a Buddha-ábrázolások mind ezt a megváltozott érdeklődést mutatják. A művekben egyre kisebb a cukiság- és cinizmus-faktor; struktúrájuk egyre bonyolultabb, s egyre több a művész identitására vonatkozó kérdés is. A képeken elhelyezett kisebb-nagyobb önarcképeket is önreflektív gesztusként kell értékelnünk: valójában ki ez a jellegzetes, kortárs ikonná vált, manga-figuraként ábrázolt fickó? Valóban bekövetkezett-e művészetében az a spirituális fordulat, amelyet ez a kiállítás sugall? A kiállítást kísérő rendezvények – köztük Tsuji Nobu professzor és Murakamki beszélgetése, Sawaragi Noi műkritikus és Genyu Sokyu buddhista szerzetes előadása, Tanaka Min táncos performansza[10] – megkísérlik majd megtalálni a kapcsolatot a sajátos japán hagyományok, a mélyebb spiritualitás és a kortárs japán kultúra között, Murakami nagyszabású, de ellentmondásoktól sem mentes életműve kapcsán.

10 http://www.mori.art.museum/eng/event-cal/index.html

Horváth Györgyi

Lee Miller: A Woman's War

(Egy nő háborúja)

Imperial War Museum, London
2015. október 15 – 2016. április 24.

„Vigyétek a fenébe innen ezt a tyúkot!" Állítólag így reagált egy magasrangú amerikai tiszt az okinawai csatában a második világháború idején, amikor észrevette Dickey Chapelle-t, egy női fotóriportert a katonák között. Az idézet jól mutatja, hogy a női haditudósítók és fotográfusok jelenléte a hadszíntereken korántsem volt elfogadott a második világháború idején, még annak ellenére sem, hogy ez volt az első nagyobb háború, ahol a nők már viszonylag szép számban jelen voltak ezekben a pozíciókban: míg az első világháborúban még mindösszesen egyetlen női fotóriporterről tudunk, addig Pearl Harbor után a mintegy 1600 hivatalosan akkreditált amerikai tudósító között már 127 nő volt (Jenkins 2003). Eme kevés számú nő egyike pedig épp az a Lee Miller (1907-1977) volt,[1] aki eleinte

1 http://www.leemiller.co.uk



Lee Miller
Anna Leska, Air Transport Auxilliary, Polish pilot flying a spitfire, White Waltham, Berkshire, England, 1942

a *Vogue* fotómodelljeként volt ismert, hogy aztán később a szürrealista mozgalom köreibe beépülve, előbb Man Ray modelljeként, majd alkotótársaként, végül önálló művész- és divatfotósként, ezután pedig háborús fotóriporterként járjon be szokatlan karrierutat. 1939 és 1945 között Miller egyaránt tudósított a *Vogue* brit és amerikai kiadásának különböző európai hadszínterekről és hátországokból. Ezekből a háborús fényképekből rendezett a londoni Imperial War Museum kiállítást idén ősszel.

A háborús fényképezés műfaja természetesen összetett, és történetileg is igen változatos célokkal, technikai háttérrel és más-más közönséget megcélozva formálódott a 19. és a 20. század folyamán. Fotótörténeti perspektívából nézve a második világháború sajátosságát mindenekelőtt az adja, hogy a fényképezés jogát – eltérően például az első világháború gyakorlatától – a hadviselő államok már nem monopolizálták, azaz a hivatalos, állami megrendelésre készült, cenzúrázott és nagyrészt propagandacéloknak alárendelt hadifotó addig megszokott műfajával ellentétben már bőséggel teret kapott a „civil" fényképészet. A nagyközönség nagyrészt a korabeli nagy képes újságok révén (mint amilyen például az amerikai *Life*, a *Look,* a brit *Match*, *Illustrated London News*, vagy éppen a francia *Vu* és *Paris-Soir* voltak), a nekik dolgozó fotóriporterek tudósításai alapján alkothatott képet a háborús hadszínterekről. Ezek a tudósítások természetesen szintén nem voltak mentesek bizonyos ideológiai meggondolásoktól és kötöttségektől, ám mégis, szemben az állami hadifényképészet harsány háborús retorikájával, rendszerint sokkal összetettebb nézői pozíciót kínáltak fel. Keveredett bennük a hátországi háborús helytállás ethoszának fenntartására és a háborúban való részvétel legitimálására irányuló szándék, a háború heroizálásának és/vagy megszépítésének igénye, de a háborútól szenvedőkkel való együttérzés humanitariánus szemszöge is. Technikatörténetileg pedig – a fényképezőgépek kisebbé, mozgathatóbbá válásának és a mind gyorsabb exponálási lehetőségeknek köszönhetően – már lehetővé vált egy-egy elkapott pillanat vagy a gyorsan változó helyzetek dokumentálása. Ennek eredményeképpen a „klasszikus" dokumentumfotókon túl a *street photography* műfajához közelítő (azaz a nyilvános tereken zajló mindennapi élet egy-egy elkapott jelenetét megörökítő) témák és megoldások is jellemzővé váltak (még akkor is, ha tudni lehet, hogy kb. a vietnámi háborúig bezárólag a hadifotók jelentős része megkomponált volt. Lee Miller háborús képei a fentebb felsorolt, az adott korban rendelkezésre álló megszólalásmódokat és perspektívákat aknázzák ki és rendezik kreatívan át, a kiállítás pedig ezeket a fotókat egy női élettörténet keretei közé ágyazva mutatja be, ahol is a *nőiséget* a



Lee Miller
FFI (Forces Francaise de Interior) worker, Paris, France 1944

bemutatott fotók egészét értelmező, kiemelt jelölőként kezeli. Az elv ugyanis, melynek alapján a mintegy 80.000 negatívból álló Lee Miller-hagyatékból 150-et kiválasztottak, az volt, hogy ezek „a második világháború női tapasztalatát mutatják be". Ebből a szempontból érdekes feszültség figyelhető meg a kiállítás címe és rendezési elve, valamint a koncepciója között: míg a cím a „nő" szót egyes számban szerepelteti, és ezzel az alkotóra tereli a figyelmet (amit tovább erősít, hogy a kiállítás maga is Miller korai traumatikus női élményeinek leírásával, valamint egy a háború előtti fotóiból készült válogatással indul, és egy óriási színes fotóval zárul, melyen az időskori háziasszony Miller látható házának nett konyhájában, divatos kötönykében), addig a kiállítás koncepciója nem az alkotói perspektíva, hanem a bemutatott *téma* nőiségét hangsúlyozza. A feszültséget Hilary Roberts, a kiállítás kurátora oldja fel egyik nyilatkozatában, aki szerint a *nem* aligha befolyásolja az alkotói képességet, de igenis befolyásolja, mi az az élmény, amihez az alkotó egyáltalán hozzáférhet (a háborús frontélmények nyilván nagyon erősen ez a kategória), és radikálisan kihat a témaválasztásra is.

A nőiség érhető tetten abban is, hogy Millert eredetileg a brit *Vogue*, azaz egy női képesújság bízta meg 1940-ben azzal, hogy képeivel dokumentálja a háborús fenyegetettségben élő britek mindennapjait, ezért a kiállítás jelentős részét az angliai hétköznapok, a hátországi női helytállás dokumentumai teszik ki. Az tudható, hogy 1941 nyarától kezdve a *Vogue* a brit háborús propaganda egyik kiemelt fóruma lett, mint olyan női magazin, mely befolyásos és széles olvasótáborral bír. A nők a hátországi civil helytállás fő letéteményeseiként lettek megszólítva, és a lap tudatosan törekedett a háborús megszorítások, a rosszabbodó ellátás (élelmiszerek, ruhák, szolgáltatások) és a hátországi honvédelmi feladatok divatos „újrafazonírozására", így például a rövid, praktikus hajviseletek vagy a munkaerőhiánnyal küszködő hadigyárak nők számára meghirdetett pozícióinak népszerűsítésére, de ugyanúgy adott tippeket az ormótlan, de olcsó ruhák sikkes viselésének miként jével kapcsolatban is. Miller 1939 és 1944 között készült fotói, melyek változatos női háborús élethelyzeteket mutatnak be, a Nagy-Britanniában állomásozó amerikai önkéntes ápolónők száradó alsóneműitől kezdve a női pilótákon és a légvédelmi riadókra gyakoroló anyákon át a tűzvédelmi maszkos fiatal lányokig, ebbe az államilag támogatott trendbe illeszkedtek. Ma már nehéz elképzelni, de Miller fotói annak idején a felsőközéposztály hölgyeinek szóló divatos receptek, harisnya-, kozmetikum- és cipőhirdetések közé tördelve jelentek meg, ami egyfajta bizarr szürrealista háborús kollázst eredményezett a korabeli *Vogue* lapjain. Sajnos a képek ezen eredeti kontextusa a kiállításon nem érzékelhető: a felvételek



Lee Miller
Fire Masks,
Downshire Hill,
London, England 1941

újra-kontextualizáltak, és leginkább Miller élettörténetének kronológiai etapjait követik, azokba illesztve értelmeződnek.

A sokáig a brit hátországban fotózó Miller 1942-ben avanzsál „igazi" háborús fotóriporteré, amikor összeáll David E. Schermannel, a *Life* fotóriporterével, és – ezúttal nem brit, hanem amerikai akkreditációval – a náci megszállás alól frissen felszabadult franciaországi, belga, luxemburgi és német hadszínterekre látogat, és az elsők között dokumentálja a buchenwaldi és dachaui koncentrációs



Lee Miller, David E. Scherman
Lee Miller in Hitler's bathtub, Hitler's apartment, Munich, Germany 1945

táborok borzalmait, közvetlenül ezután pedig megfürdik Hitler müncheni fürdőkádjában. A Hitler kádjában fürdőző volt fotómodell, aki egy, a kád peremére helyezett Hitler-portré és egy zuhanyrózsa előterében mind fizikailag, mind spirituális értelemben megtisztul a koncentrációs táborokban nemrég tett látogatás mocskától, talán a legismertebb Miller-fotó, és egyben az egyik ikonikus képe is a második világháborúnak. A fotó, mely szintén látható a kiállításon, ugyanakkor pimasz, provokatív és nem nélkülöz némi humort sem. Ráadásul az, hogy a valaha rettegett náci vezér fürdőkádjának intim terét épp egy, az áterotizált szexuális tárgy szerepében pózoló meztelen nő sajátítja ki, radikálisan átrendez olyan alapvető és hierarchikusan tagolt kettősségeket, mint amilyen az intim- és a politikai szféra közti határ, a háború kiemelt és egyedi eseménye szemben a szürke és banális hétköznapokkal, de akár a (férfias) uniformisba bújtatott erőszak és a (nőies) pőre védtelenség közti hierarchiát is. Ezeknek a hierarchiáknak a szerepeltetése és átrendezése általában véve jellemző a kiállítás többi háborús anyagára is. A kiállításról ugyanakkor hiányoznak azok a képek, melyek annak idején talán a legnagyobb sokkhatással bírtak Miller felvételei közül: így a koncentrációs tábor képei, de például a Német Birodalom bukására öngyilkossággal reagáló náci családokról készült fotók is. Ezeknek a fotóknak a hiánya annál inkább is enigmatikus, hiszen a koncentrációs táborok áldozatai között is voltak nők, ahogy a háború egyéb áldozatai között is. Miller koncentrációs táborokhoz kötődő élményei azonban csak hangfelvételek révén vannak jelen a kiállítás terében (Miller visszaemlékezéseit hallhatjuk). Az Imperial War Museum ennyiben valahol újratermel egy ősrégi mítoszt arról, hogy a háború alapvetően a férfiak dolga, a nőket pedig leginkább csak a hátországi mindennapjaikban érinti. Ez a hiány annál is inkább zavaró, mivel érthetetlenné torzítja az alkotói pálya ívét is, nevezetesen vizuálisan elbeszéletlen marad az, ami a gyerekkori abúzus után Millert újratraumatizálta, és ami végül Miller depressziójához, és a fotós pálya feladásához vezetett. Előnye ugyanakkor, hogy feszesebbé teszi a kiállítás koncepcióját: nem magát a hadi cselekményeket, hanem azoknak a mindennapokra tett hatását láthatjuk, s ugyanakkor mindezt jellegzetesen mikrotörténeti perspektívából, azaz a politikacsinálók ellenében a kisember (itt: a kisember nő) szemszöge a kitüntetett. És ebben a háború nagy narratíváit demitizáló perspektíva fellelésében és megszerkesztésében Miller nagyon jó: fényképei valahol a dokumentum, illetve a megkomponált műalkotás státusza között helyezkednek el, nem egyszer kisebb narratívákat rajzolnak fel arról, hogy a háború hogyan rendezte át a mindennapi életet, beleértve ebbe a nemi szerepeket is. Ilyen például az az 1944-ben a frissen felszabadult Párizsban elkapott kettős kép, melyen egy

fodrászszalon földszintjét és alagsorát láthatjuk, ahol is az alagsorban buzgó fiatalemberek bicikliznek, hogy dinamóval áramot termeljenek a felettük elhelyezkedő szalon hajszárítóburák alatt szépülő hölgyvendégeinek; vagy ilyen az a szintén 1944-es párizsi fotósorozat is, mely az FFI-dolgozók provokatív, már-már taréjszerű női hajviseletét örökíti meg, mint az antifasiszta ellenállás egyik jól látható, akkoriban könnyen dekódolható jelét. Hasonlóképp, a lebombázott német városok előterében ücsörgő, céltalan, és relatíve jól öltözött, sikkes lábtartású fiatal német lányok fotói is sokat elmondanak arról az erőfeszítésről, aminek révén a lányok megpróbáltak nem tudomást venni a körülöttük zajló borzalmakról, beleértve ebbe a zsidók kiirtását, de aztán a saját világuk összeomlását is.

A fotók rendszerint feszültséggel teliek, és ez csak részben köszönhető annak, hogy Miller jó érzékkel leli fel a mindennapiban a bizarrt, az egyedin túlmutató jelentéstelit, a meghökkentőt vagy éppen a komikusat. Képei nemcsak dokumentálnak és kimerevítenek pillanatokat, élethelyzeteket vagy figurákat, hanem sokban fellelhető a művészi tudatosság azon foka is, mely túlterjed a gondos megkomponáltságon, és fotótörténeti tudatosságról is árulkodik. Jó példa erre az 1941-ben Londonban tűzvédelmi maszkot viselő lányokról készült kép, mely egyben rájátszásként is értékelhető Robert Capa egyik négy évvel korábbi párizsi fotójára (*A Stan és Pan rajongói klub tagjai álarcban*): mindkét képen két alakot látunk, akik szembefordulnak a kamerával, és az arcukat maszk fedi. Ám míg Capánál a maszk a bolondozás, a felszabadult hülyéskedés jelölője, Millernél már a háborús realitásokat jelzi, ami ugyanakkor éles ellentétbe kerül a maszkot viselő fiatal lányok kacér, egyszerre öntudatos és nőies testtartásával. A maszkok különbsége pedig (az egyik teljesen eltakarja az arcot, és hadviselő féllé tárgyiasítja a viselőjét, míg a másik kicsi, és inkább olyan, mint egy divatos napszemüveg) intenzív dinamikát indít be a személytelen és a személyes, azaz a háború által tárgyiasított és a háború közepette a személyiségét (és nőiségét) megőrizni próbáló nő pozíciója között. Tulajdonképp a kiállítás egésze is pont ilyen: arról szól, hogyan lehet személyes perspektívából megélni a háborút, és annak nagy, férfit és nőt egyaránt érintő narratívumait, cselekményeit és ideológiáit – Miller ezeknek a kisemberi perspektíváknak a bemutatásában és élére állításában nagyszerű.

FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM:

Cooke, Rachel: Women at war: Lee Miller exhibition includes unseen images of conflict. *The Guardian*, 19 September 2015.
Francisco, Jason: War Photography in the Twentieth Century: A Short Critical History. In: *Routledge Encycopedia of Twentieth Century Photography*, London – New York: Routledge, 2005
Jenkins, Mark: 'Gal Reporters': Breaking Barriers in World War II. *National Geographic News*, December 10, 2003

Szombathy Bálint

Bocsájtsd meg a bűneinket

Deli Ágnes kiállítása

Parthenón-fríz Terem, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest
2015. szeptember 24 – október 31.

Egy női alakot látunk a földre borulva, mintha imádkozna. Hátán nagyobb méretű gyeptégla, amely hosszanti irányban beborítja a testét, mint sündisznót a tüskéi. Első látásra nem tudjuk, hogy a rejtőzködés szándéka vezérli-e bele az összekuporodott – valójában embrionális – helyzetbe, védve őt minden külső ártalom elől, vagy ebbe a begubózásba a természettel való egyesülés ösztöne és vágya kényszeríti. Bizonyára mindkét lehetőség fennáll, hiszen a két dolog szorosan összefügg. Deli Ágnes az anyafölddel való egyesülés szándékát és példázatát mutatja fel, de nem a „porból lettél, porrá leszel" maximája értelmében, hanem élő szervezetként keresi az úgyszintén élő, megsemmisíthetetlen természettel való lehetséges azonosulást. Az örök természetben keresi önnön túlélésének és ép megmaradásának a lehetőségét, attól a tudattól és hittől áthatva, hogy a test és a lélek szubsztanciája minden időkön át része az elemi erők soha meg nem álló körforgásának. Miközben a felmetszett talajú mező fűszálai alá kíván bebukfencezni, kezét összetéve fohászt mormol a teremtés istenének, a teremtőnek. A művész, aki halhatatlanságának esetleges lehetőségeit úgyszintén a teremtő munka szellemi ereje által próbálja meglelni, gondolatban mégsem képes megszabadulni

Deli Ágnes
Bocsájtsd meg a bűneinket, Velencei-tó, 2012–2014 © Fotó: Monique Francois





Deli Ágnes
Bocsájtsd meg a bűneinket, Tolcsva, 2010–2012 füves kép © Fotó: Stark István

attól a biológiai béklyótól, hogy emberi korpusza nagyon is halandó. Ezért hát testét egy újabb példázatban felajánlja a természet törvényeinek, áldozati pózban polcolva fel magát egy csupasz, dísztelen halotti asztalon, kipányvázódva a világ mitológiai négy sarka közé. Miközben merev korpusza a talaj fölött lebeg, kitéve magát az elmúlás szent törvényének – a természet roncsoló hatásának –, a testére egy kisebb állványzat támaszkodik, amely földgöröngyökkel van megrakva. Az ilyesfajta rétegzéssel Deli a transzcendens szférákat megütközteti a földi valósággal, beágyazva magát a levitációt szimbolikusan megidéző szituáció és az anyagi világ kötöttségei közé. Égi és földi energiákat feszít tehát egymásnak ebben a vízszintes elrendeződésben, végtére is ugyanazokat a mozgásokat jelenítve meg, amelyek az univerzumot működtetik ősidők óta.

A két organikus munka – mint ahogyan a kiállítás többi darabja is – szobrászati és testművészeti kérdéseket egyaránt felvet, mégpedig úgy, hogy az alkotó személyének közvetlen megjelenítése révén a problematika áthelyeződik az első

Deli Ágnes
Bocsájtsd meg a bűneinket, Tolcsva, 2010–2012 asztallal © Fotó: Gaál Endre



kategóriából a másodikba, elmozdítva a klasszikus médium műfaji határait az élő művészet irányába. A szobrászat anyagává, a természetben létező anyagokon túl, az élő test válik, amelynek valós kiterjedést ad a tájban megmutatkozó környezeti háttér. A háttér azonban nem a látvány szolgálatában álló kulissza, hanem szervesen összeér az alkotó élet- és munkaterével, megteremtve a művészi lét alapkontextusát. Ezen a helyen pedig nem szabad figyelmen kívül hagynunk azt a prózai mozzanatot, hogy Deli Ágnes doktori szakdolgozatát a tájművészet témájára írta, az elsők között az országban. Bár életrajzában az áll, hogy szobrászművész, nyilvánvaló, hogy ez a meghatározás esetében immár rég átértékelődött, idejét múlta. A Tolcsván (2010–2012) és a Velencei-tavon (2012–2014) az utóbbi években készített tájművészeti alkotásai a letisztulás jeleit mutatják, végtelenül koncentráltak, lényegre törők. Szobraival ellentétben Deli tájművészeti munkáiban egyre kevésbé a stilisztikai és a formai felvetések uralkodnak. Elsősorban a legmagasabb filozófiai gondolkodás nyilatkozik meg bennük az ember alapvető létkérdései mentén, a művész személyének nyomatékosításával és szakrális összefüggésekbe történő behelyezésével. Felvetései roppant frissek, ugyanakkor visszautalnak a tájművészet 60-as és 70-es évekbeli archetípusaira és történeti emlékeire. Vonatkozik ez különösen a tolcsvai anyagra, amelyben természetszerűleg a földhasználat a vezető fonal, míg a velencei ciklusban a vízzel történő párbeszédbe beékelődnek a rá jellemző, pályájának érett szakaszát meghatározó domború és hegyes plasztikai elemek.

Deli monumentális kiterjedéseket és drámai atmoszférát tár elénk a *Bocsájtsd meg a bűneinket* című velencei sorozatban, ráérezve annak a természeti adottságnak a pillanatnyi varázsára, hogy a tó felületére nagyszemű esőcseppek hullanak, lukakat vágva a víztükörbe, kipontozva annak felületét. Ebbe az elemi erővel bíró „talált” textúrába behelyezi saját testét, derékig ereszkedve a vízbe, a kamerának háttal állva. Kinéz a képi kompozícióból a messzi távlatok felé, mintha keresne valamit a végtelenben (motívum Caspar David Friedrich *Vándor a ködtenger felett* című festményéről). Mögötte – a fotó sarkában – egy szobrászati installáció úszik a vízen, amelynek szöges idomai fehér kristályszerkezetet idéznek, égnek meresztve hegyes nyúlványaikat (motívum a német romantikus festő *Jeges-tenger* című képéről). A ferdeszögű idomokból szerkesztett mértani forma és a hús-vér emberi test a közös víztömegben éles ellentétpárt alkot. A végtelenség távlatában és a természet fenségességében alkotójának, istennek a mindenkori jelenlétét kereső ember bűnei feloldódnak az égből aláhulló esőcseppek lágy permetében. A test és a lélek megtisztulásra vágyik egy hófehér oltár előtt, amely úgyszintén a természet ősi formáit mintázza.

Palotai János

A művészetről mint terápiáról

Beszélgetés Gink Sárával

Gink Sára *Memotherapy III.*[1] címen állította ki munkáit a Fészek Klubban. Erről és az előzményekről beszélgettünk.

Gink Sára: Eredeti végzettségem média-designer, vizuális kommunikáció tervezőművész. A művészet, tágabb értelemben az élet értelmével kapcsolatban mindig kérdéseket tettem fel magamnak. Művészcsaládban nőttem fel, de az én döntésem volt, hogy ezt a pályát választottam. Felvetődhet a kérdés, vajon miért nem szentelem az életem egyedül és önmagában az elmélyült alkotásnak, s hogy miért fontos számomra a tudományos megközelítés is. Célom, hogy ötvözni tudjam az elméletet a gyakorlattal, a formát a megfelelő tartalommal, a tudományt a művészetekkel. Gimnáziumi éveim alatt humán tagozaton éppen a tiszta elméletiség okozott számomra frusztrációt. A művészetet ugyanis szemléltük és beszéltünk róla, de hiányzott az alkotómunka. Igaz, hogy fotóztam, rajzoltam és iskolai színdarabot rendeztem, de ezt nem éreztem elégnek. Ekkor döntöttem úgy, hogy bár nem erre készültem, mégis a művészeti pályát választom. Az élet azonban visszaterelt a tudományok felé, amikor háromcsatornás videóinstallációmat terveztem diplomamunkának a MOMÉ-n. Miközben munkám a képzőművészeti szcénába sorolódik – elméleti, jobban mondva terápiás háttere éppen olyan fontos. Eddigi munkáim közül itt tudtam talán a legkomplexebb és leghangsúlyosabb módon megmutatni azt, ahogyan egyenlő arányban összeforrnak a vizuális-formai elemek a tartalmi részekkel, majd szerves egésszé állnak össze.

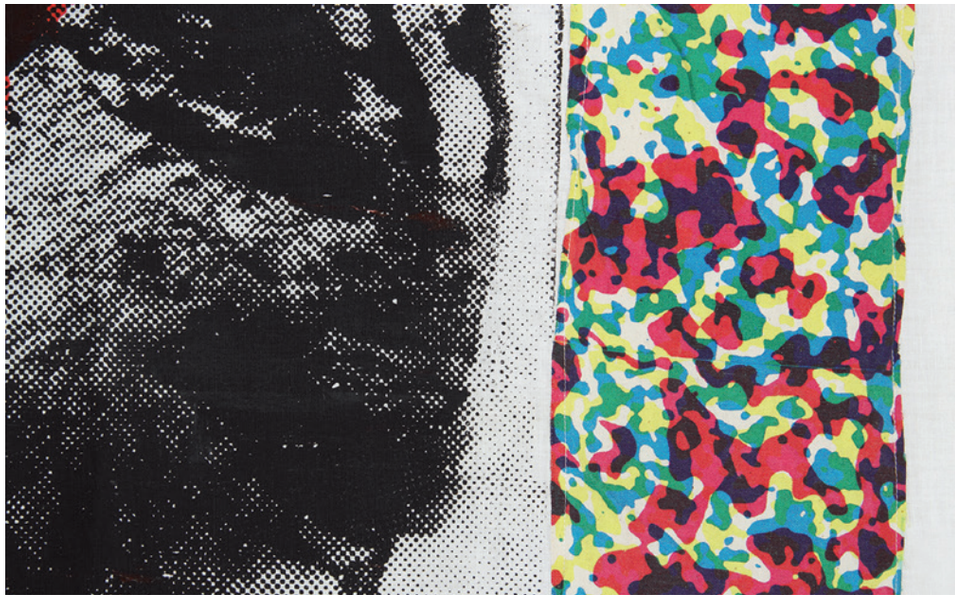
Palotai János: *Diplomamunkád az örökségre reflektálás is. Nagyapád, Gink Károly fotózott; lánya Judit, az édesanyád, textilművész lett, matériával dolgozott, néha a fotót is applikálta. Tíz éve ugyanitt rendezett kiállítást saját munkáiból apja emlékére. A munkád nemcsak látványban tér el, merőben más, nemcsak műfaji, technikai okok miatt is.*

GS: Családunknak megvolt a művészetekben gyökerező közös élményvilága, etikai rendje. A szókimondás, a meg nem alkuvás, egyfajta tartás.

PJ: *Az előzőn,* A káosz valóságán *úgy fogalmaztad meg: a „múlt rárakódik arra, ami a jelent élhetővé tenné. Hol kezdődöm én, hol érnek véget a családom határai. Átnyúl a jelenbe, segítve, de egyben gátolva is az életet, a megújulást. Az újragondolásban szeretnék időt nyerni és teret”. Az Átriumban, redukált térben, kirakatba tetted a család mindennapi tárgyait, vigyék el, amitől meg akartál szabadulni, így szabaduljon fel a tered. Volt időd újragondolni?*

GS: Életem és művészeti gyakorlatom értelmét úgy tudnám a legpontosabban megfogalmazni, mint a művészetnek, a terápiának és a pedagógiának egyfajta kísérleti jellegű, folyamatosan változó, fluktuáló, izgalmas keverékét. Minden élet

1 *Memotherapy III.*, Fészek Galéria, Budapest, 2015. szeptember 15 – október 9.; . *Memotherapy II. A káosz valósága. A Kollektor csoport kiállítása.* Átrium Film-Színház, Budapest, 2013; *Memotherapy I.* Diplomakiállítás, Ponton Galéria, Budapest, 2012; Design Terminál; MOME Transferlab. 2013; *Megmaradás törvénye* (csoportos kiállítás) A38 Kiállítótér, Budapest, 2013



Gink Judit
Boldog születésnapot, 1983, szitanyomás, ready-made, vegyes technika, 140×200 cm (részlet)

Gink Sára
Memotherapy III, printek, 2015 © Fotó: Klotz Miklós



Gink Sára
Memotherapy III, 4 csatornás videóinstalláció, 2015 (still)



egyedi, nincsenek kész válaszok arra, hogy mi lehet életünk értelme. Azt hiszem, nekünk kell megtalálnunk azokat a tevékenységeket, amiket hasznosnak gondolunk. A különböző tudományok és művészetek határmezsgyéjén, a köztes világ, az átmeneti szféra tartománya nagyon érzékeny területté válhat, ha nem a kellő tudás birtokában, nem elég alázattal nyúlunk hozzá, használjuk.

Fiatalon, egy családi tragédiát követően, egyik pillanatról a másikra új szerepekben kellett helyt állnom, az életem gyökeresen megváltozott. Azt éreztem, hogy nagyon sok dolgot kell tisztáznom az életemmel kapcsolatban – először is, hogy túléljek, másrészről pedig, hogy önazonos lehessek.

PJ: *Édesanyád elvesztése okán lett gyászmunka a kiállításod.*

GS: „Újra felfedezett gyerekkorom most a munkám, egyben művészeti beavatkozásom.”– mondta Hantaï Simon, aki édesanyja vasalt szoknyáját idézte fel tudattalanul műveiben. Azt hiszem, annak a nagyon szabad, liberális és megengedő óvodai struktúrának és óvónőinknek is köszönhetem az igazán mély belefeledkezést a rajzolásba. Hagyták, hogy akkor és annyit rajzoljak, amennyi jólesik. Azzal az eszközzel és technikával, amilyennel szeretnék. Nagyapám bekeretezte rajzaimat, majd később ő kezdett el tudatosan komponálni, fotózni tanítani. Anyámtól is kaptam visszajelzéseket, de nem akarta, hogy ezen a pályán legyek. Most eszembe jut, hogy kiskoromban egyszer bementem a műtermébe. Míg ő dolgozott, én a textilekből, amik körülöttem voltak, kollázst csináltam, amire ráírtam, ráfestettem. Természetes volt, hogy magamévá tettem, nem a kezembe adták.

PJ: *A harmadik tárlat többnek tűnik gyászmunkánál.*

GS: A második kiállításon – amit Najmányi László nyitott meg – személyes holmikkal kezdődött a tárgytalanítás, de az másfajta gesztus volt, akciószerű. A tűzzel mint videómunkával akartam lezárni a sorozatot. Mást jelent, mikor elégnek, mintha elviszik őket.

PJ: *A triptichonon égnek a tárgyak: fotók, kártyák, játékok, Rubik-kocka, tank. Deformálódnak, új alakot vesznek fel. A tűzbedobás – égés, füstté válás triádja – Malevics programjára emlékeztet: a tárgyak füstként foszlanak szét az új művészetben, mint itt a térkép. Ég az óra (idő), és a rózsa is. Mindezek jelképekként is értelmezhetőek.*

GS: A rózsát, édesanyám szívesen használt motívumát, egy kiállításán élő virágként gyújtotta fel Vörös Róbert a megnyitón, amikor 9 éves lehettem. A tűzben „benne van” a Hollokauszt is és a mai menekültek helyzete, de a sokat utazó nagyapám is a 60–70-es évekbeli térképeivel. Már használhatatlanok, bármi is van rájuk írva, általános érvényűek. Ha előhív különböző

asszociációkat, attól jó egy munka; ha bele tudnak képzelni akár a mindennapi életben előforduló eseményeket, például egy szakítást is.

PJ: *A megsemmisítő tagadás gesztusából „kiolvasható” a korai avantgárd, a dadaizmus és a posztmodern is. Másrészt a hangot is felhasználod, multiszenzorális hatásokra épül összművészeti munkád.*

GS: A videóban mindez benne van, de következik a témából is, nyilván ezek egymásra épülnek, oda-visszaható folyamatok. A művészeti ágak furcsa egyvelege teljes egységet képez, ahol erősítik egymást a különbözőségek. A sejtelmes álmok, szimbólumokban megnyilvánuló költészet és humor a Gesamtkunstwerk eszménye, a szimbolizmus irányzata alatt született. A szürrealista alkotók a valóságon túlit keresték, ami a tudattalanjuk mélyén rejtőzik. (A közös pont, ami összeköti a Gesamtkunstwerk fogalmát a szimbolizmussal és a szürrealizmussal is, hogy néhol már okkult tartalmakat is kutatnak.) Diplomamunkámra mondták, hogy olyan, mintha furcsa szürreális tárgyegyüttesek lennének, pedig amit látunk, az dokumentum. Ilyen szempontból ezek a képekből létrejött mozgóképek a valóság lenyomatai. Ez maga a valóság az én világomban, nekem ez természetes.

PJ: *A trilógiával lezárul egy szakasz? Mi következik ezután?*

GS: Újabb kiállításra kért fel a Budapest Galéria. Nincs kizárva, hogy újat csinálok, vagy más formában azokat a dolgokat, amelyek a mostani kiállítás során nem jöttek elő. Lezárásként ezek album formában, esszenciálisan jelennek majd meg. Művészi, alaposan átgondolt, felépített könyv, benne a szimbólumok kibontva, tehát önmagában is műalkotás lesz, nemcsak egy lapozható katalógus. Szeretek különböző formákban ugyanarról beszélni, ezért fontos nekem, hogy megcsináljam. A fotóval és a textíliával is akarok foglalkozni, nem családi módon és szinten. Édesanyám szitáiból kiindulva Rotschild Klára munkásságát is tovább kellene örökíteni, nem tudom, milyen módon, de a 10 éves tervemben ez is szerepel. Nem csak úgy csinálok valamit, nagyon sokat gondolkodom, vannak alapjaim. Ebben éltem, ezt gondolom.

PJ: *Tanítasz.*

GS: Öt éve a Noha Stúdió és Alkotóműhely támogatását élvezve, pontosabban az ő felkérésükre tartok animációs és fotós workshopokat és táborokat 7–12 éves gyerekeknek. A tér, ahol mindez megvalósul, valós alkotótér a szó legteljesebb értelmében. Ezt a fajta szabadságot tartom az egyik legfontosabb elemnek a művészeti oktatásban, mert hozzásegít a gátlástalan önkifejezéshez. Iskolai feladatként a virtuális öltöztetőbabák analógiájára megalkottam egy kreatív fotós feladatcsoportot, ami fél éven át lehetőséget nyújtott tanítványaimnak a fotóval való kísérletezésre. Lényege abban rejlett, hogy tulajdonképpen bármit fotózhattak – a cél egy évvégi osztályalbum elkészítése volt, mely az ő képeikből tevődött össze. Ez annyira hatásosnak bizonyult, hogy többet már nem ültek a számítógépekhez. Emellett Lovason meseszerű környezetben, egy mézeskalács házikóra emlékeztető parasztházban valósítottam meg tervemet. Ez a hely egyszerre vált szabad alkotói- és játéktérré, valamint potenciális térré a gyerekek és szüleik számára egyaránt. Az oktatás helyszínének atmoszférája éppúgy, mint a pszichés klíma, a pszichohigiénia döntően nagy hatással van a fejlődésre. Gyermekkorom nagy része itt zajlott. Ez a környezet akkor magát a csodát jelentette számomra. Iskolás koromig az év felét itt töltöttük a családommal. A kertben egy százötven éves eperfa áll.

Gink Sára
Memotherapy III, 4 csatornás videóinstalláció, 2015 © Fotó: Klotz Miklós



PJ: *Ezért a tábor neve: Lila eper, a természetre, másrészt nem a szokványosra utal. Az emlékhely lehet nyitott a jövőre?*

GS: Arra az elhatározásra jutottam, hogy átadom azt a varázslatot, amit gyerekként átéltem – amire sok gyermeknek esélye sem lehet, hogy megtapasztalja. A gyerekek iskolai, családi vagy éppen anyagi háttere sokszor ki nem mondott problémákkal, konfliktusokkal terhelt. Ezeket a terheket szeretnénk csökkenteni, lazítani a kereteken, kimondani vagy kifesteni a feszültségteli tartalmakat. Ez a kezdeményezés azzal a céllal jött létre, hogy olyan alkotóhelyet biztosítson a 7 –12 éves korosztály számára, mely egyedülálló. Abban különbözünk más, hasonló jellegű táboroktól, hogy az alkotáshoz, művészi megformáláshoz, önkifejezéshez egyfajta terápiás jelleggel közelítünk. Ebben az életkorban már csökken az egocentrizmusuk, képesek együtt is létrehozni valamit a semmiből, ami a közös alkotás útja lehet. A lovasi ház, mint egyfajta szakrális tér, lehetőséget teremt a világból való elvonulásra, feltöltődésre és elmélyülésre. A terápiás működést ez nagyban elősegíti, a gyerekek kreatív fejlesztését pedig támogatja a csodaszerű környezet. Itt megtörténhet a gondolatok szabad áramlása, áramoltatása, egymás elfogadása – a gyerekekből pedig szabad és önállóan gondolkodó, döntéshozó emberek válhatnak. Különböző animációs és kézműves technikákat próbálhatnak ki itt. Gyurma-, kréta-animációt, papírkivágásos animációt, festményanimációt közösen készítünk. Csinálunk még pörgetős könyveket, nemezeltünk lila epreket. Csoportos és egyéni munka is van, mindig ők döntik el, hogy melyiket választják. Általában szeretem megadni a gyerekeknek a választás lehetőségét addig, amíg látom rajtuk, hogy akarnak dolgozni. A művészetterápia sokszor a közös alkotást használja, az élmény-gondolat, a hibaelvétés, a korrekció és a kidolgozás egymásra hatásaiban valósul meg. Pillanatról pillanatra, folyamatosan változik az alkotás, amelyet a folyamatban résztvevők alakítanak intuícióik alapján. Cél az emóciók képi nyelvre fordítása, a problémák kibontakoztatása. Mindez elfogadó környezetben történik, a rugalmasság, az autenticitás –eredetiség, a produktum kidolgozottságának mércéje mentén. Eddigi tapasztalataim és azok korrigálása végett terveztem a tábort. Olyan dolgokat valósítottam meg, melyek a normál iskolarendszer keretei között nem jöhettek volna létre. Szeretnék egy művészetterápiás központot létrehozni, ahol a játszva tanulás, a kreatív fejlesztés és a vizuális kultúra esszenciálisan, egymásra épülve, egymást kiegészítve és támogatva mutatkozhatna meg. Ezáltal olyan közeg születne, ahol a gyerekek szabadon, mégis határok között, kreatívan, de struktúrába illesztve elmélyülhetnek álmaikban, fantáziáikban. A gyerekek fel tudnak oldódni az alkotás mámorában.

Magén István

Szombathy individuális mitológiája

Szombathy Bálint: YU retorika | Válogatás negyvenöt év munkáiból

Forum, Újvidék, 2014

Az újvidéki Forum Könyvkiadónál megjelent könyv Szombathy Bálint négy és fél évtizednyi munkásságából válogat, a művészet legkorszerűbb vonulatainak szabva irányt. Elsősorban képzőművészeti anyagot vonultat fel, de szerepel benne egy kisebb versválogatás is az ifjonti évekből, mint ahogyan a képanyagban is ott találjuk korai figuratív rajzait. A *YU retorika* című könyv izgalmas intellektuális kaland, változó cselekményű dráma. Egy olyan összetett fogalom köré épül, mint amilyen a ma már nem létező Jugoszlávia, amelynek létrejötte immár a nagy kockázatú és tragikus következményekkel járó, elbukott nagyhatalmi történelmi kísérletek közé sorolható.

Szombathy Bálint
Kollázs, 2014



A kötet olyan, mint egy azonos történetről szóló képregény, amely csupán azért tagozódik fejezetekre, hogy kitapinthassuk mindazokat a nyelvi-stilisztikai csapásokat, amelyeken a szerző mozog, kezdve a jugoszláv zászló destruálását célzó 70-es évekbeli titkos akcióktól a háborút tematizáló 90-es évekbeli performanszokig vagy a multimediális szempontok alapján megépített installációkig. Szombathy gazdag és számbelileg is jelentékeny munkásságát három olyan kortárs szakíró (Bányai János, Nebojša Milenković és Miško Šuvaković) igyekszik megközelíteni, akik az opus evolúciójának és a drámai történelmi eseményeknek egyaránt szemtanúi voltak.

Tanulmányaik és esszéik párhuzamosan olvashatók szerbhorvátul és magyarul.

Szombathy témakezelését alapvetően az a különleges pozíciója határozza meg, hogy egyik jugoszláv államalkotó nemzetnek sem volt a tagja. Mivel a jugoszláv konfliktusban közvetlenül részt vállalt egyik fél oldalán sem kellett állást foglalnia, sokkal nyitottabban és szabadabban nyúlhatott a „jugoszláv mítosz" gócába, mint egy szlovén, egy horvát vagy egy szerb alkotó, akit eleve befolyásolhatott a nemzeti hovatartozás. Jugoszláviai magyarként bizonyos értelemben a kívülálló tárgyilagosságával szemlélhette mindazokat a történelmi folyamatokat és jelenségeket, amelyek a pártállami rendszer medrében bontakoztak ki, és egy véres testvérharcban enyésztek el, aláásva az egész délszláv államszövetséget. A művész lényegében a totalitárius állam nyelvi szimbólumrendszerét értelmezi át a könyvben felidézett munkáiban: felforgatja és a rendszer ellen fordítja őket, groteszk és ironikus görbetükörben láttatva a szocializmus világrendjének szent tabuit.

„Az irónia nem áll távol Szombathytól, szinte minden munkáját, akár a legvéresebbet is, ironikusan lehet érteni..." – írja Bányai János újvidéki irodalomtörténész. Én még hozzátenném, hogy *ironikusan is, meg drámaian is,* hiszen minden munkája magyarázatot igényel, értékelő, lényegi szövegkontrollt, amely átadja a szubjektum szuverenitását, és amely egy folytonosan irányító én-központ nélküli, szabad emberiség teológiáját teremti meg. Meditatív koncentrációra, új fogalmak megalkotására kényszerít, melyek lehetnek drámaiak is, abszurdak is.

Szombathy teremtő művész, aki a saját alkotásaiban nemcsak alkotó, de résztvevő is egyben. Retorikai regiszterében a pártjelvények, a zászlók, a Tito-képek, a szocreál installációk, a fejükre állított etikai normák mind-mind valamiféle rendszerközpontú, besorolhatatlan, áltudományosnak tűnő értékeknek bizonyulnak. A katartikus sodrással felruházott Tito-képekkel Szombathy játszik, szerepeket vállal, kiállítótermeket szentel meg, fényképeket ír fölül, átrajzol, lebélyegez. Kategóriaépítményei a közép-európai performanszművészet legütőképesebb teljesítményei közé sorolhatók. Reprezentatív hatása kiterjedt, jellegzetesen délszláv és magyar progresszió. Tudathasadásos koncentráció keretében idézi vissza az idealisztikusan „totalitáriánus" titói világot, korunk modern kérdései köré szervezve azt.

2014-ben – mintegy összegzésként – megalkotja a *Bölcsőtől a sírig* című installációt. A bölcsőtől hosszú, vörös szőnyeg visz a ravatalig, amelyen ott fekszik Tito viaszfigurája. A mű kontrasztosan ellentétes hatásaiban a ravatal fametszetszerűen fehér és a háttér megvilágított, sötét foltjai drámai ellentétet idéznek elő. Szombathy a kiemelés és az alárendelés eszközeit alkalmazza. A feladat óriási. Tito viaszfigurájának egyértelműnek kell lennie, és semmilyen attribúciót nem foglalhat magába: a halott figura szeme nyitva, a falon pedig Jugoszlávia vérrel öntözött térképe, mintha a tetszhalott Tito szemlélné az elébe táruló látványt.

A *YU retorika* lényegében Szombathy tavalyi retrospekciójából, a *Hősök voltunk* című szabadkai és belgrádi kiállításának anyagából merít, amelyért elnyerte a *Politika* napilap a 2014. esztendő legjobb szerbiai kiállításáért járó Vladislav Ribarnik-díját. Bányai szerint Szombathy könyve „önéletrajzi regényként olvasható, és ha így olvassuk, akkor válik olvasója számára igazán tartalmassá, és akkor lesz olyan művészi dokumentum, amely egészében egy letűnt világ fennmaradt tárgyi világából épül fel". A művész összetett munkásságának ezt a politikus vonulatát Miško Šuvaković úgy határozza meg, mint amely a Neue Slowenische Kunsthoz, a poszt-szovjet szoc-arthoz és a peresztrojka művészetéhez áll közel. Stratégiája az elutasításra épül minden olyan elnyomó rendszerrel szemben, amely az ember egyéni szuverenitása ellen irányul.



Kozák Csaba

Nyomok / Traces

Colin Foster kiállítása

Erlin Galéria, Budapest
2015. október 14 – november 3.

Colin Foster úr – az immáron klasszikus Sting-dalt idézve – lehetett volna „egy idegen, egy legális idegen, egy angol New Yorkban” “an alien, a legal alien, an Englishman in New York”, de ő harminc évvel ezelőtt úgy döntött, hogy a Baranya megyei, pár száz lakosú, egyutcás Palkonyán telepedik le. Sok útja van az életnek. Tanulmányait a Manchester Polytechnic művészeti fakultásán fejezte be, s ezt sikerrel tudta kamatoztatni Magyarországon (miután a Szovjetunióba nem engedték be). Számos díjat és ösztöndíjat nyert még Angliában és Amerikában, aztán nálunk is, majd tehetségét szimpóziumok szervezésére és szobrok alkotására fordította. Több köztéri műve áll szerte Európában, Japánban, Afrikában és természetesen Magyarországon. (Én személyesen 1987-ben ismertem meg Nagyatádon Samu Géza és Varga Géza szobrászművészek magasságában/társaságában.) Jelenleg a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskolájának vezetője.

Mostani egyéni kiállítása a *Nyomok/Traces* címet viseli. Az ember naponta ezerféle nyomot hagy maga után. Minden tárgy kézzel érintése óhatatlanul egy ujjlenyomattal jár, ami az egyén sajátja, általa azonosítható. Az ujjlenyomatnál viszont magasabb rendű nyom a műtárgy – legyen az grafika, festmény, plasztika – bármi, ami szintén csakis alkotójára jellemző. Colin Foster jelen tárlatán színes fotóprinteket dokumentál, rajzokat, kisplasztikákat és szobrokat állít ki a *nyomok* témakörben. A nyom lehet egy/több ásatáson, a múltból itt maradt, kerek tárgyak együttese, ami dekódolásra vár, de valószínűsíthetően ezek az agyagban manifesztálódott alakzatok a korai kőkorszakban készültek. A Márokföldön és a szlovákiai Gemerben dokumentált régészeti anyagban meglepő, hogy a kőrgyűrűk, az ember által alkotott lenyomatok, objektumok hasonlítanak az Angliában és Walesben található leletekhez. A falakon látható régészeti dokumentáció mellett három rajz is szerepel a tárlaton, melyek – idézem a művészt – a felületeken „a nap mozgásával foglalkoznak”. Gyakorlatilag a pasztell színekben, majd erősebb koloritásban tartott érzékeny képeken az amorf, azonosíthatatlan

Colin Foster
Horgony, Vrbnik, 2013, ytong, műgyanta, 95×105×40 cm © Fotó: Sulyok Miklós



részletek mellett feltűnnek közel szabályos, elliptikus és kör alakú, lyukas betétek, melyek egyrészt visszacsatolnak az ásatásokon talált leletek motívumrendszeréhez, másrészt megelőlegezik a „Sajtból van a Hold” effektust, hiszen Demjén Ferenc dalszövege formailag megidézi a szobrok „harapdált” fragmentumait. A vitrinben látható, műgyantából készült pecsétekkel a művész a földet pecsételi meg, ezzel az artisztikus gesztussal is jelet, nyomot kíván hagyni. Kisplasztikái akár a művész tárgyiasult aláírásának is tekinthetők. A pecsétek burjánzó, organikus motívuma ismét csak a kör, a gömb, a polip szívókorongjához hasonlatos formáció. Ezek az önnemzéssel, partenogenezissel szaporodó formák a 3D-be kívánkoznak, burjánzó gömbökként türemkednek a térbe, miközben a sorozat a latin *cirripedia* címet viseli, ami a kacsalábú rákok egyik alosztályát jelöli. A szerves formációk különböző hétköznapi címeken futnak – úgy, mint tök, lufi, kifli, szivacs –, de sokkal vészterhesebb alakzatok is megjelennek a felhő és az atombomba parafrázisaiként. A kiállítás gerincét a 4 közép- és nagyméretű szobor adja. Az Ytong tégla, műgyanta, hungarocell, textília, festék alkalmazásával kivitelezett plasztikák legnagyobbika a *Horgony/Vrbnik*, ami egy olyan vashorgonyt idéz meg, amit a művész egy tengerparti kisváros kikötőjében talált. Erre, az egykori talált tárgyra annyira rátelepedtek a mészvázú kagylók, hogy azt teljesen beborítva transzformálták a horgonyt. Foster a művészet fogalomkörébe emelve idézi meg ezt a közel szimmetrikus, félgömbjeivel jeleket adó, pulzáló alakzatot. Az eredeti nyomhagyás után – a művész értelmezésében – egy „valódi” szobor művariációit készítette el. A *Vrbniki emlék*en szintén eluralkodnak a kagylómotívumok, miközben a szobor karcsú teste egy másik tengeri élőlényre, egy halra emlékeztet. Külön érdekessége a műnek, hogy az alkotó az alapot is megdolgozza, amin az idő nyomait fedezhetjük fel, hiszen a testen harapásokra hasonlító negatív bemélyedések, üregek, félgömb-lenyomatok láthatók. A múlt tárgyainak-leleteinek felvonultatása során folyamatos a nyomokra való utalás. A nyomhagyás vágya ugyanúgy jelen van a nagy, téglatestű szobrán is, aminek geometrikus tömbjén homorú és domború idomok sorjáznak. A posztamens-test szimmetrikusan, harmonikusan építkezik, miközben a felszínén valamiféle folyamatnak lehetünk tanúi. A nyomok sora felül átlósan fut, melyek az asszociáció révén organikus létformációkra utalnak. A ritmikusan építkező fragmentumokba beleláthatunk egy félbevágott epret, vagy akár egy állat páncélját, egy gyümölcs buborékos, vitálisan dagadó, érett gömbjét, pontosabban ezek nyomát, lenyomatát, formai azonosságait. Az *Álfegyver* című munkája mozgalmasan, dinamikusan építkezik. A fragmentumok között, a korábbi motívumok mellett felsejlenek azonosítható nyomok: csavaros kupakok, egy befőttesüveg teteje, egy konzervdoboz, valamiféle palack teste – bár lehet, hogy a szem akaratlanul is azonosítható nyomot keres az azonosíthatatlanban. Ez a dobtáras, töltényekkel teli fegyver nem fog elsülni, a szimbólumokkal dekorált pszeudo fegyvert a művészet átlényegítő ereje egy játékos műtárggyá transzformálja. Ugyanakkor a játékosságon túlnő, annál sokkal fontosabb az a megfontolt építkezés, ahogy ezt a témát, a „nyomot hagyni” tematikát a művész körbejárja. Colin Foster tökéletes arányérzékkel lakta be a kettős osztású Erlin Galériát, úgy a falakon, mint a térben. Egy művész konceptuálisan végiggondolt kiállításának, legújabb nyomhagyásának lehetünk tanúi.



Colin Foster
Vrbniki emlék II., 2014, ytong, textília, műgyanta, festék, 48×61×40 cm
© Fotó: Sulyok Miklós



Colin Foster
Álfegyver I., 2014, ytong, műgyanta, 60×38×40 cm
© Fotó: Sulyok Miklós

Tábor Ádám

Szemek, szörnyek, színek, árnyak

Arató Eszter újabb képeiről

Arató Eszter több mint négy évtizede, kamaszkori spontán rajzolgatásaiból alakította ki *teljesen egyéni,* mindenki másétól radikálisan különböző figuratív, szürrealisztikus, expresszionista stílusát. Ebből a szempontból Háy Ágnessel rokonítható, aki szintén a gyermeki szemlélet- és kifejezésmódból fejlesztette ki egyszerre játékos és drámai – de természetesen egészen más jellegű – originális képző- és filmművészetét.

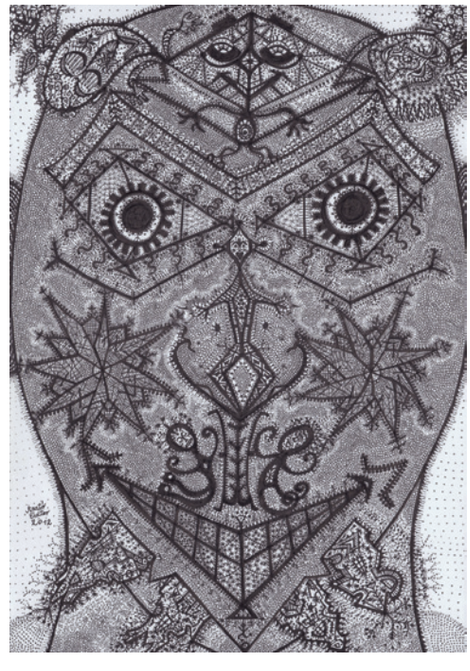
Az Arató Eszter-rajzoknak kezdettől alapvető jellegzetességük, hogy az ábrázolt arcokból, fejből vagy test(rész)ből új minták, alakzatok, arcok, figurák – olykor épületrészek – sarjadnak, vagy ilyen alakzatok, arcok, figurák fonódnak, szervülnek beléjük. Képeinek középpontjában pedig mindig a *szemek* állnak. Nem csak a mi szemünket vonják legelőször magukra, nem csak visszanéznek ránk, hanem magát a *képet* is nézik, amelynek vonzásközpontjai. Ezek a szemek tágra nyíltan csodálkoznak a körülöttük indázó, a felettük lévő szemöldökből, homlokból, hajból, az alattuk levő orrból, szájból, vállból, testből – olykor éppen egyenesen őbelőlük – sarjadzó, valamint őket vagy az arcot, melynek ablakai, illetve alakjukat érintő, súroló, velük érintkező alakokra, alakzatokra, alakulásokra. Az utóbbi egy-két évtizedben született rajzainak egyik új eleme, hogy ezt az expresszív alak- és alakzatburjánzást erős *kompozíciós rend,* struktúra fegyelmezi és szorítja korlátok közé. Ez nem változtat a jellegzetes, sajátos 'aratóeszteri' kifejezésmódon – az alakzatok, figurák, arcok egymásba vagy egymás felé indázásán, a szemek és az arcok dominanciáján, az improvizatív elemeken, a részletekben sokszor arabeszkszerű, vonalkázott vagy pettyezett-pontozott kidolgozáson –, ám markánsabbá és letisztultabbá teszi a képegészet.

Újabb képei többségén – a legjobbakon mindig – egy *főalak* emelkedik ki, két oldalán, mellette vagy hozzákapcsolódva, néha alatta vagy fölötte, olykor pedig benne két vagy három – esetleg több – mellékalak, -figura látható. A főalak többnyire pozitív kisugárzású, a mellékalakok démonikusak, ritkábban viccesen koboldszerűek, kivételképpen kifejezetten derűsek, jóindulatúak. Ezek a *szörnyecskék* jelzik és fejezik ki azt a *belső pszichikus, dezintegráló ellenállást,* melyet az alkotónak le kell(ett) győznie ahhoz, hogy *szellemi integráló erejét* mozgósítva egységes művet formáljon. Tábor Béla szerint az ilyen „ellenállás a tehetetlenség kísértését rejti magában. De annak számára, aki a kísértésnek ellenáll – tehát az ellenállásnak ellenáll –, az ellenállás energiaforrás lesz". Arató Eszter újabb képein egyre inkább energiaforrásokként jelennek meg saját ellenállásai – kísértései-kísértetei.

Az újabb periódus paradigmatikus műve a többinél kétszer nagyobb méretű, általam *Napkirály*nak nevezett kép. (A művész maga nem ad címet munkáinak – az elemzés befogadhatóságát megkönnyítendő néhánynak én kölcsönzök ideiglenesen.) Az alsó síkfelet lényegében egészen elfoglaló szuggesztív, szigorú uralkodói fej két vállán álló két kis szörnyalak inkább már *díszként* szolgál; épp hogy csak érintkeznek az arccal. A felső síkfélen a korona fölött, a napkorong mögötti, a királyra horizontálisan merőleges nagyobb, veszedelmesebb szörny pedig hozzá sem ér. A periódus másik emblematikus fekete-fehér képe a fekete kartonháttérre ragasztott centrális és frontális fekete szem-orr-szájú fehér arc; a két oldalán szimmetrikusan strázsáló két nagyobb figura kifejezetten szimpatikus, pozitív védelmezőnek, afféle őrangyalnak tűnik. Ez az ugyancsak egységes, markáns és letisztult kompozíció egészen friss, idén készült.

Megkapó és tanulságos a művész küzdelme az egységes kompozícióért. Az egyik rajzon a fej ugyan kitölti a teljes képsíkot, ám egy, homlokából emelkedő tornyos várkastély és főleg a kastélyt átlósan metsző, részben el is takaró – Munch *Sikoly*át idéző – arc túlságos dominanciája felborítja az egységet. A *Fogaskerékszemű* arc viszont már úgy tölti ki a képsíkot, hogy a fejtetőnél balra és jobbra megbúvó két kis, hajfürt- vagy pótfülszerű sarokarc is részévé válik; a teljes-alakos jóindulatú őrangyal-koboldfigurák pedig – Buddha-szemként, -orrként, -bajuszként – szerves funkciót kapnak az arcon. A kísértés-kísértet-ellenállás ezen a képen teljesen legyőzve – *megszüntetve megőrizve* – van jelen. Hasonlóképpen a nagyszerű *Nagyszeműn*. Itt a frontális központi arc két válla mögül egész szorosan egy vele azonos nagyságrendű, talányos mosolyú profil és egy meglehetősen vészjósló, szemből ábrázolt kisebb ördögarc kandikál elő, számos kobold pedig szinte körültáncolja, sőt: a legvidámabb felül egészen a központi arc szeméig nyújtja egyik kezének ujjait – de nem tud, nem is akar neki ártani.

Arató Eszter
Fogaskerékszemű, 2012





Arató Eszter
Nagyszemű, 2011–2012

A kompozíciós rend mellett a *dezintegráló ellenállások leküzdésének másik eszköze* Arató Eszter újabb képein a *szín.* Korábban is készített színes képeket – egy-két színes darab legjobb munkái közé tartozott –, ezek azonban inkább kivételek voltak. Új alkotói periódusában azonban a szín már *egyenrangú dominánsszerepet kap a vonallal.* A *Zöldarcú mellkép* női főalakja elmélyülten tűnődik; a csodálkozást vagy szomorúságot, de leginkább talán kérdést kifejező arca mellett kétoldalt, valamint lejjebb felbukkanó alakok, kísértések cseppet sem zavarják meg szemlélődésében. Az átlósan balra hajtott nagy női fej pompázatos haja diadém is lehet – fölötte egy kis félős arccal a sarokban; a túloldalon a szájából kinövő vagy lábát szájába lógató egészalakos figura ugyan kifejezetten félelmet keltő, ám a képet domináló arcnál nagyságrenddel kisebb. Ezzel a művel rokon a művész által *Testes*nek nevezett mellkép. A piros hajkoronájú hosszúkás női arc tágabb perspektívából látszik: vállaiból szörnyfigurák nőnek ki, ugrálnak rajta, körülötte – ám a bal felső sarokban kerek kék napkorongarc világít derűsen. Az előbbi képen a háttér, az utóbbin az alakok színe a hagyományosan békét, mennyeit, pozitívat jelentő, sugárzó kék.

Egy másik képen a zöld háttér előtti nagyszemű, lányarcú, szintén kékszínű főalak két vállából markáns lila, alapjában barátságos szörnyfigurák emanálódnak, melyek éppen hogy csak *súrolják* a főhőst, és sem – amúgy viszonylag nagy – méretük, sem karakterük nem zavarja meg annak harmóniáját; a haján rollerező lényecske pedig kifejezetten simogatónak tűnik. Ezeken a színes munkákon a dinamikus kompozíciós egyensúly és a színrend erősítik egymást és a képet. A legszebb és legjobb mű talán a fekete kartonháttérre ragasztott villogó-világító szemű zöld-kék-piros *Üvegablakos földgömbfejű,* a két felső sarokban hasonlóan színes – bár karmosujjú – angyalokkal. A *Buddha* pedig szinte tökélyre viszi az egységet és majdnem teljesen szimmetrikus. Úgyszólván ikonszerűen mozdulatlan.

Alapjában azonban épp hogy nem a mozdulatlanság jellemzi Arató Eszter képeit, hanem a *dinamikus* expresszív konstruktivitás. Platón a *Phaidros*ban a lelket „szárnyas fogat és kocsisa együttes képességéhez” hasonlítja. „A szárny természetes ereje a súlyosat is a magasba emeli, oda, ahol az istenek nemzetsége lakozik: mert a testszerű dolgok közül a szárny az, aminek a legtöbb része van az isteniben. Az isteni pedig szép, bölcs és jó és minden, ami ezekkel rokon; ezek táplálják és növelik a lélek szárnyait, de a rút, rossz és minden, ami az előbbiekkel ellentétes, sorvasztja és pusztítja.” „Mikor az ember meglátja az itteni szépséget, visszaemlékezik az igazi szépre, szárnyai nőnek, és tollait felborzolva vágyik felrepülni…” Arató Eszter illúzióktól mentesen ábrázolja az isteni „szép, bölcs és jó” küzdelmeit „a rúttal” és „a rosszal”. A diszharmóniát legyőző főalakjai kiküzdött dinamikus harmóniájuknak köszönhetően fölfelé mutatnak. Velük együtt maguk a képek is, melyeket szemlélve mi, nézőik is lélekben felfelé emelkedünk a „szép, bölcs és jó” irányába.



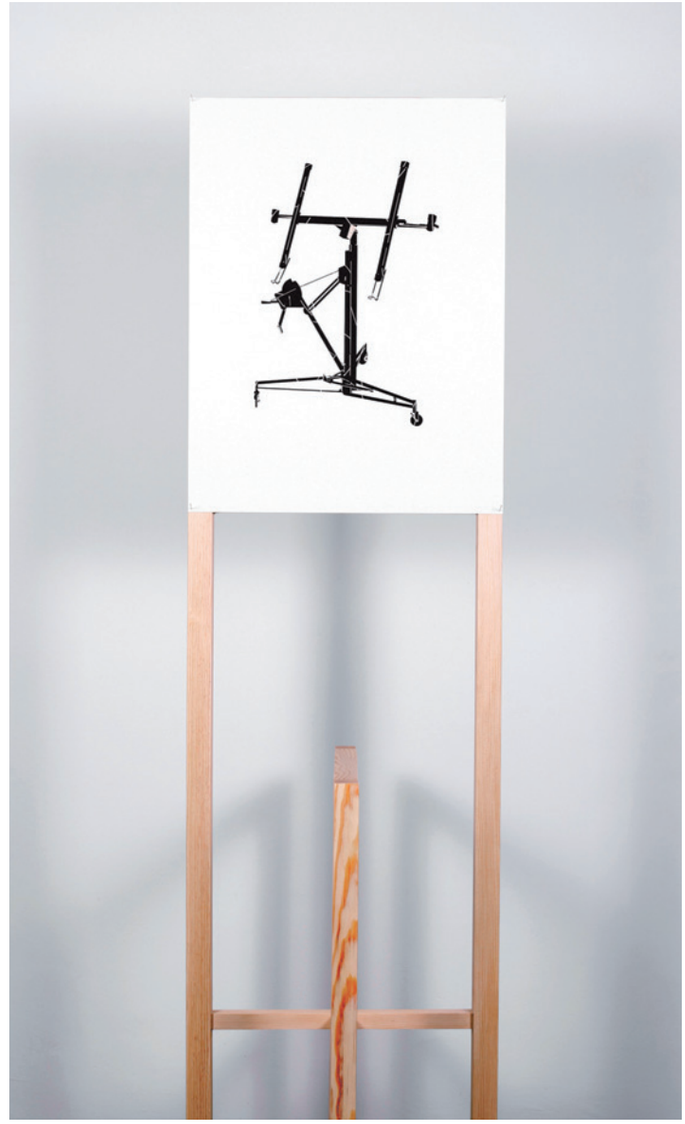


Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

Molnár Zsolt
Munkadobogó, 2015
Anyagszállító, 2015
Helyzetszabályozó, 2015
Anyag átalakító, 2015





Molnár Zsolt

Munkadobogó, 2015, kollázs, maszkolás, C-print, borovi fenyő, 185×50×45 cm © Fotó: Lapos László

Anyagszállító, 2015, kollázs, maszkolás, C-print, borovi fenyő, 185×45×45 cm © Fotó: Lapos László

Helyzetszabályozó, 2015, kollázs, maszkolás, C-print, borovi fenyő, 185×65×45 cm © Fotó: Lapos László

Anyag átalakító, 2015, kollázs, maszkolás, C-print, borovi fenyő, 185×30×45 cm © Fotó: Lapos László





A sorozatom célja olyan architektúrák bemutatása, melyek funkciójukat és az alkalmazási területeiket tekintve is eltérhetnek egymástól, ennek ellenére kooperatív módon egymásra épülnek.

Munkáim két komponensből épülnek fel: térbeli installációs megoldásokból és papírmetszetekből.

Olyan szerkezetek létrehozására koncentrálok, melyek modulárisan igazodnak a kollázsaimon ábrázolt alakzatokhoz.

Ez a felépítés a modulok közötti interakciót szolgálja, illetve reflektál az alkalmazkodóképességre, és a kiegyensúlyozott stabil állapot fenntartására egyaránt.



KIÁLLÍTÓ MŰVÉSZEK:

BARNAFÖLDI Anna | GRÓF Ferenc / Société Réaliste | KIS Judit | KOMORÓCZKY Tamás | MAURER Dóra | MONHOR Viktória | NÉMETH Hajnal | RÉVÉSZ László László | RIGÓ Mária hagyományos filmkészítés kurzusa – MKE Intermédia (FARKAS Rita | HORVÁTH Zsófia | HUSZÁR Ildikó | KEMÉNY Zsuzsa | KIS Antal | KORPONOVICS Roland | KRISTÓF Gábor | TULISZ Hajnalka) | SZEGEDY-MASZÁK Zoltán – FERNEZELYI Márton | SZEMZŐ Tibor | SZÉCSÉNYI-NAGY Loránd | SZIRTES János | SZOLNOKI József | VÁNDOR Csaba | WALICZKY Tamás

ÚJ BUDAPEST GALÉRIA

2015. december 5 – 2016. március 20.

Megtekinthető hétfő kivételével 10–18 óráig. Új Budapest Galéria, 1093 Budapest, Fővám tér 11–12. (Bálna Budapest)
www.budapestgaleria.hu/uj info@budapestgaleria.hu

C3

budapest galéria
budapest gallery

BUDAPESTI TÖRTÉNETI MÚZEUM BTM