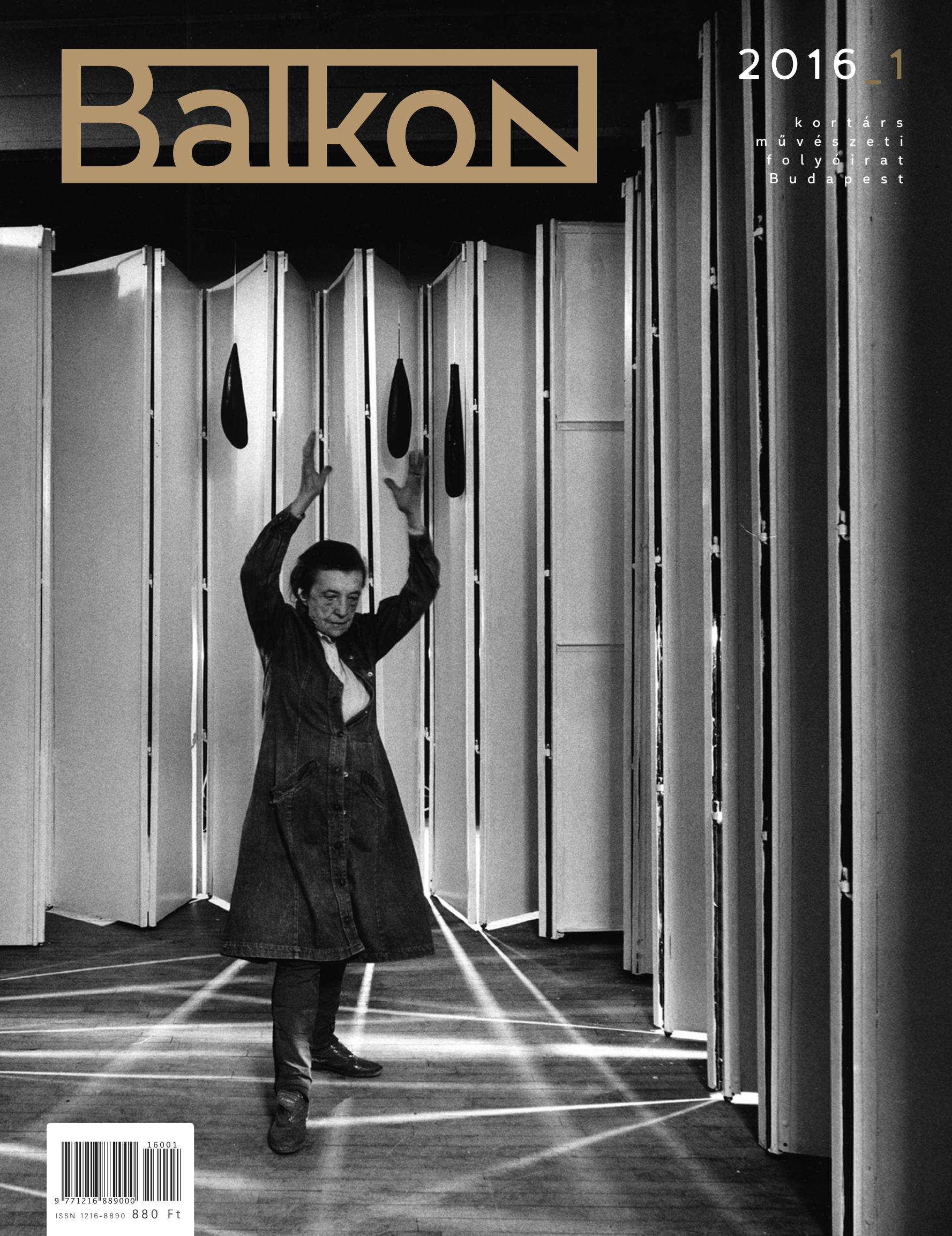


Balkon

2016_1

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest



9 771216 889000
ISSN 1216-8890 880 Ft



"...egy számomra furcsa női
testben élő férfi vagyok,
s hogy a dolog még
bonyolultabb legyen, olyan
homoszexuális férfiember
vagyok, aki számára
a vonzerőt a nagyon lányos,
fiatal fiúk jelentik, akiket én
tulajdonképpen nőnek látok,
és mint nőket szeretem."

"... I am a man living in what for
me is a peculiar female body, and
to complicate matters even further,
I am a homosexual man who is
attracted to very girlish-looking
young men, whom I in fact see
as women, and whom
I love as women."



1. Peter Dinklage - The Great Wall
2007
Oil on canvas
100 x 100 cm

2. Peter Dinklage - The Great Wall
2007
Oil on canvas
100 x 100 cm



LOUISE BOURGEOIS

az *Articulated Lair* című installáció
terében, 1968 (részlet) Collection
Museum of Modern Art, New York
festett acél, gumi, fém
a teljes méret: 281,7×655,7×555,6 cm
© Fotó: Peter Bellamy, a Hauser
& Wirth hozzájárulásával

← i n s i d e e x p r e s s

EL KAZOVSKIJ

A túlélő árnyéka

a nemek terme (részlet)

Magyar Nemzeti Galéria

2015. november – 2016. február 14.

© Fotó: Eln Ferenc

4



PFISZTNER GÁBOR

A jelenvaló lét struktúrái –
Gondolatok Louise Bourgeois
kiállítására kapcsán

10



NAJMÁNYI LÁSZLÓ

SPIONS
Ötvenkilencedik rész

15



CSERBA JÚLIA

„...semmit sem felejtve, de mindig
előre tekintve...”
Beszélgetés Laurent Kraemer
párizsi galériával

20



PERCZEL JÚLIA

Igazságszolgáltatás és megbékélés
dél-afrikai módra
William Kentridge és a Handspring
Puppet Company politikai színháza

24



HERMANN VERONIKA

„Mi magányosnak hívjuk, ők nagynak”
Képzelt közösségek, magánképzetek.
Privát nacionalizmus Budapest

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



28

SIRBIK ATTILA

2.0

Beszélgetés Fridvalszki Márkkal



32

KÓKAI KÁROLY

Diversity of Voices

Essl Art Award Central Eastern Europe 2015



36

NIKOLAUSZ GERSZEWSKI

Absztrakció képben és hangban.
A grafikai partitúra funkciójáról



38

BOROS LILI

“I am euromental”

Babi Badalov: Költői aktivizmus



41

NEMES Z. MÁRIÓ

Galambszar helyett delfinek
Kösz mindent! Ordódi Tamás
kiállítása

Főszerkesztő:
HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

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

Lapterv:
ELN FERENC
www.elnferenc.net

Fotó:
ROSTA JÓZSEF
jozsef.rosta@gmail.com

Terjesztés: Árusításban terjeszti a Lapker Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK). Előfizethető Budapesten az ÜLK kerületi ügyfélszolgálati irodájánál, a hírlapkézbesítőknél, a Hírlap-előfizetési 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

t á m o g a t ó k


EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA


Nemzeti Kulturális Alap

A jelenvalólét struktúrái

Gondolatok Louise Bourgeois kiállítására kapcsán*

A müncheni Haus der Kunst 2015-ös legjelentősebb kiállítása, LOUISE BOURGEOIS tárlata csaknem fél évig, márciustól augusztusig volt látható. A Franciaországban született, 1938-tól haláláig New York-ban élt művész Celláiból, az 1940-es évek *Femme Mason* sorozatának festményeiből, a szintén a negyvenes években készült, erős Giacometti hatást mutató *Personage* szobrokból, valamint legutolsó munkájából, az *I Give Away Everything* című rajzokból mutattak be egy olyan válogatást, amely nem csak a németországi bemutatót tekintve nevezhető egyedülállóan.

A kiállítás kurátora, JULIENNE LORZ egy Bourgeois-idézetet választott címként: *A lét struktúrái*. Ez a szókapcsolat – főleg német nyelvi összefüggésben – önmagában is utal a „lét-filozófia” meghatározó gondolkodói, HEIDEGGER (és persze KIERKEGAARD) szóhasználatára. Nem állítható, de nem is zárható ki, hogy Bourgeois – aki az 1930-as évek elején nem csak matematikát, de filozófiát is hallgatott egyetemi tanulmányai során – olvashatta akár a dán vagy a német filozófus írásait is. Még valószínűbb azonban, hogy SARTRE szövegei voltak ismertek a számára.¹

A címként választott idézetrészlet persze nem elsősorban Heidegger vagy Kierkegaard miatt érdekes, hanem épp azért, amit Bourgeois a teljes mondatban megfogalmazott, amelyből ezt a részt kiemelték: „Space does not exist in itself, it is just a metaphor for the structure of the existence.” Azaz: „A tér önmagában nem létezik, hanem csak a létezés (egzisztencia) struktúráinak metaforája.” A kiállítás kapcsán idézett német fordítás így hangzik: „Raum existiert nicht an sich, er ist nur eine Metapher für die Strukturen des Daseins.” Míg az angol változat egyértelműen Kierkegaard és Sartre irányába mutat (existence), addig a német fordítás (Dasein) Heidegger létfilozófiájára felel.

Mindennek jelentőségét pedig elsősorban maguk a Münchenben kiállított, összefoglalóan *Celláknak* nevezett munkák adják, amelyek átmenetet képeznek a

szobor, az installáció, az objekt, az environment és valamiféle építészeti struktúra között, kijelölve és definiálva azt, amit nagy általánosságban térnek nevezünk. A probléma abból fakad, hogy az idézet, illetve a művek térbelisége látványosan ellentmond egymásnak. Vajon miként kapcsolódik össze szükségszerűen ez a kettő Bourgeois műveiben? – erre keressük a választ. Bourgeois már 1949-ben, majd 1950-ben is állított ki szobrokat, amelyek együttese inkább hatott térinstallációnak (*Seventeen Standing Figures in Wood*, illetve *Sculptures*, Peridot Gallery New York). A hatvanas és hetvenes évek szobrai követően viszont csak az 1980-as években lépett túl az egyedi tárgyon, és fordult figyelme a dolgok és a tér kölcsönös viszonyai felé.

1986-ban készítette el az *Articulated Lair* című munkáját, amely a Münchenben is látható és később *Cellák* gyűjtőnéven ismertté vált művek közvetlen előzményének tekinthető. Ez a mű nagyméretű, hosszúka alakú, festett acéllemezekből áll, amelyeket a művész paravánszerűen, sarkaiknál zsanérokkal erősített össze, majd függesztett fel oly módon, hogy zárt teret alkossanak, amelynek két végén mégis nyílik egy-egy kijárat (vagy ellenkező irányból épp bejárat). Az így létrehozott, előszobára emlékeztető térben elhelyezett egy támla nélküli, kör alakú széket, valamint egy felfüggesztett, műanyagból öntött, cseppszerűen elfolyó, Bourgeois-ra annyira jellemző – a szürrealistákat, illetve Arshile Gorky-t idéző – fekete formát. Ezt a művét ugyan nem szokták a *Cellákhoz* sorolni, mégis kijelöli azt a szakaszt (a csaknem haláláig, mintegy két és fél évtizedig tartó

¹ Vö. például *Artist Rooms: Louise Bourgeois, Resource Pack*. Tate National Galleries of Scotland. 2013. <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/37633>. Utolsó letöltés: 2015. november 28. Sartre és Albert Camus kapcsán lásd Paul Stuart. *Sculptor Louise Bourgeois: A year of events celebrating her life and work*. In: World Socialist Web Site. 2009/. www.wsws.org/en/articles/2009/01/bour-j14.html. Utolsó letöltés dátuma: 2015. november 28.

* Louise Bourgeois. *Structures of Existence: The Cells / Strukturen des Daseins: Die Zellen*. Haus der Kunst, München; 2015. február 27 – augusztus 2.

periódust), amelyben figyelme részben az épített terek, részben pedig a pók motívuma felé fordult, amely kettő aztán a *Spider* (1997) című munkájában össze is kapcsolódott.²

Az *Articulated Liar* az első mű, ahol egy jól körülhatárolt, zárt teret definiál, amely csak úgy nézhető meg, ha a befogadó belép ebbe a külvilágtól izolált helyiségbe, ahol a vizualitáson túl – bár attól nem függetlenül – érvényesülnek olyan hatások, amelyek nem csak (illetve nem elsősorban) a látóérzékünkhöz szólnak, hanem inkább konkrét testi tapasztalatokhoz vezetnek. A múlt század nyolcvanas éveinek második felétől hozta létre Bourgeois azokat a „térins-tallációkat”, amelyek eszerint a séma szerint működnek, némi eltéréssel, de amelyekben sokkal egyértelműbb „önéletrajzi” utalásokkal dolgozik. Ezek a művek két alapvető csoportra oszthatók fel: az egyikben majdnem teljesen zárt teret formálnak, amelyeknél Bourgeois ajtókat, falpaneleket, illetve egy víztartályt³ használt fel. A másik csoportnál a korábban meghatározó faanyagok helyett inkább fémet alkalmazott: például a tyűkretre emlékeztető dróthálót vagy acélból szerelt (néha hegesztett) rácsot, amelyet helyenként matt, de legalábbis nem transzparens üvegtáblákkal egészített ki. Az első csoportba tartozó cellákra jellemző, hogy nem (vagy csak nehezen) engednek bepillantást a belsejükbe. A befelé irányuló tekintetet Bourgeois szándékosan elterelte, fókuszálta a különféle tárgyak segítségével. A nem ritkán torzító, konkáv vagy konvex tükrökkel nem látható részleteket fedett fel vagy hívta fel azokra

2 A mai napig ez, illetve az ezzel összefüggésbe hozható *Maman* az egyik legalaposabban elemzett műve, köztük pl. Mieke Bal meghatározó írásai Mieke Bal: Autotopography: Louise Bourgeois as Builder. *Biography* 2002 25. 1. 180–202. o. illetve Mieke Bal: Narrative inside out: Louise Bourgeois' Spider as Theoretical Object. *Oxford Art Journal*, (Louise Bourgeois) 1999 22. 2. 103–126. o. vagy Trisha McCrae: Louise Bourgeois. *Maman: From the Outside In*. August 12, 2010 <http://www.artandeducation.net/paper/louise-bourgeois-maman-from-the-outside-in/>. Utolsó letöltés dátuma: 2015. 10. 28.

3 A víztartály az egykori műtermének is helyet adó brooklyni lakóház tetejéről származik. Szintén egykori műterméből származik az egyik utolsó művébe, a *Last Climb*ba beépített, annak közepén emelkedő öntöttvas csigalépcső.

a figyelmet, illetve másokat elfedett, kitakart. A ráccsal vagy hálóval körülhatárolt cellák teljesen át- és beláthatóak, bár tükrökkel itt is találkozunk, amelyek kijelölik, de legalábbis szabályozzák a tekintet irányát.

A cellákba általában kívülről lehet bekukkantani, máskor viszont feltárulkoznak és kimondottan invitálnak a belépésre, szűk terük – vagy inkább zsúfoltságuk – azonban csupán korlátozott mozgást tesz lehetővé. Mindkét típusnál hangsúlyos a néző „voyeur” státusza, vagy ha erre hiányozna a saját belső készítés, akkor a néző belekényszerül ebbe a pozícióba. A cellákban Bourgeois sok saját tárgyat, korábbi életrajzi utaló rekvizitumot emelt be, helyezte el, így csaknem ráerőszakolja a nézőre (értelmezőre) az „olvasatok” sokféleségét, bőséget, és szinte észrevétlenül csapdába csalja saját életrajzi utalásainak sokaságával, belevezetve a nézőt az értelmezés sűrű sötét erdejébe.⁴ Ezt az irányt erősítik a szoborszerű alakok, márványkezek, szemgolyókat idéző kögolyók, a kifordított emberi belsőre emlékeztető, különféle anyagokból készített antropomorf formák és megannyi más kisebb-nagyobb objekt.⁵

JEAN GARDEN CASTRO írja a *Sculpture* magazinban, hogy a *Cellák* darabjai a mikrokozmosz és a makrokozmosz közötti viszonyokat vizsgálják, ami a címadásból is egyértelműen következik. A szó Castro meghatározása szerint a legkisebb, önmagában is értelmezhető és működőképes biológiai egységet ugyanúgy jelentheti, mint a nagyméretű zárt teret, vagy átvitt értelemben olyan csoportokat, amelyek szintén zárt rendszerben működnek. A cella mindig olyan egységre utal, amelyik egy másik, nagyobb rendszer része. Castro azt hangsúlyozza, hogy Bourgeois munkái éppen ezeken az jellemzőkön alapulnak, ezekre támaszkodnak, ő pedig – szó szerint – ezekből építkezett.⁶

4 Például a *Cella II*. (1989), ahol 12 üres Shalimar parfümös üveget helyezte el egy tükrös asztalka tetején, amelyen található még egy pár márvány kéz.

5 A *Cella XXVI*. egy rácsszerkezet, amelyben három alsósóknya lóg, egy csavarodó, egymásba fonódó belekre emlékeztető figura (egy emberi test torzója), illetve egy tükör, amely előtt ez a test lóg. Az asztali piperetükröt idéző hatalmas konkáv felület torzít, deformálva a visszatükrözött látványt, ami egyúttal azt is eredményezi, hogy a térből kizárt néző nem láthatja magát benne élesen. A tükrök a *Cell: You Better Grow Up* című munkában nem a nézővel, hanem egymással kerülnek kapcsolatba, tükrözik egymást, és visszatükröződnek a másikban. Így egy megsokszorozott, de egyúttal torzított, félelemkeltő világot teremtenek.

6 Jan Garden Castro: Louis Bourgeois, Turning Mythos inside out. *Sculpture Magazine* 2001 20. 1.

LOUISE BOURGEOIS
Cell (You better grow up), 1993 (részlet), acél, üveg, márvány, kerámia, fa és tükör,
210,8 × 208,3 × 212,1 cm. The Rachofsky Collection, Dallas. Photo: Peter Bellamy
© The Easton Foundation / Licensed by VG Bild-Kunst





LOUISE BOURGEOIS
 In and Out, 1995. (részlet), fém, üveg, gipsz, szövet
 és műanyag cella, 205,7 × 210,8 × 210,8 cm
 Collection The Easton Foundation.
 © Fotó: Christopher Burke © The Easton Foundation /
 VG Bild-Kunst, Bonn 2014

Az életmű számos értelmezője a Castro által említett mikrokozmoszt és makrokozmoszt Bourgeois saját élettörténetére, illetve a világra vonatkoztatja. Az életmű így egy viszonylag koherens olvasatot kínálhat, amelyben a munkák életének egyes epizódjait vagy részleteit reprezentálják egy tágabb történeti és kulturális kontextusban. Ezt a megközelítést erősítheti és alá is támaszthatja az, hogy Bourgeois interjúiban (és sok esetben a munkáiban is) számos életrajzi vonatkozású utalást tett. MIEKE BAL éppen ezért arra figyelmeztet, hogy a személyesnek ható minőségek, az autobiografikusnak tűnő jelleg miatt igen nehéz ellenállni a kísértésnek, hogy az életművet elsősorban is Bourgeois saját maga által sugallt, illetve megfogalmazott „narratíva” felől értelmezzék.⁷

A *Cellák* természetesen hordoznak utalásokat Bourgeois saját élettörténetére: anyját megcsaló apjára, apján és saját magán keresztül saját női mivoltának át- és megéléséből fakadó tapasztalataira, autoriter apjához fűződő ambivalens viszonyára. Mieke Bal azonban óva int attól, hogy hagyjuk magunkat félrevezetni a túlságosan is kézenfekvő értelmezési lehetőségek sokaságától, amelyek ezen biográfiai utalásokon alapulnak. Részben azért, mert kimondottan tekintélyelvűnek gondolja, ha a befogadó helyett a szerző alkotja meg a jelentést, részben pedig azért – és talán ez a fontosabb érv –, hogy a művész szavainak állandó ismételtetése csak azt teszi nyilvánvalóvá, amit már amúgy is tudhatunk, részben saját írásaiból, részben az interjúkból.⁸ Azt javasolja tehát, hogy az elemzés inkább arra összpontosítson, ahogy Bourgeois önmagát (saját életét) „feltérképezi”. Bal arra is figyelmeztet, nehogy túl komolyan vegyük Bourgeois mondatait, amelyeket gyakran használt műveiben is idézetként, és amelyek nyilvánvaló módon a saját mitológiájának megalkotásához nélkülözhetetlenek. Ezért fontosnak tartja, hogy inkább a magunk tapasztalataira hagyatkozva közelítsünk a *Cellák*hoz, és inkább saját életünk mozzanataira reflektáljunk az általuk keltett asszociációk segítségével.⁹

7 Mieke Bal (2002)

8 Ibid.

9 Ibid. Amine Haase is kiemeli, hogy Bourgeois oly sokszor mesélte el apja és az ő szeretője történetét, hogy „az tulajdonképp banális fetiszizált rituálévá alakult át, amelyetől a művész kreativitása szárnyra kapott. In: u. ő: Das Leben ein Roman. *Artforum International* 2011 207. március-április. 274-277. o. Másol terjedelmesen idézi a művészt, aki nem tagadja, hogy „[k]ézből veszem az eseményeket és hatékonyan manipulálom őket, hogy életben maradjanak. A passzívát, a freudi identifikációt az agresszonnal átfordítom aktív cselekvőbe. Erre képesnek kell lenni. Folyton manipulálni szeretnék, ahelyett, hogy engem manipulálnának. A művészet manipuláció minden beavatkozás nélkül.”

Már Castronál is kiderül, hogy a munkák címének értelmezése is komoly kihívást jelent. A cellák (főként az angol nyelvben létező igen gazdag jelentésmezőt figyelembe véve) mennyi jelentése mind más és más irányt szabhat egy saját értelmezéshez, és akkor is, ha a művész saját történetét kíséreljük meg rekonstruálni. A szó eredeti jelentése valamit elrejtetni, elfedni, eltitkolni. Az ókori görög (és később a római) templomok kis méretű, zárt, eleinte oldalról egy ajtónyíláson, később pedig felülvilágítón keresztül megvilágított helyiségére használták, amelyben az istenszobrot tartották. Ezt megelőzően bármilyen tárolóhelyiség megjelölésére alkalmazták, ebből vezethető le az összes későbbi jelentése, illetve használati módja a szerzetesi cellától a börtöncelláig, vagy az elmeógyógyintézetek zárt szobáig. A középkorban a szerzetesi cella megelőzi a kolostor építését, a remetelakhoz hasonlóan. A cella ebben az összefüggésben a magány lehetőségét, az elvonulást, a csöndet jelenti, azaz a zajos külvilág kizárását, megteremtve így a kontemplációhoz nélkülözhetetlen, zavartalan elzárkózást. A német nyelvben ennek megfelelően nem ritkán a tanult gondolkodó szobájára utalnak a cella szóval. Biológiai összefüggésben a középkortól jelenik meg a kifejezés, a kaptárban lévő méhsejtre vonatkoztatva, és ebből származik a szerves testek, illetve a test belsejében lévő üregek (pl. az anyatest) megjelölése is. A modern természettudományok ebből kiindulva alkalmazták a legkisebb organikus (élő) egység, a sejt megnevezésére. Ebből vezethető le aztán a politikai nyelvhasználat „sejt” terminusa is, amely azonos elveket valló, közösen, de legalábbis összehangoltan cselekvő, egy nagyobb egység részeként működő emberi csoportra vonatkozik.

Ami ezeket az eltérő jelentéseket összekapcsolja, az a zárt, egységként értelmezhető „tér” fogalma. A szerzetesi, illetve börtöncellánál (akár az istenség szobrának, képmásának őrzésére, vagy még inkább megóvására szolgáló térről) az elvonulás, a kizárás (nem pedig a bezárás) kényszerű vagy önmaga választotta aktusa dominál. Összekapcsolva ezeket

a jelentéseket a biológiai használattal, olyan egységről beszélhetünk, amelyben az élet (akár kényszerűségből) egy zárt rendszerben szerveződik, amelyre hatást gyakorol az a struktúra, amely épp az elzárást biztosítja (akár befelé – pozitív –, akár kifelé – negatív – irányuló védelemről beszéljünk). Az építészeti vonatkozások kézenfekvők ebben az esetben, amit Bourgeois értelmezői nem halasztanak el hangsúlyozni az életmű kései szakaszára vonatkoztatva, miközben persze ő maga sem hagyja ezt szó nélkül, állandóan rájátszva erre az értelmezési lehetőségre.¹⁰ Az utolsó évek munkáival életműve az emlékezet poétikus építészetévé illeszkedik össze, írja Carsten Ahrens, „egy olyan építészetté, amely minden pillanatban tudatában van törekenységének és mulandóságának [...]”. A kulisszáknak ezzel a tárházával apatikusan szép tereket visz Bourgeois színre. A beszédes hallgatás elhagyott helyei, az emlékezés utólagos álmoképei, amelyekbe a mi emlékeink is beleilleszkednek.”¹¹

Az építészet egyik alapvető funkciója a tér kijelölése, megteremtése, ezáltal pedig egy hely körülhatárolása és definiálása, a kizárás gesztusának segítségével. Az így megalkotott (kijelölt, körülhatárolt hely) funkciója sokféle lehet. Szakrális építménynél eredendően egy olyan intim közeg megteremtése, amelyben vagy az istenszobor, vagy rajta keresztül magához az istenhez utat kereső ember lehet jelen, hogy ebben az intimitásban találjon kapcsolatot a transzcendenshez. A nem szakrális funkciójú tereknél a védelmen túl az őrzés, megőrzés funkciója kerül előtérbe; ilyen értelemben beszél Derrida az archívumról mint az őrzés és értelmezés, illetve a hitelesítés helyéről, amelynek az ott lakó, felhatalmazott személy adja az autoritását.¹² Bourgeois-hoz hasonlóan ő is összekapcsolja a helyet az emlékezés és a felejtés gesztusával. Ez a hely nem választható el az eredet fogalmától, amely egyúttal a cselekvés, a tett forrásának jelentését is hordozza (arché), amely később már mint alapelv vagy a tudás princípiuma jelenik meg. Bourgeois számára a ház (már a *Famme Masonn*ál is) főként az emlékek raktáraként működik.¹³ Ennek az emlékezetnek a lokalizálása GASTON BACHELARNÁL

10 Például a már idézett Mieke Bal (*Autotopography: Louise Bourgeois as Builder. Biography* 2002 25. 1. 180–202. o.) vagy Carsten Ahrens. (*Glass House No Serets, J'y Suis, J'y Reste*. In: *Louise Bourgeois*. Szerk. Carl Haenlein. Hannover, Kestner-Gesellschaft. 1994. 11–17. o. itt 11. o.), illetve Larry Qualls (*Louise Bourgeois, The Art of Memory. Performing Arts Journal* 1994 48. 39–45. o.)

11 Carsten Ahrens (1994). Hasonlóképp gondolja Bal is, vö. i. m. (2002).

12 Jacques Derrida, Wolfgang Ernst: *Az archívum kínzó vágya / Archívumok moráljása*. Ford. Bereczki Péter, Léna Tamás. Figura, 3. Budapest, Kijarat Kiadó. 2008.

13 Larry Qualls (1994)



LOUISE BOURGEOIS
Cell (The last climb), 2008, acél, üveg, gumi, cérna és a fa, 384,8 × 400,1 × 299,7 cm
Collection National Gallery of Canada, Ottawa. © Fotó: Christopher Burke
© The Easton Foundation / Licensed by VG Bild-Kunst.

a hermeneutika feladata, amely az intimitás helyét kell, hogy meghatározza, mégpedig a saját intimitásunk „tereiben”.¹⁴

Ha összevetjük Bourgeois és értelmezői állításait a müncheni kiállítás címében is hivatkozott mondattal, akkor furcsa, egymásnak ellentmondó állításokkal szembesülünk. Bourgeois kétségbe vonja a tér önálló létezésének lehetőségét, ugyanakkor pedig kitüntetetten fontos szerepet szán az épített térnek, amely a házban manifesztálódik. A *Cell*ák műegyüttese felől nézve az, amit általuk megalkotott, elsősorban nem tértként értelmezendő: nem olyan entitás, amely meghatároz egy helyet, kitölt egy űrt, kijelöli valakinek vagy valaminek a fizikai jelenlétét. Ezek az építmények anyagi megvalósulásuként nem önmagukra mutatnak, nem önmagukat jelentik, hanem valami egészen mást. Fizikailag ugyan jelen vannak, de amit bennük megtapasztalunk, az nem a tér. Ez a „más”, Bourgeois mondatát alapul véve a lét (pontosabban létünk) struktúrája. Ez látszólag csak egy értelmezési probléma – miként tekintünk arra, amivel a kiállítóterben találkozunk? Ha tágabb összefüggésben vizsgáljuk az állítást (miként Castro is javasolja), akkor az egyes műveken túl valójában a minket körülvevő világ egy teljesen más aspektusú megközelítésére, szemlélésére és felfogására kapunk lehetőséget. Az a valóság, amelyben létezzük, nem dimenziók és kiterjedések viszonyrendszerében értelmezhető, hanem saját létünk mikéntjének kifejeződéseként. A tér nem létezik – „an sich”, „in itself”, vagyis önmagában –, írta egykor

14 Többen is idézik Bachelard-t, pl. Carsten Ahrens (1994), magyarul: Gaston Bachelard: *A tér poétikája*. Ford. Bereczki Péter. Budapest, Kijarat Kiadó. 2011.

Bourgeois. A tér alapvetően a dolgok egymás melletti kölcsönös rendje (amely a benne lévő dolgok egymáshoz viszonyított távolságával, az egységnyi idő alatt megtett úttal írható le, összekapcsolva a tér és az idő fogalmát), ennél azonban jóval problematikusabb koncepció. A teret egyfelől az egyéntől és a dolgoktól független realitásként létezőnek (egyfajta edénynek vagy tárolónak) tételezték, másfelől pedig épp ezektől nem független entitásnak (pl. Leibnitz). Ez utóbbi felfogás szerint az üres tér abszolút értelemben nem létezik. Kant egyéb megfontolásokkal ellentétben (az idővel együtt) szubjektív érzékelésünk formájának tekintette, amely nem származhat tapasztalatból. Úgy gondolta, hogy a tér bizonyos viszonyait (fent, lent, elöl, hátul, előtt, mögött) mindentől függetlenül érzékeljük. Viszont tudható, hogy a gyerek ezeket – valamint például a mélység és a távolság fogalmát tapasztalati úton (tárgyak dobálásával, leejtésével, a dolgok megmászásával, ugrálással) szerzi meg, tehát eredendően nem rendelkezik ezekkel. Tovább bonyolítja a tér fogalmi megragadásának kérdését a világűr, mint határtalan, de nem végtelen entitás.

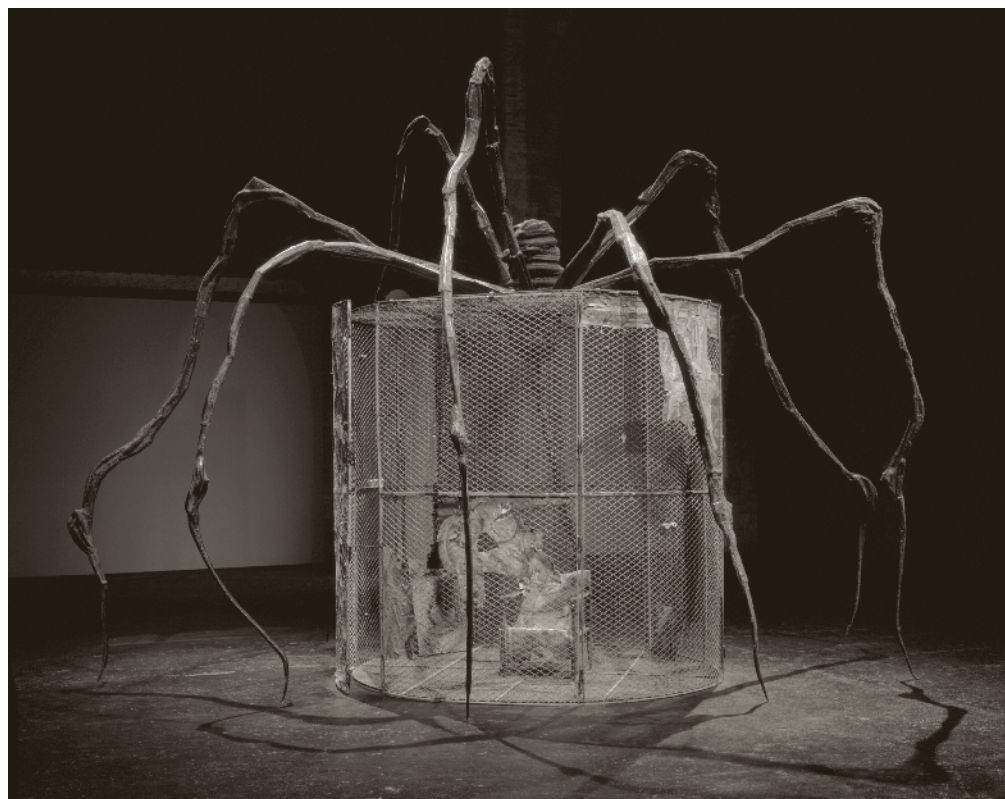
Ha a tér fogalmát a tárgyak felől és belőlük vezetjük le, ezen belül pedig az épített dolgok relációjában nézzük, akkor viszonylag egyértelmű meghatározásból tudunk kiindulni. Heidegger (az antik felfogást alapul véve és Kanttal vitázva) az emberhez köti ezt, mivel ő csak és kizárólag már eleve és eredendő módon térben és időben van. Alaphelyzete – testi mivoltából fakadóan – a térbelisége és időbelisége, és ezek által való állandó és szakadatlan meghatározottsága. A tér ebben a megközelítésben tehát az, amit az ember teste révén érzékel és megtapasztal. GREGOR STREIM rámutat, hogy az ilyen gondolatmenetek jelzik a 20. század elején a természettudományokban jelentkező válságot, amikor is az olyan fogalmak, mint a newtoni (abszolút) tér tarthatatlanná válnak, akárcsak a tér és az idő mint „a priori” ismeretek. Ez pedig együtt jár a gondolkodás és az egzisztenciális gondolkodás fordulatával is.¹⁵ Bourgeois állítása bizonyos

15 Heidegger és számos kortársa felfogása jól tükrözi azt a „válságot”, amelyet Gregor Streim az ő filozófiai gondolkodásukra alapozva a természettudományos gondolkodás „filozófiai” krízisének nevez. In: u. ö.: *Das Ende des Anthropozentrismus, Anthropologie und Geschichtskritik in der deutschen Literatur zwischen 1930 und 1950*. 49. Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. Sorozat szerk. Ernst Osterkamp, Werner Röcke. Berlin, New York, Walter de Gruyter. 2008. 113. o. és tovább.

LOUISE BOURGEOIS

Spider, 1997, acél, gobelin, fa, üveg, szövet, gumi, ezüst, arany és csont, 449,6 × 665,5 × 518,2 cm. Collection The Easton Foundation.

© Fotó: Frédéric Delpech © The Easton Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2014



értelemben éppen ennek a „fordulatnak” a kifejeződése és leképeződése kései munkáiban. A problémát persze megközelíthetjük fordított perspektívából is, föltéve a kérdést, hogy mi a lét és melyek a struktúrái, melynek a térnek nevezett valami (ami tehát nem önálló létező) a metaforája, azaz képi kifejezőmódja. A tér metaforaként, képszerű megjelenítésként egy kimondhatatlannak, érzékileg nem megragadhatónak – irracionálisnak – a „láthatóvá” tétele, felfedése, létbe-hozása, re-prezentációja, meg-, illetve felmutatása, s ez a metafora épp a lét [az ember] struktúráit teszi a szemlélet számára érzékileg megragadhatóvá, megtapasztalhatóvá. Bourgeois kijelentésének komoly nyomatékot adhat az, ha figyelembe vesszük, hogy például WILHELM DILTHEY-nél a lelki struktúra valójában ösztönök és érzékek összefonódó kötéleke, amely összefonódás időben változó lehet – létrejöhet, illetve fel is oldódhat, meg is szűnhet.¹⁶ Míg Christian Wolfnál és Leibnitznél a „struktúra” koncepciója még mechanikus, addig Kantnál már organikus; nem mechanikus, hanem teleologikus,¹⁷ amely szervezett és önmagát szervező létező, amelybe a részek kölcsönhatásban hozzák létre egymást, egy önmagában rejlő erő hatására. Dilthey-nél a struktúra egyfajta világkép, amely a világ értelmére irányuló válaszokat generálja, csakúgy mint az „életvezetés” legalapvetőbb szabályait.¹⁸ Ezt követően a struktúra egyfajta összekapcsolódó, egymásba fonódó egység (Gefüge), amely Heideggernél a lényegmeghatározottság mindenféle formáját helyettesítő szó lesz, és amely mint a lét (Existenz) struktúrájaként, egzisztenciáléként (a nyitottság struktúrájaként) jelenik meg a *Lét és időben*. RETO L. FETZ megállapítja, hogy a struktúrafogalom a forma, még általánosabban a lényeg/lét fogalma helyére lép (pl. MICHEL FOUCAULT-nál). Eszerint az érvelés szerint

16 Werner Stegmaier: *Philosophie der Orientierung*. Berlin, New York, Walter de Gruyter. 2008.

17 Reto Lucius Fetz: *Struktur*. In: *Schlüsselbegriffe der Philosophie des 20. Jahrhunderts*. Szerk. Christian Bernes, Ulrich Dierse. Archiv für Begriffsgeschichte Sonderheft. Hamburg, Felix Meiner Verlag. 2010. 355–369. o.

18 Ibid.

a lét struktúrái azonosak a jelenvalólét módján létező ember lényegmeghatározottságával, amely struktúra egyúttal formaadó is: meghatározza a lét formáját, amelyet a metaforaként értett tér, illetve az, amiben ez manifesztálódik, tehet láthatóvá. A térmetafora éppen ezt az alapvetően teoretikus koncepciót (struktúrát)¹⁹ teszi érzékileg megragadhatóvá.

A *Cellák* kapcsán adódik a felvetés, hogy a létfogalom nem terjed ki általában minden létező léteire, hanem – figyelembe véve az angol és a német verziót („existence”, illetve „Dasein”) – a lét itt kizárólagosan az emberi létet jelenti. Kierkegaard az ember számára tartotta fenn az egzisztencia fogalmát, míg Heideggernél a „Dasein” kitüntetetten csak a „tulajdonképpeni módon létező” embert jelenti, magyar fordításban jelenvalólétként, a jelenvalólét módján létező embert.²⁰ Az egzisztencia, amely filozófiai terminusként egyfajta állítás, megjelenítés, jelenlét, önmegmutatás, megmutatkozás, ebben az összefüggésben sokkal konkrétabban gondolandó. Mégpedig, ahogyan Heidegger fogalmaz: [az egzisztencia] a létező léte, amely nem mutatkozik meg, de mégis felfedhető, azaz megmutatható, rávehető, hogy feltárulkozzon. Az egzisztencia Kierkegaard-nál és Heideggernél az emberi lét azon sajátosságát jelenti, hogy az mindig folyamatában bontakozik ki és teljesül be, mégpedig a választások aktusában realizálódó szabadság megvalósulásával. Az egzisztencia tehát egyfajta önmagunkhoz való folytonos viszonyulást, egyfajta „érintettséget” jelent, illetve feltételez. Azaz a jelenben és a jelenből a jövő felé orientálódva el kell igazodnunk saját „történetünkben”, amelyet számos rajtunk kívül álló dolog is meghatároz, befolyásol, és amely nem lehet sohasem a szabad elhatározásunk, döntéseink eredője. A szabadság ebben az értelemben tehát mindig csak a létbe vetettséghez kapcsolódó „állásfoglalást” jelentheti,²¹ írja RAINER THURNHER, aki szerint az egzisztenciagondolkodás központi problémája, illetve törekvése az autonómia és a szabadság, és mindig része az az igény, hogy az egyén valamiképp meghatározhassa önmaga létét [Selbstsein]. Heidegger egzisztenciáléi olyan lehetőségekre mutatnak, amelyek egyéni megvalósítása – realizálása – a szabadság megvalósulásának az alapfeltétele, annak egyben feladata is. A lét értelmét – írja – Heidegger az egzisztencia időbeli kiterjedésében és megragadásában látta megtapasztalhatónak.²²

19 V. ö. Ibid.

20 *Enzyklopädie Philosophie*. Szerk. Hans Jörg Sandkühler. Hamburg, Felix Meiner Verlag. 2010

21 Rainer Thurnher: Existenz, Sein. In: *Schlüsselbegriffe der Philosophie des 20. Jahrhunderts*. Szerk. Bermes Christian, Dierse Ulrich. Archiv für Begriffsgeschichte Sonderheft. Hamburg, Felix Meiner Verlag 2010. 87–104. o.

22 Ibid.



LOUISE BOURGEOIS

Cell XXVI, 2003 (részlet), acél, szövet, alumínium, rozsdamentes acél és fa, 252,7 × 434,3 × 304,8 cm. Collection Gemeentemuseum Den Haag, The Netherlands. © Fotó: Christopher Burke © The Easton Foundation / Licensed by VG Bild-Kunst

Mindebből következően Bourgeois mondata úgy fordítható le, hogy a tér önmagában épp az emberi alkotásként gondolt – részben az önkifejezést, az ön-reprezentációt, a gondolatokat, a világhoz való viszonyt anyagi formában megjelenítő – építészettől révén válik „láthatóvá”, érzékelhetővé, megtapasztalhatóvá. Ez az épített struktúra pedig metaforikusan jeleníti meg a „lényegi módon”, azaz saját létmódjára, létbevetettségére, saját végességére folyamatosan reflektáló ember létének struktúráit, tehát azt, ahogyan „lényegi módon”, jelenvalólétként a világban van.

Bourgeois olyan „tereket” hoz létre, amelyeket szemlélve, tapasztalva, lehetőséget kapunk arra, hogy az önmagunkhoz való viszonyt el- és átgondoljuk és reflektáljunk arra. Önmagunkra, és nem pedig – miként Mieke Bal figyelmeztet – Bourgeois-éra.²³ A *Cellák* olyan architektonikus egységek tehát, amelyek a létünk bizonyos módozatait tárják föl számunkra, teszik szó szerint kézzelfoghatóvá, tapinthatóvá (és nem csak láthatóvá); olyasmint tehát, ami nem feltétlenül nyelvi, amely nem valamiféle nyelvire utal, bár végső soron mégiscsak a nyelv mondja ki: parafrázálva, amit GOTTFRIED BOEHM mondott,²⁴ itt van egy explicit, taktilis és testi tapasztalat (a tapintás, sőt akár a szaglás révén), amely nem fordítható le maradéktalanul a nyelv közegébe. Mi több: marad valami, ami csak részben látható (kép-szerű) és ami nem verbalizálható. Ez az irracionális mozzanat a lényege a *Celláknak*, ha a Bourgeois által megfogalmazott gondolat összefüggésében szemléljük őket.

23 Mieke Bal (1999)

24 Gottfried Boehm: Látás, Hermeneutikai reflexiók. Ford. Kukla Krisztián. *Vulgo* 2000 1–2. 218–232. o. illetve u. ő: Zu einer Hermeneutik des Bildes. In: *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Szerk. Hans-Georg Gadamer, Gottfried Boehm. Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch. 1978. 444–471. o. itt 444. o.

SPIONS

Ötvenkilencedik rész

Peace or Change

„The Red Star Changed Its Colour”
SPIONS: *Race Riot*

1979. május 16-án, szerda reggel 10 körül tett le a taxi a Rue Quincampoix páros oldalán, közel a Rue Rambuteau sarkához, a SPIONS frontemberének akkori búvóhelye² előtt. Leraktam nehéz bőröndjeimet a telefonon megadott cím kapujánál és megnyomtam az Elizabeth Bentley³ feliratú kapucsengőt. Hosszú csend, majd „Go away!”, mondta egy meglehetősen indignálódott hang a csillogó rézlap mögé rejtett hangszóróból. Tudtam, hogy jó helyen járok, csak a SPIONS frontembere képes minden ok nélkül ilyen goromba lenni. Bemutakoztam a mikrofonnak: „Továbbis Popoff”.⁴ „Oh shit...”, jött a válasz és beteg berregéssel kinyílt a kapu. Felmentem az első emeletre vezető sötétbarna, nyikorgó falépcsőn. Kopogtattam az ugyancsak sötétbarna faajtón. Sietős mozgolódás odabenn. Döngő lépések, koppanások, pakolás hangjai. Valami leesett, fojtott, német nyelvű szitkozódás. Talán egy teljes perc is eltelt, mire kinyílt az ajtó. A SPIONS frontembere barátságosnak szánt farkasmosollyal fogadott. Szűk, fekete nadrágot, barna bársonyínget, fekete zoknit viselt. „Welcome home! Come on in!”, üdvözölt. Kezet fogtunk, beléptem. Bőröndjeimet a bejárati ajtó bal oldalán, a fal mellé helyeztem. „Your shoes, please!”, mondta a frontember kimérten. Lehúztam fehér tornacipőmet, és instrukcióját követve az ajtó bal oldala mellé terített újságpapírra helyeztem.

Az egyszerű stúdiólakás hangulatában nagyon hasonlított a frontember és felesége, Eörsi Katalin budapesti otthonára (VII. kerület, Dohány u. 24.), csak a teljes falat beborító könyvespolc és az óriási, bordó bársonyhuzatú franciaágy hiányzott. Baloldalt a szobával egybenyitott, kobaltkék csempepadlós konyha (*kitchenette*), sötétkék tetejű konyhapult, ovális rozsdamentes acél mosogató, két főzőfelülettel ellátott elektromos tűzhely. Innen nyílt a WC, abból a zuhanyozó. A parkettázott, szőnyegtelen szoba baloldalán egyszemélyes, sötétkék huzatú, sötétkék takaróval letakart ágy, rajta sötétkék vászonhuzatú

párna, hordozható, Philips gyártmányú kazetás magnó és David Bowie: *Station to Station*⁵ feliratú kazetta. A bejáratától jobbra, a Le Monde szétterített lapjára helyezve a frontember cipői, egy pár sötétkék-fehér tornacipő, és nyújtott orrú fekete félcipők. A cipők mellett, a szoba sarkában szürke bársonyhuzatú, Bauhaus stílusú fotel. A jobboldali falról széles, sötétkék szövetszőnyeggel eltakart kettős ablak nyílt a belső udvarra. Az ablak előtt két, derékszögben elhelyezett, kopott bőrönd. Az ablakkal párhuzamos bőröndben könyvek, a rá merőleges, távolabbi, nagyobb bőröndben a frontember ruhái.

A bejáratnál szemközti falnál minimalista stílusú barna, mahagóni íróasztal. Előtte veszőfonatos ülőkéjű, az asztal peremeivel és lábaival megegyező színű, fatámlás szék. Az asztal tetején, balra a Szent Korán (*AL-QUR'ĀN AL-KARĪM – FARBKODIERTE ÜBERSETZUNG MIT ARABISCHEM TEXT*) díszes aranykötésű, német nyelvű példánya, mellette, a falnál kínai lakkdoboz, a tetején ezüstveretes, bambuszából faragott ópiumpipa. A dobozban – mint egy idő után kiderült – néhány filteres cigarettafüvebe töltött spangli, elefántcsont nyelén ezüst filigrán motívumokkal díszített tű, és fémszelencében ópium, az istenek eledele. A4-es kéziratpapír befejezetlen dalszöveggel (*Never Trust A Punk*), rajta golyóstoll. A papír tetejére ferdén helyezve az angol nyelvű *Tibeti Halottaskönyv* (*THE TIBETAN BOOK OF THE DEAD – Bardo Thödol*), mellette régi, ugyancsak angol nyelvű *Biblia* (*HOLY BIBLE – King James Version*). A Biblia alatt Adolf Hitler profiljával, a német Birodalmi Sassal (*Reichsadler*), az SS rúnáival⁶ és jelmondatával – „Meine Ehre heißt Treue” („Hűség a becsületem”) –, valamint két északi spirálmotívummal díszített antik acélhamutartó, rajta hosszú, vékony (*super slim*), barna papírba töltött, kialudt MORE márkájú

1 Dalszöveg részlet a SPIONS *THE PARTY* című lemezéről (EP, Párizs, DORIAN/Celluloid, 1979, lyrics: Gregor Davidow) – <https://www.youtube.com/watch?v=SoTy-qPM4fw>

2 A házszámot nem csak én felejtettem el – elmulasztottam feljegyezni a naplómban –, hanem a SPIONS frontembere is, noha ebben a lakásban töltötte a leghosszabb időt a francia fővárosban. Mivel a párizsi naplójegyzeteit – *THE BOOK of Reconstruction* – időközben elégette, lehetetlenné vált a pontos cím rekonstruálása.

3 Elizabeth Terrill Bentley (1908–1963) 1938–1945 között a szovjet titkosszolgálatnak kémkedett Amerikában. 1945-ben kettős ügynök lett. Az amerikai kémelhárítástól a „Gregory” kódnevet kapta. Közel 150 Nagy Britanniában és az USA-ban kémkedő szovjet ügynököt leleplezett le.

4 Párizsi éveim alatt felváltva használtam az A.L. Newman és Boris Popoff kódneveket. Néhányan Laslo néven is ismertek.

5 A *Station to Station* David Bowie tizedik stúdióalbuma volt (LP, RCA, USA, 1976). Ezzel az európai kultúrához való visszatérését jelző lemezzel mutatta be az utolsó, Thin White Duke (Sovány fehér herceg) nevű alteregóját. A dalszövegek Nietzsche, Aleister Crowley, a mitológia és vallások iránti érdeklődését tükrözték.

6 Siegrune (Sowilo; Sæwelö) – jelentései: Nap, Győzelem, Schutzstaffel (Védelmi Squadron)

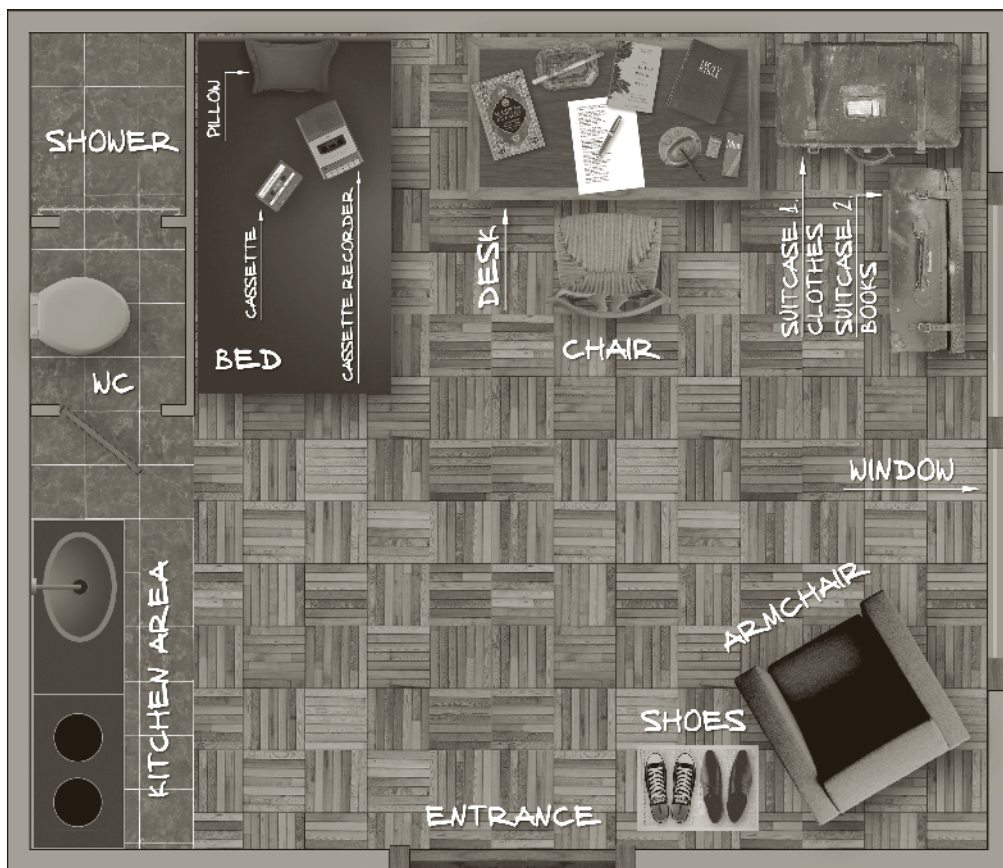
cigaretta. A náci hamutartó – Jean Ternisien (1959–1991), a Francia Kommunista Párt egyik fő korifeusa⁷ fiának ajándéka – mellett BRYANT & MAY'S gyártmányú (BRYMAY SAFETY MATCH), kissé nyitott régi brit gyufásdoboz, gyufákkal, és egy bontatlan MORE 120s cigarettacsomag. Az asztal baloldali fiókjában – mint egy későbbi, óvatlan pillanatban megtudtam⁸ – az üres kéziratpapírokat, borítékokat, képeslapgyűjteményét, a középsőben írószereit, vonalzóit, térképeit, hamis útlevelét, orvosi leleteit, a jobboldaliban mappákba válogatott kézíratait és levelezését tartotta a SPIONS frontembere. Míg én alaposan körülnéztem a szobában, a frontember kávéfőzött. Közben elmondta, hogy a lakást az új SPIONS lemezre a DORIAN kiadótól kapott előlegből bérelte ki, Peter B. névre szóló hamis útlevelé⁹ és ugyancsak hamis munkáltatói igazolás segítségével. Korábban szinte minden nap más lakásban volt kénytelen aludni, mert kiutasították Franciaországból és a rendőrség kereste.¹⁰ Az előleg csak a kéthavi kaució és az első havi lakbér kifizetésére volt elegendő. Fogalma sincs, miből fogja kifizetni az esedékes lakbért, mondta. Bár próbálta, nem tudta leplezni örömet, amikor átadtam neki kéthavi lakbérnek megfelelő összeget, amit az elmúlt hónapok magyarországi díszlettervezői munkáim honoráriumából és rozoga Zsigulim eladásából sikerült megspórolnom, és dollárra váltva az anyám által sütött csokoládétortába rejtve sikerült kicsempészni. A pénz előhalászása után a csokoládétortát megettük. A frontember talán még nálam is jobban szeretne abban az időben az édességet, és már hosszú ideje nem jutott hozzá.

7 A heroínüladagolás következtében 32 éves korában elhunyt, sokoldalú művész, az ARTEFACT francia cold wave együttes gitárosának kódnevei: Artefact; Jean-Jean; Jean Genie; Mr T.; Edit Man; Mr. Propre; Cap'tain Cutter; Peek.

8 Ahogy korábban már említettem, a SPIONS frontembere és én munkaköri kötelességnek tartjuk mások – akár egymás – lakásainak átkutatását. Amint alkalmunk adódik, nekilátunk a felderítésnek, a lakástulajdonos titkai kiderítésének. Számítalan barát, ellenség, ismerős és ismeretlen lakását kutattam át hosszú életem során, kiadásra váró naplómban (*Rock'n'Roll Memoár*) gondosan feljegyezve a kutatási eredményeket.

9 A hamis útlevelét eredeti tulajdonosa az akkor már New Yorkban világhírűvé lett SQUAT színház vezető színésze volt, akinek fényképét rendkívüli szaktudással cserélte a frontember fotójára egy mesteri kéz.

10 A frontember 1981 márciusáig bujkált a Rue Quincampoix-i lakásban, akkor kénytelen volt elmene-külni, mert a szomszédjától megtudta, hogy kereste a rendőrség. Addigra már egy évnyi lakbértartozást halmozott fel, a lakástulajdonos kilakoltatással fenyegette. A Kanadába költözéséig hátralévő hónapokat L. Júlia lakásában, annak gyermekei és macskái társaságában töltötte a Belleville negyedben. Ezt a címet (Rue Ramponeau?) is elfelejtette, ahogy én is. Büszke volt rá, hogy a párizsi rendőrség, bár rendszeresen szerepelt a francia médiában, nem tudta elkapni, így nem toloncolták vissza Magyarországra. Kalandos idők voltak, emlegette illegálisának éveit később.



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
SpyHome Top View – Reconstruction
(Digitális kollázs a Quincampoix sorozatból, 2015 – kép a művész archívumából)

Megtudtam az első SPIONS lemez¹¹ születéstörténetét. Az M néven később világhírűvé vált Robin Scott angol producer a Barclay lemezkiadó megbízásából új tehetségeket keresett a párizsi punk-szcénában. A frontember Jean Fernandeznek, a Barclay-nek a Sex Pistols lemezeket Franciaországban terjesztő főmunkatársának barátnője, egy Belgiumból műtárgyakba rejtett heroin-t csempésző argentin manőken közvetítésével ismerkedett meg valamelyik párizsi vernisszáson 1978 novemberében a producerrel. Megmutatta neki a még Magyarországon, a létező legolcsóbb kazettára rögzített, pocsek minőségű SPIONS demókat, amelyek Robin Scott és Jean Fernandez tetszését egyaránt elnyerték. David Bowie *Ziggy Stardust*¹² projektének kommunista verziója, mondták egybehangzóan. Jean Fernandez azonnal leszerződte a frontembert. Amikor a SPIONS-ból már régebben kivált Pierre Violence zeneszerző/szólógitáros értesült a szerződés megkötéséről, bement a Barclay kiadó párizsi irodájába és ordítva, perrel fenyegetőzve közölte Jean Fernandezszel, hogy megtiltja szerzeményei kiadását. A kiadó nem törődött a tiltással, megjelentette a lemezt, de mivel nem akartak nagy botrányt, nem törődtek a reklámozással és terjesztéssel. Így – a kedvező kritikák ellenére – kevés példány fogyott belőle Európában, az USA-ba nem jutott el. Egyedül a néhai Jugoszláviában keltett figyelmet, felkerült az ottani slágerlistára, komoly ihletforrássá válva az egy évvel később megalakuló Laibach szlovén supergroup akkor még stílusukat kereső tagjai számára. A lemez producere Robin Scott lett, aki szintetizátoros basszust is játszott a felvételeken, amelyeken öccse dobolt és Jean-Marie Salaun gitározott. A frontember nem volt elégedett a minimalista hangzású lemezzel. Szerinte Robin Scott szándékosan alulprodukálta a felvételeket, mert jó okkal nem akarta, hogy a SPIONS sikeres legyen. Ugyanis a rock-business működését nem ismerő frontember ostoba módon túlságosan megbízott producerében: odaadta neki olvasásra a remek szlogenekben gazdag szövegeit tartalmazó füzetét. Robin

11 SPIONS: *Russian Way Of Life/Total Checho-Slovakia* (single, Barclay/Egg, Páris, 1979)

12 David Bowie: *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (LP, RCA Records/Virgin Records, London, 1972)



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
SpyWall Front View – Recontruction
(Digitális kollázs a Quincampoix sorozatból, 2015 – kép a művész archívumából)

Scott nagyvonalúan, szó szerint áttemelte a SPIONS szlogeneket saját készülő projektjébe. A szövegíró szomorúan hallotta vissza saját szavait a producer néhány hónappal a SPIONS lemez után kiadott, gazdagon produkált, csodásan szóló, *Pop Muzik*¹³ című, nagy nemzetközi sikert arató, dollármiliókat hozó számában, és az azt követő albumon.¹⁴

Míg a SPIONS első lemeze születéstörténetét hallgattam a frontember előadásában – száraz, önironikus (kifejező, jeletéshordozó hanghordozásai és elegáns kézmozdulatai miatt rekonstruálhatatlan) humorral beszélt, mint mindig –, a szürke fotelben ülve az íróasztal mögötti fal kiállításszerűen elrendezett képeit tanulmányoztam és igyekeztem memóriámban rögzíteni.

A fal baloldali, felső sarkában a *Nordic Pride*¹⁵ nevű, *Týr*, a Norse mitológiában a törvény, háború és a hősiesség istene,¹⁶ a római Mars megfelelője tiszteletére alapított skandináv nacionalista mozgalom kivont karddal és pajzsral felszerelt, keresztrel díszített színes zászlók előtt álló viking harcost ábrázoló plakátja, rajta az 1930-as években elindult mozgalom angol nyelvű jelszava: „WE WILL FIGHT ON!”¹⁷ A plakát alatt a New York-i Empire State Building magazinból kivágott képe,¹⁸ alatta az 1960-as évek angol ifjúsági mozgalmainak hirdetménye: „ABANDON ALL ART NOW.”¹⁹ A skandináv plakát mellett Mao *Kis Vörös Könyvével*,²⁰ szócsővel és tollal felszerelt vörösgárdistákat mutató kínai poszter a

13 M: *Pop Muzik* (single, MCA/EMI/Sire, UK, 1979. március 25.)

14 M: *New York · London · Paris · Munich* (LP, MCA/Sire, UK, 1979). A SPIONS-tól elcsent szlogeneket a producer egy évvel később megjelent *The Official Secrets Act* (LP, MCA, London, 1980) című albumán is feltűntek, akkora már a kém-imázst is lenyúlta a remek üzletember: a művészneveként használt 'M' (ahogy ezt a James Bond filmekből tudjuk) a brit titkosszolgálat – MI5 (Military Intelligence, Section 5) – vezetőjének kódjele.

15 Északi büszkeség

16 Týr (a gót Teiws; az ó-angol Tiw; a teuton Ziu és Cyo; a proto-germán Tiwaz; latinizált névén Tius vagy Tio) az izlandi Prózái Edda (Snorra Edda) krónikában a gyógyítás, királyság, az akasztófa, a csata, a boszorkányság, költészet, izgalom és a rúnák istene, Frigg istennő férje, Odin (az ó-angolban Wōden; az ó-szász mitológiában Wōdan; az ó-germánban Wuotan vagy Wōtan, a proto-germán legendáriumban Wōðanaz) fia. Az ugyancsak Izlandon íródott Költői Edda (Sæmundar Edda – Hymiskviða és Gylfaginning) versgyűjtemény szerint Hymir gigász és Hroðr gigászno gyermeke. Jele a felfelé mutató nyíl, a Tiwaz rúna. Napja a kedd (az ó-angolban Tiw's Day; az ó-germánban a zies tag-ból származó Zischtig). Az indo-európai ősvallás Pantheonjában ő volt a főisten, az istenek apja. A vikingek mézstort, húst és vért áldoztak tiszteletére. Ábrázolásain fél karral mutatják, mert legendája szerint jobb karját a később az Istenek Csátájában (Ragnarök) Odint is felfaló Fenrir óriásfarkas leharapta.

17 Folytatni fogjuk a harcot!

18 A képpel korábban az 1970-es évek közepén, Budapesten alapított videó produkciós alkotóközösségünket – A.L. Newman – G.G. Miller Productions – reklámoztuk.

19 Hagyj ott most minden művészetet.

20 A *Kis Vörös Könyv* (Máo Zhūxí Yǔlú – Idézetek Mao Elnöktől) 20 nyelvre, 35 verzióban lefordítva több mint 6,5 milliárd példányban jelent meg a világ 117 országában. A Nagy Proletár Kulturális Forradalom idején a könyv nyomtatása szinte az egész kínai nyomdaipart lekötötte. Új nyomdák százait hozták létre kizárólag az idézetgyűjtemény nyomtatására. – Forrás: Zhengyuan Fu: *Autocratic Tradition and Chinese Politics* (UK, Cambridge University Press, 1994, 186. oldal)

Nagy Proletár Kulturális Forradalom (1966–1976) idejéből. Alatta szürke²¹ papírra nyomtatva a „PEACE OR CHANGE”²² SPIONS szlogen. Felülről lefelé haladva az 1920-ban alapított német Vrill társaság (*Vrill-Gesellschaft*), más néven a Fény Páholya vezetője, az Aldebaran csillagrendszer Alfa Tauri nevű bolygóján élő árja teremtményekkel kapcsolatot tartó médium, Maria Orsic²³ portréja, majd, közvetlenül az ágy sötétkék párnája felett Marlene Dietrich magazinból kivágot, nagyméretű fényképe, mellettük Rudolph Valentino²⁴ és Vilma Bánky²⁵ *The Son of the Sheik*²⁶ című, 1926-ban bemutatott filmjének plakátja.

Az asztal felett a szürke papírra nyomtatott „WORK & LOVE”²⁷ SPIONS szlogen, alatta a Franciaországban rendkívül népszerű Leo Trockij²⁸ orosz bolsevista politikus kubo-futurista stílusú, orosz feliratú portréjának²⁹ valahonnan kitépelt reprodukciója, a fekete alapon fehér betűkkel írt „ABOLITION DU TRAVAIL ALIÉNE”³⁰ szituacionista követelés, és egy vörös betűs, „BAADER – MEINHOF LIVE IN OUR HEARTS/SOLIDARITÄT MIT DER RAF”³¹ feliratú, az 1977. október 18-án németországi börtöncelláikban meggyilkolt Andreas Baader és Ulrike Meinhof képével díszített, fénymásolt plakát. Mellettük David Bowie hamarosan megjelenő *Lodger* című lemezének³² Roman Polanski *The Tenant*³³ című, 1976-ban bemutatott filmje³⁴ által inspirált hirdetménye. Alattuk, az íróasztal lámpája mögött az *I Ching* (A változások könyve) kínai jóskönyv vörössel megrajzolt hexagramjainak régi nyomata megsárgult papíron, jobbra tőle a levágott fejét kezeiben tartó Szent Dénes³⁵

21 1979 nyarára a korábbi vörös-fekete színkombináció után a szürke lett a SPIONS alapszíne. A szürke szimbolikáját később ismertetem.

22 BÉKE VAGY VÁLTOZÁS – idézet a SPIONS *Race Riot* című számának szövegéből (dal a *THE PARTY* albumon – EP, Párizs, DORIAN/Celluloid, 1979, lyrics: Gregor Davidow)

https://www.youtube.com/watch?v=SoTy-qPM4fw&feature=mfu_in_order&list=UL

23 Róla és a Vrill társaságról a SPIONS-eposz *Negyvenkilencedik, Verbasizer, Vriterinnen, Voltaire – Szent Tamás vendégei Svájcban 03.* című fejezetében írtam részletesen.

24 Rodolfo Alfonso Raffaello Pierre Filibert Guglielmi di Valentina d'Antonguolla (1895–1926)

25 Koncsics Vilma (1901–1991)

26 A sejk fia

27 Idézet a *Russian Way Of Life* című SPIONS szám szövegéből (SPIONS: *Russian Way Of Life/Total Czechoslovakia*, single, Párizs, Barclay/Egg, 1979, lyrics: Gregor Davidow)

28 Lev Davidovics Trockij (1879–1940)

29 Valószínűleg Jurij Pavlovics Annenkov (1889–1974) 1922-ben készült munkája

30 Az elidegenítő munka eltörlése.

31 BAADER – MEINHOF A SZÍVÜNKBEN ÉLNEK/SOLIDARITÁS A VÖRÖS HADSEREG FRAKCIÓVAL

32 David Bowie: *Lodger* (LP, RCA, London, 1979. május 18.)

33 *Le Locataire* – A bérlő

34 A filmről, amelyet tizenegyszer néztem meg Párizsban és David Bowie lemezéről később írok.

35 Párizs védőszentjéről és a fejhordozókról (cephalophores) a SPIONS-eposz *Harmincadik, Reims legendái 01.* – *Tangerin Dream, Szent Ampulla, fejhordozók, labirintus* című fejezetében írtam részletesen.

szobrának magazinból kivágott fotója, mellette Doré³⁶ a kőtáblákat összetörő Mózeset ábrázoló metszetének reprodukciója. A fal jobboldalán, felül az Austrofascist Vaterländische Front³⁷ „In unserem Lager ist Österreich”³⁸ feliratú 1936-os, modernista stílusú plakátja. Alatta a mindenütt jelen lévő náci kémekre figyelmeztető – „NE FECSEJ” – szovjet propagandapozster 1941-ből, majd annak amerikai megfelelője.

A falra helyezett képek bizonyára alaposan összezavarták volna a szoba lakójának világnézetét – objektivitását megőrizve – meghatározni akaró ítélezőt. A frontember ugyanis nem erkölcsi, nem politikai, hanem esztétikai alapon válogat, amikor mintákat keres a SPIONS üzenetének vizuális megjelenítése számára. Ezt a kiválasztási szempontot alkalmazta 1979 májusában Párizsban, és így szelektálta ma, 36 évvel később, a kanadai Montrealban kémkedve is. Míg a kávé mellett a német birodalmi sassal és horogkereszttel díszített porcelán csészéből – ugyancsak a Francia Kommunista Párt egyik fő korifeusának fia, Jean Ternisien, az ARTEFACT cold wave együttes gitárosa ajándékai³⁹ – megtudtam, hogyan ismerkedett meg a frontember Malcolm McLarennel,⁴⁰ a Sex Pistols korábbi menedzserével, aki ajánlásai és tanácsai révén komoly szerepet játszott mindkét SPIONS lemez létrejöttében. A történet részleteinek tisztázása érdekében megkerestem a most DJ Helmut Spiel! fedőnéven a kanadai Montrealban kémkedő frontembert. Ezt válaszolta:

„My untrained memory has always been defective but by now it's reduced to a wreck. I better remember my worst dreams than my subreality. Beside that, as you know me, I destroy every document because of my paranoid

36 Paul Gustave Louis Christophe Doré (1832–1883)

37 Osztrákfaszista Hazafias Front

38 Táborunkban Ausztria.

39 A gitáros apja a második világháború idején a francia fegyveres ellenállás harcosa volt. A náci motívumokkal díszített hamutartót és csészéket a Párizs felszabadításáért folytatott harcok idején zsákmányolta egy megölt SS tiszt lakásából. A memorabíliákat az ifjú Ternisien apja megkérdezése nélkül ajándékozta a SPIONS frontembernek. Amikor a gyűjteményére rendkívül büszke apa észrevette a lopást, nagy patáliát csapott, az ifjú muzikus kénytelen volt egy időre kiköltözni a Párizs előkelő Neuilly negyedében lévő családi otthonból.

40 Malcolm Robert Andrew McLaren (1946–2010)

fear of the past. Wherefore I do not have even address-books kept – I cut connection with absolutely everyone long ago. I'm void like a fucking Bodhisattva. Mothers should tell their children not to do as I have done.”⁴¹

Miután a főszereplőtől nem kaptam adatokat, most, 2015 baljós őszen, a fontos történet rekonstrukciójakor kénytelen vagyok saját korabeli naplójegyzeteim mellett a SPIONS frontembere által írt, a SPIONS virtuális könyvtárban⁴² található esszéketben⁴³ közreadott emlékekre hagyatkozni.

A Sex Pistols énekes, az akkor már John Lydon néven működő Johnny Rotten által indított perben minden vagyonát elvesztett, londoni lincselését elkerülő önkéntes száműzetésben Párizsba költözött Malcolm McLarennel⁴⁴ Robin Scott angol producer Belleville-i lakásában ismerkedett meg, ahol a producer a Barclay Records-nál dolgozó, rendkívül ronda, terhes francia barátnőjével⁴⁵ lakott. A francia rendőrség által keresett, minden éjjel másról alvó, homeless (*sans-abri*) frontember a terhes barátnő látványától, hangjától, szagától, viselkedésétől undorodva sokszor volt kénytelen Robin Scott lakásának kanapéján tölteni az éjszakát. „Ezek voltak életem legszebb napjai”, emlékezik ma: „Mint a KGB csinálna magad ügynöke azzal a művészetlen céllal hagytam ott hazai bográcsomat és utaztam Nyugatra, hogy találkozom Malcolm McLarennel és

41 „Idomítatlan memóriám mindig hibásan működött, de mostanra már ronccsá zsugorodott. Jobban emlékszem a legrémesebb álmaimra, mint a szubrealitásomra. Emellett, ahogy ismersz engem, minden dokumentumot megsemmisíték a múlttól való paranoid félelem miatt. Ez okból még a laccimeket tartalmazó noteszeket sem tartottam meg – régen elvágtam a kapcsolatot abszolút mindenkiel. Üres vagyok, mint egy kibaszott bódiszatva. Az anyák figyelmeztessék gyermekeiket, ne tegyék azt, amit én tettem.” – NL nyersfordítása

42 <http://spions.webs.com/library.htm>

43 888: LETTER TO=FROM BARDO – <http://spionslibrary04.blogspot.hu/>

44 John Lydon az együttes jövedelmének elsikkasztásával és ifjúság megrontásával vádolta meg a karrierjét elindító impresszáriót. Azt állította, hogy szemérmes katolikus ministránsfiú volt, amikor McLaren, gyermeki befolyásolhatóságát kihasználva, hamis ígéretekkel a Sex Pistols élére állította és rászoktatta ugyancsak ártatlan kamasz barátját, Sid Vicious-t (John Simon Ritchie, 1957–1979) a drogokra. A minden pénzét elvesztő, vörös hajú menedzser egy szál vörös nercbundába és vörös skót népviseletbe öltözve, vörös térdzoknit és vörös cipőt viselve érkezett Párizsba. Azonos történetű – fiatal angol lányok zenekart akarnak alapítani, s hogy összeszedjék a hangszereket és erősítők megvásárlásához szükséges pénzt, prostituálják magukat a francia fővárosban – pornófilmek készítésével, általa kitalált zenekarnevek százainak levédetésével és lejárt védettségű régi zeneművek kottáinak felkutatásával állította helyre pénzügyi egyensúlyát. McLarent imádta Párizs szellemi elitje. Esténként a török fürdőből átalakított Les Bains Douches klub (Rue du Bourg-l'Abbé 7, 3. kerület, Arrondissement du Temple) büféjében, vörösbe öltözve, kezében paradicsomlével fogadta hódolóit. Rajongói gyűrűjében rendkívül arrogánsan oktatta ki az ifjú francia popzenész aspiránsokat. „Belőled soha nem lesz sztár, nem vagy szexi!”, vetette oda az egyiknek. „Ne is álmodozz nemzetközi pop karrierrel! Rád van írva, hogy puhány, békázabáló francia vagy!”, kiáltott a szegényében elsofordáló másikra. Szellemes gorombasága miatt imádták a mazochista franciák.

45 Brigit Novik „Brigit Vinchon” művésznévén vokálozik a producert nemzetközi sztárrá emelő, 1979 májusában kiadott *Pop Muzik* című slágerének videó-klippjében. <https://www.youtube.com/watch?v=gPoivosZ454>

A számot A oldalán tartalmazó kislemez a francia Bazooka designer team (távollétemben ők tervezték az első SPIONS lemez tokját is) által megálmodott borítóját újszülött lányuk, Berenice fotója ékesíti. https://cc2.staticflickr.com/4/3807/9416649846_4da81e87co_b.jpg

NAJMÁNYI LÁSZLÓ

SpyShoes Top View – Reconstruction

(Digitális kollázs a Quincampoix sorozatból, 2015 – kép a művész archívumából)



eladjam neki a megfizethetetlen értékű árunak hitt projektemet. A rock'n'rollt propaganda gépezetként kommunista értékek terjesztésére használó orosz kémeokről szolt az elképzelés. Illegális elidegenülésem elmondhatatlan zűrzavara ellenére csodálatos módon kevesebb, mint egy év alatt elértem kitűzött célo-
mat – pontosan a 29. születésnapomon, ember! Az idő az én oldalamon volt. (...) A megadatott alkalom jobb volt, mint amit remélhettem – hatalmas arányú csoda. Bár különféleképpen, mindketten száműzöttek lettünk, kritikus feltételekkel: ő a kegyelem állapotából kiesve, én a sírból való kiemelkedést sóvárogva. Nekem kézre volt szükségem, hogy felhúzzon, neki kihasználható áldozatra, nagyon sürgősen. Minden vágyam az volt, hogy a végzete legyenek. Ő bosszút akart állni, és nekem birtokomban volt a jól előkészített eszköz, hittem tévesen. Nincstelen voltam, de a tudatom bársonyos aranybánya.⁴⁶ Csak zenekarra volt szükségem. (...) Biztosan hittem, hogy én vagyok A Következő, de képtelennek bizonyultam álmaim Menyasszonyára jó benyomást tenni. (...) Először is életem legrosszabb frizurájában ismert meg, mivel abszolút nem volt pénzem fodrászra. Úgyhogy magam, a saját képzetlen kezeimmel vágtam le a hajam valaki fürdőszobájában. Ráadásul az izlés legkisebb nyoma nélkül öltöztem a magammal hozott Hungärijan ruhatáramból megmaradt rongyokba. Tényleg kevés ruhaneműt hoztam magammal, abban a hitben, hogy a nyár vége előtt gazdag sztár leszek. A kapitalista propaganda unalmas áldozata. Már megérkezett a tél és nem volt kabátom, csak dideregtem a göncök rétegei alatt. Az egyébként stílusos szem-
üvegem még nevetségesebbé tett az összeállításban. A katonazubbonyomra tűzött szovjet jelvények csak a végső ecsetvonásokat adták a menekülő elme-
beteg segglyuk portréjához. Hogy én vagyok a Varsói Paktum első punkja, nem tett rá különösebb benyomást. Nem voltam sem elég különös, sem elég mulatsá-
gos kommunista ügynöknek, hogy a csábítás-faktort ne is említsem. Csak egy totális lúzer, aki még játszani sem tudja a zenét, amit ír. (...) Nem *new wave* srác voltam kedvesem, hanem egy grimaszoló, mogorva, korosodó disszidens. Kissé agresszív, de túl csendes ahhoz, hogy komolyan lehessen venni: a jó cinikusokat a rosszaktól megkülönböztető humor legkisebb jele nélkül. „Szóval rock'n'roll sztár akarsz lenni?“, kérdezte. Se igent, se nemet nem mondtam, ahogy a Biblia tanított, hanem elkezdtem magyarázni, miképpen használnám a médiumot poli-
tikai propagandára. A náci skinheadekre emlékeztetem, mondta, azokat tényleg gyűlöli. Ezt dicséretnek vettem, bár leszögeztem, hogy ellenzem a nácizmust. Tudtam, hogy szörnyű vagyok, de mentegettem magam. Az egész életem ettől a kozmikus randevútól függött, és megvakított a küldetésembe vetett hit. Soha nem gondoltam, hogy modoros lehetek. De megfelelően viselkedni, amikor az egyetlen pár cipőd lyukain befolyik a latyak, egyszerűen lehetetlen volt nekem, a pszeudó-punknak. Minden busterkeatoni erőfeszítés, hogy valamiféle esetlen eleganciával elfedjem nyomorúságomat, visszaütött, csak csodabogár sérülé-
kenységemet hangsúlyozta – nem igazán az érték garanciája. Mi több, szerény-
telenül szervilis viselkedést erőltettem magamra, mint valami félnék lobbista, egy bepánikolt becsvágyó vámpír arroganciájával kiegészítve. Mindent megtettem, hogy felébrezzem a legnagyobb szélhámos kíváncsiságát, nagy szükségem volt a vérére, hogy életet adjon. Itt jövök, mentsd meg a megváltódat. A típus, aki elől rejtőzni kell. (...) Hogy egy örült Hungärijan dumáját hallgassa, biztosan az utolsó dolog volt, aminek abban a baljós pillanatban a szükségét érezte, és én minden erőmmel igyekeztem ignorálni a helyzetet. Született agitátor vagyok, teljessé-
gel képtelen a társalgásra. Annyira siettem, hogy nem volt időm a manipuláci-
óra. Tudtam, hogy vagy azonnal elkezdem a kampányt, vagy örökre clochard⁴⁷ maradok. Abban a szörnyűséges vészhelyzetben mindent egyszerre zúdítottam mesteremre – és sok mondanivalóm volt azokban az istentelen napokban –, azért, hogy meggyőzzem, megérdemlem asszisztenciáját. Titkos ügynökök paktumát ajánlottam neki: teljes ön-elárulást az idő vetítővásznán, amely effek-
tív riválisa lenne a PUBLIC IMAGE LTD.⁴⁸-nek. Még azt is javasoltam neki, hogy házasodjon össze a feleségemmel és hozza ki a Vasfüggöny mögül, az akció

46 velvet goldmine – utalás hippie korszakot követően, az 1970-es évek elején, a punk közvetlen elődjeként virágzó glam rock irányzatra, amelynek egyik vezéregyénisége David Bowie volt.

47 homeless, fedél nélküli, csavargó

48 A még ma is működő PUBLIC IMAGE LTD. együttest John Lydon (a korábbi Johnny Rotten) alapította, miután megnyerte a Malcolm McLaren ellen indított pert.

biztosan nagy hírértéket jelentene számára. De semmi sem működött. Sem a szívszorító angolom, sem a totális árulás édes ideológi-
ája. Amikor megpróbáltam beszélni hozzá, két perc után demonstráltan udvariatlanul ásítózni kezdett. Ráadásul nem volt pénzem kávéra és ő nem hívott meg rá. Végül könyörögnöm kel-
lett érte, és az lett a bukásom. Mondtam, hogy tekintse befektetésnek, de a vicc nem műkö-
dött. Olyan rossz volt, hogy háromszor meg kellett ismételnem, de soha nem mosolyodott el. Nem voltam őt érdeklő személy. Csak egy másik párizsi bolond. (...) A nemzetekfeletti kémkedés patetikus ábrándja nem vonzotta a punk könyörtelen erkölcstelenségéről híres aty-
ját. A SPIONS McLaren kapcsolata nem tartott tovább egy hónapnál, és a neki nagylelkűen fel-
ajánlott dal – *Never Trust A Punk* – azonnali és totális visszautasításával végződött, még mie-
előtt a szövegét megírtam volna. Ab ovo nem szerette mások ideáit, de azt gondoltam velem kivételt tesz. „Figyelj, Mr. Davidow“, mondta, „Felelős vagyok a kölykökért, akiket felnevel-
tem.”⁴⁹ (...) Próbáltam mágikus trükköket kitalálni, hogy telepatikusan befolyásoljam a tudatát, de kibaszottul nem működtek. Engem soha nem akceptált a természetfeletti. (...) Tartsam titok-
ban az ideáimat, hogy ne lopják el túl korán őket, ez volt a legjobb tanács, amit adott. Ő soha nem lopott tőlem, noha ez nagyon büszkévé tette volna Gregoryt.⁵⁰ (...) Életem nagy lehe-
tőségét elveszítve többé nem éreztem szükségét, hogy bármilyen kisebbel próbálkozzak. Komolyan foglalkoztatott az öngyilkosság gon-
dolata. Csak az inercia mentette meg az életem-
met, ahogy mindig. Néhány kollaborátoromnak nem vallottam be a kudarcot; megírtam és fel-
vettem velük a McLarennek szánt dalt, a soha be nem következett folytatás ígéretével. És ez az, ahol a történet befejeződik és a halálaim elkezdődnek.”⁵¹

Folytatása következik

49 A menedzseri karrierjét 1973-75 között a The New York Dolls ügyeinek intézésével kezdő, korábbi szituacionista diákkorradalmár Malcolm McLaren korábban nem érezte magát felelősnek a sorsukat rá bízó fiatalok kommunista ideológiával való megfertőzése kapcsán. A The New York Dolls vörös bőrruhákba öltöztetett tagjait vörös csillagos, sarlós-kalapácsos háttérfüggöny előtt léptette fel, a koncertjeik PR anyagát is telepakolta kommunista szimbólumokkal. A kommunista propaganda persze nem működött a zsigerből kommunistaellenes Amerikában, ezért kellett megválnia az együttestől és visszaköltöznie Londonba, ahol a The New York Dolls mintájára, de nem kommunista, hanem a korabeli Nagy Britannia fiataljai között rendkívül népszerű anarchoista szimbolikával díszítve indította útjára a The Sex Pistols-t.

50 A Malcolm McLarennel való megismerkedése idején a SPIONS frontembere már a Gregor Davidow fedőnevet használta

51 Forrás: 888: LETTER TO=FROM BARDO, Chapters XIII/2-3-4 – NL nyersfordítása <http://spionslibrario45.blogspot.hu/>

„...semmit sem felejtve, de mindig előre tekintve...”

Beszélgetés Laurent Kraemer párizsi galériáissal

Az őszi párizsi képzőművészeti események közül – a FIAC mellett – minden valószínűség szerint a Gallery Kraemer¹ és a Kamel Mennour Galerie² közös kiállítására³ irányult a legnagyobb figyelem. Sokan voltak kíváncsiak arra, hogy hogyan (néhányan arra is, hogy miért) működik együtt a világ egyik legjelentősebb, 18. századi antikvitásokkal foglalkozó galériája egy kortárs intézménnyel. Eredetileg a két galéria tulajdonosaival szerettem volna párhuzamos interjút készíteni, de mivel KAMEL MENNOUR szinte állandóan a világot járja, és egyébként sem ad szívesen interjút, tervemnek így csak egyik fele, a Kraemer galéria bemutatása valósulhatott meg. A beszélgetésre a társtulajdonos, LAURENT KRAEMER dolgozószobájában, a galériát is magába foglaló párizsi magánpalotában, a rue de Monceau-ban került sor.

✦ **Laurent Kraemer:** Valószínűleg örömet szerzek magának és a lapjának is azzal, ha elárulom, hogy mi is csak ritkán adunk interjút. A *Balkonon* kívül ennek a közös kiállításnak az alkalmával is a csak az amerikai *New York Times* és két francia lap, az *Echo* és a *Figaro* kérését fogadtuk el. Nem törekszünk nagy hírverésre, a legjobb reklámunk a munkánk minősége. Ez egy olyan galéria, amelyiknek nincs kirakata, viszont elég a kapun becsengetni, és mi mindenkit szívesen fogadunk.

✦ **Cserba Júlia:** Valóban olyan érzés, mintha vendégségbe érkezne az ember, már csak azért is, mivel mindig a Kraemer-család egyik, de leginkább több tagja fogadja a látogatókat. Nekem az is nagyon szokatlan és meglepő volt, hogy bár mikor telefonáltam, sohasem titkárnő, asszisztens vagy gyakornok, hanem mindig valamelyik családtag vette fel a telefont.

✦ **LK:** A művészi értékek mellett az emberi értékek továbbadása is hagyomány nálunk. Ennek része az is, hogy miközben a világ számos országába jutnak el általunk a 18. század francia iparművészeti remekművei, a családi hagyomány folytatásaként tevékenységünk fontos részét képezi a karitatív szervezetek támogatása is. Azokra is gondolnunk kell, akik nehéz helyzetben élnek, akik nem részesülnek olyan kiváltságos életkörülményekben, mint mi.

✦ **CsJ:** Ha már a családot említette, mielőtt rátérnénk a páros kiállításra, kérem, meséljen kicsit bővebben a családról és a galéria történetéről.

✦ **LK:** Lányom és testvérem, Olivier két fia személyében ma már a családunk ötödik generációja vesz részt a galéria munkájában. Alapítója az 1856-ban született

LUCIEN KRAEMER volt, aki fiatalemberként érkezett Elzászból Párizsba. 1875-ben egy szerény kis üzlethelyiségben nyitotta meg antikvitás üzletét, amit azután húsz év alatt komoly céggé fejlesztett. Már ő is egészen különleges darabok értékesítésével foglalkozott. 1928-ban fiával, Raymond-nal, az én nagyapámmal együtt sikerült megvásárolniuk azt az épületet, ahol most beszélgetünk. A II. világháború alatt a család hamis papírokkal bujkált, de szerencséjükre voltak olyan bátor emberek, akik segítették őket. Mindent elveszítettek, de életben maradtak. Nagyapám már idős volt ugyan, de apám fiatal, és semmit sem felejtve, de mindig előre tekintve kettejüknek sikerült a semmiből újra a nemzetközi élvonalba emelniük a galériát. Ehhez húsz évre volt szükségük, éppen annyira, mint az alapítónak, de a két húsz év között óriási különbség volt.

Míg az egyik húsz év során egy ambiciózus fiatalember létrehozott valamit, addig a másik húsz év újrakezdés volt a pusztulásból. Nagy csodálója és tisztelője vagyok az elődeinknek. Sikerült megőriznünk a galéria színvonalát és hírnevét, modernizálni és bővíteni az épületet, de mindez eltöri amellest, amire ők voltak képesek. Mindamellest, hogy ma már mi is modern galéria vagyunk, internettel dolgozunk, korszerű elektronikus és biztonsági berendezésekkel rendelkezünk, ugyanazokkal a kritériumokkal és ugyanabban a szellemben működünk, mint a 19. századi elődünk.

✦ **CsJ:** Melyek ezek a kritériumok?

✦ **LK:** Eredetiség, hitelesség, szépség, ritkaság. Ez utóbbi kettő gyakran együtt jár. Természetesen fontos a minőség is, és még valami, amit nehéz szavakba foglalni. Nem tudom, önöknél ismerik-e azt a fogalmat, hogy „charme”. Van rá esetleg szavuk?

✦ **CsJ:** Igen, úgy mondják magyarul, hogy „sárm”. Ahogyan a legtöbb francia galéria, úgy a Gallery Kraemer is egy viszonylag szűk, pontosan behatárolt területtel foglalkozik. Egészen pontosan mivel?

✦ **LK:** Kezdetől fogva ugyanannak a kornak az alkotásaival foglalkozunk, a 19. század ritka berendezési tárgyaival. A hangsúly a ritkán van, mert a francia polgári lakások ugyan a

1 <http://www.kraemer.fr/>

2 <http://www.kamelmennour.com/>

3 KRAEMER GALERRY et KAMEL MENNOUR. Kraemer Gallery, Párizs, 2015. október 19–30.



CLAUDE LÉVÊQUE

The passenger, 2009, fehér neon, 200 × 145 cm © ADAGP Claude Lévêque Courtesy the artist and Kamel Mennour, Paris ✪ Cizellált aranyozott bronzsal díszített, intarziás komód márványlappal | Charles Cressent munkája XV. Lajos korából, 90 × 129 × 63 cm | Alphonse de Rothschild korábbi gyűjteményéből © Kraemer, Paris

18. században is igényes berendezéssel rendelkeztek, de az akkori bútoroknak és tárgyaknak csak egészen elenyésző százaléka tartozott az úgynevezett „art majeur”-höz. Csak a királyi udvar és a nemesség engedhette meg magának, hogy ilyen darabokat rendeljen vagy vásároljon. Az „art majeur” hosszú ideig kizárólag a festményben és szoborban tárgyasult, a bútor, a berendezési tárgy bárhol a világon csak használati eszköz volt. Amikor XIV. Lajos megépítette a versailles-i kastélyt, azt akarta, hogy a berendezés méltó legyen az épülethez, ezért ezek elkészítésével a legjobb mestereket bízta meg. Közülük is a legkiemelkedőbb André-Charles Boulle volt. Tulajdonképpen ez hozta a forradalmat ezen a területen, mert ekkortól lett a használati tárgyból műtárgy, ekkortól kezdve születtek olyan remekművek, amiket ma a legnagyobb múzeumokban csodálhatunk meg. A kortárs művészet mindig a saját korát vizsgálja és tükrözi, így a 18. századi is, kivételes bútoraival, gazdagon díszített tárgyaival, a versailles-i ragyogással, a legmagasabb szintű kézműves tudással és minőséggel.

Akik azt mondják rólunk, hogy ultraspecializált galéria vagyunk, tévednek, valójában nagyon széles skálán mozog a kínálatunk, hiszen a csillártól a porcelánvázáig, a bútoroktól a falikárpitokig nagyon sokféle tárggyal foglalkozunk. Mindennel, ami egy lakás berendezéséhez tartozik.

⊕ **CsJ:** *Hogyan született meg a közös kiállítás ötlete?*

⊗ **LK:** Egy rendhagyó eseménnyel szeretnénk volna megünnepelni a galéria fennállásának 140. évfordulóját, és arra gondoltunk, hogy valamilyen formában a szívünkhöz nagyon közelálló versailles-i kastélyal kapcsolatos kiállítást kellene rendeznünk. A Versailles-ban éppen akkor zajló ANISH KAPOOR-kiállítás adta az ötletet, hogy megkeressük az őt képviselő galéria tulajdonosát, Kamel Mennour-t. A kapcsolatot a fiatalok, a lányom és az unokaöcsém hozták létre, mivel ők jobban benne vannak a kortárs művészeti világban. A találkozás létrejött, és mindössze tíz perc alatt a megegyezés is megszületett. Kamel Mennour Anish Kapoor mellett még három olyan művészt, CLAUDE LÉVÊQUE-t, DANIEL BURENT és LEE UFANT ajánlotta a kiállításra, akik már szerepeltek Versailles-ban vagy a Louvre-ban.

Mennour galériájának jól jött, hogy Kraemeréknél állíthat ki, nekünk pedig azt az előnyt hozta, hogy fiatal gyűjtőkkel szélesedik a vevőkörünk. Az eddigi egyéni partnereink nagy részének abban a különleges szerencsében volt része, hogy szülei, nagyszülei révén műtárgyakkal, értékes bútorokkal körülvett környezetben nevelkedett, így ezen a téren több-kevesebb ismerettel rendelkezik. Újabban viszont, és ezt a mostani kiállítás csak még növelte, olyan



ANISH KAPOOR
Cím nélkül (Void), 1989, üvegszál és pigment, 98 × 98 × 98 cm © ADAGP Anish Kapoor, Courtesy the artist and Kamel Mennour, Paris ⊗ Boulle-doboz (díszített faragott fa és aranyozott bronz) André-Charles Boulle munkája 1700 körül, XIV. Lajos korából, 28 × 37 × 26,5 cm | Kiállítva: „André-Charles Boulle, 1642–1732, Un nouveau style pour l'Europe” Museum für Angewandte Kunst, n°4 p. 194–195, Francfort, 2009–2010 © Kraemer, Paris.

DANIEL BUREN
Quand la peinture fait le mur – n°67, 1991/2015, fehér festék tört fehér textilre, 97,8 × 97,8 cm © DB – ADAGP Paris Courtesy the artist and kamel mennour, Paris ⊗ Cizellált bronzal és aranyozással díszített íróasztal | Jean-Henri Riesener munkája XVI. Lajos korából, 75,5 × 82,5 × 51 cm | eredete: Ducs de L. XVIII. század óta © Kraemer, Paris





ANISH KAPOOR
Cím nélkül, 2014, gránit, 100 × 80 × 73 cm © ADAGP Anish Kapoor | Courtesy the artist and Kamel mennour, Paris ● Faragott, aranyozott tükrös falburkolat XV. Lajos korából, 330×178 cm
Eredet: Hôtel Lambert – 2, rue Saint-Louis-en-l'Île, 75004 Paris. Collection Karl Lagerfeld.
© Kraemer, Paris.

harminc-negyven év körüli tehetős, főleg a pénzügy és high-tech területén dolgozó, zömében amerikai érdeklődő érkezik hozzánk, akik eddig csak kortárs műveket ismertek és vásároltak. Amit nálunk látnak, az egészen új számukra, múzeumokban sem látták még, mert nem járnak olyan jellegű múzeumokba, ahol ezekkel találkozhattak volna. Érdekes megfigyelni, milyen gyermeki rácsodálkozással fedezik fel nálunk XIV., XV. és XVI. Lajos korának bútorait. Nem mondják, hogy sohasem láttak még ilyent, de mi észrevesszük, és nagyon kellemes érzés látni, hogyan ismerkednek velük.

Ez a kiállítás éppen arra ad alkalmat, hogy rájöjjenek, nem kell félniük az eklektikától, otthonukban jó társaságban lenne kortárs alkotásaikkal egy több száz éves mestermű is, legyen az egy kínai porcelán váza, egy intarziás íróasztal vagy egy faragott ülőbútor. Az új klienseket elsősorban a tárgyak esztétikai értéke, nem pedig a régisége hódítja meg. A társadalmi helyzet kifejezésére sokan elsősorban nagy nevektől, kortárs és modern művészekről vásárolnak, mert ez a siker jele. Például WARHOLT, vagy ha nagyon sok pénzük van, ROTHKÓT. De ezen a kiállításon felfedezték, hogy egy egészen minimalista otthonban is jól mutat egy XVI. Lajos korabeli faragott, aranyozott fotelpár, egy bronz falikar vagy egy mahagóni asztal. Főleg, amióta a szőnyegpadló helyett visszatért a parketta divatja. Ahhoz hasonlítanám, mint amikor valaki a rockzene és dzsessz után megismerkedik a komolyzenével. A kiállítás rendezésében JEAN-JACQUES

AILLAGON, volt kulturális miniszter, a versailles-i kastély korábbi elnöke is segítségünkre volt tanácsaival. Ő volt az, aki először fogadott be kortárs műveket, többek között JEFF KOONS-t a versailles-i kastélyba. Sokakat meghökkentett vele, sok kritikát kapott miatta, de az eredménye mégiscsak az volt, hogy olyan közönséget is odavonzott, akik azelőtt sohasem érdeklődtek a versailles-i kastély iránt. Éppúgy történt, mint itt a rue Monceau-ban.

☛ **CsJ:** Köztudott, hogy a világon szinte egyedülálló gyűjteménnyel rendelkeznek. Ha nem üzleti titok, elmondaná, hogyan jutnak hozzá ezekhez a különleges ritkaságokhoz, mint amelyeneket most alkalmam volt itt látni, hogy csak II. Katalin orosz cárnő szekreterjét vagy Jean-Henri Riesner pompás munkáját, a versailles-i kastélyból származó intarziás játékasztalt említsem?

☛ **LK:** Nem mi kutatjuk fel a tárgyakat, hanem azok találnak meg minket. Nagyon sok meglepetést kapunk, mi pedig tüzetesen megvizsgáljuk a felkínált tárgyat. Semmilyen engedményt nem teszünk. Egy rosszul restaurált darabot még akkor sem fogadunk el, ha az a királyi udvarból származik. A tulajdonosok zöme nem tud különbséget tenni egy valóban jó minőségű nagypolgári berendezési tárgy és egy „chef d'œuvre” (főmű) között. Nagy részüket vissza kell utasítanunk, de mindig akad egy-egy valóban különleges ritkaság. Alig néhány olyan galéria van Franciaországban, amelyek hasonló területen működik, mint mi, így aztán sokan fordulnak hozzánk. Érdekességként hadd jegyezzen meg, hogy az egyik legjelentősebb konkurensünk, a Faubourg Saint-Honoré utcában működő Galerie François Léage tulajdonosai szintén a Kraemer-család rokonai.

☛ **CsJ:** Alkalmam volt megtapasztalni, hogy a család bármelyik tagja milyen hozzáértéssel és lelkesedéssel tud beszélni egy-egy darabról. Önök, akiket mondhatni szenvedélyes szeretet köt a művészethez, nem sajnálják, hogy csak viszonylag kevesekkel oszthatják meg e remekművek élvezetét? Hiszen csak egy nagyon szűk réteg engedheti meg magának, hogy önkönl

vásároljon, de a galériájukba is csak kevesen jutnak el, ahol legalább láthatnák ezeket a valóban különleges ritkaságokat.

✦ **LK:** Akiknek nem adatik meg, hogy ilyen darabokhoz jussanak, azok számára Franciaország nagyon gazdag lehetőségeket kínál, hogy gyönyörködhesen bennük. Például a Loire-menti kastélyok, Versailles, a Musée d'art décoratif vagy éppen a Musée Camondo nagyon sok darabja a mi galériánkból származik. A Camondo-család egyébként nemcsak komoly vevője volt a Kraemer Gallerynek, de szoros barátság is fűzte egymáshoz a két családot.

Mint ismeretes, Moïse de Camondo a francia államra hagyta magánpalotáját és gyűjteményét, és mivel a II. világháború következtében a családból senki sem maradt életben, ennek a barátságnak az emlékére mi finanszíroztuk a múzeum renoválását és kiállításaihoz is rendszeres támogatást nyújtunk.

De sok műtárgy került tőlünk többek között a Louvre-ba, a New-York-i Metropolitan Museum of Art-ba, és a Los Angeles-i J. Paul Getty Museum gyűjteményébe is.

Zárójelben hadd mondjam el, hogy a Getty múzeum munkatársa szólt, hogy az archívumban talált egy olyan levelet, amiben Getty úr azt írja, hogy találkozott a fiatal Kraemerrel. Az említett fiatalember a nagyapám volt. Nagyon örülünk, hogy a világ számos országába eljutnak műtárgyaink, mert úgy tekintjük azokat, mint a francia kultúra és ízlés nagykövetei.

Részlet a Gallery Kraemer egyik helyiségéből. © Kraemer, Paris.



Igazságszolgáltatás és megbékélés dél-afrikai módra

William Kentridge és a Handspring Puppet Company politikai színháza

Trafó, Budapest
2015. november 19–20.

WILLIAM KENTRIDGE és a HANDSPRING PUPPET COMPANY világhírű közös produkciója, az *Übű és az Igazság Bizottság*¹ 2015 novemberében, 18 évvel az ősbemutató után végre színre került Magyarországon is. A rendkívül összetett látványvilágú, színházi és bábszínházi elemeket, animációs és zenei anyagokat, valamint kordokumentumokat integráló darab egyfajta szatirikus tézisdráma, amely úgy tematizálja az apartheid bukását követő dél-afrikai igazságszolgáltatás és megbékélés folyamatát, hogy a tények és a történeti narratíva direkt és objektív megfeleltethetőségét megkérdőjelezve az ezen narratíva megalkotásához szükséges emlékezés, értelemadás és meggyőzés mechanizmusairól való gondolkodást helyezi az előadás homlokterébe. Ez az analitikus hozzáállás összhangban van azzal, ahogyan Kentridge saját politikusságáról nyilatkozott egy 2014-es portréfilmében: „Nem konkrét politikai tézisek illusztrálása, sokkal inkább e tézisek esetlegessége, átmenetisége, a bennük rejlő polémia érdekel. A bizonyosság/magabiztosság (certainty) politikája, a bizonyosság demagógiája... az értelemadás folyamata és törekenysége foglalkoztat... ebben van politikum... egyesek politikai művésznek tekintenek, míg más, adott esetben politikai művészek nem tartanak annak.”²

Kentridge színházi működésének politikussága eleinte a fenti idézetben foglaltaknál explicitebb formában manifesztálódott: 1976–1991 között a Junction Avenue Theatre Company-vel fekete munkások civil tudatosságának növelése, valamint politikai érdekérvényesítő képességük fejlesztése érdekében kvázi

1 A darab 2015. november 19-én és 20-án szerepelt a Trafó műsorán. Mindkét előadáshoz kiegészítő program társult: az első este Upor László dramaturg beszélgetett a művészekkel, míg a másodikon Dr. Búr Gábor egyetemi docens tartott különórát a dél-afrikai jogkiteljesedés lehetőségeiről és lehetetlenségeiről. Kentridge rendezőként, látványtervezőként (Adrian Kohlerrel) és az animációk készítőjeként jegyzi a darabot. További alkotók: társrendező: Janni Younge; írta: Jane Taylor; bábtervező: Adrian Kohler; fény: Wesley France; Hang: Wilbert Schubel; Zene: Warrick Sony and Brendan Jury; koreográfia: Robyn Orlin. Szereplők: Pa Ubu: Dawid Minnaar, Ma Ubu: Busi Zokufa. Bábosok: Gabriel Marchand, Mandiseli Maseti, Mongi Mthombeni. Produkció: Handspring Puppet Company. Producer: Quatenaire; társproducerek: Edinburgh International Festival (UK), The Taipei Arts Festival and Taipei Culture Foundation (Taiwan), Festival de Marseille _ danse et arts multiples (France), Onassis Cultural Centre (Greece), Cal Performances Berkeley (USA), BOZAR Brussels (Belgium). Supported by National Arts Festival, South Africa.

2 William Kentridge: *How we make sense of the world* – Portréfilm, Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2014, 28. perc [fordítás: P.J.] <https://www.youtube.com/watch?v=G11wOmxoJ6U>

agitprop darabokat adott elő szakszervezetekben.³ Kentridge akkor vált ki a csoportból, amikor érzése szerint az előadások elkezdtek inkább a tagok vágyaira, mintsem a munkások igényeire reflektálni.⁴ Ekkor fordult a társadalmi és politikai kérdésekkel való finomabb és áttételesebb munka felé. A kilencvenes évek elején (1991) kezdődött az együttműködés Kentridge és a mára világszerte turnézó, de eredetileg cape town-i és johannesburgi székhelyű Handspring Puppet Company⁵ között, amely során az európai kultúrkör ikonikus darabjait az apartheid és a poszt-apartheid időszakának kontextusába helyezték át. Így született meg a *Wojzeck a Highvelden* (1992) és a *Faustus Afrikában* (1995), majd JANE TAYLOR drámája nyomán az *Übű és az Igazság Bizottság* (1997). Kentridge ezeket a darabokat egyszerre jegyzi rendezőként, látványtervezőként és az animációs filmbetétek készítőjeként is, a Handspring Puppet Company pedig az emblemikus bábfigurák készítésével és magával a bábjátékkal vesz részt a produkciókban. A bábjáték, mely Kentridge darabjaiban kiemelt szerepet kap, Dél-Afrikában már a gyarmatosítás előtt, a törzsi vallásossággal összefüggésben is a kultúra szerves része volt, majd az európai hatásokkal fuzionálva újabb és újabb formákban jelent meg, s nem kis mértékben e társulat tevékenységének köszönhetően mára a dél-afrikai művészet világszerte elismert, emblemikus területe lett.⁶

A közös produkciókat jellemző komplex formanyelv William Kentridge egyéni hírnevéhez (a legrangosabb kiállítóterekben, gyűjteményekben és eseményeken⁷ szerepeltek és

3 Graver, David: *Drama for a New South Africa: Seven Plays*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1999, 23.

4 Peffer, John: *Art and the end of apartheid*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2009, 95.

5 <http://www.handspringpuppet.co.za/>

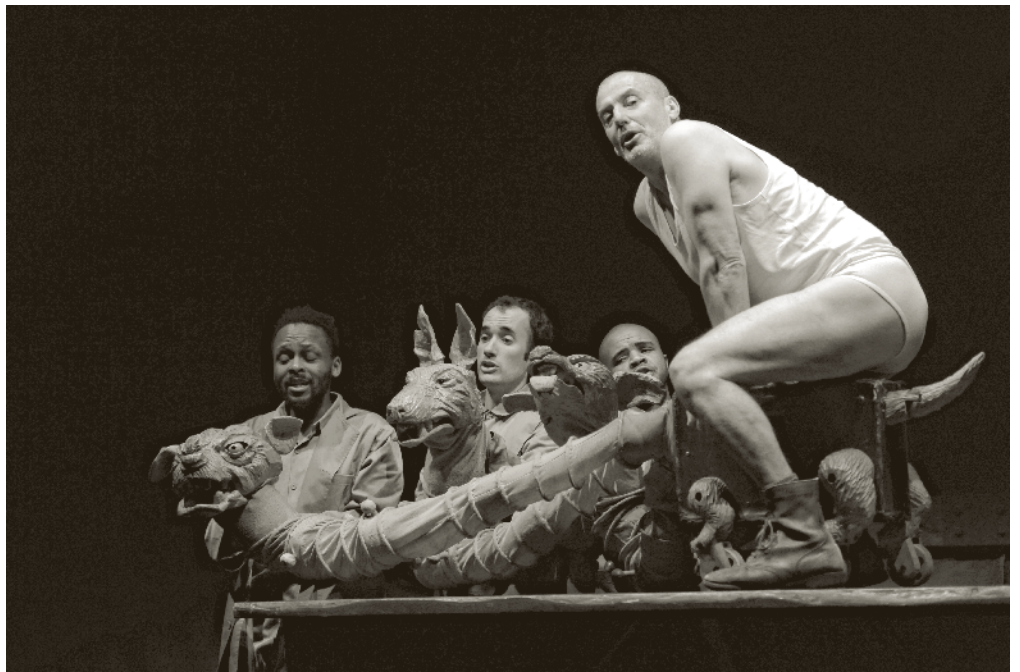
6 Kentridge maga 1981–82-ben Párizsban, a Jacques Lecoq Nemzetközi Színházművészeti Akadémián is tanult bábozni. A Handspring Puppet Company honlapján részletesebben is olvashatunk a dél-afrikai bábozás történetéről.

7 Kiállítása nyílt a San Francisco Museum of Modern Art-ban (2009), a Philadelphia Museum of Art-ban (2008), a stockholmi Moderna Museet-ben (2007) és a New York-i Metropolitan Museum of Art-ban (2004), a Jeu de Pomme-ban (2010), a Louvre-ben (2010) a bécsi Albertinában (2011), a MOMA-ban (2007, 2011), a római MAXXI-ban (2013), a National Museum of Modern Art, Kyoto-ban (2009), az Israel Muesum, Jerusalemben (2011), a legrangosabb eseményeken vett részt (*documenta*: 1997, 2002, 2012; *Sydney Biennial*: 1996, 2008, *Velencei Biennálé*: 1999, *Istanbul Biennial*: 2015, *São Paulo Biennial*: 1998) és a legnagyobb közgyűjteményekben (MOMA, The Metropolitan Museum of Art, New York; Tate Modern, London; Museum of Contemporary Art, Chicago; San Francisco Museum of Modern Art) szerepelnek munkái.

szerepelnek munkái, az utóbbi öt évben pedig sorra nyerte el a legrangosabb művészeti díjakat⁸⁾ is nagymértékben hozzájárul. Ez a komplexitás teszi alkalmassá művészetét a számos eltérő kontextusban való bemutatásra, és ennek következménye az is, hogy egy világhírű művész esetében szokatlan módon az elmúlt öt évben öt alkalommal is találkozhatunk munkáival Magyarországon.⁹⁾ Integratív pozíciót tölt be egyrészt a művészeti ágak szempontjából, a grafika, a textil és a szobrászat területeitől az animációs filmeken át a színházig, a bábszínházig és az operáig terjedő munkásságával, illetve változatos együttműködéseivel (pl. Handspring Puppet Company, Metropolitan Opera, Stephens Tapestry Studio), másrészt társadalmi helyzetének veleszületett komplexitásával és művészeti érdeklődésének kulturális sokrétűségével is. Az apartheid időszakában, rendszerellenes fehér (igaz nem búr, hanem litván-zsidó felmenőktől származó), dél-afrikai jogász és aktivista szülők gyermekeként a korszakot és annak örökségét érintő, gazdasági-politikai-társadalmi mechanizmusokat tematizáló és ezek működését egyszerre konkrét és absztrakt szinten vizsgáló munkái számos kultúra jellegzetességeit ötvözik. Az *Übű* és az *Igazság Bizottság* történeti jelentőségének megértésében segítségünkre lehet, ha összevetjük a dél-afrikai és a magyar rendszerváltások természetét. Míg ugyanis itthon az átmenet során szinte kísérlet sem történt a

8 2009-ben a *Times* a világ 100 legbefolyásosabb embere közé választotta, 2010-ben elnyerte a Kyotó-díjat, 2012-ben a Dan David díjat, 2015-ben pedig a 81. helyen felkerült az *ArtReview* Power100 listájára. Az utóbbi első tíz helyezettje között egyébként csak két művész, Ai Weiwei (2.) és Marina Abramovic (8.) kapott helyet, a többi nyolc hely galeristák, múzeumigazgatók és kurátorok (Iwan&Manuela Wirth, David Zwirner, HUO&Julia Peyton-Jones, Nicholas Serota, Larry Gagosian, Glenn D. Lowry, Adam D. Weinberg és Carolyn Christov-Bakargiev) kevés meglepetést tartalmazó csoportjában került kiosztásra. Ennek fényében talán nem érdektelen megemlíteni sikerének kontextusaként Marian Goodmann galerista nevét, aki ugyanezen lista 12. helyén szerepel és aki Kentridge mellett olyan művészeket képvisel még, mint például Gerhard Richter, Dara Birnbaum, Christian Boltanski, Marcel Broodthaers, Maurizio Cattelan, Tony Cragg, Tacita Dean, Rineke Dijkstra, Dan Graham, Julie Mehretu, Gabriel Orozco vagy Anri Sala és Thomas Struth.

9 Egy esetben a Szépművészeti Múzeum kamaratárlatán (*William Kentridge a Szépművészeti Múzeumban*, 2011), két esetben (Dimitrij Sosztakovics: *Az orr*, 2013; Alban Berg: *Lulu*, 2015) a Művészetek Palotája Metropolitan-közvetítések sorozat keretében operarendezésével, végül szintén két alkalommal (*Woyzeck a Highvelde*n, 2011; *Übű* és az *Igazság Bizottság*, 2015) a Trafóban a Handspring Puppet Companyval közösen létrehozott kvázi színházi produkcióival találkozhatott Magyarországon a közönség.



WILLIAM KENTRIDGE | HANDSPRING PUPPET COMPANY
Übű és az *Igazság Bizottság*, 2015, Trafó – részlet az előadásból © Fotók: Jókúti György



WILLIAM KENTRIDGE | HANDSPRING PUPPET COMPANY
 Übü és az Igazság Bizottság, 2015, Trafó – részlet az előadásból © Fotó: Jókúti György

Rákosi- és a Kádár-korszak bűneivel és túlkapásaival történő átfogó szembenézésre, és az átalakulást segítő kerekasztal tárgyalások során a felek szinte nem is érintették az 1945 és 1989 közötti emberjog-sértéseket,¹⁰ addig Dél-Afrikában a Nobel-békedíjas Desmond Tutu és Alex Borain vezetésével felállítottak egy két évig működő Igazságtételi és Megbékélési Bizottságot (Truth and Reconciliation Commission, TRC),¹¹ amelynek feladata az apartheid alatt elkövetett bűncselekmények kivizsgálása és összegzése volt.¹² Aki ennek keretében – a megbékélést segítő folyamat részeként – nyilvánosan megvallotta bűneit és bizonyítani tudta, hogy azokat politikai motivációval követte el, amnesztiát nyerhetett.¹³ A meghallgatások idején játszódik a darab, története egyszerű: egy volt halálosztag vezetője, Pa Übü örlődik, hogy előálljon-e bűneivel, bízva az amnesztiában; vagy inkább a bizonyítékokat megsemmisítve elmeneküljön a felelősségre vonás elől. A történet során Pa Übü újabb és újabb releváns értelmezési kereteket kényszerül keresni tettei számára, hogy segítségükkel kielégítő narratívákkal szolgálhasson mind saját maga, mind környezete meggyőzéséhez. A párhuzamos értelmezések legalább négy szinten jelennek meg, amelyek nemcsak a történetvezetés, hanem a látványelemek tekintetében is szinte didaktikusan elkülönített egységekre osztják a darabot. A hús-vér színész (DAWID MINNAAR) által alakított Pa Übü egyfelől a féltékeny Ma Übü (BUSI ZOKUFA) előtt kényszerül folyamatosan tisztázni magát, aki férje kimaradásait és gyanús szagát egy szeretőnek tulajdonítja, holott azok a halálosztag tevékenységével függnek össze. Másfelől saját lelkiismeretével való küzdelmének is tanúi vagyunk, melyet a színpad háttérében futó animációs filmek közvetítenek felénk flash-backek és visszaemlékezések formájában. Ezen felül Pa Übünek hűség, bábként megformált beosztottai – Brutus, a háromfejű kutya és Niles, az aktatáska-krokodil – előtt is igazolnia kell tetteit, hiszen bűnrészesekként szintén joggal aggódnak a jövő miatt. Végül megismerjük a kegyetlenkedéseket a bizottság előtt tanúvallomást tevő áldozatok nézőpontjából is, akik csakúgy, mint a beosztottak, bábként jelennek meg. Miközben többnyire zulu nyelven emlékeznek a családtagjaikkal szembeni embertelenségekre és egyéb traumatikus élményeikre, a történeti

10 Wintermantel Péter: Igazságtétel és nemzetépítés az apartheid utáni Dél-Afrikában. *Kommentár*, 2007/6., 84-97., 90. (http://kommentar.info.hu/attachment/0001/416_kommentaro706.pdf)

11 Definíció szerint a TRC olyan áldozat-központú vizsgálótestület, melynek általános célja, hogy a politikai átmenet során a diktatórikus rezsim leváltása utáni időszakban kezelni tudják a múltban elkövetett tömeges emberjogi sérelmeket, illetve más traumákat, ezáltal is könnyítve az átmenetet egy demokratikusabb és békésebb jövő felé. (Wintermantel, 2007, 88.)

12 További célja ajánlásokat fogalmazni meg az új kormány számára a jóvátételre és a hasonló esetek jövőbeni elkerülésére vonatkozóan. (Wintermantel, 2007, 89.)

13 A TRC keretében egyrészt 21500 áldozat jelent meg a testület előtt, hogy elmondja az őt ért sérelmeket (mintegy 30000 bűntettre fényt derítve), másrészt nagyjából 7000 elkövető is jelentkezett a bizottság előtt, akik közül mintegy 1000 esetben döntöttek a felmentés mellett. (Wintermantel, 2007, 92.)

eseményeknek megfelelő módon vallomásukat egy szenvtelen hangú színész gépiesen fordítja angolra, megfosztva ezzel a túlélőket és emlékeiket a személyesség utolsó maradványaitól is. A darab ezen a ponton színházzá válik a színházról, amelynek során országszerte két éven át tartó, „teltházás érdeklődés” előtt zajlott – templomokban és közösségi terekben – az áldozatok és elkövetők meghallgatása. A színrevitel által a nézők itt is expliciten a színházi működés részeivé válnak, miközben igyekeznek a szenvtelen tolmácsok monoton fordítását az áldozatok vallomásainak mély érintettségével összeegyeztetni, illetve a történelem rétegeit értelmes és lezárt egészé alakítani. A tanúvallomások érzelmileg telített beszédmódját elszemélytelenítő bírósági jelenet ugyanis nem egyszerűen az igazságszolgáltatás közönyös működésének képe, de megmutatja a történeti esemény azon aspektusát is, ahol a közösségi reflexió egyedül a közösség nyelvi konszenzusában lehetséges, így maga is narráció, ábrázolás és színrevitel. Vallomás és ábrázolás közös nyelvi közvetítettsége tehát tanúságtétellel avatja a színházi reprezentációt is.

Miközben ezek a narratívák és értelmezési síkok folyamatosan egymást kontextualizálva bomlanak ki, olyan hálózatos szerkezet jön létre, melyben az egyes elemek kölcsönösen módosító jellege egy állandóan változó rendszert képez. A jelenség Kentridge érdeklődésének leglényegéhez tartozik. Ahogy egy vele készült interjúban megjegyzi: „A bizonytalanság (uncertainty) számomra központi kategória... úgy látom, hogy a bizonytalanság politikuma, a bizonytalanság filozófiája, a bizonyosság-nál sokkal közelebb áll a világ működéséhez. Ehhez pedig szorosan kapcsolódik az átmenetiség fogalma. Lehet a világot tények sorozataként szemlélni és úgy is, mint kibontakozást, ahol ugyanaz a dolog eltérő körülmények között gyökeresen mást jelent és gyökeresen más formát ölt.”¹⁴

A látszólagos tényszerűségek feltételes módba helyezésének eszköze a darabban egyrészt a humor, amely vizuálisan és szójátékok szintjén is folyamatosan rákérdez és reflektál az elhangzottakra, másrészt az elnagyolt, szinte karikatúraszerű látványelemek (jelmezek, gesztusok), harmadrészt a szerkezeti komplexitás ellenére is rigid és didaktikus kategóriák használata. Azáltal, hogy az áldozatok és alárendelték bábként, a hierarchia csúcsán álló szereplőket megtestesítő hús-vér színészek jóval

14 William Kentridge: *How we make sense of the world* – Portréfilm, Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2014, [fordítás: P.J.] <https://www.youtube.com/watch?v=G11wOmxoJ6U>

életszerűbbé és komplexebbé válnak, több lehetőséget kínálva a befogadói azonosulásra és értelmezésre.

Ugyancsak az értelmezés önkényességét reprezentálják Kentridge híres kréta- és szénrajzokból alakuló animációi. Miközben az egymásba áttűnő képek folyamatosan őrzik a változást (a visszatörölt kréta és szén nyomait), egyben be is emelik a darabba az emlékek, gondolatok, félelmek, lelkiismeret és a Jarry-féle *Übű király* ikonikus látványelemeinek újabb reflexiós rétegét. Maga az alkotó így nyilatkozik ennek jelentőségéről: „Az érdekel az animációban, ahogyan éltre kelnek a rajzok... és ezért is ilyen fontos számomra a kréta és a szén használata (szemben például az olajfestékkel); könnyedén lehet velük rajzolni, e technikában a gondolkodás és a rajzolás sebessége nagyjából egybeesik. Maga a filmkészítés viszont nagyon lassú folyamat. Hetek rajzmunkájából áll össze egyetlen percnyi film, melynek során számos alkalommal újrendezem az egyes részek egymáshoz való viszonyát; egyeseket kiveszek, másokat felcserélek, vagy épp hozzáadok újabb elemeket. Ez az újrendezés bontja ki a struktúra és a téma kapcsolatát; ezt a folyamatot magát szeretném megmutatni. Így az animáció sokkal inkább annak demonstrálása, hogy miként adunk jelentést a világnak, és nem magának a világnak a megmutatása.”¹⁵

Bár a Bizottság működését számos kritika érte,¹⁶ a nemzeti emlékezet szempontjából meghatározó jelentősége volt a feltárás folyamatának, hiszen hatalmas

¹⁵ i.m.

¹⁶ Hiszen annak ellenére, hogy a folyamat végén a bizottság 300 elkövetőt terhelő bizonyítékokat és vádemelési javaslatot nyújtott át az ügyészségnek, egyetlen elkövető ellen sem indult eljárás, és a megfogalmazott javaslatok közül is csak nagyon keveset fogadott meg az új kormány. Sokan hangot adtak abbéli felháborodásuknak is, hogy az amnesztia lehetőségével nem élők, vagy azon elbukott elkövetők felelősségre vonása nem történt meg, ráadásul arányaiban viszonylag kevesen jelentkeztek vallomástételre, hiszen az amnesztiabizottság előtt megjelenők mintegy háromnegyede már eleve szabadságvesztését töltő elítélt volt, akik számára ily módon mindenképp kívánatos lehetőségként adódott a jelentkezés. (Wintermantel, 2007, 97.)

menyiségű hiánypótló „oral history” anyag gyűlt fel, amely nagyrészt éppen azoktól származott, akik korábban módszeresen ki voltak rekesztve a nemzeti történelemírásból. A múlt rekonstruálásán és történeteik közreadásán keresztül alapvetően hozzájárulhattak egy kiegyensúlyozottabb történelmi narratíva és nemzeti emlékezet kialakításához, valamint a múltat illető konszenzus megteremtéséhez.¹⁷ Önmagában fontos következmény emellett, hogy a nyilvánosságban megjelenő új szereplők történetei és beszédmódja által olyan gondolkodásformák és diskurzusok kerültek be a társadalmi térbe, melyek a korábban elnyomott csoportok számára is megteremtették a kollektív műltfeldolgozásban való részvétel lehetőségét. Az *Übű és az Igazság Bizottság* egyszerre járult hozzá a szembenézés munkájához és tette elsőként a művészet tárgyává a feldolgozás folyamatát. Mára – Dél-Afrikában betöltött történelmi jelentősége mellett – egy olyan, egyetemes szinten is érvényes darabbá vált, melyben számos, átalakulóban lévő, múltjával küzdő társadalom is magára ismerhet.

¹⁷ Wintermantel, 2007, 90.

WILLIAM KENTRIDGE | HANDSPRING PUPPET COMPANY

Übű és az Igazság Bizottság, 2015, Trafó – részlet az előadásból © Fotó: Jókúti György



„Mi magányosnak hívjuk, ők nagynak”

Képzelt közösségek, magánképzetek. Privát nacionalizmus Budapest

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

Nem épp hazafiságból maradt itthon, de ha nem ez, akkor meg mi a lófasz a hazafiság? Hogy nem tudsz elmenni onnan, noha nincs okod maradni, túl azon, hogy himnusz alatt fölállsz szilveszteri házibulin tengerén kínjának?”
(KUKORELLY ENDRE: *TündérVölgy*)

A nemzet mint kulturális termék

A *Privát Nacionalizmusok Projekt*¹ több közép-európai állomás után mutatkozott be Budapesten. A *Képzelt közösségek, magánképzetek* című, két helyszínen látható, összesen 39 kelet-közép-európai művész munkáját bemutató kiállítás kurátora az inkább elméleti munkásságáról ismert ANDRÁS EDIT volt. Ennek ellenére – és ezt elég ritkán lehet ebben a formában leírni – a *Képzelt közösségek* kiállítás nemcsak példás, de gyakorlatilag hibátlan munka lett. Frissen, naprakészen, pontos elméleti és módszertani felkészültséggel, ugyanakkor látványosan tudott hozzájárulni egy olyan témához, amelyről egyrészt mindenki azt gondolja, hogy ért hozzá, másrészt viszont – különösen a jelenlegi állapotokat tekintve – elég nehéz higgadtan és objektíven viszonyulni.

A kiállítás részei finom rétegekként simultak egymásra: a Budapest Galéria Lajos utcai kiállítóterében felvonultatott igazán nagy anyag – kifejezetten közép-európai kontextusban – járja körül különféle szempontok szerint a nacionalizmus egyéni és közösségi vetületeit. Ez mintegy alapként szolgált a Kiscelli Múzeum templomterében bemutatott alkotások értelmezéséhez, amelyek nemcsak jóval absztraktabb és alternatívabb módon jelenítették meg a nemzet koncepciójának kérdőjeleit, de az impozáns és az ironikus különös határmezsgyéjén járva – kiegészülve persze a tér nyújtotta különleges atmoszférával – egyszerre hoztak létre borzongató és szórakoztató heterotópiát. Bár bizonyos értelemben minden kiállítást lehet „más térnek” tekinteni, ebben az esetben azért különösen fontos ezt kiemelni, mert nemcsak a tárlat, hanem a nacionalizmus „más tere” is létrejött, egyszerre működve emlékhelyként, ravatalként, templomként és cirkuszként. A formai, műfaji és nemzeti sokszínűség mellett a kiállítás értelmezésének kulcsa talán az a tény, hogy ez a válogatás – BENEDICT ANDERSON a címben is hivatkozott munkája (*Elképzelt közösségek*) nyomán – a nemzet koncepcióját kulturális konstrukcióként és folyamatként értelmezte. Anderson mára klasszikussá érett, később még jelen dolgozatban is előkerülő szövegének fő kérdése,

hogy milyen politikai folyamatok hozzák létre a nemzet kulturális koncepcióját, amely képes vertikálisan és horizontálisan is kiterjeszteni saját elgondolhatóságának határait; egyszerűbben fogalmazva: egymást nem ismerő emberek tömegével képes elhítenni, hogy ők egyazon vérségi-metaforikus-politikai közösség tagjai. Ez az elképzelés, amely a kiállítás markáns vezérfonala, legjobban talán a társadalmi képzelet, illetve képzelőerő fogalmaival írható le. Mivel minden munkát és alkotót lehetetlen lenne felsorolni, az alábbiakban a nemzet és nacionalizmus elméleteibe ágyazva próbálom meg bemutatni azokat, amelyek a téma szempontjából a leglátványosabban működtek az egyes kiállítóterekben.

A nemzet mint elbeszélés

A nacionalizmus Anderson mellett talán legismertebb kutatója, ANTHONY D. SMITH főbb műveinek alapkérdése, hogy a nemzet valóság vagy absztrakció; másként fogalmazva: a nemzet konstrukció vagy valós történelmi folyamat? Bár ő maga is számos helyen hangsúlyozza, hogy egyértelmű válasz nem létezik, mégis valószínűsíthető, hogy a nemzet egyrészt valódi történelmi folyamatok eredménye, ugyanakkor alapvetően konstrukció jellegű, hiszen olyan hatalmi diskurzusok befolyásolták, amelyek kialakítottak bizonyos nemzeti narratív identitásokat – ahogyan ezt a kiállítás nagyon pontosan be is mutatja. Smith paradigmatis munkáiban azt a kérdést is feszegeti, hogy a nemzet kulturális elgondolása hogyan befolyásolja a kollektív identitást, illetve mi köze van egymáshoz a kulturális identitásnak és a társadalmi kohézióknak?² A nemzet mint narráció elképzelése lényegéből adódóan nem lezárt egység, hanem folyamat, s percepciója egyéni is változhat. Nem örökkévaló, határai területi, politikai és kulturális értelemben is változhatnak: a nemzet folyamat, de nem *folyamatos*.

Smith, roppant találóan, „nemzet és haza összekapcsolásának” stratégiáinak nevezi azokat a hatalomtechnikákat, amelyeket elsősorban a 19. századi „népnevelő értelmiség” alkalmazott azon diskurzusokban, amelyeken keresztül létrehozta a nemzet fikcióját.³ Csakhogy a kiállításban és az aktuális közbeszédben is azt látjuk, hogy ezen stratégiák a 21. században nemhogy elveszítették, mint inkább folyamatosan újra visszanyerik legitimitációjukat a hegemon hatalmi diskurzus által. A legismertebb ilyen stratégiát „a táj poétikai felhasználásának” lehet nevezni, s abból a feltételezésből indul ki, hogy a nemzetnek térre van szüksége. Célja a haza

² Smith, Anthony D.: *National Identity*, University of Nevada Press, Reno, 1991, 71–99.

³ Smith, Anthony D.: *A nemzetek eredete*. Ford. Keszei András. In: Kántor Zoltán (szerk.): *Nacionalizmuselméletek*, Rejtjel, Budapest, 2004, 222–224.

¹ <http://kozalites.hu/PNP/private-nationalism-project/>

beillesztése a nemzet fejlődésének romantikus drámájába, feladata pedig, hogy a választott területet „poétikus és történelmi jelentéstartalommal” ruházza fel. A terület ilyen mitizálása, a territoriális kontextus megteremtése, illetve különböző földrajzi egységek hazává történő transzcendens metaforizációja megjelenik a 19. század eleji honfoglalási eposzokban, de általában a 19. század első felének hazafias költészetében is megfigyelhető a Vereckei-hágóval, de akár a „Kárpátokkal” kapcsolatban is. Gyakran kapcsolódik össze a leszámazási metaforák használatával, hiszen így könnyen, személyekhez és helyhez kötve lehet megteremteni a közös eredet alapjait. KISSPÁL SZABOLCS *Szerelmes földrajz* (2012) című videója a geg, a giccs és az ál-dokumentum határain egyensúlyozva számos jelentésréteget hoz játékba, amelyben nemcsak a táj poetizálása, hanem a trianoni békeszerződés nemzeti önelbeszélésre gyakorolt hatása, az állatkert mint ennek metaforája, és általában a nacionalizmus ideológiájának veszélyes derivátumai is megjelennek. A videó a budapesti Állatkert Koós Károly által tervezett Nagy Sziklájának (részben valós) történetébe ágyazva beszél a századelő romantikus nagyozolásáról, a Horthy-korszak irredenta törekvéseiről és arról, hogy különféle szimbólumok jelentése mennyire esetleges. Bár sokan kritizálták, ez a videó – pontosan saját fikciós voltát hangsúlyozva – arra hívja fel a figyelmet, ami az egész kiállítás egyik legfőbb gondolata is: hogy ugyanis a nemzet, hiába próbálják akként beállítani, egyáltalán nem egy magától értetődő feltételrendszer. Az Állatkert és a Nagy Szikla pedig éppenséggel elég jól metaforizálják mindezt. FRAZON ZSÓFIA *Állatkert Budapesten* című tanulmányában az állatkertet kiállításaként értelmezve a dokumentálás, a reprezentáció, a rekonstrukció és a reflexió fogalmait mentén mutatja be azt, hogy milyen kapcsolat van az állatkert létrehozásának vágya és a nemzeti öntudat látványossággá válása között. „Az Állatkert 1912-től, a 20. század első évtizedeiben a 'nemzeti' diskurzusban sajátos viszonyítási ponttá vált: domesztikálta és beépítette terébe az egzotikum fogalmát, és annak különféle érzelmezési lehetőségeit.”⁴ Frazon tanulmányában a szimbolikus kisajátítás kontextusában hivatkozik is KissPál videójára: „Az első világháborút záró trianoni békeszerződést és Magyarország határainak átalakulását követően tovább gazdagodott a Nagyszikla szimbolikus jelentésstruktúrája: sajátjának mutatta, ami már nem volt az. Ráadásul bármilyen észrevétel és reflexió nélkül.”⁵



KISSPÁL SZABOLCS
Szerelmes földrajz, 2012

A Kárpátokban található szikla a videóban elhangzó mondat szerint csak a magyarok szerint volt „nagy”, a helybeli román lakosság magányosnak nevezte: valószínűleg nem ez volt a terv, de ennél szebben nem lehetne összefoglalni a kulturális különbségek szándékos negligálása és a hamis öntudatra épülő mítoszok kölcsönhatásának szerelemgyerekét. Az már csak érdekes adalék, hogy azonos címmel – *Szerelmes földrajz* – jelent meg 1942-ben, a két világháború közötti korszak „népi” szerzőjének, SZABÓ ZOLTÁNNAK szubjektív útirajza, többek között a „történelmi” Magyarország különféle tájegységeiről.

A *Képzelt közösségek* kiállításban számos munka tematizálja ezt a különös alakzatot, amely egyszerre hozza létre a „haza” metaforáját és annak valóságát. A különféle kollektív ellenségekkel vívott szimbolikus harc tétje, hogy be lehet-e bizonyítani tér és közösség egymásra utaltságát, profánabban fogalmazva: képes lehet-e egy közösség túllépni azon a territoriális kontextus-hiányon, amelyet a haza képzetének összeomlása okozhat? Milyen rács mentén válik valami közeli és távolivá? Milyen mátrixon belül jön létre az idegenség és az ismerőség, és ezek hogyan kezdenek el különféle kizáró, kirekesztő mentalitásokat működtetni? Hogyan válik a kultúra lokalitása ugyanezen lokalitás felszámolójává? Számomra ezek voltak a kiállításban felvetett legfontosabb kérdések. A nemzetekhez a posztkolonialitás elmélete és gyakorlata felől közelítő HOMI K. BHABHA kiemeli, hogy ez a lokalitás inkább a temporalitás mentén konstruálódik, és olyan formációt feltételez, amely „összetettebb annál, mint a 'közösség'; szimbolikusabb annál, mint a 'társadalom'; (...) retorikusabb, mint az államérdek; mitologikusabb, mint az ideológia.”⁶

A magának önálló jogi hatalmat és saját területet követelő nemzetállam a kulturális és nyelvi identitást területi identitásként jeleníti meg. Az „itt élned, halnod kell” imperatívusza tehát korántsem metaforikusan, hanem nagyon is szó szerint értelmezhető. Az egyén helyhez kötöttségét a nacionalizmuson alapuló társadalmi és politikai diskurzus a természetesség (nem létező) kategóriájába sorolja, hangsúlyozva, hogy a kulturális identitást nemcsak az önazonosság vagy annak hiánya, hanem a területtel való egyezés is meghatározza. Homogén területi identitásra építve sokkal könnyebben létrehozható homogén etnikai identitás is. Ennek történelmi károkozását még ma, 2014-ben is alig látjuk. A 19. században felvirágzó, egyneművé tett nyelvi, területi és etnikai identitás eszménye, illetve ezen fogalmiságok egybemosása okozza azt a zavart, amely például a trianoni országhatárok iránti társadalmi nosztalgiában is jelentkezik. Benedict Anderson már idézett s a kiállítás címét adó munkájában a nemzet

4 Frazon Zsófia: *Állatkert Budapesten*. In: Gács Anna – Orbán Katalin (szerk.): *Emlékkerti köorooslán. Írások György Péter 60. születésnapjára*, ELTE BTK, Budapest, 2014.

5 Uo.

6 Uo.

meghatározásának három paradoxonát írja le, amelyek közül az egyik éppen a nemzet szociokulturális fogalmának egyetemes jellege és a nemzetiség megjelenésének bizonyos partikularitásai között feszülő ellentét, amely mégis legtöbbször az előbbi győzelmével, illetve a nacionalizmus egységes ideológiaként való tételezésével zárul.⁷

A nemzet mint kényszerűség

A kiállítás nemcsak heterotópiaként, de archívumként is definiálható. Mindkét kiállítóhelyen számos olyan munkát lehetett látni, amely nemcsak egy, a nemzettel kapcsolatban felvethető általános kérdést tematizál, hanem kifejezetten annak a problémáját, hogy milyen szűk és kirekesztő tud lenni a „haza” koncepciója, és hogy – a kulturális emlékezethez hasonlóan – az egyén nagyon gyakran a kollektíven átszűrve tud csak elszámolni saját identitásával, ha egyáltalán. Kiváló példa erre CHILF MÁRIA *Átmeneti tárgyak* (2014) című installációja, amely egy női díszmagyar ruhán és egy család menekülésének dokumentumain keresztül arról beszél, hogy milyen országot váltani úgy, hogy közben nem hagytuk el az otthon. Az erdélyi történetben ugyanúgy keveredik személyes és közösségi, otthon és haza, mint egy családregegyben. Mindezt nemcsak az archívumot létrehozó iratok, hanem maga a ruha is erősíti, amely nemcsak az identitás vizuális meghosszabbításaként értelmezhető, hanem a belsővé tett hatalmi ideológia lenyomataként is. „A történelem készen kapott sémáiba mintegy beszívárogtatja a magánszférát. E sémák olykor illenek a családi eseményekhez, emlékekhez, máskor ellentmondanak nekik, ezért meg is kérdőjelezzük azokat. Így fér meg egymással a magánszférában a nacionalista ünnep, a díszmagyart viselő nagymama és a zsidó nagypapa.”⁸ Mondanivalójában majdnem hasonló NÉMETH ILONA dunaszerdahelyi alkotó

7 Anderson, Benedict: *Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*. Ford. Sonkoly Gábor, L'Harmattan, Budapest, 2006, 20.

8 Turai Hedvig: Milyen identitása lehet egy női díszmagyarnak? http://magyarmuzeumok.hu/targy/2833_milyen_identitasa_lehet_egy_noi_diszmagyarnak

CHILF MÁRIA
Átmeneti tárgyak, 2014



S. K. (2015) című stukkója, amely a Lajos utcában látható, és mindössze ebből a – a nagymamától idézett – szövegből áll: „Az Osztrák-Magyar Monarchiában születtem, Csehszlovákiában jártam iskolába, Magyarországon mentem férjhez, Szlovákiában éltem, pedig a szülőfalumból sosem költöztem el.”

Nagyon szellemes GERHES GÁBOR *Neue Ordnung* (Új rend) című 2013-as sorozata, amely fiktív csoportokat mutat be. Többek között egy egyenruhába öltöztetett figurát, aki ikonográfiailag azonnal nemzeti nagyságokat idéz, fején azonban szopóálcot visel, amely némileg alágyújt a pátosznak. Gerhes preparált állatbőröket kever idegen nyelvű mondatokkal (*Infinite Liberation, Immediate Enlightenment*), mintha csak önmagában hajtaná végre, majd semmisítené meg a Felvilágosodást – amelynek kozmopolitizmusával, mint tudható, a nacionalista elméletek meglehetősen kritikusak. Megint nagyon erős a KIS VARSÓ: a *Lélekben tomboló háború* (2011) című installációjuk a Kiscelli Múzeum templomterének közepén látható, egyszerre idézve fel a *Trónok harca* egymással folyton hadban álló figuráinak képét és Jorge Louis Borges rövid szövegét a térképről, amely akkora lett, mint maga a Birodalom. Az installáció tulajdonképpen egy valódi, a nemzeti önreprezentációban jelentős szerepet játszó névtelen vagy ismert szobrokból álló terepasztal, ahol nemcsak



KIS VARSÓ
Lélekben tomboló háború, 2011

a figurák küzdenek – sakktablát idézve – egymással, hanem a figurák által reprezentált társadalmi képzetek és múltak is, afféle kis nemzeti taxonómiát létrehozva, szintén Borgest idézve. A Lajos utcai kiállítótérben, rögtön a belépéskor belefutunk HORVÁTH TIBOR *co.co* (2010) című videójába, amely az egyre erősödő nacionalizmusra reflektál: a látogató először csak az ordítást hallja, és emiatt muszáj közelebb lépnie. A videóban egy erdőben lévő magyar zászlóra kezd el agresszíven ordítani egy szélsőjobboldali jelképeket viselő figura, mire a zászló elkezd kifehéredni. Sok hasonló munka van még a kiállításban, amely azt mondja, hogy a nacionalizmus, különösen pedig annak egyre népszerűbbé váló, szélsőséges változata nemhogy erősíti, hanem gátolja a nemzet boldogulását.

Izgalmas ALBAN MUJA *Az én nevem, az ő városuk* című 2013-as fotósorozata. A munka az albán nacionalista identitáspolitikára reagál, mely szerint az 1970-es, 1980-as években sokan nevezték el gyerekeiket Albánia városairól. A fotókon város-nevű emberek állnak maguk előtt tartva azon városok képeit, amelyekről saját nevüket kapták, és ahol ők maguk – különös tekintettel a koszovói albánokra – esetleg még nem is jártak. Így hullik darabjaira az egyéni identitásokban

Nagy-Albánia gondolata – olvasható le ezekről a képekről, és még szerencse, hogy magyarul még nem divat a Kolozsvár mint név. CSÉFALVAY ANDRÁS Lajos utcában látható *Compsognation, a nemzetállam egy dinoszaurusz szemével* (2013) című videó-installációja nagyon vicces: a videó főszereplője egy dinoszaurusszal beszél meg a nacionalizmus különféle elgondolásait és elméleteit, nagyjából abban a formában, ahogyan egy előző szöveghelyen én is fejtegettem azokat. A budapesti utcákon ugráló dinoszaurusz éppen annyira valóságos, mint a nemzet eszméjét megteremtő hatalmi és politikai diskurzusok. A 11 perces film – a látszat ellenére – nem a rajzolás/alkotás fikciójára, hanem a nyelvi beágyazottságra és a valóság viszonyainak nyelvi érzékelésmódjára hívja föl a figyelmet. ESTERHÁZY MARCELL *Ugyanazon a napon* (2013) című videóinstallációján két kislány fotója váltakozik, és egyszerre mesél családi és közösségi történetet. Ahogyan a leírásban olvasható: „1937 májusában egyazon napon készült két fénykép két lányról, Horváth Erzsébet 17 éves cigánylányról Szentgotthárdon és Esterházy Mónika 9 éves kislányról Majkon, az Esterházy-kastély udvarán. (...) Semmi közük nem volt és nem is lehetett egymáshoz. (...) 1944-ben Horváth Erzsébetet 24 évesen, cigány származása miatt, deportálják Németországba. 1950-ben Esterházy Mónikát 22 évesen, ítélet nélkül a kistarcsai internálótáborba viszik, és három évig a munkatábor foglya.”

Az ilyen leírások, az ilyen munkák miatt különösen érzékeny kiállítás a *Képzelt közösségek*, és mutatja meg azt, mit is jelent a „privát nacionalizmus” a kulturális emlékezet és a nemzeti tudat tükrében. Rámutatni viszonyrendszerekre, megkérdőjelezni adottnak vett, szimbolikus tartalmakat; zászlókat, Belga-számokat és mozgásérzékelővel ellátott gipsz-Parlamentet rendelni egymás mellé: egy nehéz örökség bonyolult feldolgozása. Az óvatosan feltett kérdésre – miszerint: az én és a másik, a saját és az idegen, az enyém és az övé vajon mindenképpen világok ideológiai csatája-e? – a kiállítás részben már válaszolt, a közösség azonban, amelyet elképzelt, még nem.

2.0

Sirbik Attila beszélgetése Fridvalszki Markkal

FRIDVALSZKI MARK 1981-ben született Budapesten. A Bécsi Képzőművészeti Akadémia grafika/festő szakán diplomázott 2011-ben, ezt követően Berlinbe, majd Lipcsébe költözött. Aktuális művei az *endizmus* fogalmát, a „korszak vége” lelkiállapotát jelenítik meg, print, kollázs, installáció és más médiumok felhasználásával. Gondolkodásmódjára többek között a technokultúra, a „sampling” gyakorlata, kortárs elméletek (mint az antropocén fogalma) voltak hatással, illetve a szkepticizmus azon formája, ami az objektív valóság létét annak reményében kérdőjelezi meg, hogy azt egy egyénileg megalkotottal helyettesítse. Fridvalszki Markkal pozsonyi *Only Ruins Left* című kiállítására¹ kapcsán beszélgettünk.

☛ **Sirbik Attila:** Pozsonyi kiállításodhoz Prágában készítettél „szórólapot”. Ősszel rezidens voltál a MeetFactoryban,² ugye?

☛ **Fridvalszki Mark:** A prágai MeetFactoryban az első nyitott műterem prezentációjaként készítettem egy „mind map”-et, egy geometrikusan formázott, feketére festett parafa „faliújságot”, amely párhuzamba állítható Aby Warburg *Mnemosyné-atlaszával*. Ezen helyeztem el saját munkáim fekete-fehérben nyomtatott reprodukcióit, összemossa azokat olyan internetről, könyvekből másolt képekkel, logókkal, vonatkozásokkal, amelyek inspirációs forrásként szolgáltak a munkáimhoz. Ebbe az improvizált „masszába” belecsempésztem azt a posztert is, ami a későbbi, pozsonyi HIT galériás kiállításra készült. A plakát motívuma a kiállítás központi falán volt látható, alapja egy ZDENEK BURIAN mű kisajátítása, a neandervölgyi emberről és barlangjáról, egy álomszerű, elmosódott szűrőn keresztül.

☛ **SA:** Pozsonyi kiállítás-akciód (talán vigyáznunk kell a kifejezésekkel, túlságosan terhelt mindegyik) számos oldalról megközelíthető, gyűjtőterébe szinte minden irányból szivárognak információhordozó erecskék, mégis, elsősorban a „láthatatlan művészet” kérdésköréit idézi fel bennünk. Nem csak azért, mert alig látni a felfedezendő térben a kezünkbe nyomott zseblámpa ellenére, hanem mert olyan kérdéseket feszegetsz, amelyek egyrésztől életbe lendítik (sic!) a metafizikai síkot, másrésztől pedig archeológiai kalandra hívnak. Összeáll a kép végül, vagy jobban tesszük (önmagában elegendő-e), ha a részletekre és a saját befogadói készségünkre hagyatkozunk és figyelünk; elfogadjuk, hogy csak ezek léteznek, hogy végül csak a romok maradnak?

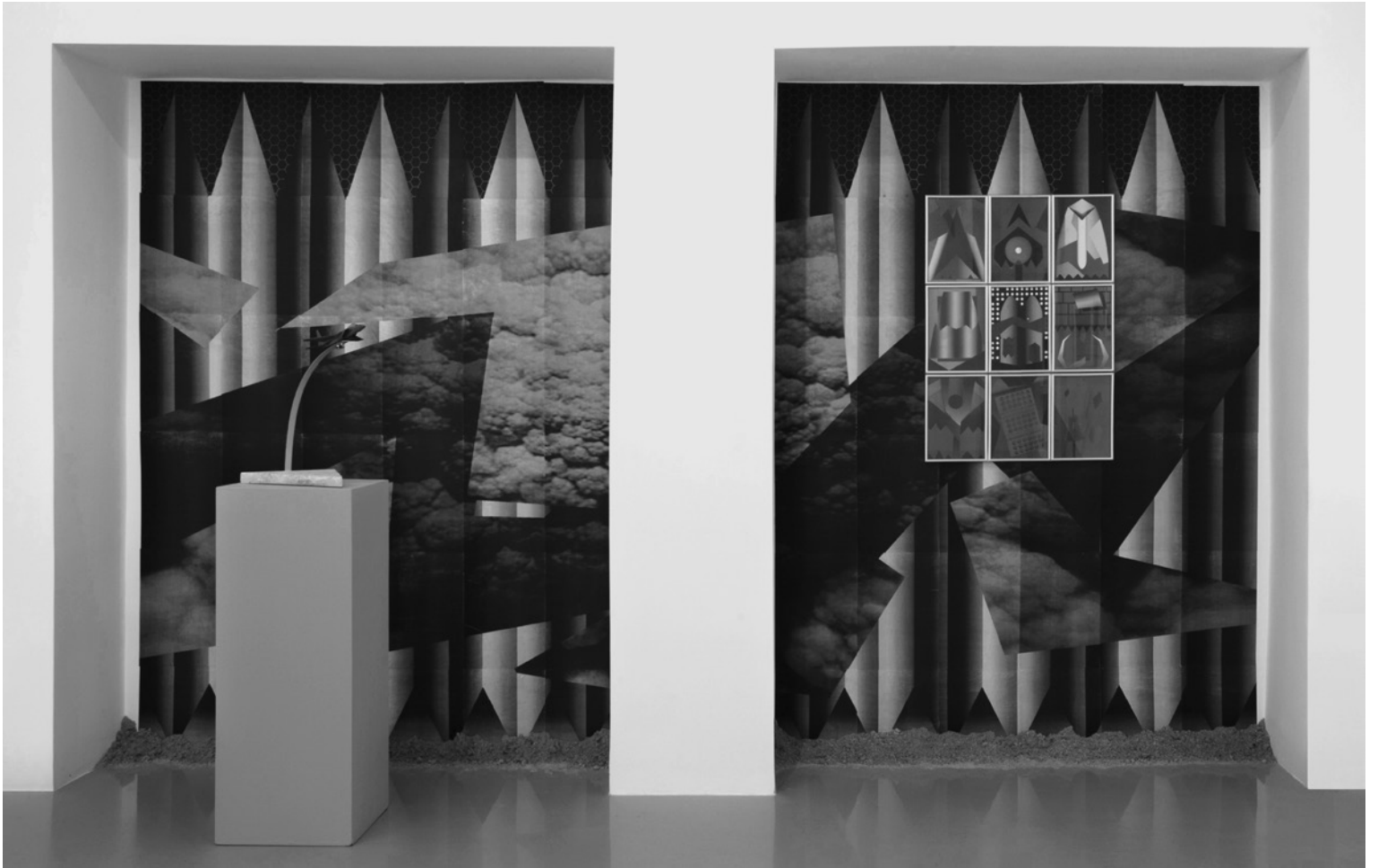
☛ **FM:** Fontosnak tartom, hogy a címmel és a hozzá tartozó szövegekkel egy gondolati-érzelmi pályára állítsam a befogadót. Mint egy rakétakilövésnél, fontos az ív és a sebesség, ettől függ a becsapódás pontos helyszíne, ahol a munkáim

helyesen érzékelhetőek a kontextust tekintve. Nyitott, absztrakt terek így is maradnak bőven, melyeket a befogadó saját interpretációival fel tud tölteni. Így a HIT galériás environment esetében is fontosnak tartottam a címet, illetve a HUNYA KRISZTINA által írt szöveg ismeretét, mielőtt az ember belép a térbe. (Nyilvánvaló, hogy a kontextus ismerete alapvetően fontos és szükségyszerű bármilyen művészet megértéséhez.) A HIT tere – amely a Pozsonyi Képzőművészeti Egyetem belvárosi épületének udvarában található és 2003 óta működik – egy rusztikus pince, ami számomra nem feltétlenül táblaképek prezentálására optimalizált hely, ám kitűnő in-situ munkák realizálására. Nagyon közel áll hozzám a specifikusabb terek kőpzőművészeti megoldozása, az adott tér használata, „evolúciója”, a térrel való akció-reakcióként történő párbeszéd. A HIT-ben is próbáltam a helyre és annak adottságaira reagálni, így jutottam el végül a fénymentes, teljesen sötét pince gondolatához, ahol a befogadó a zseblámpával (vagy okostelefonnal) fedezheti fel a térben elhelyezett „emlékképeket”, romokat.

A „setup” fontos része az a hang-, illetve zenei élmény, amit SAINT LEIDAL THE 2ND (Farbwechsel) kollégám készített, Tarkovszkij *Sztalker* című filmjének egyik betét ambientjéből; és amely egy kisajátított, „revisited” verziója az eredeti 1979-es kiadásnak. A sötét pincében a visszhangosított hangélmény és a furcsa, elfolyó fekete-fehér, plakátozott motívumok pszichedelikus élményt nyújtottak. Azt gondolom, hogy praxisom során folyamatosan hasonló atmoszférát próbáltam létrehozni, itt ellenben a galéria tere tökéletesen illeszkedett az általam elképzelt ötlethez. Az atmoszféra megteremtéséhez nem volt arra szükségem, hogy átalakítsam a kiállítóteret, hogy a befogadó elvonatkoztasson a kiállítóteret milyenségétől, hiszen teljes mértékben benne volt a munkában, voltaképp belépett abba, egyfajta „totális élményben” lehetett része.

☛ **SA:** Ebben a térben nem túl nagy a szabad asszociációk száma, örjítő kavalkádja? Kordában tudod tartani a tudatot, vagy éppen egyfajta örület felé haladás, a megzabolázás és a teljes feloldódás közötti térben való utazás a cél? Nincs is megérkezés, ahogyan a Sztalkerben sem?

¹ Mark Fridvalszki: *Only Ruins Left*. HIT Gallery, Pozsony, 2015. október 27 – november 6.
A művész aktuális kiállítása: Marshalling Inc., T+U X ZÖNOTÉKA. A Transmediala/CTM Vorspiel 2016 keretében. Berlin, 2016. január 16 – február 13.
Részletes információ: <http://markfridvalszki.com>
² <http://www.meetfactory.cz/en/program/rezidency/rezidency-program/mark-fridvalszki>



FRIDVALSZKI MARK
Hagere Geometrie, 2015, installáció, Kisterem, Budapest © Fotó: Sulyok Miklós

FRIDVALSZKI MARK
Hagere Geometrie, 2015, installáció, Bowlingtreff, Lipcse © Daniel Pauselius





FRIDVALSZKI MARK
Only Ruins Left, 2015, HIT Gallery, Pozsony © Fotó: Andrej Zabkay



⊕ **FM:** Ahogy azt korábban említettem, szeretném vezetni a befogadót, irányba helyezni, majd elengedni, hogy a saját útját járja az általam generált koncepciókban. Ebben a munkában a felfedezés nagyon fontos elem. Nem szeretném túlmagyarázni, de olyasmiről ez, mint a lemerülés a tudatalattiba; a pince, az óvóhely, a sötét tér, a magadra hagyatottság, az egészséges egyedüllét, a saját emlékek, vonatkozások felfedezése, a merengés, a nosztalgia, az elvágyódás és nem utolsósorban a dráma. Fontos sarokpont a stratégiámban, hogy nem foglalkozom lokális, mikro-problematikával, ellenben a drámát, az ember (*Homo sapiens sapiens*) helyzetét próbálom makroszinten értelmezni, planetárisan, akár univerzálisan tekintve jelenlegi helyzetünkre, a múlt és az esetleges jövő vonatkozásában. A motívumok idővel és térrel kapcsolatos felfedezésre invitálnak, ahol különböző saját, illetve kisajátított ábrák, poszt-digitális DIY taktikák útján kerültek a falakra. A digitálisan megdolgozott képi elemekbe eleve integráltam a „romoságot”, illetve több filteren keresztül gyúrtam őket, amíg el nem értem azt az elmosódott hatást, egy kívánt pszichedelikus, álomszerű stádiumot. Igaz, a pszichedeliáról az embernek szinte azonnal egy színes, mozgó fraktál jut eszébe, nem ezek a szürke skálában mozgó tónusok. Számomra azonban a fekete-fehérnek és a szürkertartományoknak elementáris ereje van; ettől a bécsi MUMOK-ban 2004-ben először látott, expresszív Günter Brus festmények megtapasztalása óta nem tudok szabadulni. Manapság a szürke árnyalatai kifejezetten érdekelnek: a fémes, véleménytelen, ködös szürkék, a neutrálisnak tűnő, ám valahol nagyon is félelemkeltő középtónusok. Legújabb sorozataim (*Hagare Geometrie*, azaz „szikár geometria”) is ezeknek a szürkés, tónus átmenetekkel tele-tűzdelt felületeknek, flekkeknek, számítógéppel generált, majd nyomtatott kollázsai. A HIT-environment célja az, hogy maradványokként felfedezzük azt, ami egy lehetséges apokalipszis után maradhat, egy minimális szelet bemutatása abból, ami esetlegesen, a civilizációk után, romként ránkmaradhat, egy olyan poszt-archeológia, ahol a múltra, jelenre és jövőre még távolabbi perspektívából tekinthetünk.

⊕ **SA:** Az ezredfordulóra a médiumok egész „ökoszisztémája” radikálisan megváltozott a hibridizáció és médiakonvergencia folyamatainak hatására. Ez milyen hatással van a képzőművészetre, téged például a média fogalmának teljeskörű újragondolására készített, vagy ez a teoretikusok dolga?

⊕ **FM:** Nagyon sokat dolgozom számítógéppel, főként képmanipulálás céljából, az utóbbi néhány évben ez fokozottan fel is erősödött. Alapvetően egyszerű, lényegre törő esztétikára törekszem, ugyanilyen technikai taktikákkal, így a fekete-fehér lézernyomatató, illetve a copyshopok fontos szerepet töltenek be az életemben. Általában mindig is jobban vonzódtam a hétköznapi eszközökkel való alkotáshoz, egy OBI és fénymásoló szalon sokkal jobban beindít, mint egy művészellátó a finomra hangolt pigmentekkel, szép papírokkal és terpentinszaggal. Olykor legszívesebben olyan expresszív festenek, mint Jonathan Meese vagy André Butzer, ám az nem az én utam; szükségem van a rendre és rendszerre, ebben segít a számítógép. Ellenben a kézzel történő, *analóg* munkafolyamat nagyon erős kényszer, így próbálok kombinálni a számítógép pontosságát a nyomtatással, és egy lehetőség szerint „expresszív” kollázsolási technikával.

A manapság egyre sűrűbben használt „printed matter” fogalomkör a poszt-digitális hozzáállások alatt értendő, ami azt hiszem, hogy teljességében lefedi azt az igényt és érdeklődési területet, ami az anyaghoz való viszonyomat, az eszközhasználatot, illetve nem utolsósorban a T+U kollektívában való DIY együttműködési taktikákat jellemzi. A *Technologie und das Unheimliche*³ csoport pontosan egy olyan mikroközösség, amelynek keretein belül, alternatív megközelítések által mutatjuk be vízióinkat, elképzeléseinket, félelmeinket a jelenről, a technológia vonatkozásában – saját kiadású fanzineket szerkesztünk; eventeket, kiállításokat, technopartykat szervezünk.

⊕ **SA:** Mit jelent számodra az általad sokat emlegetett totális most meghatározása művészet- és technológiatörténeti szempontból?

⊕ **FM:** A „totális most” annyit tesz, hogy próbálok azokat a problémákat feldolgozni, melyek jelenlegi életünkben nagyon is relevánsak, akár újszerűek, illetve meghatároznak minket. A jelen történetében a technológia olyan szerepben tűnik fel, ami nélkül az életünket el sem tudjuk képzelni; valóban egyre inkább gyorsul az idő, ha elég érzékeny vagy, érezheted a szingularitást, vagy a Bruce Sterling-féle sötét mélységbe való végtelen zuhanás élményét is (*dark euphoria*). Fontos tehát a szerteágazó jelent összefüggéseiben megragadni, aminek egyik alappillére a technológia, a másik pedig egy planetáris gondolkodás elérésének az igénye. Ennek a *totális most*-nak a megélésében nagy segítség számomra a T+U közössége. Igyekszünk olyan alkotókkal együtt dolgozni, akik pontosan érzik a jelen húzását, a jelen irányát és az ebből kifolyó aggályokat, parákat.

⊕ **SA:** Alkotásaidban hogyan kerülnek képbe az idegen létformákra utaló szimbólumok, dokumentumok, vagy áldokumentumok? Egyszerűen csak kikerülhetlenné válik az integrált káosz dimenzióiban és mozgásba hoz egyfajta ezoterikus spiritualizmust is?

⊕ **FM:** Néhány évvel ezelőtt Berlinben volt olyan időszakom, amikor megcsaptak a spiritalizmus és az ehhez kapcsolódó pszichedelikus szubkultúrák szelei; mondhatni, igen erős cunamik voltak ezek, mindezek mellett fontos csappá vált számomra az *Overmind*⁴ formáció. Annak, akkor ott megvolt a helye és ideje, ellenben ezekhez a furcsa motívumokhoz, jelekhez való kapcsolat nem ebből az időszakból eredeztethető. Már a kezdeti, egyetemi évek alatt kialakult bennem egy koncepció igény, hogy a „das Unheimliche” (hátborzongató, kísérteties) mint fogalom és érzet látható legyen a munkáimban. A kísérteties – ahol elmosódik a határ a valós és valótlan között – a mai napig nagyon izgalmas terület számomra.

Ezek a fiktív ábrázolások (geometriák), ötletfeldobások vagy misztikusnak vélt koncepciók legfőképp érzelmi alapon közelítenek a valóság megismerése felé, ami rezonál azon érdeklődésekre, melyet az ember kortárs egzisztenciája iránt érzek. A „honnan jövünk, kik vagyunk, hova tartunk” gauguini kérdése így pusztápuhatolózás marad.

3 Lásd: <http://technologieunddasunheimliche.com/>

4 <http://www.overmind.bigcartel.com/>

Diversity of Voices

Essl Art Award Central Eastern Europe 2015

Essl Museum Contemporary Art, Klosterneuburg
2015. december 4 – 2016. március 6.

A közép-kelet-európai *Essl Művészeti Díjat*¹ tízéves fennállása óta idén hatodik alkalommal ítélték oda. A pályázaton nyolc országból összesen mintegy 500 képzőművészeti főiskolás hallgató vett részt. Közülük – egy bonyolult kiválasztási folyamat eredményeként – 29 művész kapott díjat s állít ki most a klosterneuburgi Essl Múzeumban, illetve fog tavasszal bemutatkozni a bécsi Ringturmban.

Az Essl Múzeum mögött álló barkácsáruház-hálózatnak és a Vienna Insurance Grouphoz tartozó összesen 50 biztosítónak természetesen minden kiállító országban van vagy volt üzleti érdekeltsége, ami lényegesen hozzájárul

¹ http://www.essl.museum/ausstellungen/essl_art_award_cee/mission

BÁLINT BENCE

Suburban hike and observations. Transformation of an urban landscape Nr. 24. 2013/15

© Fotó: Bálint Bence



a kezdeményezés sikeréhez. Azonban mióta az Essl megvált, illetve megváltak üzleteinek jó részétől, és amióta a képzőművészeti gyűjtemény elkülönül az üzlethálózatától, nyilvánvaló, hogy a díj többet jelent, mint egyfajta reklámfogás. A pályázaton nyolc ország képzőművészei vettek részt: Bulgária, Csehország, Horvátország, Magyarország, Románia, Szlovákia és Szlovénia mellett Törökország is, amely utóbbi ugyan nem számítható sem Közép-, sem Kelet-Európának, de osztrák perspektívából érdekes, így például a bécsi kortárs képzőművészeti vásáron is a CEE részeként kezelt régió.

A kiállításon feltűnően magas a színvonal: nemzetközi vásárokat, berlini, bécsi, budapesti galériákat, az egyre sokasodó biennálékat járva többé-kevésbé ugyanilyen művekkel találkozunk. Ez egyfelől azt jelenti, hogy a zsűri jól dolgozott, a képzőművészeti képzés a különböző főiskolákon sikeresnek nevezhető, a főiskolák diákjai igyekeznek figyelemmel követni a berlini, bécsi, budapesti galériák kiállításait, eljutnak a nemzetközi vásárokra és a sokasodó biennáléokra. Másrészt pedig azt, hogy gyorsan elsajátíthatók a kortárs művészet formai megoldásai, s adaptálhatók úgy, hogy a művész személyes azonosságának problémái vagy éppen egy-egy azonosság problémátlansága egyedi jelentést, színt adhat az átvett sémákhoz.

A dologban rejlő nehézséget a klosterneuburgi kiállítás címe is kifejezi: a *Diversity of Voices* egy olyan „közös nevező”, amelybe gyakorlatilag minden műalkotás besorolható. VIKTORIA CALVO-TOMEK, a kiállítás egyik kurátora szerint viszont a művek tematikus csoportokba is besorolhatók: intézménykritika (pl. Németh Kristián esetében a katolikus egyház), az azonosság témaköre, illetve a személyes és csoportos emlékezet.

LUCIA GREGOROVÁ STACH, a zsűri szlovák tagja úgy véli, hogy a szlovák művészeti közeg az *Essl Award* első kiadása, tehát 2005 óta gyökeresen megváltozott – Szlovákia a nemzetközi képzőművészet részévé vált európai és globális tekintetben egyaránt. Ez egy olyan megállapítás, amely az itt látható művek alapján helyesnek tűnik. Ezek után azonban mi indokolja azt, hogy Közép-Kelet-Európáról beszéljünk? A művek maguk nem a szlovák (vagy a cseh, a magyar... stb.), hanem a globális képzőművészetet képviselik. Az egyes műveken felbukkanó



BERNÁTH DÁNIEL

Aufräumen, videó, 2014, 1 min 36, hang nélkül, ed. 1/3

„colour local” – egy perzsaszőnyeg vagy egy állam címere – ebből a perspektívából legfeljebb ornamentikaként értelmezhető.

A kiállítás exkluzív szponzora a Wiener Städtische Wechselseitige Versicherungsverein, a VIG egyik tagszervezete. A befektetett összeg ugyan nem nyilvános, de a költségek összeadásával – fejenként 3500 euró díj, nyolc, az egyes résztvevő országokban megrendezett kiállítás, a 12 tagú zsűri utaztatása legalább 9 alkalommal, a művészek és a művek klosterneuburgi tartózkodásának és kiállításának költségei – hatszámjegyű eurós nagyságrendre becsülhetők. Ami PHILIPPE BATKA, a VIG képviselője szerint biztos, már eldöntött kérdés: lesz egy *Essl Art Award CEE 2017* is.

Figyelemre méltó nem csak a művek és a befektetés nagyságrendje, hanem a szervezési folyamat is. A művészek 2014 szeptember végéig adták be pályázatukat (három-három művet), amelyekből a zsűri országonként tíz alkotót választott ki. Nekik be kellett adniuk a portfólióikat, amelyek a nyertesek esetében a katalógusba is bekerültek. 2015 tavaszán került sor országonként egy-egy kiállításra, így májusban a Budapest Galériában az *Essl Art Award CEE Nominees' Exhibition*-ra.² Ebből

² Az *Essl Art Award CEE 2015* tíz magyarországi jelöltjének kiállítása. Budapest Galéria, Budapest, 2015. május 15 – június 14. ld. Hermann Veronika: Váltakozatok fogalmiságra. *Balkon*, 2015/7,8., 20–22.

a kiállításból került ki Bernáth Dániel és Végh Júlia nyertesként. Ők fejenként egy 3500 eurós díjat, valamint kiállítási lehetőséget kaptak Budapesten és Klosterneuburgban. A zsűri kollektíve ellátogatott minden helyi kiállításra és közösen döntöttek a nyertesekről. Gwizdila Dáriuszt egy különdíjjal, mégpedig az Essl-gyűjtemény meghívásával jutalmazták, Bálint Bence pedig a VIG díjazottja lett. Az egész folyamat nem csupán racionalizált, hanem politikailag is teljesen korrekt: így egyrészt megfelel a díj mögött álló üzleti vállalkozások logikájának, másrészt kiküszöböli azt, aki nem kompatibilis az általánosan elfogadott és épp aktuálisnak tartott esztétikai kategóriákkal.

Az így kiválasztottak köre³ három csoportra oszlik: *Winner of the Essl Art Award CEE 2015* (16 művész), *Collector's Invitation* (5 művész) – ők 21-en szerepelnek Klosterneuburgban –, valamint a *VIG Special Invitation* (8 művész), utóbbiak fognak tavasszal a bécsi Ringturmban kiállítani.

Az öt magyar vonatkozású művész közül négy a Magyar Képzőművészeti Egyetem hallgatója, illetve itt végzett. Az intermédia szakos BÁLINT BENCE érdeklődésének középpontjában a hétköznapi tárgyai és jelenségei állnak, amelyeket fotósorozatokban próbál megragadni: a *Guess who?* (2013–2015) graffitiket, a *Suburban hike and observations* (2014) elhagyott külvárosi tájkon tett séták impresszióit, a *The very moment* (2013–2015) pedig a hétköznapi megragadó pillanatait örökíti meg. Ez utóbbi sorozat jelenleg mintegy 2000 analóg fényképfelvételből áll. A terv szerint urbánus és anonim tájak, helyesebben tájrészletek fotósorozatából állít majd ki 2016 tavaszán a bécsi Ringturmban. BERNÁTH DÁNIEL festő osztályba járt 2014-ig, most azonban nem festményekkel, hanem egy filmmel és két objektummal szerepel. A film a közös műteremről készült *Rendrakás* (2014) címmel. Amit látunk, az a raktár káosza. Bernáth szerint a történet a lényeg, a film azonban formailag megragadó. A fekete-fehér filmen a kép közepébe állított fehér festővászon négyzete egy – a néző számára többé már be nem azonosítható – hiánnyá változik: nem világos, hogy egy üres festővászon jelenik meg, vagy valaki kifehéřítette a film pixeljeit. Bernáth jelenleg újra fest.

³ <http://www.essl.museum/jart/prj3/essl/main.jart?rel=en&content-id=1437354016500&reserve-mode=active>



GWIZDALA DÁRIUSZ
Coat stnda, 2014, 70 × 170 × 20 cm, fa objekt

VÉGH JÚLIA
Auction (Fiction of the Reality), 2014
akril montázsfestmény áttetsző filmen, 13 × 20 × 0,5 cm cm



A szobrász GWIZDALA DÁRIUSZ művei könnyedek és humorosak. Egy-egy fabútort, széket vagy fogast szed szét és csavaroz össze újra. Az így keletkezett tárgyak használhatatlanok és groteszkek, instabilnak és törékenynek tűnnek. A művek mellett videofilmek és fotósorozatok segítik a nézőt abban, hogy követni tudja a keletkezési folyamatot.

VÉGH JÚLIA festő szakon végzett 2015-ben. Itt a *Fictions of the Reality* című 24 darabos festménysorozatát (2014), valamint a három pályamunkáját mutatja be. A médiából, elsősorban az internetről származó, de a nyomtatott sajtóban és a tévében ugyanígy megjelenő, politikailag telített fotókat fest át és egészít ki politikai szempontból érdektelen, semleges fényképfelvételekről származó elemekkel. A politikai tartalom és a társadalomkritika így élet veszti, s groteszk humorral vegyül. Véghe jelenleg egy installációs projekten dolgozik: terve az, hogy kilép a festészet keretei közül.

NÉMETH KRISTIÁN Szlovákiában élő magyar művész; a Pozsonyi Képzőművészeti Főiskolára, Németh Ilona osztályába járt, intermédia és multimédia szakra. A jelenlegi válogatásban egy installációval és egy videofilmel, valamint objektokkal szerepel. A művek témája az egyházkritika, amely évek óta számos európai és nem európai országban – beleértve Ausztriát

és Szlovákiát is – releváns téma. Németh a témát sajátjaként kezeli: az egyik műben – többek között – édesanyja egyik gyerekkori fényképét is felhasználja.

A Klosterneuburgban kiállító művészek még keresik az utat, s ez például abban is érezhető, hogy miként változtatják céljaiknak megfelelően a médiumokat, amelyekben dolgoznak. A festő most objektokkal és videóval foglalkozik, vagy éppen egy installáció utáni kitérőt követően visszatér a festészethez. Mindez nem formai értelemben vett kísérletet jelent, hanem a pályakezdő útkeresését, aki egy hosszú folyamatot lát maga előtt és épp tájékozódik.

NÉMETH KRISZTIÁN

Fragile, 2011, installáció (120 kristály objekt), 100 × 250 cm

A művek témaválasztása gyakran ugyanerről, a helykeresésről tanúskodik. Kedves, naiv, nyílt és épp mindezek révén megragadó alkotások sora keletkezik így. Ugyanerre utal a hétköznapi tárgyak és a látvány intenzív használata, a szériában való gondolkodás. A széria ugyanúgy egy rendező elv látszatát kelti, mint a *Diversity of Voices* cím. Maga a részvétel is úgy tűnik, egyfajta társadalmi kísérlet: a művész megpróbálta, sikerült. Most pedig – személyisége szerint aktívan vagy passzívan – vár a következő lépésre.

A magas színvonal mellett feltűnő az is, hogy minden mű – ha nem is személytelen és hűvös, de inkább – ártalmatlan és derék. Éspedig pontosan azért, mert a művek mögött nem egy kreatív, hanem egy tanulási folyamat áll. Az igazi megmérettetést tehát nem az jelenti, hogy ki jutott el erre a kiállításra, hanem az, hogy ki lesz az itt esélyt (pénzt, kiállítási lehetőséget, figyelmet) kapottak közül az, aki túllép majd egy bizonyos szinten. A Klosterneuburgban látottak mindenesetre feljogosítanak minket a reményre, hogy az itt kiállító művészek közül többen is.



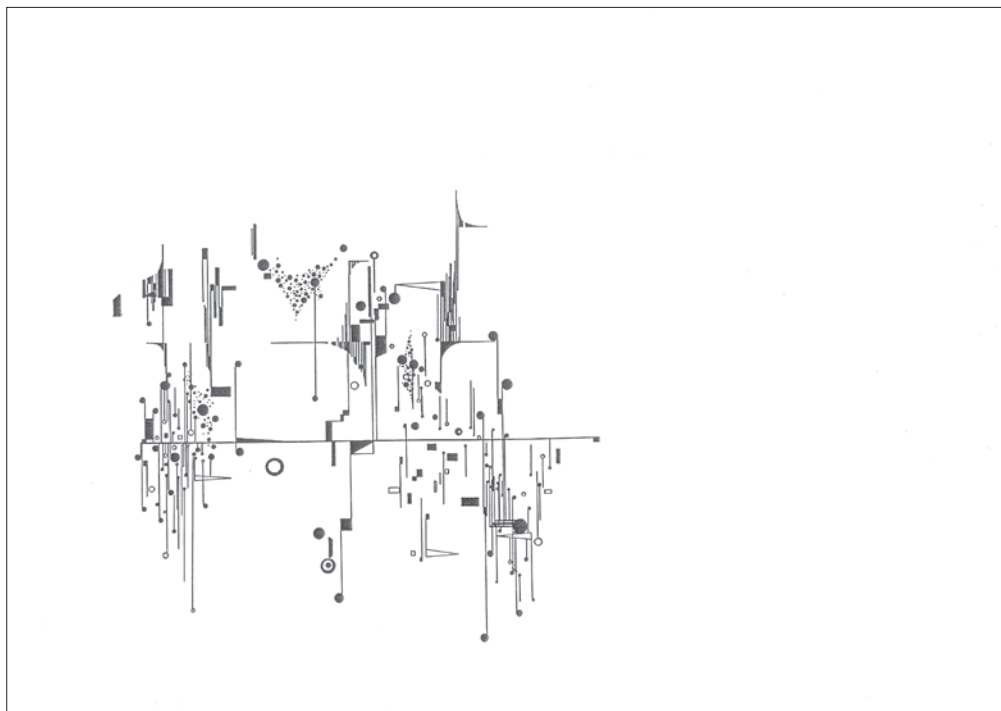
Absztrakció képben és hangban.

A grafikai partitúra funkciójáról

A grafikai partitúra olyan absztrakt grafika, amelyet az előadó saját felelősségére zenévé alakít át. Az olyan partitúrák, amelyek grafikai elemeket tartalmaznak ugyan, de konkrét lejátszási útmutatóval vannak ellátva, valójában nem grafikai partitúrák, hanem alternatív lejegyzések. A grafikai partitúra alapvetően abban különbözik a konvencionális kottairástól, hogy nem olvassák, hanem szemlélik. Azáltal, hogy az előadó átülteti vizuális benyomásait a hangzás közegébe, mintegy magát a befogadási folyamatot teszi hallhatóvá; a zene így annak leírásává válik, amit a grafika kivált a szemlélő-előadóban.

Alapvetően minden grafika átalakítható hangzássá. A grafikai partitúra rajzolója azonban rendszerint zeneszerzőként és zenészként is jártas a hangzás létrehozásának folyamataiban, és ezáltal képes a zenei átalakítást grafikusan elősegíteni; például amikor egy képi felszint időhöz kötött gondolkodással strukturál. Így a vízszintes idő-tengelyként, míg a függőleges hangmagasság-tengelyként kezelhető, ami megfelel a zene hagyományos olvasásmódjának. Ez leegyszerűsíti a tájékozódást; a pont és a vonal viszonya a területhez azonban absztrakt marad és az előadó szubjektív arányérzékére van bízva.

ROMAN HAUBENSTOCK-RAMATI 1971-es a *Zene és az absztrakt festészet* című szövegében ezt írja: „Így válnak a pont, a vonal és a terület – az absztrakt festészet és grafika alapelemei – a zene lejegyzésének alapelemeivé, mely minden



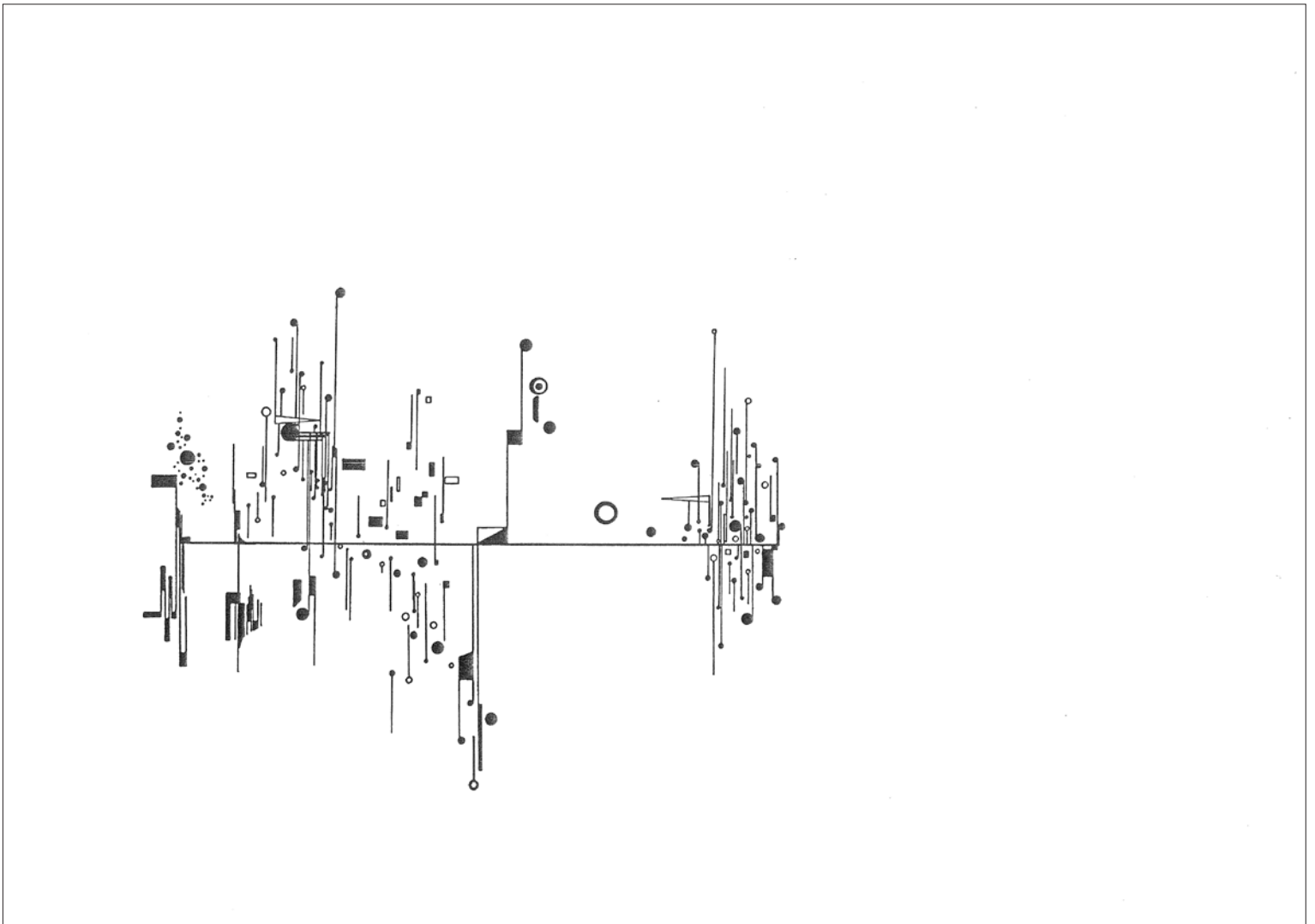
zenén kívüli elemtől megszabadította magát.” Kijelentésében zavaró lehet, hogy a zenei alapelemek – a ritmus, a dallam és a harmónia, melyek az absztrakt grafikában nem mutatkoznak meg – itt zenén kívüli elemeknek nevezetnek. Gyakorlatilag a teljes zenei szemantika eltűnik a „felszabadított” hangzás javára. Ezt a felszabadító aktust JOHN CAGE már 1951-ben végrehajtotta a véletlen által generált *Music of Changes* című művében. Cage-nél viszont nem arról van szó, hogy egy tiszta, „minden zenén kívüli elemtől megszabadított” zenét szűrnie le, hanem arról, hogy a komponálás feltételeit és ezzel végső soron magát a zene fogalmát dekonstruálja.

A retorikának ez a különbözősége kiviláglik a két eltérő művészettörténeti kontextusból. John Cage követi MARCEL DUCHAMP konceptuális alaptételét, aki 1914-ben paradigmaváltást indított el a művészetben azáltal, hogy iparilag létrehozott hétköznapi tárgyakat műtárgyként mutatott be. Ezzel azt demonstrálta, hogy az esztétikai tapasztalat nem a műtárgy specifikus tulajdonságaitól, hanem a néző viselkedésétől függ. Ennyiben alapvetően minden tetszőleges tárgy esztétikai tapasztalatot válthat ki.

Ezt a felismerést ültette át John Cage a zenébe, azáltal, hogy a zenei beszédet hangesemények összefüggéstelen sorával helyettesítette, melyek paramétereit véletlenszerű eljárással határozta meg. A hangoknak „önmaguknak” kellett lenniük, ahelyett, hogy zeneszerzők szándékainak pusztá szállító legyének.

Haubenstock Ramati ezzel szemben KANDINSZKIJ absztrakt festészetéből indul ki, aki 1910 körül a tiszta tárgynélküliség festészetének (azaz a minden nem-festészeti elemtől megszabadított festészet) nyomatékos igényével lépett fel. Kandinszkij absztrakciója az expresszionizmus következménye, mely mintegy a tárgyi motívum deformációjának és lerombolásának folyamatán át jutott el a formától és színtől való megszabaduláshoz. A minden nem-festészeti elemtől megszabadított festészet a tiszta szubjektív tapasztalás festészete. Tehát egymással polárisan ellentétes felállásokkal van dolgunk: egyfelől az összes szubjektív kifejezési akarástól megszabadított, önmagáért való tárggyal, másfelől a minden tárgyiasságtól megszabadított, tiszta szubjektív kifejezéssel.

A hangzó eredményben ez az ellentét nem feltétlenül követhető. Mindkét esetben hatályon kívül helyeződik a zenei szintaxis, a hangközviszonylatok semlegesülnek, a hangszín pedig elsődleges paraméterré mutálódik. Az, hogy a hangzat önmagáért való tárgyként vagy egy



zenész szubjektív kifejezéseként jelenik-e meg, végső soron a hallgató viszonyulásán múlik. A zenei lejegyzés képében azonban nyilvánvaló a különbség, és éppen ezért alapvetően különbözik a létrehozás folyamata is.

John Cage sosem adta fel a hangmagasság és –tartam koordináta-rendszerét. Bár véletlen-eljárással semlegesítette a hangköz-viszonyokat, maguk a hangzások parametrikusan meghatározottak maradnak, hogy gyakorlatilag biztosítsák a hangközviszonyok közömbösségét. Ez bizonyos fokig ellentmondást hordoz: a zeneszerzési folyamatban az egyes hangzatok

paraméterei a pénzfeldobás kiszámíthatatlanságára vannak bízva, míg a kottaképben meghatározottnak mutatkoznak.

Roman Haubenstock Ramati-nál ezzel szemben a zenei jelkarakter nemcsak a hangzásban, hanem az írásképpen is hatályon kívül helyeződik. A zenei jeleket absztrakt formák helyettesítik; a parametrikus döntés az előadó önkényére van bízva. Kompozíciójának címe, a *Decisions* arra utalhat, hogy az előadás lényegében döntéshozások folyamata.

Az első zenei megközelítési kísérletek mindenekelőtt felvetik a kötelezőség kérdését. A szabad asszociatív improvizációtól a részletek aprólékos kidolgozásáig különböző árnyalatok lehetségesek. A grafikai partitúra alapvetően a meghatározatlanság mozzanatát tartalmazza, melyet az előadásnak meg kell őriznie. Az absztrakció következtében a hangsemények már semmilyen kronológiának sincsenek alávetve; tetszőleges egymásutánosságuk megfelel a szemlélő kalandozó tekintetének, mely hol folytonos, hol ugrásszerűen egyik részletről a másikra lép, s mindenütt a maga tetszése szerint időzik. A hangmagasság koncepciója mint elsődleges paraméter is áldozatul esik az absztrakciónak: azáltal, hogy a hangzatok sorrendje már nem melodikusan kötött, tárgyatlanná válnak a hangközfunkciók; vagyis a hangmagasság már nem zenei jelöléssel, hanem csupán a hangzat tulajdonságaként jelenik meg.

Értelmetlen lenne tehát a grafika absztrakt formáit parametrikus zenei jelölésekké megtenni, még ha ez gyakorlatilag lehetséges is. A kötelezőség mindenkor megfelelő mértéke csak kísérletező elmélyedés útján állapítható meg. A grafika ebben impulzus-kioldóként, struktúramodellként és differenciálási alapul szolgál. Az interpretációnak végső soron nem a grafikai minta illusztrációját, hanem egy önmagában konzisztens zenei darabot kell létrehoznia.

németből fordította: LITVÁN PÉTER

“I am euromental”

halluci nation

Babi Badalov: Költői aktivizmus

tranzit.hu, Budapest

2015. november 13 – 2016. január 9.

“Refugee Crisis” – fogadja a felirat a tranzit.hu nyitott irodájaként működő Majakovszkij 102-be betérő látogatót BABI BADALOV *Költői aktivizmus* című kiállításán,¹ amelynek szomorú aktualitást adott, hogy a megnyitó éppen egybeesett a párizsi terrorcselekmények estéjével. Az azerbajdzsáni születésű, ma Párizsban élő művész személyes tapasztalataiból fakadó, finom poétikussággal, de közérthetően megfogalmazott munkái a menekültek, azaz saját identitásának, a kulturális/etnikai diszlokációnak és hibriditásnak a problematikáját, a fogyasztói szemlélettel áthatott „artworld” kritikáját közvetítik.

¹ A *Költői aktivizmussal* szinte egy időben, egy másik kiállításnak is kiindulópontja volt a migráció aktuális és egyre erőteljesebbé váló problémája: Gróf Ferenc, Vladan Jeremić és Volodymyr Kuznetsov *Cold Wall – Kollektív vizuális reakció kerítésekre és emberekre* című projektjét Kopeczky Róna gondozta (Stúdió Galéria, Budapest, 2015. november 17 – december 10. ld.: <http://studio.c3.hu/arch/cold-wall/>). A galériatér falfelületén végigvonuló, helyenként karikatúraszerű falfestmény közérthető nyelven fogalmazott meg kritikát a menekültválság megoldására/felszámolására irányuló politikai törekvésekkel kapcsolatban.

BABI BADALOV

I am Euromental, 6. Moszkvai Biennále, 2015



Az installatív elrendezésű tárgycsoportok központi elemei talált és kölcsönzött, tömegtermelésre utaló, de már selejtesnek tűnő tárgyak (kirakati bábuk, pótlók). De az aktivizmus fontos tárgyai azok a falfeliratok, textilek, cédulák, szórólapok is, melyeken – a tüntetések verbális-vizuális retorikájához hasonlóan – rövid, tömör (sokszor ironikus) szlogenek, szállóigék és szövegek a művész által módosított változatai olvashatóak.

Babi Badalov² először akkor szerepelt Budapesten, amikor a Műcsarnokban 1990-ben *Pétervári újak – Fiatal leningrádi képzőművészek* címmel megrendezték a hetvenes években induló, majd TIMUR NOVIKOV köré csoportosuló művészek bemutatkozását.³ „Amikor Pétervárra utaztam, azt gondoltam, hogy kortárs művész leszek, mert akkoriban minden olyan szűk keretek között mozgott, mindent, ami nem realista volt, burzsoának, imperialistának tartottak. Nagyon szerettem volna kortárs művészé válni, ami a kommunizmus oppozícióját, a tiltott művészetet jelentette. Elkezdtem foglalkozni a forradalommal, a modernizmussal, elkezdett érdekelni a 20. századi, a kortárs művészet. Péterváron ismertem meg VADIM OVCSINNYIKOVOT. Az első kiállításomat ugyan

² <http://babibadalov.com>

³ Timur Novikov 1978-ban állt a csoport élére. Főhadiszállásuk az egykori Cirill és Metód-templom. A nyolcvanas évek elejétől megkezdődik a legalizálás első hulláma. 1982-ben, ekkor áll össze a csoport – az Új Művészek – magva: Novikov, Ivan Szotnyikov, Jevgenij Kozlov, Vadim Ovcsinnyikov.

bezárták, de később részt vettem különböző kiállításokon, összejöveteleken, sokszor lakásokban, szép lassan összetalálkoztam Timurral, AFRIKÁVAL (SZERGEJ BUGAJEVVEL) és végül a non-konformisták egyike lettem.⁴ A budapesti kiállítás után Babi nem tér vissza Szentpétervárra, nyugatabbra utazott, csak 1994-ben járt újra Oroszországban, majd Azerbajdzsánban.

A „Make Riot Not War” feliratú pólót viselő torzó próbabábu csaknem elsüllyed a padlóra kiszórt papírlapok között, mögötte a falon újságkivágatok, plakátok, szórólapok a „bibliothek of violence” lapjai, közöttük-felettük feliratok vagy rajzokba torkolló szövegek. A „Do you believe the artist can make a change in society?” felirattól kinövő vonalak a művészre emlékeztető férfi profiljához vezetnek. Badalov a keleti és nyugati kultúra ötvözeteként tekint magára,⁵ mely fogalmak, kategóriák eltérő értelmezését élete során különböző nézőpontokból tapasztalhatta meg. Oroszország történetében a Nyugat követendő mintaként értelmeződik, Nagy Péter számára a nyugati minták alkalmazása az Európa felé nyitást, az európai állammá válást jelentette. Badalov gyökerei a többségében iszlám vallású Azerbajdzsánba nyúlnak vissza: innen, egy fanatikus síita családból származik. 1980-ban indult Leningrádba szülőfalujából, az 1990-es budapesti kiállítása után több éven keresztül folyamodott menekültstátuszért különböző országokban, majd végül Párizsban telepedett le. A kultúrák közötti közvetítés missziója – mely mindig nagyfokú személyességből fakad – jelenik meg a 6. Moszkvai Biennáléra (2015)⁶ készített *I am Euromental* című munkáján konkrét formában is, az állványzatra kifeszített, kiterített textilek fölötti „transzparensként”: „My Mission mixing cultures Mission”.

E munkához hasonlóan a tranzit.hu kiállításán is a menekültválság kerül középpontba, amit egyrészt a multikulturális Párizs és a migráció problémája, másrészt az alkotó személyes tapasztalatai aktualizálnak, miközben a mű implikálja a (művészi) aktivizmus kérdéskörét is. CHANTAL MOUFFE megfogalmazásában: „játszhatnak-e a művészeti gyakorlatok kritikus szerepet egy olyan társadalomban, ahol a művészek és kulturális munkások a kapitalista termelés eszközeivé válnak?”⁷ Hiszen – mondja Mouffe – a művészeti kritika a kapitalista termelés fontos elemévé vált, semlegesítve így a

kritika bármely formáját. A művészetet és politikát nem különálló területként tételező felfogásban a művészeti aktivizmus olyan hegemonia-ellenes intervenciókat hajt végre, melyek felfedik a kapitalizmus elnyomó jellegét. Badalov használja azokat az elemeket, amiket a tömegtermelés is, s nem csupán visszajára fordítja őket: az egyszerű nyelvi közlések, szlogenek népszerűvé válhatnak, a képek és jelképek közérthető nyelvére támaszkodva gyors befogadást tesznek lehetővé. „A művészet morális kérdést jelent számomra. Szeretném bizonyítani, hogy a művészet tud segíteni másoknak. Az a feladatomban, hogy megmutassam: hogyan gondolkodnak és gondolkodtak az emberek. Ha lehetséges, ezt emocionálisan teszem. Természetesen vannak, akik máshogyan gondolkodnak és a kapitalizmust építik és szolgálják ki, mint például a nagy költségvetéssel dolgozó művészek, szobrászok (lásd a *piece of art – peace of art* című munkámat). Én harcolok a kapitalizmussal. Mostanában nagyon

BABI BADALOV
Költői aktivizmus. Kiállításrészlet, tranzit.hu., Budapest, 2015
© Fotó: Tulisz Hajnalka



4 A szövegben közölt idézetek (amennyiben másként nem jelölöm), a 2015. december 18-án művésszel folytatott Skype-beszélgetéséből valók.

5 A kiállítás kurátora, Hegyi Dóra művésszel készített interjúja: http://tranzit.blog.hu/2015/11/25/huszonot_evvel_ezelott_konnyu_volt_illegalis_bevandorlonak_lenni_interju_babi_badalovval (2015. 12. 22.)

6 <http://6th.moscowbiennale.ru/>

7 Chantal Mouffe: Művészeti aktivizmus és agonisztikus terek. Fordította: Sipos Dániel. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=954> (2015. 12. 22.)



BABI BADALOV
Költői aktivizmus. Antifashion, tranzit.hu., Budapest, 2015
© Fotó: Tulisz Hajnalka

hasonló műveket hozok létre, de nem tehetek mást, mert ezek mintha a könyvem lapjai lennének.” A kulturális tradíciók szövevényében Badalovot mégsem az izoláltság, hanem a hibriditás jellemzi, melynek alappilléreit a keleti iszlám kultúra és az elnyomó kommunista rendszer, a Szovjetunió jelentette számára. „Hiszek abban, hogy a művészeti gyakorlatok kritikus szerepet játszhatnak a társadalomban, ami úgy valósítható meg, hogy elválasztom a kapitalista termelési eszközöktől. (...) Úgy gondolom, hogy el kell hoznom Franciaországba a kultúrámat, ahol már hét éve élek és hozzá kell tennem a franciát. (...) Nem vagyok tradicionális, vallásos, mindig azt mondom, hogy ‘euromental’, hogy ‘hibrid’ vagyok. Az általam használt betűknek az arabhoz, illetve a fárszihoz [perzsához] van köze, ornamenseken alapulnak, ezek transzformálódnak latin betűkké.” Badalov szavakkal, szövegekkel, nyelvtanilag gyakran helytelen mondatokkal, kalligrafikusan kanyargó betűkkel kísérletezik; a vizuális költészet mentén, illetve azon keresztül fejezi ki magát. Mostani, nyelvi alapú művészetének gyakori módszere, hogy kisebb változtatásokat, cseréket hajt végre („Mazimir Kalevics”), így hangsúlyozva a módosítások során létrejött, számára fontos jelentéseket. Ezek a munkák fogalmilag rendkívül telítettek, sűrítettek: a gondolkodás nyelvi oldala a domináns. Esetenként több nyelvet („Je suis hybread”) vagy abc-t kever (a kultúrák közötti „átírást” a cirill és a latin abc biztosítja: „Paris Парис” „BonЖур BonJour”), félreír, félreért, hibázik. Más esetekben hangzásbeli és formai hasonlóság alapján köt össze szavakat: „prayer player”, „Election Erection”, „Make Piece Make Peace” stb.

A tranzit.hu kiállításán az *Antifashion* című tárgycsoport viseltes próbababák sorából áll, ruháikon, pólóikon a Badalovtól megszokott módon foltokba torkolló, indákba kifutó feliratok. A textileken a keleti motívumokat idéző, a művész gyermekkorát jelentősen meghatározó vizualitás, a használt ruhákban pedig a szegénység megtapasztalásának élménye köszön vissza. A fogyasztás jellemző termékeire, a kirakati bábukra és a divat vizualitására támaszkodó nyelvzetének személyes és kollektív nézőpontú megközelítése egyértelműen kritikai attitűdöt eredményez az általa is meghatározott

kontextusban: „a kapitalizmus fogyasztást teremt, melyet sok művész kiszolgál. Az én művészi-kulturális szemléletmódom ezzel ellentétben, mint alternatíva, szemben áll a kapitalizmussal.” Nem is annyira a műtárgy státuszáról lemondó, anti-művek ezek, mint inkább az aktivizmus és a populizmus körét érintő egyértelmű kérdések. Költőiségüket erősíti a betűk finom megformálása, elmosódása. A művek a teret elárasztó szövegekből építkeznek: A4-es lapokon, pólókon, ruhákon, a terem falaira akasztott vászondarabokon jelennek egymás módosított változatai, variációi, gyakran ugyanazok a szövegek más-más formában; átszövik, behálózzák a kiállítóteret. A falra helyezett lapok egyikén olvasható „hallucination” a kifeszített textilre írt „money festation” szókapcsolat révén nyer kontextust, amely egyben ki is tágítja az értelmezési körét. A különböző felületeken megjelenő szavak már önmagukban, eleve is rendkívül telítettek fogalmilag, Babi újraírása pedig úgy sűríti még inkább össze a jelentésüket, hogy közben új perspektívákat is megnyit. Nem nosztalgiával tekint a múltjára, egykori hazájára, hanem éppen az olyan fogalmaknak, mint például a hazának a jelentése oldódik fel, s tűnik újra és újra elő úgy, hogy részese legyen egy traumával telített, személyes narratívának.

NEMES Z. MÁRIÓ

Galambszar helyett delfinek

Kösz mindent! Ordódi Tamás kiállítása

Art&Me Galéria, Budapest
2015. november 11 – december 10.

A kortárs szobrászat egyik visszatérő dilemmája a szobor fogalma körüli tisztázatlanságból ered. Mit nevezünk szobornak; kell-e, érdemes-e egyáltalán a vizuális művészetek tárgy- és téralkotó praxisán belül megőrizni egy olyan művészet-metafizikailag és ideológiailag terhelt kategóriát, mint a szobrászat? Egy fiatal szobrász, PÉLI BARNA úgy nyilatkozott egyik interjújában, hogy a galambszar is lehet szobor.¹ Ez a kijelentés is a szoborfogalom relativizálódására utal, arra a tapasztalatra, hogy a szobor mind tematikájában, mind anyagában elvesztette a klasszikus korok méltóságát és presztizsét („szart se ér”), hiszen

¹ Cseh Lili: *Hol a szobrászat mostanában?*, DLA értekezés, Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2009, 33-44.



ORDÓDI TAMÁS
Sejtettem (the foreknowledge),
2015 keményhab,
és objektumok,
80 × 63 × 42 cm

már olyasmi is elfoglalhatja ezt a kategóriát, mint a légiés, szerves, sőt undorkeltő madár-fekália. Hol van már az „örök” kőben rejtekező kép antik mítosza, miszerint a nemes anyagban megbúvó ideális kép kiszabadítása és az időtlenségnek való felszentelése lenne a szobrászművész feladata?

Ugyanakkor a szoborhoz, illetve a szobrászat történetéhez és elméletéhez való viszony feltárása mégiscsak kijelölhet egy metasobrászati pozíciót, melyet épp a rákérdések és megkérdőjeleződések rajzolnak körbe. Az egyik ilyen csomópontot az emberi test mint szoboralak képezheti, mely a modernitás esztétikai vitáinak már az előző századfordulón is egyik központi motívuma volt. Leonardo Bistoli 1904-es Segantini-émlékműve a *La bellezza libera della materia*, vagyis a *Szépség kiszabadítása az anyagból* címet viseli. A három méter magas márványtömb belsejéből egy meztelen női alak emelkedik ki, mintha a nyers kőben rejtekező szépséget a szobrásznak kellett volna a formázás által kiszabadítani („kirobbantani”) a jelentés nélküli materiából.² Ugyanakkor az sem véletlen, hogy az eszményi szépség megtestesítője az emberi alak, hiszen a 19. századi nagy rendszeresztétikák értelmében a humán forma képes egyedül a szellem hiteles médiuma lenni. ORDÓDI TAMÁS azon fiatal szobrászok csoportjához tartozik, akik a modernitás nagy esztétikai ideológiáinak lebomlása után (sem) akarnak lemondani az emberi alakról, miközben a posztmodern ironikus perspektívájából, kritikai módon közelítenek a szobor tárgyi és anyagi mozzanataihoz. (Többek között ezeknek az esztétikai stratégiáknak volt nagy seregszemléje a 2003-as *Plastica Dreams* kiállítás a Műcsarnokban.)³ A már idézett Péli Barnát, GALBOVY ATTILÁT vagy KOVÁCH GERGŐT lehetne még ebben a kontextusban megemlíteni, hiszen összeköti őket a szegény(es) anyagok iránti érdeklődés, „bőridegen” felületek, színek és „szoboridegen” ready made-k alkalmazása,⁴ illetve az a sajátos (pop)kulturális nyitottság és humor, mely a művek tematikus szintjén is felforgatja a „szobrászati pátoasz” klasszikus/modernista formáit. Az anyag itt nem homogén és jelentéstelen burok, melyet a belőle kiformázott alak megnemesít, hanem egy már önmagában is hibrid, heterogén, széttartó komplexum, mely az általa kirajzolódó formákat is meghatározza. Az anyagok eleve történeteket, észlelési, érzékelési módokat hoznak magukkal, melyeket a szobrász mintegy filmes vágóként

² Vö. Monika Wagner: *A művészet anyagai – a modernség másik története*, fordította Nagy Edina és Nemes Z. Márió, BKF, Budapest, 2014, 129.

³ *Plastica Dreams – Szobrászat az installáció után*. Műcsarnok, Budapest, 2003. június 17 – augusztus 3.

⁴ Vö. Forián Szabó Noémi: *Miről álmodik a szobrászat, avagy átok ellen művészet*, *Balkon*, 2003/9., 12-22.



ORDÓDI TAMÁS
Slow down (fa jankó), 2014, vegyes technika, kéreg, 70 × 54 × 35 cm

egymásba illeszt, *montíroz*. Ezért nincs „egy” eszményi alak, hanem figurák és testek kavalkádja létesül, melyek „másképp” és „máshogy” is kapcsolódhatnak, ezzel folyamatosan zárójelezik a szobor-lét egységes identitását.

Ordódi Tamás *Fogas* című munkája egy pódiumra helyezett, „letakart” büszkét. Talán épp felavatás, leleplezés előtt láthatjuk a Nagy Emberről mintázott Nagy Művet – gondolhatnánk, de csalódunk, hiszen Ordódi kaján humorral minket is „leleplez”, mondhatni „meg-metáz”. Munkája egy *szoborcsapda*, a szoborról mint olyanról alkotott elképzeléseink esnek itt áldozatául, ugyanis a klasszikus-modernista szobrászgőg és naiv befogadói mentalitás – mint egymást kiegészítő mentalitások – kölcsönösen kijátsszák egymást: a Nagy Mű egyszerű ruhatartó fogassá banalizálódik. Ugyanakkor ez sem „tragédia” – hiszen egy tragédia nélküli korban épp ez a „melléfogás” válik hiteles művé. A büszkeforma máshol is visszatér a kiállításon, például a *Sejtettem* című munkában, melyen az ing-csonkba öltöztetett és színezett figura arcát egy ceruza-ömleny koszorúzza. A ceruzák egyszerre tekinthetőek a 19. századi szakállviseletet (és az azt megörökítő szoborkultúrát) karikírozó motívumnak, mintha egy lumberszexuális poszt-hipsztert állítana az örökkévalóság pódiumára a művész, ezzel is kiemelve a divat(kép) és az eszmény(iség) ellentmondásait, ugyanakkor a ceruzákba „belefulladás” alak a rajzeszközökkel elnémitott művész imágója is lehet, a szenvedő – önnön eszközeivel és anyagaival megerőszkolt – alkotó tragikomikus ábrázolása.

A *Fogashoz* hasonlóan direkt humort hordoz *Amikor nagy szarban vagy*, egy fémvázra illesztett vécépapírokból álló konstrukció. Az emberi figurát idéző alak egy elgurult papírtekerics után nyúl, a dinamikus szituáció, illetve a szögletes formák miatt mintha egy futurista szobor paródiájáról lenne szó, ugyanakkor az anyaghasználat esendősége miatt megint csak eszünkbe juthat Péli Barna galambszar-példázata. A profán, a banális, az abject minőségek egyaránt a játékba kerülnek, miközben a szobor időbeliségére is rákérdez a művész, hiszen befogadóként akár el is „használhatjuk” ezt a tárgyat, miközben a műélvezet fogalma ironikusan kitágul. A szobor mint analízis segédeszköz egy „alantas materializmus” (Georges Bataille) szereplőjévé válik, akit-amit nem csupán plasztikus erőként tapasztalunk meg, hanem egy olyan érzékiség közvetítőjeként, mely a szobrászathoz hagyományosan hozzákapcsolt „tisztaság”-élményt is szabotálja, mert önmaga bepiszkolására szólít fel.

Ordódit érezhetően izgatja a szobor dinamizálásának a kérdése, hiszen ez is egy olyan mozzanatként fogható fel, ami ki- és elmozdítja a statikus szoborfenséget. A *Slow down (FaJankó)* a szobortárgy ellentmondásos eleveenségére a szerves életidő/ritmus kihangsúlyozásával mutat rá, míg a *Hungry Heart* egy dühös rajzfilm-gólemet akar a nézőre szabadítani. A mesei, illetve rajzfilmes/comix motívumok a már korábban említett popkulturális nyitottságot példázzák, ugyanakkor ebben az összefüggésben a fa-ember és a gólem alakjában benne rejlő allegorikus potenciál is fontos, mely az emberképmás megteremtésének archaikus – de a művészettörténetbe is beépülő – tabuira utal vissza.

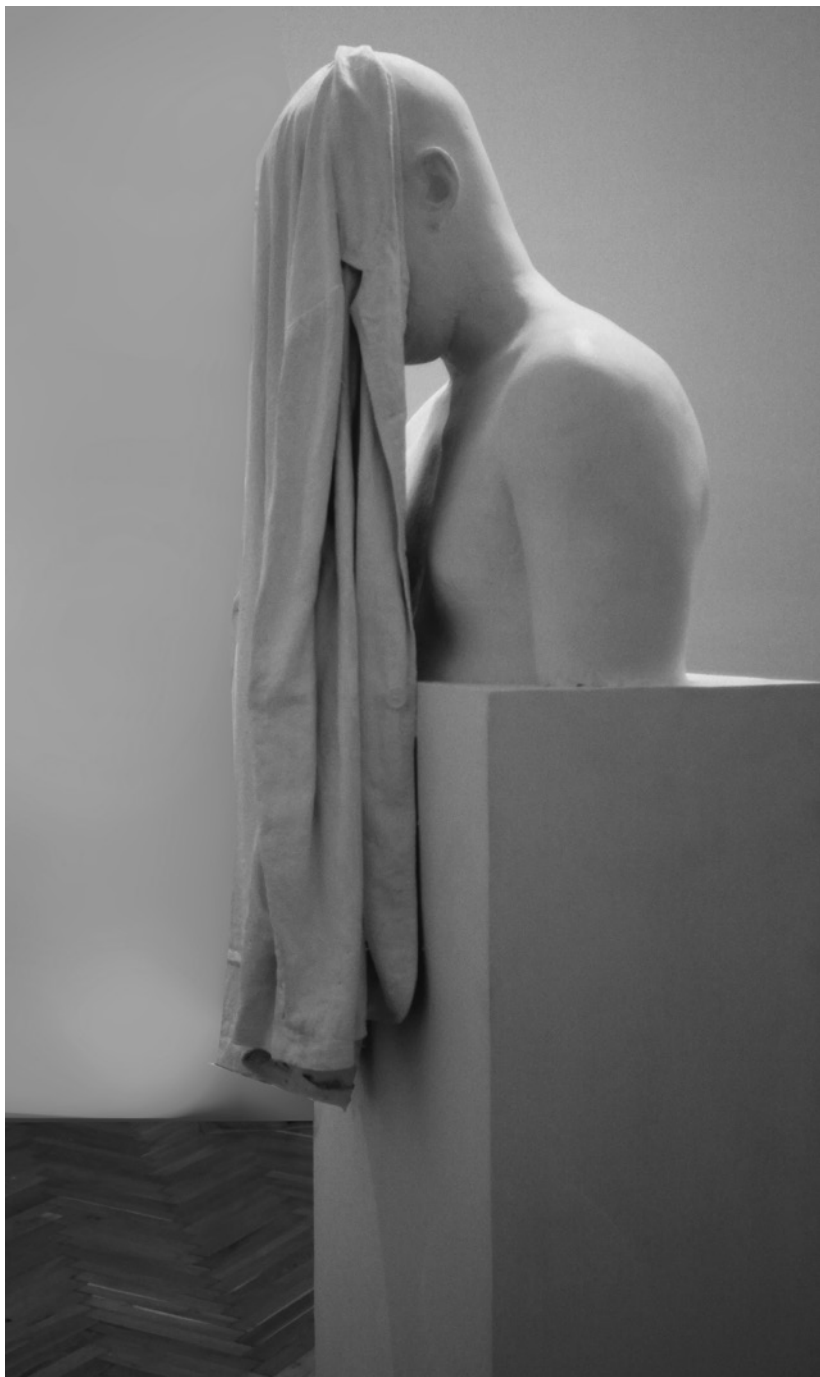
A *Hungry heart* vegyes technikával készült monstruma egy keveréklény, egy pseudo-mitologikus hibrid, akinek felsőteste hatalmas, eltorzult szívét formáz, melyen egy tátongó száj nyílik meg. A lény tehát csupa szív, de csupa száj egyszerre, egy olyan mutáns cupido, aki annyira aranyosnak vél minket, hogy meg akar zabálni. (Az Ordódi-művek humorának egyik forrása a nyelvi frázisok, panelek és szólások stb. metaforikus rétegének konkrét vizuális (le)fordításából ered.) A monstrum kérdése mindig is az emberábrázolás kérdése, ugyanis a szörny-alak az ideális ember-alak elfojtott torzképe, mely mindig a „legrosszabb pillanatban” tér vissza, hiszen megjelenése arra mutat rá, hogy a „normális” az *abnormális* kirekesztése

által jön létre. Ordódi szörnye azonban megint csak nem tragikus szörny, nem Frankenstein heroikus-démoni teremtménye, aki csalódott az egész emberi fajban, hanem csak egy éhes száj az emberi forma romjai között. Szervek nélküli vágy, aki-ami számára nem létezik egységes emberi faj vagy kultúra, hiszen éppúgy felfalná Apollót, mint David Bowie-t.

Mindez még csak nem is félelmetes, inkább nyomasztóan vicces – bár lehet, hogy ez már nem is az emberi civilizáció nevetése, ahogy engem a kiállítás címe sem (csak) valamiféle avantgárd pimaszságra emlékeztet, hanem Douglas Adams *Galaxis útikalauz stopposoknak* című ötrészes sci-fi sorozatának negyedik részére, mely a *Viszlát és köszöni a halakat!* címet viseli. A cím arra az üzenetre utal, amit a delfinek hagynak maguk után a Földről való távozásuk közben, mely épp azelőtt zajlik le, hogy a vagonok (csillagközi bürokraták) elpusztítanák a bolygót, hogy hiperúrsztrádát építsenek a helyébe. Ordódi a delfinekhez hasonlóan hagyja maga mögött a Nagy Eszmények Humanista Kultúráját, de nincs harag: köszönetet érdemel a szobrászat és az emberi forma, bár a művészetnek egy másik galaxisban kell már berendezkednie, jó volt játszani, mert a játék tényleg örök.

ORDÓDI TAMÁS

Fogas (who cares), 2015, műgyanta és pozdorja, 180 x 68 x 49 cm



i n s i d e e x p r e s s →

EL KAZOVSKIJ
A túlélő árnyéka
camp, punk, szubkultúra (részlet)
Magyar Nemzeti Galéria
2015. november – 2016. február 14.
© Fotó: Eln Ferenc





SÜVEGES RITA: *Szürkemező*



NAGY CSILLA: *A házból, a kertből...*



BUDAPEST GALÉRIA

2016. február 26 – április 3.

Budapest Galéria, 1036 Budapest, Lajos utca 158. ☎ Nyitva tartás: hétfő kivételével 10–18 óráig

www.budapestgaleria.hu 📧 info@budapestgaleria.hu



budapest galéria
budapest gallery



BUDAPESTI
TÖRTÉNELMI
MÚZEUM
BTM