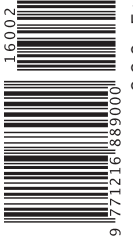
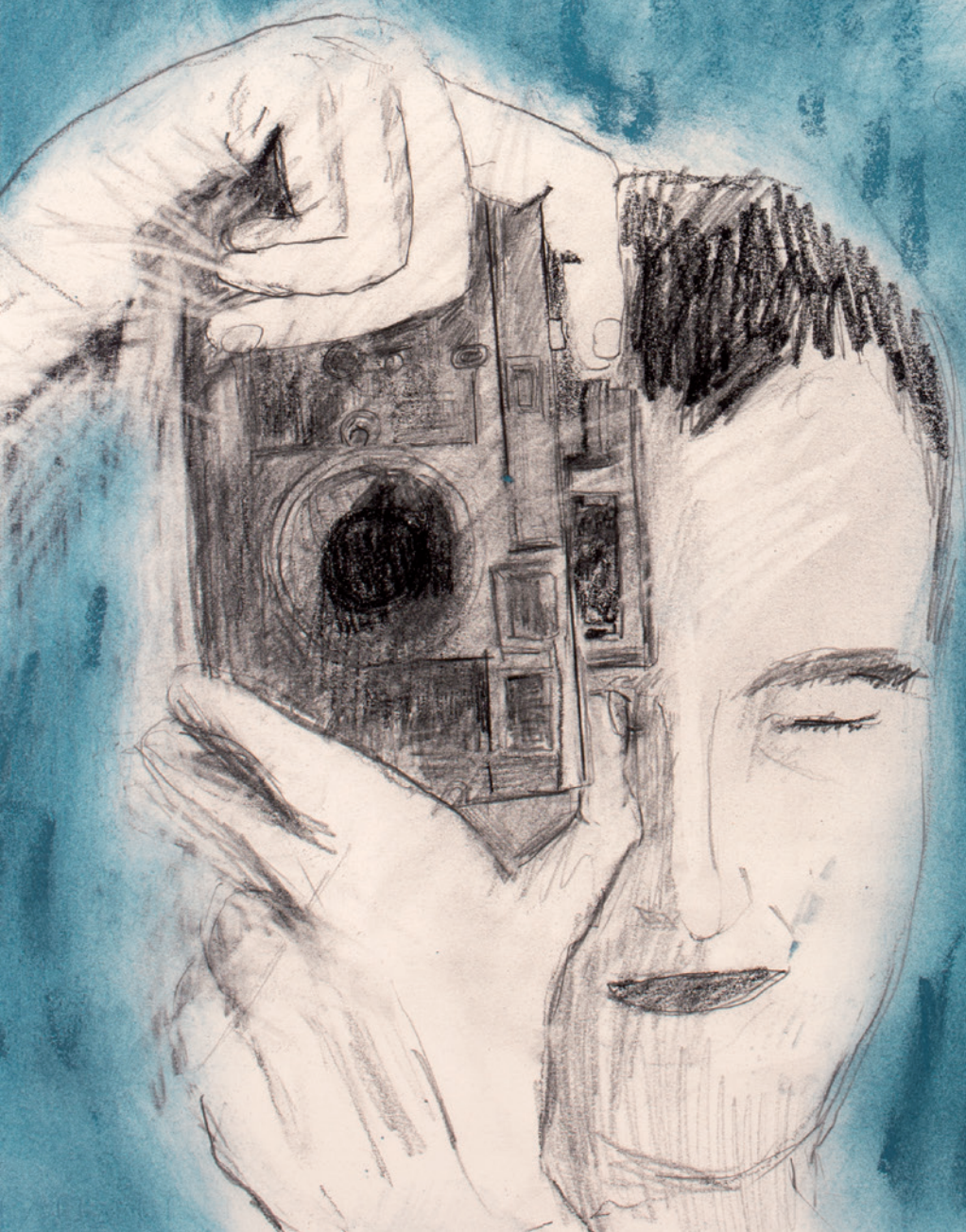


Balkon

2016_2

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest



ISSN 1216-8890 880 Ft



BÁSTHY ÁGNES

The Other Heritage No.5, 2014

archív tintasugaras nyomtatás

„(...) a világ úgyszólván magától kiürül, ha a történeteket, melyek a helyek és a tárgyak sokaságához tapadnak, amelyek önmaguk nem rendelkeznek az emlékezés képességével, senki sem hallja meg, jegyzi fel vagy meséli tovább.”

(W. G. SEBALD: AUSTERLITZ)

A dokumentarista fotósorozat a szocializmus térben megvalósult ideáit teszi meg kutatása tárgyának. Lakótelepek szökőkutait, közösségi használatra szánt tárgyait veszi számba, melyek nemcsak egy letűnt kor társadalomképéről tanuskodnak, hanem kiemelve egyfajta emlékművé, meditációs tárggyá változtatja őket saját történelmünkkel kapcsolatban.

RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ
Orion, 2016
ceruza, pasztell, papír, 100×70 cm

Fiatal
Képzőművészek
Stúdiója
Egyesület

studio.c3.hu

4



BÓDI KINGA
Úszó tárlatok
Beszélgetések az egykor Velencei
Biennálén részt vevő magyar
képzőművészekkel, kurátorokkal,
nemzeti biztosokkal – 22. rész –
Kérdések Rényi András
művészettörténészhez

10



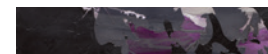
NAJMÁNYI LÁSZLÓ
SPIONS
Hatvanadik rész

15

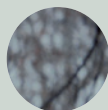


FEHÉR DÁVID
Dinamikus korrelációk.
Bernát András új képei

19



FEKETE VALI
Képek a Másik tekintetével.
Ernszt András új képeiről



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



22

SEREGI TAMÁS

Az alkonyat fázisai

Korodi Luca: *Az alkonyat fázisai / Phases of Gloaming*



26

ERICH KLEIN

Három garas egy kéregető világnak

Meantime / Zwischenzeit / Eközben.

Dorsánszki Adrienn, Révész László
László és Christian Zillner kiállítása



30

CSEHY ZOLTÁN

Az árnyékban a szín

Teszttesttúrák – „Elszáll a lélek?”

El Kazovszkij, Fehér Zoltán,
Kecskés Péter, Szotyory László
képzőművészek kiállítása



34

EL-HASSAN RÓZA

Nézőpontok

Zoltai Bea: *A pápai zsinagóga – múlt és jelen*



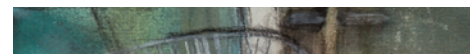
Főszerkesztő:
HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

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

Lapterv:
ELN FERENC
www.elnferenc.net

Fotó:
ROSTA JÓZSEF
jozsef.rosta@gmail.com

37



KOZÁK CSABA

Személyes tereim

A Magyar Vízfestők Társaságának
éves kiállítása

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
Bélv: Arctic Volume White 150 gr

t á m o g a t ó k



Úszó tárlatok

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

22. rész | Kérdések Rényi András* művészettörténészhez

☺ **Bódi Kinga:** Minden országban más és más rendszer alapján döntenek el, ki állíthat ki az adott ország nemzeti pavilonjában. Mit gondolsz a 2002 óta érvényben lévő magyar kurátori pályázati rendszerről, amelynek köszönhetően – az azévi szakmai zsűri¹ döntésének megfelelően – a te pályázatod nyerte el a kiállítás- rendezés jogát 2009-ben a Velencei Biennále Magyar Pavilonjában?²

☘ **Rényi András:** Elvben jónak találom ezt a pályázati formát. Az egyetlen és egyben a legnagyobb problémát a zsűri összeállításának módjában látom. Ez a módszer akkor lenne igazán korrekt és demokratikus, ha a zsűritagok kiválasztása is egységes és azonos szempontok szerint történne. Az lenne az ideális, ha a zsűri összetétele nem a finanszírozó személyes, illetve a közvetlen környezetében lévő csoportok érdekein múlna, hanem tényleg szakmai alapokon működő, mindenfajta érdekektől független kuratórium jönne össze évről-évre. Azt lenne a legjobb, ha a zsűri minden évben többé-kevésbé lefedné a teljes magyar képzőművészeti élet színtereit, tehát ha minden fontosabb intézmény, szakmai szervezet és persze a minisztérium is delegálhatna tagokat. A lényeg, hogy a grémium összetétele sokszínű legyen. Minél szélesebb a merítés, annál nagyobb az esély arra, hogy egy – nyilván – kompromisszumos, de mindenki számára elfogadható döntés születjen. Ehhez azonban vitaképes emberek kelljenek: a zsűritagoknak nyitottnak kell lenniük a szakmai vitára. Ez viszont feltételezi, hogy az illetők egyrészt valóban kompetensek a kortárs képzőművészet területén, másrészt van vitakultúrájuk. Az ilyen testületek manapság sajnos meglehetősen ritkák. Csak zárójelben teszem hozzá, hogy persze nagyon nehéz demokratikusnak lenni, amikor művészeti értékekről kell döntenet, művészi koncepciókat kell mérlegelni.

Még valamit ehhez a kérdéshez, és ez talán a legfontosabb: a zsűri felállítóinak vagy a zsűritagokat delegáló intézményeknek abban kellene megegyezniük, hogy mi a *Velencei Biennálén* való magyar részvétel voltaképpeni értelme, célja, funkciója. Ha például sikerülne közös nevezőre jutni abban, hogy mit nevezünk nemzeti reprezentációnak és mit kortárs képzőművészetnek, illetve hogy a nemzeti reprezentáció vagy a művészi aktualitás a fontosabb szempont. Ha ez megtörténne, akkor tényleg megvalósulhatna, hogy a szcéna valamennyi releváns intézménye beleszóljon annak eldöntésébe, hogy az adott évben kinek/kiknek a munkái szerepeljenek a *Biennálén*. Úgy gondolom, hogy ha ezekben az alapkérdésben sikerül konszenzusra jutni, akkor át lehet hidalni a konfliktusok többségét. Tisztában vagyok vele, hogy százhusz éve nincs konszenzus ezekben az ügyekben, de lehet, hogy azért, mert ezeket a vitákat százhusz éve nem sikerült higgadt körülmények között lefolytatni. Valahogy mindig beleszóltak külső tényezők és különböző – személyes, intézményi vagy politikai-hatalmi – érdekek, holott én ezt teljesen szakmai problémának látom, amelyre, épp emiatt, elsősorban az érintett szakmának kellene megoldást találnia, különben a zsűrit és kuratóriumot sem lehet megfelelő (értsd: szakmai, demokratikus, korrekt stb.) módon összeállítani. Megjegyzem, én ebben a kérdésben optimista vagyok: szerintem ezeket a vitákat igenis le lehetne folytatni, nem látok elvi akadályokat. Ehhez csak az kellene, hogy a vitát tehermentesítsük azoktól a politikai ballasztoktól, amelyek elsősorban a kibékíthetetlennek látszó álláspontokat terhelik. Hogy konkrétan legyenek: az kellene, hogy az egyik oldal ne tekintse a nemzeti

¹ 2009-ben az akkori nemzeti biztos, Petrányi Zsolt által felkért zsűri tagjai voltak: Bán András, Bencsik Barnabás, Boros Géza, Lázár Eszter, Mélyi József, P. Szűcs Julianna. 2009-ben nyolc beérkezett pályázatból választotta a zsűri nyertesnek Rényi András pályaművét.

² Forgács Péter: *Col Tempo – a W.-projekt*. 53. *Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*. Magyar Pavilon, Velence, 2009. június 7 – november 22. Kurátor: Rényi András.

* 1953-ban született Budapesten. 1977-ben művészettörténet és esztétika szakon végzett az ELTE Bölcsészettudományi Karán. 1996-ban szerzett PhD fokozatot, 2005-ben habilitált az ELTE-n, 2015 óta egyetemi tanár. 1977 és 2008 között az ELTE BTK Esztétika Tanszékén, illetve annak utódintézményében, a Művészetelméleti és Médiakutatási Intézetben dolgozott oktatóként. 2008-tól az ELTE Művészettörténeti Intézet igazgatója. 2011-től a Magyar Tudományos Akadémia Filozófiai és Történettudományok Osztálya Művészettörténeti Bizottságának választott tagja. Számos tanulmány és önálló kötet szerzője. 2016-ig három kiállítást rendezett: *Rembrandt – kortárs magyar művészek válaszolnak* (Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2006); *Forgács Péter: Col Tempo – a W.-projekt* (Magyar Pavilon, Velence, 2009); *A túlélő árnyéka – Az El Kazovszkij-élet/mű* (Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2015).

representációt valami ördögtől való dolognak, eleve teljesen értelmetlen megközelítésnek, még akkor se, ha ez a kérdés ma kevésbé releváns, mint mondjuk ötven vagy száz évvel ezelőtt volt; a másik oldaltól meg az lenne az elvárható, hogy nézzenek körül a nemzetközi kortárs képzőművészet világában, akár ott, Velencében is, és vegyék észre, hogy merre tart a világ és hogy mennyire kontraproduktív úgy felfogni a velencei alkalmat mint lehetőséget a nemzeti önpropaganda számára.

Mindezzel csak azt akarom mondani, hogy ez egy vitahelyzet, amelyben a résztvevő feleknek sokkal toleránsabbnak kellene lenniük egymással. Előítélet-mentesebben, türelmesebben, nagyobb rálátással, nyugodtabban kellene közelíteni. Addig, amíg Magyarországon minden kulturális probléma a politikai „kulturharc” síkjára terelődik át, addig nem lesz az ilyen kérdésekben megoldás és előrelépés.

És még egy dolog: nem kellene az egésznek ekkora tétet tulajdonítani. Ha plurálisabb lenne a mező, ha nem csak a *Velencei Biennále* jelentené a kortárs magyar képzőművészet egyetlen, ilyen mértékű nemzetközi megmutatkozását, akkor lekerülne ez a teher a velencei magyar kiállítások „válláról” és inkább a szakmai szempontok helyeződnének előtérbe.

✚ **BK:** *Ha jól tudom, 1995-ben jártál először a Velencei Biennálén, mivel érintőlegesen abban az évben te is részt vettél az akkori magyar kiállítás előkészítésében. Mi volt 1995-ben a véleményed a Biennáléről és az ott látott nemzetközi kortárs képzőművészetről?*

✚ **RA:** Igen, valóban 1995-ben voltam először a *Velencei Biennálén*, mivel akkor szakmai szerkesztőként közreműködtem a magyar kiállítást kiegészítő interaktív-multimédiás bemutató elkészítésében, illetve prezentálásában.³ A mai napig nagyon büszke vagyok arra, hogy a JOVÁNOVICS-főműről, a 301-es parcella emlékművéről készített munkánk az egyik legelső multimédiás kulturális anyag volt Magyarországon.

Egyébként nagyon jó a kérdés, hogy mit gondoltam korábban a *Biennáléről* és a kortárs

3 1995-ben a Magyar Pavilonban Jovánovics György munkáit állította ki Kovalovszky Márta kurátor. A helyszínen bemutatott Jovánovics-plasztikák mellett felmerült, hogy a művész 1992-ben, Budapesten felavatott 1956-os emlékműve is valamilyen formában megjelenjen Velencében. Az emlékmű digitális bemutatójának az elkészítésére Nyíró Andrást, az első hazai interaktív CD-ROM periodikának, az *ABCD* multimédia magazinnak az alapító-főszerkesztőjét kérték fel. A Velencében vetített dokumentumfilm alapját Rényi András *A dekonstruált kegyelet. Jovánovics György 1956-os emlék/műve és a posztmodern szobrászat* című 1995-ben írt és a *Holmi* című folyóiratban publikált tanulmánya szolgáltatta. Rényi András szakmai tanácsadóként és szerkesztőként vett részt a film forgatásában és elkészítésében, majd az anyag velencei bemutatásában. Az említett tanulmányt lásd: http://www.renyiandras.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=118&Itemid=137 (Utolsó hozzáférés: 2016. január 31.)



FORGÁCS PÉTER
Col Tempo – a W.-projekt, 2009 | Megnyitó

képzőművészetről, valamint, hogy egyáltalán hogy jutottam el oda, hogy Jovánovicsal foglalkozzam. Én sokáig nem művészettörténészként definiáltam magamat, nem specializálódtam egy korszakra, egy műfajra, egy művészre. Az esztétika oldaláról közelítettem a képzőművészeti kérdések és témák felé, s ezen belül is leginkább interpretációelmélettel foglalkoztam, tehát nem a művek érdekeltek, inkább a művekről való beszéd. Voltak persze művészek, akikkel huzamosabban foglalkoztam, ilyen volt Kondor Béla, Rembrandt vagy aztán később Caravaggio, de klasszikus értelemben soha nem végeztem művészettörténeti munkát. Soha nem vonzott, hogy egy korszakkal vagy egy művésszel kapcsolatban archivatori-kutatói munkát végezzek. A kortárs művészet szintén nem volt szívügyem, inkább egy-egy tematikus probléma érdekelt például Bódy Gáborral, Hajas Tiborral vagy később a kortárs táncművészetrel, Bozsik Yvette-tel kapcsolatban.

FORGÁCS PÉTER
Col Tempo – a W.-projekt, 2009



Az 1990-es évek elején jött a képbe Jovánovics György is, akinek a munkáit persze ismertem már korábban is, személyesen is találkoztunk az 1980-as években Berlinben, tehát nem volt teljesen ismeretlen számomra. A politikai emlékművek problémájára az ő 56-os emlékműve kapcsán találtam rá. Olvastam FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓnak a Jovánovics-emlékműről szóló szép írását⁴ és leginkább erre reagálva mondtam ki magamban, hogy azért talán nézzük meg máshogy is ezt a kérdést. Írtam egy hosszú tanulmányt a *Holmiban*, ami explicit bírálatot gyakorolt Földényi esszéjén – és ez a szövegem „elevenedett” meg aztán a CD-ROM-on, amit Velencében a Jovánovics-kiállításához kapcsolódóan mutattunk be. Így jutottam ki Velencébe és csöppentem bele a *Biennále* sűrűjébe. Korábban tehát egyáltalán nem foglalkoztattott a *Biennále* és a nemzetközi kortárs művészet, így 1995-ben egészen előkészítetlenül ért az élmény. Szinte alig emlékszem valamire az ott látottakból, és ennek az volt az oka, hogy semmilyen fókuszom nem volt akkor. Nem volt mihez kötnöm a látottakat, nem volt valamilyen konceptuális keretem, amiben értelmezni tudtam volna a művészeket, a műveket. Arra emlékszem, hogy iszonyatosan heterogén és zűrzavaros volt minden. Sajnos (vagy nem sajnós) olyan alkat vagyok, akinek égető szüksége van valamely átlátható konstrukciós keretre a fejében, hogy bármihez közelíteni tudjon: tudom róla, hogy sokszor erőltetett, hogy mesterségesen konstruált, de legalább lehetővé teszi a számomra, hogy konzekvens maradjak. Ez a típusú fókuszált érdeklődés, sőt, doktriner hajlam sokkal jobban meghatározza az én figyelmeimet, mint a kaotikus nyitottság. Intellektuálisan feldolgozni, értelmezni csak úgy tudok bármit, ha be tudom illeszteni valamely előzetes gondolati struktúrába, amelyben biztosan mozgok. Különböző nem bízom az értékítéletemben és a percepciómban. Persze tegyük hozzá, hogy ez nem mindig működik: egy igazán erős és jó művész zúzza a sémát. De a séma nélkül azt sem venném észre, hogy jó műről van szó. 1995-ben tehát az én fejemben semmilyen séma nem volt a *contemporary art world*-del kapcsolatban, amely számomra lehetővé tette volna, hogy azt a bazárt, amit akkor ott Velencében láttam, elhelyezzem egy modernista vagy avantgárd európai (és egyéb kultúrájú) hagyományban. Ha nincs a fejedben semmi, csak az izgalmas, de totális káosz, akkor a percepció irányítatlan és az érdeklődés is esetleges. Éppen ezért engem nagyon sokáig egyszerűen nem érdekelt a kortárs képzőművészet, így a *Biennále* sem.

4 Földényi F. László: Séta a 301-es parcellában. Jovánovics György thanatoplasztikája. *Jelenkor* 1992/november, 900-915.

✘ **RA:** Feltételezem, hogy 2009-re, amikor te rendezted az az évi velencei magyar kiállítást, azért már megváltozott a Biennaléről és a nemzetközi kortárs képzőművészetről való gondolkodásod.

✘ **RA:** Igen, 2009-ben már más volt a helyzet. Addigra kifejeztem a saját elképzelésemet és felfogásomat, amely alapvető különbséget tesz a *contemporary art* és a modernizmus között. Ez segített abban, hogy sokkal fókuszáltabban és reflektáltabban tudjak ránézni a *Biennaléra*, és arra, hogy mi történik a nemzetközi kortárs művészetben, illetve továbbmegyek, hogy ebben a közegben és kontextusban hogyan helyezkedik el a mi kiállításunk. De ehhez kellett az az impulzus, hogy nekem egy adott kontextusba kellett beleterveznem egy kiállítást. 1995-ben nem kellett a kontextussal és hasonlókkal foglalkoznom. Csak egyetlen műről kellett egy vizuális bemutatót prezentálnom. Egyébként 1995 és 2009 között még egyszer, 2003-ban voltam a *Biennalén*, bár akkor turistaként a gyerekeimmel, úgyhogy akkor sem gondolkodtam a kontextuson.

✘ **BK:** Mindezek fényében hogy jött az ötlet, hogy 2009-ben kiállítást rendezzél a Velencei Biennalén? Mit jelentett neked esztétaként, művészettörténészként 2009-ben egy ilyen megrendezvényen tevélegesen részt venni?

✘ **RA:** A megrendezvényből adódó „teherrel” egyáltalán nem foglalkoztam, mert valójában soha nem ambicionáltam a kiállítás-rendezést, pláne nem a *Velencei Biennalén*. Egyszerűen csak FORGÁCS PÉTERrel akartam valamit közösen csinálni. Pétert az 1990-es elején ismertem meg, a Nyíró András körüli multimédiás körben, amelyben tartalomfejlesztőként mindketten részt vettünk, mint a digitális kultúra és az internet adta új lehetőségek iránt érdeklődő emberek. Amikor 2006-ban megcsináltam a Szépművészeti Múzeumban a *Re:brandt* című, a nagy mester születésének a 400. évfordulójára kortárs magyar képzőművészek reflexióiból összeállított kiállítást, akkor őt is felkértem a részvételre.⁵ Ez a 2006-os kiállítás volt az első munkám, amellyel ennyire explicit kortárs képzőművészettel kapcsolatos dolgot hoztam létre. Hozzáteszem, azt sem tudtam addig, hogy mi fán terem a kurátor...

Volt itt még valami: 2006-ban a *Re:brandt*-kiállítás előtt tartottam a *Mindentudás Egyetemén* egy előadást, amelyben – egy bizonyos szempontból – az önarcképek problematikájáról beszéltem.⁶ Arra akartam rámutatni, hogy mennyire hamis az az elképzelés, hogy az önarcképek a művészlélek pillanatnyi önvizsgálati állapotai volnának, és hogy hajlamosak vagyunk arra, hogy egy-egy művész – így Rembrandt – önarcképeinek a sorozatát folyamatos élettörténetként olvassuk. Az előadásomhoz – Forgács ötlete nyomán – készült egy kis animáció, amelyet aztán önálló, komplett művé fejlesztett tovább, és ezt küldte be a kiállításra.⁷ A mintegy harminc perces digitális animáció úgy készült, hogy Péter harminchét különböző Rembrandt-önarcképen körülbelül harminc azonosítási pontot jelölt ki, amelyeket egy számítógépes program folyamatos mozgóképpé olvasott össze. Finom átmenetek jöttek létre az egyes portrék között, de a kijelölt azonosítási pontok fixek maradtak, s így az arcok egy végtelenített rendszerben hol öregedési, hol fiatalodási, hol időrendben össze-vissza menetben változtak. Az élet ironikus „moziját” bővölte ki a festményekből, ami művészettörténetileg persze irreleváns volt, kortársi médium-kritikaként viszont briliánsnak bizonyult.

Ez az együttműködés hozott bennünket intellektuálisan olyan közel egymáshoz, hogy aztán már szinte kerestem az alkalmat, hogy csináljunk valami nagyobb szabású dolgot közösen. Aztán egyik spontán beszélgetésünkön merült fel a

5 *Re:brandt – kortárs magyar művészek válaszolnak*. Szépművészeti Múzeum – Dór csarnok, Budapest, 2006. július 6 – október 1. A kiállításon résztvevő művészek: Bak Imre, Bernát András, Csurka Eszter, Csutak Magda, Duliskovich Bazil, El Kazovszkij, Forgács Péter, Jovánovics György, Károlyi Zsigmond, Keserű Ilona, König Frigyes, Lajtai Langer Péter, Nádler István, Orosz István, Pauer Gyula, Rácmolnár Sándor, Szegedy-Maszák Zoltán, Szirtes János. Kurátor: Rényi András.

6 Rényi András: *Eredeti vagy hamis? A műértés tudományos alapjairól*. *Mindentudás Egyetem*, Millenáris, Budapest, 2006. február 20. Az előadás online verziója: <http://mindentudas.hu/el%20C5%91ad%20C3%A1sok/> tudom%20C3%A1nyter%20C3%BCletek/b%20C3%B6lcs%20C3%A9szettudom%20C3%A1ny/145-m%20C5%B1v%20C3%A9szeti-%20C3%A9s-m%20C5%B1vel%20C5%91d%20C3%A9st%20C3%B6rt%20C3%A9neti-tudom%20C3%A1nyok/6128-eredeti-vagy-hamis-a-muertes-tudomanyos-alapjairól.html (Utolsó hozzáférés: 2016. január 31.)

7 Forgács Péter: *Idő/közben – Rembrandt-morfok*. Videó, 2006. A művet a 2006-os kiállítás után a Szépművészeti Múzeum megvásárolta és legutóbb 2014-ben, a *Rembrandt és a holland arany évszázad festészete* című tárlaton lehetett látni.



FORGÁCS PÉTER
Col Tempo – a W.-projekt, 2009 | Archívum

kérdés, hogy miért is nem indulunk el együtt a *Velencei Biennále* pályázatán. A felvétel rettentően megtetszett neki, mert hiába volt akkor már nemzetközileg befutott, számos rangos díjjal kitüntetett filmművész,⁸ képzőművészként is szerette volna magát megmutatni. A *Velencei Biennálét* jó alkalomnak találta arra, hogy installatori képességeit is bizonyítsa.

✪ **BK:** *Mesélj egy kicsit a 2009-ben Velencében megvalósult kiállításokról. Mi volt a kiállítás koncepciója, hogyan állt össze a kiállított anyag?*

✪ **RA:** Egy nap Péter átküldött nekem egy videó-anyagot, amit nem sokkal korábban a bécsi Naturhistorisches Museum archívumában

mutattak meg neki: egy felkérést is kapott, hogy készítsen belőle valamilyen izgalmas kiállítást. Az anyag döbbenetes erejű volt: olyan – mindössze néhány másodperces – néma filmrészletek tucatjai sorjázta egymás után, amelyeken emberi arcokat lehetett látni szembe nézetben, ahogy lassan elfordítják a fejüket előbb balra, majd jobbra, s közben motyognak valamit. Kiderült, hogy a felvételeket fiatal muzeológusok találták meg az 1990-es években a bécsi múzeum raktáraiban elrejtve – a felvételek az 1939-től 1943-ig a múzeum főmunkatársaként dolgozott Wastl doktor által vezetett náci szellemű fajbiológiai kutatás számára készültek. A sok ezer, Ausztriában internált hadifoglyokról és zsidó deportáltakról készült kisfilm és fotó arra szolgált, hogy az emberi rasszok közötti különbségnek az arcokon is megmutatkozó jegyeit szisztematizálják. Végül a projekt az osztrákokkal különböző okok miatt nem valósult meg, de Pétert nem hagyta nyugodni ez a matéria.

Hát, erről kezdtünk el közösen gondolkodni: hogyan lehetne ebből a történeti anyagból olyan izgalmas kortárs kiállítást kanyarítani, ami a *Velencei Biennále* kontextusába is belefér. Nem historikus és nem dokumentarista feldolgozást akartunk, nem valamiféle kiterjesztett holokauszt-művészet volt a cél. Kapóra jött, hogy nem sokkal korábban, 2005-ben történt a londoni metrórobbantás, emiatt Európában is tömegesen eluralkodott a paranoia, hogy a legártatlanabb arab vagy keleties kinézetű járókelő is öngyilkos terrorista lehet. (Zárójelben jegyzem meg, hogy ez a paranoia ma még aktuálisabb...) Hogyan, miféle minták alapján, miféle sztereotípiák szerint olvasunk a Másik arcából? A kiállítás fókuszába tehát az a kérdés került, hogy valójában hányféleképpen lehet ránézni egy arcra, és hol vannak beleírva előítéleteink a vizuális észlelésbe. Lehetséges-e előítéletek nélkül egymásra nézni?

A kiállítóteret kabakovi értelemben vett „totálinstallációként” képzeltük el: úgy, hogy a belépéstől a kilépésig egy nagyon szigorúan megtervezett úton kelljen

8 Díjak (válogatás): *Grand Prix, World Wide Video Festival*, Hága, 1990; *Grand Prix, Marseille II. Európai Dokumentumfilm Biennále*, Marseille, 1991; *Prix Vidéo Les Beaux Jours, Film & Video Festival*, Strasbourg, 1992; II. Díj, *Berlin Sportfilm és Filmakadémiák Fesztiválja*, Berlin, 1993; *Video Grand Prix, VIPER Film & Video Festival*, Luzern, 1993; A nemzetközi filmkritikusok FIPRESCI díja, *Lipcse Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál*, Lipcse, 1997; Balázs Béla-díj, 1998; Dokumentumfilm fődíj, *Jerusalem International Film Festival*, Jeruzsálem, 1999; Ezüst Sárkány-díj és FIPRESCI-díj, *Krakkói Film Fesztivál*, Krakkó, 1999; Történelmi Dokumentumfilm Golden Gate Award, *San Francisco International Film Festival*, San Francisco, 2000; Feature Length Documentary Award, *Tribeca International Film Festival*, New York, 2005; Erasmus-díj, 2007.



FORGÁCS PÉTER
Col Tempo – a W.-projekt, 2009 | Galéria

haladni, amelynek minden pillanata egyértelműen ki van jelölve: nincs holt tér, nem lehet benne össze-vissza kóvályogni, az út minden pillanatát intenzíven meg kell élni, át kell folytatni magadon a teljes installációt. És úgy terveztük, hogy az anyag eredeti történeti mivolta csak a kiállítás végén lelepleződik le. Tehát, hogy a kiállítás elején úgy találkozol ezekkel az arcokkal, hogy nem tudod, hogy kik ezek és miért készültek ezek a felvételek.

Az individuumok közötti kölcsönösség utópiájából indultunk ki, egy olyan ideális szemléletből, hogy az ismeretlen Másik arca olyan, mintha az én tükörképem volna. Ezt az utópikus kölcsönösséget az európai portréművészet nagy humanista hagyományának köszönhetjük. Innen vettük a címet is: a *Col tempo* felirat Giorgone egy ismeretlen öregasszonyt ábrázoló, az 1500-as évek elején festett portréján olvasható. Ennek a gondolatnak a másik felütéseként tettük ki a kiállítás elején Péter említett Rembrandt-videóját is.

A kiállítás három egységre tagolódott: az elsőben a lelassított Wastl-féle videókat mint portré-festményeket állítottuk ki. A második szakaszban ugyanezek az arc-filmek egy gigantikus kivetítőn, sűrűn egymás mellett, tudományos-archívumi tételekként sorjázta: az egyedi, a személyes helyett itt inkább a számoosság, a statisztikai szemlélet érvényesült. Csak a végén kerítettük hozzá a történeti kontextus, amelyben kiderült, hogy a művészileg poétizált vagy tudományosan semleges adattá változtatott arcok valójában foglyokat és elkövetőket takarnak. A tekintetnek van egy kulturális antropológiája: más szemmel nézünk rá egy arcra, ha individuumnak tekintjük, másként, ha egy sokaság példányának, és megint másként, ha az élete története és annak hatalmi-társadalmi kontextusa is tudható. Szerintem jól végiggondolt koncepció volt – kár, hogy kissé elrontottuk. Egyrészt azzal, hogy túl sok, túl tömény volt az egész így egyben, különösképp, hogy sok járulékos elemre (ma úgy látom, a nevezett Rembrandt-animációra sem) volt feltétlenül szükség.

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

RA: 52 millió forint volt a költségvetési keret, amit teljes mértékben az állam biztosított. Viszont egy ekkora méretű installációhoz, egy ilyen volumenű projekthez kevés volt ez az összeg. Nagyjából még 10 millió forintra lett volna szükségünk, hogy az eredetileg tervezett nyitótöletünket is megvalósítsuk. A belépéskor egy tábla állított volna meg egy felirattal: „Kérjük, hogy kövesse végig a tekintetével a nyilat.” Szemközti nézetből el kellett volna fordítani a fejed az egyik, majd a másik oldalra, miközben egy kamera felvette volna ezt. Utána, hogy ha hozzájárultál, a te arcod is megjelent volna a kiállítás egy későbbi pontján a többi – a Wastl-féle gyűjtésből származó – arc között. Ezzel azt lehetett

volna érzékeltetni, hogy a jelenkori néző ugyanúgy ki van szolgáltatva annak az önkénynek, amit az elődeinknek el kellett viselni. Onnantól fogva, hogy egyszer egy felvétel elkészül, ki vagy szolgáltatva a felhasználásnak, a kisa-játításnak, mert nem tudhatod, hogy ki, mikor, mire használja fel a felvételeket. Ez rögtön érzékennyé tette volna a nézőket már a kiállítás elején arra, hogy itt az arc használatáról van szó és nem „csak” egy történeti visszatekintésről. Ezt technikailag nagyon költséges lett volna megoldani, és ugyan próbáltunk bevonni magánpénzeket és céges támogatásokat, de nem jártunk sikerrel.

BK: *Hogyan látod ma: mennyiben illeszkedett a magyar kiállítás a Biennále akkori „trendjébe”? Hová pozicionálnád a Magyar Pavilonban látottakat összehasonlítva az abban az évben a többi pavilonban kiállítottakkal?*

RA: Nem emlékszem semmilyen párhuzamos, vagy akárcsak megközelítőleg rokon jellegű kiállításra abban az évben a *Biennalén*.

BK: *A Velencei Biennále régóta erősen kritizált avított, nemzeti pavilonrendszerben való gondolkodása miatt (a nemzeti pavilonok célja „az adott ország művészeti termésének két évente történő bemutatása”). Mit gondolsz erről? Mennyiben gondolsz úgy, hogy a kiállításotok az akkori kortárs magyarországi képzőművészetet reprezentálta Velencében?*

RA: Őszintén szólva ezen akkor nem gondolkodtam, egyszerűen nem tartottam fontosnak ezt a szempontot. A mi kiállításunknak semmi közvetlen vonatkozása nem volt Magyarországhoz, inkább egy a nyugati civilizációt érintő univerzális problémát igyekezett megragadni. Igazából egy szempont volt fontos a Magyar Pavilonnal kapcsolatban: hogy minél inkább elrejtjük az épület historikus mivoltát. Dekontextualizálnunk kellett a helyszínt, végül is a mi kiállításunkat akárhol, bármelyik pavilonban meg lehetett volna csinálni.

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

RA: Hiába volt erős az anyag és összességében – szerintem – a kiállítás nem volt sikertelen, mégsem kapott átütő és pozitív kritikákat: ma úgy látom, valamelyest arányosabb elrendezéssel, kevesebb anyaggal ütősebb lehetett volna tenni. Ennyi év távlatából ki merem mondani, hogy nem érvényesült igazán az az elképzelésünk, hogy nem egy történeti lelet bemutatása a cél, hanem a jelenben lehetséges értelmezések divergáló mivolta. Talán nem volt elég direkt az üzenet, a koncepció.

Minél merészebb egy kuratori koncepció, minél nyersebb és lényegre törőbb, annál nagyobb az esély arra, hogy átüssön, hogy a néző valamit megértsen a látottakból. Még ha nem is ért vele egyet, de az üzenetnek át kell menni.

Ezt látom az elsődleges célnak a kurátori feladatok közül. Ma már úgy vélem, hogy inkább a radikális különbségtételekre, semmint a finom átmenetekre kell koncentrálni. A kiállítás mint sajátos publikációs műfaj, kifejezetten kívánja az erős állításokat és az erős kontrasztokat. Csak így lehetséges, hogy a „figyelmetlen” nézőnek is átmenjen a koncepció. Túl későn, már öreg fejjel jöttem rá, hogy a kiállítás műfaja radikálisabb formálást tesz lehetővé, mint az akadémiai szöveggyártás.

2010-ben Magyarországon is bemutattuk a projektet az Ernst Múzeumban,⁹ akkor írt P. SZÜCS JULIANNA egy alapvetően pozitív kritikát a velencei és a budapesti változatokról a *Mozgó Világban*,¹⁰ de érdemi írás ezen kívül egy sem jelent meg a kiállításunkról. Két lesújtó hangvételű bírálat született még: az egyiket GYÖRGY PÉTER írta az *ÉS*-ben,¹¹ a másikat TURAI HEDVIG a *Műértő* hasábjain.¹² Tulajdonképpen mind a ketten megengedhetetlennek találták az eredeti anyagok dokumentum-jellegének ilyen fokú negligálását, fikcionalizálását. Olyasmit kértek számon a kiállításon, amit szándékosan kerülni igyekeztünk. Félreértés ne essék, nem a tetszést hiányoltam ezekben a kritikákban, végül is a kiállítás egyáltalán nem kell, hogy mindenkinek tetszen, inkább a koncepció érdemi mérlegelését és az arra való akár kritikus reagálást hiányoltam.

Ezért mondom újra, hogy az üzenet végül is alig ment át, és azt hiszem, Pétert sem sikerült képzőművészként úgy legitimálni a kiállítás révén, ahogy azt ő szeretne volna.

Volt arról szó, hogy Bécsben is bemutatjuk az installációt Velence után, azonban ebből nem lett semmi: az osztrák hatóságok és a múzeum is idegenkedett a projekttől, nem akarták újra bemutatni. Annyi nemzetközi utóélete volt a kiállításnak, hogy a velencei Ca'Foscari Egyetemtől meghívást kaptam, hogy tartsak egy előadást a projektről.

✚ BK: *Ma visszatekintve milyen emlékeid vannak a 2009-es Biennáléről és benne a saját szereplésedekről?*

✘ RA: Mivel nekem nem volt semmilyen személyes ambícióm a *Biennálé*val, nem éltem meg olyan rosszul az érdemi kritikai fogadtatás hiányát és ezáltal a kiállítás visszhangtalanságát,



FORGÁCS PÉTER

Col Tempo – a W.-projekt, 2009 | LOUISE MCCAGG: Maszkok

mint ahogy azt Péter megélte. Én hivatásom szerint nem kurátor vagyok, így az önbecsülésemet nem az adja, hogy a kurátori munkám sikeres. Velencében nagyon jól éreztük magunkat, majdnem egy hónapot voltunk kint, termékeny volt a közös munka, jól tudtunk intellektuálisan együttműködni.

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

✘ RA: Nem hiszem. Pillanatnyilag nem moccanok bennem semmi, és a jelenlegi kulturális politikával amúgy is nehezemre esne együttműködni.

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

✘ RA: Erre a kérdésre válaszolva elmesélek valamit a 2009-es megnyitóról, mert azt hiszem, ennél jobban semmi nem írja le, hogy mit is testesít meg a *Velencei Biennále*. 2009-ben az összevont skandináv pavilonban a sztárművész-páros, MICHAEL ELMGREEN és INGAR DRAGSET a műgyűjtés extrémításait jelenítették meg – abban az évben művészkurátor szerepkörben – *A műgyűjtő halála* című installációjukkal.¹³ A luxuskörülmények között élő gyűjtőt vitték színre, aki extravagáns életet él, homoerotikus vágyainak rendeli alá és saját életformájának díszleteként „használja” a művészetet, s aki – nyilván egy átdrogozott party után – belefut a saját úszómedencéjébe. A skandináv pavilon megnyitója után, még ugyanaznap este nyílt meg az átépített-felújított Punta della Dogana-ban Velence új kortárs művészeti múzeuma, amelyet a dúsgazdag François Pinault alapított,¹⁴ és ahol annyi hírességet és luxust láttam a fogadáson, mint életemben még soha. Akik a skandináv pavilon installációját tervezték, pontosan tudták, hogy ugyanaz a közönség lesz délelőtt a Giardiniben, mint aki este megjelenik Pinault-nál. Anakronisztikusnak tűnt a számomra, hogy azok a kurátorok (ld. fentebb), akik ilyen élesen fogalmazták meg a műgyűjtői monopolhelyzet kritikáját, milyen könnyen tudtak pár hónapra ideiglenesen megépíteni egy medencét a Giardiniben, a skandináv pavilon elé. Ez a jelenség, azt gondolom, nagyon szépen mutatja, hogy miről szól Velence, a Biennále, a nemzetközi kortárs képzőművészet, a műkereskedelem, és hogyan működnek ezek a struktúrák egymással szemben – vagy éppen egymásra épülve, egymással kooperálva. Ehhez a mi kiállításunk nem tudott kapcsolódni. De amíg ilyen események és kortársi reakciók lesznek a *Biennálén*, addig semmi sem veszélyezteteti annak hihetetlen erős pozícióját és jövőjét.

Budapest, 2015. július 28.

⁹ Forgács Péter: *Col Tempo – a W.-projekt*. Ernst Múzeum, Budapest, 2010. január 16 – március 14.

¹⁰ P. Szűcs Julianna: Forgács Péter sorstalansága. In: *Mozgó Világ* 2010/3. Online: http://epa.oszk.hu/01300/01326/00113/MV_EPA01326_2010_03_09.htm (Utolsó hozzáférés: 2016. január 31.)

¹¹ György Péter: Múzeumkritika – A félreértés. A „Col Tempo” – a W.-projekt az Ernst Múzeumban, *Élet és Irodalom*, 2010. február 5.

¹² Turai Hedvíg: Kiment az art az ablakon – a Velencei Biennále. In: *Műértő*, 2010/július-augusztus; illetve: Turai Hedvíg: Velence, magyar pavilon: az idő tényleg múlik. In: *hvg.hu*, 2009. július 6. Online: http://hvg.hu/kultura/20090706_velencei_biennale_magyar_forgacs (Utolsó hozzáférés: 2016. január 31.)

¹³ <http://thecollectorsvenice.com/>

¹⁴ <http://www.palazzograssi.it/en/museum/punta-della-dogana>

SPIONS

Hatvanadik rész

Harangok, szellemcscák, Edít Piaf, pártalapítás

Something happened on the day he died
 Spirit rose a metre then stepped aside
 Somebody else took his place, and bravely cried
 (I'm a blackstar, I'm a star's star, I'm a blackstar)
 David Bowie: *Blackstar*¹

„És ez az, ahol a történet befejeződik és a halálaim elkezdődnek.” A SPIONS frontembere 1979. május 16-án, szerda délután 4 körül fejezte be a Sex Pistols megálmodójával és ex-menedzserével, Malcolm McLarennel történt tragikomikus megismerkedésének ismertetését.² Szótlanul ültünk a Rue Quencampoix-i búvóhelyét lágyan belengő szent füstben. Ő az asztalánál, a vesszőfonású széken, én a szemközti falnál, a sarokban elhelyezett szürke, Bauhaus stílusú fotelben. A kazettás magnóból David Bowie *Sons of the Silent Age* című dala³ szólt. „They never die, / they just go to sleep one day.” A szám végén a frontember felállt, az asztalán lévő antik kínai dobozból kulcsot vett ki és átnyújtotta. „Szerzem neked lakást. Elkísérlek, nagyon jó helyen van. Holnap találkozhatasz a tulajdonossal és megállapodhattok a feltételekben.”⁴ Akkor tudatosult bennem, hogy eddig nem is gondoltam arra, hol fogok lakni Párizsban. A dolgok már jó ideje maguktól történtek velem, a problémák maguktól keletkeztek és oldódtak meg, csak sodródtam extatikusan agonizálva az események áradatában. Mielőtt elindultunk, a frontember nagyon réginek látszó könyvet nyújtott át, Julius Evola *The Doctrine of Awakening*⁵ című művét. „Ajándék. Üdvözlünk a Szabad Világban”, mondta. Olyan fáradt voltam, hogy elfelejtettem megköszönni a lakást és a könyvet.

Taxival mentünk át a Szajna balpartjára (*Rive Gauche*). A Boulevard St. Michel és a Rue Saint-Séverin rövid meghosszabbodása, a Rue Francisque-Gay sarkán szálltunk ki a kocsiból, mert a sétálóutcába nem lehetett behajtani. Az 1968-as párizsi diáklázadások idején barikádok zárták le a Sorbonne egyetemhez közeli utcát, súlyos harcok folytak itt. A nekem kölcsönzött lakás a Rue Saint-Séverin

7. szám alatti ódon ház első emeletén volt. A Latin negyedben (*Quartier latin*), a Rue Saint-Jacques és a Boulevard Saint-Michel között húzódó, 170 méter hosszú, 10–12 méter széles Rue Saint-Séverin a város egyik legrégebbi, a 13. században kialakult utcája.⁶ Három háza, így az én első párizsi otthonom épülete is a 15. században épült. Terméskő falak, az évszázadok alatt beléjük ivódott emberi kicsinyességgel és gonoszsággal. Felcipeltek a bőröndöket a nyirkos, rusztikus falépcsőn. Az albrételem ajtaja szűk folyosóról nyílt, a szomszédos lakásból női zokogás hallatszott.

Az ajtón belépve történelmi hangulatú tér fogadott. Vastag, sötétbarna, sok szenvedést és halált látott, betegre lakkozott tölgyfagerendákat pillantottam meg a mennyezeten. Egy függőleges, hosszában megrepedt, ugyancsak agyonlakkozott, durván kifaragott faoszlop az ablak melletti falba építve osztotta ketté a mintegy 4×5 méter alapterületű teret. A bejárati ajtó jobboldalán lévő fal ablaka belső udvarra nyílt. A tető felett látszott Párizs egyik legöregebb temploma, az Église Saint-Séverin tornya. Éppen harangoztak. Mint később rá kellett döbbennem, a nap 24 órájában 15 percenként megkondultak a templom az ablaktól légvonalban 30–35 méterre himbálódzó harangjai.⁷ Érces hangjuknak az ablak, a fal és a homlokcsontom nem jelentett akadályt. Mintha maga a Sátán harangozott volna röhögve koponyámban. A Saint-Séverin templom egyik, a teljes órákban megkonduló harangja a legrégebbi Párizsban. 1412-ben öntötték. Vagyis 1979. május 16. délutánjáig (567 év, 4 hónap, 16 nap, napi 24 eszeveszett harangozás, eszeveszett harangozásonként 1–12 megkondulás), amikor először zavarta meg belülről szürkeállományom csontpalcájának jótékony csendjét, legalább 30 millió alkalommal figyelmeztetett a halál közeledtére. Mindhiába. Megszámálhatatlan közelben lakó szenvedhetett maradandó, arcuk és

6 Az utca Rue Saint-Jacques és Rue de la Harpe közötti, legrégebbi részét Rue Colin Pochet-nek hívták a 16. század végéig. Az utca nyugati végét a Boulevard Saint-Michel létesítése idején, 1867-ben kapcsolták az ősi Rue du Maconhoz. Ez a rövid, izolált szakasz 1971-ben kapta a Rue Francisque-Gay nevet.

7 A templom harangjairól az első világháborúban elesett Alan Seeger (1888–1916) amerikai költő, a népdalénekes Pete Seeger (1919–2014) nagybátyja, a meggyilkolt John F. Kennedy (1917–1963) elnök kedvenc költeményének – *I Have a Rendezvous with Death* – szerzője így írt *Paris* című versében: „The belfry on Saint Severin strikes eight across the smoking eaves: Come out under the lights and leaves to the Reine Blanche on Saint Germain...”

1 Dal David Bowie *Blackstar* című 25., utolsó stúdióalbumáról (LP, US, ISO/RCA/Columbia/Sony, 2016. január 8.)

2 Lásd a SPIONS-eposz Ötvenkilencedik, *Peace or Change* című fejezetét.

3 Dal a Nyugat Berlinben felvett (Hansa Studio by the Wall) Heroes lemezen (LP, US, RCA Records, 1977) – Bowie Berlin-trilógiájának második albuma.

4 A lakást valójában Bálint Mariann pszichiáter, pszichológus, az akkor már New Yorkban működő Squat Színház tagja, Bálint István (1943–2007) rendező, színész, költő és író, Bálint Endre (1914–1986) festőművész fiának felesége szerezte.

5 Julius Evola: *The Doctrine of Awakening: The Attainment of Self-Mastery According to the Earliest Buddhist Texts (La dottrina del risveglio, saggio sull'asceti buddhista – A felébredés doktrinája: Az önuralom elérése a legkorábbi buddhista szövegek szerint)* (H.E. Musson fordítása, London, Luzac & Company, 1951)

jellemük eltorzulását eredményező agykárosodást lélekgyilkos hangjától az első harangszó óta eltelt évszázadok alatt. Nyilvánvaló, hogy az 1979 nyarán néhány napig az én Rue Saint-Séverin 7. szám alatti albérletében kémkedő Szent Tamás hol kapott ihletet a 17 évvel később ólomból öntetett harangjaihoz.⁸

A bejárattal szemközti falon balra nyílt a gömb alakú, mennyezetre erősített, Jules Verne könyveinek rézmetszet illusztrációira emlékeztető, szegecselt melegvítartállyal felszerelt zuhanyozó fülke, mellette miniatűr illemhely.⁹ A nyitott teakonyha – villanyrezsó, mosogató, felettük polc az edényeknek – a WC mellett, az ablak bal oldalán kapott helyet. Nemzetközi hippy stílusú lakberendezés: szakadozott színes indiai kelmével leterített rattán ágy, szakadozott színes indiai kelmével leterített rattán fotel, szakadozott színes indiai kelmével leterített vesszőfonású ágyneműtartó láda, mozgó lábú, rusztikus szék az ablak jobboldalán álló, szakadozott színes indiai kelmével leterített, mozgó lábú asztal előtt. A padlón szakadozott gyékényszőnyeg. Pacsuliszag, régi, viharosnak indult, melodrámba fulladt szerelmek összetéveszthetetlen, méla illata. És az ablakkal szembeni falon át a csillapíthatatlan női zokogás. „Mireille nyilván elveszítette Jeant”, mondta a SPIONS frontembere. „Egyedül hagylak démonaiddal.” Egyedül maradva a lakásban, először a bútorokat letakaró, organikus illatú – sajt, pacsul, szantálfa, macskapisi és bőszeretkezők emlékeinek maradandó keveréke –, szakadozott színes indiai kelmét száműztem a vesszőfonású ágyneműtartó láda mélyére, majd kipakoltam a bőröndjeimet. Az asztalra került a lengyel gyártmányú Unitra ZRK M531S sztereo kazettás magnóm a két görögdinnye nagyságú, narancsszínű, BEAG HOX-55 – se mély, se magas – gömbhangszóróval, a saját zenéimet és kedvenceim felvételeit hordozó kazettákat tartalmazó cipősdobozzal, rajz- és festőszerzőszámim, és a később az egész világot megjárt Bauhaus-stílusú, nikkelezett acél hamutartóm, amit 1978 novemberében loptam egy távoli rokontól. Könyveimet a konyhai polcon, ruháimat az ágyneműtartóban helyeztem el. Mire a konyhai villanyrezsón megmelegítettem és elfogyasztottam a Budapestről magammal hozott tíz sóletkonzerv egyikét, már alig láttam az álmoasságtól. Lezuhanyoztam a gömb alakú fürdőszobai vízmelegítő tartályból gyéren csordogáló langyos, mocsárszagú vízben, aztán az ágyneműtartóból előhalászott, organikus illatú ágyneművel megvettem a rattán

8 Utalás St. Auby Tamás 1996-ban kiöntött, 24 ÓLOM-HARANG című szoborcsoportjára. A 24, egyenként 40x40x45 cm méretű ólomharangot a dunaiújvárosi Kortárs Művészeti Intézet gyűjteményében őrzik.

9 A WC olyan kicsi volt, hogy az ülőkére ülve csak akkor tudtam becsukni az ajtót, ha széttártam lábaimat.

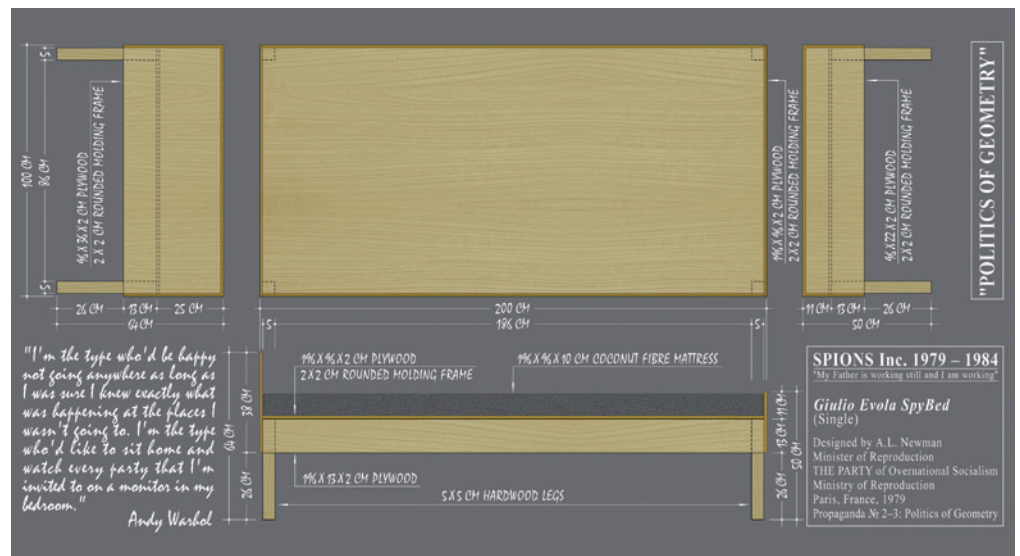
ágyat és lefeküdtem. Ismét harangoztak. Először a kisebbik harang a teljes órát jelezve ütött négyet, majd a nagyobbik hetet, bejelentve, hogy este 7 óra van. A rattán ágy minden mozdulatomtól úgy nyikorgott, mintha szét akarna esni. A szomszéd lakásból áthallatszó női sírást Edith Piaf (1915–1963) *Non, je ne regrette rien* (Nem, nem bánok semmit) című, újra és újra lejátszott sanzonja¹⁰ egészítette ki. „...Non, rien de rien, non, je ne regrette rien / Ni le bien qu'on m'a fait, ni le mal / Tout ça m'est bien égal / Non, rien de rien, non, je ne regrette rien / C'est payé, balayé, oublié, je me fous du passé ... Car ma vie, car mes joies / Aujourd'hui ça commence avec toi.” Újra és újra. A zokogás hol felerősödött, hol elhalkult. Bénító álmoasságom ellenére képtelen voltam elaludni. Hol az ágy nyikorgása, hol a harangszó, hol a periodikusan felerősödő zokogás, hol Edith Piaf átható orrhangja ébresztett fel. Halálközeli, bódult állapotba kerültem. Ha lett volna puskám, átlövök a falon. Ha lett volna ágyúm, széltőltem volna a templom tornyát. Ha lett volna atombombám, ma nem lenne Párizs.

Este 9 körül beláttam, hogy nem fogok tudni elaludni. Felkeltem, felöltöztem, a konyhai villanyrezsón vizet melegítve készítettem egy tripla adag Nescafé-t a Budapestről magammal hozott készletből. Az asztalhoz ültem, rágyújtottam

10 Edith Piaf a dalt a Francia Idegenlégióknak dedikálta. A felvétel idején zajlott az algériai háború (1954–1962) és az Első Külföldi Ejtőernyős Hadsereg – amely támogatta a Charles de Gaulle (1890–1970) elnök és Algéria polgári vezetői elleni 1961-es bukott puccsot – adoptálta a dalt, amikor ellenállásukat megtörték. A regiment főtisztjeit letartóztatták és hadbírószám elé állították, az alacsonyabb rangú tiszteket és a legénységet az Idegenlégió más alakulataihoz vezényelték. Piaf dalát énekelve hagyták el barakkjaikat, és a dal a Légiónagyományainak része lett, ma is énekelik parádéikon.

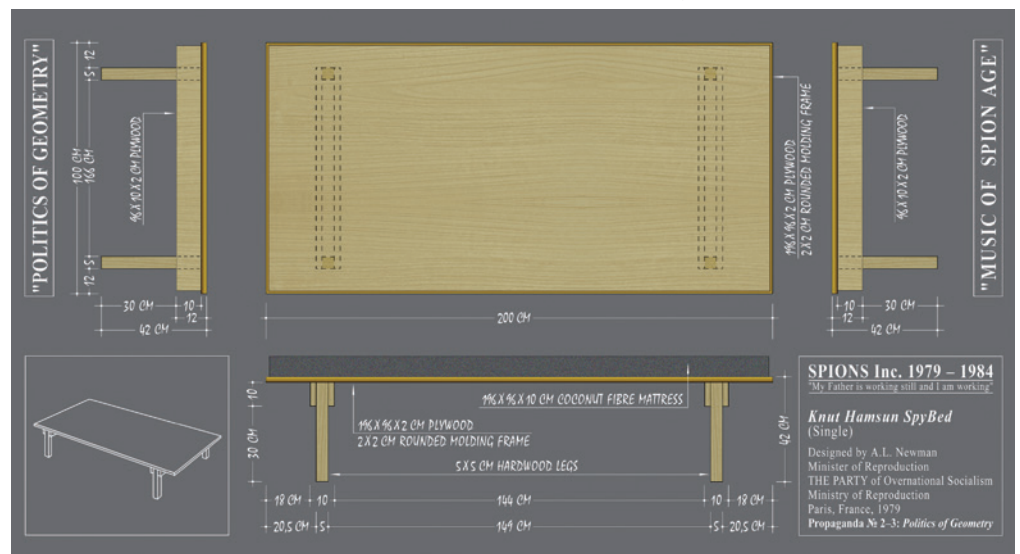
NAJMÁNYI LÁSZLÓ

Giulio Evola SpyBed, 2015, rekonstrukció, digitális kollázs; a művész archívumából



NAJMÁNYI LÁSZLÓ

Knut Hamsun Spybed, 2015, rekonstrukció, digitális kollázs; a művész archívumából



a SPIONS frontemberétől kapott spliffre és rajzolni kezdtem. Egyszerű szerszámokkal gyorsan elkészíthető, nem nyikorgó kémágyakat (*SpyBeds*) terveztem. Abban az időben erősen hittem abban, hogy amit sikerül írásban, vagy képileg pontosan megfogalmaznom, az megvalósul. Első lépésben a rattán ágy helyett új, nem nyikorgó fekvőhelyre van szükségem, gondoltam. A második lépés a harangokkal, a harmadik a szomszédban zokogó hölgygel való leszámolás lehetne.

Azt hittem, ezzel a három lépéssel kiiktathatom az elalvást akadályozó sátáni praktikákat. Párizs azonban tartogatott az éjszakára még egy kellemetlen meglepetést. Az éjféle harangozás után macskák iszonyatos kórusa harsant fel odakinn. Keservesen síró gyermekhangokkal indult a koncert, amelyek démoni visításba, hörgésbe, jajgatásba, verbalizálhatatlan fenyegetésekbe és átkokba mentek át. Mintha száz és száz macska élné utolsó, keserves pillanatait egyszerre. Hallottam már sok éjszakai macskazenét korábban, de azok hangerőben és érzelmi telítettségben meg sem közelítették azt az audio-horrort, amelyet a Saint-Séverin utcai lakásban töltött első és további éjszakáimon hallottam. Egyértelműen túlvilági hangok voltak ezek, kísértetmacskák¹¹ harangütésekkel pointírozott idegtépő kórusa, amely elnémította a szomszéd lakásban zokogó nőt és leállította vele a Piaf-lemezt. Harangok és macskák uralták a következő egy-másfél órát. A macskakoncert ugyanolyan váratlanul, éles vágással ért véget, mint ahogy elkezdődött. A kegyetlen harangok tovább kongtak. Reggelig a SPIONS frontemberétől kapott Julius Evola könyvet olvastam tompa bódulatban. Reggel 10 körül sikerült elájulnom.



Párizs – az a ritkán ébredő érzés, hogy vagyok valahol. Párizstól, a korallképződményhez hasonlító, organikus, bűnös, szent várostól a fehér *Yin*, a létezés női aspektusának titkait tanultam: az árnyalatok, a kompromisszumok, a társalgás, az öltözködés, a testnyelv, a „hogyan”, a tánc, a szeretkezés és a konyha művészetét. A maszkulin, sötét *Yang* principiumokat a néhai Varsói Paktum programozta 33 gonosz éven át tartó, brutális testi és mentális erőszakkal rendszerembe. Párizs begyógyította sebeimet. Felöltöztetett, előnyömbre változtatta a külsőmet. Segített megszabadulnom a tudatom vak falába vésett barbár vonásoktól. Bemutatott az egykedvűen pörgő bolygó valódi szellemi elitjének, az Egyenlőknek, a Választottaknak: Malcolm McLaren, a Sex Pistols megteremtője; William S. Burroughs, aki megmutatta, mi van a villámra tűzve; a *cut-up* módszert a megfelelő időpontban újra feltaláló Brion Gysin („az egyetlen ember, akit Burroughs tisztelt”); Paul Bowles, a tómondatokkal varázsoló, New Yorkból Marokkóba emigrált, mindig 12 kígyóbőr bőrrönddel utazó amerikai író, akinek Tangier-i otthonában írta Allen Ginsberg az *Üvöltést* (*Howl*), és Burroughs a *Meztelen ebéd-et* (*Naked Lunch*).

Párizsban láttam először élőben Andy Warholt, ahogy elegáns barátaival sétált az Invalidusok temploma felé, bizonyára a Nagy Napóleon sírjának megtekintése céljából. Az is lehet persze, hogy a La Pagoda moziba tartottak, hogy megnézzék Hans-Jürgen Syberberg *Hitler, ein Film aus Deutschland* (*Hitler: A Film from Germany*) című, tökéletes filmjét. A 442 perc (7 óra 22 perc) hosszúságú filmcsodának összesen 23 alkalommal engedtem át teljes lényemet. A világ legszebb, legkellemesebb filmszínháza, amelynek télikertjében teát lehetett inni, és hasist volt természetes szívni a vetítés szüneteiben. A falakat takaró antik gobelinek. A hátradönthető, finom bársonnyal bevont repülőülések. A mozi télikertjében láttam először Dante Beatricéjét, a tökéletes, fényből formált, fiatal nőt, ahogy lassan, mosolyogva suhant a kígyózó kerti út felett. A szépség megtestesült, fölülményes bölcsessége az egyik a kettő közül, akiknek senki sem tud nemet mondani. A másik a Szörnyeteg.

Párizs, már ami a legfelsőbb, mértékadó, tiszta önképpel rendelkező kasztot illeti, mindig stílusérzékeny, stílustudatos város volt. Valószínűleg nyomokban

még hosszú ideig az is marad. Elitje mindig a Világidővel (*Zeitgeist*) szinkronban változtatta kinézetében és viselkedésében egyaránt finoman megnyilvánuló attitűdjét. Amikor 1978 szeptemberében elhagytam a várost, az uralkodó stílus a színesre festett hajak, szegecselt bőrdzsekik, szakadt nadrágok, biztosítótűk és zsilettpengék punkja volt. Alig több mint fél év múlva visszatérve a new wave Párizsra fogadott. Hegyes orrú cipők, jól szabott, szűk öltönyök, a korai Diortól kölcsönzött sziluettek és Dél-Amerikát idéző harangszoknyák. Az 1950-es évek letisztult eleganciája. Az 1979 májusában a SPIONS frontembere akkori rejtékhelyéhez közel lakó Ajtony Árpád¹² szavaival: „Jellegetesen átmeneti korszak a piaci árusok világából a fodrászüzletek és a galériák felé, az első poszt-punk élt együtt az akkor érthetetlenül frissnek és modernnek ható »jólneveltség« (»bon chic, bon genre«) különböző megnyilvánulásaival.”¹³

1979 tavaszára a punkok a külvárosokba szorultak. Fű, hasis, sör, speed *passé*, heroin *still in*. A drága, csak kevesek által megfizethető kokain volt az új pálya.¹⁴ Nem vegyülés a köznéppel, minden feltűnés kerülése. 1968 lázadó szellemisége száműzve, a külsőben is kommunikált konformizmus lett a norma. „Eleganz und Dekadenz”,¹⁵ ahogy két évvel korábban a Kraftwerk kijelölte Európa szellemi elitje számára a követendő evolúciós stílusirányt. Disztingvált úriemberek (legtöbbjük meleg), távolságtartó hölgyek (sok közülük lesbikus) zártkörű összejövetelei. Gondos megtervezett-ségüket lazán leplező hajviseletek, kevés, drága,

12 Az író, dramaturg, forgatókönyvíró Ajtony Árpáddal (1944–2013) 1972. februárjában, Halász Péter és barátai Lakásszínházában (Budapest, VII. ker. Dohány utca 20. IV. em. 25.), Breznyik Péter: *BREZNYIK MEG EGY ASSZONY TEGNAP* című előadása után ismerkedtem meg. Akkoriban a francia *Új regény* (*Nouveau Roman* – Boris Vian, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon és szellemi testvéreik) ihlette írásokat írtam, amelyek elnyerték a francia kultúra avatott ismerője, Ajtony Árpád tetszését. Olvastam a jugoszláviai magyar nyelvű folyóiratokban megjelent munkáit és néhány publikálatlan kéziratát. Lenyűgözött írásművészetének szelíd humora, locsogásmentes, fogalmi tisztasága. Eljárt első színházam, a Kovács István Stúdió előadásaira is. Bölcs tanácsainak íróként, színházművészként egyaránt nagy hasznát vettem. 1973-ban a bolsevista diktatúra cenzorai emigrációra kényszerítették. Ő volt az első a közeli barátaim közül, aki emigrált. 1979 májusában, Párizsban találkoztam vele legközelebb. Akkoriban pszichiátriai intézetekben dolgozott, egészségügyi dolgozóknak tartott szociológiai, antropológiai kurzusokat, és pszichológusi diplomája megszerzése után szociálpszichológiai tanulmányokat folytatott Vincennes egyetemén.

13 Forrás: Ajtony Árpád: *Biki-szimbólum* – http://www.inaplo.hu/or/199921/06_ajtony.html

14 A kokain korábban, a századforduló körüli években, nem kis részben a varázsszert lelkesen propagáló, koka-infüggő Dr. Freudnak köszönhetően egyszer már meghódította Párizst. Akkor még árusítása és fogyasztása legális volt, ennél fogva nem került sokba, az izmusok pályakezdő, üres zsebű pionírjai is megengedhették élvezetét maguknak.

15 Kraftwerk: *Europa Endlos* (szövegrészlet) – dal az együttes *Trans Europa Express* című albumán (LP, NSZK, Düsseldorf, Kling Klang, 1977)

11 A Rue Saint-Séverin 7-es számú házához kötődő A Szent Szeverin utcai Nagy Macskamészárlás (*Le Grand Massacre des Chats du Rue Saint-Séverin*) legendáját a SPIONS-eposz következő fejezetében fogom ismertetni.

de nem hivalkodó ékszer,¹⁶ ápolt kezek, tiszta arcbőr, minimális, csupán az arcbőr hibáit eltüntető smink, visszafogott pasztellszínek.



„Be important, be grey”,¹⁷ mondta a SPIONS akkor már a Gregor Davidow kódnevet használó frontembere, a megérkezésem utáni nap, 1979. május 17. csütörtök délutánján, a Notre Dame katedrálissal¹⁸ szemközti kávéház teraszán. Haja már nem *electric pink* színű volt, mint 1978 nyarán, hanem rövid, fejére bukósisakként simuló, fakó barna. Fekete nadrágot és hegyesorrú, ugyan csak fekete cipőt, sűrű inget, fekete nyakkendő és barna bársonydzsekit viselt. Nem evilági voltára egyedül finoman kihúzott, tibeti szabású, csak résnyire kinyíló szemei és kézmozdulatainak hibátlan koreográfiája utaltak. A sikeres kém belesimul környezetébe, észrevehetetlen, külsejében, viselkedésében nincs semmi feltűnő, mondta. Megértettem, hogy kínai szabású fekete klottpizsamát sürgősen kevésbé rikító színű és szabású ruhadarabokra kell cserélnem. Első lemezének¹⁹ (*Propaganda № 1*) megjelenésével a SPIONS²⁰ megalapította a Nemzetekfeletti Szocialista Pártot (*Overnational Socialist Party – OSP*²¹), és az 1979–1984-es időszakra vonatkoztatva elindította A PÁRT (*THE PARTY*) Utolsó Ötéves Tervét (*Last Five Years Plan*), informált a SPIONS frontembere. A „Táncoló Emberek PÁRTJA – AZ UNIVERZÁLIS MENEKÜLT OTTHONA” (*„THE PARTY²² of Dancing People – HOME OF THE UNIVERSAL REFUGEE*) nem ad ki direktívákat. Politikája a geometria (*„POLITICS OF GEOMETRY*). A folyamatos változás alternatíváját kínálja a bemerevülő orwelli

16 1979 őszén láttam először villogó LED ékszert, apró, gyíkot formázó, gyémántokkal kirakott nyakkendő tüt Miché Esteban, a punk és new wave lemezeket terjesztő Harry Cover lemezbolt tulajdonosa, a *Rock News* magazin, Patti Smith *Witt* és *The Night*, valamint Lizzy Mercier Desloux *Desiderata* című könyveinek kiadója, a New York-i ZE Records társalapítója nyakkendőjén. A gyík gyémánt-szemei vörösen villogtak.

17 „Légy fontos, legyél szürke”

18 Kevesen tudják, hogy 1715. szeptember 4. után, 78 éven át a párizsi Notre Dame katedrális kriptájában aludtak örök álmukat XIV. Lajos (*Louis le Grand ou le Roi-Soleil*, 1638–1715), a fertőtlenítés nélkül végzett végbélműtét (*anal fistula*) eredményeképpen beállt vérmérgezés következtében három nappal korábban elhunyt, hálósobájában még további öt napon át felavatalozott Napkirály belei. Nyolc ló vontatta kocsin, 12 fátylavivőből álló testőrség által kísérve hozták a drágakövekkel díszített aranyládikába zárt felséges beleket Versaillesből a székesegyházba, ahol Párizs érseke mondott a normálisnál kétszer nagyobb beleknek uralkodóhoz illő búcsúbeszédet, a katedrális vegyeskórusa énekelte vallásos himnuszok kíséretében. 1793-ban, a Francia Forradalom idején a székesegyházat földülták és kirabolták. Ekkor tűnt el a királyi beleket tartalmazó, díszes aranyládika is.

19 SPIONS: *Russian Way of Life/Total Czecho-Slovakia* (Single, Paris, Barclay-EGG, 1979)

20 <http://spions.webs.com/>

21 <http://spions.webs.com/osp.htm>

22 Szójáték: az angol nyelvben a 'PARTY' egyszerre jelent politikai pártot ('Part' = 'Rész'), és bulit, zenés, táncos összejövetelt.



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
The Red Star Changed Its Colour, 2015
szórólap-rekonstrukció, digitális kollázs; a művész archívumából

rémálom beteljesedése ellenében. Az emberek a lemezek megvásárlásával szavaznak A PÁRT-ra. 1 megvásárolt lemez = 1 szavazat.

A PÁRT deklaráltan elitista – „CSATLAKOZZ A KEVESEKHEZ” (*„JOIN THE FEW*). Jelmondata: „A VILÁG ELITISTÁI EGYESÜLJETEK” (*„ELITARIANS OF THE WORLD UNITE*). Az abszolút igazságot kommunikáló valódi rock'n'roll szellemében A PÁRT-ot a Vezér, a SPIONS frontembere testesíti meg. Ő A PÁRT. A PÁRT kiáll a szex dominanciájáért és globális polgárháborút hirdet a bűnözés ellen (*„THE PARTY STANDS FOR THE DOMINATION OF SEX AND A GLOBAL CIVIL WAR ON CRIME*). Az élőhalottak PÁRTJA a megválasztott elit elleni ateista puccsra hívja össze a nemzetárulókat (*„IT IS THE PARTY OF THE LIVING DEAD CALLING OUT ALL TRAITORS TO THEIR NATIONS FOR AN ATHEIST PUTSCH OF THE ELECTED ELITE*). A PÁRT David Bowie direktíváit követve változik (*„PEACE OR CHANGE*). Legfontosabb kémfeladataink az ő lankadatlan megfigyelése, és saját magunk – múltunk, meggyőződéseink – könnyörtelen elárulása.

Az árnyak kormányában a Reprodukcióügyi Miniszter (*Minister of Reproduction*) rangot kaptam.²³ Az Élő Időt (*„THE LIVING TIME – E PLURIBUS UNUM*) kell minden körülmények között megtestesítenem. Én leszek a Világóra (*„COUNTDOWN CLOCK*). Amikor megállok – mert a vörös csillag megváltoztatta színét²⁴ –, elérkezik a Világvége. Ne feledd, hogy az azonnali Utolsó Ítéletet követeljük (*„WE WANT THE LAST JUDGEMENT RIGHT AWAY*”), mondta a SPIONS frontembere, újabb kanál cukrot keverve cappuccinjába. Az általam vezetett Minisztérium²⁵ feladata A PÁRT evolúciós állomásonként változó arculatának – embléma, logó, címer, zászló, színpadkép, egyenruha, lemezbortók, plakátok, szórólapok, stb. – megtervezése.

A kávéház, ahol találkoztunk, félúton volt az én új rue Saint-Severin-i lakásom és az ő Rue Quincampoix-i rejtékhelye között. Törzshelyünk lett, lehetőség szerint mindig ott találkoztunk. 1979. május 17. csütörtök délutánján a SPIONS frontembere itt vázolta fel először a készülő, *THE PARTY* című lemezre vonatkozó elképzeléseit. A lemez a francia ARTEFACT *cold wave* együttessel kollaborálva készül, producere a SPIONS 1978 augusztusi lyoni koncertjén basszusgitáron, az első lemezen gitáron játszó és vokáló Jean-Marie Salaun lesz. Ezzel a lemezzel a SPIONS evolúciójának második és harmadik állomására (*Propaganda №*

23 <http://108am.webs.com/>

24 Az 1970-es évek végén még biztosnak látszott, hogy a Vörös Csillag Birodalma – még évszázadokig fennmarad. Az Apokalipszis kezdetét a csillag színváltozása jelzi majd, jósolta 1978 nyarán, Párizsban a SPIONS frontembere. „Sárga lesz?”, kérdeztem. „Nem, a csillag először szürkére vált, aztán feketére sötétedik”, válaszolta a SPIONS lelke. Az 1979 őszén megjelent *THE PARTY* SPIONS lemez (EP, Paris, DORIAN/Celluloid, 1979) *Race Riot* című számában bejelentette a vörös csillag színváltozását: „The Red Star changed its colour”. Több mint három évtizeddel később, 2016. január 8-án, 69. születésnapján jelent meg David Bowie *Blackstar* (Fekete csillag) című lemeze (LP, ISO/RCA/Columbia/SONY, 2016), borítóján fekete, ötágú csillaggal. Két nap múlva Bowie meghalt. Egyedül maradtunk.

25 <http://spions.webs.com/ministry.htm>

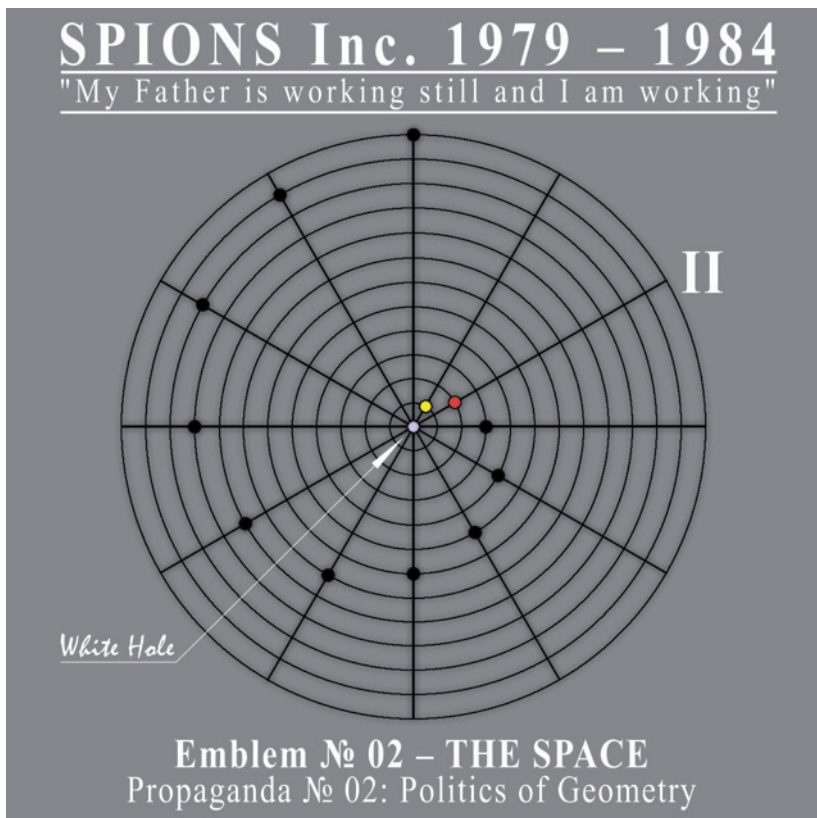


NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Be Important Be Gray, 2015
szórólapp rekonstrukció, digitális kollázs; a művész archívumából

2-3) ér. A második állomás fókuszában az Idő (*THE TIME*) áll, a harmadikéban a Szellem (*THE SPIRIT*).

Ha nem francia franciával találkozik, nem tud elkésm. Ha te félórát kése, ő egy teljes órát vagy többet fog. Brigitte Vial, a nekem kiadott lakás főbérloje – alacsony, hatalmas, göndör hajkoronát viselő, a barna különböző árnyalataiba öltözött lány – másfél órát késve, vidáman csicseregve érkezett asztalunkhoz. Bár mondatonként, sokszor mondat közben váltott témát, sikerült megegyeznünk. Havonta 700 frank a laktér, az összeg a rezsit is tartalmazza. Kéthavi laktér kellett letennem kauciónak, így összesen 2100 franknak megfelelő amerikai dollárt adtam át a magyarországi díszlettervezések honoráriumából, földi javaim eladásából megspórolt, anyám sütötte csokoládétortába rejtve a Vasfüggönyön átcsempészett, gyorsan fogyó összegből. Brigitte Vial átvette a pénzt, megadta a címét – a Párizs egyik kertvárosában élő barátjához költözött –, telefonszámát, aztán egy kósza szellőre libbenve elsuhant. Többé nem láttam.

NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Emblem № 2 – THE SPACE, 2015
design rekonstrukció, digitális kollázs; a művész archívumából



A kávéházból a Marais negyedbe, az ARTEFACT műhelyébe – egyszobás lakás ódon, sajt- és ondószagú ház legfelső emeletén, fa állványokra helyezett ajtókon lopott szintetizátorok, a falak mentén lopott keverőpult, hangszórók, erősítők – mentünk. A *cold wave* irányzatot követő együttes tagjai – Avril (Jean-Paul Ruard, basszusgitár, gitár), M. Proper (Jean Ternisien, basszusgitár, gitár), Maurice Novak (Maurice Georges Dantec, szintetizátorok), Claude Artø (programozás, szintetizátorok) és Laure²⁶ (szaxofon) – éppen próbáltak. Friss, leginkább az első játékgépek effektusait idéző, *sequencerek* vezérelte elektronikus hangzás. A nagyon fiatal zenészek szürke orvosi köpenyekbe öltözve hajoltak berendezéseik fölé. Egyedül a falnak támaszkodva basszusgitározó, szegecsekkel kiverett bőrdzsekit, szűk, fekete bőrnadrágot, hegyesorrú, kígyóbőr cowboycsizmát és az Elvis Presley által népszerűvé tett, brillantintól csillogó kékesfekete frizurát (pompadour) viselő, dél-amerikai származású Avril (Jean-Paul Ruard) látszott a társaságból rockernek, a többiek inkább az Univerzumot elpusztítani képes szuperbomba előállításán fáradozó atomtudósoknak néztek ki. Hamarosan befutottak a készülő SPIONS lemezt kiadó és terjesztő DORIAN/Celluloid lemezcégek vezetői, Jean-Luc (a vezetéknevét elfelejtettem), és a korábban híres párizsi underground lemezboltot üzemeltető Jean Karakos is. Utoljára az *Actuel* magazin kiadója, a Celluloid Record alapító-finanszírozója, Jean-François Bizot²⁷ érkezett, aki valamennyiünket meghívott vacsorára egy, a Szajna bal partján lévő kínai étterembe. Monsieur Bizot költségén taxikkal utaztunk az étteremig. Vacsora közben Monsieur Bizot a SPIONS frontemberével vitatkozott szellemesen. „Nem akarunk kommunista propagandát kiadni”, mondta, „és fasisztát sem”. „Kémkedni szabad?”, kérdezte a frontember. „Ha nem jár emberáldozattal”, mondta nevetve Monsieur Bizot és pezsgőt rendelt.

Hazaérve a Saint Séverin templom harangjainak őrzítő kongását, és az elátkozott macskák éjfélkor beinduló kórusát David Bowie *Station to Station*²⁸ című lemezének hangjaival semlegesítve megterveztem a SPIONS második evolúciójának emblémáját, a háromdimenziós térben mozgó Időspirált.

Folytatása következik.

²⁶ Laure nem sokkal a *THE PARTY* lemez megjelenése után heroin-túladagolásban meghalt. 16 éves volt eltávó-zása idején.

²⁷ Jean-François Bizot-ról a SPIONS-eposz Negyvenedik (*A francia punk, SPIONS koncert Lyonban*), Negyvenkettedik (*Az Égi Háromszög és Párizs katakombái, II.*), Ötvenedik (*Ufológia 01. - sült macskacomb vadász zsemlegombóccal és mártással*) és Ötvenharmadik (*Végzetes szerelem, Khmer Rouge, Run by R.U.N.*) részeiben írtam korábban.

²⁸ David Bowie: *Station to Station* (LP, US, RCA, 1976)

FEHÉR DÁVID

Dinamikus korrelációk. Bernát András új képei

Bernát András: *Szalagarchitektúrák 2.*

A38, Budapest

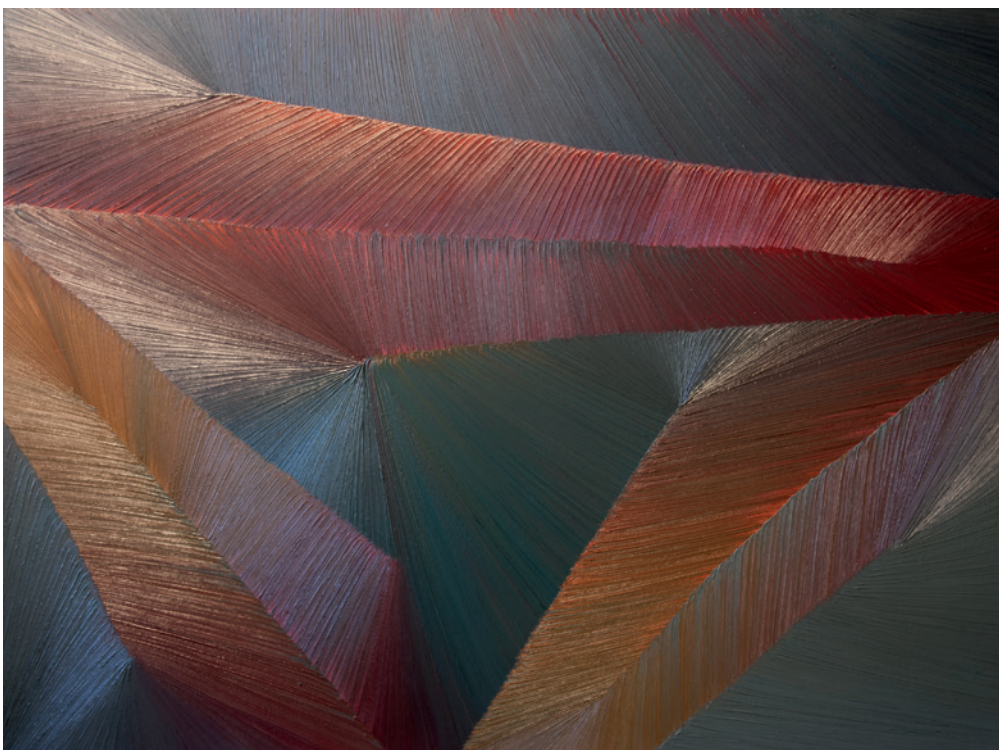
2015. december 1 – december 20.

Bernát András: *Szekvencia, szimmetria,
körszalag*

Neon Galéria, Budapest

2015. december 11 – 2016. január 5.

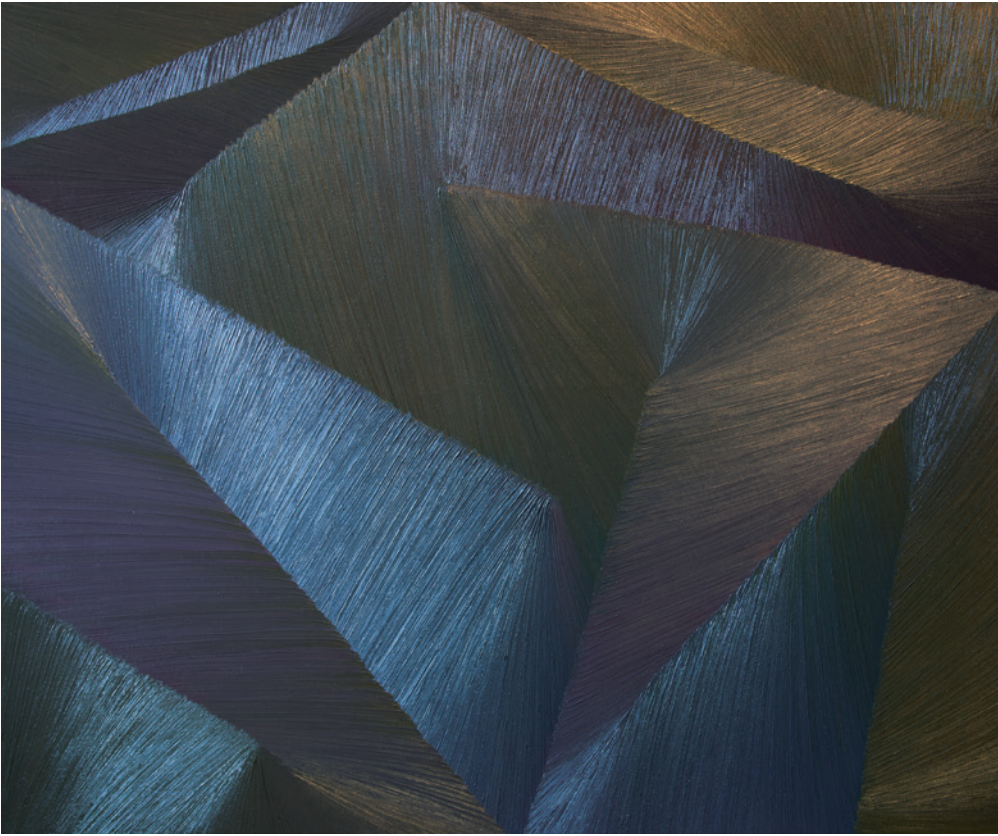
„Olyan ez, mint valami játékkártya” – ezt írta Paul Cézanne Camille Pissarrónak L'Estaque-ban a kék tenger előtt felsejlő piros háztetőkről. A lapos tetők afféle játékkártyaként terülnek szét a képmezőn. Az egymás mellé rendelt párhuzamos gesztusokból, foltstruktúrák – úgynevezett tache-ok – dinamikus mátrixából építkező kompozíció önmagában is felfogató sajátos kártyavárként. A kártyavár bármely pillanatban felborulhat, mégis kristályszerkezetet mutat, s ekként a stabilitás látszatát kelti. Cézanne hasonlata a képi architektúra alapproblémáira



utal, az egymással interferáló tónusok, vonalak és gesztusok billenékeny egyensúlyhelyzetére, sajátos dinamikájára. Pablo Picasso alapelemeire bontotta a Cézanne-i kártyavárat, Piet Mondrian pedig egyre letisztultabb vonalstruktúrák hálózatává redukálta azt, egyfajta transzcendens töltetű meta-tájjá.

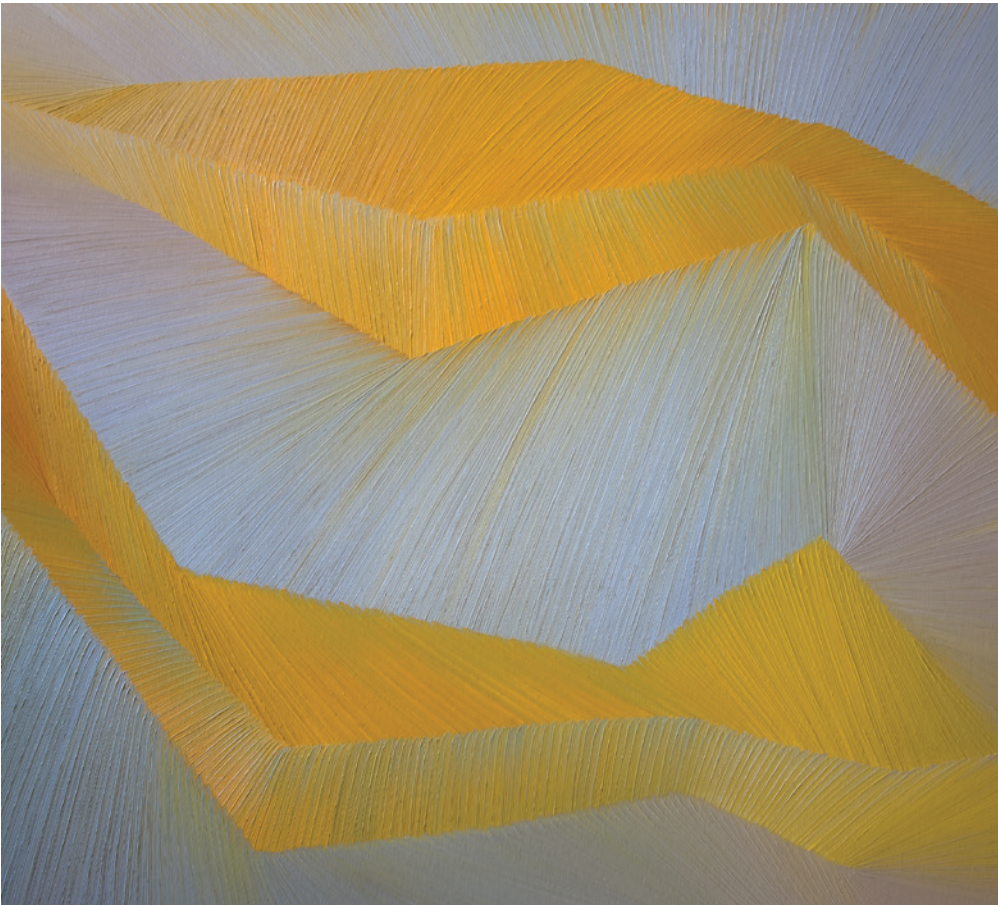
Bernát András újabb műveit *Kristályarchitektúráknak*, illetve *Szalagarchitektúráknak* nevezi, s ennyiben mintha az „architektúra mint kép”, illetve a „kép mint architektúra” komplex viszonyrendszereire kérdezne, azokhoz a dilemmákhoz is visszanyúlva, amelyek mind belesűrűsödnek a „festmény mint kártyavár” cézanne-i hasonlatába. A képfelület felfogható egymást keresztező vonalak és gesztusok kényes egyensúlyhelyzeteként, egyfajta építményként, melynek elemei egymásnak feszülnek, láthatóvá téve az erők és az ellen-erők dinamikáját. A vonalkötegek csomópontokban találkoznak – ezek olykor beláthatatlan mélységként szippantják be a tekintetet, más-
kor pedig kitüremkedő sarkoknak, szögletes idomok csúcsainak tűnnek, „kemény élű”, mármár agresszív alakzatok hegyes végződésienek. *Képarchitektúra* – jut eszembe a közhelyé koptatott cassáki terminus (melyhez hasonló kifejezéseket már Cennino Cennini is használt képi struktúrák körülírására). Kétséges azonban, hogy bármire is megyek az architektúra-ábrázolások festői hagyományainak vagy a konstruktivizmus alapsémáinak és alapfogalmainak felidézésével, amikor Bernát *Szalagarchitektúráit* próbálom értelmezni. Talán nem is szerencsés az ő esetében sziklaszilárd építményekről beszélni, sokkal inkább felcsuszamló földlemezek tektonikus mozgásairól, melyek geológiai távlatok felé mutatnak, az ember számára fel nem mérhető tér- és idődimenziók felé. Bernát festményei – számomra úgy tűnik – nem az *időtlent* és a *végtelent*, hanem sokkal inkább a *felmérhetetlent* kutatják, a kép szegélyén túl is folytatódó imaganiárius *térörvényeket*, melyek korántsem végtelenek ugyan, ám befoghatatlanok az emberi tekintet számára. Ezért érzem azt, hogy sokkal inkább beszélhetünk Bernát képeit szemlélve a *kép tektonikájáról*, mint a *kép architektúrájáról*. Bernát festményei ugyanis nem épültek fel, hanem a felépülés lassú – és a befogadói szubjektumtól sem független – folyamatát tematizálják. A képek előtt mozogva percről percre, a fényviszonyoktól, a nézői pozíciótól

BERNÁT ANDRÁS
Tér tanulmány No.279., 2015
olaj, vászon, 90 × 120 cm



BERNÁT ANDRÁS
Tér tanulmány No.281., 2015
olaj, vászon, 100 × 120 cm

BERNÁT ANDRÁS
Tér tanulmány No.285., 2015
olaj, vászon, 100 × 110 cm



és megannyi más körülményektől függően épülnek fel újra és újra Bernát festményeinek komplex struktúrái, melyek elemeit nevezhetjük imaginárius vonalhálózatoknak, gesztusszekvenciáknak, nevezhetjük tektonikus lemezeknek vagy összecsúszó kártyalapoknak (a cézanne-i hasonlat értelmében).

Az architektonikus reminiszcenciák Bernát korai alkotásaihoz vezetnek vissza: a szürke tónusú épületek, völgyes tájak, szurdokok ábrázolásaihoz, s még inkább azokhoz a festményekhez, amelyek betonarchitektúrákra, bunkerekre, aszfaltzott utakra, rideg, elhagyatott ipari tájakra emlékeztetnek. A megcsillanó szürke felületek találkozási síkjai már akkor is illuzórikus terek képzeteit idézték meg. A *Szalagarchitektúrák* sorozat „tér tanulmányait” talán a *Lépcső* alcímet viselő festmény előlegezi meg a leginkább: a sötétlő és a megcsillanó felületek diszkrét differenciái a széles (beton)lépcsőfokok éleit rajzolják ki. A formák ismétlődnek, szabálytalanságuk mégis megtöri a monotóniát. Hisz az ismétlés sosem mechanikus Bernát képein, hanem mindig variált, ahogy a monokrómia is valójában a felületek színgazdagságát fedi el. Bernát saroklépcsője túlnyúlik a képszeleken, ám mégse vezet sehová sem. Se föl, se le. Sokkal inkább az állandóvá váló átmenetiség metaforájának tűnik a megidézett archetipikus motívum. A *Szalagarchitektúrák* pedig mintha destruált, sehová sem tartó lépcsőfokok lennének. Bernát korai műveit *Objektum*oknak nevezte: a sokértelmű – mégis enigmatikus – cím, egyszerre utal az objektumra mint építészeti elemre és a képtárgyra mint a tekintet objektumára, ám mindezen túl a cím a szubjektum és az objektum komplex viszonyára is vonatkozhat. A befogadói tudatban konstituálódó látvány ugyanis nem több objektívációnál.

Ezt az értelmezést erősíti Bernát nyilatkozatai a festmények alapélményéről. „A hetvenes évek végén egy vagy kétszer négy méteres padlásszobában laktam a barátnőmmel. Egy ágy, egy asztal, két szék, egy éjjeliszekrény, egy ruhásszekrény, egy rezsó, egy picike vaskályha és egy mosdó hideg vízzel. A maradék nagyjából 2 m² járőfelület. No, hát itt festettem én azt, ami az orrom előtt volt. Papírzacskót az asztalon, ezüst kályhacsövet faldarabbal. Aprólékos, de nem szőrszálhasogató stílusban. Mondhatni, a személyes életterünket kezdtem el letapogatni. A falnak olajjal számtalanszor átfestett, hepe-hupás-rücskös, amolyan koszos vajszínű felülete volt, szóval nagyon festői. És itt volt egy fura homályban lévő sarok, ahol a tető síkját követő mennyezet találkozott a két függőleges fallal kb. 90 centi magasságban, amit nem tudott megvilágítani a csupasz villanykörte, mert árnyékolta egy gerenda. A síkok legömbölyített találkozási és a fényhiány feloldotta az egyébként létező

geometriát. Ennek a kicsi saroknak a megfestésével elég sokat kínlódtam. Nem is biztos, hogy jó kép lett belőle, egy penészszerű, monokróm felület. Így utólag úgy gondolom, hogy számomra meghatározó képpé? vízióvá? káprázattá? vált” – fogalmaz Bernát András, s ehhez egy korábbi nyilatkozatában azt is hozzáfűzi, hogy „Úgy akartam megfesteni, hogy egyszerre konkrét, szilárd tárgyként is hasson, ugyanakkor valamilyen alakatlan, puha lyukként is. Ezt nem azzal akartam elérni, hogy valamiféle szfumatót vagy levegőtávtatot használjak, hanem azt az önmagában ellentmondásos dolgot akartam érzékelteni, hogy ez egy olyan mélység, aminek van határa, de mégis belesüppedsz. Ebben az volt az érdekes, hogy egy teljesen realista alapállásból indultam ki, de amit meg akartam festeni, az egy transzcendens, absztrakt dolog lett volna.” Bernát oldottan geometrikus festményeinek visszatérő motívumává vált ez a láthatatlan szobasarak. Néha úgy tűnik, mintha ezt a homályba vesző sarkot, illetve ennek a saroknak a különféle alakváltozatait festené meg újra és újra – a lehatárolt, mégis felmérhetetlen mélységet. A homály mögött sejthető, és olykor fel is sejlő matériát. Mindez akár a kísérteties és a fenséges esztétikai minőségeihez is elvezethet, melyeket a rejtélyes, a nyomasztó és a szorongató jelzőkkel lehet tán a leginkább jellemezni. Ugyanakkor a homály a befogadói képzeteknek is szabad teret enged, ahhoz hasonlóan, ahogy Leonardo írt híres traktatusában a falakon keletkező foltok szemléléséről, illetve az emberi fantázia és imagináció szerepéről.

Bernát festményei ennyiben egyszerre konkrétak és homályosak, valóságosak és irreálisak, s mindezt csak nyomatékosítja a festményeket meghatározó másik östapasztalat, alapélmény: „...az egész festézetem visszavezethető egy-két álmra, még ezek az objektumok is valamilyen álmofoszlányokból jöttek elő. Voltak ilyen álmaim, de nagyon régen, ahol kietlen tájakon jártam, vizenyős, fűlepte területen, hatalmas, tömbszerű agyagépítmények vagy földvárak között. Később, talán még azelőtt, hogy el kezdtem volna alumíniumporra festeni, volt egy érdekes álmom: egyedül vagyok valamilyen nagyon furcsa tájon, ahol különös, szórt fényrel világított minden” – nyilatkozta a művész. Ennek tükrében a homályosan derengő kvázi-tájak kivetített tudattartalmaknak, visszatérő kísérteties álmok sajátos reflexióinak tűnnek.

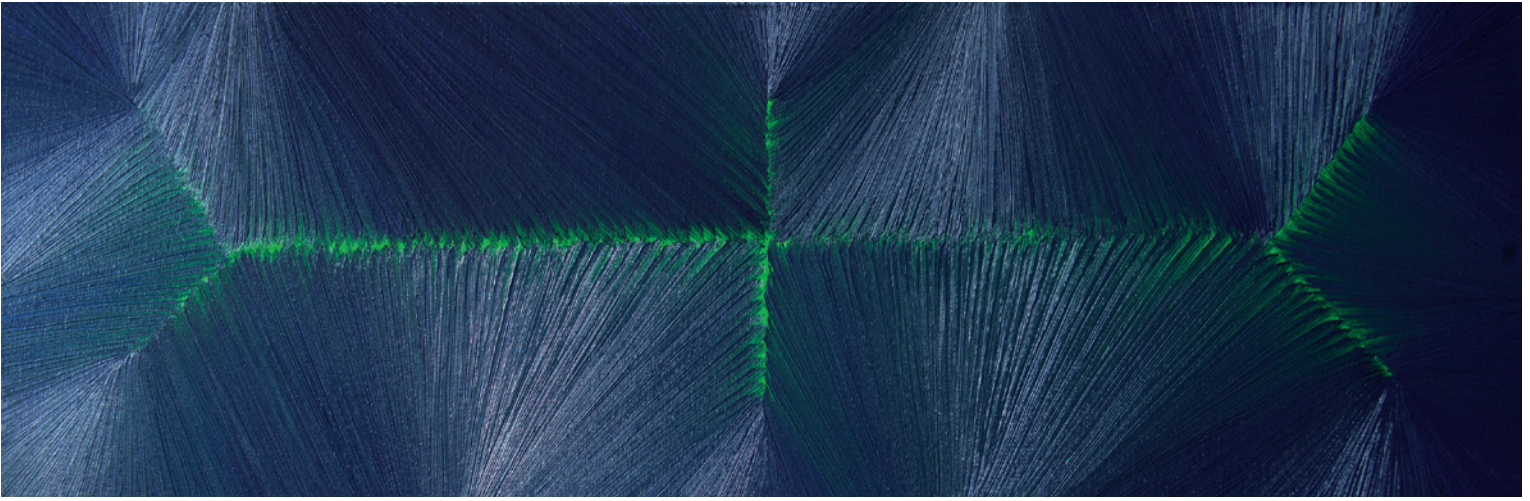
Veszélyes lenne persze Bernát festézetnek valamiféle pszichoanalitikus indítást, freudiánus értelmezését adni. Sokkal inkább köthető ez a szemlélet ahhoz

a hagyományhoz, amit a német művészettörténész, Werner Busch a „nem-klasszikus képként” (das unklassische Bild) írt körül, mely a klasszikus, „vonalas” festézzel szemben a homályban feloldódó kontúrok fantasztikus látványait evokálja a kései Tizianótól Rembrandton át Turnerig.

Bernát saját festézetére olykor „absztrakt illuzionizmusként” utal. Az illuzórikus architektúra valóban megidézi az op art játékos látványait és lehetetlen térképzeteit. A bernáti kép monokrómiaja pedig összevethető a konkrét festézet bizonyos tendenciáival, főképp Jason Martinnal. Ám Jason Martin ipari esztétikumával szemben Bernát par excellence festézetet művel, hiszen a festői impasto hagyományaihoz nyúlik vissza. Nem véletlenül említi nyilatkozatában harmadik alapélményeként Rembrandt egyik festményét, egy női portrét, s azon a megfestett kéz pórusainak festői ábrázolását a masszaserű festék primer anyagiságán keresztül. Bernát festményei testszerű szövekként, borszerű entitásokként is felfoghatók, értelmezői ezt gyakran erotikus tapasztalatként írják körül, a látás erotikájaként, vagy – Rényi Andrást parafrázálva – az „erotika tériszonyaként”. Bernát pórusszerű, szinte lélegző képfelületei, homályossá oldott architektúrái és tektonikus lemezei leírhatók *képtestek*-ként (Theodor Hetzer fogalmát kölcsönvéve), sűrű, organikus szövetekként, melyek tapintásra ingerelnek. Talán akként, ahogy Maurice Merleau-Ponty írt a „tapintó tekintetről” és a világ érzéki „húsáról”, mely utóbbi „úgy írható

BERNÁT ANDRÁS
Tér tanulmány No.283., 2015
olaj, vászon, 70 × 140 cm



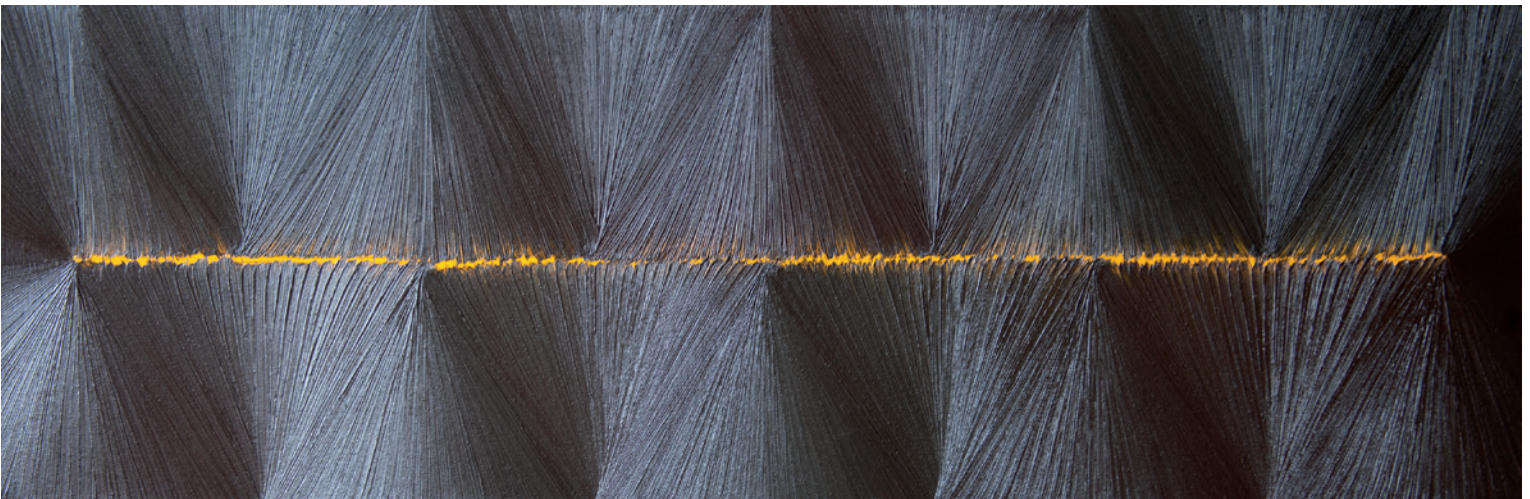


BERNÁT ANDRÁS
Tér tanulmány No.315., 2015
olaj, vászon, 30×90 cm

le (az idő, a tér és a mozgás vonatkozásában) mint szétválás, dimenzionalitás, folyamatosság, lappangás, egymásba átlépés...” Bernátot pedig mintha épp ez érdekelné: a látható és a láthatatlan, illetve a mikro- és makroszkopikus minőségek érintkezései, a közeledés és a távolodás dialektikája, és az, hogy miként konstruálódik meg újra és újra a forma és a figura a felületet letapogató emberi tudatban. A látható és a láthatatlan, a szubjektum és az objektum, a forma és az alap feloldódik egymásban, permanens áthatásba kerül, Merleau-Pontyval szólva, kiazmust alkot.

Mindez nemcsak a befogadásra, hanem az alkotófolyamatra is érvényes: a gyorsan száradó anyaggal, masszával való közelharcra, küzdelemre. A monoton, motorikus mozdulatok a különféle színeket egyetlen, monokróm masszává nivellálják, ám a monokrómia ezúttal nem színhiányra, hanem a színgazdagság maximumára utal. A monokróm massa örvényt alkot. Újabban kristályokra emlékeztető formarendszereket, még újabban szalaggá oldott architektúrákat, lemezeket, melyek örvényszerűen meandereznek a képfelületen. A legújabb sorozatokon pedig a vonalak mentén „szétfésült” lemezek tükkörszimmetrikus szekvenciákat, önmagukba záruló, mégis nyitott, körkörös struktúrákat alkotnak, melyek megidéznek, ám egyúttal meg is cáfolják a matematika törvényszerűségeit. Bernát lebont és újraépít struktúrákat és formákat, ám az építkezés sosem zárul le.

BERNÁT ANDRÁS
Tér tanulmány No.320., 2015
olaj, vászon, 30×90 cm



Bernát András műtermében kezembe vehettem néhány kisebb méretű festményt. A kézmozgásomnak, a fel- és lekapcsolt reflektoroknak, és a tekintetem irányának megfelelően pillanatról pillanatra más és más képeket láttam. A fépporral kevert festék megcsillant, majd bemattult, kéknek tűnt, majd lilának, ám végül a zöldes-barnás árnyalatok váltak uralkodóvá. A formák, a színek és a közöttük feszülő erők és ellenerők viszonyai folyton megváltoztak. Bernát festményei, szilánkokra tört térképzetei dinamikus korrelációkat evokálnak. Sokféleképp nézhető tektonikus mozgásokat. A közeledés és a távolodás változó készletéseit. Vágyakozást és elvágódást. Szertelen kiazmusokat. Az ember olykor szinte megfedezkedik arról, hogy amit lát, nem más, mint klasszikus értelemben vett festészet. Amikor úgy érezzük, hogy a cézanne-i kártyavár összeomlani látszik, rádöbbenünk, hogy az stabilabb, mint valaha.

Képek a Másik tekintetével. Ernszt András új képeiről

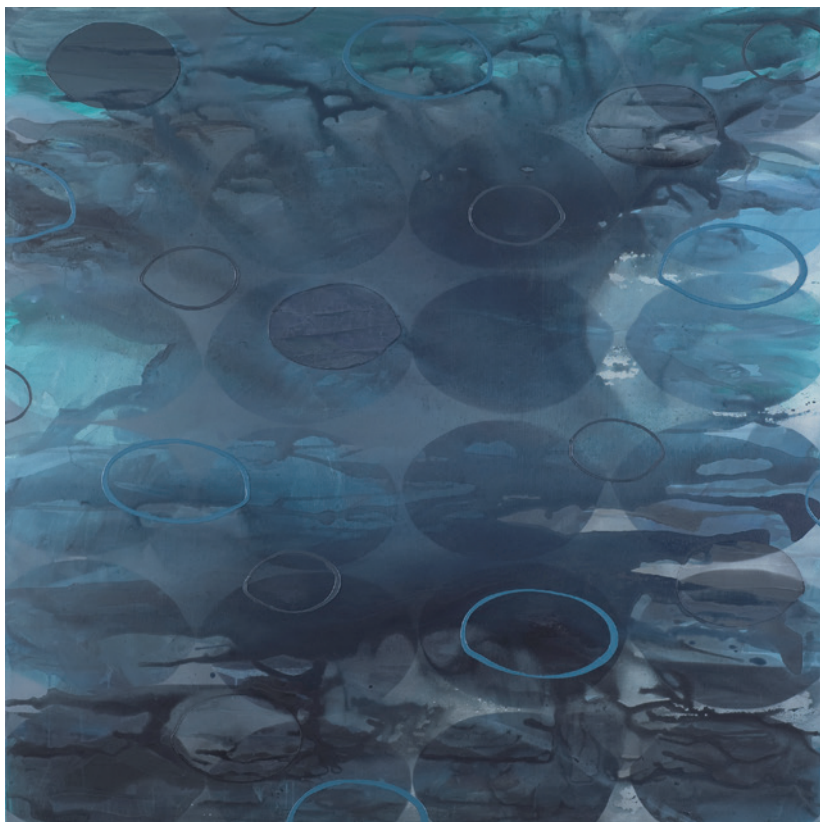
Ernszt András: *Nature transfer*

Molnár Ani Galéria, Budapest
2016. február 17 – április 30.

ERNSZT ANDRÁS egész pályafutására a tudatos építkezés, a stiláris egység, témáira az ábrázolási technikákon messze túlmutató holisztikus szemlélet jellemző. Így festészete elmélyült válaszkérés a világ anyagi valóságának megjelenési formáira és egy azokat szervező egységes rend mibenlétére.

Művei a 20. század absztrakt festészetének hagyományait követik, amelyen választott útját olyan mérföldkövek jelzik, mint Klee, Rothko, Kiefer, Simon Hantaï, vagy a magyar képzőművészeti élet meghatározó alakjai közül például a pécsi születésű Gyarmathy Tihámér, illetve a rá nagy hatást gyakorolt Kállai

ERNSZT ANDRÁS
Elmozdulás I., 2013, vegyes technika, vászon, 150 × 150 cm



Ernő, művészetteoretikus, akinek bioromantika-elmélete¹ új irányokat jelölt ki a korabeli festészetben.

Ami ezekben az alkotókban közös, az egyfajta strukturális elemzés, amelynek során témájuk maga az anyag, egy adott anyag szerkezete vagy felülete, illetve annak ábrázolhatósága a kép zárt vagy épphogy kitért keretei adta lehetőségek között létrejövő új struktúrán belül. Ez nem egyszerűen ábrázolás a szónak mindennapi vagy akár esztétikai értelmében, hanem kutatás az objektumok belső rendjében, végsőkéig lecsupaszítva az anyag, a forma és a színek rendszerét, amely metódust tudatosan követik Ernszt András alkotásai is.

Munkáinak egymásra építkező, tudatos problémamegoldásból felépülő struktúrájának alapja a pályájának elején, még egyetemista korában folytatott kísérletek, melyek során tanulmányként olyan felületekről készített lenyomatokat, amelyeknek szabályos rendszere, struktúrája, szövete van (legyen az téglafal vagy vászonanyag), amely a lenyomat készítésekor feloldódik, szabálytalanná válik. E lenyomatok egyfajta jelként, akár a lábnyom, egy valószínű létezőre utaltak. Ugyanakkor megsokszorozva, több réteget egymásra helyezve a létrejövő térbeli hatások által a konkrét utalás, az *indexszerűség*² megszűnik, egy új, absztrakt struktúra jön létre, amely első látásra bonyolultnak tűnik, noha ugyanaz a rend szabályozza, amely a természeti objektumok vagy emberek alkotta rendszerek részletei mögött fedezhető fel. Az utalás helyett immár az anyag eleve adott belső strukturális rendjének megsokszorozása által egy új struktúra, egy új rendszer születik, amelynek saját keretei között már lényegtelené válik, hogy minek a lenyomataként, milyen anyagot jelölt az egyszeri nyomott felület. Immár maga a formák belső szervezetsége kerül fókuszba. A konkrét indexből egy bonyolult szimbólum született, amely mint ilyen, a világ egészét jellemző általános szervezetségre, strukturáltságra utal. E kérdéskör pedig egyenesen vezet a fenomenológiai gondolkodás különféle irányzataihoz, melyek éppen a gondolkodáshoz, a világhoz való viszonyhoz, a létezés objektív és szubjektív lényegét meghatározó alapokhoz igyekeznek eljutni. Az imént említett rend vagy rendszer, illetve struktúra fogalmi konnotációja magában rejti az objektivitás, a külső meghatározottság érzetét. Ezek a rendszerek számunkra mégis valóságukban jelentenek rendszert, mi vagyunk, akik ezt a rendet elsődlegesen beléjük helyezzük vagy

¹ Bioromantika. In: Kállai Ernő: *Művészet veszélyes csillagzat alatt* (bev., vál., szerk.: Forgács Éva), Corvina Kiadó, Budapest, 1981. pp. 147-152.

² C.S. Peirce: A jelek felosztása In: *A jel tudománya*, Szerk.: Horányi Özséb, Szépe György, Ford.: Antal László, Gondolat Kiadó, Budapest, 1975



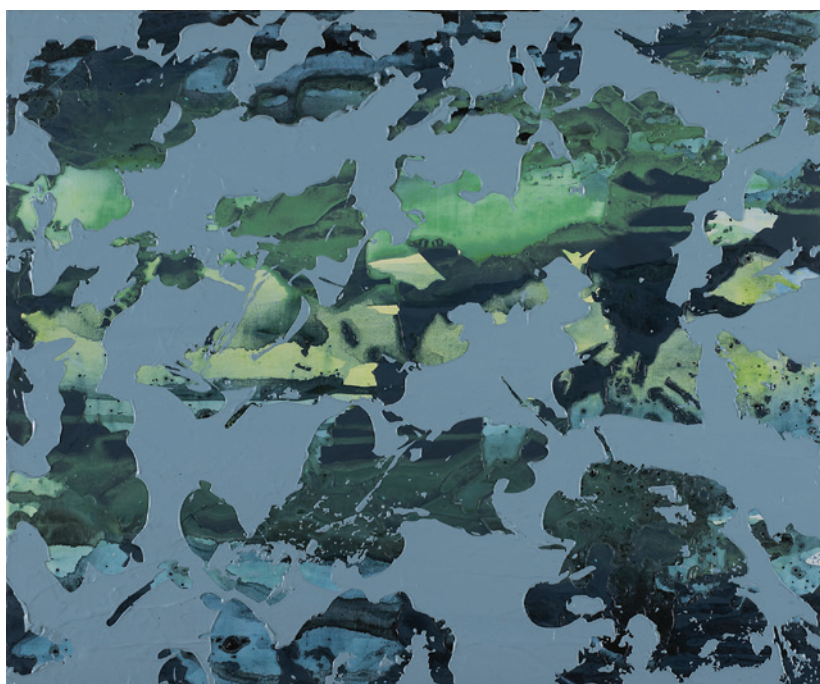
ERNSZT ANDRÁS
Előtér I., 2015, akril, vászon, 60 × 70 cm

viszonyulunk hozzájuk az intencionalitás folyamatával, amely Husserl szóhasználatában nem más, csupán az a tény, hogy az emberi szellem aktusaiban képes valami önmagán túl lévőre mutatni. Tehát a festményből kibontakozó rendszerek azt a módot mutatják, ahogy képesek vagyunk elgondolni, az anyag formáira rávetíteni, s ezzel egyfajta módon megérteni az anyagi világ különféle elemeit. Az intencionalitás valamire való irányultságot jelent. Hiszen minden tudat valaminek a tudata, valamire irányul: a látás pedig valaminek a látása. Tehát minden tudati tevékenység valamilyen horizonttal együtt adott, ahogyan minden észlelt tárgy is valamilyen horizonttal együtt jár.³

Ernszt András képeinek alapja a természet, pontosabban a természet észlelésének különféle szempontjai. Későbbi képein, sorozatain így alakul és

3 Jaakko Hintikka: A fogalom mint látvány. A reprezentáció problémája a modern művészetben és a modern filozófiában. Ford.: Habermann M. Gusztáv. In: *Sokarcú kép – Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*. Szerk.: Horányi Özséb, Typotex, Budapest, 2003, p. 153.

ERNSZT ANDRÁS
Felülnézet I., 2016, akril, vászon, 60 × 70 cm



transzformálódik a rendszer a természeti elemek egyfajta elvonatkoztatott rendje felé a kvázi fűszálak, kövek, vízfelületek avagy az ekként megmutatkozó absztrakt elemek, formák (szabályos, ritmikus rendbe szervezett vonal, a kép felületeken különféle méretben elhelyezett ellipszisek) ábrázolásával. Persze feltehetjük a kérdést, hogy a természet rejti-e magában ezeket a formákat, vagy az alkotó a természethez az elvont formákban való megragadása által közelít?

Van továbbá ezeknek az ábrázolásoknak egy transzformációs mozzanata, amelynek egyik elemi meghatározója a tér különböző szegmenseinek érzékelhetővé tétele, a másik pedig egy alkalmazott perspektíva, amelyet a 20. század ugyancsak meghatározó egzisztencialista gondolkodói, például Jean-Paul Sartre és Merleau-Ponty terminusai segítségével igyekszem leírni. Sartre-nál az egyik fő kérdés a *tekintet*,⁴ a látás, amelyen át nemcsak észlelem a világot, hanem tudomást szerzek a világban létező többi szubjektum rám és a világra vonatkozó észleléséről, és tétélezni tudom azt a szempontot, ahogy és amilyenek ők láthatnak engem. Azt, hogy hogyan képelem az ő képüket a világról, a képtudat határozza meg, a képtudat tárgya ugyanis nem belül van, hanem kívül, a „világban”, vagyis az ábrázolt rendszerben létrehozott kép.

A kép a képtudattal egyenlő, amelynek jellemző tulajdonsága az a mód, ahogyan a tárgyra vonatkozik. Ernszt András számos képének alapvető jellemezője a tekintet, amelynek egy képen belül hármass irányultsága figyelhető meg. Az egyik irányultság a festőtől ered, ez az általa használt, kivetített, közvetített szempont, vagyis az a feltételezett képlátás, amelynek forrása nem maga a szerző és nem is a néző, hanem a szerző egy harmadik feltételezett nézőpontot használ, amelyet a kép nézője is harmadikként észlel.

Merleau-Ponty szerint⁵ ahhoz, hogy a világ feltárhasson, mindig is a világban kell valamilyen pozíciót elfoglalnunk. Az „objektív” megismerés külső nézőpontja, a felülről való letekintés nem lehetséges: a világ és benne saját magunk megtestesült szubjektivitását nem tudjuk „fentről”, a rendszerből kilépve megfigyelni. Ahhoz, hogy egyáltalán események, folyamatok, irányok legyenek, egy megtestesült szemlélő szubjektumra van szükség, aki a világ közegében létezik, és akinek számára ezek különböző formában megjelennek. Miközben ugyan az a dolog más és más formában artikulálódhat az őt szemlélő azonos szubjektum számára.

4 Jean-Paul Sartre: *A lét és a semmi. A tekintet*. Ford.: Seregi Tamás, L'Harmattan, L'Harmattan, Budapest, 2006, 279-510.

5 Maurice Merleau-Ponty: *A szem és a szellem*. In: *Fenomenén és mű*, Szerk.: Bacsó Béla, Kijárat, Budapest, 2002, 53-77.

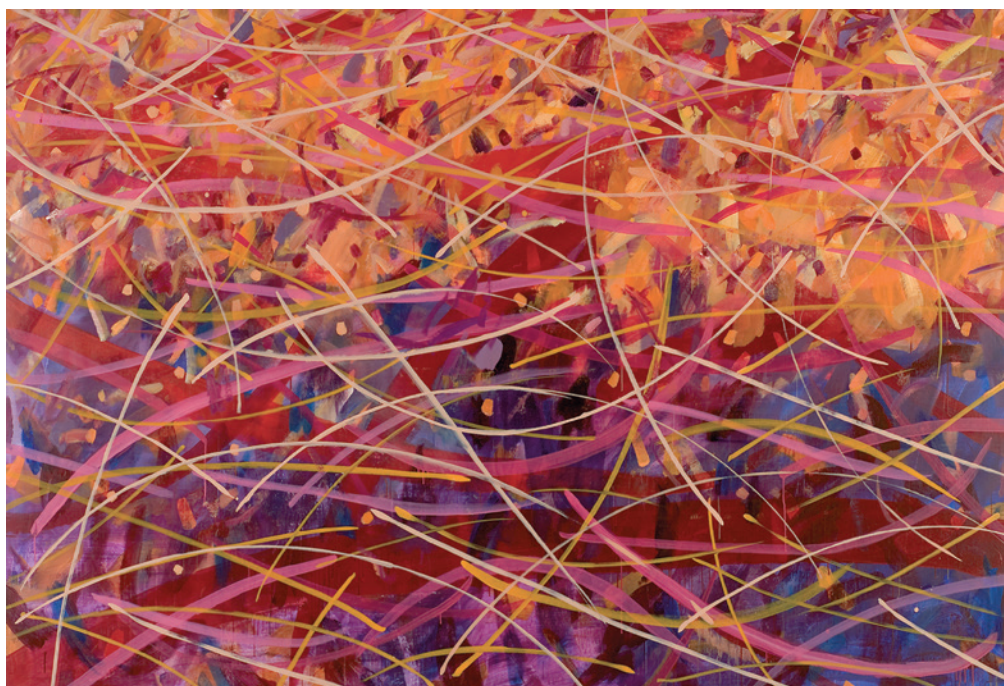
„Egyszer a világot szőnyegszerű színcsodának láttam, a legmeglepőbb ellentéteket egy harmóniába feloldva, máskor a formák mérhetetlen filigránjában merültem el (...)” – írta 1923-ban Klee.⁶ Így látom a fűszálak egyenes vonalát óriásira növesztett szálakként, vagy a vízfelület örvényeit különféle méretű ellipszisekként. A képek teréből, léptékéből látható, hogy ez nem a festő tekintete által nyert kép, hanem a látott kép alapján egy elképzelt, kisebb élőlény által látottnak gondolt kép – amit én a saját képtudattal a befogadóként látok. A folyamat az impresszionizmus ellentéte: nem a külső változások ábrázolódnak az észlelt látvány formájába belevitt szubjektum által, hanem az alkotó saját tételezett képtudataival beiktat egy szempontot maga és az ábrázolni kívánt dolog, valamint a néző közé. Ennek a szempontnak, amely része a természeti valóságnak és a tételezett perspektívának a léptékét használva láttatja velünk a képet, mintegy részévé tesz minket is az immáron formajegyekben geometrikus elemekként elvonatkoztatott természeti tájnak. Hiszen amíg messziről szemlélünk egy mezőt, addig az egyszerűen csak zöld, a távolról szemlélt vízfelület homogén. Minél jobban közeledünk, annál inkább megmutatkozik részleteiben: kiválnak egyediségükben a fűszálak, egyre áttetszőbbé válik a víz, míg a fűben fekvő láthatóvá válnak az egyedi fűszálak apró erezetei is, a vízben búvárkodva az aljazaton fekvő kövek. Ám Ernszt András képein nemcsak közelebb és egyre közelebb lép, hanem egyre kisebb, egyre inkább a természeti táj része az, aki látja az előtte álló képet. Vagyis a nagy egészről minél inkább a részekre esik a fókusz, annál inkább kirajzolódnak a részek a maguk komplex rendszerében éppúgy, mint egyediségükben. Ernszt András az elmúlt tíz évben festett képeinek nemcsak a közelítés és egy feltételezett harmadik tekintet a fő eleme, hanem e tekintet horizontális vagy vertikális iránya, amely a különféle sorozatainál szisztematikusan változik, aszerint, hogy az ábrázolás perspektívája a „látó” harmadik előtt van közvetlenül (füves, leveles képek), vagy föntről tekint lefelé (vizet, vízpartot ábrázoló képek). Ha közvetlen közeli a szemlélődőként adott horizont, akkor vannak, amelyek épp csak a perifériás látás számára adtak – ez máris módosítja az ábrázolás mikéntjét, vagyis a vonatkozó képtudatot és a néző mint befogadó viszonyát is. Legutóbbi képein, például a 2015-ös *Előtűnik, Előtér I-II.* címűn különösen megragadható a közelítés-távolítás eszközeinek felhasználásával kialakított látvány. Ágak, falevelek takarják ki a horizontot, ezért a látványnak csak egy-egy szelete tűnik elő, ugyanakkor részleteiben



ERNSZT ANDRÁS
Felülnézet II., 2016, akril, vászon, 60 × 70 cm

megragadhatatlan, csak színek és foltok, amelyek látszanak. Ernszt tehát a harmadik tekintetének perspektíváját lehetőleg magasabbra emeli, aki egy faágról tekint le a földre, amelyen csak a színes foltok és fények észlelhetők, sőt, olykor egyfajta repülési magasságból felhő által kitakart földrészetek láthatók. A fűszálak jellemzően hangyaperspektívája most madártávlatá változott, a festmények tere tovább tágult. Ernszt az anyagi struktúrák belső szerkezetét vizsgálva helyezte a képek képalkotó horizontját egyre kijjebb. Ha szimbolikus stációkban fogalmaznánk meg eddigi sorozatait, mondhatnánk, hogy kezdetben a föld, majd a víz, jelenleg pedig a levegő az, amely meghatározza őket. Ugyanakkor bár a képek terében mindig más és egyre tágabb térképzetek jelennek meg, a „harmadik” tekintete mégis közelről a természet, vagy ha úgy tetszik, a nagy egész részeként szubjektíven szemléli a számára adott látványt. Így részesülünk mi is részként a természet nagy egészéből, melynek átadása a *másik*, vagyis egy harmadik tekintetén át, a képek horizontján keresztül történik.

ERNSZT ANDRÁS
Rétegek I., 2007, olaj, akril, vászon, 200 × 300 cm



6 Wermer Haftmann: *Paul Klee*. Ford.: Szántó Tamás, Corvina Kiadó, Budapest, 1988, 34.

Az alkonyat fázisai

Korodi Luca: Az alkonyat fázisai / Phases of Gloaming

Neon Galéria, Budapest

2016. február 12 – március 8.

Mindannyian ismerjük a költői képzetnek azt a valószínűleg a köztudatból/ közképletből származó termékét, amely szerint az este valami olyasmi lenne, ami fentről, az égből érkezik, hogy szó szerint sötétségbe borítsa, sötéttséggel borítsa be a világot. „Midőn az est e lágyan takaró / fekete, síma bársonytakaró, / melyet terít egy óriási dajka, / a féltett földet lassan eltakarja” – kezdi Babits az *Esti kérdés* című versét. Vagy másképp: „Mostantól az este érkezik, / gongütésre ránk ereszkedik” – írja Bereményi Géza a *Sárga gong* című gyönyörű Cseh Tamás szám szövegében. S még ha kicsit lejjebb szövődik is ez a bizonyos takaró, egy dolog biztos, hogy nem a felszínen: „Hálót fon az est, a nagy, barna pók, / nem mozdulnak a tiszai hajók” – ahogy Juhász Gyula írja



KORODI LUCA
Alkonyat fázisai o.,
olaj, vászon,
150 × 140 cm

a *Tiszai csönd* című versében. Talán ezért is tud az este a maga anyagtalansága ellenére nehezzé, sőt nyomasztóvá válni a romantika irodalmában: „Ólomsúly nehezült ránk. Ott csüggött tagjainkon, a szoba bútorzatán, a serlegeken, amelyekből ittunk; mindent lenyomott, mindent földre húzott – mindent, kivéve a hét vaslámpa lángját, melyek tivornyánkat bevilágították. Azok magas, karcsú fényvonalakban emelkedve égtek, sápadtan, egyenesen, mozdulatlanul.” – írja Edgar Allan Poe az *Árny* című kis parabolájában.

A festő azonban nem a költő képzetének anyagával dolgozik, pontosabban nem a költő „materiális képzetével”, még ha az ő anyaga sem kizárólag a vizuális érzékelésből származik. Ő inkább az olyan költőnek hisz, aki tudja, hogy a hálót a fény szövö, és nem a sötétség, s hogy az esteledés nem a sötétség leereszkedése, hanem a fény felszállása: „A mellékudvarból a fény / hálóját lassan emeli, / mint gödör a víz fenekén, / konyhánk már homállyal teli.” (József Attila: *Külvárosi éj*). Az éj tehát lent van, és nem fent, az éj a felszínen születik, s ha valahogy a képzetünkkel ki akarnánk egészíteni, akkor valóban valamiféle lassan felszivárgó talajvízhez hasonlíthatnánk, nem pedig ránk ereszkedő lepelhez. Az éj nem vetett árnyék, nem a felhő híres festészeti problémája, sőt még csak nem is a chiaroscuro problémája – a fény és az árnyék kettőse a nappal belső dialektikájához tartozik, amely a maga egészében megszűnik, amikor beköszönt az éj.

René Magritte-nak, ennek az igencsak rossz festőnek, ebben az egyben igaza van, bár tegyük hozzá, hogy ő egészen más megfontolásból jutott el ide. Biztosan mindenki emlékszik *A fények birodalma* című festményére, amely egy tóparton álló házat ábrázol. A kép poénja az, hogy lent a földön éjszaka van, a ház fölött azonban verőfényes nappal, gyönyörű, felhőkkel tarkított éggel. És a kép valóban nem más, mint egyfajta absztrakt vizuális megjelenítése annak a ténynek, hogy fent az égen soha nincs éjszaka, legfeljebb csak mi nem látjuk ezt, mert eltakarják szemünk előtt a felhők, egyszóval hogy a csillagok és a hold nem az éjszaka jelei, mint inkább szétszórta nap-paltöredékek. A hajnal jön fentről, a légkörből visszaverődött szórt fényként, árnyék-talan világosságot hozva a földre, amikor „a vörös önmagának vörös önmagában, önmagának kék a kék, és nem azért, mert zöld a zöld” – ahogy Nádas Péter mondja a hajnalról az *Emlékiratok* könyvében.¹ Csak ezután érkezik meg a nappal a maga szinkontrasztjaival, fényirányaival és fényárnyékaival. Még ha van az alkonyatnak is egy szórt fényű szakasza, de abban is a lent,

¹ Nádas Péter: *Emlékiratok* könyve. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1986, 176.

vagyis a földfelszín és nem a fent a meghatározó: a talaj kileheli, nyáron szinte ontja magából az egész nap begyűjtött meleget, ez pedig éppen a dolgok és a színek egybemosásával, nem pedig éles szétválasztással jár.

Ez lenne tehát nagyjából a különbség a hajnal és az alkony között, amit hajlamosak vagyunk elhanyagolni, vagy csak a lelkiállapotainkra vezetjük vissza azt (a hajnali frissességünkre, az esti fáradságunkra). Ha pedig ezeket a lelkiállapotokat lefejtjük róla, azt gondoljuk, hogy csak az absztrakt átmenet marad – a német Dämmerung szó például pontosan ezt jelenti, nem az alkonyt és nem a hajnalt, hanem a nappalnak az éjjelbe vagy az éjjelnek a nappalba való átmenetét. A festő azonban többek között azért festő, és a festészetet ezért tartották sokan és sokszor tudománynak, hogy lássa ezt a különbséget, a modern festő pedig azért, hogy ennek apropóján minél több következtetést próbáljon meg levonni a festés mikéntjére és a festmény milyenségére vonatkozóan.

Miféle festéssel lehet az alkonyt ezt a fenomenológiai objektivitását visszaadni, és hogyan hat ez a festményre mint objektumra? Kissé komolykodónak hat ez a kérdés, de ha kicsit jobban megnézzük KORODI LUCA műveit, akkor azok valóban erről a problémáról szólnak. Nem a művész lelkének, édesbús, nosztalgikus vagy szorongó hangulatainak kifejezéséről, hanem egy témának a végiggondolásáról és kidolgozásáról. És a képeken pontosan látványosan is azok a kérdések, amelyek ebből a gondolkodási folyamatból kikristályosodtak. Festői gondolkodásról van itt természetesen szó, amely nem biztos, hogy szavakban is tettet öltött, ettől azonban nem kevésbé szigorú és pontos gondolkodásról. A két alapvető probléma kérdésként megfogalmazva véleményem szerint a következő volt: 1. hogyan tudjuk láthatóvá tenni az alkonyt, *magát az alkonyt*, a lehető legtöbb zavaró, figyelemelterelő tényező kiiktatásával? A válasz pedig elsősorban a tájkép elutasítása lett. Hiszen a táj két irányban is eltávolítana minket a tulajdonképpeni témától, a térvizonyok és a belső állapotok felé, s így épp azt veszítenénk szem elől, amit megragadni igyekeztünk. Viszont egyfajta távolságra mégis csak szükség van, innen a képek vedutaszerű jellege, csak éppen egy olyan távolságra, amely – legalábbis az alkony fázisainak előrehaladtával – szinte tér nélkülivé válik. Ennek a térnélküliségnek pedig az az oka, hogy egy következő kérdésre is választ kellett adni: 2. hogyan ábrázoljuk vagy legalább érzékeltessük az alkonyt azt a materialitását, amelyről fentebb szó volt, szemben a pusztá fényárnyék hatásokkal? Paradox helyzet ez, mivel *látható* anyagságra van itt szükség, már csak a távolság szükségszerű jelenléte miatt is, viszont olyanra, amely látható volta ellenére anyagi

KORODI LUCA
Alkonyat fázisai 1.,
olaj, vászon,
150 × 140 cm



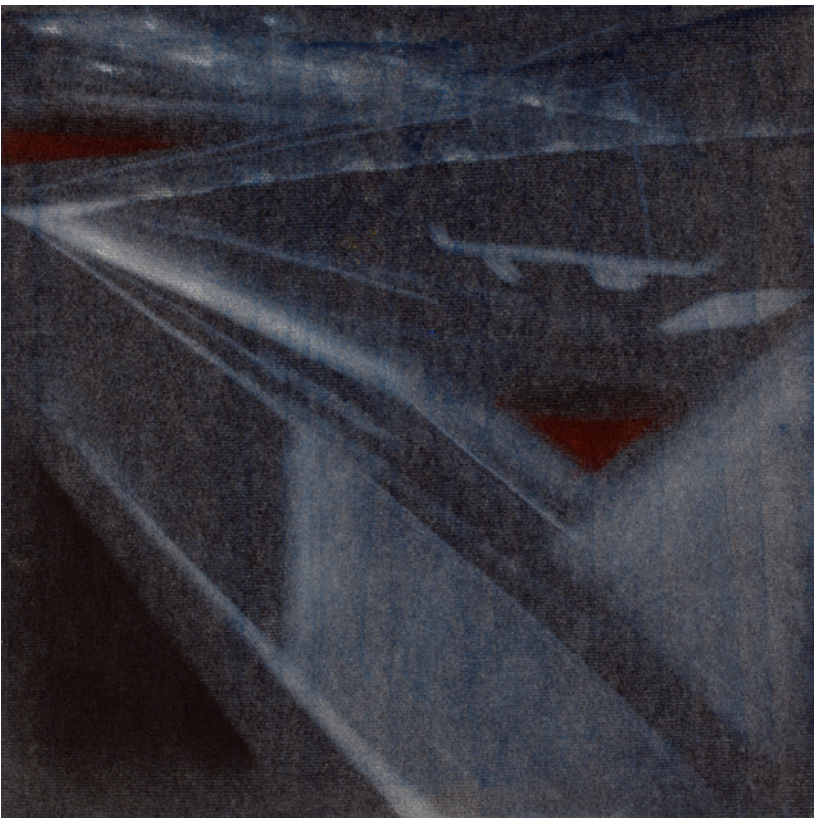
KORODI LUCA
Alkonyat fázisai 2.,
olaj, vászon,
150 × 140 cm





KORODI LUCA
Alkonyat fázisai 3., olaj, vászon, 150 × 140 cm

KORODI LUCA
Alkonyat fázisai 4., olaj, vászon, 110 × 110 cm



marad, vagyis egyfajta sűrű, telített közegre, sőt felszínre, amely távolról ugyan, de mégiscsak tapintási érzetet kelt a nézőben. A megoldás erre a problémára is megszületett, méghozzá egyfajta texturális festészet formájában. Éppen a textúrára való koncentráció biztosítja ugyanis azt a lehetőséget, hogy – a faktúrától eltérően – ez a bizonyos tapintási érzet ne váljon túl konkrétta és közvetlenné, vagyis hogy a kép valahogy mégis vissza tudjon húzódní önmagába, és ezáltal megteremtődjön az a bizonyos szükséges távolság.

Az alkonyoknak fázisai vannak, és a képek ezeket a fázisokat követik végig. A folyamat pedig a textúra egyre fontosabbá válását mutatja. A 0. számozású képpel indulunk, amely valószínűleg azért kapta a 0. sorszámot, mert itt még szinte meg sem értünk az alkonyhoz. Talán ezért is van, hogy ez a leginkább tájképszerű mű az összes között. Megvan a horizontvonal, és nagyjából még a térbeli távolságot is meg tudnánk határozni. Annyiban azonban már ez is alkonyképnek nevezhető, hogy a felület legnagyobb részét az a színné materializálódó fény tölti be, amely immár telíti a teret, nem pedig megvilágítja a tárgyakat, ennek köszönhetően pedig a talaj láthatatlanná válik, s így a tárgyak is leginkább csak a távolban válnak kivehetővé, ahol az éggel térbeli kontrasztba tudnak lépni. Vannak még felülettöredékek, de a kép egészét már a helyi szín dominálja. És ez folytatódik az 1. számú képen is, amely talán éppen azért az első valódi alkonykép, mert az egyöntetű, ha nem is egyforma és tiszta szín a teljes felületet uralja, a még megkülönböztethető eget és földfelszínt ugyanolyan szín- és anyagi minőségűvé téve. A színek ezt az uralkodóvá válását láthatjuk a következő fázisokban is, legalábbis egy darabig. A színek, és nem a színeknek az uralkodóvá válását, pontosan megfelelően annak, amit fentebb a hajnal és az alkony közötti különbségről mondani próbáltam. Az alkonyt nem az egyes színek különállósága, hanem általában egyetlen szín határozza meg, amely minden mást magába nyel. Ez lehet a barna, a szürke, a vörös, de akár még a kék is. Az utóbbinak, vagyis a hideg alkonyoknak a példája a 2. számú kép. A kék telíti, dermeszti, sőt kocsonyásítja a teret, feltölti egészen a kép felszínéig. Innen lépünk tovább a valóban alkonyati képekhez, amelyek már nem elsősorban a színeikkel, hanem a textúrájukkal érzékeltetik az este anyagosságát. Ilyen a 2., a 3. és a közbenső töredék fázisok mindegyike, valamint a 4. számú festmény. Ezeknél jön el az a pillanat, amikor kilépünk a képek felszínére. Először, a 2. számúnál még csak egy teljesen merőleges felülnézeti ábrázolás formájában, azután azonban szó szerint is. A távolság ennek ellenére megmarad, nem az éjszaka fekete sötétjének tapinthatatlan síkja áll előttünk, hanem egy



KORODI LUCA
XXI. sz., papír, üveg, pasztell, 25 x 37 cm

nagyon is tapintható, szinte tektonikus felszín, amely mégsem a faktúra felszíne, hanem valahol a távolban van, amelyen jelzésszerű fények csillogását látjuk. Ezután következik a végső, immár tisztán texturális alkonyfázis, az elmosódó foltokkal és a szétszórt fénytel teljesen elkeveredő, összeszövődő felszín, amelyre a 4. számú kép lehet a legjobb példa, sőt az önmagába mélyedő, még a konkrét külső fényt, a kiállítóter fényét is abszorbeáló felszín, amilyen a 3. számú képnél látunk. Ha követtük ezeknek a fázisoknak a logikáját, rájövünk, hogy ez a szőnyegpadlóra készült kép egyáltalán nem a faktúra felbukkanásáról szól, épp ellenkezőleg, ami itt igazán történik, az a textúrának a visszahúzódása, önmagába mélyülése. Ez az alkony utolsó fázisa: a láthatónak és a tapinthatónak az egyidejű elutasítása, amely mégis sűrű anyagságként létezik. Ezután már csak az éjszaka jöhet, a térnélküliségben felszínre való sötétség.

KORODI LUCA

Az alkonyat fázisai

A bécsi Flakturm kilátó (amely a világháborúban katonai megfigyelőegység volt, náci lokátor és amit képtelenség valaha is lebontani),¹ négy különböző pontjából fotódokumentációt készítettem.

Régóta figyelem az alkonyatot, szeretem átélni a másik világba kerülés folyamatát. Az alkonyat fázisainak dokumentációja csak kiindulópont a következő festészeti probléma kifejtéséhez.

A kilátóban szeretek gondolkodni, ez sziget nekem, az ego különböző szintereinek távolságból kémlelt metaforája – vagy beelátás. Azt nem tudom, hogy mi volt fontosabb. Tol előre valami, ami arra késztet, hogy állandóan változunk...

Várakozás... senkiföldje.

¹ A flaktorny (németül *Flakturm*, a flugabwehrkanone, azaz légvédelmi ágyú rövidítéséből) földfelszín feletti, nagyméretű, vasbetonból épült légvédelmi torony. A flaktornyok a második világháború során német és osztrák nagyvárosokban létesültek, ahol a sűrű beépítés nem tette lehetővé a légvédelmi lövegek szabad területen való elhelyezését. (...) A második világháború során nyolc flaktorny-pár létesült Berlinben, Hamburgban és Bécsben, hogy megnehezítse az ellenséges bombázó kötelékek átrepülését vagy támadását. A tornyokat Friedrich Tamms várostervező és hidépítész tervezte. A tornyok és maradványaik mára szinte részévé váltak Bécs, Hamburg és Berlin városképének. <https://hu.wikipedia.org/wiki/Flaktorny>

KORODI LUCA
Delaunay triangulum, vinil, üveg, led, 60 x 90 cm



ERICH KLEIN

Három garas egy kéregető világnak*

Meantime / Zwischenzeit / Eközben.
Dorsánszki Adrienn, Révész László
László és Christian Zillner kiállítása

FUGA, Budapest

2016. február 20 – március 11.

A világegyetem lakói vagyunk, csillagporból. Otthonunk gomolygó, sötét, sűrű anyag, kozmikus ismeretlen, magába forduló és pulzáló, kietlen, érzelemtől mentes űr-lap.

Vagy a lemenő napban fokozatosan megfigyelt átalakulás apró különbözőségeiből egymásra rétegződő pillanatok és képkockák beégetése. Festékrétegek – az alkonyatpír felületének tökéletes előállítás:

Arany

alatta mangánibolya, zöld és narancs felette fehér lazúr

párizsikék márványszerű bársonyrepedéseiben kozmikus pöttyök.

A természetes fénybe ágyazódó mesterséges fényhangsúlyok pillanatnyi állapotairól készült érzületreflexiók nyomhagyása a vásznon. Épületreflex.

Hangkeresésem klisék alól kibújva nem zenét, inkább egy tiszta hangsort próbál találni, de olyat, amellyel nem akar saját zenét szerezni, mert nem zenét és nem is zeneművet komponálni a céloom, és megint egy újabb saját nyelvet, hanem koncentrált energiahullámokból elegendőt a vászon üres felületére projektálni, mintegy feltölteni azt energiával, hogy a néző ki tudja venni aztán belőle.

Ha belegondolok, hány réteg van, amely a városra rakódott és egymásra növeszti generációk emlékének rétegeit. Szellemeinek cseppköveit. Arcok és épületek ismétlődései, a kőzetek rétegződése, akár csak szellemek olvadnak, tűnnek egymásba.

A képek felületei éppen olyan átélt folyamatok eredményei.

Fázisok az elsötétülésig.

Konkrét dolgokat, halmazállapotokat, Átváltozásokat (Kafka) fedezek fel. Szeretném használni a látványt.

Szeretném úgy nézni a dolgokat, hogy közben ne lássam.

Szeretném újraértelmezni, amit tudok, tudunk. Bekötöm a szemem és kinyitom a fülem, kinyitom a szemem.

A képen jelenjen meg a forma, sziluett, részletek improvizatív kitarakásokkal, ezek nyomszerű megjelentetése.

Kitakarom a felismerhetetlenségig a látványt, hogy ne zavarjon az átlényegülésben. De lehet, hogy nem a látvány alakul át a képen, hanem én alakulok át mássá közben. És ennek nyilván nyoma marad a vásznon.

Alkonyat-fázisok, hangolási folyamat, technikák. És a létrehozás folyamata közben jövök rá.

Rezgő, lebegő hang – föld

Zöngésebb, lebegő hang – víz
tiszta hang – levegő.

Nemzetek fölöttiség és levegővétel.

„Néha cseppekben hullik örökkévalóság“, olvashatjuk Robert Musil, osztrák író – *A tulajdonságok nélküli ember* című nagyregény szerzőjének – *Három asszony* című novellájában. Olyan szerelmi történetekről van szó, melyek katasztrófával végződnek. Csehov *Három nővére*nek főszereplői sem élnek meg külön sorsot a már-már idiomatikussá vált elvágyódásukkal.

Nem az a körülmény a döntő ebben, hogy ma már senki sem „kívánczik Moszkvába“, hanem hogy alkalmazkodnak a hétköznapokhoz és maradnak. Moszkva helyett annyi más név is szerepelhetne itt. Ezzel gyakorlatilag sorra is vettük a művészettel és élettel kapcsolatos összes kérdést, mivel a műalkotás nem más, mint a katasztróféhoz való megfutamodás nélküli alkalmazkodás. Más szóval: a műalkotás az „itt“-ben és a „most“-ban teremt távolságot. Ez pedig ma, amikor mindenki mindig mindenütt jelen van, roppantul valószínűtlen történet.

A távolságteremtés a legnagyobb hasonlóság e három oly különböző művész között is, mint Dorsánszki Adrienn, Révész László László és Christian Zillner. Grafika és festészet különbségét egyszer úgy határozták meg, mint a világ lényegiségének kereszt- és hosszmetzete közötti eltérést. Feltéve, hogy ennek a megkülönböztetésnek még ma is van értelme, Dorsánszki Adrienn munkái az első, Christian Zillneréi a második kategóriába tartoznak. Révész László László e kettő között ingázik oda és vissza.

Aki belép DORSÁNSZKI ADRIENN monumentálisra méretezett beltéri metszeteibe, azt félelem vagy iszonyat fogja el – ami mindig az öröm és az élvezet fonákja. Hogy aztán a továbbiakban mi történik a szemlélővel az adott képben, nem vita tárgya. Vagy mégis? Egyszer egy céltábla áll a földön, hanyagul egy bútornak támasztva. Később ez a céltábla önállósítja magát. Mi pedig tudjuk, hogy csak a találkozásnak erről az egyetlen pillanatáról van szó. Mivel kellene találkozni? Találkozhatunk-e még bármivel is? Dorsánszki céltáblái ennek mind a fordított perspektíváját mutatják fel.

Nem tudjuk, hová vezet az egyik óriási rajzán feltűnő mozgólépcső. De a technikai utópiába vezető út, ami már több mint egy évszázada a művészet kihívója, most csak pusztá fel és le viszonylat. Mint a valamiféle művészettörténetre vonatkozó örökös utalások, melyek unalmasságukkal a műélvezetet keserítik meg.

Egy híres, háttal álló alakokat festő művész – az úgynevezett, a szemlélő azonosulását elősegítő alakról van szó, akit ma „implicit szemlélőnek“ neveznénk – mondta egyszer: „Fordulj meg, ember!“ Ennél a felszólításnál jóval áthatóbbnak

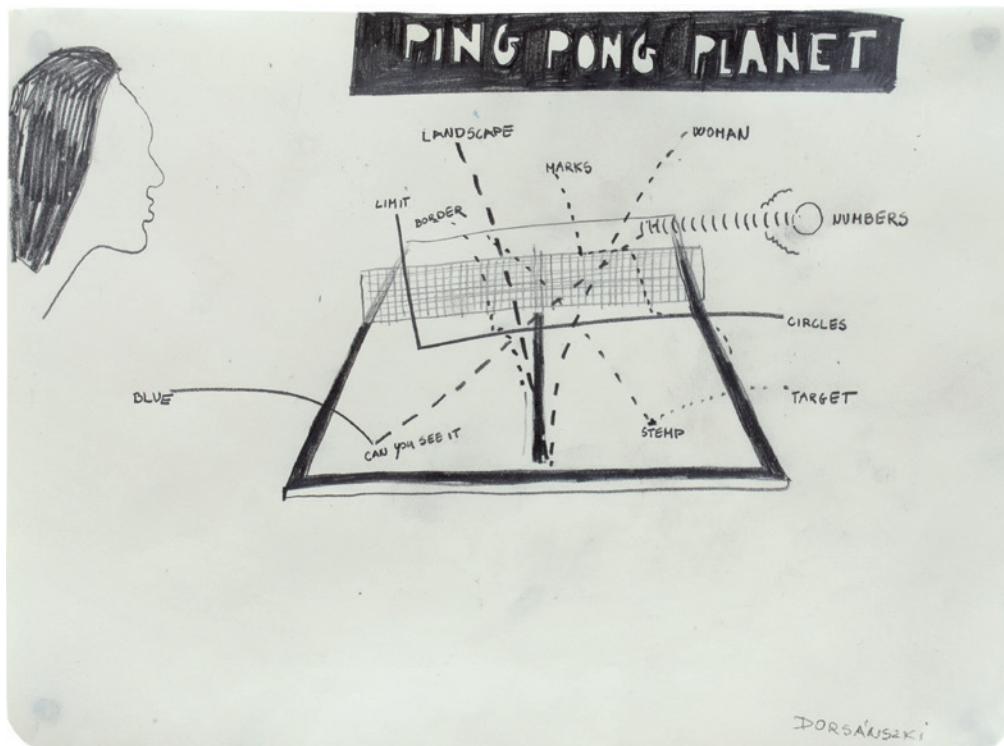
* A megnyitó szövegének szerkesztett változata. Fordította: Dörner Cecília

tűnik, amikor a Dorsánszki Adrienn egyik művén lévő pár sugárzó pillantása közvetlenül eltalál bennünket!

Ami CHRISTIAN ZILLNER képein a leginkább megdöbbentő, az a nyíltságuk és közvetlenségük. Ezt alapvetően minden képről elmondhatjuk, mert a képek és képmások mindig kérdéseket vetnek fel – a legegyszerűbb formáktól kezdve, mint az árnyékok vagy tükröződések, egészen a pixelekig. Zillner képei azonban sajátos módon nyíltak és közvetlenek: a szemléltőt kifejezetten kihívó módon provokálják: „Na, és most mit mondasz?”

Christian Zillnernek nem számítanak az esztétikai kánonok, kódexek, így nem törődik – és a vásznai sem törődnek – a festészet ízlésével, divatjaival. Igen, minél tovább nézzük tájakat, tetőket, különös helyeket és épületeket vagy akár furcsa alakokat ábrázoló képeit, azok annál inkább azt a benyomást keltik bennünk, hogy itt nem is festészetről van szó!

De akkor miről, a láthatóságnak ezekben a leplezetlen rejtvényeiben? Mit is jelent az a sajátosan holdkóros atmoszféra, amely ezeket a festményeket uralja? Szabadon kitalált mitikus jelenetek lennének? Talán olyan, sosem hallott szövegek illusztrációi, amiket elolvasni sem fogunk soha?



DORSÁNSZKI ADRIENN
Ping Pong Planet rajz, 2016, ceruza, papír, 20 x 28 cm

DORSÁNSZKI ADRIENN
G, 2016, vegyes technika, 150 x 150 cm egyenként





CHRISTIAN ZILLNER
Ghetto, 2015, 170 × 170 cm, olaj, vászon



CHRISTIAN ZILLNER
D-Day, 2015, 170 × 170 cm, olaj, vászon

Mégis ismerősnek tűnnek ezek a jelenetsorok. Némely kép esetében szinte meg sem lepődnénk, ha a következő pillanatban egy méretes Pán kanyarodna be a sarkon, hogy a látóterünkbe, azaz a képmezőbe lépjen. Avagy az istenség, legyen az bármiféle, már elhagyta a képet? Egy apokaliptikus utáni tájról van szó? Esetleg épp ellenkezőleg, az emberiség teremtése előtti világról? Első pillantásra RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ képei is ismerősek: bár látszólag „grafikusak” alakjai – régmúlt hősökre való emlékezések (a Graphic Novel-re vagy

a Film noir-ra) – mégis egyes-egyedül a festészetből erednek. Tehát a világ lényegiségén átvezető, már említett hosszmetsetből. Alakjainak repertoárja régmúlt jelképek feltört és rajtaütésszerűen birtokba vett archívumaként hat ránk, melyek szétszórtan immár a szélrózsa minden irányába.

CHRISTIAN ZILLNER
Balloon, 2015, 170 × 170 cm, olaj, vászon



CHRISTIAN ZILLNER
Konrad's Garden, 2015, 170 × 170 cm, olaj, vászon



És ha üres az archívum? Révész László László valami újat találna ki! Milyen titok leplezi ezt a folyamatot? Esetleg Révész is egyike azoknak a festőknek, akik egész életükben szem előtt tartják a parancsolatot: „Ne készíts magadnak faragott képet, sem semmiféle képmást!”, és művészetüket éppen a képiség tilalmával hajszolják agyon?

Vélhetően Révész inkább az elbeszélője, mintsem a festője annak a balzaci „ismeretlen remekműnek”, amire az egyik korai munkájában hivatkozott. Ha azonban a festő a képein megállítja a történetet, hogyan is alakuljon akkor a szemlélő diszpozíciója?

Mindenesetre Révész László László képsorozatai elbeszélésekkel kecsegtetnek. Talán éppen Franz Kafka életének egyik epizódjával. Még ha nem is igaz, legalább egy jól kitalált történet: a prágai biztosítási alkalmazott egy napon egy koldus mellett ment el, és mivel csak egy nagyértékű bankjegy volt nála, azonnal betért egy üzletbe, hogy felváltassa, és azután többször is elment a koldus előtt, így adván át neki az összes kis érmét. A művészetet is – így az üzenet – csak kis porciókban lehet megemészteni. Révész megkíméli a szemlélőt attól, hogy valamiféle alamizsna címzettjének érezze magát. Mivelhogy – néha ezt is ki kell mondani: a művészet ajándék is!

Hivatalosan szólva: Dorsánszki Adrienn, Révész László László és Christian Zillner munkái úgy működnek, mint az álmok. Mint tudjuk, azokról is annyi mindent terjesztenek. Mindebben az a körülmény a döntő, hogy azt hisszük, álmunkban látunk vagy átéltünk valamit, anélkül, hogy pontosan tudnánk, mit. Ez egyszerre sok és kevés. Mindenesetre az ismerőssel és a szokatlannal egyaránt dolgunk van. Akkor most veszítsük el az önuralmunkat?

Az álomra való utalás nem valamiféle álomfejtésre történő felhívás kíván lenni. És nem felhívás szimbólumok vagy hasonlók értelmezésére sem. Nem is úgynevezett archetipusokról van szó. Sokkal inkább arról az állapotról, amit Hölderlin, a költő a következő szavakkal jellemzett: „Csak jel vagyunk, mögötte semmi, kín nélkül vagyunk, és már-már elfeledtünk beszélni is a messi zi idegenben.”

Dorsánszki Adrienn, Révész László László és Christian Zillner ezt az elveszett nyelvet adják vissza nekünk a teljes idegenségben. Vajon megértjük? Ez már egy másik kérdés, mint ahogy az is, hogy voltaképpen ki adott felhatalmazást a rajzolónak, a festőnek a jelek eme restitúciójára? Ezekről a további lehetséges és képtelen kérdésekről szólva jelen műalkotásoknak mindenekelőtt egy sajátosságát kell megállapítanunk: minden izgatónyíltságuk és közvetlenségük mellett van bennük valami vigasztaló: aki ezek közül a képek közül akár egyet is kellő ideig szemlél, talán azt mondja magának: „Szerencsénk volt! Ismét megúsztuk!” Még akkor is, ha ezt igazából sohasem tudhatjuk biztosan.

RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ
BKV, 2016, ceruza, pasztell, papír, 100 × 70 cm



RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ
Lido, 2016, ceruza, pasztell, papír, 100 × 70 cm



Az árnyékban a szín*

Teszttesttúrák – „Elszáll a lélek?”

El Kazovszkij, Fehér Zoltán, Kecskés Péter,
Szotyory László képzőművészek kiállítása

Fészek Galéria, Budapest
2016. január 12 – február 5.

Az árnyék, mondja paradox módon Szent Ágoston, a színek királynője. „Egy szín dalol a szürkében” – ezt már Derek Jarman teszi hozzá. Ahogy ezt is: „Halotti szürkében végezzük”.

„A fekete társas,
a fekete páros, és urbánus, a fekete vetkőzöttet és nincs történelme,
mert a jósnak sincs.

Te, aki nemek fölött állsz,
és aki becenevükön szólítod az angyalokat, mért hártod
az éjszaka látványvilágát a divattervezőkre? A fekete
kiül a színek peremére, a fekete noha önző,
sohasem unalmas. A fekete önarcképe az éj
nárcizmusa. Az értéktelen pillanatokban kitakart, láthatatlan
pornográfia” – ezt már én írtam egy versben.

Ha KAZOVSZKIJ, akkor színek, tobzódó, mesebeli, harsány, hivalkodó színek, emocionálisak, agresszívek, gyengédek, megfontolt színek és az úgyszólván gyorsítással készül képek hirtelen színei. És most itt állunk FEHÉR ZOLTÁN fekete dominó-oltára előtt. Színes ez az oltár nagyon is, az árnyék szürkében dalolnak a színek, hogy visszatérjünk a Jarman-idézethez. El Kazovszkij árnyékáról van szó, arról az árnyékról, mely egyszerre feltételezi a dolog jelenlétét és reprezentálja a hiányát.

A dominók nem egyetlen pillanatnak kiszolgáltatott sort, hanem viszonylag biztonságos felületet képeznek. Megtelepednek a falon, majd a szakadatlan hullás illúzióját keltik. A dominó Fehér Zoltán emblemikus motívuma, mondhatni világának sejtrendszerét alkotja, örök háttérmintázatát, melyet akkor is látni vélünk, ha konkrétan nincs is jelen: alkotásain rendre vissza-visszatér, elég csak például *Az utolsó Szent, avagy a szalag átvágása* című 1997-es munkájára gondolni, vagy a *Vak vetés* című passió- és misztériumjátékban megfeszített Krisztus-testre (és mögé) vetített dominókból összeálló tagolt tere szintén ugyanebből az időszakból, vagy netán a *Válassz Isten és Megváltó közt!* című 2001-es kompozíció dominókkal manipuláló Krisztus-alakjára. A dominók tere tehát szakrális tér, a teremtést szabályosan elrendező transzcendencia játéktere. Hogy nem emberi játszma zajlik itt, már abból is világos, hogy a dominókockák csak a legritkább esetben, gyaníthatóan véletlenszerűen kerülnek a földi játékszabályoknak megfelelően egymás mellé: a kiismerhetetlenség és

a felfoghatatlan transzcendencia rakosgat itt. Vagy akár azt is mondhatnánk: a menny tükre ez, ahogy a nagy feketeségben-szürkességben látszik, ahogy a létezés szürkességében kigyújtja a fényeit. Vagy, ahogy hitetlenek és profánabb hajlamúak vélhetik: egy cyber-techno szoba tapétája. Egy rendszer felismerése, egy mátrixé, mely fogva tart és nem ereszt, a nem tudás ártatlanságának gyásza.

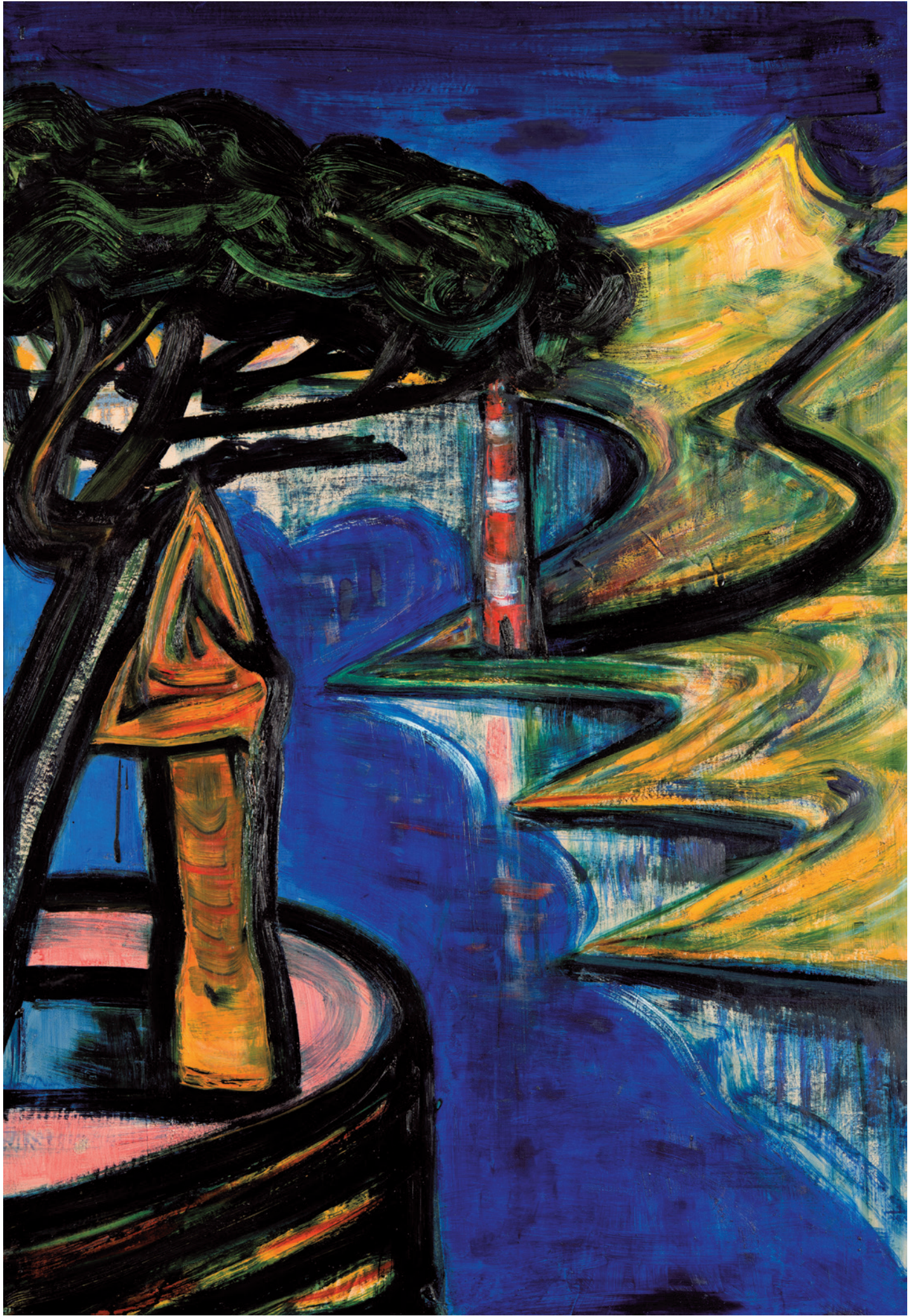
A dominós tér azonban valós tér is, nem pusztán metaforikusan csapdába csaló világtérkép-illúzió: a ravatalozótól El Kazovszkij sírjáig vezető út frottázstechnikával történő feltérképezése. Benne van tehát a test tere is: a búcsúztatás során megtett úté és gyászé, mindazok közös tere is, akik ezt az utat megtették, akik részei voltak a dominózó Úr aktuális játszmáinak. Ez a dominózóterület nem csak hangtalanul zubog alá a létezés függőleges faláról, hanem egyúttal sírhalmot emel a vízszintes élettelennek is. És ez a dinamika maga az emlékmű.

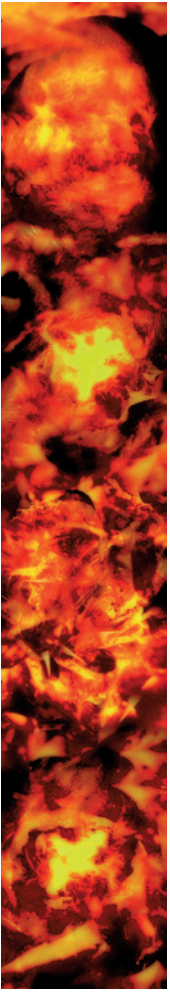
„Az ember élete során mások és önmaga emlékművévé válik” – ezt már El Kazovszkij mondja az élő emlékmű-létről. Nem a holt monumentumokról beszél, hanem az eleven testről. Ez az oltár, ez az emlékmű is erről beszél: két mezitelen felsőtestről készült fotó egyszerre jelzi azt az átmenetet, mely a test és a dominó-lét között van, és azt az problematikusságot, mely a hús, az izom, a szépség korporalitásának térbeli, nemi, és szakrális-mitikus dimenzióit érinti. A testek eredendő térbelisége lefejtődik, a test tekercként gördül szét a síkba és így kelt varázslatos térrillúziót, mintegy a galvanizáló tekintet játékában megsokszorozza önmagát, dekomponálódik és újraszerkesztődik. Ebben a kiterítettségben több a tér, mint a valóságban: és több az optikai csapda is. A szépség manerista bravúrja ez, mondhatnánk – és itt érdemes visszacsatolni Fehér Zoltán más fotópoétikai munkáihoz is: A von Gloeden-fotók fiúaktjaiban (2002–2003) felismert és leleplezett akadémiázus, az antik háttérmintázatok kijelölése egyúttal azzal járt együtt, hogy Fehér a különféle antik pózokban rögzített szicíliai fiúknak e gesztussal együtt új arcot adott, miközben tényleges arcukat antik oszlophengerszerű „csikkel” égette ki. Ahogy Rilke híres Apollón-torzó verse is lényegében tekinthető a hiányzó arc rekonstruálásának, e Fehér-művek is a mítoszban felismert arc rekonstrukciói lesznek.

És most vessünk egy pillantást El Kazovszkij androgün, arctalan, kaszás kezű istenalakjára (*Driáda szürkületkor III.*, 1995). A fej hiánya, a torzó-lét mind az ösesemény, az ösérzet, a fétis-vagy rítusteremtő gesztus rekonstrukciójára szólít fel. A dominóoltár férfitesteit optikai erőterükben megsokszorozhatják az izomzatok, de még akár el is nőiesíthetik. A szétgöngyölt bőr írásfelületté is válik: a testen, az izomformákat őrző bőrön szabásmintaszzerű vonalakat látunk,

* A 2016. január 12-én elhangzott megnyitó szövegének szerkesztett változata.

EL KAZOVSKIJ
Driada szűrőkütketkor III. / Tengerparti esendélet, 1995. olaj, farost, 100 x 70 cm | Horváth Károly Zamanbek tulajdona
© Foto: Áment Gellért

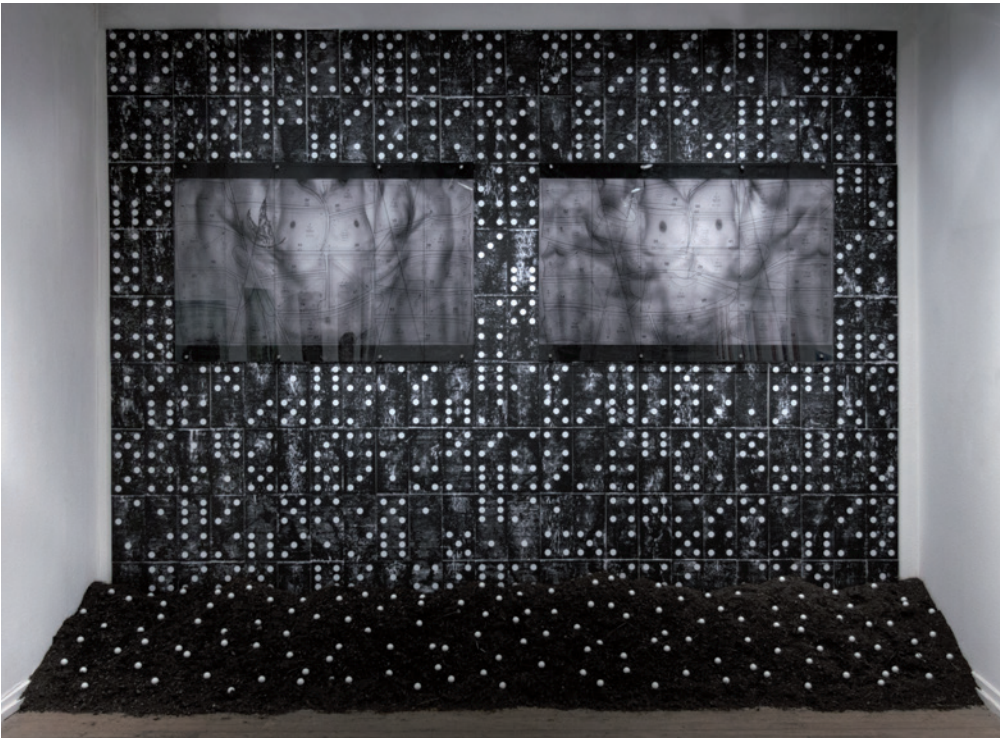




KECSKÉS PÉTER
Bodies in Purgatory, 2014
Flaming Body, 2014
Solar Body, 2014



FEHÉR ZOLTÁN
Szamszára – „Elszáll a lélek?”, 2016
linófesték, papír, hungarocell, fa, lombföld
A dominólapok alapjai frottázs-technikával – linófestéssel – hengerelt talajnyomatok, melyek a Farkasréti temetőben, El Kazovszkij temetési menetének útvonalán készültek.
© Fotó: Hidvégi Aszter



a mellbimbók, a köldök pontjai a dominó pontjaival játszhatók össze. A test tehát részekre osztódik és pöttyöket produkál: bomlása, szétagozódása, eltárgyasulása egyre inkább közelíti ahhoz a szimbolikus és tágas térhez, melyben a létezés már dominókockák mozaikaként rajzolódik ki a végtelenben.

Érdeemes tovább idézni az emlékművé válásról szóló El Kazovszkij-gondolatot: „Ha nincsen közelünkben egy megfelelő anyagú emlékmű, vagy ha a már felállított emlékműveket nem akarjuk rongálni, akkor írjunk, illetve rajzoljunk önmagunkra. Ez a műemlékvédelem”. A testre írás, mint ahogy köztudott, El Kazovszkij erotikus, fetisizta-rituális ünnepeinek egyik központi gesztusa: a *Dzsan-panoptikum* nagy pillanata. Ezt a pillanatot rögzíti SZOTYORY LÁSZLÓ bársonyos fényekben úszó festménye is (*A rítus*, 2008), miközben az állati maszkot a fején viselő El Kazovszkij mögött két műalkotássá mumifikált ellen-Galatea-szerű fiú áll. A felsejlés és a sejtetés árkádikus-antik világa az írás aktusával párhuzamos. Ugyanez a szoborszerűen pozicionált látomásosság ingerkedik velünk a két mitikus kutyát ábrázoló festményen is: a várakozó vándorállatok energikusabb és rémítőbb variánsai ugyanazt a kétosztatúságot érzékeltetik, mint Fehér Zoltán izmos ikertorzói. El Kazovszkij tipikus kettőzéseire viszonyítva ez a libikóka hiányát és a tükörpozíció lehetőségeit jelenti. A libikóka bizonytalan egyensúlyát Fehér a dominózás kiszámíthatatlan „transzcendenciájára” cserélte, Szotyory pedig a pusztaszimmetriára váltotta, melyben egyszerre adott az agresszív elmozdulás és a harmónia esélye.

„Egyetlen fa sem érzi magát boldogtalanak” – mondta Pascal. Nos, én ezt kétlem. Szotyory visszafogott színű ciprusai szerintem boldogtalanok, a halott antik fiú, Apollón kedvesének, Cyparissusnak a megsokszorozódásai: egyik képen például két állat El Kazovszkij-pózban bámulja a tengerré folyó fogyhatatlan eget. És itt megint ugyanannál az átváltozásnál vagyunk, mint a test dominóvá válásának esetében: minél inkább a ciprusok perspektívájából nézzük a festményt, a két állat annál inkább kezd hasonlítani a ciprusokhoz, és kezd betagozódni a transzcendenciával szembenező tájba. El Kazovszkij radikális jelenléte minden képen érződik.

A 2004-es *Testtesztúrakon*¹ látható El Kazovszkij-féle *Testi Mesék VIII. (Nagy Szirén, 2004)* fiú-szírénje, az oszlopos bálványok itt is szembenéznek magányos, ugyanakkor a szemlélő tekintetnek kiszolgáltatott pozíciójukkal a térben (*Az angyalok*, 2006), ám Szotyory terei kaotikusabbak, rendezetlenebbek és átláthatatlanabbak

¹ TESZTTESTÚRÁK. El Kazovszkij, Fehér Zoltán, Kecskés Péter, Bartók 32 Galéria, Budapest, 2004. január 13 – február 12.

(hagyományos értelemben véve festőiek), a színek kavargása mintha elfedne valamit, egy dimenziót, mely a szabadulást jelenthetné a műemlék-léteből. A magányos, világító szemű farkasnak ez sikerült. Új áldozat után nézhet. Szotyory El Kazovszkij-kommentárjai és újraértelmezései a szemünk láttára játsszák újra az El Kazovszkij-életlegenda pszichodramáját. Szotyorynál fontosnak látszik az önreflexivitás is, mely a kiállítás történetiségét is erőterébe vonja: nem pusztán az El Kazovszkij-univerzum rácsmitoszait idézi meg, melyekre felfeszül az életmű (gondolok itt a fordított Pygmalion-mítoszra, illetve a görög pedarasztkus hagyomány alapképleteire), de összefüggésbe hozható pl. Fehér Zoltán von Gloeden-projektjével is (Ikarosz, 1997).

KECSKÉS PÉTER világa a végtelen felé tágul, folyamatosan szembesít helyünkkel a kozmoszban, minduntalan rádöbrent a kicsi és nagy jelentéktelenségére, hiszen minden apró jelenségben éppúgy benne a végtelen, mint ahogy minden apróság is a végtelen része: munkái ezúttal is a kozmikus imaginárium felfedezésének hermeneutikájára csábítanak. Fotografikus analízisei bámulatosan plasztikusak: egyként csatolhatók a test analíziséhez, illetve a kozmikus káosz szerkezetanalíziséhez, illetve ezoterikus vállalkozásokhoz is. Az analízis most minden korábnál mélyebbre megy: a 2003-as *Exaltatio essentiae*-sorozat figurális sejtéseit vagy a *Circle of Visions* (2004) című vizuális táncperformansz látványos testi, korporális elemét most hiába keressük.

Jarman a kék színek nagy jelentőséget tulajdonít a költészet hangjainak művészi archeológiájában, a kék értelemkirajzoló tevékenysége után már csak a „lángok költészete” marad, mely „minden mást homályba borít káprázatos visszfényével”. A lángok költészete itt is jelen van: szinte nap beragyogta templomablak-fényességgel tündököl és üzen a mágia erejével. A tűz analíziseként is felfogható fénydokumentáció távolról nézve izzó, égő testek, figurák, testrészek benyomását is keltheti. A kék (az ég) sorozat preparátumszerűsége azonban megint csak viszonylagos: ez a preparátum nem tehető egzakt vizsgálati anyaggá, érzelmi koncentrációja olyan sűrű, hogy azonnal végtelenné tágul, mihelyt azt hisszük, hogy már-már a közelébe jutottunk. Megszínezett röntgene a kozmosz egy darabjának: de vajon milyen testhez tartozik, test-e, amihez tartozik? A zeneszerzőknek, John Cage szerint „saját képzeletük hangjaival befalazott fülük van”. Ő ezt cinikus mondatnak szánja, én kikerülhetetlen művészi-egzisztenciális csapdának látom. A festőknek, mondhatnánk ez alapján „saját képzeletük színeivel befalazott szemük van”. Ahogy a zeneszerző füle nem csak hall, hanem lát, a festő szeme nem csak lát, hanem láttat. Ahogy Cage *Atlas eclipticalis*ában

(1961) egy csillagtérkép és az áttetsző kottapapír találkozásának köszönhetően megszólal a világegyetem, mondhatni a kozmosz zenéje, Kecskés Péter képein a csillagtérképből vagy az időnként orvosi, testi preparátumokra, netán kémiai-fizikai folyamatokra emlékeztető felvételekből válik műalkotássá ugyanez. A közvetlenség ilyen fokú agressziója mérhetetlenül felértékeli a szembesülés katarziszát. A megismerés egészen intim útján járunk tehát, mely létező rendszerek felfedezésén keresztül szervezi, ha tetszik, teszi transzparenssé a káoszt. A mitikus drámaiság kavargásában időnként mintha csontot, izmot, bordát, arcot, vérplazmát, egy-egy kezdetleges röntgenkép dokumentáló igényét pillantanánk meg: az ember helyét a nyitott végtelenben. Mintha a már-már elröppenő, nyomokban még testi létére visszaemlékező lelket rögzítenék, mintha a letűnt létezés misztikus torinói leplei lennének (*Adam sleeps*, 2014).

Elképzelhető azonban ennek ellenkezője is: mintha Kecskés épphogy a maga egzaktágával e misztikusság felszámolására törekedne, s ilyen értelemben világa pontosan a mítosz, a test deszakralizálásáról, az anyag félelmetes múltkonyságáról és változékonyságáról szól. Kecskés ebben az értelemben a szerves anyag mozgására bizonyítja rá a halandóságot, a kozmikus tér szemére olvassa az antropológiai bezártság kétségbeesítő emberi helyzetét. Legyen bár így, vagy épp ellenkezőleg: Kecskés analízisei megkerülhetetlen, egzisztenciális kérdésekkel szembesítenek bennünket – első látásra kíméletesen, valójában könyörtelenül.

SZOTYORY LÁSZLÓ
A rítus, 2008, olaj, farost
© Fotó: Hidvégi Aszter



Nézőpontok

Zoltai Bea: *A pápai zsinagóga – múlt és jelen*

Izraeli Kulturális Intézet, Budapest
2015. november 26 – 2016. január 15.

A vászonra festett képeken egy elhagyatott zsinagóga nagy, sötét belső tere dereng, egy kiüresített építészeti tér, a közösség emléke és a hiányának gyásza. A vásznak hagyományos olajkép-méretűek, az emberi létezésbe illenek, bensőségesek. Vagyis az alkotások mérete, festészeti minősége a polgári kultúra folyamatosságát tükrözi. A festő minden képében belső harmóniát teremt az ábrázolt téma ellenére, amely a nézőre is megnyugtató erővel hat.

Sok olyan kiállítást láttam már, mely a közösség és az egyén tragédiájával vagy traumájával foglalkozott, de mintha megfélekedtünk volna a művészet valódi természetéről. ZOLTAI BEA képei az elhagyatott pápai zsinagógáról szomorúságukban is képesek vigaszt nyújtani és utat nyitni a lélek megnyugvása felé. Festményei szinte összeforrnak a zenével, a sötét színek a mély hangok, köztük fény: sárga, okker a magas hangok. A képek a sötét tónusok ellenére is áttetszően derengenek, a lazúros festészeti technika érezteti a tér levegőjét. Könnyed festőiséggel jön létre a női karzat építészeti mintázata – pár apró gesztus és ecsetnyom a vásznon, és máris jelen van a karzat teljes építészeti komplexitásában. Nagyon magas szintű festészeti tudás kell ahhoz, hogy

ZOLTAI BEA
Köreim, olaj, vászon, 100×200 cm



néhány véletlenszerűnek tűnő ecsetnyom és csurgatás a vásznon ilyen természetesen alkosson meg egy látványt, egy teret. A könnyedség annak a balettáncosnak az előadásához hasonlítható, aki megengedheti magának, hogy a legnehezebb gyakorlatok se tűnjenek nehéznek, sőt a „hibákból” is tökéletes egész álljon össze. A film-, videó- és digitális zenei felvételek időalapú léte az utóbbi években sok fiatal festőnél egyre szorosabb és mélyebb kapcsolatba kerül a vásznon lezajló eseményekkel, ecsetvonásokkal. Ezt az egyre szorosabbra fűződő kapcsolatot nem kíséri kiáltvány vagy manifesztum, de mégis érzékelhető esztétikai és lelki folyamat.

Nagyszabású, elhagyatott történelmi tereket Anselm Kiefer, a nagy német festő ábrázolt a huszadik században, sötét tónusú festészeti eszközeivel. Kiefer a nyolcvanas évek erőteljes újfestészeti irányzatából indult és sokszor nagyméretű installációkat hozott létre. Nála a felhasznált anyagok erőteljesen önmaguk maradnak: sokszor földdel és sárral fest, vastag, agyagos rétegeket visz fel a képre, a második világháború utáni civilizáció nagy, romos és elhagyatott tereit, illetve a civilizáció előtti vagy a civilizáció hanyatlását követő természet metaforáját hozza létre alkotásaiban.

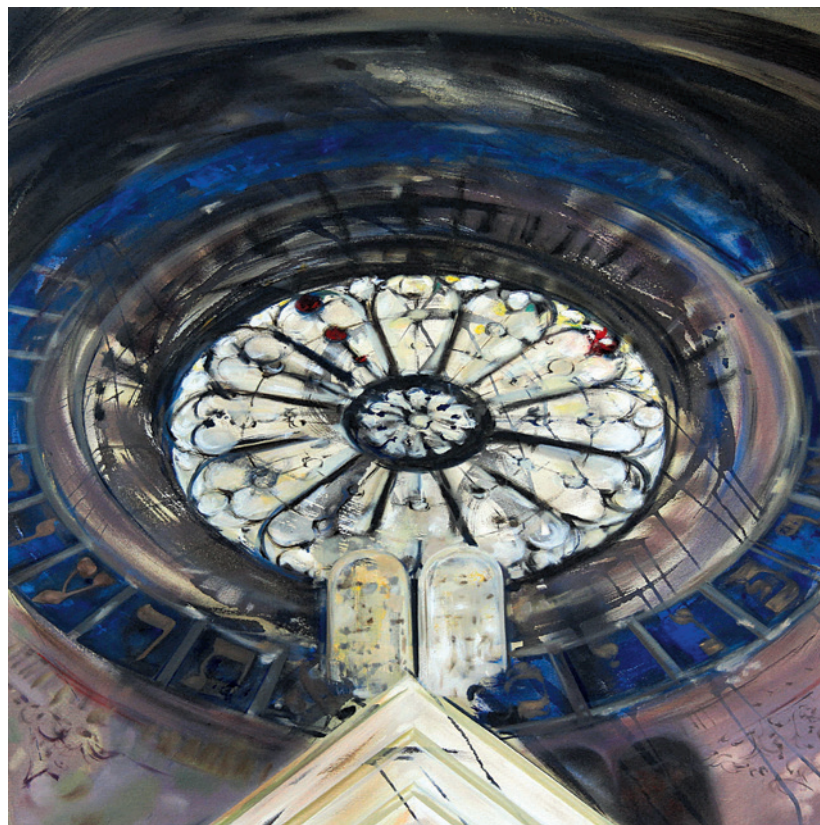
Kissé önkényesen ragadok ki egy másik példát híres modern politikai művek közül, melyek az exodusról szólnak: a Yael Bartana¹ által kezdeményezett Jewish Renaissance Movement in

¹ Az 1970-ben, Izraelben született Yael Bartana *And Europe Will Be Stunned* című videója 2011-ben a *Velencei Biennále* Lengyel Pavilonjában volt látható.

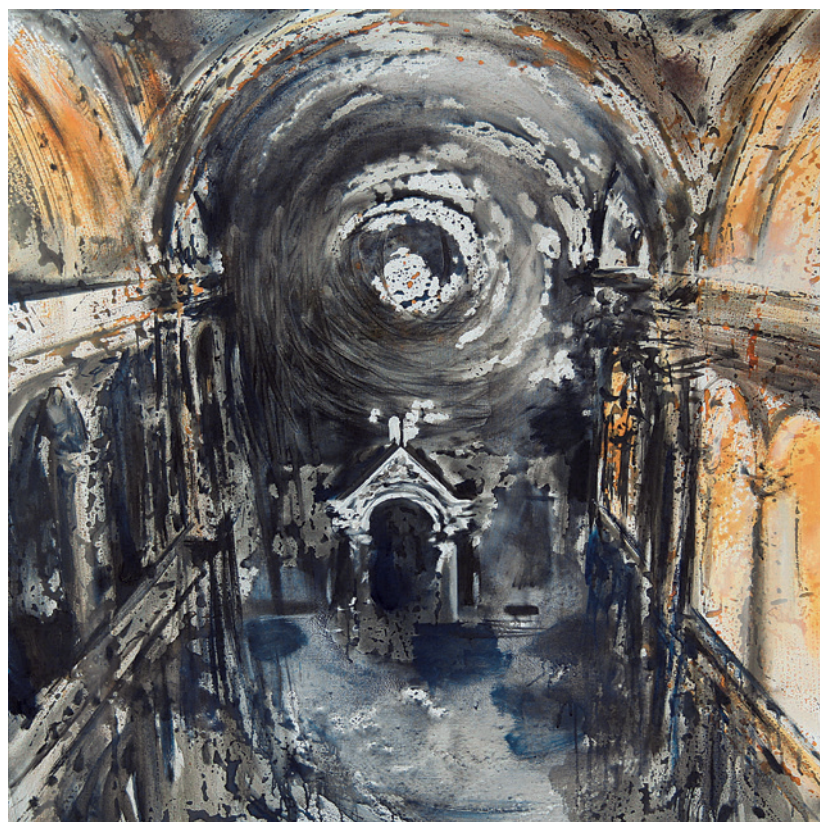
Poland (JRMiP) a huszadik század történelmére és jelenkori hatásaira reflektál, és kortárs művészeti intézményekben talán a legtöbbet bemutatott politikai mű volt 2008-as keletkezését követő években. Kizárólag politikai plakátokból, propagandafilmekekből és írásokból, kiáltványokból álló komplex műalkotás, mely formailag egy provokatív kampány, egy a művészcsoporthoz tartozó lebegtetett terv a zsidóság visszatelepüléséről Európába, Lengyelországba. Kiefer és az JRMiP művészcsoporthoz tartozó alkotásai monumentálisak, óriási múzeumi tereket igényelnek, a metafora szintjén történelmi, társadalmi eseményre és mindenekelőtt vita tárgyává kívánnak válni. Zoltai Bea képeinél ezzel szemben az emberi léptéket, a festmények hagyományos méretét érzem erénynek. Az elhagyatott zsinagóga látogatása, a történelem személyes narratívává válik, nem több és nem kevesebb. A festő hallgat arról, hogy a zsinagóga épületét ebben az állapotban hagyná-e vagy restaurálná, és ha igen, akkor teljesen eltüntetné-e a hetven év történelmével terhelt üresség nyomait. Elmesél és megmutat. Nem provokál, inkább a legnehezebb helyzetben is harmóniára törekszik. Akár egy 1x1 méteres táblaképen is lényeges dolgot tud megjeleníteni.

Zoltai Bea festményein olajfestéket és vizes bázisú festék pigmenteket egyaránt használ. Víz és olaj taszítják egymás. Két folyékony anyag, mely mozgásban van, de nem vegyül. A kép alkímia a részletek vonzásában és taszításában kap mélységet és válik a kozmosz képévé. Ugyanannak a zsinagógának a belső terét festi meg többször, sorozatszerűen, az ismétlés művészeti eszközeivel él, mint Hanne Darboven gépelt oldalain, vagy ahogyan Monet tette, amikor a Reims-i katedrálisat festette, más-más napszakokban kívülről. Ez azonban egy bedeszkázott ablakú belső tér, gyakorlatilag változatlan és csendes, évtizedek óta elhagyatottan pusztul. Csak véletlenszerűen mozdul el néha egy-egy vászon az ablakok előtt, ha belekap a szél és beenged némi fényt. Zoltai Bea festői képzeletében önkényesen lebontja az óriási rozetta elöl a sötétítő, védő palánkokat – hiszen kintről szórakozásból hülígánok néha kővel dobálják az üvegrözsát – és fényt enged a térbe. A tér elemei, a karzat, a tórtartó szekrény, a központi emelvény mind egy harmonikus és misztikus fényforrás köré rendeződnek, a festői gesztusok ekörül mozognak. A rózsablakból beáradó fény központi motívum a képeken. Az erőteljes festmények és a belőlük átszűrődő zene kozmikus harmóniába kapcsolja a katartikus élményt átélő nézőt. Végtelen labirintusba vezet minket az a kérdés, hogy ez a katarzis esztétikai, spirituális vagy politikai-e. Valószínűleg mind együtt, ezért érezhetjük úgy, hogy a festészet univerzalitását ünnepezzük. A kör, a rózsza és a mandala a keleti filozófiából

ZOLTAI BEA
Emlékezet,
olaj, vászon,
100 x 100 cm



ZOLTAI BEA
Kiüresítve I. –
A mennyezetig
ér a feszítő,
súlyos csend.
Hűvös, mélységes,
körbeölel.
Járok benne.
100 x 100 cm,
vegyes technika,
vászon



származik, és az emberi egység és koherencia iránti törekvését jelzi Jung és a legtöbb szerző szerint. A meditáció és kontempláció formája, amikor időt szakítunk arra, hogy újra egységbe, harmóniába kerüljünk önmagunkkal. A kör és a rózsza szimbóluma egymással összefonódva a zsidó és keresztény misztikában is benne van.

Sok szempontból írhatunk még Zoltai Bea festmény sorozatáról, tekinthetünk úgy a képekre, mint nonfiguratív kortárs gesztusfestészetből eredő művekre,



ZOLTAI BEA
Kiüresítve III. – A mennyezetig ér a feszítő, súlyos csend.
Hűvös, mélységes, körbeölel. Járok benne.
120 x 100 cm, vegyes technika, vászon

ZOLTAI BEA
Péntek este IV.
olaj, vászon, 52 x 55 cm



elsősorban gesztusfestészetre, mely Jackson Pollocknál ered az ötvenes években.² Írhatunk a festményekről a magyar festészeti hagyományok szempontjából, figyelembe véve különösen a dunaparti plain-air festők színvilágát – például Ferenczy Károlyét – és témájukat, a fény rezgését a Dunakanyar felett; egy olyan természeti jelenséget, melyet a képeken felfedezni vélek.

Írhatunk róluk, mint történelmi rom-építészetet ábrázoló és merengő festészetről, vagy mint a digitális kor posztmodern zenei transzcendentális képeiről. A képek és a zene kapcsolatáról Zoltai Bea így ír: „A képek kb. másfél év alatt készültek el, festésük közben mindig ugyanazokat a zenéket hallgattam (Bach-zongoraversenyek, Bruch és Mendelssohn hegedűversenyei, Handel: *Messias*, Alexander Balanescu: *Angels and Insects*, Beethoven-zongoraszonáták, Csajkovszkij-hegedűverseny). Mennyiben alakítja a hallgatott zene a képeket? Megfogalmazható-e, visszakereshető-e ez utólag? ...Fontosnak tartom, hogy mindenki a saját területén valamely elképzelt optimális állapot felé tolja az együtt élő kultúrák, vallások, EMBEREK életét. A kiállítás és a katalógus létrejötté is ezt a célt szolgálja reményeim szerint.” Minden műalkotásnál felmerül a kérdés, hogy szükségszerű-e a pontos visszaolvashatóság? Amennyiben politikai műről van szó, igen – ez egy régi esztétikai problémakör, amivel sokat foglalkoztam. Hiszen a politika egy igazságosabb társadalmi rend megteremtésére törekszik, a káosszal és önkénnyel szemben. Ez volt annak az oka, hogy Hammurapi annak idején Mezopotámiában kemény fekete gránitkőbe vésette az emberiség történelmének első írott törvénykezését. Kőbe véste az alapvető morális elveket, hogy ezeket az emberek is jól az emlékezetükbe véssék. A művészet mindeközben évezredek óta a rejtéllyel – modernebb kifejezéssel: nyitott jelentésekkel – operál, és ezt így érezzük jónak.

Zoltai Bea képei nagyon aktuálisak, hiszen a politikai diszkurzus 2015-ben világszerte sok szempontból összeomlott – félünk a bizonytalanságtól és a káosztól, a konfliktusoktól és a háborúktól. Zoltai Bea képeinek kozmológiája a belső stabilitás megteremtésére törekszik, így segít nekünk olyan időkben, amikor számos korábbi társadalmi utópiáról bebizonyosodott, hogy nem hozza el a békét.

² Jackson Pollock (USA, 1912–1956) amerikai festőművész, az absztrakt expresszionizmus illetve tasizmus kiemelkedő alakja. Alkotói módszere az ún. *action painting*, ami azt jelentette, hogy műveit spontán, automatikus módon, a festék csurgatásával, fröcskölésével és kaparásával hozta létre. Feltevésem szerint nem véletlen, hogy ez a gesztusfestészet a második világháború után jött létre, és valójában elrugasztkodik szinte minden civilizációs mintától, tisztán indulati és véletlenszerű elemeket használva. Feltevésem szerint Jackson Pollocknál és az ötvenes években alkotó japán Gutai csoportnál is civilizációkritikát és történelmi fordulópontot látunk.

Személyes tereim

A Magyar Vízfestők Társaságának
éves kiállítása

FUGA, Budapest

2015. december 17 – 2016. január 12.

A negyed évszázaddal ezelőtt alakult, több mint száztíz tagot számláló akvarellista csapat az 1910-ben létrehozott Magyar Akvarell és Pasztellfestők Társaságának szellemi örököseként évente rendezi meg csoportos tárlatát. Idei kiállításuk címe: *Személyes tereim*. Nem nagyon hiszek a tematikus, hívószavakra épülő csoportos kiállításokban, mivel a művészek többsége nem ezekre reflektál, hanem egész egyszerűen „hozza a formáját”. Ugyanakkor a cím nyitott: a „személyes terek” ürügyén a kiállítók ugyanúgy beavathatnak minket valós világukba, konkrét szövegekörnyezetükbe, mint lelkük titkos tereibe.



LANTOS FERENC
Cím nélkül, 2005–
2011, akvarell,
4 db 50 x 40 cm
© Fotó: Sulyok
Miklós

Az egytermes tárlaton – a tér limitáltsága okán – csak 33 művész szerepel. A cím hívószavaira adott különböző reflexiókat bemutatandó csupán 12 művet említenék ezek közül.

BIKÁCSI DANIELA *Uszadék I.* című pasztellképének a térhez ugyan sok köze nincs, de bizonyára személyes, ahogy a semmi kékes-szürke vizén úsztat egy törött faágra emlékeztető lila botot és egy, a végein kettős vinkliben behajló barna valamit. Ezzel a formai redukcióval az ideai tárlatot a művész lazán „megúsztá”. BUKTA IMRE tere valóban személyes: *Öreg almáskertjében* a sávosan, transzparensen osztott képteret hideg fuvallat járja át. A kéken-fehérben-feketében tartott, a vízfesték, grafit, színes ceruza, tempera kombinálásával készült mű előterében egy parasztasszony üldögél a gyümölcsösládákon. A szürke égbolt alatt a kopár fák szomorúan búcsúznak a mezőszemerei (?) kert fonnyadt termésétől. Szép és nagy itt a csend és a magány.

BUTAK ANDRÁS *Kapu-jel-kép* című akvarelljén az erős kék-sárga-zöld geometrikus részletek (téglalap, trapezoid) és az amorf foltok szorításából itt-ott kivillan az alap fehér fénye. A regulázott formációk a szemünk előtt olvadnak el, folynak szét, nyitogatják kapuikat. A művész személyes monológot folytat a vízfestészetéről. CSURKA ESZTER *Cím nélkül* munkája egy szemből a profilba fénysebességgel félreforduló női arc. A tojásdad alakú fej és a fejbőrré tapadó hátrafésült haj alatt valószínűsíthetően egy kristálykoponya rejtőzik. A nő átlátszó, lilás-rózsaszín bőre és fehér inge alatt kékes tinta-hajszálerek futnak. Ennek a szellemlénynek sokkal inkább aurája van, mint tere.

FEHÉR LÁSZLÓ személyes terepén kortárs képzőművészeink egyike, Tóth Endre pózol feketén-fehéren, pasztellben. Az exhibicionista kontúros alakja csipőre tett kézzel áll, falnak támasztott protestáló tábláján a nagy nulla („Semmi sem semmi”) konceptuálisan árnyalt utcai akciója jelenik meg. GAÁL JÓZSEF rizspapírra készült *Térbe vetett árny* című művé a mítoszok világából feketéllőn gomolyog elénk egy bikafejű, vállas, patás lény. Az erőből duzzadó test számtalan dinamikus ecsetcsapással, gesztussal jelenik meg. Ez a brutális példány a művész korábbi legendáriumból már ismert mixtúrák egyike.

KOVÁCS ATTILA nyolc keretbe rendezett, különböző címen futó fekete-fehér szerkezetei a tárlat legnagyobb falfelületét foglalják el. Vertikálisan és horizontálisan rendszerezett mikrostruktúrái, hálódeformációi nagyméretű vásznainak előképei. Az akvarell-technikából adódóan szekvenciáinak mértani szigora híg, oldott geometriája csak megelőlegezi későbbi művei fő vonulatát, ám azokkal nem egyenértékű. (Csak azt nem értem, hogy miért kell egy évente megrendezett csoportos tárlaton ötven évvel korábbi – 1964-es! – munkát bemutatni,



CSURKA ESZTER
Cím nélkül, 2015, akvarell, tinta, 54 × 54 cm © Fotó: Sulyok Miklós

VÁNYAI MAGDOLNA
Mozdulatlan mozgás I., 2015, akvarell, 30,5 × 44,5 cm © Fotó: Sulyok Miklós



miközben a társaság további nyolcvan tagja várakozik arra, hogy kiállíthasson.) A 2014-ben elhunyt LANTOS FERENC mestertől négy, blokkba rendezett vízfestményt válogattak be a tárlatra. A *Cím nélküli* művek fekete kereteiből szinte kivilágítanak a vérbő színekben tartott geometrikus formációk (egyenesek, nyilak, téglalapok, félkörívek, körcikkek), miközben pöttyözött, pacás, morzsás fragmentumok (felhők, esőcseppek, buborékok) és amorf foltok ellenpontoszák azokat. LUZSICZA ÁRPÁD *Tér-látomás* munkája egy perforált szélű, lyuggatott testű, romboid alakú papírra készült. A mindennapok káosza ihlette képen egyszerre van jelen az elől- és felülnézet. Van rajta pirosuló napocska, kék-sárga vizes blokk – talán medencék –, mellette kék-zöld-lila csíkozású dobozok laza halmaza. Amorf és geometrikus párban jár. NÁDAS ALEXANDRA *Hordozható azilum I-II.* című munkáin architektonikus elemek (ház, lépcső, tetőgerinc) jelennek meg. Akvarelljeinek egyikén a fehér téglatest alakzathoz épülő szárnyrész áttört, fából ácsolt gerendázata üresen tátong, lakóját várja. A képtér alsó, szürkés-kék mezőjében a művész bal kézfeje próbálja megérinteni a házat (vagy annak a virtuális térbe helyezett

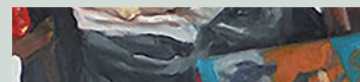
hordozható makettjét). Az azilum, a menedék tehát lehet maga a belakható ház, ám sokkal inkább az a műalkotás folyamata és eredménye, ami akár egy kezünkben lévő papírlapon is elfér.

POLGÁR CSABA-GYÖRGY *Vásár-tér* című vízfestményén a városi piacok dübörgően színes tere vitálisan pulzál, lüktet. A művész pattern-festészetéből és installációiból már ismert piros-sárga, burjánzó vegetáció megpróbál túlnőni az íves szerkezeten, melynek magjában apró, zöld mikrobák terebélyesednek. VÁNYAI MAGDOLNA *Mozdulatlan mozgás I.* című érzékeny, áttetsző akvarelljén a kék-zöld-fekete bútorok a súlytalanság állapotában mozognak egy belső enteriőrben. Az asztal repül, a szék kibillen, a borosüveg elúszik. A mozdulatlant az alkotó intenciója hozza mozgásba, a nézőnek személyesen garantálja látványosra komponált terét.

GAÁL JÓZSEF

Térbe vetett árny, 2015, akvarell, rizspapír, 175 x 90 cm

© Fotó: Sulyok Miklós



inside express →

Fiatál
Képzőművészek
Stúdiója
Egyesület

studio.c3.hu

ZÉKÁNY DIA

No Feng Shui, 2015

olaj, vászon, 180 x 130 cm

Az utóbbi években az enteriőr, a közvetlen környezetemben lévő lakótér, az intim élettér megjelenítése állt a festészeti érdeklődésem középpontjában. Az egyre bővülő sorozat a tárgyak által meghatározott környezet és ember viszonyát boncolgató alkotói vizsgálódás lenyomata.

A rend és a rendetlenség, a mögöttük meghúzódó pszichológiai jelenségek megfigyelése érdekel, amit egyfajta realista jellegű megfestés móddal, dokumentarista felfogással jelenítek meg. A „terepmunka” helyszínei kispolgári enteriőrök, többnyire a családi ház és környezete, ahol felnőttem. Ez a típusú enyhén tipizált közeg sokszor megjelenik a magyar háztartásokban, többnyire a gyűjtögetés, felhalmozás eredményeképpen. A zsúfolt, egymásra rakott tárgyak halmaza „horror vacui”-szerűen töltik be a tereket. Benne élni számomra nem volt egyszerű, de ma már megfigyelőként egyfajta installációként értelmezem a rendkívüli érzéssel összeválogatott tárgy- és ruhakompozíciók sorát, amelyek romantikus ihletettséget adnak a megörökítés, megfestés vágyának újra és újra.



KOMORÓCZKY TAMÁS

Logos, Tekhnos, Textos,
Videos, Audios, Lajos



Budapest Galéria
2016. május 20 – június 19.

Megtekinthető hétfő kivételével 12-20 óráig.
Budapest Galéria | 1036 Budapest, Lajos utca 158.

www.budapestgaleria.hu
info@budapestgaleria.hu

