Balkon

2016_6

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest



16006
9 771216 889000
ISSN 1216-8890
880 Ft







ADAM RZEPECKI
Old Indian Woman című (1983
Verbund Art Collection, Bécs)
fotójának felhasználásával készült

2016_6

4 

BÓDI KINGA
Úszó tárlatok
Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal – 24. rész –
Kérdések Uhl Gabriella művészettörténészhez

11 

ÉBLI GÁBOR
Ön-kanonizáció?
A kelet-európai kortárs művészet gyűjteményezése

18 

NAJMÁNYI LÁSZLÓ
SPIONS
Hatvanharmadik rész

23 

ÁFRA JÁNOS
„Mély mondanivalóba könnyű belefulladni”
Beszélgetés Gerber Pállal a szöveges elemek képzőművészeti használatáról

←inside express

Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

CZANK NINETTA
csak előre, 2015
akvarell, papír, 36×48 cm







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

Főszerkesztő:
HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

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

Lapterv:
ELN FERENC
www.elnferenc.net

Fotó:
ROSTA JÓZSEF
jozsef.rosta@gmail.com



26

LÁZÁR ESZTER
Félelem az ismeretlentől
A társadalmi halott szellemei



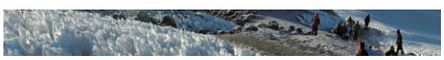
29

HERMANN VERONIKA
A legkedvesebb idegenek
Smalltalk 2016: hello stranger!



31

TATAI ERZSÉBET
Saját szoba
Szász Lilla: *Káprázat*



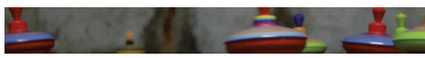
33

GUCSA MAGDOLNA
Szilágyi Lenke
Földbéli tájak



34

Szerepek
Ember Sárival beszélget
Gadó Flóra



37

HAMVAI KINGA
„De én csak félig álmodva
élem a világot”
Beszámoló a *Határvalóság* című
kiállításról

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

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

ARCTIC PAPER

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

támogatók

EMBERI ERŐFORRÁSOK MINISZTÉRIUMA

Nemzeti Kulturális Alap

BÓDI KINGA

Úszó tárlatok

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

24. rész | Kérdések Uhl Gabriella* művészettörténészhez

Bódi Kinga: *Minden országban más és más rendszer alapján döntik el, ki állíthat ki az adott ország nemzeti pavilonjában. Mit gondolsz a 2002 óta érvényben lévő magyar kurátori pályázati rendszerről, amelynek köszönhetően a te pályázatod nyerte el a kiállítás-rendezés jogát 2013-ban a* Velencei Biennále *Magyar Pavilonjában?*[1]

Uhl Gabriella: A magyarországi rendszer, amely a nemzetközi praxisban is bevett forma, elvileg demokratikus. Ám minden a gyakorlati működésében realizálódik. Nyilván nincs tökéletes megoldás, mindig lehet javítani a meglévő rendszeren, de a magyarországi művészeti szcénát ismerve jónak és fontosnak tartom, hogy *open call* elven működik a velencei magyar kiállítások kiválasztása. Mindig vannak olyan művészek vagy projektek, amelyek a mindennapokban kívül esnek a bevett kánonon vagy annak a margóján vannak, viszont egy nyílt pályázati szisztéma esélyt és alkalmat adhat számukra, hogy a látótérbe kerüljenek: akár a reveláció erejével is hathatnak a zsűriben ülő személyek számára. Ez a pályázati forma főleg a mai magyar széttagolt és kizárólagos ítéletekre alapozó kulturális életben fontos.

De persze van hátulütője is a pályázati rendszernek, mégpedig az, hogy csak azokból a projektekből lehet válogatni, amelyek a felhívásra beérkeztek. Ha csak három pályázat van, akkor csak abból a háromból lehet választani. Én azt gondolom, hogy a legideálisabb struktúra az lenne, ha a nyílt pályázat mellett lennének meghívottak is. A felkészült szakmai zsűri tagjait – akik jól ismerik a szcénát, rendszeresen járnak műtermekbe, követik a kiállításokat és számos tárlatot rendeznek kortárs magyar művészek munkáiból – tapasztalatuk és tudásuk feljogosítaná arra, hogy meghívásra javasoljanak egy-egy művészt vagy projektet. Így összejöhetne egy évben húsz-harminc pályamű, amely egy nagyobb merítési lehetőséget jelentene, és amelyekből tényleg ki lehetne választani az adott évben a legmegfelelőbbet és a legaktuálisabbat. Ugyanakkor megfontolandónak tartanám nemzetközi szakemberek meginvitálását is a zsűribe, ami úgyszintén bevett gyakorlat külföldön, s szintén legitimálná a szakmai döntést. Lehet, hogy egy külföldi kevésbé ismeri mélységeiben a kortárs magyar művészetet, de éppen távolsága és objektivitása miatt adott esetben jobban meg tudja ítélni, hogy melyik projektterv lehet érdekes a nemzetközi közönségnek: melyik fogalmaz meg ilyen szempontból releváns és aktuális kérdésfelvetéseket, melyiknek megy át az üzenete az „idegen" szem és fül számára is. Mindez csak előnyére válhatna a pályázati struktúrának és a kiválasztás folyamatának.

BK: *2015-ben több változtatás is történt a velencei magyar kiállítások hátterét jelentő intézményi struktúrában,*[2] *majd végül a Ludwig Múzeumhoz került*

---

1 2013-ban a zsűri tagjai voltak: Keserü Katalin, Sturcz János, Készman József, Ujvárossy László, Bordács Andrea, Boros Géza, Bartusz György, Gulyás Gábor.

2 A *Velencei Biennále* ügye 2013 szeptemberében került el a Műcsarnoktól, Gulyás Gábor akkori igazgató távozásával. Ezt követően a Velencei Biennále Iroda egy ideig a Magyar Alkotóművészeti Nonprofit Kft. égisze alatt működött, de Gulyás Gábor megtartotta nemzeti biztosi kinevezését. 2014 novemberében az Emberi Erőforrások Minisztériuma Balatoni Mónikát, az egykori kulturális diplomáciáért felelős államtitkárt nevezte ki nemzeti biztosnak és egyben a Biennále Iroda vezetőjének, amely 2015 januárjától a Ludwig Múzeum közvetlen felügyelete alá került. Balatoni Mónika 2015 szeptemberében lemondott tisztségéről, és 2015 október közepétől Fabényi Júliát, a Ludwig Múzeum jelenlegi igazgatóját nevezték ki velencei nemzeti biztosnak. A Biennále Irodát 2016 januárjától Boros Géza vezeti önálló osztályként a Ludwig Múzeum szervezeti struktúráján belül.

---

* 1970-ben született Budapesten. Egyetemi tanulmányait az ELTE BTK magyar irodalom és történelem, majd művészettörténet szakán végezte. 2004 és 2007 között az Ernst Múzeum vezető kurátoraként dolgozott. 2008 és 2011 között Tallinnban élt és dolgozott. Számos hazai és nemzetközi kiállítás kurátora volt (többek között: *Deim Pál retrospektív kiállítása*, Ernst Múzeum, Budapest, 2006; *Elszáll a lélek? – El Kazovszkij emlékkiállítás*, Vasarely Múzeum, Pécs, 2008; *Kunst macht frei – Észt kortárs művészet*, Múzeum Galéria, Pécs, 2010; *MemoryLab – Photography Challenges History*, Új Budapest Galéria, Budapest, 2014 (Az Európai Fotóhónapok Szövetsége szervezésében 8 európai fővárosban egy időben megrendezett kiállítások budapesti társrendezvénye); *A sivatag – tájkép és szakrális tapasztalat*, Pannonhalmi Apátsági Múzeum, Pannonhalma, 2015; *Előre/Visszatekintés. Érmezei Zoltán életmű-kiállítása*, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2016 (társkurátor Beke László és Gál Georgina mellett). 2015 óta a Kaposvári Egyetem Művészeti Karán egyetemi docens.



Asztalos Zsolt
Kilőtték, de nem robbant fel. 55. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. Magyar Pavilon, Velence, 2013. június 1 – november 24.

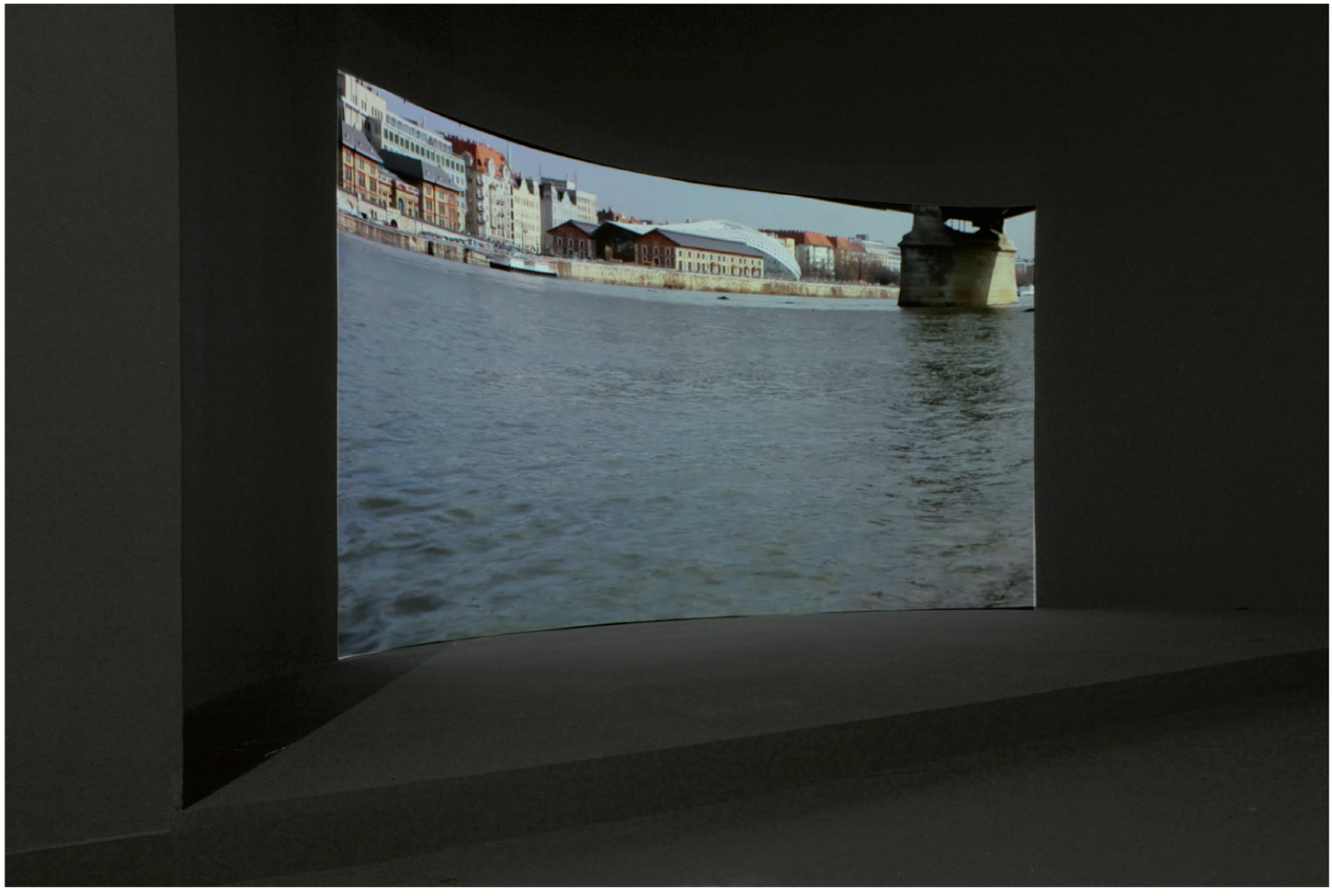
a biennálék szervezésének az ügye és a Biennále Iroda. Mi a véleményed mindezekkel kapcsolatban?

UG: A sok ad hoc és átgondolatlan döntés után, amelyek a *Biennále* magyar részvétele körül születtek, úgy tűnik, hogy mégis sikerült stabilizálni a helyzetet, amely struktúrájában nem különbözik lényegesen a korábbitól. A nemzeti biztosnak alapvetően adminisztratív feladatköre van, ez korábban is így volt. Elsősorban bürokratikus és szervezési teendőkből áll a munkája: a zsűri kinevezése és összehívása, a költségvetés folyamatos felügyelete és a keretek betartatása, a közbeszerzések lebonyolítása, a hivatalos eseményeken való reprezentatív feladatok ellátása, a nemzetközi kapcsolatok kiépítése stb. – ezek teszik ki teendői nagy részét. Nincs beleszólása a megvalósuló projektek tartalmi részébe, így inkább a kiállítások kommunikálásában és népszerűsítésében lehetne hangsúlyosabban jelen.

Azt mindenképpen jó dolognak tartom, hogy a mindenkori Ludwig Múzeum-igazgató lesz a nemzeti biztos, tehát nem a szakmán kívül eső politikai kinevezett, mivel csak olyan személy tudja hitelesen képviselni és közvetíteni a velencei magyar kiállításokat itthon és külföldön egyaránt, aki járatos ebben a közegben: tisztában van a sajátosságaival, ismeri a szcéna szereplőit, tehát rálátása van az egészre. A nemzeti biztosnak valójában egy *Biennále*-brandet kellene felépíteni és eladnia a hazai és a nemzetközi közönségnek. Az más kérdés, hogy a mindennapi múzeumi tevékenysége mellett mennyi ideje és energiája marad a *Biennále* körüli feladatok magas szintű ellátására. De nyugaton is vannak példák arra, hogy ezek a szerepkörök és tevékenységek összeegyeztethetők, hiszen összefüggnek.[3] Sőt, nem is kell ezért nyugatra mennünk, hiszen itthon Néray Katalin, a Műcsarnok, majd a Ludwig Múzeum egykori igazgatója már bebizonyította, hogy összeegyeztethető a múzeumvezetői és a velencei nemzeti biztosi munka.

A másik fontos szempont a nemzeti biztos kérdéskörében a kontinuitás. Míg a kurátorok esetében jó, hogy biennáléról-biennáléra új projekttel, mindig friss szemlélettel, újabb és újabb ötletekkel jelentkeznek, addig a nemzeti biztos tekintetében nem biztos, hogy kommunikációs szempontból előnyös a sűrű váltás. Ebben a szerepkörben éppen az egymásra építkezés, a hosszabb távra tervezett kommunikációs tevékenység kifutása és beérése, a kurátorok számára az állandó és jól kiszámítható, flottul működő háttér biztosítása lenne a cél. Ahhoz, hogy mindez bejáratott módon menjen, nem szerencsés, ha a nemzeti biztosnak minden évben elölről kell kezdenie a munkáját. Ebben a szerepkörben a tapasztalat és a biztos helyismeret, azaz a velencei kontextus ismerete nagyon sokat számít. Itt az állandóság jelenti az előnyt: én úgy látom, hogy mondjuk 8-10 év, tehát 4-5 *Biennále* levezénylése lenne az ideális időkeret egy-egy nemzeti biztosnak. Az is fontos ugyanakkor, hogy a nemzeti biztos és a kurátor nem független egymástól: ideális esetben szorosan

3 Például a Német Pavilonban 1976 és 1980 között Klaus Gallwitz volt a nemzeti biztos, aki 1974-től 1994-ig a frankfurti Städel Museum igazgatója volt.



Asztalos Zsolt
Kilőtték, de nem robbant fel. 55. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. Magyar Pavilon, Velence, 2013. június 1 – november 24.

együtt kell működniük, tehát fontos a jó emberi és szakmai kapcsolat közöttük. Sajnos Magyarországon erre kevés jó példát láthattunk eddig.
És még egy dolog van, amiről, azt gondolom, hogy nagyon keveset beszélünk: ez pedig az utómunka. Ez is a nemzeti biztos, illetve az iroda feladata kellene, hogy legyen: a kiállítások bezárását követő költségelszámolások, beszámolók és minisztériumi jelentések után és mellett a biennále-művész további menedzselése.

BK: *Mit jelentett számodra művészettörténészként 2013-ban egy olyan mega-rendezvényen, mint a* Velencei Biennále, *kiállítást rendezni?*

UG: Először is nagyon örültem és egyben nagy megtiszteltetés is volt. Abban az évben 19 pályázat érkezett be, úgyhogy nem volt rossz érzés ennyi pályázó közül végül lehetőséget kapni. Egyben kihívás is volt, hiszem egy velencei kiállítás megrendezésével automatikusan kilépsz egy másik porondra. A *Biennále* a glamourról is szól, és 2013 előtt én csak az akadémiai vagy a múzeumi közegből kiindulva, illetve egy kérdést vagy témát a kutatások felől megközelítve csináltam kiállításokat. Tisztában voltam vele, hogy a *Biennále* nem (csak) erről szól. Ez egy alapvetően új szituációt jelentett nekem, hogy itt inkább látványosat, figyelemfelkeltőt, attraktívat kell létrehozni, különben elvész a csillogó tömegben vagy nem jön át az elképzelésed egy ilyen összetett kontextusban.
Nagyon sokat jelentett az a Velencében töltött majdnem egy hónap, amíg a kiállítást építettük. Az egy nagyon különleges állapot a Giardiniben, amikor a pavilonokban egymás mellett folyik a munka, mindenki ugyanazokkal a helyzetekkel és problémákkal küzd, és ez kialakít egyfajta sorsközösséget, szolidaritást a kurátorok és a művészek között. Jó volt minden nap benézni a különböző pavilonokba és belelátni a többiek munkafolyamatába. Nagyon sok mindenkivel kapcsolatba kerültem ez alatt az idő alatt, kölcsönösen segítettük egymást, ha valakinek elromlott a fúrógépe vagy egy szögre volt szüksége. Alapvetően egy egymást segítő és összetartó nemzetközi közeg van ilyenkor Velencében. De az biztos, hogy az az egy hónap csoportpszichológiai szempontból is rendkívül izgalmas megfigyelésekre ad lehetőséget: miként viselkednek az emberek összezárva, sokszor kiélezett helyzetekben. A kurátori network szempontjából is nagyon fontos ez az időszak. Egy hónapon keresztül minden nap ugyanazokkal az emberekkel találkozol: reggel együtt futtok, napközben együtt installáltok, aztán este együtt mulattok, mindez természetszerűen magával hoz új ismeretségeket. És ez nem csak felületes kapcsolatokat jelent, hiszen kialakulhatnak olyan – egymás iránti kölcsönös bizalmon alapuló – szakmai és baráti kapcsolatok is, amelyek hosszabb távon is megmaradnak, és későbbi, konkrét projekteket eredményezhetnek. Ilyen kedves példa számomra 2013-ból Jasmina Cibic barátsága.[4]

BK: *Mi volt a korábbi véleményed a* Biennáléról? *Változott-e ez 2013-ban a kiállítás megrendezése után? Ha igen, mennyiben?*

4 Jasmina Cibic a magyar közönség előtt a Ludwig Múzeum-beli kiállításával mutatkozott be. *Jasmina Cibic: Spielraum – The Nation Loves It*, 2015. január 30 – március 8. Kurátor: Kopeczky Róna

UG: Európa lerakta ezt a kulturális örökséget, és ehhez számos ország a világ legkülönbözőbb pontjáról kapcsolódni akar valamiképpen. Nem véletlen, hogy évről-évre egyre több ország akar szerepelni Velencében. Sokáig ezt a történeti örökséget jelentette a *Biennále* nekem. 2013 után már nem csak ezt a patinát testesítette meg, hanem egy személyesen is átélt élmény lett belőle, ami sok szempontból megváltoztatta ezt a „távolról-tisztelettel szemlélni" hozzáállásomat.

BK: *Mesélj egy kicsit a 2013-ban Velencében megvalósult magyar kiállításotokról.*[5] *Mi volt a koncepciója, hogyan nézett ki az installáció, mi volt a rendezési elv?*

UG: Amikor Asztalos Zsolt megkeresett, több terve is volt arra, hogy mit mutatna be szívesen Velencében. Az azonban elég hamar egyértelművé vált mindkettőnk számára, hogy egy teljesen új munkát nem lehet megvalósítani ennyire rövid idő alatt. Fél év alatt annak van realitása, hogy egy nagyon konkrét elképzelést kivitelezz, vagy egy már minimálisan elkészült munkát továbbépíts. Erre van esély ennyi idő alatt ahhoz, hogy a végeredmény egy jól végiggondolt, profin kivitelezett, helyspecifikus installáció legyen, amihez még egy komoly katalógus is párosul.

Zsoltnak három ötlete volt, ezekből választottuk ki végül a bombákat, amelyek közül négyet már korábban bemutatott.[6] Az első ötlete az *Esperanto-projekt* volt, amelynek a középpontjában a nyelvek közötti fordítás problémája, az értés és félreértés állt, illetve az, hogy egy ilyen mesterséges nyelv miként működik. Mindez azonban túl sok szöveget és olvasást igényelt volna, amiről tudtuk, hogy nem működik Velencében, ahol a látogatók csak kevés időt szánnak egy-egy pavilon megtekintésére. (Egy átlagnéző 2,5 percet tölt egy pavilonban!) Ráadásul a *Velencei Biennále* tényleg egy bábeli zűrzavar, számtalan, különféle nyelveken beszélő ember fordul meg egy-egy pavilonban, úgyhogy itt bajban lettünk volna a sok-sok szövegváltozattal. Zsolt másik ötlete egy *Fizika/Kémia-projekt* volt: egy szertárra reflektáló installáció. Itt is egy intim közeget (makettasztalokkal, diavetítőkkel stb.) kellett volna létrehozni, és az ilyen finom és apró elemekből felépülő installációk szintén elvesznek Velencében. Ezt a projektet később, 2014 őszén, Zsolt bemutatta Debrecenben a MODEM-ben, ahol viszont nagyon jól működött.[7] Velencében pedig maradtak a bombák, a nagyon nyílt, egyszerű, lényegre törő vizualitásukkal és a mindenki számára egyértelmű üzenettel.

Azt is végiggondoltuk, hogy csak globális problémákkal lehet megjelenni a *Biennálén*. Azok a kiállítások, amelyek túlzottan lokális eredetű kérdéseket feszegetnek, csak egy nagyon szűk látogatói réteget fognak meg. Elsőként egy körülbelül egy perc alatt felfogható vizuális élményt kell nyújtani, ha ez megfogta a látogatót, akkor marad bent egy kicsit hosszabban a pavilonban és akkor jöhet a következő réteg. Több lépcsőben kell megfogni a látogatót, rétegenként kell adagolni a mű, az installáció felfejtésének lehetőségét.

A megvalósult projektünkben az I. világháború óta megtalált, fel nem robbant lövedékekre és bombákra koncentráltunk. A térinstalláció végül 16 videómunkából állt, ezek voltak „kocka tv-ken" vetítve és elszórtan elhelyezve a pavilon tereiben a földön. Minden bombához más és más hangot – utcazajt, hétköznapi jelenetek hangját – párosítottunk.

Eredetileg a valódi robbanótesteket is szerettük volna kiállítani Velencében, ezeket az átriumba helyeztük volna el. A bombatestek kölcsönkéréséhez el is indítottuk a szükséges bürokratikus procedúrát a Honvédelmi Minisztériumban, amikor a náluk őrzött lövedékekről forgattuk a filmeket. A magyar honvédségnek nagyon komoly „bombamúzeuma", bombagyűjteménye van, ahol több száz különböző típusú, korú és funkciójú robbanótestet őriznek, és ebből szerettünk volna néhányat kölcsönkérni a kiállítás idejére. A forgatás idején rendkívül nyitottak és segítőkészek voltak, a felkészült honvédségi szakértőkről rengeteg műszaki és történeti ismeretet szereztünk, de sajnos egyik pillanatról a másikra egyszer csak leállt az ügyintézés menete, és nem kaptunk kiviteli engedélyeket. Az érv az volt, hogy NATO tagországként nem vihetünk ki az országból csak úgy bombákat, illetve, hogy nincs garancia arra, hogy nem valódi bombákat hozunk majd vissza az üresek helyett. És volt egy pont, amin nem tudtunk túljutni. A katonai főparancsnok nem engedélyezte a kivitelt, pedig már le voltak gyártva a posztamensek a bombák kiállításához.

Zsolt képzőművészeti projektjét én annyiban egészítettem még ki, hogy javasoltam, hogy csináljunk egy konfliktuskutatást és rajzoljunk fel egy konfliktustérképet. Ez ugyan nem lett annyira látványos, mint szerettem volna, viszont az emberek között nagyon népszerű lett az online felület. Több mint száznegyvenezer bejegyzés érkezett be kép, videó, illetve szöveg formájában. Heidelbergben, ahol az Európai Konfliktuskutató Intézet van, fel is dolgozták ezeket az adatokat. Ennek nagyon örültem, mert így a képzőművészeti projekthez hozzáadódott egy globálisabb léptékű tudományos kutatási eredmény is.

BK: *A* Velencei Biennále *régóta erősen kritizált avítt nemzeti pavilonrendszerben való gondolkodása miatt (a nemzeti pavilonok célja „az adott ország művészeti termésének kétévente történő bemutatása"). Mit gondolsz a pavilonrendszerről? Mennyiben gondolod úgy, hogy Asztalos Zsolt kiállítása az akkori kortárs magyarországi képzőművészetet reprezentálta Velencében?*

UG: Nagyon érdekes, hogy ezt kérdezed, mert 2013-ban a zárónapon, éppen ebben a témában szervezett a *Biennále* egy beszélgetést.[8] Ez a felvetés, hogy megtartsák-e a pavilonokat, vagy valamiképpen integrálják őket, elég régóta téma már Velencében, nem akkor merült fel először. De mindig oda fut ki minden erről a kérdésről szóló vita, hogy mégiscsak jobb lenne ezt a nemzeti identitást formáló erőként működő rendszert megőrizni, természetesen mindig valahogyan

5 *Asztalos Zsolt. Kilőtték, de nem robbant fel. 55. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia.* Magyar Pavilon, Velence, 2013. június 1 – november 24. Kurátor: Uhl Gabriella. Nemzeti biztos: Gulyás Gábor, a Műcsarnok akkori igazgatója.

6 *Mi a magyar?* Műcsarnok, Budapest, 2012. augusztus 2 – október 14. Kiállító művészek: Asztalos Zsolt, Benczúr Emese, Borsos Lőrinc, Borsos Róbert, Braun András, Bukta Imre, Csáji Attila, Csáki László, Cseke Szilárd, Csiszér Zsuzsi, Csontó Lajos, Csurka Eszter, Dezső Tamás, Dr. Máriás, El-Hassan Róza, Eperjesi Ágnes, Erdélyi Gábor, Fabricius Anna, Farkas Ádám, feLugossy László, Fehér László, Gaál József, Gerber Pál, Gerhes Gábor, Gyenis Tibor, Horváth Dániel, Huszár Andrea, Imre Mariann, Jakatics-Szabó Veronika, Jankovics Marcell, Jovián György, Keserü Ilona, Kicsiny Balázs, Király András, Koronczi Endre, Kotormán Norbert, Kovách Gergő, Kupcsik Adrián, Mátrai Erik, Neuberger István, Nyári István, Péli Barna, Rónai Éva, Société Réaliste, Stark István, Szabó Dezső, Szirtes János, Szolnoki József, Szombathy Bálint, Szurcsik József, Szűcs Attila, Uglár Csaba. Kurátor: Gulyás Gábor.

7 *Asztalos Zsolt. Két hidrogén közösbe adta elektronjait.* MODEM, Debrecen, 2014. október 5 – november 2.

8 A *Velencei Biennále* minden alkalommal számos előadást, kerekasztal-beszélgetést és egyéb kísérőprogramot szervez a rendezvény nyitva tartásának idején a kiállításokhoz kapcsolódóan. 2013-ban a *Meeting on Arts* beszélgetés-sorozat keretében került sor a *Biennále* zárónapján, 2013. november 24-én *Let's Talk About Us* címen a nemzeti pavilonokról szóló diskurzusra, amelyen minden pavilon kurátora elmondhatta a véleményét és tapasztalatait a témában.

reflektálva a globális problémákra és az adott helyzetre. Gondoljunk itt olyan példákra, mint 2013-ban a Francia és a Német Pavilon egymás közötti cseréje,[9] vagy Ciprus és Litvánia közös kiállítására[10] ugyanebben az évben, az együttműködésre mint kortárs művészeti fogalomra is építve. 2015-ben nekem is volt egy ötletem arra, hogy adjuk oda a Magyar Pavilon átriumát az akkor először a *Biennálé*ra jelentkező Líbiának, de a szervezés közben a polgárháborús állapotok annyira elfajultak, hogy az anyagiak hiányán elhalt a projekt.

Velence tehát nem akar kizárólag egy-egy kurátor személyén és ízlésén múló *Biennálé*t rendezni. Arra ott van a központi pavilon, de azon kívül kifejezetten szorgalmazzák a sokszínűséget, a változatosságot a pavilonok között, és azt, hogy mindig újabb és újabb országok állítsanak ki. Főleg utóbbira hivatkozva szeretnék az olaszok megtartani ezt a formát: hiszen az újonnan jelentkezők, akik saját nemzeti pavilont szeretnének Velencében, többnyire olyan kisebb arab vagy afrikai országok, amelyek most vannak a nemzeti ébredésük küszöbén. A *Biennále* számukra is szeretné megadni a lehetőséget arra, hogy megmutatkozhassanak a saját nemzeti művészetükkel ebben a nemzetközi közegben. Európában ezen már régen túlvagyunk, de ők viszont most élik meg azt, amit az európai kultúrák a 19. században éltek meg. Persze mindenki tisztában van vele, hogy milyen kialakult hierarchia van a pavilonok között, de ettől még az elsődleges cél mégis csak az, hogy minél többen jöjjenek a *Biennálé*ra.

Egyébként én is jónak tartom ezt a rendszert, mert unikális a világban, nekem is mindig érdekes látni a különböző pavilonokat, hogy egy-egy ország miként áll hozzá a feladathoz. Hogy mennyire veszi komolyan, vagy éppen félvállról, hogy mit üzen magáról, és az is látszik a kiállításokon, hogy egy-egy ország hol tart kulturálisan, hol vannak a határok az „állami reprezentációkban". Ha egy kurátor van csak, akkor ezek mind nem látszódnak, mivel az ő koncepciója felülírja ezeket a szempontokat, ami a kurátori gyakorlat felől tekintve teljesen rendben van, sőt így is kell lennie.

Megjegyzem, hogy egy felmérés szerint a már régebb óta nemzeti pavilonnal rendelkező országok kurátorainak 80 százaléka szintén egyetért azzal, hogy megmaradjanak a pavilonok.

BK: *Hogyan látod ma: mennyiben illeszkedett 2013-ban a magyar kiállítás a* Biennále *akkori „trendjébe"? Hová pozicionálnád a Magyar Pavilonban látottakat, összehasonlítva az abban az évben a többi pavilonban kiállítottakkal?*

UG: Erről azt gondolom, hogy Zsolt installációja 2013-ban talán nem tartozott a legtrendibb kiállítások közé a *Biennálé*n, de manapság már annyi trend és kánon van, amelyek ráadásul folyamatosan mozognak egymáshoz képest, hogy nincs akkora jelentősége ennek a kérdésnek. És hozzáteszem, hogy a Magyar Pavilon kiállítása egyáltalán nem volt rossz pozícióban a többiekhez képest, egy erős, abszolút vállalható, megbízható minőséget hozott. Valljuk be, nem volt annyira merész és formabontó, mint mondjuk a Román Pavilon „kiállítása" a performanszokban megelevenített, korábban Velencében kiállított művek „eljátszásával", amely a kiállítási gyakorlat radikális felforgatása volt.[11] A mai Magyarországon szerintem nem menne át egy ilyen projekt. Sem a politika, sem a döntéshozók, sem a művészeti közeg nincs azon a szinten, hogy egy ilyen produkciót be mert volna vállalni. Az, hogy a magyar kiállítás nem volt annyira merész, tükrözi a magyarországi szcéna állapotát – leképezte az akkori hazai kulturális viszonyokat és hozzáállást.

Azt azonban még hozzátenném, hogy témájában viszont több pavilon kiállításához is kapcsolódotunk. A konfliktushelyzetek máshol is megjelentek – nem kell itt feltétlenül politikai konfliktusokra gondolni –, a művészet és a konfliktus kapcsolatának tematizálásával benne voltunk a *Biennálé* fősodrában. Több pavilon kiállítása is hasonló alapgondolatból indult ki, legyen szó magánéleti, politikai, civilizációs, természeti stb. konfliktusokról. Az egész világ gyakorlatilag egy időzített bomban ül, és ennek a különböző aspektusai jelentek meg egy-egy pavilonban. A franciáknál

9 Németország és Franciaország külügyminisztériuma 2013 év elején közösen döntött arról, hogy az az évi *Velencei Biennálé*n pavilonjaikat felcserélve rendezik meg aktuális velencei kiállításaikat. A hivatalosan kiadott sajtóközlemény szerint az ötlet először tíz évvel korábban vetődött fel, és azóta volt visszatérő téma a két ország között. 2013-ban a kurátorok és a művészek egyetértésével valósult meg a pavilоncsere, mely aktussal a globális kortárs képzőművészet nemzetközi kooperációkon, kapcsolathálózatokon és párbeszédeken alapuló működési rendszerére kívánták felhívni a figyelmet. Németország kiállítása 2013-ban a *Velencei Biennálé*n: *Ai Weiwei, Romuald Karmakar, Santu Mofokeng, Dayanita Singh.* Francia Pavilon, Velence. Kurátor: Susanne Gaensheimer; Franciaország kiállítása 2013-ban a *Velencei Biennálén: Anri Sala. Ravel Ravel Unravel.* Német Pavilon, Velence. Kurátor: Christine Macel. A pavilоncsere sajtóközleményét lásd.: http://www.deutscher-pavillon.org/2013/wp-content/uploads/2013/04/DP_Pressemitteilung_Pavillontausch_16Nov.pdf (Utolsó letöltés: 2016. július 3.)

10 A két ország *oO* címmel szervezett közös kiállítást egy közös térben az Arsenale területén. A transzkulturális projektben részt vett művészek: Gintaras Didžiapetris, Elena Narbutaite, Liudvikas Buklys, Kazys Varnelis, Vytaute Žilinskaite, Morten Norbye Halvorsen, Jason Dodge, Gabriel Lester, Dexter Sinister. Kurátor: Raimundas Malašauskas.

Asztalos Zsolt
Kilőtték, de nem robbant fel. Bomba, 2013



11 *Alexandra Pirici and Manuel Pelmuş: An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale. 55. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia.* Román Pavilon, Velence, 2013. június 1 – november 24. Kurátor: Raluca Voinea.





Asztalos Zsolt
Kilőtték, de nem robbant fel. Munkafotók, 2013

és a dánoknál a migráció volt a középpontban,[12] a finneknél, illetve az északi pavilonban a civilizáció és a természet konfliktusa,[13] az ukránoknál az úttörők és a honvédelmi gyakorlatok jelensége,[14] a libanoniaknál pedig a repülőgép-katasztrófák.[15] A médiumhasználatot tekintve is hasonlóak voltak ezek a munkák a mi kiállításunkhoz.

BK: *Örök vita tárgya a szűkös időkeret. Elegendőnek érezted-e a rendelkezésre álló időt a kiállítás megvalósításához? Milyen munkafázisai voltak ezeknek az időszakoknak?*

UG: Évről-évre a költségvetés késői megszavazása gátolja meg azt, hogy hamarabb ki lehessen írni a pályázatot. Persze ettől függetlenül még lehetne előreláthatóbban tervezni, hiszen 120 éve folyamatosan részt vesz Magyarország a *Biennálé*n, tehát feltételezhető, hogy a következőn való részvételre is meg fogják szavazni az állami keretet, de valahogy mégis mindenki kivár a költségvetési döntésig. Nincs arra egyértelmű válasz, hogy ez miért nem történik meg előbb. Ilyen a közigazgatás és az állami bürokrácia Magyarországon. De én azt gondolom, hogy nem is a kiállítás megvalósítására szánt idő a kevés, persze az sem sok, de az azért még így is abszolválható. Az épületet minden évben rendbe kell hozni, mindig kell valamit javítani rajta, és ez értékes időt vesz el a kiállítás-építésből. Az épület állagmegóvását például lehetne korábbra tenni. A másik probléma, amit látok, hogy a kommunikációra, a hírverésre, a reklámra és az utómunkálatokra szánt idő az, ami iszonyúan kevés.

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

UG: Lényegében állami pénzből valósítottuk meg a kiállítást, de az a grafikai reklámcég, ahol Zsolt dolgozik, ugyancsak segített, főleg technikai-kivitelezési dolgokban. Egyébként 20 millió forint volt a produkciós költségvetés, én kurátorként ennyi pénzzel számolhattam, amiben benne volt a művész honoráriuma, a kurátori díj, a művek előállításához szükséges anyagköltség, az installációs költségek, illetve a katalógus szerzői, fordítói, grafikusi és nyomtatási költségei. Ezen felül voltak még a szállítási, biztosítási, épületrenoválási, illetve a szállásra és az utazásokra szánt költségek, de ezekre nem volt rálátásom. Annyit tudok, hogy az épület minimális renoválására külön keretet biztosított abban az évben a minisztérium. A teljes állami költségvetés 40-50 millió forint között lehetett. Magánpénz sajnos nem volt. Erről azt gondolom, hogy nincs még egy olyan ország, amelyik ne vonna be magánpénzeket a Velencében megvalósuló kiállításaik finanszírozásába. Ebben a tekintetben Magyarország nagyon el van maradva, főleg mentalitásban, mert itthon csak várjuk a minél nagyobb állami támogatást, és ha az elmarad, akkor fel vagyunk háborodva. Be kellene végre látni, hogy az egycsatornájú rendszer működésképtelen. Ha nincs állami támogatás vagy ha nem elég az a forrás, ami rendelkezésre áll, akkor keresni kell más csatornákat. Ezt csinálják az észtek, a románok, az oroszok, a kínaiak is és még sorolhatnám... Én ezt tartom a jövőben nálunk is járható útnak. Hozzáteszem, az egész magyar kulturális közeg megosztottsága is részben ebből, a kizárólagos állami elosztásból fakad. Ennek az egészségtelen helyzetnek a fenntartásában az állami szabályozórendszer is hibás, amely semmilyen kedvezménnyel (pl. adójóváírás stb.) nem ösztönzi a magánszférát – különösen a képzőművészet területén – támogatásra. Pedig egy nemzetközi eseményen való támogatói megjelenés ma már számos multinacionális cég marketingstratégiájának része. A magyar kiállítást eredetileg Balog Zoltán, az emberi erőforrások minisztere nyitotta volna meg, de végül az utolsó pillanatban lemondta a részvételt.[16] Azt gondolom, hogy attól függetlenül, hogy állami pénzből szervezett kiállításokról

12 *Anri Sala. Ravel Ravel Unravel.* 55. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. Német Pavilon, Velence, 2013. június 1 – november 24. Kurátor: Christine Macel; *Jesper Just. Intercourses. An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale. 55. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia.* Dán Pavilon, Velence, 2013. június 1 – november 24. Kurátor: Lotte S. Lederballe Pedersen.

13 *Falling Trees. 55. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia.* Finn és Északi Pavilon, Velence, 2013. június 1 – november 24. Kurátorok: Marko Karo, Mika Elo, Harri Laakso.

14 *Nikolay Ridniy, Geanna Kadyrov, Hamlet Zinkovskyi. 55. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia.* Ukrán Pavilon, Velence, 2013. június 1– november 24. Kurátorok: Oleksandr Soloviov and Victoria Burlaka.

15 *Akram Zaatar. 55. Esposizione Internazionale d'Arte.* La Biennale di Venezia. Libanoni Pavilon, Velence, 2013. június 1 – november 24. Kurátorok: Sam Bardaouil, Till Fellrath

16 A kiállítást Balog Zoltán helyett – a kultúráért felelős tárca nevében – Manno István, Magyarország milánói főkonzulja és Gulyás Gábor nemzeti biztos nyitotta meg.

van szó, a megnyitó Velencében szakmai eseménynek számít, a politikának nem kell reprezentálnia. LAJKÓ FÉLIX remek volt a megnyitón, a zenéje nagyon sok embert odavonzott a Magyar Pavilonhoz.

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

UG: A magyar sajtóban nem jelent meg érdemi kritika a kiállításról, és a szakma részéről sem kaptunk semmilyen komolyabb – pozitív vagy negatív – visszajelzést.[17] Itthon két helyen mutattuk be a kiállítást, Szegeden a REÖK-ben, majd Budapesten a Capa Központban.[18] Szerintem az nagyon fontos lenne, hogy minden velencei magyar kiállítást Magyarországon is lehessen látni, hiszen nyilván nem jut el Velencébe minden érdeklődő, és mégiscsak közpénzen valósulnak meg az ottani bemutatkozások. Erre ki kellene alakítani egy rendszert: mondjuk a Ludwig Múzeum vagy a Magyar Nemzeti Galéria mindig betervezi az éves kiállítási naptárába, hogy kétévente helyet ad a velencei magyar kiállításoknak, még ha kisebb formában is, mint ahogy az az eredeti helyszínen megvalósult. A fentiekhez kapcsolódóan eszembe jut még egy dolog: arra is ki kellene alakítani egy szisztémát, hogy az adott év kiállításának a bezárása után egy mű, vagy egy bizonyos rész az az évi projektből magyar közgyűjteménybe kerüljön. Mi szívesen adtunk volna egy munkát valamelyik közgyűjteménynek, ezt informális beszélgetésen említettem is néhány múzeumvezetőnek, de nem volt igazi érdeklődés egy múzeum részéről sem.

A nemzetközi visszhang nagyon jó volt, én azzal személy szerint meg voltam elégedve. Több elismerő kritika is megjelent a nemzetközi sajtóban, és több igazi elemzést is lehetett olvasni a kiállításról vagy interjút Zsolttal.[19] A zárás után két külföldi helyre meg is hívták az anyagot.[20]

BK: *Milyen hatással volt (ha volt) a* Biennále *a művészettörténészi karrieredre? Kaptál-e közvetlenül ennek hatására meghívást külföldi kiállítás megszervezésére, kialakultak-e nemzetközi kapcsolataid stb.?*

UG: A biennálés részvételemnek köszönhető, hogy 2015-ben engem is meghívtak egyrészt a Lett Pavilon, másrészt a Mauritániai Pavilon zsűrijébe és utóbbinál a kiállítás szervezésébe is. Mauritánia ebben az évben először vett részt[21] a *Biennálé*n és rögtön egy nemzetközi zsűrit hívtak össze. Szerintem ez óriási dolog, és azt látom, hogy ezt most már egyre több ország gyakorlatának része.

BK: *Ma visszatekintve milyen emlékeid vannak a kiállítás-rendezésről a* Biennálé*n?*

UG: Elsősorban: nagyon jó volt együtt dolgozni Zsolttal. És minden nehézség ellenére, ami a szervezéssel járt, csak jó emlékeim vannak a kiállításról és magáról a városról is, pedig korábban nem szerettem Velencét. Általában csak két-három napot töltöttem a városban, idegesített, hogy semmit nem találok, mindig eltévedek. Teljesen más Velence, ha egy hónapot vagy még annál is többet van ott az ember: egyszerűen beszippant az a művészettörténeti skanzen, ami ott van, Velencének tényleg van egy különleges atmoszférája. Most végre azt éreztem, hogy megértettem Thomas Mannt, és azt, hogy miért mennek az emberek Velencébe meghalni…

BK: *Rendeznél-e ma megint kiállítást a* Biennálé*n?*

UG: Abszolút igen, örömmel! Nagyon szeretem a Magyar Pavilon épületét, még ha egy nehéz és bizonyos szempontból „gonosz" tér is. Én ezt izgalmasnak tartom, hogy ezt a teret hogyan lehet konvertálni és kortárs kiállítások befogadására alkalmassá tenni. A diszharmónia, ami a régi épület külseje és az aktuális belső kiállítás között feszül, számomra inkább érdekes és inspiráló, semmint negatívum. És azt se felejtsük el, hogy az épületet magát nagyon szeretik a látogatók, sokan a pavilon miatt jönnek be a kiállítást megnézni. Sok látogatóval beszélgettem erről: a Magyar Pavilon épületét egzotikussága, minden más pavilontól való teljesen eltérő mivolta miatt tartják szépnek és értékesnek. Furcsa ezt kimondani, de rajtunk, magyarokon kívül ezt az épületet mindenki imádja.

BK: *Milyennek látod a* Velencei Biennále *és benne a magyar szereplés jövőjét?*

UG: Harald Szeemann idejéhez képest igen sok minden változott, egyre több kiállító jelent meg, egyre több a kapcsolódó esemény, a kiállítás, a glamour. És egyre nagyobb figyelem és hangsúly irányul az edukációra, nemcsak a múzeumpedagógiára mint gyerekprogramokra gondolok, hanem a gyűjtők befolyásolására is.

A másik dolog az, hogy alapvetően nincs nagy különbség az artfairek világa és a *Biennále* között. Mert az a gyűjtőréteg, aki általában eljár az *Art Basel*re, az elmegy a *Velencei Biennálé*ra is, hogy megnézze, mi a trend: kinéznek maguknak három vagy négy nagyobb nemzetközi eseményt egy évben, és amelyek közé egyértelműen beletartozik ez is. Kicsit tanulni is jönnek ide: bár *Biennále* soha nem lesz annyira progresszív, mint a *documenta*, mégis ad egy általános képet a nemzetközi kortárs képzőművészetről. Szóval valahol meg mégiscsak kánonformáló, ha nem is a teória felől nézve, de a gyűjtők oldaláról biztosan. A magyar helyzetről azt gondolom, hogy mindig ilyen konfliktussal teli lesz a szituáció, mindig lesznek olyanok, akik elégedetlenek lesznek az adott év magyar kiállításával. Régóta vagyunk ott a *Biennálé*n, így nagy a presztízse, másrészt meg kevés lehetősége van a magyar képzőművészeknek a nemzetközi megmutatkozásra. A viták azonban termékenyek, mivel a *Biennále* kapcsán legalább releváns kérdések formálódnak és fogalmazódnak meg. A kérdés csak az, hogy az aktuális politika mennyire sajátítja ki magának a magyar szereplést, vagy adott esetben beengedi-e – és ha igen, akkor mennyire – az opponáló trendeket is.

Nem tudunk egymás sikereinek örülni, ez a legnagyobb baj. Amíg ezen nem tud változtatni a szakma, a politika, addig ilyen konfliktusos lesz – többek között – a velencei magyar szereplés is.

Készült: Budapest, 2015. február 12. (Aktualizálva: 2016. február 27.)

17 A magyar művészeti szaksajtóban 2013-ban a *Velencei Biennálé*ról inkább összefoglaló írások, illetve a kurátorral és a művésszel készített interjúk jelentek meg. Többek között: Kókai Károly: Enciklopédia Velencében. *Balkon*, 2013/9, 14-16; Jerovetz György: Végtelen belenézés a világba. Beszélgetés Uhl Gabriellával és Asztalos Zsolttal. *Új Művészet*, 2013/6, 4-7.

18 *Asztalos Zsolt. Kilőtték, de nem robbant fel.* REÖK, Szeged, 2013. december 15 – 2014. február 9.; Capa Központ, Budapest, 2014. február 22 – március 14.

19 Pl.: Tina Kaplar: *"Fired But Unexploded" – An Interview With The Hungarian Artist Zsolt Asztalos.* The New Contemporary. VIENNAFAIR Blog. 2013. március 27. Lásd: https://thenewcontemporary.wordpress.com/2013/03/27/fired-but-unexploded-an-interview-with-the-hungarian-artist-zsolt-asztalos/ (Utolsó hozzáférés: 2016. március 8.); Lunettes Rouges: Venice (2): Quelques pavillons nationaux. Le Mond Blog, 2013. augusztus 26. Lásd.: http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2013/08/26/venise-2-quelques-pavillons-nationaux/ (Utolsó hozzáférés: 2016. március 8.)

20 *Zsolt Asztalos. Fired but Unexploded.* Contemporary Art Platform, Kuvaitváros, 2013. december 11 – 2014. január 11.; Ural Vision Gallery, Jekatyerinburg, 2014. május 23 – július 3.

21 2013-ban – Mauritánián kívül – Mongólia, Mozambik és a Seychelle-szigeteki Köztársaság is első ízben szerepelt a *Velencei Biennálén.*

ÉBLI GÁBOR

Ön-kanonizáció?

A kelet-európai kortárs művészet gyűjteményezése*

A rendszerváltás óta Kelet-Európa szinte minden országában megindult a kortárs művészet államilag is támogatott gyűjtése és többé-kevésbé reprezentatív múzeumi bemutatása, döntően az adott ország saját művészetéből merítve, illetve néhány múzeumban és intézményesült magángyűjteményben szélesebb kelet-európai kitekintéssel. Mely intézmények játsszák e folyamatban a döntő szerepet? Elterjedt megoldás, hogy az élő – hol kortárs szellemiségű, hol csak jelenkori – művészet gyűjtését a nemzeti galériára bízzák. Prágában így egy nagy ernyőszervezet külön egységeként, önálló épületben, jelentős alapterületen (13 500 négyzetméter) látogatható a Prágai Nemzeti Galéria (Národní galerie v Praze)[1] XX-XXI. századi állandó kiállítása, amelyről a galéria hangsúlyosan kommunikálja, hogy egyetemes kontextust kínál. Való igaz, hogy a két világháború közötti progresszív korszak és egy kiemelkedő igazgató-gyűjtő szerzeményeit felhasználva jeles nemzetközi modern művek (például Picasso) kísérik a cseh kronológiát, sőt a második világháború utáni évtizedekből is felbukkan egy-egy „nyugati" akvizíció (Warhol), ám a frissebb anyag már csak cseh pozíciókat tükröz. Holott, régiónkban ritkaságként a gyűjtemény főkurátora nemrég külföldi, ráadásul kelet-európai szakember, Adam Budak lett, s időszaki tárlatokon rendre szerepelnek is itt nemzetközi művészek; ám a gyűjtés nem követ ilyen orientációt, az időszaki kiállításokra sem kiemelten kelet-európai alkotókat hívnak meg, amiből a gyűjtemény bővülhetne. Eltérő történeti, földrajzi adottságok közepette, de hasonló a helyzet Szófiában is. Bulgária nemrég csatlakozott a kortárs múzeumi fejlesztésekhez. 2015 óta a kibővített Nemzeti Galéria (Национална художествена галерия)[2] több szárnyát felölelő, részletes állandó kiállítás mutatja be a XX-XXI. századi gyűjteményt, sporadikus külföldi műtárgyanyagával együtt. Itt vállalják az ex-szovjet örökséget, s az egykori „baráti országok" egymás közötti mechanizmusai jegyében ittragadt hatvanas-hetvenes évekbeli műveket beillesztették a tárlatba. A szorosan vett kortárs művészet otthona egy részben önálló filiálé, a Sofia Arsenal (САМСИ / SAMCA)[3] lett külön helyen, a volt kadétiskolában, s a Nemzeti Galéria kortárs főkurátorául szakembert, Maria Vassilevát nevezték ki, de mind e nyitás mellett a gyűjtésben kelet-európai fókuszról szó sincs. Figyelembe véve, hogy a bolgár művészetnek még a szovjet idők alatti non-konform vonulatai is csak kis mértékben rokoníthatóak más kelet-európai tendenciákkal, s a vallási-kulturális háttér ma is döntően más keretet biztosít az élő művészetnek, talán itt nem is (csak) Kelet-Európa a releváns gyűjtési kontextus? Hasonló dilemmákkal szembesülünk a Baltikum esetében. Itt nem beszélhetünk lemaradásról,

Prágai Nemzeti Galéria (Národní galerie v Praze)



1 http://www.ngprague.cz/
2 http://www.nationalartgallerybg.org/
3 http://www.sofiaarsenal-mca.org/

* A Ludwig Múzeumban 2016. május 7-én elhangzott előadás szerkesztett változata.

a térségben a nemzetközi gazdasági-kulturális integráció éllovasait találjuk (az euró bevezetésétől a külföldi sztárépítészek felkérése révén nagy médiafigyelmet vonzó kortárs múzeumi projektekig – még ha azok a válság okán alig valósultak is meg). Nincs a cirill-ortodox hagyományhoz hasonló kulturális elkülönülés sem, ezek az országok mégsem helyezik kortárs művészetüket kelet-európai gyűjtési viszonylatba. Mindhárom balti állam egy-egy központi nemzeti galéria felügyelete alatt foglalkozik a jelenkori művészettel, ám saját országuk kortárs pozícióinak látványos és konzervatív, a szó művészet-temetői értelmében „állandó" kiállításán túl nemhogy kelet-európai, de a balti merítést sem ambicionálják. Tény, hogy a Baltikum csak kívülről alkot egy egységet, hiszen a finnugor, illetve indoeurópai nyelvi, továbbá a katolikus-protestáns vallási különbség történetileg eltérő feltételeket teremtett e három ország számára, amelyek saját művészetük kanonizálásában nem egymáshoz, s nem is a szovjet örökségként megélt Kelet-Európához, hanem egyetemes viszonyítási pontokhoz kívánnak kapcsolódni.[4]

Az eddig vizsgált modell a kortárs gyűjtést a nemzeti galéria kebelében, döntően helyi fókusszal valósítja meg; ide sorolható számos további ország is, például a pozsonyi Szlovák Nemzeti Galéria is (Slovenská národná galéria, Bratislava[5]). Más országok – például Románia – azt jelzik, hogy látszólag önálló státuszú, elismert szakemberek által vezetett, saját helyszínnel bíró kortárs művészeti szakmúzeum sem garancia a nemzetközi, legalább kelet-európai gyűjtésre. Az egykori Ceaușescu-palotában működő bukaresti kortárs művészeti múzeum (Muzeul National de Arta Contemporana – MNAC)[6] kollekciója is csak a hazai élő művészetet öleli fel, azt is erős korlátok között. Ide sorolható Moszkva is, ahol a Művészházból (ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ДОМ ХУДОЖНИКА)[7] hatalmas modern és kortárs állandó kiállítást alakított ki a Tretyakov Galéria, ahol szuverén logikával, nagyvonalú rendezésben – de tisztán orosz gyűjteményt látunk.

E mégoly eltérő modellek azt sugallják, hogy Kelet-Európában jelentős anyagi és szakmai erőforrásokat állítottak a kortárs művészet múzeumi ügye mögé, és a helyi adottságok nyomán nem is egységes recept mentén járnak el a kormányok. Közös nevezőként csak az fogalmazható meg, hogy a kortárs művészetet a hagyományos múzeumi munka egyszerűen új osztályaként, semmint saját szemléletű kortárs múzeumi ügyként fogják fel, illetve elsősorban a saját művésztársadalmuk és a kötődő művészeti közönség elvárásainak igyekeznek megfelelni az adott ország élő művészetének gyűjtésével, míg a nemzetközi nyitást – az anyagi korlátokra hivatkozva – halogatják, s különösen nem törekszenek kelet-európai fókuszra. Milyen motivációból fordulnak akkor más múzeumok mégis a régió felé?

Jugoszlávia utódállamai esetében a nemzetközi, s azon belül a kelet-európai stratégia történeti hagyományokra tekint vissza. Tito el nem kötelezett állama a kulturális nyitottság jegyében az ötvenes évektől kezdve több múzeumát is keleti és nyugati alkotók rendszeres meghívásával, műveiknek a gyűjteménybe emelésével fejlesztette. Régiónkban hatvan évvel ezelőtt Belgrádban nyílt meg az első olyan múzeum, amely kollekciójában, felfogásában és épületében egyaránt kortárs volt. Ezt a szemléletet ma négy délszláv főváros is továbbviszi.

Elsőként Ljubljana önállósított a modern múzeumán (Moderna galerija) belül, majd idővel már külön helyszínen egy kortárs szakmúzeumot (Muzej sobodne umetnosti Metelkova), kezdettől kelet-európai programmal.[8] Az *ArtEast 2000+* gyűjteményt[9] négy koncentrikus körben – szlovén, ex-jugoszláv, kelet-európai, globális – bővítik. Szándékuk szerint az ország művészetének azzal biztosítanak szélesebb, de nem is túl tág, hanem releváns kontextust, ha bemutatják a ma meghatározó gyökereket a kelet-európai neoavantgárdból.

A szlovén művészet mellett az MSUM is szélesebb nemzetközi ismertséghez juthat, s az ország imázsához is pozitívan járul hozzá, hogy a kelet-európai közelmúltját vállalva nem gettósítja, nem szorítja zárt regionális nosztalgiába, hanem több síkon is értelmezi azt. Bár az MSUM története mindmáig feszültséggel terhelt, külső szemmel nézve látszik, hogy e konfliktusok ugyanígy elmondhatóak a többi kelet-európai kortárs művészeti múzeumról, másrészt Ljubljana ezzel együtt is eredményesen követi ezt a küldetést, s így az általa fémjelzett múzeumi típus máig legeredményesebb példája régiónkban. Ezt a sikert eleinte a Kelet-Európában szintén ritkaságszámba menő nemzetközi kuratóriummal[10] lehetett összefüggésbe hozni (ahol még a nyugat-európai képviselőt, a svájci HARALD SZEEMANNt is

4 Részletes XX-XXI. századi állandó kiállításán csak az ország saját művészetéből látható válogatás hagyományos rendezésben. Rigában egy műemlék, Tallinnben egy új múzeumi épületben ugyanez a nemzeti reprezentációs modern/kortárs állandó kiállítási modell jelenik meg, miközben mozgékony, kisebb intézményekben mindhárom ország igyekszik szélesebb (nem kelet-európai, hanem skandináv vagy tágan nemzetközi) művészeti kontextust keresni.

5 http://www.sng.sk/sk

6 http://www.mnac.ro/

7 http://www.cha.ru/

Szlovák Nemzeti Galéria is (Slovenská národná galéria, Bratislava)



8 http://www.cha.ru/

9 http://www.mg-lj.si/

10 http://zbirke.mg-lj.si/

kelet-európai kompetenciája miatt kérték fel), míg mostanra a kuratórium – több tagjának halála miatt – háttérbe szorult, s helyét egy másik hálózat vette át.

Az MSUM egyik kezdeményezője volt a *L'Internationale* múzeumi hálózatnak,[11] amelynek tagjai számos váltást követően most, a második, az EU által társfinanszírozott körben a madridi Reina Sofía kortárs művészeti múzeumtól a banki fenntartású isztambuli SALT magánalapítványig terjednek, s kutatásaikat összehangolva, gyűjteményeiket egymás között forgatva közösen dolgoznak. Egyes akvizíciók is közösek, például a CHTO DELAT orosz csoport videóját együtt vették meg. Az MSUM szlovén, délszláv és kelet-európai anyaga így más intézmények kiállításai között vándorol (s cserébe azok kollekciója egészíti ki a ljubljanai gyűjteményt), melynek révén az MSUM a kelet-európai művészet ma egyetemesen nézve is jelentős multiplikátora lett. A gyűjtemény regionális szakosítása és az intézmény integrációja egy nemzetközi hálózatba a kelet-európai művészet kanonizációjának *kettős* stratégiája.

Egyénibb utat követ az ötvenes években az élő művészetet gyűjtő közgyűjteményből kinőtt kortárs múzeum, a Muzej Suvremene Umjetnosti Zágrábban.[12] Hatalmas új tömbje a város szélén és más intézményektől független státusza is azt a célt húzza alá, hogy Dél-Kelet-Európa meghatározó kortárs múzeumává kíván válni. A gyűjtemény és a hat hívószó köré rendezett, tematikus állandó kiállítás[13] a lehetőségekhez képest nemzetközi: horvát, ex-jugoszláv, délkelet-európai és egyetemes. Stilárisan a geometrikus és a konceptuális, illetve a méretes vetítőterem és a külön újmédia-gyűjtemény révén a mozgóképes, időalapú művészet dominál. A 2009-es megnyitáskor meghirdetett számos további programpont (állandó kiállítás rendszeres rotációja, installatív művészi beavatkozások az épület külső és belső tereiben) azonban alig valósul meg, részben belső konfliktusok (az igazgató és egy-egy kurátori csoport szembenállása), részben forráshiány miatt (a kormány a múzeum létrehozását finanszírozta, de a működést csak ímmel-ámmal). Az MSU így egyelőre csak szándék egy nemzetközileg is nagyméretű, egyúttal innovatív szemléletű, s a régiónk léptékét nézve széles délkelet-európai, nemzetközi gyűjteményű kortárs művészeti múzeumra. A ljubljanai



MSUM (Muzej sodobne umetnosti Metelkova, Ljubjana), homlokzati részlet
© Fotó: Eln Ferenc

példa azt mutatta, hogy a közös útkeresés nemzetközi partnerekkel együtt nemcsak a gyűjtemények egymást kiegészítő jellege miatt szerencsés, hanem anyagi és szakmai értelemben egyaránt nagyobb lendületet garantál, mint egy csupán a saját kormányának pénzeszközeitől és politikai preferenciáitól függő intézmény. A zágrábi MSU gyűjteménye mind a négy szegmensében aktív kellene, hogy legyen – nem lévén stabil partnere, akivel munkamegosztást alakíthat ki –, de így egyiket sem tudja kellően fejleszteni.

Szerényebb programot hirdet a Muzej savremene umetnosti (MSUB) Belgrádban. Mivel a Milosevics-érában szakmai függetlensége és kozmopolita nyitottsága is megszűnt, továbbá infrastruktúrája az évtizedek alatt leromlott, 2007-ben bezárt, és évek óta kis külső helyszíneken rendez kiállításokat, s a felújítás befejezését, az újranyitást várja. Szerbia időközben újra nemzetközi integrációra törő (kulturális) politikát követ, így az MSUB-ben progresszív szerzeményezés zajlik megint, amint azt kis katalógussal kísért első kiállításon 2014-ben bemutatták. A zömmel installációs, médiaművészeti munkák fiatal szerb alkotókat reprezentálnak – külföldről. A közelmúltban a diaszpórát választó művészek beemelése a belgrádi közgyűjteménybe válasz a nemzeti vagy nemzetközi művészet (ál) kérdésére, s egyúttal politikai állásfoglalás az ország elmúlt tíz-húsz évéről is. Az MSUB gyűjteménye ezen felül balkáni fókuszúként definiálja önmagát, ami finom distinkció a ljubljanai „Kelet-Európa", illetve a zágrábi „Délkelet-Európa" (ön)besoroláshoz képest. Szem előtt tartva, hogy az MSUB-t ötven évvel ezelőtt tudatos várostervezéssel azért építették meg a Duna és a Száva összefolyásánál létrehozott Új Belgrád negyed kulturális zászlóshajójaként, hogy az egykori török és a Habsburg birodalom érintkezésénél hídszerepet töltsön be kelet és nyugat között, a komplex identitású Balkán – és azon belül főleg az itt „jugoszláv művészeti térség" elnevezésű közeg – kortárs művészetének gyűjtése hiteles program lehet.

Hasonló hídszerepre törekszik Szarajevó is. A bosnyák főváros néhány közéleti figurája 1992-ben hirdette meg a délkelet-európai Kortárs Művészeti Múzeum megalapításának szándékát, s a háborús rombolás elleni gesztusként, egyúttal a hiányzó anyagi forrásokat nyíltan elismerve, vezető külföldi művészeket kértek meg donációra.[14] A sikeres, hamar széleskörű műtárgy-adományozást kiváltó kampány nyomán ma a 2018-ra tervezett saját épület átadásáig átmeneti, nagyrészt külföldi helyszíneken látható *Ars Aevi* kollekció valóban vezető

11 Tagjai voltak: Viktor Misiano, Piotr Piotrowski, Harald Szeemann és Igor Zabel.

12 http://www.internationaleonline.org/ Tagok: Moderna galerija (MG+MSUM, Ljubljana, Slovenia); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS, Madrid, Spain); Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA, Barcelona, Spain); Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA, Antwerp, Belgium); SALT (Istanbul and Ankara, Turkey); Van Abbemuseum (VAM, Eindhoven, the Netherlands)

13 http://www.msu.hr/

14 ZBIRKE U POKRETU / COLLECTION IN MOTION. http://www.msu.hr/#/hr/33/

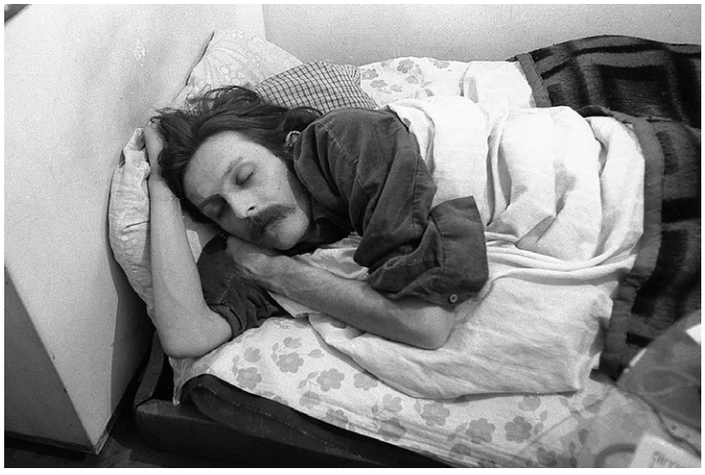
nyugat- és kelet-európai alkotókat mutat be, közöttük magyar pozíciókat is (Pinczehelyi, Drozdik, Mulasics). A gyűjteményezés, építkezés és a múzeum jövőbeli, fenntartható működésének kidolgozása olasz segítséggel, EU-s finanszírozásban zajlik, s a kiállítási helyszínek – Milánótól Isztambulon és Athénon át Barcelonáig, legészakabbra Bécsig – is egy dél-európai, vagy olyan délkelet-európai ívet sugallnak, ahol a kelet nem a szovjet évtizedekre, hanem földrajzi, kulturális-vallási, évszázados adottságokra utal. E dél-keleti pozíciót a múzeum nemcsak gyűjteményében, hanem működésében is tükrözni kívánja. Nem hagyományos múzeumot hoznak létre, hanem egy aktív, ügynökség jellegű intézményt, amelyik folyamatos nemzetközi együttműködésben gyarapítja és mutatja be gyűjteményét, kutatási eredményeit, mivel nem számíthat stabilan a bosnyák állami, önkormányzati, magánforrásokra, illetve szűk a helyi befogadó közeg is. A helyi korlátokból előnyt, pro-aktív működést igyekeznek kovácsolni. A ljubljanai mellett ez immár a második példánk arra, hogy a kelet-európai környezet egy kortárs művészeti múzeum identitását, működését tekintve is új felfogást szülhet, a lokális adottságokból kiinduló érdemi alternatívát generálhat a Guggenheim, a Tate és más globális szereplők által már alkalmazott hálózati stratégiához képest.

A négy délszláv példa mellé négy lengyel intézmény állítható. Történeti előzményt azonosíthatunk a łódźi Muzeum Sztuki[15] esetében. A harmincas években, jelentős hányadban művészek adományaira építve indult meg a progresszív nemzetközi gyűjteményezés, merítve a két világháború közötti időszak német és szovjet-orosz kísérleti múzeumi programjaiból. A łódźi modell továbbélt a kommunista évtizedek alatt, a gyűjtemény több épületet, így állandó kiállítást kapott, s a címben jelölt ön-kanonizáció második jelentését testesíti meg. Eddig arra utaltak a példák, hogy a kelet-európai művészetnek a hetvenes évektől a jelenig történő, részben utólagos beemeléséhez a nemzetközi kánonba néhány régiónkbeli múzeum azt a stratégiát választotta, hogy a saját nemzeti művészeténél szélesebb kontextusban gyűjt, s intézményi együttműködésre törekszik külföldi partnerekkel, így integrálva a kelet-európai kánont az egyetemesbe. Kelet-Európa akkor bízhat az egyetemes kánonba beépülésben, ha először is önmagát megbecsüli (kutatja, gyűjti, publikálja). Az ön-kanonizáció második jelentése, hogy a húszas évek szovjet-orosz *Művészeti Kultúra Múzeuma* mintájára Łódź, Szarajevó és más intézmények (magyar példaként akár a dunaújvárosi ICA) részben művészek saját kezdeményezésére, műtárgyadományokból építenek gyűjteményt, igyekeznek kanonizálni egy kortársi művészetfelfogást, ha azt a kelet-európai közintézményi háló vagy a műtárgypiac nem elegendő mértékben teszi. A lengyel stratégia igazi relevanciája nem egymagában a łódźi szálban, hanem egy felülről vezérelt, országos programban rejlik. A kormány előbb 2004-ben mintegy kéttucatnyi múzeum kortárs művészeti gyűjtését segítő általános, majd 2010-ben egy külön, csak négy nagy kortárs múzeum (Łódź, Varsó, Krakkó, Wroclaw) gyűjteményfejlesztését finanszírozó sémát indított. Az utóbbi négyessel szemben elvárás, hogy a központi, szakmai zsűrihez évente beadott műtárgyvásárlási pályázataik 1) világos profilt követő logikára épüljenek, 2) egymást kiegészítsék, tehát a négy múzeumban együtt hozzák létre a kortárs művészet minél teljesebb lefedését, 3) nemzetközi merítéssel

15 Erről bővebben lásd: http://www.balkon.hu/archiv/balkon_2000_06/t_nagy_m.htm

MOCAK (Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie)







Mladen Stilinović
Művész munka közben, 1978, zselatinos ezüst (részletek a sorozatból)
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest

dolgozzanak. Régiónkban ez az első és eddig egyetlen országos szintű elképzelés arra, hogy munkamegosztással hogyan lehet a XX. századi gyűjteményezési lemaradás XXI. századi megismétlődését megelőzni.
Mindegyik múzeum lengyel, kelet-európai, illetve egyetemes vetületben tervezi az akvizícióit, tehát adnak is külön jelentőséget régiónknak, de nem is szűkítik erre a honi művészet kontextusát, s múzeumként is kifejezetten a szélesen vett nemzetközi, nem csupán a kelet-európai térképre igyekeznek felkerülni.
A fővárosban három másik közgyűjtemény, az összművészeti központ jellegű Ujazdowski-kastély a város szélén elterülő hatalmas parkban (Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski [16]), a műcsarnok-típusú, de régóta gyűjteményt is építő, s újabban nemzeti galéria státusszal felruházott Zacheta – Narodowa Galeria Sztuki[17] és a szépművészeti múzeumnak tekinthető Muzeum Narodowe[18] is gyűjt kortárs művészetet nemzetközi kitekintéssel. Továbbá vidéken is legalább eseti vételekkel, de néhány közgyűjtemény jelezni kívánja, hogy a lengyel kortárs gyűjteményüket kelet-európai, nemzetközi összefüggésben igyekeznek láttatni, így Lengyelország régiónkban vezető helyre került e kanonizációs folyamatban.
Kelet-európai gyűjtemény fejlesztését tette lehetővé az aacheni Ludwig Alapítvány szerepvállalása is. E szóhasználattal arra utalok, hogy a régiónkban megszületett két Ludwig Múzeum[19] közül csak a budapesti indította el ezt a programot, míg a szentpétervári ugyan kapott Ludwigéktól kelet-európai műveket, de ezt az irányt nem vitte tovább. Minden eddigi délszláv, illetve lengyel példához képest döntő különbség, hogy itt kívülről, ráadásul nyugatról és egy magángyűjteménytől érkezett az impulzus, hogy a régiónkbeli Ludwig Múzeum(ok)nak ajándékként vagy letétként juttatott kelet-európai művek révén a térség önmagát ismerje el és meg. Szentpéterváron egy ebből kinövő szisztematikus kelet-európai program nem jött szóba, hiszen orosz perspektívából régiónk országai sem politikailag, sem művészetileg nem eléggé relevánsak. Az Ermitázs 20/21 elnevezésű kortárs gyűjteménye is csak befutott orosz és „nyugati" alkotókat reprezentál.[20] Ezzel szemben a budapesti Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum egész működésének (egyik) legfigyelemreméltóbb törekvése, hogy a magyar és a nyugat-európai, illetve amerikai gyűjteménye „között" egy kelet-európai anyagot építsen rendszeres saját vásárlások, régiónkbeli művészek időszaki kiállításai, kutatások és publikációk révén. A Ludwigéktól kapott mégoly ikonikus nyugati alkotásokból ugyanis számtalan külhoni múzeumban találhatóak hasonlóak, jelenkori magyar művészetet más hazai köz- és magángyűjtemények is színvonalasan képviselnek, míg régiónk gyűjtése hiánypótló, s izgalmas hármas kontextust kínál a magyar, kelet-európai, „nyugati" tagolás.
Mivel a külföldi szerzeményezést a Ludwig Alapítvány máig finanszírozza az éves támogatás révén, a németek szerepe a budapesti kelet-európai gyűjtésben kettős: a kezdőlökésen túl a program működése is nagyban nekik tudható be. S bár a Ludwig Múzeum körüli viharok is közismertek idehaza, a ljubljanai példához hasonlóan reális értékelésben a budapesti Ludwig a kelet-európai kortárs művészeti múzeumok között továbbra is erős pozícióval bír, nemzetközi gyűjteményének mindkét pillérére (neves nyugati művészek ma már kortárs klasszikus darabjai, illetve jelenkori kelet-európai alkotások) támaszkodva. Ugyanakkor az is látszik, hogy az ezredforduló táján a Ludwig Múzeum a kelet-európai intézményi mezőnyből sokkal jobban kiemelkedett, s az elmúlt egy-másfél évtizedben más régiónkbeli kortárs múzeumok fejlődnek jóval dinamikusabban.
A háromfajta közgyűjteményi példa (délszláv múzeumok Tito örökségéből megújulva; állami szintű lengyel négyes múzeumi fejlesztés; a Ludwig-inspiráció budapesti továbbvitele) mellett szintén nem túl nagyszámú, de eltérő magángyűjtői mintát is azonosíthatunk. Az egyik lehetőséget a horvát Marinko Sudac gyűjteménye fémjelzi, ahol a tulajdonos és kurátora, Branko Franceschi a kezdetben a jugoszláv térségre fókuszált szerzeményezést egész Kelet-Európára kitágította, illetve a korai avantgárd mellett a neo-avantgárd és az általuk poszt-avantgárdnak nevezett irányzatokat is bevonták, az első világháborútól a rendszerváltásig feltérképezve régiónk mindenkori avantgárd szellemiségű alkotóit. A jelentős dokumentációs anyaggal is bíró, az interneten virtuális múzeumként[21] jól kutatható gyűjtemény befolyását tekintve intézménynek számít, még

16 http://msl.org.pl/
17 http://csw.art.pl/
18 http://zacheta.art.pl/
19 http://www.ludwigmuseum.hu/; http://en.rusmuseum.ru/marble-palace/exhibitions/ludwig-museum-in-the-russian-museum-the-art-world-of-the-twentieth-century-ideas-and-directions/
20 https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore/projects/projects_list/20_21/?lng=en
21 http://www.mnw.art.pl/

ha (egyelőre) nincs is állandó helyszíne, és ha a tulajdonos személye meg is osztja a közvéleményt. A kvázi-intézményi státusz sikeres tényezői: egyértelmű gyűjtési stratégia, színvonalas választások, elismert kurátor, nemzetközi networking (Budapesten is volt már a gyűjteményből kiállítás), a kiállításokkal és katalógusokkal ma már egyenrangúan hatékony angol nyelvű kommunikáció az interneten – és természetesen anyagi erőforrások egy olyan gyűjtési szegmensben, ami kezdetben vákuumnak és ezért kedvező árfekvésűnek, ma már piacosítottnak, de még mindig nem túlárazottnak tekinthető.

Bár a közgyűjteményi részhez tartozik, programjában ide illeszkedik az olmützi Művészeti Múzeum (Csehország, Muzeum Umění Olomouc) közép-kelet-európai művészeti adatbázisa. A 2011 óta, a Visegrad Fund finanszírozásában futó projekt[22] a régió, különösen a visegrádi országok progresszív művészeti folyamatait dokumentálja a második világháború óta. Ugyan nem műalkotások gyűjtése zajlik, mégis releváns hozzájárulás ez a térség és a korszak művészeti kanonizálásához, hiszen az érintett országokban és különösen a tágabb nemzetközi szakmai közegben is hiányzik az ilyen összehasonlító szemléletű információforrás.

Visszatérve a magángyűjtői szerepvállaláshoz, egy másik opció lehet úgy gyűjteni a nemzetközi művészetet, hogy ennek hangsúlyos kelet-európai fejezetei jöjjenek létre. Ezt az utat a poznani üzletasszony, Grażyna Kulczyk példázza, akinek *Art Stations 5050* Alapítványában[23] (2004) az ötven-ötven a köz- és a magánszerep, kultúra és üzlet egyenlőségét tükrözi, hiszen múzeuma a volt sörgyár területén általa kialakított hatalmas pláza egyik szárnyában, valamint a pláza legváltozatosabb helyein, köztéri művészetként működik, vizuális nevelési, a városban hiányzó kortárs művészeti múzeumot pótló céllal, s mindezt a pláza tartja fenn. A lengyel mellett a globális szcéna befutott alkotóitól is reprezentatív darabokat felvonultató kollekció idővel definiált bizonyos csomópontokat (például nőművészet vagy minimalista és konstruktív irányzatok), és ezen belül is csak idővel köteleződött el kelet-európai művészek (Maria Bartuszová, Bak Imre, Kovács Attila) mellett, tehát a szakosodás itt is tanulási folyamat, belátás eredménye. A szintén nemzetközi elismertségre és intézményi szerepre aspiráló gyűjtemény anyagi forrásai, az egyetemes és azon belül kelet-európai művészeti merítése révén egyedülálló a régióban, nem tudunk más, ilyen jelentős és szakszerűen feldolgozott, egy kurátori csapat által kezelt és folyamatosan kiállításokon bemutatott privát kollekcióról a Berlin és Moszkva közötti térségben.

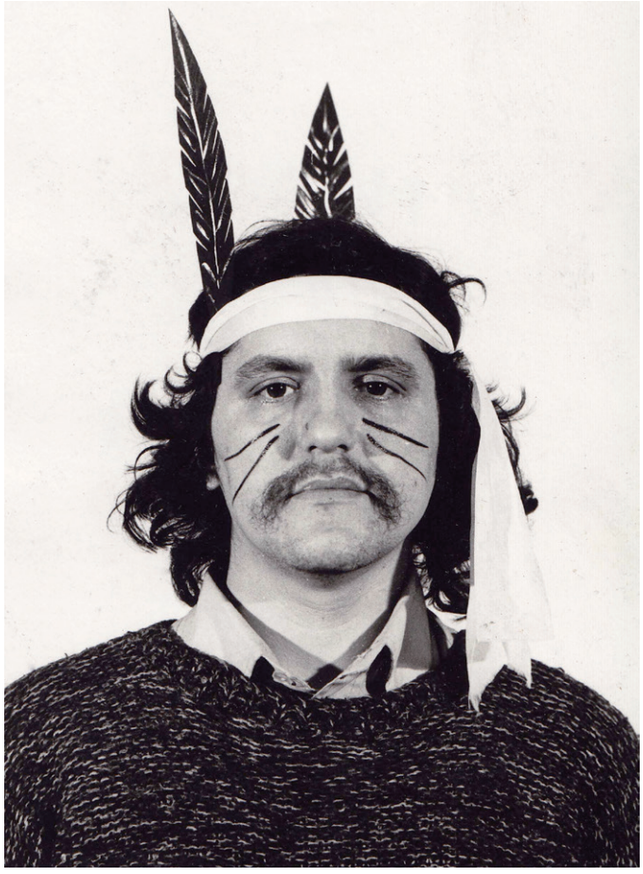
A kijevi PinchukArtCentre[24] számos különbség mellett hasonló vonásokat is hordoz. Döntő eltérés, hogy az ukrán politikus-üzletember, Victor Pinchuk 2006-ban létrehozott intézménye – akárcsak az orosz oligarchák körében létrejött hat-nyolc, koncepciózusan vezetett, igényes kortársművészeti gyűjtemény, az Erarta[25] és a Novij Muzej Szentpétervárott, vagy az Igor Markin, Dása Zsukova, Sztella Keszajeva és a Szeminyihin-házaspár nevével fémjelzett, négy vezető moszkvai magánmúzeum – a globális art world szereplőjeként pozícionálják magukat. Egy-egy kelet-európai alkotástól eltekintve gyűjteményüket nem regionális orientációval építik. Ide társítható a londoni-szófiai üzletember, Szpasz Ruszev gyűjteménye is, ahol a kelet-európai egykori ellenkultúra egy-egy alkotása kivételként, valós összefüggés nélkül szó szerint díszeleg (vagy inkább feszeng) mai globális sztárok munkái között. Ezek a nagy vagyonnal és széles befolyással rendelkező szereplők mégis jelentős média- és szakmai figyelmet csatornáznak a kelet-európai művészeti szcéna felé azzal, hogy díjaik, gyűjteményi vásárlásaik, külföldön, rangos művészeti események kapcsán (*Velencei Biennále*) rendezett kiállításaik elérik azt a nemzetközi ingerküszöböt, amit kisebb, szakmailag értékesebb kelet-európai projektek nem. S megfigyelhető egyre több szövetség is a kelet-európai „oligarcha" és „szakmai" közeg között – a nemzetközi és a kelet-európai szakma által lenézett Pinchuk kezdeményezésére is. Pinchuk ukrán és nemzetközi kortárs gyűjteménye évente kétszer rotált verzióban látható kijevi központjában, ahol 2011 óta a negyedik emeleten külön kiállítótér mindig aktuális ukrán művészetet mutat be, s 2012-ben kezdték a már említett Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowskival közös *Transfer* lengyel-ukrán csereprogramjukat.[26]

Sudac avantgárd dokumentációs programja, Kulczyk plázából finanszírozott köznevelő és múzeumpótló gyűjtése és Pinchuk lokális, regionális és globális pozíciókeresése mellett jelentős érték a prágai Museum Kampa[27] magánmúzeum közép-európai gyűjteménye, amelyet a Mládek-házaspár a hetvenes és a nyolcvanas években állított össze, vezető cseh és szlovák alkotókon túl, tízegynéhány további magyar (Korniss Dezső, Jovánovics György, Birkás Ákos), lengyel és ex-jugoszláv művész munkáiból. Mostanra ez egy lezárt, a múzeum részéről is modernnek, mintsem kortársnak nevezett anyag: egy korszak művészetének és kulturális politikájának tükre – az emigrációból hazalátogató, a nemzetközi pozíciójuk miatt védett gyűjtői páros jó szemű, előrelátó választásai a tűrt kategóriába eső műtermekből. Színvonalas kelet-európai anyaggal büszkélkedhet a magánfenntartású pozsonyi Milan Dobeš Museum[28] is, ám ez a kinetikus-konstruktív válogatás szintén a történeti avantgárdo(ka)t fedi le a húszastól a hetvenes évekig.

Pozsony közelében a holland alapítású, de a gazdasági nehézségei nyomán immár szlovák közintézményi fenntartású Danubiana[29] vendégkiállításai révén (orosztól a magyarig) is lecsapódott egy-egy kelet-európai munka a gyűjteményben, de nincs szó a régió művészetének tudatos gyűjtéséről. A magyar kortársgyűjtők között többen is (Vass László,[30] Horváth Béla, Somlói Zsolt és Spengler Katalin) beemeltek anyagukba kelet-európai pozíciókat IRWIN-től a Blue Noses-ig, de kifejezetten regionális fókuszt nem választanak. Különleges a Bécsben dolgozó Hunya Gábor gyűjteménye, amely magyar és román alkotókat ölel fel, a regionális kitekintésen belül egyfajta bilaterális olvasatot példázva.[31]

A köz- és magángyűjteményi oldalt együtt szemlélve fogalmazhatunk úgy, hogy az elmúlt tíz-tizenöt évben Kelet-Európa növekvő figyelmet fordít saját kortárs művészeti közegének a nemzeti határokon átívelő gyűjtésére, kanonizációjára – de mondhatjuk kritikusan azt is, hogy néhány múzeumi és magánintézményi stratégián túl alig találtunk erre fókuszált, hosszú távú, szakmailag és anyagilag egyaránt megalapozott programot. Különösen feltűnő,

22 http://www.olmuart.cz/en/CEAD--1/
23 http://www.artstationsfoundation5050.com/
24 http://pinchukartcentre.org/en/
25 http://www.erarta.com/en/
26 http://pinchukartcentre.org/en/about_us/projects/18784
27 http://www.museumkampa.com/
28 http://www.milandobes.sk/
29 http://www.danubiana.sk/sk
30 http://www.vasscollection.hu/
31 http://www.balkon.hu/archiv/2007/2007_4/10roman html



Adam Rzepecki
Old Indian Woman, 1983
Verbund Art Collection, Bécs

hogy egyetlen kelet-európai vállalati gyűjtemény sem tekinthető kelet-európai irányultságúnak, még szűkebben al-régiók szerint, egynél több országra kiterjedőnek se. Ezt az elvárást akár túlzónak, mesterségesnek, a kelet-európai művészet ilyen történelmi-földrajzi alapú kanonizálását irrelevánsnak is minősíthetnénk, ha nem lenne erre élő példa a szomszédból.
Régiónk szélén, tehát nem a régió részeként, de nem is attól távol, Ausztriában néhány múzeum (Mumok)[32] és intézményesült magángyűjtemény (Bogner-házaspár) mellett döntően vállalati érdekek mentén zajlik kelet-európai művészet gyűjtése. A kezdetben a régió iránt nem nyitott Essl-gyűjteménybe[33] és a Strabag-gyűjteménybe a céges díjak fejlődése nyomán kerültek be kelet-európai munkák (Jagicza Patrícia, Czene Márta). Másik utat képvisel két energiaszolgáltató, amelyek díj helyett első lépéstől fogva nagyléptékű gyűjteményben gondolkodtak: az EVN (1995)[34] tematikus fókusz nélkül, globális merítésben, kezdettől fogva kelet-európai alkotóktól is vásárol (Mircea Kantor, Milica Tomic, El-Hassan Róza), de ezt nem kezeli prioritásként, külön csoportként, hanem a régiót a világ más részeivel arányosan emeli be a kollekcióba. A Verbund Art Collection (2004)[35] ezzel szemben két tematikus fókuszt követ (nőművészet, tér), kelet-európai művészeket csak nemrég és kis számban emelt be az anyagba (Ewa Partum, Ladik Katalin), viszont ambiciózus nemzetközi kiállítási és publikációs programja révén gyűjteménye globális kontextusában e kelet-európai művészeknek nagy láthatóságot biztosít.
Az 1996-ban indított Siemens art_Lab kiállításaiban és a gyűjtésben is Délkelet-Európára koncentrált, tevékenysége csúcspontját az uniós csatlakozások idején érte el, amikor Hegyi Lóránd és a bécsi galériás Ernst Hilger tanácsadásával régiónkból művészek széles körét karolták fel utazó kiállításokkal, vételekkel. Ugyancsak az uniós csatlakozások idején szélesedett ki a Henkel vegyipari konszern kelet-európai művészeti programja. A kismartoni Esterházy Magánalapítvány – akiknek ismert a kétévente csak Magyarországon kiadott kortárs művészeti díja is – különféle előzményeket követően szintén a csatlakozással párhuzamosan, 2007-2010 között katalógusokkal és a gyűjteménybe vételekkel kísérve rendszeresen válogatott (Hegyi Lóránd kurátorságában) kiállításaira kelet-európai művészeket. Két biztosítótársaság, a videóművészetre koncentráló Generali, illetve az inkább a festészetet pártoló VIG nem szisztematikusan, de kiállításai, gyűjteménye révén leteszi voksát bizonyos kelet-európai irányzatok mellett.
További példákkal (TBA21)[36] együtt, egy zömmel vállalati, kisebb részben alapítványi forrásokból finanszírozott közeg rajzolható fel Bécsben, amely eltérő módokon, változó elkötelezettséggel, de az eddigi kelet-európai áttekintés sporadikus eredményeihez képest koncentrált mértékben részt vesz a régió művészeti kánonjának szelektálásában. S Bécsben hozták létre a régió egyetlen, szigorúan véve a régióra összpontosított gyűjteményét – szintén vállalati kommunikációs megfontolásokból. Az Erste Bank *Kontakt* néven 2004 óta folytatja a korábban is létező kortárs gyűjtését immár kelet-európai fókusszal, a neoavantgárdtól a kortársakig terjedő ívben (magyar példák a kollekcióból: Hajas Tibor, Szentjóby Tamás, Kis Varsó).[37] Jeles kelet-európai szakértőkből álló tanácsadó testülete hivatott garantálni a kompetens döntéseket, míg a gyűjtemény folyamatos utaztatása az ismertté válását, még ha kívülről nézve fel is merül, hogy a tanácsadóknak a saját művészkörük felé hajlik a keze. A kiállításokra döntően kelet-európai helyszíneken kerül sor, ami túl azon, hogy a régióban jelen lévő pénzintézet marketinges szempontjainak megfelel, a Ludwig-féle szándékra is emlékeztet: megismertetni a régió országait önmaguk, szomszédjaik kölcsönösen nem eléggé becsült alkotóival.
Függetlenül attól, mennyire lesz tartós ez a program, elgondolkoztató, hogy kelet-európai művészetből Bécsben (tehát nem a régiónkon belül) és céges fenntartásban található a legjobb szakgyűjtemény (tehát nem kulturális politikai megfontolásból közintézménynél, hanem az üzleti szférában), s körülötte tucatnyi, változó elkötelezettségű kanonizációs mechanizmus lelhető fel. Így egyetlen városba koncentrálva olyan potenciált, hatóerőt találunk, mint nagyságrendileg régiónkban együttesen. Míg Kelet-Európában csak néhány országban és ott is csak egyes közgyűjteményi, illetve intézményesült magángyűjteményi programok képviselik a regionális fókuszt, addig Bécs a koncentrált céges szerepvállalás révén a hiányosan intézményesült kelet-európai művészet felvilágosult kanonizálójának, megmentőjének szerepében tűnik fel. Miközben bírálóan lehet ezt kulturális gyarmatosításnak is nevezni, feltűnő az is, hogy a bécsi és a régióbeli művészetfelfogásban alig tapasztalható eltérés, az összes szereplő a neoavantgárdtól a diszkurzív jelenkori művészetig terjedő skálán ugyanazon kb. száz kelet-európai művész munkáiért versenyez. Egyszerű becsléssel a világon mindenféle egyéb gyűjteményben együttesen lehet hasonló nagyságrendű kelet-európai kortárs művészet, tehát Kelet-Európa, Bécs és a nagyvilág hasonló súllyal bír e folyamatban. Kérdés, hogy vajon módosulhat-e ez: Kelet-Európa a jelenleginél jobban kezébe tudja-e venni önmaga sorsát?

32 https://www.mumok.at/
33 http://sammlung-essl.at/
34 https://www.evn.at/EVN-Group/Uberblick/EVN-Sammlung.aspx
35 http://www.verbund.com/kt/en/art-collection-verbund
36 https://www.tba21.org/#
37 http://www.erstestiftung.org/project/kontakt/

NAJMÁNYI LÁSZLÓ

1984 SPIONS

Hatvanharmadik rész

A kastély

"Seeing more and feeling less, saying no but meaning yes – this is all I ever meant
That's the message that I sent."

David Bowie: *I Can't Give Everything Away*[1]

A SPIONS *THE PARTY*[2] című lemezének[3] felvételei egy Párizshoz közeli kastélyban (*Château d'Hérouville*) működő hangstúdióban történtek 1979 nyarán, a francia ARTEFACT[4] együttes tagjainak közreműködésével, Jean-Marie Salaun[5] és a DORIAN[6] párizsi lemezkiadó produkciójában. Az 1740-ben, egy korábbi palota romjaira épített, meghatározhatatlan stílusú, 30 szobával és számos külső épülettel, úszómedencével, teniszpályával és nagykiterjedésű parkkal rendelkező, nem túl impozáns kinézetű, romos állapotban lévő kastélyt[7] 1962-ben vásárolta meg és újíttatta fel Michel Magne (1930–1984) zeneszerző. Miután a főépület balszárnya 1969-ben leégett, bentlakásos hangstúdióvá alakíttatta át a kastélyt. Az akkor csúcstechnikának számító, 16 sávos analóg hangfelvételre képes stúdiót 1974-től Laurent Thibault zenész, hangmérnök irányította. Számos híres együttes és előadóművész – köztük a Grateful Dead,[8] T. Rex, Bee Gees, Elton John, Pink Floyd,[9] Jethro Tull, Cat Stevens, David Bowie, Iggy Pop – készített nagysikerű lemezeket a stúdióban a SPIONS előtt. David Bowie *Pin Ups* (1973) és *Low* (1977) című lemezei, és Iggy Pop mesterműve, *The Idiot* (1977) születtek meg a patinás falak között, ahol a 19. század közepén Chopin[10] találkozott titokban többször szeretőjével, a pipázó, szivarozó, férfiruhákat viselő, érdes modorú George Sand[11] írónővel. A hangstúdiót használó művészek a felvételek idején a kastélyban laktak, és elvileg teljes ellátást – beleértve az igényeiknek megfelelő varázsszereket – kaptak.[12]

A vendégek közül többen furcsa élményekről számoltak be. Marc Bolan,[13] a T. Rex énekese, a glam-rock műfajának első csillaga, David Bowie barátja és példaképe, együttese *The Slider*[14] című lemezén 1972 márciusában kezdett el a kastélyban dolgozni. A *Metal Guru* című szám éjszakai felvételének szünetében, emeleti szobájának ablakában állva megpillantotta Chopin és a törpe termetű George Sand áttetsző figuráit, ahogy a kiszáradt medencés[15] udvari kút kőkávájáról ülve vitatkoztak a holdfényben. A nő szivarozott, Chopin időnként szárazon köhögött.[16] Amikor Bolan fütyülni kezdte kedvenc Chopin művének[17] első taktusait, hogy felhívja magára figyelmüket, felnéztek rá, majd George Sand dühösen a kút kiszáradt medencéjébe dobta szivarját, Chopin mindkettőjüket betakarta fekete köpönyegével és eltűntek, szétfoszlottak az éjszakában, mint a pára. A kúthoz érve Marc Bolan megtalálta a még égő szivart, rajta George Sand rúzsának nyomával. Az antik szelencébe zárt szivart ereklyeként haláláig őrizte és csak legközelebbi barátainak, köztük David Bowie-nak és közös producerüknek, Tony Viscontinak mutatta meg. Bolan 1977. szeptember 16-án, két héttel 30. születésnapja előtt autóbalesetben meghalt. Halála után néhány nappal a London egyik külvárosában (East Sheen) lévő otthonát rajongói kifosztották. Nemcsak gitárjait, alsóneműit, cipőit, színpadi kosztümjeit, ékszereit, fényképeit, lemezgyűjteményét, könyveit, kozmetikumait vitték el, hanem a George Sand szivarját tartalmazó antik szelencét is. Sohasem került elő.

Chopin Haydn tanítványa, az alsó-ausztriai Ruppersthalban született Ignace Pleyel[18] francia

1 https://www.youtube.com/watch?v=sE1Zcngd3VA
2 http://spions.webs.com/music.htm
3 EP, négyszámos *maxi single*
4 Az ARTEFACT-ról a SPIONS-eposz hatvanadik, *Harangok, szellemmacskák, Edit Piaf, pártalapítás* című fejezetében írtam részletesen.
5 Jean-Marie Salaun basszusgitáron játszott a SPIONS 1978. július 29-i, a lyoni *New Wave French Connection* zenei fesztiválon rendezett koncertjén (l. a SPIONS-eposz negyvenedik, *A francia punk, SPIONS koncert Lyonban* című fejezetét). A *Russian Way of Life/Total Czecho-Slovakia* című kislemez felvételein gitározott és vokálozott.
6 https://www.discogs.com/label/26268-Dorian
7 Vincent van Gogh (1853–1890), aki sok képet festett Hérouville környékén, az Oise folyó völgyében, a kastélyt is megörökítette. Öngyilkossága után a művészt a közeli Auvers-sur-Oise temetőjében hantolták el. „A szomorúság örökké fog tartani" – ezek voltak halálos ágyához siető öccséhez intézett utolsó szavai.
8 A Grateful Dead 1971. június 21. éjszakáján a kastély parkjában a helyieknek adott ingyenes koncertjéről filmfelvétel készült: https://www.youtube.com/watch?v=KWbzmRBU6Lg
A koncert biztosítására a falu tűzoltóbrigádját kérték fel. A derék tűzoltók borába – ahogy ez a Grateful Dead amerikai koncertjein szokás volt – titokban LSD-t kevertek. A varázsszer hatására a tisztes családapák a koncert után pár perccel már meztelenül ugráltak az úszómedencébe.
9 Pink Floyd: *Obscured by clouds* (Château d'Hérouville Studio, 1972. február 25.) https://www.youtube.com/watch?v=6Ysdai4R8Bw
10 Frédéric François Chopin (Fryderyk Franciszek Chopin, 1810–1849)
11 Amantine-Lucile-Aurore Dupin (1804–1876)
12 Egy informatív cikk a Hérouville-i kastélyról és hangstúdióról: Hugh Schofield: *The return of the Honky Chateau* (BBC News, 2015. december 27.) http://www.bbc.com/news/magazine-35152716
13 Marc Bolan (született Mark Feld, 1947–1977)
14 T. Rex: *The Slider* (EMI/UK, Reprise/US, 1972)
15 A kastély a 19. században lovasposta állomás volt, a kút medencéje a lovak itatására szolgált.
16 A zeneszerző tuberkulózisban szenvedett, valószínűleg – de nem biztosan – ez a betegség okozta korai halálát. Chopin alkoholban tartósított, Varsóba került, a Szent Kereszt Székesegyház (*Bazylika Świętego Krzyża*) pillérjébe építve 1882 óta őrzött szívének DNS-tesztelését eddig nem engedélyezte a lengyel kormány.
17 *Nocturne B dúrban* (Op. 9, No. 3)
18 Ignace Joseph Pleyel (1757–1831)

szabadkőműves[19] zeneszerző[20] és zongoraművész által 1807-ben alapított *Pleyel et Cie* párizsi hangszerépítő manufaktúra[21] zongoráin játszott.[22] A romantikát kedvelő, a misztika iránt érdeklődő, Chopin-rajongó Elton John három lemezt[23] vett fel a kastélyban. A *Honky Château* felvételéhez a szalonzenéből ezen a lemezen a rock irányába váltó művész a Chopin által 1938 decembere és 1839 februárja között, Mallorca szigetén használt Pleyel zongora Jean-François Bizot francia arisztokrata birtokában lévő hiteles másolatát[24] kérte a kastély és a hangstúdió tulajdonosától. A Monsieur Bizot-val jó barátságban lévő, a stúdiót használó művészek minden kívánságát kielégíteni igyekvő Michel Magne megszerezte kölcsönbe a hangszert. Elton John beszámolója szerint a zongora az album harmadik száma – *I Think I'm Going to Kill Myself* – felvétele közben furcsán kezdett viselkedni. A dal egy elkényeztetett, az őt szeretőket öngyilkossággal fenyegető, zsaroló, állandó figyelmet követelő tinédzserről szól. Amikor Elton John a szöveg első sorát – "I'm getting bored being part of mankind" (Unom, hogy az emberi fajhoz tartozom) – kezdte énekelni, a hangszer a leütött C hang helyett következetesen mindig H-t szólaltatott meg. A zongora hangolása rendben volt, más számoknál nem tapasztalták ezt a jelenséget. A zongorista úgy oldotta meg a problémát, hogy a felvételen egyszer sem ütötte le a C hangot, amelyet külön sávon Davey Johnstone skót zeneművész, mandolinja hangját különböző effektusokkal a zongoráéhoz hasonlóvá téve játszott fel helyette. Mivel összesen csak 16 sáv felvételére volt lehetőség a stúdióban, egy teljes sáv erre a célra való felhasználása pazarlásnak tűnt, de Elton John ragaszkodott ahhoz, hogy a felvételen minden hang az eredeti elképzelésének megfelelően szólaljon meg. A számot később sokszor játszotta koncertjein más zongorákon a művész, de a Château d'Hérouville-ben tapasztalt, Chopin hangszerének hiteles másolata által produkált kísérteties jelenség soha nem ismétlődött meg. „Imádom Chopint, de félek is tőle", nyilatkozta többször Elton John.

Nem hiszem, hogy a művészetben van értelme a versenyeztetésnek. A művészet nem lóverseny, hanem személyre szabott, másokéhoz még akkor sem hasonlítható spirituális utazás, ha az útirány, vagy szellemi jármű hasonló. Lukács György ellenében bátran jelentem ki, hogy Leonardo nem nagyobb művész, mint Michelangelo, Chagall nem rosszabb festő, mint Picasso, sőt – tovább megyek – e művészek egyik műve sem jobb vagy rosszabb a másiknál. Mindenkinek, mindennek megvan a maga helye, funkciója a dolgok megnyugtató rendjében, senki és semmi sem behelyettesíthető. Minden művésznek és műnek akkor és ott értelme, fontossága, rangja van. Ugyanakkor Szent Tamásnak is igaza volt, amikor leszögezte, hogy mindenki művész, de nem minden művészet aktuális. Aktualitás alatt természetesen nem a politikai aktualitás értendő – bár a történelem fordulópontjain az is –, hanem a határokon, frontokon szabadon átjáró korszellemmel (*Zeitgeist*) való együttmozgás.

Minden Bowie lemez, szám, kép jó, fontos, remek. Mindegyik fókuszált, pontos, koncentrált, üzenetértékűen, elegánsan artikulált, aktuális közlés, amit csak az tud terjes volumenében befogadni, aki fókuszált, pontos, koncentrált, üzenetértékűen, elegánsan artikulált, aktuális közlést igényel, ködösítés, érzelmeskedés, művészkedő redundanciák helyett. Az ilyen igényesség kialakulásához szükséges, bár nem elégséges a génjeinkbe programozott, felnőtt korunkban oly sok problémát okozó kifinomult érzékenység. Ébernek is kell lennünk, hogy láthassuk magunkat, a világot, a bennünket teremtő és üzemeltető, pillanatról pillanatra változó, éppen folyamatos változásai miatt erőt, ismerős, otthonos világrendet adó, bennünket és világunkat gondozó isteni életet. Minden Bowie lemezt, dalt, képet, megnyilatkozást szeretek, nem tudnék közöttük minőségi szempontok alapján különbséget tenni. Felmerült kérdéseimtől és adott tudatállapotomtól függően döntöm el, hogy mikor, melyik Bowie-közlést fogadom be. Mostanában gyakran hallgatom a *Low* lemez számait és nézem az őket kiegészítő videó-műveket. A videó-klipekre ugyanazért van szükség, amiért a keresztény templomok szobraira vagy festményeire: a köznép fogékonyabb a vizualitásra, mint a verbalitásra. Fogalmi gondolkodásra képtelen lévén szavakat, ideákat nem, csak érzeteket – képeket tud befogadni. A Teremtő szavát, a Parancsolatokat, Krisztus tanításait nem érti, de a kénköves Pokol képeihez, a lángoló csipkebokorhoz, a megkorbácsolás, keresztrefeszítés, mennybemenetel látványához tud viszonyulni. A *Low* számainak nagy része hang-tájképeknek (*soundscapes*) tekinthető. Az albummal a pályáját folk-énekesként kezdő, majd (glam)rockerként folytató Bowie az akkor formálódó elektronikus és ambiens zene birodalmaiba kalandozott, egyrészt kollaborátora, Brian Eno, a Roxy Music egykori billentyűse, másrészt a német elektronikus zene úttörői, a Kraftwerk és a Neu! munkásságának hatására.

Brian Peter George St. John le Baptiste de la Salle Eno angol zenész, teoretikus, zeneszerző, producer, énekes és képzőművész számos zenei irányzat – ambiens és elektronikus zene, worldbeat, véletlen-zene (*chance music*) stb. – egyik elindítója. Bowie-hoz hasonlóan nem tartja magát zenésznek. Nem élvezetből, nem gondolkodás helyett, nem mások hipnotizálása, elandalítása érdekében, hanem

19 Abafi Lajos: A *szabadkőművesség története Magyarországon* (Schmidl H. Könyvnyomdája, Budapest, 1900; reprint: Akadémiai Kiadó, Budapest 1993) című könyve szerint a patrónusa, Erdődy László gróf (1746–1786) vezetése alatt működő monyorókeréki „Az Arany kerék" szabadkőműves páholyba az 1770-es évek elején vették fel a zeneszerzőt.

20 Pleyel első szerzeményei közül a *Die Fee Urgele* (Az Urgele tündér) című báboperát az Esterházy hercegi család palotájában, Eszterházán mutatták be 1776-ban. Több szabadkőműves szertartás zenéjét és Haydn egyes műveinek részleteit is ő komponálta. Chopin az általa alapított Salle Pleyel párizsi koncertteremben játszotta első és utolsó franciaországi koncertjeit.

21 A hangszerépítésben számos új megoldást kikísérletező, máig működő manufaktúrának köszönhetjük többek között az első kromatikus hárfát (egy példánya a Magyar Nemzeti Múzeumban is megcsodálható), a zongorák kétrétegű rezonánslapját és a filcborítású kalapácsot. A 20. század elején, Wanda Aleksandra Landowska (1879–1959) lengyel-francia zeneművész javaslatára gyártani kezdték a zongora ősét, az addigra már csaknem elfelejtett csembalót. Ők építették az első két billentyűzettel ellátott koncertzongorát (*Concert Double Grand* modell), és az első, mechanikus hangrögzítésre alkalmas automata zongorát (*Pleyela*). Nekik köszönhető a kis helyet foglaló álló zongora, a pianínó kifejlesztése is.

22 Számos zeneszerző és zongoraművész, köztük Debussy, Saint-Saëns, Ravel, de Falla, Stravinsky, Alfred Cortot, Philip Manuel és Gavin Williamson használt Pleyel zongorát.

23 *Honky Château* (Uni/US, DJM/UK, 1972); *Don't Shoot Me I'm Only the Piano Player* (MCA/US, DJM/UK, felvétel 1972, megjelenés 1973) és *Goodbye Yellow Brick Road* (MCA/US, DJM/UK, 1973)

24 Mivel a zeneszerző és George Sand nem voltak házasok, a bigott katolikus mallorcaiak nem voltak hajlandók lakást kiadni számukra. Végül a Valldemossa városa feletti dombon üresen álló, 13. században épült monostorban vettek ki fűthetetlen, romos szobákat. Amikor Chopin rosszabbodó egészségi állapota miatt kénytelenek voltak visszaköltözni Franciaországba, George Sand eladta a zongorát a Mallorcán élő Canut francia családnak. A Pleyel pianínót ma a szigeten lévő, a Quetglas család által működtetett Chopin Múzeumban őrzik. Két pontos másolat készült róla. Az egyik Amerikába, a másik a francia arisztokrata, François Bizot birtokába került. A SPIONS párizsi indulását támogató 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 vadas zsemlegombóccal és mártással*, ötvenharmadik, *Végzetes szerelem, Khmer Rouge, Run by R.U.N.*, és hatvanadik, *Harangok, szellemmacskák, Edit Piaf, pártalapítás* című fejezeteiben írtam részletesen.



Najmányi László
Timeship ORGON – William S. Burroughs Memorial, 2016
digitális kollázs, a művész archívumából

kommunikációs eszközként használja a zenét. A teóriát, az ideákat a gyakorlatnál magasabb rendűnek tartja, ahogy az 1960-70-es évek legéberebb képzőművészei is tették. Egyértelműen konceptuális művésznek tekinthető. Számos különleges hangrögzítési technikát – többek között a magnetofonszalag-hurkok használata (*looping*), szándékosan rontott hangminőség (*low fi*), stb. – dolgozott ki, illetve vett át az új hangzásokat kutató „komoly" zenészek (John Cage, Aaron Copeland, Steve Reich, Jon Hassell, Harold Budd, La Monte Young, Terry Riley, Philip Glass, stb.) friss eszköztárából. 1971-ben csatlakozott a Roxy Music glam-rock formációhoz. Szintetizátorjátéka és gondosan megkomponált színpadi megjelenése nagyban hozzájárult az együttes gyors felemelkedéséhez. 1973-ban a közönség a Legszebb Emberi Lénynek *(The Most Beautiful Human Being)* választotta Nagy Britanniában, felbőszítve a billentyűsére a kezdetektől féltékeny Brian Ferry-t, a Roxy frontemberét. Próbára érkezve Eno az egyik roadie-től tudta meg, hogy már nem tagja a zenekarnak. Az utcára lépve elütötte egy autó. Súlyos gerincsérülést szenvedett, fél évre mozdulatlan fekvésre kényszerült. Ekkor dolgozta ki fejben a háttérhang-kulisszaként működő, nem tolakodó ambiens zene elméleti alapjait. A *Low* a berlini Hansa Studio by the Wall és a franciaországi Château d'Hérouville stúdiójában készült felvételeihez preparált zongorákat, magnetofonszalag-hurkokat és az EMS cég kisméretű, a billentyűzet mellett a játékot rögzítő, más szintetizátorokat meghajtani képes, akkor vadonatúj eszköznek számító *sequencerrel* felszerelt AKS analóg, könnyen hordozható bőrönd-szintetizátorát használta.[25] „Nagyon imponált nekem, ahogy Bowie dolgozott. Mert magamra emlékeztetett. Bement a stúdióba, hogy csináljon valamit, aztán az örömtől ugrándozva jött vissza. Bármikor látok valakiket így viselkedni, hiszek a reakciójukban. Annyit jelent, hogy tényleg sikerült meglepniük magukat", beszélt[26] közös munkáról Brian Eno.
Rick Gardiner gitáros így emlékezik: „Ami a zene stílusát illeti, azt hiszem, észreveszed, hogy Bowie egyetlen zenei stílust sem utasít vissza. Ő nem egy pszeudó zenei entellektüel. Szereti Mantovanit például, ami sokakat elgondolkodtat. Mantovani briliáns, ez tagadhatatlan, és Bowie tudja ezt. Azt hiszem, nagyon lelombozta a *The Man Who Fell to Earth*[27] zenéje. Sok időt fordított a film zenéjének megkomponálására, de a rendező végül nem az ő kompozícióit használta. Megmutatta a filmhez írt munkáit, remekművek voltak, egyetlen korábbi szerzeményéhez sem hasonlítottak."[28]
Noha Bowie-ra nagy hatást gyakorolt a kortárs német elektronikus tánczene, nem direktben vette át a Kraftwerk monoton ismétléseken és banális énekszólamokon alapuló, ironikus stílusát, sem a Kraftwerkből kivált, a nagyon német *krautrock* (káposzta rock) irányzatot elindító Klaus Dinger és Michael Rother által 1971-ben alapított Neu! akkordváltások helyett tónusváltó *drone*-okra (beeffektezett morajlások) épülő hangzását, és középtempójú, 4/4-es, repetitív, motorikus (*Motorik*), *ostinato* ritmusképleteit,[29] hanem a maga jóval bonyolultabb zenei világához alakította ezeket a markáns stílusjegyeket.
„A Kraftwerk viszonyának a zenéhez önmagában kis helye volt az én rendszeremben. Az övék kontrollált, robotikus, szélsőségesen kiszámított kompozíciósorozatok voltak, csaknem a minimalizmus paródiái. Az embernek az volt az érzése, hogy Florian és Ralf[30] teljes mértékben ellenőrzésük alatt tartották környezetüket, és hogy a műveket aprólékosan, precízen kidolgozták és kiélezték, mielőtt a stúdióba léptek volna. Az én munkáim inkább expresszionista hangulat-darabok, a főhős (én magam) átengedi lényét a korszellemnek, kevés, vagy egyáltalán nincs hatalma sorsának alakításában. A zeném többnyire spontán volt és a stúdióban született. (...) Ami a Kraftwerkkel kapcsolatban szenvedélyessé tett, az a konok távolságtartásuk volt a közhelyes, háromakkordos amerikai szekvencia-struktúráktól és teljes szívvel történő kiállásuk a zenéjükben mindig kifejezett európai érzékenység mellett. Ez volt az ő nagyon fontos

25 Az eredetileg *monofonikus*, egyszerre csak egy hang megszólaltatására alkalmas EMS Synthi AKS egyedi hangzása figyelhető meg a Bowie-val is kollaboráló Robert Fripp gitárvirtuóz és a Roxy Music gitárosa, Phil Manzanera egyes felvételein is. A sokak által mindmáig kedvelt hangszert Jean Michell Jarre, a Pink Floyd, a Kraftwerk, Czesław Niemen és mások is használták.

26 Forrás: http://www.bowiegoldenyears.com/low.html

27 *The Man Who Fell to Earth* (rendező Nicolas Roeg, British Lion Films, 1976). A Bowie főszereplésével készült filmnek a félrefordításaikról nevezetes magyar fordítók *A földre pottyant ember* idétlen címet adták. Hangulatilag a „zuhant" passzolt volna. Hasonlóan értelmetlen magyarítást követett el Vágvölgyi B. András, amikor Hunter B. Thompson *Fear and Loathing in Las Vegas*-át *Félelem és rettegés Las Vegasban*-ra fordította. A „loathing" nem rettegést, hanem undort, utálatot jelent.

28 Forrás: http://www.bowiegoldenyears.com/low.html

29 A „motorik beat" elnevezés az ismétlődő, ugyanakkor előre vivő ritmusokra utal, amelyek érzéki hatása az autósztrádákon vezetés élményéhez hasonlítható (ez a fajta elektronikus dobolás először a Kraftwerk *Autobahn* című számában tűnt fel). A Velvet Underground dobosa, Moe Tucker játékstílusa sokak szerint *proto-motorik*-nak tekinthető. A Neu! zenéje nagy mértékben inspirálta az 1970-es évek stílusteremtő, a koncerteket vizuális elemekkel gazdagító Hawkwind angol együttes hangzását. A Simon King dobos és a basszusgitáros Lemmy (a Motörhead későbbi sztárja) alkotta ritmusszekció motorikus ütemekkel adott kérlelhetetlen keménységet a zenekar hangzásához. A stílust több későbbi együttes, köztük a Stereolab, Primal Scream, Radiohead, Sonic Youth és Fujiya & Miyagi is használta, használja.

30 Florian Schneider és Ralf Hütter, a Kraftwerk fő komponistái.

hatásuk rám", nyilatkozta a Berlin-trilógiával kapcsolatban Bowie.[31]

Ahogy Bowie és Eno egyaránt fontosnak tartották zenéjükben a véletlenek szerepét, úgy Bowie a szövegírásban is ragaszkodott az élet beengedéséhez[32] a művészetbe. Nemcsak William S. Burroughs[33] írásainak szabad, bátor, a szélsőségektől nem rettegő szellemisége vonzotta, hanem maga is alkalmazta a Brion Gysin[34] által életre keltett és Burroughs által gyakran használt dadaista *cut-up* módszert, az elkészült szöveg sorokra, mondatokra, szavakra bontását és véletlenszerű újraszerkesztését.[35] A *Low*



Najmányi László
A szivar, 2016
digitális kollázs, a művész archívumából

album dalai szövegeinek egy része a számok énekszólamainak felvétele közben, az előadó pillanatnyi hangulatától inspirálva született.

„A *Station to Station*[36] óta célom volt az R&B és az elektronika összeházasítása. Eno egyik interjúja szerint ez a törekvésem vezette a velem való együttműködéshez. (...) Ami a zenét illeti, a *Low* és leszármazottai a *Station to Station* címadó dalának folytatásai. Gyakran döbbenek rá, hogy általában minden lemezemen van olyan szám, amely tisztán jelzi a következő album intencióit. (...) Szeretnék egy másik lusta kritikusi megállapításra utalni, miszerint a *Station to Station* tiszteladás a Kraftwerk *Trans-Europe Express*[37] lemezéhez. A valóságban az én lemezem egy évvel a Kraftwerk album megjelenése előtt, 1976-ban jött ki. Ráadásul a cím Jézus keresztútjának állomásaira utal, nem a vasútvonalra", nyilatkozta Bowie.[38]

Az 1960–70-es évek nagymértékben a tudattágításról, és annak legkönnyebben hozzáférhető eszközeiről, a varázsszerekről szóltak. Alig volt olyan művész, aki nem használt varázsszereket. A marihuána és az LSD az 1970-es évek közepére kimentek a divatból, helyüket a gyakran halálos kimenetelű függőséget okozó heroin és kokain foglalták el. Bowie a *The Man Who Fell to Earth* forgatás alatt és az azt követő hónapokban Los Angelesben élt, ahol súlyos kokainfüggőségbe

31 Forrás: http://www.bowiegoldenyears.com/low.html

32 Az élet és a művészet mesterségesen megvont határainak eltörlése fontos törekvése volt az 1960-70-es évek alkotóinak, így a kor magyar élő művészetében, Halász Péter és barátainak színháza, Szentjóby Tamás, Erdély Miklós, Hajas Tibor, Molnár Gergely munkáiban, és az én projektjeimben is meghatározó szerepet játszott.

33 1946 tavaszán William Seward Burroughs II-t, a dúsgazdag Burroughs gyógyszergyártó família tagját narkotikum (*morfium*) recept hamisításáért letartóztatták. Hogy elkerülje a börtönbüntetést, az író felesége, az ugyancsak drogfüggő (*benzedrine*) Joan Vollmer társaságában Mexikóba szökött. Egy alkohol fűtötte éjszakán a részeg Burroughs elővette táskájából pisztolyát, és felszólította ugyancsak részeg feleségét, hogy játszanak Tell Vilmost. Joan nevetve a fejére tett egy üveget, férje pedig barátaik hangos biztatásától kísérve célzott és lőtt. A golyó homloka közepén találta el az asszonyt, aki szinte azonnal meghalt. A rendőrségen Burroughs azt vallotta, hogy fegyvere véletlenül sült el. Vallomását két lefizetett tanú és az ugyancsak lefizetett ballisztikai szakértők is megerősítették. A családja által felvett helyi ügyvédek hatalmas összeggel lekenyerezték a mexikói hatóságokat, így Burroughs szabadlábon várhatta tárgyalásának megkezdését. Szabadlábra kerülve gyorsan Dél-Amerikába szökött, ahol a következő hónapokban az Amazon dzsungelében tanulmányozta a *yagé* (*ayahuasca*) nevű varázsszer hatását. Tapasztalatait az Allen Ginsbergnek írt levelezése alapján összeállított *The Yage Letters* (A yage levelek) című könyvében (New York, City Lights Books, 1963) foglalta össze. Felesége meggyilkolásáért távollétében két éves, felfüggesztett börtönre ítélték Mexikóban. Érdeklődése ebben az időben fordult a véletlenek felé.

34 Brion Gysinről és az általa újrafelfedezett cut-up módszerről a SPIONS-eposz harmincnyolcadik, *Poszt-bábeli naplóírás, a divat divatja és a cut-up módszer* című fejezetében írtam részletesen.

35 Később Bowie egy kaliforniai programozó barátjával kifejlesztett egy számítógépes véletlen generátor applikációt, amely a beírt szöveget részeire szedte, majd véletlenszerűen összeszerkesztette. A rémfilmekért rajongó Antony Balch rendezővel kollaborálva Burroughs 1966-ban *The Cut Ups* címmel filmet készített, amelyben véletlenszerűen összeválogatott, New Yorkban, Londonban és Marokkóban felvett jeleneteket párosított ugyancsak véletlenszerűen összerakott szövegrészletekkel. A film ezen a címen tekinthető meg: https://www.youtube.com/watch?v=Uq_hztHJCM4

Az 1970-es évek elején én is sokat kísérleteztem a véletlenekkel. Egy, a budapesti Fiatal Művészek Klubjában, közönség előtt készült pszeudó-interjúban a riportert alakító Breznyik Péter színművész, Halász Péter és barátai Lakásszínházának tagja által feltett kérdésekre magnetofonszalagra előre felvett, véletlenszerű válaszokat adtam. Véletlen-műalkotásnak tekinthető a Balázs Béla Stúdió produkciójában, 1975-ben készített *A Császár üzenete* című filmem is: a forgatás során egymáshoz semmilyen módon nem kapcsolódó jeleneteket vettünk fel, amelyekből a vágás során alakítottuk ki a történetet.

36 A funk és soul zenét elektronikus hangzásokkal ötvöző, kokain-energizálta *Station to Station* (RCA Records, 1976) David Bowie tizedik stúdiólemeze volt.

37 Kraftwerk: *Trans-Europe Express* (Kling Klang, 1977)

38 Forrás: http://www.bowiegoldenyears.com/low.html

került. A *Station to Station* felvételei Los Angelesben történtek, s bár saját bevallása szerint semmi sem rögzült memóriájában a munkával kapcsolatban, a tanúként jelen lévő Iggy Pop nagyon összeszedettnek, ébernek írja le barátját és megmentőjét. A *Low* volt az első album, amelyet Bowie a kokainnal való, kellemetlen mellékhatásokkal, kiüresedéssel, depresszióval, fizikai megpróbáltatásokkal járó szakítása után vett fel.[39] „Igen, ez veszélyes periódus volt számomra. Tele van fájdalommal és szenvedéssel az album. Fizikailag és érzelmileg az összeomlás határán jártam, és komoly kétségeim voltak elmeállapotommal kapcsolatban. Ugyanakkor valódi optimizmust érzek a kétségbeesés fátylai mögött a *Low* számait hallgatva. Hallom, ahogy küzdök azért, hogy jobban legyek", beszélt a lemez születésének körülményeiről.[40] Az album címe szójáték, a *Low* a művész alacsony tudatállapotára, rossz hangulatára, az elrejtőzés (*low profile*) iránti igényére utal. Brian Eno visszaemlékezései szerint Bowie a *Low* felvételei közben – az első kastélybeli vacsorát követő gyomormérgezés után – hetekig napi egy nyers tojáson élt.

A „krautrock"-ból átvett megoldások ellenére a *Low* hangzása eredeti, korát messze meghaladó, nem kevéssé a Tony Visconti producer által, az akkor kifejlesztett *Eventide Harmonizer*[41] alkalmazásával beeffektezett, öblös dobhangoknak köszönhetően. A korabeli kritika által többnyire fanyalogva fogadott, de a nagyközönség tetszését gyorsan megnyerő lemez[42] A-oldala rövid *avant-pop* daltöredékekből áll, a Brian Eno ideái és hangszerelése alapján rögzített B-oldalon hosszabb, többnyire instrumentális kompozíciókat találunk.[43]

A Château d'Hérouville, ahol a *Low* felvételeinek nagy része történt, Bowie-t és barátait is meglepte természetfelettinek mondható jelenségekkel. A történtekre így emlékszik Bowie barátja, Tony Visconti, a lemez producere: „Az biztos, hogy különös energiák működtek abban a kastélyban. Megérkezésünk után David megnézte a számára kiválasztott legnagyobb, legszebb, kékre festett falú hálószobát és azonnal bejelentette, hogy nem hajlandó ott aludni, inkább a szomszédos szobát választja. Az általa visszautasított hálószobának volt egy nagyon sötét sarka közvetlenül az ablak mellett, amely magába szívta a fényt. A nyári kánikula ellenére a sarokban jéghideg volt. Végül én foglaltam el a szobát, mert ki akartam próbálni meditációs képességeimet. Olvastam, hogy a tibeti buddhisták éjszakákon keresztül meditáltak temetőkben, hogy teszteljék félelmeiket, bátorságukat.[44] Milarepa, Tibet szentje teljes éjszakán át meditált halott anyja testén ülve. Éreztem, hogy a szobát kísértetek lakják, de mit tudott volna Frederic (Chopin – NL megjegyzése) és George (Sand – NL megjegyzése) ártani nekem franciául? Szerettem a szoba kinézetét, úgyhogy ott töltöttem az első éjszakát. Azt terveztem, hogy ha valami történik, olyan hangosan fogok ordítani, hogy felébresztem az egész falut. Eno azt mesélte, hogy minden reggel arra ébredt a kastélyban, hogy valaki rázza a vállát. Amikor kinyitotta a szemeit, nem látott semmit."[45]

Az ellátmánnyal is gondok voltak. Az első három napon kizárólag nyulat és sajtot kaptak a többnyire vegetariánus művészek. Amikor salátát kértek, a kelletlen személyzet egyszerűen az asztalra dobott hat fej zöldsalátát, egy-egy üveg olajat és ecetet, aztán hazamentek. Az asztalt napokig nem takarították le az étkezések után, csak felrakták rá az újabb adag nyúlhúst és sajtot. A munka rendszerint reggelig tartott a stúdióban. Amikor a művészek megéheztek, kénytelenek voltak az asztalon hagyott maradékokra fanyalodni. Tony Visconti és Bowie ételmérgezést kaptak. A kihívott orvos csak Bowie-t volt hajlandó megvizsgálni. „Rendben van, tud járni", volt a diagnózisa. Egy angolul alig beszélő francia nőt kaptak asszisztensnek. Az volt a feladata, hogy mindenben segítsen, hogy rendben menjenek a felvételek, de amikor bort, friss sajtot és kenyeret kértek, elengedte a kérést a füle mellett. Bowie akkor már csak napi egy nyers tojást igényelt, de azt is kénytelen volt saját maga megvásárolni a faluban. Végül elfogyott a türelme. Éjjel 1 órakor – normális munkaidő egy rock'n'roll hangstúdióban – bement a kastély és stúdió tulajdonosának hálószobájába, felébresztette ópiumálmából a híres francia zeneszerzőt, és nyugodt, kimért hangon kenyeret, sajtot, bort és nyers tojást kért tőle. „Azt hittem, hogy hangstúdiót üzemeltet itt!", mondta neki szigorúan. Ezután a kiszolgálás valamelyest megjavult.[46]

*

A SPIONS frontembere is beszámolt arról, hogy az első napon a kertben megterített asztalon hagyta a személyzet egy héten át az ételmaradékokat. Legyek, darazsak, hangyák lepték a tálakat, de ez nem zavarta francia kollaborátorait, akik vidáman ették napokon át a romlott sajtot és egyre büdösebb nyúlhúst. Ő inkább csak a park fáiról szedett savanyú almákat fogyasztotta végig. Személyesen nem találkozott kísértetekkel a kastélyban a *THE PARTY* lemez felvételei alatt, hacsak az nem mondható természetfeletti jelenségnek, hogy a nyers keverés során – ennek végeredményét kaptam meg tőle kazettán, nagyon tetszett – véletlenül megnyomott egy gombot a keverőpulton és letörölte a dobsávot. Zenefelvételeken először a basszusgitár és dobok alkotta ritmusszekciót rögzítik, ez szolgál alapul a többi hangszer és az énekszólamok felvételéhez. A lemez anyagának végső keverése egy párizsi hangstúdióban történt. Ott kellett Hervé Zénouda dobosnak utólag újra felvennie a ritmusokat. Nem kis zenészi teljesítmény, hogy sikerült illeszkednie a korábban rögzített sávokhoz.

Folytatása következik

39 Hogy Los Angeles kokain-poklából meneküljön, Bowie az ugyancsak az összeomlás szélén táncoló Iggy Pop társaságában Berlinbe, saját szavai szerint Európa heroin-fővárosába költözött. Szerencsére a heroin leszedáló hatása nem vonzotta, ezért sikerült többé-kevésbé eltávolodnia a drogoktól.

40 Forrás: http://www.bowiegoldenyears.com/low.html

41 Az 1974-ben bemutatott, Tony Agnello által tervezett Eventide H910 Harmonizer lehetővé tette az eredeti hangok magasságának megváltoztatását (±1 oktáv), késleltetését (maximum 112.5 ms), visszacsatolás-regenerációját, és biztosított más, köztük korábban sohasem hallott effektusokat is.

42 Az eladott példányok száma alapján a nagyon új hangzású album 2. helyet ért el az angol slágerlistán, és 11. lett az US Billboard *Pop Albums* listáján. A kislemezen (single) megjelentetett *Sound and Vision* és *Be My Wife* című számok a 3. helyre jutottak az *UK Singles* listán.

43 A *Warszawa* című, misztikus, Kelet-Európa melankóliáját megidéző hangulatú szám felvételén közreműködött a producer, Tony Visconti 4 éves fia is, aki Eno mellett ülve folyamatosan játszotta az A-B-C hangokat a stúdió zongoráján. Neki köszönhető a mű zenei témája, vezérlő *riffje*, a hallgató memóriájába kitörölhetetlenül rögzülő *hookja* (*leitmotif*).

44 1978 nyarán, a Szocialista Tábor Legvidámabb Barakkjából először Párizsba érkezve tele voltam félelmekkel. Hogy bénító paranoiámtól megszabaduljak, a tudatomat újraprogramozó, a múltat elfelejteni segítő varázsszerek hatása alatt éjszakákat töltöttem a Montparnasse temetőben (*Cimetière du Montparnasse*). A terápia működött: egy idő után már az foglalkoztatott, hogy képtelen lettem a félelemre, akár bekötött szemmel is végigautóztam volna Párizst, mert úgy éreztem, nem érhet baj.

45 Forrás: http://dangerousminds.net/comments/the_honky_chateau_where_bowie_bolan_elton_and_iggy_recorded

46 Forrás: http://www.bowiegoldenyears.com/low.html

ÁFRA JÁNOS

„Mély mondanivalóba könnyű belefulladni”

Beszélgetés Gerber Pállal a szöveges elemek képzőművészeti használatáról

Gerber Pál nevét többnyire visszafogott színkezelésű, problémaérzékeny festményeiről és megvilágosító erejű szöveges munkáiról ismeri a szakma. Meglepő, de a budapesti Erzsébetligeti Színház – Corvin Művelődési Házban rendezett *Bölényre vadászom és a jegesmedvét ejtem el* című, 2016. január 20. és március 3. között bemutatott egyéni tárlat volt az első alkalom, hogy kizárólag olyan műveket installált a művész, amelyek textuális formációkat használnak. Ennek apropóján beszélgettünk a megnyitón.



Gerber Pál

Áfra János: *Lehet tudni rólad, hogy középiskolásként díszletfestészetet tanultál a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskolában. Már ekkoriban is dolgoztatok szövegekkel, az írások képzőművészeti felhasználása már itt elkezdődött?*

Gerber Pál: Ez a szak nekem akkoriban sok problémát okozott: úgy éreztem, hogy túlzottan alkalmazott jellegű, én pedig autonóm művészetet szerettem volna csinálni. Volt bennem egyfajta ellenállás emiatt – de nagyon szép szakma ez, közben helyreraktam magamban. Szöveget egyfajtaképp írtunk akkoriban, s nem is a díszítőfestészet szakon, hanem amikor a szobrászatra áttereltek minket egy hónapra: gipszlapba kellett antikva betűket vésni. Az ember ilyenkor rádöbben, hogy a betűnek van szerkezete, formája, arányai, és arra is, hogy ez milyen szép tud lenni. Észrevenni, hogy az A-nak a talpa meg a G-nek a szára hogy hajlik ki, emlékszem, óriási élmény volt.

ÁJ: *A húszas éveid elején már aktívan dolgoztál szövegekkel – mint azt például az 1978-as* Das ist die Frage *(Ez a kérdés) feliratú linómetszet is mutatja –, tehát gyakorlatilag az autonóm művészi pályád kezdetétől a formanyelved részét képezik a textuális elemek. A festészeted és a szöveges munkáid is nagy törések, korszakváltások nélkül, meglehetős kiegyensúlyozottsággal egy irányba mutatnak. A kezdetekkor mennyire volt lehetőséged találkozni azoknak a művészeknek a dolgaival, akik már a hatvanas, hetvenes években készítettek szöveges műveket? Gondolok itt például Edward Ruscha rövid feliratairа, Jenny Holzer valamivel hosszabb szövegeire vagy épp Bruce Nauman neontextusaira.*

GP: Az említettek munkáival akkor még nem, hanem azt hiszem, hogy inkább később, a nyolcvanas évek közepén ismerkedtem meg, de azok, akikről tudtam már a főiskola elején, a hatvanas évek közepéhez, tehát inkább pop art-hoz voltak köthetőek. Ami a szöveget illeti: a nyelvvel kapcsolatban volt egy megvilágosító élményem. Első éves főiskolás korom után, a hetvenes évek végén kimentem egy barátommal Nyugat-Európába körülnézni, csavarogni, ami ugyanakkor egy szakmai célzatú dolog is volt. Hazafelé a vasúti szerelvény megállt Győr mellett, az állomás előtt. Jöttek a karbantartó munkások – előtte egy hónapon keresztül jóformán csak idegen nyelvű mondatokat hallottunk: németet, franciát, flamandot –, az egyik egy egyszerű mondatot mondott, amire sajnos nem emlékszem pontosan, de mint akibe villám csapott, úgy futott át rajtam. Persze a barátommal beszélgettünk út közben, de annyira furcsa volt ez a kívülről érkező magyar mondat, hogy akkor tudatosodott bennem, mennyire bele vagyok gyökerezve ebbe a nyelvbe. Ez az élmény felhívta a figyelmemet a nyelvre és az alkalmazására. Nem vagyok író, képzőművésznek tekintem magamat, de a nyelvészeti műsorokat előszeretettel hallgatom; úgy érzem, hogy az én műsoraim.

ÁJ: *Nem voltál elvakult követője a főiskolai festőmestereidnek, egészen más úton indultál el, mint ők. Schéry Lajos harsány szín- és formahasználatával szemben – ami miatt ő nem is igazán értékelt – a te munkáidat kezdetektől inkább egyszerű formák, visszafogott színek jellemezték. Ugyanakkor a magyar művészek közt voltak, akik alkotói téren inspiráltak, esetleg szöveges munkáikkal is felhívták magukra a figyelmedet már viszonylag korán?*

GP: Érdekes, de én Tót Endrét is csak később ismertem meg, pedig őt nagyon jónak tartom és nagyon fontosnak, ha valakit előzményként kéne megneveznem a hazai közegből, ő lenne az. Egyfajta elődöm, függetlenül attól, hogy kezdetben nem tudott rám hatni közvetlenül. Ami a festőmestereimet illeti: Blaski Jánosnál tanultam négy évet, aztán Schéry Lajosnál egyet. Furcsa helyzet volt ez velük: művészeti szempontból tényleg nem értettünk szót, de egyikükről sem tudok semmi rosszat mondani. Ebbe a „mást meg nem értési” hibába bárki beleeshet, akár én is. Schéryvel lehetett értelmesen beszélni művészetről akkor is, ha az ember nem értett vele egyet, azért ott érvek hangzottak el, és ez jó példa volt.

ÁJ: *A nagy, Ludwig Múzeumos kiállításod kurátora, Oltai Kata készített veled egy interjút,[1] amiben azt nyilatkoztad, hogy sosem akartál másokat követni, de azon is megsértődtél egyszer, amikor a főiskolán valaki azt mondta, felismerte egy kiállításon a képeidet. Azt vallod, nem a saját, beazonosítható stílus megtalálása a cél, de akkor mégis mi?*

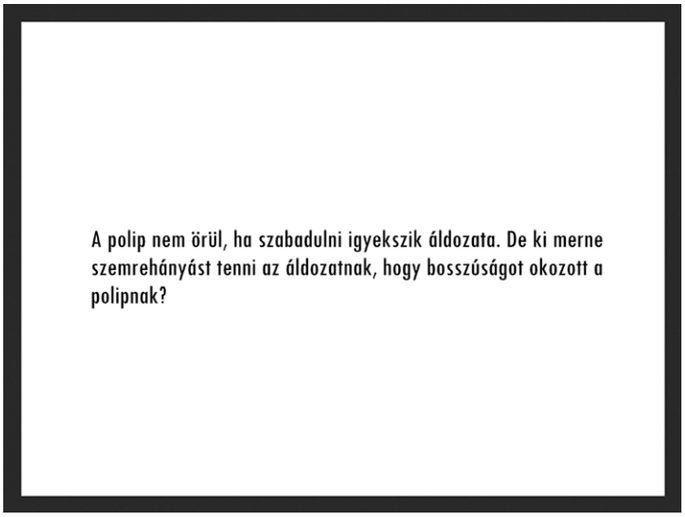
GP: Szerintem az, hogy hitelesek legyünk és önmagunk előtt is kiálljuk ezt a próbát, tehát nem szabad svindlizni. A főiskolán szembesültem az egyéni stílus keresésének problémájával; amikor jött a diplomakiállítás, mindenki megpróbált – bármi áron – valami olyan anyagot kirakni, amire azt tudta mondani: „ez az én egyéni hangom”. Úgy éreztem, hogy erőltetett verseny folyik ezért, pedig ez egy idétlen dolog. Mi az, hogy egyéni hang? Valamit hitelesen kell mondani, hitelesen kell festeni, és nem azt kell nézni, hogy ez mitől tér el vagy sem – szóval el kéne felejteni ezeket a dolgokat. Amit egyéni stílusnak nevezünk, az sokszor csak formához való ragaszkodás, amit nem értékként látok, hanem sokkal inkább kötöttségként, gátként, holott a védjegyszerű formához való ragaszkodás nélkül szabadságot lehet nyerni.

ÁJ: *Ugyanakkor az életről leválaszthatatlannak tartod a művészetet, ez pedig kicsit nekem rímel arra, amit Borbély Szilárd nyilatkozott egyszer, hogy ő „irodalomellenes”.[2] Mondhatjuk, hogy te pedig ilyen értelemben „képzőművészet ellenes” vagy? Hisz azt mondod, nem érdemes egymástól elválasztani, külön kezelni ezeket a dolgokat.*

GP: Nem mondanám magamról azt, hogy „képzőművészet ellenes” vagyok, már csak azért sem, mert ez is könnyen válik az ember gyakorlatában egyfajta modorrá, ugyanúgy, mint a művészet nagyságának ájult hangoztatása. A jó művészet ter-

1 Oltai Kata: Egy irány van: ki az életbe! – Beszélgetés Gerber Pállal a kezdetekről és a nyolcvanas-kilencvenes évekről. In: Uő. (szerk.): *Gerber Pál*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2010, 208–217.

2 „Alapvetően irodalomellenes vagyok, de írás párti; az irodalomellenességem pedig azokat a területeket célozza, amelyeken az írással szembeállítható rárakódásoknak érzékelek. Minden olyasmi ellen, ami csak arra van kitalálva, hogy bizonyosfajta, nem valami egynemű, hanem kevert hatalmakat szolgáljon. Az írás hosszú időn keresztül összekapcsolódott, igen szorosan azzal, amit közönségesen szellemnek lehet mondani.” Egy konzervatív pesszimista – Borbély Szilárddal beszélget Mészáros Sándor, *Alföld*, 1995/8., 51.



Gerber Pál
Tanmese



Gerber Pál
Bölényre vadászom

Gerber Pál
Reggel



mészetességgel születik, az életbe oldódva. Például pár éve a feleségem a konyhában kevergetett valamit, és megkérdeztem tőle: „Mit főzöl, nem fázol?” Abban a pillanatban, ahogy ezt kimondtam, elnevettem magam, éreztem, hogy tetszik ez a primer egymásra rímelés és szeretem – valahogy így születik szerintem a művészet.

ÁJ: *De meg lehet azt határozni vajon, hogy az életvalóságunkból mi az, amire képzőművészeti eszköztárral, s mi az, amire pedig inkább szövegekkel lehet felhívni a figyelmet? Mi az, amit jobban ki tudsz fejezni az egyikkel vagy a másikkal? Vajon ezeknek az interferenciája mitől hatékony? Tudatosan választasz, alakítasz és társítasz szövegeket és képeket a valóságból, s ezekkel az abszurditásokra mutatsz rá.*

GP: A valóság néha minden írói és költői képzeletet felül tud múlni. Szerintem ez mindig is így volt, ennyiben úgy gondolom, minden formai megoldás mellett is „realista” vagyok.

ÁJ: *Az általad használt szövegeknek különleges nyelve van, ami bennem rendre felidézi a zen buddhista tanmesék és versek világát. A műtermedben is fedeztem fel buddhizmussal foglalkozó köteteket, s helyenként konkrét utalás is van erre a kultúrkörre a szövegeidben. Mellettünk például a falon ezt olvassuk: „Beszorulni egy égő házba és közben átadni magunkat a lobogó tűz lenyűgöző szépségének – ez a megvilágosodás.”*

GP: Az tény, hogy egy égő házból elsősorban menekülni akarunk, de láttam már nagy tüzet: gyönyörűen ég egy ház, amikor kigyullad. Abszurd tulajdonképpen ez is, hiszen nem kezdünk el meditálni, ha a bőrünket akarjuk menteni, de ismert az a felvétel, arról az önmagát felgyújtó buddhista szerzetesről: ott ült rezzenéstelenül, miközben lobogtak a lángok és megfeketedett. Ez a lehetőség benne van: elképzeltem, hogy bent állnék az égő házban, s belefeledkeznék a lángok szépségébe. Még azt is meg tudnám érteni, ha valaki így pusztulna el.

ÁJ: *Miért a szövegekben dominál nálad a keleti gondolkodásmód, illetve hagyományrendszer?*

GP: Ötödévesként volt már szabadidőm s foglalkoztam keleti művészettel, de úgy éreztem, hogy kell hozzá valami bevezető anyag. Mivel semmilyen háttérirodalmat nem lehetett elérni, elmentem a buddhista misszióhoz, ahol nagyom jó szöveges anyagokat kaptam. Ezeket élvezettel forgattam, hatással voltak rám. A festményeken talán nehezebben tetten érhető, mert a látványban esetleg nem is felfedezhető, de gyakran ott is jelentős szerepe van. Például maga az alkotás módja: hagyom a készülő művet, miközben festek, hogy súgjon vagy diktáljon nekem. Nem árt néha megállni, s megnézni, hogyan akar formát ölteni, befejezést nyerni maga a mű. Általában tudom, mit akarok csinálni, tehát ez nem a bizonytalanságra vezethető vissza, de volt, hogy letettem az ecsetet s néztem a képet, miközben próbáltam mellőzni mindenféle érzést és ítéletet, s azt akartam, hogy most a kép tudjon megnyilvánulni, szólni hozzám, amíg én hallgatok. Azt hiszem, ez beépült a gyakorlatomba, így esetemben nagy szerepe van az alkotásban az ego lecsendesítésének.

ÁJ: *Egyfajta meditációra késztetnek ezek a képek és a szövegek is. Különösen érdekes, amikor nem a megszokott közegükben, hanem mondjuk az utcán találkozik velük az ember, s szokatlanságukkal megállásra késztetik. Köztéri akciókban is sokszor használtál ilyen típusú munkákat már a nyolcvanas években, s az általad említett Tót Endre is kísérletezett hasonlókkal. Mesélnél ezeknek a projekteknek a megvalósulási folyamatáról?*

GP: Már önmagában az is hihetetlen nagy figyelmet kelt, amikor olyan helyen jelenik meg egy ilyen összetettségű szöveg, ahol nem várják. Ha valaki csak egy csomagolatlan festménnyel felszáll a metróra, azt is boldog-boldogtalan meg akarja nézni, olyanok is, akik kiállításokra nem mennek el, egész hajmeresztő mutatványokra képesek érte. A szövegekkel szintén így van. Azért is szeretem azt a műfajt, amely kimegy az utcára, mert előképzettségtől, kortól, nemtől függetlenül mindenki találkozhat vele. Nem szeretem viszont azokat a performansz esteket, ahol színpadon, meghirdetett időben, egymás után mutatják be ezeket, mert számukra is jobb lenne, ha előadásuk nem különülne el, hanem beleágyazódna az életbe.

ÁJ: *Ha körülnézünk a kiállításon, láthatjuk, hogy egy olyan meglehetősen egyszerű tipográfiával dolgoznak ezek a munkák, amely egy fokozatos tisztulási folyamat eredményének tűnik. A kezdeti linómetszeteket követően – kitüntetett alkalmakkor – a háttér is színt kapott, változatosabb formában jelentek meg a szövegek, olykor például lécekből is összeállítottál szavakat, most viszont csak fehér alapon feltűnő szövegeket látunk, többnyire fekete betűkkel, egységes, letisztult tipográfiával. Képcsoportonként csak egy-egy vörös sor tűnik fel. Ezek mindig kitüntetett helyzetben vannak?*

GP: Ugyanazt a vöröset használom és a kicsit nyújtott TW Cen MT Condensed betűtípust. Az egységesség talán azért is van, mert már más kiállításokon tapasztaltam, hogy a szövegeket nagyon praktikusan lehet úgy prezentálni, ha táblaszerű formát kapnak, s ezeket aztán lehet tömbösíteni: négyes, hatos blokkokat kialakítani.

ÁJ: *Ez egy elég nagy távlatot átfogó tárlat, évtizedes munkák is feltűnnek a friss darabok mellett, amiket Fodor Balázzsal rendeztetek el. Amivel itt találkozunk,*

eltér a megszokott kiállítási szituációtól annyiban is, hogy címek, a munkák születéséről eligazító képaláírások nem kerültek fel a falra, így az egész anyag egy szövegfolyammá rendeződik össze.

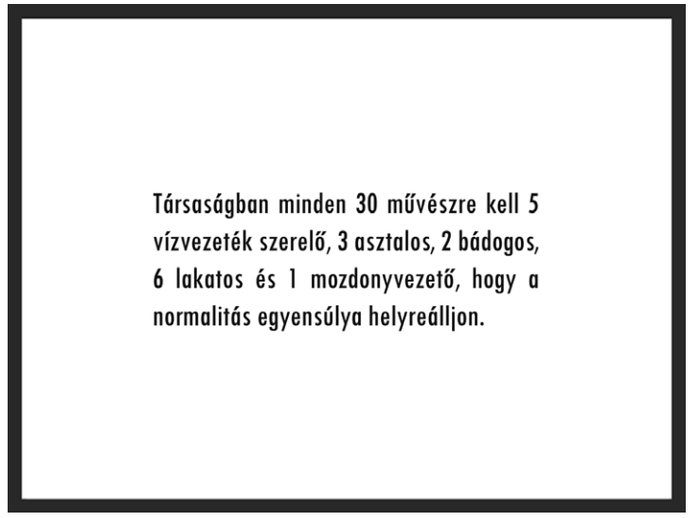
GP: Csak két munkánál lett volna érdemes címet feltüntetni, a legtöbb munkának nincs címe, hiszen a szöveg magáért beszél.

ÁJ: „Bölényre vadászom és a jegesmedvét ejtem el" – *nem szokványos, de a te stílusodat jól fémjelező, humoros kiállításcím, egyben egy kép felirata, amely mégiscsak eleven kapcsolatba lép ezzel az anyaggal. Két olyan állat tűnik fel benne, amely a Föld egymástól annyira távoli a területein él, hogy még véletlenül sem lehetséges elejteni az egyik helyett a másikat. Ez valahol egy allegóriája is lehet annak, amiben te vagy: képzőművészként, negyven év után, eljutottál oda, hogy csakis szöveges munkákat láthatunk tőled egy tárlaton.*

GP: A *Bölényre vadászom és a jegesmedvét ejtem el* az a szituáció, amikor az ember saját magán is tud nevetni. Én évek óta jól szórakozom azokon a csetléseken, botlásokon, amiket ejtek, nem jövök tőlük zavarba, hanem kinevetem ezeket a helyzeteket. A művészetben sokszor látom, hogy az alkotó megpróbálja elrejteni a gyengeségeit, ahelyett, hogy fölvállalná, nyilvánvalóvá tenné, beépítené őket, és maga is merne nevetni rajtuk. Vegyük tudomásul, hogy nagyszerűek vagyunk, de egyben esendőek is, az ember így van összegyúrva. Ez nem azt jelenti, hogy ne bízzunk magunkban, de tudatában kell lennünk, hogy vannak korlátaink, hibáink, bicsaklásaink. A címbe foglalt mondatot olyan jó volt leírni. Ekkora hibát mikor követhet el vadász? Egész sor munkám sorolható ide, épül pont erre: a bakira, a tévedésre, a ficamra.

ÁJ: *Az installálásban is vannak ilyen bakik, véletlen együttállások? Ahogy felkerülnek az egyes szövegek egymás mellé, az véletlen rátalálások eredménye, mint ahogy egy kép és egy szöveg egymásra talál, illetve hasonlítható-e egy verseskötet összeállításához, amikor ciklusokba rendezi a szerző vagy a szerkesztő a szövegeket?*

GP: Igen, szerintem ez ugyanolyan feladat. Nem mindegy, hogy mi mivel kerül kapcsolatba, és az a képekre is igaz: például lehet, hogy van két festményem, amelyeket szeretek, de egymás mellett soha nem állítanám ki őket, mert az együttesük elviselhetetlen vagy értelmetlen lenne. A szövegekkel is így van: keresi az ember, hogy melyiket melyikkel fogja egy blokkba rakni. Érzi, tudja, hogy ezzel bizonyosan nem, de azzal viszont igen. Ilyen szempontból ez tényleg olyan, mint egy kötet összeállítása.



Gerber Pál
Társasági arányok

ÁJ: *Felmerülhet a nagy kérdés: meddig tart a képzőművészet és hol kezdődik az irodalom? Ha valaki az elmúlt évtizedek konceptuális művészeti folyamatainak ismerete nélkül, de némi kortárs irodalmi tájékozottsággal betéved egy ilyen kiállításra, akár azt is gondolhatja, hogy ezek versek. Szerinted hogyan érdemes gondolkodni erről?*

GP: Én alapvetően képzőművésznek tartom magam, és bár tudom, hogy ez már a képtől független forma, de ettől még nem érzem magam írónak. Ugyanakkor a nyelv eredete maga is a képhez kötődik. Mindannyian megfogalmazunk gondolatokat, érzéseket, azonban egyáltalán nem biztos, hogy leírjuk, kiállítjuk őket; én leírom és kiállítom, de reményeim szerint ettől ez még életszerű, hétköznapi nyelvhasználat. Amikor először nagyítottam fel szöveget, úgy éreztem, hogy annak köze van a képiséghez. Itt is képszerűvé válik a szöveg: méretében felnagyítva, keretben, térben elhelyezve – ezek pedig kimondottan vizuális szempontok.

Gerber Pál
Bölényre vadászom és a jegesmedvét ejtem el, 2016 (részlet a kiállításról)
Erzsébetligeti Színház – Corvin Művelődési Ház, Budapest



LÁZÁR ESZTER

Félelem az ismeretlentől / A társadalmi halott szellemei

Fear of The Unknown

Kunsthalle, Pozsony
2016. március 17 – július 31.

Ghosts of the Civil Dead

tranzit.sk, Pozsony
2016. március 7 –május 5.

2015-ben a Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet mesterszakos hallgatói diplomakiállításuk tematikájaként a migrációt választották. A *Beláthatatlan következmények* (Unintended Consequences) című kiállítás saját generációjuk elvándorlásának okaira és következményeire kérdezett rá.[1] A kurátori csoport arra kereste a lehetséges válaszokat, hogy a fiatalok miként tudnak beilleszkedni új, választott világukba, illetve melyek azok az előre nem várt helyzetek, amelyekkel szembe találják magukat.

A kiállításra nem ismert kortárs művekből válogattak: egyetemi (MOME, Színház- és Filmművészeti Egyetem) kurzusokon készült filmekre helyezték a hangsúlyt, erre építve a kiállítás egyik, működpontú egységét. A hátteret mindehhez a falakon körbefutó, az éppen akkor épülő határ menti kerítéssel kapcsolatos sajtóhírek, az egyre erősödő migráció ellenes kormányzati politikát illusztráló, valamint a világsajtóból válogatott releváns szövegek teremtették meg.

A kurátori munka talán egyik legizgalmasabb része a kiválasztás, a válogatás folyamata, amely ideális esetben feltételezi a vonatkozó tárgyi tudás, az ízlés, a releváns szemléletmódok és a szabad asszociációk egy nehezen definiálható konstellációját. A projektben, ami egyébként a szak diploma-kiállítás elvárásainak maximálisan eleget tett, nem is feltétlenül a végeredmény volt a lényeges, hanem épp maga ez a folyamat: a dilemmáknak és választásoknak az a sorozata, amelyek a P60-ban bemutatott kiállítás végleges tartalmához és megjelenéséhez vezettek. Pozsonyban 2016 tavaszán két jelentős kortárs művészeti intézményben is a migrációval foglalkozó kiállítás nyílt, míg Magyarországon az említett 2015-ben rendezett diploma-kiállításon, valamint az OFF Biennálén bemutatott *Mérlegálláson*[2] kívül, visszhangtalan maradt a téma kortárs művészeti feldolgozása.[3]

A diploma-kiállítástól eltérően más volt a feladata, a tétje, és már csak az intézmény méretei miatt is nagyobb dimenziókban gondolkodott a pozsonyi Kunsthalle-ban megrendezett *Fear of the Unknown* című kiállítás cseh aktivista kurátora, Lenka Kukurová.[4] A migrációs jelenséghez való kelet-európai viszonyulás hátterében – írja a kurátor – a menekültek elutasítását célzó kommunikáció húzódik, amit elsősorban a mediatizált képek és a politikai nyilatkozatok határoznak meg. A menekültekre nem mint ismeretlenekre tekintünk, hanem inkább egy adott csoport képviselőivel azonosítjuk őket.

A pozsonyi kiállítás megnyitása szinte egy időben zajlott a szlovákiai parlamenti választással, amely sokkoló eredménnyel zárult: a Szlovák Nemzeti Párt és a szintén nacionalista, szélsőjobboldali Kotleba – Mi Szlovákiánk Néppárt is bekerült a parlamentbe. Ebben a politikai környezetben, ahol a migráció kérdését folyamatosan napirenden tartják a pártok, támogatókat remélve akár az idegengyűlölet szításával is, különösen fontos kérdés, hogy miként viszonyul mindehhez egy államilag fenntartott kortárs művészeti intézmény. A politikai érdekek és befolyásolás következtében egyre gyengülő intézményi autonómia nem hungarikum, a szinte már paranoiássá váló művészeti intézmények pedig mintha egyre szelídebben kardoskodnának a kortárs művészet kritikai potenciáljának nevében.

A pozsonyi Kunsthalle ebben a tekintetben jelest érdemel, még abban az esetben is, ha nem feltétlenül vált előnyére, hogy ennyire aktuális témát dolgoz fel. De lehet, hogy nem is az aktualitás a probléma, hanem inkább a művek kiválasztása és egymás mellé helyezése az oka ennek, vagy egyszerűen csak mindenről a white cube tehet?

A kiállításon egy-két emlékezetes darabot leszámítva, és a mindig sikeres befutóktól (Artur Żmijewski, Dan Perjovschi) eltekintve, inkább a közhelyes és felszínes művek kerültek túlsúlyba, amelyekre még Kukurová azon – kissé megengedő – kijelentése sem jelenthet mentséget, hogy „A művészet egy olyan terep, amelyben szimbolikusan lehet alapvető társadalmi témákat felvetni, anélkül, hogy pusztán fekete-fehérben gondolkodnánk. A művészek nem menekültügyi-szakértők, a személyes érzéseiket és véleményüket fogalmazzák meg…”[5]

Kateřina Šedá installációjának, amely a kiállítás hívóképe is, egy könnyen beazonosítható szimbólum, egy paplanból varrt narancssárga mentőmellény az alapeleme. Bár egy közérthető objektumról van szó, a rengeteg gyerekpólyává alakított narancssárga mellény pódiumra helyezése sem tudja felülírni a primer asszociációkat, és ez azt eredményezi, hogy csak a témához kapcsolódó sztereotípiákat erősíti.

Valószínűleg teljesen másképp működik Lukáš Houdek, *Hope Tour* című multimédia installációja egy köztéren, mint egy neutrálisnak tűnő kiállítótérben: 2016-os „utazó projektjében” egy menekültekkel túlzsúfolt konténeres utazást szimulál, a látogatónak korlátozott ki- és bejárást biztosítva.

Janka Duchoňová 2013-ban készítette a kiállításon szereplő diplomamunkáját. A konyha ékes díszeként is remekül mutató porcelántányér-sorozathoz (*Az Új Gyarmatok ajándéktárgyai*, 2013, installáció) Samuel P. Huntington: *A civilizációk összecsapása és a világrend átalakulása* című, 1993-ben megjelent szövegét (majd 1996-ban megjelent könyvét[6]) nevezi meg referenciaként a művész. Huntington cikkében egy lehetséges jövőképet prognosztizál: a hidegháború végével olyan drámai változások következnek majd be a kultúrák identitását meghatározó tényezőkben, hogy bizonyos kulturális törésvonalak alakítják majd át a világot. Duchoňová a kulturális identitások keveredését azok jelképeinek és vélt vagy valós attribútumainak asszimilációjával érzékelteti, a keresztény és iszlám kultúrák egymás mellett éléséből vett „zsánerjelenetekkel”.

A kiállítás hivatalos pandantja a *The Ghosts of the Civil Dead / Picturing the Society of Exclusion* (A társadalmi halott szelleme / A kirekesztés társadalmának ábrázolása),[7] amely a másik kiállítással közel azonos időben nyílt a pozsonyi tran-

1 *Beláthatatlan következmények, MA diploma.projekt, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Képzőművészet-elmélet Tanszék*, 2015, Artpool60, Budapest, 2015. június 5 -14. bővebb információ és a kurátorok névsora: https://kortarsmigracio.wordpress.com/

2 *Mérlegállásban.* Magánlakás (Simon Katalin és Vásárhelyi Zsolt) 1081 Budapest, Népszínház u. 19. 4. em. 49-es kapucsengő. 2015. április 25 – május 3. A kiállításról bővebben: http://offbiennale.hu/kategoriak/merlegallasban/

3 A diploma-kiállítás kurátorai a Goethe Intézet felkérésére egy kortárs művészeti pályázatot is meghirdettek a témához kapcsolódóan, amely végül azonban meghiúsult. http://artportal.hu/magazin/kozugy/mit-mondhat-a-muveszet-a-migracio-kerdeserol-budapesten
Bár tavaly a Kiscelli Múzeumban és a Budapest Galériában megrendezett *Képzelt közösségek, magánképzetek / Privát Nacionalizmus Budapest* című kiállítás nem elsősorban a migrációval foglalkozott, láthattunk a témához kapcsolódó munkákat is (pl. Adrian Paci: *Az ideiglenes állandóság központja* című 2007-ben készült videója). http://budapestgaleria.hu/_/2015-kiallitasok/privat-nacionalizmus-budapest/

4 Kiállító művészek: Radovan Čerevka (SK), Pavlína Fichta Čierna (SK), Janka Duchoňová (SK), Alena Foustková (CZ), Mandy Gehrt (DE), Oto Hudec (SK), Lukáš Houdek (CZ), Mario Chromý (SK), Daniela Krajčová (SK), Kristián Németh (SK), Nová věčnost (CZ), Dan Perjovschi (RO), Tomáš Rafa (SK), Oliver Ressler (AT), Birgit Rüberg (DE), Kateřina Šedá (CZ), TOY_BOX (CZ), Ján Triaška a Olja Triaška Stefanović (SK), Eliška Vrbová (CZ), Anna Witt (AT), Tobias Zielony (DE), Artur Żmijewski (PL) http://www.kunsthallebratislava.sk/en/event/fear-unknown

5 Idézet a kiállításra készített plakáton olvasható kurátori szövegből.

6 Samuel P. Huntington: *A civilizációk összecsapása és a világrend átalakulása*, ford.: Gázsity Mila, Gecsényi Györgyi, Puszta Dóra, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2015

7 Kiállító művészek: Pierre Bourdieu, Robert Gabris, Mulugeta Gebrekidan, Christine Meisner, Juri Schaden, Emma Wolukau-Wanambwa http://sk.tranzit.org/en/exhibition/o/2016-03-11/ghosts-of-the-civil-dead



Dan Perjovschi
For the Moment Series, 2015, rajz, print | kiállításenteriőr: Fear of The Unknown, 2016, Kunsthalle, Pozsony
© Fotó: Páldi Lívia



Janka Duchoňová
Souvenirs of the New Colonies series, 2013
A Weiss Collection illetve Martin Frankovič gyűjteményének tulajdona.
© Fotó: Páldi Lívia

zit.sk-ban.[8] Ez a Kunsthalle arányaihoz képest „kamara-kiállítás", nem a konkrét aktualitásokra, hanem inkább a gazdasági és társadalmi átalakulásokhoz kapcsolódó dekolonizációs folyamatok jelenkori áthallásaira fókuszált. Mindehhez a kirekesztés mechanizmusainak modern kori intézményi és instrumentális formáit vette alapul. Így kerül egy kiállításba a börtön és az épülő ultramodern menekülttábor, amelynek kivitelezője egy vendégmunkásokat foglalkoztató osztrák cég (Juri Shaden videója), az Afrikából az Egyesült Államok déli területére szállított rabszolgák vonulási és egyben menekülési útvonala (Christine Meisner grafikái), vagy az egykori francia algériai gyarmatok táborai. A kiállítás címe egy 1988-ban készült filmre[9] utal, amelynek Nick Cave volt az egyik forgatókönyv írója (John Hillcoat mellett) és egy közép-ausztráliai sivatagban működő szuperbiztos börtönben játszódik. A fogvatartottak társadalmi halottak (civiliter mortuus, civil dead), akik kizárólag biológiai értelemben számítanak élőnek, viszont minden más – állampolgári: jogi, társadalmi, szociális – tekintetben tulajdonképpen már nem.

A börtön tehát nemcsak a fizikai értelemben vett kirekesztés szimbóluma, amely adekvát párhuzamot mutat a (menekült)táborokkal, és az ezeket körülvevő falakkal, kerítésekkel, hanem a külvilágtól elzárt falak közé szorult emberek társadalmi státuszai között is kapcsolatot feltételez.

A tranzit.sk-ban megrendezett kiállítás kurátora Christian Kranagna művészettörténész, a bécsi Képzőművészeti Egyetem Posztkoloniális Tanulmányok programjának oktatója, már évek óta foglalkozik a migráció összetett jelenségével.[10] A téma kapcsán többek között Pierre Bourdieuvel is, akinek fotói ennek a kiállításnak a kiindulópontjául szolgáltak. Bourdieu az 1950-es évek végén tért vissza – önkéntesnek nem mondható – katonai szolgálatának helyszínére, Algériába, ahol a helyi lakosokat (közel 2 millió embert) a lakóhelyük elhagyására kényszerítették: táborokba költöztették, felügyelet alá vonták őket. Bourdieu az emberek viselkedési mintázataiban nyomon követhető változásokat vizsgálta és

8 http://www.kunsthallebratislava.sk/en/event/refugee-crisis-colonialism-and-society-exclusion

9 Bár a film *Halott polgárok szelleme* címmel ismert Magyarországon, a társadalmi halott kifejezés jobban árnyalja annak jelentését, így ezt használom a szövegben.

10 Korábbi a témához kapcsolódó projekjei, kiállításai: *Living Across: Spaces of Migration*, Academy of Fine Arts Vienna, 2010; *Planetary Consciousness*, Kunstraum of Leuphana University Luneburg, 2008; *Migration: Globalisation of Cultural Space and Time*, Max Mueller Bhavan, New Delhi, 2003 (Amit Mukhopadhyay-val); Routes: Imaging travel and migration, Grazer Kunstverein 2002.

kiterjedt terepmunkája során több ezer fotót is készített, amelyekből hozzávetőlegesen 600 maradt meg. A vizuális dokumentumok sokáig ládákban porosodtak, és csak 2001-ben ismerte meg azokat a nagyközönség.[11] Kravagna a helyi lakosok számára felépített egyenházakat dokumentáló képeket válogatta ki a kiállításra és egy tábori alaprajz kíséretében állította ki azokat.

Sem a dekolonizációs folyamatok, sem a hidegháború vége nem jelentette feltétlenül a határ-falak felszámolását, pusztán az ideológiai-politikai és gazdasági demarkációs vonalak helyeződtek át. A fizikai elhatárolás / elhatárolódás jelenkori megnyilvánulásai egyrészről az etnikai kisebbség szegregációjában, másrészről a globális kereskedelem olcsó munkaerő-piaci bekebelezésében mutatkoznak meg, amelyek szűnni nem akaró társadalmi egyenlőtlenségek és a kirekesztettség újabb és újabb megnyilvánulásait generálják. Ha innen közelítjük meg a migrációt, akkor egy Közép-Kelet Európa számára sem teljesen idegen kapcsolódási pontot találunk.

A szegregáció konkrét fizikai példáihoz sem kell nagyon messzire mennünk: roma közösségeket betonfalakkal kerítenek el több szlovákiai (Osztrópatak, Gálszécs) és cseh városban (Ústí nad Labem) is.

A tranzit.sk-ban látható Robert Gabris roma származású szlovák művész rézmetszet-sorozata, amelyhez börtöntársait tetováló apjának saját testrajzait vette alapul. A különböző testrészekre rajzolt ornamentika, a kalligrafikus betűk olyan testbe vájt jelek, amelyek egyaránt szolgálják az emlékezést a kinti világra és a kommunikációt a bentivel.

Kravagna aktualizálta a migráció jelenségét és olyan elméleti kontextusba helyezte azt (az elzárás, elkerítés különböző módozatai), amely a gyarmatosítás biopolitikai viszonyainak ismételhetőségét és ismétlődését hangsúlyozza. A kétpólusosság (mi-ők, kint-bent) helyett egy multipoláris összefüggésrendszert vázol fel, ahol a kirekesztett pozíciója is árnyaltabbá válik. Foucault szerint a mentális problémákkal küzdők elkülönítése (the great confinement) már csak a következménye a (civilizált, egészséges, fehér) közösségből történő kitaszításnak. Ezek az elzárt helyek nem mindig a gyógyítást, sokkal inkább a felügyeletet hivatottak biztosítani. Kravagna két másik elméleti sorvezetője Giorgio Agamben és Nicolas Mirzoeff, akik egyaránt a modernitás paradigmájaként értelmezik a külvilágtól falakkal elzárt táborokat. A kirekesztettség elszenvedője, akár társadalmi halottnak vagy az agambeni értelemben vett homo sacernek tekintjük is őt, egy falakkal körbezárt világ lakója, akinek (élet)tapasztalása leginkább csak a puszta létfunkciókra tud korlátozódni.

Emma Wolukau-Wanambwa filmjének a főszereplője az első hivatalos angol képzőművészeti iskola helyi festőnövendéke volt az afrikai gyarmatokon, később pedig a vezetője is lett. A festőhallgatót azzal bízta meg az ugandai gyarmati rendőrparancsnokság, hogy a helyi börtön életéről, az intézmény életét dokumentáló fotók alapján fessen meg jeleneteket. Mindez nem sokkal Uganda függetlenné válása előtt (1962) történt. A filmen a festő az archív fotók segítségével idézi fel a több mint 50 évvel ezelőtt történteket, miközben azonban annak is tanúi lehetünk, hogy az emlékezés folyamata miként is írja át a tényeket. Így lesz például a harctéri egészségügyi gyakorlatozás megörökítéséből a börtönlakók közötti barátságos focimeccs ártatlan sportsérülésének jelenete. Amikor a riporternő az iránt érdeklődik, hogy milyen volt a viszony a helyiek és az angolok között, a festő azt válaszolja: „Mentálisan nem éreztük úgy, hogy gyarmatosítottak lennénk".

A római jog a „civiliter mortuus" kifejezést alkalmazza az állampolgári szempontból halottnak – vagyis jogfosztottnak – tekintett személyekre. A bűnelkövető elítélt és a hazáját elhagyni kényszerülő menekült tettének indítékai között nyilvánvalóan nem vonható párhuzam, ugyanakkor a „társadalmi halottsággal" járó kirekesztés számos hasonlóságot mutat.

A *Ghosts of the Civil Dead* a kirekesztést, az elidegenítést és a szegregációt azok különböző módozatain keresztül mutatja be, olyan elméleti megalapozottsággal és művészeti példákkal, amelyek a migrációval kapcsolatos diskurzus(ok) számára is nélkülözhetetlenek.

A Kunsthalleban megrendezett a *Fear of the Unknown* célja, hogy segítse a kommunikációt a menekültek és a helyiek (közép-európaiak) között. A látogató a kétszintes épület megtekintését követően egy interaktív térbe érkezik, ahol a „Te hogyan győznéd le az ismeretlennel szemben való félelmedet?" felirattal ellátott tábla várja.

A látogató azonban, a dialógus helyett, inkább magára marad a bizonytalanságával a színes post-itek és íróeszközök társaságában.

11 Bourdieu fotóarchivumáról bővebben: http://camera-austria.at/photoarchive-pierre-bourdieu/?lang=en

Emma Wolukau-Wanambwa
Tricky Assignments: Representing the Colonial Prison, 2013, installáció, részlet, Ghosts of the Civil Dead, tranzit.sk, Pozsony, 2016
© Fotó: Andrea Kalinová



HERMANN VERONIKA

A legkedvesebb idegenek

Smalltalk 2016: hello stranger!

Kisterem Galéria, Budapest
2016. június 21 – június 28.

Smalltalk egykor és most

A budapesti Kisterem Galériában volt látható Richard Aczél, Fernezelyi Márton[1] és Szegedy-Maszák Zoltán[2] legújabb interaktív mesterséges intelligencia installációja, a *Smalltalk 2016: hello stranger!* A *Smalltalk* első változata 2000-ben készült el.[3] A munka a mesterséges intelligencia-kutatások beszélő robotokkal kapcsolatos eredményeit használta fel. Az első érdemleges beszélő robot Joseph Weizbaum Eliza nevű szerkezete volt, amely pszichiátriai kezelés szimulálására volt képes. A 2000-es *Smalltalkhoz* Eliza egyik utódját, Richard Wallace Alice nevű robotját használták fel. Az eredeti installációban a két érintőképernyőn látható robot beszélgetését követhette nyomon a látogató, egy általa kiválasztott kezdőmondat indításával. Az eredeti installációban a robotok – egyebek mellett – a mesterséges intelligenciáról, vagy a (Krasznahorkai László és Tarr Béla-féle) *Sátántangó*ról beszélgettek, mindezzel egy valódi smalltalkot, partikon, megnyitókon, véletlen találkozásokon zajló okoskodó, ám semmitmondó fecsegést imitálva.

A 2016-os, új változat[4] azonban pontosan saját elnevezésének és a mögötte feszülő társadalmi elvárásrendszernek megy neki: a *hello stranger!* robotjai immáron nem partifalatkák fölötti kultúrsznobok, hanem egyszeri emberek, választópolgárok, politikusok, jobbosok, balosok és radikálisok, akik a jelenlegi idők egyik legfontosabb jelenségéről, a menekültekről, a menekülésről, az idegenség különféle konstellációiról beszélnek. A *Smalltalk* első változata nemcsak a mesterséges intelligencia-kutatásoknak, hanem a mindennapok felszínes kapcsolatának is egyfajta paródiája volt. Az új verzió[5] továbbra is nagyon szórakoztató, a kérdéseket és válaszokat figyelve azonban már összeszorul a szív. Ami akár néhány évvel ezelőtt túlzó, parodisztikus idegenellenes szólam volt, mára populista politikai rendszerek rögvalóságává vált: látszólag békés életet élő állampolgárok kezdtek el vad, náci jelszavakat sorolni a nem létező, homogén nemzeti/kulturális/egyéni identitás védelmében. Az identitás olyan társadalmi – fikciós – termék, amely az önmagunk és mások meghatározására irányuló, a társadalmi téren belüli kizárásokról és bennefoglalásokról szóló tárgyalások eredménye, és mint ilyen, soha nem egyoldalú. A menekülésre kényszerítettek, és az őket megítélő társadalmi imaginárius viszonya ugyanakkor felfüggeszti az identitás tárgyalás-szerűségét, és esszencializálja, sztereotípiákra szűkíti azt. Ezeket az előítéleteket, illetve a közbeszéd teljes zűrzavarát mutatja meg élesen és pontosan a 2016-os *Smalltalk*.

A legkedvesebb idegenek

A képernyőn mindkét robot alatt egy ötfokozatú skála látható, mínusz és plusz kettőig, középen egy semleges beállítással. A robotok – Béla és Manci – aszerint kezdenek el idegenségről, menekülésről, befogadásról, társadalmi és rendszerszintű feladatokról fecsegni, vagyis random mondatokat produkálni, hogy a skála melyik fokozatát állítjuk be kiinduló pontként. A beszélgetés hangulata tehát nem a robotok, hanem a néző hangulatától függ. Az öt fokozat, ha úgy tetszik, öt társadalmi közhelycsomag, a gyűlölködéstől az abszolút elfogadásig. Minél alacsonyabbra állítjuk a számot, a robotok annál dühösebbek és elutasítóbbak lesznek, vagyis annál erősebb, értelmetlen, sokszor rasszista mondatokat fogalmaznak meg a menekültekkel kapcsolatban. Mínusz kettes szinten a robotok arról beszélnek, hogy a menekültek olyanok, mint a patkányok, míg plusz kettes szinten toleráns, kifejezetten filozofikus – olykor pedig a rasszizmushoz hasonlóan érthetetlen és értelmezhetetlen – mondatokat alkotnak. Mi a rendszer, ha nem egy olyan ismerős egész, amely idegen részekből áll össze? – kérdezi toleráns beállításban Manci a képernyőn, és ez egyike Richard Aczél azon mondatainak, amelyek egyúttal iránymetaforaként is működnek. Bár a robotok úgy vannak programozva, hogy értsék a másik kulcsszavait, egymásra szándékosan pont olyan esetlegesen reagálnak, mint amilyen esetleges a valódi társadalmi közbeszéd. A robotok furcsa mondatainak megértéséhez nem a szemantika, hanem a befogadó társadalmi pozíciója a kulcs. Lehet, hogy egy mondat látszólag értelmetlen, mégis valamiféle adaptálható egészet jelent, míg más mondatoknak hiába van leírható jelentésük, borzongatóan értelmetlennek hatnak. Kultúránk elméletileg a befogadásra és a vendégek tiszteletére épül, sőt, arra, hogy olykor az idegenek kedvesebbek az ismerősnél is. Mindeközben a társadalom éppen az ellenkezőjét mutatja.

Kószálók és menekültek

A két installáció, vagy legalábbis a két tematika (ld.: *Sátántangó* és menekülés) közti radikális különbséget szépen párhuzamba lehet állítani a modernség utáni mobilitás két változatával, amely Niedermüller Péter *Etnicitás és politika és későmodern nagyvárosokban* című tanulmányában[6] jelenik meg. A modern nomádok jóval egyszerűbben körülírhatók: általában magasabb társadalmi státuszú,

1 http://www.ma.rci.hu/
2 http://www.szmz.hu/
3 http://www.szmz.hu/smalltalk/
4 http://smalltalk.c3.hu/2016/
5 http://www.szmz.hu/smalltalk2016/hello_stranger_hun.html

6 Niedermüller Péter: Etnicitás és politika és későmodern nagyvárosokban. *Replika* 1999/38. sz., 105-120., http://www.c3.hu/scripta/scriptao/replika/honlap/

Richard Aczél, Márton Fernezelyi, Zoltán Szegedy-Maszák
smalltalk 2016: hello stranger!





Richard Aczél, Márton Fernezelyi, Zoltán Szegedy-Maszák
smalltalk 2016: hello stranger!

versenyképes tudással, kulturális és anyagi tőkével rendelkeznek, olyan figurák, akik a világ földrajzi értelemben különböző, ám strukturálisan hasonló pontjain feltalálják magukat. Ezzel szemben a migránsok, vagyis menekültek, valamilyen – politikai, anyagi, társadalmi, jogi – kényszer hatására hagyják el hazájukat. Vagyis, egyszerűbben fogalmazva: az egyik esetben a mobilitás önkéntes, reflexív, választható és az identitás építésének szerves része, a másik esetben a mobilitás nem társadalmi tényező, hanem olyan helyváltoztatás, amelynek tétje élet és halál. Mivel a kultúrát – ahogyan a nemzetet – nem lehet homogénként elgondolni, az identitás stratégiái is különfélék lesznek, s ezek mind egy folyamat részei. A folyamat termékeként létrejövő, változásban lévő kulturális identitás olyan szimbolikus termék, amely folyton alakul, amelyet folyamatosan létre kell hozni, és le kell bontani, amelybe, a hagyományhoz hasonlóan benne lehet állni, de folyton újra be kell lépni. A kulturális identitásnak ezen elgondolása egyértelműen szemben áll a nemzetállamok és a nacionalista ideológia fikciójával, mely szerint az individuum folyton ugyanannak a társadalmi és kulturális csoportnak, ugyanazon nemzetnek vagy nemzetiségnek a tagja. A posztkolonializmus leghíresebb filozófusa, Gayatri Chakravorty Spivak *Szóra bírható-e az alárendelt?* című programadó tanulmányában[7] úgy határozza meg az alárendelt fogalmát, mint olyan szubjektumot, ami kimarad a társadalmi mobilitás rendszeréből. A koloniális világban származás, bőrszín, világnézet, társadalmi nem vagy szexuális orientáció alapján vertikális rendszerek működnek, amelyek egyes kategóriákat jobban preferálnak másoknál. Ezek a kategóriák azonban legtöbbször olyan lezárt én-fogalmat működtetnek, amely ironikus módon éppen a felsőbbrendűt zárja ki a mobilitásból. A kulturális jelentések előállításának privilégiuma mára nem csupán a felülreprezentált csoportok sajátja, a jelentések felfejtése azonban gyakran történik a bevett struktúrák mentén. Pontosan ez történik azokban a „nyugati" országokban, amelyek nem tudnak mit kezdeni a nemzetállami határok és autoritás évtizedek óta sejthető felbomlásával. Az idegenség konstrukciójának esetlegességét mutatja, hogy míg Kelet-Európában néhány ezer *közel-keleti* menekültre csikorgatja a fogát a többségi társadalom, addig például Nagy-Britanniában egy teljes népszavazás kimenetelét döntötte el a *kelet-európai* munkavállalókkal szemben táplált gyűlölet.

Haters gonna hate

Az is világos, hogy az idegenellenesség világszerte olyan tömegjelenséggé vált, amelyet könnyedén használnak buta politikai szólamok terjesztésére. A világpolitika aktuális trendjei arrafelé mutatnak, hogy a kulturális másság elleni kampány széles tömegek körében arathat sikert – annak ellenére, hogy olyan problémákra kínálják megoldásként, amelyeknek semmi köze nincsen sem a kultúrához, sem a massághoz. Az Egyesült Államok republikánus elnökjelöltje egy ügyeskedő, zéró politikai tapasztalattal rendelkező üzletember, aki a gyűlöletet, a rasszizmust, a sovinizmust és a kirekesztést propagálja, az európai kontinenst pedig éppen a hetekben rázta meg a Brexit, amelynek középhosszú távú következményeiről nemhogy az átlagos szavazónak, de még a politikai elitnek sincs fogalma. Szomorú, hogy a *Smalltalknak* 2016-ban mindez húsba vágó aktualitást ad.

7 Gayatri Chakravorty Spivak: Szóra bírható-e az alárendelt? Ford. Mánfai Alice és Tarnay László. *Helikon: Irodalomtudományi szemle* 1996/4. 450-483., A szerzőhöz ld. még: http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre71/spivak_fenyvesi.htm

TATAI ERZSÉBET

Saját szoba

Szász Lilla: *Káprázat*

Inda Galéria, Budapest
2016. május 19 – július 1.

Három szoba[1] – kezdi kurátori állásfoglalását Perenyei Monika, s a folytatásban a nőiség kérdését[2] hozza játékba, majd azonnal el is kanyarodik a kiállítás címének magyarázatához,[3] hogy a képek témájával is összefonódó fotóelméleti kérdéseken keresztül vezesse be a nézőt a kiállítás tereibe. Az Inda Galéria lakás-tereiben – e saját szobákban – Szász Lilla ezúttal is felkavaró fotográfiákat mutatott be: bensőséges jelenetekkel, magánterületen magánügynek tartott dolgokkal. Három szoba – három világ – háromféle kép, akár a képek közvetítette valóság társadalmi státuszát, akár a képalkotási stratégiákat, akár – a horribile dictu – esztétikai szempontokat véve figyelembe.

Közös bennük az, hogy Szász Lilla a képeken szereplő emberek magánéletét egészen közelről mutatja be: fotográfusként és szociográfusként4 egyaránt pontos látleletet ad helyzetükről. Szereplői valamilyen szempontból (persze nem egyforma mértékben) kiszolgáltatottak, a társadalom peremére szorultak. Aktuális élethelyzetükbe valószínűleg személyes választásaik, egyéni döntéseik révén kerültek, többnyire bizonytalan, problematikus élethelyzetüknek viszont korántsem maguk szabták meg kereteit. Szász Lilla pontosan azt teszi láthatóvá, hogy a személyesben miként csapódik le a társadalmi. Ugyanakkor épp a jelenetek intimitása veti fel a fényképező ember tárgyához való közelségének kérdését, azaz a kurátorral szólva: „…lehet-e fotografikusan közvetíteni meghitt pillanatokat?”[5] Szász Lilla mestere a kellő távolságnak, a belül állásnak és a mégis kívülről látásnak; pontosan tudja, hogy mennyire kell és lehet közel menni ahhoz, hogy ne (csak) a kamerának szóló szerepjátszást mutathassa meg. A valóságot ugyan nem lehet megfigyelni anélkül, hogy ne változtatnánk meg, de ez a (ráadásul nem teljesen kontrollált mértékben) megváltozott valóság mégis igaz: „az a valóság, amit én látok”.[6] A kritikai távolság7 – melynek megtalálása és fenntartása nehéz feladat –, pontosan azért kell, hogy a látott valóság a művészt ne szippantsa be. Ezzel összefüggésben a valóság bőrét mutató fotográfia és a valóság szövevényes viszonya újra átgondolandóvá válik. Így késztet eltöprengésre, belső párbeszédre Perenyei Monika – talán meg sem válaszolható – felvetése: „Az adott társas helyzetekben katalizátorként működő és kameráját használó alkotó előhívhat-e olyan felismeréseket, indulatokat, amilyeneket maguk a részvevők sem tudatosítottak magukban, de hatással lehet identitásuk és életük további alakulására?”[8]

A *Make-up* (2009) fotószekvencia[9] esztétikája suttogó beszédre, lábujjhegyen járásra késztet, pedig tárgyszerűen nem más, mint egy eseménytelen esemény, egy viszonylag rövid idejű, egyszerű mozdulatsor fekete-fehér fázisképei: egy százharminc éves pesti bérház előszobájában egy lány sminkel egy másikat. Testvérek? Barátnők? Törékenyek, finomak elbűvölőek. A gang szűrte, enyhén ködben, homályban hagyó ellenfény nem háborgatja békés csendjüket, meghittségüket: itt minden szelíd és lágy. A kedves érintések és az odaadás szeretetteli, bizalmon alapuló kapcsolatra utal. A „mozgás” minimalizmusával kongruens monokrómia eltávolít, ugyanakkor mégis épp ez az, ami közel *engedi* a nézőt. A fiatal nők befelé fordulnak, csak egymással vannak elfoglalva, nem vesznek tudomást a fényképészről (úgy tesznek, vagy rá se hederítenek), ennek révén a nézőnek is megengedett, hogy inkább egy elmélkedő, tűnődő pozíciót foglaljon

1 Perenyei Monika: *Káprázat. Szász Lilla kiállítása*. http://www.indagaleria.hu kiallitasok/kaprazat. Utolsó letöltés: 2016. augusztus 10.
2 E két szálat követve sajátítom ki Woolf a feminizmusok egyik alapszövegévé vált könyvének címét. Virginia Woolf: *Saját szoba*. ford. Bécsy Ágnes, Európa Kiadó, Budapest, 1986.
3 Truman Capote *Dazzle* (Káprázat) című novellája nyomán (amely magyarul *Bűvölet* címen jelent meg).
4 Itt nem arról a ma már elterjedt gyakorlatról van szó, hogy a művész különböző (társadalmi) szerepeket tölt be, vagy játszik (ahogy azt legutóbb a Stúdió kiállítás-sorozata felvetette – *A képzőművész vajon mi?* Labor, Kisterem, Stúdió Galéria, Artbázis, Lakásgaléria, Budapest, 2016. április 15 – május 13. – és egyébként az 1920-as években, majd a 60-as évek avantgárdjában és a 90-es évek neokonceptuális művészete óta napirenden van), hanem arról, hogy elmosódtak a művészet és szociológia határai, amint az azzal első ízben meghatározó módon a 2002-es kasseli *documentán* szembesülhettünk – Okwui Enwezor főkurátorságának köszönhetően.
5 Perenyei Monika uo.
6 Szász Lilla kijelentése a 2016. június 1-én tartott tárlatvezetésen.
7 Walter Benjamin óta (1928) nem véletlenül futott be nagy karriert a „kritikai”, „tisztes” vagy „kellő távolság” ideája, minthogy meglétét mindenképpen fontosnak (kívánatosnak) vélik, még ha lehetőségét a modern világ kudarca óta, akár elképzelhetőnek tartják, akár nem. Walter Benjamin: *Angelus Novus*. Budapest, Magyar Helikon, 1980, 513., *Egyirányú utca* Budapest, Atlantisz, 2005, 73-74. Csak néhány fontos példát kiragadva: Hal Foster: „The Artist as Ethnographer” (1996), Margl Ferenc fordításában: http://www.cirkart .hu/2016/06/24/a-muvesz-mint-etnografus/ (Utolsó letöltés: 2016. augusztus 10.); Deres Kornélia: A jelenlét játékai (Színre vitt médiumok a Gon Squad előadásaiban). *Alföld. Irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat*. 65. évf. 2014. december, 79.; Bán Zsófia: „Le rúzs et le noir (Költözés és búcsú).” In Uő: *Turul és dínó. Jelenetek a képek életéből. Esszék tanulmányok, kritikák*. Budapest, Magvető, 2016, 9.
8 Perenyei Monika uo.
9 A kiállításon tizenkét 50×50 cm-es giclée nyomat tablóba rendezve.



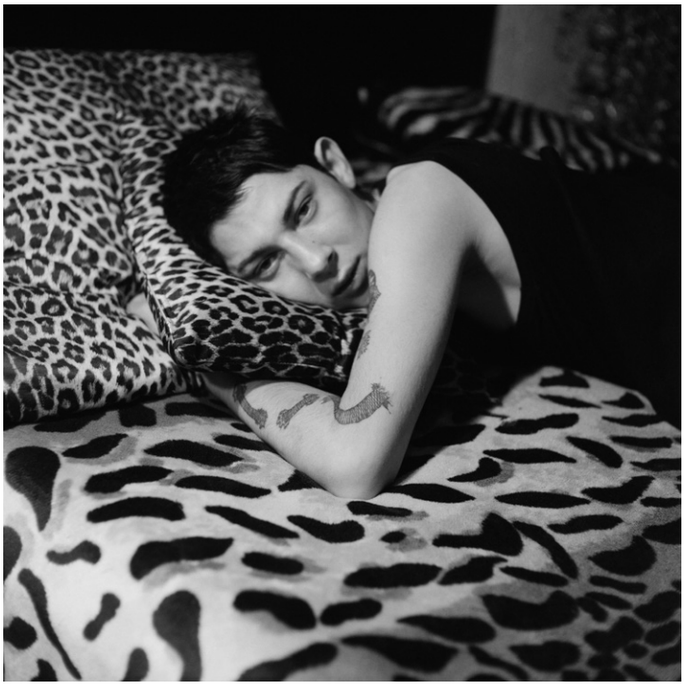
Szász Lilla
Make-up. 2009. Kontaktmásolatok. © Fotó: Sulyok Miklós



Szász Lilla
Make-up. (5/1) 2009, 50×50 cm, giclée nyomat



Szász Lilla
Bűvölet. Sanyi és Miki, 2009, 80×80 cm, giclée nyomat (5/1)



Szász Lilla
Bűvölet. Sanyi és Miki II., 2009, 80×80 cm, giclée nyomat (5/1)

el. Persze a fotós sem leskelődni látszik, csak mint aki vár és figyel, úgy van jelen, majd a megfelelő pillanatokban exponál; praxisa ezen a kiállításon még itt mutatkozik a leghagyományosabbnak. A cselekvés olyannyira hétköznapi, hogy benne semmi titkolni való vagy megbotránkoztató nincs.[10]

A *Mendi*-képek (2013)[11] viszont színesek, sőt harsányak, „snapshot" esztétikájukkal mintha családi fotóalbumból kerültek volna ide. Szereplői az egy lakásban élő egykori pornóipari sztár, Piroska, valamint édesanyja és autista unokaöccse. Bár a kép kedvéért „beállnak", mégis őszinteség és kendőzetlenség sugárzik belőlük, különböző egyéniségek sorsa villan fel. Szász Lilla távolságtartás nélküli belső nézőpontból – de a be nem avatkozó mentalitásával – kitűnő érzékkel találja el az érzékeny, fájó pontokat azzal, ahogyan az otthonkák és a virágos tapéták szociális valóságát elénk tárja.

A *Bűvölet* (2009) nagyméretű táblaképeinek[12] erős fekete-fehér kontrasztja egy harmadik vizuális (és ezzel együtt érzelmi, gondolati) minőséget képvisel a titokzatossá finomodott szürkék és az élénk színekben tobzódó fotók mellett. A modellek a címadó Capote-novella hősének rokonai: annak a fiúnak, aki a számára legnagyobb megvetést kapja, amikor bevallja, hogy nő szeretne lenni. A kompozíció itt kimódolt, a modell megmutatja magát, pózol, a fotós pedig ezt elfogadja: a női ruhás szomorú prostituált fiút párducmintás takarójával. A megrendezettség – magunk elé képzelhetjük, ahogy a művész és modellje együtt megtervezik a látványt –, a szín kivonása távolságot teremt (a közeli felvétel és nagyítás ellenére), mindazonáltal ez nem oldja a melankólia és a vizuális dinamika feszültségét.

De ezek a szekvenciák abban is különböznek egymástól, ahogy és amit támadnak: egyszer (amikor a boldogság képébe a fotográfus tudása révén keveredik melankólia) szapora, vagy épp visszafojtott légzést okoznak, másszor (a nyilvánvaló marginális helyzet láttán) a gyomor görcsbe szorulását, harmadszor a szívbe marnak (ahogy a férfi arcán láthatóan keveredik személyes boldogtalansága társadalmi kiszolgáltatottságának érzetével). Ezek nem biologizáló vagy a (nép)nyelvben hagyományozódott divatjamúlt hasonlatok, hanem azokról a testi tapasztalatokról szólnak, amelyeket bizonyos műalkotások váltanak ki (és amelyeket természetesen már ismert fordulatokkal tudunk kifejezni).

A falakon elrendezett művek informatív háttéranyagok előtt jelennek meg: pillanatfelvételek, kontaktok és szövegek tudósítanak a fotográfiai műhelymunkáról, a fotográfus konkrét munkájáról, elfoglalt pozíciójáról és nem utolsó sorban a bemutatott témákról. Piroska életrajza elsősorban nem egy érdekes, gazdag életút dokumentuma, hanem egy olyan írás, amely szervesen kapcsolódva az általa ellenpontozott képi anyaghoz, megteremti annak lehetőségét, hogy a néző-olvasó a kép-szöveg kereszteződésekből alkossa meg a maga bonyolultabb jelentéseit. Ebben a fotográfiai kontextusban tudásunk Piroskáról a Csernus Imrével folytatott beszélgetése során (videón) elevenedik meg: épp annak az arroganciának a fénytörésében, amellyel Csernus (egyébként minden) beszélgetőpartnere fölé helyezi magát.

A művész és a kurátor tárlatvezetése a hozzá kapcsolt performansszal (Szeri Viktor videóval kombinált, a kortárs tánc nyelvén előadott személyes és ugyanakkor adekvát interpretációjával) együtt a kiállításban artikulált valóság[13] a fotográfiához fűződő sokoldalú kapcsolatát árnyalta tovább: a flusseri apparátus által csapdába ejtett fény, valamint a lacani valóság-megszállta fotográfus médiumával folytatott viszonyának eredménye a kép, mely bűvöletében tart.

Szász Lilla
Mendi. (5/1) 2013, 45×45 cm, giclée nyomat (5/1)



10 Akkor miért ez a titkos (visszafogott, halk) beszéd? Miért a szorongás a megvető tekintetek kereszttüzétől? Melyet a kiállítás kontextusa hozott létre, és amelyre a kurátor és a művész közös tárlatvezetése derített fényt.

11 A kiállításon hét 45×45 cm-es giclée nyomat szerepel.

12 A két giclée nyomat: *Sanyi és Miki I., II.* 80×80 cm-es.

13 A videófilm, a szövegek, a modell vagy a művész által készített snapshotok, a kontaktmásolatok, és a felnagyított fotográfiák médiumbeli sajátosságaik révén más-más realitásfokot és minőséget képviselnek.

GUCSA MAGDOLNA

Szilágyi Lenke

Földbéli tájak

b24 Galéria, Debrecen
2016. április 28 – június 4.

Szilágyi Lenke szülővárosában, Debrecenben rendezett tárlatára három, meglehetősen különböző témájú és dinamikájú egységet fésült össze. A tájképek, a standfotók és a romániai falvak lakóiról készült lírai dokumentarista felvételek mintha csak egy messzire szakadt, de most hazatérő családtag személyes hangú beszámolói lennének: fellelkesülve beszél szenvedélyéről, a hegymászásról, szívesen végzett munkájáról, a filmfotózásról, valamint az utazásai során látott tájakról és az emberekről, akik lakják őket. Az utóbbi évek vázlatos naplóját adja a tárlat.

A Kilimandzsáró, a svéd Kebnekaise-csúcs és az Alpok szlovén csúcsai váltakoznak a fotókon. Szilágyi kiegyensúlyozott, harmonikusan komponált tájképei nem tudják nem hordozni a *fenséges* esztétikai minőségét. Hol a vízszintes horizont a kép közepén, hol a gondosan tagolt sávokban mozgó ellentétek (természeti táj szarvasa versus az ipari táj gépei), hol a behatoló embercsoport mint középpont körül gravitáló táj: a klasszikus kompozíció szigora fegyelmezettségre inti a nézői tekintetet. A képek akkor is statikusak, ha bizonyos elemeik látszólag mozgásban vannak: a széltől rezgő levelek, a hegyen kapaszkodó emberek csak staffázsfigurák, s még csak nem is kompozíció színesítésére szolgálnak, sokkal inkább arányjelzők, amelyek rámutatnak a táj monumentalitására, örökkévalóságára. Olykor a kép fő témájává emel egy ilyen mellékes részletet a fotós: a *Kebnekaise* hídja (2009) mintha egyenesen a Mona Lisa földöntúli tájat idéző hátteréből lenne kinagyítva. Ahol híd van, ott folyó is van, s ahogy Daniel Arasse híres interpretációja szerint Leonardo da Vincinél, úgy a néző Szilágyinál is a múló idő hérakleitoszi szimbólumát látja a két partot összekötő traverzekben, az ember pillanatnyi, jelentéktelen erőfeszítését, hogy ha otthonossá nem is, legalább bejárhatóvá tegye a hatalma alá nem hajtható hegyet. Mégis kockázatos művészi választásnak tűnik Szilágyi tájfotóinak kikezdhetetlensége, ez a kérlelhetetlen, statikus szofisztikáltság: könnyen lehúzza a képeket a gondolati nehézkedés. Olykor mintha kifejezetten e himnikus hang ellen próbálna játszani Szilágyi, hol a címadással – az *Egyszarvú ipari tájban* (2015) egyszerre humoros, egyszerre misztikus élű címe menti meg a képet a prédikálástól –, hol a kompozíció oldásával – a grönlandi *Kangerlussuak*-ban készült kép (2009) szereplői árnyakká válnak a szembefényben.

S hogy a tájképek kompozíciós elvét gyakorlatilag bármely témára képes alkalmazni a fotós, az a szomszédos teremben válik nyilvánvalóvá. A romániai lovas cigányokról készült sorozata (2008) témáját tekintve dokumentarista, de Szilágyi lencséje előtt – teljesen abszurd módon – még a vadlovak is megzaboláztatnak, a visongó cigánygyerekek is dekoratív csoportokba rendeződnek. E sorozat sokkal többet mond egy kiforrott művészegyéniség levetkőzhetetlen karakteréről, mint magáról a fotók témájáról. Uhl Gabriella izgalmas felvezető szövegében William J. T. Mitchellt idézi,[1] aki szerint minden tájkép a kolonializmus bizonyítéka, hiszen a festő tekintete birtokba veszi és átrendezi a tájat. Ugyan Szilágyi nem végez olyan radikális kísérleteket, mint az ember által megmunkált táj perspektivikus manipulálásával dolgozó Toshio Shibata,[2] vagy a fiatal magyar fotós, a konstruált, a fotón rögzített formájában sose létezett tájakat teremtő Szalay Krisztina,[3] viszont talán még náluk is radikálisabban „kebelezi be" témáit gépe lencséjén keresztül. Mozgás kimerevítetlenül, rendetlenség felszámolatlanul, kilengések lemetszetlenül nem maradhatnak Szilágyinál. Az író méltóságteljes, a hegy az égig ér, a purdé leül a sarokba és szurtos tenyerét térdére teszi. Szokatlan, ha egy művész radikális gesztusa a klasszicizálás, így aztán a néző könnyen elmulaszthatja ennek a művészi alkotással szükségszerűen együtt járó manipulációnak a rögzítését.

Érdekes, hogy a kiállításon látható, cím nélküli női portrék nem a fotóstól ismert „udvarias", a modell provokációjától tartózkodó, olykor kifejezetten alájuk kérdező, esztétizáló és idealizáló fekete-fehér művészportréinak sorába illenek: a fotós itt dramaturggá lesz, nem rögzít, instruál. Az íróportrékra jellemző eszköztelenséget itt teljes fegyverarzenálra cseréli Szilágyi: a képek drámai hangvételét a „műtermi alkonyat-vörös" fény adja – ez sem új lelemény, már a magyar historikus festészet is operál ezzel a színpadias árnyalattal, Székely Bertalan romantikus történelmi tablói például ettől eltéveszthetetlenek. Az enteriőr a szabadban oximoronját nem csak a fényelés, hanem a romos udvar és a csendéletté rendezett kenyér és a bor kontrasztja is alátámasztja. A modell kicsavart póza, az egyenesen a nézőre szegezett tekintet, a szakadt harisnya a Szilágyi-féle fekete-fehér portrék halk, ártatlanabb(nak tűnő) manipulációját tolja el a falig. A portré alanya ebben az attribútum-viharban hétköznapi embernek túlkomponált, prostituáltnak túl költői, de színész sem lehet, mert a kívülállása túl nyilvánvalóan leplezi le a környezet díszletszerűségét.

Számomra sokkal meggyőzőbbek a marosvásárhelyi bakterház környékén készült fotók, amelyek a *Bibliothèque Pascal* (2010) című Hajdu Szabolcs-film forgatásán készültek. A hosszú expozíciós idővel készült felvételeken végigrohanó vonatok fénynyalábjai keverednek el a motorok lámpáiból, reflektorokból, a házra aggatott piros karácsonyfaizzókból érkező meleg fényekkel, felidézve a minden város szélén ott rohadó bakterházak és linópadlós, műanyagtálcás restik akolmelegét. Üdítőek az összekuszálódott kompozíciók: hol megdől kissé a kép az egyik oldalra gyűlt motorosoktól, hol az áthaladó gyors hasítja egy sínen

1 Uhl Gabriella: *Szilágyi Lenke: Földbéli tájak. Ajánló, képzőművészet*, http://tiszatajonline.hu/?p=96009 (Utolsó hozzáférés: 2016. július 3.)
2 http://www.laurencemillergallery.com/artists/toshio-shibata
3 http://krisztinaszalay.com/

Szilágyi Lenke
Kilimandzsáró, Tanzánia, 2006, fotó



inneni s egy sínen túli univerzummá a marosvásárhelyi éjszakát, egyik végen a bakterház nyüzsgő, meleg fényben úszó népével, a másikon egy háttal telefonáló férfi hidegebbre fényelt mikrovilágával. Persze még mindig nem olyan végletes keresetlenséggel, komponálatlan figyelemmel állunk szemben, mint mondjuk a Szilágyi komplementerének tekinthető Wolfgang Tillmans a hétköznapok jelentéktelen tárgyait, törmelékeit dokumentáló pillanatképein,[4] de határozottan felrázza a kiállítást ez a szakasz.
A válogatás jól eltalált ritmusváltásai a rég látott vendég beszámolójának természetes hullámzását idézik: hol elejt egy témát a fotós, hol újra felkapja azt, mintha csak egy-egy kérdésre válaszolna, vagy épp hirtelen eszébe jutna valami, elhalkul, elgondolkodik, semmit nem akar kihagyni. És mire kilép a galéria ajtaján a látogató, már várja is a viszontlátást, reméljük, ismét lesz rá hely és alkalom pár év múlva.

4 http://tillmans.co.uk/



Szilágyi Lenke
Kangerlussuaq, Grönland, 2009, fotó

Szilágyi Lenke
Vasúti átjáró, 2008, fotó



Szilágyi Lenke
Cím nélkül, 2007, fotó



Szerepek

Ember Sárival* beszélget Gadó Flóra

Gadó Flóra: *Hogyan döntöttél a fotó mellett?*
Ember Sári: Klasszikus értelemben vett képzőművésznek valószínűleg nem mertem volna jelentkezni 18 évesen. Nem tudtam, hogyha elkezdek fotót tanulni, az oda vezet később, hogy fotósként mint képzőművész tekinthetek majd magamra. Nálunk a családban mindenkinek volt egy „konkrét technikája", eszköze, amit tudott használni. A fotó is egy ilyen konkrét technika: megtanulható, biztonságot ad. Amúgy a fotó és az építészet között vacilláltam, és nagyon örülök, hogy végül az előbbi mellett döntöttem, miközben az is fontos, hogy most más anyagokat, technikákat is kipróbálok.
GF: *A fotó mellett más médiumokat is használsz: a fotót, a kollázst, az akvarellt és az agyag objekteket egyenrangúnak tekinted.*
ES: Így igaz. Azért is kezdtem el más médiumokkal kísérletezni, mert a fotónak van egy nagy korlátja: ha nincs meg a rögzíteni vágyott dolog a valóságban vagy nem tudod „beállítani", akkor az a kép nem lesz meg. Persze a varázsát is ez adja, de felszabadító érzés más ritmusban kísérletezni. Amikor elkattintod a fényképezőgépet, akkor az a kép már (meg)van, a negatívot pedig nem dobom ki, egyszóval nagyon sok rossz képet is őrzök. De rossz kollázst, azt nem, mivel ha nem tetszik, akkor ráragasztok valamit, átalakítom, vagy hagyom egy ideig és később átformálom. Legtöbbjük fotók előtanulmányaiként készül, a folyamat részét képezik, de később nem lesz mindegyikből fotó, mert kiderül, hogy jobbak kollázsként. De mégis, a kollázsok számomra egyfajta „papír-fotók".
GF: *Brazíliában születtél. Miért mentél oda vissza a tanulmányaid után 2013 és 2015 között? Mi volt számodra a legfontosabb az ott eltöltött idő alatt?*
ES: Azért mentem ki, mert szerettem volna megtanulni portugálul, illetve megismerni azt a helyet, ahol születtem, és ugyanakkor szerettem volna hosszabb időt eltölteni egy kinti emigráns magyarokból álló közösséggel is. Erre jó apropó volt egy 3 hónapos São Paulo-i képzőművészeti rezidencia program (Casa Tomada),[1] amire sikeresen pályáztam. Nem azért mentem oda, mint mostanában egyre több külföldi, hogy „meghódítsam" az országot, karriert építsek és eladjak, hanem azért, hogy megismerjem a szülőföldemet. Emiatt aztán könnyen befogadtak: a brazilok számára, aki ott született, az brazil. Aztán tényleg megtanultam portugálul, és sok időt töltöttem a magyar csapattal is. Összességében nekem Brazília maga volt a szabadság, már a közegváltás is nagyon felszabadító volt. Persze ehhez nem kellett volna odáig utaznom, ez akár itthon is megtörténhetett volna, de kint éreztem rá arra, hogy mennyire fontos egy új közeg és milyen ereje lehet egy ilyen lüktető szcénának. A brazil képzőművészeti életben mindenki mindenkit ismer és sok időt is töltenek együtt. Különösen fontos élmény volt számomra, hogy az általam megismert nagy brazil művészekkel is ebben a személyes légkörben találkozhattam.[2] Ez a közeg egyben nagyon nyitott is: a művészek bátran mutatnak be folyamatban lévő munkákat, kísérleteket, hirtelen ötleteket is. Ha egy festő egyszer csak egy installációval áll elő, nem mondják ki rá automatikusan, hogy ő akkor innentől kezdve „installáció-művész", hanem megmarad számára a műfajok közötti laza átjárás lehetősége.
GF: *Hogy láttál neki a munkának és min kezdtél el először Brazíliában dolgozni?*
ES: Az első nagy felütés az volt, hogy a rezidenciaprogram után lehetőséget kaptam arra, hogy legyen saját műtermem egy akkor induló programban, a Tofiq House-ban.[3] Lett egy hely, amely csak arra volt, hogy dolgozzak. Ez egyszerűen hangzik, de tényleg nagyon fontos volt. Itt kezdem el a fotókhoz kollázs-terveket

1 http://www.casatomada.com.br/
2 Pl.: Paulo Monteiro, Paulo Pasta, Jac Leirner, Tunga.
3 http://myartguides.com/art-spaces/non-profit/tofiq-house/

* Ember Sári 1985-ben született São Paulo-ban, jelenleg Budapesten él és dolgozik. 2009-ben diplomázott a MOME Fotó szakán. 2016-ban Derkovits Gyula ösztöndíjban részesült., http://embersari.hu/

készíteni, és közben a városban és otthon tájképeket, csendéleteket, portrékat fotóztam. Ebből az anyagból lett az ottlétem végén az önálló kiállításom a WARM São Pauloban.[4]

A másik ott készült munkám az *Em Casa* (2013) arról a házról és annak tulajdonosáról, Alinkáról készült, ahol laktam, ahova három hónapra mentem és végül két évig maradhattam. Kiindulópontom az az élmény volt, hogy bár elvileg vendég voltam, egy idő után már mégiscsak az otthonommá vált a ház, hiszen nem lehettem vendég hónapokig, évekig. Izgalmas volt megfigyelni, hogyan formálódik a viszonyom a házhoz: hol van a határ aközött, amit megtehetek és amit már nem. Ha vendég vagyok, akkor Alinka (a házigazda) azt mondhatja egy bútor áthelyezésére, hogy jó ötlet, de ha már otthon érzem magam, akkor lehet őszinte velem és jelezheti, hogy ez egy szörnyű elképzelés. Kérdés, hogy mikor kezdhetem el én is alakítani ezt a rendszert…

Alinka 56-os magyar emigráns, így a ház egy magyar sziget is, tárgyai és rendszere egy sajátos brazil-magyar keverék. Ezt a témát a São Paulo-i Kunsthalléban rendezett kiállításom dolgozta fel.[5] Kísérleti kiállítás volt, sok fotó, rajz és írás futott végig egy U alakú falon a házról: olyan volt, mint egy antropológiai jegyzet, de nagyon személyes hangvételben. Utólag jöttem csak rá, hogy ez a kiállítás lett aztán a belépőm a São Paulo-i művészeti szcénába, és ugyanakkor a magyar közösség is megértette, hogy miért érdekel engem az ő világuk.

GF: *Az egyik legizgalmasabb, folyamatban lévő projekted a* Turma,[6] *egy zömmel 1956-ban Brazíliába emigrált magyar közösséggel foglalkozik. A magyar közönség a Laborban illetve az Stúdió Galériában, az* Ongoing h / Histories *című kiállításon láthatott belőle részleteket.*[7] *Hogy jött létre ez a mű és hol tart most?*

ES: Miután az *Em Casa* megalapozta az ottlétemet, elkezdtem a *Turmá*ra koncentrálni. A turma azt jelenti portugálul, hogy csapat. Az emigráns kolónián belül van egy 70-75 év körüliekből álló társaság, ennek a tagjai hívják így magukat. Őket eredetileg a szüleim ismerték meg, amikor 1983-ban két évre kimentek dolgozni, noha tilos volt az emigránsokkal kapcsolatba lépni. Ez a számukra ismeretlen közösség családtagként fogadta be őket, ahogy most engem is. Velük csinálok egy folyamatban lévő, nagyon nehéz projektet, melyben ennek a közösségnek az erejét és a múlthoz, valamint a magyarsághoz való viszonyát vizsgálom. Azért is nehéz ez a munka, mert ennyire közvetlenül még nem foglalkoztam emberekkel és az ő történeteikkel. Ami még kihívást jelent, az szintén a „csapat" fogalmából adódik. Amikor kettesben vagyok valamelyikükkel és interjút készítek, vagy felveszem, ahogy elénekelnek egy dalt vagy elszavalnak egy verset, akkor nagyon jól együtt tudunk működni. Viszont amikor egy csapatként, közösségként jelennek meg, akkor már nehezen tudok labdába rúgni, mert hirtelen megfordulnak a viszonyok: már ők irányítanak engem és nem én őket. Nagyon karizmatikus, karakteres, büszke és exhibicionista emberek – élmény velük időt tölteni! Az első videónak, amit velük, illetve róluk készítettem, a címe az, hogy *Egy portrékísérlet* (2014-től). Megpróbálom többféle módon feldolgozni a témát: csoportképbe állítani őket, majd egyenként is megszólaltatni a szereplőket. Az is lehet, hogy ez mindig egy folyamatos próbálkozás marad, ahogy az is, hogy miként tudnám őket rávenni arra, hogy játszanak újra egy-egy jelenetet a saját színházas múltjukból. Kollázs-tervekként már léteznek ezek a jelenetek. Az éneklés és a szavalás az nagyon az övék, tényleg a hétköznapjaik része. A színdarabok viszont az elmúlt fiatalságot és az „aranykort" idézik. Láthatólag fájdalmas nekik ezeket a szövegeket újra mondani, mivel konkrétan azt az időszakot idézi meg, ami elmúlt. Főleg emiatt szeretnék visszamenni még egy időre Brazíliába, hogy ezen az anyagon tovább tudjak dolgozni.

GF: *Más munkádra is jellemző ez a fajta lezáratlanság, a folyamatos alakulás illetve a múlt és jelen viszonyának a vizsgálata?*

ES: Van egy hasonló projektem, az *M albuma* (2009-től),[8] ami szintén egy közösséggel, a saját baráti társaságommal foglalkozik, és így talán ez is valahol a fiatalsághoz kötődik. Ez volt a diplomamunkám és számomra nagyon fontos volt, mert valójában akkor éreztem meg először a teremtés erejét: azt, hogy én a fotón keresztül nemcsak dokumentálok vagy feldolgozok, hanem létrehozok valamit. Ez az „album" – illetve ennek a mai napig tartó folyamatos bővítése – keretet ad a baráti társaság életének, a közösen eltöltött életszakaszoknak. Eszembe jutott, hogy az Alinka házáról készült kiállításon Barna, Alinka unokatestvére, aki szintén a házhoz „tartozik" és több képen is szerepel, azt mondta a megnyitón,



Ember Sári
Alinka újsággal, 2013, 40 × 40 cm, C-print



Ember Sári
Egy portrékísérlet No. 1, 2014, papír, kollázs, 16 × 21 cm

Ember Sári
Egy mondat, 2015, videó, 10:00, filmstill



4 *Sári Ember: Kikötő.* WARM São Paulo, 2015. április 7 – május 16., http://warmsaopaulo.com/sari-ember-kikoto

5 *Sári Ember: Em casa / At home.* Kunsthalle São Paulo, 2013. november 30 – december 26., http://embersari.hu/em-casa-kunsthalle-sao-paulo, http://kunsthallesaopaulo.hospedagemdesites.ws/wordpress2/?page_id=1884

6 http://embersari.hu/ensaio-para-um-retrato/, http://embersari.hu/egy-mondat-one-sentence/

7 *Ember Sári / Fátyol Viola: Terepmunka.* Labor, Budapest, 2014. február 10 – 21. http://labor.c3.hu/terepmunka, *Ongoing h / Histories.* Stúdió Galéria, Budapest, 2016. március 9 – március 26., http://ongoinghistories-fkse.tumblr.com/

8 http://embersari.hu/album-for-m



A gyűrűk mennek, az ujjak maradnak, 2016, Budapest, Múzeum körút. 19.

hogy „Sári, köszönöm a szerepemet”. Ez megmaradt bennem: lehet, hogy a fotó- vagy videóprojektjeimnek épp az a fontossága, hogy valamilyen szerepet adok az embereknek, és ha azt eltalálom, akkor ők abban jól érzik magukat, ki tudnak benne teljesedni. Lehet, hogy az *M albumát* is azért folytatom azóta is, hogy azt az aranykort, amit az egyetemi évek jelentettek, valahogyan fenntartsam. Talán ha újra és újra ilyen képeket csinálok, akkor nincs szakadás, folyamatosságot teremtek, és 30 év múlva se lesz melankolikusan fájdalmas, ha mondjuk, együtt ülünk egy folyó partján, de már más szerepeket játszunk. A brazil közösség esetében is ez érdekel, hiszen ők is fenntartják például az asztal körüli éneklés hagyományát, még akkor is, ha ez már nem mindig hat természetesnek.

GF: *Miért jöttél végül haza?*

ES: Brazíliának is megvan a maga árnyoldala, például az egyik ilyen nehézség, ami miatt hazajöttem, az volt, hogy noha sok mindent elértem – részt vettem rezidenciákon, lett galériám – észrevettem, hogyha nem foglalkozom bizonyos ott népszerű témákkal, például az indiánokkal, a gyarmatosítással, a brazil katonai diktatúrával, a transgender kérdéssel vagy a város társadalmi vetületeivel, akkor az ottani kurátori koncepciókba nehezen vagyok beilleszthető. Ezen kívül nagy a rivalizálás a szakmán belül, mivel nagyon erős a piac és abszolút egzisztenciális kérdés a karriered: a korunkbeliek, ha befutottak, előbb-utóbb valóban megélnek abból, hogy művészek. Egészen másfajta felállás ez, mint itthon. Ugyanakkor ez összességében olyan irányba változtatott meg, hogy komolyabban tudom venni azt, amit csinálok, ha látom, hogy ebből idővel meg is lehet élni és ez természetes, nem pedig egy „bűnös” dolog.

Jó döntés volt hazajönni. Nemcsak azért, mert két év alatt kicsit el is fáradtam ebben a 15 milliós metropoliszban, hanem mert ezután itthon is másképpen tudom látni a közeget és remélem, hogy a közeg is máshogy lát majd engem. Sok inspiráló dolog történt: az egyik a Múzeum körúti kiállítás, a másik pedig az, hogy megkaptam a Derkovits-ösztöndíjat – ez is nyitás a képzőművészet felé – és végül, de nem utolsósorban az, hogy itthon is elkezdtem együtt dolgozni egy kereskedelmi galériával, a Molnár Ani Galériával. Idén áprilisban voltunk az *Art Brussels*-en,[9] ami egy nagyon jó és ráadásul sikeres élmény volt, a nemzetközi vásárok világa egy izgalmas és jórészt új terep számomra.

GF: *Idén februárban nagy sikert aratott a Múzeum körúti lakásban megrendezett* A gyűrűk mennek, az ujjak maradnak *című kiállításod.*[10] *Mi a lakás története, hogyan kezdtél el itt, először Szalon*[11] *néven, programokat szervezni?*

ES: Ezt a Múzeum körúti, nagypolgári lakást a nagypapám bérelte ki 1943-ban rendelőnek. Sok ember vett részt a lakás „egyben tartásában”, de a kulcsszereplő mégis a nagymamám volt. Kicsit az ő helyét vettem át, amikor 2010-ben elkezdtük a Szalont. Ez azt jelentette, hogy három éven át megnyitottuk a lakás ajtaját: azon kívül, hogy négyen ott is laktunk, volt egy közösségi dolgozószoba és programokat, főleg koncerteket szerveztünk. Rubik Ernő barátom kezdett improkat rendezni és ebből a kapcsolatrendszerből mindig jelentkezett valaki. Ami az egész báját és egyben a nehézségét adta az az volt, hogy ez tulajdonilag nem

A gyűrűk mennek, az ujjak maradnak, 2016, Budapest, Múzeum körút. 19.



9 https://www.artsy.net/art-brussels-2016/browse/artist/sari-ember

10 *Sári Ember: A gyűrűk mennek, az ujjak maradnak / The rings go, the fingers stay.* V. Múzeum körút 19. Budapest, 2016. január 1 – február 27., http://artportal.hu/magazin/kortars/egy-lakas-a-koruton-bejaras-ember-sarival, http://embersari.hu/the-rings-go-the-fingers-stay/

11 http://www.artmagazin.hu/artmagazin_hirek/egy_sajat_hely._4._resz_muzeum_szalon.1995.html?pageid=81

a saját terünk volt: a lakás önkormányzati, a bútorok meg egy elosztatlan örökség része voltak. Használtuk éppen akkor, laktunk benne, de nem tudtuk, hogy meddig. Összességében ez engem nagyon nyomasztott, a lakás múltjával együtt. Az azonban már akkor is érdekelt, hogy meddig jelenti ugyanazt ez a lakás? Ha más bútorok kerülnének bele és mások használnák, vajon mennyiben változna a jelentése? Végül megvehettük a lakást az önkormányzattól és bérlőt kerestünk hozzá. Ez egyben a Szalon időszakának végét is jelentette.

GF: *Hogyan vetődött fel a kiállítás ötlete, és miért döntöttetek amellett, hogy újra csináltok itt valamit?*

ES: Amikor 2015-ben hazatértem, eljött velem a barátom Bruno Baptistelli is, aki szintén képzőművész. A lakás akkor üresen állt és Bruno rögtön azt mondta, hogy itt kell valamit csinálni. Én pedig minden alkalommal ellenálltam, amikor ezt említette. Hogy nem érti, hogy én São Pauló-ig menekültem ebből a 300 m²-ből. Aztán volt egy pont, amikor rájöttem, hogy mennyire igaza van, és hülye lennék, ha nem csinálnánk itt egy kiállítást. A tárlatvezetést is mindig ezzel kezdtem, hogy nagy felismerés volt számomra ezzel a lakással kapcsolatban az, hogy ameddig a nagypapám 1943 és 1956 között itt élt, addig ez a tér egy működő rendszer volt. Miután ő meghalt, ez a rendszer felborult és érvényét vesztette: a rendelőt, ahol dolgozott, kiadták, a személyzetet elküldték és a lakás fenntartása érdekében a családom többi tagja a bútorok egy részét és a lakás főbb kincseit is eladta. Attól kezdve nem a lakás szolgálta az ott lakókat, hanem ők szolgálták a lakást. Én pedig ugyanebbe a szituációba mentem bele a Szalon kapcsán: többedmagammal szolgáltuk a lakást és a talán túlértékelt múltat. Azt néztük, hogy mi az, ami nagyobb változtatás nélkül adja magát, mire nyitott a Szalon, nem pedig azt, hogy mi mit szeretnénk valójában csinálni. A koncert adta magát, a kiállítás pedig nem, noha engem már akkor is ez érdekelt a legjobban. Ennél a kiállításnál azt éreztem, hogy ez az ellentmondásos helyzet végre feloldódik: most a lakás tett nekem egy „szolgálatot" és kvittek vagyunk.

GF: *Miből állt a kiállítás?*

ES: Brunóval közösen rendeztük ezt a kiállítást, melyen mindkettőnktől szerepeltek művek, illetve még egy kortárs művészt, Keresztes Zsófiát, valamint Hakkel Márton építészt hívtuk meg, és a lakásból elvitt tárgyakból és bútorokból válogattunk párat és vittünk vissza. A nagypolgári lakás három utcafronti szobájában rendeztük be a kiállítást, amelyen klasszikusokat és amatőröket, talált és műtárgyakat egyaránt szerepeltettünk. Bemutattuk azt a videót is, amit apám csinált a nagymamámmal 1994-ben, amint körbevezeti a két fiát a lakásban és egyenként mesél az ott lévő tárgyakról, miközben egy nagyon furcsa viszony rajzolódik ki közte és a tárgyak, valamint a lakás között. Bizonyos szempontból ennek az általa fenntartott „installációnak" és sajátos berendezésnek – ami egy elmúlt kort próbált konzerválni – állított emléket ez a kiállítás és ezt is zárta le nagyon határozottan.

GF: *Milyen volt a fogadtatása a tárlatnak?*

ES: Nagyon sok időt töltöttem a kiállításon, így elég hamar világossá vált, hogy sokan csak a lakás miatt jöttek, nem értették, miért is van itt kiállítás. Mások viszont teljesen megnyíltak és elképesztő, ehhez hasonló családi történeteket meséltek. Ez egy 19. század végi, nagypolgári lakás, így eredendően a múlt századi társadalmi berendezkedés felső rétegének életét és értékrendjét idézi meg, ugyanakkor a kiállítás általában is, bármilyen örökség súlyáról és annak felszámolásáról is szólt. Érdekes volt számomra, hogy bár nagyon absztrakt, jelzésszerű módon dolgoztuk fel ezeket a témákat, mégis sokféle embert meg tudtak érinteni, párbeszédre indították a látogatókat. Persze volt, aki elkezdett veszekedni velem, hogy ezt nagyon meg fogom bánni, ha felnövök! Talán. Lehet, hogy most átestem a ló másik oldalára, és ez egyfajta modernista „rombolás" volt, valamiféle tabula rasa megteremtése. Mindenesetre valóban tanulságos folyamatnak tartom és nem számítottam arra, hogy ilyen látogatottsága lesz a kiállításnak: végül közel 700 ember látta. Mondhatni, hogy múzeummá vált. Furcsa véletlen, hogy a valódi cím is erre rímel: a Múzeum körút 19. szám alatt egy 19. századi „házi múzeumot" láthattunk.

GF: *Tervezel még ehhez hasonló együttműködéseket?*

ES: Igen, Brunóval szeretnénk folytatni ezt az irányt, és kiállításokat rendezni, lehetőleg használaton kívüli terekben. Az lett a nevünk hogy change-change,[12] ami egyrészt Bruno élményére utal, aki külföldiként Budapesten időnként pénzváltót keres, valamint magára a változásra, ami a Múzeum körúti projektnél is az egyik hívószó volt. A következő kiállításunk ebben a sorban, amely nemrég zárt, Daniel Lie[13] brazil barátunké volt, egy városi foghíjtelken.[14]

12 http://www.change-change.hu/

13 http://cargocollective.com/liedaniel

14 *Até onde você pode descer? / How low can you go? / Meddig lehet lemenni?* XII. Csillagvölgyi út 2. Budapest, 2016. július 7–28., http://www.ikon.hu/artroll/index?search=e_id&search_string=12411

HAMVAI KINGA

„De én csak félig álmodva élem a világot"

Beszámoló a *Határvalóság** című kiállításról

Május végén nyílt a *Határvalóság*, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Média Intézet hallgatóinak csoportos pop-up kiállítása a L'Art Open Studios – LAOS Műteremház és kiállítótérben.[1] A tárlat kurátora Fábián Noémi volt, a kiállítók Demecs Fanni, Diósi Máté, Dublecz Dániel, Gáspár Dániel, Horváth Réka, Horváth Viktor, Kustos Nikolett, Lados Dávid, Laczkovich Virág, Szatmári Sára, Nagy Rozália, Róth Barnabás, Schmal Fülöp, Tasi Gábor, Tőkés Márton és Urbán Jonatán voltak. A tárlat a MOME Média Intézet alapszakjain teljesítendő *Vizuális Stúdiumok Műterme* és a *Látványtan* kurzusok keretében készült hallgatói munkákból válogatott, s egyben áttekintést nyújtott a fotográfusok, média designerek és grafikusok legújabb, fiatal generációjának munkásságáról és alkotói attitűdjéről.

Az említett kurzusok témái, feladatai alapvetően kontemplatív jellegűek, az „én", a világ, illetve a kettő kapcsolatának vizsgálatát, értelmezését állítják a középpontba: az ember első és örök kérdéseivel foglalkoznak. Az alkotások egy csoportja az „én" értelmezését állítja a középpontba az emlékeink összessége mentén: az emlékezés és felejtés vizuális megjelenítésére, a múlt újraélésére vagy megváltoztatására, illetve átalakítására tesznek kísérletet. Az önelemzés, az öndefiníció mint én-kettőzés, illetve az én-csere és az alteregó is megjelenik a kiállított munkákon, melyek a külvilág és a belső én, a kifelé mutatott viselkedés és a megélt helyzet ellentétpárjaira, az emberi kapcsolatokra reflektálnak. Olyan személyes, belső képek ezek, melyekben a valóság normái felülíródnak, megkérdőjeleződnek, ébrenlét és álom, evilág és túlvilág határai feloldódnak: a szokatlan vagy a transzcendens jelenségek ábrázolása kerül előtérbe.

A pszichés folyamatok, érzelmi vagy szellemi állapotok kivetüléseként, a természeti erők metaforaként való használata több alkotáson is megjelenik. A transzcendencia, csoda, evilági és másvilági létezés kérdéseit felvető, vagy megválaszolni próbáló alkotások közé sorolható – a tűzzel mint bibliai szimbólummal foglalkozó – Kustos Nikolett fotója: a lángoló víz elsőre paradoxonnak tűnő motívuma megállásra készteti a nézőt. Schmal Fülöp alkotásán a világ egy ismeretlen szeletére, egy másik dimenzióra való őszinte rácsodálkozás jelenik meg. Felmerül a kérdés: vajon sikerülhet-e belépnünk ebbe a világba, és ha igen, akkor vajon mi történik ott? Urbán Jonatán fotóinak központi motívuma az emberi kéz, mely mint híd jelenik meg: az alkotás, az érintés során összeköti a szellemit a fizikaival, a belsőt a külvilággal, az ismertet az ismeretlennel. A Nagy Rozália videóján feltűnő olykor egymásnak ütköző vagy megbicsakló, de folyamatosan mozgó, egységet alkotó búgócsigák szürrealitására, csodaszerűségére éppen egy hétköznapi elem, a külső szemlélő – biztonsági őr – meglepettsége ébreszti rá a nézőt.

1 *HATÁRVALÓSÁG – A MOME hallhatóinak csoportos kiállítása.* L'Art Open Studios – LAOS Műteremház és kiállítótér, Budapest, 2016. május 27., http://www.openstudios.hu/hatarvalosag/

* Az idézet Gulácsy Lajostól származik. A kiállítást – a participatív elméletek szellemében – egy játékkal nyitottam meg: az egyes alkotásokról külön nem beszéltem, hanem szépirodalomból kölcsönzött idézetekkel láttam el a közönséget, hogy párosítsák azokat az alkotásokhoz.



Nagy Rozália
Videó, 2016, 00:31

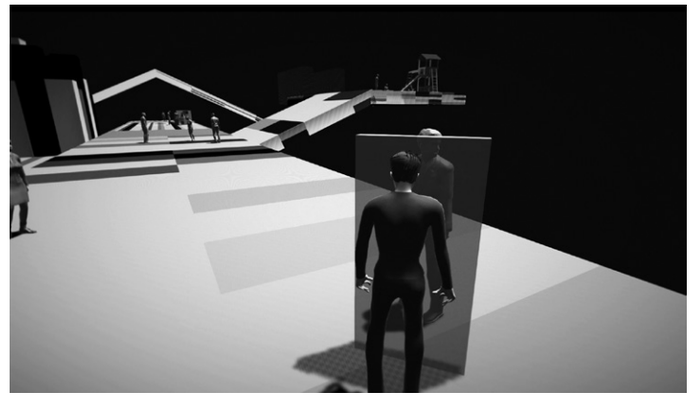
Az álom, az ébrenlét és a köztes tudatállapotok közötti mágikus hangulatú, meseszerű, szürreálisan megvilágított terekben Horváth Réka ős alteregója kíséri a befogadót. Szintén álomvilágot tükröz, vágyakat sejtet Demecs Fanni finom, misztikus hangulatú különleges technikával készült önarcképe: fehérre festette, majd fehér háttér előtt fotóztatta magát. Az elkészült printen bevéste a papírt, egyes részeit eltartotta a faltól, majd neonszínű matricákat tett alájuk, melyek a falon visszaverődnek és reflexfényeket hoznak létre. Lados Dávid munkáján – mely korábban elkezdett *Insomnia* című fotósorozatának folytatása, továbbgondolása – az „én" és az ő belső világából kizárt, voyeur szerepben tartott néző lassan „közös valóságba" kerül, tudatállapotuk közelít: az eleinte állóképnek tűnő videón a kezdeti finom mozgások, és hangok fokozatosan egyre hangsúlyosabbá válnak, a merengő, „máshol járó" „én" visszatérni látszik e világba.

A természeti jelenségeknek a lelkiállapot metaforikus kivetüléseiként való, a német romantikában gyökerező használata érhető tetten Szatmári Sára a világtorzulás, szédület, összeomlás érzeteit megelevenítő fotóin. A művész a valós, statikus, épített környezetet és tereptárgyait az általa létrehozott pillanatnyi helyzettel mosta össze, manuális módon. Laczkovich Virág makett alapú fotóin szintén a természeti erők kerülnek előtérbe: az általa kreált világ a valóság egy töredékeként jelenik meg, a létrehozott szituációkban a fény és a tér együtt alakítja az atmoszférát. Diósi Máté *Hullám* című műve az „elviszi az ár", „összecsapnak a hullámok a feje felett" szóképek stilizált, vizuális megjelenítése: az embernek nehéz helyzetekben, a bukás után is, minden porcikáját megfeszítve talpra kell állnia, fel kell készülnie az elkövetkezendőkre. Installációja két kijelzőből és a köztük elhelyezkedő prizmából áll, a projekció tehát egyszerre két síkon zajlik, a hullám és az ember valójában sosem találkozik, de mégis hatást gyakorol egyik a másikra. Mindez mintha arra hívná fel a figyelmet, hogy az, ami olykor a földre küld minket, az a valóságban tőlünk független, mi teremtjük meg a létjogosultságát.

A „ki vagyok én? milyen a viszonyom a világgal?" jellegű vizsgálódásokat tartalmazó műcsoportba tartozik Tőkés Márton nyugalmat árasztó klipszerű videója – melynek zenéjét is ő alkotta, és amelyben az „én" a mindenség, az univerzum szerves részeként, a molekulák és csillagképek mint építőelemek asszociációit felkeltve jelenik meg: ezekből áll össze és bomlik szét, jelennek meg sajátosságai és hiányosságai. Horváth Viktor videóján egy távoli alak közelít folyamatosan a ködös tájban. Várjuk. Amikor már azt hisszük, hogy ismerjük, tudjuk, ki ő, addigra eltűnik. Hasonló gondolat rejlik Dublecz Dániel videója mögött is: a magát – csepegő víz tükrében – kereső, vizsgáló, megérteni próbáló „én", ahogy közeledik, s válnak egyre élesebbé a körvonalai, úgy tűnik el, és válik újra kifürkészhetetlenné. Róth Barnabás egy videójátékot hozott létre, melyben a használó vezetheti a figurát, az „ént", aki előtt – valahányszor megpróbál kapcsolatba lépni az őt körülvevő emberekkel – felemelkedő üvegfalalak, a korábbinál nagyobb távolságok, áthághatatlan akadályok jelennek meg. A munka az új interaktív médiumok meditatív rétegeit és a játékkészítő-játék-játékos viszonyát kutató diskurzusba kíván belépni, miközben az alkotó személyes, legbelső félelmeit, gátlásait hozza felszínre, próbálja mások számára értelmezhetővé tenni a játék mint médium, az azonosulás közvetítésével.



Laczkovich Virág
Cím nélkül, 2016, fotó



Róth Barnabás
Cím nélkül, 2016, videójáték

Schmal Fülöp
Cím nélkül, 2016, fotó

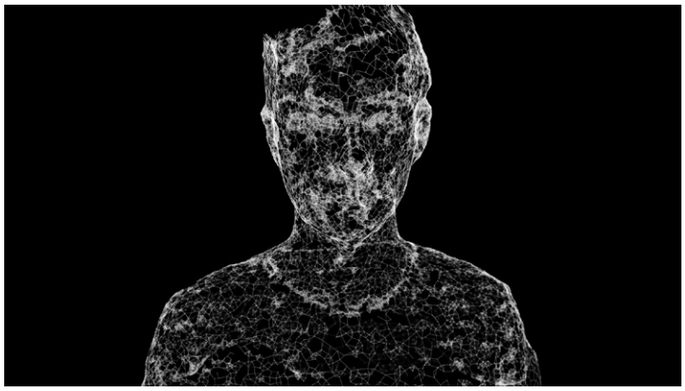


A világ megfigyelésének gesztusa, elkapott pillanataiból való válogatás, építkezés jelenik meg Tasi Gábor videójában: szép lassan oszlik fel a köd, különböző időpontokban készült, a tájat más-más év- és napszakokban megragadó rövid snittek úsznak egymásba az egyre táguló horizont látványa szerint, ellentmondva ezzel a megszokott természeti kronológiának. A kamera, amely rendszerint ugyanazon a helyen állt, egy évig rögzített felvételeket az adott látványról, amelyeket később a művész egy sajátos rendszert követve illesztett össze egy videóban. Gáspár Dániel alkotása narratívabb: a városban elkapott látszólag értelmetlen, banális, rövid utcai dialógusokból videómontázst készít, a kiszűrődő mondatokból verset alkot. A valóságból ellesett pillanatokban bár ott van





Kustos Nikolett
Szikla, Víz, 2016, fotó



Tőkés Márton
Cím nélkül, 2016, animáció, 1:37

a komikum, mégis nehéz rajtuk nevetni. A film a pesti tömeget átitató általános melankóliát teszi átélhetővé: nincs dramaturgiája, készítője nyers valóságábrázolási módszerrel alkot korképet.
Fábián Noémi kurátori koncepcióját a *Határvalóság* címválasztás is jelzi: a kellően tág téma szemléletmódjában és médiumában is változatos alkotásokat vonultat fel. Az „én és a világ" rendkívül absztrakt és univerzális kérdésköre több hívószó köré csoportosul, számos különböző megközelítést tesz lehetővé, miközben az elkészült munkák közös nevezője mintha mégiscsak az erősen meditatív és minimalista karakter lenne, amely a befogadó oldaláról is türelmet és nyugalmat feltételez. A téma bár klasszikus, de kimeríthetetlen: a fiatal alkotók friss látásmódja, őszinte megnyilvánulásai biztosítják a megújulását.

Szatmári Sára
Cím nélkül, 2016, fotó



inside express →

Horváth Réka
Cím nélkül, 1-4, 2016, fotó
HATÁRVALÓSÁG – A MOME hallgatóinak csoportos kiállítása

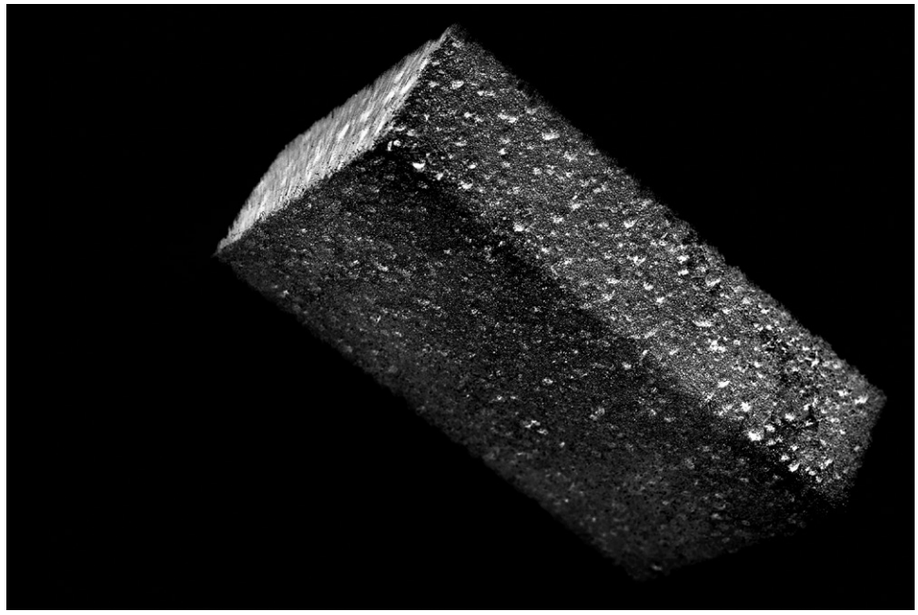
Urbán Jonatán
Cím nélkül, 1-3, 2016, fotó
HATÁRVALÓSÁG – A MOME hallgatóinak csoportos kiállítása






ÁLLATORVOSI
RENDELŐ









A Budapest Galéria Művészcsere programjának 2016-os nyertesei:

Bécs

2016. augusztus 1 – augusztus 30. | DOMIÁN GYULA
2016. szeptember 1 – szeptember 30. | SCHMIED ANDI

Salzburg

2016. január 2 – január 30. | JUHÁSZ TAMÁS
2016. február 1 – február 28. | NYÍRI JULIANNA
2016. június 1 – június 30. | BÖGI DIÁNA

Krems

2016. március 1 – március 30. | PACSIKA RUDOLF

Stuttgart

2016. augusztus 1 – augusztus 30. | RUDAS KLÁRA
2016. szeptember 1 – szeptember 30. | VÉCSEI JÚLIA

Párizs

2016. január 2 – február 28. (2 hónap) | KRISTÓF GÁBOR

Strasbourg

2016. június 1 – június 30. | TÁBORI ANDRÁS

Lisszabon

2016. július 1 – július 30. | BRÜCKNER JÁNOS
2016. augusztus 1 – augusztus 30. | SZALAY PÉTER

Helsinki (Vantaa)

2016. július 1 – július 30. | KRISTÓF KRISZTIÁN

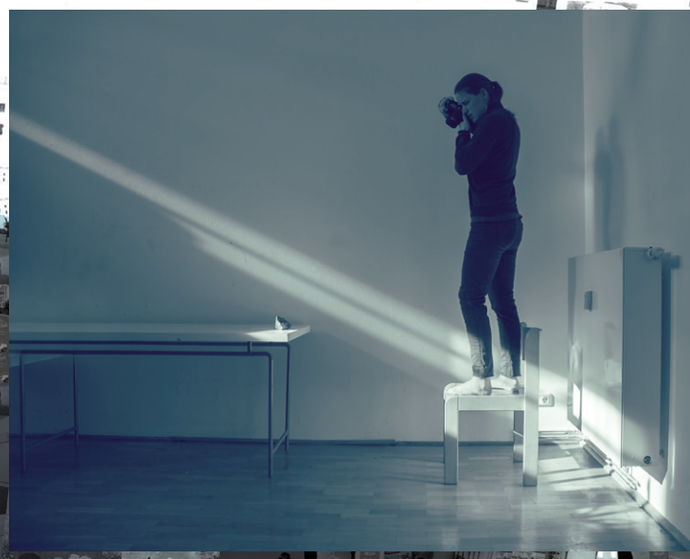
Gyergyószárhegy

2016. július 10 – július 25. | TULISZ HAJNALKA, BODOR ANIKÓ

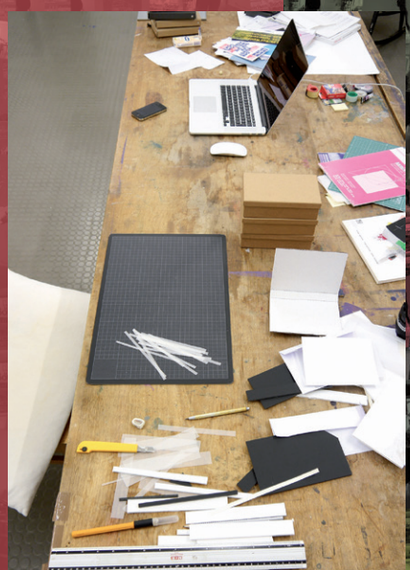
A Budapest Galéria honlapján szeptember közepétől elérhető lesz a 2017-es pályázati kiírás:

http://budapestgaleria.hu/_/muveszcsere-program/











budapest galéria
budapest gallery

BUDAPESTI TÖRTÉNETI MÚZEUM BTM