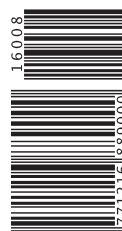


Balkon

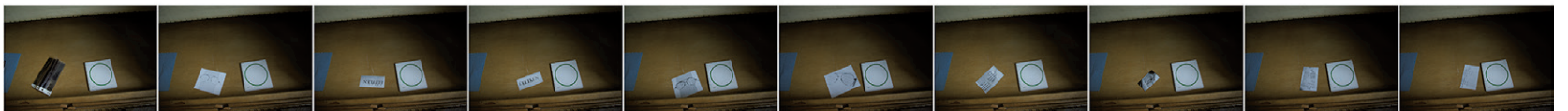
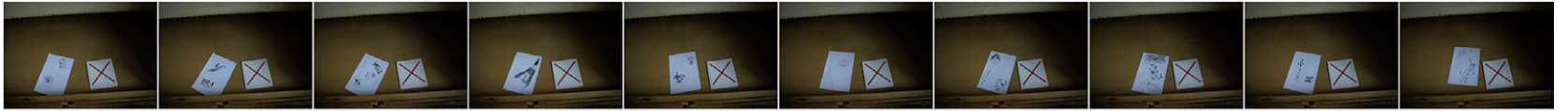
2016_7, 8

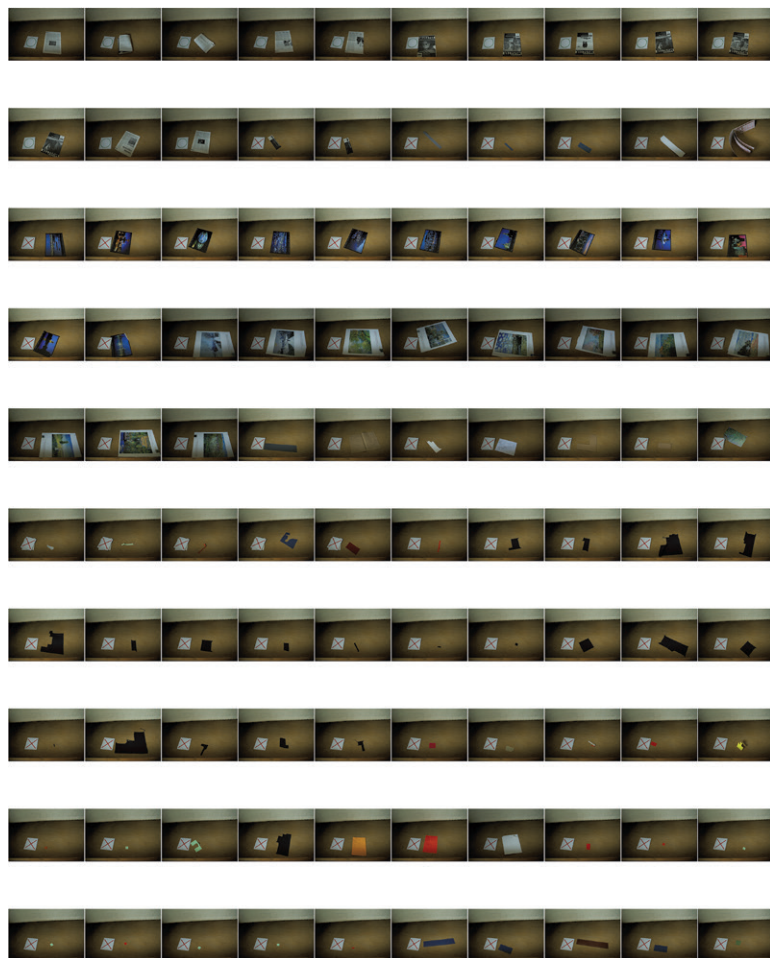
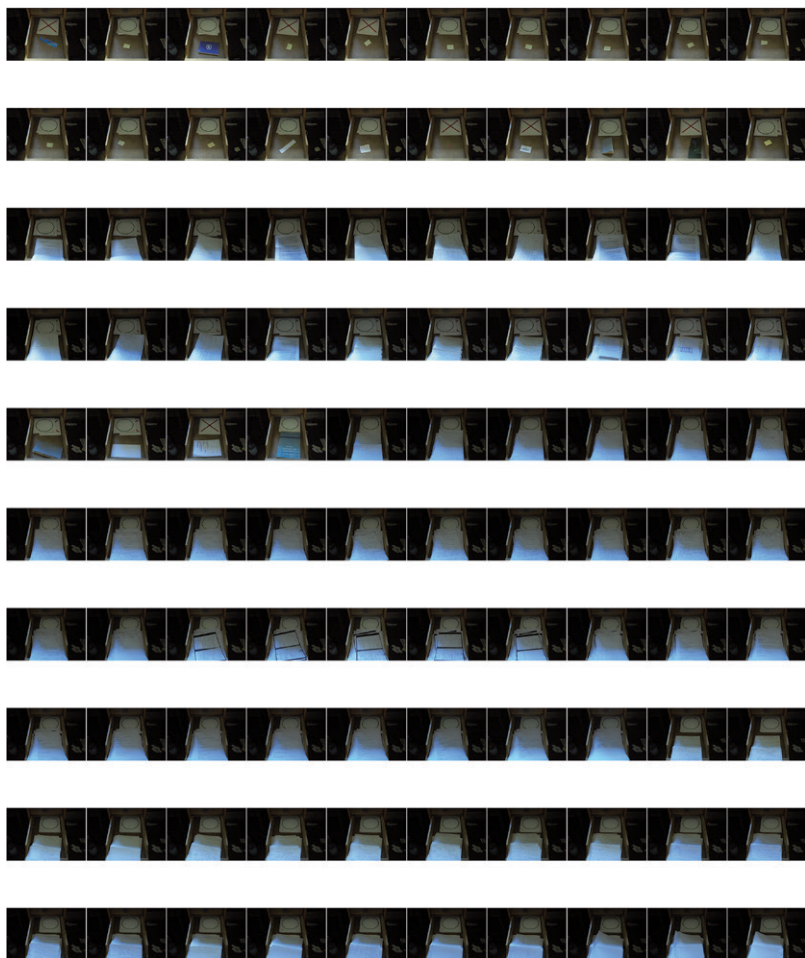
kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest



16008

9 771216 889000
ISSN 1216-8890 1080 Ft





BARNAFÖLDI ANNA
„Tízezer lelkem van”, 2012
digitális fotó

A „tízezer lélek” kifejezés a szobámban található tárgyra utal. Az érdekelt, hogy vajon hány tárgy van a szobámban, és ezek közül melyek hasznosak és melyek nem – a gyerekkoromból maradtak meg vagy nálam hagyta őket egy ismerős, testvér; esetleg nem tudok elszakadni az adott tárgytól, pedig akár ki is dobhatnám, el is ajándékozhatnám őket.

A tárgyaimat fényképezőgéppel dokumentáltam. Igyekeztem a saját helyükön hagyni őket, nem elmozgatni. Egy statisztikára voltam kíváncsi csupán, amelynek az eredménye a következő: összesen 15 960 tárgy volt a szobámban, ebből 8 921 volt a számomra akkor épp hasznos tárgy, és 7 039 db, amely nem volt hasznos.

A tárgyakat egy-egy nagyobb kategóriába rendeztem, s e kategóriákat aszerint osztottam el, hogy hol találhatóak a szobámban: szekrény / ágy / galéria / asztal stb. Fényképezéskor egy-egy táblát helyeztem a tárgyak mellé: „zöld kör” vagy „piros iksz”, így utalva arra, hogy a tárgy hasznos vagy nem hasznos.

A 15 960 fényképet 10 × 10-esével helyeztem el egy lapon.
A cím Ottlik Géza: *Iskola a határon* című könyvére utal.

WU TSANG

Duilian, 2016, (HD videó | Courtesy Wu Tsang; Isabella Bortolozzi Galerie, Berlin) állókép részleteinek felhasználásával készült

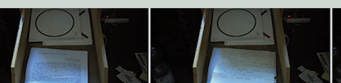
← i n s i d e e x p r e s s

Fiatalság
Képzőművészek
Stúdiója Egyesület

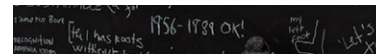
studio.c3.hu

BARNAFÖLDI ANNA

„Tízezer lelkem van”, 2012
digitális fotó



4



BÓDI KINGA

Úszó tárlatok

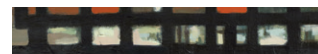
Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal – 25. rész – Kérdések Germán Kinga művészettörténészhez és Cseke Szilárd képzőművészhez

11



NAGY EDINA: A sehová nem tartozás diszkrét bája | The Present in Drag / 9th Berlin Biennale for Contemporary Art

17



HORNYIK SÁNDOR: Kis magyar ikonológia és budapesti mikrotörténelem. | Gondolatok Mélyi József „Nagyítása” kapcsán Nagyítások – 1963. Az *Oldás és kötés* kora

25



MAGYAR FANNI: Van, amit mondani lehet, de leírni nem? | Contested Spheres: Actually Existing Artworlds under Socialism

Balkon

HU ISSN 1216-8890

Levél cím: Balkon, Kállai Ernő Művészeti Alapítvány
1024 Budapest, Fény u. 2. · balkon@c3.hu
www.balkon.hu

Poligráf Kft.

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



28

NAJMÁNYI LÁSZLÓ: SPIONS
Hatvannegyedik rész



33

SÉRA HANGA: „Nem bánt az, csak megkóstol” | Manifesta 11. | The European Biennial of Contemporary Art



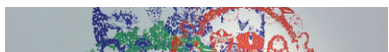
36

Nekrofil összjáték | Vitális agónia
A kiállítás kurátorával, Nemes Z.
Márióval és a kiállító művészekkel,
Győrffy Lászlóval, Kis Róka
Csabával és Szenteleki Gáborral
Győrfi Kata beszélget.



39

IGOR SPLIT: A kulo gépezet | Stark
Attila: *Kuloland*



41

SŐRÉS ZSOLT: Az utolsó analóg
nyomhagyás kora – rockzene és
rajongói művészet | Szenvedély.
Rajongás és művészet | Rock/tér/idő



Főszerkesztő:
HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

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

Lapterv:
ELN FERENC
www.elnferenc.net

Fotó:
ROSTA JÓZSEF
jozsef.rosta@gmail.com

44



ÁCS BÁLINT DÁNIEL: A rock
halott és élvezi. Rockopera két
felvonásban | Rock/tér/idő |
Szenvedély. Rajongás és művészet

47



SZALAI ANDRÁS: A képi jelek
érzékisége | Határesetek '70. |
Horkay István és Molnár Gyula
kiállítása

50



FEKETE VALI: Hommage à Vasarely

52



Zene-kép
Christian Wolff-fal Nikolaus
Gerszewski beszélget

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

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



ARCTIC PAPER

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

t á m o g a t ó k



Úszó tárlatok

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

25. rész | Kérdések German Kinga* művészettörténészhez és Cseke Szilárd** képzőművészhez

☛ **Bódi Kinga:** Minden országban más és más rendszer alapján döntenek el, ki állíthat ki az adott ország nemzeti pavilonjában. Mit gondoltok a 2002 óta érvényben lévő magyar kuratori pályázati rendszerről, amelynek köszönhetően a ti projekteket nyerte el a kiállítás-megvalósítás jogát 2015-ben a Velencei Biennálé Magyar Pavilonjában?

☛ **German Kinga:** Maga a rendszer kitűnő. Egy olyan kis országban, mint Magyarország, csak az ilyen demokratikus, nyílt pályázati szisztéma működőképes. Ezt szerintem érdemes fenntartani. A mi pályázati évünkben, a pályázat lezárása után hallottam olyan hangokat, hogy jobb lenne meghívásossá tenni a rendszert, de én erre reagálva ahol csak tudtam, elmondtam, hogy ezt nagyon rossz ötletnek tartom. Mivel kicsi az ország, kicsi a kortárs képzőművészettel foglalkozó közeg is, ahol egy ilyen lépés nagy feszültségekkel járna: kizárna olyan szereplőket – fiatalokat vagy más projekteket –, amelyekről nem is tudunk, de közben léteznek és izgalmasak. Amit talán a legfontosabb kérdésnek látok, az a zsűri összetétele. Azon kell minden évben dolgozni, hogy ez minél professzionálisabb és színesebb legyen: a legkülönbözőbb szakmai vélemények is képviselve legyenek. Például, hogy részt vehessen designer vagy marketing szakember is a szakmai zsűriben.

Amúgy a saját életfilozófiám régóta az, hogy az élet mindig felkínál lehetőségeket, és nekem azokra valahogy reagálnom kell. Ha jól reagálok, akkor magam előtt mindennel el tudok számolni. Már a pályázat kiírása előtt elkezdtünk dolgozni Szilárddal a projekten, de azt mondtuk, hogy majd akkor döntünk ténylegesen a pályázásról, ha nyilvánossá válik a zsűri összetétele.² A bojkottnak³ szerintem volt értelme, mert annak hatására nem mert a minisztériumi és az akkori nemzeti biztos szakmaiatlan zsűrit összeállítani.

☛ **Cseke Szilárd:** A pályázatunk beadásához fontos érv volt az a tény is, hogy a biztos nem volt zsűritag, tehát nem volt szavazata. Ezt talán érdemes lenne követni a jövőben is. Kedvező döntés volt számunkra, hogy a szakmai koordinációval a Ludwig Múzeumot bízta meg a minisztérium.

☛ **BK:** Milyen célokat kellene megfogalmaznia az államnak (ha egyáltalán szükséges) a velencei magyar kiállításokkal? Mit gondoltok, mennyire vannak

1 Fenntartható identitások – Cseke Szilárd installációja. 56. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. Magyar Pavilon, Velence, 2015. május 4 – november 22. Kurátor: German Kinga.

2 A 2015-ös velencei magyar kiállítás zsűritagjai: Boros Géza, Bukta Imre, Gerber Pál, Keserű Katalin, Kopek Gábor, Lovas Ilona, Petrányi Zsolt, Sturcz János, Uhl Gabriella.

3 A 2014. novemberében indított nyílt levelet és bojkottot Kertész László művészettörténész és Bálint Anna kritikus kezdeményezte. Tiltakozásuk arra való reakció volt, hogy 2014. novemberében a kulturális tárca vezetője Balatoni Monikát, a Külügyminisztérium korábbi munkatársát nevezte ki a velencei magyar kiállítások nemzeti biztosának. Mint Kertészék fogalmaztak: „Elkerülhetetlennek tartjuk, hogy a felelős miniszter a feladatra megfelelő felkészültségű személyt nevezzen ki. Mivel a felkészületlen nemzeti biztossal való együttműködést értelmetlennek és a tárca eljárását a művészekkel, építészekkel, kurátorokkal és művészettörténészekkel szemben méltatlannak értékeljük, Balatoni Monika megbízásának visszavonásáig és egyidejűleg a megfelelő kompetenciákkal rendelkező személy nemzeti biztossá való kinevezéséig bojkottáljuk a velencei biennálé pályázatát, és a velencei nemzetközi kiállításon való hivatalos részvételt.”

Részletesen lásd.: <http://www.peticioek.com/a/103286> és http://www.peticioek.com/az_56_velencei_kepzmuveszeti_biennale_bojkottja (Utolsó hozzáférés: 2016. szeptember 10.)

* 1970-ben született Kolozsváron. 1992 és 1999 között az Universität Karlsruhe művészettörténet, építészettörténet és általános pedagógia szakjain tanult, majd 2002 és 2008 között a Fernuniversität Hagen kultúramenedzsment szakirányú továbbképzésén folytatta posztgraduális tanulmányait. 2011-ben az Universität Stuttgart-on szerzett PhD-fokozatot. 2005 óta tanít a PPKE Művészettörténeti Intézetében. 2008 óta a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem oktatója, majd egyetemi docense. Számos hazai és nemzetközi projekt iniciátora és koordinátora (többek között: *Lost and Found. Ungarn in Spiegel seiner zeitgenössischen Kunst*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden; *MODEM*, Debrecen, 2007–2008; *lúktetés*, Szada, 2008; *Gender/Kunst/Kulturtheorie*, Universität Wien, Bécs; *MOME*, Budapest, 2010; *TérTág*, FUGA, Budapest, 2014; *Várostopológiák Budapest*, MOME, Budapest, 2014; *Fenntarthatóság és szociális design*, Goethe Intézet; MOME, Budapest, 2014).

* 1967-ben született Pápán. Egyetemi tanulmányait 1987 és 1992 között a pécsi Janus Pannonius Tudományegyetem Képzőművészeti Tanszékén, majd 1992–1995 között a Janus Pannonius Tudományegyetem Képzőművészeti Mesteriskolájában végezte. 1996-ban a Római Magyar Akadémia ösztöndíjasa volt. 1997-ben Derkovits-ösztöndíjban részesült. 2006-ban elnyerte a Strabag festészeti díját. 2014-ben Munkácsy-díjjal tüntették ki. Számos hazai és nemzetközi kiállítás résztvevője. Budapesten él.

kihhasználva a velencei magyar szereplésekben rejlő lehetőségek?

✘ **GK:** Nincsenek kihasználva, főleg ha összehasonlítjuk a magyar szerepléseket más, régiókbeli országokéval. A lengyelek, a románok vagy a szerbek sokkal több energiát fektetnek a velencei részvételbe. (Csak egy példa: a Lengyel Pavilonban 2015-ben, a teljes nyitva tartás alatt jelen volt egy művészetközvetítő szakember.)

Egyébként érdekes, hogy ezt kérdezed, mert részben a mai politikai szféra által sokszor használt, de közben elcsépett és sokszor helytelenül, átgondolatlanul értelmezett „nemzeti identitás”, „nemzeti reprezentáció” fogalmakra és az ezek által generálódott kortárs problematikára reflektálva választottuk a *Fenntartható identitások* ironikus címet a projektünknek. Legkésőbb MANUEL CASTELLS kutatásai óta evidens, hogy egy, örökké tartó, mozdulatlan identitás nincs. A nemzeti identitás sem egy merev, nem változtatható, vagy magától nem változó entitás. Ráadásul mást és mást jelentenek egyéni és közösségi szinten, miközben térben és időben is sokat alakulnak. Sokféle – többszörös, kettős, kollektív, kulturális, vallási, etnikai, nemi, ökológiai, fogyasztói stb. – identitás létezik, a *nemzeti identitás* és az ehhez kapcsolódó nemzeti reprezentáció tehát csupán egy konstrukció, ami ráadásul minden országban mást és mást jelent. Közben persze láthatjuk, hogy mint absztrakt fogalom továbbra is egy fontos dolog – gondoljunk itt csak a futballmeccsre –, tehát amennyiben mégis központi és fundamentális kérdés, akkor inkább gondoljuk végig, hogy a vele kapcsolatos elképzelések milyen szempontból konstrukciók. A föld minden pontján, minden korban, minden társadalomnak, illetve résznyilvánosságának szüksége van szimbolikákra, de ezekre reagáljunk tudatosan, ne csak megszokásból vagy populizmusból használjuk őket! Hasonló a helyzet a *fenntarthatóság* tágan értelmezett fogalmával is.

Ugyanakkor nagyon fontosnak tartottam és tartom ma, utólag is, hogy mindig úgy kell kivinni egy tematikus kiállítást a velencei Magyar Pavilonba, hogy az minél több eltérő nemzetiségű, illetve különböző kulturális közegben szocializálódott személy számára befogadható, de legalábbis értelmezhető legyen. Nem „otthoni” fontos célokat kell megfogalmazni, hanem a külvilág számára nyitott és érdekes projekteket kell bemutatni.

✘ **CsSz:** Igen, a lokális szinten maradó – akár kritikusnak vélt – kérdéseket nehezen vagy egyáltalán nem lehet Velencében átadni. A múltban több kis ország is próbálkozott már nemzeti témák bemutatásával, s ezeket általában érdeklődve, de értetlenséggel fogadta az egyébként mindenre nyitott közönség. Minden kicsi és nagy nemzetnek megvan a



CSEKE SZILÁRD

Fenntartható identitások, 56. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. Magyar Pavilon, Velence, 2015 | kiállításépítés

saját, nagyon fontosnak vélt problémája, amire türelmetlenül várja a megoldást. Velence azonban valahogy nem a megfelelő helyszín erre: „túl nemzetközi” a lokális témákhoz, ami persze nem jelenti azt, hogy ne „szabadna” politizálni akár ezen a helyszínen is. Az ebbe a kategóriába sorolható megjelenések viszont általában globálisan ismert témák.

✘ **BK:** Minden ország államilag szervezett kiállításokkal vesz részt a Velencei Biennálén, s globalizált világunkban ezt az avított, nemzeti pavilonrendszerben való gondolkodást régóta éri erős kritika. Mit gondoltok erről, jó-e ez a struktúra vagy változtatni kellene rajta?

✘ **GK:** Erre csak OKWUI ENWEZOR főkurátor szavait tudom idézni, aki a *Biennále* zárásakor tartott beszédében arra hívta fel a figyelmet, hogy a csökkenő számú részvétel helyett épp hogy egyre több nemzet akar részt venni a Velencében. Egyszerűen a „világok jövője” téma (Enwezor főkuratori szlogenjének megfelelően: *All the World's Futures*) egyre fontosabb, nemhogy veszítene jelentőségéből. Nagyon sok újonnan érkező ország óriási összegeket fordít a városban található paloták bérleti díjára csak azért, hogy jelen lehessen a *Biennálén*. Ugyanakkor azt tudom még ehhez hozzátenni saját tapasztalatomból, hogy mindeközben nagyon sokan már nem is azt nézik, hogy egy-egy pavilon, illetve a benne látható projekt, melyik nemzet „fennhatósága” alatt fut, hanem azt, hogy ki az ott kiállító művész és miről szól a munkája. Száz évvel ezelőtt persze minden pavilon az adott ország képző- és iparművészeti meritésének a „legjavát” mutatta be, de egy ilyen projekttel megjeleneni a mai Velencében már nevezetes lenne. Most vállalni kell a témát, egy olyan koncepciót, ami valamely módon kapcsolható a főkuratori elképzeléshez és a kortárs nemzetközi szcénában is releváns mondanivalóval bír. Egyszerűen, a nemzeti pavilonrendszer fenntartása a résztvevő országok politikai vezetőinek kultúradiplomáciai szempontból fontos, de a *Biennále* „valós” látogatói és résztvevői nem ilyen szemmel sétálnak a pavilonok között.

Ezzel kapcsolatban még egy dolgot emelnék ki: amikor elkezdtünk Szilárdal gondolkodni az installáción, az épületből indultunk ki. Azt néztük meg, hogy mit ad ez a tér mint forma. Ez egy roncsolt tér: többször átépítették, kiegészítették. Mi ezt nagyon komolyan vettük abból a szempontból, hogy a Magyar Pavilon épülete a mai állapotában pontosan visszaadja, pontosan tükrözi azokat a társadalmi, politikai és kulturális folyamatokat, amelyek az elmúlt évtizedekben végbementek Magyarországon. Ezek az épületek magukon hordozzák az elmúlt idők jeleit, nyomait, és ezekre reagálni kell az épp adott kor vizuális nyelvén.

✘ **CsSz:** Mielőtt teljesen avítottak minősítenék a Magyar Pavilon épületét, azért azt is megemlíteném, hogy minden látogató azonnal fotózni kezdi a mozaikokat



CSEKE SZILÁRD
Fenntartható identitások, 56. Esposizione Internazionale d'Arte.
La Biennale di Venezia. Magyar Pavilon, Velece, 2015 | csoportkép a MOME hallgatóival

és a Zsolnay-kerámiákat is. A németek, a japánok, a kínaiak, mindenki. Ez az épület tehát egy kordokumentum.

✚ **BK:** *Mit jelent művészettörténészként, illetve képzőművészként részt venni egy olyan nagy volumenű rendezvényen, mint a Velencei Biennálé?*

✚ **GK:** Kurátorként óriási feladat, de egyben fantasztikus dolog is, hiszen nagyon sok szakmai hozadéka van egy ilyen részvételnek. Amit lényegi dolognak látok, az az, hogy nem szabad összekeverni a kompetenciaterületeket: a kurátor nem PR-menedzser. Az egy külön feladatkör, külön személlyel. Elvben erre lett kitárlva itthon a Biennálé Iroda és az azt vezető személy. (Németországban például az ifa viszi a projektek adminisztrációját.⁴)

Másrészt fiatal képzőművészekkel is ki lehet menni Velencébe, amennyiben van mögöttük egy komoly stáb. Nem a művész vagy a kurátor életkorán múlik a siker, hanem kizárólag azon, hogy mire tudnak érvényesen rákérdezni. Szilárd nevét a művészeti vásárookra járó nemzetközi közeg részben ismerte már, nem állítom, hogy ez nem számít, de mindig az adott projektet ítélik meg az emberek, és nem feltétlenül az előzményeket. Láthattunk már arra is példát, hogy ismert és ugyanakkor el is ismert, elsőrangú művészek nem túl izgalmas projektet mutattak be Velencében.

✚ **CsSz:** *A Biennálé az egyik legnagyobb kihívás, ami különösen nagy alkotói teljesítményekre sarkallja a résztvevőket. Hasonló érzés lehet a világ bajnokságon vagy az olimpián való megmérettetés egy élsportoló számára. Azért hozom ezt a példát, mert esetünkben nem egy már korábban elkészített, „bármilyen” kiállítótérrel könnyedén kompatibilissé tehető alkotásról van szó. Az alkotói teljesítménynek egy bizonyos időszakban kell koncentráltan megjelennie. Az alkotás folyamata a megszokott, kényelmes műteremből áthelyeződik a kiállítás helyszínére. A műtermi munka, a tapasztalatszerzés az edzőteremben való felkészüléshez hasonlítható, a mérhető teljesítményt a kiállítás helyszínén kell produkálni és fenntartani hosszan, a kiállítás zárásáig.*

✚ **BK:** *Meséljete egy kicsit a 2015-ben Velencében megvalósult magyar kiállításról. Mi volt a koncepciója, hogyan nézett ki az installáció, mi volt a rendezési elv?*

✚ **GK:** *A Fenntartható identitások projekt több szempontból világított rá az identitás mint fogalom történeti és kortárs szempontú értelmezésére. Az installációval nem válaszokat adtunk, sokkal inkább kérdéseket igyekeztünk generálni a látogatókban, hogy mindenki maga válaszolhasson arra: a konkrét identitásoknak milyen formái tarthatók fenn mai világunkban? A kifejezetten a*

Magyar Pavilonba tervezett installáció három egységből épült fel: egyrészt a pavilon nagy U alakú, oldalsó tereiben a mennyezet alatt fal-tól-falig végigfutó fóliacsövek rendszeréből,⁵ másrészt az épület „apsziséban” elhelyezett áttetsző, lélegző fóliapárnából,⁶ harmadrészt egy hanginstallációból, amely a csövekben ide-odaguruló golyók által generált zajokat és hangokat (súrlódás, koppanás, ütközés) vette alapul, adta vissza a kiállítótér kisebb bejárati, lehatárolt terében.⁷ A projekt címét Szilárd korábbi munkáiból olvastottam össze, úgy, hogy első hallásra egy kicsit zavaró szóösszetétel jöjjön létre. A *Fenntartható* szó a *Fenntartható fejlődés* (2012) címet viselő lélegző talajobjektjéből jött, az *identitás* pedig kisebb munkáiból és a Kiscelli Múzeumban 2013-ban megrendezett egyéni kiállításának⁸ üzenetéből. Mindez persze a migráció, az identitásváltások és az idegenségérzet aktualitásából eredeztethető. A kiállítás tehát kevésbé válaszokat vagy meglévő jelenségek kritikáját nyújtotta, mint inkább egy gondolkodási keretet a nemzetközi közeg számára. A komplex térinstalláció mellett ugyanolyan fontos cél volt az interaktivitás, valamiféle valós participáció létrehozása a pavilonban. Mindenképpen aktív részvételre, cselekvésre akartuk rábírnai a látogatókat, hogy ne csak a szemlélő műbefogadás valósuljon meg a térben. Láttam, hogy milyen sokat jelentett a látogatóknak az, hogy valamit ők is hozzátehettek a kiállításához. Azzal a nagyon egyszerű és banális módszerrel, hogy egy fekete táblára fehér krétagömbökkel valamit felírhatnak, úgy érezhették, hogy valamiképpen ők is formálták a projekt kimenetét. Azért választottuk ezt a megoldást, mert a krétával táblára írás minden kultúrában – Amerikától Indiáig – ismert, mindenhol tudják, hogy mik ezek a tárgyak, és azt is, hogy mit lehet velük csinálni. Azt külön öröm volt látni, hogy a megnyitó szakmai napjain neves kurátorok és múzeumigazgatók ugyanúgy rajzoltak és írtak a táblákra, mint a későbbi, inkább laikus látogatók zöme.

Ebben a folyamatban a másik alapvető dolog a hallgatói részvétel volt. Egyetemi oktatóként nem volt kérdés számomra, hogy a MOME

5 Cseke munkásságában „a zárt rendszerben történő mozgás” tematika már az 1990-es évek közepén megjelent. „Csöben mozgó golyó”-objektet először 1995-ben készített és mutatott be – a 2015-ös velencei installációhoz képest jóval kisebb méretben – a Barcsay Teremben (Budapest) megrendezett *Kilenc pécsi kezdő* című csoportos kiállításon.

6 A „lélegzőpárna”-objekt kisebb méretben 2012 óta létezik Csekénél. A *Biennálén* bemutatott formát, de kisebb méretben, 2014-ben a Molnár Ani Galériában (Budapest) állította ki először az *I have great desire* című egyéni kiállításán.

7 A hanginstallációt GRYLLUS ÁBRIS médiaművész készítette.

8 *Külföldre költöztünk*. Kiscelli Múzeum, Budapest, 2013. március 15 – május 12.

4 <http://www.ifa.de/kunst/biennalen.html>

hallgatóit különféle szerepkörökben be szeretném vonni, akik aztán végig örömmel és felelősségteljesen vettek részt a projektben. Először 2008-ban, a *lúktetés*-projekt kapcsán vittem végig egy egyetemek közötti kooperációs projektet, ahol a hallgatók különböző szerepköröket tölthettek be. 2015 első hetében Szilárd, COSOVAN ATTILA kollégámmal és FOGARASY TAMÁS alumninkkal hallgatói feladatokká alakítottuk – többek között – a látványtervek elkészítését, az arcukat kialakítását, a katalógus és a különböző kommunikációs felületek, például a weboldal megtervezését, a kisebb fordítások elvégzését, a helyszíni kommunikáció segítségét és a dokumentációs kisfilm forgatását. Az igazi participáció ugyanis nem utólag vonja be a szereplőket, hanem már a folyamat kezdetén egyszerre lát célcsoportot és tartalomfejlesztőt a résztvevőkben.

✘ CsSz: A tervezéskor egy olyan több lábbon álló absztrakt mű bemutatása volt a cél, amely releváns témát feszeget, egybefogja a pavilon tagolt, változatos tereit és részvételi lehetőséget is nyújt a látogatóknak. Ezeket szem előtt tartva mutattam Kingának néhány vázlatot. Továbbá mindketten fontosnak éreztük az egyetemi hallgatók bevonását a projektekbe. Nálam a mesteremtől, KONKOLY GYULÁTÓL haidanán kapott hasonló lehetőségek pozitív élménye volt inspiráló.

⊕ BK: *Mennyiben illeszkedett 2015-ben a magyar kiállítás a Biennále aktuális „trendjébe”? Egyáltalán: kell-e, hogy illeszkedjenek a magyar kiállítások egy nemzetközi diskurzusba vagy inkább a „differencia” a cél?*

✘ GK: Erre a kérdésre nem tudok „örökérvényű”, biztos választ adni. Én figyelembe vettem a főkurátor koncepcióját, annak három aspektusát, és nem bántam meg.

✘ CsSz: Itt is – következetesen – a műben rejlő arányosság megtartása volt követendő.

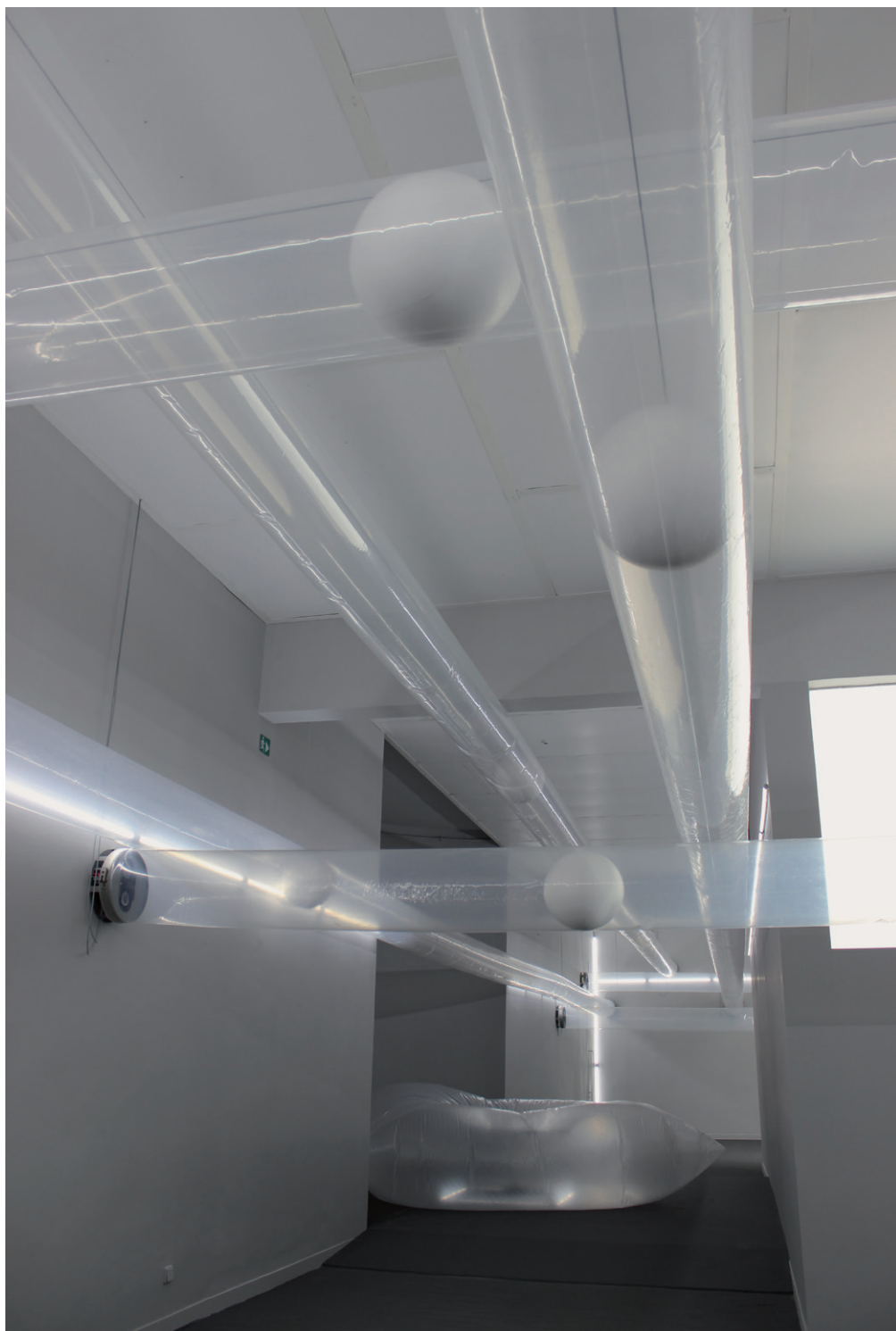
⊕ BK: *Örök vita tárgya a rendelkezésre álló szűkös időkeret a kiállítások megvalósítására...*

GK: A mi esetünk extra volt abból a szempontból, hogy a nemzeti biztos körüli huzavonák miatt még a szokásosnál is később írták ki a pályázatot.⁹ Azon viszont a jövőre nézve mindenképpen változtatni kellene, hogy a pavilon rendbetétele ne az amúgy is egy eléggé feszített és megterhelő installációs időszak terhére történjen meg. Csak az volt kilenc teljes nap, hogy a pavilont műszakilag és egyéb technikai szempontból használhatóvá tegyék. A teljes villanyvezeték-rendszert ki kellett cserélni, mert olyan rossz állapotban volt. Csak ezután kezdünk neki az installációs munkálatoknak, amelyeket Szilárd vezetésével a Ludwig Múzeum kiállítás-építő szakemberei végeztek.

✘ CsSz: Az installáció megvalósításánál a faltól-falig futó fóliacsövek és a homogén álmennyezet kialakítása okozta a legnagyobb feladatot. A leghosszabb feszítáv, amit egy cső átfogott, 27 m volt. Ekkora távolságnál már olyan feszítőerő jön létre, amivel komolyan kellett számolni, kérdés volt, hogy egyáltalán mit bírnak el az adott, nem homogén anyagból álló falak. Több építésszel és statikussal konzultálva született meg a végső megoldás. Az idő nagyon kevés volt ennyi feladat elvégzéséhez még úgy is, hogy összesen hat ember dolgozott az építési munkákon.

⊕ BK: *Ki finanszírozta 2015-ben a velencei magyar kiállítás költségeit? Mekkora költségvetéssel dolgoztatok? Mit gondoltok: szükséges lenne-e az állami keret növelése, vagy inkább a magántőkét kellene bevonni, szponzorokkal kellene együttműködni?*

CSEKE SZILÁRD
Fenntartható identitások, 56. Esposizione Internazionale d'Arte.
La Biennale di Venezia. Magyar Pavilon, Velence, 2015 | enteriőr



9 2014. november 10-én jelent meg a pályázati felhívás.



CSEKE SZILÁRD
Fenntartható
identitások, 56.
Esposizione
Internazionale
d'Arte.
La Biennale di
Venezia. Magyar
Pavilon, Velence,
2015 | enteriőr
(apszis)

✪ **GK:** Alapvetőnek tartom a közismert, rendelkezésre álló állami keret mellett más források bevonását is. Mivel a *Velencei Biennálék* ideje alatt a Magyar Pavilon a kortárs magyarországi művészet leglátogatottabb és legfontosabb helyszíne, mindenképpen érdekeltté kellene tenni a globális versenyszférában működő hazai cégeket abban, hogy szponzorációs feladatokat lássanak el a velencei magyar kiállításokban. A napi 1200-2000 látogatóban rejlő kommunikációs és PR-potenciált vétek nem kihasználni.

Pontosan ezt az ellenszolgáltatási lehetőséget kiemelve tudtunk egy szabadpiaci szereplőt, a POSSIBLE céget behozni a projektbe. Elmentem hozzájuk, bemutattam a projektet és azt kértem tőlük, hogy azt az applikációt, amit kidolgoztak a hallgatók, gyártsák le nekünk. Ez több mint 2 millió forintos gyártási és felügyeleti munkaköltséget jelentett, amit tehát a cég szponzorációként hozzatott az állami kerethez. S nem csak a legyártást vállalták, hanem az applikáció hét hónapos folyamatos felügyelését is. Ez óriási segítség volt számunkra! A döntő érv talán az volt, hogy bár a cég a játékpiacon már vezető szerepet tölt be, de a kortárs képzőművészeti szcénában eddig nem volt jelen. Viszont felismerték a lehetőséget, hogy most egy olyan résznyilvánossághoz juthatnak el, amely eddig kimaradt a látókörükből.

A projekt állami kerete két részből tevődött össze: volt egy 20 millió forintos produkciós költségkeret (a projekt létrehozására, anyag- és gyártási költségek, szállításra, útiköltségekre, honoráriumokra, a katalógusra és minden nyomtatott anyag előállítására), és ezen felül volt még nagyjából ugyanennyi a kommunikációra, a velencei szállásköltségekre és minden egyéb diplomáciai dologra. Bár lehet, hogy ez korábban is gyakorlat volt, de nagyon nagy problémának tartottam, hogy a 20 millió forintos produkciós és honorárium költségkeret feletti kiadásokra sem a kurátor, sem a művész nem láthatott rá, hiszen ezt a részt teljes egészében a nemzeti biztos kezelte. Végül valószínűleg éppen ez vezetett Balatoni Monika lemondásához, amikor a Waberer's cég megjelent szponzorként a projektben. Erről egyébként én is csak a sajtóból értesültem,¹⁰ és azonnal kértem is a nemzeti biztost, hogy adjon információt arról, mit és milyen összegben szponzorál a Waberer's a projektünkben, mert adófizető polgárként is jogom van ezt tudni. Már csak azért is jó lett volna rálátni erre a külső szponzorációra is, hiszen szállítványozási cég lévén transzport-szolgáltatást ajánlva nekünk, csökkenhetett volna az amúgy nem magas 20 millió forintos produkciós költségkeret, és költhettük volna más, hasznos dologra a fennmaradó összeget. A hírekből értesültem arról is, hogy 2015. szeptember elején Balatoni Monika lemondott a posztjáról.¹¹ Az okot továbbra sem ismerem, de lehet, hogy részben

a Waberer's körüli sajtóhírek, részben a 2015. augusztus 30-án a Magyar Pavilon előtt végrehajtott akció¹² miatt mondott le. Ez viszont egy újabb váratlan feladat elé állított bennünket, hiszen a *Biennálé* utolsó hónapjait és a zárással járó minden feladatot, elszámolást a nemzeti biztos stábjával kellett végigcsinálni.

✪ **BK:** *Mi a tapasztalatotok: milyen az együttműködés a különböző „pozíciók” (minisztérium, Biennálé Iroda, nemzeti biztos, kurátor, művész) között a kiállítások megvalósítása alatt?*

✪ **GK:** A legalapvetőbb, hogy a kurátor és a művész tökéletesen együtt tudjon működni. Ha ez a fontos bizalmi és szakmai alap nincs meg, akkor nem lehet sikeres a projekt. A szakmai felügyelet jelenleg a Ludwig Múzeum kezében van. Az egész Ludwig-stábjal kitűnő volt az együttműködés, több fontos ponton segítettek a munkát, de a folyamat során a Biennálé Iroda munkatársai közül is többen elláttak fontos részfeladatokat.

✪ **CsSz:** A felkészüléshez remek háttérrel biztosított a Ludwig Múzeum vezetése. A technikai személyzet motiváltsága is kitűnő volt. A finanszírozásra viszont a jövőben érdemes lenne valamiféle rugalmasabb, kevésbé adminisztratív rendszert kidolgozni, ami jobban segíti az elmélyült alkotómunkát.

✪ **BK:** *Milyen volt a nemzetközi és a magyar visszhangja a Magyar Pavilonnak és az ott bemutatottaknak 2015-ben?*

✪ **GK:** Magyarország általános rossz politikai megítélése miatt voltak – igaz, nagyon alacsony számban – negatív bejegyzések a vendégkönyvben: teljesen elvonatkoztatva a projekttől, a nyugati sajtóban megjelenő hírekre és az országról ott kialakult képre reagáltak. Emlékszem, a preview napokon a CNN tudósítója kétszer is visszatért a pavilonba, majd odajött hozzám és azt mondta, hogy őt most nem érdekli, hogy Magyarországról mit „szókás” mondani és írni, de ő beveszi a top 10 pavilon ajánlóba a magyar kiállítást, mert annyira érdekesnek tartja.¹³ De ugyanez volt KATHARINA SIEVERDINGgel is, aki, amikor bejött a pavilonba

¹⁰ <http://444.hu/2015/08/24/miert-reklamozza-ingeny-a-wabererst-a-magyar-pavilon-velenceben/> (Utolsó hozzáférés: 2016. szeptember 10.)

¹¹ <http://www.origo.hu/kultura/kunszt/20150904-velencei-biennale-balatoni-monika.html> (Utolsó hozzáférés: 2016. szeptember 10.)

¹² Egy nappal a magyarországi határzár bevezetése előtt a Magyar Pavilon bejáratával szemben a Fence For Europe csoport a határzár ellen tiltakozott azáltal, hogy drótkerítéssel körbekerítette a pavilon épületét. Az olasz hatóságok a drótot veszélyes kihelyezése miatt elkobozták, de az akciót rövid ideig engedték. Lásd.: <http://index.hu/video/2015/08/31/hatarzar-velencei-biennale-gulyas-marton/> (Utolsó hozzáférés: 2016. szeptember 10.)

¹³ Lásd.: <http://edition.cnn.com/2015/05/11/travel/gallery/venice-biennale-2015-opening/index.html>

és elkezdünk beszélgetni, rögtön kifejtette, hogy mennyire sokra tartja azt a kritikai rendszert, amit a projektben megfogalmaztunk. A nemzetközi szakmai megítélés tehát jó volt, a katalógussal kapcsolatban azóta is folyamatosan pozitívak a visszajelzések.¹⁴ Persze nem állítom, hogy mindenkinek minden átjött, de azért nagyobb részt igen, megértették, hogy a *Sustainable Identities* tér egyszerre egy gondolati forma és egy hierarchiamentes dialógus-tér. Számos nemzetközi és hazai folyóiratnak és internetes portálnak adtunk interjút Szilárdal együtt és külön-külön is.¹⁵ Fizetett hirdetések hiányában (két magyart és két külföldit kivéve) és Magyarország általános rossz megítélése ellenére, rengeteg ajánlásba bekerültünk, ami talán hosszú távon is a projekt érvényességét bizonyítja. Megjegyzem, a legtöbb ország megvásárolja a fizetett szakmai sajtócsomagokat, mert a rendszer egészen egyszerűen így működik. Erre tehát sokkal nagyobb hangsúlyt kellene fektetnie a jövőben. Ezért is gondolom úgy, hogy hatásosabb, ha olyan művész szerepel a *Biennálén*, aki mögött ott áll egy professzionális galéria vagy egy nagy múzeum, aki segíti ebben, hiszen ismeri ezt a szcénát. Fontos szerepük lehet a kommunikációban, akár a preview alatt is, hiszen ha ezekben a napokban nem vagy ott egy komoly stábbal, akkor az egész nem ér semmit. A mi esetünkben a Molnár Ani Galéria és két hallgatóm nyújtott ebben óriási segítséget.

Sajnos a hazai sajtó főleg irányultsága szerint ítélkezett a projektről, illetve nem igazán jelentek meg érdemi kritikák, amelyek felkeltették volna az érdeklődést a nem szakmabeli kultúrafogyasztók számára is. Persze tudom, hogy heti- és napi lapoknál jóformán nem dolgoznak szakmailag képzett, kortárs művészethez értő szakújságírók. Pedig volt térítésmentes sajtóbusz a megnyitó napjaira, tele is volt újságírókkal, kritikusokkal, mégsem születtek utána komoly írások.¹⁶ Ennek talán részben az én személyem is az oka lehetett, mivel nem tartozom

szorosan a magyarországi „körökhöz”, így talán nem volt „érdemes” intenzívebben reflektálni a projektre.

Nemzetközi visszhangban azonban a projekt design, vagyis az erős interdiszciplináris jelenlét maximálisan meghozta gyümölcseit: nem csak a Highlights of Hungary-ba kerültünk be, hanem ezüst díjat nyert a projekt a Design Award-on is az *Arts, Crafts and Ready-Made Design* kategóriában.¹⁷

A participációs módszerek alkalmazását is többen értékelték, a helyszíni látogatók vagy más egyetemeken dolgozó kollégák pedig különösen. Megjegyzem, hogy a szögesdrót-kerítéses akciót is participációnak tartom, de ha lehetek kritikus, a szervezők koncepcióban nem gondolták végig intervenciójukat. Először is: ha azt akarom, hogy a figyelemfelkeltő akció hatásos legyen, akkor a szögesdrótot nem a földre helyezem, mert az balesetveszélyes. El is tüntették az olasz hatóságok negyed órán belül. A másik: nem a reggeli nyitás idejére kellett volna szervezni az akciót, amikor még kicsi a mozgás a Giardiniben. Harmadrészt: lezárták a pavilont, de közben mégis be lehetett menni. Ha mindezeket jobban végiggondolják, akkor egy izgalmas és figyelemfelkeltő akció is lehetett volna belőle: egy csoport szabad véleménynyilvánítása, akik hozzátettek valamit a témához, a pavilonhoz, a projekthez – ugyanúgy, mint azok, akik felírtak valamit krétával a falra vagy kiegészítették mások gondolatait.

A „siker” kapcsán fontosnak tartom azt is, hogy meghívtak például a hildesheimi egyetemre előadást tartani a projektről és az alkalmazott participációs módszerekről.¹⁸ Itthon is több egyetemi meghívásnak tettünk eleget: a pécsi Művészeti Karon, a budapesti Képzőművészeti Egyetemen, továbbá a budapesti Építészeti Mesteriskolában tartottunk előadásokat közösen Szilárdal. Azóta egy design-kommunikációs workshopon a Corvinus Egyetemen is bemutatthattam a projektünket.

Szintén a sikeresség mutatója lehet az is, hogy az 500 példányban nyomtatott katalógus 2015 szeptemberére elfogyott: 200 példányos utánnomásra volt szükség. Nem is beszélve a helyszínen kihelyezett angol és olasz nyelvű leporellókról, amelyek igen magas példányszámban készültek és fogytak el. A zürichi *Manifesta 11* művészetközvetítői pedig a katalógus szövegeit beválasztották az utolsó hetekben kialakított szövegalapú munkájukba.

A műbefogadás kapcsán is érdekes és pozitív „reakció” volt a számunkra, hogy a Magyar Pavilonban valahogy mindenki lelassult, ahhoz képest, hogy milyen felgyorsult ritmusa van egy biennálés látogatói menetnek. Az olaszok látogatószámlálójának mérései alapján a Magyar Pavilon a negyedik leglátogatottabb kiállítás volt.

17 Lásd.: <https://competition.adesignaward.com/press-release.php?ID=45344>

18 Lásd.: <https://www.uni-hildesheim.de/fbz/aktuelles/detailansicht/artikel/vortrag-kinga-german-konzeption-partizipation-interaktion-sustainable-identities-auf-der-56-kun/>

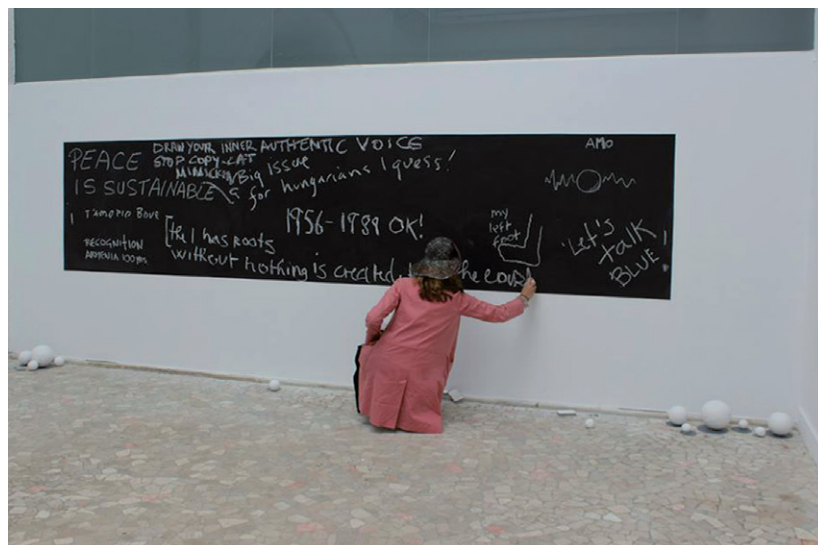
CSEKE SZILÁRD

Fenntartható identitások, 56. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. Magyar Pavilon, Venecia, 2015 | participáció

14 <http://www.sustainableidentities.com/catalogue/> (Utolsó hozzáférés: 2016. szeptember 10.). A katalógus érdekessége, hogy az internetes verzióban nyitott maradt és további szakértői szövegekkel bővült.

15 Többek között: <http://artguideeast.com/main-news-stream/2015/02/16/interview-56thvenicebiennale-hungary/>; <http://designisso.tumblr.com/post/138147902037/fenntarthat%C3%B3-identit%C3%A1sok-a-velencei-bienn%C3%A1l%C3%A9n>; <http://www.ujmuveszet.hu/2015/01/fenntarthato-identitasok-a-velencei-magyar-pavilonban/> (Utolsó hozzáférés: 2016. szeptember 10.)

16 A Kossuth Rádió a megnyitó napján, a helyszínen készített interjút a művésszel és a kurátorral, a Duna Tv kulturális műsorainak stábjá szintén forgatott a helyszínen. A hazai képzőművészeti folyóiratok közül a *Balkon* (2015/7,8., 10-12. https://issuu.com/elntfree/docs/balkon_2015_07_08) és az *Új Művészet* (<http://www.ujmuveszet.hu/2015/06/fenntarthato-identitasok/>) (Utolsó hozzáférés: 2016. szeptember 10.) közölt a témában egy-egy elemző írást





CSEKE SZILÁRD
Fenntartható identitások, 56. Esposizione Internazionale d'Arte.
La Biennale di Venezia. Magyar Pavilon, Velence, 2015 | participáció

Összességében azt gondolom, hogy volt, aki látott és (el)gondolkodott, aki meg nem, az valójában nem akart vagy nem tudott látni és elmélyülni. Elgondolkoztatónak tartom azt is, hogy én voltam az egyetlen kurátor a Giardiniben, aki a „nemzetek nélkülieket” képviselő, a politikai üldözöttek reprezentációjával foglalkozó projektnek (*Nationless Pavilion*) már a megnyitónapon helyet adtam a kiállítóteremben.¹⁹ Utána több pavilon is kiállítási lehetőséget adott a projektnek, de csak később, a nyár folyamán, vagy a zárás körül.²⁰ Érdekes, hogy miközben állandóan a „nemzetek elmosódásáról és a globális jövőről” beszélünk, blokkoljuk az ilyen akciót arra hivatkozva, hogy ne zavarják a nemzeti pavilonok kiállításait, mert mondjuk esztétikailag nem illenek a koncepcióba...

✪ **BK:** *Milyen hatással volt (ha volt) a Biennále saját karrieretekre? Kaptatok-e közvetlenül ennek hatására meghívást külföldi kiállításra, konferenciára, kialakultak-e nemzetközi kapcsolataitok?*

✪ **CsSz:** Az ehhez hasonló nagyléptékű nemzetközi szereplések alapvetően egyfajta megbecsültséget, elismerést hoznak minden alkotónak. Komolyan vehető szakmai referenciának számít, külföldön különösen. Esetemben több felkérés, konkrétan egy hazai,²¹ egy csehországi,²² két olaszországi,²³ egy belgiumi²⁴ és egy egyesült államokbeli²⁵ kiállítási lehetőség köthető a biennálés bemutatkozásához.

✪ **BK:** *Ma visszatekintve, milyen emlékeitek vannak a kiállítás-rendezésről, illetve részvételről a Biennálén?*

✪ **GK:** Alapvetően nagyon jók, boldogok vagyunk, hogy megcsináltuk a projektet minden nehézség ellenére! Úgy érezzük, hogy a kapott reakciók és a sok pozitív visszhang igazolt bennünket. De nem szeretném elhallgatni, hogy az előkészületi folyamatok közben azért többször éreztük úgy, hogy rajtunk kívül

álló okok és felettünk álló személyek miatt lehetetlen helyzetbe kerültünk, és hogy egy adott ponton esetleg minden elbukik. De Szilárddal nagyon jó együttműködni, mert minden szituációban higgadt és józan tud maradni, és rájöttünk, hogy együtt így is, úgy is képesek vagyunk végigvinni a projektet. Ráadásul ilyen lehetőség nem sűrűn adódik sem egy művész, sem egy művészettörténész életében. Azt is végiggondoltuk, hogy ha feladjuk, akkor lehet, hogy jól jövünk ki a hazai szcénában, de Velencében ott állt volna üresen a Magyar Pavilon, ami nemzetközi kontextusban mind Szilárdnak, mind nekem, mind pedig az egész ország kortárs képzőművészetének csak rosszat tett volna.

Sokan nem gondolják azt végig, hogy amikor a látogatók pavilonról pavilonra járnak, akkor nem azt akarják megtudni, hogy éppen milyen lokális kultúrpolitikai viták miatt marad mondjuk zárva egy pavilon, vagy hogy milyen szakmai belviszályok miatt állítanak ki színvonalatlan művészeket. Abból vonnak le következtetéseket, amit látnak. Csak a megvalósult projektek léteznek. Éppen ezért mi azon voltunk, hogy amit megmutatunk, az önmagáért beszéljen. Mindazonáltal nem volt könnyű egyszerre kuratori és projektmenedzsmenti feladatokat ellátni, sok embert egyszerre motiválni, koordinálni és elfogadni. De utólag is kijelenthető, hogy mindenki szempontjából és hosszú távon gondolkodva is, megérte. Köszönet minden résztvevőnek!

✪ **CsSz:** Abszolút megérte, jó érzés, hogy minden nehézség ellenére meg tudtuk valósítani a pályázatban felvázolt terveinket. Ez egyfajta önbecsülés forrásává vált a számunkra. Ezután talán még több önbizalommal tudunk a jövő kihívásaira is tekinteni, és itt gondolok mindenkire, aki részt vett a projektünkben.

✪ **BK:** *Milyennek látjátok a Velencei Biennále jövőjét és benne a magyar szereplést?*

✪ **GK:** Folyamatosnak. Hiszen a magyar államnak nem kell hatalmas bérleti díjakat kifizetnie velencei palazzók bérlésére, ugyanakkor talán lassan minden kormány felismerhette, hogy mennyire fontos jelen lenni ezen a kortárs művészeti helyszínen. Aztán úgyis a mindenkori aktuális művészeti stratégiák fognak értelmet adni a jelenlétnek vagy akár értelmetlenné tenni a velencei részvételt.

✪ **CsSz:** Úgy látom, hogy hasonló jelentőségű más képzőművészeti helyszínnel, amivel rendszeresen számolni lehet, nem rendelkezik a hazai szakma. Érdemes lenne a lehető legjobban megbecsülni ezt a lehetőséget.

Készült: Budapest, 2016. június 16.

19 Lásd.: www.nation25.com. A csoport a záró napon is megjelent a pavilonban és szintén „kivágott” magának egy részt, akkor a belső udvarban.

20 Július-augusztus folyamán, időrendi sorrendben, Dél-Afrika, Örményország, Románia, Brazília, Seychelle-szigetek, Törökország, majd a záráskor Németország, Izrael és Litvánia adtak engedélyt.

21 Cseke Szilárd: *TÚLMENT*. MKE Parthenón-fríz Terem, Budapest, 2016. szeptember 13–24.

22 *Siliconvalse. Hungarian Reality. Emese Benczúr, Szilárd Cseke, Róza El-Hassan, Miklós Erdélyi, László Fehér, György Jovánovics, Tamás Kaszás, Szabolcs KissPál, Dóra Maurer, László Mulasics, János Sugár. Dúm pánú z Kunštátu, Brno, 2015. szeptember 9 – november 1.*

23 *A chi parla l'arte contemporanea?* Palazzo Isimbardi, Milánó, 2016. május 10–20. Az ezen a csoportos tárlaton bemutatott *Deep Look* című munkát 2016 novemberében a Római Magyar Akadémia mutatja majd be.

24 Szilárd Cseke: *Fade Out Lanes. Migration and Identity*. Balassi Intézet, Brüsszel, 2016. május 26 – szeptember 2.

25 Szilárd Cseke: *Gone Too Far*. Boca Raton Museum of Art, Boca Raton, FL, 2016. október 18 – 2017. január 8.

A sehová nem tartozás diszkrét bája

The Present in Drag / 9th Berlin Biennale for Contemporary Art

Kunst-Werke Berlin, Akademie der Künste, The Feuerle Collection,
ESMT European School of Management and Technology, Blue-Star Fahrgastschiff
2016 június 4 – szeptember 18.

Az idej, lefordíthatatlan, *The Present in Drag* címet viselő 9. Berlin Biennale' értelmezési horizontjának szélső értékeit talán a *The Guardian* rögtön a megnyitót követően megjelent júniusi cikke,² illetve az *Artsy* nagyjából egy héttel később közölt, tulajdonképpen a *Guardian*-írásra reflektáló publikációja³ jelöli ki leginkább. Az első cikk szerzője, JASON FARAGO – ha nyersen akarunk fogalmazni – röhejesnek titulálja a biennálét; finomabban szólva azt mondja, hogy a New York-i divatkollektíva (a meghatározás persze újabb szarkasztikus kis szúrás), a DIS⁴ által rendezett kiállítás egy vicc. A másik szerző, ALEXANDER FORBES pedig cáfolja ezt, maradisággal vádolva Faragót.⁵

A megnyitót követően néhány nappal egy szakmai eseményen megkérdeztek tőlem, mit gondolok a biennáléről, de főleg a kurátorválasztásról. Akkor még csak látatlanban, a New York-i kollektíva tevékenységét főleg az általuk „szerkesztett” DIS magazin, illetve online jelenlétük alapján megítélve nagyjából a következőket tippelem: az, hogy idén a kortárs művészeti közegben meglehetősen ellentmondásosan megítélt Young Creative Industrie kezébe kerül az irányítás, sokat elárul. A New York-i „poszt-internet művészeti kollektíva”, a DIS kulturális intervencióként jellemzi saját tevékenységét, lapszerkesztésen kívül foglalkoznak művészi és művészetközvetítői tevékenységgel, reklámkampány-szervezéssel, arcuattervezéssel és sok minden mással is. A művészi és kuratori tevékenység tehát csak egy a sok lehetséges alternatíva közül, és talán nem is a leghangsúlyosabb – a kritikusok többsége a biennále kapcsán meg is jegyzi, hogy ez az első igazi „kuratori” munkájuk. A DIS nem határolódik el a piactól, sőt, maximálisan használja annak lehetőségeit, s a művészeti közeg szereplőit is erre biztatja. Politikailag elkötelezettek: Bernie Sanders-szavazók (voltak), Slavoj Žižek-olvasók, s mindezt meglehetősen

illusztratíván hirdetik is.⁶ Tevékenységükkel a populáris kultúra, a reklám, a divat, a popzene és a kortárs képzőművészet, sőt, az intézménykritika remixét hozzák létre – minden kétséget kizáróan fogyasztható formában.

A 9. Berlini Biennálét így a „visszatérés a gyökerekhez” szlogennel jellemeztem. Ez alatt az első, 1998-as edíció⁷ mögötti elképzelésekkel fellelhető párhuzamokra gondoltam, amelyek elsősorban a városmarketing szempontjait tartották szem előtt. A cél a Berlin-brand további, ezúttal kulturális tartalommal történő erősítése volt, amihez a divat, a design, a kortárs kultúra sokszínűsége és az akkori Berlin-feeling szolgáltatott megfelelő kulisszát. Ez a kilencvenes évek végétől építgetett kulturális Berlin-brand azonban (a konkurencia erősödésének köszönhetően) megkopott és fényezésre szorul. Ezt a fényezést pedig a trendi, kortárs berlini Zeitgeistet, ha jobban tetszik: Berlin-imázst, sokak szerint vélhetően tökéletesen megtestesítő DIS tudja elvégezni a leginkább.

Hogy mennyire jött be a jóslat, azt talán a *Berlin Biennale* igazgatójának, GABRIELE HORNNAK a kurátorok kiválasztásának szempontjait firtató kérdésére adott válasza mutatja leginkább:

1 <http://bbg.berlinbiennale.de/the-present-in-drag-2/>

2 <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jun/13/berlin-biennale-exhibition-review-new-york-fashion-collective-dis-art> (utolsó hozzáférés: 2016. szeptember 10.)

3 <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-dis-s-berlin-biennale-isn-t-a-lolhouse-or-a-fashion-spread-it-s-charting-art-s-future> (utolsó hozzáférés: 2016. szeptember 10.)

4 <http://www.wmagazine.com/culture/art-and-design/2015/09/dis-art-collective/photos/> (utolsó hozzáférés: 2016. szeptember 10.)

5 ld. 2. jegyzet

6 <http://dismagazine.com/discussion/81799/bernie-sanders-for-president/> (utolsó hozzáférés: 2016. szeptember 10.)

7 <http://blog.berlinbiennale.de/en/1st-6th-biennale/1st-berlin-biennale>

„...a fiatal (művész)generációval fennálló szoros kapcsolatukon túl a jelen kérdéseire irányuló kérdésselvetéseik voltak fontosak számunkra [...] a DIS-t mint egy a divatot, zenét, designt stb. egyesítő platformot ismertük meg és ennek megfelelően meglepő inputot és outputot vártunk, ami sikerült is.”⁸

Na, de a meglepő input és output mentségül szolgálhat-e az unalmas displayekre, érdektelennek tűnő művekre, az érthetetlen, rosszul megfogalmazott kurátori statementre és a már megint nem jól kalkulált helyszínválasztásra?

Az egyik helyszín, a hatvanas évek elején épült Staatsrat, az NDK államtanács főhadiszállása most egy nemzetközi finanszírozásban működő üzleti magánfőiskolának ad helyet (Honecker bizonyára forog a sírjában...). Az épület sokáig nem volt látogatható, mint ahogy most sem az, és a feltúrt, építési területként lezárt Schlossplatz mögött nem is az a kimondott turistacélpont. De ha bejut az ember, leesik az álla. Egy, a hatvanas években készült, több emelet magas, a szocialista szimbolika minden fontos elemét felvonultató lenyűgöző üvegablak, WALTER WOMACKA⁹ műve uralja a lépcsőházat, nem is lehet máshova nézni, csak felszegett fejjel bámulni. Ugyanígy az első emeleti, valamikori nagy tanácsteremben helyet kapó falmozaik is elképesztő, így aztán az itt elhelyezett művek látványban egyszerűen nem konkurálhatnak a környezettel. Ez nem is szándékuk, vizuálisan nem túlságosan érdekes a display, csak az a baj, hogy szinte megállásra sem készített. Miközben tematikáját tekintve jó helyre került a SIMON DENNY és LINDA KANTCHEV tervezte installáció, a *Blockchain Visionaries* (2016). Ahogy a cím is elárulja, a display három, a „blockchain” elvén működő céget mutat be, egy kulturális eseménnyel reklámozva a nemzetközi pénzmozgásokat, az áruforgalmat, kereskedelmet illetően teljes átláthatóságot garantáló, a jövő gazdaságának szempontjából életképes és fenntartható alternatívát ígérő

platformokat. A helyszínválasztás tartalmilag tökéletes. Az NDK szocialista gazdaságának ideálja és a bitcoin-blockchain sokak számára egyelőre még fiktív, utópisztikus ígérete akár rímelhetnek is egymásra, hiszen mindkettő egy tisztább, kollektív szebb jövő lehetőségével kecsegtet. Látványban azonban nem voltak kiegyenlítették az erőviszonyok: a békegalamb és a füstölgő gyárképmény lenyomta az éves állásbörze fantáziátlanabb piaci standjaira emlékeztető művészi displayt, a tanulságok pedig megint csak a katalógusból vonódtak le. Hogy ez a munka milyen szálakon kapcsolódott a szomszédos teremben kiállított, nagyformátumú és látványos sivatagi futópályához, a közepén egy kisfiút biztató, gyengéd mozdulattal megérintő fejkendő, modern viseletbe öltözött muszlim nő szobrával (GCC, *Positive Pathways*, 2016)? Tudja a fene. Erről a katalógus sem ad felvilágosítást, bár elmagyarázza, hogy a futópálya valamiképpen az arab emírátus országaiban egyre nagyobb becsben tartott, már minisztériumok által felügyelt egyéni boldogsággal áll összefüggésben¹⁰ – és hát mindannyian futunk a boldogság után...

8 Ld. pl. a Kunstforum Gabriele Horn-interjúját. in: *Kunstforum* Bd. 241. 2016 augusztus, 194. o.
9 https://de.wikipedia.org/wiki/Walter_Womacka

10 *The Present in Drag*. Katalógus, KW Institute of Contemporary Art, 2016. 291. o.

SIMON DENNY és LINDA KANTCHEV
Blockchain Visionaries, 2016
Courtesy Simon Denny; Galerie Buchholz, Cologne/Berlin/New York
© Fotó: Timo Ohler



A 9. Berlin Biennale talán legszembetűnőbb jellemzője, a kurátori koncepcióban is kiemelt vezérfonala¹¹ a jelenre koncentráció és a múlttól való elfordulás – vagy annak tökéletes ignorálása – volt. A kurátori kollektíva véleménye szerint a jelen mindennek hordozója – a tulajdonképpen kiismerhetetlen –, hozzá képest a jövő redundáns, megváltoztathatatlan, kiszámítható, ennyiben a múlthoz hasonló. A jelen tehát annyira sokféle, s így eltérő jelentésekben gazdag, hogy – hibrid karakterének megfelelően – elég, ha csak ezek megfajlására koncentrálnunk. Vagyis: nem tulajdonítunk jelentőséget a (műfaji) határoknak művészet, divat, design, zene, politika, reklám stb. között. A körülbelül ötven művész, vagyis jobbra művészkollektíva is így került a válogatásba. Többségük szabadon kombinálja a különböző műfajok, esztétikák, hordozók jellegzetességeit, új, meglepő és olykor teljesen konfúzt jelentéseket teremtve ezzel, illetve, időnként kioltva a mű releváns tartalmát. Ennek egyik jellemző példája volt a biennále egy sokat tárgyalt és fotózott műve, CHRISTOPHER KULENDRAN THOMAS *New Eelam* (2016) című installációja, amely az Akademie der Künste Pariser Platzon található épületének valahányadik emeletén kapott helyet. (Nehéz volt követni a több szinten elszórt, plusz a pincében és a tetőn is elhelyezett művek elrendezésének logikáját: a katalógusból derült ki számomra, hogy volt olyan mű, amit nem vettem észre...) Az Akademie der Künste üvegpalotája volt az ideai kiállítás központi helyszíne, mind az épület elhelyezkedése (egy turisztikai csomópont és a hatalmi reprezentáció metszéspontján), mind az épület transzparenciája miatt. A dekonstruktivisták, leginkább bankra vagy üzletközpontokra hajazó épület eléggé megosztja a közvéleményt, én azok közé tartozom, akik szerint kiállítási célokra kevésbé alkalmas, de a DIS számára épp ez jelentette a kihívást. Tehát az üvegpalota egyik szintjén volt látható az első pillantásra jó ízléssel és sok pénzzel berendezett lakásbelsőre emlékeztető installáció, benne három kisebb és egy nagyobb képernyővel, festményekkel, néhány szoborral és designbútorokkal, illetve – egy lakásbelsőben viszonylag szokatlan módon – (*New Eelam*) reklámlakásokkal. A fényviszonyok (konkrétan fényáradat) miatt a három kis monitort nem lehetett látni, maradt tehát a nagy képernyőn futó film: egy reklámanyag a világ minden táján igénybe vehető, kollektív tulajdonban levő lakásokról, amik egy havi bérleti díjért bárhol ugyanolyan feltételekkel használhatók. Mint kiderül, mi is egy ilyen lakásban ülünk: az egész installáció a kollektív luxustulajdont reklámozó felület, a *New Eelam* pedig egy ennek intézésére



CHRISTOPHER KULENDRAN THOMAS

New Eelam, 2016

Courtesy Christopher Kulendran Thomas; New Galerie, Paris

© Fotó: Timo Ohler

szerveződő start up cég. Csak a kísérőanyagokból válik világossá, hogy *New Eelam* tulajdonképpen a megalapítani kívánt független tamil állam neve: az autonómia törekvéseket és a függetlenség híveinek központját, Mullaitivut, ahonnan a művész családja származik, 2009-ben számolta fel és vette be brutálisan a sri lankai hadsereg. Erről készült dokumentumfelvételeket és információkat találtunk a három (nézhetetlen) monitoron.

A nemzeti határokat megszüntető, a kommunális tulajdonon alapuló új gazdasági rendszer alapjait lefektetni kívánó munka tulajdonképpen a művészeti és médiateret használja a kommersz és politikai kommunikáció céljaira, szándékai szerint mélyebb lehetőségeket mutatva fel, mint a klasszikus marketing- és reklámstratégiák. De épp ezek a mélyebb lehetőségek vesznek el a sikk-entérióban, oltódnak ki a reklámfilm narrációját hallgatva, a jövő ugyanilyen sikkes, sikeres, fiatal, fluid identitással bíró, mindenütt ugyanúgy otthon levő androgün szereplőit nézve. Ezért nem is foglalkozunk a tamil történelmmel és az azon túlmutató aktuális referenciákkal, hanem továbbsétálunk, hogy leheveredhessünk egy hívogató baldachinos ágyra, ami kényelmesebbnek tűnik, mint a designbútorok. Persze, kiderül, hogy az ágynemű is műalkotás, művészek – M/L ARTSPACE – tervezték, akiknek elégük lett a hiányzó kiállítási lehetőségekből, és saját kiállítótér híján egyéjszakai programokkal szállnak meg különböző nem művészeti helyszíneket. Az ágyban heverve, a saját ágyneműjét magára öltve ökörködő, ám mindezt igen élvező kollektíva filmjét nézve azt gondoltam, hogy sokkal jobb lett volna, ha továbbra is baráti lakásokban folytatják a párnacsatát.

A számomra kinszenvedést jelentő videók közé tartozott még a mostanában nagyon népszerű LIZZIE FITCH/Ryan TRECARTIN páros két trashvideója (*As yet untitled sculptural theater*, 2016) mindjárt a baldachin szomszédságában. A két film két külön termet kapott: az egyik fekvő, lemosható gumimatracokról, a másik pedig bárszékekről, pultra támaszkodva volt nézhető. Szétsminkelt, vagy inkább maszkyszerű sminket viselő, teljesen bepörgött szereplők szürreális agymenésai, betépett (ez persze nem bizonyított...), hisztérikus monológok, s mindegyik a testkamerák látványban is ráerősítenek. Provokáció, a kortársnál is kortársabb alternatív színház vagy egyszerűen csak rossz vicc? Nem tudom megállapítani, illetve csak annyit, hogy az egyik film számomra szimplán nézhetetlennek bizonyult, menekülőre fogtam.

Bár az Akademie lépcsőkkel, üvegfalakkal tagolt tere bizonyos szögben tökéletes rálátást biztosított a művek nagy részére, ez nem tette érdekesebbé a kiállítást, inkább az összevisszaság érzését keltette: olyan volt, mint egy rossz helyen elhelyezett tárgyakkal berendezett női bútoráruház bemutatótere. A teraszon még

11 uo. 50-57. o.

fitness-eszközök is helyet kaptak, persze ez is művészet: az alkotó, NIK KOSMAS, tíz eurós részvételi díjért minden szombaton edzést tart a jelentkezőknek. A bemutatóteret szabályos időközönként a mai fogyasztói társadalom (fentebb kiállított) kliséit (szelfi-kultusz, konzum, lifestyle, mobilitás, egészséges életmód stb.) kritika tárgyává tevő, meglepő, lehetetlen pózba kényszeredett szobrokkal dobták fel, ezek közé tartozik az elhíresült, saját nemi szervét szelfibotól fotózó nőalak (ANNA UDDENBERG, *Transit Mode – Abenteuer*, 2014–2016). A térben videókat is elhelyeztek, ezek egyike volt HALIL ALTINDERE *Homeland* (2016) című a kritikusok többsége – például a *Guardian* és az *Artsy* szerzője – által is dicsért klipje. A már a 2005-ös isztambuli biennálén is szereplő, de igazán a 2013-as, forradalmi hangulatban zajló biennálén¹² befutó Halil Altindere elhíresült, *Wonderland* (2013) című videómunkája¹³ azóta már a MoMA gyűjteményét gyarapítja. Altindere a *Homeland*-ban is a rap radikalizmusára épít, a hazáját elhagyni kénytelen szíri rapper, Hajar történetét dolgozva fel, nevet és arcot adva ezzel a „menekültek” arctalan tömegének. Hangzásban és látványban ez a munka is erős, dinamikus, provokatív, hasonlóan a *Wonderland*hoz – bár a szögesdrótkerítésen átszaltató, mindenféle táncos kunsztokat bemutató menekült-koreográfia nekem már túl sok volt. És hiába az igaz történet, az itthoni gigantikus plakátkampány fényében különösen nyomasztó helyzet, a munka mégis olyan „megrendelésre

12 <http://13b.iksv.org/en>

13 <https://www.youtube.com/watch?v=hZUOTxkBDQ> (Utolsó hozzáférés: 2016. szeptember 10.)



HALIL ALTINDERE
Homeland, 2016,
HD videó
Courtesy Halil
Altindere és /
Pilot és Galéria,
Isztambul



HALIL ALTINDERE
Homeland, 2016,
HD videó
Courtesy Halil
Altindere és /
Pilot és Galéria,
Isztambul

készült” fényben tűnik fel. A politikai korrektség jegyében muszáj volt helyet adni egy ilyen műnek, itt, a Brandenburgi kapu és a Reichstag tőzsomszedságában. Azt már felesleges is megjegyezni, hogy ez a monitor is egy hatalmas üvegfal előtt kapott helyet: a közönség káprázó szemekkel igyekezett követni a képernyőn zajló eseményeket.

Bár első pillantásra érthetetlennek tűnt, hogy HITO STEYERL két munkáját (*The Tower*, 2015, *ExtraSpaceCraft*, 2016) miért számúzták a pin-cébe, utólag mégis azt gondolom, mindenki jól járt ezzel. Szeparált tér, sötétség, nyugalom. Az *ExtraSpaceKraft* szcenográfiája, a kiállított filmkellékek nekem nem hiányoztak az élményhez, de ez legyen a legkisebb probléma. A hatalmas, valamikori iraki obszervatóriumban, Szaddam hatalmi hóbortjainak egyik színhelyén forgatott fiktív doku a maga szürreális betéeteivel, az abszurd valóság és a képzelet határán egyensúlyi helyzetet teremtő narratívájával az akadémián kiállított egyik legérdekesebb munka volt. A Kunstwerkében a kurátori elképzelés szerint az intímabb, személyesebb műveket helyezték el¹⁴ (szemben az Akadémié politikusságával, bár az ágynemű és a hisztérikus színház, hogy mást ne mondjunk, azért kilógott a sorból). A legnagyobb attrakció a KW-ben kétségkívül a vízben úszó földszinti kiállítóter volt, ahol a nézők egy stégen keresztül, további, vízben álló monitorok között közelíthették meg CÉCILE B. EVANS *What the Heart Wants* (2016) című filmjének vetítését. Hát, befogadó legyen a talpán, aki a poétikus-melankolikus-vizionárius, az emberiség jövőjét elének vetítő filmet minden részletében követni tudta, illetve, ezek a részletek összeálltak a fejében egy egésszé. De lehet, hogy nem is ez volt a cél. Inkább impressziók, a sötét vízfelszín tükröződése, a repülő Hellmann's majonéz képe, egy magányos tigris emléke és hasonlók maradtak meg, amihez az olykor követhetetlen narráció biztosította a hátteret. Ilyen lenne a jövő? Elmosódott, álmosító és rendkívül „clean”? Lakberendezésből és designból ide is jutott, egy ultramodern ambiente-(élmény)toilette-nek (SHAWN MAXIMO munkája) és a londoni AYR művészkollektíva egy teljes emeletet elfoglaló installációjának köszönhetően (*Architecture*, 2016). A beépített alkóvokra és hatalmas háttérfotókra épülő display a jelenkori, főleg az internetes *airbnb*-ajánlatokat előnyben részesítő, mobil lakhatási modellt kívánta leképezni – felmerül a kérdés, hogy miért pont itt? A kollektíva a velencei építészeti biennálén is szerepelt már.¹⁵ Talán a műfaji határátlépés mindent

14 V.ö.: DIS Berlin ist nicht New York. Heinz-Norbert Nocks interjúja a kurátori teammel. in: *Kunstforum* Bd. 241. 2016. augusztus, 196-201.o., 201. o.

15 <http://www.aayr.xyz/17-home-economics>

felülíró szándékát tiszteletben tartva is kijelenthető, hogy ott inkább a helyükön voltak. Számomra nem volt egyértelmű az intím, emocionális művek túlsúlya, a sírsászana pózban (fejenállva) gyermekét szoptató jogatanárnő reklámfotójáról készült festményt (NICOLÁS FERNÁNDEZ, *Everything needs its own absence*, 2014–2015) például nem feltétlenül sorolnám ide. Az *Army of Love*-ot (2016), ALEXA KAROLINSKI és INGO NIERMANN munkáját viszont: mindenképp. A vágyhoz, szexhez, intimitáshoz, szerelemhez való jogot hirdető, e vágyak kiélésének, beteljesítésének lehetőségére felesküdt „szerelemhadsereg” a magányosak, fogyatékkal élők, testileg-lelkileg mások jogainak képviselőjét hirdeti. A fikciós dokuban elhangzó intím monológok készítésekről, problémákról, soha be nem teljesülő vágyakról a film feltétlen időszerűségét igazolja: olyan munka ez, amit kisebb-nagyobb mértékben mindenki a magáénak érezhet.

A másik, intimszférába sorolandó fontos mű WU TSANG a biennálén bemutatott új filmje, a *Duilian* (2016). Wu Tsang 2012-es, a latin-amerikai underground queer szcéna szimbolikus helyéről, a Silver Platter bárról forgatott *Wildness* című filmjének sikere óta (a filmet bemutatta a Tate Modern, a MoMA, a Whitney Museum, jelenleg a Berlinben frissen megnyílt Julia Stoschek gyűjteményben látható a művész egy másik munkájával együtt¹⁶) a kortárs kiállítóhelyek pódiumbeszéléseinek,¹⁷ tematikus kiállításainak szívesen látott vendége. Az új film egy 19. századi kínai leszbikus szerelmi történetnek, egy forradalmár költőnő (Qiu Jin) és egy kalligráfus lány (Wu Zhiying) kapcsolatának ered a nyomába. Történelmi kulisszák és jelenkori betétek váltják egymást gyors tempóban, nyelvi kavalkáddal színesítve. A történelmi hűség nem igazolt, Wu saját narratív szálát, olvasatot is belecsempész a filmbe, ami költőiségével (és az evvel együtt járó túlzásokkal), esztétizáló megközelítésével együtt is a biennále egyik emlékezetes mozzanata. A további két helyszín a Berlinben úgy tűnik, még mindig fellelhető, használaton kívüli második világháborús bunkerek egyikében található Feuerle Collection és egy turistahajó. A Feuerle Collection,¹⁸ amely elsősorban klasszikus kínai művészetet (i.e. 3. sz. – 19. sz.) vegyít kortárs művekkel, hivatalosan csak októberben nyílik, szóval, számukra a biennále a premier előtti bemutatkozási lehetőség. A kihelyezett helyszínnel mindkét fél jól járt, a gyűjteménynek

CÉCILE B. EVANS
What the Heart
Wants, 2016,
HD videó
Courtesy Cécile
B. Evans; Barbara
Seiler, Zürich /
Zürich; Galéria
Emanuel Layr,
Wien / Vienna



WU TSANG
Duilian, 2016, HD
videó | Courtesy
Wu Tsang; Isabella
Bortolozzi
Galerie, Berlin



kapóra jött a biennálás PR, a biennálénak meg a félhomályos, hűvös, nyirkos bunker egzotikuma. Hogy az épület egyik szintjén elhelyezett művek mennyit profitálnak a helyszínből, már más kérdés.

JOSEPHINE PRYDE egy teljes oldalfalat betöltő, telefontartó, sms-t író női kezeket ábrázoló fotósorozata, a *Hands „Für mich”* (2014–2016) kellemesen semleges esztétikumával valószínűleg mindenhol érvényesülne. A szintén általa jegyzett, körülbelül három látogató szállítására alkalmas kisvasút – aminek a lényege, értsd és mondd, hogy a látogatók új perspektívából tekinthessenek a fotókra?!¹⁹ – akár a Kunstwerkében is zakatolhatna. A néhány felejtésre méltó szobornak minden mindegy, YINGVE HOLEN *Window Seat...F* (2016), ahogy a cím is sugallja, méretükben a repülőgépek ablakaira hajazó, az ártó tekinteteket kivédő nazar amulettet alapul vevő üvegobjektjei talán jó helyre kerültek. Ami viszont egyértelműen működött ebben a térben, az a középen elhelyezett többcsatornás videóvetítés, a *Verwisch die Spuren! Transparenz, Kommunikation, Effizienz, Stabilität* (2016), ANDREE KORPYS és MARKUS LÖFFLER munkája. A projekciót hangszigetelő, tükörfalú térelemek között helyezték el, a vetítés így megsokszorozódik. A felvétel helyszíne az Európai Központi Bank épülete Frankfurtban: hideg, üveg-acél-beton folyosók, üvegfalú irodák, hatalmas ablakok, totálpanoráma. Nyomasztó, fenyegető üresség, amelybe bele-belevillan egy-egy felszólító mondat, mint a címadó *Tüntesd el a nyomokat*, ne mutasd meg az arcodat és hasonlók. A hatalmat reprezentáló enteriőrök a 2015-ös frankfurti Blockupy tüntetéseken²⁰ készült szupernyolcas és „found footage” felvételekkel váltakoznak: rendőrök elől menekülő, az arcukat eltakarni igyekvő tüntetők, összezáró,

16 <http://www.jsc.berlin/en/>. A *Wildness* mellett *A Day In the Life of Bliss* (2014) látható.

17 <https://www.youtube.com/watch?v=Fbkz1InqoMk> (Utolsó hozzáférés: 2016. szeptember 10.)

18 <http://thefeuerlecollection.org/>. A bunker a második világháborúban telekommunikációs központként szolgált.

19 V.ö. *Kunstforum* Bd. 241. 2016 augusztus, 277.o.

20 https://en.wikipedia.org/wiki/Blockupy_movement (Utolsó hozzáférés: 2016. szeptember 10.)



ANDREE KORPYS és MARKUS LÖFFLER
Verwisch die Spuren! Transparenz, Kommunikation, Effizienz, Stabilität, 2016
Courtesy Korpys/Löffler; Meyer Riegger Galerie, Berlin/Karlsruhe © Fotó: Timo Ohler

gumibotos készenléti rendőrsorfal, háttérben a bank épülete. Leírva nem működik, közhelyesnek hat, nyilvánvaló, hogy a művészek a kontrasztra építenek, hatásadásnak tűnhet a téma- és ritmusváltás stb. De mégis működik. Nem szájbarágósan, hanem érezhetően. Egy valamikori hatalom nagyon is hatékony kommunikációs központjában ülve különös késztetést érzünk, hogy a film után gyorsan, fejletlenül távozzunk.

És ott volt még a turistahajó, hogy mi is beleérezhessük magunkat a turista, a felfedező szerepébe, amelybe a másik kontinensről érkezett kurátorok pottyantak. Fedezzük tehát fel a várost a Spree felől (már megint az a fránya perspektívaváltás...), végigcsorogva a múzeumi negyeden, a kormányzati negyeden, a város közepén húzódó zöldövezeten. Nehéz is elszakadni a látványtól, lekényszeríteni magunkat a sötét, állott szagú, levegőtlen, az installációnak köszönhetően igen nyomasztó hajótérbe, ahol hatalmas babzsákokról nézhetünk bele (hogy jó idő esetén sokan végignézték, azt kétlem) KORAKRIT ARUNANONDCHAI és ALEX GOJIC filmjébe (2016). A címe *There's a word I'm trying to remember...* és még hosszan folytatódik. A film is hosszú (dönteni kell: vagy turista perspektíva vagy műélvezet), állítólag egy thai esküvő jelenetei váltakoznak benne szürreális, az emberiség pusztulását megjövendölő jelenetekkel. Az esküvő nekem nem volt meg, csak egy furcsa, medveszerű lényt láttam többször felbukkanni (de semmi Fischli and Weiss), meg egy fiút, aki kátránnyal öntötte le magát. Már említettem, hogy nem bírom a pszichedelikus trash-t. A felbukkanó képsorokban nem fedeztem fel a saját gyerekkoromat, ahogy a jövőt sem, bár távoztomban észrevettem a filmbéli mackót kiterítve (installálva): a gyomrából egy műanyag gyereket bukkant elő, és hát megint a kátrány. Ezután már a hajóra is más szemmel néztem: kiderült, hogy a szörnyűséges dekoráció thai esküvői giccs akar lenni, de közben utolérte a pusztulás, ezért vannak összekelve, megégetve a designszékek és emiatt látunk égett, szétolvadt műanyag kábeleket mindenhol. Hogy lássuk a pusztulást. No comment...

Most valami összegzésfélét kellene írnom. Hogy egy csomó mű kimaradt: jók és rosszak is. Hogy nem láttam kísérő eseményeket. Hogy nem beszéltem a katalógusról, ami nem a kiállításról szól, hanem afféle ahhoz kapcsolódó elméleti szöveggyűjtemény, tehát valószínűleg külön kellene tárgyalni. De inkább megpróbálom elhelyezni magam a bevezetőben felvázolt *Guardian-Artsy* horizonton. Azt hiszem, már kiderült, hogy inkább a *Guardian* szerzőjének álláspontjához állok közelebb, még akkor is, ha vannak művek, művészek, akiket ennek

a biennálénak köszönhetően jegyeztem meg. De hát ez minden nagy volumenű kiállítással így szokott lenni. Fontos, hogy nagyon sok munka készült kifejezetten ide, még akkor is, ha sokat egyből elfelejtünk.

A kiállítási koncepciókat, múzeumpolitikai törekvéseket, kritikai gondolkodást egyre markánsabban meghatározó „jelenre fókuszálás” veszélyeire egyre többen figyelmeztetnek, így például egy, a tavalyi évben megjelent kritikaelméleti szöveggyűjtemény szerzői²¹ éppúgy, mint gyűjteménypolitikával foglalkozó könyvében Claire Bishop²² is. Ez a biennále pedig szükségszerűen belefutott a múlttól szándékosan megfélemezni akaró „kiterjesztett kortársiasság” összes csapdájába, amikor „az aktuális pillanat gondolkodásunk horizontjaként és végcéljaként van jelen”,²³ s ahol a múlt (ha egyáltalán...) pusztá hivatkozásként és nem kritikai reflexió tárgyaként szerepel, a jövő pedig ennek az állandósult jelennek egy vetületeként. És lehet, hogy a *Guardian* szerzőjéhez hasonlóan én sem haladok evvel a korrallal, de amennyiben csak magára kíváncsi, vállalom a maradiságot.

21 Thijs Lijster, Suzana Milevska, Pascal Gielen, Ruth Sonderegger (eds.): *Spaces for Criticism. Shifts in Contemporary Art Discourses*. Antennae Valiz, Amsterdam, 2015

22 Claire Bishop: *Radical Museology*, Köenig Books, London, 2013, https://monoskop.org/images/5/5c/Bishop_Claire_Radical_Museology.pdf (utolsó hozzáférés: 2016. szeptember 10.)

23 Claire Bishop: *Radical Museology*, Köenig Books, London, 2013. 6. o., https://monoskop.org/images/5/5c/Bishop_Claire_Radical_Museology.pdf

Kis magyar ikonológia és budapesti mikrotörténelem.

Gondolatok Mélyi József „Nagyítása” kapcsán*

Nagyítások – 1963. Az Oldás és kötés kora

Új Budapest Galéria, Budapest
2016. június 8 – szeptember 18.

2016. 06. 08. — 09. 18.

Kempelen Farkas¹ és Amerigo Tot² után most úgy tűnik, hogy 1963 ideje jött el. MÉLYI JÓZSEF legújabb tematikus kiállításának témája ugyanis egyetlen év (valójában azért műtárgyak tekintetében inkább a hatvanas évek első harmadáról van szó) politikai és vizuális kultúrája, mégpedig egyetlen városban (valójában nemcsak Budapest, de Pécs és a Hortobágy is felidéződik), egyetlen film optikáján keresztül, amely nem más, mint JANCÓSÓ MIKLÓSTól az *Oldás és kötés* (1963), ami filmként és kordokumentumként is a kurátor régi nagy kedvence.³ Jancsó és Mélyi 1963-jában azonban nincs Kennedy-gyilkosság, nincs önmagát felgyújtó saigoni buddhista szerzetes, és nincs benne Sylvia Plath halála vagy Valentyina

1 Kempelen - Ember a gépben. Műcsarnok, Budapest, 2007. március 23 – május 28.

2 Amerigo Tot - Párhuzamos konstrukciók. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2009. október 9 – 2010. január 3.

3 Egyszer régen, vagyis a 2010-es évek elején az MTA Művészettörténeti Intézete és a budapesti Ludwig Múzeum a *The Long Sixties* kutatási program keretein belül közösen tervezett egy kiállítást, amely a hatvanas évekkel kívánt foglalkozni. A kiállításnak Mélyi József lett a választott kurátora, aki már jó néhány évvel ezelőtt a *Nagyítások* munkacímét javasolta, és azzal a koncepcióval állt elő, hogy a kiállítás korabeli filmekben keresztül reflektáljon a kor legfontosabb ideológiai és kulturális problémáira. A tervezett kiállításnak több szekciója lett volna, amelyek egy-egy film köré szerveződtek volna, és minden egyes tervezett szekciónak volt egy társkurátora. Ha emlékeim nem csalnak meg nagyon, akkor a népi gyökerek szekciójával Pataki Gábor foglalkozott, Branczik Márta témája az építészet és a modernizáció volt, Székely Katalin a Kelet-Nyugat relációkat kellett, hogy tematizálja, Mélyi maga a tabuk és traumák témakört kívánta kibontani, Tatai Erzsébet a művészeti oktatás és a feminizmus kérdéseivel foglalkozott, engem pedig a hidegháborús szekció összeállítására kértek fel, amely a tudományos-technikai versengésre reflektált volna. Az „alkurátorok” mellett meg kell még említenem Perenyi Monika nevét is, aki a „nagyítandó” filmek listájának összeállításában működött közre. A kiállítás végül tervezett formájában nem valósulhatott meg, viszont a kiállítás egykori Ludwigos referense, Turai Hedvig szervezett egy workshopot és egy konferenciát 2013-ban a Ludwig Múzeumban: előbbi a régiós együttműködés és egy potenciális régiós hatvanas évek kiállítás lehetőségeit vizsgálta, a konferencia pedig a különböző kutatói fókuszokat tárta fel. Az előadások jelentős része megjelent az *Acta Historiae Artium* 2015-ös kötetében (56. évf. 1.sz. 2015. december, 102-353.), amelyet András Edit és Turai Hedvig szerkesztett. A *Nagyítások* végül 2015-ben a *The Long Sixties* programban is részt vevő András Gábornak köszönhetően találta meg helyét a Bálnában, de Mélyi valószínűleg hely és idő híján úgy döntött, hogy csak egy szekciót dolgoz ki. Az *Oldás és kötés* kapcsán azonban lehetőséget adott a többi szekció vezetőjének is, hogy ha tudnak, kapcsolódjanak a filmben érintett ideológiai és kulturális problémákhoz.

Tyereskova ürrepülése sem. Mindezek persze a forgatókönyv írása és a forgatás idején, 1962-ben még meg sem történtek. De nem témája a filmnek az 1962-es kubai rakétaválság, és nincs szó Hruscsov átkozódásáról sem a híres moszkvai Manézs-kiállításon, ahol a túlságosan formalista és pesszimista, realista művészek kapták meg a magukét.⁴ Van viszont egy központi, szinte szociográfiai ízű, dokumentarista (filmés szempontból: kellékes és helyszínes) gerince a kiállításnak a magyar vizuális kultúráról (a hirdóktól az újsághíreken és a plakátokon át a házakig, a lakásokig, a bútorokig és az egyes dísz- és emléktárgyakig ívelően), magáról Budapestről, a kávéházak és a presszók városáról, amely az *Oldás és kötés*ben is központi szerepet kap. Erre a vázra, erre a látszólag egyszerű város- és mentalitástörténeti narratívára épülnek rá aztán ravaszul a különféle rejtélyes toldalékok, amelyek keresztül a néző újabb és újabb házakba és életekbe pillanthat be.

A kiállítás szerkezetének, illetve nézőpontjának, avagy optikájának logikája Jancsó akkori

4 Susan E. Reid: In the Name of the People. The Manege Affair Revisited. *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, 2005/4. 673-716.

bálványára MICHELANGELO ANTONIONIra mutat, mégpedig a *Nagyítás* (1966) című filmre, ami keletkezési ideje okán az *Oldás és kötésre* még persze nem hathatott, így inkább a kurátor művészettörténeti perspektíváját, illetve történelemfilozófiáját jellemezheti. Mélyi perspektívája ugyanis tárgyilagos, de mediálisan reflektált, vagyis a történeti tényekre, az emlékekre és a bizonyítékokra támaszkodik, de tisztában van a fotografikus objektívitás korlátaival is. Történelemfilozófiája ezzel összhangban kritikus a nagy elbeszélésekkel szemben, de azért mégsem radikálisan posztmodern, távol tartja magát a szkeptikus relativizmustól és a vegytiszta ismeretelmélettől. Ha az optika kapcsán Antonioni figurája és a neo-realizmust felváltó olasz (pszichorealista) új hullám figurativitása tapintható ki, akkor talán a kurátor mentalitása kapcsán az értelmezési horizonton feltűnhet CARLO GINZBURG talányos alakja is a *Microstoria* ironikus apoteózisával, amely a mikrofilológiát a nagy léptékű eszmetörténettel kombinálta, hogy látszólag jelentéktelen figurákra és tényekre alapozva mutassa ki egy korszak meghatározó intellektuális mozgatórugóit.⁵

Carlo Ginzburg amúgy még jóval a mikrotörténelem karrierje előtt, a hatvanas évek elején kezdte el tanulmányozni a 16. századi inkvizíciós jegyzőkönyveket abból a célból, hogy a nagy látószögű objektíveknél pontosabb és árnyaltabb képet alkosson egy adott történelmi kor kultúrájáról, illetve hogy tesztelje azt, hogy a nagy narratívák hogyan szivárogtak le a populáris kultúrába, illetve azon belül is a személyes szférába. Ginzburgnak azonban nem csak az volt a célja, hogy rámutasson a nagy narratívákban gondolkodó inkvizítorok történelem- és

mentalitásformáló munkájára, és velük szemben az individuumok és az individuális optikák szubverzív, töredékes voltára, hanem elgondolkodtató és némiképp paradox módon az is, hogy feltárja a spirituális ellenkultúrák, a boszorkányok, a jötevők és a táltosok nem hivatalos kultúráinak távoli tereket és időket összekötő hasonlatosságát, pszichohistóriáját.⁶ A *Nagyításokon* olyan érzése van a nézőnek, hogy Mélyi célja is egyfajta pszichohistória megalkotása volt, amely azokat a Kádár-kori értelmiségi dilemmákat járja körül és tárja fel, amelyek Jancsót is erőteljesen foglalkoztatták az *Oldás és kötés*ben, amelyet a korabeli kritika a tradíció és a modernitás, a népi kultúra

5 Carlo Ginzburg: *Microhistory. Two or Three Things That I Know about It. Critical Inquiry*, 1993/3. 10-35. Lásd továbbá Ginzburg magyar nyelvű kötetét (*Nyomok, bizonyítékok, mikrotörténelem*. Ford. Scheibner Tamás, Paksy Eszter, Farkas Krisztina, Farkas Henrik, Kijárat Kiadó, Budapest, 2010.), amelyet K. Horváth Zsolt állított össze, és egy másik jeles magyar „mikrotörténész”, Rév István recenzeált a *BUKSZ*-ban: A kukacok szerepe a múlt rétegeinek feltárásában. (23. évf. 3. sz. / 2011. ősz) <http://epa.oszk.hu/00000/00015/00063/pdf/01bir.rev.pdf>

6 A pszichohistória itt Aby Warburgra utal, akit Ginzburg egyfajta szellemi előképének tekintett: *From Aby Warburg to E. H. Gombrich. A Problem of Method*. (1966) In: *Clues, Myths, and the Historical Method*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1989. 17-59. A spirituális ellenkultúrák strukturális hasonlóságához lásd szintén Ginzburgtól: *Éjszakai történet. A boszorkányszombat megfejtése*. (1989) Európa Kiadó, Budapest, 2003. A pszichohistóriába átalakított ikonológia valódi tétjeinek, a kulturális emlékezet és a kulturális ellenállás képekké sűrített és kódolt formáinak vizsgálatáról a Reformációtól a világháborúig ívelően lásd: Georges Didi-Huberman: *The Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms. Aby Warburg's History of Art*. (2002) Penn State University Press, Pennsylvania, 2016.

Nagyítások – 1963. Az *Oldás és kötés* kora

Új Budapest Galéria, 2016. június 8 – szeptember 18. | részlet a kiállításról

BÁNKI LÁSZLÓ: *Oldás és kötés plakát*, 1963 | SOPRONYI GYULA filmkocka-kivágása

© Fotó: Juhász G. Tamás



és az európai modernizmus feszültségterében értelmezett.

Amíg az előző nagy hatvanas évek kiállítás 1991-ben az ellenkulturális trendekre és a művészeti stílusokra fókuszált,⁷ addig Mélyi most igyekezett az emberekre és a dilemmákra irányítani a kamerát. Amíg a hatvanas évek művészetének rejtett dimenziói⁸ a nagy összképet akarta felvázolni erős kontúrokkal és az ellenkultúra iránti szimpátiával, ami 1988–89-ben – ekkor készültek a kiállításához kapcsolódó interjúk – abszolút érthető és logikus volt, addig Mélyi Jancsó szellemét megidézve nem a fekete-fehér, a hivatalos és a nem-hivatalos, a propagandisztikus és a hiteles dimenzióban gondolkodott, hanem a köztes árnyalatok, a szürkék, a kompromisszumok és a különféle kulturális mixtúrák érdekelték, ezek mikrostruktúráira akart rányitani. Mélyi kiállítása tehát nagyítások sorozata, de a nagyítógépet nem mindig ő kezeli egyedül. A kiállítás arculatát mellette leginkább

7 *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben.* Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1991. március 14 – június 30. A kiállítást rendezte: Beke László, Dévényi István és Horváth György.

8 V.ö.: Beke László: *Az 1960-as évek rejtett dimenziói.* In: *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben.* (A dokumentumokat válogatta és a kiadványt szerkesztette: Nagy Ildikó.) Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1991, 21–27.

BRANCSIK Márta építészeti mikrotörténetei (Farkasdy Zoltán modernista foghíj-beépítései a várban, illetve Beck Zsuzsanna és Sedlmayr János vári, „műemlékes” lakása), továbbá a kiállítás meglepően homogén (az absztrakciótól a szocialista realizmusig ívelő) vizuális arculatába ékelődő idegen testek, zárványok kutatói határozzák meg. Ilyen zárvány – többek között – Petrigalla Pál lakása, Ország Lili „kápolnája” és Szabó Ákos „kantátája”. Petrigalla „szalonja” esetében Mélyi KÜRTI EMESE kutatásaira támaszkodott, aki Dr. Végh László munkásságáról írta a doktori disszertációját,⁹ Ország Lili esetében pedig TURAI HEDVIG és FARKAS ZSÓFIA lehetett a segítségére,¹⁰ Szabó Ákos viszont saját kutatásként került be a képbe, ami szorososan kapcsolódik Mélyi új Jancsó-értelmezéséhez is.

A film harmadik részében az ifjú orvos, Járom Ambrus adjunktus (Latinovits Zoltán) hazatér apjához falura, onnan merít erőt ahhoz, hogy tovább haladjon pályáján, és felülemelkedjen szakmai-egzisztenciális kételyein, kishitűségén. A film bevett értelmezésében ezt a vissza a népi gyökerekhez narratívát Jancsó összekapcsolta a „csak tiszta forrásból” szocialista ideológiájával is, ami egyúttal egy Bartók-renezánszot is jelentett, a modernség és a népi-nemzeti kultúra potenciális szintézisével. Jancsó egészen konkrétan be is játszotta a filmbe Járom autójának rádióján át Bartókot, mégpedig a *Cantata profana*-t, ráadásul éppen akkor, amikor a főhős a tiszta forrástól megerősödve visszaindul a Hortobágyról az „idegen” nagyvárosba, a dekadens Budapestre. Mélyi azonban felfigyelt egy furcsaságra a film amúgy „realista” időkezelésében: Járom késő este indul el apja tanyájáról, de csak reggelre érkezik Pestre, ráadásul az Alagúton keresztül látja meg a pesti panorámát, ami ara utal, hogy Nyugatról

9 V.ö.: Kürti Emese: *Experimentalizmus, avantgárd és közösségi hálózatok a hatvanas években.* Dr. Végh László és köre. PhD disszertáció, ELTE, 2015. <http://doktori.btk.elte.hu/phil/kurtiemese/diss.pdf> (Utolsó hozzáférés: 2016. szeptember 10.)

10 V.ö.: Farkas Zsófia: *Körkörös romok*, MODEM, Debrecen, 2013. A falszóveg hivatkozik Árvai Mária kutatásaira is a *Rekviemről*, illetve Ország Lili jegyzetfüzetéről, és a valódi kápolnáról: Ország Lili: *Rekviem. Művészettörténeti Értesítő*, 2014/2. 361–372.

JANCSÓ MIKLÓS
Oldás és kötés, 1963, filmkocka-kivágás



hajtott be a városba, vagyis akár az is megtörténhetett, hogy az osztrák határig is elautózott, de onnan mégis visszafordult: itthon maradt. Csakúgy, mint Jancsó, és még sokan mások 1956 után. Ez még tovább gazdagítaná a film rejtélyes utolsó mondatának, furcsa misztikus zárlatának politikai konnotációit: „Ha a napba nézel és elveszted a látást, szemed okold, ne a nagy sugárzást.”¹¹ Az eredeti, misztikus, keresztény filozófiai olvasat szerint az emberi perspektíva korlátozottsága az oka annak, hogy nem tudjuk elviselni a világot mozgató törvények vakító kegyetlenségét, és ezzel összefüggésben nem is vagyunk képesek megérteni az intenciók és a motivációk mélyebb értelmét. Az 1963-as aktuálpolitikai olvasat azonban attól is függ, hogy járt-e Járom a határnál. Ha nem járt és valahol az Alföldön szunyókált, akkor a népi tradícióból táplálkozó szocialista modernitás apoteózisáról van szó, ha viszont a határról fordult vissza, akkor a modernség és a karrier – helyenként egészen szatirikusan ábrázolt – kifejezetten magyar verziójának legitimációjáról. Mélyi a Képzőművészeti Főiskola korabeli diploma-bírálati jegyzőkönyveinek kutatása során bukkant rá SZABÓ ÁKOS 1960-as diplomamunkájára, amely szintén a *Cantatát* dolgozta föl, ami 1955, vagyis Juhász Ferenc Szarvas-éneke (*A szarvassá változott fiú kiáltozása a titkok kapujából*) óta kifejezetten népszerű témának számított, különösen a népi írók és költők körében, akiket az *Oldás és kötés* idején Jancsó és forgatókönyvírója, Hernádi Gyula is nagyra tartott (utóbbi NÉKOSZ-os is volt). A kurátor a mediális problémákat kiküszöbölendő (egy rákospalotai iskola szekciójáról van szó) filmen és fotókon keresztül mutatta be a művet, és olyan részletekre nagyított rá, amelyek igen furák: a szarvassá változott fiúkat ugyanis fegyveres, svájcisapkás munkások üldözik az erdőben, akik egy angyalszerű munkás intésére mégsem lövik le a menekülőket. Mélyi kiállítja Szabó diplomavédésének jegyzőkönyvét is, ahol BENCE GYULA és ARADI NÓRA is reflektál a kényes témaválasztásra, ami 1960-ban 1956-ra, illetve az akkor eltávozó „szarvasokra” is utalhatott. Ha azonban ezen az allegorikus vonalon haladunk – Jancsó az első nagyjátékfilmjét (*A harangok Rómába mentek*, 1958) is 1956-os allegóriának szánta¹² –, vagyis ránagyítunk Szabó narratívájára, akkor arra a következtetésre is juthatunk, hogy a menekülő szarvasok életét angyali (proletár) közbenjárásra kímélték



Nagyítások – 1963. Az *Oldás és kötés* kora Új Budapest Galéria, 2016. június 8 – szeptember 18. | részlet a kiállításról SOPRONYI GYULA filmje és fotói SZABÓ ÁKOS: *Cantata profana* (1960) című falfestményéről © Fotó: Juhász G. Tamás

meg, ami az 1956-ot követő kádári terror és konszolidáció idején nem feltétlenül tekinthető egy szubverzív, forradalmi értelmezésnek.

Az 1956-os asszociációkhoz egy érdekes adalék lehet az is, ha a fókuszot tágitva detektáljuk, hogy Szabó Ákosnak ez az egyetlen olyan műve a hatvanas évek első felében, amely közvetlen politikai utalásként érthető, 1960-as diplomázása után ugyanis többnyire mágikus realista enteriőrököt és kísérteties, szurreális, biomorf csendéleteket festett, amelyek naturalizmusát Erdély Miklós Szabó 1965-ös rákospalotai kiállítása kapcsán a szocialista realizmus ironikus kritikájaként interpretálta.¹³ Szabó persze korábban – Erdélytől függetlenül – sem kapott Budapesten rendes kiállítási lehetőséget, mivel CSERNUS TIBOR követőjének tartották, aki Aradi Nóra és Rényi Péter szerint is félreértelmezte a szocialista realizmus korszerűsítésének programját. További adalék, hogy a kulturális-politikai kompromisszum hiánya Szabó esetében – Jancsótól vagy Juhász Ferenctől eltérően – oda vezetett, hogy ő 1965-ben, amint erre 1963 után nyugati útlevelel lehetősége nyílt, elhagyta az országot, és azóta is Franciaországban él és dolgozik. Mélyi pedig éppen ide, Szabó inkább mágikus szocialista realista, mintsem szürnaturalista freskójához helyezte a kiállítás szimbolikus lezárását, ahol posztumusz kérdéseket tesz föl Jancsónak és Hernádinak 1956 értékelése, illetve a film kompromisszumos végkicsengése kapcsán.

Ahogy a kiállítás egyik végén 1956 tabuja és traumája értékelődik át, úgy a másik végén a holokauszt és a zsidó identitás kérdése kerül a fókuszba. A Kol Nidreszoba Turai Hedvig koncepciója alapján készült el (KEREZSI NEMERE és Farkas Zsófia közreműködésével), ahol a zsidó engesztelő ének látható, illetve hallható egy nő előadásában, miközben a filmnek az a jelenete megy, ahol Járom szerelme (Domján Edit) a Duna-parton táncol egy zsidó imakendővel, egy tállisszal.¹⁴ Turai és Mélyi-értelmezése szerint Jancsó a holokauszt és a kollektív büntudat kérdését is felveti a Kol Nidre jelenetben, „film a filmben” formában, és azt is pontosan megfogalmazza egy későbbi interjújában, hogy ő 1944-ben és utána is bűnösnek érezte magát azért, mert nem tett semmit (egyrészt nem tudott róla, másrészt nem is volt Budapesten, hanem Erdélyben tartózkodott egy cserkésztáborban)

11 Lengyel József özvegye hívta fel arra a kurátor figyelmét, hogy a zárómondat Angelus Silesius-tól származik, akitől Lengyel a forgatókönyv alapjául szolgáló novella írása idején éppen fordított egy szöveget.
12 Szekfű András: *Kötések és oldások – Beszélgetések Jancsó Miklóssal* (1968) – 2. rész, *Filmvilág*, 2014/4., 12–19. http://filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?&cikk_id=11798&gyors_szo=%7C%7CJancs%F3%7CMikl%F3s%7CJancs%F3+Mikl%F3s&start=0

13 Erdély ironikus szocialista realista Szabó-értelmezése érdekes és tanulságos módon még a hivatalos művészeti folyóiratba is „befért”: Szabó Ákos festészetéről. *Művészet*, 1966/1. 29.
14 Ezúton is köszönöm Turai Hedvignek, hogy rendelkezésemre bocsátotta a készülő katalógushoz írott tanulmányát, amely a Kol Nidre jelenet kapcsán a zsidó identitás és a maszkulin modernitás kérdéseire reflektál, amelyekről a szöveg megjelenése előtt nem szeretnék részletesebben beszélni.

a zsidók deportálása ellen.¹⁵ A jancsói „film a filmben” szerkezet, Latinovits és Domján filmbeli metakommunikációja egyaránt azt jelzi, hogy a trauma, a holokauszt tabuként integrálódott a társadalomba, és a kölcsönös alku, a reflexió tilalmát mindkét fél (zsidók és nem zsidók) elfogadta. Amíg tehát a kiállítás egyik vége a szakítás, a távozás, a kilépés kérdését boncolgatja, addig a másik éppen az asszimilációt, és annak lehetséges, hiteles, és szükségképpen zárványszerű formáira nagyít rá.

A Kol Nidre szoba mellé került ORSZÁG LILI *Rekviem hét táblán elpusztult városok és emberek emlékére* című 1963-as munkája, amely önmagában is tematizálja a zsidó identitás komplexitását a korban. Az asszimiláció és a történelemfilozófia kapcsán sem érdektelen az a momentum, hogy Ország Lili hét táblájának Rácz István adta a *Rekviem* címet – a mű Ország noteszában „A nagy fehér fal” címen szerepel –, ami így egy még nagyobb nagyításban, egy még alaposabb rétegtani vizsgálatban is indokolja az *Oldás és kötés* Kol Nidre „fala” melletti helyét. Amíg azonban Jancsó filmjében a Duna-parti kőfal egyértelműen a Siratófalra és a Holokausztra utal, addig Ország Lili „nagy fehér fala” egy komplex történelmi allegória, amely nemcsak a történelem és a kultúra rétegzettségét, de az emlékezet működését, sőt az identitás cizellált töredékességét is leképezi. Ebben az értelemben Ország Lili fala talán a kiállítás legbeszédesebb műve, amelynek holisztikus fragmentáltsága a kiállítás egészének (anyagának és szemléletének) allegóriája is lehetne, hiszen Ország Lili a misztikusokhoz és Ginzburg jó boszorkányaihoz hasonlóan hitt abban, hogy a valódi kultúra időközön és tereken átívelve kapcsolja össze a múlt és a jelen értékeit.

15 Jancsó visszaemlékezését Kőbányai János idézi: Bábéli fogságban – Zsidó motívumok Jancsó Miklós játékfilmjeiben. Szombat, 2001/szeptember, <http://www.szombat.org/kultura-muveszetek/stark-andras-babeli-fogsagban-zsido-motivumok-jancso-miklos-jatekfilmjeiben-1352774046>

ORSZÁG LILI

Rekviem hét táblán, elpusztult emberek és városok emlékére, 1944–45, I–VII.

I. Katedrális belseje, II. Írás a falon, III. Temető Urban és Hirosimában, IV. Mártírok, V. A kihalt város, VI. Pusztulás után, VII. *Rekviem* © Fotó: Juhász G. Tamás

A kiállításon felbukkannak más jelentős és közismert zsidó művészek, például ANNA MARGIT és BÁLINT ENDRE művei is, de nem explicit zsidó kontextusban, és nem is Ország Lili *Rekviemjének* közelében. Anna Margit *Kiabálójának* (1956–59) női figurája az amnesztianának szentelt kis szekció közelében 1956-ra utal, míg Bálint Endre szentendrei motívuma (*Kompozíció szarvmotívummal*, 1962) a népművészet és a népi kultúra aktualitásának kérdéséhez kapcsolódik, ami nem annyira az asszimiláció sikerességét mutatja, mint inkább az identitás töredezett komplexitását. A két nagy, magyar, szürrealista művész azonban egy harmadik szalon is kapcsolódik az *Oldás és kötés*hez, a film orvosi szálán keresztül. Az orvosok ugyanis nemcsak a modernitás, de a kultúra letéteményesei is voltak a korban, amit Jancsó filmjében egy BERNARD BUFFET album lapozgatása idéz fel. Mélyi ennek kapcsán a kiállításon arra fókuszál, hogy a hatvanas években az orvosok gyűjtőként is tevékenykedtek, akik a kezelésért cserébe műveket is elfogadtak. A leghíresebb ilyen orvos talán LEVENDEL László volt a Korányiban, ahol pácienseként Latinovits mellett Bálint Endre és Anna Margit is megfordult. Levendel pedig maga is a holokauszt túlélőjeként és a „szegények orvosaként” élt és dolgozott Budapesten, ahol Mezei Árpád





KORNISS DEZSŐ
C. Met. 20, 1963
© Fotó: Juhász G.
Tamás

közvetítésével az egykori Európai Iskola művészeinek egyik legfontosabb gyűjtője lett.

Az Európai Iskolától pedig csak egy ugrás a filmben nem említett szentendrei motívum, amely természetes módon összekapcsolódik a népművészet, a népi gyökerek és a nemzeti kultúra tradíciójával is, ami ugye az *Oldás és kötés*



KONDOR BÉLA
Rajz (Ostrom),
1963
© Fotó: Juhász G.
Tamás

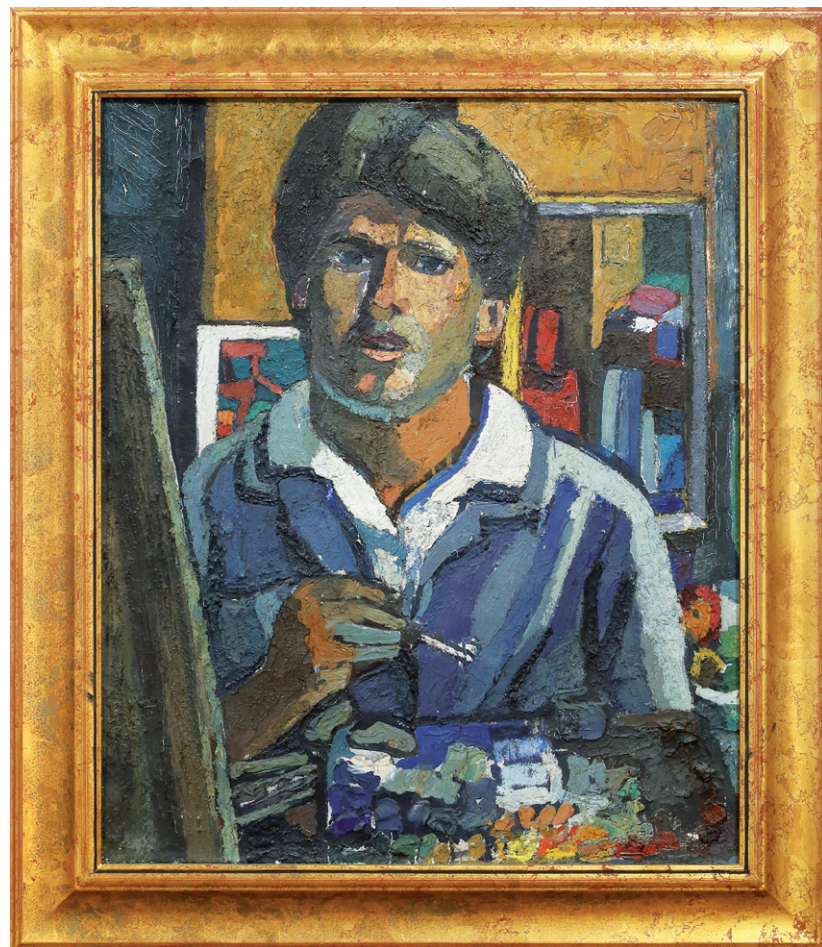
alapproblémájának is tűnik. Ideológiai értelemben ez is egyfajta asszimilációra utal, vagyis a tradíció és a modernitás integrálására, ami éppúgy célja volt KORNISS DEZSŐnek és Vajda Lajosnak, mint az Európai Iskola ideológusainak, Mezei Árpádnak és Pán Imrének, aki 1957-ben hagyta el Budapestet. Mezei viszont itt maradt és diploma nélküli pszichológusként Levendel mellett dolgozott a Korányiban.¹⁶ 1957-ben amúgy 1956 megtorlásaitól való félelmében Bálint is elhagyta az országot, és csak 1962-ben tért haza, amikor is újra felvette kapcsolatot gyerekkori barátjával, Aczél György miniszterhelyettessel, aki a forradalom után segített neki kijutni Párizsba. Vajda eredeti bartóki programjának Bálint-féle verziója is Párizsban éledt újjá, de 1962 után Budapesten teljesebben ki a halálfélelem, a nosztalgia és a titokzatos szimbolizmus regisztereiben. Mélyi a kiállításon még arra is rámutat – mintegy konfrontálva egymással az *Oldás és kötés* naiv paraszti kultúráját leképező műveket és a reflektált, mondhatni multikulturális, szürrealista, „európai iskolás” verziót – hogy ez a kiteljesedés egyáltalán nem volt problémamentes. Így kerül egy társaságba Bálint titokzatos ablakrácsa és JAKOVITS JÓZSEF bikája, illetőleg Minotaurusza (*Barbár*, 1963) az „alföldi iskola” „naiv” parasztjaival és tájképeivel. A népi és a kozmopolita kultúrák „formális” integrációjának szándékával a hrucsovi enyhülés budapesti, Aczél-féle politikája is hozzájárulhatott ahhoz, hogy az amnesztiával, illetve az új gazdasági mechanizmus bevezetésével párhuzamosan a kulturális szigor egyre több teret engedett a modernizmusnak és a nemzeti folklórnak a hatvanas évek közepén. Bálint Endre, Korniss Dezső, Anna Margit és Ország Lili is 1963 után rendezhetett először kiállításokat Magyarországon. A sorsok és a pályák egy fokkal nagyobb nagyításban persze jóval bonyolultabbak, nem mindenki kötött kompromisszumokat, és az alkuk sem számítottak feltétlenül árulásnak. Amíg Bálint 1967-ben végre önálló műtermet kapott, addig Jakovits 1965-ben a kivándorlás mellett döntött, és kezdetben Bálint és Ország számára sem a Műcsarnok kapui nyíltak meg, hanem a Jókai Klubban és a Rákosszigeti Művelődési Házban rendezhettek nem zsűri-köteles „bemutatókat”.¹⁷ Olyan művek bemutatásáról azonban – hallgatólagosan – szó sem lehetett, amelyek nyíltan a rendszer bűneire utaltak volna.

¹⁶ Levendel László – Mezei Árpád: *Személyiség és tuberkulózis*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1965. Levendel László – Mezei Árpád: *Az alkoholista beteg személyisége*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1972.

¹⁷ A rákosszigeti „kiállításokat” Tóth Tibor szervezte. Tevékenységének ismertetéséhez lásd: Kelemen Sándor: *Zárt Kör. A Művészetbarátok Körének működése Rákosszigeten (1962-1969)*. (Budapest, 2010) <http://www.rakossziget.hu/pdf/zart%20kor.pdf> (Utolsó letöltés: 2016. szeptember 10.)

Az 1963-as amnesztia, illetve az azt megelőző egyéni kegyelmek és alkuk, kompromisszumok minden másnál pontosabban jelzik Kádár, illetve Aczél rendszerének jellegét és mechanizmusát – aki nincs ellenünk, az velünk van. Három év szilencium után KONDOR BÉLA is ekkor, 1963-ban rendezhetett újra kiállítást, de ekkoriban már nem forradalmár angyalokat festett, és a botrányos szovjet konstruktórt (*Műtűcsők felbocsátása*, 1958) is lecserélte egy archaikus figurára (*Darázs király*, 1963), aki akár még a mérnök apoteózisaként is olvasható. Az *Oldás és kötés* azonban talán nem szolgáltatott kellő indokot Kondor bővebb szerepeltetésére a kiállításon, habár később ő is szívelégtelenségben hunyt el, és nemcsak a szíve, de szenvedélyei okán is Levendel kezelte. „Helyette” (Kondortól csak egy kevéssé ismert mű látható) egy másik beteg szerepel a kiállításon nagyon sok művel: GRUBER BÉLA, aki 1963-ban, 27 évesen halt meg, és akit szintén Németh Lajos „fedezett föl”, s 1968-ban Kondor, Csernus Tibor és Ország Lili mellett őt tekintette a legtehetségesebb fiatal festőnek.¹⁸ Az általa festett konvencionális festmények amúgy minden bizonnyal organikusabban tükrözik 1963 vizuális kultúráját, mint Kondor extravagáns munkái, bár azon is érdemes elgondolkodni, hogy Kondor nem sokkal később már iskolateremtő mesterré vált, aki nagyjából azt jelentette a grafikában, mint Barcsay Jenő vagy Csernus a festészetben, illetve VILT TIBOR és VIGH TAMÁS a szobrászatban. Utóbbtól Mélyi választott is egy remek munkát, amelyet az értelmiségi szerepek kommentárjaként helyezett el KONRÁD GYÖRGY, VITÁNYI IVÁN és HUSZÁR TIBOR interjúinak közelében, címe nemes egyszerűséggel a *Mélyésgmérő – a tudomány szimbóluma* (1963). Vitányi pedig ezzel összhangban a falakról beszél, és arról, hogy mindenki azt tapogatta, hogy meddig is lehet elmenni az adott keretek között.

A *Nagyítások* és az *Oldás és kötés* is azt mutatja, hogy a „falakon belül” volt helye a hagyomány és a korszerűség, a népi-nemzeti tradíció és a szocialista modernizáció termékeny konfliktusának, de csak szigorúan kontrollált formában, ésszerű ideológiai korlátok között, vagyis a munkásállam és a szocialista humanizmus létjogosultságát nem volt célszerű kétségbe vonni. Az öncélú formalizmust és a szürrealis avantgárdot Járom és Jancsó is némi megvetéssel konstatálta. Erről szól a másik „film a filmben” betét, az „akasztott pulykák”, ami a film párbeszédeinek és narratívájának tükrében is a – Foucault-i értelemben – kriminalizált és hospitalizált avantgárd, illetve annak paródiája felé mutat. Ez a kis némafilm, melyet a Várkert

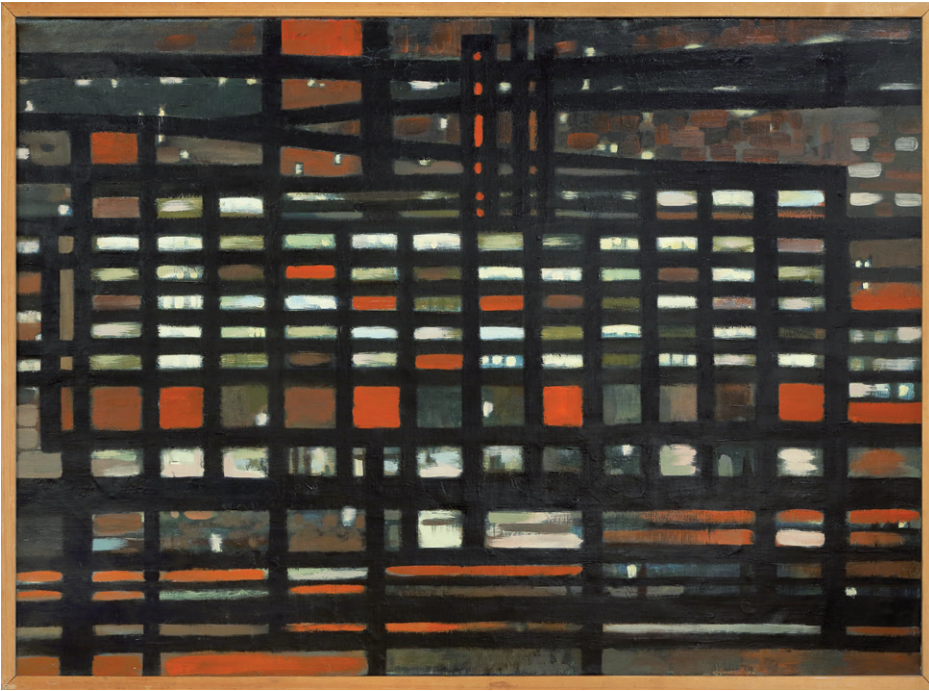


GRUBER BÉLA
Önarckép palettával, 1963
© Fotó: Juhász G. Tamás

egyik szobrász műtermében mutattak be a decens kedélyeket borzoló darabként, talán leginkább azzal a modernséggel állítható párhuzamba, amit DR. VÉGH LÁSZLÓ és köre képviselt, akit nem a magyar modernizmus, hanem a magyar neoavantgárd, Altorjay Gábor és Szentjóby Tamás vall majd mesterének jóval később. 1962–63-ban ez a fajta modernség azonban még csak a zenében és a költészetben volt megtapasztalható Budapesten, a képzőművészetben nem. Ott a középszer és a finoman modernizált realizmus uralkodott, amelynek horizontján – leginkább a „kommunista” Picasso és a mexikói muralisták okán – egy apolitikus és misztikus szürrealizmusnak is volt némi helye. Ennek egyes típusai amúgy a kiállítás narratívája szerint is kiválóan illeszkedtek egy széles látókörű, történelmileg és kulturálisan érzékeny, mondhatni multikulturális polgári kultúrához, aminek képviselője és szimbóluma Ország Lili „kápolnája” mellett a SEDLMAYR-házaspár várbéli lakása, ahol az értékek spektruma a főúri barokktól a kortárs népi kultúráig ívelt.

Az is szimbolikus, hogy a *Nagyítások*on PETRIGALLA PÁL lakása körül csomósodik a megfigyelés és az ügynöki múlt, hiszen Petrigalláról mindenki azt gondolta, hogy ügynök, miközben Dr. Végh volt az, de ő is dekonspirálta magát 1962-ben, hogy igazán hiteles avantgárdvá válhasson. Dr. Végh és a Muskáti törzsvendégeinek tevékenysége azonban „titokban” folyt, a személyes emlékeken túl a legtöbb forrást olyan ügynökök aktái kínálják, mint „Juhász” (KRISTÓ NAGY ISTVÁN) és „Orvos” (Dr. Végh László). Ehhez képest a lakások falain kívül az az óvatos modernizmus uralkodott, amely az *Oldás és kötés* díszleteiben, a Várkert bazár műtermében is megfigyelhető, és éppúgy fémjelezhető Picassóval, mint a Picasso által gyűlölt giccs-egzisztencialista Buffet-vel. A kiállítás egésze e szolid modernizmus, a régi és az új, az absztrakt és a figuratív, a keleti és a nyugati különféle keveredéseit mutatja, miközben a formai játékok mögött sejtethető az ideológia és az életvilág, avagy Michel de Certeau-val szólva a stratégiák és a taktikák személyes brikollázsa is. Ezek a különféleképpen megbütykölt karrierek persze csak MAKRISZ AGAMEMNON, BENCZE LÁSZLÓ, OROSZ JÁNOS

¹⁸ Németh Lajos: *Modern magyar művészet*. Corvina, Budapest, 1968. 142.



LANTOS FERENC
Komlói szénosztályozó, 1960
© Fotó: Juhász G. Tamás



GYARMATHY TIHAMÉR
Ma a város ritmusa, 1962
© Fotó: Juhász G. Tamás

vagy éppen GYARMATHY TIHAMÉR figurájának kinagyításán keresztül tálalhatnának fel, aki bármennyire is apolitikus volt, intranszigenz „absztrakt”-ként 1966-ig még sem állíthatott ki Budapesten (akkor is csak Rákoslígyeten).¹⁹ A KASSÁK és Gadányi körével is kapcsolatban álló Gyarmathy amúgy talán a szintén pécsi LANTOS FERENC miatt került be a kiállításra, akinek 1962-es *Komlói szénosztályozója* csodálatosan mutatja, hogy a Martyn-féle absztrakció és a Barcsay-féle konstruktivizmus milyen tökéletesen tudott illeszkedni a szocialista realizmus modern verziójához, ha akart. Gyarmathy, Lantos és egy kései Kassák mellett jelenik meg ugyanis a kiállításon az *Új Írás*-vita reprezentációja is, ami szerintem nem elsősorban az absztrakcióról szól, hanem inkább a szocialista realizmus esztétikai modernizációjának lehetséges stratégiáiról.²⁰ Az *Új Írás*-vita

főhősei ugyanis egyrészt a fiatal reménységek voltak, Kondor és Csernus, akiknek „elhallgatását” Németh Lajos 1961-ben számon kérte az *Új Írás* hasábjain, másrészt pedig Korniss és Barcsay, akiken keresztül a haladó, népi-nemzeti hagyományokat és az európai modernséget is integrálni lehetett volna egy félig absztrakt félig figuratív, témájában szocialista, de esztétikájában modern realista festői kultúrába. Ehhez képest a kiállításon Csernus csak egy apró zárvány (csakúgy, mint Kondor) formájában jelenik meg grafikusként pedig 1963-ban festett egy hatalmas művet, amely szintén egyfajta alkunak, vagy kompromiszumnak tekinthető, hiszen a „nyugati” stílust fenntartva „keleti” témát prezentált, mégpedig egy repülőgép-modellező szakkört. E nagy festmény (*Modellezők. Endresz György emlékére*) helyett Csernus „csak” illusztrátorként jelenik meg a *Nagyításokon*, mégpedig FEJES ENDRE 1962-es *Rozsdatemetőjének* grafikusként, akit ügyesen, egyrészt a proletárkultúrán, másrészt a kémeken keresztül csempészett be Mélyi a kiállításra.²¹ 1963-ban mutatták be ugyanis a *Fotó Hábert* is a moziban, amiben az egyik kém egy polgári lakásból egy Fejes Endre kötetet próbál meg lenyúlni, mondván, hogy az hiánycikk. A VÁRKONYI ZOLTÁN rendezte magyar kémfilm amúgy leginkább „személyesen” kapcsolódik az *Oldás és kötés*hez: egyrészt Latinovits, másrészt SZAKÁTS MIKLÓS személyén keresztül. Az *Oldás és kötés* docensét, Járom idősebb barátját alakító színésről, Szakátsról ugyanis a korban köztudott, de legalábbis pletyka tárgya volt, hogy angol kém, aki ráadásul a *Fotó Hábert*ben az egyik magyar kémét játszotta el. Az érdekes az, hogy a kilencvenes években derült ki az 1969-ben valóban Londonba disszidáló Szakátsról, hogy nem csak angol kém volt, hanem magyar ügynök is, aki „Cyrano” fedőnéven többek között Jancsóról és Hernádiról is jelentett. Az ügynök-kérdés, a múlt rekonstrukciója, és a mikrotörténetek kapcsán válik igazán izgalmassá a kiállítás első blikkre egy picit egyhangú vizualitása is. Ez a vizualitás ugyanis a nagy betűs diskurzust, a Foucault-i mondhatót képviseli, ami csak akkor válik igazán magával ragadóvá, ha az utalásokon és a nyomokon keresztül megkíséreljük feltárni mindazt, amiről nem lehetett (nyilvánosan és nyíltan) beszélni, és ami ebből fakadóan igazán foglalkoztatta az akkori értelmiséget. Az unalmas felszín és az izgalmas mélység vizuális dialektikája, a nagyítás logikája

19 Gyarmathy egykori, hatvanas évekbeli Wunderkammer-szerű lakása például a kultúra sze-mélyes fogyasztásának és átértelmezésének sajátos, ellenkulturális taktikáját is tükrözi. A „makro” léptékű politikai stratégiák és a „mikro” léptékű politikai taktikák szembeállításához lásd: Michel de Certeau: *A cselekvés művészete. A mindennapok leleménye I.* (1984), Ford.: Sajó Sándor, Szolláth Dávid, Z. Varga Zoltán, Kijarat Kiadó, Budapest, 2010.

20 Az *Új Írás* vita Németh Lajos szövege (Megjegyzések képzőművészetünk helyzetéről, *Új Írás*, 1961/8. 738-744.) és Aradi Nóra szigorú, pártvonalas válasza ürügyén robbant ki, és kb. másfél évig tartott az *Új Írás*, a *Valóság*, a *Kortárs*, a *Művészet*, a *Tiszatáj* és a *Társadalmi Szemle* hasábjain. A vita összefoglalásához lásd: Pataki Gábor: A „hivatott kertészek”. Képzőművészeti kritika 1957-1965 között. In: *Hatvanas évek*, 1991. 28-32. és Hornyik Sándor: Az absztrakt művészet természettudományos legitimációja az *Új Írás* vitában In: *Fejezetek a magyar művészetkritikából. AICA-füzetek I.* Szerk.: András Gábor – Tatai Erzsébet – Zwickl András, Budapest, 2002. 63-70.

21 A *Rozsdatemető*-blokk, illetve zárvány összeállításában Bódi Lóránt volt a társkurátor, aki amúgy egy remek mikrotörténeti tanulmányt írt a Petrigalla köréről, és annak titkosszolgálati megfigyeléséről is: Művészeti és közösségi élet Petrigalla Pál szalonjában, 1959-1970. *Új Forrás*, 2011/6. 49-65. http://epa.oszk.hu/00000/00016/00166/pdf/ufo_2011_06_OCR_049-065_sic.pdf

Így a sztereotip szerepek és a mögéjük rejtett bonyolult taktikák allegóriájává válik, miközben metodikai és történelemfilozófiai szempontból azt is visszatükrözi, hogy az igazán szubverzív és innovatív magatartás vizuális nyomait valóban nagyítóval kell keresni a nagyközönség számára is látható képzőművészetben.

Az emlékezés és a kultúra valódi helyei és terei, a presszók és a lakások nemigen voltak szorba önthetők vagy megfesthetők – politikai és esztétikai értelemben sem. A Mélyi által kiállított középszerű városképi festményeken is legfőljebb a kulisszák, a díszletek láthatók, a beszélgetések és a házibulik nem, azoknak már talán nem is a festészet volt az adekvát médiuma, hanem valami más, amely már formálódott és érett Dr. Végh és Petrigalla, Altörjay és Szentjóby, Erdély és Kondor, Korniss és Kovásznai György környékén.²² Így valahol igen szimbolikusnak tűnik az is, hogy Korniss a Bábszínház után 1963-ban a Pannónia Filmstúdióban helyezkedett el, ahol animációs filmeket készített. De az sem kevésbé szimbolikus, hogy Erdély 1962-ben nyert felvételt rendező szakra, a Filmművészetire, de beiratkozni végül nem tudott, így tanulmányait nem kezdhetette el, de még jó húsz évig úgy gondolta, sok művész társával együtt, hogy a kor adekvát médiuma csakis a film, a mozgókép lehet. Erdély a maga nagyítását az inkvizícióról és a történelemtől (*Verzió*, 1979) csak a hetvenes évek végén tudta elkészíteni a BBS-ben, a moziban láthatatlan kísérleti filmként. Egy klasszikus, makro-történelmi, ideológiakritikai perspektívában Jancsó és Keleti Márton idejében, a hatvanas évek első felében ilyen típusú nagyításról, vagyis a hatalom technológiájának nyílt ábrázolásáról még szó sem lehetett. A fókusz ekkor még a modern, a helyét kereső szocialista ember lehetőségeire kellett, hogy essen, aki nyugodtan belekóstolhatott szinte mindenbe, ha aztán szépen végezte a munkáját, haladt tovább a kijelölt úton, és legfőljebb egy privátfilmben bohóckodva, házibuliban ténfergve vagy misztikusokat olvasgatva merengett el egzisztenciáján és identitásán, politikai és kulturális mivoltán. A mikrotörténelem és a pszichohistória viszont arra tanít, hogy amíg Erdély és Kondor a Nárciszban, vagy Dr. Végh, Lisziák Elek és Koncz Csaba a Muskátliban kritizálta rajongva a francia új hullámot, addig Jancsó csinált egy olyan egzisztencialista filmet, ahol a főhős dilemmáinak „kulisszáiból” Mélyi fél évszázaddal később újjáépíthette 1963 eszmetörténelmi kórképét.

22 Kiváló összefoglalója a kor, egészen pontosan 1963 miliójának Kozák Gyula írása: 1963. *Beszélő*, 2. évf. 5. sz. / 1997, 50-68., <http://beszelo.c3.hu/cikkek/1963>

Van, amit mondani lehet, de leírni nem?

Contested Spheres: Actually Existing Artworlds under Socialism

Kassák Múzeum, Budapest
2016. május 27-28.

A Kassák Múzeum *A hatvanas-hetvenes évek magyar művészetének komplex kutatási programjának* keretein belül¹ megrendezett nemzetközi konferenciát² a Translocal Intézettel³ közösen szervezte meg. Az intézményben 2014 őszén induló kutatási projekt az MTA „hosszú hatvanas évek” kutatócsoportja,⁴ valamint az ELTE BTK Művészettörténelmi Intézetében lezajlott *PATTERNS Lectures* kurzus-sorozata⁵ mellett harmadikként kezdte meg a korszak művészettörténelmi vizsgálatát. A két évtizedet felölelő program – a neoavantgárd művészetnek kiemelt figyelmet szentelve – a közép és késő szocializmus művészeti életét dolgozza fel átfogó igénytel. A magyar művészettörténet-írás az elmúlt harminc évben a szocializmus kulturális életét a hagyományos hidegháborús narratíva bináris perspektívájába állítva vizsgálta. A jelen kutatás úgy írja le „a két nagyhatalom közé való beszorítottág sajátos szituációját [...] amely különböző formációkban, de jellemző a régió összes országára”, hogy közben egy új, összetettebb és árnyaltabb megközelítési lehetőségre tesz javaslatot a „kettős beszéd” keretkoncepciójának kidolgozásával. A korábbi, elszigetelt nemzeti szemlélettel szemben a művészeti életet alakító tényezők és gyakorlatok tágabb, regionális összefüggéseire, „speciális kulturális mintázatának a bemutatására” helyezi a hangsúlyt. A konferencia előadói⁶ a művészek és a szcena további szereplőinek működése révén megvalósuló lehetséges megoldásokon és attitűdökön keresztül tették vizsgálat tárgyává művészet és hatalom viszonyát a hatvanas és hetvenes években szovjet függésben lévő országokban. A történelmi szempontú megközelítés

1 <http://www.kassakmuzeum.hu/index.php?p=kutatas>; http://www.kassakmuzeum.hu/index.php?p=hatvanas_hetvenes

2 <http://www.kassakmuzeum.hu/index.php?p=kutatas&id=168>

3 <http://translocal.org/index.html>

4 <https://mi.btk.mta.hu/hu/kutato csoportok/46-hoszhat> Ezt megelőzően az 1956-os Intézetben zajlott *A „hatvanas évek” Magyarországon, 1958-1974* címmel átfogó történelmi kutatás, amely keretein belül a művészettörténelmi kutatást Beke László végezte. http://www.rev.hu/rev/images/content/rendezvenyek/hatvanas_zarajelentes.pdf (Utolsó hozzáférés: 2016. szeptember 10.)

5 <http://www.erstestiftung.org/patterns-lectures/20162017-2/selected-courses/>

6 Susanne Altmann (művészettörténész, kurátor, Drezda), Hana Buddeus (Előadóművészeti Akadémia, Prága), Mikolaj Czerwinski (University of Illinois, Chicago), Forgács Éva (Art Center College of Design, Pasadena), Daniel Grun (Képző- és Iparművészeti Akadémia, Pozsony), Candice M. Hamelin (University of Michigan), Marko Ilić (Courtauld Institute of Art, London), Raino Isto (University of Maryland), Beata Jablonksa (Képző- és Iparművészeti Akadémia, Pozsony), Yulia Karpova (CEU, Budapest), László Zsuzsa (tranzit.hu, Budapest), Armin Medosch (művész, kurátor, Bécs), Helena Musilová (Nemzeti Galéria, Prága), Tomáš Pospiszył (Képzőművészeti Akadémia, Prága), Alina Șerban (Nemzeti Művészeti Egyetem, Bukarest), Sonja Simonyi (New York University) és Tomasz Załuski (Łódź-i Egyetem).



JÚLIUS KOLLER
Standard Cultural Situation (U.F.O.), 1984, a Translocal Institute
for Contemporary Art jóvoltából



Albán művészek dolgoznak a *Monumenti i Pavaresise*
modelljén, 1969, a Translocal Institute
for Contemporary Art jóvoltából

origójába tehát az individuum és annak a mindennapok szintjén kibontakozó túlélési stratégiái kerültek.

Az előadók felkészültek, a prezentációk fókuszáltak voltak, s feszes ritmusban követték egymást. A változatos témájú és informatív előadások ellenére azonban mégis a konferencia záróakkordja, a kerekasztal beszélgetés volt a legizgalmasabb. Kötetlen műfajánál fogva az összegző érvényű moderált panel bizonyult a legmegfelelőbb alkalomnak arra, hogy az érzékenyebb részletek kirajzolódjanak, s így a körülöttük kialakult lehetséges véleménykülönbségek konfrontálódjanak. Ez a lehetőség általában adott, mégsem megszokott, hogy egy sokszereplős spontán konferencia-beszélgetés ilyen jól összegezné az első sorban esettanulmányokat felvonultató program egészét, illetve annak lényegi dilemmáit. A trigger ebben az esetben a téma implikálta morális vonatkozások, illetve PETRÁNYI ZSOLT észrevétele volt, amely az előbbieknél személyes színezetet is adott.

SASVÁRI EDIT (a kutatás vezetője, Kassák Múzeum Budapest) a kerekasztal-beszélgetés első kérdésére adott válaszában a hivatalos és nem hivatalos paradigma veszélyét annak dichotómikus jellegében jelölte meg, mivel ez alapvetően magában hordja az erkölcsnek a hatalom kontextusában való értelmezését. A „kettős beszéd” koncepciója épp ezért, a morális értékítélet ingoványos talaja és a bináris szemlélet helyett – egy szélesebb regionális környezetben – inkább az operatív működés vizsgálatára helyezi a hangsúlyt. A korábbi egyszerűsítő és nemzeti karakterű hozzáállás helyett a két évtized művészetének sokrétűbb, nemzetközi jelenségként való megközelítését tűzi ki célul.

Mindez a kutatás egészére nézve természetesen nem jelenti a szociálpszichológiai szempontú kontextus-teremtés mellőzését. Így például PERCZEL JÚLIA (a kutatócsoport tagja, társadalomtudós, művészettörténész) is foglalkozik a többiek által vizsgált esettanulmányok tágabb, társadalomtudományi és

pszichológiai összefüggéseivel is: a mindennapokba ágyazott komplex művészeti praxisokat a személyesen túl, a rendszer szintjén is elemzi. Ehhez többek között olyan kérdések szolgálnak vezérfonalként, mint a „kompromittáló volt-e állami intézményben dolgozni?” vagy a „megaluvásnak minősült-e részt venni az állami kultúrpolitikában?”

A korszak vizsgálatában rejlő etikai vonatkozás – ahogyan azt az esettanulmányok többsége is alátámasztotta – állandó kihívást jelent a hatvanas és hetvenes évek művészettörténeti feldolgozása során, ezért a beszélgetésben is meghatározó tényezőnek bizonyult.

A panel második hangsúlyos felütése Petrányi Zsolt (a kerekasztal beszélgetés résztvevője, Magyar Nemzeti Galéria) a kutatócsoport tagjainak életkorára adott reflexiója volt. Arra hívta fel a figyelmet, hogy míg a saját korabeli, közep-generációs művészettörténészek a hatvanas évek gyermekeként közvetlenül örökölték át szüleiktől az „udvarias hallgatás”⁷ jellegzetes,

7 „polite quietness”, Tomáš Pospiszyl: *Olbram Zoubek, Sculptor in Public Service: A Case Study in Art Making during Socialism* című előadása során elhangzott kifejezés.



Contested Spheres: Actually Existing Artworlds under Socialism, Kassák Múzeum, Budapest, 2016



Tomaš Pospiszyl, Klara Kemp-Welch, Maja Fowkes, Sasvári Edit, Petrányi Zsolt
Contested Spheres: Actually Existing Artworlds under Socialism, Kassák Múzeum, Budapest, 2016

a szocializmusban megszokott, lokális jellegű attitűdjét, addig – a már a pályájuk kezdetén a nemzetközi diskurzusra kapcsolódó – a rendszerváltás környékén született fiataloktól idegen ennek közéleti és szakmai gyakorlata. Ez a tény pedig értelemszerűen éreztetni fogja hatását a hatvanas és hetvenes évek művészetének kutatásában is, s további befolyásoló tényezőként mutatott rá az adott kutató születési helyére és tanulmányainak helyszínére. A kommentet egy általános érvényű, provokatív szándék nélküli megállapításként is el lehetett volna könyvelni, a megfogalmazás azonban elsősorban a mi („we”) és a mások („others”) névmások hangsúlyos használata miatt erősen személyes jellegűnek hatott, s ennek nyomán a beszélgetés is ilyen irányú fordulatot vett. Az, hogy a résztvevők közül többen nem értettek egyet Petrányival, a beszélgetés szempontjából produktívnak bizonyult.

Leghatározottabban KLARA KEMP-WELCH (a konferencia bizottság tagja, a Courtauld Institute of Art London) lépett fel saját, reflektáltan személyes nézőpontjából kiindulva: a művészettörténet-írás vonatkozásában irrelevánsnak és determinisztikusnak értékelte az elhangzottakat. A beszélgetés tehát személyesebb vizekre terelődött: a kutatott múlt és a jelen átfedésbe került, s ennek következtében a korábban történeti perspektívába állított kérdés – „kompromittáló volt-e állami intézményben dolgozni?” – is jelenidejűvé vált, legalábbis a magyar közönség számára. A kutatócsoport tagjaként a közönség soraiban ülő SZÉKELY KATALIN (az ELTE PhD program hallgatója, Blinken OSA Archivum) mutatott rá az áthallásra, miszerint azért is érdekesek számunkra ezek a neoavantgárd kapcsán felmerülő kérdések, mert – részben – ma is aktuálisak Magyarországon. Napjainkban is hasonló személyes dilemmákkal szembesülünk a művészeti intézményrendszer tekintetében, ezért érdemes ezeket

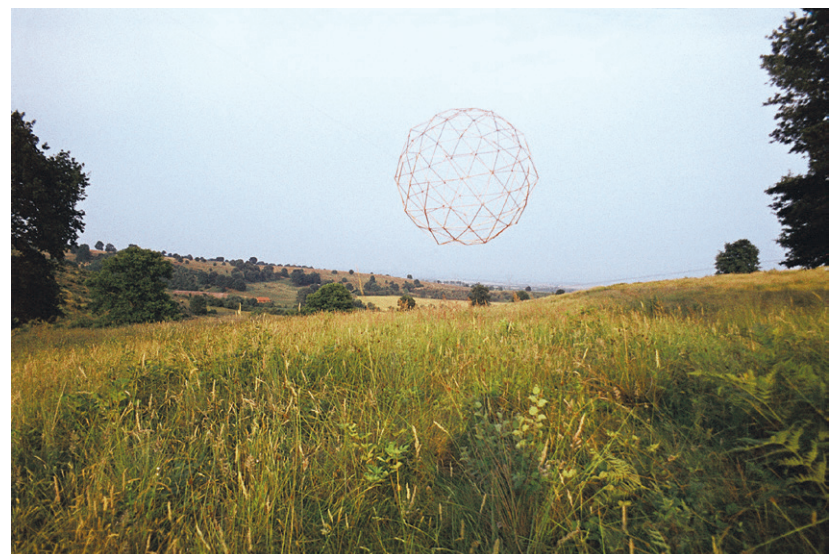
Constantin Flondor and Timișoara Art High School Students' Practice at Făget, 1976, a Translocal Institute for Contemporary Art jóvoltából

az egymásnak ugyan nem megfeleltethető, de ismétlődő mintákat vizsgálat tárgyává tenni.

LÁSZLÓ ZSUZSA (a konferencia előadója, tranzit.hu Budapest) a beszélgetésbe bekapcsolódva a morális aspektuson túl, illetve azt kiegészítendő a neoavantgárd aktualitása kapcsán annak „pseUDO-kortárs” jellegére hívta fel a figyelmet. A kifejezés arra az általa korábban igaznak vélt jelenségre mutatott rá, miszerint sok esetben az addig ismeretlen neoavantgárd művek – az akár félévszázados művészettörténeti kanonizáció hiányában – kortársként hatnak, a jelen morális kontextusában kerülnek felfedezésre. A korszak megfelelő történelmi távlatból és kontinuitásban való megközelítése így csak egy későbbi generáció számára lehet majd adott.

A szocializmus művészeti életének és hétköznapjainak ellentmondásossága tehát egyszerre bizonyult történeti és tudományos, valamint napjainkra is megfeleltethető morális problémának. A moralizáló komponenst lehetőség szerint marginalizáló „kettős beszéd” koncepció termékeny diskurzust eredményezett: alapvetően azonban nem az erkölcsi dimenzió ignorálása merült fel, hanem az, hogy módszertani tekintetben megfelelőbb helyen – tehát nem a lehetséges kiindulási pontok között – kezelte eleme legyen a kutatásnak.

Az új elképzelés hatékonyságára a kutatás eredményeként megjelentetni kívánt tanulmánykötet adja majd meg a választ. A cél a korszak magyar művészete nemzetközi láthatóságának előmozdítása, különös tekintettel a közép-kelet európai művészeti diskurzusra élénkítésére. A konferencia volt a kutatáshoz kapcsolódó első nyilvános esemény, amelynek fényében a hatvanas és hetvenes évek művészetének komplexebb megközelítése érdekében paradigmaváltást célzó kutatástól is sokat remélhetünk.



SPIONS

Hatvannegyedik rész

LED Wall

Riveted metal frame

Video projection

LED Wall

LED Wall

LED Wall

Moveable riveted metal structure

Riveted metal frame

Rokonlelkek, multimédia, spiclik és kémek

"Sons of the silent age

Make love only once but dream and dream

Don't walk, they just glide in and out of life

They never die, they just go to sleep one day"

David Bowie: *Sons Of The Silent Age*¹

Az 1979 nyarán, Párizsban megismertek között két igazi rokonlélekre találtam. Az egyik CLAUDE ARTØ² volt, aki a SPIONS³ THE PARTY⁴ lemezének felvételei során a sequencer⁵ programozta. EDWIGE-t,⁶ másik párizsi barátomat, az éjszakai klubok úrnőjét, miután Andy Warhol társaságában készített fotója felkerült a *Façade*⁷ magazin címlapjára, a „Queen of Punk” (A punk királynője) ranggal tüntette ki a nemzetközi sajtó.⁸ Artø 2013 augusztusában, a franciaországi Bretagneban, Edwige 2015 szeptemberében, a floridai Miamiában halt meg.

A THE PARTY lemez felvételei után nem sokkal Artø, akit a velünk kollaboráló ARTEFACT francia cool wave együttessel egyidőben, 1979 májusában ismertem meg, a SPIONS frontembere társaságában meglátogatott Rue Saint-Séverin-i lakásomban. 19 éves volt akkor, halk szavú, finom arcú, karcsú, kifinomult, elegáns, latinos szépségű, androgün, nem evilági jelenség. Vékony, hosszú ujjak, éberségről árulkodó tekintet, telepatikus érzékenység. A franciák – és a hozzájuk ebből a szempontból nagyon hasonló magyarok – nyomasztó többségéhez képest nagyon keveset beszélt. Amikor megszólalt, fontos oka volt rá. Röviden, pontosan, szellemesen, lényegre törően fogalmazott. Első látogatása során először a munkáimra volt kíváncsi. Tetszett neki műveim precíz, műszaki rajz jellege,

1 Dal David Bowie *Heroes* albumáról (LP, RCA, 1977)

2 Fabrice Henri Georges Thiesset (1959–2013)

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

4 <http://spions.webs.com/music.htm>

5 A sequencer (voltaképpen célfeladatra konstruált számítógép) képes hangok felvételére, lejátszására és kompozíciók szerkesztésére. A beletáplált információkat különböző digitális formátumokban (CV/Gate, MIDI, vagy OSC) kezeli és tárolja. Alkalmos szintetizátorok és más elektronikus hangképző, hangformáló eszközök (dobgépek, effektboxok stb.) meghajtására, így bármilyen hangzás előállítására alkalmas.

6 Edwige Braun-Belmore (1957–2015)

7 Az Andy Warhol (1928–1987) és John Wilcock brit újságíró által 1969-ben, New Yorkban alapított *Interview* által inspirált, Alain Benoist vezetésével elindított *Façade* magazin 1976 és 1983 között a párizsi éjszakai szellemi elitjének életét dokumentálta, Európa legfőbb trend-indító kiadványai közé tartozott.

8 A címlapra került fotó aláírása „Pope of Pop Meets the Queen of Punk” (A pop pápája találkozik a punk királynőjével) volt.

vonzódott a tudományokhoz. Megmutattam neki ragtapasz- és Letraset-alapú kollázsaimat⁹ is, amelyeket ugyancsak hosszan és alaposan tanulmányozott. Az ő javaslatára kértek fel nem sokkal később az ARTEFACT *SEX Computer*¹⁰ című lemeze borítójának megtervezésére.¹¹

A következő hónapokban koncerteken, társasági összejöveteleken, kiállítás megnyitókön, zenekari próbákön, divatbemutatókon, klubokban sokszor találkoztunk. Az ő társaságában látogattam először Chartres-ba, hogy megcsodáljam az ottani katedrális. Jól ismerte építői, a templomos lovagok és a kathar misztikusok történetét. Járatos volt a kelta mitológiában és a druidákról szóló legendák világában is. Artø – a Párizsba költözése előtti éveiről sohasem beszélt – 1976-ban, 17 évesen, a később a Les Rita Mitsouko dalszerzőjeként, hangszerelőjeként híressé vált Jean Néplinnel¹² (Philippe Glémé) kollaborálva az Electromenagex elektronikus duóval kezdte rövid zenei pályafutását. Edwige és Artø 1979 őszén alakították meg a leginkább az „electropunk / Neue Deutsche Welle” stílusban utazó D.A.F.¹³ (Deutsch Amerikanische Freundschaft) hangzására hasonlító, minimalista elektronikus disco zenét játszó Mathématiques Modernes¹⁴ együttest. *Disco Rough*¹⁵ című számuk a hét kislemeze lett Angliában, a New Musical Express (NME) listáján, s felkerült szinte valamennyi európai slágerlistára. Artø 1980-ban *Kwai Systeme / Betty Boop*¹⁶ címmel szóló lemezt adott ki, amelyet Kanadába költözésem után, 1980 októberében, Rész István festőművész torontói műtermében hallottam először. Nem értettem, hogy a nemzetközi szaksajtó miért nem fogadja ezt a lemezt akkora reverenciával, mint mondjuk a

9 A műszaki rajz jellegű munkák és a meditációs gyakorlatként végzett akvarellfestészet mellett főleg a ragtapaszok, műkörmök, pirulák, a Letraset-matricák és a fénymásolás adta képzőművészeti lehetőségek foglalkoztattak abban az időben.

10 ARTEFACT: *SEX Computer* (EP, Párizs, Dorian, 1979) <https://www.discogs.com/Artefact-SEX-Computer/release/335274>

11 Konspirációs okokból lemezborító terveimet A. L. Newman néven szignáltam.

12 <https://www.discogs.com/artist/2193368-Jean-N%C3%A9plin>

13 Az 1978-ban, Düsseldorfban alapított D.A.F. leghíresebb számai a *Kebab-Träume* és az *ALLES IST GUT* (UK, Virgin Records, 1981) című albumukon megjelent *Der Mussolini* voltak. Ez utóbbi szövegével – „Dance the Mussolini, move your behind, clap your hands, and now the Adolf Hitler, and now the Jesus Christ, and now the Communism” – jókora botrányt váltott ki, amelynek következtében 46 hétre felkerültek a német slágerlistára.

14 <https://www.discogs.com/artist/45920-Math%C3%A9matiques-Modernes>

15 *Mathématiques Modernes: Disco Rough* (Párizs, Celluloid/DORIAN, 1980) <https://www.discogs.com/Math%C3%A9matiques-Modernes-Disco-Rough/master/23678>

16 Artø: *Kwai Systeme / Betty Boop* (EP, Párizs, Celluloid, 1980) <https://www.discogs.com/Arto-Kwai-Systeme-Betty-Boop/release/375258>

The Normal *Warm Leatherette*-jét,¹⁷ vagy a Fat Gadget *Ricky's Hand*-jét,¹⁸ noha mindkét slágernél intelligensebb közlés. A *synth pop* lemez gyönyörűen egymásba olvadó textúrái nagy hatást gyakoroltak az 1990-es évek nemzetközi tánczenéjére. A *Mathématiques Modernes* 1981-ben kiadott, *new wave* klasszikus, *Les Visiteurs Du Soir*¹⁹ című albumát MARCEL CARNÉ 1942-ben, Párizs német megszállása idején bemutatott, azonos című filmje inspirálta. Ez az Artø halála után, 2013-ban újra kiadott²⁰ lemez – amelyen a *SPIONS THE PARTY* lemezen is játszó, a *SPIONS* frontemberével mindmáig kollaboráló HERVÉ ZÉNOUDA dobol – volt a művész hatytyúdala. Néhány hónappal a lemez első megjelenése után, 1981 decemberében a Chartres-i katedrális, mindkettőnk kedvenc épületét ábrázoló képeslapot kaptam tőle Torontóban. „See you in the sky”, írta. Aláírás helyett az energiamegmaradás elvének Einstein-féle képletével – $E=mc^2$ – búcsúzott. Többé nem halottam felőle. Közös barátaink révén próbáltam megkeresni, de senki nem tudott róla. Halálának híre – közös barátunk, Jean-Marie Salaun²¹ írta meg New Yorkból – szíven ütött 2013 nyarán. A *SPIONS* frontembere *Epitaph for Claude Arto* (A Pop Song) címmel, a *THE PARTY* lemezen dobosként közreműködő Hervé Zénouda zene-művésszel együttműködve – Hervé jelenleg a Montpellier-i egyetem kommunikációs szakán tanár – rekviemet írt és vett fel emlékére, amelynek most készítem a videó-változatát. „(...) The body feels no pain. / The children do not grow. / The birds build no nest. / The flowers wouldn't fade. / It's good to be back in the City of Eden.”²²

Artø tanított meg a sequencerek használatára, a hangfelvételek digitális programozására. A Roland Corporation 1977-ben piacra dobott *MC-8 Microcomposer*-ét használta, amelyet az ARTEFACT szintetizátoraival együtt a diszkókirály Giovanni Giorgio Moroder *From Here to Eternity*²³ című párizsi, a Palace klubban, 1977 szeptemberében tartott lemezbemutató koncertje után a klubban dolgozó barátai közreműködésével privatizáltak. Billentyűzete

17 <https://www.youtube.com/watch?v=S5QErPDncj4>

18 <https://www.youtube.com/watch?v=RDnur47NncA>

19 *Mathématiques Modernes: Les Visiteurs Du Soir* (LP, Párizs, Dorian/Vogue, 1981)
<https://www.discogs.com/Math%C3%A9matiques-Modernes-Les-Visiteurs-Du-Soir/master/23689>

20 *Mathématiques Modernes: Les Visiteurs Du Soir*, (LP, US, Medical Records, 2013)
<https://www.discogs.com/Math%C3%A9matiques-Modernes-Les-Visiteurs-Du-Soir/release/4327631>

21 Róla a *SPIONS*-eposz Harmincnegyedik, *Voilà, a SPIONS megérkezik Párizsba*, és *Negyvenedik, A francia punk, SPIONS koncert Lyonban* című fejezeteiben írtam részletesen.
<http://www.discogs.com/artist/647883-Jean-Marie-Salaun>

22 *888: EPITAPH* (részlet)

23 Giorgio Moroder: *From Here to Eternity* (US, Casablanca Records, 1977)



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
In Memoriam Edwige & Artø, 2016
digitális kollázs, a művész archívumából

segítségével a készülék 5200 hangjegyet bevitelére, tárolására, manipulálására és szerkesztésére volt alkalmas, ami nagy tároló- és kezelőkapacitásnak számított abban az időben, elég volt egy teljes szám beprogramozásához.²⁴ Rajta és Moroderen kívül egyedül a Yellow Magic Orchestra használta ezt a készüléket elcsenése idején.

A multimédiás előadások úttörője a világ első térvezérlésű elektronikus hangszere, a theremin²⁵ 1919-ben feltaláló Lev Szergejevics Tyermen (Leon Theremin, 1896–1993) orosz zeneművész, tudós és kém²⁶ volt. Mágikus hangszere – az első szintetizátort – bemutató oroszországi, európai és amerikai koncertjein az 1920-as évektől kezdve mesterséges ködre vetített álló és mozgóképeket (fény sugarakat kibocsátó vörös csillag, integető Lenin stb.), a hangokat színes fényekké, illetve szagokká alakító, ugyancsak saját fejlesztésű fény- és illatorgonát, valamint a hanghullámokat mutató, nagyképernyős oszcilloszkópot alkalmazott, saját tervezésű, *quadrophonikus* (négy pontos sztereó-) hangzást biztosító, modernista hangszórói mellett. Maga a theremin-játék – a hangszer két antennája közelében mozgó kezek – tulajdonképpen balettnek tekinthető. Theremin professzor multimédiás koncertjeinek hipnotikus hatása volt a közönségre, gyakran előfordult, hogy nézők ájultak el műsora alatt vagy pánik tört ki a nézőtérben.

A multimédiás performanszok, koncertek a pszichedelikus 1960-as években, Londonban jöttek divatba. MARK BOYLE (1934–2005) skót művész 1962-ben kezdett kísérletezni vetítésekkel. Nagy fényerejű Aldiss vetítógépekkel diákat, üveglemezek közé zárt vizeletet, nyálat, vért, spermát, élő bogarakat, virágokat, növényeket, a vetítógép melegétől mozgásba jövő, összeolvadó, szétváló színes olajokat²⁷ vetített egymásra, a valóság folyamatosan mutálódó vízióit.²⁸

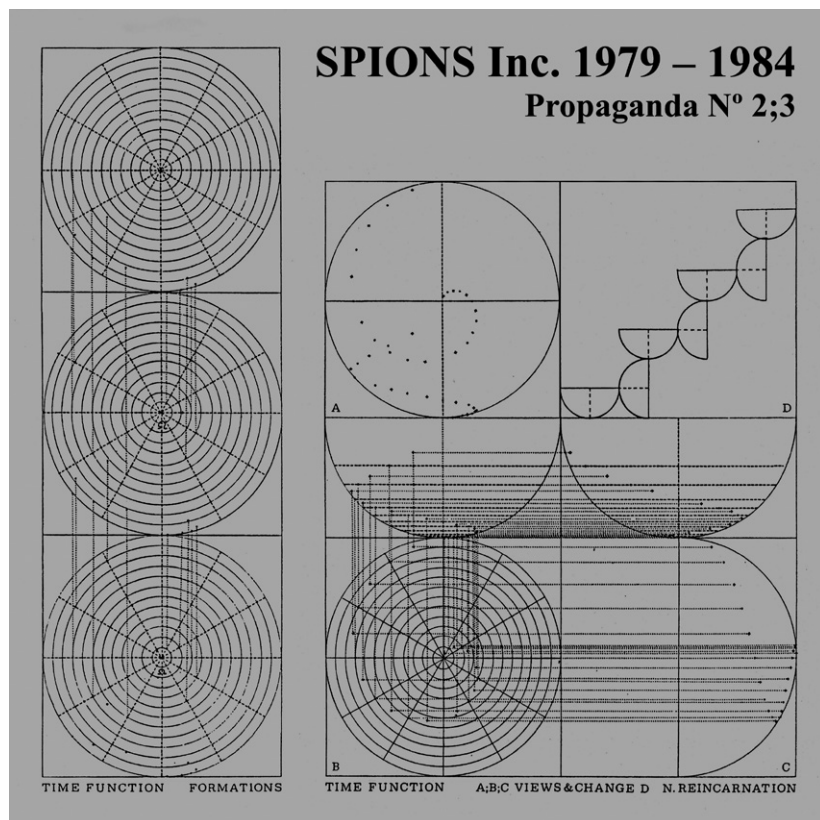
24 Az én 1993-ban megjelent, 1994-ben vásárolt KORG X3 szintetizátorom sequencere 32 ezer hangjegyet, egy CD-nyi mennyiségű, 10 számhoz elegendő zenei adatot képes kezelni, 16 sávon 100 pattern-t. A mai számítógépes sequencer applikációk tárolókapacitása gyakorlatilag végtelen.

25 <http://thereminiaid.webs.com/>

26 Az első nagyfelbontású televíziós berendezés, az első elektronikus cselló és harmonium, az első elektronikus dobgép és a táncosok mozgását zenévé alakító színpad mellett ő fejlesztette ki a máig használt lehallgatóberendezések legtöbbjét is.

27 lásd: lávalámpa

28 1975–76-ban, közvetlenül a *SPIONS* megalakulása előtt, *Rock'n'Roll High School* címmel videó- és diavetítésekkel kísért ismeretterjesztő előadásorozatot tartottunk, hogy kineveljük közönségünket. Ezek voltak az első multimédiás előadások Magyarországon. 1978. március 8-án, a Magyar Tudományos Akadémia Tömegkommunikációs Kutató Intézetének klubjában tartott *SPIONS* koncert nyitányként bemutatott *Père Lachaise Show* alatt írásvetítőre helyeztem, gombostűkre tűzött svábbogarak kinagyított agóniáját vetítettem a háttérre, kiváltva a nézőtérben ülő svábbogárbarátok agresszív felháborodását.



A. L. NEWMAN

Time Function in 3D Space – Nuclear Reincarnation, 1979
tusrasz, letraset, Párizs; kép a SPIONS archívumból

1967-ben a londoni UFO klub, a korabeli brit underground kultúra központja adott otthont Mark Boyle és felesége, JOAN HILLS (The Boyle Family) színesztéziás (*synaesthetic*) vetítéseinek. A pszichedelikus Soft Machine, Hawkwind²⁹ és Pink Floyd együttesekkel kollaboráltak, a koncertek betépett közönsége (fű, hasis, LSD) könnyen kapcsolatot talált a vetítések véletlenszerű mozgása és a zene között. A Boyle Family 1968-ban Jimi Hendrix amerikai turnéján mutatta be pszichedelikus light show-ját az új világ fogékony közönségének. Bemutatóik és Andy Warhol ugyancsak háttérvetítésekkel operáló, 1966–67-es *Exploding Plastic Inevitable* című, a Velvet Underground zenéjére alapozott esemény-sorozatára hamarosan amerikai együttesek – köztük a Grateful Dead – is kifejlesztették saját multimédiás koncertkörnyezetüket.

Mint a SPIONS látványtervezője³⁰ a kezdetektől multimédiás koncertekről álmodoztam. Videó háttérvetítéseket, fényorgonákat³¹ és intelligens, a közlést kiemelő világítást akartam alkalmazni, olyan multidimenziós színpadképeket,³² amelyeket csak kevés együttes használt abban az időben. A vetítéseket, a világítást, a mozgó díszletelemeket az 1970-es évek végén megjelent számítógépekkel akartam kontrollálni. Ezekről a csodamasinákról sokat olvastam,³³ de személyesen nem ismertem őket. 1979 nyarán Claude Artø elvitt egy művészbarátjához (a nevét sajnos elfelejtettem feljegyezni), aki mindhárom típusú – Commodore PET, Tandy/Radio Shack TRS és Apple II –, nemrég piacra dobott első személyi számítógép büszke tulajdonosa volt. Kértem, hogy kollaboráljunk a SPIONS koncertek látványvilágának megteremtésével, de nem mutatott hajlandóságot. Miután elővezette, hogy mit tudnak gépei, nem bántam a visszautasítást.

29 1971–75 között a Hawkwind tagja volt a későbbi Motörhead együttes sztárja, Lemmy (Ian Fraser Kilmister, 1945–2015).

30 Konspirációs okokból a SPIONS számára készített látványterveimet általában A. L. Newman és 108 (108 AM) kódnevekkel szignálom.

31 Első fényorgonámat 1967-ben, egy kezembe került angol elektrotechnikai szaklapban talált kapcsolási rajz alapján, jókora, masszív szovjet tranzisztorok (apám hozta őket Moszkvából) felhasználásával építettem. A magas hangoktól kékre, a közepesektől sárgára, a mélyektől vörösre festett lámpa fénye erősödött.

32 <http://spionsdesignspicso2.blogspot.hu/>

33 Műegyetemi tanulmányaim során – anélkül, hogy hozzáférést engedtek volna az intézmény teljes termet elfoglaló, szigorúan őrzött számítógépéhez – megismerkedtem a programozás alapjaival is.

Nagyjából 20 évnek kellett eltelnie az olyan számítógépek megjelenéséig, amelyek már alkalmasak voltak 1979-es ambiciózus elképzeléseim megvalósításához.



A másik párizsi enigma, akibe beleszerettem 1979 nyarán, az énekesnő, modell, színésznő, képzőművész, Jean Paul Gaultier és Thierry Mugler divattervezők múzsája, EDWIGE BRAUN-BELMORE³⁴ apácázárdában nőtt fel, kislánykorában elhagyták szülei. Sokat írtak és még többet lehetne írni róla, de úgy tűnik, életútjának komplexitása, akármennyit tudunk meg róla, titokzatos marad. Annyi bizonyos, hogy Helmut Newtontól³⁵ Andy Warholig a 20. század kultúrája legnagyobb hatású befolyásolójának életét érintette meg különleges, senkihez sem hasonlítható, varázslatos személyisége. Élete magasságok és mélységek sorozata volt, amelyben a pénztelenség és a gazdagság állapotai szélsőképpen váltogatták egymást. Az egykori, számtalan baráttal, tisztelővel, mecénással, rajongóval körülvett elitmodell utolsó éveit egyedül, a Vagabond Hotel rezidens művészeként és kertészeként, teljes obszkurításban töltötte Miami-ban.

Egész életében a vad függetlenség jellemezte. Ragaszkodott ahhoz, hogy maga alakítsa sorát, a saját útját járja. 1976-ban látta először a Sex Pistols élő koncertjét. Az élmény radikálisan megváltoztatta az életét, ahogy ő mondta: végre megszületett. 1976. december 6-án leborotválta a haját, elégette ruháit, kidobta cipőit és vásárolt magának egy uniformist, amely egyedül az övé volt. „Teljesen amazon kinézetem lett – lovaglónadrág, lehetetlenül magas sarkú cipők, fehér ing vékony, fekete nyakkendővel, kopott bőrdzseki – kopasz fejemmel valamiféle földönkívüli, a coolnál is coolabb dominánának néztem ki”, mesélte megismerkedésünk után, akkor már rövid, hidrogénszőke hajjal. Pokolból előpattant androgün denevérként rohamozta meg Párizs punk szcénáját. Karizmáját magas termete – csaknem két méterre nőtt, amihez magas sarkú, tühegyes orrú cipői még legalább tíz centit hozzáadtak – még tovább fokozta. A Gibus punk

34 <https://www.discogs.com/artist/651413-Edwige-Braun-Belmore>

35 Helmut Newton (Helmut Neustädter, 1920–2004), provokatív, erős erotikus töltésű, fekete-fehér képeiről híres fotóművész, munkái a Vogue, Playboy és más magazinokban jelentek meg.

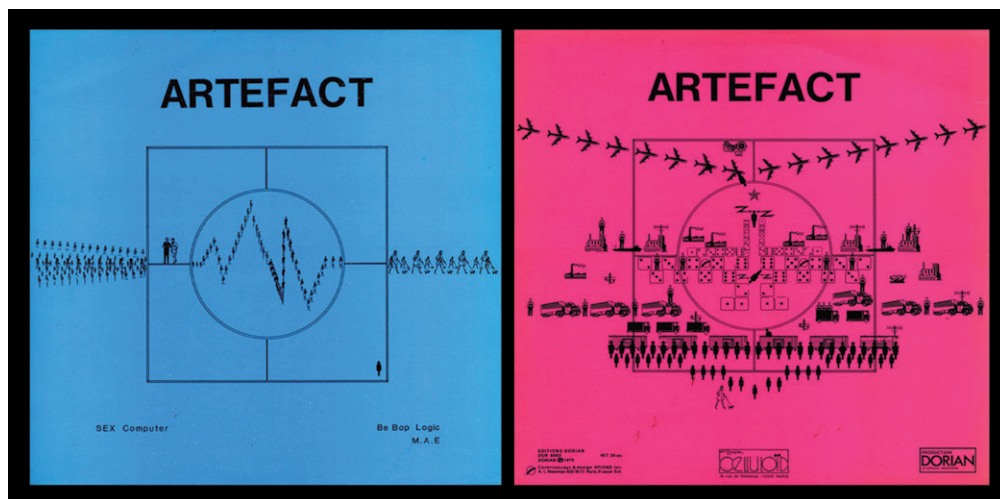
klubban megszólította két lány, megkérdezték, volna-e kedve dobolni alakuló bandájukban. Bár soha nem játszott még hangszeren, Edwige elfogadta az ajánlatot. Így alakult meg Párizs első, kizárólag nőkből álló punk együttese, a L.U.V. (Ladies United Violently vagy Lipstick Used Viciously). Vad tempójú, rövid, célratörő dalaik és veszélyes külsejük miatt gyorsan ismertté váltak. „Angliával ellentétben a punk nem anarchista társadalmi mozgalomként, hanem divatként, stílusirányzatként jelent meg Franciaországban”, mesélte. „Bennünket nem a düh, gyűlölet motivált, mint a brit punkokat, hanem egyedül a feltűnési vágy. Rövid idő alatt bőröndnyi fekete rúzs és körömlakkot loptam össze a legelegánsabb üzletekből.” Bár a másik két lány is feltűnő jelenség volt, egyértelműen a szövegeket író, betépett robotként doboló Edwige lett a L.U.V. sztárja. Egymás után adta az interjúkat a *Vogue*, *Elle*, *Nouvel Observateur* és más magazinok számára. A folyamatos médiajelenlét következtében ismertsége egyre nőtt, gyorsan az „Haute Couture” (az elit divat világa) belső köreiben találta magát. Paloma Picasso³⁶ egyik partiján üldözőbe vette Helmut Newton, az ünnepezt fotóművész, egész éjjel könyörgött, hogy lefényképezhesse. Anélkül, hogy korábban fotómodellkedett volna, Helmut Newton mellett Edwige hamarosan olyan ismert fényképészek kedvence lett, mint Maripol, Pierre Comroy és Gilles Blanchard. A divattervező Jean-Paul Gaultier – elsőként a világon – utcagyerekeket használt modellként divatbemutatóin abban az időben. Felkérésére a bedrogozott, pezsgőtől részeg Edwige és barátnői is megjelentek a kifutón. A Punk Királynője botrányosan magas sarkú cipőben imbolyogva, a *My Way* Sid Vicious féle változatát³⁷ énekelve táncolta végig a divatbemutatót.

Miután Edwige egy év alatt bevette Párizst és közös fotójuk megjelent a *Façade* magazin címlapján, Warhol elhatározta, hogy bemutatja őt New York elitjének, vagy inkább neki mutatja be a világ középpontjának elitjét. New York királya és a nála jóval magasabb, halántékába szúrva ékszerként biztosítótűt, homlokára ragasztva műanyagból készült rákos daganatot viselő francia díva karonfogva léptek be a klubok klubjába, a kokain fűtötte vad orgiáiról és gátlásaikat ruháikkal együtt levető híres vendégeiről³⁸ nevezetes Studio 54-be. Mint a tenger

36 Paloma Picasso (Anne Paloma Ruiz-Picasso y Gilot) a leginkább a Tiffany & Co. számára tervezett ékszerei és saját parfümei révén ismert divattervező és üzletasszony, Pablo Picasso és a festő, író nő Françoise Gilot lánya, a párizsi divatvilág egyik központi figurája.

37 <https://www.youtube.com/watch?v=HDoeboDjlk>

38 A Studio 54-ben fényképezték le Pierre Trudeau kanadai miniszterelnök meztelen keblekkel, kezében jókora spliffel táncoló feleségét, a mostani kanadai miniszterelnök, Justin Trudeau édesanyját, akit Mick Jagger csábított el és szöktetett meg Ottawából.



A. L. NEWMAN
ARTEFACT, 1979
tusrajz, letreset, Párizs; kép a SPIONS archívumból

Mózes botjának intésére, úgy vált szét előttük a tömeg. Edwige számos barátira és pártfogóra lelt első New York-i útja során. Párizsba visszatérve megkereste az Éjszaka Hercege, a Palace klubot, a Studio 54 helyi változatát éppen megnyitó, homoszexualitását nyíltan vállaló, baloldali nézeteiről ismert Fabrice Emaer³⁹ impresszárió, és felkérte, hogy hat tagbaszakadt testőrtől körülveve legyen a klub teljhatalmú kapuőre. Feladata az érdekes közönség-keverék összeállítása volt. Legyen köztük gazdag és szegény, meleg és hetero, fekete és fehér, burzoá és punk. Csak gondosan megkomponált külsejű, saját attitűdöt sugárzó embereket engedhetett be. Lovaglóostorral kezében a húszéves punk amazon lelkiismeretesen végezte munkáját. A kapu előtt hosszú sorokban tolongók szemébe nézve azonnal megérezte, hogy melyikük illik, melyikük nem az adott tematikus éjszaka hangulatához. Például nem engedte be a svéd királyt, mert „nyilvánvalóan egy segglyuk volt”. Barátságunk révén az összes akkor divatos párizsi klubba ingyen bejutottam, rátetette nevemet minden listára.

A SPIONS frontemberét és engem Claude Artø a Palace klub ambulanciáján mutatott be a túladagolt, eszméletüket veszített vendégek ellátását ellenőrző Punk Királynőnek. Iránta érzett szerelmemet néhány nappal később, Jean-François Bizot, az *Actuel* magazin tulajdonos-főszerkesztője partiján vallottam be neki, miután megajándékoztam a Magyarországról hozott „A Szocialista Munka Hőse” kitüntetéssel.⁴⁰ Edwige nevetve a dzsekijére tűzte a kitüntetést, aztán szájon csókolt. „Maybe!” (Talán!), suttopta a fülembe, aztán tovalibbent. Szerelmi partnerként esélyem sem volt nála, és nemcsak pénztelenségem miatt. Hamarosan megtudtam, hogy bár összeházasodott Jean Louis Jorge dominikai filmrendezővel, Edwige leszbikus, olyan hírességek szeretője, mint Grace Jones jamaikai énekesnő és az akkor még divattervező Sade.⁴¹ Évekkel később, New Yorkban tudtam meg tőle, hogy a nála 16 évvel idősebb férfival punk gesztusként házasodott össze. Chanel stílusú esküvői ruháját fehér frottirtörülközőkből varrta a divatháznál dolgozó barátnője. „He was the coolest, coolest fucking cat in town. He was very glam”, mondta férjéről. „Úgy értem, ismerte a Roxy Music minden tagját, Brian Eno a legjobb barátja volt. Leopárdmintás öltönyöket viselt, lehetetlenül vastag talpú cipőkkel.⁴² Elképesztő pasi. Ő volt az első Párizsban, aki loftban⁴³ lakott. Ő meleg, én leszbí, az ideális pár. Mi biztosan nem szennyeztük a planétát prontyokkal.” Egyszer próbáltak szeretkezni, de rögtön a tervezett

39 Fabrice Paul Emaer (1935–1983) a Palace mellett a Le Bronx, a Le Pimm's Bar, az Amanda Lear 1979-es *Fashion Pack* című slágerében megénekelte Maxim's, Le Sept (7) és Chez Regine klubokat is üzemeltette.

40 Apám hagyatéka, árvízvédelmi szolgálatáért kapta az 1960-as években.

41 A Sade Adu néven is ismert Helen Folasade Adu, nigériai születésű későbbi angol zeneszerző, énekes, producer. Sade *Promise* (UK, Epic/Portrait, 1985) albumán megjelent *The Sweetest Taboo* című slágerét kettejük kapcsolata inspirálta. <https://www.youtube.com/watch?v=kcPc18SG6uA>

42 *Platform shoes* – a diszkókorszak kedvelt lábbelije.

43 Nagyméretű, egyterű lakás, amelynek divatja New Yorkból terjedt át Európába az 1970-es évek elején.



108
Illusztráció a SPIONS Just a Machine (Marlene Dietrich) című számához, 2016
digitális kollázs, a SPIONS archívumból

aktus elején mind a ketten nevetőgörcsöt kaptak, úgyhogy házastársi kapcsolatuk a továbbiakban közös balhékból és gyakori verekedésekből állt. „Én voltam az erősebb. Egyszer akkorát behúztam neki, hogy átesett a kanapén és a fejével összetörte az üvegasztalt. Többé nem használta a rúzsomat”, mondta Edwige. Irított a politikától, amely így vagy úgy az angol punk mozgalom fókuszában állt. Őt, igazi francia nőhöz illően, a divat vonzotta. Ő volt az első celebek egyike, aki keverte a drága ruhákat a rongyokkal. „A Mathématiques Modernes egyik koncertjén cafatokra szakadt farmernadrágot viseltem vadonatúj Chanel zakóval és push-up melltartóval.⁴⁴”, mesélte, amikor sok év után New Yorkban futottunk újra össze. „Philippe Guibourge, a Chanel akkori tervezője megszerzte nekem az összes Chanel terméket, amit csak akartam. Számomra a Chanel az 1950-es éveket idézte, azt a hangulatot akartam visszahozni. Nem akartam olyan lenni, mint az összes punk Párizsban, akik teljesen egyformán öltözködtek. Sikkesebb akartam lenni náluk.”

Amikor egy műalkotás tökéletesen harmonizál valamelyik történelmi periódus szellemével – aktuális –, mesterműnek szokás nevezni. De mi történik, ha ez a mű nem film, nem könyv, nem zene, nem szobor, nem festmény, hanem élő személy? Edwige Braun-Belmore tökéletes példája ennek: az általa „Nouveau post-punk”-nak hívott, mások által *new wave*-nek nevezett művészeti irányzat megteremtője, mindmáig szimbóluma. Edwige nemrég ismét reflektorfénybe került. A 2011-es Cannes-i filmfesztiválon mutatták be JEROME DE MISSOLZ azonos című, az 1978 és 1983 közötti underground kultúrát ismertető, agnès b. párizsi galériájában⁴⁵ 2008. április-májusában rendezett kiállítás⁴⁶ inspirálta *Des Jeunes Gens Modernes* című, dokumentumfelvételeket is tartalmazó filmjét, amelyben az egyik főszerepet alakítja. 1978–88 között hét filmben játszott kisebb-nagyobb szerepet. A Mathématiques Modernes 1982-ben történt felbomlása⁴⁷ után a Jungle Geisha nevű, kevésbé ismert együttesben énekelt és játszott szaxofonon. Miután 1980 októberében Párizsból a kanadai Torontóba költöztem, hosszú ideig nem láttam. Legközelebb 1985 nyarán találkoztunk New Yorkban, amikor divattervező feleségem, Julia Wallace elvitt agnès b. a SoHo negyedben lévő, 1983-ban megnyitott,

44 A melleket nagyobbaknak, hegyesebbnek mutató, drótkerettel ellátott, habszivaccsal kipárnázott, *Wonderbra* márkanevű push-up melltartót egyes források szerint a Hollywoodban exkluzív női fehérneműket árusító üzletet (Frederick's of Hollywood) működtető Fred Sampson, mások szerint az üzletet alapító Frederick Mellinger szabadalmaztatta 1947-ben. Az 1950-es évek francia filmszillagai körében is népszerűvé vált férficsábító eszköz születéstörténete 1893-ig nyúlik vissza, amikor a New York-i Marie Tucek szabadalmaztatta szövettel borított vékony fémlemezből készített melltartóját.

45 A kezdetben férfias stílusú női ruhákat tervező agnès b. (Agnès Andrée Marguerite Troublé) francia divattervező – David Bowie számos színpadi öltözékét is ő tervezte – 1984-ben nyitotta meg a Galerie du Jour könyvtár-galériáját Párizsban, ahol kezdetben grafitti művészek és művészkollektívák – A-one, Futura 2000, Henry „Banger” Benvenuti, Sharp stb; Bazooka, Bad BC, Echo et Mode2, BBC (Bad Boys Crew), Ash, Skki et Jayonedont, Les Tétines Noires, les Frères Ripoulin, stb. – munkáit állította ki. A galéria ma a 4. kerületben, a Rue Quincampoix-ban működik, közel a házhoz, amelyben a SPIONS frontembere lakott 1982-es Kanadába költözése előtt.

46 <http://www.matvpratique.com/video/2765-des-jeunes-gens-modernes-exhibition-agnes-b>

47 Utolsó lemezük *Paris Tokyo* címmel jelent meg (Single, Párizs, Dorian, 1981)
<https://www.discogs.com/Mathematiques-Modernes-Paris-Tokyo/release/218846>

a második világháború előtti amerikai gengszterfilmek inspirálta galéria-butikjába, ahol ő volt a ház asszonya („Maitresse de Maison”). Erről és a későbbi találkozásairól, Edwige Japánban és Indiában szerzett élményeiről, az általa fémjelzett New York-i klubkorszakról a SPIONS-eposz az 1985–1991 közötti időszakot ismertető fejezeteiben fogok részletesen írni.



Bár a SPIONS frontembere útlevelének egy évvel korábbi ellopásával⁴⁸ a magyarországi bolsevista diktatúra dream-elhárító hatásának sikerült megtörnie együttesünk kezdeti világhódító lendületét, ügynökeik továbbra is szorgoskodtak körülöttünk. Magukat rockrajongó disszidenseknek álcázó fiatal megbízottak léptek hozzánk társasági összejövetelen, hívtak bennünket telefonon vagy csöngettek lakásaink ajtaján. Kávéházi teraszokon ülve gyakran tűnt fel fülelő vagy jegyzetelő, jellegzetesen kelet-európai külsejű, viselkedésű figura. Amikor beindult a hamarosan megjelenő THE PARTY lemez promóciós kampánya és sorra jelentek meg a frontemberrel készített interjúk a francia és angol médiában, megkeresett egy magát Chris Masonnak nevező, hibátlan *cockney* kiejtéssel beszélő fiatalember. Angol filmrendezőnek mondta magát, aki filmet akar készíteni együttesünk történetéről. Kérte, hogy mivel nincs hol laknia, fogadjam be néhány napra. Befogadtam, beköltözött a Rue Saint-Séverin-i egyszobás, szubminiatűr lakásomba. Hamarosan észrevettem, hogy távollétemben kutakodik a holmim között. Három nappal beköltözése után, kihasználva, hogy találkozóra ment, kinyitottam a bőröndjét, és két karton magyar gyártmányú, a magyar titkosrendőrök által kedvelt Harmónia cigarettát találtam benne. A Harmónia cigaretták rémesen rossz minőségűek voltak, kizártnak gondoltam, hogy nyugati turisták vásárolnák őket, ráadásul kartonszámra. Beledobtam „Chris Cameron” fogkeféjét és zoknijait, majd lezártam a bőröndöt és kiraktam az ajtó elé, a folyosóra. Amikor tulajdonosa visszajött, kopogott a bezárt ajtón és kiabált, hogy engedjem be. Nem engedtem be. Kopogott és kiabált egy ideig, aztán elment. Másnap és harmadnap is visszajött, kopogott és kiabált egy ideig, eredménytelenül. Többé nem láttam.

Folytatása következik.

48 A SPIONS teljes későbbi történetét befolyásoló, 1978. május 19-én történt végzetes eseményről a SPIONS-eposz Harmincötödik, *Ómenek, a felvilágosodás Szentháromsága, és az eltűnt útlevel rejtélye* című fejezetében számoltam be részletesen.

„Nem bánt az, csak megkóstol”

Manifesta 11.

The European Biennial of Contemporary Art

Zürich, Svájc

2016. június 11 – szeptember 18.

Véget ért a 11. nomád művészeti biennálé, ideje összegezni, következtetéseket levonni. A mottó – *What people do for money: some joint ventures* – több-féleképpen is értelmezhető. A cím szólhat a különböző szakmákról, a munka világáról, de arról is, hogy pénzért mi mindent megteszünk. Ez alkalmas adhatna társadalomkritikus művek megszületésére is, különösen itt Zürichben, a pénzvilág egyik fontos központjában.

Az idei *Manifesta* kurátora, CHRISTIAN JANKOWSKI német multimédia-művész a meghívott alkotókat arra kérte, válasszanak maguknak egy személyt vagy egy intézményt a több, mint száz tétéles, különböző szakmákat felsoroló listáról. Ezután kezdődött az a több hónapos közös kreatív munka a zürichi „vendéglátók” és az alkotók között, melyről művészeti gimnazisták, az ún. „művészeti detektívek” készítettek filmet – ezek a videók szerves részei

a biennálénak –, s amely során végül megszületett az a harminc új alkotás, ami az idei *Manifesta* gerincét alkotja.

A rendezvénysorozat dimenziói számokkal is jól érzékeltethető: 130 művész 250 munkáját mutatják be egyrészt a két fő kiállítóhelyen, a Löwenbräuban és a Helmhausban, másrészt a „reflexiók pavilonjában”, amely fürdő, bár és vízen úszó szabadterei mozi egyben (itt láthatók az alkotási folyamatokat bemutató rövidfilmek), a legendás Cabaret Voltaire-ből kialakított „Művészek kabaréja – Voltaire céhes ház”-ban, továbbá a szatellit helyszíneken, melyek a meghívott művészek és különböző szakmabeli vendéglátóik együttműködése során született műveket mutatják be, illetve azon a 38 „párhuzamos eseményen”, amelyek a helyi művész-szcénát kapcsolták be a *Manifesta* vérkeringésébe.

Zürichben a fő téma nagyobb elméleti aladúcolás nélkül is jól működött, ami az eddigi *Manifestákra* (talán a szentpétervári kivételével) nem volt jellemző. Jankowski olyan biennálét teremtett, ahova saját elmondása szerint maga is szívesen kapott volna meghívást; egy friss, a művészeknek új lehetőségeket teremtő, a laikus tömegeket is bevonzó, médiacsalogató rendezvénysorozatot, amellyel egyszerűen boldoggá szeretné tenni az embereket, ahogy a júniusi sajtótájékoztatón elmondta.

A zürichi *Manifesta* karakteréből kifolyólag behálózza az egész várost: hogy megértsük az egyes alkotásokat, látnunk kell a fő kiállítóhelyeken, a Löwenbräuban és a Helmhausban rendezett „történeti” kiállításokba ágyazott eredeti műveket, a *Reflexiók pavilonjában* az egyes alkotási folyamatokat dokumentáló rövidfilmeket, illetve a szatellit helyszíneken bemutatott munkákat is. Az élményért meg kell dolgoznunk: mindegy, hogy a művészettörténészek által vezetett biciklitúrákon vagy 3, 6 illetve 11 órás egyéni felfedező utakon, de a város legkülönbözőbb pontjaira kell eljutnunk, hogy megismerkedhessünk a munkák különböző aspektusával.

A *Manifesta*-lánc leggyengébb tagja a két fő „történeti” kiállítás, ahol különböző szakmákkal foglalkozó, XX. századi művészeti alkotások közé ágyazták be a harminc meghívott művész frissen készült munkáit. A kiállított művek között nehéz felfedezni az összefüggést, kevés a magyarázó szöveg, zsúfoltak a termek – a Jankowski és FRANCESCA GAVIN kurátorkettes érezhetően másra fektette a hangsúlyt. További nehézség, hogy a szatellit helyeknek külön nyitvatartási idejük van: legyen az ravatalozó, kutyaszalon, fehérneműbolt vagy kórház, meglehet, hogy zárt kapuk előtt állunk, ha nem szerezzük be előre a szükséges információkat.

A *Reflexiók pavilonja* azonban nagyon jól működik: az építészetanhallgatók által fél év alatt megépített úszó konstrukció Zürich egyik legforgalmasabb csomópontjánál, a Bellevue-nél lebeg a vízen. Ez a *Manifesta* legszembeöt-



Manifesta 11
Commissions and
Historical Exhibition
© Fotó: Manifesta 11,
Wolfgang Traeger



MIKE BOUCHET
Instal·lació, 2016 © Fotó: Manifesta 11, Camilo Brau

Pavillion of Reflections
© Fotó: Manifesta 11, Wolfgang Traeger





ANDREA ÉVA GYŐRI
VibrationHighWay, 2016, Löwenbräukunst
© Fotó: Manifesta 11, Wolfgang Traeger

lőbb, a városképet legerősebben uraló része. Csak remélni lehet, hogy Zürich a későbbiekben is megfelelő funkciót talál az úszó pavilonnak.

A „Művészek kabarája – Voltaire céhes ház” a város 27. céhe, amely összeköti a Zürichben évszázadok óta fontos céhes hagyományt a biennálé egy érdekes művészeti kezdeményezésével. Míg a céhek világába csak a megfelelő származással és státusszal rendelkezők léphetnek be, addig a művészek kabarájában csupán olyanok lehetnek tagok, akik egy „joint venture” keretén belül, azaz egy nem-művész szakmabelivel együtt adnak elő egy performanszt. A zürichi céhes házak mindegyikének van egy építészeti jellegzetessége. A művészek céhe is kapott egy különleges elemet, mégpedig azt a homlokzatra applikált világoskék ablakfülkét, amit DR. THOMAS LEHNER, az ETH professzora tervezett SAVVAS CIRIACIDIS építésszel közösen.

Az idei Manifestának két magyar szereplője van. NAGY KRISZTA *Kortárs festőművész vagyok* című 1998-as munkája szerepel a Löwenbräu „történelmi” kiállításán. A harminc új alkotás egyike GYŐRI ANDREA ÉVA sorozata, a *VibrationHighWay*, amely a szatellit helyszínen kívül szintén a Löwenbräuban látható. Impozáns méretű rajz-kavalkád ez. Egy három méter magas és húsz méter hosszú falat tapétáztott ki munkáival, amelyek egy szexológussal való együttműködés során születtek. A művész egy több hónapos kurzuson vett részt, ahol a résztvevők a női orgasmusról tanultak. Ezzel párhuzamosan keletkeztek azon rajzai, amelyek maszturbáló nőket ábrázolnak, szexuális fantáziáik képeivel összekomponálva. A lendületesen kanyargó vonalak újra és újra hússzínű, kékes vagy sárgás felületekkel találkoznak; a rajzok összessége egy sajátos esztétikai élményt ad. Míg az egyes rajzok a szexuális aktusok és fantáziák egy-egy villanását jelenítik meg álomszerűen vagy tudományos pontossággal, addig a ceruzarajzokkal borított fal előtt állva a mennyiség az, ami lenyűgöz. Mint egy Hieronymus Bosch-kép előtt, ugrál a szem az egyik alakról, az egyik testrészről, az egyik mozdulatról a másikra. A zürichi Manifesta szabályai szerint a művek a hagyományos kiállítóhelyen kívül még egy külső helyszínen is láthatók. Győri Andrea Éva esetében ez stílusosan egy belvárosi luxus fehérnemű-butik.

A művész a szexualitást azonban nem célnak, hanem eszköznek tekinti. Elmondása szerint a klasszikus megközelítést választja, ha meg akar ismerni valamit: lerajzolja, hogy megértse. A test számára ajtó, amin keresztül közelebb juthat egy társadalom elfojtott félelmeihez, vágyaihoz, átvitt értelemben egy ország kulturális, politikai hátteréhez. Hogy ez mennyire működik, az a Szöulban töltött artist-in-residence időszaka alatt bizonyosodott be: Győri Andrea Éva aktrajzzal kezdte volna a dél-koreai évet, de modellek híján pornófilmek alapján kezdett rajzolni. Mivel az országban azonban tilos pornót készíteni, ezért csupán amatőr filmeket tudott felhasználni, olyanokat, amelyeket párok vettek fel otthon, vagy rejtett kamerával női vécében készült felvételeket. Amikor aztán ott-tartózkodása záró rendezvényeként a Szöuli Művészeti Múzeumban tartott előadást a családi struktúrák evolúciójáról, melyet egy etnológussal együtt készített elő, bemutatta azt a tizenhét rajzból álló sorozatot is, amelyet az amatőr pornók alapján rajzolt meg. A rendezvényt kétszer is leállították, ez volt az egyedüli reakció, amit alkotására kapott. Az előadás végén nem született sem párbeszéd, sem vita, ezzel is bizonyítva az adott társadalom hozzáállását a testiséghez.

MIKE BOUCHET Frankfurtban élő amerikai művész nyolcvan tonna szennyvíziszapból készítette installációját. Elmondása szerint Zürich egész lakossága partnere volt az alkotásban, illetve azon városlakók, aki 2016. március 24-én használták a vécét. Az eredmény szagát tekintve nehezen tolerálható, barna kockákból álló műalkotás, amely sokáig próbára tette a Löwenbräu környékén lakók türelmét. Ha a szubverzív humort kedveljük, ez a bélsár-installáció bizonyára fokozza a kedélyünket.

Akit azonban a társadalomkritika derít jó kedvre, annak a CARLES CONGOST spanyol művész és a zürichi tűzoltóság együttműködéséből született *Simply the best* című zenés filmet ajánlanám. A fiktív dokumentumfilm egy rendezvény előkészületeibe avat be minket, melyen a város hatalmas jelképét avatják fel a tűzoltóság segítségével. A filmes fejezetek között egy gospel kórus énekel a pénzügyi függetlenség és az előnyüdj elnyeiről, napjaink bér-munkáját modern rabszolgaságként bemutatva. Ez az alkotás azon kevesek egyike, amely kihasználja a Manifesta-mottóban rejlő kritikai lehetőséget. MICHEL HOUELLEBECQ francia író, aki egy ideje képzőművészként is bontogatja szárnyait, tetőtől talpig kivizsgáltatta magát az egyik legjobb zürichi kórházban, hogy aztán a koleszterin-szint vizsgálatok és MRI-k eredményét a Hirslanden klinikán, illetve a Helmhausban csodálhassák meg a látogatók. MARCO SCHMITT német művész Buñuel *Az öldöklő angyal* című filmjét rendezte újra meg a zürichi rendőrség tagjainak szereplésével. A színhely a Bűnügyi Múzeum fegyvertára volt, a filmet pedig a rendőrség főépületében láthatta a közönség, a helyi biztonsági ellenőrzéseket kissé megbolygatva. MAURIZIO CATTELAN öt évi tetszhalál után a Manifestán tért vissza a művészeti életbe: egy kerek szék paraolimpikont küldött a Zürich-tóra, aki a jézusi vízen járás látomását volt hivatott előhívni fantáziánkban. Ez az eseményről készült képeken jól is működik, ám a helyszínen sajnos túlságosan látható volt az úszó konstrukciót tartó két ponton.

GUILLAUME BIJL belga művész a Grieder Contemporary galériát alakította át kutyaszalonná, folytatva a hetvenes években kezdett „transzformációs installáció”-sorozatát, amelyben művészeti intézményeket változtat át a társadalom számára relevánsabb helyekké. SANTIAGO SIERRA a Helmhaus nyitott előterét barrikádozta el homokzsákokkal a szíriai és az iraki helyzetre utalva. Ezt a munkát a zürichi árvédelmi előírások miatt néhány hét múlva el kellett távolítani.

Persze gondolhatánk, hogy a zürichi Manifesta hab a tortán, hiszen a világ egyik leggazdagabb országának jóllakott közönségét szórakoztatja delikát módon. A mottó sugallta lehetőségekből a játékoság és a frissesség erősen jelen van, ám a kritikai aspektusok nagyrészt hiányoznak, ami kortárs rokokóvá teszi ezt a nagyszabású rendezvényt. HEDWIG FIJEN, a Manifesta alapítója elmondása szerint a következő tíz év alaptémája a migráció és a klímaváltozás lesz, amely már a két év múlva Palermóban megrendezendő biennálét is meghatározza majd. Ja, és Budapestre is szívesen jönnének, csak a meghívásra várnak.

Manifesta 11, Cabaret der Kuenstler
© Fotó: Manifesta 11, Livio Baumgartner



Nekrofil öszjáték

Vitalis agónia

BAZIS contemporary art space, Ecsetgyár,
Kolozsvár

2016. május 10 – június 8.

A kiállítás kurátorával,
Nemes Z. Márióval és a
kiállító művészekkel, Györffy
Lászlóval, Kis Róka Csabával
és Senteleki Gáborral
Györfi Kata beszélget.

☛ **Györfi Kata:** Mitől szabadult meg a hús ebben a karneváli formátlanság-programban, amit megfogalmaztatok magatoknak? Kinek milyen hús rejlik a test mögött? És egyáltalán: miért fontos, hogy legyen a munkáitoknak egy-séges recepciója?

☛ **Nemes Z. Márió:** A Budapest Horror világát már régóta építgetjük, ennek volt az első nagy csoportos bemutatkozása a BÁNKI ÁKOS és RECHNITZER ZSÓFI kurátorok által rendezett *Organs&Extasy* (2012)¹ csoportos kiállítás Besztercebányán, de a MODEM *Halálos természet* (2013) című tárlata² is sokban erre a poszthumán stratégiákat (is) mozgó művészeti hálózatra épült. Azért is használom a művészeti kifejezést, mert a Budapest Horror gyűjtőnév alá nemcsak képzőművészeti teljesítményeket lehet besorolni, hiszen számos író (BARTÓK IMRÉTŐL SEPSI LÁSZLÓIG) vagy ösztönművészeti alkotó (TÓTH KINGA) is közreműködik a kapcsolódó projektekben. Ebben a kontextusban a „horror” is inkább irányfogalom, hiszen a trash, unheimlich, bizarro minőségek ugyanígy színezik, keverik, heterogenizálják ezt a speciális művészeti aromát. A Bázis Galéria³ felkérésére most nem egy nagy seregszemlével, hanem egy delikát kamara-kiállítással készültünk, mely a figuratív és absztrakt festészeti gondolkodás határmezsgyéjére vezeti el a látogatókat, ahol az antropocentrikus formavilág a szerves formátlanság irányában bomlik, omlik és folyik „le”. Ebben a festészeti koncepcióba integráltuk FELIX DEAC, a kiváló kolozsvári művész, amorf szobrászati munkáját, mely gesztussal a két művészeti színteret próbáltuk összekötni és „keresztbe porozni”.

☛ **Györffy László:** A legfontosabb azonosság, amire a kiállítás koncepciója épül, az az absztraháló tendencia, ami különbözőképpen, de szinte egy időben jelent meg mindhármunk műveiben, vagyis a hús ezáltal nem csak a steril, zárt és jól formált testképtől szabadul meg, hanem magától az emberi alaktól is. Nálam ez a hús egy olyan privát anatómiának engedelmeskedik, amely lehetővé teszi, hogy mindig más formában jelenjen meg a képeken, folyamatosan felülírva azokat a kódokat, amelyeket az emberi testnek tulajdonítunk – soha nem tudhatjuk, mi fog történni legközelebb. Azt gondolom, hogy az egységes recepció azért is lényeges, mert a magyar

1 *Organs & Extasy*. Stredoslovenská Galéria, Besztercebánya, 2012. november 24 – 2013. január 6., <http://organsandextasy.blogspot.hu/> ld. még: Bartók Imre: A szervek lázadása. *Balkon*, 2013/2., 34-37.

2 *Halálos természet – Naturalizmus és humanizmus a 21. században*. MODEM, Debrecen, 2013. november 27 – 2014. március 2., ld.: Nemes Z. Márió: Csendélet a teremtés hatodik napján. *Balkon*, 2014/6., 27-37.

3 <http://www.bazis.ro/>; <http://www.fabricadepensule.org/>

képzőművészet története rendkívüli módon megszenvedi a folyamatos-ság hiányát, és ez a kortárs tendenciákban is megmutatkozik: a testreprezentációs kísérleteknek az az ága, amely bennünket is érdekel, vagyis a transzgresszív nyelv könnyedén beilleszthető lenne az art-world vérkeringésébe, ugyanakkor ez csak úgy működhet jól, ha itthon nem szórványos, elszigetelt jelenségek halmazaként tekintünk erre. E tekintetben életképesnek és találónak érzem a Budapest Horror brand-et, mert valamiféle lokális értéket sugall, ugyanakkor egy tágabb kontextusban is érvényes és alkalmas arra is, hogy a képzőművészet mellett más művészeti ágakat is magába integráljon.

☛ **Kis Róka Csaba:** Egyre inkább érzem, hogy konvertálnom kell a motívumaimat valamiféle esszenciálisabb formába, ami jobban tükrözi azt az elementaritást, amit látni szeretnék. Egyszerre kevésbé és már használhatatlanná vált a korábbi narratív nyelv, amit alkalmaztam. Több éves redukáló tevékenység munkájával alakult ki ez a ma látható formavilág, amit ugyanúgy érzek befolyásoltnak az absztrakt festészet és a klasszikus, általam mindig is csodált barokk hatások által. Ezt nem fogalmaztam meg magamnak előre, hanem a rám jellemző experimentális alkotói úton jutottam el ide. A test egyre inkább a festmény maga, a hús pedig a festék, amit kedvemre alakítok, sőt turkálók benne. Néha erőteljesebben jelenik ez meg a felületen, de ha úgy kívánja, csak simogatom. Ez mindig attól függ, milyen viszony alakul ki köztem és a festmény között az alkotás során. Hallgatnom kell a képre és közösen kell létrehozunk a végső formát. Egyetértek azzal, amit Laci mond, hogy szükség van egy halmazra. A legjobb az az egészben, hogy amit mindannyian csinálunk, egyéni kis lépések eredménye, és roppant érdekes, hogy ezekből az egymástól független történekekből kirajzolódik egy közös kapcsolódási felület.



☒ **Szenteleki Gábor:** Nálam szintén az általános testkép kényszerétől szabadult meg a hús. Azt is mondhatnám, hogy a figurativitás kényszerétől, de az csak azt jelentené, hogy a képi világom elmozdult az absztrakt irányába, holott nem erről van szó. A hús önnön belső törvényeinek, készítetéseinek engedelmessé elszakad a kultúránkban berögzült testképektől, és olyan formákban mutatkozik, amiket pszichológiai, szociális vagy gazdasági tényezők alakítanak. Saját lényegét mutatja, valamint a külső és belső világ rajta ejtett hatásait. Hasonlóan Csabához, festői nyelven erősen a klasszikus, gyakran a barokk festészetet idéző képi világban gyökerezett. Az utóbbi évek során viszont a korábbi narratíva megváltozott, és a technikai megközelítés megtartása mellett az elbeszélés helyére egy újfajta, eleven formáló erő került.

☒ **GyK:** Miben különböztetik meg magatokat a kortárs magyar képzőművészeti tendenciáktól? Mennyire népszerű ez a nemzetközi szcénában?

NZM: SZÖLLŐSI GÉZA a minap a „gyomros művészek” kifejezéssel írta le azt a tendenciát, ahová a *Budapest Horror* is beilleszthető. Géza szellemes kifejezését tovább bontogatva a konceptualitás gondolkodást (is) integráló *zsigeriségéről* beszélhetünk, mely túlmutat a pusztán *gore-* és *undoresztetikán*, hiszen a *nem-higiénikus*, az *abject* vagy kísérteties minőségek ideológiai kontextusait is képes felmutatni. Fontos hangsúlyozni, hogy ez nem eseti ízléstelenkedés és/vagy rosszfiúskodás, hanem egy olyan művészeti nyelv, amelynek hagyománya, története és vizuális grammatikája is van. Az értelmezői és definíciós nehézséget épp az eredményezi, hogy a szubverzív képstratégiáknak a populáris és magaskulturális határokat átívelő, hatalmas birodalma van.

GyL: A számunkra is fontos horror-hagyomány, illetve a dekadens, határsértő szemlélet a nemzetközi művészetben abszolút mainstream pozíciót élvez, elég, ha olyan több évtizede intézményesült alkotókra gondolunk, mint PAUL MCCARTHY vagy JAKE AND DINOS CHAPMAN. De a szellemi háló megrajzolásához nem kell túl messzire menni, hiszen a Bázis Galériával való együttműködés sem véletlenül történt meg: BERSZÁN ZSOLT vagy VERES SZABOLCS bármikor szerepelhetne velünk (egy másik) csoportos kiállításon, vagy akár az általam két éve megismert, a Bázishoz is köthető, ugyancsak kolozsvári művész, ADRIAN GHIMAN. A *Budapest Horror* csápjait emellett a visegrádi régió felé is kinyújtóztatnám: számos feltörekvő lengyel alkotó készít üdítően karcos és groteszk karakterű műveket, mint például a Budapesten is kiállított ALEKSANDRA URBAN⁴ és TOMASZ MRÓZ,⁵ vagy a nyugati piacon folyamatosan jelenlevő JAKUB JULIAN ZIÓŁKOWSKI – az utóbbi munkáin különös erővel jelenik meg a *Vitális agónia* formátlan bomlása.

☒ **GyK:** És ebből meg lehet élni?

☒ **GyL:** A következő kérdést, köszönöm.

☒ **SzG:** Nálam a művészet az életstratégia része. Alapszükséglet, ami az élethez kell, de ugyanakkor önmagában nagyon kiszolgáltatott. Körbe kell bástyázni olyan védőelemekkel, amik megóvják törékenységét. Nálam ez a

4 *Crowd Pleasers. Aleksandra Urban és Horror Pista kiállítása*, Platán Galéria, Budapest, 2015. január 14 – február 12. <http://polinst.hu/node/10026>

5 *Tomasz Mróz és Györfly László: Eat Your Mind / Bruins Blurps*. Platán Galéria, Budapest, 2011. november 24 – 2012. január 20. <http://polinst.hu/node/7754>



GYÖRFFY LÁSZLÓ, KIS RÓKA CSABA és SZENTELEKI GÁBOR
 Vitális agónia
 BAZIS contemporary art space,
 Ecsetgyár, Kolozsvár
 2016. május 10 – június 8.
 részlet a kiállításról



SZENTELEKI GÁBOR
Bestia, 2016, olaj, vászon, 45 x 35 cm

tanítás. A művészet és a tanítás finomhangolásából egy nagyon élhető dolgot lehet létrehozni.

☛ **KRCs:** Nagyon rossz lenne, ha az eladás vezérelne, és képmutató lennék, ha nem mondanám azt, hogy bizony fontos az anyagi siker, hiszen minden pénzbe kerül és ez egy szakma, amelybe rengeteg munka van fektetve. Függetlenül attól, hogy milyen művészet is az, amit csinálsz, számít, hogy tartozol-e galériához, az milyen támogatást nyújt, hogy kommunikálsz, egyáltalán: tudsz-e kommunikálni, mennyire vagy szerencsés és még sorolhatnám. Mivel elég drága dolog képeket festeni, ideális esetben a legjobb az, ha valamennyi pénz befolyik ebből a tevékenységből, amit vissza lehet forgatni anyagokba, műterem-bérlésbe. Nyilván nehezebb ilyen bizarr művek mentén szervezni a megélhetést, hiszen igencsak specifikus érdeklődés szükségeltetik vásárlói oldalról. Egy-egy kép eladása valójában csak a legegyszerűbb dolgokra elég. Számomra, aki a munkásosztályból került bele a képzőművészet világába, már ez is hatalmas lépés. Nem mondom újat azzal, hogy kiszámíthatatlan a művészeti piac. Néha elég siralmas a helyzet, azonban ez az itthoni viszonyok között sajnos egyáltalán nem meglepő. Nem árt, ha van valami más is, amiből financiálisan megoldható a létfenntartás alap szinten,

KIS RÓKA CSABA
Öntemetés, 2015, olaj, akril, fa, 40 x 35 cm



hogy az esetlegesen történő eladásokból lehessen a munkára fordítani valamennyit. De mindezek felett kell tudni alkotni, hosszú távon kell gondolkodni. Más különben az erózió felfal.

☛ **GyK:** Néha úgy képzeltek titeket, mint túlbujánzó fantáziájú gyerekeket felnőtt testekben. Mennyire és milyen módon jelenik ez a horror még az életetekben?

☛ **GyL:** A naív befogadói reflexek néha nagyon szórakoztatóak, de nem idealizálnám túlságosan a gyerekkort, és a munkáim amúgy sem biografikusak: az alkotás a saját praxisomban nem önkifejezés, hanem olyan folyamat, amelynek során az elkészült tárgy *elidegenedik* a saját személyemtől vagy attól, amit a psziché lenyomataként határoznék meg – a műveim sokkal inkább a környező világhoz tartoznak, mint hozzám.

☛ **SzG:** Lacial szemben műveim önreflexívek és szorosan hozzám is tartoznak. Bár volt olyan gyakorlatom, amikor más emberek életét vizsgáltam egy összetett szempontrendszer és módszer szerint, de az így nyert információkat a saját szubjektív rendszeremben értelmeztem és formáltam képpé. Viszonyom a horror világával nem formai vonzalmon alapul. Annak megjelenése munkáimban pusztán következmény, tekintve a vizsgálódásaim területét és eredményét. A zsigeriség viszont nagyon fontos része az alkotó folyamatnak, és ezt Szöllösi szépen hozza a „gyomros művészek” kifejezésével. A konceptualitás megágyaz ennek az alkotói attitűdnek és rendezi azt, de a lényeg mégis gyomorból jön.

☛ **KRCs:** Az alkotásban természetesen van gyermeki attitűd, hiszen az egy önjutalmazó játék. Épp Kolozsváron beszélgettünk a sráccokkal, és kiderült milyen erős haláltudata van mindegyikünknek. Azt gondolom, hogy a halál bekövetkeztének tudata éltet és ösztönöz alkotásra. Ez önmagában horrosztikus. Az áradó hírfolyam, ami értesít a világban történő eseményekről, folyamatosan megerősíti bennem ezt. Nem lehet ebből a völgyből kilépni és ezt elhagyva létezni. Legalábbis én képtelen vagyok rá. Lehet ez torz, de vessetek a mamutok alá, akkor se érzem másként.

☛ **GyK:** Többször említettétek a hálózatosság fogalmát: a formátlan húshalmaz képes-e felszámolni a művészi Egót? Meddig terjedhet a kollektivitás a munkáitok esetében?

☛ **SzG:** Az én praxisomban az egó felszámolása, de legalább is hátrébb szorítása régi gyakorlat. A 2000-ben alapított THE CORPORATION művészeti szervezet⁶ manifesztumában⁷ mindannyian, mint alapítók, lemondunk a nevünkről, önálló szerzőségünkről. Mindegy, hogy kié egy gondolat, együtt gyúrjuk koncepcióba és valósítjuk meg képességeink szerint, majd a The Corporation logóval szignáljuk. Ez persze nem teljes névtelenséget jelent, mivel a szervezet névsora ismerhető. Egy másik kollektív szerzői munka az *Önkritikus portré* volt, ahol a projekt ideje alatt készült képeim beolvadtak a BORSOS LŐRINC munkásságába,⁸ sőt egy további személlyel, OLTAI KATA művészettörténősz, kurátorral bővült a képekhez kapcsolható szerzői gárda. Azt hiszem, szeretem a képeimet szolgálatba állítani, de a határátlépések is foglalkoztatnak. De nem csak előre az ismeretlenbe, hanem a múltba is. Például, hogy festhetek-e olyan energiák életre hívásával, mint egy XVII. századi festő, és ezt egyben érvényessé tudom-e tenni ma. Meggyőződésem, hogy igen.

A festészet boldogság, még akkor is, ha horrorba van mártva. Sőt!

☛ **GyL:** Jake and Dinos Chapman szerint „az anatómiai transzgresszió olyan nevetést kelt, ami számúzi az Ént”, és úgy vélem, a sokmagvúság vagy a központ nélküli Én pozíciója bomlik ki a saját műveim hibrid masszájából is. A művészet felépítményét alapvetően kollektív tevékenységnek tartom, és azon túl, hogy bizonyos munkáim esetében, főleg a kivitelezés terén igénybe vettem „külső” közreműködők segítségét, egyre erősebb bennem a késztetés, hogy valódi kollaboráción alapuló projekteken vegyek részt, de nem feltétlenül az alkotói brand felszámolásával, mint ahogy ez a Gáborék *Önkritikus portréja* esetében történt. Közös művekre vagy kiállításokra gondolok elsősorban, de már pár éve rendszeresen részt veszek a T+U (TECHNOLOGIE UND DAS UNHEIMLICHE) kollektíva⁹ interdiszciplináris kísérleteiben, melyek legfontosabb megnyilvánulási felülete az azonos nevű kultúratörténeti fanzine. Mindazonáltal szívesen dolgozom együtt halott művészekkel is, ebben az értelemben már a kisajátítás szintjén megtörténhet az *együttműködés*, ami az adott situációban egy egyszerre kegyeletsértő és *nekrofil* összjáték lehetőségét veti fel.

6 <http://gergelyatom.com/thecorporation/>

7 <http://gergelyatom.com/thecorporation/dokumentumok/the-corporation-manifesztum-2000/>

8 <http://borsoslorinc.com/hu/>

9 <http://technologieunddasunheimliche.com/>

IGOR SPLIT

A kulo gépezet

Stark Attila: *Kuloland*

Symposion, 2016

„Megfoghatatlan, amikor már azt hiszed, hogy megragadtad a stílusát, ráálltál a ritmusára, tévedsz: jön megint valami más, és hátra sokszorosítva, föl-nagyított firkák és kicsinyített képek, vidámpark, fa az út közepén, átlátszó autóbusz, láthatatlan emberek, címlapok és hátsófertályok, macska-nő és kutya-ember és növény-állat nincs egyetlenegy indokolatlan durvaság, agresszió és bizarrság sem, az egész olyan, mint egy óvodás paradicsomában, ami azért csupa életveszély, villám csap a nyugdíjasokba, majmok, két majom, optikai csalódás, ok nélküli és túlon túl vicces helyzetek, ha megpróbálsz részekre bontani valamit, a kádert, a kompozíciót, a folyamatot, a hangot, beleveszel a folyamatba, egyedül a hang marad, az élő szó, a palackba zárt ember, aki a pannon-tenger, a balaton, a duna hullámain, de mi ez az egész, komolyan, először azt akartam, hogy... nem is tudom... ó, a sors iróniája!”

Radovan Popović: *hanky-panky-starki. A szerzői képregény, ellentétben a filmmel, a zenével, a sporttal, Kuloland, 2016*

„A pinocchio-i fogyatékoságok, a lenémított kacsapali, a lelkes kerékpárosok és a puha szörnyetegek együtt jelennek meg az újjáélesztett popkultúra rabelais-i katalógusában. Az egykor petrifikált ártatlanság most elveszik, kirángatják zombifikálódott állapotából.”

Aleksandra Sekulić: *Kaleidoszkóp, sztetoszkóp, Kuloland, 2016*

Elhagyjuk a város határait, kitágul a tér, Kulocityből Kulolandbe érkezünk. Folytatás ez? Vagy mindennek a kezdete, egyfajta eredettörténet? Jó kérdés, hogy a *Kuloland*et a *Kulocity* folytatásaként vagy előzményeként kell-e lapoznunk és befogadnunk, ám lehet, hogy ez lényegtelen, mégis mintha bizonyos értelemben ez a könyv a *Kulocity* kontextusaként is értelmezhető lenne. Régóta váratott magára, széles skálán mozogva mutatja be ennek a Pestre költözött, bajai fenegyereknek az alkotói világát, a leggesztuszerűbb firkáktól kezdve az alkalmazott grafikán át egészen a festményekig. Mégsem tekinthető monográfiának, klasszikus értelemben vett képzőművészeti albumnak, ami csak a *Kuloland* hasznára válik.

A mainstream comix világtól fényévekre elrugaszkodó, annak szabályait figyelmen kívül hagyó független képregény-világ megjelenése a könyvben azzal az indifferens kérdéssel szembesít bennünket, hogy ez vajon magas művészet-e vagy épp ellenkezőleg. Lényegtelen. STARK ATTILA ismeri Magyarországon kívül eső multimédiás forgószelet, a franciákat, köztük a *Le dernier Cri*-t, akik több munkáját is kiadták már, vagy éppen *Moolinex*et, az örült francia grafikus, aki ezúttal képes előszóval örvendeztette meg *Kuloland*et. De képben van a balkán peremén is, Belgrádban évek óta vendége a *Novo Doba* fesztiválnak, amit szerbeken kívül franciák és horvátok szerveznek. Többek között e fesztivál és a köré gyűlt alkotók szellemiségen keresztül edződött a *Kuloland*. Vagy hát mégsem teljesen igaz ez így, hiszen Stark már azelőtt elég harcképzett volt, a délszláv, és rajtuk keresztül ez a nemzetközi vonal inkább csak megerősítette állásait.

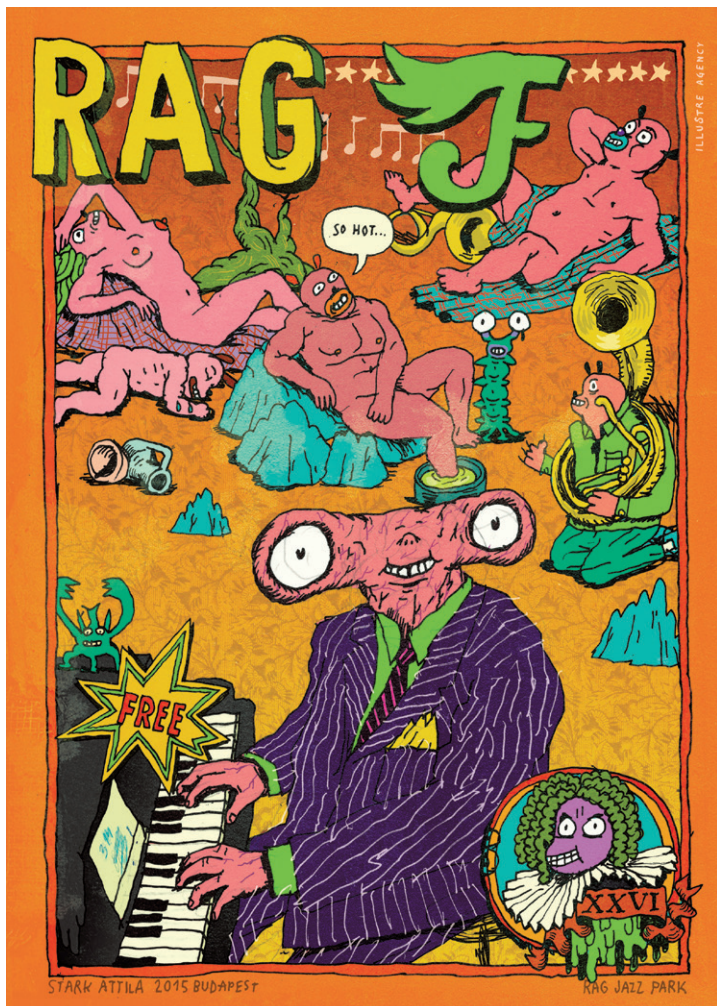
Amint felütöttem a könyvet, lenyűgözött a beleveszés és -feledkezés lehetősége, napok teltek el, mire a tizedik oldalon túljutottam, töményebb, mint egy minden ízében kortárs regény. Pedig elméletileg a képeket gyorsan, a lineáris textualitásnál gyorsabban habzsolhatjuk. Stílusát tekintve itt van-

STARK ATTILA
Kuloland (borító), 2016



nak a könyvben a starkos elemek, a mindennapi, hétköznapi élethelyzeteket spontán képépítési technikával örökíti meg, így a művek egyfajta öndokumentációvá formálódnak. Ami a tartalmi összetettséget illeti, a *Kuloland* már jóval inkább operál fiktív elemekkel, mint ahogyan azt a *Kulocity* tette. Ezzel párhuzamosan pedig a rideg, idegesítő, de mégis bizonyos tekintetben szórakoztató realitásba pörget minket. Itt vannak most a majmok helyett az ufófejú idegenek, néhány haszonjármű, és mindenekelőtt a markológépek és egy kellemesnek tűnő pokol. De ez a kellem persze szimpla félrevezetés. Csak hát figyelni kell, nem elég átsiklani a lapok felett. Valami olyasmi, hogy elidegenedtünk a hétköznapi pokoltól, attól, ami itt és most van, és ha ezek a rajzok, vázlatok, szövegfoszlányok fel is mutatnak ebből valamit, képesek vagyunk ezt észre se venni. De Stark fogja és jól megtekergeti a kaleidoszkópot, színesen kavargó változások gyors egymásutánját mutatja, folyamatosan visszatér ugyanoda, úgy, hogy már nem mehetünk el a koponya- és csonthegyek mellett. Néha megrendítően gúnyos tud lenni a *Kuloland*. De térjünk vissza még egy kicsit Stark formai megoldásaihoz. A dinamikus ecsetvonások, elfolyások, fröcskölések mellé még belevés, ír, ragaszt vagy rárajzol a felületre, továbbá a javítások nyomait sem tünteti el. Összemossa a kódokat a gyermeki, filctollas írka-fírka és a jól megtervezett, profeszszionális módon kivitelezett vizualitás között. Mintha azt is sugallni akarná ezzel, hogy képtelenek vagyunk az őszinteségre, így visszatér a gyermeki őszönösségre, a könyvben található megnyilatkozások, szövegfoszlányok mind őszinték, kegyetlenül azok. A lázadó színek, a radikálisan beszólógató szövegek, a szövegfecnikre vonatkozó „nem érdekel” attitűd, a koponyák, a szörnyek, az erőteljesen jelen lévő szexualitás mind elmoszák a határokat gazdag és szegény között, ember és állat között, repülő macska, ember és ufófejú idegen között, az idioták és a hatalmon lévők között, a jó érzés és az erőszak között. Teszi mindezt egyfajta féktelen találékonyssággal, amit átítat a lefegyverző közönségesség. Perverz pónik, leszopott szívárvány, buja teremtmények, néha mintha Alfred Jarry, Raymond Roussel vagy William Burroughs is átsétálna vagy felbukkanna *Kuloland* valamelyik szögletében. De nem időznek itt sokat, nehogy áldozataivá váljanak a rajzolt macskákat rejtett szenvedélyének.

STARK ATTILA
Kuloland (belső oldalak), 2016



Stark egy minden ízében összetett alkotó, akit lehetetlen kategorizálni, műveiben megbújik a képzelet paradoxona, összeolvad valóság és fantázia, már nem különválasztható egymástól. A *Kuloland* intelligens, ugyanakkor a brutalitásig nyers könyv. Stark alkotói hozzáállásába felszívódik a divat, a reklám, a zene, a hétköznapi tárgyi és érzelmi világa, hogy aztán lenyűgöző képeket köpjön ki magából, amiben, mint azt már említettük, jól megfér egymás mellett a fantázia és a valóság: új valóságot teremt ebben a kulolandi gépezetben. Kockázatos ez a világ, botránys és nehéz, ugyanakkor vicces, esztétikai határok nélkül, ahol a cenzúra szót még nem fedezték fel, és ahol az abszurd kiszorítja az egzisztenciális gyötrelmeket.

Stark Attila alkotásainak elvitathatatlanul közük van a street arthoz, a high end szitanyomáshoz, a comix art-hoz is, ami beépült alkotói stílusába. A street art sok esetben már ötvözi az illusztrációt, a tipográfiát, az építészetet és a grafikus design-t is. Stark számára a tervezőgrafika nem csupán szakma, hanem művészi megnyilvánulás. Legyen az kiadványterv, vászon vagy akár egy utcai falfelület, kompozícióit ugyanazok a művészi kvalitások határozzák meg: kreativitás, spontaneitás, dekorativitás, valamint figurális kompozíciók és gyakran narratív elemek. Képeit a maga által teremtett világ motívumaiból építi fel. Ami a könyvben szereplő képregényeket illeti, azok saját bevallása szerint olyan, néhány oldalas, szabad képregények, amelyekben nincs meghatározott tematika, és megfogalmazásában is inkább underground, kicsit punkosabb, hiszen nem az amerikai pókemberes stílus jellemző a szabad képregényekre, sokszor pedig autodidakta művészek csinálják. Ilyeneket készít Stark is.

A társadalmi realizmus és a legelvetemültebb fantázia keveredése a *Kuloland*ban felhasítja az entrópia szövetét és megpillanthatjuk az apokaliptiszt, olyan látomásos „képeskönyv” ez, ami egyszerre lovagolja meg az underground fanzin stratégiáit és a legeredetibb nemzetközi színvonalú grafikai kiadványok világát. Mint ahogyan azt Aleksandra Sekulić is megjegyzi a könyv előszavában, komoly egzisztenciális erőfeszítést igényelne az, ha ezt a könyvet egy narratív egységként „olvasnánk”, de sokkal fontosabb ettől inkább az, hogy úgy tekintsünk rá, mint emancipált Frankensteinre, hadd rémisszen meg falvakat és városokat, emlékeztesse őket arra, hogy testvérük.



Az utolsó analóg nyomhagyás kora – rockzene és rajongói művészet

Szenvedély. Rajongás és művészet

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
2016. április 16 – június 26.

Rock/tér/idő

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
2016. május 6 – június 26.

A berlini Künstlerhaus Bethanien *Szenvedély. Rajongás és művészet* (kurátor: CHRISTOPH TANNERT) című kiállítása¹ a Ludwig Múzeumban az internet, elsősorban pedig az ún. „webkettes” szolgáltatások (közösségi média, blogok, kép-, videó- és linkmegosztó oldalak, hírforrások, podcastok stb.) korszakának beköszönté előtti időszak, az 1960–1980-as évek (főképp) rockzenei rajongói magatartását járja körül.² A kiállításhoz kapcsolódóan *Rock/tér/idő* (kurátor: KÉSZMAN JÓZSEF) címmel a múzeum I. emeleti termeiben a magyar rockzene és képzőművészet kölcsönhatásainak közelmúltjából jelentek meg ikonikus munkák, jellegzetes alkotói és kulturális attitűdök, fontos koncert-, kiállítási vagy közösségi helyszínek „nyomai”, dokumentációs gyűjtemények, archívumok.³

1 *Passion*. Fan-Verhalten und Kunst, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 2015. augusztus 9 – július 10. <http://www.bethanien.de/exhibitions/passion-fanverhalten-und-kunst/>

2 „A rajongói viselkedés vizsgálata az analóg nyomhagyás erejéről tanúskodik egy olyan időszakban, amikor a generajongók sűrűn leveleztek, fotókat cseréltek egymás közt, poszttereket készítettek, magazinokat adtak ki, rádióadásokat és koncerteket rögzítettek. A képzőművészek vizsgálják a rajongás jelenségét, a vágy különböző tárgyait, továbbá azt, hogy milyen kölcsönhatások figyelhetők meg a popkultúra és a tömegművészetek, valamint a rajongók viselkedése között. A kiállított munkák személyes vallomásokként is felfoghatók, amelyek egy hommage-okban gazdag, sokszínű anyaggá rendeződnek.” <http://www.ludwigmuseum.hu/site.php?inc=kiallitas&kiallitasid=953&menuld=43> [utolsó belépés: 2016. augusztus 31.] Vö.: Christoph Tannert: Bilder und Klänge einer Fan-Basis / Images and Sounds of a Fan Base. In: Christoph Tannert (Hrsg. von): *Passion – Fan-Verhalten und Kunst / Passion – Fan Behavior and Art*. [Katalógus.] Berlin, Künstlerhaus Bethanien, 2015, 10–13.

3 „A 70-es, 80-as évek underground zenéje elválaszthatatlan a korszak képzőművészetétől – a kiállítás a két párhuzamos világ közötti átjáróra, az összefüggések hatásaként létrejött, de azóta szertefoszlott életalakzatokra fókuszál. A 70-es évektől kezdődően számos képzőművész nyilvánult meg zenészként – a neoavantgárd művészetfelfogás természetesként kezelte, hogy az alkotók eltérő médiumokban, műfajok közötti határokon át hozzanak létre műveket.

A kiállítások koncepciója közötti különbségek ellenére mindkét válogatás élő kapcsolatban van egymással; legfőbb érdemük az eddig még fel nem tárt szociokulturális rétegek, a közelmúlt eddig még művészettörténeti összefüggésben nem vizsgált formációinak bemutatása „globális”, illetve – a magyar gyűjtemény esetében – „lokális” szempontból. Izgalmas interpretációs helyzetet teremt, ahogyan SZŐNYEI TAMÁS magánarchívuma, SZABÓ ESZTER ÁGNES és PITMANN ZSÓFI mára már memmé vált falvédői után a másik kiállításon KEIICHI TANAAMI, a „japán Andy Warhol” pszichedelikus, tobzódó ornamentikájú albumborítóit, DANIEL RICHTER groteszk-anarchista punk lemezborítóit, plakátterveit szinte egymás után láthattuk. A *Rock/tér/idő* elsősorban biopszia, híradás egy néhány évtizeddel korábbi, mára már teljesen abszurdnak tetsző világ, a szocialista tábor izolált „gulyáskom-munizmusának” kulturális reflexióiról, utóhatásairól,⁴ míg a *Szenvedély* a bűvópataként létező, szubkulturákként és individuális művészi magatartásként is megjelenő, perifériális rajongói underground mint a kognitív művészi magatartás sajátos, földrajzi és/vagy szellemi értelemben létezett „ideiglenes autonóm területeit” tárja fel. Egy rövidebb cikkben nincs mód mindkét kiállítás kielégítő bemutatására, elemzésünk ezért az átfogó igényű, nemzetközi anyagot felvonultató *Szenvedély* gyűjteményének néhány jellegzetességére fókuszál.

Az 1960-as évek végére megszűnik a klasszikus sztárkorszak, nincsenek többé istenített hírességek; a sztárok már nem ideálokat testesítenek meg, hanem a legtöbbször a tömeghisztéria formájában megjelenő modern imádat (örjítő, varázslatos) tárgyait, a (mindinkább fogyasztási cikké váló), időről-időre alakot váltó fétist. Persze a sztárok után a zene „hanyagló fétisének” adornói korszaka⁵ nem jött el, helyette a változás talaján a virtuális ízlésközösség kora, mint az analóg nyomhagyás utolsó fázisa köszöntött be, ahol „a virtuális közösségben sok ember a lemezeket hallgatva és másolva tanul meg zenélni... [amelyben az egymással] ...soha nem találkozó embereknek is több közük van egymáshoz, mint tulajdon szomszédjaikhoz a való életben.”⁶ Ennek a kornak a művészei rajongókként indultak, mint a képzett gyertyaöntő, Beatles fan és art brut előadóművész, KLAUS BEYER, vagy a Henry Rollins és a Black Flaget egy időben koncertről koncertre követő festő, SVEN DRÜHL. Sok esetben nem is egyetlen mestertől tanulták A ZENÉT vagy A MŰVÉSZETET, hanem egymás mellett működő, egymástól nagyban különböző művek, mozgalmak, irányzatok összehatásából, autódidaktikaképző módon.

A könnyűzene és általában a popkultúra alakulása maga is új műfajokat és technikákat (lemezborítók, plakátok, videóklip stb.) hívott életre, amelyek megnyilvánulási lehetőségként kínáltak a vizuális művészeteket művelők számára. A zene maig kiemelt jelentőséggel bír a mindennapokban, különösen a fiatalok érdeklődésének és identitásának a kialakításában játszik kiemelt szerepet. Az elmúlt évtizedek fejleménye, hogy a kánonként értelmezett kultúrában a könnyűzene és társmediumai alternatív életformákat, szubkulturális csoportokat és tartalmakat hoztak létre. A popzene mint globális érvényességű kód sajátos helyi variánsokat eredményezett, miközben a hatások és összeállítások együttesére számos hibrid jelenség épült. A kiállítás ebből az összetett és szerteágazó kulturális jelenségből válogat mérföldkönek tekintett munkákat, illetve egykor marginálisnak számító nézőpontokat.” <http://www.ludwigmuseum.hu/site.php?inc=kiallitas&kiallitasid=959&menuld=45> [utolsó belépés: 2016. augusztus 31.]

4 A kiállítás címe utalás a 2012-ben elhunyt Xantus János 1988-ban készült *Rocktérítő* című filmjére, amelyben a Neurotic nevű alternatív rockzenekar felegyerekek-frontembere, Pajor Tamás megtér és a Hit Gyülekezete tagja lesz. A *Rock/tér/idő* egyúttal tiszteletadás is az utolsó évtizedeiben experimentális és dokumentumfilmessé lett Xantus szellemiségének, emlékének, aki a rendezőválogatás körüli évek underground közösségének néhány fontos pillanatát örökítette meg, Krassó Györgytől a Tilos Rádióig.

5 A zenei hallás regressziója kapcsán, amely a fétissé válást kíséri, ezt írja Adorno: „Ide-oda hanyódnak felejtés és felvillanó, majd kialvó újrafelismerés között; atomisztikusan hallanak, és disszociálják a hallottakat; e disszociáció során viszont olyan képességekre tesznek szert, amelyek már nem is a hagyományos esztétikai magatartás fogalmaival ragadhatók meg, hanem inkább a labdarúgás vagy a gépkocsivezetés fogalmaival. Nem gyermeki módon viselkednek ezek a hallgatók, ahogyan ezt az a felfogás várná el, amely az új zenehallgatói típust összefüggésbe hozza a korábban zenétől idegen rétegeknek a zenei életbe való bevonásával. Igazában gyermek módra, infantilis viselkednek: kezdetlegességük nem a még kifejtetlen, hanem a kényszeresen visszafojtott állapot primitívsege.” Theodor Adorno: Fétisjelleg a zenében és a zenei hallás regressziója. Ford. Zoltai Dénes. <http://www.reszeghajo.eoldal.hu/cikkek/mozgalom-es-kultura/proletarzene/theodor-adorno--fetisjelleg-a-zeneben-es-a-zenei-hallas-regressziója.html> [utolsó belépés: 2016. augusztus 31.]

6 Dr. Mária – Tóth András György: A virtuális ízlésközösség kora. Dr. Mária interjúja Chris Cutlerrel. *JUMP kortárs előadó-művészeti magazin*, 1999–2000/1. sz., 29. Lásd még uo.: „Idegen országokban, bár más a történelem, a kultúra... [az emberekkel, akik a koncertjeimre eljönnek] ... több közünk van egymáshoz, mint amennyire a kultúránk közti különbségből erre számítani lehetne.”

A Szenvedély-kiállítás kapcsán olyan kontextusok, művészek munkái is előkerültek, akik azóta a kortárs művészet kultikus [sic!] alakjai lettek, Magyarországon azonban vagy csak szűkebb körben ismertek vagy teljesen ismeretlenek. A GÜNTER SCHICKERT lemezborítójára került *Sammtvogel / Bársonymadár* (1973) című színes rajz láttán egy „krautrock”-rajongó pontosan tudja, hogy a pszichedelikus rockzene egyik legnagyobb, komoly gyűjtők archívumában megtalálható albumáról van szó. A poszt-punk JÖRG BUTTGEREIT 1982-ben egy fesztiválon szuper 8-as kamerával felvett filmjének részletében lényegében egy, a sminkkel és az outfittel is a Kiss együttes előtt tisztelgő, rendkívüli hommage-át látjuk, amely Buttgereit, és a berlini underground hírességei, NORBERT HÄHNEL, illetve KÄTHE KRUSE (Die Tödliche Doris) szereplésével készült. A kísérleti és független filmek rajongói számára mindez többletzenetet hordoz, hiszen Jörg Buttgereit a *Nekromantik*-filmek (1987, 1991) valamint a *Der Todesking / A halálkirály* (1990) és a *Schramm / Karcolás* (1993) radikális kultuszfilmek rendezőjeként lett méltán világhírű.

Természetesen nem feltétlenül kell mindezen háttérismeretek birtokában lennünk: a kiállítás egésze sokszínűségében és a kiállított művek játékos eredetiségével együtt is lenyűgöző. Az analóg elektronika, hanghordozók, erősítők felhasználása, eredeti funkciójuk „eltérítése”, szimbolikus tétele, transzcendentálása vagy egy installáció részeként megváltozott kontextusba helyezése, a beválogatott művek együttese a széles értelemben vett popkultúra kreatív rajongói attitűdjét, az aktív recepció, azaz a „heteroglosszia” működését mutatja be.⁷ JORIS VAN DE MOORTELE forró viaszszal leöntött Marshall gitáralapjai, VIA LEWANDOWSKY *Don't cry* (2015) című, kazettás magnóra és ködgépre „hangszerelt” objektje, HELMUT KIRSCH felnagyított formák mellé rendelt gitárjai, MORITZ GÖTZE *Dedicated to the One / Love* (2015) címen fiktív lemezborítókól összeálló, klasszikus lemeztartón elhelyezett, egy régi lemezekből és olvasztott bakelitből álló szobor formá-

7 Raimar Strange: Zum Status quo des Fans / Ont he Status Quo of Fans. In: Christoph Tannert (Hrsg. von): *Passion – Fan-Verhalten und Kunst / Passion – Fan Behavior and Art*. [Katalógus.] Berlin, Künstlerhaus Bethanien, 2015, 28.

jában bemutatott koncept art munkája, MARKUS WIRTHMANN a Jethro Tull együttes *Songs from the Wood / Dalok az erdőből* (1977) című lemeze által inspirált 2013-as installációja, CATHERINE LORENT két eredeti Gibson Flying V gitár tartalmazó műve ugyanúgy a rajongói interpretációk sajátos, műalkotásokká szublimált (ön)kifejezési módjai közé tartozik, mint ahogyan BETTINA POUSTTCHI *Auf gute Nachbarschaft / A jó szomszédságra* (1999) című videója, amely a dokumentumfilm hagyomány és a MTV-videók esztétikájának új, hibrid műfajjá történő összekapcsolása.⁸

A kiállítás emellett egyedi dokumentációs anyaggal szolgál a mindeddig ismeretlen rockzenei szubkultúrák létezéséről is. DANIELA DACORSO *Totoma!* (1999-2005) című projektje például, amely több mint tíz évig készült, a „baile funk”-kal, egy Rio de Janeiro szegénynegyedeiben felkelhető zenei irányzattal – a Miami soundsystem stílus brazil megfelelőjével – foglalkozik. ANDREAS ROST három fotósorozatának darabjai a német fan-mozgalmak küzdőtereit, a „dühöngőt” és más helyszíneket mutatnak be fekete-fehér, kontrasztos megvilágításban. A néző szinte maga is részese lesz a ma is melodramatikus-tragikomikus hatást keltő, ám forró hangulatú tömegrendezvényeknek, a győzelem megünneplésének és a technofelvonulásoknak. JEREMY SHAW 2008-as videóinstallációja, a *Best Minds part One* egy „straight edge hardcore” koncert extrém módon lelassított felvételeit mutatja, ahol fiatal punkok erőszakos, katartikus táncát látjuk.⁹ NAHUEL TOW a „zene mint élet” projektről készült felvételein az

- 8 A videóban egy már nem fiatal, tetovált heavy metal rajongót látunk munkahelyén, egy kölni matracraktárban. Csak éppen nem szokásos munkáját végzi, hanem úgy mozog a szokványos raktárban, ahogy az általa csodált rock-ikonok a színpadon: úgy tesz, mintha vadul akciózó rock 'n' roll sztár lenne. A színpadon látható sztárok képei a médiának köszönhetően világszerte mindenütt jelen vannak, szerepmodellekké válnak a rajongók számára. A film szereplőjének tere mindenesetre nem a színpad, hanem saját munkahelye, ahonnan legalábbis a felvétel idejére kitör és egy másik identitást vesz fel.
- 9 A straight edge hardcore a punk egy leágazása, manifesztumukban a drogoktól, az alkoholfogyasztástól, és a gyakran váltogatott szexpartnerektől való tar-

Szenvedély. Rajongás és művészet, enteriőr

balra: KLAUS KILLISCH: Halott örültek, egyesületekl!, 2015; jobbra: SUSANNE BÜRNER: 50 000 000 nem tévedhet, 2006

© Fotó: Rosta József





Szenvedély. Rajongás és művészet, enteriőr
 balra: CRISTIAN KIRBY: Elfojtás – Újrafásítás; jobbra: CATHERINE LORENT: Relegation: Element de Conspiration, Guitar Constellation, 2013
 © Fotó: Rosta József

argentín amatőr banda, az Amagesto mindennapjait dokumentálta. A lelkes, virtuóz zenészek folyamatosan anyagi gondokkal küzdenek, olyan munkákat végeznek, amit nem szeretnek, hogy eltartsák magukat és hódolhassanak hobbijuknak, a zenélésnek. Tow hosszú megvilágítással készült, hatásos felvételei bemutatják a rajongó tömeg elvakultságát és az élvezetek hajszolását a szűkös anyagi feltételek között. LUCAS WAHL Darkórol és Scumról, két burmai punk barátról készült fotósorozata a nonkonformista, a rendszerrel szembenálló harcosok életének pillanatait megjelenítő dokumentációvá válik. A Limában, Peruban élő, a helybeliek által subtesnek hívott (a *subterrâneo*, vagyis „földalatti” rövidítése) csoport a nyolcvanas évek óta létezik: többnyire hátrányos helyzetűekből, munkanélküliekből, utcagyerekekből áll, akik saját meggyőződésük szerint – hardcore, punk, anarcho-punk – csoportosulnak. Ennek a limai punk-szcénának a sorsát – annak keletkezése után harminc évvel – MAX CABELLO dokumentálta megrázó fotók segítségével. MICHAEL WESELY a futballrajongókról egy meccs időtartama alatt, hosszú expozícióval készült képein pedig nem magát a játékot, hanem azokat a helyszíneket látjuk, ahonnan a szurkolók nézik a meccset: a néző által látott képet nem a fotós, hanem a játék menete alakítja. A kép „magától” keletkezik és minden történést elmesél, de nem feltétlenül a játékot közvetíti. A legintenzívebb pillanatok, amiket a televízió mindennapi betevőnként sugároz, itt a hosszú megvilágításnak köszönhetően láthatatlanok maradnak.

Izgalmas terület a szenvedélyt a portréalkotásban kiteljesítő művészeké is. LAURA BRUCE képzőművész (aki maga is aktív muzikus) kedvence az amerikai country. Ceruzarajzain Willy Nelson, June Carter Cash és mások szugesztív arcképei láthatóak. MASSOUD GRAF-HACHEMPOUR témája Brian Eno, akit a Roxy Music-nál töltött idő óta az ambient zenei stílus meghatározó alakjának tart és tisztel. Enőban különösen annak kísérletező kedve fogta meg, az új hangvilágok, a szintetizátor és a számítógép iránti érdeklődése, amit Eno hangzó eszközként használ. ANDY HOPE Frank Zappa markáns portréival egyúttal a rock-ikon zenéjét is életben akarja tartani. 2013-ban

tözködést hirdetik. Követői szinte transzállapotba kerülnek, sámánisztikus mozdulatokat végezve alámerülnek a zenében. A dekadens vagy tisztátalan módon elért transzcendenciát ezzel szemben aktívan és agresszívan elutasítják.

JASON LAZARUS elérte, hogy Thurston Moore, a Sonic Youth énekes, dalszövegírója, gitárosa tíz percig modellt üljön neki egy konceptuális portré erejéig. Lazarus arra kérte Moore-t, hogy fogjon egy darab papírt és azt úgy hajtogassa meg, hogy az az elkövetkező tíz év zenei irányát tükrözze. Moore leült és gondolkodás nélkül hajtogatott egy „iránymutatót”. A *Szenvedély* kiállításra MING WONG egy az általa rajongásig tisztelt David Bowie-hoz kapcsolódó új munkát hozott létre. Wong 2013 óta kutatja a kínai science fiction és a kínai opera filmes történetét, munkáiban ezeket kombinálja. A berlini Martin-Gropius-Bau David Bowie kiállításán¹⁰ lenyűgözte az énekes sajátos esztétikája és a dalaiban, videóiban, koncertjein és fellépőruháiban is tükröződő érzékenysége a világűr, a másság, az idegenség iránt. A 2013-as Hong Kong-i *Art Baselen* Wong virtuális pop ikonok hatására popsztárként lépett fel a futurisztikus-disztópikus *Apocalypse Postponed* bárban. A *Szenvedély* kiállításon az „apokaliptikus pop idol” újragondolt változata szerepelt.¹¹

A kiállítás nem csupán a fizikai hordozókon, az élő jelenlétben és a rockzene expanzióján alapuló virtuális ízlésközösség korát, nem csak az írógép korából a számítógép korába való belépés, a 21. század elejének paradigmaváltását ragadja meg, hanem a „szenvedélyes”, „ultra”, belső vagy bárminemű közösségi „forradalmat”, felforgató (örökérvényű) punk szellemiséget, az összeomlást és megszűnést prognosztizáló teóriákkal szemben az önmagán túlmutató, víziókat megtestesítő kreatív emberi magatartásban való bizakodást is. Ez teljes mértékben érthető, hiszen egy „rövid hajú, időközben ugyan korosabbá vált, de a lelke mélyén mindig is hippy, „örök rajongó” – ahogyan magát a megnyitón Christoph Tannert kurátor nevezte – mást nem is tehetne.

¹⁰ David Bowie. Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2014. május 20 – augusztus 24.

¹¹ Jelen sorok szerzőjének alkalma nyílt a kiállításához kapcsolódóan néhány filmes program összeállítására *Elszállt állócsillagok – sztárok kultuszfilmekben valamint Átjárhatatlan határok? – Kelet-Németország ellenkultúrája* az 1980-as években címmel, ahol többek között látható volt Nicolas Roeg három kultuszfilmje: az 1970-es *Performance / Előadás* (főszereplő: Mick Jagger), az 1976-os *The Man Who Fell to Earth / A Földre pottyant férfi* (főszereplő: David Bowie), és az 1980-ban Art Garfunkel főszereplésével készült *Bad Timing / Rossz időzítés*.

ÁCS BÁLINT DÁNIEL

A rock halott és élvezi. Rockopera két felvonásban

Rock/tér/idő

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum,
Budapest

2016. május 6 – június 26.

Szenvedély. Rajongás és művészet

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum,
Budapest

2016. április 16 – június 26.

Talán nincs még egy olyan zenei műfaj a világon, amely olyannyira összefonódott volna a halállal, mint a rock and roll. Az elmúlt hatvan évben számos formája alakult ki ennek a bizzar „halálkultúrának”. A rock születésétől kezdve imádja temetni önmagát vagy legalábbis gyászolni azt a zenei erőt, amit az úttörő, chicagói és a Mississippi-deltában élt zenészek képviseltek. Később a disco, a hip hop, a gitározó fiúbandák korszaka, az mp3 és az internet váltott ki olyan pánikot, amelyet a rock-társadalom sosem volt képes igazán kezelni, és újból és újból csak kiáltani tudott: „Rock is Dead.” A ma már az unalomig ismételt szlogen számos dal inspirációs forrás lett, ahogy ezt például a Doors 1969-es *Rock is Dead* slágere is bizonyítja, de megjelent utcai falfirkaként és kopott farmer- vagy bőrdzsekiken is. A halál kísértése mégis a rocksztárok hedonista életstílusához köthető leginkább – elég, ha csak a 27-esek klubjára¹ gondolunk. Ezek a tragikus események azonban az egyéni mitológiák és az életművek központi elemévé váltak: a rajongók félistenekként kezdték el imádni, s így tették halhatatlanná bálványaikat.

A rock and roll-t körülölelő iparág felismerte a halálkultuszban rejlő potenciált, és hamar el is kezdte intézményesíteni saját halálát: az egyes zenészeknek emelt múzeumokon keresztül egészen a clevelandi Rock and Roll Hall of Fame-ig.² Ezek az intézmények azonban legtöbbször nem az emlékezés helyeként jönnek létre, hanem élő emberek mauzóleumaiként szolgálnak: évről-évről felravatalozva, halhatatlanként kísértik tovább a halált. De ide tartoznak az olyan tárlatok is, mint a relikviákkal és fekete-fehér fiatalkori fotókkal telepakolt 2013-as David Bowie-kiállítás³ a londoni Victoria & Albert Museumban, vagy Björk (kevésbé sikeres) show-ja⁴ a MoMÁ-ban. A sors finitora, hogy az idén elhunyt Bowie-nak mintha valóban ez a kiállítás vált volna végül a ravatalává. Hazai példaként említhető az A. E. Bizottság együttes

1 https://hu.wikipedia.org/wiki/Club_27; https://en.wikipedia.org/wiki/27_Club

2 <https://www.rockhall.com>

3 *David Bowie is*, Victoria and Albert Museum, London, 2013. március 23 – augusztus 11. <http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/david-bowie-is/about-the-exhibition/>

4 *Björk*. Museum of Modern Art, New York, 2015. március 8 – június 7. <http://www.moma.org/calendar/exhibitions/1458>

Szenvedély. Rajongás és művészet, enteriőr

KLAUS KILLISCH: Jó reggelt, búbanat, 2015

© Fotó: Rosta József



Sírba visztek című,⁵ 2011-es műcsarnoki kiállítása, amely egy az egyben a zenekar jelképes, két hónapig tartó temetési ceremóniája lett.

A felsorolt példákon végigtekintve felvetődik a kérdés, hogy van-e egyáltalán lehetőség más nézőpontból is feldolgozni ezt a témát? Hátra lehet-e hagyni ezt a folytonos, sehová sem vezető retro hangulatot vagy a rock végzete az, hogy egy elnyújtott nekrológgént létezzen?

A Ludwig Múzeum két időszaki kiállítása az eddigi trendeknek és a „rock gyászhuszára” szerepkörnek hátat fordítva igyekezett bemutatni a nemzetközi és a hazai rocktörténelem egy-egy szegmensét. A *Szenvedély. Rajongás és művészet* a hatvanas, hetvenes, nyolcvanas évek könnyűzenéjéhez köthető rajongói viselkedésformákat járja körül, nagy hangsúlyt fektetve a rockzenére. A berlini Künstlerhaus Bethanienből érkező⁶ nemzetközi kiállítási anyag összegzi mindazokat az attitűdöket, amelyek az eddigi rocktörténeti feldolgozásokat jellemezték. Itt vannak a relikviák, az együttesek poszterei, a rocksztárok bálványként imádtott legendás hangszerei, a dedikált hanglemezek, de ezek a tárgyak most nem mementóékként jelennek meg a kiállítóterben, hanem ironikusságuknak vagy kritikus tartalmuknak köszönhetően adnak új jelentésrétegeket látogatók számára. Jó példák erre SEBASTIAN SZARY a backstage-ek koncert utáni állapotáról készített fotói (*Backstage Tristesse*, 2014), amelyek a sztárok által használt öltözők puritán és lehangoló látványát örökítik meg, deheroizálva a rajongók szemében szakrális térnek tartott helyszíneket. Némileg kifinomultabb módon van jelen az ironia és a kritika JULIA HERBSTER a hagyományos nemi szerepeket és a rock maszkulinitását megkérdőjelező *Girl Rock* című munkájában: installációjához az ideális háziasszony feladatairól szóló, *Selbst ist die Frau* (A nő maga) című, az ötvenes években kiadott könyvet használta fel és egy *Girl Rock* feliratú kazettát applikált bele. A rocktörténeti szempontból valóban újszerű művészeti gesztusok azonban a kiállítás egészét tekintve többnyire

olyan didaktikus formában jelennek meg, hogy végül egy hatalmas geg lesz a kiállításból, ami persze mókás, de nem bővíti a tematikát.

Ezzel szemben a párhuzamosan futó *Rock/Tér/Idő* tárlat egy sokkal kísérletezőbb és frissebb szemléletet villant fel a hetvenes, nyolcvanas évekbeli magyar underground könnyűzene és képzőművészet kapcsolatát vizsgálva, s nagyobb hangsúlyt fektetve a személyes történetekre. A kiállítás címe Xantus János 1988-ban bemutatott *Rocktérítő* című dokumentumfilmjére utal, amely a nyolcvanas évek egyik legmeghatározóbb alternatív rockzenekarának, a Neuroticnak és vezetőjének, Pajor Tamásnak egy-egy életeseményét mutatja be. A bemutatott munkák – a múltidézés, a nosztalgiafaktort a minimumon tartva – különböző rock kultúrtörténeti (vissza)utalásokon és reflexiókon alapszanak, s új értelmezéseket is kínálnak a látogatók számára.

Három nagyobb szekcióra oszthatóak fel a kiállított munkák: zenész és képzőművész szerepek, kortárs utánérzések és a zenei archívumok. KÉSZMAN József, a kiállítás kurátora igyekezett felvonultatni mindazokat a „divatos” formulákat és bevett kiállítási elemeket, amelyek manapság a műt-feldolgozással kapcsolatos tárlatok elengedhetetlen kellékei: a személyes történetek, a kordokumentumok, a kollektív emlékezet kérdése éppúgy megjelenik, mint a fenntartásukat szolgáló archívumok kérdése is.

Az egyes tematikák azonban eléggé hullámzó minőséget és relevanciát képviselnek, és ez ugyanúgy elmondható magukról a kiállított művekről is. Hiába a hazai rocktörténelem szempontjából újszerű szemlélet – egyáltalán nem áll össze az anyag. Minden szekció külön entitásként működik, mellőzve bármilyen kapcsolódási pontot. Kivételt képez talán az indító, „Hideg emlékezet” elnevezésű terem, amely főleg a rendszerváltás előtti magyar underground könnyűzene és képzőművészete közötti párhuzamokkal foglalkozik, olyan kitűnő munkákat felvonultatva, mint SARKADI PÉTER kollázssal kombinált olajfestménye (*LSD*, 1967) és fekete-fehér grafikai sorozata, önreflexív „rocktörténeti fotótáblója” (*Dokumentumok '80*, 1980) vagy HAJAS TIBOR 1976-os *Öndívatbemutató* című kisfilmje. Az Aczél György nevével fémjelzett három T, illetve annak kritikája azonban sajnálatos módon csak egyetlen műben, UGLÁR CSABA Warhol szitanyomatainak stílusában készített Aczél-portrészorozatában (*Darabok Warhol Aczél-szériájából*, 2010) bukkan fel. A kiállításon külön emlékszobát alakítottak ki CSEH TAMÁSNAK, akinek a karrierjén keresztül valóban megismerhető lehetne a szocializmus ellent-

5 *Sírba visztek* – A Bizottság a Műcsarnokba megy, Műcsarnok, Budapest, 2011. szeptember 3 – november 13. <http://www.bizottsagkiallitas.hu/>

6 *Passion. Fan-Verhalten und Kunst*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 2015. augusztus 9 – július 10. <http://www.bethanien.de/exhibitions/passion-fanverhalten-und-kunst/>

Rock/tér/idő, enteriőr
© Fotó: Eln Ferenc





Rock/tér/idő, enteriőr
© Fotó: Eln Ferenc

mondásokkal teli kultúrpolitikája és az azzal szemben létrejövő ellenkultúra. Helyette semmit vagy inkább keveset mondó munkák: a művész hetvenes évek elején készült tusrajzai és festményei, lemezeinek borítói és előadásainak plakátjai, valamint az általa létrehozott bakonyi indiánközösséget megidéző „sátorinstalláció” tekinthető meg.

Ezt követően aztán még zűrzavarosabbá és következtelenebbé válnak a dolgok. A kortárs interpretációk végtelenül primitívek és képtelenek bármit is kezdeni a témával. Az egész szekció olyan hatást kelt, mintha valamilyen internetes szórakoztató oldal véletlenszerű mémjeit állították volna ki. Az itt szereplő vicceskedő, játékos hangvételű művek sok esetben rokonságot mutatnak a másikkal, a *Szenvedély – Rajongás és művészet* kiállítás rocktörténeti poénokra építő stílusával. Ennek a legjobb példája a GRUPPO TÖKMAG pamutból kötött színes, utcai fal tag-ei és a látogatót interaktívan bevonó közösségi pecsételőjét is tartalmazó „Jelek” terem. Színes, jópofa, talán még meg is mosolyogja az ember ezeket a műveket, de ugyanazzal a lendülettel el is felejtí őket, majd továbbáll.

Javuló tendenciát mutatnak a „Jelen gyűjtés” címszó alá rendelt művek, de valahogy mégis hiányzik belőlük a kraft, az a plusz töltet, amitől maradandóak lennének az emlékeinkben a kiállításról kijövő is. BRÜCKNER JÁNOS Prince és Jacko arcképét rejtő színezője egy pillanat erejéig még visszaránt az előző terembe, de hamar a néző arcába ugrik a meztelenül és félmegzelenül pózoló NAGY KRISZTA X-T önmagáról készített fotósorozata (*Testírás*, 2015), amelyen saját magára írt különböző feminista jelmondatok, politikai rigmusok és vallásos jelképek különös egyvelege hirdetik a nemek közti rock and roll-t. A kiállítás legnagyobb fricskáját adja a fotósorozathoz rendelt álvideoklip (*Magyarország*, 2005) amelyben Tereskova nulla forintból, az újrajátszás eszközével forgatja ki és értelmezi újra Geszti Péter számos kritikát megért *Magyarország* (2005) című országimázsdalát.

A mélyrepülés azonban tovább folytatódik s végül a teljes káoszba torkollik. A „Médium” terem kifejezetten annak a helyzetnek az iskolapéldája, amikor a kurátor képtelen értékelhető tartalommal megtölteni egy kiállítóteret. A kapkodásból származó hibák és gagyiság keveredik a glam metal bandákat is megirigylő giccsel. SZABÓ ESZTER ÁGNES és PITTMANN ZSÓFI a hazai internetes oldalakon mémként végigsöprő falvédőivel alapvetően nem is lenne gond – előbbi munkáinak (*Nagymamám, Zalai Imréné találkozása David Bowieval*, 1999; *Amikor Nagymamám, Zalai Imréné találkozott David Bowieval*, 2016) David Bowie halála miatt még aktualitása is van – az utóbbi években azonban ezek a rock ikonokról és popsztárokról készített kézimunkák a túl nagy hype miatt teljesen kiüresedtek. GÁLDI VINKÓ ANDREA zenélő fotói (*Inside out*, 2008–2013) vagy ÁGNES VON URAY a *Rocksuli* című (2003) filmet story bord jellegűen feldolgozó grafikai sorozata (*Saját hang*, 2016) pedig

a zenei és a rocktörténeti kitekintés ellenére is túlságosan gyenge ahhoz, hogy bármit is hozzátegyen a kiállításához.

Ebben a teremben kapott helyett a ma már lassan minden egyes kiállítás elengedhetetlen kellékét képző timeline, amelynek a célja a 20. és 21. századi könnyűzenei stílusok evolúciójának a bemutatása lett volna. Ezzel szemben egy egyszerű kiállításdesign-elemet kapunk, amelyből semmilyen értelmes információt sem lehet leszűrni.

Az archívum-téma bevonása a kiállításba kifejezetten érdekes döntés volt a kurátor részéről, ugyanakkor a többi kiállítási elemhez hasonlóan ezt a részt sem sikerült a kellő alaposággal végiggondolni. Pedig itt lett volna lehetőség reflektálni az írás elején említett rocktörténeti feldolgozások hiányosságaira és problémáira. Ebből a szekcióból éppúgy kimaradt az online, megosztáson (SoundCloud, You Tube stb.), illetve tradicionális, fizikai adathordozók alapuló archiválási módszerek vizsgálata, mint a különböző archívumok élővé tétele. Mindezek helyett egy teljesen értelmetlen virtuális kiállítás valósult meg, amelyben projektorok és tabletek segítségével járhatóak be az ARTPOOL, a MAGYAR RÁDIÓ HANGARCHÍVUMA, a BUDAPEST MUSIC CENTER zenei könyvtára valamint a budapesti ROCKMÚZEUM egyes részei. A lemezborítókkal kitapétázott falak, illetve KOSZITS ATTILA és SZÖNYEI TAMÁS zenei magánarchívumáról készített leírások sem adnak hozzá mögöttes tartalmakat a rock kultúrtörténetének megőrzéséhez és feldolgozásához. Némi vigaszra adott okot a „Black box” terem, ahol olyan ritkán látható mozgóképek futottak, mint WAHORN ANDRÁS Bizottság-filmje, a *Jégkrémbalett* (1984) vagy ALMÁSI TAMÁS *Sok húrton pendülnek* (1982) című alkotása.

A legdühítőbb az az egészben, hogy ez egy remek kiállítás is lehetett volna, ha a kitűzött céljait valóban (be)teljesíti. A feldobott kérdések egytől egyig azt tükrözik, hogy valóban szükség van egy új szemléletre a rocktörténeti diskurzusban. Ugyanakkor ezt a tárlatot végigkíséri az átgondoltság hiánya és a felületesség. Nagy problémát jelent, hogy nincsenek kulcsművek vagy legalábbis olyan alkotások, amelyek nyomot hagynának a látogatóban. A személyes interakcióra – színezésre, pecsételésre stb. – épülő munkák nagy száma okán, illetve a mindenhol megtalálható, részletes leírásoknak köszönhetően a tárlat egy hatalmas múzeumpedagógiai foglalkozásra emlékeztet. Egyetlen működő pozitívuma volt a kiállításnak: a rengeteg és változatos kísérőprogram,⁷ amely a koncertektől, a filmekken át a korszak fontos szereplői által tartott tárlatvezetésekig szinte minden felvonultatott, s így talán a fiatalabb generáció számára hiánypótló szerepet töltött be.

7 <http://www.ludwigmuseum.hu/site.php?inc=kiallitas&kiallitasId=959&menuId=43>
<http://www.ludwigmuseum.hu/site.php?inc=kiallitas&kiallitasId=953&menuId=43>

SZALAI ANDRÁS

A képi jelek érzékisége

Határesetek '70. Horkay István és Molnár Gyula kiállítása

MANK Galéria, Szentendre
2016. augusztus 24 – szeptember 11.

A két kiváló művész kiállításának címe elsősorban műfaji határesetekre utal, s ennek megfelelően többek között arra a kérdésre keresi a választ, hogy van-e különbség a szöveggel, tipográfiával tematizált grand art és az új plakátművészet között, illetve a mai digitális kultúrában mit is jelent a kép. A képek antropológiájára vonatkozó elméletek vagy a vizuális kultúrakutatás eredményeinek fényében már pusztán a kérdést is minősíthetnének afféle hetvenkedésnek, a kiállított plakátképek (és képek) azonban meg-

MOLNÁR GYULA
Plakát, 2016



győző módon, sőt lehengerlően bizonyítják, hogy alkotóik joggal „hetvenkednek” – nota bene Molnár Gyula hetven, Horkay István hetvenegy éves; erre is utal a cím.

De ez a „hetvenkedés” nem csupán koruk és művészi teljesítményük miatt jogos, hanem talán azért is, mert művészetük lényege határesetek, pontosabban határhelyzetek létrehozása a vizuális gondolkodás közegében, ahol a gondolatnak, a képi és a nyelvi jeleknek egyformán fontos szerepe van a képek érzéki-konkrét formájának létrehozásában. Ráadásul mindketten „határesetek” alkotói attitűdjük szerint is – műfaji és mediális értelemben határátlépők, sőt határsértők.

Mindketten a Képző- és Iparművészeti Gimnázium grafika szakán végeztek, ahonnan HORKAY ISTVÁN útja először – a lengyel plakátművészet fénykorában – a Krakói Képzőművészeti Akadémiára vezetett, ahol a festő, assemblage-művész és színházcsináló Tadeusz Kantor is tanított. Majd a Dán Királyi Képzőművészeti Akadémia következett, s ezek után végezte el a Magyar Képzőművészeti Főiskola Mesterképzőjét. Így lett független (műfaji kötöttségektől is mentes) képzőművész, grafikus, plakáttervező, animátor és filmkészítő, aki, „nagy jelentőséggel bír a magyar kulturális életben, és mint designer, nemzetközileg is (el)ismert” – ahogyan azt, egyik méltatóját szelíd öniróniával idézve, a kiállítás egyik-másik plakátképén magáról írja angolul. És valóban, nem sokan dicsekedhetnek azzal „a magyar kulturális életben”, hogy Peter Greenaway alkotótársai lehettek. Horkay István több animációs kisfilmet („flash movie”) is készített vele. (2004: *Bolzanogold I.-II., Butter Crucifix Gold, Tulse Luper Film There*, 2012: *The Little Mermaid* stb.) A nemzetközi elismertséget emellett számos kiállítás, mesterkurzus, workshop és díj is jelzi.

A gimnáziumi osztálytárs és pályatárs MOLNÁR GYULA pályáíve másképpen alakult. Diplomáját a Magyar Iparművészeti Főiskolán szerezte, ahol mesterei Erneyi Sándor és Finta József voltak. Tanár ugyanitt, majd az intézmény jogutódainál – Magyar Iparművészeti Egyetem, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem (MOME) – 1989-től lett. 2002 óta egyetemi tanár, s 2010-től a MOME Média Intézetének Tervezőgrafikai programját vezette. Számos tanítványa volt és van, akik közül sokan váltak a hazai grafika meghatározó alkotójává.

HORKAY ISTVÁN
Plakát, 2016



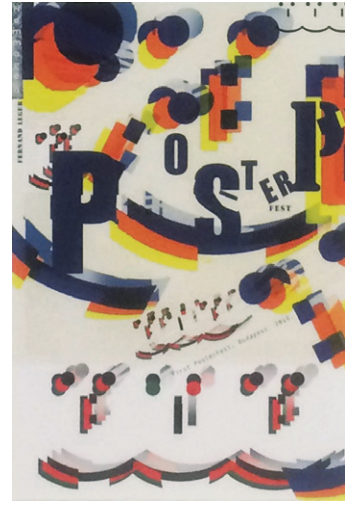
Emellett 1978-1988 között, majd 1995-től ismét, a magyar grafika egyik legfontosabb fórumának, a békéscsabai *Országos Alkalmazott, ill. Tervező Grafikai Biennálénak* egyik szervezője. Sok kiállítása volt idehaza és világszerte, s munkáival számos díjat, aranyérmet és egyéb elismerést szerzett. Életművéért többek között Ferenczy Noémi-díjat (1999) és Konecsni-díjat kapott (2010). A két pályatárs és barát eltérő pályáivének talán csak két közös mozzanata van; az egyik a képkalkotás iránti szenvedélyes elkötelezettség, a másik pedig az, hogy – saját bevallásuk szerint – az úgynevezett „tudatos karrierépítés” soha nem érdekelte őket igazán. Ami fontos, az a(z) (alkotói) szabadság és a függetlenség.

Szentendrei kiállításuk is ezt a hozzáállást, illetve léthelyzetet tükrözi. A látogatót az előtérben a két művész játékos önarcképe fogadja, feliratuk: *We are Hungarian*. Horkay (kínai) katonai uniformisban, sapkáján a vörös csillagot egy ajándékdobozra való aranyzalag-csillag takarja le; Molnár Gyula bohóccarcával néz velünk szembe – a képen felirat és szöveg – *Tolerancia: nézzük egymás szemével a világot*.

A vicces felütést követően a folytatás már komolyabb, összetettebb és mélyebb – sokkal mélyebb –, de a jó hangulat velünk marad. Az első, kisebb térbe lépve kezdetét veszi a két okkal-joggal „hetvenkedő” és tudatosan „határsértő” képkalkotó művész gondolati és vizuális parádéja. Igazi „képűn-nepély” – szinte határtalanul.

Az egyik oldalon Molnár Gyula hagyományos grafikái. Két sorban öt-öt rajz, az örök nőiség témái – *Brünhilde 1-2, Putifárné, Zsuzsanna, Hommage à Mantegna* – és a női test lágyan absztrahált vonalai, formái, illetve hat további hasonló stílusú fekvő kép – köztük *Hommage à Toulouse-Lautrec, Brünhilde, Violetta, Az ördög nem alszik* – megannyi finoman intonált erotikus ábránd. A rajzok azt a képépítési, kompozíciós formafelfogást és vizuális logikát mutatják, amelyek nagyrészt majd a digitális printeket is jellemzik; érzéki forma-bontás, lendületes vonaldinamika.

Horkay térfelén erre három print válaszol az egyik falon – *Hommage à Bálint Endre* – és két további plakátkép. Az elrendezés ebben a térben még csak finom vizuális összhangot és könnyed tartalmi vonatkozást teremt a képek között, a nagyobb térbe lépve viszont a képek felületté rendeződő csoporto-



MOLNÁR GYULA
plakátképek

sítása dominál, s azt eredményezi, hogy nem csak az egyes képek „szólnak meg” hanem a kép-mátrixok együttes látványa és egymáshoz való viszonya is fokozza a hatást, s teszi többrétegűvé a képek identitására is vonatkozatható befogadást, értelmezést.

A bejáratnál jobbra és balra is Horkay képek. Jobbra 32 kisebb méretű plakát, köztük az első akár dadaista ars poetica is lehetne, ahol a felületen elhelyezett szavak az alkotás folyamatának megfejthetetlen titkára, a vizuális gondolkodás rejtelmére utalnak: *Gondolat – kigyúl – elalszik – egyszerre Száz Lámpa – Akkordok! – Futamok! – társat, társat, TÁRSAT*. Balra 2 x 4 plakátkép: Greenaway, Dürrenmatt, Ionesco, Dante, Beckett stb. műveire. A kompozíciók érzéki és tárgy-szerű módon generált kreatúrái, alakzatai, formái, finoman kezelt tipografikus elemei gondolatébresztően sokrétűek, hasonlóan a főfal tematikusan lazább összefüggésben lévő képeihez.

MOLNÁR GYULA
we are hungarian!

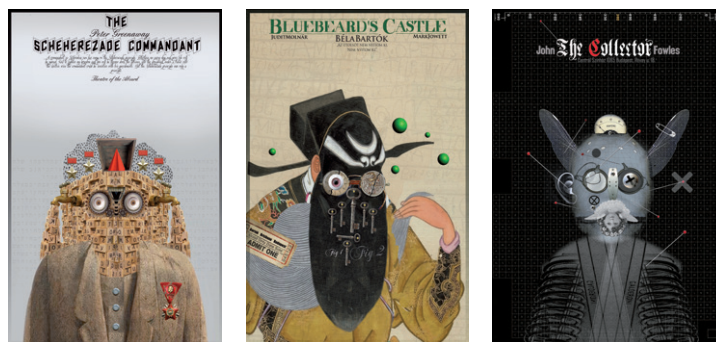


MOLNÁR GYULA
XIAMEN beauty | here born the most beautiful mermaid



A főalon lévő 2x6 kép között számos aktuális politikai-történeti vonatkozású van: '56, Nagy Imre, Marx/Engels, Brecht, vagy a páneurópai piknik plakátja, amelyen NDK Big Mac és szovjet sültkrumpli teremt tágas kognitív teret a témához. Megannyi képi (és dramaturgiai) ötlet a képi elemek – formák, színek, betűk, jelek, tárgyak stb. – kombinációira és érzéki látványára alapozottan. A terem szemközti oldalfalán ismét a színházi téma dominál: Három „chinoiserie” jellegű *Kékszakállú-plakát* a felső sorban, alul pedig egy *Poster Plakát* variáció, még egy *Kékszakállú* és egy *Hamlet-plakát*. A térfél print-felületeit végül egy „autonóm” 3x7 részes hatásos kép-mátrix zárja, a 2010-es *Nosztalgia* című, amely Kurt Schwitters előtt tiszteleg. Molnár Gyula térélen, ugyanezen a falon egy 3x3 képből álló sorozat nyitja sort, melynek címe *We are Hungarian*. A témákat – Tolerancia, Identitás, Tradíció, Progresszió, Jövő, Migráció, Morálitás, Legalitás, Szolidaritás – a művész saját arcának manipulálásával, bohóccá maszkírozásával értelmezi, képileg frissen és iróniával reagálva az aktuális tartalmakra. A következő 3x3 plakátkép közül három zenei ihletésű – Bartók operájának szereplőire utalva –, a többi pedig részben színházi témájú, részben alkotói dilemmákra reflektáló. Ami összeköti a képeket, az a vizualitás egysége, amelyben a képi elemek érzékisége a meghatározó; az expresszív módon absztrakt (de nem feltétlenül absztrakt expresszionista) formaalkotás és a kompozíciós dinamika. A főalon lévő képfelületeket hasonló tulajdonságok jellemzik. Az 5x3 plakátképből álló sorozat címe *Under the Cover*, amelynek darabjai részben Vasarely előtt tisztelegnek, játékos tiszteletlenséggel állítva emléket a Renault-emblémát is tervező magyar származású művésznek, úgy, hogy abban némely erotikus áthallások is érezhetőek, például a *Zsuzsanna és a vén(designer)ek* című kép esetében. S ahogyan ebben a sorozatban is van *Határesetek* című kompozíció, ugyanúgy van a Vasarely-sorozat mellett három kép között is, a művész saját mai eklektikus szuprematizmusán ironizáló kompozícióval együtt. A friss formaadás, a játékosan ironikus hangvétel az oldalfalon folytatódó kép-mátrixok esetében fokozódik. Például a „hungarian futurism” című képsorozatban, ahol többek között a (vidéki) biciklisták lassúsága, és a „nemzeti vágta” nem-dinamikus karaktere dinamizálódik képileg, illetve Carlo Carrà, Fernand Leger és a három Grácia – vizu-

HORKAY ISTVÁN
Oskar Schlemmer



HORKAY ISTVÁN
plakátképek

ális művészet, tánc, zene – is megidéződik. És még folytathatnánk a sort, az egyenként is és együtthatásukban is izgalmas és tartalmas élményt nyújtó képek felidézését.

A digitálisan manipulált képek kapcsán – például Vilém Flusser nyomán – szokás új képzelőerőről beszélni. S ennek jegyében megkülönböztetni a korábbi képzelőerő kétdimenziós képeit, melyek a négydimenziós életvilágból absztraháltak, és az új képzelőerő szintén kétdimenziós képeit, amelyek nulldimenziós kalkulációk kivételései. Mindennek mediális értelemben lehet ugyan kitüntetett jelentősége, de a szóban forgó kiállítás plakátképei által reprezentált képalkotási módszerek szempontjából – ahol a klasszikus képalkotási módok (montázs, rajz, fotó stb.) szimbiózisban vannak a digitális manipulációval – mindez inkább csak instrumentális szempontból fontos. Vagyis a számítógép csak eszköz.

Horkay István és Molnár Gyula képein a képzelőerő forrása nem elsősorban a médium, hanem az emlékezet – képzet, tudás, készség, ismeret stb. – által mozgósított és a vizuális gondolkodás közegében testet öltő, érzéki módon kifejeződő és érzéki módon felfogható művészi intuíció.

HORKAY ISTVÁN
bee | Golden Bee Moscow



Homage à Vasarely

Pécsi Galéria, Pécs

2016. augusztus 25 – szeptember 18.

Vásárhelyi Győző, azaz VICTOR VASARELY 110 éve született Pécsen. Életművéhez két másik kerek évforduló is kapcsolódik az idén: 40 éve, hogy a pécsi Vasarely Múzeum állandó kiállítását megnyitották és Aix-en-Provence-ban felavatták alapítványi múzeumát, amelynek épülete a képzőművészet és építészet szintézisének új formanyelvét valósította meg, de ezen túl az elemző vizuális kísérletezés nemzetközi műhelye is volt.¹

Az évfordulók alkalmából két kiállítás nyílt a Pécsi Galériában: *Homage à Vasarely* címen hazai grafikusművészek egy-egy, az alkalomra készült munkával idézik meg Vasarely szellemét, de a mestert mint tervezőgrafikust is bemutatja a kiállítás az 1930 és 1939 között készült, hazánkban eddig ismeretlen munkái segítségével.

Bortnyik Sándor grafikai stúdiójának tanítványaként Vasarely látásmódját, művészi ars poeticáját egész életében meghatározta a Bauhaus szellemi-

sége. Ennek nyomán Vasarely olyan művészeti irányzatot képviselt, amely a művészetet a mindennapi élet, az építészet, a várostervezés, a tárgy- és kiadványtervezés részévé akarta tenni, hogy minél szélesebb közönségre vonhasson be egy újszerű látásmódba. Ebből ered népszerűsége, gondoljunk csak a Renault autógyárnak készült emblémájára (amit fiával, Yvarallal készített), vagy David Bowie 1969-es *Space Oddity* című albumának borítójára, vagy – amiről csak kevesen tudnak – a Forma 1 indítózáslajának tervére.

Ugyanakkor fontos megemlíteni, hogy Vasarely legismertebb művészeti törekvései – annak ellenére, hogy sokan felszínesnek tartották – olyan filozófiai problémákat vetnek fel a tér-idő elemi geometrikus formákkal való megragadására vonatkozóan, amelyek a 20 sz. eleje óta a filozófusokat és a művészeket egyaránt foglalkoztatták.

„A fizikai megragadása, a mozgás időbeliségének érzékeltetése ekkor már régen foglalkoztatta a modern művészeket. A tízes években fellépő futuristák: Boccioni, Carrá, Severini a különböző mozgásfázisok egyidejű, egymásra vetített ábrázolásával kísérleteztek. A húszas évek konstruktív művészete tisztázta a térszemlélet alapelveit. Az op-artot megelőző törekvések olyan művészeinek eredményeiből okulhatott Vasarely, mint Malevics, Liszickij, Mondrian, Doesburg, Tatlin, Albers vagy a magyar Moholy-Nagy. Meghatározó szerepet játszottak művészete alakulásában a Bauhaus gyakorlati elvei, célszerűsége, világos, egyszerű formaképzése. Vasarely szigorú racionalizmusa a tárgy nélküli művészet geometrikus vonalát követte.”² „Denfert-korszakától” kezdve, amikor a párizsi metrómegálló csempézett falán felfedezi a látott valóság relatív percepciójával létrejövő, különféle térhatásokban megmutató képeket, vizuális kísérletei komoly hermeneutikai kérdéseket vetnek fel, tekintettel a néző egyedi percepciójára, amely esetében a mű fizikai valósága csak az alap: a látvány a befogadó számára más és más módon rajzolódik ki. Vagyis mű a nézők retináján születik meg, az ábrázolni kívánt térhatások a néző percepciója által jelennek meg. S noha ez minden egyéb műalkotásra elmondható, őt megelőzően még nem volt művész,

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

² In: Hárs Éva: *Vasarely*. Corvina Kiadó, 1983, 5.

Homage à Vasarely | Pécsi Galéria, Pécs, 2016. augusztus 25 – szeptember 18.
entériór | az előtérben MOLNÁR GYULA munkái
© Fotó: Tóth László



aki ilyen módon épített volna a látvány és befogadás kettősségére. Vasarely az op-art pápjaként olyan stílust teremtett, amely nemcsak a művészet-szemléletet értő, kiművelt befogadók számára szól, hanem mindenkiben felélesztette a „homo ludensben”, a játékos emberben rejlő eredet kreativitást, az eltűnő, majd újra felbukkanó formák látványát, amelyet különféle korszakaiban egyesíteni kívánt a mindennapi élet színtereinek funkcionalitásával. „Mit jelent egy mű élettartama – még ha még ezeréves is – a geológiai vagy asztrális korokhoz képest? És mégis, a fény vagy a melegség, amit az ember árasztani tud magából – ha csak néhány pillanatra is – azért, hogy felderítsen vagy megindítson másokat, megér minden fáradságot” – mondta.³ Erre a játékos együttgondolkodásra és a nemzetközi hírvagy magyar művész előtti tisztelgésre hívta meg a Pécsi Galéria Archivum Alapítvány és a Pécs 2010 Egyesület a hazai grafikusművészeket. A galéria nagytermében látható, országos felhívására született munkák olyan, az évfordulóra emlékező egyedi alkotások, amelyek eszközrendszerükben kapcsolódnak Vasarely korai grafikáinak ötletgazdagágához, illetve későbbi, az optikai hatásokra épülő struktúráihoz, és széles keresztmetszetét adják a hazai tervezőgrafika művészi törekvéseknek.

Az alkotóktól javarészt 70 x 100 cm-es nyomatokat láthatunk, általában egyet vagy kettőt, de például MOLNÁR GYULA egész sorozatot szentelt Vasarelynek. Az alkotások között kivételt képez CZAKÓ ZSOLT munkája, amely lenticuláris lemezre készült egyedi műtárgy, illetve PORDÁN JÁNOS kalligráfija. A munkák jelentős része – így például ÁRENDÁS JÓZSEF, vagy HORKAY ISTVÁN műve – foglalkozik Vasarely ismert motívumaival, idézi meg alkotásait és helyezi azokat új kontextusba. A híres zebrák KOROLOVSKY ANNA, TÖRÖK GÁBOR, a Renault-embléma BAKOS ISTVÁN, GÁL KRISZTIÁN munkáin tér vissza. Sokan az optikailag elmozduló képi hatások (vonal, kör, négyzet vagy akár a betű) eszközrendszerét, az egyenes vonalak elmozdításának egységéből kibontakozó optikai hatásokat vagy a pozitív-negatív formák együttes megjelenését alkalmazták. Így BALLA DÓRA, BAGI LÁSZLÓ, BARÁTH DÁVID, BRASSAI SZENDE, CSÖRGŐ TAMÁS, MACZÓ PÉTER, MAJOR LAJOS, NÁDAI

3 Im. p. 23

Hommage à Vasarely | Pécsi Galéria, Pécs, 2016. augusztus 25 – szeptember 18.
interiőr
© Fotó: Tóth László



FERENC, SIMON PÉTER BENCE, ROZMANN ÁGNES, SZAMOS IVÁN, SZŐNYEI GYÖRGY, TÓTH YOKA ZSOLT, VARGA GÁBOR FARKAS, VASVÁRI PÉTER – derűs, játékos reflexiókkal MOLNÁR TAMÁS, PINCZEHELYI SÁNDOR. Illetve szabadon asszociáltak a mindennapi életben megjelenő formákról Vasarely geometrikus formáira (ARANY GOLD ZOLTÁN). Mások – ABA BÉLA, ANNA GIZELLA, BARÁTH FERENC, KULINYI ISTVÁN, SZABÓ ANDREA – Vasarely mára ikonikus alakját idézték meg munkáikon. MOLNÁR KÁLMÁN és BRASSAI FERENC grafikái jó példái az op-art cyber-térbeli alkalmazásának. BÖHM GERGELY, FELSMAN TAMÁS és TEPES FERENC pedig saját stílusukba integrálva Vasarely rendszerének továbbélését mutatták meg. Ezek a munkák, a Vasarely Múzeum válogatott grafikái anyagával kiegészítve szeptemberben a stuttgarti, novemberben a brüsszeli Magyar Intézetben lesznek láthatók.

A kortárs grafikusok Vasarely-képét a kiállítás második részében Vasarely olyan reklámgrafikai munkái egészítik ki, amelyek a művész kevésbé ismert, az op-artot megelőző tervezőgrafikusi arcát mutatják be. Ezek Aix-en-Provence-ból, Roland Bonias magángyűjteményéből érkeztek a Vasarely Fondation és a Zsolnay Örökségkezelő Nonprofit Kft. együttműködésének köszönhetően. A 34 korabeli nyomat, melyek többsége 1930 és 1939 között készült, gyógyszerreklám, de van köztük turisztikai plakát, magazin borító vagy az Air France-nak készült fedélzeti étlap is. Vasarely a gyógyszerreklámok terén már Budapesten is gyakorlatot szerzett, amikor a budapesti Labor Műveknél dolgozott a húszas években. Az itt látható grafikákon is visszaköszön a kor modernista grafikai technikája, megfigyelhetjük azt a fejlődési ívet is, amely a kidolgozott képi, realisztikus ábrázolástól a vonalas, letisztult, néhány vonalra és inkább 2-3 színre redukált ábrázolásra, illetve a fotográfika használatához, a Bauhaus formajegyei felé vezet.

Vasarely munkássága manapság háttérbe szorult. Ebben véleményem szerint nagy szerepet játszottak és játszanak a számítógépes grafikai programok, amelyekkel a virtuális látvány leképezése és mozgatása ma már mindennapos, épp ezért triviális. Ugyanakkor sokszor hiányzik az a fajta elméleti háttér, amely a technika mögött a megértett gondolkodást, a Vasarely által felépített rendszert gondolja tovább. Kérdés, hogy maga Vasarely hogyan használná ezeket, milyen új irányokat találna a számítógépes mátrixok között?

Zene-kép

Christian Wolff-fal Nikolaus Gerszewski beszélget

Christian Wolff (sz. 1934-ben) amerikai kísérleti zeneszerző. Tizenhat évesen együtt tanult John Cage-dzsel, és Morton Feldman és Earle Brown mellett hamarosan közeli munkatársa lett. Később Frederic Rzewskivel és Cornelius Cardew-val ápolta kapcsolatát. A hatvanas évek eleje óta indeterminációs kompozíciós technikákkal és alternatív lejegyzési formákkal kísérletezik. Zeneszerzői programja alapvetően folyamat-orientált; a zenealkotást kollektív transzformációs folyamatként értelmezi, amely a komponálást, előadást és hallgatást egyaránt magában foglalja.

Nikolaus Gerszewski (sz. 1964-ben) európai kísérleti zeneszerző. Eredetileg képzőművésznek tanult, negyvenévesen azonban felhagyott a festéssel, hogy fő figyelmét a zenének szentelje. Munkáiban képzőművészeti (absztrakt geometrikus, informel, konceptuális stb.) kontextusból indul ki, ezt ülteti át a hang médiumába. 2007-ben bevezette az *Ordinary Music* kifejezést, olyan zenét értve rajta, amely a legalapvetőbb technikákból építkezik és szinte bárki által előadható. 2014 óta experimentális hangprodukción tanít a Magyar Képzőművészeti Egyetemen.



NG: Kedves Christian! Ez egy képzőművészeti magazin, ezért egy olyan kérdéssel kezdeném a beszélgetésünket, amely a zene és képzőművészet közötti kapcsolatot firtatja. Az ön zeneszerző kollégái, John Cage, Morton Feldman és Earle Brown is szoros kapcsolatban álltak koruk képzőművészetével (Cage Duchamp-mal és Rauschenberggel, Feldman Gustonnal és Rothkóval, Brown Calderrel), sőt képzőművészeti jelenségekből (all-over kompozíció, mobil forma, az anyag közvetlensége stb.) vezették le zeneszerzési alapelveiket. Ön hogy van ezzel: az ön zenéje kapcsolódik-e bármilyen képzőművészeti jelenséghez, és fűzi-e (vagy fűzte-e) személyes kapcsolat képzőművészekhez vagy vannak-e képzőművészek, akiket különösen kedvel?

CW: Még New York-i diák (és tinédzser) voltam, mikor már rendszeresen eljártam a Museum of Modern Art-ba, ahol különösen Klee-t és Giacomettit kedveltem. Rövid ideig magam is próbálkoztam a festéssel (vagy tíz éve vissza is tértem hozzá alkalomszerűen). Minden érdekelt, ami új, modern és kísérleti volt, legyen az irodalom, színház vagy képzőművészet, később pedig (jóval azután, hogy csak „klasszikus” zenével foglalkoztam) jött a zene. Rövid ideig, 1950 körül több absztrakt expresszionistával is kapcsolatba kerültem; Cage délutánonként elvitt magával a Cedar bárba. Név szerint Kline-ra, talán Gustonra emlékszem – a felesége egy koncert után odajött hozzám, és közölte, hogy szereti a zenémet; a többiek csak homályosan rémlenek; túl fiatal voltam (16 éves), és túl szégyellős ahhoz, hogy szóba elegyedjek a művészekkel vagy hogy ők bármi figyelmet szenteljenek nekem. A szüleimet barátság fűzte Noguchihoz, így tőle láttam ezt-azt, és egyszer ő is azt mondta nekem, hogy szereti egy darabomat (a *Trio I*-et). Mindannyian (Cage, Feldman, Brown és én is) úgy éreztük, hogy a képzőművészek jelentik egyetlen érdeklődő és támogató hallgatóságunkat.

Azok a művészek, akikkel gyakrabban találkoztam, kicsit később léptek színre: Jasper Johns és Robert Rauschenberg. Cage az ötvenes évek közepén többször elvitt a műtermükbe, ahol láttam Johns céltábláit és Rauschenberg Ágyát. Attól fogva folyamatosan követtem munkásságukat, és társasági eseményeken egy brancsban voltam velük, Cage-dzsel és másokkal, de művészetről nem sokat beszéltünk. Az utóbbi évtizedekben

mindenekelőtt Guston, Twombly, Agnes Martin és Morandi munkásságával töltöttem sok időt.

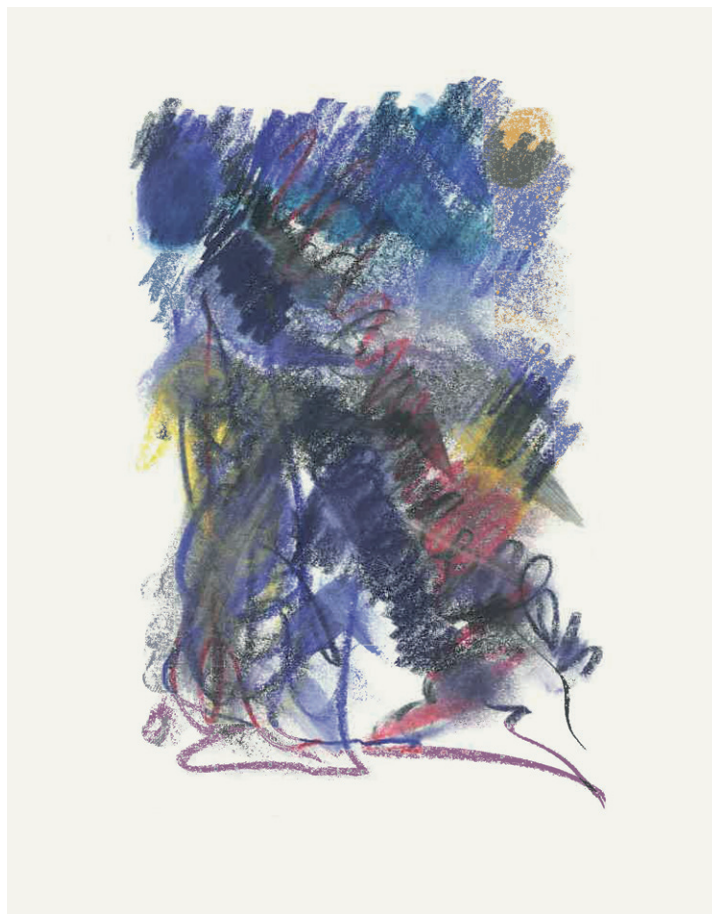
Van-e mindennek bármi köze is a zenéhez? Nos, azt hiszem, nem is kevés, de áttételesen és közvetetten. Megragadott egy-egy kompozíció, elmentem Johns kiállításaira, és hazaérve tudtam, hogyan folytassam az éppen készülő darabot. De nem tudnám pontosan megmondani, hogy miért. Egy vizuális mű csodálattal tölt el, és valamiféle energiát és bátorítást ad. Nem „fordítható le” zenére, de a zenének is lehetnek ilyen kvalitásai – a kapcsolatok más létező és korábbi zenékhez, formai jellemzők, diszkontinuitás, meglepetés, esztétikai kockázatok és kalandok: mindez hatással lehet arra, amit csinálók. Hasonló a viszonyom Merce Cunningham táncművészetéhez és koreográfiáihoz. Úgy érzem, egy tágabb világ vagy család része vagyok, ami bizonyos (és váltakozó) képzőművészeti munkákból és a táncból (no jó, egyedül Cunningham táncművészetéből) áll össze.

NG: Saját munkásságát mennyire tekinti konceptuálisnak? Itt első sorban a „Prose Collection”-re gondolok. Amennyiben a konceptuális művészet Henry Flynt szavaival olyan művészet, amelynek anyaga a nyelv, a „Prose Collection”-nek mi az anyaga, a nyelv vagy a hang?

CW: Nem gondolom, hogy munkásságom konceptuális volna, de egyes kompozíciós és lejegyzési módszerek, amelyekkel foglalkoztam, elemezhetőek konceptuálisan, például az a mód, ahogy a „nullát” használom az időtartam jelzésére; vagy hogy nálam több kulcs is használható a hangjegyek olvasásához egy (standard) kottavonalon; vagy hogy a hangok időtartama nálam attól függ, hogy más zenészek mit hallanak; vagy hogy nem határozom meg a hangszerelést (sem a hangszerek fajtáját, sem a számukat) egyébként konvencionálisan lejegyzett zeneművek esetében. A *Prose Collection* a konceptualitás minden szándéka nélkül készült. „Anyaga” csak abban az értelemben a nyelv, hogy a nyelv veszi át a (hagyományos), vizuális jelekkel való szimbolikus lejegyzés helyét. Eltolja a figyelem súlypontjait, a „jåtssz öt hangot” például egy másik verziója annak, hogy egy kottavonalon öt negyedhang követi egymást, de valószínű, hogy más, többé-kevésbé megjósolható irányokba tereli az előadót. Valami le van jegyezve, de egyáltalán nem az, amit a hagyományos kottairás jelöl (vagy jelölhetne).

NG: Hogyan jutott arra az ötletre, hogy időtartam-jelölőként használja a nullát?

CW: Egy konkrét (gyakorlati) helyzetből támadt az ötlet: az egyik zongoradarabomban (azt hiszem, a *For piano with preparations* volt az) az



írásához használt rendszer zongorával „lejátszhatatlan” eredményt produkált. Amikor azzal az alternatívával szembesültem, hogy vagy kitrükközöm a rendszert vagy valami mást találok ki helyette, például addig lassítom a tempót, amíg a zene éppen hogy lejátszhatóvá válik, úgy döntöttem, hogy inkább teljesen kiiktatom a tempójelölést, így lett a tempó=nulla. Nemrég hívták fel rá a figyelmemet, hogy későbbi darabjaiban, ahol a kotta időket is megad (másodpercekben, számmal), egy kétőspont után, a jelölt idő alatt lejátszandó hangok számának helyén (pl. 5: 2, azaz 2 hang öt másodperc alatt) szintén megtalálható a nulla ilyen használata, pl. 6: 0, ami hat másodpercnyi csendet jelent, és előfordul ennek az ellenkezője is, azaz pl. 0: 7 (7 hang zéró idő alatt). Így tehát valóban van egyféle megfelelés a „csend” (a – szándékos – hang hiánya) és a „nulla idő” vagy nem-idő között.

⊕ **NG:** Az indetermináció követi-e bármi módon az anyag kibontakozásának logikáját, vagy inkább esztétikán kívüli koncepció, azaz a hangzó eredmény közömbös (mindaddig, amíg az utasításokat hűen végrehajítják)?

⊗ **CW:** A hangzó eredmény (hang és csend) a legfontosabb dolog, akkor is, ha az utasítások/partitúra nélkül, amit a lehető legpontosabban kell követni, semmi nem történik.

⊕ **NG:** Elvárja-e az előadótól, hogy saját elképzeléseit is hozzáadja a darabhoz; más szóval, be akarja-e vonni a komponálási folyamatba, ahogy például Cardew tette?

⊗ **CW:** Az előadó természetesen mindig hozzáteszi saját „elképzeléseit” az előadáshoz; nem is tehet másként. Bele van vonva a „komponálási folyamatba”, mihelyt felkészül egy előadásra és megvalósítja azt. Nem hiszem, hogy a komponálási folyamat elválasztható az előadástól. Cage, bár nem így tűnik, maga is valami hasonlót mond, mikor azt kérdezi: „Komponálás, előadás, hallgatás – ugyan mi közük lehet egymáshoz?”

⊕ **NG:** Megmagyarázná kicsit bővebben zeneszerző, előadó és hallgató kapcsolatát-viszonyát? Nekem úgy tetszik, hogy Cage pontosan az ellenkezőjét állítja az idézett megjegyzésben.

⊗ **CW:** Cage szerintem arra gondolt, hogy a komponálás, előadás és zenehallgatás önmagukban véve jól elkülönülő tevékenységek. Emiatt ez a paradox/provokatív megjegyzés.

Természetesen ő is tudja, hogy a) a zeneszerzés azért történik, hogy legyen előadás (és ragaszkodott ahhoz, hogy egy kompozíció csak akkor van befejezve, amikor előadják), és b) kompozíció nélkül nincs előadás (a rögtön-

zést kivéve), valamint hogy c) előadás és zenehallgatás óhatatlanul elkülönülnek egymástól. Mindannyian egyénileg, többé-kevésbé eltérő módon hallunk, és egy előadásnak nem az a funkciója, hogy alkalmazkodjon ahhoz, amit elképzelése szerint a hallgatók hallani akarnak. Ezzel mind egyetértek.

⊕ **NG:** Az ön indeterminációról alkotott koncepciója hogyan viszonyul Cage szándéknélküliség-koncepciójához?

⊗ **CW:** Cage, ha jól értem, az intenciótlan-ságot vagy az intenció hiányát elsősorban saját magára, a komponálási folyamatra alkalmazza, amely egyes darabjaiban (a *Music of Changes*-ben például nem) különböző mértékig, de áthárul az előadókra; így Cage sokszor azt kéri az előadóktól, hogy egymástól függetlenül játsszanak, tekintet nélkül arra, hogy a többiek mit csinálnak, vagy amikor megengedi, hogy két különböző darabot játsszanak egyszerre. Az én indetermináció-fogalmam az előadás folyamatára alkalmazható. Én nem (vagy szinte soha nem) használok véletlenszerű eljárásokat komponálás közben. Előadói helyzeteket rögzítek, amelyek eredménye jelentős mértékig megjósolható.

⊕ **NG:** Némelyik darabja, például az Edges erősen ambivalens lejegyzéseket is tartalmaz. Van arról elképzelése, hogy hogyan kellene hangoznia a zenének, vagy inkább ihletforrást kíván adni az előadóknak ahhoz, hogy megalkossák a saját zenéjüket?

⊗ **CW:** Az Edges valóban különbözik minden mástól, amit csináltam. Föltételezi, hogy annak, aki eljátssza, van valamennyi rögtönzési tapasztalata vagy legalábbis ilyenén vágya. Így tehát igaz, hogy „ihletforrást” kínál – de én inkább úgy mondanám: útmutatásokat ahhoz, hogy mire fókuszáljunk szabad zenélés közben.

⊕ **NG:** Ezekkel az ambivalens partitúrákkal nekem az a gondom, hogy az előadó rendszerint otthonos a zeneszerző munkásságában, és automatikusan valami hasonlót produkál, ahelyett hogy élne a lehetőséggel, és valami teljesen újat hozna létre. Önnek probléma-e ez egyáltalán, vagy ezek a darabok szándékosan az ön egész munkásságának háttérére támaszkodva működnek – vagyis amatőr zenészeknek kívánnak lehetőséget adni arra, hogy a gyakorlatban, legalábbis valamilyen alapformában kísérletezzenek az ön zenéjével?

⊗ **CW:** A partitúra megszólaltatásának módjai természetesen elvihatnak egyfajta „hagyományig”. Megfigyeltem, hogy ha egy együttesel játszom, a jelenlétem kihat a többiek előadásmódjára, különösen azokéra, akik nem szoktak hozzá a nyitott partitúrákkal való munkához. A lényeg, hogy soha



CHRISTIAN WOLFF
Hands & Others


HANDS & OTHERS

for 3 and any number more players

Material for the music is in four parts, A, B, C, D, focusing respectively On rhythm (time), pitch, dynamics and color (timbre). Players might also consider their locations in the performing space.

A = a pause or space of widely variable duration.

Angled lines between notes () = play directly one after the other (as in hocketing).
Horizontal lines between notes () = connect notes (legato)

Vertical lines between notes () = play simultaneously, attack and release.

At A 3. - 5.: (x) = optionally free number of repetitions.

At B 8.: a player decides on three pitches, "1" lower, "3" higher than "2". Slur over numbers = legato.

At B 17. And 18. And at C 2. The numbered items - 1), 2), 3), etc. - are To be played by each player independently in any sequence.

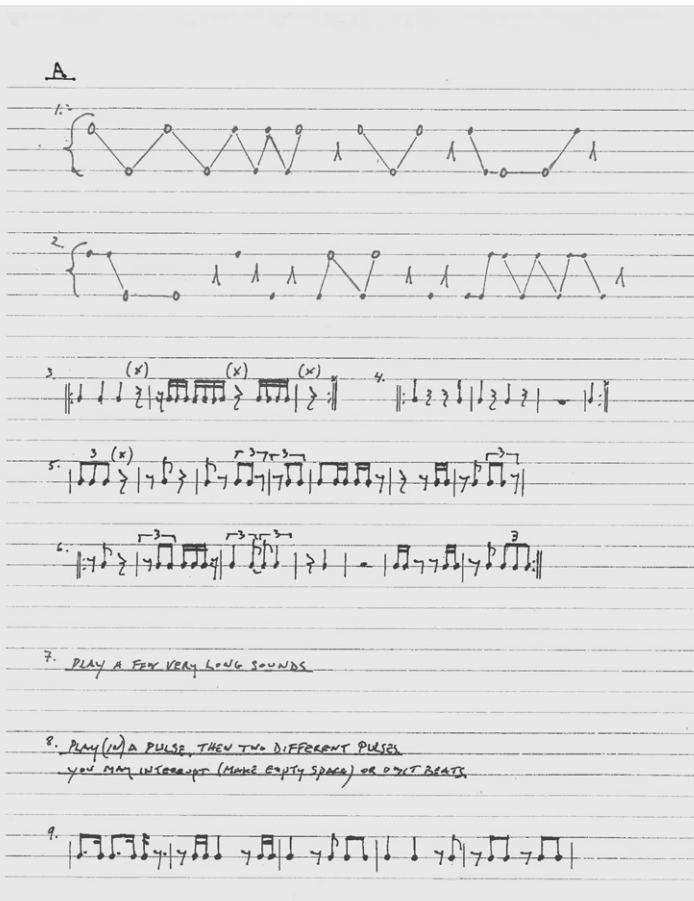
On each page the numbered sections (1., 2., 3., etc.) are independent, can stand by themselves, can be repeated any number of times, can be combined freely, can be played by one or more players. Duos are indicated by two lines preceded by a bracket.

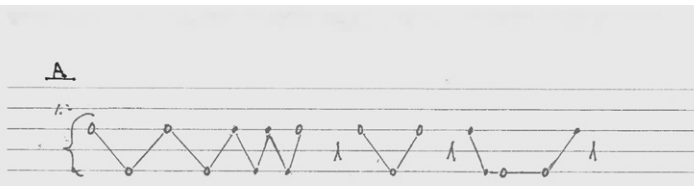
Pages and notations may be freely combined, overlapped, run simultaneously.

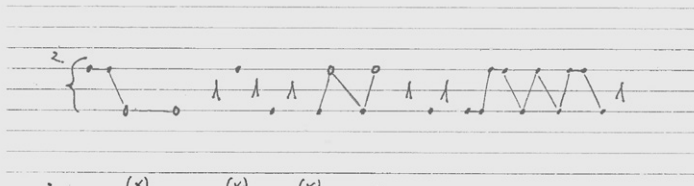
For a given performance make choices and arrangements of the material. Not all or even most of it needs to be used in any given performance. Generally, in a performance move towards greater complexity.

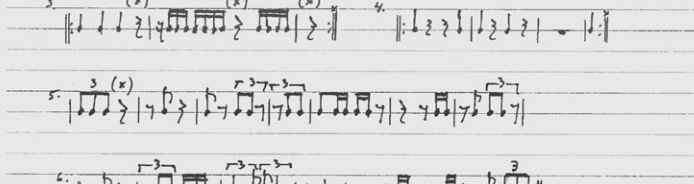
Christian Wolff

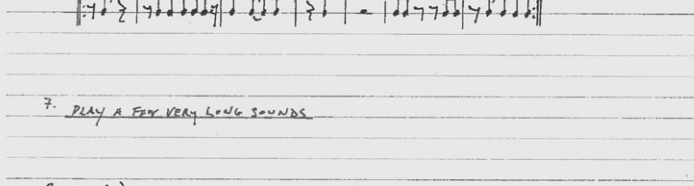
A

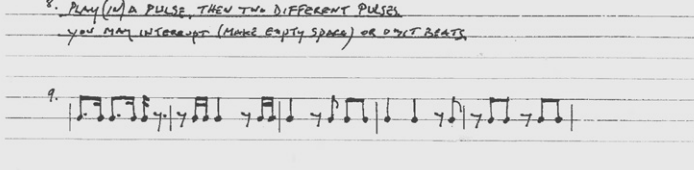


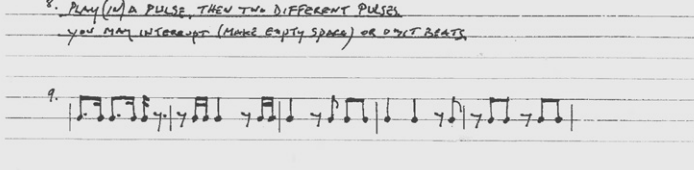
1. 

2. 

3. 

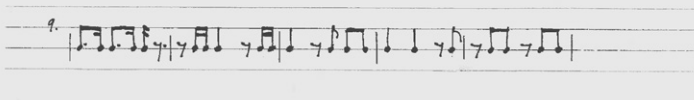
4. 

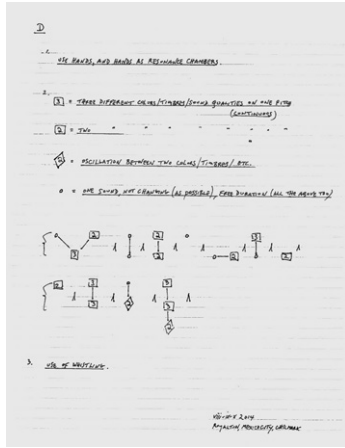
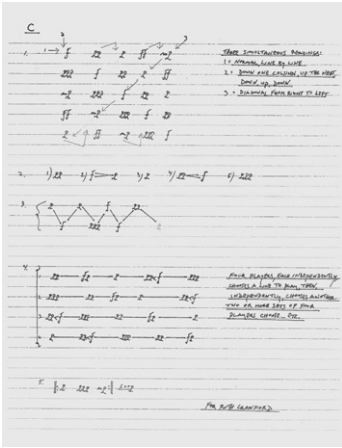
5. 

6. 

7. PLAY A FEW VERY LONG SOUNDS

8. PLAY (IN) A PULSE, THEN TWO DIFFERENT PULSES
YOU MAY INTERRUPT (MAKE EMPTY SPACE) OR OMIT BEATS

9. 



ne legyünk „gépiesek”. A nyitott partitúrák megszólaltatásában szerzett tapasztalat segít a zenésznek a tájékozódásban, de nem szabad szigorúan követendő mintává válnia. De azt gondolom, ez mindenfajta zene előadásával így van.

NG: Georg Baselitz, a festő egy interjúban nemrég úgy nyilatkozott: kései munkái (különösen a „remix”-sorozata) ráébresztették arra, hogy már semerre sem fejlődik tovább, inkább a saját gyökereihez tér vissza. Ön hogy van ezzel: továbbra is előre halad?

CW: Ezt az „előre- vagy hátramenni” metaforát én nem tartom túl hasznosnak. A dolgok az idővel mindig változnak, talán maguk a művek is, de a történelmi helyzet (mind a személyes, mind a társadalmi/politikai) állandóan változik. Az egyik gond, ami a saját munkásságunk esetében fölmerülhet, az ismétlés: akarunk-e tudatosan változtatni azon, amit csinálunk vagy sem? Nem tartom jó ötletnek szándékosan elhatározni, hogy mindenáron valami újat vagy mást csináljunk. Akkor kell változtatni, ha ennek szükségét érezzük. Én mindig reménykedem abban, hogy lesznek új ötleteim. Ettől marad friss és érdekes, amit csinálok (számomra legalábbis). De nem foglalkoztat túl sokat a kérdés.

NG: A kései darabjai determináltabbak, mint a koraiak, erősebben építenek a hagyományos kottairásra. Miért érezte szükségesnek, hogy ebben az irányban lépjen tovább?

CW: A hagyományos kottairás gyakoribb használata nem feltétlenül jelent kevesebb indeterminációt. A hagyományos kotta is tele van indeterminációval. Mit jelent pontosan a „pp” vagy az „allegro”? Csak nemrég fedeztem fel, hogy François Couperin kamarazenéje nem határozza meg a hangszerelést. Bach szinte soha nem ad meg tempót vagy dinamikát, organaműveiből pedig minden regisztrálási instrukció hiányzik. Ha mostanában többet használom a hagyományos kottát, ez egyszerűen csak egy további hanglejegyzési eszközt vagy módot ad a kezembe. „Kísérleti” kottáim (amelyeket továbbra is használok a hagyományosak mellett) szintén behatároltak.

NG: Bach darabjait mindenki felismeri, aki ismeri őket, függetlenül attól, hogy milyen hangszeren játsszák. Hogyan látja, igaz-e ez az ön olyan darabjaira is, mint a *for 1, 2, or 3 people* – hogy tehát aki ismeri, fel fogja ismerni, tekintet nélkül arra, hogy ki adja elő?

CW: Valóban, egy Bach-organamű esetében még a regisztrálás szélsőséges különbségei sem tudják kétségbe tenni, hogy melyik darabról van szó. Egyszer meghallgattam a *Passacaglia* öt vagy hat felvételét, és azt találtam, hogy rendkívül különböző a hangzásuk. De a darab ezzel együtt felismerhető volt a maga jellegzetes harmóniáival. Mégis azt mondanám, hogy a hangzásbeli különbség az oka, ha egy darabot valami teljesen másnak hallunk. Voltak például a *For 1, 2 or 3 people* című darabnak olyan megszólaltatásai, ahol nemigen ismertem fel, hogy erről van szó, és ez még inkább így volt az *Edges* esetében. Ennek az az oka, hogy a zenében hagyományosan nagyra tartják a hangmagasságot. Mihelyt föl ismerem, hogy az előadók a *For 1, 2 or 3 people* megszólaltatása közben hangszín- módosításokkal élnek, tudom, hogy erről a darabról van szó. Nálam vannak olyan részek, ahol csak a dinamikát jegyzem le, a hangmagasságokat szabadon hagyom. Ezt is világosan hallom. A *Stones* esetében például mindegy, hogyan csinálják, könnyű azonosítanom, mert csak kövekkel produkált hangok vannak benne.

NG: A Wandelweiser csoportról egyszer úgy nyilatkozott, hogy az egy *second-hand* avantgárd, amely az előző nemzedék elképzeléseiből táplálkozik (szándéknélküliség, csend, aleatorikus ellenpont stb.). Mit gondol: lehetséges ma még feltétel nélküli avantgárd, és van ilyen a kortárs zenében?

CW: Nem emlékszem, hogy a Wandelweiser csoportról ilyen mondtam volna, hogy „second hand avantgárd”. Annyit mondtam, hogy számomra egyfajta „poszt LaMonte Young”-ként hatnak. Tisztelem őket (és jelentős különbségek vannak közöttük). Nem tudom pontosan, milyen is lehet egy „feltétel nélküli avantgárd”. A fontos, azt hiszem, hogy legyen olyan zenei tevékenység (zeneszerzés, előadás, szervezés), amely alternatívát kínál a szokványos és hitem szerint nagyrészt devalválódott zenei élethez: a nagy zenekarokhoz, a popscénához, a zene egyetemes tölteléként való használatához, a manipulatív zajokhoz; egy olyan zenéhez, amelyet kompromittált a pénz (a késői kapitalizmus) iránti bizalom és a neki nyújtott támogatás.

NG: „Feltétel nélküli avantgárdon” azt értem, ha valaki nem az előző nemzedék munkáját folytatja, hanem a zene (a művészet) teljesen új távlatával áll elő. Gondolja, hogy ez ma még lehetséges és lát-e ilyet valahol? Egyáltalán: kit ajánlana a kortárs zeneszerzők közül?

CW: Miért ne volna? Kik vagyunk mi, hogy kizárjuk valami újnak a megjelenését? Másfelől, pillanatnyilag nemigen tudok ilyen konkrét új távlatot elképzelni, eltekintve egy olyan zene társadalmi perspektívájától, amely szabad mindattól, amit az imént devalválódott zenei életként jellemeztem. Mindabból, amit mostanában hallottam, CASSANDRA MILLER és CONAL RYAN zenéje tetszett. És van persze rengeteg zene, amit nem ismerek.

NG: A korai darabjaiból nemrég többet is felvett a *Sonic Youth* nevű posztpunk együttes, s a felvételben ön is részt vett. Hogy írná le az élményt, amit az együttessel való zenélés jelentett önnek?

CW: Élvezet volt velük játszani, és minden simán ment. Játsoztunk, felvettük és kész. Az *Edges*-t könnyű volt elmagyarázni, hiszen lényegében improvizáció; a *Burdocks* egy oldalán van egy dallam, amit a zenekar néhány tagjának hallás után kellett megtanulnia (nem olvasnak hagyományos kottát, vagy legalábbis nem szoktak).

NG: A klasszikus vagy az új zenével ellentétben a popzene inkább az előadás attitűdjéről szól, mint magáról a komponálásról. Ebből kiindulva Cage, Cardew, az ön és mások indeterminatív darabjai lehetőséget kínálnak a műfajok közötti határ meghaladására, hiszen ezek is elvből nyitottak bármilyen előadói attitűd felé. Én úgy látom, hogy a *Sonic Youth* értelmezésével ezek a darabok új kontextusba kerültek, és tulajdonképpen (kísérleti) popzenévé váltak, amennyiben az előadás előbbre való a kompozíciónál. Általában is azt szereti, ha az előadók úgymond bekebelezik a zenéjét, vagy inkább annak örül, ha alárendelik magukat a kompozíciónak?

CW: Végeredményben minden zene az előadásról szól (a hangfelvételektől eltekintve). Ezért írok. A partitúrákból annyit láthatunk, hogy az előadás miként ölthette azt a formát, amit öltött; technikai információ.

NG: Arra gondoltam, hogy a popzene megjelenésével az előadás elsődlegesen már nem a zenéről, hanem egy életstílus-fogalom (mint pl. „kúlság”, más-ság stb.) bevezetéséről szól. A *Sonic Youth* bizonyos pop-kulturális értékeket képvisel, és ha avantgárd zenét adnak elő, akkor ez a zene is az adott értékek egyfajta katalizátorává válik. Én úgy értettem, hogy ez volt a *Goodbye 20th century* koncepciója.

CW: Igen, persze, a popzenében az előadó számít, és ha van zeneszerző, az rendszerint csak másodikként jelenik meg a sorban. Más műfajokban, így a „kísérleti” zenében rendszerint fordítva van a dolog. Én annak örülök, ha az előadók kreatívak, vagyis az adott zenei partitúrából kiindulva csinálnak valamit, ami az övék is. A popzenészeknek is szükségük van valakire (esetleg akár saját magukra), aki „megkomponál” valamit, egy dallamot, a szöveget... Ami „egy életstílus-fogalom kifejezését” illeti, ez engem nem érdekel. Amit egy előadás ki tud fejezni, az a zeneiség, és ha tetszik, a „lélek”, az előadó vagy előadóké, amit viszont nagyjából lehetetlen szavakkal kifejezni (ezért van nekünk a zene).

NG: A zeneszerző Brian Ferneyhough nemrég azzal dicsekedett egy interjúban, hogy soha életében nem hallgatott popzenét. Ön hogy áll ezzel: a művészet (vagy a zene) hiteles formájának tekinti a popzenét? Kiket kedvel a popzenészek közül?

CW: Igyekszem mindenféle zenét hallgatni, hogy legyen arról elképzelésem, mi minden létezik, függetlenül attól, hogy szeretem-e vagy sem. Tanulhatok valamit, egyebek közt az is, hogy mi az, amit meghallgatva őket én inkább nem tennék. Ami a popzenét illeti, serdülésem idején, a negyvenes évek végén unalmasnak és csöpögősen érzégsőnek találtam, kivéve a *dixieland*-et, amit New Yorkban hallhattam és nagyszerűnek találtam a (klasszikus zenéjétől erősen eltérő) hangszeres virtuozitása, az energiája és az improvizált heterofóniája miatt. „A művészet hiteles formája” olyan kifejezés, amely potenciálisan bármilyen zenére alkalmazható (Ferneyhough reménytelen elitista). Noha mindenestül a nyugati klasszikus zenével nőtem fel és máig ezt hallgatom a legtöbbet, találkozom más zenével is, ami ugyanolyan jó, expresszív, megindító, vidám, technikailag találékony és így

tovább. Az utóbbi évtizedek popzenéjével nem sikerült megbarátkoznom, de ami előtte van, a teljes skála a korai rock 'n rolltól (többé vagy kevésbé) egészen Bruce Springsteen vagy a Talking Heads zenéjéig... csodásak vannak közöttük. Nagyjából a diszkókorszak idején kikapcsoltam.

⊕ **NG:** *Cage-dzsel ellentétben ön erősen politizálódott a hatvanas években (s ez olyan címekben csapódott le, mint „változtassuk meg a rendszert” stb.). Ma is politikai zeneszerzőnek tartja magát? Milyen módon viszonyulhat egy zeneszerző korunk politikai problémáihoz?*

⊗ **CW:** Valójában Cage volt közülünk az első, akit érdekelni kezdett a politika, és a hetvenes évek elején különösen Mao és a kínai kulturális forradalom érdekelte. De kitarított amellett, hogy a zenének nem szabad „szolgálnia” a politikát, azaz nem szabad propagandává válnia. Én úgy láttam, hogy ebben nem volt igazán következetes. Az ő politizálásának több köze volt az anarchizmushoz, amit világosan illusztrált a zenéje, különösen és kimondottan a *Song Books*-ban meg azokban a nyilatkozataiban, amiket a karmester nélküli zenekari darabokhoz fűzött előszó gyanánt. Ellenezte, hogy egy zenei stíluson bármilyen politikai program függvényében változtassunk (amint Cardew és én tettem). Én azt gondolom, hogy mindennek, amit csinálunk, vannak politikai implikációi, úgyhogy igen: politikai zeneszerzőnek tartom magamat. Lehet-e a zeneszerzőnek sajátos viszonya „korunk problémáihoz”: direkt módon, azt hiszem, nem. A legjobb, ha közvetlenül magukkal a problémákkal foglalkozunk – legyenek azok bármilyen természetűek –, már ha úgy látjuk, hogy a zenétől eltekintve is tudunk tenni valamit. Ha van rá mód, hogy ezt vagy azt a problémát beépítsük a zenénkbe, próbáljuk meg, de ne erőltessük; fennáll a veszély, hogy érdektelen vagy rossz zenét fogunk csinálni, amely valójában ellene hat a politikai ügynek, amin segíteni próbálunk.

⊕ **NG:** *Hisz-e abban, hogy egy művészeti fogalom (például az indeterminációé) képes társadalmi modellként működni? Cornelius Cardew a hetvenes években azért fordított hátat az avantgárd zenének, mert úgy gondolta, hogy az imperializmust szolgálja – mit válaszolna neki?*

⊗ **CW:** Egy olyan zene, amely tökéletesen egyenrangú együttműködést követel meg az előadótól, képes volna a demokratikus cselekvés modelljeként működni, az előadók számára pedig egyfajta demokratikus folyamat-gyakorlat lehetne. Cardew reakciója, azt hiszem, főleg a sokat szereplő és szakmailag sikeres Cage-nek és Stockhausennak szólt. Azt kifogásolta, hogy nem kötelezik el magukat elég egyértelműen a baloldali politika iránt (ami Stockhausenról aligha mondható el); abból indult ki, hogy ha nem vagyunk valamiért (a baloldalért), akkor a hallgatásunkkal ellene hatunk. Ráadásul azt gondolta, hogy az avantgárd zene csak egy szűk, politikailag közömbös elitnek szól. Egészében nézve egyetértek, de azt gondolom, hogy minden zenének, ami nem pop, olyan csekély a társadalmi kisugárzása, hogy a benne rejlő politikumnak nemigen lehet szélesebb hatása. Az ember általában véve azt teszi, amit egyéni tevékenységének és képességeinek keretén belül megtehet (nekem például se jártasságom nincs a popzene-csinálásban, se gyakorlati kapcsolatom nincs vele; Bruce Springsteennek például van, és van is bizonyos erőteljesen populista tartalom a zenéjében, amivel elég sok embert elér).

⊕ **NG:** *Hogyan változott a társadalom (különösen az USA-ban), amióta megírta első indeterminatív darabjait? Nőtt-e vagy csökkent a kísérleti zene iránti érdeklődés? Hogy érzi, reagált-e valaha, bármilyen módon is a társadalom az ön zenéjére?*

⊗ **CW:** Több mint ötven éve, hogy az első ilyen darabjaimat (a két zongorára szólóakat) megírtam. Persze, sok minden megváltozott. Nekem úgy tűnik, hogy ma nagyobb az érdeklődés a „kísérleti” zene iránt. A kísérleti zene kicsi, de jól körülhatárolt zenei mikrovilág, mint a dzsessz vagy a népzene, nem túl látványos és üzletileg sem sikeres, de határozottan jelen van. Ma sokkal több zenészt ölel fel (ahhoz képest, mikor a hallgatóságunk zömét még képzőművészek adták ki), és örömmel látom, hogy szép számmal vannak közöttük fiatalok is. A dzsesszel is több az átfedési terület (játszottam Steve Lacyvel, nemrég pedig a dobos Joey Baronnel és a nagybőgős Thomas Morgannel, és mind a kettő remekül játssza a zenémet). Az a benyomásom, hogy akik eljönnek ezekre a koncertekre, sokkal inkább tényleg azért jönnek, hogy zenét hallgassanak. Az embereknek ma a zene minden fajtájával sokkal több tapasztalatuk van (miután a zene a technikának köszönhetően sokkal jobban elérhető), így nyitottabbak, jobban tudnak zenét hallgatni. És azután, hogy ennyi éven át kitarítottam, mégiscsak szert tettem némi ismertségre (a Sonic Youth például ennek köszönhetően döntött úgy, hogy az én darabjaimat is beépíti a *Goodbye 20th Century* című albumába, és így tovább.).

Az e-mail interjú 2016 júliusában készült.

ADAMIK LAJOS fordítása.

inside express →

Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

BARNAFÖLDI ANNA
„Tízezer lelkem van”, 2012
digitális fotó





STÚDIÓ '58-89

A Fialat Képzőművészek Stúdiója retrospektív kiállítása
2016. október 19 – 2017. január 8.

BUDAPEST GALÉRIA

1036 Budapest, Lajos utca 158.

Nyitva hétfő kivételével minden nap 10:00–18:00 óráig.

www.budapestgaleria.hu

