

Balkon

2016_10

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest



16010

9 771216 889000
ISSN 1216-8890 880 Ft





IMPLAUSIBLE WORKS

SZEKERES ÁGNES – SZÉCSÉNYI-NAGY
LORÁND

305 m, 2016

Tengerszint felett

A szintvonal tengerszint feletti magasságot rögzítő adathalmaz, mely a legalapvetőbb tájékozódásra használt eszköz, a térkép egyik kulcsadata. A térkép véges számú adat megjelenítésével és azok absztrahálásával válik informatívá. Napjainkban gyakran azonosítjuk légi- és műholdfelvételekkel, melyek azonban nem dekódolhatóak, térben való eligazodáshoz kevésbé használhatóak tágabb viszonyítási rendszer, vagy hozzáadott információk nélkül.

Az értelmezhetőség határait, valamint jel és jelölt kapcsolatát kutatjuk különböző tájakon. Mi az a viszonyrendszer, ami a látottakat értelmezi? Vajon egy domborzatot szemlélve mire lehet elég egy szintmagasság kijelölése? Pontosít, vagy csupán tovább absztrahálja a képet?

A projekt során felvételeinket egy drónról készítettük úgy, hogy kijelöltük az adott területet legpontosabban jelző tengerszint feletti magassági adatot, ami megadta a képek címét is.

← i n s i d e e x p r e s s

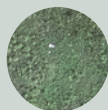
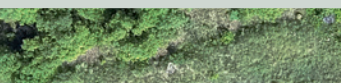
Fiatal
Képzőművészek
Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

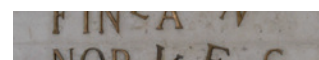
IMPLAUSIBLE WORKS

SZEKERES ÁGNES – SZÉCSÉNYI-NAGY
LORÁND

305 m, 2016



4



BÓDI KINGA

Úszó tárlatok

Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal – 26. rész – Kérdések Boros Géza művészettörténészhez

12



CARMELA THIELE

Relatív lengések

Feljegyzések a strukturális filmről Ágnes Háy | Dóra Maurer: *Film – Bewegung – Trick*

Dóra Maurer | Kurt Kren: *Relative Schwingungen*

16



DÉKEI KRISZTA

Mona Lisától a gyilkos galócaig

Vadnyugat. Az avantgarde Wrocław története

20



NAJMÁNYI LÁSZLÓ

SPIONS

Hatvanhatodik rész

Balkon

HU ISSN 1216-8890

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

Poligráf Kft.

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



25

Egy életmű titkai I.
BEKE LÁSZLÓ és ZSIKLA MÓNICA
beszélgetése Rákóczy Gizella
életművének feldolgozásáról



27

ZSIKLA MÓNICA
Egy életmű titkai II.
Rákóczy Gizella



29

ZSIKLA MÓNICA
Egy életmű titkai III.
Rákóczy Gizella



31

Egy szélhámos vallomásai
Gellér B. Istvánnal
beszélget VÁRKONYI GYÖRGY



34

FEKETE VALI
Dobozba zárva
Gellér B. István és Toloose Lawtrac
kiállítása

Főszerkesztő:
HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

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

Lapterv:
ÉLN FERENC
www.elnferenc.net

Fotó:
ROSTA JÓZSEF
jozsef.rosta@gmail.com

35



CSEHY ZOLTÁN
Az idő kovásza
Szőke Erika: *Az órát igazítsátok
el | Nastav te si hodiny*

38



MAGÉN ISTVÁN
Tájelemek
Láng Eszter kiállítása

Terjesztés: Árusításban terjeszti a Lapker Rt.
és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti
a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK).
Előfizethető Budapesten az ÜLK kerületi 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

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

26. rész | Kérdések Boros Géza* művészettörténészhez

☉ **Bódi Kinga:** 1989 és 2015 között ön a kulturális minisztérium képzőművészeti osztályának munkatársa volt, 2000-tól pedig a velencei Magyar Pavilon kiállításainak felügyelője a minisztérium megbízásából. Milyenek látja ezt a másfél évtizedes időszakot a magyar szereplések szempontjából? Látott, érzékelt-e folyamatokat, fejlődést, fordulópontokat?

☉ **Boros Géza:** Hivatali elődöm, SÜMEGI GYÖRGY¹ távozása után került hozzám a Biennále feladata. Az egyes kiállítások operatív szervezésébe sohasem folyamtam bele, ez a nemzeti biztos és stábjja, illetve a kurátor feladata volt. Ennek történéseit az interjúsorozat szereplői kellő részletettséggel bemutatták. Az én feladatomban a rendszer működtetése, a keretek biztosítása, minisztériumi elfogadtatása volt.

1990 óta – két kiállítás kivételével – minden Biennálét láttam, így van rálátásom mind a magyar szereplésre, mind a Biennále elmúlt negyedszázadára. Az egyes kiállítások értékelésére egy ilyen interjú terjedelmi okok miatt sem alkalmas, néhány tendenciát azonban fontosnak tartok kiemelni.

A keretek tágítása, a szakmai autonómia fokozatos kivívása NÉRAY KATALIN érdeme volt. Az ő – és a vele dolgozó HEGYI LÓRÁND – nyolcvanas évekbeli úttörő szerepének² köszönhető, hogy a VAYER–CSORBA korszak³ pangása után a kortárs magyar képzőművészet bemutatása – fáziskéséssel ugyan, de – végre nemzetközi szinkronba kerülhetett Velencében. A nyitáshoz kedvezett, hogy az *Ostkunst* iránti nyugati érdeklődés még tartott, ami egyfajta politikai felhajtóerőt jelentett. Ennek is köszönhetően 1988-ban a BUKTA–PINCZEHELYI–SAMU kiállítás⁴ már egyértelműen sikeres volt. Kis híján díjat is kapott a Magyar Pavilon. FEHÉR LÁSZLÓ kiállítás⁵ pedig már példás sikert aratott, ami a művész nemzetközi karrierjének gyors felfutását eredményezte.

Néray Katalin műcsarnoki távozása⁶ után egy átmeneti időszak következett, melyben egy-egy nemzeti biztos többnyire csak egy alkalomra kapott felkérést, így nem volt kifutása annak, hogy több egymást követő Biennálén valamiféle programot valósítsanak meg. Ráadásul a kultúrpolitikai prioritásoktól függően hol a Műcsarnok, hol a Ludwig Múzeum volt a lebonyolító intézmény,

- 1 Sümegi György 1988 és 1999 között minisztériumi osztály-, majd főosztályvezetőként, illetve főosztályvezető-helyettesként koordinálta a Magyar Pavilon kiállításait.
- 2 1986 és 1990 között Néray Katalin, a Műcsarnok igazgatója volt a Magyar Pavilon kiállításainak nemzeti biztosja, amelyek létrejöttében – vele szorosan együttműködve – mindhárom alkalommal társrendezőként Hegyi Lóránd is részt vett.
- 3 A velencei magyar kiállítások nemzeti biztosja 1958 és 1976 között Vayer Lajos művészettörténész professor, az ELTE Művészettörténet Tanszékének vezetője volt, őt követte 1980 és 1984 között Csorba Géza.
- 4 *Imre Bukta, Sándor Pinczehelyi, Géza Samu. XLIII. La Biennale di Venezia 1988, Ungheria. Magyar Pavilon, Velence, 1988. június 26 – szeptember 25.* Lásd: Bódi Kinga: Úszó tárlatok. Beszélgések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal. 4–5. rész – Kérdések Bukta Imre, illetve Pinczehelyi Sándor képzőművészekhez. *Balkon*, 2013/6., 4–8., 8–13.
- 5 *László Fehér. XLIV. La Biennale di Venezia. Magyar Pavilon, Velence, 1990. május 27 – szeptember 30.* Lásd: Bódi Kinga: Úszó tárlatok. Beszélgések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal. 5. rész – Kérdések Fehér László képzőművészhez. *Balkon*, 2013/7.8., 4–10.
- 6 Néray Katalin 1992-ig vezette a Műcsarnokot. 1992-től 2007-ben bekövetkezett haláláig a budapesti Ludwig Múzeum (1992–1996: Ludwig Múzeum Budapest, 1996-tól: Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum) igazgatója volt.

* 1960-ban született Cserépfalun. Tanulmányait 1980 és 1986 között az ELTE Állam- és Jogtudományi Karán, illetve 1982 és 1988 között a Bölcsészettudományi Karon végezte, ahol művészettörténet-esztétika szakon végzett. 1989-től a kulturális minisztérium képzőművészeti osztályának munkatársa, 1993–94 között főosztályvezető-helyettes, 2005–2015 között az alkotóművészeti osztály vezetője, 2011–2013 között művészeti főosztályvezető volt. Meghatározó szerepe volt többek között a párizsi André Kertész, illetve a berlini Moholy-Nagy László alkotóművészeti ösztöndíj, a Pécsi József-ösztöndíj, valamint a Németh Lajos-díj létrehozásában, illetve a kortárs magángalériák nemzetközi művészeti vásárokon történő részvételét célzó állami támogatás elindításában. 2000-tól 15 éven át a *Velencei Biennále* szakmai felügyelője, a kuratori pályázati rendszer elindítója, a pályázatok bírálóbizottsági tagja volt. 2015-től a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum munkatársa, 2016-tól a Velencei Biennále Iroda vezetője.

1994–1997 és 2002–2008 között a Nemzeti Kulturális Alap fotóművészeti, 1999–2002 között az építőművészeti, 2005–2009 között a kiemelt kulturális programok, 2009–2011 között a képzőművészeti szakmai kollégiuma tagja. 1985-től publikál. Kutatási területe az 1945 utáni köztéri szobrászat. Főbb művei: *Emlékművek '56-nak* (1997). *Emlék/Mű. Művészet – köztér – vizualitás a rendszerváltozástól a Millenniumig* (2001). *Szoborpark* (2002).



BOROS GÉZA az Amerikai Pavilon bejáratánál 2014-ben

egy alkalommal pedig – 1995-ben – a székesfehérvári István Király Múzeum is bekapcsolódott. Amikor hozzám került a *Biennále*, úgy éreztem, hogy strukturális változtatásra van szükség. A főnököm akkoriban KÖRÖSI ORSOLYA helyettes államtitkár volt,⁷ akitől szabad kezet kaptam. A változtatás célja az volt, hogy keretrendszer biztosítsunk ahhoz, hogy Velencébe egy minél színvonalasabb, a nemzetközi közegben is versenyképes magyar anyag kerülhessen ki. Az újítás lényege az volt, hogy külön választottuk a nemzeti biztosi és a kurátori posztot. E metódus szerint a folytonosságot igénylő, ismétlődő jellegű feladatokat a nemzeti biztos látja el. Az ő feladata a Magyar Pavilon működtetése, operatív igazgatása, valamint az egyes kiállítások kurátorainak pályázat útján történő kiválasztása. A kiállítás koncepcióját a kurátor határozza meg, a megvalósítás azonban

7 Kőrösi Orsolya 2008-tól a Mai Manó Ház vezetője, illetve a 2013-ban alapított, a Műcsarnok fiókintézményeként megszüntetett Ernst Múzeum épületében megnyílt Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ ügyvezető igazgatója.

a kiállításért pénzügyileg felelős nemzeti biztos felügyeletével történik, amely intenzív szakmai együttműködést feltételez.

A nemzeti biztos 2001-ben hivatalból újból a Műcsarnok igazgatója lett, ez később be is került az intézmény alapító okiratába. Az első évben – hogy velencei kurátori tapasztalatot is szerezzem – az akkor hivatalba lépett FABÉNYI JULIA igazgató⁸ rendezte a kiállítást, azzal, hogy a következő évtől már pályázatot írunk ki. Az első kurátor, aki pályázat útján nyerte el a megbízását, a 2002-es *Építészeti Biennále* kurátora, SÜLYOK MIKLÓS volt.⁹

✚ **BK:** Minden országban más és más rendszer alapján döntenek el, ki állíthat ki az adott ország nemzeti pavilonjában. A 2002 óta érvényben lévő magyar kurátori pályázati rendszer az ön kezdeményezésére jött létre, s a bevezetés óta sokat finomodott a pályázati struktúra. 2002 óta tagja pályázatokat elbíráló bizottságnak. 2009-ben, a Magyar Pavilon száz éves jubileuma alkalmából a Műcsarnokban rendezett nemzetközi konferencián¹⁰ tartott előadásában ismertetett egy felmérést

8 Fabényi Julia 2000 és 2005 között volt a Műcsarnok főigazgatója. 2013. június 1-jétől a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum igazgatója. A Fabényi Julia által nemzeti biztosként felügyelt velencei kiállítás: Komoróczy Tamás – Lakner Antal: Társasági közlekedés. 49. Nemzetközi Képzőművészeti Kiállítás, La Biennale di Venezia, Magyar Pavilon, 2001. június 10 – november 4.

9 Ferencz István, Nagy Tamás, Turányi Gábor. 8. Nemzetközi Építészeti Kiállítás, La Biennale di Venezia, Magyar Pavilon, 2002. szeptember 9 – november 3. Kurátor: Sulyok Miklós.

10 A velencei Magyar Pavilon megépülésének 100. évfordulójára 2009. április 16-án a Velencei Biennále és a biennalék működése címmel nemzetközi szimpóziumot szervezett a Műcsarnok Biennále Irodája. A szimpóziumon előadtak: Szentpéteri Márton, P. Szűcs Julianna, Z. Halmágyi Judit, Boros Géza, Nemes Attila, Hock Beáta – Nagy Edina, György Péter, Chus Martínez, Ekaterina Degot, Timár Katalin.



Vihar után
kivágott fa a
Magyar Pavilon
előtt 2008-ban
© Fotó:
Boros Géza

arról, hogy milyen eltérő megoldások léteznek a nemzeti pavilonok kiállításainak kiválasztására az egyes országokban. Ennek, illetve az évek során összegyűjtött tapasztalatoknak a fényében hogyan látja ma a magyar pályázati rendszert?

✘ **BG:** Az akkor végzett felmérés eredménye ma már nem releváns, hiszen azóta számos országban változott a rendszer. A lényeg, hogy ahány ország, annyi szokás. A nemzeti biztos a legtöbb helyen egymaga dönti el, hogy kit visz ki Velencébe. Az angolszász országokban szakértők közreműködésével jellemzően kormányzati kultúrátámogató szervek döntenek a kiállító művészről, mint például Ausztráliában az Ausztrál Művészeti Tanács.¹¹ Másutt egy-egy kortárs művészeti intézmény a gazdája a biennálés szereplésnek, mint például Finnországban a Frame¹² vagy Hollandiában a Mondrian Alap.¹³ A szereplésnek komoly háttérrel adhat, ha egy intézmény hosszú időn keresztül felelős a biennálés szereplésért, így van ez például Nagy-Britanniában, ahol a British Council 1938-tól gazdája a velencei kiállításoknak. Ennek köszönhetően az ő történeti dokumentációjuk a legalaposabb: a honlapjukon¹⁴ százhusz évre visszamenőleg böngészhető, hogy mely művészek és mivel szerepeltek Velencében. Egy hasonló honlapot szeretnék pár éven belül mi is összehozni.

Pályázati kiválasztás sok helyen van, de ilyen hosszú ideje folyamatosan működő szisztéma, mint a miénk, ritkaság. A pályázatnak többféle fajtája is lehet. Romániában például – ahol a 2016–2017-es kiállításokat magyar nemzeti biztos szervezi¹⁵ – érdekes módon jelgés pályázat útján választották ki az

idei *Építészeti Biennále* kiállítását. Egy anonim versenyzetés szerintem nem kevésbé szerencsés megoldás, hiszen a referenciák mindig személyhez kötöttek.

A pályázati rendszer előnye a versenyhelyzet és a transzparencia, hátránya az egyszemélyi kiválasztáshoz képest, hogy nem lehet igazán karakteres döntéseket hozni, a zsűri csak az adott felhozatalból választhat. Elképzelhető lenne egy vegyes rendszer is, amelyben a nyílt pályázatot meghívásos formával lehetne kombinálni. Jelenleg ennek fogadtatása borítékolhatóan megosztaná a hazai szakmai szereplőket, úgyhogy jobbat pillanatnyilag nem tudok, mint a mostani pályázati rendszer folytatása.

A mai rendszer konfliktusok sorozatán keresztül fejlődött, csiszolódott ki. Lényeges újítás volt például a pályázatok nyilvános közzétételének bevezetése vagy a prezentáció rendszeresítése. 2008-tól a pályázók személyesen is bemutatják a zsűri előtt az elképzelésüket. A zsűri kérdéseket tehet föl, s a pályázó kurátorral és művészrel közösen vitatjuk meg az adott elképzelés előnyeit és esetleges problémáit. Ez egyaránt lehet koncepcionális, költségvetési vagy technikai jellegű kérdés. Egy ilyen közös gondolkodás nagyon hasznos szokott lenni, mind a pályázók, mind a zsűri, mind a végeredmény szempontjából.

✚ **BK:** *Hogyan álltak össze a pályázatok bírálóbizottságai?*

✘ **BG:** A zsűriket a nemzeti biztossal rendszerint közösen, kettesben állítottuk össze. A legfontosabb szempont a szakmai kompetencia volt. Fontosnak tartom, hogy az állandóság és a változás szempontjai egyaránt megjelenjenek a bizottság összetételében, ezért minden évben meghívtunk friss szemléletű új tagokat és tapasztalt, korábbi velencei résztvevőket is. A bizottság munkájában a nemzeti biztos is részt vett, és a zsűriben mindig igyekeztünk konszenzusos döntést hozni.

✚ **BK:** *2007-ben egy különleges, a mai napig egyedülálló helyzet állt elő. MAJA és REUBEN FOWKES kurátorpáros NEMES CSABA Remake I-X. című munkájával pályázott a Velencei Biennále Magyar Pavilonjának a kiállítására. A szakmai zsűri ezt a pályázatot ítélte győztesnek, ám formai okokra hivatkozva a minisztérium nem fogadta el a zsűri döntését. A nemzeti biztosnak három lehetősége van ilyen helyzetben: vagy új pályázatot ír ki, vagy saját hatáskörben gondoskodik egy másik kiállítás megvalósításáról, vagy egy újabb bírálati fordulóban a zsűri segítségével az érvényes pályázatok közül választ. 2007-ben PETRÁNYI ZSOLT nemzeti biztos időhiányra hivatkozva a zsűri újabb összehívása mellett döntött, és a TIMÁR KATALIN kurátor által jegyzett *Andreas Fogarasi: Kultur und Freizeit* című pályázatot hozta ki győztesnek.*

Ön, mint akkor a minisztériumban dolgozó szakember, hogyan látta az akkori eseményeket: mi

¹¹ <http://www.austriacouncil.gov.au/strategies-and-frameworks/venice-biennale/>

¹² <https://frame-finland.fi/venetsian-biennaali/?lang=en>

¹³ <https://www.mondriaanfonds.nl/en/venice-biennale/>

¹⁴ <http://venicebiennale.britishcouncil.org/>

¹⁵ Interjú Kim Attila építésszel: <http://epiteszforum.hu/provokativ-onmagunkra-reflektalo-kiallitas-a-biennalen-kim-attila1> (Utolsó hozzáférés: 2016. október 31.)

állt a minisztériumi döntés hátterében, mi volt a valós indok? Pontosan ki hozta meg a döntést? Ez az eset mennyire mutat rá a pályázati rendszerből fakadó akár negatív, akár pozitív sajátosságokra?

✪ **BG:** Sok újdonsággal nem szolgálhatok ahhoz képest, mint ami ismert. A 2006-os őszi utcai zavargásokat ironikus módon feldolgozó videóanimáció, a *Remake* kritikai, politikai éle a javaslattevő zsűrit – így engem sem – zavart, de a kulturális szakállamtikárnak¹⁶ értelemszerűen mérlegelni kellett a lehetséges fogadtatását. Ráadásul a jogászok formai hibát találtak a nyertes pályázatban: a kurátorok kettesben pályáztak egy (akkor még) egyszemélyesként meghirdetett posztra, és a pályázati kiírás betartását tartották elsődlegesnek, amely nem teszi lehetővé, hogy egy érvénytelennek minősülő pályázat legyen a nyertes. Mindez egy olyan minisztériumi álláspontot eredményezett, hogy a nemzeti biztos ebben a helyzetben fontolja meg a döntését. A következő évben módosítottuk a pályázati feltételeket, hogy többé ne legyen gond, ha valaki társkurátorral szeretne pályázni.

Utólag nézve ebből a konfliktushelyzetből végső soron mindenki profitált: NEMES CSABA munkája komoly publicitást kapott: az NKA támogatásával elkészült filmetűdöket 2007-ben bemutatták Budapesten és Bécsben a Knoll Galériában, az ausztriai Welsben és a Kiscelli Múzeumban, majd még számos helyen a következő években.¹⁷ A Ludwig Múzeum megvásárolta a teljes verziót, amely többek között a most zárult gyűjteményi kiállításon is látható volt két évig. Végül 2007-ben egy kevésbé direkt, de hasonlóképpen kritikai élű projekt került ki Velencébe.¹⁸ Emlékszem, Fogarasi kisfilmjeit a közművelődési szakemberek az intézményhálózat elleni bírálatként élték meg, és a Magyar Művelődési Intézet még egy ellenfilmet is tervezett készíteni.¹⁹ Nem tudom, hogy a film végül elkészült-e, de azt jónak tartom, hogy diskurzus indult.

A változtatás legfőbb hozadékára senki sem számított: a *Remake* helyett kiválasztott Fogarasi-kiállításnak köszönhetően a Magyar Pavilon elnyerte a legjobb nemzeti pavilonnak járó fődíjat, az Arany Oroszlánt. Ez váratlan és

nagyon nagy siker volt, amivel a hazai szakmai közvélemény – talán az előzmények miatt is – nem tudott mit kezdeni. Abban az évben nem a megnyitón, hanem később osztották ki a díjakat, így a közben megjelent hazai fanyalgó kritikákra csattanós válasz volt az eredmény. Ez is azt mutatja, hogy a nemzetközi megítélés és a hazai nézőpont olykor teljesen különbözik egymástól: adott pillanatban más érdekes külföldön, mint, ahogy azt mi itthonról gondoljuk. Számomra ez volt az eset igazi tanulsága.

✪ **BK:** Mit gondol a 2015. évi magyar részvétel kapcsán kialakult „Biennále-bojkottról”, amelynek petícióját KERTÉSZ LÁSZLÓ művészettörténész és BÁLINT ANNA kritikus jegyezték?²⁰

✪ **BG:** Maga a bojkott sikertelennek bizonyult, hiszen a zsűri összetételének köszönhetően sokan pályáztak. Ennek ellenére a szakmai tiltakozásnak fontos szerepe lett, hiszen felhívta a nyilvánosság figyelmét a problémára, amit a szakmai legitimáció nélküli új nemzeti biztos kinevezése okozott. Ennek nyomán került sor arra a korrekcióra, aminek eredményeként a *Biennále* feladata a Ludwig Múzeumhoz került.

A Ludwig Múzeum már korábban is részt vett a velencei magyar kiállítások szervezésében, és megfelelő nemzetközi presztízzsel rendelkezett ahhoz, hogy ezt a feladatot elláthassa, így a változtatás egyértelműen pozitív visszhangot kapott. Hasonló állami intézményi megoldással más országokban is találkozhatunk: Lengyelországban például a Zachęta,²¹ Szlovákiában a Szlovák Nemzeti Galéria,²² Szerbiában a belgrádi Kortárs Művészeti Múzeum²³ a *Biennále* felelőse.

✪ **BK:** Nézzük a jelent a struktúra szempontjából. A kultúráért felelős miniszter 2015. január 15-i döntése értelmében a Velencei Biennále magyar részvételének megszervezése a Szentendrén székelő Magyar Alkotóművészeti Nonprofit Kft.-től a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeumhoz került. BALATONI MONIKA 2015 szeptemberében lemondott a tisztségéről. BALOG ZOLTÁN miniszter 2015. októberétől Fabényi Júliát, a Ludwig Múzeum igazgatóját nevezte ki velencei nemzeti biztosnak. Ön 2015 júniusában az EMMI Kultúráért Felelős Államtikárság Művészeti Főosztályának főosztályvezető-helyettesi posztjáról a Ludwig Múzeumba távozott, ahol előbb igazgatói főtanácsadó, majd a Velencei Biennále Iroda²⁴ vezetője

20 Ld.: <http://www.peticiok.com/a/103286> és http://www.peticiok.com/az_56_velencei_kepzomveszeti_biennale_bojkottja (Utolsó hozzáférés: 2016. október 31.)

21 <https://zacheta.art.pl/en/biennale>

22 <http://www.sng.sk/en>

23 <http://eng.msub.org.rs/serbian-pavilion-at-56th-la-biennale-di-venezija>

24 A velencei magyar kiállítások koordinálásáért és le bonyolításáért felelős Biennále Iroda – 2001-es életre hívásától 2013 év végéig – a Mücsarnok keretében működött. Mücsarnoki igazgatói lemondását követően Gulyás Gábor az EMMI miniszteri biztosaként látta el a nemzeti biztos teendőket a Magyar Alkotóművészeti Nonprofit Kft. közreműködésével, melynek szervezetébe 2015-ben a feladat és – Dr. Puskás István irodalomtörténész-italianista vezetésével – az iroda is átkerült. Balatoni Monika stábjá Dr. Karády Anna jogász vezetésével „Velencei Biennalé Nemzeti Biztosai Iroda” néven az Alle Corner irodaházban működött.

16 2002 és 2010 között Dr. Schneider Márta volt a terület vezetője, helyettes államtitkárként, illetve szakállamtitkárként.

17 Lásd: Bódi Kinga: Úszó tárlatok. Beszélgetések az egykor Velencei Biennalén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal. 20. rész – Kérdések Nemes Csaba képzőművészhez. *Balkon*, 2015/10., 4–9.

18 Andreas Fogarasi: *Kultur und Freizeit (Kultúra és szabadidő)*. 52. *Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*. Magyar Pavilon, Venecia, 2007. június 10 – november 21. Kurátor: Timár Katalin.

19 Vitézy Iván: A közművelődés védelmében. *Élet és Irodalom*, 2007. november 30. A közművelődési szféra reakciójával foglalkozott az MTV *Kultúrház* című műsora is: <http://nava.hu/id/545146/>

A Magyar Pavilon mozaikoszlópa, háttérben az Izraeli Pavilon (2015)
© Fotó: Boros Géza



lett. Milyen változásokat, újításokat jelent a Ludwig Múzeum szerepvállalása az eddigiekhez képest?

✪ **BG:** A fő feladatunk továbbra is az aktuális kiállítás előkészítése, kivitelezése és menedzselése. Közgyűteményi státuszunkból fakadóan emellett olyan feladatokkal is foglalkozni kívánunk, amire az előző struktúrában alig vagy egyáltalán nem jutott figyelem: ilyen a dokumentációs és kutatási tevékenység. A velencei magyar részvétel a maga 120 évével művészettörténeti szempontból egy aranybánya.

2015-ben elindítottunk egy tematikus fejlesztést, amelynek eredményeként a könyvtárunkban megtalálhatók a *Velencei Biennále* központi és magyar katalógusai, valamint a jelentősebb nemzetközi történeti és elméleti szakirodalom. Gyűjtjük az egyes nemzeti pavilonok kiállítási katalógusait, kisnyomtatványokat és audiovizuális dokumentumokat is. Az online katalógusban²⁵ böngészhető a könyvtárban elérhető biennále-publikációk bibliográfiája. Időhatáráként 1958-at, a magyar részvétel újraindulásának évét tűztük ki.

Az archívumunk nemcsak a kutatók, kritikusok, egyetemi oktatók és hallgatók, galeristák és újságírók számára lehet hasznos, hanem a kurátori pályázaton indulók tájékozódását és felkészülését is segítheti. A *Biennalét* hosszú időn át rendező Múcsarnok könyvtára továbbra is megkerülhetetlen forrás, a fejlesztésnek köszönhetően azonban ma már a mi gyűjteményünk a legnagyobb Magyarországon. A nemzeti biztossal együtt célul tűztük ki azt is, hogy a velencei magyar kiállításról egy műtárgy mindig bekerüljön a múzeum gyűjteményébe.

✪ **BK:** Minden ország államilag szervezett kiállításokkal vesz részt a Velencei Biennalén (2015-ben éppen 120 éves volt az 1895-ben kialakított struktúra), s globalizált világunkban ezt az avitt nemzeti pavilonrendszerben való gondolkodást éri régóta erős kritika.

Mit gondol a pavilonrendszerről és a nemzeti reprezentáció kérdéséről Velencében? Jó-e ez a struktúra vagy változtatni kellene rajta? Milyenek látja a Velencei Biennále jövőjét és benne a magyar szereplést?

✪ **BG:** A *Velencei Biennalét* sokan és sokszor eltemették már, mint valami túlhaladott, „elavult” rendszert, hasonlóan Velencéhez, ami, mint tudjuk „süllyed”. Mindkettő köszöni, jól van – él és virul. Kétségtelen, hogy az elmúlt évtizedekben feltörekvő kortárs művészeti színterek sokasága jött létre a világban. Napjainkban is zajlik a „biennalizáció”, melynek köszönhetően új központok, fókuszpontok jelennek meg. Mindez a kortárs művészet természetéből következik. De az a helyzet, hogy az időnkénti hullámvölgyek



Alternatív platform graffitije egy velencei hídon 2011-ben © Fotó: Boros Géza

ellenére is ennyi látogatót és szakmai figyelmet egyetlen más biennále sem képes megmozgatni. A *Velencei Biennále* már régóta nem csak a nemzeti pavilonok összessége, hanem a főkurátori kiállítással, az egyre bővülő külső helyszínekkel és társprogramok sokaságával együtt egy sokrétű megrendezés, amely olyan keresztmetszetet képes nyújtani, amelyet sehol másutt nem lehet megkapni.

A százhusz éves múltat és a helyszín vonzerejét nehéz „überelni”. MARCO POGAČNIK egy egész könyvet²⁶ szentelt annak, hogy Velence miért a világ egyik közepe. Ennek a városnak a kisugárzása alól még olyanok sem tudták kivonni magukat, mint anno Ady Endre, aki első útján még kifejezetten „cikinek” találta a vízre épült várost.

A nemzeti identitás kérdése a globalizáció korában a kortárs művészeti diskurzus egyik visszatérő témája, amire a *Biennále* is számos alkalommal reflektált, gondolok itt a paviloncserékre és keresztkiállításokra, vagy épp a pavilon nélküli országok integrálására. ACHILLE BONITO OLIVA főkurátorsága alatt (1993) egy ilyen témafelvetésre a Magyar Pavilon is egyfajta választ adott, amikor KESERÜ KATALIN fent JOSEPH KOSUTH, a pincében pedig LOIS VIKTOR kiállítását rendezte meg.²⁷ Kosuth életműdíjat kapott abban az évben, és Lois pályája is felívelt.

A nemzeti művészeti reprezentáció és az egykori kultúrpolitikai konstelláció, aminek köszönhetően nekünk aránytalanul jó hely jutott a Giardiniben, persze már réges-rég túlhaladott, és a mai világrendet tekintve valóban anakronisztikus, hiszen nincs önálló pavilonja olyan országoknak, mint Kína vagy India, vagy – hogy hozzánk hasonló léptékű országokat említsek – Portugáliának, Írországnak vagy Szlovéniának. A nemzeti reprezentáció ma már inkább presztízsből mérhető, hiszen az mindig jól látható, hogy egy-egy ország mennyire tartja fontosnak a színvonalas megjelenést. Ehhez önmagában egy saját pavilon nem elég.

✪ **BK:** Mit jelent egy magyar képzőművésznek karrier szempontjából részt venni egy olyan nemzetközi megrendezésen, mint a Velencei Biennále?

✪ **BG:** Végigolvasva az interjúsorozat előző huszonöt részét, a nyilatkozók megerősítettek abban, hogy nagyon sokat jelent. A velencei szereplés szinte kivétel

²⁶ Marco Pogačnik: *Geheimnis Venedig. Modell einer vollkommenen Stadt*. Eugen Diederichs Verlag, München, 1997.

²⁷ Lásd: Bódi Kinga: Úszó tárlatok. Beszélgetések az egykor Velencei Biennalén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal. 7. rész. Kérdések Keserü Katalin művészettörténészhez. *Balkon*, 2014/1, 4–8; Bódi Kinga: Úszó tárlatok. Beszélgetések az egykor Velencei Biennalén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal. 8. rész. Kérdések Lois Viktor képzőművészhez. *Balkon*, 2014/2, 4–9.

²⁵ <http://opac.lumu.hu/ludwig/>

nélkül nagyot lendített a művészek pályájának alakulásán. Fehér László vagy BACHMAN GÁBOR nemzetközi karrierjéhez ez adta a döntő impulzust, és a későbbi kiállítók esetében is egyértelműen mérhető a *Biennále* hatása.

Úgy vélem azonban, hogy hajlamosak vagyunk túlértékelni Velence szerepét. Ez érthető is, hiszen sokáig ez volt szinte az egyetlen kitörési lehetőség. Ma már azonban szerencsére ez nem így van. Kézzelfogható előrelépés történt például a magángalériák nemzetközi vásárokon történő részvétele terén, aminek a pályázati támogatása 2008-ban még az én kezdeményezésemre indult el a NKA-ban, és szerencsére ma is tart. A kortárs magyar művészet nemzetközi recepciója szempontjából szükség lenne a támogatási lehetőségek szélesítésére, a források bővítésére, akár az állami szerepvállalás növelésével is.

Az elmúlt tizenöt év biennálás szerepléseire visszatekintve, úgy vélem, nincs mit szégyenkezünk: összességében jól teljesítettünk. A magyar pavilon a kiállításai révén megfelelő presztízst vívott ki magának, amit azonban nagyon könnyen el is lehet veszíteni.

⊕ BK: Örök vita tárgya volt korábban – és ma is az – a rendelkezésre álló szűkös időkeret a kiállítások megszervezésére (nem történik meg időben a minisztériumi felkérés, a források későn érkeznek stb.). Ön hogyan látja ezt a kérdést?

⊗ BG: Ez korábban valóban problémát jelentett. A minisztériumi munkám során meggyőződhettem arról, hogy egy egyedi szerződésen alapuló támogatási konstrukcióban nem lehet egy évente visszatérő nagyrendezvényt hatékonyan finanszírozni. A Múcsarnok esetében ez így zajlott – hol az NKA miniszteri kerete, hol az NKA meghívásos pályázata, hol éppen egy fejezeti kezelésű előirányzat volt a forrás, ami pénzügyi kötelezettségvállalási szempontból nagyon nehézkesé tette a folyamatokat. A tervezhetőség és a kiszámíthatóság nemcsak

a *Velencei Biennále* problémája, hasonló gondokkal küzdöttek például a művészeti fesztiválok is. A *Biennále* esetében ez már szerencsére a múlt: azzal, hogy a feladat a Ludwig Múzeumhoz került, biztosabb alapokra helyeződött a finanszírozás, a költség beépült az intézmény éves költségvetésébe. Ennek köszönhetően idén a pályázati kiírással sem kellett várni: a 2017-es *Biennále* kuratori pályázatát már júniusban kiírtuk és szeptember közepén eredményt is hirdettünk.²⁸ Ilyenre korábban sohasem volt példa.

⊕ BK: Mit gondol: szükséges lenne-e az állami keret növelése, vagy inkább a magántőkét kellene bevonni? Mit gondol a szponzorokkal való együttműködésről?

⊗ BG: Vannak olyan országok, ahol többszörösét költik a velencei részvételre, és vannak olyan résztvevők is, akiknek a mi büdzsénk irigylésre méltó, mert nekik szponzoroktól kell összeszedniük a pénzt. Egyes országokban a magánszféra szerepvállalása magától értetődő, mivel ennek kultúrája van. Az ausztrálok például egy vadonatúj pavilont építettek tavaly a régi helyére, amihez az államon kívül magánszemélyek is hozzájárultak adományozóként. Ha egy projekt plusz forrásokat kíván, akkor persze jó, ha van külső szponzor is. Optimális esetben egy kiállításnak semmilyen finanszírozói-támogatói elváráshoz – így üzleti érdekekhez – sem kell igazodnia.

⊕ BK: A pályázati rendszer elindítása óta a képzőművészeti és az építészeti biennálénak azonos a nemzeti biztosa. Ezt mennyire gondolja jó megoldásnak?

⊗ BG: Ez a konstrukcióból következik, hiszen a feladatok jelentős részben ugyanazok, aminek nem tenne jót, ha minden évben mindenki új szereplő lenne. A kurátornak kell kívülről, az adott szakterületről érkeznie.

Az 1991-től újra indult építészeti biennále sokáig afféle B-kategóriás esemény volt a képzőművészeti biennále árnyékában, de az elmúlt években gyakorlatilag azzal egyenrangú rendezvényre nőtte ki magát. Hasonló látogatószámot és médiafigyelmet képes produkálni, mint a képzőművészeti. Ehhez persze szükség volt néhány emlékeztető és koncepciózus főkuratori kiállításra és arra a szemléletváltozásra is, amely az építészetet a kortárs művészet részének, olyan tevékenységnek tekinti, amely nem pusztán épületek mérnöki tervezésében és beruházásokban ölt testet, hanem képes sokakat foglalkoztató releváns kérdéseket felvetni és kreatív energiákat megmozgatni.

Úgy látom, hogy egyre nagyobb az átjárhatóság a két szekció között. Hogy egy magyar példát említsek: az 1996-os *Re:orient* projekt²⁹ ugyanúgy bemutatható

²⁸ A zsűri a tizenegy érvényes pályázat közül Petrányi Zsolt kurátor és Várnai Gyula képzőművész *Békét a világnak! | Peace on Earth!* című pályázatát nyilvánította nyertesnek. <http://ludwigmuseum.hu/site.php?inc=0&menuId=465&tartalom=txt>

²⁹ *Re:orient*. 10. *Velencei Építészeti Biennále*, Magyar Pavilon, 2006. szeptember 10 – november 19., Projektvezető: Nemes Attila. Koordinátorok: Somlai-Fischer Szabolcs, Szemerey Samu.

A Skandináv Pavilon 2013-ban © Fotó: Boros Géza



A Skandináv Pavilon 2014-ben © Fotó: Boros Géza





A 2014-es magyar Building projekt ülőpadja a görög pavilon előtt © Fotó: Boros Géza

lett volna a képzőművészetin, és viszont: Andreas Fogarasi projektje akár az építészeti biennálén is szerepelhetett volna.

Bizonyos tekintetben azt kell mondanom, hogy az építészeti szerepléseink talán még izgalmasabbak is voltak. Az építészekre eleve jobban jellemző a projektszemlélet és a csapatmunka, ami megalapozhat egy sikeres szereplést. A *Reorient* csapatából például a következő építészeti biennále központi pavilonjába is meghívást kaptak kiállítóként, amire a képzőművészeti biennále esetében még nem volt példa.

✚ **BK:** *Az idei Építészeti Biennále magyar kiállítását már teljes egészében a Ludwig Múzeum valósította meg. Hogyan értékeli az idei szereplést?*

✚ **BG:** *A 15. Velencei Építészeti Biennalét Reporting from the Front (Jelentés a frontról) címmel rendezték meg. Főkurátora a közösségi építészet jeles képviselője, ALEJANDRO ARAVENA chilei építész. Az idei Biennále kiemelt célja volt, hogy az építészetet ne elméletként vagy önmagában való formaként kezelje, hanem annak társadalmi, politikai és önszerveződő vonatkozásait vizsgálja – a felsorakoztatott jó példák elemzésével. A Magyar Pavilon – összhangban a főkurátori felhívással – egy ilyen jó példával kívánt hozzájárulni a közös gondolkodáshoz. Egy, a kortárs építészet változó szerepfelfogását tükröző, közösségi dimenziójú projektet mutattunk be. Az ARKT építészstúdió³⁰ *æktivátorok. Helyi aktív építészet* című kiállítása³¹ az egri Gárdonyi-kertben található lerobbant ingatlan, egy volt GAMESZ-épület újrahaznosításán keresztül azt mutatta be, hogyan lehet megrendelő és pénzmozgás nélkül, a helyi együttműködésekre alapozva nulla forintból létrehozni egy élő közösségi színteret. A kiállítás olyan kérdésköröket járt körbe, mint az újrafelhasználás, a kulturális fenntarthatóság, az innovatív együttműködés, a civil aktivitás és a közösségépítés. Az egri kulturális projektet a kiállítók minimális beavatkozással mutatták be Velencében: például a pavilont nem festették ki, hanem úgy használták, ahogy az előző kiállítás lebontása után maradt, az átriumban egy zöld kertet építettek, amely az egri Gárdonyi-kert hangulatát idézte meg stb.*

A magyar koncepció sikerét jelzi többek között az is, hogy LAURA WEISSMÜLLER, a *Süddeutsche Zeitung* építészeti szakújságírója az idei *Biennále* tíz legjobb pavilonja közé válogatta a Magyar Pavilont, kiemelve a közösségi összefogás erejét, ami az idei egész *Biennále* egyik legfőbb üzenete lehet.³² A Giardini területéről mindössze négy: az angol, a német és a magyar pavilon, valamint a nyugat-szaharaiak ideiglenes sátra tudott ebbe az összeállításba bekerülni.

³⁰ <http://www.arkt.hu/>

³¹ *æctivators. Locally active architecture. 15. Velencei Nemzetközi Építészeti Kiállítás. La Biennale Venezia 2016.* Magyar Pavilon. 2016. május 28 – november 27. Kurátor: Fábrián Gábor és Fajcsák Dénes.

³² <http://www.sueddeutsche.de/kultur/architektur-biennale-in-venedig-architektur-kann-gluecklich-machen-1.3008253> (Utolsó hozzáférés: 2016. október 31.)

A hazai sajtófogadtatás egyöntetűen pozitív volt, főként a projekt emberléptékű és példaértékű civil jellegét emelték ki, rámutatva, hogy a kiállítás nagyszerűen illeszkedett abba az Aravena által is képviselt építészeti gondolkodásmódba, mely szerint a tudatos és fenntartható jövőt nem feltétlenül a sztárépítészet, hanem a kis lépésekkel haladó, közösségi szemlélettel bíró aktivátorok is előmozdíthatják. Magyarország hosszú idő után először jelentkezett olyan kiállítással, amely a nemzetközi építészeti diskurzus egyik fókusztemájára reflektált. A főkurátor a mainstreamtől eltérő építészeti stratégiák felmutatására buzdította a nemzeti kiállításokat és a magyar kiállítás erre „progresszív választ ad” – írta a *revizoronline*³³ kritikusa. Ha nincs pályázati rendszer, az egri fiatal építészekkel nem valószínű, hogy találkoztunk volna.

✚ **BK:** *A velencei magyar kiállítások megvalósítása mellett egy másik kérdés a Magyar Pavilon épületének felügyelete és gondozása, amely kérdés a mai napig nem problémamentes. Mit kellene tenni ahhoz, hogy az épületben 21. századi színvonalon lehessen kiállításokat rendezni?*

✚ **BG:** *A pavilont a múzeum kritikus állapotban örökölte meg. Gondok vannak a tetővel, a mozaikokat benőtte a vadszőlő, a tetőtérből és a pincéből évtizedek óta felhalmozódott szemetet takarítottunk ki. A pavilonban a rendezetlen számlák miatt évek óta nem volt internet és még sorolhatnám. Elődeink részéről az aktuális kiállítás kampányszerű menedzselésén és a vész-elhárításon túl a házra magára sohasem jutott elég figyelem. Nem lehetett távlatosan tervezni, ennek következtében a pavilon egyre inkább gazdátlan benyomást keltett. Alapvetőnek tartom, hogy ezen változtassunk, ennek legfontosabb lépése a vagyonnevelés és a használat eddigi széttagoztatásának megszüntetése. Minisztériumi segítséggel minden évben szeretnénk előrelépni. Idén már néhány kisebb műszaki fejlesztést sikerült is megoldanunk. Az 1992–2000 között lezajlott műemléki felújítás elsősorban a pavilon történeti-szimbolikus rekonstrukciójára koncentrált, és kevésbé foglalkozott az épület alaprendeltetésével, a korszerű kiállítási funkciók megteremtésével. A funkcionális kérdések megoldása egy későbbi ütem feladata lett volna, amire azonban sosem jutott elegendő pénz és figyelem.*

Maróti Géza zseniális alkotó volt, de álmában sem gondolta volna, hogy az általa tervezett ideiglenesnek szánt kiállítóház száz évnél is többet fog megélni. Ezt a kivételes örökséget meg kell becsülni, ugyanakkor a mai igényekről sem szabad megfeledkezni, szükség van

³³ Zöldi Anna: *Építészet építészek nélkül.* <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/6118/15-velencei-epiteszeti-biennale/> (Utolsó hozzáférés: 2016. október 31.)

további műszaki beruházásokra, különben végleg leszakadunk a többi, korszerű kiállítástechnikával rendelkező országtól.

⊕ **BK:** A Velencei Biennále szélesebb társadalmi rétegekben szinte alig ismert. *Hogyan lehetne javítani a kommunikáción? Hogyan lehetne népszerűbbé és ismeretebbé tenni a velencei magyar kiállításokat?*

⊗ **BG:** Évről évre komoly sajtója van a magyar kiállításnak. Mára már bevált gyakorlat, hogy sajtóbuszt indítunk a megnyitóra. Nem is annyira a hazai, hanem a külföldi publicitáson érdemes javítani. Erre és a kinti sajtónapokra nagyobb hangsúlyt kívánunk fordítani.

A népszerűsítést szolgálják a felvezető programok. Idén például a Kortárs Építészeti Központtal együttműködve egy előzetes nemzetközi workshopot szerveztünk,³⁴ ahová az idei velencei projektben szereplő egri helyszínhez hasonló kezdeményezések, színterek kaptak meghívást. Ezt Egerben egy helyi workshop követte. A velencei kamion elindulása előtt Eger főterén felállítottuk az installáció egyik elemét, egy építési zsaluelemekből készült óriásasztalt, ahol a kiállítók információs anyagokat és jelvényeket, osztogattak és járókelőkkel beszélgettek arról, hogy mi ez az egész és az asztal hová fog kerülni.³⁵

A szélesebb körű hozzáférés terén új fejlemény, hogy a Google Cultural Institute jóvoltából a *Biennále* zárása után virtuálisan is bejárhatók a programhoz csatlakozott országok pavilonjai, így a 2015-ös magyar kiállítás, Cseke Szilárd installációja virtuálisan azóta is meglátogatható.³⁶ A 2016-os építészeti projektünknek eleve része volt az interaktivitás, egy speciális alkalmazás segítségével az egri helyszín és a velencei pavilon az interneten keresztül most is bejárható.³⁷

34 <http://lumu.hu/site.php?inc=program&programId=4569&menuId=64>; <http://lakatlan.kek.org/hu/aktivatorok/>

35 http://ludwigmuseum.blog.hu/2016/05/11/uton_a_magyar_kiallitas_a_velencei_biennalera

36 <http://ludwigmuseum.hu/site.php?inc=o&menuId=464&tartalom=txt>

37 <http://projects.5d-cube.com/exhibition/venice-biennale-hungarian-pavilon/>

A széleskörű publicitást szolgálja az is, hogy a kiállítások katalógusait lapozható formában elérhetővé tesszük az interneten.

Internetes platform nélkül ma már nehéz kommunikálni. Sokáig létezett egy önálló honlap, a centenáriumi évben, 2009-ben elindított velenceibiennale.hu is, amelyen az összes korábbi pályázat elérhető volt. Ez a weblap sajnos már a műcsarnoki időkben megszűnt, az előző nemzeti biztos által 2015-ben létrehozott velenceibiennale.com pedig kritikán aluli volt, így ezt mi szüntettük meg. A korábbi kiállítások külön honlapjai többnyire gazdátlanul keringenek az internetes ūrben. Ezen a helyzeten mindenképpen változtatni szeretnénk. Terveink között szerepel egy új önálló honlap létrehozása, mely – hasonlóan az angolokéhoz – az elmúlt százhusz év magyar szerepléseit is dokumentálni fogja. Ez egy többlépcsős, nagyszabású munka lesz, addig is a múzeum honlapján érhető el a *Velencei Biennáléra* vonatkozó aktuális információk. Fontosnak tartom, hogy a széles körben tudatosítsuk, hogy van egy patinás kiállítóhelyünk a nagyvilágban, ahol a magyar képzőművészet és építészet több mint száz éve jelen van.

Készült: Budapest, 2016. október 31.

Az æktivátorok projekt kertje a magyar pavilon átriumában 2016-ban © Fotó: Boros Géza



Relatív lengések

Feljegyzések a strukturális filmről

ÁGNES HÁY | DÓRA MAURER: Film – Bewegung – Trick

Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Németország
2016. július 1 – szeptember 11.

DÓRA MAURER | KURT KREN: Relative Schwingungen

Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Németország
2016. szeptember 30 – november 27.

Az 1960-as és 70-es évek experimentális művészetének fekete-fehér korszakát, visszatekintve, egy olyan generáció erős állításának érezzük, amely az új kezdetet keresve teljes komolysággal tört össze zongorákat, mérte fel a sivatagot vagy a tengert, s amelynek művészei fotón, filmen dokumentálták saját testük deformálását. Úgy tűnt, minden nyitott, a művészetnek nincsenek határai. Vizsgálat alá vették a filmet is, mint médiumot és anyagot.

E korszak feltörekvő légkörében készítette MAURER DÓRA *Triolák, 18 variáció 3 objektívre és egy énekhangra* (1975–80) című filmjét, amely azóta sem veszítette el kisugárzását. A film három vízszintes mezőre osztott képe – amelyen a részek együtt, de időben elcsúszva, jobbra-balra svenkelve adnak töredezett látványt tárgyokról, helyszínről – koncentrált: minden feleslegeset kizáró atmoszféra érződik. Létrejön egy késleltetett mozzanat, amely megszakítja az idő természetes folyamát. Egy nőt és férfit látunk műtermi környezetben, ecsetek, festékes üvegek, lécek jelennek meg, az egyik beállítás kifelé néz egy park lombtalan fáira. A film a munkafolyamat előre meghatározott lépéseinek eredménye, az észlelés számára nem ad biztonságot, nyitott marad. Dekonstruálja az idő és a tér egységét. Ennek ellenére a néző emlékezetében mégis homogén képzet támad, egy művész önarcképévé lesz, aki a megfigyelés vizsgálatát tűzi ki feladatául.

A Badischer Kunstverein két, egymást követő, strukturális filmmel foglalkozó kiállítása nyilvánvalóvá tette, hogy a konceptuális-konkrét művészet e sajátos formája mekkora lehetőségeket rejt magában. A két, koncentrált, egyenként mindössze tíz, rendkívül ritkán látható műre szorítókozó prezentáció alkalmat adott a magyar és osztrák művészet kevésbé ismert fejezetének felfedezésére.

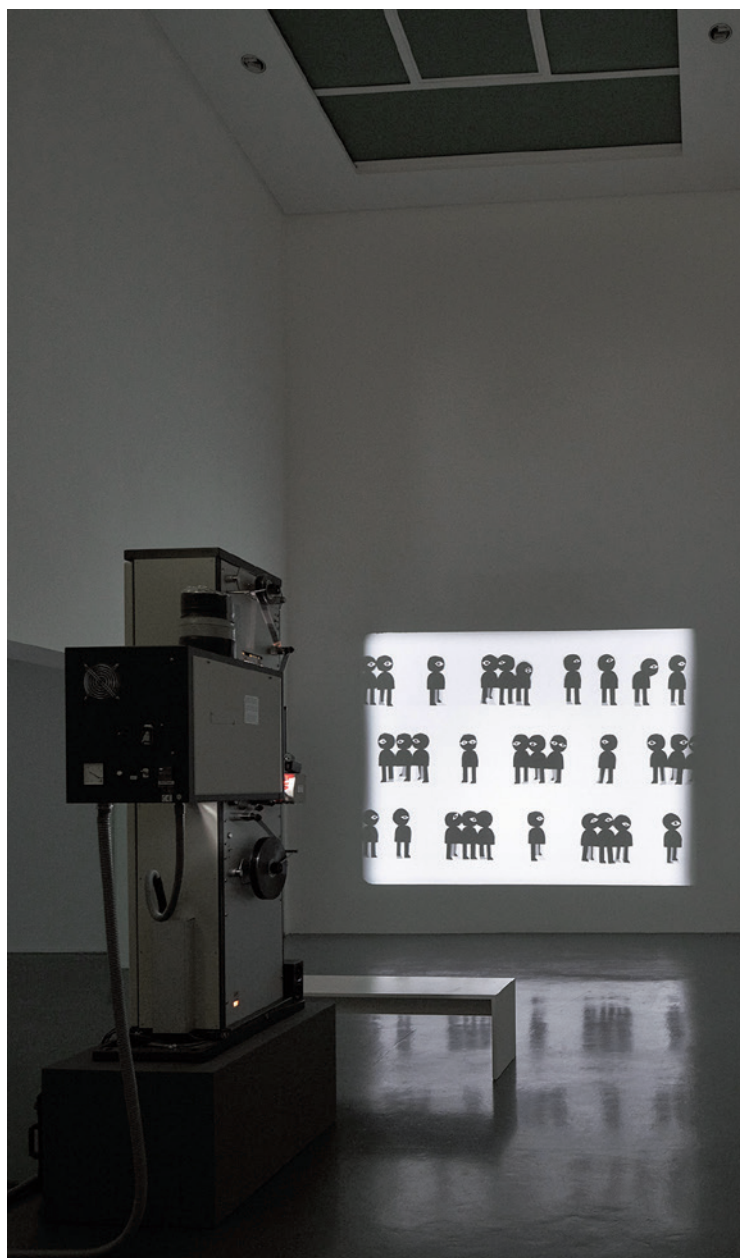
A két kiállítás a fiatal magyar kurátor, NOLASCO-RÓZSÁS LÍVIA érdeme, aki mintegy másfél éve vesz részt munkatársként a karlsruhei ZKM (Zentrum für Kunst

und Medien) nemzetközi hírű intézmény nagy projektjeiben. Rózsás Lívia már korábban (2012), a stuttgarti *Animációs Filmfesztiválon* is bemutatta HÁY ÁGNES filmjeit, ennek alapján bízta meg őt ANJA CASSER, a Badischer Kunstverein igazgatója Háy filmjeinek és rajzainak kiállításával az intézmény ún. „fényudvarában”, a Lichthofban. A tervből *Film, mozgás, animáció* címen kettős kiállítás lett; Háy művei mellett Maurer-filmeket is vetítettek, majd ezt követte a *Relatív lengések* című bemutató. Ezen Maurer filmjei és rajzzal kiegészített fotósorai mellett a strukturális film osztrák úttörőjének, KURT KRENnek (1929–1998) a munkái szerepelnek. Az első kiállítás az idő láthatóvá tételével, a szubjektív időérzékeléssel foglalkozott, míg a második elidegenítési effektusokkal egészítette ki a strukturális filmnyelv palettáját. Mindkét kiállítás fontos része volt a fényudvarban felállított nagy vetítőgép, amely lehetővé tette az eredeti 35 mm-es kópiák folyamatos vetítését. Ennek pusztán fizikai jelenléte is hangsúlyozta, hogy itt a film anyagáról és a belőle származó lehetőségekről van szó, nem videóról és nem digitálisan létrehozott képekről.

Míg filmjeinek készülesi feltételeit Maurer feltárta, sőt témává tette, Háy Ágnes az animációs film szerkesztési lehetőségeinek alapos elemzéséből indul ki. *Egy külön úr naplója* (1972) című filmjében látszólag azonos, leegyszerűsített, fekete kartonból kivágott figurák csoportjait mozgatja, s a mozgásokat többnyire játékosan rafinált matematika irányítja. A 13 perces filmet, melynek témája az individuuum és a tömeg közötti feszültség, igen magas szintű grafikai minőség és humor jellemzi. Másik munkája, a *Várakozás* (1980) érdektelen, látszólag valós időben rögzített hétköznapi jelenetről, buszra várásról szól. A statikus kamerával felvett utcai látványt azonban a képsorok fokozatos mennyiségi átalakításával a film végére egyre lassabbnak érzékeljük. A hozzá tartozó hang, VIDOVSZKY LÁSZLÓ zeneszerző munkája atmoszférikus kommentárt ad az eseményhez. Maurer Dóra ezzel ellentétben nem csak

HÁY ÁGNES

Egy külön úr naplójából, 1972, 35 mm, hangos, 13'
Balázs Béla Stúdió archív

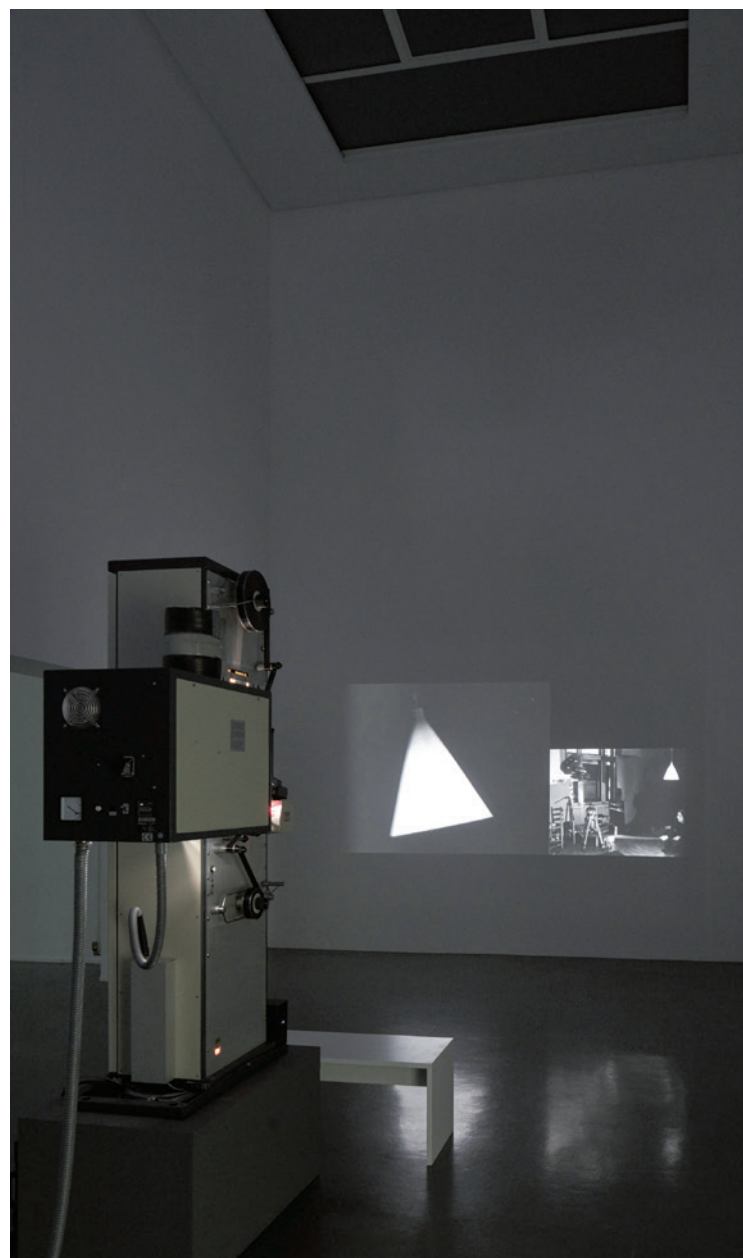


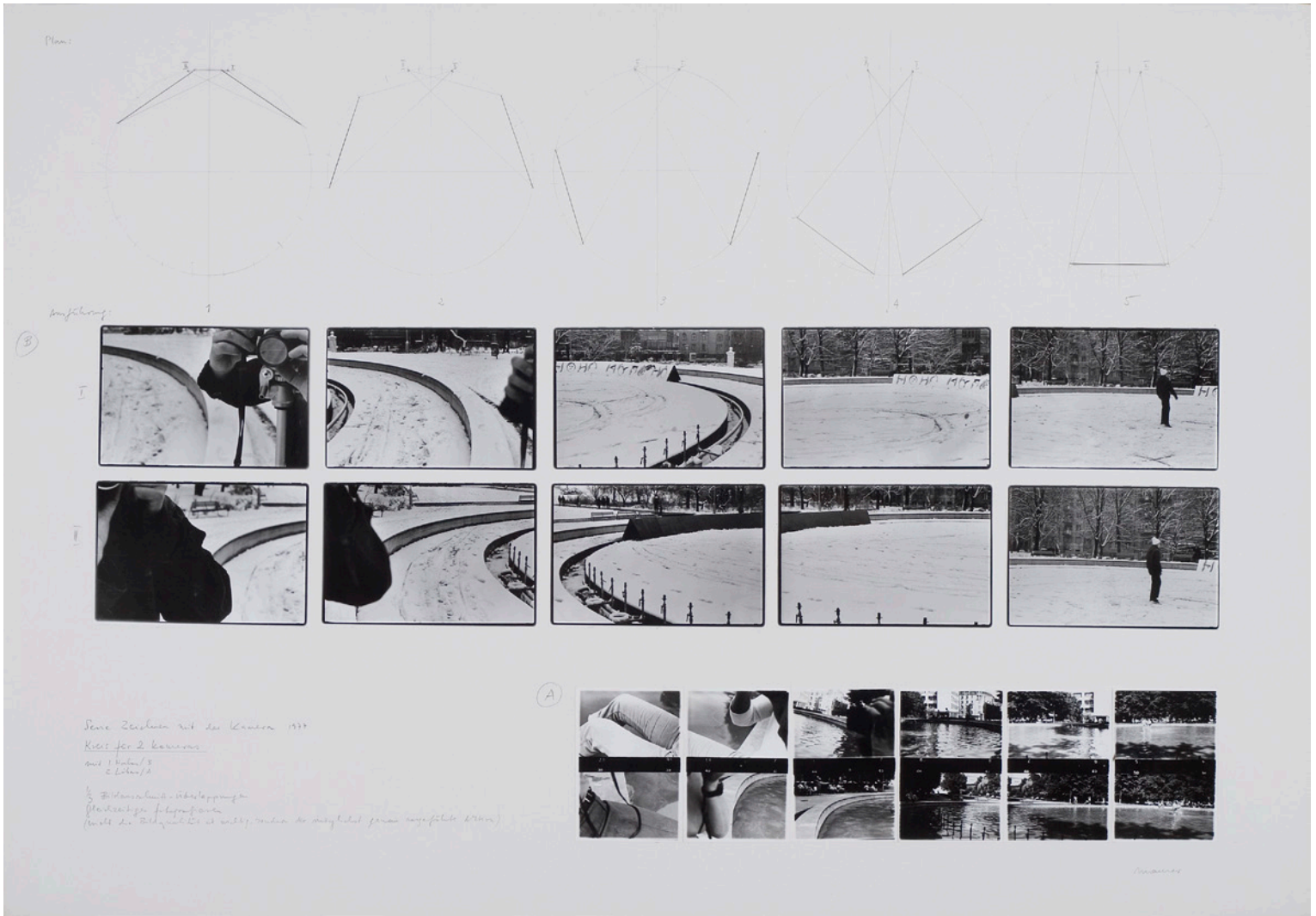
közvetlenül a film anyagával foglalkozik, hanem olyan koreográfiákat szervez a felvételhez, amelyek a megcélzott filmes problematikát domborítják ki. Az *Időmérés* (1973–80) eseménysorát fekete háttér előtt feketebe öltözve egy fehér vászon hajtogatása adja, amelynek szélessége azonos Maurer kinyújtott karjaival, arányai megfelelnek a mozikép arányainak. A filmkép a második szakaszban függőlegesen megfordul, a hajtás mindkét félen, időben elcsúszva, egyszerre jelenik meg: az azonosság differenciálttá, az idő relatívvá válik. A következő szakaszokban ugyanez ismétlődik meg a négyfelé, majd nyolcfelé osztott képmezőben. A vászon legkisebb állapota tesz pontot az esemény végére, amely nem nélkülözi a szimbolikát. A lepedővászon, ez a hétköznapi használati tárgy, jelképe lesz a művész festővásznának és egyúttal a vetítővászonnak is, amely végül a minimumra zsugorodik.

Maurer művészete belesimul az 1960-as és 1970-es évek általános irányába, mely az alkotásból szigorúan kiiktatta a szubjektivitást, a személyes kézírást. Sok művész, mindenekelőtt John Cage, feldobott érmét, vagy dobókockát segítségül véve a véletlent vonta be munkájába, hogy a képi vagy a hangmagasságokra és tartamokra vonatkozó döntéseket egy semleges résztvevő hozza meg. Maurer is dolgozott a véletlennel, egy *Kalah* elnevezésű arab társasjáték lépéseire bízta azonos című filmjében a színek egymásra következését (1980). A játék menete – mint „generatív mátrix”, láthatatlan szabályrend – arra szolgál,

MAURER DÓRA

Relatív lengések, 1973, f-f hangos 10'
Balázs Béla Stúdió archív





MAURER DÓRA

Rajzolás kamerával III.(köröszeletek két kamerával egyszerre) 1977, f-f fotók, ceruzarajz kartonon, 70 x 100 cm, Adam Dominik jóvoltából

hogyan teljesen leállítsa a néző önkéntelen igényét a film értelmezésére. A film címe az egyetlen fogódzó.

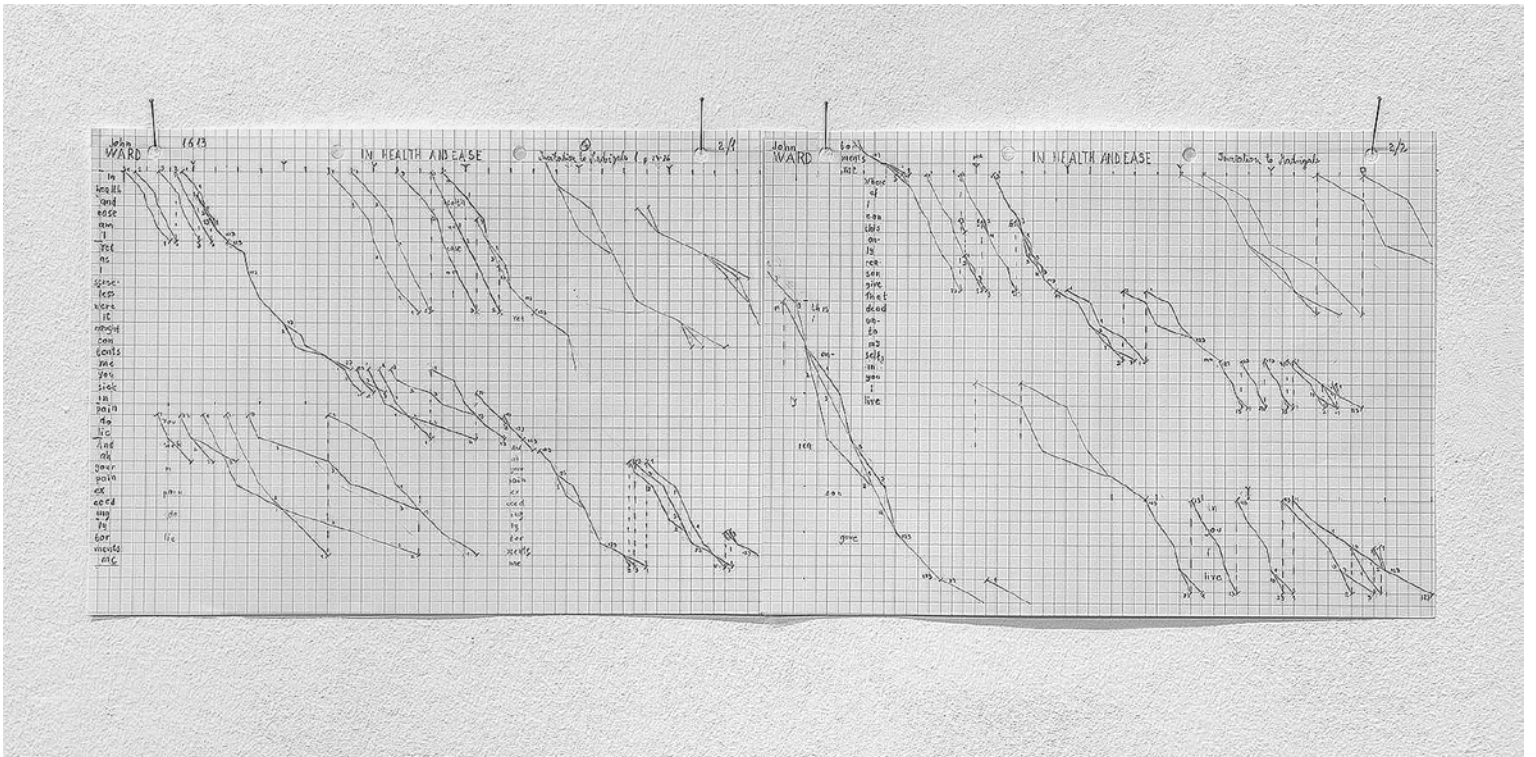
A filmes lehetőségekre tett reakciójának legjobb példáját Maurer *Relatív lengések* (1973–75) című munkája adja, amelyet a második kiállításon 35 mm-es eredeti állapotában vetítenek. A fényudvar falán két beállítást látunk egymás mellett – ismét egy ún. „split-screen”-t, vagyis osztott képernyőt. A nagyobbik kép egy lengő lámpát mutat közeliben, a mellette levő kisebb kép egy statikus

állványról dokumentálja a felvétel körülményeit. Maurer kidolgozza a közeli kamera és a lámpa mozgásviszonyainak lehetséges variációit, például az első szekvenciában a lámpa leng, a kamera mozdulatlan, a másodikban fordítva. Az eredmény meglepően hasonló, akkor is, ha apró különbségeket veszünk észre. *A Relatív lengések* a mozgást tematizálja és hajlamunkat a rejtélyes képek megfejtésére. Egy további kísérletsorban kis hengert világít meg a lengő lámpa. Igen furcsa, szokatlan és a spontán látást kérdőjelezi meg, mikor valaki arra az ötletre jut, hogy míg a lámpa fixen áll, a henger alatt az asztalt lengesse.

Ezek a filmek a Balázs Béla Stúdióban készültek. Maurer a kiállítás keretében rendezett művész-beszélgetésen elmondta, hogy a stúdióban nem volt könnyű a kísérleti filmekhez támogatást szerezni. Elsőbbsége a mozikban vetíthető játékfilmnek volt. Háy Ágnes is itt készítette fent említett animációs filmjét. Háy autodidakta művész, egy generációval fiatalabb Maurernél. Részt vett Erdély Miklós és Maurer Dóra *Kreativitási gyakorlatain*, amelyeket a hetvenes évek közepén a Ganz Mávag Művelődési Házban, Budapesten tartottak.



HÁY ÁGNES
Várakozás, 1980,
35 mm, D2VD
átírata, hangos, 7'



HÁY ÁGNES
TEXT IN MUSIC, 2010 (John Ward: In Health And Ease) papír, grafit, 210 × 594 mm

Ez a műhely a hasonló nyugat-európai és amerikai kezdeményezésekkel csaknem egyidőben kísérleti és interdiszciplináris gondolkodásra inspirálta a kezdő magyar művészeket.

A kiállítás előterében olvasható Maurer *A strukturális filmezésről általában és egészen közelről* című szövege is az 1980-as évekből, amelyben azt írja, hogy eleinte nem tudta, mások is dolgoznak hasonlóképpen a filmmel. Esszéjében hangsúlyozza, hogy P. Adams Sitney 1969-ben alkotta meg a „strukturális film” elnevezést, tehát azt megelőzően is voltak művészek, akik ebben a szellemben dolgoztak.

Ezek közé a művészek közé tartozott KURT KREN IS, akinek hat filmjét mutatta be a ZKM kiállítása. 1960-ban készült műve, a *3/60: Fák ősszel* (*3/60: Bäume*

KURT KREN
Asyl, 1975, 16 mm DVD átírata, a SIXPACK jóvoltából



im Herbst) a brit filmkészítő, Malcolm LeGrice szerint valószínűleg az első strukturális filmnek számít. Kren, aki együttműködött a bécsi akcionistákkal, nem sokat adott a perfekcióra: szupernyolcas kamerájával kopasz fák ágai közé filmezett, amatőr felvételeit gyorsnittekben montírozta. Filmjét brutális hanggal kísérte, amelyet maga kapart bele a hangcsíkba.

Legjelentősebb művei közé tartozik a *15/67 TV* (1967). Kren egy velencei kávéházból filmezte a járókelőket: a statikus kamerával felvett öt jelenetben görkorcsolyás lányokat, egy elhaladó férfit világos kabáttal a kezében, valamint a háttérben egy tovaúszó darus hajót látunk. Az egyes részek között a sötét előtér az összekötő elem. Itt poharak, borosüveg, mozgó emberek körvonalai ismerhetők fel az asztal mellett. Kren 21 variációban állította össze ezeket a felvételeket, oly módon, hogy a film majdnem meditatív hatást kelt, a kimódolt vágásról szinte megfeledkezünk. Súlyosan melankolikus hatású az 1975-ben készült *31/75 Asyl*, egy mozdulatlan tájkép. A statikus kamera felvétele merően a tájra irányul, a kerítés, a mező, a fák képe mégis mozogni látszik. Lyukasított sablonon át dereng a táj, amely változó, szemünk előtt összemosódó színekkel akvarell hatását kelti. Nyitva marad, hogy a filmet télen vagy nyáron forgatták, hogy a havas latyak valóban ott volt-e, vagy képzelete csak a túlvilágításnak köszönhető. Ismét ráérezhetünk egy bizonyos hangulatra, egy csaknem hanyag koncentrációra, amely oly vonzóvá teszi a strukturális film úttörőinek műveit.

DÉKEI KRISZTA

Mona Lisától a gyilkos galócáig

Vadnyugat. Az avantgarde Wrocław története

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
2016. október 1 – november 27.

Aki a szocializmusban töltötte ifjúságát, tudta, hogy a kortárs lengyel művészet nagyon jó, s itt nemcsak a plakátokra gondolhatunk, hanem a filmekre (Wajda) vagy a színházakra is (Kantor). Áltathattuk magunkat azzal, hogy egy nagyobb ország sokkal több tehetséget „termel”, de már akkor is világos volt, hogy a Lengyelország minden belpolitikai nehézsége (többek közt a szükségállapot) ellenére szabadabb volt nálunk. Hogy miért, azt könnyen kiolvashatjuk a kiállításból. Wrocław (Breslau avagy Boroszló) mint az idej, Európai Kulturális Fővárosok egyike kissé szokatlan, de a város történetével összefüggő koncepció szerint ünnepelte e címet: nem befelé (például a város mikro-történelmi feltárásának irányába), hanem a külvilág felé nyitott. Így a társművészeti produkciók mellett a wrocławai Kortárs Művészeti Múzeum is utazó kiállítást állított össze szemlátomást igen tekintélyes anyagából.¹ A Ludwig Múzeum első emeletét elfoglaló kiállítás közel százharminc művésztől majdnem ötszáz művet és ötórányi filmanyagot tartalmaz; nem meglepő, hogy az amúgy igen izgalmas és jól megrendezett mega-tárlat erősen feszegeti a befogadhatóság határait. Mivel nem tanulmányt írok, hanem kritikát, így írásom szükségképpen kissé hiányos és töredékes lesz.

A kiállítás címében megjelenő vadnyugat-metafora a város 1945 utáni állapota utal. Az ország nyugati részén elhelyezkedő, akkor egymillió települést a szovjet bombázók teljesen letarolták, ráadásul a potsdami konferencia után az itt lakó németek helyébe a szovjet fennhatóság alá került területeken ragadtak költöztették. A visszaszerzett térségbe érkező, itt gyökértelen lakosok valóban úgy érezhették, mintha a kietlen semmibe, a totális ideiglenességbe érkeztek volna, ami egészen az 1990-ben aláírt, új német-lengyel szerződésig és a szovjet csapatok 1992-es kivonulásig tartott. Ráadásul az újjáépítést sem sietették; a korábban németek által lakott terület a legutolsó volt a hatalom listáján. Ez a kiállítás valódi, a város kultúrtörténeti szövetét felmutató kezdőpontja (bár a második, középső teremben láthatjuk), amelyet a hatvanas években készült fényképek közé ékelt videó tesz még érdekesebbé; a TADEUSZ KONWICKI által rendezett

Szaltó című, egyébiránt itt felvett film egyik részében maga ZBIGNIEW CYBULSKI, Kelet-Európa James Dean-je lejt fura táncot (a *Hamu és gyémántot* is itt forgatták). Az installációt kortárs, a kilencvenes évek után készült, sivár, nyomasztó és a kollektív emlékezetből kiradirozott helyekről készült munkák keretezik; itt láthatjuk ALLAN SEKULA fényképét, amelyen egy volt titkosszolgálati bázist örökít meg (2009), RINEKE DIJKSTRA híres gyermekfotóinak egyikét (1992) és ZBIGNIEW Libera *Történelemóra* című művét (2012), amely egy régi szovjet, felhagyott katonai bázison készült. Ide került ROBERT RUMAS gyilkos galócás sorozata (2007) is, melyben lepattant téeszek udvarain tűnnek fel az óriásra nőtt, pöttyös gombok (Rumas felel egyébként a kiállítás dizájnjáért). A kiállításból azonban kiderül, hogy a címében megjelenő hívószó (az avantgárd) nem a fogalom totális felpuhítását jelenti, hanem az úgynevezett, időrendbe és tematikusan rendezett törzsanyagot, továbbá azt, amit a magyar terminológia szerint undergroundnak tekintünk (a nyolcvanas évek és a kilencvenes évek eleje). Az avantgárd rész az amúgy a helyi hatóság által 1966-ban létrehozott, de önállósulása (a konceptualizmus propagálása) miatt 1971-ben megszüntetett MONA LISA GALÉRIÁTól indul (dokumentumfotók a kiállításokról), egész pontosan NATALIA L.L. művével, aki kockákból rakta ki férje, ANDZREJ LACHOWITZ letartóztatási parancsának képeit (1970), és a tavaly elhunyt Lachowitz egyik, 1980-as munkájával zárul – ez nyilván a művészpárnak tett gesztus vagy

¹ A korábbi állomások: Zachęta, Varsó, 2015. június 19 – szeptember 13.; Kunsthalle / Hala umenia, Kassa, 2015. október 6 – november 15.; Kunstmuseum Bochum, 2016. március 5 – május 8.; Museum of Contemporary Art / Muzej Suvremene Umjetnosti, Zagreb, 2016. június 16 – augusztus 15.

tisztelgés. Nem mintha nem tettek volna sokat a wrocławai művészeti életért: ők alapították 1970-ben a vándorló PERFAMO Galériát, és Natalia L.L. (a Consumer Art megteremtője, a falosz alakú banánt vagy krinlint nyalogató, 1972-ben a *Flash Art* címlapján is szereplő művész) rendezte 1978-ban az első lengyel feminista művészeti kiállítást, amelynek anyaga itt is látható. A kiállítás külön részt szentel a hatvanas évek második felében induló konkrét költészetnek, ezen belül is a 2003-as *Velencei Biennálén* a lengyel pavilonban szereplő STANISLAW DRÓŹDŹnak (az itt látható egyik 1967-es műve, amely a kérdőjelek használatán alapul, formai szempontból igen hasonlít Türk Péter 1972-es balatonboglári kérdőjeles kísérleteire). Külön kis részt kapott a koncept, de a legnagyobb durranás az ún. építészeti blokk. Az 1970-ben megrendezett wrocławai *Vizuális Művészek Szimpóziumára* készített tervek (plusz fél óra diavetítés) bár konkrét helyszínekre és a megvalósítás szándékával születtek, mégis nagyvonalúak és lehengetőek, kisebb

2 A képen valójában egy modell szerepel.

csodával érnek fel. Ebben a részben található a TERRA szekció, a nemzetközi, fiatal alkotók (például a később hírnevet szerző REM KOOLHAS) utópia-projektjeit bemutató rész, a KRZYSZTOF MEISNER rajzai alapján elővarázsoljt jövőbeli város képei, az 1974-ben Lengyelország legmagasabb pontján, a cseh határon felépült, repülő csészealjakra emlékeztető meteorológiai obszervatóriumról készült fotó vagy JADWIGA GRABOWSKA-HAWRYLAK wrocławai, „WC-ülőkés” elemekből álló, a kiállítás hatására elbontás helyett megmentésre és felújításra „ítélt” lakótelepe. A színházi szekció szintén a nyílt vagy nyitott város képét sugározza. Wrocław azért lett, az ami, mert állandó kapcsolatban állt nem csupán a szovjet-blokk,³ hanem a nemzetközi szcéna képviselőivel. Továbbá mert nyitott az az „utca népe” felé, s nem ragadt bele az elit (ellenzéki) művészet (vagy a zenei szubkultúra) világába. Az olyan alternatív zenei/művészeti/utcai akciók, mint az *Őrnagyot szenátornak!*, melyben egy szemmel láthatóan illuminált ember készül vezetői posztra törni, vagy a köztéren zajló *Törpék forradalma* láthatóan megmozgatták a helyi lakosokat. Nyilván sokat segítettek a különös helyeken megrendezett koncertek; a helyi sztárzenekar, a KORMONARY például fellépett uszodában, víztoronyban, a helyi Olimpiai Stadion gyermeknapi koncertjén (ahol a gitáros meztelenre vetkőzött, majd elvitték a rendőrök), valamint a keleti határon húzódó erődtényrendszerben is. (A wrocławai Kortárs Művészeti Múzeum is egy német légvédelmi óvóhelyben működik; három koncentrikus körből áll és öt emelet mélyen húzódik a föld alatt.) Nem mintha nem lett volna egy zárt, konceptes vonulat is. Míg ANNA KUTERA látványosan kereste a közönséget (önnön fotóját osztogatta vagy ártatlan képpel kereste

3 A kiállításon látható, hogy a Galerija Sztukiban magyar művészek – Maurer Dóra, Attalai Gábor, a Pécsi Műhely tagjai – is szerepeltek.

Vadnyugat. Az avantgarde Wrocław története
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2016. október 1 – november 27.
© Fotó: Rosta József



a róla elnevezett utcát), ROMUALD KUTERA megmaradt az ITT-OTT szavak ide-oda helyezésénél, KONRAD JARODZKI pedig papírcsíkokkal tagolta a tájat (ugyanekkor, 1971-ben SZÍJÁRTÓ KÁLMÁNT és KISMÁNYOKI KÁROLYT is ez foglalkoztatta). Itt is szerepelnek olyan munkák, amik csak egy zárt közösséget érintettek (lehet, hogy megkövetnek, de a mail-art – minden demokratikus jellege ellenére – inkább hasonlít egy a társadalmi problémákon felülemelkedő, elit klubhoz) – bár kétségkívül hatásos WANDA GOLGOSWSKA *Föld* gyűjteménye is (a világ különböző nyelvein leírt föld szó).

A kiállítás legviccesebb műve az 1982-ben alakult LUXUS csoport installációja, a *Te is lehetsz King Kong*. A szemétből és újrahasznosított elemekből (kartondobozokból, műanyag játékokból, porszívó csőből, plüss kutyusokból) összeálló városkép (iskolával, köztéri büszttel és a krematóriummal), a felülről nézett tájkép sem feledteti, hogy a csoport egyik alapelve a „művészet társadalmisítása” volt. Gondolhatnánk, hogy egy kismimizett és a hatalom által negligált térben könnyű szabadon alkotni – de ehhez egy kell egy közösség is, amely elfogadja, szereti és támogatja ezt. Talán ezért születtek Lengyelországban jó művek.

GRUPA LUXUS
A Luxus Csoport tájékoztatja önt, hogy akár ön is élhet így, 1993
A Wrocław Kortárs Művészeti Múzeum gyűjteményéből



Vadnyugat. Az avantgarde Wrocław története
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2016. október 1 – november 27.
© Fotók: Rosta József





Vadnyugat. Az avantgarde Wroclaw története
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2016. október 1 – november 27.
© Fotók: Rosta József



SPIONS

Hatvanhatodik rész

SPIONS – a néhai Varsói Paktum első punkegyüttese

(Előadássorozat a budapesti kArton galériában)

„ELITARIANS OF THE WORLD UNITE”
SPIONS

Két, a néhai Varsói Paktum első punkegyüttese történetét ismertető audiovizuális előadást¹ tartottam a budapesti kArton galériában, a magyar punk világra jöttének képi emlékeit bemutató *WE USE THE BEST / WE USE THE REST – Szemelvények a magyarországi punkból* című, a fénysebesség többszörösével pörgő OLTAI KATA kurálta, KOMORNIK ESZTER menedzselte példaértékű kiállítás lélekemelő díszletében.² Az előadásokat a *Balkon* magazinban 2010 januárja óta havi installációkban publikált SPIONS-eposzra, annak képi illusztrációira és a szupertitkos SPIONS archívumból válogatott fotókra, dekódolt szöveges dokumentumokra, valamint az eddig elkészült, a magyar közönség előtt jobbra ismeretlen SPIONS videó-művekre alapoztam.

Legfontosabb néptanítói célom az előadásokkal annak szemléltetése volt, hogy az ilyen-olyan „szakértők” állításaival ellentétben a SPIONS nem oszlott fel 1978-ban, miután Párizsba telepítettünk, sőt, rock'n'roll kémkommandóknak nem vált alvó sejté sem, hanem mindmáig rendkívül aktív, a közlés összes médiumát felhasználva informálja megbízóját és az érdeklődő nagyközönséget mindarról, ami tényleg fontos fajunk szellemi evolúciója szempontjából. Jól működő feladatdelegáló szuperstruktúrája révén a SPIONS egykedvűen pörgő planétánk leghatékonyabb információgyűjtő, feldolgozó és továbbító titkos szervezetévé vált. Kémállam a rémálomban. Az Utolsó Ötéves Terv (*Last Five Year Plan*) keretében, 1979-ben elindított *SPIONS Art – SPIONS Propaganda* projekt hatékonyságát mi sem bizonyítja jobban, mint a tény: a globális proletárdiktatúra megdöntése érdekében egyesülni kényszerült nemzetek feletti szellemi elit köreiből kozmikus léptékű vállalkozásunk a Szabad Világba (NATO) telepítése óta eltelt csaknem négy évtizedben egyre növekvő megbecsülést élvez.

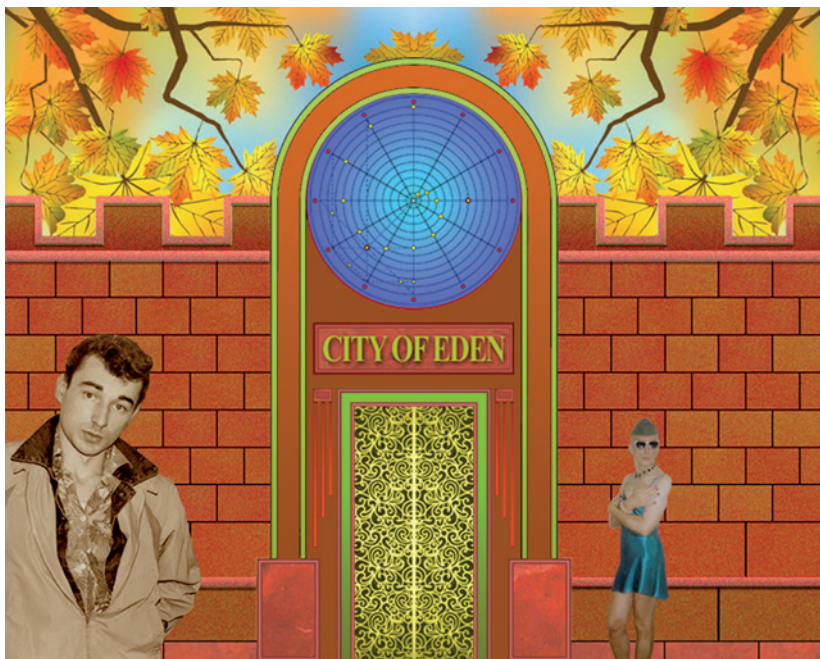
1 *SPIONS – from workshop to worship – A néhai Varsói Paktum első punk együttesének története. Najmányi László audiovizuális előadássorozata. 1. rész: RED SOLDIER BLUES, 2016. október 14., 2. rész: NEVADA PROPAGANDA, 2016. október 21.*

2 *WE USE THE BEST / WE USE THE REST. Szemelvények a magyarországi punkból.* Karton Galéria, Budapest, 2016. szeptember 23 – október 28. <http://karton.hu/hu/art/kiallitasok/we-use-best-we-use-rest>

A kiállítás egyetlen kurátori hibája a Beatrice együttes szerepeltetése volt. Valamikor valamelyik „szakértő” punknak minősítette a nemzeti garázs-rockot játszó Beatricét, azóta ez rögzült, noha a banda már csak otromba nacionalizmusa miatt sem sorolható a meggyőződéssel nemzetek feletti (overnational) punkok közé.

Szükségnek éreztem a kiállítást felelőtlen locsogással megnyitó neves „punkszakértő”³ téves punk-történeti állításait korrigálni, főleg azt a félreértelmezést, miszerint a punk a Nagy-Britanniában megszorításokat bevezető MARGARET THATCHER miniszterelnök asszony politikája elleni tiltakozásként indult. Aki átélte, tudja: a punk nem az 1970-es évek elején, az Egyesült Királyságban, hanem az 1960-as évek második felében, az Amerikai Egyesült Államokban pattant a világszínpadra. MC5, IGGY POP, VELVET UNDERGROUND. A punk a jó öreg Angliát nem alulról épülő társadalmi mozgalomként, hanem egyetlen elvetemült, szuperintelligens, gátlástalan, hataloméhes anarchista, szellemi terrorista, MALCOLM McLAREN (1946–2010) viszonylag kis költséggel, de vaskövetkezetességgel materializált víziójaként lepte meg. A megrögzött szituacionista McLaren, a 68-as diáklázadások veteránja, a londoni Let It Rock *teddy boys* butik társtulajdonosa (barátnőjével, szellemi partnerével, VIVIENNE WESTWOOD divattervezővel) 1973 augusztusától a THE NEW YORK DOLLS amerikai punk együttes menedzsereként az anarchista kommunizmus szellemét akarta rászabadítani az Újvilágra. Az együttest vörös bőrruhákba öltöztette, a háttérre vörös csillagot, sarlót-kalapácsot és anarchista szimbólumokat vetített. Korábban sem könnyen lehetett, de a hidegháború (*Cold War*) kezdete óta egyértelműen és univerzálisan tilos ambíciózus szórakoztatóiparosnak a kommunista mélyt hirdetni Amerikában. Anarchista lehet, anarchista szimbólumokat vetíthet az általa menedzselte punkegyüttes háttérére, de kommunista vörös csillagot nem. A nagyon amerikai The New York Dolls 1975 áprilisában kirúgta izgága menedzserét, majd feloszlott. Malcolm McLaren visszaköltözött szigetországába, de addigra már megszerezte, és szürkeállományában hazájába csempészte az amerikai punk minden titkát. Hadművelete első aktusaként butikja nevét Sex-re változtatta, és elkezdett szado-mazo pornófilmek ihlette öltözékeket, kutyanyakörveket és biztosítótűket árulni. A történelmet egyének alakítják. Ahogy nincs leninizmus Lenin nélkül, úgy nem gyönyörködhetnek a Sex Pistols pártalan – a YouTube videó-kincstárában konkrétan nem öregedő – előadóművészetében az isteni Malcolm kolosszális csínytetése nélkül. Akárki akármit locsog, ő – és egyedül ő – volt a brit punk nemzőatyja, ez a félig skót, félig spanyol szefárd zsidó – „a legjobb gén-keverék”, szokta mondani –, a lángvörös hajú, szúrós humorú enigma. Malcolm McLaren nélkül nem született

3 A kiállítást megnyitotta: Hammer Ferenc, tanszékvezető egyetemi docens, ELTE Média és Kommunikáció Tanszék (a szerk.)



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Kép az EPITAPH (for Claude Artø) a pop song című videó műből, 2016
SPIONS archívum

volna meg a követendő, követhető példa, a PISTOLS, a szennyezett brit altalajból, mint eső után az erdei bolondgombák, villámgyorsan előkúszó milliárdnyi punk banda számára.

Együttesét két működő modellre szabta. Az egyik a THE ROLLING STONES, a brit rock fekete bárányai voltak. „Kell egy primadonna, mint Mick Jagger. Te leszel az, John Lydon, főleg azért, mert neked a legzöldebbek, legszétróhadtabbak a fogaid. Legyen ezért mától Johnny Rotten a neved. Kell egy junkie is, mint Keith Richards. Te leszel ez a junkie, John Ritchie. És mert nemrég biciklilánccal vertél meg egy neves, nagyhatalmú zenekritikust, ismerjenek ezentúl Sid Vicious néven. Azt akarom, hogy szexi ifjú merénylökké változzatok, mert azokat imádják a lányok.”

A Pistols másik modellje a praktikus, célratörő, rövid, gyors számokkal és könnyen megjegyezhető, mantraként ismételt szlogenekkel hadba vonuló amerikai punk volt. A kétperces opuszokkal bombázó RAMONES „GABBA GABBA HEY” csatakiáltása nem buzdítaná a fiatal léhűtők tömegeit harcra az Amerikánál alaplól intellektuálisabb Angliában. Ide jól definiált ellenségkép kell. Ezért



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Kép az Eden Was A Garden videóműből, 2010–2016
SPIONS archívum

született – nagy valószínűséggel egyenesen a nagy Malcolm tollából – a *Never Trust A Hippy* harci dal. Különböző okokból, Amerikában spontán módon, Nagy-Britanniában marketingtaktikából a punk elsősorban nem a politikai hatalmat, hanem az eltunyult, elhízott, művészkedő, koncertet 12 kamionnyi berendezés nélkül már elképzelné sem képes hippi oligarchiát támadta, a mainstream társadalomtól függetlenné vált ifjúsági kultúrán belüli kamikáze palotaforradalom volt.

Ahogy Malcolm McLaren és Gólem-teremtője, a Sex Pistols vágott új hadiutat a brit szórazatatóipar klikkes dzsungelében, úgy nyitott addig bejáratlan szellemi dimenziókat a Szocialista Tábor Legvidámabb Barakkjában, az országnyi diliházban a SPIONS és frontembere. Elképesztően rövid, katasztrófák sorozatában végződő működése nyomán lázas mozgolódás támadt Danubeában. Sorra alapítottak tücsökzenekarokat a nirvánok, megszületett a magyar punk és a szelíden ciripelő helyi *new wave* (újhulám). A történelmet egyének formálják. Valakinek ezen a Birodalom falához tapadó, apró, mocskos, beteg kolónián is el kellett kezdenie. Ez a valaki, akinek oly sokan ifjúkori életkalandjaikat köszönhetik, a most DJ HELMUT SPIEL! és CHARLOTTE BONAPARTE fedőnevek rejtekében a kanadai Montrealban kémkedő frontember volt.

A SPIONS – *A néhai Varsói Paktum első punk együttesének története* című előadássorozatomat a téma gazdagsága, sokrétűsége, a SPIONS immár csaknem négy évtizedes kreativitása érdemleges ismertetésének abszolút szükségessége miatt eredetileg ötrészesre terveztem, de a befogadó csak két részt vállalt. Nyilvánvaló volt, hogy a rendelkezésemre bocsátott összesen mintegy 5 földi óra alatt nem juthatok a történet végére. A 2016. október 14-én megrendezett első részt – *Red Soldier Blues* – a SPIONS születéstörténete és emigrációnk első két, Nyugat-Németországban (NSZK) töltött hete felvázolásának szenteltem. A 2016. október 21-én megtartott második előadás – *Nevada Propaganda* – a Párizsban megélt éveket (1978–82), és kivonatossan a későbbi korszakok aktivitását volt hivatott ismertetni. Az előadássorozathoz a SPIONS archívumainak dekódolt anyagaiból összeállítottam egy dokumentumgyűjteményt – *SpyBook 108* – kiáltványok, dalszövegek, jegyzetek. Öt új videó-művet – *Russian Way Of Life*,⁴ *Total Czecho-Slovakia*,⁵ *In Andy Warhol's Factory*,⁶ *Eden Was A Garden*⁷ és *EPITAPH (for Claude*

4 https://www.youtube.com/watch?v=wnwYVL_NBY&feature=youtu.be

5 <https://youtu.be/oqnXBCLsWr4>

6 <https://www.youtube.com/watch?v=sqNaLXBoBl4&feature=youtu.be>

7 <https://www.youtube.com/watch?v=k4vKM7peNM&feature=youtu.be>



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Timeship ORGON: Malcolm McLaren Shrine, 2016
digitális kollázs, SPIONS archívum

Artø) a pop song⁸ – készítettem az alkalomra, amelyek a dokumentumgyűjteménnyel együtt az előadások során és a punktörténeti kiállítás nyitvatartása alatt terjesztett VideoBook 108-ba kerültek, kiegészítve az elmúlt évtizedek során megszületett SPIONS-videók közül válogatott másik 12-t. Elérhetővé tettem az 1989–90-ben, Észak-Amerikában íródott *THE COSMIC BARGAIN* rock-operettünket bemutató, 2011-ben összeállított *SPIONS REVIVAL Volume I* videóköny megmaradt néhány példányát is.

A gyógypedagógusi attitűdöm ideológiai bázisát biztosító örömelv (*pleasure principle*, © Wilhelm Reich) nem adott választási lehetőséget: a téma méltóságához méltatlan időhiány nem akadályozhatott meg abban, hogy jól érezzem magam a kArton galériában ezen a két őszi estén. Elrontotta volna játékkedvetem, ha csak elhadart címszavakban tárgyalom a SPIONS számtalan dimenziós, referenciák milliőiből összeálló történetét. A folyamatosan változó korszellellemmel (*Zeitgeist*) együtt változás igényének neoklasszikus nagy eposzát. A SPIONS-story labirintusszerű, elágazó szálak organikus hálózata. Egyik szál sem lényegtelen, feledhető, a szálak minél többjének kellő mélységű kitérgetése etikailag kötelező számomra. Nem száraz, jól levezetett, megcáfolhatatlan, rövid képletekkel akartam definiálni kétségünk vad életkalandjának kontúrjait, hanem a szórakoztatva tanítás eszköztárával, egymásból ópiumalom-szerűen kivirágzó anekdoták végtelenbe vesző sorával⁹ szándékoztam informálni, népnevelni.

8 <https://www.youtube.com/watch?v=DoVhuvLAodE&feature=youtu.be>

9 Az általam alkalmazott szabad, kötöttségek nélküli, asszociációs előadás-módszernek az irodalomban és a pszichológiában *stream of consciousness* (tudatfolyam; tudatáramlás) a neve. A kifejezést William James (1842–1910) amerikai pszichológus, filozófus használta először *A pszichológia alapelvei* (*The Principles of Psychology*, US, Henry Holt and Company, 1890) című könyvében. A kifejezést (pali nyelven: *viññāna-sota*) valószínűleg a korai buddhista írásokból (*Páli Canon; Tipitaka*) vette át. A *Mahayana* buddhizmus *Yogachara* iskolája a tudatáramlás ideáját a tudat működésére vonatkozó, komplex teóriává fejlesztette. A tanítás szerint a tudatossá válás eredményeként vesszük észre a tudatáramlás létezését, amelyet az öt érzékelésünk (látás, hallás, szaglás, íz, érintés) – vagy egyetlen, az időhöz, a múlthoz, jelenhez, jövőhöz kapcsolódó gondolat – élményei hoznak mozgásba. Valóban, előadásom során inspiráló a közönség látványa – az első sor jobbszélén mindkét előadáson ugyanaz a kedves, idős, hosszú ősz hajú és szakállú hippi szunyókált; a nemzeti érzelmű rock-úrságíró jegyzetelt, fejét mindig rosszállóan csóválta, homlokát összeráncolta, amikor a törzsi mentalitást helytelenítettem; és viceimezen vidáman kuncogó kislány – erdei nimfa – a második sorban. Inspirálóak a hangok: a nézők kezdeti és későbbi mocorgásának zörejei, az elejtett mobil csattanása, az elsuttogott, vagy hangosan intonált közlések, a nép audió dimenziói. Némelyikre nem szükséges reagálnom, más megnyilvánulásokra test-nyelven – póz, fejmozgatás, arckifejezések, gesztusok – kell válaszolni. Végső esetben szavakkal (háromnál nem több) és parancsoló hanglejtéssel tehető helyére a kommentelő. Inspirálóak a szagok, a terem, a közönség, a laptopok és a projektor illata. Érzem a félelem, gyűlölet, közömbösség, érdeklődés elegyének a hallgatóságból áradó szagát, amely folyamatosan változtatja néptanítói attitűdömet. Aztán az ízek, a galéria levegőjének illatokkal akcentuált íze, az előadás előtt elfogyasztott banán és elszívott cigaretta füstjének íze, aztán a buborékmentes ásványvíz. Előadásaim konyhaművészeti alkotásokként is értelmezhetők. Az ízek és illatok alakítják ki prezentációm arányait és formáját. Az érintések élménye többnyire ifjúkori emlék, virtuális valóság, ugyanakkor káprázatként is képes fogalmazásom tömörségét, pontosságát kontrollálni. Az érzékszervi élmények érzeteket (*feelings*), benyomásokat (*perceptions*) és szándékokat/viselkedést (*intentions/behavior*), mentális eseményeket telepítenek és hoznak mozgásba az előadó tudatában. A tanítás szerint a tudat-

Addig jutok majd a SPIONS-saga ismertetésében, ameddig a történetmesélés természetes tempója enged, határozta meg el.

Az első, *Red Soldier Blues* című prezentáció többé-kevésbé az előzetes terveimnek megfelelően alakult. Sikerült néhány történettel érzékeltetnem a SPIONS megalakulásának körülményeit. Aztán az emigrációnk első állomásait mutattam be, a hozzájuk fűződő személyes élmények spontán intenzitású adagolásával. A közönség: kevés ismerős arc,¹⁰ legtöbbször még meg sem született, amikor 1978 tavaszán a SPIONS-t lezavarta az Egyetemi Színpadról az intézmény felháborodott, kardiános igazgatója. A SPIONS történet hitelességét bizonyítja, hogy a nők voltak többségben a nézőtérben. Bőséges képanyaggal illusztráltam a szöveget, tudva, hogy a fogalmi gondolkodás képességének elvesztése után már kizárólag képekben és *feelingekben*, homályos képzetekben gondolkodnak az emberek, a szavak nem rögzülnek, míg a képek – igaz, csak időlegesen – igen. A közönség egy idő után kezdte élvezni az előadás-játékot, időnként még nevettek is félénken az elhangzottakon, vetítettek. Nyitányként az első, 1979-ben, Párizsban kiadott SPIONS lemez *Russian Way Of Life* című számához készített videó-művet vetítettem. A Prelűd az *In Andy Warhol's Factory* könnyed klipje volt. A műsort a *Total Czecho-Slovakia*,

áramlás jelensége a fizikai, biológiai, pszichológiai, volitionális (akarati) és univerzális törvények által befolyásolva manifesztálódik. Örömelvű előadói metódusom hasonlít ugyan a dadaisták és szürrealisták automatikus írásához, de csak lendületében. Tudatom áramlását előadásom témájának – *A néhai Varsói Paktum első punk együttesének története* – ötven régi év állomásait rögzítő kronológiája (1976–2016) tartja fókuszálva. Miután bemutattam fontos elágazásokat, mindig visszatérek a fősodorhoz. A tudatosság gyakorlásához képesnek kell pillanatról pillanatra látni magunkat, távolról, felülről, saját perspektívánkból, tisztán, világosan. Hammalawa Saddhatissa Maha Thera (1914–1990) professzor, ceyloni szerzetes és misszionárius írja: „A sok életlen átfolyó tudatáramlás áramló vízhez hasonlít. Ez a buddhizmus anatta doktrínája, amely az individuális lényre vonatkozik.” (Forrás: Hammalawa Saddhatissa: *Buddhist Ethics*, UK, Wisdom Publications, 1997). Az előadás akkor sikeres, ha az előadó számára érzékelhetően kapcsolódik a kozmikus tudat az idők kezdete óta a semmiből a végtelen, az örökkévaló felé tartó áramlatához, abból táplálkozik, azzal kommunikál. Ajánlott olvasmány: Dan Lusthaus: *Buddhist Phenomenology: A Philosophical Investigation of Yogācāra Buddhism and the Ch'eng Wei-shih Lun* (UK, Routledge, 2002)

10 A Facebookon erős PR-kampányt folytattam az előadássorozat propagálására érdekében. Képeket, videókat, közleményeket posztoltam rendszeresen, heteken át, nem csak a saját *timeline*-omon, hanem a kArton galéria és a SPIONS Fan Club Facebook oldalán is. A postokat rengetegen *like*-olták, de ahogy korábbi előadásaim Facebook reklámozása esetén is történt, a rengeteg „like” és rajongó „comment”, megosztás most sem jelentett semmit. Minden 100 lelkes *like*-olóból legfeljebb 1–2 jött el az előadásra, a régi rocker haverok közül senki. Amennyire megtudtam, a közönség nagy része, mint régen, szájhangomány útján értesült az előadássorozatról.

Race Riot és az Eden Was A Garden videója zárta.

Az előadás során beszéltem a korabeli Magyarország bűzös mocskáról, a „kacsintgató” ellenzékkel kapcsolatban érzett undorunkról, a bolsevik cenzúráról, betiltásokról, hatósági zaklatásokról, a SPIONS frontemberével való megismerkedésemről, reggelig tartó beszélgetéseinkről, genetikai örökségéről, elképesztő nyelvtelhetségéről, széleskörű műveltségéről, pontosság iránti igényességéről, lenyűgöző etikusságáról, az alakuló együttesen belüli feszültségekről, pilisi barlangokról, a korabeli magyar értelmiség nihilizmusáról, voltaképpen holdudvarnokságáról, besúgókról, az országban uralkodó paranoiáról. Az előadás első részét az emigrációkat közvetlenül megelőző napok gyilkos fenyegetésekké erősödött ávos zaklatásainak felidézésével zártam.

Az előadás második részét kéthetes németországi tanulmányutunk epizódjainak – leckéinek – szenteltem. Színpadon, az Eiffel-torony vetített képe előtt széklábbal maszturbáló pin-cérnő a müncheni munkáskocsmában, ugyanott török vendégmunkások társaságában élvezni a peep show-t a pályaudvaron, az Englische Garden tisztásán ebédszünetben meztelenül napozó kövér, rózsaszínű ezrek, és a költő költők a számozott fák alatt, a 20. századi bajor építészet bumfordi tömzsisége. Aztán az Autobahn, náci szellemek, Luther Márton antiszemitiz-musa, a Zsidó Koca, az északi népek mitológiái, templomos lovagok, kertitörpék, katar eretnekek, gótikus katedrálisok, kelták, druidák, piktek. Világháborúk építészeti emlékei, életünk első pizzája (egy szeleten osztoztunk ketten) Düsseldorfban, a KRAFTWERK Kling Klang stúdió-disco-ja Neukölnben, a frontember gazdag, fukar nagybátyjának százdollárosa Heidelberg egyetemén, Goebbels szellemi hagyatéka, végül Hölderliné. Egyes résztörténetek felett átsiklottam, másokat a szükséges aprólékossággal feltártam. Elragadtatásban, boldog, emelkedett, transzcendens tudatállapotban beszéltem. Utoljára 2006. február 6-án, a budapesti Műcsarnokban, HALÁSZ PÉTER búcsúelőadásán éreztem hasonló katarzist beszéd közben. Akkor halállal kapcsolatos vicceket olvastam fel, frissen kivert fogak miatt nehezen artikulálva. Most életem meghatározó projektjéről beszéltem, csak az átkozott időhiány által korlátozva.

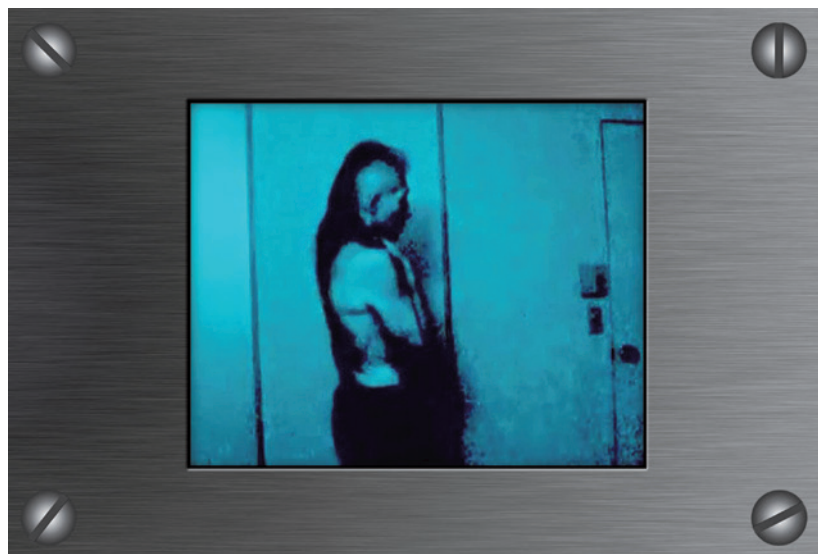
Sajnos a videó-műveket a lakók berzenkedése miatt csak nagyon halkán lehetett bejátszani. A hangerő hiánya – hangosságot igénylő punk és afterpunk zeneművekhez készültek a videók – kasztrálta, hatástalanította a vetítéseket. Az előadás végén a nemzeti érzelmű rock-újságíróval beszélgetve ráébredtem, hogy a három magyarországi SPIONS-show közül csak



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Timeship ORGON: Sex Pistols Shrine, 2016
digitális kollázs, SPIONS archívum

az elsőről beszéltem. Nem emlékeztem meg a punk filozófiai háttéréről megálmódó yippie harcosokról, ABBIE HOFFMANról és JERRY RUBINról sem. Kihagytam a SPIONS-jelenség felbukkanására generálódott gyűlölködő magyarországi média- és közönségvisszhangok ismertetését is. Fontos részletekről feledkeztem meg jó barátom, az „Algol” kódnevű, „Pécsi Zoltán” fedőnevű ügynök életstílusának, zsenialitásának szemléltetésekor. Például arról, hogy rendszeresen megnyerte a *Játék és muzika tíz percben* rádiós vetélkedőt, mert nem csak az összes magyarországi utat, ösvényt, felfedezetlen barlangot és valamennyi helyi és távolsági buszjárat minden állomását ismerte, hanem azt is tudta, hogy III., befejezetlen zongoraversenye első kéziratot kottájának melyik oldalán húzta ki – és miért – a New Yorkban haldokló Bartók Béla a ciszt, és írt helyette fiszt. Később asszisztensem javasolta, hogy idézzek többet a SPIONS frontemberétől. Az előadássorozat második részét hiánypótlással kell kezdenem, határoztam el. A 2016. október 21-én, este 6 órai kezdettel sorra került második, *Nevada Propaganda* című előadás minőségéhez jelentősen hozzájárult, hogy hangsúlyosabban lehetett játszani a videókat, mint az előző alkalommal, így azok életre keltek. Hatásukat fokozta, hogy új, nagy fényerejű projektort hozott egy angyal. Az előadást a *Russian Way Of Life* és a *Total Czecho-Slovakia* videóival indítottam, amelyeket a *Never Trust A Punk* követett. A hiánypótlás során bejátszottuk a SPIONS *Nirvánia* című számának a frontember mentális, verbális és előadói radikalizmusát szemléltető részleteihez készített rövid, kb. másfél perc hosszúságú videó-művet. Az előadás konklúzióját a *Nevada Propaganda*, *Adieu* és *Epitaph* videók vezették le.

NAJMÁNYI LÁSZLÓ
DJ Helmut Spiell, 2014–16
digitális kollázs, SPIONS archívum





NAJMÁNYI LÁSZLÓ
OSP (2015-ös választási plakát, szórólap), 2015
digitális kollázs, SPIONS archívum

A SPIONS párizsi évei és az azóta történetek bemutatásának csak az elejéig jutottam. A megérkezés epizódjai, a frontember útlevelének sorsfordító eltűnése – és a *passport affér*hoz szorosan kapcsolódó Polanski-film, a *Tenant* (1976) és Bowie-lemez, a *Lodger* (1979) – ismertetése után bemutattam a barátok, kollaborátorok és angyalok hosszú sorát, TITUSTól a halott JIM MORRISONig, ROBERT FILLIOU-tól BRION GYSINEN és WILLIAM S. BURROUGHS-on át WILLY DEVILLE-ig, és a SPIONS első, eddig egyetlen menedzseréig, a három halálos ítéletet túlélő, a kémkedés hazugságon alapuló etikájáról könyvet író, a szexológia tudományát megalapító nemzetközi botránycsináló LASLO HAVASig. Szóba kerültek a Párizsban bennünket környező spiclik és kémek, a Pére Lachaise temető, JACQUES CARRIER festőművész sírja, amelynek tetején a művész önmagát tartja ecsetként kezében, lobogó hajával fest, a SPIONS 1978-as pécsi fellépése után a Mecsekben látott, majd a párizsi lakásomhoz vezető lépcsőn újra felbukkanó boszorkány-kísértet, a franciák *mazochizmus*a, az amerikaiak impozáns magatartása és mély emberismerete, a Soros Alapítvány aktivitása a magyarországi bolsevik diktatúra megdöntése érdekében, robbantásos merényletek, az oroszok inváziója Afganisztánban, napi SPIONS-próbák a Pompidou Centerben, Robert Filliou *PoiPoi Drome*-jában, hasis, kokain, ópium, a SPIONS SALVADOR DALÍ és AMANDA LEAR orgiáján és MONSIEUR BIZOT kastélyában, a De Appel galéria vendégeként Amszterdamban, megismerkedés a MARINA ABRAMOVIĆ és ULAY királyi párral, Malcolm McLaren *The Great Rock'n'Roll Swindle* (1980) filmje, a lengyel pápa idéetlenkedése Amerikában, a beszélgetés és a levélírás művészetének elsorvadása, a francia punk divatjellege, az angol nyelv óriási – már másfél milliós, és naponta gyarapszik – szóincse, PAUL BOWLES lakása a marokkói Tangierban, ahol GINSBERG az *Üvöltés*-t, Burroughs a *Meztelen ebéd*-et írta. Beszéltem a *Reggae Sunsplash* 1978 koncertfilmről, a rasta kultúrával, a „királyok zenéjével (*reggae*) való megismerkedéséről, BOB MARLEY-ről, PETER TOSHRól, Salamon király és Sába királynője románcáról, Etiópiáról, a rasta diétáról, HAILÉ SZELASSZIÉ etiópiai uralkodó jamaicai látogatásáról, Salamon király Bob Marley ujján, vele együtt eltemetett gyűrűjéről, köve alatt a nagy zsidó király sírjából kinövő „Bölcsesség Füve” magjával, a Bob Marley sírjából kisarjadt, fűzfaméretűvé terebélyesedett marihuána-fáról, amely alatt, a fa mágikus leveleit füstölve, rasta vének elmélkednek (*reasoning*). Megemlékeztem a Karib-szigeteken töltött csaknem két évről, kultúrantropológiai és helytörténeti kutatásaimról, zenegyűjtésről.

Megemlítettem a kiadatlan *Karib* könyv útínaplómát és *Rasta* vallástörténeti tanulmánykötetemet, a SCHULLER GABRIELLA színháztörténésszel közösen írt, az 1960-70-es évek ifjúsági mozgalmait, élő kultúráját bemutató *YIPPIE! Az engedetlen polgár* könyvet (2008), amelyhez csak a legnagyobb titokban, konspirációs úton lehet hozzájutni, valamint a még konspirációval sem beszerezhető *THEREMIN* (2006) és *Downtown Blues* (2006) könyveimet is. Beszéltem a bűnbocsánat révén a legsúlyosabb bűnöket is engedélyező katolicizmusról és Éden Városáról (*The City of Eden*), az Új Jeruzsálemről, a Földre szállt Mennyszágról, amely az Egyenlők (*The Equals*) kommunikációja. Nem felejtettem el megjegyezni, hogy „kezdetben vala az Ige”, amely aztán „testté lőn”. Idéztem Nietzscht, aki szerint „a zenészek azok, akik gondolatok híján énekelnek”.

Beszéltem a SPIONS első emblémájáról, az egymásra vetített Mogen David, vörös csillag és szvasztika alkotta Tudat Kapujáról (*The Gate of THE MIND*), amely komoly ellenállást váltott ki a Barclay lemezcég terrortámadásoktól rettegő illetékeseiből, és menedzserünk távozását okozta. Szóba került a modernizmus agóniája és kimúlása (a punk, mint a modernizmus halál-sikolya). Beszéltem – bár nem kellő részletességgel – a lyoni *New Wave French Connection* fesztiválon adott SPIONS-koncertről. Ezen a ponton futottam ki az időből, még a SPIONS első lemezének kiadásáig sem jutottam este 8:30-ig. Hogy felvázoljam a később történeteket, kértem asszisztensem, hogy vetítse le az 1978 nyaratól 2016-ig tartó éveket dokumentáló képeket, többségükben a Balkon magazinban megjelent SPIONS eposz fejezeteihez készített illusztrációkat. A legnagyobb közönségikert – felszabadult nevetést – a frontember párizsi lakásának (Rue Quincampoix) valóságghú digitális rekonstrukciói – váltották ki.

A második előadást többen nézték meg, mint az első. Sokaknak nem jutott szék, ők a bejárat üvegfala előtt álltak. A súlyos jelenlétével önmagát, engem és a közönséget egyaránt megtisztelő SZENT TAMÁSnak jutott szék, csak azt panaszkolta hangosan, hogy az első sorba kellett volna ülnie, mert nem látja a vetítést. Most is kevés ismerős jött el, üdítő volt új, friss arcokat látni. Generációk mentek a levesbe, amióta a SPIONS elhagyta ezt a műveleti területet, ám hatása még ma is erős. Érdeklődés, pozitív vibe áramlott felém a nézőtérről. Ritkán történik meg velem Danubeában, hogy nem hullafáradtan, utolsó becses illúzióimtól megfosztva érkezem szállásomra nyilvános szereplések után, olyan meggyötörten, mintha vámpírbarlangban szívták volna ki belőlem az életerőt. A gikszerék és a sajnálatos időhiány ellenére ilyen ritka alkalom volt ez a két előadás. „Intelligence works” sagt Der Prophet.

Folytatása következik.

Egy életmű titkai I.

Beke László és Zsikla Mónika beszélgetése Rákóczy Gizella életművének feldolgozásáról

✦ **Beke László:** Megegyeztünk abban, hogy nem riportot vagy interjú készítenek, hanem egy közös beszélgetést rögzítünk arról, hogy jelenleg hol tart RÁKÓCZY GIZELLA életművének feldolgozása. Mindjárt a közepéről szeretném kezdeni. A kiállításon¹ van egy kép (tényleg a kiállítás „közepén”, a pillérnél), a *256N szintrebontása I.*, mely központi fontosságúvá vált számomra, mert szinte értelmezhetetlen. Arról van szó, hogy a kép szintartománya meghatározhatatlan. Mondhatjuk azt, hogy ez egy fehér vagy akár egy „üres” kép. A lap szélein lehet csupán látni, hogy hány színből jött létre ez a homógen, majdnem egynemű fehéres akvarell felület. Épp egy olyan sorsfordító pillanatban láttam meg ezt a munkát, amikor a szemmütétemből kifolyólag úgy tűnt, hogy fiziológiailag az egész látásom megváltozik. Először a bal, majd a jobb szememről távolítottak el szürkehályogot, s emiatt olyan dolgok változtak meg a látásomban, mint a fókusz távolság és a színek érzékelése. A vöröset akkoriban pinknek, a feketét pedig kéknak láttam. Amikor pedig végignézttem a kiállítóterben az utolsó, befejezetlen *Labirintus* sorozat falát, amelyen a koncentrikus alakzatok ugyan egyformák, de színben-árnyalatokban különböznek egymástól, zavarba ejtő helyzet alakult ki: szó szerint „nem hittem a szememnek”.

Mindez több ismeretelméleti kérdést vetett fel, például: nincs kizárva, hogy soha senki nem látja már úgy ezeknek a *Labirintus* festményeknek a színeit, ahogyan Rákóczy Gizella látta azokat. Ilyen problémákkal ilyen mélységek-

ben és ilyen technikai virtuozitással szinte soha senki nem foglalkozott! Akad néhány hasonló irányban mutató képkutatás, mint például a PAIZS PÉTERÉ, aki reflexekkel foglalkozott, és monokróm képmezőkben tárgyasította a festék anyagát. Vagy gondolhatunk NEMCSICS ANTALra, aki színelméletet tanított a Műszaki Egyetemen és emellett nagyon fontos elméleti munkákat is írt.

✦ **Zsikla Mónika:** Jó, hogy említéd Nemcsics munkásságát! A hónapok óta tartó műtermi rendrakás és archívumépítés során számomra is kiderült, hogy milyen fontos alaphivatkozást jelentettek Rákóczy művészetében, mind festészeti, mind építészeti értelemben már a kezdetektől fogva Nemcsics színelméletéről és színdinamikáról szóló előadásai és publikációi. Megtaláltam a sokszor olvasott és jegyzetelt könyveket, és a hivatkozások alapján összeállított előadások anyagait is. Egészen rendkívüli tapasztalat, amikor kutatóként rátalálsz a hivatkozott előképekre, a művész azokból felépített gondolatmenetére, s végül művek formájában látod mindezt megelevenedni.

✦ **BL:** Ilyen alapossággal kellene az összes művet végignézni. Hogy állsz jelenleg ezzel a munkafázissal?

✦ **ZsM:** Számtalan kihívás elé állít az életmű feldolgozása, és csak reménykedni tudok abban, hogy a meghozott döntéseim hosszú távon is érvényesek maradnak. A mostani *Emlékkiállítás* rendezése során például a legutolsó, befejezetlen *Labirintus* sorozat képei hosszas fejtörést okoztak. A sorozat lapjainak megfestését 2014. december 25-én kezdte meg Rákóczy, de 2015. május 18-án bekövetkezett hirtelen halála megakadályozta a befejezést. A rajztáblán felkasírozva hátramaradt 160 x 160 centiméteres utolsó lap elsőként azt a kérdést vetette fel, hogy meg lehet-e egyáltalán bontani egy a szerző halálát de facto hordozó mű intakt voltát. Majd amikor megtaláltam a sorozat forgatókönyvét, akkor hamar kiderült, hogy Rákóczy az általa felállított 24 lapból álló sorozat megfestését a rendszer legutolsó lapjától kezdte, ami azt jelenti, hogy a befejezetlenül maradt mű eleje hiányzik. A Fuga nagytermében a 21 méter hosszú fal installálásakor kellett a döntést meghozni a lapok sorrendjére vonatkozóan.

✦ **BL:** Azért fantasztikus, amit mondasz, mert megütötte a fületem a „forgatókönyv” szó. Ami szerintem nem forgatókönyv, hanem vázlat, egy matematikai permutációs rendszer, pontosabban algebrai permutációs rendszer, még pontosabban egy hálózat vagy egy diagram. Végül is egy műtárgyegyüttes terve, de már nem tudjuk, hogy a készítés sorrendjének a terve, vagy a mű együttesének egy szekvenciája. VASARELY *Variáció és permutáció* címen dolgozott ilyenekkel. Két matematikai alapsorral kezdett kísérletezni, és a kísérlet során egy négy tagból álló egység (A, B, C, D) minden tagja találkozott minden másik taggal. Ez egy olyan alapelv, ami elsőként a hatvanas években merült fel, és hordozza a szisztematikus művészet hol strukturalista, hol strukturális etc. alapjait. Vasarely mellett gondoljunk akár MAURER DÓRA vagy AD REINHARDT munkásságára. Hogyan fogod katalogizálni az ilyen típusú lapokat? Műtárgyakként vagy nem műtárgyakként?

¹ Rákóczy Gizella Emlékkiállítás. FUGA Budapesti Építészeti Központ, Budapest, 2016. július 20 – szeptember 4. Kurátor: Zsikla Mónika <http://fuga.org.hu/rakoczy-gizella-2/>



RÁKÓCZY GIZELLA
Emlékkiállítás, Fuga, 2016.
július 20 – szeptember 4.
© fotó: Haris László



RÁKÓCZY GIZELLA
Két lap a *Labirintus* című sorozatból, 2007, akvarell, papír,
egyenként 135×135 cm © fotó: Haris László

ZsM: Jelenleg forgatókönyvekként tekintek rájuk.

BL: És az téged nem zavar, hogy a forgatókönyv fogalma a film és a színház műfajához kötődik?

ZsM: Értem, mire utalsz, de azt gondolom, hogy a több tucat képfelületből álló sorozatok úgy tudnak rendszerekké összeállni, hogy egy elv mentén meghatározódik az egyes képek sorrendisége. Ami ezt az elvet szemléletesen képes rögzíteni, azt nevezem én forgatókönyveknek. Egy film vagy akár egy színházi forgatókönyv esetében is ugyanaz történik, hogy a forgatókönyv meghatározza az események egymásutánját. A befejezetlen *Labirintus* sorozattal szemközt falon kiállított *g6N* című munka rendezése során is előkerült ugyanez a problematika. Több reprodukció alapján sikerült csak rekonstruálni azt az elvet, hogy milyen elrendezésben képes összeállni Rákóczy *g6* lapnyi képegységéből épített rendszere.

BL: Ezek alapján érezhetnénk hasonlóságot a *story board* és a forgatókönyv között is. De tulajdonképpen mindegy, hogy minek nevezzük, a lényeg, hogy a művész meghatározza az általa kitalált rendszer láttatásának és látathatóságának a lényegét. A feldolgozás jelenlegi státuszában már tudnád körvonalazni, hogy milyen tárgycsoportok vannak az életművön belül? Vagy talán kezdjük inkább a feldolgozás stádiumaival!

ZsM: Az ösztöndíjas időszak kezdetétől az elmúlt hónapokban RÁKÓCZY ANNÁVAL, Rákóczy Gizella hagyatékának örökösével és kezelőjével közösen megkezdtük a rendrakást a Bank utcai műteremlakásban. A március, április és májusi hónapok során napi rendszerességgel közösen dolgoztunk az évtizedek óta a műteremben felhalmozódott személyes és szakmai dokumentumok szétválogatásán. Anna a családi örökséget gondozta, én pedig a szakmai feljegyzéseket, leveleket, pályázatokat, művekhez és kiállításokhoz kapcsolódó anyagokat mappákba rendezve összeállítottam egy jelen állapotában teljes, időrendiségében lineárisan rendezett dokumentum és dokumentációs archívumot. Az archívum részét képezik a kiállítási dokumentációk (1973–2015), pályázati anyagok (1978–2014), megbízások, vásárlások (1974–2008), saját szövegek, előadások, forgatókönyvek (1976–2008), valamint évszámok nélküli vázlatok és előtanulmányok. Az 1978–2015 közé eső egyéni és csoportos kiállításokat kísérő katalógusok, meghívók, kiállításokról közzé adott publikációk kétpolcnyi egységét teszik ki az archívumnak. A mappák összeállításakor olyan korszakos iratok is elő, majd helyükre kerültek, mint az 1973–1978 között kivitelezett kaposvári fotómozaik munkák (Pannónia, Dorottya és Béke szállók) megbízásainak és átvételeinek lektorátusi jegyzőkönyvei, Rákóczy 1980-ban a *XVII. Kolorisztikai szimpóziumon* a BÉPA felkérésére *A meandermotívum színdinamikája* címen tartott előadásának anyaga, vagy az 1982-es *II. Színdinamikai konferencián* előadott *The Four-Start Meander* szövegei. A korszakos dokumentumokkal egy időben több olyan fekete-fehér pozitív és negatív fotóreprodukció is előkerült, amely Rákóczy művészetének azon „átmeneti” periódusában készült alkotásait dokumentálja, amelyek a mestere, FÓNYI GÉZA hatását tükröző látványközeli festői időszak vége és az absztrakt időszak kezdete között készültek. Az időszak személyesebb hangvételű, Nemcsics Antallal, KOVÁTS ALBERTTEL és DR. KUNSZT GYÖRGGYEL folytatott szakmai levelezéseiből jól érzékelhető Rákóczy színekre, szintanra és építészetre irányuló egészen korai figyelme is. Végül említenünk kell a rajztanári tevékenységével kapcsolatos dokumentumokat is.

BL: Megint belefutottunk egy mélyes mély verembe, történetesen, hogy milyen technikákat és hogyan használt Rákóczy Gizella. Az a hihetetlen tudás, mely az akvarell használatában megmutatkozik, szinte az egész világon példa nélküli. A plexikockákkal pedig visszaérünk MOHOLY-NAGY LÁSZLÓHOZ, aki 1930-ban szintani kísérleteket csinált és prelegált tanítványainak az új Bauhaus iskolában „üvegarchitektúra” címen.

Szeretném kommentálni azokat a munkafolyamatokat, melyeket az imént felsoroltál. Az egy örületes pillanat, amikor valaki bemegy egy elhagyott műterembe, ahol minden a helyén van. Ez a nemzetközi művészettörténet-tudományban az elmúlt 5–6 évben az egyik legaktuálisabb tematika. Az olyan hírességek, mint mondjuk JOVÁNOVIC GYÖRGY, már azon dolgoznak, hogy a művek helyett inkább a saját műtermüket mutassák be a közönségnek. Ennek az ambíciónak természetesen lényegi pontja, hogy maga a művész mutatja be a műtermet, mégpedig úgy, ahogyan azt láttatni szeretné a nézővel! Már maga ez a folyamat is egy műalkotás. Gyakorlatban én megközelítőleg 6–8 műtermet láttam életemben intakt formában. Többször voltam BRÂNCUȘI rekonstruált műtermében Párizsban, amit időről időre átrendeznek, és nagy hatással volt rám SCHAÁR ERZSÉBET műterme is. De egy ponton mindenki meghal, és milyen fantasztikus lenne, ha a műtermek emlékszóbákként, emlékkiállításokként maradnának hátra. Lehet áhítatosan vagy éppen alázatosan is nyúlni a hátramaradó hagyatékhöz, de még akkor sem biztos, hogy a legjobb történik.

ZsM: Van jó megoldás?

BL: Nincs. De aztán végül mégis lesz. El tudsz például képzelni egy olyan helyet, ahol az életmű egésze látható lenne?

ZsM: Nem igazán. De az a kivételes helyzet áll fenn, hogy az életmű szinte érintetlenül egyben van!

BL: Az is fontos kérdés, hogy mi minden található a hagyatékban. KONDOR BÉLA fotókísérleteit például HORVÁTH GYÖRGY, a Nemzeti Galéria későbbi igazgatóhelyettese szedte össze – néha épp a szemétkosárból. Másik példa pedig ERDÉLY MIKLÓS életműve. Vannak olyan művek, amelyeknek megvan a maguk története, nagy sztorik kapcsolódnak hozzájuk, melyek néha még erősítik is a kanonizációt, a legendaképzést. Ilyen legendás sztori övezi Erdély *Fényképezni tilos* (1973–74) című munkáját is, amelynek keletkezése éppen Rákóczy Gizellához kapcsolódik. Ez azonban, és az ő együttműködésük már egy másik történet, ahogy mondani szokták.



A szerző az Emberi Erőforrások Minisztériumának Kállai Ernő művészettörténeti és műkritikai ösztöndíjasa.

Egy életmű titkai II.

Rákóczy Gizella

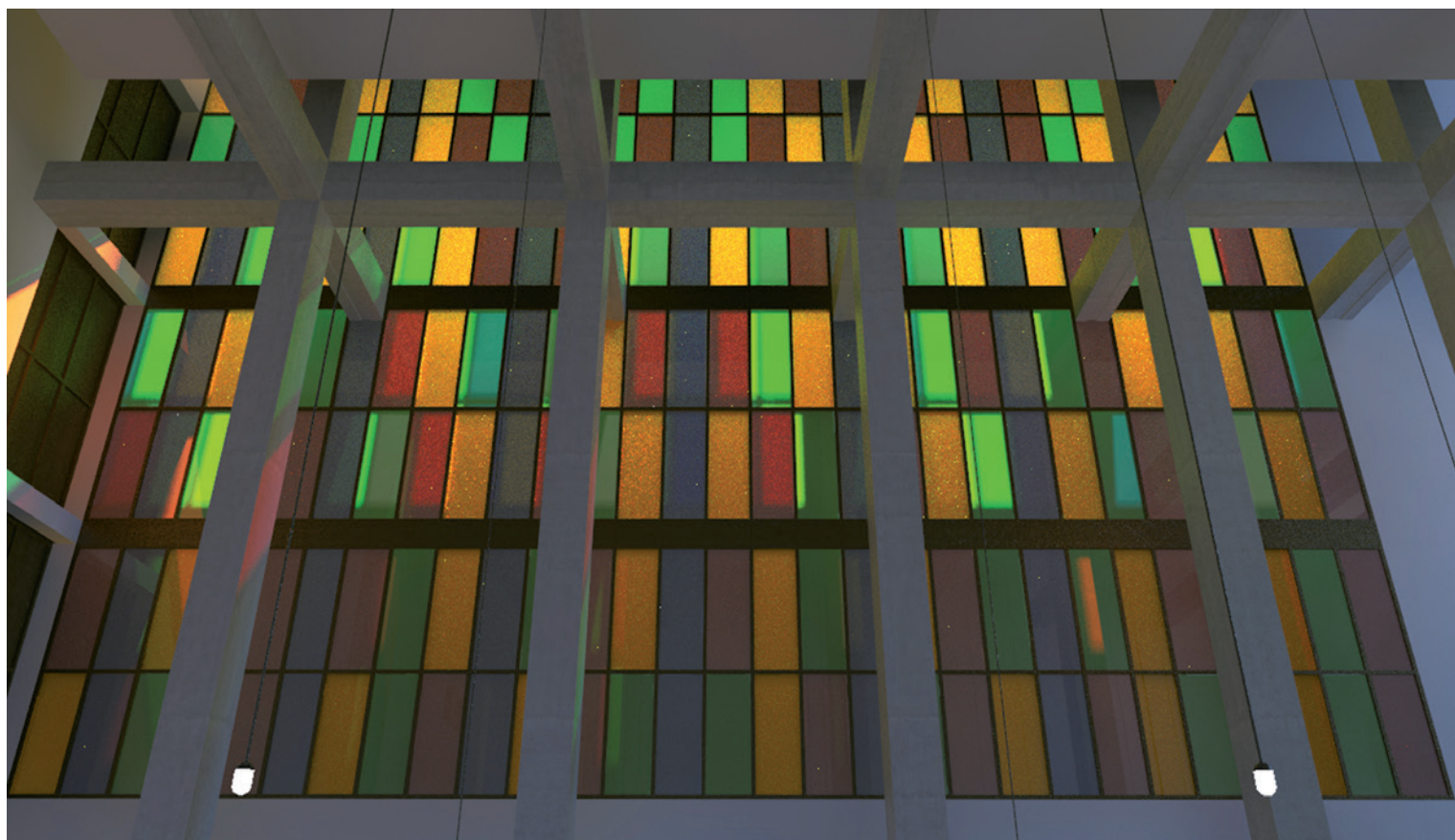
A jelen tanulmány gondolatait kiegészítésnek és lábjegyzetnek számom SIMON ZSUSZA 2012-ben *Nincs többé szabad szín, szabad forma* címen publikált két részes,¹ RÁKÓCZY GIZELLA festészetét átfogóan méltató esszéjéhez. Simon írása azon túl, hogy lokális és nemzetközi kontextusba helyezte Rákóczy művészetét, érintőlegesen utalt a művész szisztematikusan létrehozott műtípusaira és az azokhoz kapcsolható matematikai és filozófiai irányzatokra is. Az életmű néhány hónappal ezelőtt megkezdett feldolgozása² során azonban olyan művek és dokumentumok kerültek elő, amelyek lehetővé teszik Simon Zsuzsa felvetéseinek kiegészítését és árnyalását. A 2012-ben megjelent írást kísérő reprodukciók között már megjelentek Rákóczy négykarú spirál motívumra épülő, legkorábbi temperafestményei is, ám Simon írása nem foglalkozott a korai művek teoretikus hátterével, illetve azzal, hogy mennyiben függenek össze a művész későbbi alkotásaival. Rákóczy Gizella életművének legkorábbi szakaszáról mindaddig egyetlen publikáció sem született. Az újonnan előkerült és rendszerezett

¹ Simon Zsuzsa: *Nincs többé szabad szín, szabad forma, Rákóczy Gizella festésze, I-II. rész*, Balkon 2012/10, 2012/11–12. 2–11.

² A Kállai Ernő művészettörténeti és műkritikai ösztöndíj tette lehetővé számomra, hogy 2016. januárjában megkezdjem Rákóczy Gizella 2015. május 19-én bekövetkezett halála után hátramaradó életmű feldolgozását

RÁKÓCZY GIZELLA

Szegedi Piarista templom üvegablakának terve



dokumentumok segítségével azonban az életmű néhány eddig ismeretlen szakasza is rekonstruálhatóvá vált, például az a döntő momentum, amikor a művész korai figurális periódusa után az absztrakció felé fordult. Szintén árnyaltabb képet alkothatunk a feldolgozott dokumentumok alapján Rákóczy kétdimenziós festészeti törekvéseinek és a térbeliséget tematizáló alkotásainak szimbiotikus összefüggéseiről.

A teljesség igényével összegyűjtött és kronologikusan rendezett publikációkat, meghívókat, kiállítási katalógusokat, pályázatokat összesítő archívum legkorábbi dokumentuma egy 1973 júniusára keltezett meghívó, amely Rákóczy első, önálló bemutatkozó kiállítására invitál a miskolci Libresszóba. A meghívón az alábbi szöveg olvasható: „két éve, 1971-ben fejeztem be tanulmányaimat a Képzőművészeti Főiskolán, Fónyi mester osztályán. Ezután pár hetet Párizsban töltöttem, majd fél évig a Zsenneyi Művésztelepen dolgoztam. Ez az első bemutatkozásom, eltekintve egy-két képtől, mellyel különböző kiállításon szerepeltem.” A Libresszóban bemutatott, 1971–1973 nyara között készült anyag még a látványelvű festői korszak útkereséseit, illetve az 1972-ben elhunyt mester posztnagybányai festészetének hatásait tükrözik. A főiskola befejezését követő párizsi utazás legjelentősebb, és Rákóczy festészetét évtizedekre meghatározó élményét a Saint-Denis székesegyház épségben megmaradt gótikus üvegablakai jelentették. A katedrális tiszta színekből komponált rózsablakán átszűrődő fény tindál csóvák vizuális és szakrális tapasztalatának festői feldolgozása az életmű egyik meghatározó törekvésevé vált, és mindvégig az is maradt. A szín transzparens ragyogását legtökéletesebben leképező festői módszert és technikát azonban csak 1998-ban találta meg a művész. A gótikus ablakok maradandó élményére utalnak a művész komplex akvarellsorozatai, és egy 2009-es építészeti tervpályázat anyaga, amelyben Rákóczy geometrikus üvegablakokat tervezett a Szegeden épülő piarista templom számára.

Az 1971-ben Párizsból hazatérő művész a zsenneyi művésztelepen folytatta a munkát. A hagyaték rendezése során előkerültek a Zsennyén töltött fél esztendő alatt ILLÉNYI TAMARÁVAL folytatott baráti-szakmai hangvételű levelezés válaszdaljai is. Az ekkoriban készült pasztell tájképeket a főiskolai olajfestményekhez képest már világosabb és ragyogóbb kolorit jellemzi, a dió-fapác és batik munkák pedig biztos formai és kompozíciós tudást tükröznek. Az 1973 júniusában megnyílt bemutatkozó kiállítás a látványelvű alkotói periódus lezárásának tekinthető. Az év második felében készült fekete-fehér és színes papír kollázsok pedig már a figurális festészettől és a zárt képstruktúráktól elrugaszkodó, absztrakt formanyelvet céloztak meg.



RÁKÓCZY GIZELLA
Váltás, 1973, papírkollázs, 29 x 23 cm

Az 1973-as kollázsok között a *Váltás* című a legkorábbi. A mű képterének „óvatos” felületkitöltését rövid időn belül rendkívül mozgalmas és színes képmezők követték. A szemléletváltásban feltehetően jelentős szerepet játszott a művész ERDÉLY MIKLÓSSal és a hozzá köthető szellemi körrel való találkozása. Az inspiráló szakmai közeg a kapcsolatokon és barátokon kívül az Erdély-féle mozaikműhely középület dekorációs kivitelezési munkáin keresztül megélhetéshez is segítette a fiatal művészt. A hagyatékban található anyagból létrehozott archívum dokumentumai között a legkorábbi egy 1974. február 21-én keltezett Képző-és Iparművészeti Lektorátusi határozat szerződés melléklete. Az iratban felkéri Rákóczy Gizella festőművészt a kaposvári Pannónia Szálloda és Vendéglátóipari Vállalat igényei alapján a kaposvári Hotel Pannónia bisztrójának két, egyenként 12 négyzetméteres végfalára elhelyezendő kerámiamozaik megtervezésére. Egy 1974. március 1-én keltezett gépelt oldal pedig már Erdély Miklós mint társalkotó kijelölését is szorgalmazta: „A fotótechnikai eljárás a kerámiamozaik műfajába beilleszthető és a mozaikot korszerűen alkalmazhatóvá teszi- például vendéglátóipari egységünkben is. E fotótechnológiával több kerámiamozaik felület készült már el épp Erdély Miklós építész gondozásában. Ezért kérjük, hogy határozatukban az építész munkatársat is kijelölni szíveskedjenek az alábbiak szerint: Rákóczy Gizella festőművész, 1026 Budapest II. Virágárok utca 6/b. Erdély Miklós építészmérnök, munkatárs 1026 Budapest II. Virágárok u. 6/b.” A Lektorátus 1974. szeptember 17-én a 12 négyzetméteres végfalak mozaikfelületére vonatkozó megbízást a teraszpadló burkolatának tervezésére irányuló megbízással is kiegészítette. Ez utóbbinak kivitelezése azonban nehézségekbe ütközött a fotómozaik technika kültéri alkalmazásának időállóságával szembeni megrendelői bizonytalanságok miatt.

A mozaikműhely tevékenysége 1982. júliusáig, a MÁV kórház belső burkolati terveinek elkészültéig a BÉPA Budapesti Építőanyagipari Szövetkezet égisze alatt zajlott, majd 1983. májusában BÁLINT ÁDÁM festőművész, RÁKÓCZY GIZELLA festőművész, BÖRÖCZ ANDRÁS festőművész, ERDÉLY DÁNIEL reklámgrafikus, ERDÉLY MIKLÓS művészeti író és építészmérnök, KORÉNYI DALMA szobrász, NEMESI TIVADAR festőművész, RÉVÉSZ LÁSZLÓ festőművész, Szirtes János festőművész tagok részvételével megalakult a MURUS ALKOTÓKÖZÖSSÉG. Az alapító okirat az alkotóközösség tevékenységi körét új képzőművészeti eljárások és technikák kidolgozásában és bemutatásában jelölte meg, különös tekintettel olyan murális feladatokra, mint fotómozaik burkolatok tervezése, illetve azok magyarországi és külföldi kivitelezése. Feltehetően véletlen, de mégis említésre méltó az egykori mester, FÓNYI GÉZA és a fiatal tanítvány Rákóczy Gizella alkotópályájának alakulása között mutatkozó párhuzamosság. Fónyi 1936-37 között egy ösztöndíjas

évet töltött Rómában, majd az olaszországi élmények hatására kezdett el a mozaikkal foglalkozni. Nevéhez kötődik sok más között a győri templom padlómozaikjának ornamentális padlódisze,³ majd ezt követően néhány figurális mozaikmunkát is készített. „Az első mozaikmunkák tapasztalatait, művészi technológiai észrevételeit [Fónyi] már 1942-ben írásban összefoglalta a *Rajzoktatás* 1942. 2-3 számában. Erre feljogosította az, hogy viszonylag rövid idő alatt sokféle gyakorlati tapasztalatot szerzett: Fónyi készített nálunk először mettlachit-mozaikot; kipróbálta az „alla prima” eljárást, amikor is közvetlenül a cementbe rakják a lapokat (műegyetemi mozaik), majd rövidesen az előbb papíron elvégzett tükörkép-kirakást, amikor egyszerre nyomhatók bele a kövek a cement alapba (csornai mozaik).” – fogalmaz Aradi Nóra.⁴ Ennek tudatában nem légből kapott feltételezés, hogy az Erdély Miklós féle mozaikműhelyi munkákat megelőzően Rákóczy mestere révén már korábban is közelebb került a mozaik műfajához.

A murális munkák és a mozaikművek kivitelezésének időszakában, egészen 1976-ig készültek Rákóczy egyre felszabadultabb és komplexebb szerkesztési elvek mentén létrehozott papír kollázsai. 1976-ban azonban ismét fordulatot vett az életmű. Az archív dokumentumok között a legkorábbi önéletrajzi feljegyzések szerint Rákóczy Gizella 1976-ban egy régi skóciai sírábra kapcsán kezdett el foglalkozni a négykarú spirálok grafikai, logikai és számtani szerveződéseivel. Az első négykarú spirálhoz kapcsolható mű reprodukciója azonban csak később, 1978-ban jelent meg (sajnos hibásan közölve), a *Jubileumi Stúdió kiállítás katalógusában*.⁵ A műteremben őrzött diák és előhívott fotónegatívek között találtam rá egy színes padlómozaik 1977-es keltezésű fekete-fehér fotójára, amely 1992-ben színes változatban is elkészült. A valószínűsíthetően lépcsőházi térben lévő padlómozaik rajzolata a művész egyik 1978-ra datált *36 magegységű spiráljának* részletével vethető össze. Mindez alapján feltételezhető, hogy a négykarú spirál motívum elsőként nem festményeken vagy szitanyomatokon jelent meg Rákóczy életművében, hanem mozaikmunkákon.

Az *Élet és Irodalom* 1979. október 27-én megjelent számban közreadott dombormű, és a Stúdió '79-es *Köztéri, murális munkák fotóinak kiállításához* készült katalógusban reprodukált fa applikációkból készült murális tervek a felületkitöltés dekoratív, ám a későbbiekben nem folytatódó irányait mutatják. Az 1976-ban megtalált négykarú spirálformával kapcsolatosan megfogalmazott gondolatokat Rákóczy Gizella 1980. szeptember 16-19 között a BÉPA felkérésére nyilvánosan is előadta a *XVII. Kolorisztikai Szimpózium* siófoki konferenciáján. Az előadás anyaga *A meander motívum színdinamikája* címen magyarul és németül is megjelent. Ezt a szöveget a művész éveken keresztül továbbgondolta, időről időre előadta és megjelentette. Későbbi életművét a szöveg elméleti és esztétikai tanulságai nyomán hozta létre.

3 Aradi Nóra: *Fónyi*, Corvina Kiadó, Budapest, 1965, 13.

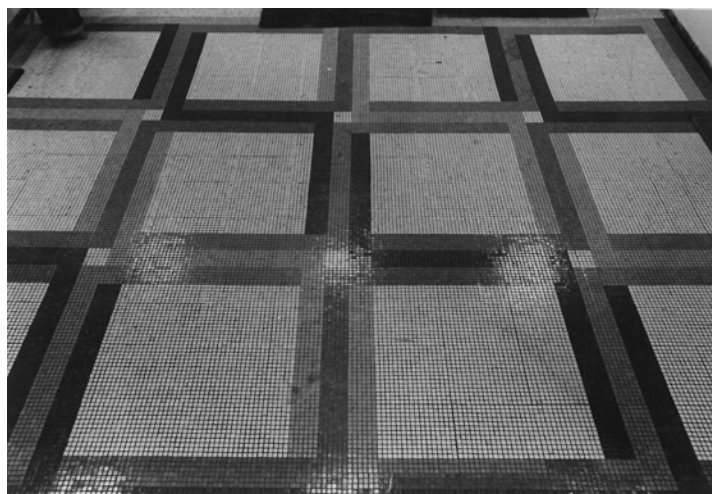
4 In: Aradi 15.

5 *Jubileumi Stúdió 1958–1978*. (kiállítási katalógus), Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1978



A szerző az Emberi Erőforrások Minisztériumának Kállai Ernő művészettörténelmi és műkritikai ösztöndíjasa.

RÁKÓCZY GIZELLA
Padlómozaik négykarú spirálmotívummal, 1977



Egy életmű titkai III.

Rákóczy Gizella

RÁKÓCZY GIZELLA az 1976-ban megtalált négykarú spirálformával kapcsolatban megfogalmazott gondolatait nyilvánosan elsőként a BÉPA (Budapesti Építőanyagipari Szövetkezet) képviselőjében a XVII. Kolorisztikai Szimpózium siófoki konferenciáján adta közre. A konferencia előadások összefoglalója magyar és német nyelven 200 nyomtatott példányban jelent meg, így a nyomtatott absztraktról rekonstruálható, hogy a szimpózium alkalmával megtartott előadás² a meandervonal kapcsolódásának lehetőségeit és azok szindinamikával összefüggésbe hozható aspektusait vizsgálta. A szöveg/előadás utolsó egysége pedig a forma és szinkutatás építészeti alkalmazhatóságára is kitért, miszerint „a tíz szár-egységig növe meanderrel spirál- és rácsszerkezetek számtalan izgalmas változata hozható létre, melyek az építészetben különböző belső építészeti, burkoló és díszítő feladatok megoldására alkalmasak. A vizsgálat során kialakított motívumok illetve részletmotívumok segítségével térplasztikai és egyéb szeriális díszítő feladatok, terrácsok is megoldhatóak.³

Rákóczy építészethez kötődő díszítő jellegű szeriális munkáiról 1979-ben jelent meg a legutolsó reprodukció a Stúdió '79 Köztéri, murális munkák fotóinak kiállítása⁴ című katalógusában. A nyomtatásban megjelent három fekete-fehér reprodukció olyan fa applikációkból konstruált murális terveket mutat, amelyekről a jelen pillanatig nem derült ki pontosan, hogy kivitelezésre kerültek-e, vagy csupán terv illusztrációként szerepeltek a kataló-

1 XVII. Kolorisztikai Szimpózium, Előadás összefoglalók, Siófok, 1980. szeptember 16-19. kiadja: Magyar Kémikusok Egyesülete

2 Rákóczy Gizella: A meander-motívum szindinamikája

3 In: XVII. Kolorisztikai Szimpózium, 62.

4 A katalógus a pécsi Ifjúsági Házban, 1979. december 2-30 között bemutatott Köztéri, murális munkák fotóinak kiállítása című tárlathoz készült.

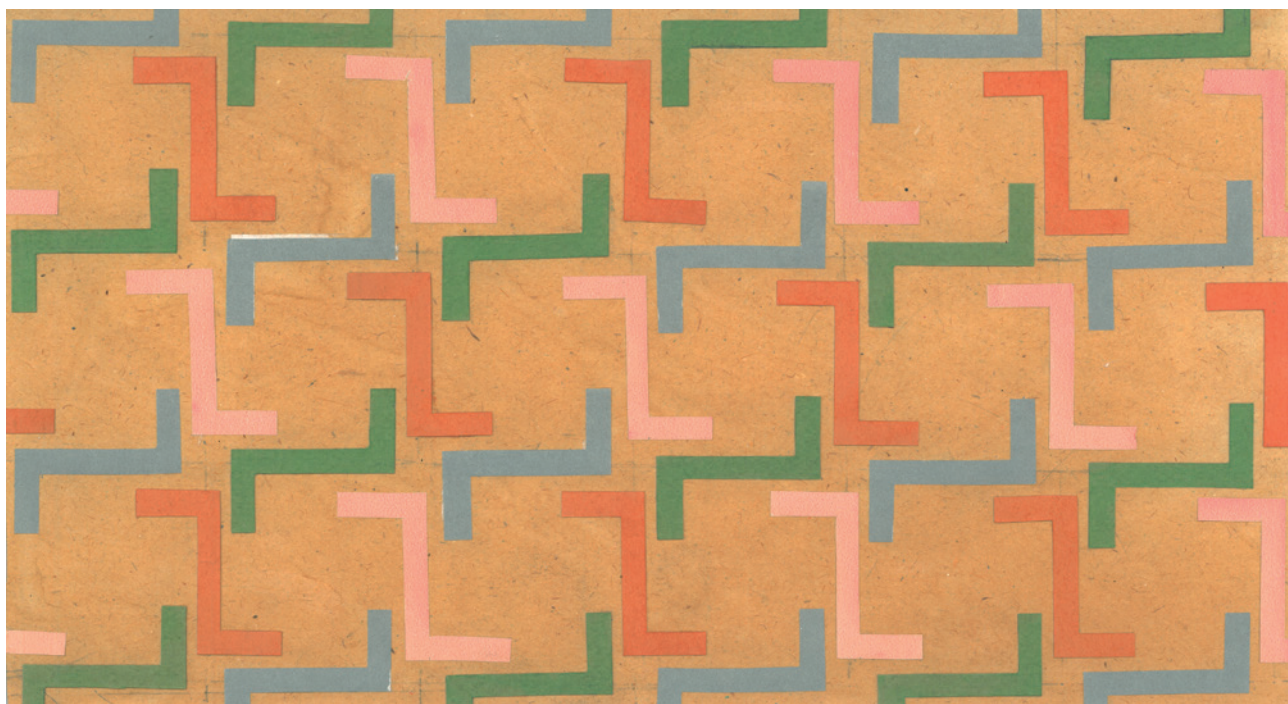
gusban? A közreadott három fotón kívül azonban a hagyaték rendezése közben még több tucat fa applikációból konstruált műegyüttes fekete-fehér fotója került elő, de ezeknek az adott mintázatokat síkfelületeken szeriálisan ismétlődő reliefszerűeknek a készítését 1979-ben végleg befejezte a művész. A következő, 1980-as publikációban a *Képzőművészet és építészet* című kiállítás katalógusában megjelenő reprodukción, egy üvegablak tervén már a négykarú spirál motívuma tűnik fel. A négykarú spirálformához kapcsolódó mű ekkor jelent meg elsőként nyomtatásban, annak ellenére, hogy Rákóczy az általa közreadott szövegek értelmében 1976-óta foglalkozott a négykarú spirálok (meander vonal) szerveződéseivel, de tárgyasult formában elsőként egy nyomtatásban nem közölt padlómozaikon, majd ezen az 1980-as üvegablak terven jelent meg csupán a spirálmotívum. Az üvegablak terv négykarú spiráljait idéző tempera festmények egészen 1983-ig készülnek. Az 1980-as siófoki Kolorisztikai Szimpózium előadásának gondolatmenetét 1982-re Rákóczy több szálon is továbbgondolta, és a Magyar Képzőművészeti alap képviselőjében a II. Nemzetközi Szindinamikai Konferencián *The Four-Start Meader* címen elő is adta. A továbbgondolt rendszer ekkorra már a spirál karok forgásirányait, a magkitöltési lehetőségek, a színek és színárnyalatok rendeződéseinek lehetséges variációit vizsgáló komplex rendszerre nőtte ki magát. A rendszer összetettségét vizuálisan azonban Rákóczy feljegyzései szerint nem „statikus” felületek, hanem egy rövidfilm tudta volna leginkább megjeleníteni, ezért hamarosan el is készült *A négy bekezdéses spirál* című, 3 perces színes animációs film szinopszisa. A rövid animáció írói és rajzoló feladatait maga a művész, a filmzenét pedig Vidovszky László zeneszerző jegyezte. A film az alapprobléma bemutatását, illetve a rendszerből következő permutációk állóképben és mozgásban történő vizsgálatát célozta meg. Az elkészült forgatókönyvben az egyes szekvenciákat Rákóczy 1978-as szitázott munkájának⁵ fotónegatív részletei illusztrálják.

Az 1982-es előadást követően a négykarú spirálokhoz kapcsolódó elméleti rendszer további gondolatokkal is kiegészült, majd az elmélet legösszetettebb és legátfogóbb szövegváltozatát a *Városépítés* 1983/3. számában⁷ publikálta a művész. A szöveg közreadásának apropóját a Magyar Urbanisztikai Társaság kiállítóterében 1983. január 18-án megnyílt önálló tárlat adta. A *Városépítés* hasábjain megjelent szöveget a magyarázó ábrák mellett olyan kiállítási enteriőr fotó is kíséri, amelyen jól látható az animáció forgató-

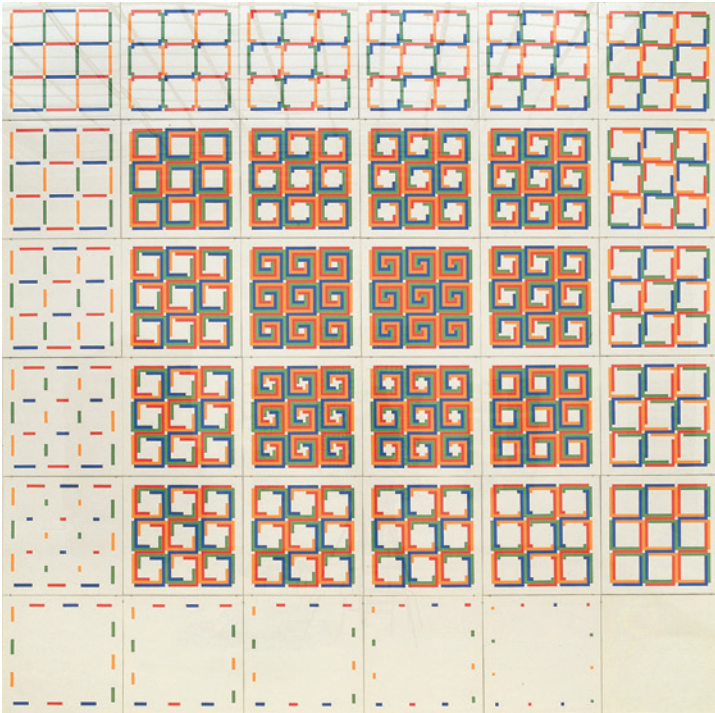
5 1980-ban *Képzőművészet és építészet* címen a Fiala Képzőművészek Stúdiója és a Miskolci Galéria közös szervezésben elsőként a Stúdió tagjainak számára egy nyilvános pályázati felhívást hirdetett meg, majd a pályázatok lezárását követően a díjazottak munkáiból kiállítást rendeztek Miskolcon. A pályázati felhívás közreadásával és a díjazott pályázók kiállítási anyagainak közlésével nyomtatott katalógus is készült, amelyben Rákóczy Gizella üvegablak tervének reprodukciója is megjelent.

6 36 magegységű spirál, 1978. szitanyomat, papír, 50 x 50 cm

7 Rákóczy Gizella: A négy bekezdésű spirál, *Városépítés* 1983/3. 35-37.



RÁKÓCZY GIZELLA
Padlómozaik
terv négykarú
spirálmotívummal,
1977-1978

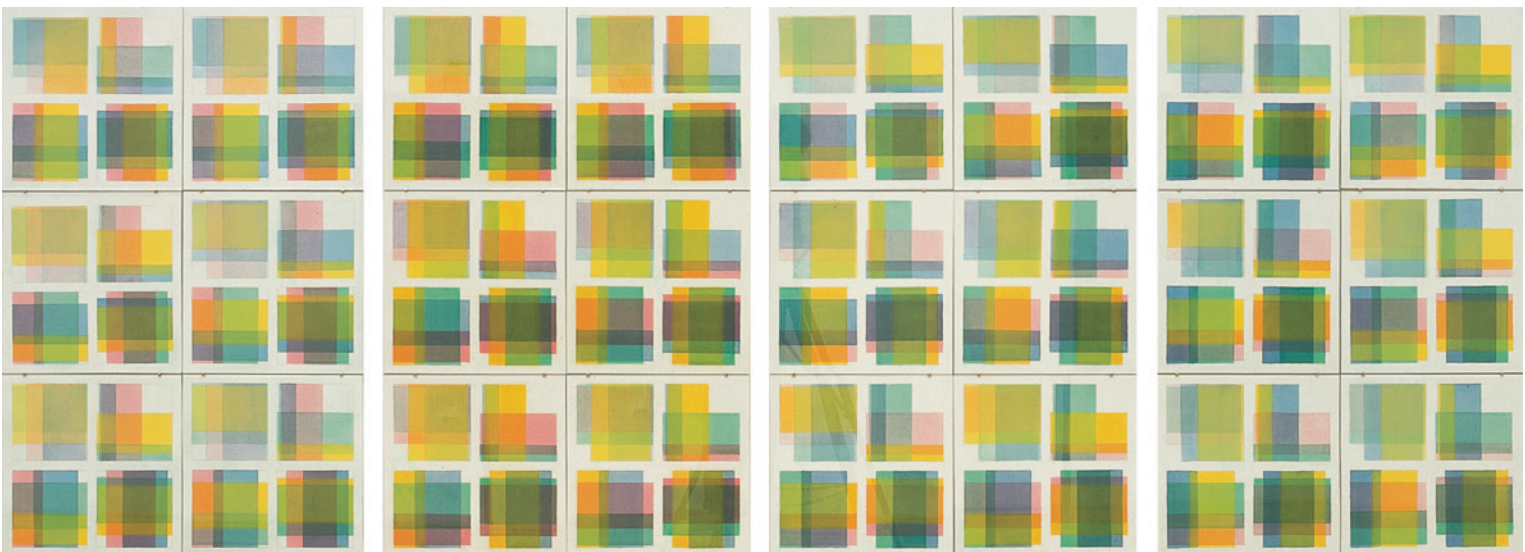


RÁKÓCZY GIZELLA
Négykarú spirálok magegységben való bontása (36 rész), 1982, tempera, papír,
59×59 cm egyenként © Fotó: Sulyok Miklós

könyvének szekvenciáihoz darabokban párosított 1978-as szitázott mű egésze és a magkítőltési változatok rendszerét 15 tempera festményen összegző tábla képe is. Ezt követően az elméleti rendszer kiértelt szövegváltozata egyszer kizárólag magyarázó ábrák kíséretében 1983-ban a Kolorisztikai Értesítő 2-3. számában, majd reprodukciók és magyarázó ábrák kíséretében francia nyelven az *Information Couleur* 1983-as számaiban⁸ jelent meg. Az 1983-as megjelenéseket követő évtizedben a tanulmány rövidebb- hosszabb változatait számtalan alkalommal közölte a művész építészethez, urbanisztikához, zenéhez, színtanhoz, mitológiához kötődő konferenciák, szimpóziumok és kiállítások alkalmával, míg végül 1998-ban meg nem jelent a rendszerelméleti tanulmány tökéletesre csiszolt változata. A kristálytisza, már-már matematikai igényrel íródott és magyarázó ábrákkal kísért magyarul és angolul megjelenő értekezést Rákóczy Gizella a Műcsarnok-

8 Gizella Rákóczy: La spirale-à quatre départs, *Information Couleur* 21/1983. 10-13., *Information Couleur* 22/1983. 44.

RÁKÓCZY GIZELLA
4 szín 4 tónusa 96 N, (24 rész), 1996, akvarell, papír, 39×39 cm egyenként
© Fotó: Sulyok Miklós



ban rendezett, *Négykarú spirálok* című önálló kiállításának⁹ katalógusában adta közre.

Az 1998-as dátum azonban nem csupán a négykarú spirálok mentén kibontott rendszerelmélet végső, letisztázott szövegváltozatának megjelenése okán vált fontossá, hanem Rákóczy festészeti praxisában is jelentős fordulópontra következett be ekkor. Simon Zsuzsa két részes tanulmánya¹⁰ Rákóczy élethosszig készülő sorozataként utalt a 4 szín 4 tónus variációk műcsoportjára, de az elmúlt hónapok során a műteremben kibontott mappák tanúsága szerint pontosan definiálható a sorozat egyes darabjai közötti különbség. A 4 szín 4 tónus akvarell sorozat prototípusa 1996-ban 36×36 cm nagyságú lapokra készült. Ekkor egy-egy lapra mind a négy variáció rákerült, és az akvarell színmezők transzparens ragyogásuk ellenére tökéletesen sötétedtek. 1998-ban a kisebb mérettől elrugaszkodva a sorozat következő darabját 96 lapon ismét megfestette Rákóczy, de a lapok méretét 50×50 centiméteresre növelte. A nagyobb felületen az akvarell azonban teljesen másként viselkedett, és az első mű transzparens, ám sötétedő színmezőkhöz képest a nagyobb felület merőben más látványt eredményezett.

A széria befejezését követően 1998 őszén villámcsapás szerűen érkezett Rákóczy számára a felismerés, hogy az akvarell színek kikeverését Fibonacci lineáris rekurzív sorozatának törvényszerűségeit követve végezze. A rekurzív képlet segítségével kevert, majd egymásra rétegzett színmezők egyenletes sötétedése a műgyüttes ismételt megfestésére készítette a művészt, így 2000-ben szintén a Fibonacci-sor alapján egy újabb, ezúttal 24 darab 56×56 centiméteres lapra komponált széria is elkészült.

Ez a mű egy ideje, és jelenleg is Rákóczy műtermének a falán található és látványa, nap, mint nap segíti kutatásom előrehaladását. 2002-ben pedig elkészült a sorozat legutolsó és legkomplexebb darabja 96 egyenként 56×56 centiméteres lapon megfestve. Ez a mű 2 alkalommal, elsőként a Budapest Galéria 2005-ben bemutatott Rákóczy Gizella kiállításán,¹¹ majd 2016-ban a Fuga Rákóczy Gizella Emlékiállításán¹² volt látható. A 2000-ben készült együttes 24 lapján a 4 színmező alakzatainak helyei még színenként fixek voltak, a 2002-es 96 lapos kompozíción az színmezők alakzatai már egy jelenleg még ismeretlen elv szerint rendeződtek...

- 9 Négykarú spirálok. Rákóczy Gizella festőművész kiállítása, Műcsarnok, Budapest, 1998. január 9-28.
- 10 Simon Zsuzsa: Nincs többé szabad szín, szabad forma, Rákóczy Gizella festészete, I. rész, *Balkon*, 2012/10, 2-6.; 2012/11-12., 2-11.
- 11 *Rákóczy Gizella kiállítása*. Budapest Kiállítóterem, Budapest, 2005. május 13-29. kurátor: Török Tamás
- 12 *Rákóczy Gizella Emlékiállítás*, Fuga Budapest, 2016. július 20 – szeptember 4. Kurátor: Zsikla Mónika



A szerző az Emberi Erőforrások Minisztériumának Kállai Ernő művészettörténeti és műkritikai ösztöndíjasa.

Egy szélhámos vallomásai

Gellér B. Istvánnal
beszélget
Várkonyi György

☛ **Várkonyi György:** *A Pécsi Galériában most látható kiállításod* címében két név szerepel: a tiéd és Toulouse-Lautrec kollégáé, kicsit elferdítve. Utóbbiba belecsempészted az elengedés vagy elvesztés angol megfelelőjét: Toloose. Ha jól értem, ez egy újabb álarc vagy álruhás szerepjáték, ami illeszkedik több évtizedes projekted, életműved talán legfőbb vonalata, a Növekvő Város historiográfiájába. A jelenleg kiállított műegyüttes vajon értelmezhető-e a Növekvő Város eddig nyilvánosságra került történetének ismerete nélkül?

☛ **Gellér B. István:** Tulajdonképpen önállóan is értelmezhető, de nyilvánvalóan összefolyik a kettő, mert bizonyos tárgyak itt is szerepelnek, mások tovább élnek, csak éppen a szereplő személy változott meg. Ez az új alak TOLOOSE LAWTRAC, egy Osztrák-Magyar monarchiabeli figura, aki kalandos úton Párizsba kerül, ott hazardőr kártyajátékosként leül egy régésszel játszani, és a végén elnyeri tőle az utolsó tétet, a Növekvő Város leleteinek egy részét. Így ezek a tárgyak átkerülnek ennek a bizonyos Lawtracnak a birtokába, aki később meglehetősen egyéni módon átértelmezi őket, megsemmisítve eredeti formájukat.

☛ **VGy:** *Tehát Lawtrac is te vagy, legalábbis valamennyire. A kiállítás ezek szerint a történet folytatása volna, valaminő utójáték, függelék, vagy inkább egy újabb csavar a késznek nyilvánított és akként általad és a reflexiókban is leírt anyagon, ha úgy tetszik hagyatékon?*

☛ **GB.I:** Valójában igen, de most megfordult a sorrend. Nem a történethez készültek tárgyak, mert azok már előbb megvoltak, hanem bizonyos külső nyomás – leginkább a lányomé – hatására utólag kaptak keretet, történetet. Ez a keret a Lawtrac-sztori, amivel összefogom, egyberakom ezeket a tárgyakat, tárgy-együtteseket, így kapcsolódnak újra a Növekvő Városhoz.

☛ **VGy:** *Induljunk ki abból az optimista előfeltevésebből, hogy a művelt olvasó számára nem ismeretlen a Növekvő Város, a hozzá tartozó kutatástörténet, recepció-történet, ez az egész szemfényvesztő fikció. A történetmondás során keletkezett anyag történetének pedig fontos állomása volt az a 2010-ben ugyanígy rendezett, a mostaninál műfaji szempontból jóval szerteágazóbb kiállításod,¹ amellyel egyidejűleg megjelent egy szép kiállítású, kétkötetes könyv is.*

Az egyiket, a teljességre törekvő művészmonográfiát HAJDU ISTVÁN írta, a másikat, a Növekvő Város dokumentumokkal megtűzdelt sztoriját pedig te. A „saját” szöveget persze fenntartással kell kezelni, hiszen meglehetősen sok benne az idegen anyag, miáltal a könyv – irodalomelméleti párhuzammal élve, az intertextualitás jegyében – mindenféle talált, lopott és újrashasznosított szövegek, dokumentumok tüneményes kompilációjává válik. A két kötet eltérő „merítése” és a jelenlegi kiállításba bevont újabb szereplő személye indokoltá teszi a kérdést, hogy mennyiben is vagy te azonos – mint képzőművész – a Növekvő Várossal? Mert általában azonosítanak vele.

☛ **GB.I:** Hát igen. Előfordult egyszer, hogy valaki úgy mutatott be: egy régész. Azaz tulajdonképpen azonosítható vagyok a Növekvő Várossal, mert ezt az egészet én találtam ki, én raktam össze. Egyik ötletből jött a másik. Megvolt a város alaprajza, a közzétett leletekből ismerős ammonita-kövület spirálja, az alaprajzhoz azután kellett a régészek, akik föltárták a várost, hozzájuk

kellettek életrajzok és ellen-életrajzok, és természetesen leletek, azok meghatározásai, interpretációi, az így készült „megfejtések” ellen-megfejtései, no meg a különböző fotók által inspirált történetek. Például a tragikus sorsú Courtambert nővéreké, ami – akárcsak a rontott dagerrotípa – meglehetősen homályos, hiszen itt beléptek különböző cselszövők is, akik elrabolták őket, és így tovább, míg el nem vész a történetnek ez a mellékszála. Visszatérve a kiállításra, a történet folytatta önmagát általam.

☛ **VGy:** *Talán maradjunk annál az egésznél, amitől (a Növekvő Várostól és eddig megismert módszertanától) jól érzékelhetően különbözik ez az anyag. Különbözik, hiszen itt az autonóm műtárgy státuszára pályázó munkák sorakoznak a falakon: festett domborművek és különböző tárgyakkal „berendezett”, felnyitható dobozok. Viszont ha a nagy egészre gondolok, arra, ahogy behelyezkedtél egy elképzelt tudományos diskurzusba, cáfolatok, intrikák, krimibe illő sztorik szövevényébe, abban érzek valami ironiát. Tévednék, ha úgy gondolom, hogy a Növekvő Város legendájának van egy sajátos tudománykritikai aspektusa, s az írott történelemmel kapcsolatos szépségszisztem valaminő ironikus és provokatív megfogalmazásával van dolgunk?*

☛ **GB.I:** Itt az történi, hogy a világ, amiben élünk, begyűrűzik a kűszöb alatt. Emberek fölbukkannak, más emberek letűnnek. A tudományról maradvány, mondjuk Micsurin letűnik, Hóman Bálint csillaga fölemelkedik. Vagy az irodalomban: Wass Albertet új keletű dicsfény övezi, másokat pedig sárral dobálnak és letaszítanak. Tehát ez a mindennapi tapasztalat, amiben élünk, mindenképpen megfogja az embert, még ha tudat alatt is, de foglalkoztatja. Természetes, hogy ezeknek a figuráknak az árnya megjelenik, és a sorsuknak valami homályos kópiája feltűnik nálam.

☛ **VGy:** *Tudjuk – te is hivatkozol rá –, hogy a Növekvő Város nagy elbeszélése nem előzmények nélkül való. A legegységesebb „kortárs” művészeti előkép ANNE és PATRICK POIRIER fiktív archeológiája. Persze vannak mások is, de én most olyanokat szeretnék fölvetni, amikről eddig nem esett szó. A Növekvő Város a maga szereplőgárdájával, kultúrtörténeti apparátusával, irodalmával, kultuszával, nyelvével, írásával, amit mind-mind kitaláltál, engem kicsit emlékeztet GULÁCSY LAJOS Na'Conxipanjárara, ami szintén egy kitalált város, kitalált történettel, szereplőkkel, nyelvvel – utóbbinak Gulácsy még a töredékes szótárát is összeállította. Játszott ez szerepet nálad?*

☛ **GB.I:** Gulácsy mint festő jól ismert előttem, de azt nem tudtam, hogy az ő városának szótára is volt. Ez teljesen újdonság nekem. Nálam a szótárkészítés nem merült föl, csak az írás. Bizonyos pontokon jeleztem ugyan, hogy egyes szavaknak, eseményeknek kétféle leírása és hangzása létezhet, de ezt én inkább a humor, az ironia körébe sorolnám. Mert hiszen a régészek, nyelvészek, filológusok a valóságban is állandóan vitatkoznak egymással, ellentmondanak egymásnak. Erre utalok én is a történetben, ahol szerepelnek egyrészt a „barbaristák”, akik a megfigyelt jelenségeket, leleteket különféle módon nevezik, illetve fejtik meg, másrészt vannak a „magas homlokúak”, akik amazokat folyton helyreigazítják. Mindebből nem derül ki a tudományos hitelű igazság. Nálam pusztán egy olyan dokumentum utal a végkifejletre, ami szerint az akadémikusok nagy találkozójának végén materializálódik egy furcsa szellemalak.

☛ **VGy:** *Ha már tudományról és interdiszciplinaritásról van szó, maradjunk a kissé iskolás elhelyezési kényszerrel, ami az én kérdéseimet is befolyásolja. Mikor is kezdődött el a Növekvő Város projektje?*

☛ **GB.I:** Az első rajtot 1978-ban csináltam.

☛ **VGy:** *Nem azért kérdeztem rá az imént a kezdetre, mintha valami tényleges összefüggést, netán genealógiát fölteleznék, de kínálkozik az összevetés – ÉRMEZEI ZOLTÁNNAL, RAUSCHENBERGER JÁNOSSEL együtt szintén egykor egy fiktív mester bőrébe bújó – PAUER GYULA hetvenes évek eleji Pszeudo-jával. Ott ő is nagyon szellemesen és ironikusan fogalmaz a kiáltványsszövegeiben, az érzéki-szenzuális átverés legitimációja mellett érvelve, ugyancsak magára véve egy idegen beszédmódot, a kereskedelmi reklámét. Cáfolj meg, ha nem így van, de úgy érzem, hogy ennek a művészetfilozófiai pozícióba emelt optikai becsapásnak intellektuális megfelelője a te összetett mutatványod, és mindkettő egy-egy fricska az úgynevezett magas művészetnek, akadémiai tudománynak.*

☛ **GB.I:** Kulcsmózzanat itt a fotók kezelése. Abból indultam ki, hogy ami le van fotózva, az nyilvánvalóan megtörtént, az esemény hitelét pedig a fotókkal alá lehet támasztani. A mai digitális világban ez persze már nem így van, mert a számítógépes csalások végtelen sora létezhet. Az én fotóim keletkezésének korában ilyesmiről még szó sem volt, tehát a fiktív tartalom máshol jelenik meg. A fotó fölhasználásának az a módja, hogy ha találok egy alkalmas fényképet, akkor szülök hozzá egy élettörténetet, vagy épp bizonyíték-ként iktatom be a fotót az életút egy-egy fordulópontjának hitelesítésére. De készültek saját, munka közbeni fotók is (amiket gondosan barnítottam) egyes szertartások beállított „rekonstrukciójáról”. Nos, ez tulajdonképpen valóban

1 Gellér B. István és Toloose Lawtrac kiállítása. Pécsi Galéria, Pécs, 2016. szeptember 24 – november 13.

2 Növekvő város – Gellér B. István kiállítása. Pécsi Galéria és Vizuális Művészeti Műhely, Pécs; 2010. november 26 – december 30.



értelmezhető afféle pszeudo-tudománytörténetként, a valóság vizsgálatának ál-történeteként.

✚ **VGy:** *Ez is rávilágít arra, hogy mi mindenkől áll össze ez a koktél: fiktív dokumentumokból, család-történeti szálabból, talált képekből és szövegekből, talált tárgyakkól, azok átértelmezéséből és kontextusba helyezéséből. Tulajdonképpen ez a kontextus kelti életre a tárgyakat, fragmentumokat. Ebben az új egységben azután már-már zavarba ejtő a megfigyelő számára, hogy nem tudja eldönteni, mi az, ami eleve a „tiéd”, és mi az, amit kisajátítottál és így tettél magadévá. És ráadásul itt van egy beszélő nevű szereplőd, Stevan „Sadeye” Sayatovich/Sajátovics, akiről mindig azt hittem, hogy ilyen nevet csak kitalálni lehet, most viszont meglepve olvastam szöveggedben, hogy Sajátovics létező pécsi személy volt.*

✚ **GB.I:** Igen, ez jól illusztrálja a Növekvő Város történetészövésének módszerét. Egyszer a kezembe került egy fotó, amire szó szerint az volt ráírva, hogy Sajátovics József. Ez az ember egy pécsi bosnyák volt, többet nem tudok róla én sem, de a pécsi bosnyákokról és a szőlőművelésről tudok, így erre rá lehetett fűzni egy olyan életutat, ami elindul a Pécs környéki dombokról. A továbbiakban ez már egy kivándorlás krónikája, ami bizonyos fokig még a Cosa Nostrával is érintkezik, s a végén ott a különös találkozás a régésszel. Itt fonódik össze kettejük története, s ez így a Növekvő Város legendájának egy fejezetévé válik. De ott van példának okáért a nagyapám öregkori portréja. Ez a fotó adott egy olyan lökést, hogy a figurát be lehetett helyezni a történetbe főregésznek, és bizonyos talált fotókkal még a régész életrajzát is dokumentálni lehetett. Az imént említett szellemidézés epizód például egy tengerparti nyaraláson készült emlék-fotóból indult el. Egy csoportképből, ahol pontosan meg lehetne nevezni a személyeket is.

✚ **VGy:** *A fotók, a beemelt képek annyira megtévesztőek tudnak lenni, még a viszonylag gyakorlott szem számára is, hogy meg kell kérdeznem: az Esterházy Gyűjtemény gyűjteményi pecsétjével ellátott rajzok reprodukciói miként kerültek a „rendszerbe”? Kaptál közlési engedélyt a Szépművészeti Múzeumtól?*

✚ **GB.I:** Szükségem volt olyan rajzokra a városról, amelyek a korabeli felfedezők dokumentumai lehettek. Ezeket megrajzoltam, és hogy hitelesebbé váljanak, fölkerült rájuk az Esterházy Gyűjtemény bélyegzője, amit szintén én hamisítottam. Jól szórakoztam ezzel a pecsét-csinálással és magukkal a „régí” rajzokkal is.

✚ **VGy:** *Térjünk vissza a szereplőkhöz! Ahogy az eddigiekből is kiderült, a történetnek számos térben és időben messzire nyúló szála van, de a lakóhelyedhez, Pécshez is újra és újra visszakanyarodsz. Sajátovicson és saját családtagjaidon kívül említhetnék még egy nevet: Hergenroder Miklósét, aki közismert és köztiszteletben álló pécsi karnagy, zeneszerző és nem mellesleg katolikus pap volt. Őt is „kooptáltad”. A kört tágítva akad azonban egy olyan valóságos személy is, akivel kapcsolatban sem a közismertség, sem a köztiszteletre méltó mivolt nem nagyon merülhet fel: ez Ante Topic Mimara. Merő véletlen, hogy a pécs-zágrábi múzeumi kapcsolatoknak köszönhetően én elég jól tudom, hogy kiről is van szó. Egy, a valahai Jugoszláviában élt és tevékenykedett műgyűjtőről és restaurátorról, aki finoman szólva is fölöttébb nagyvonalú volt az általa összegyűjtött és az államra hagyott (a tulajdonátruházás formájában nem vagyok biztos) műtárgyak meghatározását, attribúcióját illetően, és semmi kétségem afelől, hogy nemcsak bőkezű adományozó, hanem professzionális hamisító és nagystílusú szélhámos is volt. Azt csinálta, amit te, csak üzleti alapon. Az ő mesteri kamuflázsának eredményeként a mai Horvátország fővárosában, Zágrábban*

egy többemeletes múzeumépületben látható az a kollektív, ami – hasonlóan a te nagy „épitményedhez” – tartalmaz eredeti műtárgyakat, tartalmaz valakinek tulajdonított, de nem általa készített (tehát félre attribúált) műtárgyakat, és persze vannak benne olyanok is, amelyeket a gyűjtő maga állított elő.³ *Hogyan bukkantál A.T. Mimara személyére, ha úgy tetszik párhuzamára, hiszen ő lehetne akár a te doppelgangered is?*

✚ **GB.I:** Van a történetnek egy olyan szála, ami a „szélhárfa népéről” szól. Ez tulajdonképpen már egy önálló történet, csak a régész személye kapcsolja a nagy legendához. (Egyébként a szélhárfa nem kitalált hangszer, létezett, és beszédes bizonyítékok vannak a használatára. Nekem is van ilyen hanglemezem.) A szélhárfa lényege egy földüregbe helyezett hangzótest. És akkor van egy történetem arról, hogy a legszebb szélhárfa hangzóteste ezüstműből készült ötvösretek voltak, és a hangszer Mimara kertjében megszólalt, a látogatók nagy gyönyörűségére. Az instrumentum eredetét firtató kérdésre a vendéglátó talányos mosollyal kitérő választ adott. Mimara egyébként úgy került elő, hogy olvastam egy szöveget, amit valaki írt róla, s abban kitért arra, hogy nem biztos, hogy a gyűjtő tárgyai makulátlanok, ahogyan az sem, hogy ő maga egy gáncsnélküli lovag lett volna. Én ennek a történetnek az alátámasztására kerítettem egy fotót, ami talán a hatvanas-hetvenes években készülhetett, fölülről van fényképezve, férfiak láthatók rajta, amint épp valamilyen tárgyalásban vannak. Fogtam, és betettem ehhez a sztorihoz erősítésnek, dokumentumnak, ahol mintha a szélhárfáról alkudoznának bizonyos emberek.

✚ **VGy:** *Nyilvánvalóan tűnik, hogy egy olyan anyag, mint amit a korábbi és jelenlegi kiállításodon is láthattunk, valamint öngerjesztő poétikai tevékenység nyomán jön létre egyrészt, másrészt viszont erőteljesen befolyásolják a talált dolgok. Rendszeresen összeakadunk a pécsi vásárban, ahol Garga bácsi (Kusturica: Macskajaj, hogy a jugoszláv szálnál maradjunk) szerint még menyasszonyt is lehet találni. Te miféle nyersanyagot keresel, és mit találsz ott az utóbbi időben?*

✚ **GB.I:** Mostanában kevesebbet, mindössze néhány apró-cseprő dolgot találtam. Ezeket elraktározom, azután egyszer csak előjönnek valamiféle agygerjesztőként. Megkeresem a megfelelő funkciójukat, környezetüket, és ha jól sikerül a dolog, akkor még történet is kerül hozzájuk. Végül ezt leírom, így a tárgy vagy tárggyegyüttes, valamint a szöveg együtt kezd élni egy új összefüggésben.

✚ **VGy:** *A rád és művedre jellemző nagyívű kultúrtörténeti apparátusnak tisztelegve hadd hivatkozzam most Rejtő Jenőre, aki maga is álnevet használt, P. Howardként jegyezve könyveit. Az ő egyik kedves figurája a „Török Szultán”, aki mindig, minden körülmények között gyanús. Úgy látom, nincs elledre, hogy te is folyamatosan az légy. Ugyanakkor megtaláltam a könyved 121. oldalán azt a fejezetet, amiben lerántod magadról a leplet, mert a fejezet címe ez: „Képes útmutató karosszékben végezhető régészeti kutatásokhoz”. Ez a különös, duplafenekű attitűd érdekel engem: hogy is van az, hogy egyrészt mániákusan hitelesítesz, azután az így előállított bizonyosságot, hitelt nagyon következetesen igyekszel megingatni?*

✚ **GB.I:** Ez a kettő tulajdonképpen együtt jár. Egyfelől kirtartóan építem föl ezt az egészet, másfelől nem akarom, hogy megkérdőjelezhetően valóssággá váljon. Maradjon afféle játékos fikció.

3 <http://www.mimara.hr/>

Dobozba zárva

Gellér B. István és Toloose Lawtrac kiállítása

Pécsi Galéria, Pécs

2016. szeptember 23 – november 13.

Hat évvel ezelőtt, az EKF idején láthattuk utoljára GELLÉR B. ISTVÁN *Növekvő Város*ának leleteit és a nyolcvanas éveket megelőző alkotóperiódusainak keresztmetszetét a Pécsi Galériában.¹

A *Növekvő Város* fikciója, Gellér B. magán-Atlantisza immáron több mint harminc éve adja műveinek kontextusát. Most egy fiktív alkotótárs megjelentetésével e fikció tovább bővült. Az „alkotótárs” a beszédes nevű TOLOOSE LAWTRAC, akinek nevét szabadfordításban így magyarosítanánk: „Törvényvesztő / Törvényvesztő”.

Személye, a szlovák származású, Párizsban tanult, nem túl tehetséges festő, erőteljesen rányomja bélyegét a kiállításra. A kerettörténet szerint Törvényvesztő festőnk kártyán elnyeri Kowalski-Segnertől, a korábbiakban már megismert bohém antropológustól, a *Növekvő Város* feltárójától minden vagyonát, így a tulajdonában lévő kisebb leleteket is. Ezeket azonban, eredeti kontextusukat figyelmen kívül hagyva, erőteljesen – a kiállítás koncepcióját leíró szöveg szerint – „anarchikusan” újra színezve (amely a művek

¹ *Növekvő város – Gellér B. István kiállítása*. Pécsi Galéria és Vizuális Művészeti Műhely, Pécs; 2010. november 26 – december 30.

GELLÉR B. ISTVÁN
Mimara



további létmódját tekintve jelentős fordulatot hoz) egy bizonyos Yvonne Roux gondjaira bízta, akinek személyéről semmit sem tudhatunk.

A művek három nagy csoportra oszthatók. Az első, és legnagyobb csoport, a *Növekvő Város* mitológiájához kapcsolódó, már korábban megismert leletek együttese bemutatása új formai keretek között (*Törvénytöredékek; Agytojás; Esőfog; A lódémon;* etc.) illetve antropológiai, zoológiai jellegű leletek. (pl. *Moszkító*). A második csoport a Kowalski-Segner és Lawtrac találkozása kapcsán már említett szerencsejátékra és a személyes vonatkozásokra utaló installációk. (*Halálos jóslat; A végzet; Szlovák éjszaka*). Végül a harmadik csoportban az alkotó, Gellér B. István reflexiói sorolhatók saját életművére vagy épp jelen idejű társadalmi kérdésekre (*A szobrász műterme; Hóman-szoborral; Martyn Ferenc tiszteletére; Stressz*).

Az archeológiai „töredékek” (a labirintus, az írástöredékek, az agyagtestamentumok, a vándoremlékek, a sorsjátékok vagy az agytojás) mindegyike teremtett „talált tárgy”, amelyekből egyfajta kultúrák feletti fiktív kultúra egésze sejlik fel. Ám e világok koherenciája megtörik azáltal, hogy megjelenik a Törvényvesztő fiktív alkotótárs, akinek beavatkozása (a leletek „újraszínezése”) kiemeli eredeti kontextusából a műveket. Lelet-létük „olyan mintha” jellege felerősödik, lényegi mimézisük díszletté, maketté redukálódik. Ekként a dobozba zárt leletek térbeli bezártságukkal, elhatárolódásukkal, kiemelésükkel egy vélt – de a művész teremtett világán belüli valós – utalásrendszerből (mint korábbi értelmezési keretükből) kiragadva, idejüket és horizontjukat veszített tárgyakká válnak. A korábban oly erős és meghatározó mítosz leválik róluk, már nem a teremtett egység részeként határozódik meg létmódjuk, hanem sokkal inkább tárgyiasságuk felől. A kisebb-nagyobb fadobozok nemcsak a térben határolják el őket, de ki is szakitják a korábbi nyitott, a múlt horizontján összeolvadó multikultikusságból (sic!). Gyökértelenné válnak, ahogy az alkotó, Gellér B. István *Növekvő Város* koncepciójának korábban felkinált értelmezési horizontja háttérbe szorul.

„(A műalkotás) formáját (...) töltjük ki mindig új jelentésekkel, s ezeket a jelölők logikája ellenőrzi, ami feszültségben tartja a dialektikát az értelmezés szabadsága és az üzenet strukturált kontextusához való hűség között.”² De a kiállításon a korábbi üzenet kontextusa nem hozzáférhető. Mi, a befogadók már nem a különféle letűnt kultúrákról megszerzett közös tudásunk alapján viszonyulunk ezekhez, hanem a jelen felől, amelyben e tárgyak önmagukban, dobozba zártan, zárójelbe téve mutatkoznak meg. A jelen-idejűségükben és a bemutatásra utaltságukban, amelyek nélkül a műalkotások – gadameri értelemben³ – nem léteznek.

Az éveken át épülő, íródo, könyv alakban is megjelenő *Növekvő Város* viszont már-már fogalom lett, kiterjedtebb, nemcsak a kiállítótérhez kötődő létmóddal bír. Hiszen miközben Gellér B. meghatározta a műalkotások értelmezési keretét az általa létrehozott koncepttel, ugyanakkor az intenciók széles tárházát nyitotta meg.

Umberto Eco *Nyitott művére* hivatkozva (bár az elsősorban irodalmi alkotásra vonatkozik, ugyanakkor a *Növekvő Város* könyv és képzőművészeti fikció együttese) biztos állíthatjuk, hogy a *Növekvő Város* korábbi kultúrákon átívelő, de a művész szubjektív szándékaira épülő jelrendszere a komplex szimbólumok egymást árnyaló, értelmező, mindig hagyományosan lefejtendő struktúráját hozta létre. Jól látjuk ezt abban az értelmezési rendszerben is, amit HAJDU ISTVÁN vázolt fel 2010-ben megjelent monográfiájában.⁴

Toloose Lawtrac műveiként kiállítva ezek a keretek elvesznek, a tárgyak fiktív története, miként fiktív időhorizontjuk is, zárójelbe kerül. A megértés elsősorban a jelen felől működik – kivéve azon befogadók esetében, akik ismerik a koncept teljes egészét. Akik nem, azok számára önmagukba zártan adottak a művek, akik ismerik, azokban pedig a kiszakítotttság, a koherenciavesztés érzését keltik.

Ezt a kiszakítotttságot erősíti a szokatlanul erős, bár helyenként archaikus színek: a terrakotta, a sáfránysárga, a kobaltkék, amelyek olyan hatást váltanak ki, mint a múzeumban rekonstruált enteriőrök, amelyek nyilvánvalóan most készültek, és csupán rekonstrukciói egy korabeli térnek. Úgy láttatják, ahogy ma, több száz vagy ezer év múltán rekonstruálva, frissen festve, nem pedig leletként tárulnának elénk, a múltat a mába idéző, de mint ilyet, eredeti formáját tekintve töredékesen vagy deformáltan és színehagyott alakban.

² Eco, Umberto: *A nyitott mű*. Válogatott tanulmányok Gondolat Kiadó, Budapest 1976, 316.

³ „Az egyidejűséget és a jelenbeliséget általában az esztétikai lét időtlenségének nevezik.” In: Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1984. Az esztétikum időbelisége, 100.

⁴ Hajdu István: *A múltat sem sejtethed...* Gellér B. István, Pécsi Galéria, Pécs, 2010



GELLÉR B. ISTVÁN
Romoknál

(Vagy mint a felújított régi filmeket, amelyek eredetileg fekete-fehér kópiáját átszínezik, holott abban az időben nem is volt még színes film.)

Vagyis miközben az egész *Növekvő Város* projekt azon a játékon alapul⁵, hogy a fiktív valóság keretei között minden lelet valóságos, itt hirtelen azt éljük át, hogy ezek nem azonosak önmagukkal, de nem is mindig tudjuk, hogy mivel azonosíthatjuk őket. Kiszorulnak a játékból, mint a hagyatékban ránk maradt tárgyak, amelyeket már nem vesz körül az egyszer volt élet.

Gellér B. *Növekvő Városa* konceptjében a töredékesség ontológiai jellemző, hiszen a leletek létmódja maga a töredékesség. De idősíkját tekintve a különböző tartalmi elemekkel (ritusleírások, leletek, totemek, térképek, kultikus tárgyak, etc.) mégis egységes egész, hiszen a feltárt leletek különféle formában, de őrzik egy általa konstruált kultúrák feletti kultúra világképét, s mint lelet-töredékek egy elképzelt múlt töredékes esszenciáját jelenítették meg. Emellett párhuzamosan létezett a várossal így vagy úgy kapcsolatba kerülő régészek, kutatók, antropológusok saját ideje.

De Toloose Lawtrac megjelenése/megjelentetése durván beavatkozott az egységes szerkezetbe. Már nem töredékeket látunk, hanem e töredékek szubjektív rekonstrukcióját. Megváltozott a leletek létmódja, dobozva zárva, élénk – „anarchikus”, a korábbi leletek saját rendszerétől idegen, vagyis *rendetlen* (sic!) – színekkel kifestve elveszítik archaikus idődimenziójukat.

Ezért a kiállításon messze erőteljesebb esztétikai horizonttal és jelenléttel bírnak azok a művek, amelyek önmagukban, a jelen felől megértve, intenzívebb jelentést hordoznak. Ilyenek például az *Időkerék*, a *Stressz*, *Az idő*, *A szobrász műterme Hóman-szoborral*, az *Agytojás*, amelyek egyediségükben nyitnak önálló értelmezés keretét.

A töredezettség helyett a zárvány-szerűség lesz jellemző, egy valami-féle egészre utalás helyett csak az egyedi tárgyak (az új kontextus szerint Toloose műalkotásaiként) léteznek tovább. A „minden egész” – már nemcsak eltörött, de ragaszthatatlanná vált. A *Növekvő Város* koncept legszomorúbb kiállítása ez, mely beszédesen szól a máról. A máról, amely gyakran történelmi kontextusokból kiragad, és újra – másként, aktuális politikai érdekek mentén – értelmez. A múlt iránti tiszteletlen, hozzá nem értő vakmerőség ez, amellyel avatlatlanul, de szerénytelen ostoba göggel nyúlnak az emlékekhez úgy, ahogyan itt és most az számukra hasznos lehet. Gellér B. Pécsi Galériában megrendezett kiállításának ez az egyik lehetséges olvasata – csak nyomokat hagyunk, talán nyomok vagyunk csupán mi magunk is, ki tudja, ki jön utánunk és hogyan használja létünk halvány bizonyítékának töredékes leleteit. A világ visszavonhatatlanul töredékek univerzuma, úgy, hogy már nem is tudjuk, a valóság is csupán töredék, ahogy a benne egésznek látszó egzisztenciánk is.

5 „Abból indulunk ki, hogy a műalkotás játék, tehát igazi léte nem választható el bemutatásától, s a bemutatásban mégis egy képződmény egysége és önmagával való azonossága mutatkozik meg. Lényegéhez tartozik, hogy rá van utalva az önmegmutatásra. (A bemutatás kötöttsége épp abban áll, hogy mindig benne rejlik a képződményre való vonatkozás, és aláveti magát az ebből megállapítható helyesség mércéjének.” In: Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1984; 100

CSEHY ZOLTÁN

Az idő kovásza

Szőke Erika: *Az órát igazítsátok el | Nastavte si hodiny*

Szlovákiai Magyar Kultúra Múzeuma, Pozsony
2016. szeptember 7 – október 3.

SZŐKE ERIKA világa egyszerre időutazás és időtlenítés, az idő tudatosítása és semmibe vétele: olyan természetességgel nyúl az időhöz, mint pék a dagasztótálba, úrinő a rúzs után, pszichoanalitikus a tudatalattiba, hívó a szenteltvíztartóba.

Szőke Erika a barokk időfelfogás híve: az örökkévalóság („aeternitas”) időtlen idejében elvésző földi idő („tempus”) feszültségtereiben gondolkodik. Szent Hildegárd szerint a szülésben, a szaporodásban mutatkozik meg az örökkévalóság ereje, mely a lét legfőbb mozgatója. Ez a titokzatos erő teszi nyilvánvalóvá Szőke Erika munkáinak időfelfogását is: a test nem független, egyedi létező, hanem egy láncolat része, melyben ott a matéria és a lélek, a spiritus története, emléke is. Talán ez magyarázza Szőke vonzódását a halálhoz is: az örökkévalóság erejébe vetett hit, mely felülemelkedik a fiziológiai bezártságon, s újraformálja, újragondolja a testi létezést, folytono-

SZŐKE ERIKA

Kristályosodás című sorozat, 2016, bórax kristályok papíron, 15,5 x 18 x 1 cm





SZŐKE ERIKA
Anyu installacioja, 2016, digitális fotó, 21 x 29,7 cm



SZŐKE ERIKA
Apu installacioja, 2016, digitális fotó, 21 x 29,7 cm

san szépre retusálja a kronologikus elbeszélés szigorú, mégis mind jobban fakuló fotográfiáit. A halál itt nem drasztikus lezáródás, mert nem a tempus, hanem az örökkévalóság, az aeternitás idejéből látszik. A „post mortem” fotográfiák morbidnak tetsző divatja (melynek lényege az, hogy a felékesített, élőnek álcázott halottal szerettei mintegy utoljára lefényképezkednek) indítja arra, hogy egy ilyen fotón szereplő fiatal lánynak sorsot alkosson a művészet teremtő akaratának gesztusrendszerével. A *Mémoire factory* című kompozíció így válik egy teremtett teljes élet dokumentumává: a regényíró adománya ez, a fikció materializálódása. A kompozíció ugyanakkor a női sors kiteljesíthetőségének határait is jelzi: és azt a beszédmódot vagy narratívát is leleplezi, ahogy ezeket a sorsokat az ábrázolás és az archiválás szempontjából megstilizálták. Az emlékezet nagy része úgyszólván fantáziatermék vagy asszociáció, a személyesség pedig eredendő intenzitása révén megszünteti a totális objektivitást. És ez a hangsúlyosan jelenlévő családi emlékezettel sincs másképp: a talált tárgy műtárggyá változásának feltétele nála nem elsősorban egy mitopoétikus gesztus, hanem az az intellektuális-érzelmi töltet, mely az elbeszélte történet időtlenné tételéhez vezet.

A fotó hagyományosan a legvalóságosabb műfaj, és ebben itt sincs csalás: ám a post mortem fotográfia a lélek fotográfiája, noha a szépre preparált, de már élettelen testet mutatja, sőt az élők leplezhetetlen fájdalomának köszönhetően szinte paradox módon a holt hat élőknek, s az élők eleven halottak. A temető repedezett sírköveiről ismert fakuló fotók is az életben tartás, az emlékezés ábécéjéhez tartozó rekvizitumok, melyek segítségével vissz olvasható az Élet Könyvébe egy-egy sors. Szőke Erika itt is a lehetetlent kísérti: az eucharisziát, Jézus testét jelképező kenyeret teszi meg e képek új foglalatává, sírkövé. A kenyér-test megfeleltetés örök transzcendens metaforarendszere kézenfekvő és megkerülhetetlen. Pilinszky *Kenyer* című versében a fiú (Fiú) testének kenyérszerűségét így kopírozza rá a titkos

SZŐKE ERIKA
Élő emlékek, 2014, kovász, fa, 35,5 x 25 x 6,5 cm egyenként

érezkiségre: „mindhalálig táplálni a pépet, / a kezdetben oly semminek tűnő / kenyérbelet, amit idővel / rátapasztok arra, ami a legtöbb, / attól fogva mindennek vége van.” Ez a minden, aminek vége van, a világvége, a tempus vége, az örökkévalóság kezdete. Pilinszky a vers végén elfogyasztja a fiú (és ezáltal az atya) testét: „minden kenyér ízét elfeledve, / először eszem végre kenyeret” – írja. Szent Ágoston szerint Isten (az Atya, a Fiú és a Szentlélek) belső táplálék (interior cibus). Ilyen belső táplálékként kell elképzelnünk, az a gyanúm, az elődeink testében és lelkében megőrzött maradandót, istenit, vagy profanizálva: ilyen belső táplálék az emlék, a lassan emésztődő múlt idő, a szennyeződés, a bűn, a trauma, amiről Pilinszky beszél.

A kenyér tehát test, Krisztus teste, a mártírok teste: a kiállítás egyik kis-oltáránál látni fognak egy felszeletelt, majd apró sebtapaszokkal összeragasztgatott kenyeret. A gyógyíthatatlanra sebzett, mártír test jelenléte különösen traumatikus. Szőke Erika ezt a tárgyat is köti a családi emlékezet traumatikus dimenzióhoz: nagyapját pékként dolgoztatták a bergen-belseni lágerben, s tudtán kívül arzént adagoltattak vele a kenyérbe. A feldarabolt test elfogyasztása itt az öntudatlan ölés gesztusává válik: a halál kenyérből visszanyerhetetlen az életé. Íme, a sátán teste! És íme, a trauma teste! A kovászt könnyező portrék ikonszerűsége sem képes ellensúlyozni mindent. Az emlékezet templomába lépünk, a központi oltár csodatévő, könnyező képei elé, mellyel szemközt a transzcendencia fényeitől áthatva lezajlik egy feltámadás: a már említett post mortem fotó fiatal nőjé.

Szőke Erika a kovász agressziójára is felfigyel: a burjánzó növényre, a test teremtődésére, mely más, az igazi testeket is maga alá képes gyűrni, levakarhatatlan lesz, szinte kényelmetlen. Minden női test az új élet kovásza, minden női test kenyérrillatú. Minden nő egyszerre hordozza magában a fiatalságát, az érettségét és az öregségét: a sors (és a sorstulajdonítás) az időhöz rendelt anyag metamorfózaiban telik el. Szőke Erika tésztát kent sajt,





SZŐKE ERIKA
Egybekelés, 2016, digitális fotó, 23 x 23 cm

anyja és nagyanyja testére, és ez nyúlós, ragacsos, lemoshatatlan massa az örökítő anyag és változás kényszerének, öntörvényűségének konstansa lesz. A nő három életkora, mondhatnánk, és máris minimum Klimtnél járunk, de könnyű eljutni akár Hans Baldung Grienig is. Mit tesz hozzá a Szőke-triptichon ehhez a jól dokumentálható képzőművészeti hagyományhoz? Elsősorban a szennyeződés levakarhatatlanságát és a metaforikus megjelöltséget. A képződő kenyér teste által elfedett test küzdelmét az anyaggal. Rituális küzdelem ez, kiélezett pillanatokkal.

A test, különösen a bőr írásfelület is, az emlékezet membránja: a nagymama bőréről készült közelképekre felvitt úti élmények és emblemikus helyek (Berlin, Mostar, Róma stb.) világosan jelzik, hogy a privát történesek testbe íródása sem teljesen szubjektív esemény, hanem önmagán túlra, a másik testéig mutat, viszonyítási pontokat keres a női lét, a női sors egyetemes történetében. A bőr gyűrődései, ráncjai a memória ráncáivá lesznek: így materializálódik a megfoghatatlan. A felfokozott asszociativitás alapelve itt is a hasonlóság: könnyen fellelhető például a tenger és a bőr hullámlásaiban. Ami utolérhetetlen érzékenységet ad ezeknek a képeknek, az mégsem az okosan megkonstruált analógiákban rejlik, hanem a szétválaszthatatlanságban, mely a fiziológiát és a történetiséget a folyamatosan demonstrált hiány dinamikájával elegyíti. Nagy valószínűleg sosem járt ezeken a helyeken: ami a bőrre íródik, azok az unokában megvalósult vágyak felsejlése. Másutt faxpapíron spirituszlenyomatos ereklyék sorakoznak: egy test fragmentumait idézik. A fiziológia lenyomatai: és minden lenyomat egy-egy a bőrtől elvonatkozatható asszociációs játéktérré teljeseedik ki.

Az *Önarckép nagyival* című sorozatban a test integritását veszti, önmagában nincs test, a test mások testéből van összerakva: de nem valamiféle poszthumán keveréklényiségben jelenik meg a test új identitása, hanem az idő determinálta ismétlődésben. E sorozatban egyetlen testté válik a nagyanyja és a művész teste: a modell nagyanyja kezével rúzsozza ki magát, nagyanyja eteti, miközben a test időtlenítésének köszönhetően a kép testének önazonossága nem lehet kérdéses. Mi ez a dermesztő „arcimboldeszk”? Hová vezet ez az eszelős manierizmus? Ahhoz a természetes felismeréshez, hogy tagjainkban, gesztusainkban mások, őseink nyilatkoznak meg. Hogy testünk-lelkünk múltja eleven a jelenben, hogy nem kezdődünk sehol, hanem folytatódunk, hogy végül is túléljük saját anyagunkat, miközben azt hisszük, mindent elvesztünk.

Ehhez azonban egybekelés kell: vagyis kovász. Mondjuk szerelem – és akkor itt célszerű belépni a szerelmes levelek éléskamrájába, ahol megkristályosodott szerelmes levelek sorakoznak a polcokon. Valódi, borax-kristályokká vált szerelmes relikviák az 1970-es évekből. Itt-ott egy-egy kivehető sor, pazar rajzok, sőt versek! Pillanatképek a katonaelétekből, a vágy nyomai, szemérmes udvarlás és kitárulkozás. A szerelem kristályosodása válik itt elevenné: az érzés szó szerint megszilárdul, megköt, elásványiasodik,

a levélpapír a térbe terpeszkedik és különféle alakzatokat vesz fel. Mintha egy múzeum ásványgyűjteményében járnánk. A sziporkázó érzelmek és a kristályos retorika metaforikus termésében.

Aztán jönnek a házi üzenetek, a bevásárlási számlákra, apró cetlikre rótt feljegyzések: a köznapok realista litániái, mit kell venni, mit kell főzni, hogy kell gondozni egy növényt stb., és a számlákon átütnek a fotók (guminyomatok hópapíron), melyek egyesítik az időt, közös nevezőre hozzák a generációkat. A köznapi utasítások a hangsúlyozott hiányt is játékba hozzák: az ott-hon maradottak idővel a leghétköznapibb parancsban is általános érvényű intelmeket fedezhetnek fel, mihelyt a konkrét feladat elveszti aktualitását. Ilyen parancs vált metaforikus értelművé a kiállítás címében is. Az óráátállítás az időkezelés emberi esendőségére utal. A stádiumokon analógiá tétel Szőke alapvető művészi eljárása. A régi fotókon egyszerre látható kislánként a nagyanya, az anya és a gyerek – az ősi istennőhármasságok modern analógiája.

A kiállításon rengeteg az arc. A portré, az arcadás és arcteremtés aktusa egy újabb kardinális művészi eljárás. Annál hangsúlyosabbá válik az arc, a test esetenkénti hiánya. Sokáig fogunk emlékezni a nagy emlékek szentelt hiány-triptichonra: a test hiányára a vetett ágy melegéből, az utolsó útra elkészített retikülre, a koporsóba szánt műfogsorra, rózsafüzérre, imakönyvre, szemüvegre és egyéb tárgyakra, melyekre az öt élő érzékszervnek van szüksége. És máris Avilai Szent Teréz belső várkastélyánál vagyunk: szerinte a lélek várkastélyát az öt érzékszerv védi, s ezek gyöngeségeit kihasználva támad a lélekre a bűn. A virágos terítőre fókuszálva megmutatott homályos házioltár hangulata szakralizálja a köznapi létezés tárgyait is: az égbe tartó radiátorcső metaforizálódik, a ház érhálózatára, a test érhálózatára vetül.

A családi emlékezetből és tükörjátékokból való kilépés más irányt is vehet: ismeretlen-ismerős arcokból épül fel egy monumentális ikonosztáz, vagy jobban mondva antik portrécsarnok, a romlandó, repedő, kérgesedő kenyérdarabokká váló emlékek tárháza. Az arcok itt a lassan szétmorzsolódó idő képi kivetülései, a létezés sorsuktól megfosztott variánsai. A pusztulás szépsége a szerves lét perverz varázsa. A még szinte illatos cipőokra ráfényképezett temetői portrék törékenysége döbbenetes tapasztalat: a létszorongatottság egzisztenciális csapdájába ránt. Nemcsak a történet veszik el, melyhez ezek a lények tartoznak, nem csak a matéria, nem csak a környezet, hanem a hamuba sült idő maga is. Anyagról csak anyagon, anyaggal lehet beszélni, csak anyagra lehet rögzíteni a túlélést, mely merő illúzió. Bele kell törődnünk a jelentésvesztésbe, a kontextus átváltozásaiba, a természetes pusztulásba, egyetlen lehetőségünk, hogy kiaknázzuk, felmutassuk e pusztulás szépségét. Vagy kitaláljuk a múltat és kijelöljük a helyünket benne. Valahogy úgy, ahogy Szőke Erika teszi. Kérlelhetetlen macacssággal, okosan, felkavaróan.

SZŐKE ERIKA
Szuvenir a háborúból, 2011, kenyér, ragtapaszok,
korabeli dokumentum, 34 x 17 x 8 cm



Tájelemek

Láng Eszter kiállítása

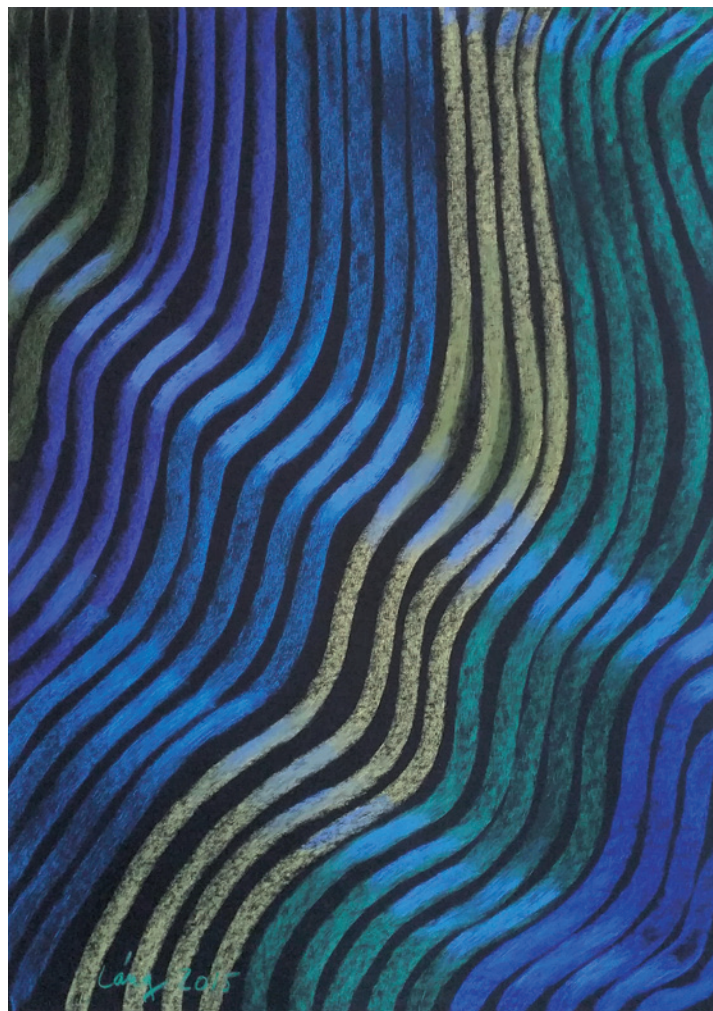
Pécsi Galéria, Pécs

2016. szeptember 23 – november 13.

A neves képzőművész, TOROK SÁNDOR (1936–2006) portréja fogadja a látogatót az ORFI Községi Központ professzionálisan kialakított kiállítótermében: a mester, a férj és a barát emléke előtt tiszteleg LÁNG ESZTER az ott megrendezett tárlattal. Nagy felelősség ez, Torok Sándorra szinte minden nap emlékezünk, hiszen öröksége a kortárs képzőművészet ma is élő és inspiráló része.

Láng Eszter kiváló tanítvány, vizuális alaptapasztalatai megfelelnek a művészet tisztaságáról alkotott elképzeléseknek, a megújult látásmódnak, a teljességre irányuló, érdek nélküli szemlélődésnek. A kiállított képek többségükben pasztellmunkák, de a művész megcsillantja jártasságát az akriltechnikában is. Alkotásai pontosak és autonómak, egy magas szintű filozófiával rendelkező művészegyéniség megnyilvánulásai.

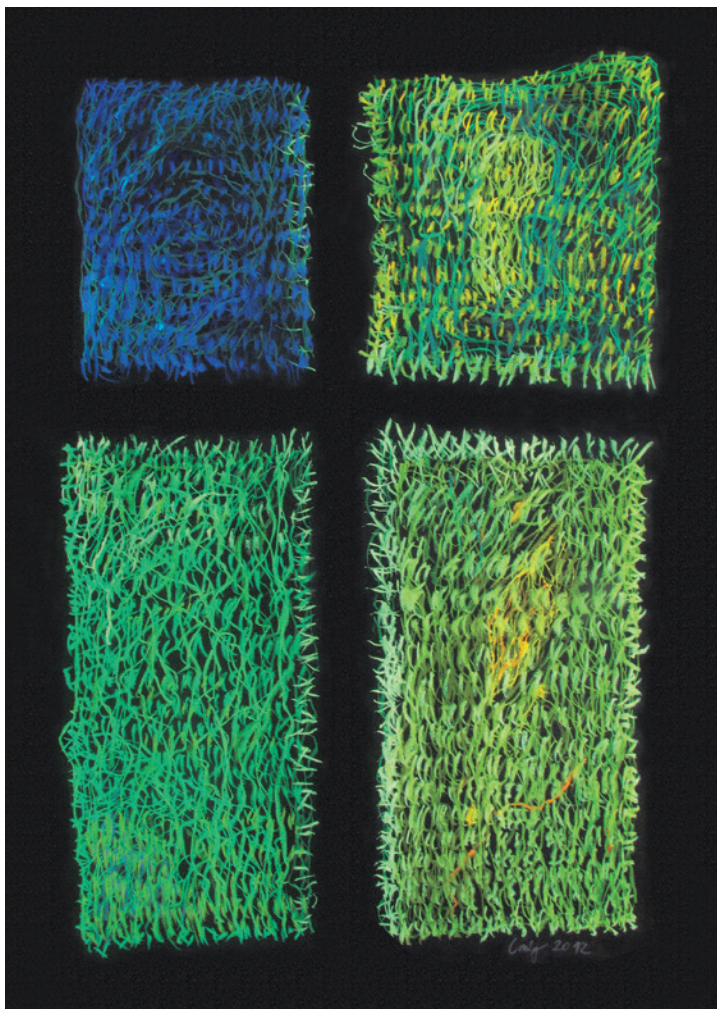
A kiállítást szemlélve fő kérdésünket a következőképp foglalhatjuk össze: a táj(kép) elemekre bontásával az alkotónak vajon az-e a szándéka, hogy helyreállítsa a természet méltóságát, szemben annak leigázásával, hamis



LÁNG ESZTER
Táji struktúra I., 2015, pasztell, 68 × 48 cm



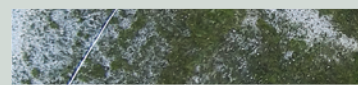
LÁNG ESZTER
Hommage à la
Nature, 2015,
pasztell,
48 × 68 cm



LÁNG ESZTER
Tájelemek II., 2012, 68 × 48 cm

átköltésével, átrajzolásával? Ha a tájelemeknek metafizikai jelentést tulajdonítunk, tapasztalni fogjuk, hogy kétségeinket csak egy rendkívül pontos szemantika oszthatja el. A *Tájelemek* című pasztellsorozatot például referenciaként kell elfogadnunk, úgy is, mint a képi metafora és a faktúra közötti összefonódást. A használt grafikai elemek festőisége továbbgondolásra késztet, miközben monokrómszerű megoldásaival a művek a minimalizmus felé tartanak. Mindazonáltal a pasztell megfoghatóan ismerős marad, még akkor is, ha Láng Eszter ábrázolásai nélkülözik azokat a helyzeteket, melyek csak nézésre kényszerítik a szemet, látásra alig. Torok Sándor lenyűgöző pasztelljeinek attraktív bonyolultságából kiindulva Láng az egyszerűség felé halad. Képeinek zeneisége ismerős, lágy és kivételes. *Ritmusok a természetben* című sorozata a természet szellemi birtoklásának bizonyítéka. Figyel a pasztell belső történéseire is, melynek intimitása, bársonyossága áttör a szájkáson kezelt vonalmezőkön. A tájelemek zenélnek, a ritmusok összefüggéseket hoznak létre, időbeli távolságokat hidalnak át, átugranak szakadékokat, felfednek kapcsolatokat. Néhány kép izgalmas analízis, élmény, a tapasztalatok összefoglalása, hódolat a természet szépségének, a táji struktúráknak, a tűznek, a hínárnak, mindennek, ami az értelem totalitásának alapján épülhet.

A műalkotáson belül minden formai elemnek összhangban kell lennie a tartalommal. Az anyag, a technika és a hordozófelület az alkotás folyamatában érik egygyé. Ebben az értelemben az egész kiállítás egyetlen sorozatnak tűnik. Ám a képek összetartozása nem szerzői intenció, sokkal inkább mélyről jövő önazonosság, mely a stílus eszközök egységében jut kifejezésre. Láng formavilágának gyökerei fellelhetők a magyar művészetben, NÁDLER ISTVÁN vagy HARASZTY ISTVÁN, GYARMATHY TIHAMÉR, SERÉNYI ZSIGMOND, KESERÜ ILONA és mások munkáiban csakúgy, mint például CSÁJI ATTILA korai táblakép-festészetében. A megfogalmazásban kerüli a pasztell hatásvadász lehetőségeit, édeskés kombinációit. A pasztell mint technika így, ebben a relációban erőteljes világának közvetítőnyelvévé válik, akár csak nagyszerű mesterénél, Torok Sándornál, akinek módszerei között valószínű első helyen állt József Attila intelme: „játszani is engedj szép, komoly fiadat!”.



i n s i d e e x p r e s s →

Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

IMPLAUSIBLE WORKS
SZEKERES ÁGNES – SZÉCSÉNYI-NAGY
LORÁND
320 m, 2016





