

# Balkon

2017\_1

kortárs  
művészeti  
folyóirat  
Budapest



9 771216 889000 17001  
ISSN 1216-8890 880 Ft



**BIRKÁS ÁKOS**  
Homage to Victor Man, 2016  
akvarell, akril, papír, 297×210 mm

**HITTER MAGDOLNA**  
Az *Add tovább...* című  
tereminstalláció részlete  
PARAMNÉZIA | A tökéletes  
megismételhetetlenségének  
nyomasztósága | A 6D csoport kiállítása  
Budapest Galéria, 2017



4

**KOVÁCS ÁGNES**  
Globális művészettörténet  
nyolc tételben  
Háború után: Művészet a Csendes-  
óceán és az Atlanti-óceán között



29

**SIRBIK ATTILA**  
Kollektív tudatalatti,  
radikális amnézia  
Beszélgetés Györffy Lászlóval és  
Szöllösi Gézával



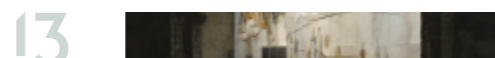
10

**TATAI ERZSÉBET**  
A nemzet kora



31

**NEMES Z. MÁRIÓ**  
A rovarok politikája  
Szöllösi Géza: Kitin



13

**HERMANN VERONIKA**  
Utópia apátiában  
Gróf Ferenc: Mutató nélkül – B.A. úr  
X-ben



33

Egy másik esztétikát teremteni...  
Pfisztner Gábor beszélgetése Julian  
Faulhaber fotográfussal és Michael  
Müller-Verweyennel, a budapesti  
Goethe Intézet igazgatójával



18

**GADÓ FLÓRA**  
Homage – ideál vagy minta?



37

**GÁBOR GYÖRGY**  
Miért éppen így?  
Dobajgó fények. Ittzés Gergely és  
Lévay Jenő hang- és képversenye



22

**NAJMÁNYI LÁSZLÓ**  
SPIONS: Hatvannyolcadik rész

**Főszerkesztő:**  
HAJDU ISTVÁN  
ihajdu@c3.hu

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

**Lapterv:**  
ELN FERENC  
elnferenc.com

**Fotó:**  
ROSTA JÓZSEF  
jozsef.rosta@gmail.com

**Balkon**

HU ISSN 1216-8890

Levélcím: Balkon, Kállai Ernő Művészeti Alapítvány  
1024 Budapest, Fény u. 9. • balkon@c3.hu  
www.balkon.art

**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

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 hírlapkezelőknél, a Hírlap-  
előfizetési Irodában (HELIR): Budapest VIII., Orczy tér 1.  
Levélcím: HELIR 1900 Budapest

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

  
**ARCTIC PAPER**

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

t á m o g a t ó k

  
EMBERI ERŐFORRÁSOK  
MINISZTERIUMA

  
Nemzeti Kulturális Alap

# GLOBÁLIS MŰVÉSZETTÖRTÉNET NYOLC TÉTELBEN

## Háború után: Művészet a Csendes-óceán és az Atlanti-óceán között

Haus der Kunst, München

2016. október 14 – 2017. március 28.

A német birodalom és a japán császárság legyőzése – amellyel, hogy alapvető történelmi fordulópontot jelentett az emberiség történelmében – egyben a világ kulturális „térképét” is átformálta. A korábbi nyugat-európai művészeti központok befolyása meggyengült, és helyébe a kortárs amerikai művészet dominanciája és nemzetközi befolyása lépett, továbbá megnőtt a szerepe a szintén az Egyesült Államokban felvirágzó populáris művészetnek és tömegmédiának is. Ezzel egyidőben a különböző politikai befolyás alatt álló országok művészeti életében egy nagyon is világos ideológiai elkülönülés jött létre, amely a szocialista realizmus és absztrakció leegyszerűsített ellentétében öltött testet. A nyugati demokráciák a háborút megelőző avantgárd művészeti hagyományok folytatójának tekintették magukat, ami visszatükröződött például az első három, Kasselben megrendezett *documenta* művészeti koncepciójának kialakításában is, míg a szovjet megszállás alatti államok ideológusai a figurális, akadémikus művészetet tartották alkalmasnak arra, hogy a szocialista világképet közvetítsék az emberek felé. Globális méretekben a kommunista-szocialista államok és a nyugati szabad demokráciák szembenállását tovább bonyolították az ázsiai és afrikai gyarmatokon fellángoló függetlenségi mozgalmak és háborúk, amelyek győzelme után új nemzetek, új identitások és új szövetségek jöttek létre. Ebben a helyzetben felvetődik a kérdés, hogy milyen hatása volt a politikának a két szembenálló világ esztétikai és kulturális életére? Hogyan reagáltak a művészek és intellektüelek a politikai ideológiákra? A kiállítás rendezői ezekre a kérdésekre kerestek választ, ahogy OKWUI

ENWEZOR fogalmaz: arra volt kíváncsi, hogy azok a művészi narratívák, amelyek ezeket az évtizedeket jellemezték, vajon megfelelnek-e annak, amit erről a korszakról tudunk. Mivel Okwui célja az volt, „hogy először a modern kiállítások történetében” bemutassa azokat a legfontosabb tendenciákat, amelyek a háború utáni két évtized művészetét globális méretekben jellemezték, a Haus der Kunst hatalmas termeit szinte zsúfolásig megtöltötte műtárgyakkal. A kiállításon kétszázötvennyolc művész szerepel hatvanöt országból, szinte minden földrészről. Ezt a befogadó számára térben és időben is igen bonyolult történetet, a kurátorok (Okwui Enwezor, ULRICH WILMES és KATY SIEGEL) igyekeztek áttekinthetővé tenni azzal, hogy a műveket nyolc különböző téma köré csoportosították. A nyolc téma a következő: *Hálózatok, Médiumok és kommunikáció, Az utóhatások, A nulladik óra, A forma a legfontosabb, Új emberkép, Realizmusok, Konkrét víziók,*

*Kozmopolita modernnek, Formakereső nemzetek.* Már a témakörökből is sejthető, hogy ez a kiállítás elsősorban nem a művészet „önfejlődését” vizsgálja, hanem sokkal inkább sajátos világtörténelmi visszaillesztés egy korszakra, olyan műalkotások segítségével, amelyek egyben alkalmasak arra is, hogy a jelen világ állapotára is reflektáljanak. Ezt a célt hol sikerült elérni, hol nem. Ebben a „történelmi” és egyben erősen a jelenre fókuszáló áttekintésben ugyanis maguk a művek is átértékelődnek, és az egyes művek vagy irányzatok elvesztik aktualitásukat, új értelmezést nyernek, vagy nem feltétlenül vonatkozathatóak a jelen történéseire. Bár a kurátorok természetesen igyekeztek a hatalmas kínálatból a fent említett tematikákhoz köthető műveket kiválasztani, akadnak olyanok is, amelyeket sehogyan sem lehetett beskatulyázni, ha csak nem a „kozopolita modernnek” közé. Ami az aktualitás kérdését illeti, a saját filozófiai-gondolati kontextusuk nélkül és a fizikai valóságukban jelenlévő tárgyak özőnében szinte már komikus hatást vált ki például az a hatvanas évek elején készült filmfelvétel, amely YVES KLEIN egyik híres akcióját mutatja be. A kistermetű művész csokornyakkendőben és frakkban fel és alá rohangál a párizsi Iris Clert galériában (1960), és eléggé visszataszító erőszakossággal meztelen, kissé vaskos hölgyeket használ fel „ecsetként”, miután beintí az akcióban résztvevő zenekart. Ugyanez érvényes a NIKI DE SAINT PHALLE akcióját (1961) bemutató videóra is, hiszen művészettörténelmi ismeretek híján a néző nem igazán érti, hogy a csinos hölgy miért lövöldöz olyan vehemens, vad dühvel a „szerencsétlen” vászonra. És valljuk be, hogy a kiállítást lezáró *Hálózatok, médiumok és kommunikáció* blokkban szereplő egyes művek közül több, például THOMAS BAYRLE *Mao és a gimnazisták* (1966) mechanikus objektje, HERVÉ TÉLÉMAQUE *My Darling Clementine* (1963) kollázsa vagy ANDY WARHOL

Jackie Kennedyről készült (1964) szitanyomata bármelyik másik kategóriába is beilleszthető lett volna. Ebben blokkban kapott helyet viszont Yoko Ono híres akciójának (*Cut Piece*, 1964) egyik felvétele, az, amely New Yorkban, a Carnegie Recital Hallban (1965) zajlott le. Yoko Ono, miután felolvasta bevezető szövegét, némán letérdelt a színpadra, és egy ollót helyezett el maga mellett. A közönség tagjai egyenként hozzá léphettek, levághattak egy darabot a ruhájából, amit magukkal vihettek. Minden némán zajlott, s csak az akkor még gyönyörű Ono tekintetéből látjuk, milyen reakciókat vált ki belőle az egyes emberek viselkedése: a bizalom, a kiszolgáltatottság, a félelem, az undor vagy a felháborodás stációit figyelhetjük meg. Ez a korai akciója a női test feletti beteges uralomvágy, az erőszak és általában a kiszolgáltatottság témáját dolgozza fel, amely manapság is jelen van mindennapjainkban, tehát ma is aktuális kérdést vet fel, csak nem igazán passzol az „új technológiák, optikai kinetikus művészetek, vagy az új kommunikációs eszközöket felhasználó művé-

Háború után: Művészet a Csendes-óceán és az Atlanti-óceán között  
Részlet a kiállításról © Haus der Kunst, München



szek” közé, mint amilyen NAM JUNE PAIK vagy TANAKA ATSUKO. De térjünk vissza a kurátorok által kitalált témakörökhöz. Az első blokk – *Utóhatások. A nulladik óra és az atomkorszak* – talán a leghatásosabb, legmegrázóbb összkép, ami a kiállítás első teremtől tölti meg. A téma az atommal kapcsolatos technológiák által megváltoztatott világ. Úgy is, mint katonai eszköz, amely a háború utolsó heteiben megrémítette a világot, és úgy is, mint egy újfajta technológia, amelynek veszélyeiről (Csernobil) még csak keveseknek volt fogalma. Ezt a nulladik órát még az általános pusztulásnak elképzelhetetlen mértéke jellemzi – a teljesen rommá lőtt városokról vagy a koncentrációs lágerek túlélőiről készült filmek, valamint a szorongást, félelmet tükröző műalkotások, amelyek a totális háborút elszenvedő világról szólnak. Például a *Nagasaki Journey* egyik fotósorozata, amely 19 felvételen, egy nappal a bomba ledobása után mutatja be a japán várost. YOSUKE YAMAHATA katonai fényképész precíz, fekete-fehér felvételei a hidak és fák vélt árnyékában mutatják be a szürke hamuval befedett tájat, az utcán heverő emberek fájdalmát, a szenvedést és a halált, amely közelebb hozza hozzánk ezt a tragédiát, mint a jól ismert és elkoptatott gomba alakú atomfelhő. Ez a felhő emblematisz módon több műalkotáson is megjelenik, például MIECZYSŁAW BERMAN lengyel művész fotomontázsán (1974), és több amerikai művész festményén is (WEAVER HAWKINS, NORMAN LEWIS), amelyek közül a legüresebbnek ROY LICHTENSTEIN *Atom Burst* (1965) című akrilfestménye tűnik. Úgy látszik, a pop art egyes technikái nem alkalmasak drámai események ábrázolására. Ebben a blokkban szerepel még KAREL APPEL *Hirosima gyermek* (1958) című apokaliptikus festménye, amely szintén ezt a témát dolgozza fel megrázó erővel, és ENRICO BAJ, valamint az általa alapított MOVIMENTO ARTE NUCLEARE CSOPORT munkái is. Ez a csoport a múlt század ötvenes éveiben Milánóban dolgozott, és kifejezett céljának tartotta, hogy a nukleáris katasztrófa lehetőségét hangsúlyozza. Baj *Manifesto Nucleare BUM* (1951) című képe egy fekete, piszkos háttérből feltörő atombomba-felhőt ábrázol, amelyet különböző korabeli optimista, futurista szlogenekkel írt tele. Ellentétben a korabeli társadalmi és politikai nézetekkel, amelyek a nukleáris energia, az atomfizika és az űrutazás pozitívumait hangsúlyozták, Baj és csoportja az atomkorszak „tragikus emberét” és szorongását mutatja fel. A legérteztettebb nemzet művészei közül a MARUKI házaspár hatalmas *Hiroshima*-tablói (1950) dolgozzák fel az atom katasztrófát, valamint ISAMU NOGUCHI „tapétája”, a *Memorial to Man* (1947), amely már azt feltételezi, hogy az emberi történelem véget ért, így mint a régi kultúrák pusztulásakor,



**Maruki Iri és Maruki Toshi**  
Tűz, részlet Hiroshima sorozatból (15 db tabló), 1950–82  
© Maruki Gallery, Higashi-Matsuyama, Saitama, Japán

az embernek csak az összetört üres maszkja marad hátra a Földön.

A német művészek közül JOSEPH BEUYS *Szarvas emlékmű* (1958/1982) installációja és a *Sugárzó hangár* (1962) című objektje látható még az első teremben. A *Szarvas emlékmű* variálható tárgyak együtteséből áll, és annak az erőfeszítésnek a csúcspontja, amellyel a művész a háború után megpróbált eltávolodni attól a mitikus germán szimbolizmustól, amelyben a szarvas egykor olyan különleges szerepet játszott a nemzeti szocialista korszakban. Beuys számára a szarvas egy olyan állat, ami a *szükség korában* tűnik fel, és agancsával, amely újra és újra kinő, kifejezi az élet örökös újjászületését és megújulását. Másik kiállított munkája ellentétben a korábban használt organikus, maguktól elbomló anyagoknak, mint a filc vagy a zsír, amelyek nála egyben az emberi test metaforái is. A *Sugárzó hangár* egy biológiailag nem lebomló polisztirol-halmaz, amelyet fából készült dobozban helyezett el. A cím – ha nem is direkt az atomcsapásra, de – az atomerőművek által létrehozott radioaktív hulladékra utal. A piros szín, amellyel a polisztirolt befedte, a természet elpusztítását szimbolizálja. Ismert, hogy Beuys egész életében támogatta a környezetvédelmet és részt vett a Zöldpárt megalapításában is.

A háború utáni német művészet másik nagy alakja, GERHARD RICHTER a *Bombázók* (1963) című festményével szerepel ebben a blokkban. Ennek a festménynek az előzménye az ő úgynevezett *Atlaszából* származik. Az Atlaszban 1962 óta gyűjtött fotográfiákat, különböző újságkivágásokat és vázlatokat, amelyeket később felhasználó montázként,

2017\_1



**Joseph Beuys**  
Szarvas emlékmű, 1958/1982  
Galerie Thaddaeus Ropac, Paris – Salzburg © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

vagy egyszerűen csak átfestette őket. Az itt látható festmény alapja is egy pillanatfelvétel. A magasban repülő bombázók által okozott pusztulás nem látható, a néző csak bombák sűrű aláhullását látja. Richter, bár maga is átélte szülővárosának, Drezdnának pusztulását, nem konkrétan erre az eseményre akart utalni, hanem általában a légi háborúk személytelen kegyetlenségére.

A Holokauszt is megrendítő erővel jelenik meg a „nulladik óra” blokkjában, például a minimalista FRANK STELLA 1958-as *A munka szabaddá tesz* című hatalmas képén. Az auschwitzi koncentrációs tábor bejáratának felirata és a teljesen hideg és személytelen, fekete vászon közötti feszültség kifejezi Stella későbbi híressé vált mondását, „azt látod, amit képes vagy látni”, vagyis a zsidókkal történetekre nem lehet „kivülről” tekinteni. Ehhez a témakörhöz tartozik ANDRZEJ WRÓBLEWSKI *A gettó felszámolása* (1948) és a *Gestapós kivégzése* (1949) realista festményei, valamint ALINA SZAPOCZNIKOW, szintén lengyel származású szobrásznő műve, a *Kéz – Emlékmű a varsói gettó hőseinek II.* (1957).

Mindkét lengyel művész a szocialista realista művészet képviselője volt ekkoriban, ellentétben WOLF VOSTELL német művésszel, aki kollázsokat és dekollázsokat készített a háború után. A *Német tekintet* (1958–1959) című dekollázsa a korabeli német tudatról nyújt igen morbid és meghasonlott képet, amelybe belenyomul a Holokauszt okozta büntudat is. Csontok és szögcsapok idéznek fel a koncentrációs táborokba hurcolt áldozatok emlékét, miközben a szovjet hadsereg és keletnémet rendőrség az 1945-ben érezhető eufórikus hangulatban a felszabadulást és az újjáépítést ünnepli. A kollázsba beépítette Vostell a munka címét adó *Der Spiegel* fedőlapját, valamint egy fekete fehér televíziót is. A *Der Spiegel* kommentárja a katolikus egyházat teszi felelőssé a tömeggyilkosságokért, miközben a fekete-fehér televízióból egy mindent uraló, állandóan sistergő, recsegő hang közvetít egy töredezett valóságot.

*A forma a legfontosabb* című blokk illeszkedik talán a legszorosabban a háború utáni művészeti fejlődés bemutatásához. Itt láthatóak az absztrakt művészet különböző tendenciái, valamint az informel művészetet bemutató alkotások, amelyeket Okwui úgy értelmez, hogy ezek voltak azok, amelyek a leginkább megvalósították a nemzetek feletti művészi stratégiákat. Szerinte az informel szellemi összetartozást hozott létre a különböző kontinenseken és művészeti központokban dolgozó művészek között. Párizs, London, Mexikóváros nemzetközi művészeti élete eltért a korábbi európai modernizmustól, a művészek kritikussá váltak a ráció és a tudomány iránt, amely végül is a háborúhoz vezetett. A művészek ehelyett az emberi gesztusokat, a viselkedés törvényszerűségeit kutatták. A festészetben pedig a haptikus, érdes, durva vagy egyenetlen felületeket vizsgálták, vagy az organikus működést az emberi testtel



**Francis Bacon**  
Fragment of a Crucifixion, 1950, olaj, vásznon, 140×108,5 cm  
© Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven

végrehajtott performansok esetében. Ezekben a termekben lepődik meg az ember igazán, mert az ismert európai és amerikai művészek mellett (WOLS, VEDOVA, TÁPIES, NIKI DE SAINT PHALLE, FONTANA, FAUTRIER, FRANKENTHALER, POLLOCK, PHILIP GUSTON, MANZONI, EVA HESSE) soha nem hallott és látott művészek is bemutatkoznak, mint például PRINZESSIN FAHRELNISSA ZEID. A török származású művésznő a legkülönbözőbb műfajokban dolgozott, de legismertebb képe a hatalmas *Az én poklom* (1951) című vászna, amely különböző formák és színek ritmikus kavalkádja, és amely sok elemében követi az iszlám és a bizánci művészet absztrakt formáit. A kaleidoszkópszerű alkotás szinte beszippantja a néző tekintetét. Nem hiszem, hogy ismeri az európai közönség a szintén az 1930-as években induló egyiptomi művész, RAMSÉS YOUNANE képeit, aki a háború után úgy gondolta, hogy az absztrakció tudja leginkább biztosítani a kifejezés szabadságát számára, és azon dolgozott, hogy az absztrakt művészetet összeegyeztesse az egyiptomi nemzeti érzéssel. Ebben a blokkban szerepelnek a japán GUTAI CSOPORT alkotói is. A csoportot JIRO YOSHIHARA (1905-1972) alapította, és manifesztumukban többek között leszögezik, hogy „a Gutai nem változtatja meg az anyagot, nem lehel életet az anyagba. A Gutai nem hamisítja meg az anyagot. Ha az anyag hamisítatlan marad és jellemzőit felfedi, akkor egy történet elmesélése kezdődik el”. A teljesség előhozása az anyagból számukra egyben a szellemi teljesség elérését is jelentette. Ez egy kicsit túl filozofikusan hangzik, de SHOZO SHIMAMOTO munkája, aki a Gutai csoporttal állított ki, közelebb hozza hozzánk céljuk lényegét. Shimamoto rajzait olyan „erőszakos” akciókkal, gesztusokkal készítette, mint dobálás, lövés, vágás, összetépés vagy szurkálás; mindez vonatkozott a képeretre, a vászonra és a papírra, valamint színekre is. A szín-

tén a csoporthoz tartozó KAZUO SHIRAGA „láb-festményei” gyakran összefüggésben álltak a művész által előadott performansokkal. A mezítelen lábbal, illetve a testével a papírra nyomott formák az „előadások” dokumentumai, de egyben önálló, statikus festményekké is váltak. A hatvanas években a dél-koreai avantgárd művészet is virágzásnak indult. LEE SEUNG-TAEK *Non Sculptur* (1960) című munkájának anyaga zsinór, papír és faléc, amelyet a padlóra helyezett el, ellentmond a hagyományos szobrok autonóm térbeliségének, és egyben ellentmondott a korabeli koreai Szalon elvárásainak is, mely szerint a szobornak kőből vagy fémből kell készülnie, amelyet stabil állványra erősítenek, ami elválasztja a műalkotást a padlótól. A Szöulban alkotó LEE UFAN az egyik legfontosabb teoretikusa volt a japán MONO-HA (a dolgok iskolája) nevű csoportnak a hatvanas években. Ez a csoport teljesen elvetette az ábrázolás ideáját, ehelyett az anyagok hatására és az érzékelés kapcsolatára koncentrált.

A következő blokk *Az új emberkép* köré csoportosított művekből áll, és Katy Siegel szerint ebben a blokkban különböző „válaszokat” kapunk arra, hogy mi az ember és hogyan látták a művészek az emberiség jövőjét. A filozófusok és művészek az emberi természetre vonatkozó kutatásainak eredménye az volt, hogy az ember a modern élet borzalmaitól deformálódott, destruktív lénné vált, legalábbis az európai művészetben, elég csak Francis Bacon, Georg Baselitz, Willem de Kooning vagy Jean Dubuffet alakjaira gondolni. A nyugati humanizmus valaha pozitív vízióit az egykori gyarmatokról származó művészek vitték tovább, mint FRANTZ FANON *Új ember* című alkotása, amely kifejezetten pozitív jövőképet sugall az emberiség számára.

A *Realizmusok* blokkban szereplő művek is új megvilágításba kerültek, pedig már azt hittük, hogy végleg a múlthoz tartoznak. Megdöbbentő például Gregorij Zsukov marsall hatalmas, bombasztikus portréja (1946) Berlin romjai felett. VASZILIJ JAKOVLEV, a műalkotója, aki a régi mesterek restaurátora is volt, láthatóan jól ismerte az uralkodókról készült portrékat. Zsukov tábornok, aki Berlin elfoglalásában döntő szerepet játszott, egy felálgaszkodó, hatalmas csődörön ül. A lovas körül az egykor pompás város romjai, égig érő, pusztító lángnyelvek, a ló patái alatt szétszóródva pedig náci horogkeresztes lobogók hevernek. A téma és a kompozíció, az emberi léptéket meghaladó méret, nemcsak a gonosz legyő-

zéséről szól, hanem az egyre erősödő szovjet katonai hatalom terjeszkedésének szimbóluma is. De a messze tekintő Sztálin alakja, amely szintén hatalmas méretű (167×232 cm), és a személyi kultusz tipikus példája, ma is hátborzongató. FJODOR SURPIN festményén, a *Reggel hazánkban* (1946-1948) Sztálin egy érett, disztintív, a nagy honvédő háborúban megőszült emberként lép elénk. Alakját a hajnalban felbukkanó nap fénye övezi, pompás fehér egyenruhában van, zöld köpenye lazán a karjára vetve. Egészen közel áll a nézőhöz, körülötte, a „munka hadának lépte dobog”, gyárkérmények füstölnek, a hatalmas villanyvezetékek a végtelenbe futnak, mezőgazdasági gépek serénykednek a földeken. De a vezér mégsem tűnik elégedettnek a múlt sikereivel, tekintetét messze, a reggeli nap sugarai felé szegezi. Vagyis Surpin képe nemcsak az ipart, az elektromosságot a kollektivizálást ünnepli, hanem jelzi, hogy Sztálinnal a szovjet népre még ennél is szebb jövő vár.

Ehhez a témakörhöz tartozik LI XIUSHI kínai művész festménye is. A *Reggel* című három méter hosszú kép (1931) a művész érdeklődését mutatja az európai festészeti hagyomány iránt – már azzal is, hogy nem tussal készült. A képen a Tian'anmen tér látható reggeli fényben. A háttérben a népi hősök számára emelt terjedelmes emlékmű és a Népek Nagycsarnoka emelkedik, ahol a népi kongresszusokat tartják. A tér és az oszlop előtt azonban mindenkinek el kell haladni, így az előtérben elhaladó biciklis tömeg a kollektívizmust, a kínai kommunista párt retorikájának legfontosabb elemét jeleníti meg.

És ha már a propagandánál tartunk, nagyon tanulságos a háború utáni izraeli és palesztin művészet bemutatása is. A legtöbb, inkább a szocialista-realista stílus körébe sorolható izraeli alkotás mellett, amelyek *A formakereső nemzetek* blokkjában láthatóak, feltűnik RUTH SCHLOSS kisméretű festménye. Schloss 1937-ben menekült el Nürnbergből Izraelbe. Korai munkái a kibucok életét és az emberi szenvedést ábrázolták realista stílusban. Az itt látható *Ma'abarah* (1953) az Izrael megalapítása után létrehozott menekülttáborok klausztrófób világát mutatja be, hiszen ekkorra már kissé kérdésessé vált a szocialista-cionizmus utópikus rendjének megvalósíthatósága. Talán ezért olyan szomorú ez a kép, a természetellenes, komor megvilágításba helyezett sátorerdő közepéből azonban felbukkan egy világosabb, színesebb mező is, anyákkal és gyermekkel, akik látványa a jobb jövő reményével kecsegtet. Nem ilyen

reménykeltő ISMAIL SHAMMOUT ugyanebben az évben készült két festménye, a *Tragédia kezdete* és az *Egy korty víz*. Ez a két festmény emblemikus és provokatív megjelenítése a palesztin katasztrófának (Nakba), aminek során százazrek kényszerültek elhagyni szülőföldjüket Izrael állam 1948-as létrejöttékor. Az első kép a palesztin exodus kezdetét mutatja be, amelyben a férfiak, nők és gyerekek tömege vonul át egy sivatár tájon, néhány apróságot magukkal cipelve az ismeretlen jövőbe. A kép alsó felében felborult vödör a fenyegető vízhiányra utal. A vízért és ételért folyó harc a témája a másik képnek is, amely a mindenkori népvándorlások velejárója. A menekülés, a fizikai és a lelki gyötrődés a témája az amerikai MITCHELL SIPORIN expresszív festményének is. A *Végtelen utazás* százak menekülését ábrázolja, akik a viharos tengeren összezsúfolódva hánykolódnak. Az 1946-ban készült alkotás a csontig lesóványodott emberekkel, a jól látható tetoválásokkal világossá teszi, hogy itt a Holokausztot túlélő utasokról van szó. A vitorlára felakasztott feliraton az „Eretz Israel” egyértelműen a tengeren hánykolódók céljára utal. Siporin ahhoz a generációhoz tartozott, melyet a Federal Art Project der Works Progress Administration keretében az amerikai szövetségi állam kasszájából anyagilag támogattak. A támogatás fejében a művészeknek különböző műfajokban kellett dolgozniuk, Siporin és Pollock például falfestményeket készített. Siporin a háború alatt Észak-Afrikában és Olaszországban szolgált, ahol a katonák mindennapjairól és a háború borzalmairól készített képeket.

RAYMOND HAINS és JACQUES VILLEGLÉ francia művészek találták ki 1949-ben összetéveszthetetlen technikájukat, a dekollázst. Hains munkája 1956-ban készült és Algéria függetlenségi harcával „szimpatizál”. A vásznon egy megrongált plakát maradványai láthatóak, amelynek teljes szövege „békét Algériában” volt, és amelyet annak idején megrongáltak. A franciák, de maga Algéria mint új nemzet sem jött ki „egészségesen” ebből a konfliktusból, és ez igaz más, egykori gyarmatból függetlenné vált új nemzetre is. De ez megint egy olyan bonyolult és különösen érdekes téma, amely bőségesen elég lenne egy önálló kiállításához is. Ugyanez érvényes a *Kozmopolita modernnek* című blokkra is, hiszen ebben olyan nemzetiségű művészekről láthatunk alkotásokat, mint IBRAHIM EL-SALAHİ szudáni, UZO EGONU nigériai, FRANK BOWLING brit-guayana-i, ALEXANDER BOGHOSIAN etióp, AFFANDI JÁVAI és SIAH ARMAJANI iráni, FATEH AL-MOUDARRES szíriai alkotó – akik, elhagyták szülőföldjüket, menekültek voltak, kontinensről kontinensre vándoroltak, esetleg nyugati művészeti iskolákba jártak, de megőrizték hagyományait is. Csak két példa közülük: Frank Bowling, aki Guayanából került Angliába, és az első színes bőru volt, akit felvettek a nagy hírű Királyi Művészeti Akadémiára, a *Hattyúk I-II.* című festményeivel tűnik ki: a képek 1964-ben keletkeztek, akkor, amikor Francis Baconnal való barátsága csúnya szakítással ért véget és munkájában is sikertelenségek kísérték. A haldokló hattyúk ennek a válságnak a metaforái. Később New Yorkba költözött, ahol az absztrakt művészet felé fordult. Siah Armajani *Ing #1* című objektje 1958-ban készült, amikor a fiatal művész még Iránban élt. Armajani perzsa költők írásait és más spirituális szövegeket festett egy ingre perzsa írással. Így ez az ing, amelyet a festő édesapja készített, egyben egyfajta talizmánként is szolgál. A világ számos részéből érkeztek tehát művek, és az ember izgalommal keresgél legalább egy magyar nevet a kétszáztizennyolc között. Van is egy: GYULA KOSICE, aki ugyan Csehszlovákiában, Kassán született, de most Buenos Aires-ben él, a dél-amerikai absztrakt művészek köréhez tartozik ezen a kiállításon és a *Konkrét víziók* blokkjában szerepel.

Úgy tudom, Okwui Enwezor járt Budapesten is. Hogy nem ismeri a háború utáni magyar művészetet, azért nyilván felelős valaki. Hiszen volt Európai Iskolánk, Kassák Lajosunk, sőt szocialista realistákban és szürrealistákban, absztrakt művészekben is bővelkedtünk.

## A NEMZET KORA

Knoll Galéria, Budapest  
2016. szeptember 9 – november 5.

A Knoll Galéria folytatja két éve megkezdett projektjét,<sup>1</sup> amelyben – térbeli adottságait is figyelembe véve – arra tesz kísérletet, hogy feltérképezze, s ugyanakkor a válogatás révén ki is rajzolja saját álláspontját annak kapcsán, hogy miképp reagálnak, illetve teszik vizsgálatuk tárgyává a régió képzőművészei a nacionalizmus illetve etnicizmus<sup>2</sup> napjainkban tapasztalható felerősödését.<sup>3</sup>

A kiállított művek mindegyike, műfajoktól függetlenül – videón, fotón, rajzon vagy festményen –, ironikusan vagy pornográf módon, de meglehetősen egyértelmű véleményt közvetít: nacionalizmus-ellenesek, még ha nem is mondják meg pontosan, mi is az a nacionalizmus. Összességük azonban – épp eltérő, a vizuális kultúra számos területét egymáshoz kapcsoló, társító aspektusai révén – összetett és árnyalt képet rajzol ki. A cím, *A nemzet kora*, noha teljesen érthetőnek tűnik, mégis enigmatikus. Nem definiálja, mi is volna az a „kor”: talán az, amit mi, a nézett munkákkal együtt alkotunk, vagy valamiféle eszmei tér (idő), avagy egy múltbeli dologhoz, történéshez kapcsolható periódus?

Ugyanakkor a címnek köszönhetően azok az alkotások is „nemzeti” értelmet nyernek, amelyek másféle keretben volnának precízebben értelmezhetőek, vagy önmagukban nem feltétlenül hordoznák ezt a jelentést, mivel annál sokkal nyitottabbak – és itt nem csak a képek állandó kétértelműségére és ambivalenciájára gondolunk. A cím adta keret széleit már eleve kitágítja, szétfeszíti két (a kiállításban egyébként épp egymással szemben függő) kép: az AES(+F) csoport printje és NEMES CSABA melankolikus hangulatú festménye. Utóbbin (*Day to Day*, 2013) csak a törmelékek láttán következtethetünk arra, hogy egy ledöntött, nem pedig egy még fel nem állított szobor talapzatát látjuk, amely mögött görnyedt, barna ruhás, talán hajléktalan férfi stafázsfigurák szürkülnek bele a jelentéktelenségbe. Bármely közép-európai városból ismerős lehetne<sup>4</sup> a talapzat archetipikus formája: lépcsők vezetnek a magasba nyúló emelvényhez. A tükörszimmetrikus kompozíció egyszerű-

sége húzza alá a környékünkön banálissá váló mondanivalót: az eszmék, a rombolás és építés, a béke és háború örök körforgását éppúgy, mint ahogy a képi retorikából feltételezhetően (amint az történt és történik) az egymást váltó szobrok a szerencse forgandóságát. A képmezőt a lehető legteljesebb mértékben kitöltő szobor nélküli talapzat pedig jelzi, s egyúttal invokálja is a hiányt.

Nemes Csaba sztoicizmusával ellentétben JARMILA MITRÍKOVÁ és DÁVID DEMJANOVIČ gúnyos hangnemben idézi meg Morénát, a halál, a tél és az éjszaka szláv istenasszonyát (*For Goddess Morena*, 2015). A faégetés „archaikus” technikáját használva ábrázolják népies stílusban a felmagasztalt nemzeti istent, akinek éppoly ijesztően üresek a szemei, mint az előtte álló, szalmabáb-keresztes koronát viselő szónoknak.

MATEJ KAMINSKÝ ugyancsak gúnyt űz, amikor videóján (*National Passion*, 2013) szlovák nemzeti hősök – csupa férfi – szobraikat csókolja végig hosszasan, nagy beleéléssel. Az érzelgős, túlhajtott nemzeti sovinizmust, illetve a nemzeti nagyság, valamint a férfiaság elavult és homofób képzetét egymással kijátszva kezdi ki.

ALEXANDER BRENER & BARBARA SCHURZ a pornográfia erőteljes – ha úgy tetszik közönséges – nyelvén szólalnak meg, amikor rajzaiikkal vagy még inkább szöveges firkaikkal (*Cím nélkül – Demokratikus kultúra sorozat* 1997) véleményezik a túlhajtott nacionalizmus működését és következményeit (agresszió és háború): „csak így lehet erről beszélni” – állítják. Neveket és korokat keverve lép egymással promiszkuus szexuális kapcsolatba Sztálin, Hitler, [Helmuth] Kohl [német kancellár], Mao és [Bill] Clinton, máshol orálisan abuzálja az Amerikai Egyesült Államok Japánt és az amúgy nem nagyon tiltakozó Kínát.



Nemes Csaba  
Day by Day, 2013,  
olaj, vászon,  
150×150 cm

DAYA CAHEN *Egy nemzet születése* című videójában (*Birth of a Nation*, 2010, 12') az osztott vetítőfelületen – hat, azonos nagyságú képkockában – párhuzamosan futó filmszekvenciák egy moszkvai katonai iskolát „mutatnak be”. „Csak” dokumentálnak, mégis földbe gyökerezik lábunk: 11-17 éves lányok főzni, masírozni, énekelni és lőni tanulnak, katonai akciókra készülnek – döbbenetes látni, ahogy a „nemzet érdekében” propaganda-eszközökké formálják őket.

A nemzetéről és a nemzeti függetlenség kapcsán fogalmaz meg alapvető kérdéseket VLADIMIR MILADINOVIC, aki a *Free Austria*<sup>5</sup> 1. és 3. számának 5 lapját (beleértve a vörös címlapot is) másolta le eredeti méretben fekete vízfestéssel, jól olvashatóan (*Free Austria October és December 1940*, 2016). „De Ausztria sorsáról csak Ausztria népe maga dönthet, nem a[zok, akik onnan el]

<sup>5</sup> <http://dayacahen.com/work/birth-of-a-nation-video.html>

<sup>6</sup> A londoni emigránsok lapját 1940 októberében az „Austria Office” alapította, melynek deklarált célja, hogy Nagy-Britanniában az összes osztrák demokrata szócsove legyen, akik hazájuk felszabadításán fáradoznak. <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=fat&datum=1940&pos=41&size=45>; <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=fat&datum=1940&page=17&size=45>

Daya Cahen  
Birth of a Nation, 2010, film still, 21 min.



menekültek. Mindaddig, amíg a nemzet alá van vetve és meg van fosztva attól, hogy saját akaratát érvényesíthesse, az emigránsoké a feladat, [...] hogy világos képet adjanak az Ausztriában uralkodó viszonyokról, és hogy megmutassák minden erejükből, hogy Ausztria és népe buzgón arra vágyik, hogy visszanyerje szabadságát, és saját sorsáról döntsön...” – idézi (ő is). De vajon miért? Egyfelől – a másolás komoly-sága – azt sugallja, hogy (még mindig) aktuális a szöveg. Másfelől – a kézi munkával történő átírás – a közvetítettséget, a távolságot húzza alá. Az ecsettel való szövegmásolás lassú, elmélyült koncentrációt igényel, az effajta munkának a mai körülmények között különös indoka kell, hogy legyen: akár a szövegen való elmélkedésen keresztüli tiszteltetadról vagy az azonosulásról, a fizikai munka általi elsajátításról van szó. A sokszorosítás, a kommunikáció „ősi”, elavult módja a múltba utalja vissza a szöveget. A jelen és múlt közé állított Miladinović-féle inga a szöveg ismételt átgondolására/írására készítet.

LEONYID TSOY (Леонид Цой) *Nagy mama* című megrázó videóján (2010, 24'25") a művész nagyanyja, Kafaza Zarifovna Sirazeva halálos ágyán fekvő, hétköznapi dolgokra vonatkozó megjegyzések között életéről és magáról mesél, miközben kommentálja, „véleményezi” az eltelt évtizedeket és a jelent is. „Oroszország mindig normálisan élt”, „[...] a tatár nők nagyon függők voltak, [...] szolgák voltak”, „... én független voltam az államhatalomtól...” A nagy mama apját kényszermunka-táborba deportálták, legidősebb fiát kivégezték; túlélte Leningrád blokádját, a sztálini Szovjetuniót... Mindezek ellenére igazi sztálinista lett – írja a művész.<sup>7</sup> Rendes alattvalóvá idomult tehát, világosan mutatva a Stockholm-szindróma jeleit: áldozat, aki a fogvatartójával (erőszaktevőjével) empatikus.

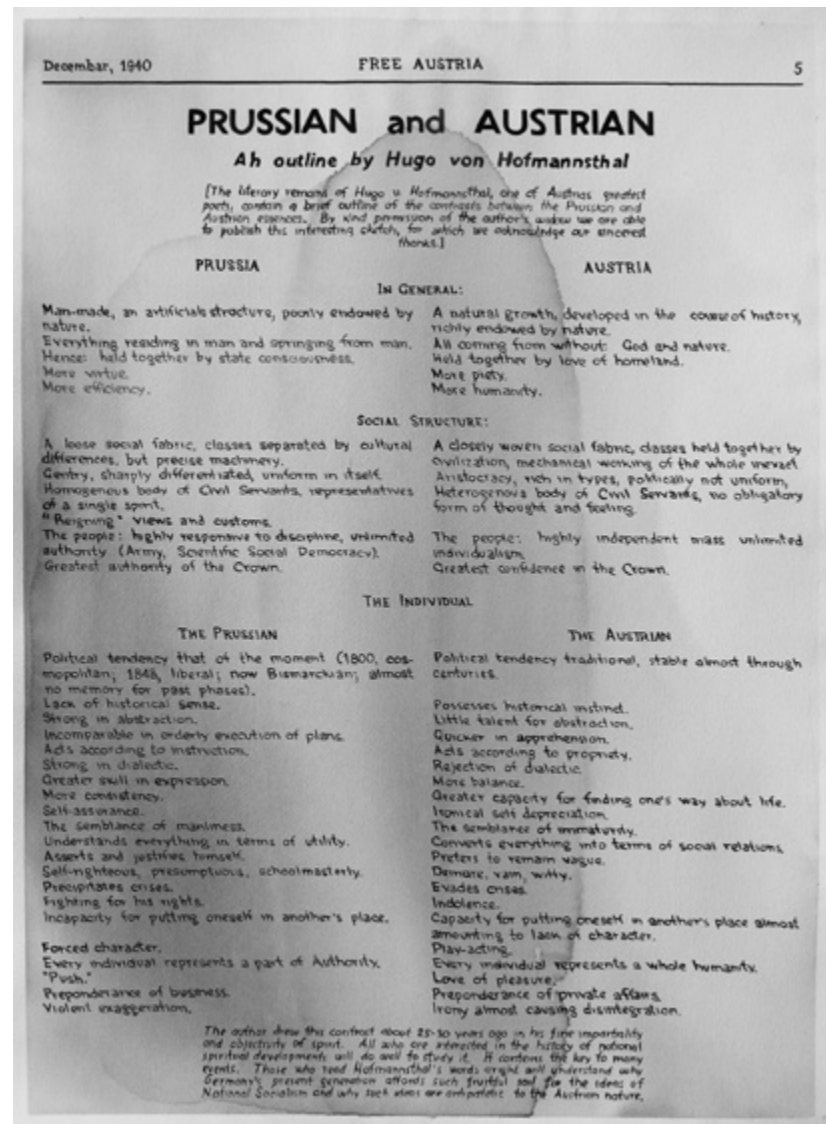
<sup>7</sup> <http://o-altitudo.livejournal.com/20262.html>

Leonid Tsoy  
Nagy mama, 2010, film still, 24'5" min.



Az AES+F Csoport képének – mely az *Islám projekt* egy darabja – nem a nacionalizmus a témája, hanem egy másfajta (vallási és kulturális) identitáskonstruálás, miáltal, a kiállításban az adott téma kereteit kitágítva, a csoportos identitáskonstrukció problémái egy általánosabb kérdésselvetés irányába tolódnak el. Az alkotók a projektet 1996-ban kezdték (még F, azaz Fridkes nélkül) olyan digitális montázsokkal, amelyekeken nyugati nagyvárosok ismert tereibe az iszlám építészet híres motívumait helyezték el.<sup>8</sup> A 2003-as budapesti képen a parlament beállványozott, tető nélküli, omladozó épülete látható, a kihalt budai rakparton pedig archaikus vályogkupolák, elhagyott felvonulási területtel. A korábban jobbára csak vizuális tréfának felfogott montázsok csapdaképek; ha nevetés helyett inkább pánikba esünk, annak nem a kép az oka, hiszen „az ördög a nézőben van”.<sup>9</sup> 2001 után ez a fikció (ha a montázsokat nem egyszerű játékként, és nem is a felszabadító multikulturalizmus jeleiként, hanem az iszlám térhódítás kapcsán értelmezzük) az iszlámofóbiát<sup>10</sup> provokálja, és ahogy Kristin Torres fogalmaz: „egy fajta pszichoanalízis – a nyugati társadalom iszlámtól való félelmének vizualizációja.”<sup>11</sup>

- 8 Budapest 2000-ben a Ludwig Múzeumban lehetett néhány képet látni a sorozatból az *After the Wall* című kiállításon, ahol az egyes képcímek a jövőre utaltak pl.: *Liberty 2006*, *Islamic Proccet*. 1996. In: *After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe*. (kat.) szerk.: Bojana Peić, David Elliott. Stockholm, Moderna Museet, 1999, II. 006-7.
- 9 Branimir Stojanović uo.
- 10 Az iszlámofóbia nem egyszerűen és nem csak egy másik vallástól való irtózás, hanem a szekuláris állam iránti aggodalmat is magában foglalhatja.
- 11 Kristin Torres: AES+F Collective 2013 jan. 3. <http://artinrussia.org/aesf-collective/> (Utolsó hozzáférés: 2017. február 11.)



Vladimir Miladinović  
Free Austria,  
December 1940,  
Page 5, 2016, tus,  
okvarell, papír,  
500×700 mm

Sokan úgy gondoltuk és gondoljuk (naivan hisszük) ma is, hogy a (nemzetépítő) nacionalizmus kora lejárt, az európai népek és nemzetek közös Európát<sup>12</sup> hoznak létre: Európához csatlakozva magunk mögött hagyhatjuk a nemzeti gyűlölködést. Csakhogy régióinkban, a posztszovjet állapotban – miután vége szakadt a Szovjetunió erőszakos egységesítésének<sup>13</sup> és elavult a proletár internacionalizmus eszménye is – újból felélenkült a nacionalizmus<sup>14</sup> és az etnicizmus, megsokasodtak nemzetvesztéstől rettegő csoportok. Mindazonáltal továbbra is kérdés marad, hogy a 19. században konstruktív nemzetformáló nacionalizmus hogyan és miért fordult át agresszív népiítésbe a 20. században. Vajon kikerülve eredeti (romantikus) közegeiből vált rombolóvá, vagy a nacionalizmusból következően ez elkerülhetetlen volt?<sup>15</sup> Bármelyik nemzet-felfogáson alapuljon is („Volknation”, „Kulturnation”, „Staatnation”),<sup>16</sup> a nemzetállam kirekesztő jellege, ellentmondásai cleve bele vannak-e kódolva<sup>17</sup> és csak eltérő időben, különféle mértékben és módon jutnak érvényre?

A kiállításon kószálva összekapcsolódnak és egymásra rétegződnek a leíró munkák (mint a honleánnyá nevelő iskola vagy a nagymama életbeszélésének videói) elevenbe vágó témái, a némi átírással „a valóságot” lefestő képek (legyen rajtuk egy újság 1940-ből vagy egy köztéri emlékmű üres talapzata) sztoicizmus, a fikciós populáris – pornográf vagy népies – vizuális nyelvet használó, érzelmeiket keltő, ugyanakkor indulatokat kifejező alkotások, valamint a történetet vagy képet konstruáló fantáziák (szerepeljenek benne férfigolitikusok szobrai vagy különféle épületek). Felvetéseikből egyre finomabb gondolathálót szöhetünk: dolgozhatunk tovább a felfoghatatlan felfogásán, az érthetetlen megértésén.

- 12 Európára nem mint egy másik kizárólagosságra gondolok – bár megvannak ennek is a beépített ellentmondásai –, hanem mint egy ideig hasznos (és boldogító) konstrukcióra. A 19. századi nemzetépítéssel vont analógiával: ahogy a nemzetállamok ideje lejárt, úgy lesz majd egyszer idejétmúlt e nagyobb egység is – egy naiv utópia szerint.
- 13 TGM uo.
- 14 Gyáni Gábor: Nemzeti identitás – identitáspolitikai. In: *Relatív történelem*. Typotex, Budapest, 2007. 124-135., 128.
- 15 Ernest Gellner: A nacionalizmus kialakulása: a nemzet és osztály mítoszai. In: Kántor Zoltán (szerk.): *Nacionalizmuselméletek. Szöveggyűjtemény*, Rejtjel, Budapest, 2004. 45-78., 69-70.
- 16 Nira Yuval-Davis: *Nem és nemzet*. ÚMK, Budapest, 2005. 33.
- 17 Ahogy Arendt érvel: Hannah Arendt: *A totalitarizmus gyökerei*. Európa, Budapest, 1992.

HERMANN VERONIKA

# UTÓPIA APÁTIÁBAN

## Gróf Ferenc: *Mutató nélkül – B.A. úr X-ben*

Kiscelli Múzeum, Budapest

2016. október 28 – 2017. január 15.

### Jelen a múltban

A Kiscelli Múzeum az utóbbi időben érzékelhetően megerősítette státuszát a társadalomtudományok iránt érzékeny, felkészült, kritikai kiállítóhelyek között. Ezt igazolja a GRÓF FERENC, MÉLYI JÓZSEF és RÓKA ENIKŐ együttműködésében létrejött *Mutató nélkül – B.A. úr X-ben* című kiállítás is, amely az utóbbi évek egyik legszellemesebb, legbonyolultabb és legfontosabb tárlata lett. A kiállítás ugyanis nemcsak az irodalmi és képzőművészeti kódok összeolvasására – ha úgy tetszik, összekeverésére – vállalkozik, hanem olyan alkotókat és műveket helyez egymás mellé, akiknek kapcsolata korábban legfeljebb életrajznak volt nevezhető.

Ahogy a kiállítás látogatója egyre jobban belekeveredik DÉRY TIBOR, BERNÁTH AURÉL és az 1958-as brüsszeli vilákiállítás szövevényes történetébe, úgy válik egyre világosabbá a köztük feszülő bonyolult viszonyrendszer, amely szinte meg is kívánja a kortárs reflexiót. A textuális és vizuális információk egymásba csúsznak, a mutató nélküli idő kizökken, míg végül a befogadó saját pozícióját is megkérdőjelezve a szöveg látogatójává és a kiállítás olvasójává válik. A bonyolult metaforarendszer később még szóba fog kerülni, de már most fontos megjegyezni, hogy a kiállítás terében létrejövő, alapvetően a múltra mutató időtápasztalat nemcsak a megidézett korszakhoz fájdalmasan hasonló jelent, hanem a disztópikusnak hitt, de reálissá vált jövőt

is implikálja. Az alábbiakban a *világkiállítás*, a *nacionalizmus*, a *társadalmi tér* és a *kánon* fogalmait mentén próbálom meg kibontani a kiállítás múltbeli és jelenbeli, művészeti és politikai, egyéni és társadalmi olvasatainak lehetőségeit. Éppen a munkák terheltsége miatt a *B.A. úr X-ben* számtalan elemzési szempontnak kínál fel magát: az irodalomtörténeti, művészettörténeti, társadalomtörténeti és emlékezetpolitikai aspektusok nem kioltják, hanem megerősítik egymás relevanciáját.

### Múlt a jelenben

WALTER BENJAMIN szép kifejezését kölcsönvéve a világkiállítás „felépíti az áruk univerzumát”, és megeremti a fogyasztás és a polgári társadalom kölcsönösségének utópiáját.<sup>1</sup> A szóhasználat nem véletlen, hiszen az sem mellékes, hogy Benjamin ugyanezen, a 19. századi nagyváros és a modernség feltételrendszereinek kölcsönhatásait vizsgáló szövegében az áruházak előképének tartott passzázatok kapcsán megjegyzi, hogy Fourier a passzázst a falanszter építészeti kánonjaként határozta meg, a falansztert pedig olyan térként, ahol fölösleges az erkölcs. A 19. századi áruház és a világkiállítás létrehozta a fogyasztás és a fogyasztáson keresztül önmagát létrehozó polgárság modern éthoszát, a passzázst pedig a falanszter erkölcs nélküli utópiáját. Történik mindez ugyanabban az időben, amikor az európai nemzetállamok politikai autonómiáért harcolnak, és az egymásnak feszülő áruk, hétköznapi tárgyak és szórakoztatóipari termékek csupán néhány fegyvernemet jelentenek a sok közül. A világkiállítás nem jöhetett volna létre a nemzetek közötti versengés, és persze a modernitás teremtette technológiai vívmányok nélkül. Ironikus, hogy az 1958-as brüsszeli világkiállítás sok olvasata közül a legtöbb – amely az esemény jellegét és a bemutatás módját elemzi – ezeket a 19. században létrejövő ellentétpárokat hozza játékba.

Különösen fontos az ellentétpárokat hangsúlyozni a világkiállítás magyar pavilonja kapcsán, hiszen – ahogy Róka Enikő és Mélyi József a kiállítás

1 BENJAMIN, Walter: Párizs, a XIX. század fővárosa. In: *Uő: Kommentár és prófécia*, Budapest, Gondolat, 1969.



Gróf Ferenc  
Mutató nélkül – B.A. úr X-ben © Fotók: Tihanyi Bence és Bakos Ágnes



katalógusában megjelent tanulmányai is pontosan leírják<sup>2</sup> – a világkiállításon való részvétel tétje az ország és a Kádár-rendszer legitimitációja volt. Egyfelől adott tehát egy esemény, amely a 19. században a kialakuló (globális) tömegkultúra, a virágkorát élő európai nacionalizmus és az ipari forradalom technológiai újításainak keresztmetszetében született, s ettől a jellegzetességétől több mint egy évszázad múltán sem sikerül eltávolodnia. Másfelől pedig egy politikailag és ideológiailag bizonytalan státuszú, szocialista csatlós ország, megkérdőjelezhető vezetéssel és túlterhelt közelmúlttal. Sz az ország a saját európai legitimitációját éppen abban az eseményben gondolta megalapozni, amelynek alapvetései a szocialista ideológia ellentétei voltak. A visszaemlékezésekből, de akár az elkészült magyar pavilon programjából is kiderül, hogy a cél nem a szocialista propaganda volt, hanem a könnyűipar és a könnyed életvitel hangsúlyozásával Magyarország visszahelyezése a világtérképre. Abba globális tömegkultúrába, amelyet HENRY JAMES már a 19. század végén „a tárgyak birodalmának” („the empire of things”) nevezett, és amely teljes társadalmi struktúrák szimbólumrendszerét képes megjeleníteni. Itt válnak világossá áru, tárgy és társadalom olyan összefüggései, amelyek nemcsak a korabeli kultúrpolitika számára tették fontossá a világkiállításon való részvételt, hanem ma is meghatározzák a B.A. úr X-ben kiállítás értelmezését. A világkiállítás – hasonlóan a Kiscelli Múzeumban látható kiállításhoz – egy társadalmi tér, amely a tárgyakon keresztül nemcsak történeteket hoz létre és jelentéseket konstruál, hanem át is rendezi a meglévő hatalmi és társadalmi viszonyokat. PIERRE BOURDIEU meghatározása szerint<sup>3</sup> a társadalmi mezőkben, a társadalmi reprezentációkban megjelenő világok közötti hierarchia meghatározása miatt zajló szimbolikus harcok nemcsak kulturális, hanem politikai alapon is szerveződhetnek. Az 1958-as világkiállításon e világok harca a hidegháború szembenálló felei között zajlott, Magyarországnak pedig

2 RÓKA Enikő: A magyar pavilon Brüsszelben: MÉLYI József: Hivatalos iránykeresés. Képzőművészeti hagyomány és jövőkép Magyarországon 1958-ban. In: RÓKA Enikő (szerk.): *Mutató nélkül – B.A. úr X-ben*. A kiállítás katalógusa, Budapest, BTM-Fővárosi Képtár, 2016, 35-37., illetve 81-91.  
3 BOURDIEU, Pierre: *A társadalmi tér és a csoportok keletkezése* = [http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/0010\\_2A\\_19\\_Tarsadalmi\\_retegzodes\\_olvasokonyv\\_szerk\\_Gecser\\_Otto/cho4soz.html#ftn.id539587](http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/0010_2A_19_Tarsadalmi_retegzodes_olvasokonyv_szerk_Gecser_Otto/cho4soz.html#ftn.id539587) (utolsó letöltés: 2017. január 7.)



Gróf Ferenc  
Mutató nélkül – B.A. úr X-ben © Fotók: Tihanyi Bence és Bakos Ágnes

elemi érdeke volt, hogy saját, új helyzetét biztosítsa a sztálinista politika bukása után. A pavilon és a kiállított munkák modernista hangvétele nem minden esetben találkozott a hivatalos kultúrpolitika feltétlen támogatásával, de a néhány évvel korábbi, szocialista realista irányhoz képest mégis szinte forradalminak számított.

Ismét Bourdieu társadalmi térrel kapcsolatos érvelésére hivatkozva: a szimbolikus és kulturális tőke a többi tőkefajta legitimként elismert formája, és mint ilyen, valódi hatalmi viszonyokat alakít ki. Ezt az összefüggést értette meg az 1956-tól a világkiállításra készülő magyar politikai vezetés, majd pedig ezt a felismerést, illetve megvalósulásának körülményeit mutatták be világosan és okosan a kortárs kiállítás alkotói, miközben ironikus módon épp ez az összefüggés az, amelyet a jelenlegi kultúrpolitika nem tud vagy nem akar átlátni. Ezért volt giccses és szerencsétlen az építészeti biennáléra készült sámándob, ezért nem sikerül sem itthon, sem külföldön elfogadtatni az Magyar Művészeti Akadémia tevékenységét, és ezért nem megy magára valamit is adó irodalmár az Orbán János Dénes nevével fémjelzett Kárpát-medencei Tehetségfondozó Kft. közelébe. Pedig a világkiállítás és a nacionalizmus egymást kizáró, valójában pedig erősítő fogalmainak jelenléte pont azt implicálja, hogy a modernségben kezdődött folyamatoknak még ma is érzékelhető a logikája.

## Irodalmi kánonok

Ugyanez a kettős, párhuzamokra és ellentétekre épülő logika figyelhető meg abban, ahogyan a kiállítás egymás mellé helyezi Déry Tibor regényét, Bernáth Aurél pannóját és Gróf Ferenc kortárs műveit – amelyeket leginkább talán a szövevényes múlt-rejtvény kommentárjaiként érdemes olvasni. A már önmagában bonyolult, kiinduló helyzet az, hogy az egymással több évtizedes barátságot ápoló két művész, Déry Tibor és Bernáth Aurél a világkiállítás idejében, az 1956-os forradalom leverését követően, a két végpontján találja magát: Déry börtönbüntetését tölti és kézzel írja utópikus-disztópikus regényét, a *G.A. úr X-ben*, míg Bernáth a Képzőművészeti Főiskola tanszékvezetője és állami megrendelésre készít pannót a brüsszeli világkiállításra. A kiállítás olvasásához nagyon erősen hozzátartozik a kiinduló helyzet folytatása is. Nemcsak a vezetőből, hanem a katalógus szövegeiből, sőt, a kiállításról született írásokból is kiderül, hogy Bernáth pannója a világkiállítás után azonnal múzeumi raktárba kerül, ahonnan majd csak a 2016-os kiállítás éles szemű rendezői emelik ki, míg Déry kikerül a börtönből, s a rendszernek, ha nem is kedvenc, de fontos írója lesz, a *G.A. urat* pedig 1964-ben kiadja a Szépirodalmi Könyvkiadó. Ez a példázat nemcsak a Kádár-kori kultúrpolitika széleiről és még csak nem is a sors fordulásáról szól, hanem arról a dinamikus

### Gróf Ferenc

Mutató nélkül – B.A. úr X-ben  
© Fotó: Tihanyi Bence és Bakos Ágnes



változóról, amelyet kánonnak nevezünk, és amely beláthatósága ellenére a legbonyolultabb gyakorlati és teoretikus koncepciók egyike.

A két életmű számos hasonlóságot mutat. A kánon szempontjából az sem elhanyagolható, hogy bár sok évtizedes alkotó pályákról van szó, a korai évtizedek mindkettőjük esetében nagyobb súllyal esnek latba. A Déry-életmű – ahogyan MÁRJÁNOVICS DIÁNA katalógusbeli tanulmánya utal is rá+ – annak ellenére marad viszonylag olvasatlan, hogy remekül kutatható és teljesen elérhető anyag. A *Szerelem* (1956), a *Niki* (1956) vagy a *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* (1971) tipikus esetei az ismert, de nem elemzett szövegeknek, különösen, hogy különféle adaptációik az alapszövegeknél jóval híresebbé váltak. Kivételt ez alól talán a fiatalkori monumentális regény, a *Befejezetlen mondat* (1937/1947) jelent. Sokan érvelnek meggyőzően amellett, hogy ez utóbbi szöveg a torzóban maradt magyar baloldali-aktivista-konstruktivista irányzat egyik irányműve. A *G.A. úr X-ben* ezzel szemben egy karkai hangulatú disztópia, amelynek szerkezetére éppúgy rányomja bélyegét keletkezésének körülménye, mint az irodalmi modernség kedvelt narratív technikái.

Bernáth életműve ugyancsak kettős megítélés alá esik, számos eleme pedig kihullott a kulturális emlékezetből. A *Mutató nélkül* kiállítás nemcsak kódokat kever össze és kategóriákat bont szét, hanem életműveket és konkrét alkotásokat ránt vissza a kánon pereméről, hogy aztán új, a jelen és a jövő felé evidensen kiterjesztett olvasatokat rendeljen hozzájuk. Nemcsak a kánonok politikai jellegére, hanem azok esendőségére és törekenységére is felhívja a figyelmet, ahogyan arra is, hogy a politikai hatalom, a kulturális befolyás, az ellenállás és a legitimitáció nem mindig magától értetődő fogalmak. Nem véletlenül nevezi a hatalomtechnikák és emlékezetpolitikai folyamatok újragondolásának kiállításbeli elemzésekor ANDRÁS EDIT az „ellenállás mítoszának” azokat a leegyszerűsítő gyakorlatokat, amelyek a megalkuvást, az ellenállást és a folyton újradefiniálódó határokat sematikusan mutatják be. Ahogyan a kiállításban bemutatott helyzetekből és művekből is kiderül, korántsem erről van szó. Az már csak szomorú adalék, hogy ezek a dilemmák ma újra aktuálisak.

### Minta a szőnyegen

A *Mutató nélkül* többszörösen is metaforikus cím, hiszen vonatkozik az összekevert képi- és szöveghelyekre ugyanúgy, mint a Déry-mű egyik iránymetáforájára, a mutató nélküli órákra. Tudható, hogy a regény eredeti címe lett volna, hiszen X egy olyan hely, ahol még csak meg sem állt az idő: azt sem tudjuk, hogy halad-e valamerre. Éppen ilyenné vált a Kádár-rendszer is, PETRI GYÖRGY emblematikus sorát idézve: „nem ideje semminek”.<sup>6</sup> Ugyanígy kezdenek leesni a mutatók a jelenkori Magyarország óráiról is. Ahol számon kell tartani, ott máris lassabban telik az idő. A mutató persze utalhat még az akkori és a jelenlegi korszak iránytalanságára vagy gyorsan módosuló irányaira is, hiszen ahogyan KÁDÁR GYÖRGY szintén a világkiállításra készített, alumíniumra festett pannója néhány évvel később tetőfedő anyagként végezte, úgy kerülnek ma is jelentős életművek a kultúrpolitika önkényéből kifolyólag a kukába vagy a kánon peremére. Akárhogyan is értelmezzük, mutató nélkül mindig rosszabb élni, mint mutatókkal. Szembenézni a múlttal és a jövővel sokkal bátrabb stratégia, mint a nem mozduló időre hivatkozva örökre beleragadni egy gyáva jelenbe és lemaradni mindenről.

4 MÁRJÁNOVICS Diána: „az ember nem szabadságra termett, uram” – Déry Tibor: *G.A. úr X-ben*. In: RÓKA 2016, 91–93.

5 ANDRÁS Edit: *Párbeszéd a múlttal*. In: RÓKA 2016, 105.

6 PETRI György: Zátony. In: *Uó.: Összegyűjtött versek*, Budapest, Magvető, 2003.



Gróf Ferenc

Mutató nélkül – B.A. úr X-ben © Fotók: Tihanyi Bence és Bakos Ágnes



# HOMMAGE – IDEÁL VAGY MINTA?

Knoll Galéria, Budapest

2016. november 17 – 2017. január 14.

Az *Hommage – ideál vagy minta?* című kiállítás eredetileg a bécsi *curated by Vienna* elnevezésű programsorozatra készült.<sup>1</sup> A minden évben megrendezett mini fesztivál koncepciója szerint a résztvevő bécsi galériákban külön erre az alkalomra felkért nemzetközi kurátorok terveznek kiállításokat egy adott problémakörre reflektálva. Az ideik, a példaképek, az *hommage*, a referenciák és idézetek témája köré épülő problémakört – a *My Origins? I Made Them Up* című esszéjéből kiindulva<sup>2</sup> – DIEDRICH DIEDERICHSEN német kurátor és kritikus határozta meg. A meghívott kurátorok közé tartozott SASVÁRI EDIT, a Kassák Múzeum igazgatója is, aki a bécsi Knoll Galériában rendezett kiállítást az *hommage* kultuszának dekonstrukciójára tett kísérletekről. Múlt év novemberétől a budapesti Knoll-ban is megtekinthető volt ugyanez a tárlat.

Ami a téma aktualitását illeti, fontos megemlíteni, hogy az utóbbi időben számos olyan példa nevezhető meg a kortárs képzőművészetben, ami valamilyen módon az *hommage* fogalmát értelmezi át. Ezek közé tartozik a performansz esetében annak sajátos válfaja, a performansz-újrajátszás is, amikor – általában, de nem kizárólag – fiatal művészek ismétlik meg az 1960-as, 1970-es évek kultikus performanszait. Úgy írják felül radikálisan a klasszikus performanszelmélet szerint megismételhetetlen egyediség és a jelenlét fontosságát, hogy közben tematizálják azt a problémát is, miszerint nem áll rendelkezésünkre kellő mennyiségű (és minőségű) képi dokumentáció a 20. század második felében előadott performanszokról, ezért sokszor a leírások alapján a képzeletünkre vagy szemtanúk beszámolóira tudunk csak hagyatkozni. Mindezt tovább gondolva felmerül a kérdés, vajon milyen módon „vihető be” a performanszművészet a múzeumba, mint ahogy az is, hogy mennyiben tekinthetők-e dokumentációk műalkotásoknak? Több szerző vitatkozik arról is a performansz-újrajátszások esetében, hogy mennyiben van szó a 1960-as, 1970-es évekbeli munkák pusztá rekonstrukciójáról: nevezhető-e ez a stratégia *hommage*-nak a fiatal alkotók részéről vagy éppen kritikus újragondolásról van szó, esetleg mind-

kettőről egyszerre. Felvetődik a kérdés, hogy mennyiben születik egy új performansz egy ilyen esetben, mennyiben van szó az „eredeti” módosításáról, egyáltalán beszélhetünk-e még eredeti munkáról. Sokat hivatkozott példa Marina Abramović *Seven Easy Pieces* (2005) című munkája, melynek keretében hét estén keresztül a New York-i Guggenheim Múzeumban olyan művészek akcióit, performanszait ismételte meg, mint Bruce Nauman, Valie Export vagy Joseph Beuys, illetve egy saját, korábbi munkáját is újragondolta.<sup>3</sup> A hét eltérő eljátszási stratégián keresztül Abramović tulajdonképpen kanonizálni kezdte a performanszművészetet, létrehozta saját kritikai értelmezését és egyben aktualizálta is a munkákat. A performansz-újrajátszás műfaja csak egy eset a sok közül, amikor az *hommage* fogalom és attitűd újraértelmezésére kerül sor, és noha a Knoll Galéria kiállításán nem szerepelnek ilyen munkák, a változatosan heterogén anyagban találunk olyan művészeti akciót vagy performatívumot is tekinthető videó munkát, amely rokonítható akár ezzel az iránnyal is.

Ahogy Sasvári a kuratori koncepcióban is fogalmaz: a kiállítás során „a művészekkel közösen arra kerestünk válaszokat, hogy a művészet régi, tekintélyelvű struktúráját modellező *hommage* fogalma ma hogyan gondolható újra, illetve a *hommage* attitűdjé-

nek van-e nem-hierarchikus formája.<sup>4</sup> Egy-egy agyonhasznált és közhellyé váló fogalom újragondolása gyakori a kortárs kuratori és művészi gyakorlatokban és mindig érdekes megfigyelni, mennyiben érvényesülnek a koncepcióban kitűzött célok magukban a munkákban, a kiállítási szituáción keresztül. Kérdés, hogy a provokatív problémafelvetés és a téma aktualitása mellett maguk a művek mennyivel visznek közelebb az *hommage* fogalmának kritikai értelmezéséhez.

A tárlat egyik erőssége, hogy különböző generációkat helyez egymás mellé – a fiatal, pályakezdő művésztől az elismert, munkáival közgyűjteményekben szereplő alkotóig – és épp a köztük létrejövő párbeszéd az, ami képes lehet az „*hommage* nem-hierarchikus” formáit létrehozni. Ezt példázzák a fiatal művész, MURÁNYI MÓZES Márton és a különböző kollektívák (Ex-artists’ collective, the Randomroutines) is jól ismert KASZÁS TAMÁS munkái. Itt megfordul a szokott irány: Kaszás állít *hommage*-t (*Sunday Trespasser – Homage to Mózes Murányi*, 2008–2016) Murányi 2010-es, a kiállításon egy tableten, videó formájában megjelenő „gerillaakciójának”, melynek keretében átmászott a Terror Háza előtt álló vasfüggőnyet ábrázoló szobron, majd továbbélt. Kaszás, a tőle már megszokott „faliújságon” tágabb értelemben reflektál a határ, a kerítés és az átkelés témájára: a „tilos az átjárás” és „no trespassing” feliratokat, valamint szögesdrótokat megörökítő fotói egy linóleummetszetet fognak közre, amelyen egy alak (akár Murányi?) egy kerítésen próbál átmászni. Interpretációja egyértelműen eszünkbe juttatja a menekültválságot és ezzel kapcsolatban a földrajzi határok újbóli meghúzásának, illetve lezárásának kérdését. Ugyanakkor az a tény, hogy nem szokás, hogy egy idősebb művész egy fiatalabb pályatársa munkájára reflektáljon, a művészeti közeg szimbolikus határainak áthágását is felidézheti.

Ennek a közvetett párbeszédnek a továbbgondolásaként, egy virtuális beszélgetésnek lehetünk tanúi BIRKÁS ÁKOS videó munkájában (*All of my fellow artists who have ever existed are much rather my partners than the mass of people living around me*, *Conversation with György Jovánovics*, 2016), aki egy JOVÁNOVICS GYÖRGGYEL készült skype interjúban a művészt saját példaképeiről, mestereiről kérdezi. Miközben Jovánovics Watteau-ról és más klasszikusokról, mint a

„barátairól” mesél, és – ahogy a kísérőszöveg is kiemeli – egy viszonylag klasszikus pozícióból beszél az „ideálokról”, vall az őt ért hatásokról, valójában nem tud nem eszünkbe jutni, hogy amit nézünk, az tulajdonképpen egy kortársi pozícióból róla készült „*hommage*-film”. Birkás háttérbe húzódik az interjú során: végig Jovánovicsot látjuk, a „kérdező” csak a másik számítógép képernyőjén keresztül, pixelekké veszve jelenik meg. A dupla keretezés – mi is egy képernyőt nézünk, amiben valaki egy másik képernyőt néz – eközben felhívhatja a figyelmet arra is, hogy milyen öndefiníciós kísérleteket hajtunk végre ezen ideálokhoz való igazodásunkon keresztül. Birkás egy másik munkájában, Kaszáshoz hasonlóan szintén egy nála fiatalabb művészre reflektál. Kisméretű akvarelljén az utóbbi években befutott román festő portréját sajátítja ki (*Homage to Victor Man*, 2016). A festmény legfeltűnőbb motívumát, a három szemet helyezi át saját önarcképébe, a festői stílust nem, pusztán csak ezt a motívumot véve át. A középső teremben egy másfajta együttműködésnek lehetünk tanúi NEMES CSABA és az amerikai NOAH FISCHER munkáit nézve (*What happened to this state? Illiberal Forint 01 és 02*, 2016, illetve: *What happened to this state? Acceleration Currency*, 2016), akik 2015-ben találkoztak egy New York-i rezidencia-programon és azóta többször dolgoztak már együtt. A kiállításra mindketten egy saját „designnal” ellátott fiktív papírpénzt terveztek: a „bankjegyeken” kiforgatják az azokon sokszor megjelenített, nagy múltú államférfiak alakját. Elsőre a kisméretű papírmunkák és a digitális printek közös alkotás-



Nemes Csaba  
What happened to this state? Illiberal Forint 01 és 02, 2016  
vegyes technika, papír, 235 x 305 mm egyenként

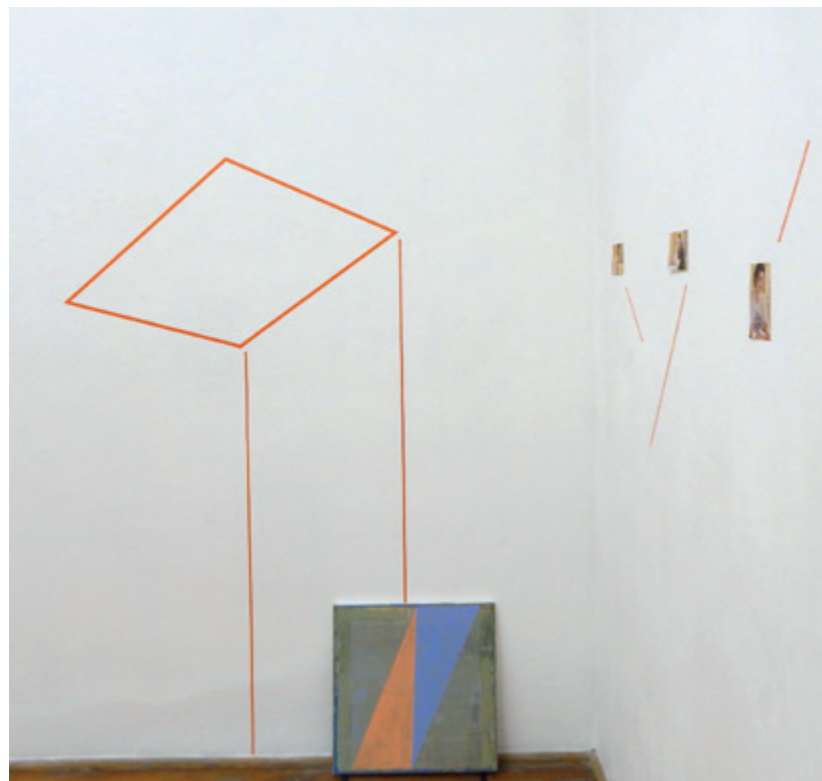


1 *curated by* Edit Sasvári: *Homage - Ideal or Pattern?* Knoll Galerie, Bécs, 2016. szeptember 8 – november 12. | <http://www.knollgalerie.at/779.html>

2 <https://viennabusinessagency.at/creative-industries/curated-by-vienna/about-curated-by-vienna/concept/>

3 Ld.: Erdősi Anikó: *PERFORMA 05. Balkon 2005/11,12.* <http://www.balkon.hu/archiv/2005/09nyc.html>

4 <http://budapest.knollgalerie.at/792.html>



**Rudas Klára**  
Productiv  
Disagreement,  
Negative  
Inspiration,  
Positive  
Dependence, 2016



**Olivia Mihaltianu**  
Film-Métrage,  
1996–2016  
Super 8 ruha

nak tünnek, ám közelebről megvizsgálva észrevesszük a két művész különböző, ám mégis egymásba kapcsolódó világát. Míg Nemesnél konkrét magyar aktuálpolitikai motívumok és figurák jelennek meg, Fischer egy univerzálisabb és vizuálisan is heterogén világot teremt. Az homage szó itt már elvétve jut csak eszünkbe, két alkotó jelen idejű együttműködését láthatjuk, melyben hangsúlyos szerepet kap az aktivizmus, a társadalmilag elkötelezett művészet kérdése és mindezek beemelésének lehetősége az önálló művészeti praxisba.

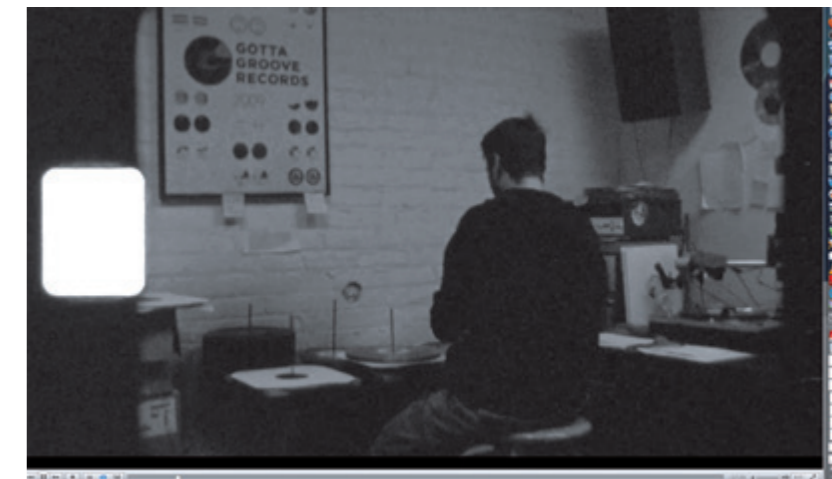
Ez a tematika tovább vihet minket a szintén fiatal alkotó, RUDAS KLÁRA munkájához (*Productiv Disagreement, Negative Inspiration, Positive Dependence*, 2016), aki az homage-t rendhagyó módon a negatív hatás fogalmán keresztül értelmezi. A sarokban installált absztrakt festmény és a falakra rajzolt vonalháló között három fénykép látható: a kortárs művészeti közegben mozgó látogató felismerheti rajtuk KISSPÁL SZABOLCS, KARAS DÁVID és ERLICH GÁBOR képzőművészeket. Mindhárom művésznél közös az aktivista attitűd (pl.: SZABAD MŰVÉSZEK csoport), és a klasszikus művészi munkát (műtárgy létrehozást) háttérbe helyező, a társadalmilag elkötelezett művészeti projekteket preferáló kritikai hozzáállás. A cím – *Termékeny félreértés, negatív inspiráció, pozitív függés* – arra a dinamizmusra és elsősre önellentmondásnak tűnő, ám nagyon is természetes folyamatra utal, amikor valaki úgy van ránk hatással, hogy a művészeti, az alkotói tevékenységet érintő kérdésekben mégis teljesen mást gondolunk. Rudas nem fordul el a „hagyományos” festészettől és épp a médium határait feszegetve keres választ – Nemes Csabához hasonlóan – művészet és aktivizmus kapcsolatának mibenlétére.

Rudas kompozíciójához vizuálisan és tartalmilag is jól illeszkednek a terem túoldalán látható albán művész GENTI KORINI absztrakt, konstruktivista festményei (*Shapes from the Screen no. 11, 12, 13*, 2016), amelyek a történeti avantgárd hatását vizsgálják és gondolják újra a szocialista építészet motívumain keresztül. Letisztult munkái izgalmas szint visznek a kiállításba azáltal, hogy Korini nem egy konkrét művészre utal, hanem sokkal inkább egy korszaknak, festészeti irányzatnak állít „homage”-t. Ez a távolságtartó gesztus kicsit kiegyenlíti az amúgy nagyon személyes hangvételű munkákat. Végül, a harmadik térben a román OLIVIA MIHALTIANU filmszalagból készült,

20 | 17 \_ 1

ruhát formázó installációja és egy digitalizált Super 8-as filmje látható (*Film-Métrage*, 1996–2016), amely az „ön-hommage” kérdését is bekapcsolja a kiállításba. A filmszalagból készült objektet a művész a gimnázium utolsó évében készítette, amikor még sokkal inkább a film materiális minősége érdekelte. Ezzel állítja párhuzamba egy 2016-os analóg technikával készült filmjét, amely nem is saját, hanem inkább talált filmre, found footage-ra emlékeztet. Az 1970-es éveket idéző lírai rövidfilm különféle helyszíneket és munkájukat végző embereket villant fel összefüggés nélkül, mintha a művész saját hivatására is reflektálna ezáltal.

A laza rendezés és a sokféle munka sem teszi széttartóvá a kiállítást, a kurátor izgalmasan helyez egymás mellé összeillő gondolkodásokat és beállítódásokat, utalva arra, hogy a válogatás korántsem teljes, a sort még lehetne folytatni. Láthatjuk, hogy a kiállítás vállaltan heterogén művészeti praxisokat mutat be, ugyanakkor a résztvevők homage-hoz való viszonya mégis sok esetben – így például a párbeszéd kezdeményezése és fenntartása, az együttműködésekre tett kísérletek, illetve az önreflexió tekintetében – rokon. Az homage-t egy „emberközelibb”, élőbb, dinamikusabb és nem feltétlenül egyirányú (fiatal-idős, kelet-nyugat) mozgásnak tételezi és talán éppen ezen metódusok mentén gondolható újra a fogalom, kerülhet ki a megszokott értelmezési keretből.



**Olivia Mihaltianu**  
Film-Métrage, 35 mm Super 8 film, 1996



**Noah Fischer**  
What happened to this state? Acceleration Currency, 2016, nyomtat, papír, 59×130 mm



## SPIONS

## Hatvannyolcadik rész

## A mágikus Fekete Kő, H.R. Griger, a Vrill-lányok, Mata Hari, THE BOOK of Reconstruction

„We did not mind then who will win the war  
We had no doubt and who could ask for more  
We were lovers till the end of time  
Blue soldiers on the red frontline  
Like once Lili Marlene // For you Lili Marlene”

SPIONS: Lili Marlene<sup>1</sup>

„A közhiedelemmel ellentétben a Szent Grál nem drágakövekkel ékesített arany kehely, amelyben Magdalénai Mária a keresztfán agonizáló Jézus örökéletet és örök fiatalságot adó vérét felfogta, hanem mágikus, ibolyafényben ragyogó fekete kő”, mondta H.R. Giger<sup>2</sup> svájci születésű festőművész, miközben előhúzta fekete, kínai szabású, állógalléros selyeminge alól a vékony platinalánkra függesztett, barokkos stílusú titánium foglalatba erősített, szakavatott haszid mester által csiszolt fekete köves medált. Az ultraibolya (UV) fényt sugárzó kőbe foglalva a német náci párt (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*, NSDAP) szellemi holdudvarához lazán (politikailag nem) kapcsolódó, Maria Orsić, a Bécsben született, horvát származású látnok és barátnő, Sigrun, Traute, Gudrun és Heike médiumok által megálmodott Vrill Társaság<sup>3</sup> (*Alldeutsche Gesellschaft für Metaphysik* – Vrill Gesellschaft) aranyból öntött rúna-szimbóluma.

A Nik Cohn<sup>4</sup> és Kathrin Muir<sup>5</sup> társaságában a szellemi paradigmaváltástól, a modernizmus agóniájától energizált 1970-es évek egyik alapművét,

1 Lyrics: Helmut Spiel! (Copyright © 2016) – a Marlene Dietrich sláger újraértelmezését, updateelését 2016 novemberében kezdeményezte a SPIONS frontembere. Első lépésként elküldte az általa újraírt szöveget, majd megígérte, hogy amint elkészül vele, elküldi az énekszólam általa montreali rejtek helyén felvett *a capella* változatát, amelyhez hardcore electronic industrial zenét kért. 2017. február 8-ig – amikor ezeket a sorokat írom – az énekszólam nem érkezett meg, így a zene szerkesztéséhez eddig nem tudtam hozzákezdeni, csak előzetes hangminta gyűjtést folytattam a Neten.

2 Hans Rudolf „H.R.” Giger (1940–2014)

3 A Vrill Társaságról már írtam korábban. A Monsieur Gigerrel folytatott konzultációk újabb aspektusokkal gazdagították a rájuk vonatkozó kutatásaimat, ezért érzem szükségnek ezt az újabb beszámolót.

4 A brit rock-újságírás megteremtője, a *The Observer*-és a *The Guardian* munkatársa.

5 Skót születésű író, újságíró, a *The Times* filmkritikusa.

a *Rock Dreams*<sup>6</sup> képeskönyvet megalkotó Guy Peellaert Párizs-környéki házában vendégeskedő H. R. Gigert Monsieur Bizot, az *Aktuel* magazin főszerkesztője társaságában látogattam meg 1979 nyarán. Két szellemtörténeti hérosszal volt alkalmam megismerkedni azon a mágikus éjszakán: Monsieur Peellaert, David Bowie *Diamond Dogs*<sup>7</sup> albuma, és sok más progresszív, aktuális lemez borítójának tervezője, a festékszórás (*airbrush*) művészeti eszközének felszentelt mestere, és H. R. Giger, akinek az Amerikában 1979 májusában bemutatott, Ridley Scott rendezte *Alien* film látványvilágát köszönhettem<sup>8</sup> – az első *steampunk* művész. A hőseimmel való személyes találkozás lélektisztító, szellemfrissítő élményéhez kellemes meglepetést csatoltak az égiek: H. R. Giger ugyanolyan szenvedéllyel kutatta a 12–13. századok spirituálisan fontos történeteit, mint én. Kutatásait, amelyek a német nemzeti szocializmus és az olasz fasizmus időszakára is kiterjedtek, jóval korábban és jóval több forrásmunkára támaszkodva kezdte, mint én. A korabeli Magyarországon, ahol életem első 33 évét kényszerültem tölteni, ritkán, körülményesen lehetett a Templomosokról, a katharokról, a Rózsakeresztesekről, az Alkímiáról olvasni. Éppenséggel az Aldebaran csillagkép egyik bolygójának halhatatlan, isteni képességekkel megáldott lakóiról, a misztikus templomos rend rég halott lovagjairól és a földönkívüli eredetű sumérokkal rendszeresen kommunikáló, kooperáló, új, környezetbarát, gyakorlatilag kifogyhatatlan energiaforrást 1921 és 1945 között népszerűsítő Vrill Társaság

6 *Rock Dreams (Under the boardwalk)* (Schünemann, München, 1973)

7 David Bowie: *Diamond Dogs* (LP, RCA Records, 1974) – a Guy Peellaert által tervezett eredeti lemezborító szétnyitott belső oldalán Bowie félig ember, félig méretes pénisszel és herékkel megáldott kutya hibridként volt látható. A kutya-genitáliákat a tömeges forgalmazásba került lemez borítóján kitakarta a botránytól tartó kiadó. A kevés példányban fennmaradt eredeti, cenzúrázatlan borítókért ma már több ezer dollárt fizetnek a gyűjtők.

8 A filmből vett állóképeket, köztük a H. R. Giger által megálmodott emberpusztító szörnyeteg portréját a mű 1979 szeptemberi európai bemutatója előtt lehozta a francia sajtó, ezért volt alkalmam előtt a művészrel való találkozásom előtt megismerni.

hosszúhajú, karcsú testű, vagány hölgyeiről sem hallottam. A helyi populáció többségével ellentétben túl szűknek éreztem a betűleves és csülkös pacal törkölypálinkában szublimált valóságát. Teret, víziókat, igazi életkalandokat, láthatatlan dimenziókat, sodró erejű víziókat akartam. Idegen voltam a saját bakteriális mikrolétükben fetrengő emberkéek avas zsírszagú barakkjában. Párizsba érkezve azonnal a tiltott témák forrásmunkáit kerestem a Marais negyed antikváriumaiban – megvannak még ezek a sötét, hangulatos odúk? – és Shakespeare & Comp. könyvesboltjában. H. R. Giger, az összes, általam frissen beszerzett művet régről, legtöbbjükét középiskolás korából ismerte, amikor egy *peyote* trip felnyitotta harmadik szemét, hogy meglássa a rejtett dimenziókat. Sokat tanultam tőle a vacsora után, pazar francia borral és potens fekete afgán hasissal érzékenyítve. Előbb a kerti padon ülve, a szikrázó csillagokban gyönyörködve beszélgettünk, aztán bementünk a házba, ahol Monsieur Giger megmutatta néhány, az *Alien* filmhez készített látványtervét<sup>9</sup>.

1220-ban Komtur Hubertus Koch, német templomos lovag kis csapata élén, a keresztadhjárathból visszatérve átkelt Mezopotámián. Ninive városához érve Isais, az egyiptomi Ízisz és Széth istenek elsőszülött gyermekének víziója látogatta meg. Ugyanaz az égi, aki 16 évvel később, 1236-ban Karthágó romjait Marcion<sup>10</sup> nyomait keresve

9 Monsieur Giger elmondta, hogy a felszakított emberi mellkasból kipattanó rémség ötletét saját, bénító fájdalmat okozó reflux (gyomorsav-túltengés) élményei adták.

10 Sinopei Marcion (Μαρκίων Σινώπης – Kr. u. 85–160) gazdag görög kereskedőből lett keresztény hitzőnok gnosztikus, platonista eredetű, a későbbi manicheusok, bogumilok és chatarok világnézetéhez hasonló tanításaival több évszázadon át a Római Birodalom egész területén működő, a mainstream katolicizmus által eretneknek minősített egyházat (markoniták) alapított. Tanításának egyik fő gondolata az volt, hogy Jézust nem az általa Demiurge (Iparos) minősítéssel illetett Jahveh, a zsidók benünket és világunkat tökéletlenné teremtő, háborúra uszító, gyűlölködő, bosszúálló, féltékeny, hiú – tehát nagyon emberi – Istene küldte a Földre, hanem a jóság és szeretett nála hatalmasabb Ura, a Mennyei Atya, aki a bűnösöket éppúgy elárasztja kegyelmével, mint a jókat. Jézust a Mennyei Atya fiának, testi megjelenését virtuálisnak, az emberi test ideiglenes utánzatának vallotta, vagyis tagadta a keresztény Megváltó fizikai, testben megszületését, halálát és feltámadását. Véleménye szerint Jézus küldetése az volt, hogy híveit kivezesse a Demiurgos, az Öszövétség véges hatalmú, általában komor, gyakran haragos, kegyetlen Teremtőisten elnyomásából. Ő volt az első, aki kanonizálta a keresztény vallás tanításait. Az Öszövétség szerinte nem Jézus Krisztus Atyjának, hanem a nála gyengébb Teremtő Isten szavait tartalmazó könyvét elvetette, helyére két kötetbe válogatott teológiájába illeszkedő



Najmányi László  
Timeship ORGON – H.R. Giger Shrine, 2017  
digitális kollázs a művész archívumából

exkaváló Roderich Emmerant templomos loagnak és társainak is megmutatkozott. Emlékirataiban így írt látomásáról: „Áttetsző, magas, karcsú, rugalmas, teljes egészében aranyból és fényből konstruált, csillogó zöld üveggel texturált testű nő, aki egyszerre volt asszony és kislány. Kétségtelesen nem erről a világról jött. Hosszú, apró arany levelekből szabott köntöst viselt, amely még karcsúbbnak, még törekenyebbnek mutatta alakját. Arca keskeny és sápadt volt. Szemei, hosszú, földig érő, kibontott haja és ujjainak körmei borostyánszínűekben pompáztak. Haját arany karika tartotta. Fejdíszének csúcán arany napba helyezett ezüst, szarvakkal ellátott holdsarló. Nemes ívű ajkai fényleni látszottak. A leggyönyörűbb kép, amelyet férfi valaha látott. Nyilvánvalóan nem az emberi fajhoz tartozott. Két lépést tett felénk – a legszebb táncmozdulatok – és elmosolyodott és szemei teli voltak kedvességgel. Tudtuk, hogy nem a Gonosz, hanem inkább csak jó dolgok jöttek vele. Amikor alakja már tisztán kirajzolódott, beszélni kezdett hozzánk. Hangja tiszta és lágy volt. – Hűséges követőim, birtokotokban van a Végtel Lándzsája” és Ishtar tükre, szemlélődve használjátok őket. És nektek adom a legnagyobb erőt, a bíborfényű fekete követ. A Kezdet napsugariból formálódott e gömb. A Kő elhossa nektek az Arany Birodalmat.” 1220-ban, Ninive falai alatt azt tanácsolta Isais istennő Komtur Hubertus Koch templomos loagnak, hogy hazájába visszatérve építsen házat az Untersberg hegységben (a legenda szerint ott rejtőzik a Róma hatal-

részeket a korai keresztény szakrális irodalomból. Az első kötet, *Evangelikon* Lukács Evangéliumából szelektált idézeteket tartalmaz. A második kötetbe, *Apostolikon* Pál apostol tíz Episztoláját foglalta. Őt tartotta a Jézus tanításai leghitelesebb, legkorrektebb interpretálójának. Könyve nem beszél Jézus születéséről és gyermekkoráról. Futólag vonatkoztat csak a Judaizmusra, közöl viszont néhány nézetét vitató véleményt. Marcion egyháza az európai üldöztetések, betiltások, felszámolások után Keleten működött tovább. Az Európában akkor már elfeledett tanítással a 12. században itt ismerkedtek meg a templomos lovagok, akik a katharoknak adták tovább, amit megtanultak.

11 Legendája szerint ezzel a lándzsával döfte át a római katonát, Longinus a keresztalált halt Jézus oldalát. Számos európai katolikus templomban, köztük a római Szt. Péter katedrális kupolája alatt őrzik a fennmaradt „valódi”, Jézus vérevel érintkezett lándzsát. A bécsi Hofburg palotában lévő Birodalmi Kincstárban (Weltliche Schatzkammer) őrzött lándzsahely a 10. században került I. Otto császár birtokába. Miután Hitler 1938-ban Németországhoz csatolta Ausztriát (Anschluss), a legendája szerint misztikus hatalmat adó lándzsát Nürnbergbe került, ahol elrejtették. A relikviát a háború után adták vissza Ausztriának az amerikaiak.



**Najmányi László**  
Timeship ORGON – Vril Shrine 01, 2017  
digitális kollázs a művész archívumából

mát megtörő Barbarossa sírja), és abban várja következő megjelenését. 1221-ben Koch a Markt Schellenberg közelében, az Ettemberg lábánál építette első házát (*Komturei*), amelyet egy nagyobb építmény követett. A hagyomány szerint a következő években földalatti folyosók és termek hálózatát létesítették az Uttersberg különböző területein. A termek egyikeben Isais temploma működött. Az istennő másodszor 1226-ban látogatta meg Komtur Hubertus Koch templomos lovagot és harcostársait, majd 1238-ig még számos alkalommal megjelent nekik. A templomosok e 12 év során kapták meg az *Isais kinyilatkozásai (Die Isais Offenbarung)* című prófécia-sorozatot, amely a korabeli technikai szintet messze meghaladó, a földi technológiát isteni szintre emelő, konkrét műszaki leírásokat is tartalmazott a Szent Grálra vonatkozó információk mellett. A templomosok a próféciák szellemi alapján hozták létre A Fekete Kő Urai (*Die Herren vom Schwarzen Stein* – DHvSS) nevű titkos, tudományos, Dél-Németország, Ausztria és Észak-Olaszország területén aktív, a mainstream katolikus egyház által eleinte titkolt, majd kegyetlenül üldözött szektát. A Szent Grál (arabul *Ghral* – Szent Kő), amelyet a templomosok Isais istennőtől kaptak, az Uttersberg kolostorból megőrzésre a dél-franciaországi, a templomosok kutatásaihoz hasonló irányokban és dimenziókban kereső katarokhoz kerültek. A misztikus hagyományok szerint 1244. március 14. éjszakáján a pápai seregek által ostromlott Montsegur várából négy katar nő csempészte ki és rejtette el a környéken az istenek hatalmát adó, az égiek és földiek kommunikációját biztosító, sokak által keresett, eddig meg nem talált Fekete Kővet.

A Vril-legendárium szerint Maria Orsić és barátnője, Sigrun a földönkívüliek közvetítésével telepatikus kapcsolatba kerültek a Fekete Kő titkát ismerő templomos lovagok szellemével, és megkapták tőlük az Isais istennő próféciáiba foglalt, a földi technológia radikális átalakítására vonatkozó információkat. E műszaki leírások alapján indította el a Vril Társaság újfajta energiával működő repülő csészealjok építésének programját, amely egyes források szerint működőképes, akár idő- és kozmikus utazásra is alkalmas égi járműveket eredményezett. Nem kizárható, hogy 1945. március 11-én Maria Orsić és munkatársnői (*Die Vrilerinnen*) e jármű-

vek egyikén hagyták el az összeomlás előtt álló Németországot. „Niemand bleibt hier” („Senki sem marad itt”), zárta a Vril Társaság hátramaradt tagjaihoz írt búcsúlevelét a szökehajú szépség, Nikola Tesla egyetlen szeretője, Maria Orsić. Többé senki sem haltott az eltűnt médiumokról. Csodálói úgy gondolják, hogy az Aldebaran csillagképben találtak menedékre. A Mágikus Fekete Kő valószínűleg még mindig Dél-Franciaországban, Montsegur várának nemes romjai közelében várja megtalálóját.

Alkalma volt megismerkedni az SS Amerikában őrzött titkos archívumának Vril-vonatkozású dokumentumaival. „Ne kérdezd, hogyan sikerült bejutnom a páncélkamrába!”, nevetett Monsieur Giger. Nem kérdeztem. Már akkor is voltak fogalmaim Hollywood hatalmáról, és arról, mit kérnek szívességekért cserébe. Monsieur Peellaert kinyitott egy újabb palack bort. „Château Rayas, 1962-es évjárat. Míg a Châteauneuf-du-Pape régió szinte összes bora keverék, a Château Rayas nem önt össze minőségeket. Borukat kizárólag Grenache szőlőfajtából készítik. Ez a magyarázata a kellemes édesgyökér és levendula ízárnyalatoknak”, mondta Monsieur Peellaert. „This wine rocks and rolls.” Munkatársa, Valentin, muffinsapkát viselő, magas, hallgatag rasta spliffet sodort és körbeadta. A lemezjátszó-ból Peter Tosh tanított.

„Egy Vril-szeánszról Heinrich Himmlernek<sup>12</sup> írt titkos SS jelentés szerint Rudolf Hess,<sup>13</sup> Hitler ezoterika iránt érdeklődő alvezére idegesítőnek találta, ahogy a médium Maria Orsić szemgolyói kifordultak és nyitott szájával összeroskadt foteljében. Amikor rég halott mentora, a náci párt egyik alapítója, Dietrich Eckart<sup>14</sup> rekedt hangja kezdett előtörni az eszméletlen hölgy torkából, elfelejtette ellenérzéseit.” Monsieur Giger a mennyezetig érő könyvespolc előtt fel-ál

<sup>12</sup> Heinrich Luitpold Himmler (1900–1945), az SS vezetője szenvedélyesen érdeklődött az okkultizmus, különösen az északi népek legendárium, a Szent Grál, a templomosok, katarok és Tibet titkai iránt.

<sup>13</sup> Rudolf Walter Richard Hess (HefS, 1894–1987) német politikus 1920-ban csatlakozott a náci párthoz. Hitler oldalán részt vett az 1923-as Sörpuccsban. Hitlerrel együtt került a Landsberg börtönbe, ahol asszisztálta a náci vezér programját tartalmazó *Mein Kampf* megírásában. 1933-as hatalomra jutását követően Hitler helyettesévé nevezte ki. Hitler és Göring után ő volt a harmadik legnagyobb hatalmú ember a náci Németországban.

<sup>14</sup> Dietrich Eckart (1868–1923) újságíró, drámaíró, költő és politikus nagy hatást gyakorolt Hitlerre és Hessre. Részt vett az 1923-as Sörpuccsban, röviddel annak bukása után meghalt. A náciak szentjükként tisztelték.

sétálva beszélt a Washingtonban olvasott, mindkettőnk számára forrásértékes dokumentumban foglaltakról. „Eckart bejelentette, hogy kötelessége átengedni egy másik, fontos üzenetet tolmácsoló hangot. Kísérteties, nem evilági hang szólalt meg. Neve és faja Sumi, a Taurus csillagkép Aldebaran naprendszerének egyik bolygójának lakója. Népe, az anunnaki 500 millió évvel ezelőtt, rövid időre kolonizálta a Földet. Az ősi Larsa, Shurrupek és Nippur romjai Irakban egykor az ő építményeik voltak. Közülük azok, akik túléltek a vízözönt (Ut-napishtim), az árják ősei lettek. Hess bizonyítékot kért. Maria Orsić, még mindig transzban, a jelenlévők által ismeretlen betűkkel néhány sort írt az elé tett papírlapra. A szakértők később kiderítették, hogy a szöveg a legrégebb babilóniai kultúra, a sumérok betűivel és nyelvében íródott.” Monsieur Giger megtöltötte poharát és folytatta a történetet. „Tear down Babylon!”, mondta halkán a rasta és kiment a szobából.

„A következő szeánszokon Maria Orsić és barátnője, az ugyancsak látnok Sigrun aldebarani közvetítéssel a templomosok titkosírásával írt dokumentumokat kaptak, újfajta, mágikus energiával működő repülő szerkezetek konstruálásának műszaki leírását. Később a dokumentumok rozsdamentes acéltáblákba vésett másolatai is előkerültek az Antarktisz egyik barlangjából. A Vril Társaság e precíz, szinte minden részletre kiterjedő, a sötétnek mondott középkorból telepatikus úton érkező műszaki leírások alapján kezdett repülő csészealjok (Jenseitsflugmaschine) építéséhez 1922-ben.<sup>15</sup> Szellemi devolúciója során Hitler kezdetben érdeklődött az ezoterikus kutatások iránt, hatalomra jutva pénzzel is támogatta a Vril Társaság és más, a misztikával foglalkozó csoportok működését, de a háború kitörése után gondolkodása egyre inkább a pragmatikus materializmus irányába fordult. Miután az okkult kutatásokba magát mélyen beleásó Hess 1941. május 10-én a szövetségesekkel külön béke kötésének lehetőségét keresve titokban Skóciába repült – előtte jóssokkal konzultált –, Hitler betiltotta az ezoteriával

<sup>15</sup> Ha a templomosok rendelkeztek a kozmikus utazásokra alkalmas repülő csészealjok konstruálásának titkával, miért végezte legtöbbjük a pápai máglyákon? – gondoltam. Miért nem menekültek el az Alderaban naprendszerbe, miért nem támadtak hangtalan csészealjaikkal a Pápa megsemmisítésükre érkezett seregeire? Az, amit nem értünk, megtörténhet. Szellemtörténeti értelemben, és egyáltalán az események megtörténéseinek ténye fontosabb, mint a magyarázatuk.

foglalkozó társaságokat. 1941. június 9-én az *Aktion Hess* program keretében asztrológusok, sámánok, látnokok, okkultisták, médiumok százait tartóztatták le és deportálták haláltáborokba. A Vril Társaság repülő csészealjok építésére vonatkozó projektjét azonban a háború utolsó szakaszáig támogatta a náci kormány.”

A Vril Társasággal és a földönkívüliekkel való kommunikációval kapcsolatos beszélgetésünk reggelig folytatódott. Monsieur Gigertől több információt kaptam vonatkozó kutatásaimhoz, mint bárkitől korábban. Legközelebb 1985 nyarán, néhány héttel a városba költözésem után találkoztunk a New York-i Feldman galériában, ahol Andy Warhol a 20. század híres zsidóiról készített nyomat-sorozatát tekintettem meg másodszor.<sup>16</sup> Megismert és kérdezte, hogy foglalkoztat-e még a Vril Társaság rejtélye. Amikor igennel válaszoltam, elmondta, hogy néhány évvel korábban Argentínában, a vak Jorge Luis Borges<sup>17</sup> lakásában egy sugárzó szépségű szöke hölgygel találkozott. Maria Orsić volt, ugyanolyan fiatal és gyönyörű, mint 1945-ben, amikor utoljára látták Németországban. Vele volt csendes barátnője, Sigrun is. Ő sem öregedett. „Vril energia. Bár nekem is adtak volna”, mondta Monsieur Giger. Este elvitt az az Avenue of the Americas és a West 20th Street sarkán álló egykori epizkopális templomban működő Limelight diszkóba, amelynek emeleti kápolnájában berendezett VIP szobáját az ő műveivel díszítették. Meghívott, hogy alkalomadtán látogassam meg Zürichben, ahol megmutatja majd a Vril Társasághoz kapcsolódó dokumentum- és tárgygyűjteményét (sikerült megszereznie valamennyi Vril-lány hajtincset). 1998-ban hallottam, hogy megvásárolta a titokzatos időutazó, Saint Germain gróf kastélyát (*Château St. Germain*, Gruyères, Fribourg kanton), ahol most múzeuma működik. Sajnos a svájci utazásra

<sup>16</sup> Először 1980 októberében, röviddel Kanadába költözésem után láttam e képzőművészeti munkásságomra, világlátásomra nagy hatást gyakorló képeket.

<sup>17</sup> Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo (1899–1986) argentin író

**Najmányi László**  
Timeship ORGON – Maria Orsić Shrine, 2017  
digitális kollázs a művész archívumából





Najmányi László  
Timeship ORGON – Mata Hari Shrine, 2017  
digitális kollázs a művész archívumából

nem volt módomban, H. R. Giger 2014 májusában, 74 éves korában meghalt. Tiszteletére és a Vrillányok (*Vrilerinnen*) emlékére készítettem nemrég virtuális, Internet-alapú együttesem, a hardcore electronic industrial műfajban utazó Timeship ORGON<sup>18</sup> *Operation ALDEBARAN*<sup>19</sup> című videóját.



Kora hajnalban két apáca társaságában érkezett Arboux atya, a fegyintézet parancsnoka, Bouchardon kapitány és ügyvédje, Maitre Clunet ébresztették nyugodt, mély álmából a párizsi Saint-Lazare börtön cellájában. Ügyvédje halkán közölte vele, hogy Georges Clemenceau köztársasági elnök, „le tigre” (a tigris) visszautasította kegyelmi kérvényét. Az elítélt rezzenéstelen arccal fogadta a hírt. „Írhatok két levelet?”, kérdezte. Bouchardon kapitány megadta az engedélyt. Ügyvédjétől tollat, tintát, levélpapírokat és két borítékot kapott. Az ágy szélén ülve, lázas sietséggel írt, a borítékba zárt leveleket ügyvédjének adta. Karcsú lábaira húzta a körülményekhez képest groteszkül szexi, hímzett fekete selyemharisnyáit, majd finom, vékony bőrből készített hegyes orrú, magas sarkú papucsait, a bokáira fekete selyemszalagot kötött. Felállt, az ágya feletti kampóról leaszott és a fekete, csipkézett hálóingje felett viselt nehéz selyemkimonójára húzta hosszú, szőrmegalléros, alul is szőrmével szegélyezett fekete bársonykabátját. Kékesfekete, dús hajkoronájának fonatai tökéletes spirálban simultak fejéhez, bekeretezve szivalakú, aranybarna bőrű arcát. Széles, lobogó karimájú, masniba kötött fekete selyemszalaggal ékesített fekete filckalapot tett fel nagy gonddal. Végül lassan, közömbösen fekete szattyánbőr kesztyűkbe bújttatta finom formájú, korábban annyi férfit (és nőt) kényeztető kezeit. „Készen vagyok”, mondta nyugodt hangon. A börtönudvaron várakozó fekete autó a még alvó városra át a Caserne de Vincennes laktanyába vitte őket. A laktanya udvarán, a golyófogónak használt alacsony földhányás előtt már felsorakozva, lábhoz tett puskákkal várakozott a kivégzőosztag, tizenkét zuáv,<sup>20</sup> mögöttük, kivont karddal a

<sup>18</sup> <http://timeshiporgon.blogspot.hu/>

<sup>19</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=M5O2d17nvY&feature=youtu.be>

<sup>20</sup> A francia hadsereg kezdetben az észak-afrikai gyarmatokról, leggyakrabban Algériából és Tunéziából toborzott, főként berber törzsekől származott elitkatonái.

parancsnokuk. Az elítéltet a kivégzőhelyre kísérték.

Korának híres szépsége volt. A börtönben elszenvedett kínok, az aljas módszerekkel lefolytatott bírósági tárgyalás megaláztatásai nem ártottak egzotikus szépségének. Nem bilincseltek meg, nem kötözték oszlophoz, nem engedte, hogy bekössék a szeméit. Egy pillanatra sem veszítette el hidegvérét. Mosolyogva csókot dobott a kivégzőosztagnak. Miután eldördült a sortűz, térdre ereszkedett, anélkül, hogy arckifejezése megváltozott volna, szeméit nem vette le gyilkosairól. Aztán lassan hátrahanyatlott, lábai teste alá csuklottak, arca az ég felé fordult, ajkairól nem tűnt el az élete során oly sok erős férfit megbabonázó titokzatos mosoly. A kivégzést vezető katonatiszt hozzálépett és revolverével közelről halántékon lötte, hogy biztos legyen az elítélt haláláról. Az 1917. október 15-én, egy felhőtlen hétfői nap hajnalán, 41 éves korában kivégzett H-21 kódnevű német kém, a magát távol-keleti templomi táncosnőnek valló Mata Hari<sup>21</sup> (művésznevének jelentése maláj nyelven: „a nap szeme”) holttestének eltemetését a tőle régen elidegenedett családtagjai nem vállalták. Volt férje, számtalan egykori szeretője, barátja, tisztelője sem törődött vele. Földi maradványain a párizsi orvosi egyetem kórboncnok tanítványai gyakoroltak. Levágott fejét bebalzsamozták és az Anatómiai Múzeumba került, ahonnan – valószínűleg 1954-ben – eltűnt, azóta sem került elő. Felboncolt testének más részeit is a múzeumban őrizték, azoknak sincs nyoma. Bírósági tárgyalása száz évre titkosított jegyzőkönyveinek és az ügyéhez kapcsolódó egyéb dokumentumoknak nyilvánosságra hozatalát 2017-re ígérik az illetékes francia hatóságok. A Mata Hari Termet szülővárosa, Leenwarden (Friesland tartomány) Fries Múzeumban Marina Abramović javaslatára és felemelő társaságában látogattam meg második hollandiai tanulmányutam során, 1979 augusztusában. 14 évvel az Isadora

<sup>21</sup> Születési nevén Margaretha Geertruida Zelle (1876–1917) holland származású táncosnő és kurtizán az ottani táncművészetet és vallási hagyományokat tanulmányozva hosszú ideig élt Jáva szigetén.

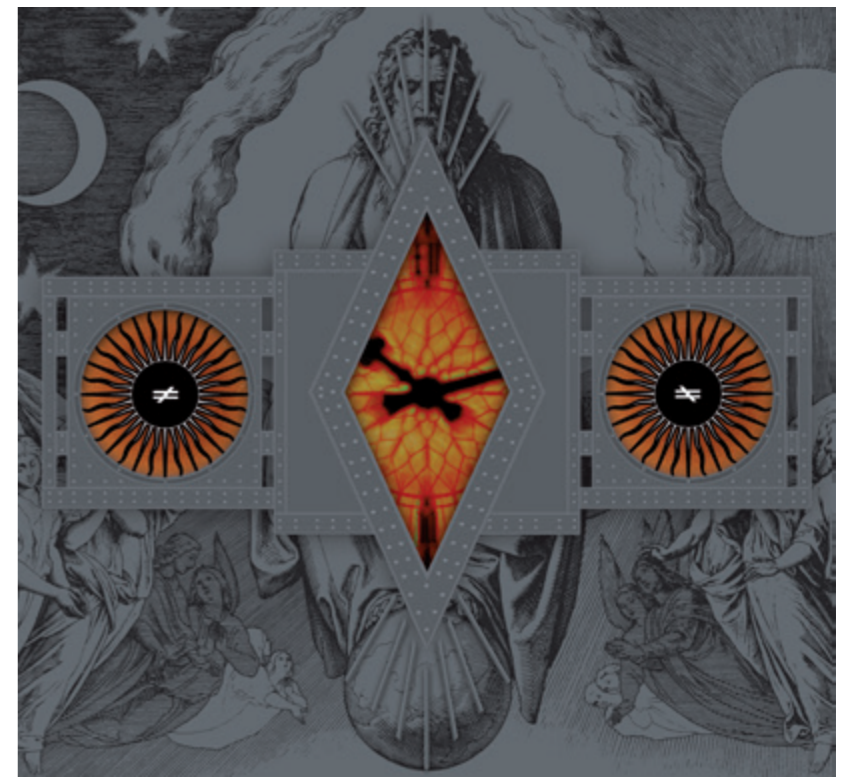
Duncan<sup>22</sup> és Ruth St. Denis<sup>23</sup> társaságában a modern táncművészetet megteremtő<sup>24</sup> enigma kivégzése után a Metro Goldwyn Mayer (MGM) amerikai filmvállalat elkezdte az anyaggyűjtést a kalandos életű művész nő élettörténetére alapozott, 1931-ben bemutatott filmhez, amelynek főszerepeit a kor legnagyobb sztárjai, Greta Garbo és Ramon Navarro játszották. A kutatást a holland származású Sam Wagenaar végezte, akinek sikerült beszélnie Mata Hari egykori asszisztensével. A beszélgetés végén a Limburgban élő idős hölgy két vastag, puha marokkói borjúbőrbe kötött kötetel ajándékozta meg az ifjú kutatót, Mata Hari naplóival, gerincükön arannyal, keleties cizellálású betűkkel hímezve a neve. Kézírási feljegyzések, fotók, plakátok, szórólapok, újságkivágások, táviratok, levelek híres szeretőktől és tisztelőktől (Henri de Rothschildt báró, Massenet és Puccini zeneszerzők, Gaston Menier és a Menier Csokoládégyár tulajdonosa, és sokan mások). A Hollywoodba került naplókat a második világháború alatt a Bank of America páncéltárában őrizték. Wagenaar az 1950-es években ajándékozta a két kötetet a holland múzeumnak,<sup>25</sup> ezek a Mata Hari gyűjteményük legérdekesebb kincsei. Vonzódom az erős, önálló, vad kalandokat, izgalmas szerepjátékokat kedvelő nőkhöz (különösen akkor, ha kémeik is), akik az én szememben többek, mint az „ami a szívemen,

<sup>22</sup> Angela Isadora Duncan (1877/1878?–1927) amerikai táncosnő a klasszikus balett rideg, merev mozgáskultúrája helyett a természetes mozgásra alapozott, előadás közben improvizált koreográfiákat preferálta. Fontosnak tartotta a transzállapot elérését tánc közben, vissza akarta vezetni a táncművészetet szakrális gyökereihez. Megundorodva a balettáncosnók spiccelés miatt eltorzult lábfejtől, lábujjaitól ő volt az első, aki mezítláb táncolt, büszkén mutatva a görög szobrokéhoz hasonló tökéletességű, egészséges lábait.

<sup>23</sup> Ruth Saint Denis (1879–1968) amerikai táncosnő egy, az Egyptian Deities cigarettákat reklámozó, Izisz egyiptomi istennőt ábrázoló plakáttól inspirálva emelte be a keleti táncok elemeit és szellemiségét a modern táncművészetbe. Nagy hatással volt rá az indiai és indonéz táncművészet is. Ahogy kortársa, Isadora Duncan, ő is természetellenesnek, idétlennek tartotta a klasszikus európai balettművészetben mániákusan alkalmazott spiccelést, az indonéz és indiai táncosnők lábfejtartását eltanulva ő is mezítláb táncolt.

<sup>24</sup> A 20. század elején a milánói Scalában és a párizsi Operában egyaránt fellépő Mata Hari előadásainak csúcspontja a jávai templomi táncok által inspirált rituális vetkőzés volt. Míg altestét, különösen a sokakat megigéző hátsóját büszkén mutogatta, saját tervezésű, igazgyöngyökkel, drágakövekkel és aranyhímzéssel díszített, tollpíhekkel kitömött melltartóit azonban még intim együttlétek során sem vette le, mert szégyellte apró, kislányos melleit.

<sup>25</sup> Mata Hari naplóit az elmúlt években digitalizálták. Míg én csak távolról, vitrinükben tudtam őket megcsodálni, a Fries Múzeum mostani látogatói teljes terjedelmükben megtekinthetik mindkettőt.



Najmányi László  
„God Fuck The Clock”, 2016  
digitális kollázs a művész archívumából

az a számon”, „vagyok, aki vagyok” típusú őszinte, bumfordi, földhözragadt teremtmények. Ha Mata Hari megmaradt volna az öt rendszeresen bántalmazó, szifilisszel megfertőző, megismerkedésük idején Jáván szolgáló szadista katonatiszt férje<sup>26</sup> mellett, és egyedül maradván nem kényszerül előbb prostitúcióra, majd nem találja fel újra önmagát hindu táncművészként, jávai hercegnőként, nem ajánlja fel szolgálatait előbb a francia, majd a német kémszervezetnek, ha nem tud olyan mesterien csábítani és hazudni, biztosan nem került volna olyan közel jéghideg kémszívemhez sok évtizeddel ezelőtt. Számomra ő ma is él, emléke – a Vrillányokhoz hasonlóan – mindig lélekerősítő energiát ad, ha megidézem.



Mint Mata Hari, a SPIONS frontembere és én is szenvedélyes naplóírók voltunk egész tudatos életünk során. A Párizsba költözésünk idején a Serguei Pravda, míg 1979 nyarán már a Gregor Davidow fedőnevet használó frontember emigrációnk első öt évét dokumentáló naplójának a *THE BOOK of Reconstruction* nevet adta. Ahogy korábban már írtam, minden napot, minden találkozást, minden beszélgetést, projektünk minden állomását, folyamatos változását az összes részletre kiterjedően feljegyezte. Párizsban a naplóírás vált élete szellemi biztonságot adó középpontjává. Naponta 20-25 oldalnyi feljegyzést írt, a napok eseményeit rögzítő szöveget konklúzióval zárta. Egy idő után már nem ő írta a naplót, hanem az írta őt. Minden mást, találkozókat, társadalmi és szakmai kötelezettségeket, barátságokat, szerelmeket alárendelt a naplóírás életének egyre inkább értelmet adó kötelezettségének.

Folytatása következik

<sup>26</sup> Rudolf MacLeod (1856–1928) kapitány

SIRBIK ATTILA

# KOLLEKTÍV TUDATALATTI, RADIKÁLIS AMNÉZIA

## Beszélgetés Győrffy Lászlóval és Szöllősi Gézával\*

**Sirbik Attila:** Rátok aggatják a provokatív jelzőt, vagy esetekben alkotói világotok természetes módon termeli ki azt magából?

**Győrffy László:** A „provokatív” egy fokkal rosszabb, mint mondjuk az angol „controversial” jelző, ami pusztán leíró terminus. Egy cikkírónak nyilván el kell adnia a lapot, de a provokációval az a gond, hogy spekulatív szándékot feltételez, mintha az lenne az egyetlen motíváció, hogy a közönség toleranciaszintjét teszteljem, ami nem igazán érdekel. Sokkal inkább arra törekszem, hogy olyan intenzitású munkát hozzak létre, ami engem izgalommal tölt el, továbbá reflektál mindarra, amit fontosnak tartok. Egyébként úgy érzem, a hazai képzőművészeti szcéna most inkább a direkt politikai vagy aktivista művészi gesztusokat tekinti provokatívnak, mintsem a mi munkáinkat.

**Szöllősi Géza:** Mélységesen megvetem azokat, akik provokációt látnak a munkámban. Amikor a tévében a *nekrofil erotika* a sztenderd már délután 4-től (CSI, boncolós krimi sorozat, mindegyik epizódban egy szép, fiatal, de halott testet pásztáz a kamera, kellemes, klipyszerű szekvenciában), a netről, illetve az elmúlt 2000 év művészetéről úgy általában pedig ne is beszéljünk (az elérhető látvány brutalitása szempontjából vegyük csak a NSFV, azaz a „not safe for viewing” kategóriát vagy Boscht). A provokatív jelző inkább egy azonosító, megkülönböztető címke, amit az ún. *boring art* lelkes hívei használnak velünk kapcsolatban. Így kényszerítve perifériára munkáinkat, míg mondjuk nyugaton a Young British Artists és Joel-Perer Witkin munkáit a fősodorban ünneplik.

**SA:** Mit jelent ma a provokativitás a magyarországi képzőművészeti színtéren? Több, mint a médiafigyelem megszerzésének egyik eszköze?

**GyL:** Ma Magyarországon nem beszélhetünk médiafigyelemről a képzőművészetet illetően, még annyira sem, mint 10-15 éve, és nem gondolom, hogy ezen a téren a határsértő munkák valamiféle előnyt élveznének a nagyközönség szempontjából a kevésbé megosztó művekkel szemben – sőt. MÉSZÁROS FLÓRA, a pécsi Nick Galériában

rendezett közös kiállításunk kurátora nem csak a hazai művészeti mainstreamtől eltérő szemlélet miatt állított bennünket párba, hanem mert tanulmányaink és részben korábbi csoportos szerepléseink révén is kötődünk Pécshez, és ebből a szempontból a tárlat sajátos pozíciót élvez. A főváros hipertrófiás kulturális bázisától távol a *Talking Dead* kissé idegenül hathat, ugyanakkor éppen azért, mert egyidejűleg jóval kevesebb ilyen esemény történik, kicsit másképpen artikulálódik a pécsi kulturális térben, de ez a *nekrofil esztétika* hiába is számítana zombi tömegek nézői vitalitására – az elutasítás vagy a vonzalom mindig lokális szinten jelentkezik.

**SzG:** A provokációt mint technikát a politikai, aktivista művészeti áramlatok használják manapság. Ötlet és készség híján. Például egy politikus lefestése „direkt bénán”, vallásgyalázás (keresztény), FEMEN-féle cégéreskedés stb. Igen, ezek a gesztusok bírhatnak hírértékkel, de a politikai hasznuk nagyobb, mint a művészi. Állítólag a képzőművészettel ma az a baj, hogy képeket és tárgyakat készít, és emiatt már ódivatú. Így a *progresszív*, happening-szerű műfajok lassan ki is kerülnek a képzőművészeti diskurzusunk tárgyköréből. Egyszerűbben, a legnagyobb eset: ha egy szakállas nő nyer egy énekversenyt, de a dalra a nagyanyám sem emlékszik már (a politikai haszna nagyobb, mint a zenei).

**SA:** A *transzgresszió* – mint alkotói hozzáállásokat egyik gyújtópontja – mindkettőtök számára ugyanazt jelenti?

**GyL:** Mindig is a *hibridizáció* volt a munkám kiindulópontja, és a különböző kategóriák házasítása szükségszerűen együtt jár a dichotómiák, ellentétpárok közötti határok átlépésével. Ennek mentén számomra egyre lényegesebbé vált a bataille-i határsértés vizsgálata, ami az Éntől való elszakadás eszköze is lehet, különösen egy közös szereplési helyzetben. Számomra a transzgresszió nem teleologikus, tehát nem célja a határok megszüntetése, éppen hogy szüksége van a határoknak, amelyeket újra és újra át lehet lépni: a határsértés a művészet által kijelölt térben érvényes szimbolikus játék, amely nélküli a világ megváltoztatására irányuló naiv idealizmust.

**SzG:** Számomra a kérdés értelmezhetetlen. Semmi „olyan” nem történt. Vannak emberek, akik mást szeretnének látni munkáink helyett, és vannak számomra is megdöbbentő, felkavaró tartalmak.

**SA:** A *brutalitás maszkja mögött felfedezhetünk bárminemű jelenidejű társadalmi lenyomatot?*

**SzG:** A *Flesh Project / Vagina Refreshing* sorozat (állati húsból készült, női genitáliákat ábrázoló szobrok) arról szól, hogyan mosódik össze két jelenség: a nyugati Vaginal Rejuvenation® (vaginafiatalító, kozmetikai műtét) és a nők vallási okokból való genitális csonkítása Afrikában. Vagyis két gyökeresen ellentétes kultúra, a 21. századi nyugat és a középkorban ragadt dél végül mégis ugyanazzal a „dologgal” kezd foglalatzkodni. Ez elég szemléletes jelen idejű társadalmi lenyomat.

Az aktuális *Kitin* szériám feleleveníti *sanyarú* gyerekorom, mikor nem juthattam hozzá nyugati játékfigurákhoz, ezért elkészítettem őket magam. A gesztus főleg a harmadik világban még nagyon is él (bár manapság már arrafelé gyártják azokat a játékokat). Nemrég „eszkábált” egy Messi pólót csíkos reklámszatyorból egy kislíu valahol nem Európában, majd szárnyára vette az internet és kapott is egy eredeti mezt az említett focistától. Szóval a *Kitin Project*. Belehelyezkedve egy thai kislíu élethelyzetébe: nem kaphatom meg a transzformersz játékfigurát, ezért kimegyek a dzsungelbe és bogarakból összerakok egy hasonló dolgot. A vicc az, hogy az eredmény különb lesz, mint az eredeti.

**GyL:** Amikor VLÁGYIMIR SZOROKINT 2015-ben Budapesten megkérdezték arról, hogy mi az irodalom szerepe a diktatúrában, azt válaszolta, hogy „minden időben, bármilyen rendszer uralma alatt az irodalom egyetlen feladata – megmaradni irodalomnak. A legszomorúbb mindig az, amikor faltörő gépet csinálnak belőle az aktualitások bástyáinak lerombolására. (...) Mert ha a falak leomlanak, a faltörő gépek rozsdásodni kezdenek”, és nagyjából ugyanezt gondolom

2017\_1



Győrffy László és Szöllősi Géza  
Talking Dead | részletek a kiállításról © Fotók: Horváth Gábor



\* Győrffy László és Szöllősi Géza: *Talking Dead*. Nick Galéria, Pécs; 2016. október 15 – november 27.



**Györfy László**  
munkái | Talking Dead, 2016

a képzőművészetről is. A művészet alapvetően társadalmi tevékenység, bármilyen szemléletet is képvisel esztétikailag és/vagy filozófiailag, anélkül, hogy konkrét politikai célok eszközevé zanzásítaná magát. A jelen egy utópisztikus jövőre irányuló cselekvés szempontjából mindig átmeneti, viszont a posztforradalmi tehetetlenség állapotában állandó: ez a folyamatos, repetitív jelenidejűség érdekel, semmint a felvilágosodás görcsös igyekezete a világ maszkntalanítására – a brutalitás álarca mögött újabb álarcok sorakoznak, soha nem ismerjük meg, ki is valójában Bórpofa.

**SA:** A horrorisztikus elemeket megjelenítő képzőművészet kéz a kézben jár a zsigeriség, az agresszió, az intimitás kérdéskörével; felfedezhetünk benne egyfajta, az emberi félelmekre irányuló, azokat bekebelező és szublimáló ironikus álláspontot?

**SzG:** Egyidőben kedveltem ezt a szót: szublimál. Fiatal koromban gondoltam, milyen remek, mi vagyunk azok, akik szublimálunk.

**Györfy László**  
Facefuck VII., 2015, kerámia, olaj, 21 x 21,2 x 24,5 cm



**Györfy László**  
7 fej. V.

De se ez, se ironia nincsen, minden az, aminek látszik, így néz ki, így kell szeretni. Inkább a melankóliát használok mint érzelmet. Egy kitömött állat (*My Pets* sorozatom, igazi preparátumok állati szőrből) egyszerre hordozza magában a természet diadalát és a saját elmúlása felett érzett bánatát. Én is velük sírok, de most én nyertem (én tömtem ki, nem fordítva). „Hodie mihi, cras tibi” („ma nekem, holnap neked”).

**GyL:** A szublimáció részemről nem merül fel, lévén, hogy nem vagyok pszichoanalitikus, de valóban fontos, hogy a horror – szerintem mindkettőnké – átszövődik humorral, ami a karneváli nevetésben megfosztja a tárgyakat a tragikus olvasattól. Jó példa erre a kiállítás-on a munkáinkat vegyítő két alkalmi együttes is, amely a műveinkkel kapcsolatban ritkábban felmerülő szempontokat helyez előtérbe. A kiállítótér egyik végében a posztapokaliptikus rézkarcokra (*A hét főbűn*, 2010-2012) élvező infantilis nézőpótlék (*A bosszú angyala*, 2013)

mellé besétálnak Géza Bauhaus szellemben kitömött kisragadozói (*Róka-Catwalk #3, Borz #1*), a természetes/mesterséges egybeomlásával a rémálomba ringató mesék világába kanyarítva a narratíva szárait. A másik sarokban hasonló összjáték működik: a tehénfejek mutáns trófeái, a kisméretű grafikák és a plasztinált húsból készült, gazdagon ékszerezett vagina-szimulációk (*Vagina Refreshing*, 2012-2016) a sokszemű táblakép-szörny (*Let's rock [DSBM 01]*, 2015) tekintetének feszültségterében a Wunderkammer hagyománya mentén egy privát gyűjtemény illúziójával kecsegtetnek.

**SA:** Igaz-e, hogy alkotói folyamataitok során teljes mértékben kizárjátok a személyességet, illetve a magántörténeteket, előtérbe helyezve bizonyos módon a kollektív tudat dimenzióit?

**GyL:** A munkáim nem élettrajzi jellegűek vagy naplószerűek, nálam az Én egy konstruált, *konceptuális alanyiságot* tükröz: a feltárukozással szemben a *szimuláció* érdekel, melynek során akár bedarálódhatnak személyes elemek is abba a hibrid hivatkozás-hálóba, amely a művek kontextusát jelenti. A kollektív tudattal vagy emlékezettel szemben jobban foglalkoztat a kollektív tudatalatti és a *radikális amnézia* – a kollektivitás a *Talking Dead* koncepciójában és rendezési elvében is hangsúlyosan jelen van.

**SzG:** Éppen ellenkezőleg. Csak a személyesség adhatja meg munkáimnak a hitelességet. Sőt, bizonyos szintű kitérülködés (persze a jó ízlés határára belül) elkerülhetetlen. Amikor egy fotósorozat erejéig eljártam egy nemi aktust az általam disznóhúsból varrt, már *romlott*, keresztnévvel ellátott női genitáliát ábrázoló objektivel, akkor a saját bőrömet is vásárra vittem. Ez a gesztus magát a szexizmust teszi nevetségessé, abban az esetben, ha még ebben a rothadó, összefércelt formában is vágykeltőek a szobraim. Ez nem a férfiak bűne.

**SA:** Alkotásaitok önmagukban hordozzák a romlandóság, a hátronzogatóan szép és a borzalmasan esztétikus különféle összefonódásait. Mi az, ami a húshoz, mint formálható anyaghoz vonz benneteket?

**SzG:** Az élő anyagok számomra egyszerűen – legyen az nyers hús, szörme, bogár páncél, csont... – csupán végtelen felbontásuk, aprólékos kidolgozottságuk és *legyártott mivoltuk* miatt jelentenek alapanyagot. Időt spórolok velük. Persze, a végeredmény szempontjából kardinális kérdés, hogy annak előtte ezek a materiák egy élőlényt fogtak körbe, tartottak egyben. Bizonyos tekintetben tehát ready-made-ek, szétszedem az eredeti *objektumot* (élőlényeket), majd összerakom egészen más formában. Ha megtörténik az *átváltás*, akkor jó a szobor. Nem bogarakat, nem állati húst, nem „igazi” állatokat látunk, hanem valami egészen mást.

Sajnos a romlandóság egy járulékos probléma, de mint a hátrányokat általában, ezt is próbálok a saját hasznomra fordítani. Tartósítani kell a szobraimat. A különféle tartósítási technikák (formalin, plasztináció, gyanta...) mind tartalmi, mind vizuális többletet adnak munkáim értelmezéséhez. Például a műgyanta lehetőséget ad izgalmas optikai játékok kivitelezéséhez, annak ellenére, hogy csak tároló anyagként merült fel első körben a használata.

**GyL:** A hús mint szobrászati médium egyedül Géza asztala, én kizárólag főzőskor foglalkozom vele, de motívumként állandóan megjelenik a saját munkáimban is, mint transzcendencia nélküli anyag, az (emberi) test formáltságáért felelős biomassza – a testbe vetettségéből nincsen kiút.

**SA:** Posztumán kontextusban mi van a testen mint anyagiságon túl?  
**GyL:** Minden bizonytalanság a halál.

**SzG:** Pistorius (a botrányhős paralimpikon, aki elsősorban speciális műlábáról híres) sikere a lábai hiányában vagy mesterséges virgácsaiban keresendő? Korunkat tekintve mi lenne telitalálat: ha a Vitruvius-tanulmány alakját a láb nélküli (humanista szempontból hibás) vagy a műlábbal rendelkező Pistoriusszal (21. századi kiborg) cserélnénk ki? De mindegy is – előbb-utóbb valaki (vagy valami) úgyis elfoglalná az ember eszményképének számító ikonikus helyet. És akkor lehetne hóbörögni, hogy valakikre nézve az is kirekesztő.

## A ROVAROK POLITIKÁJA

Szöllősi Géza: *Kitin*\*

Ursula K. Heise írja a *From Extinction to Electronics: Dead Frogs, Live Dinosaurs and Electric Sheeps* című tanulmányában<sup>1</sup> hogy a Steven Spielberg-féle *Jurassic Park* „feltámasztott” dinoszauruszai olyan prehisztorikus kiborgok, melyek nemcsak biotörténeli korszakok és fajok között közvetítenek, hanem a természetet is összekötik a technológiával. A kihalt fajok digitális feltámadása – (re)produkciója – többek között annak a példázata, hogy a nyugati civilizációban nem csak a természet jelenléte, hanem a természet eltűnése is vizuális spektakulummá válik. A bio-kiborgok tehát kísértetek is egyszermind, melyek paradox módon robusztus, ámde élőhalott vitalitásukkal „emlékeztetnek” minket – mire is? A kultúra előtti természet „vadságára”? Az élet megzabolázhatatlanságára, mely minden művi mesterkedésen túl is utat – „szökésvonalat” (Deleuze-Guattari) – talál magának?

Ezek az idealizáló megfigyelések eltérülnek ebben a kontextusban, hiszen ez a természet éppen a művi mesterkedés, a digitális és biotechnológiai (re)produkció által termelődik. Vagyis az őskori kísérletek referenciája fel van függesztve, az a kérdés, hogy „milyenek” is ezek a lények pontosan, elválaszthatatlan saját kulturális/tudományos és nem utolsósorban imaginatív kompetenciáinktól. A gyanúba zárt szúnyog, mely a filmben a dinoszaurusz-DNS hordozója, a reprodukció eszköze, a fikcióalkotás, a vizuális produkció, vagyis az emberi fantázia médiuma lesz. Nem az őstörténethez találunk vizsza általa, hanem egy olyan fantázia-narratívához, melyen keresztül eljárszatjuk „magunknak” mint humanágenseknek ember és természet humanista konfliktusát.

Szöllősi Géza műgyanta tömbjei hasonlóképp egyfajta fantázia-inkubátorok, melyeken keresztül megtermelődnek a popkultúra és a bioszféra hibridjei, annak a rejtélyes rovarfajnak a küldöttei, amelyek a *Kitin* című kiállítást népesítik be. A rovarokkal kapcsolatos szorongásaink egyik eredője, hogy „invazív” természetűnek véljük őket, vagyis megszállással, térhódítással, behatolással fenyegetnek. A popkultúrában az emberen túli idegenség egyik legerősebb metaforájának számítanak, olyan robotikus intelligenciának, mely imitálni képes az emberi viselkedést, ugyanakkor szörnszerű entitásként – az evés és szaporodás törvényeinek engedelmeskedve – mégis túllép a morális humanizmus törvényein. A rovar embertelen, „inhumán”, ugyanakkor belerágja magát az emberibe, hiszen felbontja azt a faji hierarchiát, mely a természet antropocentrikus értelmezésének alapja. Az (óriás)rovarok, rovarszerű földönkívüliek, rovarmutánsok már

<sup>1</sup> In: Carry Wolfe (szerk.) *Zoontologies – The Question of the Animal*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2003, pp. 59-82.

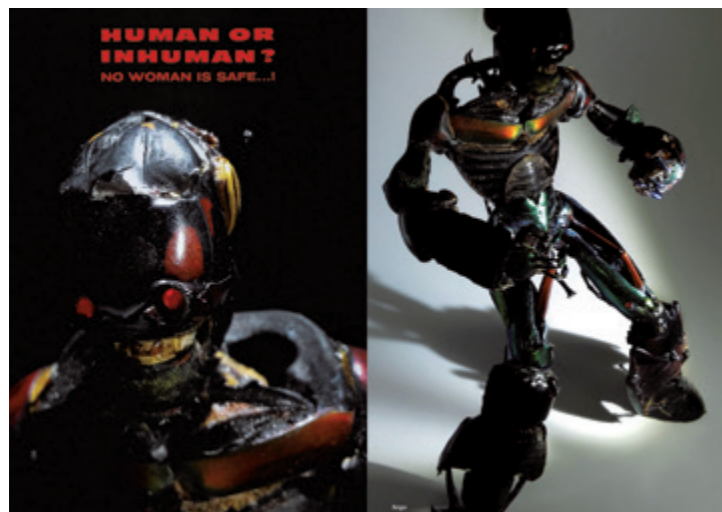
\* *Szöllősi Géza: Kitin*, NextArt Galéria, Budapest, 2016. július 8 – július 30.



Szöllősi Géza  
Kitin

az ötvenes évek óta megszállva tartják a popkulturális tudattalant (lásd pl. az ún. „big bug”-filmeket), de Szöllősi „insectodjai” mégis újfajta konstellációt alkotnak, hiszen a kitines idegenségben már eleve benne rejlik gépszerűséget tájékoztat. Az állati test iránti megszállottságról híres művész valódi rovaralemekekből létrehozott futurisztikus robotokat öntött műgyantába, melyek egyszerre gépiek, rovarszerűek és emberiek, vagyis a *Jurassic Park*-dinoszauruszaihoz hasonlóan a természet és a technológia szembeállítását meghaladó bio-kiborgok. A lények vizuális kialakítása sokat köszönhet a japán mecha-kultusznak, a keleti „splatterpunk” kultúrának, illetve a nyugati kontextusban még mindig sokkal ismertebb Transformers-brandnek, de a gép-rovar-ember háromszög kapcsán H. R. Giger biomechanikus művészete is megkerülhetetlennek tűnik. Giger neoszürrealista festészete a technológiává-válás különböző formáit mutatja be, mely víziókban a Gép mindig Vágygép is egyszerre, vagyis az emberi formák fémesezése, masinizálódása, „el-krómulása” stb. egyfajta technológiai erőszak van alárendelve. A Giger-féle

Szöllősi Géza  
Kitin



rovarszerű idegenség tehát „erotikus” abban az értelemben, hogy az emberi forma átalakulása a polimorf perverziónak jegyében megy végbe, hogy minél összetettebbé válhasson az ingerlés, befogadás, behatolás vizuális kultúrája.

Szöllősi biomechanikus rovarjai nem követik Giger szubverzív erotikáját, inkább a heroikus *fan boy*-fantáziát irritálják, hiszen méretük folytán egyszerre idézik meg a merchandise- és játékipar termékeit, illetve az ékszerkészítés világát. Nem elég az, hogy a rovarok invázióval fenyegetnek, a gyűjtőszendélytől sújtott rajongónak mindegyik darabot meg kell kaparintania, vagyis a játék- és rovargyűjtők szubkultúrája kölcsönösen keresztbe porozza egymást a *Kitin*-projektben. A lépték kérdése mentén a kiállítás alcíme (*Hand made Hollywood*) is világosabbá válik, hiszen itt a nagyipari professzionalizmussal szemben az individuális kézművesség esztétikája kerül előtérbe. Ez egyrészt a barkácsolás, a low-tech, a hiánygazdálkodás esztétikáját is behozza, ugyanakkor a technológiai hiány (ki)pótlása csak erősíti a fan-art kontextus exkluzivitását. Digitális mozik, a milliós blockbusterek gigantomániája helyett itt posztdigitális miniatűröket kapunk, melyek egy szubjektív magánmitológia mentén írják szét a rovarság popkulturális nagy narratíváit.

A *Kitin*-mitológia ugyanakkor még születési fázisban van, hiszen nincs túl sok információ arról, hogy a bio-kiborgok honnan származnak, mit akarnak, milyen szerepet vállalnak a „rovarok politikájában” (David Cronenberg). Vagyis most még nincs története ennek a fajnak, csupán egyedi karakterek (*Venus, Lucifer, Cooper* stb.) és textúrák vannak, a lények a műgyanta tömbökben önmagukat prezentálják, és nem keverednek interakcióba egymással. A következő logikus lépés a rovarpolitikai kiépítése, vagyis annak a narratívának a létrehozása, mely a különböző karaktereket egymáshoz és az emberhez való viszonyukban helyezi el. Természettörténet után történelem, mely szükségszerűen konfliktusba lép az emberi történelemmel, hiszen a bio-kiborgok „új világa” az ember fantáziapotenciálján alapul. A természet elmásítása, újratervezése, (re)produkciója itt valóban kulturális-művészi munkaként megy végbe, mely az eleven rovaranyagot inkorporálja, hogy egy olyan kísérteties hibridként termelje újra, melyben a Föld és az Ember rekvizitumai elválaszthatatlan egységet alkotnak.

## EGY MÁSIK ESZTÉTIKÁT TEREMTENI...

**Pfisztner Gábor  
beszélgetése  
Julian Faulhaber  
fotográfussal és  
Michael Müller-Verweyennel,  
a budapesti Goethe Intézet  
igazgatójával**

A budapesti Goethe Intézet idén felelevenített egy korábban már éveken keresztül ápolt szokást. Az intézetnek otthont adó épület folyosóin kortárs német művészek munkáit mutatja be, amelynek célja, hogy a művészeti intézményrendszeren kívül is legyen lehetőség a találkozásra a legkülönbözőbb művészi pozíciókkal és impulzusokkal.

**Pfisztner Gábor:** Müller-Verweyen úr, az intézet egyes terei fokozatosan megújulnak. Ez egyúttal arra is lehetőséget ad, hogy megfelelő környezetben lehessen bemutatni a mostani kiállítással elinduló sorozatot, amelynek címe *Temporär / Átmenet*.<sup>1</sup> A cím utal arra a folyamatra, ami itt kezdetét vette, de ugyanúgy az installációra és természetesen azokra a helyzetekre is, amelyeket JULIAN FAULHABER képei mutatnak. Miért döntöttek amellett, hogy ezekben a nem kimondottan kiállítási célra létrehozott terekben hívjanak találkozóra a kortárs német művészetet reprezentáló munkákkal, és miért esett a választás a Magyarországon szinte ismeretlen Julian Faulhaberre?

**Michael Müller-Verweyen:** A képzőművészetben nagyon komoly lehetőségek rejlenek a kultúrák közötti párbeszéd erősítésére, mivel a nyelvi különbségek háttérbe szorulnak. A képek pedig azért fontosak, mert bár eltérő kódolással készülhetnek, mindenki értelmezni tudja őket valamiképp. Én egy évvel ezelőtt kerültem ide az intézet élére, és akkor úgy éreztem, hogy a különféle tevékenységeink kevésbé láthatóak az intézetben kívül. Mi azonban a teljes kultúrát átfogó és képviselő intézményként értjük magunkat, amely különféle programokat szervez, működtet egy könyvtárat és a nyelvi kurzusai is jelentősek. A képzőművészet azonban teljesen hiányzott. A korábbi állomáshelyeimen, például Hongkongban vagy Nigériában mindig rendeztünk kiállításokat, és ezt szeretnénk most itt is gyakorlattá tenni. Nincsen ugyan galériánk vagy kiállítási terünk,<sup>2</sup> de a folyosók elég tágasak. Mivel amúgy is aktuális volt egy bizonyos fokú felújítás, már ezt is figyelembe tudtuk venni, például az új világítás

<sup>1</sup> *Temporär / Átmenet*. Julian Faulhaber fotográfiái, Goethe Intézet, Budapest, 2016. szeptember 5 – 2017. március 31.

<sup>2</sup> Évekkel korábban, az Andrassy úti épületben, ahol az intézet korábban működött, még volt külön galéria (a szerk.)

kialakításánál. Az azért fontos volt, hogy valamiképp felidézzük a „fehér kocka” hangulatát.

**PG:** A kiállítás címe, miként az egész sorozaté, *Temporär*, azaz átmeneti, ideiglenes. Vonatkozik ez a képek kontextusán túl erre a változásra is, ami itt most kezdetét vette?

**MMV:** Igen, úgy gondolom mindenképp, lehet így is érteni. De érthető úgy is, hogy itt a bemutatott munkák csak rövid ideig lesznek láthatóak, nem évekig. Egy olyan kiállítással indítunk, amelynek amúgy ténylegesen ez a címe, amely magától a művésztől származik, de jól illeszkedik ahhoz is, amit mi itt most képviselünk. Bár évente összesen három kiállítást szervezünk, ezt a folyamatot szeretnénk érzékeltetni az elnevezéssel is. Az átmenetiség persze jól látható itt most az installálás módján is – a képek nincsenek felkasírozva, bekeretezve, bár kifejezetten művészi nyomatok, mégis csak szögekkel erősítettük őket a falakra. Ez lényeges volt, mert szeretnénk azt is érzékeltetni, hogy ez itt nem pusztán dekoráció vagy díszlet.

Julian Faulhaberre<sup>3</sup> azért esett a választásunk, mert úgy érezzük, jól illeszkedik ide, és nem csak a térre gondolok. Magyarország jelenleg erősen polarizált; olyan mértékben, hogy fennáll annak a veszélye is, hogy bizonyos dolgok észrevétlenül maradnak, elsikkadnak emiatt. Mi szeretnénk ezen túllépni és rámutatni, hogy vannak olyan érdekes és fontos dolgok, amelyek mindenkit érinthetnek, mindenkit foglalkoztathatnak. Az építészet pedig ilyen terület. A helyi cselekvések, társadalmi megnyilvánulások persze nagyon fontosak, de ezek ölthetik az építkezés jellegét is. Emellett pedig nagyon érdekes az itt látható képek tisztasága, egyértelműsége, a szinte művi megjelenés érzése, amely aztán persze alábbhagyhat. A néző folyamatosan azzal konfrontálódik, hogy higgyen-e a szemének vagy sem. Az építészeti terei így egy másfajta aktivitás tereivé is válnak.

<sup>3</sup> <http://www.julian-faulhaber.com>

Julian Faulhaber  
© Goethe-Institut Budapest





**Julian Faulhaber**  
Big, 2010, 40 x 50 cm © Julian Faulhaber

**PG:** A választást tehát az indokolta, hogy létrejön egy másfajta párbeszéd lehetősége itt Magyarországon, vagy az is lényeges volt, hogy mennyire jellemző ez a kortárs német művészetre?

**MMV:** Valójában inkább a második szempont érvényesült. A fő törekvés, hogy bemutassunk aktuális művészeti pozíciókat, itt például a fotográfia eszközeivel, amely persze felidéz a BECHER házaspár vagy az úgy nevezett DÜSSELDORFI ISKOLA művészetét. Az azonban, amit Julian Faulhaber képvisel, mégis jelentősen eltér ezektől, és ez kifejezetten érdekessé teszi a munkáját, valamint érdemessé arra, hogy megismertessük vele a magyarországi közönséget is.

**Julian Faulhaber:** Az, ami itt látható, egy átmeneti forma, egy teljesen új kezdet. A terek, amelyeket fényképezek, azt az állapotot mutatják, amikor frissen elkészültek. Ettől a kiindulóponttól pedig fokozatosan romlanak, elmúlik a tökéletesség átmeneti állapota. Az idő így kap kitüntetett szerepet. Ez érvényes a kiállítás tereire is, amelyek itt fokozatos átalakuláson mennek keresztül. Egy kiállítótér is az állandó változás állapotában van, bár van egy pillanat: a megnyitőé, ami tökéletesnek tekinthető. Így létrejön egyfajta párbeszéd ezzel a szituációval.

**PG:** Ezt érzékelteti az is, hogy a képek így magukban, keret és paszpartu nélkül kerültek a falakra?

**JF:** Beszéltünk arról, hogy esetleg be kellene őket keretezni, de aztán szándékosan amellet döntöttünk, hogy eltekintünk egy ilyen installálástól. Ez a meghökkentő, bár teljesen szokatlan helyzet egyfajta állásfoglalás. Hangsúlyozni akartuk, hogy ez nem egy szokványos kiállítási helyzet. Az egésznek van egy átmeneti, vázlatszerű jellege, ami egy kicsit könnyedebbé teszi az egészet, ami jobban illik az átmenet gondolatához.

**PG:** Faulhaber úr, ön korábban, a tanulmányai során foglalkozott fotográfiával. Emellett különböző reklámfilm-forgatásokon dolgozott asszisztensként, ahol a díszletek foglalkoztatták igazán. Mi keltette fel ezek iránt az érdeklődését?

**JF:** Igen, a tanulmányaim mellett éveken keresztül asszisztáltam reklámfotósoknak. Az egész közeg nagy hatást gyakorolt rám, és ez késztetett arra, hogy megcsináljam a *Catalogue* (2014) című kiadványomat, amelyen meg is látszik ez a hatás, és ami persze tudatos választáson alapul. Egészen különleges látványa van a tökéletesség érzését sugalló helyzeteknek, díszleteknek, és foglalkoztatott, hogy lehet-e építészeti helyzeteket ugyanúgy fényképezni, mint ahogy például termékeket stúdiókörülmények között. Ebben a hibátlan, teljesen tiszta, szinte érintetlen állapotban bemutatni őket, ami egyébként csak stúdióban lenne lehetséges, vagy utólag számítógépes programok segítségével.

**PG:** Tanulmányai után milyen irányban indult el?

**JF:** Annak idején kommunikációs desígnant tanultam, ennek volt része a fényképezés. A diplomamunkámat nagyon jól fogadták, komoly figyelmet keltett, díjat is kaptam érte, ami lehetővé tette, hogy bekerüljek egy galériába is. Sok kiállításon vettem részt és lényegében azt folytattam, amit már a főiskolás éveim alatt elkezdtem, miközben párhuzamosan más munkákat is elkezdtem. Ezek jelentős része folyamatosan alakul, változik, állandóan dolgozom rajtuk.

**PG:** Ezeket egyedi műveknek tekint, vagy inkább sorozatokban, műegyüttesekben gondolkodik? Gyűjtőgeti a motívumokat, amelyek aztán fokozatosan állnak össze egy egészé?

**JF:** Igen, az utóbbi a helyzet. Az egyes felvételekből lassan új sorozatok alakulnak ki. Az egész eleinte csak egy jó ötlet, amely aztán összeáll egy kisebb sorozattá. Ha ilyen tipológiában gondolkozunk, akkor legfeljebb tíz-húsz képből áll össze az anyag. Sok esetben azonban valóban csak gyűjtögetem a felvételeket, amelyeknél aztán maguktól adódnak a hasonló struktúrák. Ez válik a fő szervezőelv. Így jött létre az az album is, amelyben a kiállítás képei is szerepelnek.

**PG:** A kiállítás és a könyv azonban nagyon eltérő médiumok. Miben áll a jelentősége az ön számára ennek a különbségnek? Meghatározza a kép készítését az, hogy az albumba készül vagy falra akasztott „táblakép” lesz belőle? Vagy mindez csak utólag dől el?

**JF:** Akkor is elgondolkozom ezen, amikor a falra kerülnek, miként hatnak különálló képként. Ez jól látszik itt a kiállításon is. De azt is szem előtt kell tartani, hogyan működhetnek együtt. Egy kiállítás esetében, amikor hosszú falszakaszokra kerülnek ki egymás mellé a felvételek, mindig elsikkad a lehetősége valamiféle párbeszédnek két kép között, mivel meghatározóbb a dekoratív egymásutánosság. Egy kép sokkal erőteljesebb hatást mutat, ha önmagában áll vagy valamilyen viszonylatba kerül egy másikkal. Ezeknél a munkáknál ez különösen fontos. Egy könyv esetében viszont az az érdekes, hogy miként hatnak egymásra, milyen viszonyok jönnek létre akár

**Julian Faulhaber**  
DominuM, 2016, 142 x 112 cm © Julian Faulhaber



**Julian Faulhaber**  
Benzinkút, 2008, 145 x 183,5 cm © Julian Faulhaber

egy oldalpáron, mennyire lehet részletekbe belemenni. A könyvnél nagyon fontos az anyagi megjelenés is, ami sok mindent kiemel. Sokkal több lehetőség van például az éles váltásokra is mondjuk épületek, arcok, illetve szövegek és tipográfiai elemek között.

**PG:** Miként választ témát, mi dönti el, hogy milyen irányba lép tovább?

**JF:** Az itt látható sorozatnál ez viszonylag egyszerű volt, mert le kellett fedni egy spektrumot. A témát például nem benzinkutak vagy épületrészletek sorában kerestem, hanem a legkülönfélébb helyzetekben és helyszíneken. A felületi részletek sűrítését, ezeket az egymást metsző részleteket a legkülönbözőbb építészeti ábrázolásokban próbáltam megtalálni. Lehet ez akár egy sportszecske, egy bevásárlóközpont épülete vagy épp egy benzinkút. De lehetnek apró részletek is, amelyeket kiemelek. Például feliratok részletei, amelyek tipográfiailag, de tárgyként is érdekesek.

Általánosságban pedig inkább az jellemző, hogy elkezdek különböző munkákon dolgozni, és fokozatosan kialakul, hogy melyik milyen irányt vesz. Engem különösen érdekel a fogyasztói magatartás, a fogyasztás és annak nyomai, az arra utaló jelek, a különféle felületek. Ezeket mutatom meg képileg nagyon különféle módon megfogalmazva. A *Corona* sorozatomnál például kairói óriásplakátoknak az égbolton reflektálódó, azt elszínező fényét rögzítettem, ami úgy jelenik meg, mint a Nap fénykoronája teljes napfogyatkozáskor. Ezek alapvetően reklámhordozók, és a képek, amelyek láthatók rajtuk, nagyon éles ellentétben állnak a környezettel, ahol fel vannak állítva, annak poros sivár jellegével. Ennek eredménye egy sajátos esztétikai megjelenés, ami távol áll a reklámok képi világának látványától.

**PG:** Korábban már szóba került a Düsseldorfi Iskola, azon belül ANDREAS GURSKY, THOMAS STRUTH, illetve a Becher házaspár neve. Kritikusok, akik az ön munkájáról írnak, gyakran utalnak mindkettőre, mint lehetséges vagy épp nyilvánvaló kiindulópontokra, inspirációs forrásra. Megállja ez a helyét?

**JF:** Minden bizonnyal. Amikor elkezdtem a tanulmányaimat, a kilencvenes évek végén, akkor már Gursky és a többiek is igen csak ismertek és nagyon népszerűek voltak. Gurskyval kapcsolatban különösen meghatározó volt számomra, hogy mindig egyedi képeket készített, amelyeket aztán továbbgondolt és feldolgozott, így pedig érdekes, a globalizációval felettébb kritikus viszonylatokat hozott létre. Becherék inkább tipológiákat teremtettek a Ruhrvidék építményeiből kiindulva. Ez kevésbé tett rám benyomást, mint mondjuk Gursky vagy akár Struth. Ma ez már nem annyira jellemző. Ahogy egyre nagyobb figyelem irányult a fényképezésre a

műkereskedelemben is, minden egyre inkább elmozdult a szerialitás felé. Gursky is elkezdett egy idő után sorozatokban gondolkodni, amit én nem tartok már annyira izgalmasnak; mi több, néha unalmas. Egy teremben 5-6 kép ugyanarról a Forma 1-es pályáról már egyáltalán olyan revelatív, mint mondjuk a *Shanghai Bank* belseje szemben a *Rajna II*-vel.

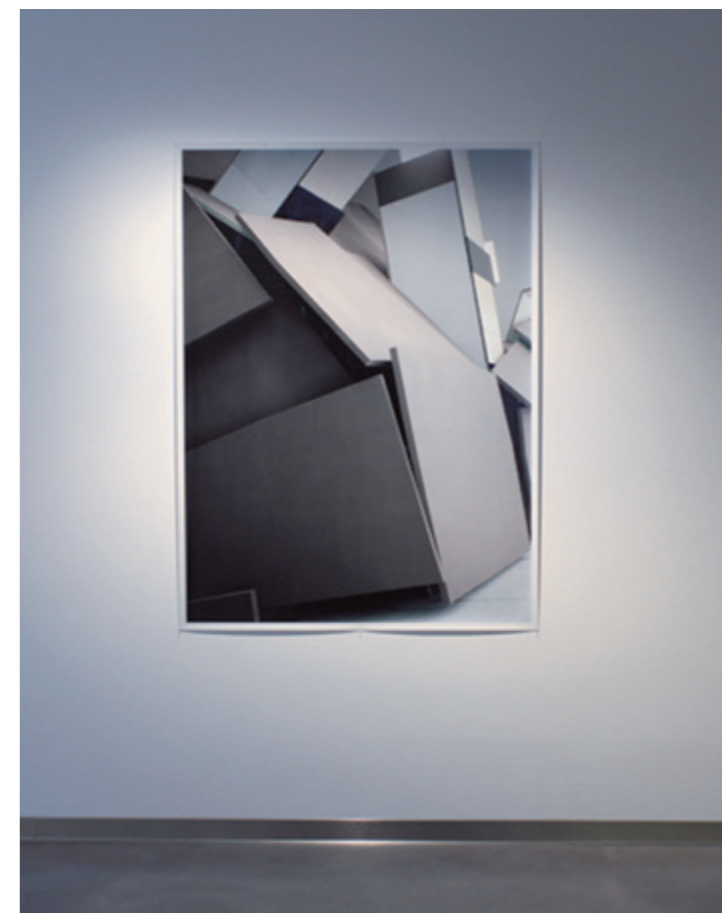
**PG:** Az Ön képeinél ugyanakkor inkább érezhető egyfajta hasonlóság THOMAS DEMAND egyes munkáival. Számos vonásuk emlékeztet az ő képeinek esztétikájára.

**JF:** Igen, nagyon is, és főleg a képek megjelenését illetően. Demand korai műveit még főiskolás éveimben láttam egy bielefeldi kiállításon, ahol HIROSHI SUGIMOTOVAL közöse szerepeltek. Jelentős viszont az a különbség, hogy amit én megmutatok, azt a meglévő terekben találom meg, míg Demand mindent megépít. Nála természetesen ott vannak még a történetek is, némelyik politikai, történeti vonatkozásokkal, mások inkább a populáris kultúrából merítenek, mint például a buszmegálló esetében, ahol állítólag a *Tokyo Hotel* zenekar tagjai találkoztak. Nála mindig fontosak ezek az utalások. Én inkább a valóságban hiányzó kapcsolódásokat hozok létre az épített környezetben. Egy alkalommal ráadásul egy teremben volt látható kettőnk képe, egymással szemben.

**PG:** Egy ilyen kontextusban különösen erősen nyomul előtérbe ezeknek a tereknek a művisége. Említette korábban, hogy olyan valóságos hatást keltenek a nézőben, mintha csak a felvétel kedvéért lettek volna megkonstruálva, megépítve.

**JF:** Én azután a folyamat után kutatok a világban, hogy hogyan jönnek létre a terek, illetve miként tapasztaljuk meg őket. Ha az építészeti megjelenítése túlságosan realiztikus, akkor nem marad nyitva semmi, akkor végül önmagát teszi szükségtelenné. A néző nem tudja magát beleképzelni, felszámolódik minden gondolat kísérlet lehetősége. Annyi marad csak számára, hogy szemügyre veszi, és azzal lényegében a végére is járt a dolognak.

**Julian Faulhaber**  
Kiállítás enteriőr a budapesti Goethe Intézetben  
© Goethe-Institut Budapest



**PG:** A legtöbb építészeti fotónál azonban pontosan ez a helyzet, mivel nem is akarnak többet, mint egy adott helyzetet dokumentálni.

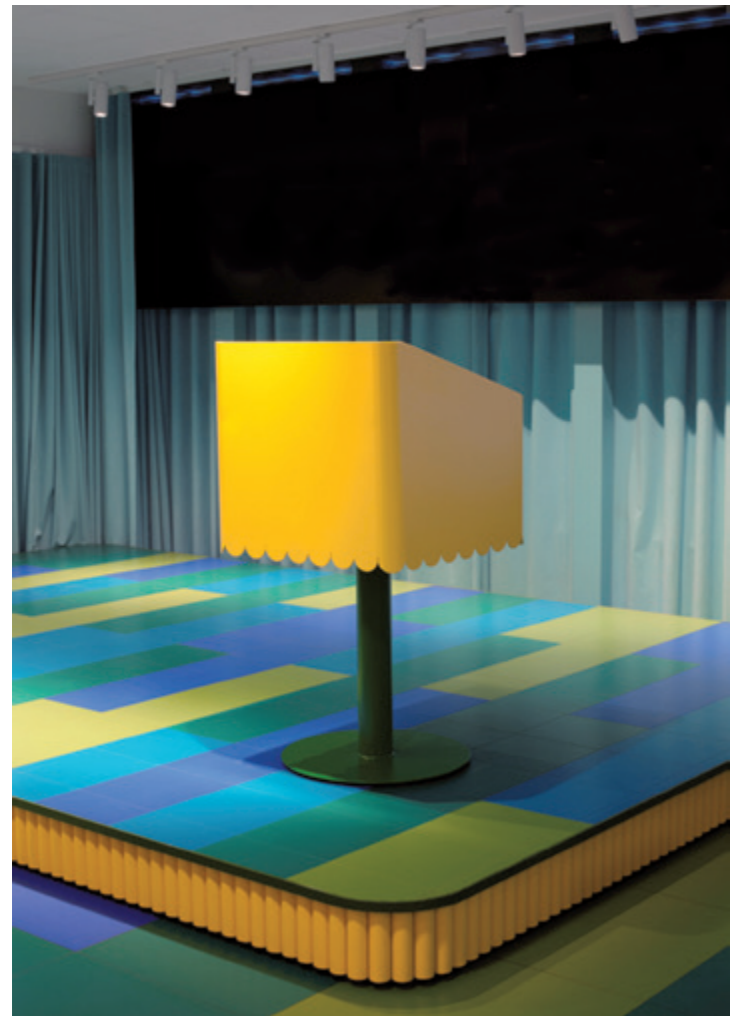
**JF:** Általában igen, és számomra épp az volt a lényeges, hogy én ne ezt az utat járjam. Azt szeretném, ha az én képeimben maradna valami bizonytalanság, ami megingatja a nézőt. Azt a folyamatot szeretném láthatóvá tenni, amit egyébként a számítógépes programok segítségével is meg lehetne valósítani egy képnél, nem pedig egy steril építészeti fotót készíteni.

**PG:** Korábban kérdeztem a lehetséges előképekről, inspirációs forrásokról, akik ma is meghatározóak a művészeti intézményrendszeren belül, de a műtárgypiacon is. Ön hová helyezné magát ebben a viszonyrendszerben?

**JF:** Nehéz kérdés. A művészeti szcéna teljesen kusza, néha már örült, azt lehetne mondani, perverz. Néha úgy érzem, oda tartozom, néha inkább távolodnék tőle, mert ezzel a műtárgypiacca nem tudok mit kezdeni. Ez persze azon is múlik, mennyire keresik valakinek a munkáit, mennyire van jelen itt. Nekem is voltak éveim, amikor nagyon népszerűek voltak a képeim és sokat is adtam el. Néhány év óta azonban megváltozott a helyzet. Nekem fontosabb, hogy olyasmit csináljak, amihez valóban kedvet érzek. Kiállításokra is szívesen járok, de ami a művészeti vásárokon, biennálékön vagy például Berlinben tapasztalható, az tiszta cirkusz. Másrészt viszont egy-egy gyűjtőnek meghatározó jelentősége lehet abban, hogy valakinek mennyire lesznek ismertek és keresettek a munkái.

A saját pozíciómat mindig a fotográfia felől határozom meg. Azonban nem a hagyományos értelemben vett, inkább dokumentarista fotográfián, hanem egy inkább festőinek tekinthető irányon belül helyezem el magam. Emellett persze mindig lehetnek olyan trendek, amelyek meghatározóvá válnak számomra is. Aktuálisan, úgy két-három éve nagyon erősen van jelen a csendélet, sokan készítenek

**Julian Faulhaber**  
Szónoki pult, 2016, 65 x 45 cm © Julian Faulhaber



**Julian Faulhaber**  
Garázs, 2008, 110 x 145 cm © Julian Faulhaber

kollázst vagy montázst, és vannak olyan irányok, amelyek inkább a pop-art felé mutatnak. Egy kicsit ezekhez is sorolnám a saját álláspontomat. Ezért is szeretem a csoportos kiállításokat, mert ott nem egyes képek láthatók, hanem az egész valamiképp egyben tekinthető, ahol az egyes pozíciók párbeszédbe kerülnek egymással.

**PG:** Az előbb említette, hogy létezik egy festői megközelítés is. Ez mit takar itt? Nem ellentmondás már önmagában a fotográfiát és a festészetet ilyen értelemben együtt említeni?

**JF:** Igen, ez így van. Ez valóban ellentmondásos. Azt értem alatta, hogy úgy készül el egy fénykép, legalábbis az én esetemben, hogy nagy a távolság valamiféle klasszikus fotográfiái felfogáshoz képest. Például ezeket a tereket elnézve ez végül is egyfajta dokumentarista munka, mégsem néz úgy ki, mintha dokumentálni szeretné azt, ami ott volt. Ez nagyon fontos számomra. Ugyanakkor persze van egy erős festészeti vonatkozása is a dolognak, mert ez nem úgy néz ki elő látásra, mintha fénykép lenne. A dolgok jól ismert megjelenése megváltozik, a hétköznapi dolgok eltűnnek, de valamiképp egy kicsit mégis látható maradnak. Az egész esztétikailag így egy más pozícióba kerül. Ez érdekel egyébként a festészetben vagy a számítógépes, renderelt képeknél. Ez a nagyon szokatlan, furcsa és a valóságpercepcióktól nagyon eltérő megjelenés.

**PG:** Ahogy ezt említi, az erőteljesen utal a „hagyományos” médiumok határainak fokozatos elmosódására. Miként látja a fotográfia lehetőségeit a közeljövőben?

**JF:** A tömeges képkészítés és az új technikákból adódó fokozott sokszorosíthatóság miatt mindenképp túl sok van. Ugyanakkor a lehetőségek továbbra is szinte határtalanok. Annyi mindent lehet csinálni – bár ez egyúttal egyfajta végpont is, mert nagyon sok hasonló dolog jön létre. Erre utaltam a kollázsokkal is, ami mostanában annyira divatos lett. Feltehetném persze magamnak a kérdést, hogy jó lenne-e, ha egyszerűen vége lenne az egésznek, bár nem gondolom, hogy ez megtörténhet. THOMAS RUFF például mindig a végső kiaknázza a médiumban az adott technikai paraméterek mellett aktuálisan rejülő lehetőségeket. Olyan szintig megy el, ahol leleplezi a háttérben rejülő mozzanatokot, vagy már az egésznek valójában a tagadásába fordul át. Mindig elmegy a legvégső pontig, a fotográfia határáig, ahol a technológia aktuálisan éppen tart.

Mások persze egészen más irányban tapogatóznak. A fényképezés azonban továbbra is jelentős pozíciókkal bír, a közeljövőben is biztosan. Persze már sokszor előfordult, hogy egy médium egy időre háttérbe szorult, majd ismét fontossá vált, megtörtént ez a festészetrel és a szobrászattal is. Az új technikai eszközökkel pedig a fotográfia előtt egy darabig még újabb területek tárulnak fel, amelyeket ki lehet kutatni, bár annak már egészen más lesz az esztétikája.

GÁBOR GYÖRGY

## MIÉRT ÉPPEN ÍGY?

### Dobajgó fények. Ittzés Gergely és Lévy Jenő hang- és képversenye\*

CEU Center for Arts and Culture, Budapest  
2017. január 9.

A CEU Center for Arts and Culture új auditoriuma látvány-hangzós térére szerveződik az *Átlátszó hang* című *Kortárs Zenei Fesztivál* keretében megrendezett *Dobajgó ceruzák* Gesamtkunst-szerű kiállításának és performanszának lengetegében. A vizualitás érzékiségét LÉVAY JENŐ ceruzarajzai szolgáltatják, miközben a pontozásos raszterezés keltette kiterjedt ceruzahangok ITTZÉS GERGELY fuvolajátékának ihletőivé válnak. A fuvolára áttranszponált ceruzahangok a képzőművész fülébe jutnak vissza, akár idegesítő fáziskéséssel, akár termékenyen befolyásolva a rajzoló kéz következő ceruzavonásának

**Lévy Jenő**  
m9233012012, 1992, ceruza, papír, 42 x 27 cm



vonalvezetését és hangeffektjét. Nem párbeszédéről van szó, nem mechanikus egymásnak felelgetéséről, nem is a két művészeti ág analóg megfeleltetésének közhelyességéről, hanem a létrejövés, a teremtés folyamatáról, a genezis végletekig lecsupaszított filozófiai ösdilemmájáról. A hasonlónak tűnő szerkezetek az eltérés végtelenségének élményét kínálják: nincs két hasonló pont vagy vonal, miként – kontextuálisan – nincs két hasonló G vagy Fisz hang. A tér- és időkoordináták felett időtlenül lebegve, a múlt, a jelen és a jövő dimenzióját föl-fölcserélve – hiszen ideje van a pontok rajzolatának és a megképzett hangok terjedelmének –, mintha csak a látvány megszólalna és az auditív szféra vizuálissá válna, a spirituális tájékozódás keretét és bizonytalan bizonyosságát Lévy *Tömegszerencse* című digitális fotomontázs-sorozatának egyik darabja kínálja.

De miért éppen így?

Mielőtt határtalan optimizmusunk képes ölelésében és elviselhetetlen könnyűségében felejtünk végleg önmagunkat, felületes ítéletek és csábító kinyilatkoztatások labirintusába vesztve, mondjuk ki bátran: nincs szomorúbb és ijesztőbb a tömegszerencsénél. A tömegszerencse semmi jót nem jelent és semmi biztatót nem ígér, épp ellenkezőleg: véletlenszerű és esetleges. Kontingens, amennyiben sem szükségszerűséget, sem lehetetlenséget nem foglal magában. Rettenő tömegekkel megéssz kiszámíthatatlanság, ami tőlünk függetlenül lehetne akár tragédia: teszem azt, az apák által egymástól eltiltott ifjú szerelmesek baljós végzete – vesd össze Rómeó és Júlia, és lehetne komédia: teszem azt, az apák által egymástól eltiltott

\* A teljes program: Ittzés Gergely – Lévy Jenő: *Lélegző fény*; Matuz István: *Studium 1/974 ... 1 (élek) zem... 1*; Karlheinz Stockhausen: *Die Schmetterlinge spielen* (a Lamour ciklusból); Ittzés Gergely: *Csuang Ce álma*; Tornyai Péter: *Note-turnes*; Lévy Jenő – Ittzés Gergely: *Dobajgó ceruzák* (km. Lévai Viktor – hangtechnika). A koncerthez kapcsolódik Lévy Jenő *Dobajgó ceruzák* című kiállítása; 2017. február 2-áig. A koncert az *Átlátszó Hang Fesztivál* 2017 része volt.

**Lévy Jenő**  
t1993, 1993, ceruza, papír, 42 x 27 cm





**Lévay Jenő**  
bp971152012, 1997, ceruza, papír, 42 x 27 cm

ifjú szerelmesek kacagtató vígjátéka – vesd össze *Szentivánéji álom*. Nos, ebben a bizonytalanságban élünk, s mintha sorsunk nem lenne a kezünkben: nem Teiresziasz módjára vagyunk vakok, hanem a magunk módján vagyunk világtalanok.

A zsidóság Jó Pásztora az Örökkévaló, aki pásztorként vezeti népét („Az igaz úton vezérel, nevéhez híven. Ha sötét völgyben járok is, nem félek a bajtól, hisz te velem vagy.” – Zsoltár 23), a kereszténység Jó Pásztora Jézus, „aki azért jött, hogy életük legyen... s a jó pásztor életét adja juhaiért.” – (János 10,10-11).

De vajon hol van ez a Jó Pásztor? Megvan-e még valahol, netán rejtőzködve, magára maradvá, elhagyatva, bárányai bűneitől roskadozva, avagy fogadjuk el Nietzschétől, Isten halálhírének ellentételezéseként, kozmikus magányunk rettentő súlyát és felelősségét?

Lévay Jenő megkerüli a kérdést: nem a hiányról beszél, hanem a *valami-ről* és az *éppen arról*. Dimenziókat változtat át maga körül, objektívne

**Lévay Jenő**  
Tömegszerencse XXII-XXV., 2010, giclée nyomat farostlemezre kasírozva, egyenként 90 x 120 cm

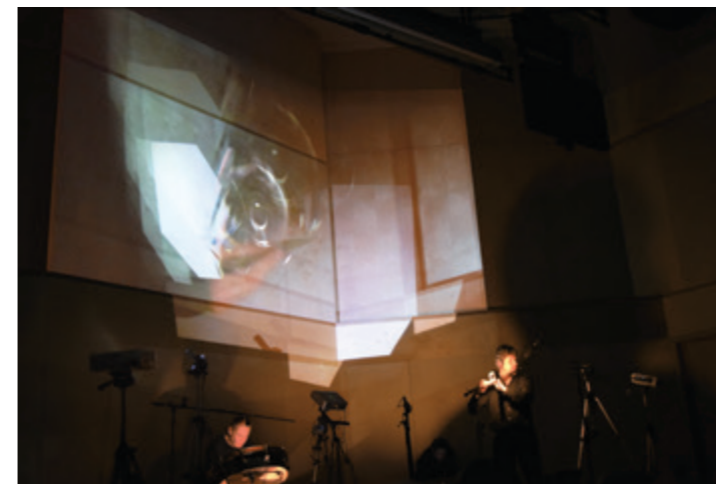


**Lévay Jenő**  
bp971312012, 1997, ceruza, papír, 42 x 27 cm

hitt paramétereket tesz szubjektívekké, ha kell, teret bont, ha kell, időt sűrít, ha kell, rég volt, s mára holt funkciókat elevenít föl, s lehel azokba életet. Vagyis teremt, létrehoz, módosít, változtat, ergo: létezik. Afféle demiurgosz, aki a folyamatban találja meg az értelmet: az alkotásban, a létrehozásban, a semmiből vagy épp a valamiből való kreáció elvében. Nem ítélkezik, pusztán azt állítja, hogy a kontingenssel, az esetleges szemben értelmet és célt kizárólag az alkotás nyújthat. Nem a végeredmény, a már kész opus, hanem a létrehozás procedúrája, menete és története. Nem az otlét, hanem az odáig elvezető út.

Lévay világában Lessing irányt szabó kanonikus bölcsessége felengzős, érdektelen, unalmas és elviselhetetlenül arisztokratikus. Lévayt nem a termékeny pillanat érdekli, a kiválasztottság, a teljesség, az öröklét intemporalitásába merevedő, saját köldökét vizslató bálvány, hanem a termékeny pillanatok egymásutánja: a véletlenszerűen rejlő racionalitás, az akcidentális megkerülhetlensége

2017 - I



Átlótszó Hang 2017 – Újzenei Fesztivál  
kiállításmegnyitó és koncert

és törvényszerűsége. Nem az eleve elrendelt, predestinációszerűen bekövetkező gravitáció, hanem a szabadesés alakulása, amikor még, akár zuhanás közben, az objektum meggondolhatja magát.

Az alkotás, „an sich”. Ami történik. Az eszközök kiválasztása, mondjuk a ceruzáké, amelyek egymás mellett külön is léteznek, mindegyik egy-egy önálló individuum. Játékos és haragos, bosszúálló és megbocsátó, féktelen és mértéktartó, mind-mind megannyi ceruzaszólam, de amelyek – az alkotó, a demiurgosz kezében – együtt, közösen léteznek igazán. Együvé válnak, mennyei kórusba rendeződve, fenséges harmóniába szelidülve, s egy addig még nem tapasztalt, nem megélt, nem felidézett érzetet, ötletet, élményt vizualizálva.

A végeredmény persze itt is kontingens: csakhogy az alkotó, a demiurgosz meghagyta a szabad akaratot, vagyis inntől kezdve már minden rajtunk múlik, s tőlünk függ: tömegszerencse vagy tömegszerencsétlenség. Szelid bárányok vagy lebutított birkák. Jó Pásztor vagy Gonosz Fejedelem.

Végezetül kép és zene, vizualitás és auditivitás. Sztobaiosz szerint midőn „Milétoszi Thálészről megkérdezték, mekkora a távolság az igazság és a hazugság között, azt felelte: épp oly nagy, mint a szem és a fül között.” Thálész válasza meglehetősen ambivalens és ironikus, hiszen funkcionális értelemben nagy a távolság, ám fizikai értelemben kicsi. Márpedig ebben a közös térben, a képek mellé rendelődve, a folyamatot együtt meg- és átélve vizualitás és auditivitás tán még a szemnél és a fülnél is közelebb kerül egymáshoz. Szinoptikusokká és szinaksztikusokká válnak. Együttlátókká és együttthallókká.

Kivételes szerencse. Ha nem is tömeg-, de *itt és most* valamennyiünk szerencséje.

inside express →

**ILKA RITA**  
Az *Add tovább...* című  
tereminstalláció részlete  
PARAMNÉZIA | A tökéletes  
megismételhetlenségének  
nyomasztósága | A 6D csoport kiállítása  
Budapest Galéria, 2017



**b a l k o n . a r t**