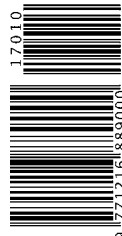


Balikon

2017_10

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest



17010

9 771216 889000

ISSN 1216-8890 880 Ft



ARAM BARTHOLL

3 V, installáció (alumínium, akrilüveg, termogenerátor, elektronika, acél)
© Skulptur Projekte 2017, Münster
© Fotó: Henning Rogge

← inside express

Fiatalképzőművészek Stúdiója Egyesület
studio.c3.hu

HORVÁTH R. GIDEON
Vista sorozat, Pákozd
digitális infravörös fénykép



4 SZIPŐCS KRISZTINA: Viva La Vida, La Vida Loca | Viva Arte Viva. 57. Nemzetközi Képzőművészeti Kiállítás | 2. rész



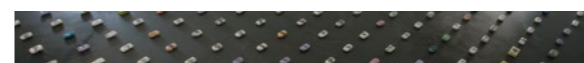
9 NAGY EDINA: Dupla vagy semmi? A 14. documenta Athénban és Kasselben



15 ISTVÁNKÓ BEA: Münster példáját használva | Skulptur Projekte Münster



21 TÓTH EDIT: Hitchcock Szédülése és Kepes György fényművészete a háború utáni nagyvárosban | 1. rész



26 KAPPANYOS ILONA: Az ismeretlen mester | D 365 napja | Eperjesi Ágnes installációja



28 A telep felfedezése | A város peremén projectről | Thury Lili grafikust és Erdei Krisztina fotóművészt Öze Eszter kérdezte



32 NAJMÁNYI LÁSZLÓ: SPIONS Hetvenötödik rész



36 ÉBER MIKLÓS: Mattis Teutsch János szimbolizmusa

Főszerkesztő:
HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

Szerkesztők:
SZÁZADOS LÁSZLÓ
szazadoslaszlo@gmail.com
SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA
zsuzsanna.szegedymaszak@gmail.com

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
http://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 ügyfélszolgálati irodájánál, 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

Készült az EPC Nyomdában Budaörsön
Felelős vezető: Mészáros László

http://epcnyomda.hu

t á m o g a t ó k

EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

nka
Nemzeti Kulturális Alap

SZIPŐCS KRISZTINA

VIVA LA VIDA, LA VIDA LOCA

Viva Arte Viva. 57. Nemzetközi Képzőművészeti Kiállítás | 2. rész

Venecia
2017. május 13 – november 26.



Lisa Reihana: in Pursuit of Venus [infected], 2015–17 (részlet)

Beszámolóm első felében CHRISTINE MACEL koncepcióját és *Viva Arte Viva* című kiállítását tekintetem át; most a nemzeti pavilonok kiállításaiából és a párhuzamos rendezvényekből válogatok, bevallottan szubjektíven.¹ Idén összesen 86 ország képviseltette magát Velencében, amely a világ 194+4+8 különböző státuszú államának tekintélyes részét teszi ki, köztük olyan

¹ Ld. a központi katalógus 2. kötetét: VIVA ARTE VIVA. Biennale Arte 2017. 57. Esposizione Internazionale d'Arte. Partecipating Countries & Collateral Events. La Biennale di Venezia, May 2017

Várnai Gyula
Szivárvány, 2013–2017 © Fotó: Szípcős Krisztina



formációkkal, mint a „nem elismert”, azonban „de facto” ország Koszovó, az Ausztrália és Hawaii között félúton található Kiribati (amely debütálásképpen egyszerre 35 művész munkáit mutatta be); vagy a közép-amerikai, mindössze 90000 lakosú Antigua és Barbuda, amely első szereplésekor az „utolsó egyetlen ember”, FRANK WALTER felfedezésre váró életművét hozta el Velencébe.²

A magyar pavilon *Peace on Earth!* című kiállításán lazán köthető Christine Macel programjához, amennyiben a föld és az emberiség jövőjével, közvetett módon pedig a művész (a gondolkodó, az értelmiségi) szerepével és felelősségével is foglalkozik. VÁRNAI GYULA gyermekkorának, a hatvanas éveknek optimista jövőképét, és különösképpen a lengyel STANISLAV LEM tudományos-fantasztikus elképzeléseit vetíti korunkra, „az egyetlen béke és jólét” korát a jelen technológiájával, konfliktusaival vetve egybe. Az egymással összefüggő installációs elemek, képek és filmek – a „Békét a világnak!” üzenetét hirdető monumentális neonreklám a békegalambbal, a szocialista időszak jelvényeiből kirakott szivárvány, a dunaiújvárosi vidámpark óriáskerekének egy szelvénye, a *Mindent tudni*

² <http://www.frankwalter.org/>

akarok rajzfilm diótörős-rakétás főcíme stb. – hordoznak egyféle nosztalgikus, kelet-közép-európai ízt, de Várnai korábbi műveivel ellentétben kerülnek a barkács-módszereket – s a jelvény-szivárványt kivéve – az újrahasznosítást. A retró-hangulatot azonban felülírják a jelenre (és a jövőre) vonatkozó éles kérdések, így az 1970-es Lem-interjúba utólag beleszerkesztett párbeszéd elemek, és különösen az *E-wars* című munka, mely a Google információgyűjtő algoritmusát értelmezi újra, amikor a matematikai képletet a formai hasonlóság alapján az „E-háború” jelentéssel ruházza fel. A pusztán számítógépekkel és robotokkal vívott háború már maga a valóság – kérdés, hogy kinek a kezében marad a szabályozás és a döntés joga a gépekkel kapcsolatban, lehetséges-e egyáltalán a világbéke. (Hovatovább az is lehet – és ez is számos tudományos-fantasztikus film témája –, hogy a mesterséges intelligencia pillanatokon belül az emberiség fölé kerekedik és pusztulásra ítéli, ön- és közveszélyes mivolta miatt, hogy ezzel mentse meg a bolygót.) A gondolkodás, a lehetséges jövő elképzelésének helye az „utoposz”, melyről BRIGITTE FRANZEN beszélt megnyitójában: „a valódi toposznak, a valódi térnek és helynek szüksége van az utoposzra, a nem létező, képzeletbeli helyre, a gondolat síkjára. Az utoposztól semmilyen politikai hatalom vagy személyes kegyetlenség nem foszthat meg minket.”³ A 21. század egyik legégetőbb kérdése azonban továbbra is az, hogy van-e a ma élő embereknek közös jövőképe, van-e olyan közös nevező, amely alapján globális léptékű döntéseket képesek hozni a bolygóval kapcsolatban.

Az utópia-disztópia témájához kapcsolódik a lett MIKELIS FIŠERS *What can go wrong (Mikromolhat el)* című, az „ezoterikus elhajlás” körébe tartozó, egyszerre humoros és ijesztő fekete-fehér fametszet-sorozata, amelyben földönkívüliek kényszerítenek zenészeket arra, hogy a Metropolitan Opera színpadára piszkítsanak, óriásszöcskék támadják meg a turisztákat a gízai piramisnál, gyíkembekek shoppingolnak a Champs-Élysées-n és jetik tiltakoznak a szénmonoxid-kibocsátás ellen a kínai Nagy Falnál. A B-kategóriás sci-fiket idéző, a szex, a hatalom és az erőszak jeleneteiben tobzódó műborús képet fest az emberiség jelenéről és jövőjéről, ahol a

³ Brigitte Franzen: *Utópia és utoposz*. A Peter és Irene Ludwig Stiftung igazgatójának megnyitóbeszéde, Velencei Biennále, Magyar Pavilon, 2017. május 12. Ld. http://ludwigmuseum.blog.hu/2017/05/12/utopia_es_utoposz

rossz – melyet itt szörnyek és alienek testesítenek meg – visszafordíthatatlanul átveszi hatalmát a „jó” felett. De vajon maradtak-e még olyan értékek, amelyek erkölcsi fölényt biztosítanak az emberiségnek az oktan állatokkal, a gyíkembekekkel és a földönkívüliekkel szemben?

Az ukrán BORIS MIKHAILOV, az egykori Szovjetunió vodkában úszó kemény hétköznapjainak megörökítője, a „megalázottak és megszorítottak” életének krónikása őszikéiben az ukrán parlament üléseinek közvetítését kíséri figyelemmel: az elektronikus zavarókkal manipulált képeken az új uralkodó osztályt, a honatyák és hononyák kasztját ábrázolja, „a politikai egók parádéját” bontja pixelekre, sávokra, felismerhetetlenné torzítva a televíziós közvetítés képeit. A kiábrándult szerző egyszerre kritizálja a politikai színjátékot és a manipulatív médiát. Az orosz pavilonban ezzel párhuzamosan *Színváltás (Scene Change)* címen láthatjuk többek között GRISHA BRUSKIN színpadias installációját: a történelem mechanizmusát, a múlt és a jelen váltakozását, illetve a tömegek viselkedését jeleníti meg óraszerkezettel működtetett, szimbolikus értelmű figurák (mint például az orosz kétfejű sas), illetve hang- és fényeffektusok segítségével. Bruskin egy korábbi hasonló kiállításában+ az ellenségképpel foglalkozott: „az ellenséges állam, az osztályellenség”, a „másik, az ismeretlen mint ellenség”,

⁴ Grisha Bruskin: *B Time*. American University Museum at the Katzen Arts Center; Washington, D; 2013



Mikélis Fišers
Guided Shopping Tour for Extraterrestrials at Champs-Élysées, Paris, 2017



Grisha Bruskin
Scene Change, 2017
© Fotó: Szípcős Krisztina



Sislej Xhafa
Lost and Found,
2017 © Fotó:
Szípcős Krisztina

„az idő, a Kronos, a halál mint ellenség” stb. témáit elemezte egy hasonló szoborinstalláció segítségével. Vizsgálata tárgya: „hogyan kell létrehozni és mitologizálni az ellenségképet, és fordítva, hogyan kell létrehozni az igazságos harcosok és igazak seregét”. Mindez kiegészül annak a tanul-

Tracey Moffatt
Cop and Baby, 2017



mányozásával, hogy mindebben milyen szerepet játszik maga az ábrázolás, ahol a kép az a módszer és eszköz, amellyel az embereket manipulálni lehet.⁵ Mindennek tudatosítása, a képek és módszerek távolságtartó, tudatos elemzése pedig olyan tudomány, amelyre minden állampolgárnak hatalmas szüksége lenne manapság.

A koszovói SISLEY XHAFÁ „Lost and Found” feliratú, raklapokból ácsolt bódéjáról és a pultjára helyezett, néma telefonról első pillantásra nem gondolnánk, milyen tragikus események ihlették. Az egykori Jugoszlávia területén az albánok és szerbek közti konfliktusok 1999-ben tömeges kitelepítésekhez és etnikai tisztogatásokhoz vezettek, amelyek mindkét népcsoportot érintették. A mű annak a több ezer eltűnt személynek állít emléket, akik az erőszak áldozataul estek, s akikről azóta sem tudni semmit, hiába is érdeklődnénk utánuk bármely hivatalban. A művész a múltbéli és jelenkori háborúk ellen felemelve szavát mutatja fel azt a fájó hiányt, melyet az áldozatok hagytak maguk után.⁶ A világ másik felén az ausztrál TRACEY MOFFATT az utazás, a határátkelés, a menekülés témáját dolgozza fel *My Horizon* című komplex installációjában, amely két fotósorozatból és két rövid videóból áll. Moffatt műveiben a hollywoodi mozik topozsaival és képi sablonjaival dolgozik, saját fényképeit ezek mintájára rendezi meg. A 12 darabból álló színes fotósorozaton (*Passage*, 2017) anya gyermekével, katona, rendőr, indián, kalapos férfi állnak az ellenfényben, egy meg nem határozott ország kikötőjében: mintha az utolsó pillanatot látnánk, mielőtt az eget lángoló fényekkel megfestő nap lebukna a horizont mögé. A másik fotósorozat a sivatagban álló, elhagyatott, romos házba visszatérő házvezetőnő történetét meséli el (*Body remembers*, 2017), éles fehér fényekkel és sötét árnyékokkal. A *Vigil* című videómontázs a 2010-ben a Karácsony-szigetekenél az óceánba fulladó menekültek tragédiájára emlékeztet: a különféle filmekből kivágott, az ablakból kitekintő vagy távcsőbe néző színészek (Elizabeth Taylor, Donald Sutherland stb.) a hajókon érkező

⁵ <http://www.runyweb.com/articles/culture/art/grisha-bruskin-h-hour-at-american-university-museum.html>

⁶ Szomorú aktualitást ad a műnek, hogy a napokban (2017. november közepén) mentették fel azokat a szerb szélsőségeket a vádak alól, akik 2008-ban Belgrádban megrohmozták az USA más nyugati országok követéseit, amelyek elismerték Koszovó függetlenségét.

menekültek látványának hatása alá került, rémült szemtanúkká válnak. Moffatt fiktív történetei a kényszerű búcsú, az elutazás és a tragikus vég erőteljes érzelmeit közvetítik, leplezetlen szentimentalizmussal.

Az Új-Zélandot képviselő, részben maori származású LISA REIHANA ugyanakkor a fehér ember kétszázötven évvel ezelőtti, csendes-óceáni invázióját, az érintetlen paradicsomba való behatolását idézi fel látványos panoráma-videóján. A film (*In Pursuit of Venus [infected]*, 2015-2017) az 1805-ben a Cook kapitány és két francia utazó kalandjait megörökítő, *Les Sauvages de la Mer Pacifique* című, 10 méter hosszú nyomatot eleveníti meg digitális technikával. Az eredeti színes grafika a „vadembereket” és az árkádai szépségű csendes-óceáni szigetvilágot mutatta be oktatási-tudományos céllal a felvilágosodás korának fehér tudósa szemszögéből. A gyarmatosítók nézőpontját megfordítva a művész most egy komplexebb történetet mesél el, amelyben helyet kapnak a csendes-óceáni szigetek őslakói, dalai, hangszeres zenéje és rituáléi is. A művész nem arra törekszik, hogy kései revansot vegyen a felfedezőknél, inkább újraolvassa a történelmet, s az európaiak és a polinézek közti érintkezések mikro-történeteivel egészíti ki az akkori kutatók megfigyeléseit.

A korábban a francia pavilonban is kiállító PIERRE HUYGHE műve is kötődik az utazás és a felfedezés témájához, bár a mű jelentése az előbbinél enigmatikusabb, inkább látomás-szerű. A művész ezúttal a Fondation Louis Vuitton⁷ jóvoltából mutathatta be műveit Velencében, egészen pontosan a luxusáruház kiállítóteremmé átalakított felső szintjén. *A Journey That Wasn't* című film (2005) tudósok és művészek az Antarktiszra indított expedícióját örökíti meg, melynek célja egy a globális felmelegedés következményeként a jég alól kiolvadó sziget (illetve egy itt élő albínó pingvin) megtalálása és leírása volt. (A csapat az utazáshoz egy olyan vitorlást használt, amellyel korábban a francia tudós és felfedező, Jean-Louis Étienne⁸ is hajózott.) Az embertelen körülmények között maga a kép- és hangrögzítés is extrém erőfeszítéssé változott: a kamera hosszasan rögzíti a jeges tengert, a hóval borított tájat, a tomboló szelet, az expedíció résztvevői által kínlódva felállított, majd a szél által feldöntött, gömb

⁷ <http://www.fondationlouisvuitton.fr/expositions/exposition-hlm-pierre-huyghe-a-venise.html>

⁸ <http://www.jeanlouisetienne.com/EN/>



Pierre Huyghe
A Journey that wasn't, 2005

alakú lámpákat. Hazatérve Huyghe az expedíciót előadásá sztranzponálta, amelyet egy szimfonikus zenekar mutatott be a New York-i Central Park jégpályáján a déli sarki körülményeket idéző díszletek és fények között (zeneszerző: JOSHUA CODY). A mű utalások és jelképek segítségével a 21. század egyik legégetőbb problémájával, a globális felmelegedéssel és annak következményeivel foglalkozik, amely – mint tudjuk – nemcsak természeti, de társadalmi katasztrófák sorához vezethet: többek között eddigi élőhelyek lakhatatlanná válásához, tömeges éhínséghez vagy népvándorláshoz. (A napokban jelent meg az a nyílt levél, amelyet 15 000 tudós írt alá, s a víz és az oxigén mennyiségének csökkenésére, valamint az erdők és az állatvilág rohamos pusztulására figyelmezteti – 1992 után immár másodszer – az emberiséget.)⁹

⁹ *World Scientists' Warning to Humanity: A Second Notice*. Published: 13 November 2017. Ld. <https://academic.oup.com/bioscience/article/doi/10.1093/biosci/bix125/4605229>

Bernardo Oyarzún
„Werken”, 2017



A chilei kiállító, BERNARDO OYARZÚN az Argentína és Chile legdélebbi részén, illetve Patagóniában élő bennszülött mapuche indiánok helyzetére irányítja a figyelmet. A teremben szemmagasságban felállított 1500 maszk – melyeket felkérésére 40 bennszülött művész készített – és a falakon körben futó 6906 családnév a mapucha törzs közösségét jelképezi, amelynek tagjai napjainkban is szenvednek a faji megkülönböztetéstől, illetve a szegénységtől, tovább hordozva a gyarmati örökség terhét. Bernardo Oyarzún gyakran választja művei témájaként a marginális helyzetben lévő társadalmi rétegeket, közelebbről vizsgálva a latin-amerikai identitást, kombinálva egymással az antropológiai, történeti és néprajzi megközelítést. A mű célja, hogy feltárja azokat a konfliktusokat, amelyek az identitáshoz, a területek birtoklásához kötődnek és évszázadokon átnyúló feszültségekhez, háborúskodáshoz vezettek.

A lengyelek idén egy amerikai művészt, SHARON LOCKHART-ot kérték fel a biennálén való szereplésre. A művész hosszabb ideje együtt dolgozik a lengyelországi Rudzienko településen található Ifjúsági Szocioterápiás Központ lakóival. A munka célja nem pusztán az volt, hogy fényképeket és filmeket készítsen az itteni lányokról, hanem egyben egy pedagógiai programot is megvalósítottak, melynek része volt a gyermekek és a fiatal nők jogainak megismertetése, a művészet terápiás célú alkalmazása, valamint egy publikációsorozat is. Lockhart munkájának inspirációs forrása JANUSZ KORCZAK¹⁰ lengyel zsidó orvos, pedagógus életműve volt, aki többek között létrehozta a kiállítás címét adó *Mały Przegląd* (*Little Review / Kis Szemle*) című gyermekfolyóiratot 1926-ban. „Fő alapelve a személyiség feltétlen tisztelete volt. Az árvaházban az önkormányzatiság, a demokrácia alapja a tulajdon, a munka, a tanulás és – a legfontosabb – az önnevelés volt. ... »Mi csak egy dolgot adunk nektek: vágyat a jobb élet iránt, ami most nincs, de valamikor lesz, vágyat az őszinteség és az igazság iránt«, írta 1919-ben az

¹⁰ „Eredeti szakmája a gyógyítás volt, és orvosként azok közé tartozott, akik pontosan tudták, hogy a fizikai gyógyítás nem működhet lelki gyógyítás nélkül. Kritikusan szemlélte az akkori iskolát és nevelést, úgy látta, a felnőttek kötelességüknek tekintik ugyan a gyerekek ellátását, de nem tisztelik őket, mert nem látják bennük az embert. Korczak az elsők között hívta fel a figyelmet a gyermeki jogokra, mert úgy vélte, a gyermeknek joga van ahhoz, hogy sajátos világát figyelembe vegyék.” https://hu.wikipedia.org/wiki/Janusz_Korczak

Sharon Lockhart
Little Review, 2017



általá létrehozott varsói zsidó árvaház nevelési alapelveiről.¹¹

Lockhart célja az volt, hogy alkalmazza és megismertesse a mai közönséggel Korczak előremutató és különleges pedagógiai módszereit, továbbá rámutasson a mai fiatalok helyzetére és problémáira. A program részeként lefordították angolra a folyóirat 1926 és 1939 között megjelent 29 számát, melyek letölthetők a pavilon weboldaláról.¹² Az 1926-os beharangozó szám ezt ígéri: „Három szerkesztő lesz. Egy öreg (kopasz, szemüveges), aki biztosítja, hogy minden rendben legyen. Egy fiatal szerkesztő a fiúknak, és egy lány – egy szerkesztő a lányoknak. Így aztán senki sem szégyelli majd magát, mindenki őszintén és világosan beszélhet arról, hogy mire lenne szüksége, mi fáj neki, miért aggódik és mivel foglalkozik. Bárki, aki bármit el szeretne mondani, bejöhethet és leírhatja, egyenesen itt, a hírszobában.”¹³ Korczak tehát egyedülálló módon megszólalási lehetőséget kínált mindazoknak, akiknek a véleményére mindaddig senki sem volt kíváncsi, „hangot adott a gyermekeknek”, ugyanakkor számos hasznos tudnivalóval is ellátta őket. A politika működését például így magyarázza el a következő számban: „nemrégiben a kormány – amely nem más, mint a miniszterek összessége – elégedetlen lett a parlamenttel. A kormány azt mondta, hogy a parlament rossz tanácsokat adott neki, a parlament pedig azt, hogy a miniszterek rosszul kormányoztak. A parlament így most elégedetlen két miniszterrel, és azt mondták nekik, hogy távozzanak. A többi maradhat, de ennek a kettőnek mennie kell. Erre a kormány azt mondja, hogy a parlament tömjé ki és fesse magát zöldre. Erre a két miniszter marad. [...] És hogy ezután mi történik, nem tudja senki.”¹⁴

Korczak nyomán Lockhart is láthatóvá teszi a társadalom számára ezeket a fiatal lengyel lányokat, egy olyan generáció tagjait, akik az ezredforduló táján születtek és életük nagyobbik részét a 21. században fogják leélni – az általuk megteremtett körülmények között, a maguk számára kiharcolt jogokkal és lehetőségekkel élve.

¹¹ Ld. az előző jegyzetet.

¹² <http://labiennale.art.pl/en/wystawy/little-review/>

¹³ <http://labiennale.art.pl/wp-content/uploads/2017/02/1-MP-1348-1926-ENG.pdf>

¹⁴ Ld. az előző jegyzetet.

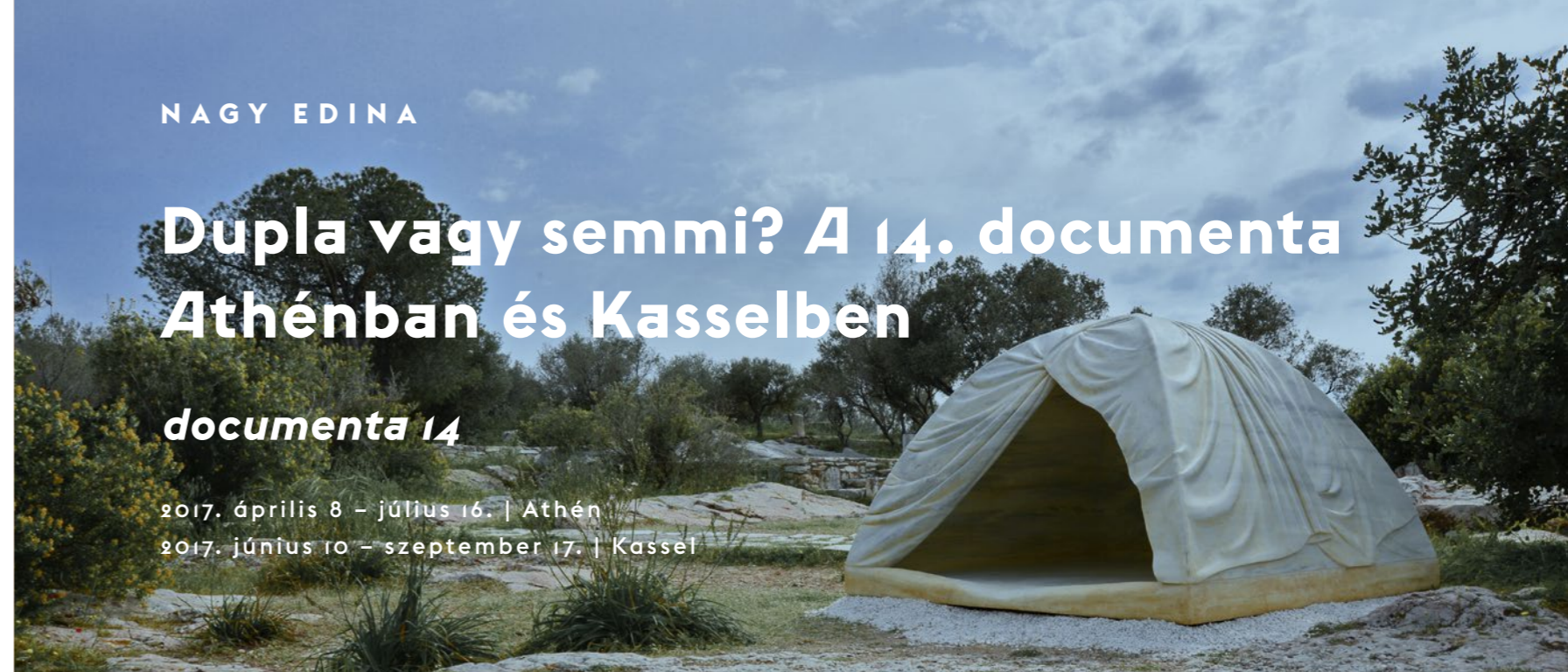
NAGY EDINA

Dupla vagy semmi? A 14. documenta Athénban és Kasselben

documenta 14

2017. április 8 – július 16. | Athén

2017. június 10 – szeptember 17. | Kassel



Rebecca Belmore: Biinjya'iing Onji (From inside, 2017), márvány, 140×200×200 cm, Filopappou Hill, Pikionis Paths and Pavilion, Athens

Körülbelül egy hónapja ért véget a – legkésőbb Harald Szeemann óta – kötelezően előírt száz napos nyitva tartást, ADAM SZYMCZYK kurátori koncepciójának megfelelően most két helyszínre – egy athéni és természetesen a kasseli bázisra – kiterjesztő *documenta 14*.¹

A dolgok állása

Tulajdonképpen már a legutóbbi, CAROLYN CHRISTOV BAKARGIEV által rendezett 2012-es *documenta*² óta várható volt, hogy a következő kurátor nem elégszik majd meg Kassel és közvetlen környéke történelmileg terhelt, amúgy épp elég kihívást és muníciót tartogató,³ mindig újabb és újabb városi helyszínekkel bővíthető mozgásterével. Hiszen már Bakargiev is két, pontosabban három helyszínen dolgozott: Kassel mellett Kabulban⁴ is rendezett, a harmadik helyszín pedig egy nyolc napos szeminárium erejéig Alexandria volt.⁵

Dimenzióját tekintve azonban ez a kurátori vállalkozás messze elmaradt Adam Szymczyk ideai vállalásától, aki Athént Kasselrel egyenértékű helyszíneként kívánta elismertetni. Az elmúlt hetek történéseinek és botrányainak fényében leszögezhetjük, hogy ez a döntés nem maradt – meglehetősen – súlyos következmények nélkül: jelen állás szerint ugyanis a *d14* hétmillió eurós hiánnyal zárult, amelynek eddig még nem találják az okát. Szymczyk és kurátori csapata nem vállalja a felelősséget: a felügyelőbizottságra és a *documenta* tanácsra mutogat, illetve a rendezvény fenntarthatatlan struktúráját, kizsákmányolásra építő működési mechanizmusait bírálja, kiemelve, hogy 2012 óta nem változott a büdzsé, pedig a két helyszín lényegesen megemelte a költségvetést, amit már a pályázat elfogadásakor világossá tettek az érintettek számára. A másik fél, a fenntartó ezzel szemben az athéni szálát bogozgatja, ott keresve az eltűnt milliókat, felelőlegesen a mindkét helyszínen kiállított – és így persze utaztatott – művek szállítási költségeit,

¹ <http://www.documenta14.de/en/>

² <https://universes.art/biennials/documenta/2012/>

³ Ld. például a 2012-es *documenta* egyik fő művét, Clemens von Wedemeyer *Muster* (*Rushes*) című, a Kasselhez közeli valamikori breitenau kolostorban (később börtönben, majd lányinternátusban) forgatott munkáját, vagy a szintén Breitenau terhelte történelmével foglalkozó *To Be Corrected - Abstracts for a Hörspiel* rádiójátékot (producer: Páldi Livia).

⁴ <http://d13.documenta.de/#/programs/kabul-bamiyanseminars-andlectures/>

⁵ <http://d13.documenta.de/#/programs/alexandria-cairothe-cairo-seminar/>

az athéni helyszínek üzemeltetési díjait és így tovább.⁶ A művészek pedig nyílt levélben álltak ki a kurátori stáb mellett.⁷ Csakhogy nagyjából tisztában legyünk a pénzügyi keretekkel: a *documenta* költségvetése kb. 37 millió euróra rúg, ezt haladta meg jóval a kiállítás. A hiány gyakorlatilag a működést is ellehetetleníthette volna az utolsó hónapban, ha Kassel városa és Hessen tartomány nem ugrik be 3,5-3,5 millióval.⁸

Szétfolyó öklök vs. szigorú vektorok

Na, de, ha financiálisan nem is, akkor a koncepció tekintetében vajon jó döntésnek bizonyult-e az athéni kiterjesztés?

Talán az is elárul valamit a helyzetről, hogy Athén és Kassel a tájékoztató anyagok, irányító táblákat, képfeliratokat stb. tekintetében különböző tipográfiai és grafikai megoldásokat kapott. Ez akár a látogató fejébe

⁶ <http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/news/194444/index.html>, <http://www.hessenschau.de/kultur/documenta/documenta-leiter-attackiert-politik-trotz-beinahe-pleite-leiter-rechtfertigt-sich-100.html>, <http://www.sueddeutsche.de/news/kultur/kunst-zwiespaeltige-documenta-bilanz-wie-man-kunst-vernutzt-dpa-urn-newsml-dpa-com-20090101-170914-99-44330>

⁷ <https://news.artnet.com/art-world/more-than-200-artists-defend-documenta-in-open-letter-1085852>

⁸ Szymczyk ezt azzal véleményezi, hogy a politika a hiány miatt generált felesleges média-vészmadárkodással, aztán meg a segítségnyújtással csak a saját malmára hajtja a vizet és a felelősségteljes, nagyvonalú fenntartó szerepében tetszeleg, miközben az egész felhajtás elkerülhető lett volna, ha időben feljebb srófolják a költségvetést. V.ö.: <https://www.hna.de/kultur/documenta/documenta-kassel-leitung-aeuessert-sich-zu-abgewendeter-pleite-8683918.html>, (utolsó letöltés: 2017. 10. 23.)

is szöveget üthetett és némi zavart kelthetett: az athéni helyszíneken felbukkanó, ökölbe szorított kézben végződő befestített kar – igaz, olyan szétfolyó, formátlan, nehezen azonosítható (délien még a forradalom is kicsit kontúrok nélküli?) – szemben a kasseli helyszínek szögletes, ellentmondást nem tűrő, sokirányú vektoraival. Aranybarnás melegség itt, fekete fehér vagy éppen ezüstös szigor amott.

Márpedig a koncepció „szlogenje”, az a bizonyos, sokat idézett *Learning from Athens*, nem idén, hanem már két évvel ezelőtt, Szymczyk kinevezésekor elhíresült, amikor egész Európa Yanis Varoufakis pénzügyminiszter (a *documenta* egyik legélesebb hangú kritikus) és Alekszisz Ciprasz miniszterelnök az EU-val vívott kilátástalan küzdelméről, a görög különutas (gazdaság)politikai kezdeményezésektől volt hangos, mely kezdeményezések kudarcának aztán nem kis részben az EU-s tárgyalásokban fő szerepet játszó, a görögöket újabb és újabb, a mindennapi élet területeit érintő gazdasági megszorításokra kényszerítő német fél volt az okozója.

Nathan Pohio
Raise the anchor, unfurl the sails, set course to the centre of an ever setting sun! 2015
nyomat, PVC, acél, LED, beton, 500×800 cm, Kassel, 2017 © Fotó: Eln Ferenc



Ennek fényében az olyan műveket, mint például az athéni Képzőművészeti Főiskolán⁹ kiállított *The Chess Society*-t nem is olyan könnyű másként értelmezni, mint egy már lejátszott sakkjátszma látványos, de szomorú mementójaként, ahol Kassel (itt: Németország) már rég sakk-mattot adott az ellenfélnek – még akkor is, ha a művész, BILJ BIDJOCKA intenciója szerint a mű inkább a sakkjáték kontinenseken és kultúrákon átívelő szimbolikus történetét szándékozott felidézni.

Szóval, a *Learning from Athens* címválasztás ebben a kontextusban kötelez. Kritikai gondolkodásra, helyzetelemzésre, társadalmi-politikai felelősségvállalásra, tehát olyan művekre, melyek ezt teszik vizsgálat tárgyává. És ha jól meggondoljuk és minden Athénban látottat számba veszünk – nem meglepő módon arról a rengeteg (egyszeri) eseményről, performanszról, workshopról, koncertről stb., amikről természetesen lemaradtunk, mert a megnyitó hetében vagy olyan időpontban voltak, amikor épp nem voltunk a városban –, akkor azt mondhatjuk, hogy a fentebb „elvárt” művekből természetesen akadt is a kiállításon. Hogy közülük kevés foglalkozott az aktuálisan fennálló geopolitikai helyzettel, Görögország jelenlegi „pária” státuszával vagy annak előzményeivel, az már egy másik kérdés. Inkább azt mondhatjuk, hogy az itt kiállított kritikai hangvételű művek nem mindig voltak igazán a helyükön: más helyszínen, más kontextusban többé-kevésbé ugyanígy működtek volna. Ehhez járult még az athéni szemle végét követően Kasselbe átszállított művek – korábban már említett – ügye,

⁹ <http://www.documenta14.de/en/venues/15226/athens-school-of-fine-arts-asfa-pireos-street-nikos-kessanlis-exhibition-hall>

mint például REBECCA BELMORE az Akropolisz közelében a Filozófusok dombjára épített márvány(!) sátrának esete. Röviden ennyit a helyspecifikusságról (és a költség-hatékonyságról), hosszabban pedig később, az utaztatott művek közül néhányról.

„Idegen voltam, és ti befogadtatok...”

Belmore sátra például, amit a negyvennégy fokos athéni hőségben nem volt érkezésünk megtekinteni a dombtetőn, Kasselben már jóval könnyebben megközelíthető, a Neue Galerie-t a Friedrichsplatzzal összekötő Weinberg teraszokon kapott helyet. A márvány, amely (a kétezer évvel ezelőtti?) Athénban helyspecifikus anyag, idegen testként hat a kasseli zöldben, és igen, egyértelműen a jelenlegi menekültügyi helyzetre utal, ami mindkét országot talán mindenki másnál érzékenyebben érinti, de mégis... A mű nyilvánvaló konnotációit hivatott árnyaltabbá tenni a szomszédságában elhelyezett gigantikus fotóinstalláció, az új-zélandi NATHAN POHIO munkája (*Raise the anchor, unfurl the sails, set course to the centre of an ever setting sun!* 2015). Elő az Új-Zéland kolonialista múltjával kapcsolatos nemlétező tudásunkkal, érintve a maori történelem ide kapcsolódó eseményeit is – és már meg is vagyunk. Hiszen a jelenet, akkor is, ha számunkra személyenként nem azonosíthatóan, de jó láthatóan idegen kultúrák találkozását rögzíti: őslakosok és idegenek lovon és automobilon, törzsi díszben és keménykalapban – mint kiderül, egy rituális üdvözlési ceremónia alkalmával készült a felvétel. „Idegen voltam, és ti befogadtatok...” (Máté 25,35.) – mondja az Írás, ami a fotóinstalláció kapcsán ugyanúgy értelmezhető, mint a *documenta* talán legismertebbé vált köztéri alkotása, a kasseli Königsplatzon felállított obelisztként, amin ez a szövegrészlet olvasható németül, angolul, törökül és arabul. OLU OGUIBE munkájának (*Monument for Strangers and Refugees*, 2017) hányattatásairól – mivel arról a magyar művészeti sajtó is részletesen beszámolt¹⁰ – csak annyit, hogy a németországi választások előtt nem sokkal a városvezetés köreiből a szobor maradásáról vagy eltávolításáról kiobbant vita, ahol a (szélső)jobboldali AfD vehemensen ez utóbbi mellett érvelt, nem is eredménytelenül, szimptomatikusan bizonyult a választások kimenetelét illetően is, hiszen nevezett párt harmadik legerősebb

¹⁰ <https://artportal.hu/magazin/eltorzitott-muveszet-veszelyes-vizekre-evezett-egy-nemetorszagi-part/>

formációként jutott be a német parlamentbe. Az obelisztké sorsa még mindig nem dőlt el: a legutóbbi sajtóhírek mindenestre a maradásról szólnak.¹¹ Az idegenség, nomadizmus, kívülállás kérdése – hiszen aktualitását tekintve magától értetődő téma – mindkét helyszínen megjelent, de Kasselben koncentráltabban, bizonyos művek egymás mellé helyezéséből adódóan nagyobb figyelmet generálva. Ilyen konstellációkra találhattunk például a Neue Hauptpost épületében.¹² Bár első ránézésre elég hatásvadásznak tűnik, de a végén koncepcionálisan is a helyére kerül az újrahaznosított, itt vetítívásonként funkcionáló dahlemi múzeumi óriásmolinó (THEO ESHETU: *Atlas Fractured*, 2017), a rénszarvaskoponya-függöny (MÁRET ANNE SARA: *Pile o' Sápmi*, 2017) és a megrázó filmes bűnügyi rekonstrukciós eljárás (FORENSIC ARCHITECTURE: *77sqm_9.26min*, 2017), kiegészülve a kasseli kisebbségekről készült fotósorozattal (AHLAM SHIBLI: *Heimat*, 2016-2017) és az Athénból Kasselba vándorolt és ott örök nyugalomra helyezett fogadalmi kövel (ROGER BERNAT: *The Place of the Thing*, 2017).

Teljes műfaji kavalkád, eltérő formanyelvek, művészetkoncepciók a művek hátterében. A központi témák, a bizonytalanság, az elnyomás, az erőszak, a többség és a kisebbség viszonyának helytől és etnikumtól függetlenül állandóan visszatérő problémái azonban még az elméleti háttér tekintetében kevésbé tájékozott látogató esetében is kirajzolódhatnak és egy olyan megakillítás, mint a *documenta* esetében valahol ez is kell, hogy legyen a cél. A palesztin művész, Ahlam Shibli fotósorozata a második világháború után Kasselbe került kitelepítettekről vagy az ötvenes évektől kezdődően programszerűen beáramoltatott (főként török) vendégmunkásokról és leszármazottairól, Máret Anna Sara szinte törzsi jelleget öltő koponya-függönye és a hozzá csatolt, feldolgozhatatlan mennyiségű dokumentáció a rénszarvasok számának maximalizálásában kicsúcsosodó számi-norvég ellentétéről (melynek következtében a „felesleges” állatállományt a törvény szerint ki kell irtani) bármilyen távolinak tűnnek is, de mégis a hatalmi viszonyok – úgy tűnik, eleve elrendelt – kiegyenlítetlenségéről szólnak. Ennek a kiegyenlítetlenségnek a tudata válik aztán egyenesen fojtogatóvá a FORENSIC ARCHITECTURE és a THE SOCIETY OF FRIENDS OF HALIT (HALIT BARÁTAINAK SZÖVETSÉGE) közösen forgatott filmjeit és egy bírósági tárgyalás bizonyos részeinek „újrajátszását” nézve/hallgatva. A csoport a 2006-ban Kasselben meggyilkolt, török származású Halit Yozgat halálának máig tisztázatlan körülményeit vizsgálja, aki a kilencedik áldozata volt a Németországban 2000 és 2006 között neonácik által elkövetett, bevándorlók ellen irányuló gyilkosságsorozatnak. A film az állam nyilvánvaló felelősségét vizsgálja, rámutatva arra, hogy nemcsak az állambiztonság felé mutató szálak (a gyilkosság időpontjában annak helyszínén tartózkodott egy német titkosügynök), valamint a háttér teljes felderítése maradt el, de egyértelmű bizonyítékokat sem vettek figyelembe egy olyan perben, amit a legszélesebb nyilvánosság követett. Talán ez a film a „csúcspontja” a Neue Hauptpost kiállításának, műveket ez után már nehéz befogadni, kifelé jövet, hogy magunkhoz térjünk, esetleg el lehetett időzni a Third Text¹³ összes kiadványát bemutató hosszú asztalnál az alapító szerkesztő, RASHEED ARAEEN munkáival a háttérben. Ezzel, vagyis a Third Text-tel az elméleti kontextus is „megteremtődik”, hiszen a nyolcvanas évek végétől működő interdiszciplináris folyóirat az elsők között volt, amely a szűkebb művészeti kontextuson túllépve, radikális társadalomkritikai hangon szólalt meg, s tette mindezt az eurocentrikus korlátokat és diskurzust messze maga mögött hagyva.

¹¹ <http://www.hessenschau.de/kultur/documenta/obelisk-koennte-doch-in-kassel-bleiben-verschiebung-documenta-100.html>

¹² <http://www.documenta14.de/en/venues/21727/neue-neue-galerie-neue-hauptpost->

¹³ <http://thirdtext.org/>



Rashed Araeen
Shamiyaana—
Food for Thought:
Thought for
Change, 2016–17
kárpitok,
geometrikus
patchwork,
főzés, evés
Kotzia tér,
Athén, 2017

S e helyütt muszáj megemlékezni athéni *documenta* látogatásom fénypontjáról, ami szintén Rasheed Araeennek köszönhető. A *Shamiyaana – Food for Thought: Thought for Change* (2016–2017) című köztéri műről van szó. Ez tulajdonképpen egy, a művész által tervezett sátor volt, koraisi nyitva tartással. A program a közönség részvételével zajló performatív eseményként lett meghirdetve. Lényegében egy 6–8 fős asztaloknál zajló, ültetett vacsoráról volt szó. Felvetésünket, hogy vannak, akik nálunk jobban rászorulnak az ételre, a projektasszisztensek azzal hátrították, hogy ez egy művészeti projekt, nem ingyenkonyha. Az asztalunknál (és az egész sátorban) egyetlen hozzánk hasonló *documenta*-turista sem volt, hanem csak helybeliek, illetve két, átmenetileg Görögországban tartózkodó, nem túlböbeszédű migráns fiú. A gondolatcsere egyetlen akadály a közös nyelv megtalálása volt: a görög lehetett volna a közös nevező, de nem lett az, és ez rajtunk múlt. Aztán csak született megoldás: az asztalnál ülő egyik idős úr a nyolcvanas években vendégmunkásként dolgozott Németországban – azok voltak ám a szép idők, amikor még volt deutschmark (és tegyük még hozzá: Németország hatalmi pozíciója a görögökhöz képest kb. a maihoz hasonló volt) – így mégiscsak tudtunk eszmét cserélni, magyarról németre, németről görögre, majd vissza. Kirajzolódott, hogy a *documenta* ról ők ennek a projektnek a kapcsán értesültek, és találkoztak is már hozzánk hasonlókkal, hiszen gyakran járnak ide, mivel a sátor az athéni nyitva tartás alatt folyamatosan üzemelt. Az is egyértelművé vált, hogy a két migránssal nincs semmilyen közösség, velük csak mi próbáltunk kommunikálni. Vacsora után mindenki ment a dolgára, és megérkeztek a későn jövő kultúrturisták: ők nem tudták, hogy a vacsorára időben kell jönni. Megérkezésükkel máris irányt váltott a diskurzus: az eszmecsere innentől kezdve a mit láttál, hol, mi jó és mi nem, *biennale* vs *documenta* tengelyen zajlott és annyira nem volt érdekes. De mindennek a több mint nyolcvan éves Rasheed Araeennek köszönhetően volt egy izgalmasabb része is, amikor találkoztunk azzal az Athénnel, amivel különben soha, s amit persze nevezhetünk az „egzotikum” iránti szemérmetlen érdeklődésünk kifejeződésének, ám itt most az a furcsa helyzet állt elő, hogy mi magunk is egzotizálódtunk egy rövid időre, egy vacsora erejéig.

Az érintettség árnyéka

És ha már az egzotizálódásnál tartunk: a sokadik etnikai háttérű problémára rávilágító művet nézve feltűnt, hogy létrehozóik – az esetek nagy részében – a témában „érintett” művészek. Számi rénszarvastartó családból származó alkotók, maori felmenők leszármazottja, néhány évvel ezelőtt Németországba érkezett iraki bevándorló, bamakói születésű,

később Párizsban letelepedett művész, hogy csak néhány példát említsünk. Ez pedig óhatatlanul felveti az autenticitás kérdését, ami ennek a *documenta*nak a fényében úgy tűnhetett, valóban a személyes szálban, a problémával való perszonális identifikációban rejlik. A megszólaláshoz való jog kérdéseire, a delegált beszéd problematikusságára legnyomatékosabban talán G. C. SPIVAK hívta fel a figyelmet¹⁴ fontos tanulmányában. Ugyanakkor az érintettség, mint a problémák releváns megszólaltatásának „garanciája” egyre inkább olybá tűnik, mint a modern művészetfogalmat túlélő, új és új köntösben megjelenő árnyék, hűsége kísérő. Ez a kérdés akkor lesz igazán szembetűnő, amikor – mint akár a fentebb tárgyalt Mária Anna Sara, vagy az Athénban és Kasselben is kiállító, szintén számi családi környezetből jövő BRITTA MARAKATT-LABBA, (egyik nagy kedvencem ezen a *documenta*n) esetében – a problémák megszólaltatása az adott kultúrkörhöz, régióhoz társított formanyelvvel, anyagválasztással stb. is párosul. A fentebb már emlegetett, akár rituális-sámánisztikus asszociációkat keltő koponyafüggöny vagy a faliszőnyegként elhúzódó, a számi történelem, hitvilág különböző elemeit megidéző hímzett textilmunkák (Britta Marakatt-Labba: *Historja* 2003–2007) láttán e kérdéskört tekintve akár furcsa időhurokban is érezhetjük magunkat.

Ilyen dimenziójú kiállítások esetében talán szinte magától értetődő, hogy a kisebb helyszínek jobban feldolgozhatóak: a művek közötti kapcsolatok itt könnyebben kirajzolódnak az egyszeri látogató számára. Kasselben ilyen volt a Stadtmuseum,¹⁵ ahol sikerült a gyűjtemény egyik legfontosabb darabját, egy hatalmas, az 1945-ös állapotot rögzítő városmakettet közvetlen relációba állítani HIWA K ugyanabban a teremben helyet kapó filmjével (*View from Above*, 2017). ANNA DAUCIKOVÁ az athéni képzőművészetin kissé idegenül ható, kelet-európai városi építészeti és történelmi töredékeket megmozgató és használó filmje (*Along the Axis of Affinity*, 2015) itt szintén megtalálta a helyét (*Thirty-three Situations*, 2015). A dokumentatív és fiktív elemeket használó, a nyolcvanas évek Szovjetunióját – ahol a művész

¹⁴ Spivak, Gayatri Chakravorty: Szóra bírható-e az alárendelt? *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 1996/4., 450–483.

¹⁵ <http://www.stadtmuseum-kassel.info/>; <http://www.documenta14.de/en/venues/21734/stadtmuseum-kassel>

maga is élt akkoriban – felidéző, a megfigyelés kollektív kelet-európai hagyományát megelevenítő hosszú filmképek szépen beleilleszkedtek a várostörténeti múzeumi enteriőrbe, ami – Nyugat-Németország ide vagy oda – de valahogy *otthonos* körítést adott a nyomasztó fragmentumoknak. HANS EIJKELBOOM az athéni EMST-ben (vagyis: az ottani Nemzeti Kortárs Művészeti Múzeumban)¹⁶ diavetítón bemutatót, a világ különböző nagyvárosainak bevásárlóutcáin ugyanolyan márkajelzésű, típusú ruhákat viselő emberekről készült fotói pedig itt hirtelen fel- és kitűntek (*Photo Notes 1992–2017*, 2017). Nyilván a teljes termet kihasználó prezentációnak köszönhetően is, de tökéletesen illettek a helyszínre, ami az athéni múzeumból, ahol a diavetítés egyáltalán nem került relációba semmivel, éppenséggel nem mondható el.

A Museum für Sepulkralkultur (Temetkezési Múzeum)¹⁷ vagy a Hessisches Landesmuseum¹⁸ ugyanígy kompakt, a művek számát tekintve emészthető helyszínek voltak. Az utóbbiban egy Athénban szintén kiállító művész munkáinak újabb sajátos transzformációját láthattuk, a munkák előnyére. GAURI GILL a szintén indiai RAJESH VANGADDA-val együtt készített (s mi mást – ld. a fentebb gondolatmenet -, mint) a nyugat-indiai vidék, az ott élők mindennapjait dokumentáló, helyenként dadaista elemeket felvonultató fotósorozata (*Acts of Appearance* 2015–) kiválóan működött a Hessen tartomány és lakóinak történetét koronkénti bontásban bemutató múzeumban: kellő mértékben volt nem oda illő, s ugyanakkor jellegében mégis a hely szellemével párhuzamba állítható. Ezzel szemben az athéni Epigráfiai Múzeumban¹⁹ kiállított sorozatai (*The Mark on the Wall, Traces*,

¹⁶ <http://www.emst.gr/>; <http://www.documenta14.de/en/venues/14860/emst-national-museum-of-contemporary-art>

¹⁷ <http://www.documenta14.de/en/venues/21724/museum-fur-sepulkralkultur>

¹⁸ <http://www.documenta14.de/en/venues/21720/hessisches-landesmuseum>

¹⁹ <http://www.documenta14.de/en/venues/15454/epigraphic-museum>

Naeem Mohaiemen

Two Meetings and a Funeral, 2017, háromcsatornás videóinstalláció, Kassel, Landesmuseum © Fotó: Eln Ferenc



jelenet pedig a költői fikció világába távolítja a megrekedtségről, izolációról, sehova sem tartozásról szóló – aktuálisan, egy másik olvasatban jóval prózaibb módon is értelmezhető – filmet. A történész végzettségű, íróként is jegyzett Mohaiemen munkáiban gyakran foglalkozik (családtörténete okán is) a dél-ázsiai és közel-keleti régió huszadik századi történelmének vakfoltjaival, különösképpen a század második felének eseményeivel. A *Two Meetings and a Funeral* esetében sincs ez másként. A filmben látható, a hetvenes évek elejéről származó archív felvételek egyfelől a Non-Aligned Movement (NAM), vagyis, az El Nem Kötelezettek Mozgalmának 1973-as algériai, valamint az Iszlám Konferencia Szervezetének (OIC) pakisztáni világtalálkozóján készültek. Az egykori konferenciahelyszíneken készült felvételek narrátora egy a művész által felkért történész, aki találkozik a korszak néhány tanújával, illetve helyi kísérők kalauzsolják a néhol jelentősen megváltozott helyszíneken. A film még a NAM-ról és az OIC-ről jellemzően hiányzó ismeretei ellenére is odaszegezte a nézőt a vásznon elé. Ez persze a film sajátos dinamikájának, megkomponáltságának, valamint a jó érzékkel egymáshoz illesztett képi és szöveges narrációnak is nagyban köszönhető. Az 1973-as pillanat, amikor Arafat és Castro ölelkeznek, majd Arafat felkonferálja a kubai elnököt, mint a felszabadító mozgalmak szócsövét, vagy amikor a szervezők egyike sajnálattal közli, hogy Salvador Allende chilei elnök (aki vélhetőleg épp ezekben a percekben követ el öngyilkosságot?) nem tud jelen lenni, de eredményes tárgyalásokat kíván, lenyűgöző. Annyira, hogy még a hetvenes évek szövevényes hatalompolitikai útvesztőjében – amikor az El Nem Kötelezettek államainak egy része is csak bábu volt az általuk negligálni kívánt hidegháborús nagyhatalmak játékában – kevésbé jártas néző is késztetést érez arra, hogy végig ülje a majd’ másfél órát, majd otthon pironkodva bizony némi kutatómunkát végezzen, hogy a filmben felvillantott képsorok számára is történeté, vagy történelemmé álljanak össze.

Levezetés

Sok mindentről lehetne még írni. A „legsűrűbb”, legtöbb művészt felvonultató kasseli helyszínről, a Neue Galerie-ről,²⁰ ami számomra helyenként talán túlságosan is kötelező gyakorlatként, némi didaktikát sem mellőzve vonultatta fel a kolonializmus, a nemzetállamiság, majd az ennek felbomlásával előálló új helyzet, a műtelfeldolgozás, a kritikus történelmi tudat(osság), kisebbségi lét (biztosan kihagytam valamit), tehát a documenta centrális problémafelvetéseinek tekintetében releváns műveket. Itt számomra például zavarba ejtő volt a koncentrikus elrendezés: mintha minden mű egy „nagy”, a központi üzenetet hordozó munkát, MARIA EICHHORN munkáját „keretezte” volna, amire a mű központi eleme, egy gigantikus, Bábel tornyaként középre helyezett, magasba törő könyvoszlop formailag is alkalmas teremtett. A művész a documenta keretében általa alapított művészeti projekt, a Rose Valland Intézet²¹ keretei között (?) a jogtalanul elidegenített zsidó tulajdon – Kassel várostörténetének szempontjából nézve is igen kellemetlen –, itt most részletekbe menően nem ismertetett történetét dolgozza fel (természetesen egy folyamatban levő projektről van szó).

LADIK KATALIN Neue Galerie-beli prezentációjáról talán csak annyit, hogy menő volt, ahogy a hanginstalláció és a hozzájuk kapcsolódó, helyenként lehetetlen finomságú művek körbefogták, és -fonták a galéria allegorikus márványfiguráit, a nyolc klasszikus „kultúrnezmetet” szimbolizáló nőalakot. Az athéni EMST-ben is fontos helyre kerültek Ladik művei, GETA BRĂTESCU – és talán Rasheed Aareen – szomszédságába, de ez a kasseli prezentáció egészen speciális volt.

20 <http://www.documenta14.de/en/venues/21726/neue-galerie>

21 <http://www.documenta14.de/en/news/16099/rose-valland-institut>

A már Bakargiev által is felfedezett Ottoneumban, vagyis a Természettudományi Múzeumban,²² megint a csodájára jártam a 2012-es *documenta*ra készült MARK DION műnek (*Holzbibliothek*), és tobzódhattunk az egzotikus(sic!) művészetben.

Az idén kapitány nélküli hajóként veszteglő Fridericianumra,²³ a kurátori stábnak jól láthatóan már nem maradt energiája, míg persze az is igaz, hogy az EMST, vagyis az athéni kortárs művészeti múzeum gyűjteményének is helyet kellett találni arra az időre, amíg a *documenta* annak falai között vendégeskedett. Így jobbára a huszadik század közepe progresszív festészetének problémáival (hasítsam-e fel a vásznot, roncsoljam a képfelszínt, vagy lépjek ki a keretből?) küzdő, egy *documenta*-látogatás alkalmával meglehetősen érdektelen, ám annál nagyobb számú anyaggal találkozhattunk ott. Ennek kapcsán ide kívánczik talán egy újabb, a *documenta* athéni helyszínválasztásaival kapcsolatos kritikai megjegyzés: ahelyett, hogy az amúgy is stabil költségvetéssel rendelkező giga-múzeumokat (EMST, Benaki Múzeum²⁴) szemelték volna ki documentás célra, körülnézhetek volna talán az önszerveződő intézmények háza táján is... Bár, ha fair-ek akarunk lenni, hozzá kell tennünk, hogy a *documenta* Athénba költözése az előkészítés során bizonyára nem volt egy diadalmenet, vélhetőleg számtalan (kultur)politikai nehézség támadt közben és talán muszáj volt a legkisebb ellenállás felé indulni.

Hogy megérte-e? Nem.

Ahogy a fentiekből is kiderül, a mindkét helyen szerepeltetett művészek munkái az esetek többségében jobban működtek Kasselban mind a kiállítás módjukat, mind a kontextust tekintve, a helyspecifikusságnak pedig az általam tárgyalt Aareen műtől eltekintve nem sok helyütt volt igazán meggyőző indoka. Az Athénban olykor általános kultúrtörténeti áttekintés jellegét öltő kiállítási egységek (mondjuk az EMST-ben) Kasselben – összességében – kritikai hanggá álltak össze, és ha szerencsénk van, ez a látogatók fülében nem idegesítő zörejként, hanem átgondolásra érdemes üzenetként visszhangzik tovább.

22 <http://www.documenta14.de/en/venues/21725/naturkundemuseum-im-ottoneum>

23 <http://www.documenta14.de/en/venues/19395/fridericianum>

24 <http://www.documenta14.de/en/venues/15228/benaki-museum-pireos-street-annexe>



Christian Odzuck: OFF OFD, beton, acél, fa, állvány, 23×16×36 m (részlet) © Skulptur Projekte 2017 © Fotó: Henning Rogge

ISTVÁNKÓ BEA

Münster példáját használva

Skulptur Projekte Münster

2017. június 10 - október 1.

A *Skulptur Projekte Münster* (SPM) a világ egyik, ha nem a legfontosabb köztéri szobor kiállítása. Az észak-rajna-vesztfáliai egyetemváros, Münster nyilvános tereit tízévente birtokba vevő kiállítás – és egyre inkább eseménysorozat – ötödik kiadása ebben az évben csakúgy, mint a *documenta*, pontosan 100 napig tartott. További hasonlóság, hogy miként az alapvetően kasseli székhelyű *documenta* 2017-ben kiterjesztette a hatókörét Athénra, úgy ebben az évben először, a *Skulptur Projekte* is tett egy lépést ebbe az irányba a közeli iparvárost, Marl-t is bevonva. Habár a SPM 1987 óta ugyanazokban az években látható, mint minden második *documenta*, mégsem szabad egyfajta kasseli kiegészítő programként, vagy mini-documentaként tekinteni az eseményre. A köztéri kiállítás kiemelkedő jelentősége – áttekinthető alapításának történetét – rögtön nyilvánvalóvá válik, különösen Magyarországról szemlélve. A kiállítássorozat előzményei 1973-ig nyúlnak vissza, amikor a helyi önkormányzat megrendelésére az amerikai kinetikus szobrász, GEORGE RICKEY felállította *Drei rotierende Quadrate* (*Három forgó négyzet*) című szobrát a városban.¹ A mű enyhén szólva nem nyerte el a konzervatív münsteri lakosság tetszését, akik úgy gondolták, hogy a II. világháború után teljes mértékben újjáépített neoreneszánsz/neobarokk városképbe egyáltalán nem passzol egy absztrakt geometrikus köztéri szobor. A helyi kulturális szakemberek buzdítására azonban a megfutamodás és visszakozás helyett más eszközt választott a városvezetés. KLAUS BUSSMANN, a Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte² akkori igazgatója, valamint KASPER KÖNIG³ kurátor és művészettörténész 1977-ben két egységből álló kiállítást szervezett. Az esemény első pilléreként a Westfälische Landesmuseumban kiállított anyag a modern szobrászat történetét taglalta. A második szekció pedig kivonult a városi térbe és a kiállításra felkért kilenc, főként amerikai szobrász munkáit tartalmazta, köztük CLAES OLDENBURG, RICHARD SERRA és DONALD JUDD műveivel.⁴ A kiállítás a vártnál nagyobb sikert aratott, így az egyszeri esemény „decennálévá” alakult, alkalomról alkalomra egyre elkötelezettebbé téve a helyi lakosságot a kortárs szobrászat iránt. Az SPM fennállásának negyven éve alatt a város és a Landesmuseum

1 <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/1977/>

2 Vesztfáliai Állami Művészeti és Kultúrtörténeti Múzeum. Id. <http://www.lwl.org/LWL/Kultur/museumkunstkultur/>

3 Kasper König később többek között a kölni Ludwig Múzeum igazgatói pozícióját is betöltötte (2000–2012), 2014-ben pedig szentpétervári *Manifesta 10.* főkurátoraként tevékenykedett.

4 Az első *Skulptur Projekte* köztéri kiállítóit: Carl Andre, Michael Asher, Joseph Beuys, Donald Judd, Richard Long, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Ulrich Rückriem és Richard Serra.

mintegy harmincöt köztéri művet meg is vásárolt. A városi és múzeumi gyűjtemény részét képező művek jelenleg is láthatóak a köztereken: az újonnan megvalósuló szobrok révén is egyre gazdagodó gyűjteményi anyag érdekes lenyomatot ad az elmúlt negyven év kortárs szobrászati tendenciáiról. A kezdeményezés túlteljesítette az eredetileg kitűzött célt, hiszen a helyi közönség meggyőzése mellett, a nemzetközi kulturális térképre is feltette Münster városát.

Az olvasóban ezen a ponton felmerülhet a kérdés, hogy miért ilyen ritkán, miért csak tíz évente kerül sor az eseményre. A *Skulptur Projekte* lokális és nemzetközi sikereit, valamint turisztikai bevételeit látva a városvezetés 2007 körül komolyan elgondolkodott és erősen hajlott arra, hogy változtatva az eredeti koncepciót, a *documenta*hoz hasonlóan ötévente rendezze meg a kiállítást. Az *artnet News* egy interjúban⁵ faggatta a kérdéssről Kasper Königet, aki 1977 óta minden SPM művészeti vezetője. König szerint számos előnye van annak, hogy ilyen hosszú időintervallum választja el az SPM kiadásait. Először is a felkért művészeknek van ideje megismerni a várost, felfedezni a köztereket, s így urbanisztikai és szociológiai szempontból valóban reflektív alkotásokat létrehozni. A rendelkezésre álló hosszú időnek köszönhetően arra is van lehetőség, hogy az alkotók adott esetben – efemer alkotások létrehozása helyett – hosszútávú és tartós installációkban gondolkodjanak. Már a kezdetektől ezt támogatja az SPM szervezésének menete is, hiszen a felkért művészek első körben biankó meghívást kapnak a

5 <https://news.artnet.com/art-world/brief-history-skulptur-projekte-muenster-968450>

részvételre, majd huzamosabb időt töltenek a városban: a koncepciójukat a kurátori csapattal rendszeresen konzultálva lépésről lépésre alakítják ki. Az aktuális *Skulptur Projekte* pontos tematikája és kurátori koncepciója is csak ezzel párhuzamosan kristályosodik ki, a művészek projektjavaslatainak ismertetését követően. König szerint a tízévenkénti gyakoriság teszi felmérhetővé a kortárs progresszív szobrászatban lezajlott változásokat és a tendenciák alakulását. Alapítóként olyanmire elzárkózott a gyakoritás gondolatától, hogy eredeti szándékával ellentétben nem vonult vissza tíz évvel ezelőtt, inkább még egyszer utoljára magára vállalta a 2017-es szervezés szakmai koordinálását is. Az idei évben König mellett BRITTA PETERS és MARIANNE WAGNER voltak az esemény főkurátorai.

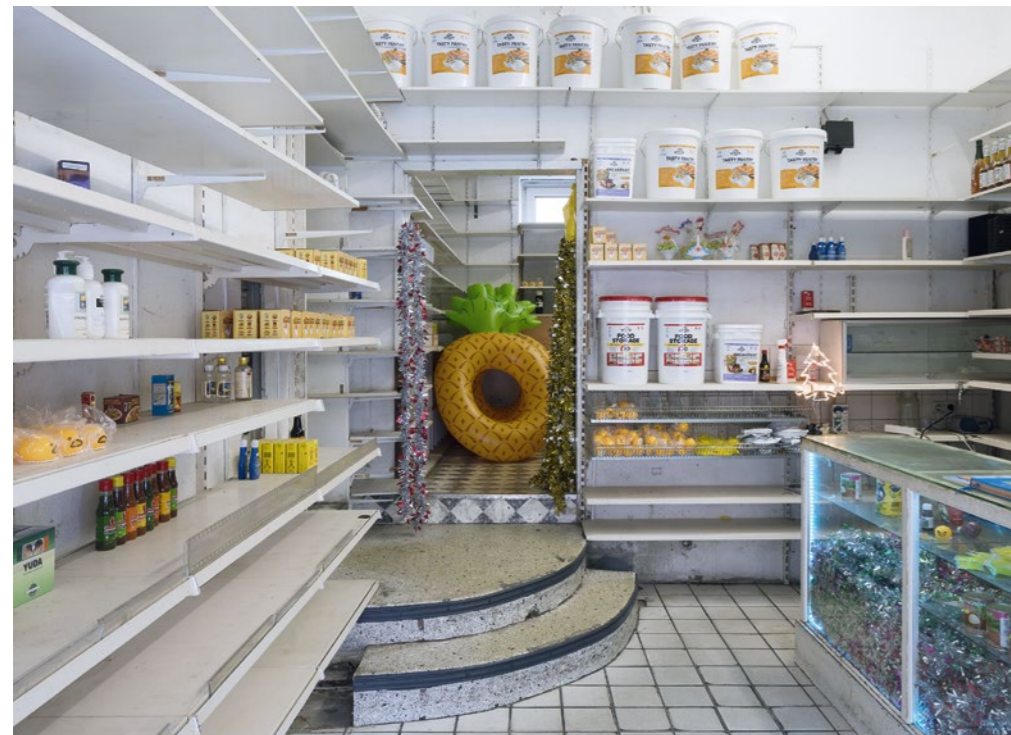
Egy köztéri szobrászattal foglalkozó kortárs művészeti rendezvény esetében sem a kurátorok, sem a látogató nem hagyhatja figyelmen kívül az adott városi tér történelmi és urbanisztikai adottságait. Éppen ezért a *Skulptur Projekte* esetében is a kiindulópont minden alkalommal Münster városa és annak épített környezete. Kasper König megfogalmazása szerint Münster alapvetően egy katolikus egyetemváros, viszonylag homogén társadalmi struktúrával, városi terei pedig könnyen értelmezhetőek.⁶ Ezek alapján egyaránt ideális terep a szinkronikus és diakronikus változások vizsgálatára. A kiállított művek egyfelől egyidejű állításokat fogalmaznak meg, láthatóvá téve a kortárs szobrászat tendenciáit, míg az esemény rendszeres ismétlődése a történelmi változásokat teszi kézzelfoghatóvá. A köztéri művészet eszközeinek köszönhetően ugyanakkor betekintés nyílik a város neobarokk homlokzatai mögé, sok mindent elárulva az itteni életéről. BRIGITTE FRANZEN, az *SPM 2007* kurátora, egyenesen hosszú távú tanulmányként tekintett a *Skulptur Projekte*-re, amivel a valamikori és idej helyszínek között – leginkább biciklizve – barangolva igencsak egyet lehet érteni.

2017-ben harmincöt kortárs művész munkája valósult meg Münsterben, amelyek egy kivételével⁷ mind erre az alkalomra készültek, azaz a kiállít-

6 Kasper König, Britta Peters, Marianne Wagner (szerk.): *Skulptur Projekte 2017*. Kiállítási katalógus. Spector Books, Leipzig, 2017. 116.

7 Thomas Schütte: *Nuclear Temple*, 2011.

Mika Rottenberg
Cosmic Generator, videóinstalláció, 27 min. © Skulptur Projekte 2017 © Fotó: Henning Rogg



tott anyag teljes mértékben helyspecifikusnak tekinthető. A geográfia közelségén túl, az a törekvés köti össze a munkákat, hogy a művészet jelentéseit felhasználva olyan mezőt hozzanak létre, amely szociológiai, filozófiai és politikai diskurzusokat generálva, túlmutat a kortárs művészet szigorúan vett határain, esetükben tehát public-art művekről beszélhetünk. König a kurátori bevezetőben leírja, hogy az idej kiállítás konkrét előkészületei 2015 januárjában kezdődtek. Ebben az időszakban a menekültválsággal kapcsolatos problémák már egy ideje felszínre kerültek, a jobboldali pártok pedig egyre nagyobb népszerűsége tettek szert Európa-szerte, azonban a Brexit még nem zajlott le, mint ahogy Donald Trump amerikai elnökké választása és az Erdoğan nevével fémjelzett török autokrácia kiépítése sem volt még napirenden. A 2017-es *Skulptur Projekte*-re felkért művészek a fenti történelmi és politikai fejlemények között dolgozták ki végleges koncepcióikat, s ennek megfelelően számos munka reflektál direkt módon – de túlmutatva az üres illusztráció szintjén – az aktuális világpolitikai helyzetre. A New Yorkban alkotó, de Buenos Aires-i születésű MIKA ROTTENBERG például már a Trump-korszak előtt is foglalkozott az amerikai-mexikói határproblémákkal és a két ország közötti kerítéssel. *Cosmic Generator* című videóinstallációjának helyszíne egy bezárt ázsiai bolt, egyfajta ready-made keretet és hátteret adva a kiállított munkának. A huszonhétperces videó témája az a pletykákban rendszeresen megjelenő állítólagos, kereskedelmi útvonalként szolgáló alagút, ami a föld alatt köti össze a mexikói Mexicali és a kaliforniai Calexico városát. Szintén aktuálpolitikai témára reflektál a torinói LARA FAVARETTO minimalista stílusban felállított gránit szobra,⁸ mely tulajdonképpen egy monumentális persely. A tervek szerint az alkotó a kiállítást követően a szobrot összetöri, a törmelékét reciklálja, az összegyűlt pénzt pedig egy menekülteket segítő alapítványnak⁹ adományozza. A digitalizáció kortárművészetre gyakorolt hatását a *SPM 2017* alkotói sem hagyták figyelmen kívül: számos munka köt-

8 *Momentary Monument - The Stone*, 2017, gránit, 420×140×155 cm

9 Hilfe für Menschen in Abschiebehaft Büren e.V. Ld. <http://www.gegenabschiebehaft.de/hfmia/menue-oben/home.html> Friss hír, hogy 26600 Euro (8 millió Ft) gyűlt össze a kiállítás 100 napja alatt. <https://www.skulptur-projekte.de/#/En/2017/News/1351/Favaretto>

hető a technikai médiumokhoz, ember és gép kapcsolatához, vagy a poszt-internet művészethez. Ezek közül is kiemelkedik HITO STEYERL *HellYeahWeFuckDie* című environmentje. Az installáció helyszíne a Westdeutsche Landesbausparkasse (LBS) 70-es évekből származó, használaton kívüli futurisztikus építészeti környezete. Steyerl acél csövekkel és fém hullámpalával tagolta a modernista bejárati csarnok terét. Ebben a módosított térben látható háromcsatornás videóinstallációja, amely a humanoid robotokon végzett, digitális és fizikai kísérletek egy típusát mutatja be. A videókon annak lehetünk szemtanúi, ahogy fejlesztőmérnökök, olykor igencsak agresszívan, fizikailag bántalmazzák, azaz ütik és rugdossák a robotokat, így tesztelve egyensúlyérzőkükét. A teljes teret betöltő installáció címe, a könnyűzenei toplistákon szereplő öt leggyakrabban használt angol nyelvű szó. Steyerl munkája mellett, egyfajta extra jelentésréteggént az LBS gyűjteményéből származó kinetikus művek – többek között HEINZ MACK és GÜNTHER UECKER munkái szerepeltek ugyanebben a térben. Steyerl mellett több művész választotta a videó médiumát, általában különleges helyszíneket választva efemer kiállítóternek. GERARD BYRNE a helyi közkönyvtár zene-szobájában,¹⁰ KOKI TANAKA egy használaton kívüli, egykori katonai létesítmény alagorában,¹¹ BENJAMIN DE BURCA és BÁRBARA WAGNER pedig az egyik legérdekesebb helyszínen, egy több mint harminc éve működő emblemikus diszkóban állította ki a német mulatóssal, azaz a schlager-rel kapcsolatos videóinstallációját.¹²

Egy alapvetően köztéri műveket felvonultató projekt esetében problémaként merülhet fel, hogy a videóinstallációk számának növekedése, melyek kiállítási feltételei alapvetően zárt térben biztosíthatóak, nem vezet-e majd ahhoz, hogy egy idő után az *SPM* eltűnik a nyilvános városi terekből. Erre nyújtott hibrid alternatívát ANDREAS BUNTE, *Laboratory Life* című munkája, amely a város több pontján kihelyezett printek QR kódjaival tette hozzáférhetővé videóit a látogatók saját

10 Gerard Byrne: *In Our Time*, 2017, 1 csatornás videóinstalláció, határozatlan hossz.

11 Koki Tanaka: *Provisional Studies: Workshop #7. How to Live Together and Sharing the Unknown*, 2017, akció és workshop dokumentáció, 4 csatornás videóinstalláció. Ld. <https://vimeo.com/kktnk/ps7>

12 Benjamin de Burca, Bárbara Wagner: *Bye Bye Deutschland! Eine Lebensmelodie*, 2017, 1 csatornás videóinstalláció, 20 perc

okoseszközein. A módszer szépséghibája, hogy egyrészt QR-kód olvasó applikáció letöltését igényli, másrészt bár ingyenes wifi állt rendelkezésre a helyszíneken, telefontöltési lehetőség nem, így a *Skulptur Projekte*, egyébiránt remekül működő navigációs alkalmazásával közlekedő látogató külső akkumulátor nélkül hamar kívül találhatta magát a 4G világán.

Ha Bunte helyszínein nem is, máshol adódott villamosenergia vételezési lehetőség; a Berlinben alkotó ARAM BARTHOLL *3V, 5V és 12V* című munkáiban a tűz, az általa generált hő és az energiatermelés közti ősi kapcsolatot térképezte fel, a város három különböző pontján kiépített termoelektrikus eszközeivel. Az elektromos feszültség emelkedő



Lara Favaretto
Momentary Monument - The Stone, gránit, 420×140×155 cm
© Skulptur Projekte 2017 © Fotó: Henning Rogge

Hito Steyerl
HellYeahWeFuckDie, háromcsatornás videóinstalláció, environment, HD video, 4 min.
© Skulptur Projekte 2017 © Fotó: Henning Rogge





Aram Bartholl
12V, 5V, 3V, router, tábornúz, termogenerátor, kábelek, elektronika, szoftver, adatbázis © Skulptur Projekte 2017 © Fotó: Henning Rogge

sorrendjében haladva, a 3V a Schlossplatzhoz vezető aluljáró világítását oldotta meg olyan csillárokkal, amelyeken teamécsek működtettek ledes izzókat. Az 5V esetében egy hasonló logikán működő eszköz egy tábornúz hőenergiájából transzformált a teleföntöltéshez szükséges elégséges, ötvoltnyi feszültséget, míg a 12V a regionális telekommunikációs toronyra kihelyezett routert működtette egy vaskályha segítségével a szomszédos játszótérről. A látogatók okoseszközükkel csatlakozhattak a router által biztosított offline hálózatra, böngészhették a feltöltött tartalmakat, illetve üzenetet hagyhattak a többi látogató számára. A kiállított munkák limitált számából és az esemény gyakoriságából kiindulva személyes münsteri látogatás nélkül is feltelezhetjük, hogy a monumentalitás nem áll távol a projekt szellemiségétől. Ez természetesen hozzájárul az eseményt övező, egyre inkább növekvő tendenciát mutató nemzetközi érdeklődéshez, aminek köszönhetően 2007-ben 550 000-en látogattak el Münsterbe. Idén a CAMP¹³ művészcsoport, AYŞE ERKMEK, CHRISTIAN ODZUCK és PIERRE HUYGHE sem tréfált, legalábbis ami a munkák dimenzióját illeti. A CAMP a városi színház amúgy is érdekes épületét vizsgálta *Matrix* című installációjában. Amikor 1954-ben, a második világháború pusztításait követő újjáépítések során felépült az NSZK

¹³ A csoport jelenlegi tagjai: Shaina Anand, Ashok Sukumaran, Zinnia Ambapardiwala, Simpreet Singh.

első új színházépülete, a tervezők megtartották a lebombázott régi színház homlokzatmaradványát. A csoport a régi és a modernista homlokzatot kötötte össze interaktív dróthálóval, így terjesztve ki a színház belső tereit. A másik három monumentális munkában közös elem, hogy – urbanisztikai folyamatokra is reflektálva – maguk mögött hagyták Münster belvárosát: a központtól távolabb fekvő, atipikus münsteri helyszíneken valósultak meg. Ayşe Erkmen *On Water* című munkája egy 64 méteres vízalatti híd a münsteri, sokáig elhagyott, kikötőben. A mesterséges öböl egyik partján lévő nemrég létesült loftterem és pubok, valamint a másik parton lévő üzemek és ipari csarnokok között létesült így ideiglenes összeköttetés. Az acél híd építménye közvetlenül a vízszint alatt helyezkedik el, így a távolról érkezőben, kissé patetikus módon azt a benyomást kelti, hogy az átkelők a vízen járnak.

CHRISTIAN ODZUCK az Oberfinanzdirektion, azaz a regionális bevételi iroda 2016–2017-ben lebontott épületét rehabilitálta *OFF OFD* című munkájában. A 60-as évekből származó épület alaprajzát követő új installáció központi eleme az emblematikus lépcsősor másolata, ami egy kilátóteraszra vezet. Odzuck egy elhagyott építési terület mellett jelölte ki az installáció helyét, így a teraszról sajátos anti-panoráma tárul a látogatók elé, ellentétbe állítva a régi épület lebontását egy új városi nagyberuházás kérdéses megvalósulásával. Odzuck a valóban monumentális¹⁴ installációhoz felhasználta a lebontott Oberfinanzdirektion építőanyagait, valamint áthelyezett egy 23 méter magas lámpaoszlopot és lámpatestet az egykori épület parkolójából. Szinte minden beszámolóban a 2017-es SPM fénypontja a Párizsban és New Yorkban működő Pierre Huyghe *After A Life Ahead* című totális environmentje és biostruktúrája. Huyghe egyébként az egyik legnagyobb név a kiállítók idei névsorában, aki már túl van számos nagy nemzetközi tárlaton – köztük a *documenta*n, biennálékon vagy éppen a *Manifestán*¹⁵ – való szereplésen is. A francia művész Münsterben nemcsak a legnagyobb név, hanem a legérdekesebb helyszín képzeletbeli díját is kiérdemelte: installációjának tere egy 2016-ban bezárt fedett jégpálya volt. Huyghe ebbe a térbe történt radikális beavatkozással hozott létre egy időalapú bio-technikus ökoszisztémát és médiainstallációt. Az installáció pont olyan összetett és bonyolult, ahogy a fenti mondatból kihallatszik. A jégpálya betonján ejtett hasítékok nyomán feltárulnak a talaj rétegei, a nyitható tetőablakok ütemes mozgásának köszönhetően beáramló levegő, fény és esetenként csapadék baktériumokat és algákat tart életben, az interaktív kiterjesztett valóság alapú installáció pedig bevonja és a térben való irányított mozgásra kényszeríti a nézőket. Az épület eredeti funkciójának tudatában valamiféle szürreális jégkorszakbeli táj látványára asszociálhattak a látogatók, akiket talán pont emiatt csak limitált számban engedtek a térbe lépni.

A 2017-es SPM újdonságának tekinthető, hogy a klasszikus értelemben vett köztéri szobrokon és installációkon kívül több performatív munkát és helyszínt is felvonultatott. A két évvel ezelőtti *OFF-Biennale*-ről¹⁶ ismerhető ALEXANDRA PIRICI például az 1648-as westfaliai békekötés helyszínénél szolgáló egykori városháza¹⁷ terében szervezett eseményt és interaktív testperformansz sorozatot. MICHAEL SMITH *Not Quite Under-ground* című projektje pedig egy működő pop-up szalon volt, ahol 65 év feletti helyi lakosok csinálhattak díjmentesen tetőváltást, a *Skulptur*

¹⁴ 2300 x 1600 x 3600 cm

¹⁵ *documenta XI* (2002), *XIII* (2012); *Istanbul Biennial* (1999); *Carnegie International*, Pittsburgh (1999); *Manifesta 2*, Luxembourg (1998); *Johannesburg Biennial* (1997); *Biennale d'Art Contemporain de Lyon* (1995).

¹⁶ <https://vimeo.com/129226299>

¹⁷ Friedensaal, Historischen Rathaus.



Ayşe Erkmen
On Water, konténer, acéllemez, 6400x640 cm © Skulptur Projekte 2017 © Fotó: Henning Rogge

Pierre Huyghe
After A Life Ahead, jégpálya, betonpadló, homok, agyag, víz, baktérium, alga, méh, akvárium, textil, inkubátor, genetikai algoritmus, kiterjesztett valóság, automata mennyezet © Skulptur Projekte 2017 © Fotó: Ola Rindal



Projekte mindenkori résztvevői által tervezett mintákból válogatva. A fenti két munka mellett egy régi trafóállomás, a központtól kicsit messzebb található Pumpenhaus, valamint a LWL múzeum is számos eseményt, előadást, kapcsolódó és edukációs programot szervezett az esemény száz napja alatt. Különösen fontos volt, hogy a szervezők rendkívül nagy hangsúlyt fektettek a mediálásra, s ezen belül is a vezetett városi sétákra. Az ingyenes túrák számos nyelven, többek között kezdő német, kurd, arab, dari/farszi vagy orosz nyelven is elérhetőek voltak.

A *Skulptur Projekte* ideai műveit felfedezve meglepő tapasztalat volt, hogy nagyon kevés munka foglalkozott a helyi közösségek bevonásával. Ebben a kategóriában azonban kiemelendő volt JEREMY DELLER projektje, mely azontúl, hogy megtette ezt a gesztust, reflektált a kiállítások között rendelkezésre álló évtizednyi távolságra is. A *Speak to the Earth and It Will Tell You* (2007-2017) című munka helyi kertkolóniák használóival dolgozott együtt. A német városokra jellemzőek azok a közösségi kertek, ahol a városlakók szabadidejükben zsebkendőnyi elkerített területükön mini üdülőövezetet alakíthatnak ki, házikókkal, veteményesekkel, virágágyásokkal és mesterséges tavacskákkal. Deller egy ilyen közösségi kert „lakói” között osztott ki ötven üres könyvet, arra kérve a közösség tagjait, hogy tíz éven át naplózzák a számukra fontos eseményeket mikro- és makrokörnyezetükben. Az SPM-en a münsteri Mühlenfeld negyedben lévő közösségi kert egyik telkén és házikójában lehetett az egyszerre idilli, ugyanakkor a kortárs művészethez szokott szem számára kissé groteszk és mesterkélt környezetben tanulmányozni az elmúlt tíz év lenyomatát egy rejtett szubkultúra egészen speciális perspektívájából.



Jeremy Deller
Speak to the Earth
and It Will Tell
You (2007-2017),
polc naplókkal,
közösségi kert
© Skulptur
Projekte 2017
© Fotó:
Henning Rogge

A *Skulptur Projekte 2017* friss alkotásai mellett természetesen folyamatosan látható az a 39 alkotás is, amelyet a régebbi kiadások után a város megvásárolt és az eredeti helyszínén maradt: nemcsak jelzést kaptak a kiállítás térképén és a navigációs alkalmazásban, de részletes leírásuk is megtalálható volt a kiállítás katalógusában. Az 1977-től 2007-ig minden alkalommal szereplő MICHAEL ASHER munka, az időközben a *Skulptur Projekte* egyfajta szimbólumává vált lakókocsi, azaz a *Caravan* című mű ebben az évben teljes életnagyságban nem szerepelt a városban. A Landesmuseumban egy archív anyagokat, dokumentumokat és fotókat bemutató tanulmányi kiállítás azonban mégis beemelte a művet az ideai projektbe is, hiszen nincs *Skulptur Projekte Münster* a *Caravan* nélkül. A fenti példából is látszik, hogy az SPM története során folyamatosan gyarapodó archívumot gondos kezek őrzik és ápolják. Az ideai évben is rengeteg anyag született: a művészek által szolgáltatott képi és szöveges dokumentumokon túl kiváló elméleti szövegek támogatják az eseményt. A kiállítást megelőző hónapokban *Out of Body*, *Out of Time* és *Out of Place*¹⁸ címmel háromrészes elméleti magazin jelent meg az SPM kiadásában – többek között CLAIRE BISHOP közreműködésével –, amely az ideai esemény kurátori koncepcióját készítette elő és az abban megfogalmazottakra reflektált. Az ötszázoldalas kétnyelvű katalógusban pedig a kurátori bevezető, köszönetnyilvánítások és műleírások mellett olyan szerzőktől találhatóak hosszabb-rövidebb esszék, mint CLAIRE DOHERTY, MARK VON SCHLEGELL, vagy INKE ARNS.

A *Skulptur Projekte Münster* idén és általában is egy egészen kivételes kortárművészeti projekt, melynek szakmai jelentőségén túl, legnagyobb erényei közé tartozik, hogy a megszokott intézményi környezetből kilépve használja a városi köztereket, a megszokottól eltérő, városi kincskereséshez hasonló látogatói élményt generálva. Biztosan meg lehetne fogalmazni az egyes művekkel, vagy az ideai kiadás egészével kapcsolatos releváns szakmai kritikákat, de a 240 centis Bud Spencer-szobor egyáltalán nem egyedi, hazai példáján okulva¹⁹ inkább azt javasolnám, használjuk mihamarabb itthon is Münster példáját!

¹⁸ https://admin.skulptur-projekte.de/asset/378/4281/Out_of_Body_EN.pdf

¹⁹ <http://magyarnarancs.hu/lokal/felavattak-bud-spencer-szobrat-amivel-azert-van-nehany-minosegbeli-problema-107598>

Hitchcock Szédülése és Kepes György fényművészete a háború utáni nagyvárosban

1. rész

„Manapság a jel gyakran betűtengert formál és azzal fenyeget, hogy környezetünk nagy részét elárasztja”, jegyezte meg aggódva egy neves reklámtervező az *Architectural Forum*-ban megjelent ismertetésében, melyet a New York-i Museum of Modern Art-ban rendezett „Utcai jelek” kiállításról írt.¹ Amint azt a *New York Times* egyik tudósítója is szóvá tette a Yale Egyetemen megrendezett kiállítást megelőző konferenciával kapcsolatban, nem csak építészek és reklámszakértők, de még az ugyanazon a területen dolgozó szakemberek sem tudtak közös nevezőre jutni abban, hogy miként rendezzék a városképet, amely egyre kaotikusabbnak tűnt.² Az 1950-es és 1960-as években a nagyváros különböző, egymással vetélkedő megközelítések és ideológiák színterévé vált, mivel a várostervezők, felismerve a túlnépesedés problémáját és a reklámok túltengését, elkezdtek azon gondolkodni, hogy mit is jelent a várostervezés fogalma.³ Szisztematikusan tervezett toronyházakat? Információs hálózatokat és hálózatos infrastruktúrát? A reklám és kereskedelmi vállalkozások világát? A vezető modernista építészeti szervezet, a CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) racionalizált megközelítése és rendszerezett várostervezési módszere egyre kevésbé tűnt megfelelőnek a nagyváros zabolátlan jelenségeinek megfékezésére és elidegenítő térélményének semlegesítésére. Valójában a modern tervezés szó (design) az érzékszervi észleléssel és térképzéssel áll kapcsolatban, amely utóbbiban a fényhatásokkal képzett hangsúlyok fontos szerepet kapnak. Ezt a tényt felismerve, KEPES GYÖRGY, művész, grafikus, és műkritikus (1937 és 1943 között a chicagói Új Bauhaus tanára), aki maga is érdekelt volt a várostervezés jövőjében, vitatta azt a várostervezési és rendezési hagyományt, amely anyagból épülő statikus konstrukcióra összpontosított.⁴ Helyette, a neonreklámok,

¹ Alvin Lustig: Landscape of Lettering. *Architectural Forum*, 102. January, 1955. 128-129. Kepes *KLM fényfaláról* részletesebben lásd hamarosan megjelenő könyvem: *Design and Visual Culture from the Bauhaus to Contemporary Art: Optical Deconstructions*. London. Routledge.

² Lásd Aline B. Louncheim: A Problem for City Architects: Yale Symposium Takes Up Signs for Streets and Buildings. *New York Times*, November 29, 1953. 10; és Art: Street Scene. *Time*, April 5, 1954 a New York-i Museum of Modern Art-ban rendezett „Signs in the Streets” kiállításáról.

³ Az „urbanizmus” szót itt általános értelemben használom, nemcsak várostervezést értve rajta, hanem más, idetartozó tevékenységeket és diskurzusokat is, melyek a várost és a városi életet meghatározzák.

⁴ Kepes művészetéről általában lásd *A fényjátékosok: Kepes György és Frank J. Malina – a technológiától a művészetig és vissza*. Kiállítás katalógus. Czeglédy Nina - Kopeczky Róna szerk. Budapest, Ludwig Múzeum, Gdansk, National Museum,

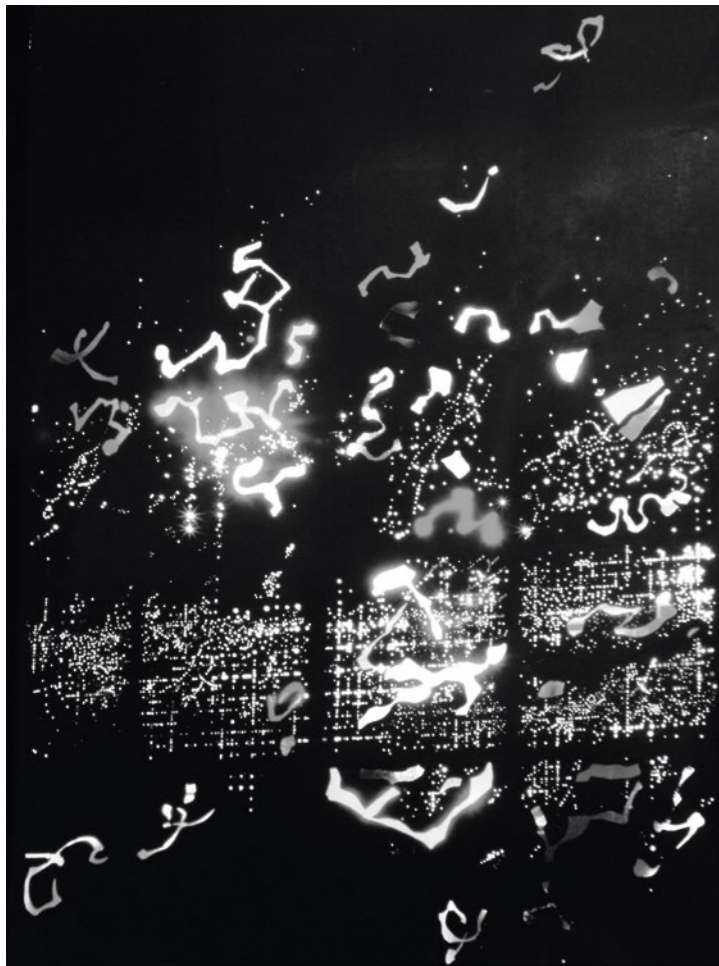
valamint a közlekedési és gépkocsi-lámpák fényeinek dekonstrukcióját és „koordinálását” ajánlotta a városrendezés alapjaként. Ezzel előrevetítette Michel Foucault későbbi axiómáját, miszerint a háború utáni korszakban az építészet helyett a territórium, a kommunikáció és a sebesség szolgáltatja a megtervezett városok modern alapját.⁵ A Massachusetts Institute of Technology Építészeti és Várostervezési Karának tagjaként (1945-től), Kepes egy interaktív fénykörnyezet terével állt elő, amely a várostervezés fogalmának kitágítására optikai lehetőségeket tárt fel a film médiumából és a fotográfiából merítve inspirációt.⁶

Kepes hatalmas szélesvásznúfilm-szerű *KLM fényfala*, amelyet a holland légitársaság New York-i irodájában állítottak fel – olyan módon, hogy a látogatók a városi környezettel való dialógusát megtapasztalhatták – letaglózó élményt nyújthatott akkoriban, valószínűleg Alfred Hitchcock egy évvel korábbi *Szédülés* (Vertigo, 1958) című filmjéhez hasonlítható. Kepes fényfala és Hitchcock *Szédülés*-e, noha nem tudatosan, de kulturális párbeszédet hozott létre az 1950-es évekbeli városképről. Mindkét mű képkonstrukciós módszere, eltérő megközelítésből, az érzékszerveknek és a szubjektivitásoknak a városi környezetben való rendszerezését kutatja. Cikkmem a két mű közötti átfedések feltárásával a Kepes fényfala által felvetett problémákat – a testek által konstituált tér problémája a második világháború utáni városban, az érzékszervi dezorientáció, és a városi élet képi bonyodalmából adódó logikai zavar (a „logika”, mint „logos” itt a világ dolgainak értelmezésére irányuló a priori szükségletünkre vonatkozik) – kívánja értelmezni. A kinetikus művészet korai példája, a *KLM fényfal*, az egyik első ilyen jellegű művészi alkotásként kutatta, hogy a technológia milyen közvetítő szerepet játszhat az emberi test és az urbanisztika közötti kapcsolat alakításában, és a testi élmény problémáját felvetve előrevetítette a kortárs virtuális média- és

2001; és György Kepes: *The M.I.T. Years: 1945-1977*. Kiállítás katalógus. Judith Wechsler szerk. Cambridge, Mass., MIT Press, 1978.

⁵ Michel Foucault: Space, Knowledge, and Power. In *The Foucault Reader*. Paul Rabinov szerk. New York, Pantheon Books, 1984. 244.

⁶ Kepes, például résztvevett a „Signs for Streets and Buildings” című Yalen tartott konferencián és a CIAM-al kapcsolatos Harvard várostervezési konferencián 1956-ban. A Harvard várostervezési konferenciákról lásd *Progressive Architecture*, 8. August, 1956. 99-106 és Eric Mumford: *Defining Urban Design: CIAM Architects and the Formation of a Discipline, 1927-69*. Chicago, Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, 2009.



Kepes György
KLM fényfal, New York, KLM iroda, 1959, Artists Rights Society, New York

fénykörnyezetek alkotásait is.⁷ Amíg Kepes a szubjektivitások esetlegességét a modern élet által létrehozott perspektívák és időterek esetlegességével helyettesíti, Hitchcock, freudi fogékonyságának köszönhetően, azt az érdeklődésének középpontjává avatja mint a modern élet egyik fő problémáját. Így azt mondhatnánk, hogy a két mű a nézőt két különböző típusú „pszichogeográfiába” vezeti be.⁸ A *Szédülés* nyitó jelenete reklámokkal és villogó fényekkel ellátott épületek háttér-vetítésére nyújt példát. A főszereplő, Ferguson magánnyomozó a tériszony traumatikus állapotába kerül, amint életveszélynek kitéve egy magas épület tetejéről, a csatornába kapaszkodva lóg; érzelmei elválnak a testétől, mintha szabadesésben lenne. A jelenet kapcsolatot alkot a megelőző főcímmel, melyet az ismert grafikus SAUL BASS (1920–1996), Kepes tanítványa tervezett. Hasonlóan Kepes érdeklődéséhez, a főcímszekvencia a tériszonyt egyértelműen a modern látással hozza kapcsolatba, egy emberi szem magas képfelbontásban megmutatott közelpépen keresztül. A szemből egy örvénylő alakzat tűnik elő, amely időnként változik, szint vált és egy korai számítógépen formált virtuális tömegként megjelenített vibráló energiává alakul. Ezek a többszörös tengelyen megjelenített Lissajous-görbék Kepes

⁷ Lásd például Christine Ross: The projective shift between installation art and new media art: from distantiating to connectivity. In *Screen/Space: The projected image in contemporary art*. Tamara Todd szerk. Manchester, Manchester University Press, 2011. 184–205.

⁸ A „pszichogeográfiát” Guy Debord és az International Situationniste mint a „[város] földrajzi környezetnek az egyének érzelmeire és viselkedésére gyakorolt, rendszerezett vagy rendszerezetlen, hatását” határozták meg, amit a városban való célnélküli bolyongás (*derive*) során tapasztaltak meg. Anon. Définitions. *International situationniste* no. 1. June, 1958. Repr. In *Theory of the Derive and Other Situationist Writings on the City*. Libero Andreotti – Xavier Costa szerk. Barcelona, Museu d’Art Contemporani, 1996. 69. 1958 előtt a pszichogeográfiát nem azonosították kizárólagosan a *derive*-vel.

könyveiből – *A világ új képe a művészetben és a tudományban* (1956) és a *A látás nyelve* (1944) – merítettek inspirációt.⁹ Maga a szem alakját idéző állandóan változó optikai örvény, valamint a ki-be közelítő kamera-apertúra, a város neonfényeit idéző bazári színeivel és ismétlődő pulzáló hullámmzásával, egy szédítő érzést idéz elő a nézőben, ami a film fő témájává és vizuális motívumává válik. Itt a háború előtti absztrakt művészet és az „új látás” fotográfiája új, zavaró jelentésre tesz szert. Ferguson tériszonya a kor általános térbeli és pszichológiai zavar érzetét ragadta meg. Ez az érzés nemcsak a felhőkarcolókból való szédítő kilátást és a városi „kanyonokban” tett napi sétákat jelentette. A *Szédülés* és az *Észak – északnyugat* (1959) Bass által tervezett cím-képsorainak a témája, Kepes *KLM fényfal*hoz hasonlóan, a tudományos logika és a megbízható jelentés felbomlása volt az 1950-es évek nagyvárosában, ahol a logikus városi utcahálózat, a lépték, a nyelv és a kép, a látáshoz és a tájékozódáshoz kötődő aggodalom forrásává vált. Absztrakt nyelvezetén keresztül Kepes *KLM fényfal*a egyfajta felbomlást tár fel, amin a tervező javítani próbál. A fényfal különböző egymásba kapcsolódó városnézetei, térképszerű hálózata, megfejthetetlen jelei, és körülölelő, immerzív fénykörnyezete felfedte a különböző, fenomenológiai, episztemológiai, és ontológiai „logikák” összezavarodottságát és összeütközését, ami a város tudatunkban formálódó képeit és az emberi test ezekben való helyzet jellemzi. Az egymással vetélkedő „logikák” a modern élet részét képezik. Különösen a reklámok és a média bátorít a látszatok és ábrázolások félreolvasására, például áruk helyett a hollywoodi mintán alapuló álmvilágok értékesítésével. Kepes és Hitchcock eltérően reagált a modern életnek erre a jellegére, noha mindketten a város topográfiája és testekkel bíró tere felől közelítették meg a problémát. A *Szédülés* a látást, a mozgást és magát az emberi testet beleszővi a város szövetébe, például a női főszereplő, Kim Novak „domborulatai” és mozgása, valamint Ferguson fürkésző tekintete révén. Ferguson nyomozó munkájához tartozik a látszatok tanulmányozása és kapcsolatok felállítása a jelenségek és az emberek indítékai között. Mindemellert a rögeszméje egy nő idealizált képéről, amelyet egy több szerepben is megjelenő nő kreált – a város csábító média képzeteire emlékeztetve, – szintén a megjelenés és az ismeret összezavarásának az eredménye, valamint annak, hogy Ferguson képtelen a jelek felszíne mögé látni, amely kérdést Kepes is feszegeti.

Kepes publikációi, valamint a kibernetikából és hadászatból kölcsönzött „mintaszerű látás” terminusa kritika tárgyát képezték a szakirodalomban. REINHOLD MARTIN például a „hadiipari komplexum” akaratlan támogatóiként értelmezte őket.¹⁰ Noha a természettudományos fényképek esztétizálása kétségtelenül kritikus értelmezést kíván meg, Kepes munkássága nemcsak publikációkat foglal magában, hanem művészi alkotásokat is, amelyeket nem egyértelműen a rendszerező logika jellemez. Vállalati megrendeléseként a *KLM fényfal* valóban ünnepli a modern technológiát és a művészetbe való bevonását. Ugyanakkor, az absztrakt művészetet szimbolikus képessége megkülönbözteti a technológiától, amely a felszerelések logisztikájaként jellemezhető, valamint a szövegek és számításokon alapuló eljárások rendszereként értelmezett természettudománytól is. A *KLM fényfal* genealógiájának és a *Szédülés*hez való kapcsolatának feltárásával megragadhatjuk a mű filozófiai és kulturális vonatkozásait, valamint Kepes azon törekvését, hogy dekonstruálja az amerikai nagyváros képét és látványosságait, és emberi gesztusokká, a technológiai társadalom új jelképeivé alakítsa át őket. Ahogyan a zuhanástól való félelem a *Szédülés* fő témája, Kepes hatalmas,

⁹ György Kepes: *Language of Vision*. Chicago, Paul Theobald, 1944; és Uő.: *The New Landscape in Art and Science*. Chicago, Theobald, 1956, magyarul Kepes György: *A látás nyelve*. Godolat Kiadó, Budapest, 1979, és Uő.: *A világ új képe a művészetben és a tudományban*. Budapest: Corvina, 1979.

¹⁰ Reinhold Martin: *The Organizational Complex: Architecture, Media, and Corporate Space*. Cambridge, MA, MIT Press, 2003.

„szédítő képernyője” ugyanúgy allegorizálta az egyetemes szimbólumok csillagának lehullását és a modernizmus szűkülő lehetőségét a közterület megújítására.

Az érzékek összezavarodása: az összefonódástól a tériszonyig

1959-ben. LAWRENCE ALLOWAY, az angol Független Csoporttal kapcsolatban álló művészeti kritikus, London és Chicago neonlátványosságait ajánlotta inspirációként az építészek számára.¹¹ Ugyanebben az évben állította fel Kepes fent említett hatalmas kinetikus (programozott) fénykijelzőfalát a KLM légitársaság új tágas New York-i jegyirodájában a Rockefeller Center túloldalán, az 5. sugárút és a 49. utca forgalmas kereszteződésében. A jet forradalom előestéjén az Amerikai Egyesült Államokban sokan tekintették a repülést új lehetőségnek a mozgásszabadság gyakorlására a hidegháborús politikai elnyomás korában, és talán az abból való kilábalás esélyének is. A fényfal, a vállalati emblémák, a repülőgépek vagy az egzotikus tájak megjelenítése helyett elvontabb módon sugározta a távoli helyek összekapcsolásának optimizmusát az emberek tudomására hozva kölcsönös egymásrautaltságukat a globalizálódó világban.¹² A *KLM fényfal* monumentális „képernyője”, amely az irodai üvegfa lak mögül a városi forgalmat célozta meg az éjszakai város hieroglifjeiként ható absztrakt fényalakzataival, többfajta perspektívát és látásmódot kombinált. Az *Art in America* egyik 1960-as számában megjelent egy egészoldalas kép a fényfalról a művész cikkével kísérve.¹³ Az akkoriban születő kibernetikus társadalom hálózatát felidézve, a fényfal az éjszakai város szétterülő struktúráját fordította le egy nagy térképnek látszó színes fénykompozícióra, amely állandó mozgást és változást közvetített, a repülőgépek és az új hadászati megfigyelési módok (a RAND Corona műholdrendszerét 1959-ben helyezték üzembe) madártávlatából. Ugyanakkor, a véletlenszerű, optikailag lebegni látszó és állandóan változó firkálmány-szerű fényminták – gépkocsi lámpákból, féklámpákból, közlekedési lámpákból és neonkijelzőkből származó sárgák, pirosak és kékék – felbomlasztották a madártávlat rendezett hálózatát és zsigeri érzelmi hatást produkáltak. Egy későbbi előadásában Kepes ezt a nézőpontot részesítette előnyben: „A cél az volt, hogy ebben az éjszakai szórazásnak szentelt utcában fókuszot hozunk létre, amely megszerkesztett, jelentőségteljes, és ritmikus módon megismétli” az utca

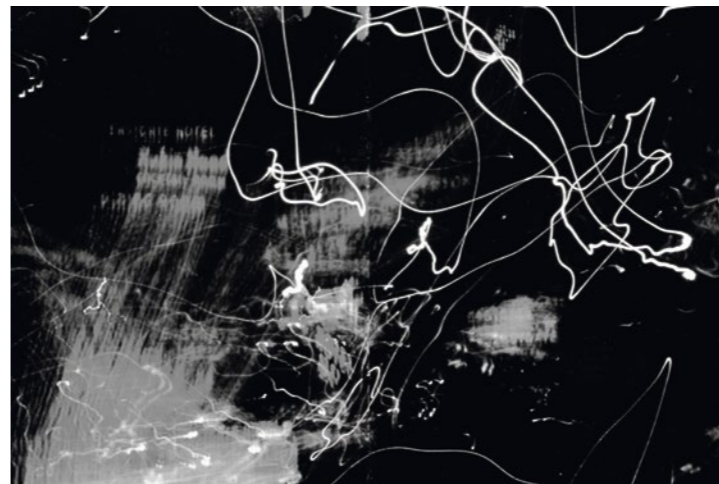
¹¹ Lawrence Alloway: City Notes. *Architectural Design*, no. 29. January, 1959. 34–35.

¹² Kepes későbbi kivitelezetlenül maradt Times Square projektjében vallotta ezt a nézetet. György Kepes: Light Art on a New Scale. *The Structurist*, 13–14. 1973–74. 82.

¹³ György Kepes: Creating with Light. *Art in America*, 48. no. 4. 1960. 80–83.

Moholy-Nagy László

Forgalom (Városi fények, Eastgate Hotel, Chicago), 1937–46
Hattula Moholy-Nagy szíves engedelmével közölve.



véletlenszerű fényeseményeit.¹⁴ Az áramköröket aktiváló időzítő és kapcsolókellékekkel ellátott lámpaizzók, neonszővek és reflektorok sokasága, mintegy 60 000 véletlenszerűen kivágott nyílás és alumíniumlemezbe vágott nagyobb rés mögött pislogott. A spontán hatást növelte a nyílások mögé rendszertelenül elhelyezett több ezer szín-szűrő, amelyek az éjszakai város kakaofóniáját idézték fel.¹⁵ Éjszaka a hatalmas fekete lemez anyagtalanná és átlátszóvá tűnővé változtatta a falat. Ilyen módon, a járókelők figyelmét felkeltve, a mű párbeszédbe lépett az utca fényjelenségeivel és forgalmával; „elárasztotta az utcai teret, amely viszont elárasztotta azt”.¹⁶ Kepes, hogy a virtuális és valódi tér között létrejövő immerzív hatást felerősítse, az iroda fényvisszaverő üvegfalait beleértve, azt kérte hogy az összes villanyt kapcsolják le a belső térben, de ezt az iroda magától értetődően nem teljesítette.¹⁷ Kepes abban a hitben volt, hogy a perspektívák sokasága és a befoglaltság érzése a haladást, a kölcsönös-szubjektivitást, a társadalmi kohéziót, és a köztér újraélesztését szolgálja.

A *KLM fényfal* összetettségét a nagyváros anyagtalanná és állandó mozgásban lévő képvilága és fényei által kiváltott kihívásnak köszönhetette, noha a téma Kepesnek az érzékszervi észlelés korábbi tanulmányozásából eredeztethető, amely pedig az avantgárd filmekhez és az „új látás” fotográfiájának meglepő nézeteihez köthető. Amerikába emigrálása után Kepes vizuális kutatásai egyre performatívabb és dinamikus módon értelmezték a látást. A fényfal firkálmány-szerű formái és a város fényeinek felidézése Kepes és MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ Chicagóban kivitelezett fényképzési kísérleteiben gyökereznek, amelyek a „látás mozgásban” gondolatán alapultak.¹⁸ Ezeknek a képeknek hasonló a célja, mint az „új látás” fényképzésének, abból a szempontból, hogy megbolygatják a kép felismerhetőségét és ikonszerűségét, hogy felfedjék a fotográfiai jelentés bizonytalanságát. Más részről, Moholy-Nagy *Forgalom (Városi fények, Eastgate Hotel, Chicago)* (1937–1946) című fotója és Kepes fényképe, a *Séta a Michigan körúton, Chicagóban, neon fényablak felé* (1943) egy másfajta kísérletről, a testi tapasztalat folyamatként formálódó természetéről tanúskodik. Moholy-Nagy és Kepes, kamerával a nyakukban, a kivilágított éjszakai utcákat róva rögzítették a kihívó vizuális látványt és áradatszerűen összefolyó élményt a színes film exponálásával.¹⁹ Ennek eredményeként a látóhatár és a talaj eltűnt vagy minimumra csökkent a képen, ugyanakkor a testi élmény és a dinamizmus érzése rögzült a kivitelezés folyamatában. Ez a fajta mobilis fotográfia olyan képet eredményez, amely rögzíti a test mozgását és a kéz húzóerejét a technológiai fénykörnyezettel szemben. A mozgó test, nem pedig a keresőben fürkésző szem irányítja a képképző folyamatot, amelynek fő közvetítője is lesz. A gyakorlat radikalizálja a később MAURICE MERLEAU-PONTY által „testi nézőpont”-nak nevezett perspektívát, amely egyes szám első személyű nézőpont, de nem az utcai sétáló és kirakatokat nézelődő ember személyes vagy szubjektív nézőpontja. Hasonló „testi nézőpont” fedezhető fel Madeilene megbabonázott kalandozásában a *Szédülés*ben, vagy a *Sztuacionisták városi derive*-

¹⁴ György Kepes: Előadás jegyzet. Kepes Papers. Archives of American Art (AAA). Reel 5312, 4./G. Miscellaneous. Notes. 1953–1960.

¹⁵ Kepes: Creating with Light. 82.

¹⁶ Kepes: U.o. 81.

¹⁷ Kepes megjegyzi, hogy a fényfal volt az „egyik nagy reményem és tragédiám, mert nem az történt, amit terveztem... Ha az iroda lekapcsolta volna a világitást, a fényfal „életre kelt volna”. (A mondat egy része nehezen olvasható.) György Kepes: Előadás jegyzet. Kepes Papers. AAA. Reel 5312, 4./G. Miscellaneous Notes. 1953–1960..

¹⁸ László Moholy-Nagy: *Vision in Motion*. Chicago, Paul Theobald, 1947. Magyarul *Látás Mozgásban*. Műcsarnok, Budapest, 1996.

¹⁹ Egy későbbi interjúban Sybil Moholy-Nagy visszaemlékezett arra, hogy férje kamerájával a nagyvárosi forgalom közepén gyalogolt mindaddig amíg egy rendőr el nem küldte. *László Moholy-Nagy: Color in Transparency. Photographic Experiments in Color, 1934–1946*. Jeannine Fiedler – Hattula Moholy-Nagy szerk. Göttingen, Steidl és Berlin, Bauhaus-Archiv Berlin, 2006. 154.



Kepes György Légi látkép éjszaka, 1959, Artists Rights Society, New York

A város mint a test

jében vagy „sodródásai”-ban, amely feladja a racionalitás exkluzív jogát, hogy ahelyett a város „megélését” hangsúlyozza. A különböző kalandozások különböző pszichogeográfiákat alkotnak. Kepes esetében a lényeg az, hogy a város az érzékszerveknek közvetlenül kitett elektromos mozgás és a kibontakozó biológiai szövetvények konglomerációjává válik a valóság felfokozásával.

Kepes az ontológiai értelmezésekre is kiterjesztette kísérleteit, a holisztikus tudománnyal párbeszédet folytatva, amikor a vizuálisan anyagtalan jelenségek és a test fizikai kölcsönhatását kutatta. Kepes *Fotogram vonalakkal* (1939) című munkája, mint a városi „akciófényképek” kiegészítője, azt mutatja, hogy az emberi test egy bizonyos szinten ugyanolyan,„mozgó szövetből” áll – komplikált energia áramlatokból és nexusokból –, mint a város világa. Kepes fényképészete organikus megközelítésű, amely egybefonja a mozgást, érzékelést, az emberi testet, és annak környezetét, mint ugyanazon dinamikus városi szövedék szövészálait, és ezzel kétségbe vonja a reklámvilágban feltételezett episztemológialilag meghatározott, autonóm szubjektum gondolatát. Merleau-Ponty hasonló gondolattal állt elő, amit *chiasme*-nak nevezett, akkortájt, amikor Kepes *KLM fényfalát* készítette. Mindkettőjük szerint a mozgás, különösen a modernitás korában, a szó szerint vett létezés módja (de mint egyensúly-hiány is az egyensúlyra törekvő organizmusban, mivel az állandóan vágyakozó test „túltesz” magán), a világ „húsából” (*la chair*) váltja ki az érzékelést. Ez pedig „nem üresség”, hanem „a látás kinyilatkozásának a helye”.²⁰ Merleau-Ponty szerint, ahogy Kepes és Moholy-Nagy „akció fényképészetében” is, *la chair* az anyag helyett a dolgok általában vett érzékelhetőségére vonatkozik, nem egy bizonyos dolog szubjektív

A város mint a test

^[20] Maurice Merleau-Ponty: The Visible and the Invisible. Claude Lefort szerk. trans. Alphonso Lingis. Evanston, IL, Northwestern University Press, 1968. 272. Lásd még Mark B. N. Hansen: The Embryology of the (In)visible. In The Cambridge Companion to Merleau-Ponty. Taylor Carman and Mark B. Hansen szerk. New York, Cambridge University Press, 2005. 231-264.

érzékelésére.²¹ Az ilyen típusú fotográfia így az ének a technológiai városba való egyfajta beolvadását ünnepli, illetve a várost magát mint a jelenségek naív feltárulásának szélesre nyitott terét, amely lehetővé teszi az érzéki tapasztalatok gazdagságát az immanencia és azonnaliság állandóan változó terében. A fenomenológia, az episztemológia, és az ontológia erőfeszítés nélküli egymásba illeszkedését és a valóság különböző szintjei között létező egymásnak való megfelelőek „eksztatikus” kalandban való felfedezését sugalja.

Noha Moholy-Nagy és Kepes városi „akció fotográfíája” sok mindenben különbözik Merleau-Ponty késői írásaitól, mindkettő a kortárs biológiával és Gestalt pszichológiával folytatott párbeszéd folyamán jött létre, ami összefüggéseket kutató holisztikus látásmódot hirdetett anélkül, hogy valamelyiküket is tudományos paradigmához lehetne kötni. Ez a fajta szószerint értelmezett foto-gráfia a Chicago University egységes-tudomány-mozgalmának – amelynek hirdetői az Új Bauhausban is tanítottak – árnyékában kibontakozva azt feszegette, hogy a művészet képes-e hidat verni a megtestesült emberi tevékenység és a technicitás között. Hogyan tud a test és a szabadon változó kép kapcsolatot fenntartani az anyaggal és a formával? Képesek-e a képek, vagy a várostervezés, megoldást találni a népszerű pszichologizmusra és az abból sarjadó akármikor kicserélhető szubjektivitások burjánzására? A fényképek az érzékszerveket belemerítik a városi technológiai jelenségekbe, amikor feltárják egymásbafonódó, áramló energia-ösvényeit és szabad szemmel nem látható vibrációit. Ugyanakkor, amint az „akció fényképész” teste és keze ezen techno-jelenségeket expresszív „fényírásá” változtatja a kamerája segítségével, azok a megélt világban és az emberi szenzibilitásban maradnak béagyazva ahelyett, hogy elkülönülnének és absztrahálódnának a racionalizáló tárgyias tudomány szférájában. Az eredmény a fogyasztási attrakciók és a városi forgalom olyan absztrakciója, amely furcsa módon a valóság felfokozásával jön létre és felfed valami formák előttit ahelyett, hogy a redukciójuk és letisztulásuk lenne. A város rendszertelen elektromos incidensei formát öltenek és zsigerivé válnak egy másik szinten, a kamera keresőjének látóterében, azért, hogy az emberi látást a fotográfia kifinomultságának szintjére emeljék. A kamera vad körözése ellenére azonban az idő mozdulatlanságba sűrűsödik, a fénykép képtelen a mozgást teljes egészében megragadni, amely pedig felelős a test érzékelő képességéért és a világhoz tartozásáért.

Amikor Kepes 1942–43-ban, a második világháború alatt megírta könyvét, *A látás nyelvét*, nemcsak művész volt, hanem katonai-álcázás-tervező is, aki a honvédelmi programban működött közre. A könyv egy másfajta típusú tapasztalat és gondolkodásmódtól felé tolódásról árulkodik, valamint ellentmondásos önazonosulásról is. Miközben katonai-álcázás-tervezést tanított az Institute of Design-ban és álcázasterveket készített Chicago esetleges légitámadásának megakadályozására, Kepes lelkesen azonosult a bombázó pilótával és annak izgalmával, amint a modern fotográfia destabilizált perspektíváit és „kísérleti” látását a harci gépen való repüléshez hasonlította.²² „A pilóta, mint ahogy a fényképész számára a látóhatár vonala állandóan változik, és ebből következően abszolút érvényessége megszűnik”, állapítja meg Kepes jóváhagyóan *A látás nyelvében*.²³ Ugyanakkor a strukturális rendet kutató könyv a Gestalt pszichológia elvein alapuló új vizuális modellt vezet be, melyet álcázastervei is hasznosítottak, válaszulván a háborús évek „hadipari

A város mint a test

A város mint a test

^[21] Maurice Merleau-Ponty: The Visible and the Invisible. 139.

^[22] Az Institute of Design-ról a második világháború alatt, valamint Kepes és Moholy-Nagy katonai-álcázás-terveiről lásd Robin Schuldenfrei: Assimilating Unease: Moholy-Nagy and the Wartime/Postwar Bauhaus in Chicago. In Atomic Dwelling: Anxiety, Domesticity, and Postwar Architecture. Robin Schuldenfrei szerk. London, Routledge, 2012. 87-126, és György Kepes: The M.I.T. Years: 1945-1977. 10.

^[23] Kepes: Language of Vision. 75.

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

komlexumának” elvárásaira.²⁴ A tudományos elemzés területéről kölcsönzött és a légi perspektívát meghatározó „mindentalás” új paradigmaként jelent meg. Légifényképekre alapozva Kepes hasznosította a magasból való és mozgásban lévő látás optikai és jelentésbeli pontatlanságát a Michigan-tó fölé kihúzandó mozgó halogén lámpahálózata tervezésekor, amely az utcahálózat kivilágítását utánozta volna, hogy a tópart körvonalát megváltoztassák.²⁵ Kepes figyelme így részlegesen a dolgokkal összefonódott testi tapasztalat felől az információ-megfejtésre összpontosító konceptuális regiszter felé tolódott el. Ilyen módon, a nemzetvédelemben és annak műszaki apparátusában való részvétele megelőlegezte az „akciófényképész” részleges átváltozását „organizációs személlyé”. Sokfajta érdeklődésének köszönhetően azonban a tájékozódás és az összezavarodottság, a rendszerezés és a felbomlás, a testi és az anyagtalan tapasztalat esetenként összefonódott és fel is cserélődhetett Kepes műveiben. Kepes *KLM fényfala* megkísérli kimenteni az „akció fotográfia” elemeit egy elektromos médiumba, azért, hogy bonyolultabb és mozgásban lévő eseményt hozzon létre egy köztéri környezetben, a második világháború utáni kibernetika kifejlődése, a hidegháborús félelmek és a fogyasztótársadalom kontextusában. A lépték megváltozásából és a dekonstruált környezetből azonban azt a megfigyelést vonhatjuk le, hogy a háború utáni várostervezésben – Kepes MIT-beli Építészeti és Várostervezési Tanszékéről szemlélve – a városban mozgó egyén pozíciója megszűnt egy izgalmas és egyszerű, életfeltöltő lehetőségekben gazdag kaland része lenni. Kepes szükségesnek érezte, hogy bevesse a háború alatt szerzett rendszerezői- katonai álcázás-tervezői tapasztalatát. A fényfal térképszerű hálózata stabilizáló referenciapontokká változott, ugyanakkor úgy tűnt, hogy a bombázópilóta veszélyeztetett horizontja, amelyhez mérve értelmezte a jeleket, az 1950-es években a város „talajszintjén” bukkant fel újra. Ez a háború szülte balsejtelmű érzékelés talán azt sugallja, hogy a test és világ összefonódása megbomlóban volt, és a világ „húsa” ürre vált. Hitchcock *Szédülés* című filmje ihletet adhatott a háború utáni vizuális tér újfajta értelmezéséhez, éppúgy, mint a háborús technológia annak az átalakítására szolgáló újrahaszonítására. Azáltal, hogy a Kepes tanítványa, Bass által tervezett főcímsort a film szerves részévé tette, Hitchcock új értelmet adott a modernista absztrakciónak és az „új látás” fotográfíájának. Mivel szabványos síkhálóon lehetetlen volt gépi segítség nélkül megrajzolni, a főcímsorozat Lissajous-görbéit a korai számítógép művész JOHN WHITNEY SR. kivitelezte egy anitballisztikus készüléknek az analóg komputerén, amely a bináris kódokat olvasó digitális számítógéptől eltérően még egy rajtot vagy fényképet követett.²⁶ Az építészek mantrája, az utcahálózatot ismétlő síkháló itt visszacsavarodik önmagába egy vizuális szédülést kiváltva, ami a női szem és a technológiailag létrehozott tér összeolvadásából jön létre. Az eltorzult háló így a technológia helyett a testhez köthető. A *Szédülés* első jelenetében a tériszony érzetét és a szédítő téri zavarodottságot megismétlik a kameratechnikák és egy pszichológiai állapothoz kötik. Egy hosszú vízszintes formátumú nagytotálban, amit az újonnan bevezetett VistaVision technológia széles kerete tett lehetővé, egy üldözési jelenetet látunk magas épületek tetején, San Francisco madártávlati képével a háttérben. Ferguson nyomozótársra leesik a tetőről, amint a főhősnek megpróbál segíteni. Amint Ferguson, büntudattól hajtva, az ereszcstornáról lóg lefelé, lenéz az űrbe, de a perspektívák összezsapását nem képes leküzdeni, pszichológiai „visszajelző áramköre” túlterhelődik. Ránk, azaz a nézőkre ugyanúgy hat a tériszony és a talajnélküliség érzése a kameralencsén keresztül, amely a

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test



Alfred Hitchcock Szédülés, 1958, képkocka a filmből

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

Az ismeretlen mester

D 365 napja | Eperjesi Ágnes installációja

Inda Galéria, Budapest

2017. szeptember 7 – október 20.

EPERJESI ÁGNES legújabb kiállítása¹ „talált” tárgyak feldolgozásán alapszik, tárgyakén, melyek léteztek ugyan, de nem művészeti alkotásként. Egy autista férfi, D., évtizedeken át minden nap fogott egy illatos tömbszappant, és a körmével formára kaparta. Eperjesi ezeket a szappan-tárgyakat fotózta és állította ki. Pontosan 365 darabot, egy évnyi munkát pedig rekonstruált: betonnal töltötte ki a szappan kikapart mélyedéseit, üregeit, ezzel visszaállítva, vagy legalábbis megközelítve a szappan eredetinek gondolt formáját.

A kiállítás három termet tölt ki: az elsőben a szappanok fekete-fehér, kontrasztos, szinte chiaroscuro fotóit látjuk. A szoba falán körbefutó – egyenként különböző, de technikájukban azonos – képek szalagot képeznek: kiemelik a szappanok és az általuk reprezentált idő véges, de a monotonul ismétlődő cselekvéssor révén mégis a végtelen felé nyitott mivoltát. A második teremben egy körüljárható, egy darabban kiöntött, az aszimmetrikus szoba formáját kitöltő hatalmas betonasztalon 365 darab kézzel kikapart, betonnal feltöltött szappan nyugszik, a harmadik, elsötétített teremben pedig ugyanezeknek a szappanoknak a hatalmasra nagyított, megdöbbenően plasztikus fotóiból látunk diavetítést.

¹ <https://indagaleria.hu/exhibitions/112>

Eperjesi Ágnes

D 365 napja, 2017, enteriőr betonasztal © Fotó: Sulyok Miklós, INDA Galéria



Az a gondolat, hogy Eperjesi megközelítése leginkább egy régész, egy antropológus vagy egy, a modern múzeumtudomány fegyelmével dolgozó restaurátor munkájához fogható, először az egyes szappanok szakóca-szerű formája miatt merül fel. De ezt az asszociációs vonalat erősíti az is, ahogy a tárgyakat összegyűjti, archiválja, megszámozza, lefotózza, dokumentálja és kiállítja. Bár a szappanokba vágjt lyukak betonnal való feltöltése nem ezt a célt szolgálja, szintén emlékeztet az antik tárgyak restaurálásának kortárs módjára: nem kísérel meg visszaállítani az eredeti állapotot, hiszen nem ismeri azt, mindössze megőrzi a tárgy anyagi integritását.

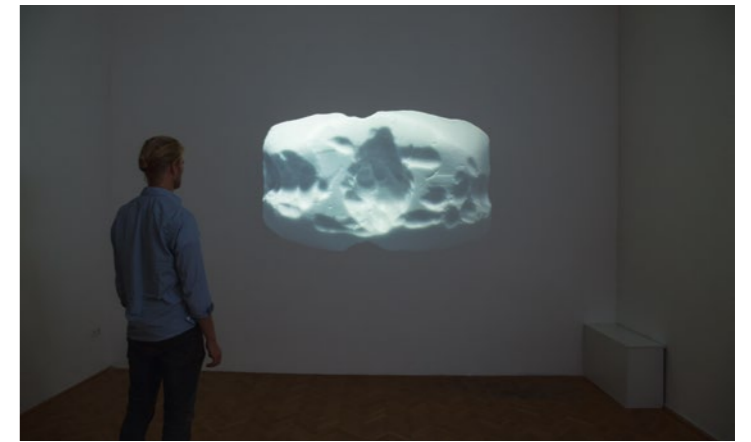
Éppen ez a megközelítés legfontosabb eleme: Eperjesi konzisztensen visszautasítja az értelmezés lehetőségét. Mint a régész, aki nem tudja, hogy az előásott szobor szakrális jelentőségű vagy egyszerű gyermekjáték, s nem bizonyos abban, hogy a karcolt minta írás vagy dekoráció. Eperjesi nem magyaráz, nem minősít, nem tippelget, s mindent megtesz, hogy a kiállítás nézői is minél kevesebb értelmezésre csábuljanak. Valaki, valahol, valamiért elkészítette ezeket a tárgyakat: most léteznek. Törhetjük a fejünket a funkciójukon, de ez egyértelműen csak spekuláció marad – tekinthetjük őket a művészi önkifejezés, alkotás eredményének, vagy egy mesterember esztétikailag is értékelhető remekeinek, de egy öntudatlan folyamat véletlenszerű termékeinek is, akár úgy, mint egy bagolyköpetet. A tárgyak elkészítőjének mindössze a monogramját (a pontos kurátori anyagban a nevé) ismerjük meg, és azt a tényt, hogy autista.

Az autizmus nem információ, hanem éppen az információhiány állítása, az értelmezhetetlenség megindokolása. Nem ötezer év és sok ezer kilométer távolság áll a néző kérdése és az alkotó válasza között, hanem az autizmus ténye. Egy ember – számunkra jelenleg – megfejthetetlen módon kommunikál, olyannyira, hogy még a kommunikáció ténye sem bizonyos: phaisztoszi korong. Egy ismeretlen ember, ismeretlen okokból elvégzett egy tevékenységet, amelynek során tárgyak jöttek létre. A tárgyakat meg tudjuk nézni: örülünk nekik, szépek. Van színük, szaguk, formájuk, textúrájuk. Az intenzív illatélmény közvetlenül megtapasztalhatóvá teszi a szappantárgy jelenlétét a térben, közelít minket az előállítás élményéhez, a textúrán keresztül pedig nyomon követhető az előállítás módja, a köröm és a szappan egymásba vágása. Ezáltal a szappanok meg-nem-érintve is taktilis élményt adnak, könnyen el tudjuk képzelni különböző keménységű anyagok tapintását, a fényes felszín ellenállását, forgácsolódását a köröm alatt. És itt nyeri el jelentőségét a beton, amely megmásíthatatlan keménységével jelzi a munkát, amelyet a szintén kemény szappan kikaparása igényelt. Úgyis viszonyulhatunk ezekhez a tárgyakhoz mint érdekes absztrakt szobrokhoz, szép, Dunamosta kövekhez vagy a kétkezi emberi munka leképezéséhez: az eltelt, illetve eltöltésre szoruló idő tárgyi nyomaihoz.

Amit nem kapunk meg, az magyarázat, és Eperjesi igen sikeresen jelzi, hogy ne is keressük. A szappantárgyak jelentése nem fellelhető, a világ nem maradéktalanul megismerhető, nem látunk bele a másik ember fejébe, egy autistába pedig mégannyira sem.

Eperjesi állításának szerves része ez a „nem”, ha nem is a tiltás-tagadás szintjén, de legalábbis mint az alkotások befogadására tett, azok részét képező erőteljes javaslat. De egy értésre, interpretációra szocializálódott közönség számára ez a „nem” vagy értelmezhetetlen, vagy pedig kihívásként értelmezhető. Ezt a hatást erősítette a két megnyitóbeszéd² is, melyek az alkotó, D. felől kerestek fogást a kiállítás tárgyain: az első a mentálisan sérült emberek általános spirituális nyitottsága felől, a második pedig D. személyes történetén, tüneteinek és karakterjegyein keresztül. A kiállítás feltételez egy ismeretlen és jelzetten megismerhetetlen D.-t, és az általa alkotott értelmezhetetlen tárgyakat dolgozza fel. Az Eperjesi által biztosított megismerhetetlenségre és értelmezhetetlenségre kézenfekvő válasz az egész

² A kiállítást Orsós László Jakab és dr. Zászkaliczky Péter, az ELTE Bárczy Gusztáv Gyógypedagógiai Karjának dékánja nyitotta meg.



Eperjesi Ágnes

D 365 napja, 2017, enteriőr vetítőterem © Fotó: Sulyok Miklós, INDA Galéria



Eperjesi Ágnes

D 365 napja, 2017, preparált szappan © Fotó: Sulyok Miklós, INDA Galéria

kiállítás-koncepció megkerülése, és a kiállítás helyett D., illetve általában a mentálisan sérült emberek értelmezése.

Az autizmus által reprezentált megérthetlenség különös és keserű meta-kommentárt alkot a művészettel és a művészetértéssel kapcsolatban. Amit a művész kiállít, az maga az állítás. Ez az állítás a művek megfelelő módon elrendezett összessége, melynek a művész személye rendszerint nem képezi részét – ezért is maradhat ritka és erőteljes gesztus a művész-mű határ tudatos átlépése, az ön-kiállítás. Mégis, művészként szinte lehetetlen ismeretlennek, értelmezetlennek maradni: a néző és a kritikus magyarázni igyekszik, és magyarázatába rendre belefoglalja a művészt, akkor is, ha a művész ennek ellenáll. Elena Ferrante története friss példa: a művész, (és legfőképpen a női művész) nem védheti magát álnévvel, nem húzódnak el a nyilvánosság elől és élhet magánéletet, hiszen ha művészetét nyilvánosság elé bocsátja, a közönség jogot tart az arcára, a testére, az életére és a fájdalmára, ezeken keresztül kívánja értelmezni a műveit. Az autista művész teremt, de nem magyaráz, és kevésbé magyarázható. Az autista alkotó képe egy olyan művészt feltételez, akinek módjában áll megismerhetetlennek maradni, ha csak azért is, mert sokan nem tartanak megismerésére érdemesnek: a művén keresztül nem őt értelmezik. Eperjesi Ágnes erre a megfejthetlenségre épített, amikor megkísérelte elrejtetni D.-t, és csak a munkáit kiállítani. Az nézői tekintetnek mégis időbe telik elfogadni, hogy valóban kiállított alkotás áll a középpontban, a két művész, az alkotó és a feldolgozó-kiállító, pedig a háttérben marad. És épp ez a gesztus, D. elrejtése, illetve a nézői figyelemnek a tárgyakra való irányítása, növeli akkorára a kiállítás erejét, hogy bár tudom, D. létezik, mégis az áldokumentum műfaji jellegzetességei merülnek fel, Weöres Sándor Psychéjének naív, gyermekkori versei, és a felvett szerep nyújtotta szabadság. D. létezik, de mi akadályozná meg Eperjesi Ágneszt abban, hogy naponta egyszer bezárkózzon a fürdőszobájába, és a saját ismeretlen, megfejthetetlen tevéi és szándékai szerint a tíz körmével kikaparjon egy illatos szappant?

A telep felfedezése A város peremén projectről

Thury Lili* grafikus és Erdei Krisztina** fotóművészt
Őze Eszter kérdezte

Mi volt a Dzsumbuj és hol volt pontosan? Hogyan emlékeznek rá az egykori lakói? Miként lehet visszagondolni az elhagyott helyekre és emlékekre? E kérdésekre keresi a választ *A város peremén* nevű kezdeményezés.¹ A városi emlékezetkutatás az 1937-ben épített és 2014-ben lerombolt ferencvárosi Illatos úti háztömbök történetét és élményanyagát dolgozza fel mélyinterjúk, videó- és fotódokumentációk, illetve közösségi programok formájában.

Őze Eszter: *Hogyan kezdődött A város peremén projekt? Miért indítottátok, mi volt a személyes motivációtok?*

Thury Lili: Én is a Ferencvárosban nőttem fel, a Nagyvárad téren, majd az Illatos útra jártam egy grafikaképzésre, így minden nap elmentem a Dzsumbuj mellett,² amiről akkoriban rettenetes kép élt a köztudatban, lényegében mondhatjuk, hogy démonizálva volt. 2014 augusztusában bontották le az utolsó háztömböt, ennek pedig viszonylag nagy sajtóvisszhangja volt. Épp akkoriban olvastam Kecsksés Éva *Dzsumbujisták* című könyvét,³ és akkor kezdett el érlelődni bennem az ötlet, hogy a belső nézőpontokat is érdemes lenne bemutatni a Dzsumbuj kapcsán és láthatóvá tenni a telep történetét személyes narratívákon keresztül. Nagyon foglalkoztatott, hogy mi lett a korábbi lakosokkal, hová kerültek, hogy éltek meg a Dzsumbujbeli életet, az ottani közösség kialakulását és felbomlását, az esetleges megbélyegzettséget. 2015 őszén IVANYOS JUDIT-tal kezdtek el a szociológusokból, művészekből, bölcsészekből álló kutatócsapat építését, majd BALLA LÁSZLÓ és VIGVÁRI ANDRÁS szociológusok segítettek a téma a lokális és tágabb értelemben vett megértésében.

Erdei Kriszta: Én a projekt előkészítésének egy későbbi fázisában csatlakoztam a csapathoz: a Dzsumbuj történetének árnyalása és a teljesebb kép kialakítása céljából életútinterjúk felvételét kezdte meg a csoport. Voltak, akik nemcsak a nevüket, de az arcukat is adták az egyes történetekhez, én pedig kezdetben ezeknek a portréknak

az elkészítését vállaltam. Ezt megelőzően sosem voltam a Dzsumbujban – pedig évtizedek óta budapesti lévén akár lehettem is volna –, így már csak az üres telket láttam.

ŐE: *Milyen élethelyzetekről meséltek a lakók? Milyenek voltak a háztömbök és a környék?*

TL: A legtöbb lakó, akivel beszélgettünk, nosztalgiával tekint vissza az otlásra, bár szinte mindenki hozzáteszi, hogy szegényesen éltek, viszont a közösség erős volt, ezért is vágnak többen vissza a Dzsumbujba. Emellett azt is említették, hogy tényleg volt ott bűnözés, ami egyre súlyosabb problémákat okozott. Többen önkényes lakásfoglalásra is kényszerültek, és néhány egykori lakó épp a lakásfoglalókat hibáztatja a telep leamortizálódása miatt. Sokaknak úgy él az emlékezetében a Dzsumbuj, mint az a hely, ami „felkészítette őket az életre”. Gyakran előkerül a visszaemlékezésekben az is, hogy nagyon sok diszkrimináció érte őket a lakóhelyük miatt az iskolákban, vagy a munkahelyeken, amikor kiderült, hogy ott élnek.

ŐE: *Milyen reakciók voltak a nehézségekre? És mik voltak a segítőmunka lehetőségei?*

TL: 1997-től működött a telep „A” épületében a DZSUMBUJ HELP – a FERENCVÁROSI CSALÁDSEGÍTŐ SZOLGÁLAT keretében –, amely különböző módokon, rengeteg segítséget nyújtott a lakóknak: hivatalos ügyintézésben, egy óvoda működtetésében, klubhelyiség kialakításában és gyermeknyaraltatásban is. Ezzel nagyjából egy időben a DROGPREVENCÍÓS ALAPÍTVÁNY⁴ és a KÉK PONT tucsere-programot⁵ indított a telepen, mivel az injekciós szerhasználat a Dzsumbuj lakosságának 10%-át érintette.⁶

ŐE: *Hogyan alakult a Dzsumbuj médiareprezentációja? A Labor Galériában bemutatott cikkek szerint mind az 1990-es évek elején, mind a 2000-es években inkább stigmatizáló szövegek kerültek nyomtatásba.*

TL: A legtöbb cikk, ami a 1990-es években jelent meg, elég stigmatizáló, de korábban és később se találtunk sokkal árnyaltabb írásokat. Talán emiatt is történt, hogy eleinte, amikor felvettük a kapcsolatot a volt lakókkal, többen riporternek hittek minket, és

4 <http://dpa.hu/>

5 Ld. még: <http://kekpont.hu/blog/2014-05-28-megszunhet-a-tucsere-dacara-annak-hogy-megvan-az-első-hív-pozitív-kliens/>; <http://kekpont.hu/blog/2014-08-26-ma-bezar-a-tucsere/>

6 Erről főleg Szántó Katával, Kecsksés Évával, a Dzsumbuj Help egykori vezetőivel, illetve Dávid Ferenczel és Kováts Virággal beszélgettünk videóinterjú formájában, ami hamarosan online megtekinthető lesz a <http://www.avarosperemen.hu> honlapon.

7 Erdei Krisztina, Thury Lili: *Egy projekt több részből áll, ezek együtt jelentenek kockázatot.* Labor Galéria, Budapest, 2017. június 29 – július 5. Ld. <http://labor.e3.hu/egy-projekt-tobb-reszbol-all-ezek-egyutt-jelentenek-kockazatot/>

a korábbi tapasztalataik miatt nehezebben bíztak meg bennünk. A hely megbélyegzettsége az évtizedek során hatott a lakókra: kialakult a „dzsumbujista” fogalom, amely ráragadt az Illatos út 5. lakótelepén élőkre, és egyfajta új identitást is létrehozott. A város peremén kutatás keretein belül IVANYOS JUDIT és CSEKE BALÁZS foglalkozott a médiareprezentációval. A kutatásuk eredményeit röviden és sarkosan összefoglalva azt mondhatom, hogy elmélyült, elemzőbb írások nem nagyon jelentek meg a médiában.⁸

ŐE: *Mit gondoltok, a Dzsumbuj történetét inkább a szegénység kultúrájához kötik, vagy a romák történetével kapcsolják össze?*

TL: Alapvetően összemosódott a köztudatban, sőt inkább cigánytelepként emlegetik a mai napig is, ami nem igaz. Valószínűleg azért, mert a rendszerváltás után több roma család költözött a Dzsumbujba vidékről a jobb munkalehetőség reményében, illetve a kezdetekhez képest a kétezres években talán tényleg több cigánycsalád lakott a Dzsumbujban – de én egy ilyen jellegű, etnicizáló megállapítással nem értek egyet.

EK: Három épület volt, ebből kettőben többségében romák laktak. Az épületeken belül voltak különbségek és egyfajta hierarchia is kialakult. Állandó volt a fluktuáció, az eltelt évtizedek során a lakosság eléggé megváltozott. A szocializmus végéig viszonylag jó körülmények voltak a közösségi terekben, rendezett volt a játszótér és működött a szolgáltatói infrastruktúra a környéken. Később ez átalakult, ami sokakat menekülésre késztetett. Eddigi kutatásaink alapján azt látjuk, hogy kívülről (például a média számára) ez nem volt látható vagy lényeges. A telep egy-egy kiemelt „horror” sztorin keresztül vált érzékelhetővé a többségi társadalom számára, például egy olyan hírnek a kapcsán, amikor egy kisgyerek a beleesett a forró vizes fazékba. Pozitív felhangú történeteket viszont nem olvastunk a helyről és lakóiról, mivel egyre zártabb közösségként voltak jelen a kerület életében. A tágabb környezet nem tudott egy összetett – és ismeretlen – történet alapján itélni, egyszerűen nem láttak bele a valós helyzetbe: az Illatos út problémáját kézenfekvőbb volt a cigánysággal azonosítva „megérteni”, ebben a kategóriában „helyre tenni”.

ŐE: *A projekt kezdetekor hogyan alakítottatok ki kapcsolatokat? Mi volt a kezdőpont és hogyan dolgoztok a kapcsolatok elmélyítésén?*

TL: A Kék Pont terepet jól ismerő munkatársa, DÁVID FERENC segített először. Ismert egy régi lakót, azt javasolta, hogy vele, illetve rajta keresztül kezdjük el felkutatni az egykori lakókat, akik részben a IX. kerületben maradtak, részben Pesterzsébetre költöztek, illetve többen visszamentek vidékre. Sok akadályba ütköztünk az elején, de aztán ez első kapcsolatból adódott a következő, és így tovább. Megismerkedtünk a volt lakókkal, beszélgettünk velük, kialakultak szorosabb kapcsolatok is, majd átléptünk a következő fázisba: életútinterjúkat, fotókat készítettünk, és néhányukkal videót is forgattunk.⁹

EK: A volt lakóknak ez új szerep volt: eleinte nemigen értették, miért csak most, a Dzsumbuj lerombolása után élénkült meg az érdeklődésünk az irányukba. Emellett nehéz volt pontosan megfogalmazni, hogy pontosan mi is a cél, mire való az egész kutatás, interjúzás, beszélgetés, a közös programokon való részvétel. Nem arról volt szó, hogy egy cikk, vagy egy TV-riport készül majd – egy jól elképzelhető végkimenetellel –, mi itt kerestünk valamit, kiállítást szerettünk volna rendezni és közösségi programot szervezni. Folyamatosan változott az is, hogy mi lesz a projekt pontos haladási iránya, mivel ezt a résztvevő volt lakókkal együtt szeretnénk volna kialakítani, nem pedig egy felső pozícióból meghatározni. A már említett kezdeti állapotban, amikor gyakran újságíróknak néztek minket, mindenképpen

8 Ivanyos Judit és Cseke Balázs cikkét hamarosan a készülő weboldalunkon lehet majd olvasni. (<http://www.avarosperemen.hu/>)

9 A videók felvételében Simon Zsuzsanna segített, a fotókat pedig Erdei Kriszta készítette, illetve Gunther Dóra is készített fényképeket alkalmanként.

változtatni akartunk. Fontos volt ugyanis, hogy tisztában legyenek azzal, hogy mi a Dzsumbuj képének árnyalására törekszünk.

ŐE: *Milyen fázisai voltak a részvételének? Közösen is kutattatok, vagy a programok során váltak aktív tagokká az egykori lakók?*

TL: A város peremén nem egy részvételi akciókutatás, ugyanakkor a részvételnek több módját igyekeztünk kialakítani, és így a volt lakókat aktívan bevonni. A megismerkedés és interjúzás után volt, aki később is aktívan együttműködött velünk: segített a programok szervezésében, lebonyolításában. A most megjelent kiadványban ketten írtak egy kvízt, és a nyilvános beszélgetéseken is többen részt vettek. Azon kívül, hogy a lakók bevonása a kutatás irányait is alakította, azt láttuk, hogy az ő közösségi életükre is hatott valamilyen szinten a kezdeményezés. Az emlékek újra felidézése és feldolgozása, az archív fotókat folytatott munka segített az egykori lakók bevonásában.

ŐE: *Sok különböző rendezvényt tartottatok már a Város peremén keretében. Ezek az újragondolásra is lehetőséget kínálnak?*

TL: A különféle helyszíneken szervezett bemutatók lehetőséget adtak a lokalitás érzékeltetésére. 2016-ban tartottunk először egy beszélgetést és filmvetítést a Budapest Pontban,¹⁰ majd a RomaKép Műhely meghívta a kezdeményezést egy beszélgetésre a Kassák Múzeumba,¹¹ illetve ugyanott, a *Tettek ideje* című kiállításon¹² is megtekinthető volt

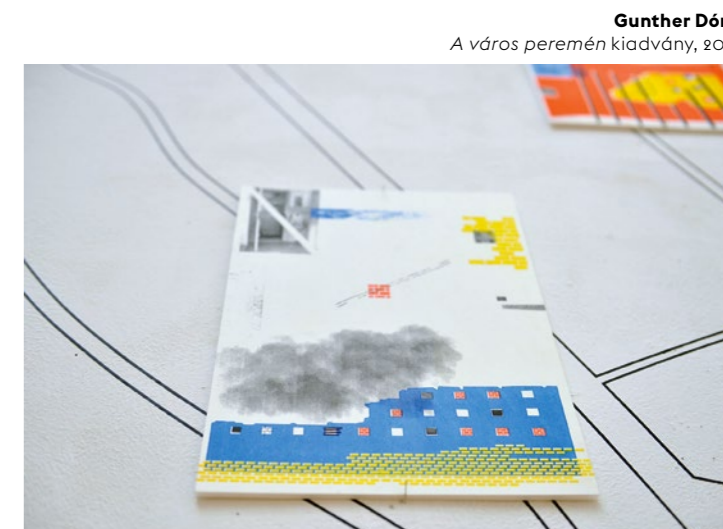
10 <https://www.evensi.com/volt-egyszer-egy-dzsumbuj-projektbemutato-budapest-pont/187201765>

11 <http://www.kassakmuzeum.hu/index.php?p=tarlatvezetes&id=253>

12 *Tettek ideje. Lakhatási mozgalmak a 20. században. Életmód és társadalmi mozgalmak a modernitásban 3.*, Kassák Múzeum, Budapest, 2017. január 26 – április 2. Ld.: Major Réka: „Azt a fáklyát vinni kell.” *Balkon* 2017/4., 24–26. <http://www.kassakmuzeum.hu/index.php?p=kiallitas&id=235>



Balla Csöngye
A város peremén kiadvány, 2017



Gunther Dóra
A város peremén kiadvány, 2017



Erdei Krisztina
Kiállításenteriór, Labor Galéria, 2017



Sipos Flóra
Kiállításenteriór, Labor Galéria, 2017



Sipos Flóra
Kiállításenteriór, Labor Galéria, 2017

a projekt blogja, ahová az egykori lakókkal készült interjúk részleteit töltjük fel folyamatosan. Májusban a Ferencvárosi Művelődési Központban volt a kiadványbemutató,¹⁴ ahol egy kerekasztal-beszélgetésen a volt lakók és a Dzsumbuj Help egykori vezetői, Kecskés Éva és SZÁNTÓ KATA, illetve KOVÁTS VIRÁG (ex-tűcsere-program) és

URBANOVSKY ZSUZSANNA (Kontúr Közhasznú Egyesület, Hős utca) mesélt a Dzsumbujról és a hasonló helyzetű telepekről. Nekem az egyik kedvenc programom aznap a Dzsumbuj-kvíz volt, melyet BUDAI GÁBOR és SÁRKÖZI VÉNUSZ egykori Illatos úti lakók vezettek. Az utóbbi hónapokban szerveztünk kiállítást a Ferencvárosi Pincegalériába¹⁵ és a Labor Galériába is.

EK: Ezek a változatos helyszínek és programok más és más találkozásokat eredményeztek, új közegekben tudunk bemutatkozni és beszélgetést kezdeményezni a projektről. A Ferencvárosi Művelődési Központ és a Ferencvárosi Pincegaléria kiállítására sokkal inkább a volt lakók jöttek el, míg a Laborban elsősorban a képzőművészeti színtér szereplői látták az anyagot. Különböző helyeken különböző csoportokat értünk el.

ÖE: A Labor Galériában megrendezett kiállításon a bemutatott interjúrészletekkel, cikkekkel és fotókkal a történetek sokféleségét kívántátok érzékelteni?

EK: Igen, illetve a Dzsumbuj történetének a közösségi voltát, azt, ahogyan a közösség tagjai egymáshoz és az emlékeikhez viszonyulnak, ahogy az emlékek átalakulnak és beépülnek az adott élet folyamatába. Átértékelődnek, de nem tudnak lezárt üggyé válni, mert viszonyítási pontként, meghatározó élményként jelen vannak az emberek hétköznapijaiban. A kiállítótérben a fotókat damilok kötötték össze a személyes történetekkel, egy-egy fotót egy másikkal, vagy a médiában megjelent szövegeket a lakók interjú-részleteivel. Ezzel a szövevényes hálóval a családi és baráti kapcsolódásokat jeleztük, illetve a média reprezentációját egy-egy személyes történethez kapcsolódóan.

ÖE: Milyen helyszíneken szeretnétek még bemutatni az anyagot?

TL: Például köztéren. Persze, naiv gondolat, hogy ezzel minden hozzáférhetővé válik: attól, hogy nyilvános térbe kerül ki az információ – a kiadvány, a képek – még nem fog tömegekhez eljutni. Mégis fontosnak tartom, hogy köztéren is megjelenjen az anyag valamilyen formában.

EK: A Ferencvárosi Pincegalériában volt egy vezetés, amikor azokat a képeket is kitétem a többi kép mellé, amelyek a Budapest Pontban készültek. Láthatóvá szerettem volna tenni a folyamatosságot a projekt különböző részletei között, mivel szerintem így váltak a látogatók és résztvevők számára is összekapcsolódó eseményhálóvá, és akár a Dzsumbuj történetének is részévé. Ez az egymásra építkezés minden helyszínen fontos számomra.

ÖE: Elsődlegesen mindketten a művészek vagytok, mégis most először mutattátok be a kezdeményezést egy olyan helyszínen, ami a művészeti színtérhez kötődik. Hogyan reagáltak e közeg szereplői?

TL: Akik nem hallottak eddig a projektről, vagy a Dzsumbujról, azok meglepődtek rajta, hogy mit keresett ez a kiállítás épp ebben a galériában. Ezt a kérdést mi ugyanúgy feltettük a magunknak, a jogosságát tehát nem vitatom. Mi itt egy másik színtér szereplőit kívántuk elérni. A galériatér úgy működött, mint egy nyitott iroda: Krisztával itt ültünk, és a látogatókkal a projektről és az Illatos úti telepről beszélgettünk. Így egyébként új történetek is eljutottak hozzánk, és ez egyben megerősítést is jelentett a munkánk irányával kapcsolatban.

ÖE: Ti művészeti kezdeményezésként gondoltok a projektre?

TL: Elsősorban nem, bár a projekt egyes részeivel és a témával persze mindketten foglalkozunk alkotóként is: én például több alkalommal grafikusként – többek között – a *Volt egyszer egy Dzsumbuj* kiadvány¹⁵ tervezésénél. Emellett engem az üres telek kérdésköre is érdekelt: a diplomamunkámban (MKE, Grafika Tanszék, *A város peremén – Volt egyszer egy Dzsumbuj*, 2017) – ami a Laborban is megtekinthető volt – ezt gondoltam tovább. Ehhez a munkához felhasználtam a volt lakók valóságos és a valóságtól egészen elrugaszkodott gondolatait azzal a kérdéssel kapcsolatban, hogy „mi lesz az üres telek helyén?”

¹⁴ *A Dzsumbuj nekem. Ferencvárosi Pincegaléria, Budapest, 2017. május 24 – 28.*

¹⁵ Albert Kinga, Barna Margit, Budai Gábor, Cseke Balázs, Sárközi Vénusz, Simon Bettina, Thury Lili, Tóth Fruzsina Márta: *Volt egyszer egy Dzsumbuj. (A város peremén, Hurrikán Press, Budapest) 2017*

Egy másik munkámban – egy több fóliarétegből álló plakátinstallációban (*Nézőpont*, 2017) – pedig a múlt és a jelen szempontjaival, a belső- és külső nézőpontokkal foglalkoztam, archív újságcikkek, interjúrészletek felhasználásával. Az egymásra rétegződő tartalmak a szituáció zavarodottságát érzékeltették.

EK: Nem művészeti, hanem művészek által is indított kezdeményezésként tekintek rá. A társadalmilag elkötelezett projektek kapcsán nem feltétlenül kell ilyen élesen elválasztani egymástól a művészeti és egyéb vonatkozásokat. Nem a látvány vagy a látható produktum a lényeg itt sem, hanem a hatás, amit elérünk. Persze emiatt kicsit nehezebben is kiállítható a projekt. Elsősorban a folyamat és az eredmény dokumentációja mutatható be. Többször dolgoztam már hasonló helyzetben és úgy látom, hogy mindig más mértékben van szükség a képek informatívításának megtartására. A jelenlegi kezdeményezésben próbáltam kevésbé önző, szubjektív módon fotózni.

ÖE: A projekt előrehaladtával változott a megközelítésed a fotók elkészítésével kapcsolatban? Milyen stratégiák mentén dolgoztál?

EK: A város peremén előtt több hasonló projektben dolgoztam már, tehát ez a „terepmunka” nem állt tőlem távol. Ugyanakkor ez a kezdeményezés mégis különbözött a többitől, mivel elsősorban dokumentációs munka volt. Engem az ilyen és ehhez hasonló projektek esetében az érdekel, hogy a szegénység, a hétköznapi jelleg, egy szegregátum „képeinek” a feldolgozása miként emelhető be a művészeti térbe sztereotípiák nélkül. Hogyan lehet egy-egy fennmaradt élményt, gondolatot absztrahálni a jelenben a fotó eszközeivel?

Fontos szempont, hogy a képek nemcsak az én víziómnak kell, hogy megfeleljenek: egy közös munkának kell létrejönnie, kialakulnia köztem és a képeken szerepelők között. A kapcsolatok kialakulásával és elmélyülésével pedig változott a megközelítem is: a találkozással elkezdődő hosszú folyamat során lassan eljutottunk odáig, hogy a képekhez egy háttértörténet

is társuljon. Persze nagyon változó, hogy kivel hogyan alakul ez a közös munka, a projektnek az is a része, ahogy alkalmazkodunk a kiszámíthatatlan helyzetekhez. Volt, akivel megbeszélünk egy újabb találkozót, de végül el kellett hagynia az önkényesen foglalt lakását és így megszakadt a kapcsolat. Az a pillanat a biztos, ami épp ott van, nehéz tervezni.

ÖE: 2017 májusában jelent meg a – már említett – első kiadványotok. Kinek és miről szól?

TL: A *Volt egyszer egy Dzsumbuj* elsősorban az ismeretterjesztést szolgálja: egy közérthető és tájékoztató kis könyv elkészítése volt a célunk. Egy 1937-ben kezdődő idővonalon mutatjuk be a Dzsumbuj fordulópontjait – kilenc rövid fejezetbe rendeztük a történeti áttekintést –, a leghangsúlyosabb részt pedig a mélyinterjú-részletek alkotják. Ez a kiadvány részben a volt lakóknak szóló emléktárgy, de ugyanakkor azok számára is érdekes lehet, akik még nem – vagy csak negatív kontextusban – hallottak a Dzsumbujról.

ÖE: Mi lesz a következő fázisa a kutatás rögzítésének?

TL: A gyűjtési fázis lezárult, mostanra gyűlt össze annyi anyag, amennyivel már dolgozni lehet és érdemes: a feldolgozás fázisa következik. Egy weboldal fejlesztésén dolgozunk, ami bővíthető archívumként is működik majd: galéria, fotó- és videóarchívum, cikkek, tanulmányok, a most megjelent kiadvány, illetve az életút-interjúk adják majd a fő tartalmat.

ÖE: Hogyan folytatódik majd A város peremén? Mik lesznek a következő események?

TL: Most a prioritás a weboldal befejezése, ahol láthatóvá szeretnénk tenni a témával kapcsolatos eddigi anyagainkat. Szeretnénk, ha a *Volt egyszer egy Dzsumbuj* minél több olvasóhoz és civil szervezethez is eljutna, dolgozunk a terjesztési stratégiáján. Én továbbra is szívesen beszélgetnék egykori lakókkal és készítenék videókat is. Jó lenne még több történetet megismerni.

Erdei Krisztina
Név nélkül, 2016



ÖZE ESZTER a szöveg megírásakor ELTE rendszeres művészeti ösztöndíjában részesült.

SPIONS

Hetvenötödik rész

THE PARTY, Cannabis Culture, Mike Parr, a Notre Dame cenzora, Metal Box, Krónosz

„I will therefore place this hashish in my cup of wine and thus I will strangle the serpent of my grief.”

Rubaiyat of Omar Khayyam

1979 őszén, a karácsonyi vásárlási szezonra időzítve kijött a második, *THE PARTY* című SPIONS lemez, bakeliten, az akkor divatos váló, DJ-barát, négyszámos EP (*Extended Play*) formátumban. A CANAL magazin lemezbemutató partyt rendezett egy Belleville-i műteremben, közel az utcai lámpaoszlophoz,¹ amelynek tövében – legendája szerint – Edith Piaf született 1915. december 19-én, egy szex- és bél-sárrillatú vasárnap ködös éjszakáján, nem messze 1871 kommunárdjai utolsó barikádjainak hűlt helyétől, a Rue Ramponeau-n. A kora délután kezdődő eseményre meglehetősen elvarázsolt állapotban érkeztem, amit tovább fokozott a bourbon whiskey – akkor engedtem be szervezetembe életemben először. Ismerősök és ismeretlenek. Michel Giroux, a Canal főszerkesztője, liberális és hiperaktív, mint egy hippí dongó. Jean-Marie Salaun, a lemez fegyelmezett, punk katona producere. A SPIONS frontembere által humortalan bohócoknak minősített Jean Luc Besson és Jean Pierre Laisne, a lemezt kiadó DORIAN cég tulajdonosai, Jean Georgakarakos,² a lemez terjesztéséért felelős Celluloid Distribution vezetője. Eric Vennetilli, Jean Ternizien, Jean-Paul Ruard, Marc L'Azou, Maurice G. Dantec, a lemez készítésében részt vevő ARTEFACT együttes tagjai, az elektronika mestere, Claude Artø és Hervé Zénouda dobos. Ott voltak Bruno Blum (BEST magazin), Rémi Kolpa (Liberation) és Michel Esteban (Rock News) újságírók, valamint az ACTUEL magazin munkatársai. Edwige, 'la Reine des Punks' (a Punkok Királynője), Titus, Párizs halhatatlan, csúfondáros szelleme és hasonlóan vad humorú kollaborátora, a nemzeti érzelmű neonácit nagy átéléssel alakító Blaise (ők egy üveg whiskey-vel és nagy tál szendviccsel távoztak angolosan).

A frontember interjúkat adott. Egy fotós a meszelt téglafal elé állított, mellém bádog benzinkannát helyezett, lefotózott valamelyik kiadvány számára. Lefotózta a SPIONS frontemberét is, őt benzinkanna nélkül. A részegségtől a falnak kellett támaszkodnom. Egy Chris Bennett nevű, nagyon fiatal amerikaival beszélgettem. A *cannabis* és az okkult közösségek – templomosok, catharok – kapcsolatait kutatja éppen, ezért jött Franciaországba. Könyv írásába kezdett.

¹ 72 Rue de Belleville

² Az ő produkciójában született 1989-ben a globális táncórületet kiváltó, *Lambada* című, portugál nyelvű világszláger.

A templomosok az araboktól vették át a cannabis kultuszát, amelyet átadtak a délfranciaországi catharoknak, akikre hasonló perzsa tanítások – Omar Khayyam és közeli barátja, az ugyancsak a Kr.u. 11. században élt Hassan al-Sabbah, 'A Hegy Első Öreg Embere', a hasisimádó szíriai *Hashishin* (*fedayeen, Hashshashin*) merénylő-szekta lelki vezetője például – is hatottak. A borba kevert hasis misztikus használatra perzsa zoroasztriánusok közvetítésével érkezett Európába.³ Istentiszteleteiken a templomosok és a catharok templomi kelyhekből itták a szent mixtúrát, amely a Paradicsom víziójával ajándékozta meg őket. Beszélgetőpartnerem, Chris Bennett később számos könyvet írt a témában, amelynek ma már nemzetközileg elismert szakértője.

Nem tudom, hogy a party után hogyan jutottam menyasszonyom, Raymonde lakásába, a Rue Rivolin. Lehet, hogy gyalog, futva. Sokat futottam abban az időben. Helyben is, hosszútávokat is. Nem okozott gondot esőben elfutni a Notre Dame-tól a Père Lachaise temetőig és vissza. A SPIONS frontembere az automatikus metrókapuk átugrásában jeleskedett. Az egykori félénk intellektuel balett-táncos kecsességgel, gondosan megkomponált testtartással, remekül koreografált mozdulatokkal repült át a nikkelezett jegykezelő automaták felett. Emeleti lakásokba is be tudott mászni, ha a túlélés feladata megkövetelte. Én sem iszonyodtam még a fizikai kihívásoktól és a tértől abban az időben. Ma már napokig hezitálok, mire összegyűlik annyi bátorságom, hogy botomra támaszkodva el tudjak vándorolni köptetőért a patikába. Persze az idős kornak is megvannak maga szépségei. Például a gyermeki öröm és megkönnyebbülés, amikor eljutsz az ágytól a piszoárig.

□

Időutazás. A helybenjárás időutazás közben is lehetséges. Az utazó beleragad valamelyik idődimenzióba – múlt, jelen, jövő –, és képtelen belőle kimozdulni. A leggyakoribb a múltban ragadás jelensége, ez teljes lelki közösségek, családok, törzsek, népek esetében is sokszor előfordul. Legsúlyosabb esete a beszorulásnak, amikor az emlékhányos kollektíva múltat talál ki magának, hogy legyen hová lélekben visszaköltöznie a jelen közös magányából. Múlt-fikció, a hiteles önkép-hiány terméke. Lobognak a zászlók, dühöng a folklór, torz arcok jelmezekben táncolnak otrombán a hiúság táborúzei körül. Soha nem élt hősök és szentek, meg nem történt események, a gyomor és a belek álmai.

Időutazó vagyok, aki állandó telephelyéről, az állandósított jelenből elindulva – mostanában havi rendszerességgel –, az alapos megfigyeléshez szükséges ideig meg tud telepedni a múlt általa kiválasztott szakaszában. Bármikor, bárhol. Mivel lélekben utazom, bár a múltba vetített és ott rock'n'roll életstílus folytatató énem örömét és szenvedéseit teljes mértékben átélem – újraélem? –, nem ragaszt magához a helyi gravitáció. Találkozom, és egy időre azonosulok akkori lemezgammal. 1979 őszén, a SPIONS második, *THE PARTY* című lemeze megjelenése idején már nem tetterős vöröskatona. Szürke eminenciás, nemzetekfeletti időépítész, bionikus robot, francia fogorvosnő

³ Kevesen értesültek arról, hogy 2014 márciusában Irán (az egykori Perzsia) legfőbb vallási vezetője, a Qom szent városában székelő Sayyed Mohammad Sadeq Hussaini Rohani Nagyayatollah jogi rendeletet (*fatwa*) adott ki, amelyben engedélyezte (*halál* – kóser) az *entheogének* (növényi alapú varázsszerek) és más pszichoaktív szubsztanciák (marihuána, hasis, varázsgombák, ayahuasca, haoma, peyote, ibogaine stb.) képzett szakértők felügyelete alatt történő fogyasztását a shiíta moszlimok számára. Ugyancsak kihirdette, hogy ezek az anyagok nem károsítják a tudatot. A felvilágosult attitűd egyik oka az lehet, hogy a vallási hagyományok szerint Mohamed próféta élete egyik sorsfordulója idején, 50 napon át az *esfand* (szíriai rutafű vagy törökpirosító) nevű, erősen pszichoaktív szent növényből főzött teát fogyasztotta. Forrás: <http://ibogainefoundation.org/grand-ayatollah/>

elegáns, finom modorú vőlegénye. Az előkelő Rue Rivoli lakója, szürke, kétsoros zakója zsebében hitelkártya, piros MiniMorris autóval viszi el az amszterdami De Appel galériába a frissen megjelent SPIONS-lemezt, és utazza be mámorosan Franciaországot. Hatalmas érzés volt úgy autózni Párizsból Amszterdamba, hogy nem állítottak meg a határokon. Ezúttal is, mint 1978 nyarán,⁴ a De Appel galéria, és az azt vezető hölgy-triumvirátus egyik angyala, Josine van Droffelaar vendége voltam. Este az új SPIONS-lemez megjelenését ünneplő összejövetelt rendeztek a galériában. Ismét országukból bumerángokat exportáló, Hollandiából antik fakorcso-lyákat importáló, a hasznából világkörütra feljogosító repülőjegyeket vásárló, életüket utazással töltő ausztrál művészekkel találkoztam. Ismerték 1978-as budapesti vendégemet, a félkarú performance-művészt, Mike Parrt,⁵ akinek búcsúajándéku egy Halász Pétertől kapott, formalinban tartósított, Niceforo nevű embriót adtam. Amikor Ausztria irányában el akarta hagyni Magyarországot, a határon megmotozták és megtalálták bőröndjében az üvegcsében lebegő embriót. Letartóztatták, és csak napok múlva, az ausztrál követség közbenjárására engedték szabadon.⁶ Nem árulta el, hogy kitől kapta az elkobzott embriót, és azt sem, hogy nálam szállt meg. Tőle tanultam meg szeretni a kutyákat. Kommunikálni velük. Azonosulni velük. Keveset tudtam Mike Parr művészetéről. Ausztrál ismerősei az amszterdami galériában mesélték el egyik első performanszát: a közönség előtt, asztal mögött ülve társalgási stílusban kezdett beszélni hozzájuk. Váratlanul fejszét vett elő és vadul vagdosni kezdte darált hússal és művérrrel megtöltött kar-protézisét. A közönségből azok, akik nem tudtak karja hiányáról, rosszul lettek, volt, aki elájult. Mike Parr 1971-ben kezdte írni performance ideáit – például kutyával itatni a performer véré, vagy halat varrni a bőre alá – tartalmazó, *Programmes & investigations*⁷ című könyvét. A könyvben leírt 150 ideát meg is valósította.

A galériában rendezett esti összejövetelen ismét találkoztam az 1978 nyarán megismert Ulay & Marina Abramović művészpárral. Ezúttal is gyönyörű, kékszemű husky kutyáikkal jöttek. A SPIONS lemez egy példányát nekik adtam, egy másikat a galéria archívumában helyeztem el. Zuhogó esőben, varázsszerektől megemelt lelkiállapotban, késő éjszaka indultam vissza Párizsba. Az eső befolyt a motorház alá, kialudtak a reflektorok. Kénytelen voltam az autópálya két sávja közötti fűvön leparkolni. Elaludtam. Rendőrök kopogására ébredtem. Biztos voltam benne, hogy megbüntetnek, amiért tilos helyen parkolok. Nem büntettek meg, csak megkérdezték, hogy nem fázom-e, mert ha igen, adnak pokrócot. Elfogadtam. Akkor találkoztam életemben először emberséges rendőrökkel.

□

Menyasszonyom, Raymonde népes, az ország egymástól távoli helyein élő családdal rendelkezett. Minden rokonának be akarta mutatni zsákmányát, jövődő gyermekeinek nemzőjét. 7-8 órás vacsorák franciásan eltorzult külsejű, megállás nélkül, kizárólag ételekről locsogó rokonok társaságában. Nem olvastak újságot, könyveket, nem néztek tévét, filmeket. Életüket főzéssel és evéssel töltötték. Raymonde igyekezett minden, számomra értelmetlen, felesleges mondatukat, rikoltásaikat angolra fordítani. „Zizi néni azt mondja, hogy a saját könnyeikben pácolt pacstírták, ha begyüket erdei gombákkal

⁴ Első, 1978 nyarán történt amszterdami utamról a SPIONS-saga hatvankettedik, *Dionüszosz, Ishtar, Apolló, David Bowie, Amszterdam, huhogás* című fejezetében számoltam be részletesen

⁵ Mike Parr *Rules and Displacement Activities Parts I and II* címmel filmvetítést és előadássorozatot tartott a Balázs Béla Stúdióban. Filmje azt mutatta, ahogy balkarjának csonkját jobbkezeében tartott madártollal simogatta finoman

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=XTW6tJfcg5c>

⁷ <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/98.2001.a-j/>



Nájmányi László
Mike Parr Shrine (Digitális kollázs, 2017, a művész archívumából)

és mozsárban megtört fokhagymával, szerecsendióval és szekfűszeg örleménnyel ízesített, megsózott, megborsozott májkkal töltjük meg, majd lassú tűzön, fehérbor mártásban pároljuk őket, izletesebbek, mint azok, amelyeket a Bretagne-ban élő Cou Cou néni szokott Szent Bacilus ünnepén a családnak feltálalni.” „Bou Bou bácsi jobban szereti a csigát elevenen, szantálfa nyárson, mint fajdkakas epehólyagjában főzve.” „A kis Tophie még csak három éves, de már tudja saját belébe tölteni a rőfikét.” A legkülönfélébb varázsszerek hatása alatt éltem abban az időben. Horrorfilmként éltem meg a rokonlátogatásokat. Betépve, a rokonlátogatások emlékeitől borzongva vezettem a kis piros Minit Franciaország legszebb tájain át. Várak, kastélyok, festői hegyek, erdők, tavak, folyók. Raymonde gondtalan kislánykorának emlékeit mesélte. Amikor verseket író, szürrealista képeket festő, első zenekarát alapító egyetemistaként a bolsevista diktatúra titkosrendőrségének látókörébe kerültem, ő rózsaszín szalagos ruhácskában pónilovon lovagolt, virágot szedett, pillangókat kergetett barátnőivel a réten. Engem sem a táj, sem a múlt szépségei – az építészeti és misztikus vonatkozásokon kívül – nem érdekeltek különösebben abban az időben. Fejemben az új SPIONS-lemez számai lüktettek, a kocsni magnójából a Clash, David Bowie, a Velvet Underground, a Tubeway Army és a Joy Division dalai szóltak. Meglátogattuk Raymonde-nak a Provence-Alpes-Côte d'Azur

Nájmányi László
Marina & Ulay Shrine (Digitális kollázs, 2017, a művész archívumából)





Najmányi László
Notre Dame SPIONS Altar (Digitális kollázs, 2017, a művész archívumból)

régióban, a Bouches-du-Rhône megyei Tarasconban lévő szülőházát. Alphonse Daudet (1840-1897) 1872-ben publikált, *Tarasconi Tartarin*⁸ című, egy illúziókat kergető, dicsekvő, nagyokat mondó dél-francia ember jó kedélyű, humoros történetét elmesélő könyve, Kondor Lajos remek illusztrációival, gyermekkorom egyik kedvenc olvasmányja volt. Raymonde bemutatott szüleinek. Szerettem volna velük a francia Münchhausen báróról beszélgetni, de az anyát, aki a prímét vitte, inkább a konyhaművészet érdekelt. Aprólékos, mindenre kiterjedő részletességgel kommunikálta a déltől délután ötig tartó ebéd során feltálatl tucatnyi fogás készítésének összes, különböző rokonoktól örökölt és saját kikísérletezésű titkát. Raymonde az összes receptet, és a hozzájuk kapcsoló történeteket, kommentárokat angolra fordította. Szólnom nem kellett, csak akkor, amikor az anya szigorúan rám nézett, hogy hallgatom-e. Ilyenkor elég volt – mint általában a franciákkal folytatott társalgások során – annyit mondanom, „Bien sur”, és megnyugodott. Az apa egy szót sem szólt. Vagy komoran a tárgyába meredt, vagy rám vetett egy-egy rövid, komor pillantást. Nem egy ilyen, az ördög tudja honnan jött, külföldi rocker képében képzelte el lánya völégényét. Távozáskor az anya sötétkék, frottír fürdőköpennyel ajándékozott meg.⁹

□

Időről-időre, amikor sikerült pontos kérdésbe tömörítenem kétségeimet – általában több kétségem volt, mint bizonyosságom –, egy, a város Belleville kerületében élő, szóke boszorkány avatott közreműködésével az *I Ching* kínai jóskönyvhöz fordultam válaszáért. A második SPIONS-lemez megjelenése után, amikor kiderült, hogy a lemezt kiadó DORIAN/Celluloid cég nem fektet energiát a terjesztésbe, az EP nem jutott el a lemezboltokba, megkérdeztem az órákulumot, mit

⁸ Alphonse Daudet: *Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon* (Tarasconi Tartarin uram jeles kalandjai, Kálnoky László fordítása, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1956)

⁹ A fürdőköpeny egy évvel később, öngyújtóm szikrájától lángra lobbant rajtam, amikor frissen a kanadai Torontóba érkezve, kora reggel a szemközti épület egyik ablakában zajló szexuális aktust tanulmányoztam a Gloucester Street 'Vazelin Tower'-nek (Vazelin Torony) becézett házában lévő bérleményem erkélyéről. A valamilyen átkozott műanyaggal átszótt köpenyben égtem, mint a fáklya. A lángoló köpenyt ledobva, meztelenül rohantam be a lakásba. Gondolom, a szemközti házból nézve felejthetetlen volt a látvány.

kellene tennünk annak érdekében, hogy az orwelli rémálmom alternatíváját propagáló termékünk eljusson célközönségéhez, az öntudatos elithez. „Többé ne fordulj hozzám kérdéseiddel”, összefoglalva ennyi volt az égiek válasza. A szóke boszorkány fahéjillatú barlangjából a kis Minivel a lemezkiadó közeli raktárába mentem. Mondtam a raktárosnak, hogy a SPIONS-lemezekért jöttem. Anélkül, hogy átvételi elismervényt íratott volna alá velem, segített a Minihez cipelni száz lemezt. A frontember javaslatára az akciót követő vasárnap délutánján a Notre Dame katedrális bejáratához vittük a lemezeket. Az egyik, az imádkozó frontembert mutató elegáns, szürke lemezborító és két égő gyertya felhasználásával oltárt építettünk a kapu jobboldalán, a sokat látott ódon falnál, és az oltár két oldalán térdre ereszkedve árulni kezdtük szent termékünket. A miséről kitóduló hívők érdeklődve nézték a nagyon keresztény, senkit sem fenyegető installációt. Percekben belül sikerült tucatnyi lemezt, darabját kb. 10 amerikai dollárnak megfelelő francia frankért eladnunk. Akciónk híre bejutott a templomba. A kapun át-tosan kisétáló hívőket durván félrelökve idős pap rohan ki a műemlékből, és faldobba árcsapó hangon rikoltozva, öklét rázva, rendőrséggel és Isten haragjával fenyegetőzve elzavart bennünket. Nyilván a kufárokat Jeruzsálem templomából kikergető Jézussal azonosult lelkiileg kiabálás és hadonászás közben. A kapu mögött, a katedrális előterében számos kufár árult képeslapokat, szentképeket, érméket, giccses szuveníreket. Őket nem zavarta el a Notre Dame kopasz cenzora. A lemezeket és az eloltott gyertyákat nyugodt mozdulatokkal táskáinkba helyezve engedelmeskedtünk a tiltásnak. Átsétáltunk a templom előtti téren, leültünk a kávéház teraszán, és a befolyt összeget kávékra, calvadosra és édességekre költve éjfélig beszélgettünk a gótikáról, templomosokról, catharokról, szakrális geometriáról, építésztről, a Johnny Rottenből John Lydonná polgárosult stigmatikus enigma vezette Public Image Ltd. (PiL) akkor, kerek, szürke fémdobozba csomagolva megjelent *Metal Box* című tripla lemezéről.¹⁰ „Never no more hope away / Final in a fade / Watch her slowly die / Saw it in her eyes / Choking on a bed / Flowers rotting...” A PiL-lemezre *Swan Lake* címmel felkerült számot *Death Disco* címmel, fél évvel korábban, más hangszereléssel 1979 júniusában, kislemezen már kiadták.¹¹ Ezt a hangzásában most is aktuális művet még mindig gyakran meghallgatom, különösen a testi nyomorúság dada kabaréjának óráiban. A szöveg a PiL-frontember anyja rákhalálának történetére épül. A pokoli fájdalmakkal, testi-lelki széteséssel járó agónia egy teljes évig tartott. A haldokló – agóniájában is kemény ír asszony – megkérte fiát, hogy írjon egy dalt a temetésére. John Lydon végig

¹⁰ Public Image Ltd.: *Metal Box* (London, UK, Virgin, 1979)

¹¹ Public Image Ltd.: *Death Disco* (Single, London, UK, Virgin, 1979)

Najmányi László

Parisian Sky 02 (olaj papíron, Párizs, 1979, a művész archívumból)



anyja ágya mellett volt, fejében a dalszöveget komponálva. A számot Brixtonban, egy üres teremben, több verzióban vették fel. Nem sokkal anyja halála előtt a PiL-frontember lejátszotta neki a felvételt. Nagyon tetszett a haldoklóknak. Elhaló, rekedtes hangján többször megpróbálta énekelni Keith Levine Csajkovszkij *A hatyúk tava* című opusa vezérmotívumát (*leitmotif*) véletlenül elcsenő gitár-riffjét. A *Metal Box* lemeztrilógia 16 milliméteres filmek, az együttes logójának – PiL – dombornyomatával ellátott bádogdobozába csomagolása Dennis Morris tervező ötlete volt. A különleges, az esztétikai ingyenceteket vonzó, az eladásokat megdobó megoldás alig került többre, mintha a három lemezt hagyományos, nyomtatott papírborítókból adták volna ki. Ennek ellenére a Virgin visszakövetelte az együttesnek adott előleg harmadát a pluszköltségek fedezésére. Így lett sokszoros milliárdos a lemez cég mára ezüsthajú, progresszív szenté transzcendentálódott tulajdonosa, Richard Branson. Amikor még folyták a viták a fémdobozok gazdaságosságáról, felmerült az ötlet, hogy a lemeztrilógiát smirglipapír borítékban adják ki, amely potenciálisan tönkretette volna más, vele érintkező lemezek tasakját a lemezboltok polcain. Az idea később, a The Durutti Column *afterpunk* együttes Factory Records által 1980-ban kiadott *The Return of the Durutti Column* című lemezének csomagolásaként realizálódott. Az elgondolás eredetije egy régi szituacionista vicc, Guy Debord emlékiratainak¹² a mellé csúsztatott más könyvek borítóját garantáltan szétromboló, fényes mahagóni asztallapokat összekarcoló, Asger Jorn dán művész és a nyomdász, V.O. Permild által tervezett durva dörzspapír borítója. Ha módom lenne a SPIONS-eposzt könyv formájában kiadni, lézerrel kivágott, vésett, csavarozott csuklópántokkal ellátott páncélborítóban, pergamenre nyomtatott – vagy még inkább képzett kalligráfussal kézzel megíratott – lapokkal jelentetném meg, lakkozott ébenfa dobozokba zárva.

□

Egy-egy utazásról visszatérve az idő geometriájával kapcsolatos rajzokat készítettem – időépítészet, és nonfiguratív, Franciaország, Párizs és művészete inspirálta képeket festettem a Rue St. Severin-i stúdiómban. Megszoktam a negyedóránkénti harangozást a templom közeli tornyában, a szeretkezések, veszekedések, sírások, Edit Piaf-dalok a szomszédoktól átszűrődő hangkulisszáját. Napi 2-3 órát aludtam abban az időben. Néha meglátogattam Claude Artø, az új SPIONS-lemez elektronikus mágusa, és Jean-Marie Salaun, a lemez producere. A SPIONS frontemberével naponta találkoztam, többnyire éjfél után, a Notre Dame katedrálissal szemközti kávéházban, vagy ha nem esett, a kávéház teraszán. Általában napfelkeltéig beszélgettünk. A hajnalok csodásak ott. Lakbérek kifizetve, élelmiszer- és varázsszerellátás biztosított, a SPIONS Utolsó Ötéves Tervének (1979-1984, *Last Five Year Plan*) végrehajtása jól haladt. Emigrációnk történetében először – és utoljára – volt néhány viszonylag nyugodt hónapunk. A londoni Warner Brothers lemezkiadótól az első lemez producere, Robin Scott közvetítésével szerződési ajánlatot kaptunk. Mivel a papírok nélkül élő, a francia hatóságok által keresett frontember nem tudott utazni, képviselőtében a második lemez producere, a SPIONS régi kollaborátora, Jean-Marie Salaun utazott az angol fővárosba. A frontemberrel folytatott éjszakai beszélgetések során szinte mindig előkerült hovatarozásunk dilemmája. A rock'n'roll szent területére telepített, világhódításra programozott, nyilvánvalóan nem földi eredetű kémek vagyunk. Hol az otthonunk? Kinek dolgozunk? Csak az Időt tudtuk megnevezni. Uránosz és Gaia gyermeke, a tizenkét titán egyike, Krónosz, Zeusz apja valamelyik dimenziójában van az otthonunk, az ő megbízását hajtjuk végre, neki jelentünk. A körülöttünk bugyogó, bűzös biomasszához semmi közünk. Miután anyja

¹² Guy-Ernest Debord: *Mémoires* (Paris, FR, 1959)



Najmányi László
Timeship ORGON – Chronos Shrine (Digitális kollázs, 2017, a művész archívumból)

kérésére Krónosz sarlójával kiharcolta apját, Uránoszt – a levágott, tengerbe dobott herékől kelt életre Afrodité, a szépség istennője –, Krónosz feleségül vette saját húgát, Rheát, és együtt uralkodott vele az emberek és istenek felett. Uralmuk alatt élvezte aranykorát a világ. Az emberek még nem voltak gyarlók. Nem ismerték az irigységet, gyűlöletet, kapzsiságot. Még nem voltak erőszakosak. Nem kellett dolgozniuk, törvények nem korlátozták őket. A harmóniát anyja, Gaia jóslata – Krónosz hatalmát saját gyermeke fogja megdönteni – rombolta szét. Krónosz paranoiájában mind az öt gyermekét – Hesztia, Démétér, Héra, Poszeidón és Hadész – lenyelte. Felesége, Rheia megelégte férje kegyetlenségét, anyósa, Gaia segítségével titokban szülte meg Zeuszt, akit nimfák és egy nőstény kecske nevelt fel Kréta szigetén. Felnöve Zeusznak Gaia és Métisz, az értelem és a megfontoltság istennője (Zeusz első felesége, Athéné anyja) segítségével sikerült meghánytatnia apját, így lenyelt testvérei kiszabadultak a főisteni gyomorból. Segítettek Zeusznak letaszítani trónjáról és száműzni apjukat. Krónosz Itáliába költözött, ahol Saturnus néven aranykort hozó birodalmat alapított. Az Augustusz császár uralkodása idején (Kr.e. 27 – Kr.u. 14) aktív Justinus így írt róla *Pompeius Trogus Összegzése*¹³ című művében: „Itália első lakói az Őslakosok¹⁴ voltak, királyukat, Saturnust olyan kivételesen igazságosnak mondták, hogy senki sem volt rabszolga, senkinek sem volt magántulajdona birodalmában, minden dolog közös volt, osztatlan, mint egyetlen vagyon, amelyet mindenki használhatott; ezen életmód emlékére rendeltetett el, hogy a Saturnalia¹⁵ során a rabszolgák mindenhol együtt üljenek gazdáikkal a szórakozás idején, minden lény egyenlő rangúnak teremtett.”

Folytatása következik

¹³ Forrás: Justinus: *Epitome of Pompeius Trogus' „Philippic histories”* (J.S. Watson tiszteletes fordítása, 1853) <http://www.attalus.org/translate/justin7.html#4.2.1>

¹⁴ A római eredetlegenda szerint rakoncátlan nimfák és faunok, akiknek a királyukká lett Saturnus adott a rendezett életvitelhez szükséges törvényeket

¹⁵ A keresztény Karácsony és Újév ünnepek őseit, a nagy közös lakomában, kölcsönös ajándékozásban, viaszgyertyák meggyújtásában kulmináló Saturnalia fesztiválokat a téli napforduló idején, a Julianus naptár szerinti december 17-én rendezték meg a római Fórumon, Saturnus isten templománál. A legnépszerűbb római fesztivál idejét a Kr.u. első században december 23-ig meghosszabbították, összekötve a *Dies Natalis Solis Invicti* (A Legyőzhetetlen Nap Születésnapja) ünnepével

Mattis Teutsch János szimbolizmusa

Majoros Valéria – sorrendben az utolsó előtti, 1998-ban megjelent Mattis Teutsch monográfiá szerzője – könyvének első oldalán idéz a festő fiának, Mattis Jánosnak egy leveléből, melyben az apja 1960. március 17-én bekövetkezett halála előtti utolsó óráiról tudósít. Innen szerezhetünk tudomást azon megnyilatkozásáról, miszerint „most majd 100-150 évig aludni fog, és majd ha művészetét megértik, akkor újból vissza fog térni”.

Ebből világosan kiderül, hogy MATTIS TEUTSCH JÁNOS meg nem értettnek tekintette magát, illetve művészetét. Joggal feltehető, hogy ezen kijelentésével meggyőződését – és tegyük hozzá: kielégületlenségét – juttatta kifejezésre. Minden jel arra mutat, hogy ezen sem a halála óta eltelt több mint fél évszázad, sem pedig az időközben

1 Majoros Valéria: *Mattis Teutsch János*. Nalors Grafika Kft., Vác, 1998



Mattis Teutsch János
A fehér kereszt, 1917-18, olaj, vászon, 73×84 cm

napvilágot látott hat monográfia és számos kiállítás sem hozott még alapvető változást.

Mattis Teutsch János, bár koránt sem sorolható az elfeledett művészek sorába, életművének méltatása és elismerése mégis aligha tekinthető ezidáig méltányosnak és kielégítőnek.

Munkássága nem csupán stílári fejlődésére való tekintettel rendkívül terjedelmes, hanem és főképpen sokoldalúságánál fogva. Festett akvarell- és olajfestményeket, alkotott fa- és linóleum metszeteket, fa- és fémszobrokat, írt verseket és művészetelméleti tanulmányt. Ezen rövid írás életművének egy kis töredékére képes csak kiterjedni, és meg nem értettségének magyarázatát csak ennek szemszögéből keresi. Ha sikerülne művészetének legalább egy részterülete számára kellő megértést és elismerést kivívni, az talán maga után vonná az egyéb részterületek és az egész életmű megnövekedett becsét is. Említésre méltónak tűnik számomra e tekintetben a Mattis Teutsch Jánossal, azaz művészetével való első találkozásom. A modern magyar festészet szenvedélyes gyűjtőjévé válva rendszeresen látogattam Budapesten a Központi Antikvárium Múzeum körüli boltját, és böngésztem azt a polcot, melyen a magyar festéssel foglalkozó irodalom volt található. Ott akadt egy ízben a kezembe egy *Mattis Teutsch* címet viselő kis kötet. Első spontán reakcióm az volt, hogy ilyen nevű magyar festőről még sohasem hallottam, tehát nincsen is, és a könyv csak tévedésből került az illető polcra. Ennek dacára belelapoztam Szabó Júlia könyvébe,² és annak tartalma, illetve illusztrációi villámszerű kinyilatkoztatásként hatottak rám. Rövidesen megismertem nem csak a könyv szerzőjét, hanem a művész Erdélyben, Brassóban élő unokáját és számos gyűjtőjét – többek között egy volt román külügyminisztert – is.

Az idők folyamán azt is megtudtam, hogy „Mátis Teutsch János” eredeti neve „Mátis János Frigyes” volt, és hogy apja, Mátis János

2 Szabó Júlia: *Mattis Teutsch János*. Corvina Kiadó, Budapest, 1983

Mattis Teutsch János
Ádám megteremtése, 1919-22, olaj, karton, 29×36 cm



szabósegéd még a születése előtt meghalt. Anyja, a szász eredetű, elmagyarosodott Schneider Jozefin, egy brassói kalaposmester lánya előzvegyűlten férjhez ment Teutsch Frigyes Károly vágóhídi alkalmazotthoz. A fiú 20 éves korában, 1904-ben felvette nevelőapja vezetéknévét, és hivatalos neve – melyet sohasem használt – Teutsch-Mátis János lett. A brassói faipari Szakiskolában Teutsch Jánosként szerepelt, majd Budapesten Mátisz Teutsch Jánosként, Münchenben pedig Johann Teutsch-ként. A Mattis Teutsch János nevet csak az 1910-es évek közepétől használta, illetve vette fel.

Arra, hogy ebben esetleg szerepet játszott-e a francia Henri Matisse iránt táplált tisztelete, még unokája sem ismeri a választ. Az, hogy apja családnevének valamilyen köze van Mátisfalvához, a Székelyföld legkisebb népességű falvához, hogy eredetileg onnét származhatott – ahonnét egyébként Palló Imre, a kiváló és nagyon népszerű bariton, a budapesti Operaház későbbi igazgatója is –, valószínűnek látszik. Lehetséges, sőt valószínű az, hogy az említett számos névcsere és az avval járó és azt tükröző egyfajta sehová sem tartozás is szerepet játszhattak abban, hogy a tehetségének és munkásságának kijáró rang és elismerés nem lett osztályrésze. Azt ugyanis, hogy egy közismert családnév mily hatékony ajtónyitó, és hogy a tehetség és szorgalom mellett a tartós sikerre vonatkozólag egy kapcsolatrendszer is milyen jelentős szerepet tud játszani, azt csak az tudja, aki rendelkezik felettük. Mattis Teutsch János egészen szélsőséges mértékben volt híján mindkettőnek, úgy az ismert névnek, mint a kapcsolatrendszernek. Nemzetiségét tekintve lehet őt magyarnak, románnak vagy – például versei alapján – akár németnek is tekinteni, minek folytán feltehetőleg egyik nemzet sem sorolja őt saját ivadéki soraiba.

Ezen némileg hosszúra nyúlt bevezető, illetve kitérő után írásom tulajdonképpeni tárgyára, Mattis Teutsch János szimbolizmusára térve felmerülhet a kérdés, hogy mit is jelent a szimbolizmus a festészetben, mi is értendő alatta? Szimbólumok, mint például

írásjelek avagy címerek jelentése mindig is magyarázatra szorul. Ugyanez érvényes a többnyire szimbolikus háttérű képek esetében, ahol a magyarázat többnyire a címadással megoldható, ami az alkotó kompetenciájának, de egyben feladatának is tekinthető. Vizsgáljuk meg ezt az alábbiakban egynéhány konkrét példa kapcsán.

Első példánk Mattis Teutsch János a *MA* folyóirat III. 11-es, 1918 decemberi számában fekete-fehérben, itt pedig színesben reprodukált 73×84 cm-es méretű olajfestménye. Akinek nincsen tudomása arról, hogy a festő felesége, Borsos Gizella 1916 nyarán 31 éves korában, hét évi házasság után tüdőbajban elhunyt, hátrahagyva 1910-ben és 1913-ban született két gyermekét, az aligha lehet képes arra, hogy e festmény szimbolikáját – mely nem más, mint a festő gyászának művészi feldolgozása – megérteni és értelmezni tudja. Ennek ismeretében viszont úgy a fehér kereszt, mint a síremlék, valamint az azt körülvevő gyászolók – középen, sötétkék színben, kitárt karokkal az apa és férj, annak két oldalán a fehér színben ábrázolt térdeplő két kislány, kétoldalt a gyászolók és a mécsesek – mind érthető szimbólumokká válnak, s az egész kompozíció egy lenyűgöző szépségű, harmonikus egységgé áll össze. Az ábrázolt esemény tudatában a festmény szimbolikája és nyelve már tökéletesen érthető. Más szóval, a festőnek maradék nélkül sikerült a festészet eszközeivel és nyelvén „ecsetelni” a kérdéses eseményt.

Ezzel kapcsolatban azonban szükségszerűen és elkerülhetetlenül felmerül az a kérdés, hogy a *MA* folyóirat a benne közzétett reprodukciónak miért csak azt a semmitmondó címet adta, hogy „festmény”, ami a jelek szerint az általa rendezett kiállítások valamennyi képének esetében fennáll? Miért, milyen megfontolásból tekintettek el Kassák Lajos és társai az általuk kiállított művek egyedi címétől? Végül: az ez idáig magyar, német és román nyelven közzétett monográfiák szerzői miért hagyták figyelmen kívül ezt a kétségtelenül jelentős művet?



Mattis Teutsch János
Adonis megszületése, 1920 k., olaj, karton, 36 × 29 cm

Második példánk egyike Mattis Teutsch János leggyakrabban reprodukált műveinek. Immár négy monográfiában is megtalálható, ebből három esetben *Kompozíció* egyszer pedig *Lelkivirág* címen. A „kompozíció” megjelölés egyébként a festő kézírásával gyakran megtalálható festményeinek hátoldalán is. A Mattis Teutsch-nál gyakran említett, de eddig még senki által sem definiált „lelkivirág” megnevezéssel ezzel szemben ilyen minőségben eddig még nem volt alkalmam találkozni. A „kompozíció” mint cím nyilvánvalóan semmitmondó, hiszen minden képhez illik, de semmi közelebbit vagy arra egyedileg vonatkozót sem fejez ki.

Mit is ábrázol e kép? Nem nehéz felfedezni rajta baloldalt egy hanyatt fekvő, jobb könyökére támaszkodó alakot, melynek testtartása, póza olyannyira sajátos, hogy a kép nézőjében – vagy legalábbis énbennem – spontán Michelangelo Ádám teremtését ábrázoló híres festményének analógiáját idézi fel, méghozzá az itt nem ábrázolt Teremtő és a két egymás felé kinyújtott kar dacára. Azok helyett Mattis Teutsch a hanyattfekvő alakot lendületesen ívelt, a szívárvány színeit viselő pászmákkal veszi körül, burkolja be, melyek vörös színű tagjának csúcsa a könyöklő alak szíve táját célozza és érinti.

Ez a szimbolika, legalábbis az én számomra, egyértelmű és könnyen érthető. A teremtő szellemet, a mindenséget – és némi fantáziával az evolúciót – a szívárvány színeit viselő pászmák szimbolizálják, az életre keltést pedig az energiaátvitel a vörös pászmából az alak szívébe.

Ami engem illet, ezen interpretáció kapcsán a fantáziálás esetleges vádját örömet magamra vállalom, és rendületlenül fenntartom csodálatomat Mattis Teutsch páratlan és zseniális absztrakciója és víziója iránt. Feltéve azonban, hogy meglátásom és interpretációm indokolt és helyénvaló, valamint hogy sem elmebetegnek, sem mániákusnak nem minősülök, joggal vetem fel azt a kérdést, miért én vagyok a jelek szerint az első és egyetlen, aki észrevette, hogy ez a

festmény nem csupán egy egyszerű „kompozíció”? Miért nem látták meg – vagy ha esetleg meg is látták, miért hallgatták el – mindenki mással egyetemben ezt a jelentést azok a tapasztalt és minősített művészettörténészek, akik a művet könyvekben reprodukálták vagy valahol kiállították? Úgy vélem ugyanis, hogy e kép esetében a szimbolika, Mattis Teutsch János szimbolizmusa minden általános műveltséggel rendelkező személy számára nyilvánvaló kellett volna hogy legyen. A történetek azonban arra utalnak, hogy koránt sem volt az. Miért?

Harmadik példánk az előző kettőtől némileg eltérő természetű, de szimbolikája úgymond egyértelműnek minősíthető. Reprodukciója a 2001-ben a *Mattis Teutsch és a Der Blaue Reiter* című, a Nemzeti Galériában bemutatott kiállítás katalógusában *F. 67 Kompozíció* címen szerepel. Tekintettel arra, hogy egy ölből előtörő férfialakot ábrázol, én itt a jobb érthetőség érdekében az „Adonis születése” címet kölcsönöztem neki, melyhez számomra inspirációként Sandro Botticelli híres, *Vénusz születése* című festménye szolgált. Mattis Teutsch korai művészetének erotikus töltetere a *MA* lapjain annak idején már Hevesy Iván is utalt. Ez a festmény ehhez jó illusztrációnak tekinthető, amihez még hozzá lehet fűzni egy általam legalábbis poétikusként érzett jelleget, aminek a nyitja feltehetőleg abban rejlik, hogy Mattis Teutsch költő is volt és verseket is publikált.

Mattis Teutsch szimbolizmusának további három itt felidézett példája közül kettő egyértelműen, a harmadik pedig nagy valószínűséggel bibliai témájú. Figyelemre méltó rájuk vonatkozólag az, hogy mindhárom esetben nagyon rokon, részletekig menő hasonlóságú kompozíciókat alkotott egyrészt olajfestmény, másrészt pedig linóleummetszet formájában. Közülük az elsőnek, melyben én quasi minden kétséget kizáróan a „nativitást” azaz Jézus születését látom ábrázolva, festmény változata az irodalomból eddig több helyen *Sárga táj* címen vált ismeretessé. Ez a festmény egyben kiváló illusztrációja Mattis Teutsch színekódjának is, melyben a fiatal női alakokat világos rózsaszínekben, az idősebb nőket lila, a férfiakat pedig koruktól függően világos- vagy sötétzöldben ábrázolt, ami ezen a képen még kibővült a jászolban (avagy talán inkább szénán) nyugvó kisded fehér alakjával. A jelenet az újszülött fölül boruló Mária, valamint a két oldalról föléje boruló József, és anyja, Anna révén éri el harmonikus és zárt teljességét. A festmény sok tekintetben nagyon hasonló linóleummetszet változata könnyen felismerhetően ennek tükörképe. Jobban szemügyre véve ezen kívül az is szembeötlő, hogy a kép bal oldalán látható állatfej hosszú fülei alapján megítélve számarfej, a festményen nem szerepel. Annyi mindenképpen fenntartás nélkül kimondható, hogy a kompozíció mindkét változata Mattis Teutsch páratlan tömörségű művészetének kiemelkedő példája, valamint annak is, hogy a művész még saját magát másolva, illetve ismételve is meg tudta őrizni kreativitását.

A következő bibliai inspirációjú, szimbolikus jellegű és egymással rokon kompozíciójú festmény és linóleummetszet témája a Golgota. Ami a kettő közötti különbségként szembeötlő, az a festményváltozat inkább derűs, mint borús színvilága, melyhez képest a linóleummetszet sokkal jobban, sőt, mondhatni kiválóan látszik kifejezni az ábrázolt esemény tragikus mivoltát. Magyarázatot erre nem könnyű találni. Az eddigiek alapján már nem meglepő annak tudomásulvétele, hogy az eddigi irodalomban ez a festmény is csupán a semmitmondó és találónak aligha minősíthető *Táj* címet viseli. Megjegyzendő evvel kapcsolatban, hogy Almási Tibor 2003-ban megjelent *Mattis Teutsch, a grafikus* című könyvében az ott 64. számú metszet – tudomásom szerint első ízben – *Golgota* címen szerepel, és hogy a szerző számos más metszetnek is címet adott.

3 Almási Tibor: *A másik Mattis Teutsch*. Régió Art Kiadó, Győr, 2001

Ami ezen kompozíció szimbolikáját és annak közérthetőségét illeti, úgy vélem, hogy a keresztre feszített központi alak, annak jobbán a földre roskadt anya és balján a leszegett fejű tanítványok együttese alkotják azokat a képi szimbólumokat, amelyek a kép mondanivalóját egyértelműen kifejezésre juttatják, és egy rendkívüli, sőt egyedülállóan nevezhető tömörségről és hatékony festészeti nyelvről tesznek meggyőző tanúságot.

A harmadik, nézetem és feltevésem szerint bibliai témájúként értelmezhető szimbolikus kompozíció témája Jónás próféta története, nevezetesen a tengeri vihar, amelyet Jónás az Isten és a reá kirótt prófétái misszió elől való menekülése során elszenved, és amely végül is menekülésének feladására és a misszió elfogadására készteti őt. A kompozíció meglátásom szerint a viharos tenger hullámain és Jónás Isten előtti való alázatos leborulását jelképezi. E kép szimbólumai tehát a magasra csapó hullámok és a földre boruló Jónás. Úgy vélem, hogy joggal szabad kételkedni abban, hogy Jónás történetének ismerői a kép láttán ne lennének képesek arra, hogy e kettőt egymással asszociálják. Én a magam részéről készségesen beismerem, hogy ezen kompozíció interpretációja kevésbé egyértelmű és inkább vitatható, mint az előzőleg bemutatott műveké. Mattis Teutsch János saját utalásainak avagy bármilyen más korabeli utalásnak híján azonban némi találgatásra vagyunk utalva. Ahhoz azonban aligha férhet kétség, hogy ezen kompozíciónak, épp úgy, mint az ezt megelőzően tárgyaltaknak, szimbolikus háttér tulajdonítható.

A fenti példák alapján nyilvánvaló, hogy Mattis Teutsch János 1910-es évek vége felé alkotott festményeinek és metszeteinek legalábbis jelentős része szimbolikus jelentéssel bír, még akkor is, ha megalakotójuk rájuk vonatkozó címadásainak, valamint utalásainak híján találgatásokra kényszerülünk. Ezen rövid tanulmányom bevezető soraihoz visszakanyarodva, feltehetőnek vélem, hogy legalábbis részint ebben: szimbolizmusának meg nem értésében sejtethető Mattis Teutschnak művészi meg nem értettségre vonatkozó megnyilvánulása. Ebben azonban része volt az elmaradt címadásnak is – ami azonban nem csökkenti műveinek jelentőségét és értékét.

Mattis Teutsch János
Nativitás, 1918 k., olaj, karton, 50 × 50 cm



inside express →

**Fiatal
Képzőművészek
Stúdiója Egyesület**
studio.c3.hu

HORVÁTH R. GIDEON
Vista sorozat, Pákozdi
digitális infravörös fénykép





TILLMANN HANNA: Énekesmadár, 2017, kollázs

BÚRA | A Hermina Alkotócsoport bemutatkozó tematikus kiállítása

BALOGH MÁTÉ, ÁDÁM ZSÓFIA, BOLCSÓ BÁLINT, ANTALACI, NAGY ZSÓFIA, GRYLLUS SAMU – KERTÉSZ KRISZIÁN, HORVÁTH BALÁZS, GOSZTOLA KITTI, KEDVES CSANÁD, SZABÓ FERENC JÁNOS, LAKATOS ÁRON, MUNTAG LŐRINC, RUBIK ERNŐ ZOLTÁN, PETERNÁK ANNA, SÁNDOR LÁSZLÓ, PETERNÁK ZSIGMOND, SZIGETI MÁTÉ, PIROS BORÓKA, TORNyai PÉTER, TILLMANN HANNA, NÁDAS ESZTER, VÁCZI DÁNIEL

Budapest Galéria | 2017. november 8 – 2018. január 7. | budapestgaleria.hu

REIGL JUDIT életmű katalógus

A Reigl Judit Alapítvány, mint a művész kizárólagos megbízottja, megkezdte a művész festményeit összesítő életmű katalógus elkészítését, valamint a hitelesítő tanúsítványok kiadását.

A Reigl Judit Alapítvány felkéri a múzeumokat, művészeti központokat, galériákat és magángyűjtőket, hogy küldjék meg számára a tulajdonukban lévő Reigl Judit-alkotásokkal kapcsolatos valamennyi birtokukban lévő információt, lehetőleg a leltárbavételt megkönnyítő fényképes dokumentáció kíséretében.

A dokumentumokat a következő címre kérjük megküldeni:

inventaire@judit-reigl.com

FONDS DE DOTATION
JUDIT REIGL