

Balkon

2018_3

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest



18003

9 771216 889000

ISSN 1216-8890 880 Ft



OLGA TOBRELUTS
Resurrection, 2017
 olaj, vászon, 200x300 cm (részlet)

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

BORI OM
3267 lépés, 2014
 3D animáció és narráció, videó, print,
 multimedialis installáció

4



HAMVAI KINGA: Betekintés a digitális alkimista laboratóriumába: Waliczky Tamás kamerái | Interjú Szepesi Annával és Waliczky Tamással

9



SCHULLER GABRIELLA: Színház szobafogságban | Epizódok a Dohány utcai lakásszínház (1972–1976) történetéből

16



SIRBIK ATTILA: Hétköznapi szakralitás | Beszélgetés Perovics Zoltánnal | *Metanoia Lomtár* – meditációs objektumok hendikepje

20



FEHÉR DÁVID: Kép-képletek | Hívószavak és töredékes megjegyzések Szinyova Gergő új sorozatához | Szinyova Gergő: *Kényelmes / Kényelmetlen*

24



KOZÁK CSABA: Folyamatosan lehet | Sebestyén Zoltán kiállítása

27



GÁLOSI ADRIENNE: A bőrön át a festékgig | Nyilas Márta képeiről

30



TAYLER PATRICK NICHOLAS:
 Kecső Endre: *Hősök*

32



GERMÁN KINGA: A kép a kép médiumában és a köztes tájak tükörcserepei | Dafna Talmor *Constructed Landscapes* kiállítása

35



PALOTAI JÁNOS: „...a fragmentális gondolkodás megváltoztatja a vizuális apparátust” | Beszélgetés Olga Tobreluts-cal

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

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

Készült az EPC Nyomdában Budaörsön
 Felelős vezető: Mészáros László

http://epcnyomda.hu

t á m o g a t ó k


 EMBERI ERŐFORRÁSOK
 MINISZTERIUMA


 Nemzeti Kulturális Alap

BETEKINTÉS A DIGITÁLIS ALKIMISTA LABORATÓRIUMÁBA: WALICZKY TAMÁS KAMERÁI

Interjú Szepesi Annával és Waliczky Tamással

„A Cameras kiállításon egy új tér nyílik a múlt iránti nosztalgia és a fotografikus képalkotás jövőjét megfogalmazó science fiction között. WALICZKY TAMÁS munkáját mindig is a régi és az új technológiák közötti párbeszéd jellemezte. Ez a párbeszéd az új média technikai és egyben filozófiai szintjén is zajlik.” – mondta megnyitójában JEFFREY SHAW a hongkongi Run Run Shaw Creative Media Center galériájában február elején nyílt kiállításon.¹ A Libeskind-épület sűrű falain életre kelő szerkezetekről Waliczky Tamással és a kiállítás kurátorával, SZEPESI ANNÁVAL beszélgettünk.

Hamvai Kinga: Tamás itt oktat és alkot Hong Kongban, Anna pedig éppen Tübingenben doktorál. Az év nagyobb részében nem is találkoztok. Hogyan dolgoztok együtt?

Waliczky Tamás: Skype-on meg email-ben. Ennél a számítógépes műfajnál, kísérletezésnél olyan a köztünk lévő szereposztás, hogy én hozom létre a műveket, de rendkívül fontos nekem Anna véleménye, aki nem számítógépes művész, viszont kiváló művészettörténész. Számomra az, amit ő mond, és hogy meg tudom vele beszélni a dolgokat, óriási segítség. Sokszor mutat rá arra, hogy a dolgoknak milyen művészettörténeti vonatkozása lehet, vagy valaki irt már a kérdéstről, szóval nagyon változatos módon dolgozunk együtt.

Szepesi Anna: Igen, de akár zene, kompozíciók meg színek tekintetében is.

WT: És ezért a legtöbb művemnek a copyrightját megosztom Annával, mert úgy alakult, hogy számunkra akkor van kész egy munka, ha ő is, meg én is azt mondjuk, hogy rendben. Ebben az esetben is így volt: én kitaláltam dolgokat, ő is kitalált dolgokat, és most úgy tűnik, hogy ez a kiállítás a végére egészen közel került ahhoz, amit elképzeltünk.

HK: Mióta dolgozol ezen az új projekten?

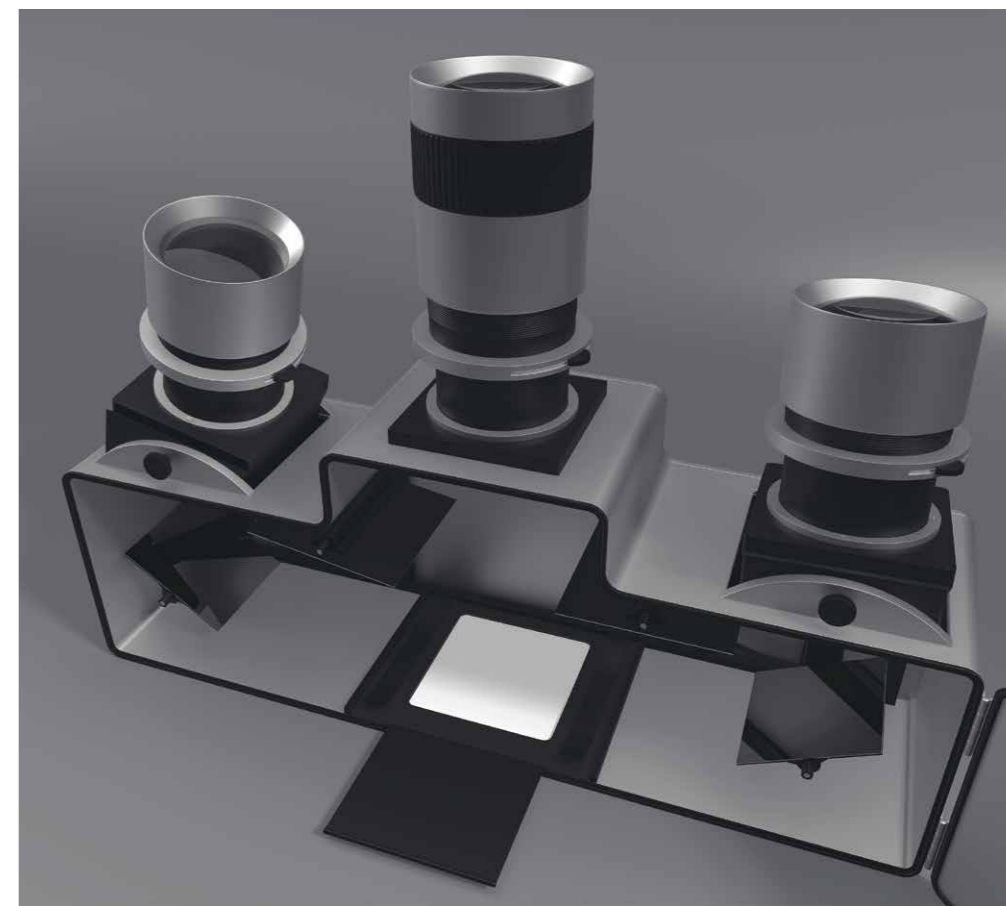
WT: A bemutatott anyag másfél év eredménye, és a munkát tovább folytatom. Magyarországon a Molnár Ani Galéria képvisel engem, ahol júliusban szintén ki fogjuk állítani a sorozatot. Utána pedig szeptemberben itt Hong Kongban a Lumen Visum fotógalériában, majd a következő évben Németországban, az ulmi Kunstverein-ben. Persze, mindenhova kicsit mást viszek.

HK: Mi inspirált? Mi volt a kiindulópont a kiállításhoz?

WT: Az egész művészeti karrierem során mindig is az érdekelt, hogyan látjuk, hogyan örökítjük meg vizuálisan a világot. A „hagyományos” fotográfia, amit például a mobiltelefonjainkkal készítünk, csak egy utat mutat, a világ lehetséges leképezéseinek csupán egyik módját. Az agyunk ennél sokkal összetettebb képet alkot, és el tudjuk képzelni a vizualizáció – a fotográfiában használt centrális perspektíva rendszerétől – eltérő módozatait. Ha különböző kamerákat hozok létre, különböző módon szimulálhatom, képezhetem le a környezet világot. A fényképezőgépek számomra egyébként különösen fontos tárgyak, mert édesapám amatőr fotográfus volt, és már 8 éves koromban adott nekem egy régi kamerát. Amikor először belenéztem, azt gondoltam, varázslat, ami benne történik, és már ekkor elkezdtem érdeklődni a fotográfia iránt: mesekönyvek helyett fotós katalógusokat nézegettem, és elképzelttem, milyen lenne, ha egyik-másik fényképezőgépet megkaphatnám. Ezt a nyelvet (mint képmélység stb.) tehát gyerekkorom óta beszélem, és azt gondoltam, kezdek valamit ezzel, például megpróbálok feltalálni kamerákat. A kiállítás megnyitóján, Zheng Bo kollégám mondta, hogy ha egy kínai festő találta volna fel a fotókamerát, az egész máshogy nézne ki, mint ahogy ma ismerjük, mint ahogy Nyugat-Európában kialakították, mert a teljes kulturális közeg ott áll emögött a gép mögött. Én ebben hiszek. Ahogy elkezdtem dolgozni a kamerákkal, elég mélyreható kutatást végeztem a fejlődésükkel kapcsolatban. Találtam például 19. századi terveket és találmányokat egészen másfajta fényképezőgépekről, amelyek nagyon inspiráltak, ezért elkezdtem továbbfejleszteni őket. Valamennyi itt kiállított kamera kötődik a most használt, vagy korábbi technológiákhoz, de újragondoltam őket.

HK: Milyen más irányt tudnál még elképzelni?

WT: Azt gondoltam, hogy a fejlesztésnek lehetne olyan iránya is, ami sokkal nagyobb teret enged az egyéni érzékelésnek, érzékenységnek és a véletlennek, ahelyett, hogy minden kiszámítható, megismételhető és precíz. Valamiért, mi nyugati emberek ezeket a szempontokat, és a kontrollálhatóságot tartottuk a legfontosabbnak, ezért így fejlesztettük ki a mai gépeket. A kiállításon látható kameráim többsége viszont olyan gép, aminek a használatához hozzá kell szokni, meg kell próbálni elképzelni, hogy mi történik akkor, ha az automatikus beállítások helyett érzéssel készül a fotó, például, ha



Waliczky Tamás
Multi-expozíciós kamera, részlet

a ravaszt egy kicsit hosszabb ideig húzom, akkor sötétebb lesz a kép. Egy másik irány az lehetne, hogy az én kamerám egyedi tárgy, amit csak én tudok kezelni, mert évek alatt hozzászoktam. Ehhez képezt a fejlesztés teljesen semleges irányba ment. Vegyünk például egy mobiltelefonba épített fotókamerát: megnyomod a gombot, és elintézt mindent, kiméri a fényt, a színhőmérsékletet stb.

HK: Legutóbbi beszélgetésünkön azt is mesélted, hogy az animációhoz a két világháború között, sőt még az 50-es, 60-as években is tradicionális filmkamerát használtak, hosszú ideig dolgoztak anélkül, hogy látták volna, mi lesz az eredmény, mivel a filmet a kamerában kellett tartaniuk. Majd hetek, hónapok munkája után vették ki, és küldték el a filmet a laborba kidolgozásra – csak ekkor szembesültek azzal, hogy mit hoztak létre, és hogy újra kell-e kezdeniük a munkát vagy sem. Ez azt jelentette, hogy sokkal inkább a képzelőerejükre kellett támaszkodniuk, jobban át kellett gondolniuk, hogy mi történik a filmen. Ezzel szemben most, a digitális technológia korában azonnal ellenőrizhetjük az eredményt. Jó példa erre a Multi-expozíciós kamera.

WT: Igen, a kamera közepén van egy 85 mm-es portré lencse, ha szeretnék készíteni egy portrét rólad, akkor rád néz. A két oldalán egy-egy széles szögben mozgó lencse van, lent pedig két tükrök, amelyek szintén forognak. Segítségükkel ez a készülék a képeket ugyanarra a filmre küldi. Ez azt jelenti, hogy amikor készítek egy portrét, választhatok hozzá két motívumot, például egy virágot itt és egy fát ott, amelyeket előbb fejben kell összekombinálnom. Persze, számítógépes technológiával is meg lehet ezt csinálni, de itt valóban kell gondolkodni, improvizálni.

HK: Hol kapcsolódik ez a sorozat a régebbi munkáidhoz?

WT: Nekem nagyon régi vesszőparipám, nagyon sok munkámban az a kérdés érdekelt, hogyan látunk, milyen képet alkotunk a világról, vagy hogyan tudjuk rögzíteni ezt. A ZKM-ben (Zentrum für Kunst und

¹ Waliczky Tamás: Cameras. Run Run Shaw Creative Media Center, L3 Gallery, Hong Kong, 2018. február 9 – március 2. (<http://www.scm.cityu.edu.hk/event/173>)



Waliczky Tamás
Cameras, kiállítási nézet, L3 Gallery, Hong Kong, 2018

Medientechnologie, Karlsruhe) is ez volt a fő kutatási területem: a látás, a különböző perspektíva-rendszerek és optikai illúziók. Azt gondolom, hogy az a mód, ahogy a fényképezőgép készít egy fotót, nem az abszolút valóság, hanem egy lehetőség, az adott kultúrának a leképeződése, annak megfelelően, hogy mik a prioritások. Ha egy ókori egyiptomi találkozna a világ leképezésének mai módjával, a következőképpen érvelhetne: ha lefotóz egy asztalt, akkor nyugodtan kifogásolhatná, hogy az asztal lapja egy torzult trapéz, pedig tudjuk, hogy az egy teljesen szabályos négyzet. Ezért ő a négyzetet fentről ábrázolná, mert meg akarná mutatni igazi arányait, hiszen az a valóság. Ez jó példa lehet arra, hogy a valóság nagyon sokféleképpen írható le, és nagyon sokféleképpen lehet érvelni amellel, hogy mi a valóság. Mi kialakítottunk egy rendszert: amit a szem lát, azt próbáljuk leképezni.

Az a tény, hogy Brunelleschi feltalálta a centrális perspektívát, egyszerűen annak a következménye, hogy a reneszánsz Itáliában megjelent egy olyan embertípus, amelyik számára az a fontos, ahogy ő látja a világot, és nem az, ahogy Isten látja. Giottónak vagy Rubljovnak valószínűleg ez eszébe sem jutott, mert az ő felfogásukban Isten mozgatja a világot, és az ő szempontjából próbálták azt megjeleníteni.

Arról ne is beszéljünk, hogy ha az állatok látását vizsgáljuk, akkor egy egészen új univerzum tárul elénk. Létezik olyan madár, ölyvféle, amelyiknek mindkét szemében egy-egy kettős írisz van, amelyek úgy kapcsolódnak az agyhoz, hogy a madár három képet kap: egyrészt lát egy háromdimenziós képet, mint az emberek, de ezen kívül még két külön képet: az egyiket tulajdonképpen zoomolni tudja az áldozatra, a másikkal pedig azt nézi, hogy ő

nem válhat-e áldozattá. Ezt a fajta képalkotást mi el sem tudjuk képzelni. Mindemellett számos állat egészen más színekre érzékeny, egészen más szín spektrumot képes látni, mint az ember. Engem mindig is nagyon érdekelt e vizuális világok szimulációja. Korai filmjeim közül *A kert*, *Az erdő*, a *Szobrok*, különböző lehetőségei annak, hogyan lehetne leképezni a világot. A most kiállított sorozat szintén erről szól: mivel a fényképezőgépeket az ember gyártja, ezért az mindig azt jeleníti meg, mi hogyan látjuk, mi milyen módon szeretnénk láttatni a világot. Én azt gondolom, hogy ezek közül az apparátusok közül néhány alternatív képalkotási lehetőségeket kínál. Példa lehet az *Ortografikus kamera*, ami nagyon sok lencsével rendelkezik, emiatt egészen másfajta képet kreál, mint egy hagyományos kameralencse, vagy az imént említett három lencsés masina.

HK: *Ahogy a megnyitón elhangzott, ezek a „digitális alkimista laboratóriumokban” készülő kamerák pontos és részletgazdag kidolgozásuknak köszönhetően azt sugallják, hogy működőképeseek, annak ellenére, hogy*



Waliczky Tamás
Cameras, kiállítási nézet, L3 Gallery, Hong Kong, 2018

nem mindig világos, hogyan működnek, mi van a szerkezeten belül. Működésüket elképzeljük, ezért újabb és újabb lehetőségeket rejtenek. Leonardo da Vinci gépeivel ellentétben nem fontos, hogy repülnek-e vagy sem, mert repülnek – a képzeletünkben. Mégis, segít, ha elmagyarázod. Hogy működik például, a Kamera absztrakt animációhoz?

WT: Nagyon egyszerű ötletéről van szó. A hagyományos film ugye szekvenciális, egy képsorozatot készít. Ebben a kamerában viszont nincs ilyen típusú mechanizmus: ahogy forgatod a kamerát, a film csak megy tovább, szekvenciális felvétel nélkül. Az eredmény – ha jól sejtem, csak találgatok, mert ugye nem próbáltam ki – absztrakt vonalak, világosabb és sötétebb részek, ahogy a fény bejön. Mert nincsenek képek, csak folyamatos folyása a pontoknak. Az objektív előtt különböző méretű lyukak vannak, és ahogy változtatod, kisebb vagy nagyobb résen áramlik be a fény. Ez a legegyszerűbb változata a blendének.

HK: *Óhatatlanul is felmerül a kérdés: megvalósul majd egy ilyen apparátus?*

WT: Úgy készítettem el a kamerákat, hogy működjenek, ugyanakkor az is hajtott, hogy szép kompozíciókat hozzak létre, játsszak a formákkal. Nagyon élveztem az anyagokkal való játékot is, mindent gondosan választottam ki, fontos volt, hogy milyen típusú fémet vagy üveget használjak. Mivel ezek 3D számítógépes szimulációk, és elég pontosak, igen, az ötletem az, hogy talán később, valamelyik jövőbeli kiállításra megépítek egyet vagy kettőt ezek közül. Némi anyagi és mérnöki segítségre is szükségem lenne hozzá, de biztos vagyok benne, hogy lehetséges megvalósítani legalább néhányat közülük.

HK: *Itt a kiállításon a három monitoron három animáció nézhető, melyek a kamerákat különböző nézőpontokból mutatják be. Látható, hogy minden részlet alaposan kidolgozott, sőt az is érzékelhető, hogyan változik a reflexió az egyes lencséken.*

WT: Igen, próbáltam ezeket a gépeket olyan pontossá tenni, amennyire csak lehetséges. Egyébként fontos volt számomra, hogy az animáció különbözzön a grafikáktól. Ez egybecseng a kiállítás koncepciójával is, amit Annával együtt dolgoztunk ki: a falon 2D-s animációk láthatók, majd beljebb lépve a térbe elénk tárul a virtuális 3D. Ráadásul, ha mondjuk lenne egy teljes kamerám, az lenne középem.

HK: *Sokszor a magyar konstruktivista hagyomány örököséiként tekintenek rád, némelyik nyomat vizualitásában is határozottan idézi Moholy-Nagy Lászlót.*

WT: Moholy-Nagy természetesen nagyon fontos számomra. Szerettem Dziga Vertovot és az orosz konstruktivistákat is. Ez elég vicces, mert amikor Magyarországon laktam, a kedvenceim más művészek voltak, többek között Kondor Béla. Majd 1990-ben készítettem egy animációt, ami Moholy-Nagy



Waliczky Tamás
Cameras, kiállítás megnyitó, L3 Gallery, Hong Kong, 2018

festményein és szobrain alapult, és később egyre jobban érdeklődtem iránta. Moholy-Nagy és Kepes nagyon fontos mesterek előttem, és remélem, hogy a magam szerény módján követem ezt az utat.

HK: Erre az új témára hatott-e, hogy Hong Kongban vagy?

WT: Azt hiszem, hogy minden hat. Hogy pontosan, miként hatott erre a sorozatomra, azt nem tudnám megmondani. Amióta itt vagyok, évente átlagosan egy-egy új munkát, installációt hoztam létre.

HK: Arra gondolok, hogy a legtöbb munkád önéletrajzi ihletésű, vajon van-e valamilyen kapcsolat a hongkongi jelenlét és a munkáid között?

WT: Ez most egy visszatérés volt, sok szempontból, egyrészt az előbb említett gyerekkori, tulajdonképpen első élményhez. Másrészt annyiból is visszatérés, hogy a számítógépes művészeti karrierem elején készítettem a *Masínákat*, egy három grafikából álló sorozatot, amiből az egyik akkor, 1989-ben, megnyerte a linzi *Ars Electronica Fesztivál* nagydíját. Ez hatalmas dolognak számított, ismeretlenül, fiatalon. Azután a sorozat után mostanáig nem készítettem állóképeket, hanem vagy animációt vagy interaktív installációt. Érdekes módon számomra most ez a hagyományos média kihívást jelentett: olyan értelemben, hogy nemcsak maga a grafika érdekes, hanem minden, ami ehhez kapcsolódik – hogy milyen papír legyen, milyen festékekkel, milyen nyomdatechnikával, hogyan lehet a képernyőn látható tónusokat a legszebben visszaadni papíron – ezzel nagyon szerettem otthon eljátszani.

SZA: Tamás ugye képzőművész, hagyományos festő, grafikus háttérből jön, tehát az anyaggal való kapcsolata megvolt, megvan.

WT: Amikor elkezdtem a digitális műveket létrehozni, akkor szándékosan hagytam abba a rajzolásomat a festést, mert ennek az irányzatnak az 1980-as években tényleg forradalmi érzülete volt. Nemcsak én, hanem a ZKM-ben többen is azt gondoltuk, hogy valami nagyszabású, új forradalomban

veszünk részt. Nagyon hosszú ideig nem is állítottam ki hagyományos galériában, múzeumban vagy art fair-en, mert nekünk megvolt a külön világunk: az *Ars Electronica* és a *Siggraph* – bennünket csak ez érdekelt, abban hittünk, hogy minden digitális. Azóta ez megváltozott, az egész rendszer, az emberek viszonya a számítógépekhez, és mindez hatott rám is. Most kifejezetten örülök annak, hogy össze tudom egyeztetni a legújabb digitális technológiát a hagyományos technikával.

HK: Hong Kongban a City University professzora vagy. Tudsz itt alkotótársat találni?

WT: Nagyon kedvelem a kollégáimat, és tényleg nagyon jó művészek vannak itt. Ilyen Warren Chi Wo Leung, Phoebe Man, Linda Lai, Hector Rodriguez, és a többiek. Mégis, én akkor vagyok a legboldogabb, ha ott ülhetek a gép előtt és elmerülhetek a munka folyamatában. Egyedül alkotni manapság nem olyan divatos, egyre több művész dolgozik projektalapon. Ebben én egy kicsit hagyományos vagyok, a művész-mesterember típus. Szeretem a mesterségemet, értek hozzá, és inspirál engem. Nem is tudom elképzelni, hogyan lehet úgy dolgozni, hogy az ember csak megmondja, mit szeretne, és mások kivitelezik, mert nekem az anyag, illetve jelen esetben a számítógépes program, állandóan új ötleteket és visszajelzést ad. Voltak nagy projektek, pl. a 43 perces *Adventures of Tom Tomiczky* animáció, amikor korábbi tanítványaimmal dolgoztam együtt, vagy a *Homes* interaktív installáció, ahol 8 kutatóasszisztensem volt. Ezeket a munkákat nagyon szerettem, de most kifejezetten jó érzés volt egy kicsit visszavonulni. A *Homes* 3 évig tartott, kaptam rá forrásokat, és kutatási asszisztensekkel dolgoztam együtt, ahogy az illik. A projekt nagyon sikeres lett, sok helyen be is mutattuk, de utána jó volt otthon a magam módján azt csinálni, amit szeretek.

SZA: Számunkra ennek a kiállításnak a pozitív fogadtatása nagyon sokat jelent, mert ez most a helyére került. Fontos, hogy egy anyag abba a helyzetbe kerüljön, ahol lennie kell, ahol üt. Ez ütött itt, és nagyon izgalmas volt. Végül is a fény, a megvilágítás összhangba hozta és szépen életre keltette az egészet. Furcsa, mert 5 éve még elképzelhetetlen lett volna, hogy grafikákat állítsanak ki a School of Creative Mediában. Érdekes látni ezt az anyagszerűséget, és azt, hogy ennek most megint jelentése van.

2018. március 2.

SCHULLER GABRIELLA

SZÍNHÁZ SZOBAFOGSÁGBAN

Epizódok a Dohány utcai lakásszínház (1972–1976) történetéből

Trapéz Galéria, Budapest

2017. november 21 – 2018. január 12.

A Trapéz Galéria kiállítása a hetvenes évek egyik legfontosabb underground színházának történetét idézte meg, fotók segítségével. A DOHÁNY UTCAI LAKÁSSZÍNHÁZ működésének előtörténete az 1962 és 1969 közötti konszolidációhoz kapcsolódik. A konszolidáció kultúrpolitikája megengedte, hogy az úgynevezett amatőrök (ide tartozott mindenki, aki nem a főiskolán diplomázott) a hivatalosan ajánlottól eltérő esztétikai jegyekkel bíró alkotásokat hozzanak létre, netán szilenciumra ítélt műveket mutassanak be.¹ Egy ilyen műhelyből, az UNIVERSITAS-ból indult HALÁSZ PÉTER ÉS KOÓS ANNA színházi pályája: az Universitas együttes tagjaként egy a korabeli magyar színházi nyelvet megújító színházi közösség tagjai voltak, Halász dramaturgként is közreműködött *A pokol nyolcadik köre* című előadásban, mely „az első radikális és magas színvonalú kitérés [volt] a pszichológiai realizmus keretei közül”.² A társulat (akkoriban ritkaságnak számító) nyugati turnéi során alkalmuk volt megismerkedni a rendezői színház meghatározó alkotóinak munkásságával, mely inspirációt, a szellemi

¹ Bérczes László összefoglalója az államilag támogatott kőszínházak kontextusában vizsgálja egyebek mellett a Dohány utcai lakásszínház történetét. Bérczes László: *Mácsszínház Magyarországon 1945–89 I., II., III.*, Színház 1996/3., 42–48.; 1996/4., 44–48., 1996/5., 43–48.

² Fodor Géza: a Halász. Színház 1991/10–11., 17.

horizont kitágítását jelentette számukra. Halász Péter és Koós Anna az Universitasból való kilépésüket követően BREZNYIK PÉTER, majd BÁLINT ISTVÁN közreműködésével KASSÁK HÁZ STÚDIÓ néven alapítottak színházi csoportot, mely Artaud és Grotowski írásai nyomán a szent és rituális színház lehetőségeit kutatta. A társulat előadásait egy-két alkalom után betiltották a leadott forgatókönyvtől való eltérés miatt: a műsortervezés mind a kőszínházak, mind az úgynevezett amatőrök esetében a cenzúra eszköze volt, de az illetékesek a kész előadásokat is ellenőrizték. A Kassák Ház Stúdió történetében a nancy-i világszínházi fesztiválon való részvétel a happeningek esztétikájára felé

³ Ezúttal egy lehallgatott telefonbeszélgetésnek is köze volt az éberséghez. Vö. Koós Anna: *Színházi történetek szobában, kirakatban*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2009., 76.



Epizódok a Dohány utcai lakásszínház (1972–1976) történetéből | részletek a kiállításból © Fotók: Biró Dávid



való elmozdulást vonta magával. De nem a színházi nyelvben észlelhető elmozdulás, hanem a hatalom paranoiája miatt került sor a társulat betiltására 1972-ben.⁴ Ezt követően Halász Péter és Koós Anna Dohány utca 20. alatti lakásában, olykor barátoknál tartották előadásait, majd 1973-ban pedig felléptek GALÁNTAI GYÖRGY balatonboglári Kápolnaműtermében is. A kilencvenes évek elején született visszaemlékezések szerint a lakásba való visszavonulás esztétikai választás is volt; a rendszer lehetővé tette volna, hogy más kerületben, más néven újra játszási engedélyért folyomodjanak.⁵ Az otthon tere azon-

⁴ „Ennek az előadásnak a végén azt találtuk ki, hogy egy piros sárkány elindul, és lassan fölzabálja, magába szívja a szereplőket és a tárgyakat. (...) Később aztán az egyik vádpont az volt, hogy rátapostunk a vörös... mire is... zászlóra. A másik vádpont szerint pedig nagyon 'balos' az előadás, mert ez természetesen a kínai sárkány, amely, úgy mond felfalja a mi kis világunkat. (...) Ezek a vádak merészebb szürreális álmok voltak, mint amilyeneket mi ki tudtunk találni.” Bálint István: Maszk a valóságban, Színház 1991/10–11., 86–94.

⁵ vö. Halász Péter: Két séta gőzfürdő után, Színház 1991/10–11., 9., valamint Rajk László: Breznyik szeme, Színház 1991/10–11., 46.

ban lehetővé tette a cenzúra szabályai alól való kibújást, egyben keretet adott az élet és művészet, magánélet és nyilvánosság közötti határvonalakra való rákérdezésnek.⁶ A résztvevők (eredetileg LAJTAI PÉTERTŐL származó) szavaival élve a lakás *életformatikus közösség*ként létezett: találkozások, beszélgetések zajlottak itt, a hely a hivatalos színhelyekről kivonuló/kitiltott ellenkultúra egyik bázisaként működött. A társulat e korszakának esztétikai jellemzői a demokratikus alkotás, a megtervezett és véletlenszerű elemek egybemosása, a történetmesélésről és pszichologizáló szerepértelmezésről való lemondás. 1976-ban a társulat nyugatra emigrált.⁷ E harmadik korszak legfőbb jellemzője az új médiumok (film, video, polaroidkamera) és a populáris kultúra (rap, Andy Warhol figurája) előadásokba való beemelése és avantgárd esztétikával való vegyítése, valamint színház és valóság, magántér és köztér oppozíciójára való rákérdezés a kirakatszínházi forma révén (Squat Theatre).⁸ Mindez azonban már nem tartozik szűken vett tárgyunkhoz, hiszen a Trapéz kiállítása az 1976-os emigrációig tart. Az egykori underground kultúra résztvevői a felnagyító emlékezet révén még életükben legendákká váltak; ahogy arra MÜLLNER ANDRÁS egy tanulmányában rámutat, ez az oral history egy jellemző eljárása az írásbeliséget nélkülöző, vagy nélkülözni kényszerülő (vö. cenzúra, szilencium)

⁶ A kérdéshez bővebben ld. Schuller Gabriella: Szabadság tér 69–85. Kassák Ház Stúdió, Lakásszínház, Squat: autonóm terek. In: Imre Zoltán (szerk.): Alternatív színház történetek. Alternatívok és alternatívák, Balassi Kiadó, Budapest, 2008. 222–241.

⁷ <http://www.artpool.hu/Al/alu/KHS-3.html> A kronológia filológiai háttéréhez ld. Koós Anna, im. 315.

⁸ <http://squattheatre.com/index2.html>

Epizódok a Dohány utcai lakásszínház (1972–1976) történetéből | részletek a kiállításból © Fotó: Biró Dávid





Dohány utcai lakásszínház: *King Kong – másnap délelőtt*
Dohány utca 20,
Budapest, 1973
Breznyik Péter
Fotó: Dobos Gábor

kultúrákban.⁹ A Dohány utcai lakásszínház esetében ezen felül további emlékezet-torzító csapda a színház történetének Halász Péter életműve alá való rendelése.¹⁰ (Ez feltehetően annak is köszönhető hogy Halász Péter élete végéig aktív maradt és számos előadásában használta a korábbi közös előadások esztétikai elemeit.) Mindazonáltal napjainkban a Dohány utcai lakásszínház története kezd kiszabadulni a legendák ködéből, reflektáltabb megközelítéseivel találkozunk, amik túllépnek a személyes történeteken – például azért, mert szerzőik nem is ismerik az egykori alkotókat, életkoruknál fogva nem vettek részt az előadásokon.¹¹

A neoavantgárd színházak történetét dupla láthatatlanság sújtja: a színházi eseményeken nem tudunk úgy részt venni, ahogy egy egykor indexre tett könyvet elolvashatunk, vagy egy betiltott kiállítást újra megrendezhetünk, rekonstruálhatunk (bár nyilván ezek esetében sem ugyanaz a befogadó helyzete vagy a művek hatástörténeti helyzete, mint egykor lett volna). Milyen szerepe és lehetőségei vannak a színházi fotóknak az előadások

9 Müllner András: *Az anekdotáról. Baksa Soós János és Erdély Miklós kapcsán*, in: Havasréti József – K. Horváth Zsolt (eds.): *Avantgárd: underground: alternatív. Popzene és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon*, Artpool Művészetkutató Központ, Kijárat Kiadó, PTE BTK Kommunikáció Tanszék, Pécs, 2002, 109–121.

10 Koós Anna könyve számos konkrétummal szolgál e tekintetben is.

11 Például Imre Zoltán: *Terek és idők között. Heterotópia és intermedialitás a Lakásszínház budapesti és a Squat Theatre New York-i működésében, Irodalomtörténet 2017/1., 50–79.*

megőrzésében? A fotók afféle holt lenyomatnak, pótléknak, az emlékezet mankóinak tűnhetnek mindazok számára, akik nem voltak jelen egy előadáson – ekként kezelte a kérdést hosszú ideig a színháztörténetírás is. A kortárs színháztudomány azonban jóval óvatosabban fogalmaz. A posztmodern ismeretelméleti kételyei nyomán a fotók „áttetszősége” megkérdőjeleződik: önmagukban véve nem tekinthetjük megbízható forrásnak a fotókat, nem képesek a színházi esemény komplex tapasztalatát lefedni vagy reprezentálni, mivel kiragadott pillanatokot őriznek egy folyamatszerű eseményből, gyakran nem is az előadáson készültek, szükségszerűen képkivágotat alkalmaznak stb.¹² PHILIP AUSLANDER a performanszok fotódokumentációjának performatív erejét hangsúlyozza (szemben a hagyományosan evidensnek tekintett leíró-bizonyító funkcióval).¹³

A fotók szerepe némileg eltérő keretben vetődik fel a diktatúrákban megvalósuló performatív gyakorlatok kapcsán. A diktatúrák hideg emlékezte, a kommunikáció és technológiája állami ellenőrzése előhívja az *ellen-archiválás* gyakorlatát; sokszor ezek az egyetlen bizonyítékai annak, hogy egy esemény megtörtént, miközben az alkotók szélesebb befogadói körre is igényt tartottak (volna). „Elyomás körülményei között az emlékezés az ellenállás egyik formájává válhat.”¹⁴ A közelmúlt egyik felfedezése, hogy

12 Eleinte a fotózás technikai feltételei miatt nem is a színházban, hanem műteremben készültek egy jellemzőnek gondolt beállításban. Később a nyomdai átfutás miatt a próbákön készült fotókat használták a műsorfüzetekben, ezért adott helyzetben utcai ruhában voltak a szereplők, vagy olyan beállításban, ami nem került be az előadásba. A kérdéshez bővebben ld. P. Müller Péter: *Színház és (intézményes) emlékezet*. In: Imre Zoltán (ed.): *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*, Balassi Kiadó, Budapest, 2008, 52–62.

A Dohány utcai lakásszínház előadásai közül *A skanzen gyilkosai* című előadás fotóinak van ebből a szempontból speciális helyzete: nem a betiltott előadáson készültek, hanem a lakásban. „Mivel már nem zavartuk a nagymamát, vagy inkább mivel már ő nem zavart minket, Skanzen-jeleneteket rendeztünk be fotózáshoz a külső nagyszobában, ahol mindig is mi laktunk. Dobos Gábor és Donáth Péter fényképezték. Ami a Kassákban az egész termet betöltötte, az itt egy sarokba zsúfolódott. Azóta is ezek a képek láthatók majdnem mindenütt nyomtatásban, mert a próbák alatt készült felvételeknél nem voltunk beöltözve, és az a két vagy talán három előadás, amennyit a Kassákban tarthattunk, egyetlen csupasz villanykörte fényénél zajlott, ezért az ezekről készült képeken a kemény, kontrasztos kidolgozás dominált.” Koós Anna: im., 78.

13 Philip Auslander: *The Performativity of Performance Documentation*, *PAJ* 28 (2006), 1–10.

14 Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2013, 74.



Dohány utcai lakásszínház: *Betelehemi gyerekgyilkos I. variáció*
Állami Könyvterjesztő Vállalat, Budapest, 1974
Üvegfal mögött a nézők | Fotó: Donáth Péter

egy-egy a túrt-tiltott zónában megvalósult performansz olykor jobban dokumentált, mint egy színházi előadás, ami a hatalom támogásával jött létre.¹⁵ Ugyanakkor éppen sajátos helyzetüknek köszönhetően ezekre a fotókra az utókor sokszor nem csupán dokumentumokként tekint, hanem a hidegháború után műalkotásokként kezdi cirkuláltatni azokat a művészeti piacon.¹⁶ A Dohány utcai lakásszínház története küszöbhelyzetben van, a kommunikatív és kulturális emlékezet határán áll: azon

15 Szabó Attila az OSZMI-PIM Színházi emlékezet című projektje kapcsán beszélt erről. Szabó Attila: *Az ellenállás színháza: hogyan dokumentáltuk azt, ami meg sem született?* Előadás az Irodalom, színház, ellenzékiesség: Gyűjtés és archiválás a Kádár-korszakban és a rendszerváltás után című konferencián, 2017. december 4., Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest.

16 Amy Bryzgel: *Performance art in Eastern Europe since 1960*, Manchester University Press, 2016, 108–109. Bryzgel szintén amellel érvel, hogy a performanszok fotóinak eltérő helyzete van a liberális demokráciákban és a diktatúrákban született művek esetében.

a ponton, ahol az időbeli távolságnak köszönhetően az egykori dolgok elveszítik magától értetődőségüket, nekünk pedig specialistákra, közvetítőkre van szükségünk, akik a látottakat megnevezik és értelmezik számunkra. Éppen ezért jellemző forma a fényképek kiállításai kapcsán a tárlatvezetés, az előadás. A képek ugyanis nem mondják el, mi látható rajtuk, ehhez szükség van a pontosító narrációra. A kurátorok, archivisták, kutatók közös felelőssége, hogy oszlassák a ködöt, hozzáférhetővé tegyék a fotókat és szövegeket, megnyitva a lehetőséget az értelmezés és a történeti kontextualizálás számára. Ami persze már soha nem lesz ugyanaz, mintha a kortársak tehetők volna ezt meg.

A Trapéz Galéria kiállítása radikálisan eltérő perspektívát kínált a Dohány utcai lakásszínház történetét ismerők és nem ismerők számára. A galéria terében látható installáció meglehetősen puritán eszközökkel élt: a fotók vastag deszkalapokra lettek feltűzve gombostűkkel, az együvé tartozó fotók felett az adott előadás címe és évszáma volt olvasható, kézírással. Az installációban kiemelt szerepet kapott a *Betelehemi gyerekgyilkos (1974)* című előadásának az Állami Könyvterjesztő Vállalatnál bemutatott verziója és egy itt készült fotó.¹⁷ Donáth Péter képén az előadás nézői láthatók, amint egy duplaszárnyú üvegajtón keresztül nézik az előadást. A galéria belső termében ennek a fotónak a hatalmasra nagyított változata kapott helyet

17 Az előadás részletesebb ismertetéséhez ld. Koós Anna im. 136–137



Dohány utcai lakásszínház: *Guidó és Tyrius* | Gyerekszínház a Szentendrei szigeten, 1974
Király és lánya, tánc: Breznyik Péter, Scherter Judit | Fotó: Donáth Péter



Dohány utcai lakásszínház: *King Kong – másnap délelőtt* | Dohány utca 20., Budapest, 1973
Bálint István és Molnár Gergely átkísérik New York szépét (Breznyik Péter) az utcán | Fotó: Donáth Péter

(a kiállítás szándéka szerint felcserélve a nézés alanyának és tárgyának pozícióit).

A kiállított fotók mellett nem szerepeltek szerzőik nevei; akit érdekelt, külön kérésre kapott egy listát, innen tudható, hogy BŐSZE ANDREA, DOBOS GÁBOR,¹⁸ DONÁTH PÉTER, KÖRNER ÉVA és SZEGHŐ ISTVÁN a fényképek egykori készítői. Aki nem ismeri az előadásokat, nem vagy keveset foglalkozott a Dohány utcai lakásszínház történetével, annak sajnos elég keveset kínál

¹⁸ Ld. még: *Nézőképek 2. Dobos Gábor fotográfus*, BTM Fővárosi Képtár / Kiscelli Múzeum, Budapest, 2006. december 12 – 2007. február 18., rendezte: B. Nagy Anikó, Dobos Édua Dalma – <http://www.btmf.kif.hu/dobosgabor.html>

ebben a formában az installáció – sem a színház történetére, sem az egyes előadások helyszínére, esztétikájára vonatkozó információt nem kaptunk a kiállítás terében, kultúrtörténeti, színházesztétikai összefüggésekről nem is beszélve. Kiegészítésként KOVÁCS ENDRE (kereskedelmi forgalomba nem került) fotóalbuma kínálkozott, melynek egy példánya helyben tanulmányozható volt. Kovács fotói a színház működésének mindhárom korszakát lefedik,¹⁹ a *Feljegyzések időrend nélkül* című albumban a személyes, töredékszerű élmények keverednek a fotókkal.²⁰ Koós Anna *Színházi történetek szobában, kirakatban* című könyve, a *Színház* folyóirat Halász Péter munkásságának szentelt 1991-es különszámának vonatkozó írásai és interjúi (csak hogy az igazán könnyen hozzáférhető forrásokat említsük) legalább annyi segítséget nyújtottak volna, hogy a színház történeti ismeretekkel fel nem tettezett látogató utómunkálatokkal gazdagítsa ismereteit.

Mindazok számára, akik valamilyen okból jobban ismerik az egyes előadások történetét, világát, megvalósulásuk körülményeit, egy másféle, szellemesebb perspektíva bontakozott ki. A kiválogatott fotók jól érzékeltetik az előadások megvalósulásának és esztétikájának sokféleségét: peripatetikus gyermekelőadás a szabadban, szobaszínházi előadások, fellépés Balatonbogláron, előadás, mely az utcáról való bevonulással veszi kezdetét stb. A publikációkból jólismert képek mellett ritkán látható felvételek is helyet kaptak (például *A zsidó viccel* című előadásról készült fotó). A kiválasztott előadások és az installálás módja azt az egyszerre nyitott és zárt helyzetet jelenítette meg, ami részben a „legvidámabb barakk” paradox sajátossága volt, részben a lakásszínház esztétikáját is jellemezte. A bejáratnál lévő térben a *Breznyik meg egy asszony tegnap*²¹ (1972) című első lakásszínházi előadással

¹⁹ Ld. még: *Kovács Endre fotó kiállítása*: Kassák Ház Stúdió – Squat Theatre. *Képek a magyar színházi underground történetéből*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2004. szeptember 9 – október 10., kurátor: Baksa-Soós Vera – <https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/kovacs-endre-fotokiallitasa-kassak-haz-studio-squat-theatre-kepek-magyar-szinhazi>

²⁰ Kovács Endre: *Feljegyzések időrend nélkül*. *Kassák Színház – Squat Theatre*. Fotók és szöveg: Kovács Endre. Szerkesztő: Uhl Gabriella. Felelős kiadó: Kovács Endre. H. n., 2015. Az album bővebb kontextusához ld. Schuller Gabriella: *Előhívás. Kovács Endre három fotósorozatáról*, Séd, 2016/nyár, 72–74.

²¹ Kovács Endre címváltozata: *Breznyik és egy nő*. Ld. Kovács Endre: im., 2015

szemben a kivándorlás képei voltak láthatók (e képek drámai sűrítettségét, színházszerűségét számos publikáció kiemelte már), a kettő között a társulat betiltásához vezető előadás lakásban készült képei, a hátsó falon Kovács Endre fotósorozata egy szigligeti eseményről.²² Hasonló dinamikát és logikát követett a belső térben a kétoldalról körbejárható állvány, valamint a képek elhelyezése: így például az Állami Könyvtérterjesztő Vállalat nyilvános terében készült fotók vízszintes felületen történő elhelyezése, amely megtörte a paravánsor klausztrófiáját. A kiállítás a szűkös tér ellenére sajátos fizikai élményt kínált a nézőnek, aki a kis teret még apróbb részletekre tagoló paraván mellett előadásról előadásra araszolva váratlanul a kirakat tágasságába vagy a teret trompe l'oeil szerűen kitágító felnagyított Donáth-fotóba ütközött. A kronológia helyett ez a performatív nézői élmény vezette a befogadót a galéria terében. A szofisztikált térdramaturgia azonban (installáció: KATARINA ŠEVIĆ) csak a beavatottak számára volt érzékelhető – a kiállítás nem tett semmit azért, hogy demokratikus módon közvetítse ezt a tudást. ASCHER TAMÁS 2018. január 13-án tartott tárlatvezetése (melyet bő egy héttel a kiállítás zárása előtt hirdettek meg) még tágasabb nézőpontot és értelmezési keretet kínált a résztvevők számára. Ascher a Kassák Ház Stúdió és a Dohány utcai lakásszínház egykori előadásain nézőként vett részt miközben – rendezőhallgatóként, s később a kaposvári Csiky Gergely Színház rendezőjeként – lényegében a rendszeren belül volt. (Még akkor is, ha a kaposvári színház nem a feltétlen lojalitásáról volt híres.)²³ Tárlatvezetése unikális volt a lakásszínházról szóló diskurzusok sorában: személyes élmények és benyomások mellett (melyek közül nem hiányzott a nagy személyiség toposza sem) a színház korabeli európai és magyar kontextusát is felvázolta, reflektálva a politikai és kultúrtörténeti összefüggésekre. Megközelítésének árnyaltságát jól érzékelteti a meztelenséggel kapcsolatos két diskurzus egymás mellé helyezése. Míg a *Színház* 1991-es számában HARASZTI MIKLÓS három anekdotikus jelenet egymás mellé helyezésével mutatta meg a lakásszínház tagjainak

²² A comics-szá transzformált fotósorozat kontextusához ld. Kovács Endre: im. 102–103. és Koós Anna: im.

²³ A kaposvári színház történetéhez bővebben ld. Eörsi László: *„Mebombáztuk Kaposvárt”. A kaposvári Csiky Gergely Színház és a kultúrpolitika*, Napvilág Kiadó – 1956-os Intézet Alapítvány, Budapest, 2013

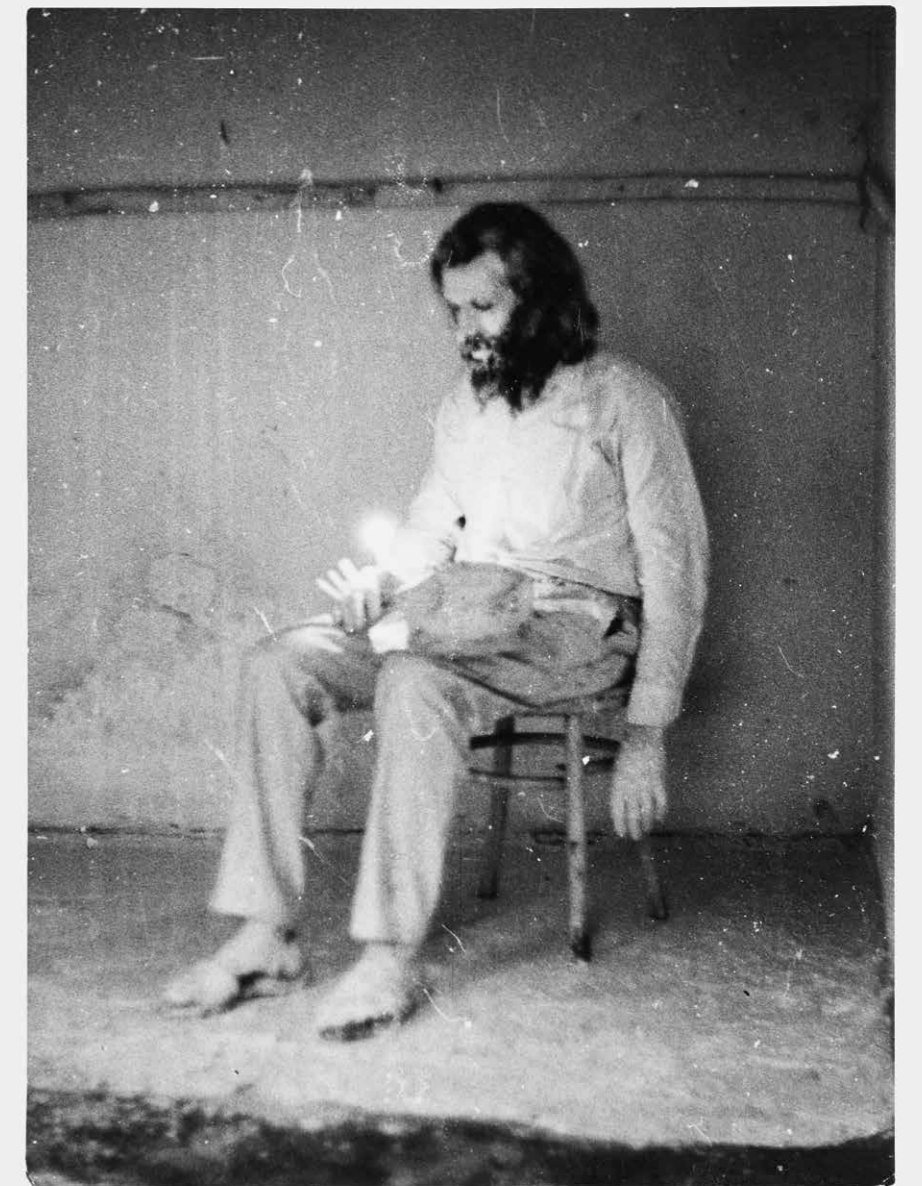
viszonyát a színpadi és civil meztelenséghez (és az ezzel összefüggésben álló – a rendszert mélységesen frusztráló – szabadságfokot),²⁴ Ascher a meztelen test hazai színpadi történetének felvázolásával és a paradigmaváltónak bizonyult nyugat-európai előadások felidézésével kontextualizálta a kérdést. Megállapítása szerint a Dohány utcai lakásszínház számos előadása olyan testkonceptióval élt a hetvenes évek elején, amely csak jóval később, a Krétakör 2002-es (!) *W Munkáscirkusz* című előadásával illeszkedett be a magyar színházi testnyelvbe.²⁵

Napjainkban jól érzékelhetően megélnékül a figyelem és érdeklődés a hetvenes-nyolcvanas évek underground közegének performatív pillanatait illetve privát eseményeit megörökítő, részben publikálatlan fényképek iránt. A jelen egyik fontos kérdése, hogy miként lehet a fotókat értelmező kontextusokat a kiállítások szerves részévé tenni.

²⁴ Haraszti Miklós: *Vetkőzés, Színház, 1991/10–11.*, 52–53.

²⁵ A *W – Munkáscirkusz* című előadás paradigmaváltó szerepéhez ld. Kiss Gabriella: *A kockázat színháza. Fejezetek a kortárs magyar rendezői színház történetéből*, Pannon Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2006, 135–142.

A zsidó viccel | Halász Péter, szóló | Dohány utca 20., Budapest, 1974
Fotó: Donáth Péter



HÉTKÖZNAPI SZAKRALITÁS

Beszélgetés Perovics Zoltánnal

METANOIA LOMTÁR – meditációs objektumok hendikepje

Budapest Galéra

2018. március 8 – május 1.

Sirbik Attila: A megszokott dolgokat kibelevéve egy olyan egyedi szituációkra bomló, egymással nem feltétlenül összefüggő világot teremtész, amelyben sok esetben a tiltott és a tabu, mint olyan értékelődnek fel? Az emberi létezés árnyoldalai ezek, amivel azért kell szembenéznünk, hogy ne ismétlődhessenek meg a szörnyűségek?

Perovics Zoltán: Ha valaminek a tudatos rendezése, áttekintése, tisztázása és átvilágítása elmarad, akkor egészen biztos, hogy a tudattalan az elhanyagolt problémákat és tartalmakat, illetve az azokkal való szembesülést forszírozza, jelzi. Az persze már más kérdés, hogy a tudat egyoldalúságát kompenzáló tudattalan jelzéseit ki, hogyan értelmezi, azok üzenetét önmagára nézve szükségesnek tartja-e lefordítani, vagy sem. Ha nem, akkor egészen biztos, hogy azok a tartalmak egyre aktívabbak lesznek és előbb, vagy utóbb a felszínre is törnek. Azzal kezdenem kell valamit, azt nem hagyhatom figyelmen kívül, és itt még az sem biztos, hogy csak önmagam következményeivel kell számolnom. Soha nem az ismétlődik meg, amire számítunk, hanem annak a felejtéssel átítatott – csak látszólag nehezebben beazonosítható – mutáns variációja. Ha a tudatos kreálás folyamata nyitott, akkor a tudattalan tartalmak is nyomot hagyhatnak azon a valamin, amivel foglalkozom. Ha egy konstrukció tudattalan produktum, a szemlélő tudatos közeledésekor a produktum mozgósíthatja a közeledő tudattalanját.

SA: Objektjeid a lezajlott múltra emlékeztetnek, vagy valami apokaliptikus jövő elkerülésére figyelmeztetnek? Összefüggés van a kettő között?

PZ: Az objektumokat a keletkezésük pillanatában valami – ha szabad ilyet mondani – életre hívta, kikövetelte, azok tehát lettek/vannak. Igent mondtak a létezésre, teljesen mindegy, hogy azok az előadások, amelyekben aztán megjelentek, mivel is foglalkoztak. Ami az objektum(ok) születését kikövetelte, mindenképpen magán viseli a harmóniát vagy a diszharmóniát, még pontosabban azt a valamit, ami az eltaláltság pillanatában ott, akkor érvényes volt. Onnantól kezdve a tárggyal – mindig a mostban – mindig az éppen aktuális szemlélője találkozik, tehát az ő olvasata adja meg a választ erre a kérdésre. Ugyanakkor, mivel azok a múltban, az együttérzés és az eltaláltság jegyében és pillanatában fogantak és mivel az együttérzés nem valamilyen hátsó szándék, mert csak nyitottság következménye lehet, ily módon a mindenkori apokaliptikusban/ből felbukkant objektumok, tulajdonképpen saját elmúlásukban is csak a fogantatásukra érvényes előjelet adhatják. Ez lehet a Metanoia Lomtár létjogosultsága.

SA: Mennyire fontos számodra a vallás, vagy éppen maga a Biblia, mint inspirációs forrás?

PZ: Hamvas Béla a metanoiáról írja: „...a gyermekkorba visszatérni és felismerni, hogy az emberi lét egész és tiszta csak az idillben lehet. A fordulatot a vallással keverték össze, de a valláshoz semmi köze, már csak azért sincs, mert a vallásoktól függetlenül az őskorban e lépést a föld minden népe ismerte. Visszatérni ahhoz, ami az emberben tiszta és egyszerű. [...] A fordulat hellenisztikus neve, amely valószínűleg az ősi orphikus-pythagoreus hagyományból való: Metanoia. Jelent pedig megfordulást. Ez a beavatás rokonsága a halállal, de ugyanakkor születés, egyes hagyományok újjászületésnek is nevezik.” A metanoia előtti mozzanat és a fordulat vált lényegessé számomra, a fordulatra hivatkozó gaztettek előzményei és következményei a történelemben: az emberség utáni lejtőstruktúrák összessége, hatása. Nemcsak a bűnbánó-bárcacsokrok, vagy a mellékterméknek minősített apokrif irodalom, de az inkvizíció, a keresztesháború(k), az indiánok kiirtása, vagy a véres és a lelket vértelenül torzító, vagy a kollektív öngyilkosságra felhívó térítések összességét említhetném. A családban senki nem forszírozta, de

gyermekkoromban az teljesen magától értetődő volt számomra, hogy a vallásokkal és a Bibliával meg kell ismerkednem, azt természetesnek vettem. Kamaszként már arra törekedtem, hogy a világvallásokat is megismerjem. Ehhez azért azt gyorsan hozzá is kell tennem, hogy Auschwitzról már öt éves koromban tudomást szereztem, egy asztalon felejtett képes történelemkönyvből rám néző, velem egykorú gyermekszempár világhosszra tette, megértette velem, hogy ki vagyok én Auschwitzban. Tehát azzal azért akkor is és később is tisztában voltam, hogy sem az ember, sem a világ nem lett érthetőbb. Az igen, hogy a szentkönyvek egyszerűen lefordítható parancsolatainak értelmezésétől az ember rendkívül távol áll. A vallások lehetséges közös nevezője, pontosabban eredője hiába is tárná fel magát, mert annak fals, megkövesedett értelmezése, állandósultsága még annak is ellenállna. Nietzsche ezt leplezte le, ebbe örült bele. Ez történik. Primitíven fogalmazva a Klérus és a Nagy inkvizítor története abban kulminál, hogy a könyörületre már nem is hivatkozik.

SA: Egyes tárgyakat bemozgatva létrehozol egy olyan mozgássorozatot, például a felfüggesztett, babaágyra célzó gépfegyver esetében, ami magában hordozza a folyamatos ismétlődés mozzanatát. Ez bizonyos értelemben visszautal a kibelevett általánosításra?

PZ: A tökéletes ismétlés illúzióját keltő robot csak kopatja alkatrészeit, csak mérhetővé teszi pontatlan ismétléseit. Az ártatlan ismétlés felrúgja az általánosítást.

Az a szándék, hogy valamit megismételjenek vagy ismétlegessenek, sok ember számára megnyugtató és pihentető lehet. Ahogy a hasfal emelkedik és süllyed. Egy költeményben, vagy egy dalban a refrén mindig aláhúzza azt, ami azt megelőzi. Bekapcsolni az ingyen csatornát. Valaki számára feltöltődés, biztonság, gazdagság, valaki számára ugyanez monotonía. Mantra, ima stb. A monomániából, a rögeszméből fakadó ismétlő monotonitás más.

Metanoia Artopédia

Metanoia Lomtár, 2007 © Fotó: Tóth Balázs Zoltán





Metanoia Artopédia
Metanoia Lomtár, 2007 © Fotó: Tóth Balázs Zoltán

Egy diktátor, vagy egy rituális sorozatgyilkos ragaszkodása egészen más. Tagadhatatlan, hogy szocializálódásunk során a bennünket ért hatások, tanulmányaink és örökletes adottságaink stb. együttesen befolyásolják személyiségünk alakulását, funkcionális beidegződéseinket és reflexeinket. A kapott minták „ismétlése” tulajdonképpen saját határaink feltérképezése és megismerése. A minta korlátta/börtönné is válhat. Tágulásunk mindig a számunkra még nem ismertben, vagy a már ismertnek hitt elmélyítésében következhet be. A lebegő gyermekpólyára célzó gépfegyver azonos pozíciójában vaku villan és harang kondul.

SA: Az ismétlés, mint konstruktív mozzanat funkciója az általánosítás?

Az ismétlés imitációjának illúziójával való szembesülést felfedezés követheti, ami tehát nem általánosíthat, mert kérdés követheti: Mi van ott? Mi lehet ott?

SA: Milyen viszonyban áll alkotói világodban a szakralitás és a hétköznapi valóság?

PZ: Feleségem, Andrea, az *Artopéd balansz – Művészetellenes, anti-művészet ellenes Művészet* című installációmmal kapcsolatban egy olyan mozzanatra hívta fel a figyelmemet a mozzatóval, mozzatóssággal kapcsolatban, amely rám releváns módon hatott: „Egy 1,2 m magas háromszög alapú karcsú kerek fémállvány csúcsán körbeforgatható kb. 25 x 25 cm-es alapterületű fekete drapériával letakart négyzet alapú sík felületen, egy 20–25 cm magasságú, fából és fémből készült miniatűr rokkantkocsi menetirányban előrefelé forgó kerekeivel haladó mozgást imitál. A kis toló kocsi ülökéjén nem ül senki. A toló kocsi fejtámláján egy kb. 60–70 cm hosszúságú, karcsú nádpálca balanszpontján támaszkodva ring. A nádpálca menetirányba mutató végén egy egész dióbél, keskeny végén egy WC-papír zászlócska lengedez. A nádpálca első negyedének egyik pontjából ívben induló, gyep-lőként is funkcionáló laza cérnaszálak összeköttetésben állnak a – kerék forgó mozgásával összehangoltan, ciklikusan billenő – kis fémszerkezettel, amely a kocsi zökkenései, valamint a változó légmozgás által is befolyásolt

nádszál mozgását kontrollálja, és befolyásolja. Nem kell sokáig szemlélődnünk, hogy észrevegyük a drapériával letakart sík felület oldalából kiálló és látszólag ugyancsak magától körbeforgó kis tekerőkart, amelyen egy fehér tollpihe csüngve követi a kar mozgását. [...] A karon forgó tollpihe a szemlélőben azt a benyomást is keltheti, hogy az ennek a miniatűr Artopéd-kocsinak – amely magának a kreálásnak, artopéd-artnak a metaforája –, magának az alkotásnak elragadtatottja, mozzatóttja, de ugyanúgy utalhat a kerekeivel forgó haladó kocsira, és a forgó tekerőkaron lengő pihe közötti rejtett tengelyre, amely mindkettőjük valódi mozzatóttja, amely nem csak valamilyen rejtett áramforrással van összefüggésben, hanem magával az alkotói képzelettel, magával az ismeretlennel, a kimeríthetlennel, amelyben az installáció fogant, amelyből az előlépett és folyamatosan előlép, mert mindig érinti a kiszámíthatatlan, a váratlan, mint például a szellő erejének állandó jelenléte. Tehát olvasatunk leszámolhat az összes látvány mozzatóttal.” (Erdély Perovics Andrea: *Artopéd – ars poetica.*)

Idillben van, aki nem siet. A feltételezett idill felé siető kisiet az idillből. Kiesik, kizuhan. A feldúltságban/ból rálátni az idillre, és aztán abból/abban megszólalni, ma már

szinte tényleg a csodával határos és szakrális pillanat. Bármennyire megrendítő abból/abban szembesülni azzal, ami az idilltelenítéssel dolgozik. Ami az idillben fogant, az a híd mindkét valóság között.

SA: Objektjeid mindig hordoznak egyfajta filozófikus mondanivalót is az esztétikai értékén túl?

PZ: Amennyiben egy filozófikus probléma modellje, nem úszhatja meg. Ha a semmi adaptálását kísérlné meg, nem úszhatná meg. Ha mindkettőt tagadni akarná, nem úszhatná meg. Ha nem olyan valamivel foglalkozna, ami filozófikus, de abban mégis lenne valami filozófikus, akkor sem úszhatná meg. Nem is kell törekednem arra, mert nélkülem is hordozná, mint fém a rozsdát, a rozsdá filozófikusságát. Ami biztos: azt hordozzák, amit megközelítettek, vagy annak részleges, teljes, de tanulságos kudarcát. Így az ember kudarcait is.

SA: Tárgyvilágod konstruálására hatottak konkrét alkotások, legyen az irodalom, film vagy bármi más?

PZ: A konstruálás pillanataiban mindig arról van/lehet szó, amivel éppen foglalkozom, illetve amivel éppen foglalkoznom kell, és amiből építkezem. Ennek elvileg azt kellene jelentenie, hogy a konstruálás közben minden mást kizárok, csak az adott problémát nem. Tény, hogy az a valami ugyanannyira összpontosít rám és közben nem is ereszt el. Kellemetlen helyzet. Tehát más műre, filmre vagy képzőművészeti alkotásra közben nincsen időm, se lehetőségem gondolni. Az itt és most mindig azt adhatja, ami kikerülhetetlen. A tudattalan emlékezete is minden elmentett tapasztalatát mozgósíthatja bennem egy ilyen szituációban, tehát a tudatos közeledést/közlekedést a tudattalan követheti, befolyásolhatja, és persze előfordulhat az is, hogy az a tudatosságot is félresöpri, illetve azzal azonos szintű befolyással jelenik meg bennem. Ez inkább a folyamat utolsó pillanatára érvényes. Amikor ott van, létrejön valami, amiről hirtelen azt is gondolhatom, hogy talán az egész előadás ezért az egyetlen mozzanattal készült el. Vagy hirtelen, váratlanul megjelenik bennem egy objektum rajzszerű mechanikai háttere, ami addig rengeteg problémát jelentett. Érthetetlennek tűnik, hogy annak vizuálisan megmutató alkatrészei most honnan kerültek ide. Tény, hogy egyszer csak ott van, ráadásul végtelenül egyszerűnek tűnik az, amit kínál, mintha az valahol mindig is meglett volna, mintha a tudattalan felhozta volna. Ebből

persze következhet az is, hogy ha valaki, vagy valami hatott rám, az benne lehet/van az objektumban, mert a tudattalan emlékezete aktív mozgásban volt. Más a helyzet akkor, ha a konstruálás tudatosan és eleve egy már létező műre irányul, illetve ha az tudattalanul történik, de mégis reflektálhat egy már létező műre, és rokonsága mellett a jelenkor összefüggéseiből is felmutathat azzal kapcsolatban valami mást.

Hely hiányában itt csak néhányat sorolhatok fel azok közül, akik biztosan hatottak rám: Hamvas Béla, Jeles András, Halász Péter, Vincent Van Gogh, Antonin Artaud, Samuel Beckett, Löw Immanuel, Tadeusz Kantor, Franz Kafka, Friedrich Nietzsche, Ligeti György, Henri Purcell, Gustav Mahler, Anton Webern, Bruno Schulz, Danyiil Harmsz, Weöres Sándor, Rejtő Jenő, Karl May, Charles Dickens, Jack London, Buster Keaton, Andrej Tarkovszkij, Charlie Chaplin, Nagyanyám, a feleségem, egy Angyal nevű négy lábú, egy ismeretlen hajléktalan, Boda bácsi, egy lábcsonkján támaszkodó madár, egy csernobili mondat, Toszó Mari és Szopó Mari, több naplemente, több napfelkelte, az az ismeretlen, aki egy kavicsot hajított a tóba, egy csiptető, egy fecske bicikli...

SA: Mit jelent számodra a wc-papír, mint alapanyag használata?

PZ: Artopédlandia lobogója újrahasznosított papírból készül, minimum egy törlésre alkalmas hosszúságú WC-papírsáv. Színe a fehérhez közelít. Tört-fehér.

A Krepto WC-papír újrahasznosított papírból készült, részben valamilyen újságpapír is alapanyagául szolgálhatott, mert gyakran előfordult, hogy betűk, szavak is megjelentek annak rücskös felületén. A legolcsóbb WC-papírnak számított, valószínűleg, mert eredeti rendeltetésére nem igazán lehetett használni, ám ha bevezetem kiválóan lehetett gyúrni, gyorsan felvette a kívánt formát, nem kellett hozzákeverni semmilyen ragasztóanyagot és ha megszáradt teljesen megszilárdult. A WC-papír és Tadeusz Kantor legalacsonyabb rendű realitása között mély rokonság van. A WC-papír annak éppen zérópontja: alfája és omegája, nem csak azért, mert még/már/nem is talált tárgy, hanem mert amit a hétköznapi értelemben vett szakralitás rendre elmulaszt, azt ez a látszólagos hétköznapi profán szakralitásával is felmutatja, előhívja, és nem is csak azért, hogy leleplezze a mulasztást, hanem, hogy közben helyet csináljon az artopéd metanoiának.

Metanoia Artopédia
Metanoia Lomtár, 2007 © Fotó: Tóth Balázs Zoltán



FEHÉR DÁVID

KÉP-KÉPLETEK

Hívószavak és töredékes megjegyzések
Szinyova Gergő új sorozatához

Szinyova Gergő:
Kényelmes / Kényelmetlen

Kisterem, Budapest
2018. április 8 – május 4.

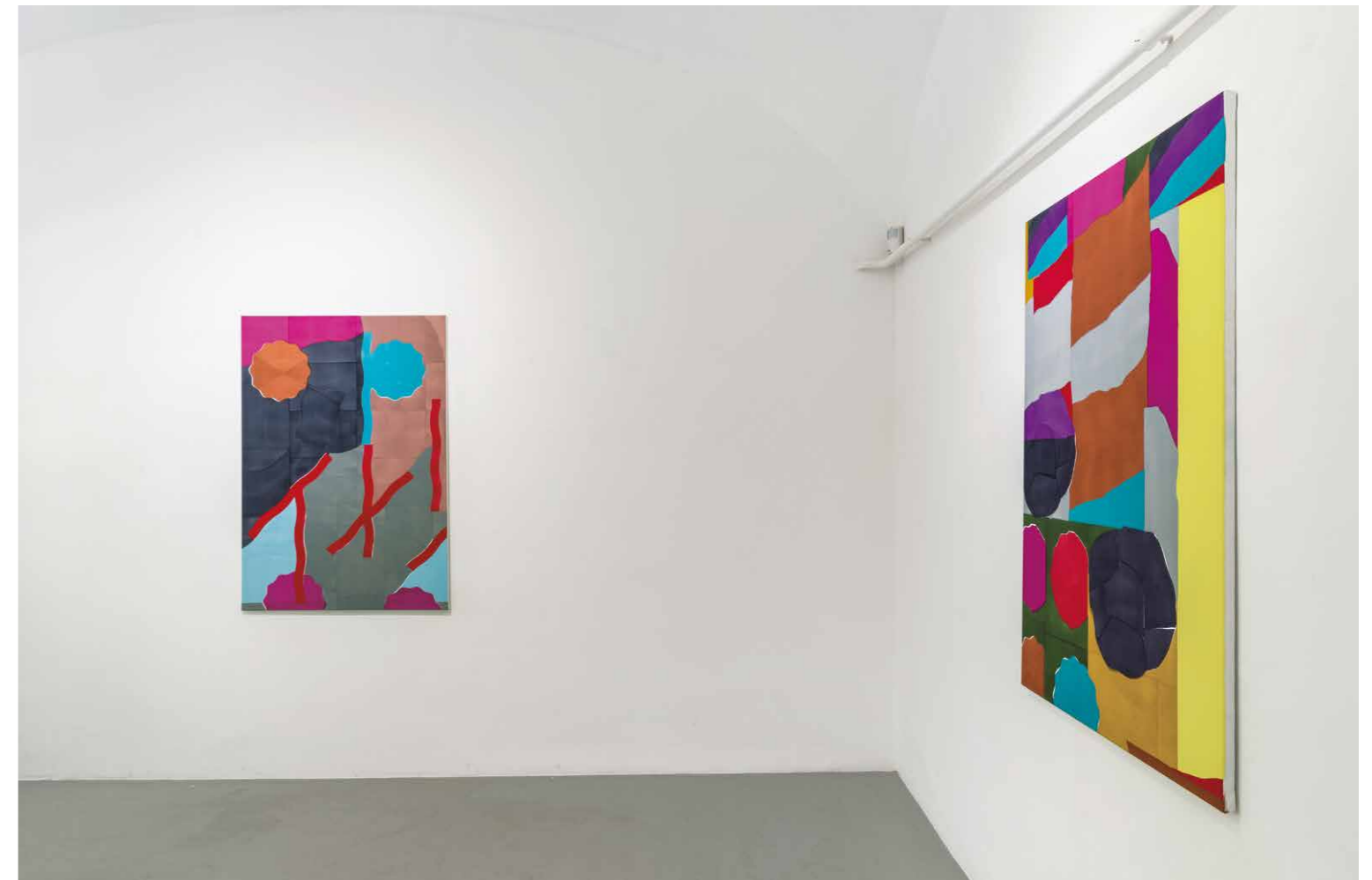
1. Szín-dimenzió (cut, paste, print, paint)

SZINYOVA GERGŐ festészetében a szín a legtöbbször elvonás tárgya. A szintelenítés, a monokrómiába fordítás meghatározó mozzanata festői gyakorlatának. Korábban, az *Imaginary Viaduct* című kiállításán a színes festménysorozatot szürkeárnyalatossá konvertálta, majd akként is megfestette. A szintelenítés gesztusa a festői *grisaille* gyakorlatához vezet vissza, ami a trecentóban és a korai németalföldi festészetben a festői illuzionizmus eszköze volt. A szürke-fehér illuzórikus architektúrák, festett kőszobrok bekeretezték a festett képet, és megtévesztették a befogadói tekintetet. A *grisaille* modern variánsai az analóg fotográfia szürkeárnyalatos pillanatképei és a nyomdai termékek, a könyvek és a printek szürkébe burkolózó felületei. A házilagosan kinyomtatott képfájlok koszos szürkéi. Szinyova a szín kivonása által a reprodukálás folyamatát képezte le, a festészet erózióját tematizálta a technikai sokszorosíthatóság korában. A szintelenítés következő fázisaként egy újabb sorozatában festményeiből teljesen kivonta a színt: feketére festett feketével, a monokróm festészet régi toposzait idézve, a festékanyagok, pigmentek minimális különbségeit, a finom árnyalatok, csillanások játékát tematizálva. Legújabb sorozatán pedig a monokrómia átfordul harsány polikrómiába. A sorozat első, kísérleti darabjain az alapszínnel festett ecsetvonások akként keverednek egymással, mint egy festőpalettán. Újabb képein már nincsenek ecsetvonások, csak egymással érintkező, olykor élesen elváló, máskor egymásra csúszó, átfedésbe kerülő vagy épp széttartó, lebegni látszó vagy épp a kép síkjához simuló *színmezők*. A színfoltok olykor egymást ellentétezzák, máskor pedig felerősítik egymást. Beszélhetnénk szindinamikáról, esetleg szindimenzióról.

Nemcsak a termélységek, távolságok és közelségek érzékelése miatt, hanem azért is, mert a polikrómia ezúttal a Szinyova által alkalmazott monokrómia ellenpontjaként jelenik meg, és ennyiben a festészet történeti dimenzióira, a monokróm festészet hagyományaira, a festészet Alekszandr Rodcsenko által bejelentett végére is utal. A képsorozat darabjai a korábbi fekete képek dialektikus ellenpárjainak tekinthetők: a szintelent felváltja a színes, a szögletest a gömbölyded, a szabályos formát az amorf – olykor „pixelesedő” – alakzat. Szinyova ugyanakkor mégsem mond le teljesen a monokrómiáról, hiszen új festményein minden színmező továbbra is monokróm. A festmény monokróm képek polikróm kollázsa. A kollázs ezúttal nem szó szerint értendő, mint Henri Matisse cut-outjai esetén. Festményeket látunk, amelyek nem-festészeti eljárásokat idéznek: elsősorban a kivágást és a nyomtatást. A „cut”, a „paste” és a „print” parancsát ezúttal egyesíti egyetlen parancs: a „paint”. A monokrómia és a szintelenség a kezdetektől (a *grisaille*-tól) fogva a festészet peremterületeire, kereteire, ha úgy tetszik,



Szinyova Gergő
Kényelmes / Kényelmetlen, Kisterem, 2018 | részletek a kiállításból © Fotók: Eln Ferenc





Szinyova Gergő
Cím nélkül (Kényelmetlen),
2018, akril, vászon,
100 x 70 cm



Szinyova Gergő
Cím nélkül (Ugyanakkor),
2018, akril, vászon, 130 x 90 cm

végző határait utalt. Szinyova polikrómiává váló monokrómiája pedig ekként a véget nem érő vég mintázataként is leírható.

2. Le/nyomat – ismétlés

A képek nemcsak kollázsokat, hanem nyomtatásokat is idéznek. Elsősorban rizográf nyomtatásokat. Az egymásra nyomtatott, elcsúszó színfelületek esztétikáját. A hibában rejlő szépséget. A digitális képáradat korában egyre inkább felértékelődő „low tech”, manuális sokszorosítási módszerek és a „retro” sajátos forradalmiságát. A rizográfia paradoxonát. Azt az ellentmondást, hogy a gyorsmásoló által gyártott összes példány egyedi. Szinyova motívumai, formái, alakzatai ismétlődnek, mégis egyediek. Egymás dialektikus párjai, sajátos „klónjai”, variánsai. Nyomatnak, lenyomatnak tűnnek. Reprodukciónak látszanak, ám valójában reprodukálhatatlanok. Finom áttűnésekre, kontrasztokra és harmóniákra épülő áltreiefet, ornamenti alkotnak. A megismételhetőség és a megismételhetetlenség festészeti dilemmáira utalnak.

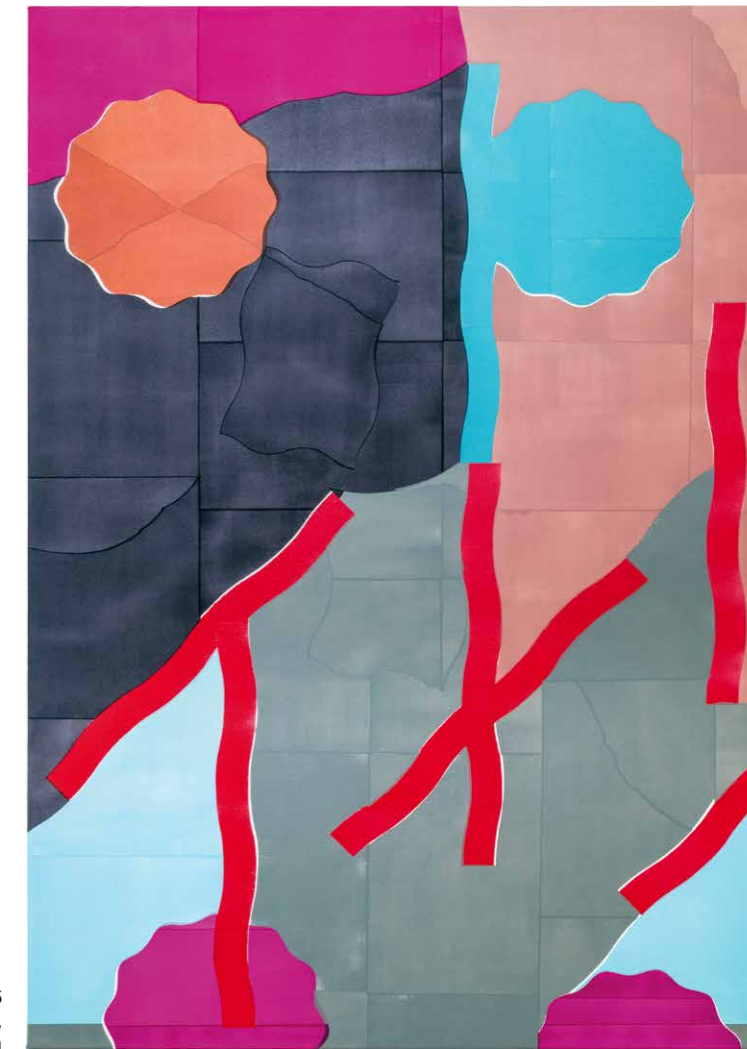
3. Formátumok – mintázatok

Áltreief és ornamenti. Egy imaginárius puzzle – majdnem pontosan illeszkedő – töredékei. Zárt elemekből építkező nyitott struktúrák. Szinyova hosszú ideje alkalmaz művein alapformátumokat: az A/2, A/3, A/4, A/5 papírlapok jól ismert aránypárjait. A feleződő hosszúságú és szélességű papírfelületek szellemképszerűen felsejlő alapmodulok. Képbe komponált képek. A képmező ennyiben olyan, akár egy radikálisan felnagyított, képzeletbeli papírfelület, amely épp kijött egy rizográfából. A hangsúly az „akáron” és a „minthán” van. Míg Wade Guyton a nyomtatást avatta festészetté, addig Szinyova a festészetet avatja nyomtatássá, miközben sajátosan egymásra vetíti a digitális képek, a „low tech” sokszorosítás és a hagyományos táblaképfestészet vizualitását. Ismétlődő formái, alapmoduljai gyakran vektoros rajzokon alapszanak, digitális eredetűek, ám a táblaképeken mégis festői mélységek felé nyílnak meg. Nyomatokat idéznek (trompe l'oeil-szerűen), ám a végeredmény mégis a felületek finom vizuális játékaire épülő, érzéki festészet.

4. Festészet és sampling

A sampling, a remake, a remix fogalmait szinte közhelyszerűen alkalmazzák a kortárs festészet kontextusában. Az idézés posztmodern kultúrája helyett az utóbbi években

(lassan évtizedekben) a Gilles Deleuze és Félix Guattari által leírt rizómák sűrű hálózatához hasonló digitális linkek szertelen rendszerére szoktak hivatkozni. Minden festői gesztus egy másik festői gesztust idéz. Ahogy Bak Imre idézte egyszer Peter Weibelt, „minden kép mögött van egy másik kép”. A festő referenciák sűrű hálózatával dolgozik, még abban az esetben is, ha ennek nincs tudatában. Szinyova az absztrakció kevéssel több, mint százéves történetének különböző rétegeit és referenciáit idézi meg és rendeli egymás mellé, alá-fölé, miközben intenzív, vibráló színmezőin digitális képek, nyomdaipari termékek, design-elemek, fanzine-oldalak reminiscenciái sejlenek fel. Az új sorozat képcímei ezúttal nem automatikusan generált digitális fájlneveket idéző absztrakt kódok, hanem sejtetett-sejtelmes narratívákat sugalló, elvont fogalmak, utalásokkal teli szavak és szóösszetételek (*Momentary Situation, Short song, Unknown, Comfortless, Comfort, Half*). Szinyova nemcsak egymásra vetülő színmezők, hanem egymásra vetülő kódok és kódrendszerek sajátos interferenciáit is létrehozza, a technológia és a kép dialektikus viszonyára kérdezve. Nem felszámolja a monokrómiát, hanem polikrómiát épít belőle. Rámutatva a festészen túlra a festészen innen.



Szinyova Gergő
Cím nélkül (Fél), 2018, akril,
vászon, 130 x 90 cm

Szinyova Gergő
Kényelmes / Kényelmetlen, Kisterem, 2018 | részlet a kiállításból



FOLYAMATOSAN LEHET

Sebestyén Zoltán kiállítása

Damjanich János Múzeum / Szolnoki Galéria
2018. január 28 – március 4.

A Holokauszt számtalan hazai zsinagógánk gyülekezetét pusztította el, így a hívők nélkül maradt épületek üresen kongva lerobbantak, vagy éppen ideiglenesen más célra használták azokat. Az utóbbi, szerepvesztő, szereptévesztő épületek közé sorolható a Baumhorn Lipót tervezte, mór stílusban épült, 1898-ban átadott szolnoki zsinagóga, ami 1972 óta galériaként funkcionál. Itt rendezhette meg pályafutása legjelentősebb egyéni kiállítását SEBESTYÉN ZOLTÁN festőművész.

Az '54-es születésű, Munkácsy-díjas alkotó – a Magyar Festészet Napja alkalmából a Szolnoki Képzőművészeti Társaság díjazottjaként – a jelen tárlatra az elmúlt 15 év anyagából válogatott anyaggal jelentkezett. Ebben a pazar, hófehér, 26 méter kupolamagasságú, egybefüggő belsővel rendelkező térben 46 munkáját állította ki. A művek anyaghasználata igen változatos; van itt papír, pauszpapír, vászon, olaj, oilbar, tus, akvarell. Kis-, közép- és nagyméretű munkáit ritmikusan tördelve, sűrítve és nagyobb lélegzetnyi szüneteket közbeiktatva állította ki a nagy rózsablaakkal díszített, két-szintes térben. Felül, a női karzat magasságában többnyire visszafogott, pasztell színekben látható munkák vannak kiállítva, míg az alsó régióban harsányabb, ütősebb a koloritás. Képcímei legtöbbször után három pontot tesz – mintha elharapná mondandóját –, ezzel arra készíti művei nézőjét, hogy továbbgondolja, dekódolja azokat (*Arcom múltban...*, 2013, *Azt hittük...*, 2016). Minden művén jelen van az ember, kinek jelenléte szintén megfajlásra vár. Figurái csoportokba verődnek, de nem kommunikálnak, társas magányra vannak készítve, testi hibásak, csonkoltak, csupán torzók, lelükre pedig rátelepedett a melankólia. Esendők és kiszolgáltatottak. Már a megváltásra sem várnak. Nem néznek a másik szemébe. Szellemlények egy virtuális világban. Hiába, hogy minden rekvizitum, kellék, motívum a valóságból eredeztethető, azok egymás mellé rendelése már túl van a szürreálison, ők már egy másik univerzum, egy párhuzamos (festői) világ

lakói. A fekete napszemüvegben járó, sötét ruhákba öltöztetett férfialakok nem a *Men in Black* filmből léptek ki, hanem Sebestyén rejtélyes teremtményei. Köztünk járó idegenek. „Aliens”, akik a képek háttérében elsuhanó korong alakú tárgyakkal közlekednek. Ufók. A „migránsoktól”, az idegenektől, a máságtól való beteges félelmeink kivételései.

Természetesen a képeken megjelenik a nő is, a művészettörténet állandóan visszatérő alanya. Kivételesen nem a szépség szubsztanciájaként! Ez a dagadt, duci, dundi, hájas, kövér nő már elszakadt a kultúrtörténeti visszacsatolásoktól, hiszen immáron semmi köze sincsen a szemcsés mészkőből formált, termékenységű (?) ikonhoz, a prehisztorikus korokból eredeztethető Willendorfi Vénusz (i. e. 25000) lógó mellű, széles csípőjű szobrához, ahogy köze sincs a húsos, meleg testű barokk nőideálhoz (pl. Rubens: *Medici Mária partraszállása Marseille-ben*, 1625), vagy akár a felfújtt, gömbölydeden guruló hölgyekhez (Fernando Botero: *Bártáncosnő* vagy a *Fürdőző a tengerparton*, 2001). Sebestyén csupasz testű, elfolyó testű nőalakjai (*Ámulat*, 2003, *Csak nézd, nézd az arcom...*, 2003, *Pihenj meg nálam...*, 2003) nem átiratok,

hanem korleletek, egy beteg éra kórleletei. A művész kelléktárában egyaránt felvonultat fájdalmat-félelmet felidéző elemeket (levágott törzsek-kezek-lábak, csonkolt testek, művégtagok, koponyák, halálfejek, kitépelt emberi szív), és vidámabb, játékosabb fragmentumokat is (léggömb, szappanbuborék, piros pöttyös labda (ami a magyar nyelvben valójában a *piros, fehér pöttyös labda* vagy a *fehér pöttyös, piros labda* akarna lenni!), kakaos nyalóka, maszk, vásári-bazári fejjedők, fürdősapkák). Csakhogy ezek a repetitív motívumok sem illeszkednek tartalmilag a képekhez. Csupán dekorációként, ornamentikaként viselkednek a „horror vacui” jegyében. (Mint azt már jeleztem egy korábbi szövegemben: „egy elavult fizikai elmélet szerint a természet nem tűr üres helyet, ezért azonnal kitölti azt. A művészetben viszont a horror vacui jelöli azt a törekvést, hogy a művész az egész képfelületet kitöltse...”)

1 Kozák Csaba: Időnyalóka. *Balkon* 2014/2., 41.



Sebestyén Zoltán
Lehet valahol..., 2016, olaj, vászon, 170 × 200 cm

Sebestyén Zoltán
Csak nézd, nézd az arcom..., 2003, pauszpapír, vászon, pasztell, oilbar, 150 × 230 cm



Ez történik Sebestyén minden munkájában. Ugyanakkor sok művén az emberalakokat, azok fejét és végtagjait egy vékony pántlikával körberajzolja. Ez az aura mintegy megerősíti, hitelesíti és idézőjelbe teszi szereplői jelenlétét. Szemezgetek, pár művet kiemelek. A *Lehet valahol...* (2016) művén a téli, kietlen tájban egy fejlett testű, kék (odavagyok Sebestyén kékjeiért), fehérén pettyezett őz suta áll. A szürkés-feketés háttér fái előtt egy kopasz férfifej lebeg, míg a jobb alsó sarokban, a madarak felső csőrakájára hasonlító – szemmagasságban résnyre lyuggatott – sapkában két figura áll. Alattuk négy billegő fej úszik tova a semmi partján. Ennyi. Nagy itt magány. Az emberek sem az állattal, sem pedig egymással nem kommunikálnak. A több festményén megjelenő álarc, az orvosi maszk, a lenyalt haj, az



Sebestyén Zoltán
Nem én álmodom, 2015,
olaj, vásznon,
150 x 170 cm



Sebestyén Zoltán
Egy helyben szállok..., 2017,
olaj, vásznon,
190 x 200 cm

arc-az-arcban motívumai mind-mind az ámitást, a felismerhetetlenség megkísértését, a félrevezetést, a rejtőzést-rejtegetést szimbolizálják. A *Megszorult világ...* (2014) festményén öt férfi ül-áll körbe egy perspektivikusan a háttérbe szűkülő hosszú asztalt. Az ismétleten kéklő háttérben fehér emberi koponyák lebegnek egy-egy átlátszó gömbbe zárva. Játék és horror. A lila pulóveres alak fejére – elszigetelt magányát oldandó – transzparens üvegbúra van húzva, amiben egy vörös kakaos nyalóka „pávaskodik”. Ellenpontozásként az asztalon két, fóliával letakart, meztelen csecsemő fekszik. Hófehér testük sziluettje világít. Egy „Szép új világ” laboratóriumában járunk, ahol a műtőasztalon döntenek rólunk. Az *Egy helyben szállok...* (2017) művén kivételesen pontos a címzés. A képmező átlójában egy férfi szállna-lebegne, de mozdulni sem tud, hiszen a kéz- és lábfejein átfűrődő fémpálcikák a zöld gyephez rögzítik. Marionett bábokká alacsonyodtunk, szállnánk, de sokszor padlót fogunk. A *Szívére kezem...* (2012) képen a lehajtott fejű, csonkolt karú férfi felsőtest felett ugyancsak két csonkolt (lábait nem lelem) figura van elhelyezve, miközben a zöldes-kék háttérben korongok, mini UFOk úsznak. Az előtér óriási piros emberi szívét az egyik alak nyitott kéztenyereivel próbálja megérinteni, pulzáltatni. Fásultsága nem sok reményt nyújt, valószínűsíthető, hogy az idegenek kiszakította-kioperálta szívet már nem tudja újra lüktetésbe hozni. A *mi időnk és a fény...* (2012) festményen a figurák arcai megsokszorozódva egymásba úsznak, maszkjaik félrecsúsznak. Egyikük geometrikusan tördelt karjai a robotok végtagjaihoz hasonlatosak, másutt lágy ívbe hajlóan emberiek, szívárványosan mintáztak. Valahonnan az égből egy villanykörte lóg alá, ami piramis alakban sugározza fényét. A múltból egy halovány szürke arc dereng elő a túlsó partról, követője, a kihűlőfélben levő fekvő figura szív-tájéka már lila foltos. Álom és valóság határvidékén járunk. A *Csak nézd, nézd az arcom...* (2003) Janus-arcú figurái fekszenek vagy éppen terpeszülésbe merevednek. A testük fehérben-szürkében-kékben tartott, míg az alap barnás. A visszafogott színhasználat ellenére a mű igen expresszív. A figurák – kivételesen – egy csonkolt kezű babára koncentrálnak, egyikük simogatással próbálja őt visszahozni. A halálból az életbe. Talán ez a művészet megtartó erejével még lehetséges, de tudnunk kell: „Ez egy igen, igen, kemény, kemény világ...” (Európa Kiadó – URH alternatív zenekar: *Bon Bon Si Bon*, a '80-as évek első fele).



GÁLOSI ADRIENNE

A BŐRÖN ÁT A FESTÉKIG

Nyilas Márta képeiről

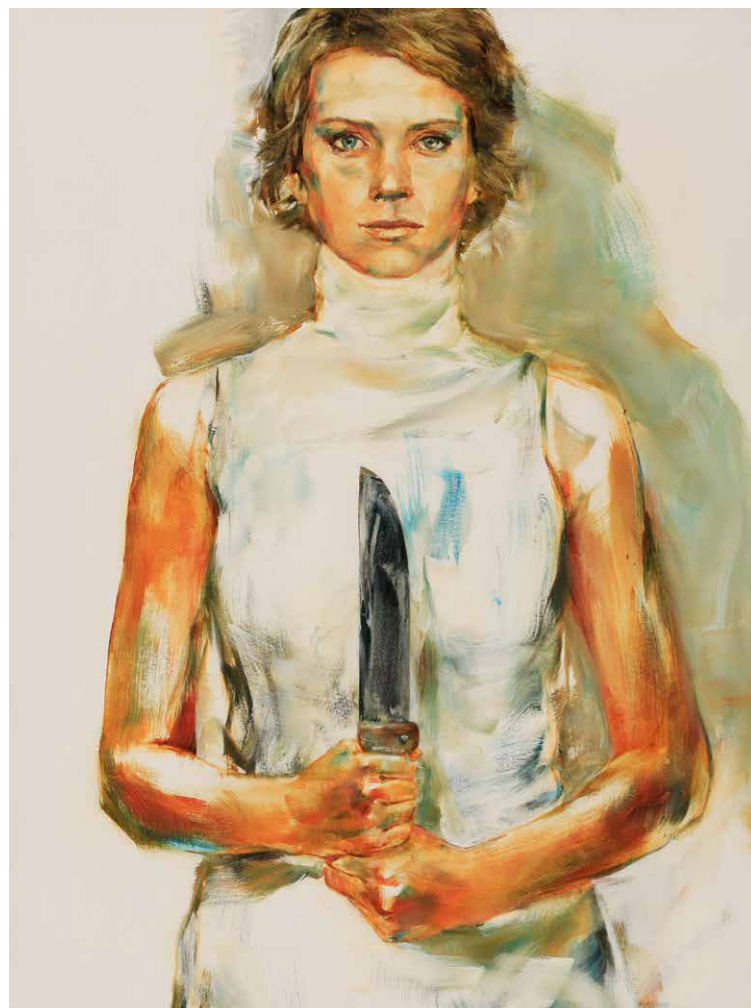
Neon Galéria, Budapest
2018. március 9 – április 5.

Nő fest. Nőt fest. Festi önmagát, fest más nőket. Női portrészorozatok: *Festő életbe festve* és *Szép áldozat*. Önaktok és fiktív szépségek akár (élet)veszélyes „attribútumokkal”. Leccsupaszított önmagát a festés aktusával megfigyelő és megteremtő nő, és (talán) áldozattá lett nők félalagos „oltárképei”. Aktív és passzív, kép által eleven és képpé kimerevített nők. Női festészet. Helyben is volnánk, nem kell sokáig se nézni, se töprengeni, hogy magától adódjon az a keret, amelyben NYILAS MÁRTA kiállításának képei könnyűszerrel elhelyezhetőek, és amelynek készen álló diskurzusa bőven kínálja a municiót az értelmezéshez. De ha így meg is találjuk az értelmezési keretet, hiszen olyan kézenfekvően kínálja magát, gettósítjuk is a művészt; míg az egyik oldalon egy bejáratott kritikai beszédmód kényelmes használatát nyerjük, a másikon, ha tetszik, ha nem, be is zárjuk a műveket és alkotójukat egy olyan kategóriába, amely ugyan nem a pálya szelét jelenti, szerencsére ezen már évtizedek óta túl vagyunk, de a pálya egy részét azért mégis lerekeszti azoknak, akik ott akarnak játszani. Inkább kerülném a feminista diskurzust, ami, úgy látom, sokszor csupán módszertani vazelin, amely arra szolgál, hogy a kritikus olajozott bejáratot találjon a művekhez. Ám Linda Nochlin halála után néhány hónappal, mikor a hír hallatán az ember maga is újra beleolvas és kérdéseket tesz fel a téma kapcsán, mégsem könnyű megválaszolni, hogy miért is a feszengő távolságtartás. Hiszen a feminista kritika meghaladta kezdeti naivitását és a '70-es évektől valóban egyike volt azon katalizátoroknak – ahogyan azt Nochlin híres 1971-es *Why Have There Been No Great Women Artists?* cikke sürgette –, amelyek segítették a tudomány nyelvén és mélystruktúrájában meglévő „természetesként”, így észrevétlenül lappangó előítéletek felszínre hozatalát, ezért jelentősége jóval meghaladta azt az egyébként fontos feladatot, hogy foglalkozzanak történészek, kritikusok több női művésszel. A társadalmi nem, a gender addig nem látható, mert takarásban tartott vizuális dimenzióját segítette meglátnunk. Bár a feminista elmélet első generációjában is voltak már olyanok, akik felhívták a figyelmet, hogy csupán az ellenkező oldalról erősíti meg az antifeminista nézeteket az, aki mindenáron a nők nagy testvériségét akarja felmutatni, mégis máig megfigyelhető a „női stílus”, a női identitás és témák lényegi hasonlóságának azonosítása. Pedig bárhová nézünk, azt látjuk, hogy csak kizárások által lehet nőként azonosítani

egy-egy területet. Mert például bizonyos nőnek mondott témákat természetesen nem kizárólag nők festenek: Murillo és Chardin „házi” életképeinek bensőségességét nehéz lenne meghaladni, Murillo még „apás” képet is festett, igaz, szent családnak álcázva. Még az oly könnyen nőként besorolt technikák is mint a szövés és rokonai sokszor csak sztereotípiának minősülnek és félrevezetik az értelmezést: Rosemarie Trockel keretre feszített „kötött” képei inkább szólnak hozzá az absztrakt forma és a hordozó sík viszonyához, mintsem egy jellegzetesen női tevékenységhez. Ugyanakkor Thomas Bayrle utóbbi években készült óriás gyapjú szőnyegek jelentésének az otthon melege elválaszthatatlan része. És még bizonyos festésmódokat sem lehet gender szerint felosztani, hiszen a kortársak közül talán épp egy nő, Cecily Brown viszi tovább hatalmas vásznain az absztrakt expresszionisták magabiztos, ellenállást nem ismerő heves ecsetkezelését, amit akkoriban bizony a vad férfierővel azonosítottak. Úgy gondolom, nincs a nőiségnek bármilyen finom olyan lényegisége, amely összekötné a nagyon különböző pályákat, művészi szemléleteket. De persze ki ne érezné néha a tudományban, hogy az „esszencializmus” letiltása, éppen úgy elnyomásként tud működni, mint a zabolátlan sokféleség áramvonalasra értelmezése. Az ingát közepén megállítani, sajnos, nem lehet, az esszencialista – társadalmi konstruktivista ellentét valamilyen formája mindig kísért. A feminista kritika mostani,



Nyilas Márta
Szép áldozat IV., 2014,
olaj, vászon, 80x60 cm



Nyilas Márta
Szép áldozat II., 2014, olaj,
vászon, 80x60 cm

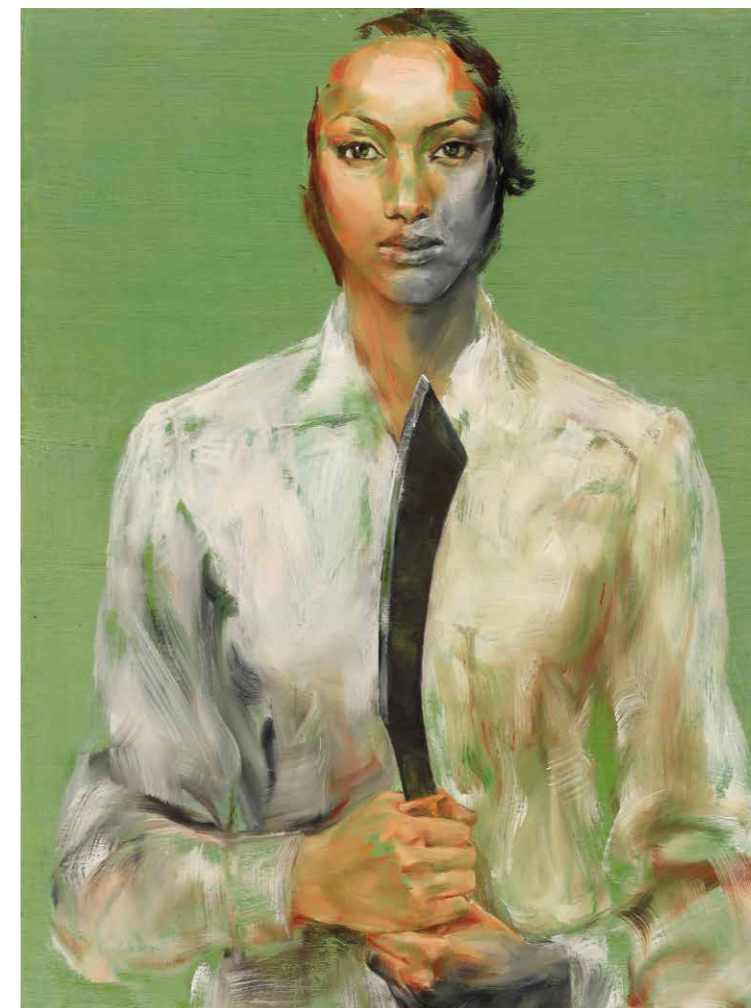
harmadik generációja idején már sokan azt mondják magukról, hogy „nem feministák, de...”; vagyis az egyik oldalon posztfeminista érvekkel ássák alá (ahogy tettem én is eddig) az ilyen alapon történő értelmezést és értékelést, a másik oldalon viszont még mindig érzik társadalmi, politikai fontosságát. Másként fogalmazva: talán azért kevésbé vonzóak a feminista elméletek, mivel a női vagy általában a gender szempont valamilyen elismerése mind az alkotói mind a befogadói oldalról normál gyakorlattá vált, ennek el/fel nem ismerése egyszerűen kulturálatlanságot jelentene a nyugati világban, ugyanakkor az „art world” világában, hasonlóan a társadalom sok más területéhez, alig változik a helyzet, még mindig erős a diszkrimináció. „We are not surprised” (WANS) – mottó alatt folyik október óta és vet még februárban is újabb hullámokat az Artforum zaklatással vádolt kiadója elleni nemzetközi tiltakozás. Például.

Nyilas Márta önmagát egy nő által festett, tekinteteknek (még a férfiaknak is) kitett női testet ábrázolnak, azonban a test – nem – identitás problémakört itt megelőzi a reprezentáció összetettsége. E képek nem úgy bonyolítják tovább az önmagát ábrázoló művész és a néző kettősét, hogy a magát munka közben figyelő festő tükörben látzó mását is a kép részévé teszik – ilyen például Norman Rockwell jól ismert hármasképe –, hanem e képeken a festő szó szerint önmagát festi; vagyis saját testére, bőrére viszi fel nem ecsettel, hanem kezével a festéket. Variációk e sorozat tagjai, néhány mozdulat és beállítás változatai, amelyeken az alak éppen viszi fel nyakára, a hónalj vagy a comb tájékára a színeket, első látásra azt is mondhatnánk, befesti saját testét. Ahogy a hagyományos önarcképeken, itt sem látjuk magát a tükört, a művészi önmegfigyelés tárgyi eszközét, ám azt éppen a nézői pozíció helyén kell elhelyeznünk, mivel a saját teste festésén dolgozó alak figyelmes tekintete éppen oda irányul, ahol a néző áll. Az önarcképeken mindig megkettőződő „művészet mint tükör” metafora itt újabb csavart vesz, mert a tükört a néző tartja, vagyis nem a művészet tart a világnak tükört, hanem a világ a művésznek. Ez a világ azonban itt egyetlen pozíció, a lehetséges befogadóé, így ez az a hely, amely a mű / művész létét megmutatja. Pontosítsuk: a képeken megjelenő test, bármennyire is teljesként hat, hiszen szó sincs deformitásról, még sincs kész egészen, hiszen most festődik.

Nem egy már előzetesen létező alak befesti a test felszínét, hanem megfesti azt, éppen formát ad neki. Mert azt látjuk, hogy ez az alak nem belső erői által meghatározott viszonyok formává rögzülése, ami körvonalak és tömeg lehatároltságában jelenhetne meg a vásznon, hanem a háttér diffúz differenciálatlanságából éppen formálódása közben a felszínre lépő és ott teret kialakító forma. Vagyis számos helyen nincsen határ az alak és a háttér között. Tehát a művész saját magát teremti, hozza felszínre a vászon háttérének sűrű nemlétéből, ugyanakkor ezen önteremtő folyamat csakis a befogadói tükör által lehetséges. Az ábrázolás feladatát a művész önreferenciális aktusa veszi át: a kép nem annyira reprezentál, mint inkább lehetőséget teremt – a létezésre. Egy festőt látunk, akinek a nézői tekintet teszi lehetővé, hogy önmagát megfestse, saját alakjának festése által e cselekvésből teste formáját, „életét” elnyerje. *Életbe festve.*

Ez az akt minden külső viszonytól mentes, csupán önmaga előállításának mozdulatai, és élénk figyelme határozzák meg. A háttér, ahonnan az alak előlép, néhol a fehér vászon,

Nyilas Márta
Szép áldozat VIII., 2014, olaj, vászon, 80x60 cm



néhol a testen megjelenő élénk színek ellentpontjaként ható szürke, néhol szinte mértani felosztása az üresség, a szürke és a szín keveredésének. Az egyik képen nem a nézőt a tükörré tevő ábrázolási mód látható, hanem ahogy az alak lenéz saját testére. Nem eldönthető, hogy a szélesen felvitt fehér sávot éppen most hordta fel testére, vagy csak figyel a comb és a has közti testtáját. Ez a festmény „fekete-fehér”, mintha azt sugallná, hogy a színek megjelenéséhez, tehát a teljes festői létezéshez nem elég az öninspekció, ahhoz a néző tükörré is szükség van. Az alak nagyban követi a klasszikus álló aktok pózait, ám a kiegyensúlyozott test felidézett harmóniáját a festésmód „elnagyoltsága” ellentozza. Nagy, széles, lendületes mozdulatokkal, kézzel felhordott festékrétegek, vagyis pontosan megismétli azt a vásznon, ahogyan a festett alak saját testét festi. A hű figurativitás és a festésmód absztrakciója egymást erősítve illeszkednek, az élénk, erős színek hol a test kontúrját, hol a felszínét, hol a plasztikus formaadás követelményét követik, hol pedig esetleges, absztrakt foltként metszenek ki egy részletet. E színfoltok a legerősebb eszközei annak, hogy a reprezentáció hálójából kibogozódva a művek festőiségét is figyeljük. Az egyik képen a felszínt rózsaszín vízszintes sávok tagolják, és mindegyik másként oldja meg a test és az absztrakt szín/fénysáv találkozásának lehetőségét. E különböző kiterjedésű és szín intenzitású mértani alakzatok megtörik az alak egységét, így figurális és absztrakt elemek új ritmusba komponálódnak, sőt e tagolás az „ecsetvonások” lendületét, irányát is olyannyira módosítja, hogy a kép középrészén egy a test formájára ráíródó, ám annak mégis ellenszegülő alakzat jön létre. És ez Nyilas Márta képeinek erőssége: hogy a művészi önteremtés referenciáján túl, szólnak a festék, a szín, a formák viszonyairól, egyszerűen a festészet megteremtéséről.

Nyilas Márta
Szép áldozat, 2013, olaj, vászon, 80x60 cm



KECSŐ ENDRE: HŐSÖK

Próféta Galéria, Budapest
2018. március 20 – április 1.

A hősök egy látomás súlyával érkeznek. Nekifeszülnek a képhatároknak. Kígyók, torzók, mellvérték és tonnás súlyú közeg. KECSŐ ENDRE festészetében a mitológia hősei egy rétegződő képi szövetből lépnek elő. A festészet plasztikus lehetőségeivel élve Kecső a festék szobrászi modellezését jelzesszerű, spontán gesztusokkal ötvözi. A meggyötört felületek mellett rózsaszínű maszat dereng elő és fanyar, apró villámok szikráznak a puttók kezecskéiből. Színes pöttyök lebegnek az égen: a látás nappali csillagai. A hófok mediterrán, a festmény tikkad, izzad és lélegzik. A festmény a figuráció kohója, a történések sokrétegű krónikája.

Kecső görög-római kultúrkörből származó vagy keresztény eredetű ikonográfiai elemekkel teremti meg a mozdulattá redukált mítoszok narratív kontextusát. A felidézett történetek összefonódó szálai és képről-képre vándorló motívumai a festmények közötti párbeszédet erősítik: a festmények ablakából az Olümposz különböző pontjaira látunk rá és jelenetként



Kecső Endre
Puttók vérttel,
2017, olaj, vászon,
150 x 200 cm
Fotó: K.E.

teremtődik meg a mitológia amorf és folyamatosan alakuló tere. A kígyóvonal, az ecset játéktere köti össze a képeket.

Kecső figuráinak artikulációja heterogén: a könnyű szövésű rajzvázlattól a relieffé domborodó festésmódig mozog. Egyes tárgyak a nézői elidőzés terepévé válnak, mint például az anyagszerű csillogással megidézett mellvért *Pallasz diadala* (2017) című festményén vagy a szikla kopottas, kőporillatú felszíne a *Sziszüphosz* (2015) című kép esetében. Sziszüphosz kaméleonként olvad a kőbe, csak pár mozdulat jelzi az alárendelt test küzdelmét. A lassan formálódó festői felszínt a firkálás gyors gesztusai lazítják fel. A vázlatokon kikeresett rajzolat evidenciája a vásznon az átdolgozott mozdulatokban szellemként kísért. A hős valódi születése már az anyag figurációja során megtörténik. Kecső festményeinek metamorfózisát egy próteuszi munkamódszer irányítja. Ahogy Próteusz is eredeti alakját visszanyerve nyilatkoztatja csak ki az igazságot, úgy a végletekig hajszolt olajfesték is önmagához visszatérve válik a vízió enigmatikus anyagává. A festék a megidőzés, a testet öltés mozzanata után újra festői felzínne válik, a mű pedig ennek lenyomata. A művész akaratának alávetett és jövőre hívott anyag transzformációja történik. A szobortöredékek, a Rodin óta teljesnek

1 Próteusz a görög mitológia egyik istene, aki képes változtatni formáját és ismeri a múltat, jelent és a jövőt.

tekintett torzók Kecső festészetében a figuráció ambivalens üzenetű, néma emlékművei. Helyettesítő alakok. Paragonelemként is értelmezhetők: párbeszéd a szobrászattal. Kecső *Mítosz* (2016) című festményén a popos alapszínekkel, tételesen megjelenített töredékek egymás lehetséges folytatásaként szervesülnek egésszé. Arabeszkként körbefutó kígyómotívum jelöli a torzók laokoóni mozgásterét.

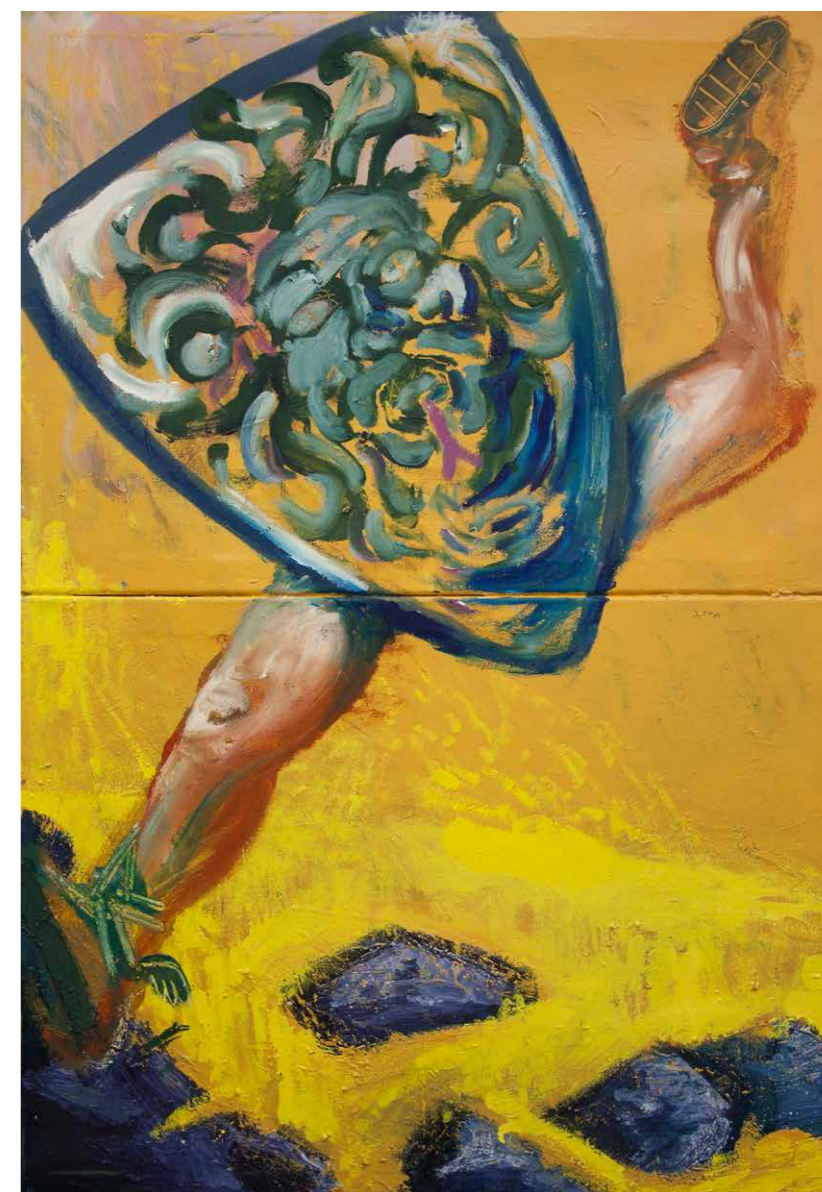
Kecső festett hősei a görög-római istenkép emberi természetből kiinduló fikcióit, antropomorfizmusát idézik, így szellemi konstrukciók vizualizálásaként is felfoghatók. Festészeti formáit kulturális asszociációkkal látja el, és fordítva: testekké alakítja a tágabban értelmezett történelmi tapasztalatot. A figurák Kecső piktúrájában képről képre vándorolva új szerepeket vesznek fel, mint ahogyan az álmok résztvevőinek is fluid identitása van. Kecső mitológiája inkluzív, sokrétű, akár csak Rubens-é Esterházy értelmezésében. Egy alak egyszerre lehet „...a részeg Héraklész vagy egy szatír vagy a *Paraszttánc* egy szereplője vagy az Angyal vagy valaki más.”² Ez a nyitottság formai szinten is tetten érhető: Kecsőt a rajzi gesztusból fakadó anatómia szabadsága is köti Rubenshez. Az attribútumok sem kizárólag az identifikáció eszközei, saját erőterük és időtlenségük felülírja jelölő funkciójukat. Kecső egy tágas készletből válogat, melynek motívumait archetipikus jelentésük okán fešti meg. Visszatérő jelenség, hogy egy-egy képelem újabb narratívákhoz vezet, folyosókat létrehozva a fikciók labirintusában. Pallasz Athéné mellvértje vagy Perzeusz pajzsa mise en abyme³ szimbólum. Kép a képben, mitológia a mitológiában. A nagy történet emberi léptékűvé alakított mása, ami egyszerre vezet a nézőt a cselekmény belsejébe és visszatüköröződő fémfelületként áll ellen a tekintetnek. Kecső *Puttók vérttel* (2017) című festményén a levett páncél csillogó mikrokozmoszában egy gorgófó utal a kép belső történéseire. A puttók martalékká vált vért közege nem egy élhető, ápolat táj látványát nyújtja, hanem a hősök születésének, formálódásának helyszíne: fent és lent, ég és föld egymásnak feszülése.

Vagy talán a puttók a valódi hősök?

2 Esterházy Péter: *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok*, Magvető, Budapest, 2006, 51.

3 A mise en abyme jelentése: „feneketlen mélységbe helyeztet”. Egy olyan heraldikai jelenség, ahol a címeren annak kicsinyített mása is megjelenik.

Kecső Endre
Mítosz, 2016,
olaj, vászon,
200 x 200 cm
Fotó: K.E.



Kecső Endre
Perzeusz a pajzsával, 2015,
olaj, vászon,
70 x 100 cm
Fotó: K.E.

GERMÁN KINGA

A KÉP A KÉP MÉDIUMÁBAN ÉS A KÖZTÉS TÁJAK TÜKÖRCSEREPEI

Dafna Talmor *Constructed Landscapes* kiállítása

TOBE Gallery, Budapest
2018. március 23 – április 21.

A képek valóságos valóságatlansága. Képutópiák. A sorozat fotói egyszerre léteznek, képként léteznek és egyben nem létező tájképek, hiszen ezekben a konkrét variációkban sehol sem láthatóak. Részleteik léteznek – Izraelben, Venezuelában, az Egyesült Királyságban, de összevágott, felszabdalt és újra összerakott állapotukban, tehát az itt kiállított verziójukban végül is nem létező tájképek, holott a TOBE galéria tereiben létezőként, képekként igen is jelen vannak! Tehát a folyamat során DAFNA TALMOR egy kibővített valóságot hozott létre. A képek valóságos valótlanágát.

A deperszonalizált és a kompozit nézőpont. A Kodak vagy más színes filmnegatívok olyan tájkép-sorozatokot rögzítenek, amelyeket Dafna utazásain szinte spontánul fényképezett. Emberek nélküli, szép, igazán szokványosnak tűnő tájképek. A művésznő évek múltán elővette ezt a személyes archívumát és vágóeszközökkel nyúlt bele a filmekbe, vágta össze őket, vágott ki belőlük részeket és alul vagy felülexponált nyerságait is egyenlő mértékben használva, újabb kompozícióváltozatokat rakott össze. Sokszor ugyanazt a kompozíciót variálja, miközben tónusfestészeti különbségekre koncentrált.

Ezáltal a személyes nézőpontot „kivágta”, „megvágta” és kompozit módszerrel egy nem személyes és ebben a formában nem létező tájat rakott ki. Az így létrehozott képek tehát betekintést engednek egy képi világba, amit kivágatként látunk.

Fogalmazhatunk úgy is, hogy ez az újrastrukturált valóság, egyfajta Augmented Reality analóg változata. Ebben az esetben a képek értelmezhetőek interfacék-ként is! Értelmet ebben a folyamatban nyernek és

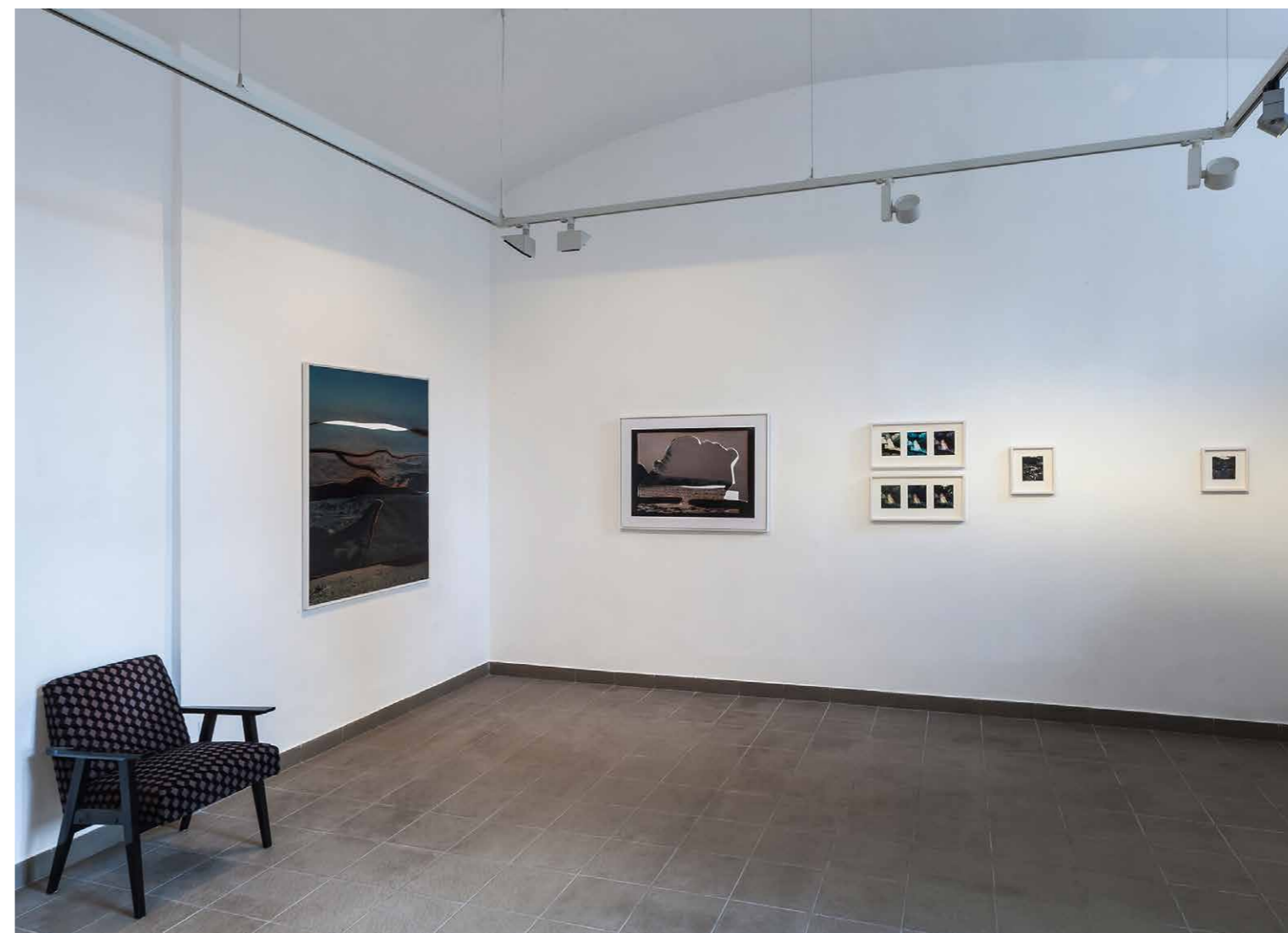
abban, amikor magát az alkotói folyamatot a művész minden érdeklődő számára hozzáférhetővé teszi. Az újrastrukturált képek befogadása érdekes módon sokkal jobban függ az egyének nézőpontjától és értelmezési készségeitől, mint a tájképként talált és rögzített eredeti felvételek.

Kutatások azt mutatják, hogy az interface az agy sötétkamrája, amely a környezet és a neuronális hálózat érzékeken keresztül összekapcsolásával folyamatosan alakul, konstituálódik. Az interface-ek tulajdonképpen a személyes valóság alakulásának helyei. Ezáltal az interface területei a mediatizálódás helyei is. „Ezek a helyeken, amelyek egymáshoz nagyon közel vagy egymástól nagyon távol esnek, formák jönnek létre és itt már valóban formákat ismerünk fel. Ezeket a formákat kivetült állapotban, a rendelkezésünkre álló médiumokon keresztül érzékeljük. Ezáltal ezek a helyek olyan *élménypillanatokká* alakulnak, amelyek az élők változatos atmoszféráját alkotják. Bárhol, ahol interface-ek vannak,



Dafna Talmor
Cím nélkül, 2012

Dafna Talmor
Constructed Landscapes, TOBE Gallery, 2018 | részlet a kiállításból





Dafna Talmor
Cím nélkül, 2015



Dafna Talmor
Cím nélkül, 2018

tulajdonképpen pillanatnyi valóságaink tükröcserepeiként léteznek. A most, az itt kitágul, és sok-sok részben szóródik szét, ahol már nincs egyértelmű irány, hanem csak energiapontok.” (GERHARD JOHANN LISCHKA) Dafna saját szavaival, a kollázsolt, új negatívok, majd az azokból létrehozható fotogrammok, C-printek az analóg és a digitális szeparált útjait ötvözik. A nagyméretű alkotásokon tekintetünk a pengeélek mentén fut tova, kis tájképrészletek vagy a ragasztószalag sávjainak árnyékai tükröződnek át a felületen, állnak össze kompozitközőkké.

Az alkotói folyamat megosztása. Ebben a megosztásban forr egybe a képjelentés és a kép saját lényege közötti különbség. Hiszen az eredetileg lefényképezett tájképeknél a MIÉRT kérdését nem tesszük fel, azonban a konstruált képeknél már igen. A miért folyamatának megértése és érzéki megtapasztalása a váratlan és a rendezett, a kép és a leképeződés helyzetét látatja.

Pont az alkotói folyamat nyilvánossá tétele teszi igazán kortársá Dafna Talmor attitűdjét. Workshopon, előadáson, interjúban, vagy konkrétan itt először, a vágófelület képként történő (fotogramm) bemutatásával Dafna felhívja a figyelmet arra, hogy a fotográfia, legyen az analóg vagy digitális, a buta és elavult megkülönböztetések alapján „alkalmazott” vagy „szabad”, nem más, mint médium. És nem maga a médium lesz a megértés, befogadás kulcsa, hanem ebben az esetben a filmnegatívok közösségben is megtapasztalható „megrendezése”.

Ha gondolati vagy tapasztalati síkon, például Dafna workshopján részt véve fogadjuk be a deperszonalizált és ez által univerzális kép-megfogalmazások ezen módozatait, akkor már egy olyan vers sem tűnik erőltetettnek, ahol a viszony fordított. Vagy mégsem?

„Vannak vidékek, gyönyörű tájak, ahol a keserű számban édessé ízesül, vannak vidékek legbelül. Szavak sarjadnak rétjein, gyopárként sziklás bércein, szavak kapaszkodnak szavak véremmel rokon a patak, szívemben csörgedez csobog télen, hogy védjem befagyok páncélom alatt cincogat jeget-pengető hangokat tavaszok nyarak őszeim, maradékaim s őseim

vannak vidékek viselem akár a bőrt a testemen meggyötört is gyönyörű tájak, ahol a keserű számban édessé ízesül vannak vidékek legbelül”. (KÁNYÁDI SÁNDOR)

„...A FRAGMENTÁLIS GONDOLKODÁS MEGVÁLTOZTATJA A VIZUÁLIS APPARÁTUS”

Beszélgetés Olga Tobreluts-cal

Az orosz képzőművész 2015-ben mutatkozott be Budapesten, a szentpétervári új akadémisták Abszolút szépség című csoportos kiállításán a Ludwig Múzeumban. Az ő munkája reklámozta a kiállítást, ezen antik mellszobrot öltöztetett divatos pólóba. A kép a múzeum gyűjteményébe került. Az utóbbi félévben három egyéni kiállítása volt látható Magyarországon, mindegyiken más és újabb alkotásai szerepeltek. A Múcsarnokban a grafikai mellett a Faust virtuális változatát, a debreceni MODEMben a Feltámadás sorozatát, a fővárosi Ural Vision Galériában sztereo varióit, holográfjait mutatta be.¹

A művész pályája kezdetén Leningrádban építészetet tanult, ennek hatását így fogalmazza meg: „A legideálisabb képzés volt, magába foglalta a matematikát, fizikát, rajzot, ezért tudok a különböző művészetek szintézisével foglalkozni. A 21. században nagyon megváltozott a művészet. A fragmentális gondolkodásnak ez elengedhetetlen része. A kortárs ember sokat olvas, különböző idézeteket, részleteit a tudásnak, így fragmentális gondolkodása alakul ki. Ez megváltoztatja a vizuális apparátust, a felfogás új lehetőségei nyílnak meg. A Feltámadás témával kapcsolatban érdekes, hogy a művészettörténetben voltak ilyen felfogások a 20. század elején, az avantgárd születése idején. Az avantgarde a rendszer és a vallás teljes csődje, a cári család kivégzése idején, annak hátterében jött létre. Ezek fragmentális felfogását követi az egységes kinyilatkoztatás is. Amikor Krisztust levették a keresztfáról, az a kereszténység legsötétebb időszaka

¹ Abszolút szépség. Ludwig Múzeum - Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2015. július 10 - szeptember 13.; Új mitológia. Bp. Múcsarnok. 2017. szeptember 6 - november 12.; Mitológiák újratöltve. MODEM, Debrecen, 2017. november 25 - 2018. február 25.; A kert virágai. Ural Vision Galéria, Budapest, 2018. március 20 - június 10.

volt, akár a 19. századi romantikus festészet alkonya. Ezért vettem a reneszánsz három alapművét: Pontormo, Raffaello és Tizian festményét, és módosítottam azokat. Közlebb hoztam a bibliai felfogáshoz. Amikor levették Jézust a keresztről, sötétség uralta a mindenséget, amint a földre esett, megjelent az első fénycsóva. Majd elvitték a barlangba, ahol megtörtént a feltámadás, a csoda, amit senki sem látott. Mindenki úgy képzei el, hogy hatalmas fénysugarak özönlöttek. A festészeti figurativitás vége hasonló ahhoz, ahogy a test megszűnt létezni. Minden fényt megszüntettem, átdolgoztam komputerrel. Amit a reneszánsz mesterek nem tudtak megfesteni fény nélkül, azt, a szabályokat kicsit megsértve, Tizian próbálta megjeleníteni. Ilyen formán a bibliai esemény történetét párhuzamba állítottam a művészeti krízissel, megmutattam vizuálisan. Most szintén új nyelv születik, úgy hívnám, új avantgarde, mely nem ismétli a 20. századelőt, hanem a mai fragmentális gondolkodás terméke, mely a tudatban eggyé áll össze. A nagy Feltámadás kép alapján geometrikus, pixelszerű formák mögött végül összeáll a Pontormo festmény.”



Olga Tobreluts
Kaukázusi fogoly, 2007, performansz, videó, fotóprint

Palotai János: Hasonlóan Larionovék „lucs” felfogásához. Szerintük a tárgyak fény sugarakat, szín nyalábokat bocsátanak ki, s ezek (félabsztrakt) ábrázolása adja a tárgy negyedik dimenzióját. Abból nem merített?

Olga Tobreluts: Ők más teóriából indultak ki, hogy a fény sugar megmaradjon. Az én munkámban az a filozófiai megközelítés, amit a művészetek szintézise szempontjából lehet megragadni. A *Kaukázusi fogolyban* (2007) például videót használok, performanszt csinállok, kosztümöt varrok, táncot, zenét használok, amit erre az alkalomra komponált egy zeneszerző. Ebben Kandinszkij történetét adom elő, a pont és a vonal harcát. Úgy képzeltem, hogy a pont, a gömb a birodalom, és a vonal jelenti a barbárokat, akik megpróbálják levágni a gömböt. Ez többször ismétlődik, s a performansz alatt változik a kosztüm.

PJ: Ebben két kultúra konfliktusát látni?

OT: Oroszország különböző kultúrák olvasztó tégelye, a nyugatié – amerikaié és európaié – és a keletié. Nálunk vannak pravoszlávok és moszlimok, de közel állnak egymáshoz. A Korán szerint két próféta van: Mohamed mellett elismerik Jézust, azaz Isszát. A két vallás követői együtt várják az Apokalipszist, illetve Jézus eljövételét.

PJ: A Kaukázusi fogoly alapja Puskin műve. Korábbi video munkája Gribojedov *Az ész bajjal jár című darabját dolgozza fel.*

OT: A szovjet rendszerben úgy tanították, hogy ez az okos ember tragédiája a buta, burzsoá társadalomban. Aztán elolvastva láttam, hogy ez komédia. Meg akartam csinálni, de nem volt rá pénz, kis részét leforgattam 1994-ben, hogy majd később a többi, de ez is az orosz művészet része lett, minden múzeumban ott van. Nemcsak a tárgya, de a technológiai változás, a 3D miatt is fontos, a rendszerváltás után, 1994-ben ez forradalmi lépésnek számított.

Azután a szobor foglalkoztatott, mint a legideálisabb megjelenítési forma. Híres antik mellszobrokat választottam modelljéül mai, világhírű márkáknak. Érdekel a hatás, a glamuros '90 évek elég közel álltak az antik világfelfogáshoz.

PJ: Herculese viszont az erőt jelenti, az orosz vadkapitalizmusra utal.

OT: Pontosan. Unikális mű. Ebben a sorozatban megmutattam a fotózás és a komputergrafika minden fázisát, történetiségét. Ezt a technológiát más nem használta. A *Hercules az almával*-hoz száz fekete-fehér fotó variációt készítettem megfelelő fénybeállítással, különböző nagyítással 3D-s környezetet alkottam, egyesítve a 2D-t a 3D-vel. Körberajzoltam a *Star Wars* alakjait, ahogy menekülnek a műkertben, Hercules mintha másik bolygón lenne. A 3D-s mozgásábrázolás két

történetet mutat. A negatív a teljes értékű, a nagy felbontású komputer file-ból úgy kellett kihozni, mint egy normális fotót, mint egy dokumentumot, amit konstruált realitás fon körbe. Hamis, áltörténet, de új lépés volt a dokumentarista technikával, fotónyomással készíteni. Olyan ábrázolás, mint a képernyőn, ahol van mozgás. Szeretem az új technikát. A legújabb, a sztereo varió, akkor még nem létezett. Ezeket állítottam most ki.

Herculesnél fontos a teoretikus elem. Készüléskor a keleti filozófiával foglalkoztam, mely szerint a megvilágosodás felső foka, hogy semmit sem kell csinálni, csak a kozmoszból áramló információkat kell begyűjteni. Hercules tartja az almát, az leesik, s ő felsóhajt. Utolsó tetténél vége a mítosznak. Herculesben egy nyugati személynek keleti filozófiai értelmezést adtam.

Olga Tobreluts
Ádám és Éva, 2005–2006, print, alumínium dibond, 200×80 cm egyenként



Hogy nem csinál semmit, annak van politikai felhangja, a mai vezető sem csinál semmit, de megnyerő.

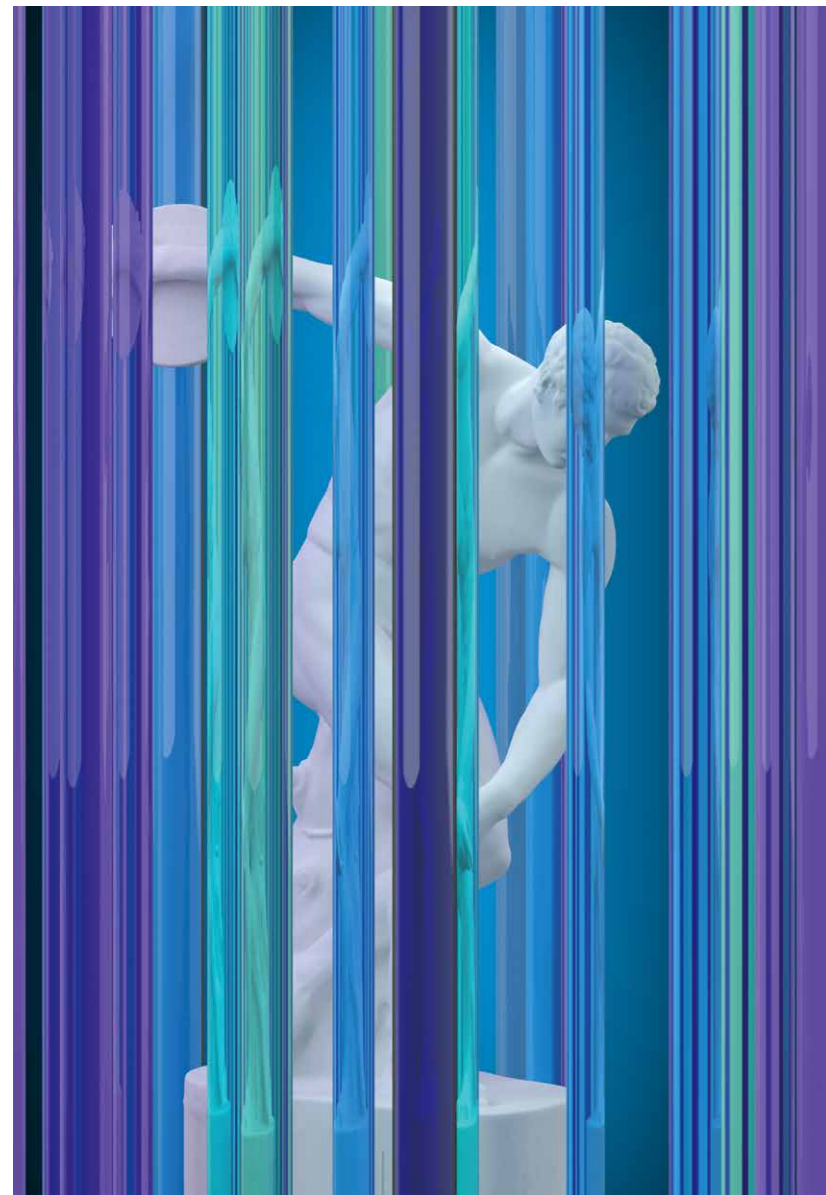
PJ: A kevésbé ismert Ibsen drámát, A császár és a galileait 2003-ban miért dolgozta fel?

OT: A mű megértése több egy színházi dramatizálásnál. Aktuálisá tette, hogy ebben az időben szembekerültünk a moszkvai konceptualistákkal, akik a figuralitást elutasították, „szalon” művészetnek tartották. A péterváriak úgy gondolták, hogy az ábrázolás bármilyen szöveget magába foglalhat. Engem érdekelt a katolikus-protesztáns harc. A korai keresztény filozófusok közel állnak az iszlámhoz, minden figuralitást elutasítanak, képprombolók. Aktualizálva: Apolló maga az ördög. A neoakadémisták viszont szeretik az antikvitást. Csoportunkban fontos lett a keresztény-üldözött Julianus császár, közel kerültem hozzá, mivel nagyon izgatott ez a konfliktus. Különböző ábrákat kerestem és készítettem, melyekben benne van a szöveg. Kísérletként kurátorok is írtak, rajzok készültek Ibsen szövege alapján, az oslói Kortárs Múzeumban kiállítást is rendeztek ezekből.

PJ: A Tarquinius és Lucretia valós történetéhez hasonlót a mitológiából is meríthetett volna, mégis ezt adaptálta 2006-ban.

OT: Lucretia megerőszkolása után forradalom tört ki, megszűnt a királyság, a totalitárius rendszer, majd demokrácia következett. Ha mind demokráciák

Olga Tobreluts
Discobolus, fotóprint



vagyunk, ez pozitív vagy negatív tény, erre a kérdésre utalok a képeimmel. Negatívban vonzóbb a megjelenítés.

PJ: Ehhez köthető, hogy a mitológiák a pátoszra épülnek, de a képei a logoszt, a gondolkodást sem mellőzik.

OT: Előbb volt a logosz, utána a legegyszerűbb figuratív nyelv. Az új avantgarde újabb formája, a nagyon egyszerű figurális nyelv, a gondolkodáson alapul. A '80-as évek végén tanulmányoztam az absztraktot az Orosz Múzeum kollekcijában. A fraktális geometriát kerestem, amit már megalkottak, de ezt nem tudtam akkor. Számomra ez nagy tragédia volt. Ezért el is távolodtam az absztrakttól, elkezdtem a komputerrel foglalkozni, a reális figurális nyelvvel, az európai vizuális nyelvvel, kulturális kódokkal, ikonokkal, toposzokkal, európai kulturális fejlődéssel. Azzal szembesültem ugyanis, hogy nálunk a kortárs, poszt-szovjet kurátorok, művészettörténészek teljes értetlenséggel állnak ez előtt. Ismerni kellene az európai művészet kibontakozását, történeti ívét, a róla gondolkodás ívét, a közös történeti, kulturális kódokat, csak akkor lehet értelmezni. De akik nem ismerik, azt hiszik, hogy ez felesleges, csak fekete-fehérben látnak. Van, akinek „francia szalon” művészet, amit csinállok, de aki jól ismeri a művészettörténetet, szereti a „rétbuszokat”, a művekben elrejtett szövegeket, üzenetet, textet. Az európai kurátorok általában műveltek. A '90-es évek elejétől állandóan voltak kiállításaim külföldön, az orosz biennálékon nem vettem részt. **PJ:** Alkotásaival tisztelet/tiszteletlen(?) kört tesz az európai művészettörténet előtt.

OT: Mert erős az építész képzettségem, amiről a beszélgetésünk elején szóltam. Nagyon szeretem Rembrandtot, de az antik szobrok az alapok, kétségtelen, időnként ironiával viszonyulok hozzájuk.

PJ: Az, hogy 2003-as képén együtt van az Igazság és a Szépség antik fejszobra, a klasszikus művészetszemlélet alap párosa, s ugyanakkor elkészíti a Szépség felforgatott világát, ez az ironikus szemlélet jele, egyben reflektálás is a jelenre?

OT: Most olyan a helyzet, hogy az európai társadalomnak az antik alapokhoz kell visszatérni, hogy a saját identitását megőrizze. Meggyőződésem, hogy egy nagy Európa erődítmény, mint egy nagy totális állam, ezért van az antikvitás felszálló ágban, ezért kell a szépséghez való visszatérés, mert különben a multi-kulturalitás felfal. A városokban az amerikai életforma dívik, az európai kultúrát magukban hordozók vidéken élnek.



Olga Tobreluts
Kesar & Galilein Fleet Nord, 2003, fotóprint, 80 x 120 cm

PJ: Az újkor fontos európai mítoszt adaptálta a Mefiszto Szentpétervár felettben 2017-ben, a legújabb kor technikájával.

OT: A Múcsarnokban egy termet Goethének szenteltem, aki a jövőbe látott. A Walpurgis éj első részét a keresztény társadalomnak szánta; másodikat, az Apokalipszist a jövőnek szentelte. Az összes sorozatmunkám közül a Faußt volt a legnehezebb, Goethe a Walpurgis éjt nehéz nyelvezen írta. Az alvilág különböző figuráit tanulmányoztam, és meg kellett találni a prototípusait a kortárs világban. A föld alá kellett leereszkednem, ezért csináltam a „felhő” szériákat. Magába foglalják az antik mitológiát, az antik fogalmát, amit a mai ember elfelejt. Virtuális technikát alkalmaztam, a „sisak”/ szemüveg lehetőséget adott (volna) a nézőnek, hogy benne legyen a 360°-os körképben, az alkotásban. Sajnos a technikai feltételek nem voltak megfelelők. Új technikát használtam az ott bemutatott grafikáknál is, egyedül ez ad lehetőséget a 3D-s rajz megjelenítésére és a sima felületen kinyomtatásra. A Modernizáció kísérlet volt a futurista megközelítésű mozgás ábrázolásra.

PJ: Új kiállítása, A kert virágai, emlékeztetnek az avantgárd Pável Filonov „virágos” képeire. Az analitikus festő a felszín mögötti összefüggéseket kereste, iskolát teremtett a 20-as években.

OT: Filonov érdeklődött a defragmentáció iránt, úgy, mint én. Lehet, hogy tudat alatt hatott rám, mivel ismerem a művészetét.

PJ: Mošt mi foglalkoztatja?

OT: Festményorozatot készítek irodalmi szerelmekről, múzsákról, szeretőkről, „dandykról”. Nyáron filmet szeretnék forgatni Pácsán, ahol dolgozom, a dialógusa Lukianosz művén alapszik majd.² Az ő istenei egyszerűen beszélnek, mint itt a falubeli emberek a mindennapi problémákról, a szexről. Mintha az Olümposz istenei rejtőznének itt, a birodalmuk határzónájában. A hely, az egykori Pannónia, a római Birodalom határzónája volt.

Fordította F. Horváth Ágnes³

² Lukianosz Istenek párbeszéde című művéről van szó.

³ F. Horváth Ágnes az Ural Vision Galériában rendezett kiállítás társkurátora.

inside express →

Fiatalképzőművészek
Stúdiója Egyesület
studio.c3.hu

KERESZTESI BOTOND

Álló és ülő szoláriumok, 2017
akril, airbrush, vászon, 160 x 120 cm
© Fotó: Biró Dávid

Last Futurist, 2017
akril, airbrush, vászon, 160 x 120 cm
© Fotó: Biró Dávid



MEANWHILE IN PAINTING

BUDAPEST
GALÉRIA
2018.05.11

A Magyar Képzőművészeti Egyetem
Kortárs művészetelméleti és kurátori
ismeretek (MA) hallgatóinak
diplomaprojektje.

KIÁLLÍTÓ MŰVÉSZEK:

Batykó Róbert, Keresztesi Botond,
Kristóf Gábor, Nemes Márton,
Sági Gyula, Süveges Rita,
Szinyova Gergő, Tivadar Andrea

MEGNYITÓ:

2018.05.10. 18:00

MEGTEKINTHETŐ:

2018.05.11. - 06.03.

HELYSZÍN:

Budapest Galéria -
1036 Budapest, Lajos utca 158.

KURÁTOROK:

Balázs Barnabás, Csóka Heléna,
Kollár Dalma Eszter, Marton Zita

KONZULENS:

Fehér Dávid

↳ <http://meanwhileinpainting.hu/>

