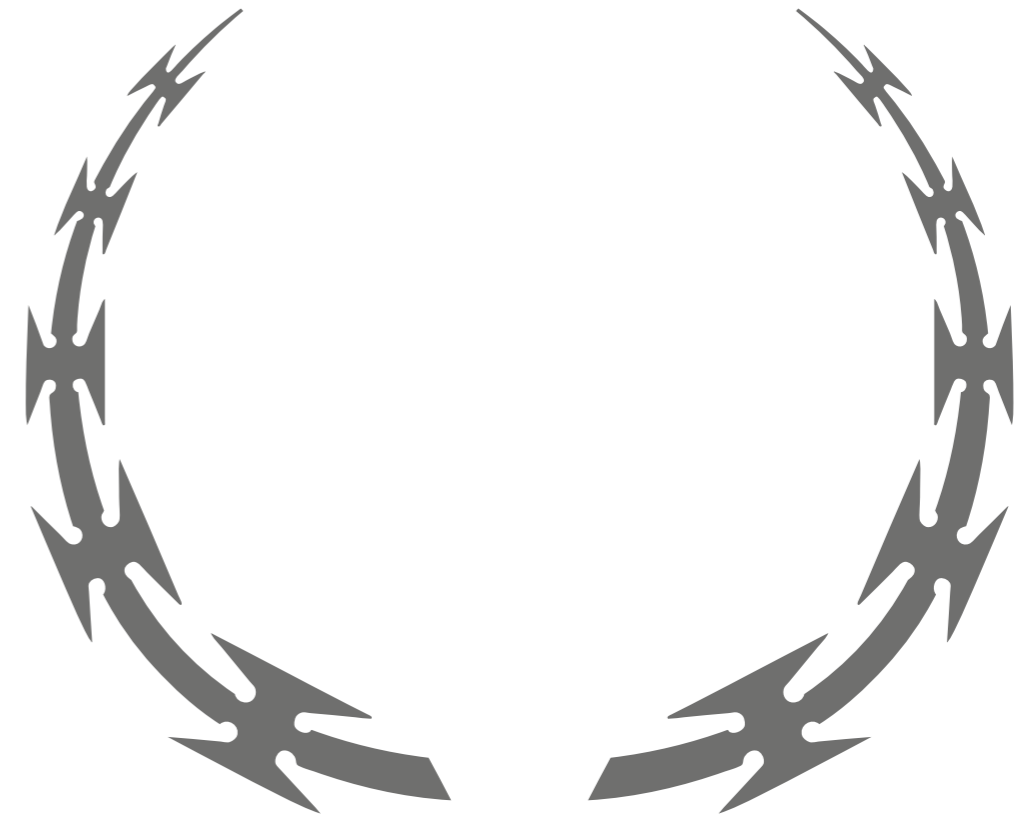
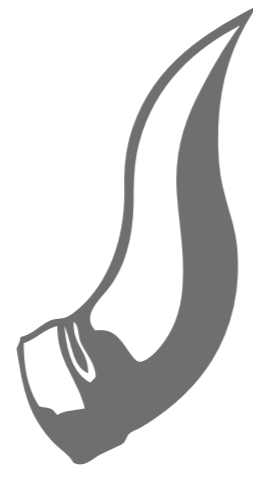
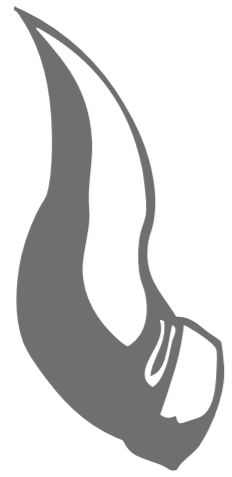


GAIN

DESERVE

PRODUCE

Ddefiiln Oo Orss



SWIERKIEWICZ RÓBERT
kiállítása, Magyar Nemzeti Galéria
„Műhely-teszt” (Mail-Art), Xertox 7.
Dolgos Meditáció, 1982. 09. 17.

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

FARKAS ROLAND
Refugees Welcome, 2016, vektorgrafika



4
SIRBIK ATTILA: A berekeszthetetlen
bevégződés médiuma | Beszélgetés
Nemes Z. Márióval, Kis Róka Csabával
és Györffy Lászlóval



24
GADÓ FLÓRA: Magángyűjtemények
dialogusban | *Kétfejű gyufa. Válogatás
négy kortárs román magángyűjteményből*



8
MAJSAI RÉKA: „Nem lehet – mondta a
nagy művész –, lakodalomba vagyok
hivatalos.” | Swierkiewicz Róbert –
Transparent Road 1989 XERTOX



28
MÁTHÉ ANDREA: Kortárs művészet és
Szingapúr – körvonalak



14
PFISZTNER GÁBOR: Újrahasznosítás |
A felejtés emlékei Fotó/modell 2



32
HALÁSZ TAMÁS: A történelem
tárgylemezén | Akram Khan: *Xenos*



20
ÁCS BÁLINT: Az üresség poetikája |
OSAS – *FUGA*



36
GYENGE ZSOLT: Szellemképek | Apichatpong
Weerasethakul: *Luminous Shadows:
Selected Installations & Film Retrospective.*

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 ügyfél-
szolgálati 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



A BEREKESZTHETELEN BEVÉGZŐDÉS MÉDIUMA

Beszélgetés Nemes Z. Márióval, Kis Róka Csabával és Györffy Lászlóval

Futurum Perfectum. Fridvalszki Márk, Györffy László, Keresztes Zsófia, Kis Róka Csaba, Lichter Péter és Szűcs Attila kiállítása.

FKSE – Stúdió Galéria, Budapest
2018. február 21 – március 23.

A posztapokaliptikus gondolkodásban benne rejlik egy antropológiai és történeti paradoxon: olyan optikát kínál fel, amelyen keresztül az ember visszanéz önmagára, mégpedig saját „bevégződése” után. EVA HORN kultúratudós szerint ez a „futurum perfectum apokaliptikus fantáziája”, melynek tárgya a jövő mint katasztrófa. Az antropológiai paradoxon abban képződik meg, hogy vajon az ember képes-e kívülről reflektálni önmaga „eltűnését”, vagyis mennyiben és miként emberi még a túlélő tekintete? Van-e története/történelme ennek a túlélőnek, ha a jelentésadó emberi világ legfeljebb csak romként hozzáférhető? Vagy valójában már csak természettörténet adódik számára, ahogyan azt WALTER BENJAMIN elképzelte, amelybe az ember és a történeti világ geológiai üledékként integrálódik vissza?

A *Futurum Perfectum* című kiállítás a fenti kérdésekre próbált választ találni, miközben a posztapokaliptikus paradoxon képzőművészeti, illetve képpoétikai kontextusát vizsgálta.

Sirbik Attila: A posztapokaliptikus gondolkodásmód mennyiben köthető lokális specifikumokhoz, táj- és téregységekhez?

Györffy László: Erre a kiállítás kontextusában válaszolnék: a *Futurum Perfectum* központi magjának tekinthető LICHTER PÉTER-film (*Fagyott május*, 2017) kifejezetten az ember nélküli tájon keresztül jelenít meg egy meg nem határozott katasztrófa utáni állapotot – ugyanakkor a filmben konkrétan elhangzik e katasztrófa időpontja is (1990), amit a kelet-európai

¹ <http://studio.c3.hu/arch/futurum-perfectum/>

horizontja úgy politizálja a fajt, hogy planetáris felelősséggel bíró egységként központosítja újra a humán struktúrát. Számomra ez a felfogás még mindig túlságosan antropocentrikus, ezért is hangsúlyoznám itt a „posztság” kibillentő jelölőjét, mely a bizonytalanság egy olyan zónáját nyitja meg, melyben a véghez való viszony uralhatatlanná válik. Temporális értelemben is, hiszen lehet, hogy már rég lekéstük a dicsőséges véget, a felelősségvállalás ünnepi pillanatát, és csak önmagunk kísérteteiként járjuk be a Földet, nekropolitikát és nekroesztétikát gyakorolva. És – tegyük hozzá gyorsan – ezek a nekropraxisok mindig lokálisak is. Számomra a posztapokaliptikus érzékenység, vagyis az emberi világ romként, töredék-ként és inorganikus maradványként való megélése generációs tapasztalat is, egyfajta posztszocialista történelem-érzékelés. Lichter Péter *Fagyott májusában* ugyancsak ott kísért ez a lokális nekropolitikai tapasztalat, melyet a *Futurum Perfectum* anyagába is szerettem volna „belerejteni”.

Kis Róka Csaba: Úgy érzem, ez adódik a globális tendenciákból, illetve a szűk környezetünkben is – úgyis mint Európa, benne Kelet-Európa, aztán kisebb egységként Magyarország. Az aktuális történések következménye ez a felfogás. Lehet, hogy mi itt, Európa egyre inkább erodálódó részében hajlamosabbak vagyunk pesszimiztábban gondolni egy apokalipszis utáni világra, bár nem nagyon találkoztam eddig pozitív posztapokaliptikus világgéppel.

SA: Ha a *Futurum Perfectum* kiállításon szereplő alkotók munkáit vesszük alapul, az esztétikai élményen túli tudás megszerzéshez a befogadás során szükségünk van egyfajta pallérozott elméleti tudásra is?

NZM: Kurátori szempontból az volt a koncepcióm, hogy a tárlat képes legyen minél több konceptuális réteget hordozni, de ezeket a layereket megpróbáltuk rendkívül óvatosan egymásra göngyölgetni. Ebben segített a kiállítás köré épített mediális háló is, hiszen a megnyitó hangperformansza, a 444 *Hangover*-rovatóban publikált konceptuális mixtape,² vagy a vernisszázs programja (a Bulghur, Budapest Horror Band-koncert)³ mind újabb kontextusokat pakoltak az FKSE-ben látható konstellációra. Ugyanakkor ezek

² https://www.mixcloud.com/444NEGY4/444-hangover_227-futurum-perfectum/

³ <https://www.facebook.com/events/175016249802370/>; <https://www.youtube.com/watch?v=BIK2vCl5WCI>



Nemes Z. Márió kurátor Szűcs Attila festménye (*Study For Disappearance*, 2016, olaj, vászon, 240×200 cm) előtt, fotó: © Oláh Gergely Máté

a kontextusok inkább mellérendelő viszonyban álltak egymással. Az elméleti háttér is segít, de hiánya nem zár ki senkit az autentikus élményből. Szerintem az egész dolog kulcsa az a rendkívül érzéki térélmény, melyet a különböző mediális rezgések hoznak létre a kiállítóterben, vagyis, ha valaki képes testileg átadni magát annak a posztapokaliptikus gépezetnek, ami maga a *Futurum Perfectum*, akkor a tárlat „bevégzzi” a befogadót. A tér nagyon sűrű, a látogató mindezt tovább sűrítetheti hozott jelentések segítségével, de bízom benne, hogy a „tárlatgép” működése nem meríthető ki valamilyen ideológiai megoldókulcs segítségével.

KRCs: Megnyugtatóként mondhatnám, hogy nem, de az biztos, hogy eleve nem tudunk kortárs képzőművészetet értelmezni, ha csak az iskolai tananyagra támaszkodunk. Azonban, ha feltételezem, hogy művészetet valamilyen szinten értő, érdeklődő emberről van szó, a kiállított művek alapján át fog menni a koncepció lényege. Persze minél nagyobb a háttértudásunk, annál részletesebben tárulkoznak fel a jelentésrétegek.

SA: Egyértelmű volt, hogy pont ezek az alkotók kerültek egymás mellé? Szervesen következett habitusukból és gondolkodásmódjukból, vagy inkább az ezekhez az alkotásokhoz való kurátori közelítésmód volt a döntő?

NZM: Távolról sem volt egyértelmű, sőt. Számomra épp az volt az izgalmas, hogyan lehet különböző generációjú, különböző szcénákban és különböző mediális stratégiákkal dolgozó művészeket egymáshoz kapcsolni



Futurum Perfectum kiállítási enteriőr Fridvalszki Márk, Györfly László és Kis Róka Csaba műveivel, Stúdió Galéria © Fotó: Tóth Ditta

egy erős állítással. Lehet, hogy sokakat elsősre meg is lepett Lichter Péter egészségtés filmjének, Szűcs ATTILA festményének, a posztdigitális munkáknak és a poszthumán horrosztétikának ez a fajta integrációja. De bízom benne, hogy a tárlat esztétikai víziója révén sikerült feltárni ezeknek a *látszólag* eltérő világoknak a metszéspontját, azt a közös szövetet, ami a posztapokaliptikus szervünk, a berekeszthetetlen bevégződés médiuma.

SA: A Budapest Horror-szcéna fogalma gyakran felbukkan a hazai képzőművészet bizonyos köreiben. Ez egy létező, akár kiáltvánnyal rendelkező csoportosulás, vagy egy képlékeny, folyamatosan változó és magához a fogalmisághoz csak időnként közelítő társaságot jelöl?

KRCs: Személy szerint semmiképpen nem szeretnék kiáltványt, sőt talán el is határolódnék, ha ilyen létrejönne. Az utóbbi évek során úgy alakult, hogy hárman lettünk motorja a Budapest Horror-nak, Györfly László, Nemes Z. Márió és én. Ez azért lehet így, mert mi elég jól és gyorsan tudunk együtt dolgozni, szervezni, és azért az sem volna jó, ha túl sokan lennének a jelenség kemény magja. Azt tapasztaltam, hogy a háromnál több főt tartalmazó brainstormingok irányíthatatlanul szerteágazóak lesznek, és kezelhetetlenné válnak. Persze, ha valaki jön egy ötlettel kívülről, akkor én szívesen háttérbe vonulok, viszont szeretem kivenni a részemet az események lebonyolításában egy bizonyos határig.

A BH-hoz elég sok minden hozzáfűzhető, nem kell az adott művésznek egész életművet kapcsolnia a horrorhoz és az ahhoz kapcsolódó irányzatokhoz. A *Futurum Perfectum* kiállítás is egy ilyen nyitottabb, Márió által kreált koncepcióval szerveződött. Szerintem lesznek még szorosabban a horrorhoz köthető koncepciók. Ahogy mondtad is, képlékeny ez a struktúra.

GyL: A Budapest Horror kifejezés kívülről, a kritikai közegből érkezett, hat éve, egy már létező jelenségre, de annyira jó fertőzőképességűnek bizonyult, hogy fennmaradt. Az érintett művészek közül is többen használjuk, mert kifejező, egyszerre lokális és nemzetközileg is működőképes terminusnak tűnik. Nem a modernizmus aktivista hagyományaira építő zárt, szektaszzerű csoportról van szó, amely konkrét célokban csúcsosodik ki, még akkor is, ha pár alkotó (köztük én is) konzekvensen kötődik ehhez a fogalomhoz: a Budapest Horror nem falakat húz maga köré, hanem hálózatosan gondolkodik. Éppen a *Futurum Perfectum* tárlat világít rá arra, hogy ebbe a különböző diszciplínákat átfogó, a képzőművészeti műfajokon is túlmutató hálóba szervesen be tudnak illeszkedni olyan alkotók is, akik kapcsán nem merülnek fel egyértelműen ilyen asszociációk, vagy műveiknek csak bizonyos aspektusa köthető különböző horror-hagyományhoz. A Budapest Horror nem faltörő kosként előre törő, belső Alien-állkapocs, hanem hosszútávú stratégiákat használó, meghatározhatatlan morfológiájú és kiterjedésű organizmus, amely szüntelenül változtatja a kontúrjait aszerint, hogy alkalmilag milyen más lények ágyazódnak a szövetébe.

NZM: A *Futurum Perfectum* is azt szerette volna bemutatni, hogy a Budapest Horror nem valamilyen páholyszerű szerveződés vagy szekta, hanem egy nyitott esztétikai kontextus, mely számtalan életképes mutációt tud kitermelni. Teoretikusként és alkotóként is szeretek kollektív kultúragépeket programozni. A Budapest Horror is egy ilyen gépezet, de Noé bárkájával szemben nem korlátozott a teherbírása, ugyanis számtalan morbid fajt tudunk még kimenteni a Vizözönből. Nagy élvezettel művelem a kiáltványok műfaját, a *Technologie und das Unheimliche*,⁴ illetve a hungarofuturizmus

4 <http://technologieunddasunheimliche.com/news.html>



Futurum Perfectum kiállítási enteriőr Lichter Péter, Keresztes Zsófia és Szűcs Attila műveivel, Stúdió Galéria © Fotó: Tóth Ditta

keretében számos ilyen szöveget írtam. Pár évvel ezelőtt publikáltam a *Biotrash Manifestó* című szövegemet,⁵ ami szerintem egész pontosan körvonalazza a Budapest Horror hibrid esztétikáját is, ugyanakkor nem szeretném túldeterminálni ezt a világot, szerintem még sok, előre nem látható húzásra lehet számítani ettől a csapattól.

SA: A környezettudatos designban és formatervezésben a fejlődés fenntarthatóságának feltételeit tovább kutató posztapokaliptikus lények identitás nélküli szubjektumok, akik a tökéletesedés érdekében képesek felfalni és újrateremteni önmagukat?

KRCs: Attraktív ez az elgondolás. Ha mást nem is kell tenniük a kérdésben megfogalmazottakon kívül, akkor nincs is szükségük pontosabban leírható környezetre. Legutóbbi festményeimen egyre inkább jelennek meg az emberi fragmentumok egyfajta levitáló entitásként, amelyek valami emberen túli formában gyakorolnak hatást egymásra. Össze-, szét- vagy átmutálódnak. Csakúgy, mint a festészeti nyelvezetek keveredése a vásznoimon. Egyébként gyakran csak kompozíciós elemként gondolok a figuratív jelekre.

GyL: Nem gondolom, hogy a posztapokaliptikus lények identitás nélküliek, inkább

5 <https://marionett.wordpress.com/2014/02/08/szerves-hulladek-kialtvany-biotrash-manifesto/>

kevésbé rögzített, képlékeny identitással rendelkeznek – a „tökéletesedés” viszont bizarrul hangzik egy posztapokaliptikus kontextusban, ha a felvilágosodás utópiájára gondolunk: egy olyan fejlődéstörténetre, amely immanensen magába rejti az atombomba vagy egy biofegyver lehetőségét is. JAKE CHAPMAN szerint az „emberi” nem a tökéletlenség fázisa az ember technológia általi orvoslásának útján, hanem egy hiba, amely beolvasztja a technológiát ebbe a hamis ígértetbe – az „emberi” az a hely, ahol a számítási hibák tökéletesen működnek.

SA: A mutáció viszont az alkalmazkodásban rejlő túlélés eszköze?

GyL: Feltétlenül.

KRCs: A mutáció hozadékai sok esetben nehezen magyarázhatók. Elvileg a mutáns inkább hátrányos. Azonban a tudomány a mai napig nem tudja megmagyarázni az emberi test számos korcsosulási jelenségeit, amelyek az állatokhoz képest visszalépést jelentettek az emberré válás útján. Mégis itt vagyunk. Ha a mutáció a túlélés eszközüvé válhat, akkor előre, mutánsok!

SA: Ha van vallás a posztapokaliptikus dimenzióban, miben határozható meg?

GyL: A posztapokaliptikus dimenzióban akkor lehet jelen a vallás, ha előtte már jelen volt: a kereszténység szerint az Apokalipszis után vagy örök kárhozat, vagy örök boldogság következik – ezzel szemben én a kozmosz végtelen közönyére számítok.

NZM: Izgalmas kérdés, hiszen a témát kísértő teológiai vonatkozásokra már az interjú elején is rámutattam. Saját ízlésem alapján azt mondhatom, hogy a „túlélők” – legyenek azok humánok, poszthumánok, vagy nonhumánok – az intézményiség romjain élősöknek. Vagyis inkább kultuszok, szekták és törzsek vannak/lehetnek, amelyek rég halott vallások maradványaiból táplálkoznak. A kultúra és a természet egyberobbánása után a szpiritualitást is újra kell tanulni. Ez valamiféle új animizmust eredményezhet, amikor a nekrotechnológia, a „roncs”, válik varázssósá, hiszen elvesztettük azt a világot, ami meghatározta a gépekhez, a természethez, illetve önmagunkhoz való viszonyunkat. Totemem a roncs, tabum a történelem.

„Nem lehet – mondta a nagy művész –, lakodalomba vagyok hivatalos.”*

Swierkiewicz Róbert – *Transparent Road 1989 XERTOX*

Neon Galéria, Budapest
2018. április 13 – május 15.

Lehet abban valami lényegesre mutató, amikor három ember véletlenszerűnek tűnő, de inkább talán szerencsésnek mondható találkozását a képsokszorozás motivációja idézi elő. Az esemény egyszerűsége mögött akkor sejthetünk meg egy sokkal általánosabb érvényű halmazt és összefüggést, ha hozzá tesszük azt is, hogy ez a találkozás 1980–81-ben történt, s megnevezve az ekkor találkozókat, LÉVAY JENŐT, REGŐS IMRÉT és SWIERKIEWICZ RÓBERTET, azóta már XERTOX CSOPORTRÓL¹ beszélünk.

„A hetvenes évek végén videógrafikákat készítettem. – emlékezik vissza Lévy Jenő. – Akkor ezeket a grafikákat nem lehetett autentikus módon bemutatni. A szükségből erényt kovácsolva szitanyomatokká akartam alakítani a képeimet. Akkoriban kevesen foglalkoztak ezzel a technikával. Mestert keresve ismerkedtem meg Regős Imrével, akivel hamarosan barátságot is kötöttünk. Ebben az időszakban lehetőségem nyílt arra, hogy egy építésziroda fénymásológépét használhassam. Akkoriban a nyomtatás igen szigorú ellenőrzés alatt állt. CHIKÁN BÁLINT, a Fiala Művészek Stúdiójának vezetője kérelmet fogalmazott az építésziroda illetékes elvtársának, hogy használhassam a masinájukat.

¹ A Xertox elnevezés a xirós (száraz) és a toxin szavakból alkotott mozaikszó. A xerox száraz nyomtatási eljárás, melynek zabolátlan alkalmazása mérgezést okoz. „Minden dolog mérgező, ha önmagában nem is az; csupán a mennyiség teszi hogy egy anyag nem mérgező.” (Paracelsus)

Részlet a Xertox-mappa *A nagy művészet* (népmese) című írásából.

Az itt készült fénymásolataimat, hazafelé menet, először Imrének mutattam meg. Egy ilyen alkalommal jelent meg Swierkiewicz Róbert Imre lakásán. Ő is a következő *Miskolci Grafikai Biennáléra* készült. Robi is nagy érdeklődéssel szemlélte a fénymásolatokat. Ennek az általános, lelkes, és nagy érdeklődésnek a következményeként hamarosan már hárman jártunk fényt másolni, majd ezután hamarosan ki is rúgtak bennünket az irodából. Az *Emberkísérletek* kiállítás² mail art anyagát azért még sikerült itt sokszorosítani.³

Az utolsó legális fénymásolás anyaga végül a Pesterzsébeti Múzeumba került. Már az installálás befejeztével, de még a megnyitó előtt, a vezetés állásfoglalása a téma bemutatathatóságát illetően megváltozott. Inkább bezárták a kiállítást.

² *Emberkísérletek. Nemzetközi mail art kiállítás a Xertox szervezésében.* (A Pesterzsébeti Múzeumban betiltott anyag.). Bercsényi 28–30., Budapest, 1982. október 19 – november 1.

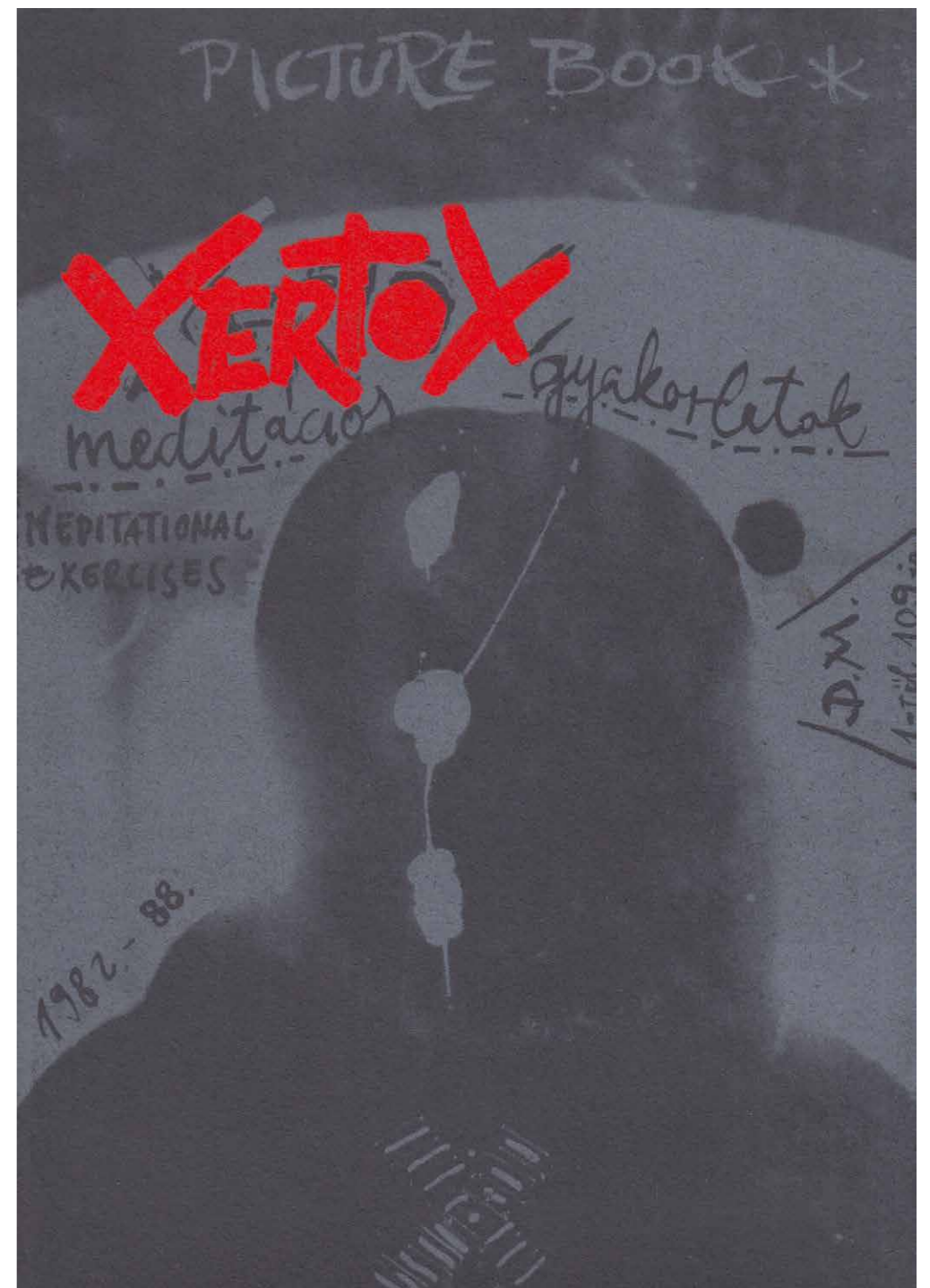
³ Lévy Jenő személyes közlése.

Számbavéve a történetben felmerülő médi-umokat és képalkotó eljárásokat, intézményeket és reakciókat, hiányérzet nélkül kaphatunk esszenciális képet az időszakról, amelyben a Xertox csoportként működött 1982-től a 90-es évek első feléig.

A Neon Galériában kiállított anyagot az 1988-ban összeállított *Picture Book – Xertox dolgos meditáció*⁴ sajátosan értelmezett anarchívumából válogatták, lehetőséget kínálva egy meglehetősen összetett időszak speciális szegmensének aktualizált szemlélésére. Érdekes a vizsgálódást a „tömeg” és a „hivatalos” kulcsszavak, valamint a „fogyasztás” árnyékában elvégezni.

A 80-as évek elején még előfordult, hogy kiállításokat tiltottak be a megnyitásuk előtt, vagy zártak kulcsra már a vernisszázs után. Közben azért az állami kontrollgépezet addig kiszámítható logikája bizonyos mértékig következtelenné vált, miáltal a 60-as 70-es évek ellenkultúrája lassan feloldódott a rendszerben, s a túrtból hivatalos formálódott. Művészetszociológiai szempontból támadt egy viszonylagos üresség, amivel valamit kezdeni kellett, s fel- és kitöltésével a szakma meg is próbálkozott. Hosszú idő után először fogalmazódtak meg a művészetszervezés új lehetőségeit vizsgáló kérdések, így egy nyugati mintákat is adaptálni igyekvő galériarendszer víziója is a már létező hivatalos, félhivatalos és alternatív megoldások kiváltójaként. Kérdés persze, hogy milyen szempontok érvényesítésével? Ezzel egyidőben diskurzus folyt az avantgarde haláláról, annak okairól és előidézőiről, miközben az anyag-eszköz-műtárgy összefüggésében a műtárgyra mint végproduktumra került a hangsúly, s látszólag perifériára szorult az anyag-eszköz-alkotói szerep; másképp fogalmazva: az ember által végzett (művészeti) tevékenység átalakuló funkciója, társadalmi beágyazottsága, vagy éppen ennek a hiánya. A művészeti közeg kis számú szereplője között folyó társalgásból kilépve a nagyobb halmaz tömegkommunikációs terébe jutunk, ahol – változó minőséggel és intenzitással – nem csupán a személyek és alkotások egymás közötti párbeszéde dominál, hanem a

⁴ A mappa fülszövege: „Ezt a XXI. századi, de azon túlmutató munkánkat szeretettel ajánljuk: Gyarmathy Katalinnak, Gyóni Marilának, Stüber Zsuzsnak. Készült 230 számozott példányban 1988. februárjában az óbudai Pince Galériában rendezett Xertox-kiállítás alkalmából, az Országos Grafikai Műhelyben Vácott, az Óbudai Művelődési központban, Budapest András Gábor segítségével. 1988. március 7 – április 3., Budapest III. Főtéren 1. (Zichy-kastély) F.K. Dr. Merényi Judit”



XERTOX-mappa borító

tévé, a rádió sugároz, valamint a napi sajtó informál. Mindezt technikai eszközök veszik körül használható közelségben: rögzítésre, sokszorosításra, visszajátszásra, ismétlésre, programozásra alkalmas gépek, amelyek nem csak a műtárgyak keletkezését és a háztartások működését befolyásolták, hanem nem várt gyorsasággal tulajdonképpen gazdasági és közigazgatási struktúrákat formáltak át.

Amennyiben igény támadna a fenti, két különböző technikával élő kommunikációs regiszter hatótávolságának és adekvát vagy reakcióképes működésének összevetésére, hasznos kiindulópontnak ígérkezhet, ha a Magyar Televízió 1981-es műsorszerkezetét próbáljuk rávetíteni a művészeti keretrendszer hivatalos és félhivatalos megnyilvánulási felületeire. A tévé szolgáltatásának keretében a dolgozók délután, a háziasszonyok 10–12 óra között, a korán kelők, valamint nyugdíjasok a 16.30–19 óra közötti időszakban, az intellektuálisabb rétegműsorok közönsége pedig 21.30 után



Swierkiewicz Róbert
Transparent Road 1989 XERTOX, 2018.04.13.–2018.05.15.

kaphattta meg a kifejezetten számára összeállított audiovizuális információs csomagot.⁵ Mondhatni, kelet-európaias izléssel épülni kezdett a modern magyar háztartás. A munka társadalma szervezett átalakításba kezdett, hogy a termelés megfelelő ütemben követni tudja ennek a bizonyos nagyméretű, hatalmgazdasági természetű folyamatnak a ritmusát. De vajon a magyar művészet szisztémájának az adott időszakban mennyi dolga volt ezzel a jelenséggel?

A fénymásológép története itt vezethet át az intézményesülő (neo)avantgarde aktuális trendjeitől, a „példátlan mértékű dokumentáltság”⁶ és a feltételezett magyar posztmodern fordulattól az újpesti Ady Endre Művelődési Ház és Munkáštovábbképző Központ

⁵ A Magyar Televízió története. <http://mek.oszk.hu/02100/02185/html/516.html>. Utolsó megtekintés: 2018.05.26.

⁶ Tatai Erzsébet idézi András Gábert. / Tatai Erzsébet: Nyugtával dicsérd a napot (Gyönyörű ez a mai nap. A nyolcvanas és a kilencvenes évek magyar művészete – történet és elmélet). *Buksz* 2003. 15/4. <http://bukscz.c3.hu/0304/02birtatai.pdf> utolsó megtekintés: 2018.05.26.

Mini Galériájához, ahol SWIERKIEWICZ RÓBERT zsűrimentes eseményeket szervezett abban a meghatározó szemléletben, amit a mail art nemzetközi platformjának aktív résztvevőjeként képviselt. Az itt megvalósult kiállítások létrejöttét támogató elv esetében, úgy tűnik, a legfontosabb a demokratikus részvétel lehetőségének biztosítása volt, a professzionalizálódás leghalványabb szándéka nélkül. Ebben a lokális kérdések fejtegetésén és megoldásán túljutó szegmentumban a kommunikáció és azt a feltételező találkozás momentuma esztétikai és elvi értékítéllettől mentesen, tisztán történhetett meg, s válhatott egyszersmind nyilvánossá. Valóban nem a város legfelkapottabb részén, viszont valódi kérdések felvetésére alkalmas egyszerűségben, mintegy szociális hálóként működve, sajátos hatókörrel. Swierkiewicz szervezőként és alkotóként is kategóriarendszerektől és intézményi logikától független gondolatisága találkozott össze a körülbelül tíz évvel fiatalabb Lévay és Regős világával. Ebben a helyzetben a feladat a módszer megtalálásában realizálódott: megalapozódni látszott egy, a társadalmi-strukturális szinten és eszközhasználatában is instrumentálizált, nyugatiasodni kívánó művészet rendszeréből kivezető, vagy éppen azzal párhuzamosan futó út feltételezhetősége. Az eszköz, miután az út léte bizonyossá vált, a *dolgos meditáció* lett.

„Amikor rátaláltunk a Xertoxra, azonnal világossá vált, hogy ez nem most született, hanem az idők kezdetétől jelen van, mi csak észrevettük és segítettük a nyolcvanas években láthatóvá tenni. E jelenség felfedezésekor készítettünk egy manifesztumot. Ennek egy oldala szerepel az 1982-ben készült *Emberkísérletek* című mappánkban. Itt Cézanne kártyázói beszélgetnek a Xertoxról. Tehát a Xertoxnak nincs kezdete és vége.” – írja Lévay Jenő a

Xertox manifesztuma kapcsán.⁷ Erre a boldog pillanatra tulajdonképpen úgy is gondolhatunk, mint egy fajta esszenciális komponens megtalálására, ami aztán mail art akciókban, festményekben, s8-as filmekben, tárgyakban, videókban, konkrét zenében realizálódott, de legfőképpen a dolgos meditációkban, amelyek definíciója a következőképpen hangzik: „A tevékenységnek és az elmélkedésnek sajátos összekapcsolódása” ez, amelynek során a meditáció velejárójaként tételezhető „passzív szemlélődő állapotot” valamilyen tevékenység, munkavégzés váltja föl.

Az sem véletlen talán, hogy ennek a magatartásnak a megnevezésére külön szóösszetételt vezettek be az alkotók, hiszen sokat vesztenénk a lényegből, ha megpróbálnánk elegyíteni a 80-as éveket követő időszak alternatív művészeti, s főként a performansz és az akció formáit választó alkotócsoportok állásfoglalásával. Ezek a kísérletek hol az anarchikus szabadságvágy megfogalmazásáról szólnak, hol meg a művészet és a médium elméleti kérdését firtatják, vagy éppen természetszerűen a műfaji keveredés manifesztációjában összpontosulnak.

A csoportban dolgozó művész cselekvéseinek miértjére, a funkció kérdésére azonban, úgy tűnik, mintha egyedül a dolgos meditációkban találnánk rá, egy külön úton.

Ha valamilyen életszerűtlen oknál fogva tematizálni próbálnák a Xertox közel 200 nyilvános elmélkedéssel egybekötött *munkavégzését*, akár a felhasznált anyag és technika vagy koncentrált gondolkodás tárgyát képező tudományos-fantasztikus-mágikus elgondolások szintjén, a két végpont a természetesség/ösztönösség és a technikai/programszerű képalkotás között mutatkozó ellentétben és az ebben tételezhető alkotói attitűdben vagy szerepértelmezésben fogható meg. Nem véletlen, hogy a dolgos meditációkat három elfedett testű és arcú ember végzi, azon túl, hogy ennek persze praktikus okai is voltak.⁸ Mint ahogyan az sem lehet

⁷ Lévay i.m.

⁸ A személytelenséget előidéző ruha, a dolgos meditációk állandó résztvevőinek hiánya esetén lehetővé tette a hiányzó személy pótlását. Így vett tevékenyen részt egy-két alkalommal a meditációban Lengyel András, Harvig Lajos, B. Szabó Zoltán is például. A *Picture Book Xertox meditációs gyakorlatok* mappában a dolgos meditációk résztvevői között ezen felül a következő nevek merülnek fel: Vörös Ildikó, Bokros Péter, Molnár Tamás, Pálinkás Róbert, Peterák Miklós, Schüller Rafael, Lakatos Gábor, Sarkadi Péter, Weber Kristóf, Galántai György, Tóth Gábor, Csorba Simon és Fazekas György.

teljesen esetleges, hogy tevékenységük során a xerox gép működését imitálták, madárhangokat gépeltek le, piritós illatot árasztó fényszendvicset készítettek vagy éppen kalyibát építettek, egy másik alkalommal pedig lepedő alatt szénnel rajzoltak.

Ez az utóbbi az FMK-ban történt. Swierkiewicz Róbert visszaemlékezéséből az alkotó gesztus motivációs alapjairól érhetünk meg több mindent: „(...)olyan furcsa volt és mindnyájunkat egyformán érintett, hogy nem akartuk abba hagyni a rajzolást. Tudtuk volna csinálni 24 órát egyhuzamban, mert annyira megérintett bennünket az együttdolgozás, hogy az Ego le tudott szorulni teljesen. Lehetséges, hogy ennek a lepedőnek vagy buroknak köszönhető. Bizonyos szinten ezek a különállások, tehát az egyedül dolgozás és a közösségben való tevékenység egy szinten van.”⁹

⁹ A térről: Swierkiewicz Róbert (1994) in: Hajdu István: *Előbb – Utóbb. Rongyszőnyeg az avantgarde-nak*, Orpheus könyvek, 1999. 176–185.

Csobánc i. d.m. 1982. 02. 02.
Természet, Geometria, Titokzatosság 2. Dolgos Meditáció, Budapest, Mini Galéria (Újpest), 1982. 04. 23.



Mindezekről az eseményekről autentikus képet a Neon Galériában is bemutatott anarchívum¹⁰ vizuális darabjai adhatnak, lévén a csoport tevékenységéről összefoglaló írás vagy kiállítás máig nem született. A különböző nyomdatechnikai eljárásokkal sokszorosított (szitanyomás, litográfia, xerox) lapokból 230 mappa készült, amelyek azonban nem pontos reprodukciói egymásnak.

A gyűjteményben található képek az egykori eseményeken készült videofelvételek és fotók, gépírással, rajzokkal, szövegek felhasználásával és elegyítésével közvetítik azt a különös, többretegű gondolatot, ami a dolgok meditációk kollektív eseményjellegéből adódóan megőrizhető. "Egy-egy dolgok meditáció elvégzése felfogható kutatásként, ami lehet, hogy éppen a forma megtalálására irányul, vagy a médium korlátairól kíván információt szerezni, mégis fontosabb, hogy egészen biztosan az ember alkotói szabadságnak a lehetséges módozatai felé orientál. A megtalálás pillanata, s a benne tapasztalt érzet idézi elő az ismétlés és újratapasztalás vágyát. Ez az ismétlés mégsem állítható párhuzamba a kísérletezésnek, mint tudományos megismerésnek a szokásos eljárásával. Annak inkább

¹⁰ Anarchívum def.: „visszafordulás” (ana-), felfordítás, kitérés a megegyezéses megközelítések elől. In: A hálón át. Tanulmányok Jochen Gerz „A művészet antológiájá”-ról. (Szerkesztette: Horant Fassbinder) <https://vendegszovegek.wordpress.com/page/2/>. Utolsó megtekintés: 2018. 06. 04.

¹¹ A kiállításon a *Xertox Picture Book* eredetileg A4-es méretű lapjai közül 13 került nagyításra s önálló képként bemutatásra.

Xertox Emberkísérletek (Mail-Art kiállítás) Budapest, Bercsényi 28-30.
Xertox 3. Dolgos Meditáció, 1982.10.12.



szöges ellentéte. A folyamat eredményét, a felsejülő szabadságfokot, új ismeret nem laboratóriumi körülmények között próbálta reprodukálni, majd a tapasztaltak alapján újra előidézni, hanem sokkal inkább egy adott helyzetre reflektáló spontán, előre el nem tervezett folyamat végrehajtásával.

A *Picture Book* funkcióján mindenképpen érdemes néhány percet elidőzni. Különös-képp, ha arra gondolunk, ismerünk-e olyan biztosan fennmaradt művet, ami valamelyik dolgok meditáció eredményeként született, majd változatlan formában fennmaradt, s tulajdonképpen kiválthatná eredetiségével a dokumentum/dokumentáció/emlékeztetés szerepét? A mostani kiállítás szempontjából sem elhanyagolható a kérdés, hogy ezeket a képeket produktumként, műtárgyként kezeljük-e (bekeretezve és falra szerelve)?

Hol keressük inkább a mai napig érvényes gondolatot? A képekben, egy-két megmaradt videóban vagy eseményleírásban? Az egykori résztvevők történeteiben? A PETERNÁK

A NAGY MŰVÉSZET (népmese)

Egyszer volt egy egy lábú művész. Elindult szerencsét próbálni. Amint az úton ment, egyszer csak meglátott a földben egy nagy művészetet. Megfogta, hogy kihúzza, de sehogyse bírta. Arra ment egy két lábú művész. Kérdezi az egy lábú művészt: - Hát te mit csináltsz? Feleli, hogy a nagy művészetet akarja kihúzni, de nem bírja. Odament a két lábú művész. Húzták ketten. De hiába húzták. Arra ment egy három lábú művész. Kérdezi a másik kettőt: - Hát ti mit csináltok? Ezt a nagy művészetet akarnánk kihúzni, de nem jön - felelt a másik kettő. Odament a három lábú művész. Húzták hárman. De hiába húzták. Arra ment egy négy lábú művész. Kérdezi a másik hármat: - Hát ti mit csináltok? - Ezt a nagy művészetet akarnánk kihúzni, de nem jön - felelt a másik három. Odament a négy lábú művész. Húzták négyen. De hiába húzták. Arra ment egy öt lábú művész. Kérdezi a másik négyet: - Hát ti mit csináltok? - Ezt a nagy művészetet akarnánk kihúzni, de nem jön - felelt a másik négy. Odament az öt lábú művész. Húzták öten. De hiába húzták. Arra ment egy hat lábú művész. Kérdezi a másik ötöt: - Hát ti mit csináltok? - Ezt a nagy művészetet akarnánk kihúzni, de nem jön - felelt a másik öt. Odament a hat lábú művész. Húzták hatan. De hiába húzták. Arra ment egy hét lábú művész. Kérdezi a másik hatot: - Hát ti mit csináltok? - Ezt a nagy művészetet akarnánk kihúzni, de nem jön - felelt a másik hat. Odament a hét lábú művész. Húzták heten. De hiába húzták. Arra ment egy nyolc lábú művész. Kérdezi a másik hetet: - Hát ti mit csináltok? - Ezt a nagy művészetet akarnánk kihúzni, de nem jön - felelt a másik hét. Odament a nyolc lábú művész. Húzták nyolcan. De hiába húzták. Arra ment egy kilenc lábú művész. Kérdezi a másik

nyolcat: - Hát ti mit csináltok? - Ezt a nagy művészetet akarnánk kihúzni, de nem jön - felelt a másik nyolc. Odament a kilenc lábú művész. Húzták kilencen. De hiába húzták. Arra ment egy tíz lábú művész. Kérdezi a másik kilencet: - Hát ti mit csináltok? - Ezt a nagy művészetet akarnánk kihúzni, de nem jön - felelt a másik kilenc. Odament a tíz lábú művész. Húzták tízen. De hiába húzták. Arra ment egy tizenegy lábú művész. Kérdezi a másik tizet: - Hát ti mit csináltok? - Ezt a nagy művészetet akarnánk kihúzni, de nem jön - felelt a másik tíz. Odament a tizenegy lábú művész. Húzták tizenegyen. De hiába húzták. Arra ment egy tizenkét lábú művész. Kérdezi a másik tizenegyet: - Hát ti mit csináltok? - Ezt a nagy művészetet akarnánk kihúzni, de nem jön - felelt a másik tizenegy. Azt mondja erre a tizenkét lábú művész: - Most már tizenketten vagyunk, annyi kell az efféle nagy művészetnek. Húzzuk tizenketten, meglátjátok, kijön. Azzal odament a tizenkét lábú művész, s húzták tizenketten. Ahogy húzták, egyszer csak nagyot reccsent a nagy művészet s kijött a földből. A tizenkét művész pedig hanyatt esett. De úgy estek hanyatt, hogy ahányan voltak, mind befürödtek a földbe. Azon nyomban könyörögni kezdtek a nagy művészetnek: - Húzz ki minket, nagy művészet koma! Nem bánod meg, húzz ki minket! - Nem lehet - mondta a nagy művészet -, lakodalomba vagyok hivatalos. Azzal szökdécselni kezdett az országúton. A tizenkét művész száj tátva nézte. Mert szökdécselő nagy művészetet még soha nem láttak.

Miklós által kidolgozott, és minden dolgok meditáció értelmezésére alkalmazható mátrixban, KISHONTY ZSOLT definíciós kísérletében vagy esetleg CSORBA SIMON Swierkiewicz-nek írt levelében, amiből a külső szemlélő észrevételeit ismerhetjük meg?¹² Talán mindegyikben egyszerre, hozzátevé annyit, immár történeti perspektívából, hogy nem elhanyagolható tény a dolgok meditációk több mint 10 éves működése sem, amit talán a rendszer változatlansága is indokoltta tett. Ebben az esetben a Xertox könyve nem műtárgy, nem dokumentáció, hanem a mai napig is használható módszertár lett, s mint ilyen, a picture book helyett *exercise book*-ként vagy munkafüzetként kellene tekinteni rá. Az biztos, hogy a dolgok meditációk pontos

¹² Szövegek a *Picture Book - Xertox meditációs gyakorlatok* mappában magyar és angol nyelven: A NAGY MŰVÉSZET (népmese); Peternák Miklós: Xertox / 1985. április 10.; Csorba Simon levele Swierkiewicz Róbertnek 1983. 04.23.; Kishonthy Zsolt a dolgok meditációról; A.G.(Andrási Gábor?); C.R.C. A Nagymező utcában - a 107/b d.m.

ÚJRAHASZNOSÍTÁS

A felejtés emlékei Fotó/modell 2

Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest

2018. február 16 – március 25.

Amit a fotográfia megőriz, hulladék, írja 1927-ben SIGFRIED KRACAUER. Az archeológus számára, aki a mindennapi életről szeretne valamit megtudni, mindig a település szemétdombja az egyik legérdekesebb és ezért legértékesebb lelőhely, ahol a mindennapi életre vonatkozó információk sokaságából válogathat kedvére. Ha elfogadjuk Kracauer megállapítását, akkor a fénykép is egy szemétkerakó, amelyben a kíváncsi vagy a hozzáértő mások számára értéktelen, jelentéktelen mozzanatokot gyűjthet össze. Az így kinyert elemeket aztán vagy egy előre meghatározott koncepció alapján foglalhatja rendszerbe, vagy pedig az egyes elemek adják számára a rendszerezés különféle lehetséges változatait. A rendszerezés eredményeképpen a legváltozatosabb olvasatok jöhetnek létre, amelyek révén különféle módon beszélhetők el sosem volt, vagy egykor nagyon is valóságos történetek. Azok számára, akik egy korszak bizonyos történeteinek a rekonstrukciójára kívánják felhasználni a kor bármilyen fényképeit – szakfotográfus által készítettet, amatőrt, szórakozásból vagy épp a szó szoros értelmében a megörökítés szándékával levett fényképet – szembe kell néznie azzal a kihívással, vagy talán inkább csábítással, hogy kedve szerint tudná megalkotni a történeteket. A csábítás azért is erős, mert bizonyos olvasatok ellenőrizhetetlenek, igazolhatatlanok, és így cáfolhatatlanok is. Ez nyitja meg a néző számára a játékteret ahhoz, hogy saját fantáziájára hagyatkozva konstruáljon történeti valóságot, amelyhez a fénykép magától kínálkozik bizonyítékként. Ebbe a játékba viszi bele olvasóját ZÁVADA PÁL a *Természetes fény* című kötetében,¹ ahol a fikció egyszerre több módon és több síkon van jelen, mégis autentikusnak hat, amint a szöveg és a kép egymást erősíti, egymásra mutat, és így egymás referenciájává válik.

Kracauer szintén fontosnak tartja, hogy szembenézzünk azzal, mi van akkor, ha a kép értéséhez, megértéséhez, „helyes” olvasásához szükséges verbális információ, a történetek, amelyek a képkészítés körülményeit vagy azt a helyzetet, korszakot, a képen megjelenő személyek, tárgyak

mibenlétét elbeszéli, elvesznek, kihullanak az emlékezetből. Kracauer szerint innentől kezdve a fénykép teljesen átlényegül, hisz valójában a rajta látható dolgok (és ebben az értelemben az emberek is, mint objektumok) megszabadulnak önmagukon túl minden lehetséges többletjelentéstől, ezáltal pedig szabadon értelmezhetőek, tetszőleges jelentések (történetek) kapcsolhatók hozzájuk. Ez pedig újabb csábítás minden kései fényképnézőnek.

Az 1970-es években, amikor New Yorkban (és minden bizonnyal más Egyesült Államokbeli városokban is) szélesebb körben kezdtek gyűjteni a fényképeket, többek között régi, úgynevezett vintázs kópiákat (nagyításokat vagy épp „kontaktolt” másolatokat), SUSAN SONTAG rámutatott egy sajátos helyzetre. Azt írta egyik esszéjében,² hogy minden régi fénykép értékessé válik, pusztán azért, mert régi, és ezt a folyamatot a fénykép muzealizálása csak felgyorsítja. Ha eredően egyedi tárgy volt (a fényképkészítés technikájából következően, pl. dagerrotípiá, direkt pozitív, fotogram vagy bármi, amely technikailag közel áll ehhez az eljáráshoz), akkor azért, ha pedig nem, akkor pedig azért, mert a negatívja, az, amely a reprodukálást

² Susan Sontag: *Photographic Evangels*. In: uő. *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1977. 110. (*A fényképezésről*, Ford. Nemes Anna, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999. 178.)

korszaktól függetlenül lehetővé teszi, vagy tehetné volna, megsemmisült, vagy legalábbis elveszett. A régi fénykép tárgyként „felmagasztosul”, fontossá, jelentőssé válik, mert egyedi és különleges, immár egyszeri és megismételhetetlen. Ebből fakad elsősorban is értéke a „műtárgypiacon”. A régi fénykép tehát szükségszerűen műtárggyá lényegül át, még akkor is, ha eredendően nem szánták műalkotásnak.

Mindenképp megfontolandók ezek a megállapítások, ha nem csupán művészeti projekt-ként tekintünk a Képzőművészeti Egyetemen az egyetem történetébe, hétköznapjaiba, múltjába is betekintést adó *A felejtés emlékei Fotó/modell 2*. című kiállításra.³ A kiállítás, akár csak a korábbi *FOTÓ/MODELL. Képek a természet és a művészet között*,⁴ abban az értelemben kettő az egyben, hogy részben az egyetem könyvtárának, levéltárának és

³ <http://www.mke.hu/node/37925>; <http://www.mke.hu/fotomodell2/>

⁴ *FOTÓ/ MODELL. Képek a természet és művészet között*, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Barcsay Terem, Budapest, 2016. február 9–március 15. (<http://www.mke.hu/node/36115>)

művészeti gyűjteményének, részben pedig a doktori iskola hallgatóinak a kiállított képekre és bemutatott jelenségekre reflektáló munkái voltak láthatók az egyetem épületében lévő Barcsay Teremben, illetve az Aulában. A 2016-ban megrendezett kiállításon elsősorban az egyetem különféle gyűjteményeiben megőrzött, sokáig azonban teljesen feledésbe merült fotográfiákat, albumokat, lapokat mutattak be, amelyek nemzetközi szempontból is jelentősek, hisz nem kevés, a fotográfia történetében kiemelkedő szerepet játszó fotográfus és stúdió található az alkotók között, mint például ADOLPHE BRAUN, WILHELM VON GLOEDEN vagy a firenzei ALINARI TESTVÉREK műterme. Az első kiállításon a hangsúly a fotográfiára mint *modellre*, a fotográfia és a megjelenített, modellként érthető „téma” viszonyára helyeződött: arra, hogy miként válik a világ, a természet és a művészet modellé a fénykép számára, illetve hogyan lesz a fénykép a festő, a rajzoló, a metsző vagy a litográfus modelljévé. Ez alatt érthetünk egyszerre kövendő példát, mintaképet, reprezentációt, valaminek a kicsinyített mását, amely persze nem szükségszerűen egyezik minden elemében az eredetivel, de végső soron a modell létrehozója dönt a fontos és megjelenítendő vagy a lényegtelen és elhagyható részletekről. A Képzőművészeti Egyetem elődjének gyűjteményében számos utalás található arra, hogy ezek a fényképek mint modellek nem *mintaként* szolgáltak, hanem *eszközként* a másolásra, az eredeti megjelenítésére, közvetítésére.

Az idei, *A felejtés képei Fotó/modell 2* kiállítás alkalmával máshová helyeződött a fókusz, és a fénykép ezúttal hangsúlyosabban jutott szerephez a technikai/optikai médiumok egyikeként. A kiállítás koncepcióját kidolgozó PETERNÁK MIKLÓS ezúttal arra is törekedett, hogy ráirányítsa a figyelmet arra, hogy a századfordulón Magyarországon nem csupán a fényképezés

Balra a monitoron Manuel F. Contreras – Pternák Anna: *Az emlékezés élménye*, 2018, dokumentumfilm, 21 perc. Az öt nagy méretű kép a falon a felső sorban nagytítás Marianne Strobl (1865–1917) *Ruszkiczai márványbánya* című, 1912-ben készült, 29 fényképet tartalmazó albumából. Eredeti méret: 34,5×513,5 cm lapokon 23×29 cm fényképek. (MKE Gyűjtemény, ltsz. 5618.) Jobbra az asztalon: Pternák Anna: *Strobl Mátys mesél*, 2018, speciális sztereoneozó, képvetítés és audioguide, 19 perc © Fotó: Kozma Éva



¹ Závada Pál: *Természetes fény*. Magvető, Budapest, 2014.



Huszár Adolf (1843–1885) szobrászművész munkásságához és fotógyűjtéséhez kapcsolódó képek és dokumentumok. © Fotó: Kozma Éva

volt jelen, de ugyanúgy igen népszerűnek számított a sztereofényképezés, illetve a panorámaképek is. (Ezek közül leginkább csak a FESZTY ÁRPÁD által festett, *A magyarok bejövételét* [a Kárpát-medencébe] megjelenítő körkép [1895] ismert, a tavaszi hadjárat során vívott nagyszabedű csatát megjelenítő *Erdélyi körkép* vagy *Bem-Petőfi Körkép* [1897] vagy a GÁRDONYI GÉZA által kitalált és menedzselte *Pokol körkép* [1896–1897] pedig alig vagy egyáltalán nem, talán azért mert az egyik csak töredékes formájában, a másik viszont egyáltalán nem maradt fenn.) Az előbbi a tér illúziójának felidézésére képes, míg a másik a teljes látóteret kitöltő hatalmas felület, amely eredeti, 19. századi formájában már megelőlegezte a későbbi mozik vetítőtérmenek látványát, bár még hang- és fényhatások nélkül (amelyeket viszont már nem kellett a nézőnek nélkülöznie Wagner operaházában), képviselve a korszak spektakuláris egykori társával, a Daguerre-féle diorámával együtt.

A fénykép ennek a kiállításnak az összefüggésében azonban nem csak modellként jelenik meg, amelynek másolása ajánlott, és kifejezetten alkalmas a szemléltetésre, hanem más lehetséges használati módjai is nyilvánvalóvá válnak. Ezek egyike az önreprezentáció, azaz az intézmény munkájának, az ott zajló tanítási, pedagógiai programnak, valamint annak az eredményeképp megszülető műveknek a bemutatása, ahol a fotó az eredeti helyére lép, hogy azt BARABÁS MIKLÓSNAK a kiállítás katalógusában is idézett gondolata⁵ szellemében képviselje, helyette álljon, hogy az láthatóvá, megtapasztalhatóvá legyen a maga teljességében tökéletesen leképezve. Ugyanígy fontos szerepet kap a *dokumentáció*, amely egyrészt az intézményi munkára, a műtermekre és az ott lévő, készülő, már elkészült stb. művekre, másrészt pedig pl. az intézmény életében előálló rendkívüli helyzetek rögzítésére, szó szerinti megőrkítésére irányul.

Ebben a munkában a korszak olyan jeles magyar fotográfusai működnek közre, együtt az intézménnyel, vagy annak megbízásából, mint például

KLÖSZ GYÖRGY vagy WEINWURM ANTAL, ritkábban ERDÉLYI MÓR.

Az így felhalmozott, részben gyűjtés, részben rendszeres és tudatos vásárlás, valamint megbízások révén felhalmozott fényképek viszont nem csak egy, a képről azonnal „leolvasható”, elsődleges jelentést hordoznak. A fénykép így válik a kezdetben megidézett, az archeológus számára kedves és fontos hulladékhalomként olyan *forrássá*, amelyből a legizgalmasabb tárgyak (események, részletek stb.) túrhatók elő, mivel nem csak (vagy épp egyáltalán nem) az rögzült, ami az adott korszak számára lényeges, fontos, megőrzésre méltó, hanem épp ellenkezőleg, az (vagy az is), ami számára értéktelen, hitvány, hiábavaló, viszont ugyanúgy hozzátartozik egy korszakhoz, kiegészíti a róla alkotott képet, elmélyíti, pontosítja azt. PETTENDI SZABÓ PÉTER munkája, a *Lassú látás* épp erre a módszertanilag fontos gesztusra irányítja a figyelmet. A mai képnézési technikák megelégednek azzal, amit a gyors felismerés okozta kielégülés, az információ instant felismerése ad a nézőnek. Egy-egy fényképen azonban temérdek nézni- és látnivaló fedezhető fel, ha hagyunk magunknak időt arra, hogy észleljük őket, azaz fel is fogjuk a jelenlétüket, és tudatosítsuk ennek tényét. Ez az eljárás mód ad lehetőséget arra, hogy felfigyeljünk apró, jelentéktelennek tűnő részletekre, amelyek lehetnek gesztusok, mozdulatok, tekintetek, de lehetnek dolgok is, amelyek számtalan, nem anticipált

gondolat és kérdés felvetését motiválhatják. A kiállítást megelőző kutatómunka azonban ezt a feladatot javarészt a nézőre hagyja. Inkább fókuszál arra, ami már az első kiállításnál is megfogalmazott vállalás volt, azaz, hogy kinek, ki és miért készítette az egyetem gyűjteményeiben fellelhető fényképeket, és azok miképp kerültek az egyetem birtokába. Ennek a kutatómunkának köszönhetőek azok az izgalmas történekek, amelyek a tanárok, kollégák és családtagjaik, a korabeli rajongók, a közönség, a nézők, illetve hivatalok és más intézmények között (ha néha csak rövid időre, ideiglenesen, átmenetileg) egykor meglévő viszonyokat, kapcsolatokat derítettek fel, s amelyek pusztán léte is fontos kultúrtörténeti adalék a korszak egy másik perspektívát is figyelembe vevő ismeretéhez. Ez a kutatómunka ugyanakkor rávilágít a századfordulón Magyarországon a képi médiumok fogyasztásának jellemző szokásaira, továbbá az „új” és a hagyományos képi médiumok és előállítás technikák viszonyára. Kiderülhet a néző számára, milyen népszerűek voltak a panorámák, hogyan vállalkoztak festők ezeknek a művészek által valójában lenézett műfajnak a gyakorlására – egy-egy hatalmas körpanoráma megfestésére –, és hogyan lelkesedett a korszak sajtója, amikor egy ilyen mű elkészült, és a művészethez kevésbé értő közönség számára is elérhetővé tette a magyar történelem jelentős alakjainak történeteit. De az is érdekes, hogy mennyire rajongtak a jobb módú polgárok például a sztereofényképezésért.

Hasonlóképpen fontos és egyúttal szórakoztató történetekkel szolgál STROBL ALAJOS unokája, STROBL MÁTYÁS könyvében, valamint a kiállítás alkalmából készült hosszú beszélgetésben, amely a kiállítótérben videofelvételről követhető. Részben az ő elbeszéléseiből, részben az egykori Mintarajztanoda és Rajztanárképezde⁶ tanárainak rövid írásos megjegyzéseiből tudható, hogy például Strobl Alajos felesége, KRATOCHVILL ALOJZIA hogyan sajátította el a sztereofényképezés technikáját, ki tanította meg őt fényképezni, és mindennek mi köze volt a Bécsben élő STROBL JÓZSEFHEZ és feleségéhez, akik szakfényképész praxist vittek, részben ott, részben később már Magyarországon.

Az egyetem gyűjteményeiben őrzött fényképek sok mindenről tanúskodnak. Talán kevésbé nyilvánvalóan arról, ami kezdetben

kérdésként megfogalmazódott velük kapcsolatban. Arra leginkább csak módszeres történeti, fotótörténeti kutatómunkával lehetett választ adni. Arról viszont maguktól is számot adnak egyes felvételek, hogyan nézett ki egy-egy szobrász vagy festő műterme, miként álltak vagy ültek állványaik előtt a hallgatók, hogyan pózolt egy-egy modell a leendő művészeknek, de legalább ennyire lényeges, hogy sok esetben ráirányítják a figyelmet olyan, látszólag lényegtelen részletekre, amelyek más szempontból releváns információként komoly hiányok kitöltését teszik lehetővé: hol állt például egy szobor, hogy nézett ki a „modellje”, milyen lehetett egykor felállítva, hogyan nézett ki az egykori főiskola bemutatkozása az 1900. április 15-én nyitott *Párizsi Világkiállítás* alkalmával? Kracauer hulladéknak, lényegtelen, eldobható részleteknek tekintti annak egy részét, amit a fénykép megőriz, szemben az emlékezettel, amely csak a lényeges, az emlékező számára valamiképp releváns, érzelmileg motivált eseményeket, mozzanatok, „képeket” tartja meg, rendszerezi és szintetizálja emlékeké. Ebben az esetben azonban az, amit Kracauer negativitásként ír le, *pozitív* előjelet kap, hisz éppen az amúgy feledésbe merülő részletek – amelyekre a fotográfus nem, vagy nem szükségszerűen ügyelt a felvétel készítése közben – lesznek azok, amelyek itt jelentőséget kapnak, pusztán jelenlétükből fakadóan felértékelődnek a mai kutakodó kíváncsi tekintet számára.

Természetesen nem csak a jelen felől érdemes reflektálni a korszak technikai médiumokhoz fűződő, vegyes érzelmekkel telített viszonyára. Peternák Miklós fontosnak tartotta, hogy a kiállításához készült rövid, de annál tartalmasabb kiadványban rámutasson arra, ahogyan a kor festői és fotográfusai (esetenként szobrászai is) minderről gondolkodtak. Itt az esetek többségében nem hosszas traktátusokra kell gondolni, hanem akár csak egy-egy elejtett mondatra, egy odavetett megjegyzésre, máskor pedig, mint SZÉKELY BERTALAN esetében, a francia ÉTIENNE-JULES MAREY-val folytatott levélváltásokra. Nem mellékesen emeli ki Peternák azt a félbemaradt dialóguat, amely az ARANY JÁNOS által szerkesztett *Koszorú* című irodalmi, kritikai folyóiratban indult el 1863 tavaszán, amikor Székely Bertalan – egyéb irányú érdeklődése ellenére – mégiscsak a festészet mellett foglalt állást, bár elég egyoldalú módon. Éppen emiatt érezte szükségét Barabás Miklós, hogy vitába szálljon vele, és felhívja a figyelmet az elfogultságra, a tévedésekre, és az ezekből fakadó hibás megállapításokra.⁷

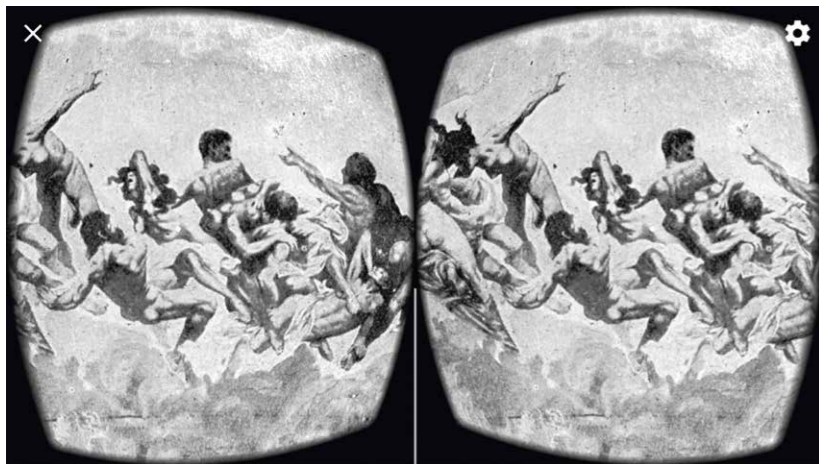
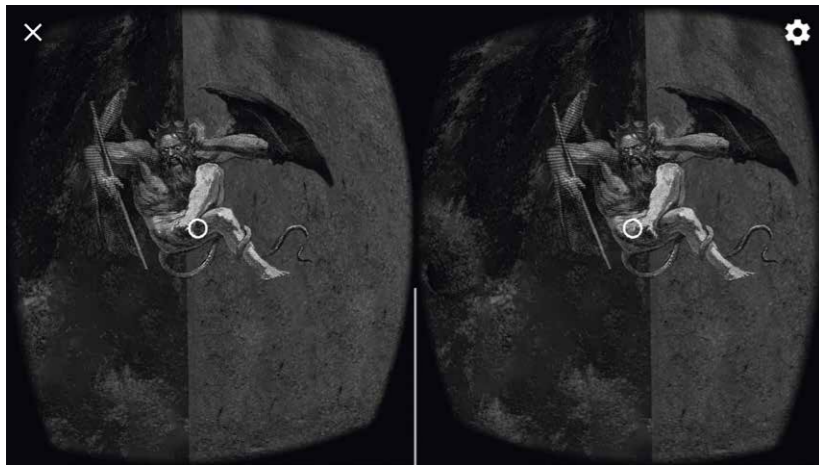
Legalább ennyire érdekes az, ahogy Peternák felhívja a figyelmet LOTZ KÁROLY falképei kapcsán arra a tényre, hogy az akkor már neves és sokat foglalkoztatott művész bécsi mestere hogyan gratulált tanítványának újabb munkáihoz, amelyeket eredetiben nem láthatott, de már fénykép-reprodukciónál jól ismert. Itt szinte szükségszerű, hogy felidéződjön bennünk WALTER BENJAMIN sokat idézett 1936-os tanulmánya, illetve korábbi, 1931-es „könyvismertetője”, *A fotográfia rövid története*. Benjamin a technikai sokszorosítás lehetőségét nem feltétlenül negatívan ítélte meg, vagy pláne el, de mindenképp összekapcsolta a mű aurájának elvesztésével. Ugyanakkor érdemes utalni arra, amint arról HORST BREDEKAMP és FRANZISKA BRONS közös írása, *A fotográfia mint tudományos médium* tanúskodik, hogy az egyetem kiállításán feldolgozott korszakhoz időben mindenképp közelebb álló művészettörténészek, mint WILHELM LÜBKE vagy HERMANN GRIMM viszont „az eredeti mű tökéletes elevenségű, közvetlen lecsapódását” ismerte fel.⁸ Grimm ráadásul úgy vélte, hogy „a kivetítés segítségével a »művészi« autentikusabban jelenik meg, mint

⁵ „A másolat némely nemére nézve a fényképezés a festészet vagy is szabadkézzel rajzoló által elérhetetlen. [...] Én azt állítom, hogy a fényképezés a legszolgáibb hűséggel adva azt, kicsinyben egy az eredetivel, visszaadta az azokba Kaulbach által öntött egész lelket mely csakugyan többet ér egy másoló művész egyéni lelkénél.” In: Peternák Miklós: *A felejtés emlékei Fotó/modell 2*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, év és hely nélkül. 9.

⁶ <http://www.mke.hu/mintarajztanoda/konyv2-14.htm>

⁷ Ld. Farkas Zsuzsa: BARABÁS MIKLÓS (1810–1898) / ... hiány, mit ecsetjök pihenése okoz? *Fotóművészet* 2006/5–6. (http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200656/barabas_miklos_18101898?PHPSESSID=ca6fd44f04d7991b7967f86f6a8d541e);

⁸ In: Nagy Edina [szerk.]: *A kép a médiaművészet korában*. Ford. Kékesi Zoltán, L'Harmattan, Budapest, 2006, 151.



Barnaföldi Anna
Eredj a Pokolba!, 2018, VR alkalmazás + Vezető a Molnár és Trill-féle Pokol-körképhez (1896, másolat). Két kép a virtuális valóság segítségével és a fennmaradt reprodukciók felhasználásával készült rekonstrukcióból.

ahogy pusztán szemmel megragadható.⁹ Bredekamp és Brons szintén kihangsúlyozza, hogy Grimm és kollégái a „fotografikus reprodukcióban az eredeti autentikusságát megőrizve és felerősítve látták”, viszont mégsem került el a figyelmüket a „segédeszköz [a műalkotásokról készült diafelvételek mint reprodukciók kivetítése] instrumentális jellege”.¹⁰ Ezek a gondolatok tökéletesen összecsengenek Barabás Miklós évtizedekkel korábbi megállapításaival, amelyeket a már említett, Székely Bertalannak írt válaszcikkében megfogalmazott, és amit Peternák Miklós is idéz tőle a kiállításához kapcsolódó kiadványban.¹¹

Ezek a manapság (elsősorban is a kritikai filozófia vagy akár más a fényképezéssel szemben kiemelten kritikus szerzők, mint például VILEM FLUSSER állásfoglalása miatt) általánosan elfogadott megállapításokkal szembe-mentő, a fotográfia és a művészet kapcsolatára vonatkozó megközelítések lehetővé teszik, hogy túllépjünk azokon a merev álláspontokon, de legalábbis kísérletet tegyünk oldásukra, amelyek éles különbséget tesznek egyrészt a művészet és a fényképezés, másrészt a fotográfia különböző használati módjai között.

Ebből a nézőpontból is lényeges az, amint már a két évvel ezelőtti kiállítás esetében is, hogy megjelentek az egyetem doktori iskolája hallgatóinak reflexiói a kiállított anyagra: tehát a kapcsolódó felvételek mint önálló kutatások, illetve az az ezekből kiinduló, vagy rajtuk alapuló művek. Ezek a kutatások bizonyos értelemben maguk is ahhoz az archeológiai

9 I.m.: 152.

10 I.m.: 152-153.

11 Peternák Miklós: i.m., 9.

eljárásmódhoz kapcsolódnak, amelynek módszertanát a tudományokkal kapcsolatban MICHEL FOUCAULT dolgozta ki az 1969-ben megjelent *A tudás archeológiája*-ban,¹² ha nem is egészen azon a módon, ahogy ezt Foucault megfogalmazza, hanem inkább úgy, ahogy az ő nyomán FRIEDRICH KITTLER viszonyul az „optikai médiumokhoz” és az irodalomtudományhoz, a német felsőoktatáshoz, a titkosításhoz és a kódokhoz.¹³ Azaz a múlt szövegeit és képeit hívja segítségül, hogy detektáljon olyan összefüggéseket, amelyek mindeddig – a kérdés hiányában – rejtve maradtak, és amelyeknek köszönhetően az aktuális jelenségeket egy, a megszokottól eltérő szemszögből láthatjuk, és ezáltal egy más megértés lehetősége nyílik fel előttünk.

Az új művek, amelyek a gyűjteményi anyaggal összefűzve, attól nem elkülönítve jelentek meg a kiállítóterben, olyan kérdésekre, és a kérdésekből szükségszerűen következő párbeszédre épültek, amelyeket a hallgatók kezdeményeztek a gyűjtemény egyes darabjaihoz kapcsolódó helyzetekkel, történetekkel, történelmi tényekkel. DOBÓ BIANKA a közelmúlt emlékezetpolitikájának egyik megnyilvánulásához fűzött kommentárt az *Újrendezés*, illetve az *Emlékváltó* című munkáival, amelyek a budapesti Kossuth szobor történetére reflektáltak különböző módokon és médiumok segítségével, megadva a lehetőséget a látogatóknak is az aktív részvétellel, az újrendezés gesztusának gyakorlására, miközben az egykori, valamint az aktuális helyzet átgondolására készítette. BARNAFÖLDI ANNA a Városliget egyik évezredfordulós attrakciójának, a Gárdonyi Géza által kitalált és menedzselte, mintegy százezer látogatót vonzó, mégis kudarcnak minősített *Pokol körkép*et vizsgálta közelebbről, felhasználva az eltűnt képek helyett az azok alapján készült, Gárdonyi fordította Dante könyv illusztrációit.¹⁴ Szintén az emlékezettel foglalkozik KOLLER MARGIT, aki saját családtörténetéből indul ki, hogy a két szálon futó történetet egymásra projektálva a családi historiográfiát összekapcsolja az intézmény múltjával, illetve saját személyén keresztül annak jelenével is.

12 Michel Foucault: *A tudás archeológiája*. Ford. Perczel István, Atlantisz, Budapest, 2001

13 Friedrich Kittler: *Optikai médiumok*. Ford. Kelemen Pál, Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, Budapest, 2005

14 Dante Alighieri: *A pokol*. Ford. Gárdonyi Géza. Singer és Wolfner. Budapest, 1896

Strobl Alajos meghatározó alakja volt a megidézett korszakban a Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezdének, majd Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskolának. Strobl ugyanakkor a korszak kiemelkedő szobrászáként is megjelenik a kiállításon, és nem csak fizetett modellként fiatal korában, amivel a tanulmányait és megélhetését finanszírozta. Az ő és családja, valamint az intézmény sok szálon kapcsolódó történetét dolgozza fel az unokával, Strobl Mihállyal készített dokumentumfilm segítségével MANUEL F. CONTRERAS és PETERNÁK ANNA, aki ugyanakkor Strobl felesége, Kratochvill Alojza és néhány ismeretlen fényképész sztereófényképei segítségével mutatja be Strobl műtermét, munkáit, szobrai modelljeit, és természetesen magát a technikát, amely mindezt közvetíti. Ennek érdekessége, hogy a sztereófénykép a térillúzió felkeltése révén csaknem ismét térbelivé teszi a szobrokat és egyéb tárgyakat, amelyek egyik fő jellemzőjüket veszítik el a fénykép-reprodukció mediális sajátosságai miatt fakadóan. A felvételekhez Strobl Mátyás fűz kommentárt, a nyelv segítségével megelevenítve a néma és mozdulatlan helyzeteket. A 17. és 18. században az úgy nevezett *Grand Tour* részeként komoly divatja lett a jómódú angol ifjak között a zarándoklatnak Angliából többek között Rómába, az ott látható egykor pompás, nagyraavagyó és monumentális épületekhez, az ókor néma tanúihoz. PÁLINKÁS BENCE GYÖRGY egy római tartózkodáskor kezdett foglalkozni azzal, ahogy az

egykori épületek organikus szervesülnek a növényzettel (bálványfák), amely fokozatosan rombolja őket, míg az alumíniumszerkezetek pedig igyekeznek ennek ellene hatni. A kutatás fontos eleme az a két kép (egy fénykép és egy metszet), amelyek az intézményi gyűjteményben találhatóak, és a feltárás, megtisztítás folyamatának két fázisát mutatják be.

Pettendi Szabó Péter már említett, *Lassú nézés* című in stallációjához a kiállításához is felhasznált fényképeket vette alapul, amelyek az egykori technikának és fotográfiai nyersanyagoknak köszönhetően¹⁵ lehetőséget adtak arra, hogy jelentéktelennek tűnő részleteket lehessen felnagyítani róluk. Így pont azokra a lényegtelennek tetsző, mellékes, lényeges információt nem hordozó, történeti vagy kultúrtörténeti szempontból jelentéssel nem bíró részletekre irányította rá a figyelmet, amelyeket a fénykép ugyan hulladékként, fölöslegként, látszólag értelmetlen és céltalan többletként megőriz, de a szokásos, ma pedig egészen sajtóságos, egy-két másodpercre szorítóknak képnézési technikák számára rejtve maradnak, bár mégis jelen vannak. A „Lassú nézést” helyettesítő, a figyelmet fókuszáló eljárás egy olyan segédlet, amely ismét csak felment az elidőzés terhes munkája alól, de pusztán kérdésfelvetésével mégis ráirányítja a figyelmet annak hasznosságára és fontosságára.

Nyilvánvaló, hogy ez a viszony a képekhez (és nem csak a technikai képekhez, de azok esetében különösen, hisz sokszor maga a fényképész sem szándékolja tudatosan mindazon apró mozzanatok rögzítését, amelyek végül mégiscsak rákerülnek a felvételre) az, amely egyáltalán a képek kereskedelmi értékén túl egy másfajta értékfogalom szempontjából is fontossá teszi őket a kései tekintet számára, amely képes meglátni bennük a többletinformációt. Ez pedig az, amely egy gazdagabb, összetettebb kontextus háttere előtt teszi erős kontrasztot teremtve láthatóvá az emlékeket, hogy kiemelje őket a felejtés szürke és homogén fényéből.

15 A nagy méretű fotónyersanyagok (zselatinos szárazlemezként, illetve emellett később nitrocellulózra készített síkfilmként) és az azok használatát szükségessé tévő nagy formátumú fényképezőgépek olyan felvételezési technikát tettek lehetővé, amelynek köszönhetően akár a fennmaradt papírképről, de még inkább a negatív egyes részleteiről is jó minőségű (tónusgazdag és esetenként még éles képet adó) nagyításokat lehet készíteni, amely nagyítások így lényegében önálló képeként értelmezendők: egyenértékűek azzal a felvétellel, amelyet a korabeli fotográfus az egykori helyszínen rögzített negatívról nagyított (vagy esetleg másolt/kontaktolt).



Peternák Anna
Sztereokártyák, 2018. Strobl Alajosné Kratochvill Alojzia (1876-1964), Strobl Alajos (1856-1926) és ismeretlenek felvételei. Az eredeti képek üveglemezre készültek, melyek részben sérültek, részben az összetartozó képpárokat az idők során szétvágták. A rekonstrukció az eredeti üveglemezek digitalizált, egymáshoz illesztett és a kézi szeteronézó szabványhoz újraméretezett, kinyomtatott, vagyis a korabeli nézőkészüléktől függetlenül ismét sztereóban nézhetővé tett verziója. © Fotó: Peternák Anna

AZ ÜRESSÉG POETIKÁJA

OSAS – FUGA

Vasarely Múzeum, Budapest
2018. március 28 – május 22.

Még ma is könnyen megragadunk abban az öncsalásban, miszerint a tudás csak annak ismeretéből áll, amit a mindennapi életben permanens módon felhasználunk. Ez persze nem több, mint egyfajta mechanikus tudás. Életünk során azonban nem annyira egyszerű elkerülni azokat a helyzeteket, amikor új problémák elé kerülünk, választanunk, döntenünk kell. Kevés frusztrálóbb érzés létezik, mint a döntésképtelenségből eredő, szorongásig fokozódó ijedelem. Ilyenkor nincs miben megkapaszkodni, nincs mit kikerülni, nincs mit nézni. Ezzel egy időben a kitérés és látás, valamint a megragadás kétségbeesett reflexei egyformán sejtetik az elérhetetlen, eltávolíthatatlan és láthatatlan, végeláthatatlan kiterjedést. Erőteljesen jelenik meg ez a bántóan kellemetlen gondolat valamely fogalmi vagy tárgyi meghatározás során. Amennyiben bizonytalanok vagyunk abban, hogy mit látunk, ha egyszerre többféleképpen is értelmezhetjük azt, amit hallunk, ha könnyen át tudunk lépni az egyik értelmezési tartományból vagy kontextusból a másikba, akkor az előttünk lévő tárgy is kilép abból a fizikai térből, amelybe a fogalmi felismerésünk már beszorította.

Érdeemes e tekintetben megvizsgálni, hogy milyen stratégiákat dolgoztak ki ennek a paradox helyzetnek a feloldására a természettudományok, valamint a művészet. A természettudományokban meghatározó szerepe van annak a felfedezésnek, hogy egyáltalán lehetséges egy másfajta, a mi kaotikus létünkötől eltérő, rendezettebb univerzum. Egy műalkotás is kiemel a való világból, de főként azokat a rétegeket hozza elő, amelyek általában háttérben maradnak, vagy tudatalattink részei. Általuk valami új lép az életünkbe úgy, hogy bizonyos szempontból teljessé teszi eddigi képünket, és az új kép magába foglalja a régit. Az a világ viszont, ahová a természettudományok vezetnek bennünket, nem kiteljesedéssel, hanem éppen fordítva, folyamatos szűkítéssel keletkezik. Éppen azért lehetséges benne a rend, mert azt ragadja csak ki, ami egzakt, és vonzereje abban rejlik, hogy így is meglepően kerek egész tárul elénk. Mindezek ellenére mindkét világot tekinthetjük teljesnek; a természettudományok minél kevesebbre, egy körülhatárolható valamire irányítják figyelmüket, és

ezen keresztül teremtik meg az egészet, míg a művészet sokkal holisztikusabban ragadja meg, és mindent magába foglalóan hozza létre, alkotja meg az emberi világot.

Ennek a két, egymással ellentétes megismerési folyamatnak az átjárhatóságával, párbeszédével, valamint az általuk vizsgált üresség és ismeretlen vizuális determinálhatóságával foglalkozott a nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület (OSAS) nem rég zárult *Fuga* című kiállítása. Az OSAS, mint intézmény az intézményben, 2006 óta önálló kiállítás-sorozattal van jelen a Vasarely Múzeum életében. Az egyesület a projektjein keresztül a magyar művészetben a 20. század elejétől fogva progresszív hagyománynak tekintett geometrikus-konkrét irányzat folyamatosságát igyekszik fenntartani. Tárlataikban visszatérő problémaként jelenik meg a különböző határterületek analízise, legyen szó a vizuális észlelés korlátairól, a valóság és a virtualitás közötti tudatküszöbről vagy a művészet és társtudományai közti párhuzamokról. Ezen a bemutaton a határfelületek azonban egyfajta definíciós, vagy látásmódunkat befolyásoló eszközként keltek önálló életre. A tereket elválasztó fal szűrőként funkcionál, egyfelől egyesít, halmozokba tesz, de egyben el is választ más közegektől. Másrészt arra a pillanatnyi kihagyásra, üresjáratra terelődött a figyelem,

ahol a tér és az idő alakváltozásai, elmozdulásai megvalósulnak.

Ugyanakkor a kiállítás koncepciója vagy inkább csak – ismeretlen szerzőjű – felvezető szövegének sorai közt olvasva elég hamar szembetűnt, hogy itt voltaképpen nem a bent és a kint, a szín és a vonal, a 0 és 1 dialektikáját és annak megértését tűzte ki célul, hanem, hogy egy lendülettel azonnal magába, a végtelenül üres és ismeretlen zónába taszítsa a látogatót.

Zuhanunk, kétségbeesetten próbálunk fogást keresni, de pontosan abban a szorongással teli, abszolút vákuumban találjuk magunkat, amelyben az előttünk lévő tárgy elvész a különböző értelmezési tartományokban. Ebben a térben csődöt mondanak mind a művészeti, mind pedig a természettudományos analízis módszerei, hiszen itt nincsenek mögöttes rétegek, amiket előbányászhatunk, és nincs már hová szűkíteni a körülöttünk lévő teret. Jóformán nem is beszélhetünk megalapozott fogalmi struktúrák jelenlétéről. A szöveg egyszerre akart dimenziók közötti átlépésről, a különböző

médiумok közti átjárhatóságról, párhuzamos ökoszisztémák és vizuális rendszerek kapcsolatáról, valósággrétegekről, tér-idő-modellekről, a fűgáról, fraktálokról szólni, de a legtöbb esetben maximum egy szókapcsolat erejéig, ugyanis ezek a témafelvetések ténylegesen szinte csak jelzésértékűen kerültek be a kiállítótérbe. A féltudományos megállapítások mögé történő elbújás rávilágított arra is, hogy a művészek saját komfortzónájukba zárkózva, hajlandóságot sem mutattak egy valódi vízió megteremtésére. Pedig kevés olyan, az OSAS-hoz hasonló művészeti csoportosulás létezik, ahol a rendszerezés, a rendszerbe foglalásra törekvés, a szigorú algoritmusok követése mélyreható tudományos igényességgel, szigorú logikai következetességgel, matematikai összefüggések alkalmazásával jelenik meg. Tagjai szinte egytől-egyik beilleszthetőek a „tudós-művész” archetípusába. MAURER DÓRA – az alapítók egyike – majdnem egész életművét átölelik a tiszta, egzakt, önmagukban érvényes konstrukciókat létrehozó matematikai rendszerek, GÁYOR TIBOR és MEGYIK JÁNOS pedig az építészetből eredeztethető, modellező, strukturális szerkesztésmódból építi fel saját geometrikus művészeti nyelvezetét. Az OSAS új tagjai közül mindenképpen érdemes megemlíteni WOLSKY ANDRÁST, aki nem a kiszámítotttság, hanem éppen ellenkezőleg, a valószínűségszámítás segítségével generált számhalmazok alapján egy dobókocka számértékéhez rendeli képeinek formáit, és azok színeit. A meghívott kiállítók közül SAXON SZÁSZ JÁNOS festői munkásságának fő sodrában a fraktálgeometriából származtatható, *Polidimenzionális mezők*-nek nevezett, saját matematikai és fizikai törvényekkel rendelkező, önálló univerzumai állnak. Az előbb felsorolt alkotók rendszerező, konzekvens

Nemes Judith: 18 YPSILON, 2015, 2017 | Dany Paal: Polpeterra, 2008 | Ingo Glass: Malevics kapuja, 2001 | Bob Bonies: Pagina No 3-2000, 2017 © Fotó: Sulyok Miklós





Peternák Anna
Akvarellek 1-4, (részlet), 2007 © Fotó: Sulyok Miklós

művészeti magatartásából egyáltalán nem következik, hogy bármi is félrecsúszhatott volna a tárlaton, azonban ezek a világok legtöbbször csak önmagukban értelmezhetőek, az általuk alkalmazott törvények, törvényszerűségek, szerkezetek, mátrixok a mű határain túl lépve már nem biztos, hogy annyira egyértelműek. Emiatt elengedhetetlen lett volna



Bálványos Levente
Kis darab, 1999
© Fotó: Sulyok Miklós

egy, a kiállításon átívelő vizuális vagy logikai narratíva, amely egyfelől közös nevezőt, keretet ad, másfelől megkönnyíti a művek közötti eligazodást. A matematikában a végtelen halmazt például nem tekinthetjük önmagában értelmes fogalomnak; egy végtelen halmazzal nem dolgozhatunk úgy, mint lezárt, a többivel azonos szinten lévő fogalommal, nem végezhetünk műveleteket vele, nem mondhatunk ki rá állításokat. Főleg ebben a kiállítási helyzetben, ahol az algebrától egészen a diszkrét matematikáig a legfőbb matematikai tudományágak vizuális reprezentációi egyszerre megjelentek, felelőtlen és elhibázott döntés volt vezető nélkül hagyni a látogatót. Persze az sem lett volna megoldás, hogy faltól-falig teletapétázzák magyarázó szövegekkel a termeket.

Mindazonáltal a tárlat komoly értéke, hogy az olyan klasszikusok, mint Maurer Dóra, Harasztý István, Haász István mellett a fiatal- és középgeneráció képviselőiben bemutatkozási lehetőséget kaphatott Jovánovics Tamás, Nagy Barbara és Peternák Anna. Értékelendő gesztusnak lehet tekinteni, hogy a művészcsoporthoz külföldi művészek bevonásával igyekezett nemzetközi arculatot adni az eseménynek.

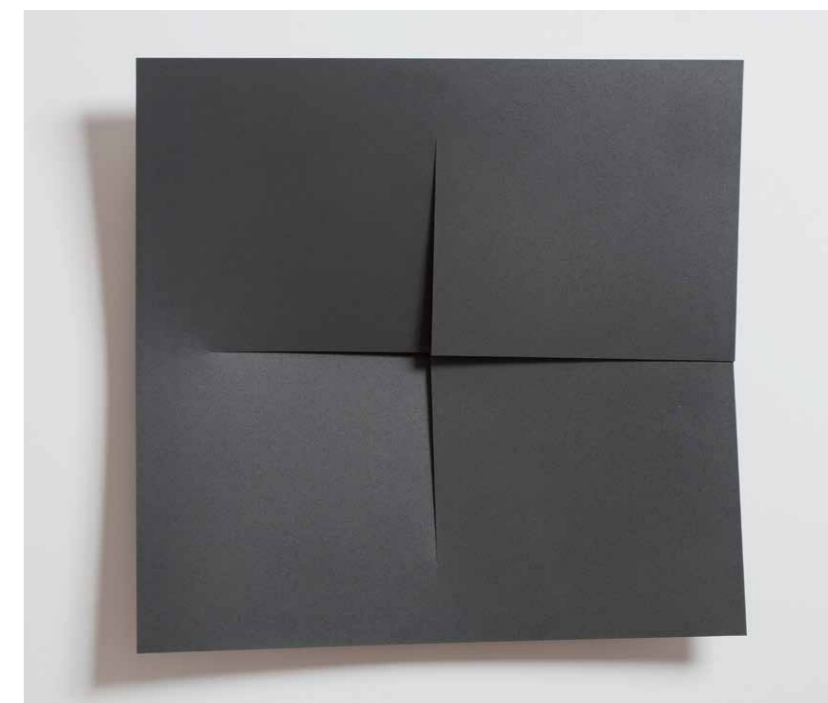
A *Fuga* legfőbb erénye mégis az, hogy beemelte a vizualitás mellé a zenét. Igazából már a kiállítás címéből sejthető volt, hogy mindenképpen megjelenik valamilyen formában a struktúraművészet J.S. Bach által halhatatlanná tett zenei műfaja, a fuga. A fuga előre megszerkesztett, többszólamú, rövid zenei frázisokból épül fel, amely a kompozíció dallami, harmóniai, ritmikái alapja, majd a zeneszerző ezt a sort kisebb-nagyobb időközben kötött szerkesztési módban variálja a mű során. Ez a struktúra a zene hallgatása közben fokozatosan realizálódik bennünk. Kapcsolatokat írunk elő, azaz kategorizáljuk a felcsendülő hangokat, ami egyfajta asszociáción alapuló művészeti struktúraélményt vált ki a hallgatóból. Ennek az impresszióknak a bemutatására az OSAS a Hermina Alkotócsoporthoz két zeneszerzőjének, Balogh Máténak és Sándor Lászlónak egy-egy fűgáját helyezte a képi struktúrák mellé. Itt azonban nem maguk a zeneművek tették érdekessé a szituációt, hanem az alkotócsoporthoz komponisták között lezajlott levelezés, vita a fűgazenei forma 21. századi létjogosultságáról. A beszélgetésben előkerült többek között az a probléma, hogy kisajátította-e Bach ezt a műformát, hogy Bach után egyáltalán lehetséges-e új rétegeket hozzáadni a fűgához, vagy éppen

teljesen új terminológiák bevezetésére van szükség. Ugyanakkor, mint a képzőművészeti vonalnál, ez a levélváltás is a környezetétől hermetikusan elválasztott egységet alkotott a tárlaton. Hiába kerekedtek ki remek kérdésfelvetések a zeneszerzők között, érezhető, hogy a bemutatott zenetörténeti, zenelméleti kitérő egyszerűen túl idegen volt még ebben a zavaros kiállítási szituációban is. A zeneművek prezentációja során derült ki az a koncepciótlanság és káosz, amely az egész kiállítást meghatározta. Semmilyen logikai magyarázatot nem kaptunk arra vonatkozóan, hogy miért csak Sándor László *Fuga* című zeneműve volt meghallgatható, Balogh Máté (*pszeudo*) *FUGA for four undefined instruments* című darabjának pedig miért csak a kottája volt látható? A levelezésből ugyan kiderült, hogy nem készült felvétel erről a fűgáról, ennek ellenére megmarad a kérdés, hogy ebben a formában mi értelme volt beemelni ezt a zeneművet a kiállításba? Mit tudott kezdeni vele egy olyan látogató, aki mondjuk nem tud kottát olvasni? Pedig még a diskurzusban is szó esett arról, hogy volt lehetőség más meglévő, feljásztott mű kiállítására.

Nem mehetünk el amellett, hogy ne néznénk meg ennek a koncepciónélküliségnek a hátterét. Miként fentebb már levezettem, a kiváló művészek ellenére vízió és releváns, tisztázott problémafelvetés hiányában a művek egyszerűen elvesztek a légüres érben. Megmagyarázhatatlan azonban, hogy ezek a hibák miért nem akadtak fel sem az OSAS, sem pedig a Vasarely Múzeum belső szűrőjén. Viszont némileg tisztul a kép, ha ránézünk a múzeum kiállításnaptárára. Pár kattintást követően látható, hogy az intézmény tavaly júniusi újra nyitása óta megrendezett időszaki tárlatok mind az OSAS rendezésében valósultak meg. Ez a gépszalag-szerű tempó pedig magában rejtette annak a veszélyét, hogy ezek a sorozatgyártott kiállítások belátható időn belül kiüresednek, és nem lesznek többek egyszerűen harknizásnál. Ebből adódóan érdemes lenne önvizsgálatot tartania a művészeti csoportosulásnak, hogy mennyire éri meg nekik hónapról-hónapra telespammelni a múzeumot. Az intézményi szerep és a kiállításpolitika újra gondolása elkerülhetetlen a Vasarely esetében is, mert ha a múzeum képtelen lesz kijönni ebből a kényelmi helyzetből, és nem tud új irányokat, művészeket, művészcsoportokat bemutatni, később már a gyűjtemény is kevés lesz a közönyt és érdektelenséget önmagába zárkózó zónájából kilépni.



Szegedy-Maszák Zoltán
Nem látni tisztán, 2008 © Fotó: Sulyok Miklós



Zalavári József
Képzelt tér, öt négyzet, 2017
© Fotó: Sulyok Miklós



Bortnyik Éva – Tubák Csaba
Tendenciák, 2011
© Fotó: Sulyok Miklós

MAGÁNGYŰJTEMÉNYEK DIALÓGUSBAN

Kétfejű gyufa. Válogatás négy kortárs román magángyűjteményből

Új Budapest Galéria
2018. február 16 – május 27.

Az utóbbi évtizedben a román művészet sikere, mondhatni, töretlen – legyen szó filmről, színházról, vagy képzőművészetről. Az idei *Arany Medvét* ADINA PINTILIE elsőfilmese rendező alkotása nyerte a *Berlinálén*, de olyan alkotókkal, mint CRISTI PUIU vagy CORNELIU PORUMBOIU, a román újhulám már évek óta a filmes élmezőnybe tartozik.

ANDREI ȘERBAN – aki már többször is rendezett Magyarországon – nemrég állította színpadra a Radnóti Színházban Shakespeare *III. Richárdját*.¹ Hasonló példák hozhatóak a képzőművészet területéről is, ahol például a kolozsvári és egyben berlini kirendeltségű – a kiállításon is megjelenő – Plan B Galériának² köszönhetően ADRIAN GHENIE és VICTOR MAN képzőművészek is nagy ismertségre tettek szert. Számos hazai tárlaton találkozhattunk már a *Kétfejű gyufa* kiállításon is látható művészekkel, így például a Műcsarnok *Európai utasok*³ kiállításán (2012) amely ANGEL JUDIT rendezésében mutatta be átfogó módon a kolozsvári művészeti színteret. 2015-ben pedig CIPRIAN MURESANNAK⁴ a Ludwig Múzeumban, majd MI KAFCHINNAK a Trafó Galériában⁵ volt önálló bemutatkozási lehetősége.

1 <http://radnotiszinhaz.hu/repertoar/III-richard/>

2 <http://www.plan-b.ro/>

3 *Európai utasok. Kolozsvári képzőművészet az ezredforduló után*, Műcsarnok, Budapest, 2012. április 19 – július 8. (<http://mucsarnok.hu/kiallitasok/kiallitasok.php?mid=561c3525eebf4&tax=>). ld. még: Hornyik Sándor: Alternatív időutazók – Posztkommunizmus, figurativitás, és dekolonizáció. *Balkon*, 2012/7,8., 2-11. (https://issuu.com/elnfree/docs/balkon_2012_7_8)

4 *Ciprian Muresan: Egzisztenciátokat szerződés szavatolja*, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2015. január 16 – március 22. (<https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/ciprian-muresan-egzisztenciakat-szerzodes-szavatolja>), ld. még: Szpöcs Krisztina: Néhány szó az elnyomó rendszerekkel szembeni harcceptelenségről. *Balkon*, 2015/5., 9-13. (https://issuu.com/elnfree/docs/balkon_2015_05)

5 *Mihut Boşcu Kafchin: Fordított öntervezés*. Trafó Galéria, Budapest, 2015. szeptember 19 – október 18. (http://trafo.hu/hu-HU/mihut_boşcu_kafchin)

Az Új Budapest Galéria *Kétfejű gyufa* című kiállítása a Bálnában⁶ négy fontos román magángyűjteményből – MIRCEA PİNTE, OVIDIU ȘANDOR, RĂZVAN BĂNESCU és a PLAN B ALAPÍTVÁNY kollekciónak⁷ – mutat be válogatást, SZEGEDY-MASZÁK ZSUSZANNA és DIANA MARINCUI⁷ rendezésében. Egy ilyen típusú válogatás több kérdést is felvet: az, hogy a bemutatott anyag négy magángyűjtemény alkotásaiból áll össze, értelemszerűen valamennyire limitálja a kurátorok döntéseit, választási lehetőségeit. Lehet, sőt valószínű, hogy ezáltal kimaradnak olyan művészek vagy művek, amelyeket amúgy a román kortárs szcénát tekintve fontosnak, reprezentatívnak ítélnének. Viszont az is igaz, hogy egy ilyen szelekció éppen arról mutathat átfogó képet, hogy melyek azok a művészek, tendenciák, irányzatok, amelyek már „áttörték” egy bizonyos szintet,

6 <https://budapestgaleria.hu/uj/2018-kiallitasok/ketfeju-gyufa-valogatas-negy-mai-roman-magangyujtemenybol/>

7 Diana Marincu többek között a 2017-es az *Art Encounters* társkurátoraként lett ismert. ld. még: Egy személyesebb nézet | Beszélgetés Diana Marincuval (<http://balkon.art/home/egy-szemelyesebb-nezet-beszelgetes-diana-marincuval/>)

bekerültek egy adott gyűjteménybe – azaz részévé lettek egy sajátos piaci logikának – és elindultak a kanonizáció útján. Emellett a magángyűjtemények nyilvános bemutatása egy intézményben mindig fontos lépést jelent a különböző szereplők (művész, gyűjtő, kurátor, muzeológus) szemszögéből nézve, és a kapcsolatok aktivizálását tekintve. Végső soron pedig hangsúlyozza azt is, hogy noha az, hogy ki mit gyűjt, számos különböző szempont alapján áll össze, mégis mindig tartalmaz egyfajta szubjektivitást, személyességet. Éppen ettől a többirányú mozgástól válik izgalmassá a magángyűjtemények bemutatása és vizsgálata, amely ugyanakkor az Új Budapest Galéria következő kiállításpolitikájának része is egyben.⁸ A döntés a kurátorok részéről egy ilyen kiállítás rendezésekor abban is áll, hogy megtartják-e ezt az egységet, és a gyűjtemények

8 *Ld. Kortársak: Gyűjtők és művészek – hazai és nemzetközi munkák magyarországi magángyűjteményekben 2010–2014*. Új Budapest Galéria, Budapest, 2014. december 19 – 2015. március 1. (<http://budapestgaleria.hu/uj/2014-kiallitasok/kortarsak-gyujtok-es-muveszek/>)

szerint mutatják be az anyagot, vagy saját tematikus kategóriákat hoznak létre, és ezekbe helyezik be a műveket. Jelen kiállítás esetében ez utóbbira esett a választás és igen szerencsés módon: az öt tematikus egység – *Ütközőpálya*, *A reflektív én*, *Vegyél nekem rejtelmet*, *A csend temploma*, *Az úr pereme* – kifejezetten átgondolt koncepciót tükröz, és sikeresen, ám nem didaktikusan próbálja összefoglalni a kortárs (és helyenként korábbi) román képzőművészet legfőbb tendenciáit, érdeklődési irányait, meghatározó alkotóit. Ahogy a kiállítási koncepció is hangsúlyozza, az öt tematikus szakasz – melyek a diktatúra utáni újrakezdésre, az ehhez kapcsolható társadalmi, történelmi és gazdasági változásokra, valamint mindebben az egyén szerepére kérdeznék rá – fejezetekként, illetve egy összefüggő narratíva részeként is értelmezhetők. És ez valóban így is van, mivel az egységek pont a megfelelő mértékben árnyalják és egészítik ki egymást, ezáltal inkább egyfajta konstellációt, mintsem lineáris történetet hozva létre. Eközben azt is érezhetjük, hogy melyek azok a „kulcs” munkák, amelyek akár több tematikus egységhez is tartozhatnának, illetve melyek azok, amelyek az adott gyűjtemény profilját ugyan árnyalják, a kiállítást azonban kevésbé teszik izgalmassá.

Az APPARATUS 22 *Vegyél nekem rejtelmet* című nagyméretű inštallációja erős indítása a kiállításnak. Ennek az első tematikus egységnek a munkái ironikusan és viszonylag könnyed hangnemben reflektálnak a '89 utáni változásokra, a fogyasztói kultúra megosztó szerepére és mindennek a művészetre való hatására. Az Apparatus 22 munkája, címéhez híven, kissé enigmatikus: egy fából készült ágytámlára egymáshoz varrt szőrmebundákat aggattak, mely ruhadarab általában az újjazdag mohóság, birtoklási vágy asszociációt ébreszti fel. A '90-es évek hirtelen meggazdagodó

Kétfejű gyufa | *Vegyél nekem rejtelmet*
APPARATUS 22: *Vegyél nekem rejtelmet*, 2015 | Mircea Cantor: *Afrika és Ázsia által támogatott Európa (William Blake után)*, 2009 © Fotó: Juhász G. Tamás



rétegének a „nyugathoz” való felzárkózási kísérlete és annak lehetetlensége fogalmazódik meg a műben, amelyet a címadó mondat paradox állítása gondol tovább: a nem materiális dolgok megvásárlása mint realitás és/vagy illúzió.

Egy átvezető folyósóra szorult ugyan, de a kiállítás egyik legizgalmasabb és legjobban kifejtett alrészé a *Reflektív én*-szekció. A legdominánsabb műfaj itt a portré, az önarckép, mely különböző koncepciókon és stílusirányzatokon keresztül jelenik meg: láthatunk performansz-dokumentációt, absztrahált portrét, belső énképeket, vagy a genderrel való játékot is. Felbukkannak olyan ismert művészek, mint a már említett Adrian Ghenie, akinek *Cím nélkül (Darwin)* című 2014-es absztrakt munkája baconi színkezelésével radikálisan nyúl a portré műfajához, vagy ION GRIGORESCU, akinek *Önarckép mint Tutanhamon* című 1976-os fotóján a művész nyakán a fáraó halotti maszkjának lenyomata látható, összemossa a művész és a teremtő/uralkodó mítoszát. A maszk, lenyomat kérdése más munkákban is megjelenik: ALEX MIRUTZIU – *Élő maszk a művésztől mint 29 éves önmaga* (2011) – saját arcának üveglenyomatát készítette el egyfajta halotti maszkként, kísérteties hatást kelteve hever, alulról megvilágítva egy posztamensen. Hasonló *unheimlich* érzést vált ki a kiállítás másik erős, már-már túlságosan is hangsúlyos installációja, IONA NEMES *A fehér csapat (Sátán)* című 2009-es munkája. A román paraszti kultúrából származó – a busójárás során használtakra emlékeztető – rituális maszkok, kisajátításuknak köszönhetően, kissé idegenül hatnak: póznákra szerelve egyszerre ijesztőnek, s ugyanakkor erejüket veszítettnek tűnnek a galéria térben. Noha egy másik

alegységhez tartozik, érdemes idekötni a már említett MI KAFCHIN *Az altertești alkímia* című 2013-as festményét, amely a maga furcsa összevisszaságában egy ember és egy robot kapcsolatát, afféle kortárs Frankenstein-sztorit idéz, amely szintén olvasható egyfajta kritikus önportréként is.

A portré-szekció folytatásaként jelenik meg *A csend temploma* című blokk, amelyben az elmagányosodott egyén vívódásai, emlékei, történelemképe és az arra való reflexió kerül előtérbe. Ez a rész izgalmasan vegyíti a lírai (és amúgy a tárlaton túlsúlyban levő) festményeket – mint például ȘERBAN SAVU vagy MIRCEA SUCIU műveit – azokkal a fotóalapú munkákkal, amelyek a román forradalom utáni társadalmi változást, és az idő terekben megőrződött lenyomatait örökítik meg. Ilyen például MICHELE BRESSAN fotósorozata, amelyben a különféle szabadidő és turista központok átalakulását dokumentálja, a magyar közönség számára is ismerős atmoszférát felidézve. A már említett Suciú *Hajolj meg* (2007) című festményének

▲
P
O
R
T
R
É

görnyedt férfialakja pedig mintha egy korszakokon átívelő, mindig visszatérő mozdulatsort ragadna meg, amely alkalmazkodóképessége segítségével túlél minden rezsimet.

E sorok írója a látogatás végére hagyta az *Űr pereme* nevet kapó tematikus egységet, amely önreflexív, helyenként ironikus alkotásokon keresztül többek között magát a művészeti kánont, az hommage kérdését, a művész pozícióját, illetve mindennek társadalmi, gazdasági vetületét emeli ki. Ezek a munkák kifejezetten alkalmasak arra, hogy kérdésselvetéseikkel, dilemmáik kimondásával a tárlat záróegységét képezzék. CIPRIAN MUREȘAN munkája, melyben egy ANDRÉ CADERÉRŐL szóló album oldalait rajzolja egymásra, palimpszesztként működik és stílszerűen Cadere 1973-as párizsi akciójának fotódokumentációja mellé került. A mű eszünkbe juttathatja Esterházy Péter Ottlik Géza *Iskola a határon* művéről készült „másolatát” is. Mindez kiegészül Mureșan egy másik ismert, ám a

lehetőfinom grafikai stílust elhagyó munkájával, amelyben tulajdonképpen Yves Klein művét játssza újra, azaz folytatja: *Ugrás a semmibe, három másodperccel később* (2004) címmel. A földön fekvő alak visszazökkent a valóságba: kiábrándít, és egyben szembesít. Hasonlóan, mint a kiállítás címadó munkája: MIRCEA CANTOR egyszerűségében frappáns gesztussal utal a gyorsan elérni kívánt változások, sikerek átmenetiségére a kétfejű gyufa paradox tárgyával.

CRISTI POĞĂCEAN *2544* című videója méltó zárása a kiállításnak. Egy férfi láthatunk, amint egy zászlóval a kezében mászik meg egy hegyet – a leírásból kiderül, hogy itt maga a galerista „hódítja meg” Románia legmagasabb csúcsát, zászlóján pedig egyik művészenek arcképe látható. A sikert és a hírnevet szó szerint szállító, a művészt a „legmagasabbra” vivő-juttató galériatulajdonos mítosza, illetve az ez iránti vágy, valamint az ezzel kapcsolatos illúzió és mindennek a nehézsége ötvöződik ebben az ironikus, 2006-os videómunkában, amely ugyanakkor magára a magángyűjtés gesztusára, és annak nyilvános térbe való helyezésére is utalhat. A kiállítást végigjárva nem az állhat össze a látogató fejében, hogy melyek az egyes magángyűjtemények fő jellemzői – bár kétségtelen, hogy kirajzolódnak bizonyos jellegzetességek –, sokkal inkább egyfajta háttérként, felületként működnek ezek a válogatások, melyek kiemelik a kortárs román művészeti színtér legizgalmasabb aspektusait, tendenciáit, művészeit. A tematikus blokkok jól vezetik a nézőt, rámutatnak a leglényegesebb kérdésekre, és noha a szelekció értelemszerűen nem törekedhetett teljességre, mégis egy izgalmas, továbbgondolásra készítő élménnyel távozunk.

Kétfejű gyufa | *A reflektív én*
Előtérben balra: Alex Mirutziu: *TAH29. Élő maszk a művésztől, mint 29 éves önmaga*, 2011
Adrian Ghenie: *Cím nélkül (Darwin)*, 2014 © Fotó: Juhász G. Tamás



Kétfejű gyufa | *Az űr pereme*
André Cadere: *Kiállítás a Galerie des Locataires-vel, Avenue des Gobelins, 1973* | Ciprian Mureșan: *Ugrás a semmibe, három másodperccel később*, 2004 | Gabriela Vanga: *Pavel*, 2006 © Fotó: Juhász G. Tamás



KORTÁRS MŰVÉSZET ÉS SZINGAPÚR – KÖRMONALAK

Szingapúrt kevésbé említik a kortárs építészet és művészetek legújabb helyei között, nem úgy mint, Doha (Katar) vagy Abu Dhabi (Egyesült Arab Emírségek) megapoliszokat. Pedig Szingapúr az előbbiekhöz hasonlóan alakuló, fejlődő városállam, amelynek építészeti ismertetőjegye a Marina Bay Sandsen (állítólag az Indonéziából oda szállított homokkal feltöltött tenger területén) épült három – szállodaként működő – toronyház, és a tetején nyugvó hatalmas csónakforma, amely egy 150 méter hosszú, feszített víztükrű uszodának ad keretet.¹ Közéleben pedig egy lótvuszvirág alakú építmény található, amely galériaként működik, és amelyhez fedett függőjárda vezet. Szingapúr nagy részén fedettek a járdák, így védve a gyalogosokat az esőtől, s mindez valamiképpen a reneszánsz építészeti árkádjaira vezethető vissza, amelyekhez a megmaradt – kínai és indiai negyed házain is fellelhető – koloniális stílusban is alkalmazott fedett épületrész jelenti a folytonosságot. A hatalmas, különleges formájú, építészeti bravúrokat megvalósító magas-házak közötti kis tereken műalkotásokra bukkanhatunk: a Paribas Bank üvegtornya körül például egy ANISH KAPOOR és egy JAUME PLENSA-szobrot, de RODIN *Gondolkodójának* egy másolatát is megtaláljuk. Ez az európai szem számára talán furcsa keveredés nemcsak az időbeli anomáliákban, hanem más szinteken is, mondjuk az ízlés területén is megnyilvánul. A tiszta formai megoldásokkal kialakított és megvalósított építészeti remekek között például egy színes, műanyag, levegővel felfújott játékkalattokból épített játszóteret láthatunk lebegni az óceán vizén egy zártabb kis öbölben, s távolabb cirkuszi sátrak körvonalai sejlenek fel. Este nyolckor pedig a világ egyik legelegánsabb, üveg- és tükröfelületektől csillogó, fényes fémváz, palotának látszó plázája és szállodája melletti, illatozó virágú parkban, magas műfák fényei gyulladnak ki:

¹ Az épületkomplexum a Safdie Architects építésziroda tervei alapján épült. Ld. <https://www.safdiearchitects.com/projects/marina-bay-sands-hotel-and-sky-park>

hátterzenére váltogatva színes lámpákkal adnak fényhangversenyt. A már említett hófehér, lótvuszvirág alakú, vízililiomos tavakkal körülvett épületben van az ArtScience Museum, amely valójában egy magángaléria a Marina Bay Sands-en. Jelenleg az *Art from the Streets* című kiállítás² látható benne, amely műfajában és időbeli kiterjedésében is egy szélesebb értelemben vett graffiti-kiállítás: a lefedni kívánt terület – graffiti / Spray-Art / Stencil Art – az egyéni grafikai íráson (tageken) túl különféle festészeti, filmes, rajzos, bricolage-os, kollázsos megoldást is felhasznál, a ház- és egyéb falakat kiindulópontul véve. A kiállítás az 1960-as évektől kezdve mutatja be, különböző témakörök köré rendezve, a jelentőssé és ismertté vált „falfirkákat”: *Úttörők és mesterek* (pl. QUIK, FUTURA, A-ONE), *Az üzenet adventje* (pl. ZHANG-DALI, CHAZ BOJORQUEZ, INVADER), *Stencilvilág* (BANKSY, JEF AEROSOL, DFACE), *Új Írások* (pl. RERO, TANC, STEN LEX), *A kontextus művészete* (pl. YZ, FAILE, JR), *Felemelkedés* (pl. VHILS, SWOON), s végül a *Helyi beavatkozások*: azoknak a graffitiseknek a munkái, akik

² *Art from the Streets*. ArtScience Museum, Marina Bay Sands, Szingapúr, 2018. január 13 – június 3. <https://www.marinabaysands.com/museum/art-from-the-streets.html#ii4gToEagQwdELBs.97>

a kiállítás terében és a kiállításra alkották meg műveiket (pl. CRASH, YZ, ZEVS, SHERYO, LUDO, EKO NUGROHO, SPEAK CRYPTIC). Nagyszabású és nagyvonalú kiállítás, amely teljesen különböző stílusú, fontos és izgalmas műveket mutat be különféle módokon újraalkotva vagy dokumentálva, helyben készült munkákkal kibővítve, valóban jó áttekintést és keresztmetszetet adva az „utca művészetéről”. Mindezt kiegészíti egy graffitiket rajzoló, festő párosról szóló film, amely bemutatja, miként készítettek a világ több pontján is hatalmas street-art alkotásokat. A kiállítás kurátora a Párizsban és Shanghaiban élő galériatulajdonos, MAGDA DANYSZ,³ a graffiti és az urban art támogatója, valamint szakértője, aki könyvet is publikált erről az utóbbi években teljesen kanonizált képzőművészeti ágról.⁴

A kortárs művészetek más szingapúri kiállító-helyekre bepillantva sem lehet egyértelmű ázsiai vagy egyéb helyi sajátosságot felfedezni, sokkal inkább a világ más nagyvárosaiból vagy jelentősebb művészeti

³ <http://magdagallery.com/>

⁴ Magda Danysz: *From Style Writing to Art: A Street Art Anthology*. Drago Arts & Communication DRAGO, 2010

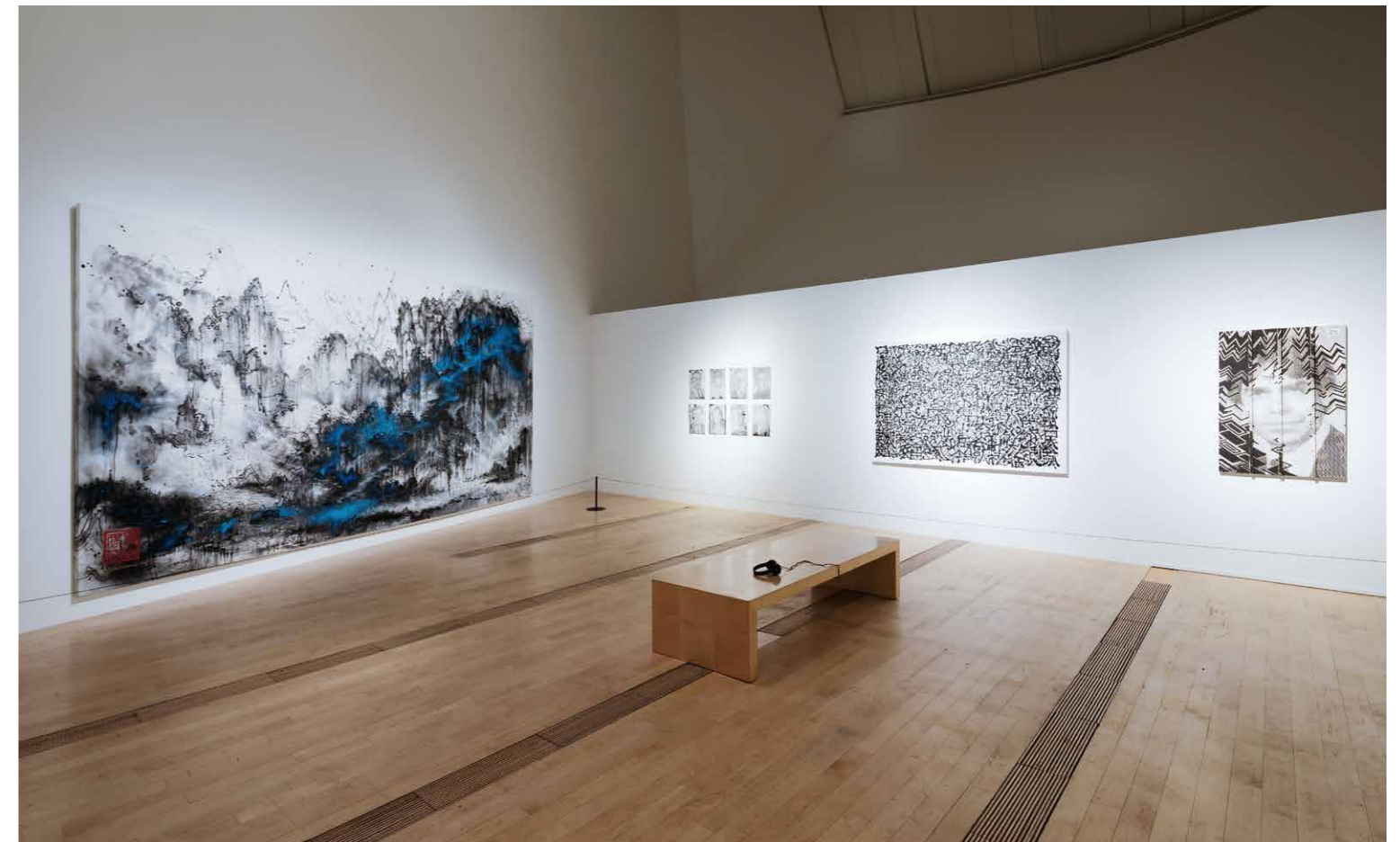


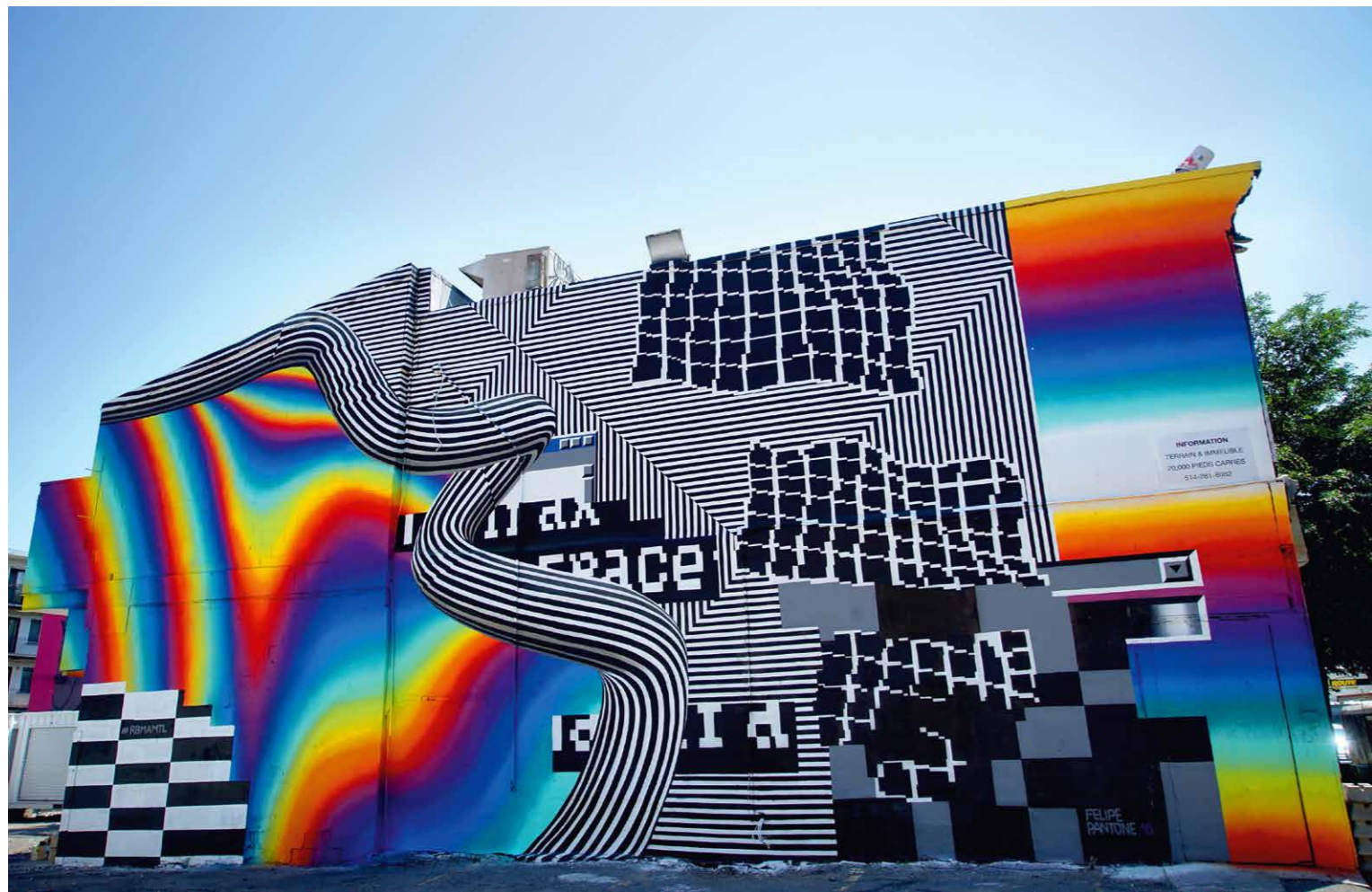
Getting Up Gallery, interiőr

eseményeiről, helyeiről (művészeti vásárok, galerialáncolatok) ismert stílusjegyek, témák, eszközök és anyagok alkalmazása köszön vissza. A kortárs művészet „hivatalos helyszíne” a Singapore Art Museum (SAM), amely két, historikus stílusban emelt épületben működik. 2018. február–márciusban a nagyobb főépület felújítás alatt állt, a kisebbben pedig, amely korábban iskola volt, *CINERAMA* címmel tíz délkelet-ázsiai művész alkotásait bemutató video-kiállítás futott, amely az emlékezés és identitás témáit állítja középpontba.⁵ Animációkat, kisfilmeket, filmes installációkat

⁵ *CINERAMA Art and the Moving Image in Southeast Asia* (CINERAMA Művészet és kép Délkelet-Ázsiában), SAM, Szingapúr, 2017. november 17 – 2018. március 25. Ld. még: <https://www.singaporeartmuseum.sg/exhibitions/past.html>

New Writings Gallery, interiőr





Felipe Pantone
Cím nélkül, fal Montrealban, 2016, spray | *Art of the Streets*, ArtScience Múzeum, 2017
© A művész jóvoltából.

láthattunk. Az egyik alkotás, MING WONG szingapúri alkotó műve ROMAN POLANSKI 1974-es *Chinatown* című filmjének egy-egy emlékezetes jelenetét játssza, filmezi újra, egy-egy filmkocka köré épített díszletekkel utánoz egy filmstúdiót. HAYATI MOKHTAR *A Falim-ház: Megfigyelések*⁶ című munkája

6 Hayati Mokhtar (Malázia): *Falim House: Observation*, 2013-2015, ten-channel video with sound, 16:04 mins

Yhils (Alexandre Farto)
Cím nélkül, fal Sanghajban, 2012 | *Art of the Streets*, ArtScience Múzeum, 2017
© A művész jóvoltából.



régi fotókkal és a jelenben készített filmfelvételekkel dokumentálja egy huszadik századi malajziai-kínai iparmágnás család házáat, illetve annak romjait, az otthagyt legszemélyesebb tárgyakkal, levelekkel, iratokkal, bútorokkal, porcelánokkal, nyitott, szélben lengő ablakokkal, ajtókkal. Mintha egy hirtelen elűzetés, menekülés nyomait tárná, mutatná meg. A történelem hasonlóan romboló oldalát mutatja meg AMY LEE SANFORD alkotása, amely a szülei között, a kambodzsai polgárháború (1970-1975) alatt folytatott levelezés fennmaradt példányainak, darabjainak fénymásolási folyamatát mutatja be.⁷ Vannak vidámabb és játékosabb alkotások is, ilyen például TROMARAMA színes gombokból készített és lefilmezett animációja egy rockzenekarról és egyik koncertjéről.⁸

A kortárs művészetek számára Gillman Barracks-ban,⁹ Szingapúr volt gyarmati brit

7 Amy Lee Sanford (Kambodzsai születésű amerikai művész): *Scanning*, 2013, single/channel video, 41:56 mins

8 Tromarama (Indonézia): *Zsa Zsa Zsu*, 2007, stop motion animation, edition 3/5, 4:42 mins

9 <https://www.gillmanbarracks.com/>



YZ
Wu császárné, 2015, festmény antik ajtókon | *Art of the Streets*, ArtScience Múzeum, 2017 | Magda Danysz Galéria jóvoltából © Fotó: Stéphane Bisseuil

katonai bázisán is szabadítottak fel helyet. A trópusi növényekben dús parkban található fehérre festett házak, amelyekben 2012 óta nemcsak délkelet-ázsiai, hanem nemzetközi galériák is működnek, már egyáltalán nem emlékeztetnek katonai objektumra. A galériák mellett egy Kortárs Művészeti Kutató Központ,¹⁰ valamint egy, művészeti szervezetek és gyermekek számára fenntartott kreatív stúdió¹¹ is működik itt. A tizenkét galéria nincs egyszerre nyitva, viszont működésük úgy van összehangolva, hogy mindig találunk megnézhető, illetve bezáró vagy éppen nyitás előtt álló, készülő kiállításokat. Élő, folyamatosan látogatott hely, ahol péntek esténként az ún. „After Dark” program eseményei, szombatonként pedig további délutáni művészeti rendezvények, vezetések, rezidens és pop-up kiállítások is zajlanak. A február végén, március elején látható kiállítások közül a ShanghART Galériában MELATI SURYODARMO *Timoribus* című fotósorozatokon, videofilmeken alapuló, önreprezentációs- és önnarratív kiállítása¹² volt nagyobb volumenű, és egy másik művésznő, YEO KAA irónikusabbra hangolt, festményekből és hatalmas (teremnyi) méretű kislányalak-bábuból álló, szintén genderalapú önanalizáló kiállítása a Yavuz

10 National Research Centre for Contemporary Art Singapore (NTU CCA)

11 Art Outreach organizations, Playeum's Children's Centre

12 Melati Suryodarmo: *TIMORIBUS*. ShanghART Gallery, Szingapúr, 2018. február 25 – március 25. (<http://www.shanghARTgallery.com/galleryarchive/exhibition.htm?exbid=11785>)

Galériában.¹³ A Sundaram Tagore Galéria fülöp-szigeti művészek kiállítását mutatta be, amely a városi élet, pontosabban a lakás, lakhatás, menedék, védelem vagy védtelenség témáját járta körül, több jó művel, érdekesen és elgondolkodtatóan.¹⁴

Az egyesült államokbeli Yale egyetem és a Szingapúri Nemzeti Egyetem közös alapítású egyetemének (YALE NUS)¹⁵ épületegyüttese szintén megtekinthető látványosságként, ahol olyan jelentősebb kortárs alkotásokat találunk, mint például egy SOL LEWITT-mű¹⁶ a nagyelőadó halljában, vagy egy MICHAEL LEE-mű¹⁷ egy irodai részben (Elm Office), amelyeket támogatók vagy maguk a művészek ajándékoztak az intézménynek. Az egyetem Művészeti Karának tanárai között is vannak számon tartott, rendszeresen kiállító kortárs alkotók, akik közül példaként JAMES JACK¹⁸ említhető.

A fentiek fényében talán már nem is annyira meglepő módon véletlenszerűen is rábukkanhatunk galériákra, és bennük fontosnak, ismertnek számító művészek alkotásaira: az egyik, utcatömb nagyságú bevásárlóközpontban például feltűnik egy ember nagyságú Bruno Catalano-szobor, egy férfialak jellegzetes töredezettséggel, utazótáskával, a nem festett felületeken a bronz zavaróan fényesen csillogásával (Bartoux Galeries). Vagy nagy fehér Botero-szobrok mellett – egy újabb – Anish Kapoor-plasztika, egy kis Salvador Dali-szobor és Andy Warhol-képek a falakon (Opera Galery Singapore). De ez már nem is csak kortárs, hanem egy a sokból, a keveredés, a felfokozottság, az intenzitás és mindezek visszatükröződésének, villódzó összjátékának lenyomata, 2018 nyárelőn, Szingapúrban.

13 Yeo Kaa: *Alone But Not Lonely*, Yavuz Gallery, Szingapúr, 2018. január 27 – március 4. (<http://yavuzgallery.com/exhibitions/alone-but-not-lonely/>)

14 *Street Mining. Contemporary Art from Philippines*. Sundaram Tagore Gallery, Szingapúr, 2018. január 20 – március 14. <http://www.sundaramtagore.com/exhibitions/street-mining>

15 <https://www.yale-nus.edu.sg/>

16 Sol LeWitt: *Walldrawing#442*, 2015, papír, színes tus. Ld. még: <http://theoctant.org/edition/iv-7/arts/deconstructing-the-hidden-wit-of-sol-lewitt/> (Utolsó letöltés: 2018. április 23.)

17 <http://michaellee.sg/about/>

18 <http://jamesjack.org/works/natura-naturata-light-singapore/> és <https://theartling.com/en/artzine/2017/12/18/in-praise-of-shadows--celebrating-a-unique-dimension-between-dark--light/> (Utolsó letöltés: 2018. április 23.)

JR
Cím nélkül, 2016, fotók, fa | *Art of the Streets*, ArtScience Múzeum, 2017
Magda Danysz Galéria jóvoltából © Fotó: Stéphane Bisseuil



A TÖRTÉNELEM TÁRGYLEMEZÉEN

Akram Khan: Xenos

Festspielhaus Sankt Pölten
2018. május 17.



A világhírű táncos-koreográfus, AKRAM KHAN neve jól ismert a magyar közönség előtt is: társulata többször is szerepelt Magyarországon (2002 – *Kaash*,¹ 2006 – *MA*,² 2009 – *bahok*,³ 2011 – *Vertical Road*,⁴ mindannyiszor a Trafó – Kortárs Művészetek Házában). Így itthon is közérdeklődésre tarthat számot a hír, hogy a júliusban negyvennegyedik évét betöltő Khan idén előadóként visszavonul. *Xenos* című szólója, mellyel 2018 során világszerte búcsúzik, Magyarországon nem, de egyes szomszédos országokban látható volt – e sorok írójának az ausztriai Sankt Pöltenben⁵ volt szerencséje megtekinteni.

Három évtizedes (!) pályafutással a háta mögött a bangladesi származású, de már Nagy-Britanniában született művész egyike napjaink legismertebb nemzetközi táncos-koreográfus csillagainak. Khan tanulmányait hét évesen kezdte: az indiai *kathak* táncstílus elsajátításába fogott, az Angliában működő nagymester, PADMASHRI PRATAP PAWAR tanítványa lett. Színpadi bemutatkozására négy évvel később került sor, amikor a TARA RAJKUMAR alapította Akademi (akkor: Academy of Indian Dance) *A dzsungel könyve* előadásában mutatkozott be. A világhírű küszöbét 1987 jelentette, amikor beválogatták a PETER BROOK rendezte *Mahabharata* című, a 20. századi színházművészet egyik mérföldköve éveken át turnézó előadásába.

Kortárs táncműveit Nagy-Britanniában kezdte, majd a világhírű flamand művész, ANNE TERESA DE KEERSMAEKER brüsszeli társulatához csatlakozott,⁶ ahol első szóló műveivel is jelentkezett. Az előadóként

¹ <http://www.akramkhancompany.net/productions/kaash/>

² http://trafo.hu/hu-HU/program_540

³ http://trafo.hu/hu-HU/program_1688 Ld. még: Králl Csaba: Kétszázados klubja. *Balkon* 2009/11,12., 56-58.

⁴ http://trafo.hu/hu-HU/vertical_road

⁵ <https://www.festspielhaus.at/de/kalender/236-akram-khan-company>

⁶ <http://www.rosas.be/en/8-anne-teresa-de-keersmaecker>

ekkor már komoly presztízzsel rendelkező Akram Khan 2000-ben alapította meg saját együttesét, koreográfusként pedig 2002-es művével, a *Kaash*-sal vált világszerte ismertté. Az előadást, melyet a Royal Festival Hall rezidens koreográfusként hozott létre, a franciaországi Creteilben mutatták be, s az év őszén már a budapesti közönség is láthatta. A *Kaash* (a szó hindiül annyit tesz: „ha”) alkotógárdája egy rendkívüli trió: a koreográfus a szintén Nagy-Britanniában nevelkedett, indiai születésű, a jazz-elektronika-világzene tengelyen alkotó NITIN SAWHNEY-t kérte fel a mű zenéjének megalkotására, díszletét pedig a világhírű szobrászművész, a Bombayból az 1970-es években Londonba települt ANISH KAPOOR jegyezte.

Akram Khan búcsúműve kifejezően ábrázolja munkásságának kiemelten fontos rétegét, személyes híd szerepét, kultúrák közötti létezését: a koreográfus az elmúlt két évtizedben számos vállalkozásába vonta be nyugatra települt, vele azonos, vagy hasonló gyökerű művésztársait. Dolgozott többek közt a pakisztáni eredetű brit író-dramáíróval, HANIF KUREISHI-vel, a *kathak* pápájával, az Új-Delhiben élő PANDIT BIRJU MAHARAJ-zsal, egykori mesterével, Padmashri Pratap Pawarral, és a keralai születésű, Franciaországban élő költővel, KARTHIKA NAIRRAL.



Akram Khan Company
Xenos © Fotók: Jean Louis Fernandez





Akram Khan Company
Xenos © Fotó: Jean Louis Fernandez



Akram Khan Company
Xenos © Fotó: Jean Louis Fernandez

Ugyanakkor – legendás társulásai – a „nyugati” világ ikonikus művészeivel folytatott művészi-kulturális párbeszédei is nevezetessé tették alakját. *Sacred Monsters* című, a londoni Sadler’s Wells színházban 2004-ben bemutatott, mestéri kettősét korunk táncművészetének egyik legnagyobb (előadóművészként szintén a közelmúltban visszavonult) alakjával, a mindenkor újra kivételesen nyitott balettszillaggal, SYLVIE GUILLEMMEL táncolta. Külön érdekesség, hogy Akram Khan komponálta a közelmúltban táncosként ugyancsak visszavonult Guillem búcsútornéjának egyik számát, a *Technét* is. A művet a Budapesthez legközelebbi turnéállomásán, azaz ugyancsak Sankt Pöltenben, s ugyanazon a színpadon adta elő 2015-ben a táncosnő, amelyen most a szintén elköszönő Akram Khan is játszott. Khan 2008 őszén mutatta be közös alkotását egy másik, világhírű partnerrel, JULIETTE BINOCHÉ-sal Londonban: az *IN-I* című kettős látványát ismét Anish Kapoor tervezte. Akram Khan, aki színpadi pályafutása huszadik évében megkapta a Brit Birodalom Rendjét, a showbusiness területén

is többször kirándult, 2006-ban például KYLIE MINOGUE turnéjának volt koreográfusa, 2012-ben pedig társulatával fellépett a londoni *Nyári Olimpiai Játékok* megnyitó-ünnepségén, II. Erzsébet királynő és nézők tízezrei, tévénézők százmilliói előtt.

Lehetetlenség volna felsorolni e gazdag pályafutás minden fontos elemét: összegezni azt viszont maga a táncos-koreográfus törekedett, szimbolikus jegyekben, utalásokban gazdag szólóművében, melyet idén februárban, Athénban mutatott be.⁷ Izgalmas, ám nem példa nélküli életút Khané, állítottuk korábban: csak a kortárs táncművészetek esetében is bőven lehet sorolni a neveket a Kelet-Ázsia (vagy éppen: Közép-Afrika, Latin-Amerika) – Nyugat-Európa, illetve a gyarmatosító „anyaország” – hajdani gyarmat tengelyein: az átfedés pedig számtalan. Markáns kivételként a japán butoh irányzat számos, jeles művészi pályát felmutató példája jelenik meg, a Távol-Keletről *nem* a hajdani gyarmati lét függvényében Párizsba, Londonba vagy éppen Bécsbe települt képviselőivel.

A hivatalosan közel egy évszázados, de valójában már a XVI. század folyamán kezdődő gyarmati időszak a soknemzetiségű, sokvallású, kisebb-nagyobb államokra tagolt, modern India történetében mély nyomokat hagyott. Ezek közül reagált számosra Akram Khan szólója, melynek irodalmi alapját a mindössze harminc esztendő kanadai drámaíró, JORDAN TANNAHILL szövegei jelentik. A *Xenos* (görög: idegen) a brit *14-18 NOW* című program⁸ keretében született, az I. világháború centenáriuma emlékező projektek sorában. E sorozat legismertebb, azonnal emblematikussá vált, megrendítő szépségű darabja a képzőművész PAUL CUMMINS és a dizáner TOM PIPER *Poppies*, azaz *Pipacsok* című alkotása. A 888.246 darab kerámiavirág, mely először a londoni Tower árkat borította el (az inštalláció később turnéra indult, most a Carlisle-i kastély körül látható), egyenként állít emléket a világháború azonos számú, brit egyenruhában elesett halottjának. Akram Khan művének hőse egy a közel kilencszázezerből: fiktív alak, a mai India területéről a világ túlsó felére, meghalni küldött tízezrek egyike. Hogy egy évszázaddal ezelőtt a gyarmatokról Európába parancsolt tömegek kényszerültek katonai szolgálatra gyarmattartóik

⁷ <http://www.akramkhancompany.net/productions/xenos/>

⁸ <https://www.1418now.org.uk/>

seregeiben, nem igazán közismert. Kevesen, de hallottak talán a brit korona elitegységében világszerte, a 19. század tízes éveitől szolgált, nepáli gurkákról, akiket azonban toboroztak, s alapvetően nem kényszer hatására váltak ágyúöntelékké, mint Akram Khan alakja.

A *Xenos* tehát egy szólómű, főhőse az egyszerű táncosból lett ismeretlen katona – hetven percében azonban közel egyenlő szerep és jelentőség jut az öt alakító Khan mellett az előadás összesen öt zenészének és a teret tervező, Londonban végzett német dizájernek, a rendező-koreográfusként is működő, egykori Marina Abramović-tanítvány MIRELLA WEINGARTENNEK, aki MICHAEL HULLS fénytervezővel közösen alkotta meg a *Xenos* pompás látványvilágát. A közönség már akcióra érkezik a játéktérbe: a színpadon egy hagyományos indiai dob, a dolakon játszó zenész és egy énekes látható. A látvány falusi ünnepet idéz: az előadás egészét meghatározó impozáns, domboldal-szerű rámpa tövében, a zenészek közt jelenik meg a táncos, hagyományos, fehér öltözetben. A magasban olykor sercegve villanó, meleg fényű égő-fűzér, a talajt föld borítja, balra egy csoportnyi tonettszék (a már soha meg nem érkező színpadi közönség helye), jobbra hinta, papírkötegek, rozszant bőrdond: a közeg, ahonnan a háború, melyhez valós köze nincs, elragadja a fiatal férfit. Háborítatlan létezése utolsó pillanatait látjuk: baljós érzetet még csak a mesterséges domboldalról letekerülő kötelek szövevénye nyújt. A táncos szellemes szimbolikával egyszerre letekeri a pazar mozgását addig finom csengettyűhanggal kísérel bokoláncot, majd úgynevezett antantszijként tekeri át derekán és mellkasán. A hipnotikus zenébe fegyverropogás hasít bele. A színpad egyszerre misztikus mozgásba kezd, az azt előidéző erők mindvégig láthatatlanok – a hinta leszakad, a székek és minden egyéb tárgy zörögve, döccenve megindul a meredélyen fölfelé. A lejtőn addig ernyedten heverő kötérendszer megfeszül, s kiderül: minden berendezési tárgy rögzítve van a hozzá. Lomha futószalagnak látszik most a sima felületű domboldal – a kötélet, egy ismeretlen erő, mint egy darálóba, a magasba kezdi húzni a holmikát. A tér recseggve-ropogva kiürül. Fényváltás után, a föld borította emelkedő tetején immár öt zenész alakja jelenik meg. A táncos teste a magasból gördül-zuhan most élénk. A feltápaszkodó alak, mint egy magányos, viharvert madár, groteszk-szívszorító mozdulatokkal

Akram Khan Company
Xenos
© Fotó: Jean Louis Fernandez

jár-kel, fürkész, csipeget a színen (élénken idézve Alan Parker 1984-es filmje, a *Birdy* címszereplőjének, Matthew Modine-nak felejthetetlen figuráját). A domb tetején bizarr, szimbolikus tárgy, egy reflektor-gramofon hibrid tűnik fel. Hatalmas tölcseréből hol zene és beszéd hallatszik, hol a kopár, kietlen csatateret pásztázó, vakító fénynyaláb árad. Lövésekként szóló írógépkattogást hallunk, pattogó vezényszóként neveket gyors egymásutánban, indiai-pakisztáni eredetű művészekét (Hanif Kureishi színműrő, AZIZ ANSARI színészé vehető ki többek közt a dübörgő hangviharból), a nevek közt dörrenéssé erősödő írásjel az írógép zaja – mintha egy katonai parancsnokság irodájában lennénk, itélethozatal idején.

A táncosból lett ismeretlen katona, a szimbolikus, időtlen egy monológja hallatszik, sorsa így terjeszkedik általánossá: a tú megakad, az idő megáll. Khan egy vaskos kötélfonatba tekeredve leereszkedik a meredélyen – az álmait látjuk, melyekben a végveszély érzete és a honvágy villanásai keverednek – felcsendül a hagyományos zene, megindulnak a táncos erre válaszoló, kerengő mozdulatai. Az alak aztán visszakapaszkodik a magasba, feje köré groteszk maszkként tekeri fel a vaskos kötéletet. A tölcser-reflektor hosszasan pásztázza az üres színpadot. Mintha tengerparti dűnét látnánk: a hullámok moraja hallatszik – szinte látjuk szemünk előtt a távolban, a sárga mentőmellényesekkel zsúfolt, tenger dobálta ladi-kokat – Khan érzékeny eszközökkel csempészi be darabjába a 21. század rettentő párhuzamait. „I am alone... I have been a soldier... I have killed...” a belső monológ foszlányai keverednek a kietlenség neszeibe. A színpadot uraló lejtő egyszerre vörös fényben úszik, mintha izzó lávafolyam omlana elénk. A magányos táncos-katona, az eszköz, az ágyúöntelék teste szinte tehetetlenül gördül le a rámpán: lassú mozdulataiban krisztusi pózokat vesz fel, mindeközben Mozart *Requiemjének* háborzongató *Lacrimosa*-tétele szól. Az ismeretlen indiai katona haláltusáját az újból felcsendülő zene és a kathak mozdulatai, a hipnotikus örvénylés, a hazagondolás képe zárja. Az utolsó képben, a lejtő magasából tobozok ezrei hullanak alá földöntúli zörgéssel, földgörgöngyként a szín síkjára. A táncos felmászik a kaptatón és beáll a süket csend, s lezuhan a sötét.

Akram Khan rekviemje nem szűkölködik hatáskeltő elemekben, direkt és patetikus utalásai olykor túl is terhelik mondandóját. Művének üzenete azonban oly jelentős és erőteljes, hogy e stílári problémák a sorstörténet jelentőségét és hatását érdemben nem rendítik meg. A *Xenos* látványvilága pedig olyan egyedi, és intenzív, hogy elég csak annyit megjegyezni: a játék végén, az izzó fényekkel továbbra is megvilágított, hatalmas térelemhez zarándokként, százával gyűlt oda, s állt előtte hosszú percekig a közönség, s vált múzeumká a színházterem.



SZELLEMKÉPEK

Apichatpong Weerasethakul: *Luminous Shadows: Selected Installations & Film Retrospective.*

Contemporary Art Center (CAC), Vilnius
2018. február 2 – április 1.

Archaikus, történelmi és személyes mítoszok és kísértetek járják be az 1970-es születésű thaiföldi filmes, APICHPONG WEERASETHAKUL vásznait. Lassan csordogáló, enigmatikus történeteiben megkülönböztetetlenül fonódnak össze az emberi „tudás” különböző rétegei: történelmi tapasztalat, közösségi legendárium és fikció egyenértékű helyet kap. A művészfilmrendezők legújabb érvényesülési stratégiájának megfelelően – a mozivásznakon felépített reputáció, több játékfilm után – munkái mostanában leginkább kortárs múzeumok kiállítótereiben láthatók: legutóbb a vilniusi kortárs művészeti központban.

A thaiföldi filmes¹ olyan, az elmúlt évtizedekben egyre gyakrabban látott pályát járt be, amely nyomokban emlékeztet az avantgárd-kísérleti film moziterekből kiállítóterekbe vezető útjára. Miután a kétezres évek folyamán a legnagyobb művészfilm-fesztiválok rajongták körül (Cannes-ban 2010-ben *Arany Pálmát* is kapott),² az utóbbi években misztikummal átítított, minimális narratívát tartalmazó filmjei mintha kezdtek volna kevésbé kielégítőek lenni a látványosságra áhító mozivásznak számára – bár az is tény, hogy videómunkáit kezdettől fogva párhuzamosan forgatta moziba szánt alkotásaival. Ez utóbbiak révén jöttek képbe a kortárs múzeumok, amelyek számára Weerasethakul moziban szerzett népszerűsége a képzőművészetben megszokottnál még mindig nagyobb rajongótábor jelentett. Ráadásul a hozzá hasonló kultusz-filmesek múzeumban történő kiállítása (mint amilyen nemrég például Amszterdamban TARR BÉLA-kiállítás volt)³ azzal az előnnyel is jár, hogy a kortárs képzőművészetre és a művészvi-

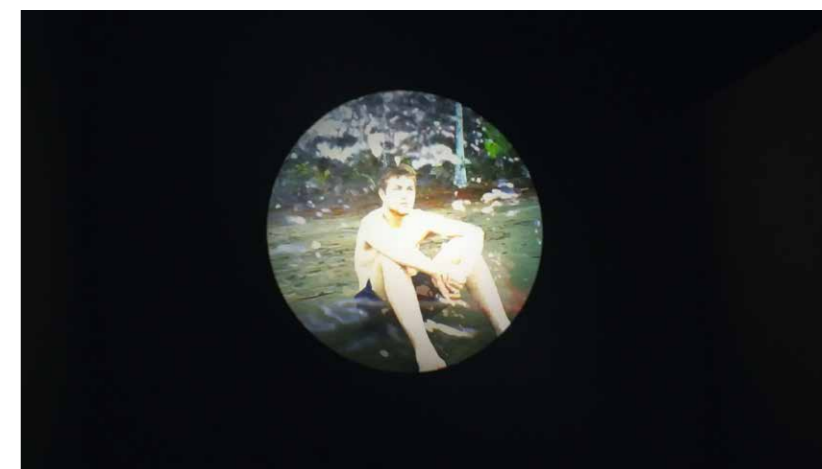
deókra fogékony közönség mellett a filmrajongókat is becsalogatja az intézménybe. Nem véletlen, hogy 2016-ban az új lisszaboni múzeum (MAAT – Museum of Art, Architecture and Technology) egyik első kiállításán pont Weerasethakul kapott lehetőséget, hogy a régi erőmű épületében, turbinák és csövek között jelenítse meg mozgóképeit.⁴ Ez a jelenség egyfelől a művészeti intézmények népszerűség hajhászásából fakad, s ugyanakkor annak a folyamatnak is az eredménye, amelynek során a radikálisabb művészfilmek – az experimentális filmek nyolcvanas évekbeli térvesztését követve – egyre inkább kiszorúlnak a mozi világából.

Az igazán érdekes mindebben azonban számomra nem az intézményi háttér változása, hanem az, hogy a valóban filmes kifejezőmóddhoz szokott, plánozáson, montázon és kidolgozott kameramozgásokon iskolázott filmesek vajon képesek-e valóban alkalmazkodni a kiállítóter által teremtett új körülményekhez, vagy pusztán egy újabb filmvetítési lehetőségnek tekintik azt. Míg a fent említett lisszaboni kiállítás ebből a szempontból meglehetősen érdektelen volt,

a vilniusi kortárs művészeti központban (CAC) megrendezett show⁵ sokkal inkább tanúskodott a kiállítóter által kínált percepció helyzet megértéséről és érzékeny, kreatív alkalmazásáról.

A legfontosabb ebben a tekintetben talán az, hogy a *Fénylő árnyékok* című kiállításon Weerasethakul – mozifilmes háttére ellenére – nem félt egyetlen nagy térben elhelyezni szinte az összes munkát, ezáltal megteremtve a különböző mozgóképek közötti egymásra hatás lehetőségét – amelytől a legtöbb moziban gondolkodó kollégája mereven elzárkózik. Weerasethakul esetében azért különösen fontos ez, mivel filmjeinek szinte mindegyike különböző világok, tudatállapotok és idősíkok egymásba játszásáról szól: halottak szellemei vacsoráznak az élőkkel, állatok viselkednek emberként, történelmi események lépnek ki saját idejükből. Egy ilyen gondolkodásmód számára tehát kifejezetten előnyös, ha a különböző filmekből származó történetek, alakok, hangok és fények mintegy kísértetekként „látogatják” egymást. Ahogy a vilniusi kísértétfüzetben fogalmaz, a különböző „fényemlékek” némelyike emlék, más része álom, megint más filmek pedig csupán „néznek”. Vagyis a thai filmes gondolkodásában a valóság megfigyeléséből, percepciójából származó érzetek, valamint a különböző mentális tartalmak nem elválaszthatóak egymástól, ezért tűnik magától értetődőnek a döntés, hogy a különböző témával kapcsolatos filmek ne legyenek teljesen elválasztva egymástól. A térben sétáló néző, hiába próbál egyik vagy másik műre fókuszálni, a többi vetítésből átszivárgó fények és hangok hatására soha nem tudja pusztán az egyedi alkotást figyelni, folyamatosan kénytelen mindegyiküket egy egységes egészé összeállítani, lassan áramló tudatfolyam részének (is) látni. Bár a legtöbb Weerasethakul-művet remek vetítési körülmények közt, moziban láttam, egyik sem tett olyan mély benyomást rám, mint a *Fénylő árnyékok*, ahol a videók által keltett impulzusokat és az ezekből fakadó saját asszociációkat, gondolatokat követve lehetett a filmes térbe kiterített univerzumában bolyongani. Állíthatom, hogy a kiállítási helyzet által generált nézői viszony tette számomra érthetővé Weerasethakul művészetét és világát.

Az egyetlen hatalmas teremből álló kiállításba érve két falnyi méretű vetítéssel



Apichatpong Weerasethakul
Memory, Boy at Sea, 2017

¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Apichatpong_Weerasethakul

² *Reinkarnációs változatok majomjelmezre* – kritika Arany Pálma díjas filmjéről: [http://www.filmnett.ro/cikk/2010/apichatpong-weerasethakul-lung-boonmee-raluek-chat-boonmee-bacsi-aki-kepes-visszaemlekezni-korabbi-eleteire-\(utolso-letoltés-2018.-április-23\)](http://www.filmnett.ro/cikk/2010/apichatpong-weerasethakul-lung-boonmee-raluek-chat-boonmee-bacsi-aki-kepes-visszaemlekezni-korabbi-eleteire-(utolso-letoltés-2018.-április-23))

³ *Béla Tarr – Till the End of the World*. EYE Collection Centre, Amszterdam, 2017. január 21 – május 7., Amszterdam (<https://www.eyefilm.nl/en/exhibition/b%C3%A9la-tarr-%E2%80%93-till-the-end-of-the-world>)

⁴ *Apichatpong Weerasethakul, Joaquim Sapinho: Liquid Skin*. MAAT, Lisszabon, 2016. november 19 – 2017. április 24. <http://and-atelier.com/Projects/liquid-skin>

⁵ <http://www.cac.lt/en/exhibitions/current/9025>



Apichatpong Weerasethakul
Luminous Shadows: Selected Installations & Film Retrospective | Haiku, 2017 (balra)



találkozunk, amelyeknek jelenléte akkor is meghatározó marad, mikor később a többi vetítés felé fordítjuk figyelmünket. A baloldali, alig két perces *Haiku* egy 2009-es videómunka forgatásán készült, és egy csapat alvó tinédzsert mutat.⁶ A film egyrészt tematikusan jelzi, hogy álomszerű, asszociatív univerzumba érkeztünk, formailag pedig azért fontos, mivel erős vörös háttere az egész kiállítótérre visszavetül: az összes többi vetítést enyhe pírral vonja be, így teszi érzéki szinten is jelenvalóvá a gondolatot. A bejáratnál szemközti falon pedig néhány akkordot játszó, halkán mikrofonba sutogó fiatalembert látunk, akiknek hangja végig jelenlévő marad a kiállítás minden szegletében.

Azt, hogy Weerasethakul nem egyedi filmekben, hanem az egész kiállítás egységében gondolkodott, mi sem jelzi jobban, hogy több esetben úgy maszkolták ki a projektorokat, hogy a vetített kép széle ne látszódjon: a plakáton is megjelenő, három helyen látható vörös kutya csupán feldereng a falon, anélkül, hogy bármilyen keret választaná el környezetétől. Hasonló megoldást választott

6 *Haiku*, 2009: <http://www.dailymotion.com/video/xjan47>

a kiállítás legszebb darabjában (*Memory, Boy at Sea*, 2017) is: a filmnél megszokott négyzet formátum helyett mintha kerek hajóablakon keresztül látnánk az Amazonas-nál forgatott képeket, a hatalmas folyó víztükrére rávetülő emlékező, álmodozó fiatal fiút, aki a filmkép, a lírai egymásra fotózás révén válik testetlenné, a buddhista világképnek megfelelően egygő a természeti környezettel. Az egymásra úsztatott képek rétegzettségé olyan gyönyörű, magával ragadó látványt hoz létre, amelyeket egyfajta kontemplatív állapotba ringatva, a szépségtől eltelve, minden textuális jelentés utáni kutakodást feladva úgy nézünk, mint ahogy absztrakt festményeket szoktunk. A kukkolás helyzetét eszünkbe juttató körmaszk pedig folyamatosan emlékeztet arra, hogy egy *másholba* kapunk pillanatnyi betekintésre lehetőséget.

A nagy terem közepén több kis szobára osztott zárt tér található, amelynek külső oldalára további filmek vetülnek, belül pedig kisebb helyiségekben különböző installációk kaptak helyet. Ezek közül a legszenzációsabb a legegyszerűbb módon, minden technikai virtuozitás nélkül létrehozott, a szoba mind a hat oldalát betöltő immerzív vetítés, ami a *Tűzijátékok (Archívumok, 2014)*⁷ címet viseli. A képeken a rendező szülőföldjén látható szabadtéri szobrokat világítanak meg egy tűzijáték fényei. A különleges hatást azzal éri el, hogy a filmet egy üveglapra vetíti, amely egyszerre engedi át és tükrözi vissza a képeket, így mind a ferdén elhelyezett projektor alatt, mind az üvegen, mind pedig azon túl, a környező falakon, padlón és plafonon is láthatóvá válnak a tűzijáték fényében időnként felvillanó szobrok, és a köztük sétáló fiatalok. Lenyűgöző munka, amelyben – moziban iskolázódott filmestől szokatlan módon – nem maga a filmkép, hanem az installálás módja, az apparátus hozza létre a felejthetetlen vizuális hatást, a bennünket három dimenzióban körülvevő mozgóképvilágot.

Weerasethakul filmjeinek álomszerű, mesebelinek tűnő világában elrajzolt, de nagyon is világos módon helyet kap a társadalmi, történelmi valóság is, mint például a 2009-es, *Nabua kísértetei* című munkában,⁸ amely Thaiföldnek azon távoli vidékén játszódik, ahol a hatvanas években véres összecsapások zajlottak a kommunisták és az őket kiirtani próbáló hadsereg között. Kamaszokat látunk egy füves térségen égő labdával éjszaka focizni, amint a – nyilván a forrósága miatt – egyre gyorsabban rugdosott tűzgyólyó, valamint az általa felégetett fűből szálló füst egyre kísértetiesebbé teszi a helyszínt. A mező szélén hátulról megvilágított vetítőtámsznat látunk, amelyet a film végén a fiatalok felgyújtanak, s így láthatóvá válik a projektor fehér, immár képek láttatására alkalmatlan, magányosan világító fénye. Bár a mozgókép elvileg rávetül az előtte feltáruuló térre és alakokra, a film láthatatlan marad, és egy olyan világ jön létre, amelyben ábrázolás és valóság, történelem és képzelet, emlék és fikció, múlt és jelen teljesen, visszavonhatatlanul összeolvad.

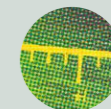
A filmes friss és korábbi munkáiból szemezgető kiállítás teljes egészében összefüggő koncepcióra épül, és nagy érdeme, hogy az életmű darabjainak pusztán egymás mellé helyezése helyett koherens narratívát és az egyes filmek átívelő, egységes nézői élményt kínál. Éppen ezért a *Fénylő árnyékok* talán a legjobb videókiállítás, amit az elmúlt években láttam.



A cikk írásakor a szerző az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-17-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásában részesült.

7 A film egy másik, kültéren installált verziója szerzői kommentárral itt nézhető meg: <https://vimeo.com/channels/urbanvideo/225490285>

8 *Phantoms of Nabua*, 2009: http://animateprojectsarchive.org/films/by_date/2009/phantoms

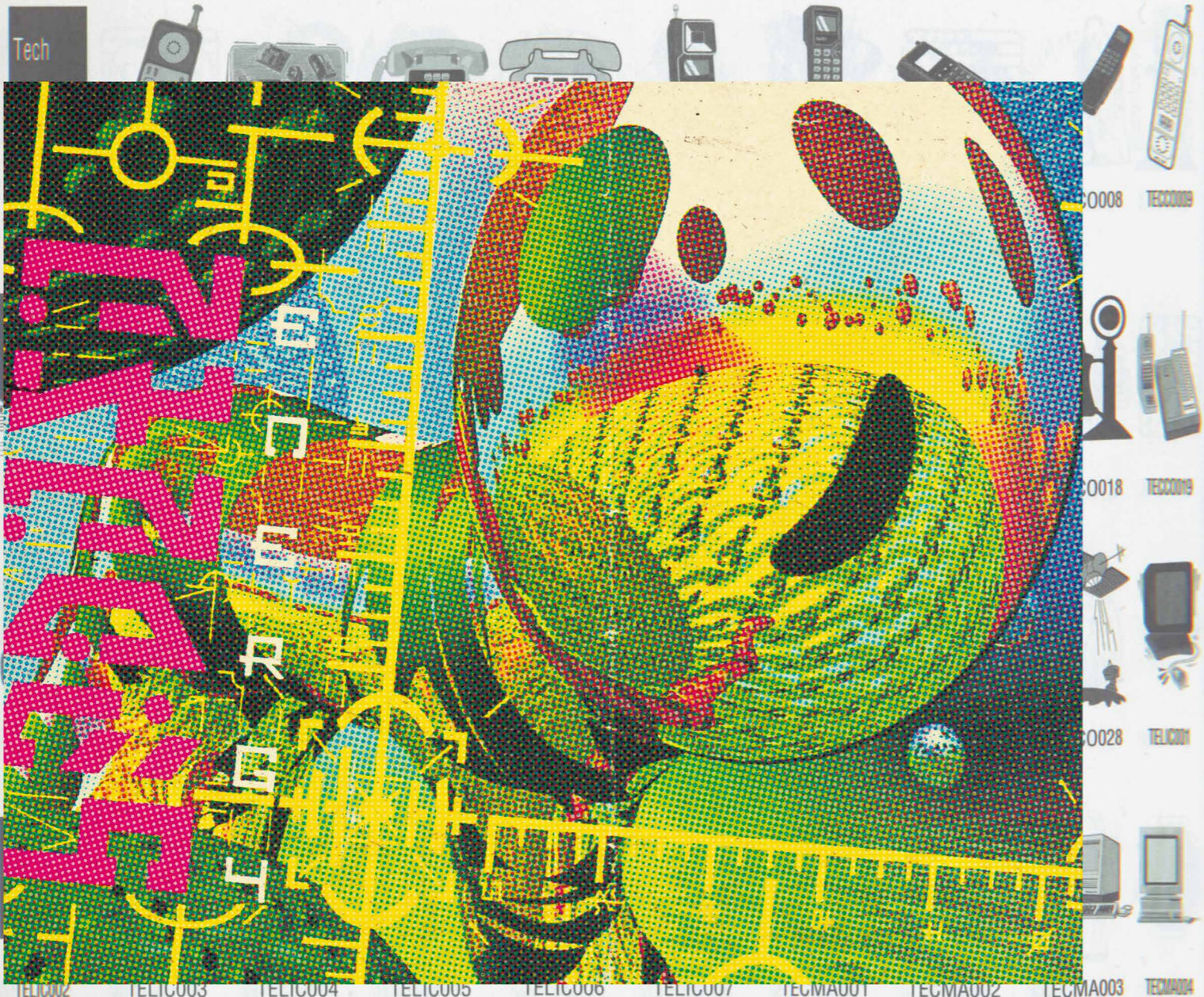


inside express →

Fiatalképzőművészek
Stúdiója Egyesület
studio.c3.hu

FRIDVALSZKI MÁRK

Conversion is fun!
digitális metakollázs, 2018



TELIC002 TELIC003 TELIC004 TELIC005 TELIC006 TELIC007 TECMA001 TECMA002 TECMA003 TECMA004



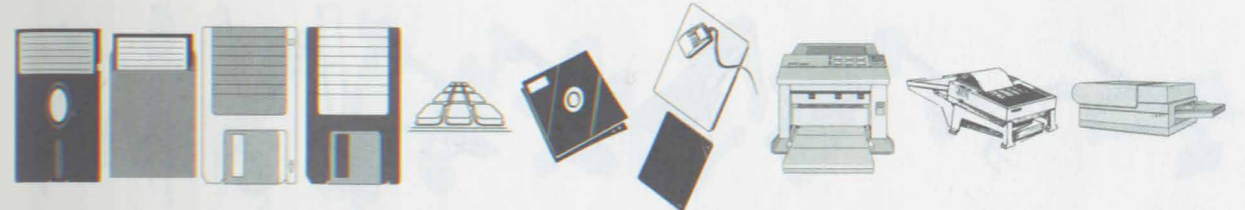
TECMA005 TECMA006 TECMA007 TECMA008 TECMA009 TECMA010 TECMA011 TECMA012 TECNE001 TECNE002



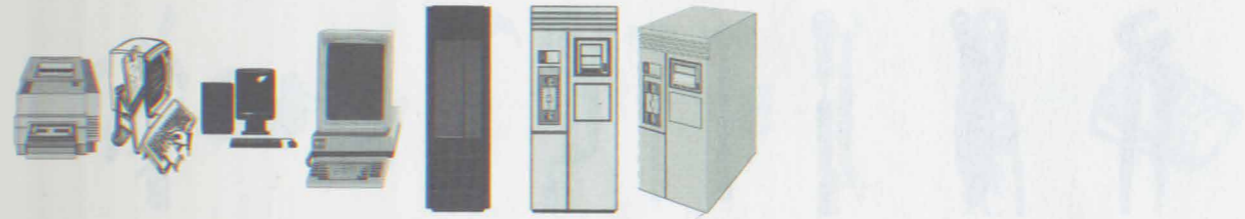
TECNE003 TECPC001 TECPC002 TECPC003 TECPC004 TECPC005 TECPC006 TECPC007 TECPC008 TECPC009



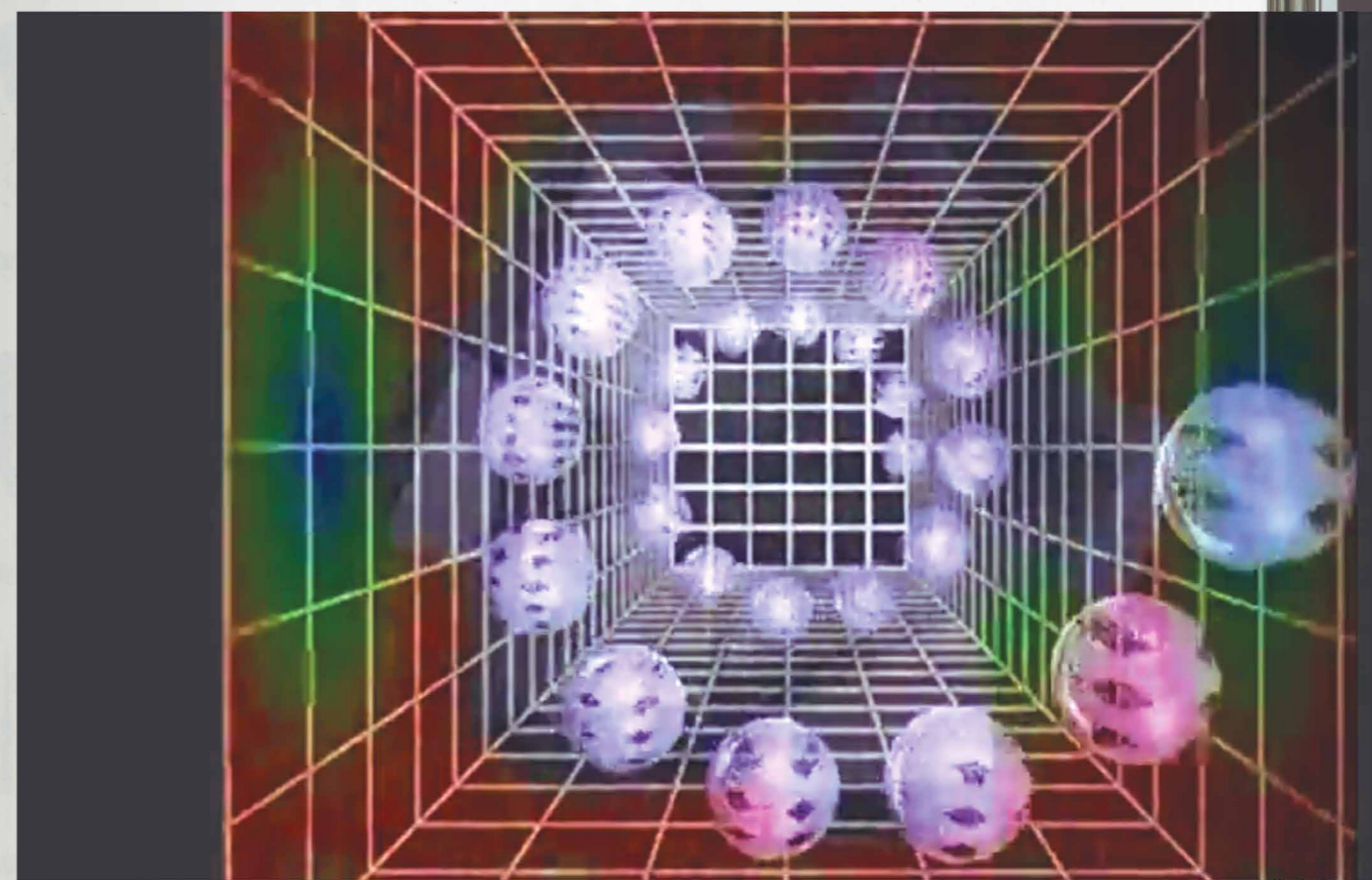
TECPR010 TECPR001 TECPR002 TECPR003 TECPR004 TECPR005 TECPR006 TECPR007



TECPR008 TECPR009 TECPR010 TECPR011 TECPR012 TECPR013 TECPR014 TECPT001 TECPT002 TECPT003



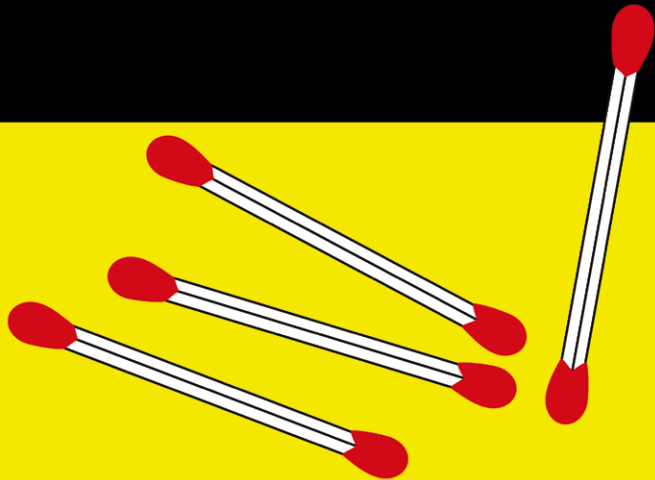
TECPR014 TECVP001 TECVP002 TECVP003 TECVP004 TECVP005 TECVP006



<http://budapestgaleria.hu/uj/kiadvanyok/ketfeju-gyufa/>

KÉTFEJŰ GYUFA

Válogatás négy
kortárs román
magángyűjteményből



ÚJ BUDAPEST GALÉRIA | 2018

DOUBLE HEADS MATCHES

A selection of
contemporary artworks
from four Romanian
private collections



NEW BUDAPEST GALLERY | 2018