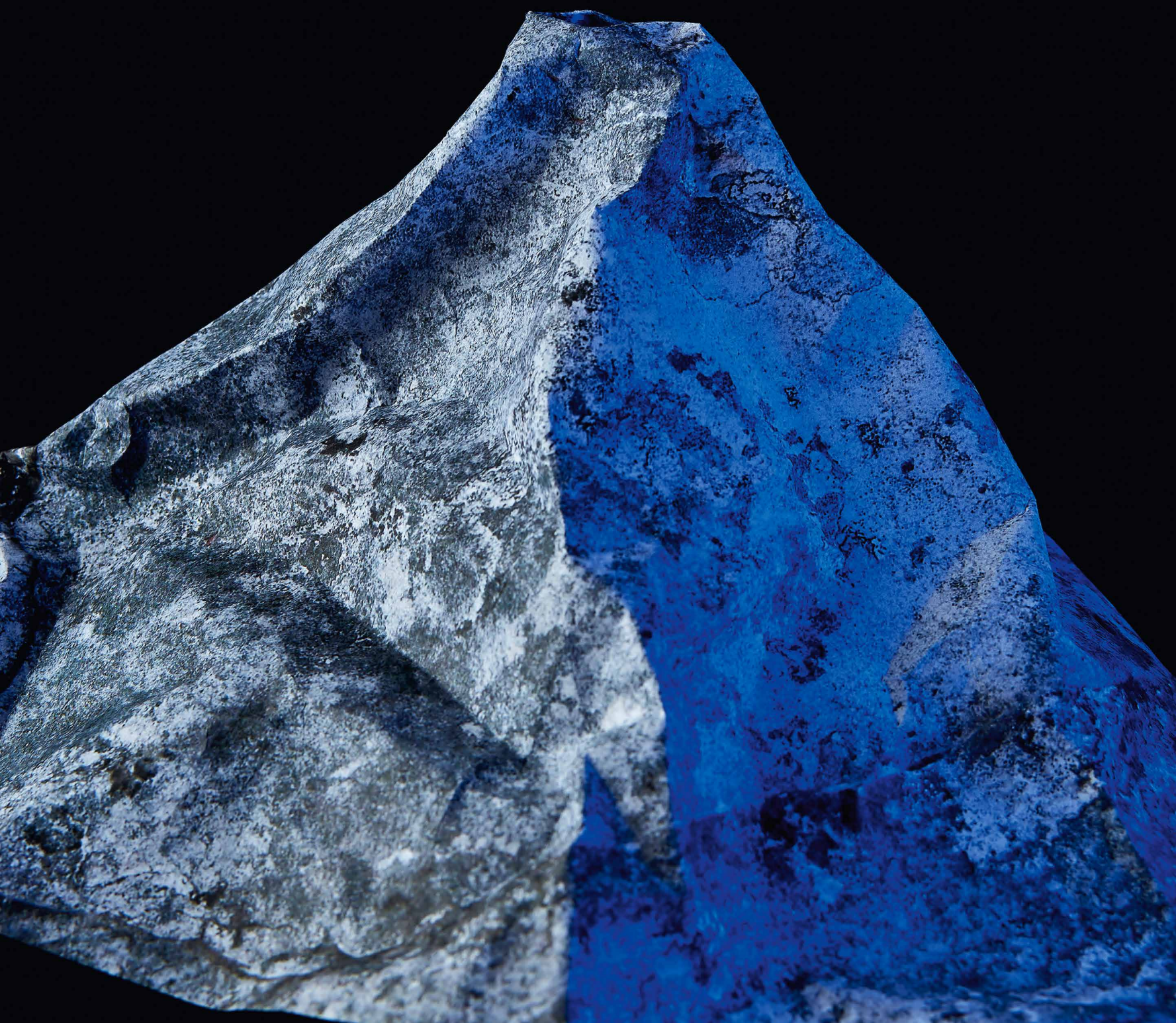
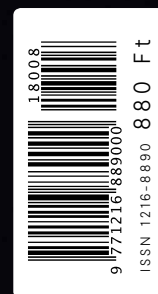


Balkon

2018_8

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest





KRYSZYNA BILAK
UNSEEN, #04, 2017
giclée print, dibond lemez

Kisterem
kisterem.hu

FODOR JÁNOS
Köztéri szobor, 2014
fém, változó méret



4
GADÓ FLÓRA: Mindennapi hősök –
A 10. Berlin Biennáléről



10
HUTH JÚLIUSZ: Pre-modern violence.
A Forensic Oceanography a palermói
Manifesztán



15
DARIDA VERONIKA: Reminiscenciák |
Josef Nadj: *Mnémosyne*



21
CSERBA JÚLIA: A kurátor közbelép,
Sondra és Celso őszinte öröme |
Gilman-Gonzalez-Falla gyűjtemény



25
ALEXANDER ZOLTÁN: Az arc, amit
megérdemelsz | Cindy Sherman kiállítása



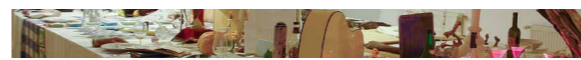
28
TILLMANN J. A.: Az észlelés határvidékein |
Making Sense | Krystyna Bilak és Biró Dávid
kiállítása



31
SEREGI TAMÁS: A tüccset dícsérete |
Losonczy István: *Csúkok*



34
TURAI HEDVIG: Az ismerős Fingsten |
Michel Fingsten (1884–1943) grafikai a
Ztichlá klika Galéria (Prága) gyűjteményéből



36
KOZÁK CSABA: *All you can eat* | *Minden,
amit megehetsz* | A Nyílt Törés Csoport
kiállítása



38
TAYLER PATRICK NICHOLAS: Aki vagy |
Szabó Menyhért: *Nyitott folyamat*

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

EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

nka
Nemzeti Kulturális Alap

MINDENNAPI HŐSÖK -

A 10. Berlin Biennáléről

2018. június 6 – szeptember 9., Berlin

A dél-afrikai GABI NGCOBO kuratori vezetésével (a kuratori team többi tagja: NOMADUMA ROSA MASILELA, SERUBIRI MOSES, THIAGO DE PAULA SOUZA és YVETTE MUTUMBA) a 10. Berlin Biennálé¹ markáns fordulatot vett az előző, 2016-os kiadáshoz képest,² amelyet a DIS designer-kurátor kollektíva rendezett és a technológia és a digitális fordulat hatásait vizsgálta a mindennapjainkra úgy, hogy a kiállítás egyszerre volt felfogható a kapitalizmus kritikájának és ünneplésének. Az idei biennále fókuszában a posztkoloniális és azon belül is a feminista művészeti gyakorlatok, stratégiák állnak, amelyek legfőbb célja, hogy folyamatosan felül, illetve újra írják a nyugati kánont. A figyelemfelkeltő cím – *We Don't Need Another Hero* –, amelyet az énekesnő Tina Turner egyik számából kölcsönöztek, azért is találó, mivel nemcsak arra hívja fel a figyelmet, hogy ideje a nyugati fehér férfi alakjával, mint egyfajta megmentő toposszal leszámolni, hanem arra is, hogyha nincs szükség kiemelt hősökre, akkor mindannyian azok lehetünk, a saját küzdelmeinkben. A biennále tehát egyrészt a mindennapok névtelen „hőseire” helyezi a hangsúlyt: az elfeledett történetekre, elnyomott nézőpontokra és narratívákra, azokra az alakokra, akikre nem, vagy csak alig emlékszünk. És arra is utal, hogy valahol mindenki a saját történetének hőse: nem a külső válaszokra, valamilyen megmentőre kell várni, hanem talán, ameddig még lehet, a saját kezünkbe kell venni az irányítást. Kérdés, hogy erre milyen alternatívák, megoldási stratégiák hozhatók létre. Ahogy Magyar Fanni fogalmazott a *Műértő* szeptemberi számában: „A kiállítók alapvetően jelenünk félelmeivel és aggodalmaival foglalkoznak. Személyes félelmeink perspektívájából nyerünk rálátást az azokat generáló gazdasági és politikai érdekeket szolgáló, leegyszerűsítő szemléletmódra, amely a komplex és számtalan különböző identitást archetipikus hős figurákkal igyekszik dominálni”.³

¹ <http://www.berlinbiennale.de/>

² Nagy Edina: A sehová sem tartozás diszkrét bája. The Present in Drag, 9th Berlin Biennale Contemporary Art. *Balkon* 2016/7,8., 11.-16. ld. https://issuu.com/elnfre/docs/balkon_2016_7_8/4

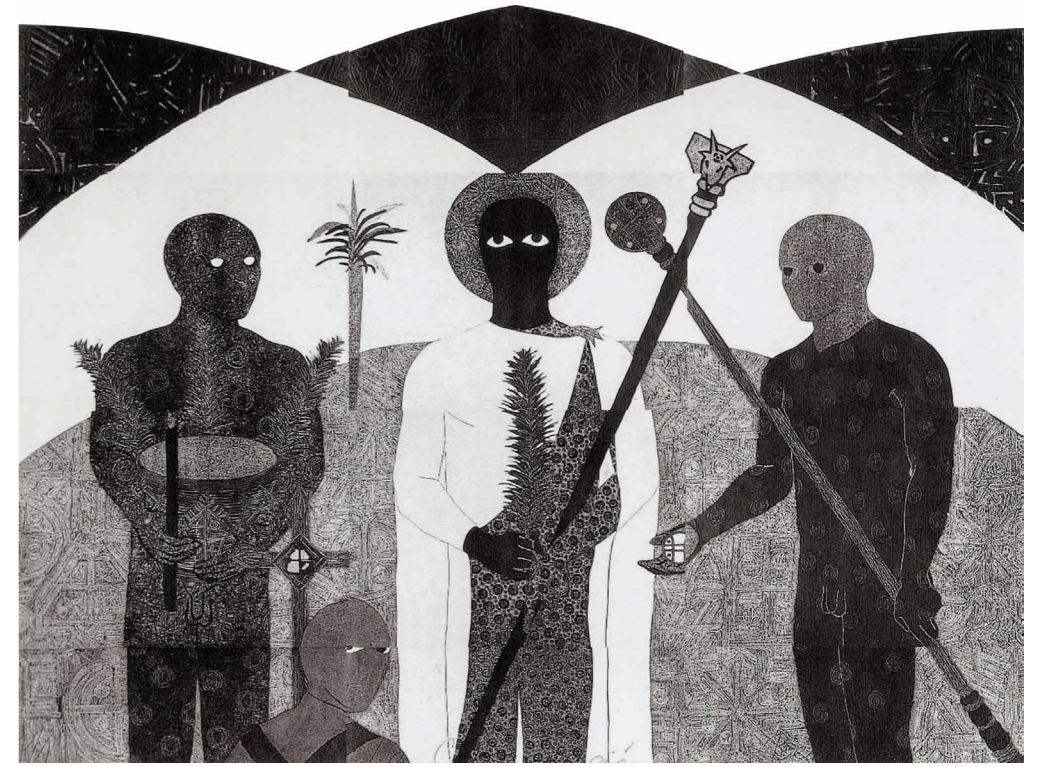
³ Magyar Fanni: Nincs szükség másik hősrre, *Műértő*, 2018/július-augusztus, 25.

A biennále ilyesféle kérdésekre keres választ azzal együtt, hogy a vállaltan politikus, társadalmilag elkötelezett és aktivista munkák (noha vannak ilyenek) mégis kisebbségben vannak és teret nyernek azok az inkább poétikus művek, amelyek kifejezetten érzékenyen, indirekt módon közelítenek a fenti kérdések felé. Ezáltal olyan fogalmak is megjelennek a kiállításon, amelyek ezt a személyes perspektívát erősítik: az érzelmek kérdése, a család és a közösség relevanciája, a mítoszok, mitológiák, archetipikus történetek újragondolása egy másik perspektívából, a betegség a fájdalom és a gyógyítás aspektusai. A kiállítás arra törekszik, hogy újrapozicionálja ezeket a fogalmakat egy posztkoloniális, feminista perspektíván keresztül. A biennále másik nem tiktolt célja, hogy bemutasson bizonyos elfeledett, vagy a kánonba soha be nem került életműveket: egy-egy ilyen felfedezés a kiállítás legnagyobb érdeme lehet.

Ez a léptékváltás nemcsak a kuratori koncepcióra, hanem a biennále helyszíneire, a művek elrendezésére, a kísérőszövegekre is jellemző. Ellentétben számos kortárs biennáléval a 10. berlini kifejezetten befogadható: a művek elegánsan, szellősen vannak rendezve, egy helyszín megtekintése sem igényel órákat. Jó a kombináció az installatív művek, a komplexebb videómunkák valamint a festmények, rajzok, szobrok között – a

változatos médiumoknak és a befogadható mennyiségű műnek köszönhetően – a látogató nem a túltelítődöttség érzetével, hanem azzal távozik, hogy újfajta értelmezési ösvényeken volt módja elindulni. A gesztus már csak azért is fontos, mert Gabi Ngcobo csapatban dolgozott, kuratori attitűdje nem a biennále csúcán álló sztárkurátor imidzsét idézi, hanem egy közösségben gondolkozó alkotótét.

A legizgalmasabb a helyszínek közül talán az Akademie der Künste. A Tiergarten szélén található, jellegzetes modernista stílusú múzeumban olyan munkák kaptak helyet, amelyek a különféle, a művészek által elsajátított dekolonializációs gyakorlatokkal, a gyarmatosítottak szemszögéből írott történelem újragondolásával, a múlt fikcionalizálásával, a tradíciók újraértelmezésével foglalkoztak. FIRELEI BÁEZ furcsa kastély (re)konstrukciója (19° 36' 16.89" N, 72° 13' 6.95" W) / (52.4042° N, 13.0385° E, 2018) a múzeum előtt kapott helyet: díszletszerű, ám egy percig mégis elbizonytalanodunk, mióta lehet itt ez az „álrom?” A Dominikai Köztársaságban született Báez műveiben a Sans-Souci név különböző jelentésrétegeit és helyszíneit járja körül Németországtól Haiti-ig különböző birodalmi és függetlenedési narratívákat felvázolva. A potsdami, Nagy Frigyes porosz uralkodó által építtetett késő-barokk palotát (Sansoucci), azzal a Haitiban a 19. század elején épült kastéllyal hozza párhuzamba, amely Henri Cristophe, azaz a későbbi I. Henrik, a haiti forradalom vezéralakja és azután az ország királya számára készült. A haiti függetlenségéért zajló forradalomban egy másik Sans-Souci, bizonyos Jean-Baptiste volt a riválisa és noha mindketten a franciák ellen lázadtak, a későbbi király mégis Sans-Souci ellen fordult és megölte. Báez a kinti épület rekonstrukciójában a Haitiban található eklektikus kastélyt eleveníti fel, de nem pontos másolatként, inkább csak megidézi a távoli ország egy híres épületét, amely a potsdami palota teljes ellentétéként jelenik meg az európai szem számára. A kiállítóteremben egy egész falat betöltő munkáján pedig különböző helyeket ábrázoló, könyvekből kitépett térképek, műszaki rajzok, portrék íródnak felül akril és tusrajzokkal. Az élénk színű, hol rózsaszín, hol zöldesszürke rajzok olykor csak átrajzolják, kiegészítik az archiv anyagokat, máskor a karibi térség jellemző növény és élővilága vagy a különböző alakok teljesen elfedik a térképeket, könyvlapokat.



Belkis Ayón

La consagración, 1991, © Estate de Belkis Ayón, Havana, photo: Jose A. Figueroa

A művészt a különböző geopolitikai rétegek és ezek találkozási pontjai érdeklik, fikcióval ötvözött installációja és papírmunkái, noha valós eseményeket vesznek alapul, elrugaszkodnak azoktól és a történelmet mint konstrukciót mutatják be. Haiti pedig nem csak itt kerül elő: a ZK/U-ban (Zentrum für Kunst und Urbanistik) láthatóak TESSA MARS érzékeny akvarelljei, ahol a művész alteregójaként Tessalines játékos alakja jelenik meg: egy androgün, egyszerre férfi és női harcos, aki a haiti forradalom jellegzetes szimbólumait viseli magán.

A benini THIERRY OUSSOU tovább folytatja a múlt újraalkotásának, a történelmi tények és fiktív adatok keverésének művészi stratégiáját. Installációjának (*Impossible Is Nothing, 2016–2018*) középpontjában egy 2016-os ásatás és annak eredménye áll, melynek keretében a benini Allada in Tokpában feltárták Dahomey (a mai Benin) utolsó királyának (1845–1906) trónját. Oussou felkért egy szobrászt, hogy készítse el a trónus replikáját, majd egy bizonyos helyen elásta. Ezek után régész és történész szakos hallgatókkal egy ásatás keretében felszínre hozta az „ál-trónt”, mintha egy igazi régészeti munkát hajtánának végre: mindezt fotó és videódokumentációkon láthatjuk és egy kukucskálolyukon benézve, egy fal mögött maga a trón is felsejlik. Replika, másolat és az eredeti műtárgy kapcsolata válik itt kérdésessé, leginkább azért, mert a mai napig vita tárgya, hogy kihez tartozzon a trón: Franciaországhoz vagy Beninhez? A reštitúció kérdése napjaink egyik legfontosabb muzeológiai problémája és Oussou azáltal, hogy megalkotta a saját trónját, tulajdonképpen egy ironikus gesztussal mintha megoldaná a kérdést: most, hogy már kettő van, mindkét országnak lehet egy saját trónja. A viták keresztüzében, melyet az eredetiség fontossága motivál, a művész arra is utal, hogy itt valójában maga az esemény és a tárgy történeti jelentősége vesz el.

Számos munka foglalkozik a különböző régi tudások felelevenítésével, az őslakos kultúrák és ezen tradíciók mai értelmezésével. JOANNA UNZUETA az egész kiállítóterben végigvonuló fatömbökre erősített és plexilapok közé szorított, absztrakt motívumokat ábrázoló akvarell és pasztell munkái egyszerűségükben – letisztult, szinte átlátszó művek – válnak igazán



Dineo Sheshee Bopape: Installation view (detail), 10. Berlin Biennale, KW Institute for Contemporary Art, Berlin, *Untitled (Of Occult Instability) [Feelings]*, 2016–18, bricks, light, sounds, videos, water, framed napkin, including works by: **Jabu Arnell:** *Discoball X*, 2018, **Lachell Workman:** *Justice for...*, 2014, **Robert Rhee:** *EEEEERRRRGGHHHH und and ZOUNDS* (both from the series *Occupations of Uninhabited Space*, 2013–ongoing), 2015, courtesy Dineo Seshee Bopape; Jabu Arnell; Lachell Workman; Mo Laudi; Robert Rhee; Sfeir-Semler Gallery, Hamburg/Beirut | © Fotó: Timo Ohler

megkapóvá. A különböző körkörös, ovális formák létrehozásához a chilei művész hímzés mintákból álló gyűjteménye szolgált alapul, amely kollekción a különböző őslakosok által gyakorolt, textilekkel foglalkozó szokásokat is megidézi. A művészet és kézművesség/iparművészet kapcsolata, a Latin-Amerikában az őslakos kultúrákban fontos hagyományok mai kontextusba helyezése válik a munka másodlagos értelmezési rétegévé, úgy, hogy közben primér szinten a latin-amerikai absztrakt művészet kánonba való illesztéséről beszél. Ezzel párhuzamosan a guadeloupei MINIA BIABIANY videója és installációja (*Toli Toli*, 2018) is azt a kérdést kutatja, hogy milyen módon lehet ma folytatni bizonyos régi, mára már sokszor funkcióját veszítő, ám meghatározó tradíciókat. Miközben rövid, asszociatív videója egy gyerekdalt idéz meg és a valahova tartozás kérdését tematizálja, a térben bambuszból készült absztrakt és nagyméretű konstrukciókat láthatunk. Kiderül, hogy a művész a bambuszból készült ősi halcsapdák tradicionális technikáját tanulta el egy halásztól, hogy aztán az elkészített fahálók a térben geometrikus szobrokká lényegüljenek át, utalva a funkcióváltás elkerülhetetlenségére, bizonyos feladatok, szerepkörök elmúlására, átalakulására. A biennále nem titkolt célja elfeledett életművek újrapozicionálása. Ilyen BELKIS AYÓN, a fiatalon elhunyt kubai művész (1967–1999) sorozata, aki egy afro-kubai titkos társaság világát kísérte meg bemutatni látomásos és expresszív fekete-fehér nyomatain. A nyugtalanító jelenetek a szelmszerű figurákat mintha egy rítus közben ábrázolnák, és egy sajátos, a néző számára dekódolhatatlan egyéni mitológia, vallás gyakorlása válik láthatóvá, amelybe, noha csak férfiak számára léteznek, a művészek

mégis belépése volt. Vagy az egész csak saját fantáziájának szüleménye? Ellenőrizni nem tudjuk, és talán nem is fontos: a markáns stílusban megfestett démonikusan szurreális jelenetek egy, a keresztény kultúrkörön kívüli világot hívnak elő, és valamiféle ismeretlen, nem evilági erő nyilvánul meg a fekete háttér elé rendezett triptichont nézve. A mitológiák újragondolása, az ismert és archetipikus váló görög-római mítoszok egy más perspektívából való bemutatása immár a KunstWerkében (KW) helyet kapó GRADA KILOMBA videójának (*ILLUSIONS Vol. II, OEDIPUS*, 2018) sajátossága. Kilomba Ödipusz történetét meséli újra – izgalmas a kontraszt a fenti ismeretlen és ezért a fikciót önkéntelenül segítségül hívó és a közismert történet egymás mellé helyezésében. Az afrikai storytelling hagyományt (griot, ami egyfajta performatív történetmesélést jelent) segítségül hívva a művész angolul olvassa fel Ödipusz történetét, melyet afro-amerikai performerek adnak elő, mozdulatművészeti és táncos elemekkel ötvözve. Már ez a „kis” váltás (fekete szereplők) egy

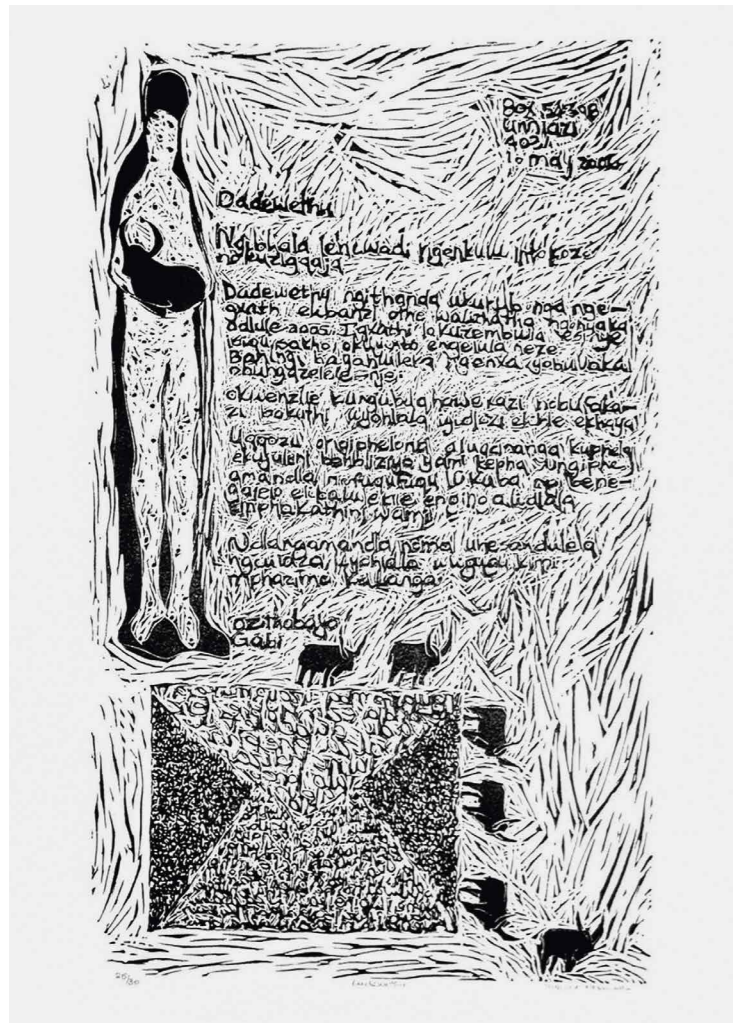


Firelei Báez 19° 36' 16.89" N, 72° 13' 6.95" W / (52.4042° N, 13.0385° E, 2018, acrylic, sheetrock, steel, installation view, 10. Berlin Biennale, Akademie der Künste (Hanseatenweg), Berlin, courtesy Firelei Báez; Kavi Gupta Gallery, Chicago | © Fotó: Timo Ohler

más regiszterre helyezi a történetet, amely a fehér háttér előtt a minimalista, de annál igényesebb és izgalmasabb díszlet és jelmeztárral (bot, székek, színes palástok és ruhák) teljesen megbabonázza a látogatót. Az ismert görög mítosz „újrakalkulása” során világossá válik, miért is vált meghatározóvá ez a történet, milyen komplex, egyetemes kérdéseket vet fel, miért van értelme újra foglalkozni vele. A mű végén Kilomba saját „manifesztuma” hallható, amelyben Ödipusz apja elleni lázadását, a gyilkosságot, a mindenkor elnyomott fekete lakosság helyzetével hozza párhuzamba, azaz tágabb értelemben a patriarchális társadalom által gyakorolt különböző elnyomási formákkal. Ez a gesztus teljesen adekvát a biennále már említett dekolonizáló kontextusában, de mégis, kissé túl van magyarázva, a tanulság levonása sok ideig tart. Ennek ellenére válik mégis üdítő és megrázó alkotássá Kilomba Ödipusz-parafrazisa. A látás elvesztése mint fő motívum Ödipusz tragikus történetében elvezet a biennále másik gyakori témájához, amely a félelem,

betegség, fájdalom és a gyógyítás fogalmi köré épít és az ezekre adott egyéni válaszokat tematizálja. SARA HAQ még az AdK-ban látható minimalista intervenciója (*Trans:plant*, 2018), melynek keretében nádszálakat „ültet” a kiállítóter kőburkolatának réseibe, egy törekeny és érzékeny állapotot jelöl, amely azonban magában foglalja a túlélésre való törekvést is: idegenként, de mégis tovább élni egy helyen. Visszatérve a KunstWerkében vonja magára a figyelmet egy megrázó alkotás: a tíz éve egy brutális gyilkosságban elhunyt dél-afrikai GABISILE NKOSI expresszív linóleumművészei között egy 2006-os munka (*Dadewethu / My sister*), amely az AIDS-et mint tabutémát törli meg. A levél testvérenek szól, akit azzal támogat, hogy nem titkolja betegségét. A lengyel JOANNA PIOTROWSKA – a kevés kelet-európai művészek egyike, aki a biennalén szerepel – 16 mm-es filmje (*Untitled*, 2016) egy sajátos testi ábécét idéz meg. Hol görnyedő, hol meg összekuporodó vagy egyéb, ijedséget sugárzó mozdulatokat „végző” női alakokat láthatunk: különböző testtartásaik mintegy ösztönös túlélési gesztusként, önvédelmi mechanizmusként villannak fel. A váltakozó, egyszerre védekező és olykor támadó testhelyzetek felvetik a kérdést, hogy hol vagyunk biztonságban, miként tudjuk megvédeni magunkat a különféle fizikai és testi szenvedésektől. A KW alsó, nagy terében vörös fényben, téglából, törmelékekből és egyéb talált anyagokból áll össze DINEO SESHEE BOPAPE a pár éve a Palais de Tokyo-ban+ elkezdett és most továbbgondolt installációja (*Untitled /Of Occult*

4 Dineo Sheshee Bopape: *Untitled (Of Occult instability) [Feelings]*, Plais de Tokyo, Párizs, 2016. június 23 – szeptember 11., ld. <https://www.palaisdetokyo.com/en/event/dineo-seshee-bopape>



Gabisile Nkosi
Dadewethu (My Sister),
 2006, linocut, b/w,
 50 x 35 cm, courtesy
 The Coversham Press



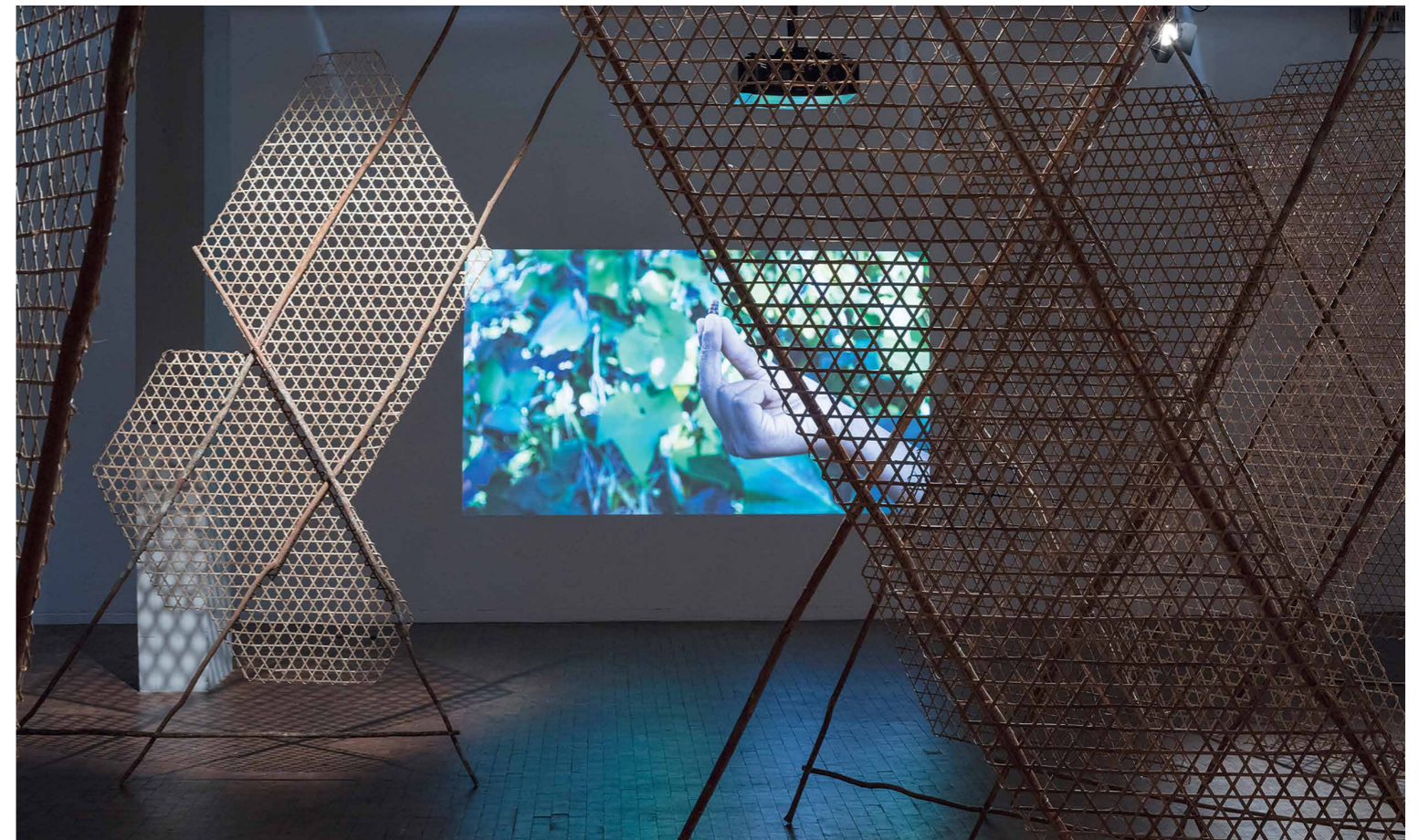
Johanna Unzueta
April/May 2016 NY, 2016,
 Watercolor, pastel pencil,
 and needle holes on
 tinted watercolor paper
 (añil); Plexiglas frame,
 recycled wooden beams,
 installation view, 10. Berlin
 Biennale, Akademie der
 Künste (Hanseatenweg),
 Berlin, courtesy Johanna
 Unzueta | © Fotó: Timo
 Ohler

instability/ [Feelings], 2016–2018), melynek középpontjában Nina Simone *Feelings* című dalának, a montreux-i jazz fesztiválon zajlott előadása (1976) áll. Simone érzékeny és jellegzetes énekstílusának kiemelésével, appropriálásával, mely az ének mellett különféle kiszólásokkal, olykor sírással és általában a fájdalom tapinthatóságával jár együtt, a művész valami olyan állandó problémát emel ki, amely az életünk során folytatott küzdelmek és az érzelmeink labirintusában való folytonos elveszést emeli ki. A könnyen giccsbe hajló téma egyfajta „pusztítás esztetikával” kerül ellensúlyba, a narancsszínű térben inkább a káosz uralkodik, mintsem a rend. A videók, más művészek szobrai és a romok között végig halljuk Simone dalát és az enigmatikus, zavarbaejtő munka talán nem is akar mást mondani, mint amiről a dal is szól: hiába próbáljuk, bizonyos érzéseket nem tudunk elfelejteni.

A zene fontossága a ZK/U helyszín legizgalmasabb, az egész pincét betérítő munkájában is érvényre jut. Itt található az amerikai TONY COKES több videómunkája, melyek közül a legizgalmasabbak azok a doboztévéen bemutatott, egyszínű háttér előtt futó különböző politikai beszédekből, kampányokból, újságokból kivágott szövegek, amelyeket első hallásra teljesen oda nem illő zene kísér. Cokes alapvetően a média manipuláló hatását, a politikusok beszédeinek retorikai torzításait, a nyilatkozatok hamisságát vizsgálja, emeli ki és mutatja be, és mindig olyan zenét (ismert számokat) választ mindehhez, amelyek valamilyen módon az írott szöveg fonákságát húzzák alá. Ilyen például, amikor különböző republikánus politikusoknak az abortuszról, a reprodukív jogokról és általában a feminizmusról szóló álságos nyilatkozatai alatt felcsendül Kelly Clarkson *Mr. Know It All* (utalva Trumpra is) című slágerre. Még drámaibb az *Evil.16: Torture. Musik* című munka, amely azt tematizálja, hogy az iraki Abu Ghraib börtönben milyen válogatott módokat vetettek be a foglyok kínzására az amerikai katonák: például olyan hangosan játszottak le számukra ismeretlen pop és rock számokat, hogy szinte megsüketítették a foglyokat. Miközben az erről szóló híreket olvassuk, olyan zenéket hallunk, amelyeket a foglyokra is rákényszerítettek. A zene (és a hang) mint kínzóeszköz és mint pszichológiai manipulációs technika tematizálása háttorzongató eleme Tony Cokes munkáinak, melyek gyakran erős kritikával illetik az amerikai társadalmat és elitet.



Grada Kilomba: *ILLUSIONS Vol. II, OEDIPUS*, 2018, 2-channel video, color, sound, 32', Installation view, KW Institute for Contemporary Art, Berlin, courtesy Grada Kilomba; Goodman Gallery, Johannesburg/Cape Town | © Fotó: Timo Ohler



Minia Biabiany: *Toli Toli*, 2018, woven bamboo, wood, thread; HD-video, color, sound, 5', installation view, 10. Berlin Biennale, Akademie der Künste (Hanseatenweg), Berlin, courtesy Minia Biabiany | ©Fotó: Timo Ohler

PRE-MODERN VIOLENCE.

A Forensic Oceanography a palermói Manifesztán

CLAIRE BISHOP egy 2006-os tanulmányában felvetette, hogy talán nem jó, hogy a művészet szociális fordulatát a műkritika etikai fordulata követte.¹ Szerinte a kilencvenes évek óta meghatározó, sokak által az új avantgárdként kezelt, szociálisan érzékeny művészetben az avantgárd felforgató jellegéhez képest az adott mű „zavaró sajátosságáról” a hangsúly egy „általános morális szabálykészletre” helyeződött át.² Bishop ezért egyetért JACQUES RANCIÈRE-rel, aki szerint az esztétikát – „az ellentmondásban való gondolkodás képességét” – „nem szükséges feláldozni a társadalmi változás oltárán, mivel az eleve magában hordozza utóbbi ígérteit”.³ Noha Bishop ezen szövegében elsősorban a társadalmi részvételen alapuló művészettel foglalkozik, elmondható, hogy az azóta eltelt másfél évtizedben – legálábbis a kritikai, vagy társadalmilag érzékeny művészet területén – az *etika* továbbra is a művészet legfontosabb mércéje maradt.

1 Clair Bishop: A szociális fordulat: A kollaboráció és elégedetlenei. In: Beöthy Balázs (szerk.): *VISSZACSATOLÁS. ex index antológia*. C3, Budapest, 2011. 58-67. [61.]
2 Bishop: 63.
3 Bishop: 66.

Morális szempontok alapján készülnek a művek és morális szempontok befolyásolják a művészeti kritikát is. Ha egy mű erkölcsileg „rendben van”, nagy baj már nem érheti. Valahogy úgy, ahogyan a modernizmus előtt a technikailag jól kivitelezett műveket. BORIS GROYS egyik tanulmánya szerint a „kultúrokológiai cenzúra korában” még *minőségük* alapján ítéltettek meg a művek.⁴ A minőség pedig jelentős mértékben technikai minőséget, illetve az alkotás bizonyos szabályainak reprodukálhatóságát jelentette. Ha tehát valaki megtanult magas színvonalon festeni, az értelemszerűen jó festményt hozott létre, amennyiben pedig az alkotás elérte a mestermű színvonalát, a „nagy tradíció részévé válhatott”.⁵ Moștanában azonban mintha valamiféle zavar állt volna be a morál, mint művészeti mérce vonatkozásában. Már a tavalyi *documenta* is kapott bírálatokat, de az ideai, jelentős mértékben a migrációs válságot tematizáló projekteket felvonultató *Manifesta*⁶ még annál is vegyesebb fogadtatásban részesült. Az ott bemutatott művek majd mindegyike jóindulatú, szociálisan érzékeny, általános humanista értékrendnek megfelelő projekt. Összességében azonban a *Manifesta* mégis bírálható, hiszen az alapvetően középosztálybeli látogatóinak felkínált program társadalmi hasznosság tekintetében igencsak megkérdőjelezhető. A művek minden jóindulatuk ellenére nem biztos, hogy elérik azt, amit BERTOLD BRECHT a realizmus egyik mércéjeként aposztrofált, és amit nyugodtan nevezhetünk a szociálisan érzékeny művészet egyik alap gondolatának is: „a realizmus annyi, amennyit tesz”.⁷

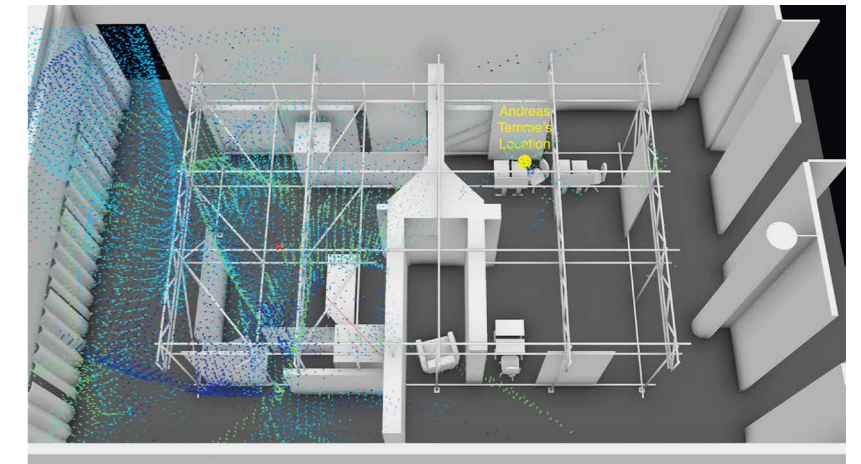
4 Boris Groys: A tautológiáé a jövő. In: Boris Groys: *Az utópia természetrajza*. Kijárat, Budapest, 1997. 81.
5 Groys: 82.
6 *Manifesta 12*. Palermo, 2016. június 16 – november 4.; ld. <http://m12.manifesta.org/>
7 Terry Eagleton: Esztétika és politika. *Fordulat* 7. szám, 2009 tél. 8-24. [17.]



A composite of Forensic Architecture's physical and virtual reconstructions of the internet cafe in which the murder of Halit Yozgat on 6 April 2006 occurred. Image: Forensic Architecture, 2017

Éppen ezért érdemes egy pillanatra megállni a palermói seregszemle egyik projektjénél, ami sokkal többnek tűnik annál, hogy pusztán a morál szűrőjén keresztül legyen értékelhető: a FORENSIC OCEANOGRAPHY *Liquid Violence* című videoinstallációjánál.⁸ A LORENZO PEZZANI és CHARLES HELLER nevéhez fűződő munka az eredetileg FORENSIC ARCHITECTURE néven futó, jellemző módon nem képzőművészekből álló csoport⁹ kifejezetten a földközi-tengeri menekültválsággal foglalkozó projektje. A csoport tevékenysége mostanában gyakran kerül a figyelem középpontjába. 2016-ban szerepeltek a velencei építészeti biennálén,¹⁰ 2017-ben, Kasselben volt látható egy videójuk – amit az *Artnet* kritikusa a *documenta* legjobb projektjeként könyvelt el¹¹ –, idén pedig jelölték őket a Turner-díjra.¹² Egyik tagjuk ugyancsak idén szerepelt egy Trafó Galériához tartozó programon Budapesten.¹³ Ennek kapcsán készült vele az *Artportal.hu*,¹⁴ valamint a *qubit.hu*¹⁵ internetes oldalakon olvasható interjú, de az *Artportalon* megjelent egy, a csoport

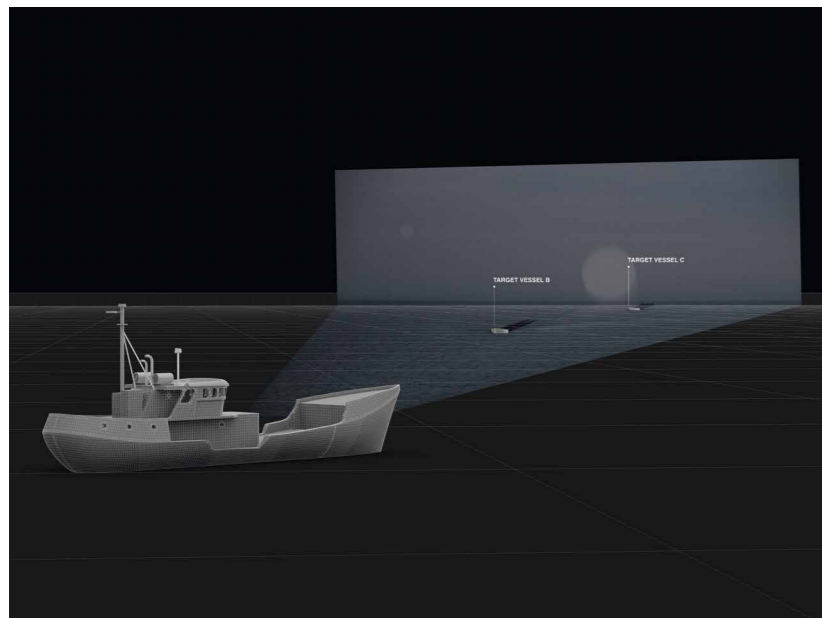
8 <http://m12.manifesta.org/forensic-oceanography/>
9 <https://www.forensic-architecture.org/>
10 https://www.youtube.com/watch?v=IAwt_AEV510 (utolsó megtekintés: 2018. október 13.)
11 Hili Perlson: The Most Important Piece at documenta 14 in Kassel Is Not an Artwork. It's Evidence | <https://news.artnet.com/exhibitions/documenta-14-kassel-forensic-nsu-trial-984701> (utolsó megtekintés: 2018. október 13.)
12 <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turner-prize-2018/forensic-architecture>
13 Christina Varvia - Forensic Architecture: *Érzékeny bűnügyi helyszínek*. (Gondolat plasztika 2018), Trafó, 2018. június 1.; ld. http://trafo.hu/hu-HU/thought_sculpture_2018
14 Nagy Gergely: Visszajönnek a tények és megharapnak | <https://artportal.hu/magazin/visszajonnek-a-tenyek-es-megharapnak/> (utolsó megtekintés: 2018. október 13.)
15 Nagy Gergely: Ultramodern eszközökkel rekonstruálja a véres valóságot a Forensic Architecture | <https://qubit.hu/2018/06/05/ultramodern-eszkozokkel-rekonstrualja-a-veres-valosagot-a-forensic-architecture> (utolsó letöltés: 2018. október 13.)



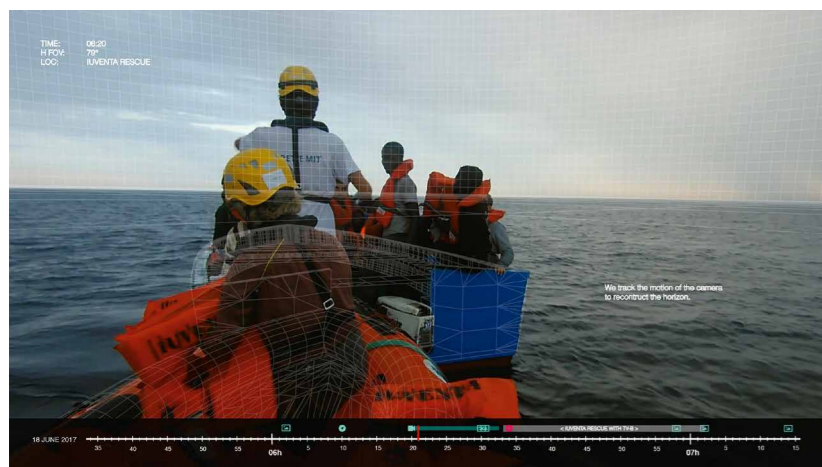
Simulated propagation of sound within a digital model of the internet café that was designed to mimic the exact dimensions and materials of the actual space. Image: Forensic Architecture and Anderson Acoustics, 2017

tevékenységét és munkamódszereit tematizáló szöveg is.¹⁶ Ezekből kiderül, hogy a Forensic Architecture tagjai építészek, különböző vizuális tartalmak technikai előállításához értő szakemberek, újságírók, antropológusok – elsősorban „investigation team”-nek nevezik magukat és nem annyira művészeti, mint inkább oknyomozói tevékenységet folytatnak. Amikor áprilisban nyilvános lett a Turner-díjra jelöltek listája, EYAL WEIZMAN, a csoport egyik vezető tagja például azt nyilatkozta az *Artnet*nek, hogy őket is meglepte a hír, ugyanis nem tekintik magukat művészeknek.¹⁷ Azt is hozzátette, hogy kissé aggódik amiatt, hogy tevékenységük, a művészeti piac martalékvá válhat. Ezen persze kissé késő aggodalmaskodni, minthogy évek óta szerepelnek különböző művészeti fesztiválokon. Mégis más, ha egy kurátori koncepció részeként történik mindez, és más, ha a Forensic tevékenysége úgyszólván eredendően művészetnek van elkönyvelve. A *documentán* bemutatott *77sqm_9:26min* című videó egy németországi bevándorlók ellen elkövetett gyilkosságsorozat, illetve azon belül Halit Yozgat, török származású fiatalember 2006-os meggyilkolásának eseményét dolgozta fel. Az alkotók eredetileg a berlini Haus der Kulturen der Welt-ben méretarányosan rekonstruálták azt a kasseli internetkávét, ahol az esemény lezajlott, és ahol a gyilkosság ideje alatt egy, a német rendőrséghez tartozó ügynök is jelen volt. A videó hatalmas technikai

16 Gadó Flóra: Az újrjátszás újrjátszása. Hogyan dolgozik a Forensic Architecture? | <https://artportal.hu/magazin/az-ujrajatszasa-ujrajatszasa-hogyan-dolgozik-a-forensic-architecture/> (utolsó megtekintés: 2018. október 13.)
17 Javier Pes: 'We Don't Consider Ourselves to Be Artists': A Team That Uses Images to Solve Crimes Reacts to Their Surprise Turner Prize Nod | <https://news.artnet.com/exhibitions/turner-prize-nomination-forensic-architecture-1273889> (utolsó megtekintés: 2018. október 13.)



At the moment where NGO vessel luventa first photographed two migrant boats in distress, we capture the relative positions of the vessels by mapping the surface of the image onto the surface of the sea. Image: Forensic Oceanography and Forensic Architecture, 2018



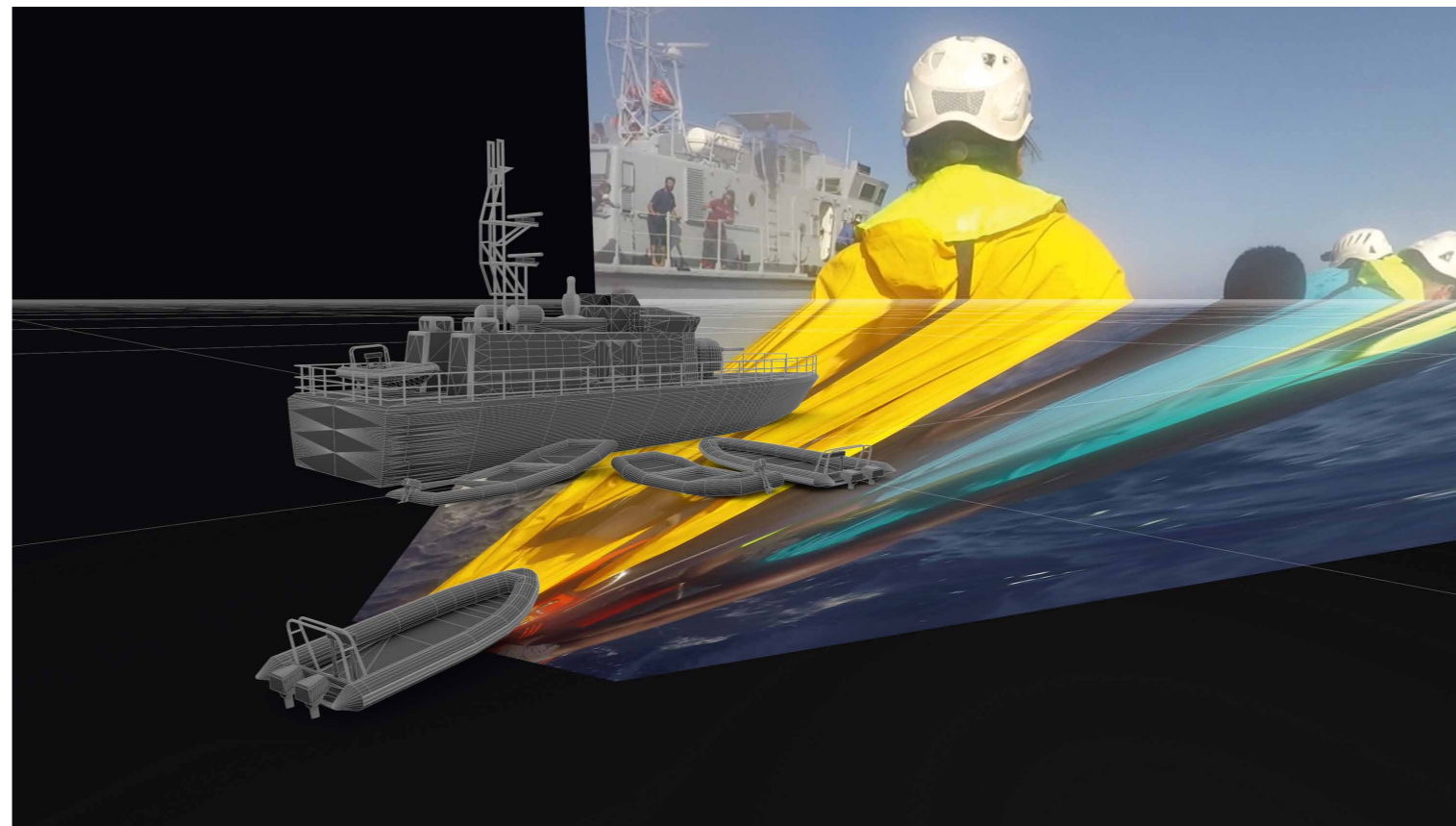
By mapping the sky to the inside of a sphere, we track the motion of a mounted camera and match the drifting movements of the vessels in the scene. Image: Forensic Oceanography and Forensic Architecture, 2018



An image projected onto a 3D model in order to reconstruct the complicated scene of search and rescue operations by the Libyan Coastguard and NGO vessels on 6 November 2017. Image: Forensic Oceanography and Forensic Architecture, 2018

repertoárral, és az oknyomozás minden műfaját kielégítő módon bizonyítja be, hogy a német ügynök állítása, miszerint „nem vette észre” a gyilkosságot, illetve távozáskor nem látta a meggyilkolt férfi holttestét, hamis. A Palermóban látható négy videóból álló munka nem kisebb igényességgel készült. Itt is hosszú ideig tartó kutatás és a legkülönbözőbb technikai megoldások hozták az eredményt. A *The Crime of Rescue* című videóban például a felvételeken látható felhőknek a vízre vetett árnyékát, a szél irányát és a hullámok állását is felhasználva bizonyítják be, hogy a Juventa nevű NGO-s mentőhajónak a Földközi-tengerről való kitiltásakor

az olasz hatóságok hamis adatokra támaszkodó, rossz ítéletet hoztak. Interjútorédek, fotók, videofelvételek, illetve az azok alapján készített virtuális térképek, 3D-makettek állnak össze nagyon különös hangulatú, valóban inkább a rendőrségi rekonstrukciós videókra emlékeztető, a lehető legobjektívebb módon előadott, érzelmentes narrációval ellátott anyaggá. Amely ugyanakkor tragikus eseményeket dolgoz fel. A *Death by Rescue* című epizódban például azt láthatjuk, amint mentés közben több ember is az életét veszíti, mentőhajók és csónakok között tűnik el a tenger hullámaiban. A *Liquid Traces* című videó pedig egy 2011-ben, a polgárháború elől a szicíliai Lampedusa szigete felé tartó, végül a líbiai partokra visszasodródó menekülőhajó történetét meséli el. A megfelelő mennyiségű üzemanyag és ellátmány nélküli hajó 74 utasából 14 nap alatt 64-en veszítették életüket, miközben a Földközi-tengert akkoriban keresztül-kasul bejáró, végig járőröző – főként – hadihajók és katonai légi járművek közül több is figyelmen kívül hagyta a vészjelzéseiket. Az installációnak a kiállításban való elhelyezése is figyelemre méltó volt, hiszen a legtöbb, migrációs válsággal kapcsolatos munkával egyetemben a Palazzo Forzella De Seta nevű, egykor igen patinás, 19. századi tengerparti épületbe került. Ez a jelenleg nagyon rossz állapotban lévő, eklektikus stílusban épített palazzó olyannyira tengerparti, hogy tematikusan, dekorációjában is az. Ablakából a Földközi-tenger – és a Goethe által csodált Pellegrino-hegy – panorámája nyílik, ráadásul sok helyen tengeri csikókkal és különböző tengeri fantázialényeket ábrázoló mozaikokkal van kiegészítve. Ez az együttállás pedig maximálisan fokozza a videó hatását, hiszen ott és akkor nem lehet elvonatkoztatni attól, hogy ugyanazon a tengeren milyen rettenetes dolgok történnek. A *Liquid Violence*-projekt kísértetiesen emlékeztet egy 19. századi eseményre, valamint egy azt feldolgozó, a művészettörténetben mára ikonikus műnek számító festményre. THEODOR GHERICAULT, *A Medúza tutajja* című művéről van szó. Az eredetileg az 1819-es párizsi Szalonon bemutatott hatalmas méretű alkotás a szenegáli partok közelében megfeneklett francia hajó legszerencsétlenebbül járt utasainak tragédiáját ábrázolja. A Medúza két másik fregattal együtt 1816 júniusában indult el Szenegálba, hogy az Angliától visszaszerzett területet ismét gyarmatosítsa. A hajón több mint négyszáz ember



A reconstruction of the alteration of search and rescue operations in the central Mediterranean on 6 November 2017. Image: Forensic Oceanography and Forensic Architecture, 2018

utazott, a legénység mellett főleg telepések és katonák, a majdani bürokrácia képviselői, de a fedélzeten volt a leendő alkirály és annak családja is. Miután a hajó – jó politikai kapcsolata miatt kinevezett, viszont nagyon kevés tapasztalattal rendelkező kapitánya hibáinak is köszönhetően – megfeneklett, hamar kiderült, hogy ennyi utas számára nincs elegendő mentőcsónak. Ezért a lassú süllyedés alatt a kapitány parancsot adott egy nagyméretű tutaj megépítésére. Erre mintegy százötven ember került, elsősorban a katonák, de volt köztük néhány matróz és egy nő is. A navigálásra alkalmatlan tutajt kezdetben a csónakokkal vontatták, egy idő után azonban – mert elszakadt a kötel, vagy mert eloldották – magára maradt a nyílt tengeren. A tutaj utasainak maradványait, mindössze tizenöt embert tizenhét nappal később mentette ki az Argus nevű hajó, de közülük ötven még a hazút során életüket veszítették. A túlélők beszámolója alapján született szövegekből ráadásul kiderült, hogy a nagyon kevés élelemmel és itallal – valójában csak néhány borral teli hordót kaptak útravalónak – ellátott utasok némelyike kannibalizmust követett el. Az eset valósággal sokkolta az akkori francia közvéleményt. Gericault 1818 elején fogott bele a munkába, ami hozzávetőleg másfél évig tartott,

ugyanis csak nagyon komoly előkészületek után kezdett neki a kép megfestésének. Előzőleg felkeresett két túlélőt, akikkel hosszasan beszélgetett, Le Havre kikötőjében a tenger hullámzását vizsgálta, kórházakba és hullaházakba látogatott el, hogy haldoklókat és halott testeket tanulmányozhasson, majd számtalan rajzot és előtanulmányt készített, de a műtermében a két túlélő és a Medúza hajócsanak segítségével elkészítette a tutaj nagyméretű makettjét is. Gericault ugyanakkor, noha törekedett a minél nagyobb történelmi hűségre, az alakok elrendezésénél felhasznált bizonyos művészettörténelmi előképeket is – Michelangelo, Rubens és Caravaggio hatott rá elsősorban –, a kompozíció elrendezése pedig nem csak a pátosz

Theodore Géricault
La Balsa de la Medusa (Museo del Louvre, 1818–19)



mind erőteljesebb megjelenítése érdekében emocionálisan megszerkesztett, de úgyszólván politikailag is tudatos volt. A festmény egyik központi figurája ugyanis egy fekete bőrű matróz, Jean Charles, ami nem lehet véletlen, hiszen Gericault köztudottan rabszolgásgellenes nézőpontot képviselt. A végeredmény egy hatalmas (491×716 cm) méretű festmény, a 19. századi képzőművészet egyik legkiemelkedőbb, a romantika irányadó művének tartott alkotása, felemás fogadtatásban részesült. A kiállítás legtöbb látogatójára elementáris erővel hatott, mégis sokan bírálták, elsősorban a kép brutalitása, az érzékeny téma kendőzetlen ábrázolása miatt. Elnyerte a Szalon egyik nagydíját, de a Louvre mégsem vásárolta meg,¹⁸ pedig akkoriban az volt a szokás, hogy a díjazott alkotások a gyűjteménybe kerülnek. Gericault végül csalódásként élte meg a *Medúza tutajának Szalon-béli szereplését*.¹⁹

Ha azt feltételezzük, hogy a jelenlegi migrációs válság, jelentős mértékben a kolonizáció következménye, talán nem ördögtől való gondolat a két témát, illetve művet egymással összehasonlítani, művészettörténészként pedig mindig nehéz ellenállni ennek a késztetésnek. Persze, *A Medúza tutajja* és a *Liquid Violence*, valamint a 19. századi és jelenlegi művészetfelfogások túl távol – időben majdnem pontosan 200 évnyi távolságra – állnak egymástól, néhány dolgon mégis érdemes elgondolkodni. A *Medúza* esetében egyfajta fordított migrációról beszélhetünk, hiszen ott franciák mentek Afrikába tulajdonképpen letelepedési szándékkal és persze, úgyszólván kéretlenül. Ne feledjük, hogy Franciaország ekkoriban túlnépesedett országnak számított, ami jelentős mértékben hozzájárult a forradalom kitöréséhez. A tutajon csakúgy, mint az Európába tartó menekülteket szállító hajókon, a társadalom szegényei utaztak, az alkirály, a kapitány és a tisztek ugyanis a mentőcsónakokba kerültek. A két művet hasonló témáik mellett is sok minden köti össze – a hosszú előkészületek, az alapos kutatómunka, a politikai tartalom, a méretben, időtartamban, komplexitásban megnyilvánuló nagyság.

¹⁸ Később mégis a Louvre-ba került.

¹⁹ Rupert Christiansen: Théodore Géricault, Painter. In. Rupert Christiansen: *The Victorian Visitors. Culture Shock in Nineteenth-Century Britain*. Atlantic Monthly Press, New York, 2002. nytimes.com | <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/01/06/03/reviews/010603.03macintt.html> (utolsó megtekintés: 2018.09.02)

A Forensic csakúgy, mint Gericault, a kor tulajdonképpen maximális technikai repertoárjával dolgozott, így ebben az értelemben – visszakanyarodva a szöveg elején fejtegetett groys-i gondolatokhoz – tulajdonképpen eléri a régi művek színvonalát, ami által felülmúlja a Bishop által kritizált, elsősorban a morális szűrőket alkalmazó művészetet. Az azonban kérdés, hogy egy rancieéri értelemben vett esztétikának is megfeleltethető-e? Bishop idézett szövegének van még egy sarkalatos pontja, miszerint legalábbis a részvételen alapuló projektek esetében felveti azok „művészetként való kritikus megvitatásának”²⁰ gondolatát. A művészetről alkotott fogalmaink persze konstrukciók, a kiállított mű „mű” voltán pedig a *ready-made* – legalábbis művészettörténeti kanonizálása – vagy az *appropriation art* óta nem szoktunk túl sokat gondolkodni, de talán mégsem érdemes félredobni egy olyan kérdést, ami évezredek óta foglalkoztatja az emberiséget, és ami a Forensic esetében – ahogyan a szöveg elején említettem – az „alkotók” felől is meg lett fogalmazva. A *Liquid Violence* persze nem részvételen alapuló „mű”, a kurátori aktus által pedig, az adott (jobban mondva megteremtett) kiállítási komplexumban végső soron, előáll egyfajta „esztétikai” zavarodottság-érzés is. Mégis, amennyire én látom, itt úgyszólván egy „klasszikus” történeti tablóval van dolgunk, ami tulajdonképpen (jóval) a modernizmus előtti, eredendően az ábrázolásban érdekelt művészettel hozható leginkább összefüggésbe, hiszen majdnem minden olyan követelménynek megfelel, ami a modernista művészet előtt művészettörténeti mércének számított. A modernizmus esztétikája felől nézve persze aligha számítana annak. A technikai bravúrok alkalmazásán kívül ugyanis jóformán nincs benne semmi eredetiség, vagy újdonság, sem pedig valamiféle greenbergi értelemben vett (képi) önreflexivitás. De még a realizmus – lukácsi – értelmében is megkérdőjelezhető benne a (nagy) művészet, márpedig a *Liquid Violence* – csakúgy, mint a *Manifesztá*hoz hasonló fesztiválokon szereplő művek általában – a kritikai realizmus hagyományához köthető. Ugyanakkor, noha a videók tényekre és bizonyítékokra koncentrálnak, nem „tükröződik” vissza bennük valamiféle *nagy társadalmi igazság*. Csakhogy jelenleg nem úgy tűnik, hogy a művészetnek lehetősége nyílna ilyesmire. A mű címében foglalt „liquid” szó, ugyan valószínűleg, a tengerre vonatkozik, de engem a „liquid modernity” kifejezésre is emlékeztet, sőt a Forensic csoport munkássága ahhoz a jelenséghez is köthető, amit mostanában *post-truth* állapotnak szokás nevezni. A már említett, interjúban CHRISTINA VARVIA, így fogalmaz ezzel kapcsolatban: „Ebben a post-truth korszakban nem is igazán azt látjuk, hogy a tények nem számítanak, hanem azt, hogy keményebben kell megdolgoznunk értük”.²¹ Az olyan művekkel szemben, mint amiket mostanában *posztinternet*, *metamodern*, *metahumán* jelzőkkel szokás illetni, a *Liquid Violence* éppenséggel egy *pre-modern* műnek tűnik. A szociálisan érzékeny, vagy kritikai művészetnek egy, a modernizmus előtti, tulajdonképpen a „világ” főként technikai értelemben vett ábrázolásával küzdő művészet hagyományába illeszthető válaszának is tekinthető, a tudás és az információk érvényességét és használhatóságát ért legújabb kihívások közepette. Ugyanakkor, noha a projekt társadalmi hasznosság tekintetében alapjaiban kérdőjelezi meg a legtöbb, *Manifesztán* bemutatott mű legitimitását, kérdés, hogy a tényeknek és bizonyítékoknak az állhatatos keresése közepette van-e még valami, amit – legalábbis a modernizmus óta – művészetnek szoktunk gondolni, vagy el kell fogadnunk a tényt, hogy ez bizony egy jó mű, sőt egyfajta maximum, amit ma a szociális érdekelt-ségű művészet nekünk nyújtani tud?

²⁰ Bishop. 60.

²¹ Nagy Gergely: Visszajönnek a tények és megharapnak | <https://artportal.hu/magazin/visszajonnek-a-tenyek-es-megharapnak/>

DARIDA VERONIKA

REMINISZCENCIÁK

Josef Nadj: *Mnémosyne*

Musée des Beaux-Arts, Lyon

2018. szeptember 22 – szeptember 27.

„Csak jel vagyunk, mögötte semmi, kín nélkül vagyunk, és már-már elfeledtünk beszélni is a messi idegenben”

(Hölderlin: *Mnémoszüné*, második változat)

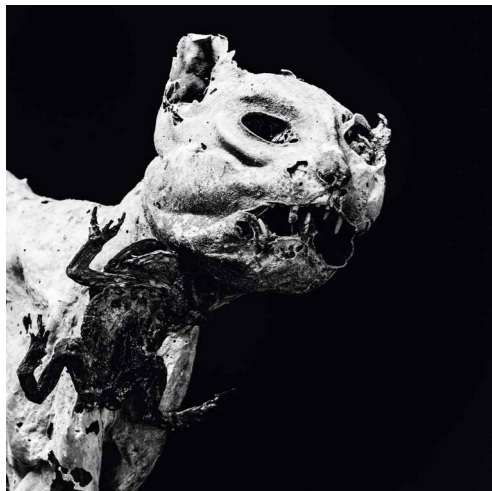
Az emlékezet színpadra állítása

A *Mnémosyne*, NAGY JÓZSEF (Josef Nadj) legújabb, bekegizálhatatlan alkotása, az emlékezet színpadra állítása. Ez a kijelentés azonban számos kérdést vet fel: hogyan működik a színpadi emlékezet? Ki vagy mi működteti? Mit és milyen módon őriz meg? Mit érthetünk színpadi emlékkép alatt? Nézőként hozzátehetjük, hogy a színház efemer képeinek leírásakor is az emlékezés problémáival szembesülünk. Egy előadás képeit felidézve, a látványt szöveggé változtatva, mindig kétséges, hogy vajon jól emlékezünk-e vissza. Valóban a látott képeket őrizte meg az emlékezetünk, vagy azokat, öntudatlanul és akaratlanul, a felejtés hiátusai miatt, kiegészítjük más képekkel? Mégis, a valóban (és számunkra különösen) fontos előadások esetében, vállalnunk kell a kockázatot, azt remélve, hogy az elérhetetlen pontosság igénye jóváteszi az esetleges tévedéseket. Minden leírás az emlékezet képzeletbeli színháza. Mostani értelmezési kísérletünk során szándékosan maradunk a jelen idejű bemutatásnál. Mivel a színpad ideje az „itt és most” pillanata, ezért a színpadra állított emlékezet is jelen idejű lesz. Továbbá megközelítésünkben kiemelt fontosságot nyernek a színpadi terek és irányok, hiszen a művészi mnemotechnika (az emlékezés gyakorlata) is imaginárius helyeket jár be, azzal a céllal, hogy a bennük elhelyezett emlékképeket felidézze, azokat újra jelenlévővé tegye.

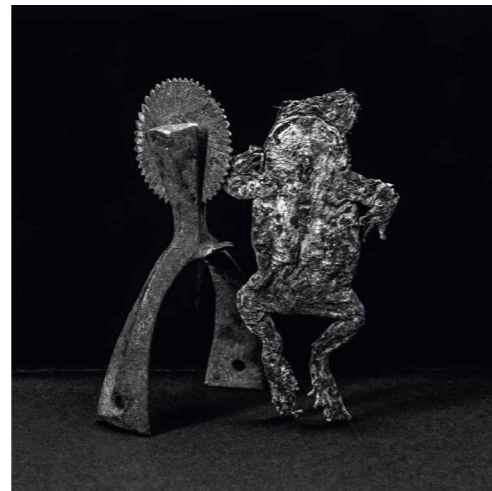
Az emlékezet tere

A bemutató helyszíne, a lyoni táncbiennálé¹ kiemelt eseményeként, a Szépművészeti Múzeum egy üres terme, pontosabban refektórium (végén az *Utolsó vacsora* képével), ahol a falakat most körben Nagy József

¹ Ld. <https://www.biennaledeladanse.com/en/spectacle/mnemosyne.html> | <http://josefnadj.com/mnemosyne/#generique>



Josef Nadj
Békaszínház, totók



Mnémosynék

Mielőtt rátérnénk a bent látottak leírására, röviden időzzünk el a címnél! Mnémosyné az antik mitológiában nem csupán egy istennő (a Múzsák anyja), hanem egy alvilági folyó neve, mely a Léthé (a feledés folyamának) párja. Csak egyes kiválasztott holt lelkek kiváltsága volt, hogy a Mnémosyné (az emlékezet folyamának) vizéből ihassanak, mely egyszerre jelentette az evilági tudás megőrzését és a halál misztériumába való beavatást.

A cím továbbá felidézi Aby Warburg *Mnemosyne-atlaszát*.² A művésztörténet utolsó, haláláig készített albuma egy befejezetlen (és befejezhetetlen) műalkotás, grandiózus kísérlet a művésztörténet és a kollektív emlékezet az emberi kifejezésformákról megőrzött képeinek együttes újragondolására. A *Mnemosyne-atlasz* nagy kollázsain, melyeket Warburg kézműves gondossággal állított össze, egyaránt szerepelnek festmények, rajzok, ábrák és fotográfiai reprodukciói. A különböző korokból származó képek tematikus, montázszerű elrendezése adja az egyes oldalak erejét. Egy másfajta, időtlen vagy az időn átívelő tekintet jelenik meg rajtuk, a művésztörténetírás és a művészetelméleti gondolkodás képi paradigmájaként. A részben ismert anyag, az újfajta elrendezés által, új összefüggésekre és együttállásokra (konstellációkra) hívja fel a figyelmet, új értelmezési utakat nyit meg. Ezáltal a képek valóban gondolatképekké (a benjamini értelemben vett *Denkbilderré*) válnak.

Fotografikus tekintet

Warburg nem csupán gyűjtötte a fényképeket, de maga is fényképezett (ahogy ezt a *Mnemosyne-atlasz* tablóiról készített fényképdokumentációja tanúsítja, mely a későbbi rekonstrukciók alapja), így ismerős volt számára a fotografikus tekintet. Vagyis a gyakorlati ismerettel rendelkező fényképész látásmódja, mely Nagy József – aki szintén pályája kezdete óta készít fényképeket, és számos fotográfiai kiállítást jegyez – munkáit is jellemzi. A művészt fényképészként (Barthes fogalmával élve: operátorként) elsősorban a talált tárgyak, az elhagyatott helyek és az újra felfedezett, hagyományos fényképészeti technikák (cianotípiák, fotogramok vagy újabban a kollódiomos eljárással készített képek) érdeklik. Az operátori nézőponthoz hozzátartozik, hogy táncos-koreográfusként viszont, az alkotómunka és a közönség előtti bemutatás során, egyszerre kell kívülről látnia és

belülről éreznie az előadást. Ekkor a kifelé forduló, objektív tekintet úgy működik, akár egy kamera. Szintén megfigyelhető, hogy Nagy József önálló performanszai, a rájuk jellemző lassúság és a kitarított gesztusok (pátoszformulák) hangsúlyos szerepe miatt, különösen fotogének.

A színház és a fotográfia kapcsolatáról Roland Barthes megragadóan ír a *Világoskamrában*, ahol a köztük lévő párhuzam alapját a halállal való, lényegi rokonságuk adja. „Mindkettő a Halál; annak közvetítője” – mondja Barthes, amellet érvelve, hogy mind a fénykép, mind a színpadkép szellemeket (egykor létezőket, tehát halottakat) idéz fel. Persze ellenetesként hozzátehetnénk, hogy a színház ezt mégiscsak a színész eleven testén keresztül teszi, ennyiben szükségszerűen „élő” marad. Barthes-ot azonban, ahogy ebben az előadásban Nagy Józsefet is, elsősorban a keleti színházi hagyomány foglalkoztatja: pontosabban a Nó-színház, ahol a színész teste csak egy jel, mely egyrészt olvashatóvá teszi önmagát, másrészt egy rajta keresztül megnyilvánuló felsőbb erő (szellem) felé mutat. A színész ekkor egy archaikus (kezdeti vagy ősi) emlékezet hordozójává lényegül át, ezért alakításából eltűnik minden személyes elem.

Képszekvenciák

A *Mnemosyne* koreográfiája rövid szekvenciákból, egymásra épülő fázisokból áll, a végig kitarató, feszes zenei ritmus szervezi a mozgásfolyamatokat és határozza meg az egyes mozdulatokat (nem lehet kilépni az ütemből, nem lehet téveszteni). Ha a táncos távozását, a színpadról való kilépését, tekintjük egy-egy szekvencia hangsúlyos lezárásának,

akkor négy nagyobb részt különíthetünk el, de ezeket még egy kezdeti és egy lezáró szakasz is keretezi.

Nézőként, a fekete dobozba belépve és abban helyet foglalva, a nulladik fázisban, egy majdnem üres, színpadszerű bemélyedést látunk („doboz a dobozban”), egy tökéletesen neutrális teret. Ennek háttérében egy szék és egy forgóasztal áll, az utóbbin egy befejezetlen, fej és farok nélküli, beazonosíthatatlan állatfigura. Jobbra és balra két színpadnyílás található. A színpad előterében pedig (nézői balról), alig észrevehetően, egy régi fényképezőgép hever.

Béka a forgószínpadon

Az első szekvenciában, a színpad bal nyílásában, feltűnik a táncos alakja. Fekete zakót és fehér inget visel, fejét gézkötés takarja, így szinte teljesen arctalan (habár a géz alatt kivehetők a szemmozgások, átüt a légzés). Belépésekor mintha kissé hezitálna, aztán kimért lassúsággal halad előre, minden lépésének és mozdulatának súlya van. A színpad elejére érve óvatosan megfordul, és mikor újra szembe kerül velünk, kezében már egy rúdra tűzött papírbékát tart. A kinti kiállítás főszereplője így belép a belső térbe, de csak egy kivágott papíralak (békahasonmás) révén. Majd a táncos a szék felé hátrál és leül, a pálcikabábot beleszúrja a kis állatfigura hátába, és megforgatja az asztalt (ez a forgás szintén felidéz néhány fotográfiát). Még a széken, az asztal forgásával egyidőben, szaggatott, töredezett, mechanikus mozgásba kezd. Végül, a forgóasztal leállása után, visszaveszi és elteszi a bábót, majd a jobb oldali színpadnyíláson át kihátrál.

Vakon táncolás

Már az első jelenetből is nyilvánvaló, hogy a táncos nem a hagyományos értelemben táncol, sokkal inkább egyfajta operátori szerepet tölt be. Ő a színpad berendezője, a tárgyak mozgatója, melyek saját mozgását is meghatározzák és inspirálják. Továbbá, bekötött szeme miatt, mindvégig szinte vakon táncol, így csak az érintés révén kerül kapcsolatba az általa elrendezett színpaddal. Bizonyos érzékek gyengülésekor vagy megszüntekor, ahogy ezt Diderot a vakokról írt levelében kifejti, más érzékszervek extrém módon kiélesedhetnek, így a vakság esetében a tapintás vagy a hallás. A vak táncos egy láthatatlan nyomvonalat követ, melyet kezei és lábai tapogatnak ki, és melyet a zene üteme határoz meg.

Hasonmásbáb

Az érintés még hangsúlyosabb szerepet kap a második szekvenciában, amikor a táncos ismét balról érkezik, de ezúttal háttal, mert egy óriásbábú hoz magával, melyet egy pillanatra nekidönt a színpad hátsó falának, mintha átölelné, majd lassan előre cipeli. A báb a táncos hasonmása, annyi különbséggel, hogy nem csupán a fejét, de a kezeit is pólya fedi (a báb cipője felett viszont kivillan a meztelen faláb). Emberalak és bábfigura együtt táncolnak, alig megkülönböztethetően. Majd a színpad előterében egymással szemben állnak, mintha vizlatnák egymást, egymás felé hajolnak, fejük összekoccan, hallani a fa és a koponya koppanását. Amikor a táncos újra felemeli hasonmását, az már tehetetlen, elnehezedő, halott test. Így viszi hátra, korábbi helyéhez, de most már a bábót ülteti a székre. Ő maga, egy automata görcsös és rángatózó mozdulataival, jobbra távozik.

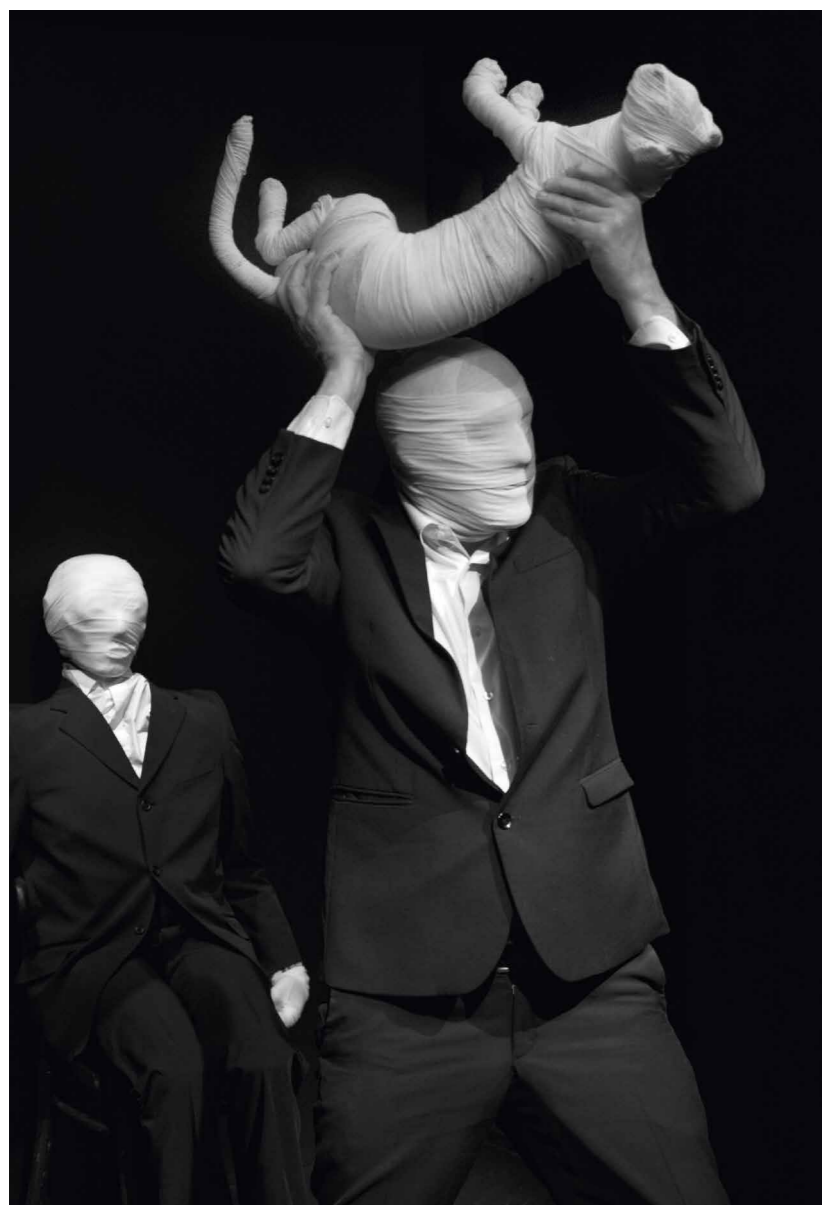
Macskamúmia

A harmadik szekvenciában a táncos, ismét balról, egy bepólyált macskamúmiával tér vissza. Mintha egy csecsemőt (vagy inkább egy halott gyermeket) hordozna, szinte ringatva tartja. Majd jobb kezével a magasba emeli, miközben a ballal egy kifejező gesztust tesz, és váratlanul beszélni kezd. Azonban ez egy teljesen érthetetlen, artikulálatlan beszéd. „Már-már elfeledtünk beszélni is, a messze idegenben” – írja Hölderlin a *Mnémosynében*, és ez a kivehetetlen dadogás egyszerre utal az elveszett, közös emberi nyelvre, miközben egy archaikus, eredeti nyelv utáni kutatást is kifejez. Ezek a töredezett, kínlódozó és nehézkesen kiejtett hangok csak fokozzák az alak idegenségét.

Josef Nadj
Mnémosyne © Fotó: Dudás Szabolcs



² <https://warburg.library.cornell.edu/about>; <https://warburg.sas.ac.uk/collections/warburg-institute-archive/bilderatlas-mnemosyne/mnemosyne-atlas-october-1929>



Josef Nadj
Mnémosyne
© Fotók:
Dudás Szabolcs

A táncos elhallgatása ugyanolyan hirtelen váltás lesz, mint a megszólalása. Ezt követően a feje fölé emeli és többször erőteljesen meglendíti a macskát, mintha egy faltörő koszt tartana a kezében, mellyel egy láthatatlan falat próbál áttörni, de közben meggondolja magát, óvatosan, szinte lebegve hátrál, és a macskamúmiát gyengéden a hasonmás-báb ölébe helyezi.

Egyszarvú és madár

Miután a két élettelen lény (véletlen vagy sorsszerű?) találkozását elrendezte, azt váránánk, hogy a táncos újra kimegy, de ehelyett az ajtóban megfordul, és visszanyúlva leemeli a forgóasztalon álló, félkész figurát. A báb és a macska elé térdelve gyurmázní kezd (ez valóban a szobrászat „vak érintése”): kis unikorniist formáz. Ezt az állatot is, mint korábban a macskát, a feje fölé emeli és megismétli vele az áttörés gesztusát, melyet három erőteljes lábdobbantással kísér. Majd újra lebegő mozdulatokkal, szinte a repülést imitálva, a kis agyagbábút visszahelyezi a forgószínpadra, és tenyeréből (zakója belső zsebéből) elővarázsol egy színes madárfigurát. Ezt a madarat ülteti rá az egyszarvú hátára.

Lassan összeáll a színpadkép, melyet eltérő tekintetirányok szelnek át: a forgóasztalra helyezett egyszarvú és a hátán ülő madár a székre ültetett bábút és a kezében tartott macskát nézik, akik kitekintenek felénk.

Tobozinga

Az arctalan operátor a színpad jobb kijáratából szemléli ezt az állóképet (színpadi tablót), majd az ajtó fölé akasztott tobozingat mozgásba lendíti. Ebben a végtelennek tűnő mozdulatlanságban, a tobozinga mozgása lesz az idő múlásának egyetlen, látható jele. Eközben megváltozik a zene is: az addigi feszes, mechanikus hangzásvilág helyett egy melankolikus Schubert valcer csendül fel.

Döntő pillanat

Ám ez még mindig nem az utolsó jelenet. A táncos még egyszer feltűnik (ismét a bal oldalon), belendíti a forgószínpadot, és ekkor végre szerepet kap a színpad előterében elhelyezett, régi fényképezőgép is. A táncos-operátor, aki itt már valóban fényképész, leguggolva és izgatottan, egy távkioldó segítségével, működésbe hozza a kamerát, és egy pillanatsfelvételt készít. A hangos vakukattanás mintha őt is meglepné, láthatóan rácsodálkozik és megőrül

neki, önfeledt és boldog nézővé (spektorrá) változik. Olyan ez a rövid jelenet, mint egy némafilm gag. Azonban a gag agambeni értelmében, mely szerint a filozófia is tele van gagekkel (ilyen a wittgensteini *Tractatus* aforizmatikus lezárása: „amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell”). Majd kivárva a gag hatását (a nézők felszabadult nevetését) a táncos-operátor szinte észrevétlen eltűnik a színről. Eközben lassan leereszkedik egy függöny, amelyen – immár előhívás után – megjelenik az imént megörökített kép.

Fantomkép

Ugyanaz és mégis más ez a (fény)kép, mint amit az emlékezetünk őriz: a tobozinga mellett ugyanis ezen felugrik („ott repül”) egy béka is. Azt gondolhatnánk, hogy az első jelenet szereplője tér vissza, de ez nem az a pálcikabáb. Ez a béka valóban egy „szeráf” – hiszen ahogy Angelus Silesius mondja: „a béka szép, mint a szeráf” – vagyis egyfajta szárnyas lény, furcsa lidérc. Fantomszerű felbukkanása egyben visszautal Georges Didi-Huberman Warburg-értelmezésére, mely szerint a művészettörténet a képek túlélésének és fantomként való visszatérésének (kísértésének) a terepe.

A fotográfia színpadra állítása

Az utolsó kép arra is rávilágít, hogy minden korábbi mozzanat csak előkészület volt ehhez a váratlan zárlethez. A színpad – a fotográfiai gesztus révén – átlényegül egyetlen, örök és megváltoztathatatlan, emlékképpé. Mintha esszenciája, ősképe lenne az addig látottaknak. De vajon tényleg ezt a képet őrizi meg a nézői emlékezet? Összesűrítendő lehet egyetlen képbe egy előadás? Nézzük meg még egyszer ezt a tökéletesen megkomponált, zavartalan nyugalmat árasztó záróképet! Erről a csaknem idilli színről egyetlen színpadi elem hiányzik: az ember. Azt is mondhatnánk, hogy az ember csupán nála tökéletesebb hasonmása, a bábú által van jelen.

A táncos-operátor, a tárgyak mozgatójaként, csak megrendezte ezt a végső jelenetet, majd végleg elhagyta a színteret. Távozása után hiába hangzik fel a nézői taps, nem jön ki a fénykép-függöny elé meghajolni.

Jelenlét és távollét színháza

A maszkok és a bábok, ahogy az állatfigurák is, Nagy József színházában mindig a teljes jelenlétet képviselik. Az őket reprezentáló fotográfia ugyanakkor a legteljesebb távollét



Josef Nadj
Mnémosyne © Fotó: Dudás Szabolcs

színháza. Nemcsak az ember hiányzik róla, de a bábú, a macskamúmia és az állatfigurák is pusztán távollétük jeleként vannak rajta jelen. Ez a „megdermedt” pillanat a halál mozzanata. Másként fogalmazva (Maurice Blanchot szavaival) ez maga a halálos ítélet, a halál zárzata („l'arrêt de la mort”).

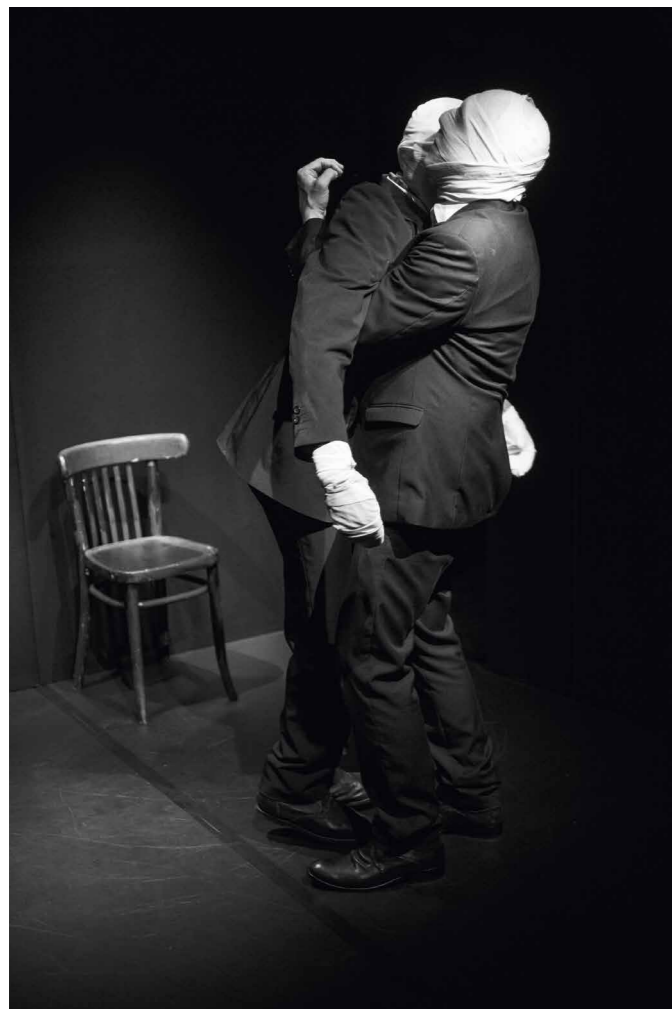
Ezen a fekete-fehér, fotografikus csendéleten (*nature morte photographique*) már nincs eleven élet, csak emlékezés. De vajon a színház vagy a fotográfia emlékét hordozza? Bizonyos értelemben mindkettőt, hiszen a használt technika a digitális foto előtti korra utal. Ugyanakkor az elkészült kép sem teljesen új vagy ismeretlen, mivel minden egyes elemét felfedezhetjük Nagy József korábbi munkáiban, azok főmotívumaiként.

Az emlékezet betegsége

A képek, ahogy Didi-Huberman Freud nyomán megfogalmazza, visszaemlékezéstől (reminiszcenciától) szenvednek. Miként minden képzőművészeti alkotás számtalan képi utalást hordoz, vagyis nincs „ártatlan” ábrázolás, úgy az új színházi képek is régi előadásokat idéznek. A *Mnémosyne* ugyan értelmezhető lehet Nagy József korábbi munkáinak ismerete nélkül is, de ezek mélységet (tér- és időbeli dimenziót, valódi tartamot) kölcsönöznek neki.

Így a mostani előadásképek révén visszaemlékezhetünk, hogy korábban hol találkozhattunk ezekkel a motívumokkal: a dobozba zártsággal (*Filozófusok, Atem*), a színpadi bábszínházzal (*A kormányzó halála, Cherry-Brandy, Wilhelm-dalok*), a bábbal táncolással (*Egy ismeretlen naplója*), a bábállításal (*Éjfél után, Asobu*), az arctalansággal (*Ismeretlen tájkép*), az állat hátán ülő madárral (*A rinocérosz hét bőre*), a macskával (*Milyen az, amikor megérkezünk?*), és még hosszan bővíthetnénk a leltárt.

Az összegző záróképek is a képek utóéletét, tovább- vagy túlélését (*Nachleben*), illusztrálja. A kép beállítója és rögzítője (az operátor) visszatekint egykori munkáira (spektorrá válik), hogy ezeket felidézve hozzon létre egy új képet. Így kerül rá a fotóra a szék, az asztal, a bábú, a macska, az egyszarvú, a madár, az inga, és legújabb (de a kinti kiállításból már jól ismert) motívumként a béka. Miközben ez a kép azt is igazolja, hogy a táncos-koreográfus a saját színpadi emlék(kép)jeiből dolgozik, azokat hívja elő, állítja újra színpadra.



Josef Nadj
Mnémosyne © Fotók: Dudás Szabolcs

fekete dobozát, vagy ez a sötétkamra világítja meg a képek létrejöttének misztériumát? Mi előz meg mit? Talán nem túlzás azt állítani, hogy az előadás húsz perce voltaképp előkészület (preparáció) vagy előjáték egyetlen vakuvillanáshoz. Az ekkor létrejövő kép viszont már végleges és megváltoztathatatlan, lezárja az előadást. Ugyanakkor, egy új fotográfia-ként, bekerülhet a *Békaszínház* albumába. A *Mnémosyne* tehát egyszerre rögzít és tör szét egy keretet. Befejez egy részt, mialatt az egész befejez(het) etlensége felé mutat.

Haláltablók

A performansz után, a fekete doboz vagy sötétkamra (*camera obscura*) zárt teréből kilépve, szinte szükségszerű újra körbejárnunk a kiállítást. A *Békaszínház* fotográfiái, melyek háttérben nem tűnik fel semmilyen emberi mozgó alak, és ahol a főszereplők a magyarkanizsai utak mentén talált, halálra gázolt, lapos békák (Tolnai Ottó szavával: varangylemezek), a végső gesztust dokumentálják. Ezek a maszkká (valódi képmássá, hiteles képpé, igaz portrévá) átváltozó testek mintha minden részükből ránk tekintenének, miközben dramatikus mozdulatokat végeznek. Mégis bennük semmi nyugtalanító vagy félelmetes. Ezek a haláltablók vagy kis halálszínházak egy emberen túli világ emlékművei.

Szatori

Milyen nézői hatást válthat ki ez a két különböző, mégis lényegileg összetartozó, színházaszerű esemény: a fotókiállítás és a performatív előadás? Egy másfajta katarzist, mely már nem részvét és félelem hatására bekövetkező erkölcsi megtisztulást jelent, sokkal inkább egyfajta érzelmentes megrendülést. Ebben a komplex, „összművészeti” alkotásban nincs semmi felkavaró elem. Túl vagyunk a szenvedélyek színházán. Ez a gondolatok színháza, mely kontemplatív befogadót feltételez. Az utolsó ember távozása utáni, poszthumán színteret szemlélve, a néző eljuthat ahhoz a nyugodt és csendes belátásig, hogy az élet az ember nélkül is folyik tovább. Az ember eltűnése antitragikus (ös)történet.

Ez a felismerés a tiszta üresség tapasztalatát idézi, amelyre Barthes a szatoriban (a megvilágosodás buddhista élményében) talált rá, és amelyet így jellemezett: „hirtelen egyfajta gyöngéd, boldog szatorit tapasztalok meg, mintha a gyászom lecsendesülne, megtisztulna, megbékélné anélkül, hogy megszűnne – mintha újra magamra lennék”.

Háttérszövegek:

Nagy József *Békaszínház* záról és színházáról:

Darida Veronika: *Békák báb- és halálszínpadai*

(<http://balkon.art/home/bekak-bab-es-halalszinpadai/>)

Darida Veronika: *Eltérő színterek*, Kijarat Kiadó, Budapest, 2017.

Rejtett referenciák:

Agamben, Giorgio: *Mezzi senza fine*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996.

Barthes, Roland: *Világokkamra*, ford. Ferch Magda, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000.

Barthes, Roland: *Gyásznapló*, ford. Szabó Marcell, Kijarat Kiadó, Budapest, 2012.

Barthes, Roland: *L'empire des signes*, Les Éditions d'Art Albert Skira, Paris, 1970.

Benjamin, Walter: *Angelus novus*, Európa Kiadó, Budapest, 1980.

Blanchot, Maurice: *Halálos ítélet*, ford. Bende József, Kalligram Kiadó, Pozsony, 2008.

Diderot, Denis: *Levél a vakokról*, ford. Révész Béla, Darwin-könyvtár, Budapest, 1914.

Didi-Huberman, Georges: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002.

Didi-Huberman, Georges: *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2011.

Hölderlin versei, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1980.

Marin, Louis: *Études sémiologiques: Écritures, Peintures*, Klincksieck, Paris, 1972.

Yates, Frances: *The Art of Memory*, Routledge & Kegan Paul Ltd., London, 1966.

C SERBA JÚLIA

A KURÁTOR KÖZBELÉP, SONDRA ÉS CELSO ŐSZINTE ÖRÖMÉRE

Gilman-Gonzalez-Falla gyűjtemény

Centre d'Art et d'Expositions – Propriété Caillebotte, Yerres
2018. szeptember 15 – december 2.

A kiállítás, ami ennek a beszámolóknak a megírására készítetett, Yerresben, a Propriété Caillebotte egyik épületében látható. A Párizstól alig húsz kilométerre fekvő kisvárosról meg kell említenünk, hogy a magyar történelemben is beírta nevét. Itt töltötte ugyanis száműzetésének két évét II. Rákóczi Ferenc. Ennek emlékét egy róla elnevezett közpark és az abban emelt obeliszk, CSÁKY JÓZSEF 1937-ben készült alkotása őrzi. Yerres múltjához szorosan kötődik az impresszionista festő és művészársainak mecénása, GUSTAVE CAILLEBOTTE. A festőművész közel húsz évet töltött Yerresben és számos jól ismert festménye készült itt. A család egykori otthona, a Propriété Caillebotte napjainkban egyebek mellett a közelmúlt és a jelen alkotásait bemutató kiállításoknak ad otthont.

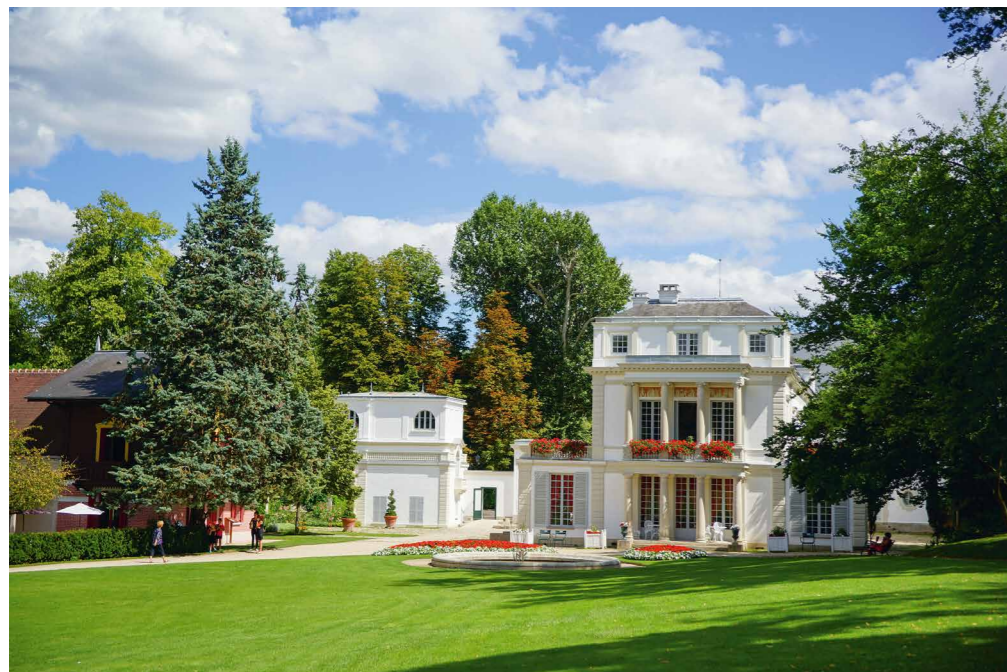
Az egykori kúria és a hozzátartozó birtok története, ahogyan az Franciaországban szinte megszokott, többszáz évre nyúlik vissza. Ennek részletezésétől tekintsünk el, azt viszont feltétlenül meg kell említeni, hogy a birtok hosszú éveken keresztül elhagyatottan állt, a kúria romossá vált, az egykori parkot pedig motoros rodeóval szórakozó helyi fiatalok vették birtokukba. A város tulajdonába került ingatlant húsz évvel ezelőtt lépésről lépésre kezdték el helyrehozni. A munkálatok 2017-ben fejeződtek be és a korabeli leírások, fotók, valamint Gustave Caillebotte festményeinek köszönhetően a Propriété Caillebotte ma újra egykori állapotában várja a látogatókat. Még az elveszettnek hitt, pompás hálószobabútort is sikerült a Sotheby egyik két évvel ezelőtti árverésén visszavásárolniuk. A mindenki számára nyitott parkban sétálva, csónakba ülve, vagy a billiárdszobában nézelődve „déljé vu” érzés fogja el a Caillebotte festményeit kicsit is ismerő látogatót. Az egykori gazdasági épületből kialakított kiállítóhelyen 2009 óta működik

a Centre d'Art et d'Expositions, ahol számos ismert képzőművész egyéni kiállítása után, most a New-Yorki SONDRA GILMAN – CELSO GONZALEZ-FALLA házaspár fotógyűjteményéből láthatunk válogatást.¹ A *The Sondra Gilman and Gonzalez-Falla Collection* a világ egyik legjelentősebb fotográfiai magángyűjteménye. Ezt a minősítést elsősorban nem a mennyiségével, mintegy 1500 darabbal, hanem tartalmával érdemelte ki. A gyűjteményből Európában első ízben ez év tavaszán a lausanne-i Musée de l'Elysée mutatott be válogatást,² innen érkezett az anyag – tulajdonosaikkal együtt – Yerres-be.

Sondra Gilman, a Gilman Paper Company társtulajdonosának felesége már a hatvanas években számos műalkotást vásárolt, egyrészt saját élvezetére, másrészt a Gilman Paper Company Fondation számára.

¹ <http://proprietecaillebotte.com/category/actuellement/>

² *The Beauty of Lines. Masterpieces from the Sondra Gilman and Celso Gonzalez-Falla collection*, Musée de l'Elysée, Lausanne, 2018. január 31 – május 6., ld. <http://www.elysee.ch/en/exhibitions-and-events/expositions/the-beauty-of-lines/>



Propriété Caillebotte, Casin © Fotó: Cristophe Brachet



Sondra Gilman és Celso Gonzalez-Falla otthona, New York © Ayline Olukman

1974-ben a MOMA-ban látott EUGÈNE ATGET-kiállítás annyira megragadta, hogy Atget három, 1904-ben 1923-ban és 1924-ben készült képét meg is vásárolta. Ahogy a fotógyűjteménynek, úgy a mostani kiállításnak is ez lett a nyitánya. Sondra Gilman férje elvesztése után néhány évvel megismerkedett későbbi második férjével, a kubai származású Celso Gonzalez-Fallával, és azóta együtt, és mindig közös megegyezés alapján vásárolnak újabb és újabb fotókat. Az első közös vételük ROBERT MAPPLETHORPE Bill T. Jones táncos-koreográfusról 1985-ben készített felvétele volt, amit egy hudsoni galériában fedeztek fel. Nem sokkal ezután személyesen is megismerkedtek és barátságba kerültek Mapplethorpe-pal, aki 1988-ban portrét készített Sondráról. E kép előtt állva Sondra így emlékezett vissza a kép születésének körülményeire: „Amikor a stúdiójába értem, azt mondta, hogy most én leszek az »alma« (Cézanne-ra utalva), de ahogy most kinézek, annak semmi köze az ő valóságához. Megváltoztatta a sminkemet, a rúzsát, a szemfestéket, feltupírozta a hajamat.”

Nem szerepel viszont a kiállításon egyetlen darab sem azokból a polaroid portrékból, amelyeket ANDY WARHOL készített Sondra Gilmanról. Mint megtudtuk, barátságuk egy hóviharos estén kezdődött, amikor a Gilman-házaspár a zord időjárás ellenére is részt vett a művész egyik kiállításának megnyitóján, ahol rajtuk kívül csak két vendég jelent meg. „Közeli barátok voltunk. Mindent másképpen csinált, mindent másképp látott, mint bárki más – emlékezett a művésztől.” Egy szóval jellemezve, a Sondra Gilman – Celso Gonzalez-Falla gyűjtemény eklektikus. Ez lehetne akár negatív minősítés is, de mégsem az. Éppen azért rendkívüli, mert Sondra Gilman és Gonzalez-Falla olyan kritériumok alapján gyarapítja gyűjteményét, amelyeket közgyűjtemények nem engedhetnek meg maguknak, magángyűjtők esetében pedig nem gyakori. Egyrészt nem aszerint vásárolnak, hogy milyen kor, irányzat vagy művész hiányzik még a gyűjteményükből, az sem szempont, hogy melyik fotográfus munkája tűnik jó befektetésnek, és az sem, hogy mennyire ismert a szerző. Az egyik alapvető feltétel, hogy a kép, még ha különböző okoknál fogva is, de mindkettőjüket megszólítsa, a másik pedig, hogy vintage nagytás legyen, és abból is a legjobb minőség. Sondra inkább a szívére hallgat, ugyanakkor szigorúan ítélkezik, míg férje számára a szín, a kompozíció és a forma a döntő szempont. Akár ismeretlen szerző fotóját is megvásárolják, ha azt arra érdemesnek tartják. A döntést azonban mindig a fotó többszöri megtekintése utáni hosszú gondolkodás előzi meg, és az is előfordult már – WALKER EVANS *Saratoga Springs*-ének (1931) esetében –, hogy húsz évet vártak arra, hogy az áhított fotó eredeti nagytásához jussanak.

Ebből a nagyon heterogén, de korántsem inkoherens anyagból állította össze a két kurátor, TATYANA FRANCK, a Musée de l'Élysée igazgatója és munkatársa, és PAULINE MARTIN azt a válogatást, ami a *La Beauté des lignes* (A vonalak szépsége) címet kapta. A különböző korban született alkotásokat három téma köré csoportosították: *Egyenes vonalak: a kontrollált vonaltól a spontán vonalig*, *Absztrakció*, valamint *Az emberi test és a vonal természete*.

Az első részben olyan alkotásokkal találkozunk, amelyek dokumentáló, a valóságot egyéni látásmóddal közvetítő képeken keresztül mutatják be a nagyvárosi életet, a társadalmi és szociális problémákat, ugyanakkor a kompozíciók fontos részét képezik az egyenes

vonalak. Ily módon kerülhettek egymás mellé többek között BERENICE ABBOTT, MARGARET BOURKE-WHITE, LEWIS HINE, MARC RIBOUD vagy EDWARD BURTYNSKY munkái. Berenice Abbott New Yorkjának (*View of Exchange Place from Broadway*, 1933) égbe nyúló épületein a monumentalitást hangsúlyozó vertikális vonalak dominálnak, akárcsak Margaret Bourke-White-nak szintén 1933-ban készült felvételén, a *The George Washington Bridge*-en. Berenice Abbottot nemcsak alkotásai miatt tiszteli Sondra Gilman, hanem azért is, mert valójában neki köszönhetette találkozását Atget fotóival. Berenice Abbott volt ugyanis az, aki 1927-ben, megvásárolva Atget hagyatékának nagytásait és negatívjait, rengeteg erőfeszítést tett, hogy az amerikaiakat is megismertesse a francia fotográfus munkásságával. Lewis Hine szociológus és fotográfus a 20-as évektől kezdve számos olyan felvételt készített, amelyen botrányos körülmények között dolgozó munkásokat örökített meg. 1930-ban arra kapott megbízást, hogy dokumentálja az *Empire State Building* építését. A veszélyes körülmények között, szédítő magasságban dolgozókkal azonos kockázatot vállalva készítette azokat a felvételeit, amelyekből a kiállításon is szerepel egy. A kép két, derékszögben összefutó

Lewis Hine
On the Hoist, Empire State Building, 1931



Laurent Elie Badessi
Man's Back, Horse's Back, Camargue, Franciaország, 1994 © Laurent Elie Badessi

vasgerendán álló, minden biztosítás nélkül dolgozó férfit mutat be, a háttérben látható felhőkarcolókkal érzékeltetve a magasságot. Sokezer kilométer és két évtized választja el egymástól Lewis Hine és Marc Riboud egymás mellett bemutatott két fotóját. Szinte biztosra vehető, hogy a francia fotográfus nem ismerte az Empire State Building-sorozatot, a két felvétel mégis meglepően hasonló mind szerkesztési, mind pedig tartalmi szempontból. Riboud *Zazou, az Eiffel-torony festője* című fotója a torony vasszerkezetét,

Abelardo Morell
Book with Wavy Pages, 2001 © Abelardo Morell/Courtesy of the artist and Edwynn Houk Gallery, New York and Zurich



az akrobata mutatványának is beillő módon festő munkást és a háttérben felsejülő várost ábrázolja. A fotográfus karrierje ezzel az 1953-ban készült képpel indult el: a korabeli *Life* magazin címlapjára került, ROBERT CAPÁTÓL és CARTIER-BRESSONTÓL pedig meghívást kapott a Magnumhoz. Berenice Abbott barátja, Walker Evans harmincas években készült dokumentarista stílusú fotói csendéletszerűen bemutatott banális tárgyakon keresztül ábrázolják a nagy gazdasági válság emberi méltóságát leromboló drámai következményeit. Saját korának egyetemes problémáira hívja fel a figyelmet EDWARD BURTYNSKY, ROBERT ADAMS és ROBERT FRANK is. Az ipari fotóival ismertté vált Burtynsky egy kínai gyárépítkezéshez felállított hatalmas állványzatról készített felvétele (*Factory Construction*, Kína, 2004) első látásra mintha csak a vízszintes és függőleges elemekből mestéri módon létrehozott szerkezetet kívánná bemutatni. Amikor azonban felismerjük, hogy az állványzat többvezernyi óriásbambuszról épült, akkor megértjük, hogy Burtynsky célja elsősorban figyelemfelhívás a természetrombolásra. Robert Adams fekete-fehér *Colorado Springs*-jét (1968) szinte teljesen uralják a téglalap formák, egy ház sötét fala, ablakai és ajtaja. A nyitott ablakon keresztül, a kép centrumában, egy, a magány érzetét ébresztő asszony távoli sziluettje látszik. Két éves amerikai tartózkodása során készítette a svájci Robert Frank azt a sorozatot, aminek egyik darabja a *Covered Car - Long Beach* (1956). A háttérben a pálmákkal övezett szerény „kockaház” homlokzata adja, míg az előtérben az „amerikai álom”, a szabadság, a jólét jelképe, egy autó áll letakarva. A kép megtévesztő, a ház nem az autó tulajdonosáé: az ő otthona az autó. Függőlegesek a természetben, ez lehetne az alcíme annak a résznek, amelyben JOSEF SUDEK (*Walk along Mionši*, 1967), SYLVIA PLACHY (*Transylvanian Woods*, 2001), MICHAEL KENNA (*Chikui Trees*, 2002) és AUGUSTO CANTAMESSA

Karl Blossfeldt
Dryopteris filix, Wurmfarne (Common Male Fern)



(*Breve Orizzonte*, 1955) különböző, akár az absztrakciói határát is feszegető módon ábrázoló fái szerepelnek. Az absztrakt expresszionizmus kiemelkedő fotográfusától, a chicago New Bauhaus egykori oktatójától, AARON SISKINDTÓL több alkotás is látható, köztük a deszkafalra vetődő, festménynek tűnő árnyékfolt, a 1947-es *New York South Street 3*, és a kollázs hatását keltő, egymásba ékelődő, erősen kontrasztos fekete és fehér forma, a *New York 211* (1978). HARRY CALLAHANTÓL viszonylag kevés fotó maradt fenn, mert rengeteg felvételt készített ugyan, de azoknak csak töredékét, az általa jónak tartott képeket őrizte meg, a többi megsemmisítette. Fehér háttérben egymást keresztező telefondrótjai (*Telephone Wires*, 1945–1976) valódi geometrikus absztrakt kompozíciót képeznek. A kubai ABELLARDO MORELL fotójáról szinte lehetetlen megállapítani, hogy miről készült. A talányt a cím, *Book with Wavy Pages* (2001) oldja fel. Az eredetileg „hagyományos” fotográfiával foglalkozó RISSITER ALISON – MAN RAY és MOHOLY-NAGY nyomdokain járva – 2007-ben áttért a fotogramm-technikára, és régen lejárt fotópapírokra készíti absztrakt alkotásait. A hajlított vonalak uralkodnak abban a részben, amelynek vezérfonala az emberi test, és ne csak aktokra, hanem arcokra és más testrészekre is gondoljunk. EDWARD WESTON, TODD WEBB, BILL BRANDT, LISETTE MODEL, MAN RAY, ROBERT MAPPLETHORPE, LEON LEVINSTEIN, ROBERT CUNNINGHAM, RALPH GIBSON, csak néhány név az itt szereplő szerzők közül. Szinte magától értetődő természetességgel nyugtázzuk, hogy a gyűjteményben ANDRÉ KERTÉSZTÓL – egyéb fotói mellett – jelen van néhány a *Torzítások*-ból is. Ritkán előforduló különlegességnek számít FRANTIŠEK DRTIKOL három, 1927 és 1929 között készült aktfotója, mint ahogy a reveláció erejével hat egy névtelen fotográfus 1997-es absztrakcióba hajló aktja is. Mint Sondra Gilmantól megtudtuk, egyik legfrissebb „felfedezésük” LAURENT ELIE BADESSINEK egy fehér ló és egy fekete férfi egymással érintkező testét lebilincselően szemléltető felvétele, a *Man's Back, Horse's Back* (1994). A hetvenöt fotográfus százhusz alkotását felsorakoztató kiállítás, annak ellenére, hogy csak izelítőt ad a Gilman-Gonzalez-Falla gyűjteményből, alkalmas arra, hogy felmérjük jelentőségét, és kellőképpen értékeljük annak lehetőségét, hogy neves és általunk eddig nem ismert fotóművészek valóban nagyszerű, eredeti fotográfiáit láthatjuk.



„Mindig meglepődöm azon, amiket az emberek a fotóimba belemagyaráznak” (Cindy Sherman)

A HELYSZÍN

Sprüth Magers, London, Mayfair

A szigorú kurátori megközelítéséről híres Sprüth Magers kitartó odaadással képviseli főleg német és amerikai művészeit. A Kölnben alapított galéria az évek során tovább terjeszkedett, és Berlinben a Mitte, Londonban a Mayfair, Los Angelesben a Miracle Mile környékén, két lépcsényire a LACMA épületétől nyitott újabb galériákat.

A nemzetközileg is elismert és jegyzett Sprüth Magers a modern és kortárs művészet legjobbjainak bemutatására kötelezte el magát, jelenleg több mint 60 művészt képvisel.

A londoni galéria 2003-ban DONALD JUDD kiállításával nyitott, majd 2007-ben átköltözött a jelenlegi helyére, a Grafton Street-re, és az új helyszínt ANDREAS GURSKY fotósorozatával avatta fel. 2018-ban a galéria egy nagyszabású felújításon esett át, és három szintre bővült a kiállítótér.

Miközben a galéria elismert és befutott művészeket képvisel, nagy hangsúlyt fektet ifjú, feltörekvő tehetségek bemutatására is, a múzeumokkal és kurátorokkal való szoros együttműködés, valamint az ösztöndíjak és a könyvkiadás is művészeti programuk szerves része.

A FILMSZTÁR

Idén a Sprüth Magers CINDY SHERMAN munkáit mutatta be,¹ akinek 2011-es tárlata óta ez az első önálló kiállítása Angliában. A művészt ez alkalommal a II. világháború előtti sztárok inspirálják. Az ismét *Untitled*-nek, azaz

¹ <http://www.spruethmagers.com/exhibitions/475>

„cím nélkülinek” elnevezett sorozatát először tavaly, Berlinben mutatta be.

Sherman az egyik legerőteljesebb személyiség a kortárs fotóművészetben, pályája kezdete óta a feminizmus alapköve. Olyan portrékat készít, amelyek az identitáshoz kapcsolódó alapfogalmakat felforgatva keresik a gender-érzékenység struktúráit és a szerepjáték mozgatórugóit.

Sherman következetesen és drasztikusan változtatja el magát a tökéletes torzulásig, vastag sminket, parókat, kosztümöt és protézist használva, képei a provokáció, a pornográfia és a groteszk határait feszegetik, miközben egyszerre kreatora, modellje és tárgya saját munkáinak. Sherman pályája kezdete óta szeret különböző szerepekbe bújni, és a felismerhetetlenségig átváltozva játszani el marginális karaktereket. Közismert a korai, fekete-fehér *Untitled Film Stills* sorozata, ahol képzeletbeli sztárnak állítja be magát, a „film noir” eszköztárát felhasználva, túljátszva az összes elképzelhető klisé és női sztereotípiát. Ironikus képei végeláthatatlan formákat öltenek, megvilágítva a szubjektivitás és a szexualitás természetét. Sherman két alkalommal is képviselte hazáját a *Velencei Biennálén*.

„Mindig meglepődöm azon, amiket az emberek a fotóimba belemagyaráznak, de ez egyben szórakoztat is. Talán azért is, mert

semmi konkrét nincs a fejemben amikor dolgozom. A céloom nem feminista, sem nem politikai. Próbálok többfajta értelmet adni a munkáimnak, mely talán egy jobb magyarázatnak tud teret adni.”

Sherman jelenlegi kiállítása mérföldkő a Sprüth Magers galériával három évtizede tartó szoros együttműködésben. Harmincöt éve önmaga saját munkájának tárgya, sorozat-karaktereket formálva és átformálva magát, alásva ezzel a nőiességet és a nemi szerepeket.

Sherman munkái mindig is erős narratív elemeket hordoznak. Jelenlegi kiállítása nagyméretű portré sorozat, a képeken szokás szerint ő maga a filmsztár, méghozzá ezúttal az 1920-as évek hollywoodi filmszínészeinek képzeletbeli világában.

A szereplők mindannyian egy kicsit alkoholisták, a fotózáshoz kivasalt karakterek, akik elhagyott szeretőikről álmodoznak. A szánalmas hangulatot a bonyolult fodrászati megoldások és a keményen kisminkelt arcok fokozzák, megfáradt filmszillagokat rejtve maguk mögött érett életkorban, és olyan, sebezhető állapotban, amelyben mindenáron meg akarják tartani a szépség és a fiatalság illúzióját a fájdalmasan drámai öregedéssel szemben. Ötven éves korára az ember általában megkapja azt az arcát, amit megérdemel, de a mai világban inkább úgy mondanánk, hogy azt az arcot kapja, amit ki tud fizetni.

Sherman képein mindenki feszesen ül a digitálisan manipulált hátterek előtt, melyek leginkább különböző filmes díszletekre emlékeztetnek, a felhőkarcolóktól a zajos kávézóig, a manikűrözött kerteken keresztül a klasszikus tájakig.

Cindy Sherman
Untitled #584, 2018



Az egyik képen Sherman – kissé tudathasadásos módon – egyszerre négy nővé, akik valószínűleg a szórakoztató ipar elhalványult csillagai. A nővérek szorosan egymás mellett ülve, színes tüll-ruhákban pózolnak a kamera előtt. A művész egyszerre játsza el az anya és a „majdnem egyforma filmsztár” alteregók szerepeit. Hátborzongatóan groteszk az egész. Sherman csodálatos munkájának gerince tragikus és nosztalgikus karakterekre épül, egy képeslapnak álcázott érzelmős búcsúzással:

„Azt hiszi mindenki, hogy ezek önarcképek, de nem annak lettek szánva. Csak mint modell használok magam, mert tudom, hogy a végtelenségig tudok elmenni és olyan rondává és ostobává tenni egy fotózást, amilyenné épp csak akarom.”

Megjegyzés:

A fotók egy metallic-print festék-szublimációs technika eredményei, ahol a hő használata lehetővé teszi, hogy a festék közvetlenül kerüljön a fémre, ezzel is megkímélve a fotókat attól, hogy üveg alá kerüljenek.



Cindy Sherman
Untitled #567, 2016



Cindy Sherman
Untitled #583, 2016

AZ ÉSZLELÉS HATÁRVIDÉKEIN

Making Sense

Krystyna Bilak és Biró Dávid kiállítása

Pince, Budapest

2018. október 3 – október 19.

Nem könnyű fotográfusnak lenni. Persze kőművesnek, postásnak vagy geográfusnak lenni sem könnyű, és soha nem is volt az. Ám a fotográfia művelése manapság az általános emberi és szakmai – ez esetben művészeti – helyzetnél valamivel még nehezebb. Amikor szinte mindenki fotókat készít, és a véletlen varázsának köszönhetően a folyvást készülő millió felvétel között szép számmal születnek remekművek is – ember legyen a talpán, aki kiszűri ezeket a szembeszökő hulladék hekatombáiból; vagyis amikor szinte *mindenki művész*, elég nehéz a fotót művészetként művelni. A helyzet leginkább a festészet helyzetével mutat párhuzamot – a fényképezés megjelenése idején. Amikor a kézműves ábrázolás művészi misztériumát a fotó apparátusának és alkímiájának tagadhatatlan realizmusa fölülmúlta, a festőknek is más feladat után kellett nézniük.

Persze ma nemcsak a fotográfusokra áll ez a feladvány, nem kevésbé az *artistákra* is, lévén hogy a művészet is keresi a helyét. A művészek feltáratlan területekre irányítják az antennáikat, olykor a természettudományok felé orientálódnak, néha úrkutatókkal dolgoznak együtt – mint például Laurie Anderson, Aleksandra Mir –, vagy a társadalomtudományoktól inspirálódnak, és a szociális mező aktoraként kezdeményeznek új szerveződésformákat; peremterületeket keresnek és tárnak föl. Ezt látjuk a *Making Sense* kiállításon is: KRYSZYNA BILAK, mint írja, a „fotográfiára felderítő eszközként tekint”, ismeretlen területek felé tájékozódik. Ennek során rátalált egy feltáratlan területre a sötétség és a világosság határán. A fény hiányában tétován és tanácstalanul botorkáló alakokra villantotta rá a fotográfia fényét – és tett láthatóvá valószínűtlen mozdulatokat, természetellenes testtartásokat, emberi helyzeteket. Amelyekről önnön magunkra ismerhetünk, hisz valamennyien félhomályban botorkálunk,

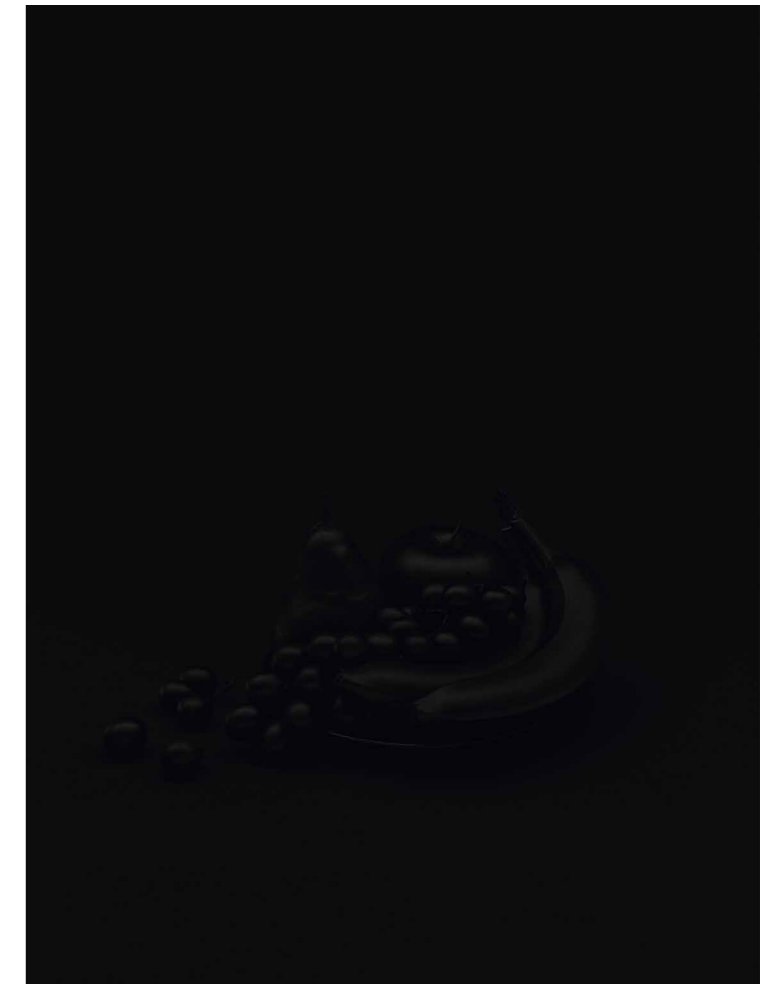
s néha földöntúli megvilágításban van részünk.

A *felderítő* nagyon találó fogalom. Ugyanis a modern művészet megnevezése sokáig az *avantgárd* fogalmával történt, egy szintúgy katonai terminussal. A *felderítő* szerepe az előőrshöz, az élcsapathoz képest – ez az *avantgárd* eredeti jelentése – egyszerre szerényebb, ugyanakkor nagyobb jelentőségű. Közvetlenül nem vesz részt a küzdelemben: nemhogy a hadműveletek élén, de még a háttérben sem. Nincsen kiválasztottságtudata, vezérlő elhivatottságtól duzzadó énképe. Ám annál inkább képben van az előtte álló ismeretlen minéműsége tekintetében: a terület kiterjedése és összetettsége, a rendelkezésre álló ismeretek bizonytalansága, avulékonytsága, kétséges volta felől. Ugyanis a háború – amint azt a nagy kínai stratégia, Szun-ce 2500 éve íródott hadművészeti traktátusából tudjuk – *mindig a megtévesztés útját járja*.

A háború persze ez esetben nem konkrét, nem is retorikai, hanem éppúgy, mint a *felderítés*: képletes. A bennünket körülvevő ismeretlen, zűrzavar, kaotikus hatás-



Krystyna Bilak
UNSEEN, #08, 2017, giclée print, dibond lemez



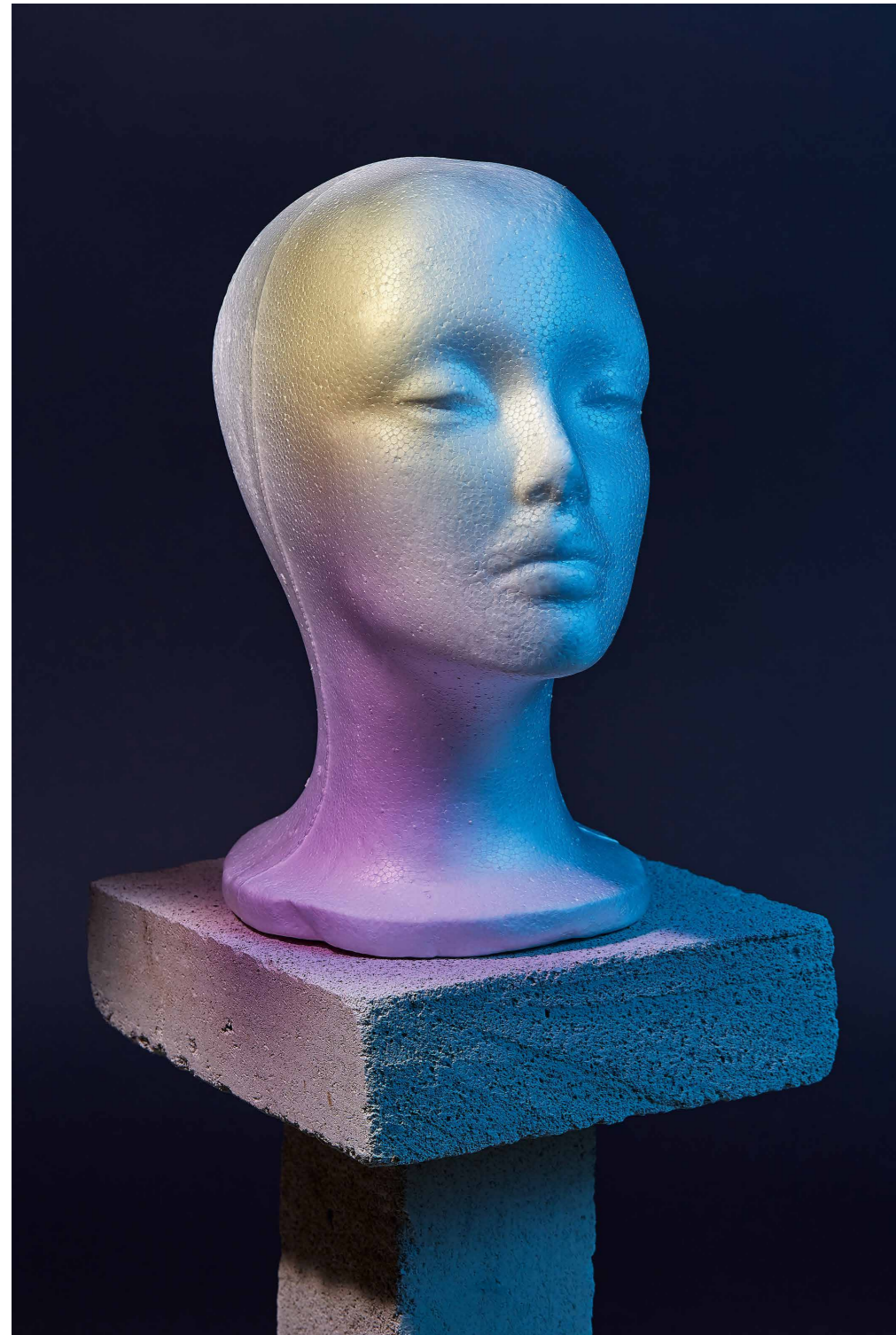
Krystyna Bilak
UNSEEN, #01, 2017, giclée print, dibond lemez



Krystyna Bilak
UNSEEN study, 2017, fotókönyv

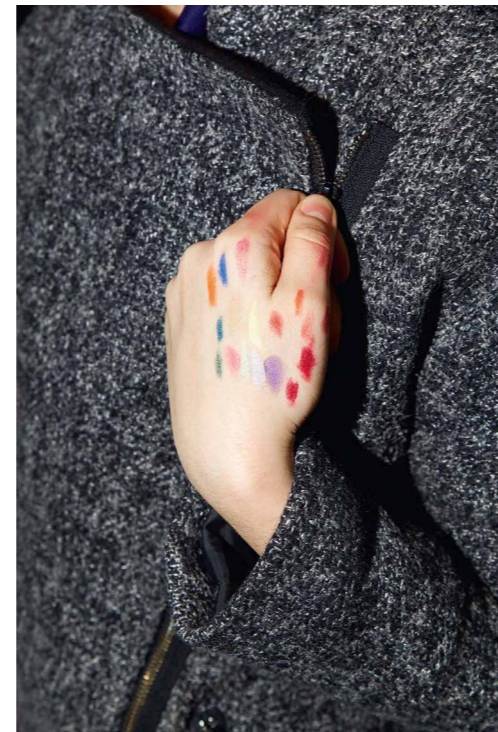
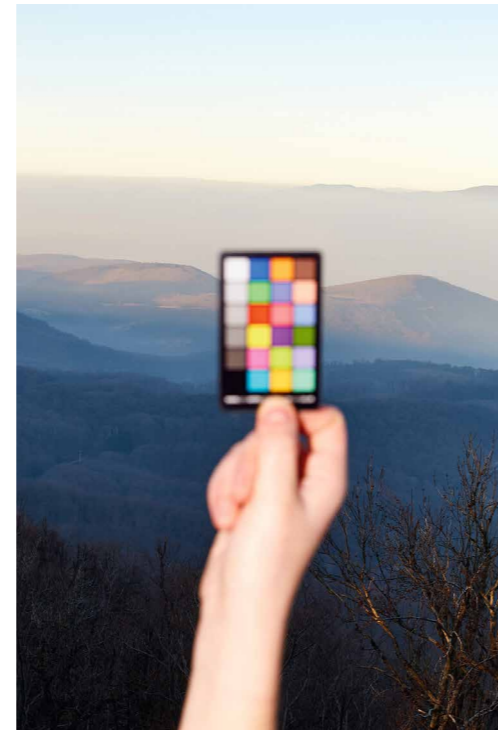
és képtömeg ellen folyik. Ennek az általános hadiállapotnak a kérdései és képei vannak jelen BIRÓ DÁVID munkáiban is. A kérdések majdhogynem ismeretelméleti mélységekig menően kiélezettek, mivel észlelésünk viszonylagosságát és megbízhatóságát érintik. „Az észlelés – mint a kiállítás koncepciójában írja – minden létező számára más úton történik: fizikai korlátokon túl, egyéni gondolkodásmódok és ismeretek is befolyásolják a folyamatot.” Képei mégsem vesznek el a relativizmus révületében, talált egy biztos és szilárd, nem minden ironia nélküli archimédeszi pontot: a *színkalibrációs táblát*. Ez egy kétségtelen, tudományosan megalapozott és praktikus bizonyosság, ha nem is az *egyetlen*, ami e világban fellelhető. Mindenesetre alkalmas arra, hogy kellően ironikus mércéje legyen színeinknek és színtereinknek.

Biró Dávid
Axiom, #09, Axiom, #01, Axiom, #07, 2017, giclée print, dibond lemez



Mindkét kiállító munkája koncepciózus; nem talált tárgyak, esetleges témák, véletlen együttállások képi tudósítása, hanem kételkedő, kutató, reflektáló gondolkodásból született fotográfia. Lévén, hogy a fotográfiában „az építészethez hasonlóan a döntő dolog mindig az alapgondolat” – miként azt John Pawson is megállapítja a *Vizuális leltár* című albumának előszavában.¹

¹ John Pawson: *A Visual Inventory*, Phaidon, London, 2012. 9. o.



SEREGI TAMÁS

A TŰECSET DÍCSÉRETE

Losonczy István: Csíkok

Neon Galéria, Budapest
2018. szeptember 8 – október 12.

LOSONCZY ISTVÁN festészetének hosszú évek óta két, egymástól jól láthatóan elkülönülő vonulata van. Az egyiket analitikus, a másikat szintetikus festészetnek nevezhetnénk. Szándékosan használom ezeket a festésztörténetben kevésbé bejáratott fogalmakat, hogy megpróbáljam az összes olyan megkülönböztetést elkerülni, mint amilyen az absztrakt és az ábrázoló, az absztrakt és a konkrét, a non-figuratív és a figuratív, a folszerű és a vonalszerű vagy más hasonló festészetek, mivel véleményem szerint itt valami teljesen másról van szó. Az analitikus festészet magának a festészetnek – vagyis nem a látványnak – az elemzését jelenti. Ezt Losonczy István úgy műveli, hogy először elkülönít, azután pedig elemezni kezd egy-egy alapvető festészeti problémát. A probléma gyakorlatilag bármi lehet, a festékanyagtól vagy a vászontól kezdve a színeken és a formákon, a felszínen és a termélységen át a méretig, a keretig, vagy éppen a festőeszközökig terjedően. Az elemzés önmagán belüli variálást és az összes egyéb összetevővel való viszonyba állítást jelent. Nem valami változatlan lényeg keresését, hanem minél több lehetőség minél teljesebb kibontását. Ezért képes az analitikus festészet ugyanolyan gazdag és változatos lenni Losonczy István festészetében, mint a szintetikus, sőt ezért tud egyáltalán önálló irány lenni, amelyből nem vázlatok és előtanulmányok, hanem ugyanolyan önálló művek születnek, mint a másikból. A fókuszálásnak, a perspektíva felfedezésének iránya ez, egy olyan nézőpont keresése, amelyből minden alkalommal számtalan másik problémára is rálátunk. A szintetikus festészet ezzel szemben ezeknek a problémáknak, és lehetőleg minél többnek, az egyesítését jelenti egy-egy művön belül. Egyesítést, mégsem egységesítést, nem alá-, hanem mellérendelést, vagyis nem egy nagy metaperspektíva felvételét, hanem hangsúlyozottan a perspektíva nélküliséget (természetesen nem az ábrázolt látványra, hanem a problémákra vonatkozóan). Az ábrázolás, ami itt meg szokott jelenni, ebből a szempontból csak másodlagos jelentőségű, bár természetesen megvannak a maga saját problémái is.¹ Az életművel kapcsolatos

¹ Losonczy István szintetikus festészeti vonulatáról itt nem beszélek, mivel a *Csíkok* című kiállítás anyaga az analitikus festészetéhez tartozik. Az előbbi legjobb példái a *Körforgalom* (2004) és a *Bejáratlan terek* (2015) című festmények.

talán legnagyobb kérdés pedig az, mennyire mutatnak egymásra, törekednek egymás felé a két vonulat alkotásai, és lesz-e – vagy egyáltalán lehetséges-e – olyan pont, ahol egyszer majd összetalálkoznak. A *Csíkok* az utóbbi néhány év negyedik analitikus sorozata. A negyedik sorozatot látva már egyértelműnek tűnik, hogy a korábbi, színátmenetekkel és színkontrasztokkal foglalkozó sorozatokhoz képest önálló csoportot alkotnak. Mindegyik ilyen sorozat nagyon texturális jellegű, nagyon vászonközeli, szintelen (csak a vászon bézs színe és a fehér található meg rajtuk), mégis egyben nézve őket meglepő változatosságot látunk. Minimálisnak látszó sorozatok, amelyek néhány eszköz maximális kihasználásával dolgoznak. És egymásra felelnek, saját önálló problémáikat mintegy szembeállítják a másikkal, hogy aztán kitermeljék a maguk hiányát, amelyik a következő sorozatban önálló problémaként lép majd elő.

Az *Écru et blanc*² vízszintes és függőleges, széltől-szélig, sőt még tovább, a keret oldalán is végigfutó sávjai a képeket egységes felszín nélkülivé teszik. A néző át akarna látni a nagyjából szabályos távolságokban ismétlődő csíkok közötti réseken, amelyek pontosan olyan szélesek, mint maguk a csíkok. De – és talán éppen ezért – a képeknek mégis háttérük. Azután aspektust akar váltani, megfordítja az alak és a háttér viszonyát, de ez sem megy. Nem op art művek ezek, akár-hogy is szeretné a szemünk, hogy azok legyenek, hanem a keretre feszülő síkok, amelyek mintha mégsem feszülnének, hanem inkább hullámszerűen. Viszont szigorúan a síkban hullámszerűen, mivel nem önmaga a vászon hullámszerűen, hanem a keret feszít hullámot belé. Mozdulatlan hullámok ezek, valódi kimerevített állóképek.

A következő, *Burkolatok* című sorozatban³ aztán megkapjuk az op art-ot. Illetve első pillantásra úgy tűnik, mintha megkapnánk. Amit viszont helyette kapunk, az a felület, és csak az. A kép belseje elszakad a kerettől, apró, szabálytalan négyzetszerű alakzatok népesítik be a felszínt, és így azt várnánk, hogy egyenesen felhívja a szemünket arra, hogy szabadon beindítsa a fiktív térképzést, ám

² Vö. *Écru et blanc* kiállítás. Kurátor: Tóth Árpád. Neon Galéria, Budapest, 2016. szeptember 8 – október 4.

³ Ez a sorozat eddig még nem került kiállításra.



Losonczy István
Csíkok, 2018, kiállításienterőr

ez itt sem tud megtörténni. Mert vagy sűrűn összezárnak ezek a kisebb-nagyobb sík felületdarabok, valóban szinte burkolattá válva, amelynek réseit szinte fugával szeretnénk kitölteni; vagy mégis túlságosan tisztelben tartják és követik a keret vonalát, ezzel a felszínhez kötve maradnak; vagy olyan szorosan tapadnak a vászonhoz, amely szó szerint átüt rajtuk (minthogy a festékanyag annyira vékonyan van festve), hogy nem tudjuk a hordozó anyagi felszínétől elkülönülő pusztá formáknak látni őket, amelyeket a térbe továbbíthatnánk.

A képlátás, az image-látás iránti igényünk leginkább az *Idomul* című sorozatban elégülhet ki.⁴ Pontosabban elégülhetne ki, ha azok az utalások, amelyek erre csábítják a nézőt, erőteljesebben érvényesülnének a képeken. Miközben egyértelműen ott vannak mindegyiken. Nemcsak a hártávékony felületek formájában, amelyek szinte lebegnek a képek felszínén, hanem az átfedéseken is, amelyek az előző sorozatok képeiről teljesen hiányoztak, vagy a formák helyenként teljesen szabad, a kerettől független alakjában és képen belüli helyzetében. A rendkívül sovány festékrétegek miatt azonban összességében itt is annyira domináns marad a vászon jelenléte, hogy a felületek szinte kifeszített festett szövetekké, maguk a képek pedig egyértelműen tárgyakká változnak.

A *Csíkok* kiállításon látható művek mintha ennek az utolsó sorozatnak lennének az antitezisei. A képekre távolabbról ránézve szinte hagyományosnak nevezhető figuratív festészetet látunk. Figuratív, csak éppen nem ábrázolót. Az előző sorozatban látott, még csak születőben lévő, de végül mégis a vászonhoz tapadó alakzatok itt teljes pompájukban és függetlenségükben állnak előttünk, elkülönülve egymástól, a környezettől és a háttértől egyaránt. Mintha FRANK STELLA csikfestményeinek elemei vándoroltak volna vissza egy hagyományos kép terébe, önállóvá válva a kép felszínéhez és keretéhez képest is. Sőt, néhol már-már zárt alakzatokat látunk kialakulni, amelyek térbeli viszonyok szerint kezdetleges kompozíciókká rendeződnek. A magam részéről mégsem tudom felfedezni bennük a strukturális építkezésnek semmiféle nyomát, ezért is illeszkedik bele az előző három sorozat vonalába. Talán igaza volt KOMORÓCZY

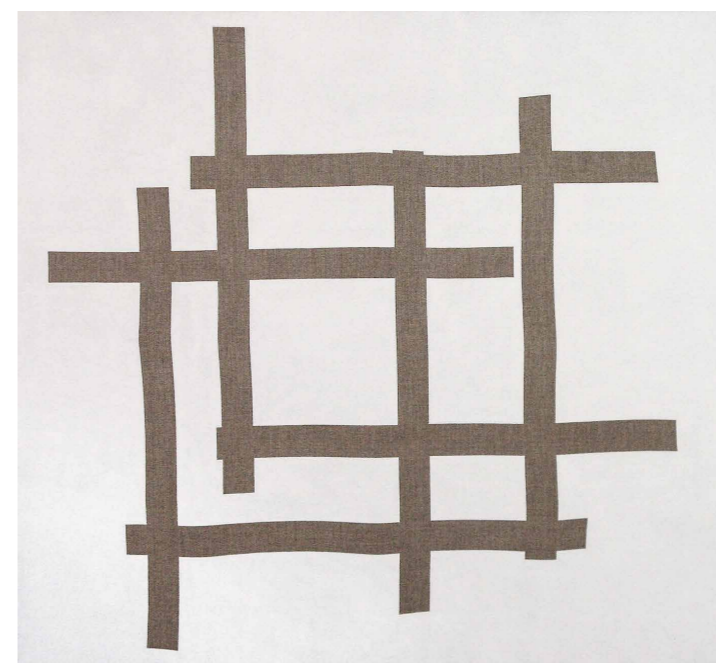
TAMÁSNAK, amikor a megnyitó után azt mondta, hogy mintha valamifajta jel-kezdeményeket látnánk ezeken a képeken, vagyis a sorozat nem a strukturális rendszerek, és nem is az ikonikusság, hanem a szemiotikai értelemben értett szimbolikusság irányában nyitná meg az előző hármat. Ha később lesznek ilyen jellegű (például a kalligráfia vagy a lettrizmus felé mutató) munkái Losonczy Istvánnak, az visszamenőleg mindenképpen fel fogja erősíteni az ebben a sorozatban talán tényleg ott rejtő szimbolikusságot. Mindenesetre a képek döntő többségéből egyelőre a szabadságnak ennél sokkal tisztább levegője árad, hullámzó, lebegő alakzatokkal találkozunk, amelyek valóban függetlennek tűnnek a felszíntől, a kerettől és egymástól is. Mintha csak oda lettek volna ejtve a felszínre, hogy aztán rögtön belépjenek a kép terébe.

Ezt az első benyomást azonban nagyon hamar felülírja az a rengeteg formai determináció, amit fokozatosan érzékelni kezdünk. Észrevesszük például, hogy csak vízszinteseket és függőlegeseket látunk, valamiért tehát mégsem olyan nagy ez a szabadság, mint első pillantásra tűnt. Észrevesszük azt is, hogy az alakzatok átfedései, a metszetfelületek, amelyek az *Idomul* sorozatban a térképzésnek a szolgálatában álltak – tehát az egyes alakzatokat áttetsző voltuk miatt egymás mögöttivé tették – itt nem tudják betölteni ezt a funkciót, sőt helyette inkább egymáshoz ragasztják a formákat. Ennek egyszerű, de sokatmondó oka van: az alakzatok itt testetlenek, mi több anyagtalank. Rések csupán, amelyeket inkább kiszakítottak a képből, nem pedig belehelyeztek. És ekkor kezdjük észrevenni azt is, hogy az a szabad, végtelen, üres tér, amelyet eddig észlelni véltünk, sokkal inkább egy sűrű, kitöltött anyagi közeg, amely nem kibontakozást és szabad mozgást biztosít a formáknak, hanem összenyomja, deformálja, determinálja azokat. És valószínűleg ekkor lépünk közelebb a képekhez.

Ha ezt megtesszük, egészen más látvány fogad minket, mint azelőtt. És ez a két látvány teljesen összeegyeztethetetlen egymással, a közöttük lévő feszültség és ellentmondás mindvégig feloldatlan marad. A korábban közegnek érzékelt fehér felszín zárt felületté változik, amely vakító fehérsége miatt ráadásul taszítani kezd minket, vissza próbál lökni a távolba, főleg a white cube egyébként is vakító fehér falára akasztva. Miközben egyre több festészeti mikroeseményt fedezünk fel az alakzatokkal kapcsolatban, ami viszont egyre

közelebb vonz minket a felszínhez. A távolról szinte gesztusszerűnek látszó, széles ecsetvonásoknak érzékelt alakzatok először maszkolások eredményeinek tűnnek, azután azonban, még közelebb lépve, ezt a hipotézisünket is el kell vetnünk, amikor észrevesszük, hogy – HUBERT DAMISCH fogalmával élve⁵ – ugyanazzal a texturológiával van dolgunk, mint az előző sorozatokban: az alakzatok kontúrjai a vászon szövetének szálait követik, pontosabban ezek a szálak jelölik ki és határozzák meg a kontúrokat. Ahogy az alakzatok közötti mikroeseményeket is. Amikor például az egyik alakzat éppen csak túlnyúlik a másikon a közösen fedett területet elhagyva, vagy amikor két alakzat csupán egyetlen szövetszálnyi távolságra halad egymás mellett végeérhetetlennek tűnően, vagy amikor egy alakzat ugyanilyen minimális távolságra torpan meg egy másikhoz közelítve. Ezek a legszebb festészeti események ezeken a képeken, amelyekből

⁵ Hubert DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture*. Seuil, Párizs, 1984.



Losonczy István
Csíkok I., 2018, nyersvászon, enyv, olajalapozó, 110 x 120 cm

Losonczy István
Csíkok I., 2018, nyersvászon, enyv, olajalapozó, 110 x 120 cm



Losonczy István
Burkolatok, 2017, nyersvászon, enyv, olajalapozó, 50 x 50 cm (részlet)

a tüecset dicséretét hallhatjuk ki. S ha erre koncentrálnunk, egy idő után azt is észrevesszük, hogy a nagy fehér felületrészek nem egyetlen rétegben vannak felhordva, hanem ugyanolyan vékony rétegekből rakódnak egymásra, ahogyan az előző sorozatok képein, néha hat-hét rétegből, amíg a felület makulátlanul fehér nem lesz. Hogy miért fontos egy ilyen apróság is? Azért, mert az adott képek esetében ez nem marad pusztá technikai kérdés: amit messziről ellentétnek láttunk (az egyöntetű, kitöltött fehér háttérrel szemben az előző sorozatok vászonhátterével vagy az alakzatokat szemben a fehér háttérrel), azt közelről egyértelműen ugyanannak más formában való folytatásaként érzékeljük. Ennek a technikának köszönhető ugyanis, hogy a vászon raszterezettsége a ráhordott festék ellenére sem válik láthatatlanná, sőt: gyakorlatilag ugyanolyan marad, mint az előző sorozatokon, és szinte ugyanolyan marad, mint a festékekkel kitöltetlen felületeken, az alakzatoknál – vagyis az alakok és a háttér egy másik dimenzióban, a vászon dimenziójában egymásba tudnak fonódni. Valóban apróságok ezek, ám egyáltalán nem jelentéktelen dolgok. Inkább finom dolgok, igazi kifinomult festészeti kérdések és problémák.

És azt is észrevesszük, ha még tovább nézzük a képeket, hogy az alakzatoknak ugyan valóban sikerült elszakadniuk a kerettől, de cserébe az anyagi felszínhez tapadtak: ha követjük őket útjukon, néha láthatjuk, ahogy lefutnak a síkról és a keret oldalán érnek véget. Ekkor az image, a mentális kép végleg *tableau*-vá, konkrét anyagi képpé változik a szemünk előtt, ám mégsem tárggyá, mivel anyagi megtestesülésének feltétele éppen ez a szuperközeli nézősmód, amely a tárgykonstitúció legfontosabb követelményét nem elégíti ki, azt, hogy egységes, átfogó nézetet alkothassunk róla, amelyben elkülöníthető válik környezetétől. Ehelyett végleg a felszínhez szegezve marad a tekintetünk, végleg eltűnnek a strukturák, és csak a textúra marad számunkra. A mozgás, a hullámzás, az időbeliség látszatát keltő állóképben pedig, amellyel a távolnézetben rendelkezünk, valóságosan is megjelenik az idő – a teret és az egységes kompozíciót kereső rápillantás helyett a lassú nyomon követés ideje ejt foglyul minket, a kép felszínén való vezetett bolyongás ideje.

⁴ Vö. *Idomul* – Losonczy István és Erdélyi Gábor közös kiállítása. Kurátor: Prosek Zoltán. Paksi Képtár, Paks, 2018. február 17 – április 8.

AZ ISMERŐS FINGESTEN¹

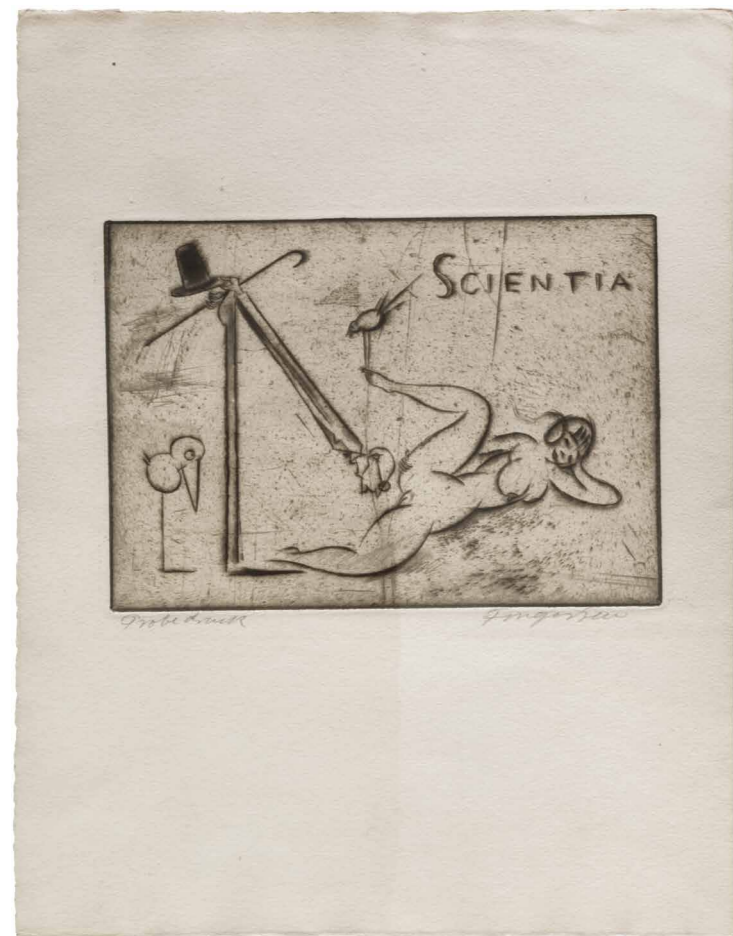
Michel Fingesten (1884–1943) grafikái a Ztichlá klika Galéria (Prága) gyűjteményéből

Óbudai Társaskör Galéria, Budapest
2018. október 10 – november 11.

Tíz évvel ezelőtt a prágai zsidó múzeum *Az ismeretlen Fingesten* címmel rendezett kiállítást. Ha még Prágában is ismeretlennek lehet nevezni MICHEL FINGESTENT – ahol JAN PACAK személyében gyűjtője van, galériája foglalkozik vele –, és van cseh kötődése – hisz élt

¹ Elhangzott a kiállítás megnyitóján.

Michel Fingesten
Tudomány, 1915

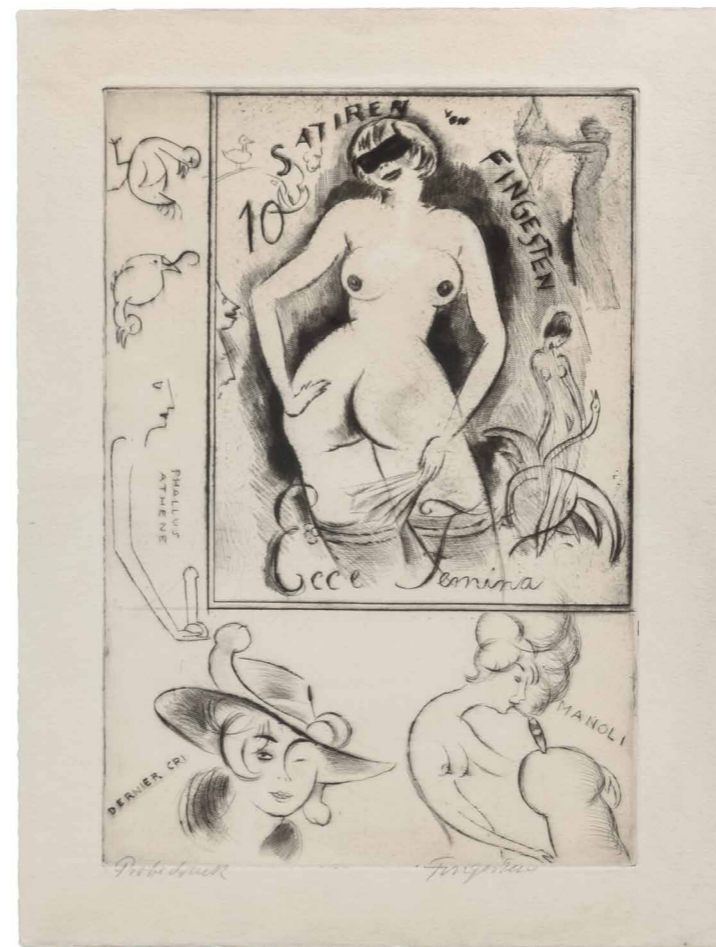


Brnoban is –, nálunk aztán igazán ismeretlen. Nem volt ez mindig így. Ismeretlennek sem születik valaki, ismeretlenné is válni kell. Berlini évei alatt „híres” volt, ezért is tartotta fontosnak a *Múlt és Jövő*, hogy 1922 márciusában írást közöljön róla. Patai Edith cikkében az ugyancsak „híres” Jacob Steinhardthoz hasonlítja őt, szatirikus, fantáziadús szellemiségük okán. Ma úgy kell kiásnunk ezeket a „híres” művészeket a feledésből. Ennek több oka is van: egyrészt a náciizmus, amely megsemmisítette műveiket, majd zsidó származásuk miatt többnyire őket magukat is, de mindenképpen meghatározta életük folyását. Az is hozzájárulhat ehhez, hogy ők nem kerültek be azok közé, akiket univerzális értékeik miatt megőrzött a modern művészeti kánon. Fingesten festményeit nem sorolják a két világháború közötti művészet élvonalába, a grafika pedig amúgyis kissé mostoha-gyerek a műfajok hierarchiájában, azon belül az ex libris, a könnyvél végképp nem tartozott a nagy, megőrzendő, kiemelkedő jelentőségű műfajok közé. A kisművészetekben, grafikában alkotott, annak is egy kis eldugott zugában, de talán éppen ez az intim műfaj tette lehetővé számára, hogy szabadjára engedje fantáziáját, erotikus képzeletét. Fingesten mégis valahogy ismerős nekem.

Fingesten lengyel-sziléziai születésű, élt a morvaországi Brnoban, aztán a cseh-sziléziai Opavában, apja osztrák zsidó, anyja trieszti zsidó családból származik. Érdekes módon, az apa vallására nézve protestáns. Talán a körülmények készítették a családot arra, hogy protestánsnak vallja magát, vagy áttérjen más hitre. Nem tudjuk: keveset tudunk Fingestenről.

Azt tudjuk viszont, hogy Bécsben tanult, Hamburgba, majd Amerikába ment, Philadelphíába, New Yorkba, majd San Franciscóba hajózott. Münchenben FRANZ VON STUCK tanítványa lett, azután valahogy Ausztráliába jutott, és kalandosan tért vissza Európába, Palermóba. De megjárta Hong Kongot, Kínát, Japánt is. Mindig úgy igyekezett, hogy még visszaérjen a háborúra. Élt Párizsban és Berlinben, 1914-ben itt telepedett le. Megházasodott, gyerekei születtek, kitört a háború. Elválik, a két gyereket szétválasztják, vele marad a fia, aki szobrász lesz, később Amerikában él. Fingesten Berlinben élt és dolgozott a weimari köztársaság idején, gyűjtői voltak, megrendelői, számos kiemelkedő, neves expresszionista író művét illusztrálta. A diszkrimináció, a zsidók kiszorítása menekülésre kényszeríti. Olaszországba ment 1936-ban, a családi kötelékei miatt is. De Olaszországban is keményedik a helyzet, és zsidó származása miatt internálják. Ezeknek az olasz koncentrációs táboroknak az emléke csak az utóbbi években kezd felszínre kerülni, s csak az utóbbi években létesítettek emlékhelyeket, múzeumokat itt is. Nem voltak olyan borzalmasak, mint a német haláltáborok, az internáltak bizonyos személyes holmikát, szerszámokat megtarthatnak, volt vallásgyakorlásra és oktatásra is lehetőség, talán úgy, mint Theresienstadtban, csak ott épp azért, hogy a mintatábor látszata fennmaradjon, és elkerüljék a túlsúfoltságot. Az életkörülmények javítása érdekében időről időre Auschwitzba deportálták a fogvatartottak egy részét, azaz paradox módon épp a tábor mintajellege érdekében éltek.

Fingesten életét zsidó származása határozza meg, a háborúk lökik ide-oda. Az első világháborút már gondolkodó emberként élte át, hisz 1914-ben már Berlinben van, s következményeit is itt éli át. A kiállítás kulcsának a *Scientia* című, 1915-ös metszetet választottam. A lap az *Ecce Femina* sorozat része. Persze más is lehetne, mert valamennyi kép szellemes, ironikus. Fingesten ezeken a könnyen érthető, ám egyáltalán nem mindig könnyed hangvételű lapokon nagy igazságokat mond el. A *Scientia* feliratú kis képen a középosztálybeli, kalapos, sétabotos, szemüveges úriember mereven hajol előre, törzse és lába szigorú mértani formában, szinte vonalzóval szerkesztett, s pontosan 45 fokot zár be. Csaknem kettétörik a tudásvágy súlya alatt, de még inkább azért, hogy minél közelebbről szemügyre vehesse egy fekvő, lágyan ívelt, gömbölyded formákkal érzékeltetett, gátlástalan természetességgel feltáruló, lábait széttáró női akt nemi szervét.



Michel Fingesten
Íme a nő, 1915

Íme a nő, mit érdeklí őt a tudás, a szemérem. S mi lehet ellentétebb, mint a tudomány és a természet, a szabály és a szabálytalan, a rend és káosz, a férfi és nő. A megfektendő titok, a vágyott és félt sötét barlang, a nő, amellyel el voltak foglalva a századforduló művészei, tudósai és általában mindenki – de a mindenki leginkább hímnemben értendő. A lapon szereplő férfiú testtartásával, szerkesztettségével mégiscsak a távolságtartást fejezi ki, különös idegenségre mereszi szemét. Az *Ecce Homo* a szenvedő ember fájdalmát, meghurcolását fejezi ki, a megtépázott ember, az ellentéte az *Ecce Femina*, a gátlástalan szexuális ösztönlény. Fingesten gyakran – és szójátékokkal, szavak módosításával, íme rögtön egy másik: *Ubi panis, ibi patria*, akarom mondani *Ubi penis, ibi patria*, lefordítani nem is merem. Sok nyelven, latinul, olaszul, németül, franciául, csehül játszik a szavakkal, világpolgárként, aki valóban bejárta a világot, de tulajdonképpen származása, gyökerei is azá tették.

Fingesten 1900 körül Bécsben járt az akadémiaira, de ez sokáig nem tudta lekötöni. Mégis meg kellett, hogy érezze a századforduló hangulatát. Ekkoriban született meg az a tudomány is – a Sexualwissenschaft – amelynek tárgya a szexualitás volt. A kiindulásként választott rajz épp ennek a tudománynak a karikatúrája. A századforduló mintegy megalapozása volt a két világháború közötti szexualitás kultúrájának, miközben az első világháború után, annak következményeként át is alakult. A nők függetlenebbek lettek, a háború és vele a halál közelsége a szexualitást, a gyönyör keresését is más megítélés alá vonta. A kor festészetében, irodalmában a szexuális gyilkosságok, az erőszak, a nőekkel szembeni kegyetlenség ábrázolása finoman szólva sem nevezhető ritkának. Ellentmondásokkal teli volt ez az időszak. Egyrészt felszabadulást hozott, másrészt voltak, akik szemében mindez erkölcstelen pornográfiát jelentett, amiért a zsidókat tették felelőssé. A szexualitás és a háború együttes ábrázolása szinte természetes lett. Nemcsak a kanonikus, nagy

művészetben, GEORG GROSS, ERNST LUDWIG KIRCHNER, OTTO DIX művein láthatjuk ezt, hanem Fingestennél is. A társadalmi nemi szerepeket átrendező légkörnek a náci uralom vetett véget. Ebben a légkörben születtek Fingesten grafikái, ex librisei, szexuális fantáziái. Egy másik kis lapon meztelen óriás görnyed, vele szemben egy apró alak, a handlé, aki a nyakába akasztott kis tálcáról árul mindenfélét: nadrágtartót, cipőfűzőt és hasonlókat. A behemót alaknak épp egy nadrágtartót kínál. A handlé foglalkozás, a kalap egyértelműen jelzi, hogy egy szegény, zsidó alak kínál itt üzletet, próbál egy kis pénzt keresni. Saját furfangjával készül túljárni a fizikai fölény, a testi erő felett. Hiszen minek nadrágtartó annak, akinek nadrágja sincs? Dávid és Góliát modernkori jelenete, a ravaszság győzelme az erő felett.

Fingestennél a szexualitás, a másik, a zsidóság, s a háború témája összekapcsolódik, és gyakran a nőben egyesül, ahogyan a háborús sorozat lapjain láthatjuk. De ki volt ő, aki nem ezen a néven, hanem Finkesteinként született, később változtatta meg a nevet Fingestenre. Mennyivel jobb a Fingesten, mint a Finkestein? Milyen sztereotipikus látszatot segít elkerülni a Fingesten, amit a Finkestein nem? Néhány évvel ezelőtt egy nagy gyűjteményt, elsősorban ex libriseket vásárolt meg egy, a Colorado állambeli Boulderben található egyetem, és életművének kutatását is elkezdték, abból az alkalomból, hogy odakerültek a művek.² Az egyetem egy kutatója (Davide Stimilli) dolgozik Fingesten életművének feltárásán, ő vetett fel néhány alapvető kérdést. Például: mikor született? A kiadványokban rendre 1884 szerepel, sírján viszont 1883. Buckowitz, ahol született Sziléziában van, de ilyen vagy hasonló nevű helység még jó néhány van ugyancsak ott. Melyik a valódi szülőhelye?

Ironikus, sőt kegyetlen fekete humor 1940-re boldog új évet kívánni, néhány hónappal az 1939 szeptember 1-én kitört világháború után. Ez a groteszk ironia ismerős. Ismerős ez az aprólékosan kidolgozott, biztos rajz és a szürreális hang, emlékezett valakire. És rá is jöttem kire: MAJOR JÁNOSRA. Major dolgozott ilyen aprólékos, finom technikával és ilyen kegyetlen groteszk humorral, olyannyira, hogy műveit olykor pornográfiának bélyegezték. A témák hasonlósága. Azt a lapot például, amelyen a szökőkút forrása egy oszlop tetején ülő női akt, s melléből spriccel alá a víz, akár Major is készíthette volna. Azok a problémák, amelyek Fingestent foglalkoztatták, a nő, s vele a maszkulinitás, a zsidóság, sok évvel később Major számára is égetőek voltak. A hasonlóság talán abból is fakad, hogy ezek a sztereotípiák az idők során nem sokat változtak. Talán ezért ismerős Fingesten.

² <https://www.colorado.edu/jewishstudies/archives/fingesten-collection>

Michel Fingesten
Handlé, 1913



ALL YOU CAN EAT | MINDEN, AMIT MEGEHEHETSZ

A Nyílt Törés Csoport kiállítása

Udvarház Galéria, Veresegyház
2018. szeptember 21 – október 8.

„...s fejünk felett elrepül a nikkelszamovár.” (Kassák Lajos: *A ló meghal, a madarak kirepülnek*, 1922.)

A fenti versrészlet jutott eszembe, amikor beléptem abba a térbe, ahol egy ovális, nagyméretű asztal (hosszanti tengelye nyolc métert meghaladó, míg erre merőleges felezővonala közel három méter) fogadott, megpakolva „minden földi jóval”. A Magyar Képzőművészeti Egyetem hallgatóinak és végzőseinek kiállításán járunk. A hús tagot számláló NYÍLT TÖRÉS CSOPORT – festők, szobrászok, grafikusok és az intermédiák szak diákjai – tárlatára mindenki azt adott be, amit akart, a „minden, amit megehetsz (elfogyaszthatsz)” jelígre. PAUL EKINS 1944-es, *A sustainable consumer society* című tanulmányában

írja: „Fogyasztói társadalom az, ahol az egyre növekvő árucikkek és szolgáltatások birtoklása és használata az elsődleges kulturális törekvés, mindez az egyéni boldogsághoz, társadalmi státuszhoz... vezető legbiztosabb út.” Az *Open Fracture Group* – akik a nemzetközi szintre való bejutásuk reményében angolul definiálják magukat – installációs kiállításán a fogyasztói társadalom kritikáját, sajátos értelmezését, parafrázisát, cikizését látjuk; azt, hogy ki, hogyan reflektál első csoportos bemutatkozásuk hívómondatára.

A gigantikus asztali terítéken a hús művész ugyanakkora szeletet kapott, tehát az asztal felületének egyhuszad része jutott mindenkire. Határok nincsenek, az asztallapon sem jelzik neveiket, itt minden mindennel összefügg, a monológok és dialógusok párhuzamosan zajlanak. „Mi, a csoport nem törekszünk homogenitásra, nem akarunk egyformák lenni, számunkra az érdekegyesség az nem a művészi önkifejezés jellegében és szigorú elveiben testesül meg, hanem a közösségben, amelyben mindenki kibontakozhat abban a műfajban és médiumban, melyet ő relevánsnak érez.” (Részlet a csoport manifesztumából.)

Vannak itt valós és pszeudo-tárgyak, személyes tárgyak, műtárgyak és giccsek, talált tárgyak és ready-made-ek, amelyek egymással beszélgetve belépnek a másik mű aurájába, ellenpontosítják, vagy éppen kiegészítik, megerősítik azt. Spontaneitás és tudatosság párban jár. A véletlen felülírhatja a koncepciót, a koncepció megzabolázhatja a véletlent. A csoport tagjai – tudatosan, királyi gesztusként – pár nappal a megnyitó előtt Budapestről legyalogoltak a közel 30 kilométerre fekvő Veresegyházra, hogy installációs asztalukon elfogyasszák az „első vacsorát”. A színpadra lépésük alkalmából rendezett ünnepi vacsora ötlete Károlyi Zsigmondtól származott, akiben több hallgató mesterét tisztelhetette.

A látogatót fogadó, barokkosan gazdagon megterített, vagy berendezett asztal fölül magasodik egy hatalmas, buján zöld Sansavera, ami igénytelensége okán és jogán a mai napig minden patika kirakatában ott díszel. Az installáció magjában egy rozsdás, teljesen lepukkant kerékpár áll, amit a csoport „zarándoklása” közben találtak a határban. Ezek figyelemfelkeltő, jelzés értékű tárgyak; ide bármi beépíthető, a kortárs művészet szöveggörnyezetébe emelhető. Az asztal körüli sétám során önkényesen feljegyeztem pár művész „terítékét”:



Zuzanna Zurbolová
All you can Eat, 2018, változó méret, vegyes technika © Fotó: Klement Zoltán

ZUZANA ZURBOLOVÁ egy topa alumínium tálán kínálja fel fogyasztásra a formalinból kiemelt, grillnyársra tűzött, zöldségkarikák közé ágyazott két kígyót, melyek valamilyen gyanús aszpicban vannak megsztatva. Végül kritikai gesztusként egy aranyra festett baltát vág a kompozícióba. BENCS DÁNIEL kék-fehér kockás abroszán egy mélytányér áll, ami ugyanezzel a vászonnal van kibélelve, azt a látszatot kelteve, mintha a tányér alját kivágták volna, hogy megláthassuk az alatta levő terítőt, hiszen a kockák motívumai pontosan követik az alattuk rejlő mintázatot. Mellettük paradicsomos konzervek, élő, rothadó zöldségek/gyümölcsök, míg az abrosz peremén befőtt-tartósító dobozok katonás rendben. Annál nagyobb a „rendtelenség” GETTÓ FERENCnél, aki nyomtatott szövegeket bont meg, vág félmondatokra és szavakra, hogy aztán véletlenszerűen elrendezze azokat. LÁZÁR KRISTÓF fehér lapostányérján üvegszemeket talál fel a tisztelt publikumnak, a főhelyre pedig egy „fejét vesztett” Krisztuszszobrot állított, aminek csonkolt kerámia-nyakára egy villanykörtét ültetett.

Gresa Márton
All you can Eat, 2018, változó méret, vegyes technika © Fotó: Klement Zoltán



GRESA MÁRTONnak – a kiállítás kurátorának – tálalásában komputerek, laptop, klaviatúra ugyanúgy megtalálható, mint pezsgőspoharak, egy aranyló bogár és egy kályhaezüsttel lefestett számítógépes egér, valamint egy úrfegyver a *Csillagok háborújából*, ami valójában egy szilánkos fadarab, szintén ezüstre festve, egy asztal alatti fényforrásból rózsaszínnel megvilágítva. ÁMMER GERGŐ a Fővárosi Csatornázási Művek csatornafedelét öntötte ki gipszből, amit egy óriási, kinyitott pizzás dobozra helyezett. Erre fektette a szintén gipszből öntött disznófejű nagyúr zabáló, csámcsogó fejét. MATISZ RICHÁRD egy földkupacot lapátolt az asztalra, amibe élő gallyakat ültetett, melyek a kiállítás végére kiszáradtak. Az elmúlás úgy párosul az örökkel, hogy veteményeskertjét Jackson Pollock-ian színes festékpöttyökkel hintette meg. KECSŐ ENDRE partitúráként terítette szét szakácskönyvét, aminek lapozható oldalai gyakorlatilag egykori vázlatából, vázsonképeiből kivágtott szövetrodarabok, melyek kultúrtörténeti reprodukciókat és ecseteket ragasztott. BÓDI MARIANNA lebegő, kék-fehér vattafelhői alatt egy iszapos folyam kígyózik a sáros, fekete talajba vájva kanyarulatait. Terepasztalán apró műanyag szobrok vannak szétszórva egy 3D-s nyomtató selejtes darabjának a társaságában. CARLOS PESUDO – külföldi távollétében – kapott a kollégáitól egy sárga, játék gumikacsát, hiszen korábbi műveinek állandóan visszatérő motívuma a kiskacsa volt, azt parafrázálta munkáiban.

A tömény, koncepciózus, expresszív csoportos kiállításon nyomokban jelen van az installációs rendszerek előtti tisztelgés, a talált tárgy műtárgyba építhetőségének lehetősége, az új szöveggörnyezetbe helyezett ready-made műalkotássá nemesítése, a giccs átalakítás-befogadása, a Futurizmus dinamikája, a Dada és a Szürrealizmus termékenyítő ereje, valamint természetesen az Arte Povera antiesztétikus és provokatív jellege. És még sok minden, amit a látványtól nem látunk.

Ámmer Gergő
All you can Eat, 2018, változó méret, vegyes technika © Fotó: Klement Zoltán



A Nyílt Törés Csoport
All you can Eat asztali
installációja, 2018
© Fotó: Klement Zoltán

AKI VAGY

Szabó Menyhért: *Nyitott folyamat*

Tornyai János Múzeum, Hódmezővásárhely
2018. október 7 – november 11.

SZABÓ MENYHÉRT monumentális léptékű, gumiból készült művei a rugalmas anyag öntörvényűsége miatt magukba roskadnak. Az arcok kifejezése elsősorban nem az ábrázolt vonásaiban fogalmazódik meg, hanem a nagyüzemi környezetet idéző materiában. A kép más ikonografikus olvashatósága feloldódik a deformáltságban, mégis felmerül az igény az arc jelzőtáblájának¹ dekódolására. Míg Szabó *Who You Are I.* (2018) és *Big Me V.* (2017) című szobrai esetében szorítócsipeszekkel is jelzi a falon csüngő anyag tehetetlenségét, addig a *Gumi által torzan* című sorozatában a gumi karakterét

¹ Richard Rushton: *What a face can do? On Deleuze and Faces*, Cultural Critique, No. 51 (Spring, 2002), 219-237. oldal (online forrás: JSTOR)

bronzban és vasban rögzíti. A kopottas, gyűrt felszínű szobrokon kibicsaklott tekintetek, bevésett hajtincsek hullámoznak. Csak tapintás útján bizonyosodhatnánk meg igazán arról, hogy mivel is nézünk szembe.

Szabó az arcot vékony rétegű maszkként tárja elénk és azt – immár belső támasz nélkül – saját sorsára hagyja. A klasszikus szobrászati ideák alapján azonban gondolatban rekonstruálhatóvá válik az elvesztettnek hitt egész. Szabó transzformációjában egy lehetséges ábrázolás húzódik vissza a mű mélységeibe, hogy átadja a helyét egy új, brutálisabb térbeli szerveződésnek.

Szobrászati eljárásaiban a birodalmi reprezentáció formái kánonjának és léptékének kisajátítása, újraértelmezése is szerepet kap. Formai szempontból a totalitarianizmus alakjait idézi meg, de az arcok itt az ideológiák leeresztett megtestesítőiként jelennek meg. A heroikus formarendet játékos humorral kezdi ki, és ahogyan a szobordöntések után megrongálódott, megnyomódott figurák morális felelősségre szólítanak, úgy Szabó esetében is felmerül a destrukció tétje. Komar és Melamid 1992-ben az *Art Forum*ban arra kérdeztek rá, hogy mi a teendő a monumentális propagandaművekkel, válaszképpen pedig felvetették a megmaradt szobrok, emlékművek átalakításának igényét.² A lehetséges reakciók egyikeként tekinthetünk Szabó munkáira is, melyekben megtagadásra kerül a hamis bálványok potenciája és ereje.

Szabó a műtermi munka során először agyagfejeket készít, melyeken önmagát jeleníti meg különböző archetípusokban. Ezek azonban csupán formai kiindulópontját jelentik a gumiforma-levételnek, és így csak ideiglenesen léteznek. A végleges mű az agyagból

² Anthony Julius: *Idolizing Pictures – Idolatry, Iconoclasm and Jewish Art*, Thames & Hudson, London, 2000, 68. oldal



Szabó Menyhért
Nyitott folyamat, 2018,
kiállításenterítő, Tornyai
János Múzeum

2018



Szabó Menyhért
Gumi által torzan I., 2018, bronz, vas, 19×35×20 cm



Szabó Menyhért
Big Me V., installáció, gumi, változó méret

megmintázott, neoklasszikus terheket cipelő szobrok árnyékaként születik meg. Maszkként, ami már semmilyen archoz nem képes idomulni.

Ezt a dekontextualizáltságot tovább hangsúlyozza az arcok installálása, ami műtermi helyzeteket elevenít fel. Szabó egyes műveit szorítócsipeszekkel függeszti a falra, *Big Me V.* című szobra pedig egy székre hajított drapéria benyomását kelti. A szobor tekintete a szék sarkaira feszül fel. A textilanyag és az arc egymásba játszása az identitás lezártak tételezett, külső hatáira és bizonytalan helyére kérdez rá. Szabó alkotói közege azonban, amit jelként funkcionáló tárgyakkal megidéz, nem záródik el hermetikusan a művészettörténeti áthallásoktól sem. Felmerülnek a saját bőrét tartó vértanú, Szent Bertalan ábrázolásai, vagy Marszüasz legendájának képzőművészeti interpretáció is.

Hol fonódik össze a szubjektum, a történelem és a mitológia? Milyen mélységekbe vezet az identitás rétegeinek feltárása és hol kezdődik az a dimenzió, ami már túlmutat az egyéneken?



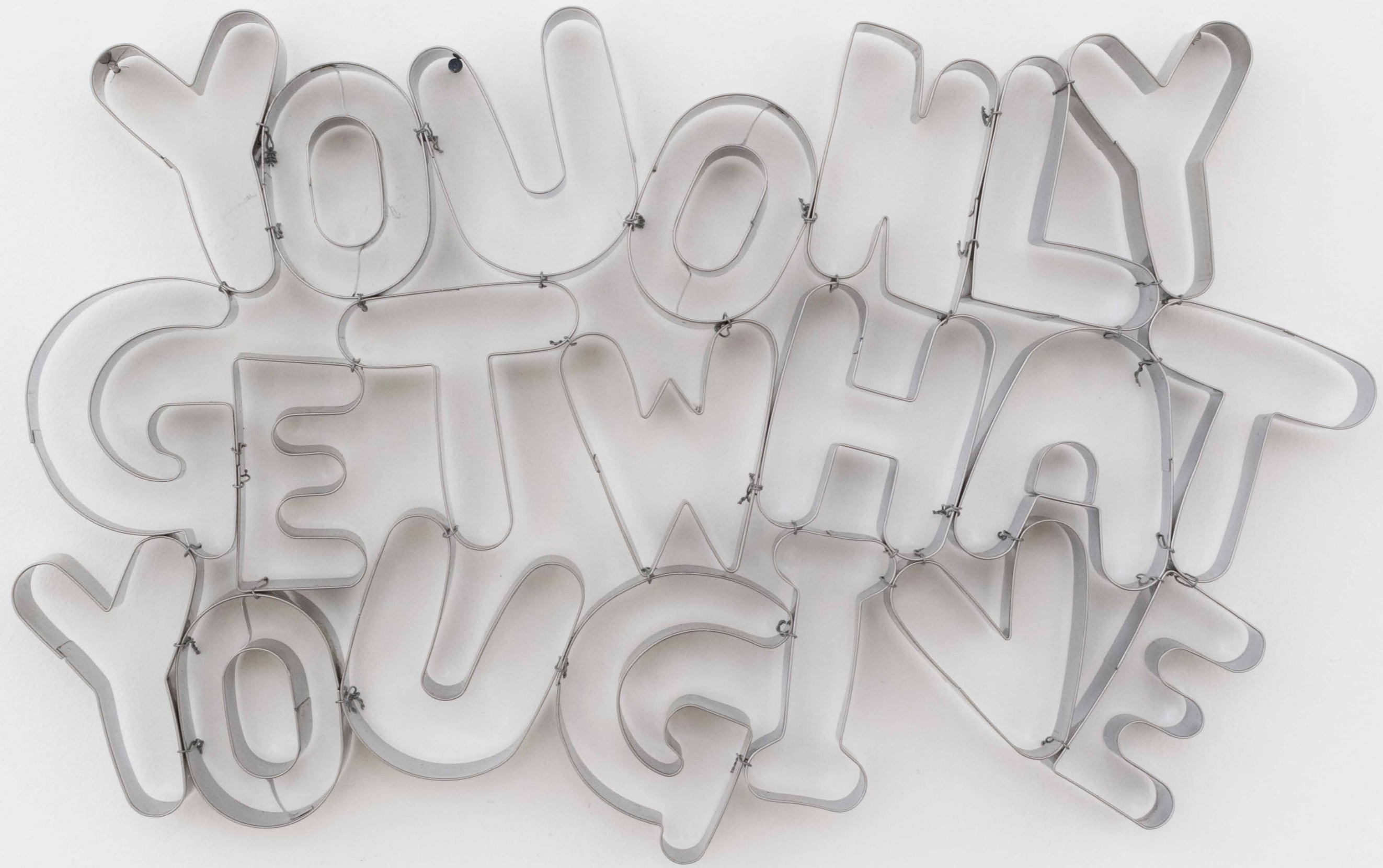
inside express →

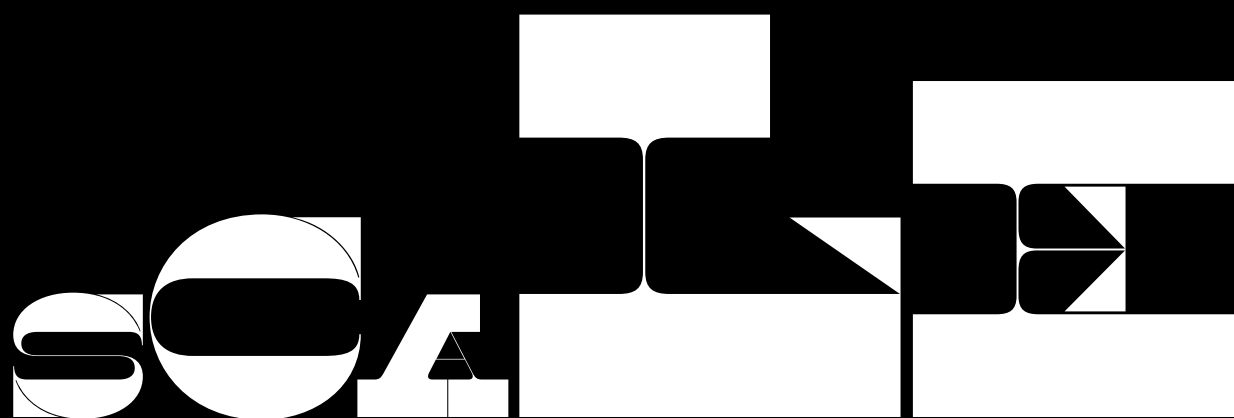
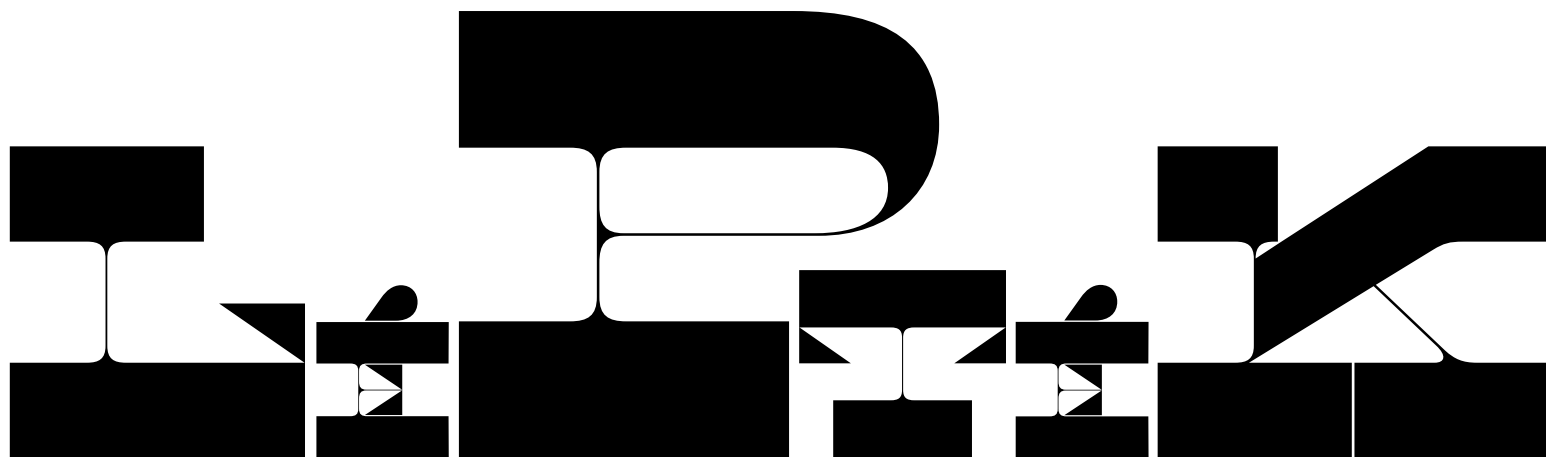
Kisterem

kisterem.hu

FODOR JÁNOS

YOU ONLY GET WHAT YOU GIVE, 2014
fém, 25,5×41,5×3 cm





ALOVITS BÁLINT
ASZTALOS ZSOLT
ÁMMER GERGŐ
BAK IMRE
BARANYAY ANDRÁS
BERKES ÁDÁM CSANÁD
BIRKÁS ÁKOS
EMBER SÁRI
DOBOKAY MÁTÉ
FABRICIUS ANNA
FODOR JÁNOS
IMRE MARIANN
ISKI KOCSIS TIBOR
KEREZSI NEMERE
KIRÁLY ANDRÁS
KISS ADRIAN
KOKESCH ÁDÁM
KOÓS GÁBOR
KÖRÖSÉNYI TAMÁS
MARTIN HENRIK
MOLNÁR ZSOLT
ROMHÁNY VERONIKA
SÜVEGES RITA
SZABÓ DEZSŐ
SZIRTES JÁNOS
TRANKER KATA
VÁRNAI GYULA

ÚJ BUDAPEST GALÉRIA | 1093 Budapest, Fővám tér 11–12., (Bálna Budapest) | 2018. december 12 – 2019. február 17.