

Balkon

2018_9

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest



ISSN 1216-8890 880 Ft



SZŰCS ATTILA
THE BOOK, 2018
olaj, gesso, farost, 140×100 cm
© Fotó: Eln Ferenc

Fiatal
Képzőművészek
Stúdiója Egyesület
studio.c3.hu

ANTAL BALÁZS
Uborkaszazon, 2017, B24 Galéria,
Debrecen
Pusztai modulszőnyeg, 2017
padlószőnyeg, tus
LACI & BALÁZS: Signed, 2016
színterezett fűtésűcső
Osztankinói szuvenir, 2017
hőmérő, gránit
© Fotó: Czeglédi Zsolt

4



PERCZEL JÚLIA: Remélem, hamarosan találkozunk... | Egy kritikai kiállítás lehetőségei a Bauhaus év előestéjén | 50 Jahre nach 50 Jahre Bauhaus 1968 / 50 Years after 50 Years of the Bauhaus 1968

14



LESI ZOLTÁN: Joseph Cornell, a csillagoktól az agrárkönyvig

20



FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ: Ünnepi festészet | Klimó Károly: Időbezárva

23



SZÉPLAKY GERDA: A távollét jelenléte | Szűcs Attila: Inside the Black Box

27



ISTVÁNKÓ BEA: Kaleidoszkópikus világnézet | Palotai Gábor: ZOO LANDSCAPES COSMOS



29

RIGÓ BÁLINT: Művészet és építészet határán | Rémy Zaugg (1943–2005)

31



TOLNAY IMRE: Tépázott, hontalan halhatatlanság | Tölg-Molnár Zoltán: Fenn, magasan

32



STEINER JUDIT IDA: Gondolatok Jankilevszkij *Mutánsok* című grafikájáról

34



HERMANN VERONIKA: Kép a tükörben | Julian Rosenfeld: *Manifesto*, 2015

36



ALEXANDER ZOLTÁN: Frieze Art Fair 2018 London | Frieze Art Fair and Frieze Masters

Balkon

HU ISSN 1216-8890

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

Poligráf Kft.

Felelős kiadó: Hermann Péter
Kiadja és terjeszti a Poligráf Könyvkiadó
2120 Dunakeszi, Keszthelyi István u. 5/a.
Telefon / Fax: +36 27 347 825
e-mail: poligraf@invitel.hu

Terjesztés: Árusításban terjeszti a Lapker Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK). Előfizethető Budapesten az ÜLK kerületi ügyfélszolgálati irodájánál, a hírlapkezelőknél, a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR): Budapest VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest

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

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

REMÉLEM, HAMAROSAN TALÁLKOZUNK...

Egy kritikai kiállítás lehetőségei a Bauhaus év előestéjén

50 Jahre nach 50 Jahre Bauhaus 1968 / 50 Years after 50 Years of the Bauhaus 1968

Württembergischer Kunstverein, Stuttgart

2018. május 5 – szeptember 23.*

„Bauhaus is the name of an artistic inspiration.”

(Asger Jorn letter to Max Bill, Jan, 1954)

„Bauhaus is not the name of an artistic inspiration, but the meaning of a movement that represents a well-defined doctrine.”

(Max Bill letter to Asger Jorn, Jan, 1954)

„If Bauhaus is not the name of an artistic inspiration, it is the name of a doctrine without inspiration – that is to say, dead.”

(Asger Jorn letter to Max Bill, Febr, 1954)¹

„The [cine-]train [of Medvedkin] also somehow accumulated imaginary material. But the imagination was no longer the enemy of reality nor was art the enemy of life.”

Le train en march (r.: Chris Marker, 1971, '27)²

Egy Bauhaus kiállítás, ahol egyetlen Barcelona szék, Wagenfeld lámpa vagy MARIANNE BRANDT féle teáskanna sem látható. Helyette prológusként egy videó fogad, amelyen HELMUT HEISSENBÜTTEL,³ az 1941-ben az orosz fronton

1 Az idézet forrása: Ockman, Joan: Object Lessons from the Bauhaus In: *Art in America*, Vol. 98, N° 1, 2010, 76-87 „A Bauhaus egy művészi inspiráció neve / A Bauhaus nem egy művészi inspiráció neve, hanem egy meghatározott doktrínát képviselő mozgalom jelölője / Amennyiben a Bauhaus nem egy művészi inspiráció neve, akkor egy inspiráció nélküli doktrína neve – másként fogalmazva; halott. [ford.: P.J.]

2 „A filmvonat képzeletbeli anyagot is felhalmozott. De a képzelőerő többé nem a valóság ellensége volt, és a művészet sem az életé.” [ford.: P.J.]

3 *Zweifel an der Sprache. Helmut Heisenbüttel, ein Portrait*, dir: Urs Widmer, 1967. Ld. <https://www.youtube.com/watch?v=PlqSCmTnU> (utolsó hozzáférés: 2018. november 9.)

* <https://www.wkv-stuttgart.de/en/program/2018/exhibitions/50-years-after-50-years-of-the-bauhaus-1968/>

bal karját elvesztő német költő egy Wassily-székben ül, és a *'Der Mann, der lesbisch wurde'* (*A férfi, aki lesbikus lett, 1967*) című versét olvassa fel. Látható továbbá a MEDVEDKIN-C SOPORT *Rhodia 4 x 8* című dokumentum-rövidfilmje, VINCENT MEESSEN *Wild Architecture*-je, és a Container Corporation of America HERBERT BAYER által tervezett szelektív papírgyűjtésre buzdító háborús plakátjai.

A 2005 óta IRIS DRESSLER és HANS D. CHRIST vezette+ stuttgarti Württembergischer Kunstverein (WKV) kiállításának alapjául saját, 1968-ban megrendezett *Bauhaus 50 éve* (*50 Jahre Bauhaus*) tárlatuk szolgált. Az ötven évvel ezelőtti esemény, a Dressler és Christ értelmezésében, a fasizálódó Német Birodalomból az Egyesült Államokba emigráló és

4 Magyar vonatkozásban különösen jelentős volt *Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression 60s-80s / South America / Europe* című kiállításuk (2009. május 30 – augusztus 2., ld. <https://www.wkv-stuttgart.de/en/program/2009/exhibitions/subversive/>), melyet magyar részről Szőke Annamária és Peternák Miklós ko-kurált. Iris Dressler és Hans D. Christ a jelen állás szerint 2018. decemberben Budapestre látogat az *OFF-Biennale Budapest* szervezésében.

ott kiteljesedő Bauhaust egységes eszmeiségként és intézményként, illetve lényegileg apolitikus gyakorlatként mutatta be. Az 1968-as kiállítás koncepcióját mindekelőtt a nemzetiszocialista diktatúra által megtépzott német kultúrákép rehabilitálása motiválta. Ennek érdekében a tárlatot WALTER GROPIUS nyitotta meg, majd a Külügyminisztérium támogatásával, a következő három évben nyolc további városban mutatták be, a rövidített katalógust pedig több nyelven kiadták. A projekt így egyszerre járult hozzá a hidegháborús kontextusban német-amerikai koprodukciónak megmutató domináns narratíva és egyúttal – tekintve, hogy a máig az egyik legjelentősebb 1945 utáni Bauhaus-kiállításról beszélünk – a WKV pozíciójának megerősödéséhez. A kiállítás 50. évfordulóján és a közelgő Bauhaus-év előestéjén Dressler és Christ nem a fenti olvasat újratermelésére és az intézet ennek révén szerzett szimbolikus tőkéjének megőrzésére törekszik. Sokkal inkább egy általános, modernista fejlődésmodell kibillentéséről beszélhetünk. A gesztus értékét tehát az adja, hogy egy olyan szereplőhöz kötődik, akinek elsődlegesen az állna érdekében, hogy megerősítése, és ne kikezdi ezt a domináns olvasatot.

A két nagyobb és számos kisebb egységre osztott térben háromféleképpen bizonytalanodik el a korábbi narratíva. Egyrészt olyan, a Bauhaus-eszmerendszerhez és a Bauhäuslerkekhez is köthető, centrum-oroszországi praxisokat mutatnak be, amelyek csak nehezen értelmezhetőek a szabadság, a demokrácia és a fejlődés előmozdítóiként. Másrészt felhívják a figyelmet, a domináns narratívából jobbra hiányzó, marginalizált kulturális praxisokra. Harmadrészt teret adnak a Bauhaus-eszmerendszer egyes elemeire vagy egészére vonatkozó kritikáknak. E három megközelítés, eltérő súllyal, de végig szervezőelv marad a kiállítás négy fő tematikus egységében.⁵ Ezek a következők: *Kiállítás-, és tervezőgrafika az 1920-as*

5 A WKV tőle – a megszokott módon – a saját pozíciójával is összefüggő és helyileg beágyazott téma kritikai megközelítésén túl a kiállításrendezés számos kontextuálisnak tűnő részletében is kapcsolódik a nyitott, befogadó, elkötelezett múzeum koncepcióhoz. A baráti nyitvatartással, számos vezetéssel, szakmai programokkal, a kiállításához kapcsolódó, az előtérben elhelyezett, ingyenesen használható könyvtárral és azzal, hogy egyetlen – kissé feláras – jeggyel bárhányszor visszatérhet a látogató, jelentős gesztusokat tesznek a hozzáférhetőség terén (a felmérések szerint sokan 5-6 alkalommal is visszatértek).



50 Years after 50 Years of the Bauhaus 1968, kiállítási nézet, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 2018 © Fotó: Florian Model

és 1940-es évek között, *Ellen-modellek a funkcionalitásra és a kapitalista fogyasztói társadalomra, Művészet, avantgárd és a katonai-ipari komplexum, Többszörös modernizmus*. A kurátorok egy további, az intézményi önreflexióval párhuzamos, a befogadói kontemplációra sarkalló technikát is működésbe hoznak. Azáltal ugyanis, hogy a nem egyszeri látogatásra kalibrált, hallatlanul gazdag anyag felépítése többféle útvonalat is felkínál, a néző óhatatlanul szembesül nem csupán a kiállítást tekintve konstitutív szerepével, de az egyéni döntések és szelekciók mentén kialakított Bauhaus-történetének esetlegességével is. Mindezekről nyilvánvalóan én sem függetlenül tehetem magam: míg egyes elemeket kiemelek, a tárlat számos részlete nem kerül szóba, végül hivatkozom majd néhány olyan filmre is, melyek nem képezték a kiállítás részét, de szervesen kapcsolódnak gondolatmenetemhez.

A Bauhaus alapító missziója dióhéjban a következő volt: a relevanciáját vesztett művészetet újra a társadalom szerves és hasznos részévé kell tenni. Az 1919-es manifesztum tanúlsága szerint ennek megvalósítását elsősorban a társadalmi kihívásokra a különböző mesterségekkel, illetve az iparral való szoros együttműködésen és ennek megfelelő összeművészeti alkotások létrehozásán keresztül képelték el. Mivel az iskola az 1918–1919-es németországi forradalom másnapján, gyakorlatilag egyszerre született a Németország Szociáldemokrata Pártja (SPD) vezetésével létrehozott weimari köztársasággal, története elválaszthatatlan az új állam keretei között megvalósítható konkrét praxisoktól. Az új köztársaság a gazdasági krízis enyhítését tekintette legalapvetőbb feladatának, a megoldást pedig a fordizmus eszméi révén racionalizált termelésben ismerte fel. Mint MARY NOLAN írja: miközben a Német Vasmunkások Szakszervezetének vezetősége fordista előadásokat tartott, a női szociális munkások és a Házi-asszonyok Egyesülete az amerikai „domestic science”⁶ módszereit tanulmányozta, 1926-ban pedig a frankfurti Társadalmi Múzeum vállalkozók,

6 „Domestic science” vagy „home economics”: a XX. század fordulóján megjelenő mozgalom. Tagjai (jobbára nők) a tudománynak és a technológiának a házimunkára gyakorolt hatását vizsgálták azzal a céllal, hogy – a taylorizmus jegyében – a tudományos elveket és felfedezéseket hatékonyabban tudják a háztartással és gyerekneveléssel kapcsolatos munkavégzés területén alkalmazni. Ld. Nona Glazer-Malbin: *Housework*. *Signs*, Vol. 1, No. 4 (Summer, 1976), 905-922.



50 Years after 50 Years of the Bauhaus 1968, kiállítási nézet, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 2018 © Fotó: Florian Model

mérnökök, szervezetszociológusok, fiziológusok, pszichológusok részvételével grandiózus konferenciát rendezett „Ford and Us” címmel.⁷ Az egyik alapvető különbség abban állt az amerikai változathoz képest, hogy a német tőke nem a rendszerbe a fogyasztói oldalon visszaforgatott bérekkel (wage-and-price-policy) kompenzálta a dolgozókat a munka racionalizálásáért cserébe, hanem lojalitásukat akarta kiváltani, amelynek egy karizmatikus vezető lett volna a letéteményese. Mint az említett konferencia előadója, a mérnök H. BENKERT mondja, „A vezető [Führer] az élen kell, hogy álljon, mentesen bármiféle korlátozó és fals kapitalista nyereségvágytól, szabadon minden személyes hatalmi törekvéstől. A gyári közösség vezetőjévé kell, hogy váljon, amely vele együtt jön létre, és amely cselekedetei egyedüli céljaként a kötelességtudó teljesítést ismeri fel, amely így számára egyet jelent a teljesítmény és önmaga tökéletesítésével.”⁸ A taylorizmus eszméje pedig – a munka hatékonyság-növelésének gondolatán keresztül – megtalálható volt gyakorlatilag a Weimari Köztársaság teljes politikai spektrumán: a háború előtt monarchista-alkotmányos berendezkedésben gondolkodó jobboldali szárnytól a szocialista és kommunista pártokig. A Bauhaus a társadalmi hasznosságot elméleti értelemben a termelés racionalizálásán, gyakorlati megvalósítását pedig az iparba való bevonódáson keresztül képzelte el, és ennek megfelelően az SPD és a KPD is támogatta.⁹ A korai, *expresszionista* korszakban egy sokrétű, és az említett misszió értelmében megújuló művészeti gondolkodást lehetővé tevő oktatási, illetve ehhez kapcsolódó életviteli fókusz uralkodott. Sokan azonban hangsúlyosabban szerettek volna bevonódni a termelésbe, az oktatást pedig ennek megfelelően szűkíteni és alkalmazottabbá tenni.¹⁰ A korai éveket ért egyre hevesebb kritikák

után nagyrészt ezért következett be 1923-ban a *konstruktivistá fordulat*. Ebbe a törekvésbe illeszkedett a Dessau-ba költözés, ami egyszerre tette lehetővé a mintaépület létrehozását, valamint az egyre lényegesebb ipari együttműködések.¹¹ Az iskola fokozatos beágyazódása a termelésbe egyszerre járt nagyobb láthatósággal és fejtett ki gyors hatást. Ugyanakkor, az egyes alkalmazásokon keresztül, a praxis folyamatosan visszahatott az eszmerendszer alakulására is. A Bauhaus költözéseinek története így nemcsak a tőke és a politikai akarat mozgásának lenyomata, hanem annak is ahol és ahogyan a diákok hasznosították és az ipar részévé tették tudásukat a tanulóévek után. Ha a Bauhausra egyszerűen iskolaként, illetve annak sorozataként tekintünk, működésének és hatásrendszerének csak egy jóval szűkebb szeletére láthatunk rá, és nem érzékelhetjük az eszmerendszer és a gyakorlati társadalmi szerepvállalás komplexitását. Részben talán pontosan e fokozott szerepvállalás miatt tűnhetett a Bauhaus szellemisége Gropius számára a politikától függetlennek, illetve függetleníthetőnek és válhatott egyre formaközpontúbbá az olvasata. Maga Gropius erről így ír egy Friedrich Lörchnernek címzett 1934-es levelében: „A laikus nem tudhatja, hogy ugyanarról a mozgalmról van szó, még ha Németországban ’építészeti bolsevizmusnak’, Oroszországban ’nyugati burzsoá stílusnak’, Olaszországban pedig ’hivatalos fasizta stílusnak’ nevezik is... Éppen az ellentmondásos és zavaros fogalmak e tárháza a bizonyíték arra, hogy ennek az új építészetnek abszolúte semmi köze egyik vagy másik politikai rendszerhez.”¹² A Bauhaus nemzetközi jellegéből azonban még nem következik, hogy politika feletti

(felolvasások, színjátékszámok, beszélgetések stb., minden hierarchia nélkül mesterek és tanítványok között) és a Bauhaus Band is. Itten művészet és élet olyan egységére törekedett, amelynek belső gyújtópontja maga az ember; ahhoz, hogy Gesamtkunstwerk jöhessen létre, az azt létrehozó egyéneknek maguknak is Gesamtkunstwerknek kell válniuk, amelyben szintézisbe lép a művészeti tevékenység az életvitellel. Ez a művészetpedagógia felfogás egyébként sokban gyökeredezett Franz Cizek művészetpedagógiai módszereiben, akinek magániskolájában dolgozott Itten 1916–1919 között, mielőtt Weimarba ment volna Gropius hívására. Gropius 1923-as *The theory and Organization of the Bauhaus* című írása vezette be az egyébként számos – a részben a korabeli Bécs inkább kassáki, semmint a cizeki köréhez tartozó – magyar tag (pl. Moholy-Nagy, Weininger Andor) által is támogatott konstruktivistá fordulatot.

11 Például: Junkers, Schwintzer&Graff, Rasch, BMW, Bosch, Siemens, Bayer.

12 Jeffrey M. Diefendorf: *In the wake of war*. Oxford University Press, Oxford, 1993, 47. [ford.: P.J.]

volna. Ahogyan a taylorizmus sem tekinthető apolitikusnak pusztán attól, hogy az Egyesült Államokon kívül a Német Birodalomban és a Szovjetunióban is inspirálóan hatott. Éppígy a harmadik igazgató, MIES VAN DER ROHE sem válik apolitikussá attól, hogy 1926-ban még Rosa Luxemburg és Karl Liebknecht emlékművet tervez, 1934-ben pedig már egy Hitlert támogató nyilatkozatot ír alá. Az viszont nagyon is következik, hogy problémás egy eszmét megvalósulásának társadalmi környezetéből kiemelve, egy nullpont valamiféle kiterjedéseként értelmezni. Kifejezetten problémás például azt állítani, hogy a Bauhaus-eszmerendszer az 1919-es manifesztum által érintetlenül őrizte az eredeti missziót, még akkor is, ha később esetleges – és a bauhaus jelölőről ily módon az értelemzésben leváló – elhajlások is történtek ahhoz képest az alkalmazások során. Hiszen az, hogy a társadalmi szerepvállalást többek között hangsúlyosan ipari részvételeként képzelték el, egyúttal az eszmerendszer gyors terjedésének előmozdítójaként is szolgált. Áttérve a 2018-as kiállításra; mint a tablók és falfeliratok bemutatják, először a párizsi *Exposition de la Société des Artistes Décorateurs* (1930) német pavilonja reprezentálta a Bauhaus apolitikus, az egyetemes fejlődés szolgálatában álló, formacentrikus csoportosulásként. Különös jelentősége abban állt, hogy ez volt az első alkalom a világháború után, amikor a Német Werkbund megmutatta magát Franciaországban. A Bauhaus grémiuma által tervezett kiállítást¹³ Gropius saját igazgatói periódus bemutatásának szentelte. Ez többek között azzal járt, hogy a fentiekkel összhangban, kihagyták a tárlatból a nyíltan marxista HANNES MEYER igazgatói éveit (1928–1930), aki leváltása után a Szovjetunióba távozott és részt vett az első öt éves terv munkálataiban. Meyer egyébként a Baseltől induló, majd Breslaut, Essent, Dessaut, Mannheimet és Zürichet is megjáró 1929-es *10 Jahre Bauhaus* című kiállítás esetében szintén csak a saját éveire fókuszált, 1930-ban pedig bár Sonja Delaunay meghívta az *Exposition*-ra. vissza-utasította a részvételt annak tudatában, hogy a Deutscher Werkbund Gropiust bízta meg a német pavilon megrendezésével.¹⁴ Mindenesetre az 1938-ban a MoMA-ban nyílt reprezentatív *Bauhaus 1919–1928*,¹⁵ amelyet szintén Gropius rendezett, és amelynek tervezése apropóján emigrált végül Herbert Bayer is az Egyesült Államokba, ugyancsak a párizsi olvasatot nyomtatékosította. Vagyis HANS MARIA WINGLER, LUDWIG GROTE és a WKV akkori igazgatója DIETER HONISCH¹⁶ már meglévő narratívához nyúltak, amikor 1968-ban Stuttgartban a *Bauhaus 50 éve* című tárlatot rendezték. A folytonosságot erősítette az 1968-as kiállításon Bayer kiállításterve és Gropius nyitóbeszéde is.

A WKV mostani tárlatának anyaga oly módon kritizálja a fenti olvasatot, hogy egymás mellé helyez különféle (geo)politikai helyszíneken és helyzetekben megvalósult további kiállításokat is, amelyek mindegyike szintén magán viseli a Bauhaus technika-, és formavilágát. A nagyméretű fotoreprodukciók illetve fotomontázsok használata, a bauhaus tipográfia és a kiterjesztett térfelfogás a XX. század elején radikálisan újnak számítottak és nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy a kiállítás, mint forma gyakorlatilag tömegkommunikációs eszközzé avanszált a korszakban. Mint Kai-Uwe Hemken fogalmaz, ettől kezdve a közszereplés és a művészi alkotás szorosan összekapcsolódott.¹⁷ Számos Bauhäusler reklámgrafi-

13 Walter Gropius, Breuer Marcell, Herbert Bayer, Moholy-Nagy László, Oskar Schlemmer, Xanti Schawinsky.

14 Droste, Magdalena: The successor's disinheritance. The conflict between Hannes Meyer and Walter Gropius. In: Philipp Oswald (ed.): *Bauhaus Conflicts, 1919–2009. Controversies and Counterparts*, Hatje Cantz Verlag, Stiftung Bauhaus Dessau, 2009. pp.68–86.

15 *Bauhaus 1919–1928*. MoMA, New York, 1938. december 7 – 1939. január 30., ld. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2735>

16 Aki egyébként az 1960-as és 1970-es évek egyik legfontosabb nyugat-európai kapcsolata volt a magyar neo-konstruktivisták számára.

17 Hemken, Kai-Uwe: „Clash of the natural and the mechanical human”. Theo van Doesburg versus Johannes Itten, 1922. In: Philipp Oswald (ed.): *Bauhaus Conflicts, 1919–2009*.

kai tevékenységének képezte részét a kiállítás-, és kiadványtervezés. Ide sorolhatók olyan ipari kiállítások, mint a stuttgarteri *Die Whonung* (1927, művészeti vezető: Ludwig Mies van der Rohe), amelynek keretében épült fel a Wiessenhofsiedlung komplexum, vagy a berlini *Die Mode der Dame* (1927, Design: LILY REICH, Ludwig Mies van der Rohe). Ez utóbbi a kiállítás technikai struktúrájába építette be a reklámozni kívánt anyagokat. Különösen fontos ebből a szempontból az 1920-as évek leghatásosabb tipográfiával, fotográfiával és nyomtatással kapcsolatos kiállítása, az 1928-as kölni *Pressa*. Ezen megfért egymás mellett az *’alapvető typográfia’* című Bauhaus-szekció, El Liszickij propaganda célból épült *Szovjet Pavilonja*,¹⁸ és Konrad Adenauer – akkoriban még Köln polgármestere – kezdeményezésére megrendezett, az új német koloniális törekvéseket ideológiailag előkészítő, *Különleges Gyarmati Kiállítása*.¹⁹

A Harmadik Birodalom propaganda-kiállításainak körébe tartozó több tárlat is szerephez jut a kiállításon. Herbert Bayer – aki 1928-ban, Gropius távozása után Berlinbe költözött és hamar a jónévű DORLAN STÚDIÓ reklámcég művészeti vezetője lett, majd megtervezte a német *Vogue* és megújította a lipcsei *die neue linie* arculatát – már a korszak egyik leghíresebb és legkeresettebb reklámgrafikusának számított, amikor a *Deutsches Volk Deutsches Arbeit* (1934),²⁰ illetve a *Das Wunder des Lebens* (1935)²¹ reklámgrafikájának kialakítását elvállalta. Zavarbaejtő, hogy a Nürnbergi Törvények előkészítéseként szervezett tárlatokhoz készült vizuális anyagok avantgárd látványvilágukkal továbbra is a szakma nemzetközi elismerését váltották ki, függetlenül a szöveges tartalom és a bemutatott statisztikai kimutatások egyértelmű faji ideológiákat és a nemzetiszocialista örökléstanokat tartalmazó nézeteitől. Később, már 1938-ban, a *Gesundes Leben – Frohes Schaffen (Egészséges Élet – Boldog Termelés)* kiállítási kiadványát is

Controversies and Counterparts, Hatje Cantz Verlag, Stiftung Bauhaus Dessau, 2009. pp.34–50.

18 A korszakban a *Pressa* (1928) mellett El Liszickij két további, kiemelten jelentős kiállításterve valósult meg: 1930-ban az *International Fur Trade Exhibition*, illetve az *International Hygiene Exhibition*.

19 Mint a kiállítási tábló írja: Hans Grimm *Egy nép élettér nélkül* című regényének címét mottóként használva a kiállítás azt az ötletet hirdette, hogy mivel az Afrikában élő embereknek túl sok a tér, a németeknek viszont túl kevés, Afrika felé kéne terjeszkedni

20 <https://www.moma.org/collection/works/7500>

21 <https://www.moma.org/collection/works/7509>



Herbert Bayer
Anzeige der
Container
Corporation of
America, 1942
35 x 27,5 cm,
erschienen in der
Zeitschrift Fortune
Courtesy:
Sammlung
Thomas Hackl
© VG Bild-Kunst,
Bonn 2017

két volt Bauhaus diák, HANS FERDINAND és HEIN NEUNER tervezte, ugyanúgy, ahogy a Hitler négyéves tervének sikerét promotáló 1937-es *Gebt mir vier Jahre Zeit* főterének dizájnjáért is a modernista építész, EGON EIERMANN felelt. Ezek a praxisok, mint PATRICK RÖSSLER fogalmazott a kiállításához kapcsolódó konferencián,²² tulajdonképpen előbb az avantgárd formavilág reklámparba történő domesztikálását hajtották végre, majd egymással összekapcsolódva fokozatosan járultak hozzá a Harmadik Birodalom radikalizálódó propagandájának arculatához.²³ A reklámparban különösen sokáig, mivel itt és a sajtó vizuális arculatában kevésbé érvényesült a cenzúra (még az 1936-os berlini olimpián is lehetett avantgárd lapokat kapni). Ennek oka egyrészt az volt, hogy a német értelmiség felé gesztusként fenntartották egy működő művészeti közélet látszatát, másrészt a nemzetiszocialisták egyszerre akartak a népesség körében sikeres propagandát folytatni, ugyanakkor, beemelve a Bauhaus által képviselt modernizmust esztétikai repertoárjukba, kortársnak és kozmopolitának mutatkozni.²⁴ Mint a kurátorok írják, a fenti kiállítások bemutatásával nem egyének morális megítélésére törekedtek, sokkal jelentősebbnek tartották, hogy a forma-világ és a reprezentációs eszközök terjedésén keresztül vizsgálhatóvá váljon, mennyiben tekinthető a totalitarizmus eleve a modernizmus nevű projekt

²² Patrick Rössler: "I had a good life in Berlin": Herbert Bayer, the Studio Dorland, and German Advertising Graphics of the 1930s – Előadás a kiállításához szervezett konferencián. WKV, Stuttgart. 2018. szeptember 14–15.

²³ Ennek eklatáns példája, hogy Herbert Bayer 1937-ben tervezett ADEFA reklámja, amelyet később Bayer monográfiájában 1930-ra dátumoztak vissza, kiretusálva a reklámhoz tartozó nemzetiszocialista emblémát. Forrás: Patrick Rössler előadása, 2018. szeptember 15.

²⁴ Patrick Rössler előadása, 2018. szeptember 15.

részének. Hiszen reklámgrafika és termék (legyen az egy esőkabát vagy az eugenika, magazinban vagy kiállítási standon) szorosan összefüggnek, s a termelési hatékonyság szolgálatába állított racionalizálás és a totalitarizmus az arendti értelemben édestestvérek. A munkafolyamatok racionalizálása pedig természetes módon vonta maga után a test racionalizálásának képzetét – mint ŐZE ESZTER kimutatta – nemcsak a Harmadik Birodalomban, hanem a Szovjetunióban is. A tömegkommunikációs műfajjává váló (pl. népesedéssel és népegészségüggyel kapcsolatos) kiállítások a hatalom biopolitikai gyakorlatának propaganda-, és reprezentációs eszközeként szolgáltak.²⁵ Innen nézve talán az is érthetőbb, hogyan lehetséges, hogy LE CORBUSIER eugenikával kapcsolatos ideológiai nézete sem volt titok a korban.²⁶ A testi jellegek és külső-belső arányok szisztematikusan felmérése és kategorizálása (pl. KURT KRANZ mosoly- és gesztustáblázatai) a termelés ésszerűsítésén keresztül ugyanis nemcsak a fajnemesítés gondolatkörével, hanem – a tervezés méretarányosítása és az olcsóbb tömegtermelés érdekében – a funkcionális lakóterek és városok tervezésével is összekapcsolódott. Ennek egyik fontos példája a kurátorok szerint a szerkezeti racionalizálás (*rationalization of construction*) egyik atyjának, ERNEST NEUFERTNEK a munkája, aki standardizált emberi testarányok alapján dolgozta ki rendszerét, amelyben a lehető legoptimálisabbra szabhatókká váltak a lakás-szerkezetek. Ennek egyik későbbi összegző műve a *Bauordnungslehre* (1943), amelyhez az előszót ALBERT SPEER írta, és ami jelzi, hogy a lakossági használat mellett a háborús kontextusban is hasznosult a tudás. Ha két lépést teszünk a kiállítótérben, a FRITZ ERTL – szintén volt Bauhaus diák – által tervezett Auschwitz-Birkeanu koncentrációs tábor komplexummal találjuk magunkat szembe. Különösen termékenyen érnek össze a technikai modernizmus reform elképzelései, a propaganda és az imperialista, illetve kolonialista gondolkodással a korszak egyik legkülönösebb és grandiózusabb építészeti-technikai utópai projektjében, az *Atlantropa*-tervben. A projekt

²⁵ Eszter Őze: *Modernists, Hygiene and the exhibitionary complex. Etudes of the Hygiene Museum of St. Petersburg's History, submitted manuscript, V-A-C Foundation, 2018*

²⁶ Fabiola López-Durán: *Eugenics in the Garden. Transatlantic Architecture and the Crafting of Modernity*. University of Texas Press, Austin, 2018. 144–145.

kimunkálásán, az 1930-as évektől kezdve, majd negyedszázadon keresztül dolgoztak HERMANN SÖRGELEK és munkatársai.²⁷ A terv értelmében – amelyben, mint a kurátorok írják, a pacifista szándék elemei is fellelhetőek –, a Gibraltári-szorosnál és a Dardanelláknál épített gátak 200 méterrel csökkentették volna a Földközi-tenger vízszintjét. Ennek következtében mintegy 600 ezer négyzetkilométernyi új terület, valamint Afrika és Európa összekapcsolása vált volna lehetővé, amely így – miközben Csádöt és Kongót egy belső tenger keletkezése érdekében elárasztották volna – a túlnépesedett Európa lakossága számára nyújtott volna új élőhelyet, az öreg kontinensen belüli további fegyveres konfliktusokat megelőzendő. Mindeközben az immár az USA-ban élő Bayer zseniális grafikusként ugyanazzal a leleménnyel készítette a *Harper's Bazaar* kora előtt járó címlapjait, mint a MoMA Bauhaus kiállításdízajnára építő két nagy háborús propaganda kiállítás terveit (*Road to Victory: A Procession of Photographs of the Nation at War* (1942),²⁸ *Airways to Peace* (1943)²⁹ és a Container Corporation of America kartondoboz gyártó cég lakossági papírgyűjtésre buzdító plakátjait. Az utóbbi esetben például sikeresen kapcsolta az újrahasznosítást a háborús propagandához, míg 1953-ban a *Geo-Graphic Atlas* bravúrosan illesztette a cég imidzsébe annak humanitárius és környezetvédelmi elkötelezettségét.³⁰

Mint a *Művészet, avantgárd és a katonai-ipari komplexum* című részből megtudjuk, a katonai gondolkodás (pl. a madárperspektíva) és a háborús katonai-ipari komplexumok építése kapcsán felhalmozott szakmai tudás (a tömeggyártás infrastrukturális és logisztikai részleteivel) egyébként aktívan gyarapította a háború után az újabb funkcionalista szemléletű környezet-, és várostervezéseket. Ezek kidolgozásában vezető szerep jutott az Egyesült Államokba emigráló LUDWIG HILBERSHEIMER decentralizált város-elképzelésének. Hilbersheimer, szisztematikusan tanulmányokat folytatva a bombák potenciális hatósugarairól,³¹ arra következtetett, hogy az ideális város egyrészt decentralizált, másrészt zöldövezetekkel teli. Az előbbi a fontos funkciókat térileg eloszló módon rendezi, magát a várost pedig kiterjedtebbé teszi, az utóbbi pedig az épített és természetes környezet közötti határokat bizonytalanítja el a légítámadók szemében. Mivel az ily módon épített városszerkezetekben egyetlen bombával csak kisebb károkat tudnak okozni, együttesen idő-, és anyagigényesebbé teszik a támadást. A hideg-háborús paranoia és a funkcionalitás elve tehát térileg decentralizált, az egyes egységeken belül pedig tevékenységi körök szerint racionalizált és optimalizált városokat hozott létre. „After total war can come total living” – hirdette a korszak szlogenje.³²

MONA MAHALL és ASLI SERBEST *Self-cleaning futures: A Feminist Spatial Agenda* című munkája ennek a jelenségnek a magántérbeli megvalósulását vizsgálja, továbbá a modernizmus militáris és gender aspektusait kapcsolja össze. Ennek egy része a híres *frankfurti konyha*, melyet MARGARETE SCHÜTTE-LIHOTZKY tervezett 1926-ban ERNST MAY frankfurti szociális lakhatási komplexumába. Célja az volt, hogy a lehető legkomfortosabb lakhatást tegye lehetővé a munkásosztálybeli családok számára az adott szűk téri adottságok és költségkeretek között. Az elképzelés szerint ez a tömeggyártott, összeilleszthető térelemek és a funkcionális belső arányrendszer

²⁷ Peter Behrens, Hans Poelzig, Cornelis van Eesteren, Erich Mendelsohn.

²⁸ Katalógusa elérhető: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3038_300191619.pdf (utolsó hozzáférés: 2018. november 9.)

²⁹ Katalógusa elérhető: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3138_300174104.pdf (utolsó hozzáférés: 2018. november 9.)

³⁰ Az 1926-ban alapított CCA – mint a kiállításvezetőben lévő glosszáriumban olvashatjuk – széleskörűen támogatta egyébként a grafikai művészeteket és a dizájnt, segítette Moholy-Nagy-ot a chicagói új Bauhaus létrehozásában és rendszeresen dolgozott együtt olyan művészekkel reklámgrafikai megbízásokon keresztül, mint Kepes, de Kooning, Léger, Moore, Man Ray, Schawinsky.

³¹ Képeket pl. ld. <https://explore.chicagocollections.org>

³² Ld. <https://blogs.lt.vt.edu/lynchhist3914/2017/10/10/after-total-war-can-come-total-living/> (utolsó hozzáférés: 2018. november 9.)

kombinációja révén válik lehetővé. A tervet a vonatszerelvényekbe illesztett konyha ihlette, ahol néhány fővel akár szár embert is el lehetett látni. Schütte-Lihotzky alapos ergonomiai vizsgálatokat végzett, hogy megtalálja azt az ideális elrendezést, ahol a háztartási teendők a legkisebb helyen és a leghatékonyabban elvégezhetőek. Ez egyrészt hatékonyabbá tette a munkavégzést, másrészt – mint azt a későbbi kritikák megfogalmazták – el is szigetelte a nőket a családi térben. Ugyanakkor az előállítási költség csökkentése érdekében számos, az eredeti tervben szereplő anyagot olcsóbbakra cseréltek le, ami a minőség csökkenésével járt és az ergonomikusságot is rontotta, de a termelésre serkentőleg hatott. Geopolitikailag nagyobb egységben gondolkodva ugyanígy rímelnék egymásra az említett, a humanitárius és környezetvédelmi elköteleződést hirdető lőszercsomagolással is foglalkozó CCA papírujárasznosításra buzdító propagandaplakátjai, illetve a *Geo-Graphic Atlas* és a 1968 májusában Vietnamba látogató SUSAN SONTAG alábbi megfigyelése: „Minden lezuhanó repülő módszeres szétbontásra kerül. Az aroncsokat felvágják, hogy a többség által hordott gumiszandál készülhessen belőlük. A motorok épen maradt elemeit traktoralkatrészekké alakítják. A repülő testét is szét szerelik; a beolvasztott fémből szerszámok, kisebb gépek alkatrészei, sebészeti eszközök, drót, bicikli küllő, fésű, hamutál és a látogatóknak ajándékozott számozott gyűrű készül. Az utolsó csavaranyáig, csapszegig és zárig minden hasznosul. Ugyanez igaz bármi másra is, amit ledobnak az amerikaiak. Több faluban is láttuk, hogy a találkozókra hívó vagy légiriadót jelző fára akasztott harangként fel nem robbant bomba hüvelye szolgált, az egyik thai faluhoz tartozó kórház műtőjében pedig – amelyet a bombázások elől egy sziklamélyedésbe menekítettek – az elválasztásra szolgáló paravánt ejtőernyőponyva alkotta.”³³

És valóban, a kiállítás egy további rétege azt a domináns Bauhaus-értelmezést írja felül, amely a nemzetközi projektet kizárólag Németország és az Egyesült Államok viszonylatában képzele el. Ennek érdekében a modernizmus párhuzamos narratíváit mutatja be, többek között a Bauhaus és más kísérleti pedagógiai módszerek közötti

³³ Susan Sontag: *Trip to Hanoi. Journey to a city at war*. A Panther Book, Farrar Straus and Giroux, 1968. 79. [ford.:P.J.]

kapcsolatokra fókuszálva. Így ismerkedhet meg a látogató moszkvai VKhUTEMAS-szal és MICHAEL LIFSCHITZ radikális antimodernista megközelítésével, illetve India design-történetével. A MARION VON OSTEN vezette Bauhaus Imaginista³⁴ pedig úgy dekonstruálja a gropiusi szemléletet, hogy a Bauhaus transzkulturális jellegére helyezi a hangsúlyt. Ennek köszönhetően nem csak a centrumországok hatalmi törekvései válnak egy alternatív Bauhaus-olvasat meghatározó elemeivé. Ezek a Németországon és az Egyesült Államokon kívüli törekvések sokat merítenek a Bauhaus már említett első, expresszionista, *integratív fókuszú* korszakából.

A WKV két nagyobb és számos kisebb egységre osztott, decentralizált és rétegzett térszerkezetében számos helyen a meghívott kortárs intervenciókon keresztül nyílik rálátás a modernitás és a Bauhaus kapcsolatának újabb aspektusaira. MARIA SALGADO spanyol művész Hießenbüttel-t parafrazeálja performanszával (*The 1 That Became a 3:2 Variations on Helmut Heißenbüttel's "Der Mann, der lesbisch wurde"*), VINCENT MEESEN – CHRIS MARKER *San Soleil* című filmesszéjére emlékeztető – videóinstallációja (*Wild Architecture*) pedig Le Corbusier és Asger Jorn kapcsolatának átértelmezésére tesz kísérletet. Amint a kiállítóterben elhelyezett feliratok több részletben is rámutatnak, az egymással párhuzamos narratívák lehetőségét már a WKV 1968-as megnyitója is magában sűríti: a kiállítás ugyanis 1968. május 4-én, a párizsi események szimbolikus kezdetének másnapján nyílt meg. Gropius hangosbemondóval megtartott beszéde az eseményre szervezett tüntetés közepette hangzott el. Diákok és tanárok tiltakoztak annak az ulmi Hochschule für Gestaltungnak (HfG)³⁵ a tervezett bezárása ellen, ami 1953-ban, éppen részben az Egyesült Államok re-educációs projektjének támogatásával jött létre, a Bauhaus-eszme világháború utáni újjáélesztésének céljával. Jelen írás első mottójában a formálódó design-iskola szellemiségéről vitatkozik ASGER JORN és MAX BILL: szélsőségesen eltérő nézeteik miatt Jorn végül kiszállt az ulmi projektből és megalapította az International Movement for an Imaginist Bauhaus-t (IMIB), melynek a Lettrist Internationallal (LI) kötött szövetsége a termelést per se elutasító Situationist

³⁴ <http://www.bauhaus-imaginista.org/>
³⁵ Ld. <http://www.hfg-archiv.ulm.de/english/>



Walter Gropius hangosbemondóval a kiállítás megnyitójának napján. Fekete-fehér fotó JA WKV Archiv jóvoltából, Fotó: Kurt Eppler

International (SI) 1957-es születéséhez vezetett. Max Bill viszont a Scholl Alapítvány támogatásával a megalakuló intézmény rektori székét foglalta el. Az ulmi iskola 1968-ban bezárt, majd a következő két évben ANDRÉ MALRAUX francia kultuszminiszter támogatásával L'institut de l'environnement néven működött Párizsban. Az ottani eszmeiségből nőtt később ki a politikailag aktív, az első időkben a francia kommunista párt plakátjait is tervező GRAPUS CSOPORT, amely ideológiailag jóval közelebb állt az IMIB-hez és a SI-hez, mint a Max Bill féle programhoz.

Az eddig említett két stratégia a domináns (gropiusi) narratíva elbizonytalanítására szolgál. Egyrészt geopolitikai viszonyrendszerbe helyezi tárgyát, másrészt úgy azonosítja, hogy szinte kizárólag gazdasági centrumországok (elsősorban Németország és az USA) olyan tevékenységeire fókuszál, amelyek a demokrácia, szabadság és az emberiség fejlődése iránti elköteleződésüket hirdetik/bizonyítják. Az első stratégia mentén ezért olyan anyagokat mutat be a kiállítás, amelyek a centrumországok totalitárius és kolonialista múltját kapcsolja a Bauhaus-erekhez, illetve a bauhausi eszmerendszerrel összefüggő praxisokhoz. A második stratégia olyan anyagot vonultat fel, amely egyrészt a hidegháborús ellenpólus és a gyarmatok területéről ismert modernizmus-narratívákat, másrészt felhívja a figyelmet a Bauhaus transzkulturális kapcsolódásaira és diverzitására. Mindkét stratégia bontja a gropiusi olvasat centralizáltságát, homogenitását és apolitikusságát. A harmadik kuratori stratégia újra a centrumországokra fókuszál, és olyan elméleteket mutat be, amelyek a Bauhausra hivatkozva dolgozták ki a racionalizálással és a radikális funkcionalitással, valamint az erre épülő társadalmi-termelési renddel szembeni kritikájukat.

Ezen kritikák a tér politikai karakteréből indulnak ki. Abból a felismerésből, hogy a fejlődésnek a termelés növelésével való azonosítása és az életterek (magán/köz, munka/szabadidő) funkcionalista alapon történő felosztása (és homogenizálása) a tőke optimális áramlása érdekében folyamatosan újratermelik az elidegenedést, a kontroll és a kirekesztés struktúráit. E kritikák ugyan elfogadták azt a Bauhaus-elveket, hogy a művészetet vissza kell vezetni a társadalomba, de megvalósítását a művészet és az élet

egyesítésén keresztül képzelték el. Azt vallották, amit részben a Bauhaus-iskola expresszionista korszaka is: elsősorban az életvitel és az oktatás megújításával, a kultúra demokratizálásával lehet javítani a társadalmon, nem pedig (és semmiképp sem önmagában) a javak hatékonyabb előállításán keresztül.

A kritikák ezen vonalához tartozik CONSTANT strukturális alternatívákban gondolkodó *New Babylon* (eredetileg *Dériville*) projektje, valamint *unitary urbanism* konceptje. Mint a neve is jelzi, az utóbbi olyan városszerkezeti elgondolás, amelyben egyfelől a városi terek szervesen kapcsolódnak egymáshoz, másfelől ezen városi terekben a művészet az életterek alkotórészévé válik. A *New Babylon* projekt ennek egyfajta nomád, moduláris és dinamikus változó struktúrájú, a lakosság kreativitásának szolgálatába állított utópisztikus modellvárosa.³⁶ A *psychogeográfia* és a *dérive* gyakorlatai ezzel szemben nem új városban gondolkodtak. A *dérive* olyan nem-tervezett sétákat és random útvonalválasztásokat jelentett a városban, amelyek annak egymástól elkülönülő (téri-társadalmi) részeit kapcsolták össze a sodródás által. Emellett olyan helyzeteket kívántak előidézni, amelyek lehetővé tették a funkcionális városok terei által előírt, természetesnek tűnő szabályokra való reflexiót, illetve e kontrollműködések konstruált természetére való rálátást. LUCIUS és ANNEMARIE BURCKHARDT a *psychogeográfia* gyakorlatait gondolták tovább *Strollology* koncepciójukban a nyolcvanas években Kasselben.³⁷ A művészet és élet egybeolvasztásán keresztül a Bauhaus első,

³⁶ Maga a *New Babylon* a korábbi *Gypsy Camp* projektből inspirálódott, amely egyébként a *Call the Witness* keretében, a 2011-es *Venezai Biennálé* Roma pavilonjában, Arnout Mik holland művész továbbgondolásában meg is valósult.

³⁷ *Strollology*=Promenadology: kísérleti módszer a környezetészlelés megváltoztatására.

Constant Nieuwenhuys
 Műtermi fotó gitárral, 1962 © VG Bild-Kunst, Bonn 2018, Courtesy: Fondation Constant



expresszionista korszakának gyakorlatához kapcsolható kritikák egy része a politikai aktivizálódás útját (is) választotta. GUY DEBORD-ék 1966-ban ennek megfelelően támogatták a Strassbourgi Egyetem diákcsoportjainak politikai tevékenységét, és együtt adták ki a majd 300 ezer példányban kinyomtatott és hét nyelvre lefordított 'A diákélet nyomorúságáról' című pamfletet, ami sokak szerint 1968 kezdetének tekinthető.³⁸ A centrumországok ilyen típusú radikalizálódó belső kritikái érnek össze 1968-ban. Innen nézve talán az is világosabb, mit is jelentett az, hogy 1967-ben a besançon-i Rhodiaceta textilgyár munkásai sztrájkjukkal nem egyszerűen a béremelést, hanem általában a munkakörülmények javítását, illetve a szabadidőt és a kultúrához való hozzáférést is követelték. Nem pusztán a fennálló társadalmi rendben akartak jobb pozíciót elérni, hanem annak (termelési) rendjét (és kompenzációs rendszerét) megváltoztatni. Chris Marker 1967-es *À bientôt, j'espère* (*Remélem, hamarosan találkozunk*) című filmjében egy textilgyári munkás a következőképpen jellemzi ezt a tapasztalatot: „Az éhség jó esetben megelőzi az evést: akkor eszünk, amikor éhesek vagyunk. Ennek ellenére mi nem akkor eszünk, amikor éhesek vagyunk, hanem amikor az 'elektronikus agy' engedélyezi az ebédszünetet a termelésben.”³⁹ Az időbeosztás és az életritmus tökéletesen a termeléshez (illetve a hatékonyság maximalizálásához) idomul, a munka a közösség legkisebb közös többszörösévé és legnagyobb közös osztójává válik. 1967-ben Chris Marker épp vágja a *Loin du Vietnam* (*Távol Vietnámtól*) című filmet,⁴⁰ amikor PAUL CÉBE a Rhodiaceta textilgyárba hívja forgatni.⁴¹ Ahogyan TREVOR STARK elemzi kitűnő tanulmányában, amelyre ebben a részben támaszkodok, a szintén munkás Paul Cébe-nek és két besançon-i tanárnak (RENÉ és MICHELINE BERCHOUX-nak) nagy szerepe volt abban, hogy a *kultúra* a sztrájk központi kérdésévé vált. Brecht előadásokat szerveztek, Eisenstein, Godard és Joris Ivens

³⁸ Vö. Bosnyák Béla Galilei-körös szociológus 1912-es megjelenésű *A budapesti diáknymor* című, a Galilei Kör 1909-ben felvett statisztikai alapján írt tanulmányával.

³⁹ Trevor Stark: "Cinema in the Hands of the People": Chris Marker, the Medvedkin Group, and the Potential of Militant Film. *October* 139, Winter 2012, 117–150., 125.

⁴⁰ Rendezők: Jean-Luc Godard, Chris Marker, Alain Resnais, Agnès Varda, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, 1967

⁴¹ Ld. <https://en.labournet.tv/video/6363/bientot-jesperere-be-seeing-you> (utolsó hozzáférés: 2018. november 9.)

filmevetítéseket és képzőművészeti előadásokat tartottak, illetve átvették a szétesett könyvtárat (feltöltve költészettel, művészeti monográfiákkal, illetve kommunista alapművekkel), közösségi tereket alakítottak ki, ahol összegyűlhetnek a gyár dolgozói, olvasókört tarthattak, vitatkozhattak.⁴² Hiszen a közösség optimalizált munkaeszközzé redukálása szerves része a társadalmi egyenlőtlenségek és osztálykülönbségek újratermelésének. A szabadidő és a kultúrához való hozzáférés ugyanis a kritikai gondolkodás elengedhetetlen feltétele. Ezért, mint Cébe nyilatkozta, ennek követelése Rhodia-ban „nem utópisztikus szlogent, hanem pragmatikus politikai követelést jelentett”, és ezért is vált a hathetes sztrájk felszabadító alaputaszlatává, hogy a „dehumanizálódás terét közösségi térére tették”.⁴³ A művészet itt egyszerre eszköz – a helyzet tudatosításának és megváltoztatásának eszköze –, s a *közösségiség* és az identitásformálódás konstitutív szereplője is. Azután alakult meg a gyár dolgozóiból a Medvedkin Csoport, hogy Markerék, rövid filmtechnikai alapozó után, kézikamerákat adtak a munkások kezébe és biztosították a produkciós segítségét. A kiállításon *Rhodia 4×8* című rövidfilmjük szerepel, alatta COLETTE MAGNY humoros, egyúttal keserű dalával.⁴⁴

A technikai és készségbeli különbség, amely Marker és a textilgyár dolgozói között megfigyelhető, pontosan a magas fokú specializálódás és a munkafolyamatok professzionizálódásának következménye (hasonlóan a szöveg elején említett dizájn és előállítás különválásához). Ezért a specifikus készségek átadása csak abban az esetben nem válik kolonializálónvá, ha annak gesztusa együtt jár az involválódással és konkrét formáját ebben is nyeri el: reflexiók eszközzé tud válni a használók kezében és a deprofesszionizálódáshoz járul hozzá. Marker először Cébe invitálására kezdi el megörökíteni a sztrájkot. Ekkor a fő kérdés számára az, hogy „miként fordítható le a munkások küzdelme a film nyelvére oly módon, hogy a készítő ne egyszerűen újratermelje a hatalmi dominanciát azok között, akiknek van hozzáférésük a kultúrához, és akiknek nincsen;

illetve azok között, akiknek hatalmukban áll ábrázolni másokat, és akiket ábrázolnak.”⁴⁵ Az *À bientôt, j'espère -t* a munkások túl romantikusnak, a mindennapi küzdelmet túl absztraktnak, a nőknek a szakszervezeti mozgalomban való szerepét igazságtalanul mellőzöttnek érezték. És ekkor jön a második kör, amely a deprofesszionizálást tűzi ki célul. A megalakuló Medvedkin Csoport elkészíti el a *Classe de lutte*-öt (1969),⁴⁶ amely tulajdonképpen Marker filmjét egészíti ki. Ebben a filmben SUZANNE ZEDET a főszereplő, annak a besançonni Yema óragyárnak a munkása, ahol – kezeik mérete és ujjai finomsága miatt – szinte kizárólag nőket foglalkoztattak. Zedet alakján keresztül követjük az eseményeket: miként válik a nehézségek ellenére agitátorrá, hogyan buzdít a közösséggé szerveződésre, a közös fellépésre. A Medvedkin Csoport esetében a deprofesszionizálással a Marker által megélt feladathoz egy további kapcsolódik: elérni, hogy a film aktív részévé váljon azok életének, akiket dokumentál.⁴⁷ Persze a két cél szorosan összefügg.

Ezért hivatkozik a csoport ALEKSANDR MEDVEDKIN szovjet filmrendezőre. 1917–1922 között *agit-vonatok* jártak a Szovjetunióban, amelyek a fővárosvidék viszonyrendszerben működtek: a centrumban készített propagandaanyagot elvitték vetíteni a perifériákra, majd a helyiekről készült filmekből a központban újabb propagandaanyagot gyártottak.⁴⁸ Medvedkin később, az első öt éves terv alatt, ennek alternatívájaként alakította ki a *filmvonat* (*kinopoezd, cine-train*) koncepcióját. Ez már nem kész anyaggal érkezett, hanem mindig az adott helyen élőket rögzítette, majd a vonaton dolgozó és élő 13 (1934-re már 59)⁴⁹ ember Medvedkin vezetésével meg is vágta a filmet, hogy még frissen levetíthessék a szereplőknek. A filmeket arra használták, hogy az első öt éves terv során kollektivizált gazdaságokat fejlesszék.⁵⁰ Ezt segítette volna egyrészt a saját gazdaságról készült felvételek elemzése, illetve más, jobban teljesítő gazdaságokat bemutató filmek alapján újragondolt, a kollektivizált mezőgazdaságban hatékonyabb termelési technikák kialakítása. Ezzel visszajutunk az apolitikusság és a módszerek univerzalizálásának problémaköréhez, hiszen maga a módszer, kontextusából kiragadva ugyanúgy válhat a termelési racionalizálás, mint egy kurrens pszichoterápia vagy a megfigyelés és kontroll eszközzévé. A Medvedkin Csoport nevével kontextualizálja, történetiesíti a módszert,⁵¹ miközben inspirálódik is tőle. A tárlat egyik nagy erénye éppen az, hogy a formák, praxisok, elvek és társadalmi-politikai kontextusok kavalkádjából nlem az apolitikus formalizmusra következtet és nem is azt a cinikus álláspontot veszi fel, amely szerint mivel bármi bármire felhasználható, lényegében minden ugyanaz, hanem képes egyszerre az elvet, a formát és a kontextust is a praxis konstitutív elemeként kezelni, és a látogatót ennek a feszültségnek a fenntartásában támogatni.

⁴⁵ Stark, 2012, 126.

⁴⁶ Ld.: <https://vimeo.com/63360360> (utolsó hozzáférés: 2018. november 9.)

⁴⁷ Stark, 2012.

⁴⁸ Nemcsak agit-vonatok, hanem gőzhajók és később autók is betöltöttek hasonló funkciót. A vonat a mozgáson és az új információszállítási lehetőségén keresztül fejt ki hatást, hat inspirálóan a szovjet propaganda működésére. 1925-ben már mintegy 1000 mozgó mozi járt a Szovjetuniót, főként dokumentumfilmeket vetítve. Három fő kategória volt: szovjet témák, tudományos-educációs filmek, gyerekfilmek. Ld. Adelheid Heftberger: “Propaganda in Motion. Dziga Vertov, Aleksandr Medvedkin, Soviet Agitation on Agit-trains, Agit-steamers, and the Film Train in the 1920s and 1930s.” *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*. No.1. (2015). <http://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/2/75>

⁴⁹ Heftberger, 2015.

⁵⁰ Annál is inkább, mivel mind a kollektivizálás mind az első öt éves terv sztálini projektjének sikere elmaradt az elvárthoz képest, ami igen feszült politikai helyzetet szült (Heftberger, 2015). Ezzel összefüggésben Medvedkin inkább a módszer militáns aspektusaira fókuszált: a szembesítést,

a közösségi nyomást és a számonkérést a módszer központi elemeinek tekintette.

⁵¹ Marker ismertebb filmje a témában az 1993-as

Le tombeau d'Alexandre (Az *utolsó bolsevik*), amelyben kritikaibb hangvételt is megüt a filmvonalatok működése és Medvedkinnek a sztálini propagandában betöltött szerepe kapcsán.

Marker 1971-es dokumentumfilmjében, a *Le train en marche*-ban⁵² kiderül, hogy Medvedkin számára a vonaton vált világossá, hogy a film a világ átalakításának eszköze tud lenni, és megvalósíthatja a politikai cselekedetként felfogott műélvezet avantgárd álmát.⁵³ Mivel a filmvonalatok anyaga eleve helyi használatra készült, érthető, hogy alig néhány tekercs maradt fenn belőle (116-ból 28).⁵⁴ Az 1934-es *Schasztiye* (*Boldogság*) című – orosz Chaplinnek is nevezett – szatírájában⁵⁵ viszont immár a filmvonalatos időszak tapasztalataiból inspirálódva széles közönségnek kívánta bemutatni azt, amit az orosz paraszt lelki működésének és gondolkodásmódjának anomáliáiként ismert fel. Ebben a szerzői filmben absztraktabb értelemben tematizálja azokat a problémákat, amelyekre a filmvonaton a mozgóképet militáns esz-közként használva helyben reflektált.

Az absztrakció által tesz szert a szerzői film általánosabb érvényre, ugyanakkor a konkrét szoros kontextusból kiválva egyúttal az *univerzalizálódás* felé is elindul és új helyzetbe kerülve folyamatosan újraértelmeződik, s egyben felhasználhatóvá is válik különféle hatalmi politikák/ideológiák által. Tulajdonképpen emiatt az univerzalizálódás miatt gondolhatta Gropius politika felettinek a formát. Csakhogy ez az elképzelés nem számol a kontextusok és felhasználási lehetőségek hatalmi aspektusával. Azzal, hogy aki gazdagabb politikai, szociális, szimbolikus, gazdasági tőke szempontjából, és így nagyobb láthatósággal és szélesebb hatással bír, az könnyebben tudja saját céljai szolgálatába is állítani, kisajátítani az adott kulturális terméket és formát. Azt a feszültséget nem tudja feloldani, hogy az absztrakció kisajátítható, de a művészethez elengedhetetlen. És ennek a problémának vagyunk a magjánál, amikor a Bauhaus egyszerre akar konkrétan involválódnival a termelésbe, s ugyanakkor univerzális relevanciával bírni. Ezért szorul rá Gropius olyan narratívára, amelyik a meglévő feszültség ellenére biztosítani igyekszik ideológia- és politika-felettiséget. És ezáltal válik politikai gesztussá maga a depolitizálás és az apolitikusság is. Ahogy Stark idézi SERGEI TRETYAKOV meglátását: „nem függetlenítheted magad felelősen a munka tárgyától. Nem lehet pusztán

⁵² Ld.: https://www.youtube.com/watch?v=_10DqZV_34Q (utolsó hozzáférés: 2018. november 9.)

⁵³ Stark, 2012, p. 131.

⁵⁴ Heftberger, 2015.

⁵⁵ Ld <https://www.youtube.com/watch?v=6LGx3njLLE> (utolsó hozzáférés: 2018. november 9.)

megfigyelned a tárgyat; szervesen össze kell vele kapcsolódnod a vele való folyamatos foglalatatoskodáson keresztül.”⁵⁶ Mégpedig, mint Marker esetében látjuk, oly módon, hogy a megfigyelt irányából muszáj átítatni, „átítatódni hagyni” a hozott tudást és reflektálttá tenni a saját pozíciót. Ily módon nem tagadjuk a kontextus konstitutív szerepét a forma alakulásában, és ez nyomot hagy magán a formán is, stabilabbá és ellenállóbbá téve azt a kisajátításokkal szemben. Az apolitikus magatartással szemben erről az irányultságról és reflektáltságról szól a művészi politikum. És ekkor a művészet már nem pusztá formalizmus, „nem az ellensége az életnek, és a képzelet sem ellensége a valóságnak.” – ahogy e szöveg második mottója hirdeti. Ennek nagyszerű példája Marker 1974-es YVES MONTAND filmje, a *La solitude du chanteur de fond*⁵⁷ (*A háttérénekes magányossága*) amely Montand one man show-ját mutatja be, amelyet 1974-ben a Pinochet puccs és Allende megölése után, a Franciaországba menekülő chileiek megsegítésére szervezett. Szintén erre példa PERE PORTABELLA ugyancsak 1974-es filmje,⁵⁸ amelyben SALVADOR PUIG ANTICH kivégzésének napján a Franco-rendszer öt politikai foglya beszélget arról, hogy miként lehet a börtönben ellenállni a depolitizálódásnak. Ez ugyanis, minden politikai börtönbüntetés végső célja. Ennek egy pontján JORDI CUNILL arról beszél, hogy a börtönben miként segítette a képzelőerő a depolitizálódás, és a pszichés összeomlás elleni harcban: „Börtönbüntetésem tíz éve alatt egy sor felejthetetlen, mélyen személyes élményben volt részem. Olyanokban, amelyeket kint sosem tapasztaltam, és nem is akarnék megélni. Nem egyszerű kellemes vagy jó élmények ezek. Féltem és a legmélyebb félelmet megéltem, unatkoztam és a legmélyebb unalomban volt részem, izgalomba kerültem és a legnagyobb mélységig éltem meg a gyönyört. Korábban ismeretlen hévvel és átadással önkielégítettem, képzelőerőmet egészen a határáig feszítve. Ugyanígy voltam az olvasással is, amikor a büntetőcellában utazásokról fantáziáltam; sosem sejtettem, hogy az emberi képzelőerő ilyen mély átélésre képes. Elvtársaimat, barátaimat és bárki mást ritkán láttam úgy nyújtani önmaguk legjobbját kint az utcán, mint bent. Felejthetetlen élmények ezek számomra. Persze ostobaság és gyengeelméjűség lenne ettől még arra a következtetésre jutni, hogy a börtön a lehetséges világok legjobbika.”

Az 50 évvel a Bauhaus 50 éve után nem termeli újra a cáfolni kívánt modernitásképet, mielőtt bontásához hozzáfogna. Úgy kezd el rálátni a látogató az univerzális fejlődés, szabadság és demokrácia hirdetésének szolgálatába állított formaközpontú és apolitikus Bauhaus-kép konstruáltságára, hogy közben nem lel egy lekerekített másik válaszra. Nincs a kiállításnak egy kulcsa, amit megtalálva megnyugtató és bizonyossággal teli másik narratívára cserélhető ez a devalvált előző. Helyette a témák széles tárházán keresztül, egyszeri látogatás alkalmával befogadhatatlanul gazdag anyag segítségével ágyazza társadalmi-történeti környezetébe, fedi fel jobbára láthatatlanná tett részeit, és hatástörténetének többnyire takarásban levő elemeit. Elősegíti azt, hogy a kiállítást bejárva és saját hozott anyagok által reflektáljon a látogató a benne épülő narratívára és egyúttal egy lépés távolságot is vegyen attól, s így nézzen rá saját szerepére annak konstruálásában. Kicsit kevésbé magabiztosan távozzon. Mindez igen magasra helyezi a lécezt; mit fog kezdeni vajon örökségével például a MoMA a saját 2019-es Bauhaus tárlatán vagy a centenáriumi tengernyi programjában résztvevő egyéb intézmény? Sokkal, sokkal több ilyen kiállításra lenne szükség.

⁵⁶ Sergei Tretyakov: “The Writer and the Socialist Village.” *October* 118 (Fall 2006), 63-70., 68., idézi: Stark, 2012, 137.

⁵⁷ Ld. <http://www.ina.fr/video/CPC76050734> (utolsó hozzáférés: 2018. november 9.)

⁵⁸ El Sopar / The Supper, 1974 (r. Pere Portabella, '60), ld. https://christiebooks.co.uk/anarchist_films/el-sopar-the-supper-1974-pere-portabella/ (utolsó hozzáférés: 2018. november 9.)

JOSEPH CORNELL, A CSILLAGOKTÓL AZ AGRÁRKÖNYVIG

„Egy aprólékosan kimunkált, elsőpró katasztrófabá ibolya fény árad. Ez nem az ég, ez egy szoba. És a nyílt térben egy üveg abszint rezgeti India dalát. Préri szelek köröznek mecsetek körül.

Mindig egy kicsit túl fiatal vagy, hogy megértsd. Beleunt a múlt saját megfejtésébe, a művész. A szívében, a jósló sziklából tárt ki egy vidéket a közeli távolságok virágai nélkül.”

Frank O'Hara: *Joseph Cornell*
(Lesi Zoltán fordítása)

JOSEPH CORNELL (1903–1972) a huszadik századi képzőművészet különleges és fontos figurája. Autodidakta outsider, polgári foglalkozással és csodabogar-életvitellel, aki noha az USA-ban született, és jóformán sosem hagyta el életében New York államot, mégis ezer szállal kötődött az öreg kontinens képzőművészeti és irodalmi hagyományaihoz. Európában mégsem került még az őt méltán megillető helyre, ezen próbáltak változtatni a 2015-ös londoni és bécsi kiállítások,¹ amelyek végre részletesebb betekintést adtak munkásságáról. 2014-ben a Magyar Nemzeti Galéria *Dada és szürrealizmus*

kiállításán² is szerepelt Cornell néhány alkotása, így például a *Földfogyatkozás* (*Earth Eclipse*, 1960), amely azt próbálja visszaadni a látványt, hogy milyen lehet a Holdról látni, amikor a Föld takarja ki a Napot. Cornell a gyermeki fehérmágia birtokosa, egy összefirkált romantikus regényalak, akinek egész művészete az emlékek megőrzéséről szól. A nyüzsgő, bűzölgő Manhattan számára a könyvtár, a bolhapiacok és az antikváriumok, a művészellátó. Művei a személyes és a kulturális emlékezet palimpszesztjei. Cornell MAX ERNST *La Femme 100 têtes* (1929) című – 19. századi metszeteket szürrealista módon felhasználó – kollázs-sorozatának hatására kezdett képzőművészettel foglalkozni, melyekkel JULIEN LEVY frissen nyílt New York-i galériájában találkozott. Levy néhány évvel ezelőtt hagyta ott a muzeológiát a Harvardon (többek közt annak az Alfred H. Barr évfolyamtársa volt, aki később a MoMA első igazgatója volt), hogy egy transzatlanti gőzössel Európába utazzon. A hajón összebarátkozott Marcel Duchappal, aki később Párizsban bemutatta őt a párizsi avantgarde

² *Átrendezett valóság. Alkotói stratégiák a magyar művészetben a dada és a szürrealizmus vonzásában*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2014. július 19 – október 19., ld. https://mng.hu/idoszaki_kiallitasok/atrendezett-valosag-alkotoi-strategiak-a-magyar-muveszetben-a-dada-es-a-szurrealizmus-vonzasaban-121917

nagyjainak, például Berenice Abbottnak, akinek segítségével megszerezte Eugène Atget fotó-hagyatékának egy jelentős részét. Így nem meglepő, hogy Levy volt az, aki elhozta és bemutatta Amerikában a szürrealizmust. Levy, akkor már a New York-i galériája tulajdonosaként, 1931 novemberében találkozott Cornellel: aznap nyílt egy kortárs amerikai fotókiállítás és a hátsó szobában egy régi fotós gyűjtemény.

Záróra – küldte volna el Cornell, aki azonban ekkor elővett a kabátja zsebéből két-három, kisméretű kollázsolt metszetet, az egyiken egy divatos, múlt századbeli nő ült összevarrva egy varrógép asztallal. Legalább annyira hasonlítottak Max Ernst munkáira, mint amennyire különböztek tőlük. Hol találta ezeket? – kérdezte Levy, s örült, hogy nem dobta ki a furcsa embert. Magam készítem őket – válaszolt Cornell. Levy nemcsak, hogy felkérte, hogy vegyen részt az 1931 telén galériájában megrendezett szürrealista kiállításon, hanem vele tervezte a katalógus borítóját is.

Cornell volt az egyik első amerikai, aki autonóm módon, kreatívan továbbgondolva tette magáévá a szürrealisták nézőpontját. A tudattalanról és az álmokról alkotott elméletükkel nem értett egyet, nem tartotta „egészségesnek”: egy alternatív módszert dolgozott ki, amelyet DAWN ADES *transzcendens szürrealizmus*nak nevezett el.³ Cornell-t az önmagába zárt, befejezett mű és a befejezetlenség, avagy az organikus egység és a töredék fogalompárjai foglalkoztatták. A romantikától induló folyamat végén, a 19. század végére, a *befejezetlenség*nek szinte már saját esztétikája lett. A fragmentumokból való építkezés a századfordulót követően a kollázs, majd az asszemblázs műfajaiban bontakozott ki, mely területeken Cornell alkotott. Az asszemblázs, mint ahogy a MoMA 1961-es *Az asszemblázs művészete* kiállításának katalógusában is olvashatjuk,⁴ egy tágabb fogalom, mint a *kollázs*: lehet háromdimenziós, szoborszerűen körbejárható is, nemcsak a falon lóghat; tartalmazhat kivágott vagy kitépelt papírfecniket, újságkivágást, fotókat, ruhát, fadarabot,

³ Julien Levy: *Memoir of an Art Gallery*, G. P. Putnam's Sons, New York, 1977
⁴ Dawn Ades: *The Transcendental Surrealism of Joseph Cornell*. In *Joseph Cornell*, Kynaston McShine (ed.), The Museum of Modern Art, New York, 1980, 15–42.
⁵ William Seitz: *The Art of Assemblage*. The Museum of Modern Art, New York, 1961.

fémet vagy bármi más anyagot, kagylókat, köveket vagy akár babákat és autókalkatréseket is. Fontos a valóságosság szempontjából, hogy ezek a tárgyak eredetileg nem művészeti anyagok. A foltos papír, az elnyűtt, tépelt ruha, a széthasadt, festett fa vagy a hajlott, rozsdás fémdarab olyan plusz értelmet kapnak, amik a jelöletlen tárgyakból hiányoznak. A kollázs és az egymás mellé helyezés mozzanata releváns a 20. századi művészeti kérdés – a valóság természete, a festés természete, és minden olyan eszköz, ami a kreatív gondolatokat rendszerezi. WILLIAM SEITZ szerint minden művészet inkarnáció: a dolgok lélekkel való felruházása. Az asszemblázs fogalma ezen a kettősségen alapul, nem csak a technikai eljárást és formát jelöli meg, hanem egy komplex állásfoglalást és elképzelést is.

KANT azt állítja, hogy a dolgok önmagukban, tőlünk függetlenül léteznek: értelmezhetetlenek és megismerhetetlenek. A dolgok vagy tárgyak akaratunktól viszonylag független komplexitásként értelmeződnek, valamint térbeli önállóságot, időbeli állandóságot kapnak. A tárgy helyezi előtérbe a szubjektumot: ez nem valami dologi-én, hanem az érzékelés és a szubjektum tudata által befogadott realitás. A materialista irányultságú tizenkilencedik században a természettudományos érdeklődési körön kívül eső hétköznapi tárgyak iránt kevésbé érdeklődtek, a művészeti tárgyak pedig fokozatosan elveszítették szakrális jelentőségüket. A művészet a tárgyak demisztifikációjában ezen is túllépett: lebontotta a természet ábrázolásához, a láthatósághoz és a kézzelfoghatósághoz való évszázados viszonyát. MARCEL DUCHAMP talált tárgyaival az objekt-művészet is teret kapott. Cornell számára a másik fontos impulzust éppen az 1910-es évek elejétől készülő readymade jelentették. Duchamp három fontos szempontot emelt ki a ready-made-ek kapcsán: a tárgy kiválasztása kreatív döntés; a használati funkció felszámolása a tárgyat művészivé teszi, a tárgyhoz adott cím új értelmet ad neki. A művész teremtőből *kiválasztóvá* válása a konceptuális művészet alapja, amivel egyben a művész és a tárgy státusza is megkérdőjeleződött.⁶ A poetikus szürrealista elképzelés, amellyel André Breton definíciója alapján csak az álomban szembesülhetünk, valójában kevésbé egyezik az objektművészek törekvéseivel, mint inkább a kifinomult asszemblázsokat, ereklyetartószerű, beüvegezett dobozokat készítő Joseph Cornellével.⁷

Cornell kezdetben kollázsait és árnyékdozait fogyatékos testvéreinek, Robertnek készítette, aki még a székét is alig tudta elhagyni: csak a rádiót hallgatta, vagy a magazinokat nézegette. Cornell az üveg előlapú dobozokba viktoriánus csecsebecskéket, régi fotókat, néha mozgó részeket (golyókat, rugókat vagy homokot) és más talált tárgyakat helyezett. A dobozok által használt motívumok gyakran ismétlődtek: játékok, csillagtérképek vagy madarak. A legkorábbi árnyékdozokat a MoMA állította ki a *Fantasztikus művészet, dada, szürrealizmus* című kiállításán.⁸ Cornell szerint a dobozok olyanok, mint egy hajóablak: kilátást engednek a csillagokra, a kollázsok pedig olyanok, mint a konstellációk vagy csillagképek, amik egyszerre a csillagok absztrakciói és az emberi lélek konstrukciói.⁹ Dawn Ades *költői színháznak* tartja a dobozokat, amelyekben a gyerekkor vagy a múlt tárgyai új értelmet kapnak.¹⁰

⁶ Marcel Duchamp and Henri-Pierre Roché: *The Blind Man Magazin*, New York Vol. 2. 1917 May
⁷ Willy Rotzler: *Objektkunst*, M. DuMont Schauberg Verlag, Köln, 1972, 77.
⁸ *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. The Museum of Modern Art, New York, December 9, 1936. december 9 – 1937. január 17.
⁹ Quoted by Cornell from Athur Koestler's *Sleepwalkers* (1959). Cornell Papers, AAA 1058, undated.
¹⁰ Dawn Ades: *In Surrealist Art: The Lindy and Edwin Bergman Collection at the Art Institute of Chicago*, Thames and Hudson, 1997, 50–51.

A Szappanbuborék készlet (Soap Bubble Set) Cornell első árnyékdoboza (1936–37), amelyből időről-időre újabb változatokat készített. Látszólag nem összetartozó tárgyakat helyezett egymás mellé: kicsi posztamensen egy babafejet, egy agyag buborékfújó pipát, egy pohárban egy madártojást, a háttérben a Hold egy antik térképét, a doboz tetejében négy fehér hengert, amelyek közül a két szélsőn a Szaturnusz szerepel (a bal oldali egy lovassal, a jobb oldali a pisai ferde toronnyal), a két középső szimplán fehér. A Szappanbuborék készlet sorozat összekapcsolja a gyermeki világot a kozmoszsal. Cornell különös tiszteletben tartotta a gyerekeket, akik szerint még hordozták az angyali jóságot. Szinte mindig voltak gyerekek az Utopia Parkway-en lévő házuknál. Az egyik gyűjtő, amikor meglátogatta, azt látta, hogy egy gyerek éppen visszaadja az egyik nagyon drága árnyékdobozát: Joseph, Joseph, ezt már meguntam, szeretnék egy másikat – mondja, miközben a művész mosolyogva átveszi tőle a dobozt. Majd – Nézd meg ezt, miért nem játszol ezzel egy darabig? Mondd el majd nekem, hogy az anyukádnak tetszik-e! – ajánlotta neki kedvesen.

Az 1948-ban készült Szappanbuborék készlet változat belsejét Cornell újságpapírba csomagolta: balra lent egy talpas pohár korallokkal és más, tenger által kisodort tárgyakkal, mellette egy alabástromfehér buborékfújó pipa, fölöttük két üvegpolcon egy nagy fehér és két kisebb kék golyó/buborék található. Az alsó polcon álló buborékok a Földet és a Holdat jelölik, a felsőn lévő, egyedül álló a spirituális szintet. A felső buborék a dobozt mozgatva csak forogni tud, amíg az alsók szabadon gurulnak az üvegpolcukon. A Szappanbuborék készletek különböző változatait 1948-ban WILLIAM COPLEY galériájában mutatták be, amely arra az időre egy nagy árnyékdobozzá változott: kék-fehér katalógusok borították a falakat, buborékfújó agyagpipákat helyeztek el a galéria különböző pontjain, Cornell dobozai pedig üvegpolcokon álltak.¹¹

Az Élőhelycsoport egy céllövöldének (Habitat Group for a shooting gallery, 1943) dobozban két-két megszámozott kakadu és papagály ül rudakon.

¹¹ Ld. <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/99782> (utolsó hozzáférés: 2018. november 18.)

Joseph Cornell
Tárgy (Szappanbuborék készlet), 1941, Árnyékdoboz, 46,4 × 31,4 × 9,5 cm
© Fotó: The Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation, Wien, 2015



A törött üveg előlap Duchamp Nagy üvegét idézi. Az árnyékdobozba Cornell francia feliratokat is ragasztott – Au Bon Marché, Comptoir Spécial de Gants –, így a mű egyértelműen a párizsi szűk utcák kereskedéseit idézi. A „comptoir” itt egyszerre jelenti a boltban lévő pultot és egy földrajzi régiót, ebben az értelemben elsősorban az Indiában lévő francia gyarmatra használták.

Dobozba egyértelműen azért teszünk tárgyakat, hogy védjük, de itt teljesen más a helyzet: a víztől összetömörödött újságpapír csomag, az elszáradt csokor, a festékfoltok és az egyik kakadut ért puska lövés inkább zűrzavar és a háború emlékeit konzerválja. Már az erős színvilág is szokatlan, az amúgy minden harsányságot és erőszakot kerülő művésztől. Deborah Solomon feltételezése szerint Alden Jewell kritikája¹² hívta elő a művet, hívta elő a művet, aki arról panaszkodott, hogy Cornell semmilyen módon nem reagált a II. világháború borzalmaira.

Cornell kollázs-konceptióját a filmjeibe is továbbviszi: számára a filmkészítés jellemzően talált anyagok, szalagok újravágását jelenti. P. ADAMS SITNEY filmesztéta úttörő munkának tartja Cornell szalagsérüléseket és más hibákat is felhasználó filmmontázsait.¹³ Cornell legismertebb filmje a *Rose Hobart* (1936),¹⁴ amely egy korai hangosfilm,¹⁵ a *Borneótól keletre* (1931), valamint egy napfogyatkozásról szóló dokumentumfilm szalagjainak felhasználásával készült. A kollázsfilm nem is próbálja elmondani az eredeti történetet, ellenben a címében és jeleneteiben is kiemeli a főszereplő színésznőt, Rose Hobartot, aki a *Borneótól keletre* című filmben Linda Randolphként akarja megmenteni a férjét a dzsungelben. A doktor férj arra gyanakszik, hogy a felesége megcsalja, ezért abbahagyja a kutatói munkáját, és egy iszákos tábori orvossá válik az indonéz hercegnél, de Linda bebizonyítja hűségét. A különben olcsó megoldásokat használó filmben látunk napfogyatkozást, egy ügyetlenül kivitelezett vulkánkitörést, dzsungelt, krokodilokat,

¹² Deborah Solomon: *The life and work of Joseph Cornell*. The Noonday Press Farrar, Strauss and Giroux, New York, 1996

¹³ (utolsó hozzáférés: 2018. november 18.)

¹⁴ Joseph Cornell: *Rose Hobart* (1936, '18): <https://www.youtube.com/watch?v=pQxtZlQITDA> (utolsó hozzáférés: 2018. november 18.)

¹⁵ *Borneótól keletre* (r. Georg Melford, 1931, '77): <https://youtube.com/watch?v=pEmNlyIf7Q77>



Joseph Cornell
Élőhelycsoport egy céllövöldének, 1943, Árnyékdoboz, 39,4 × 28,3 × 10,8 cm © The Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation, Bécs; Fotó: Rich Sanders, 2015

bennszülötteket tüzes rituáléval. Cornell újragáta a filmet, lelassította, majd egy kékes-lilás üvegen át vetítette a falra, a hangsávot pedig lecserélte a *Holiday in Brazil* dalaira. Habár 1936-ban, a filmet első vetítésekor más zenei aláfestéssel játszhatták, mint ahogy ma ismerjük, hiszen a *Holiday in Brazil* 1957-ben jelent meg, miután Nestor Amaral, Carmen Miranda kíséretében, Braziliából Kaliforniába költözött a zenakarával. mégis nagyon találó a zenei választás, mert mind a *Borneótól keletre*, mind a *Holiday in Brazil* egy leegyszerűsített posztkoloniális trópusi világot mutat be. Cornell a hangsáv lecserélésével megszabadult a feleslegesen hosszú és banális párbeszédektől: az így létrehozott némafilmben a kép és a zene kapcsolata egy álomszerű élményt ad. A hangosfilmek kivetítői 24 kép/másodperc sebességgel működnek, míg a némafilmek 16 vagy 18 képkockát vetítettek másodpercenként. A *Hobart*-film némafilmes sebességre lassítása nem kelti a lassított felvétel érzését, inkább valamiféle elnyújtott eleganciát ad neki. Ugyanakkor sok helyen szándékosan nem passzoló jelenetek következnek egymás után, pedig a harmincas években a hollywoodi filmek kifejezetten a precízen illeszkedő vágásokra törekedtek. A *Rose Hobart* így „dupla” benyomást kelt: töredezett, zavaros, mint egy hanyagul javított szakadozott filmszalag, aminek már nincs értelme, ez a darabosság viszont új jelentést is ad a filmnek. Ugyanazt érezhetjük, mint az árnyékdobozok kapcsán, amelyek fantasztikusan könnyednek tűnnek, fenntartják a véletlen illúzióját, miközben újraértelmezik a kollázsához használt műveket. A *Rose Hobart* egy labirintust hoz létre a nevetésgesen egyszerű cselekményből, felkavaró érzelmeket kelt például azzal

is, hogy fordítva mutatja meg a képeken az események lelki megoldását és a természeti katasztrófát (a szerelmi történetet és a vulkánkitörést). Az egész filmmontázs a napfogyatkozás köré rendeződik. Az első jelenetben napfogyatkozást figyelő embereket látunk egy dokumentumfilmből, majd a film elején Linda maga is kimegy az erkélyre napfogyatkozást nézni, miközben valami belesik odalent a tóba. Linda először megijed, majd nevet. A gyűrűző vízben látjuk a kitakart nap gyűrűjét, mintha a nap esett volna a tóba. A csobbanás a gyűrűző vízzel a film végén megismétlődik.

A filmben több olyan motívum van, amiben ráismerhetünk Cornell későbbi munkáira: Linda az egyik jelenetben nézeget egy *Aviary* papagályt, amely megjelenik az *Aviary papagály és a huzalos fiókok* (*Aviary parrot Box with Wire Drawer*, 1949) árnyékdobozban, az egyik serleg pedig a filmből megegyezik a *Szappanbuborék készlet*ben használttal. A rajongás érzése egy női előadó iránt, mint annyiszor, itt is megjelenik Cornellnél. A film bemutatója Julien Levy galériájában volt, ahol SALVADOR DALI dühödten leverte a vetítógépet és felordított, hogy Cornell ellopott a fejéből egy ötletet, amit ő is meg akart valósítani, de még sose beszélt róla senkinek. Az igazi ok talán az lehetett, hogy a *Rose Hobart* – az első found footage filmként – sok szempontból radikálisabb alkotás, mint az *Andalúziai kutya* (1929).

A *Címtelen könyvtárgy: Gyakorlati mezőgazdasági és mezőgazdasági folyóirat* (*Untitled book object: Journal d'Agriculture Pratique et Journal d'Agriculture*) egy 1911-es francia agrárévkönyvön alapul.¹⁶ Régimódi, viktoriánus szokás, Bibliába vagy szerelmes verseskönyvekbe virágokat vagy fotókat rejteni. A könyv, mint relikvia gyűjtemény vagy raktár koncepciója egyáltalán nem idegen Cornelltól, hiszen megszállottan gyűjtötte a kollázsaihoz a könyveket és a magazinokat, s ugyanakkor a jegyzeteiben a kollázsra, mint nyelvre utal. A nyelv szintetikus és metaforikus jellemzői valóban párhuzamokat mutathatnak a kollázsokban szereplő képek és képfragmentumok kombinációiban. Cornell két- és háromdimenziós kollázsai

¹⁶ *Journal d'Agriculture Pratique et Journal d'Agriculture*, Volume 21, 1911

költői rezonanciát kapnak már attól a ténytól is, hogy egy könyvben szerepelnek: befejezetlen kísérleti munkájában a *Címtelen könyvtárgy*ban keverednek a szürrealizmus, a talált tárgyak, a kollázsok és művészkönyvek eszközei és fogalmai.

Félrevezető lenne figyelmen kívül hagyni az eredeti tárgyat, hiszen nem véletlenül nem üres füzetbe ragasztotta a kollázsokat. Cornell bár maga nem beszélte, rajongott a francia nyelvért, az agrárévkönyv az illusztrációkkal és témagazdasággal (a századfordulón a mezőgazdaságban nagy áttörés értek el a gépésítéssel) jó alapanyagot kínált. Cornell szellemes vizualitást vitt az unalmas könyvbe, képei folyamatosan játszanak az eredeti tipográfiával és keverik, egymásba alakítják a pásztorjátékot az urbánussal. A könyvtárgy elején egy ajánlás szerepel: „a halhatatlan géniuszoknak, Kopernikusznak, Galilleinek, Keplernek és Newtonnak, akik megnyitották az utat az emberiségnek a végtelen felé / François Aragonak a *Populáris Asztronómia* megalapítójának / Ezt a művet tisztelettel dedikálom Camille Flammarionnak.” Az utolsó dedikálást Cornell lehúzta és egy nyilacskát rajzolt hozzá. Ez az oldal egyértelműen nem az agrárévkönyvből származik, hanem CAMILLE FLAMMARION 1880-as *Astronomie populaire* című könyvéből.¹⁷

A következő oldalon egy kihajtható csillagtérkép (szintén egy Flammarion könyvből) szerepel együtt egy vörös ruhás katonával, mint aki a kísérőként ajánlja fel magát az úton. Csak ezután folytatódik az agrárévkönyv. Cornell a „tudós csillagok” helyett a „kultúra csillagainak”, művészeknek, költőknek, zeneszerzőknek és filmeseknek a képeit ragasztotta a könyvbe. A korábban tárgyalt árnyékdoboz, a *Szappanbuborék készlet* könnyen köthető a könyvtárgyhoz, amely a Hold képével kapcsolódik össze. Az üzenet természetesen nem nyilvánvaló, de erősen kötődik a spiritualitáshoz és a MARY BAKER EDDY által a 19. században, Bostonban alapított valláshoz, a *keresztény tudományhoz* (Christian Science). Az olvasót elbűvöli az ellentét, amely az agrárévkönyv földhözragadtsága és a kozmosz végtelensége között feszül, mondhatni a *Címtelen könyvtárgy* lehozza nekünk a csillagokat, megmutatja, hogy az égi miként kapcsolódik a földi világhoz. Az út metaforájára és a kettősségre ráerősít, hogy a csillagtérképet egy híres ALFRED STIEGLITZ fotó követi, amely a Kaiser Wilhem II gőzhajóról mutat fedélközi képet a hazatérő szegény német emigránsokkal.¹⁸ A kép egy olyan időszakból származik, amikor rengetegen emigráltak Amerikába, ez a gőzös azonban Brémába tartott: a felvétel elemzői szerint azokat ábrázolja, akiket az emigrációs hivatal elutasított. A következő oldalon egy virágot és egy madarat tartó női kéz szerepel, ami így – mondhatni – a Stieglitz-fotón megörökített, hazatérő európaiakat is védi. A könyvtárgy az 1930-as években készült, amikor a fasizmus és a náci ideológiák teret nyertek Európában.

Cornell szinte sose hagyta el New Yorkot, de Levy galériáján keresztül a háború alatt mégis megismerte az európai művészet vezető alakjait. Közülük Marcel Duchampot tisztelte legjobban, akivel 1934-től kerültek szorosabb kapcsolatba, tárgyakat adtak egymásnak és rendszeresen találkoztak. Később Duchamp felkérte, hogy segítsen neki elkészíteni *Doboz-abőröndben* (*Boîte-en-valise*) sorozatát. A *Címtelen könyvtárgy* Nap-szekciója LEONARDO DA VINCI *Mona Lisá*jával kezdődik, aki épp likőrös üvegeket és egy fehér kalapot szorít magához Duchamp *L.H.O.O.Q.* ready-made-jére is utalva: ha lapozunk, látjuk, hogy a bűvös mosoly mögött Duchamp portréfotója látható. A fotó egy mezőgazdasági gépen, egy korai elektromos

árammal vezérelt locsolón áll, ami épp úgy utalás Duchamp *A menyasszonyt az agglegények vetkőztetik* című művére, mint ahogy az előtte szereplő női kép (*Mona Lisa*) utal női alteregójára, RROSE SÉLAVYRA.

A következő oldalakon Duchamp portréja helyén a Nap áll, fölötte először egy elszábadult léghajó (amivel tovább utazunk), a következőn pedig egy herceg, akit kezek tartanak, majd tündérmesékbe illő képi világ tárul elénk: egy kifotózott tizenötödik századi lap Normandia Nagy Krónikájából.¹⁹ A felfegyverzett katonák előtt álló tábornok és a király a kezükkel tartják a koronás herceget, aki egy merev, lekicsinyített felnőttnek tűnik, mint általában a középkori illusztrációkban a gyerekek. A százéves háborúba induló katonák az alsó sarokban távolodó alakra néznek, aki egy köteg kulcsot tart a kezében. Cornell levágta a figura fejét és a következő oldalról egy RENOIR által megfestett férfi ruhás párizsi színészről, Henriette Henriot fejét illesztette a helyére.²⁰ Ez egyértelműen a transzgender Rrose Sélavyra (s így magára Duchampra) utal, másrészt Jeanne D’Arca, aki a százéves háborúban férfi ruhába öltözve harcolt és éppen Rouenban végeztek ki boszorkányság miatt. Néhány oldalal később BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO *Villanovai Szent Tamás szétosztja a ruháit a koldusok között* festményéről a kivágott Szent Tamás látható, aki gazdag családban nőtt fel, de egész életét arra tette fel, hogy a szegényeket segítse. Távolabbról ez is értelmezhető Duchampra való utalásként, aki gyakran szerzetesként hivatkozott magára, gazdag családból származott, de aszketikusan élt. A Nap-szekvencia után a Hold-szekvencia következik ismét egy Flammarion könyvéből átvett oldallal a tetején, azzal a kérdéssel kezdve, hogy „Laknak-e a Holdon?” Az asztronómus szerint erre igen a válasz, csak azt sajnálta, hogy ennek bizonyításához nincsenek elég jó távcsöveink. A lap tetején egy a Hold töredezett felületét mutató kerek kivágás szerepel. A következő oldalon Jean-Baptiste-Camille Corot francia festő fotóját látjuk, aki a hálószobája ablakából épp a Holdat nézi.²¹ Amikor lapozás után végre

19 *Grande Chronique de Normandie*. 1460–1468k. British Múzeum, London

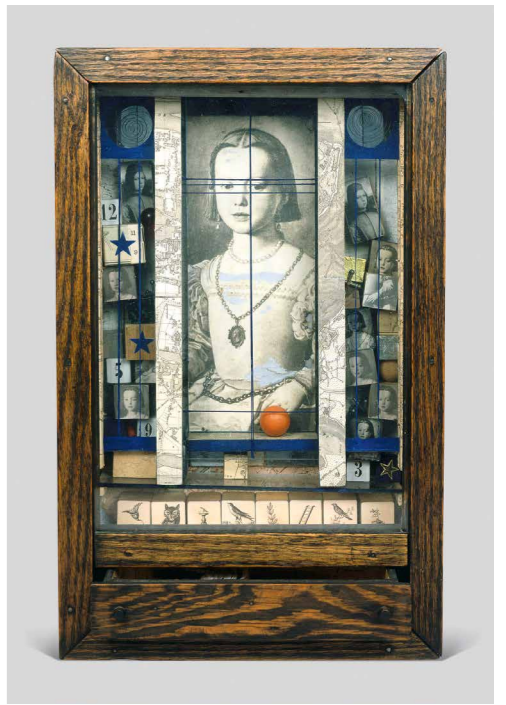
20 Pierre-Auguste Renoir: *Madame Henriot "en travesti"*, 1875-76, Columbus Museum of Art, Ohio

21 Nadar: *Jean-Baptiste-Camille Corot*, 1860



Joseph Cornell
Cím nélkül
(Pinturicchio fiú), 1942
35,4 × 28,4 × 9,8 cm
Potomac, Glenstone Museum
© Fotó: The Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation, Wien

Joseph Cornell
Cím nélkül
(Medici hercegnő), 1948 k.,
Árnyékdoboz,
44 × 28,3 × 11,1 cm
magángyűjtemény,
New York
© Fotó: The Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation, Wien



meglátnánk a Holdat, kiderül, hogy az egy szoborrészlet a chartres-i katedrális királyi kapujából: egy ótestamentumi királynő haját és homlokát látjuk. Cornell a harmincas években abbahagyta a munkát a könyvtárgyon, különben annak, hogy Chartrest szétbombázták, de a katedrális csodálatos módon sértetlenül megúsza, még biztosan szerepe lett volna. A szoborrészlet túloldalán egy másik női arc szerepel, ANDRÉ DERAINTÓL, aki katona lett, a háború idejére abbahagyta a festészetet és egyfajta „trench art”-ot (háborús dekorációs irányzat) művelt.

A Hold-szekvenciák után egy meditatív szakasz következik francia avantgarde költők szövegeivel. Cornell bemásolta kézzel az agrár évkönyvbe Pierre Reverdy két halászlól szóló versét,²² amely két halászlól szól: az egyik türelmetlen és aranyat gyűjt a játéktáskájában, a másik az esőt figyel és a csillagokat a vízben. Cornell itt kivételesen nem a megszokott kollázstechnikát használja, hanem fekete, kék és piros tintával írta a verset, a szomszédos oldalon pedig a halász szerepel a Szekeres csillagképpel, JOHANNES HEVELIUS 1690-es metszetére és természetesen a halász apostolokra utalva a Bibliából. A Hevelius-féle Szekeres csillagkép motívumára Cornell az 1950-es években egy árnyékdoboz sorozatot is készített

22 Pierre Reverdy: *Chacun sa part*, 1915 <https://www.poemes.co/chacun-sa-part.html> (utolsó hozzáférés: 2018. november 18.)

Observatories (*Csillagvizsgálók*) címmel. A következő oldalon egy magazinból kivágott női alakot, valamint a túloldalról felhőket láthatunk, és ha lapozunk, JACOB VAN RUISDAEL *Haarlem látképe* című festményéhez érünk. A következő szakasz RAYMOND RADIGUET *Az ABC betűi* versével²³ kezdődik, amelyben Cornell másik kedvence, az Orion csillagkép tűnik fel. Az egyik későbbi kollázson megjelenik FRANCISCO DE GOYA portréja *Manuel Osorio Manrique de Zúñiga*-ról (1790). A kisfiú egy pinty kalitkája mellett áll és egy szarka lábához kötött madzagot tart, míg a három macskája éhesen néz rá. Goyának a gyermeki naivitás törekénységéről szóló baljós képét Cornell rózsaszín ballonokkal oldja. Néhány oldallal előbb két fiú szerepelt galambokkal összekötve, ami arra a viktoriánus gondolatra utalhat, miszerint a gyermekek még az isteni ártatlanság állapotában vannak. A *Címtelen könyvtárgyat* Cornell még a harmincas években készítette, de jól reprezentálja azokat az irányokat, amelyet később a dobozaiban, kollázsaiiban és filmjeiben képviselt. Az alakok, akikre a képzőművészetből, költészetből és zenéből a könyvtárgy utal, kijelölik azt az utat, amelyet Cornell a szürrealizmus „egészségesebb” irányának gondolt. Cornell egy sajátos kalendáriumot hozott létre, amelyet a Nap, a Hold és a csillagképek struktúrálnak, de mégis egy emberi térben.

Cornell nem alkalmazkodott a hatvanas évek Amerikájában előtörő pop art harsány ironiájához: megmaradt törekény és költői árnyékdobozainál, valamint a filmeknél, hatása viszont egyértelműen érezhető a minimalizmus művészeinél. JOHN ASHBERY elsőként említi a kapcsolatot az árnyékdobozok radikális egyszerűsége és ROBERT MORRIS, DONALD JUDD, SOL LEWITT vagy RONALD BLADEN művészete között. LeWitt meg is jegyzi vele kapcsolatban: „Azt gondolom Cornell meghaladta a korát a redukcionista hozzáállásával. Senki se dolgozott akkor így. Mindenki absztrakt expresszionizmussal vagy expresszionizmussal foglalkozott.”²⁴ A munkássága, mondhatni, pionírja volt az asszembláznak, elsőként tudta ezt a műfajt interaktívvá tenni.

23 Raymond Radiguet: *Alphabet*, 1921: <http://www.unjourunpoeme.fr/poeme/alphabet> (utolsó hozzáférés: 2018. november 18.)

24 Idézi: Deborah Solomon: *The life and work of Joseph Cornell*. The Noonday press. 270-271.

FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ

ÜNNEPI FESZTÉSZEZET*

Klimó Károly: *Időbezárva*

Magyar Képzőművészeti Egyetem, Barcsay Terem, Budapest
2018. október 19 – november 30.

Ünnep minden KLIMÓ-kiállítás. A színek és a formák ünnepe, az életerő ünnepe. Az energia ünnepe. És persze a festészet ünnepe. Vannak képei, amelyek nem is annyira festményekre, mint inkább zászlókra emlékeztetnek. Ezúttal is, a Képzőművészeti Egyetem Barcsay Terme, az ő egykor alma matere, HAJDU ISTVÁN átgondolt kurátori válogatásának köszönhetően mintha fel lenne lobogózva. Sok kiállításán jártam már az évtizedek során, de ennyire koncentrálna nem emlékszem – minden korszakából a legjelentősebb művek lettek kiválogatva, amelyek ráadásul az elrendezésnek köszönhetően egymással is párbeszédet folytatnak. Évtizedekkel ezelőtt diákként járt ide, később sok generáció mestereként. Ám az erő, amely a műveiből sugárzik, időtlennek hat. Hiába *Időbezárva* a mostani kiállítás címe, szinte mindegy, hogy az itt látható képeit idén festette-e, vagy évtizedekkel ezelőtt. Műveinek van egy háttérsugárzása, ami az időt is kijátssza. Ha ilyesmi érinti meg az embert, az mindig ünnepi alkalom. Ez a háttérsugárzás eleven erő, amit nehéz szavakba önteni. Klimó művei esetében kiváltképpen, mert alig-alig fedezni fel rajtuk tárgyakat, motívumokat, amelyeket szavakban körül lehetne írni. Azt, amit informálnak neveznek, a festők mintha eleve azért fedezték volna fel, hogy csúfot úzzenek azokból, akik mindenáron szavakra akarják lefordítani azt, ami amúgy lefordíthatatlan. De azért hadd tegyek próbát. Az egyik festményének a címe: *Allein*. Még a nyolcvanas évek elején festette életművének ezt a kiemelkedő alkotását, amelyet amúgy ritkán szokott kiállítani. A mély fakeret és az üveg egy dobozt alkot, ami eleve tárgyszerűvé teszi a festményt. Kultikus tárgy benyomását kelti. Az üveg mögött egy nagyméretű roncsolt csomagolópapír van, a bal szélén leszakítva róla egy darab, alul, szintén balra behasítva, középen kilyukasztva. Összegyűrt állapotban van ráillesztve a mögöttes farostlemezre. Akár egy gomboštűhegyre tűzött élőlény. Középen mintha meg lenne pörkölődve – a kátrányra emlékeztető

fekete réteg olyan hatást kelt, mintha Klimó a tűzből kapta volna ki a papírt, még mielőtt az teljesen elégett volna. A kátrányréteg mögül helyenként vörös festékréteg sejjik elő – mintha vérezne a papír. De a kátrányréteg fölött is ott egy vörös folt. Ha nagyon akarom, még egy arcot is beleláthatok. Vagy egy vöröslő, szólásra nyíló száját. S amit mond, az fehér betűkkel van ráírva a papírra: ALLEIN, azaz egyedül. Egyedül vagyok, mondja a száj. Németül: ich bin allein. És ez elindítja a képzeletemet. Ugyanis PAUL CELAN kezdte e két szóval egy versét az ötvenes évek elején. Egyedül vagyok, írta, majd így folytatta: a hamuvirágot – Marno János fordításában: a salakvirágot – érett feketeséggel teli pohárba állítom. Majd: „Nővérszáj, mondasz egy szót, mely ablakokon túl él / s nesztelen kúszik, álmokürtön, felfelé.... hópihe szálldos életpír tollal; csőrében / jégzemcse, általnyiállik a nyáron, ide.” A versben életpír-tolla van a madárnak – németül: lebensrot, vagyis vöröslök az élettől, akárcsak a festmény közepén látható folt. És ez az életpír rakódik rá az érett salakra, hogy az egész egy olyan virág benyomását keltse, amely elhamvadt – azaz elégett, ahogyan sok életnek is a tűz, az erőszakos elégetés vetett végét. Látom mindezt? Nem látom. De közben mégis látom. Miért hozom be Celant és a költészetéhez kapcsolható asszociációimat?

* Elhangzott a kiállítás megnyitóján.



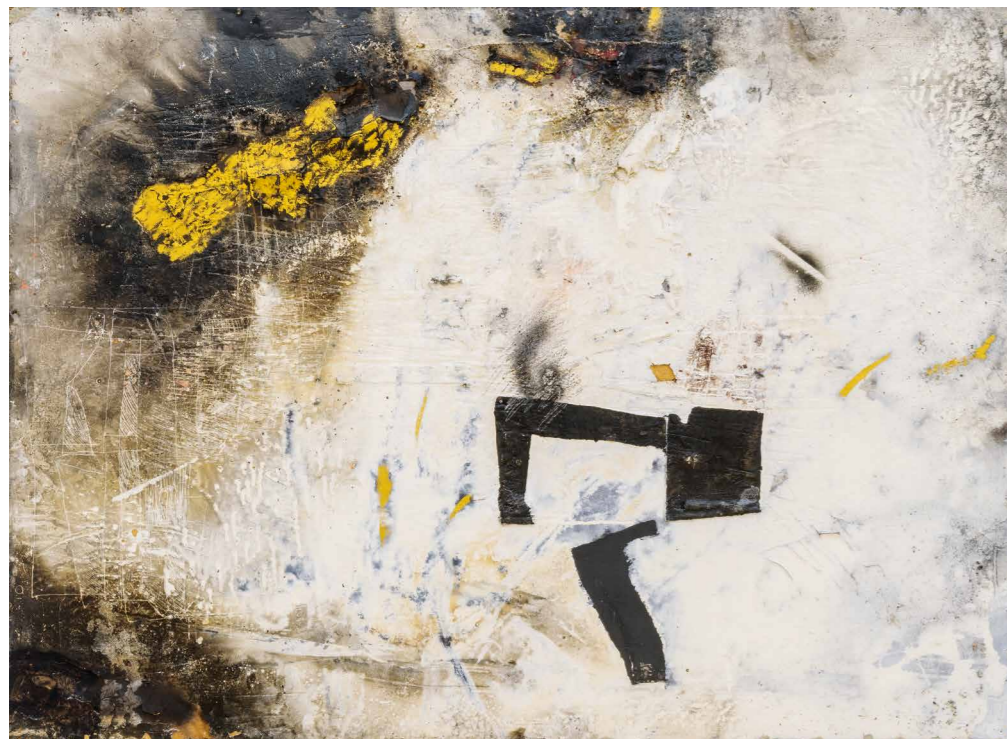
Klimó Károly

Időbezárva, részlet a kiállításról © Fotó: Eln Ferenc

Klimó Károly

Artaud sorozat, 1989, vegyes technika, Darwin Buffet Gyűjtemény © Fotó: Eln Ferenc





Klimó Károly
Kondor Béla emlékére, 1982, olaj, falemez, Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár © Fotó: Eln Ferenc



Klimó Károly
Tűz térkép két részben, 2018, olaj, falemez © Fotó: Eln Ferenc

Mert Klimó úgy fest úgynevezett informel képeket, hogy közben mégis lehetőséget ad arra, hogy beszélni lehessen róluk. Hogy szavakkal körül lehessen írni őket. Szándékosan nem kérdeztem meg Klimót, hogy amikor ezt a képét festette, gondolt-e a Celan- versre. Hiszen akár igennel válaszolna, akár nemmel, e festmény számomra e verssel állítható párhuzamba. Anélkül, hogy illusztrációja lenne. Ez a festmény egyenértékű Celan versével. Nincsen alá- vagy fölé rendelés.

Fontos ezt hangsúlyoznom, mert miközben Klimó a hetvenes évek derekától kezdve szépirodalmi művek illusztrálásával is foglalkozott, soha nem lett úgynevezett illusztrátor. A *Sade*-, *Baudelaire*-, és *Artaud*-sorozatai a maguk nemében páratlanok a magyar művészetben. 1992-ben a müncheni

Matthes & Seitz kiadó felkérte, hogy egy 10 kötetből álló *Marquis de Sade* kiadás egyik kötetéhez készítsen illusztrációkat (Klimó mellett egyebek között Mimmo Paladino, Arnulf Rainer, Hermann Nitsch stb. vett részt e közös munkában). Azután 2007-ben Baudelaire verseinek az illusztrálására került sor. És született egy rendkívüli munka is, ahol irodalom és képzőművészet sajátos módon fonódott egybe: a 45 darab-
ból álló Antonin Artaud-sorozat, a *Velem a kutya-isten*. A képek nem szolgálnak követik a szöveget, hanem maguk is visszahatnak rá, pontosabban annak befogadására és értelmezésére. Klimó „illusztrációi” soha nem történetet akarnak képben elmesélni, hanem a szöveg szellemét fordítják le a vizualitás nyelvére. Bármelyiket vegyük is szemügyre, mindegyik éppolyan autonóm alkotás, mint például az *Allein* című kép. Klimónak az irodalmi szövegekhez készült képeit ezért nem illusztrációknak nevezném, hanem vízióknak. A vízió pedig szabadságot kínál – a festő szabadon viszonyul a szöveghez, az olvasó pedig, a képet nézve szabadon értelmezi a látottakat és olvasottakat. És, kiterjesztve ezt Klimó egész művészetére, úgy van „tartalma” a festményeinek, hogy többnyire minimális figurativitás fedezhető fel rajtuk.

Klimó mindig is erős készletet érzett arra, hogy erős és súlyos tartalmakkal töltsen meg a műveit. Ám ezeket soha nem akarta narratívá, nyelvre lefordíthatóvá tenni. Úgy beszél hozzánk, hogy nem beszél. Az erős érzések nem önthetők szavakba. De ettől még erősebbek. Klimó a képeivel a szó szoros értelmében közölni akarja magát másokkal, miközben mégis hű marad ahhoz a belső hófokhoz, amely minden erős érzés előfeltétele. Művészetének ereje számomra abban nyilvánul meg, hogy a szenvedélyt úgy tudja „mértékletessé” tenni, azaz formába zárni, hogy közben a mértékletesség élményét is fölkeltsen a nézőben. Egyeztethető-e a szenvedély és a forma, a nyers élmény és az esztétikum? Vagy, e moštani kiállítás címére gondolva – *Időbezárva* –, megőrizhető-e az időn belül is az, ami fölött az időnek nincsen uralma? Ilyen kérdésekkel szembesítenek a művei. De e kérdésekre talán nem is kell feltétlenül választ keresni. Elég, ha átadjuk magunkat a látványoknak, belépünk a művek virtuális terébe. És ez nem nehéz. Hiszen, hogy a legelső szavammal zárjam, nehéz ellenállni a belépés készítésének, ha várja az embert az ünnep.

SZÉPLAKY GERDA

A TÁVOLLÉT JELENLÉTE

Szűcs Attila: *Inside the Black Box*

Deák Erika Galéria, Budapest

2018. szeptember 7 – november 18.

Szűcs ATTILA a Ludwig Múzeumban rendezett kiállítása óta először jelentkezik önálló tárlattal, mégpedig egy konceptualista projekttel. A projekt egyetlen motívum, a *fekete négyzet* köré szerveződik, ami a festményeken éppúgy megismétlődik, mint a térbe állított fekete dobozon. A tárlaton meghallgatható egy STANLEY KUBRICK és Szűcs Attila között lezajló beszélgetés is, amely bevallottan *fake news*, vagyis hamis. A fekete doboz oldalain látható rajzok között is szerepelnek másolatok – igaz, maga a művész másolta őket. A kiállítás elsődlegesen mégsem az eredetiség kérdéséről tematizálja, hanem a feketeségnek, még inkább a fekete doboznak a jelentését, amit a művész a 2001 *Ürodüsszeia* című film monolitjaként citált a kiállítótérbe.

Ismeretes, hogy a fekete, mint önmagáért való, autonóm jelentést hordozó szín a 20. század eleji avantgárd törekvésekhez kapcsolódóan jelent meg a művészetben. Az első fekete festmény az absztrakcióra való törekvés eredménye volt: MALEVICS *Fekete négyzet fehér alapon* című művén a tárgy nélkülség megvalósítása egybeesett a színek redukciójával. A malevicsi színökonomizmus-elmélet nyomán a feketét olyan kezdőpontként értelmezhetjük, amelyben a világ végessége és végtelensége fejeződik ki. Ám a feketét fehérség veszi körbe. A fehér egyfelől mint anyagtalanság jelenik meg, másfelől mint olyan meghatározatlan tér, amely – minden szuprematista kompozíció alapjaként – helyet ad a festmény „eseményeinek”. Maga Malevics a fehér festővászon festetlen síkját így jellemezte: „Úgy érzem, mintha egy tenger alatti sivatagba kerülnék, ahol körös-körül a világegyetem teremtésének pillanata érezhető.”²

A második világháborút követően születtek meg azok a művek, amelyeken a vásznat immáron teljes egészében a feketeség uralja. Az 1950-es években az absztrakt expresszionizmus és a New York-i iskola képviselői számára

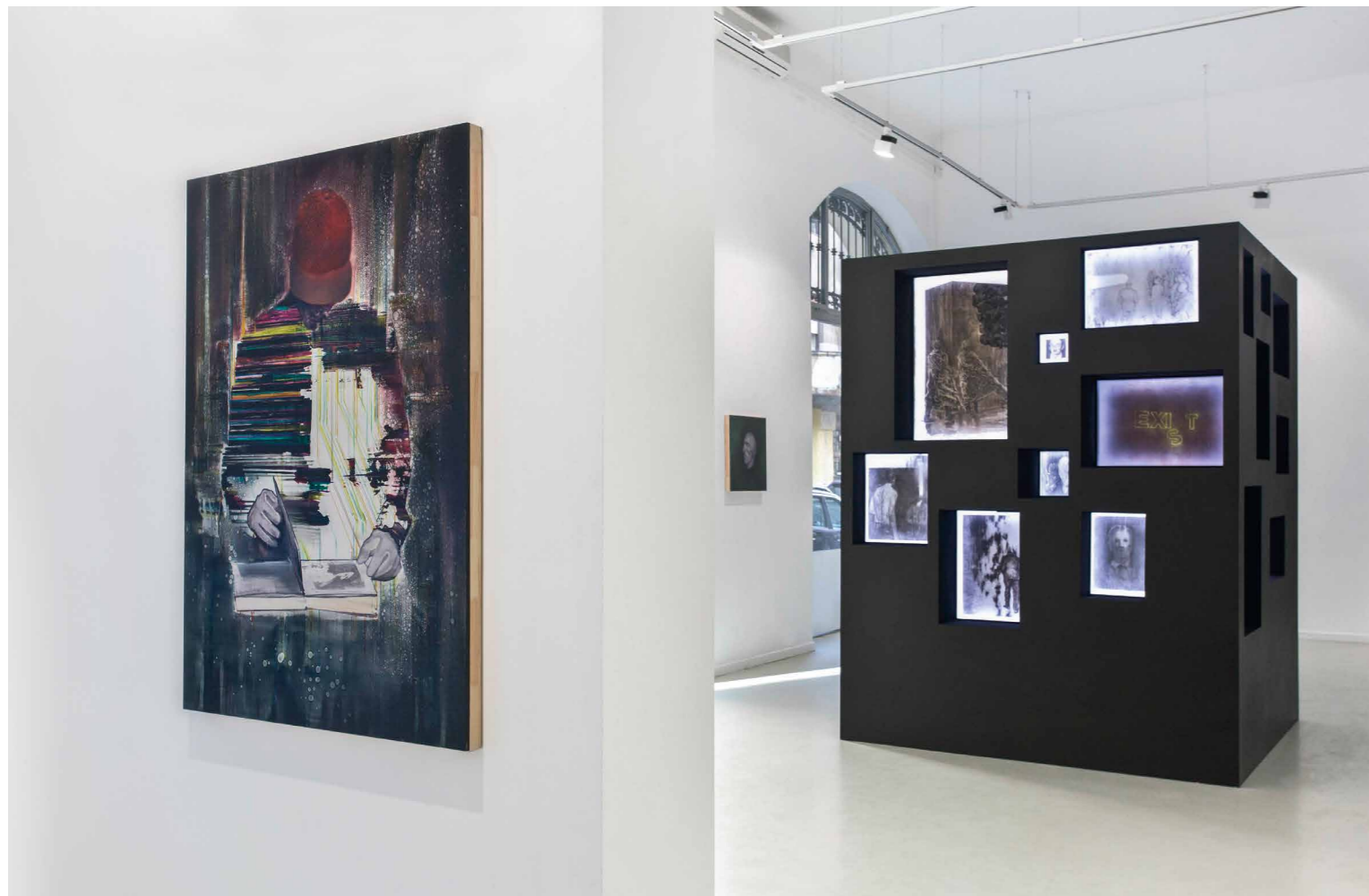
szinte kötelező volt fekete képeket festeni. A fekete a léttapasztalat meghatározó színevé vált, mindenekelőtt azért, mert képes volt reprezentálni a történelem sötétségét. A feketéről mint alapszínről Adorno egyenesen azt állította, hogy anélkül már nem is lehetséges radikális művészetet csinálni: a feketeség „Auschwitz fekete lyukaira” adott válasz.³ A fekete melletti elköteleződésben fontos szerepet játszott az is, hogy ebben a színben a misztérium és a transzcendencia sejtelve is képes jelen lenni. A fekete sorozatokat festő művészek között a legradikálisabb alighanem AD REINHARDT volt, aki elutasította a festészet alapvető formai és tartalmi összetevőit (se szín, vonal, kompozíció, forma; se ecsetnyom, textúra, térhatás; se mozgás, idő, téma, szimbólum): a sima vásznon csak a fekete szín maradhatott. Csak hogy a fekete festészet műveiből – s ide sorolhatjuk az európai művészet későbbi törekvéseit is – éppen az derül ki, hogy ennek az egyetlen színnek ezernyi árnyalata van, amelyek különbözőképpen hatnak egymásra, mindig más méretarányokat, motívumokat, jelentéseket teremtve.

Ráadásul a fekete – a fehérrel együtt – optikai értelemben nem is tekinthető színnek.

1 *Kísérletek és kísérletek*. Szűcs Attila kiállítása, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2016. december 16. – 2017. február 19. ld. <https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/kiserletek-es-kiserletek-szucs-attila-festeszete>

2 Vö. Kazimir Malevich, *Essay on Art* (vol. 1.). George Wittenborn, New York, 1971.

3 Vö. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Schurkamp, Frankfurt, 1970.

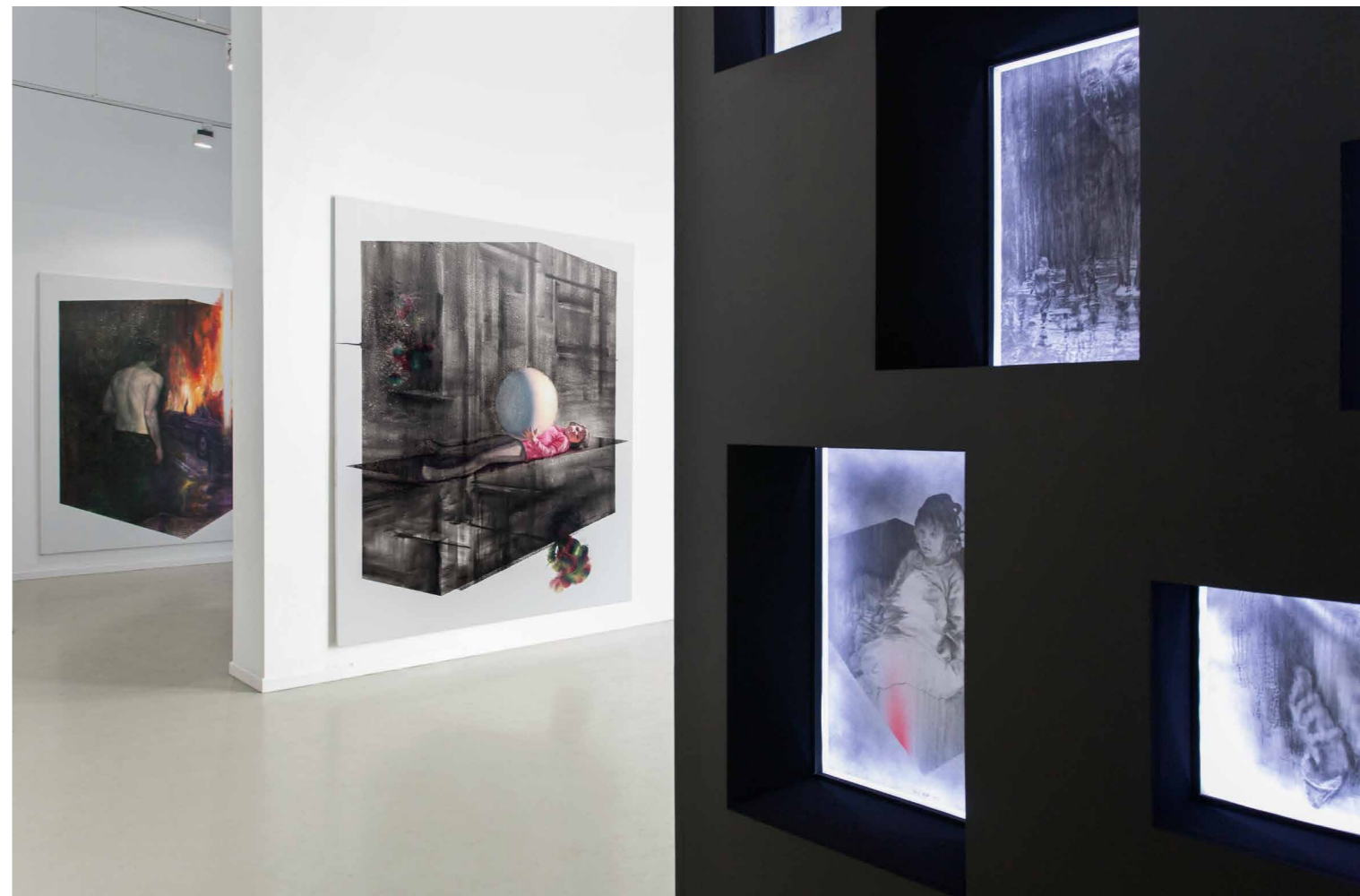


Szűcs Attila
Inside the Black Box, 2018, kiállítási nézet © Fotó: Rákossy Péter

A fekete a színelmélet rendhagyó esete; észlelése, fizikai és pszichológiai percepciója különbözik a „normál” színétől. Feketét akkor látunk, ha egy tárgyról a különféle hullámhosszú fénysugarak egyenlő mértékben verődnek vissza, s együttes színértékük nem haladja meg a tíz százalékot. Ez a mennyiség olyan minimális, hogy a fekete látása tulajdonképpen a fényhiánnyal és ingerhiánnyal azonos. A fekete fiziológiailag megképződő hiányállapotból fakad, ilyen módon a hiány festészeti reprezentációjaként fogható fel. S bár Szűcs kiállításán csupa „fekete négyzetet” látunk, művészeti gesztusából mégis inkább dekonstrukciót olvashatunk ki, ami nem a fekete elutasítását, ellenkezőleg: a fekete kinyitását jelenti. A művek egytől egyig a feketebe való belépés rituáléját ismétlik, és a kérdést: vajon meddig lehet e nem-színbe hatolni? S mi van e hiányállapot mélyén? A vásznak esetében a kinyitás a fekete négyzetből kibomló színes kompozíciókat eredményez, a térbeli tárgy esetében „ablakok” létesítését.

Szűcs korábban nem festett olyan festményeket, amelyeknek színes kompozíciói ne töltötték volna ki a teljes vásznat. A most

kiállított művek között két olyan is szerepel, melyek figuratív narratívái nem futnak ki a képkeretig: a malevicsi fehér sivatag veszi körbe őket. Ettől azok mintha egy időn túli, végtelen térben mennének végbe. A fekete négyzetek a vásznon térbeli objektumokként jelennek meg, formai értelemben megismételve, esztétikai értelemben újratemtve a galéria közepén felállított, monumentális téglatestet. E síkká lett térmonumentumból bomlanak ki a képi elbeszélések: az *Accident in a Box*-on egy lángoló autót látunk, amelyet egy meztelen felsőtestű, a nézőnek háttal álló férfi néz. A kompozíció a Szűcs festészetéből jól ismert stílárisk eszközökből építkezik: az előtér figuratív motívumai beleolvadnak a háttér monokróm tömbjébe, a sötét éjszakát megjelenítő feketeségbe. De, ahogyan azt megszoktuk a korábbi műveken, a háttér egyúttal az egész világot meghatározó minőséggé lényegül, behálózza, maga alá gyűri a figuratív motívumokat is. A fiatal férfi fején ezért jelennek meg apró foltok – a sötét világegész erjedését megjelenítő buborékokként. Az *Inside out Room* fekete dobozában nemcsak az erjedés gondolata, hanem a feketeség rétegei – a különböző árnyalatú foltok tömbjei, melyek geometrikus rendben vannak egymás mellé állítva – is nyomasztónak hatnak. A feketeségből egyszerre bontakozik ki egy architektonikus térbeli tárgy, egy szoba képe, s egy strukturálatlan nem-hely, egy létezésen túli dimenzió. A kép centrumába helyezett, rózsaszín inges kislányt, aki egy játékra ingerlő, fényes gömböt tart a kezében, szinte agyonnyomja, moccanni sem engedi ez a metafizikai szorongás létállapotát megidéző dimenzió. MARTIN HEIDEGGER írja egy esszéjében, hogy az ember akkor válik képessé szembesülni saját végességével, és így léte értelmével is, amikor – a hirtelen rátámadó, lényegi szorongás állapotában – a létezés határain túl felnyíló semmivel



Szűcs Attila
Inside the Black Box, 2018, kiállítási nézet © Fotó: Rákossy Péter

találja magát szemközt.⁴ Ilyesféle, sötét masszaként gomolygó semmit érzékelhetünk Szűcs dobozaiban. Ám ez a semmi nem azonos a nem-lét dimenziójával, a „kifordított szoba” ugyanis itt van, jelen van: beléphetünk. Más műveken a fekete háttér a teljes képmezőt kitölti. A *The Book* című festményen egybefolynak a különböző létminőségek: a levegő, a tárgyak, az emberalak. Egy fiú könyvet olvas, baseballsapkája kitakarja arcát. Testét sem látjuk: a „hús” helyén architektonikus formák vannak – talán egymáson sorakozó könyvek, talán egy számítógép belsejében generálódó, virtuális tér vonalai. De a hiányzó arc és test ellenére is érezzük az emberi jelenlétet, leginkább a feketével átítatott színek sötétjén átszűrődő fény miatt. A fény révén a szellem auráját társítjuk az emberszerű motívumhoz. Ennek az élő és lángoló szellemnek azonban (ami annyi korábbi Szűcs-festményen ott kísért) a két másik, teljes képmezőt kitöltő „fekete négyzeten” nyoma sincs. A *Tesla's Death Mask* című olajfestményen látható, testről levágott fej lecsukott szemével, szürke arcával mintha a sötét űrben lebegne. A kép egyszerre idézi meg a halált és a semmit; a konkrét személlyel beazonosított halotti maszk miatt pedig annak a feltalálónak az alakját, akinek különösen erős kötődése volt a nem-tudós tudáshoz, az intuíciónak, a racionális úton fellelhetetlen, valamiképpen mégis elérhető titokhoz. A harmadik kép (*Backdoor to Harmony*) ennél is üresebb, ám a fekete háttérből egy ajtó körvonalai bontakoznak ki, mintha csak arra szólítanának fel, hogy nyissuk ki. A kiállításon egyetlen fehér képet (*Inside out Box*) látunk, amit a fekete objekt mögé installált a művész. Ebben a kifordított négyzetben, a különböző

árnyalatú fehér foltokból egy különös narratíva bontakozik ki: testek nélküli kezek próbálnak átszakítani valamit, mintha kitörnének egy dobozból, csak éppen azt nem tudjuk, hogy tettük eredményeképpen kívülre vagy belülre kerülnek-e. A fehér kiüresített-ségében elveszíti jelentését a kint és a bent, a térbeliség egésze – csak a végtelen pillanat van, amelyben a határvonalon való létezés, az áttörés, a transzgresszió mozdulata tart örökkévalóan. Innen visszanezve értjük meg, hogy a fekete négyzetre helyezett színes kompozíciók is határvonalon lebegnek: szüntelenül kibomlanak a véges létezés sötétségébe való bezártságából.

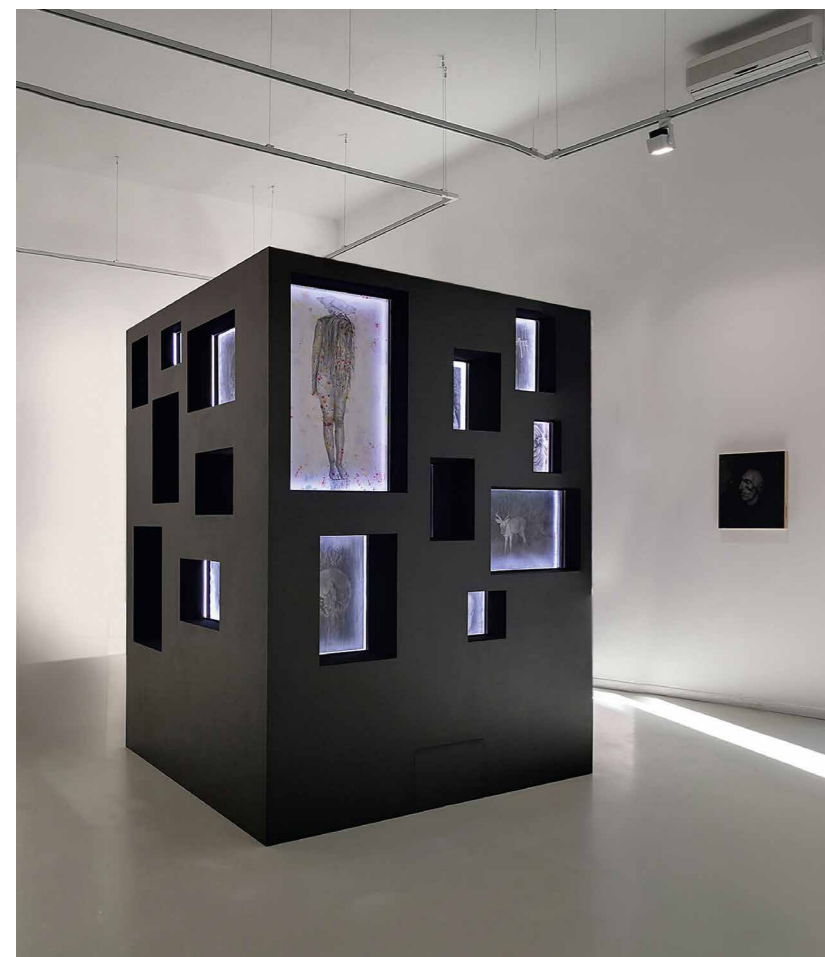
Szűcs alkotásait mindig is körülvette a titokzatosság aurája, ami miatt művészetét metafizikusnak érezzük. Mintha könnyen értelmezhető, figuratív narratívái ellenére, melyek létrehozásában egyszerre érvényesülnek hipperrealista és absztrakt expreszionista festészeti gesztusok, lenne bennük valami megnevezhetetlen, a láthatatlanságba húzódo jelentéstartalom. A fekete monolit köré rendezett projekttel Szűcs most magát a titkot állítja középpontba, talán mert arra

⁴ Vö. Martin Heidegger, *Bevezetés a metafizikába*. Ford. Vajda Mihály, Budapest, Ikon, 1995. Különösen: 5. §.

törekszik, hogy a láthatatlant, a fényhiányként fellépő feketét vonja a láthatóság terébe – kinyitva, kifordítva, a létezés hétköznapi baleseteinek színes történeteinek keresztül mind mélyebbre hatolva, a lét elbeszélhetetlen katasztrófái felé. De csak a határvonalig, a fekete doboz felszínéig enged behatolni.

A kiállítótér közepére installált fekete doboz Kubrick monolitjának parafázisa. A filmnyelvi elbeszélésben az áthatolhatatlan tárgy felbukkanását követően az emberi civilizáció mindig egy magasabb fokra érkezik el. Kubrick szándékosan nem ad választ az idegen erőt megtestesítő tárgy talányára. A 2001 *Űrodüsszeia* egy filozófiai narratíva filmnyelvi megfogalmazásaként értelmezhető: a film – az űr képeivel – első pillanattól fogva a létezés metafizikai régióiba próbál behatolni, a monolit révén pedig azt deklarálja, hogy az emberi lét végső kérdéseire nem adható válasz.

Szűcs képzőművészeti projektjében ez a monolit szintén egy önmagába záródó tömb, de kusza rendezetlenségben mélyedések vannak benne, különböző méretű „ablakok”, azokban pedig rajzok. A rajzokon háttal álló emberalakok, lemetszett fejek, levitáló testek lebegnek – mindig egy kiüresített háttér előtt. Mintha valamiféle katasztrófa előtti állapotba dermedne belea létezés összes alakja, nemcsak az emberek, hanem az állatok is, például a fény terébe belépő, riadt szarvas, vagy a tárgyak, az épületek, az őrtonnyal kettéosztott kőfal, ami egy idegen objektumot véd a behatolástól. A szürke rajzok életlen tónusait áthatóvá teszi a fény, ami hátulról, a fekete tömb belsejéből érkezik, s az összes nyílásból egységes erővel tör elő. Úgy érezhetjük, hogy az ablakok nem is kifelé nyílnak, a mi világunkba, ahol a látvány olvasható, jelentéseket generáló elemeit keressük szakadatlanul, hanem befelé, egy másik világba. A túlvilágias fény forrása ugyanis nem kívül, nem odafönn vagy odaát van, hanem itt, a szemünk előtt – mégis elérhetetlen távolságba helyezve a néző előtt. Platón barlangja juthat eszünkbe



Szűcs Attila
Inside the Black Box, 2018, kiállítási nézet © Fotó: Rákossy Péter

e művészeti vízióról, ám itt minden a vizs-zájára fordul: nem a barlang leláncolt lakói vagyunk, akik csak a falra vetülő árnyképeket szemléljük, hanem a napfény szabad világában létező lények. A képekjelentését igazoló eredetet magát mégse látjuk, mert az el van zárva a fekete tömb belsejébe – csak az „ablakokon” kiáradó, tompított erejű fény utal a létezésére. Vajon mi tárulna fel, ha ezt a fekete dobozt is kifordítaná a művész? Talán elviselhetetlen volna a látvány, amit a doboz jótékonyan véd? Amiképpen elviselhetetlen Isten látványa is az emberi tekintet számára? Mint ismeretes, a zsidó-keresztény vallás Istenének a láthatatlanság az egyik legfontosabb attribútuma; a Kivonulás könyvéből tudjuk, a láthatatlan Isten azért nem tárja fel magát az ember előtt, hogy az bele ne pusztuljon látványába.

Szűcs Attila sem fedi fel a végső titkot. Csak rámutat, nyilvánvalóvá teszi a létezését – ám közben el is rejti, *távol* helyezi. Az önmagába záruló tömb nála nem viselkedik fekete lyukként, hiszen a fényt nem nyeli teljesen magába, a nyílásokon át valamennyit enged kiszűrődni. Talán éppen annyit, amennyinek az ereje még elviselhető. Az egyik rajzon olvasható is, mintegy a mélyebbre hatolást tiltó táblaként, az éppen lehulló betűkből kirakott „EXIT” felirat.

JACQUES DERRIDA írja egy értekezésében, hogy az olyan igazságok, a misztérium kódéből kibontakozó titkok esetében, amelyek semmi és senki által nem igazolhatók, csak a jelenlévő tanú átélése révén, a tanúsításnak szükségszerűen esküvé kell válnia. Csak-hogy, aki esküszik, annak Istenre kell esküdni, mert Isten az egyetlen, aki a transzcendentális eseményt az eskütevőn kívül tanúsíthatja. Az eskünek elő kellene állítania ezért Istent, mint zálogot, meg kellene idéznie a távollévőt – ám Isten előállíthatatlan. A transzcendencia tanúsítása éppen ezért azt követeli meg, hogy a tanúságtevő a távolságot avassa közellé: „Az előállíthatatlan előállítás és újra előállítás távol a helyén. Minden e távollét jelenlétével kezdődik.”⁵

Szűcs Attila a fekete doboz köré épített művészeti projektjében, amellyel a transzcendencia világunkba való beszüremkedését akarja láttatni, mintha éppen ezt tenné: a távollét jelenlétét mutatja fel.

⁵ Jacques Derrida, *Hit és tudás. A „vallás” két forrása a pusztai ész határain*. Fordította Boros János és Orbán Jolán. Pécs, Brambauer, 2006. 47–48.

ISTVÁNKÓ BEA

KALEIDOSZKÓPIKUS VILÁGNÉZET

Palotai Gábor: ZOO LANDSCAPES COSMOS

Trafó Galéria, Budapest

2018. október 31 – december 2.

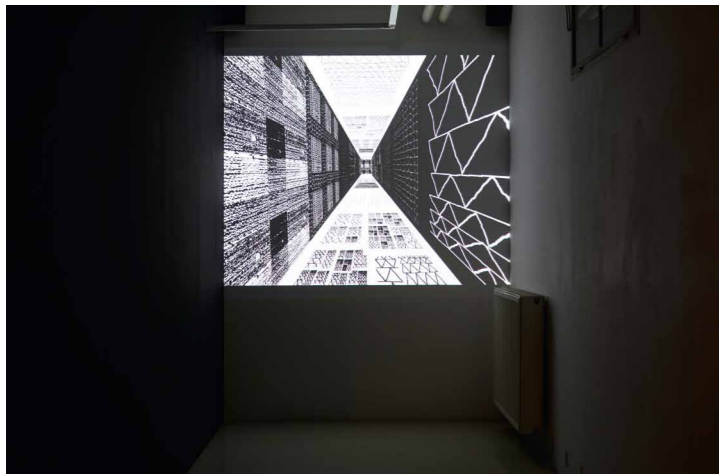
Kisiskolás koromban – valamikor 1995 táján – a családom beszerezte az első Windows alapú asztali számítógépünket. Internet és játékszoftverek persze nem tartoztak hozzá, így a pasziánsz és az aknakereső mellett legjobban az tetszett, amikor bekapcsolt a Win 95-höz tartozó, 3D Maze nevű képernyőkímélő.¹ Ilyenkor ugyanis végtelenített bolyongásra indulhattam egy hatalmas labirintusban. A mászkálást persze algoritmus irányította és amint véletlen hozzáérttem az egérhez a kép szertefoszlott, a túra véget ért. Mégis úgy éreztem, hogy betekintést nyerhetek egy rejtélyes univerzumba, ahol mindvégig abban reménykedtem, hogy az egyik éles irányváltás után meglátok majd „valamit”. A Windows 95 és a képernyővédők felett

réges-rég eljárt az idő és a különböző számítógépes játékszoftvereknek és kiterjesztett valóságra épülő applikációknak köszönhetően hozzászoktunk a képernyőkön megjelenő speciális térélményekhez, a Trafó Galéria aktuális kiállítására belépve valamiért mégis a fent leírt réges-régi emlék nyílt belém. PALOTAI GÁBOR ZOO LANDSCAPES COSMOS című kiállításának² ugyanis egyik központi eleme a bejárattal pontosan szemben elhelyezett ODYSSEUS című film.³ Az animáció narratívája csupán annyi, hogy végtelen folyosókon repíti végig a nézőt. Palotai labirintusának falai ismétlődő motívumokkal tagolt szakaszokból állnak, a különböző

² https://trafo.hu/trafo_galeria/gabor_palotai
³ <https://vimeo.com/257470249>

Palotai Gábor
ZOO LANDSCAPES COSMOS, 2018, kiállítási látkép © Fotó: Surányi Miklós





Palotai Gábor
Odysseus, 2018, videó animáció Palotai Gábor grafikai regénye alapján, 15'05"
© Fotó: Surányi Miklós



Palotai Gábor
Cosmos, 2018, grafikai regény © Fotó: Surányi Miklós

mintázatok (pattern-ök) pedig irányváltáskor változnak. A minta-rendszerek fekete-fehérek és sok esetben geometrikusak, de ceruzavonásokra emlékeztető részletekkel, számokkal, betűkkel és szavakkal is találkozhatunk. Az animációs film valójában az azonos című grafikai regény mozgóképes verziója, amely újrakomponálva mutatja be Palotai friss és régebbi munkáit. Ebből adódóan a film – különösen UNGVÁRY TAMÁS zenéjével – a címhez méltóan epozsi, a szerkesztés logikája pedig Palotai gyakran használt módszerein, az ismétlésen és recikláláson alapszik, magában hordozva a digitális korszak hajnalának esztétikáját.

Az ODYSSEUS a kiállítóterben való elhelyezésének köszönhetően már a belépés pillanatában összegzi és szó szerint előrevetíti, hogy mire számíthatunk a kiállítás egészével kapcsolatban. A kiállított anyag ugyan négy különböző, az elmúlt két évben készült sorozat darabjait tartalmazza, mégis rendkívül egységes képet mutat. Tovább erősíti ezt az egységérzetet az installálás Palotai által kitárlt megoldása; a ZOO, COSMOS és a POSSIBLE LANDSCAPES sorozat plexire nyomott digitális printjei ugyanis teljesen vegyesen, egymáshoz kapcsolódva, különleges rácsmintát alkotva láthatóak a kiállítóter leghosszabb falfelületén. Csak a nyomtatási technikában kissé eltérő, lentikuláris printeket tartalmazó SYMMETRIC LANDSCAPES sorozat kapott helyet egy másik, az előbbivel szemben található falon. A kiállítóter további falfelületei teljesen üresen maradtak, ugyanakkor ez az üresség cseppet sem borítja fel az egyensúlyt. A különböző sorozatok kiállítóterben való összekeverése és összetapasztása nem mondható szokványos megoldásnak, ugyanakkor Palotai Gábor munkái esetében a gesztus nem zavaró, még akkor sem, ha a képeken feldolgozott témák az ízelítőlábúak parányiságától a világegyetem felfoghatatlan hatalmaságáig terjednek. A tájkép, a bolygó- és állatsziluettek keveredése az ismétlődő, és reciklált

mintázatoknak köszönhetően tökéletes egységet képez, pont úgy, ahogy a képzőművészet, a dizájn és az ipari folyamatok hármasa is szétválaszthatatlan Palotai Gábor munkásságában.

A Budapesten Iparművészeti Főiskolát végzett, majd 1981 óta Stockholmban élő művész tevékenységét talán a vizuális formatervezés kifejezéssel lehet a legjobban jellemezni. Munkái – kissé idejétmúlt terminusokkal leírva – a képző- és az alkalmazott művészet határmezsgyéjén mozognak és talán épp ezért fontos számára a mostani kiállításon is megjelenő médium, a könyv. A kiállított sorozatok ugyanis valójában Palotai művészkönyveinek a kiállítóterbe adaptált lapjai. Ezek közül legfontosabb a korábban említett, 2007-ben Red Dot díjjal is elismert *Odysseus*. A ZOO sorozatot bemutató könyv 2017-ben jelent meg, a téma előzménye pedig az *AMMUNAHI* (*American Museum of Natural History*) című kiadvány, amiben a New York-i Természettudományi Múzeumban fotózott kitömött állatok szerepeltek. A legfrissebb kiadvány pedig a *Cosmos*, amely az azonos című sorozat képeit tartalmazó grafikai regény. Maguk a könyvek is megjelennek ugyan a kiállítóterben, de – és talán ez a kiállítás egyetlen kifigásolható pontja – üvegbúra alatt, lapozhatóságuktól megfosztva, műtárgyként kiállítva.

Talán ezen a ponton indokolt egy kis magyarázat, hogy mit is értünk művészkönyv, vagy artists' book alatt; leegyszerűsítve, olyan kiadványokat, amelyek önmagukban és saját jogukon tekinthetők műalkotásnak, azaz nem más médiumban készült műveket mutatnak be lapjaikon, ellentétben a kiállítási katalógusokkal, vagy monográfiákkal. A művészkönyvek jellemzője, hogy több példányban léteznek (még ha a példányszám limitált is), a műtárgypiac áraihoz képest olcsók, ennek köszönhetően pedig viszonylag széles körben és demokratikusan elérhetőek⁴. Az artists' bookoknak számos válfaja létezik a fanzine típusú, pár oldalas kiadványoktól a reprezentatív fotókönyvekig. Ezek a könyvek a legváltozatos nyomdatechnikával, kötészettel és papírra készülnek, de közös jellemzőjük, hogy valahol a tervezőgrafika, a vizuális művészet, a könyvkiadás, a dizájn és a kísérleti elbeszélés által behatárolt mezőben helyezkednek el. Az artists' bookokban rejlő számos potenciál közül az egyik legfontosabb, hogy komplex befogadói élményt biztosítanak, vagyis a szöveges és képes tartalom, a nyomdai kivitel, valamint a tipográfia és a tervezés együttesen hat a befogadóra. Az élmény szerves részét képezi a kötetek megérintése, kézbe fogása, a lapozás aktusa, valamint az, hogy a kiadvány megvásárolható, hazavihető, az élmény így újra és újra átélhető. A kiállításához készült és a galéria előterében megtekinthető remek videó interjúban Palotai Gábor így fogalmaz ezzel kapcsolatban: „A könyv mindig érdekelt mint téma. Az egy nagyon jó találmány tulajdonképpen. Az archiválás szempontjából is megmarad. Nem kell számítógépes program hozzá, ki lehet nyitni. (...) A könyv végül is szintén egy dizájn munka. Művészet vagy dizájn? Ez a kérdés nem is vetődik fel így számomra. Dizájn is, alkalmazott grafika is, ugyanakkor művészet is. Nem tudom milyen nevet lehet adni egy művészkönyvnek. Plusz még iparilag is készül, nyomdában készül. Nekem tetszik ez a keveredése és hogy létrejön egy körforgás, amely tartalmazza a tervezést, a művészetet és egy ipari folyamatot.”⁵ Palotai Gábor művészkönyveit jól ismeri a nemzetközi művészkönyves szakma, kiállította és díjazta őket számos művészeti könyvvásár, kaphatóak (vagy kaphatóak voltak) a legfontosabb művészeti könyvesboltokban világszerte, Budapesten mégsem ismertek, hiszen nem is elérhetőek. A Trafó Galériának, valamint MUCSI EMESE és SALAMON JÚLIA kurátoroknak köszönhetően legalább egy időszak kiállítás erejéig vethetünk pillantást Palotai különleges univerzumára. Fontos első lépés!

⁴ <https://www.printedmatter.org/about/artist-book> (utolsó hozzáférés: 2018. november 18.)

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=RPa912r4nSc> (utolsó hozzáférés 2018. november 18.)

RIGÓ BÁLINT

MŰVÉSZET ÉS ÉPÍTÉSZET HATÁRÁN

Rémy Zaugg (1943–2005)

Határterületeken mozogni, túllépni a hagyományos művészeti ágak keretein mára szinte sztenderd művészi magatartásforma. Mégis, kizárólag és tudatosan a határterületeket választani az alkotói életpálya középpontjául, ritkább vállalkozás. RÉMY ZAUGG tevékenysége ráadásul nem marad meg a szűkebb értelemben vett képzőművészeteknél – megvalósult építészeti és várostervezési munkák is kötődnek a nevéhez. Mintha az egyes diszciplínák szétválasztása csupán az értelmező számára szolgáló mankó lenne: Zaugg műveinek befogadása a felosztás, a szétválasztás hátrahagyásával kísérrelhető meg. Érdeklődésének középpontjában egészen más kérdések állnak, megfelelő kifejezésükhöz különböző médiumok szolgálatják számára a felületet.¹

A szerteágazó életműben újra és újra felbukkanó téma – sőt, tulajdonképpen alkotói attitűd – a műalkotás és befogadójának kapcsolata. Zaugg-ot a műalkotás és befogadójának interakciója érdekli, a „meglátás pillanata” és az ekkor létrejövő gondolatok és érzések együttese.² Ebben az értelemben a művészi működés és hatóterület kiterjed a szűkebben vett műalkotás keretein kívülre. A befogadói élményt befolyásoló összes körülmény is az alkotó érdeklődési terébe kerül: így a kiállítóter, valamint a műtárgyak kiválasztása, elhelyezése és sorrendbe állítása is. A térben a fények, a felületek, az atmoszféra, melyben a műalkotás érvényesül, a megteremtett kontextustól függően más és más értelmezési zónába kerül, mint ahogy a befogadóra is másként hat az így kontextualizált alkotás. Mindennek logikus következménye, hogy a kontextus iránti érdeklődése nem fejeződik be a kiállítóhely falainál. Építészeti, sőt urbanisztikai léptékben gondolkodik környezet és befogadó kapcsolatáról. Zaugg ilyen

¹ Rémy Zaugg (1943. január 11. Courgenay, Svájc – 2005. augusztus 23. Bazel) Svájci festő, konceptművész, kritikus, elméleti író, kurátor. A menonita gyökerekkel rendelkező családból származó Zaugg a Porrentruy-ben töltött iskolaévek után a bázei iparművészeti iskola növendéke (Kunstgewerbeschule Basel). 1970–1971-ben svájci művészeti ösztöndíjban részesül (Eidgenössisches Kunststipendium). 1990-ben Bazel város művészeti díját adományozzák neki. 1991-ben a Párizsban megrendezett Giacometti-életműkiállítás kurátora. Munkáiban a látás, a nyelv és a művészeti percepció – ide értve a téri és építészeti befogadást is – kapcsolatát vizsgálta. A különböző médiumokkal való kísérletezés – rajz, festmény, köztéri szobor, városépítészeti analízis, építészeti terv –, tette lehetővé számára a befogadás különböző aspektusainak feltárását és megjelenítését. 1989-től rendszeresen együtt dolgozik a bázei székhelyű, Pritzker-díjas Herzog & de Meuron építészirodával. Közreműködése különböző léptékű tervekben követhető nyomon: kiállításoktól a város léptékű tanulmányokig. Saját stúdióját a franciaországi Pfafstattenban a bázei építészeti tervezik. Utolsó közös munkájuk a megvalósulatlanul maradt *Jura Auditórium* (2005) a művész szülőhelyének közelében.

² Rémy Zaugg: *Die List der Unschuld – Das Wahrnehmen einer Skulptur* [Cseles ártatlanság – Egy szobor befogadása], 1982, Kunstmuseum Basel, 2. kiadás 2004.

értelemben témavezérelt alkotó, aki a probléma felfejtéséhez a kifejezés lehető legváltozatosabb és legkülönbözőbb eszközeihez nyúl. Zaugg a gondolatait a festéssel párhuzamosan, elméleti írásaiban foglalja össze, sőt, mondhatni, hogy képeiben gondolatait festi meg: a két tevékenység számára egymást feltételezi, lendíti előre, egymás nélkül nem lenne egyik sem gyakorolható. Festészetének alapmotívuma a kép és szöveg közötti határ megszüntetése, a két különböző kifejezési forma kvalitásainak ötvözése. A kép a szöveg, illetve a szöveg a kép terébe lép és üzenettartalma ezáltal felerősödik. Ez a módszer alkalmas arra, hogy néző és kép viszonyát is újraprendezze. Későbbi műveiben a néhol filozofikus, vagy felkiáltáshoz hasonló mondatok a nézőt azonnal megszólítottá teszik, s ezzel dialógusba is lépnek vele.³ A monokróm háttérszín és az ehhez képest szimulán kontrasztban festett szöveg szinte irritáló intenzitása a nézőtől önkéntelenül is válaszreakciót követel, mintegy felcseréli kép és nézője – közlő és befogadó – klasszikus viszonyát.

Zaugg a képek közötti interakció, illetve a közöttük létrejövő, létrehozható viszonyrendszer megteremtését is az alkotás szerves részének tartotta.⁴ Műalkotások és kiállítóhely viszonyát járja körül a *Das Museum, das ich mir erträume* című könyvében,⁵ mely a múzeum mint a műalkotások helyének definícióján túl konkrét útmutatásokat is tartalmaz a kiállítóhely építészeti kialakítását, a kiállítóterek formáját és feltárását illetően.

A sokrétűségével zavarba ejtő életmű szükségszerűen töredékes bemutatása mellett írásomban a művésznek az épített környezettel és terekkel foglalkozó munkáit szeretném kiemelni. Ez irányú érdeklődése a HERZOG & DE MEURON építészirodával olyan hosszú távú együttműködéshez vezetett, mely az építészet és képzőművészet modern történetében szinte egyedülálló.⁶ Az iroda alapítóinak, Jacques Herzognak és Pierre de Meuronnak a gondolkodásmódja és érdeklődése a kezdetektől fogva túlmutatott az építészek és az építészeti megszokott érdeklődési horizontján. Első munkáiktól kezdve keresik a képzőművészekkel való párbeszéd lehetőségét. Számukra a művészet mint az építészetnél kártyalap, szabadabb és dinamikusabb alkotási forma inspiráló és iránymutató karakterrel bír. Erre példa a „*Bázel – város születik?*” című urbanisztikai tanulmány,⁷ amely a svájci, francia és német határon fekvő városról és agglomerációjáról készült pillanatfelvétel. A vizsgálat az urbanisztikában bevett utópisztikus, uniformizáló megközelítések helyett a településszövet és az abban tapasztalható változások alapos megfigyelésére épít. A környezet tudatos, reflektált befogadása, a benyomások összegzése képezi a régió jövőjére vonatkozó megállapítások alapját. A hármashatáron fekvő, közigazgatásilag rendkívül szétszabdalt területet egy összetartozó „trinacionális régióként” gondolják el.

³ <https://www.mai36.com/exhibitions/03-04-2016>

⁴ „...egy kiállítás több mint kifejezési forma, mely mások számára élővé tesz egy bizonyos tapasztalatot. Számomra ugyanúgy a kutatás, a vizsgálat és kísérletezés megkerülhetetlen eszköze. Lehetővé teszi számomra, hogy teszteljek és megkérdőjelezzek dolgokat, ugyanúgy, mint amikor festek vagy írok. Majdnem elfelejtettem leszögezni, hogy nem csupán a nyilvánosságnak szánt kiállításokról van szó, amikor a kiállítás tapasztalatáról beszéllek, hanem azokról a kiállításokról is, melyeket a magam számára készítek, a műtermemben. Ilyenkor próbálkozom, vizsgálódok és ezzel magamat is motiválom.” In: Rémy Zaugg: *Herzog & de Meuron. An Exhibition*. [Egy kiállítás] Szerk.: Kunsthau Bregenz (kiállítási katalógus: Centre Georges Pompidou, Párizs, 1995. március 8. – május 22.), Hatje Cantz, 1996.

⁵ Rémy Zaugg: *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume – Der Ort des Werkes und des Menschen* [A művészeti múzeum – a műről álmodom – A műalkotás és az ember helye], Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1987, 16–17.

⁶ Az együttműködésre – 1989-től a művész 2005-ben bekövetkezett haláláig – mintegy tizenöt különböző projektben került sor. Pl.: Masterplan Université de Bourgogne, Dijon, Franciaország, 1989.; Studio Zaugg, Pfafstatt, Franciaország, 1995.; Herzog & de Meuron – kiállítás, Centre Prompidou, Párizs, 1995.; Kunsthau Aarau, Aarau, Svájc, 1996–2003.

⁷ „Basel, eine Stadt im werden?” – städtebauliche Studie, Herzog & de Meuron, együttműködésben Rémy Zaugg-gal, 1991. <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/076-100/077-eine-stadt-im-werden-urban-study/image.html> (utolsó megtekintés: 2018. október 13.)

A szétválasztás helyett az akár nyelvben, kulturálisan, vagy gazdaságilag különböző részek együttműködésére helyezik a hangsúlyt: a szűk területen fellelhető zavarba ejtő sokszínűség az összeköttetések, a kapcsolatok kiépülése révén válik előnnyé és teszi a régiót vonzóvá mind az emberek, mind a gazdasági szereplők számára. A konkrét, hosszú távú javaslatok között szerepel az ipari és logisztikai zónák racionalizálása, a redundáns infrastruktúrák összevonása, ezzel együtt pedig a Rajna mentén felszabaduló területek aktiválása a városlakók számára.

Ugyancsak Bazelben található Zaugg kiterjedésében legnagyobb műve, a Roche gyógyszergyár új kutató-és laboratóriumépületébe⁸ készített falfestmény. Ebben a munkájában a korábban festményekre illesztett szavak és mondatok elhagyják a kép határait és egy, az épületet lényegében kettészelő belső falra kerülnek. A hozzávetőlegesen hatszáz négyzetméteres felületen a kiválasztott szövegek elszórtan helyezkednek el, reagálva az épület szintenként változó funkcióira. Zaugg felismerte és szinte drámai szintre emelte az építész által felkínált téri szituációban rejlő lehetőséget. A mintegy kilenc szintet összekötő, vízszintesen három részre osztott függőleges fal a házban zajló két nagyon különböző tevékenységet választja el, technológiai és szimbolikus értelemben. A város, az utca felől található a transzparens üvegdobozba helyezett bejárati csarnok, auditorium és könyvtár, olyan félnyilvános terek, melyek adott esetben külső vendégeket is fogadnak. A háttérben a kilenc szintet összekötő falfestménnyel együtt alkotják a ház és a gyógyszergyár város felőli transzparens, a fényben folyamatosan változó homlokzatát. A fal túloldalán helyezkedik el az a körülbelül hetven laboratórium, ahol a nyilvánosságtól elzárta folynak a gyógyszerészeti kutatások. Rémy Zaugg művét tudatosan kép és architektúra szintéziséként alkotta meg: a téri adottságokat kihasználva, azokat fel erősítve nagytitja az épület léptékére a képi üzenetet.

Zaugg-ot a képről és annak üzenetértékéről való gondolkodással egyidejűleg ugyanilyen intenzíven foglalkoztatja a kép környezete

8 Építész: Herzog & de Meuron, Roche Pharma-Research Building 92, Bazel, Svájc, 1993-2000., ld. <http://www.herzogdemeuron.com>

is: a hely, ahol a kép megtekinthető, a tér, amelyben üzenetét közvetíti, melyben érvényesülnie kell, illetve hagyják érvényesülni.⁹ Zaugg megfogalmazásában a kiállítótér az alkotás befogadására optimalizált „szerszám”¹⁰ és mint ilyen a háttérben marad, semmilyen formában nem manipulálja a mű és nézője találkozását. A kiállítóhelyekről való gondolkodás 1989-től a Herzog & de Meuron építészirodával való együttműködés során öltött kézzelfogható formát.¹¹

Zaugg 1996-ban építtette fel¹² műtermét Pfastattban, ahol elképzeléseit a gyakorlatban is kipróbálhatta. A földszintes, két műtermet befogadó pavilont nagy kert veszi körül, melyet szintén a művész elképzelése szerint ültettek be. A két oldalt hosszan előrenyúló előtető által definiált fedett-nyitott tér biztosít lehetőséget a szabadban végzett munkára. Erre a térre nyílnak a műtermek, melyek adott esetben kiállítóterként is szolgáltak, ahol Zaugg a képek elrendezésével kísérletezhetett. A műtermeket a földébe illesztett nyílások világítják meg, a fény egyenletes elosztását pedig síkba illesztett üvegpanelek biztosítják. Az így létrejött szórt fény árnyékmentes bevilágítást eredményez, s egyben a vizuális élmény zavartalanását biztosítja.

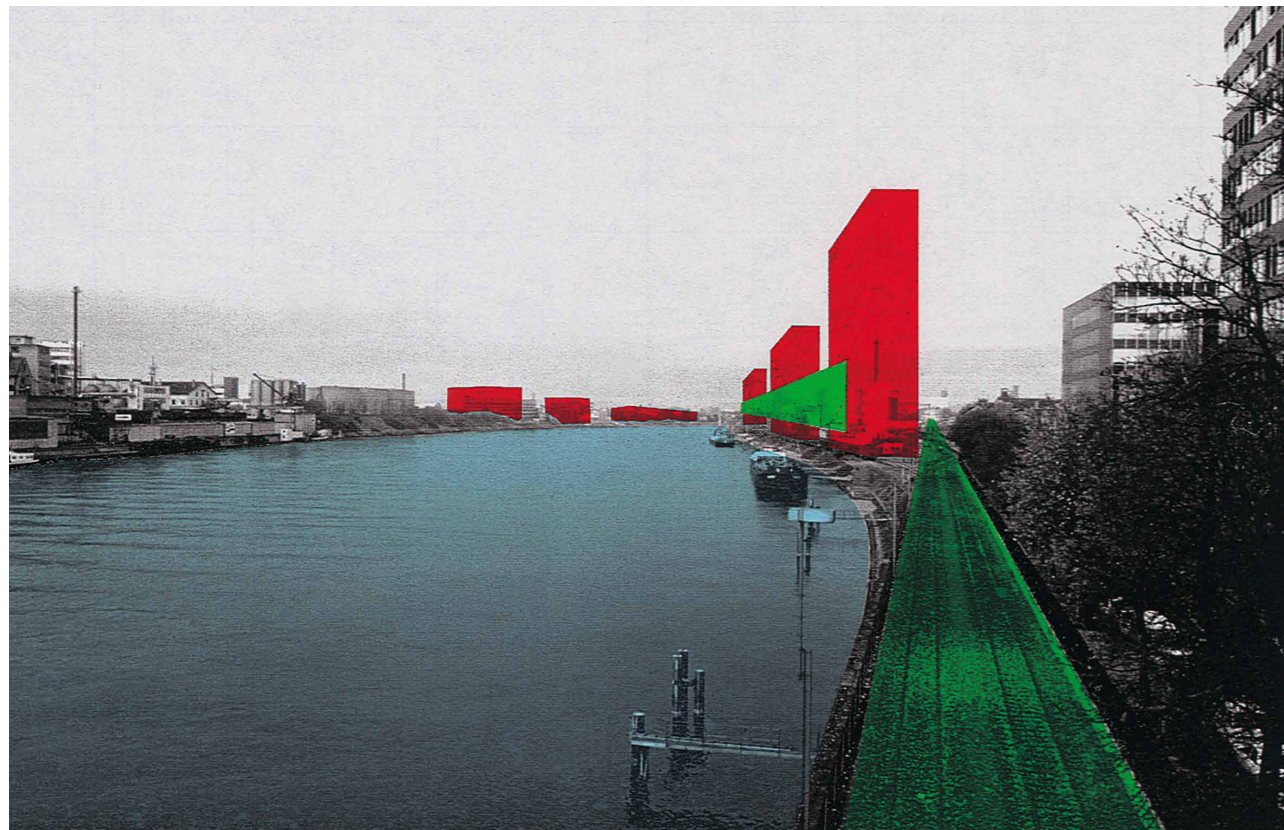
Zaugg léptékektől és határoktól független érdeklődése lehetővé tette számára a képkeret, kiállítótér, múzeum vagy város gondolati határai közötti szabad átjárást. A hely, ahol alkotásain dolgozott, ilyen értelemben gondolatainak és alkotói céljainak szintézise is; kép, tér és emberi környezet közötti viszony kísérleti műhelye.

9 „Szemtől szembe szeretnének állni. A mű az emberrel, és az ember a művel. És hatni. Nem a hely a döntő, hanem a lehetőség, hogy kit tudja fejteni hatását. [...] A helynek tehát biztosítania kell, hogy a mű befogadható legyen, és az ember számára a lehetőséget, hogy a művet be tudja fogadni. Itt kezdődik és idáig is terjed az ember és mű helyének funkciója.” Rémy Zaugg: *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume - Der Ort des Werkes und des Menschen*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1987, 16-17.

10 Zaugg: i.m. 17.

11 Herzog & de Meuron: Aargauer Kunsthaus bővítése 1996-2003.

12 Herzog & de Meuron: Studio Rémy Zaugg, Pfastatt, Mulhouse, Franciaország 1995-1996.



Rémy Zaugg
Rajnaparti kikötő
beépítése - Klybeck/
Kleinhüningen
„Bazel - város születik?” -
urbanisztikai tanulmány

TOLNAY IMRE

TÉPÁZOTT, HONTALAN HALHATATLANSÁG

Tölg-Molnár Zoltán: *Fenn,
magasan*

Szent István Bazilika, Lovagterem, Budapest
2018. szeptember 21 - november 18.

Lét- és idő-fragmentumok a kupola alatt

Impozáns, emblemikus épület, a magyar neoreneszánsz-klasszicista építészlet egyik remekműve, az ország egyik főtemploma, a Szent István-kultusz egyik fő helyszíne, a főváros egyik legnépszerűbb idegenforgalmi látványossága. A Szent István Bazilika kissé megtévesztően Lovagteremnek nevezett padlása, bár az éghez közelebb van, mint a díszes, mondhatni arisztokratikus templomtér, mégis leginkább afféle rusztikus átjáró. Turisták százai rohannak át naponta nyerstéglá falai mentén a kupolatérhez, vagy onnan le a liftekhez. Tömör és szikár idő- és létlenyomatait ennek a matt-rusztikus, kopár és zezugos padlásnak a falain állítja ki TÖLG-MOLNÁR ZOLTÁN az *ars sacra* rendezvénysorozat részeként. Mondanom kellene, hogy és állítja meg vele például a turistákat, de attól tartok, keveseket. Pedig színes-fényes templomtérben tükör által homályosan, a matt padlason fekete-fehérben is színről színrelátunk: Tölg-Molnár a kevés fehér falfelületre fekete monokróm roncsolt képtábláját akasztja. Bár a címe *Földbe rajzolva*, a látogató szénné égett, drámai, tépázott papír- vagy faltöredékekkel szembesül. . Aztán a bazilikapadlás sötét zugai is áldozatmetaforaként értelmezhető képtáblákat tárnak elénk. APOR VILMOS, a második világháború alatt zsidókat is mentő, asszonyokat védő, szovjet katonák által lelőtt, néhai győri vértanú püspök victimæ-opusa a nyers, barnás téglá - szürke fúga-háló apszisában feszül. A padlás-átjáró túloldalán ugyanilyen falfülkében két hosszú fekete, fényes festékpázsma támaszkodik egymásnak. Dermesztő, tömör, néma stációk, az anyaggá kövült szellem passiója, egy mai festő tépelődésének-töprengésének lenyomatai. Nem patetikus túlzás ez, Tölg-Molnár Zoltán időtlen és személytelen művészete nagyon is személyes: a múlt pillanatot szegezi szemünk elé: az egyszerűben szólaltatja meg az örököt, a változó anyagban az állandóságot. Egy csillogó, narratív templomtér fölött, annak zengő harangjai alatt némán beszédes képtáblák, a képpé hajtogatott idő imaginációi.

Harangok és képek párbeszéde

Ez a Tölg-tárlat alcíme: a harang súlyos anyag, időjelző és kommunikációs szimbólum, itt megbizonyosodhatunk, a képek is hordozzák mindezt. Az időben, intenzív belső fénytől fakult, vagy ugyanettől a belső izzástól szenesedett-feketedett kép-töredékeket látunk. Tölg-Molnár régóta a hétköznapi anyagait, a profán világ szikár matériáit használja: a homok, a korom, a gipsz, a géz, a papír mind a

törékeny, sebezhető és múlandó lét *memento mori*-jelképei. A hófehértől a hamuszürkén át a szénfeketéig terjedő színkálajú, meggyötört, olykor töredékes jelképeket, máskor egy-egy szavas latin létigéket hordozó anyag-darabok, szenvedésnek kitett képek szakralitása kétségtelen, de Pilinszky „mélypontjába” mártottságuk is az. Elhagyatást és megfeszítetést is hordoz a képek jelentős hányada, hetykén fénylő óriási metrikus csavarok szegeznek ezeket visszavonhatatlanul és könyörtelenül deszka-hordozókra s ezáltal vizuálisan a falhoz.

„Éli, éli lamá szabaktáni?”

Jézus kereszten elhangzott szavai elhagyottságot, kétségbeesést, tehát az ember-mivoltot fejezik ki drámaian. Ilyen súlyos sóhaj-egyedik párbeszédbe a Bazilika sokmázsás harangjaival Tölg-Molnár munkái nyomán. A közelmúlt és a jelenkor alkotói közül jónéhányan

1 Pilinszky János: *A mélypont ünnepélya*. Uő.: Szálkák 1971-72, Budapest, 1987.

Tölg-Molnár Zoltán

Földbe rajzolva, 2018, papír, pigment, 240 x 115 x 20 cm



a csend és a szavak peremén, a képesség határmezsgyéjén keresgélnek. A képzőművészetben MARK ROTHKO puha monokróm színmezői, HERMANN NITSCH vad misztériummal beavatott vásznai, ANSELM KIEFER rusztikus enyészet-manifestumai, lét-mementói, JANNIS KOUNELLIS „szélsőséges” anyag-társításai is szakrális atmoszférát teremtenek sajátos anyagiságukkal, ebbe a hazaiakkal is folytatható vonulatba illeszkednek bele Tölg-Molnár Zoltán tépázott, fénytől feketedett, szurkosan fénylő kép-tárgyai. Azt hiszem, a képirók úgy vannak, hogy vagy a vágyaikat festik, vagy az élményeiket. Tölg-Molnár az utóbbiak közé sorolható, elszántan rögzíti, menti át látványélményeit, vagy csupaszítja a végsőkig és redukálja azok lényegét az anyagba. Ragaszkodik egy-egy megőrizhető felülethez, idő koptatta szegmenshez, tovább vallatható anyag-töredékhez.

Betűk, szavak helye(tt)

úgynevezett képek, néma táblák és gesztusok, anyag-jelenlétek sorjázanak a templom padlásterében, pedig Tölg-Molnár mindig mondani szeretne valamit, az anyaggal és velünk a dolgokat megbeszélni, a hétköznapokból tudósítani. Szinte egész közelmúltbeli munkássága szavakon inneni és szavakon túli képesség. Tudósítások a tétova ittről az ismeretlen ottnak, esendő anyagokba préselt, öröklétkébe csavarozott, kiszolgáltatottságba taszított, összegyűrt, egymásra hajtogatott gesztusok. Huszonegyedik század és hontalanság van, kitaláltság és számkivettség. Örökös úton levés. „A rókáknak van vackuk, az ég madarainak fészük, de az Emberfiának nincs hova fejét lehajtania”, mondja az Írás is. A szellemi és fizikai hajléktalansággal, másokkal és önmagunkkal, így produktumainkkal is terhelt világ szellemi relikviái, spirituális rétegei ezek, melyek az anyag finom rezduléseiben, vagy éppen arrogánsnak tűnő megfeszítésén keresztül szólalnak meg.

Állsz a harangok alatt, templomtér fölött a huzatos félhomályban, egyes fragmentumokat kiemel a vakárkád sötét fúga-hálózata, másokat elrejt. Lent dübörög egy város, közben a falak téglavakolatvonóvasvég együtt állásaiban, de még a lift szétkopatott műanyag padlóján is mintha újabb Tölg-Molnár-képek születnének. A múlt időnek és a megragadni akart pillanatnak odadobott horizont-töredékek, a tépázott lét bebugyolált stációi a zezugos tetőtérnek és önmaguknak kiszolgáltatva. De talán épp ezért jöttünk.

Tölg-Molnár Zoltán

Útrákészen I., 2015, fémcsavar, gipsz, vászon, pigment, 43×36×8 cm



STEINER JUDIT IDA

Gondolatok Jankilevszkij Mutánsok című grafikájáról

Ez év január elején halt meg VLAGYIMIR BORISZOVICS JANKILEVSZKIJ, a Szovjetunióban született, később az Egyesült Államokban és Franciaországban élt művész. A szovjet rendszerben nonkonformistának számított, igen keveset írhattak róla. Az első önálló cikkeket JEAN NICHOLSON és DOMINIQUE BOZO jegyezték 1971-ben,¹ a másodikikat viszont Magyarországon publikálta RUZSA GYÖRGY művészettörténész 1974-ben.² Érdemes megemlíteni azt is, hogy 1974-ben Budapesten, a Fiatal Művészek Klubjában Jankilevszkij és nonkonformista társai is kiállítottak, amit szamizdat, azaz hivatalos engedély nélküli kis katalógus is kísért.³

Ezúttal csak egy rendkívüli és nem mindennapi grafikai lapját elemzem, amely szürreális álomképként jelenik meg. Mintha a festő álmában járnának, amit egy bevillanó pillanatban félig valóságos, félig pedig torz külsejű, alakok népesítenek be.

Az alkotás teljesen kaotikus, félelmetes, szörnyekkel, deformált emberi és állati alakzatokkal teli képet mutat, amelyen belül sok kisebb tárgyat, illetve különböző méretű amorf alakot is felfedezhetünk. Első látásra feszültséget, örületet és taszítást, majd jobban belemerülve az alkotásba, túlvilági hangulatot éreztet. Eltérő vallási szimbólumok, Istenhez közeli természetfeletti figurák figyelhetők meg; különös kapcsolatokat vélhetünk felfedezni az alakok között. E kapcsolatok valószínűsíthetően egységes ábrázolási- és jelentérendszerrel is alkotnak.

A képen látható öt fő alakban másféle, ugyanakkor hasonló vallási ismertetőjegyek láthatók. Megjelenik a jó és a rossz, az angyali és démoni egyaránt. A négy kerub, azaz a menny küszöbét őrző, ördögfejű angyalok, illetve a szülést és az újjászületést jelképező vulvák egyszerre, nem hétköznapi ábrázolásban tárulnak a szemlélő elé, tébolyt és cirkuszt egyszerre megidézve.

A grafika jobb oldalán egy majomszerű alak (vagy ősember) terpeszkedik, akinek két főbb testrésze ellentétesen helyzetben van. Mélylélektani értelemben azonosítható a kozmikus Anthroposszal, vagy a Kabbala hermafrodita jellegű Adam Kadmon alakjával is.⁴ Feje a két lába között található, míg „vaginája” a nyakán nyílik meg. Nyitott szája inkább egy kapura emlékeztet, mely a halál és az újjászületés közötti alagút bejáratára utalhat és ami egyértelműsíthető

- 1 Jean Nicholson, Dominique Bozo: Yankilevsky. In *L'Art vivant*. 1971. Septembre, No 23 p. 11.
- 2 Ruzsa, György: Vlagyimir Jankilevszkij, *Művészet*, 1974/9. p.40.
- 3 Körner Éva, Ruzsa György: *Mai szovjet művészet (Moszkva, Tallin)*. Budapest, Fiatal Művészek Klubja, 1974. Lásd még: Ruzsa György: Vlagyimir Jankilevszkij. In *Négy évszak*, 1985. no 9. 27-29., Ruzsa György. *Real Anxieties*. In Dodge Norton, Beke László, Rév István, Ruzsa György: *Nonconformist Art from the Soviet Union*. Budapest, 1997. 17-19.
- 4 Lásd: Jung, C. G.: *Psychology und Alchemy*. Walter Verlag, Olten (1972)



Vlagyimir Boriszovics Jankilevszkij
Mutánsok (a Sodoma és Gomorra-sorozatból), 1978, rézkarc, aquatinta, 29,7×34 cm

azzal, hogy hátulról, azaz az élet végéből jut előre az új élethez a nyakon lévő, vénuszdombszerű formán keresztül. Nyílak és kerek lépcsők mutatják az embereknek a haladás irányát, azaz, hogy mily módon tudnak eljutni a halál, a száj, majd az újjászületés, a vagina felé. Valószínűleg a kollektív Psziché általános transzformációjáról van szó. A száj felé feketébe öltözött emberek tartanak felfelé a lépcsőn, amely az égbemenetelt, felemelkedést szimbolizálja. Fekete ruhájuk a tisztátalanságot és az élet végét is jelentheti.

Az embereket négy fehér alak irányítja, akik talán megfeleltethetők az igaz embereket reprezentáló és vezető négy kerubnak is. Ez természetesen csak spekuláció, hiszen az ábrázolás szintjén nem találunk erre utalást. Ők talán azok, akiket az Örökkévaló erre a feladatra kiválasztott, hogy átjuttassák a halandókat a túlvilágra, majd a megtisztulásba és az újjászületésbe.

A fekete emberi alakok között láthatunk pár világosabb, átlátszó figurát, akik tisztábbak, avagy *cádikabbak* (igaz ember) lehetnek a többi embernél. De vannak gyermek-formájú fekete lények is. AMEISENOVA

igen fontos elemzésében a harmichat igaz emberről és azok állatfejű ábrázolásáról kitér arra is, hogy a harminchat igazat a 32+4 számkompozíció alapján vezető négy Kerub ábrázolása az Ezékiel vízió alapján hagyományos állatarcú. A középkori judaista ábrázolásokban ennek kiterjesztését találjuk általános formában az igaz emberek ábrázolására is. Művében konkrét példákat is bemutat a Messiási banketten részt vevő igaz emberekről, és a tizenkét Zodiákus három arcát megszemélyesítő, a harminchat dékánnak megfelelő, harminchat igaz emberről is.⁵

A majomszerű, torz szörny jobb kezébe veszi az embereket, majd a szájához közelíti, ezzel segítve tovább lépésüket az alagútba, majd újjászületésüket, amit láthatunk is a levező lépcső oldalán, ahol immáron a nyakon lévő, fehér vaginán keresztül újjászületve, érintetlenül, tisztán, fehér ruhában, kezdenek újra életüket.

- 5 Lásd: Ameisenowa, Z.: *Animal-headed Gods, Evangelists, Saints and Righteous Men*. Warburg Institute, London, 1948, 21-44.

A szörny bal kezében egy „migdal besamim”, azaz egy „illattorony” található, ami nem más, mint a Havdala része. A *Havdala*, vagyis az elválasztás során gyertyagyújtással, egy pohár borral és ezekkel a tárgyakkal különítik el a szent napokat a hétköznapoktól. Mint itt is, a torz, majomemberszerű alakon belül választódik el a halál az újjászületéstől, örök körforgásban, ahogy a szent napok után jönnek a hétköznapok. A kollektív psziché már említett transzformációs rendszere itt megfeleltethető a Kabbala két jól ismert reinkarnációs fogalmának. A „metempsychozis” a lelkek általános reinkarnációs fogalmára, míg az ún. „Ibbur” az igaz emberek lelkében újjászülető már elhunyt igazak inkarnációjára utal.⁶

Szintén az élet körforgását ábrázolja a bal oldali, karikán ülő mezítele női alak, aki , fiatalon, erősen, termékenyen, tudásra szomjazva tanulmányozza az írásokat, amelyek akár az isteni parancsolatok is lehetnek. Behajlított lábával a karikát szorítja, a kinyújtottat pedig lazán lendíti, teste kicsit megdől hátrafelé, egyik keble a föld, a másik az ég felé néz, ezzel is mutatva a túlvilág és a földi világ közötti különbséget. Bal lábához egy harang van kötve, ami jelezheti az élet csúcának elérését, vagy talán arra is figyelmeztet, hogy ne essen ki az élet körforgásából, bármilyen akadályok gördülnek is elé. A karika egyik oldalán egy kis ördögi figura szoros kötéllel próbálja a karikát a földhöz kötni, megpróbálva meggátolni az élet természetes körforgását, míg a másik oldalon a torz majom-szörnyalak erőteljesen tolja tovább a karikát, hogy az természetes módon forogjon tovább az élet vége felé, majd a túlvilágba. A karikán ülő női alak mellett egy éppen megszülető, félig ember, félig szamárfülű, sas orrú, halszemű és ördög nyelvű, mutáns alak látható. Arca álarc. Teste mintha bele lenne szorulva egy nagyobb testrészbe, arcán inkább elégedettség, mint kín és fájdalom látható. Mindez egy jellegzetes sátáni alakra utal, akinek nem sikerült az újjászületés, megtisztulás.

A kép felső részén szintén egy mutáns alakot lehet látni, de a lenti, majomszerűvel ellentétben elegáns öltözetű, zakos, nyakkendős férfitesttel, illetve ruházattal rendelkezik. Az egyetlen női része a két lába között lévő vagina, melyből szörnyfeje bújik elő. Lábai egyenlőtlenek, ez kitűnik cipőin is. Jobb lába vékonyabbnak, gyengébbnek néz ki, így próbálja megtartani az egyensúlyát, akárcsak a női alak. Nyakából kiemelkedve keze és a rajta lévő öt torz ujjá látszik. Ujjai mintha külön életet élnének, és maga is független, torz alak lenne, kinek a feje a középső ujj, és a többi négy ujjá testesíti meg kezeit, lábait. Ujjai szintén meghajlanak, ugyanabba az irányba, mint a törzse. Talán nem tévedünk, ha azt feltételezzük, hogy a kaotikus öt ujj ábrázolása negatív megfélelője lehet Isten kezének öt ujjából kiáradó fénysugarak eszméjének, amit a Kabbala első nagy könyvében, a Bahirban Habakkuk 3:4 verse alapján többször is idéz és értelmez a könyv szerzője. A Bahirban ez leginkább az orális Tóra szimbóluma, amiből az következne, hogy az ujjaknak fent említett torz formai ábrázolása az értelmezés zavarára, illetve a helyes értelmezés hiányára „mutat rá.”⁷

Halványabban, és nagyon finoman kirajzolódik két összeragadt női test is, teljes egyensúlyban, egymásra szinte hibátlanul, tökéletesen illeszkedve, ellentétben az alkotás többi részének a kaotikusságával. A jobb felső sarokban egy MARC CHAGALL-festményre emlékeztető, repülő, aktatáskás Marionett-figura látható egy karikában. A karika itt is az élet körforgását jelezheti, akárcsak maga a kép teljesege. Ez az alkotás kétségkívül csak a szovjet rendszerben születhetett meg egy zseniális, judaisztikus műveltségű és érzelmű művész műveként, jelezve e rendszer nyomasztó és abszurd világát.

HERMANN VERONIKA

KÉP A TÜKÖRBE

Julian Rosenfeld: Manifesto, 2015

Hamburger Bahnhof, Berlin

2016. október 2 – 2017. június 11.

Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

2018. május 30 – augusztus 12.

„A művészet a kultúra és a társadalom közötti kapcsolatban a különféle kultúr- és társadalomtörténeti korokon, politikai és ideológiai rendszereken átívelő, több ezer éves diskurzus beláthatatlan mennyiségű gondolattal és elmélettel együtt sem képes pontos választ adni – sem a hatás-befogadás, sem az esztétikai vagy politikai jelentőség tekintetében. Nincs ez másképpen JULIEN ROSENFELD *Manifesto* (2015) című munkájával sem, amely választ szintén nem ad, viszont nem egy, hanem rögtön tizenhárom lapot húzva teszi meg saját hozzájárulását a művészetelméleti metadiskurzushoz. Tudatosan használom a „munka” kifejezést, hiszen a *Manifestóból* – amely eredetileg egy 13 csatornás videóinstalláció – moziban bemutatott experimentális film is készült, amely kettősség felveti az alapszöveg transzformációjából adódó jelentésvesztés, vagy éppen jelentésbővülés kérdését is. A filmet mozikban, az installációt pedig nagy presztízsű kiállítóterekben mutatták be világszerte, amelynek oka nem Rosenfeld alkotásának eredetisége vagy komplexitása, hanem a főszereplő CATE BLANCHETT befolyása és népszerűsége. Talán nem öncélú spekuláció azt feltételezni, hogyha a *Manifesto* főszereplője nem egy Oscar-díjas sztár, akkor Rosenfeld és sajátos kiáltványa jóval kisebb figyelmet és sajtóvisszhangot kap. Ami kár lett volna, hiszen megrázó és végig-gondolt alkotásról van szó, Cate Blanchett pedig minden figurává hitelesen lényegül át. Kettőjük kollaborációja – bulvárosan szólva szerelemprojektje – tehát már keletkezésének körülményeivel is a benne megjelenített, a művészet, az imitáció, a tömegek és az eszmék viszonyrendszereit tematizáló problémát illusztrálja. Az alábbiakban ebből a szempontból próbálom meg elemezni a *Manifestót*, amelyet installálva a berlini Hamburger Bahnhofban és a budapesti Magyar Nemzeti Galériában láttam, illetve mozifilm formában is megnéztem.

A művészet mibenlétével kapcsolatban a különféle kultúr- és társadalomtörténeti korokon, politikai és ideológiai rendszereken átívelő, több ezer éves diskurzus beláthatatlan mennyiségű gondolattal és elmélettel együtt sem képes pontos választ adni – sem a hatás-befogadás, sem az esztétikai vagy politikai jelentőség tekintetében. Nincs ez másképpen JULIEN ROSENFELD *Manifesto* (2015) című munkájával sem, amely választ szintén nem ad, viszont nem egy, hanem rögtön tizenhárom lapot húzva teszi meg saját hozzájárulását a művészetelméleti metadiskurzushoz. Tudatosan használom a „munka” kifejezést, hiszen a *Manifestóból* – amely eredetileg egy 13 csatornás videóinstalláció – moziban bemutatott experimentális film is készült, amely kettősség felveti az alapszöveg transzformációjából adódó jelentésvesztés, vagy éppen jelentésbővülés kérdését is. A filmet mozikban, az installációt pedig nagy presztízsű kiállítóterekben mutatták be világszerte, amelynek oka nem Rosenfeld alkotásának eredetisége vagy komplexitása, hanem a főszereplő CATE BLANCHETT befolyása és népszerűsége. Talán nem öncélú spekuláció azt feltételezni, hogyha a *Manifesto* főszereplője nem egy Oscar-díjas sztár, akkor Rosenfeld és sajátos kiáltványa jóval kisebb figyelmet és sajtóvisszhangot kap. Ami kár lett volna, hiszen megrázó és végig-gondolt alkotásról van szó, Cate Blanchett pedig minden figurává hitelesen lényegül át. Kettőjük kollaborációja – bulvárosan szólva szerelemprojektje – tehát már keletkezésének körülményeivel is a benne megjelenített, a művészet, az imitáció, a tömegek és az eszmék viszonyrendszereit tematizáló problémát illusztrálja. Az alábbiakban ebből a szempontból próbálom meg elemezni a *Manifestót*, amelyet installálva a berlini Hamburger Bahnhofban és a budapesti Magyar Nemzeti Galériában láttam, illetve mozifilm formában is megnéztem.

Tizenhárom okom volt rá

A 2015-ben Melbourne-ben (Blanchett szülővárosában) bemutatott *Manifesto* tizenhárom videóban kísérel meg a művészet természetére vonatkozó kérdéseket megfogalmazni. A videókban közel félszáz alkotó szövegeiből – elsősorban kifejezetten művészeti kiáltványoknak szánt értekezésekből – hallhat részleteket a befogadó, a különféle izmusok Blanchett karakterein keresztül ismerhetők meg. A dadaizmus, a futurizmus, a marxizmus ugyanúgy megjelennek, mint az 1995-ös *Dogma-nyilatkozat* vagy a pop-artot esszencializáló szöveg. Az egyes videóknban Blanchett más és más karaktereket játszva

mondja el a kiáltványokból összevágott részleteket. Mindegyik videó (vagy a film esetében jelenet) lényege, hogy a helyszín és a szöveg – formalista beidegződéssel fogalmazva, forma és tartalom – látszólag egyáltalán nem illenek össze. Televíziós időjárás-felolvasó idézi meg a szuprematizmust, szemetet szortírozó munkás elmélkedik a futurista építészetről, családi vacsorához ülő háziasszony értekezik a pop-artról, temetésen beszédet mondó gyászoló osztja meg TRISTAN TZARA gondolatait a dadáról és a művészet haláláról – értjük, tehát a művészet temetésén vagyunk, didaktikus geg, de működik. Elvont, gyakran saját kontextusukból (is) kiragadott szövegek kerülnek abszurd módon hétköznapi szituációkba, Blanchett pedig egyszerre tolmácsolja értően az absztrakt eszmfuttatásokat, és helyezkedik bele, teljesen átlényegülve, a hétköznapi karakterek és élethelyzetek struktúráiba. Igazi jutalomjáték ez a filmkritikusi körökben egyébként is kameleonnak tartott színész nő számára, hiszen olyan finom és jellegzetes gesztusokkal építi fel a figurákat – legyen az hajléktalan férfi, részeg punk, tóparti fogadást adó cégvezető vagy bróker –, hogy olykor emlékeztetni kell magunkat, hogy amit látunk, nem valóság, csak a mása.

A tömegtársadalom metonímiája

A tizenhárom videó mindegyike a transzcendens átlényegülés, a művészet absztrakt ideái és a nagyon is profán társadalmi helyzetek ütköztetéseitől működik. Annak ellenére, hogy a világ vezetők kiállítótereiben látható, a *Manifesto* a magasművészet elitizmusát kéri számon, amelynek a tömegkultúra elutasítása ugyanúgy része, mint a pénzügyi és társadalmi exkluzivitás. Persze az álszentség vádja is érheti az alkotást, amely patinás múzeumi kiállítóterekből kritizálja a patinás múzeumi kiállítóterekben rendszeresen szereplő, művészeket, a mozifilmes változat ugyanakkor ügyesen ki is védi ezt a kritikát. A mozi, mint a tömegművészet megdicsőülése már a modernításban is kulcskérdés volt. Akármennyire unalmas

Julian Rosefeldt Manifesto, 2015, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2018. május 30 – augusztus 12. © Fotó: Eln Ferenc



WALTER BENJAMIN sokszorosításról írt esszéjére hivatkozni,⁴ annyiban mégis aktuális, hogy a hétköznapi emberek – Benjamin szavaival élve, a tömegek – művészethez való hozzájutása a jelenlegi kulturális és mediális feltételrendszerek kirajzolta társadalmi kontextusban is problémás, nemcsak az elérés, hanem az értelmezés és a jelentésadás szempontjából is. A gyári munkás, a tévébemondó, a koreográfus vagy a bábkészítő alakjaiban megidézett rétegek, vagyis a tömegtársadalom metonímiáiként is értelmezhető szereplők „kihangosításai” ennek a jelenségnek, amely hol számon kérő, hol parodisztikus minőségben mutatkozik meg – a *Manifesto* etűdjeiben és a valós társadalmi-művészeti közbeszédben egyaránt. GUY DEBORD megidézett, a *spektákulum*, vagyis a látványosság társadalmáról szóló fontos könyvében amellezt érvel, hogy a korábbi közvetlen élményszerűség a modern tömegtársadalmakban reprezentációvá foszlott, önmaga eltávolított másolatává vált.² A spektákulum maga nem kép, hanem viszonyrendszer, amelyet képek hoznak létre és képek közvetítenek – a *Manifesto* tehát a tömeg és az elit között feszülő konfliktusos kapcsolat egyidejű bemutatásával saját maga is spektákulummá válik, méghozzá olyanná, amely önmagáról beszél.

Politikus kamuflázs

A spektákulummá válás nem egyenlő a puszta képszerűséggel, hanem sokkal inkább implikálja az anyagszerűségtől (vagy dologszerűségtől) való elmozdulást. Az egész projekt értelmezési kerete lehetne tehát – a nyilvánvaló művészetelméleti- és filozófiai viták mellett – a *kulturális átöltözés* kérdése, amelyben a szellemi és fizikai

^[1] Walter Benjamin: Kommentár és Prófécia. Budapest: Gondolat, 1969. 301-334. (ford. Barlay László), ld.: http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/mediatar/hipertext_hipermedia/benjamin_tek.html

^[2] Guy Debord: A spektákulum társadalma. Ford. Erhardt Miklós, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet-Balassi Kiadó, 2006, 1-6.

mobilitás, a hozzáférés és a privilégiumok rendszere is megjelenik. Az idő, a modernitás és a tapasztalat szerkezeteinek átalakulása nemcsak a technológiai determinizmus leegyszerűsítő, a technológiai fejlődést leginkább a veszély és a kiszolgáltatottság minőségein keresztül értelmező felfogásait erősíti, de ennél jóval szerencsésebb módon azokat az új típusú cselekvéseket és interakciókat is, amelyeken keresztül a reprezentáció új technológiai létrehozók a korszakra jellemző tudásformákat. Ezek az információ közvetítése és továbbadása mellett a társadalom közösségeinek egymáshoz való viszonyát is átalakítják. A „kulturális átöltözés” kifejezésben konnotálódó mozzanatosság a későmodern nyugati társadalmak kultúrtechnikáinak metaforája. Az átöltözés alakzatában ugyanis nemcsak a gyors egymásutánban következő és elmúló trendek vannak jelen, hanem – ennél sokkal revelatívabb módon – a *kamuflázs/mimikri* fogalmaival illusztrálható episztemológiai jellegzetesség is. A *Manifesto*, saját kiáltványosság, és a művészetet keresztül a művészet problémáit fókuszba állító jellege mellett ezt a rejtőzködést is az értelmezéshez kapcsolja azzal, hogy nem tizenhárom, hanem egy színész játssza el figurák és karakterek sokaságát. Blanchett, a *kaméleon* a *Manifesto* alakjainak álcájában mutatja meg az általános és konkrét közötti distinkció esendőségét. A spektakulumként megjelenő láthatóság, illetve az abból részben következő, részben konstruálódó reprezentációs hálózat hatalmi és ideológiai, vagyis végső soron politikai kérdés, amely társadalmi kontextusban (is) kritikai elemzés alá vonható. A *Manifestóban* használt szövegek sok esetben – programszerűségükből fakadóan – politikusak, ezt a szerepüket pedig a *Manifesto* mozgóképszövege (az installációban és a filmben is) megerősíti és újragondolja. A Blanchett által megformált karakterek nemcsak a tömegtársadalom előzőekben már említett metonimiáiként funkcionálnak, hanem ebben a kortárs és történeti művészetfilozófiai térben a mindenkor „másik” megtestesülései is. Miközben a színész nő valóban meggyőzően produkálja a „tanárság”, a „riporterség” vagy „munkásság” gesztusait és szereplehetőségeit, ezzel arról is lerántja a leplet, hogy a társadalmi szerepek – a művészethez való éppen aktuális mainstream hozzáálláshoz hasonlóan – minden értelemben konstruáltak. Ha valami ennyire jellegzetesen felismerhető – mint például a gyerekek füzetét átlapozó tanító néni, vagy a beszéd előtt poharát megkocogtató cégvezető – akkor szükségyszerűen sztereotipikus is. A jól körülhatárolható szerepek és a jellegzetes művészetelméleti kiáltványok egymásra csúsztatásától válik a *Manifesto* érdekesebbé, mint egy újabb, saját tárgya esszenciájára rákérdező alkotás. A szövegek és képek kaotikus áradása közepette ugyanis, a *maszkként* értelmezhető figurák és az absztrakt kiáltványok spektakulummá olvadó kánonjában a kortárs világ működés-módjával szembesül a látogató. Belenéz a tükörbe, és megrémiszi a látvány.

Cate Blanchett (*Manifesto*, 2015)



ALEXANDER ZOLTÁN

FRIEZE ART FAIR 2018 LONDON

Frieze Art Fair and Frieze Masters

Regent's Park, London

2018. október 4 – október 7.

A londoni művészeti élet és műkereskedelelem legizgalmasabb eseménye az október első hetében megrendezett *Frieze Art Fair*,¹ ami valójában nem csak egy négy napig tartó művészeti vásár, hanem városszerte több száz kiállítással, megnyitóval és szatellit-programmal kiegészülő hét nap.

A *Frieze* hét valójában már jóval a csütörtöki megnyitó előtt elkezdődik, a Berkeley Square közepén felállított *PAD Art & Design* vásárral. Ebben az évben hatvannyolc olasz, francia és angol galéria állított ki kortárs, modern és antik műtárgyakat, kerámiát, bútorokat, valamint belsőépítészeti installációkat a hihetetlen minőséggel kivitelezett standokon.

Az események másnap a Somerset House épületében az *1:54 Contemporary African Art Fair*-rel folytatódtak, ahol idén negyvenhárom kortárs afrikai galériát és több mint százharminc művészt hoztak egy fedél alá.

A szerdai már a *Frieze VIP* megnyitó napja volt. A Regent's parkban felállított óriás sátor-komplexumból ráadásul kettő is volt, a déli oldalon a *Frieze London* és a park északi részén, a hasonló nagyságú, közel száz galériát magába foglaló *Frieze Masters*. A két helyszínt összekötő útvonal mentén a *Frieze Sculptures* óriás méretű szoborinstallációt helyezték el.

Mielőtt azonban rátérnénk a *Frieze* bemutatására, érdemes kiemelni az események közül a Sotheby's Bond Street-i aukciós házban megrendezett árverést, ahol **BANKSY** *Girl With Balloon* című képe, 1.04 millió fontért került kalapács alá, és másodpercekkel később, saját keretében önmagától elkezdett lecsúszni és a fele vékony darabkákra esett szét. Banksy ugyanis, előrelátóan, már évekkal ezelőtt, a kép készítése során egy automata iratmegsemmisítőt helyezett a keretbe, arra az esetre, ha valaha aukcióra kerülne a műve. Nem gyakran fordul elő az sem, hogy az eladás után kevesebb, mint egy percen belül egy műtárgy a dupláját éri. A szakértők máris több mint kétfélmillió fontra becsülik Banksy képeinek értékét.

Ezzel egy időben Thaddeus Ropac Mayfairben található galériája huszonnégy órán keresztül maradt nyitva **TOM SACHS** élő performansza miatt, amelynek keretében korabeli írógépekkel felszerelt svájci útlevel-osztályt rendeztek be. Több órás sorban állás és borozgatás után a meghívottak részére személyre szóló, fényképes, svájci útlevelet állítottak ki. A galéria többi terme úgyszintén

nyitva volt, ezekben a *Georg Baselitz: Focus on the 1980s* kiállítás volt látható, a művész 80. születésnapját ünnepeve. Az óriási méretű képek szokás szerint fejjel lefelé voltak kiállítva, ezzel is provokálva a néző berögzült látogatási szokásait, egyben megőrizve a művész hírnevét és intuícióját.

FRIEZE ART FAIR ÉS FRIEZE MASTERS

Míg a *Frieze London* leginkább a kortárs művészeti galériákra fókuszál, különböző színekkel kategorizálva a kiállító standokat, a *Frieze Masters* izgalmasan keveri a kortárs, modern és antik művészetet. Annak ellenére, hogy a szerdai szakmai és VIP nap kizárólag a gyűjtők, nemzetközi galériák, múzeumok és kurátorok részére volt fenntartva, már a kora délutáni órákban lehetetlen volt a vásár területén közlekedni a több ezres tömeg és a túlszűfolt standok miatt.

A *Frieze Art Fair* százhatvan galériát és ezernél is több nemzetközileg elismert művészt mutatott be

Az általános észrevétel azonban gyakran az volt, hogy egyre több a dekorációs jellegű kép és hatásvadász installáció, ahelyett, hogy mérvadó és új üzeneteket kapnánk a művészekről.

Minden évben megszokhattuk, és valahol már az életünkhöz tartozik, hogy egyes excentrikus látogatók szeretnek az öltözöködéssel kitérni. Vannak jól bevált kódok, mint a „nemzetközi-műgyűjtő-vagyok” viselet, azaz a tökéletesre vasalt elegáns „öltöny, kasmír sál, kalap” kombó, vagy a képek színeit és formavilágát hűen követő „műtárgyhoz-öltöztem” látogatók. Ebben az évben azonban egy elég jelentős változás volt észrevehető, a „fanatikusan-selfiezek” hullám, amikor már nem is a képek miatt jöttek el ezek az emberek, hanem hogy minél előnyösebb és meglepőbb képeket tudjanak saját magukról készíteni a háttér-tapétának használt műalkotások és installációk előtt. A Balkon olvasóinak ezalkalommal hét kiemelkedő galériát és művet mutatunk be, amelyek témái és problémafelvetései nemcsak világtendenciák, de a mai magyar mindennapi élethez is aktuálisan kapcsolódnak.

STUART SHAVE GALLERY

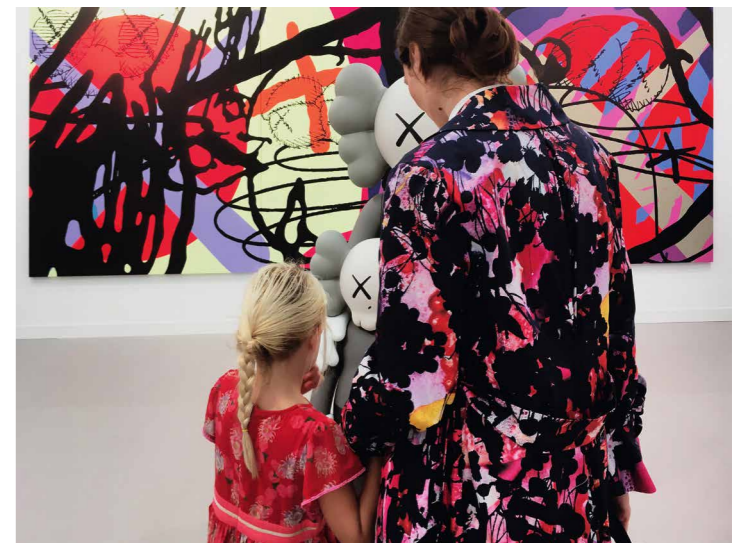
Egy pillanatra lehettem volna ez én is, „a fuldokló, utcára dobott, munkanélküli újságíró”, azzal a különbséggel, hogy nekem van munkám és a nevem nem Dave.

A Stuart Shave galéria egy meghökkentő installációt hozott a *Frieze Art Fair*-re, **JOSH KLINE** 3D nyomtatott munkáját *Unemployed Journalist (Dave)* címmel, ami egy életnagyságú, műanyagzacskóba csomagolt, és igen élethű férfit ábrázolt, ezzel szimbolizálva a gazdasági válság és a lakáshitelek elkeserítő következményeit. Világviszonylatban – és Magyarországon is – kényelmetlen, ám meghatározó problémáról van szó.

Kline korunk politikai és társadalmi átalakulásának hipotetikus, jövőbeli forgatókönyvét építette művébe, kritikusan vizsgálva a technológia és az „új gazdasági rendszer” hatásait és az egyének életét a 21. században. Van valami hullaház-szerű a jelenetben, amelyben a művész a 2030-as állapotokat prognosztizálta, több mint két évtizeddel a 2008-as pénzügyi válság után. Az Egyesült Államok társadalmát olyan negatív folyamatok paradigmájaként mutatja be, melyek hatással vannak minden fejlett országra, és egyre nagyobb veszélyt jelentenek az egyének magánéletére, szabadságjogaira és a gazdasági helyzetére.

KAMEL MENNOUR GALLERY

A párizsi Kamel Mennour galéria **TATIANA TROUVÉ** installációit mutatta be két különböző helyen: a galéria Brook Street-i kiállítótermében a *Navigational Map London 2018* műve, a *Frieze* keretén belül pedig a *The Shaman* című rendkívül ambiciózus, óriási installáció volt látható. Ez utóbbi engem egyértelműen **MAURIZIO CATTELAN** *Pope Gets Hit By A Meteor* című, jól ismert installációjára emlékeztetett. Trouvé ez alkalommal egy óriási, feje tetejére állított fát hozott



Frieze Art Fair, 2018, látogatók
© Fotó: Alexander Zoltán



Josh Kline
Unemployed Journalist (Dave) | Stuart Shave Gallery
© Fotó: Alexander Zoltán

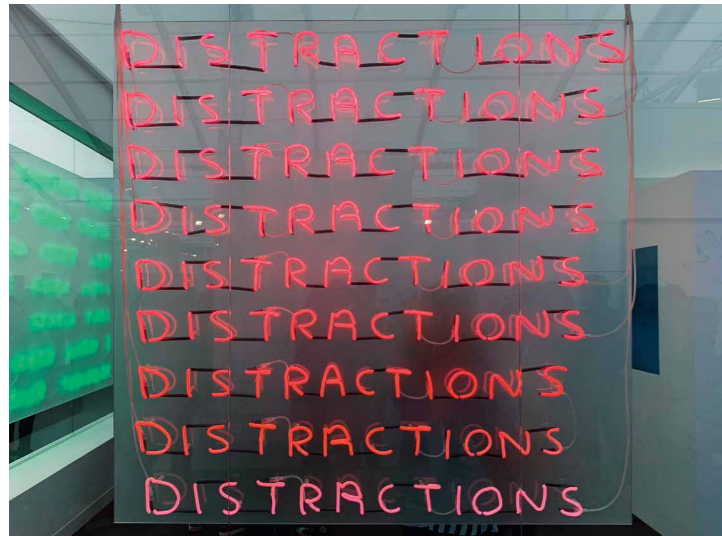


Tatiana Trouvé
The Shaman | Kamel Mennour Gallery
© Fotó: Alexander Zoltán

¹ <https://frieze.com/fairs/frieze-london>

a térbe, valamint egy aszteroidot, ami a *Frieze* bejáratának kellős közepén landolt.

Érdekes, hogy a finom érzékenységről és elegáns belsőépítészeti installációiról közismert művész jelenlegi munkájával nagyon más dimenzióban gondolkodott. Íme, a feltöredezett betonpadlóra állított patinás bronzból készült fa, amelynek gyökerei között kis patak csordogál. Hatalmas installációs és technikai szakképzettséget és munkát igényelt a *Frieze* részéről, hogy egy medencét építsenek a Regent's Park és a vásár sátrának belsejébe, az egész ára pedig mindössze 650.000 euró volt.



David Shrigley

My Artwork Is Terrible | Stephen Friedman Gallery © Fotók: Alexander Zoltán

STEPHEN FRIEDMAN GALLERY

Az egyik legnagyobb nézettségű munka DAVID SHRIGLEY neon-installációja volt a Stephen Friedman galériában. A brit művész öt új, nagyméretű neon-panelt hozott a vásárra, egy *Endless Joint* című, két-képernyős digitális animációt, amely a dohányzás ördögi köréről szól, egy szatirikus hang-installációt és végül papírfelületekre készült munkákat, melyek együttesen tökéletesen illusztrálták a művész elcelődő humorát.

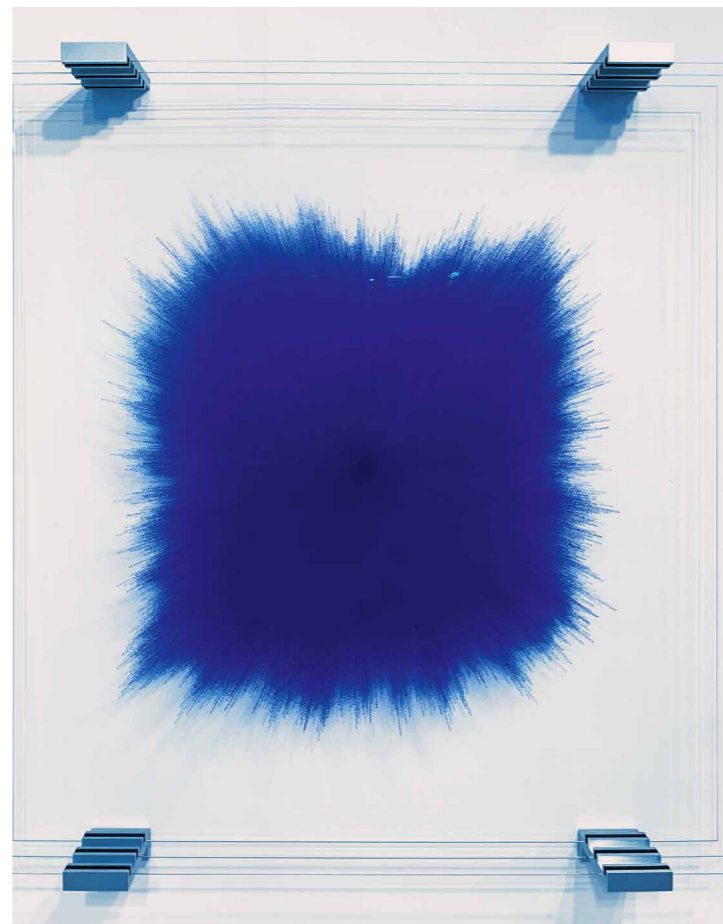
A hang-installáció nem volt más, mint Shrigley vokális imitációja, melyet saját hangos és bűdös öntödei elszívó ventilátorai inspiráltak, egy sor páraelszívóval bemutatva a művész elképesztő képességét a banális tárgyakkal való játékhoz. Shrigley négy különböző oktávban rögzítette a gépek zaját, ahol a harmónia végtelenítve ismétlődött. Neon-installációi, a *Terribly Busy*, a *Distractions* és a *My Artwork Is Terrible And I Am A Very Bad Person* a galéria külső falán áruházi kirakati installációkként voltak elhelyezve. Shrigley jellegzetesen gyerekes kézírással készült neonjai figyelemfelkeltők, kedvesen kritikusak és a reklám neon világát idézik meg olyan értelmetlen üzeneteket közvetítve, amelyek szándékosan aláássák saját létüket.

Shrigley boldogan jegyzi meg, hogy művei önmagukért beszélnek, „mivel olyan munkákat készítek, melyek képek is, szövegek is, és amikhez nem kell magyarázat.”

VICTORIA MIRO GALLERY

A londoni kortárs művész, IDRIS KHANA Victoria Miro galéria központi falára három üveglap közé szorított, olaj-alapú festékekkel készült kék, fekete és lila sorozatokat állított ki, *The Existence of Beauty*, *Falling into the depth of the ground* és *Nothing to believe - Nothing to doubt* címmel.

Khan munkája számos olyan médiumon keresztül valósult meg, melyek magukba foglalják a fotózást, a videót és a szobrászatot egy bonyolult, többszörös rétegzési folyamaton át. A művész a kultu-



Idris Khan

Nothing to believe - Nothing to doubt | Victoria Miro Gallery

rális források sokféleségével, beleértve az irodalmat, a történelmet, a művészetet, a zenét és a vallást, sűrűn rétegzett képeket hozott létre. Egyszerre absztrakt és figuratív alkotások ezek, amelyek az idő metafizikai összeomlását fogalmazzák meg. Khan munkája egyértelműen az iszlám köré összpontosul. Munkáját a „tömörített emlékek kísérletei” és a „mindent magába foglaló kompozíciók” írják le a legjobban, vagy ahogy Khan fogalmaz: „Nagy kihívás volt a számomra, hogy a munkámat ne fotóként definiálják, hanem a fotózás médiumát felhasználva létrehozassak valamit, ami a papír felületén létezik, és ne egy elszigetelt pillanatba vigyen vissza”.

PETER FREEMAN GALLERY

A *Frieze Masters* keretén belül a Peter Freeman galéria a második világháború utáni legfontosabb amerikai művészeti mozgalmak élvonalában lévő ALFRED LESLIE négy panelből álló *Ornette Coleman* című festményét állította ki.

Leslie pályafutása elején a New York-i absztrakt expresszionistákkal dolgozott együtt, óriási, buja képeket festett, majd radikálisan kísérletezett a 'silk-screen' technikával, még jóval Andy Warhol előtt. A kísérleti filmkészítésben is élen járt, együttműködött ROBERT FRANK fotóssal az 1959-ben készült *Pull My Daisy* című filmben, tisztelegve a beatköltők vezető személyiségei, Richard Beamy és Allen Ginsberg előtt.

A galéria Leslie festménye mellett FRANZ ERHARD WALTHER varrott vászon és fa részekből álló *Nordsockel-Südsockel* című nagyméretű munkáját, MICHAEL HEIZER FAX polivinil-latex és TADAOKI KUWAYAMA *Untitled* műveit is kiállította.

SPERONE WESTWATER GALLERY

A Sperone Westwater galériában GUILLERMO KUITCA akrilfestékekkel megfestett matracokat akasztott a falakra. Kuitca, Latin-Amerika egyik vezető kortárs művésze, 1961-ben Buenos Airesben született.

Az építészet, a színház és a kartográfia által ihletett műveit a földrajzi határokon átívelve, a világ minden táján széles körben kiállították. 1989-ben Kuitca jelentős nemzetközi elismerést szerzett, amikor Argentínát képviselte a 18. *São Paulo Biennálén*, végül a *Documenta IX*-re festett térkép-matraccaival tört be a nemzetközi művészeti világba.

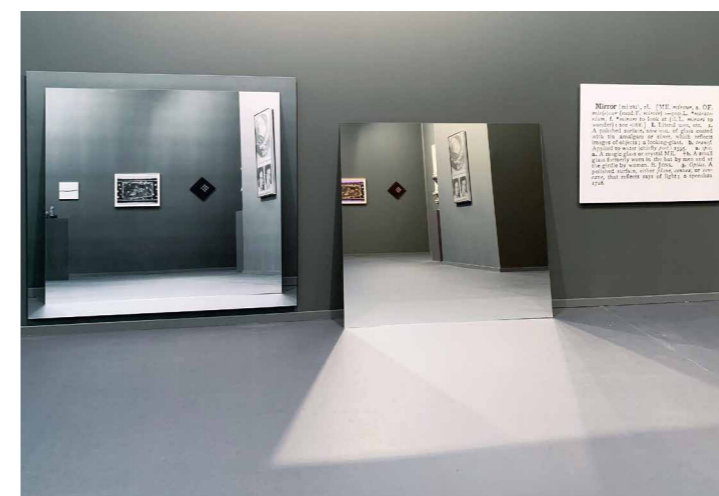
A matracokon szabálytalanul elhelyezett gombok jelölik a nagyobb városok neveit és az európai autótutakat, és bár a helyek nevét könnyen el lehet olvasni, Kuitca nem fektetett nagy hangsúlyt a térképek konkrét helyeire. Valójában egyszerűen csak szeret matracokra festeni, és elképzelni, hogy mi történhet rajtuk: „álmok, szex, halál, élet”.

CASTELLI GALLERY

A leggyönyörűbb és legfegyelmesebb stand a New York-i Castelli Galériáé volt. A galéria 1957-ben nyílt LEO CASTELLI vezetésével, aki példátlan szakértelemmel kezelte a korabeli kortárs művészetet. Az elmúlt 16 évben a galériát felesége, BARBARA BERTOZZI CASTELLI irányította, és megtartotta a korábbi, második világháború utáni amerikai művészet iránti elkötelezettséget. Castelli rendezte JASPER JOHNS első kiállítását, és nem kevesebb, mint tíz éve alatt a galéria a pop, minimal és conceptual art nemzetközi epicentrumává vált. Többek között ROBERT RAUSCHENBERG, CY TWOMBLY, ROY LICHTENSTEIN, ANDY WARHOL, DONALD JUDD és JOSEPH KOSUTH tartoztak a művészei közé. Ebben az évben a *Frieze Masters* keretén belül a galéria egyik grafit-szürke fala az 1965-ben JOSEPH KOSUTH által készített *One and Three Mirrors* című, lélegzetelállítóan gyönyörű kísérleti installációjának lett szentelve. A mű nemcsak erősen önreferenciális, de SIGMUND FREUD, MARCEL DUCHAMP, valamint LUDWIG WITTGENSTEIN világára emlékeztetett. A mű három részből áll: egy fekete-fehér fotónagyításból, amely tökéletes tükörképe volt a *Frieze Masters* részére készített stand belső tér-installációjának, egy centrikusan elhelyezett négyzet alakú tükörből és egy szótárból felnagyított szócikkéből, ami a „tükör” szó pontos definíciója volt.

Időközben a *Frieze* hét eseményei London többi kerületeiben tovább folytatódtak, a Temze túlsó oldalán, a Tate Modern Turbine Hall részében a kubai művész és aktivista, TANIA BRUGUERA installációjával, ami tökéletesen reflektált a jelenlegi migráns válságra. Ezzel egyidőben a Unit galéria kiállításukat a *21st Century Women* témának szentelte, komoly hangsúly fektetve a brit női művészekre, vele szemben pedig a Blain Southern galéria legfrissebb kiállításán láthattuk SEAN SCULLY gigantikus absztrakt *Uninsideout* című festményeit.

Természetesen az *orbis* művészete ezzel nem áll le, közel egy héttel később Párizsban, a Grand Palais épületében a világ másik legfontosabb művészeti vására, a *FIAC* nyílt meg, majd pár héttel később ugyanitt a *Paris Photo*, ami a kortárs és vintage fotográfia legfontosabb eseménye.



Joseph Kosuth

One and Three Mirrors | Castelli Gallery © Fotó: Alexander Zoltán

inside express →

Fiatal
Képzőművészek
Stúdiója Egyesület
studio.c3.hu

ANTAL BALÁZS

Uborkaszegon, 2017, B24 Galéria,
Debrecen
Erzsébet extázisa, 2017
festett plexi
Uborkaszegon, 2017
installáció; akvárium,
savanyú uborka
© Fotó: Czeglédi Zsolt



ÚJ BUDAPEST GALÉRIA

SOZSA

ÁLOVITS 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.