

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, kezdhetik 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-n 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.

Julian Rosenfeld *Manifesto* című műve a 2015-ös év egyik legfontosabb művészeti kiállításai közé tartozik. A műve a 2015-ös év egyik legfontosabb művészeti kiállításai közé tartozik. A műve a 2015-ös év egyik legfontosabb művészeti kiállításai közé tartozik.

A művészet mibenlétével kapcsolatban a különféle kultur- 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 kiáltvány-nak 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 vezetó 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 modernítésban 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

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

^[1] Scholem, G.: Origins of the Kabbalah. Princeton University Press, 1990., illetve Scholem, G.: Major Trends in Jewish Mysticism. Schoken, New York, 1983.

^[2] Lásd: The Book Bahir. (ed. A. Kaplan) Samuel Weiser, INC., York Beach, Maine, 1989. Das Buch Bahir (ed.: Scholem, G.) illetve Scholem, G.: Origins of the Kabbalah. Princeton Univ. Press, 1990.