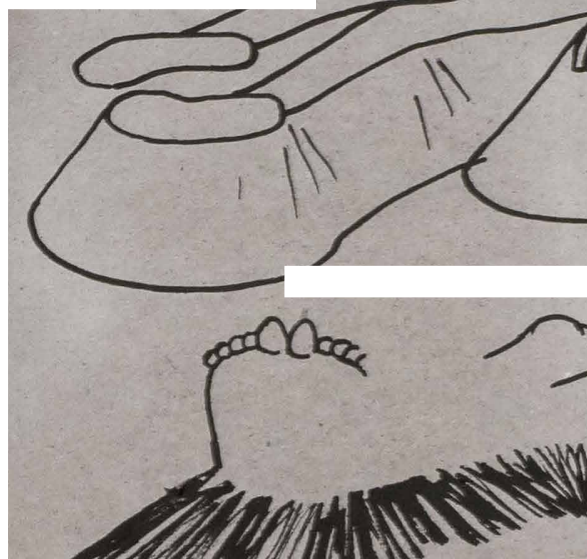
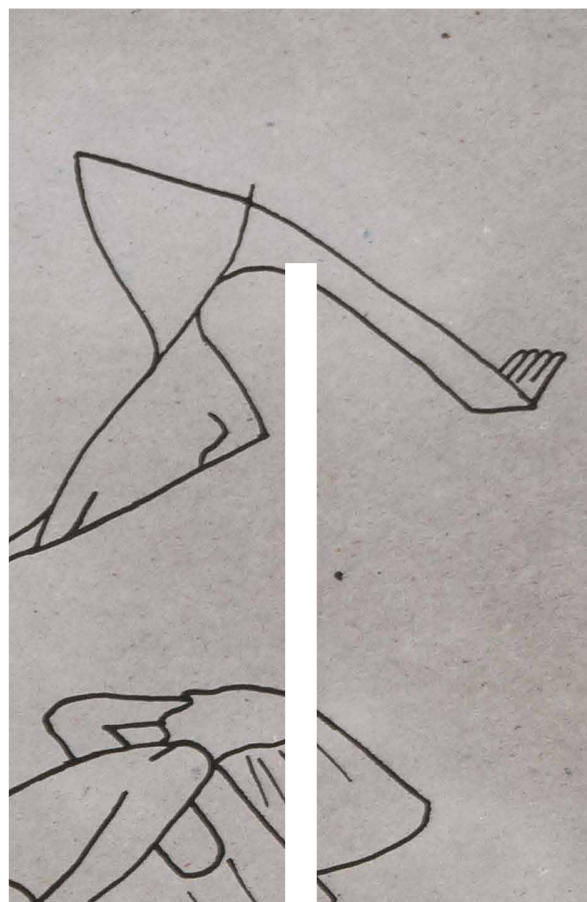
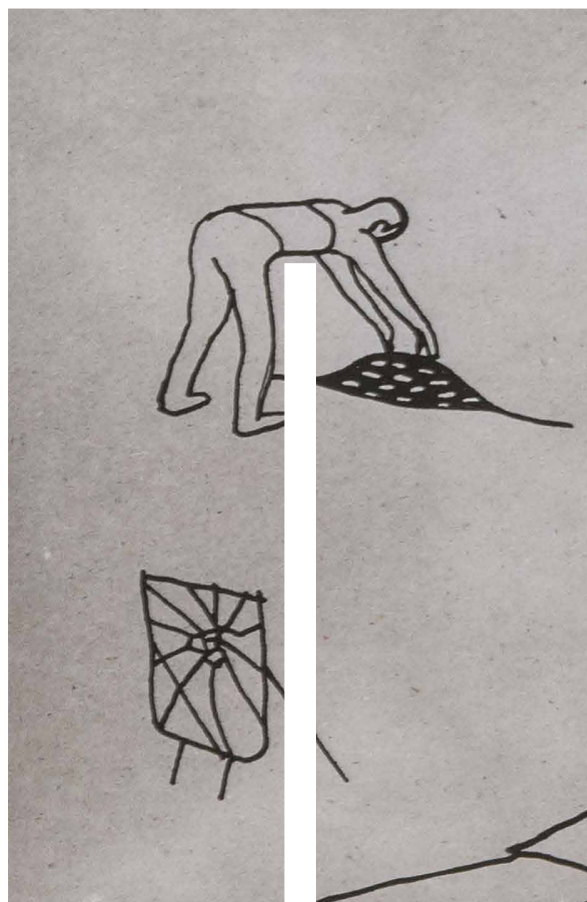
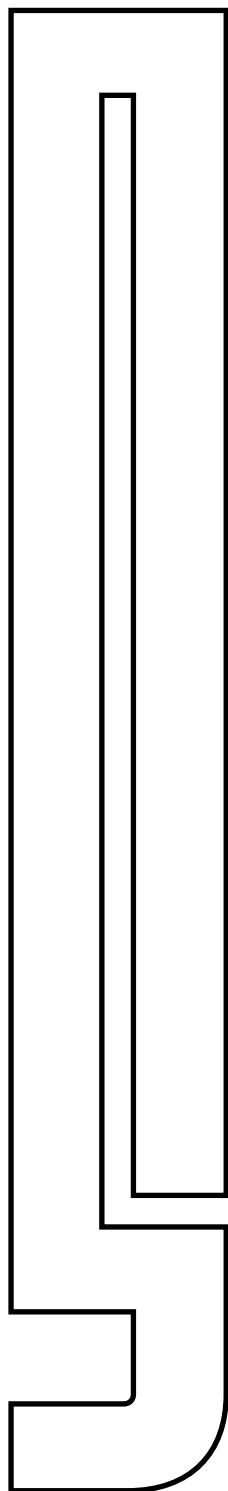
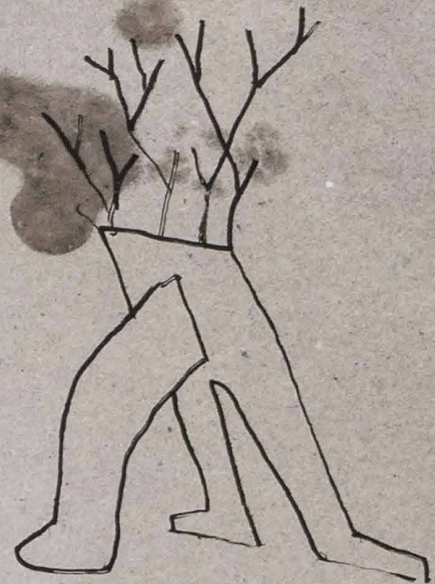
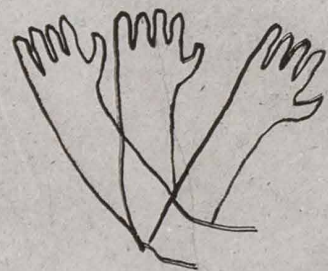
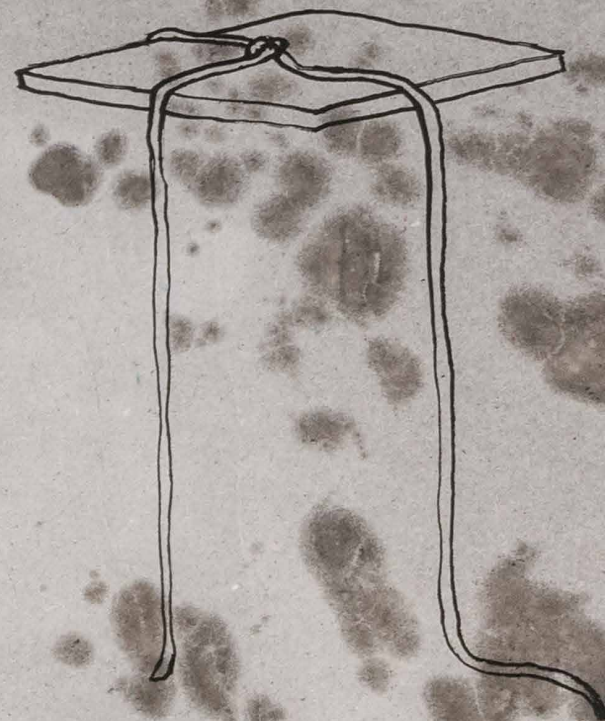
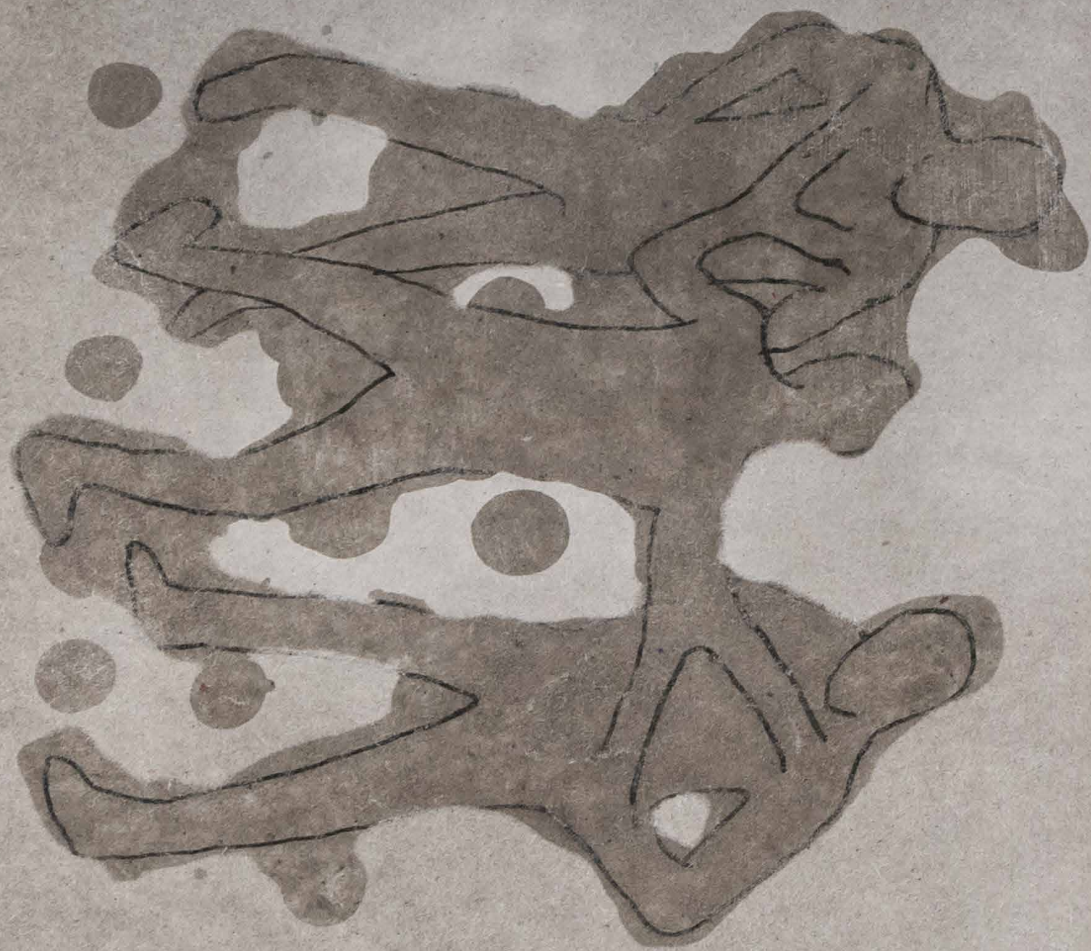


Balikon

2018_10, 11

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest





KRISTÓF KRISZTIÁN
Vedlő füzet III. – 2018.10.15 (részlet)
tus, selyempapír, paraffin

← i n s i d e e x p r e s s

Kisterem
kisterem.hu

KRISTÓF KRISZTIÁN
Vedlő füzet III. – 2018.10.15 (részlet)
tus, selyempapír, paraffin
© Fotó: Eln Ferenc

t a r t a l o m

25 éves a Balkon.

A jubileumi szám tartalmát
TILLMANN JÓZSEF A. és
ZEMLENYI-KOVÁCS BARNABÁS
válogatta az elmúlt öt év
írásaiból.

4

2015_03

KOSINSKY RICHÁRD, JAN ELANTKOWSKI,
DUDÁS BARBARA – Egy következő út:
interjú Piotr Piotrowskival

7

2017_11, 12

SZIJÁRTÓ ZSOLT: A részvétellel
kapcsolatos művészeti projektek
alapkoordinátái

14

2015_02

KOZÁK ZSUZSKA: A XXI. század
leg***bb magyar műelemzése.
Société Réaliste: *The Best American
Book of the 21st Century*

18

2014_10

HADI BARBARA: Biztonsági zóna.
[Csend] – Egy Holokauszt-kiállítás

22

2015_09

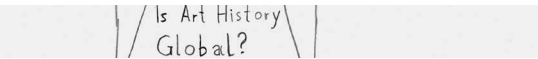
FORGÁCH ANDRÁS: A megszüntetés
avagy az ábrázolás lehetetlenségének
ábrázolása. A *Saul fia* képi dimenzióiról

26

2018_02

SEREGI TAMÁS: Az esetlegesség
nyomában. Komoróczy Tamás
és az egzisztencializmus

2018_10, 11



35

2016_11, 12

HORVÁTH MÁRK-LOVÁSZ ÁDÁM: Rothadó
szirmok. Sötét esztétika és sötét ökológia
Borsos Lőrinc *Virágnyelven* című
sorozatában

39

2015_01

NIKOLAUS GERSZEWSKI: Kreatív küldetés:
az experimentális zene, az alternatív
zenei lejegyzés és az absztrakt művészet
koincidenciái

45

2016_03

TASNÁDI JÓZSEF: *A favágó hobbi*

47

2017_04

FEHÉR DÁVID: Fennmaradó festészet.
Hencze Tamás / Nemes Márton: *Shaping
Realities*

51

2017_06

NAGY KRISTÓF-SCHULLER GABRIELLA:
Agyarakác. Kelemen Kristóf-Pálinkás
Bence György: *Magyar Akác*

53

2015_03

GERHES GÁBOR: inside express.
Kaulics Viktória, Kótun Viktor
és Szentesi Csaba kiállítása

Főszerkesztő:

HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

Szerkesztők:

SZÁZADOS LÁSZLÓ
szazadoslaszlo@gmail.com
SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA
zsuzsanna.szegedymaszak@gmail.com

Lapterv:

ELN FERENC
elnferenc.com

© Fotó:

ROSTA JÓZSEF
jozsef.rosta@gmail.com

t á m o g a t ó k



Balkon

HU ISSN 1216-8890

Levélcím: Balkon, Kállai Ernő Művészeti Alapítvány
1024 Budapest, Fény u. 2. • balkon@c3.hu
http://balkon.art

Poligráf Kft.

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

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

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

Készült az EPC Nyomdában Budaörsön
Felelős vezető: Mészáros László

http://epcnyomda.hu

EGY KÖVETKEZŐ ÚT: INTERJÚ PIOTR PIOTROWSKIVAL

PIOTR PIOTROWSKI a poznańi Adam Mickiewicz Egyetem Művészettörténeti Intézetének professzora, valamint a müncheni és regensburgi egyetemek Graduate School for East and South-East European Studies tudományos munkatársa. Több kötet szerzője, többek között: *Meanings of Modernism* (2009, 2011), *In the Shadow of Yalta* (2009), *Art after Politics* (2007), *Critical Museum* (2011), illetve az *Art and Democracy in Post-Communist Europe* (2012). 2009 és 2010 között a varsói Nemzeti Múzeum igazgatója, 2010-ben pedig az Igor Zabel Culture and Theory Díjának nyertese. Jelen interjúra a Piotrowski szervezésében globális művészettörténet témában, *East European Art Seen from Global Perspectives: Past and Present* címmel megvalósult konferencia adott lehetőséget, melyre Lublinban, Lengyelországban került sor 2014. október 24–27 között.¹

Kosinsky Richárd: *Egy specifikus földrajzi hely lokalizálásakor, meghatározásakor fennáll a fragmentáció és/vagy általánosítás veszélye. Mit gondol, hogyan kerülhető el ez a probléma, illetve szükséges-e elkerülnünk?*

Piotr Piotrowski: A konferenciák általában egy bizonyos kutatási terület sajátos nézőpontjait prezentálják; ez fragmentációhoz vezet, hiszen nem tudnak mindent egyszerre lefedni. Nagyon nehéz megírni vagy vitázni egy ehhez hasonló szintézisről. Az egyetlen könyv, melyet ismerek és egy ilyen szintézissel dolgozik, amely valamilyen módon a globális művészettörténettel foglalkozik, az DAVID SUMMERS *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism* című munkája.² Ez egy több mint 700 oldalas könyv, melyen húsz évig dolgozott a szerző. Természetesen tisztában vagyok vele, hogy az előadók tanulmányai bizonyos értelemben szintén egy szélesebb, tágabb spektrum fragmentumai. De ezt nem gondolnám problémának: ezt meg kell tennünk, és minél több tanulmány születik, annál jobb.

KR: *Hogyan változtatja meg a perifériák narratívájának leírása a központról alkotott képünket? Nem merül fel ezzel egy, a meglévővel versengő mesternarratíva kialakulásának lehetősége?*

PP: Jellemzően – és ez egy általánosítás – csak perifériákról beszélhetünk. Nincsenek központjaink. A központok csak akkor érdekesek, ha perifériaként kezeljük

azokat. Természetesen, ha egy mesternarratíváról beszélünk, fel kell tennünk a kérdést, hogy ez mit jelent és kinek a számára szolgál mesternarratívaként. Ha azokat a művészettörténeti eszközöket vesszük alapul, melyek a művészeti piaccal vagy a turizmussal foglalkoznak, akkor igen, természetesen beszélhetünk egyfajta mesternarratíváról, amelyeket az úgynevezett központokban hoztak létre. De az akadémiai kutatások és írások esetében nem vagyok róla meggyőződve, hogy ez továbbra is effektívnek bizonyulna. Tehát először is azt mondanám, hogy a központok csak a perifériák viszonylatában érdekesek; másodsor pedig, hogy a mesternarratíva, a 'mainstream' művészettörténet a laikusok körében van jelen, de nem a valódi tudományos közegeben. Harmadszor pedig, ahogy azt a konferencia néhány előadásában is hallhattuk, a periféria fogalma nem működik megfelelően, jelen pillanatban nem fedi fel a valódi problematikát. Ezért én inkább a 'marginum' fogalmát részesítem előnyben, a perifériával szemben – a kettő pedig nem ugyanaz. Én mellett érvelnék, hogy a központ és a marginum dichotómiája sem a leghatékonyabb ebben a pillanatban. Szerintem a „központok provincializálása” az, amire hangsúlyt kellene fektetni. Minden periféria visszavezethető egy adott kontextusra.

Jan Elantkowski: *Bármely marginum narratívája egy kulturális centrum viszonylatában íródik; ebből kifolyólag a narratíva a perspektíva kérdésévé válik – a megfigyelő lokációjáé. De ezt a lokációt mindig a centrum határozza meg?*
PP: Igen. Mert a mainstream művészettörténetben, melyben engem is képeztek Lengyel-



Piotr Piotrowski (1952–2015)

országban, azt tanultuk, hogy a központ – akkor a francia művészetet tartottuk annak – univerzális. Viszont az a művészet, amely egy meghatározott történelmi és kulturális kontextusban helyezkedik el, elveszíti univerzalitását és deterritorializálttá válik. Ezért azt mondanám, hogy a centrum provincializálása annak lokalizálásával érhető el.

KR: *Hogyan viszonyulnak egymáshoz a narratívák? A köztük végbemenő kommunikáció csak a központokon keresztül lehetséges?*

PP: Nem, nem gondolnám. Amikor én tanultam a művészettörténetet, az volt a tudományosan elfogadott, hogy minden kulturális narratíva a központokon keresztül kommunikál; például a kubai és brazil művészet Párizson keresztül lépett kapcsolatba egymással. Ezzel szemben ma már egy másik modellel állunk szemben, és a központokon keresztül történő kommunikáció többé már nem szükséges. A mai technológiának köszönhetően nagyon könnyű az interneten keresztül kommunikálni. A feladat tehát, mellyel jelenleg szemben állunk, az sokkal inkább a viszonyok feltárása; nem feltétlenül a hatások, hanem az egykori, úgynevezett perifériák közötti strukturális viszonyok feltárása.

Vegyük például Argentína, India és Afrika esetét: bármiféle centrum közvetítése nélkül kommunikálnak. Nincs szükség a központ közvetítésére ezen kapcsolatok és viszonyok esetében, különösen az összehasonlító művészettörténet esetében, mely a művészet különböző struktúráit és jelentéseit próbálja összehasonlítani. Ettől függetlenül viszont nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy művészettörténeti szempontból a tizenkilencedik

század végén, a huszadik század elején Párizs jelentette a világ közepét. A cél azonban nem ezen kultúrák függőségi helyzetének kimutatása, hanem annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy Párizs milyen szerepet játszott ezeken a perifériákon. Például volt egy Bauhaus kiállítás Kalkuttában az 1920-as évek elején.³ Általában véve erős jelenléttel bírt az európai modern művészet Indiában. A kérdés tehát nem a hatás, hanem az európai művészet felhasználásának mikéntje az indiai művészet létrehozásában. Paradox módon ez a fajta művészet a dekolonizáció eszközévé is vált Indiában, mivel Indiát Anglia kolonizálta, művészeti értelemben főként az akadémiai művészet. Más stratégiák mellett a modern művészet is az indiaiak segítségére szolgált, hogy visszaállítsák és dekolonizálják saját kultúrájukat, kombinálva a lokális, vernakuláris tradíciókat a modern formákkal. A kérdés továbbra is fennáll: milyen funkcionális szerepet tölt be Párizs, mint egykori centrum az olyan helyek esetében mint Kalkutta?

Dudás Barbara: *A globális művészettörténet paradigmájának esetében kulcskérdés egy új terminológia kialakítása. Ennek az eléréséhez a legjobb mód, melyet már Ön is említett, az összehasonlító kutatás. Gondolja, hogy egy ilyen módon kialakított központi nyelvezetnek a lokális narratívákra kell fókuszálnia, vagy arra kell törekedjen, hogy transzregionális vagy akár transznacionális legyen?*

PP: A szlogen így szól: „Gondolkozz globálisan, cselekedj lokálisan!” De mi is az tulajdonképpen, hogy lokális? Mi a globális? Egy viszony. Véleményem szerint a kulcsfogalom jelen esetben a kozmopolitanizmus, mely különbözik az internacionálistól. A kozmopolitanizmus tartalmaz egy etikai attitűdöt, egy etikai megközelítést. Az emberek poliszokban élnek, de közben a kozmosz, a globális viszonylatában gondolkodnak. A maga által felvetett internacionális viszonyt sok esetben keleten alkalmazzák és dolgozzák ki. A város – a polisz – kozmopolita, és a kortárs kultúra többnyire metropolita. Ez a nagyvárosokban fejlődött ki, és ezek a nagyvárosok kozmopoliták, valamint ezzel egy időben globálisak is voltak. Kortárs szempontból a regionális definíciója talán veszít valamit és más valamit kapunk helyette, ami a metropolita. Például az Egyesült Államok amerikai kultúrája helyett New York és Los Angeles kultúrájáról beszélhetünk; brit kultúra helyett Londonról. Magyarország ugyan kisebb, de biztos vagyok benne, hogy van különbség Magyarország mint egész, illetve Budapest között. Azt mondanám tehát, hogy a szlogen „Gondolkozz globálisan, cselekedj lokálisan!”, tökéletesen illik ezekre a helyzetekre.

DB: *Hogyan definiálná a globális művészettörténet és a globalizálódó művészet közötti viszonyt?*

PP: Ez két teljesen különböző fogalom. A művészet globalizációjának két jelentése van, az egyik ezek közül a művészeti piac. A piacra belépő művészek érzékelik, hogy a piac globalizálódok. A globalizáció másik lehetséges jelentése annak példáján keresztül magyarázható meg, ahogy JONAS STAAL, a holland művész közelítette meg a globalizáció jelentette kihívásokat, egy alternatív parlamentáris platform megszervezésével, a *7. Berlini Biennálén*, 2012-ben, melyet ő *New World Summit*-nak nevezett.⁴ Tehát vannak kereskedelmi művészek, akik a globálisat kizárólag mint piaci lehetőséget kezelik. Aztán vannak olyan művészeink, mint Staal, akik globális viszonylatokban gondolkodnak, de a globáliszt mint arénát vagy platformot értelmezik, melyet én talán a *globális politica*-nak neveznék. Egy globális alkotmány egy globális demokrácia számára. Jelenleg talán ez jelenti a legnagyobb kihívást, mert a globalizáció befolyásolja a gazdaságot; de a politikát, az emberi jogokat, a munkát figyelmen kívül hagyják, miközben ezek és az ehhez hasonló problémák jelentik azt a keretet, melyben a nemzetállamok léteznek. Ezek a művészek egy globális politica-ért dolgoznak, hasonlóan az alter-globalista mozgalomban munkálkodókhoz.

¹ A konferenciával, előadókka, valamint előadásaikkal kapcsolatos további információ: <http://www.konferencja.labirynth.com/en>. A konferencia beszámolója Kosinsky Richárd: A szürke Zóna. Kelet-Európa művészete globális perspektívából. In: *Balkon* 2015/1, p. 10–14.

² David Summers: *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism* London and New York: Phaidon, 2003.

³ *A tizennyedik Keleti Művészeti Indiai Társaság Éves Kiállítása és a Bauhaus*, Kalkutta, India, 1922. december

⁴ „The New World Summit is an artistic and political organization dedicated to providing 'alternative parliaments' to host organizations that currently find themselves excluded from democracy.” vö. <http://newworldsummit.eu/>



Az alter-globalista mozgalom alakította kritikai attitűddé, egy alternatív globális megközelítéssé az anti-globális szemléletmódot. Ezek nagyon fontos különbségek. A globalizáció elsősorban egy gazdasági hatást implikál, és a transznacionális tőkére utal. De amit én globális művészettörténeten értek, az inkább a művészet történetének globális szempontból való, retrospektív vizsgálata. Ez a fajta művészettörténet nem feltétlenül csak az 1989 utáni művészettel foglalkozik, hanem a művészettörténetet mint globális diskurzust kezeli, melyet retrospektív módon alkalmazható a megelőző korok művészetére is. Az én saját megközelitésem az összehasonlításon alapszik. Össze tudjuk vetni, hogy mi történt Indiában az 1920-as években, azokkal a fejleményekkel, melyek ezzel egyidőben Kelet-Európában zajlottak. Nem kell feltétlenül egy közvetlen kapcsolatot találnunk, hanem annak összehasonlítása, hogy a modern formák vagy modernizmus miként funkcionált a lokális identitás visszanyerésének folyamatában.

KR: A varsói Nemzeti Múzeumban igazgatóként töltött ideje alatt a kritikai múzeum gondolatát próbálta implementálni. Szolgálhat az összehasonlító kutatások kritikai megközelítése modellként egy intézmény számára?

PP: Az elképzelésem nagyon egyszerű volt. Már e pozíció betöltése előtt is tanítottam muzeológiát, ezért eléggé jól ismertem az úgynevezett kritikai múzeumra irányuló kutatásokat. Másrészt pedig létezik egy kritikai művészetet megvalósító művészeti tradíció, vagy a realitás dekonstrukciójára kísérletet tevő művészet. Egy modern művészettel foglalkozó múzeum számára nem volt semmi furcsa egy ilyen megközelítésben. Voltak más kísérletek is ennek a kritikai gondolkodásnak a gyakorlatba való átültetésére, például az 1970-es évek végén alapított New York-i New Museumban.⁵ Az én ötletem az volt, hogy használjuk fel ezt a tudást és tradíciót a varsói Nemzeti Múzeumban, a történeti művészetre vonatkoztatva.

⁵ <http://www.newmuseum.org>

A varsói múzeum nevét tekintve ugyan Nemzeti Múzeum, de ez nem ugyanaz, mint a budapesti Nemzeti Múzeum, ami egy történeti múzeum. Lengyelországban a Nemzeti Múzeum olyan, mint egy nemzeti galéria, tehát ezeket a hagyományokat és tapasztalatokat akartam alkalmazni egy nemzeti galéria vagy szépművészeti múzeum kontextusában. Meg voltam róla győződve, hogy egy ilyen múzeum képes vagy képesnek kellene lennie a kritikai kultúra szintjén való műköedésre, elősegítve ezzel a kritikai gondolkodásmódot, végre előremozdítva ezzel a demokratikusságot! Nem állt rendelkezésre egy konkrét, történeti vagy múzeumi modell. Ezek az intézmények nem foglalkoztak a kritikai megközelítéssel. Ezért az ötletet inkább a kortárs művészet adta, beleértve a kortárs művészetet bemutató múzeumokat is.

KR: A kritikai attitűd vajon esszenciális egy olyan társadalom számára, mely létre akarja hozni saját narratíváját, és ezen keresztül saját identitását? Mondhatjuk azt, hogy a művészet demokratikussága a társadalmi demokrácia radikális formája?

PP: Mindenekelőtt teljes mértékben meg vagyok róla győződve, hogy a kritikus gondolkodás társadalmi kötelességünk. Ha egy bizonyos helyen él az ember, akkor kritikusan kell gondolkodnia annak érdekében, hogy előremozdítsa azt a helyet, és ugyanez igaz a demokráciára. A kritikus hozzáállás minden intellektuális lény kötelessége, nem csak a tudósoké, művészettörténészeké és művészeké. Mindannyiunknak kritikusan kell gondolkodnia. A demokrácia nem ajándék, nem eleve adott, minden nap harcolnunk kell érte, mert mindig vannak és lesznek ellenségei. A kritikus gondolkodásmód eszköz a demokrácia ellenzőinek lefegyverzésére. Ez az intellektuális lét kondíciója.

JE: Melyek a jövőbeli akadémiai tervei?

PP: Jelenleg az általam *Globalizing Eastern Europe*-nak nevezett projekten dolgozom. A horizontális művészettörténetet leíró rövid tanulmányomban a központok nélkül működő összehasonlító művészettörténet modelljére tettem javaslatot. Ezt a horizontális művészettörténetet akarom továbbfejleszteni globális perspektívából.⁶ Ezalatt azt értem, hogy a háború utáni kelet-európai művészeti gyakorlatokat össze lehet hasonlítani a világ más tájainak hasonló művészeti folyamataival. Hadd mondjak egy példát. A háború utáni kelet- és nyugat-európai művészettörténetnek különösen fontos momentuma volt az 1947–48-ban a realizmus körül kialakult viták. Magyarországon ott volt az Európai Iskola, mely politikai okokból ütközött akadályokba. Lengyelországban és Csehszlovákiában is a kommunisták vették át a hatalmat. Ezen országok mindegyikében a művészek és teoretikusok a realizmus egy bizonyos típusát akarták érvényre juttatni, melyet szocialista realizmusnak nevezünk. Ezzel egyidőben voltak, akik a modernizmust vagy az absztrakciót vették a védelmükbe. A két frakció közötti ellentétek szolgáltak alapul a kelet- és nyugat-európai művészeti produktumok létrejöttéhez.

Ezeket az európai helyzeteket szeretném összevetni az ehhez hasonló harmadik világbeli vitákkal a modernizmust és a szocialista realizmust indítványozók között, mint amilyen például India, ahol ezek a viták az ország 1947-ben visszanyert függetlensége után kezdődtek meg. Amikor a bombayi Progresszív Művészek Csoportját az Indiai-Szovjet Barátság Házában megalapították, voltak művészek, akik társadalmi kérdéseket vizsgáltak. A marxizmus nagyon nagy hatással bírt az 1930-as, 1940-es évek Indiájában. Emlékezzünk, hogy a realisták retorikája a békét állította középpontba, míg a modernistáké a szabadságot. Tehát egyrészt ott volt a béke, másrészt a szabadság; realista festészet és absztrakt művészet. India különösen fontos, mivel a modernizmuson keresztül akart modern országgá válni. Általában véve, Kelet-Európa globalizációja számomra a kelet-európai művészeti vitáknak a világ más részein kialakult, hasonló vitákkal való összevetését jelenti.

Lublin, Lengyelország, 2014. október 26.

⁶ Piotr Piotrowski: Towards a Horizontal History of Modern Art http://www.erstestiftung.org/patterns-travelling/content/imgs_h/Reader.pdf.

A RÉSZVÉTELEL KAPCSOLATOS MŰVÉSZETI PROJEKTEK ALAPKOORDINÁTÁI*

Jelen tanulmány célja, hogy röviden bemutassa a „részvétellel” kapcsolatos művészeti projektek („participative art”) elméleti-módszertani kereteit, legfontosabb tartalmi kérdésfelvetéseit, röviden kitérve az együttműködésen alapuló közösségi művészet („collaborative art”) magyarországi megjelenésének és elterjedésének történetére is.¹ Mivel alapvetően társadalomkutatóként közelítek e problématerülethez, ezért a tanulmány középpontjában nem egyes művészeti projektek, munkák elemzése áll, hanem az a kérdés, mennyiben kapcsolódnak „részvétellel” kapcsolatos művészeti projektekben tematizált kérdésfelvetések általánosabb, a kultúra más területein is megjelenő problémákhoz.

1) A „részvételi művészet” fogalma

Bevezetésként szükséges néhány szót szólni a „részvételi művészet” fogalmáról.² A művészettörténészek már az 1960-as évektől kezdve beszélnek különböző participatív törekvésekről a művészeti világon belül, ám igazából az 1990-es évektől

használatos ez a terminus egy új művészeti ág/műfaj megjelölésére.³ Ebben az időszakban szaporodtak meg azok a művészeti törekvések, amelyek kiléptek az autonóm művészet területéről és saját tevékenységükre úgy tekintettek, mint valamifajta – akár politikai relevanciával is rendelkező – társadalmi gyakorlatra.⁴ A művészet és a társadalom közötti viszony újragondolása a művészet termelését és fogyasztását is érintette: fontos új szempontként jelent meg ezekben a projektekben a korábban leginkább befogadóként számításba vett publikum/közönség aktivitásának felkelése, a részvétel preferálása. Azaz a korábbi művészeti gyakorlatra jellemző, egydimenziós, hierarchikus kommunikációs struktúrák helyett ezek a kezdeményezések előnybe részesítették a kölcsönösségen (dialóguson)

³ Az egyik alapvető könyv, amely tartalmazza az irányzat legfontosabb előzményeit (Umberto Eco, Bertolt Brecht, Roland Barthes, Peter Bürger), legtöbbször tárgyalta művészeit (Felix Gonzalez-Torres, Thomas Hirschhorn, Rirkrit Tiravanija) és áttekintést ad a kurrens kurátori vitákról is: Bishop, Claire (ed.): *Participation*. London: Whitechapel (Documents of Contemporary Art), 2006.

⁴ Néhány példa: Michael Clegg és Martin Guttman nyitott könyvtárai, szabadtéri könyvszekerényei, Thomas Hirschhorn: *Bataille emlékműve* (2002) a kasseli *documentán*, vagy a bécsi WochenKlausur csoport projektjei (<http://wochenklausur.at/>).

¹ Természetesen e művészeti kezdeményezések magyarországi megjelenésére és elterjedésére – elsősorban terjedelmi okokból – csak utalhatunk. Egy bővebb bemutatás során az itt csak felvillantott példák részletesebben tárgyalhatók. (A korábban már sok szerző által bemutatott előzmények – a *Polifónia* [1993] és a *Moszkva tér projekt* [2003] – tárgyalásától most eltekintek, egy részletesebb feldolgozásban természetesen ezeknek is van helye.)

² Wege, Astrid: Partizipation. In: Butin, Hubertus (Hg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: DuMont, 2006, 236–240.

* A tanulmány elkészítését a *Collaborative Arts Partnership Programme – Művészeti Együttműködési Program* támogatta.

A tanulmány illusztrációi a 2012 végén a Magyar Alkotóművészeti Közhasznú Nonprofit Kft.-be (MANK) beolvasztott Képző- és Iparművészeti Lektorátus 2008 és 2012 között futó public art programjának utolsó évéből származnak. A képeken: Berecz Zsuzsa, Sarah Günther, Szabados Luca: *20 forintos operett* (Budapest VIII. kerület) Ld. még: <http://pneumasov.org/hu/mokus-maxi-a-to-lnai-lajos-utcan>



Berecz Zsuzsa, Sarah Günther, Szabados Luca

20 forintos operett, 2012

alapuló, dinamikus kommunikációs szituációkat. Legalább ennyire fontos változást jelentett, hogy a tisztán vizuális tapasztalaton alapuló művészeti gyakorlatok helyett egyre nagyobb szerepet kaptak a test aktiválására, a fizikai involváltság tapasztalatára – s egyáltalán, a cselekvésre – építő kezdeményezések.

A „részvétel” gondolkörének felbukkanása az 1990-es évek közepén nem véletlen: összefügg a későmodern társadalmak jellemzőivel. Így azzal, hogy az „új áttekinthetetlenség” korszakában (Habermas) erősen beszűkültek a politikai folyamatokban, a döntéshozatalban való részvétel lehetőségei, az állampolgári aktivitás mozgásteri. Mintegy erre való reakciót jelentettek azok a kezdeményezések, amelyek a politika szféráján túllépve, a társadalom különböző területein – így a szociális ellátórendszertől kezdve, a gazdaság és a kultúra szféráján keresztül egészen a művészetvilágig – próbálták megteremteni a társadalom kisebb-nagyobb csoportjai számára is a szervezett együttműködés kereteit. Ebben az összefüggésben jelenik meg, s válik fontos hivatkozási ponttá a „társadalmi részvétel” fogalma.

A fogalom a szociológiából és a politikatudományból – nagyjából a médiatudományos karrierjével⁶ egyidőben – átkerült a művészeti projektek területére.⁷ NATO THOMPSON kurátor egyik sokat hivatkozott tanulmánya már a terület intézményesülését, széleskörű beágyazottságát mutatja: „A társadalmilag elkötelezett művészet egyre növekszik, átformálja a művészeti diskurzus alapjait (...). De avantgárd elődjével – mint a konstruktivizmus, a futurizmus vagy a dadaizmus – ellentétben a társadalmilag elkötelezett művészet nem művészeti mozgalom. Ehelyett ezek a kulturális gyakorlatok olyan új életformák jelei, amelyek hangsúlyozzák a részvételt, kihívást jelentenek a hatalom számára, s számos területre kiterjednek a várostervezéstől és a

közösségi munkától a színházig és a vizuális művészetekig.”⁸

Gyors népszerűvé válását, viharos elterjedését jól mutatja, hogy alig egy évtizeddel később, SUZANA MILEVSKA művészettörténész már paradigmaváltást emleget,⁹ mások pedig egyenesen egy participatív korszak eljövetelét vizionáljak,¹⁰ ahol számtalan területen – csak a médiakutatásnál maradva: a televíziós műsorformátumoktól kezdve a közösségi médiumokig – jelen vannak, s fontos szerepet játszanak a különböző részvételi formák.¹¹ A hirtelen támadt népszerűség nem véletlen, hiszen a részvételi formák első látásra mindenkinek csupa jót ígérnek: a korábbi hierarchikus viszonyok demokratizálását, a passzivitásra épülő individuális befogadási formák átalakítását aktív, közösségi kooperációvá, a tudásstermelés kizárólagosságának, exkluzívításának megszüntetését.

Pedig kezdetekben korántsem ígérkezett könnyűnek e művészet-felfogás elfogadtatása: az 1990-es években intenzív viták¹² folytak arról, hogy ezek az önmagukat társadalmi-kulturális gyakorlatokként definiáló, az aktív részvételt preferáló projektek egyáltalán művészetnek tekinthetők-e? NINA FELSHIN 1995-ös, a területtel foglalkozó átfogó monográfiájának címe még kérdés-ként fogalmazódott meg: *But Is It Art? The Spirit of Art As Activism*.¹³ Ugyanakkor egy évtizeddel később körbetekintve a területen, szinte már alig számbavehető az a sokféle irányzat, amely ehhez a területhez sorolható.

8 Thompson, Nato (2011): Living as Form. Online: http://creativetime.org/programs/archive/2011/livingasform/curator_statement.htm (utolsó letöltés: 2017. december 2.)

9 Milevska, Suzana: Partizipatorische Kunst. Überlegungen zum Paradigmenwechsel vom Objekt zum Subjekt, *springerin. Hefte für Gegenwartskunst*, Band XII, - 2006, 18-23.

10 Így az építész Miessen, Markus: *Albtraum Partizipation*. Berlin: Merve, 2012. vagy legújabban a filozófus Terkessidis, Mark: *Kollaboration*. Frankfurt: suhrkamp, 2015.

11 A változás egyik fontos ösztönzője maga a művészeti piac volt: a műkereskedésben és a múzeumokban mindinkább keresetteké váltak az e területen tevékenykedő művészek.

12 A kezdeti ellenállás azért is érdekes, mert az a probléma, amit ezek az irányzatok is tematizálnak – tulajdonképpen az élet és a művészet körüli megkülönböztetés felszámolása, a művészet átültetése a praxisba – mind a klasszikus avantgarde, mind a neoavantgarde mozgalmak fontos követelése volt. Ugyanakkor ezek a részvétel alapú új irányzatok másfajta térbeli-időbeli koordináták közé helyezik el önmagukat: a hosszú időtartalmú beavatkozásokat preferálják, érdekeltek a fenntarthatóságban, lépésenként építkezve valósítanak meg társadalmi intervenciókat.

13 Felshin, Nina: *But Is It Art? The Spirit of Art As Activism*. Seattle. WA: Bay Press, 1994.

Nem egyetlen művészeti mozgalomról van szó, mint inkább családi hasonlósági viszonyok mentén elrendezhető projektekről, amelyek középpontjában a fizikai mű helyett inkább a gyakorlat szféráját áll. Így kerül egymás mellé a SUSANNE LACY-féle új típusú public art és NICOLAS BOURRIAUD relációesztétikája, GRANT KESTER dialogikus esztétikája, valamint CLAIRE BISCHOP részvétel-alapú művészet-felfogása, hogy csak a legalapvetőbb megközelítéseket említsük.

2) A részvételi művészet és a társadalmi közeg

Az együttműködésen alapuló, közösségi művészeti gyakorlatok kapcsán megkerülhetetlen az a kérdés, hogy milyen kapcsolat áll fenn e művészet és a (széles értelemben felfogott) politika szférája között? A választ nem könnyíti meg, hogy eltérő nézetek forognak közkezen arról, mit is takar a „politika” fogalma? Az intézményesített hatalom területét, pártokkal, érdekképviseltekkel, különböző szervezetekkel? Vagy a mindennapi élet szituációban alkalmazott, az együttélést lehetővé tevő stratégiákat, lazán összekapcsolódó nézetrendszereket? A fogalom tisztázása érdekében a belga politikatudós, CHANTAL MOUFFE különbséget tesz¹⁴ az ontológiai értelemben felfogott, antagonizmusokkal jellemezhető – általa „politikai”-nak nevezett – terület és az emberi együttélést megszervező intézményesült szféra, a „politika” között.¹⁵ Mouffe e kiterjesztett „politika”-fogalmát alkalmazzák azok a társadalmilag elkötelezett, részvételen alapuló, közösségi művészeti gyakorlatok, amelyek „politika” és „művészet” szétválasztását ontológiailag tartják lehetetlennek. Álláspontjuk szerint a művészet – a társadalmi kapcsolatok fenntartását biztosító, szimbolikus rend létrehozójaként (vagy megkérdőjelezőjeként) – alapvető „politikai” vonatkozással bír, mint ahogyan a „politika” (mint a társadalmi kapcsolatok szimbolikus rendszere) is rendelkezik egyfajta esztétikai dimenzióval.

Ezzel szemben vannak olyan, elsősorban az elemzői, kuratori praxis felől érkező megközelítések, amelyek szerint hasznos fenntartani a különbségtételt a „politikai intenciójú művészet” – amely esztétikai módszerekkel beleavatkozik a társadalmi viszonyokban, s ezzel az adott szimbolikus rendet megkérdőjelezi –, s azon művészeti gyakorlatok között, amelyek nem rendelkeznek ilyen ambícióval.

Egy jól használható értelmezési keretet kínál MARTIN KRENN kurátor a művészet és a társadalom közötti összefüggésrendszer megragadásához.¹⁶ Noha minden művészet definiálható eleve politikailag, ugyanakkor a művészetben belül, elkülöníthető módon létezik a társadalmi kérdések irányt érzékeny művészet területe. Itt találhatók azok a társadalmilag elkötelezett művészeti gyakorlatok, amelyek autonóm esztétikai eszközökkel művészeti kísérleteket folytatnak egy olyan – politikailag is értelmezhető – „cselekvési tér” kialakítására, amely különbözik a fennálló kommunikációs terektől. Azaz a társadalmilag elkötelezett művészet egy háromosztatú rendszer különböző modalitásai mentén értelmezhető, amely – Mouffe felosztását követve – a „politika”, a „politikai” és az „esztétika” pólusai között oscillál. Ezek a művészeti gyakorlatok egyszerre tartoznak a „politika” területéhez, hiszen ontológiai szinten beavatkoznak

14 „A ’politikai’ alatt az antagonizmus dimenzióját értem és ezt az emberi társadalmak szempontjából konstitutívnak tekintem. A ’politikával’ viszont azokat a gyakorlatokat és intézményeket fedem le, amelyeken keresztül a rend létrejön, és amelyek az emberi együttélést szervezik a politikai által létrehozott konfliktusos kontextusban.” Mouffe, Chantal: A politika és a politikai. *Századvég*, 16:(60) 2011, 25-47, 26.

15 Ugyanerre az alaphelyzetre reflektálva vezeti be Gilles Deleuze és Felix Guattari Kafkáról szóló könyvükben a „mikro-politika” fogalmát, amely alatt a kisebbségek által alkalmazott individuális taktikák jellegzetes formáját értik. (Deleuze, Gilles - Felix Guattari: *KAFKA. A kisebbségi irodalomért*. Budapest, Qadmon Kiadó, 2009), de ugyanerre utal Oliver Marchart is a „minimális politika” fogalmával. Marchart, Oliver: Democracy and Minimal Politics: The Political Difference and Its Consequences. *South Atlantic Quarterly* 110 2011/ 4: 965-973.

16 Martin Krenn: Das Politische in sozialer Kunst. Intervenieren in soziale Verhältnisse. *p/art/icipate - Kultur aktiv gestalten* 2016/07, <http://www.p-art-icipate.net/cms/das-politische-in-sozialer-kunst/> (utolsó letöltés: 2017. december 2.),

a társadalmi viszonyokba, meg akarják azokat változtatni, ugyanakkor tevékenységük „politikai”-ként jellemezhető, mivel valamilyen formában intézményesítik aktivitásaikat, társadalmi mozgalmakat hoznak létre (vagy már létező mozgalmakhoz kapcsolódnak). Ugyanilyen fontos jellemzőjük e művészeti gyakorlatoknak, hogy ragaszkodnak a művészeti autonómiához, az „esztétika” pólusához, hiszen az általuk teremtett dialógus-alapú/esztétikai cselekvési terek egyetlen megvalósulási módja ként a művészet kínálkozik.

A társadalmi kérdések iránt nyitott, együttműködésen alapuló, közösségi jellegű művészeti gyakorlatokat ebben az értelmezési keretben – némileg ideáltipikusan – a következő dinamika jellemzi: tevékenységük társadalmilag releváns problémák, tartalmak felismerésével, azonosításával kezdődik. Majd ezeket a problémahelyzeteket, az érintettekkel együttműködve – a művészet eszközrendszerével – átfogalmazzák különböző dialógikus-esztétikai projektek formájában, amelyek egy esztétikailag autonóm teret hoznak létre. Ebben a művészeti gyakorlatok által megteremtett térben, mint valamiféle laboratóriumban, olyan társadalmi-közösségi folyamatok jöhetnek létre, amelyek azután konkrét társadalmi javaslatokra, modellekre, policy-kre futhatnak ki. Természetesen ez csupán egy általános értelmezési keret, az egyes projektek nagyon egyedi módokon vetik fel az alapkérdéseket: mennyire játszik domináns szerepet az adott participatív projektben a „politika”, valóban a tényleges társadalmi/politikai szituációk megváltoztatását célozzák-e ezek az aktivitások, avagy ezek tudatosítását, megfogalmazását, milyen kapcsolat áll fenn a projektben megteremtett esztétikai tér és a közvetlen társadalmi tér között.

3) Lehetséges értelmezési keretek

Több nézőpontból kiindulva értelmezhetjük a társadalmi kérdések iránt nyitott, együttműködésen, részvételen alapuló művészeti projektek elterjedését. Tekinthetünk rájuk úgy, mint az autonóm művészet körül korábban létrehozott határok lebontásának tudatos kísérleteire, de megpróbálhatjuk elhelyezni őket a (társadalom)tudomány aktuális folyamatai között is. Így ANNA SPOHN művészettörténész 2016-ban megjelent tanulmánya¹⁷ egyértelműen a társadalomtudományokban a kilencvenes években végment, a „praxis”

17 Spohn, Anna: Die Idee der Partizipation und der Begriff der Praxis. In: Kauppert, Michael – Heidrun Eberl (Hg): *Ästhetische Praxis*. Wiesbaden: Springer, 2016, 37-55.



Berecz Zsuzsa, Sarah Günther, Szabados Luca
20 forintos operett, 2012



területét felértékelő fordulat¹⁸ (az un. 'practice turn') kontextusában értelmezi a „részvétellel” kapcsolatos művészeti projekteket. Érvelése szerint ezen irányzathoz tartozó munkák, illetőleg a vonatkozó elméleti koncepciók felértékelik a cselekvés területét, s a művészetre mint egy alapvető társadalmi gyakorlatra tekintenek. Olyan projektek sorolódnak e címke alá, amelyek a személyes szerzőség helyett/mellett különböző interszjektív szituációk létrehozását is fontos feladatnak tartják.

CSATLÓS JUDIT művészettörténész 2016-ban, a *Replikában* megjelent tanulmánya¹⁹ azt az utat mutatja be, ahogyan a művészettörténetben, különböző lépéseken keresztül – a képzőművészek önleírásában, önértelmezésében, de a szélesebb nyilvánosság számára is látható módon – megjelenik a „részvételi művészet” fogalma. Két, egymással szoros kapcsolatban álló folyamatot vázol fel, főként a témával foglalkozó művészettörténeti koncepciókat, kurátori manifesztumokat vizsgálva. Egyrészt bemutatja a – művészet és a társadalom közötti kapcsolatokat talán legelőször tematizáló – „köztéri művészet” területének fokozatosan átalakulását, mely során a tér fizikai-mentális-diszkurzív

¹⁸ Ehhez lásd: Schatzki, Theodore R. – Knorr-Cetina, Karin – von Savigny, Eike. (ed.): *The Practice Turn in the Contemporary Theory*. Abingdon, Routledge, 2001.

¹⁹ Csatlós Judit: Részvételi gyakorlatok szerepe a kortárs művészetben. *Replika* 100, 2016/5., 151-167. A magyar nyelvű szakirodalomhoz ld. még: Horváth Csaba Árpád: Public art, avagy a köztéri művészet demokratizálódása. *Balkon* 2012/9., 22–28. https://issuu.com/elntfree/docs/balkon_2012_9; illetve <http://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/14630/horvath-csaba-arpad-dla-2012.pdf>

meghatározottságai helyett mindinkább az adott hely társadalmi dimenzióra (a különböző lokális közösségekre, szociokulturális problémákra) való reflexió válik fontossá.²⁰ A másik – ezzel szorosan összefüggő – változás a „közönség” fogalmának differenciálódása, a részvétel különböző formáinak meghatározása, mégpedig a művész és a közönség közötti kapcsolatok formáit, intenzitását, mélységét vizsgálva.

Jelen írásban amellet szeretnék érvelni, hogy három egymással is összefüggő fogalom – a „köztér/hely”, a „nyilvánosság” és a „részvétel/együtműködés” – segítségével felvázolható a részvételi/participatív művészet kialakulása és – bármilyen furcsa is ezt a fogalmat ebben az összefüggésben használni – „intézményszerűsége”. A fogalmak részletes elemzése természetesen túlnőne ezen írás terjedelmi határain, ám néhány olyan aspektus, tendencia talán így is jól bemutatható, amely fontos szerepet játszott ezen művészeti gyakorlatok elterjedésében.

A három fogalmat összekapcsolja fejlődésük, átalakulásuk hasonló dinamikája: mind-egyikre jellemző, hogy a kezdetben absztrakt, általános nézőpontokat fokozatosan felváltották a konkrét, kontextusérzékeny megközelítések. Így

- a tér kapcsán: a diszkurzívan létrehozott tértől a társadalmi tér irányába zajlik ez az átrendeződés;
- a nyilvánosság kapcsán: a normatív, konszenzus-kereső modellt felváltja az egymással vitatkozó résznyilvánosságok elképzelése;
- a részvétel/együtműködés kapcsán: az általános társadalmi kapcsolatok, viszonyok helyett mindinkább a konkrét részvételi gyakorlatok kerülnek középpontba.

4) A tér fogalma

Annak a folyamatnak az értelmezése, amely során a köztéri művészet fokozatosan közösségi művészetté alakult át, kiemelt helyet foglal el a dél-koreai-amerikai művészettörténész, Miwon Kwon életművében. 2002-ben megjelent könyve azóta is az irányzattal foglalkozó írások egyik fontos hivatkozási pontja.²¹ Ebben

²⁰ Az átalakulást mutatja az a terminológiai változás, amely az elmúlt évtizedekben a szociokulturális vonatkozásokat felmutató köztéri művészet kapcsán végbement. Míg korábban ezekre a művészeti gyakorlatokra a „public art” terminus volt használatos, a későbbiekben ezt először felváltotta az „új típusú köztéri művészet” (new genre public art) elnevezés, majd – az un. „részvételi forradalommal” párhuzamosan – mind hangsúlyosabbá válik a „részvételi művészet” fogalma.

²¹ Kwon, Miwon: *One place after another: site-specific art and locational identity*. Massachusetts Institute of Technology, 2002.

Kwon – nem függetlenül a társadalomtudományokban nagyjából ekkortájt végbement un. „térbeli fordulattól”²² – a „hely”-fogalmát felhasználva tematizálja a köztéri művészet területén végbemenő folyamatokat.

E folyamat kezdőpontja nagyjából az 1960-as évekre tehető: ekkor jelentek meg olyan újfajta szobrászati kezdeményezések, amelyek a nyilvános helyeket használták fel egy demokratikusabb, a közönséggel szorosabb kapcsolatot ápoló művészet-felfogás meghonosítására. Itt a cél már nem annyira a nyilvános tér feldíszítése volt autonóm műalkotásokkal, hanem olyan helyspecifikus beavatkozások megtervezése és megvalósítása, amelyek már számot vetettek a hely építészeti, kulturális adottságaival. Egy további szakaszban a művészeti beavatkozások számára egyre fontosabbá váltak az adott hely szociális vonatkozásai is, így került középpontba a lokális csoportokkal, közösségekkel való együtműködés.²³

A társadalmi térre reflektáló művészeti gyakorlatok felértékelődését – és egyben újradefiniálását – az 1990-es évek második fele hozta el. Az ekkor jelentkező új művészeti műfajok érzékenyek voltak a mindennapi valóságban jelenlévő, a térbeli viszonyokban artikulálódó hatalmi struktúrák, egyenlőtlenségek iránt. Ezeket próbálták tematizálni, az érintettekkel közösen megfogalmazni, majd olyan tereket létrehozni, amelyekben a résztvevőkkel közös kommunikációs folyamatok generálhatók a társadalmi-kulturális problémákról. Ezek a művészeti gyakorlatok túllépnek az autonóm művészetvilág felfogásán, s éppen azokra a

²² Erről lásd: Szijártó Zsolt: Tér, kultúra, kommunikáció – kultúrakutatás a „kulturális fordulat” után. *Tabula* 8. 2005/2., 311–327.

²³ Kwon megközelítése ugyanakkor jól mutatja a térbeli fordulat egyik sajátos következményét, a „tér”-fogalmának abszolutizálását. Kezdetben a tér-fogalom fontos szerepet játszott abban, hogy végbemenjen az emancipáció az üres „konténerként” megragadott tér-elképzeléstől egy konstruktivista felfogás irányába. Eszerint a tér nem egy semleges tartály, amely helyként kínálozik különböző társadalmi, politikai kulturális folyamatok (és művészeti objektumok...) számára, hanem pontosan ezek a folyamatok hozzák létre a teret, s együttes tevékenységük felel a tér éppen adott minőségéért. Ugyanakkor – éppen a tér-metafóra sikeres és széleskörű elterjedése következtében – végbemegy egy ellenkező irányú folyamat is. Ennek során a konkrét, társadalmi-fizikai jellemzőkkel rendelkező helyekből diszkurzív módon egy általános, absztrakt tér-fogalom jön létre. A tér egy mindent átfogó metaforává válik, amely mindenfajta társadalmi jelenség leírásához alkalmazható – az irodalom terétől egészen az internet teréig (s azon is túl) terjed ez a használati kör. A művészeti gyakorlatokban is tettenérhető ez a metaforizált használat, így például az olyan esetekben, melyekben a szándéka szerint „hely-specifikus” mű valójában nem a társadalmi térre próbál reflektálni, hanem létrehoz, megkonstruál egy – a szocio-kulturális környezettel semmilyen viszonyban nem álló – helyet.

kérdésekre fókuszálnak, hogy miként viszonyul a művészet a különböző (társadalmi, gazdasági, ökológiai) kontextusokhoz.

CHRISTIAN KRAVAGNA bécsi művészettörténész 1998-ban megjelent tanulmánya²⁴ több szempontból is megpróbálja a részvételi művészet megjelenését művészet- és társadalomtörténetileg elhelyezni. Az írás egy sajátos kordokumentumnak is tekinthető, hiszen középpontjában a participatív művészet akkori zászlóshajójának tekinthető *New Genre Public Art* áll, ezt mutatja be részletesebben²⁵ – és meglehetősen kritikus hangon –, illetőleg vázol fel ehhez képest másfajta, szintén participatívnak tekinthető gyakorlatokat.

Az 1990-es évek közepén megjelenő, SUSANNE LACY és MARY JANE JACOB nevéhez kapcsolódó irányzat szerencsés csillagzat alatt jött létre. Ha megnézzük az ide sorolható munkákat – s Lacy programadó könyvében rengeteg szerzőt megemlít –, akkor látható, hogy itt nem igazán újfajta művészeti gyakorlatokról van szó, hiszen ezek már az 1970-es évek óta léteznek, viszont az is tény, hogy a mainstream, tárgy-központú művészetvilág nem igazán vett róluk tudomást, periférikus létre kárhóztatta őket. Lacy szerencsés időpontban, jó érzékkel megfogalmazott programja – a „nyilvános művészet”, az „új típusú public art” – végre felkínált számukra egy megfelelő értelmezési keretet, amely segítségével képesek voltak önmaguk megszervezésére és megjelenítésére. Susanne Lacy programjának hátterében egy új típusú köztér-értelmezés áll, amely a köztér körüli vitákból, a köztérhasználattal kapcsolatos konfliktusokból indul ki, s e folyamatokra reflektáló művészeti gyakorlatokat próbálja számbavenni.

Ez a megközelítés érvényesül Magyarországon a KÉPZŐMŰVÉSZETI LEKTORÁTUS által 2008-ban, 2009-ben²⁶ valamint 2011-ben és 2012-ben megvalósított pályázatokban, amelyek célja kifejezetten az új típusú public art meghonosítása volt. Már a pályázati kiírások hangsúlyozzák a lokális/tágabb közösség problémáira való reflektálás fontosságát, a kommunikációs folyamatok demokratizálásának szükségességét, s ezen keresztül egy problémaorientált, demokratikus köztéri művészet létrehozásának esélyét.²⁷

5) A „nyilvánosság”-fogalma

A részvétellel kapcsolatos művészeti projektek esetében fontos hivatkozási pont az emancipáció eszméje és a demokratizálás gyakorlata: olyan társadalmi csoportok láthatóságának, társadalmi-politikai részvételi fokának növelése, akiknek korábban nem volt hozzáférésük a nyilvánosság területeihez. Sokszor előkerülő hivatkozási pont a művészeti cselekvés átalakítása társadalmi cselekvéssé, a tudáshoz, művészethez

²⁴ Kravagna, Christian: Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis. In: Babias, Marius – Achim Könneke (Hg.): *Die Kunst des Öffentlichen*, Dresden: Verlag der Kunst, 1998. Ld. <http://eicp.net/transversal/1204/kravagna/de> (utolsó letöltés: 2017. december 2.)

²⁵ Ez természetesen nem véletlen, ezekben az években (konkrétan 1995-ben) jelenik meg az irányzat két fontos elméletalkotójának az egész mozgalom létrejöttét megalapozó szövege. Lásd: Mary Jane Jacob: *Culture in Action*, Seattle: Bay Press, 1995; Lacy, Suzanne: *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle-Washington: Bay Press, 1995.

²⁶ http://www.balkon.art/ballon/2010/ballon_02_2010.pdf; http://www.balkon.art/ballon/2010/ballon_03_2010.pdf; http://www.balkon.art/ballon/2010/ballon_04_2010.pdf (utolsó letöltés: 2017. december 2.)

²⁷ A kezdeményezéshez két katalógus készült, további irodalom ezekben található: Kertész László – Leposa Zsóka (szerk.): *Te itt áll. A Magyar Művelődési Intézet és a Képzőművészeti Lektorátus public art programja*. Budapest, Magyar Művelődési Intézet – Képzőművészeti Lektorátus 2008; Kertész László – Leposa Zsóka (szerk.): *A mi kis falunk. A Magyar Művelődési Intézet és a Képzőművészeti Lektorátus 2009. évi public art programja*. Budapest, Magyar Művelődési Intézet – Képzőművészeti Lektorátus 2010. Ld. még: Kertész László: Mi itt áll – a lektorátusi public art program (2008–2012). Szubjektív kurátori rekonstrukciós vázlat, *Új Művészet* 2017/9., Ez nem kunszt. Az Új Művészet elméleti melléklete – Köztér, 36–41.



Berecz Zsuzsa, Sarah Günther, Szabados Luca
20 forintos operett, 2012

való hozzáférés megkönnyítése, a művészet közönségének átformálása aktív, társadalmilag tudatos közönséggé.

Az együttműködésen alapuló közösségi művészet hátterében egy sajátos „nyilvánosság”-fogalom áll, amelynek kimunkálását szintén a politika-elmélet végezte el, s főleg ROSALYN DEUTSCHE, Chantal Mouffe és ERNESTO LACLAU²⁸ írásait kell itt megemlíteni. E különböző tradíciókhoz tartozó szerzőket egy közös törekvés, a „nyilvánosság”-fogalom újragondolása kapcsolja össze. Az újragondolás átmenetet jelent a nyilvánosság JÜRGEN HABERMAS által megfogalmazott konszenzuális felfogásától egy agonisztikus nyilvánosság-elképzelés irányába. Ahogyan ez ismert, Habermas számára a nyilvánosság egyszerre volt egy mindenki számára nyitott társadalmi tér, s egy ideális helyszín az ellentétes nézetek közötti viták lefolytatására, a felek között valamifajta konszenzus előállítására. Deutsche, Mouffe és Laclau már arról beszélnek, hogy ez a modern nyilvánosság-felfogás egyet jelent a konfliktusok tekintélyelvű elfojtásával, egy meghatározott nyilvánosság-forma intézményesülésével, az alternatív nyilvánosságokat létrehozó társadalmi csoportok szisztematikus elfojtásával. A radikális demokrácia-elméletek a nyilvánosság „újra-politizálását”, a különböző érdekcsoportok közötti küzdelmek láthatóvá tételét tekintették a demokrácia előtt álló legfontosabb feladatnak.

A nyilvánosság (köztér) megítélésének ezen kettőssége érvényes a köztérrel foglalkozó művészeti alkotások esetében is: amíg a hagyományosabb köztéri munkák inkább a nyilvánosság konszenzuális felfogása mellett köteleződtek el – hiszen egyetemes, (állítólag) az egész társadalomra érvényes (esztétikai) értékeket próbáltak közvetíteni –, addig az új típusú munkákra sokkal inkább a nyilvánosság agonális felfogása jellemző. Főleg a köztérhez kapcsolódó, ott megjelenő konfliktusokat, eltérő köztér felfogásokat, egymással szembeálló használati módokat tematizálják, s próbálnak számukra megfelelő fórumokat felkínálni.

Ez a fajta megközelítésmód érhető tetten, a 2010 után jelentkező olyan, elsősorban aktivista irányultságú művészeti törekvésekben, amelyek fontos politikai-művészetpolitikai kérdésekkel foglalkoztak, gyakran napi szintű történésekre reagálva próbáltak különböző ellen-nyilvánosságokat létrehozni.²⁹

²⁸ Chantal Mouffe: Művészeti aktivizmus és agonisztikus terek. (2007), *exindex*, <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=954> (utolsó letöltés: 2017. december 2.); Mouffe, Chantal – Ernesto Laclau: *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. London, Verso: 1985.

²⁹ Egy jellegzetes kordokumentum ebből az időből: Krasztev Péter – Jon Van Til (szerk.): *Tarka ellenállás. Kézikönyv rebelleknek és békéseknak*. Budapest, Napvilág Kiadó, 2013 (Benne különösen: Nagy Gergely: Egyre radikálisabb intervenciók. A politikai művészet új hulláma Magyarországon 378–411.)

A helyzet ugyanakkor itt is nehezen megítélhető. Miközben a participatív művészeti gyakorlatok hangsúlyozzák a demokratizálódás, az emancipáció melletti elköteleződésüket, a nyilvánosság újrapolitizálásának szükségességét, a korábban kizárt csoportok mobilizálásának fontosságát, felvetődik az a kérdés is: mennyiben tehető egyenlőségjel a participáció és a valódi demokrácia közé? Valóban a participáció volna a záloga az igazi demokráciának, a nyilvánossághoz való hozzáférésnek? Ezzel kapcsolatban komoly kételyek merülhetnek fel: hiszen számos olyan – nevében kollaboratív – projektet ismerünk, ahol a nézők, a nyilvánosság megszólítása inkább egy paternalista módon, előzetesen kiosztott szerepkészlet alapján történik, s így az előzetesen meghatározott térbeli/hatalmi struktúrák változatlanok maradnak. Számos példát látunk arra is, hogy a kollaboratívnak nevezett művészeti gyakorlatok az emancipációhoz sem igazán járulnak hozzá, hiszen fenntartják a nyilvánosság egyenlőtlen hatalmi struktúráit: a résztvevők sok esetben a művészetkedvelők elitišta köreiből kerülnek ki, kísérllet sem történik a korábban leosztott szerepek újragondolásához.

7) A „részvétel” fogalma

A participatív fordulat kapcsán megváltozott a művészet befogadásának célközönsége, mégpedig oly módon, hogy háttérbe szorul a szubjektum művészet-tapasztalata, s előtérbe kerül a közösségre gyakorolt hatása, közösségi befogadása. Az aktivitás egyet jelent a megvalósítható, egy közösségre irányuló cselekvésekkel, ahol már nem az a kérdés, hogy milyen hozadéka van a művészetnek a szubjektum számára, hanem az, hogy milyen hatása van egy közösségre.

A „részvétellel” kapcsolatos művészeti projektek egy elméletileg meglehetősen kimunkált területen fogalmazódnak meg. Az 1960-as évektől kezdve számos teoretikus foglalkozott a befogadói aktivitás szerepével a mű létrehozását illetően, s ezt a problémát állította középpontba több, művészetelméletileg releváns nézetrendszer. Elég csak UMBERTO ECO nagyhatású elméletére gondolni a nyitott műről,³⁰ HANS-GEORG GADAMER koncepciójára a művészet játék-karakteréről, illetőleg ROLAND BARTHES jelentős karriert befutó

³⁰ Eco, Umberto: *A nyitott mű. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Gondolat, 1976; Gadamer, Hans-Georg: *A szép aktualitása*. In: Gadamer, Hans-Georg: *A szép aktualitása*. Budapest, 1994, 11–85.; Barthes, Roland: *A szerző halála*. In: Barthes, Roland: *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*. Budapest – Osiris, 1996, 50–55.

nézetrendszeréről a szerző haláláról és az olvasó hatalmáról.

Ugyanakkor érdemes különbséget tenni a „részvétellel” kapcsolatos korai művészeti koncepciók és a jelenlegi projektek között. A legfontosabb eltérés abban áll, hogy másf gondolnak a művészet társadalmi státuszáról: amíg az „előfutárok” ragaszkodnak a társadalmon belüli önálló, autonóm művészet elképzeléséhez, addig a participatív művészet koncepciói tudatosan kritizálják ezt. Jól látható a különbség (amelyet összefoglalóan az aktivitás és a cselekvés szembeállítására vezethetünk vissza), ha ütköztetjük Umberto Eco nyitott műről szóló elképzelését NICOLAS BOURRIAUD relácionista esztétikájával. Eco szerint a műalkotások egyik legfontosabb szerepe abban áll, hogy az egyes korszakokban láthatóvá teszik azt a módot, ahogyan a tudományok, a kultúra a valósághoz viszonyul. Ez a „láthatóvá tétel” egyúttal reflexiót is jelent a valóság bevett, hagyományos megközelítéseire, lehetőséget kínál arra, hogy a műalkotások segítségével, a befogadók aktív részvételével megkérdőjeleződjön ez az egységes világkép. Azaz az aktív részvétel valósítja meg tulajdonképpen a művet, s ennyiben (de csak ennyiben) a művészet határain túli jelentőséggel rendelkezik – ugyanakkor ez nem kérdőjelezi meg a művészet autonómiájának a feltevést.

Nicolas Bourriaud szerint az 1990-es évek néhány, a részvétellel, a befogadói aktivitásra hangsúlyt helyező művészeti projektjében egy ettől gyökeresen eltérő művészetfelfogást lehet tetten érni, amelyekben megváltoztatták a részvétel – vagy nála: az „interaktivitás” – helyiértékét.³¹ Az általa tárgyalt művészek számára az (inter)aktivitás elsősorban nem elméleti szinten fontos, s nem a művészeti gyakorlat kiterjesztésének lehetőségét hordozza, hanem ez jelenti munkáik középpontját. Ezek a művek ugyanis nem csupán aktív befogadást követelnek, hanem konkrét cselekvésre – szociális kapcsolatok kiépítésére – hívnak fel, s ezzel a művészet közvetlenül a társadalmi világot alakító eszközzé vált. Ebben a felfogásban a művészet autonómiája (a társadalmi gyakorlat-tól való megkülönböztetése) is eltűnik, hiszen közvetlenül a társadalmi területen gyakorolt emancipatorikus hatása a fontos. Főleg GRANT KESTER számára fontos kérdés, miképpen tartható fenn ebben a részvételi művészet dialógus-alapú gyakorlataiban a „közösség” sokszor rossz hírbe keveredett, a jelen individuális társadalmában

³¹ Bourriaud, Nicolas: *Relációesztétika*. Budapest, Műcsarnok, 2007.; Bourriaud, Nicolas: *Utómunkálatok*. Budapest, Műcsarnok, 2007.



Berecz Zsuzsa, Sarah Günther, Szabados Luca
20 forintos operett, 2012

anakronisztikusnak tűnő fogalma. Hiszen a példaként felsorolt művészeti gyakorlatok megegyeznek abban, hogy egy közös kommunikációs (nyelvi, verbális, fizikális) mátrixra támaszkodhatnak, amely megteremt egy – hangsúlyozottan átmeneti jellegű – közösséget. Kestner szerint a „közösség” nem esszencialista módon, valamilyen egység mentén definiálódik, nem végleges, nem írja felül tagjai egyedi identitását. Ez a közösségi identitás hangsúlyozottan ideiglenes, a másokkal való szolidaritáson keresztül konstruálódik, s a társadalmi különbségek dialogikus, reflektált megragadásán keresztül jön létre.³²

8. Összefoglalás

Jelen írásban amellettt próbáltam érvelni, hogy a részvételt preferáló, társadalmilag érzékeny művészeti gyakorlatok leginkább három fogalom – a „tér”, a „nyilvánosság” és a „részvétel” – mentén ragadhatók meg. Fontos része volt az argumentációnak, hogy mindhárom fogalmi terület esetében ugyanaz a dinamika érhető tetten, az absztrakt struktúráktól mindinkább a konkrét, társadalmi kontextusok irányába tart az érdeklődés. Ugyanakkor megjelenik ezzel párhuzamosan egy új probléma: mihelyt elértük a konkrét kontextusok szintjét, hogyan lehet innét újra „visszapaszkodni” a nagyobb egység, a társadalom felé, hogyan lehet általánosítani ezeket a kontextuális tapasztalatokat? A részvétel alapú művészeti projektek által felvetett probléma sok szállal kapcsolódik a kulturális antropológiai megismeréssel kapcsolatban gyakran felmerülő kérdéshez, a mikro és a makro szint közötti kapcsolathoz: ahhoz a jelentős ismeretelméleti problémához, hogy az egyes eseteleírások és értelmezések mennyiben általánosíthatók, s ezek alapján levonhatóak-e más területekre is érvényes szabályok.

Sokan – így a dialógus-esztétika egyik létrehozója, Kester is – szkeptikusak ebben a tekintetben: álláspontjuk szerint a dialógusközpontú projektek sok esetben személyre szabott közegében érvényes technikák, s ezek a problémamegoldási minták általában nem érvényesíthetők társadalmi szinten. Ugyanakkor ezek a részvétel alapú projektek mégiscsak létrehozhatnak egy olyan „köztes teret”, amely mintaként, viszonyítási pontként képes szolgálni a társadalomban zajló kommunikációs folyamatok számára.

³² Ezt a megközelítést képviselik a Ludwig Múzeum által nemzetközi együttműködésben megvalósított *Collaborative Arts Partnership Programme (CAPP)*-hoz kapcsolódó kezdeményezések is a magyar művészeti szcénán belül: mind a kiírásban megfogalmazott elvek, mind a létrejövő munkák kifejezetten interakció-központúak, minél szélesebb társadalmi részvételt próbálnak létrehozni. Bővebb információk a honlapon találhatók: <http://www.ludwigmuseum.hu/site.php?inc=0&menuId=429&tartalom=txt>

A XXI. SZÁZAD LEG***BB MAGYAR MŰELEMZÉSE

Société Réaliste: *The Best American Book of the 21th Century**

A SOCIÉTÉ RÉALISTE szerkesztett egy regényt. Csak ez a forma egy kissé elhasználódott már: Fizikai, erkölcsi és egzisztenciális tekintetben is.² A dolog lehetne jópofa is, ha egyrészt nem gondolnánk azt, hogy az „illik” bizonyos szempontból erősebb felszólítás a „meg kell” ismerninél, másrészt ha a kiindulásként vett művészettörténeti kánon maga nem lenne bizonyos pontjain olyan sérülékeny, mint minden egyéb rangsor.³ Ebből a szempontból viszont a *reprezentáció* filozófiai probléma lesz; a reprezentáció által vagyok bemutatva (reprezentálva vagyok).⁴ A viszonylag népszerű kultúrantropológiai megközelítésmód szinte negligálja a mediális és a technikai kérdéseket a szűzsé és a sztori javára, és ez a kultúrtörténeti tekintet és interpretációs gyakorlat természetesen negatív módon visszahat az alkotói praxisra is.⁵

Az alkotó a művet teremti, de igazából nem ő élvezi.⁶ A különbség csak az, hogy itt a létezőt a nem létezőtől az idő – múlása és a távolsága – élesen választja el: egy olyan jövő idő, ami az írárok segítségével ugyan megjelenik, de bekövetkezéséről nem tudunk semmit.⁷ Ellenkezőleg: milliónyi olyan egyéb tényezőtől függ,

amelynek kevés köze van a szemhez, mint érzékelő szervhez.⁸ Ezen a ponton akár nyugodtan hátat fordíthatunk a leírtaknak, a művek nem az őket kísérő kommentároktól lesznek jók vagy rosszak.⁹ Ember és természet bonyolult kapcsolatát, mégis tiszta, világos rendjét jelképező formák ezek.¹⁰

De mi is a „téma”?¹¹ Nem az emlékezés pontos tárgya itt a lényeg, hanem az emlékezés folyamata, a múltban megismert személyek, a korábban használt tárgyak, és a bennünk nyomot hagyott események felidézése, ami elkerülhetetlenül a visszatekintve mindig túl gyorsan száguldó idő fogalmát is magához vonzza.¹² Leplezetlen őszinteséggel beszél az ember gyötrelmeiről és szenvedéseiről.¹³

- 8 Földényi F. László: Látni a láthatatlant – A fényképészet és a láthatatlan. *Balkon* 2009/5., 18.
- 9 Készman József: Gyűjtötte Ő: Az, aki azaki, In: *Magyarországi kortárművészet az ezredfordulón*, Bumbum, Budapest, 2005, 12.
- 10 Koczogh Ákos: Szervátiusz Tibor. In: *Szervátiusz Tibor*, Corvina, Budapest, 1978, 57.
- 11 Kékesi Zoltán: légkör és lélegzet – Németh Hajnal videóiról. In: *Németh Hajnal – Mai Magyar Fotóművészet* 5, Faur Zsófi Galéria, Budapest, 2010, 18.
- 12 Tóth Andrea: Amikor a csapnivaló találás mögötti értékek megmutatkoznak... <http://magazin.apertura.hu/kiallitas/amikor-a-csapnivalo-talalas-mogotti-ertekek-megmutat-koznak/1196/>
- 13 Szurcsik József, a Magyar Művészeti Akadémia levelező tagja megnyitó beszéde. In: A Képzőművészeti Tagozat díjazottjainak kiállítása. <http://www.mma.hu/muveszeti-hirek/kepzomuveszet/-event/10180/a-kepzomuveszeti-tagozat-dijazottjainak-kiallitasa>

De azért van a könyvben szex, szerelem és árulás is.¹⁴ Mi magyarok pedig – ebben az állítólag poszt nacionális ta korb an – hálásak lehetünk, hogy ebből a buliból se maradtunk ki teljesen.¹⁵ Talán kommunikációs hiba, hogy ezeket a fogalmakat helyezzük előtérbe, mert sokan esetleg nem veszik észre bennük az iróniát.¹⁶ A lényeg az, hogy ebben az értékválasztásban megtaláljuk a legjobb kompromisszumot.¹⁷ Talán éppen ezért jutott el a projekt az idők folyamán a formai jegyek figyelmen kívül hagyásáig, vagyis lényegtelenné vált, hogy a művek nonfiguratív vagy figuratív formákat hordoznak-e.¹⁸ Oly általánosságban jelenik meg a forma fogalma, hogy már egészen üresnek látszik.¹⁹ A Képzőművészeti Egyetemnek viszont ez a múlt becses szelete, amit kitaratóan őriz, sőt ápol és művel, büszke rá, neves szellemi őseivel egyetemben.²⁰ Ha tényleg így van, akkor az az értelme, hogy az ember csupán, mint egy mutató, szerves dekoráció fityeg a világon.²¹ Ám a mi magatartásunkba már a turista modern szerepe is belejátszik, akinek sajátos tekintete konstruálja meg a másik kultúráról alkotott képét, vágyak, benyomások és tények egyedi szövődékét.²² Igen!²³ Kittler ennek alátámasztására Michel Foucault felől tovább is gondolta Lacan pszichés rendszerét azt állítva, hogy a technológia (avagy a technológia „diskurzusa”) azt is meghatározza, hogyan látunk és gondolkodunk.²⁴ Részben

- 14 Zsámboki Miklós: Tegnap a Crosstalk Video Art Fesztiválon én vezethettem fel a Société Réaliste Fountainhead c. filmjét. <http://solaitid.tumblr.com/post/61189110924/tegnap-a-crosstalk-video-art-festivalon-en>
- 15 Hornyik Sándor: Bezzeg a románok, no meg a genealógia... http://tranzit.blog.hu/2011/06/07/bezzeg_a_romanok_no_meg_a_genealogia
- 16 „Mintha boncnokok lennénk” – interjú Gróf Ferencel. http://magyarnarancs.hu/kepzmuveszet/mintha_boncnokok_lennenk_-_grof_ferenc_-_societe_realiste-76003
- 17 Hamvay Péter: Mentőakciók ideje. Beszélgetés Baán László kormánybiztossal. http://revizoronline.com/hu/cikk/3809/beszelgetes-baan-laszlo-kormanybiztossal/?cat_id=2&first=150
- 18 Muladi Brigitta: Fantázia vagy realitás? Personal Structures. *Új Művészet* 2013/8., 15.
- 19 Lukács György *levelezése (1902–1917)*, Magvető, Budapest, 1981, 239.
- 20 Rieder Gábor: Bonctan az Andrássy úton, *Artmagazin* 2012/5., 62.
- 21 Ibos Éva: Megint magány. Fürjesi Csaba: Biodiszlét / Raiffeisen Galéria. http://revizoronline.com/hu/cikk/5116/furjesi-csaba-biodiszlét-raiffeisen-galeria/?cat_id=2&first=15
- 22 John Urry: The tourist Gaze. Idézi Révész Emese: A kánonon innen és túl, *Balkon* 2013/6, 26.
- 23 Drozdik Orshi: New York, szeptember 11, *Balkon* 2001/11., 6.
- 24 Hornyik Sándor: Kulturális hibriditás 93.036 km2-en. In: *Hibriditás a Kárpátok között*, Modem, Debrecen, 2011, 13.

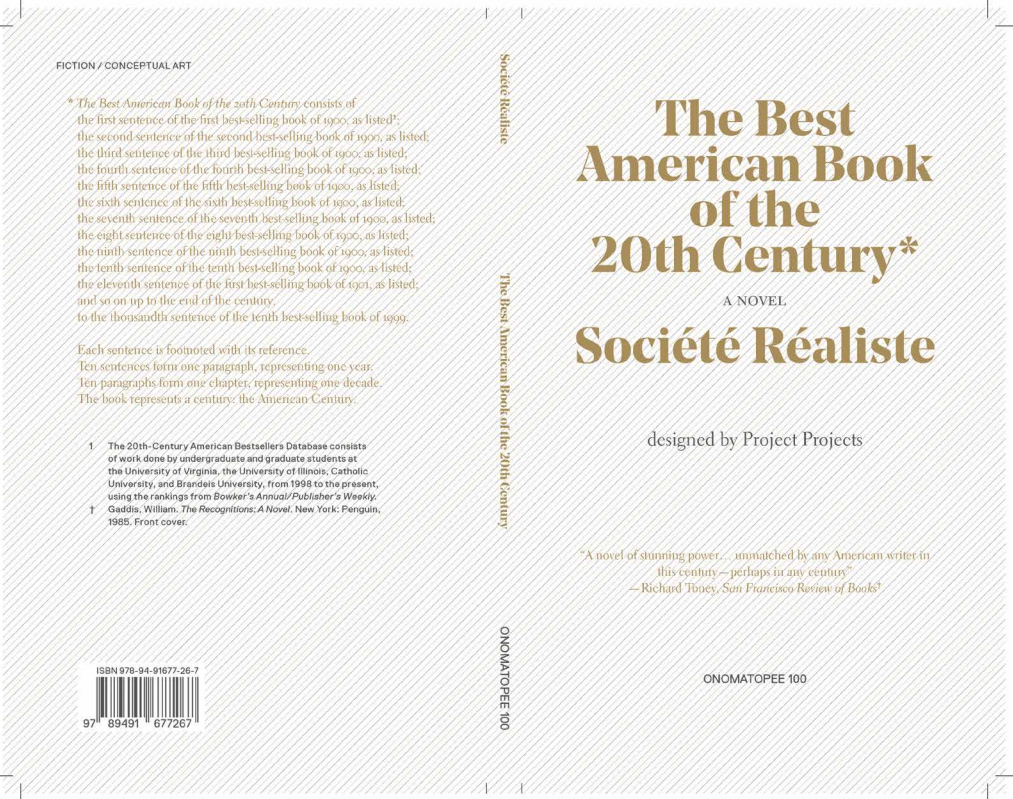
Société Réaliste
The Best American Book of the 21th Century



ennek a következménye, hogy a szakértők kompetenciája sem egyértelmű.²⁵ Tudvalevő, hogy a kötet eredeti megjelenését 2008-ra tervezték, miután a Trafóba való ideiglenes átköltözéssel megvalósult az Impex – Kortárs Művészeti Szolgáltató térbeli könyve, komplex installációja, a profiljához illeszkedően kutatótérként, archívumként és vizuális gyűjteményként.²⁶ Tehát az autonómia-igény ideológia alapú, csak éppen ezt nem vállalja fel nyíltan.²⁷ A művészi autonómia bevett formájának megkérdőjelezése (vagyis az, hogy az élet praxisával, az anyagi érdekekkel szemben definiálják) a kritikusai szerint sem jelenti azt, hogy fel kell számolni a művészet intézményének relatív autonómiáját.²⁸ A Société Réaliste nem elsősorban kérdez, hanem válaszol.²⁹ Miközben az olvasó halad a szövegben, azt kell gondolnia: igen, lehetséges a radikális politika!³⁰ Ezt az esztétikai doktrínát kortárs képzőművészeti jelenségekkel vegyítik, ami sokszor nagyon izgalmas alkotásokat eredményez.³¹ A műfaji határokat egyébként is pedzegető irodalom tálcán kínálja magát más művészeti médiumok számára.³² Továbbá egyre hangsúlyosabbá válik a műformák közötti átjárhatóság, a határsértés, illetve a multimediális reprezentáció.³³ Talán nem túlzás igazi paradigmaváltásról beszélni és nem csak technikai értelemben.³⁴ Ennek oka talán a kivitelezés gyorsasága, az olcsóbb anyagpark vagy éppen a rendszerint kisebb méret.³⁵ Erénye a letisztult formanyelv, amely a felvetett

- 1 Fáy Miklós: Folytatja Kleo, *Artmagazin*, 2012/1., 41.
- 2 Gróf Ferenc: Infralourd – 2g Passive Dress – Lakner Antal kiállítása. *Balkon* 2005/2, 27.
- 3 Káldi M. Katalin: 999 remekmű. *Balkon* 2010/3., 88.
- 4 Drozdik Orsolya: Individuális mitológia. *Konceptuálistól a posztmodernig*, Gondolat, Budapest, 2006, 243.
- 5 Perenyi Mónika: Az elbeszélés szelleme. *Balkon* 2008/11-12., 10.
- 6 Bakáts Tibor Settenkedő: Letakart harcosok. In: *Gerhes Gábor – Mai Magyar Fotóművészet* 3, Faur Zsófi Galéria, Budapest, 2009, 26.
- 7 Frazon Zsófia: Mennyi időre tervezel? *Balkon* 2009/2., 42.

* A Société Réaliste 2014-ben megjelent könyve, a *The Best American Book of the 20th Century* (A huszadik század legjobb amerikai regénye) (design: Project Projects, kiadó: Onomatopée, 128 oldal, 13×21 cm, papírkötés, 2014; ISBN: 9789491677267; <http://www.anagrambooks.com/the-best-american-book-of-the-20th-century>) száz év tengerentúli bestseller-listáit felhasználva született. Az egyes regényekből a fülszövegből megismerhető algoritmus szerint ragadtak ki egy-egy mondatot, azok kerültek egymás mögé, összefüggő szöveg látványát nyújtva. Az első pár sor után azonban egyértelművé válik, hogy lehetetlen bevett recepciós technikáinkkal magunkévá tenni a könyvet. Ez a cikk hasonló frankensteini mű, amely az ezredforduló után elkezdett, magyar nyelvű, képzőművészeti értelmező szövegeket használ fel.



kérdést különböző aspektusokból, átgondolt szerkezetben fogalmazza meg.³⁶ De mire reflektáljunk, s milyen sorrendben?³⁷ A könyv kitűnő konceptmű-gyűjtemény, s egyben további gondolkodásra és kutatásra ösztönző, nyitott mű.³⁸ Inkább tesz fel kérdéseket, mint traktál válaszokat.³⁹ Az új közegükben olykor szinte felismerhetetlenné váló tárgy-töredékek mintha valami kozmikus világtérben lebegnének, mely egyszerre tűnik mikroszkopikusnak és makroszkopikusnak, távolinak és közelinek, fenségesnek és parányinak, digitálisnak és analógnak.⁴⁰ Szóval mindenképpen egy misztikus együttállásról van szó.⁴¹ Abban, hogy ez nem működik, óriási szerepe van a véletlennek.⁴² Ez egy jellegzetesen önfrusztráló, erőtlén, kelet-európai stratégia, ami a megbántottság és rossz közérzet kultuszközösségén túl talán senkit sem érdekel.⁴³ Kevésbé körülményesen: nem jó.⁴⁴ A kortárs

gondolkodás a kertész mentalitása, aki kecskét is tart és káposztát is nevel.⁴⁵ A művészet csak korlátozottan lehet a szubjektív kifejezés tiszta közege, sokkal inkább a művészeti közösség (művészek, gyűjtők, kurátorok, múzeumok) intézményei által létrehozott társadalmi konstrukció terméke.⁴⁶ Egy csökevényes reakció nem pedig valódi cselekvést jelentő akció.⁴⁷ A szerzőpáros szerint a queer elmélet helyi működését a posztkolinializmus és a poszt-kommunizmus fényében érdemes vizsgálni, és ehhez hűen kötötük Közép-Kelet-Európa nyugathoz viszonyított itt és mostját elem-zi.⁴⁸ Tevékenységükben központi helyet kap az olyan vizuális kommunikációs eszkö-zök gyűjtése majd vizsgálata, kiforgatása és dekonstruálása, amelyeket intézmények, kormányok, uralkodók, vagyis a hatalom képviselői – vallási, politikai, kulturális, művészi, vagy finansziális területen – fejlesztettek ki és használtak saját maguk pozicio-nálására.⁴⁹ Ez a keret tág.⁵⁰ A dokumentatív befogadás azonban tagadhatatlanul kiválhat az esztétika köréből, s a műalkotás például a történelmi vizsgálódásban pusztá illusztráci-óként – történelmi dokumentumként – funk-cionálhat, s fiktív alkotórészei kellő kritikával kezelve tényekké és adatokká változhatnak.⁵¹ A töredékességbőlés meglepő társításokból egy világ bontakozik ki lassan, ahol apróságok tesznek szert fontosságra, a politikai jelké-pek pedig belesimulnak a jelentéktelenségbe, ahol valamilyen módon minden megőrződik, esetleg új feladatot kapva észrevétlenül egy másik eszközzé alakul.⁵² *A mindennapi tárgy*

- Zöld Anna: Természet anyánk nyaggatása... A természet szerepe a kortárs művészetben. *Balkon* 2014/2., 29.
- A művészetén túl – Kiállítás a budapesti Ludwig Múzeumban. Kiállítási katalógus, 1997 (szerk. Peter Weibel, Nadja Rottner, Hegyi Dóra) <http://www.c3.hu/events/96/bart/beyond.html>
- Pfisztner Gábor: Az üres idő (Émile Michel Cioran). In: *Szalmári Gergely – Mai Magyar Fotóművészet* 7, Faur Zsófi Galéria, Budapest, 2010, 8.
- Muskovics Gyula: *Kortárs és periférikus: a queer elmélet közép-kelet-európai kilátásai*. http://tranzit.blog.hu/2013/07/30/kortars_es_periferikus_a_queer_elmelet_kozep-kelet-europai_kilatasai
- Société Réaliste: *empire, state, building*. <http://www.ludwigmuseum.hu/site.php?inc=kiallitas&kiallitasId=801&menuld=44>
- Lowas Péter: A periféria centrumai – Alternatív közösségek és kultúra Pécsen. In: *Nem kacsák vagyunk egy tavon, hanem hajók a tengeren*, Impex, Budapest, 2010, 88.
- Radnóti Sándor: *Gravida (II) Esettanulmány* 4. *A befogadás kulturális háttere*. <http://www.holmi.org/2001/12/radnoti-sandor-gravida-ii>
- Csatlós Judit: Az örök ígéret – „Bemegek. Kijövök. De milyen jóóóól kijövök, ha bemegek...” *Balkon* 2010/4., 21.

gőgjében válik giccsé.⁵³ Saját személyes kis történelmünk darabkáit láthatjuk viszont, vagy ami talán a német családok esetében a szülők generációjának emlékezetét is érin-ti.⁵⁴ A bugyuta, szimbolikus sztori megint csak a művész társadalmi stratégiáját juttatja eszünkbe, a „fegyvertár” tudatosítását, ami-ben az üzenet sokkal fontosabbá válik, mint a művészet esztétikai elkötelezettsége.⁵⁵ Mindazokat az elemeket, amelyeket eddig elszórtan, más-más összefüggésben említet-tem, most megpróbálom egységes szerkezetbe szőni.⁵⁶ Egy szuszra elolvasva kicsit olyan, mintha valaki egy maximumra feltekert erő-sító mellett üvöltené a fülembe a felfognivaló-kat, de hát így jár az, aki valamit „bármí áron”, „mindenen keresztül” keres.⁵⁷ A művész által megrajzolt térvonal maga a szabadság érintése: a szabadság nagyszerűségét és korlátainak abszurdítását összpontosító, dinamikus, az éteri elvontságok szférájába emelt, plasztikai tárgy.⁵⁸ Van mítosza.⁵⁹ Mindez azt jelzi, hogy nem csak valódi, véres mártírumról, hanem hétköznapi bajok elviseléséről, orvoslásáról lehet szó.⁶⁰ A rock sztárjai képesek a negatív energiát pozitívvá változtatni, és azt lelkünk aktuális sebére fókuszálni.⁶¹ Bizony!⁶² Ha eddig úgy vélte valaki, hogy a komoly elmé-leti fejtegetések szükségképpen nélkülözik a poént, esetenként az obszcén viccet, a kaján vigyort, netán a fuldokló röhögést, gondolja újra mindezt, és emlékezzen Wittgenstein mondatára, miszerint egy komoly és igazán jó filozófiai művet meg lehet írni úgy, hogy

- Voigt Vilmos: *A giccs tárgya*. <http://www.holmi.org/2005/05/voigt-vilmos-a-giccs-targya>
- Pataki Katalin: *Édes emlékeink*. <http://magazin.apertura.hu/kiallitas/edes-emlekeink/189/>
- Petrányi Zsolt: Szubjektív futamok egy kiállítás kapcsán. Kokoro no Arika. Kortárs japán művészet. *Balkon* 2004/1-2., 29.
- Kincses Károly: *A magyaros stílus*. Magyar Fotográfiai Múzeum, Budapest, 2001, 40.
- Tarczali Andrea: *Kísérlet a mindennapi valóság forradalmasítására*. http://tranzit.blog.hu/2008/04/02/kiserlet_a_mindennapi_valosag_forradalmasitasara
- Wehner Tibor: (Átvitt értelemben) szabad tér. In: *Barabás Márton – Mai Magyar Fotóművészet* 11, Faur Zsófi Galéria, Budapest, 2010, 8.
- Miskolczy Ambrus: *Termékeny haragvások, avagy a Szabadság-óda „rejtélye”*. <http://www.holmi.org/2007/02/miskolczy-ambrus-termekeny-haragvasokavagy-a-szabadsag-oda-rejtelye-irodalom>
- Sturcz János: Az idealisták mindig súlyos terheket cipelnek. A materialisták nemkülönbön. In: *Gerber Pál, Ludwig Múzeum*, 2010, 80.
- Najmányi László: Spions, 9. rész, *Balkon* 2010/10., 11.
- Várnagy Tibbi: Am Hof/ Fejpályaudvar. *Balkon* 2001/11., 3.

kizárólag viccekből álljon.⁶³ Egy perc azonban épp elég ahhoz, hogy ami egy-két másodpercig vicces volt, az a továbbiakban már ne legyen az.⁶⁴ Miközben erre a kontrasztra rávilágítok, fontos hangsúlyoznom, hogy nem az alkotó tudatos szándékát, mint inkább a művek egy lehetséges olvasatát tolmácsolom.⁶⁵ Ennek legfőbb oka pedig, hogy tároláskor az adatok előhívását segítő elrendezésre, kategorizálásra van szükség, és az adatok ennek megfelelően strukturálódnak, kapcsolódnak egymáshoz egy (rendezett) adatbázisba.⁶⁶ Cartographies, typographies, géoglyphes, films, photographies, objets sont quelques-uns des “outils” classiques de la communication institutionnelle que le collectif développe et déconstruit, afin de mener une réflexion autour des politiques de la représentation par le biais d’expositions, de publications et de conférences.⁶⁷ Vagyis a progresszív kultúra mindig és minden kormány-politikával, minden hatalmi intézménnyel szemben áll.⁶⁸ Ugyanakkor fontos gátja a probléma vizsgálatának az a sokszor még élő előítélet, mely szerint a descartes-i filozófia „visszacsatolása” a skolasztika és a késő skolasztika irányába ellentétes mind a descartes-i filozófia szellemével, mind pedig az arra épülő modernitás és felvilágosodás önképével; illetve – ugyancsak egy dogmatikus modernista olvasat nevében – a vallási-teológiai témák vizsgálá-tától való idegenkedés.⁶⁹ Ez valahonnan ismerős.⁷⁰ Amennyiben elfogadjuk, hogy a mű értelmezésének egyik eleme a mondat olvasata, másik eleme pedig a mondat installálásának módjából következő jelentés, akkor az elhelyezés nyilván a különféle nézőpontokból történő megfigyelések közti különb-ségeket szemlélteti.⁷¹ Lényegtelenek a nevek és az évszámok – az egyetlen releváns kérdés, hogy az adott mű megszólítja-e a befogadót.⁷² Miközben természetes emberi kíváncsiságot elégít ki, odadobja érte a szentséget.⁷³ Ám ha így van, akkor valamiféle segédanyagra, útmutatóra lett volna szükség – az elitista hozzáállás egy interaktívnak szánt mű esetében a legkevésbé sem elfogadható.⁷⁴ Ebben az értelemben a tartalommal és formával kapcsolatos álláspontom megváltozott.⁷⁵

A jövőre nézve se legyenek illúzióink, a képek mögött mindig szövegek állnak majd, az emblémák megfejtése és a védelmi kódok feltörése egyaránt tudásra épül, írott szövegek és programnyelvek ismeretére.⁷⁶ Sokáig lehetne még tár-gyalni a könyv további fejezeteit, de azt gondolom, jobb, ha ennek mindenki maga jár utána.

- Dragon Zoltán: Vicces elmélkedés – Žižek’s Jokes. Forrás: <http://magazin.apertura.hu/konyvszemle/vicces-elmelkedes-zizeks-jokes/488/>
- Kókai Károly: Keep a cool head – Erwin Wurm kiállítása. *Balkon* 2007/1., 30.
- Kemény Gyula: Maár Gyula, hol van? *Artmagazin* 2012/4., 60.
- Sághy Miklós: *Valóban „adatbázis az egész világ”?* Forrás: <http://magazin.apertura.hu/konyvszemle/valoban-%E2%80%9Eadatbazis-az-egesz-vilag%E2%80%9D/1309/>
- SOCIÉTÉ RÉALISTE. <https://artetpolitique.wordpress.com/exposition-dart/artistes-participants/societe-realiste/>
- Cserba Júlia: Háromszögletű paranoia. *Balkon* 2008/3., 5.
- Losonczi Péter: *Descartes és a jezsuiták: adalékok az „Olympica” és az „Értekezés a módszerről” kapcsán*. <http://www.holmi.org/2007/01/losonczi-peter-descartes-es-a-jezsuitak-adalekokaz-olympica-es-azertekezes-a-modszerrol-kapcsan>
- Simon Bettina: *Nosztagliaküszöb*. http://revizoronline.com/hu/cikk/5207/konyha-a-tukorben-a-mindennapok-kiallitas-a-pecs-neprajzi-muzeum/?cat_id=2&first=0
- Várnagy Tibor: Ajtókból kapu – Várnai Gyula munkái Fehérvárott és Budapesten. In: *Várnai Gyula, Műcsarnok*, Budapest, 2010, 62.
- Ébli Gábor: Kortárs = modern – A Tate Modern állandó kiállításáról. *Balkon* 2004/5., 69.
- Uhl Gabriella: Egy 21. századi Pentheusz története. Szilágyi Lenke Partik című kiállítása. *Balkon* 2006/11-12, 26.
- Fehérvári Tamás: *Három az egyben – Kiállítások a dunaiújravárosi Kortárs Művészeti Intézetben*. 2002/12. 18.
- Halász Tamás: A nyüzgítő mandarin – Needcompany: Few Things. *Balkon* 2003/3., 67.
- Hornyik Sándor: A festészet praktikus helye és diszkurzív tere az ezredfordulón. *Balkon* 2001/4., 33.

Biztonsági zóna

[csend] – Egy Holokauszt-kiállítás

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
2014. július 11 – szeptember 28.

„[...] nem kellett volna inkább hallgatni?”
(Berel Lang)

Amikor VICTOR KLEMPERER a náciizmus térnyerésétől kezdődően írott naplóbemegjegyzéseiben a Lingua Tertii Imperii mindennapi működésének megfigyelése révén igyekszik a hatalom szerkezetére vonatkozó következtetéseket levonni, több fontos észrevételt tesz a Harmadik Birodalom, a személyiséget kiteljesíteni igyekvő – talán leginkább a marcuse-i afirmatív kultúra belsővé vált személyiségseménye van ehhez legközelebb –, és egyszerre személytelenítő, tárgyiasító politikájának nyelvi megmutatkozásait illetően. Nemcsak az a belátás válik számára meghatározóvá, miszerint a náciizmus „egyes szavakon, beszédfordulatokon keresztül fürta be magát” a német lakosság tudatába – s melyeket a szüntelen ismétlés eszközével úgy sikerült észrevétlenül népnyelvvé tennie, hogy az ellenállás megnyilatkozásai akkor és később is e kialakult mintázatok szerint működjenek –, hanem joggal állapítja meg, hogy e szellemi kifejezőeszközök egészen ellentétes célok és jelentéstartalmak szolgálatában is azonosak lehettek. „Mindig, nyomtatásban és szóban, művelteknél és műveletleneknél ugyanaz a sablon, ugyanaz a beszédmód”¹ – emlékszik vissza Klemperer, jóllehet azoknál, akik a nemzetiszocializmus legnagyobb ellenségeit képezték, az LTI éppolyan „kizárólagosnak és szegényesnek” mutatkozott. A 1945 utáni német antifasiszta megnyilatkozások mindazonáltal éppúgy a demokrácia „charakterlich” vonatkozásairól beszéltek, ahogyan korábban a nemzetiszocialisták a német nép totális egységét igyekeztek általa kifejezésre juttatni, mi több; éppen e fogalom révén teremtették meg azt a hierarchikus kategóriarendszert, mely mentén számos csoport került kívül emez ideológiai egység elgondolásából.

Később, amikor REINHART KOSELLECK kijelenti, hogy „a kövel szemben a szó jelent alternatívát”,² mintha Klempererrel folytatatna párbeszédet, amennyiben az emlékmű és az általa rögzített minden olyan materializált emlékezeti forma ellenében szólal fel, mely az emlékezés folytonosságát megbénítja. Olyan jelet kell hagynunk „amely egyszerre emlékeztet minden áldozatra és a mi bűnösségünkre is”³ – mondja –, vagyis, a későbbi, túlélő társadalom az SS kategorizáló

tevékenységének örökösévé válik, ha kiemeli az áldozatok egy-egy csoportját – sőt akkor is, ha az áldozatok minden csoportjának külön emlékművet állít. Az emlékmű metaforájának kibontásához és az emlékműben koncentrálódó tapasztalati formák megkövülésének gondolatához – melynek radikális következményeit egy, az áldozatokat számszerűsítő hierarchia rémképében ragadhatjuk meg –, Koselleck az elsődleges tapasztalat (Ehrfahrung) szingularitásán és közvetíthetetlenségén keresztül jut el. A náci „megsemmisítés” történései esetében az emlékezet (Erinnerung) másodlagos, folytonosságot teremtő intézményei háromféle attitűdöt képviselnek, ahol a tudományos feldolgozás, a morális kritika vagy a vallásos válasz megoldási kísérletei csupán „kilátástalan” megoldásokhoz vezetnek. E „kilátástalanság” megőrzése, vagyis a primer tapasztalattal való konfrontálódásból származó újabb és újabb apóriák felmutatása azonban szükségszerűnek bizonyul, mivel ellehetetleníti a másodlagos tapasztalat perspektíváinak kizárólagos érvényre jutását, s biztosítékul szolgál arra, hogy a sokféle és töredezett elsődleges tudásból az emlékezetbe való átlépés szüntelenül zajló folyamatként érvényesüljön. Amikor Koselleck a *szó alternatívájáról* beszél tehát, a nyelv egy olyan felfogását veszi „alapul”, mely a tapasztalás előzetesen adott mezőjeként a „nem-egyidejű egyidejűségek” tapasztalati terei között valamiképpen közvetíteni képes – s amely egyúttal a közvetítés aktusára irányítja a figyelmet. A *[csend] – Egy Holokauszt kiállítás* innen indítja útnak a látogatót, ahol a „performatív emlékművek” gondolatának kibontását szolgáló múzeumi tárló révén azonnal felülírja Koselleck fentebbi ellenvetését az emlékművekkel szemben, a *Botlatókövek* darabjai mentén⁴ pedig a tárlat egészében végig is vezeti azt.

A *[csend]* mindazonáltal már a címválasztás révén egy ilyenfajta kontinuitás megtartásának igényével lép fel, mellyel nemcsak a 2004-es Múcsarnokbeli tárlathoz⁵ való kapcsolódását helyezi előtérbe – majd később BODÓ SÁNDOR, MÉCS MIKLÓS, GERBER PÁL munkáinak újraszerepeltetése vagy SUGÁR JÁNOS akkori és HORVÁTH TIBOR mostani művének egyértelmű interakciója révén –, hanem mindjárt eliminál minden olyan törekvést, melyet Lanzmann a megértés szándékában rejlő obszcenitásnak nevezett. „Sok módon hallgathat az ember,

melynek vannak jó és rossz módjai”⁶ – mondja Lanzmann; a holokausztról való túl sok beszéd pedig a hallgatás egy rossz módjának kifejeződése, amely éppúgy menekülést jelent, ahogyan Koselleck elgondolásában a *jobbán tudás* könnyebbsége is a menekülés útját jelentette a tudás elviselhetetlenségével szemben. A *[csend]* zárójele a tárlat címében egyértelművé teszi a „másként hallgatás” követelését, mely a primer tapasztalás meglepetésszerűségének ismételtetésével a tapasztalatok egymásra rakódásának és újraíródásának fentebbi mechanizmusát játszatja újra a látogatóval, s ehhez a művészet befogadásában rejlő tapasztalati potenciált használja ki. Ez a potenciál teszi lehetővé a „tudás elviselhetetlenségével” való szembesülést, hiszen önmagunk megismerésének legfontosabb „alapzatát” nyújtja egyúttal. A kiállítás elméleti keretét nyújtó ERNST VAN ALPHEN pedig ebből a felismerésből indul ki, amikor a holokauszt-hatás fogalmának kibontását kísérli meg⁷

Amikor van Alphen *holokauszt-hatás*ról beszél, a holokauszt mechanizmusát meghatározó alapelvek művészetbeli használatára

⁶ Lanzmann, Claude: *A megértés obszcenitása – egy este Claude Lanzmann-nal* (ford.: Babarczy Eszter), Thalassa, 1994/1–2., 279. o.

⁷ Ernst van Alphen: *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Stanford University Press, 1997

Zbigniew Libera

Lego koncentrációs tábor, 1996



Kiállítási enteriőr: *[csend] – Egy Holokauszt-kiállítás*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2014; Fotó: © Bujnovszky Tamás | Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár és Digitális Archivum

és újrajátszására (reenactment) gondol, melynek lehetőségét az ember – itt a legtágabb értelemben vett – „történelemhez” való viszonyának valamilyen képzeletbeli adottságában alapozza meg. A holokauszt gépezetének – érdekes módon Klemperer is a mechanikai eredetű szavak gyakoriságát emelte ki – ilyen alapelvét jelentik a szubjektum mechanikus módon való objektummá változtatásának aktusai – a tömegek archivális kategóriák szerinti elkülönítése, a besorolás alakzatai vagy a szervezett tömegirtás mozzanatai –, melyek egyúttal a holokauszt utáni társadalmakra gyakorolt hatásuk felől artikulálnak

Bodó Sándor

33-tól 45-ig, 2004





Albert Ádám
Munkapróba/BLK 1., 2014, installáció © Fotó: Kudász Gábor Arion

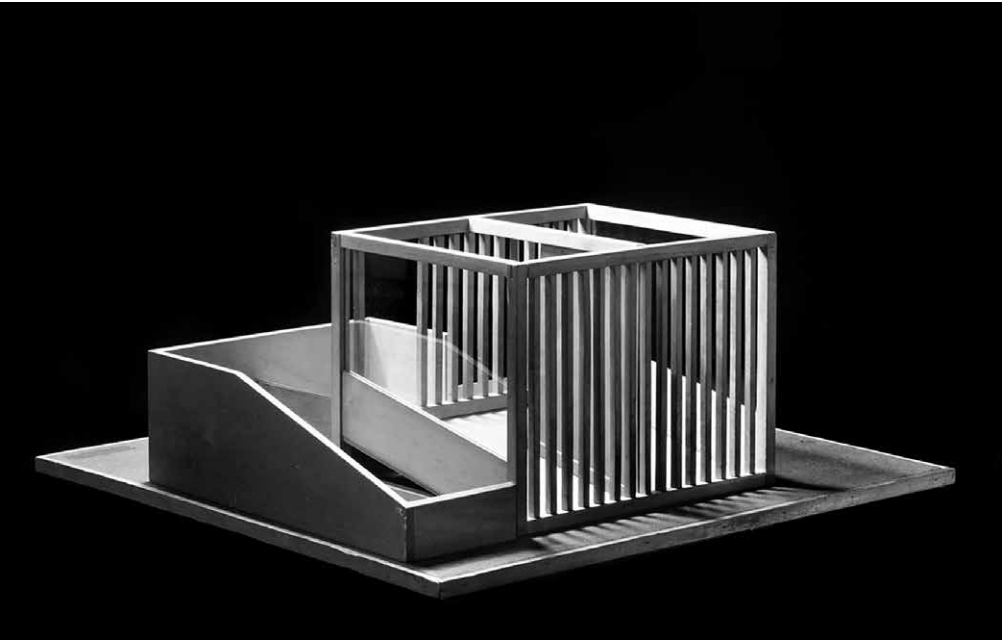
szüntelenül. A holokausz-t hatás működésének leírása az emlékezet és a trauma közötti feszültség művészi kibontásának diskurzusához kapcsolódik – jóllehet a trauma mibenlétének megragadása inkább csak valamilyen mechanizmus értelmében válik tisztázottá; a trauma az ismétlés során, a megtörtént esemény után válhat csupán átélhető élménnyé, miközben a reprezentáció kulturális és történeti keretei közé soha nem illeszthető be – ezért is lesz fontos a *keret* culleri kibomlása vagy a derridai *archívum*-koncepció van Alphen számára is. A feladat tehát a *re-prezentáció* eredeti értelmének visszaállítást jelenti, ahol a valóság nem-narratív elemei egy alkotó produktivitás révén kerülnek napvilágra, s amely alkotó potenciál egyúttal a valóság gyarapítására is képessé válva ugyanazzal a mozzanattal tudja felmutatni azt is, *ami nincs*. Vagyis, amikor van Alphen Boltanski művészete kapcsán a valóság Janus-arcának megmutatkozását említi, akkor a jelen nem lévő vagy nem látható valóságtartalmak felszínre hozásában ezt a teljesítményt emeli ki – jórészt egy gadameri felfogás értelmében vett alkotó pozíciójának szemszögéből. Megint csak Koselleck kifejezésével élve, „minden lépés a gázkamrákhoz vezet, de egyik sem vezet be a gázkamrákba”,⁸ azaz, a holokausz-t hatást létrehozó művek nem mondanak semmit a múlt történéseiről,

⁸ Koselleck: i.m., 6.

hanem diszciplinárizált minőségében jelenítik meg azt, olyan teret nyitva meg – ami a múzeumi elrendezés és annak felelőssége kapcsán különösen érvényes –, amely „a múlttal való játékra” (van Alphen) invitálja a befogadót. Talán egy ilyesfajta igény fenntartásának is köszönhető az, hogy bárhonnan indulunk el a tárlat művei felé, a *[csend]* haladási iránya mindig „ugyanoda” vezet.

A holokausz-t hatás elérésének és megértésének tétje tehát nemcsak a holokausz-t történéseihez való közelítésben, hanem a művészet médiuma révén az áldozattal és az elkövetővel való azonosulás lehetőségének fenntartásában mutatkozik meg. A játék-, dráma vagy a performance-elméletekből kölcsönzött metaforák nem véletlenül válnak ennyire hangsúlyossá; a játékba való bekapcsolódás révén – persze a játék fogalmának felbukkanása mind filozófiai, mind pszichológiai, és persze a huizingai értelemben további kérdéseket vet fel – a holokausz-t oktatásának vagy a nevelés felelősségének kérdését hozzák felszínre. Így válaszol ZBIGNIEW LIBERA *Lego koncentrációs tábora* (1996) EVA KOT’ÁTKOVÁ *Úlj egyenesen!* (2008) című installációjára, ahol az utóbbi a mesekönyvek színes „szabályszerűtlenségei” révén még inkább – a holokausz-t oktatására ugyanúgy jellemző – dogmatikus kontroll pedagógiai eszközeire hívja fel a figyelmet, jóllehet Libera *Legóinak* variációs lehetőségei hasonlóan szélsőséges nyugvópontra jutnak végül. A *[csend]* három nagy hívószava – *reguláció*, *pozíciók* és *emlékezet* – mindazonáltal nemcsak a nevelés, hanem tematikusan az iskola, a munka, a hivatás, a sport, a termelés és fogyasztás, a túlnépesedés vagy a tömegornamentika társadalmi alakító erőinek viszonyait hozták működésbe. Ez a mechanizmus egyrészt olyan elemek összerendezése révén valósul meg, mint a bevásárlókosárba tett 1944-es theresienštadi náci propaganda-film (TAMARA MOYZES: *A holešovicei háromszög / Holokausz-t-émlékmű helyett bevásárlóközpont*, 2012), BODÓ SÁNDOR már-már abszurdításba forduló 33-tól 45-ig (2004) című munkája vagy ALBERT ÁDÁM *Munkapróba/BLK 1.* (2014) installációja, amely a kiállítás legérzékletesebb darabja a holokausz-t hatás működésének és működtetésének tekintetében. Albert a Bogen-Lipmann kalitka téri-vizuális intelligenciát mérő tesztjét mindenki számára kipróbálhatóvá teszi, miközben a kalitka szerkezetét elemeire bontva azokat a kalitka köré installálja. E mozzanattal nem csak az emberi képességek mérhetőségének ideológiáját teszi kikezdzhetővé, hanem valamilyen kategóriába sorol is egyben, melynek pozíciója alapvetően meghatározza a tárlat további műveire vetett tekintetünk perspektíváit. Bárhonnan közelelsünk Albert munkája felé, már valamilyen

hierarchia szerint kapott kategóriáink tudatában indulunk tovább, majd jutunk vissza újra – e mozzanat pedig Albert munkáját mint a tárlat egyik tranzitorikus középpontját tünteti ki. De Albert nemcsak a személyes érintettség valóban tapasztalhatóvá tétele révén válik középponti jelentőségűvé, hanem – már a kalitka létrehozóinak története kapcsán is – arra figyelmeztet, hogy a tárlatot tematizáló társadalomformáló erők mindig magukban hordozzák az ideológiai megmerevedés potenciáit, ahogyan korábban a nem, a faj vagy a vér alakzatai. A holokausz-t hatás figyelmeztető funkciója pedig ezen a ponton válik igazán jelentőssé, amennyiben a romák ellen elkövetett gyilkosságok művészeti megidézése kapcsán nemegyszer emlékeztet e felsorolt alakzatok kimerevíthetőségének veszélyére, melyek egy effajta nyelvadás révén legitimálják és rögzítik a társadalmi kirekesztés formáit. A kurátori elrendezés ugyan kikerüli a roma holokausz-t külön tematizálásnak vagy elbeszélhetőségének kérdését – éppen valamilyen hierarchia felállításának lehetősége ellenében –, de nem kerüli meg; ama beszédmód logikájának mindenre kiterjedő visszatérésére figyelmeztet, mely Klemperer számára is vészterhesnek mutatkozott – ezért van az, hogy csak fülhallgatón keresztül hallgathatjuk SZIRMAI NORBERT és RÉVÉSZ JÁNOS *Jobb a Fradil!* (2002) című dokumentumfilmjét is. Amikor Albert alkotását mint tranzitorikus centrumot gondoljuk el, amely a holokausz-t hatás szervezőelemeit a tárlat egészében működteti, egyúttal az a problematika kerül előtérbe, mely az egyes művek holokausz-t hatásának mibenlétére kérdez rá. Amikor van Alphen holokausz-t hatásról beszél, látszólag olyan művek alapján gondolkodik, melyek nem, vagy csak érintőlegesen tematizálják történeti értelemben a holokausz-tot, de mégis, valamiképpen egyértelművé teszik a holokausz-t-ra való pontos reflexió meglétét. A *[csend]* által bemutatott művek jelentős hányada azonban – melyek számottevő része éppúgy megfelelhet a tudományos, a vallási, és szándéka ellenére a morális megközelítésnek – viszonylag kevésbé képes e hatást működtetni önmagában, vagyis létrejöttének vagy felmutatásának lehetősége a kurátori munka függvényében artikulálódik. Így válnak értelmezhetővé a Pécsi Tudományegyetem DLA hallgatóinak alternatív terei, melyek a holokausz-t-effekt beindítását, fenntartását és egyáltalán az abszolút relativizálás és végletes univerzalizálás passzív befogadói pozícióinak ellehetetlenítését igyekeznek véghezvinni. FARKAS IMRE, SZÁNTÓ ISTVÁN és ZRÍNYI ORSOLYA, a KIS VARSÓ *Fogyóeszköz* (2007) című installációja kapcsán „kiállított” művei képesek leginkább teljesíteni e feladatot, ahol a cél – a „kurátorok”



Albert Ádám
Munkapróba/BLK 1., 2014 © Fotó: Albert Ádám



Albert Ádám
Fagolyó, 2014, giclée, 26×26 cm

szavaival – „a Dávid-csillag betagozódása egy olyan elrendezésbe, amely a jelzett intenció értelmében feloldozza partikuláris jelentésének kötöttségei alól, vagy legalábbis lehetőséget ad ennek a jelentésnek a toleráns kitágítására.” A *[csend]* – *Egy Holokausz-t kiállítás kísérlete* ugyanebben a törekvésben ragadható meg, mellyel arra figyelmeztet: „a nagy per” még mindig nem ért véget.

A megszüntetés avagy az ábrázolás lehetetlenségének ábrázolása

A *Saul fia* képi dimenzióiról

A vitorlázógépével kifulladásig földön futó pilóta csak attól várhatja a levegőbe emelkedését, ha szakadékbba zuhan.
ERDÉLY MIKLÓS: *Metán*

Vegyünk egy abszolút főszereplőt. Aki egyben címszereplő. Legyen a neve Saul. A film nem akar másról beszélni, mint róla. A film úgy tesz, férfias önkorlátozással, a képmeret kiválasztásával, a szereplő kiválasztásával, minden egyes kompozícióval, minden egyes szekvenciával, mintha csakis és kizárólag egyetlen ember történetét akarná elmesélni, és róla akarna szólni. Portréfilm. A képi dramaturgiával, a történet felépítésével azt sugallja, hogy az előttünk épp feltáruló történetben senki nem igazán fontos, csakis ez az egyetlen alak. Sorsa mások sorsát kifejezheti ugyan, de a történet szereplőjeként csak ő a fontos. Vele vagyunk. Az ő arca éles. Vele megyünk. Azt látjuk, amit ő lát.

És ezzel egyidőben a film azt mondja el minden egyes kompozíciójával, minden egyes szekvenciájával, hogy *csak az a fontos, ami nem vagy alig látszik* a képen, sőt, minél kevésbé látszik, annál fontosabb, minél kisebb, annál nagyobb. Hogy éppen az a lényeg, ami módszeresen ki van szorítva a képből – a hangzó tartományban persze felfokozottan jelen van, és a képalkotás erre az asszimetriára is épít, erről még lesz szó: a hangról mint képalkotó-elemről, a megsérült érzékelésről, mely bizonyos dolgokat felnagyít, másokat eltüntet, mint teszi Elem Klimov a *Jöjj és láss*ban, ahol a főszereplő fiú dobhártyája a film első harmadában egy közeli bombarobbanástól beszakad. Saul ennek a mindenholnan beszivárgó, homályos, gyakran életlenül maradó, véletlenszerűen feltáruló monstruózus gépezetnek csak árnyéka, visszfénye, parányi alkatrésze.

Két ellentétes állítás, két egyidőben működő ellentétes stratégia, és mindkettőnek helyet kell találnia ebben a képi világban, a képeknek mindkettőt ki kell szolgálnia és ki kell fejeznie, mindkettőnek *át kell véreznie* a film szövetét (mondanám Pilinszkyvel), és ezt a kettősséget a film történetének – vagy a *sztorinak*, mert van sztori, hadd használjam mégis ezt az oly frivolnak ható kifejezést, mert így jobban ki tudom domborítani az ellentétet,

a sztori gondosan tanulmányozott történelmi dokumentumokra épül, ugyanakkor fikció, kitaláció, mese – be kell teljesítenie. A filmnek minden pontján két ellentétes feltételt kell teljesítenie. Igazságként, megfellebbezhetetlen tényként, cáfolhatatlan dokumentumként kell hatnia, ám mindeközben az írói fantázia és már ismert dramaturgiai fogások (szuszpenz, kalandfilm, horror) alakítják filmkockáról filmkockára. Frivol leszek, a főszereplő RÖHRIG GÉZA nemegyszer mint egy Harrison Ford ússza meg, ügyessége, szerencséje révén a megúszhatatlant.

Totalitás, amely minden atomjában töredékes és véletlenszerű; gondosan megszervezett, agyonszabályozott rendszer, amelynek lényege mégis a véletlen, a kaotikus, a rendetlen – és mindezzel szemben áll a szubjektivitásától szinte teljesen megfosztott szubjektum, a gép, a zombie, az eltompult főhős a maga mozdulatlan arcával, a megszüntetett személyesség maga, amelynek ugyanakkor a mi személyünket mégis be kell fogadnia magába, hiszen ő a főszereplő, rajta kívül nézőként mással nem azonosulhatunk.

Inspiráló paradoxonok, jegyezzük meg könnyedén, immár a végeredmény ismeretében. Valójában rettenetes istenkísértés, kötéltánc, idegháború és maximális, idegőrlő odafigyelés a legapróbb részletekre. Ám ha az alkotók nem ennyire első blikkre egymást kizáró célokat tűztek volna maguk elé, biztosan nem sikerülhetett volna ezt a történetet így elmondani. Hiszen a *Saul fia* éppen arról a lehetetlen és elképzelhetetlen eseményről szól, ami emberi számítás szerint soha nem következhetett volna be – és amiről nem kevesen állítják ma is, hogy meg sem történt. Miáltal minden pilanatában egyszerre kell szólnia a képről és a képalkotás lehetetlenségéről – ez utóbbi különben a témához illik is, a „Ne csinálj magadnak faragott képet, és semmi hasonlót azokhoz, a melyek fenn az égben, vagy a melyek alatt a földön, vagy a melyek a vizekben a föld alatt vannak” szellemében, de teológiai fejtegetésekbe ezúttal nem bocsátkoznék.

Olyan történetet kell megalkotniuk, amely minden pillanatában a hihető és látható határán egyensúlyoz. Pontosabban a hihetőn túlról néz vissza. És a láthatóságot mint olyat is tárgyává teszi. Ha nem feszítené szüntelenül a kép kereteit, a kép mélységét a kézben tartott kamera bizonytalansága, és az a bizonyos 1:1,37-es négyzet, ha nem készítené folytonos apercepció, észlelési kiegészítésre a nézőt, miáltal, észrevétlenül, a történet

drámaiságától függetlenül mozgósítja érzelmeit is, hiszen ezek a kiegészítések nem csak érzelmek mozgósításával, az emlékezéssel lehetségesek, akkor ez a kettősség, az egymást kizáró ellentétek egymás-mellett-léte pusztáítélkezéssé, egyértelműséggé forrna össze, ily módon megszüntetné a felfoghatatlanságot, az életszerűséget. A redukció mint bővítés. A történet attól életszerű, hogy hihetetlen. De centire, milliméterre hihetetlen. Ha a film a magyarázattal foglalkozna és nem a magyarázhatatlant tekintené evidenciának, ha nem lökné bele főszereplőjét lehetetlen helyzetek sorába, amely helyzetekből a film végéig mégis élve kimenti (ez afféle dramaturgiai kényszer, mert különben öt perc múlva halott lenne hősünk, rögtön az első szabályszegésnél) – bár a túlélés nem tartozik a film tétjei közé, hiszen, és ez is okos végiggondolás eredménye, mert nem a szerencsés vagy szerencsétlen túlélő perspektívájából nézzük a történetet (rendszerint a túlélők írnak emlékiratokat, miáltal a Sors működéséről, mondta el a rendező egy interjúban, tévesen értesülünk, hiszen mágikusan értelmezzük minden mozzanatot, és mindent a túlélés felől interpretálunk): Saul ugyanúgy pusztulásra van ítélve, mint a filmben feltűnő emberek nagy többsége – akkor ez a film nem szólhatna akkorát, mint amekkorát szól.

Bibliai ihletésű főszereplőről van szó (már ha eltekintünk dr. Nyiszli Miklós felhasznált emlékiratától és a Sonderkommandósok Auschwitzban elásott tegerkseitol és a velük készült interjúkról), mert a filmbeli Saul voltaképp az Izsákot isteni parancsra feláldozni készülő Ábrahám negatív tükörképe. Teljes nevén Saul *Ausländer*, illeténeppen a *külföldi*, az örök idegen, vagyis a Bolygó zsidó leszármazottja is – aki, mint ősképzintén az egész világgal szemben álló, abból kitaszított magányos figura. A mi Saulunk (aki német neve ellenére magyar, hiszen magyarul hibátlanul beszél, és más nyelvet csak törve) éppenséggel *nem földáldozni, hanem megmenteni* akarja a már halott, tehát mégis megmenthetlen fiút, akit fogolytársai élve találtak az elgázositottak holttesteit között, és akit egy német orvos rögtön szakszerűen megfojt, megmenteni mitől is?, a végső gyalázattól? Azzal, hogy az általa *nem is elég jól ismert* zsidó rítusok hagyománya szerinti szertartással szeretné a gyermeket eltemetni (ezáltal is periférikus és véletlenszerű jelenséggé válik a főszereplő, hiszen még zsidónak sem elég zsidó) egy olyan helyszínen, ahol a szertartás feltételei enyhén szólva nem adottak, sőt, ahol minden tevékenység, az övé is pontosan arra irányul, hogy ez ne



következhessék be, hogy egyetlen ember esetén se következessen be, hogy *örökre megszűnjön* ennek a lehetősége. Csupa feloldhatatlan ellentmondás, bizonytalan tényezők vibrálása, igen és nem gubanca, az egyértelműség hiánya. Vegyük mindehhez, hogy Saul a halott fiúról azt állítja, hogy a fia, ám az nagy valószínűséggel nem is az.

A *Saul fia* sikeresen megbirkózik ezzel a lehetetlen feladvánnyal, és már csak ezért a teljesítményéért is bekerülhetne a filmtörténetbe. Hatásának egyik titka az, hogy hihetetlenül gondosan, szinte matematikailag fölépített konstrukciót helyez elénk, amelynek szigorúak a képalkotási- és játékszabályai, de végül mégsem a konstrukció uralkodik, hanem a történet. Erős érzelmekekbreszt, de nem egyszerűen a tárgyválasztásával, hanem azzal, ahogyan lépcsről-lépésre behúzz minket a történetbe. Ugyan a képek sohasem állnak önmagukban – hiszen mozgóképről van szó –, és a folyamatos hangkulissza a brutalitás és szenvedés, a gereksírás, asszonyisírás és a durva parancsszavak, ütések, valamint a mechanikus, gyári zajok és az emberi hang keveredése révén minden képet érzelmileg értelmez, zsigerileg hat, valamilyen irányba lök, mégis az első és legfontosabb elem itt a kép. Találomra hét sajátosságát fogom elmondani ennek a képalkotási rendszernek, nem feltétlenül fontossági sorrendben: a módszer elemeit ERDÉLY MÁTYÁS, az operatőr és NEMES LÁSZLÓ, a rendező három korábbi kisjátékfilmjükben dolgozták ki és tökéletesítették, de itt vetették alá először komoly teherpróbának.

1. A természetes időmúlás érzete. A *Saul fia* története körülbelül másfél napot fog át. Az első transzport érkezése és a Sonderkommandósok lázadása és kitörési kísérlete közé egyetlen éjszaka ékelődik, egy fontos és eseményteli éjszaka. Ugyan a Saulban időnként hangsúlyosan fekete blank és a hozzájuk tartozó némaság szakítja félbe a történet menetét, amikor már elviselhetetlen egy-egy jelenet, és hogy úgy mondjam, folytathatatlan, de a vágás után majdnem ugyanakkor és ugyanott folytatjuk a történetet, a cselekményepizódok a maguk fizikai valós idejében zajlanak, vagy ezt az illúziót kelti a vágás, a felvétel stílusa, az elidőzés. Ehhez természetesen hozzátartozik az is, hogy a főhős a maga módján érzékeli a körülötte levő világot. Pontosabban azt látjuk, ahogyan a főhős a maga természetes, de inkább természetellenes módján, erősen leszűkült, mondhatni szemellenzős apercepció térben látja



a világot, aminek oka az is, hogy a Sonderkommandósok állandó felügyelet alatt vannak, és folyamatosan hajszolják őket, és be vannak idomítva. A fények mindig természetesek, forrásuk gyakran bevillan a képbe, a kint játszódó nappali jelenetek zömében nincs is külön világítás.

Reggel, délben, este, éjjel, hajnalban, napközben, késődélután. A rózsaujjú hajnal. Ébredező madarak csicsergése hallatszik be a Sonderkommando zsák-vászon-falakkal hálófülkékre osztott szálláshelyére, nemlétező ablakokon át. Olyan ez az egész szállás, mint egy istálló, mint a bibliai jászol, ahol a kisedet rejtegette a Szent család (itt rejtegeti a halott kisfiút Saul) – mocskosak a falak, a lerohadás, a mocskok miliője, a szakralitás felmagasztosulása –, de még előtte való este, ahogyan vacsoráznak a közös asztalnál, az egész napi munka után, lopott ékszereket gyűjtenek a lázadáshoz, Saul is feladatot kap, el kell mennie a női barakkba egy csomagért, és akkor jön váratlanul az újabb transzport, a Sonderkommandósok ahelyett, hogy lefekhetnének, asszisztálniuk kell az újabb gyilkosságokhoz. Az este fényei: a szelíd, szűrt fényeket a szálláshelyen hirtelen brutális reflektorfény váltja fel, a szemünkbe süt, aztán még brutálisabban a gödrökbe lőtt benzinnel leöntött emberekből kicsapó lángok, amelyek az égetőkemencék lángjait folytatják – aztán a raport este, a raport reggel –, ezalatt a harminchat óra alatt körbefordul a világegyetem. A valamennyi órával kibővített egyetlen nap, a fények szabályos váltakozása, eltűnése és újra megjelenése az érzet számára is azt sugallja, hogy mindez megtörtént, hiszen megszoktuk, hogy a történeteket ilyenfajta fények változó ritmusában látjuk. „Utánozza a történet, így fáraszt az idő”, mondja a költő.

2. Mozdulatlan arcok, mozdulatlan képek. Elidőzés, kimerevítés. Olykor meglódul a kép, és hosszan, adott esetben percekén át, vágás nélkül megy, de sokszor áll, nem moccan: és ez nem egészen természetes, ez a nézés, mert nem megfigyelés, nem megyünk közelebb, hanem megdermedés. A nyitó-kép elmosódó zöldjében mozduló figurák, akik végül mintegy bekerítik a rámpán várakozókat és terelni kezdik őket a gázkamra és krematórium felé. A nem mozduló képbe bármi bekerülhet, a viszonylag szűk, és az általánosan elterjedt téglalap-formájú vetítőfelülethez képest szinte egyenlő oldalú négyzetbe kerülő tárgyak, arcok (előfordul, hogy átkerül az élesség egyik arcról

a másikra) tárgyként működnek. Mint Röhrig arca is, amelyiknek egyik fantasztikus képessége a sokféleség, anélkül, hogy idegszála is rezzenne. A mozdulatlanságot az ún. hosszú és bonyolult snittek váltják, illetve előfordul, hogy egy hosszú snitt közepén mintegy elfeledkezik a kamera arról, hogy továbbmenjen, kómába zuhan, aztán újra meglódul. Ha a kép nem mozog, van idő megfigyelni: a lehetőségek szűkössége felnagyítja a jelek leolvasásának gyorsaságát – a néző virtuálisan úgy kezd viselkedni, mint a koncentrációs táborba zárt fogoly: a világ állandó megfektetésére kényszerül, érthetetlen okokból lelassul, víz alatti lénnyé változik. Ha sokáig maradunk egy tárgy előtt, ha mereven bámulunk valamit vagy valakit, a tárgy kezd megszűnni, felerősödnek a belső hangok, a kép üressége hipnotikus erejűvé is válhat. Zsibbad a nézés. És ez a virtuális zsibbadt nézés, mely önnön ürességével elfoglalt, beletesz, behúzózik minket a térbe.

3. Az életlenség minősége. Nem mindegy, milyen is az életlen rész a képen, mennyire gazdag információban, hogy milyen színekből áll, hogy van-e belső mélysége, hogy meg tudom-e különböztetni a részleteket. Nem egyszerűen életlen, hanem szépen életlen. Bármilyen borzalom is történik benne: a puhasága egészen sajátos. Orson Welles a szem természetes adottságának mondta, hogy mindig, minden részletet élesen lát, ezt próbálta reprodukálni a filmjeiben, ezért aztán például az *Aranypolgárban* csalt, hogy lehetőleg minden éles legyen: montázképeket alkotott titokban. A *Saul fia* éppen fordítva hoz létre természetes percepciót vagy annak érzetét. Hogy aztán fájdalmas élességgel váratlanul egészen közlőrl mutasson meg a teherliften a kemencék szájához szállított, egymásra halmozott, vértől és ürüléktől iszamos holttesteket. Az életlenség utóbb a festészetben – a festékpisztolyos technikával készült képeknél különösen – egyfajta garanciája lett a valóságosságnak, valamiféle gyárilag előállított

fotórealizmus. Chuck Close eljátszott a közlőrl homályos kockákból, fekete-fehér vagy színes kockákból, távolabblőrl nézve élessé váló arcképpel. Magyarán a homályos kép arra készítet minket, hogy hunyorogjunk vagy hátráljunk. Reakciót vált ki. Amikor a dúsgazdag mecénás és festő, Gušlave Caillebotte kezdett fényképek nyomán festeni a XIX. század végén, sajátos feladvány lett számára a kép háttérében, szélén életlennek látott felületek megfestése. A *Saul fiában* az ember fokozatosan megtanulja ezt a homályos részt olvasni, megkomponálásuk során a rendezőnek és az operatőrnek megfelelő arányban kell kevernie az azonnal felfogható és kevésbé értett, olykor titokzatos komponenseket: ahogy kiismerjük a filmet, a végén már egy-egy folt is elég. És amikor két pötty egy géppuskasorozat után mozdulatlan marad a mozgó kép baloldalán, akkor olyan tisztán látjuk a két menekülés közben lelőtt halottat, mintha egyenesen rájuk fókuszált volna a kamera: mozdulatlanságuk a halál mozdulatlansága. Az ilyesfajta tudatosan alkalmazott, színfoltokat használó életlenség és homályosság a hagyományos értelemben vett perspektívát is leváltja. A festészetben a képek perspektivikussága biztosította az európai képnéző számára a kép objektivitását és hitelességét – amíg a francia impresz-ionisták föl nem fedezték a japán fametszeteket. Nemes és Erdély filmjében egymásra préselt rétegekből (éles, életlen, színes, szintelen) állnak a képek, és éppen ettől válnak a film rendszerén belül realiztikussá vagy hitelessé. Az absztrakció mint a realizmus zsigeri fokozása.

4. A snittek hosszúsága. Az időérzék megbomlása. Váratlan, enyhülést hozó blankok. A hosszú és bonyolultan suhanó, mozduló snittek életszerűek: pláne egy nagyon szűk térben, mely – legalábbis a filmben az eredetihez híven rekonstruált krematórium és gázkamra – különböző szintekre tagolódik, rideg funkcionalitásával csak a fények és árnyékok váltakozása, a fémcsikordulások és zajok is építik közeledésükkel-távolodásukkal, folytonosságukkal, vagy hirtelen megszakadásukkal a teret. Ha kintről bekerülünk valahová, vagy bentről ki, akkor ez a bonyolult kameramozgás, melynek bonyolultsága fel se tűnik, mert a munkatársaktól állandó készenlélet követel (mesélnek egy filmről, amely azt mutatja, hogy mi minden történik a kamera mögött, felvétel közben, sajnos nem láttam), a „valóság” folyamatos, villámgyors átrendezését, hiszen a kamera olykor háromszázhatvan fokban körbefordul. A kemény blankokkal Nemes nem csak az elviselhetetlenséget enyhíti, hanem figyelmeztet minket arra, hogy filmet nézünk, hogy mondani akar valamit. Időnként úgy hatnak, mint a kép kerete, lehatárolnak, továbbléphetünk a következő képhez.

5. Monokróm karakter. Pontosság. Szálláshely. Udvar. Installáció. A világ monokróm karaktere összefügg a hely funkciójával. A barna és a szürke dominál, kivéve, amikor az erdőben vagyunk vagy a folyóparton. A díszlet időnként olyan örületesen kopár és sűrű, mint egy (találomra mondom két nevet) Kienholz- vagy Boltanski-installáció. Éppenséggel a pontosságra törekvés hozza létre ezeket a különlegesen szép képeket, mint amilyen a mosdólavór és környéke a Sonderkommando szálláshelyén. Ugyanakkor a film egyik fontos eseménye azoknak a fotóknak az elkészítése, melyek valóban elkészültek és léteznek, a filmnek ez a szekvenciája hihetetlenül érzékeny rekonstrukció: életük kockáztatásával készítették el fekete-fehér felvételeket a Sonderkommando tagjai az udvaron égetett holttestekről, a film cselekménye szerint dramaturgiailag egybeesnek a lázadás előkészítésével, ezzel is csak fokozva az akció kockázatát. A képek elkészítése a film cselekményének részévé válik: egyfajta ‘autoritratto’ ez, belső tükör, Möbius-spirál a filmben belül. Mágikus megérintése a pokolban dolgozó képkészítőknek, a folytatás deklarálása. Hadd idézzem itt Erdély Miklós *Idő-Möbius* című versének elejét és utolsó mondatát, annyira illik, mint leírás a film képteremtő műveleteire: „1. Ami lesz és visszahatni képes, az van. / 2. Ami önmagára visszahat, az önmagát okként határozza meg. / 3. Csak az képes magát alakítani, aki visszafordul és magára okként hat. / 4. Aki magára okként hat, az már olyan, amilyené magát alakítani kívánja. ... 12. Kész van, ami készül.”

6. Kép és hang viszonya. Sírás. Űtés. Az emberi nyelv torzulásai, a német és a jiddis, mint egyetemes nyelv, egyfajta koncentrációs tábori eszperantó. Mint a falakra írt kriksz-krakszok, a torokból úgy jönnek a hangok, és mindegy, hogy a foglyok torkából vagy a rabtartó SS-éből, olyan csonkán, szétharapva, recésen, mint az ipari hangok, konganak, minden zöngétől megfosztva, és ha lassul a tempó és valaki nem üvölt (olykor persze csak alibiből üvöltöznek), akkor fabotokkal verik a fémtekőket, a lényeg, hogy mindenki folyamatosan dolgozik vagy úgy tesz, mintha dolgozna. A tábor parancsoka is személytelenül adja a parancsait, a nyelvtani formula is olyan, hogy ne kelljen a halálraítélt, neki kiszolgáltatott tárgy-emberekkel semmilyen személyes kapcsolatba kerülnie, még a nyelv által sem. A sírás, elfojtott zokogás, szipogás, jajongás, gyereksírás, ami elviselhetetlen, vagy a gázkamrába zárt emberek hisztérikus dobogása – amikor megértik, hogy mi történik velük – a vasajtó mögöl, amelyik előtt némán állnak a Sonderkommando tagjai, várva, hogy minden elcsendesüljön. Ez a hangkulissza a képi életlenség megfelelője: mintegy leírja azt, amit látunk, holott egészen máshonnan érkezik: bent vagyunk Saul koponyájában, amelyben csak ezzel a redukcióval és az érthetetlené, vakkantásokká redukált emberi beszéd révén élhet túl az ember tudata. (Hang: ZÁNYI TAMÁS) A tudat, a szellem, amely éppen a fiú minden előírásnak megfelelő eltemetésének vágyában és rögeszméjében támad új életre: azzal, hogy Saul ebbe a lehetetlennek tűnő tettbe kapaszkodik, hiába hal meg miatta, vagy látszólag miatta három-négy ember, azzal voltaképpen, anélkül, hogy tudná, az egész tábor méltóságát is visszaadja, hogy emberi létezésre alkalmas hely mégis, mindennek dacára. Saul egész szabálytalan futása ezalatt a másfél nap alatt erről beszél.

7. Mint Escher képein, a tér és a sík tulajdonságainak szemtévesztő kombinációja révén születik meg a lehetetlen, amely képi rejtvényként működik, ugyanígy, a *Saul fiában*, számtalan apró mozzanat révén, az egymás mellé kerülő elemek észrevétlen összesimulása által ér körbe a történet, és lesz cáfolhatatlanná. Nem mindig azon gondolkodunk – és van olyan néző, akit ez még zavarhat is, egyfajta hűtött kalkulációt lát benne, de a többséget tapasztalataim szerint magával ragadja –, hogy mi is történt ott, hanem a képek születésének rejtelmes rendszerén morfondírozunk.

A Saul fiában kép és történet, történet és kifejezés egymásra talál.

AZ ESETELEGESSÉG NYOMÁBAN

– Komoróczy Tamás és az egzisztencializmus –

Miért fordul egy művész figyelme a 21. század második évtizedében az egzisztencializmus, e réges-régen divatjamúlt filozófiai és művészeti irányzat felé? Belebottlik-e csupán, mint egyfajta kulturális maradványba, majd mindenféle történeti megértés nélkül kihasználja és kisajátítja azt, hogy valamivel fel tudja frissíteni művészetét, vagy valóban érdekelni kezd, és az maga kezdi érdekelni, és talán csak később derül ki számára is, hogy valami olyat talált, ami saját korunk megértése szempontjából is releváns lehet? Hiszen mi más érdekelhetne minket igazán? A kortárs magyar művészet eszeveszetten rohan az aktualitás után, de az istennek nem képes utolérni. Talán azért nem, mert nem vesz lendületet a múltba való visszalépéssel.

KOMORÓCZKY TAMÁS egy ideje már öt éves alkotói ciklusokban dolgozik. Az előző nagyjából az *Absolut*, *absurd* című videóval zárult le 2012 végén.¹ Érdekes egy pillantást vetni rá, hogy lássuk a különbséget a későbbi munkákhoz képest. Az egyetlen snittből álló felvételen egy maszkba öltözött kisfiú beszél egy letakart szemű papagájhoz, a háttérben a sötét felhők mögül derengő csillagok végtelene, illetve sejtek mikroszkopikus felvételei és animált modelljei. Amit a kisfiú beszédéből kapunk, az egyfajta „magyarázata”, világ- és létértelmezése annak, „hogy a világon minden létező dolog táplálkodik, és ugyanúgy táplálékául is szolgál másoknak”. A középpontban tehát a kozmikus nagyságú élet



Komoróczy Tamás
Absolut, absurd, 2012, videó, 6:00 perc

fogalma áll, és az a „ kozmikus törvény”, amely három független erő, az állítás (tézis), a tagadás (antitézis) és az egyesítés (szintézis) önmagába visszatérő dinamikáját nyilatkoztatja ki, vagyis az élet alapelvét teszi explicitté. Az élet maga az abszolútum, pontosabban az a folyamat, és az egyetlen folyamat, amely az idő mint linearitás romboló munkájának, a pusztulásnak ellen tud állni, és képes fenntartani az abszolútumot. Az abszolútum pedig a totalitás, amely

a mikrokozmosztól a makrokozmoszig mindent átfog, és amely önmagát igazolja és tartja fenn az élet által, még akkor is, ha sem eredetéről, sem értékéről, sem rendeltetéséről nem tudunk semmit, legalábbis nem tudhatunk meg semmit a sámanként, tanítóként, guru-ként beszélő, kezében karmesteri pálcát tartó kisfiútól.

Ha erre az utóbbi momentumra figyelünk, egy lépéssel közelebb juthatunk a mű *témáján* túl ahhoz, amiről valójában szól, amiért a mű tulajdonképpen megszületett. Ennek kulcsa pedig a téma színre vitelében rejlik. Egy jelenet nézői vagyunk, amely szó szerint eljátszott: egy kisfiú „tanárosat” *játszik* a papagájával, és közvetít felé egy világmagyarázatot, amelynek értelmét talán ő maga sem fogja fel, ahogy a papagáj sem, és mi, a jelenet nézői sem. Nem a tartalma érthetetlen a magyarázatnak, hanem azokat az érveket nem kapjuk meg hozzá, amelyek igazolhatnák és értelmet adhatnának neki. A kozmikus törvény, az isteni törvényekhez hasonlóan, pusztán kinyilatkoztatásra kerül, legitimitását pedig kizárólag önmagából, a kinyilatkoztatás beszédaktusából nyeri. Magával a törvénnyel van tehát a baj, annak szükségszerű esetlegességével,² ami érthetlenné és értelmetlenné teszi (ok, cél, szükségszerűség és megalapozottság nélkülivé), s így csupán papagáj módjára bemagolni és visszamondani vagyunk képesek. A törvény abszurd, amely csak kimondásának aktusában és elhangzásának fizikai eseményében létezik, nem forma tehát, hanem éppen hogy absztrakt *matéria*, amely csak a világban bomlik ki formává, pontosabban ölt formát világgént. A mű így válik egyfajta hommage-ává, de egyben elbúcsúztatójává is egy filozófiai beszédmódnak, amely a hegelianus kozmológia, a teozófia, a modern zsidó misztika, a pánpszichizmus, a bioromantika és hasonló alkalmazásként hatalmas karriert futott be a 20. századi művészetben és különösen a magyar művészetben egészen a neoavantgárd végéig. Ennek az idealizmusnak, amely mindig is vonzódott a biológia szférájához, a profanizált változatát kapjuk meg itt „a minden eszik, minden megétezik” formulán keresztül.

A törvény a lét egészét kívánja uralni, totalizálni kíván, ezért ölti magára a forma látszatát, azon belül is természetesen a legtökéletesebb formáét: a világot önmagára próbálja zárni, a teret és az időt is körkörösé akarja tenni. Tézis – antitézis – szintézis, minden eszik, minden megétezik. De miért tűnik fel az *Absolut*, *absurd* című műben ennyire nyilvánvalóan ez a



Komoróczy Tamás
Tejleves mint egy erőltetett egzisztencialista metafora, 2014, Higgs Mező Galéria, Budapest © Fotó: Adamkó Dávid

hatalmi rend, és miért intéznek újabb támadást Komoróczy Tamás munkái 2012 után is valami olyasmi ellen, amit mintha már régen legyőzött volna egy utána következő korszak. Valamit keresnie kellett Komoróczy Tamásnak a modernség hagyományában, különben egyszerűen érdektelennek tartotta volna, és említés nélkül hagyja. És nyilvánvalóan a saját korából hiányolt valamit, ami miatt a múltba, és éppen a modernség közelmúltjába lépett vissza, de – hiszen pontosan erről szól a mű – egyelőre még nem találta meg. A 2013-as évben a következő ciklust két kiállítás nyitja meg. Érdemesebb talán a *Tejleves mint egy erőltetett egzisztencialista metafora* cíművel kezdeni, mivel szorosabban kapcsolódik eddigi gondolatmenetünkhöz.³ Ennél az inštallációnál is van egy háttérnarratíva, amelyet JEAN-LUC GODARD *Alphaville* (1965) című filmje reprezentál. Maga a narratíva pedig a modernség másik arca, a „hideg” modernségé, és annak is az ötvenes években újjászületett legegtrémebb, utópikus változata, melyben a Törvény immár társadalmi szinten testesül meg, miközben ugyanolyan indokolhatatlan és idegen marad, mint a másik, a természeti és/vagy romantikus változat. De a mű itt sem közvetlenül erről a narratíváról szól, hanem inkább a hozzá való viszonyunkról. És ebben a viszonyban tűnik fel először az életmű során az előre megtervezett, mindent meghatározó és mindent ellenőrző rendszertől való menekülés eszköze is: az *egzisztencializmus*. Egyelőre csak „erőltetetten” és „metaforaként”. Mindkét kifejezés arról árulkodik, hogy az egzisztencializmus még nem került elsajátításra, hanem megmaradt a külső kényszerrel és a totalitással (a filmből kölcsönözött „Le Figaro – Pravda” felirat jól illusztrálja ezt) szembeni gesztusszerű reakció szintjén. Tejlevesnek, ahogy a kiállításához írt kommentárból kiderül, azt a gesztust nevezzük, amikor a művészek, elsősorban a zenészek, a kiadói szerződésekbe adódó kötelezettségüket úgy teljesítik, hogy a lehető legegyszerűbben és leggyorsabban valami általában értelmetlen és fogyasztathatlan terméket hoznak létre, például egy egész nagylemeznyi időre rátenyerelnek a szintetizátor billentyűire, majd rögzítik a hangot, és azt nyújtják be a kiadónak teljesítés címén. A kiállításon bemutatott videó egy ilyen gesztus példája – Godard filmjének felgyorsítása és egyetlen percbe sűrítése, amit Komoróczy Tamás ráadásul véletlenszerű módon fehér sávokkal és foltokkal is beborít. A két eljárás együtt szinte azonosíthatatlanná, de legalábbis nézhetlenné teszi a filmet, majdnem Stan Brakhage filmjeinek szintjére absztrahálva és materializálva azt, s mindez természetesen kiegészül a film hangjainak és zenéjének a felgyorsítás miatt ugyancsak tömény zajjá válásával.

¹ Komoróczy Tamás művei megtekinthetők a következő honlapon: http://komoroczy.com/_index.html Az említett videó látható volt: Komoróczy Tamás: *Minden eszik, minden megétezik*. Trafó Galéria, Budapest, 2012. december 13 – 2013. január 27. Ld. még: Hornyik Sándor: A tudás archeológiája a prospektúrán. *Balkon* 2013/2., 15–18. (https://issuu.com/elntfree/docs/balkon_2013_02).

² Vö. Quentin Meillassoux: *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*. Seuil, Párizs, 2006.

³ Komoróczy Tamás: *Tejleves mint egy erőltetett egzisztencialista metafora*. Higgs Mező, Budapest, 2014. augusztus 22 – szeptember 10. Ld. <https://www.facebook.com/events/335397673282929>



Komoróczy Tamás
Vektorok – Írás egy jövőendő őskoponyán, installáció, TÖBB FÉNY! Fénykörnyezetek,
 Új Budapest Galéria, Budapest, 2015 © Fotó: Rosta József

Az egzisztencializmus felé tett első lépésből így inkább a szituacionista modernizmus ellenállás-filozófiája válik túlzott szituációhoz kötöttsége és reaktív jellege miatt. A kiállítás további részei is ennek a megvalósulási formái, leginkább a csontokból összeállított, vagy inkább csontfűzerré szétszedett gerincoszlopok, illetve a különálló csontok. Ezek az apró csontocskák az egyetlenek, amelyek formát tudnak ölteni, és éppen egyedi formájuknak köszönhetően képesek ellenállni a rendszerbe szerveződésnek. El lehet tehát szakadni a szituációtól, és nem csak az action gratuite és a materializáció az egyetlen lehetőség erre.

A *Vektorok – írás egy jövőendő őskoponyán* című kiállítás+ ez utóbbi jelenség hatalmas allegóriává növesztéseként olvasható. Az allegória keretét az emberi elme adja, amelyet különböző magasságú posztamensekre helyezett tárgyak jelenítenek meg, mindenféle térbeli vagy síkbeli szerkezet nélkül. Maguk a tárgyak szintén nem gondos vagy célzott válogatás útján kerültek az installációba, hanem a múzeumi gyűjtemény adottsága és a kikölcsonőzhetőségük véletlenszerű lehetősége révén. A tárgyegyüttest fehéren világító neon és fekete karton irányjelző nyilak egészítik ki, amelyeket az elmefilozófia kontextusában az intencionalitás különböző nyalábjainak feleltethetünk meg. Az allegória elég jól dekódolható: az elme soha nem képes egységes rendszerré összeállni, és ennek két oka van, egyrészt az időbeliség, amely nem rendezett, nem folytonos (folyamszerű), nem egynemű, és még csak nem is saját, ezért nem képes igazán formát ölteni; másrészt pedig a külsőhöz való viszony, amely mindig széttartó mozgások sokságaként valósul meg. A mű jelentőségét azonban véleményem

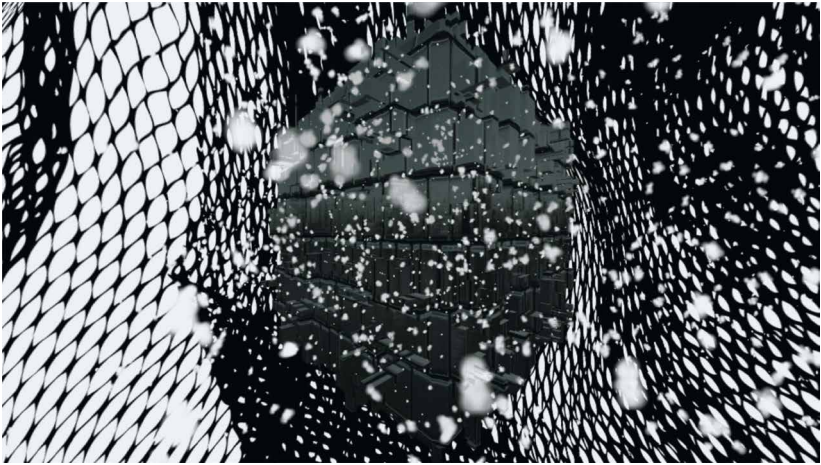
4 Komoróczy Tamás: *Vektorok – írás egy jövőendő őskoponyán* Miskolc, Miskolci Galéria – Rákóczi-ház, 2014. január 9 – február 8.

szerint nem az allegorikus jelentéssíkja adja, hanem az, ahogyan a külső és a belső, illetve az egyedi és az általános viszonyát tematizálja. Közelebb lépünk az egyénhez, sőt a belsejébe jutunk, de ugyanúgy közelebb lépünk a külső rendszerhez is.

Az installációhoz ugyanis egy újabb videó-munka kapcsolódik, black box-ként csatolva a tárgyegyüttes white cube-jához. A kiállítás két része élesen el van választva egymástól, és fekete-fehér jellegük is mintha a dialektikus ellentét érzetét keltenék. Ám ez csak látszat. A sötétszoba ugyanis még inkább a benne-lét érzetét kelti, mint a másik tér, amelyben azt éreztük, hogy szó szerint beléptünk valaki fejébe. És maga a videó is rendkívül immerszív. A különbség inkább a két tér *léptékében* van. Minden lassú mozgásban van a videó képi terében, középen egy falra emlékeztető alakzat forog (talán a rendszer maradványa), mellette pedig apró fehér felhőcskék szállnak különböző irányokba, néha el is haladnak mellettünk, amitől teljesen benne érezzük magunkat a látott térben. A felhőcskék pedig mintha a másik helyiségben látható tárgyegyüttes kicsinyített változatai lennének, valamiféle

monások, amitől mi is ilyen monásznak kezdjük érezni magunkat. És a monászegyüttest körbeöleli egy immár gyűrött és szakadozott hálószerkezet, egyfajta barokká torzult modernista raszter.⁵ Egy idő után azonban észrevevesszük, hogy van egy harmadik síkja is a térnek a lebegő monások és a raszter síkján kívül, a háttérben ugyanis teljesen köznapi filmrészletek tűnnek fel. Ehhez a síkhoz képest viszont a mi nézőpontunk mozdulatlan. És ez a sík nemcsak kidob minket az absztrakt téren innenre, hanem emberi léptékünkhöz is újra lehorgonyoz. Ebben a pillanatban pedig arra ébredünk rá, hogy tulajdonképpen nincs nézőpontunk és nincs léptékünk, és nem vagyunk szituációban, ahogy végső soron már a kinti tárgyegyüttesrel szemben sem voltunk abban. A dialektikus viszony mindig szituációt teremt, akármilyen absztrakt legyen az. Akár az önmaga és a más, akár a bent és a kint, akár a rész és az egész, akár az egyes és az általános között létesül a szembenállás, az már mindig egy szituációnak a csírája. Egyfajta akció-kép. A 2013 után keletkező művekből pontosan ez a szituáció tűnik el. Olyan külső eszközök vannak ebben Komoróczy Tamás segítségével, mint a szótár, az interneten található fényképek káosza és a kultúra által felhalmozott tárgyak. Az *Ancient: Anal Tyranny* (2014) című videóban képek csoportjai úszkálnak ez előtt a fent említett modernista raszter előtt, amely maga is vibráló mozgásba kezd, s így a koordináló-rendteremtő háttér funkciójának éppen az ellenkezőjét tölti be. A képek nem referenciálsan, még csak nem is tematikusan függenek össze, hanem különböző „érzések” mentén, amelyeket a föléjük beúszó szavak azonosítanak egy következő síkon. A szavak szinte idézetek, egyik-másikat felkiáltásnak is olvashatjuk: „fenomenális!” „kivételes!” „fantasztikus!”, mindenesetre mind jelző, azon belül is minőségjelző. S ez a minőség az egyetlen összekötő kapocs a képek között, amelyek szinte láthatatlanok, de legalábbis megfigyelhetetlenek abban a néhány másodpercben, amíg szemünk előtt elhaladnak. Igen, az esztétikai világról van itt szó, a szencációk modern világáról, amely nem képes világgá, vagyis összefüggő értelemegésszé formálódni, hanem a maga örök jelenében él, viszont állandó mozgásban van, mivel a múlt maradványai mindig változó sorrendben és együttállásban bukkannak fel a felszínén. A *Bluten Tag!* (2014) ugyanilyen szituáció nélküli mű, csak itt nem az esztétikai érdek „természetessége”, hanem a gyakorlati

5 Rosalind E. Krauss: „Grids”. In: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. The MIT Press, 1986, 8-22.



Komoróczy Tamás
Írás egy jövőendő őskoponyán, 2013, videó, 3:27 perc

érdek „mesterségessége” oldja fel a szituációt. A mű éppen abból teremt a maga számára értelmet, hogy az ABC-n belül a betűk mesterséges sorrendje egymástól teljesen eltérő jelentésű, referenciájú és konnotációjú kifejezéseket kapcsol össze. Egy szó jelentésbokra bomlik így ki a szemünk előtt, ám ennek a bokornak nincs egységes formája, a végtelenségig burjánozhat tovább, és egyre csak széttartóbbá válik. Végül pedig az *A History of the World in 100 Objects* (2016) című videó mindezt a formátlan térré kibomló idő, a funkciójukat és jelentésüket vesztett tárgyak halmazaként fennmaradó múlt képével teszi teljessé, a kontextus nélküli maradvány-múlt képével, amelyben csupán céltalanul és elveszetten bolyongani vagyunk képesek.

Sokkal többet lehetne és kellene mondani az utóbbi művekről, én azonban csak a szöveg elején felvetett kérdés miatt tartottam szükségesnek, hogy röviden kitérjek rájuk. A kérdés kettős volt: 1. mit keres Komoróczy Tamás a modernségben, illetve mi az saját korában, a mi korunkban, ami a modernség tetőpontjának tekinthető 20. század közepéhez vonzotta? 2. miért az egzisztencializmusban találja meg végül a referenciapontot, és hogyan értelmezi ezt a gondolkodásmódot? Az első kérdésre hadd adjak nagyon rövid választ: az *absztrakció* lehetőségét keresi. A kifejezés persze értelmezésre szorul. Az absztrakt ugyanis Komoróczy Tamásnál nem az általánost jelenti, és főleg nem a formális. Az absztrakció nem zárja ki az egyedit, az érzéket, az anyagit, még a formait sem, csupán a konkrétat zárja ki (amelynek része, de csak egy kis része az ábrázoló és az illusztratív). A konkrétat, amelyhez éppen az absztrakt művészet juttatta legközelebb a művészetet, amikor a műalkotásból dekoratív, esztétikai, helyhez kötött tárgyat csinált. Pontosán ez az, amitől véleményem szerint Komoróczy Tamás leginkább el kíván szakadni saját korunkat illetően, amelyik a modernség tisztasága, általánossága és jövő-orientáltsága után éppen a konkrétba próbál belemerülni: a lokálisba, a hely-specifikusba, a történetibe, a kontextuálisba, a személyesbe, és elkötelezettséget, felelősséget, ügyek melletti kiállást, érdekvédelmet, politikai és jogi csatározásokat, közönségnek szóló és közönséget megszólító művészetet követel. Ezért kell tehát visszanyúlni a modernséghez: hogy ennek az „új középorknak” a szűk léptékét ki tudjuk tágitani. És Komoróczy Tamás művei valóban nem akarnak kiállni valami mellett, mondani valamit, meggyőzni valamiről, nem keresik a néző kegyeit, nem akarják megszólítani, nem akarnak tetszeni, még maradandóvá válni sem, hanem szinte tüntető módon autisztikusak és néha kifejezetten enigmatikusak. Nem mindegy azonban, hogyan nyúlunk vissza a modernséghez. Nem visszatérni akarunk ugyanis valamihez, hanem csak visszafordulni, és kiemelni belőle azt, ami saját korunkban és saját korunkkal szemben használható. Komoróczy Tamás műveiben újra és újra felbukkannak a modernista nagy elméletek. Ilyen volt az a bio-kozmológiai elmélet is, amelyikről az *Absolut, absurd* című munka szólt, de említhetnénk még a genetikát és a memetikát, a kognitív filozófiát, vagy általában az utópiákat és az antiutópiákat. A JEAN-PAUL SARTRE-fal való találkozás szintén egy ilyen nagy elmélettel, sőt nagy elbeszéléssel való találkozás volt. És Sartre nem is annyira ódivatú, mint első pillantásra tűnik. A cselekvés,

az elkötelezettség, a szituáció, a szabadság, az etikai választás fogalmai, vagy általában a humanitás problémája mind-mind meghatározó jelentőségűek a kortárs művészetben. Komoróczy Tamást azonban ezek egyike sem érdekli a Sartre apropóján készített munkái-ban. Ami őt érdekli, az a legabsztraktabb Sartre, *A lét és a semmi* legelső fejezetei, és leginkább „A lét nyomában” című bevezető, amelyekben a lét és a semmi legáltalánosabb dialektikája kerül kidolgozásra. Ám még ezen az általános szinten sem maga a dialektika a fontos számára, hanem az, ami a dialektikus viszonyt egyáltalán lehetővé teszi: hogy a lét soha nem képes determinálni a semmit, ezért a semmire, vagyis az emberre mindig ránehezedik saját szabadságának terhe, és ugyanígy a semmi, az ember sem képes soha maradéktalanul determinálni a léte, értelmet adni neki, megváltani buta és tehetetlen önmagában-lététől. Az *esetlegesség* érdekli tehát Sartre-ból, a szembenézés azzal, hogy minden értelem mögött, sőt még az értelem elleni értelmetlen lázadás mögött is mindig ott marad a létezés indokolhatatlan ténszerűsége és vansága (*l'ily a*), vagy – ahogy Sartre egyik kortársa, MAURICE BLANCHOT fogalmazott – *a lét morajlása* (*le murmure de l'être*). És ezt a szinte már nem is létező, mint inkább a lét egészének lehetőség feltételét nyújtó, vagyis szinte léten túli morajlást valóban csak az egész-ből lehet kihallani. Nem a konkrétból, de még csak nem is az egészből mint konkrétból, vagyis a totálisból, hanem csak a megnyíló totálisból, az önmagára zárulni, konkretizálódni képtelen totálisból. A morajlásból csak a totális résein, hibáin keresztül szűrődik át valami hozzánk. Ezért van szüksége Komoróczy Tamásnak a modernség nagy elméleteire és nagy utópiáira, és ezért az egzisztencializmusban találja meg a referenciapontot, minthogy az egzisztencializmus egyszerre példája és ellenpéldája is ezeknek a nagy elméleteknek, egy olyan nagy elmélet, amely hivalkodó, magamutogató módon homokra épül: a „minden esetleges” tételére.⁶

Nem olyan könnyű azonban hozzáférni az esetlegeshez, talán még a lényeghez való hozzáférésnél is nehezebb. Nem adódik ugyanis közvetlen módon. Az ember nemcsak értelmek közegében éli az életét, hanem egész lénye is szinte kizárólag értelmekből szövődik. S egy-egy közvetlen, pillanatnyi gesztus soha nem elég ahhoz, hogy ki tudjunk szabadulni ebből a szövevényből. Még a tudatalattink is értelmes,



Komoróczy Tamás
elé / pré, 2017, ENA Viewing Space, Budapest © Fotó: Komoróczy Tamás

még a testünk is értelmes. Szisztematikus és reflexív munkára van szükség, és rendszert kell építeni – bármennyire ellentmondásosnak tűnjék is ez. És vállalni kell a kudarcot, amely elkerülhetetlenül bekövetkezik. Komoróczy Tamás a Sartre műve kapcsán rendezett négy kiállításán egy ilyen szisztematikus munkába kezdett. Az anyagokon, a formákon, a gesztusokon, a szubjektivitáson, a jelentéseken és a művészettörténeti hagyományon egyaránt megpróbálta elvégezni ezt a munkát. Kezdjük talán a formákkal, minthogy ezek a legfeltűnőbbek a művekkel való találkozásunkkor. Az *elé / pré* című kiállítás⁷ egy installáció volt, amely egymástól különálló részekből állt. Nem nyújtott egységes képet, nem akart egyben nézhetővé válni, de mégsem csupán tárgyak kiállítása volt. És annak ellenére nem volt az, hogy még külön-külön a tárgyak installálását sem tudnám hely-specifikusnak nevezni. A művek nem akarták minden áron a maguk javára kihasználni a hely adottságait vagy beleintegrálódni abba, de nem is különültek el a tértől vagy a néző testének pozíciójától: a sarokba voltak rakva, a falhoz voltak rögzítve, magasra voltak helyezve. Hasonló hatása volt a helyiség közepére helyezett katonai ládán álló meztelen férfi modell jelenlétének is: nem mondhatjuk, hogy odaállításának ne lett volna komoly köze a tér adottságaihoz, hatása mégsem a tekintetek befelé irányítása és a tér középpontos egységesítése volt. Éppen ellenkezőleg, mivel a körülötte lévő tér meglehetősen szűk volt és a talapzatra állítással a modell feneke és a nemi szerve éppen fejmagasságba került, ezért a nézők leginkább kifelé fordultak és egyenként kezdték nézegetni a műveket. Az egész installálás

⁷ Komoróczy Tamás: *elé / pré*, ENA Viewing Space, Budapest, 2017. május 6– 2017. május 20. ld. <https://hu-hu.facebook.com/events/1506495202728499/>

tehát finoman egyensúlyozni próbált a tér és a tárgyak meghatározó szerepe között, amelyből inkább a kettő találkozása, mintsem együttműködése lett.

Ugyanez volt megfigyelhető a tárgyak mint formák és a térbeli adottságok viszonyában is. A vékony fémhuzalok, amelyek a falakra voltak rögzítve, nem vetették alá magukat, de különösebben nem is használták ki a fal formai adottságait. Önállóan kanyarogtak a térben, mégsem lehetett őket teljesen a faltól függetlenül szemlélni: a fal néha háttérrel biztosított számukra, amely a síkba lapította ki formájukat, néha rögzítő vagy támasztó funkciót nyújtott, máskor térbeli orientációt adott számukra, vagy éppen a hiányával volt jelen. Az utóbbi a magasra helyezett alakzatokra volt jellemző, amelyek háttérrel az égbolt adta. A viszony összességében valóban az esetlegesség érzetét keltette, nem volt töredékes, de egész sem – *szinguláris* volt, szabály és típus nélküli. És a formák önmagukban is ugyanerről tanuskodtak. De hogyan érhető ez el egyáltalán? Hogyan képes egy forma se nem töredékes, se nem egész lenni? Úgy, hogy nem érzünk semmilyen motivációt, amely a folytatására vagy a lezárására készítetne minket. Nem érezzük azt, hogy valami kibontakozóban van benne (ha ez csak egy formátlan dinamika is), de azt sem, hogy valami megrekedt volna benne, vagy valamilyen külső kényszer korlátozta, vagy akár rombolta, szétértelte volna. A falakon lévő fémhuzal formák éppen ilyenek voltak. Nem volt irányuk (nem voltak vektorok), és nem volt bennük semmilyen belső törekvés, még a levegőbe rajzolás érzetét sem keltették, amiről CLEMENT GREENBERG beszél a drótszobrok kapcsán, éppen ezért nem voltak részletnek érzékelhetőek, ám egésznek sem, mivel akár folytatni is lehetett volna őket. Esetleges formák voltak. Nem zártak önmagukra, de nem is létesítettek kapcsolatot a külsővel, ezért voltak képesek ellenállni a konkretizálódásnak. Absztraktak tudtak maradni.

A nyelv, a jelentések síkja nagyon hasonlóan működik ezekben a munkákban. A nyelvi elemek nem szétzördölve és tárgyasítként vannak bennük, hanem kiemelve a kontextusukból és önállóvá téve. Az *Appearance* (2017) című videó Sartre *A lét és a semmi* című művéből kiválogatott szövegrészekből épül fel, ám a lényege nem az, hogy melyik résznek kerülnek kiválasztásra és a mű milyen kollázst készít belőlük, vagyis hogy milyen új összefüggés teremődik az egyes részeket között, sőt, arra irányuló különösebb törekvést sem látunk, hogy bármilyen kapcsolat létesüljön közöttük, tehát hogy a mű új jelentést hozzon létre a Sartre-mű szövegéhez képest. Ám nem is

roncsolja vagy töredékesíti a szövegrészleteket. Egyáltalán nem veszik el a jelentésük, ellenkezőleg, inkább abszolúttá válik – a kontextusukból kiemelve *szentenciákká* válnak azok a sartré-i mondatok, amelyeket a művet olvasva egy végeérhetetlen és tagolatlan szövegfolyam részének észlelünk. Mindegyik egyenként önálló vizuális formát kap, és ezen a vizuális formán keresztül kapcsolódik azután a külön hozzárendelt ábrához vagy képhez. Önállóságukat még tovább fokozza az, hogy folyamatosan közelítenek felénk (és ők teszik ezt, nem mi, a nézők), így gyakorlatilag végigolvashatatlaná válnak. Mindezt kiegészíti a szöveg francia nyelvű változatának kissé eltorzított, de nem érthetetlené tett felolvasása, amelynek monotonitását egy majdnem zajként érzékelhető free-jazz zenei aláfestés erősít fel. Ám amikor a végére érünk a 10 perces, nagyon hosszúnak tűnő videó megtekintésének, mégsem egy érzéki és értelmi zaj marad vissza bennünk, hanem kifejezetten a szavak és a mondatok ereje és súlya. Az az érzés, hogy „micsoda tömény és lényegre törő mondatai voltak ennek az embernek!” Egyfajta *szemantikai materialitás* érzete tehát, amelyet nem gyengít, hanem éppen erősít bennünk, hogy az érzéki materialitás közegében találkozunk vele.

Ha a mondatok szintjéről, a szavak szintjére lépünk, ugyanezt figyelhetjük meg, annyi különbséggel, hogy esetükben természetes módon nem a szemantikai, hanem a szemiotikai dimenzió válik hangsúlyossá.⁸ És mivel ez a dimenzió eleve absztraktabb, vagyis függetlenebb a kontextustól, ezért jobban ki is van szolgáltatva annak, hogy az általa létesített kapcsolat felbomolhat. Ez magyarán annyit jelent, hogy a szavak mindig ki vannak téve annak a veszélynek, hogy elveszítik értelmüket (elég csak monoton módon ismételtetni őket, ahogy gyerekkorunkban tettük), és így már semmilyen mondatba vagy kontextusba nem illeszthetőek bele. Komoróczy Tamás mindig is feszegette a nyelvnek ezt a szemiotikai határát (ezt láthattuk például az *Bluten Tag!* és az *Ancient: anal tyranny* című munkákban), ahogy teszi itt is például az „allúzió” szó feliratként való használatával (amit ráadásul értelmetlen, pusztán hullámvonalként futtat tovább), vagy Hythlodæus nevének megidézésével MORUS TAMÁS *Utópia* (1516) című művéből,⁹ vagy bizonyos arab szavak használatával, amelyeket az átlag kiállítás látogató még kiolvasni sem képes. De mégsem az értelmetlenség

⁸ Itt Benveniste megkülönböztetését használom, aki szerint a szavak csupán jelölnek és nem jelentenek, a nyelv a mondatok, pontosabban a megnyilatkozások szintjén kezd el jelenteni. Vö. Émile Benveniste: *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard, Párizs, 1966.

⁹ Magyarra Szavajátszónak fordították, bár szó szerint inkább üres, értelmetlen beszédet jelent.

Komoróczy Tamás
Megjelenés, acb Galéria, Budapest, 2017 © Fotó: Varga-Somogyi Tibor



érdekli, hiszen az értelem határa könnyen átléphető, mindenki szabadon beléphet az értelmetlen beszéd területére, hanem maga ez a határ. Ezért kezdi el használni a két lehető legabsztraktabb szót, amelynek ontológiai szempontból egyáltalán még relevanciája lehet: a „lét” és a „semmi” kifejezéseket. És a szavak itt sem posztmodern „szabadon lebegő jelölökké” változnak, hanem materializálódnak, és ezzel nem elveszítik jelentésüket, hanem súlyuk lesz, makacs jelenlétük, szó szerint kőbe vésődnek és abszolúttá válnak (a kerámiák vagy a gipszöntvény révén).

Folytathatnánk az elemzést az anyagiség mint esetlegesség megvalósulási formáival, hogy azután áttérjünk a további fent említett területekre, a gesztus és a test kérdésére, a művészet történetéhez való viszonyra és a szubjektivitás vagy a személyiség problémájára. Mindegyiknél valami hasonló absztrahálási folyamat megy végbe, mint amiről a forma és a jelentés kapcsán beszéltünk (a gesztusnál például azzal, ahogy Komoróczy Tamás el akarja szakítani a gesztust a kifejezéstől, vagyis a pszichikumtól, vagy a testen belül a kéztől más területekre helyezi át – amikor egy-két taposással ad formát az agyagnak –, vagy gépek által teszi közvetítetté). De talán ennek a két területnek az elemzéséből is láthatóvá vált az alapvető törekvés, amely véleményem szerint az utóbbi néhány évben született munkákat meghatározta. Az, hogy valaki úgy akar nem konkrét és nem kontextuális lenni, hogy mégse veszítse el a „tartalom” lehetőségét, hogy ne váljon általánossá vagy formálissá.

Azért sem akartam végigmenni a felsorolt területeken, mert nem mindegyiket érzem ugyanolyan mélységben és következetességgel végiggondoltnak és kidolgozottnak. Legkevésbé talán a szubjektivitás vagy a személyiség kérdését,



Komoróczy Tamás
Feltárási intuíció / az immanencia megragadja a transzcendenciát és meghatározza önmagát, 2018, Óbudai Társaskör Galéria, Budapest
© Fotó: Rosta József

amelynek az *Au soi-même* című kiállítás¹⁰ lett szentelve. És itt nemcsak arról van szó, hogy Sartre műve sokkal több lehetőséget hordozott volna magában a témával kapcsolatban (nem-tételező tudat, öntudat, rosszhiszeműség, önmagunk eredendő választása, szabadság, szorongás, a cselekvés-birtoklás-lét hármassb.), hiszen ezek a munkák nem egy filozófiai rendszer illusztrálása céljából születtek. De az *Au soi-même* című művet ettől függetlenül is túl egyszerűnek érzem ahhoz képest, amit a szubjektivitás problémája akár absztrakt szinten is képvisel. Szinte kínálja a leegyszerűsítő allegorikus olvasatot. A formátlan és homályos létből kiszakadó én képeként értelmezhető, amelyik tévelygő, céltalan útjára indul a szabályos külső rendszert átszelve, hogy végül túljusson rajta, és kibontakozhasson önmagából és önmagától.

A probléma azért érdekes, mert ezzel a kiállítással Komoróczy Tamás látszólag lezárta a Sartre-ral való foglalkozást. „Adva van: 1. Paradicsommadarak 2. 136 bamboo” – olvashatjuk a legújabb kiállítás¹¹ egyik részletén. Egy adottság, egy esetlegesség: adva volt egy kert, amelyben burjánzott a bambusz, meg kellett tőle szabadulni. És adva volt hozzá egy élmény, a paradicsommadarak táncáról szóló természetfilmek élménye. E kettő találkozásából született az újabb kiállítás. Ám messze nem csak ez volt adva. Adva volt a négy megelőző kiállítás is,¹² a Sartre kapcsán rendezettek, amelyek ekkorra már valóban adottsággá váltak, de ettől még Komoróczy Tamásnak ki kellett alakítania valamilyen viszonyt velük szemben, hogy el tudjon szakadni tőlük. *Feltárási intuíció – az immanencia megragadja a transzcendenciát és meghatározza önmagát* – íme a kiállítás címe, amely nagyon sartre-osan hangzik, olyannyira, hogy a „feltárási intuíció” kifejezés konkrétan Sartre-tól származik, szerepel is az *Appearance* című videóban. Ha pedig már Sartre korszakában járunk, akkor végképp elkerülhetetlen, hogy eszünkbe ne jusson az, ami művészeti kontextusban mindenkinek eszébe

- 10 Komoróczy Tamás: *Au soi-même*. Privát stúdió (Szabics Ágnes), Budapest, 2017.
- 11 Feltárási intuíció – az immanencia megragadja a transzcendenciát és meghatározza önmagát. Komoróczy Tamás képzőművész kiállítása, Óbudai Társaskör Galéria, Budapest, 2018. február 7 – 2018. március 11.
- 12 Komoróczy Tamás: *au cours de / közben*. LLPlatform, Budapest, 2017. október 5-től. ld. <https://www.facebook.com/events/117244035610979/>; Komoróczy Tamás: *Appearance / Megjelenés*. acb Attachment, Budapest, 2017. október 3 – november 16., ld. https://acbgaleria.hu/index.php?searchengineUrl=kiallitasok%2Fkomoroczky_tamas_megjelenes.324.html&language=en&language=hu

2018_10_11



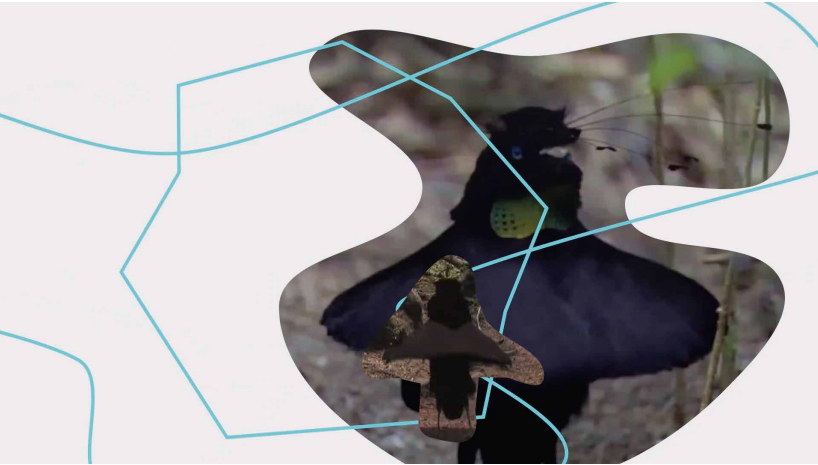
Komoróczy Tamás
Feltárási intuíció / az immanencia megragadja a transzcendenciát és meghatározza önmagát, 2018, Óbudai Társaskör Galéria, Budapest
© Fotó: Rosta József

jut az „adva van” kifejezést hallva: MARCEL DUCHAMP *Étant donnés*-ja, amit a művészet-történetben leggyakrabban Lacan 1964-ben tartott előadásai alapján értelmeznek,¹³ pedig a műnek Duchamp már 1946-ban nekikezdett, az ihletet pedig nagy valószínűséggel Sartre *A lét és a semmi*-jének olvasása adta számára. Az új installáció jelenetezésében fel is fedezhető némi hasonlóság Duchamp művével. A bambuszokból összeállított kerítésszerű építmény itt is magába zár egy nőalakot, és itt is van egy külső tér, ahol a férfi helye van. A kettőjük között létesülő viszony azonban pontosan az ellentéte annak, amit az *Étant donnés*-ban láthatunk. Duchamp-nál a peepshow-szerű helyzetben a tekintet tárgya a nő, ahogy ezt egyébként interszubjektivitás-elméletében Sartre, sőt SIMONE DE BEAUVOIR is gondolta, Komoróczy Tamás installációjában azonban a nő lesz a rejtőzködő, és a férfiből válik a tekintet tárgya: a férfiak paradicsommadárként tűnnek fel a videóban, amelyik a kerítésen kívül van

13 Jacques Lacan: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Seuil, Párizs, 1973, 65-109.

ugyan, mégis az installáció szerves részét alkotja, és éppen a nő rájuk irányuló tekintete teszi azzá.

Ha ezt a jelenséget megpróbáljuk arra a korszakra vonatkoztatni, amelybe Sartre és Duchamp említése révén kerültünk, hamar rájövünk, hogy van itt még valami, ami adva van: Simone de Beauvoir alakja és az a helyzet, amibe Sartre és barátai a második világháborút közvetlenül követő években kerültek *A lét és a semmi* (1943) időszakához képest. Ezt a helyzetet, illetve a helyzet megváltozását röviden úgy lehetne jellemezni, hogy a háborúról, amiről azt gondolnánk, hogy egy igazi interszubjektív viszony, utólag épp az ellenkezője





Komoróczy Tamás
Feltáró intuíció / az immanencia megragadja a transzcendenciát és meghatározza önmagát, 2018, Óbudai Társaskör Galéria, Budapest © Fotó: Eln Ferenc

derült ki, vagyis hogy az interszubjektivitás hiányzott belőle a leginkább. Az akció-kép, a face-to-face viszony csak szerkezeti szinten volt adott, és ez homogenizálta és elszemélytelenítette mindkét oldalát – a közös ellenség miatt mellékessé vált minden ellentét és konfliktus az innesső oldalon, viszont az ellenség maga szintén nem öltött igazán testet, a háború nem volt igazán akció, vagyis harc Sartre-ék számára, inkább csak egy mindenhol ott lévő, mégis megfoghatatlan képzeletbeli Másik állandó fenyegetése.⁴ A háború után azonban hirtelen minden megváltozott, mindenkin úrrá lett a politikai cselekvés és elköteleződés láza, megindult a személyiséggé válás, vagyis a konkretizálódás folyamata, ami pedig hamar előhozta a nézeteltéréseket és a konfliktusokat. És mit csinált ekkor Simone de Beauvoir, a tekintet tárgya? A háttérbe húzódott, és figyelni kezdte, mit művel Sartre, Merleau-Ponty, Camus, Malraux és más értelmiségiek, hogyan mutogatják magukat, ugrálnak egymás elé, és csinálnak magukból időnként bohócot. Azután 1954-ban előállt egy vaskos regénnyel, a *Mandarinok* cíművel, amelyben mindezt megírta, és akkora sikert aratott vele, hogy rögtön Goncourt-díjat kapott érte.⁵ A kiállítás egészéről szinte első pillantásra lerí, hogy a szubjektivitás és az interszubjektivitás a legfontosabb problémája. És ez a probléma is ugyanolyan absztrakt szinten kerül megragadásra, ahogy az előző kiállítások problémái. Leginkább a mélység és a felszín, a kívül és a belül viszonyában. Merthogy nem jön létre a találkozás, a másik igazi megjelenése, amiben annak esetlegességével, pusztán adottság voltával, vagyis igazi másságával szembesülhetne a szubjektum. Még azon a módon sem, ahogyan Sartre híres kulcslyuknál leseledős példájában, amelyben a másik megjelenése a *szégyenérzet* élményében konkretizálódik. A kiállításon bemutatott videóban van ugyan valami elemi szintű vidámság és játékosság, amely – szintén a korszaknál maradvány – Matisse életöröme és játékosságára emlékezteti a nézőt, az installáció egészét azonban sokkal inkább egyfajta beletörődő szomorúság hatja át. Nem két mélység találkozik ugyanis, hanem egy felszín és egy mélység, és a felszín hiába színes és vidám, mint Matisse papírkivágásai, mégis csupán mimikriként képes létezni, és pontosan ezért a mélység sem tud megmutatkozni – az egyikből konkrét semmi válik, a másikkal absztrakt semmi. Az egyik éppúgy be van zárva a maga felszínébe és külsőjébe (ezért tud uralkodni rajta a forma, amely önálló életet kezd élni a videóban,

¹⁴ Sartre meteorológiai száadban szolgált a harcok idején, egyébként Raymond Aron közbenjárására, amikor pedig fogságba esett, egy idő után egyszerűen eljött onnan, „mert mindig nyitva volt a kapu” – ahogy Beauvoir egy helyen beszámol róla.

¹⁵ Magyar fordításban: Simone de Beauvoir: *Mandarinok*. Illyés Gyula és Wessely László fordítása. Magvető, Budapest, 1966.

leválik a madarokról, sőt néha teljesen átveszi a helyüket a táncban), ahogy a másik a maga anyagába és üres mélységébe.

De lehet, hogy nem is itt kell igazán keresni a szubjektivitást a kiállítás egészén belül. Még valami van ugyanis adva, amiről eddig nem tettem említést: maga a bambuszokból összeállított rácsszerkezet. Sok minden történt már ezzel a szerkezettel Komoróczy Tamás korábbi műveiben, megmozdult, meggyűrődött, szétszakadt, itt azonban valami radikálisan más dolog történt vele: anyagi formában áll elénk, megtestesül. Ez a megtestesülés pedig nemcsak behelyezi a térbe, amellyel átláthatóvá válik, vagyis megjelenik legnagyobb riválisa, a mélység,¹⁶ hanem kiszolgáltatja a szabálytalanságnak, az anyagi véletleneknek és hibáknak, a szétesés lehetőségének stb. És nem utolsósorban lehetőségeket teremt arra, hogy rá lehessen akaszkodni, hogy el lehessen rejtőzni benne, hogy esetlegességeket, egyediségeket lehessen belecsempészni. Valóban itt találhatóak a kiállításon a szubjektivitás igazi nyomai, jelei, maradványai. Ezek is ugyanolyan absztraktak, mint a nagy keretstruktúra, a paradicsommadarak és a menyasszony szembenállása, és ugyanúgy nem utalnak semmilyen konkrét szubjektumra, mégis közvetlenebbül tudnak utalni magára a szubjektivitásra. És éppen azért, mert még absztrakt szinten sincsenek szituációban, még valamiféle szerepben sincsenek, mint a menyasszony és az udvarlói. Az installációban egy idő után éppen azt kezdjük el élvezni, hogy otthagyjuk a videót és a menyasszonyt, és elkezdjük egyenként felfedezni, sőt egyáltalán észrevenni, azokat az apró tárgyakat, amelyek a rácsra akasztva lógnak: egy kerámiát, amelyik *valakinek* a lábnyomát hordozza magán, egy másikat, amelyiken *valamilyen* tárgynak a lenyomata van, egy harmadikat, amin talán egy állaté, egy negyediket, amin egy sosem látott formával találkozunk, vagy egy paradicsommadár papírsziluetttjét, amelyet mintha csak otffelejtett volna valaki a rácsra akasztva, vagy egy rossz helyesírással felírt szöveget, vagy szappanmaradékokat, amiket ki tudja miért gyűjtöttek össze, vagy épp egy tiki-taki játékot, amelyik szintén biztosan *valakié* volt, és amelyikben talán ugyanannyi filozófia rejtőzik, mint a kiállítás keretstruktúrájában, csak lehet, hogy annak pontosan az ellenkezőjéről szól.

¹⁶ Itt is adódna egy hivatkozás a korszakból és Sartre környezetéből, Maurice Merleau-Ponty filozófiája, akinek talán legfontosabb alaptétele az, hogy a mélység *minőségileg* különböző dimenzió a felszínhez képest, vagyis nem fordítható belé, ahogy a modernizmus matematizált tér-fogalmán keresztül, amelyre például a perspektívus ábrázolás épült, azt elgondolni próbálták.

ROTHADÓ SZIRMOK

Sötét esztétika és sötét ökológia Borsos Lőrinc *Virágnnyelven* című sorozatában

A melankólia nélkülözhetetlen velejárója minden szubjektivitásnak és minden etikának. Minden egyes tapasztalatunkat jóvátehetetlenül és kitörölhetetlenül átszínezi a vágy és az annak tárgya közötti szakadék sötétsége. A melankólia nem belülről érkezik és a világ külsődlelességére externalizálódik, hanem eleve ott van a megszűnésre és felbomlásra ítélt ökológia gravitációs intenzitásaként.

BORSOS LŐRINC *Virágnnyelven* című képsorozata az elsőtetült ökomimétikus praxis kimagasló eredménye. A *Virágnnyelven* sorozat a *Botanika és Politika* című kiállítás' keretén belül látható a Kisterem Galériában GOSZTOLA KITTI alkotásai mellett. Borsos Lőrinc festményein a természet beárnyékolódik az ökológiai katasztrófa hipertárgy-szerű fenyegetése által.

TIMOTHY MORTON esztéta és filozófus *Ecology Without Nature* című kötetében bevezeti a „sötét ökológia” fogalmát. Mint írja, „a sötét ökológia egy melankolikus etika. Mivel képtelenek vagyunk kivetni magunkból vagy felemészteni a másikat, (...) a cselekvőképességünk felfüggesztődik”.² A sötét ökológia melankolikus attitűdje esztétikus formát is ölthet. A természeti létezőkkel nem mint tiszta, ártatlan alteritásokként találkozunk, hanem a felbomlás és az összeomlás tüneteiként. Egy olyan etikai és esztétikai álláspontot jelöl, amely nem letagadni kívánja a negativitást, hanem éppen ellenkezőleg, prezerválja és konzerválja a melankóliát, „megtartja az ökológiai katasztrófa árnyékában élt élet sötét, depresszív jellegét”.³ Arra mutat rá a világ „vége”, hogy mindig egyek vagyunk a világ melankolikus, folyamatos pusztulásnak alávetett lényegnélküliségével.⁴ Nem a tisztaságra, a természet megtisztítására, purifikációjára kell törekednünk a sötét ökológiai felfogás értelmében, hanem a koszbán és szennyeségben való megmaradásra. Morton szerint sötét ökológusokként „az általunk kitermelt ragacsos rendtelenségben kell megmaradnunk, sőt,

¹ *Borsos Lőrinc, Gosztola Kitti: Botanika és Politika*. Kisterem Galéria, Budapest, 2016. október 28 – december 2. Kurátor: Zsikla Mónika

² Timothy Morton (2007) *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics* (Cambridge: Harvard University Press), 186.

³ Morton 2007: 187.

⁴ Uo.

azonosulnunk kell ezzel a szennyes csúfsággal”.⁵ A sötét ökológiának nem célja elérnie a nagybetűs Másikat, vagy egyesülni ezzel a redukálhatatlan alteritással: „meghagyja a dolgokat úgy, ahogy vannak”.⁶ A Kisterem Galériában látható *Botanika és Politika* kiállítás címe is utal arra, hogy a növények is fontos politikai aktorokként tételeződhetnek. Borsos Lőrinc *Tulipa 'Semper Augustus'* című képe egy fénytelen, sötét alaphól emelkedik ki, azonban ez a kiemelkedés csupán időleges, mivel a Tulipa 'Semper Augustus' már nem létezik, tehát egy kihalt virággal van dolgunk. Az ökomimétikus gesztus, amelyet ez a festmény megvalósít, az elhalt kísérteties visszatérését eredményezi. A sötétből szellemszerűen kísértének a növény halvány, piros elszíneződései, melyek egy vírusos fertőzés következményei. A sötét ökológia folyamatosan visszazívja magába az attól csak látszólag elkülönülő inoperatív ágenseket. Esztétikai értelemben a 'Semper Augustus' tulipán különlegességét és értékét – amely az 1637-es tulipánőrület természet redukálhatatlanul közel áll hozzánk. Ebben az értelemben az ökológiai álláspont nem transzcendálja a természet tisztátalanságát, a beszennyezett antropocén korszak bomlottságát. A sötét ökológia legfőbb jellemzője az, hogy „helyben marad”, még ha ez a hely groteszkül deformálódott, sőt, egyenesen lakhatatlan is.¹⁰ Mérgezett

⁵ Morton 2007: 188.

⁶ Morton 2007: 196.

⁷ Uo.

⁸ Morton 2007: 201.

⁹ Morton 2007: 200.

¹⁰ Uo.



Borsos Lőrinc
Virágnyelven, 2016,
Kisterem Galéria
(Borsos Lőrinc, Gosztola
Kitti: *Botanika és
Politika*)

2018_10_11

sárban kell leragadnunk, sőt, már abban vagyunk leragadva, a radio-aktív, anti-vitális talaj ölelésében, az olajfoltok feketeségében, és nem áhítozhatunk valamilyen tiszta földre.¹¹ A természet folyamatosan visszatér, ez az örök visszatérés viszont nem egy reményteli találkozás lehetőségét vetíti elő, hanem „élettelen, rettentő és mechanikus jelenlétként” adódik.¹² Ebből a roncsoltságból egy olyan közösségiség lehetősége merül fel, amely „excentrikusságával” felkelt bennünket a romantikus természetimádat „szendergéséből”.¹³ Furcsa és kísérteties tájon találjuk magunkat, a katasztrófa által beárnyékolt térbeliség alaptalanságában.¹⁴

DYLAN TRIGG megfogalmazásában „a hely mindig elfoglalja a hiányunkat”.¹⁵ A kísértetieség hantológijája hiányos jelenlétként árnyékolja be az elhagyatottság színhelyeit, a hiányos jelenlétek térbeliségeit.¹⁶ Ez a hantológiailag túlkódolt térbeliség, a romlás esztétikája erőteljesen megjelenik Borsos Lőrinc alkotásaiban. Nemcsak a romokat tekinthetjük otthontalan, hely nélküli helyeknek, hanem a romosként felfogott antropocén természetet is olyan helyként írhatjuk le, amelyben „feltáru kozik a rögzített és racionális otthon hiánya”.¹⁷ Heterogenitásával a romos, roncsolt térbeliség szétszór a világban heterogén, degenerált és dekadens mozzanatok.¹⁸ Morton tézise szerint végleglegesen szakítani kell azzal a gondolattal, mely szerint megérthetjük és integrálhatjuk ezen heterogén aktorokat és elemeket.

Ehelyett az alteritás redukálhatatlanságát, a heterogenitás „radikális non-identitását” kell elismernünk.¹⁹

Sőt, azt is mondhatjuk, hogy az ember által véghezvitt katasztrófa még negativitásban sem tekinthető kitüntetettnek. Az antropocént nem vizsgálhatjuk függetlenül az egyéb geológiai és temporális síkaktól. A temporalitást többé nem-lineáris módon kell értelmeznünk: linearitás helyett összegabalyodottság, a különböző rétegződések differenciálatlan kiazmusa tapasztalható „temporális homályként”.²⁰ Egyetlen létező sem alkot koherens, egységes egészt: Borsos Lőrinc virágain többféle temporalitás keveredik, és nem kibogozható, melyik mondható elsődlegesnek.²¹ A sötétség keretezi, nyeli el a virágokat, vagy a feketeség furcsa esszenciájából szöknek szárba ezek a növények. Ebben a szemléletben nincsen kizárolagosság: az egyetlen kizárolagosság a katasztrófa kizárolagossága, a látóhatárt elsötétítő ökovalásznak mint hipertárgynak a közeledése.

A hipertárgy egy eredetileg informatikai fogalom, amelyet Morton átemelt a filozófiai és esztétikai diskurzusba a *Hyperobjects* című könyvében.²² Minden olyan objektumot hipertárgynak nevezhetünk, amely más entitásokhoz képest hatalmas méretekkel rendelkezik, olyan nagysággal, mely beárnyékolja az általa érintett létezőket.²³ A hipertárgyak további tulajdonságaiként említi Morton a „ragadós jellegét”, a „non-lokalitást” és az „interobjektivitást”.²⁴ Olyan a hipertárgy, mint egy fekete, sűrű olajfolt, amelyben madarak és halak

¹⁹ Morton 2007: 186

²⁰ Morton 2016: 71.

²¹ Morton 2016: 72.

²² Timothy Morton (2013) *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World* (Minneapolis: University of Minnesota Press)

²³ Morton: 2013: 1.

²⁴ Horváth Márk, Lovász Ádám (2016) „A zaj mint hipertárgy”, In: Karlovitz János Tibor (szerk. 2016) *Társadalom, kulturális háttér, gazdaság* (Komárno: International Research Institute), 383-391.

fulladoznak, és amely átszínezi a testeiket, légzőszerveiket és az óceán felszínét.²⁵

A *Language of Flowers / Virágnyelven* című sorozat festményei sötét, olajszerű hátterei hipertárgyként szinte magukba olvasztják a gyenge, törekény virágokat. Ezek a virágok láthatatlan gyökérzetük és érrendszereik által beleragadnak a sötétség mély melankóliájába.

A feketeség tapadós teljessége átjárja ezeket a kimunkált virágábrázolásokat. JULIA KRISTEVA a negativitás egy olyan formájáról beszél a *Soleil Noir* című könyvében, amely „totális óceáni halálként árasztja el a világot”.²⁶ JEAN-PAUL SARTRE a *Lét és a semmi* című munkájának egyik leghíresebb részletében a ragacsos anyagról mint rettenetes fenyegetésről ír: „a ragacsos anyag olyan, mint egy rémálunkban látott folyadék, amelynek minden tulajdonsága életre kel és ellenem fordul.”²⁷ A ragacsosság magába kíván szippantani bennünket, és ezáltal fedi fel embertelen, sötét preobjektív totalitását. Rémisztő, mert veszélybe sodorja az olaj sűrű, andalító folyé-konszága az egyéniségünket, ugyanis „egy ragacsos anyagot megérteni annyit, mint kockáztatni, hogy feloldódjunk a ragacsosságban.”²⁸ Borsos Lőrinc alkotásaiban még a színesnek tűnő virágábrázolásokat is ez a rettenetes jelleg lepi el. Értékek vagy különálló objektumok helyett a halál olajos óceánja értéktagadasként tételeződik, „egy antiérték szimbólumaként jelenik meg”.²⁹ A sötétség egy mély szakadékoságot is jelent, olyan anyagiságot, amely betömi a szánkat a „tátongó dolog obszcenitásával”.³⁰

²⁵ Morton 2013:180.

²⁶ Julia Kristeva (1992) *Black Sun: Depression and Melancholia* (New York: Columbia University Press), 73.

²⁷ Jean-Paul Sartre (2006 [1943]) *A lét és a semmi: Egy fenomenológiai ontológia vázlat* (Budapest: L'Harmattan), 713.

²⁸ Sartre (2006 [1943]): 714.

²⁹ Sartre (2006 [1943]): 715.

³⁰ Sartre (2006 [1943]): 718.



Borsos Lőrinc
Virágnyelven, 2016,
Kisterem Galéria
(Borsos Lőrinc, Gosztola
Kitti: *Botanika és
Politika*)

Sűrűsége okán a feketeség összefüggésbe hozható a vastagsággal is.³¹ A tátongó jelleg és a szubverzivitás összesűrűsödése egymást nem kizáró, hanem kiegészítő attribútumok.

Az óceáni halál olajos felszínén finom növényi formák találkoznak a katasztrófa mélységes formátlanságával. FRANCIS PONGE a *Faune et Flore* című prózaversében egy sajátosan „növényi időről” beszél, amely teret enged a hervadásnak, a növények fokozatos degradációjának: „a hervadó virágok szépsége: a szírom összezsugorodik, akárha tűzbe tartották volna: egyébiránt pontosan erről van szó: az aszalódásról. Azért fogy el lassanként, hogy megmutassa a magot, melynek úgy döntött, esélyt ad, szabad teret enged.”³² A halál fekete vizeit felszívó gyenge növényi szár eljuttatja a virágig a megsemmisülés asszimetrikusságát. Már a hervadás is befoglaltatik a katasztrófa szabadságába, amelytől a virág színe csak időleges kilengés, heterogén mutáció. A heterogenitás mellett tehát a katasztrófa adja a sötét ökológia meghatározó ontológiai tartalmát, olyan folyamként, amely beletöltődik az esztétikumba. A sötétség nemcsak felszámol, hanem szubverzív módon furcsa összekapcsolódásokat is megalkot.³³ Ez a kifordult, pervertált, a sötétség által átjárt és betérített interkonnektivitás adja a hipertárgyak melankolikus tengerében megakadt létezők kontextualitását. Továbbra is lehetséges a gyász a hipertárgyak árnyékában, viszont ennek a gyásznak szükségképpen egyetemesnek kell lennie, a depresszív ember differenciálatlan érzelmi összeomlottságához hasonlóan: a gyász depresszív egyetemessége „temetővé” változtatja a gyászoló pszichéjét.³⁴ A Kristeva által leírt „depresszív pozíció” tökéletes passzivitás, olyan dermedtség, amely a felfüggesztődésén keresztül mutat be önfelszámoló áldo-

³¹ Michel Pastoureau (2012) *A fekete. Egy szín története* (Budapest: Pesti Kalligram Kft.), 70.

³² Francis Ponge (2016) *A dolgok oldalán* (Budapest: L'Harmattan), 66.

³³ Morton 2013: 83.

³⁴ Kristeva 1992: 61.



Borsos Lőrinc
Tulipa 'Semper Augustus' (Liliaceae), 2016
 olaj és akril, vászon, fatábla, 20×30×5 cm

zatot a hipertárgy feketéjének.³⁵ Ebben az értelemben a sötét ökológia által virálisan megfertőződött esztétikai gyakorlatnak nekrológikussá kell válnia, megvilágítva az élet heterogenitása és a halál burjánzása közötti affinitási viszonyokat. Kristeva összeköti a képzetet amorf jellegéből kibomló mesterkéltiséget az eltetemesedéssel.³⁶ Borsos Lőrinc művészete esztétikus vagy xenoesztétikus virágnyelven kíván szólni hozzánk, olyan megtört fragmentumokon át, amelyek a halott nyelv éjszakájába juttatnak bennünket: „halott vagyok és a sötétség szüntelenül váltakozik a fénnyel. Az univerzum számomra zárt, benne vannak kell maradnom a semmisséghez láncolva. Ez a semmi, én magam vagyok, az univerzum az egyetlen temetőm, a Nap az egyetlen halálom.”³⁷ Mi magunk vagyunk a sötétség, a hipertárgy beláthatatlan mélyétől nem vagyunk különválaszthatóak.

Borsos Lőrinc *Rosa 'Black Baccara'* című alkotása a rózsza feketeségében lévő szubverzív potencialításokra utal. A művész összeköti – spekulatív módon – a fekete rózsát a black metál műfaj zenei világával. Jól látható, hogy a sötét virág alig töri meg a háttér mindent elfedő feketeségét, hozzá van tapadva a háttérhez. Egyedül a zöld szár kínál szökésvonalakat, azonban a száron keresztül a fekete virágban összpontosul a tápanyag. Ennek a növénynek a virágzása tehát önfelemésztés, akárcsak a black metál zene. Egyfajta negatív transzcendencia valósul meg mind a fekete rózsza, mind a vallásgyalázó black metál zenészek szubverzív praxisa kapcsán. Az önelégetés olyan elfektetülést visz végbe, amely maga a tökéletes negativitás: a megszűnés nemlétének „immateriális tisztasága” marad, afféle végső, kiszáradt, elhamvadt maradványként.³⁸ Az elmúlásnak és a felszámolódásnak egy másik aspektusát figyelhetjük meg a virágban mint szimbólumban. GEORGES BATAILLE egy korai, 1929-es tanulmányában kiemeli, hogy a dolgok elzárkózó, szimbolikus

tartalmakat rejtenek magukban. Mint írja, „a látvány avat be a dolgok értékeibe”.³⁹ A virágok temporalitása Bataille szerint a teljes és azonnali, rövid idő alatt bekövetkező degradáció hirtelenségére utal. A virágok traumatikussága tragikomikusan szárnalmas.⁴⁰ Még az illataik is, szinte végtelen változatosságuk ellenére, mind egyetlen igazságtartalomra irányítják érzékelésünket: „a szerelemnek olyan szaga van, mint a halálnak”.⁴¹ A szerelembe avató rózsza illata nem az élet felé nyit réseket, hanem a halál kilátástalanságának enged teret. Minden rózsza olyan temető, amelyben elsüllyednek szakadékos vágyaink. A magasból hullanak alá a virágszirmok, ezáltal megvalósítva egy fordított emanációt. Noha a növény a fényből táplálkozik, „annak szentségtelen és alantas gyökérzete a földbe merül alá, imdáva a rothadtságot legalább oly mértékben, mint amennyire a növény szomjazik a fény után.”⁴² Bataille rövid esszéjének végén feleleveníti a mandragóragyökér „obszcenitását” és „alantasságát”.⁴³ Ebből a szimbólumból bontakoztatja ki MICHAEL TAUSSIG saját Bataille-olvasatát. Taussig kiindulópontja az, hogy minden ábrázolás egy öncsonkító mozzanatként megy végbe, amely „hullámszerű mozgásokat” képez a totális óceáni halál felszínén.⁴⁴ A bizonytalanul remegő zöld szárak és virágszirmok Borsos Lőrinc képein utalnak a művészet általános tetemszerűségére. Ebben a poszthumán művészeti térben, amelyet műveik megidéznek, a felfüggesztettség állapotába kerülünk: „nem lehet eldönteni, hogy mi a művészet és mi a természet”.⁴⁵ A sötét ökológiai szemléleten belül a virág nemcsak a termékenység vagy az élet burjánzó kibontakozásának a jele, hanem törékenységén keresztül a halál és a katasztrófa állandó közelségét is képviseli.⁴⁶ Taussig a fehér mandragóravirág kapcsán megemlít egy középkori hiedelmet, mely szerint az a felakasztott férfiak spermájából terem, amely az akasztás idején a földre hull, akárcsak a virágszirmok.⁴⁷ A fehér virágszirmok a mazochista, munkátlan terméketlenség hervadó maradványai. A megszáradó, a föld feketeségébe ivódó ondó-csepp a produktivitással szemben az elnyelődés terméketlenségét valósítja meg.

EUGENE THACKER arra hívja fel a figyelmünket, hogy a szomorúság nemcsak pszichologizálható szubjektív mozzanat, hanem egy olyan légkör, amelynek kedvtelenségéhez még csak nem is szükségeltetik az emberek jelenléte. A szomorú légkör halálos stabilitása „egy érdektelen világ” sötét ökológiáját járja át.⁴⁸ A halált követő kivirágzás annak az excessusnak a megnyilatkozása, amelyet még a kivégzés aktusa sem képes megérinteni. A kihullajtott ondó és a leszakított fehér jázmin egyaránt tekinthető „olyan életnek, amelyet a halál hozott létre, perverz, mágikus, kifordított életnek”.⁴⁹ Mutáns, élőhalott többlet, üres bőség, amely még a mű befogadóját is sterilizálja, magtalaná lényegíti át. Magok nélkül csak a sötét ökológia feketeségének simogatása marad és a fokozatosan leszáradó halványzöld levelek. Magtalan és gyökértelen levél: reziduális fraktál. Rothadó szirmok a felakasztott ember spermájaként darabosan áradnak szét körülöttünk. Ebben a sötét éjszakában soha többé nem lesz fényesség: még a fehér szirmok is örökké elhalnak. Beáll a csend.

³⁹ Georges Bataille (1985 [1929]) “The Language of Flowers”, In: Georges Bataille (1985 [1929]) *Visions of Excess: Selected Writings, 1927–1939* (Minneapolis: University of Minnesota Press), 11.

⁴⁰ Bataille 1985 [1929]: 12.

⁴¹ Bataille 1985 [1929]: 13.

⁴² Uo.

⁴³ Bataille 1985 [1929]: 14.

⁴⁴ Michael Taussig (2003) “The language of flowers.” *Critical Inquiry* 30.1 (2003): 100.

⁴⁵ Taussig 2003: 109.

⁴⁶ Taussig 2003: 111.

⁴⁷ Taussig 2003: 121–122.

⁴⁸ Eugene Thacker (2015) *Cosmic Pessimism* (Minneapolis: Univocal Publishing), 20.

⁴⁹ Taussig 2003: 129.

NIKOLAUS GERSZEWSKI

KREATÍV KÜLDETÉS: AZ EXPERIMENTÁLIS ZENE, AZ ALTERNATÍV ZENEI LEJEGYZÉS ÉS AZ ABSZTRAKT MŰVÉSZET KOINCIDENCIÁI

Az alternatív zenei lejegyzésformákkal kapcsolatban gyakorta felmerül az a kérdés, hogy mi szükség van ezekre egyáltalán. Nem szolgál minket kiválóan, immár évszázadok óta a hangjegyírás? A hagyományos hangjegyírás azonban csak egy behatárolt zenei közegben – a modális hangsorokra épülő (modale) zenében – működik tökéletesen, és már a kromaticizmussal határokba ütközik, az alteráció fogalma ugyanis a tizenkétfokú zenében nem létezik. A Cisz vagy a Desz például nem a C vagy a D alterációja, hanem önálló hang. A konvencionális hangjegyírásban a tizenkét hang autonómiája láthatatlan marad. A szeriális zene talán emiatt nem vált soha széles körben ismertté. A kortárs zene jelentős része továbbra is modális hangsorokra épül. Azt a zenét, amely szakít ezzel a konvencióival, „experimentális zenének” nevezhetjük.

A kompozíció nemcsak hangok projekcióját, hanem mindenekelőtt a hangok írásbeli ábrázolását jelenti. Ha a szerzői képzelet számára valamilyen oknál fogva akadályt jelent a hagyományos hangjegyírás, akkor alternatív utakat kell találni. Az alternatív lejegyzés szabad grafikus minták, egyéni jelrendszerek és verbális instrukciók formájában jelenik meg. Mindezen felül pedig olyan zenei elképzelésekkel áll összefüggésben, amelyek nem elsősorban a hangzó eredményre, hanem inkább a zenélés körülményeire (Bedingungen) vonatkoznak. A hangjegyekkel, betűkkel és tabulatúrákkal történő hagyományos notáció mindig egy paraméterekben – tehát a rezgés gyakoriságának, hosszának és a hangerőnek többé-kevésbé pontos egységeiben – mérhető zenei folyamat képzetével hozható összefüggésbe. Az alternatív lejegyzés ezzel szemben elsődlegesen a zenélés olyan aspektusaival áll kapcsolatban, amelyek nem írhatóak le e paraméterek segítségével. Ilyenek egyfelől az improvizáció spontán affektusai, másfelől pedig minden olyan hang jelenség, amelynek hangmagasság-struktúrája nem határozható meg, illetve zenei kontextusban nem bír konstitutív funkcióval. JOHN CAGE az *Imaginary Landscape No.4* (1951) című, tizenkét rádióra, huszonnégy előadóra és karmesterre komponált

művében például pontos utasításokat ad a partitúrában arra vonatkozóan, miképpen kell a rádiókat szabályozni, miközben a hangzó eredmény kiszámíthatatlan marad.¹

Nemcsak e kiszámíthatatlanság miatt szükséges azonban a zenei lejegyzést újraértelmezni. A legfőbb ok a zenei elemek konstellációjában végbemenő változásokhoz köthető. E változások már a 20. század eleje óta megfigyelhetőek. Legkésőbb EDGARD VARESE *Integrales* című 1925-ös darabjának megszületése óta a zene négy alapeleme (dallam, ritmus, harmónia és forma) egy továbbival, nevezetesen a materialitással (Materialitát) egészült ki.

Az ötvenes évek közepéig a materialitást a hangszín elavult fogalmával helyettesítették, mintha nem a zene alapvető fejlődéséről, hanem csupán a hang paraméterek szintjén történő csekély előrelépésről lenne szó: arról, hogy a hangszín másodlagosból elsődleges paraméterré lép elő, de máskülönben minden marad a régiben. Az ötvenes években megjelenő konkrét zenével azonban nyilvánvalóvá vált, hogy ennél sokkal mélyrehatóbb változásról van szó. A materialitás egyre inkább eluralkodott mindenben, ahogy korábban azt a dallam és a ritmus tette az európai, illetve az afrikai zenében. Ezzel pedig a szeriális iskola mint a „state of the art” hivatalos reprezentánsa, végleg háttérbe szorult, s egyidejűleg számos korábban ismeretlen eljárás, stílus és műfaj jött létre. Mindez lassanként a notáció szintjén is megmutatkozott. A hangmagasság-kapcsolatok zenei relevanciája – és vele a hangjegyekkel történő kottairásnak mint a notáció univerzálisan érvényes formájának a jelentősége is – drasztikusan csökken azzal, hogy állandósul a zajokkal és zörejekkel való munka, és így jelentősen kibővül a hangszín fogalma. Ráadásul a komplex zajstruktúrákat, valamint a hang- és zajmasszák fúzióit már nem lehet olyan hatékonyan lejegyezni a hagyományos notáció segítségével. Elkerülhetetlenné válnak

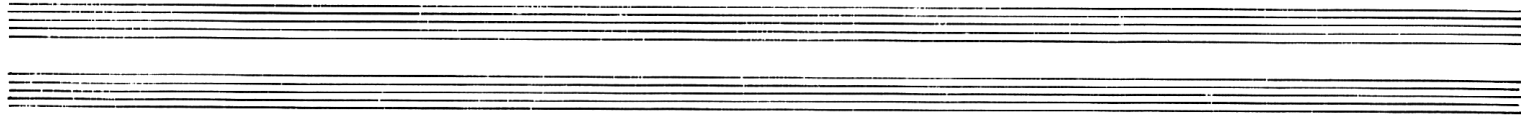
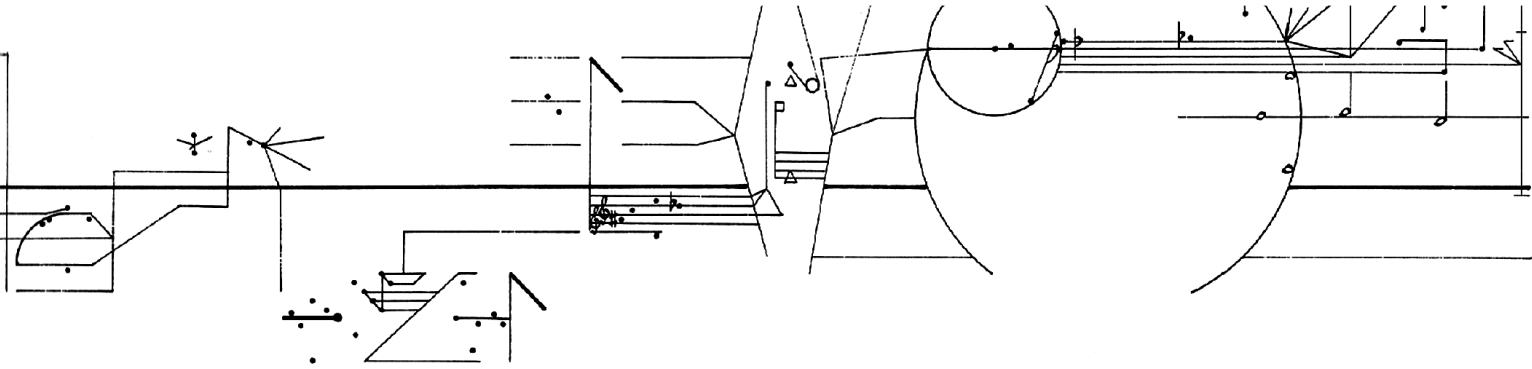
¹ http://www.youtube.com/watch?v=iRaoj_Eltho

a hangi sajátosságok aprólékosabb részletezésére vagy a hanggene-
ráláshoz grafikus vagy verbális formában adott instrukciók. Többek
közt LACHENMAN és KAGEL úgynevezett akció-partitúrákat hoztak
létre, amelyek használati utasításként funkcionáltak.

Ezzel egyidőben alapvetően megkérdőjeleződtek a partitúra kon-
venciói és a belőle származó hatalmi viszonyok. Bizonyos zeneszer-
zők terhesnek érezték a végletekig determinált (durchdeterminiert)
szerialista stílust, amely kizárja az előadó kreatív közreműködésének a
lehetőségét, és ezzel magát az előadót pusztá szakmunkássá degradálja.
Bizonyos esetekben ezért egyesek olyan nyitott lejegyzési formákhoz
folyamodtak, amelyek megadják a választás lehetőségét, és ezáltal az
előadót is saját felelősséggel ruházzák fel.

Egy 1964-ben, a zenetudós HEINZ KLAUS METZGERREL folytatott
beszélgetésben a zeneszerző CHRISITAN WOLFF a nem determinál-
ható elemekben való elmélyedését a következő okokkal indokolta:
„Gyorsabban tudtam úgy írni, ha a hangzás bizonyos aspektusait
nyitva hagytam. Főként azután, hogy a zeneszerzőket korábban fog-
lalkoztató, részletekbe menő zenei lejegyzés olyan körülményes volt.
A nagyobb szabadság az előadást kényelmesebbé, sőt élénkebbé is
tette az előadók számára, akik többé válhattak reprodukcióra többé-
kevésbé alkalmas gépeknél.”

CORNELIUS CARDEW 1963 és 1967 között írott *Treatise* című művének
grafikus partitúrája 193 oldalnyi absztrakt grafikus ábrát tartalmaz.
A címmel Cardew Ludwig Wittgenstein *Tractatus logico philosophicus*
című művére utal, amely a nyelv hatáiról való vizsgálódás, s tuda-
tosan kerül bárminemű metafizikai tartalmat. A *Treatise* egy olyan,
grafikus ábrák formájában megjelenő zenei improvizáció nyelvészeti
megközelítéseként is értelmezhető, amelynek nincs kimondottan
zenei tartalma, hanem inkább lineáris proporciók közötti különbség-
tételt jelent, amely az improvizáló zenészt arra ösztökéli, hogy min-
dig olyan módon reagáljon, amelyet aktuálisan megfelelőnek tart.



Cornelius Cardew
Treatise, 1963–1967

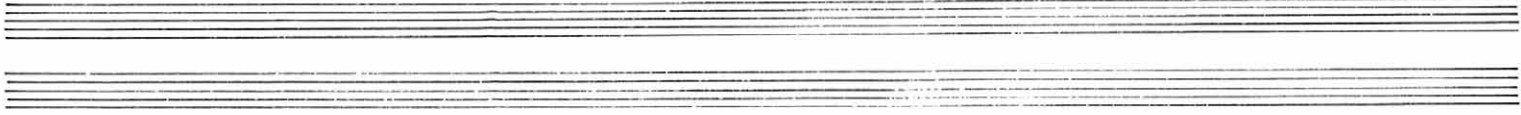
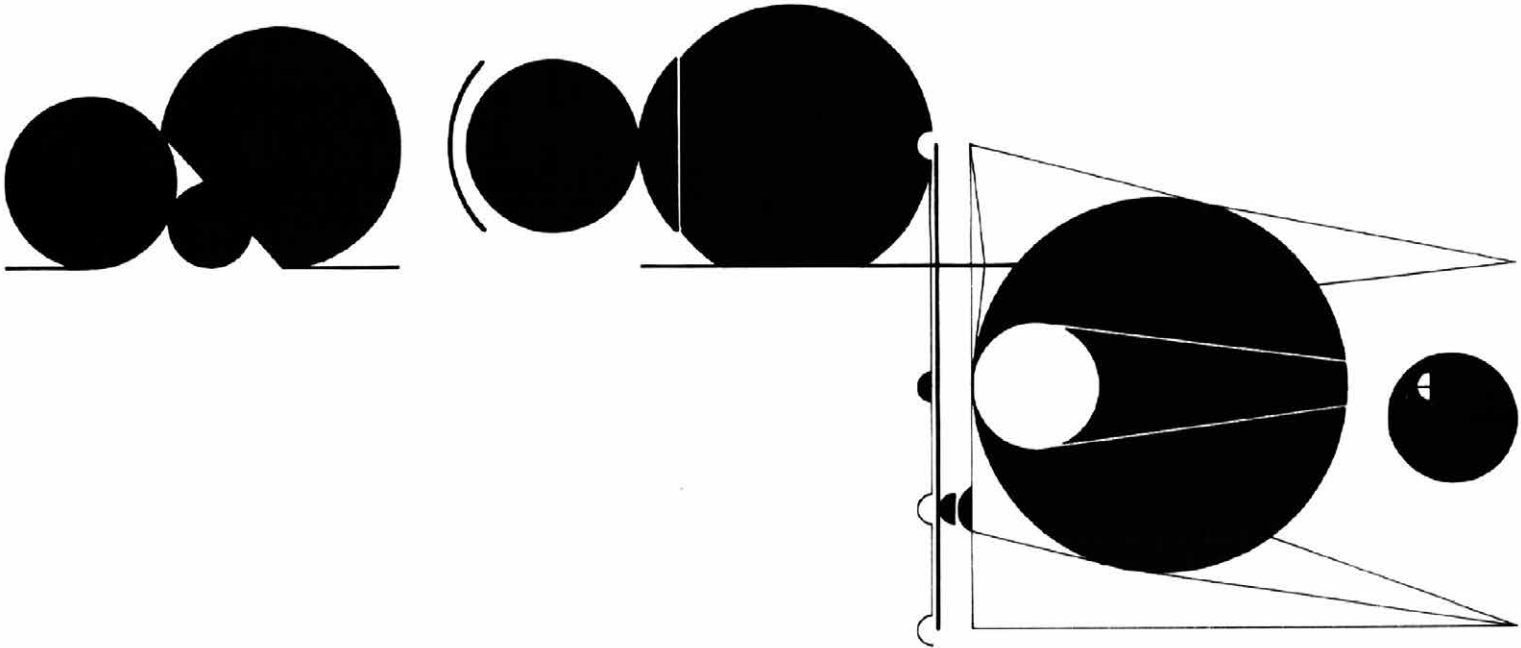
Onnantól kezdve azonban, hogy az előadó bevonódik a folyamatba,
arra kényszerül, hogy maga is felelős legyen a döntéseiért, amelyek
meghatározóak lesznek az előadás további részeire nézvést. Két ugyan-
olyan jelet például nem lehet különbözőképpen játszani, és fordítva:
ugyanaz a hang (vagy hangzás [Klang]) nem vonatkoztatható két
különböző jelre. Ráadásul adja magát, hogy két hasonló jelet ugyan-
annak az alapfigurának a variációiként interpretáljunk. Miután min-
den jel speciális hangzási karaktert igényel, a partitúra önkéntelenül
is tartalmaz zenei struktúrákat.

Cardew a *Treatise*hoz kiadott 1971-es kézikönyvében (*Treatise
handbook*) hangsúlyozza is: „A partitúrának muszáj szabályoznia a
zenét. Legyen a partitúra autoritás, és nem csupán egy önkényes kiin-
dulópont az improvizációhoz.”

Towards an ethics of improvisation (Az improvizáció etikája felé,
1971) című esszéjében Cardew mindezt bővebben is kifejtette:

„Matematikusok és grafikusok könnyebben olvassák (ezt) a partitúrát,
mint a zenészek – többet fognak fel belőle. De természetesen a mate-
matikusok vagy a grafikusok nem feltétlenül tudják úgy irányítani a
hangokat, hogy »emelkedett« (sublime) zenei előadás kerekedjen ki
belőle. A legkiemelkedőbb tapasztalataim a *Treatise*-szal kapcsolatban
olyan emberekkel voltak, akik valami szerencsénél fogva a) részt vettek
valamilyen vizuális képzésben, b) kikerülték a zeneoktatást, c) ennek
ellenére zenészek lettek, tehát hivatásszerűen zenéltek. Történetesen
a jazz-zenészek között lehet olyanokat találni, akik ezeknek a szigorú
feltételeknek minden szempontból megfelelnek, de még ott is csak
nagyon ritkán.”

A zenei képzéssel és hagyományos zenei lejegyzéssel szembeni, egyre
növekvő bizalmatlanság ugyanakkor a tradícióval – a 20. században
– történő, alapvető szakításként is értékelhető. A funkcionális össz-
hangzattantól és ritmikától való eltávolodás, a hangszín-spektrum
kitágítása a zajok irányába, és végül a hangkapcsolatok szisztematikusan



Cornelius Cardew
Treatise, 1963–1967

szabályozásának kikerülése aleatorikus (véletlenszerű) eljárások
alkalmazásával az előfeltétel nélküliség (Voraussetzunglosigkeit) álla-
potához vezet.

A hallhatóság és előadhatóság fizikai korlátaitól eltekintve a zenét
már semmilyen külső korlát nem köti, sem a forma, sem az anyag, sem
pedig a jelentés vonatkozásában. A zeneszerző számára a kifejezés esz-
közeit tekintve a választás végtelen szabadsága adatik meg, amelynek
következtében a kompetencia szintjén is eltűnnek a határok. A kompo-
nista alkalmazhat használati cikkeket, háztartási eszközöket és játéko-
kat is hangforrásként, de saját hangszereket is alkothat. Feltalálhat új
hangsorokat, új hangrendszereket, új lejegyzési formákat fejleszthet ki,
és bevonhat művébe külső médiumokat is. Saját kreatív munkájának
eredményeként maga határozza meg a határokat, legyenek azok még
innen vagy már túl azon, amit „zenének” nevezünk.

A zeneszerző feladata a szabályok és a mozgástér (Gestaltungsspielraum)
már a komponálást megelőző meghatározásának irányába mozdult el,
és mindaz, ami korábban a hagyományos hangrendszerre épült, tehát
például amit korábban „kompozíciónak” neveztek – az előzetesen
megalkotott anyag összerakása és a darab aprólékos kidolgozása –, az
immár inkább az interpretáció részét képezi. A komponista többé nem
„zeneköltőként”, hanem sokkal inkább zenei feltalálóként, egy zenei
műfaj megalkotójaként vagy egy eredményét tekintve nyitott folyamat
ösztönzőjeként tekint magára. A tulajdonképpeni „darab” nem akar
önmagában álló, zárt műalkotássá válni. Ideális esetben inkább a zene
új észlelését segítő paradigmává válik, vagy új, a zenén túli művészeti
formává. Az *Új zene* fogalma is már a kezdetektől fogva alapvetően
ezt sugallja: egy olyan zenének, amely az újdonság mellett kötelezi el
magát, végső soron minden egyes új művel muszáj új perspektívát nyit-
nia a zene egészében. Mi vihetne ehhez az új perspektívához közelebb,

ha nem az, hogy már a megszólalás előtti stádiumban, nevezetesen a
lejegyzés során elkezdünk valami újat? Hiszen itt az újítás lehetősége
nemcsak az anyag, hanem már az előadó és a zeneszerző közötti kom-
munikáció szintjén létezik, amely, ha sikerül, az előadás során is meg-
mutatkozik, tehát a közönség is a megújulás folyamatának részese lesz,
és ezáltal saját befogadói attitűdjére is folyamatosan reflektálni fog.
A mű esztétikájától a folyamat esztétikájának irányába történő elmoz-
dulás eredője az 1916-ban létrejött művészet-ellenes dadaista mozga-
lomban keresendő, a múlt század hatvanas éveiben pedig a vizuális
művészeket és zeneszerzőket (olyan illusztris egyéniségeket, mint
John Cage, JOSEPH BEUYS, NAM JUNE PAIK, YOKO ONO és GEORGE
BRECHT) egyaránt magába tömörítő Fluxus-mozgalom volt az, amely
a kérdést újra felvetette. A performansz-művészet és a happening vál-
tak a legfontosabb művészeti diszciplínákká, miközben a művészet
voltaképpen tárgya – legyen az vizuális vagy zenei tárgy – egyszerű
melléktermékké fokozódott le.²

E fejlődési folyamat elkerülhetetlenül abba torkollik, hogy a különböző
művészeti diszciplínák átfedésbe kerülnek egymással, s olyan met-
széspontokat hoznak létre, mint a „hangszobrászat” vagy az „instru-
mentális színház” (Instrumental-Theater), és végül a zene fogalmának
parttalanná válásához vezetnek. John Cage mondta azt lakonikusan
4'33' című (1955) csenddarabjával kapcsolatban, hogy „nem kell ’zene-
nek’ nevezned, ha ez a fogalom zavar téged”.

Hogy „zenének” nevezzük-e vagy sem ezt a darabot? E ponton önkén-
telenül is felvetődik a kérdés, mit is implikál még a „zene” fogalma.
Egy általános definíció hiányában a zene fogalmát minden olyan új

² Lásd: *Incidental Music* (George Brecht), <http://www.youtube.com/watch?v=on98i8oCbJo>

mű esetében újonnan meg kell határozni, amely az Új zene kontextusában kerül bemutatásra, és ennél fogva az Új zene valamelyik alapvető probléma-felvetését boncolja.

A fogalmak fellazulása végső soron az absztrakció következménye: a művészi gondolat elválik az alapanyagtól. A vizuális művészek és a zeneszerzők egyaránt hozzászoknak ahhoz, hogy átlépjék szakmájuk határait. Ez pedig lehetővé teszi, hogy a gondolatok szabadon áramoljanak a különböző médiumok között. A grafikus partitúrát éppoly gyümölcsőzően lehet átültetni táncba vagy animációs filmbe, mint autonóm vizuális műalkotásként kezelni. Egy absztrakt festmény, ha képesek vagyunk a benne rejlő kompozíciós elveket felszínre hozni, egy kód segítségével szintén átalakítható zenei formává.

De egy klasszikus grafikai jeleket tartalmazó partitúrával (pl. HAUBENSTOCK, RAMATI, Cardew darabjaiban) szemben, amelyet egy hagyományos partitúrához hasonlóan balról jobbra olvasunk, az absztrakt festmény – amennyiben nem nyúlik túl a látómezőnkön – szemből nézve is egy pillanat alatt teljesen átlátható. A befogadás időtengelye ennél fogva a kép mélysége felé irányul, tehát a részeknek az egészhez való kapcsolatai csak apránként tárulnak fel a befogadó szeme előtt. A gesztusfestészet és az informális festészet esetében a tekintet azt a mozgást követi le, ahogy a kép alkotás közben fejlődik: egyre inkább elmélyül az anyagban. A lapos, geometrikus struktúrák esetében a festés aktusának kronológiáját nem lehet lekövetni, noha a mélystruktúra ebben az esetben is a proporciók különválasztásával és a kép elemeinek különféle összekapcsolási lehetőségeivel tárul fel. Az absztrakt festészet esetében a kérdés nyilvánvalóan nem az, hogy a kép mit ábrázol, hanem inkább az, hogy miként készült. Ha a néző megvizsgálja a festővásznon hagyott festéknyomokat, képes virtuálisan rekonstruálni az alkotási folyamatot. Az ikonografikus olvasásmódot egy indexikus olvasásmód váltja fel. A festmény saját létrejöttének folyamatát dokumentálja, és ezzel egyfajta akció-partitúrává válik a néző számára, aki ugyanakkor – mindezzel egyidejűleg – előadóvá is válik önmaga számára. A festő AD REINHARDT ezeket a megváltozott követelményeket egy karikatúrán találóan ábrázolta: egy néző áll a kép előtt, és azt kérdezi: „Mit akar ez megjeleníteni?” A kép ekkor inkább visszakérdez: „Ön mit jelenít meg?”

Az 1950-es évek amerikai absztrakt festészetével kapcsolatban használt „absztrakt expresszionizmus” kifejezés mindazonáltal félreérthető, mert a tízes és húszas évek német expresszionizmusához nyúl vissza, amely a művészet felszabadulását a szubjektivitás végtelékig fokozásától remélte. Az „absztrakt expresszionizmus” ezzel szemben tisztán energetikus művészet. A festői gesztusok hevesége nem érzelmi kitörésektől függ; e heveség egyszerűen csak az energiák kiáramlásának következményeit exponálja. A színkonzisztenciának, az ecsetszélességnek, valamint a mozgás irányának és sebességének paraméterei egészen pontosan képesek leírni ezeket a folyamatokat. Az amerikai zenében nagyjából az 1950-es évek eleje óta figyelhető meg az a tendencia, amely az anyag érzékelhetővé tételére (Versinnlichung) irányul, különösen John Cage-nél és MORTON FELDMANNÁl, akiknek az esztétikáját nagyban inspirálták az egykorú absztrakt festészet eszméi és fejleményei.

Amikor John Cage azt követelte, hogy „a hangok hadd legyenek önmaguk”, akkor a hangokat attól a kötelezettségüktől akarta megszabadítani, hogy valamit ábrázoljanak. Cage szerint a hangok specifikus tulajdonágait kell észrevenni, s nem azt, hogy milyen funkcióval bírnak. A hangok immár kiüresedett jeleknek tűnnek a klasszikus-romantikus utalásrendszer retorikája alapján. Közvetlen érzéki jelenlétükben ugyanakkor újfajta jelentés, úgyszólván az önmagáért való igylét (Sosein) paradigmája bontakozik ki.³

A hetvenes évektől kezdve – úgynevezett pattern-kompozícióiban – Morton Feldman a fejlődő variáció technikájával operál: azáltal, hogy

kis mértékben ütemről ütemre megváltoztat egyes paramétereket, számos összehasonlításra ad alapot. Egy hangszer hangja a maga anyagságát exponálja azzal, hogy közvetlenül a hangi tulajdonságai révén teszi hallhatóvá a megváltoztatott paramétereket.⁴ A képzőművészetben a mű megalkotásának folyamata a hatvanas években tárgyiasul a konceptuális művészet áttörésével. Az alkotói folyamat a mű tervezésére korlátozódik, azaz a mű fizikai jelenlőségától elszakadó formára. A műveket gyakorta asszisztensek alkotják meg, mérethű rajzok vagy verbális instrukciók alapján. A zeneszerző és előadó munkamegosztásának zenei analógiáját alapul véve, a konceptuális művészetben is használható a notáció fogalma.

Paragraphs on conceptual art című 1967-es művében SOL LEWITT a következőket írja: „ha a művész egy konceptuális formát választ, az azt jelenti, hogy mindent előre megtervez és eldönt, így a kivitelezés rutinszerű cselekvés marad. Az eszme géppé változik, olyan géppé, amely műalkotásokat állít elő. Ez a fajta művészet nem teoretikus, és nem is egy elmélet illusztrációja, hanem intuitív: mindenféle szellemi folyamatot magában foglal, és nincsenek céljai. Ez a művészet alapvetően független a művészek szakmai jártasságától.” Amennyiben az absztrakt művészetet egy szavak, jelek, színek vagy lineáris proporciók formájában megjelenő, univerzális alkotóelv ábrázolásaként fogjuk fel, úgy a grafikus kotta az absztrakció létező legmagasabb fokát jelentheti, amennyiben átfordítható hanggá és mozgássá, és olvasható egy tisztán gondolati folyamat leképződéseként is. Ezért a grafikus kottát egy más eszközökből épített filozófiaként is értelmezhetjük.

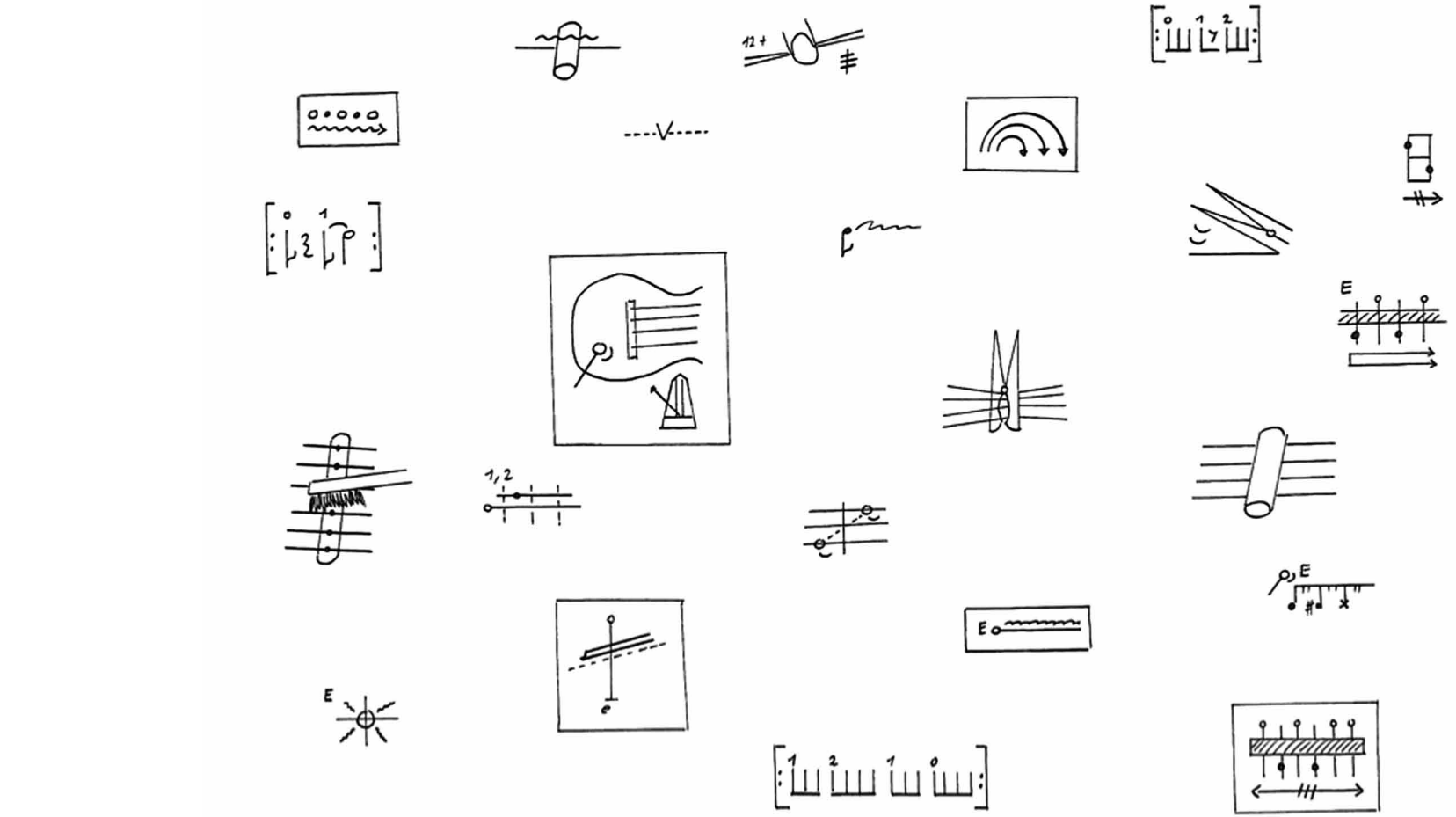
Cornelius Cardew a következőket írta Ludwig Wittgenstein azon metaforájával kapcsolatban, amelyben a filozófus a nyelv és a város között vont párhuzamot: „Amikor először, egy év vagy egy nap egy speciális időszakában érkezel meg egy városba, speciális időjárási és fényviszonyok között pillantod meg azt. Csak a felületét látod, és csak elméleti megfontolásokat tudsz megfogalmazni arról, miként is jött létre ez a felület. Ha éveken át ott maradsz, millió formában látod változni a fényt, bepillantasz a házakba, s amint egyszer valóban megláttad, milyen belül, kívül sem lesz már ugyanaz többé. Megismered a lakókat, talán egyiküket feleségül veszed, végső soron te is lakossá – földivé válsz. A város része leszel. Ha megtámadják a várost, te is a védelmére kelsz, ha ostrom alá kerül, te is éhez el – hiszen te magad vagy a város. Ha zenét játszol, te magad vagy a zene.”

A kompozíció és az improvizáció eljárás módjai a legtöbb zenekultúrában egyáltalán nem válnak el egymástól. E két fogalom sokkal inkább egyazon kontinuum két szélső pólusára referál, amelyen belül a meghatározottság és a meghatározatlanság különböző fokai érvényesülnek. A megkomponált zenének mindig vannak improvizált elemei, hiszen az előadás sohasem lehet tökéletes, és a lejegyzés bizonyos paramétereket tekintve nem tarthatja az előadást teljes kontroll alatt. A jó zeneszerző számol ezzel a tényezővel, úgy, hogy meghatározatlan elemeket is integrál a lejegyzésbe. A klasszikus zenében ilyen elemek többek között fermata és díszítő hangok formájában jelenhetnek meg, vagy a tempóra, dinamikára és kifejezésre vonatkozó, nem pontos (ungenau) szóbeli utasításokban.

Az Új zenében is számos olyan technikát fejlesztettek ki, amelyek a véletlenszerű elemek integrációjára alkalmasak. A verbális vagy grafikus kották mellett, a kiszámíthatatlanság a félig konvencionális (semikonventionel) lejegyzés formájában is jelen van, például szár nélküli hangjegyekben, olyan kottákban, amelyek a zenei modulok konstrukciós készleteinek valós időben való összevonásáról gondoskodnak, vagy úgynevezett hiperkomplex partitúrákban, amelyek túlmutnak a játszhatóság határain, és ezzel az előadót improvizációra készítetik.

Az improvizált zenének szintén mindig vannak megkomponált elemei, hiszen az előadónak bizonyos fokig állandóan kontrollálnia kell

2018_10_11



Nikolaus Gerszewski
Ordinary Music Vol.6 for four electric guitars, 2009

a hangszerét, és ki kell alakítania saját technikáit, bizonyos berögződésekről pedig le kell mondania. Sőt egy hangszer már önmagában is egy kompozíció, hiszen mindig a hang előállításának egy meghatározott módjára kényszeríti az előadót, miközben más módozatokat kizár. Két eltérő megközelítést különböztethetünk meg azzal kapcsolatban, hogy az improvizációs folyamat miként válhat kompozíciós folyamattá: egy deduktívát és egy induktívát. A deduktív megközelítés esetén egy meghatározatlan elemeket tartalmazó hangképzetből indulunk ki, annak érdekében, hogy fokozatosan a meghatározott forma felé haladjunk. Az induktív megközelítés esetén van pontosan definiálható koncepciónk, amelyből azonban egy előre ki nem számítható eredmény felé kell haladnunk.

A deduktív megközelítésmód az improvizáció analízisével kezdődik. Például azzal, hogy az improvizáló zenész megfigyeli saját játékát, s ebből az okok és hatások törvényszerűségére következtet. Egy improvizáció hangtextúrája mindig meghatározott mozgásformákra vezethető vissza. Ezeket szavakkal vagy grafikus jelekkel írhatjuk le. A hang meghatározására való tekintettel különbséget kell tennünk a hang állandó és változtatható tulajdonságai között. Az állandó tulajdonságok írásban is jelölhetőek, míg a variálhatóak megmaradnak az improvizáció számára. Hogy valójában a hang mely tulajdonságai számítanak állandóak és változtathatónak, a komponálás legfontosabb kérdése lesz. Ez darabról darabra, vagy akár a darabon belül is, mozzanatról mozzanatra változhat.

A négy elektromos gitárra írott, *Ordinary Music Vol.6 for four electric guitars* című (2009) darabomban én is a deduktív módszerrel dolgoztam, gitárral a kezemben próbáltam ki ugyanis különböző mozgásformákat és pengetési technikákat, hogy a hangszer jellegzetes hangi adottságait felszínre hozzam. Emellett kifejlesztettem egy

nem parametrikus notációt, amellyel a [hangzó] eredmények a változatlan mozzanataikra való tekintettel írhatók le. Ehhez elsősorban az olvashatóság és az eszközök takarékosságának szempontját vettem figyelembe: legyen a darab tökéletesen játszható, a lehető legkisebb ráfordítással és lehetőleg többféleképpen is megvalósítható, anélkül azonban, hogy sajátos zenei karakterét elveszítené.⁵

Morton Feldman zeneszerzői fejlődésében is beszélhetünk dedukcióról: a kezdeti meghatározatlanságtól Feldman a paraméterek összességének részletes lejegyzéséig jutott el. A kockás papírra lejegyzett, meghatározatlan paraméterekre épülő korai darabok pusztán a regisztert (magas, közepes, mély) és a megszólaltatni kívánt hangok számát rögzítették. A *Durations* (1960–1961) címűsorozatban Feldman szár nélküli hangokat használ, így az előadó mindig maga választja meg a tempót. A darab azon előadása, amelyen John Cage is közreműködött, nagy feltűnést keltett. Cage extrém lassan játszott, ráadásul anélkül, hogy igazodott volna a többi zenészhez. Miután a többiek végigjártották a saját anyagukat, Cage a legteljesebb nyugalommal egyedül játszotta a saját részét tovább. Bár a partitúra előírásai nem feltétlenül zárták ki egy ilyesfajta interpretáció lehetőségét, de a zeneszerző elképzelései között mindez nem szerepelt. Feldman azt vetette Cage szemére, hogy amaz szabotálja a zenéjét, erre viszont Cage azt felelte, hogy számára pedig az vált világossá, hogy Feldman nem veszi komolyan a meghatározatlanságot.

Valószínűleg ez a tapasztalat adta the kezdő löketet Feldman számára, hogy később a részletes lejegyzésre törekedjen. De zenéje lényegét tekintve ettől még nem lett kevésbé meghatározatlan. A lejegyzés a

³ John Cage: *Atlas Ecliptalis* <http://www.youtube.com/watch?v=c6r3cqASxGE>)

⁴ Morton Feldman: String quartet II <http://www.youtube.com/watch?v=K9jRtulCuOc&list=PL9oA19oD4861Co8F8&index=1>

⁵ http://www.ordinary-art.com/audio_samples/om6b.html

pontatlanság (Ungenauigkeit) pontosságát (Genauigkeit) ábrázolta. A notáció eközött a két pólus között ingadozott. Aki ezt az elvet elsajátítja, improvizálva is képes ilyen struktúrát létrehozni, ha más-hogy nem, a ritmika vonatkozásában mindenképp. Virtuálisan elképzelhető, hogy egy meghatározatlan elemekre épülő notáció vele egyenértékű eredményre vezet. De a professzionális zenészek hajlamosak arra, hogy lebecsüljék a meghatározatlan elemeket, így ezeket a darabokat nem próbálják kimerítően. Tehát a részletekbe menő lejegyzés hatására lankad a megkövetelt előadói figyelem.

A meghatározatlanság másik típusa az induktív eljárás. Az improvizációs folyamatot ebben az esetben külső, konceptuális előírások befolyásolják. Hogy megakadályozhassuk a begyakorolt gesztusok sztereotip reprodukcióját, a partitúra tartalmazhat arra vonatkozó instrukciókat, miként szakíthatjuk meg az önfeledt improvizációs folyamatot (flow). Az alkotás folyamatát ezúttal nem a végeredményből érthetjük meg, hanem épp ellenkezőleg: az alkotást helyébe experimentális tervezést léptetünk, és így előre ki nem számítható eredményekre jutunk.

Erre vonatkozó példákat találhatunk Christian Wolff úgynevezett *Game pieces* című darab-jaiban. Ezekben a művekben az előadók nincsenek stabil helyzetben: folyamatosan pillanatnyi döntéseket kell hozniuk saját felelősségre, és ezek a döntések hatással vannak a zene további folyására. A hangzó eredményben ez az instabilitás hallhatóvá válik, például a hallgató érzékeli, hogy a létrehozott hangokat nem egy parametrikus koordinációs rendszer, hanem spontán reakciók határozzák meg.

For 1, 2 or 3 people című 1964-es művében Christian Wolff a koordinációhoz négy különböző instrukcióval látja el az előadót. 1. „Azután kezdj játszani, miután egy előző hang megszólalt, s addig játssz, amíg ez a hang kitart.” 2. „Kezdj bármikor, addig játssz, amíg egy másik hang meg nem szólal, és zárj ezzel a hanggal.” 3. „Kezdj a következő hanggal együtt (illetve mihelyt észreveszed azt), de állj meg, mielőtt a másik is elhallgat.” 4. „Kezdj bármikor, addig játssz, amíg a következő hang megszólal, és folytasd bármeddig, azután is, hogy a másik hang elhallgatott.” Magukat a hangokat is meghatározatlan tulajdonságok jellemzik, mint például „valamilyen”, „valamennyire magas”, „olyan hang, amely bizonyos vonatkozásban disszonáns az őt közvetlenül megelőzővel”, „olyan hang, amely sűrűlődást eredményez”, „olyan hang, amely feszültséget eredményez” vagy „egy hang csekély mértékű megváltoztatása”.⁶

Abban a korábban már említett beszélgetésben, amelyet Heinz Klaus Metzger folytatott Christian Wolffal, a zeneszerző a következőket mondta: „Végül rájöttem, hogy az a hang, amelyet meghatározatlan szituációban hoznak létre, sehogy máshogy nem születhet meg; például az egyik előadó által játszott hang döntésre, vagy egy döntés revideálására készíti a többieket. A meghatározatlan elemekre épülő, általam használt lejegyzés (unbestimmte Notation) tudomásom szerint az egyetlen lehetséges útja annak, hogy létrejöjjön az a fajta hangzás, amely érdekelt engem. És ne feledjük: azt is szeretjük, ha meglepnek minket.”

Az 1968-as *Edges* egy olyan improvizációs tervezet (Improvisationskonzept), amely egy harminc jelből álló informális szabálykészletet tartalmaz. Ezek a jelek határvonalként, referenciapontként vagy utasításként szolgálnak. A jelek részben hang tulajdonságokra utalnak: „rezonáns”, „piszkos”, „szűrt”; részben mozgásszekvenciákra (pl. „egyetlen”, „vontatott”, „tekervényes”). Az improvizáló előadók feladata, hogy valamilyen rendet alkossanak a jelek között, s ehhez a partitúra egyfajta térképként szolgál.

John Cage *Four6* című, 1992-es szerzeménye négy egyéni „programból” (Spielplan) áll. Az előadó mindig tizenkét hangot választ magának,

amely-nek paramétereit maga adja meg. A számozott hangok egy véletlenszerű eljárás segítségével harmincpercnyi idősikban oszlanak szét, úgy, hogy a „program” a mindenkori hangzások kezdetének és végének időkereteit is kijelöli. A darab előadása sem zenei képzettséget, sem pedig hangszeres tudást nem igényel. Az előadás minősége egyedül az anyag gondos kiválasztásától függ és attól, hogy nyitottak vagyunk-e arra, hogy elmerüljünk a folyamatban. Cage itt az eszközök elképesztő takarékosságával mintegy saját zenefilozófiáját: a hang jelenségek összességének elvi egyenrangúságát juttatja kifejezésre. A laikusok számára a darab eleven zenéléssel enged bepillantást a kortárs zeneszerzés alapjaiba.

1998-ban a SONIC YOUTH nevű New York-i post-punk zenekar *Goodbye 20th Century* címen előadta az itt tárgyalt kompozíciókat. Ez az előadás precedenst teremtett a meghatározatlan zene interpretációs történetében, sőt meg is változtatta annak befogadói kontextusát, hiszen popzeneként került előadásra. A zeneszerző és előadó közötti hierarchikus viszony ezzel megváltozott, mégpedig az előadó javára. Ahogy DEITRICH DIEDERICHSEN „a popzenéről” (über Pop-Musik) szóló 2014-es elméletében kifejtette: a popzene esetében a szó szoros értelmében nem zenéről van szó. A popzene egy olyan művészeti forma, amely a zenét egy társadalmi performansz médiumaként használja. A popzenében az előadó a főszereplő, és de nem zenészként, hanem emberként. A zene az előadó számára pusztán egy szubjektív színházi rituálé színpadaként szolgál. A popzene a hangzásra vonatkozó jelekkel (Sound-Zeichen) kommunikál. Ezek a jelek nem a zenei anyagra vonatkoznak, ahogy azt az Új zenében teszik, hanem az interpretáció egyéni stílust érintő és műfaj-specifikus affektusaira. Miután a meghatározatlan elemekre épülő zenei lejegyzés alapvetően nincs ellene az ilyen interpretációnak, új, sokrétű kommunikációs formák jönnek létre, anélkül, hogy a kompozíció alapja (Kern) sérülne.

Lezárásképp szeretnék reagálni annak a művészeti formának az utópisztikus dimenziójára, amely lényege szerint maga a tiszta alkotás, függetlenül attól, mi a témája vagy a tárgya, és amelyet ebből kifolyólag „absztrakt művészetnek” neveznek.

A természet úgy rendezte, hogy minden ember egy saját maga által meghatározott kreatív életét éljen, hiszen az ember csak akkor lesz önmaga, ha kreatív. A kreativitás koncepciója társadalmunkban ugyanakkor élesen szemben áll a munka intézményével. A munkakapcsolatok erőviszonyokon alapuló kapcsolatok. A kapitalista társadalom, akárcsak valamennyi más jelenlegi vagy múltbéli társadalmi modell, egy munkatáborra emlékeztet. Az embereknek gyakran kell terméketlen és kevésbé inspiráló munkát végezniük, ahelyett hogy támogatnák őket abban, hogy kibontakoztassák a saját alkotói potenciáljukat. Az emberek hátráltatása abban, hogy kreativitásuk kiteljesedjék, önmagában nagyon veszélyes dolog, mondhatni bűntény az emberiség ellen. E tekintetben, művészettel foglalkozni mindig a forradalom melletti állásfoglalást jelent. Az alkotás aktusa az önmegváltás aktusa.

A modern művészet alkotásait gyakran gúnyolják azzal, hogy „ezt én is meg tudnám csinálni”. E mondat azt mutatja, hogy a modern műalkotások üzenete ugyan „átjön”, de sajnos nem teljesen értik meg azt. Egy műalkotás nem a képességek fitogtatása, hanem sokkal inkább az esztétikailag kifogástalan (korrekt) élvezet egy modellje. Az alapjául szolgáló Gestalt-elvek (az alaköltés elvei), tehát a részeknek az egészhez való viszonya, nemcsak a művészeti médiumok között, de minden apró napi cselekedetre vonatkozóan is működik. A dominanciáktól mentes globális társadalom modelljeként a műalkotás nem utolsósorban az egyénnek a társadalommal mint egészszel való kapcsolatára is reflektál. Ezek a kapcsolatok ideális esetben a lehetséges legnagyobb függetlenségről és ezzel egyidejűleg, a közösséggel való lehető legteljesebb azonosulásról ismerszenek meg. A tisztánlátás ritka pillanatában egy műalkotás legalább sejtetni engedi, hogy miként is lehet valaha elérni ezt a tökéletes egyensúlyt.

Fordította: Ignác Ádám

TASNÁDI JÓZSEF

A favágó hobbija*

Emil Cioran öccse (Aurél) idézi fel egy gyerekkori emlékét. A falubeli favágóról mesél, akinek hobbija az volt, hogy esténként Schopenhauer metafizikai spekulációit olvasta és a primitív¹ dolgok költőiségén merengett. Érzelmekre még az is képes, aki amúgy nem tud hinni semmiben – gondolta.

Honnan? Merre? A feltűnésből az eltűnésbe?

¹ Primitív: ősi, eredeti, kezdeti, elmaradott, fejletlen, együgyű, ostoba, műveletlen, legelső, elsődleges, kezdetleges, egyszerű, tökéletlen.

* *A favágó hobbija* – installáció. Tasnádi József képzőművész kiállítása, Óbudai Társaskör Galéria, Budapest, 2015. május 27 – június 28.

Tasnádi József

A favágó hobbija, 2015 © Fotó: Szalontai Ábel



A születés előtti pillanat azonos a halál utáni pillanattal. Egyik sem az élet része. A lét és a nemlét lehetőségének együttállása talán éppen maga a valóság. A születés és a halál valósága evidencia. A születés és a halál ciklusként az állandóság részének gondolható. Ugyanakkor az állandóság még nem egészen valóság. Inkább amolyan valóság képlet, valóság princípium. Ennek ellenére sem születéskor, sem a halál pillanatában nem tudhatom, mire számíthatok. A valóság méltósága a kiszámíthatatlanságban van.

A kiszámíthatatlanság a természetes. Ez az alapértelmezett. A kiszámíthatatlanság nem meglepő. Ilyen a világ. Ez a normális.² A kiszámíthatatlanság az, amire számíthatok.

Egy kivágott virágzó almafa a lét és a nemlét lehetőségének valósága. Primitív dolog. Tegyük fel, hogy a halál megszünteti az időt. Egy gyilkos megállítja áldozatának privát idejét. A favágó is gyilkos. Egy fagyilkos. Ha egy virágzó almafát kivágok olyan, mintha hasba rúgnék egy terhes nőt. A fejfelé fordított, virágban lévő almafa az idő természetellenes, erőszakos kiiktatását jelenti, vagyis a gyilkosságot.

A favágónak a világok mindegyikével van valami – kisebb-nagyobb baja. Olyan betegségben szenved, amelyet Cioran metafizikus nyugtalanságnak nevez.

Mennyire gondolható primitívnek egy virágzó almafa kivágása?

² Ian Stewart, angol matematikus – University of Warwick.

⁶ Christan Wolff: *for one, two or three people* http://www.youtube.com/watch?v=nY6rGeWwL_o



Tasnádi József
A favágó hobbjija, 2015
© Fotó: Szalontai Ábel

Mennyire tekinthető lirainak egy kivágott virágzó almafa látványa? Az érzelmekről elementárisan mesélni alighanem csak a költészet képes. A vers az érzés megközelítésének története. A figyelem meséje. A költészet nem a megismerés lenyomata, hanem a megélés. A megélés koncentrált idejéé, mely idő alatt az érzelmek konkrét gondolatokká mosódnak tisztára, hogy aztán amolyan érzelem-közzetté dermedjenek. Sokáig a kifejezést tekintettem az élet értelmének, a művészet értelmének pedig magát az értelmet gondoltam. Később rájöttem, hogy nem szabad értelmet keresnem abban, amiben az érzelem dominál, a művészetnek tehát nem értelme, hanem érzelme van. A művészet értelme maga az érzelem, az érzelem generálás. Az érzelemben mindig van valami váratlan, valami meglepő és kiszámíthatatlan. Az a jó benne, hogy anyagtalanságában képes összekötni minket az anyaggal. Az érzelem olyan, mint a gravitáció.

Tasnádi József
A favágó hobbjija, 2015 © Fotók: Szalontai Ábel



Gravitáció = Vonzás.
Vonzás (bizonyos értelemben) = Csábítás.
Hawking szerint, ha a gravitáció csak egy kicsivel nagyobb lenne – a tér nem jöhetett volna létre. A fizikusok ahelyett, hogy örülnének ennek – azt kérdezik: miért is annyira gyenge a gravitáció? Nekik a keletkezés mikéntje érdekesebb, mint maga a keletkezés.
Newton úgy volt 24 évesen a nyugati világ legnagyobb matematikusa, hogy ezt rajta kívül senki sem tudta.
Pontosabban senki sem tudhatta, ugyanis az arrogáns Newton senkit sem tartott méltónak arra, hogy megossza vele tudását. Úgy gondolta, hogy munkájának publikálása csupán az ismerőseinek számát gyarapítaná, ugyanakkor csökkentené koncentráló képességét. Szerinte az igazság a csend és a töretlen meditáció együttállásában keresendő és található. Newtontól azt kérdezték: hogyan sikerült felfedeznie a gravitációt? Inspirált voltam – válaszolta. Na és mi a gravitáció? – kérdezték tovább. Maga Isten – mondta.
Mennyire nevezhető Isten primitívnek? A transzcendens – bármit is jelentsen az – nem szükségszerűen köthető ahhoz, amit Istennek nevezünk – bármit is jelentsen az. És mégis... – végső soron mindenki csak a lényegét, az alap princípiumot, az alap primitivitást szeretné megérteni.
Romantika, szentimentalizmus, lágyság és keménység. Aztán még egy kis romantika.
Ha minden igaz – a csábítás története az édenkertben kezdődött. Az édenkert története maga is csábító. Az utópia csábítása. A képzelet, a függetlenség, a bűn csábítása.
A favágó hobbjija egy vizuális Rekviem. A munkáé, az elmulasztott, elrontott lehetőségeké, az elvesztett Paradicsomé, a meg nem valósult terveké, a kudarcoké, az ártatlanságé és a naivitásé, az elfeledett gondolatoké, azoké az emlékeké, amelyek olyan távolinak tűnnek, mintha nem is ebben, hanem egy előző életben történtek volna.
A munka, mint érzelem portré. A személytelen személyesség.
A konkrét és az ideális én közötti különbség helye. Ahol a lakk lepörög és láthatóvá válik az absztrakció, vagy hallhatóvá válik a folyamatos bűntudat zúgása.

FENNMARADÓ FESTÉSZET

HENCZE TAMÁS / NEMES MÁRTON

Shaping Realities

Deák Erika Galéria, Budapest
2016. június 14 – augusztus 30.

Sokan és sokféleképp írnak és beszélnek a festészet huszadik századi és kortárs válsághelyzeteiről, a médium jelenéről és sorsáról, látszólagos időszerűtlenségéről és folyamatos megújulásáról. A festészet legújabb kori teóriái két pólus között sodródnak: az egyik oldalon a médium autonómiájába vetett hit, a másikon az elanyagtalanodás folyamatának konstataciója. A festészet feltámadásának ígéretével a médium végére és halálára vonatkozó elbeszélések szembesülnek, és rendre bebizonyosodik, hogy egyik álláspont se bizonyul maradéktalanul helytállónak. Gyakran felmerül a kérdés: létezhet-e önmagáért művelt, tiszta festészet? Festészet a festészetért és a festészetről. Máshonnan nézve pedig az a dilemma fogalmazódik meg, hogy nem válhat-e a festészet önmaga elméletévé, mintegy kiteljesítve, ám egyúttal ki is üresítve önmagát. Az érzéki tobzódás és az éteri anyagtalanság utópiái és végletei között az utóbbi évtizedekben megannyi tranzitív festészetfogalom körvonalazódott, amely egyszerre hordozott magában igenlést és széksziást. A festészet persze elsősorban nem elméleti tevékenység, hanem küzdelem az anyaggal: a sűrű matéria ellenállásával, a színek kölcsönhatásával, a formák kényes egyensúlyhelyzeteivel, a mozgás és a mozdulatlanság, a láthatóság és a láthatatlanság dialektikus viszonyaival, amelyek a készülő és az elkészült műalkotások előtt állva elsősorban nem elméleti dilemmákként, hanem közvetlen érzéki tapasztalatokként jelennek meg. Veszélyes vállalkozás ennyiben HENCZE TAMÁS és NEMES MÁRTON műveit a festészet történetének és kortárs elméleteinek komplex összefüggésrendszerébe helyezni, hiszen ezáltal szinte láthatatlanná válik, eliminálódik a képfelületek érzéki jelenvalósága, a mozgásra, a mozgásra, az eleven festői gesztusra irányuló művészi kísérletek dinamikája. Mégsem kerülhető meg teljesen a festmények elméleti és történeti kontextusa, hiszen csak ebben a tágabb összefüggésrendszerben értelmezhető az egymás mellé rendelt festmények párbeszéde. A bemutatott alkotások ugyanis kölcsönösen átértelmezik egymást, reflektálnak egymásra, és ezáltal generációkon átívelő, parttalan dialógust kezdeményeznek a festészet sorsáról és mibenlétéről. A művészek kiindulópontja eltérő, ám az őket foglalkoztató kérdések szinte azonosak. Hencze Tamás a magyar neoavantgárd élő klasszikusa, Nemes Márton a posztdigitális karakterű új absztrakt festői tendenciák meghatározó

fiatal képviselője, aki ezúttal a hatvanas években fellépő neoavantgárd hagyományaival is számot vet, Hencze Tamás rendkívül konzekvens, reduktív festészete előtt is tisztelegetve.
HENCZE TAMÁS pályájának kezdetét meghatározták a festészet autonómiájára és válságára vonatkozó kételyekkel teli diskurzusok. Egy az absztrakciót élesen elutasító politikai rendszerben a francia informel és az amerikai absztrakt expresszionizmus felé fordult, művészetének központi motívuma és mozzanata a spontán festői gesztus lett. A gesztus mint olvashatatlan írásjel, mint formává szilárduló formátlanság, Hencze Tamás kiindulópontja az egyik művén név szerint is megidézett Pierre Soulages gesztusfestészetének intenzitása, illetve a tasizmus Georges Mathieu-i értelmezése. A festői gesztus Hencze korai alkotásain azonban mégsem tekinthető teljesen autonómnak és önreferenciálisnak, hiszen valójában a nyomhagyás tűnékeny aktusára utal, a mozgásra, a mozgásra, az időben lezajló akcióra. A festmény nem más, mint megszáradt kézmozdulat. 1965-ben Hencze Tamás Tót Endrével közösen fényképen rögzített egy ironikus festői akciót: Hencze esernyővel a kezében állt egy befestékezett vászon mögött, melyről Tót heves ecsetvonásai nyomán szertelenül csorgott le a fekete festék. Hencze feje fölött a falon egy másik gesztusfestmény volt: a festék mintha arról is lefelé csorogna, jöllehet már a felületre száradt. Hencze élő szoborként állt a száraz festékesőben, a mozgás és a mozdulatlanság, az élettelség és az élettelenység kettősségére reflektálva, egyúttal a festés performatív karakterét is nyomatékosítva.
A hatvanas évek elején-közepén azonban a nemzetközi művészeti színtéren megkérdőjeleződni látszott az absztrakt expresszionizmus tiszta és autonóm festőiségébe vetett hit: az eleven és megismételhetetlen gesztussal szemben egyre fontosabbá vált a megismételhető formák és a sokszorosítható tárgyak világa. Hencze hengerrel alkotott repetitív struktúrákat, amelyek imaginárius mélységek felé nyíltak: a művek illuzórikus jellege az op arttal, a formák szeriális karaktere pedig a pop arttal rokonítható, a homogén felületek fenségesen rideg megjelenése pedig a festészet utáni absztrakció szinte ipari karakterű, steril látványait idézi. Míg a korai festmények az eleven emberi gesztus közvetlenségét totalizálták, addig a későbbiek eltűntették, felszámolták a közvetlen



Hencze Tamás / Nemes Márton
Shaping Realities, 2017 (részlet a kiállításból; balra Nemes Márton, jobbra Henczte Tamás művei)
 © Fotó: Rákossy Péter, 2017, a Deák Erika Galéria jóvoltából

érintés esetlegességét és érzékiségét. Jóllehet, az éteri tónusátmene-tekre épülő struktúrák éppúgy az anyag mozgásának és a mozgatásának alapkérdéseit és jelenségeit tematizálták, mint Hencze korábbi alkotásai, amint ezt a művész monográfsa, Hajdu István is joggal kiemeli. Hencze a hatvanas években két végpont között mozgott: a gesztus közép-pontba állításától és totalizálásától eljutott a gesztus eltüntetéséig és fel-számolásáig. A hengerelt felületek illuzorikus effektusai a látványon és az anyagin túlira utaltak, mégse vezettek el a teljes elanyagtalanodásig, még az Yves Kleint idéző éteri tűz- és füstfestmények esetén sem. A gesztus felmutatásának és eltüntetésének kettősségét Hencze a nyolcvanas évek elején oldotta fel: mintegy szintetizálta két fontos periódusát, és megteremtett egy sablonnal és hengerrel formált, mégis a motorikus kézmozgás dinamikáját idéző, megszüntetve megőrzött gesztusfesté-szetet. Hencze visszatért a tasizmushoz: hagyományos gesztusképeket festett, majd megsemmisítette azokat. A felszámolt gesztusképek mint láthatatlan héjak, sablonként váltak a hengerelt felületek öntőformáivá. Így válik a közvetlen nyomhagyás közvetetté, az eleven festéknym dermedtté, ám paradox módon mégse számolódik fel ezáltal a dinamika érzete. A végleges festmény létrejöttének ára az eredeti festmény, az eredeti gesztus megszűnése és megsemmisülése. Hencze ironikusan gondolja újra saját korábbi periódusait, de egyúttal az absztrakt festészet történetének különböző toposzait is megidézi: háromszögű formázott vásznai Barnett Newman fenséges színmező festményeire utalnak. Hencze képein a newmani zip neonfényyszerű illuzorikus effektussá válik, a tasizmusra jellemző fröccsenő gesztusok pedig tépett, hengerelt struktúrákként térnek vissza. Hencze fordulata egybeesett az amerikai Neo-Geo fellépésével, amelynek alkotói, Ross Bleckner, Philip Taaffe és mások szintén az amerikai színmezőfestészet fenséges hagyományait helyezték festői idézőjelbe, ahogy Henczével

párhuzamosan itthon Bak Imre, Nádler István és mások – iróniától sem mentesen – gondolták újra saját festészetüket. Henczét mintha a fennmaradó festészet és a fennmaradó festői gesztus foglalkoztatná: a megismételhetetlen és a megismételhető viszo-nya. Sajátosan egyensúlyoz a hard edge felületek monokrómiája, a hiányformákat kitöltő gesztusok látszólagos elevensége és valósá-gos dermedtsége között, miközben a zen szellemiségétől sem idegen pszeudo-írásjeleket, Hajdu Istvánt idézve, gesztogramokat teremt. *Tasiszta geometria*, fogalmaz Hencze 1987-es képének címében, amely akár Bak *Geometrikus kalligráfia* című sorozatával is összeolvasható, hiszen mindkét esetben gyökeresen ellentétes minőségek szembesül-nek. Hencze konfrontálja a geometriát és a kalligráfiát: az eleve adott és az esetlegesen adódó formát. A gerendaszerű, illuzorikusan árnyé-kolt, háromszöget formázó, görbülni látszó tagozatok mögött, között és mellett tépett gesztusok tűnnek fel, pontosabban nem is gesztusok vagy festékpacák, hanem azok nyomai. Az üres képalapra íródó formák mintha a pont, a vonal és a sík Vaszilij Kandinszkij által felvetett klasszikus kérdéseit gondolnák újra, miköz-ben iróniától sem mentesen idézik meg az op art és a tasizmus toposzait. A francia művészettörténész Yves-Alain Bois a Neo-Geo alkotóit „máni-ákus gyászolóknak” nevezte, hiszen iróniájuk a festészetbe és a modern-izmushoz tapadó utópiákba vetett patetikus hitet kérdőjelezte meg. Hencze festményei hasonlóképp kérdőjelezik meg az egyediség és a meg-ismételhetetlenség mítoszait. A *Lila diptichonon* egymás mellé rendeli a gesztust és a gesztus-negatívot, a jelenlévőt és a távollévőt, a formát és az ellen-formát, miközben a dialektikus képpáron éteri fényjelenség-ként újra visszatér Barnett Newman szinte szakrális karakterű zip-jének reminiscenciája, amely mintegy ráíródik a Korniss Dezső örökségét is vállaló kalligrafikus kompozícióra.



Hencze Tamás / Nemes Márton
Shaping Realities, 2017 (részlet a kiállításból; Henczte Tamás művei)
 © Fotó: Rákossy Péter, 2017, a Deák Erika Galéria jóvoltából

Hencze az utóbbi időszakban műveinek gyakran adja az *Organikus gesztus* címet: a képeken látható – olykor homogén színmezőkkel konf-rontált – élő-élettelen pszeudo-festékpacák mintha a megszüntetve megőrzött festői gesztus, átvitt értelemben pedig a festészetnek magának a túlélését vizsgálnák. NEMES MÁRTON egy későbbi ponton kapcsolódott be a festészet túl-élésére vonatkozó diskurzusokba. Nemcsak az absztrakt expresszio-nizmust és a tasizmust, illetve az op artot és a pop artot, hanem még a Neo-Geót is jelentős történeti távolságból szemléli. Nemcsak a vége narratívákra, hanem a vége narratívák végének bejelentésére is múltbéli jelenségment tekint vissza. Pályakezdése idején az Új Lipcsei Iskola volt a kiindulópontja, ám a posztszocialista figurális festészeti nyelvet igen gyorsan felváltotta Nemes művészetében a digitális vizuális kultúrára is rezonáló új absztrakció világa. Nemes Márton ahhoz a festőgene-rációhoz tartozik, amelynek amerikai képviselőit 2014-ben a MoMA egy *The Forever Now*, vagyis *Mindörökké most* című kiállításon mutatta be. A tárlat címében a végtelen jelen időre utaló atemporális tapasztalat az interneten szertelenül egymás mellé rendelődő verbális és vizuális információkra utal. Nemes művészetében ennek megfelelően sejle-nek fel a legkülönbözőbb művészettörténeti referenciák és időrétegek. Az absztrakt expresszionizmus olykor zaklatott, máskor szinte megfagyó gesztusai, a színmező festészet monumentális, homogén felületei, így például Mark Rothko szinte tájképeket formázó, puha foltokból építkező kompozíciói. Felbukkan Nemes festészetében a francia affisizsták felté-pett plakátokból megalkotott dekolázsza, nem kollázsfelületeként, hanem trompe l’oeil-szerűen megformált festői struktúráként, máskor pedig ezek mellé Hantai Simon pliage-ára emlékeztető mozzanatok rende-lődnek. Nemes Márton művészetének fontos előzménye a festészet utáni absztrakció, többek között Bak Imre, Nádler István és Hencze Tamás

művészete, ám legfontosabb referenciái mégsem elsősorban lokálisak, sokkal inkább köthetők művei az utóbbi évek és évtizedek új absztrakt törekvéseihez. Katharina Grosséhoz, Thomas Scheibitzhez, Oscar Murillóhoz, Sterling Rubyhoz, Wade Guytonhoz, Kelley Walkerhez, Imi Knoebelhez és másokhoz, akik a technológia utáni festészet más magyar alkotói, Batykó Róbert, Szinyova Gergő, Kristóf Gábor szempontjából is meghatározó referenciáknak tekinthetők. Az utóbbi időszakban Nemes művészetének egyre fontosabb kérdésévé vált a táblakép formátumától való elmozdulás: már a Paksi Képtárban rendezett nagy önálló kiállításán¹ is egy totális installáció részeként prezentálta festményeit, ám legújabb művein a szó legszorosabb érte-lmében is megkísérli lebontani a táblakép kereteit és keretrendszereit. A vászon hordozót újabb alkotásain gyakran váltja fel a selejtes pla-kátmolinó (*Printing Waste*). A festett felület interferenciába kerül a nyomtatott látványtöredékekkel: megidézve Robert Rauschenberg a szitázott felületek és a festői gesztusok dialektikájára épülő kompozíci-óit, illetve Albert Oehlen a nyomtatott képmezőket érzéki festészetté író festménysorozatait. Míg korábban Nemes a modernista formateremtés toposzait destrukálta és dekonstrukálta akrillal és air brush-sal festett felületein, addig legújabb sorozata a megismételhetőség kérdéseire reflektál, illetve a technológia utáni festészet mibenlétét kutatja. Nemes Márton legújabb sorozatának a *Temporary images*, vagyis az Átmeneti képek címet adta. Az átmenetiség kézenfekvő módon utalhat a folyamatosan cirkuláló, módosuló, alakuló virtuális képek mozgására, ám egyúttal az alkotások felépítésére is vonatkozik. Nemes feldarabolja a

¹ *Megfestett festék. Nemes Márton kiállítása*, Paksi Képtár, Paks, 2014. november 28 – 2015. február 22., ld. még: <https://issuu.com/pk-paksikeptar/docs/paksi-keptar-nemes-marton>

táblaképet, majd újra összeállítja azt, a végeredményt sspaniferrel rögzíti, de fenttartja a módosítás lehetőségét. A táblakép megszűnik táblakép-ként működni, és elveszíti végérvényes karakterét. A sspanifer motívuma – mely olyan kortárs alkotóknál is előfordul, mint Matias Faldbakken, Jose Dávila és Morgan-Richard Murphey – a szállításra, a csomagolásra, a tranzit állapotra utal. A hangsúlyozottan hétköznapi motívum elmosni látszik a mindennapi vizuális kultúra és a képzőművészet határait. (Erre a törekvésre utal Nemes a divat és a design területén való aktivitása is.) A spanifer által összefogott képtáblák bútorlapokhoz hasonlatosak, Imi Knoebel bricolage-esztétikát idéző environmentjeire is rezonálva. A lapokon különböző módon megmunkált felületek rendelődnek egymás mellé: egyes mezők Nemes korábbi expresszív festményeit, fagyott gesztusait idézik, másokat viszont autózománc borít. A zománc felülete a fény beesési szögének megfelelően változik, irizálóan csillog, szinte éteri hatást keltve, megidézve az ipari formatervezés világát is. A formák industriálisak, sterielek, akárcsak Moholy-Nagy László szintén zománcozott telefonképei.

A *Temporary images* sorozat ez idáig legkomplexebb darabja egy diptichon, melyet a művész *Theseus*nak nevez. Nemes két táblát azonos elemekre bont fel, majd ezekből két azonos összetételű, ám eltérő felépítésű konstellációt hoz létre. A képtöredékek felületét különféle fehér színű ipari festékekkel festi be: érdes faktúrájú falfestékekkel, fényes zománc-festékekkel, bútorlapok sima felületét idéző fehér háztartási festékekkel. A táblákat mindkét esetben színes sspanifer fogja össze, melyen filmszikszerűen futnak körbe Nemes korábbi festményeinek és fényképeinek fragmentumai. A túltelitett szegély a fehér felületek ürességével szembe-sül. A költővel szólva, szorítja, nyomja, összefogja az egyik lap a másikat, sajátosan egyensúlyozva a töredezettség és az abból felépülő képi egység között. Nemes a finom fakturális és árnyalatnyi differenciák játékára épít. Kitöltetlen, üres képmezői megfestetésre váró festményeknek tűnnek. A monokrómok a festészet határait és lehetséges végpontjait jelölik ki, és ezáltal nemcsak Alekszandr Rodcsenko alapszínűre festett monokróm táblaképeit idézik meg, hanem Robert Rauschenberg 1951-es *Fehér festménye*it is, amelyek szintén több táblából álltak és ipari festékkel készültek. Rauschenberg fehér képeit „organikus csöndként”,

a „távollét szabadságaként”, a „semmi plasztikai teljességeként” írta le. A szuggesztív ürességgel telített, szinte szakrális aurájú képek nemcsak a Black Mountain College-ben oktató Josef Albers absztrakt festészetének tanulságait hordozták, hanem Kazimir Malevics fehér alapon lebegő fehér négyzetét is megidézték. „Azért csináltam őket, hogy lás-sam, mennyit vehetek el egy képből, hogy még mindig maradjon belőle egy kép.” – fogalmaz Rauschenberg, akinek fehéren fehér képei afféle határtapasztalatot tematizáltak, mint John Cage *4’33’’* című alkotása, amely – amint erre Branden W. Joseph rámutatott – nem független a rauschenbergi festmény-sorozattól. Nemes a sspanifferre nyomtatott képzajt a fehérrel konfrontált fehér felületek szuggesztív csendjével szembesíti. Paradox módon a mű legképszerűbb eleme nem kép, hanem csomagolóanyag, míg a sspaniferrel átfogott fehér táblák hátrahagyott építőipari melléktermékeknek tűnnek, akár Guyton/Walker in stallációi. Nemes ezúttal megduplázza a kompozíciót, és ezáltal egy dialektikus képpárt terem t. Theseus csónakjának dilemmájára hivatkozik, arra kérdésre, hogy egy csónak, amelynek minden elemét kicserélik – és elemeiből esetleg egy másik csónak épül fel – azonos lehet-e még önmagával. Nemes az azonos elemekből felépített kép-konstrukciók identitását vizsgálja, ám egyúttal a festészet és a nem-festészet, a kép és a nem-kép közötti különbségekre is rákérdez. Végső soron a festett kép identitását tematizálja a technológia utáni korszakban, amikor – David Joselit nevezetes esszéjét idézve – a festészet önmaga mellé került. A képpár egyúttal Hencze Tamás diptichon-struktúráit is megidézi. Hiszen Hencze *Lila diptichonja* és megannyi szeriális karakterű kompozíciója kapcsán is felvethető a kérdés: létrehozható-e két kélele- sen megegyező forma, és ha igen, a kettő azonos lehet-e egymással. Mennyiben megismételhető a megismételhetetlen (gondoljunk Robert Rauschenberg *Factum I-II.* című képpárjára). Mindez nemcsak a tech-nikai sokszorosíthatóság korának, hanem a posztdigitális világnak is fontos kérdése, amelyben az eredeti és a másolat fogalma szinte értelmét veszíti. Hencze és Nemes egyaránt a technológia utáni festészet alap-kérdéseire keresi a választ. Hőfehér képmezőiken nemcsak az anyag mozgásának jelenségeit és mozgatásának lehetőségeit vizsgálják, hanem egyúttal a festészet fogalmának elmozdulásait is modellezik.



Hencze Tamás / Nemes Márton
Shaping Realities,
2017 (részlet a kiállításból); Nemes Márton: *Temporary images*) © Fotó: Rákossy Péter, 2017, a Deák Galéria jóvoltából

NAGY KRISTÓF – SCHULLER GABRIELLA

Agyarakác

Kelemen Kristóf – Pálinkás Bence György: *Magyar akác**

Trafó Kortárs Művészetek Háza, Budapest

2017. május 24–26.



Az elmúlt évek egyik fontos színházi fejleménye a politikus színház térnyerése Magyarországon. Míg a kétezres évek elején több cikk a politikus színház magyarországi alulreprezentáltságának okait boncolgatta, a 2008-as válság után megerősödő társadalmi érdeklődéssel és az illiberális demokráciával összefüggésben megjelent a közéleti kérdések tematizálása, illetve új műfajok léptek színre.¹ E kortárs politikus színházi panorama egyik fontos és ütős darabja Kelemen Kristóf rendezése, a jelenleg is repertoáron lévő *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* című előadás,² mely a művészeti oktatás kérdéseivel foglalkozik dokumentumszínház formájában. Ez az első pillantásra szűkösnek tűnő téma remek alkalmat ad nagyobb társadalmi összefüggések belátására a szellemes és frappáns (de a drámai pillanatokat sem nélkülöző) előadás nézői számára. Mindezeknek köszönhetően komoly várakozás előzte meg a *Magyar akác* című produkciót, melyről az előzetes beharangozók alapján tudni lehetett, hogy az akácfa metaforáján keresztül a menekülteket övező magyar politikai diskurzusokról kíván szólni. A téma már csak azért is ígéretes, mivel egyes értelmezések szerint a jelenlegi menekülthullám visszavezethető a klímaváltozásra, így a téma ökokritikai szempontú megközelítése fölöttébb indokolt. A Trafó támogatásával, külső helyszínen bemutatott előadás az akác ágenciával való felruházása mellett (helyett?) a menekültválság apropóján egy új magyar nemzetkonceptiót kíván megfogalmazni.

Az akácfat övező politikai diskurzus azért alkalmas e célra, mert évtizedes alakulása sűrítve mutatja meg a kortárs magyar politikai

- Pintér Béla bon mot-ja szerint az előző kormány pénzt adott a színházi alkotóknak, a mostani témát. A politikus és politikai színház fogalmának különbségéhez: Kiss Gabriella: „A kisiklás tapasztalata.” Gondolatok a politikai színházról és a színház politikusságáról. *Alföld*, 2007/2, 60–78. A politikus színház kétezres évek eleji hiányához kapcsolódóan ld. Kricsfalusi Beatrix: Reprezentáció, esztétika, politika (avagy miért nem politikus a magyar színház), *Alföld*, 2011/8., 81–93.
- Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* Trafó Kortárs Művészetek Háza, Budapest, 2016. március 19 – 21. http://trafo.hu/hu-HU/kelemen_kristof ld. még: <http://szinhaz.net/2016/08/06/urban-balazs-meghokkento-mesek/>, illetve <http://szinhaz.net/2016/05/30/deres-kornelia-magukrol-bizony/>

- Előadók: Eke Angéla, Homonnai Katalin, Kelemen Kristóf, Kristóf Márton, Pálinkás Bence György; zene: Kristóf Márton; rendezőasszisztens: Totobé Anita; szervezés: Kiss Réka Judit; produkciós vezető: Bakk Ágnes Karolina; díszletgyártás: Balázi Dániel, Hegedűs Fanni; technikai munkatárs: Szapu Márk; fotó: Csányi Krisztina; rendező, koncepció: Kelemen Kristóf, Pálinkás Bence György. Ld. http://trafo.hu/hu-HU/magyar_akac

közbeszéd állapotát. A jelenleg regnáló kormány ellenzékben még invazív növénynek látta az akácot, 2014-ben viszont harcba szállt hungarikummá nyilvánításáért; a kétféle vélemény megfogalmazását számos szimbolikus gesztus kísérte, ám ezt a pálfordulást eddig senki nem tematizálta. Ugyanakkor a nem őshonos, kvázi bevándorló növény hungarikummá avanzálásának „felhasználása” telitalálatnak tűnhet a menekültkérdés szempontjából. Kelemen korábbi rendezéséhez hasonlóan ez a produkció is kihívást intéz a színészi szerepjátszás realista tradíciónak. A játszók alapállása egyfajta tudományos népszerűsítő attitűd, melynek túlrajzolt civilisége érzékelteti a mindennapokban jelenlévő teatralitást. Emellett találunk példát a videóbejátszás segítségével megkettőződött és így dekonstruált színészi jelenlétre, ének- és filmbetétre, de hagyományos színészi eszközökkel való megszemélyesítésre is. Az előadás szinte jelenetről-jelenetre új kódot használ, folyamatos figyelemre készítetve így a nézőt. Ehhez hasonlóan heterogén és hatásos a patchworkszerűen egymás mellé kerülő számok zenei világa is (Kristóf Márton).

Az előadás a tér kialakításával is új utat tör. Egy enyhén lejtő platót látunk magunk előtt, amelybe akácok vannak ültetve; a játszók kertészoverállban tevékenykednek, míg a nézők megérkeznek. Ha az előadás után élünk az invitálással, és közelebről is szemügyre vesszük a terepet, megtudhatjuk, hogy a földjét Magyarország különböző területeiről hordták egybe, mint ahogyan az akácokat is, azaz inkább installáció, mintsem hagyományos értelemben vett színházi díszlet. Ugyanakkor a nézők a „kukucska színpadon” zajló előadásokhoz hasonlóan frontálisan, felsőtétben ülnek az előadás alatt. Játékos formában ugyan sor kerül a nézők bevonására – az előadás egy pontján akácmézes kenyeret és akácszörpöt osztanak szét közöttünk –, a poénfaktor azonban jóval erősebb mint a *communitas*, a közösség megteremtésének-létrejöttének érzése (noha a politikai színház története a Bread and Puppet Theatre-től a Théâtre du Soleil-ig számos példával szolgál ez utóbbira a nézők étellel kínálása kapcsán).

Az előadás tematikus gerincét a „menekült”, „válság”³ kérdése adja. A darab azt állítja az akácról, hogy „a kerítés nem akadály neki, túljut az óceánon a hullámok hátán, a természet erőit jól ismeri, a magasba vágyik és eléri, idegen, de mégis a miénk, utat tör a jövőbe. Bárki a magyarság része lehet, ha gyökeret ver a magyar földbe.”⁴ Az utóbbi mondat – mely összekapcsolja, egymásra csúsztatja az akácfat és a menekülteket – többször is elhangzik a darabban, így annak továbbgondolásra késztet: vajon milyen implikációi vannak ennek a metaforának?

Egyrészt a *Magyar akác* – hasonlóan számos, az elmúlt időszakban készült kulturális produktumhoz, így például Mundruczó Kornél idén bemutatott filmjéhez, a *Jupiter holdjához* – a menekültválságot nem kívülről, tágabb perspektívából nézi, hanem úgy tekint rá, mint az önvizsgálat és önjavítás eszközére. A *Magyar akác* szerint ez a válság a magyar nemzeteszmény újrafogalmazásának lehetne az apropója, míg a *Jupiter holdja* az individuális önvizsgálat és erkölcsi felemelkedés eszközeként tekint rá. Azaz ezek a kulturális termékek egy szűk, morális perspektíván keresztül nézik a menekültválságot.⁵ Így bár a *Magyar akác* a menekültválságról kíván beszélni, valójában nem annak az okait és politikáit nézi, hanem azt, hogy ennek apropóján

- A „menekült” és a „válság” idézőjeles használatáról, amely hozzájárulhat a helyzet apolitikus és eurocentrikus olvasatán való túllépéshez, lásd: Prem Kumar Rajaram: “Beyond crisis: Rethinking the population movements at Europe’s border.” FocaalBlog, 2015.10.19., www.focaalblog.com/2015/10/19/prem-kumar-rajaram-beyond-crisis (Utolsó letöltés: 2017. július 30.)

- Idézet az előadásból. Köszönjük az alkotóknak, hogy az előadás felvételét rendelkezésünkre bocsájtották.

- A morális interpretációk korlátairól lásd: Gagyí Ágnes – Geröcs Tamás – Szabó Linda – Szarvas Márton: Beyond Moral Interpretations of the EU ‘Migration Crisis’: Hungary and the Global Economic Division of Labor. in: *LeftEast*, 2016. február 9. <http://www.criticatac.ro/lefteast/beyond-moral-interpretations-of-hu-eu-migration-crisis/> (Utolsó letöltés: 2017. július 30.)



Kelemen Kristóf – Pálinkás Bence György
Magyar akác, 2017 © Fotók: Csányi Krisztina

a magyar nemzettudatot hogyan lehetne az előadás alkotóinak az értékrendjéhez igazítani és így a saját morális pozícióinkat javítani. Az előadásban elhangzó érvek egy olyan értelmezés felé mutatnak, miszerint az akác azért lehet a magyar befogadás-eszmény ideális példája, mert bár messziről, Amerikából jött, de beilleszkedett a magyar tájba és kultúrába és komoly hasznót hajt a magyar gazdaságnak (az alföldi homok megkötése, tüzelő és akácméz formájában). Így a darab egy olyan értékrendet sugall, melyben a befogadás kritériuma a gazdasági hasznosság lesz, és (feltehetően az alkotók szándékától függetlenül) azt sugallja, hogy az úgynevezett menekültválsághoz is egy utilitarista érdekhaszon-elemzésen keresztül érdemes közelíteni, azaz a menekültek számára az nyújthatja a befogadás reményét, ha olcsó és gyorsan integrálódó munkaerőként tudnak hasznosulni az európai gazdaságban. Minthogy az előadás egyik előzetes promóciója a Maja és Reuben Fawkes szervezte *Vegetal Mediations: Plant Agency in Contemporary Art and Environmental Humanities* konferencián történt 2017 május elején,⁶ érdemes röviden utalnunk a gyökér metafora használatának kortárs kritikájára is, melyről a konferencián Alan Watt beszélt. A fa illetve

gyökökerek statikus szemlélete (miszerint a fa egyhelyben áll és a gyökér legfőbb feladata, hogy megkapaszkodjon vele a földben és szilárdan tartsa) átszövi az antropocén filozófiai hagyományt, és az emberrel kapcsolatos metaforaként való használatát is. Ezzel szemben a kortárs ökokritikai diskurzus a fákat és a gyökereket hálózatosan összekötött ágenseknek látja, rámutatva, hogy a növények korántsem annyira passzívak és statikusak, mint gondoltuk, csupán az emberitől eltérő sebességgel és módon megy végbe a mozgásuk illetve az információcsere közöttük – utóbbiban különösen fontos szerepe van a gyökökereknek. Az alkotók maguk is tisztában vannak ezekkel a kutatásokkal, hiszen a díszlet bemutatása kapcsán a bevezetőben utalnak rá. Ugyanakkor a „Bárki a magyarság része lehet, ha gyökeret ver a magyar földbe” gondolat a növények illetve fák antropocén szemléletét is fenntartja. A humor Arisztophanész darabjaitól kezdve mindig is fontos eszköz volt a politikus színház számára. Jelen előadás is bőven él vele, talán túl sokszor is. Az előadás több pontján megfigyelhető, hogy megszületik egy állásfoglalás, egy gondolat, de a következő percben „elpoénkodják”, miáltal ezek az állítások egy idő után súlytalanná válnak. Ennek egy szemléletes példája egy akácfa elültetése az Ópusztaszeri Nemzeti Történeti Emlékparkban. Első körben ez a menekültek befogadásának metaforájaként jelenik meg: ha az eredetileg külföldről érkezett akácfa mint megvédendő hungarikum listázható, akkor helye van a magyarság történetét bemutató parkban is. A gesztus demonstrálja, hogy bárki/bármilyen magyarrá tehető, ezzel felhívja a figyelmet a nemzeti hagyomány és identitás konstruált voltára és az újrakonstruálás lehetőségére. Az eseményről szóló filmfelvétel azonban mégis az utazás és faültetés komikus oldalát emeli ki. Később a könyvek (közte az érettségizőknek adományozott díszkötésű alaptörvény) meghackelése folytatja ezt a szálát: a videofelvételeken azt látjuk, hogy a szereplők a múltat reprezentáló képekbe akácfákat montázsolnak, méghozzá szándékosan amatőr módon. Az OSZK-ban való bújkálás és az iskolába való betörés videoképei diáktrefává szelídítik az eredetileg radikális gondolatot. De idézhetnénk a mozgalom „mozgalommá” válását is: az előadásba idézett múltak egyike az illegális munkásmozgalomé, amellyel több ponton dialógusba lép az előadás: így például az egykori mozgalmárokhhoz hasonlóan elültettek egy akácfát a Hűvösvölgyben, majd a színpadon elszavalják József Attila kapcsolódó versét az úri szélnek ellenálló és „marxi munkát végző” akácokról.⁷ A háttérben látható felvétel ezzel szemben a munkásmozgalom hagyományának megszakadását és kiürülését tematizálja: egy szinte teljesen néptelen vurstlit látunk, ahol a hinták „beragadtak” miközben a *Hej te bunkócska...* kezdetű mozgalmi dal kísérteties remixe szól. Ebben a heterogén minőségeket egymás mellé helyező jelenetben nem eldönthető, vajon a társulat folytatni akarja-e a baloldali hagyományt vagy inkább ironikusan viszonyul hozzá, pláne, hogy a saját, az akác köré épülő mozgalmukról szájuk sarkában bujkáló félmosollyal és olykor túljátszott lelkesedéssel beszélnek, énekelnek, táncolnak. Bár a dokumentumszínház korábbi paradigmái valóság és fikció oppozíciója révén határozták meg magukat a zárt reprezentációval dolgozó előadásokkal szemben, a kortárs dokumentumszínházi produkciókban korántsem példa nélküli a kettő egymásba csúszása, keveredése.⁸ Ennek hátterében a szubjektum, a tapasztalat, a megismerés posztmodern fordulata, a valóság „aktuálisan legerősebb fikcióként”⁹ való meghatározása áll. Ha ebből a szempontból

⁷ József Attila: *Ákácokhoz* (1929/1931) <http://www.mek.oszk.hu/00700/00708/html/kolto000000/kotet00001/ciklus00368/cim00377.htm>

⁸ Thomas Irmer: A Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany. *The Drama Review*, 2006/3., 16–28.

⁹ „(...) a domináns, konszenzuális fikció tagadja önnön fikció voltát, azzal, hogy magát mint valóságot láttatja, hogy egyszerűen éles vonalat húz e valóság, és a képzetek és látszatok, vélemények és utópiák valósága közé.” Jacques Rancière: *A felszabadult néző*. Ford. Erhardt Miklós, Műcsarnok Kiadó, Budapest, 2011, 54.

vesszük szemügyre, a *Magyar akác* háromféle módon viszonyul a (fenti értelemben vett) valósághoz: 1. érdekes tények összegyűjtése az akáccal összefüggésben és az akácnak a menekültekkel való párhuzamba állítása; 2. a valóságon végzett munka – a szereplők a projekttel kapcsolatban átalakítottak dolgokat a világban és ezek az átalakítások bekerülnek az előadásba (pl. Wikipédia szócikk átírása, faültetés az Ópusztaszeri Nemzeti Történeti Emlékparkban); 3. alternatív valóságok beidézése az előadás idejébe és terébe, a „látható újrarendezése” révén (Jacques Rancière): a már említett könyvrongálás, illetve az előadás végén fideszes politikusok sajtónyilatkozatainak felvételei alá más mondatokat játszanak be, mintha a megszólalók támogatnák az akácmozgalmat és a menekülteket. Ez a zajos tetszést keltő jelenet a valóság médiumok segítségével történő újramixelését valósítja meg, korántsem egyedülálló módon az előadásban, de talán ezen a ponton a leghatásosabban. Viszont a valóság nagy sűrűséggel történő újrarászása és deformálása valamelyest tompítja azt az első pillanatban nagyon is jelentős sokkot, amit az akácfa kétféle értékelése közti radikális különbség okozott az előadás elején. A valóságon végzett munka egyik leágazása az előadásban ismertetett terv, amely szerint a csoport tagjai egy elhagyott ipari területen akácfákat ültetnének a jövőben. Ezt követően Eke Angéla bodyra vetkőzik, bakancsba bújik, és slammelésbe fog: egy kizsigerelt, de ebből hasznót húzó, magát tüskékkel védő fa perspektíváját jeleníti meg. A szuggesztív előadás révén a dal mindvégig fenntartja annak feszültségét, hogy az elhangzottak egyaránt vonatkozhatnak egy nő és egy fa sorsára. Amellett, hogy a szöveg cselekvőképességet, szabad akaratot és választást láttat ott, ahol legtöbbször valószínűleg csak kiszolgáltatottságot és kizsákmányolást látunk („Használj ki te baromarc, mert magasra jutok én veled”), ez a dramaturgiai megoldás egy másik szempontból is problematikusnak tűnik, ha újfent játékba hozzuk az ökokritika szempontját. A feminista tudománytörténet több alkalommal rámutatott arra, hogy az élőlények rendszerezésének kategóriáit mélyen átszövik a patriarchális és gyarmatosító képzetek.¹⁰ Az akácfa karcos, kizsákmányoltságából hasznót hajtó nőként való megsemélyesítése ezt a kritikával illetett hagyományt folytatja. Az *animal studies* szövegei az állatok humanizálása kapcsán rámutatnak, hogy ezekben az esetekben az állatot nem mint olyat értjük meg, csupán metaforizáljuk és megszelídítjük radikális másságát.¹¹ Ez a gondolat alighanem a növényekre is kiterjeszthető. Az előadás, mint fentebb utaltunk rá, egy szubverzív kisajátítás-sorral zárul, amiben az alkotók vezető fideszes politikusok szájába adják saját álláspontjukat a nemzeti befogadás-eszménnyel, a konszenzus-alapú politizálással, és végül a kritikus művészeti projektek nagyobb állami támogatásával kapcsolatban. Éppen az utolsó, a kultúrafinanszírozásról szóló, Hoppál Péter szájába adott szavakból válik egyértelművé az, hogy az előadás alkotói számára az akác-metafora nem csupán saját értékrendjüknek a társadalmi projektálására szolgál, hanem ahogyan ez az ironikusan eljátszott mozgalomépítésben is megmutatkozott, arra is, hogy saját élethelyzetüket vetítsék bele ebbe.

¹⁰ Az emlősök emlősöknek való elnevezése például összefüggésben áll az anyamell és a női test körül formálódó 18. századi képzetekkel. Utóbbihoz vö. Ruth Perry: A mell gyarmatosítása: szexualitás és anyaság a tizenennyolcadik századi Angliában. In Tóth László (szerk): *A szex. Szociológia és társadalomtörténet*. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 1996, 240–257. A növények osztályozásának kérdéséhez lásd pl. Rachel O'Donnell: Imperial Plants: Modern Science, Plant Classification and European Voyages of Discovery. <http://gjs.org/sites/default/files/issues/chapters/papers/Journal-07-01-05-ODonnell.pdf> (Utolsó letöltés: 2017. július 30.) Drodzik Orsolya *Kaland a Technikai Disztópiumban; Természettöredék, A növények szexuális rendszere* (1990) című installációja szintén reflektál a növények Linné-féle rendszerezésének szexuálpolitikai előfeltevéseire és ideologikus beágyazottságára.

¹¹ Una Chaudhuri: De/Facing the Animals. Zooësis and Performance, *The Drama Review*, 2007/2., 8–20.

GERHES GÁBOR

inside express

Kaulics Viola, Kótun Viktor és Szentesi Csaba kiállítása*

Budapest Galéria, Budapest

2014. október 10 – november 9.

2014. Világűr. Budapest. Galéria.

Hatalmon a Nagy Tojás. Államforma: Népstadion, az oxigén fogy, a kozmosz 20 óráig nyitva, onnantól kijárási tilalom lép életbe.

KAULICS VIOLA, KÓTUN VIKTOR, SZENTESI CSABA.

Megbízatásom tárgya e három célszemély megfigyelése, társadalmi hasznosság, gyönyörködtetési-index, nyugatmajmolás, hagyomány-tisztelet, önreflexió, és szappanbuborék-faktor vonatkozásában. A kapott eredményeket analitikus összehasonlító vizsgálatnak vetem alá, jelentésben olykor kitérek egyéb, nem várt szempontokra is. Erről majd folyamatosan.

SZT-kartonjaikat bekértem. Jelzett időszakra vonatkozóan egyéb forrásokból származó hálózati személyek és titkos megbízottak (TMB)-ktől származó, operatív módszerekkel készült korábbi jelentéseket találtam. Itt anonimizált sorok olvashatók, de halványan kivehetőek bizonyos nevek: Torok, vagy Török(?), Konkoli, Sipőc... – ezeknek később utánanéznli!

Jelentés:

KAULICS VIOLA sok mindent tud az ideális férfiről, és keresi a megfelelő nőt, aki sokszor saját maga. Először önmagunkkal kerülünk intim viszonyba általa.

A test egy magát működtető rendszer, az intimitás személyes terünk határáig ér. Önmagunk határa tehát intimitásunk határa is. Meddig tart, ami honnan kezdődik?

Testhatárrendészeti szerv: lélegző combok.

Kaulics Viola száján van egy kép, ahol egy pár látszik, azaz egyáltalán nem látszik, csak a többi képből gondolni, hogy azok ugyanúgy ők. Állnak az ablak és a függöny között, azaz mintha már épp nem is lenének ott, ellebegnek az áttetsző anyaggal. Mennek kifelé az odakintre. Az odakint ez esetben egy közeli tűzfal, előtte tető. Olyan, sárga hullámlemez lehet, rajta törmelék és galambszar. Duplaszárnyú az ablak, azon nehezebben megy kifelé a megváltás.

Purifikáció: megtisztulás a címe az itteni anyagnak. Kényelmetlenül közeleik.

Szabad-e székelés közben lábat mosni?

És lábmosság közben székelni? Így a rabbi.

A feloldozás véget ér a háztartási létra utolsó fokán, mire a panelszoba menyezetét érinti fejünk. Így én.

Zebramintás plüstakaron elkarhoznék, ha egzotikust akarok.



Kaulics Viola
Purification, 2014 © Fotó: Rosta József

KÓTUN VIKTOR 190 cm magas, szőke, gondosan borotvált, külsejében átlagos, környezetébe beleolvad, emiatt sokszor teljesen észrevétlen marad. Látszólag úgynevezett rejtőzködő típus, ez azonban félrevezető. Gyakran másokat, valamint saját magát megszemélyesítve jelenik meg. Ez utóbbi esetben válik csupán láthatóvá, és ilyenkor megtévesztően ártalmatlanná. A szükségesnél több nyakkendőt tart otthon, ezek színösszeállítása első ránézésre természetesen nemzeti és

Kótun Viktor
Vázlatok egy posztneoavangárd arcképcsarnokhoz No. 1, 2014 (részlet) © Fotó: Rosta József



vallási önérzetet sért. Az ide szánt „Kezdeti vázlatok egy neoavangárd arcképcsarnokhoz 1” című műegyüttes azonban minden szempontból közveszélyes. A falhoz támasztott kazár-lobogó felesleges indulatfokozás. Szappanbuborék-faktor maximum, gyönyörködtetés-index zérus. Kapitalista. Egyszer Horváth Tiborral is látták. Személye további operatív megfigyelést igényel. Égő dossziéjának nyilvános felolvasását kérem.



Szentesi Csaba
Cím nélkül (disszociatív formaterv), 2014 (részlet) © Fotó: Rosta József

SZENTESI CSABA: egyelőre sokat gondolkodik, idézget, a modernitás fogalmával operálgat. „Mai rend-fogalmunk a modernitás terméke. A jövőbe mutató, a tökéletesedést ígérő fejlődés eszméje összefonódik a szabályosság, a rendezettség, az észszerűség gondolatával. A fejlődés mint emberi vágy, mint elrendelt terv, program és világmagyarázati elv az Ész mindenhatóságába vetett hitből nyeri értelmét.” – halljuk a háttérben Vágási Feri gondolatait a *Szomszédokból*. A laminált forgácslapokból jó ebédhez szól a nóta. Hogyan építsünk sörösüvegből röntgensövet. Maxicsalád mini ötletei. Utána pacalvacсора és ultiparti. Zárójel: vizsgált időszakban a kiállítás még nem készült el, a mű lapraszerelt állapotban a falhoz támasztva állt – zárójel bezárva.

„Tiszta érzelemvilág
Szobrászi ökonómia
Líra alá rejtett építettség
Nem avantgarde de haladó ízlésű
Szocialista elkötelezettségű
Realista nagyplasztika”

Vizsgált személy megítélésében bizonytalan vagyok. Barkácsfaktor kiemelkedő, ideológiai képzettség elfogadható, nyugatmajmolás: zérus. Esetében Fehér ET. szakvéleményét mindenképp kikérni! – megjegyzés magamnak.

Összegzés:
Nagy biztonsággal megállapítást nyert, vizsgált személyek egy idegen világ felbérelt ügynökei. Tevékenységüket a bolygónk iránti nemzeti elkötelezettség teljes hiánya jellemzi. Kiejtésük akcentusokkal terhelt, veszélyesen emelkedő társadalomkritikai index, jordán alapok, miegymás.
Javasolt eljárás:
díjat visszavonni, kiállítást lezárni. stb, stb, stb.

Köszönjétek magatoknak!
A figyelmet.

* Elhangzott 2014. október 9-én, a kiállítás megnyitóján.
** Az idézet Fejős Zoltántól származik.



inside express →

Kisterem

kisterem.hu

KRISTÓF KRISZTIÁN
Vedlő füzet III. – 2018.10.15 (részlet)
tus, selyempapír, paraffin
© Fotó: Eln Ferenc

