

ISSN 1216-8890 880 Ft

Balikon

kortárs művészeti folyóirat | Budapest

© 19_1





PUKLUS PÉTER

Szürke ing | Gray Shirt, 2018, 100×66 cm

← inside express

Goethe-Institut
Budapest
goethe.de/ins/hu/

GERHARD RICHTER

Uncle Rudi | Onkel Rudi, 1965, 87×50 cm
© 2011 Gerhard Richter – All rights reserved / Alle Rechte vorbehalten

Fotos aus Büchern (Fotók könyvekből)
(Atlas: 19), 1967, 66,7×51,7 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus und
Kunstabau München, Munich, Germany
© 2011 Gerhard Richter – All rights reserved / Alle Rechte vorbehalten

4



FEHÉR DÁVID: „ICH MAG ALLES,
WAS KEINEN STIL HAT” | Stílus és
in/differencia Gerhard Richter
művészetében

13



BENJAMIN H. D. BUCHLOH: Gerhard
Richter Birkenau-sorozata [részlet]

16



ZEMLÉNYI-KOVÁCS BARNABÁS:
Gyászfragmentumok | A *Birkenau-*
sorozat helye Gerhard Richter
életművében

FEHÉR DÁVID ÉS ZEMLÉNYI-KOVÁCS
BARNABÁS TANULMÁNYAIT ILLUSZTRÁLÓ
GERHARD RICHTER MŰVEK KÖZLÉSÉT,
ILLETVE BENJAMIN H. D. BUCHLOH
SZÖVEG-RÉSZLETÉNEK FORDÍTÁSÁT ÉS
MEGJELENTETÉSÉT, A GOETHE-INSTITUT
BUDAPEST NAGYVONALÚ TÁMOGATÁSA
TETTE LEHETŐVÉ.

23



TOLNAY IMRE: Ecsettel írt idő | Soha nem
szűnő – Nádler István grafikai retrospektív

26



SzabadTánc | Drozdik Orsolyával beszélget
Kondor-Szilágyi Mária

30



Valóságemésztés | Az intellektuális hártás
csodás aprítókése | Tarr Hajnalkával
beszélget Sirbik Attila

34



POPOVICS VIKTÓRIA: Csendes apa
forradalom, avagy az apaság mint
társadalmi konstrukció | Puklus Péter: *Hős
anya _ Alcím*

36



ALEXANDER ZOLTÁN: Nincs idő a
hibernálásra | Keresztmetszet a londoni
művészeti élet év eleji kiállításáról

Főszerkesztő:

HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

Szerkesztők:

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

Lapterv:

ELN FERENC
elnferenc.com

© Fotó:

ROSTA JÓZSEF
jozsef.rosta@gmail.com

Balkon

HU ISSN 1216-8890

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

Poligráf Kft.

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

Terjesztés: Árusításban terjeszti a Lapker Rt.
és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti
a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK).
Előfizethető Budapesten az ÜLK kerületi ügyfél-
szolgálati irodájánál, a 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://epcnymda.hu

t á m o g a t ó k

EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

NKA
Nemzeti Kulturális Alap

„ICH MAG ALLES, WAS KEINEN STIL HAT”

Stílus és in/differencia Gerhard Richter művészetében*

GERHARD RICHTER 1964–65-ben írt feljegyzésében olvasható a talányos, sokat elemzett, programszerű megállapítás: „Szeretek mindent, aminek nincs stílusa: szótárakat, fényképeket, a természetet, önmagamat és a festményeimet. (Mert a stílus erőszak, és én nem vagyok erőszakos.)”.¹ Jelentős kérdés, mit ért Richter stílus alatt: a leképezésben rejlő artisztikumot és stilizációt vagy esetleg az egyéni kézjegyet, amelyhez a művészi originalitás szinte mitikus képzetei tapadnak. Esetleg utalhat az egyéni stílusra mint béklyóra, amely egyfajta manírrá, önismétléssé silányíthatja a művészi életműveket, ám a stílus tagadása tágabb értelemben az egységes korstílus, a korszellem fogalmának megkérdőjeleződésére is vonatkozhat. A feljegyzés dátumából kiindulva a megállapítás összefügg Gerhard Richter pop-fordulatával, a nemzetközi pop art németországi variánsának megteremtésére irányuló kísérleteivel (a german pop² és a kapitalista realizmus³ fogalmainak megalkotásával), illetve mindezeken keresztül az anti-artistikus művészeti eljárások, a fluxus és a pop art etalonná emelésével. Ezeknek az eljárásoknak a központi mozzanata a banális, neutrális tárgyak, vagyis az idézetben említett szótárak, fényképek kommentár

- Gerhard Richter: Notes 1964–1965, in: *Gerhard Richter – Text. Writings, Interviews and Letters 1961–2007*, Dietmar Elger – Hans Ulrich Obrist eds., Thames & Hudson, London, 2009, 32.
- Erről a fogalomról és revíziójáról lásd: *German Pop*, Martina Weinhart – Max Hollein Hrsg., kat., Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 2014
- A kérdéstről lásd újabban: Eckhart J. Gillen: Ist der Kapitalistische Realismus in Wahrheit ein Sozialistischer Realismus?, in: *Leben mit pop. Eine Reproduktion des Kapitalistischen Realismus*, Gregor Jansen – Elodie Evers – Magdalena Holzhey Hrsg., kat., Kunsthalle Düsseldorf, 2013, 135–144.

^[1] A szöveg az MKE Képzőművészet-elmélet Tanszék Gerhard Richter 85 című szimpóziumán (FUGA, Budapest, 2017. december 8.) elhangzott előadás szerkesztett változata.

nélküli felmutatása, képpé transzponálása. ROY LICHTENSTEIN és legfőképp ANDY WARHOL művészete lebeghetett Richter szeme előtt. Richter egy későbbi nyilatkozatában Warhol jelentőségét „a mechanikus legitimálásában”⁴ látta. Warhol egyrészt megkérdőjelezte a klasszikus techné jelentőségét, a manualitás elsődlegességét, ám a legtöbb esetben – elődjével, Marcel Duchamp-mal szemben – mégsem lépett ki a hagyományos táblakép keretrendszeréből. Ez a kettősség a richteri művészetet is meghatározza. A festészettel szembeni egyszerre szkeptikus és afirmatív hozzáállást tükrözi Richter 1966-ban lejegyzett provokatív kijelentése is, miszerint „számos amatőr fotográfiát jobbnak talál a legjobb Cézanne-oknál.”⁵ A stílus tagadásának elve, a stílusatlanság, illetve stílusok fölött állás kérdése hosszú távon a richteri életmű legfontosabb sajátosságává és dilemmájává vált. KLAUS HONNEF

- MoMA Interview with Robert Storr (2002), in: *Gerhard Richter – Text* 2009, i.m., 414., idézi: Hal Foster: *The First Pop Age. Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2012, 172.
- Gerhard Richter: Text for exhibition catalogue, Galerie H, Hanover, 1966, written jointly with Sigmar Polke, in: *Gerhard Richter – Text* 2009, i.m., 43.

már 1972-ben, Gerhard Richter a *Velencei Biennálén*, a német pavilonban bemutatott önálló kiállításának katalógusában megfogalmazta, hogy Richter művészetében a „stílustörés stíláris elvként”,⁶ az életmű dinamikáját és dialektikus mozgásait meghatározó paradoxonként írható le. SEAN RAINBIRD később ezt az eljárást a „valóság variált kódjainak” alkalmazásaként,⁷ különböző alkotói eljárások egymás mellé rendéléseként jellemezte.

Mindezt alátámasztja a *Velencei Biennálén* bemutatott Richter-kiállítás katalógusa, amely kis indexképek inventáriumaként vonultatta fel az addigi oeuvre műcsoportjait,⁸ alkotásait, ahhoz hasonló neutrális rendszert teremtve, mint a művész fotódokumentumokat szertelenül párosító, majd tablóként felmutató *Atlasza*,⁹ amely nemcsak a német társadalom kollektív tudattalanjaként, hanem a richteri életmű archívumaként, a művész olykor elfojtott személyes emlékeinek (traumáinak) felmutatásaként, szublimációjaként is leírható. Az életmű egésze akár – az *Atlaszsal* párhuzamos – személyes és kollektív emlékezetet aktivizáló képsornak is tekinthető, amely talán a művészet múltjával és jelenével is számot vet.

Richter 1966-ban a következőket jegyezte fel: „nem követek célokat, rendszereket, tendenciákat; nincs programom, nincs stílusom, nincs irányom. Nincs időm olyan speciális dolgokkal, munka témákkal, variációkkal foglalkozni, amik mestéri megoldásokhoz vezetnek. Tartózkodom a stílusoktól. Nem tudom mit akarok. Következetlen vagyok, semleges, passzív; szeretem a meghatározatlanl, a kötetlent; szeretem a folytonos bizonytalanságot. Más értékek talán elvezethetnek az eredményhez, a népszerűséghez, a sikerhez; de azok mind éppúgy túlhaldottak, mint az ideológiák, a vélemények, a

- „So wird der permanente Stilbruch zum Stilprinzip und definiert seismografisch Richters individuelle, soziale und künstlerische Stellung.” Klaus Honnef: Schwierigkeiten beim Beschreiben der Realität – Richters Malerei zwischen Kunst und Wirklichkeit, in: Dieter Honisch Hrsg., *Gerhard Richter*, kat., 36. Biennale in Venedig, Deutscher Pavillon, Venedig, 1972, 16.
- Sean Rainbird: Variations on a Theme: The Painting of Gerhard Richter, in: *Gerhard Richter*, Sean Rainbird – Judith Severne eds., kat., Tate Gallery, London, 1991, 11. (Rainbird Honnef korábban idézett állításához is kapcsolódik szövegében.)
- Gerhard Richter*, kat., 36. Biennale in Venedig, Deutscher Pavillon, Venedig, 1972
- Gerhard Richter: *Atlas*, Helmut Friedel ed., Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2006

koncepciók és a dolgok megnevezései.”¹⁰ Richter szinte manifesztumszerű – és ennyiben szándékosan sarkító – megállapításai egy tartózkodó, minden határozott állásfoglalást elutasító pozíciót írnak körül. Egy tulajdonságok nélküli művészi életművet, amelynek paradox módon az egyetlen valódi tulajdonsága épp a tulajdonságok nélküliség.¹¹ 1985-ben Richter úgy fogalmazott, hogy „nincs motívumom, csak motivációm”,¹² mintha az általa gyakran mottóként idézett John Cage mondatot parafrazálná: „nincs mit mondanom, és ezt mondom”.¹³

A kijelentés lefordítható ekként is: ha az eddig ismert művészet tulajdonságai kiüresedtek, nem új tulajdonságok és minőségek teremtését célozom meg, hanem felmutatom újszerű tulajdonságként a tulajdonságok nélküliséget. Az esszenciális mondanivaló hiányában felmutatom, kimondom a hiányt és az ehhez társuló kételyeket. ROBERT STORR joggal utalt Richter-monográfiájának címében a festészetbe vetett hit és kétely dialektikájára,¹⁴ amit akár a kétkedésbe vetett hit paradox pozíciójaként is feloldhatunk. Richter életműve ugyanis a tulajdonságok nélküliséget nem a konceptuális annullálás, hanem a tulajdonságok és a fókuszpontok megsokszorozása által mutatja fel. A művész a differenciák radikális halmozása által teremtí meg a neutralitás és az indifferencia esztétikáját, amint erre HAL FOSTER is utalt.¹⁵ Indifferencia alatt a stílusok és az ideológiák iránti közöny értendő, olyasféle közöny, amely – a korai Richter előtt példaként lebegő – Andy Warhol mechanikus sokszorosításra épülő képeit, és az unalomra és ürességre apelláló experimentális filmjeit is jellemzi.

Richter művészetének azonban – Warholéval szemben – szintén fontos sajátossága az ellentétes pólusok közötti ingamozgás. PETER OSBORNE Richter művészetét „a posztkonceptuális festészet” olyan speciális fajtájaként írja le, amely „egy fel függesztett kettős tagadás ontológiai terében létezik”.¹⁶ A kettős tagadás alatt olyan közhelyszerű kettősségek képi felmutatása és feloldása is érthető, mint a közelség és a távolság, a láthatóság és a láthatatlanság, a mechanikusság és a manualitás, az egyediség és a sokszorosíthatóság, a destrukció és a konstrukció, illetve az emlékezés és a felejtés dialektikája, ám ennél is meghatározóbb két ellentét. Az egyik a festészet és a fotográfia korrelatív viszonyára vonatkozik, amit Osborne „a festészet fotográfia általi, és a fotográfia festészet általi tagadásaként”¹⁷ ír le. A másik kettősség az absztrakció és a realizmus párhuzamosságaként, szembesítéseként és ambivalens viszonyának tematizálásaként mutatkozik meg az életműben. Elsőként Richter legfontosabb teoretikusa, BENJAMIN BUCHLOH vetette fel, de többen is megfogalmazták, hogy Richter stíláris szempontból rendkívül szerteágazó, egymással olykor homlokegyenest ellentétes stíláris és ideológiai pozíciókat szembesítő és interiorizáló művészi pozíciója leírható a

- Gerhard Richter: Notes, 1966, in: *Gerhard Richter – Text* 2009, i.m., 46.
- Richtert „tulajdonságok nélküli festőként” jellemzi például Eckhart J. Gillen. Vö. Eckhart J. Gillen: Painter without Qualities. Gerhard Richter’s Path from Socialist Society to Western Art System, 1956–1966, in: Christine Mehring – Jeanne Anne Nugent – Jon L. Seydl (szerk.): *Gerhard Richter: Early Work, 1951–1972*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2010, 63–89.
- „I have no motif, only motivation.” Gerhard Richter: Notes, 1985, in: *Gerhard Richter – Text* 2009, i.m., 140. (1985. február 20.)
- „I have nothing to say and I am saying it.” A mondatot – többek között – az 1985-ös feljegyzései között is idézi Richter: Gerhard Richter: Notes, 1985, in: *Gerhard Richter – Text* 2009, i.m., 143. (1985. november 13.)
- Robert Storr: *Gerhard Richter. Doubt and Belief in Painting*, The Museum of Modern Art, New York, 2003
- Foster 2012, i.m., 207–208.
- Peter Osborne: Abstract Images: Sign, Image and Aethetic in Gerhard Richter’s Painting, in: *Gerhard Richter*, Benjamin H. D. Buchloh ed., October Files 8, MIT Press, Cambridge (Mass.), London, 2009, 95. (95–111.) Lásd még: Peter Osborne: Malerei der Negation. Gerhard Richters Negative, in: *Gerhard Richter. Fotografie und Malerei – Malerei als Fotografie. Acht Textze u Gerhard Richters Medienstrategie*, Schriften des Gerhard Richter Archiv Dresden, Band 8., Dietmar Elger – Kerstin Küster Hrsg., Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2011, 149–161.
- Osborne 2009, i.m., 95.

modernizmus történetének újragondolásaként, amelyben a művész bizonyos toposzokat és eljárásokat helyez új keretrendszerekbe.¹⁸ HANS ULRICH OBRIST minderre középpont nélküli, „fluid” művészi praxisként hivatkozik.¹⁹ Az egymásba folyó stílusoknak és művészi eljárásoknak mintegy képi metaforája az értelmezők többsége szerint a „Vermalung” (vagyis a felül-szét- vagy átfestés) richteri gesztusa, amely a felület részleges destruálásán keresztül teremt életlen, egymásba folyó, összemosódó minőségeket. Olyan képmezőket, amelyeket csábító a képek folyamatos áramlására vonatkozó érzéki, mégis konceptuális karakterű festői metaforákként látni. Buchloh azon felvetését, miszerint Richter különböző művészettörténeti pozíciókkal vet számot, azokat megidézve, újragondolva, alátámasztják a richteri életmű különféle műcsoportjai. Richter művészetében ugyanis egyaránt megjelenik felidézett paradigmaként a readymade, a monokrómia, a kollázs és a montázs, a véletlen folyamatokat, illetve automatizmusokat modellező experimentális képkalkotás, az informel, a konkrét művészet, kitekintve a minimal artra, illetve szintén asszociálható Richter életműve a pop arttal és a fotórealizmussal. Maga Richter azonban egyik stíluskategóriába sem sorolható be maradéktalanul, az általa megidézett stílárís megoldások egy mindenféle képkalkotó eljárást interiorizálni képes komplex kódrendszer részeként jelennek meg.

Az életmű diverzitása és heterogenitása rendkívüli teoretikus és kurátori kihívást jelent. Richter művésze lényegében elképzelhetetlen és értelmezhetetlen az arról folytatott diskurzusok nélkül. Az oeuvre alakulása talán produktív párbeszédék és kölcsönhatások soraként is leírható, amelyben kétségkívül kitüntetett helye van az életművet az 1970-es évektől nyomon követő, elemző és kommentáló Benjamin Buchloh működésének. Az elméleti reflexió, a teoretikus keretrendszer nélkül talán sosem láthatnánk egyben a polifonikus életmű sok szálon futó történetét. Az amerikai filozófus ARTHUR C. DANTO megállapítása ennyiben szimptomatikusnak tekinthető: „Egy Richter-kiállítás vagy, ami azt illeti egy Trockel-kiállítás, úgy néz ki, mint egy csoportos kiállítás, és azzal, ahogy eltökélten távolságot tartanak egy jól beazonosítható vizuális stílusától, ahogyan készek bármit felhasználni, ha valamilyen célból szükségük van rá, ahogyan a legkevésbé sem tisztelik a tisztaságot, valamint azzal, ahogyan az abszolút szabad játék szellemében alkotnak, ezek a művészek a maga leglátványosabb formájában tesztelik meg a történelem utáni mentalitást.”²⁰ Danto a művészet vége utáni művészet példáját látja Gerhard Richter tevékenységében, egy történelem utáni művészi mentalitás leképeződéseként értékeli azt a helyzetet, hogy Gerhard Richter áttekintő kiállításai úgy néznek ki, mint egy csoportos kiállítás. Danto a stílustörténeti művészettörténet-írás paradigmaalkotó művészettörténésze, Heinrich Wölfflin ismert kijelentését idézi, miszerint nem minden lehetséges minden korban, amit azzal egészít ki, hogy abban a korban viszont, amelyben most élünk, minden lehetséges.²¹ A történelem utáni művészet megjelenése ennyiben a stílustörténeti művészettörténet-írás ellehetetlenítését is implikálja, ugyanakkor jelzi a művészet történetként való elbeszélhetőségének problematikussá válását is. Jelentős kérdés azonban, hogy Richter művésze leírható-e egy „történelem utáni”, posztmodern pozícióként, az idézetek szabad játékaiként. A művész legtöbb értelmezője, és magam is hajlok arra, hogy a richteri

életmű stílárís diverzitásának kevés köze van a posztmodern „történelem utáni” nézőpontjához. Az azonban kétségtelen, hogy ez a diverzitás leírásra és magyarázatra szorul. Ezt demonstrálták Richter retrospektív kiállításai, amelyeken egymás mellé kerültek a különböző műcsoportok. A berlini Neue Nationalgalerie, a londoni Tate Modern és a párizsi Centre Pompidou által rendezett – ezidáig legnagyobb retrospektív tárlat – címe, a *Panorama*,²² utalt az életmű széttartására és sokrétűségére. A cím mintegy azt sugallta, hogy a kiállítás nemcsak a richteri életműről ad áttekintést, hanem a bemutatott művek egyfajta panoramikus képet adnak a művészet közelmúltjáról és jelenlegi helyzetéről is.

Az életmű „széttartásának”, „szétesésének” kérdése a legélesebben Richter a New York-i MoMA-ban rendezett, 2002-es átfogó tárlata kapcsán fogalmazódott meg.²³ A Robert Storr által rendezett kiállítást nem kisebb tekintély bírálta rendkívül élesen az *Artforum* hasábjain, mint ROSALIND KRAUSS, aki többek között a következőket állapította meg: „Véleményem szerint Richter művésze a nézőnek egy rendkívüli gondolatkísérletet mutat be: milyennek tűnne a nyugati kultúra valaki számára, aki a Marsról jött. Vagy legalábbis valaki olyan számára, akit ejtőernyővel ledobtak Nyugatra mindenféle előkészületek nélkül. Richter ez a valaki, aki Kelet-Németországban tanult a szocialista realizmus elvei szerint, és teljesen felkészületlenül érték a huszadik századi avantgárd komplex fejleményei. Amikor Nyugatra költözött a hatvanas évek elején, Düsseldorfban kötött ki, Németország modernista művészeti világának fővárosában, és megismerkedett azokkal a jelenségekkel – pop art, fotórealizmus, kollázs, absztrakció –, amelyek számunkra oly nyilvánvalóak, de egy kívülállót a kísértetiesség sajátos erejével csapnak meg. Ennek a hirtelen alámerülésnek egyik aspektusa az a körülmény, hogy Richter minden kulturális terméket a médiumok közbeeső rétegei között látott feldolgozva – képes

magazinokban, újságokban, televízióban stb. Ez olyan, mintha egy bűvár lett volna, aki a világon mindent a hullámzó vízen keresztül érzékel. Számos festményén a szürke szín és az elmosódó felület mintha ennek a hatalmas mennyiségű víznek a megfelelője lenne – az értelmezés és az előlépés eltávolító, elidegenítő aktusáé.”²⁴ Krauss meglepően éles hangú kritikája, amelynek lényegi állítása, hogy Richter stílárís diverzitása a nyugati modernizmus nem-értéséből vagy félreértéséből származik, számos ponton kritizálható. Főlényes hatalmi pozícióból, egyfajta madártávlatból nézve homogenizálja a keleti blokkot, figyelmen kívül hagyva a régió belüli mutatózó stílusok és művészetfelfogások sokrétűségét, például a szocialista realizmus értelmezésének időszakonként és országonként változó finom eltéréseit, nem számol azzal, hogy Richter már drezdai korszakában is igyekezett tájékozódni a nyugati művészeti jelenségekről, és mindezen túl a kulturális transzfer finom dinamikájának – a megértés, az értelmezés és a lefordítás komplex jelenségeinek – leírása helyett Richter művészetét a megértés kudarcaként írja le, újfent hierarchikus viszonyt tételezve a „nyugati” és a „keleti” művészet között, a Keletről érkező művészt belekényszerítve az imitátor pozíciójába.

A szimptomatikus reakció, amellyel gyakran találkozunk az egykori keleti blokk művészetének – olykor egyenesen a kolonializálás igényével fellépő – nyugati recepciójában, persze több lényegi pontot is érint. Magam is úgy látom, Richter számos értelmezőjével egyetértve, hogy a különböző stílusok interiorizálására épülő, rendkívül szerteágazó művészi program a hidegháború „keleti” és „nyugati” tömbjei közötti átjárások, transzferek fénytörésében írható le.

A következőben megkísérlem Richter az egyéni stílusra vonatkozó elutasító álláspontjának okait és motivációit rekonstruálni. A jelenségnek két aspektusát emelem ki, az első *geográfiai/történeti*, a második *médi-umelméleti/képpontológiai*. Mindkét aspektus érinti Rosalind Krauss a kritikájában, különösképp az első szempontot. Az életmű geográfiai/történeti szituálásában az utóbbi másfél évtized kutatásai hoztak jelentős

áttörést. A J. Paul Getty Museum 2007-ben Richter-szimpoziumot szervezett, amely a művész 1951 és 1972 közötti korszakaira fókuszált. A későbbi kötet formában is megjelent²⁵ előadások közül JOHN J. CURLEY, ECKHART GILLEN, CHRISTINE MEHRING és JEANNE ANNE NUGENT felvetései és kutatásai jelentik a legkomplexebb reflexiót a Krauss által megfogalmazott kételyekre és dilemmákra. A stílussal szembeni székszis gyökerei ugyanis Richter legkorábbi, szocialista realista korszakában keresendők, amelyről maga a művész is csak elvétve nyilatkozik, az ebbe a korszakba tartozó alkotásait pedig nem vette fel az életműkatalógusába.²⁶ Közismert tény, hogy Richter HEINZ LOHMAR tanítványa volt a drezdai akadémián, és az 1950-es évek második felében az óvatosan modernizálódó szocialista realista stílust követve festett murális alkotásokat. Az utóbbi időkben – elsősorban Jeanne Anne Nugent kutatásai nyomán – került azonban csak elő Richter 1956-ban szakdolgozatként benyújtott *Meine Auffassung über die Situation der modernen Kunst*, vagyis *Véleményem a modern művészet helyzetéről* című tizenhétoldalas írása.²⁷ A szöveg kiindulópontja HANS SEDLMAYR *Verlust der Mitte* című kötete,²⁸ amely a modernizmust elutasító szocialista realista esztétikák visszatérő hivatkozása volt. Sedlmayr személyében egy nyugati szerző jelentette a keleti blokk különböző országaiban megjelenő modernizmus-kritika teoretikus alapját, nemcsak Kelet-Németországban, hanem például Magyarországon is (gondoljunk Sedlmayr A *modern művészet bálványai* című kötetére, amely 1960-ban Bortnyik Sándor előszavával jelent meg magyarul²⁹). Sedlmayr könyvei a „közép” elvesztéseként diagnosztizálták a szellemi, stílárís középpont, ha úgy tetszik, a korstílus, eltűnését, elsorvadását. Richter írásában felveti annak lehetőségét, hogy az NDK-ban olyan új szellemi középpont jön létre, amely jelenleg hiányzik Nyugat-Németországból. Richter ennyiben hitet tett a szocialista realizmus mellett, igaz, kérdéses, hogy mindez őszinte vélemény volt-e a részéről vagy inkább a diploma megszerzésére irányuló formális gesztus.

Az azonban kétségtelen, hogy Richter művészi pályája nem a stílus pluralizálásának, hanem inkább centralizálásának jegyében indult. Korai periódusának alapvető hivatkozási pontjai voltak a szocialista realizmus modernizálásának nyugati referencia-művészei, RENATO GUTTUSO, DIEGO RIVERA, DAVID ALFARO SIQUEIROS és a mexikói murális festészet, legfőképp pedig az a PABLO PICASSO, aki kommunista érintettsége miatt nem volt teljesen ismeretlen Kelet-Németországban sem. Egy korai festményén Richter Pablo Picassót együtt ábrázolja a francia kommunista festővel, ANDRÉ FOUGERONNAL és a szocialista realizmus ikonikus alakjával, ALEKSZANDER GERASZIMOVVAL,³⁰ mintegy felmutatva korai művészetének a dogmatikus szocialista realizmustól a baloldali szellemiségű modernizmusig terjedő, szűk mozgásterét. Picasso ugyanakkor Richter későbbi pályája szempontjából is fontos referencia, hiszen paradigmátikus esete a radikális stílusváltásoknak, és a permanens kísérletezésre épülő festői attitűdnek. Közhelyszerűen ismert tény, hogy Richter 1959-ben, a WERNER HAFTMANN által rendezett *II. documentán* tett látogatásakor szembesült egy másik

¹⁸ Lásd pl. Benjamin H. D. Buchloh: Ready-made, Photography, and Painting in the Painting of Gerhard Richter, in: Benjamin H. D. Buchloh: *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, October, The MIT Press, Cambridge (Mass.), London, 2003, 365–403. (első megjelenés: in: *Gerhard Richter*, Daniel Abadie ed., kat., Musée National d’Art Moderne, Paris, 1977, 11–58.)

¹⁹ Hans Ulrich Obrist: Coincidentia oppositorum, *Flash Art*, Issue 280, October 2011, URL: <https://www.flashartonline.com/article/gerhard-richter/> (utolsó letöltés: 2019. január 27.)

²⁰ Arthur C. Danto: Művészet a művészet vége után (1994), ford. Sajó Sándor. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép fenomené valóság*, Kijárat, Budapest, 1997, 380.

²¹ Danto 1997 (1994), i.m., 375.

²² *Gerhard Richter: Panorama. A Retrospective*, Tate Modern, London (2011. október 6. – 2012. január 8.); Neue Nationalgalerie, Berlin (2012. február 12. – május 13.); Centre Pompidou, Paris (2012. június 6. – szeptember 14.). Vö. *Gerhard Richter: Panorama. A Retrospective*, kat. Tate Modern, London, Mark Godfrey and Nicholas Serota eds., Tate Publishing, London, 2011

²³ *Gerhard Richter: Forty Years of Painting*, The Museum of Modern Art, New York, 2002. február 14. – május 21.; Vö. *Gerhard Richter: Forty Years of Painting*, Robert Storr ed., kat., The Museum of Modern Art, New York

²⁴ Rosalind Krauss: Alien Encounter, *Artforum* 40, No. 10., Summer 2002, 158.; a kraussi kritikát hasonló kontextusban idézi: Jeanne Anne Nugent: From Sedlmayr to Mars and Back Again: New Problems in the Old History of Gerhard Richter’s Radical Reworking of Modern Art, in: *Gerhard Richter: Early Work, 1951–1972* 2010, i.m., 36. (36–62.)

²⁵ *Gerhard Richter: Early Work, 1951–1972* 2010, i.m.

²⁶ Dietmar Elger ed., *Gerhard Richter. Catalogue Raisonné. Volume 1: 1962–1968*, nos. 1–198, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2011; Dietmar Elger ed., *Gerhard Richter. Catalogue Raisonné. Volume 2: 1968–1976*, nos. 198–388, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2017; Dietmar Elger ed., *Gerhard Richter. Catalogue Raisonné. Volume 3: 1976–1987*, nos. 389–651, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2013; Dietmar Elger ed., *Gerhard Richter. Catalogue Raisonné. Volume 4: 1988–1994*, nos. 652–1–805–6, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2015

²⁷ Jeanne Anne Nugent: From Sedlmayr to Mars and Back Again 2010, i.m., 36–62.

²⁸ Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte. Die Bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Ullstein Bücher, Westberlin, 1955 (első megjelenés: 1948)

²⁹ Hans Sedlmayr: *A modern művészet bálványai*, ford. Terényi István, Studium Könyvek 22, Gondolat Kiadó, Budapest, 1960

³⁰ Gerhard Richter: *Triple Portrait: Picasso, Fougeron, Gerasimov, 1959* (közli: Buchloh 2003, i.m., 368r.)

lehetséges úttal: az absztrakcióval mint világnyelvvel.³¹ Részben ennek a tapasztalatnak a hatására költözött át 1961-ben Nyugat-Németországba, és fogott hozzá korábban, már az NDK-ban a szocialista realizmuson túlmutatató kísérleteihez. Az érdemi váltás azonban mégis azokban az években következett be, amikor Richter beiratkozott a Düsseldorfi Akadémiára, és KARL OTTO GÖTZ osztályában közelebbről megismert egy másféle művészképzést, amely nem a (szocialista) realizmust, hanem a világnyelvként értelmezett lírai absztrakciót preferálta, ezen belül is a német informelt. Richter mindkét kulturális, politikai, társadalmi és hatalmi rendszert távolságtartással szemlélte, ekkor már egyaránt kritikus volt a korábban megismert szocialista realizmussal és a német informellel szemben is, ugyanakkor mindkettőnek hasznosította bizonyos tanulságait. Karl Otto Götz sþaklival formált felületei váltak a richteri *Vermalung* és életlenség technikai előképeivé, a fotóalapú realista festészet, a *Foto-Malerei* pedig távolról őrizte a szocialista realizmus dominálta drezdai képzés tanulságait. Ez volt az a pont, amikor először megjelent a richteri művészetben a kettős negáció: a realizmust tagadta az absztrakció, és az absztrakciót tagadta a realizmus jegyében egy a differenciák fölött álló, indifferens művészi pozíciót megteremtve, amely sajátosan egybeesett a pop art nemzetközi térhódításával. A „german pop” kifejezésnél találóbbnak bizonyult a „kapitalista realizmus” terminusa, amely ezt a kettős negációt szemantikai szinten is megvalósította. A tendencia Richter melletti legmarkánsabb képviselője a szintén keletnémet származású SIGMAR POLKE lett, aki hasonló szkepszissel fordult az absztrakció és a realizmus, illetve a nyugati fogyasztói kultúra és a szocializmus kelet-európai utópiája felé. A richteri kettős negációnak mintegy emblémája és mérföldköve a *Tisch*, vagyis az *Asztal* című festmény 1962-ből, amelyet Richter a kronológiát felborítva helyezett életműkatalógusának első helyére.³²

A festmény leírható a konstrukció és a destrukció, illetve a realizmus és az absztrakció dialektikája felől. A mű kiindulópontja egy *Domus* magazinban talált fénykép egy asztalról, amelyet a művész áttörölt, részlegesen felszámolt, és ezáltal áthatásba hozta a német informelre jellemző gesztuális képalkotó eljárásokat és a realista festészetet. John J. Curley Richter korai művészetét a hidegháború bináris elbeszélésének tükrében vizsgálta, a Nyugatról Keletre tekintő Andy Warholt szembesítette a Keletről Nyugatra tekintő Gerhard Richterrel, mintegy azt kutatva, hogy miképp haladható meg a bináris ellentétekre épülő elbeszélői logika.³³ Richter *Asztalát* is ebben a kontextusban elemzi.³⁴ Rendkívül finoman – bár a művészi intenciótól feltehetően függetlenül – felismerve, hogy a mű címe ebben a kontextusban szójátékként is olvasható. A *Tisch* a német nyelvben ugyanis nemcsak asztalt jelent, hanem melléknévképző is, mint magyarul az -ikus és az -isztikus. A mű címe ennyiben reflektál stílárís besorolhatatlanságára: bizonyos szempontból realisztikus, más szempontból expresszionisztikus, ám sokkal inkább a különböző, egymással ellentétes stílusok közötti átjárások emblémája. Ahogy Curley fogalmaz: „nem szocialistich és nem is kapitalistich, nem realistich és nem is formalistich, hanem csak *Tisch*.”³⁵ Ezt a lehetséges értelmezést toldja meg JULIA GELSHORN azzal, hogy az *Asztal* általában is utalhat a táblakép, a *tableau* helyére, helyzetére, szerepére és folyton változó fogalmára.³⁶ Nem pusztán az asztal és a *tableau* közötti

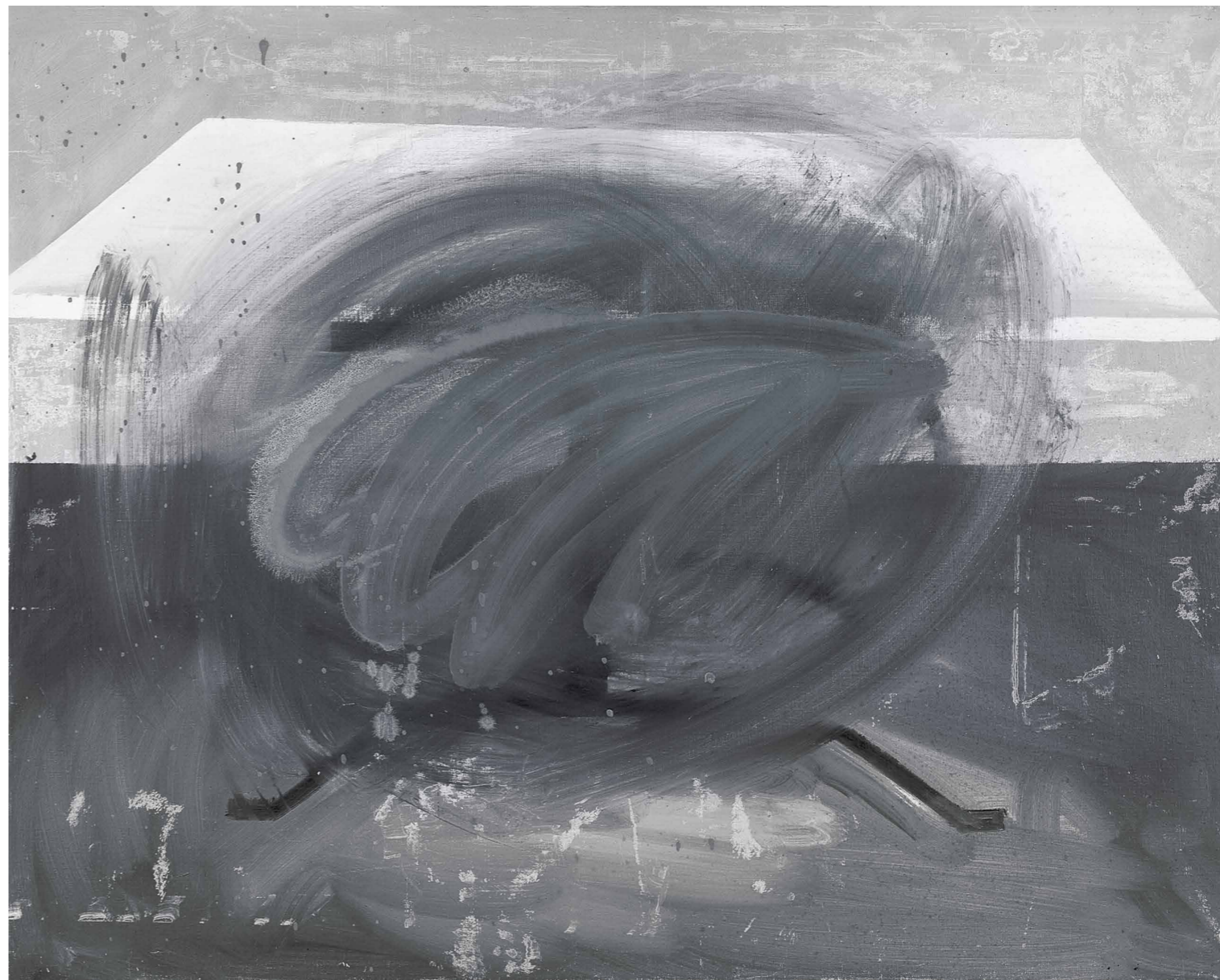
etimológiai kapcsolat nyomatékositja ezt, hanem az a körülmény is, hogy az asztal lapja hasonlít egy üres, megfestésre váró táblaképhez: azokhoz az üres, felfeszített vásznakhoz, amelyeknek feszélyezően szuggesztív ürességéről érzékletesen írt a Richter műtermébe látogató GEORGES DIDI-HUBERMAN.³⁷ Az üres táblakép magában hordozza bármilyen stílus, bármilyen formarendszer lehetőségét: nyitott forma és nyitott felület. Egyfajta origo: hiszen Richter művészetének mindig a táblakép a kiindulópontja. Richter *Asztala* ennyiben hasonlatos ahhoz az asztalhoz, amely a platóni ideatan kiindulópontja. Richter is egy banális motívumból, formából bontja ki képelemként is olvasható gondolatmenetét. Szintén Julia Gelshorn hívta fel a figyelmet arra, hogy Richter stílárís sokrétúsége az 1960-as évektől nem pusztán a *Verlust der Mitte* elméletével, hanem az avantgárd és a neoavantgárd PETER BÜRGER által körülírt fogalmával is összefügg.³⁸ Bürger az avantgárd irányzatok fontos sajátosságának tartja, hogy „nem alakítottak ki bizonyos stílust”, a stílust inkább szabadon alkalmazható „művészi eszköznek” tekintették. Benjamin Buchloh Richter művészetét a neoavantgárd kontextusában tárgyalja. Ennek tükrében sajátos paradoxon, hogy a neoavantgárd Richter a stílus fogalmára és mibenlétére vonatkozó gondolatmenetének a kiindulópontja a par excellence avantgárd-ellenes Hans Sedlmayr volt, akire mindössze egyszer, egy Benjamin Buchlohnak adott 1986-os interjújában tért vissza, amikor megállapította, hogy Sedlmayrnek „abszolút igaza volt abban, hogy a középpont elveszett, csak épp rossz következtetéseket vont le ebből”,³⁹ mivel a középpont többé nem állítható helyre.

Richter ennek megfelelően egy középpont nélküli életművet épít, amelynek talán egyetlen centruma az üres táblakép, amelyet a művész különböző jelekkel és kódokkal tölt meg. Az életmű akár felfogható egy sajátos festészeti válasznak is a sedlmayr-i tévedésre. Richter szkeptikus a különféle

37 Georges Didi-Huberman: Die Malerei in ihrem aporetischen Moment, in: *Gerhard Richter: Birkenau*, Helmut Friedel Hrsg., kat., Museum Frieder Burda, Baden-Baden, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2016, 31–54. (különösen: 31.)

38 Gelshorn 2012, i.m., 82–96. (különösen: 82–83.); Peter Bürger: *Az avantgárd elmélete*, ford. Seregi Tamás, Univ Kiadó, Szeged, 2010, 24–25. (első kiad. Frankfurt a.M., 1974)

39 Benjamin H. D. Buchloh: An Interview with Gerhard Richter (1986), in: *Gerhard Richter*, October Files, 2009, i.m., 18.



Gerhard Richter
Tisch (Asztal), 1962, olaj, vászon, 90 × 113 cm (CR:1)
© 2011 Gerhard Richter – All rights reserved / Alle Rechte vorbehalten

ideológiákkal szemben, nem köteleződik el egyetlen eljárás mellett sem, hanem inkább megpróbálja az egymással ellentétes eljárásokat közös nevezőre hozni: így konfrontálja és vetíti egymásra – akár a szó szoros értelmében – a fotográfiát és a festői leképezést, illetve gyakorolja párhuzamosan az absztrakciót és a realizmust. Ezeket olykor szintetizálja is. A fotográfiák rideg felületeit idéző festmények átsóprése, „életlenítése” mintegy dinamizálja, festőivé, érzékivé teszi a festmény egészét, és ezzel egyúttal absztrahálja is a látványt.

Az absztrakció és a realizmus szintézisének meghökkentő példája a *Színmintákat* ábrázoló 1966-os sorozat, amely egyrészt megidéz a festészet utáni absztrakciót és a konkrét művészetet, másrészt viszont folytatja a művész korábbi fotófestményeit, amennyiben a pop art szellemiségétől sem

idegen módon, fotografikus hűséggel nagyít fel tárgyakat, színmintákat, amelyek ráadásul a festészet alapelemeit, a színeket mutatják fel laboratóriumi tisztaságban, ipari zománcfestékekkel megfestve. Hal Foster joggal kötötte össze a sorozatot Alekszandr Rodcsenko alapszínekkkel megfestett monokróm képeivel (*Tiszta piros szín, tiszta sárga szín, tiszta kék szín*, 1921), amelyekkel az orosz művész a festészet végét jelentette be.⁴⁰ Richter pedig mintha kitolná a festészet végének lehetőségét a végtelenbe.

Szintén egymásra vetíti Richter az absztrakciót és a realizmust, amikor 1986-os absztrakt festményeinek a *Courbet* címet adja,⁴¹ ezzel megidézve a realista festészet paradigmikus alkotóját. A sþaklival áthúzott, elkent felületek valóban hasonlatosak Gustave Courbet festményeinek fakturájához, ám ennél is fontosabb Richter műveinek az az aspektusa, amit GREGOR STEMMRICH emel ki: Courbet és Richter realizmusa az ábrázolás aktusára is kiterjed, a mű ábrázolja az ábrázolást magát is. Az anyaggal való kísérletezést, a médiummal való küzdelmet.⁴² Ennyiben a fakturális

40 Foster 2012, i.m., 179–183.

41 Gerhard Richter: *A B, Courbet*, 1986, olaj, vászon, 300 × 250 cm (CR: 615); Gerhard Richter: *A B, Courbet*, 1986, olaj, vászon, 300 × 250 cm (CR: 616)

42 Gregor Stemmrich: Gerhard Richter – Abstraktion als Entgleisung, in: *Gerhard Richter: Abstrakte Bilder*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2008, 20–21. (19–34.)

minőségek festői hangsúlyozása, az absztrahálás gesztusa nem csökkenti, hanem inkább felerősíti a festmények realista karakterét.

Richter nemcsak kulturális identitása – a keleti és a nyugati színterek közötti mozgása – miatt tekint kívülről vagy felülről a stílusokra, hanem a festészet médiumával szemben is sajátosan távolságtartó attitűdöt képvisel. Ez a médiumelméleti érdeklődés és távolságtartás lehet a richteri



Gerhard Richter
A B, Courbet, 1986
olaj, vászon,
300×250 cm (CR: 616)
© 2013 Gerhard
Richter – All rights
reserved / Alle Rechte
vorbehalten

stíluspluralizmus másik forrása. A távolságtartó attitűd összefügg Richter MARCEL DUCHAMP-mal folytatott végtelen párbeszédével. Richter Duchamp műveivel a francia művész 1965-ben Krefeldben rendezett retrospektív kiállításán találkozott.⁴³ A festészetet elhagyó festő életműve felvetette a festészet aktualitásának és folytathatóságának kérdését.

43 Richter és Duchamp kapcsolatához lásd: Benjamin H. D. Buchloh: Gerhard Richter: Gläserne Revolte, in: Benjamin H. D. Buchloh: *Scheiben und Strips von Gerhard Richter*, Gerhard Richter Archiv, Dresden, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2013, 5–24.; illetve: Dietmar Elger: Perhaps I admired what I couldn't do. Gerhard Richter's work in the context of his role models and antitheses, in: *Gerhard Richter*, Jiří Fajt, Milena Kalinová eds., kat., The National Gallery, Prague, 2017, 19–23. (különösen: 21–22.)

Benjamin Buchloh hangsúlyozta, hogy Richter életművének rendkívül fontos sajátossága a ready-made-elv.⁴⁴ Richter nemcsak a készentalált fotóelőképeket, hanem az általa alkalmazott stílusokat is ready-made-ként emeli be és értelmezi át a művein. Nagyon fontos azonban, hogy mindezt úgy teszi, hogy csak átmenetileg, rövid időszakokra lép ki a festészet hagyományos kategóriarendszeréből. A fotófestmények a ready-made festői variánsai, amelyek a festészetet kívülről a festészet terrénjében belül reprezentálják. Ez a konceptuális alapállás teszi lehetővé Richter számára a stílusok közötti szabad mozgást: hiszen a különböző képalakító eljárások alkalmazása által a festészet különböző formáit és aspektusait mutatja fel. A médiumok közötti mozgás szabad játékként írható le Richter *Ema (Akt a lépcsőn)* (1966) című,⁴⁵ a *Színmintákat* ábrázoló sorozattal egyidejű ikonikus festménye, amely Marcel Duchamp ismert kompozícióját, *A Lépcsőn lemenő aktot* (1912) parafrázálja.⁴⁶ A festészetet elhagyó festő legismertebb festményét idézi meg. Duchamp kubofuturista vonásokat mutató műve mozgásfázisokat rendel egymás mellé, ennyiben a kronofotográfia tanulságait is magán viseli. Richter a festmény motívumát visszaülteti a fotográfia nyelvbe (lefotózza a lépcsőn lemenő meztelen feleségét), majd a fotografikus képet visszahelyezi a festészet kontextusába. Felvetíti és megfesti a fényképet, a mozgás lendületét, dinamikáját pedig ezáltal is a felület átsöpprésével, életlenítésével érzékelteti. A fénykép ready-made. Richter megfesti a ready-made-et, ezáltal visszahelyezi azt a festészet területére. Paradox módon közös nevezőre hozza a festő és a nem-festő Marcel Duchamp-ot. Felmutat egy stílusok, művészetfelfogások és médiumok közötti átmeneti pozíciót.

Akkor érzékelhető, hogy mennyire átmenetekre épülő, áttételes és konceptuális ez a festészetértelmezés, amikor Richtert szembesítjük egy tőle radikálisan eltérő festői attitűddel. 2016-ban GEORG BASELITZ – aki a richteri festészetfelfogás

44 Buchloh 2003 (1977), i.m., 365–403.

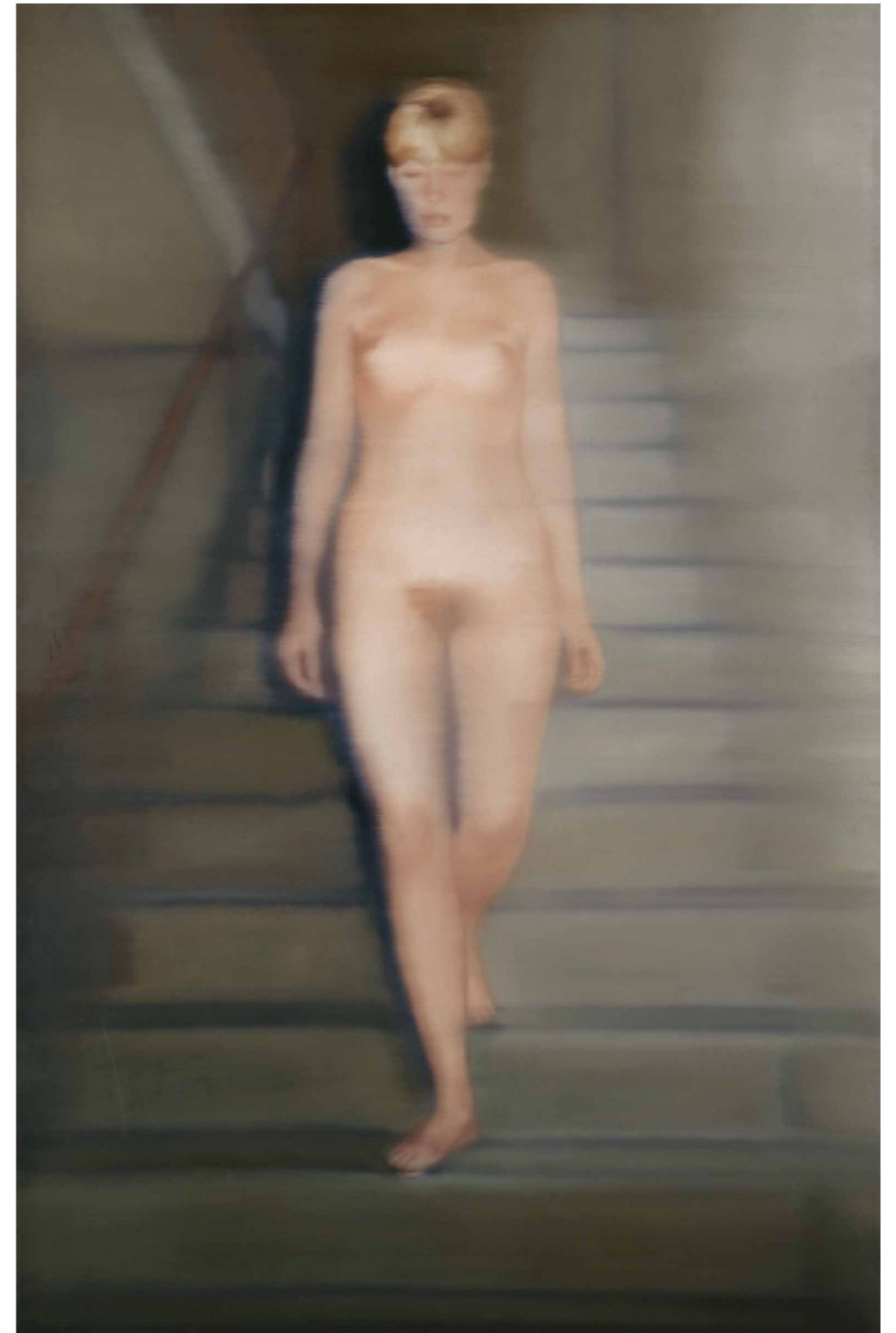
45 Gerhard Richter: *Ema (Akt auf einer Treppe)*, 1966, olaj, vászon, 200×130 cm (CR: 134) Vö. Benjamin H. D. Buchloh: *A Nude in the Neo-Avant-Gardee*. *Ema (Nude on a Staircase)*, 1966, in: Isabelle Graw – Ewa Lajer-Burchardth eds.: *Painting Beyond Itself. The Medium in the Post-medium Condition*, Sternberg Press, Berlin, 2016, 229–268.

46 Marcel Duchamp: *A lépcsőn lemenő akt*, 1912, olaj, vászon, 147×89,2 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

tökéletes ellenpólusaként is leírható – megfestette a saját változatát a lépcsőn lemenő akt témájára, amely egyszerre parafrázálta és perszifálta Marcel Duchamp és Gerhard Richter festményét. A figura-sokszorozás Duchamp-ot, a frontális beállítás Richtert idézte. A mű címe, *Kedves Marcel Duchamp, ön ezt mégiscsak Picassótól lopta*,⁴⁷ mintegy igazságot szolgáltat

47 Georg Baselitz: *Lieber Marcel Duchamp, das haben sie doch von Picasso gestohlen!*, 2016, olaj, vászon, 410,1×305 cm; a műről és a párhuzamról lásd korábbi írásomat: *Fehér Dávid: Az emlékezés mint ornamens. Non/figurációk Georg Baselitz művészetében / Memory as Ornament. Non/Figurations in the Art of Georg Baselitz*, in: *Georg Baselitz. Újrajátszott múlt / Review with Preview*, Bódi Kinga szerk., kat., Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2017, 78–113. (különösen: 109–113.)

Gerhard Richter
Ema (Akt auf einer Treppe / Akt a lépcsőn), 1966, olaj, vászon, 200×130 cm (CR: 134)
© 2011 Gerhard Richter – All rights reserved / Alle Rechte vorbehalten



a festészetén túli duchamp-i állásponttal szemben a festészet permanens megújulását hirdető picassói pozíciónak. Sajátos körülmény, hogy mindkét festő ugyanarra az alapproblémára keresi a választ: egyaránt az NDK-ból költöztek Nyugat-Németországba, és szembesültek az absztrakció és a realizmus szembenállásával, egyaránt a figuráció és az absztrakció szembenállását feloldó „harmadik utat” keresték. Ám Richter a festői kézjegyről és az egyéni stílusról lemondó, konceptuális szemléletű *metafestészetével* szemben Baselitz az egyedi stílus, a koherens életmű, a festői kézjegy és a *festői festészet* mellett tört lándzsát. Az ellentétes pozíciók szembenállásának mintegy emblémája volt a két művész a düsseldorfi Kunsthallében rendezett közös kiállítása 1981-ben,⁴⁸ amelyen Richter többek között *Tükör* című alkotásait⁴⁹ is bemutatta, némi iróniával utalva az elforgatás baselitz-i leleményére.⁵⁰ A tükörfelületen a kiállítóterben lévő festmények tükörképei is megjelentek: sajátosan elanyagtalannodtak, eléletlenedtek, mintha a festészetért önmagáért művelt festői festészet lehetetlenségét konstatálták volna. A kölni Ludwig Múzeum Gerhard Richter 85. születésnapját a művész legújabb alkotásainak bemutatásával ünnepelte.⁵¹ Mintha Richter visszatért volna a festői festészethez, a szürrealista módon megdolgozott, húsos, érzéki faktúrákhoz. Az oldottan felhordott impasto felületek egy sajátos kései stílust képviselnek, távolról talán Monet tavirózsáihoz is hasonlatosak. A kiállítás bejáratánál jelent meg Richter *11 Scheiben* (2003)⁵² című – Duchamp *Nagy üvegét*⁵³ is megidéző – alkotása, amelynek felületén sejtelmesen

⁴⁸ Georg Baselitz, Gerhard Richter, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, 1981. május 30. – július 3.; Vö. Jürgen Harten ed., *Georg Baselitz – Gerhard Richter*, kat., Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, 1981; lásd még: Elger 2009 (2002), i.m., 257–264.

⁴⁹ Gerhard Richter: *Spiegel*, 1981, tükör, 225 × 318 cm (CR: 470-1); Gerhard Richter: *Spiegel*, 1981, tükör, 227,6 × 320,6 cm (CR: 470-2)

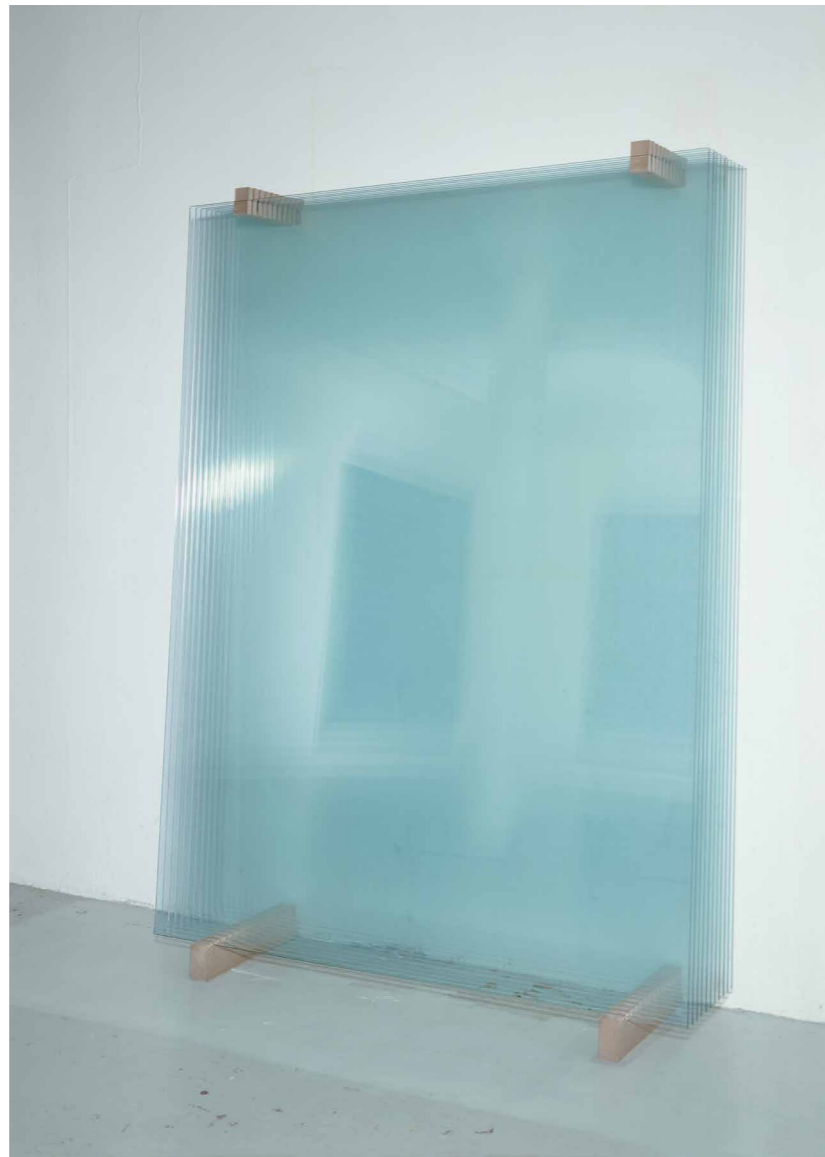
⁵⁰ Richter *Tükör*-műveinek és Baselitz festményeinek összefüggéséről az 1981-es kiállításon lásd: Benjamin H. D. Buchloh: Gerhard Richter's Eight Gray: Between Vorschein and Glanz, in: *Gerhard Richter: Eight Gray*, Benjamin H. D. Buchloh – Susan Cross eds., kat., Deutsche Guggenheim, Berlin, Hatje Cantz, Ostfildern, 2002, 19–20.

⁵¹ *Gerhard Richter. Neue Bilder*, 2017. február 9. – május 1.; Vö. Yilmaz Dziewior – Rita Kersting eds.: *Gerhard Richter. Neue Bilder*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2017

⁵² Gerhard Richter: *11 Scheiben*, 2003, üveglapok, faszerkezet, 259 × 180 × 51 cm (CR: 886-2)

⁵³ Marcel Duchamp: *Agglegényei vetkőztetik a mátkát, sőt (Nagy üveg)*, 1915-1923, olaj, lenolajkence, ólomlemez, ólomhuzal és ezüstlemez két üvegtábla között acél és fakeretben, 272,5 × 175,8 cm, Philadelphia Museum of Art

Gerhard Richter
11 Scheiben, 2003
üveglapok,
faszerkezet,
259 × 180 × 56 cm
(CR: 886-4)
259 × 180 × 51 cm
(CR: 886-2)
Enteriőr a
kölni Museum
Ludwigban.
© 2011 Gerhard
Richter – All
rights reserved
/ Alle Rechte
vorbehalten



tükröződtek az érzéki festmények halovány-életlen szellemképei, a stílusok, a műformák és a médiumok egymásra rétegződésének sajátos emblémáiként. Megszüntetve megőrzött festészetként, a nivellálódó stílusok és médiumok fantomképszerű palimpszesztjeként. A stílus és a nem-stílus, a festészet és a nem-festészet közötti sajátos átmenet terében lebegve, amelyben elmosódnak az eredeti és a másolat, az absztrakció és a realizmus, a differencia és az indifferencia határvonalai. Richter nem a határvonalakat mutatja fel, hanem inkább elmossa ezeket a határvonalakat, mintegy eróválva az originalitás mítoszába vetett naiv hitet. Sajátos paradoxon, hogy a stílus és a művészi brand radikális megkérdőjelezésének gyakorlata végül sosem látott piaci sikert is eredményezett, mintha a kultúrpar mozzatói félreértették volna a kultúrpar kritikusat. Jelentős kérdés, hol és miként határozható meg a stílusok és médiumok közötti dinamikus mozgást evokáló richteri festészet helye egy olyan intellektuális univerzumban, amely elveszítette a középpontot. Talán Georges Didi-Huberman adta erre a legtalálóbb választ: „Out of the Plan, Out of the Plane” – kívül a terven, kívül a síkon.⁵⁴ Ez a képzeletbeli hely valahol arrafelé van, ahol az egymással párhuzamosan futó, egymást kizáró, egymással ellentétes síkok találkoznak a végtelenben, a láthatáron, a panorámán túl.

⁵⁴ Georges Didi-Huberman: Out of the Plan, Out of the Plane, in: *Gerhard Richter. Pictures / Series*, Hans Ulrich Obrist ed., kat., Fondation Beyeler, Riehen / Basel, Hatje Cantz, Ostfildern, 2014, 155–173.

BENJAMIN H. D. BUCHLOH

GERHARD RICHTER BIRKENAU-SOROZATA*

[részlet]

[...] Végteére is GERHARD RICHTER van a leginkább tudatában annak, hogy munkái jelenlegi recepciója a totális spektakularizáció és műtárgypiaci spekuláció égisze alatt megy végbe; ez a rendszer, melynek kibontakozásához akaratlanul is jelentősen hozzájárult, ünnepli most, mint a huszadik század második felének legkiemelkedőbb festőjét.

2014-ben, amikor korai fotófestményeinek és a későbbi, nagyméretű absztrakt képeinek ára szinte botrányosan magasra szökött, Richter talán emiatt is döntött úgy, hogy még egyszer szembenéz – szubjektumként és művészként – saját származásának és élettörténetének kérdéseivel. Egyúttal pedig annak kérdésével is, hogy a kortárs festészet jelen körülmények között vajon képes-e egyáltalán érdemi módon reflektálni ezekre a kérdésekre. A *Birkenau*-sorozat kiindulópontja azonban egy konkrét esemény, a GEORGES DIDI-HUBERMAN *Képek mindennek ellenére (Images malgré tout)* című,¹ nagy port kavaró könyvében megjelent négy fotóval² való konfrontáció volt.³ Azzal a négy egyedülálló fényképpel, melyeket maguk a birkenauai megsemmisítő tábor foglyai készítettek. Didi-Huberman e fényképekről írt tanulmánya egyúttal felszította a CLAUDE LANZMANNAL folytatott vitát a holokauszt ábrázolásának szükségességéről és lehetetlenségéről, a tanúságtétel jelentőségéről és a reprezentáció tilalmáról.

Richter a *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 2008. február 11-i számában, egy Didi-Huberman könyvéről megjelent recenzió részeként látta meg először

¹ Georges Didi-Huberman: *Images malgré tout*. Les Éditions de Minuit, Paris, 2004
² Id. <http://auschwitz.org/en/gallery/historical-pictures-and-documents/extermination.11.html>.
³ Annak ellenére, hogy a náci koncentrációs táborokról mintegy másfél millió felvétel maradt fenn, ez a négy fénykép az egyedüli képi dokumentum, amely az égetőgödörknél folyó égetést és a gázkamra felé terelt mezelen rabokat ábrázolja. A képeket egy zsidóként elhurcolt görög fogoly, Alberto Errera készítette, *Sonderkommando*-társai közreműködésével. A felvételeket végül egy fogkrémes tubusban csempézték ki és juttatták el a lengyel ellenállókhoz. Ld. még Zemlényi-Kovács Barnabás tanulmányát a jelen lapszámban.

* A részlet forrása: Benjamin H. D. Buchloh: *Gerhard Richter's Birkenau-Paintings*. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2016, 20–26..

mnemonikus élmény dimenzióját, egy korábbi pozíció megelevenítésével járt. Nevezetesen, Richternek ahhoz, hogy megakadályozza festményei spektakularizálódását, az antiesztétikus oppozíció legradikálisabb formáihoz kellett visszanyúlnia, melyekből a II. világháború utáni Németországban művészete elindult, visszatérve az emlékezet és amnézia, ábrázolás és kitörés közötti feloldhatatlan konfliktusokhoz. Ez a radikalizmus – melyet inkább az új festményeken tetten érhető antiesztétikus eljárások szélsőséges kétértelműségének kellene neveznünk – ugyanakkor megegyezik a festő nehézségeivel, amikor az emlékezet és a spektrákulum között próbál magának helyet, pozíciót találni, abban az alapvető dialektikában, amely a jelenlegi történelmi helyzetben a festészetet meghatározza. Talán ez a kétértelműség az, amely Richtert újra és újra megtorpanásra kényszerítette a sorozat kivitelezése közben, ahogy az még a festék felvitelében is világosan tetten érhető.

A négy egyforma méretű vászont most hálószerű absztrakt struktúra fedi, egy szabálytalan, mind a négy felületen kohezív és konzisztens rácsozat. Az expresszív gesztusoktól tartózkodó festmények színhasználatát és faktúráját talán leginkább a tétova és a beszorított jelzőkkel írhatnánk le. A festmények az előbbi tekintve – eltérően Richter az utóbbi húsz évben készült szinte összes absztrakt munkájától – rendkívül limitáltak: a vörös-zöld komplementerek és a fekete-fehérek minimális konfrontációjára szorítkoznak. A képek textúráját és faktúráját összehasonlítva a közelmúltban készült olyan nagyméretű absztrakt sorozatokkal, mint a *Wald* (2005) vagy a *Cage* (2006), azonnal evidenssé válik, milyen alapvető mértékben különböznek látszólagos elődjeiktől. De épp Richter ezen, keletkezési idejüket tekintve egymáshoz viszonylag közeli absztrakt munkáinak összehasonlítása veti fel a kérdést, hogy a *Birkenau*, egy alapvetően ábrázolhatatlan téma ábrázolásaként, képes-e elkülönülni minden korábbi nagyméretű absztrakt sorozattól. És ha fel is tesszük, hogy ez a differenciálódás valós és vizuálisan tetten érhető, akkor hol kellene keresnünk ennek nyomait vagy a megkülönböztetéshez szükséges kritériumokat? Vajon a textúra, a faktúra vagy a gesztusok regiszterén belül érdemes kutatni, vagy netán valószínűbb, hogy az alapvető összeegyeztethetlenség és összehasonlíthatatlanság a színvilág regiszterén belül mutatkozik meg? Illetve, ha ezek közül egyik sem vezet eredményre, akkor a festmények mely regisztere teszi lehetővé, hogy megtaláljuk a különbségtéves hiteles módszerét?

Egy ilyen összehasonlítás láthatóvá tenné Richter *Birkenau* előtti nagy absztrakt festményeinek egyik legmeghökkenőbb vonását, nevezetesen, hogy a teljes színskálát bejárva, önkényes gazdagságuk véstesen közel jár a pusztán spektakuláris festészet határához, még akkor is, ha szándéka a festői gesztusból a spektakularizált festői aktusba történő átmenet rögzítése volt. Ugyanakkor a festészeti eljárás folyamata az, amely transzparenssé teszi a spektrákulumot működtető apró, árulkodó mechanizmusokat. A különféle absztrakt sorozatok esetében ebben az összehasonlításában válhatna egyértelművé az is, milyen mértékben változik Richter festői gyakorlatában a faktúra és a színhasználat, a textúra és a gesztusok, és mennyiben jelentik ezáltal egy adott korszak megtestesülését.

Ha elfogadjuk, hogy a *Birkenau*-sorozatban ezeket a törvényszerűségeket a struktúra és a faktúra határozza meg, akkor a színrend még árulkodóbbá válik, mivel a festmények szemmel láthatóan szakítanak a Richter korábbi absztrakt munkáit uraló alapelvekkel. Elvetik a nagy gesztusokat (még ha azok addig is többé-kevésbé mechanikus módon, egy speciális, acél helyett műanyag lappal ellátott simítóké [Rakel] segítségével jöttek létre) és a színskála gazdagságát olyasmire cserélik, ami ahhoz képest majdhogynem művészi dadogásnak tűnhet, teljes mértékben kiiktatva az expresszivitást, mintha itt már a legminimálisabb festői gesztus is túlonúl harsány volna. Színhasználat tekintetében Richter a négy festményen hasonló

körköröséget hoz létre. Míg a korábbi absztrakt képeken megszámlálhatatlannak tűnő véletlenszerű színkonstelláció jelengett meg, addig a *Birkenau*-sorozatban ezt a spektrális bőséget a vörös-zöld és a fekete-fehér kettős bipolaritására redukálja, a teljes elszigeteltség és a fullasztó szűkösség érzetét keltve, melynek fényében a korábban hivalkodó szingazdagság viszonya a spektakularitáshoz talán még sosem volt ennyire egyértelmű. A megváltás halvány reményének, melyet a színek korábban nyújtani látszottak, itt nyoma sincs. A *Birkenau* vásznain az alattomos zöld arra emlékeztet, hogy képtelenek vagyunk elvonatkoztatni elválaszthatatlannak tűnő denotátumától, a természettől. A komplementer vörös pedig, melyet az absztrakció nagy alakjai meglepő módon sosem bélyegeztek meg, még ha kapcsolata a természettel nem is kevésbé szoros, mint a zöldé (elég csak a rózsára vagy a vérre gondolnunk), itt egyaránt terhelt és egyaránt arcátlan színként tűnik fel. A zöld és a vörös együttese így mindenekelőtt az élet és a romlás kegyetlen ciklusának két alapvető színárnyalataként jelenik meg, melyet legyőz a növekedés és a felejtés természetes impulzusa; mintha e két szín kegyetlen komplementaritása az élet kiirtását magát közvetítené, amely egy öntudatlan és közönyös természetben megy végbe.

A *Birkenau* másik fő kromatikai eleme, amely csaknem statikus az apró, zárt egységek sajátos felosztásában, Richter grisaille-tradícióhoz fűződő régi viszonyából eredeztethető, amely az 1962-es *Tisch* (Asztal) című képtől kezdve áthatja az életművet. A szürke szín, változó jelentéskörrel végigjelen volt a műveiben, a korai fotófestményektől kezdve, a 18. *Október 1977*-sorozaton át egészen a kilencvenes évek végéig. A színek hiánya, illetve redukciója, ha nem is mindig, de gyakran a gyász jele volt, ugyanakkor olyan központi, programadó elemmé vált, amely csak a fehér, pontosabban az „achrome” szerepéhez mérhető PIERO MANZONI műveiben. Richter grisaille-jai eközben a legkülönbözőbb perceptuális minőségekkel társultak – a korai festmények, majd később az *Október*-sorozat fotografikus mimézisétől a tudományos neutralitást imitáló *Szilikát*-festményekig, a mechanikus, monokróm gesztusfestményektől az áttetsző üvegfestmények rideg perfekciójáig –, a *Birkenau* grisaille-elemei pedig mintha egyidejűleg akarnák megidézni az összeset. Ezek a fragmentált rétegek azonban itt nemcsak



Gerhard Richter
Birkenau, 2014
olaj, vászon, 260 × 200 cm
egyenként (CR: 937 I-4)
Gerhard Richter Archiv, Staatliche
Kunstsammlungen Dresden,
Dresden, Germany
© Gerhard Richter – All
rights reserved / Alle Rechte
vorbehalten

a fotografikus mimézist tagadják, de kiüresítik még a legminimálisabb, legkorlátozottabb gesztusokat is. Nem adják meg azt a melankolikus megnyugvást, azt a vigaszt sem, melyet Richter monokróm szürke felületeinek egységesen telített áttetszősége nyújtani látszott. A *Birkenau*-n mindez eltűnt, a grisaille pedig szinte vakít az egyformán fragmentált és elkülönült, már-már színezett részecskékre redukálódott zöld és vörös komplementerének kontrasztjában.

A *Birkenau* faktúrája és belső szerkezete így mintha a mnemonikus folyamaton belül megjelenő ellentmondásokat modellezné: az emlékek rekonstrukciójának szükségszerű lehetőségét és lehetetlenségét, visszhangozva Beckett elhíresült sorait: „folytatni kell, nem tudom folytatni, folytatom”. Mivel a fotók és a rajzok minden nyomát elrejtí a festék, Richter csak a cím-választással utalhatott az eredeti, Didi-Huberman könyvében megjelent

fényképekre, amelyek arra ösztönözték, hogy újra szembenézzen Auschwitz örökségével. Azonban még ezt a döntést is vonakodva hozta meg: először, mielőtt Drezdában kiállították volna, a képek egyszerűen a *Négy absztrakt festmény* címet viselték. [...]

Fordította: MAGYARI ANDREA – ZEMLÉNYI-KOVÁCS BARNABÁS

Copyright of the text: © by Benjamin H.D. Buchloh and Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1916
Copyright of translation: © by Goethe-Institut Budapest, 2018

GYÁSZFRAGMENTUMOK

A Birkenau-sorozat helye Gerhard Richter életművében*

GERHARD RICHTER 1989 májusában készült sorozatán (*Sechs Fotos*, 2.5.89–7.5.89) hat kísérletes jelenet tárul fel: az azonos beállításból készült, életlen fényképek egy részén mintha egy cellájában kuporgó rabot látnánk a szűk és üres térben, míg kettőn hullát vagy eszméletlen testet vonzó felmeztelen alakok drámai kompozíciója sejlik fel. A harmadik képen látszik egyedül élesen Richter alakja, ahogy egy csíkos ingben guggolva mered maga elé, de valójában ő a képek többi szereplője is. A késleltetett zárkioldással és többszörös exponálással¹ készített evokatív jelenetekben értelmezéstől függően Richter – akitől nem áll távol a szerepjáték² – egyszerre ő és rab, elkövető és áldozat, avagy elesett, és az is, aki felsegíti. A lokalizálhatatlan szoba így börtöncellát vagy a koncentrációs táborok tereit idézi. Olyan időn kívüli, neutrális teret, ahová Richter talán éppen e két téma – a halott Andreas Baader, Gudrun Ensslin és Ulrike Meinhof börtönképei, illetve a Holokauszt-archívum – okán vonul vissza, hogy maga játssza újra a jeleneteket.³ A fényképek készítése idején a német médiában még heves viták zajlottak az év elején⁴ bemutatott 18. *Oktober* 1977-sorozatáról, amellyel a rendkívül ambivalens megítélésű Rote Armee Fraktion és annak művészeti ábrázolhatósága a – szakmai közegen jóval túllépve – közbeszéd tárgyává

vált. Másrészt a terrorizmus reprezentációja kapcsán a Holokauszt ábrázolhatósága is újra és újra felmerül a sorozatról kialakult diskurzusban. Richter fotó-performansa egyfelől vizuális reflexió⁵ műve rendkívül megosztó recepciójára, másfelől annak a jele, hogy a sorozat tervezése és készítése alatt felvetett kérdések számára sem zártak le annak megfestésével. Ezek az önarcképeken, melyeken a gyász, az empátia, a magány és a tanácstalanság keveredik, az *Oktober* után keresi önnön pozícióját és perspektíváit. Ehhez a feltételezhető kontinuitáshoz hozzátartozik a közvetlenül a *Sechs Fotos* előtt, címei fordított kronológiai sorrendjével visszautalást sejtető grandiózus sorozat, a *Januar, Dezember, November* (1989).⁶ Mintha

5 Melyhez hozzátartozik a számos vonatkozó interjú és szöveg. A legfontosabbak: Notes for a Press Conference, November–December 1988; Interview with Gregorio Magnani, 1989, Conversation with Jan Thorn-Prikker concerning the 18 October 1977 cycle, 1989. In: Dietmar Elger–Hans Ulrich Obrist (eds.): *Gerhard Richter: Text. Writings, Interviews and Letters*, 1961–2007, Thames and Hudson, London, 2009, 202–204; 221–225; 226–240. A továbbiakban „Text”.

6 Többek közt Robert Storr, Kaja Silverman és Alex Danchev is felhívja a figyelmet erre az összefüggésre. Danchev és Storr szerint a *Januar, Dezember, November* az *Oktober*-ciklus kódjainak tekinthető, Silverman strukturális analógiákat és szímszimbolikát is felismeri vel (Storr, Robert: *Gerhard Richter. Forty Years of Painting*, The Museum of Modern Art, New York, 2002, 116; Silverman, 213–218; Alex Danchev: Artist and the Terrorist, or, The Paintable and the Unpaintable: Gerhard Richter and the Baader-Meinhof Group, in: *On Art and War and Terror*, Edinburgh UP, Edinburgh, 2009, 24). Richter ezzel szemben a hónapneveket szubjektív asszociációként írja le, áttételesen tagadva a kapcsolatot (Comments on some works, 1991. In: *Text*, 269).

a fotóalapú *Oktober* után, annak absztrakt alternatíváival ahhoz a nonfigurális stratégiához térne vissza, amit az 1987-ben Ensslin emlékének szentelt, hasonlóan nagyméretű absztrakt *Gudrun* jelez.⁷ Szintén ennek jegyében festi át PIETER H. BAKKER Schut *Stammheim* című könyvének⁸ huszonhárom oldalát (*Stammheim*, 1994), amelyből kiderül, hogy még hat évvel az *Oktober* után is új irányokat keres a téma feldolgozásához.

„Mindig egyformán vagyunk az állam és a terrorista” – mondta Richter a sorozat kapcsán egy interjúban. „Ha az emberek akasztva szeretnék látni [a RAF tagjait] mint bűnözőket, az csak az egyik oldal: van valami más is, ami további félelmet kelt az emberekben, nevezetesen, hogy ők maguk is terroristák.”⁹ A sorozat készítése idején pedig ezt jegyzi fel: „Az jelentené csak igazán [a náciik bűneinek] elbagatellizálását, ha azokat kizárólag nekik tulajdonítjuk, könnyedén felmentve magunkat a bűntudat alól.”¹⁰ A *Sechs Fotos* önarcképein ennek megfelelően Richter csak azáltal konstruálhatja meg (nemzeti és egyben egyéni) identitását, amennyiben elfogadja, hogy mint minden német, nem független sem az állam intézkedéseitől, sem a kezdetben annyiaknak szimpatikus RAF-tól, ahogy egy generációval előtte a náciik és a megsemmisített áldozatok is akár egyazon családból kerülhettek ki. HELMUT FRIEDEL hívja fel a figyelmet arra, hogy az 1965-ös családi fényképeken alapuló festményeken (*Onkel Rudi, Tante Marianne*), az elkövető és az áldozat nincs szétválasztva.¹¹ A *Wehrmacht*-egyenruhában mosolygó katona a családban akkor is „Rudi bácsi” marad, ha közben lelkes nemzetiszocialista lett belőle, aki az eutanáziaprogramban kivégzett Marianne néni mellé kerülhet a családi albumban.

A *48 Portraits* (1972) – amennyiben elfogadjuk BENJAMIN BUCHLOH gondolatmenetét – egy olyan irreális kulturális kánon „arcképcsarnoka”, amely egy nemzeti identitását kereső generáció bizalmatlanságának lenyomata

7 A szakirodalom meglepő módon szinte teljesen figyelmen kívül hagyja a *Gudrun*t, noha az vitathatatlanul az *Oktober*-sorozathoz kapcsolódik. Ugyanez érvényes a *Stammheim*-re is.

8 Pieter H. Bakker Schut: *Stammheim: Der Prozess gegen die Rote Armee Fraktion*. Neuer Malik Verlag, Kiel, 1986.

9 Conversation with Jan Thorn-Prikker, 227. (Az idegen nyelvű szövegeket – amennyiben külön nem jelzem – saját fordításomban közlöm – Z.-K. B.).

10 Notes, 1988. In: *Text*, 200.

11 Helmut Friedel: *Aufgehoben im Bild – Zum Birkenau-Bild*. In: *Gerhard Richter. Birkenau*. Waltherr König, Köln, 2016, 10.



Gerhard Richter
Sechs Fotos (Hat fénykép), Május 3., 1989, fénykép, 35 × 50,8 cm (CR: 74b).
Sechs Fotos (Hat fénykép), Május 4., 1989, fénykép, 35 × 50,8 cm (CR: 74c).
Sechs Fotos (Hat fénykép), Május 6., 1989, fénykép, 35 × 50,8 cm (CR: 74e).
© 2011 Gerhard Richter – All rights reserved / Alle Rechte vorbehalten

mindenfajta paternális örökség, apafigura, példakép iránt. A Harmadik Birodalom által emelt velencei német pavilonban a 48 *portraits* egy olyan egyén retroaktív azonosulási kísérlete egy érvénytelenné vált tradícióval szemben, aki átélte az apafigurákról, mindenekelőtt a Führerről ápolt kép¹² szétcsédesítésének traumáját.¹³ A Reichstag teljes körű felújítása alatt, 1997-ben a német állam Richtert kérte fel, hogy egy új művet hozzon létre a bejárati csarnokba. Eredetileg menetelő tábort foglyokról készült felvételek alapján négy nagyméretű festmény készült volna a történelmileg terhelt épületbe, mementóként, hogy az újraegyesített Németországnak ugyanabban a fizikai és szellemi térben kell újraalkotnia nemzeti identitását, amelynek felszámolását éppen az újjáépített Reichstag kívánja reprezentálni.¹⁴ Számos variáció kidolgozása után végül a visszafogott, vertikális német zászlót formáló három üveglap, a *Schwarz, Rot, Gold* (1999) valósult meg. Ez volt a második alkalom Richter munkásságában, amikor végül inakékvát választásnak, spektakulárisnak vagy számára megfesthetetlennek ítélte a Holokauszt-archívumot. Harminc évvel korábban, 1967-ben az akkor még művészként dolgozó KONRAD LUEGGel terveztek egy kiállítást a Düsseldorf-i Galerie Niepelbe, amelyben különböző eszközökkel konfrontáltak

- 12 A megfestett arcképek „mögött” nem csak a látványosan kihagyott képzőművészek, bal- és jobboldali gondolkodók vagy épp a nők állnak, de ott kísért Richter egyik legkorábbi – és megsemmisített – portréja, a *Hitler* (1962) is.
- 13 Benjamin H. D. Bucloh: Divided Memory and Post-Traditional Identity: Gerhard Richter's Work of Mourning. In: *Gerhard Richter*. MIT Press, Cambridge MA, 2009 [1996], 86–88.
- 14 A Holokauszt-archívum ehhez gyűjtött szelekciója és a tervezés különböző fázisai nyomon követhetőek az *Atlas* lapjain (*Atlas*: 635–650).

Gerhard Richter

Gudrun, 1987
olaj, vászon, 250 × 205 cm (CR: 633)
Fondation Louis Vuitton, Paris, France
© 2013 Gerhard Richter – All rights reserved / Alle Rechte vorbehalten



volna Holokauszt- és pornóképeket, de végül lemondtak róla.¹⁵

Ahogy a *Sechs Fotos* közös térbe helyezi a Baader-Meinhof (ön)gyilkosságok és a megoldatlan feladatként kísértő Holokauszt-archívum formaproblémáit, a két téma az *Oktobere* fókuszáló interjúkban is újra és újra összevetésre kerül. A terrorizmus szintén bizonytalan ábrázolhatóságával szemben, amelynél Richter végül a megvalósítás mellett döntött, maga hozza fel a meghíúsult kooperációt Lueggel.¹⁶ Egy másik interjúban az adornói esztétika nyomán a Holokausztot mint az abszolút iszonyat művészettől elzárt terét (legalábbis önmaga számára) megközelíthetetlennek ítéli: „A koncentrációs táborok tisztán borzalmasak voltak, megfosztva minden reménytől és ez olyasvalami, amit nem tudok megfesteni. A Baader-Meinhof nem ilyen: igyekeztem az ő reményeiket kiemelni a festményeken.”¹⁷ Azonban Richter szerint nincsenek sem vizuális tabuk, sem megfesthetetlen témák.¹⁸ Mint azt a későbbi interjúkban elmondja, a megfelelő forma volt az, ami hiányzott, „ami elviselhetővé teszi, és nem marad a látványosság szintjén.”¹⁹ Noha újra és újra szembeállítja őket, a RAF-archívum sikeres formába öntése az, amely Richtert a Holokauszt-archívummal való mintegy húsz éve félbehagyott feladatának átgondolására készíti.

Feltételezhető, hogy Richter számára a megfelelő forma szorosan összefügg azzal az igénnyel, hogy a rendelkezésére álló „nyers” képanyagból egy önálló, az archívum addigi rendjétől eltérő vagy azzal akár ellentétes narratív konstrukciót hozzon létre. Az *Oktobere* kereteit is a RAF-archívum „tudattalanjából” felszínre hozott, „szinte akarata ellenére”²⁰ kirajzolódó kvázi-narratíva jelölte ki. A tizenöt festmény mindenekelőtt hosszadalmas szelekciós munka eredménye volt: Richter a sajtóban megjelent reprodukciókon, rendőrségi anyagokon

- 15 Richter többször beszámol erről az esetről, pl. Conversation with Jan Thorn-Prikker. In: *Text*, 226; MoMA Interview with Robert Storr, 2002. In: *Text*, 403. A projekt dokumentumai megtalálhatóak: *Atlas*: 16–23.
- 16 Conversation with Jan Thorn-Prikker, 226.
- 17 Interview with Gregorio Magnani, 223.
- 18 MoMA Interview with Robert Storr, 403. „Van költészet Auschwitz után” – válaszolja Richter Buchlohnak 1986-ban (Interview with Benjamin H. D. Bucloh, 1986. In: *Text*, 175).
- 19 Nicholas Serota: 'I have nothing to say and I'm saying it.' Conversation between Gerhard Richter and Nicholas Serota, Spring 2011. In Mark Godfrey-Nicholas Serota(eds.): *Gerhard Richter: Panorama. A retrospective*. Tate, London, 25.
- 20 Interview with Sabine Schütz, 1990. In: *Text*, 252.

kívül a RAF-tagok privát fotóit is megszerelve hatalmas anyagot halmozott fel. A festményekhez kiválasztott végső képanyagban az volt a legfeltűnőbb, ami kimaradt belőle: a csoport akcióinak, gyilkosságainak dokumentációi, a per képei, a teljes társadalmi kontextus. A három kiemelt tagon (Andreas Baader, Gudrun Ensslin és Ulrike Meinhof) kívül más alak nem jelenik meg a képeken, kivéve a Baader, Ensslin és Jan-Carl Raspe temetéséről készült festményen (*Beerdigung*), ahol a tömeg egyetlen elmosódott masszává olvad össze a három koporsó körül, míg a Baader, Raspe és Holger Meins 1972-es letartóztatását ábrázoló két képen (*Festnahme I-II*) senki sem látható.

„A képek politikai aktualitása jóformán semmit sem jelent nekem”²¹ – hangsúlyozza Richter, aki ezzel szemben újra és újra kiemeli, hogy sorozatát a személyes döbbeneten és gyászon keresztül egyúttal egy elvont (ilyen értelemben is a történelmi festészet hagyományával dialektikus relációban álló) halál-tematika határozza meg: a RAF-tagok öngyilkossága (vagy kivégzése) számára az ideológia, az elnyomó hatalom erőszakos megdöntésének lehetőségébe vetett hit szimbolikus halála is.²² Ennyiben az *Oktobere* vásznait meghatározó áldozatok közeli felvételei messzire nyúlnak vissza: az értelmetlen, erőszakos halál már a hatvanas években jelen van olyan művekben, mint a sorozatgyilkosság áldozataivá vált nővérkenyévendékek sematikus portréi (*Acht Lernschwestern*, 1966) vagy az 1963-as *Tote* (amely az egy évvel korábban készült Warhol-festmény, a *129 Die in Jet!* párdarabja is lehetne). Azonban ahelyett, hogy warholi gesztussal festményekként demonstrálná a tragédia erodálódását, Richter személyessé (ilyen értelemben ismét reprodukálhatatlanná) tesz olyan képeket, amelyeket addig a média használt a RAF ellen, ugyanakkor a „terror klónozásának” (W. J. T. Mitchell)²³ eszközével a RAF használt a médián keresztül az állam ellen. A tagok tragédiájának nyilvános felvállalása, „újrateremtése”²⁴ a megfestésükben ölt testet:

Jan Thorn-Prikker: „Ön minden részletében osztozik a [rendőrségi felvételekben

- 21 Notes 1989. In: *Text*, 213.
- 22 Uo.
- 23 Wö. W. J. T. Mitchell: A kimondhatatlan és az elképzelhetetlen. Szó és kép a terror idején. Ford. Horváth Gyöngyvér. In: Szőnyi György Endre-Szauter Dóra (szerk.): *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. JATEpress, Szeged, 2008 [2005], 267–284.
- 24 Interview with Gregorio Magnani, 221.



Gerhard Richter
Gegenüberstellung II (Konfrontáció II), 1988
olaj, vászon, 112 × 102 cm (CR: 671-2)
The Museum of Modern Art (MoMA), New York, USA
© Gerhard Richter – All rights reserved / Alle Rechte vorbehalten

konstruálódó] tekintettel. A festményen keresztül osztozik annak iszonyatában. És mégis, a festmények merőben különböznek a rendőrségi felvételektől. Gerhard Richter: Ez volt a szándékom. Talán így tudnám leírni a különbséget: ebben a sajátos helyzetben a fotográfia az iszonyatot idézi elő, míg a festmény – ugyanazzal a motívummal – inkább a gyászt. Ez nagyon közel áll ahhoz, amit elterveztem.”²⁵

A másolás tehát gyászmunka, amelyben Richter a fénykép és a festmény közti médiumváltáson keresztül dolgozza át a rettenetet részvétté. Azonban ha „az események képi megisméltése egyfajta módja a megértésüknek,”²⁶ ennek feltétele az az intim szelekció, a képek megközelítőleg életnagyságúra nagyítása és bizonyos fényképek kivágása is, ami mind hozzátartozik ehhez a gyászmunkához. A szelekció formai vezérfonala a RAF-archívumban újra és újra megjelenő zsáner, a portré lett. A halottak portréinál talán csak azok megdöbbentőbbek, amelyek még életükben készültek: a három *Gegenüberstellung (Szembesítés)* a jókedvűnek tűnő Ensslin-nel,²⁷ de különösen az eseményektől időben legnagyobb távolságban álló ifjúkori portré Meinhofról (*Jugendbildnis*). Ezek a festmények, az események tudatában, halálraítéltek és egyben halottak képeként jelennek meg nőik előtt a barthes-i *noéma* értelmében, akár csak *Onkel Rudi* és *Tante Marianne* vagy az *Acht Lernschwestern* portréi.²⁸

A legpontosabb jelző ezekre a képekre Freud, az esztétikában bevetté vált fogalma, az *unheimlich*, azaz a *kísérteties*, melynek alapvető természete, hogy a megszo-

- 25 Conversation with Jan Thorn-Prikker, 229.
- 26 Notes for a Press Conference..., 202.
- 27 A három fotó, amellyel Richter dolgozott, valójában Ensslin akarata ellenére készült. A fotós egy festménybe fűrt kémlelőnyíláson keresztül készítette a képeket a vialatósobában tartózkodó elítéltről (Danchev, 1. m., 18.)
- 28 „...Van egy másfajta *punctum* („Stigma”) is, nemcsak a részlet. Ez az új *punctum*, amely már nem formai, hanem intenzitásbeli mozzanat, az Idő, a *noéma* (az *Ez volt!*) fájdalmas hangsúlyozódása, ennek sallangtalan ábrázolása.” Roland Barthes: *Világoskamra*. Ford. Ferch Magda. Európa, Budapest, 1985 [1980], 108.



Gerhard Richter
Fotos aus Büchern
(Fotók könyvekből)
(Atlas: 19), 1967
66,7 × 51,7 cm
Städtische Galerie
im Lenbachhaus
und Kunstbau
München, Munich,
Germany
© Gerhard
Richter – All rights
reserved /
Alle Rechte
vorbehalten

nem csak azért hátborzongatóak, mert tudjuk, mi lesz a sorsa a rajta látható embereknek, hanem azért is, mert *valahonnan* ismerősek, mert minden családi albumban találhatók hasonló képek, szinte mindenkiről készült olyan kissé dacos, formális jellegű fotó, mint amilyen Meinhof ifjúkori portréja. Richter a hatvanas években írta látszólag totálisan banális fotófesményeiről, mint a *Klorolle* vagy a *Flämische Krone* (1965), hogy mikor a fotográfia „normalitása” (objektivitásának illúziója) a megfestés révén a „Másikká” válik, sokkal döbbenetesebb, mint Dalí vagy Bacon műveiben, ahol ez expliciten jelenik meg.²⁹ 2001-ben portréi kapcsán úgy fogalmaz „Nekem [Francis Bacon-nel szemben], nem kell eltorzítanom az arcot. Sokkal félelmetesebb, ha a maga banalitásában festem meg, ahogy a fotón látom.”³⁰ Ennek egy lehetséges szélső foka az, amit HANNAH ARENDT nyomán Richter a „gonosz banalitásának” nevez,³¹ olyan képeket jelölve ezzel, melyekben a banalitás és az iszonyat együttesen van jelen. Mint Arendt kimutatta, a náci emberiségellenes bűntetteit egy racionálisan felépített és működtetett, komplex államgépezet tette lehetővé, melynek szereplői, mint Adolf Eichmann vagy a Richter által megfestett Dr. Werner Heyde (*Herr Heyde*, 1965), önmagukban csupán egy bürokratikus rendbe ágyazódó, középszerű alakok.

Az emlékezetkultúra paradigmaváltását meghatározó Eichmann-pert (1961), majd a frankfurti Auschwitz-pert (1963–65) követő években kezdi gyűjteni Richter angol és amerikai katonai fotográfusok könyvekben

megjelenő felvételeit Bergen-Belsen, Buchenwald és Theresienstadt felszabadításáról, hogy aztán férfimagazinok képeivel konfrontálja őket.³² Nem Richter az egyetlen, aki a Holokauszt-archívum ambivalens recepcióját látva a pornóhoz fordul hasonlatért, hogy érzékeltesse: a mindent megmutatás, a tabu képeinek érzéki (akár perverz) vágya nem egyszer a hideg, objektív dokumentarizmusban ölt testet. ROLAND BARTHES és SUSAN SONTAG fényképezésről szóló klasszikus köteteikben vélhetően egymástól függetlenül egyaránt a pornográf felvételekhez nyúlnak hasonlatért, mikor a *tűrhetetlen képek* (Jacques Rancière)³³ ellentmondásait elemzik. Barthes e képek maximális banalítását (a *punctum* hiányát) és az egységes kompozíció érdektelenségét emeli ki, amely így teszi őket hasonlatossá a riportfotókhoz.³⁴ Sontag, akire kislánként elemi erővel hatottak a haláltáborok képei, a banalitást egy folyamat végének látja, melyben az iszonyat képei mind megszokottabbá válnak, ahogy a pornó képeinek tabuja végül éppolyan érdektelen, mint amennyire elsőre izgató.³⁵ A holokauszt-túlélő BORIS LURIE több művén montázsolt össze tábori foglyokat és meztelen modelleket, mint a híres *Railroad to America* (1963) esetében, ahol a vagonra felhalmozott csontsovány hullák közé fenekét kivillantó nő képét ragasztotta. Noha Richter nem készített montázsokat, de a reprodukciók életlenítésével annál kegyetlenebbül mošta össze azokat.³⁶ A nagyítások ugyanis az absztrahálódás olyan foka felé mutatnak, ahol meztelen test és meztelen test, a Holokauszt- és pornóképek többé nem különíthetők el. A homály indifferenciájában az iszonyat banalizálódását felváltja a banalitás iszonyata. A *blur*, a fotó objektivitására hagyatkozó Richter e „megszűntetve megőrzött” stílárius jegye is ennek a fenyegető potenciálnak a jelenlétét jelzi, mikor mindent, ha finoman is, de az indifferencia felé billent. Ahogy írja: „Az életlenséget azért használom, hogy a képen minden egyaránt legyen lényeges és lényegtelen.”³⁷

32 Benjamin H. D. Buchloh: *Gerhard Richter's Birkenau Paintings*. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2016, 6.

33 Vö. Jacques Rancière: A tűrhetetlen kép. Ford. Erhardt Miklós. In: *A felszabadult néző*. Műcsarnok, Budapest, 2011 [2008], 59–72.

34 Barthes: *I. m.*, 45–46.

35 Susan Sontag: *A fényképezésről*. Ford. Nemes Anna. Európa, Budapest, 1981 [1973], 27–29.

36 *Fotos aus Büchern* (Atlas: 19); *Fotos aus Magazinen* (Atlas: 21), 1967.

37 Notes, 1964–1965, 33.

2008 február tizenegyedikén a *Frankfurter Allgemeine Zeitung* egy recenziót közölt GEORGES DIDI-HUBERMAN *Images malgré tout*³⁸ című kötetéről, annak német fordítása alkalmából. A cikk illusztrációjaként a könyvben elemzett *Sonderkommando*-fényképek egyike szerepel, amelyen a fényképet készítő „Alex” az V. krematórium gázkamrájából titokban dokumentálta az égetőgödörknél dolgozó társait.³⁹ Richter, aki évtizedek óta hű a napilaphoz, itt figyelte fel a számára ismeretlen fényképre.⁴⁰ Elmondása szerint, a cikk olvasása előtt a reprodukción a *Sonderkommando* tagjai „kertészeknek tűntek, akik épp a kerti hulladékot égetik el.”⁴¹ A békésnek, banálisnak ható jelenet és annak valós tartalma közti kontraszt nem múló sokként érte Richtert, aki kivágta és bekeretezte a reprodukciót, amely íróasztala feletti legszemélyesebb képek közé lett kiakasztva, emlékeztetőként egy sok éve el nem végzett feladat lehetséges megvalósítására.

A revelatív élmény érthető, amennyiben figyelembe vesszük, hogy ami ezeken a képeken rögzítve lett, az a Holokauszt-archívum „vakfoltján” helyezkedik el. A genocídium működtetése teljes mértékben hiányzik a náci fényképeiről, melyeknek – legalábbis bizonyos keretek között – a normalitás látszatát kellett kelteniük, ahogy törvényszerűen hiányzik a felszabadítók képeiről is. Így ami ezeken a fényképeken látható, annak semmilyen vizuális referenciája sincs a közösségi emlékezetben. A „kertészek” hátborzongató asszociációját tovább segíti, hogy a birkenauai gázkamrák túltelítődésével szükségessé vált égetőgödörök léte és használata kevésbé ismert tény. A *Sonderkommando*-fénykép Richter olvasatában banális, de éppen ellentétes természetű azzal, amit a felszabadítók képeiben mutatott fel. Míg az előbbi a kísérteties banalitás extrém foka, az utóbbi a sokkolóan transzparens, fokozatosan elbanalizálódó iszonyat.

Az „együttműködő áldozat”⁴² skizofrén szerepébe kényszerült *Sonderkommando* identitásválsága olyan tragédia, amely, mint láttuk, az apafigurák elvesztésétől a RAF-tagokig mindig is foglalkoztatta Richtert. Talán erre az analógiára erősít rá, mikor kijelenti Buchlohnak, hogy a *Birkenau* vásznain olyan sötét és erősen elmosódott *grisaille*-t használ majd, mint amilyen az *Oktober* volt.⁴³ Didi-Huberman könyvén keresztül pedig bebizonyosodik számára, hogy e fényképek radikális másságának érzete abból a náci és a többi áldozatok nagy részétől különböző tekintetből eredeztethető, amely a *Sonderkommando* speciális státuszából adódott a táborok hierarchiájában,⁴⁴ és amely e fényképekben egyedülálló módon rögzült. A titkos akcióban résztvevő *Sonderkommandósok* éppúgy az életüket kockáztatták a tábor működésének ellehetetlenítése érdekében, hogy e bizonyító erejű fényképek létrejöjjenek és kijussanak a lengyel ellenálláshoz, ahogy később a felkelés során maguk kíséreltek meg kitörni onnan. A birkenauai *Sonderkommandónál* senki sem jutott közelebb a tábor lerombolásához, míg a fényképeket annak reményében

38 Első kiadás: *Images malgré tout*. Les Éditions de Minuit, Paris, 2003. Angolul: *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. University Of Chicago Press, Chicago–London, 2012.

39 Alberto Errera (másik nevén „Alex”): *Elgázostott testek élegetése a hamvasztógödörökben, a szabad ég alatt, az auschwitzi V. krematórium gázkamrája előtt*, 1944. augusztus. Óswięcim, Auschwitz-Birkenau Állami Múzeum (PMO neg. nos. 281). Ld. még: <http://auschwitz.org/en/gallery/historical-pictures-and-documents/extermination,11.html>

40 Noha nem kételkedünk állításában, érdemes felfigyelni rá, hogy Richter két alkalommal is kiválasztott már meg nem valósult projektjei gyűjtőmunkáinál egy-egy *Sonderkommando*-fényképet, mindkét esetben annak közismert, lényegesen módosított változatában. Ez magyarázza, hogy miért érhetette mégis a meglepetés erejével 2008-ban. Lásd: *Fotos aus Büchern* (Atlas: 19), 1967; *Holocaust* (Atlas: 635), 1997.

41 Julia Voss–Peter Geimer: Man kann Auschwitz nicht Abmalen. Gespräch mit Gerhard Richter. *FAZ.NET*, 2016. 02. 25., ld. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/gerhard-richter-im-interview-ueber-gemaeldezyklus-birkenau-14088410-p4.html> (utolsó letöltés: 2018. november 8.)

42 A *Sonderkommando* megítélése a táborok működése alatt és a felszabadítás után is ambivalens volt, sokan kollaboránsoknak tekintették őket.

43 Buchloh (2016): *I. m.*, 21.

44 Vö. Kékesi Zoltán: *Haladék. Holokauszt-emlékezet a kortárs művészetben*. Kijárat, Budapest, 2011, 31–33.

készítették, hogy a genocídium realitásával szembesítsék a kételkedő Európát. A táborok tehát mégsem voltak egészében „megfosztva minden reménytől,”⁴⁵ ahogy Richter vélte 1989-ben – így megfestésük lehetősége is felmerült.

Richter 2013 decemberében meghívta kölni műtermébe Didi-Hubermant, hogy – mint a művészettörténész fogalmaz – „e rendkívül szokatlan és épp ezért rendkívül komoly meghívás” során megmutassa, hogy a műterem falán lógó nagyméretű vásznak „még nincsenek megfestve.”⁴⁶ Didi-Huberman ekkor készült stúdiófotói egy steril és üres, fehérre meszelt teret mutatnak, hasonlót ahhoz, amelyben a *Sechs Fotos* fotóperformanszai játszódtak. A vélhetően jó ideje kiakasztott üres vásznak pedig hasonlóan aporikus helyzetet⁴⁷ sejtetnek, mint amilyenben a művész 1989 májusában volt. Richter Didi-Hubermant, a dilemma „forrását” keresi fel, hogy valamiképpen segítsen döntenie azokról a fényképekről, amelyekről 2011-ben még azt mondta NICHOLAS SEROTÁNAK, hogy teljesen valószínűtlennek tartja a megfestésüket.⁴⁸

Ekkor már jó ideje kísérletezett egy olyan forma kidolgozásával, amely egyszerre valószínűsíti meg az indifferencia élményének (az 1967-es kiállítási terv) és a differencia szándékának (*Oktober*) kettős ambícióját. Az *Atlasban* található tervek⁴⁹ mutatják, hogy az erőteljes *blur* és nagyítás mellett Richter a mindössze négy fényképből is igyekezett variációkon keresztül az *Oktober*-hez hasonló képalkotói stratégiával élni. Ennek érdekében módosította az eredeti sorrendet, tükrözéssel, forgatással, illetve szimmetriával is kísérletezett, kihasználva az első két fénykép közel azonos beállítását. A másik lapon a negyedik fényképet elhagyva oltárkép-jellegű kompozíció is felmerült. Mint az a stúdiófotókról rekonstruálható, a végleges verzió, amit graffittal felvitt, az *Atlas* 807. lapján lévő két változat egy harmadik variációja: a bal szélső helyre a megtükrözött és enyhén elforgatott harmadik felvétel (*Neg. 282*) került, középen a megcserélt sorrendben az égetőgödörknél készült két fénykép (a *Neg.*

45 Interview with Gregorio Magnani, 223.

46 Georges Didi-Huberman: Out of the plan, out of the plane. In: Hans Ulrich Obrist (ed.): *Gerhard Richter: Pictures/Series*. Hatje Cantz, 2014, 155.

47 Lásd erről Didi-Huberman nyílt levelét: Georges Didi-Huberman: Die Malerei in Ihrem aporetischen Moment. In: *Gerhard Richter. Birkenau*, 31–55.

48 Serota: *I. m.*, 25.

49 *Studien für Birkenau* (Atlas: 807; 808), 2013.



Gerhard Richter

Fotos aus Büchern (Fotók könyvekből) (Atlas: 20), 1967
66,7 × 51,7 cm | Städtische Galerie im Lenbachhaus und
Kunstbau München, Munich, Germany | © Gerhard
Richter – All rights reserved / Alle Rechte vorbehalten

278 tükrözve, a *Neg. 277* érintetlenül), jobb szélre pedig, kilencven fokban elforgatva, az absztrakt jellegű negyedik (*Neg. 283*). Azonban 2014 augusztus harmadikán, mintegy hat évvel a *Frankfurter Allgemeine Zeitung* cikke után, Richter végső döntésével lépésről lépésre lefesti a grafittal felvitt vázlatokat, míg huszonötödikén elkészül a négy absztrakt festménnyel, amely maradéktalanul elrejtje referenciáit. A *Birkenau* mind struktúrájában, mind színeiben négy variációt alkot egy témára: a fekete-fehér, elmosódott *grisaille* négyzettrácsos szerkezetén keveredés nélkül jelenik meg a méregzöld és a bíborvörös festék kiegészítő színpárja, élesen elváló fragmentumokat képezve a felületen.

Benjamin Buchloh *Birkenau*-elemzésében azt állítja, hogy Richter végső válasza mindvégig határozott a mnemonikus ábrázolás lehetőségének eltörlésére vonatkozóan, legyen szó az *Atlas* fotómontázsairól, a Reichstag festményeiről vagy a *Birkenau* táblaképeiről. Az „emlékezés Szküllája és a spektakulum Kharübdisze között” végül az absztrakció „eltörlé” a traumatikus képeket.⁵⁰ Buchloh ezzel ahhoz a „modernista” megközelítéshez csatolja Richtert,

⁵⁰ Uo., 7–8; 29–34.

amely tagadja a haláltáborok ábrázolhatóságát és félrevezetőnek ítéli annak képi archívumát. A *Birkenau*, ha végső változatában és nem folyamat-jellegében szemléljük, egy jelentős, a Holokausztot nonfiguratív módon ábrázoló – olyan alkotók, mint RICHARD SERRA, FRANK STELLA PETER EISENMAN vagy épp BARNETT NEWMAN nevével fémjelzett – művészeti hagyomány egyfajta örökösének tűnhet. Richter döntése mögött azonban – mint azt a jelen esszé alátámasztani igyekszik – minden bizonyonnyal nem a *Sonderkommando*-fényképek „megfesthetetlensége”, vagy fotófestményként spektakuláris voltuk áll, sokkal inkább annak belátása, hogy a felvázolt fotófestményekben a személyes élmény, a banalitás mögött rejlő iszonyat nem válik autonóm narratívává, amely az *Oktober*-sorozatban lehetővé tette a differenciát horror és gyász között. A *Sonderkommando*-fényképek inherens narratíváját ugyan ki tudják „hangosítani”, de túl szűknek bizonyul az alkotói mozgástér, amely lehetővé tenné egy alternatív narratív konstrukció megvalósítását.⁵¹ Szintén erősen vitatható, hogy Richter sorozatában az absztrakció szembenállna a mnemomikus ábrázolással. Sokkal inkább dialektikus mozgásról van szó, hasonlóan az *Oktober* megelőző és az azt követő absztrakt „fázisokhoz”. Feltételezhető, hogy Richter végül a paradox banalitás helyett egyszerűen egy másik aspektust emelt ki: a *Sonderkommando*-fényképek immanens absztrakcióját. Didi-Huberman interpretációját követve a leolvasható – figurális – információ határainál kezdődő – absztrakt – *akciót*, amely a negyedik fényképet szinte olvashatatlanná teszi. A mögöttes döntések és dilemmák mélyebb mintázatai ugyanakkor csak a fentebb vizsgált, több évtizedes kontextusban rajzolódhatnak ki.⁵²

Ha a történelmi festészet egy hatalmi narratíva vizuális legitimációs eszköze, akkor Richter „történelem utáni történelmi festészet”⁵³ olyan kvázi- vagy pszeudo-narratívákat épít, amely nem csupán kikezdeni avagy idézőjelbe tenni kívánja a hegemon narratívát, de – mint a *48 Portrait* vagy az *Oktober* esetében – eleve bizalmatlan egy egységes narratíva megkonstruálhatóságával szemben. Richter, az életművön bűvópataként átvéló, mintegy hatvan éve tartó gyászmunkája, amit a drezdai Akadémián látott fényképek váltottak ki először, és legutóbb a *Birkenau* vásznain öltött testet, egy *eleve lezárhatatlanként* örökösen tovább épülő és dekonstruálódó ellen-narratíva, amely a teljes formakészletet bejárva a talált fényképtől a monokrómig⁵⁴ végül mindig visszatér abba a képek közti térbe, amit a *Sechs Fotos* vagy Didi-Huberman stúdiófotói dokumentáltak. CLAUDE LANZMANN szerint „a legsúlyosabb morális és művészi vétség egy olyan Holokausztnak szentelt mű létrehozása, amely azt elmúlnak tekinti.”⁵⁵ Richter ellen-narratívája ezzel összhangban olyan forma-fragmentumok közötti folyamatos mozgásként írható le, amelynek morális pozíciója maga az elkötelezett eleveenség.

⁵¹ Richter 2017-ben a Reichstagnak adományozta a sorozat méretarányos másolatát, szembe helyezve a *Schwarz, Rot, Gold*-dal, világos analógiát állítva és visszautalva sikertelen kísérletére.

⁵² Emellett a kérdéstől elválaszthatatlan az életmű egyik legkomplexebb, központi témája, az absztrakció és a mimézis dialektikája, amelyet itt nincs lehetőségem tárgyalni. Lásd ezzel kapcsolatosan például Hal FOSTER: *Semblance According to Gerhard Richter*. In: *Gerhard Richter*, 113–134; Benjamin H. D. Buchloh: *The Chance Ornament. Aphorisms on Gerhard Richter's Abstractions*. *Artforum International*, Vol. 50, No. 6 (2012), 168–178; illetve jelen folyóiratban Fehér Dávid írását.

⁵³ Erről lásd bővebben: Hornyik Sándor: *Idegének egy bűnös városban. Művészettörténetek és vizuális kultúrák*. L'Harmattan, Budapest, 2011, 117–137.

⁵⁴ „Most, a szürke monokrómokat nézve ismerem fel, hogy talán, biztos nem egészen tudatosan, ez volt az egyetlen módja annak, hogy megfessek a koncentrációs táborokat. Lehetetlen megfesteni az élet nyomorúságát, kivéve talán szürkével, hogy eltakarjam.” (Interview with Gregorio Magnani, 224).

⁵⁵ Claude Lanzmann: *From the Holocaust to the "Holocaust"*. In Stuart Liedman (ed.): *Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays*. Oxford UP, Oxford, 2007 [1979], 35.

TOLNAY IMRE

ECSETTEL ÍRT IDŐ

Soha nem szűnő – Nádler István grafikai retrospektív

Rómer Flóris Művészeti és Történelmi Múzeum, Esterházy-palota, Győr
2018. november 25 – 2019. január 27.

geometriából gesztusokba

NÁDLER ISTVÁN hosszú, zárandoklat-szerű utakat jár be mintegy hat évtizede papíron és vásznon, ecsettel. A megtett út hossza is tetemes, eredménye fajsúlyos, a hazai kortárs festészet egyik legnagyobb, legmélyebb meritése. De Nádler számára a cselekvés, az úton levés „soha nem szűnő” cselekménye a legfontosabb. 1965 és 1972 között készült munkái erőteljesen stilizált táj- és térélmények geometrikus esszenciái. Monokróm színmezőkből összeálló, kontrasztos tér-szerkezetek és sík-viszonylatok, személyes jelekké redukált egyetemes szituációk, melyek mértani helyzetként, történéseként öltenek testet. A győri Esterházy-palota háromszög alaprajzú előterének késő-reneszánsz falsávjai és mészkö vak-árkádjai ezekkel a korai Nádler-művekkel fogadják a látogatót. Nádler István munkásságának e korai szakaszában a geometria redukáló, általánosító nyelven fogalmazta meg élményeit, gondolatait: gondolatait: a racionalitásra fókuszálva, a világ összefüggéseit „személytelen, vagy személyen túli jelentések előtérbe helyezésével” fogalmazta meg. Képépítési metódusa „általánosnak és tipikusnak tekinthető 70-es évekbeli kortársai körében, tehát rokon szemléletet mutat FAJÓ JÁNOS, GÁYOR TIBOR, MAURER DÓRA analitikus műveivel.”²

az út megélése

Grafikai retrospektívra hív az elegáns, álló fehér felületen jobbra tolódva négy meditatív függőleges fekete gesztust hordozó plakát. A tárlat emeleti termeibe lépve is ezzel találkozunk először. Nem lényegtelen dolog ez: lent, a múzeum aulájában korai előzményeként következetes mértani karakterű kép-egységei rendszerébe vont be Nádler, fent egy csendet

¹ Hegyi Lóránd: *Az új szenzibilitástól a meditatív festészetig*, 129–151. Budapest, Jelenkor Kiadó, 1995.

² Hegyi Lóránd i. m.

és hangot egyszerre megszólaltató fekete-fehér mű adja a kiállítás további hét, egymásba nyíló termének felütését. Bár, ha innen indulunk, ahogy egy-egy útba indító Nádler- és HEGYI LÓRÁND-szöveg indokolja, akkor az évszámok szerint az időben visszafelé haladnánk az életműben a közelmúlttól. A lényeg, hogy a művész korábbi formákban, geometriai együttállásokban megnyilvánuló képeit a cselekvő festés élményalapú, és egyben meditációs tevékenysége követi, amikor mindennapi rituális-intellektuális cselekedetként nyúl a festészethez. Ezek az élmények, ahogy Nádler fogalmaz, „bárhonnan érkehetnek” „legyen az a *Biblia*, bölcsélet, filozófia, fizika, irodalom vagy zene”. A művész által a sajátunknál egy sokkal erősebb szellemi közegbe kerülünk és egy megállíthatatlan folyamat részesei leszünk. Tapasztalatok útján indulunk, de a történetek fölé vivő élmények a művész szerint „a legnehezebben verbalizálhatók”. Ez az az emelkedett létélmény, melybe a telitalálat tárlatcím, mint soha nem szűnőbe beavat. Alig arany, inkább aranyló, finoman transzparens gesztusokat látunk, papíron, 2014-ből. Ezek egyik részének a fent és lent kapcsolata, a világ vertikális tengelye mentén tetten ért (vagy ott létrehozott) történet és veleje, másik részük vízszintesen elterülő, belső



Nádler István
Vörös ínga 1-2., kazeintempera, olajkréta, 100×70 cm, 2010

erőit demonstráló, azok által szétfeszülő, vagy éppen lenyugvó spirituális enteriőrök sora. Míg az iménti Nádler-képek materiális bázisát tompán fénylő hamuhoz, vagy meg-megcsillanó, de mégis egyszerű evilági porhoz-sárhoz hasonlatos anyag adja, addig a következő falon függő kép-hármason már kék-fekete egymást fedő, felülíró ívek táncolnak. A következő teremben meggyőző erővel érint meg a kiállítás „grafikai” jelzője, ugyanis többnyire fekete – legalábbis döntően fekete – ecsetnyomok képei sorjázanak. Egy Duna-menti művész erőteljes, de finom lélegzetű gesztusai, aki kárpát-medenceiként a Kelet energiáit és a Nyugat fegyelmét is közvetíti ecsetjével. Magabiztos koncentrációval, de a szerzetesek alázatával tartja kézben az időt és a mozdulatot.

Állandóság, külső és belső idő

Míg Nádler korábbi, geometriában testet öltő munkáin az állandóság keresése, a Malevicsi *tabula rasa* volt a meghatározó, addig az Esterházy-palota emeleti termeiben most bemutatott, utóbbi két évtizedben készült ecsetrajzok az időben zajló történés és cselekvés fázisait rögzítik. Az idő és az emberi jelenlét tömör, esszenciális megfogalmazása régóta foglalkoztatja a legtöbb művészetiágit. Nádler István tapasztalati felismerése, melyről spirituális kikristályosodásoknak érezhető művei gyógyik meg a szemlélőt, ha úgy tetszik képpolvasót, hogy az emberi intellektus, a metafizikus szférák tartalmai és tartamai a meditációval érintkező napi alkotói munka révén érinthetők és ragadhatók meg. A papír hófehér, de finoman rusztikus rostjai, felületei és barázdái a helyzetbe hozással, képi megművelésükkel, párbeszédet modellező, létrehozó és újraterejtő festői-grafikai beavatásukkal válnak e kontemplatív cselekedet és alkotói rítus terepnumává. Átgondoltan és érzéken modulált vonalak, repetíciót és egyediséget közvetítő ecset-geztusok révén nyilatkoztatja ki Nádler az állandóságot, a művész belső idejét, az időtlenség és a múlt pillanat megfogalmazhatatlan viszonylatát.

Színterek, erőterek

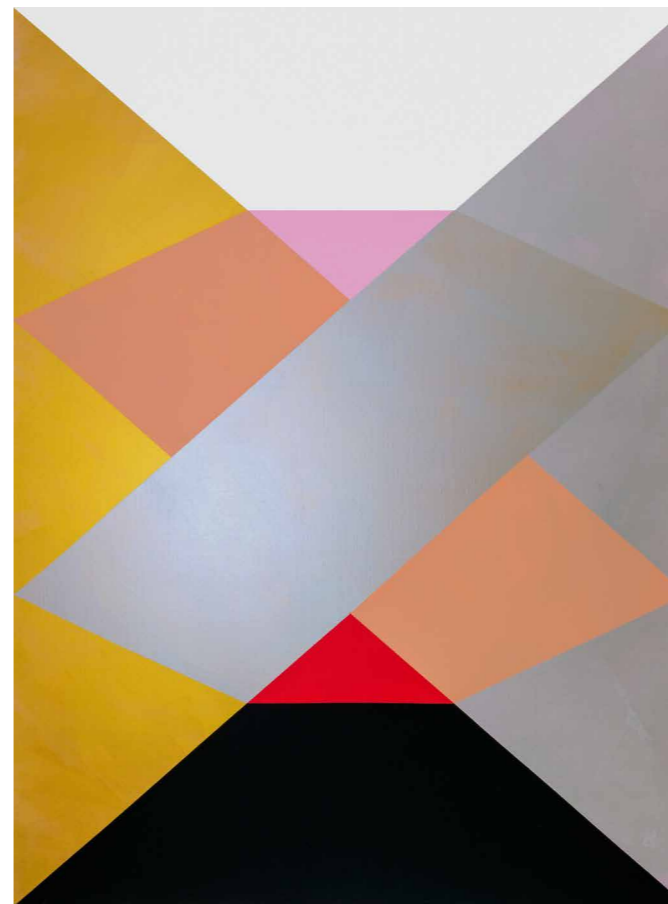
A *genius loci* évtizedek óta ihlető-ösztönző tényező Nádler István művészetében, számos hosszabb-rövidebb külföldi tartózkodás élményvilágát megélve alkothatott. Firenzei ösztöndíja során készült képeit a klasszikus

arányok, a mediterrán rusztikusság és szennvedély hatja át, berlini tartózkodása szikárabb, feszesebb, monokrómabb művekre ösztökölte, a svájci Zug-ban készült képek pedig egy alpesi levegőjű, friss, ropogós szín-és gesztuálársításokból álló sorozattá álltak össze. Az utóbbi bemutató teremben találkozhatunk az ARNULF RAINER tiszteletére készített fej-formájú, egymást felülíró gesztusokkal. Ezekon a lapokon az intellektuális, emocionális és vizuális megismerési folyamatok rétegződésének tanúi lehetünk.

Egységes hangzás a teljesség irányába

Nádler István munkásságának a 80-as évek óta fontos szellemi energiaforrása a zene. A tárlaton egy hosszanti terem a LIGETI GYÖRGY tiszteletére készített, de a mindkettőjükre egyaránt ható Bartók, Debussy, Rachmanyinov, Schönberg művei által is ihletett, szikár grafikai lapokat mutat be. Haydn is a nyolcvanas – csak az 1780-as – években komponálta a *Megváltó utolsó hét szava a keresztfán* című művét, amely régóta foglalkoztatta Nádler, de e zene képi megfogalmazásai bevallása szerint sorra kudarcot jártak. A műhöz DUBÓCZKY GERGELY karmester felkérésére ESTERHÁZY PÉTER írt betétszövegeket, profán imát, melyek együttes hallatára a mű belső törvényszerűségei vezették Nádler Istvánt egyetemes mezők erőinek, üzeneteinek kép-štációkká alakítására. A győri kiállításon látható giclée-nyomatok olyan vásznak alapján készültek, melyek képszerkesztésében a hét utolsó krisztusi szó (mondat) mint a világ koordinátáiból kimetszett geometriai tartalom jelenik meg. A fent és lent metszete, a világ tengelyeinek találkozása az egyetemes kereszt-motívum, amely Nádler drámaian emelkedett sorozatán egymást fedő átlóként fedezhető fel. Színben is, végpontjaiban is egy fokozatosan elmozduló keresztformát, a metafizikával kapcsolatba lépő történés fázisait látjuk és leírása alapján a művész is ilyesmire törekedett: „Az ilyen kereső, figyelő tekintet minél mélyebb múltba néz, annál valószínűbb hitet lát, ahol a megragadottság, odaadás és transzcendencia ereje formáz.”³ Indul az ecsettel teremtető kézmozdulat, meg kell ragadnod az időt, a mozgó gesztust, a kép végszavára a felettes én adja meg a választ.

³ Nádler István, 2018

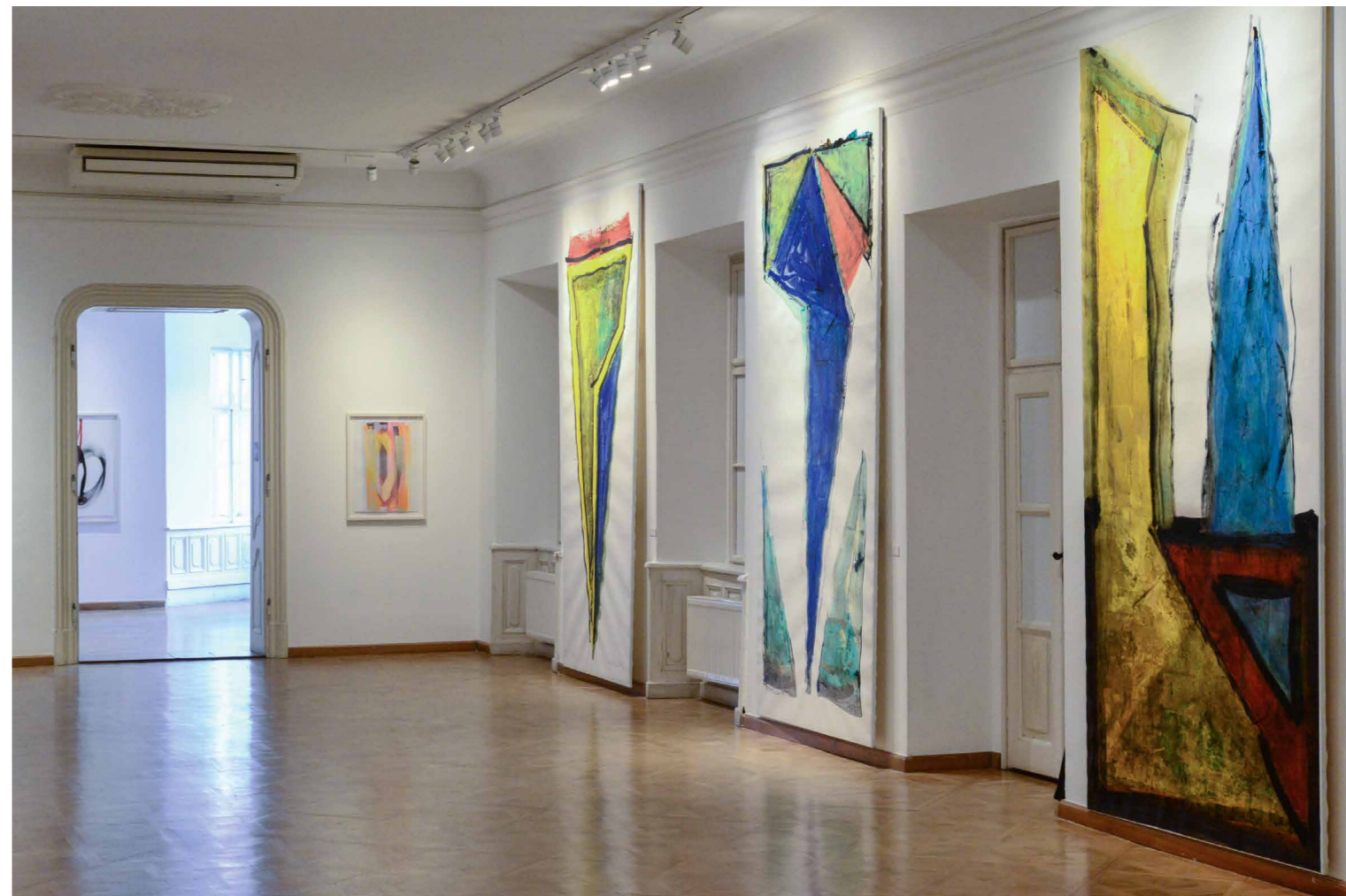


Nádler István
2011, kazeintempera, 100×70 cm

Nádler István
Kiállítási enteriőr 2006–2011 közötti munkákkal



Nádler István
Hét szó – Első szó: megbocsájtás, 2016, giclée nyomtat, 39,5×29,5 cm



Drozdik Orsolyával beszélget Kondor-Szilágyi Mária

Kondor-Szilágyi Mária: Az interjú apropója a Múcsarnokban megnyílt kiállításod,¹ amely több szalon is kapcsolódik Dienes Valéria személyéhez, a tánchoz, a szabad tánchoz és a mozdulatművészethez. A kiállítás címe is SzabadTánc. Egész munkásságod során fontos számodra a női test ábrázolása, a modell személye, illetve a saját tekinteted, amellyel tárgyadra tekintesz. Megtaláltad egy korai animációs filmedet, amely a mozgás, a vonalak és a női test kapcsolatáról szól. Kérlek, beszélj egy kicsit részletesebben ezekről a rajzokról és az animációról, amit Bódy Gábor 1976-os Film Nyelvi sorozatához készítettél?

Drozdik Orsolya: 1975-ben mintegy 600 rajzot csináltam Bódy Gábor akkor készülő filmnyelvi sorozatához (*Filmiskola 3/1: A film és a fotográfia eszközeiről*, MTV, 1976). Ezekből készült az itt, a beszélgetésünk alatt látható rajzfilm. Tulajdonképpen a vonalról van szó: hogyan változik a vonal a nő testtévé, és a test hogyan lesz vonallá vagy vonaldarabokká. Ez nagyon fontos volt, mert a mozgásról volt szó és arról is, hogy miként viszonyul a nő a művészethez, hogyan keletkezik a vonalból egy emberi test, egy női test, annak a nőnek a teste, aki önmagát rajzolja (körvonalazza). Átmegeg árnyékba, vagy kilép az árnyékból, az árnyékból teljes test lesz, majd újból széthullik darabokra, összeépíti magát, és ismét átmegeg egy vonalba. Ez a történet. Kicsit gyorsan vették fel. Élvezetesebb lenne lassabban nézni, mert akkor külön lehet látni a rajzokat. Ezek a rajzok nagyon erősen összekapcsolódnak az akkori munkáimmal. Azt hiszem, 1975-ben készítettem a rajzokat, mert – ha jól emlékszem – 1976 februárjában készült a videó. Ez volt az első tanév, amikor lerajzoltam magamat, majd a rajzot kiradíroztam és kiállítottam testem rajzát kiradírozva, azaz a saját magamról készült rajzokat radíroztam ki. Akkoriban nő aktmodelleket rajzoltunk, és az ezzel kapcsolatosan készült *AktModell* című rajzsortozatomat szövegekkel együtt állítottam ki. Ezekben írtam: „Nem vagyok azonos a modellel, a modell nem azonos velem”; „A modell azonos velem, én nem vagyok azonos a modellel”; „Azonos vagyok a modellel, a modell nem azonos velem.” „Azonos vagyok a modellel, a modell azonos velem.” Együtt használtam ezeket a mondatokat a kiradírozott rajzok sorozatával, amely szorosan és mélyen összekapcsolódott a rajzfilmmel. Mind a két mű ugyanarra a kérdésre kereste a választ: hogyan alakítja ki nyelvét, hogyan szorít helyet

magának és tapasztalatainak a nőművész a patriarchális művészeti diskurzusban.

K-SzZM: A Forián Szabó Noéminak adott hosszú interjú első részében, ami 2018. október 19.-én az Artportál honlapján jelent meg, azt mondtad: „Magamat sorsszerű művésznak tartom: sorsszerűen lettem művész”, mit értesz ez alatt?²

DO: Akkor kezdtem el művészettel foglalkozni, amikor édesapám 1956-ban meghalt. Édesanyámmal négy évig – 6-tól 10 éves koromig – ápoltuk haldokló édesapámat, akit agydaganattal megoperáltak. Nagy feladat volt ez egy gyerek számára. Akkor kezdtem el festeni, illetve édesanyámnak volt ez a nagyon okos terápiaja: odaállított egy virágcsokrot az asztalra, hogy azt fessesem le. Később pedig tájképeket hozott, téli tájképeket – pedig nyár volt – és ezeket kellett lemásolnom. Együtt festettünk, s egyszer csak felállt, és azt mondta: „Fiam, te sokkal jobban festesz, mint én”. Ezzel tehát még önbizalmat is öntött belém. Talán egy év múlva találtam ki, hogy művész szeretnék lenni. Anyu erre azt mondta: „Hát fiam, minden művész benne van a művészettörténet-könyvben. Nézd meg, ott van.” Tulajdonképpen utasítást adott nekem, hogy ha művész akarok lenni, akkor bele kell kerülnöm a könyvekbe.

² Forián Szabó Noémi: „Én nem követő vagyok, hanem alapító.” – Drozdik Orshi interjú I., 2018. október 19., „Ha egy nő művészt tudott magából faragni, már kétszer olyan jó, mint egy férfi.” – Drozdik Orshi interjú II., 2018. október. 21., artportal, <https://artportal.hu/magazin/en-nem-koveto-vagyok-hanem-alapito-drozdik-orshi-nagyinterju-i/>, <https://artportal.hu/magazin/ha-egy-no-muveszt-tudott-magabol-faragni-mar-ketszer-olyan-jo-mint-egy-ferfi-drozdik-orshi-interju-ii/>

K-SzZM: A SZIMA székfoglaló előadásodban 2014-ben, arról beszéltél, hogy az *Individuális Mitológia című rajz és fotó-sorozatod 1975-ben Dienes Valéria orkesztikája és szemiotikai munkássága is inspirálta. Hogyan ismerted meg őt, és milyen benyomást tett rád?*

DO: Nagyon sok fordulata volt az életemnek. Például sorsszerűen találom, hogy 1975-ben, amikor elkezdtem foglalkozni a nő-nézőpontú művészettel, tehát a saját feminizmusomnak a megalapozásával, pont abban az évben láttam Dienes Valériával egy interjút a televízióban, és nem sokkal később olvashattam a Vitányi Iván által készített interjút teljes terjedelmében a *Valóság* 1975/8. számában, mely fontos olvasmányommá vált.³

„Én (...) azt hirdetem, hogy nem azért kell a nőket szabad térére bocsátani, mert vannak

³ A szabad táncról a performanszig. Drozdik Orsolya képzőművész székfoglaló előadása, Kisterem, Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 2015. szeptember 29., ld. <http://mta.videotorium.hu/hu/recordings/11874/a-szabad-tancrol-a-performanszig-drozdik-orsolya-szekfoglalo>
⁴ Vitányi Iván: Beszélgetés Dienes Valériával. *Valóság* 1975/8. 83-101.

ők is olyanok, mint a férfiak, hanem azért, mert mások, mint a férfiak. Ezért mindenütt azt hangoztattam feminista előadásokon, hogy azért kell nőnek szóhoz jutnia – minden téren, még politikailag is –, mert másra gondol, mint a férfiak, más az egész (nő) belső világa! Ha tehát az ő belső világa más, akkor mást fog csinálni a társadalomból. Másra fog ráterelődni a figyelme: ha kimarad a női vélemény a világból, akkor hiányzik belőle valami.”⁴

Miután ezt az interjút láttam és olvastam, elhatároztam, hogy felkeresem Dienes Valériát. Nem volt olyan nehéz, mert a telefonszámát valahonnan megkaptam. Kétszer vagy inkább háromszor látogattam meg, nem emlékszem pontosan. Sokat beszélt az életformáról és sokat a táncról, de akkor én már fotóztam a szabadtáncosokat a Képzőművészeti Főiskola könyvtárában, tehát appropriáltam a fotókat. A szabad táncról, az ehhez kötődő filozófiáról olyan mélységben tudott beszélni, hogy teljesen elkábultam: mondhatnám, alapot adott a jövőmhöz, mármint a jövőben megalakuló művészetemhez.

K-SzZM: Az *Individuális mitológia című fotó és rajz-sorozatod, amelyből most 24 darab fotót és 16 darab kiradírozott rajzot állítottál ki, és aminek közvetlen előzménye egy Isadora Duncan-film, és Vitányi Iván 1975-ös Dienes-TV-interjúja, hogyan erősítettek meg téged abban, hogy a szabadtáncsal foglalkozzál, hogyan indították el ezek az élmények ezt a „projektet”?*

DO: Karel Reisz *Isadora* című filmje 1968-ban készült. Én azt hiszem, 1975-ben láttam, de legalább is a 75/76-os tanévben. Isadora Duncan 1927-ben

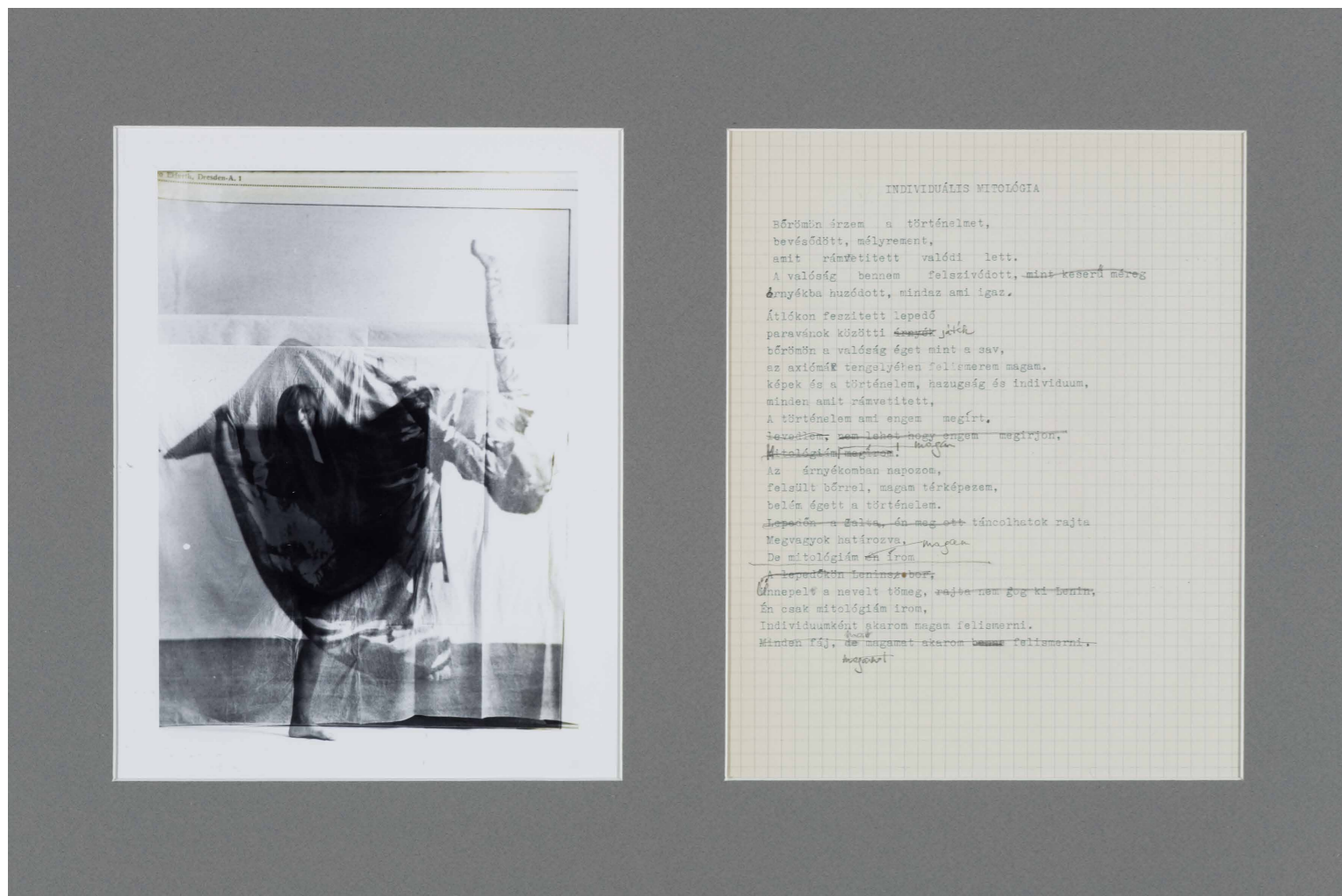
⁵ Dienes Valéria – Vitányi Iván TV interjúja, 1974 november, a filmet a televízió 1975. február 9-én és 11-én sugározta.

Drozdik Orsolya

SzabadTánc, Múcsarnok, Budapest, 2018. december 7 – 2019. január 20.
© Fotó: Jonatán Urbán



¹ Drozdik Orsolya: *SzabadTánc*, Múcsarnok, Budapest, 2018. december 7 – 2019. január 20., ld. <http://mucsarnok.hu/kiallitasok/kiallitasok.php?mid=82RZNDrf9LUFGF1MFSn8T>
A szöveg a kiállításra készült, és annak ideje alatt vetített interjú szerkesztett változata.



Drozdik Orsolya
Individuális mitológia, 1977, fotó szabadverssel

megírta az élettörténetét *My Life* címmel. Erre alapozott a film. A filmet látva arra gondoltam, hogy sorszerű művész vagyok, nekem is ez lesz a sorsom: kegyetlen sors. Sok sors-kihívása volt, de azt is megértettem, hogy minden művésznak, aki valami újat csinál, ugyanez az osztályrésze. Mivel „harbinger”, tehát üttörő, olyat talál ki, amivel magát égeti, míg a környezete esetleg visszahúzza. Dienes Valériáról is azt gondoltam: hogyan lehet az, hogy Magyarországnak van egy ilyen zseniális művésze, egy ilyen zseniális gondolkodója – a matematikától a filozófiáig, a fordítástól a táncig –, aki megértette a nő belső mozdulatait a táncon keresztül, és nincsen benne a korunkban, nem tanultunk róla, senki nem beszélt róla? Hogyan lehetett ennyire elhallgatni?

Az akkori Zeitgeist a szemiotika volt, én pedig magyar szakra jártam, mielőtt a Képzőművészeti Főiskolára mentem, és mélyen foglalkoztatott a szemiotika, a jeltan, hogyan működik a jelölt és a jelölő (signifier és signified). Tehát megérteni és újraolvasni a jelzéseket. Mert más egy képnek a jele. Egy szó is egy jel, ami

mindjárt egy értékrendszert is felvázol annak, aki olvassa és annak, aki nézi. Ez is olyan megfoghatatlanul sorszerű volt, hogy egyszerre és egy időben találkoztam ezzel a két dologgal, hiszen Dienes Valériát is egy szemiotikai konferencián⁶ „fedezték” fel (Vitányi Ivánnak köszönhetően, aki Dienes Valériának a szemiotikai konferencián tartott kimagasló előadása után készítette vele az említett interjút).

K-SzZM: Az *Individuális Mitológia című kiradírozott rajz-sorozatod 76 darabját Miskolcon 1978-ban állítottad ki. Miért radírozad ki ezeket a rajzokat a táncoló önmagadról készített rajzaidat?*

DO: A nő nem létezett a művészettörténet-könyvekben, vagy egy-kettő szerepelt mintaképpen, tehát az egész diskurzus, így a művészettörténeti diskurzus is férfi nézőpontú, és – ezt nagyon alaposan megértettem – nemcsak a művészettörténeti diskurzus, hanem a művészetről szóló is. Tehát az egész intézmény patriarchális szemléletű. Abban a pillanatban, amikor ezt megértettem, azt gondoltam, hogy én olyan mitológiát fogok teremteni, amely az én individuális mitológiám, tehát a nő-nézőpontom mitológiája. Amint már korábban említettem, a kiradírozott rajzokat először a modellről készült rajzaiban alkalmaztam, tehát lerajzoltam a modellt, utána kiradíroztam. Majd utána elkészítettem ezt a rajzsortozatot is, amelyben megrajzoltam és kiradíroztam magamat. Grafika szakra jártam, talán nem azért, mert a grafikát annyira szerettem – vagy lehet, hogy mégis –, hanem mert ott egy kicsit szabadabb volt az oktatás Raszler

6 Kultúra és szemiotika. Nemzetközi konferencia az MTA Szemiotikai Munkabizottságának rendezésében, Tihany, 1974. május 26–29. Ld. még: Dienes Valéria: *A szimbolika főbb formái*. In: *Kultúra és szemiotika – Tanulmánygyűjtemény*. Szerk. Gráfik Imre–Voigt Vilmos. Akadémia Kiadó, Budapest, 1981, 15–39.

Károlynál, mint a festő szakon. Én legalábbis szabadabbnak éreztem magamat. Akkoriban pedig fotózni sem nagyon lehetett a főiskolán, csak a reklámgrafikusok tehettek. Az 1978-as párizsi Stúdió-kiállítás kapcsán azt állította egy kritika, hogy Drozdik Orsolya fotókat használ konceptuálisan átgondolt programjához, ami nagyon megújíthatja a grafikai anyaghasználatot.⁷

Akkoriban performanszokat csináltam, amelyekben magamra vetítettem a történelmet, először tulajdonképpen a nő-történelmet, és ezeket a dupla fotókat állítottam ki. Vagy a táncoló magamra vetítettem fotókat, vagy a fotólaborban raktam egymásra a negatívokat. A főiskola könyvtárában fellelhető, szabad táncról szóló fotók közül rengeteget lefotóztam, és – amit akkor senki nem csinált – ezeket a már meglévő fotókat appropriáltam. Tehát nem dokumentáltam a performanszomat, hanem azért csináltam a performanszot, hogy a fotókat létrehozhasam. Tehát a fotó használata, az „új médium” fontos volt: folyamatosan oda-visszajártam a technikák között, a fotóból a rajzba, a rajzból a rajzfilmbé, a fotóból meg ofszetet csináltam. Tehát 1975-től 1977-ig, két évig foglalkoztam nagyon intenzíven az *Individuális mitológiával*, mondjuk úgy, hogy a konceptuális művészet keretén belül – mert konceptuális művésznék gondoltam magamat. (Ma már nem igazán nevezném így, de ez a címke rajtam vagy rajtunk ragadt – sokan szívesen mondják neokonceptuálisnak, de szerintem ez teljesen értelmetlen szó.)

K-SzZM: *Az idén készült SejtFestmények és a SejtMozgások című festmény-sorozataid hogyan kapcsolódnak az Individuális mitológia fotóihoz és rajzaihoz?*

DO: Minden percben több millió sejt újul meg az emberi testben. Követheetlen a megújulásuk mértéke és gyorsasága. A sejt belső mozgás. Szó volt itt a táncról, ami nagyon erős külső mozgás. A sejtek ugyanúgy mozognak bennünk, velünk együtt; nélkülünk, vagy a mi tudatos részvételünk nélkül végzik a feladatot, újratermelik önmagukat. Ez a sejtmozgás. Elhatároztam, hogy megrajzolom az összes sejtet, és megpróbáltam olyan gyorsan rajzolni, amilyen gyorsan a sejtek születnek, de nem lehet egy pillanat alatt megrajzolni egy milliót. Amikor ezeket a sejteket rajzoltam, olyan technikát alakítottam

7 Pogány Gábor: *Fiatalok Párizsban. A Stúdió bemutatkozása a Grand Palais-ban. Művészet* évkönyve 1978., Corvina Kiadó, Budapest, 1979, 273.

ki, amiből szervelesen következett a következő lépés. Ahogy Dienes Valéria is mondja: a tánc az mozgás, de tulajdonképpen az ember tudatát fejezi ki, tehát kifejez valamit nagyon mélyről – úgy is mondhatnánk, hogy felszínre hoz valamit a zsigeri szintről. A sejteket nagyon gyakran foglalom in stallációkba: és nagyon nehéz rárakni a falra, azaz két dimenzióban megfogalmazni azt, ami inkább háromdimenziós, majd utána lejönni a kétdimenziós felületről, újból térbe helyezni. Gyakran változtatom a kétdimenziós és háromdimenziós műveimet. Amikor a *SejtMozgást* és a sejteket csináltam, egyre inkább gömböket képzeltem el, hogy valahogy úgy kellene megcsinálni a sejteket is, hogy olyan törekenyek legyenek felnagyítva, mint maga a sejt. Azelőtt már foglalkoztam vörösvérsejtekkel: porcelánból öntöttem ki patológikus és normális vörösvérsejteket. Most ezeket a nagyon kerek sejteket hoztam létre, amelyek mindegyikén van egy nyílás, amiből meg tud születni a következő. Két ilyen kerek sejtszobrot hoztam létre, amelyekre egy 1996-os naplót írtam rá, ez olvasható rajta. A naplót azonban összevágtam fecnikre, olyan darabokra, amilyen darabokban az emlékezet maga felidézte, vagyis ahogyan magára a történetre emlékeztem. Megdöbbenő volt, amikor láttam, hogy tényleg egy év alatt teleírtam egy egész füzetet, ezt a naplót. Gyakran írok naplót, de nem teljesen szisztematikusan. Ez abban az évben, 1996-ban fontosabb volt. Inkább egy traumához kapcsolódik, hiszen akkor egy nagy változás következett be az életemben, és ezt a változást kellett feldolgozni. Mint ahogyan 2016-ban is megrázó változások történtek az életemben, amiből elég nehezen építettem vissza magamat. És – erre utólag jöttem rá –, ez ugyanúgy sorszerű volt, ehhez ugyanúgy, mint gyerekkoromban, a művészetre volt szükségem: rengeteg festésre, és nagyon gyors festésre, hogy abba az állapotba kerüljek, ahogy magamat szeretem, tehát: erős, magabiztos, bizakodó, jókedvű, alkotó.

K-SzZM: *A nő nézőpontja a munkásságodban és a feminista szakirodalomban fontos? Mi a történelmi háttere ennek Magyarországon? Ebből a szempontból mi Dienes Valéria jelentősége?*

DO: Azt gondolom, hogy a feminizmus szakirodalmának a története Magyarországon is rendkívül fontos. A *nő és a társadalom* 1907-ben jelent meg, majd 1914-ben, amikor ez a havilap nevet és koncepciót módosított, A nő című folyóiratban olyan cikkek jelentek meg, amelyek sokkal későbbi olyan fejleményeket előlegeztek meg, mint például Laura Mulvey 75-ös évekbéli gondolatait, aki a *Visual Pleasure and Narrative Cinema* című esszéjében⁸ Freud és Lacan pszichoanalitikus elméleteire építve fejtegette ki a feminizmust, amely egy újfajta feminizmus volt, nem társadalmi feminizmus: rámutatott a tudattalan patriarchális nézőpontra, amely szerint a vizuális „örömöt” a fallikus tekintet határozza meg. Dienes Valéria *Asszonyhibák* című írásában már 1914-ben, csaknem 50 évvel korábban ezt hasonlóan fejtegette: „De ne felejtjük el, hogy a mai társadalom szeme férfiszem s a mai közvélemény férfivélemény. Hiába néznek azzal a szemmel és hiába vélik azokat a véleményeket nők is. Mert a férfi rászoktatta a nőt, hogy férfiszemmel nézze és férfiszempontból értékelje önmagát.”⁹ Erre alapozta tánc elméletét – a tánc és a mozgásművészet levezetésében, az orkesztikában – ugyancsak a férfi nézőpontú „tekintet” kritikájából kiindulva beszél az örömről, amely a mozgásban, az alkotásban rendkívül fontos minden alkotó számára. A nő számára saját tekintetének, saját nézőpontjának a feltárása nemcsak lelki, de testi felismerés és szükséglet is. Tehát Dienes Valéria nyugati szempontból is megelőzte a korát, és erről még semmiféle értékelés nem jelent meg. Ez még várat magára, és én ezt nagyon fontosnak tartom.

8 Laura Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema. Screen*, Volume 16, Issue 3, 1 October 1975, 6–18.

9 Dr. Dienes Valéria: *Asszonyhibák. A Nő*, 1914, 1. évf. 4. sz., 76.

VALÓSÁGEMÉSZTÉS

AZ INTELLEKTUÁLIS HÁRÍTÁS CSODÁS-APRÍTÓKÉSE

Tarr Hajnalkával beszélget Sirbik Attila

TARR HAJNALKA művészetében az értelem szüntelenül utat keres az érzelmek útvesztőjében. A késő kilencvenes évek neokonceptuális közegében kibontakozó installatív, szenzuális alkotói gyakorlatában az intellektuális távolságtartás a feltárulkozás igényével találkozik. A pszichológiából kölcsönzött, a személy és világa közötti kapcsolat módját jelentő tárgykapcsolat fogalma is erre a kettősségre mutat. Sorozatában rendszerezéssel kérdőjelezi meg az ésszerűséget, az értelem elsőbbségét, nagyobb teret nyitva ezzel a valóság egy szélesebb spektrumának. Legújabb fotósorozatában tárgyakhoz való viszonyán keresztül határozza meg önmaga helyét egy általa teremtett vizuális, logikai rendben. A kötött rend alapján felépülő mű központi motívuma a művész maga. Az akt, mint az önreprezentáció egyik legkézenfekvőbb formája a művész közvetlen környezetéből vett tárgyak sorával egészül ki képről képre. A sorozat darabjain az alkotó képe összeszövődik a hozzá rendelt tárgy képével. Alkotói gyakorlatában mind az önreprezentáció hasonló formájára, mind a fotó-szöveg technikájára is találhatunk korábbi példákat. Az önvizsgálat témája azonban *Tárgykapcsolat* című sorozatában¹ társul először szövevesztéssel. A szöveg során felhasított felületek noha feloldják a határozott kontúrokat, a valóságnak azonban mégis egy hitelesebb képét adják.

Sirbik Attila: *A megismerési folyamat mindig egyfajta falba ütközést és egyben határátlépést is jelent?*

Tarr Hajnalka: Igen. Ha nem ütköznék valamibe, nem kellene róla gondolkodnom, haladhatnék tovább. Minden munka azt jelenti, hogy valamit meg kell értenem, addig nincs továbblépés. Muszáj tárgyiasítani a tárgyiasíthatatlant, hogy kezelhetővé váljék. Egy érzésnek nincsen fizikai kiterjedése, ilyen értelemben tehát végtelen, vagyis kezelhetetlen. A megismerés kompetenciáinktól függően jelent határátlépést vagy sem, a nemértés megjelenése mindig egyenlő valamiféle határsértéssel. Ez voltaképpen a megértésünk

határa, amelyet a megértésünk kiterjesztésével odébb tolhatunk egészen a következő inkompetens pillanatunkig.

SA: *A képzőművészet felől nézve mit jelent a valóság Tarr Hajnalka számára, bizonyos tekintetben, többek között társadalmi felelősségvállalást is?*

TH: A társadalmi felelősségvállalás egy szabadon értelmezhető fogalom: vannak akik társadalmi felelősségvállalásnak tekintenek szimbolikus gesztusokat, művészeti akciókat is, az én társadalmi szerepvállalás fogalmában nem jelenik meg a (képző)művészet. Ha emberek szükségét szenvednek, az valóság, gyakorlati kérdés. Ha éheznek és mellém ülne egy ember, hogy erről egy videómunkát készítsen abban a meggyőződésében, hogy éppen segít rajtam, akkor azt érezném, hogy egy pillanatra sem fogta fel, miben vagyok. Metaforákkal, művészettel, élőlényekkel még senki sem lakott jól, nem lett kevésbé elnyomott. A társadalmi problémákkal foglalkozó művészet kommunikációs erejében esetleg még hiszek, de ha probléma van és az zavar, akkor nem beszélni akarok róla, hanem megoldani. Amikor Ai Wei Wei készítette magáról egy fotót, amin hason hever a tengerparton, ugyanabban a pózban, mint az a vízbefulladt szír kisfiú, akinek a fotója bejárta a világsajtót, és erről a lépéséről azt gondolta, hogy ez teljesen rendben van, arra gondoltam, ez a fotó, bár nem ezzel a céllal

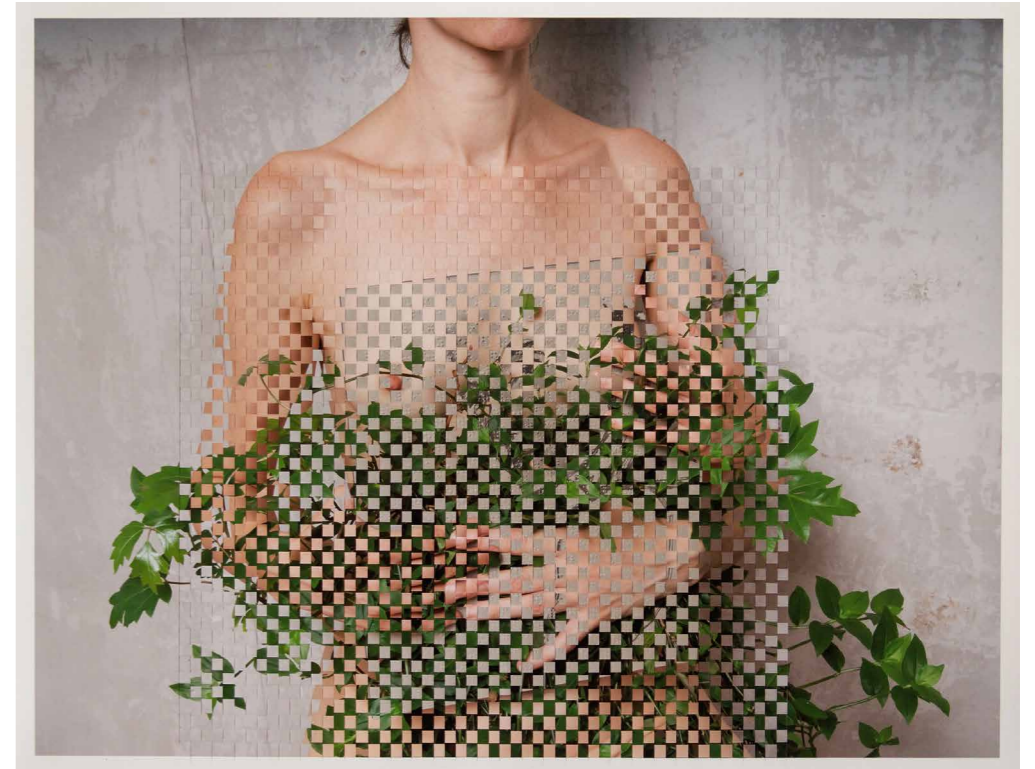
készült, de mégis ikonikus műtárgya lett a gyomorforgatóan érzéketlen önhittségnek és narcizmusnak, amit egy művész képes produkálni egyfajta világjobbító művészeti jelmezben.

SA: *Az öntudat és tárgy tudat fejlődésének szoros összetartozása jelenti annak alapját, hogy művészetében az értelem szüntelenül utat keres az érzelmek útvesztőjében?*

TH: Igen. Az érzelmek esetében kapásból mindent befalnak, ami feltűnik. Ezt a folyamatot hosszú időmbe, sok munkámba telt szabályozni, fékezni. Azaz, hogy ne váljon minden „én”-né. A szubjektumom a tárgyat be akarja kebelezeni, egyrészt az összeérés zsigeri-agresszív vágyából fakadóan, másrészt azért, hogy a tárgy nem én-ségéből fakadó idegenségével ne kelljen megküzdenem, mert az halálfélelemmel járó hosszadalmas, nehéz folyamat. Amikor a szubjektumom befalja a tárgyat, akkor hamarosan kiöklendezi, az érzelmi immunrendszerem kidobja. Ez a befalási-kivetési folyamat rosszulléttel, érzelmi gyomorrontással, valószínűleg mérgezéssel jár. Emésztési probléma. Ilyenkor jön az intellektuális háritás csodás aprítókése: elkezdek a tárgyakon gondolkodni. A gondolatokkal darabokra szedem őket, így kilöködés nélkül lecsúsznak szűk nyelöcsövemen. Ugyanakkor a tárgy absztrahálódik ebben a folyamatban, életidegen lesz, ami gyásszal jár. Ez a folyamat kínzó, de sokat foglalkoztat. A művészetem lassú, repetitív munkafolyamat, fék. A nagy tárgybefalást fékezi. Amíg dolgozom, nem kapkodok, kirtartom ezt a feszültséget, szép lassan rendezem el a tárgyat, ömagam, a kettő közötti teret, majd a pontokat, ahol ezek metszik egymást. Az egész művészetem erről szól. A valóságemésztésről. Az indiaiak szerint egy falatot 36-szor kell megrágni, esetemben ez 36 ezer rágást jelent/valóság-falat.

SA: *Vannak „jó” és „rossz” tárgyak, illetve a hozzájuk való viszony alapján paranoiászkizoid helyzetek?*

TH: Nem létezik számomra jó és rossz, csak ilyen és nem ilyen. Ismerős és idegen. Értett és nemértett. A nemértett félelmetes, a nemértett-ről nem tudom mit tesz majd velem. De a paranoia már erős kifejezés volna esetemben: ha a „dolog” „bemutatkozik”, többször artikuláltan elmondja a „nevét”, akkor elmúlik a félelem. A paranoia akkor képződne meg, ha bemutatkozás ide vagy oda, én ragaszkodnék ahhoz, amit képelek róla. Nem ragaszkodom.



Tarr Hajnalka
Tárgykapcsolat 40, 2018, giclée print, szövés, 56×73 cm

SA: *A jó és rossz élmények összekapcsolásával egy olyan egészséges állapot alakulhat ki, ami azt mondja, van egy közös emberi bánat, miszerint nincs tökéletes jó a földön, s el kell engednünk a primitív omnipotencia igényt?*

TH: Igen, ez a megismerés lényege. De az élményeket sem jó-rossz oppozícióra bontanám. Van egy mikroszkópunk, profi. Négy évesen néztem először mikroszkópba – tudatmódosító hatással volt rám. A romlott uborkalé például sokszoros nagyításban olyan páfrányokat mutat a benne lévő sókristályok miatt, hogy az ember órákig nézne. Amíg egy adott dolgot formailag, szerkezetileg szemlélsz, addig nem a jelentésével vagy elfoglaltva, ami érzelmeket vált ki, ami alapján megítéled jónak vagy rossznak. Ez nem távolítja el az ítéletet, csak előkerül egy másik olvasat és valamiféle kiegyenlítődést tesz lehetővé, egy „is-is” dimenziót jelenít meg. A megismerés minimum csökkenti, vagy akár el is távolítja a félelmet. Ez már önmagában majdnem elég. A megismerés megengedi, hogy elengedjem az ismeretlenségi faktorból eredő félelmet, majd ezt követően elengedjem azt is, amit tudok arról a dologról, mert már nincs arra szükségem, hogy tudjak róla bármit is, kiderült hogy „ilyen”. Onnantól kezdve „adott”, „adva van”, tehát ready made. Ready made a riadalom, a fájdalom, a neurózis, azaz minden belső jelenség, ahogy a külsők is azok. Próbálok az élet-elem ready made-ekből egy kiállítását kreálni, amik között otthonosan sétálhatok és rácsodálkozhatok változatosságukra.

SA: *Szinte generációk óta megfigyelhető, hogy a fiatal művészek néhány kivételtől eltekintve alig nyúlnak a performansz műfajhoz, és ha mégis, akkor is a leggyakoribb a klasszikus performanszok újrajátszása. Az ön performatív jellegű gesztusai mennyiben élesztik újra a neoavantgard művészeti praxist, illetve mennyiben vesznek új és szokatlan irányt?*

TH: Ez a kérdés előfeltételezi, hogy egy képzőművész olyan szempontból néz saját praxisára, mint egy művészettörténész: egyrészt kívülről, másrészt a művészettörténet koordináta-rendszerében, mint elsődleges kontextusban állva. Nem tudom, egyes képzőművészek esetében ez hogyan történik, de feltételezem, hogy a képzőművészek elsődleges

¹ Tarr Hajnalka: *Tárgykapcsolat*. acb Galéria, Budapest, 2018. november 30 – 2019. február 1., ld. https://acbgaleria.hu/kiallitasok/tarr_hajnalka_targykapcsolat.366.html?pageid=338.



Tarr Hajnalka
Tárgykapcsolat 64, 2018, giclée print, szövés, 56×73 cm

kontextusát szükségszerűen önmaguk valósága képezi. Belülről néznek kifelé a művészettörténetre, amiben elhelyezik saját gondolatmenetüket dokumentáló tárgyaikat. Technika és forma mentén könnyedén kapcsolhatunk tárgyat tárgyhoz: ez is csíkos, az is csíkos, ezen is fekete-fehér női aktot látunk, azon is. Egy művész a munkafolyamat alatt valamilyen formai végeredményre jut, viszont maga a munkafolyamat, a művészből fakadó okok, amelyek mentén bizonyos formai megoldásokra jut, sokkal lényegesebbek, mint a végeredmény. Vagyis az, hogy a mű pontosan közvetíti a művész szemléletét, vagy sem. Egy műnek számomra a pontosság a mércéje. A művészet, mivel szakma is, lényeges, hogy az ember tisztában legyen azzal, hogy az a tárgy, ami gondolatdokumentációként jön létre, technikailag, formailag milyen referenciákra utal. Hiszen a tárgy onnantól kezdve, hogy a kiállító térben megjelenik, aktiválja a befogadóban a már ismert művészeti munkák tartalmait, kontextusait a formai hasonlóságok mentén, és ezzel muszáj hogy számoljon, muszáj hogy tudjon arról, menynire viszi félre vagy éppen hangsúlyozza a munka jelentését, ha korábbi referenciák jelentését hívja elő. Az hogy új és szokatlan irányt mutatnak-e gesztusaim vagy sem, és ha igen, milyen mértékben a neoavantgard praxisokhoz képest, lényegtelen szempont – számomra. Hacsak a munkáimnak nem ez volna a koncepciója, célja, de nem ez, és elegendő egyéb információ van a munkákba belekódolva ahhoz, hogy ez világos is legyen: nem a neoavantgardhoz való viszonyomról szólnak a munkák. A gesztusaim a neoavantgardban megismertekhez képest lehetnek vagy sem újszerűek, szokatlanok, számomra ezek a gesztusaim nagyon is alapvetőek és a saját „útvonalamon” hangsúlyosabban érintik például a balettben magamévá tett testtudatomat, vagy olyan festmények tanulmányozását, melyek középpontjában egy nő van, aki tart valamit, mint a neoavantgard női aktfotóit.

Ha már művészettörténeti kapcsolódásokat szemlélünk, akkor Lucas Cranach 1532-ben festett *Vénusza* a kiindulópont, egy apró festmény, homogén fekete háttérrel: egy nő kontrasztban áttetsző leplet tart maga elé. Az érdekelt, hogy a művészettörténetben megfestett nőkhöz miket

rendelnek, mi van a kezükben és vajon az én kezemben mi van. A matek ugyanaz: 3 elem kapcsolódik össze a képen. Egy nő, a tartás, és a tartott tárgy. Ennek a hármashoz szám-talan további referenciája van, számomra a fizikában bizonyított hármashoz a párhuzamok végpontja: a megfigyelő, a megfigyelés folyamata és a megfigyelt tárgy nem választható el egymástól. Egymás kontextusai, egymásra befolyással bíró elemek. Két elemet összeragasztó cselekvés, ige, a híd. Mi az én identitásom, amikor kapcsolódom? Ikonikus, valamit tartó nők a művészettörténetben tartanak pl. hermelint, halott Jézust, élő Jézust, tejeskannát, zászlót, kardot... Az, amit tartunk, ebben az egységben visszahat ránk, attribútumunkká válik. Az foglalkoztatott, mi az akart attribútumom, és mi az, ami nem akart, de mégis az, mégis hozzám rendelt. Hogyan tudom ezeket a különböző attribútumú személyiségeimet összeegyeztetni.

Mutat vagy elvesz a nőből a maga elé tartott tárgy? Egy akt valójában mit fejez ki? Feltárulkozását? Vagy annak a lehetetlenségét? Ha már neoavantgard és fotó és női alkotó, nekem is feltűnt, hogy sorozatomban négyzet-síkot tartok, és egy olyannal szövöm össze, amelyben azt a síkot elforgatom, így pedig egy nagyon jól ismert Maurer Dóra munkát idéző szőtt kép keletkezett. Dóra mesterem volt, és máig is baráti kapcsolatban vagyunk, át is küldtem neki a fent említett képet, hogy nézd csak Dóra, hát nem én is jól megforgattam egy négyzet-síkot? Nem ez az első eset, hogy csinállok valamit, aminek formailag van előképe: Sol Lewitt, Kentridge, Mona Hatoum.

A performansz számomra egy ambivalens műfaj. Nagyon kevés olyat láttam, amit nem éreztem patetikusnak, barokkosnak. Sok nekem. Évekig balettoztam, a mozdulatokkal való beszéd attól függetlenül, hogy nem vittem professzionális szintre, eszköztáram elemei között maradt, mint adottság.

SA: Illúzió és kiábrándultság egy cipőben járnak? Ahogyan a pszichoanalízisnek, úgy a művészetnek is lehet célja az, hogy megszabadítsa a szabadságot az illúzióktól?

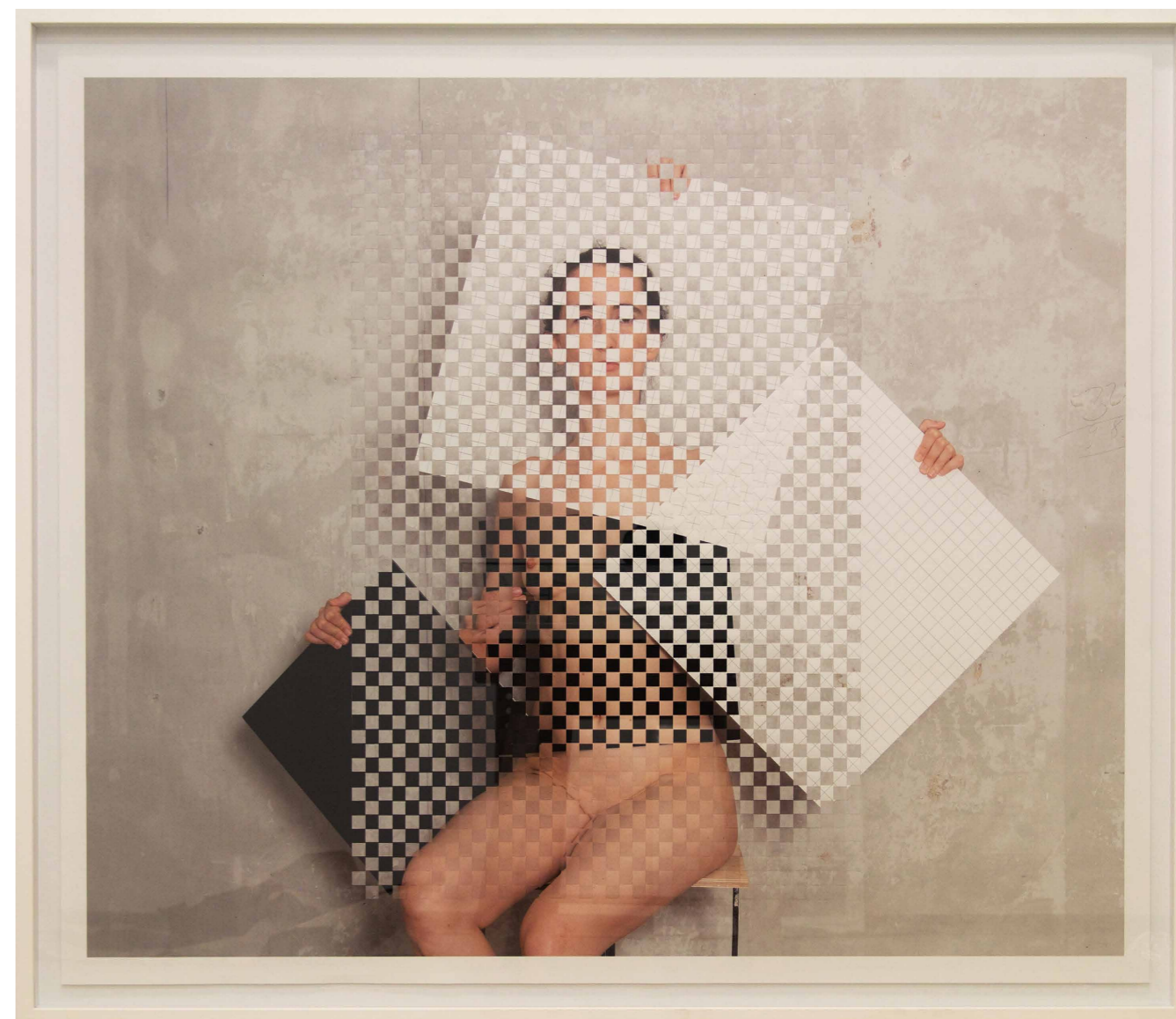
TH: Nem tudom, hogy a művészetnek van-e célja általában és az miféle. Az én művészetem egy eszköz, egy emésztő rendszer, esetemben célja nincs, mert nekem sincs célom. Az értés sem cél, az értés létszükséglet, a művészetem az értési folyamatban segít – nekem, vagyis létezni segít. Van, aki futógépet használ, hogy fogyjon, van aki művészt, hogy kiválasszon, van aki művészetet, hogy

értsen, napról napra meg ne bolonduljon. A szabadság maga az illúzióktól való megszabadulás, annak értése, hogy a dolgok vannak is meg nem is, hogy végső formájukban nincs formájuk. Nem célok ezen a szinten látni a jelenségeket, mert akkor egy kološtorban kellene meditálnom egész életemben, ez nem izgat, de mégis ebbe az irányba tartok, mert nincs más irány. Persze közben számolva azzal is, hogy egyszerűen esélyünk sincs nem illúziót látni. Akárhonnan nézzük – érzékszerveink, idegrendszerünk, vagyis minden, amire támaszkodunk –, amikor a valóságot próbáljuk megérteni, mint vegytiszta valamit – alkalmatlanok arra, amire használni adatottak, alkalmatlanok a valóság totális és direkt, nyers formájú érzékelésére.

SA: A valóság hiteles észlelése egybetartja az élmény feszültségeivel terhes komplexitását? Érett tárgykapcsolatok híján ez a feszültség elviselhetetlen, s a valóság meghamisítása jó eséllyel bekövetkezik?

TH: Szerencsére vagy sem, de ahogy azt már mondtam, a valóságot képtelenség hitelesen érteni/észlelni, nevezzük bárhogy. Attól függetlenül igen, érett tárgykapcsolatokat kinevelni szükségszerű, egyébként a feszültség pusztító. Mindig is hamisítani fogunk, hamisító idegrendszerünk van. Két lábon járó hamisítók vagyunk. Így a komplexitás megmarad. A feszültség enyhülhet a hamisítási folyamatok megismerésével. Vagyis önmagunk és annak megismerésével, hogy meddig ismerhetünk meg mi született hamisítók bármit is.

Számomra mindig is fej-fej mellett haladt a valóság vegytiszta formában való látásának éltető vágya és a valóságtól való ösztönös félelem/inkompetencia



Tarr Hajnalka
A nagy síktartó, 2018, giclée print, szövés, 103×120 cm

CSENDES APA FORRADALOM, AVAGY AZ APASÁG MINT TÁRSADALMI KONSTRUKCIÓ

Puklus Péter: *Hős anya _ Alcím*

Glassyard Galéria, Budapest

2018. október 27 – 2019. január 19.

Míg az anyasághoz és az anyák kihívásaihoz kapcsolódó kérdések a feminizmus módszertani használatában már megjelentek a kortárs képzőművészetben, addig a férfiszerepekkel kapcsolatos művészeti pozíciók, különösen a férfiaság és az apaság közötti feszültség kevésbé artikulálódik a jelenkori művészetben. PUKLUS PÉTER A *Hős Anya _ Hogyan építsünk házat?* című legújabb sorozatából válogató kiállítása a Glassyard Galériában éppen ezért újszerű és merész vállalkozás: egy társadalmilag és politikailag rétegzett témához – amelynek része a gyermekvállalás, a szülőség és az apaság – kíméletlenül őszinte és zavarba ejtően intim nézőpontból közelít.

A „férfikutatás” elnevezésű társadalomtudományos rész-diszciplína a maszkulinitás társadalmi konstrukcióinak és a férfiaság sokféleségének vizsgálatát tette meg tárgyának, ennek mentén pedig néhány évtizede az apaság új koncepciója is megjelent a nyugati diskurzusban.¹ A férfiszerepekkel párhuzamosan az apaszerepek is differenciálódnak, a többféle munkakörhöz és szülői szerephez való alkalmazkodás pedig jelentősen befolyásolja az új apaképek kialakulását. Az apaság mint sajátos férfiszerep a kortárs kultúrában is egyre nagyobb teret hódít, az irodalomtól (pl. KARL OVE KNAUSGÅRD opusának 2. része),² a blog-kultúrán át a számítógépes játékokig. Az apák egyre erősebb láthatóságának köszönhetően megkérdőjeleződni látszanak a tradicionális apasági modellek, és egyre elterjedtebb az ún. új típusú apaság, ami eltolódást jelent a tradicionális „kenyérkereső” apaszereptől, méghozzá a bevonódó apaszerep irányába. Sőt: ezzel párhuzamosan az apaság bekerült a férfiak önmegvalósításának és sikerességének fókuszába.

¹ Anna Pilińska (szerk.): *Fatherhood in Contemporary Discourse: Focus on Fathers*, Cambridge Scholars Publishing, 2017.

² Karl Ove Knaušgård: *Szeretem. Harcom* 2., Ford. Petrikovics Edit, Magvető, Budapest, 2017

Puklus Péter határozott koncepció mentén válogatott fotósorozata a hegemon maszkulinitás és az átalakuló apaszerep közötti dinamikát tematizálja. A galériába belépve vizuálisan erős felütés fogadja a látogatót, amely rögtön idézőjelbe teszi és eltéríti a kiállítás címét (*Hős anya _ Alcím*). Az *Erection* (2016) című fotográfián a művész meztelen alakját látjuk, amint egy hatalmas, felfelé meredő tetőgerendát próbál felállítani – vagy épp megtartani: azt a pillanatot, amikor a gerenda súlya és az emberi erő feszül egymásnak. A gerenda kettős jelkép: egyrészt a patriarchális világképben a kizárólag a családfő kötelességeként tételeződő házépítés kelléke; másrészt fallikus szimbólum, az erekált nemi szervre emlékeztető tárgy, tehát az aktív férfiaság jelölője. A szó etimológiája tovább keretezi az értelmezést, az angol „erection” kifejezés ugyanis nem csupán a pénisz merevedésére használatos, hanem épületek vagy szobrok felállítására is. Sejthetővé válik, hogy itt a Hős (a férfi, a férj), az apa, a művész) heroikus küzdelméről, belső vívódásairól lesz szó, az erő és a gyengeség közötti vékony határmezsgyéről, és a hagyományos férfi szerepmodellek megkérdőjelezéséről.

A meztelen vagy félmeztelen férfitest (a művész teste) visszatérő elemként vonul végig az egész kiállításon. A meztelenség exponálása a művészettörténetben hagyományosan a női ábrázolásokra jellemző, a ruhátlan férfi az antik művészet kivételével évszázadokon át szinte láthatatlan maradt. A mitológiai hősök és a keresztény mártírok után a modernizmusban bukkan fel újra a férfiaként mint a férfi identitásváltságát kifejező, a férfi társadalmi szerepének változását leképező jelenés.³ Puklus fotográfiai praxisában saját testének meztelen ábrázolása új motívum, a feltárulkozás, a szubverzió, a tradicionális kulturális mintákat felforgató attitűd eszköze. Korábbi munkáiban tudatosan játszik az aktábrázolási konvenciókkal, de szinte kizárólag meztelen női modellekről készít felvételeket, például a *Láncsavivő* pózában megörökített *Statue of a Left-handed Soldier* vagy a *Lying Female Body*. A lakás-galéria téri sajátosságainak és a kurátori rendezésnek⁴ köszönhetően olyan érzésünk támad, mintha egy család privát életterébe, intim hétköznapiiba, hálószobájába, harcaiba, konfliktusaiba, veszekedéseibe csöppennénk. A jól megkomponált kiállítás a lemez-telenített valóságot tárja elénk, szókimondó, mégis sejtelmes képek sorozatát, erős installatív megoldásokkal és határozott dramaturgiával. Az első, neoncsovekkel megvilágított félreeső tér a műterem vagy dolgozószoba, az alkotás szentélye, ahová azonban beszivárognak az apasággal kapcsolatos terhek és kötelességek. Egy falról lehajló műtermi csendéletet ábrázoló fotón (*Studio*, 2018) feltűnik az *Apafüzet*, az újdonsült édesapák „kötelező” olvasmánya, amely a korai apa-gyerekek kapcsolat fontosságának felismerését hivatott segíteni. A *Hogyan rajzoljunk tökéletes kört?* című munkán a művész meztelen teste az archaikus kurosz szobrok szigorú, előre lépő pózában jelenik meg, amint e lehetetlen feladattal próbál megküzdeni. A művészettörténeti anekdota, miszerint Giotto így próbálta bizonyítani mesterségbeli tudását, azóta is a tehetség és a művészi tökéletesség allegóriája. A Puklus által rajzolt tökéletlen körrel átellenben a *Végtelen spirál* című rajzasztalból és egy 30 méter hosszú, szélein felgöngyöltített papírtekercsből álló installáció kapott helyet. A saját kezűleg teleírt papír spirálmotívuma, a gyermeki írásjel monomán ismétlése és tökélyre fejlesztése a küzdelmes, megszállott és gyakran gépies alkotómunka szimbóluma.

A magasra installált lámpatestről készült fotó (*Lámpa árnyékkal*, 2017) átvezet minket a következő térbe, ahol a művész alvó önarcképei, párna és paplan mögé rejtőzködő teste utal rá, hogy hálószobai szituációba csöppentünk. A műcsoport indító képe egy szuperközeli, szűk képkivágással komponált önportré, amelyről az (öntudatra ébredt) művész néz farkasszemet a nézővel. A pszichológizáló igényességgel

³ Ld. *A meztelen férfi* című kiállítást, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2013. március 23 – június 30.

⁴ A kiállítás kurátora: Szalai Borbála.

készült beállítások, a fotós tárgyakat megszemélyesítő tekintete a rejtőzködés, a problémák elől való menekülés, párna és paplan mögé bújás a valóságtól való elrejtőzés különböző stratégiáit jelenítik meg. A 35 műből álló sorozaton mindössze kettőn tűnik fel az anya – arc nélküli – alakja. Az *Eredetek* (2016) című fotó intim perspektívája GUSTAV COURBET a *Világ eredete* című híres festményét idézi, melyen az anyaméh és a női nemiszerv az élet forrásként jelenik meg. Puklus ízig-vérig naturalista képbe sűríti a szülés és a születés misztikumát, a fotó párdarabján pedig saját, magzatpózbá zárkózott, kisfia által összefirkált testét látjuk. A *Felix Rajza* (2018) című fotográfia ROBERT MAPPLETHORPE híres sorozatának, a szabályos körbe komponált, „kettéhajtott” tökéletes férfitest (*Thomas*, 1987) allúzióját kelti. Puklus képeinek művészettörténeti referenciák mentén való értelmezése külön elemzést érdemelne, tudatosan komponált beállításainak vizuális utalásai az antikvitástól a jelenkori képzőművészeti igelnek. Az *Alvó önarckép IV.*, 2018 például MLADEN STILINOVIĆ *Művész munka közben* (1978) című sorozatát hozza játékba. A *Bunda - Tűzrakóhely* (2018) című fotó a kiállítás egyik kulcsdarabja. A női bundába bújt apa, a crossdresserként megjelenő férfi tüzet őriz, a görög-római mitológiából ismert Hesztia, a házi tűzhely, az otthon és a család védőszentjének szerepébe bújlik. A női szerepkör felvétele, a férfitest femininizálása (a rejtőzködő, háttal való beállítás ellenére) a hagyományos férfi szerepek felforgatásáról, a komplementer szülői szerepekről beszél, és a heteronormatív családkép kritikájaként is értelmezhető. A fotográfia megszokott keretezett kiállítási módjával ellentétben tárgyként a földre helyezve, domborítva jelenik meg. Ugyancsak a tárgyszerűséget hangsúlyozza a gyűrött *Szürke ing* című fotó, amelyen az ábrázolt témát, a gyűrött inget maga a hordozó, a meggyűrt fotópapír is megismétli.

Puklus Péter

Hős anya _ Alcím | részlet a kiállításból © Fotó: Kiss Imre



családfő megtestesítője. Puklus munkái a történelmileg és társadalmilag kódolt tradicionális modellt kezdik ki, ennek terhe alatt rognak meg, az ezzel kapcsolatos dilemmáit (a depressziótól a dühön át a haragig) tárják elének kendőzetlen őszinteséggel.

A *Hogyan vigyünk egy terhet?* című fotón az apa a jó pásztor-ábrázolás pózában jelenik meg, vállán a gyermekkel. A példázat szerint az atya olyan, mint egy pásztor, aki úgy vezeti a családját, mint a pásztor a rá bízott nyáját. A felvétel szimmetriai középpontjába azonban nem is a művész és gyermeke, hanem vetett árnyékuk kerül. Az *élet spirálját tartó kezét tartó kéz* (2017) az igazi szőlőtől (Fiú) és a szőlőművesről (Atya) szóló példázatot idézi meg. A bibliai motívumok mellett a szocialista művészet ikonográfiája is felfedezhető a sorozat egyes darabjain. A *Romboló* (2018) kalapácsos embere Bíró Mihály Tanácsköztársaság idején készült híres plakátját juttatja eszünkbe, amint épp az ajtózárat készül szétverni (az ajtó pedig az újszövetségi példázatokban a mennyországba való bejutás szimbóluma). Ugyanez a férfi és indulat köszön vissza a *Düh* (2018) című mdf lapból készült munkán és a kalapács párdarabja, a szocialista művészet másik jelképe is feltűnik. A művész fotókat előkészítő vázlataiból kimerevített figura egyik keze lesújt, a másik sarló formát ölt. Mindkettőben a forradalmi hevület, az avantgardista attitűd elemi feszültsége, a hagyomány és a konvenciók lerombolásának ösztöne érezhető. A főtés tekintete által megszemélyesített tárgyaként tűnnek fel a házépítéshez szükséges elemek és eszközök, a téglák, a kalapács, a fűrészbak és a gerenda, ez utóbbi nem csak fotón, hanem fizikailag is megjelenik a térben a kiállítás dramaturgiai tetőpontját nyújtva. A teret átlósan átszelő gerenda Krisztus keresztjeként feszül az utolsó stáció helyszínén. A *Szeretkező fűrészbakok*, a *Slicc* és az *Erekcio II.* című munkák már a családon belül helyreállt harmóniát, a házastársak közötti libidináris energiák egyensúlyba kerülését vetítik előre. A kiállítás egyik legerősebb képe, a *Kösziklára építsd a te házad* szintén a *Biblia* nyelvén szólal meg. A Hős belenyugszik sorsába, lehajtja fejét, vállalja a köszikla (Péter apostol) szerepét, amire neve is determinálja, a véletlenszerűen benyúló gyerekkez motívuma pedig nyugvópontra helyezi küzdelmes, megpróbáltatásokkal teli útját.

Puklus az apává válás megrázó élménye által inspirált fotósorozata mélyreható önvizsgálat, szó szerinti és áttételes értelemben vett önélevezoncolás. A kiállítóterben fragmentáltan elhelyezett testrész-fotók, mint a fej (*Apa portréja, Alvó önarckép, Kösziklára építsd a te házad*), a felsőtest (*Szürke ing, Bunda - Tűzrakóhely*), ágyék (*Slicc*), és a *Lábak* a maszkulinitás dekonstrukciójának szemléletes példája. A „férfi”, a „férfj”, az „apa”, a „művész” szerepének problematizálása és differenciálása ezeken a testrészleteket ábrázoló fotókon keresztül válik értelmezhetővé. Az új férfiszerep ugyanakkor új lehetőségeket és az apaságban kibontakozó önmegvalósítás esélyét, az alkotói energiák maximális kiaknázását kínálja a férfiaknak. A sorozat az alkotói munkára, a karrier mibenléte is reflektál oly módon, hogy a művész saját családi környezete, hétköznapi cselekvései szolgáltatók a művek témáját, helyszínét, megvalósításának formáját és módját. A *The Hero Mother - How to build a house* visszaigazolást nyert, meghozta számára a nemzetközi elismerést, 2018 szeptemberében elnyerte a rangos Images Vevey fődíját.⁵

A jelenlegi politikai diskurzus kontextusában, amely a gyermekvállalást vonzó termékként, „életre szóló kalandként” promotálja a személyes hangvételű, a apaság mibenlétét nem konvencionális módon közelítő kiállítás határozott állásfoglalás, a propagandisztikus és szentimentális családfelfogás ellen-narratíváját nyújtja. A „the personal is political” feminista szlogen András Edit újraértelmezésében pedig Puklusra is érvényes: a személyes férfikézből is lehet politikai.

⁵ Ld. <https://www.images.ch/en/grand-prix-images-2/presentation/the-winning-projects-20172018/>, <https://www.images.ch/en/festival-en/program/artists/peter-puklus-eng/>

ALEXANDER ZOLTÁN

NINCS IDŐ A HIBERNÁLÁSRA

Keresztmetszet a londoni művészeti élet év eleji kiállításáról

A január általában mindenhol fáradt másnapossággal és hibernáltsággal telik: nem úgy a londoni művészeti világban, ahol a szokásos pörgés már újév másnapján beindul. A galériák és múzeumok éppen annyira zsúfoltak, mint az utcák és az üzletek. A tél itt enyhe, ami kedvez a galéria-látogatásokhoz, és a tévhit ellenére Londonban nincs köd, bár a régi filmekben kimondottan jól mutatott. A város kulturális élete páratlan, jóval ezer feletti művészeti galériából lehet válogatni, a programok pedig szinte végignézhetetlenül gazdagok. Tavasz előtt, az elkövetkező egy-két hónap több száz megnyitójából mindenképpen ajánlom a mélyen elkötelezett, társadalmi és környezetvédelmi kérdéseket feszegető OLAFUR ELIASSON kiállítását a Tate Modernben, a *London Art Fair* művészeti vásárt a Design Centre-ben, GRACE WALES BONNER festményeit a Serpentine Sackler galériában, SEAN SCULLY legfrissebb munkáit a National Galleryben, melyeket Turner *The Evening Star* képei inspiráltak. Nem érdemes kihagyni az erre járónak EDVARD MUNCH *Love and Angst* kiállítását a British Múzeumban, DIANE ARBUS *In the Beginning* és KADER ATTIA *The Museum of Emotion* képeit a Hayward Gallery-ben, a *Van Gogh and Britain* kiállítást a Tate Britainben, Henry Moore *The Helmet Heads* installációját a Wallace Collection-ban, vagy éppen BILL VIOLA és MICHELANGELO *Life Death Rebirth* kiállítását a Royal Academy of Arts-ban. Bár a két művészttöbb évszázad választja el, ugyanazokat

Yayoi Kusama
Infinity Mirrored Room | Photo © Courtesy of ZOLTÁN+



az univerzális témákat dolgozzák fel, mint például a transzcendens szépség és a nyers érzelmi erő. Van továbbá egy nagyszabású, a társadalmi nemek átjárhatóságával foglalkozó csoportos kiállítás *Kiss my Gender* címmel, ami Hayward Gallery-ben látható, de megtekinthetjük Cindy Sherman retrospektívjét a National Portrait Gallery-ben, Mary Quant, majd ezt követően Christian Dior *Designer of Dreams* installációját a Victoria and Albert Museumban, ahová a Dior ház Anglia első, legnagyobb válogatását hozza el kétszáz ritka haute-couture darabbal és több, mint ötszáz tárggyal.

A kimeríthetetlen választékból ez alkalommal három helyszínre látogattam el: London keleti részén, a Liverpool Street-től nem messze lévő Victoria Miro galériába, a West End egyik legimpozánsabb részén található Unit London kiállítására, és a Kings Road-on, Chelsea szívében található Saatchi Gallery-be.

VICTORIA MIRO / Yayoi Kusama'

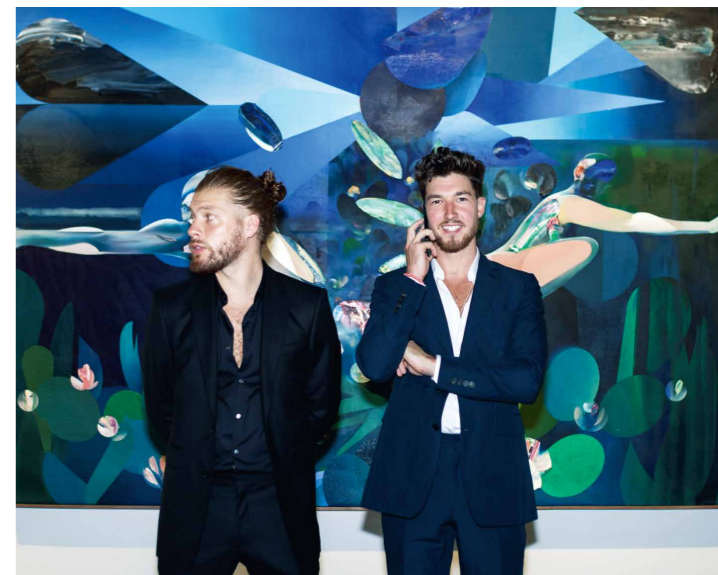
YAYOI KUSAMA munkáit 1977-től reprezentálja a kelet-londoni Victoria Miro galéria. Annak ellenére, hogy ez Yayomi Kusama tizenkettedik kiállítása, ki ne ismerné munkáit világszerte? *The Moving Moment When I Went To The Universe* installációja az épület valamennyi szintjén látható, ahogyan a Regent's Canal-ból leválasztott kisméretű tó körüli kertben is, amely tökéletes háttérrel biztosít Kusama bronz virágaihoz.

A művész még a kilencvenedik életéhez közeledve is fáradhatatlan lelkesedéssel és megörögzöttséggel folytatja a kozmikus végtelenség és a személyes megszállottság ikertémáinak felfedezését, melyek újabb bizonyítékai művészi erejének. Az új munkákkal együtt láthatjuk a *My Eternal Soul* című játékos improvizációs sorozatát is, melynek képei tipikus Kusama pöttyökre épülnek: a művész színönimái egyszerre teremtik meg a mikro- és makroszkópikus világot.

Kusama családja egykor egy Masamoto nevű hegyvidéki városban termelt sütőtököket, s a termékek nemcsak a család otthonát veték körül, de mélyen beivódottak Kusama művészetébe is. Az 1940-es évekig visszamenőleg a sütőtök visszatérő forma lett Kusama munkáiban. „Úgy vélem, a sütőtök nem vált ki nagy érdeklődést vagy tiszteletet, de elbűvölnek bájos és varázslatos formái. Ami leginkább felkeltette az érdeklődésem irántuk, az a tők nagyvonalú elfogatlansága és szilárd lelki egyensúlya.” A kiállított munkák között sok görbe, meghatározhatatlan formájú élénk vörös, sárga és zöld színekre festett, nagyméretű bronz sütőtököket találhatunk, a tipikus fekete pöttyökkel, melyek együttesen nagyon kifinomult geometriát alkotnak. Már a korai gyermekkorban elkezdődtek Kusama rettenetes hallucinációi, melyek „elkápráztatták és elhomályosították” a művészt, bevonva őt a pöttyök szisztematikusan ismétlődő és teljesen egyedülálló vibráló világába, amely számára a növekedés és a termékenység kontextusa volt.

„Egy sütőtök képnél legalább egy hónapot töltök csak a pöttyök megfestésével. Még az alvást is sajnálom.” A kiállítás során láthatjuk a ma már közel két évtizede utazó világhírű *Infinity Mirrored Room* végtelen tükörtermét, ahova hosszú várakozás után, egyenként engedték be az embereket, akik aztán pillanatok alatt elvesztek az alulvilágított térben, a tükrök, tükörképek és a visszaverődések útvesztőjében. A látogatót egy nagy fekete úr fogadta, a térbe belógó pöttyös mintákkal borított papírlámpákkal, tükrökkel végtelenítve.

A sütőtökökhöz hasonlóan a virágok is fontos elemei Kusama művészetének. A galéria vízparti, nádassal borított kertjében óriási méretű, színesre festett bronz virágokkal borította el az előteret, megteremtve ezzel a természet és az eltűzött, ravasz vizuális cselek közötti feszültséget. Az installációk teljes mértékben körbejárhatók,



Johnny Burt, Joe Kennedy | Photo © Courtesy of Unit London

ezzel is arra inspirálva a látogatót, hogy kimozduljon megszokott, rutin látószögéből.

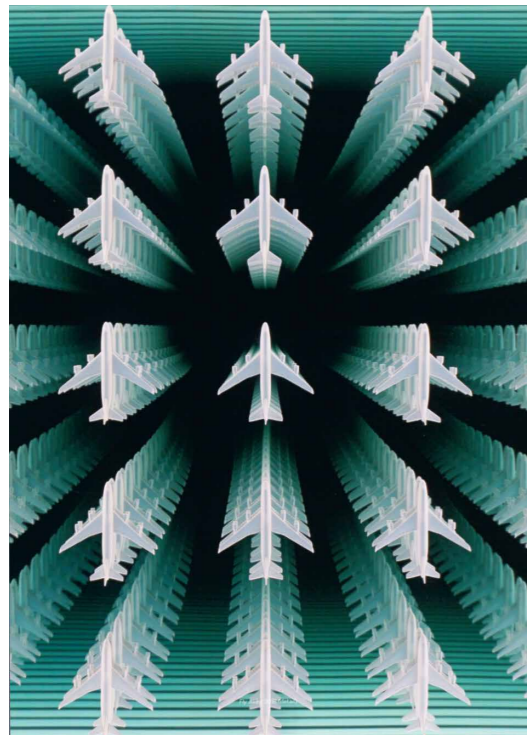
Kusama képviselte Japán a 45. Velencei Biennálén 1993-ban. Jelenleg Tokióban él és dolgozik, ahol 2016-ban a japán királyi családtól megkapta az *Order of Culture* legmagasabb kitüntetését, 2017-ben pedig megnyitotta a Yayoi Kusama múzeumot. 2020-ban Kusama angliai első állandó installációja, a helyspecifikus, 12 méter széles, 10 méter magas *Infinite Accumulation* fogja az új Crossrail állomást díszíteni a Liverpool Street-en, amely egyben London Elizabeth nevű új metróvonalának is csomópontja lesz.

UNIT LONDON / Peter Gronquist

Mielőtt rátérnék PETER GRONQUIST *Shape Shifter* című kiállítására, érdemes szót ejteni a Unit London galériáról, ami igen különleges szerepet tölt be a londoni szcénában. A galériát két fiatalember, Joe Kennedy és Johnny Burt vezeti, akik még az iskolában lettek jó barátok. Hasonló volt az érdeklődésük, izlésük, szerették a kortárs művészetet, a divatot, Johnny a színház- és filmszakmát, és természetesen mindketten az üzleti életet – bár arról az iskolai évek alatt egyszer sem esett szó. Tudták ellenben, hogy egy nap valami közös projektet fognak dolgozni. Így született meg 2014-ben a *Unit London*, amit először London Chiswick nevű kerületében nyitottak meg.

A galéria egy idő után átköltözött a Covent Gardenbe, majd a Soho-ba, ahol többször cseréltek helyszínt, mielőtt megtalálták volna a tökéletes helyet a Hanover Square-en. Az üzleti terv nagyon egyszerű volt, mivel ilyet nem készítettek. A két partner, akkoriban inkább mint két laptopos suhanc járták a várost és üres helyiségeket kerestek, hogy utána meggyőzhessék a tulajdonosokat, hogy – ha rövid időre is – a rezszi fejében megkaphassák, és galériát alakítsanak ki belőlük. Eközben kezdő képzőművészeket is rábeszéltek, hogy állítsanak ki náluk, valamint komolyan jelen voltak a közösségi média-felületeken is. A jelenlegi, 600 négyzetméteres helyhez is így jutottak hozzá, bár már komoly tapasztalattal a hátuk mögött. Olyan benyomást gyakoroltak az épület tulajdonosára és tanácsadóira, hogy a jól fizető bankok és üzletek helyett őket választották: így kerültek be a City Bank épületébe, közvetlenül a *Vogue* magazin angol kiadásának szerkesztősége mellé. A galériát Joe akkori reklámügynökségi munkájából tartotta fenn, évekig nem adtak maguknak fizetést, de tudták, hogy bizni kell a dolgokban, mindig történni fog valami. A *Unit London* így minden külső anyagi támogatás és üzleti partner nélkül jött létre, kizárólag a két fiú kemény munkája révén. A *Unit London* célja mindig is a művészeti szakma megváltoztatása volt, kilépve a megszokott, tradicionális keretek közül, új, friss ritmust

¹ Yayoi Kusama: *THE MOVING MOMENT WHEN I WENT TO THE UNIVERSE*. Victoria Miro, London, 2018. október 3 - december 21., ld. <https://www.victoria-miro.com/exhibitions/528/>



Peter Gronquist
Flyaway (részlet) |
Photo © Courtesy
of ZOLTAN+

adva a művészeti szcénának. A régi vágású műgyűjtők egy része még erölködve ragaszkodik ahhoz, hogy egy elit klub tagja lehessen, az új generációt viszont már, nem érdekli ez a módszer. A *Unit London* mindig is ügyelt arra, hogy az üzletből ne eladás, hanem történetmesélés legyen, megmutatva a művészt, a gondolatait, megszeretve ezzel a művet. Ha a mű tetszik, akkor vásárló megveszi és ezzel a művészt is tudatosan segíti.

A formula, úgy látszik, bejött, mert jelenleg a galéria több milliós forgalmat bonyolít le. A heti médiaelérésük több mint ötmillió, több száz portfólió érkezik hozzájuk, és az online eladás sem ment még soha jobban. Legutoljára Joe egy igazi 21. századi virtuális valóság-alkalmazást mutatott nekem, amellyel a galéria nemcsak teljes mértékben bejárható lett, hanem a művek is megtekinthetők interaktívan, megtekinthetők, megsokszorozva ezzel a látogatók számát. A december is sikeresen zárult JACKIE TSAI *Reincarnation* kiállításával, továbbá az ünnepek alatt a galéiaszervezésében megnyílt PHILIP COLBERT *Hunt Paintings* installációja a Saatchi galériában. Január elején ismét a Hanover Square-i galériában nyitottak, PETER GRONQUIST *Shape Shifter* című kiállításával.

Az amerikai multidiszciplináris Gronquist impozáns munkái leginkább fém, üveg és porcelán ötvözetek, melyek installációk, festmények és szobrok formájában jelentek meg. A *Shape Shifter* keretén belül a 17 kiállított alkotás Gronquist eddigi legerősebb és legfontosabb munkája, melyek középpontba helyezik a művész folyamatos érdeklődését a színek érzelmi erejével és a világunk ideiglenességeivel kapcsolatban, az ember által előállított tárgyaktól az emberiség átmeneti változásáig, a mulandóság, a többlet és a kikapcsolódás kérdéseit feszegetve.

A minimalista *Color Field* festmények Gronquist kiállításának alapvonalát képezik, személyes életében és kreatív munkájában egy nehéz időszakot megmutatva, amikor az egykori figuratív festő lánya halála után radikális változásokon ment keresztül, még nem járt utat választva a művészi megújuláshoz. Gronquist teljesen átértékelődik, fókuszba a fegyelem kerül. Az elmúlt hét év folyamán Gronquist a színek használatával felfedezte az érzelmeket, és árnyalatokkal képes volt hipnotikus intenzitást létrehozni. A későbbiek folyamán ezt az utat követte az érzéki fények segítségével. Ezt az érzékeny folyamatot Gronquist vallási élményhez hasonlítja, melyből a művész szabadon meríthet.

A *Mirror* című sorozat esetében Gronquist végtelenített tükröket szabadon működő médiumként használ, de úgy véli, hogy fontosságuk nem a teljességben rejtőzik, hanem abban, amit ideiglenesen és féltőn őrzünk. A művész úgy véli, hogy a végtelenítés fogalma ebben az összefüggésben tévedés, és csak az absztraktban létezhet. Gronquist nihilista nézetét követve felhívja a néző figyelmét, hogy válasszon, miszerint vagy minden meghal, így semmi sem számít, vagy minden meghal, és éppen ezért minden fontos és értékes.

Az *Immortals'* című sorozat a kiállítás egyik legfontosabb része. A műveken keresztül a művész tovább kutatja az ideiglenesség fogalmának ábrázolási lehetőségeit. Gronquist a porcelán anyagát választja: a szélsőséges hőkezelések során megváltoztatja a formát, a díszítést, és egy másik világot olt a hagyományos formákba. A kemencében nagy mennyiségű alumíniumot olvaszt, kerámia edényekbe önti, robbanást okozva ezzel, még mielőtt vízbe merítenék őket. Az alumínium hideg vízzel való találkozása során kaotikusan hatol át a kerámián, utalva ezzel a társadalom eldobható kultúrájára, és az egyéniség visszaszerzésének igényére.

Gronquist hozzáfűzi: „amit még fontosabbnak találok, hogy láthatóvá tegyem az ember alkotta tárgyak gyengeséget és kiemeljem saját ideiglenes jellegüket és identitásukat. Az ember alkotta munkákat az elemek követik, velük együtt az univerzum, végül minden megsemmisül.”

A *Shape Shifter* valójában a 21. századi társadalom alapjainak megkérdőjelezése, annak érdekében, hogy feltárja a művész személyes és kreatív kérdéseit.

SAATCHI GALLERY / Philip Colbert

PHILIP COLBERTTŐL írva ismét a *Unit London* neve kerül elő: az ő kurátori munkájuk nyomán kerültek ugyanis az „Andy Warhol keresztfiaként” is emlegetett Colbert festményei és installációi *Hunt Paintings* címmel a *Saatchi Galériába*. A megnyitó estéjén a *Unit London* elfoglalta a teljes második emeletet, ahol dobhártyaszaggató 1990-es évekbeli eurotrash diszkóval és homárnak öltözött excentrikus látogatókkal töltötték meg a termeket. A látogatót a falakat borító fekete-fehér óriás tipográfia-tapéta várta, s erre kerültek az óriás méretű, színekben, formákban és a digitális világból kölcsönzött témákban tobzódó képek, Colbert installációival keverve. A kiállításon a homár-installációk mellett két, hat méter hosszú óriás vászon is szerepelt. A szemnek nem volt könnyű dolga, de belementünk a játékba, értjük Colbert humorát, újabb és újabb izgalmas részletet fedezhetünk fel képeiben.

Colbert valójában egy ifjú, szürrealista, neo-pop művész, aki különböző médiumokon keresztül egyidőben van jelen a kortárs művészetben, a szobrászatban, a dizájnban és a divatban; homárjelmezeit pedig fiúk és lányok egyaránt szívesen viselnék. „Mindig is érdekelt a homár, mint a szürrealizmus kulcsszereplője, a homár-karakter a munkám során alakult ki, egyre inkább kezdtek megjelenni a ruháim motívumaiban, a műalkotásaimban, és egyre több homár-mintás öltönyt kezdtem el viselni.”

Ha nem ismerjük Philip Colbertet, könnyen semmitmondónak vagy felületesnek titulálhatjuk a munkáit, a túlságosan színes és popos képei miatt. Colbert azonban valójában okos és művelt, aki a művészettörténetben hihetetlenül jártas, nagyon is jól tudja mit tesz és mikor. Nem először működik együtt a *Saatchi Galériával*, Charles Saatchi régóta gyűjti képeit. Hogy megértsük Colbert világát, elég megnéznünk Rubens képeit: de Colbert eggyel előbbre lép, a kortárs-kultúrából és művészetből kölcsönzi a történelmi és formai részleteket. Művészileg nagyon szabad nyelvet beszél: miért is ne lehetne egy Fernand Léger-alakot emojival párosítani és sokszorosítva keverni? Colbert nemcsak fest, de tudatosan építi saját márkáját. Festményei szaturált színeivel a túltelített valóságot ábrázolják, és a művészet-történet, valamint a popkultúra területén élénken tükrözik a modern társadalmat.

A *Unit London* kurátorai – bár minden kreatív szabadságot megadtak a művészeknek –, nem akartak a művészi és gyártási folyamatba belefolyni, mégis közelről követték a művészt, mivel a *Unit London* két vezetője ráadásul képzőművész is; éppen ezért tudják, hogy kell diplomatikusan véleményt formálni és konstruktív visszajelzést adni az alkotónak. A siker biztosított volt. A *Hunt Paintings* ötlete mögött nincs semmi különös, csak egy tradicionális galériatérbe épült és régi, nagy mesterek munkaira reflektáló, zseniális kiállítás.

SAATCHI GALLERY / Pyotr Pavlensky

A lázadásnak van azonban a vizuálison kívül egy másik formája is, a fizikai erőszak. Ha már a Saatchi-ban járunk érdemes megemlíteni a pont egy évvel ezelőtti PUSSY RIOT-kiállítást, ahol PYOTR PAVLENSKY fotói is szerepeltek. A hír aktualitása nem is ez, hanem az a pár nappal ezelőtt hozott bírósági végzés Pavlensky párizsi gyűjtőgátása ügyében, miszerint a bíróság a művészt a börtönbüntetése mellett huszonezer dollár bírságra ítélte. Pavlensky feldühödve oroszul ordított oda a bírónak: *soha!*

De ki is Pyotr Pavlensky? Egy feltűnősködő, örült, orosz művész?! 1984-ben Leningrádban született és a szentpétervári Ipari és Művészeti Egyetemen tanult mindaddig, amíg 2017-ben politikai menekültjogot nem kért a francia államtól. De emlékezhetünk arra, amikor 2017. októberében társával, Oksana Shalyginával felgyújtotta Párizsban a Bastille tértől pár lépésre levő Bank de France bejáratát, erősen utalva a 1789-es francia forradalomra és a Bastille megdöntésére. „Történelmi széken” kiabálta a performansz alatt.

Igen, ő az a Pyotr Pavlensky, a Pussy Riot művészeti kollektíva kortárs követője, aki korábban összevarrta a száját a punkegyüttes bebörtönzése miatti tiltakozásként, ő az, aki szögesdrótra burkolta magát, fület csonkított, és a Vörös téren a herezacskóit az aszfalthoz szögelte.

A Vörös téri *Fixation* című performanszt egy kézben kitartott kamerával vette fel, és azonnal posztolta a közösségi médiákban. Az orosz rendőrség pár nappal később szabadon engedte, ugyanazon a törvény alapján, ami szerint a Pussy Riot két tagja hét év börtönbüntetést kapott. Pavlensky azt állítja, hogy a Pussy Riot tárgyalásán jött rá arra, hogy a művészetet sokkal radikálisabban kell kezelni. Nem értette, hogy az emberek miért nem tesznek valamit, ugyanakkor egyértelművé vált a számára, hogy nem szabad várni, hanem ehelyett drasztikusan kell fellépni. A performanszok ötletei először akkor merültek fel, amikor egy cellatársa elkezdett a Gulágról mesélni, arról, hogy ott milyen embertelen körülmények között kínozták a foglyokat. Úgy látta, hogy jelen pillanatban Oroszország kemény rendőri irányítással egy nagy börtönné alakul át. Performanszait nem áll szándékában abbahagyni, az ismételt bebörtönzés veszélyének ellenére sem.

„Amikor performanszt csinálok, soha nem hagyom el a helyszínt. Fontos számomra, hogy ott maradjak. A hatóságok ilyenkor holt-ponton vannak, és nem tudják, mit kezdjenek velem.”

A kérdés természetesen továbbra is fennáll, mi készítheti a művészt, hogy ily módon fejezze ki érzéseit és brutális mutatványával hívja fel önmagára a figyelmet.

Victoria Miro Gallery | 16 Wharf Road, London N1 7RW, 14 St George Street, London W1S 1FE / Il Capricorno, San Marco 1994, Venice 30124, Italy
Yayoi Kusuma: *The Moving Moment When I Went To The Universe*, 2018. október 3 – december 21

Unit London | 3 Hanover Square, London W1S 1HD
Peter Gronquist: *Shape Shifter*, 2019. január 11 – február 17

Saatchi Gallery | Duke of York's HQ, King's Road, London SW3 4RY
Philip Colbert: *Hunt Paintings*, 2018. december 15 – 2019. január 13.

Richard Saltoun Gallery | 41 Dover Street, London W1S 4NS | *Ulay*, 2019. január 11 – február 23.

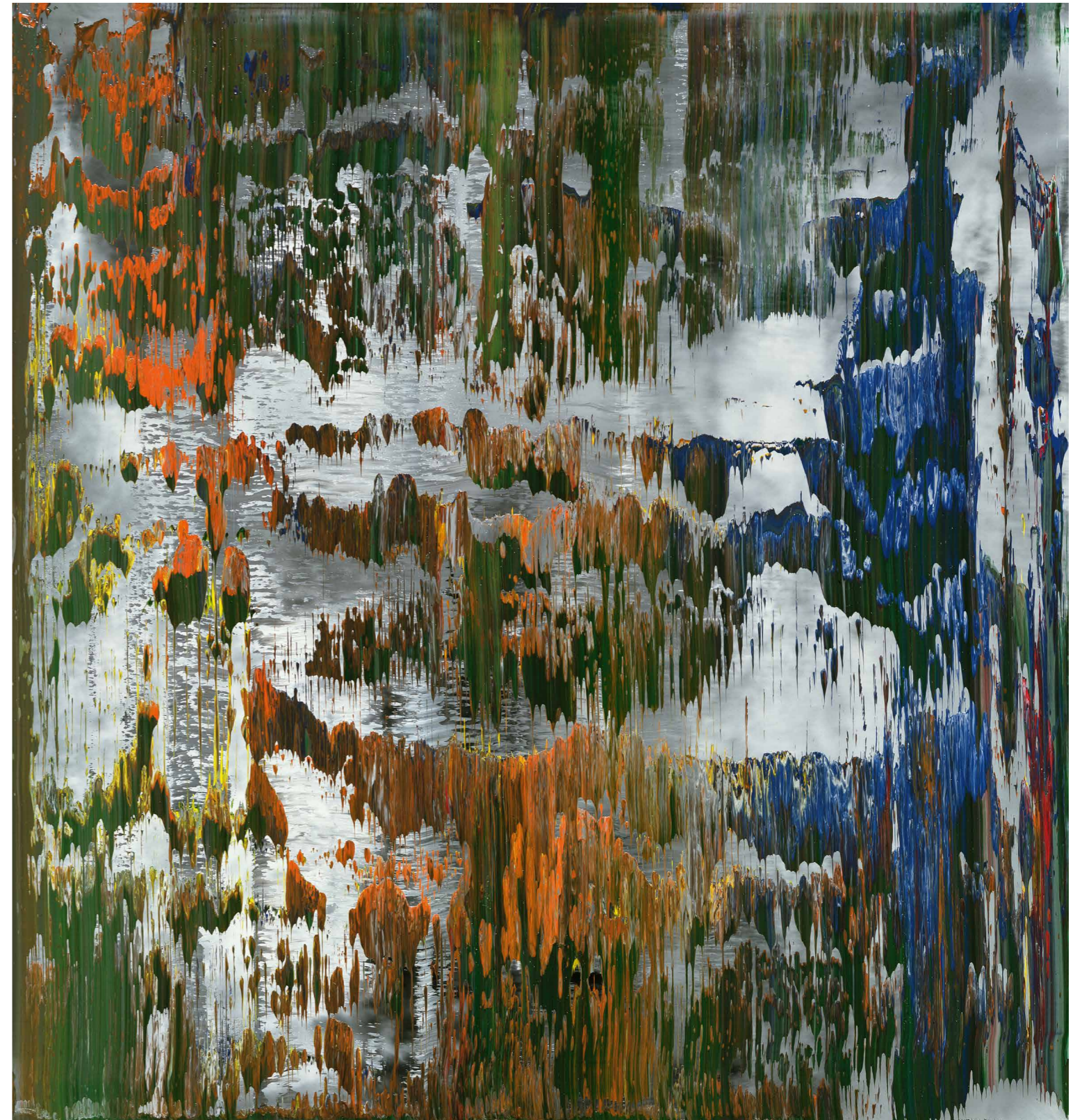


inside express →

Goethe-Institut
Budapest
goethe.de/ins/hu/

GERHARD RICHTER
Fünfehn Farben (Tizenöt szín), 1966
zománcfesték, vászon,
200×130 cm (CR: 138)
© 2011 Gerhard Richter – All rights reserved / Alle Rechte vorbehalten

A B, Tower, 1987
olaj, vászon, 97×92 cm
© 2013 Gerhard Richter – All rights reserved / Alle Rechte vorbehalten



CSÖRGŐ ATTILA

Mozgásterek | Spaces for Manoeuvre



Új Budapest Galéria | New Budapest Gallery

1093 Budapest, Fővám tér 11–12., (Bálna Budapest) | 2019. 03. 08. – 2019. 05. 26.

Megnyitó | Opening: 2019. 03. 07., 18h

Partnerek | Partners: C3 Alapítvány, Budapest; Glassyard Gallery, Budapest; Gregor Podnar Gallery, Berlin