

Balkon



kortárs művészeti folyóirat, Budapest

2019_3



BATYKÓ RÓBERT

Extrude, 2018,
olaj, vászon, 194×90 cm
© Fotó: Varga Somogyi Tibor

**Fiatal
Képzőművészek
Stúdiója Egyesület**
studio.c3.hu

FELSMANN ISTVÁN

A jövőt végképp elnyújtani
Gallery by Night, 2018
© Fotó: Bilák Krisztina

4



BALÁZS KATA: Beszélgetés
Várnagy Tibor képzőművésszel I.
1968–1989

15



NAGY ÁGOSTON: A gépi kép
kódja: receptek az elektronikus
konyhából | A digitális
technológia jelenéről, múltjáról és
perspektíváiról a Vašulka Kitchen
Brno újmédia művészeti központ
megnyitása kapcsán

20



SIRBIK ATTILA: Tudatos
ellentmondás | Beszélgetés
Batykó Róberttel

24



SOMOGYI ZSÓFIA:
„Összeilleszkedtünk, hogyha gond
volt” | Erdei Krisztina: *Vénusz*
születése és más történetek

27



PÓCSIK ANDREA: Saját szobák
képei | *KÉP-ÉLMÉNY*. Csoportos
kiállítás magyar fotográfusok és
gyermekvédelmi gondoskodásban
élő fiatalok részvételével

30



**Pszychikus látképek és tárgyak | Nosek
(Nagyvári) Lászlóval Kovács Ágnes
beszélget kiállításáról**

35



MAURER DÓRA: Georgi Dimitrov
Absolut Live című kiállításának
megnyitója

37



PASSUTH KRISZTINA: Mindössze
55 fotográfus? | Cserba Júlia
(Cseh Gabriella közreműködésével):
*Magyar származású fotográfusok
Franciaországban az 1920-as
évektől napjainkig*

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. 2. • balkon@c3.hu
http://balkon.art

Poligráf Kft.

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

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

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

Készült az EPC Nyomdában Budaörsön
Felelős vezető: Mészáros László

http://epcnyomda.hu



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



Nemzeti Kulturális Alap

Beszélgetés Várnagy Tibor képzőművésszel I.

1968–1989

Balázs Kata: *Hogyan kezdtl el képzőművészettel foglalkozni?*

Várnagy Tibor: A szüleimnek köszönhetően, akik mérnökök voltak és este otthon műszaki rajzolással keresték a mellékjövedelmüket. Szóval nagyon pici koromtól volt ceruzám, kaptam papírt, meg jó sok dicséretet. Az általános iskolában (ELTE Apáczai Csere János Gyakorló Iskola), Szabados Árpád tanított hatodikos koromtól nyolcadikig (1968–1971). Később, már a Vörösmarty Gimnáziumból is jártam a rajzkörébe a Gutenberg térre, bár csak rövid ideig. Árpád jelentőségét az adta, hogy nem csak technikákat tanított – grafikai technikákat, gipszöntést, egyebeket –, hanem művészettörténetet is, beleértve a moderneket: 20. századi művészetet, klaszszikus avantgárdot, Chagallt, Kleet, Corbusier-t. Első gimnáziumtól kezdtem olvasni és gyűjteni a képzőművészeti könyveket: Vajda Lajos, Bálint Endre, Van Gogh, Bosch, Duchamp vált elég hamar fontossá számomra, de aztán sikerült levadásznom a Központi Antikváriumból (főlötte laktunk) olyasmiket is, mint egy-egy Wolf Vostell,¹ vagy Heinz Cibulka² katalógus. Harmadik osztályban beiratkoztam a Tudományos Ismeretterjesztő Társulat *Modern magyar képzőművészet* kurzusára. Nagybányától a Nyolcakon, Szentendrén, s az Európai Iskolán át egész Laknerig, Kondorig, Meloccióig tartott az anyag, minden héten két óra diavetítéssel, s minden témának a legjobb három szakértője közül az egyik tartotta az előadásokat. Ami érdekelt – Gulácsy Lajos, Kassák Lajos, Vajda Lajos, Román György, utóbb Bruegel, Rembrandt stb. – arra rá is olvastam. Anna Margit eredetiket Szentendrén láttunk,³ Józef Szajna performanszt – happeningként hirdetve – az Ernst Múzeumban 1975-ben.⁴ Kondor tartozott még a fontosabb szálak közé. Első gimnázium után a Balatonon nyaraltunk, s egy esős szombaton apám megállt az újságos standnál, hogy lapokat vegyen

maguknak. Kérdezte tőlem, mit kérek, mire rávágtam, hogy egy *Élet és Irodalmat*. Elolvastam a szociográfiát a leghátsó oldalon, aztán szétterítettem a szobámban az oldalakat, és megnéztem, mely grafikák tetszenek a legjobban. Onnantól kezdve vettem rendszeresen az ÉS-t, ahol azonnal ki lehetett szűrni Kondort. Úgy rémlik, a halála előtti ősziön jelent meg egy önálló Kondor-szám, a rajzaihoz pedig ő maga írta a bevezetőt. A halála után következő nyáron Tihanyban nyílt meg az emlékkiállítás, ahova leutaztam⁵. A *Boldogságtőredék* című kötetét is sikerült megszereznem.⁶

BK: *Hogyan alakult a szakmai életed a gimnázium után?*

VT: Míg korábban meggyőződésem volt, hogy a Képzőművészeti Főiskolára megyek tovább, negyedik osztályban már nem akartam oda jelentkezni. A festés, rajzolás jól ment, de nem nagyon csináltam, s a rajzköröket is meguntam. Abban az időszakban inkább a mozi, a lemezek/koncertek, az olvasás, a csavargások érdekelték, de közben rendszeresen kirándultunk Szentendrére. Akkoriban inkább jelentkeztem

volna művészettörténet szakra, vagy filmrendezőnek, de mindenütt nagy volt a túljelentkezés, s az én vihető pontjaim száma nagyon nem volt a maximum, meg a felkészültségem se. A tananyag sose érdekelt, így aztán sok dolgot elég jól ismertem, másról meg alig tudtam valamit, illetve amit az iskolán kívül tanultam, annak a jó része a felvételikén nem számított. Kétszer jelentkeztem magyar-történelem szakra a Tanárképzőre, de nem vettek fel. Harmadszorra, 1977-ben a Tanítóképzőbe viszont elég simán, én pedig azt gondoltam, jobb is ez így, mert akkor már a halmazelmélet is foglalkoztatni kezdett, meg a pszichológia. Rajz-népművelés szakkollégiumot választottam, és az első félévben megnyertem egy plakátversenyt. Akkor kezdett ott tanítani Bálványos Huba, aki elindította a maga fakultatív Műelemző körét. Két diavetítővel vetített párhuzamosan, s így az ott zajló beszélgetések kisebbfajta összehasonlító elemzésekké kerekedtek. Néhány héttel később említette, hogy Somogyi Győző vette át az addig általa vezetett rajzkört a Diana utcában, s ha van kedvem, nézzem meg. Győző szitáit az ÉS-ből, *Mozgó Világ*ból ismertem, és a Stúdiós kiállítását is láttam,⁷ úgyhogy elmentem. Ez 1977 őszén történt. Ez volt az a rajzkör, ahol a későbbi Hejettes Szomlyazók tagjai megismerkedtek egymással. Kardos Péter, Nagy Attila, Fekete Balázs akkor már odajárt, Kada csak azt követően, miután én már nem. Győző kijelentette, hogy ő nem vezető, csak adminisztratív értelemben, egyébként meg ő is tag, s néha tényleg rajzolt is velünk együtt. Számomra az volt a meghökkentő, hogy ebben a rajzkörben egyáltalán nem tanulmányok készültek, hanem saját művek, modell után. Nagy közösségi életet éltek a tagok, kirándulni, múzeumba, moziba jártak együtt, megbeszélték az olvasmányélményeiket. Én akkoriban nem tartottam velük, de a rákövetkező nyáron elmentem a barátnőmmel együtt a salgótarjáni „edzőtáborukba”, ahova Huba is eljött. Egy iskolaépületben laktunk, a mindennapi program meg az volt, hogy belépőket kaptunk a zománc-, és az üveggyárba, ahol szabadon rajzolhattunk. Ez volt a helyszíne az egyik első pre-Hejettes Szomlyazók akciónak, amiben én is részt vettem. Az üveggyári futószalag inspirálta, amit rögtön az első nap mutattak

meg nekünk, a bevezető gyárlátogatáson. Ültek a fejkendős nők egy hosszú asztalnál egymás mellett és egymással szemben, s mindegyikük előtt egyetlen szín volt. A végeredmény virágminta lett úgy, hogy mindegyikük odatette a maga pöttyeit, vonalait a talpas üveg pohár megfelelő részére, majd továbbadta. Ezután valamelyik este az egyik rajzkörös résztvevő hozott egy pénztárszalagot az írószer boltból. Innen jött az ötlet, hogy csináljunk mi is futószalag-szerűen rajzokat. Jobb szem, bal szem, jobb szemöldök, bal szemöldök, orr, száj. Ezeket írtuk fel fecnikre, s kihúztuk, melyikünk mit fog rajzolni. Balázs talált egy fa csettintgetőt, amivel a szótagolást tanítják. Ő lett az, aki az asztal végéről adagolni kezdte a papírt, mennyi időnk van az adott rész megrajzolására. Mindenki szépen, igényesen, részletezőn kezdte, majd sematizálva folytatta, s aztán Balázs egyre kevesebb időt hagyott a részletekre, miközben mi magunk is unni kezdtük a fölösleget. Mikor kitettük a szalagot a falra, ami az egész termet körbeérte, ez jól követhetően látszott: az elején szép, részletező portrék, aztán meg egyre absztraktabb, egyre szétesőbb pont és vonalhalmazok sorakoztak rajta. A főiskola elvégzése után, 1980 tavaszán mégis jelentkeztem a Képzőre. Kardos Péterrel együtt mentünk felvételizni. Fekete Balázs előtte minden évben felvételizett, de abban az évben már nem volt hozzá kedve. Péterrel egymás mellett ülve dolgoztunk, mindketten bekerültünk a második hétre, de végül nem vettek fel, és én ezzel el is engedtem az egészet. Főiskola után könyvtáros lettem, egybekeltünk Andival (Hajagos Andrea), és 1981-ben megszületett a legidősebb fiúnk. Elkezdtem fényképezni. Nem mondhatnám, hogy újrakezdtem, bár a középiskola vége felé csináltam néhány tekercset, de akkor még laborálni se tudtam. Ezután népművelőként dolgoztam, és akkor sikerült – kollégákon keresztül – Fekete Balázst, s másokat is kiállítási lehetőségekhez juttatnom. Ezek művelődési házas



Várnagy Tibor
Seggpecsét
(a Helyettes
Szomlyazók
Világnézettség
Magazinjában, 1984)
pecsétinta, A4

¹ Wolf Vostell, Kestner-Gesellschaft e. V, Hannover, 1977

² Heinz Cibulka, Wieland Schmied, daadgalerie, Berlin, 1986

³ Anna Margit festőművész kiállítása. Művésztelepi Galéria, Szentendre, 1977. május–június

⁴ József Szajna lengyel művész kiállítása. Ernst Múzeum, Budapest, 1975. október 6–26.

⁵ rendezte Kulturális Kapcsolatok Intézete, Kiállítási intézmények Műcsarnok, a varsói Stúdió Színház Galériájának közreműködésével

⁶ Kondor Béla emlékkiállítás, Tihanyi Múzeum Múzeum, Tihany, Magyar Nemzeti Galéria, 1973. június – október

⁷ Kondor Béla: Boldogságtőredék, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1971



Várnagy Tibor
összegyűjtött körmei 1986–2000, színes fotó A3

kiállítások voltak, Balázsé a Metró Klubban 1982-ben. Akkoriban – mivel a rajzkör addigra megszűnt –, új hullámos koncerteken futottunk össze, olykor az Ikarus Művelődési házban, mikor-hol.

BK: *Hogyan kerültél a Liget Galéria⁸ élére és hogyan alakult az első két ottani év, 1983/84?*

VT: A Kassák Klubba kerestek klubvezetőt. Megpályáztam, az igazgató-nőnek tetszett az életrajzom, de volt egy másik jelentkező, akiét szintén jónak tartotta. Azt ajánlotta, vezessem inkább az általa akkor indítani kívánt galériát. Láttam az életrajzomban a képzőművészeti érdeklődést, meg a kicsi kiállításszervezői múltamat. Rögtön elvállaltam, s persze nagyobb örömmel, mintha a Kassákot kellett volna vezetnem. Az első próbakiállítás – régi május elsejei plakátokból, amiket a MAHÍR, azaz a Magyar Hirdető archívumától kölcsönöztünk – 1983. május 1-én nyílt.⁹ A helyiség korábban üzlet volt, a háború előtt állítólag pékség. Később volt ott rajzkör, majd a Zuglói Amatőr Film Stúdió dolgozott benne. Őket kezdték el följelenteni a lakók, hogy késő estig hangoskodnak, s ezért helyezte át őket az igazgatónőnk (Reszler Ernestsztin) egy másik helyre, s gondolta, ebből az üzlethelyiségből galériát csinál. Fölhívtam Szabados Árpádot, hogy megkérdezzem tőle, szerintem hogyan kellene ezt jól csinálnom? Azt kérdezte, mi lesz a profilja? Szóval – így ő – azt találjam ki, mert az a legfontosabb. De ez nem így működött a gyakorlatban. Mert ugye – és anélkül, hogy ezzel én akkor tisztában lettem volna – föl kellett mérnem, hogy az adott intézményrendszeren belül mi az, amivel mi a magunk lehetőségei közt egyáltalán foglalkozhatunk? Mire alkalmas a mi hat négyzetméterünk, és technikai felszereltségünk? Amire én persze csak lassan, meg ösztönösen kezdtem ráérezni. Ernestsztin kérdezte, hogy én kiknek csinálnék kiállítást, de az első évi programot még jórészt ő állította össze. A második évben (1984) már fele-fele volt a programunkban, ami az ő ötlete volt (Schadl János emlékkiállítás, Gyárfás Péter gyűjteménye, Csáji Attila), s ami az enyém (Fákó Árpád, Flesch Bálint, Halas István, Somogyi Győző). Ekkor

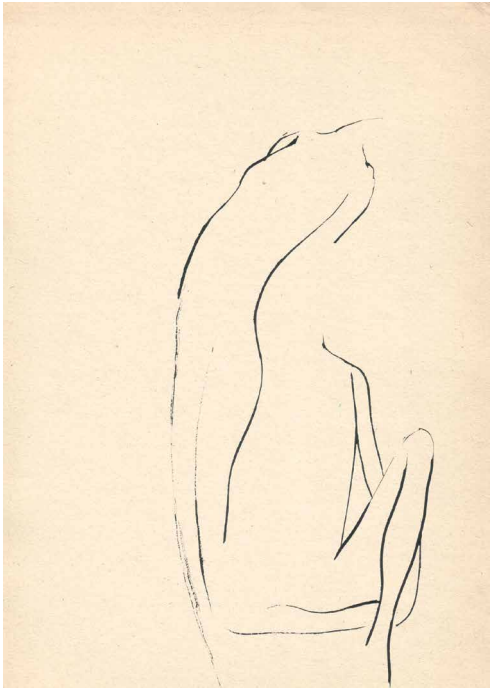
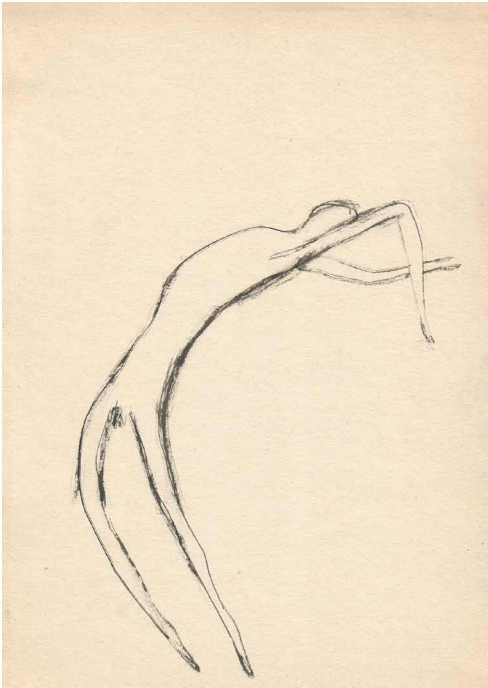
Fákó Árpád: *Hal-Mosoly*; Flesch Bálint: *Hideg Ragacos Dolgok*; Halas István: *Labyrinthus* című bemutatói voltak számomra a legfontosabbak, illetve Swierkiewicz Róbert gyűjteménye, *A gyakorlati művészet és a technológia közötti kép*, amit a Xertox csoport *Levél az ismeretlen cenzorhoz* című akciója nyitott meg. Fekete Balázsnak is 1984-ben volt a Ligetben az első kiállítása, aki akkor már többszörre jelentkezett a Stúdióba. Én abban az évben először. Őt felvették, engem akkor még nem. 1984 májusa körül alapítottuk meg a Hejettes Szomlyazók csoportot. Ernestsztin művészbáratai közül én Galántai Gyurival, és Swierkiewicz Robival barátkoztam elég hamar össze. Gyuri akkor csinálta az *Aktuális Levél*-szamizdatot. Robi grafikáit régebből ismertem, de személyesen sose találkoztunk korábban. Ugyanakkor a Liget elkövetkező évei szempontjából a Halas Istvánnal történt megismerkedésem is perdöntőnek bizonyult. A második kiállításunkat követően kerestem fel a következő bemutatónk plakátja miatt, amit immár nyomtatni szerettünk volna. Úgy alakult, hogy onnantól kezdve nagyrészt István tervezte a Liget-plakátjait egészen 1990/91-ig. A postázás szempontjából ez egyáltalán nem volt praktikus, mert kétrét kellett hajtogatni, hogy bele tudjuk tenni őket a borítékba. Utólag azzal magyaráznám, hogy 1983 már az új hullám negyedik éve volt, és minden kulturális rendezvényt – koncertet, alternatív (azaz nem közsínházi) színházi bemutatót, kiállítást – ilyen A3-as méretű plakátokkal hirdettek a helyszínek. Ezek általában 4-500 példányban készültek, körülbelül 150-200 példányt postáztunk belőlük, és kb. ugyanennyit ragasztottunk ki az utcára, főleg a Belvárosban, a legforgalmasabb terek, utcák megfelelő helyeire. A MAHÍR plakát-oszlopaire nem ragaszthattunk, és a korabeli szabályok szerint a házfalakra sem, csak építkezési palánkokra, s más hasonló „alkalmi” helyekre. Bekevertünk egy kisebb vödörnyi tapétaragasztót, és este 10 után nyakunkba vettük a várost. A mi plakátjaink túlnyomó többségét Halas tervezte, de előfordult, hogy az adott kiállító (Fákó Árpád, Swierkiewicz Róbert, fe Lugossy Laca, elek is, Bp. Szabó Gyuri, Giorgio Soós Gyuri, Gasner János, Tóth Gábor). Az általános gyakorlat azonban az volt, hogy adtak egy képet, illetve megadták a kiállítás címét, amit István tipografált, vagy mikor ő nem volt elérhető, akkor én. 1983 nyara és 1991 ősze között 127 kiállítást rendeztünk, s ezek

2019 - 3

körülbelül 95%-át hirdettük plakáttal. Háy Ágnes *Haláltánc* című kiállításánál, 1991 októberében váltottunk,¹⁰ akkor tértünk át a képeslap formátumra, amit 2010 végéig folytattunk. 2011-től álltunk át teljesen a digitális meghívásra, ami valójában már a 2008-as pénzügyi válságot követő megszorítás következménye volt. Visszatérve, (Halas) István műterme a nyolcvanas évek elején a Kossuth Lajos u. 3-ban volt, ahova a nyomdai előkészítés miatt háromhetente kezdtem járni, de mivel a fotózás területén is bőven volt mit tanulnom tőle, hamarosan még gyakrabban. Nem tudnám megmondani, István mikor kezdett járni Ujj Zsuzsival, de az 1980-as évek közepétől már szinte nap mint nap találkoztunk. Éjszakánként hármasban ragasztottuk a Liget plakátjait, s a mi beszélgetéseink is befolyásolni kezdték a kiállításainkról, meg a galériáról alkotott gondolataimat. Nekem közben természetesen az összes nálunk bemutatásra kerülő művésztről volt mit tanulnom, részben elméleti, részben gyakorlati dolgokat. Nem is történhetett ez másképp, elvégre akkor még nem létezett kurátorképzés itthon, vagy egyáltalán bármi olyan iskola, ahol a galériázást meg lehetett volna tanulni (akár olyan formában is, ahogy népművelő koromban jártam Réz András *Filmklubvezetői tanfolyamára* az FMK-ba). Közben én is újra dolgozni kezdtem. Részben fotózni, fotós

¹⁰ A Liget Galéria 1990–1995 közötti kiállításaihoz ld.: <http://www.ligetgaleria.c3.hu/dupla9095.htm>

Várnagy Tibor
A fearajzok sorozatból, 1987, tus, A4



Várnagy Tibor
A fearajzok sorozatból, 1987, tus, A4

munkákat csinálni, kollázsokat, és új hullámos grafikákat készíteni. Kikísérleteztem egy új technikát: temperával festettem rá a rajzlapra a motívumaim világos, és/vagy színes alapjait, majd átkentem az egészet fekete tussal, amit száradás után lemostam. Így a tus foltjait az adta meg, amit előzőleg temperával festettem, és amiről a víz lemosta tust, miközben az érintetlen papírról nem, mert az beszívta.

BK: *Mit gondolsz, a Ligetnek milyen szerepe volt az „új hullám” terjesztésében, vagy inkább képviselésében?*

VT: Az új hullám kezdeteit én 1980 második felétől datálnám, mert valahol akkor kezdődött el a Trabant, a Bizottság, a Vető-Zuzu páros, illetve decemberben mutatták be Bódy Gábor *Nárcisz és Psyche* című filmjét. Szóval mire a Liget megnyílt 1983 májusában, az új hullám már túl volt az első évein, illetve a maga „Sturm und Drang”-korszakának legfontosabb eseményein. Ráadásul 1983 még egyfajta próbaéve volt a Ligetnek, s nekem, mint galériavezetőnek. 1984-ben Fákó Árpád, Halas István, Fekete Balázs, majd Flesch Bálint kiállítását, 1985-ből Szirtes János, Nyári István, Soós Tamás, feLugossy kiállításait sorolhatjuk ide, s aztán 1986/87-ből is számos eseményt: Szilágyi Lenke, Giorgio Soós György, Pácsér Attila, El Kazovszkij, Palotai Gábor és Peternák Miklós, Sugár János, Krystyna Ziach, Bp. Szabó György, Vető János, Kirsten Dehlholm stb. kiállításait. A Liget messze nem volt olyan fontos helyszíne az új hullámnak, mint az FMK, a Bercsényi, a szentendrei Vajda Lajos Stúdió, vagy – bizonyos esetekben – a Stúdió Galéria, de akkoriban nálunk még olyan nagyon tisztán, és kizárólag az új hullámra koncentráló galériák nem is jöhettek volna létre. Ez egy szubkulturális jelenségként indult, ami aztán képesnek bizonyult beszívárogni a legmarginálisabbaktól kezdve a legrangosabb országos intézményekbe is. Azokba persze nem „fő témaként”, de alkalmanként, például az éves Stúdió kiállítások oldalvizén, mégis. Vagy Szirtes Jánosnak akkor még nem nyílhatott volna önálló kiállítása a Műcsarnokban, de performanszt mutathatott be ott. 1984-től a mi programjaink közt is erős szállá vált az új hullám, a korabeli bemutatóinknak a negyede/harmada kapcsolható a new wave-hez. Aztán ugyancsak az új hullámnak, mint a korszakot meghatározó trendnek köszönhető, hogy a mi korabeli megnyitóink túlnyomó többsége akció/performansz, vagy koncert volt, nem ritkán akkor is, ha maga a bemutató

⁸ <http://www.ligetgaleria.c3.hu/>

⁹ A Liget Galéria 1983–1990 közötti kiállításaihoz ld.: <http://www.ligetgaleria.c3.hu/dupla8390.htm>



Várnagy Tibor
Tűzkontaktok, 1987, ff fotópapír, egyenként 24 × 18 cm
enteriőr az acb attachment galéria kiállításáról 2019 (fotó: tbb)

nem volt par excellence new wave anyag. Utólag azt is érdemes lenne végiggondolni, hogy mikor 1987-től elkezdünk külföldre vinni kortárs magyar anyagokat, azokban mekkora arányban volt jelen a hazai új hullám, vagy poszt-new wave. Természetesen azokban az anyagokban is nyomot hagyhatt, hogy a mi tevékenységünkön belül ez egy jól felismerhető, ha nem is kizárólagos, irány volt.

BK: *Hogy alakult a Hejettes Szomlyazók története és a saját tevékenységed 1985/86-ban?*

VT: A mi csoportunk, a Hejettes Szomlyazók, 1985 végétől kezdett egyre ismeretebbé válni. A Bercsényiben rendezett kiállításunk (*Második hullám*) 1985 elején még elég visszhangtalan maradt, a Cserésekkel¹¹ történő találkozást, és az ő lelkesedésüket leszámítva. A *Világnézettségi Magazin* első két számát szinte csak a legközelebbi ismerőseink olvasták. 1985 végén az jelentett a csoport számára áttörést, hogy Soós Tamás bennünket kért fel a *Day Art* kiállítás Almássy téren bemutatott részének megnyitására. A többiek Litván Gáborral kezdtek el ezen dolgozni,

én ebből kimaradtam. Részben, mert időm se volna próbákra járni. S ami engem inkább érdekelt, azok az akciók voltak, nem pedig a többször elpróbált, díszletezett, jelmezes előadások. De az tény, hogy a *Camdok*, mint a Szomlyazók performanszos aktivitásának egyik első példája, jól sikerült, erős debütálás volt. A szakma az Almássy téren ismerhette meg a Szomjazókat.

1986 októberében nyílt meg a *Platón Barlangja*, amit a Hejettes Szomlyazók és a Csere működtetett. Valójában semmi sem jött volna létre belőle, ha Sebeő Talán nem elég lelkes, és nem ambicionálja a helyiség kibérlését, amit egyébként Galántai Gyuri vetett fel. A pince ugyanis az ő műterme mellett volt a Kavics utcában. A Platón a Láthatatlan művészet című „fesztivállal” indult, egy kora délutántól kezdődő utcai akciósorozattal (a *Festményháborúval* a szomszédos domb fás, cserjés részén), majd a pincehelyiségben folytatódott. Én ott mutattam be az első akciómat. A Festményháborúhoz használt reprotkat apró darabokra vágtam, azokat tettem bele egy kávéfőzőbe, és „lefőztem” az egészet. 1990-ben, mikor a Szomjazókat felkérték egy performanszra a *Ressource Kunst*¹² Múcsarnokban rendezett bemutatójának megnyitóján, annak részeként ezt az akciót újra megcsináltam. Akkor napilapot tettem a kávéfőzőbe, aminek eredményeképp egy fekete-fehér papírpogácsa keletkezett, a lefőtt vizet pedig beletöltöttem egy olyan gyógyszeres üvegbe, mint amilyenben 1965-ben St.Auby mutatta be a *Hűlő víz* című objektjét. A megszólalásig olyan volt, mint St.Auby objektje, csak épp az általam készített főzet mérgezett, mert a napilapokat olombetűkkel nyomtatták.

BK: *Mi inspirálta a TV kontaktok létrejöttét?*

VT: Az első *TV kontaktokat* 1985-ben készítettem, s ezek szerepeltek az előbb említett *Day Art* kiállításon. Mi akkor kulturálisan jóval

elszigeteltebb országban éltünk, mint manapság, de ha kissé késve, meg esetlegesen is, azért Pestre is eljutottak a nyugati szaklapok. A *TV kontaktok* esetében ilyen inspirációt jelentettek számomra egy korabeli amerikai művész munkái, akinek akkoriban láttam – alighanem az *Artforum*ban – a reprotit. Festmények voltak, arcképek, de egyfajta anti-portrék, mert – fotográfiai értelemben – homályosak, életlenek. Valószínűleg festékszóró pisztollyal készültek. Ugyanakkor a *TV kontaktok* előzményeit tekintve legalább ilyen fontos volt, amit Erdély Miklós mondott akkoriban, miszerint ha az ágyon fekve olyasmi jut eszébe – mint egyfajta képi ötlet – amit el tud képzelni, hogy hogyan fog kinézni, akkor nem kel föl, hogy azt megcsinálja. Számomra ez egy nagyon inspiratív felvetés volt, mert mi egészen addig a magunk tanulmányai következtében arra voltunk kondicionálva, hogy a valóságot próbáljuk meg ábrázolni, ha esetenként el is torzítva azt az erőteljesebb kifejezés érdekében, vagy összemontírozva különféle valóságelemeket. A *TV kontakt* sorozat volt az egyik legelső olyan munkám, mikor azt érezhettem, hogy itt teljesülhet az, amiről Erdély beszélt. El nem tudtam ugyanis képzelni, mi lesz abból, ha fotópapírokat nyomok a tévé képernyőjéhez. Nekem abban a pillanatban csak arra kellett figyelnem, hogy ne világítsam őket túl. Hogy ezek valójában mennyire életlenek, az már csak hívás közben derült ki, ahogy az is, hogy a már előhívott fotókat nézegetve bizonyos képek értelmezhetők, mert látszik rajtuk, hogy például egy bemondót látunk rajtuk, ülve, nyakkendőben. Más képek – mint mondjuk a *Pacsirta* című filmben az a kisvárosi terecske, ahol az egyik jelenet zajlik – az éleletlenedés következtében visszakövetkeztethetlenné váltak. Az életlenség a tévé képernyőjének üvegvastagságából adódott. Vizuális szempontból a tévé túlnyomórészt olyan emblemikus képekkel dolgozik, amelyek akkor is értelmezhetőek, ha egyébként eltüntetjük az e képek egyediségét jelentő karakterjegyeket. Az én kontaktjaimon nem lehet látni, hogy a bemondó hány éves, de a hajviselet, és az öltözék körvonalából azt még igen, hogy férfi-e vagy nő. Más esetekben még ez sem egyértelmű, de az igen, hogy egy emberi arc. Egy táj, vagy városképnek, netán egy enteriőrnek, csendéletnek nem létezik egy ilyesféle redukció után is visszaolvasható rajza, mert esetleges alakzatú

foltok keletkeznek. Engem viszont az ilyen fokú absztrakció nem érdekelt, de az igen, hogy ami még visszaolvasható, az mit tud mondani nekünk a televíziós valóságról, vagy a televízió vizualitásáról. Végülis a *TV kontakok* számomra olyasmit bizonyítottak be, hogy Erdély Miklósnak teljesen igaza van, mikor azt mérlegeli, mi az, amit értelme van megcsinálni, s mi az, amit nem, mert valóban mi értelme lenne olyan képeket készíteni, amelyeket százan, ezren csináltak már előttünk? Nem sokkal izgalmasabb olyan mintázatait keresni a valóságnak, amelyeket még nem láttunk, s amelyekről még nem gondolkodtunk? A slusszpoén az, hogy pont Erdély volt az, aki ilyen TV kontaktokat már előttem is csinált, nevezetesen *Az ember nem tökéletes* című sorozatának harmadik lapján. Ez egy 1976-os műve, amit azonban én 1986 tavaszáig nem láttam,¹³ akik pedig foglalkoztak Erdéllyel, ők meg nem tudták addig, hogy ezek a fotók miként készültek.

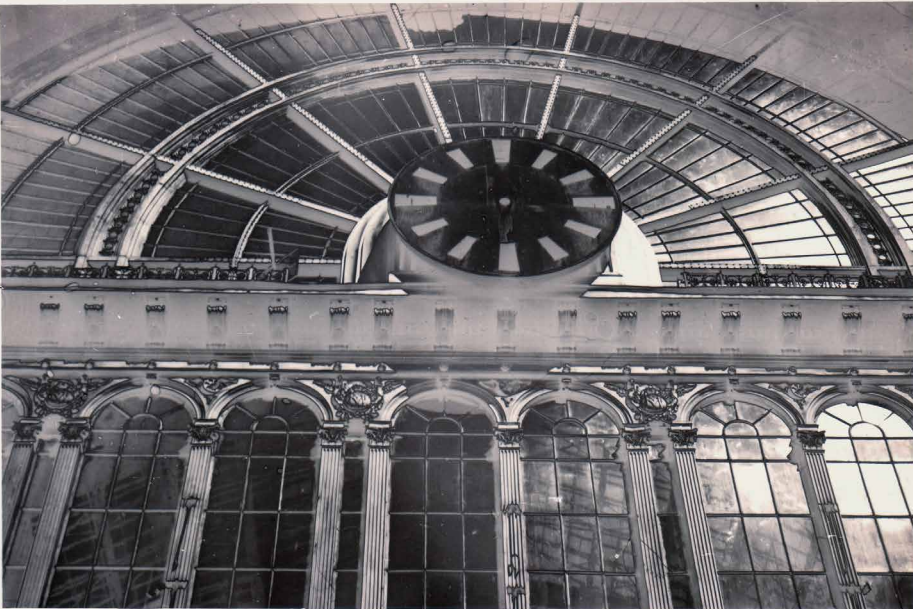
BK: *Mi jellemezte a Liget működését 1987/88-ban? Milyen külföldi kapcsolatok épültek?*

VT: 1987 februárjában Milan Knížák kiállítását mutattuk be a Ligetben. Milánnal Budapesten elég jól összebarátkoztunk. Prágában, a belvárosban élt a családjával, miközben nem állíthatott ki, s nem is publikálhatott a korabeli Csehszlovákiában. De annyi tisztesség volt a csehszlovák kulturális vezetésben, hogy külföldre engedték utazni. Nyugaton tehát kiállíthatott, és publikálhatott, mint az egyetlen Kelet-Európában élő fluxusművész.

Milannal a megnyitóját követő napon a Kassák Klubban rendeztünk egy beszélgetést, ahol Beke Laci kérdezgette őt, hogy milyen volt dolgozni a 1968 előtti Prágában, ill. Mit csinált 1968-ban az USA-ban, mert ő akkor pont ott tartózkodott. Aztán egyszercsak bejött valaki az irodából, és mondta, hogy – már nem is tudom, hogy – Lacit, vagy Milant hívják telefonon Svájcból. Mi vártuk, hogy visszajöjjenek, és folytathassuk. Pár perc múlva azzal a hírrel tértek vissza, hogy „meghalt a legnagyobb csehszlovák művész”, ti. Andy Warhol. És Szentjóby Tamás volt, aki hívott bennünket.

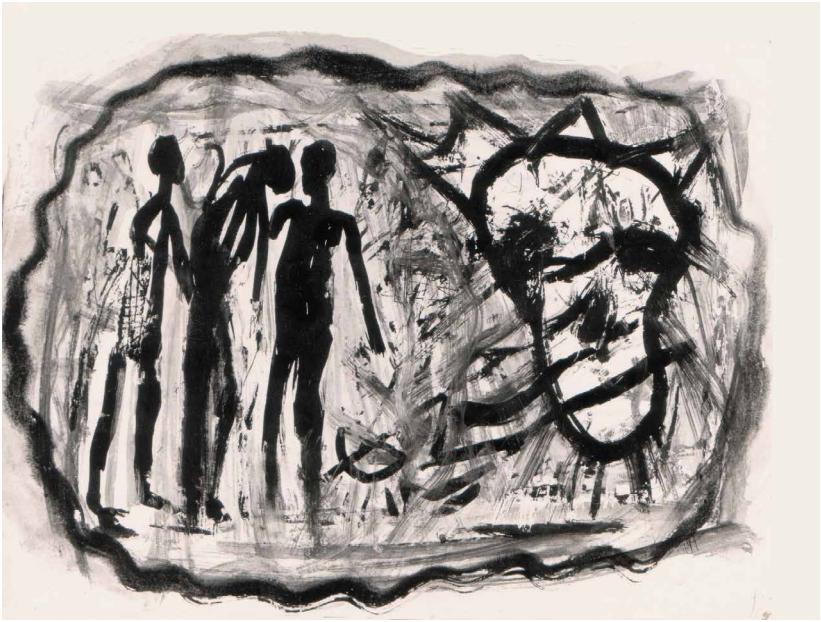
¹³ Erdély Miklós kiállítása. Óbuda Galéria, Zichy-kastély, Budapest, 1986. április 11 – május 5., rendezte: K. Kovalovszky Márta, Bartholy Eszter, Török Tamás

Várnagy Tibor
Keleti, 1988, ff fotó, szolarizált fotónegatívról, 14 × 18 cm



¹¹ Cseresorozat Nemzetközi Filozofikusági Művészetiőreiskola, ld.: <http://www.c3.hu/-titanic/html/csere/csere.html>

¹² *Ressource Kunst. Die Elemente neu gesehen = Erőforrások. Újraértelmezett elemek a művészetben.* Múcsarnok, Budapest, 1990. május 10 – június 17., koncepció: Georg Jappe



Várnagy Tibor
Király, 1989
tempera, tus,
58 × 74 cm

Mikor Knížák kiállítása után visszavittük a műveit Prágába, megmutatta nekem a preparált bakelitlemezeit. Mesélte, hogy ő az 1950-es évektől rengeteg lemezt hallgatott, főleg klasszikusokat, majd miután megunta őket, elkezdett azzal kísérletezni, hogy félbetört lemezeket ragasztott össze, fölcserélve a darabokat: az egyik Dvořák, a másik Beethoven. Nem a vizuális poén miatt ragasztott egymáshoz különböző darabokat, hanem abból a kíváncsiságból, hogy ezek a lemezjátszóra téve miként fognak megszólalni? Aztán elkezdett ezekbe belekarcolni, itt-ott leragasztani őket kisebb ragasztószalag-darabkákkal. Még egyszer mondanám, nem a vizualitásuk izgatta, hanem az, hogy miként fognak hangzani? Megkaptuk tőle a *Broken Music*¹⁴ című kazettáját ajándékba, amit meghallgattunk, miután hazajöttünk. Találtam az utcán egy köszörülő gépre szerelhető smirglit (ami méretét tekintve pont akkora volt, mint egy korabeli bakelit kislemez), s azt elküldtem neki, mint egyfajta vidám reflexiót az ő *Broken Music* című darabjaira. Néhány hét múlva érkezett a válasz, ahol ő erre az általam postázott smirgli hátoldalára ragasztott egy általa preparált kislemezt. 1987 késő nyarán az NSZK-ba utaztunk Körösi Tamással, Károlyi Zsigmonddal, Szirtes Jánossal. Ez egy bonni meghívás volt, ahonnan gyakran mentünk el a környező városokba kiállításokat nézni. Az egyik ilyen túránk alkalmával Bochumban, a helyi múzeumban egy nagy Knížák-kiállításba futottunk bele. Ennek az volt a története, hogy az 1986-os éves Stúdió kiállítást¹⁵ látta egy nyugat-német művész társaság, egy bonni képzőművész csoport néhány tagja. Ők azzal fordultak a mi minisztériumunk Képzőművészeti Osztályához, hogy a látottak alapján szeretnék meghívni magukhoz a Kulturzentrum Hartbergbe Károlyi Zsigmondot, Körösi Tamást, Szirtes Jánost, Misch Ádámot, Ducki Kristófot és engem. Tamás Wartburg kombijával indultunk Pestről Nyugat-Németországba. Szirtes és Misch Ádám külön utazott. Bécsben álltunk meg először, ott is aludtunk Tamás egyik ismerősénél. München volt a következő állomás. Ott egy magyar származású lánynál aludtunk, akinél akkor már ott volt Szirtes, feLugossy, efZámbó, akik Dániába tartottak. Aznap este feLugossy Laca javaslatára elmentünk egy Henry Rollins koncertre. Laca és Öcsi másnap nem velünk indultak tovább. Szirtes Janó viszont velünk érkezett Bonnba, majd onnan ment tovább Dániába, s mi még Bonnban voltunk, mikor ők

hárman együtt visszaérkeztek – úgy rémlik – a mi vendégeskedésünk záróbulijára. Emlékszem, hogy Lacával együtt sétálunk és beszélgetünk Bonn utcáin, és közös litográfiákat készítünk. Én ugyanis ott rákaptam a litografálásra, mert komoly felszerelés, műhely állt hozzá rendelkezésre. Nem csináltam litográfiákat korábban, de volt ott egy kicsit háttérbe szorított fiatal fiú, aki elkezdett tanítani. Mint kiderült, Drezdából szökött Nyugatra, és még onnan ismerte A.R. Penck-et, aki még később is hozzá járt át litókat készíteni. Neki köszönhetem, hogy megismertem Louis Soutter munkáit, aki Penck nagy kedvence volt. Ahogy említettem, időnként bevágtuk magunkat Tamás autójába, és elmentünk Kölnbe, Bochumba, Düsseldorfba, Brémába, a környező városokba kiállításokat nézni. A *Documentát* is terveztük meglátogatni, de ez végül nem sikerült. Eljutottunk viszont a kölni König könyvesboltba, vagy Düsseldorfban egy bomba jó Boltanski installációt is bemutató kiállításra. Brémában láttunk egy művész-könyv-gyűjteményt, ahol szerepelt a Łódź Kaliska kiadványa, a *Tango* is. Nyugaton soha nem láttam máshol műveket tőlük. Darmstadtban meglátogattuk Sass Valériát, és egy remek Beuys anyagot láttunk, aztán Beuys rajzaiból egy bőséges válogatást Bonnban (hazafelé Stuttgartban is láttunk egy Beuys-anyagot). Kölnben Perneczky Gézátt látogattuk meg. Az, hogy menjünk el Düsseldorfba, s ott keressük fel Medve Andrást, az az én ötletem lehetett. Kada az előző év nyarán mutathatta be nekem Andrást Kisörsön, mondván, hogy lakik itt a szomszéd faluban egy barátja, aki a Beuys haverja. Andrást nem találtuk otthon, így a felesége, Baksa-Soós Krisztina vitt el bennünket a műterembe. Ez az első nyugati utam kulturális sokk volt számomra, mert rövid idő alatt annyi mindent láthattam a kortárs képzőművészetből, amennyit itthon csak évek alatt.

Aztán Knížák után érkezett Heinz Cibulka anyaga Bécsből, amivel belindult a „bécsi szál”. 1988-ban jött Hermann Nitsch, Cibulka kísérte. Nitsch akkor kezdte rekonstruálni a korai akcióit, amelyeknek már eredetileg is Heinz volt az egyik modellje, asszisztense, s az 1970-es évektől Nitsch egyik fotósa, és fotódokumentátora is. Mi 1988. május/júniusában vittünk egy magyar anyagot a Fotogalerie Wienbe. Az ő kiállítóterük egy nagyobb és egy kisebb helyiségből állt, az utóbbi volt akkora, mint

a Liget: ott helyeztük el Hajas Tibor és Vető János műveit. A nagyba pedig Baranyay András, Fákó, Halas, Kerekes, Szilágyi Lenke, Ujj Zsuzsi, Vécsey Attila, Zátonyi Tibor képeit, meg az enyémekeket. Nitsch és Cibulka még a megnyitó előtti délelőtt átjöttek, és nagyon tetszettek nekik Hajas művei, valamint – s ez volt a meglepetés – Ujj Zsuzsi munkái. Zsuzsi első önálló kiállítása az előző ősszel, 1987-ben nyílt a Ligetben, de itthon akkor még nem vették komolyan a munkáit. Zsuzsi műveit főleg a *Magyar Műhely* 1985-ben Párizsban kiadott Hajas-életműkatalógusának képvilága inspirálta. Ami kiegészült azzal, hogy én 1986-tól kezdve vittem fel Széphelyi Györgyékhez a hozzám érkező, és a mi dolgink iránt komolyabban érdeklődő külföldi kollégákat Hajas képeket nézni, s mivel mi Zsuzsival, Istvánnal akkoriban folyton együtt lógtunk, többnyire ők is jöttek. Széphelyi Gyuri pedig videódokumentációkat is előszedett, így a Hajas-életművet mi elég alaposan megismerhettük.

John P. Jacobbal a *2nd International Portfolio* című kiállítás volt az első, amit együtt csináltunk. Ez a kelet-európai underground, vagy nem hivatalos művészet aktuális anyagait próbálta meg bemutatni. Ő 1986 áprilisában érkezett az én meghívásomra Pestre, s május 2-án nyitottuk meg a kiállítást, ami aztán 1987 januárjában az M.I.T. List Visual Arts Cenhter-ben került bemutatásra Bostonban, hogy aztán két éven át vándoroljon az USA – jobbra – egyetemi kiállítóhelyein. John révén Hajas bekerült az M.I.T. anyagába is, 1990 őszén pedig hatalmas retrospektív nyílt Hajas műveiből a virginiai Richmondban (aminek ugyancsak John volt az egyik társkurátora),¹⁶ s amihez egy nagyon szép, nagy formátumú katalógus is készült. Ugyanakkor az évi 2-3 Bécsből érkező kiállításunk azt is jelentette, hogy mi azokban az években folyamatosan jártunk Bécsbe, Gerlinde Schrammel – művészettörténész, a Fotogalerie Wien vezetőségének egyik korabeli tagja –, és az osztrák kollégák pedig hozzánk. Gerlinde és férje, Pierre a Döbling nevű kerületben éltek, s mi többnyire náluk aludtunk. Egy ilyen náluk töltött estén kérdeztem Pierre-től, hol lehet az a bizonyos Görgen-féle szanatórium, ahol Széchenyi az utolsó éveit töltötte. Másnap még csak kívülről fényképeztük, de láttuk, hogy az épület

¹⁶ *Nightmare Works: Tibor Hajas*. Anderson Gallery, School of the Arts Virginia Commonwealth University, Richmond, 1990. augusztus 30 – október 14.

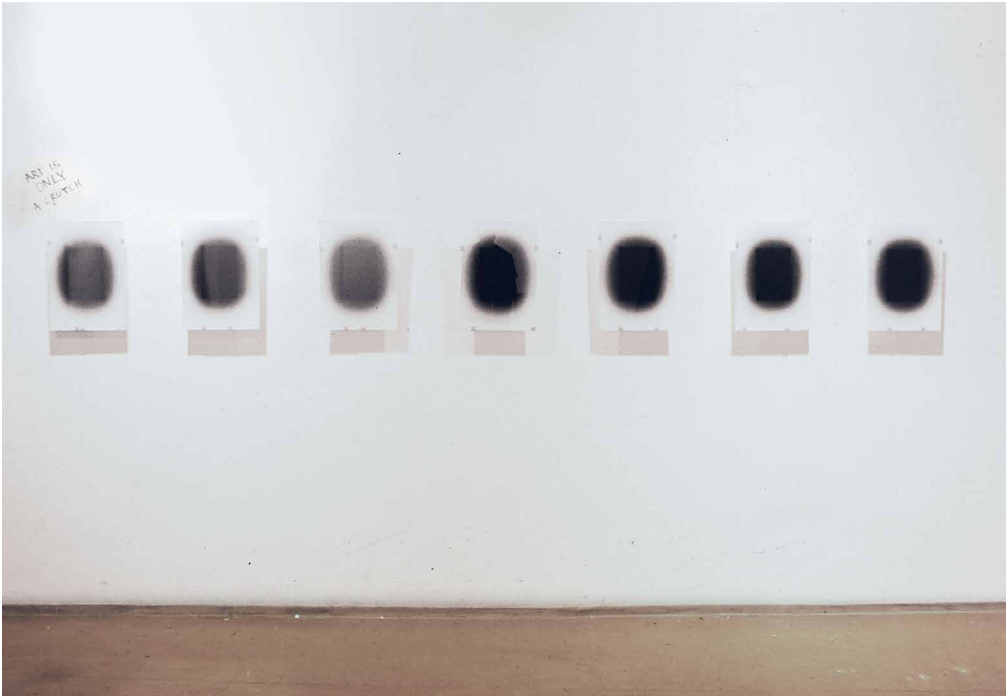


Várnagy Tibor
A szegénység nem törvénytelen, 1989
Houston, TX
ff fotó szolarizált
negatívról,
18 × 24 cm

ki van ürítve, s az egyik szárnyát bontani kezdték. A rákövetkező bécsi látogatásunk alkalmából be is másztunk, s mikor a Szomlyazók néhány tagjával jártunk ott, már a tervbe vett Döbling-installációnkhoz szedtük össze a szanaszét heverő, kidobásra ítélt holmikat. A Fotogalerie Wienben 1988-ban bemutatott anyag az év végén utazott tovább Salzburgba. Az ottani Fotohof Forgács Pétert kérte fel, hogy állítson össze egy kortárs magyar anyagot. Nem tudom mi történt, de végül kis változtatásokkal azt mutatták be, amit Gerlinde állított össze velünk a Fotogalerie Wien számára. A Łódź Kaliskával is ebben az évben jött létre a kapcsolat. József Robakowski 1986 nyarán-őszén érkezett Budapestre. Megtiszteltetés volt, hogy felkeresett, ami alighanem a *2nd International Portfolio* című kiállításunknak volt köszönhető, amiben ő is, s Knížák is szerepelt, s még nagyon sokan a korabeli kelet-európai szcénából. Jozek a pesti kiállítást követően érkezett Budapestre, valószínűleg a BBS meghívására, mert ő kísérleti, illetve experimentális filmeket is csinált. Mutattam neki a mi *Világnezettség*i Magazinunkat, s amint meglátta, felderült arccal mesélni kezdett egy hasonló jellegű lengyel szamizdatról, amit a Łódź Kaliska csoport adott ki *Tango* címen. Meghívott, hogy vegyek részt 1987 januárban az általa Łódź-ban szervezett Első Nemzetközi Videoklip Fesztiválon. Kemény tél volt mikor elindultam, és Lengyelországban szükségállapot – kijárási tilalom este 10/11-től –, ez volt a hírhedt Jaruzelski-korszak. Kalandos, néha kicsit ijesztő, de vidám, házibulikkal tarkított utazás volt, aminek köszönhetően megismerkedtem a Łódź Kaliska tagjaival, és sok más lengyel kollégával. Cseréltünk kiadványokat. Ami az ő *Tangójukat* és a mi magazinunkat megkülönböztette, az volt, hogy a miénk inkább grafikai sokszorosító eljárásokon alapult, míg az övék – részben annak köszönhetően, hogy ők filmmel-fotóval (is) foglalkoztak –, jóval nagyobb mennyiségben fotós eljárásokon. A szöveganyagaikat ők is stencilizték, használtak szítát, pecsételést, olykor linómetszetet is. Egy-két évvel korábban kezdték megjelentetni a *Tangót*, mint mi a *Világnezettség*i Magazint, de mindkettőnek 1987 előtt jelent meg az utolsó száma. A két csoport működésében ugyancsak rokon jelenség volt, hogy ők is, mi is szívesen csináltunk paródiákat, parafrázisokat, persziflázásokat. Illetve a kiadványainkba, előadásainkba, akcióinkba mi is, ők is szívesen vontunk be kollégákat. A *Tangóban* éppúgy publikáltak, s az akcióikban is éppúgy vettek részt a csoporton kívüli művészek (Zbigniew Libera, Jacek Kryszkowski, Zygmunt Rytka), mint a mi *Világnezettség*i Magazinunkban

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=88ONydyRX7c> Utolsó letöltés: 2018. november 1.

¹⁵ *Stúdió '86*. Miskolci Galéria, Miskolc, 1986. április 3 – május 3.



Várnagy Tibor
Fekete négyzetek, 1988, ff fotó szolarizált negatívról, egyenként 40 x 30 cm
entériőr a Liget Galériában 1989 (fotó: tbb)

(Halas István, Soós Tamás, Miklóssy Endre), és a mi előadásainkban (Sebeő Talán és a Cserések, Litván Gábor, Kukta Elvira stb). Emlékszem, a hazaúton, a határon eszembe jutott, mi lesz, ha engem ezzel a sok lengyel művészeti szamizdattal elkapnak? Rádadásul nem a magyar, hanem a cseh határőrök – mert Prágán keresztül jöttem haza, ahol még Knízáktól is fölmarkoltam egy anyagot, a Ligetbeli kiállításához –, úgy-hogy kissé aggódni kezdtem, mert hazai pályán még csak-csak kidumálhatom magam valahogy, de a cseheknél? A vicc az, ami a korszakot is jól jellemzi, hogy a határ felé közeledve fölélenkült a vasúti fülke teljes közönsége, mert mindenki más is csempész volt, mégha a többség nem is kulturális termékekkel próbálkozott. Hamar létrejöttek az alkuk, hogy ki kinek a csempészárúinak a többlet mennyiségét vállalja el, s végül jól jöttünk ki a dologból: egyikünk se bukott le. Hozzá tartozik, hogy 1987-ben a Kovács–Kovalovszky házaspár rendezték Székesfehérváron



Várnagy Tibor
Fotó a Helyettes Szomlyázók Strand című akciójáról, 1989 (ff fotó szolarizált negatívról, 18 x 24 cm)

a „...Meglepetés...olvasóink részére” című művészkönyv-kiállítást,¹⁷ ahol a Hejtes Szomlyázók és a Łódź Kaliska kiadványait is bemutatták. Egy évvel később, 1988 tavaszán rendeztük a Ligetben a Kortárs lengyel kísérleti fotó kiállítást, melynek keretében Robakowski is ismét Budapestre látogatott, s akkor már Adam Rzepecki is, a Łódź Kaliska egyik tagja. Adammal itt sikerült összebarátkoznunk annyira, hogy bár én már 1987 elején is hívtam őket kiállítani a Ligetbe, 1989 tavaszára ide is értek. **BK:** Mi foglalkoztatott ebben az időszakban a saját munkáidat illetően?

VT: 1986-ban készítettem egy portrészorozatot az MIT kiállítása számára az általam ismert résztvevőkről, s egyáltalán a pesti szcéna alkotóiról. De volt benne egy olyan csavar, hogy mindegyiküket arra kértem, hogy bandzsítsanak, elvégre „a szem a lélek tükré”. 1987-től kezdtem el a *tearajzok*-sorozatot. Ezekből az ecsettel rajzolt tus képek-ből az derült ki számomra, hogy nemcsak a fotó területén érdekel elsősorban az ember, hanem mikor rajzolni kezdek, akkor is. Csak itt másképp, és a dolog természeténél fogva a fantáziáimból kiindulva. Sőt, rögtön az elején egy álomsorozatam volt az, aminek kapcsán elgondolkodtam, hogy mi az, amit ebből le lehetne rajzolni? Végül aztán ezek olyan női-, és férfi alakok lettek, akik hol együtt vannak, hol külön-külön, de mindig a mozdulataik a fontosak. Mint a görög vázarajzokon. Szóval arra ébredtem rá, hogy rajzolni olyasmiket érdemes, ami csak a képzeletemben létezik. Ilyen értelemben ezek metafizikus képek. Nem természet, meg látvány után húzott vonalak, hanem fantáziákból induló jelenetek, amelyek aztán maguk kezdik el rajzolni önmagukat, s kihozni belőlem azt is, ami esetleg még elképzelés szintjén se jelenik meg a fejemben. A tea úgy kapcsolódott ehhez, hogy akkoriban fedeztem fel a cukor és citrom nélküli teát, s vele együtt azt, hogy mennyire fontos a hőmérséklet, ami befolyásolja az egészséget. Ezt egészítette ki a nem asztalnál, hanem törökülésben, illetve a földön ülve történő rajzolás, és a napszak. Mert este, sötétedés után jött létre az a csönd, ami ezt a folyamatot inspirálta. 1988 tavaszán rendeztem A váza címet viselő, első önálló

¹⁷ „...Meglepetés...olvasóink részére...” Nemzetközi művészkönyv-kiállítás, István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1987. október 18 – december 7., rendezte: Askercz Éva, Kovalovszky Márta, Ladányi József



Várnagy Tibor
Ujj Zsuzsi a Helyettes Szonjázók Utolsó vacsora című akcióján, 1989, Künstlerhaus Bethanien 1989, szolarizált negatív

kiállításomat a Lágymányosi Községi Házban. A baj csak az volt, hogy miután bevállaltam a bemutatót, rá kellett jönnöm, hogy az én A/4-es lapjaimmal ott nem igazán lehetne egy meditatív hangulatot teremteni, mert a kiállítóteremnek nem volt ajtaja, miközben a bejárata közvetlenül a büfére nyílt. Nem vagyok háklis pasas, de az elég egyértelmű volt, hogy egy ilyesféle hasányabb háttérzaj nem fogja stimulálni a befogadást, úgyhogy gyorsan átalakítottam a projektet: a tearajzokat kinyomtattuk A váza című, művészkönyv jellegű füzetbe – amit haza lehetett vinni, és otthon nézegetni –, a kiállítóterben pedig csináltam egy installációt. A falra három íves csomagolópapírra készített rajtot tettem. Mindegyiken egy-egy váza volt, két kézzel, szénnel rajzolva. A térben pedig két darab, három-három 120/130 cm magas, megpörkölt fatörzs állt egymásnak támasztva, az egyik fölött egy régi, tányéros lámpával. 1988-ban csináltam a *Fekete négyzeteimet*, ami a korábbi kamera nélküli fotósorozataimat folytatta, mint a *TVkontaktok* (1985), *Tűzkontaktok* (1987). 1987-ben már tagja voltam a Fiatal Fotósok Stúdiójának, mert mikor Heinz Cibulka látogatott hozzánk, hívtuk oda is, és levetítettük a filmjeit a Stúdió a Garay utcai helyiségében. A Stúdió művészeti vezetője Kerekes Gábor volt, akivel nagyon jól, és hatékonyan lehetett együtt dolgozni. Rendszeressé vált, hogy mikor egy külföldi fotóanyag érkezett a Ligetbe, meghívtuk az illető művészt és/vagy a kurátort a Stúdióba is beszélgetni. A *Fotó* című folyóirat főszerkesztője 1986-tól a régi *Mozgó Világ*ból ismert Mányoki Endre lett, s ő egyre több, és egyre izgalmasabb cikket kezdett megjelentetni kortárs bemutatókról. Lugosi Lugo László írt a mi Krystyna Ziach kiállításunkról, Antal Juszuf Birkás Ákos ugyancsak nálunk bemutatót anyagáról, én Milan Knízák, majd Michaela Moscouw nálunk rendezett bemutatóiról, Zátonyi Tibor Cibulka-szövegeket fordított. A recenzió írás számomra itt kezdődött, annak előtte nem publikáltam szakmai szövegeket.

BK: Hogyan születtek a Tűzkontaktok?

VT: A *Tűzkontaktok*at közvetlenül Milan Knízak *Fireprints* című sorozata inspirálta, amit 1987 februárjában mutatott be nálunk. Milant én akkor egy ugyanolyan felvillanyozó, de ugyanakkor bölcs, „idősebb” mesternek láttam, mint Erdély Miklóst. Lenyűgözött a fluxus, miközben az is élvezetes volt számomra, amilyen természetességgel ők az új hullámra reagáltak.

Számomra egyikük esetében se tűnt kétségesnek, pláne életrajzi törésnek, hogy mindketten nyitottak voltak a new wave felé, és abszolút integrálni tudták azt a maguk gondolkodásába, miközben az fel is szabadította őket. Milan sorozata remek gesztus, hogy tűzre rakjuk a társasági fotóinkat, s majd meglátjuk, mi marad belőlük. De aztán az kezdett el motoszkálni a fejemben, hogy lehetne itt valami mást is csinálni. Jelen volt Milan tűz-képeiben a véletlen (ld. John Cage véletlen műveit!), ahogy az újrakomponálja a rá vetett fényképeket: bizonyos dolgokat kiemel, más részleteket eltüntet. Nekem viszont az jutott eszembe, mi lenne, ha megpróbálnám azzal a tűzzel megvilágítani a fotópapíromat, ami azt lángra lobbantja? Ha meggyújtom azt, amivel dolgozom, és a saját megsemmisülésének fénye az, amit az megörökít? Lehetséges lenne ezt előhívni? Ehhez képest a sötétkamerában az a meglepetés ért, hogy nem is kellett ezzel olyan sokáig kísérletezni, hogy annyi megvilágítást engedjek (addig hagyjam égni a fotópapírt), ami elég arra, hogy valami látszani kezdjen a papíron. Játék volt, mert ki kellett tapasztalni, hol kell meggyújtani, merre kell fordítani, s mikor kell bedobni a vízbe, hogy előhívható részletei maradjanak az expozíciónak. Az derült ki számomra – mint kevésbé egyértelműen már a *TVkontaktok* esetén is –, hogy nem az absztrakt képek érdekelnek, hanem maga a gesztus. És az, hogy ez is a fotográfia médiumának egy tágabb értelmezése.

BK: *Hogyan alakult a Hejettes Szomlyazók története ebben az időszakban?*

VT: A Szomlyazók körül is sűrűsödtek az események 1987/88-ban: azon gondolkodom, hogy azért kellett bemennem a Képzőművészeti Osztályra, mert meghívtak Bonnba – s oda nem a Szomjazók *Síralomház* című műve miatt, hanem amit azzal párhuzamosan, ugyanazon az éves Stúdió kiállításon¹⁸ egyénileg mutattam be –, vagy azért, mert a *Síralomház* (1986) sikere nyomán engem hivatott be Szepes Hédi, hogy a Hejettes Szomlyazók készítsen egy hasonló munkát egy, a kortárs magyar művészetet bemutató kelet-berlini kiállításra. Mindenesetre az utóbbi eredménye lett az *Isenheimi oltár*, amit Erdély Miklósék pincéjében/kertjében hegesztettünk, mert náluk volt gép, meg ipari áram, ami ehhez kellett. Miklós akkor már nem élt. A munka elkészült, elvitték Kelet-Berlinbe, majd onnan érkezett vissza az Ernst Múzeumba, immár 1988-ban. Közben 1987 nyarán, még a németországi utazás előtt elmentünk Apostagra, ahol Fekete Balázs vett nem sokkal korábban egy parasztházat. Ott készült a *365 lapos aktnaptár*. Az *Isenheimi oltár* és a naptár koncepciója egyaránt közfelkiáltásra, gyorsan született meg, ahogy a *Síralomházé* is. A 365 rajzocska pedig – én úgy emlékszem – egyetlen ülésben egy délután alatt. A többiek másképp emlékeznek, szerintük több napon át rajzoltuk. Szerintem viszont másnap már csak az egyes lapok címeit írtuk, női neveket társítva mindegyikhez. Kiültünk egy pokrócra az udvaron, ceruzák, festékek, ecsetek, A4-es lapok társaságában, és mindegyikünk elkezdett egy-egy lapot, amikor pedig elakadt, továbbadta a szomszédjának. Ennyire egyszerű volt. 1987-ben az éves Stúdió kiállítást az Ernst Múzeumban mutatta be. Nekünk, mint csoportnak volt már akkora respektünk, hogy megkaptuk a teljes földszintet, ami ugyan nem a „valódi” kiállítótér része volt, de sokkal nagyobb, mint amit odafönt jutott volna. S mi be is töltöttük az előtér mindkét falát a márványpadoktól kezdve a lépcsőig 2 méter magasan az *Aktnaptár* 365 a/4-es lapjaival, méghozzá úgy, hogy azok 100×70-es üveglapok alá kerültek (kilencesével), sűrűn egymás mellett. Elszáradt ágakból egy kertkapu-szerűséget készítettünk, s félig átlátszó piros papírokkal – amilyenekbe annak idején a fotópapírokat csomagolták –, beburkoltunk a mennyezet 4 neon armatúrája közül kettőt, hogy feliratozhassuk őket: A HELYETTES SZOMJAZÓK KÖSZÖNTIK A TÁRLAT LÁTOGATÓIT. A szöveg a május elsejei felvonulásokat juttathatta a korabeli látogatók eszébe. Boros Géza a *Tükör* című hetilap programajánlójában azonnal meg is írta, hogy a Stúdió kiállítás anyaga a szokásos, de a mi munkánk miatt érdemes megnézni. 1988-ban az éves Stúdió kiállításon,¹⁹ év végén, a *Döbling* ugyancsak nagy siker volt, noha számomra egy picit csalódás. Részben mert a mi felvetésünk az volt – s ezt tettük közzé egy Kada által fogalmazott felhívás formájában a Stúdió egyik nyár végén publikált körlevelében –, hogy az éves Stúdió kiállítás ezúttal egy téma köré rendeződjön, ne pedig szalon-jellegű kirakodóvásár legyen, mint addig. Mi, a Döbling miatt, az elmeógyógyintézetet javasoltuk témának. Bogdándy Zoltán Szultán ezt bővítette – „hekkelte meg” – a kórház-témával. Végül ez a kettő lett, miközben annyiban minden maradt a régieben, hogy a tagság többsége egyikbe se szállt be. Nekünk viszont a mi Döbling installációnkba be kellett fogadnunk mindazon műveket, amiket az elmeógyógyintézet-témához hoztak az alkotók. Ennek ellenére ez lett a harmadik olyan éves Stúdió kiállítás, ahol sikerült a korabeli mezőnyben erősnek számító munkával előállnunk.

BK: *Hogyan folytatódott a tevékenységetek 1989-ben?*

VT: 1989 különösen sűrű évünkké vált. Ez a *Strand* című akciónkkal kezdődött az FMK-ban, majd folytatódott a *Frakciók* című kiállítással a Stúdió Galériában, miközben Budapestre érkezett a Łódź Kaliska, akik

kiállítottak a Ligetben, s aztán indultunk a Bethanienbe, Nyugat-Berlinbe. Alighogy onnan megérkeztünk, Sibylle Hofter kiállítása következett a Ligetben. Vele 1987 januárjában Łódź-ban ismerkedtem meg. Ezután jött a Budapest Galériában *Kék Acél* (ahova a Szomlyazók *Gazdálkodj okosan* című munkája készült), s repültünk Ujj Zsuzsival és Halas Istvánnal az USA-ba: Austin-Houston-Oberlin-N.Y.C.-Boston-N.Y.C. Az év végén Łódź-ba mentünk a Szomlyazókkal, ahol a Galeria Wschodniában rendeztünk egy koncert-performanszt. Közben megcsináltuk Szombathelyen a *Fotomodell* című kiállítást, és részt vettem a *Más-kép* kiállításon az Ernst Múzeumban, a *Szimmetrián* az MNG-ben. 1990 számomra a *Fotókoktél* című akciómmal kezdődött az FFS kiállítássorozata keretében a Bercsényiben, de 1990 tavaszán mutatkozhatott be a H.Sz. a székesfehérvári István Király Múzeumban, s akkor csinálta a csoport a berlini falfestményét – ami egy akciófestmény volt a berlini Fal keleti oldalán –, s onnan mentünk Hannoverbe, ahonnan hazafelé Bécsben a *Schnelle Bilder* megnyitóján megcsináltam a *Fotókoktél* angol nyelvű változatát. Ráadásul a korabeli osztrák kulturális miniszterasszony megnyitó beszéde után, mert az egy a kortárs cseh-szlovák, lengyel, magyar, és osztrák kísérleti fotót bemutató anyag volt. Alig pár nappal később repültem New Yorkba a *Hidden Story* anyagát megrendezni New Yorkban. És akkor 1990-ben én már visszatértem az USA-ba, mert egy évvel korábban Ujj Zsuzsival és Halas Istvánnal három John P. Jacob által kurátorkodott kiállítást mutattunk ott be. Az első hármunk bemutatója volt a Houston Center for Photography-ban. A második egy nagyobb kortárs magyar anyag egy kis egyetemi városban Cleveland mellett, az oberlini Allan Memorial Art Museumban. Végül a harmadik egy egyéni kiállításom a bostoni Photographic Resource Centerben. Közben diavetítéses előadások Austinban, Houstonban, s már nem is emlékszem, de John úgy szervezte meg, hogy az egész program képes legyen valamennyi utazásunkat finanszírozni, és még némi zsebpénzünk is maradjon. S akkor úgy gondoltam, a rendszerváltás számunkra azt jelenti, hogy ezen túl szakmai szempontból a mi életünk már mindig ilyen lesz: szabadon fogunk utazni, kiállításokat rendezünk itthon – Pesten és vidéken – meg külföldön is, s mindenütt egyre fontosabb helyeken.

NAGY ÁGOSTON

A gépi kép kódja: receptek az elektronikus konyhából

A digitális technológia jelenéről, múltjáról és perspektíváiról a Vašulka Kitchen Brno* újmédia művészeti központ megnyitása kapcsán**

Jel, zaj

Jel, zaj; aránypár. Informatikában, kibernetikában, biológiában, kommunikációelméletben, művészetben, szemiotikában és sok más helyen is. Nem abszolút, pusztán relatív kapcsolat a kettő aránya. Ha jól elválaszthatóak egymástól, esetleg jóval hangsúlyosabb a jel jelenléte, tiszta közvetítő csatornán mozgunk. Fordított esetben elvész a jelenítés, marad a csatorna szempontjából zavaró tényező. A jelek vizsgálata igazán először a Shannon-féle információelméletben, majd a digitális jelfeldolgozás (digital signal processing) során alakult kiforrott, mérhető mérnöki tevékenységgé, azelőtt inkább nyelvészeti, szemiotikai körökben váltott ki nagyobb érdeklődést. A videó-technológia megjelenése azonban alapvetően új koncepciókat integrált a kommunikációelméletbe és más filozófiai, esztétikai rendszerekbe is.

A videó jele – amely sem vegytiszta bináris kriptográfia, sem parttalanul működő, leíró mimetikus poézis – egy, a másolással romló, efemer

* <https://www.vasulkakitchen.org/>

** Az írásban több bekezdés is a VKB által kiadott, az intézményt bemutató katalógus szövegein alapul (szerzői Jennifer Helia DeFelice, Lenka Dolanová, Jana Horáková, angolra fordította Alena Vřetečková; kiadta a Vašulka Kitchen Brno, 2018-ban, 500 példányban), emellett sok hasznos információval szolgált az egyesület egyik alapítójával, Jennifer Helia DeFelice-szel a megnyitó esemény után folytatott beszélgetésünk. Külön köszönet Jozef Cseres-nek a szervezésért és az eseményre (2018. október 30.) való meghívásért.

médium, amely technológiai sajátosságaiból adódóan nem úgy működik, mint más képalkotói formák. Noha elektronikus, egy tiszta, binárisan generált számítógépes kép szintetikus tisztaságával ellentétben, a videoképben mindig jelen van a zaj tényezője, ahogyan egy papírra szitázott grafikában a papír esetleges elváltozásai. Ezt a zajt tekinthetjük hibának, ahogyan azt a kilencvenes években a *glitch* művészet is szerette beállítani még digitális formában is,¹ de tekinthetjük a rendszer egyik, nem kiküszöbölhető sajátosságának is, ami így nyelvi szimbólumkészletének részévé válik. Így tekingették és eképp értelmezték és kutatták például Vašulkaék is a hetvenes években.

¹⁸ *Stúdió '87.* Ernst Múzeum, Budapest, 1987. december 1 – 1988. január 17.
¹⁹ *Stúdió '88.* Ernst Múzeum, Budapest, 1988. december 1 – 1989. január 15.



A Vašulka Kitchen
Brno Irodája.
© Fotó: Nagy
Ágoston

A médium szemantikai ős-teréhez közelítve, a jel jelenlétével foglalkozva, kutatásaik és művészi munkáik távol maradnak a narrativitás absztrakt színtereitől. Alkotói folyamatuk a ma divatos *korpusz alapú*, holisztikus, sok adatot igénylő elképzelésekkel (hálózatba kötött távoli szervereken futó kódtenger, ezeken alapuló statisztikai elemzések, gépi tanulás, vagy más, energiapazarló algoritmusok) szemben a Chomsky-i értelemben vett generatív grammatikához áll közel: munkáikban egyfajta semmiből, nullából, arányokból építkező konstruktív minimalizmussal, a jelrendszer által felkínált *generativitással* foglalkoznak. Ez a fajta analitikus hozzáállás a hatvanas évek végén az algoritmikus művészet és képkalkotás számos területén megjelenik: többek között MANFRED MOHR számítógépes plotter nyomatain, SOL LEWITT utasítás alapú rajzain, vagy a szeriális zenében. Ezekben az esetekben az emberi észlelés struktúrájának vizsgálata és egyúttal az ember kognitív folyamatainak kiterjesztése egyszerű szabályokkal létrehozott, formalizált rendszerekkel történik. Ahogy a napba nézve, majd elfordítva a tekintetünket önkéntelenül megjelenik a türkizkékbe hajló vakfolt, úgy ezek a munkák is aktív résztvevőként vonják be az emberi észlelést, a kognitív folyamatokat hibrid, mesterséges tapasztalási terekbe.

A különös hurok ideje

A *visszacsatolás* jelensége kibernetikai és biológiai vonatkozásain túl rengeteg területet meghatározott. Talán az egyik legérdekesebb DOUGLAS R. HOFSTADTER, a kognitív tudományok professzorának megglátása

az *I am a Strange Loop* (Én egy különös hurok vagyok) című könyvében² olvasható. A szerző itt egészen odáig megy el, hogy az emberi tudat, vagy az „én” egyfajta visszacsatolás-sorozatként jön létre, ahol az önszabályzó rendszerek önmagukat végtelen iterációban csillapítják, illetve erősítik: a rekurzió hierarchiaiból épül fel a komplex kognitív tudat élménye.³ Ez annak a jelenségnek egy összetettebb formája, mint amikor például egy mikrofon – ha közel visszük egy hangszóróhoz, amely a mikrofon jelét erősíti ki – begerjeszti a hangrendszert (pozitív visszacsatolás). Ez a dinamikus egyensúlyi környezet, illetve ehhez hasonló élmények határoztak meg egy, majd több generációt vizuálisan is, amikor a valós idejű jelet továbbító videokamerát először fordították a monitorra, ami magát a videó képét mutatta, vizuális rekurziót, önhasnó ismétlődést létrehozva ezáltal.

A korszellem általánosabban is foglalkozott a *rekurzió* kérdéskörével, 1975-ben formalizálta például BENOIT MANDELBROT a *fraktál* fogalmát is,⁴ amely – önhasnó alakzat révén – nagyon hasonlít a videojel rekurzióra, vagy a későbbiekben a programozásban alkalmazott rekurzív módszerekre. Ebben az időben – filozófiai értelemben is – NAM JUNE PAIK foglalkozott sokat a visszacsatolás rendszerével, szemiotikai szinten pedig WOODY és STEINA VAŠULKA vizsgálta az így létrejövő, bemenet nélküli, generált, öngerjesztett és szintetizált képek struktúráit és működési modelljeit, a jel és a zaj kapcsolatának tulajdonságait. Ezzel egyúttal a generatív képkalkotás sajátos új formáit is kialakították. Vizsgálódásaikban a kép egyfajta analitikus kutatómódszertan melléktermékeként jön létre, a jel, hordozó közeg, a médium adta sajátosságokkal és annak kötöttségeivel szorosan összekapcsolódva. A videó jelének visszacsatolása összegzi a rendszer korlátait (késés, minőségromlás),

- 2 Douglas R. Hofstadter: *I Am a Strange Loop*. Basic Books, New York, 2007
- 3 Hofstadter lényegében az egész életművét ennek – több más könyvben is változatosan dokumentált – interdiszciplináris kutatási területnek szenteli: ld. például 1979-es, mára méltán kult-könyvvé vált, Pulitzer-díjas *Gödel, Escher, Bach* című művében. (Magyarul: *Gödel, Escher, Bach: Egybefont Gondolatok Birodalma: Metaforikus fűga tudatra és gépekre*, Lewis Carroll szellemében. Ford. Lipovszki Gábor, Typotex, Budapest, 1998).
- 4 Mandelbrot *The Fractal Geometry of Nature* „A természet fraktál geometriája” című könyvét később, 1982-ben publikálta (W. H. Freeman and Company, New York).

ugyanakkor extrapolálja az alkotó, használó szándékait (valósídejűség, reaktivitás). A jelentől eltérően, amikor a legkülönbözőbb tevékenységeket egymással felcserélhető, frissíthető, neutrális szoftverek vezérlik, akkoriban még ezek a módszerek szorosan kapcsolódtak a hozzájuk társított hardware-ekhez, elektronikai eszközökhöz. Míg egy telefon ma egyszerre lehet „telefon”, zseblámpa, szövegszerkesztő, térkép, edző, vagy egy audiovizuális kísérleti performansz kelléke, addig egy videoszekvenszert nem nagyon lehetett másra használni, mint videoszekvenciák kezelésére. Emiatt különösen fontos, hogy ha lehet, a médiát hordozó lejátszó eszközöket is az archívumok részévé tegyék, a tartalmak későbbi megtekinthetősége céljából. Emellett az is lényeges, hogy eszköztől függetlenül, digitalizálva is megörzödjének e tartalmak, hogy máshol és máshogy is aktualizálhatóak maradjanak, már amennyire ez lehetséges. A 2018. október 30-án nyílt Vašulka Kitchen Brno mindkét vonalon gondolkodik: tevékenysége így lehetőséget teremt arra, hogy az újmédia művészet különböző vonatkozásait tekintve hiánypótló feladatot lásson el Közép-Európában.

Újmédia központ és archívum

„Az elektronikus művészet első rendszeres bemutatóhelyeként működő Kitchen létrejötté jellegzetes példája egy folytonosan ismétlődő helyzetnek, melynek lényege, hogy az új művészi törekvések megvalósítása, a szabad kísérletezés és kutatás rendkívül nehezen, sőt leggyakrabban egyáltalán nem integrálható azonnal a mindenkor adott intézményi struktúrába, ezért új forma, új hely, új működési feltételek megteremtése mint feladat éppúgy hozzátartozik a létehez, mint a művek megalkotása. Amennyiben azután sikeres, az új intézmény óhatatlanul hatással lesz a régi struktúrára is, követőkre talál, mintává – vagy rosszabb esetben legendává, történelemmé – válik”, írja Peternák Miklós 2009-ben az eredeti Electronic Kitchen-ről.⁵ Az intézményt 1971-ben alapította WOODY és STEINA VAŠULKA New Yorkban. A mára már kultikussá vált hely

- 5 Peternák Miklós: Steina: The Sign and the Signal (A jelek metamorfózisa). *Információs Társadalom* (Budapest), 2009 (IX. évf.) 1. sz., 31-36. [33.] ld. <https://infonia.hu/infotars/arch/2009.1.html> (utolsó megtekintés: 2019. március 13.)



Lucifer's Commission, 1977–2003, emulzió, elektronikai komponensekről, 2016-ban felújított digitális print. © Fotó: Nagy Ágoston



Lucifer's Commission, 1977–2003, emulzió, elektronikai komponensekről, 2016-ban felújított digitális print. © Fotó: Nagy Ágoston

onnan kapta a nevét, hogy mielőtt művészeti központtá alakították volna, a Broadway Central Hotel konyhája üzemelt a helyén.⁶ Az évek során rengeteg – teljesen különböző területen alkotó, nemzetközileg is elismert – művész (többek között Laurie Anderson, Brian Eno, Alvin Lucier, Bill Viola, Christian Marclay) indult innen, vagy fordult meg itt: számos alkotás és dokumentum gyűlt fel az archívumban, amelynek gondozását 2014-től a Getty Research Institute⁷ látja el. A Vašulka Kitchen Brno (VKB) ennek a folyamatnak egy újabb állomása. Vašulkaék a főként Santa Fében összegyűjtött archív anyagaikat és installációikat 2016-ban egy retrospektív kiállítás kereteiben mutatták be Brnóban, a városi kastélyban.⁸ Ennek sikere, illetve a már évek óta folyamatosan épülő izlandi együttműködések⁹ vezettek a VKB 2018-as alapításához. A VKB egy új interdiszciplináris intézet, amely a fő

- 6 A Kitchen az eredeti helyszínen, a Mercer Streeten csak 1973-ig működött, az épület fizikai összeomlásáig. Ebben az évben átköltözött a SoHóba, ahol 1986-ig üzemelt mint New York meghatározó avantgárd és kísérleti művészeti központja. Mai helyszínén, a West 19 Street 512-ben azóta is folyamatosan működik. Ld. <https://thekitchen.org/>
- 7 Ld. http://www.getty.edu/research/special_collections/notable/the_kitchen.html
- 8 Bohuslav Woody Vašulka: *Mystery of Memory*. Spilberk Kastély (Városi Művészeti Múzeum), Brno, 2016. szeptember 15 - november 5., ld. <http://www.spilberk.cz/vystava/vasulka-mystery-memory/>
- 9 Woody (Bohuslav Vašulka) Brnóban született (1937), míg Steina (Steinunn Briem Bjarnadóttir, 1940) Izlandról származik, Prágában ismerkedtek meg a hatvanas évek elején. Az Izlandi Nemzeti Galéria mellett, több alapítvány és intézmény is foglalkozik életművükkel.

tevékenységeként a kutatást, művészeti kísérletezést és az informális oktatást célozza, főként az újmédia területein. Az intézet egyelőre Woody és Steina Vašulka archív anyagaiból, egy állandó kiállításból és egy szervező csapatból áll. A VKB olyan események szervezésével foglalkozik, amelyek főként Vašulkáké filozófiai és művészeti örökségét viszik tovább. A központ alapításának ötlete a Vašulka Kitchen Brno Alapítványhoz köthető, amelyet még 2016-ban alapított TOMÁŠ RULLER, JENNIFER HELIA DEFELICE és VIKTOR PANTŮČEK. Az alapítvány – ahogyan az intézet – főként publikálással, kutatással és archív anyagok digitalizálásával foglalkozik, emellett a Brno House of Arts-szal¹⁰ közösen rezidens programokat is biztosítanak nemzetközi művészek számára. Az eredetileg Vašulkáké gyűjtőszenvedélyével induló archív kollekciót már több éve gondozzák Európában is, elsősorban az izlandi Vašulka Chamber¹¹ gyűjtött össze és digitalizált jelentős mennyiségű dokumentumfilmet, kísérleti videót és installáció-dokumentációt. A Chamber tevékenységéhez más alkotók is hozzájárultak: többek között PETER CROWN, DAVID DUNN, RALPH HOCKING, SHERRY MILLER és GENE YOUNGBLOOD is ajánlottak fel műveket, eszközöket. Ma már a legtöbb munka és szöveg elérhető online is. Fotók, levelek, poszterek, beszélgetések, kiállítási katalógusok és videokivonatok találhatók meg kereshető formába rendezve egy online felületen, amely mintegy 27000 dokumentumot tartalmaz.¹²

Percepció analízis

A Vašulka Kitchen Brno a Brno House of Arts kortárs múzeum alsó emeletén nyitva áll a nagyközönség számára is. A kiállított számítógépes tanulmányok és printek (*Lucifer's Commission*, 1977–2003; *Triads*, 2003) 2016-os felújított verziói mellett korabeli gépek, videoszekvenszerek, valamint egy többcsatornás térbeli videoinstalláció is látható, *Light Revisited* címmel, az izlandi BERG Contemporary galéria¹³ jóvoltából. Ezt Woody Vašulka készítette, korábbi közös munkájuk, a *Noisefields* (1974) térbeli újraértelmezéseként. A *Noisefields* eredetileg egy analóg kísérleti videoinstalláció, amely az elektronikus jel energiájának elhajlítását „vizualizálja”: a képalkotás egyrészt ebből a

torzított energiamezőből, másrészt ennek utólagos színezéséből áll. Vašulkáké a jel közvetlen manipulálásával kísérleteztek, késleltetett visszacsatolással (feedback delay) és hullámszintézissel alakították a képi tartalmat. A pulzáló színek és a nyers, strukturálatlan „videozaj” szinkronban oszcillál egy elektromosan generált hangforrással. A videót Vašulkáké egy Rutt/Etra videoszintetizátorral készítették, amelynek a jelét egy speciális videoszekvenszerrel bontották elemeire, amelyet GEORGE BROWN fejlesztett számukra. Céljuk a videokép anatómiájának demonstrálása, az immateriális energia és a folyamat láttatása, ahogyan két külön mező egy képpé áll össze az emberi szem észlelése és a látottak feldolgozása folytán.¹⁴ A létrejövő kép így egyrészt a pulzáló, villogó leválasztott zajból, másrészt a néző mentális aktivitásából áll össze. Az eredeti jel szétbontandó komponenseit a *Light Revisited* esetében színek képezik: a vetített videokép RGB spektrumát színezett, félig áteresztő tükörrendszerrel bontja szét, és tereli a különböző falakra, 90 fokos szögben. A térben kibontott, izolált színek rendszerébe lépve – a folyamatosan jelen lévő, statikus drón-zajjal erősítve – az eredetileg kétdimenziós videó a látogató számára így egy többdimenziós, immerzív környezetté alakul.

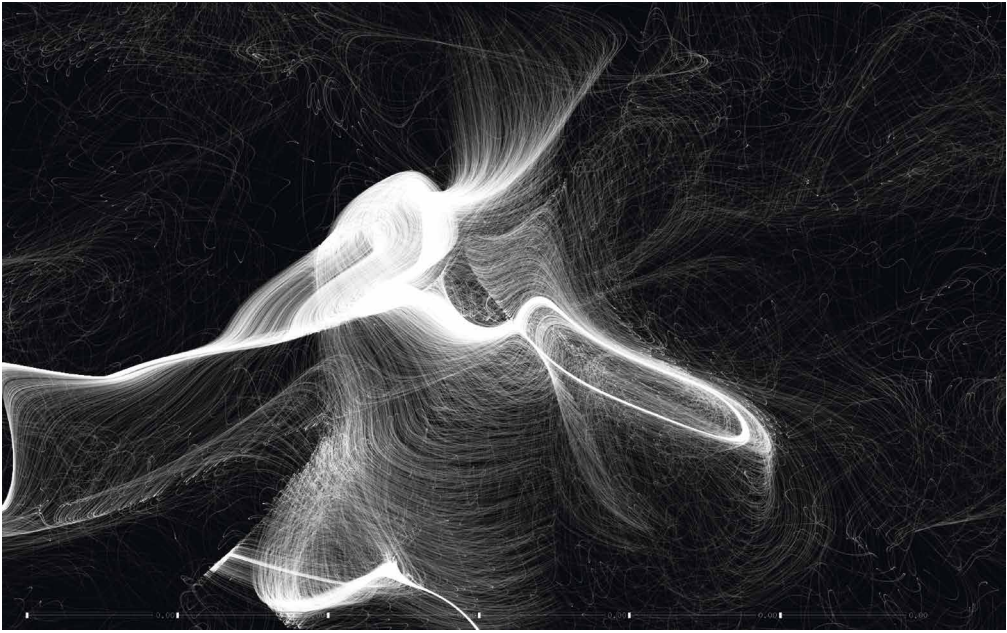
Vašulkáké az analóg és a digitális videokép jelrendszerének esztétikai és filozófiai vizsgálatával foglalkoztak, többször alkalmaztak saját építésű optikai

gépeket, kinetikus, robotikai komponenseket is munkáikhoz. Ezeket a technológiákat egy újfajta kreativitás és megismerés módszertanának tartották: munkáikat úgy írják le, mint eszközökkel való dialógusokat. Korai kísérleteikhez szinte kizárólag audio szintetizátorokat és oszcillátorokat használtak. Később egyedi építésű eszközökkel is bővítették a rendszereket, például a már említett George Brown Multikeyer eszközével, amely a képeket rétegekre bontotta és szekvenciákká alakította az egyes videokockákat, de ilyen saját készítésű eszköz volt az ERIC SIEGEL által fejlesztett Colorector is. Az analóg képről a digitális képre váltáshoz egy újfajta nyelvet kellett megtanulniuk: ehhez, illetve általában a valós idejű képfeldolgozáshoz építették a Digital Image Articulator-t, JEFFREY SCHIER-rel közösen. A videokamerák sajátossága, hogy hangot és képet is szinkronban rögzítenek. Ez az *audiovizualitás*, a két terület közötti átjárás – egyfajta új esztétikát is kialakítva – rengeteg alkotót inspirált: képi tartalmat generáltak hangokból, vagy épp fordítva: hangokat szintetizáltak képi jelből. Így elterjedté vált a videokép értelmezésének egy olyan nézete is, hogy az nem más, mint mozgó zene.¹⁵

Újabb irányok felé

A megnyitón elhangzott beszédek sorát KRISTIN SHEVING, az Izlandi Nemzeti Galéria (Reykjavik)¹⁶ vezetője indította, aki többekkel együtt a Vašulka Chamber-t is alapította. Őt követte PETER WEIBEL, a ZKM¹⁷ (Karlsruhe) vezetője. Az elmondottak alapján egy hosszútávú együttműködés szándéka körvonalazódott Izland és Brno között, ami a Kelet-Európai régió vonatkozásában egy igen kivételes együttállásról tanúskodik. A beszédeket vizuális és hangzó performanszok követték, amelyek igen széles és színes – az algoritmikus gondolkodás kritikai szemléletétől a glitch esztétikán át a saját kezűleg épített elektronikáig terjedő – spektrumát fogták át egy tágan értelmezett médiaművészeti örökségnek.

Az eseményre JOZEF CSERES meghívására érkeztem mint előadó, így végig hallgat-



Binaura
Bricolage, részlet a performanszból, generált grafika, 2018

hattam a beszédeket, s bejárhattam a kiállításokat és a hozzájuk kapcsolódó helyszíneket is. Az este folyamán MICHAEL BIELICKÝ és KAMILA B. RICHTER perlin zaj által oszcilláló mozgásba rendezett tipográfiai, piktogram alapú üzeneteik hullámvariánsait (*Vašulkas Wave*) vetítették ki az épület homlokzatára. A perfomanszokat a *Bricolage* című előadásunk¹⁸ indította, amely algoritmikus hangszintézissel és generált, absztrakt képi világgal kritikai módon vizsgálja adat alapú társadalmunk kiszámíthatóságát és elidegenedettséget. Némi átállás után ezt követte a BASTL INSTRUMENTS¹⁹ audiovizuális performansa, ahol digitálisan sérült, glitch komponensekké töredezett terekben földöntúli hangokkal és egyfajta dekonstruktív narratívával szembesítettek a szemlélőt. Utánuk zárásként JOHN DEE, aki – hűen a Vašulkai „építsd magad” hagyományhoz – egyedi fejlesztésű eszközein, saját építésű analóg szintetizátorain, szikár, de kellemesen telt analóg techno szettet adott, ahol a zenei expresszivitás főként különböző kapcsolók állításából, és kábelek áthelyezéséből, „patch”-eléséből bontakozott ki.

Az új, digitális technológiák használata mára az alkotói, fogyasztói és általában a kulturális fősodor részévé vált, s ezzel párhuzamosan körvonalazódnak a médiaművészet státuszának és identitásának átalakulásai, változásai is. Egyre nyilvánvalóbb, hogy nem a technológiai eszközök adta újdonság érzet, különösség, szokatlanság, vagy egyéb futurisztikus áthallások azok, amelyek valamit érdemessé tesznek arra, hogy foglalkozzunk velük. Fontosabbnak tűnik az a fajta analitikus, kritikai szemlélet, amely a megismerésen keresztül olyan új formákra és ismeretlen terekre nyitott vizsgálódási szándékokra épül, amelyeket a hatvanas-hetvenes évek progresszív gondolkodói, s így például Vašulkáké is közvetítenek a számunkra. Az pedig, hogy ezek az energiák napjainkban, a „szomszédban”, Brno városában, így, egymást fel erősítve tudnak találkozni, különösen fontos a régió, a hazai alkotók, kurátorok és a közönség számára is.

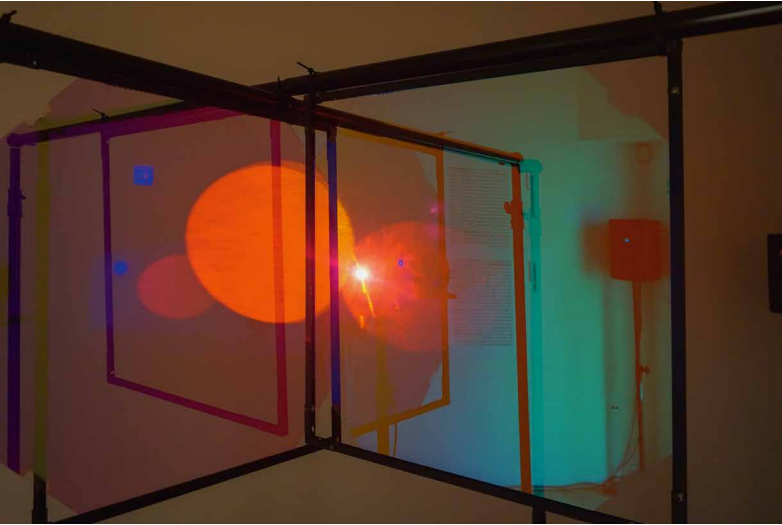
¹⁰ <http://www.dum-umeni.cz/en>

¹¹ A Chamber-t Izlandon a Nordic Culture Fund támogatásával alapították, a gyűjtemény kezelésére és digitalizálására (<http://www.listasafn.is/english/about/vasulka-chamber/>).

¹² <http://www.vasulka.org/>

¹³ <http://bergcontemporary.is/>

Light Revisited – NoiseField, 2016, videoinstalláció, tükrök, fémkeretek
© Fotó: Nagy Ágoston



¹⁵ Rogers, Holly: “The Unification of the Senses: Intermediality in Video Art-Music” Check. *Journal of the Royal Music Association*. 136 (2): 399–428. Taylor & Francis, Ltd., 2011

¹⁶ <http://www.listasafn.is/english/>

¹⁷ <https://zkm.de/de>

¹⁸ <http://www.binaura.net/projects/bricolage/>

¹⁹ Több felajánlott technikai felszerelést is ennek a kollektívának köszönhet a VKB.

Tudatos ellentmondás

Beszélgetés Batykó Róberttel

Batykó Róbert
Astrodome, 2018, olaj,
vászon, 140 × 145 cm

BATYKÓ RÓBERT rendkívül konzekvensen épülő festészeti életművében új lépcsőfokot jelentenek a közelmúltbeli képein megjelenő enigmatikus képterei és rejtélyes kompozíciói. A művész az elmúlt évek során egyértelműen a digitális kódolás hibáiban rejlő poétika és a digitális képfeldolgozás melléktermékeinek festészeti potenciálja felé orientálódott. Új sorozatában azonban már a poszt-digitális festészet alapkérdéseire is reflektál: nem egyszerűen csak a digitális képekhez fűződő viszonyok vizsgálata fontos számára, hanem az is, hogy a korunkra oly jellemző képáradatot – szó szerint – leképezze festményei létrehozásának folyamatában.

Batykó egy új festészeti kézjegy megalkotásával folytatja a pályája eleje óta rá jellemző vizuális dekontextualizációt. Ennek jegyében a gépies festékelhúzás gesztusa dominálja legújabb műveit, ami egyfajta megismételhetetlen és reprodukálhatatlan aktusként a maga személytelenségében teszi személyessé és konkrétá képeit. Batykó festői átiratát adja a digitális képeknek, míg faktúra nélküliségük és témáik is a szoftver interfészek radikálisan kiragadott részleteit idézik meg. Batykó új festményei a technológiai tudattalan regiszterével is foglalkoznak, a képszerkesztő szoftverek

valóság-, és látás-manipuláló hatása pedig szilárd referenciális keretet biztosít számukra. A művész örökké újrafogalmazódó figurativitása ezúttal a grafikai alapformák bizonytalan alakokká szervezésének formájában jelentkezik. Kiállításának¹ a címe egyaránt utal a képernyőktől kivörösödő, száraz szemekre, és a klasszikus sci-fi műfajok vörös szemű, félig ember, félig gép alakjaira.

Sirbik Attila: *Félretéve a materialitást, a megfogható anyagságot, az irónia számodra egy alapvető motiváló eszköz?*

¹ Batykó Róbert: Vörös szem, acb Galéria, Budapest, 2019. február 15 – március 29., ld. https://acbgaleria.hu/kiallitasok/batyko_robert_voros_szem_370.html?pageid=410

Batykó Róbert: Hogy motiváló, az talán túlzás, de az irónia valóban felfedezhető bizonyos képek esetében. Úgy érzem, hogy a vizuális kultúra, amiben élünk, szinte nem is ragadható meg az irónia vagy a humor valamilyen szintű bevonása nélkül. Már a korai munkáim is nagyon banális témákat dolgoztak fel (világmarkák logói, videokazetták, építőipari gépek, utcai hulladék stb.) és ez az elmúlt néhány évben sem változott, elég ha csak a kamionok hátsó ajtajaira, a különféle termékek csomagolásaira vagy a digitális hibákra gondolunk. 2014-ben volt egy autótutam Budapestről Amszterdamba, amikor is észrevettem, hogy az előttünk haladó kamionok hátsó ajtajai – klasszikus absztrakt képek kompozícióit megidézve – érdekes képekké állnak össze. A festmények végül az absztrakt és a realista ábrázolás határvonalán egyensúlyoznak, miközben a témaválasztás meglehetősen ironikus. Valami nagyon hasonló történt a csomagolópapíros festményeim esetében is, azt hiszem nem vagyok hajlandó komolyan venni az olyan kategóriákat, mint az absztrakt vagy a figuratív.

SA: *Van, hogy a cinizmus az irónia kapszulája?*

BR: A cinizmus számomra egy kevésbé átélhető nézőpont, hiszen a téma-választástól függetlenül a cél a festészet minél magasabb szintű manifesztációja. Talán pont ez a kontraszt működteti a képeimet. Miközben azt látjuk, hogy a festmény komoly műgonddal van elkészítve, az ábrázolás tárgya máris visszarántja a nézőt egy nagyon is hétköznapi, könnyen átélhető dimenzió felé. Talán akkor lennék cinikus, ha elhazudnám a minket körülvevő valóság banalitását: őszintén szólva nem igazán hiszek a nagy megfjtésekben a narratíva szintjén, persze valószínűleg ez alkati kérdés. Számomra sokkal fontosabb az, hogy miként látom és dolgozom fel a valóság egy szeletét, mint konkrétan az, hogy mi az, amit nézek.

SA: *A képeid sok esetben az időből kivonják a múltat és a jövőt, hogy megmaradjon az állandó jelenidejűség, ami már csak egyfajta, az emlékezettől elvont térben lebeg?*

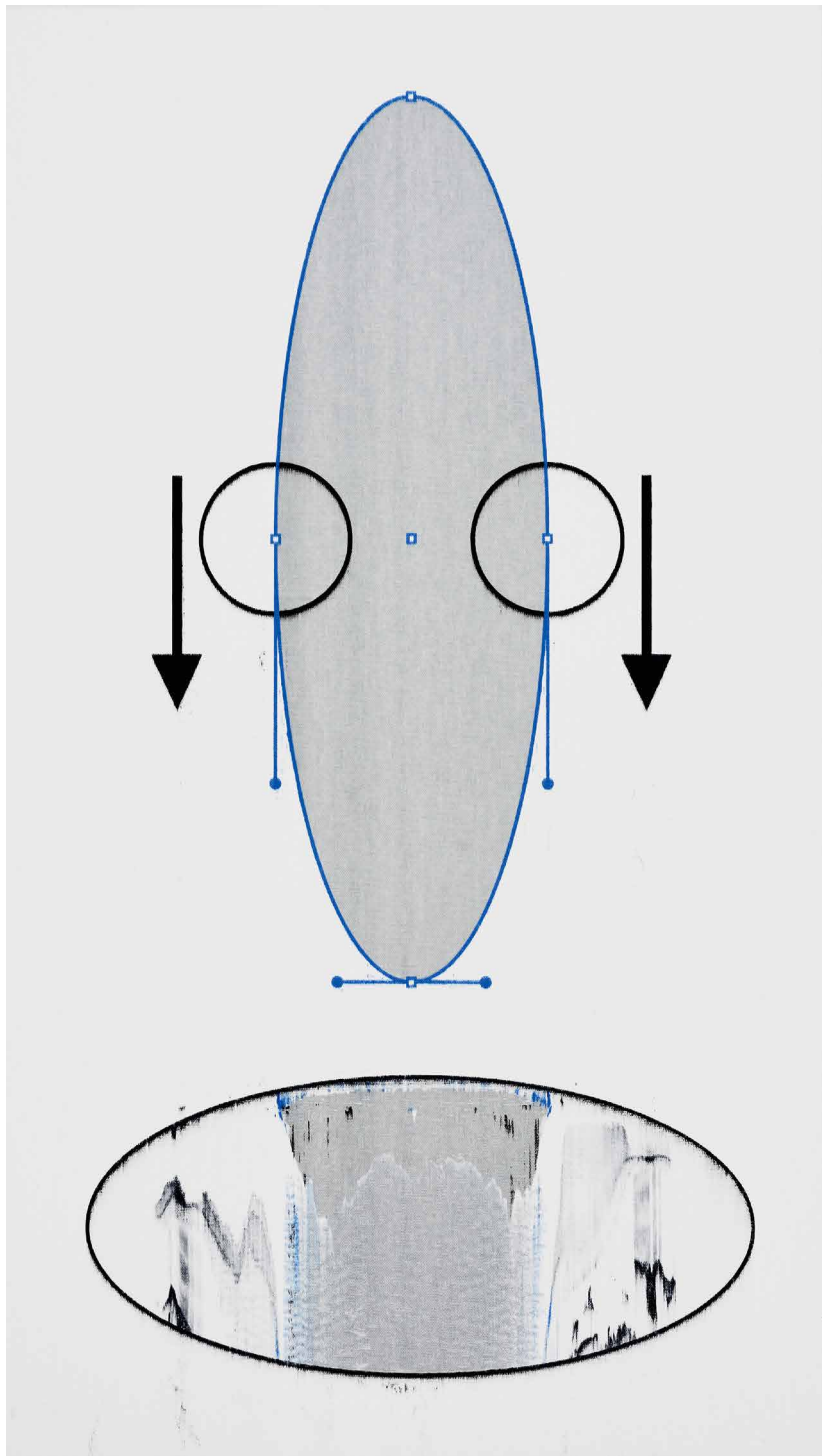
BR: Ezt jól látod, a munkáim valóban leírhatóak a prezentizmus fogalmiságával. Ettől függetlenül birtokában vagyok a festészet és a rajztudás hagyományos eszköztárának, csak ezt már nem használom direkt módon, viszont nagyon fontos alapot biztosít számomra. Régóta dolgozom azon, hogy a festészeti tradíciót újragondoljam, és egy olyan festészeti praxist alakítsak ki, mely képes a mai kor „képiségét” hitelesen megjeleníteni. Ez sok esetben falat épít a befogadó és a műveim közé, hiszen nagyon idegennek és ismeretlennek hathatnak ezek a képek, sokan nem is tudják eldönteni, hogy akkor ezek festve vannak vagy nyomtatva, ami nem csoda, hiszen az ecsetnyomok a kép készítésének utolsó fázisában felszámolásra kerülnek. Ettől függetlenül nem gondolom, hogy a műveim egy elvont térben lebegnének, adott esetben még

Batykó Róbert
Vörös szem, 2019, acb Galéria, 2019 © Fotó: Varga Somogyi Tibor





Battykó Róbert
Fission, 2018, olaj, vászon, 137 × 60 cm



Battykó Róbert
Reflexion, 2019, olaj, vászon, 113 × 65 cm

művészettörténeti áthallásokat is felfedezhetünk. Egyszerre lehet ismerős és ismeretlen érzésünk, ami nyilván függ a befogadó tájékozottságától, feltételezve minimum a 20. századi festészet ismeretét.

SA: A legújabb kortárs absztrakt festészetben a forma- és alakproblémák kódproblémákká váltak?

BR: Bizonyos szempontból igen. Nagyon izgalmas kérdés, hiszen a festészet egyik alapvető összetevőjéről, a formáról beszélünk. A forma nagyon erősen kommunikál, számomra jelenleg ez a legfontosabb

eszköze annak, hogy a korábban említett jelenidejűséget érvényre juttassam. Ezek pedig már valóban kódok, vagyis a forma túlmutat önmagán, hiszen nem csak esztétikai szerepe van, hanem konkrétan köthető is valamihez. Mindez felveti a kérdést, hogy mennyire értjük vagy érthetjük meg a technikai fejlődés új világát, meddig tudunk vele lépést tartani, manipulálnak-e bennünket a felhasználó-barátság leple alatt, értjük-e azt, amibe önként fejest ugrottunk? Egyre világosabb, hogy a kezdeti lelkesedést követően számot kell vetnünk negatív tendenciák felerősödésével, amelyeknek nagyon komoly társadalmi következményei lesznek. Ez a vészjósló hangulat pedig beszűrődik az én festményeimbe is, ha úgy tetszik, beléjük van kódolva.

SA: Alkotásaid esetében az esztétikai élményen túli tudás megszerzéséhez, a befogadás során szükségünk van egyfajta pallérozott elméleti tudásra is?

BR: Ha elmélet alatt művészetelméleti írásokat értünk, akkor szükség lehet rá, hogy nagyobb összefüggésben lássuk a műveimet, nemzetközi összefüggésben például. A technológia utáni festészetnek is van már irodalma, igaz, hogy ez jelenleg szinte csak angolul érhető el. Aki viszont magyarul szeretne tájékozódni, annak ajánlom Fehér Dávid e témában publikált írásait. Ugyanakkor szeretném azt hinni, hogy a képeim érzéki tárgyak, melyek elméleti előképzettséggel nem rendelkező nézőkre is erősen hatnak.

SA: Alkotásaid mennyiben reflektálnak a poszt-digitális festészet alapproblémáira?

BR: Amennyiben a digitális kort festészeti problémákkal akarjuk összefüggésbe hozni, akkor számomra ez valami éteri, szinte anyagtalan festészetet, egyfajta metafestészetet jelent. Olyan festészetet, melynek munkafolyamataiba gépek is be vannak vonva, és természetesen digitális szoftverek is. Olyan festészetet, melyben az ember egy lépéssel hátrébb áll. Erre azonban még nincs biztos recept, tulajdonképpen minden alkotónak saját stratégiát kell kialakítania, ami egy kényelmetlen dolog, de szerintem előremutatóbb, mint régi berögzültségeket ismételtetni. Elég nyilvánvaló, hogy a műfajnak időről időre meg kell tudni újulnia.

SA: Mit jelent számodra képzőművészeti értelemben a hiba fogalma?

BR: A hiba, a véletlen, az esetlegesség legalább annyira fontos, mint a tudatos munkamódszerek bármelyike, sőt, bizonyos szempontból még fontosabb. A kihívás itt is abban áll, hogy a megfelelő arányokat megtaláljuk. A festészet képes arra, hogy élő anyaggá merevedjen, és ez a pulzálás

Battykó Róbert
Vörös szem, 2019, acb Galéria, 2019 © Fotó: Varga Somogyi Tibor



vagy feszültség nagyon lényeges tud lenni. Olyannyira, hogy engem alkotóként ez felszabadít. Amikor egy nem várt esemény következik be a vásznon, és azt a művész el tudja fogadni, sőt úgy érzi, az hozzátesz az alkotásához az konkrétan spirituális érzés, kicsit olyan, mintha átugranád a saját árnyékokat.

SA: Képeid terében a szabályosság fogalmába eleve bele van kódolva a hiba, ami az átesztétizálódás által gyakorlatilag paradoxonná minősül?

BR: Nyilvánvaló, hogy egy kiállítási szituációban, fehér falakon, a megfelelő kontextusban gyakorlatilag bármi képes esztétizálódni. Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy én festőművészként nem rettegek attól, ha valami esztétikusnak nevezhető. Ez kicsit olyan mint az ízlés, amiről nehéz vitatkozni. Azt aláírom, hogy a műveimben sok ellentmondás van, de ezeket tudatosan használom, szerintem ettől kerül feszültségbe a kép: ha így van, az számomra már fél siker.

„Összeilleszkedtünk, hogyha gond volt”*

Erdei Krisztina: *Vénusz születése és más történetek*

Capa Központ, Budapest

2019. január 23 – március 24.

ERDEI KRISZTINA kiállítása¹ sokféle kérdést vet fel, és azoknak is több vonatkozása tematizálódik a tárlatában. A fotós Budapest Ösztöndíjas-ként² dolgozott együtt *A város peremén* projekttel.³ Az ebben résztvevő, eltérő hátterű szakemberek célja az volt – miközben a kutatás során az egykor ott élők számára azt a figyelmet is megadták, amit egy kívülállótól lényegében soha nem kaptak meg –, hogy a Dzsumbuj látható történetét minimum árnyalják a (volt) lakók láthatatlan mikro-narratíváival.⁴ A Dzsumbuj három lakótömb alkotta telep volt, amely több száz család számára épült 1937-ben az Illatos és a Gubacsi út sarkán. Ezek az épületek, már amikor felhúzták őket, akkor sem voltak korszerűek: egy kulcsfontosságú megállapítás erre vonatkozólag a Dzsumbujjal kapcsolatos 2005-ös kutatásból, hogy igazából csak a nyomor újratemelésére alkalmasak.⁵ Részben ezért is döntöttek úgy, hogy lebontják az épületeket.⁶ S bár cserelakás vagy pénz formájában kínáltak ugyan valamilyen lakhatási megoldást a kilakoltatottak számára, azonban sok fontos szempontra, így például az új lakások okozta anyagi többletterhek súlyára, illetve egy nem kézzelfogható, ámde annál fontosabb dimenzióra, a közösség valódi igényeire sem voltak figyelemmel.⁷

1 <https://capacenter.hu/kiallitasok/erdei-krisztina-venusz-szuletese-es-mas-tortenetek/>
2 <http://krisztinaerdei.com/budapest-fotografiai-osztondij/>
3 <http://www.avarosperemen.hu/>

4 Ld. A telep felfedezése. *A város peremén* projektről Thury Lili grafikust és Erdei Krisztina fotóművészt Őze Eszter kérdezte. *Balkon* 2017/10., 28–31., <https://issuu.com/elnfree/docs/balkon-2017-10-issuu>
5 Ld. 8. jegyzet.
6 „2005-ben írt alá szándéknyilatkozatot Göncz Kinga, az Ifjúsági, Szociális, Családügyi és Esélyegyenlőségi Minisztérium minisztere, Ikvai-Szabó Imre főpolgármester-helyettes és Gegesy Ferenc, a IX. kerület polgármestere a Dzsumbuj helyzetének rendezéséről.” Erdei Krisztina bevezetője. In: *Kiállítási katalógus*. 22.
7 „Az újságok cikkei alapján is tudható, hogy a kiköltözőknek, annak ellenére, hogy komfortos lakásokba kerültek, újabb nehézséggel kellett szembesünnük: a növekvő rezsieljárás többletterhek rótt addig kialakított életvitelükre, tovább súlyosbítva hátrányos helyzetüket. Erdei reprezentációjában azonban érzékelhetővé válik egy-egy sajátosan abszurd helyzet is. Ilyen például a Darálás 2018 szövegben olvasható család története,

A tárlat által felvetett egyik alapvető kérdés az, hogy vajon mi tart meg egy embert? Mi segíti abban, hogy működtesse az életét? A Dzsumbujban az azonos körülmények és hasonló egzisztenciális problémák, valamint az a pusztító tény, hogy nap mint nap találkoztak, s így végigkövették egymás életének alakulását – összekovácsolta a lakókat. Felelősségérzetet alakított ki bennük egymás iránt, s azt a létfontosságú érzést, hogy nincsenek egyedül. Ezen kötelékek elszakítása – a kényszerű költözés traumáján túl – még nehezebb helyzetbe hozta a lakókat: így már azokat a tekinteteket is elveszítették, amelyekben nem csupán a rossz értelemben vett⁸ Dzsumbuj-stigma tükröződött vissza. Mert ugyanezt nem kapták meg máshonnan: így például, bár egyes hivatalos segítő szervek dolgozói látták a valódi gondokat, feletteseik már nem értették azok természetét, a problémák valódi súlyát.⁹ És nem kapták meg a súlyosan áldozathibáztató tágabb társadalmi környezettől sem – a kiállítást nyitó installáció ezt is modellezi.¹⁰ A dobozhalmok elsősorban a költözésre utalnak: a rajtuk megjelenő, jelenetekbe ágyazott portrékkal és szövegekkel együtt érzékeltették, hogy tulajdonképpen valódi és komplex életek kerültek itt „bedobozolásra”. Ugyanakkor azokat a „dobozokat” is megjelenítették, amelyekbe a társadalmi előítéletek zárják be ezeket az embereket, és amelyekből lényegében lehetetlen kitörni. Nem csak a láthatatlanság, hanem a bezártság egyik következménye is, hogy az egymást felerősítő, szinte csak negatív lehetőségek miatt, mint egy folyton dagadó lavina dübörögnek lefelé a

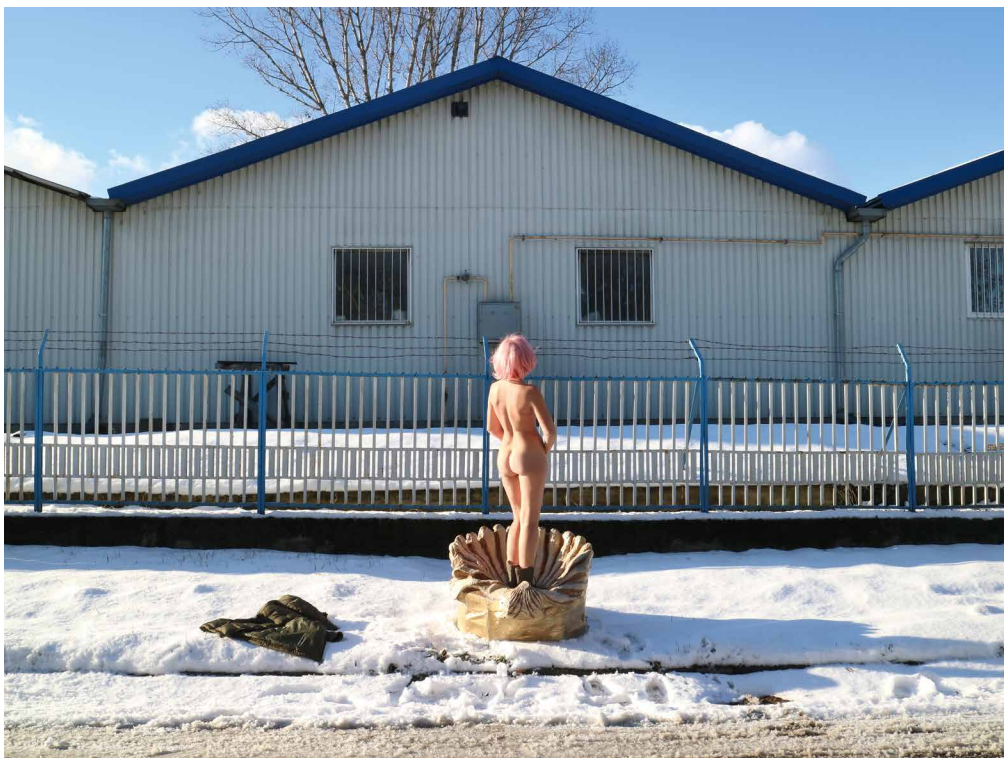
- akik a kiköltözést követően olyan lakást kaptak, ahol a csatornázást darálás végével oldották meg. Az emiatt bekövetkező magas áramfogyasztás azonban olyan költségterhet rótt a családra, amelyet már képtelenek voltak kiegyenlíteni, így teljesen áram nélkül maradtak. A történet a strukturális egyenlőtlenségek nyomán előálló hátrányoknak egy olyan példájára mutat rá, melyből számtalan áll elő, és amely nem látható azok számára, akik ezt az életformát, jövedelemszintet nem ismerik, mint például a segítő szándékú önkormányzati dolgozók.” Varga Tünde: *Élet a város peremén túl: a Dzsumbuj nem látható története*. In: *Kiállítási katalógus*, 2019, 23.
- 8 „Ahogy arról több interjúalany is beszámol, a társadalmi kirekesztettségük egyik fontos alapja is ez: vagyis ha kiderül, a telep lakói, nem bíznak bennük annyira, hogy munkát merjenek adni nekik. Ebben a tekintetben viszont olyan lényeges önképet, identitást is jelent a Telephez tartozás, mely a társadalmi kirekesztés és előítélet teljes tudatával lép be a társadalmi viszonyokba.” Varga, im. 21.
- 9 Itt elsősorban az önkormányzatra gondolok, hiszen például a Dzsumbuj Help is egy hivatalos segítő szerv volt, amelynek munkatársai pontosan látták a problémákat, és ezért szeretett volna tovább kísérni a lakókat, ám ezt az önkormányzat mármint nem finanszírozta.
- 10 Erdei Krisztina: *Költöző doboz*, 2015–2017, portrék interjúrészletekkel.

lejtőn ezek az életek. A nyomor újratemelésének egyik legpusztítóbb sajátossága, hogy nem adódnak tovább az életben való érvényesüléshez szükséges működési mintázatok: generációról generációra egyre jobban kikopnak, mivel semmilyen érdemi segítség nem érkezik ezek újraépítéséhez. Erre szívszorító példa *Vénusz története*. Bár – amint azt a dobozokon szereplő több órányi életútinterjú-részlet és a közös koncepcióval kialakított portrék mutatják¹¹ – a többi portréalannyal is mély és személyes viszonyba került a fotós, mégis az ő történetének lett kicsit mélyebben részese. Két síkon követhetjük ezt a történetet. Az egyik az intimebb, naplószerű képeké, amelyek egy fotóalbumba rendezve láthatóak a tárlaton a belső – eleve bensőségesebb, s itt ráadásul mintegy a költözés utáni fázist is jelképező – kvázi-szobaként berendezett térben. Izgalmas csavar ez az album, és az egyik legszívemarkolóbb szembesülést hozhatja: lapozgatás közben a számunkra evidens családi-privát fotók, boldog és ünnepi pillanatok, az egymáshoz-tartozás, önnön és családjuk fontosságának manifesztumai helyett a kilakoltatásról szóló bírósági végzés, Vénusz édesanyjának betegsége, méltatlan temetése, végső soron Vénusz magára maradásának története rajzolódik ki. Az album a kiállítás egy központi motívumára, a papírmasé kagylóra, mint „fotelra” helyeződött, s az installálásból adódóan a néző lehet, hogy észre sem veszi azt. Tökéletesen jelképezve, hogyan marad végül láthatatlan Vénusz valódi története.

A dalszöveg is szerepel a képeken, amely Vénusz énekesnő álmainak szimbóluma is: a másik sík ennek a célnak a *soha-el-nem-érhető* mivoltát meséli el elvontabb szinten, a „szoba” falán összeállított fotómontázs formájában.¹² Ugyanakkor ez az anyag az, amelyben a művészi igényű, érzékeny dokumentálás és emlékezetrekonstrukció átemelődik a képzőművészet dimenziójába.

11 A művész tárlatvezetésén kiderült: a minden esetben a szereplőkkel közösen kialakított jelenetekbe ágyazott portrék – általában a már lebontott épület üres telkén – egy olyan emléket idéznek meg, amely a korábbi, ottani életükből való és kiemelkedő jelentőségű. Ezeket nem részletezik a kísérőszövegek. Leírva – részben konkrétáguk miatt – talán elveszítenék narratív jellegüket, amely narratívát így viszont a néző gondolhatja a portrék köré: teret kap arra, hogy elgondolkozzon azon, miről is lehet szó a képen. Ez a gesztus ugyanakkor közelebb is „húzza”, empátiára is készíti. Másfelől modellként is remek: hiszen ha jobban értenénk, amit látunk, akkor sem tudnánk abba a számunkra elképzelhetetlen és ismeretlen kontextusba beilleszteni, melynek része volt.

12 *Vénusz születése*, 2017–2018, képek egy videoklipből.



Erdei Krisztina: *Vénusz születése és más történetek* (részlet a sorozatból), 2018



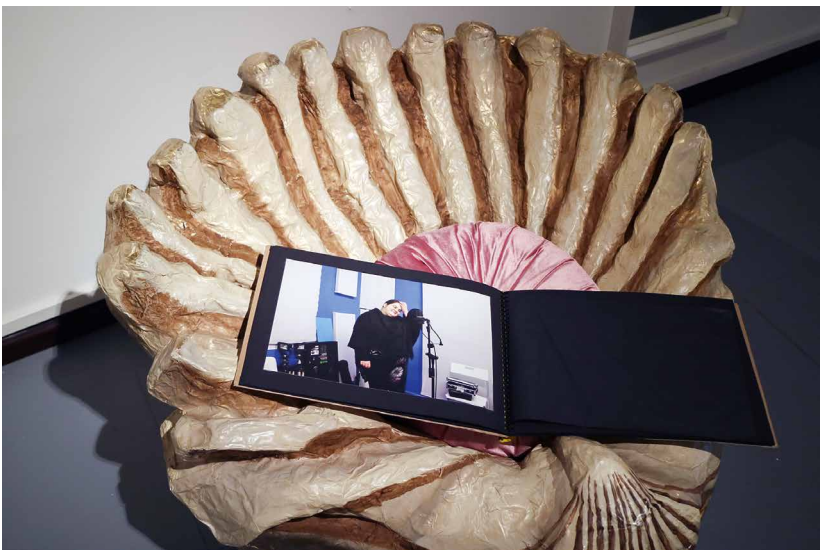
Erdei Krisztina: *Vénusz születése és más történetek* (részlet a kiállításból), 2018

Erdei néhány hónapnyi kapcsolat után észrevette, hogy – álláskeresőként segítő – több tucat budapesti címet keresett ki és küldött el cseten Vénusznak. A helyszínek Budapest térképére helyezve egy olyan random háló(zato)t hoztak létre, amely arra inspirálta Erdeit, hogy megfoghatóbbá tegye annak egyes pontjait. A főszereplő nevéből adódott Botticelli híres festményéből az alapmotívum, a kagyló bevonása. A fotók ott készültek, ahol Vénusz megváltoztatva mindennapjai irányát, kiemelkedhetett volna az életéből, és ahol mindez mégsem tudott megtörténni. Neki már az is szokatlan és félelmetes lehetett, hogy elhagyja a szorosan vett lakókörnyezetét. A kutatásokból kiderült, hogy a Dzsumbuj lakói általában nem nagyon mozdultak ki szűken vett életterükből.¹³ A helyszíneken – ha az

13 Varga, im. 24.



Erdei Krisztina:
Vénusz születése és más történetek (részlet a sorozatból), 2018



Erdei Krisztina:
Vénusz születése és más történetek (részlet a kiállitásból), 2018



énekes nem csak az első alkalommal jelent volna meg – a kagylóból újra és újra megszülető Vénusz fotóiból egy videoklip készült volna. Ahogy a súlyos kagyló többszöri végigcipelése a városon is egy másik ember élete terhének átvételét is jelentette, annak fizikai dimenziójában, úgy a kész mű mindennek törvényszerű lehetetlenségét is megtestesítette. Akármilyen sokat is adhatunk, megoldást nem. A „vízből” kiemel(ked)ést nem vihetjük végbe a másik helyett. Erdei végigcsinálta a projektet a főszereplő nélkül: modellezte a valódi kapcsolódás képtelenségét, illetve saját *valamit-befejezni-képes* erőforrásainak hatókörét is. Hiszen végigcsinálni egy projektet, elérni egy kitűzött célt összetett feladat: szocializációnk, életutunk állomásai során fokozatosan és ismételten megtapasztalt kompetenciáink, és az ezeken keresztül kialakuló, önmagunkba és a világba vetett bizalmunk összjátéka. Ennek sikeres át- és megélése nem adatik meg mindenkinek: a fotókon a kagylóban álló, random modellként felkért járókelők mind Vénusz hiányával szembesítenek a játékos szociográfiai dimenzió túl.

A kiállítás egyik legszimbolikusabb darabja egy, szintén dobozokba installált együttes.¹⁴ Három kisebb monitoron egy sötétkamrában, a nagyítótálcában lévő papírlapok fotókká alakulását, majd „kiüresedését”, visszaváltozását követhetjük figyelemmel. Három olyan ház fényképe tűnik elő és aztán szép lassan el, monotonul ismétlődve, amelyekben cserelakásokat kínáltak volt Dzsumbuj-lakóknak, ám azok valamiért mégsem feleltek meg a számukra, s így nem is váltak stabil végállomásokká. Pillanatokra úgy tűnhetett, ott vannak, megfoghatóak, aztán mégis „kimosódtak” az illúziók alól, s így újfent a semmibe a löködtek ki azok, akiknek amúgy sem nagyon volt kapaszkodójuk... „Amikor elkezdem öö sínbe tenni az életemet, akkor így a, így a vége fele öö mindig adódik valami, amitől megint megbotlok, és újra kell az egészet kezdeni.”¹⁵ Hogy valójában *kik* botlanak meg – ennek megismeréséhez tett hozzá most Erdei Krisztina néhány mozaikockát. Egy, már nem létező közösség immár láthatatlan, egymás közt kifeszülő hálójának szemeit az emlékeken keresztül egy olyan világ számára tette láthatóbbá, amely sosem volt kíváncsi rájuk.

¹⁴ 3 ház, 2018, loop videó.

¹⁵ Idézet az egyik interjúból, in: *Kiállítási katalógus*, 2019, 15.

PÓCSIK ANDREA

Saját szobák képei

KÉP-ÉLMÉNY. Csoportos kiállítás magyar fotográfusok és gyermekvédelmi gondoskodásban élő fiatalok részvételével

Capa Központ, Budapest

2018. december 18 – 2019. március 18.

A KÉP-ÉLMÉNY című kiállítás,¹ hasonlóan a MUCSI EMESE kurátori ténykedéséhez köthető korábbi munkákhoz, kétségkívül maradéktalanul teljesíti a néhány éve működő, s ne felejtjük, nem problémamentesen létrehozott Capa Központ misszióját: a jelenkor megközelítésében és eszközrendszerével népszerűsíti a fotográfia műfaját. De ennél többre is, ennek úgymond a fordítottjára is képes: a fotográfiát megfelelő eszközként használja ahhoz, hogy népszerűsítse a ma már nélkülözhetetlen, projektalapú, *társadalmilag elkötelezett művészetet*. Ez ugyanis Magyarországon olyan szerepet is betölt, amelyre a megfelelő intézményrendszer nehezen vagy egyáltalán nem alkalmas. S még a kevésbé borúlátóak is látják: egy ideig strukturális változásokra nem számíthatunk.

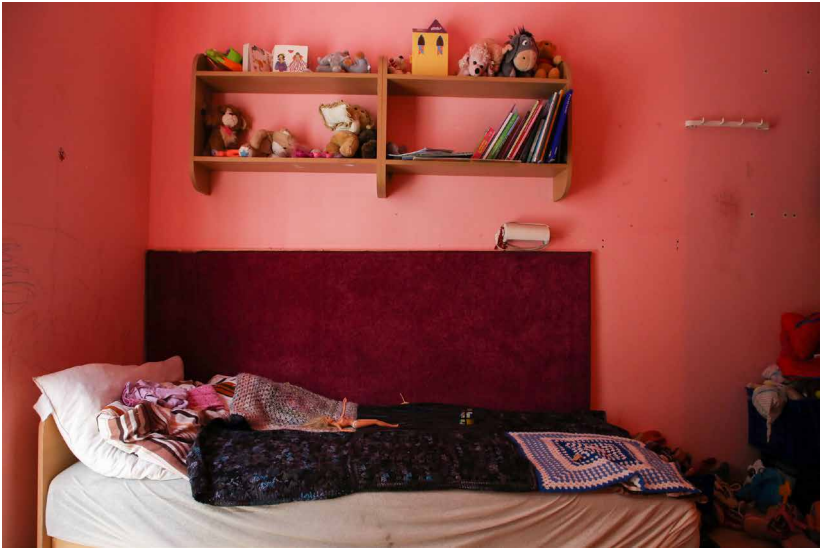
Ily módon ezeknek és a hozzájuk hasonló projekteknek az értéke felbecsülhetetlen. HOSSALA TAMÁS fotográfus, művészetterapeuta kezdeményezte 2018-ban azt az egy éven át tartó, összetett, élménypedagógiai projektet, amelyben a Bolyai Gyermekotthoni Központ gondoskodásában élő, mintegy nyolcvan fiatal, valamint tíz fotóművész (AJPEK ORSOLYA, BARAKONYI SZABOLCS, BARTHA MÁTÉ, DOBOS TAMÁS, KÉRI GÁSPÁR, MÓRICZ-SABJÁN SIMON, ROZOVICS ÉVA, SZABÓ BERNADETT, SZÁSZ LILLA és SZOMBAT ÉVA) és a különféle alprojekteken egyéb szakemberek vettek részt. A bevezető falszöveg így foglalja össze a lényegét: „A növendékek a foglalkozásokon elsajátíthatták a fotós önkifejezés lehetséges formáit, azaz megtanultak használni egy olyan eszközt, amely a nyelvi megfogalmazás mellett egy újabb, más utakon vezető csatorna lehet élményeik, gondolataik közvetítéséhez.

¹ <https://capacenter.hu/kiallitasok/kep-elmany/>

A technikai ismeretek átadása mellett a program rövid távú céljaként szerepelt, hogy tudatosítsák a fiatalokban, az egyszerű képrögzítésen túl mi minden másra alkalmas még a fényképezőgép, vagy a szinte mindig kéznél lévő mobiltelefon. A workshop-vezetők az alprojekteken során olyan alternatív tanulási helyzeteket teremtettek, amelyekben a résztvevők múltbeli emlékei, jelenlegi állapotuk, saját gyermekotthoni életterük, valamint céljaik, vágyaik is az elemzés tárgyát képezték. A projekt hosszú távú célja volt, hogy olyan fokú magabiztosságot és annyi sikerélményt adjon a gyermekotthoni növendékek számára, amely hatására akár lehetséges jövőképként is megjelenhet előttük a fotográfusi szakma.”

A leírásban figyeltem egy szóra, amelynek a kontextusa is fontos: az értékes reflexió a lehetséges kritikára hívja fel a figyelmet, amely a projektet az időlegesség miatt érheti. Ám épp a projektvezető személye, korábbi és későbbi munkája *szavatolja* annak hitelességét és folytonosságát.

A lezárásképp, összegzősképp rendezett kiállítás megközelítése és megformálása mögötti koncepció pedig a kész munkák közvetítésének szakmai érvényességét szavatolja, ami legalább olyan fontos. Az „esztétikum” ugyanis a projektvezető, a mentoráltak és mentorok, az egyéb résztvevők, az esetleges tárlatvezetők által belakott, a kurátor által kialakított térben, nem mellesleg az ott megrendezett programokon jön létre. A kiállítás magyar és angol címe is egyszerre utal a képkészítés és befogadás élményére, ám az angol cím egy árnyalattal többet fejez ki. A „képek megtapasztalása” fontos része a projektnek, hiszen a résztvevőktől nem csak egy tanulási/alkotási folyamat vállalását követeli meg, hanem egyfajta feltárulkozást, az ő esetükben az átlagosnál jóval sérülékenyebb személyes szféra közszemlére tételét. A kiállítás látogatóitól pedig a voyeur tekintet megsemmisítését, vagy ahogy az angol az „unlearning” igével kiválóan kifejezné, szándékos elfelejtését kívánja meg. Ebben segítik a fotók, a fotózási helyzetek és azok installálása. A bevezető videó utáni térben három falméretű képernyőn szobabelsőket láthattunk, amelyeket a hangszávon egy-egy résztvevő rövid monológia kísért. A „saját szobához” fűződő viszony a gyermekotthon lakóinak nem egyszerűen a személyes környezet bemutatása, hanem az identitást meghatározó hiány,



KÉP-ÉLMÉNY | Mucsi Franciska: Szobabelsők, 8

megfosztottság szimbolikus megfogalmazása, amelyben a kötődés és az egyediség megteremtése egy folytonos küzdelem eredménye. A másik folyamatba (múlt-jelen-jövő kapcsolatának) terápiás jellegű megragadásába engednek bepillantást a következő termék képei. Az egyik alprojektben a tíz fotográfus mentorról párban, hármával együtt dolgozó fiatalok megkísérelték vizuálisan ábrázolni a múltbeli, jelenlegi helyzetükhöz köthető vagy épp azzal ellentétes jövőképeket. Ez a művészetterápia a felnőtté válás folyamatát segíti, ám az eredmények egyszerre

tanulságos és formailag is izgalmas élményt nyújtanak a befogadónak. Az „itt és most” megragadása a következő teremben egy sajátos módszerrel történik, hiszen egyszerre tekint hátra és előre: a résztvevők az általuk készített képeslapokon üzenhettek a jövőbe, a látogatók pedig kedvükre válogathattak az e célra kinyomtatott példányokból. Én magam is őrzök néhányat: részét képezik a „saját szoba-kiállításomnak”, s emlékeztetnek a megfosztottságból eredő hátrányok lényegi különbözőségeire, ezzel is segítik a leküzdésükhöz szükséges erőforrás gyűjtését. Egy beszélgetés videofelvételét nézve tanúi vagyunk egy hasonló eredménnyel záruló folyamatnak: a mentorált SZALAI KRISZTINA és ROZOVICS ÉVA, a fotográfus mentor (maga is egykori gyermekotthonlakó) együttműködésében rejlő szépségek és nehézségek, a példaadás, az érintettség ereje és a belőle fakadó szolidaritás tárulnak fel verbálisan, a képélmények kiváló kiegészítéseképp. Egy tárlatvezetésen állt módomban részt venni, ahol FRAZON ZSÓFIA muzeológus

2019 - 3

beszélt a látottakról. Sajátos szempontú elemzései kiválóan megjelenítették egy korábbi olvasmányélmény, a vezetésével dolgozó tudós közösség által létrehozott ... *Nyitott múzeumban...*² tanultakat. A rendkívül izgalmas alprojektek (amelyek részletes elemzésére itt nincs mód) közül, hozzám hasonlóan, az ő figyelmét is a *Deszkás Projekt* ragadta meg: elmesélte a néprajzi gyűjteménybe bekerülő deszkás tárgyak izgalmas történetét, ezzel tágabb összefüggésbe helyezte a látottakat. A gyermekotthon fiataljai nem csak hobiként gördeszkáznak, hanem önkéntesen dolgoznak egy bringaműhelyben, ahol a javított biciklik, deszkák rászorulókhoz kerülnek. A kiállítás egésze, különösen ez a sarka, úgy gondolom, kimeríti a *határtárgy* fogalmát (amely az eltérő ismerettel, háttérrel rendelkező csoportok közötti fordítást és megértést igyekszik modellezni). A kurátori elképzelésnek köszönhetően

² ...Nyitott múzeum..., szerk. Frazon Zsófia, Néprajzi Múzeum, Budapest, 2018, ld. <http://nyitottmuzeum.neprajz.hu/> (utolsó letöltés: 2019. márc. 29. 09:32:53 GMT.)

teszi ezt egy olyan magával ragadó vizuális formában, amelyet sokáig őriz a látogató emlékezete. A falméretűvé nagyított deszka laprészlet fotója és a körülötte elhelyezett sticker méretű, a deszkásokat mozgás közben ábrázoló pillanatképek meghatározó élményt jelentenek, a DIY kultúra, a közösségiség lenyomatai is. Önmagukon jóval túlmutatnak, sűrítik az egész példaértékű projekt lényegét, magas szintű szakmaiságát és a közelítés-távolítás kurátori művészetét.

KÉP-ÉLMÉNY | Konceptió: K. K. B. (18) — Képeslap projekt, 2018



KÉP-ÉLMÉNY | Capa Központ, 2018, részlet a kiállításból



KÉP-ÉLMÉNY | Capa Központ, 2018, részlet a kiállításból (Deszkás projekt)



Pszichikus látképek és tárgyak

Nosek (Nagyvári) Lászlóval Kovács Ágnes beszélget kiállításáról

The Red Door, Budapest
2019. március 28 – május 9.

Kovács Ágnes: Abban a szép és professzionális katalógusban, amit magad készítettél a mostani kiállításod alkalmából, HAMVAS BÉLÁT idézted, aki – miután minden földi vagyonát elvesztette –, úgy érezte, hogy „az effektív létezés csak a birtoklás teljes felszámolása után lehetséges.” Te ezt úgy fogalmaztad meg, hogy miután minden elégett, amit harminc év alatt alkottál és megszerztél Amerikában, nagy megkönnyebbülést éreztél. Nekem erről egy CARLOS CASTANEDA¹ párbeszéd jutott az eszembe, akit arra figyelmeztetett a tanítója, egy öreg indián varázsló, hogy ahhoz, hogy az ember képes legyen másik világokba átlépni, szabadnak kell lenni, el kell tüntetnie a múltját. Te is valami ilyesmire gondoltál?

Nosek László: Igen, de mert Castaneda kevésbé ismert itthon, inkább Hamvas Bélát idéztem. És érdekes, hogy ezt mondod, mert a kapcsolódás a személyéhez már azelőtt létrejött, mielőtt Los Angelesbe mentem volna a KLASKY-CSUPÓ céghez dolgozni. Az összes Castaneda könyvet elolvastam és a hatása alá kerültem, magammal is vittem őket Los Angelesbe. Aztán lassan kiderült, hogy a cégnek, ahová felvettek, az egyik jogi képviselője Castaneda tanítványa volt, és a vállalkozását pedig *Toltec Artist*-nak hívták. Tehát én is egy toltec artist lehettem volna, de végül ebbe nem mentem bele. De JULIUS RENARD, vagyis TRACY KRAMER napi kapcsolatban volt Castanedával, és amikor megismerkedtünk, összehozott velem.² Persze csak telefonon, mert Castaneda állandóan rejtőzködött. De éppen akkoriban kiadott egy *Tensegrity* című video sorozatot. Ebben egy olyan mozgássorozatot mutatott be, amit ő a tanárától, az indián JUAN MATUS-tól tanult, és ami az energia megnövelésére alkalmasak. Szóval telefonon

megbeszéltük, hogy tervezzek ehhez a videóhoz egy borítót. Meg is terveztem, és nagyon tetszett neki. Ezután hosszasan is beszéltem vele, és akkor arra kért, hogy tervezzek neki egy személyes emblémát, de nem bízta rám a dolgot, hanem részletesen elmondta, hogy milyen legyen. Ez abban a korszakában volt, amikor Castaneda tanítványokat gyűjtött maga köré, és előadásokat és workshopokat is tartott a *Tensegrity*ről különböző városokban. Szóval ez a Tracy Kramer, vagyis Julius Renard is a tanítványa volt, az irodájában egy csomó régi csodás rádió volt, szerette a rádiókat és időnként eltűnt, mint a mestere tette korábban, akiről ismert volt, hogy tíz éven át nem tudta senki, hogy hol van.

Los Angeles-i tapasztalatok

KÁ: Mindez a kilencvenes évek elején volt. Ekkor kerültél tehát Los Angelesbe a Kasky-Csupó céghez, és lettél animációs szakember és művészeti igazgató? Milyen filmeket csinált ez a cég?

NL: A cég története nagyon érdekes, igazi amerikai történet. Hatalmas sikerek és hatalmas bukások története. CSUPÓ GÁBOR és felesége, ARLENE KLASKY 1982-ben indultak. Először logókat terveztek, filmekhez inzerteket, promóciós anyagokat készítettek, majd maguk köré gyűjtöttek egy nemzetközi csapatot, egy csomó nagyon tehetséges rajzfilmet, oroszokat, belgákat, franciákat és amerikaiakat is. Gábornak volt egy erős víziója arról, hogy másfajta animációt kell csinálni, mint a Disney, és végülis ezért lett sikeres. A kiugrás a *Simpson család* című sorozattal kezdődött, amit itthon is ismernek. Valójában MATT GRENING ötlete volt, Csupó csak a producer volt. De ez tette fel őket a térképre. És nagyon gyorsan kapcsolatba kerültek a legnagyobb tévécsatornákkal (Gracie Film, Nickelodeon, USA Network). És eladták nekik a *Fecsegő Tipegők* (*Rugrats*) sorozatot, ami megint nagyon sikeres lett, mert teljesen eltért a megszokott amerikai iskolától. Sokan rondának és groteszknak tartották, de a nézőknek mégis tetszett. Ez annak is volt köszönhető, hogy Csupó Gábor a Pannónia Filmstúdióban kezdett, ami egy másfajta rajzolási stílust jelentett, és akiket maga köré gyűjtött, például az a sok tehetséges orosz is, sokkal bátrabban, bizarrabb stílusban dolgoztak, felfrissítették a Disney-nél bevált sémákat.

KÁ: A filmek témája is más volt, mint a híres amerikai rajzfilmeknél?

NL: Persze, létrehoztak egy saját stílust, egy másfajta narratívát az életről, sok szereplővel és sok érdekes karakterrel. A Simpson családnál más volt a helyzet, mert egy idő után kitessékelték őket. De amikor elindultak az ő sorozataik,³ amelyek egy része egészen pici gyerekeknek szólt a Nickelodeon televíziós csatornán, akkor aztán arattak. Nemcsak Holly-woodban, de Los Angelesben is irodát nyitottak. Több mint ötszáz kreatív animátort foglalkoztattak, ami azután lecsökkent hetvenre. Csupónak egy kicsit fejébe szállt a dicsőség, és mindenkiel összeveszett, nem figyelt oda igazán a marketingre. Az egész egyszer csak meghalt. Hogy nála dolgoztam, az később nekem is sokat ártott, amikor a cég tönkrement és munkát kellett keresnem.

KÁ: És te ezekben a filmekben dolgoztál? Te találtad ki a történetet, vagy a rajzi megvalósulását?

NL: Nem, mert amikor oda kerültem, akkor Csupó már egy új fejlesztésbe kezdett. Alapított két lemezcéget és nekem kellett a grafikákat csinálnom. Létrehoztam egy kis csapatot, SZABÓ GYURI grafikákat csinált, aztán jött WAHORN ANDRÁS. Ő háttérket tervezett. Ő is oda akart kerülni a fejlesztési osztályra, mert az nagyon elegáns volt, saját iroda meg minden, de nem bírta csinálni, mert nem volt hozzá türelme. Ott, ahol dolgozott, szabadabb volt.

KÁ: Los Angelesben nem foglalkoztál „művészi” munkákkal? Nem voltak kiállításaid?

NL: 1997-től kezdve elég keveset foglalkoztam képzőművészettel, annyira lefoglalt a cégnél a munka, viszont egy szuper számítógéppel dolgozhattam, amit meg kellett tanulnom. Egy teljesen más technikát jelentett, és nagyon élveztem. Csináltam is pár képet egy grafikai programmal, amit aztán vászonra nyomtattam. És abban az évben még csináltam egy három részes performanszt is Wahorn Andrással a *Half Dosen Rosen* Galériában.

KÁ: Fél tucat rózsza. Szép, romantikus neve van. És mi történt itt?

NL: Ez a galéria Venice Beach-en állt a tengerparton, nagyon jó kis hely volt, egy gazdag német lány vette meg, az épület maga is nagyon érdekes volt. Íves fagerendákból épült a mennyezete, mint egy nagy hajó gerendázata, és akkora volt, mint egy hangár. Funkcióját tekintve nemcsak galéria volt, hanem közösségi hely is, ahol a marihuánát szívó fejek is gyülekeztek, de valójában galériaként működött. Wahorn szervezett először magának egy kiállítást oda, de mivel jó üzletember is volt, azt akarta, hogy minél több ember lássa a kiállítását. Ezért kitalálta, hogy három hétvégén keresztül legyen egy előadás, és felkért, hogy én tartsam őket. Ez a gyakorlatban úgy nézett ki, hogy a kiállítótérben volt egy színpad és én azon adtam elő a számomat, amit vagy a Kabbala, vagy más keleti téma inspirált, míg ezzel párhuzamosan egy nagy képernyőre kivetítve egy szexjelenetet nézhetett a közönség, ami a fürdőszobában zajlott. Tehát a makrokozmosz és mikrokozmosz, ADAM KADMON, a test és a megfélelések és planéták, és a különböző kapcsolatok, ahogy Isten szava lejut hozzánk. Erről beszéltem én. És közben ment a valóságos szex. Örület volt. A galériában hatalmas tömeg gyűlt össze, kijött a rendőrség is. A második performansz egy ismétlés volt, amit már New Yorkban egyszer megcsináltam. A lényege az volt, hogy a galéria tulajdonosa (SABINE GEBNER) egy általam készített bottal verte a hét csakrát a hátamon. Ezt a verést azért kaptam, mert én hiúságból performanszt akartam csinálni. Én meg közben hétszer felolvastam a saját szövegemet, amit előre megírtam. A szöveg

lényege az volt, hogy az igazi együttlét a világgal a csend, és nem a vagánykodás. A kiállítás címe *Baton* volt. András pedig kivetítette azt a fürdőszoba jelenetet, ami ezúttal leszbikus nők szado-mazochista akciója volt. A harmadik előadásom az intuícioról szólt. Filmet is vetítettem: a fürdőszobában két fiú csókolta egymást, amit Wahorn kamerával felvett és kivetített. A meglepő az volt, hogy ezeken az eseményeken olyan tömeg gyűlt össze, hogy életemben ilyen sztár nem voltam. Szóval öt percre sztár lettem. És akkor a galéria meghívott önálló kiállításra is.

KÁ: Ezek szerint akkor mégis csak dolgoztál. Miket állítottál ki?

NL: Úgynevezett túlélő dobozokat és tusfestményeket. *Fegyverek és Pránikus generátorok*⁴ volt a kiállítás címe, és ezek a dobozok a mostani kiállításomon is szerepelnek, FORGÁCS PÉTER rábeszélésére. Szóval, korábban is voltak hasonló szobraim, amik azóta elvesztek. Volt egy fémhálóbá épített pipa, ami emberformájú volt, a feje, ahová beteszed a „cuccot”, a teste pedig falappal volt lezárva, és amikor felakasztottam, megtöltöttem viasszal. Maga a forma kúp alakú, ez egy generátor, ami összegyűjti az energiákat. Akkoriban sokat foglalkoztam Beuys munkáival és filcet is használtam a különböző tárgyakhoz. Mindig nagyon fontos nekem, hogy milyen anyagot használok, még a festményekkel kapcsolatban is. Hogy az anyag mit jelent, mire használok, az is egy alkímiai processzus. Én már festettem mindennel, vasporral, szilikonnal, szurokkal, olajjal, még testnedvekkal is. Erre a budapesti kiállításra is terveztem különböző anyagokból „szobrokat”, vagy objekteket sorozatot – ki, minek nevezi. A *Lófiát* például, ami már szerepelt animációs filmrészletként a *Privát Nacionalizmus* kiállításon a Kiscelli Múzeumban, megcsináltam formálható betonból és ki is festettem. **KÁ:** És mi lett az animációs munkáddal. Említetted, hogy a Kasky-Csupó cég tönkrement.

NL: A cég sajnos 2005-ben megszűnt. Nekem meg elfogyott a pénzem, pedig sok tervem volt, próbáltam eladni őket, aztán mégsem jött össze. Ennek az egyik oka az volt, amit említettem, hogy Csupónak már nem volt túl jó híre, és amikor a saját projektjeimmel próbálkoztam, azt mondták rá, hogy ez olyan Kasky-Csupós. Pedig nem volt az, csak más volt, mint amit az

¹ Carlos Castaneda (1925–1998) perui származású antropológus, aki amerikai egyetemeken tanult, de később kapcsolatba került egy indián varázslóval, akinek a tanítványa lett. A mexikói varázsló hagyományokról, a pejote és más különböző pszihotop gombák és növények használatáról és hatásáról írt doktori dolgozatot. Sokszor évekig eltűnt a nyilvánosság elől, majd felbukkant és tapasztalatait, amelyeket a varázslóval töltött idő alatt szerzett, könyvekben írta meg, amelyekkel világhírű lett. Magyarul *Ixtláni utazás* című könyve jelent meg először 2003-ban, az Édesvíz Kiadó gondozásában.

² A Julius Renard nevet Castaneda adta tanítványának, minden tanítvány kapott tőle egy vagy akár több nevet is, mivel – feltételezésem szerint – a beavatottak nyilván gyakorolták a sámánikus tudatos álmodást, amivel megteremtették a „doppelgängerüket” (double), amivel több helyszínen is jelen tudtak lenni. (Vö.: C. Castaneda: *Tales of Power*, 1994.)

³ 1990 és 200 között a Nickelodeon csatorna, amely elsőként mutatott be animációs filmeket gyermekek számára, a következő Klasky–Csupó cég által készített vagy támogatott filmeket sugározta: *Rugrats*, *Aa!!!*, *Real Monsters*, *The Wild Thornberrys*, *Rocket Power*, *As Told by Ginger*, *All Grown Up*, *Stredd Eric*. A *Duckman* című filmnek Frank Zappa szerezte a zenéjét, akivel Csupó Gábor meleg barátságot ápolt. De a cég kapcsolatban állt más nagy amerikai csatornákkal is (Grace Film, 20th Century Fox, USA Network) – a BBC például bemutatta a *Stessed Eric* című rajzfilm sorozatot –, sőt eljutott Új-Zélandra is.

⁴ Prana vagy Csí kozmikus energiát jelent.

amerikaiak elvártak. És hiába próbálkoztam, úgy tűnt, hogy én már ebben a városban nem tudok semmit csinálni, hiába voltam főtervező, és egy időben sikert sikerre halmoztam. De a csapat is, ami Csupó körül volt, szétszéledt, elmentek „szakmunkásnak”. Én az első időkbën nem akartam feladni, de nem tudtam semmit eladni, és állást sem tudtam szerezni, mert közben 55 éves lettem.

KÁ: *És ezzel mi volt a baj?*

NL: Az, hogy aki felvett volna, az húsz-harminc évvel fiatalabb volt nálam. És egy ilyen már nem bajlódik veled, nem érdekli, hogy te mit akarsz, mert ő akarja megmondani, hogy mi legyen. De ezt is már csak végső elkeseredésemben próbáltam meg. Nem vettek fel, pedig tudták, hogy ki vagyok. Meg az is bajos volt, hogy most mennyit fizessenek nekem. Ott a fizetést úgy adják, hogy az számít, hogy az utolsó állásodban mennyit kaptál, annál nem adhatnak kevesebbet. De arra a munkára, amit nekem ajánlottak, nem tudtak volna annyit adni, amennyit korábban kerestem. Aztán elmentem Floridába, mert úgy nézett ki, hogy ott lesz valami lehetőség, de az sem sikerült, így aztán végre elkezdtem festeni. Floridában voltam még egy évig, aztán visszamentem New Yorkba. És akkor egy régi-régi barátom, SZABÓ GUSZTÁV a szárnyai alá vett. Volt egy nyaralójuk, ott voltam egy egész télen át, ami kietlenebb hely volt, mint itt Szemesen, ahol szintén Gusztáv jóvoltából lehetek. Egyedül voltam egy tengerparti házban, és festettem. Akkor kezdtem el a gyufafejű figurákat is csinálni, amiket ezen a kiállításon lehet látni.

KÁ: *Ezek nagyon érdekes figurák, engem kicsit az 1920-as évek szürrealista-dadaista képeire emlékeztetnek, de csak távolról, és mintha sokkal több aktualitást is üzennének?*

NL: Igen, a *Gyufafejűek* – ez egy sorozat –, valami hasonló indítékal rendelkeznek, mint a korábbi, politikai jellegű munkáim, amiket még itthon

készítettem. A Gyufafejek a férfisovinizmus archetípusai aszerint, hogy miben és miért fafejűek. De azért gondoltam arra is, hogy a nőkről is kellene mondani valamit, és megfestettem egy nőt, akinél a Holddal össze van kapcsolva egy varrógépszerű bicikli. Meg csináltam rajzokat is, de nem lettem kész velük, ezért ezeket még nem állítom ki. **KÁ:** *Említetted, hogy visszamentél New Yorkba: azelőtt ott éltél, méghozzá elég hosszú ideig.*

NL: Igen, 1984-ben mentem el New Yorkba, és ott éltem több mint tíz évig.

KÁ: *Kíváncsi vagyok, hogy te miért határoztaál úgy, hogy elmész? Úgy számolom, legalább negyvenen mentek el akkor az ismeretségi körömből, és mi, akik itt maradtunk, egy kicsit légüres térbe kerültünk, mert az a szubkultúra ami az otthonunk volt, a távozók miatt megszűnt.*

NL: Ó, hát én már tizennégy éves koromban elhatároztam, hogy el fogok menni Amerikába. Egyszerűen kalandvágyból, nem voltak politikai okai, bár egy csomó olyan munkát csináltam, ami nem nagyon illett bele a támogatott kategóriába. A fő motívációm inkább az volt, hogy meg akartam tudni, hogy igazából ki is vagyok én, mire

vagyok képes, mert itthon úgy éreztem, hogy pontosan látom előre az élet-utamat.

KÁ: *Ebbe belejátszott az is hogy a nagybátyád is grafikus volt?*

NL: Talán igen, de én soha nem tekintettem magam grafikusnak. Azért sem szerettem a főiskolát, mert nem tudtam azonosulni azzal a „szakszerűséggel” és üzleti szellemmel, ami ott volt. Jó grafikus voltam, azzal nem volt gond, de nem elégített ki. A gimnáziumban művésztanárok voltak. Kicsit részegesek, csajoztak is, de jó művészetet csináltak, és az egész gondolkodás más volt, mint a főiskolán.

New York és a művészeti galériák elszaporodása

KÁ: *De miért mentél éppen Amerikába?*

NL: Azért mert sokat utaztam Európában is, és olyan szomorúnak láttam az ottani magyar kolóniák életét. Európában úgy éreztem, másodrendű lennék, magyar. Amerikában ilyen nincs, oda mindenhonnan jöttek, mindenki emigráns, főleg, ha fehér és európai. Nincs semmiféle olyan megkülönböztetés, aminek semmi értelme sincs. Amúgy meg a magyarok nem nagyon tartanak össze. Amerika meghódítása nagyobb feladatnak tűnt, érdekesebbnek. **KÁ:** *Úgy emlékszem, hogy akkor még élt az egykori társaságunk nagy ikonja, Andy Warhol, találkoztál vele? Úgy hallottam, hogy végül is New York is egy nagy falu?*

NL: Én nem találkoztam vele, akkor már nagyon beteg volt, de ismertem azt a nővért, aki abban a kórházban dolgozott, ahol ő meghalt.

KÁ: *És milyen volt az amerikai művészet, amikor megérkezteél?*

NL: Hát Andy akkor már nem „játszott”, egy egészen új generáció vette át az irányítást. Pont 1984 volt az az év, amikoraz East Village-ben egy hatalmas művészeti robbanás következett be. Rengeteg új galéria nyílt, új sztárok jöttek fel, főként olaszok, és persze a graffitiművészek. Az utca művészete akkor még nem került be a kánonba, de meghatározta a város arculatát. Meg voltak persze az elegáns galériák is, mint a Gagosian vagy a Leo Castelli. Az ilyen helyeken JULIEN SCHNABEL, ERIC FISCHL, KEITH HARING és Warhol kedvence, BASQUIAT voltak kiállítva. Úgy gondoltam, én is leköltözöm az East Village-be, mert már ott volt SZITÁNYI GÁBOR és PÁSZTOR BEA, aztán később megjött NYÁRI ISTVÁN is.

KÁ: *Azt mondod, hogy óriási művészeti élet volt New Yorkban, te hogy tudtál beilleszkedni abba a világba?*

NL: Sehogy. Nagyon gyorsan kiderült, hogy ott is úgy mennek a dolgok, mint Magyarországon. Vagyis, hogy kivel vagy jó haver. Ez nekem nem erős oldalam, mert én mindig úgy gondoltam, hogy a műveim ériék el a sikert, szóval én nem tudtam soha smúzolni. De volt egy jó indulás. Pont ebben az évben választották újra Ronald Reagant elnökké, akkoriban még mindenki nagy szomorúságára. És valakik szerveztek tiltakozásul egy nagy művészeti-zenei bulit. Ezt úgy nevezték, hogy „Beavatási bál”. És ebben az összes kelet-európai művész is benne volt, mi is Gáborral és Beával. Én egy festménnyel szerepeltem, amin egy munkás volt svájci sapkában, kalapács az egyik kezében, a másik keze kilógott a vászonból, a kéz pedig vörösre volt festve. Ez egy amolyan akkori absztrakt-expresszionista kép akart lenni. De rögtönöztünk egy kvázi színházi társulatot is. Én a munkást alakítottam, Pásztor Bea disznónak öltözött, IVÁNYI NORBERT meg besúgó fotográfust alakított, aki ávós karszalaggal rohangu a tömegben. Szitányi, úgy emlékszem, a böllér szerepét alakította. Előadtunk egy darabot is, ami abszolút improvizáció volt, de volt zene is és hatalmas sikert arattunk. Szitányi és Pásztor Bea megkérdeztek, hogy nincs-e kedvem csinálni egy galériát? És elkezdünk a Rivingon Streeten csinálni egy galériát. Nyomortanya volt, viszont ez az utca egy street-art központ volt, költői előadások színhelye, sokan zenéltek is ott. Ezzel együtt a város egyik

Nosek (Nagyvári) László
Pszichikus tájképek és tárgyak, The Red Door, Budapest, 2018, részlet a kiállításból



legcsúfabb helye volt, tulajdonképpen egy elhagyatott benzinkút, és körülötte a tér tele szemétből spontán összerakott szobrokkal, drótokból, vasakból összehegesztve, szóval hihetetlen káosz volt. Így aztán végül ebből a galériából az lett, hogy amikor Nyári István ki akart jönni Amerikába, akkor én hívtam meg az *Art Elien Gallery* (Migráns Művészeti Galéria) nevében. A meghívást itthon elfogadták, és ő meg is érkezett. De a galéria végül nem készült el soha, mert közben kijött MOHOLY NAGY PETRA, a későbbi feleségem, akit egyáltalán nem érdekelt a galéria, és elköltöztünk onnan. Aztán lett állásom, és voltak kiállításaim is. Például a Galleriaen El Bohio nevű helyen volt egy csoportos, kelet-európai művészek számára rendezett kiállítás az East Village-ben.

KÁ: *Kikkel találkoztál és dolgoztál még New Yorkban?*

NL: Ezen a *Kelet-európai Művészek New Yorkban* című kiállításon (1985) részt vett HALÁSZ ANDRÁS is, ő teljesen független volt a Halász Színháztól, a Squattól, ahol voltam egy párszor. Ott találkoztam még DEÁK ERIKÁVAL 1992-ben, aki a Left Bank galériájában, Brooklynban szervezett egy csoportos kiállítást *Gate 12* címmel a kint élő magyar művészek részvételével. Nekem közös kiállításom KOSBOR ISTVÁNNAL, aztán BÖRÖCZ ANDRÁSSAL volt a PS 122-ben, 1991-ben.

KÁ: *Volt ezeknek a kiállításoknak valami visszhangja?*

NL: Valami volt, de olyan nagy élet volt akkor New Yorkban, hogy egy ilyen kelet-európai kiállítás nem váltott ki különösebb érdeklődést. Volt még egy kiállításom a Magyar Követségen, de közben gyerekeim születtek és dolgoztam. Könyvborítókat terveztem és aztán rajzfilmcéghez kerültem, ahol jó dolgom volt. De Szabó Gusztáv adószámával dolgoztam, s amikor ez a film bekerült a televízióba, felszólítottak, hogy szerezzek adószámot. Létrehoztam egy céget, és így végleg belekeveredtem az animációba. A sorozat címe *A Galaxis rendőrei* (*Galaxy Rangers*) volt, és elég sikeres lett. Ez a cég aztán kapcsolatba került egy másik hirdető céggel, ami promóciókat talált ki olyan étteremláncok számára, mint a Burger King, a Wendy's, és a Roy Rogers. A cégem, ami a *Galaxy Ranger*st csinálta, a Roy Rogers étteremláncnak adta el, mert az ő profiljuk is western témájú volt. Legyártottunk ebből a filmből egy csomó részt, de mivel nem volt jó az üzletpolitikájuk, tönkre

mentek. Én viszont még két évig maradtam, mert nagyon jónak tartottak. Ötvenen indultunk és végül csak hárman maradtunk. Kapcsolatba kerültem egy másik céggel, ahol a főnöknek annyira tetszett, amit csináltam, hogy kitalálta, és szerintem nagy ötlet volt, hogy nem a Disney és egyéb már ismert rajzfilmek promócióját készítsük el, hanem mi csináljunk saját produkciót és utána az egész pénz a miénk lesz. De végül ezt nem vele csináltam meg, hanem egy egyetemi haverjával. Elmentünk Nyugatra, mert akkor már engem és ezt a fiút is, nagyon érdekeltek a videojátékok. Los Angelesben már voltak 3D-s játékok. El is adtunk egy-két ötletet és jött valami kis pénz. És akkor felcsillant a szemem, hogy hát így kell meggazdagodni! Valamit kitalálsz, azt eladod, és akkor dől a pénz, a jogdíj. De sajnos ez nem így működik, mert ha valamit eladsz, akkor szőröstül-bőröstül eladod annak, aki pénzt tesz bele. És attól kezdve már semmi jogod sincs, csak epizódonként kapsz, mondjuk négyezer dollárt, de a nagy pénzt ők zsebelik be, mert ők vállalják a rizikót.

KÁ: *Említetted ez a munkát a Burger Kingnél? Ez miből állt, grafikai munka volt?*

NL: Igen. Az ételdobozokban mindig volt egy grafika, ami valamelyik gyermek rajzfilmhez kapcsolódott, találós kérdés volt benne, meg össze lehetett kötni pontokat és az volt a cél, hogy a gyerek ezeket gyűjtse, és akkor prémiumot kapott. A Burger Kingnek akkor már vagy nyolcezer boltja volt, és százazreket adtak el ezekből a dobozokból. Jól kerestünk, volt, hogy karácsonyi bónuszként kaptam húszezer dollárt, de a főnök milliókat keresett. Lassan kezdtem torkig lenni ezzel. És akkor az Equity Marketing cég tulajdonosa, MARTY KORNBLUM, aki idősebb volt nálam, de festő akart lenni, kijött hozzám Brooklynba, és együtt festettünk. Autodidakta volt és jó ízlésű. Segített nekem az ügyvédei révén tartózkodási engedélyt szerezni. Jó hatással volt rám, akkor csináltam meg a tusfestményeimet. Egyfajta spirituális útra kerültem akkoriban és a festészet terápia is volt nekem, hogy kiszabaduljak a cégen belüli világból. Aztán, mint említettem, elmentem Kaliforniába.

Art is ritual. A művészet szertartás

KÁ: *Úgy tűnik nekem, hogy két dolgot próbáltál egyszerre csinálni, megélni, ami biztos jobban sikerült ott, mint ha itthon maradtál volna, ugyanakkor megvoltak a magad művészi ambíciói is. Mesélted, hogy még az itthoni életedben történt veled valami, ami alapjában megváltoztatta a művészethez való viszonyodat. Mi az, ami ilyen fontos volt? És amit az ott készült munkáidban megpróbáltál megvalósítani?*

NL: Afrika! Afrika minden megváltoztatott. Részt vettem itthon a Hungexpo kiállításokon, mert sokat lehetett utazni, és én mindig is erre vágytam. Először csak a szocialista országokba utaztunk, de ha az ember jól dolgozott, akkor eljuthatott a fejlődő országokba is. Így eljutottam Damaszkuszba meg Afrikába is. És Afrika beszélt hozzám. Az egyik kísérrőknek köszönhattuk, hogy eljutottunk Lagosba, aki tudta, hogy onnan kétszáz kilométerre, egy Oshokbo nevű kis faluban harminc éve él egy osztrák származású nő, akinek olyan fantasztikus műgyűjteménye van, amit meg kell néznünk.⁵ És akkor felkerekedtünk a susogós Adidas melegítőbe öltözött melósokkal. Megérkeztünk egy városkába, ahol az utcán burkolat sehol, csak ez a jellegzetes vörös föld és ott volt ennek a hölgynek egy

⁵ Suzanne Wenger (1915–2009) osztrák-nigériai festő és szobrászművész, aki Nigériában alkotott. A Bécsi Képzőművészeti Akadémiára járt, és a háború alatt egy-két évig részt vett az osztrák művészeti életben. Aztán Párizsba ment és ott megismerkedett Ulli Beierrel, aki fonetikát tanított és ezt tanulmányozta Nigériában is. Wenger tuberkolózist kapott Nigériában és csak a yoruba varázslásnak és az ottani növények gyógyító erejének köszönhetette az életét. Ettől kezdve a yoruba vallást gyakorolta, sőt a Teremtő Isten, Orisha papnője lett. Művészeti munkájában az archaikus és modern művészeti hatások együttesen vannak jelen. Egy művészeti iskolát is alapított (New Sacred Art) Oshogbóban. Később a törzs egyik dobosának a felesége lett, és tizenkét gyermeket fogadott örökbe.



Suzanne Wenger

koloniál stílusban épült háza. A ház tele volt afrikai szobrokkal, különböző totemekkel, fantasztikus, gyönyörű tárgyakkal. Amit ott láttam, teljesen átalakította a művészet funkciójáról tanultakat, illetve a viszonyomat a művészethez. Mindig is bajom volt a művészeti kultúrával, a múzeumokkal, a galériákkal és az ezek körül lévő emberek befolyásával. Itt közvetlen kapcsolatot láttam a művészet és spiritualitás között.

KÁ: *És értetted, hogy kik, vagy mi van ábrázolva a szoborokon?*

NL: Akkor nem, de nem is kellett érteni, Picasso és társai sem értették a hátteret, amikor ezeket a szobrokat felfedezték. Csak azt tudták, amit én is, hogy ezek különböző szellemeket, isteneket ábrázolnak. Csak amikor utána néztem SUZANNE WENGERnek, aki végül is a yoruba vallás papnőjévé is vált, derült ki számomra, hogy náluk a Láé-láé például az archaikus ént fejezi ki. Azt, hogy az ember félig lélek, félig anyag. És, amint a könyvében írta: „valamikor az ember arra helyre kerül, ahol azt teszi, amit tennie kell. Én nem akartam Nigériába menni, csak magától megtörtént, úgy ahogy egy kép is magát festi meg!”⁶

KÁ: *Tehát ez az afrikai kirándulás a művészet ősforrását, a lényegét jelentette neked?*

NL: Abszolút. Az egész történet, amit elmondtam, Castanedától kezdve idáig, látható lesz ezen a kiállításon. A tűzben elpusztult, és más, véletlenül megmaradt munkáim az életemről és a művészetről alkotott tájképet rajzolják fel, tehát az ősforrást, ami felé az új munkáimmal is igyekszem.

⁶ Susanne Wenger: *En Leben mit Göttern*. 1980. Gert Chesl Perlinger Verlag. 148.

MAURER DÓRA

Georgi Dimitrov Absolute Love című kiállításának megnyitója

Három Hét Galéria, Budapest

2019. március 3–24.

Tegnap este Bódis Andrea elküldte nekem a kiállítás¹ enteriőr-fotóit – nézd meg és örülj neki, mert annyira fantasztikus. Georgi sokáig kereste a képek megfelelő helyét, mire összeállt a kiállítás. Megnéztem a fotókat és láttam, hogy valóban érdekesek, mégpedig azért, mert a kis művek teljesen együtt lélegeznek a galéria architektúrájával, érzékelik a tér adottságait, válaszolnak rá. A geometrikus művészet, csakúgy, mint a figuratív, általában csak használja a téri adottságokat, de nem folytat velük érzékeny párbeszédet. Ezeken az enteriőrökön éppen az tűnt fel, hogy egyik-másik kép tartalma, és helyének megtalálása a falon, gyermekien közvetlen csevegést idéz elő az ábrák és a tér között. A konstruktív kiállításokon az ember már megszokta a sarokdarabokat. Georgi sarkaiban például új az, hogy a képek függőleges, diagonális, vízszintes vonalai ugyan három sík sematikus találkozását idézik fel, de a valós sarok, és a mellé tett sarok-ábra természetes nyugalommal erősítik fel a tér élményét. Ez emlékeztet a zenei motívumok szavakkal ki nem fejezhető minőségére, ebben látom a konkrét művészet megcélzott valóság-élményének lényegét.

Az enteriőr-fotók között volt egy, amelynek az eredetijét itt nem találom. Ezen a képfelületen egyetlen, az egyik oldallal párhuzamos vízszintes vonal ment végig, amely ott, ahová Georgi felakasztotta, a fal és a mennyezet találkozásának vonalát ismételte meg, és így a minimál-mű az architektúra részeként lett értelmezhető. Itt nyílik a geometrikus-konkrét művészetben egy váratlan, szinte meghatározható kis rés, amely a valóság és annak mása között húzódik. Ebben egy rejtett nóvumot, az artefaktum világra nyitottságát véltem megérezni. Ez az újdonság abban áll, hogy a művész nem a kép felületét, formáját akarja strukturálni és az eredményeket a falon egymás kontextusában felsorakoztatni, hanem a kép felajánlja magát az architektúrának. Ez nekem annyira megtetszett, hogy az örömtől alig bírtam elaludni és tartottam magamban egy jó kis megnyitót, ami messze jobb volt, mint ami most itt sikerülhet. Amikor az ember olvassa Georgi szövegeit – itt a falon is van belőlük – az első, ami feltűnik, hogy sok ismert és ismeretlen elnevezést ad a munkásságának: *non-art*, *nonsophia*, *non-object* és így tovább, csupa tagadás az egész, de mit tagad? Talán Szófiát, a városát, amelyben él? A bölcsességet? Vagy a művek tárgyi karakterét? A kiállítás címe is

¹ http://www.haromhet.hu/?dsic_projects=georgi-dimitrov-absolute-love&lang=hu_HU

talány: abszolút szeretet – a mindent átfogó isteni szeretetre gondolt? Az *absolute love* helyett egy másik jelzős fogalmat találtam az interneten: ugye, mindent ott keresünk és találunk meg: *absolute dance*. A szócikkhez rövid videó is tartozik, egy adott téglatest alakú térben fekete ruhás figura lépeget, a mozgásán pedig érezni lehet, hogy a falakra reagál. Így vagy úgy, végül is az *absolute love* szerintem arról szól, hogy Georgiban szeretet él, nyitottság és együttműködési hajlam. Ez a nyitottság nem csak a műveiben mutatkozik, hanem abban is, hogy annyi mindent szervez. 2012 óta két évente rendezi meg Szófiában az *Orthogonal* fórum vagy szimpózium biennálét. Az ortho melléknév jelentése helyes, megfelelő, jó. Ő tevékenységének egy részére vonatkoztatja ezt a jelentést: helyes, igaz művészet. Hozzáteszi, hogy ez a művészet a természeti törvények szerint működik: „Az ortogonális művészet alapelvei a természet törvényei szerint univerzálisak a hely és az idő szempontjából. ez a gondolkodás korábbi egyéni kiállításain is megjelent, pl. »progress vs nature« (2010), »zero growth« (2012) vagy a »systematic reduction« (2014) című kiállításokon”² Itt eszembe jut egy régi szöveg: Anton Webern zeneszerző egy előadásában Goethe-re hivatkozva mondja, hogy az ember a természet része, művészetében maga az egyetemes természet működik. Belenyugodhatunk tehát abba, hogy ha csinálunk valamit és nem erőszakoljuk, hanem holisztikus módon hagyjuk a dolgainkat kialakulni, emelkedni, növekedni, akkor tulajdonképpen a természetnek megfelelő módon dolgozunk.

Ha a szöveget olvassák itt a falon, furcsa érzésük támadhat: egy kissé megkésett messianizmus van a dologban... az, hogy a művészet segít az életben, mintát ad a gondolkodásnak. Azt hiszem, a művészet hasznosságának hangsúlyozása egyfelől rokona annak a súlyos kérdésnek, amit az emberiség újra meg újra feltesz magának: „mi végre vagyunk a világon?” Azok a korok és társadalmak teszik fel ezt, amelyekben nincs helye a létezés, a szabadság és a játék örömének. Tudjuk, hogy a játék tulajdonképpen önjutalmazó. Ha valaki játszik és azt jól csinálja, művészetet csinál, és ha jól csinálja, az visszahat rá, örömet okoz, megemeli az életét. De nem csak az övét, hanem az erre nyitott emberekét, a szellemi játszótársakét is. Társadalmak, művészek, akik ebben nem hisznek, úgy érzik, hogy muszáj a haszontalan örömhöz valami létjogosultságot hozzátenni, például a társadalmi feladatok kijelölését. Másfelől nézve a dolgot, Georgi hazafias érzelméből „be akarja rajzolni Bulgáriát a nemzetközi konstruktív művészet térképébe”. 2012 óta ezért szervezi az *Orthogonal* fórumot, ami sok energiát szabadít fel benne. Hasonló dolgot szenvedéllyel gyakoroltam én is: megérteni, továbbadni megismertetni, együttműködni, mégis szuverén módon alkotni. Georgi számára elszánás és öröm az, hogy kiállítások, előadások formájában közvetíti, és előidézni segíti azt, amiben hisz. Ami pedig a művészetét illeti, elkötelezett konstruktív-konkrét. Nem egészen értek minden formai összefüggést, amit itt látunk, de azt látom, hogy a munkájában organikus összefüggéseket, törvényeket, alapot, biztos bázist keres. Mint jelenség, személye is szimpatikus, önállósága, aktivitása, egész nemzetközisége, az, ahogy végigjárta Európát és megtalálta a kapcsolatait. Úgy ismerem meg Georgit, hogy jött egy telefon Németországból, a Hofmann galériától: „itt van egy fiatal bolgár festő, hazafelé jelentkezik nálatok, érdemes lenne őt bevenni valamelyik OSAS kiállításba” – mondták. Ezt mindjárt meg is tettük. Ez az elfogulatlanul használt nemzetközi háttér azzal kezdődött, hogy az építész apa még kisgyerekkorában elvitte őt magával oda, ahová a munkája hívta, ahol Georgi iskolába is járt, megtanult angolul, németül. Egy világfi áll itt előttünk, aki szerényen, de magabiztosan ismerkedik galériákkal, művészcollégákkal, gondolatot cserél velük és lépésről lépésre halad az életben. Végző, Georgi Dimitrov: (...) It is obvious that my heart is going to burst out while standing right next to Dóra, but I saw your smiles

² Idézet a Három Hét Galéria falán olvasható szövegből.



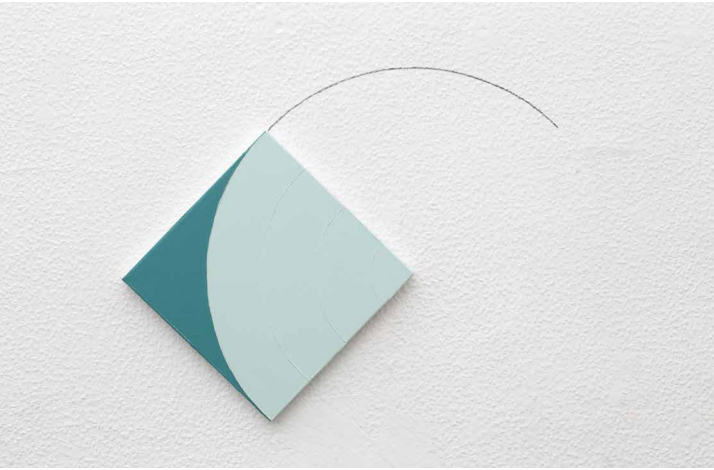
Georgi Dimitrov
Absolute Love, részletek a kiállításból © Fotók: Sulyok Miklós

and understood that she said some good things in the opening speech. The title of the exhibition is *Absolute Love* and i have to assure you that the moment i saw Dóra some 7 years ago i fell in love with her, deeply, from my heart. Hence, the title is, in a way, dedicated to her. András Wolsky asked me the other day what does it mean, what is absolute love? Is it God? I think absolute love is the reason that we live and die for. So this is my little answer.

GEORGI DIMITROV (1980, Burgas)³ *Abszolút szeretet* című kiállítása a Három/Hét budapesti kisgalériában a művész első önálló külföldi bemutatkozása, de a Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület (OSAS) csoportos témátárlatain már több alkalommal szerepelt Budapesten, a Vasarely Múzeumban. Az *Artportal* és a *Művészet* folyóirat tanúsága szerint a bolgár szocialista testvérország képzőművésze, vagyis Georgi Dimitrov feltételezhető háttere hivatalos kiállításokon bemutatkozott már nálunk a hatvanas években, de a bolgár kortárs képzőművészet alakulásáról ezek nem adtak hírt. A világhíres csomagolóművészről, Christóról (Hristo Javasevról) itt kevesen tudták, hogy bolgár, munkássága Párizsban lépett nagyot. 1972-ben, a Du Mont Schauberg Kiadó (Köln) nálunk jól ismert *Aktuelle Kunst in Osteuropa* című konceptuális művészeti antológiáját megelőző *If I had a mind* című, csak a nyugati koncepttel foglalkozó kötetében Christo amerikai művészként szerepel az ausztrál Little Bay becsomagolásának tervével (1969).

Nem kereshetjük tehát Georgi Dimitrov szellemi gyökereit a szocialista Balkánon, magányos útjáról Benedek Barnának beszélt. Édesapja 1989-től Nigériában, Lagosban volt vezető építész, ide 1990-ben feleségét és egyik fiát is magával vitte. Georgi nyelvtudás nélkül került egy nemzetközi protestáns angol iskolába és rövid idő alatt az egyik legjobb tanuló lett. Mikor szülei észrevették, hogy felejtteni kezdi a bolgárt, hazaküldték Burgaszba. Az angol nyelvvel nem vesztette el kapcsolatát, és a Nigériában tapasztalt, a hazaitól eltérő értékrend máig meghatározza világképét. Egyetemi tanulmányait Szófiában (Nemzetközi kapcsolatok 1998) kezdte, két évet töltött itt, azután átment az USA-ba és 5 hónapig dolgozott reggel héttől éjjelig, két munkahelyen. Az ott megkeresett pénzt egyetemi tanulmányaiba fektette. 2002-től két évet Új Zélandon, a Victoria University of Wellington politológia szakán hallgatott, itt szerezte diplomáját a nemzetközi kapcsolatok terén. 2004-ben tért vissza Szófiába hogy munkába álljon. Hamarosan különféle nagyvállalatok – például a Tcom – humán menedzsereként dolgozott.

3 <http://www.larypsed.com/index.html>



Ötleit, gondolatait rendszeresen feljegyezte, jegyzetei vizuális jellegűek, diagramszerűek voltak: (...) a jó ötleteket/elgondolásokat feljegyeztem, mielőtt elfelejtem őket. Először szavakkal kezdtem vázolni az ötleteket. Ezután a szavak geometriai formává váltak, és a mondatok színes szemiotikus sémákba kerültek. Eszébe se jutott, hogy művészettel próbálkozik. 2006-ban Johan Carlsson, svéd tipográfus barátja, az egyik jegyzetét látva hívta fel a figyelmét arra, hogy amit csinál, emlékeztet Mondrian műveire. Georgi ezt csak akkor tudatosította, amikor Carlssontól egy De Stijl könyvet kapott. Mint mondja, ahogy egyre többet olvasott Mondrianról, egyre többet tudott meg saját magáról.

Ekkoriban napközben dolgozott, és éjszánként művészettel foglalkozott, számítógépen rajzolt, a diagramokat megfestette. Művei fokozatosan kaptak nyilvánosságot, először csak a barátainak mutatta meg őket. 2007-ben hívták először kiállításra, amelyen egy nagyméretű számítógépes nyomattal és egy olajképpel vett részt. Olvasmányain keresztül jutott el Richard Paul Lohse-művészetéhez. A Szófiában dolgozó svájci nagykövet nyugdíjba vonulása után Gaudenz B. Ruf Award címen művészeti díjat alapított a fiatal bolgár művészek támogatására.⁴ Georgi volt az alapítvány koordinátora, így gyakorlatot szerzett művészeti események szervezésében, kiállításrendezésben, katalógus előkészítésében. 2008-után már nem vállalta el ezt a feladatot, de kapcsolatban maradt a volt nagykövettel. Amikor 2011-ben Zürichbe látogatott, Gaudenz B. Ruf elvitte őt a Lohse Alapítványba, ahol közel került a művekhez. 2011-ben interneten találta meg a Max Billről szóló film előzetesét (Erich Schmid: *Max Bill – Das Absolute Augenmass*). Megvette a filmet, majd felkereste Angela Thomast, Bill özvegyét és férjét, a film rendezőjét.

Ebben az évben utazott Párizsba. A Pompidou központban egy kiállításon megismerkedett Bruno Haas művésszel, a Sorbonne egyik oktatójával, aki tanácsokkal látta el, és segítette az *Orthogonal* nemzetközi konstruktív-konkrét művészeti fórum létrehozásában. Az általa alapított Nonsofia nonprofit egyesület nyújtja az *Orthogonal* szervezeti hátterét. Az első *Orthogonal* 2012-ben mutatkozott be Szófiában és Georgi két évente, eddig összesen négy alkalommal rendezte meg. Célja a bolgár nem ábrázoló (non-objective) művészet bevezetése a nemzetközi konstruktív művészetbe. A rendezvény kiállításból, a résztvevő művészek autoprzentációiból és az ezekhez kapcsolódó beszélgetésekből, dokumentumfilmek vetítéséből állnak, például Max Billről, Richard Paul Lohseról, a Kostakis gyűjteményről. A program múzeumpedagógiai foglalkozásokkal nyit a fiatal generáció felé.

4 <http://ruf-award.org/>

Mindössze 55 fotográfus?

Cserba Júlia (Cseh Gabriella közreműködésével): Magyar származású fotográfusok Franciaországban az 1920-as évektől napjainkig

Corvina Kiadó, Budapest, 2019

Az 55 magyar származású, Franciaországban letelepedett, vagy ma is ott élő fényképész életútját a *Keresztutak* című nagy fejezet fogja össze ebben a nemrég megjelent kötetben, mely CSERBA JÚLIA *Magyar képzőművészek Franciaországban 1903-2005* című, 2006-ban, a Vince Kiadónál megjelent könyvének folytatását jelenti. Ugyanaz, vagy legalábbis hasonló a problematika: magyar művészet Franciaországban, ezúttal a fotó oldaláról megközelítve, elemezve. A két kötet együttese – legalábbis részben – egységet formál. Pontosabban: összetartozik, meg nem is, hiszen a fotó korszakunkban, a huszadik-huszonegyedik században már önmagában, a képzőművészet háttere nélkül is megáll. Mindamellet az olvasónak hasznosak lehetnek az előző könyv háttér-információi, ahol ugyanazok a szituációk, ugyanazok a problémakörök is szerepelnek: az új hazát keresők életútja, a beilleszkedés sajátos módzatai, buktatói és sikerei. A szereplők között vannak azonosak is. A szerkesztés módja azonban eltér: a képzőművészek korszakoként vannak felsorolva, míg a fotósok névsor szerint, egy kis, kiegészítő függelékkal („És sokan mások...” – azaz olyan szereplőket beemelve, akik nemcsak fotóval, hanem sok minden mással is foglalkoztak.) A két kötet között van még egy, lényeges eltérés, az utóbbi javára: a fotókönyv illusztrációi még igényesebbek, mint

az előző köteté, s a könyv tördelése, megjelenése még sokkal magasabb esztétikai követelményeknek tesz eleget. Röviden: sokkal szebb, öröm kézbe venni. De miről is van szó a kötetben? Azokról a jobban vagy kevésbé ismert fényképészekről, akik életük egy részét – esetleg nagyobbik részét – Franciaországban töltötték, többnyire ott bontakoztak ki, ott váltak igazán professzionális alkotókká, hogy azután hazatérjenek vagy éppen más országba költözzenek. De kezük, ízlésük, fantáziájuk számtalan nyoma, emléke ott maradt a francia gyűjteményekben (például Nicéphor Niépce Múzeumban, a párizsi múzeumokban), és olyan fotóügynökségekben, mint például az ismert Agence Rapho vagy az Alliance-photo, vagy egy sor más ügynökség. De a felvételek egy része megmaradt magángyűjteményekben is, hogy, szerencsés esetben, később felbukkanjon aukciókon vagy kiállításokon.

De ami talán még fontosabb: a művek publicitása. Éppen az adott korszakban, 1920-tól kezdve a sikerült és szerencsés felvételek sokkal nagyobb publicitást kaphattak, mint korábban. Számtalan helyen jelentek meg: divatlapokban, folyóiratokban (például *Vu*, *Regards*, *Connaissance des Arts*, *Mode*, stb), hirdetésekben, albumokban, plakátokban (például az 1937-es vilákkiállítás bejáratát díszítő plakátja). Ezek a nyomtatásban, sokszor sokezer példányban is létező fotók szervesen illeszkednek környezetükbe, egy nagyobb, nyomtatott egység részévé válnak és sokkal több nézőhöz-olvasóhoz jutnak el, mint az egyedileg készített felvételek. Mi több, szövegekhez, cikkekhez (sőt versekhez) kapcsolódnak, mint például BRASSAÏ vagy MIKLÓS JUTKA, aki a Budapesti Naplóban közölte verseit a század elején, majd a *Holnap* antológia egyetlen női résztvevője volt Nagyváradon, 1908-ban. Az ő életútja különösen érdekes, mert fiatal költőnőből rendkívüli gyorsasággal New Yorkban az éppen akkor kibontakozó fotó-avantgárd körbe, a 291-es galéria, Alfred Stieglitz és Edward Steichen társaságába került, majd önálló fotóműtermet is nyitott. Párizsba csak 1924-ben költözött, ahol Tihanyi Lajos, Pór Bertalan, Bölöni György körébe tartozott. Önálló fotóműtermet talán a legjobb helyen, a Montparnasse-on nyitott. S noha a szakirodalomban első sorban költőként ismert, éppen azért érdekes, mert a két diszciplínát: a szépirodalmat és a fotót már igen korán össze tudta kapcsolni. Jobban, hangsúlyosabban, mint más szakmában, a magyarok jelen voltak a modern franciaországi fotóművészet kibontakozásánál. Tudásuk, tehetségük legjavát adták bele, anélkül, hogy eredetüket, különállásukat hangsúlyozták volna. Legtöbbször még valódi nevüket is feláldozták, hogy jobban hasonuljanak a francia közeghez. Érdekes módon, sokkal inkább magukra találtak, pontosabban: sokkal jobb recepciójuk volt a fotográfia, mint a hagyományosabb képzőművészet területén. Talán éppen azért, mert lényegében – ebben a formájában – a fotó egy új műfaj volt, s e keretek között több új felfedezést tudtak tenni, s így inkább elismerték őket.

Ha ennek a csoportnak a paramétereit Cserba Júlia és CSEH GABRIELLA útmutatásai nyomán vizsgáljuk – akkor ennek a társaságnak térben és időben többé-kevésbé meghatározott tevékenységét tudjuk körülírni. A tér: Budapest és Párizs, mint két főpillér – de rajta kívül még számos régió vagy helység, legyen az Erdély, Bretagne, Mexikó, Marseille vagy New-York –, a szálak minden irányba futnak, majd esetleg visszatérnek éppen a kiindulópontjukhoz, vagy egészen máshová. Közben jó szerencsével találkozhatnak, összekapcsolódnak, aztán szétválnak, vagy éppen együtt maradnak. A könyvet olvasva az ember képzeletében egy óriási háló bontakozik ki, amely háló a külföldre szakadt, vagy éppen ott kibontakozó fotósok együttesét foglalja magába. S a háló nem nyugodt, mozdulatlan, hanem éppen ellenkezőleg, állandóan mozog, változik, a háló egyes alkotóelemei, a szereplők maguk átfomálódnak, cserélődnek. Cserélődik az identitásuk, a nevük, a foglalkozásuk, nemzetiségük, családi elkötelezettségük, szinte minden. Ami leginkább állandónak tűnik: a fotó iránti elhivatottságuk.



Cseh Gabriella
Eiffel, 1997, a művész tulajdona

Ami az időkeretek kezdetét meghatározza: 1920, vagy helyesebben, az 1920-as évek, azaz az első zsidótörvények ideje Magyarországon. Lezáró dátum nincs: a könyvben mai fiatal fotósok (így többek között Cseh Gabriella) is szerepelnek. Területi meghatározottság szintén nincs: a fősodor Magyarországról Franciaországba vezet, 1920 után ugyanúgy, mint 1946-1948, majd 1956 után, egész addig, míg a határok le nem zárulnak. A történelem természetesen gyakran közbeszólt a már éppen kialakuló életutak meghatározásánál: a jövőt nehéz volt előre megsejteni, kikalkulálni.

Ha a magyarok jól is jártak el egy adott esetben, a következőben tévedhettek: az eseményeket csak ritkán tudták előre kiszámítani. Ha a vállalkozóbb kedvű fiatalok 1920 után a közelgő náciizmus előérzetével hagyták el az országot, kezdetben ez jó döntésnek bizonyult. Megtelepedtek, megtanultak egy mesterséget, a fotográfiát, barátokra és kapcsolatrendszerre tettek szert, s lassanként elég megélhetésük is akadt, talán bizonyos ismertségük is lett. Mindennek ellenére, egy idő után, akarva-akaratlanul, Franciaországtól is el kellett búcsúzniuk, ha származásuk vagy politikai nézeteik, a náciikkal szembeni ellenállásuk miatt nem akartak ott internáló táborba kerülni. Mindez azt jelentette, hogy a történelmi körülmények hihetetlen mobilitásra kényszerítették őket. De erre a mobilitásra, a sokszoros ország-váltásra is azért lehettek képesek, mert – úgy tűnik – eleve, foglalkozásuknál fogva, mobilisak voltak, s nem ragaszkodtak egy adott lakáshoz, városához, ügynökséghez, vagy akár egy meglévő házassághoz. Leginkább talán egy kamerához ragaszkodtak, már amennyiben rendelkeztek saját kamerával. Különös sajátosságuk, hogy viszonylag igen sok közöttük a nő, tehát nemcsak a férfiak élnek a mesterség előjogaival, az új felfedezések örömeivel, legalábbis a könyv adatai szerint. Úgy tűnik, hogy azokból a felszabadult szellemiségű fiatalabb nők-ből lettek fotográfusok az 1920-as évek második felében, majd a harmincas-negyvenes években, akik saját maguk akarták életüket irányítani – alkotó pályájukat kialakítani, jövődelmüket biztosítani, családjuktól függetlenül is megélni –, akik eleve erre vágytak. Sem egy férjhez, gyerekekhez, sem adminisztratív jellegű hivatalhoz, sem egy polgári családhoz nem kötötték le magukat. Ellenkezőleg: vállukon büszkén viselték a kamerát, s könnyedén járták vele a világot, szünet nélkül figyelve, hogy mi történik körülöttük. Így örökítették meg, amit éppen láttak, vagy ami sajátosan érdekelté őket: idegen tájakat, ismerős arcokat, női aktot, munkásokat, szegényeket, amit éppen a valóság kínált nekik. Bizonyos értelemben a modernizmus női magatartás-formáját, a függetlenség mintaképeit testesítették meg. Egyidejűleg egy újfajta életmódot és szemléletmódot alakítottak ki, amit mindennek lehetett tekinteni, csak éppen nőiesnek nem. Ez azért szembetűnő, mert csak részben ismerték egymást,

vagy csak éppen rövid időre kereszteződtek útjaik, tehát egymástól részben függetlenül alakították ki ezt a magatartásformát. Ahhoz, hogy egy viszonylag rövid időn belül annyi – egymástól nagyrészt független – alkotó gyakran rokon szemlélete kialakuljon, több összetevőre volt szükség. Ezek közül, ami a legfontosabbnak tűnt: a már említett, történelmi körülmény, az első világháború élménye, hatása és a közeledő második világháború előszele. Azaz rossz előérzet, feszültségek, félelmek, majd egyre inkább a fenyegetettség tudata. Ugyanekkor, ez az 1939 előtti időszak még nem váltott ki valóban félelmet eláruló képeket. Az 1920-1939 közötti időszakban, legalábbis kezdetben, inkább a felszabadultság, az új tematika, az új technika öröme dominált a képeken. A fotóban, fotómontázsban, a fotogramokban, a fotósorozatokban, a legkülönbözőbb trükkös felvételekben számtalan új lehetőség rejtőzött. Mindezt az alkotók messzemenően megpróbálták kihasználni, érvényesíteni, kibontani. Ebben a törekvésben természetesen a férfiakkal is osztoztak.

Mindamellet a tematika is megújult, s ennek kiaknázásában a fotós nők ugyancsak az élen jártak. A magyarok közül többen (így ROSIE REY, ERGY LANDAU, Miklós Jutka és mások) hozták magukkal hazulról a szociofoto iránti vonzódást, érzékenységet. De természetesen a hazaitól eltérő látványok, kulturális források más irányokba is befolyásolták őket. Legtöbben sokat tanultak külföldön, és más irányba fejlődtek, mintha otthon maradtak volna. A munkájukat elősegítő körülmények sokkal jobbakk voltak, mint Magyarországon, így érthető, hogy mind a férfiak, mind a nők igazán Franciaországban bontakoztak ki. A nyelvvel hamar megbarátkoztak, de különben sem jelentett feltétlen akadályt, hiszen képekben gondolkodtak, elméleti fejtegetéseket pedig nemigen alkottak, eltérően egyes férfi mesterektől. Ez az az időszak, amikor az új, hordozható, könnyebben kezelhető kamerák is megjelennek, s a fotográfiára vonatkozó elméletek is általában ekkor bontakoztak ki. A Franciaországban élők kevésbé foglalkoztak elmélettel, viszont megkeresték a közönséggel való jobb kapcsolatok lehetőségét, így sorozatokban gondolkodtak, albumokat hoztak létre, mint például Brassai az egyik legelső, 1932-es nagysikerű kötetével, a *Paris de nuit*-vel, mely népszerűségében szinte minden más sorozatot felülmúlt.

Nem mindenkinek volt első foglalkozása a fotózás. Volt, aki íróként vagy éppen újságíróként indult, s csak egy bizonyos idő után, talán éppen azért, mert cikkeihez volt szüksége illusztrációkra, maga kezdett fotózni.

A fotók a legkülönbözőbb tárgykörökben készülhettek: lehettek – az első világháborúnak köszönhetően – haditudósításokhoz mellékelte felvételek, sajtófotók, lehettek a hagyományosabb, személyes vagy családi célokat szolgáló portrék, divatlapok számára készülő reprezentatív, beállított képek, utcaképek vagy tájképek, női aktokról vagy interieurokról készített, szépen beállított felvételek. Persze, lehettek kísérletező, avantgard művek is: ezek sorába tartoztak a dadaista, vagy később szürrealista felvételek, mint például HORNA KATI egyes, Hans Bellmer képeire is emlékeztető kompozíciói.

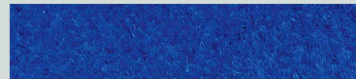
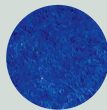
A könyv hihetetlenül gazdag konkrét fotók bemutatásában, fotósorozatok ismertetésében, új technikák és új fényképezőgépek megnevezésében, a fotó-ügynökségek azonosításában, az egyéni atelier-k pecségeinek bemutatásában, a régi telefonkönyvekben található címlisták kiaknázásában. Szinte nincs olyan oldal, olyan vonatkozás, aminek révén ne nyernénk még eggyel több információt. A leggazdagabb, s talán a legérdekesebb azonban az egyéni, s egymástól erőteljesen eltérő személyes életutak bemutatása. Legtöbb esetben úgy tűnik, mintha egy rövidebb novellával lenne dolgunk, annyira lebilincselő maga a történet, számos fordulatával, s a részletek színes, szórakoztató leírásával. Lehetetlen ezeket mind felsorolni, s talán nincs is külön értelme, hiszen a könyvet felütve



Alain Fleischer
Úthenger (Egy úthenger álma), 1986, a művész tulajdona

mindenki megtalálja a hozzá legközelebb álló biográfiát. Inkább csak példaképpen szeretnék megemlíteni néhány, valóban mintaszerű „esettanulmányt”, amelyből nemcsak egy életrajz, hanem azon túlmenően egy egész korszak bontakozik ki, minden szépségével és visszasságával. Ilyen esettanulmány lehetne a már sokszor vitatott, több néven szereplő, nehezen azonosítható CSIKI–WEISZ IMRÉÉ, aki Bálint Endre és Vajda Lajos jóbarátja volt, s akiről egy remek, Fred Steintől származó portré-fotó szerepel a könyvben. De ilyen lehetne EMERIC FEHÉRE is, akiről azt írták:” Fehér a legfranciább magyar fotós”, vagy ERGY LANDAUÉ, a Magyarországon és Franciaországban egyaránt elismert magyar fotósé, aki a legszebb képet készítette jóbarátjáról, Moholy-Nagy Lászlóról, s akinek tanítványai, Nora Dumas és Ylla nála, az ő „Studio Landau”-jában készítették felvételeket többek közt Pirandellóról és Paul Valéryről. S állítólag ő volt az első Franciaországban, aki Rolleiflex gépet importált. Első saját fotóalbuma 1938-ban jelent meg. Alapító tagja volt a párizsi Rapho ügynökségnek, s ő tette lehetővé, hogy az ügynökség újrainduljon 1945 után. Hasonlóan kalandos és művészi sikerekben teljes LUCIEN HERVÉ életpályája, amelyet azonban már számos monográfiának és kiállítási katalógusnak köszönhetően sokkal jobban lehet ismerni.

Cserba Júlia és Cseh Gabriella könyve – így, ahogy van – hihetetlen távlatokat tár fel, s egyben arra is ösztönzi az olvasókat, kutatókat, hogy a jövőben ők is tárjanak fel egy-egy újabb részletet, találjanak meg olyan adatokat, amelyek esetleg még ismeretlenek, hogy minél gazdagabb és teljesebb legyen a franciaországi magyar fotóművészekről alkotott kép.



i n s i d e e x p r e s s →

Fiatalképzőművészek Stúdiója Egyesület
studio.c3.hu

FELSMANN ISTVÁN
A jövőt végképp elnyújtani
Gallery by Night, 2018
© Fotók: Bilák Krisztina
Szöveg: Lódi Virág



A Fiatal Képzőművészek Stúdiója gyűjteményépítést mindig más, nem pontosan körvonalazható szempontok irányították, ezért a székhelyen őrzött törzsanyag meglehetősen vegyes. A Stúdió vezetősége, az aktív tagok bevonásával, tavaly nemcsak átmozgatta a gyűjteményt, hanem mindeközben vizsgálat tárgyává is tette, el-elméláztunk egy-egy darabon. A közös munkában FELSMANN ISTVÁN is részt vett, majd, a *Gallery by Night* felhívására reagálva, mintha a műtárgy pakolással járó szenzomotoros manipuláció ihlette volna, kiemelt néhány darabot a 600 közül.

A kiállításon szereplő öt referencia-munka Felsmann apró beavatkozásaival – szilikonlevonatokkal, apró mechanikákkal – kapott új jelenlétet, efemer műtárgy-együtteseket alkotva. A kisajátítás gesztusa nem volt egységes: a művész skálája a legkifinomultabb, művészetfiziológiai kérdéseket is idéző megoldástól az egészen nyers humorú, esetenként szinte tisztelen, de legalábbis pimasz helyzeteket teremtő mechanikákig terjedt.

Felsmann kiállításának ugyanakkor immanens része volt a Stúdió közösségéről, hagyományairól való gondolkodás is: „Olyan ez a közösség, mint az afrikai dzsibutiak, akik hisznek a jövőben, a függetlenségbe, de mivel nincs semmijük, amivel kereskedhetnének, idegen befolyások és hatalmak között kényszerülnek egyensúlyozni. Legfőbb kincsük maguk az emberek, azok a személyek, akik együtt alkotják Dzsibutit. Vajon mi lesz a sorsa ennek az önmagát definiálni próbáló halmaznak? Jó lenne valamit kezdeni vele... a portól piszkos lett a kezem, lemosom.”¹

¹ Felsmann István: *A jövőt végképp elnyújtani*, In.: *Stúdió 60, Gallery by Night*. Szerk.: Lódi Virág, Oth Viktória, Salamon Júlia. 2018. Budapest. FKSE



LUDWIG
MÚZEUM

SIGNAL

2019.04.19. – 2019.06.23.

SIGNAL – Konceptuális és posztkonceptuális tendenciák a szlovák képzőművészetben

Kurátor:
Vladimír BESKID

Kiállító művészek:

Blažej BALÁŽ
Cyril BLAŽO
Stano FILKO
Petra FERIANCOVÁ
Viktor FREŠO
Jozef JANKOVIČ
Michal KERN
Martin KOCHAN
Július KOLLER
Marek KVETAN
Ján MANČUŠKA
Roman ONDAK
Monogramista T.D
Rudolf SIKORA
Pavla SCERANKOVÁ
Peter RÓNAI
Jaro VARGA



Rudolf SIKORA, Feküdtőjel, 1974, ofszet, papír, 69 x 43,7 cm, a művész jóvoltából

ludwigmuseum.hu