

19004
0-7742-14-AROMI
ISSN 1216-8690 880 Ft

Balkon



kortárs művészeti folyóirat, Budapest

2019_4



BÖRÖCZ ANDRÁS
Louise szíve, 1993, (részlet)
© Fotó: Hübner Dorka

BÖRÖCZ ANDRÁS
Napraforgó, 1996,
laminált, faragott ceruzák,
magasság: 234 cm
© Fotó: Hübner Dorka

Louise szíve, 1993,
laminált, faragott ceruzák, grafit,
magasság: 210 cm
© Fotó: Hübner Dorka



4
ANDRÁS SÁNDOR
Böröcz2B (a roncsolt ceruzák
átlényegülése)



10
SCHULLER GABRIELLA
Hajas és Hamvas | *A köztes lét
túloldalán. Hajas Tibor művészete
és a Tibeti misztériumok*



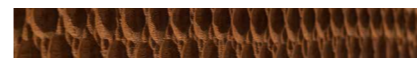
15
JAN ELANTKOWSKI
Szűcs Attila | *Képeslapok Lidicéből
(2003)*



20
SIRBIK ATTILA
Bioanarchikus festészet | Interjú
Baranyai Leventével | Baranyai
Levente: *Zuhanás a mézárászék
mélyére*



24
TOLNAY IMRE
A metafizika grisaille mértana |
Schmal Károly: *Szabálytalan rend*



27
PASSUTH KRISZTINA
Ők ketten: Csiky Tibor és
Hencze Tamás | *Harmonia Structuralis.
Párhuzamos mozdulatok Csiky Tibor
és Hencze Tamás művészetében*



31
HORVÁTH ÁGNES
Titkos széder



33
LÁNG ESZTER
Hérics Nándor sokszínű világa |
Hérics Nándor kiállítása



35
COULIBALY MIRIAM
Művészet az integráció útján |
Portréinterjú Mor Faye Murf
képzőművésszel

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

HELYREIGAZÍTÁS

A Balkon 2017_3 számában MAURER DÓRA szövege hibás adatokkal jelent meg. GEORGI DIMITROV kiállításának helyes címe: *Absolute Love*

A hibák miatt a az olvasók és az érintettek szíves elnézését kérjük! Az online változatban a javított változat lesz elérhető.

Balkon

HU ISSN 1216-8890

Levél cím: 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.
Levél cím: HELIR 1900 Budapest

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

Készült az EPC Nyomdában Budaörsön
Felelős vezető: Mészáros László

http://epcnyomda.hu

t á m o g a t ó k



Böröcz^{2B}

(a roncsolt ceruzák átlényegülése)

BÖRÖCZ ANDRÁS annak a családnak (genus) *sui generis* fajtája, amelynek egy másik és szintén *sui generis* fajtája Arp volt és maradt. Az elzászi Strasbourgban született HANS ARP Zürichben lett költő és Dada-alapító, Németországban találta ki a véletlen kollázt: összetépett papírdarabkákat hullajtott papírlapra a padlón, véletlen alakzatba, Franciaországban lett belőle a szobrász JEAN ARP és az első *Szürrealista Kiállítás* (1925) egyik létrehozója. Dada versek szerzőjeként lett híres, szobrászként még híresebb. A Hans/Jean Arp név olyan egyedi művészt jelöl, aki egyszerre volt beskatulyázhatatlanul dada és szürrealista, valamint organicista-absztrakt szobrok és reliefek alkotója.

Böröcz András tevékenységének és alkotásainak szemrevételezésére csakis úgy vállalkozhatom, hogy egy ilyen család sajátos, más tagjaitól alaposan elütő tagjának tartom. Arp persze a 19. század végén született, Böröcz 1956-ban. Festőnek készült, végül egyféle szobrász lett, mint MEGYIK JÁNOS. Egy magában nem különleges szakmacsere, de különlegessé válik, ha a háromdimenziós alkotások rejtett ihletője a kétdimenziós műfaj átalakításának, kiterjesztésének, ha tetszik, kudarcosnak érzett jellegének transzformációjához vezet. Ahogyan Böröcznél is. Nem fest, de rajzol, karikaturista humorral, távolságtartón, tréfás-melankolikus hangulatú lírai futamokat fabulálva. Alapanyaga azonban a fa, a ceruza, végül a mindenféle talált tárgyak tárgytalanokká faragása és montírozása.

Ahonnán számomra jött – azon kívül, hogy ugyanabból a gimnáziumból, mint Kukorelly Endre – az Iparterv-háttér. Az összekötözött Lukács-kötet (Az esztétikum sajátossága) könyvmunkái, majd a könyv-balták Lakner Lászlója, a „Jovánográfák” Jovánovics Györgye, Major János groteszk rajzai, Szentjóbby *Hordozható lövészárka*, (1969) Megyik már Bécsben készített pálcika-konstrukciói. A budapesti cenzúra árnyékában megbúvó lakásokon színre lépő rebellis csoportok, mint Halász Péter és Bálint István Kassák Ház Stúdiója, majd annak folytatása Squat Theater néven (Szentjóbbytól) New Yorkban, a 23. utca egyik kirakatos üzletében, az addig gyanútlan járókelők között. A washingtoni Kennedy Center kis kamaraszínházában, jeles díjakat kaptak, Wim Wenders dokumentumfilmet csinált róluk, még Jim Jarmusch *Stranger Than Paradise* (1984) című filmjében is Bálint Eszter játszik, Pista lánya, a 23. utcáról, fél lábával kilépve az avantgárdból. De mindvégig a budapesti lakás-színház lelke, amilyen a 2B galéria lelke is számomra a Bécsi úton,

ahol süteményeket szolgált fel a család női részlege. *That was the spirit.*

Szóval nem közvetlen Arp. És érdemes, sőt fontos a korabeli verses kötetekre is gondolni, mint *Töredék Hamletnek*, *Egy talált tárgy megtisztítása* (Tandori, 1968, 1973), *Miniciklon* (Balaskó, 1985), *a Valóság édessége* és a *Manír* (Kukorelly, 1984, 1986). Mindezekkel maga mögött és maga körül mondhatja Böröcz: „születtem, elvegyültem és kiváltam”, és, teheti hozzá, hogy amiből a maga különleges módján és összetételében, az elme-genetikai kockadobás véletlenje révén kivált, kiváló is lett. *Sui generis.*

Egy csakis spektrummal jelentkező fénynyaláb sziporkáztatója, aki olyan befolyamatok külvetületeit alkotta kemény munkával, és ezért alkotják őket elmélázó nézői látványokká, amelyek mindössze egy-egy szempillantásra összegezhethők. A bennem keletkező fényjáték a már elmúlt, Múcsarnokban rendezett kiállítás¹ terének terében bóklászás, tehát a szüntelen mozgás, emlékezetem szerint, megfelelkezett, ahogy megfelelkedett most írás közben arról a folyamatról, amelyik szüntelen vissza és előre hatoló összegzés. Hiába álltam és állok meg most az emlékezés elmedimenzióiban, mindegyik összegzés úgy hat, mintha lenne rá alkalom az éppen ráeszmélésben.

¹ *Talált és kitalált tárgyak* | Böröcz András kiállítása. Múcsarnok, Budapest, 2018. november 30 – 2019. január 20., kurátor: Kovalovszky Márta, ld. <http://mucsarnok.hu/kiallitasok/kiallitasok.php?mid=9ssetCC7HGlvrGXSmfVImr>

Ezt ugyan mindenféle kiállítás esetében el lehet mondani, de a klasszikusnak nevezettek idea-eidosz összegzését másféle azonoság jellemzi, mint Böröczét, azaz számomra másféle lehet, másféle egyetlenre törekvés hangolja össze, mint az olyanokat, amelyek virtuális tényezőit csakis az abszurdítás szurdításán, azaz sükettségén át percipálhatom, ténylegesíthetem, akárhányszor is futólagosan. „Nem érted, süket vagy?” „Igen. Süketseggemen át hallom a kontúros foszlányok diszharmóniájának zsongását, az egyszerre-zsongást.” Vibrál, és érezni, nem eklektika.

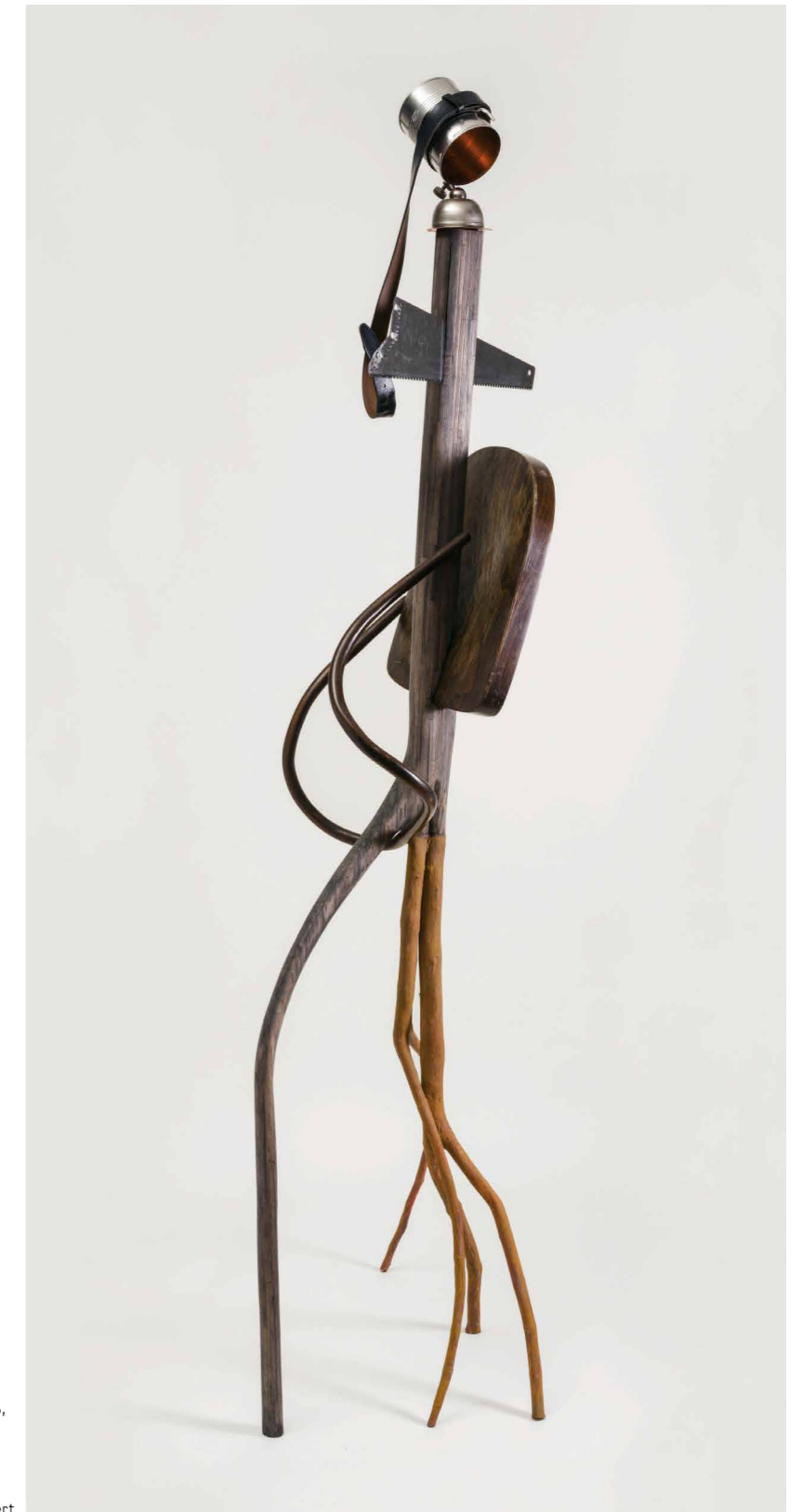
Még mindig bevezetesként szeretném jelezni, hogy a jelenleg a Ráday utcában található 2B Galéria kiállítása nemcsak a 2B ceruzára utal, hanem a két Böröcz fivérre, és arra az egykori 2B Galériára a Bécsi úton, amelyik egyben a Böröcz család lakása is volt. Apjuk is ott ült, jól emlékszem az alkalomra, abból vált ki a 2B, amikor szükké vált a magánlakás, és meg is kezdődhetett a szabad magánélet és a magángaléria. Aki Böröcz LÁSZLÓTÓL-Lacitól elvitatná az alkotót, mivel ő csak egy galériát alkot, megfelelkezik arról, ami egzisztenciális.

Kiállítható alkotások, kiállító-terem és a kiállítások mulékony alkalmainak fénytörései nélkül elképzelhetetlenek, és a magánlakhelyek magángyűjteményeinek muzeális értékke statuuálása után elengedhetetlenül szükséges *szabad* helyek. Időleges és közönségileg-közösségileg látogatható jóshelyek, ahol és ahonnan később ki-kí magának jósolhat emlékezést. A 2B Galéria ezért maga is összegezhethetetlen egy-egy létező ember életében, hiszen ki-kí élete, ahogyan a szétszóródó sokaké is, új meg új összegződések számlálhatatlan pontjait rakja és végzi, alkot és veszejt és ámit. Kecsegtet.

A 2B megnevezés pedig, amennyiben egy ceruzafajtára vonatkozik, maga is többszörös nyalábot jelez. Mindenekelőtt kétfélet: számot és betűt fog egybe, és míg a számot hatványozni lehet, a betűt nem. „Azt hiszi”, mondta egykori gimnáziumom tanára, amikor kifakadt az egyik tanórán, „a főneveket ragozni lehet: tinta, tintább, legtintább?” Ceruzánál a „B” a fekete árnyalataira utal, és az árnyalatokat csak sokszorozni lehet, hatványozni nem. A „2” viszont a grafit keménységének egyik fokozatát jelzi, a szám tehát ezúttal fokozható jelző, és nem a fára vonatkozik, amibe a grafitot töltik, illetve amit a grafit köré két (géppel) faragott farészből ragasztanak egyggyé, és aztán a ragasztás

leplezésére lakkal vonnak be. A hegyezhető ceruza mégis és varázslatosan egy. Amiként Böröcz is, aki kemény is tud lenni, és lágy is. A Böröcz-alkotások az ő számos és számtalan árnyalatainak valamelyike.

A ceruzát hangsúlyozni kell, hiszen Böröcznél eléggé hangsúlyozott és jellegzetes. Ő ceruzákat *roncsol* anyaggá, hogy aztán precíz és filigrán alkotásokká lényegítse őket át, így nemesülnek köznapiságukban az alapanyag színváltozásaiá, a fa alkímistájának opuszaivá, bölcsek lehetséges fakövületeivé. Hadd mondjam bölcsnek, ne okosnak, ügyesnek, invenciózusnak, hogy hozzátehessem: munkáit egyúttal a humorostól az ijesztőig derengő neo-rokokó burjánzás jellemzi, a fekete humor, a borzalom



Böröcz András
Hegeűművész, 2018,
laminált, faragott
ceruzák, kozoág,
talált tárgyak,
197 x 60 x 50 cm
© Fotó: Áment Cellért



Böröcz András
Demeter, 2017, kozoág, laminált, faragott ceruzák, 100×165×30 cm
 © Fotó: Áment Oellért

mosolya, amikor maga a borzadás mosolyog, és nem cinikusan, nem is álszentként, hanem a létezésnek azzal a létezők kínjából előderengő mosolyával, ami enyhíti a kint, kifejezi, anélkül hogy leplezné. A megnyilatkozás mosolya ez, amely szülés után asszonyokon csillan, a fájdalom jelein átsugárló mosoly az anya még verejtékes arcán. Csak Böröcz alkotásain, hiszen művészek, nincsen verejték.

A szürrealista fekete humor (André Breton) a német korai romantikára emlékeztet, annak volt kései leszármazottja Mary Shelley *Frankensteinje* és még később Charles Baudelaire E.T.A. Hoffmann tökéletes humorát méltányló esszéje, amitől csak egy ugrás az *Ubu roi*. Azért is figyelemzettek erra a 18. század végi és 19. század eleji bizarr romantikára, mivel a ceruza, a szobrászatban alkalmas kövel, agyaggal, gipsszel, festékekkel ellentétben, modern találmány. Az osztrák JOSEPH HARDTMUTH 1790-ben találta fel, tőle függetlenül a francia NICOLAS-JACQUES CONTÉ 1795-ben, de a jövő tekintetében mégis a Kohinoor máig uralkodó hagyományává nemesedett Hardmuth találta ki, hogy a grafitot agyaggal vegyítve égetni kell és vegyíteni úgy érdemes, hogy le lehessen gyártani a B-től a 9B-ig terjedő puhaság és a H-tól 9H-ig terjedő keménység fokozatait. Ehhez a rövid grafitológiai megjegyzéshez tartozik, hogy a „Graphit” szót ABRAHAM GOTTLÖB WERNER varázsolta 1788-ban a görög *graphein* vagyis írni szóból. Bár magát az anyagot az angliai Borrowdale-en fedezték fel 1564-ben, sokáig csak hasították és onnan szállították mindenfelé, monopolhelyzete volt, de már jó ideje Ázsiából kerül Európába, ahogyan a fa Dél-Amerikából: igazi ötvösmunka a ceruza, ha gyárakból kerül is a kereskedelembe. Vagyis, Böröcz jellegzetesen faragott konstrukcióinak anyaga is modern.

Fát szerez innen-onnan, de az írószerszámot nagy mennyiségben vásárolja, vagyis szerszámból roncsol magának anyagot, azt dolgozza meg.

Böröcz alkotásait, és nemcsak a ceruzákból, hanem a pusztai fából faragottakat is, nemcsak Dada és Szürreál származékoknak, minimalista konstrukcióknak is lehet nevezni. Minimalista monumentumnak, hiszen még a legnagyobbak is minimalisták: a vasúti kocsi a benne függő akasztottakkal azért is olyan nagy hatású, mert valódi vasúti kocsihoz és függő emberalakokhoz képest kicsi, ami, ha festve lenne, kicsi is maradna. Mindezeknek a tényezőknél az együttese teszi, hogy Böröcz András kirí mindegyik besorolás címkéi közül. És történik ez a maga szerény, semmiképpen sem hivalkodó módján, ami látvánnyá nézhető és élhető meg, egy még mindig modern művészet, anélkül, hogy annak kvintesszenciája vagy eklektikus halmaza lenne. KOVALOVSKY MÁRTA „szelíd kajánságnak” jellemzi Böröcz alkotásait Erdély Miklós „fenyegető, nyomasztó és

provokatív” műveivel szemben, holott ez a három utóbbi jelző a legtöbb Böröcz-alkotásra is áll. Ezek egymással ellentétes tulajdonságok-hatások együttese, variációk egy témára, esetleg témát rejtő improvizációk. És mi lenne a rejtőző téma, a Böröcz-téma? De ki választja el a táncot a táncoló táncostól – kérdezte versében az ír-angol költő Yeats, aki ezzel egyúttal az olvasás és hallás folyamatában keletkező ír-angol nyelvű versre is célozhatott.

Eddig a bevezetés.

A ceruza mint fa, például Böröcz *Demeter* (2017) című alkotásában egy göcsörtös, magára hajló faág, és az a szakasz, ahol magára hajlik, a halott faág két részét illeszti egygyé ceruzákból faragott tapasztott és csiszolt hegesztéssel a Föld Istennő nevében. Holtában így vált elevenné, megszólíthatóvá abban, aki poétája, vagyis csinálója volt, és akinek látványában poétája lehettem és lehetek ma is.

Egy másik variáció a *Desirée* (2017) nevű, magyarul maga a vágyott (nő). Ezúttal nem az Ádám bordájából faragott, ahogyan nem is az ótestamentumi Isten alkotása, aki a férfit agyagból gyúrta-formálta: a rájátszás rájátszik a rájátszásra, nem reflektál; a játék eredménye háromdimenziós, nem reflexió. Ez is magára hajló faág, és vizsgálódás nélkül szintén észrevehetetlenül két halott rész varrat nélkül egybe simuló egygyé-hegesztése, de elágazásaik sokasága sokkal jobban leplezi kétféleségüket.

Közeledek ahhoz, amit Böröcz önhatványozódásának vélek, alkotásaiba eredő jellege erejének. Meghatározásától továbbra is tartózkodni kényszerülök.

Ez a beszéd méltánylás, nem dicséret, nem is értékelés, ahogyan a tölgy sem dicsőbb, mint a fűz vagy a jegenye, az *Iliász* sem, mint a *Hamlet* vagy a töredékben hagyott *Tulajdonságok nélküli ember* – ezek mindegyike *autochton*, magyarul „a földből magából való”. Ez a föld pedig a Föld és környezete, a Nap és a naprendszer nélkül (már) képzelhetetlen, gondolhatatlan, megélhetetlen.

A bevezető ezzel már a tárgyalás tárgyának tárgyatlanításába került, egyszerre kerítésen belülre és kívülre, helytelen helyre és így helyesen. Hiszen a papír nem a kiállítás, és nem az elmébe beállítás tere és ideje, ezzel a dilemmával birkózott és birkózik, aki ezeket írja és írta, ahogyan az is, aki olvassa.

Nem lehet vitatható, hogy Böröcz András önhatványozódásának alapja a ceruza.

Ezért tőle is elválaszthatatlan a keménység és a lágyság, a komolyság, a humor, és a magában is kettős ironia, hiszen költői is, nemcsak retorikus. Ezek egyike sem önös, nem komolykodás, nem humorizálás, nem ironikuság. Együtt-alkotó. Első pillantásra pofon, nem reflexió. Aki nem vállat rándít, vagyis nem rázza le, azt első pillantásra meghunyászkodásra vagy dacos haragra ingerli, az arra következő érzékeny eszmélkedés folyamatában viszont önhatványozásra. (Mindig egy ember hatványoz, nem a szám hatványozódik.)

Akad Böröcznek egyetlen ceruzából faragott alkotása, meghatározó azonban nála a ceruzák egybemontírozottságából alkotott egység. Nyilván konstruál, de aztán a kivitelezésben alakít, megdolgoz. Az egyetlen ceruza faragása sem egyetlen faragás, és az egyetlen ceruza sem áll Böröcz keze alól kikerülve magában, nem monomikromű. Mindig mikro, akkor is, amikor kiterjedésében nem kicsi és nem filigrán, mert akkor is mintegy kicsinyítő prizma, mikroszkóp alatt valami monstrózus nagyé, mint az *Akasztottak* (1989–1990). Mindig van környezete, olykor belkörnyezet, napárnyék révén, ami olyan aura, amelyiket az alkotás maga vet maga köré. A montírozás – és esetleg keletkezése folyamatában összeálló magja, a konstruálás? – nemcsak ceruzákból egyesülhet, állhat össze Böröcz keze alól, és nemcsak filigrán lehet, akkor is, ha az említett módon nem mini. A 17 egy-egy darab fából faragott *Akasztottak* nyakán a vastag és világosabb és nem fából faragott kötél, és az, ami a tizenhét lógó alakot együvé helyezi, az oldalaitól lemeztelenített vasúti kocsi keret-doboza, maga is része az alkotásnak, amelyik, amennyiben mono-mentális, hatásában a filigrán munkák között monumentális.

Horatius „exegi monumentum” kifejezése arra vonatkozik, amit magyarul életműnek mondunk, az a francia *oeuvre*, a latin *opus*, ami egy-egy műre is vonatkoztatható. Az *opus dei* mintájára mondhatjuk: *opus homini*, hiszen egy lángész (*genius*) isteni lehet: egyetlen egész.

Böröcz Andrásnál az egyetlen egész (számomra, általam) meghatározhatatlan, ahogy a „Horatius” megnevezés sem meghatározás, hanem egy egyedinek névvel, a Gazda nevével el- és körülkerítése: „a gazda bekeríti házát”, írta Babits.²

Az önhatványozódás egyik bizonyítéka, szerencsére csak az egyik, a performanszok hűlt helyeinek (a kiállítás katalógusában olvasható) felsorolása, amelyeket ugyanegy élő-eleven ember alkotott, ahogyan azt egykor a *commedia dell'arte* mimesei tették, vagy a 20. században a francia pantomim művész Marcel Marceau. Időben a kettő között az improvizációk mesterei, mint Chopin, Liszt, Paganini, később Miles Davis. A hírnév is az alkotások hűlt helyét visszahagyó monumentum, légből-kapott, de tüdőmegjárta légből. Böröcz hírneve, szerencsére, nemcsak ilyen, hozzá tartozik a különféle helyeken föllálítható többi. Ahogyan azok az eddig kései szürreál, valósfölötti valós montázsok, amelyeket ő dada-módra talált tárgyakból alakított szürrealistán egygyé, „talált és kitalált” tárgyakká.

A Műcsarnokban rendezett kiállításnak ez a magyar elnevezése – *Talált és kitalált tárgyak* – közel sem volt olyan jó, mint az eredeti angol „non-objective objects”, jobb lett volna a „nem-tárgyilagos tárgyak”. Hiszen az angol lehetett volna „subjective objects” is, ami azonban nem jelenthetné egyúttal azt is, ami fontos, hogy ugyanis „nem-tárgyi tárgyak”. Ez utóbbi, tehát az angol eredeti, Malevics „tárgyatlan világ”

² Czifágy Lóránt és Siklós Istán így nevezte egymást „Lóránt gazdának” és „István gazdának”, amennyiben ők voltak a londoni Szepsi Csombor Kőr alapító gazdái. Olyan köré, amelyiknek tagdíja nem volt, tagja az lett, aki belépett egy-egy programra és megadta a címét, vagyis emberi változatban olyan kör volt, mint Cusanus Istene: középpontja mindenütt, körfogata sehol, emberi változatában tehát ott, ahol szívesen meg-megdobbant. Helye a londoni lengyel klub volt, vagyis nem a hely tulajdonosa rendezte. Említem, hogy emlékeztessenek a külföldi magyarság, a „nyugati”, létrehozott ilyen szabad szerveződést is. Böröcz így volt leleményei gazdája már keleten is nyugati.



Bórcz András
Akasztottak, (17 figurából álló dobinstalláció), 1989-90, faragott platánfa, kótél, 310 × 200 × 200 cm
© Fotó: Rosta József

gondolatán fordított egyet: Bórczéi olyan tárgyak, amelyek nem tárgyak, *attól függetlenül, hogy a világ milyen*. Ezzel elkerülte a „műtárgyak” és a „műalkotások”, vagyis a művészet megnevezést is egy olyan korszakban, amelyikben kérdésessé vált, hogy mi is a művészet. A magyar szó nyelvújítói alkotás (1787). Más nyugati nyelveken a latin *ars* népnyelvi változatai (art, arte, Kunst) az emberi *képesség* gondolatát fejezte ki régóta, mint az érzékiséget, az érzést és a gondolatiságot egyaránt magába foglaló technikát. Az *ars poetica* megnevezésben is, hiszen mást jelentett, még nem foglalta magában a mára kissé levitézlett poézist, poétikusságot, költőiséget. Ezért lehetséges megkülönböztetni egy műalkotásban a tárgyat és az alkotást, egy festményben a falra akasztható tárgyat és a nézőben keletkező művet (amelyik nem mindegyik odanézőben keletkezik). Az előbbit el lehet adni, az utóbbit nem, holott az előbbit az utóbbi miatt szokták eladni és megvenni (olyanok is, akiknek nem az odanézés az érdekük, hanem a pénzérték). Az előbbit lehet hamisítani, az utóbbit eredetinek vagy hamisnak csak vélni és megítélni lehet. Bórcz alkotásai is így tárgyak és nem-tárgyak, hiszen nem tárgyaknak készültek a nem-tárgyakat megélni vágyó emberek számára. A nem-megélni vágyó nézők,

Bórcz András
Rózsaszín akt, 2000, faragott ceruzák, mahagóni, laminált ceruzadoboz, grafitrajz kézzel merített papíron, 35 × 62 × 10 cm © Fotó: Áment Gellért



akik elmennek megnézni őket, félrevezettek, esetleg hipokriták: ámulatot sóhajtának álmélgodás nélkül. Bórcz alkotásainál a félrevezetettek érezhetik magukat becsapottnak, ha nem találják azt, amit ők művészetnek neveznek. Ez nem egyszerűen ízlés dolga, az ízlésnek ugyanis nincsen metafizikája, míg egy műalkotásnál van, ha az alkotás más, mint a tárgy, ahogyan egy zenei vagy nyelvi kotta is más, mint ami egy emberben saját magának hangzik.

Bórcz alkotásainál ez a megkülönböztetés elkerülhetetlen, a látvány maga provokál rá, ahogyan nézőket magasugrásnál a lécc, amelyik vagy leesik vagy nem, és ha nem, attól még nem lesz győztes az ugró, csak lehet. A nézőnek is ugrania kell. A dada azért volt és maradt jelentős, mert a nézőnek nemcsak azt kellett és kell ma is éreznie, hogy ugratják. Van pozitív meglepődés és van negatív meglepődés. Senki sem drukkol azért, hogy a magasugró lerúgja a léccet; ha van benne együttérzés, együtt csalódik az ugróval. Az ugratás akkor pozitív, ha van hozadéka, és Bórcz alkotásainál szinte mindig van. A játék, ha tényleg az, a játszóknak és az együtt-játszóknak sohasem üres, a játszóadás eseménye mindig egyedi, mindegyik pillanatban, és mi sem gyakoribb, mint a figyelmetlen pillantás, meg az üres.

A félrevezetett, illetve magát félrevezető néző pillanthat úgy, hogy azt látja, Bórcz nem jó szobrász, nem tanulta meg kellőképp a szobrászat mesterségét, ahogyan ezt írta is valaki, aki nem arra összpontosította pillantása figyelmét, mint amire ténylegesen nézett. Ezért nem is láthatta azt, amit láthatott volna, a komolynak, a humorosnak és

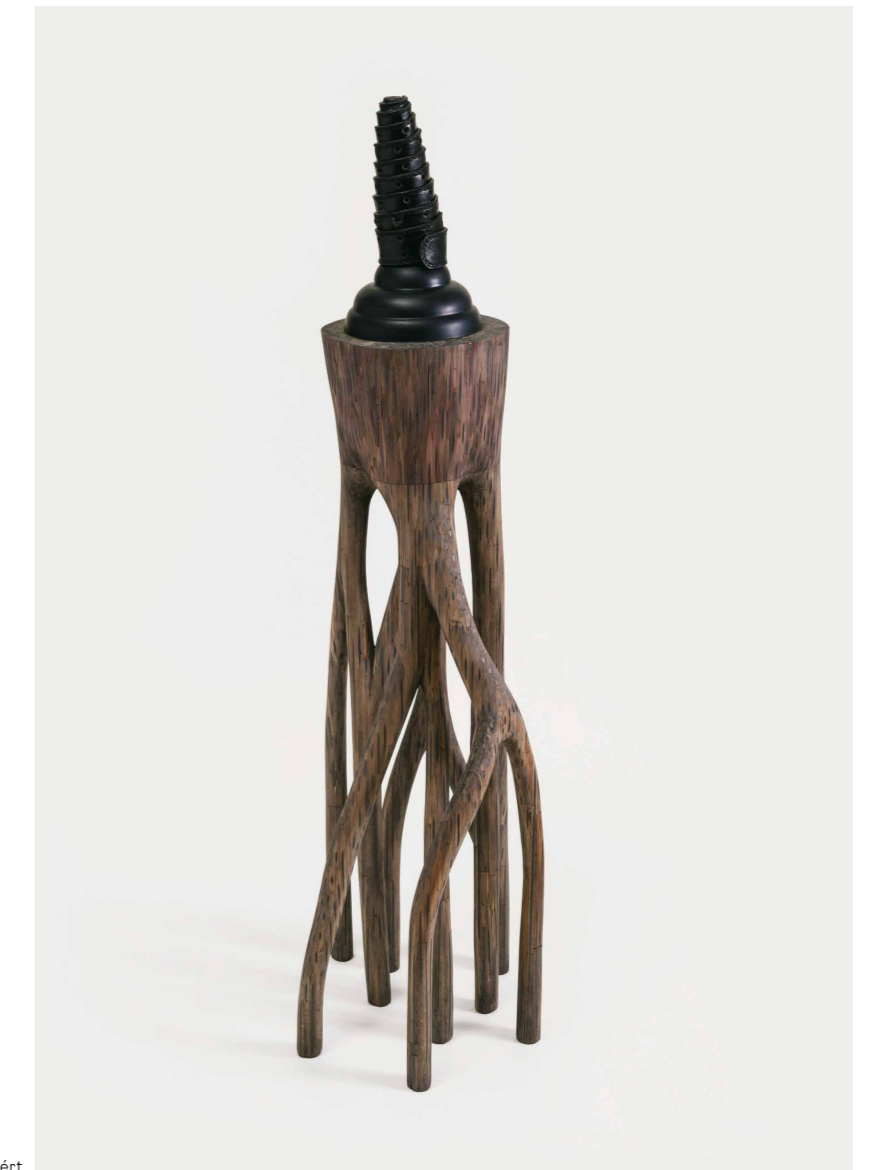
az ironikusnak olyan együttesét, amit szétcincálni nem érdemes, arányaikat elemezni lehet, méricskélni aligha. A megrendülés komolysága magában foglalhatja a humort és sohasem nélkülözheti a művészi ironiát, ami egészen más, mint a retorikus, nem azt érti: *hülye*, amikor azt mondja: nagyon okos, hanem azt teszi, érezteti, hogy például: *ezek az akasztott ember-alakok nem akasztott emberek, de nem is az allegóriájuk, de pusztá képük sem, hanem megalkotott pusztá képek: érintés nélkül ütődés nekik*.

És kinek jók Bórcz alkotásai? Annak, aki szereti őket, aki vonzódik hozzájuk, ahhoz vonzódik, hogy *tőlük*-el. Nem azonosulásra csábít, hanem önismerésre. A pillantás nem egy orgazmus sötétje vagy villanása, hanem nyugtalan megnyugvás múlt teljessége. Magyarázat, azaz felvezetés segíthet, ha azonban mindössze segít, akkor csak ötlet, nem az, ami meglepve-hökkentve, vagyis érződve meg is ráz. Hagyományos kifejezéssel: a gyönyörű olyan szép, amelyik fenséges is egyben, William Blake kifejezésével: „beauty is exuberance”, a szépség túlaradás, illetve a szép, akkor igazán szép, ha túlaradó. Túlarad a látvány a tárgyon. A szökőár viszont csak akkor szép, ha nem mossa el a partot, ha nem szörnyű. Bórcz alkotásai nekem sohasem szörnyűek, olykor tetszenek, olykor zaklatnak, olykor, de ritkán, érdektelenek, vagy csupán érdekesek. Ami érdekes, megérint és tovahullámzik: „locsog a felszín, hallgat a mély”.

Mit szeret, kérdelem most magamtól, aki (ami?) szereti Bórcz alkotásait, „Bórczöt”? Csak körülírásokkal szolgálhatok. Az *Akasztottak* esetében: egyetlen akasztott ember-figura nem kevesebb lenne, mint sok, hanem más. A faragott fa-arcok a fanyakakra tekert, rájuk rétegesen csavarodva szoruló vastag és világossárga kenderkötél kontrasztjával egyszerre halott élők arcai, nem halotti maszkok. Egyedi emberarcok sápadtra csiszolt fa-bőr hallgatása visszhangzik bennem kívüli látvánnyá. A sorozó, függő testek és fejek közötti rések egymás mellé halmozódása egyszerre különíti és egyesíti a megnyúló nyakak, lecsukott szemek és görcsbe rándult kezek mozdulatlan ütéseit. Látomás összegezhetségtelen ember-halálról – a meghalás még nem halál, a halott már nem az – és az emberi kegyetlenségről, egyszerűségében túl minden állati-vadállati dúláson, pusztuláson, hiszen az emberi kegyetlenség a tettes és az áldozat egysége, egységük diszharmoniója.

Egészen másféle példa a *Hordók szabadságon* című rajz, amit magam inkább vakációnak mondtam volna. Hordótestű emberek strandon, víz mellett, vízben és víz fölé lógó lábbal vakációznak, ahogyan hordók tehetnék, amikor nem kell pincében borral feltöltve őrt állniuk, amikor nem ízes nedűt kell őrizniük, hanem szabad semmivetésben leledznek. Egyszerre humoros, zavaró kép, elfogadásra készlet, még a partszegélyen ülve horgászó egykedvű hordó-ember is, a rajz-adta mozdulatlan csend lebegésében, inkább mélán szórakozik, mint renyhe.

És egy harmadik példa, *Bábel* (2015). A nyelvzavar helyett tárgyak zavara: talapzattá formált és csiszolt ceruza fa-grafit-építményen fekete véccé-pumpagumin magasba vékonyodva csavarodó fekete öv tekeredik magasba csúcsosodón, egy, a festő Brueghel Bábel tornyára emlékeztető alakzat. Valóban bábeli, ha a megpillantott és bepásztázott összetevőket megnevező szavak ugranak elő és rakódnak egyetlen kifejezéssé, beszédhang-kísértetté az emlékezés aktivitásba rúgott csendjében. Nézem a csend kakofóniáját, azt, amit látva hallok és meghallva látomássá nézek: egy emberi tevékenység szellemes örületét. Mosolygok és furcsálkodom magunkon. És egészen máshogyan, mint amikor felidézem, milyen is *Louise szívé* (1993) sok karsú lábakon két egyenlőtlen kamerájával a magasban, bámulatos-ámulatos Jézus szívében innen és túl, ahol is se Jézus, se szív, se Bórcz, se gyönyörűre csiszolt ceruzafa-montázs, csak egy számomra megnevezhetetlen látomás látványa, csoda. Csodás tréfa, tréfás csoda, lenyűgöző játék, felszabadít.



Bórcz András
Bábel, 2015, laminált, faragott ceruzák, bőr öv, 104 × 35 × 35 cm
© Fotó: Áment Gellért

HAJAS ÉS HAMVAS

A köztes lét túloldalán. Hajas Tibor művészete és a Tibeti misztériumok

Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, Budapest
2019. február 6 – április 14.

Kurátor: Kelényi Béla tibetológus
Kurátorasszisztens: Végh József tibetológus

A Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum kiállítása az ázsiai kultúrák magyar művészekre tett hatását vizsgáló sorozat részeként HAJAS TIBOR (1946–1980) életművének a tibeti rituális gyakorlatokhoz kapcsolódó elemeit vizsgálta.

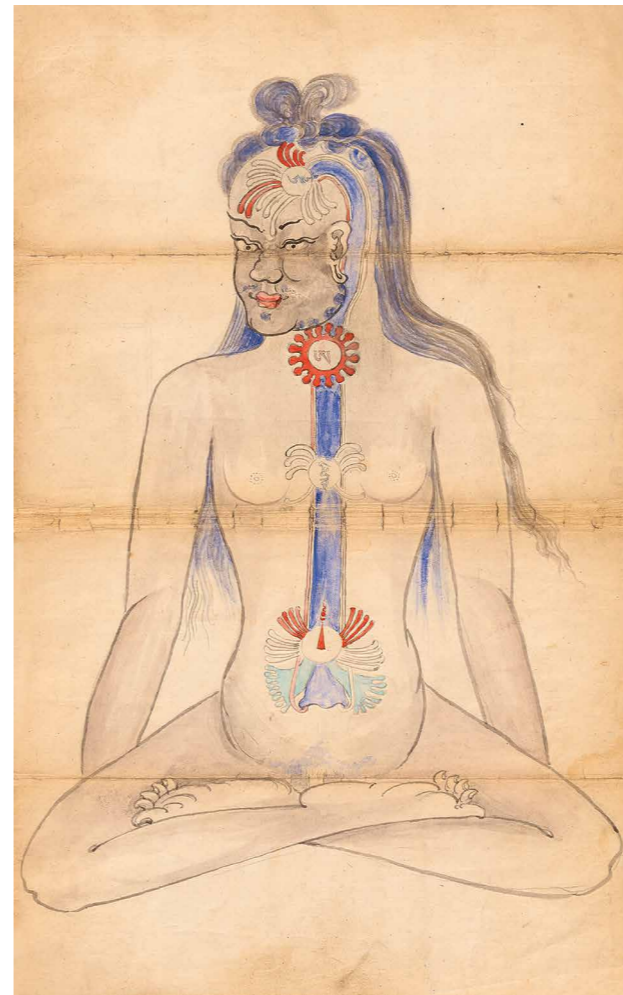
A kiállítás két nagy tematikai egységből állt: a tibeti világbéna, vallás és orvoslás (a HAMVAS Bélát illetve Hajast foglalkoztató *chöd*, illetve *tummo* gyakorlataira fókuszáló) bemutatása, valamint Hajas Tibor *Chöd* és *Chöd Film* című performanszaihoz és a VETŐ JÁNossal közös *Tumo* sorozathoz (1979) kapcsolódó dokumentumok, fotóművek és videómunkák.¹ Bár a kiállítás néhány párhuzamot is kínált a két egység között (így például az emberi test tájként való értelmezése egy tibeti térképen² és Vető János *Tájkép* /1979/ című, a *Húsfestmény*-sorozatból származó fotóján),³ a kuratori koncepció elsősorban a kisajátító félreértés eseteként értelmezte Hajas műveit, amit a termék eltérő színei is hangsúlyossá tettek. (A tibeti rész falai fehérre, a Hajashoz kapcsolódó termék falai feketére lettek festve.) Az alábbiakban azt vizsgálom, hogy a kiállítás hogyan viszonyul a korábbi Hajas-recepció elemeihez.

A Hajas-recepció egyik kulcsa a neoavantgárd életműveket övező kultikus szemlélet, illetve annak alternatívái. A kultikus szemlélet forrása, hogy a maguk idejében ezek a művek a második nyilvánosságba „szorulva” nem részesültek kritikai-teoretikus fogadtatásban, az események és szereplők emlékezetét egyfajta heroizáló beszédmód őrizte. Ráadásul a rendszerváltás után meginduló kritikai recepcióban Hajas alkotásai a neoavantgárdot

1 Hajas – Hamvas nyomán – a 'chöd' és 'tumo' alakokat használta.
2 *Szinno démonnő*. Tibet, 19–20. század
3 Hajas Tibor: *Húsfestmény II. (Tájkép)*, 1979, fotó: Vető János

a tragikus-vallási-mitológiai diskurzus felől értelmező paradigmában kaptak helyet.⁴ E kultikus és mitologikus beszédmód kimozdítása kapcsán KAPPANYOS ANDRÁS, DÉKEI KRISZTINA, HAVASRÉTI JÓZSEF, MÜLLNER ANDRÁS és NEMES Z. MÁRIÓ szövegeire utalhatunk, valamint a 2005-ös *Kényszerleszállás* című kiállításra.⁵ Utóbbi szemmel látható és füllel hallható közelségbe hozta a befogadó számára Hajas munkásságának erősen intermediális és multimediális vetületeit, a bevezető terem – a *Pótlások*-sorozat *Zászló* (1974–1975) című darabja révén – a dokumentum valóságvidenciájának megkérdőjelezését használta felütésként (és keretként) az életmű megközelítéséhez.⁶ A kiállítással egyidőben megjelent *Szövegek* Hajas irodalmi életművét tette olvashatóvá és befogadhatóvá egy

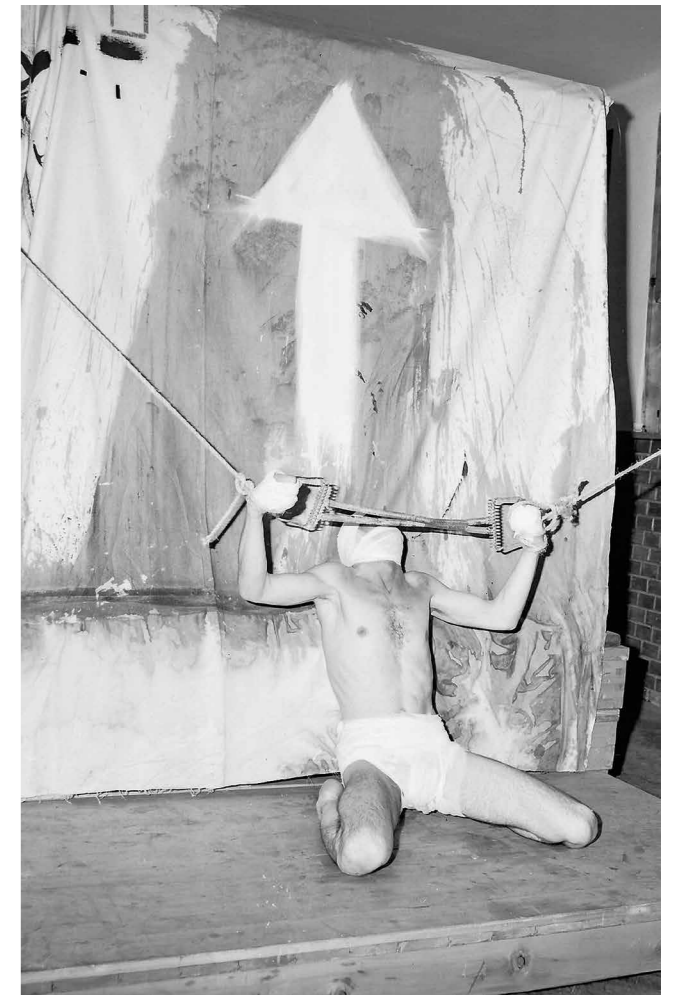
4 vö. Havasréti József: *Alternatív regiszterek: a kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*, Typotex, Budapest, 2006, 65–66.
5 *Hajas Tibor (1946–1980) Kényszerleszállás*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2005. június 16 – szeptember 4., kurátor: Baksa-Soós Vera, ld. <https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/hajas-tibor-1946-1980-kenyszerleszallas>
6 Szűcs Károly: *Test és kép*. Hajas Tibor kiállítása, *Balkon*, 2005/6., 11–17., ld. <http://balkon.art/1998-2007/>



Tummo meditációt végző jógin alakja. Mongólia, 19. század

szélesebb közönség számára.⁷ Nem véletlen, hogy a kiállítás és a kötet nyomán egy új generáció jelentette be igényét Hajasra.⁸ Ahogy arra Derrida felhívta a figyelmet, a performanszművészet prófétájának tekintett Antonin Artaud szövegeiben nem csupán az imitációról, reprezentációról lemondó színház elmélete, hanem annak elérhetetlensége, a reprezentáción kívülre kerülés lehetetlensége is megfogalmazódik.⁹ Hasonló belátás figyelhető meg Hajasnál, például az *Érintés* (1979) című rádióperformansz¹⁰ kapcsán: „Hajas rájött, hogy a sokkoló konkrétumok csak a zsigeri élményt mélyítik el; az egészséges psziché vegetatív szinten védekezik ellenük. Képesek vagyunk maradandó károsodás nélkül végignézni egy kivégzést, egy boncolást vagy egy hard-core pornót, de éppenséggel többek sem leszünk általa. A csodához igenis kontextusra van szükség, elidegenítő effektekre, kitöltetlen helyekre. A közvetlenség végpontja csakis közvetett módszerrel (ez esetben rádióközvetítéssel) érhető el, a személyiség felszámolásához szükség van egy nagyszabású

7 Hajas Tibor: *Szövegek*, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2005 (szerk. F. Almási Éva)
8 Dunajcsik Máttyás: Hajas a miénk, *litera*, 2005. június 20, ld. <https://litera.hu/magazin/tudositas/hajas-a-mienk.html> (utolsó hozzáférés: 2019. május 12.); Nemes Z. Márió: *Tűzhalál magnéziumfénynél*, *Balkon* 2005/7–8., 20–22., ld. <http://balkon.art/1998-2007/>; Dunajcsik és Nemes Z. a Hajas-élmény nyomán egy konferenciát is szerveztek az életműről, melynek szerkesztett előadásai a *Prae* 2006/1-es számában olvashatók.
9 „Artaud tudta, hogy a Kegyetlenség színháza nem az egyszerű jelenlét tisztaságában kezdődik és nem is ott végződik, hanem már a reprezentációban, »a Teremtés második idejében«, az erők konfliktusában, mely nem lehet egy egyszerű eredet.” Jacques Derrida: *A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása*, *Theatron* 2007/ősz-tél, 35. (ford. Ivacs Ágnes et al.) „[Artaud] színéről való lelépése előtti utolsó mondata annak paradoxonjára világít rá, hogy a színházban épp az önkifejezés hat hiteltelenné, kínosnak, és a szaválás hitelesnek: »Ha a maguk helyébe képzelem magam, jól látom, hogy egyáltalán nem érdekes, amiről beszélnek. Csak színház az egész. Mit tegyek, hogy őszinte legyek? «” Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*, Osiris, Budapest, 2007, 235.
10 Hajas Tibor: „Érintés” című rádió-performansz, Kossuth Rádió, *Gondolatjel*, 1979. február 4., ld. <https://www.artpool.hu/sound/radio/mp3/06/hajas.html>



Hajas Tibor
Chöd, 1979, performanszdokumentáció © Fotó: Makky György

személyiségre, az anti-művészet valódi kiteljesítése pedig – nincs mit tenni – valódi művészet.¹¹ Havasréti József és Nemes Z. Márió tanulmányai szintén a műviséget, megkonstruáltságot, a személyiség stilizálását hangsúlyozzák Hajas alkotásai kapcsán.¹² A Hopp kiállítás párhuzamosan több értelmezői stratégiát is játékba hoz az imént vázolt Hajas-értelmezések közül. A kiállításon üvegtárlókban számos olyan tárgy volt látható, amelyek a Hajas-performanszok során kaptak szerepet: fém orvosi eszközök, a *Chöd* performanszban (1979) használt expander és farostlemez (utóbbi égésnyomokkal).¹³ Ezek a tárgyak a kiállítás

11 Kappanyos András: „Kettő vagyok: alany és tárgy” Hajas Tiborról, *Jelenkor*. 41. (1998) 6., 599–606., ld. <http://www.c3.hu/scripta/jelenkor/1998/06/04kapp.htm> (utolsó hozzáférés: 2019. május 12.)
12 vö. Mutagén gölem. Nemes Z. Márió Hajas Tiborról (Jánossy Lajos interjúja) *litera* 2014. május 16., ld. <https://litera.hu/magazin/interju/mutagen-golem-nemes-z-mario-hajas-tiborrol.html> (utolsó hozzáférés: 2019. május 12.); Havasréti József: *Életstílus és dandyizmus In: Alternatív regiszterek: a kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*, Typotex, Budapest, 2006, 104–112 és Uő: *Az Agy-rém*. Hajas Tibor írásairól In: *Széteső dichotómiák*, Gondolat Kiadó – Artpool Művészettudató Központ, Budapest, 2009, 143–164.
13 Bercsényi Kollégium, Budapest, 1979. december 18.

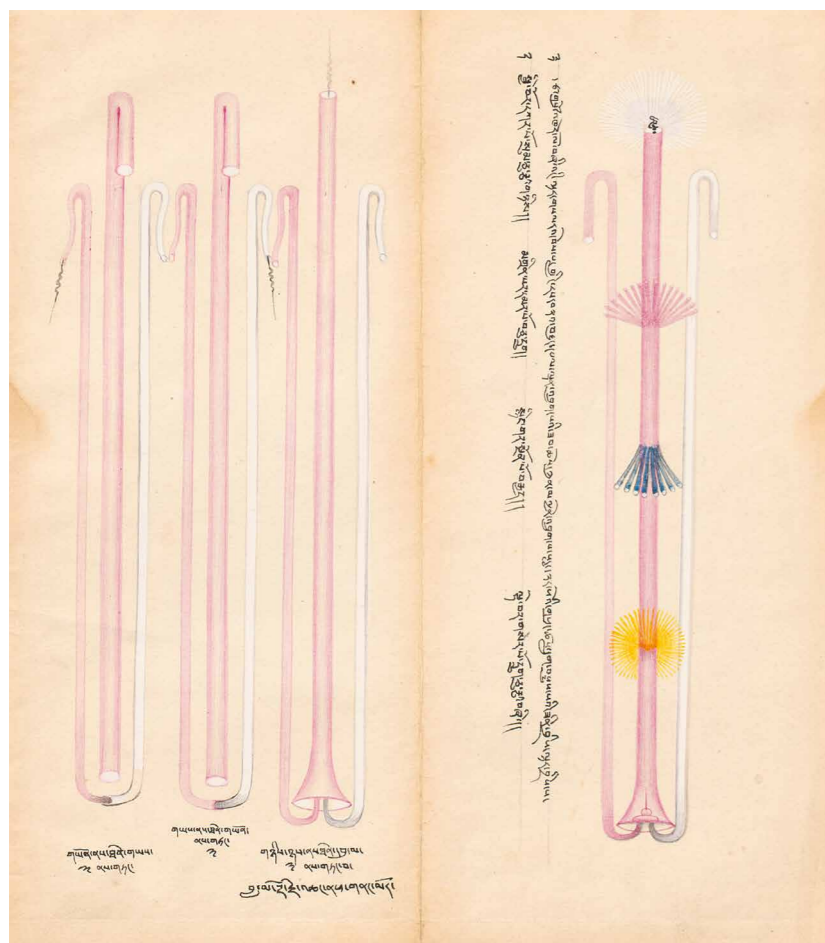


A köztés lét túloldalán. Hajas Tibor művészete és a Tibeti misztériumok | részlet a kiállításból
© Fotó: Bényi Andrea

2019_4



A köztés lét túloldalán. Hajas Tibor művészete és a Tibeti misztériumok | részlet a kiállításból
© Fotó: Bényi Andrea



Az emberi test csatornáit és energiaközpontjait ábrázoló könyvlap

tibeti szekciójára rímelnék: rituális kel-
lékeket látunk, melyek az érzékenyebb
befogadók számára borzongást okozhatnak.
Sokatmondó a tárgyak feliratozása, mely
„relikviáknak” titulálja az eszközöket. Bár
a relikvia szó használata nem példa nélküli a
performansztörténeti kiállításokon, itt kife-
jezetten egy szakrális heroikus értelmezést
hoz mozgásba: az eszközök ereklyeként
utalnak a nem jelenlévő test egykori meg-
kínzására és szenvedésére.¹⁴ A kiállítás ezen
elemei a tragikus-kultikus Hajas-imázt
viszik tovább, amit a fekete festett terem
komorsága foglal keretbe.

A falakon négy fotósorozat kapott helyet.
A Bercsényi Klubban bemutatott *Chöd*
című performansz fotói és a Vető János-
sal közösen jegyzett *Tumo I.*, *Tumo II.*
(1979) tablók a Hajas legendárium részei,
a fotók artistikuma, drámaisága, a
Rudolf Schwarzkoglerrel megfigyelhető

¹⁴ Ellenpéldaként Orlanra hivatkozhatunk. Az ő
relikviái az életmű kontextusában (és mert számos
alkalommal pénzért megvehető árucikként kínálta
őket) inkább ironikusan idézik meg a szentek
kultuszát.

párhuzamosság (epigonizmus?) számos kiváló elemzést megélt már.
A Hajas és Vető-életmű kevésbé ismert darabja a *Chöd (Film) I-II-III.*
(1979), melyet eddig csupán a *Képkorbácsolás* című kötet kisméretű
reprodukcióiról lehetett ismerni, a kiállításon látható darabok erre az
alkalomra lettek felnagyítva. Az eltervezett esemény felvétele egy főiskolai
vizsgafilm lett volna, de a felvevőgép tönkrement, a leforgatott félpercnyi
film pedig fényt kapott. Vető János ekkor a kamera helyéről kezdte fotózni,
ahogy Hajas kihányta a korábban megivott mérgező festéket. Az esemény
egyik ihletője (talán) a *Tibeti misztériumok* azon szöveghegye volt, ahol a
beavatandó a világ mérgeinek és szennyeinek magába szívását vizualizálja.¹⁵
A kiállítás másik újdonsága a *Tumo* sorozat néhány (szám szerint nyolc)
képének új nagyítása volt, melyek ugyancsak a *Képkorbácsolás* című
kötetben szerepeltek korábban.¹⁶

A kortárs performanszméletek egyik legizgalmasabb témája a performatív
esemény és dokumentáció közötti viszony termékeny újragondolása. Míg
hosszú időn át az egyszeri, élő, reprodukálhatatlan esemény holt nyoma-
ként tekintettek a dokumentumokra, az újabb paradigma a dokumentáció

¹⁵ „Ha a fekete lakoma áldozatát meghoztad, lássad magad a következőképpen: lásd a magad
és a többi lény betegségét, gonoszságát, bűnét, szenvedését egyben mind, egyetlen halomba
gyűjtve; a démonok műve ez, ősidők óta művelik ezt, nem tesznek egyebet, mint az emberek
sorsát marják. Ezt a megmérhetetlen nyomorultságot képzelj el hatalmas, fekete felhő
alakjában, ezt a felhőt szívjad magadba, nyeld le az egészet a boszorkányok és démonok
fekete testével együtt.” Hamvas Béla: *Tibeti misztériumok*, Pesti Szalon, Budapest, 1990, 79.

¹⁶ Jogi viták miatt a kiállításra felnagyított képeket a kiállítás után megsemmisítették. Ez,
valamint az új, eddig fel nem nagyított képek kiállításának igénye azt mutatja, hogy még
mindig aktuális Havasréti József megállapítása: „Hajast illetően van a levegőben valami
nagyon megoldatlan, valami zűrzavaros. (...) A Hajas-munkák szigorát, vad lendületét,
felforgató energiáit még nem szelídítette meg az aprólékos értelmezői munka humanizáló-
fegyelmű ereje (...)” Havasréti József: *Az Agy-rém. Hajas Tibor írásairól*. In: *Széteső
dichotómiák*, Gondolat Kiadó – Artpool Művészetkutató Központ, Budapest, 2009, 143.

performatív erejét hangsúlyozza. Ebben a
perspektívában a kiállítás különösen széles
skáláját kínálja a performansz és a doku-
mentum viszonyának. Míg MAKKY György-
nek a *Chöd* performanszról készült fotói
elsősorban performansz-dokumentációként
kínálják magukat befogadásra, a *Tumo I-II.*
tablói műtárgyvoltukban demonstrálják
a performanszfotók önálló ontológiáját.
A képek ékes bizonyítékai annak, hogy Vető
János Hajással egyenértékű alkotótársa volt
ezeknek a műveknek.

Vető János speciális műfaja a fotók moz-
góképpé való összefűzése, mely időnként
képes azt az illúziót kelteni, hogy korabeli
filmfelvételt látunk, miközben folyama-
tosan le is leplezi saját illuzórikusságát,
konstruáltságát. Ezúttal két ilyen munka
volt látható, melyek a *Tumo* és a *Chöd (Film)*
sorozatok fotóit használták. A magyar neo-
avantgárd performanszok mediális emlé-
kezete szerényebb a nyugati jóléti társadal-
makban létrejött művekéhez képest, mivel
bizonyos eszközök és nyersanyagok korlá-
tozottan álltak az alkotók rendelkezésre,
továbbá a fotók, illetve felvételek többsége

– az első nyilvánosság szabályozása miatt – nem vált a közösségi emlékezet részévé. Vető János mozgóképei ezeket a hiányzó mediális közösségi emlékeket helyettesítő pótlékok, protézisszerű kiegészítések, melyek egy kortárs képi befogadáshoz közelítik Hajas alkotásait. (A legújabb emlékezet-kutatások szerint az emlékezet nem raktárként őriz, hanem újrakonstruál, ennek megfelelően maga a dokumentum sem egy bármikor hozzáférhető eszköz – mintha Vető alkotásai erre a belátásra is rezonálnának.) A kiállításon látható videóművek nem csak aláássák az egyedi, hozzáférhetetlen eseményként felfogott performanszok kultuszát, de egyben kimozdítják a Hajas-performanszokat a tragikus-szakraális regiszterből. A kiállítás legfontosabb tétje azonban nem ez volt, hanem a hetvenes évek szubkultúrájára jellemző „Tibet mámor” (KELÉNYI BÉLA) vizsgálata egy konkrét eseten keresztül. Hamvas *Tibeti misztériumok* című szövege 1944-ben jelent meg nyomtatásban, rossz minőségű papíron.¹⁷ Újabb kiadást a rendszerváltásig nem élt meg, a hetvenes években szamizdatként terjedt. Hajas számára SZENTJÓBY TAMÁS volt a közvetítő, aki emigrációja előtt felolvasta a teljes szöveget a műtermében, amit aztán Hajas kézzel lemásolt. Ahogy arra Kelényi Béla megnyitó beszéde és a tárlatvezetések utaltak, a Hajashoz is eljutó szöveg kétszeres csúsztatáson ment át. Hamvas WALTER YEELING EVANS-WENTZ angol fordítását használta,¹⁸

- 17 *Tibeti Misztériumok*, fordított és bevezetéssel ellátta Hamvas Béla, Bibliotheca, 1944
 18 *The Tibetan Book of the Dead; or, The After-Death Experiences on the Barādo Plane, according to Lāma Kazi Dawa-Samdup's English Rendering* by W. Y. Evans-Wentz, with foreword by Sir John Woodroffe, Oxford University Press, London: Humphrey Milford, 1927

Hajas Tibor
 Chöd, 1979, performanszdokumentáció © Fotó: Makky György



mely egyrészt önkényes kompiláció volt, másrészt a teozófiából és hinduizmusból származó fogalmakkal operált. Hamvas (aki éppúgy nem ismerte a tibeti nyelvet, ahogy Evans-Wentz sem) szintén a maga szándékaihoz igazította a szöveget: a *Scientia Sacra* (1943–1944) írásának idején az ember isteni eredete foglalkoztatta. (Hajas a saját környezetében SZERB JÁNOSTól juthatott még információhoz a tibeti szertartásokat illetően, de ebben az időben maga Szerb is erősen információhiányos állapotot volt kénytelen elszenvedni a szocialista Magyarországon.¹⁹) A kiállításon ezt a kétszeres ferdítést a falon olvasható (a chö és tummo gyakorlataihoz kötődő) idézetek demonstrálták: a tibeti szöveg hely és korrekt²⁰ fordítása, Evans-Wentz átértelmezése és az ezt továbbgondoló Hamvas-textus részlete.

A kiállítás fontos hozzájárulás Hajas illetve a magyar neoavantgárd szellemi forrásainak alaposabb kritikai olvasatához. Mind a megnyitón, mind a tárlatvezetések nézői reakcióin érzékelhető volt azonban, hogy a szakemberek, illetve befogadók a két téma közül vagy a tibeti rész, vagy a Hajas életmű iránt érdeklődnek, abban mozognak otthonosan. A néző számára az időben, térben, szándékukat tekintve egymástól ennyire távol eső kulturális gyakorlatokkal egyazon térben való szembesülés akár merész montázsként is felfogható, ami ERDÉLY MIKLÓS szerint sajátos befogadói helyzetet hív elő. „A montázs elkerülheti a közlés fogalmi elszegényítését, a kiürült jelek kényszerű használatát. Általa mindig választható a csak oda vonatkozó, a dúsan egyszeri, a nem meghatározható, de nem is helyettesíthető. Módja van a végtelenségig finomítható, tapintatos eszközeivel a jelenségekhez egészen közel férközni, a legintimebb kapcsolatot létesíteni a közönséggel, és oly közelségből hatni, mint az önvizsgálat, a folytonosan felelősségre vont világnézet, a nyugtalankodó erkölcsi ítélkezés; a kibontakozó élő forma által.”²¹

- 19 Szerb János életéhez és munkásságához lsd. K. Horváth Zsolt: Szerb Antal, Szerb János és a Drang nach Westen, *Korunk* – 3. folyam, 20. évf. 8. sz. (2009. augusztus), ld. <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00152/indexfbc4.html>
 20 A fordítás mint (szükségszerű) újraértelmezés elméleti megközelítései ehelyütt csak utalni tudok. A témához lsd. Kulcsár Szabó Ernő: A fordítás „antihumanizmusa” mint az önmegértés új történeti alakzata, *Alföld*, 1999/február, 45-74.
 21 Erdély Miklós: Montázs-éhség, in Uő: *A Filmről*, Balassi Kiadó – BAE – Intermedia, Budapest, 1995, 104.

Szűcs Attila

Képeslapok Lidicéből (2003)

Adott egy régi, tájképet ábrázoló fénykép. A kanyargós utakkal tagolt lankás domboldalon bokrok és fák sorakoznak – néhol csoportban, néhol magányosan; egy kereszt; egy emlékmű-szerű szobor; a messzi távolban egy fákkal, épületekkel szegélyezett út dereng a horizonton, talán még egy busz is elhalad rajta. Habár a fénykép számos részletet felfed, azok – csupán a messzi távlatból – aprónak és távolinak érzékelhetők.

A csehszlovák fotográfus, KAREL PLICKA által készített fénykép egy képeslapról ismerhető. Az ábrázolt táj, a Lidice nevű cseh falu annak idején a Harmadik Birodalom által megszállt Csehszlovákia területén létrehozott Cseh-Morva Protektorátushoz tartozott. Lidice lakossága 1942. június 9-e éjjelén a náci brutalitás áldozatául esett, a falu teljes férfilakosságát lemészárolták, a nőket, gyermekeket elhurcolták, a házakat pedig a földdel tették egyenlővé. A fénykép a háború, valamint a megszállás áldozatainak jelképes sírhelyeként is szolgáló emlékmű felállítása után, Csehszlovákia 1992-es felbomlása előtt készült. A képeslap hátoldalán rövid ötnyelvű szöveg tájékoztat a tragikus eseményekről.¹

SZÜCS ATTILA festőművész *Képeslapok Lidicéből* című munkája a képeslapot mint talált tárgyat használja, festészeti vizsgálódásának kiindulópontjaként kezeli. A tárgy maga a mű szerves részét képezi, tíz, különböző méretű olaj, vászon festmény mellett, melyek együttesen egy 305×220 cm-es installációt adnak ki. Ahogyan a mű címe, valamint a képeslap felhasználása is sejtetni engedi, a munka szorosan kapcsolódik az 1942-es tragikus eseményekhez – pontosabban annak utóéletéhez – és felvet számos, az emlékezéssel összefüggésbe hozható komplex kérdést.

1942. május 27-én, Reinhard Heydrich SS-Obergruppenführer és *General der Polizei*, a Cseh-Morva Protektorátus ügyvezető protektora, a Harmadik Birodalom egyik legkegyetlenebb tisztségviselője kritikus sérüléseket szenvedett Prágában az Anthropoid hadműveletként elhíresült akció eredményeként, melyet cseh és szlovák titkosügynökök követtek el az emigrációban lévő csehszlovák kormány megbízásából. Heydrich egy héttel a támadás után behalt sérüléseibe. Megtorlasként a náci hírszerzés által

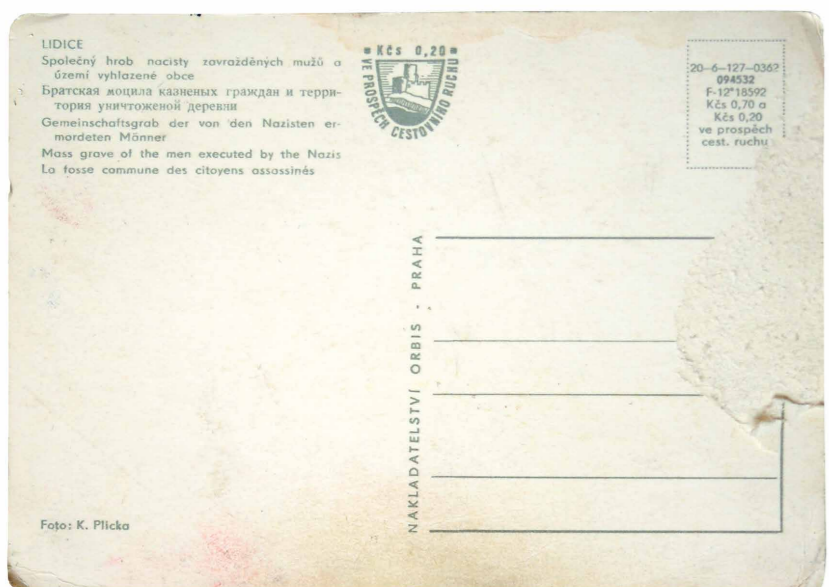
1 A cseh, orosz, német, angol és francia nyelvű szövegek, csak a férfi áldozatokról emlékeznek meg. Tartalmilag sem tökéletesen azonosak: az orosz fordítás például nem tesz említést a náciokról.

a gyilkossággal – alaptalanul – kapcsolatba hozott aprócska cseh falu, Lidice megsemmisítését rendelte el a náci vezetés. Június 10-én a faluban élő összes férfit agyonlőtték, a nőket és gyerekeket deportálták, a házakat pedig porig zúzták. A megszállás a háború után különösen nagy figyelmet kapott, főként a Lidicéből származó gyerekek (akikből feltételezhetően kísérleti alanyok váltak) nyomtalan eltűnése miatt. Napjainkban múzeum és emlékmű-komplexum jelzi a megszállás helyét.²

A képeslap szolgál Szűcs Attila munkájának kiindulópontjával.³ A művész számos képkocka kiemelésével ízekre bontja az eredeti fotót. A kiválasztott részleteket ezután megváltoztatja, módosítja; ennek eredményeként azok egyetlen esetben sem egyeznek tökéletesen az eredetivel. Így a művész – a legnagyobb gondossággal és szándékossággal – alkotja meg az eredeti mű hű másolata helyett annak egyfajta benyomását.

A képeslap tulajdonképp egy ajándéktárgy. Mint hordozó, emléktárgyként, emlékeztetőjelként (más szavakkal: az emlékezet hordozójaként) tekintünk rá. Olyan médiumként, mely egyszerre képi és szöveges: vizuális (mint például egy tengerpart-ról készült fotó) és szöveges (mint például

- 2 Az első emlékművet 1945-ben állították a szovjetek, míg az első múzeumot az 1950-es évek elején alapították. Lásd: <http://www.lidice-memorial.cz/en/memorial/memorial-and-reverent-area/>
 3 Szűcs a képeslapot egy budapesti antikváriumban találta, pár évvel a mű létrehozása előtt. Forrás: a művész közlése e-mailben, 2018.12.13.



egy családi nyaralásról küldött üdvözlét). Egy „vizuális toposzá vált képeslap” az adott pillanathoz, konkrét emlékekhez kapcsolódik, a visszaemlékezésben, felidézésben segít. Képeslapot általában olyan embernek küldenek, aki nem volt részese az eseménynek – valakinek, aki nem volt ott azokkal, akik a képeslapot küldték. Ilyen értelemben a képeslap a nem-saját emlékezés hordozójává válik, olyan eseményeket idéz, melyeket befogadója nem tapasztalt meg. Hasonló történik, amikor Szűcs munkájával, a lidicei képeslappal és a *Képeslapok Lidicéből* című művel kapcsolatba kerülünk. Mi, nézők vagyunk azok, akik nem voltak jelen. Mi, akik nem voltunk résztvevői az adott eseménynek, ebben az esetben az 1942-es lidicei mészárlásnak, az esemény tárgyiasult nyomát képeslap és festmény formájában kézhez kapjuk. Egyfajta emlékképpel, utóérzettel találkozunk tehát, olyan dolgok lenyomatával, melyeket mi magunk nem tapasztaltunk meg.

Itt szeretnék rámutatni a Szűcs által alkalmazott technika különlegességére, nevezetesen a képeslap egyes részleteire való ráközelítésre. A módszer MICHELANGELO ANTONIONI *Nagyítás* című 1966-os filmjéből is

4 Hornyik Sándor, „Vakfolt – Az emlékezet hiánya”. In: Kozma Zsolt (szerk.) *Szűcs Attila. Bubble Memory 1991-2007*, Budapest: ACAX – WAX, 2007. 96.

ismerős lehet.⁵ Hasonlóan a filmhez, melyben a főszereplő, Thomas egy filmnegatív felnagyításával egy rejtélyes gyilkosságra talál rá, Szűcs is rejtett részletekre bukkan a képeslapon. Ahogy HORNYIK SÁNDOR fogalmaz: Szűcs „a felbontás növelésével próbál rábukanni az igazságra.”⁶ A mű egyes elemeinek közelebbi vizsgálatával a technika maga is világosan kirajzolódik. Ha ugyanis a *Képeslapok Lidicéből* című installációra valós képeslapok gyűjteményeként tekintünk – melyben minden egyes festmény egy-egy önálló képeslapként funkcionál – úgy a kiemelt részletek, motívumok is fontos információ-hordozóvá válnak. A továbbiakban, a legizgalmasabb részletek kiemelésével, a vásznak és azok forrásaként szolgáló fénykép összehasonlítására vállalkozunk.

A *Busz* című, fekvő formátumú festmény a képeslap felső szakaszának közepét emeli ki. A festmény a képeslaphoz viszonyítva érezhetően letisztultabb, szinte megtisztított, a művész ugyanis „a felesleges részletek elhagyásával, kitörlésével megváltoztatja és újból megfesti azt.”⁷ És valóban, a kereszt, a szobor, a zászlórudak, valamint apróbb bokrok sem kerültek rá a festményre. Egy kisebb falszakasz és a kereszt előtt sorakozó bokrok is hiányoznak, továbbá a ciprusra vagy tujára emlékeztető fák (mindkettő a halál jelképeként ismert) sora is jóval rövidebb, mint a képeslapon. Az emlékmű helyén csupán egy kő-szerű emelvény jelenik meg, rejtélyesen elnyújtott árnyékkal. A fényképen láthatóhoz képest a gyalogösvények könnyebben kivehetők – valamennyivel több is van belőlük a vásznon. A fákkal szegélyezett út, valamint a rajta haladó két jármű a horizonton az eredeti fotó hű másaként jelennek meg a festményen, míg az emlékezést segítő részletek mondhatni kitörlődtek róla. A vászon címe az eredeti szereplő fontos részletek – mint például a kereszt vagy a szobor – kiemelése helyett a háttér egyik marginális, jelentéktelen részletére, a fotózás pillanatában épp arra haladó buszra utal. Szűcs a festményről (a járművek kivételével) tulajdonképpen minden „nem természetes”

5 A kapcsolatra Hornyik Sándor mutat rá alábbi írásában: Hornyik Sándor, „A látás és az emlékezés paradoxonai. Szűcs Attila festészetéről”. In: Kozma Zsolt (szerk.) *Szűcs Attila. Bubble Memory 1991-2007*, Budapest: ACAX – WAX, 2007. 17-18.

6 Ibidem, 18.

7 Dékei Kriszta: Cím nélkül – Szűcs Attila festészetéről. *Új művészet*, 1998/6. 5.

részletet eltávolít, felszámolva ezzel a megemlékezéshez köthető összes eredeti referencia pontot.

Hasonló megoldással találkozunk az *Egy bokor* című vásznon, mely az eredeti fénykép azon részletét emeli ki, ahol az imént is említett szobor-emlékmű, közvetlen mellette pedig egy bokor látható. A festményen azonban a bokor, valamint a mögötte kanyargó ösvény mellől a szobor – ezúttal talapzatával együtt – teljes egészében hiányzik.

A nemkívánatos részletek és rétegek minimálisra csökkentése a *Lila szalag* című vászon esetében is folytatódik. Szűcs radikálisan „letisztítja” a képet, néhány fűcsomót, egy ösvényt és azon haladó emberek egy csoportját hagyva meg csupán. Nem sorakoztatja fel a fényképen látható összes látogatót, az egyik vörös ruhába öltözött alakot ráadásul kővé, vagy legalábbis egy kő-szerű kerek formává redukálja a vásznon. Az ösvény folytatásaként megfestett, a horizonttal párhuzamosan futó lila vonal az eredeti fotón a kereszt előtt húzódó rövid falszakasznak feleltethető meg. A vásznon szereplő nagyobb embercsoporttól balra Szűcs meghagyja az eredeti fotón is látható sötétzöld, vízszintes árnyékmezőt – nem láttatva a tárgyat, mely egy ilyen méretű árnyékot megmagyarázna.

A *Látogatók* című festményről szintén hiányzik néhány alak – a csoport két utolsó tagja, a csoport élén haladók közül a második, valamint egy nőalak, aki távolabbról követi a csoportot. A *Pár, fallikus bokorral* című vásznon látható fallikus bokor-motívum az eredeti fotón még szintén két emberalak volt.

Az eredeti fénykép és Szűcs festményei közötti eltérés iménti néhány példája világosan rámutat a művész által alkalmazott technikára. A *Képeslapok Lidicéből* című mű egyes képeit a nemkívánatos részletektől megtisztítva, a művész által vizuálisan leegyszerűsítve láthatjuk. Felmerül azonban a kérdés: vajon miért döntött egy ilyen jellegű beavatkozás mellett? Talán kihangsúlyozni kívánta ezáltal azokat az elemeket, melyek a műveletet követően ránk maradtak? Meg akart válni azoktól az elemektől, melyek zavarták az általa kritikusan fontosnak tartott részletek értelmezését? Szűcs határozott gesztussal szabadul meg bizonyos dolgoktól, „kifehéríti” a képet. Ezzel a vizuális „nagytakarítással” pedig tulajdonképp vizuális feleletet ad az emberi társadalmakban újra és újra felbukkanó etnikai tisztogatásokra, legyen az az ún. zsidómentesítés (*judenfrei*) időszak, vagy a cseh falu, Lidice teljes lakosságának és az emberi élet mindennemű nyomának eltüntetése, megsemmisítése.

A képeslap és a festmények összehasonlításakor elkerülhetetlen az eredeti kép apró részleteinek közeli vizsgálata. A kép kis mérete azonban szinte lehetetlenné teszi, hogy ezt a vizsgáldást kellő alaposággal elvégezhessük. Nincs lehetőség a nagyításra, sőt, miután a forrásként szolgáló kép egy átlagos méretű képeslap formájában áll rendelkezésünkre, a részletek szükségszerűen rendkívül aprók. A legerősebb vizuális akadályt tehát maga az emberi szem jelenti: a festőé és a nézőé egyaránt. Az apró részletek a távolban optikailag elérhetetlenek, befogadhatatlanok; mivel nem tudjuk őket tisztán felnagyítani, képük homályos, pontatlan marad. Ha mégis lenne lehetőség a nagyításra (mint ahogy annak, aki a számítógépén lévő file-t egy képnézegető program segítségével nézi, van – nem úgy, mint a mű átlagos befogadójának), a részletek így is szétesnének, homályossá, pixelessé válnának. Szűcs ráadásul mintha szándékosan éppen ezeket a távoli, nehezen kivehető részleteket választaná a képeslapról, távol maradvá az előtértől, a közelebbi, tisztábban kirajzolódó részletektől. Emberi alakokat, bokrokat távolít el a festményekről, melyeknek helyén úgy tűnik, mintha valamiféle hasadék, lyuk jelenne meg, így például a *Lila szalag* című képen is. Ezek a könnyebb megértés érdekében „az emlékezet fekete lyukaiként” is definiálhatók. Ürességet, valami negatív, a létezés antitezisévé formálódó dolgot, a nemlétezést reprezentálják.

Szűcs tehát vizuális idézőjelbe teszi a történelmet, a cseh falu tragikus sorsát: Lidice a második világháború előtti formájában nem létezik már. Lakosságának legyilkolásával és elhurcolásával, házainak porig zúzásával a hely egy fekete lyukká, ürességgé vált. A művész felforgató módon eltávolított részleteket, melyek nem tartoznak a természetes látványhoz – és amelyek az emlékezést elősegítendő kerültek a helyszínen elhelyezésre – így a keresztet (*Busz*), a talapzaton álló szobor-emlékművet (*Egy bokor*), vagy a falat, mely az emlékművet vette körül (*Lila szalag*).

Miután Szűcs Attila művének egyik fő jellemzője az üresség, így azt az üresség, hiány (angolul: void) terminológiájának szempontjából is érdemes megvizsgálni. Az üresség, valaminek a hiánya, úgy tűnik ugyanis, hogy a *Képeslapok Lidicéből* egyik legfontosabb komponense, mely DANIEL LIBESKIND német építész üresség és trauma kapcsolatát boncolgató gondolatainak mentén még inkább világossá válik. Libeskind szerint a trauma egy olyan negatív dolog, ami valamiféle anti-létezést szimbolizál.⁸ Éppen ezért az üresség a traumáról nem annak reprezentációján, hanem éppen ez utóbbi ellenkezőjén, a reprezentáció-hiányán keresztül képes beszélni. A *Képeslapok Lidicéből* című installáció formáját tekintve leginkább egy még be nem fejezett kirakóshoz hasonlít (képzeletbeli „meglévő” és „hiányzó” darabjaival), mely elképzelést tovább erősít az, hogy a képeslap bizonyos részletei, elemei nem találnak párta a vásznon. Az ürességet, hiányt a vásznak között fehérlő, háttérként is szolgáló falfelületek jelképezik az installációban, melyek láttán feltehető a kérdés: milyen részleteket, a kirakós mely darabjait láthatnák az adott helyen, ha az üresen hagyott falszakasz helyett megfestett vásznak helyezett volna oda a művész? Szűcs tehát játékot játszik, elrejtje előlünk a kirakós hiányzó darabjait. A látható és a láthatatlan, a jelenlévő és a hiányzó dolgok játéka ez.

De hogyan is értelmezhető a természethez nem tartozó részletek eltüntetésének aktusa? Nem egyenlő-e ez az emlékezet kitörlésével? Hiszen Szűcs megszabadul bizonyos részletektől, ahogy a náci is megszabadult Lidice lakosságától, épületeitől.

8 Daniel Libeskind, „Trauma”. In: Shelley Hornstein, Florence Jacobowitz (eds.), *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2003. 43-58.



Szűcs Attila
Képeslapok Lidicéből, 2003, olaj, vászon, 305×220 cm, installáció

Sem a sír és az azt jelző kereszt, sem a szobor-emlékmű nem szerepelnek a vásznan. Első pillantásra ezt az emlékezésre nézve kifejezetten károsnak is érezhetnénk, ám paradox módon, a fent említett tárgyak, szimbólumok eltávolítása által épp az emlékezés aktivizálását éri el a művész. A fotón szereplő emberi alakok egyértelműen a sírhoz és a szoborhoz – vagyis a megemlékezés szimbólumaihoz – kapcsolódnak, jelenlétük pontosan a megemlékezés miatt indokolt.

A festmények csupán töredékes képét mutatják az eredetinek, az emlékezés jeleinek irritáló hiánya által az emlékezésre való igény még inkább fel erősödik. Többszörös jelentést találunk itt, emlékezést az emlékezésben: a mérsárlás helyére ellátogató emberek fizikai jelenlétükkel válnak az emlékezés részévé, emellett viszont mi, nézők is emlékezünk – vagy legalábbis beindítjuk, aktivizáljuk az emlékezést – Szűcs munkájának befogadásával. Felmerül tehát a kérdés: kik is az emberi alakok az eredeti fotón? Vajon turisztikai attrakcióként tekintenek csupán a helyre, vagy valóban az 1942-es esemény áldozatai előtt tisztelgnek? A táj emlékmű-jellegű attribútumai és az emberek jelentékeny száma azt sugallja, nem véletlenszerűen, hanem okkal vannak jelen: nevezzük ezt turisztikai-emlékezeti oknak. Emberek egész sorát látjuk haladni a képen. A sor körmenetre vagy gyászmenetre emlékeztet, keresztény jelentéssel ruházva fel a jelenetet (melyet vizuálisan tovább erősít a fotón szereplő kereszt motívum is). Következő kérdésként az is felmerülhet: összehasonlítva a fényképen

szereplős valós emberekkel, kik azok az alakok, akiket Szűcs is áttemelt vásznaira? Ahogy Hornyik Sándor írja, Szűcs „...az emlékezés apparátusára és technológiájára is reflektál.”⁹ Elképzelhető tehát, hogy a művész által megjelenített emberek csoportja az eredeti fényképen szereplőkhöz hasonló kulturális emlékezettel, (vissza) emlékező-képességgel bír?

Lehetséges, hogy Szűcs valóban az igazságra próbál rábukkanni, ahogy Hornyik feltételezi?¹⁰ Vagy inkább saját „igazát”, „valóságát” próbálja megjeleníteni, miközben az emlékezéssel játszik? A művész nem csak felnagyítja a részleteket, de fel is darabolja azokat, kihangsúlyoz részleteket az alig láthatóból, fel/kihasználja az eredeti

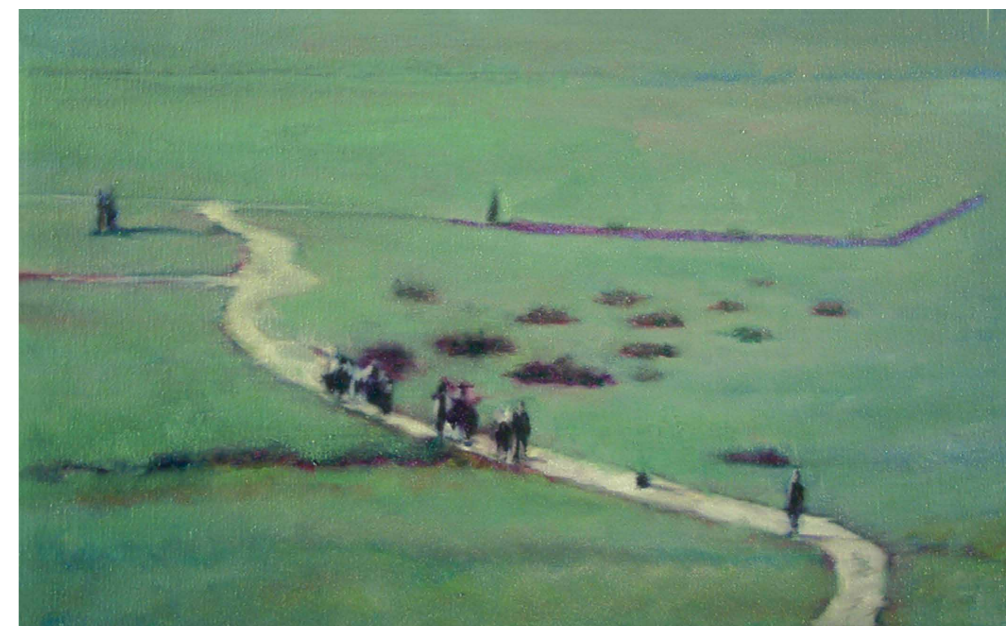
⁹ Hornyik Sándor, „A látás és az emlékezés paradoxonai. Szűcs Attila festészetéről”. In: Kozma Zsolt (szerk.) *Szűcs Attila. Bubble Memory 1991-2007*. Budapest: ACAX – WAX, 2007. 17.

¹⁰ Hornyik Sándor, uo., 18.

képet, új részleteket ad hozzá, míg másokat kitöröl róla, többek között az emlékezés szimbólumait. Megfosztja a képet saját referencia pontjától és nem alkotja újra forrását a valóságnak megfelelően.

Szűcs Attila saját forrásához való játékos hozzáállása a festmények installáción belül történő elosztásában, széttagolásában is megmutatkozik. A festmény egyes részletei ugyanis tíz különálló vásznon jelennek meg, melyek – bár minden alkalommal együttesen szerepelnek kiállítva – fizikailag tíz különálló festményt alkotnak. A levetkőztetett, részleteitől megfosztott, feldarabolt kép – az eredeti fénykép egy része – új konstellációban, mindenfajta kohézió, az egyes darabok között tisztán kivehető kapcsolat, és a „kirakós darabjainak” eredeti fényképen való elhelyezkedésére történő utalás nélkül kerül bemutatásra. A másik oldalról azonban a kép nemkívánatos részletektől való megtisztítás aktusát kifehéritésnek, lemeszelésnek is nevezhetjük. Valaki aktájának kifehéritése, vétségek, bűncselekmények kitörlése nem ismeretlen gyakorlat. A hatóságok, kormányok hatalmukkal visszaélve könnyedén törölnek el történelmi eseményekhez kapcsolódó kényelmetlen részleteket, nézőpontokat saját történelmi narratívájukat erősítésének érdekében, melynek köszönhetően a múltból alkotott képünk akár gyökeresen is megváltozhat (emlékezetpolitika). Ilyen megközelítésből tehát Szűcs munkája akár egy ilyen történelmi-megmásító tevékenység vizuális megjelenítéseként, egyfajta mementóként is értelmezhető.

Visszakanyarodva a lidicei talált képeslap és Szűcs *Képeslapok Lidicéből* című műve közötti kapcsolathoz, a művész bizonyos értelemben elárulja modelljét, az eredeti képet és egy új, saját képet hoz létre helyette. A részletek kiválasztásával (és azok új rendbe való elhelyezésével) saját narratívát, egy új igazságot alkot. A széttagolás aktusa során Szűcs dekonstruálja az eredeti képeslap panorámáját. A kép szerkesztett, vagyis tudatos döntések sorozatának eredménye. Egy konstrukció, ahogyan emlékezetünk is konstruált, így analógiaként szolgálhat az emlékezéshez, illetve ahhoz, ahogyan emlékezünk. Az emlékezet ugyanis szelektív és szubjektív – épp úgy, ahogy Szűcs, amikor megválasztja mit, hol és hogyan reprodukál. A művész által alkalmazott eljárás rávilágít az emlékezés működésére is, valamint arra, hogy ahogyan az



emlékezetet, úgy az egyes történelmi eseményeket, az azokról alkotott képet sem túl nehéz befolyásolni. Fontos megjegyezni, hogy az emlékezet és a történelem két, egymással össze nem tévesztendő dolog, még akkor sem ha a történetírás maga is szelektív és szubjektív dolog.

Antonioni nagyításos eljárása a *Képeslapok Lidicéből* című mű esetében válaszokat keres, de legalábbis kérdéseket vet fel. Az apró cseh (szlovák) falu kétségtelenül a mű főszereplője, ami Szűcs tanulmányának alanyává válik, egy olyan alannyá, mely a művész számára tudvalevő módon sötét dolgokat rejteget a múltban. Ahogy Hornyik egy angol nyelvű tanulmányában fogalmaz: „almost as if he were searching for traces of the historical tragedy ‘behind’ the idyllic natural setting,”¹¹ mely gondolat ERNST VAN ALPHEN holland kutató Armando festészetével és az ún. „bűnös tájjal” kapcsolatos gondolatait idézi.¹² Alphen vélekedése szerint ugyanis Armando képein a koncentrációs tábor körülvevő fák, valamint általánosságban a táji környezet, a fajirtás csendes tanújaként maguk is bűnrészességgel vádolhatók. Felmerülhet tehát a kérdés: alkalmazható-e Szűcs lidicei panorámájára is a „bűnös táj” jelző?

Szűcs Attila manipulálja az eredeti képet. De vajon helyes-e egyáltalán a kép „manipulációjáról”, „hűtlen kezeléséről” beszélni? Amit ugyanis a művész létrehoz, nem más, mint az eredeti egy változata, tehát nagyon hasonló ahhoz, amit emlékezetnek nevezünk – emlékezetnek, amely szelektív, szubjektív, a valós történésekről alkotott projekció, elképzelés. Az emlékezet egy olyan esemény visszhangja, melyet képtelenség újraalkotni. Tökéletlen reflexióként, a történések nyomainak gyűjteményeként jelenik meg – amely soha nem befejezett és pontos, ahogyan a lidicei tájkép sem az.

¹¹ Hornyik Sándor, „Specters and Experiments. The Painting of Attila Szűcs”. In: Sándor Hornyik (ed.), *Attila Szűcs*. Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2016. 30.

¹² Ernst van Alphen, *Armando: Shaping Memory*. Rotterdam: NAI-Publishers, 2000.

Bioanarchikus festészet

Interjú Baranyai Leventével

Baranyai Levente: Zuhanás a mészárszék mélyére

Fuga – Budapesti Építészeti Központ, Budapest
2019. március 20 – április 8.

A kiállítás mottóját LUIS FERDINAND CELINE *Utazás az éjszaka mélyére* című regénye inspirálta. Celine sorkatonaként élte át az első világháború borzalmaikat. Én csak virtuálisan éltem át a háborút, amikor Szíria bombázását vizsgáltam az interneten, hogy modellt találjak legújabb sorozatomhoz, és sikerült rálelnem a legbrutálisabbra, egy orosz robotrepülőgép néhány légifelvételére. A helyszín: Damaszkusz. Hatezer éves település, nagyjából 4,5 millió lakossal, a világörökség része. Vologyanak, a vadász-bombázó robotpilótájának ez a mesebeli város csak egy számítógépes játék megsemmisítendő objektuma. Vologyát az Aranyborjú Büntetőszövetkezet hatalmi gépezete irányítja. Vologya kíméletlenül végrehajtja a rá kiszabott feladatokat, bombát dob az objektumra és a jól végzett munka eredményeit légifelvételekkel dokumentálja. A képeken általában narancsvörös karfiolként gomolygó felhők tornyosulnak a kénes lángok ölelte romok fölött. A felhők összetétele por, törmelék, emberi hús és vér.

Sirbik Attila: Milyen egy Baranyai által reprezentált szenvedő táj?

Baranyai Levente: Nagyon sokféle. Mivel huszonötödik éve festem felülnézetből a Föld bolygót az ökológia szemszögéből, ezért nagyon változatos képet tudtam alkotni a világról, de ez még mindig csak egy kis szegmense a globális valóságnak. Kutatásaimban az antropogén holocénra való hatását elemzem. Ez egy analitikus festészet, amely feltárja a Föld sebeit és

szemlélteti bolygónk egészséges hámrétegeit. Ezért az általam reprezentált tájak Föld-portrék, a Föld arcának grimaszai, mimikái, melyek hol szenvednek, hol boldogok. Munkáimat két fő csoportra lehet osztani:

1. Biogeometrikus: mezőgazdasági tájak, városi építészet kulturális rétegződései és ipari tájak.

2. Bioorganikus: természetvédelmi területek élővilága, lepusztult, elsvatagosodott őstájak, ahol élő húsként tátong a szomorú valóság.

A legújabb kiállításomon szereplő képek egyszerre építkeznek biogeometrikusan és bioorganikusán, ezért anarchikusak. Ez egy újabb megjelenő csoport festészetemben, ami az eddigiekből épült. Ez a harmadik főcsoport: a bioanarchikus festészet, ahol minden dühömet és ellenérzésemet beledom azzal a hatalommal szemben, amely embereket irt és műemlékeket rombol.

A bioanarchikus festészet 2014-ben fogalmazódott meg bennem, amikor elkezdtem festeni *Nemzeti Land Art* sorozatomat, amelyben a hazai illiberálisok megalomán építészetét karikírozom ki. Ezek fiktív hazai tájak, melyekbe külföldről kölcsönzött motívumokat montíroztam (például szibériai gyémántbánya kráterét a felcsúti stadionba) ezzel abszurdá és szurreálisá téve az egyébként reális látképet. 2015 óta rájöttem, hogy a fikciónál is abszurdabb és durvább a valóság, ezért elkezdtem festeni *Free Tibet* sorozatomat, majd a *Mészárszék Damaszkuszban* című triptichonomat, a 2015-ös szíriai bombázás barbarizmusát, hogy örökre emlékeztünkbe vessük ezt a mérhetetlen igazságtalanságot, mely tömegmészárlás és a világörökség részének megsemmisítése, tehát súlyos háborús bűn. A kiállításon szereplő képek a szenvedésen túl az újjáéledést reprezentálják.

SA: *Baranyai Levente számára hol ér össze a valós és a fiktív tér egymásba játszó kettőssége: a kézzel fogható dolgok teremtette atmoszférában, vagy az ezáltal strukturálódó érzelmek világában?*

BL: A valós és fiktív tér egymásba játszó kettőssége mindenhol összeér, mivel egy táguló, végtelen tér részecskéje mindkettő,

és komplementer-szerűen állnak egymással szemben a végtelen univerzumban, ami geoid alakúra képezhető és szingömbként működik. Ugyanis öszenkék a színek, ahol az ellentétek egymás kiegészítői, egymásból születnek és egymást semmisítik meg. A fiktív és a valós állandóan keveredik, ebből lesz a születés vagy a pusztulás. Tehát a kézzel fogható dolgok atmoszférája strukturálja az érzelmek világát és az érzelmek világa strukturálja a kézzel fogható dolgok atmoszféráját.

SA: *Fontos, hogy megértsük: szorongást keltő időket élnek egyes társadalmak, amióta átestek az erőszak legextrémebb változatain?*

BL: Fontos, de megérteni nem elég, átérezni kell. Ezt sugallják képeim.

SA: *Az emberalakok nélkül ábrázolt városképek a társadalom sajátos működésének és normarendszerének következményeként mégis egyfajta, az emberre, mint csúcsragadozóra vonatkozó sajátos hierarchiát sugallnak?*

BL: Nem egészen, csak részben. Mivel az ember csak részben ragadozó, mert valójában mindenevő, sőt vannak növényevő emberek is. Nem az ember a csúcsragadozó, hanem az embereket irányító hatalom. A Tyrannus Sapiens REX és kedves kis dögevőik, a nekrogasztroidok. Ezek billentik mindig illiberális irányba az amúgy liberális világot. Ezek hirdetik a nacionalista sovinizmust, robbantanak ki háborúkat, irtanak ki embereket és döntenek romba városokat. Ezek nem mások, mint önmaguk dicsőfényében úszó tömeggyilkos pszichopaták, ultragasztrophilek, akik az embereket a tömegmészárlás mélyére lökik fanatizáló vezényszavak zászlaja alatt.

Viszont van egy másik hatalom, amely mindennél nagyobb. Az anyatermeszt és annak gyermeke, az emberi kultúra, melyet a tudomány mozgat és a művészet kivitelez. Ezért épültek gótikus katedrálisok, piramisok és mecsetek és lakóházak. Tehát az emberalakok nélküli városképek embert sugallnak, egy nagy közös emberi Land Art képződményt, amely emberi értékekből fakadt és csúcsragadozók árnyékában született.

Baranyai Levente

Mészárszék Damaszkuszban I., 2017, olaj, vászon, 90 x 179 cm



SA: Ahol a mindennapi sajtó része a háború elől elmenekült népek sorsa, mégsem beszélünk magáról a háborúról?

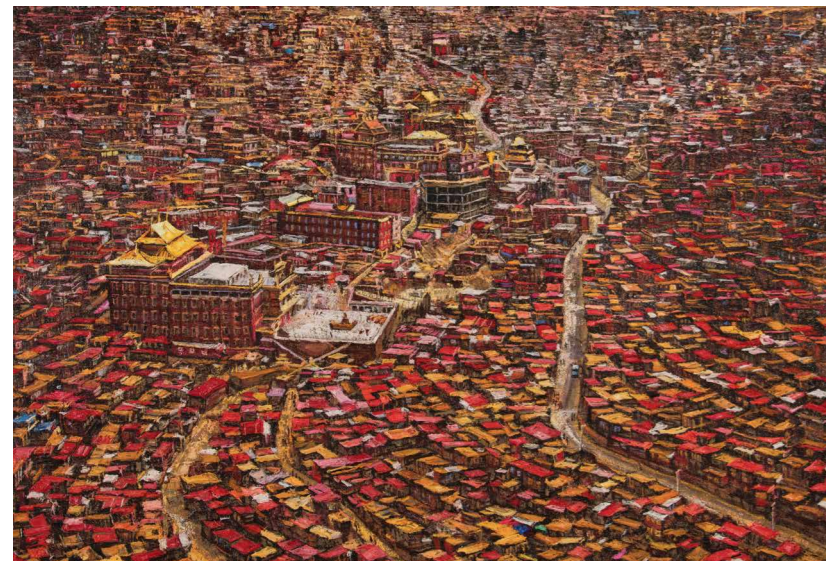
BL: Mert büzlik. Mert hullaszagú. Mert a háború mélyen igazságtalan. Mert a politika nem ismeri be saját igazságtalanságát, hanem azt burkolja ideológiák köpönyegével s ezáltal legalizálja a főbűnt, a gyilkosságot, az emberölést, sőt mi több, a tömegmészárlást. Pedig az egész nem más, mint egy buta haszonszerzés, amit az emberek fanatizálása nélkül nem lehet végrehajtani. Szerintem a háború a legaljasabb dolog a világon, amit törvényben kellene tiltani, ahogyan a gyilkosságot.

SA: Sokunk háborúval kapcsolatos álláspontja, ahogy Nick Cave mondaná, just bullshit, baby?

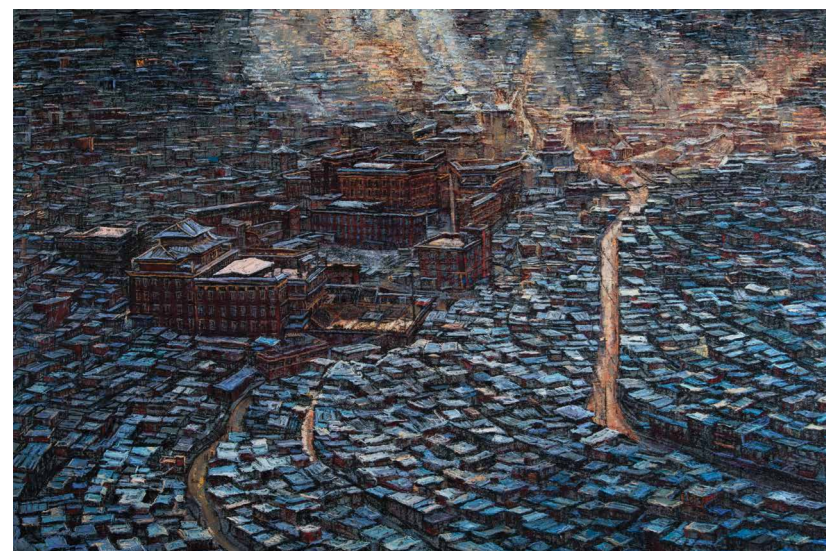
BL: Sajnos sokunk álláspontja ez, kényelmes dolog a fotelból nézni a szenvedést és legyinteni rá, hogy ezek hülyék. És föl sem fogjuk a jóléti társadalomtól elzúrosodott agyunkkal, hogy a rajtunk uralkodó hatalom végez hentesmunkát különböző kultúrákon a világban. Így válunk a hatalom cinkosáivá.

SA: Hogyan lehet a háborúról a vizualitás nyelvén beszélni?

BL: Sokféleképpen. Ezt a művészettörténet nagyon sokoldalúan bizonyította már. De lényegében ezt a vizuális nyelvet két fő csoportra lehet osztani: a háborút heroizáló és a háborút kiritizáló műalkotásokra. Az én munkáim az utóbbiba tartoznak, a háborút súlyosan kritizálják. A szörnyű pusztítást elemében ragadom meg, bombafelhő képében, melyek



Baranyai Levente
Free Tibet II., 2017,
olaj, vászon,
156x232 cm



Baranyai Levente
Free Tibet IV., A téli
Larung Gar, 2018,
olaj, vászon,
156x232 cm

porból, épülettörmelékéből és emberi vérből gyúrva gomolyognak a kénes lángokban úszó romváros felett. Azt szeretném, hogy ezek a festmények brutális bombaként csapódjanak a tudatunkba, hogy elretentő példaként éljenek emlékeinkben örökre.

SA: Megfogalmazható a vizualitás nyelvén az a traumatikus sokk, ami a(z ön)pusztításnak kitett test (ön)reprezentatív felmutatása?

BL: Nem. De arra kell törekednünk, hogy minél jobban láttassuk a traumatikus sokkot, amelyet a pusztításnak kitett test reprezentatív felmutatása nélkül nem lehet hitelesen ábrázolni.

SA: Létezik az a fajta félelem is, melyet a távoli háborúktól való félelemnek neveznek?

BL: Igen, ez a Csillagok háborúja. Ez előbb-utóbb be fog következni, addig sem kellene csépelni egymást itt a Földön.

SA: A Fugában kiállított képek bizonyos értelemben a trauma néma csöndjének megjelenítői?

BL: Inkább a trauma hangjai, amelyek az élet néma csöndjének szimfóniájában tombolnak elnyomva a madárcsicsergést és a tücsökciripelést, az éteri hangokat, majd elhalkulnak az üstdobok a távolban peregve és átengedik a terepet az éltető zenének.

SA: A kiállításon látható alkotások terében a tájból elvont ember nyomai vagy az embertelen táj képződményén van a hangsúly, vagy éppen ennek a kettőnek az összjátékán?

BL: Képeimen többnyire a tájból elvont ember nyomait ábrázolom, mert számomra nemesebb a kultúra rétegződése, mint az embertelen táj, az emberi rombolás képződményei, melyeket a hatalom által irányított emberi kapzsiság alakít.

SA: A történelem a trauma perspektívájában újraszituálódik, többé nem az, amit közvetlenül megérthetünk?

BL: A trauma olyan súlyos érzés, hogy nincs perspektívája. A trauma enyhülésével nyílik meg a perspektíva a jövő felé, ami újjáépítésre ösztönöz, amelyben folyamatosan feldolgozzuk a traumát azzal, hogy újraalkotjuk a lerombolt múltat és életteret adunk a fejlődésnek. Történelmi traumák után mindig békeidőszak jön, ahol folyamatosan feldolgozzuk a traumát, a háborút, a kollektív elmebaj azzal, hogy emléket állítunk neki irodalomban, filmművészetben, képzőművészetben és zenében. Tehát a történelem a trauma múlásának perspektívájában újraszituálódik, többé nem az, amit közvetlenül megérthetünk.

SA: A diktatorikus, disztópikus társadalmak lakosságában élő félelem gerjesztése, fenntartása, folyamatos készenléti állapotban tartja

az embereket, a mindenkori hatalmak folyamatosan e bizonytalanság állapotának fokozásán dolgoznak. Ez már nagyon közel áll a paranoiához is, amely tetten érhető abban a megjegyzésben, melyet George Orwell 1984 című művének főhőse, Winston Smith tesz, aki egyik helyen azt mondja, hogy Óceániában már senkinek sem tud hinni?

BL: Pontosan. A félelemkeltés gerjesztése, a bizonytalanságkeltés mozgatja Orwell regényének szálait. A kérdésben megfogalmazódott az illiberalizmus lételeme, a paranoia, amely pontosabban paranoid skizofrénia, ami a regényben szereplő Párt három jelmondatából ered. Ezek konkrétan az illiberalizmus jelmondatai:

„A HÁBORÚ: BÉKE
A SZABADSÁG: SZOLGASÁG
A TUDATLANSÁG: ERŐ”

Ez nem más, mint a valóság kiforgatása, hamis ideológiává tétele. Egy tudathasadásos elme szüleménye. Az 1984 című regényben szereplő Párt három jelmondata a hatalom skizofréniaját mutatja be, amelyet a médiák hirdetnek, a fanatizált, paranoid népnek, akik a moziban azon röhögnek, hogy egy dagadt menekültet hogyan lőnek szitává a tenger habjai közt és ujjongnak a háborús jelenetek látványán. Akiket a Nagy Testvér figyel durvavonású, Sztálin-bajszos arcával. Akik a gyűlölet két percében leköpi a teleképen a liberális Goldsteint, hamutartót, székeket vágak arcához, gyűlölik őt, mert őt okolják mindenért, főleg azért, hogy menekült áradatot bocsájt Óceániára, ami egyébként hamis hír.

Jelen korunkban hihetetlen, hogy ez az orwelli világ felüti fejét Európában, pontosabban Pannóniában, amely a jelenlegi Óceánia peremországa és a jelenlegi Euráziával szomszédos, ami konkrétan illiberális, hatalmi rendszeren alapul. Tehát földrajzi helyzetéből ítélve Pannóniába könnyen átszivároghat az illiberalizmus, főleg, ha Pannónia vezére illiberális. Pannónia vezére arra törekszik, hogy pannon Caligulává váljon, hogy meghirdesse a békét, amely az illiberális világszemlélet szerint háborút jelent. Csak ez a jelenlegi Óceánia tagjaként nagyon nehéz, mert Óceánia az európai jelenben nem egy orwelli disztópikus diktatúra, hanem egy háborúellenes, békepartí egység. De a Pannon Nagy Testvér már meghirdette Pannóniában a pannon szabadságot és a pannon tudatlanságot. A Pannon Párt jelmondatai: HAJRÁ PANNONOK! ERŐS PANNÓNIA! NEM LESZÜNK ÓCEÁNIAI!



Baranyai Levente
Kowloon Walled City,
2014, olaj, vászon,
162x202 cm



Baranyai Levente
Nemzeti illemhely, 2016,
olaj, vászon,
160x247 cm

Ezeket a jelmondatokat Pannónia ártatlan népe elhiszi a teleképek által és Goldstein is ott mosolyog az óriásplakátokon kedves bácsiként és nagy betűkkel elé van írva, állítsuk meg Goldsteint. Ettől a jelmondattól a jámbor pannóniai ember pannonparaszttá válik és leköpködi a jóságos Goldstein plakátarcát, sörösüveget vág a plakátfejhez és kannásbortól bevizelve Dávid-csillagot rajzol a kedves idős bácsi homlokára, aki csak mosolyog rá. Az illiberalizmusra törekvés veszélyes játszma. Az orwelli világot izgalmas könyvben olvasni, de a valóságban átélni nem jó.

De kis Pannonvalóságunkból ideje áttérni a globálisra, mert az sokkal súlyosabb, mint a hazai szemétdombunk. Jelenleg az antropopén korban élünk, amelyet mélyebbre látó tudósok a neolitikummal egyidősnek vélenek, s melynek kezdetét az emberi tevékenység földi ökoszisztémákra gyakorolt jelentős és globális hatása határozza meg. Ez a földtörténeti korszak motíválja festészetemet és irányítja az egész földi világot. Mi egy modern neolitikumban élünk, ami a természet kiirtásával elpusztítja önmagát. A hamis Nagy Testvér a hatalom, az igazi a természet, melynek létünket köszönhetjük.

„És Winston Smith szeméből két gin-szagú könnycsepp szivárgott le az orra tövébe, de most már rendben van, minden rendben van, a küzdelemnek vége. Diadalt aratott önmaga fölött. Szerette Nagy Testvért.”

A metafizika grisaille mértana

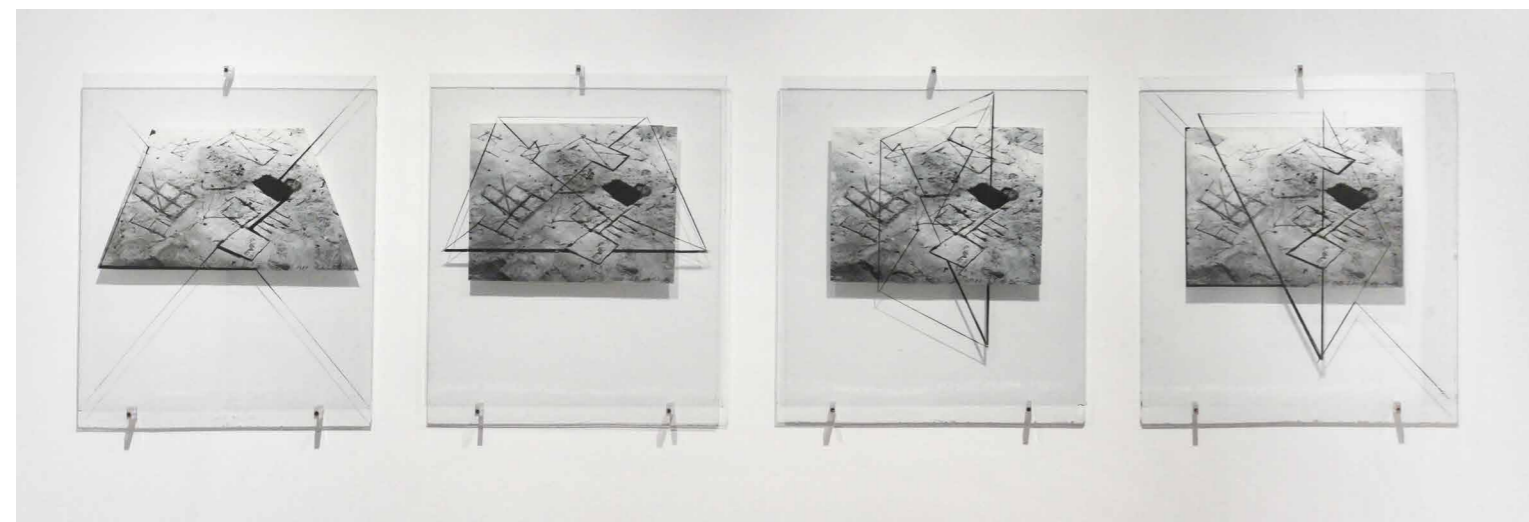
Schmal Károly: Szabálytalan rend

Rómer Flóris Művészeti és Történelmi Múzeum, Esterházy-palota, Győr
2019. április 6 – június 2.

Szabályok és véletlenek mentén

Az egyik legősibb vizuális rendből, szabályrendszerből, a geometriából és az anyag, az emberi nyomhagyás esetlegességeiből építkezve hozza létre műveit SCHMAL KÁROLY, kortárs képzőművészetünk egyik legjelentősebb, legsokoldalúbb alakja. Sokoldalúsága semmiképp sem trendekhez igazodó kaméleon-karaktert jelent, munkássága következetesen egy tengelyen forog, de a műveket létrehozó szellemi-anyagi hajtóerők igen sokfélék, a megvalósulás módjai pedig igen gazdagok a festészettől a fotográfián, tervezőgrafikán át a plasztikáig. Schmal az alkotói ténykedés racionális és irracionális mezőit szembesíti, egyezteteti, társítja munkáin évtizedek óta. Az ember káoszából való kiemelkedésének, az építészetnek és a tudományos gondolkodásnak az egyik legfontosabb nyelve, a geometria, mely Schmal Károly számára a szabály, a rend pillére. A gyúrt, hajtogatott,

Schmal Károly
Cím nélkül, 1988, dokubrómfotó, fekete kréta, üveglap, 60 x 50 cm / db



nyomhagyó eszközökkel, anyagokkal beavatott, meggyötört, emocionálisan szóra bírt matéria, a papír, vászon vagy farost pedig a szabálytalan, esendő, véletleneknek szerepet engedő másik alapja a művész munkásságának. Jó címválasztás tehát győri kiállításának a *Szabálytalan rend*, mely Schmal munkásságának négy évtizedéből válogat szelíden egymáshoz simuló egységeket. A tárlat első termében törtfehérré vagy grafitszürkévé tett hajtogatott, gyúrt felületű papírlapokon tárgy-szerű, olykor lény-szerű alakzatok bizonytalan jelenléteivel

szembesülünk. Majdnem-objektumok, evolúciójukban tetten ért biológiai képződmények, jelzés-értékűen, képileg épp csak megemlítve, atmoszféricusan azonban felsőbb szférák húrjait megszólaltatva.

Fekete-fehér romantikus geometria

Az átgondoltan egyeztetett kettősség, az érzéki geometria egyfajta romantikát vagy inkább lírát kölcsönöz Schmal műveinek. Ez az oeuvre némiképp hasonlóan nevezhető lírainak és műfajilag behatárolhatatlannak, ahogy BARANYAY ANDRÁSÉ (1938-2016). Más-más képi elemekből, ha úgy tetszik másként testet öltő vizuális élményanyagból merítenek, de műveik intimitása, szólóhangszeres, halk visszafogottsága sok belső rokonságot mutat. Schmalnál nem monumentális, de mégis erőt közvetítő festőiség írja felül gyakran a gyúrt, grafikai rétegekben gazdag papírt. Mindkettőjük munkássága filozofikus mélységekig hatolva teszi főszereplővé az időt, a teret,

Schmal Károly
Hasábok, 2001, akril, vászon, fa, 100 x 25 x 25 cm

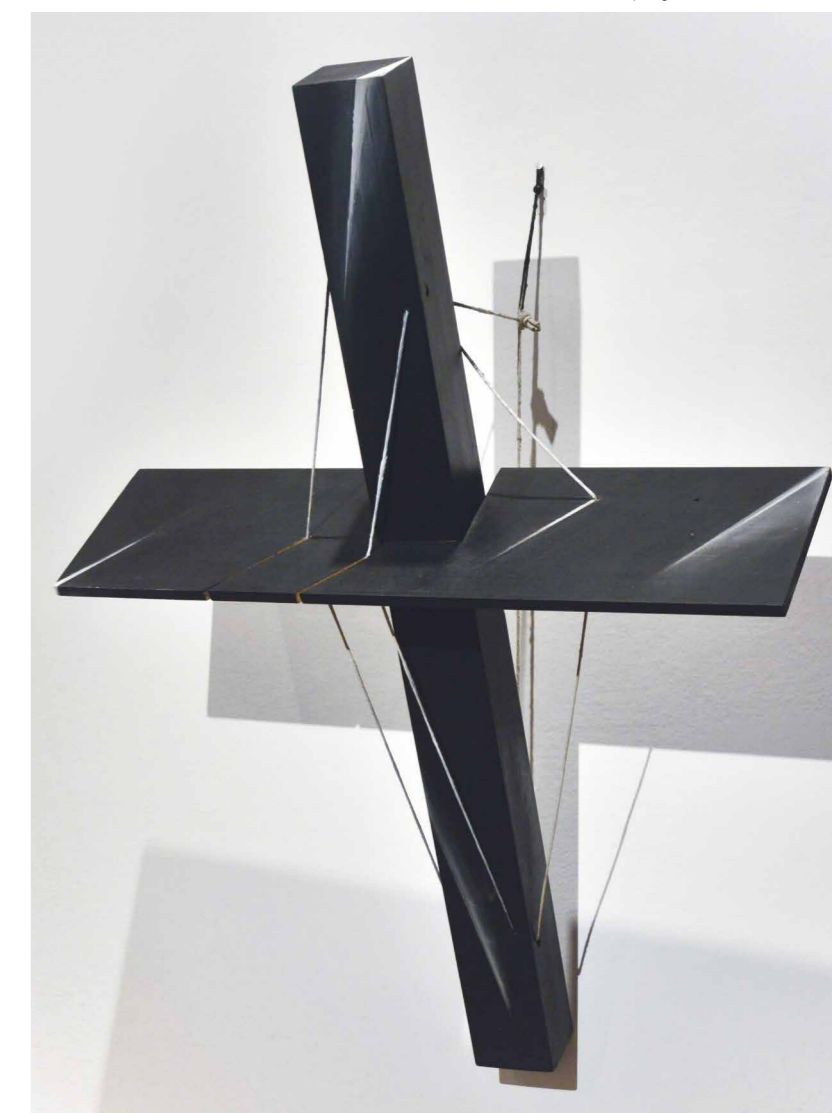


a történést. Pszeudo-terekből, megtört szegletekből álló, eszköztelen, szinte néma romantika ez: majdnem fekete-fehér, sok esetben szürke világok, esendő vizuális entitások. A győri tárlat második termében egy nagyon ősi toposznak, a tenger végtelenségének, távoli horizont által kettéosztott tér-távlatoknak a gyúrt-hajtogatott képei sorjáznak. Mintha valami megfogalmazhatatlan odaátról származó régi képeslapok lennének a geometria és a metafizika Schmal-i szótára alapján újrafogalmazva, újraküldve. Itt meggyőződhetünk arról, hogy Schmal munkássága az idő stációinak szikár kimerevítéseit rögzíti, geometriája a kétely és keresés felől tart a bizonyosság és a hit felé: nem az állandóságot, hanem az állandóság iránti szomjúságot modellezi. Így a *Teremtés könyvének* egyik legkényesebb tényezőjét, a Tudás fáját faggatja, fel-felnyitja a scriniumot, megsebzti a síkot, minduntalan téri bizonytalanságokba juttatja önmagát és a nézőt.

A metafizika óceánjától a beavatott, kihajtogatott lepelig és a házig

Schmal nem illusztrál, nem nevez meg, hanem jelez, kérdez, keres. Terei, képei és tárgyai hasonlatosak a kora-középkor szakrális tereihez, askétikus, mégis szenvedélyt, belső tüzet hordozó spatiumaihoz. A fehér papír kijelölt – megtört, megnyitott, megdolgozott – vízszintes vagy függőleges sávján geometriai kérdésfeltevések, tétova mér-tani találkozások, melyeket sok esetben a művész *Átmenetként* címez.

Schmal Károly
Keresztek 5., 2002, fa, spárga, akril, 120 x 88 x 23 cm



Igen, fekete izzás, hiszen gondoljuk át: a szén feketesége hordozza, őri a tüzet, az égés történetét, a belső-belső hőt. A következő kiállítási teremben viszonylag nagy, világos közegekben már fehér ragyogás emeli ünneppé a történetet, vízszintes, fehér halotti lepelhez hasonló léptékű lapok sötétedő geometriája tár fel elbizonytalanító mélységeket, transzcendenciában fogant objektumokat, vagy azok homályba enyésző terveit, látványrajzait, ittlétünk engramjait. Szükszavú tér-költészet ez, melynek poétikájával egy egész könyvben foglalkozik GASTON BACHELARD, melyben azt írja: „Bármilyen elméleti síkról közelítünk hozzá, a ház bensőséges létünk topográfiai térképével szolgál számunkra.” Ebből nem következik azonban, hogy Schmal Károly művészete afféle

Schmal Károly
Lebegő testek, 2002, fa, akril, spárga, fényforrások, változó méret



objektív, tér-leíró lenne, sokkal inkább tereinek spiritualitása jelenti súlypontjukat, miként Bachelard is logikus párhuzamot von lelkünk tere és a ház között: „e helyekre emlékezve tanuljuk meg, miként lakozhatunk önmagunkban”.¹

Árnyék-vetés

A győri Esterházy-palota legnagyobb terme méltón ad fajsúlyos középtengelyt a Schmal-kiállításnak. A falon egymást keresztező elemekből álló tárgyak, térbeli geometriafeladatok, melyeket festéssel teremtett felületi világaik, a világítás által keltett külső és belső vetett árnyékaik tovább tagolnak. A szó minden értelmében kifordított terek, Schmal szerint az összes térgeometriai alkotóelemről, a pontról, a vonalról, a síkról és ezek lehetséges találkozásairól szólnak. Bármilyen szigorúan térbe feszülő, kemény élekkel bíró, szikár konstrukciók ezek, sok festészeti-költészeti érintkezést hordoznak a mélyen szemlélő számára: Rembrandt-i bensőséges intimitást, Goya fekete képeinek drámai atmoszféráját, Pilinszky *Apokrifjének* metaforáit. Egy következő kis teremben más jellegű, térbe lógatott, síkjakkal a sötétből előbukkanó objektumok viszik tovább az iménti geometriai-spirituális gondolkodást.

Múlandóság és időtlenség

A művészetek, különösen a nagy ókori kultúrák alkotásai maradandóságra, sőt az öröklétnek készültek. Schmal műveinek egyetemességéhez nem fér kétség, mégis annak a folyamatos, feszültségektől és dilemmáktól sem mentes teher-tételnek is a lenyomatai, amelyé mi magunk is vagyunk: múlandóságunk és (részben, hitünk vagy vágyaink szerint) maradandóságunk kettősségei, egységei. A művész e „kétely bizonyossága” tudatában beszél papírmunkái esendőségéről. Mint mondja, két dologra kell vigyáznia, hogy tároláskor „nehogy kisimuljanak és nehogy összegyűrődjenek”. Schmal Károly munkái így hordozzák, cipelik, rejtik el és tárják fel a mindenséget, a geometriába befoghatatlant és anyagokkal megfoghatatlant, ahol, ahogyan egy 1990-es művének címe és a kiállítást rendező, megnyitó András Gábor is írja: *minden megvan*.

¹ Gaston Bachelard: *A tér poétikája* (ford. Bereczki Péter), Kijárat Kiadó, Budapest, 2011.

PASSUTH KRISZTINA

Ők ketten: Csiky Tibor és Hencze Tamás

Harmonia Structuralis. Párhuzamos mozdulatok Csiky Tibor és Hencze Tamás művészetében

Paksi Képtár, Paks

2019. március 23 – május 19.

A Paksi Képtár nagyszabású, tágas terében csak két művész, CSIKY TIBOR és HENCZE TAMÁS alkotásai kaptak helyet. De azok is csak bizonyos megszorításokkal, a rendezés nem tartott igényt monografikus bemutatásukra, életútjuk teljességére. A tárlat lényege: a válogatás, pontosabban kiválasztás, méghozzá nem véletlenszerűen, hanem meghatározott szempontok szerint. A szempontok közül talán a legfontosabb azt bemutatni, amiben a két mester rokon, amiben elképzelésük, gondolatviláguk összecseng. Az egyik, az idősebb, s aki hamarabb távozott közülünk: Csiky Tibor (1932-1989) szobrász. A másik, aki fiatalabb volt, s tovább élt: Hencze Tamás (1938-2018), festő. Kettőjük életútja, műveik problematikája, gondolatvilága számos ponton érintkezik. Mi több, ahogyan a kiállítás mutatja: nemcsak véletlenszerűen találkozik a festő a szobrásszal, hanem szükségszerűen. Ugyanazt az elképzelést testesítik meg plasztikusan vagy síkban, faragva vagy hengerrel görgetve, egyszínűen vagy fekete-fehérben, esetleg kevés színnel, vagy éppen a pozitív-negatív formák játékát kiemelve. Az eszközök váltakoznak, Csikynél ugyanúgy, mint Henczénél, de a problémák maradnak, azok közösek, azokat megosztja egymással a festő és a szobrász. Még akkor is, ha „egyszólamú” műveik nem ugyanabban az évben születnek, hanem egy-két év eltérés is van közöttük. S ezt a különös összecsengést teszi egyértelművé a tárlat világos, tiszta installációja – és a tárlathoz kapcsolódó katalógus szerkezete. Mindkettő HAJDU ISTVÁN munkája, aki a két művész legjobb ismerője. Az ő elképzelése valósult meg, amikor a két alkotó kiválasztott korszakaiból egyetlen egységet formált a kiállítási térben és a műveket ábrázoló kötetben. Mondhatnánk azt is, hogy az eredmény: a kiválasztott rész hatásában több mint az egész. Több,

vagy legalábbis többnek tűnik, mivel mondanivalója olyan világos, olyan egyértelmű. Ezt a mondanivalót – mindkét oldalról – Csiky és Hencze oldaláról egyaránt az adott történeti és személyes körülmények is meghatározzák.

A történeti körülmények, amelyek között a két fiatal felnőtt: nagyjából ismertek. Beleszülettek egy Európától meglehetősen elszigetelt országba, amelyben a kultúra megszerzéséért külön kellett harcolni s privilégiumnak számított, ha valaki azt tanulhatta, s később azt csinálhatta, amit szeretett, s amihez értett. Ezzel a privilégiummal sem Csiky, sem Hencze nem rendelkezett. Valószínűleg már ez is összehozta őket. A Képzőművészeti Főiskolára egyikük sem jutott be, többszörös elutasítások súlyát kellett viselniük. Mindamellet lehet, hogy az akkori főiskolai viszonyok között ez a „hiány” végső soron talán inkább előnyükre vált. Mégis, itt mindjárt felmerül az a – már társadalmi – kérdés: kik és milyen alapon döntöttek akkor ilyen tévesen az ő sorsuk felől? A hatvanas-hetvenes évek két kiemelkedő



Harmonia Structuralis | Párhuzamos mozdulatok Csiky Tibor és Hencze Tamás művészetében részlet a kiállításból © fotó: Eln Ferenc

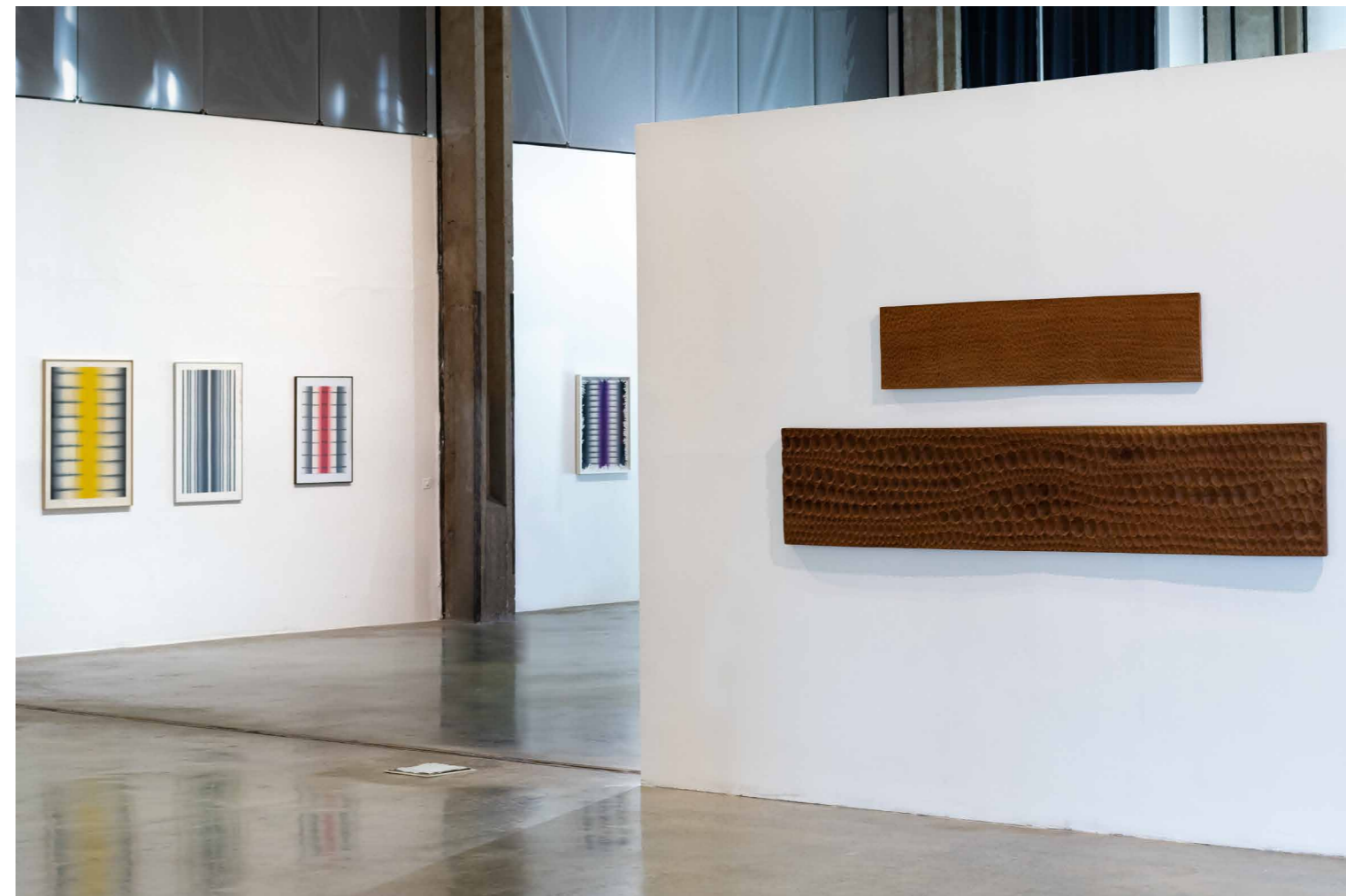
tehetsége egy életre kimaradt a Főiskolából. Miért? Mindketten sokáig marginális helyzetbe kényszerültek, ami különösen kezdetben volt feltűnő, és különösen Csiky esetében. Mindamellettt művész-válásuk szempontjából talán hasznos volt ez a kívül-maradás. Így nem váltak „félnonfiguratívva”, mint számos kortársuk, akiket befogadott és el is rontott a Képzőművészeti Főiskola. Ők, bármilyen sok hányattatásban volt is részük, ebből a szempontból érintetlenek maradtak: maguknak dolgoztak, maguknak tanultak, s ők választották meg azt, amit, s akitől tanulni akartak. Csiky fizikát, matematikát, majd történelmet tanult, s később hosszú éveken át tanárként dolgozott, anélkül, hogy igazi érdeklődésére kellő időt fordíthatott volna. Hencze viszont képzőművészet helyett kirokatrendezést tanult, s csak később lett igazán művész. Sajátos technikája, hogy forgó hengerrel vitte fel a festéket az alapra, később alakult ki. Így a hagyományos, ecsettel, olajjal (vagy akrillal) való festés egy időre kimaradt gyakorlatából, hogy helyette valami egészen sajátos technikát alakítson ki. Csiky viszont egy már hagyományos, klasszikus anyagot választott magának: a fát, amiből vésővel, hosszadalmas munkával reliefeket vésett ki. A fémet csak később kezdte használni, mikor több pénze volt, s drágább alapanyagra is telt belőle.

Csak éppen így, egyéni választásuk következtében, mindketten nagyon sokáig kívül is rekedtek-maradtak a kortárs magyar művészet bennfentes köreiből. S talán éppen a kizártság, a magukra maradás miatt is találtak egymásra, s dolgoztak a továbbiakban úgy, hogy az egyikük által felvetett kérdésre a másik is feleljen, s mintegy tükrözze a saját műfajában. Hasonló együttműködésről kevéssé tudunk a huszadik századi magyar művészetben. Leginkább talán a VAJDA LAJOS-KORNISS DEZSÓ párost

szokás emlegetni a harmincas évekből. De – az utolsó kutatások fényében – ez sem tűnik olyan zavartalan barátságának s abszolút érvényűnek. Ugyanez a helyzet a valamivel későbbi, BÁLINT ENDRE–Korniss Dezsó párossal is. A GYARMATHY TIHAMÉR–LOSSONCZY TAMÁS páros pedig az ötvenes évektől kifejezetten rossz viszonyba került, hogy a többiekéről ne is beszéljünk. Mindez csak annyiban érdekes, hogy bizonyítsa: nem olyan könnyű egy alkotó művész-páros kapcsolatot tartósan fenntartani. Tehát – ha hosszabb időre – mégis sikerül, még-hozzá igen nehéz körülmények között, akkor az annál értékesebb.

Ami a két fiatal művészt illeti, ők már 1968-ban, a Műegyetem Vásárhelyi Kollégiumában együtt állítottak ki,¹ s ettől kezdve ez hosszú időre meghatározta mindkettőjük tevékenységét. Ami érdekes: hogy együtt kerestek maguknak, az adott lehetőségek között, elődöket, példaképeket,

¹ Csiky Tibor és Hencze Tamás kiállítása. Műszaki Egyetem Vásárhelyi Pál Kollégiuma, Budapest, rendezte: Korniss Dezsó



Harmonia Structuralis | Párhuzamos mozdulatok Csiky Tibor és Hencze Tamás művészetében részlet a kiállításból © fotó: Eln Ferenc

közösségeket, mindazt, amit a Főiskola úgysem adhatott volna meg nekik. A „virtuális” elődök közé tartoznak – többek között – az akkor már idős KASSÁK LAJOS, és a már régóta halott MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ. Magyarországon ekkor, a hatvanas években az ő képzőművészeti tevékenységük még alig ismert, nekik kell felkutatni. Az, hogy mintegy „felvállalták” ezt a – konstruktivistának tekinthető – irányzatot, s azt a baloldali magatartásformát, ami a korábbi mestereket jellemezte, az ő később kibontakozó művészi tendenciájukat is meghatározta.

Kassák hatvanas évekbéli „képarchitektúrái” nem tartoztak a művész legjobb alkotásai közé. Mégis, még a hatvanas években is életben tartották az 1920-as évek avantgárd szemléletének és elméletének örökségét. Kassáknak köszönhetően valamelyest ismertté, szinte érinthetővé váltak ennek a korszaknak nagy hagyományai: az áttekinthető, világos struktúra, az építkezés, a konstrukció igénye, s a puritán, dísztelen kompozíció. Moholy-Nagy művet eredetiben itthon nemigen láthattak, hiszen a művésznek csak 1975-ben nyílt a Nemzeti

Galériában kiállítása,² de talán tudtak a nézeteiről, koncepciójáról, már az általa publikált műveknek (így például a Bauhaus-sorozatban megjelent könyveknek) köszönhetően is. Mindenesetre Moholy-Nagy bizonyos felfedezései, így például az úgynevezett *Telefonképek* szemléletükben rokonok Hencze Tamás egyes kompozícióival. A telefonképeket ugyanis az alkotó nem vászonra, ecsettel festette, hanem egy ipari zománcgyárban rendelte meg, s az kivitelezte, az ő tervei alapján. A matéria tehát nem hagyományos művész-matéria, s az előállítás sem művészi, hanem ipari produktum. Akárcsak később, Hencze esetében a görgetett gumihenger és a festék helyett, vagy mellett használt ofszetfesték, amely sima, egyenletes felületet hoz létre, így szinte teljesen személytelenné teszi az alkotást.

A másik sajátosság: a telefonképek egymástól nem térnek el, csak méretben. Moholy-Nagy ugyanazt az absztrakt kompozíciót 1923-ban több eltérő méretben rendelte meg, s az ezekből ismert három mű együttesen alkot sorozatot, ahogyan Hencze képei is. Az egyedi alkotás tehát ezekben a sorozatokban elvesztette jelentőségét, a kompozíciót nem egy műre tervezte a mester, hanem egyszerre többre. Mind Moholy-Nagy, mind Hencze egyszerre több mű együttesét mutatta be, s kiállítás esetén az installáció is a mű szerves részévé vált (*Dinamikus struktúra I-III*, 1969, olaj, ofszet, karton, három mű együttese, valamint *Ombre Grisé I-IV*, 1974, ofszetfesték: négy mű együttese).

Moholy-Nagy szellemisége tehát még az idő és a tér távlatából is hatott, s a hatás nem szorítkozott csak Henczéire. Csiky Tibor 1969-ben valósítja meg

² Moholy-Nagy László kiállítása, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1975. október 18 – december 9., rendezte: F. Mihály Ida



Csiky Tibor
Fül, 1968, diófa,
50,2x25,5x2,5 cm
© Fotó: Eln Ferenc

a sorozatot azokban a művekben, amelyeket struktúrájának nevez, s amelyekből három összetartozó művet vés ki: *Hullámstruktúra*, *Mozgásstruktúra* és *Térstruktúra* címen. Mindhárom relief hosszanti, horizontális elrendezésű: egymásra hasonlítanak ugyan, de mind méretben, mind a felületükben valamelyest eltérnek, hiszen nagy gonddal kivitelezett egyedi művek. Míg Moholy-Nagy és Hencze említett sorozatai inkább statikus hatást keltenek, Csiky Tibort éppen a mozgás, a finom, szinte csak árnyalatokban érzékelhető hullámváz vonzotta. Három reliefje ugyancsak sorozatot alkot, de mindhárom mű személyes, hagyományos technikával, véséssel született, nincs bennük semmi gépi, semmi mechanikus. Viszont a művek együttese sorozatként érvényesül leginkább – egymást erősítik, ha egymás fölött helyezkednek el egy kiállítás keretében.

A sorozat-alkotásban Csiky és Hencze nem álltak egyedül, az 1970-es évek elején itthon és külföldön is számos sorozat készült. A székesfehérvári István Király Múzeum 1976 decemberében magángyűjteményekben lévő munkákból *Sorozatművek* címen rendezett nagyszabású tárlatot,³ ahol Hencze Tamás is szerepelt. A katalógus

3 *Sorozatművek. Kortárs művészet magángyűjteményekben 2.*, Csók István Képtár, Székesfehérvár, 1976. december 12 – 1977. május

bevezetőjében KOVALOVSKY MÁRTA elemzi a sorozatok lényegét: véleménye szerint „a sorozat alkotója nem végeredményt közöl, hanem kísérletnek folytatását, feladatának megoldási folyamatát tárja nyíltan a néző elé, s a műben kifejeződik az a vágy, hogy a nézőt is bevonja alkotói munkájába. A művész határozott szándéka, igénye, hogy feltárja és értelmezze a néző számára alkotását...” – írta Kovalovszky 1976-ban, s a két művészre, Henczére és Csikyre vonatkoztatva is nyilvánvalóan igaza volt.

Ha Csiky és Hencze művészetének más forrásait kutatjuk, akkor Korniss Dezsőhöz érünk el, akivel, nem úgy, mint Moholy-Naggyal, személyes barátság alakult ki. Kornissnak – úgy tűnik – igen szerencsés kapcsolata volt azokkal a nála jóval fiatalabb művészekkel, akik a hatvanas évektől kezdve találtak magukra. A Magyar Nemzeti Galériában 2018-ban rendezett kiállítás katalógusában összegyűjtötték a Kornissra vonatkozó régebbi és mostani visszaemlékezéseket, így többek közt Csiky Tiborét is (ami eredetileg a *Művészet* 1974. novemberi számában jelent meg). Csiky világosan elmondta, mit jelentett neki Korniss akkor: „A külföldi művészet legfontosabb irányait már jól ismertem a hatvanas évek elején, viszont minden információt Korniss segítségével szereztem meg a 20. századi magyar művészetről...” Majd rátér arra, mit tudott Korniss, mint festő: „Korniss úgy tudott felrakni színt, ahogy később Bak Imre, Nádler, Hencze. Ahogy vágytunk rá. A hard-edge, a formák éles és tiszta elhatárolása a hatvanas évek egyik legerősebb felfedezése volt az egyetemes művészetben....Ha Kornissat egyetlen szóval jellemezhetném, akkor ez a szó a szilárdság”.⁴

Ha tovább kutatjuk a két művész útját, s azt a környezetet, ami őket a hatvanas években körülvette, akkor kétségkívül arra kell rákeresnünk, ami a hatvanas évektől az úgynevezett Zuglói körben, Molnár Sándor festő körül alakult ki. A Zuglói kör szellemi táplálékot, ismereteket nyújtott azoknak, akik a hivatalos ideológiától minél jobban el akartak távolodni. Ebben a körben találták meg és fordították le azokat a tanulmányokat, könyveket, amelyeket a leginkább meg szerettek volna ismerni. Érdeklődésükben keleti hatás is érvényesült, ami akkoriban erősen terjedt. Ahogy Csiky *Önéletrajzában* (1971) leírja, az információ-szerzés és a közösség egyformán fontos volt, s ami itt kialakult: az összejárás, már 1963 nyarától, majd az önálló alkotás. Ahogy Csiky visszaemlékezik: „Molnár koncepciója valami ilyesmi lehetett akkoriban: csak a nemzetközileg legfrissebbel szinkronban lévő törekvések érvényesek, ezért alapkövetelménye volt a maximális intellektuális érdeklődés, mindenről azonnal informálódni, ami a világban történik... A zuglói szellemi élet március végéig tartott. Ezután mindenki visszavonult dolgozni... Ekkor kezdtem el reliefeket csinálni úgy, hogy a strukturalizmusról még nem is hallottam... A magam strukturalizmusát ösztönösen és természettudományos alapon alakítottam ki: kvantummechanika.”⁵ Az 1968-as év elején a munkának meglelt a gyümölcse: januárban Csiky Tibor és Hencze Tamás már együtt állítottak ki, s ezzelmindketten aktív tagjai lettek annak a körnek, ami a hivatalos és a „félhivatalos” művészettel egyaránt szemben állva, saját hangját, autonóm művészetét akarta, immár tudatosan, megteremteti.

Hogy kettőjüknek ebben milyen – kikerülhetetlenül – fontos szerepük volt, arról ez a mostani, Paksi Képtárban lévő kiállítás győzhet meg leginkább. Valamint a további tárlatok, amelyek majd még nagyobb részletességgel, hasonló mélyreható elemzésekkel fogják majd ezt a feszültségekkel teli, de izgalmas korszak történetét feltárni.

4 Csiky Tibor: *Tanítvány a mesterről*. In: *Csak tiszta forrásból. hagyomány és absztrakció Korniss Dezső művészetében* (kiállítási katalógus), Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2018, 96-101. [98., 99.]

5 Csiky Tibor kiállítási katalógus, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1994, 229-230.

HORVÁTH ÁGNES

TITKOS SZÉDER

2B Galéria, Budapest

2019. április 24 – május 22.

A kiállítás címe és témája érzékelhetően megihlette a művészeket. Hogyne ihlette volna meg őket a *titkos* szó varázsa. A titoknak van egy olyan erotikus töltete, amely alkotásra serkent.

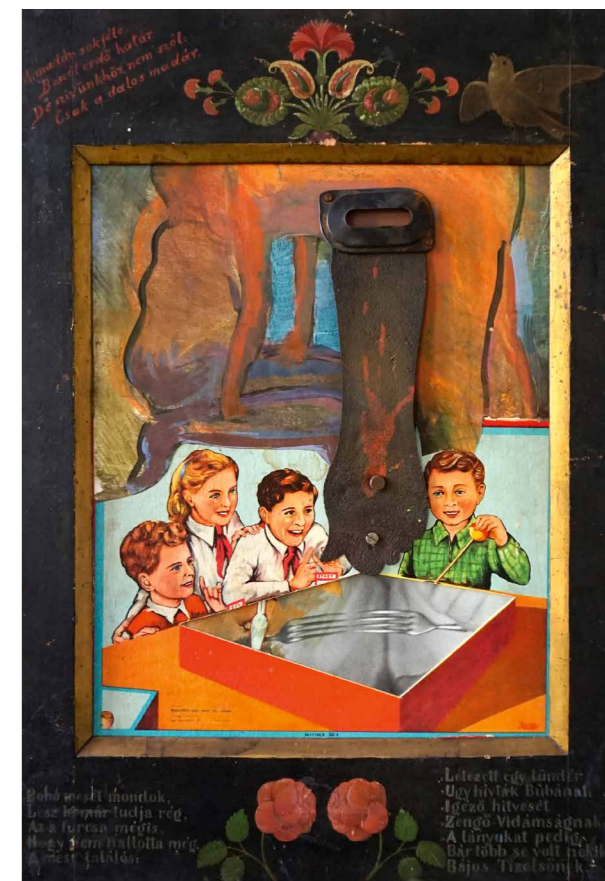
A *titkos széder*ben ellentmondás feszül, hiszen ezen az estén mesélik el a zsidó férfiak fiaiknak az Egyiptomból való *szabadulás* történetét. Ekkor minden az *akkori* sanyarú sors és a *mostani-majdani* szabadulás ellentétét hangsúlyozza. Így áll a szövegben: „Most szolgák, jövőre szabadok.” Vajon az akkori zsidók számára, akik titokban ülték meg a szédert, milyen reménység volt a szabadulásra? Kik ezek az „akkori zsidók”? És miért nem tarthattak *szabadon* szédert?

Spanyolországban a 15. században a spanyol, majd spanyol nyomásra a portugál zsidók kényszerből, külön a zsidók „megszüntetésére”, likvidálására – hogy ilyen modern és ismerős szavakat használjak – létrehozott Inkvizíció hathatós érvei miatt – gyakran csupán látszatra – fölverték a kereszténységet, de titokban megtartták, helyesebben tartottak zsidó ünnepeket, főleg a Jom Kippurt és a Pészachot, az Egyiptomból való szabadulás ünnepét. Ennek bevezető estéje a széder (az ünnep rendje), amikor az ünneplők a kivonulásra: vagyis a szabadulásra emlékeznek.

Az önként áttérteket *conversónak* hívták, a látszattól, konkrétan az életük megmentése érdekében áttért zsidókat *marranónak*. A szó azért érdekes, mert spanyolul disznót jelent, de a spanyol a „rituálisan tiltott” jelentésű arab szót vette át. Fölmerül a kérdés: ismeretes-e hasonló eset, amikor az ellenfelet/ellenséget a saját tilalmával ócsárolják? Érdekes mozzanat az is, és a kiállítás anyagában meg is jelenik, hogy a zsidó hagyományban olyan jelentős öröklődés (harmad-, negyedízigen jár büntetés és jutalom) a marranóknál negyedízigen érvényes. Külön törvényt is hoztak, amely bizonyos állások betöltése esetén „vérségi igazolást” ír elő.

Az alábbiakban a marrano-mentalitás szempontjait figyelembe véve és ezek mentén próbálom megérteni a kiállított műveket. Helyhiány miatt csak néhány művész példáján keresztül mutatom be a kiállítást.

ROSKÓ GÁBOR *Ünnepi asztal Jézus lefelé fordított kezével* című képével kezdem. Elsőre a hamis boldogság, a nem-igaz érzés, az ideológia uralmát látjuk, éljük. Madarak csicseregnek, bohók vagyunk és szeretjük egymást. Nota bene: a szöveget még nem olvastam, csupán a kép láttán jutott eszembe a *bohó* szó. Az ál-jóézés. Giling-galang, szól a harang. A különösen beszédes, de nem mondanivalókkal agyonszűfolt kép a szöveggel együtt a marrano-kérdést a hamisság, a „nem az, ami” oldaláról ragadja meg. Az első szinten a szocreál időket, tematikát, könyvillusztrációkat idéző képet Roskó egy paraszt-barokk képkeretbe foglalja, s a keretre a falvédő-költészetet idéző verset ír. Ezek a furcsaságok amúgy nagyon is az 1950–60-as évek tompa-szürke „idilljét” idézik. A „bohó mese” maga is e hamis látszat, kettős beszéd, a Magritte-ot idéző, „ez pipa – ez nem pipa” paradox igaz nem-igazságát, szó és kép groteszk ellentétét fejezi ki.

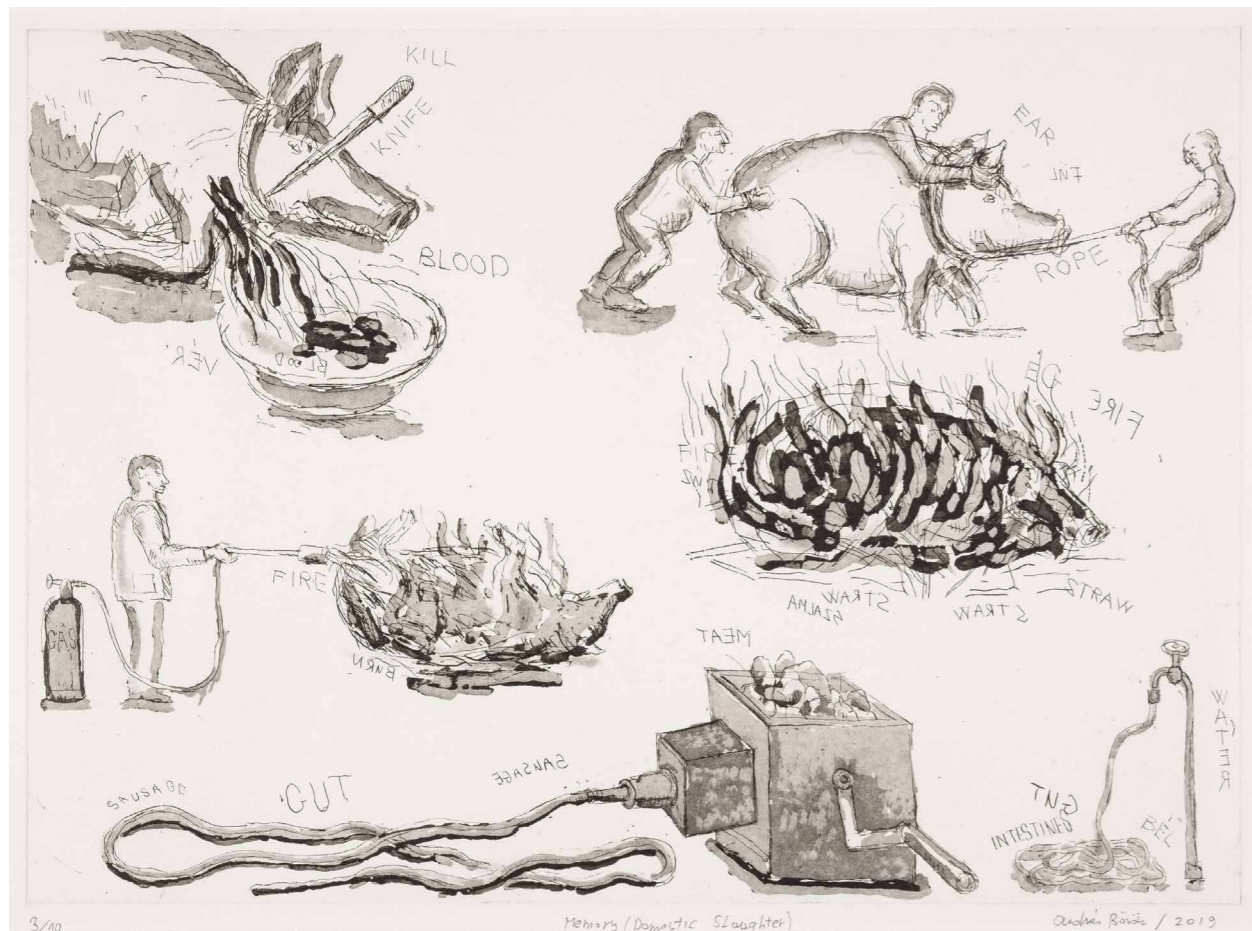


Roskó Gábor

Ünnepi asztal Jézus lefelé fordított kezével, 2019, vegyes technika, 73,5x50 cm © Fotó: Szemző Zsófia

Rácmolnár Sándor
Titkos Peszach, 2019, vegyes technika, 56x34 cm © Fotó: Szemző Zsófia





Böröcz András
Disznó. Emlék., 2019, rézkarc

Mert mit látunk? Egy asztal egyik oldalán a nagylány két kezével barátián átölel két fiút, mellettük, a rövidebb oldalon ül a harmadik, teljesen külön. Az uralkodó hármastól nyakkendőben, vörös-narancs színekben virít, míg a negyedik szereplő ezzel a színvilággal kicsit sem harmonizál, egyenesen annak ellenében zöldell, s ad a képnek piros-fehér-zöld színezetet. Ő volna a marrano? Vagy az, aki nem lett úttörő? Az arcok azonban mind egyformák: tiszteletteljes csodavárás ül ki rajtuk. Roskó némiképp követi a klasszikus perspektíva nagy trükkjét, a néző tekintetének vezetését, csak hogy itt az úttörők tekintete mutat a főalak, a disznó irányába. Ám ez az irány – a megszokott fölfelével szemben – itt Jézus lefelé fordított keze, pontosabban annak hazudott irányja. Valójában egy orral a földnek fordított disznót bámulnak. Nem árulom el, honnan ismerős a kép, Böröcz András egyik művénél még visszatérünk rá. Azután, hogy a cím tökéletesen becsapott bennünket, már alig csodálkozunk, hogy visszakeresve a disznó eredetét, otthagynya a vezető tekinteteket, hogy saját kíváncsiságunkat elégítsük ki, egy feslett jelenet elmosódó részleteit véljük látni: egy meztelen férfi négykézláb szimatolja a nekünk háttal ülő, szintén meztelen nő hátát, amelyen kígyóra emlékeztető fonál fut végig. Ez utóbbi feltevést egy nehezen kivehető, ám határozott irányt mutató nyíl igazolja. A nőnek pedig mintha állatokhoz hasonló farka volna. Ez képeznél tehát e fordított és paradox világ timpanonját. Azt látjuk még, hogy a férfiak oldalából kardmarkolatként indul lefelé a disznó. Orra egy metszéspontba, az asztal sarkába szúródik. Roskó, a címre utalva, két, szemként szolgáló szöveget is bever a mostanra már teljesen jelképesként értelmezhető állat testébe. És mit lát a néző az asztalon, amelyet ilyen intenzíven figyelnek? Egy üvegfedelű, a perspektíva szempontjainak nem igazán megfelelő dobozt, alatta pedig, a disznó vertikális síkjára merőlegesen két villa feszül egymásnak, Michelangelo *Ádám teremtése* című képét idézve. Pofája a lefelé mutató, tehát semmiképp nem győzedelmes (Pantokrátor), inkább ölni kész Jézus-kéz öt ujjának is megfeleltethető. A négyágú

villa is az áldásra és/vagy gyilkolásra kész emberi kéz jegye. Most pedig, hogy a kör bezáruljon, nézzük meg ezt az idilli egységet árasztó – és mennyi háború ürügyéül szolgáló – hármasságot, különösen a kezüket. A baloldali, göndör hajú kislány ugyanis az ördög szarvát, manapság a győzelmi kéztartást formázza. A nagylány mintha fityiszot mutatna, a vagány fiú meg az iskolai jelentkezést ábrázolja némi obszcén gesztussal tetézte.

A titok mindig kettősség. A kérdés ez: a nyilvánvaló rejti a titkot, vagy a titok mutat a nyilvánvalóra?

Roskótól Böröcz Andrásához vezet az egyik út, hiszen ő is használja a disznó-motívumot. És nem csak képileg, hanem a művek kísérőszövegében is. Itt szerepel az azóta elhíresült „Ő VOLT A SOROS!!!” politikai anti-performance, amely olyan mellbe vágó, hogy többször kellett ellenőriznem, hogy Böröcz a képein fölhasználta-e. De ne hamarkodjunk az ítélettel. A művész nem egyszerű mellérendelő gondolatkísérletet jelenít meg. A műveken kívülre helyezett Soros-fotó alapján értjük meg, hogy mit jelent, amikor az embert a tisztátalanság jelképével, a disznóval azonosítják.

A másik elágazás RÁCMOLNÁR SÁNDOR *Titkos Peszach* című műve, amely – a szerző saját elmondása szerint – egy tükörre gravírozott, keresztény és zsidó szimbólumokat magán hordozó kezét ábrázol. A rajzolat a zsidó papi áldást egyik, nevezetesen jobb kezével ábrázolja – a Kabbalában a pozitív pólus, többek között az adakozó kéz –, alul a Tetragrammaton első fele, a JH. A keresztény vallásból a Hit – Szeretet – Remény /sic!/ jelképe sugárzik a kéz fölött – magában. Mert a két szimbólum között nincs párbeszéd. A szerző által lázadásként értelmezett, őseik vallásához kötődő hűség tette számukra lehetővé – amennyiben a művet egy régről ránk maradt tárgyként kezeljük – hogy „e tükörben meglátva magukat, eldöntsék, melyik vallással azonosulnak”.

A tükör, amely oly sokszor a hamisság, a látszat jelképe – már azzal is, hogy megfordítja a jobb és bal oldalt – maga volna a kényszerű conversio?

Hérics Nándor sokszínű világa

Hérics Nándor kiállítása

Érdi Galéria, Érd

2019. március 29 – április 20.

Látványos és sokszínű alkotói gyakorlatában a tetszetőst és a banálist új jelentéssel ruhazza fel HÉRICS NÁNDOR, ezáltal egy emelkedettebb szférába transzponálja azokat. Űgyesen lépi át azt a határt, amely a reklámpia és a látványfogyasztó átlagember felzárkózása és befogadása között húzódik. Műveiben a valóság folyamataira, jelenségeire, a kor problémáira reflektál, művészetének társadalmi relevanciája kétségtelen: kiállításai és munkássága ráirányítják a figyelmet az alkotó, a befogadó és a mű közti dinamikára, illetve a státuszukat meghatározó társadalmi valóság néhány megkerülhetetlen jelenségére, hasonlóan, mint BENCZÚR EMESE tavalyi, MODEM-beli tárlata.¹ Ám míg Benczúr az arte povera hagyományához kapcsolódik, Hérics a tradicionális avantgárd szemléletével közelít a világhoz. Olyan, a gyakorlatban – iparban, háztartásban, reklámban – hasznosított tudományos eredményeket emeli át a képzőművészetbe, amely újabb példáit teremti meg a kettő kapcsolatának.

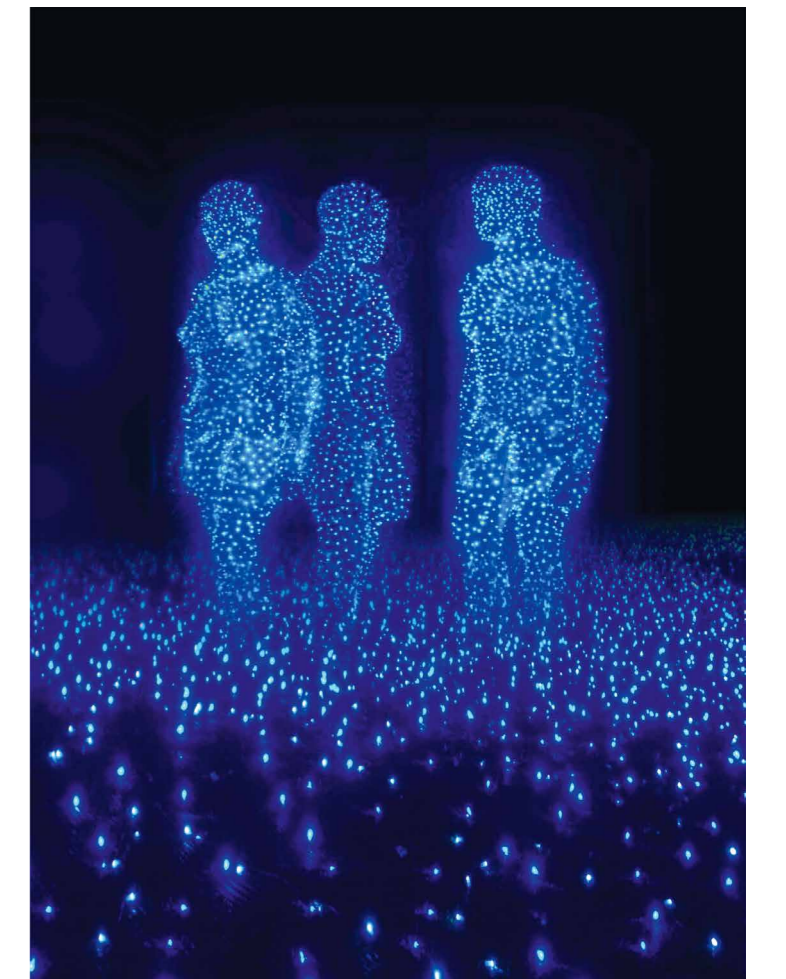
Az új technikák, a fényképző digitális eszközök, a modern ipari termékek beépülése a művészetbe nem új keletű jelenség, minden kor hozzáadta a magáét. KEPES GYÖRGY és tanítványai már az 1940-es évektől kezdődően folytattak igen eredményes fényművészeti tanulmányokat. A neon használata ugyan először a konceptualista GYULA KOSICÉNÉL jelenik meg, aki 1946-ban készítette az első neonszobrot, de következetesen MARTIAL RAYSSE francia művész dolgozott ezzel az eszközzel a hatvanas évektől kezdődően. Néhány más, progresszív alkotó is erőteljesebben kezdte felfedezni a fényben rejlő lehetőségeket, például a neon-megvilágított szövegeket készítő JOSEPH KOSUTH, vagy MARIO MERZ. Utóbbi az unnai Nemzetközi Fényművészeti Központ előtt álló installációjára a Fibonacci-számsort írta fel neonnal. A nemzetközi művészet ettől kezdve számos módon alkalmazta, használta az új fényforrást, később a LED-technológiát is. E kezdeti, nemzetközi törekvések egyik magyar folytatója a képkalkítás, majd a plasztika terén

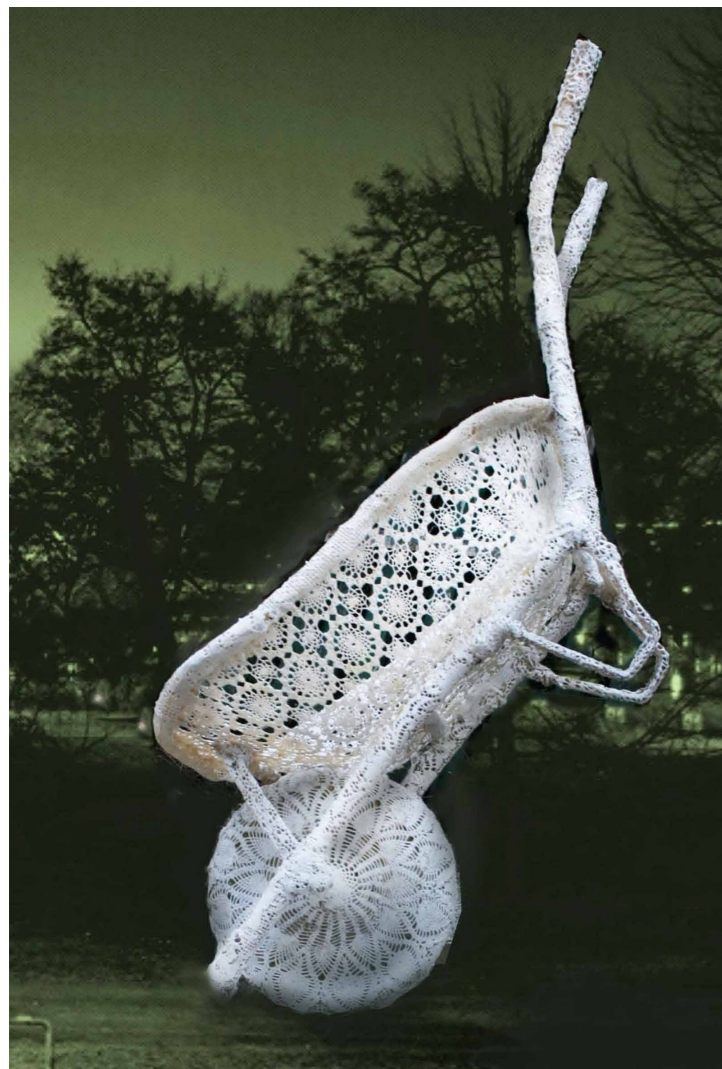
¹ Benczúr Emese: *Let it be*. MODEM, Debrecen, 2018. augusztus 17 – október 18., kurátor: Áfra János, ld. <http://www.modemart.hu/kiallitas/benczur-emese-let/>

radikális változtatásokat végrehajtó Hérics Nándor, akinek tevékenységének egyik legfontosabb területe a nyolcvanas évek elejétől kezdve a neonszobrászat lesz. A neon számára festői és térképző eszköz: a neon révén az általa határolt virtuális tárgyak és figurák tér- és síkbeli kapcsolatait, a jelenlét és a rejtőzködés finom együttesét jeleníti meg. Térseleléte, jelalkotó és szimbólumképzési módszerei, tervezési és műkonstruálási technikái széles spektrumú anyag- és eszközhasználattal párosulva vezetnek új képzőművészeti eredményhez. A magyar kortárs művészetben TROMBITÁS TAMÁS is alkalmazza a neont. A technika, a kifejezőeszköz mindkettőjüknél azonos, egy-egy kontúr határozza meg az idomokat, virtuális teret teremtve. Trombitást azonban a geometria térbeli modulációi foglalkoztatják, és rideg fényekben világító geometriai idomai egy titokzatos, mondhatni valóságon túli szférába vezetnek a befogadót. Hérics ezzel szemben pop-artos műveket készít, nagyon is evilágian, a tiszta geometriától eltávolodva, a világunkat jellemző jelenségekre reagál. Az új fényforrással való manipuláció ugyanakkor nála is előhívhatja a fényhez kötődő transzcendentalitás múltban gyökerező érzetét, tehát a neon, e modern fénytechnikai eszköz, szakrális szimbólumként is értelmezhető. Hérics Nándor műtárgyai és tárlatai tehát a felszín mögötti, spirituális, metafizikai értelmű fény keresésére is ösztönözheti a befogadót.

Hérics grafikusként indult, majd a hetvenes évektől kezdett plakáttervezéssel foglalkozni. Pályája során eszköztára állandóan tovább bővült. A képzőművészet szinte minden műfajában alkot, s a műfaji határokat lazán és kötetlenül kezelve keres – és talál – átjárást közöttük. „Számomra csak egységes képzőművészet van” – vallja. A plakáttervezésből emeli át azt a sűrítési módszert, amit aztán a későbbiekben minden alkotási területen felhasznál, és akár a forma, az eszközök, a technika, akár a tartalom felől

Hérics Nándor
Ecce Femme, 2017, akril, neon, 205 x 60 x 60 cm





Hérics Nándor
Csipketalicska, 2019, akril, csipke, 140×75 cm

közelítünk műveihez, az alapvető plasztikai viszonylatok modell-szerűen tiszta demonstrálásaként egészen más minőségekhez juthatunk, mint a tradicionális szobrászatban. A minimalizmus felé hajló, fénylő, sugárzó formák párbeszéde egy-egy mű üres, közbezárt terével és környezetével szokatlan asszociációkra készítet, és ugyanolyan jelentőssé válik, mint a tér meghatározott részeit kitöltő, megmunkált anyag (*Társas magány*). Időnként pedig akár nevetésre ösztönözhet, pl. a női test torzójába épített neon egérfogó *Kandúrfogó* címmel.

Hérics Nándor elsősorban reflektál, és csak másodsorban ábrázol. Egzisztenciális és filozófiai-intellektuális problémafelvetései az egyéni és a társadalmi lét aktuális kérdéseire vonatkoznak. Műveinek jelentős hányada világunk otthonosságát kérdőjelezi meg, jelentéktelenségét, kicsinyességét, földhözragadtságát, a hatalomnak való kiszolgáltatottságunkat (*Szabadság, szerelem*), emberi gyarlóságainkat, befolyásolhatóságunkat, manipulálhatóságunkat (*Hordozható álláspont*) tárva elének. Mindez nemcsak az egyén viszonyában, de a társadalom, a közösség, a politika közegében is működik. A hatalom anatómiáját fogalmazza meg *Babérkoszorú és szemellenző* című munkájában. A mindenkor társadalmi átalakulás veszteségeiről szól *A jövő korábban érkezett* című nagyméretű műve. Politizálása nem konkrét, azaz nem az aktuális történésekre vonatkozik, hanem áttételesen, a jelenségek abszurdításán keresztül nyilvánul meg. A kritikus felhanggal, az anyag adta lehetőségek intenzív kihasználásával autentikust képes felmutatni, mintegy fricskaként – aki akarja, érti. Így azok közé az alkotók közé sorolható, akik a sajátos magyar kulturális-szociológiai

háttérből nőttek ki (pl. BUKTA IMRE, BIRKÁS ÁKOS), és a politikai szubverzivitás kevésbé provokatívan, iróniába csomagoltan, reduktivista vizuális formanyelven jelenik meg. Hétköznapi, régi és új tárgyakat használ fel műveiben. A fény direkt, neonobjektek és ledek formájában történő bekapcsolása vegyes technikájú műveiben dichotóm kapcsolatrendszer eredményez a vidéki, természeti környezet és a neonfényben úszó nagyvárosi táj között. A jelenségeket vidéki kontextusban újragondoló művek az ember és a természet viszonyával, egységének visszaállításával foglalkoznak azáltal, hogy alkotójuk a tipikusan nagyvárosi anyagot, a neonreklámokat a idegen közegbe, a természeti tájba helyezi. Az össze nem illő tárgyak és anyagok ellentétére építve szürreális tárgyakat hoz létre. A *Csipketalicska* például a funkcionalitás és a könnyed csipke közötti ellentmondás abszurd és groteszk megjelenése. A hagyományos műtárgyfelfogáson túllépve a hétköznapi tárgyaknak új jelentést kölcsönöz (*Girlszka*). Relációkban gondolkodik, a realitás és az attól való elrugaszkodás egyszerre jelenik meg objektjeiben (*Kényelem*). *Végtelen út* című alkotásának fő motívuma a fejlődést kifejező spirál. A mű egyszerre szól a haladásról és a helyben maradásról. Többször visszatér a fogyasztói társadalom elfajzásához, a túlfogyasztáshoz, a mértéktelen pazarláshoz (*Elektromos aura*). Időnként továbbgondolja mások műveit (sőt a sajátjait is): egyszerűt parafrázálja, másrészt konkretizálja azokat. Az *Éjjeli őrvjárat* címében Rembrandt ismert művére utal, de Hérics képén négy neonmacskát látunk, amelyek éjszaka, a házigazdák távollétében szemügyre és birtokba veszik a sötét konyhát. A szeget önmagából kihúzó harapófogó a Münchhausen-effektust idézi fel és parodizálja – emlékezhetünk, a mesebeli, nagyotmondásáról híres báró saját hajánál fogva húzta ki magát és lovát a mocsárból. Képes akár Hitchcock háborzongató világának megidézésére és átfogalmazására a neotechnikával kiemelt, üresen lengő hinta és a finoman, pasztózusan megfestett tájból hiányzó alak árnyéka között feszülő, misztikus erő kifejezése révén (*Hitchcock lánya*). Ez a gondosan, mívesen megfestett képiség

Hérics Nándor
Tér-lény, 2019, akrilgyanta, 250×60×6 cm



mutatkozik meg az *Hommage à Borsi Flóra* című művében is. A téma a kalitka és a nő együttese, amelyről Rippl-Rónai *Kalitkás nő* című műve is eszünkbe juthat, de csak egy pillanatra, hiszen titokzatos-ságuk és rejtélyességük azonosságán túl egész más a kettő gondolat-sága. Hérics míves alkotásában a nők társadalomban, családban elfoglalt helyzete, alárendeltsége, bezártsága jelenítődik meg – akár Ibsen *Nórájának* képi megfogalmazása is lehetne. Ez a mű a fiatal fotóművész, BORSI FLÓRA egyik fényképének felhasználásával készült. A megfestés mesterien elegáns, hiteles portré, kortalannak ábrázolva a modellt. A neonkalitka szimbolikusan a fejet övezi, s miközben a figura kezén ülő madár a kalitkán kívülre, ráadásul a síkból a térbe került, ily módon ő, a madár a szabad. A figura a kalitka ajtaján át néz a szemünkbe, tekintetében hordozva titkait, kérdéseit, szemrehányásait, fájdalmait. A művésznek ez a munkája is bizonyára legalább olyan emblematikus alkotásává fog válni, mint a már említett *Végtelen út*, vagy a tárlaton most nem látható, de egy internetes szavazáson a világ 50 legjobb műalkotása közé beválogatott *Fénydaráló*. Néhány munka kifejezetten a mostani alkalomra készült, így a háttérből a térbe kiszakadó *Tér-lény* is. A háttérrel azonosan, tigriscsikós-szerűen, fekete-fehérral festett nőalak az ember születése is lehet, aki, miközben kiemelkedik az állatvilágból, még magán hordozza az állatias jegyeket, a csíkok által szimbolikusan még rajta vannak az onnan hozott tulajdonságok. De mindez azonosulást, az összetartozást is jelentheti a természettel. És talán annak is van jelentősége, hogy női, és nem férfi figuráról van szó. Ledek, plexi és műgyanta alkotja a több, mint két méter magas *Ecce femme* című világító szobrát, amely, azon kívül, hogy szemet gyönyörködtetően látványos, egy fenséges, titokzatos, távoli világ sajátos misztikáját is sugározza.

A tárlaton szerepet kap a tér, a galéria két terme, amelyek elég tágasak ahhoz, hogy a művek megőrizhessék önállóságukat, miközben láthatatlan erőtereket létrehozó, rejtett kapcsolatok szövik őket egységgé.

Hérics Nándor
Végtelen út, 2017, kerékpár, neon, 160×90×40 cm



Művészet az integráció útján

Portréinterjú Mor Faye Murf képzőművésszel

„Ha valaki művész, általában rendelkezik egyféle vízióval, képpel valamit. Vannak, akik híresek szeretnének lenni és sok pénzt keresni attól függetlenül, hogy mit csinálnak, csak a szépségre fókuszálnak. Viszont vannak, akik konkrét üzenetet hordoznak. Számomra is, a művészet inkább a közvetítésről szól.”

MOR FAYE MURF szenegáli képzőművész, vizuális alkotó, kurátor, aki intézményi keretek között több művészeti vezetői szerepet tölt be. Munkássága középpontjában az integráció, az illegális migráció kérdése, az elesettek és a társadalom számkivetettjeivel való szolidaritás áll. Művészeti közreműködőként az IOM (International Organization of Migration) és az ENDA Third World alapítványok munkatársaként, tudatosító kampányok és szociális projektek megvalósításain dolgozott. Pikine és Dakar művészeti életét, mint a Szenegál Pánafrikai Művészeti Körének (PACA), a Pikine-i Képzőművészeti Körnek és a Művészeti és Környezeti Oktatás Egyesületének elnöke befolyásolja, emellett az IAA (International Association of Visual Artists) tagja és a CSARTS (Conseil Sénégalais des Arts) jegyzője.

Coulibaly Miriam: Szenegálban és Afrika környező országaiban, de Norvégiában, Svédországban és Olaszországban is ismernek már, de a magyar közönség előtt ismeretlen vagy.

Mor Faye Murf: Pikine-ben születtem, de Szenegál Orientale területén nőttem fel, ahol rengeteg különböző etnikum élt a maga gyönyörű sokszínűségében. A tájban és a városképben is keveredtek a különböző hagyományos és modern stílusú épületek, az állatok szabadon jártak, az utcán nők lopótökből készült hangszereken játszottak, énekeltek. Ebben a környezetben nevelkedtem és inspirálódtam.



Mor Faye Murf

CM: A művészeted sokat változott az évek alatt. A figuratívtól az absztrakt expresszióig sok mindent felsorakoztattál, emellett objektumokat is készítettél.

MFM: Eleinte tényleg sok figuratív ábrázolást használtam, mert nem kell hozzá magyarázat. Látod a képet és már érted, miről szól. Mindig fontos felmérnünk, kinek és mit szeretnénk közváltani. De nem csak képeket festek, egyéb médiumokat is használok. Ez számomra a „mixed-media”. Minél elvontabb témában dolgozom, annál többféle eszközhöz kell nyúlnom. Ez már nem az a szint, ahol embereket rajzolgatok. Jellemző, hogy nagyon sok dolgot belezúfokolok egyetlen kompozícióba, mégis harmonikus a végeredmény.

CM: Mennyire dolgozol intuitív módon vagy koncepció alapján?

MFM: Alkotás közben teljes mértékben követem a megérzéseimet, de először mindig egy témát kezdek feldolgozni. Az már meghatározza, hogy a későbbiekben milyen anyaggal, színekkel, vagy formákkal akarok dolgozni.

CM: Magadat is egy médiumként használod?

Pontosan. Sok mindent felhalmozok, tapasztalatokat, érzelmeket. Megemésztetem, aztán visszaadom őket. Az alkotás folyamata nálam mindig úgy kezdődik, hogy emberekkel beszélgetek, hogy tudjam, milyen módon tudok kommunikálni azokkal, akiket meg akarok szólítani.

CM: Hogy tekintesz az integrációra és miként használod a művészeted ennek eszközeként?

MFM: A Dak'art binennáléra rendszeresen meghívom a PACA minden tagját, hogy csináljanak egy kiállítást, emellett rengeteg külföldi és nyugati művész is meglátogat a rendezvény alatt. A szép ebben az, hogy már mielőtt találkoztunk volna, osztoztunk egy közös elképzelésben. Ez nem más, minthogy értékeljük Afrikát és a kellő tájékozottságot, hogy ráébredjünk a sokrétű egység igazi értékeire. Politikai megközelítésben sosem lehet az integrációról függetlenül és félrebeszélések nélkül beszélni. Sokszor a fogalom maga is üressé válik. Nem így a művészettel, amely a diskurzus más módjait is feltárja.

CM: Művészeti pályád kezdetétől fogva elhivatott vagy a szociális problémák és a nélkülözés tudatosítása mellett.

MFM: A 1995-ben rendezett Artistes Placticiens du Senegal (Szenegál Képzőművészei) kiállításán a legnagyobb mesterek mellett válogattak be nagyon fiatalon, mindössze egy rövid CV és egyetlen díj alapján. Az ENSZ ekkor ünnepelte az 50. évfordulóját, aminek alkalmából, ők is meghirdettek egy pályázatot. Az ő pályázatukon nem értem el semmilyen helyezést, de az ENDA Third World alapítványa már helyben felvette velem a kapcsolatot, hogy segítsék nekik egy AIDS ellenes, tudatosságra ösztönző kampányt megtervezni.

CM: Installációként vagy műalkotásként képzeljük el? Mire volt szükségük?

MFM: Egy Renault 20-asból mozgó transzparenst csináltam. Az ablakokat belülről lefestettem, hogy azok kívülről értelmezhetőek legyenek. „Hogyan lehetsz AIDS-es?” – ezt kellett tudatosítani. Az élethelyzeteket ábrázoló rajzok mögé ezüst fóliát illesztettem, hogy azokon túl az emberek tükrképüket lássák. Itt már tudsz egy párbeszédet kezdeményezni magaddal: „Hogyan kaphatom el vagy hogyan védekezhetek ellene?” A motorháztetőt sakkasztalává alakítottam. Franciául a motorháztető *capot*, de az *óvszert* is jelenti, így csináltam kondom alakú bábúkat, különböző árnyalatokban, amikkel, ha az autó épp nem mozgott, játszani lehetett. Az egész a párbeszédéről szólt, az oda-vissza játékról, ami mégsem igazán játék. A lényeg a figyelemfelkeltés volt, ami tagadhatatlanul sikerült.

CM: Ismeretlen volt számodra a hajléktalanság?

MFM: Európában sokkal individualistább a gondolkodás, de Szenegálban ez a látvány lesokkolt. Otthon családiasan élünk. Csak arra tudtam gondolni, hol vannak a rokonaik? A szüleik? Miért nem kapnak segítséget? Szenegálban van egy mondás: *c'est la paye de la teranga*. Szenegál a *teranga* országa és *teranga* minden, ami boldogság, kedvesség, az üdvözlés, amikor megérkezel. Ezt nem láttam ekkor.

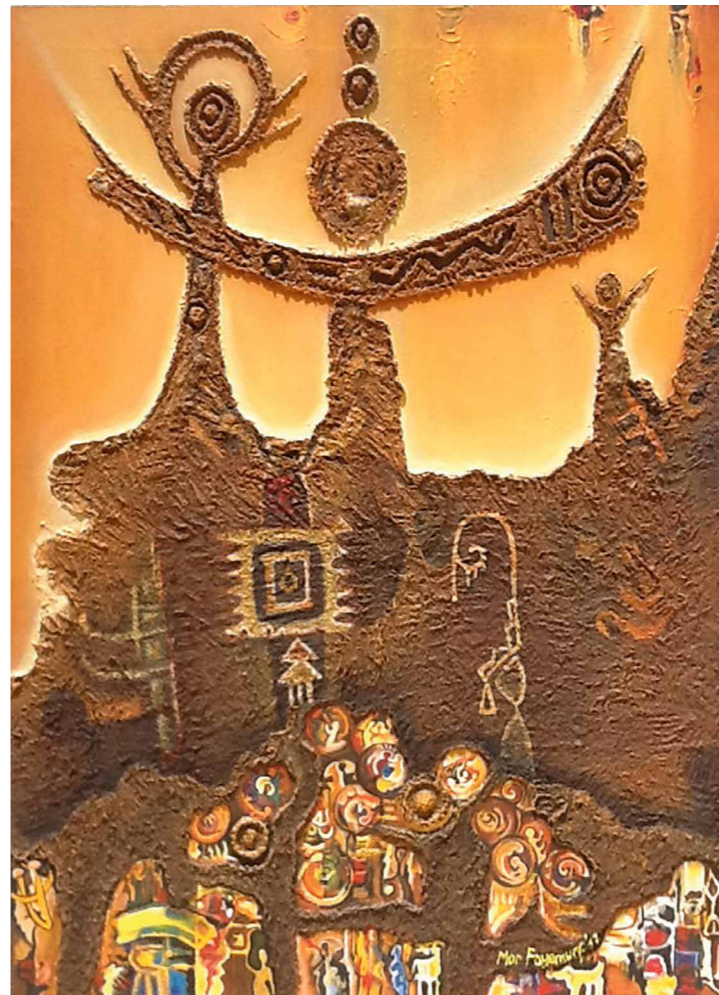
1997-ben az alapítvánnyal egy újabb nagyobb projektet dolgoztunk ki: *Lutte contre l'insecurité et la violence dans la banlieu* címmel (*Külvárosi harc a bizonytalanság és az erőszak ellen*). Pikine hatalmas város több, mint 2 millió 400 ezer lakossal. Nagyon sok közreműködésre volt szükség, hogy megértsük, mi is folyik igazán a különböző külvárosi kerületekben. Szerveztünk egy szemináriumot, ahova több problémákkal küzdő környék képviselőit is elhívtunk. Ők határozták meg azokat a nehézségeket, amikkel nap, mint nap szembe kellett nézniük, mi összefoglaltuk őket.

CM: Két kép született a témában, egyik a Problémák, míg a másik a Megoldások alcímet viselte. Mozgalmas képek, tele emberi interakciókkal. Milyen szerepet kaptak a közvetítésben?

MFM: Elbeszélések, illusztrációk, nagyon szegény külvárosi körülményekről. A *Problémák* című képen embereket láthatunk, akik antennát lopnak, egy nőt, aki kirívó aranyékszereket hord, mögötte egy férfit, aki magában azt gondolja: „Meg is van a jegyem az Államokba”. Már magának érzi a repülőjegyet, amit az ékszerek árából vehet. Ott a két férfi, akik egy nőt bántalmaznak, hajléktalanokat szeméthegek mellett, előttük Mercédesszel hajtanak el. Szerettem volna megmutatni, hogy maga a képmutatás, ami a gazdagság villogtatása mögött van egy szegény negyedben, önmagában már atrocitás vagy provokáció. A szegényeknek ez azt mutatja, segíthetnek, de nem teszem. Egy ilyen környezetben ez egyáltalán nem attraktív. A rendezvényen, ahol a képeket prezentáltuk, zenészek, rapperek adtak elő. Mögöttük volt látható baloldalt a *Problémák*, majd a *Megoldások* jobboldalt.

CM: A második képen mennyire tényleges megoldásokkal válaszolsz?

MFM: A *Megoldások* című képen a mezítlábas kisfiú egy focistát ünnepel, felnéz rá. A focista úgy inspirálja őt, hogy nem járt iskolába, mégis sikereket ért el és a győzteseknek járó kupát tartja a kezében. Megmutatja neki, hogy iskolák nélkül is lehet kulturális érdemeket szerezni és másoknak utat mutatni, úgy, mint mellette



Mor Faye Murf
INTEGRATION DES PEUPLES

a rapper vagy a táncos is, de mondhatnék festőt vagy akárkit. Az élet nem olyan szisztematikus és kiszámítható, mint valami iskolai rendszer. A férfiak, akik hajléktalanként a földön fekdtek vagy támadóként szerepeltek, most házat építenek, míg a nő nem utcai szereplőként van jelen, hanem gyerekeket tanít. Az emberek a háttérben közösséget alkotnak és együtt lépnek fel. Minden részletet pozitívvá alakítottam, végül inkább egy érzékeltetést vagy rátaulást kapott a közönség, hogyan lehet azt a sok negatív dolgot átalakítani.

CM: Arc en Ciel Social, l'espoir des exclus (1991) címen egy önálló kiállítás keretein belül foglalkoztál az emberi kiszolgáltatottsággal, elhagyatottsággal. Ezeket a képeket az Afrikát érintő társadalmi problémák bemutatásának szántad?

MFM: Ezek a képek nem Afrikát, hanem a szegénység hétköznapi problémáját tükrözik. Azt a valóságot, amit Dakarban is tapasztaltam. Embereket koldulásból élni. Egy olyan dolog, ami a szemem előtt történik és bánt. Szenegálban tilos a koldulás, mert rontja a városok összképét, rossz fényt vet rájuk. Hogy hajléktalanokat festek vagy festettem, engem sem tesz boldoggá. Azt, hogy művészként sok megjelenést kapok, így használom arra, hogy az embereknek és az államnak is megmutassam, mennyire nem helyes ez. Nem rászorulok akartam nyereszkeskedni, hanem a kormánynak megmutatni, hogy az ő dolguk foglalkozni ezzel. Ez a misszióm lényege is, hogy érzékeltessem a változást és annak lehetőségeit egy jobb élet felé.

CM: Célba ér az ilyesfajta üzenet? Milyen reakciókat szoktál kapni az emberek vagy az állam részéről?

MFM: 2007-ben volt egy nagyon eklektikus kiállítás, amit szintén csapatban valósítottunk meg. Ebben az időben nagyon sok szegény fiatal szállt csónakba és halt meg nyílt tengeren. Szinte



Mor Faye Murf
PACTE D'INTEGRATION

naponta kaptunk híreket. A projektbe egy német művészt, INA ZEUB-ot, is meghívtam és csináltunk egy kiállítást TRANSIT – *l'Emigration Cladestin* (ang. verz.: *Fight against irregular migration, (Harc a szabályozatlan migráció ellen)* néven. A kiállítást megelőző kutatás során rengeteg helyen voltunk, rengeteg emberrel beszélgettünk. Megszóltottunk diákokat, iskolaigazgatókat, bolti árusokat, polgármestereket, szegényeket, gazdagokat, időseket és fiatalokat. Mindenkit hallani akartunk.

CM: Hogyan fogadta a közönség?

MFM: Ott volt a TV5 monde, az Agence France-Presse és még sok médiaképviselő. A lényeg az volt, hogy minél szélesebb közönség előtt tudjunk beszélni az illegális migráció veszélyeiről. Még a kiállítás alatt megkeresett az IOM, hogy szívesen megnéznék személyesen is. Engedélyt sem kértek felvételt készíteni, de már nagy kamerákkal jöttek, mindent videóra vettek, lefotóztak. Utána nem sokkal érkezett egy meghívás és egy közös kiállítás ajánlata, ami svéd közönség előtt is megmutatná a témát. Ígértek sajtó- és politikai jelenléteket is, viszont nem szerették volna, ha a projektet másokkal is megosztom. Úgy voltak vele, hogy én vagyok a művész, viszont ragaszkodtam hozzá, hogy nem beszélhetek azok nevében, akik megjárták azt az utat, amit én nem.

Ezek nem az én tapasztalataim, hanem azoké a visszatérő fiataloké, akik rengeteg szenvedésen és viszontagságokon mentek keresztül. Végül engedtek, így rajtam kívül még négy másik képzőművész-szel és öt visszatoloncolt fiatalal csapatban hoztuk létre a képeket, közösen. Nekik kellett elmesélniük az élményeiket, a másik oldalról, mi csak az alkotásban segítettük őket. A kiállításon magán szerencsére rengeteg kép elkel, a pénzből pedig az alapítvány és az életüket itthon újratekzd emberek is részesedtek. Tudtunk nekik



Mor Faye Murf
AVENUE SALAM (PEACE AVENUE)

segíteni abban, hogy ne megint a kiutazáson, hanem az itteni életük építésén kezdjenek el dolgozni.

CM: 2008-ban egy újabb szintre lépett a projekt, aminek a végeredményét a 2008-as Dak'Art Biennálén is megmutattátok.

MFM: Az IOM újra megkeresett, hogy a biennálén is szeretnék megmutatni a projektet. Rávilágítottam, hogy a szenegáli emberek megpróbáltatásaival már foglalkoztunk a nyilvánosság előtt és, hogy ezekkel a gondokkal a környező országokban ugyanígy küzdenek. Most Gambiából és Bissau-Guineából is hívtam meg művészeket, és Gambiában tartottunk teljesen nyitott kerekasztal-beszélgetést. Ellátogattunk a tengerhez, hogy egy idős halász asszonnal is beszéljünk, aki rengeteg, soha vissza nem térő csónakot látott elindulni. Az ő élményeire is kíváncsiak voltunk.

CM: Milyen főbb kiváltó okot találtak? Miért szálltak hajóra annyian, még ha tudtak is veszélyekről?

MFM: Sok fiatal azért választotta a csónakot és az illegális migrációt, mert megfelelő papírok, esetleg bankszámla hiányában nem tudtak volna vízumot igényelni. Egy hely ára egy csónakban 500 ezer és 600 ezer frank között van. (Kb. 300 ezer Ft) Ez a repülőjegy ára lenne, ha egyáltalán vízumot tudnának szerezni.

CM: Papírok nélkül nyílt tengeren útnak indulni az „újvilágba” nem tűnik hirtelen olyan kecsegtető lehetőségnek. Mi volt az, ami belülről hajította őket?

MFM: A legtöbb fiatal, akivel beszéltem, szeretett volna a szülei helyzetén segíteni. Már maga a szorongás, hogy munka nélkül tehetetlenek, arra ösztönözte őket, hogy valahogy, akárhogy, kitorjenek ebből az állapotból. Család nélkül, nyomás alatt, mondhatni, nincs mit veszíteniük. Abban reménykednek, hogy Európában minden jó lesz, ugyanis az a pár barát, ismerős, aki kint él, sosem mutat mást az ottani életéből, csak a szépet és a jót. Pedig legtöbbször ez csak ámitás, ugyanis kudarc lenne bevallani, hogy ott sem jó minden. Mindeközben Afrikában is jobb, szebb életről álmodnak az emberek. Ennek érdekében sokszor minden ingóságukat pénzzé teszik, hogy egy életveszélyes kalandra vállalkozzanak, aminek a végén sokszor egyszerűen visszatoloncolják őket. Az a sok áldozat és veszteség hirtelen csak ennyit ért.

CM: Úgy tapasztalod, hogy az egyetemes európai jólét illúziója vezeti meg az embereket?

MFM: Ha megnézzük a televíziót, a médiát, szinte csak pozitív híreket kapunk Európából és alig hallunk az általános társadalmi problémákról, utcai bűnözésről, hajléktalanságról. Miközben Afrikáról javarészt csak az éhezés, a szegénység, a háború, betegségek



Mor Faye Murf
LE GENIE DE MBEUBEUSS

kerülnek fókuszba. Ez elég előnytelen módon állítja szembe a két kulturális környezetet. Néha már úgy néz ki egy afrikai ember számára, hogy Európában a pénz legalábbis fán nő, ha nem máshol.

CM: 2010-ben a harmadik megrendezett FESMAN (Festival Mondial des Arts Negres) az „Afrikai Reneszánsz” témát képviselte. Hogyan ért össze a rendezvény te szociálisan érzékeny munkássággal?

MFM: Ezen a fesztiválon már globális közönség előtt beszélhettünk a kivándorlást okozó tényezőkről. A rendezvényen több alkalommal is felszólaltam, az emigrációs kutatásunk eredményeit is prezentáltam, mégsem került belőle semmi a későbbi összefoglalóba. Úgy hunytak szemet kulturális kincseink elvesztése felett, hogy az elnök közben az „Afrikai Reneszánsz” emlegette. Hogy beszélhetnénk Afrika „újjászületéséről”, ha minden Európából, a franciákon keresztül jön. Még a kávé is, amit Elefántcsontparton vagy Ghánában termelnek.

CM: Hogy érzed, inkább gazdasági vagy kulturális válságról beszélünk?

MFM: Sokan gondolják, hogy gazdasági, de ennél ez sokkal nagyobb horderejű. Az afrikai kormányok nagy része még posztkoloniális hatások és kötelezettségek alatt áll. Az afrikai képviselők európai mintát követnek öltözködésükben, életvitelükben, de a munkájukban is. A politikai és gazdasági rendszerünk, a nyelv, amit a hivatalainkban és iskoláinkban beszélünk, európai. A saját pénzünket kezelni is csak francia bankrendszerben tudjuk, kizárólag franciául. Saját nyelveinket hivatali környezetben, mint a bambara, mandinké, fula vagy a volof, nem használhatjuk. Hogyan lehetséges egyáltalán így fejlődni?

CM: A probléma igazi forrását a függőség minőségében látod?

MFM: Példának okáért vegyük Japánt, mely a II. világháború után már többször is megmutatta, hogyan tudja újraépíteni magát vagy Kínát, ami mára világszerte vezető szerepet tölt be. Hisznek a kultúrájukban, abban, ahogy öltözködnek, táplálkoznak és a nyelvben, amit beszélnek. Ha van egy kultúrád, de nem hiszel benne, akkor egy másiktól fogsz függeni. A függés pedig már szegénységet von maga után. Ez egy olyan tapasztalat, ami generációkon keresztül szilárdul meg az elmékben.

CM: Érzél ilyen mesterséges konfliktust Szenegálban is?

MFM: Ha valahol nyersanyagot találnak, megnézik, hogy ki van hatalmon, majd ellenlobbit indítanak és nézeteltéréseket generálnak. Itt nyílik meg a békefenntartó szerepe a szituációban: végül azért jönnek, hogy visszahozzák azt a nyugalmat, ami még akkor volt, mielőtt beleszóltak volna a helyi közéletbe. Úgy tűnik, mintha egyenlőségi és kulturális törekvéseket képviselnének, amik a

demokratikus elveket erősítik, de közben nagyon sok embert használnak ki. Ha a dolgok elmérgesednek, érdekes módon rögtön a gyáraknál teremnek, hogy „felügyeljék a termelést”. Ez egy olyan valóság, amivel csak kevesen szeretnének szembesülni.

CM: Említettük a francia bankrendszer befolyását és társadalomalkotó hatását.

MFM: Sok szenegáli dolgozik ezeknek a bankoknak, de a fizetésükön túl semmit nem kapnak a bankok nyereségéből. Itt megint csak nem látom az esélyt a fejlődésre, miközben Franciaország Afrika nélkül nem létezne abban a formában, amit mi ma ismerünk. Nincsenek meg az alapvető erőforrásaik, amilyük van, azt is Afrikából hozzák, azt dolgozzák föl és azzal kereskednek. Mindezt nagyon diplomátikus módon. Tudod, miért van háború Maliban? A franciák hirdették ki, hogy jogerősen tudjanak katonákat és adminisztrációt odaküldeni. Pont, ahogy az arab világ nagy részében, mondjuk Líbiában is láthattuk. Addig nem jöhetnek, amíg nincs egy megnevezett probléma, amit meg kell oldani. Úgy alakítják a körülményeket, hogy azok mindig nekik kedvezzenek. Az emberek rossz körülmények között dolgoznak kevés pénzért, de azt mondják, ennek véget kell vetni. Papíron függetlenséget adtak, de helyette az igazgatás francia lett.

CM: A személyes életedet – művészként – ez hogyan befolyásolja, és hogyan kezeled ezeket a politikai viszonyokat?

MFM: A művészeti és kulturális szerepvállalásom teszi lehetővé, hogy utazzak és kapcsolatokat alakítsak ki, Sok művész Szenegálból a nyelvi előnyök miatt csak Franciaország felé nyit, de én a saját utamat járom. Szeretnék ezekről a dolgokról beszélni, mert amikor meghalok, tudni akarom, hogy tényleg segítettem a népemnek. Ehhez pedig ki kell mondani, hogy a migráció nem csak gazdasági, hanem a kulturális válság következménye is.

Mor Faye Murf
LE PARLEMENT BY MOR FAYEMURF | PACA EXHIBITION MUSÉE BORIBANA



inside express →

BÖRÖCZ ANDRÁS

Harci mén, 2016,
hintaló, Leica fotónagyító,
Zulu légy hessegető,
110×85×35 cm
© Fotó: Áment Gellért

Maria, 2016,
légfűvő motor, laminált,
faragott ceruzák, szék,
172,1×43,2×33 cm
© Fotó: Áment Gellért





BUKTA IMRE: Földalatti szarvas | *Underground Stag*, 1979/2008, fotó | photo, 90 x 60 cm

Kurátor | Curator: ZSIKLA Mónika

Kiállító művészek | Exhibiting artists: ÁDÁM Zoltán, BARAKONYI Zsombor, BÁCSI Róbert, BRAUN András, BUKTA Imre, CSÁKY Mariann, CSONTÓ Lajos, DRÉGELY Imre, EMBER Sári, EPERJESI Ágnes, GERHES Gábor, KERÉKES Gábor, André KERTÉSZ, KIS RÓKA Csaba, KOKESCH Ádám, KONCZ András, KOMORÓCZKY Tamás, KÖVES Éva, MAURER Dóra, MARJAI Judit, MINYÓ SZERT Károly, MOHOLY-NAGY László, MOLNÁR Ágnes Éva, Martin MUNKACSI, SOCIÉTÉ RÉALISTE, SZILÁGYI Lenke, SZÍJ Kamilla, SZŰCS Attila, ALEXANDER Tinei, UJHÁZI Péter, VÁRNAI Gyula, VETŐ János, WÄCHTER Dénes

Nyitva | Open: 2019. május 17 – június 30.

BUDAPEST GALÉRIA

1036 Budapest, Lajos utca 158.