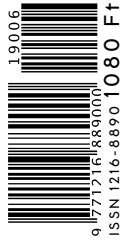


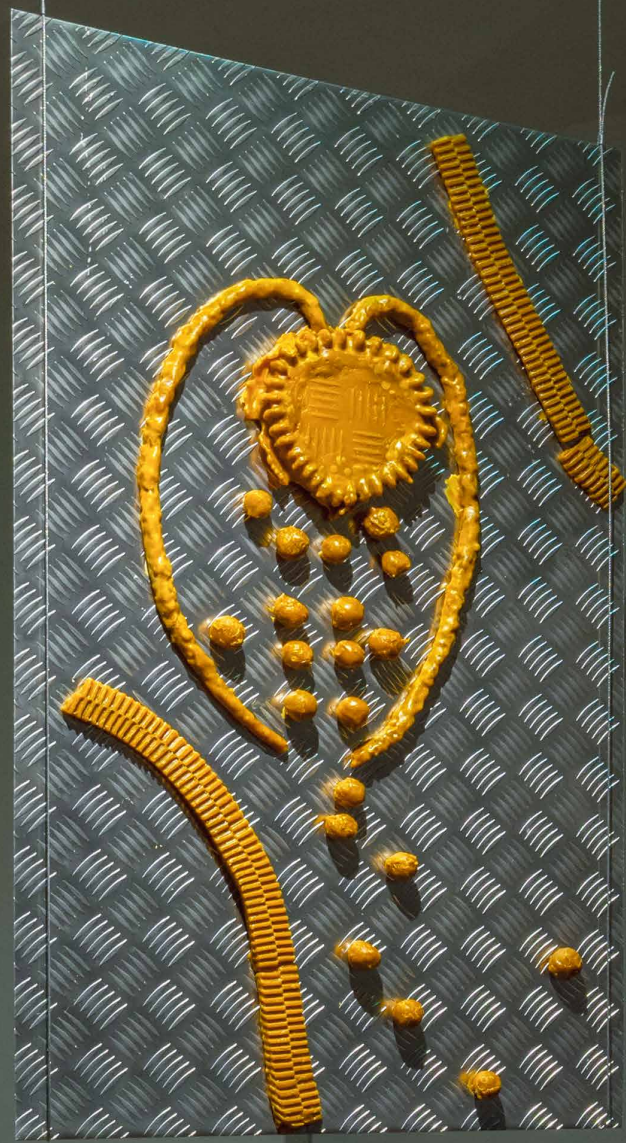
Balikon



2019_6, 7

kortárs művészeti folyóirat, Budapest





ROMAN ONDAK

Meghosszabbított álom, 1996
(részlet) Ludwig Múzeum – Kortárs
Művészeti Múzeum
© Fotó: Eln Ferenc

HORVÁTH GIDEON

I PUT MY HAND INTO A BEEHIVE, 2019
Budapest Galéria,
2019. július 17 – augusztus 25.
© Fotó: Eln Ferenc

4



DARIDA VERONIKA: Velence
máshogy... I. rész | Sétanapló a
Képzőművészeti Biennále idején

14



TATAI ERZSÉBET: SIGNAL –
Konceptuális és posztkonceptuális
tendenciák a szlovák
képzőművészetben

24



LÁZÁR ESZTER: Újraírható
történetek | Roters&Szolnoki:
Wunderblock és Keserue Zsolt:
Nemzeti Tankönyv című kiállítása

32



SZIJÁRTÓ ZSOLT: Az emlékezet
alakzatai | Roters&Szolnoki:
Wunderblock című kiállítása



38

SOMOGYI ZSÓFIA: Végre ne a testéről
legyen szó | Eperjesi Ágnes: Érezze
megtiszteltetésnek



43

KURDY FEHÉR JÁNOS: Nézz ki a
fejedből! Aránpárok vándorlása
a Fény | Forma | Fotogram kiállításon
Minyó Szeri Károly – Robitz Anikó:
Fény | Forma | Fotogram.
Bauhaus-redukciók.



46

SÖRÉS ZSOLT: Az alkotó mitikus
felemelkedése: Gály Katalin
pszichonauta utazása | Gály Katalin:
My Inner Compass (Az én belső iránytűm)



48

KESZEG ANNA: Múzeum
szövegkiemelővel

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



Velence máshogy... I. rész

Sétanapló a Képzőművészeti Biennále idején

Évek óta visszajárok, már-már hazatérek Velencébe. A város, minden apró részletében, számomra örök és megunthatatlan. Akár múzeumokban vagy palazzókban bolyongva, akár egy mólón, a Canal Grande nagy színpadát nézve – a látvány kimeríthetetlen. Mégis, a Serenissima legsokszínűbb arcát két évente, a *Képzőművészeti Biennále* ideje alatt mutatja, amikor az egész város látványossággá válik, miközben kitarja egyébként zárt kapuit, és bepillantást enged titkos helyszíneire.

Abban valószínűleg a legtöbb idelátogató egyetért, hogy a valódi *Bienná*le nem az Arsenale vagy a Giardini területén zajlik, hanem a városban, a kiállítótérre alakított profán vagy szakrális helyszíneken. Ilyenkor ugyanis nemcsak a múzeumokban és a galériákban, de a palotákban, a templomokban, a színházakban, a scuolákban, a gondolkészítő műhelyekben, tehát szinte bárhol kiállításokra bukkanhatunk. Ezek a váratlan felfedezések, a művekkel való véletlen találkozások (hiszen a körbe-körbe bolyongásban megfáradt utazók többnyire nem szándékosan érkeznek, inkább csak betévednek), teszik igazán emlékezetessé a *Biennálét*, mert ilyenkor valóban megtapasztalható, hogyan változtatja élővé, lelkesíti át a gyakran halottnak vagy haldoklónak titulált várost a kortárs művészet. A Velencében kószáló tehát a legjobban teszi, ha nem a programfüzetekre hagyatkozik, hanem hagyja magát eltévedni (ami itt egyébként sem nehéz). Hiszen egyedül így fedezheti fel a saját képzeletbeli múzeumát, mely az egész városra kiterjed, azt minden terével és lagunájával együtt magába zárja. Ezt az elvet követve, ezekben a rövid feljegyzésekben nem esik szó a két hivatalos helyszínről, sokkal inkább olyan „talált helyekről”, melyek lehetnek többé-kevésbé ismertek vagy akár teljesen ismeretlenek. Ezért ezek a teljesség és a rendszerezés igénye nélkül, mintegy saját használatra és emlékeztetőként készült jegyzetek csak a városban tett napi séták lenyomatai. Egyfajta szubjektív napló lapjai.

A válogatás elve pusztán korporális: a séta szabadon hagyott, improvizatív irányba jelöli ki az előre nem látható útvonalakat. Ha mégis kirajzolódna valami összefüggés az egyes kiállítások között, az csupán a nézői vagy az

értelmezői szem „érintettségéből” következnek, hiszen minden egyes új élményre kihat az őt megelőző benyomás, de épp ezáltal (és a következő felé való nyitottságban) jöhetnek létre meglepő és gondolkodásra ösztönző konstellációk.

I.
Az egyik legnagyobb élő angol festő, FRANK AUERBACH (1931) kiállítása az egyik legelrejtettebb. A San Barnaba vaporetto állomás felé kell bekanyarodnunk, hogy egy egészen kis galériában (Alma Zevi) rábukkanjunk a *From Drawing to Painting* teremátlatra.¹ Ahogy a cím sugallja, rajzok sokasága (húsznál több) vezet el az egyetlen festményig. A rajzok London különböző látképeit mutatják, többnyire eleven színekkel, vibráló és kaotikus vonásokkal. A kiállítás legmegragadóbb része azonban egy 2018-ban készült tanulmányorozat: a *From Studio*. Fontos a névadás, hiszen Auerbach köztudottan a munka megszálottja, művészetének aszketikus szolgája, aki az év valamennyi napján dolgozik, így valóban a műterem tekinthető élete

1 Frank Auerbach: *From Drawing to Painting*. Alma Zevi, Velence, 2019. május 7 – augusztus 3., ld. <http://www.almazevi.com/exhibitions/venice/246/from-drawing-to-painting/?Auth=off49eb769e8bd09d8fc4e423cd7ec4>

legautentikusabb helyszínének (filmkészítő fia, Jake Auerbach, *To the Studio* címen forgatott egy dokumentumfilmet róla, még 2001-ben). A mostani, viszonylag kisméretű (21×21 cm) rajzokon azonban nem festészeti hagyományhoz híven a művész műtermébe (a művek létrehozásának titokzatos műhelyébe, alkimista laboratóriumába vagy termékeny káoszába) nyerhetünk betekintést, hanem kitekintünk a műterem ablakán, és azt a látványt nézzük, amit a festő is lát. Pontosabban a látvány alakváltozását csodálhatjuk, mert minden rajzon más és más látkép tárul elénk. Más a színes ceruzával vagy a fekete tintával készült rajzok színvilága, és különbözők a többé vagy kevésbé destruált formák is. Auerbach valamennyi művét, a kezdetektől fogva, a rombolás teremtő ereje hatja át, ahol az eltorzított formák mögött végül új alakot öltenek a lényegi struktúrák. Az ablakból ábrázolt utca üresnek, kihaltaknak, elhagyatottnak tűnik. Egy emberek nélküli világot szemlélünk, mely azonban még készen áll az emberek befogadására. Nem kell hozzá más, mint hogy – a művész napi rutinját követve, a munka befejezése

után – elhagyjuk a műterem állandó és biztos, belső terét, és kilépünk a folyton változó külvilágba.

II. Ablakok a főszereplői GÜNTHER FÖRG (1952–2013) a Palazzo Contarini Polignac-ban megrendezett kiállításának (*Förg in Venezia*) is.² Itt azonban egy teljesen más térben találjuk magunkat: Velence egyik leggyönyörűbb reneszánsz palotájában, szinte közvetlenül az Accademia mellett. A Dallas Museum of Arts támogatásával létrejött tárlaton a német származású festő közel harminc műve látható, így átfogó képet kaphatunk a leginkább Cy Twombly-hoz vagy Barnett Newmannhoz közel álló művész munkásságáról (talán csak az őt ismertté tevő építészeti fotográfiáit hiányolhatjuk). Förgnek az architektúrákhoz való vonzódása megfigyelhető az *Untitled* ablaksorozatán (2004) is, melynek darabjai különböző méretű (32×42 cm-től 200×240 cm-ig) geometrikus konstrukciók, négyzetek egymást keretező képterei. Így ezek valójában absztrakt művek, vagy sehova se nyíló ablakok (egyszerre utalva Mondrian és Caspar David Friedrich festményeire). Szinte valamennyi képen jól kivehető, egyfajta paszpartuként, a papír fehér kerete, így a legkevésbé sem keltenek *trompe l'œil* hatást a palazzo nagy előcsarnokában. Ezekkel a kvázi-monokróm a szürke különféle árnyalataival (a piszkosfehértől a halványfeketéig) kísérletező, bezártság érzetet kiváltó ablakképekkel szemben az első emeleten élénk színfoltokban (rózsaszín, lila, kék, zöld, sárga) tobzódó

2 Günther Forg: *Forg in Venice*. Palazzo Contarini Polignac, Venece, 2019. május 11 – augusztus 23., ld. még: <https://www.maxhetzler.com/zh/exhibitions/gunther-forg-forg-venice-2019>; <https://dma.org/press-release/dallas-museum-art-presents-f-r-g-venice-collateral-event-biennale-arte-2019>

Frank Auerbach
From Drawing to Painting, 2019, Alma Zevi, Velence, részlet a kiállításból © Fotó: Enrico Fiorese

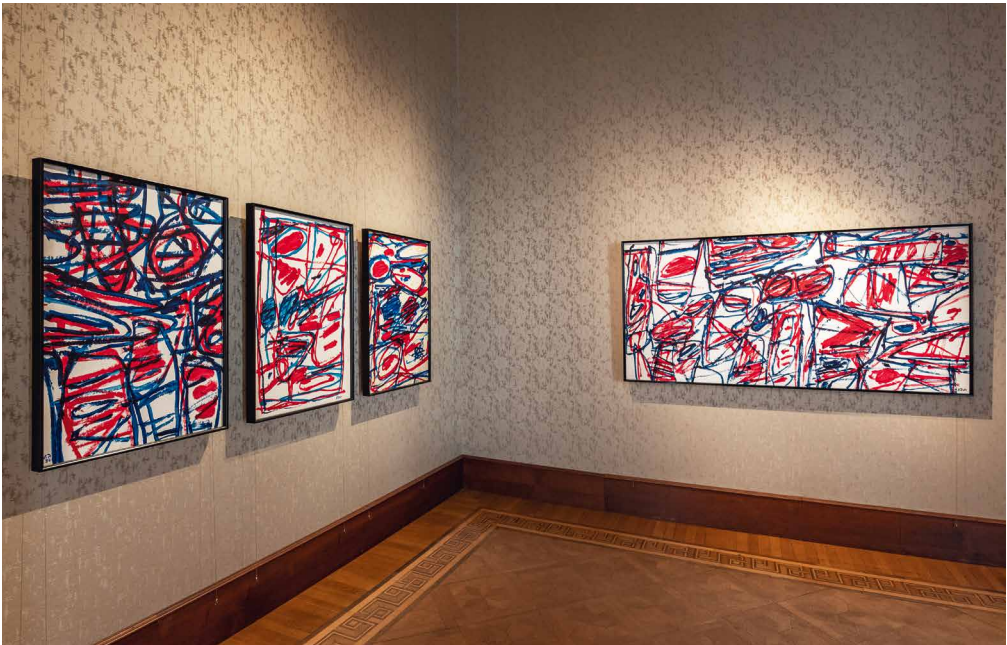




Günther Förg
Untitled, 1987 © Fotó: Eln Ferenc

festészetet találunk – ráadásul a palota eredeti falikárpitjai előtt. Ez a *Spot Painting* sorozat (2007–2009) a velencei szalon kopottas eleganciájával élénk kontrasztot alkot, ahogy az egyik oldalsó szobában megbújó Lead Painting (*Untitled*, 1987) is, mely egy szürke olomrétegre festett, élénkzöld téglalap (és amely struktúrájában az ablakképekre emlékeztet, csak itt a harsogó fűzöld mintha egy nem létező természetet idézne fel). Ugyancsak ezen a szinten, egy kisebb szalonban, egy asztalra helyezve, fémrudakra szúrva Förg bronzmaszkjai állnak, melyeket befejezetlenség, torzság, hiány jellemez. Ezek a fémlapok mintegy felhasadnak a szem vagy a száj üres helyénél: a szem- és szájüregek csak a lapos arcok mögött feltáruló szakadékot jelzik. Legjellegzetesebb példa erre az a némán kiáltó fej, melynek a szájnyílásában mintha elsüllyedne az arc. Szintén az első emeleten, csak egy másik oldalszobában, a kandalló fölé helyezve egy hasonló borzadályt kifejező portrét látunk, melynek szándékos rútsága és dermedt

Dubuffet és Velence, 2019, részlet a kiállításból © Fotó: Eln Ferenc



rémülete kihat a szoba nyugodt atmoszférájára. A legfelső (második) szinten a maszkok egy másik sorozatát találjuk, hátat fordítva a palota belső kertjére nyíló ablakoknak. Ezek az arcok már kevésbé laposak, mint egy „térbeliesülnek”, de vonásaik továbbra is destruktívak. Porózus, szétgyűrt vagy megtört maszkok: a huszadik század névtelen arcmásai.

III.

Egy gótikus palotában, de már a kanális másik oldalán, a Palazzo Franchetti épületében (mely a Velencei Tudományos Akadémia része) kapott helyet a *Dubuffet és Velence* című kiállítás,³ melynek óriásplakátján a festőt látjuk, amint két gondolás társaságában felszabadultan nevet. Ezt a derűt sugallja a palota kertjében álló, a túlpartról jól látható szobor, mely a *Hourloupe*-ciklushoz (1962–1974) kapcsolódik. Sajnos a Palazzo Franchetti varázslatos kertjének nagy részét a látogatók elől lezárják, de még a bejáratnál burjánzó hortenziabokrokért és a buja növényzetért is érdemes betérni (különösen a tikkasztó hőségben). A teljesen felújított épület kívülről is mesészép, a Dubuffet-tárlat pedig jó okot ad arra, hogy belülről is megcsodáljuk.

A kiállítás apropóját JEAN DUBUFFET (1901–1985) két velencei tartózkodása adja, melyeket húsz év választ el egymástól. A festőt először a Palazzo Grassiba hívták még 1964-ban, amit ő remek alkalomnak tartott arra, hogy egyszerre tanúsítson ellenállást Párizssal és a *Biennálé*-val szemben azáltal, hogy egy másik kulturális térben mutatja be új munkáit. Itt kerül először nyilvánosság elé a *Hourloupe*-ciklus, majd ezt követően, még ugyanebben az évben a *Phénomènes* 324 litográfiája (1958–59). Ezekből a mostani kiállításon is látható két sorozat: a *Théâtre du sol* („a föld/talaj színháza”) és a *Champs de silence* („csendmező”) tíz képe, ahol a címek is rövid költemények („homályos beszéd”, „útirány”, „dramatikus talaj”, „stagnáció”, „könnyed tánc”, „degradáció”...). Ezt egészítik ki a *Texturologies* és a *Matériologies* anyagtanulmányai („nehéz föld”, „generikus föld”...): vagyis földmintákat és talajlenyomatokat megjelenítő, papírmasé képek és domborművek. Az 1984-es *Mires* („Célpontok”, 1980-as évek)

³ Jean Dubuffet & Venezia. Palazzo Franchetti, Venecia, 2019. május 10 – október 20., ld. <https://www.acppalazzofranchetti.com/exhibitions/8/overview/>

kiállításra viszont már a korábban neglígált *Biennálén* került sor, s az egész francia pavilont az ekkor 84 éves művész alkotásai töltötték ki, melyek színvilágukban (különösen a kékekkel és pirossal operáló *Bolero* sorozatban) visszautalnak a *Hourloupe*-ciklusra. Az elismerés kapcsán Dubuffet így nyilatkozik: „teljes joggal kértek fel arra, hogy a *Velencei Biennálén* – a humanista ünnepségek eme kegyhelyén – prezentáljam a teljes tagadást kifejező képeimet”. Így a mostani kiállításnak is az alkotóhoz illő, gag-szerű, lezárása az a filmfelvétel, melyen Dubuffet saját művei társaságában, delirálva szaval.

IV.

A Velencébe tett rendszeres látogatások egy másik fontos példájával is találkozhatunk, ha tovább sétálunk a Teatro La Fenicéhez, a világ egyik legismertebb zenés színházához (mely nevéhez – „főnix” – híven többször is feltámadt, legutoljára 2004-ben, amikor a szándékos gyújtogatás áldozatául esett épületet újra megnyitották, és azóta teljes szépségében tündököl). A színház emeleti kis termében egy PINA BAUSCH-nak (1940–2009) szentelt fotókiállítás⁴ látható, mely elvileg ingyenes, valójában viszont vagy egy előadásra, vagy a színház látogatására szóló jeggyel kell rendelkezünk a megtekintéséhez. Itt átfogó képet kaphatunk arról, hogy a nyolcvanas évektől kezdve milyen gyakran fordult meg Velencében a Wuppertáli Táncszínház, legfontosabb előadásaiival (*Café Müller*, a *Kékszakáll*, a *Tavaszi áldozat*, a *Szekfük*...). A legendás bemutatókat felidéző fényképek, plakátok mellett egy próbáról forgatott dokumentumfilmet nézhetünk meg, a pont tíz éve elhunyt táncos-koreográfusra emlékezve. (Zárójelben tegyük hozzá, hogy az előadásokról készült, többnyire fekete-fehér felvételek sokkal többet elárulnak a tánc megragadhatatlan lényegéről, mint Mikhail Baryshnikovnak a Contini Galériában látható, főleg indiai táncokról és argentin tangókról készített, színes „giccs” fotográfiái). A La Fenice kiállítási anyagában különösen megragadó a két Pina Bausch portré közötti különbség: míg az 1980-as években készült fekete-fehér kép egy szomorú, zárt arcot mutat, mintegy a semmiből kiemelkedve, addig a 2005-ös, színes felvétel hátterét a kivilágított nagy-

⁴ Pina Bausch, gli anni veneziani. Mostra fotografica, Teatro La Fenice, Venecia, 2019. június 20 – július 14., ld. <https://www.teatrolafenice.it/event/pina-bausch-mostra/>

Edmund de Waal
psalm, 2019, Ateneo Veneto © Fotó: Eln Ferenc

színpad adja. A táncos arca itt is fáradt, befelé forduló, de mosolyog. Belső ragyogása egészen szeráfivá teszi egyszerre törekeny és erős alakját. A képre nézve újra fájdalmasan átérezhetjük, hogy milyen betöltetlen (és betölthetetlen) az az űr, melyet a kortárs táncszínházban maga mögött hagyott.

V.

Ha időközben elfáradnánk a sétában, érdemes megpihenni a közvetlenül a Teatro La Fenice mellett található Ateneo Veneto nagy aulájában, ahol valóban ingyenesen látogatható EDMUND DE WAAL (1964) *psalm* („zsolná”) kiállításának egyik része (a nagyobb anyag a velencei gettó Zsidómuzeumban van).⁵ Az Aula Magnába az angol művész egy nagy fehér dobozt – egy steril könyvtárszobát – helyezett el, melyet a „száműzetés könyvtárává” formált át. A belső falakra elhelyezett könyvespolcokon – Edmund de Waal absztrakt fehér tárgyakat őrző fehér tárlói mellett – közel kétezer könyv található, száműzetésre kényszerült vagy a száműzetést tematizáló írók tollából: Ovidiustól és Dantén át egészen Brechtig, Benjaminig és kortárs libanoni, szíriai, iráni, palesztin szerzőikig. A könyvek a szerzők eredeti

⁵ Edmund de Waal: *psalm*, Museo Ebraico di Venezia & Ateneo Veneto, Venecia, 2019. május 8 – szeptember 29., ld. <https://www.psalmmvenice.org/>





Peter Halley
Heterotopiók, 2019, Zattere, Velence © Fotó: Eln Ferenc

nemzetisége szerint vannak csoportosítva, talán Walter Benjamintól akad a legtöbb. Mintha a száműzöttek valóban elvesztették volna anyanyelvüket, műveik a legkülönbözőbb nyelveken szerepelnek (pl. egy magyar nyelvű *Német emberekre* is rábukkanhatunk). A magyar részleg viszont elég meglepő: itt egyetlen magyar nyelvű könyv sincs, fordításban vagy a könyv eredeti nyelvén viszont megtaláljuk Kertész Imre, Krasznahorkai László, Kerényi Károly, Bánffy Miklós, Arthur Koestler, Elie Wiesel és Georg Szirtes műveit (ez utóbbitól a *The Photographer at Sixteent*, mely magyarul nemrég jelent meg, *Előhívás* címen). A különböző nyelvű könyveket szabadon leemelhetjük a polcokról, kedvünk szerint olvashatjuk őket, vagy a bennük elhelyezett kis papírlapokra (*ex librisekre*) felírhatjuk a nevünket, hogy lássék: nem maradtak érintetlenül. Ezzel a gesztussal mintegy megmenthetjük őket a feledéstől. Kilépve a könyvtárszobából és körbejárva azt, a fehér doboz külső falain, a művész kézírásával, a történelem vészkorszakai során elégetett vagy megsemmisített könyvtárak neveit olvashatjuk: az alexandriaitól kezdve

egészen a szarajevói vagy az aleppói könyvtárig. Mindezt egy Heine idézet kíséretében: „Ahol könyveket égetnek, ott végül emberek is fognak”. A *psalm* vakítóan fehér és tiszta tere azonban nem a jogos harag és felháborodás, hanem az emlékezés, a tiszteletadás, a megnyugvás és az elcsendesülés helye. Egy kis időre kiszakít minket Velence nyüzsgő forgatagából, azt a reményt táplálva, hogy még ma is születnek új könyvtárak, mert elemi szükségünk van rájuk.

VI.

A könyvtár is heterotópia, ahogy ezt Michel Foucault klasszikus tanulmánya, az „Eltérő terek” (*Des espaces autres*) állítja. A heterotópiák eszerint olyan „ellen helyek”, melyek minden létező helyen kívül állnak, ám ugyanakkor konkrét, valódi formát öltő terek. Ilyenek (a teljesség igénye nélkül): az elmeegógyintézetek, a bordélyházak, a börtönök, a temetők, a kolóniák, a kertek, a múzeumok és elsősorban a színház (mely a színpadtérben több különböző teret – akár több heterotópiát is – magába foglal). PETER HALLEY (1953), az amerikai művész és teoretikus, az 1980-as évekbeli „új konceptualizmus” meghatározó alakja, most egy nagy kiállítást rendezett *Heterotopiók* címen a Zattere egykori sóraktárában (Emporio dei Sali).⁶ A hosszú, csatornaszerű térben szobáról szobára haladunk, akár egy egyenes labirintusban, ahol eltévedni nem lehet, elbizonytalanodni viszont igen, hiszen a villogó LED falak folyamatosan megragadhatatlan térélményt nyújtanak. Egymásba olvad az aktuális és a virtuális valóság,

⁶ Peter Halley: *Heterotopia I*, Zattere, Velence, 2019. május 8 – augusztus 10., ld. <http://accademiamilano.it/eventi/peter-halley-heterotopia-i-310.html>

egyfajta szédületet keltve. De ez csupán fizikai érzés, kissé olyan, mintha egy modern elvarázsolt kastélyban járnánk, csak itt nem mozog alattunk a talaj, és nem találkozunk önmagunkkal szembe a tükörszobában (a tükör amúgy is, Foucault szerint, egyszerre utópia és heterotópia). Mindeközben egy szigorúan megkonstruált világban vagyunk, melyet érezhetően sem a válság, sem a deviancia nem jellemez. Habár egyfajta átfogó (történeti és mentális) értékváltságra vagy legalábbis elbizonytalanodásra utal az a látogatói térkép és útmutató, melynek a bejárat kapuról adott leírása szerint, sokan azt gondolják, hogy az Éden kapuja alig különbözik egy szupermarket bejáratától. Mások viszont (teszi hozzá a szöveg) úgy vélik, hogy ahhoz, hogy erre a végső helyre eljuthassunk, keresztül kell haladnunk a Halál Völgyén, és emiatt a Paradicsomnak nincs semmilyen kapura szüksége. Ha a nyolc szobához hozzárendelt enigmatikus – egyszerre szakrális és profán – kommentárokat figyelmesen elolvassuk, akkor egy gondolati utat is bejárhatunk. Így érünk el az utolsó szoba robotautomatájához, mely a ptolemaioszi és a kopernikuszi világ összeolvadását, „Janus-arcúságát” illusztrálja.

Ezzel mintegy visszatérünk a Foucault-szöveg kiindulópontjához, mely szerint a „tér korszakát” éljük, ez a tér azonban távolról sem egynemű vagy üres, hanem állandóan változó viszonyrendszerek alkotják. Halley kiállítása egy kísérlet a Foucault-szöveg továbbgondolására, harmincöt évvel annak első publikálása után (habár a szöveg első változatát Foucault már 1967-ben előadta).⁷ Valóban szükségszerű tehát, hogy ennyi idő elteltével újraértelmezzük a heterotópiák fogalmát, és újradefiniáljuk a hozzájuk való viszonyunkat. Miközben az is igaz, hogy az így létrejött kiállítás egy hideg konstrukció marad, mely kétszeri – előre és visszafelé történő – végigjárása során sem érint meg igazán. Sokkal erősebb élmény ennél az, amikor kilépve a *Heterotopiók* kapuján, megpillantjuk magunk előtt a foucault-i heterotópiák *par excellence* példait: a hajókat. Az állandóan helyváltoztatható hajó, mint egy rögzíthetetlen, úszó térdarab, a szabadság és a szabad képzelet biztosítója, hiszen „a hajó nélküli civilizációkban elapadnak az álmok”. Ennyiben Foucault heterotópia-álma a legautentikusabb helyszínére érkezett.

VII.

Ha már a Magazzini del Sale (vagy archaikusabb nevén: Emporio dei Sali) épületében járunk, érdemes betérni az itt található Vedova Alapítvány (Fondazione Vedova) új kiállítására,⁸ melynek kurátora GEORG BASELITZ (1938). A két művész barátsága az 1960-as évek elején, egész pontosan

⁷ Michel Foucault : Des espaces autres. In *Uő : Dits et écrits: 1954–1988*, Paris, Édition Gallimard, 1980–1988, IV, 752–762. Magyarul: Michel Foucault: Eltérő terek. In *Uő: Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Szerk. Sutyák Tibor, Latin Betűk, Debrecen, 2000, 147–156. ; valamint: Michel Foucault, Más terekről (1967): Heterotopiók, ford. Erhardt Miklós, <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253> (utolsó hozzáférés: 2019. augusztus 5.)
⁸ *Emilio Vedova di/by Georg Baselitz*. FondazioneVedova, Venecia, 2019. április 18 – november 3., ld. <https://www.fondazionevedova.org/en/node/18>

Emilio Vedova di/by Georg Baselitz, 2019, Fondazione Vedova, Velence © Fotó: Eln Ferenc



EMILIO VEDOVA (1919–2006) kétéves Berlini tartózkodásának idején – 1963 végétől 1965 közepéig – kezdődött. A mostani kiállításhoz, közel tizenhárom évvel barátja halála után, Baselitz (akinek saját retrospektív kiállítása nem messze innen, az Accademián látható)⁹ tizenöt művet választott ki az életműből: az 1950-es, 60-as és 80-as évekből. A hosszú, egyenes kiállítótér két oldalán, két óriás pannón helyezték el a fekete-fehér, absztrakt festményeket, középen a két művész közös fotójával (mely az 1962-es kasseli *documentán* készült).

A jobboldali pannón a korábbi korszakból kilenc képet, a baloldalin a későbbi korszakból hatot láthatunk. Az első sorozat eltérő méretű műveit megfestésük idején a Palazzo Grassiban állították ki (így a *Scontro di Situazione* sorozat 1959-es képeit) és ezeket most a *Per la Spagna* (1961) és

⁹ *Baselitz*. Galerie Accademia, Velence, 2019. május 8 – október 6., ld. <http://www.gallerieaccademia.it/baselitz-academy>

The Death of James Lee Byars, 2019 © Fotó: Eln Ferenc



az *Immagine del Tempo* (1958) festményei egészítik ki. A baloldali képek mind azonos méretűek (280×280 cm), és az *Oltre* és a *Di Umano* sorozat részei. Nagyon izgalmas, ahogy a húsz év eltéréssel megszülető képek szembenéznek egymással, és ugyanazt a forradalmi gondolkodásmódot, radikalitást tükrözik. Hozzá kell tennünk, hogy a befelé haladva emelkedő és kissé megdőlő kiállítótér – melynek alját pallószerű fapadló fedi, oldalfalain látszanak az eredeti téglák, tetejét pedig aszimmetrikusan zárja le egy gerendasor – maga is egészen különleges térélményt nyújt. Azt a furcsa szédületet élhetjük át benne, amit Velencében járva (ahol nincsenek egyenes vonalak, minden emelkedik és lejt) folyton megtapasztalhatunk.

VIII.

Számomra a legszokatlanabb kiállítótérnek mindig a templomok tűnnek (habár Velence bővelkedik a használaton kívüli templomokban, úgyhogy egy kis „profán” használat jót is tesz nekik). Néha azonban arra is van példa, hogy egy mű autentikus helyére kerül, ahogy a *The Death of James Lee Byars* installáció is illik a Chiesa di Santa Maria della Visitazione nemesen egyszerű és letisztult terébe.¹⁰ A templom bejáratánál, a kiállítás fő elemeként, egy monumentális síremlék- emlékművet látunk, melyet JAMES LEE BYARS (1932–1997) 1994-ben készített, amikor gyógyíthatatlan rákbetegségével szembesült (három évvel később halt meg). Az aranylemezekkel fedett paralelepipedon (mely utal a filozófusok kövére és az alkimista átváltozás csodájára) közepén egy aranydoboz áll, akár egy üres ravatal vagy lezárt sírhely. Innen, egészen az oltárig, tizenhat hangszóró sorfala vezet, melyekből ZAD MOULTAKANAK a mostani kiállításhoz komponált *Vocal Shadows* című műve hallható, mely a gyászszertartások rítusát idézi fel.

IX.

Egy tragikusan rövid, ám annál intenzívebb élet lenyomatát nyújtja az iménti templom mellett található Palazzo Contini-ben megrendezett PINO PASCALI (1935–1968) kiállítás: *Dall’immagine alla forma* („A kép-

¹⁰ *The Death of James Lee Byars*. Chiesa di Santa Maria della Visitazione, Velence, 2019. május 11 – november 24., ld. még : <https://www.facebook.com/429172523837018/posts/the-death-of-james-lee-byars-zad-moulta-ka-in-dialogue-collateral-events-58th-ven/2174649632622623/>

zettől a formáig”).¹¹ Az arte povera egyik legjelentősebb, bár mindezidáig kevésbé kanonizált, sokoldalú művésze (fotográfus, szobrász, rendező, performer) munkásságába nyerünk itt bepillantást. A kiállítási anyag alapját egy 1964–1965 között (főleg déolasz városokban: Nápolyban, Capriban) készített fotósorozat adja, de a fotográfia Pascalnál mindig csak a kutatás első fázisa, melyet kiegészítenek szobrászati, képzőművészeti, színházi tanulmányai. Ezt mutatja be az első terem (*Cose d’acqua* /„Víz dolgok”), mely egyrészt a művész víz iránti csodálatát, másrészt kísérletező szellemét igazolja. A kutakról, forrásokról, pocsolýákról készített fotók nyomán Pascolit itt az foglalkoztatta, hogyan lehet szoborrá formázni a rögzíthetetlen matériát, az elfolyó vizet. Így készült a *9 mq di pozzanghere* („9 nm pocsolýa”, 1967) című szobor, melynek üres mélyedései jelzik az ábrázolhatatlan elem (a víz) helyét. Szintén a vízképelethez kapcsolódik az *Il porto, le barche* („Kikötő, csónakok”) terem, ahol a fotográfiákat rajzok egészítik ki. Mégis, az egész kiállítás talán legmegragadóbb jellegzetessége az a gyermeki szellem, melyet kimeríthetetlen kíváncsiság, állandó felfedezésvágy és játékoság jellemez. Ebből a szempontból nagyon érdekes a *Giochi d’infanzia* („Gyermekjátékok”) terem, ahol csak fényképeket látunk, többnyire koszos és szegény utcagyerekekről. Ezek részint pontos életképek, szociofotók, de többek is annál. Legalábbis számomra az a kép, melyen egy kisfiú és kislány táncol – a kislány gondosan arra figyel hova lép, míg a kisfiú esetenül-ügyetlenül áll s kinéz felénk – valódi „punctum” kép. Mélyen megejtő ugyanis

¹¹ *Pino Pascali – Dall’Immagine alla Forma* (Pino Pascali – *From Image to Shape*). Palazzo Contini, Velence, 2019. május 6 – november 24., ld. még: <http://www.museopinopascali.it/portfolio-items/pino-pascali-from-image-to-shape-the-pino-pascali-foundation-at-the-58th-biennale-of-venice/?lang=en>

Pino Pascali
a Pulcinella (videó, 3’24”) és *Pazzariello* (videó, 1’16”) játékokban © Fotó: Eln Ferenc

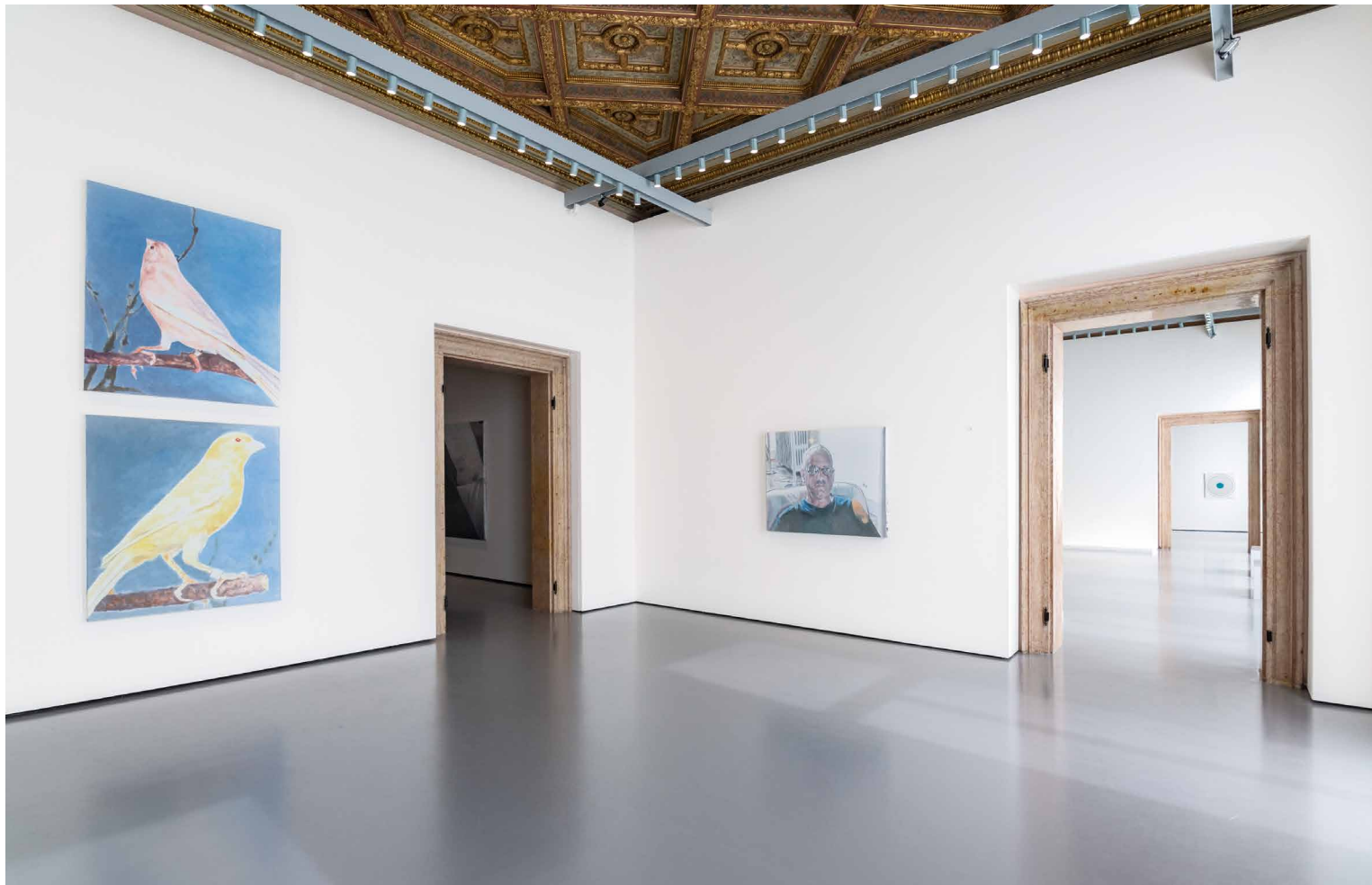


a kisfiú tekintetének megmagyarázhatatlan, gyermeki szomorúsága. Ugyanakkor az egész tárlat arra is rámutat, hogy Pascali maga is megőrizte gyermeki lelkületét, ahogy ezt különösen az *Il teatro, la maschera* („A színház, a maszk”) utolsó terme illusztrálja. Itt egyrészt a fényképeken Nápoly utcáin táncoló *commedia dell’arte* szereplőket látunk (Pulcinellát és Pazzariellót), másrészt egy archív filmfelvételen Pino Pascalit, ahogy a színpadi maskarákat magára öltve, azokkal azonosulva, felszabadultan táncol. Tegyük hozzá, hogy Pulcinella – Giandomenico Tiepolo a Palazzo Rezzonicóban található freskósorozatának köszönhetően – Velencében is otthon van.

X.

Ha Velence a maszkokon kívül a szellemek (fantomok, kísértetek) városa, akkor LUC TUYMANS (1958) első olaszországi retrospektív kiállítása¹² a legadekvátabb helyszínére érkezett (jegyezzük meg, hogy

¹² *La Pelle – Luc Tuymans*. Palazzo Grassi, Velence, 2019. március 24 – 2020. január 6., ld. <https://www.palazzograssi.it/en/exhibitions/current/luc-tuymans-la-pelle/>



Luc Tuymans
La Pelle, Palazzo Grassi, Velence, 2019. március 24 – 2020. január 6.
 (részlet a kiállításból) © Fotó: Eln Ferenc

a Múcsarnokban is volt már több mint tíz éve, egy nagyszabású életműkiállítása).¹³ A kortárs képzőművészet egyik legismertebb alkotójának nyolcvan művét felsorakoztatató tárlat részletes bemutatása messze meghaladná ennek az írásnak a kereteit. Egyébként lenyűgöző a Tuymans köré kiépült menedzsment, ritkán esik meg, hogy egy kiállítás (ingyenes és szabadon elvihető) ismertetője minden képről fekete-fehér reprodukciót és részletes leírást közöljön, mely kitér az alkotás körülményeire (gyakran a művész anekdotáival), és művészetelméleti értelmezést nyújt. Valóban, ez a kiállítás mintha semmit sem bízna a véletlenre. Azaz mégis, mert az abszolút véletlen, hogy az egyes képek közül melyik szólítja meg a nézőt, melyik hív elő benne emlékképeket. Tuymans művészete kapcsán szinte minden elemző kiemeli a kollektív és a személyes emlékezet meghatározó szerepét, mivel képei egyszerre idézik fel a traumatikus múltat és a kiüresedett jelent.

¹³ Luc Tuymans: *Retrospektív*. Múcsarnok, Budapest, 2007. december 15 – 2008. február 10., ld. <http://www.mucsarnok.hu/kiallitasok/kiallitasok.php?mid=561c35257289d&tax=>

A műveiben ott kísértő (reprodukált, újrahasznosított) képek egyaránt utalnak a náci hatalomra és a kortárs szappanoperákra, imitálnak festményeket (Dürer, Goya, Ensor) vagy filmképeket. Így a kiállítás címe – *La Pelle* („A bőr”) – arra a Caprin található villára utal, melyben Curzio Malaparte megírta a második világháború alatt életrajzi regényét (*La pelle*), és ahol Godard később, 1963-ban leforgatta, Moravia regénye nyomán, *A megvetést*, Tuymans egyik kedvenc filmjét, mely egyik képének címét is adja (*Le Mépris*, 2015). A bőr jelentése persze kimeríthetetlen. Elsősorban az emberi bőrre utal, mely Tuysman képein hol irreálisan áttetsző vagy fehér, hol hegekkel és rejtélyes sebekkel borított. Az ábrázolt testek gyakran életlenek, bábszerűek: *Figure*nek (ahogy a náci zsargonban hívták a holttesteket). Továbbá a bőr felületén feltűnhetnek súlyos elváltozások, stigmák, gennyes kelések, ahogy ezt a festő klinikai tekintete pontosan látja. Végül a test felülete lehet makulátlan, fénylő és kontúrjait veszti, ilyenkor azonban már nem hús-vér, hanem virtuális testekkel állunk szemben. Ám arról sem feledkezhetünk meg, hogy bőrnek tekinthető a képek felülete is, mely gyakran egészen más közelről és távolról szemügyre véve. Erre jó példa a *Mountains* (2016): a tárlat első nagy képe. Távolról ez valóban a klaszszikus tájképekre (elsősorban a kínai festészetre) emlékeztet, közelebről nézve azonban nyilvánvalóvá válik, hogy mindez csupán egy (alufólia és földnyomok segítségével) lenyomatként megkonstruált szerkezet, melynek üresen hagyott részeit – Tuymans állítása szerint – nem a levegő és a légmozgások, hanem a víztükröződések inspirálták. Mit is látunk valójában? Pascalnak van egy szép gondolata a közel és a távol relativitásáról: „a város, a falu távolról város és falu. De ahogy közeledünk hozzájuk, házakká, cserepekké, levelekké, füvekké, hangyákká, hangyalábakká lesznek, egészen a végtelenségig” (*Gondolatok* 115). Ehhez kapcsolódva azt

mondhatjuk, hogy ami távolról hegyvonulatot ábrázoló tájkép, az közelről átalakul a festő a terepasztalává. A reprezentáció elénk tárja saját hamisságát. Melyik a helyes nézőpont? Az illúziót megőrző eltávolodás vagy a kijózanító közelség? A közel és a távol problémája azonban nem csak a néző, hanem az alkotó fő problémája is. Ezért az sem véletlen, hogy az utolsó képen egy extrém módon kinagyított mutatóujjat látunk, egy olyan üres gesztusként, mely a semmi felé, vagy még inkább: önmaga felé mutat.

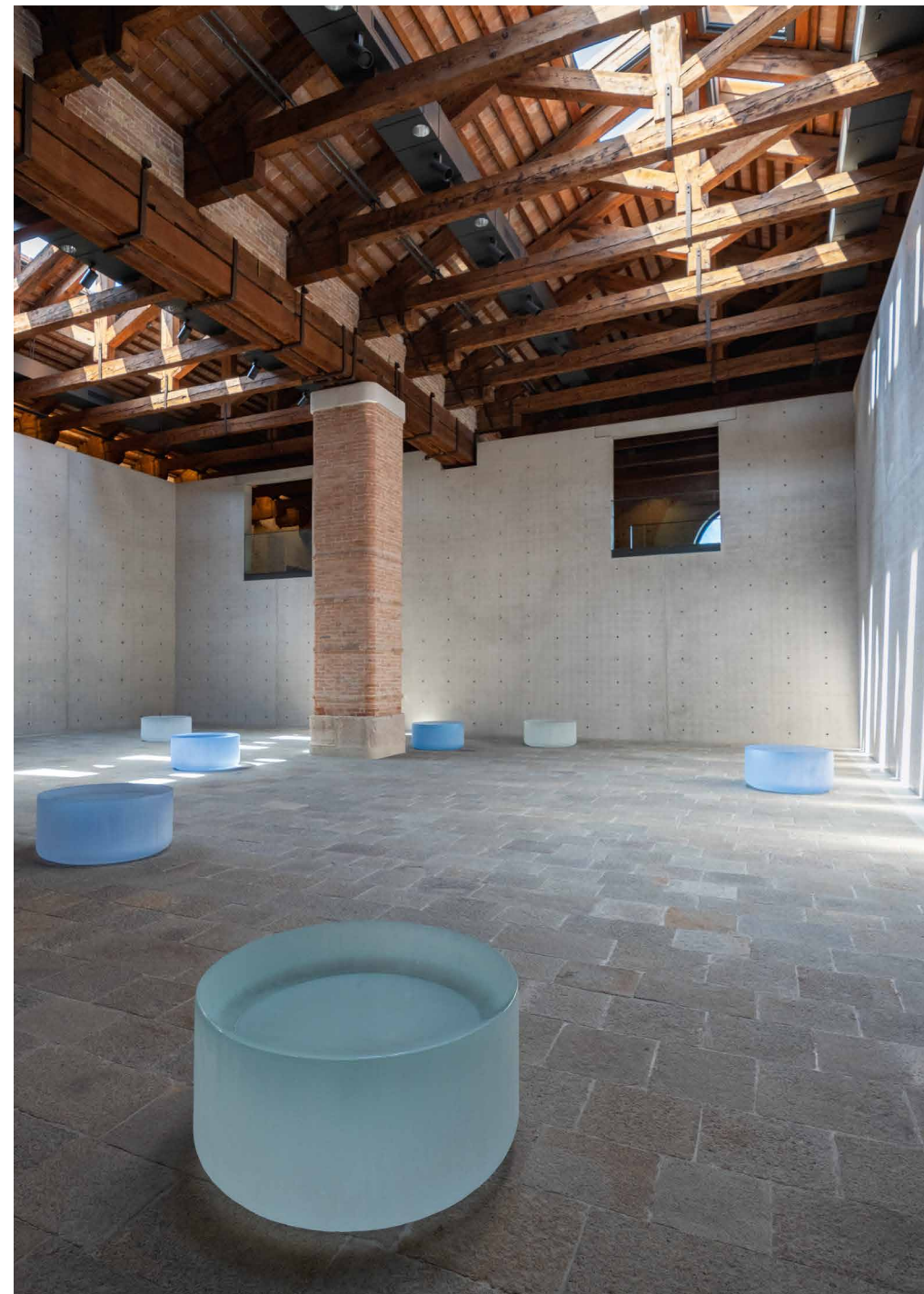
XI.

Helyek emlékezete, ez a fő témája a Palazzo Grassi *Luogo e segni* („Hely és jelek”) című másik nagy (csak a Tuymans-kiállítással közös jeggyel látogatható) kiállításának,¹⁴ amelynek helyszíne a Velence végpontján található Punta della Dogana. Ezen a valóban helyspecifikus tárlaton 36 művész munkája szerepel (a legismertebbek: BERENICE ABBOTT, LOUISE BOURGEOIS, BRÂNCUȘI, ROBERT WILSON), de a legintenzívebben talán FELIX GONZALES-TORRES (1957-1996) van jelen, akinek *Untitled (Blood)*, 1992) műve nyitja meg a kiállítást. Ez egy főleg vörös (és néhány fehér) gyöngysorból álló sűrű függöny, melyen keresztül kell haladnunk ahhoz, hogy a kiállítótérbe lépjünk. Ahogy ezt Byars esetében láttuk, a mű háttérét itt is egy betegségtapasztalat, a halál fenyegető közelsége adja: Gonzales-Torres 1996-ban, AIDS-ben halt meg. A mű egyébként negyedszer szerepel a Punta della Doganában, így önmagában is az adott helyre utaló emléktárgy. Továbbá a művésznek szentelt „hommage” a kiállítás végén található ELAINE STURTEVANT (1924-2014) alkotás: a *Felix Gonzales-Torres America America*. Ahogy a cím is mutatja, Sturtevant 2004-es műve újraértelmezi Gonzales-Torres, égősorokból álló, emblematis *Americá*ját, mely az 1994-es *Biennálé* amerikai pavilonját nyitotta meg. A mostani kiállításon a fényfüzerek (melyek azóta mindkét művész „memento mori”-jává váltak) mögötti ablakon a Canal Grande tárl elénk. Ahogy ez a páratlan kilátás adja több más helyspecifikus műnek a háttérét is, köztük CERITH WYN EVANS (1958) installációjának (*We are in Yucatan and Every Unpredicted Things*, 2012-2014),

¹⁴ *Luogo e segni*. Punta della Dogana, Velence, 2019. március 24 – december 15., ld. <https://www.palazzograssi.it/en/exhibitions/current/luogo-e-segni/>

melynek egyetlen tárgya egy üres szobában elhelyezett, kiszámíthatatlan ritmus szerint felvillanó és kialvó, óriás velencei csillár. Nem túlzás azt állítani, hogy Velence ezen a tárlaton főszereplővé válik. Ennek másik példája RONI HORN (1955) *Well and Truly* installációja (2009-2010), melynek célja – ahogy ezt Pino Pascali esetében már láttuk – a lehetetlen megkísértése, a víz szoborrá formázása. Egy nagy előcsarnokban megkövült víztömbökként járhatjuk körbe azt a tíz, a kék különböző árnyalataiban játszó, üveghengert, melyek a természetes fény hatására is folyamatosan változtatják a színüket. Mindezek után feltehetjük a kérdést: vajon melyik Velence igazi képe, leghitelesebb szimulákruma? A pislákoló antik csillár vagy a színjátszó víztömb? Akár mindkettőt tekinthetjük annak, mégis, ha felmegyünk az épület tetején található Belvedere-kilátóra, onnan egész Velence elénk tárul. És valószínűleg minden idelátogató számára ez a hely és látvány marad a legemlékezetesebb.

Roni Horn
Well and Truly, 2009-2010 (részlet) © Fotó: Eln Ferenc



SIGNAL – Konceptuális és posztkonceptuális tendenciák a szlovák képzőművészetben*

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Budapest

2019. április 19 – június 23.

A Ludwig Múzeum a szlovákiai konceptuális művészetek¹ több mint fél évszázados történetének mozzanatait bemutató kiállítása² szellemes és többjelentésű munkákkal a szlovák³ konceptualizmus gazdagságát és sokrétűségét prezentálja. A három generáció alkotásaiból válogatott,

- ¹ A hard core, klasszikus, poszt- és neokonceptuális művészetek terminológiájáról most csak annyit, hogy a gondolatíságot előtérbe (a formai szempontok elé) helyező „klasszikus” konceptuális művészet (1960-as, 70-es évek) után, a mű visszanyerte anyagiságát (a konceptuális művészetekben a forma öncélúan azóta se szerepel). A posztkonceptuális a kortárs művészetnek arra az általános állapotára vonatkozik, amelyben (a klasszikus konceptualizmus után) már nem tekinthet reflektálatlanul magára, mintha a művészet – ön-, fogalmi-, társadalmi stb. – reflexiója meg sem történt volna. Ilyen értelemben az a mű, ami nem posztkonceptuális, az nem is kortárs. A neokonceptuális művészet ennél szűkebb értelmű: az az 1990 körül újra erőteljesen jelentkező, szintén rematerializált művészet, amely a konceptuális művészeti hagyományokra közvetlenül épít. Ld. Tatai Erzsébet: *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*, Præsens, Budapest, 2005; Peter Osborne: *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*. Verso, London-New York, 2013
- ² <https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/signal-konceptualis-es-posztkonceptualis-tendenciak-szlovak-kepzmuveszetben>
- ³ Szlovák művészet az, amit szlovák identitású alkotók műveltek vagy művelnek Csehszlovákiában majd Szlovákiában.

* A kiállítás a 2015-ben Wrocławban (Muzeum Współczesne Wrocław) *The Soft Codes. Conceptual Tendencies in Slovak Art* címmel (ld. <https://muzeumwspolczesne.pl/mw/wystawy/miekkie-kody-tendencje-konceptualne-w-sztuce-slowackiej/?lang=en>) és 2018-ban Prágában (Galerie hlavního města Prahy) *Probe I. The Story of (Post)conceptual Art in Slovakia* címmel (ld. <http://en.ghmp.cz/past-exhibitions/probe-1-the-story-of-slovak-post-conceptual-art/>) rendezett tárlatok adaptációja. Kiállítók: STANO FILKO (1937–2015), JOZEF JANKOVIČ (1937–1994), MICHAL KERN (1938–1994), JÚLIUS KOLLER (1939–2007), RUDOLF SIKORA (1946), MONOGRAMMISTA T. D. (1947) PÉTER RÓNAI (1953), BLAŽEJ BALÁŽ (1958), ROMAN ONDAK (1966), CYRIL BLAŽO (1970), JÁN MANČUŠKA (1972–2011), VIKTOR FREŠO (1974), MAREK KVETAN (1976), PETRA FERIANCOVÁ (1977), MARTIN KOCHAN (1981), PAVLA SCERANKOVÁ (1980), JARO VARGA (1984).

„vidámparkos” elrendezése végig fenntartja az érdeklődést az egyébként magát nem könnyen megadó konceptuális művészet iránt.

A felütésként és kurátori állásfoglalásként elhelyezett művek bevezetnek és ugyanakkor tájékoztatnak arról, hogy mi a kurátor, VLADIMÍR BESKID szerint a kiállítás témája és – egyben – „esszenciája”: az első teremben RUDOLF SIKORA *Felkiáltójele* (1974–2018), JÚLIUS KOLLER *Anti-képe* (1969) és *Pingpong asztala* (1990) fogadja a látogatót. A *Felkiáltójel* egyszerre sok mindenre rávilágít: miközben kijelöli a társadalmi elkötelezettség és a teljes elanyagtalánodás közötti játéktérben a konceptuális művészet egyik pólusát, jellemző alkotója munkásságára is (e kiállításon is vannak hasonló munkái), továbbá rámutat a (cseh)szlovákiai és kelet-európai konceptuális művészet létezésének kereteire, valamint – egy lépéssel távolabbról nézve – idődimenzióira is. A mű fotódokumentáció: a *Felkiáltójel* egy szobor a prágai óvárosi téren, a két dátum pedig az ötlet keletkezésének (1974) és kivitelezésének

évét (2018) jelzi.⁴ A mű eredetileg a párizsi *Fiatalok Biennáléjára* készült, de – mivel a művész akkor nem utazhatott ki – csak 34 évvel később valósult meg (a szobor és a fotográfia is) Prágában. A szöveg a felkiáltójelen idézet a Nobel-díjas biokémikus Jacques Lucien Monadtól: „az ember végül is tudja, hogy egyedül van a rideg és feneketlen világűrben...”⁵ A tudományos (úr) kutatások, az objektív megismerésbe és a fejlődésbe vetett töretlen modernista hit fénykorában tett moralizáló (és így figyelmeztető) kijelentés – a meg nem valósult kozmikus álmokat követő kiábrándultság után – ma inkább naivnak tűnik, így a mű

- ⁴ Az pedig már csak a konceptuális művészetek rajongóinak hab a tortán, hogy Sikora munkája épp ott van bemutatva, ahol egy évvel korábban Türk Péter felkiáltó- és kérdőjelei szerepeltek. (Ld. *Minden nem látszik – Türk Péter /1943-2015/ életműkiállítása*, 2018. április 20 – június 24., <https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/minden-nem-latszik-turk-peter-1943-2015-életműkiállítása>)
- ⁵ Jacques Monod: *Chance and Necessity: Essay on the Natural Philosophy of Modern Biology*. Translated Austryn Wainhouse. VINTAGE BOOKS, A Division of Random House, New York, 1972, 180. https://monoskop.org/images/9/99/Monod_Jacques_Chance_and_Necessity.pdf

a kivitelezésekor már önironikus lett. A jelentés nemcsak a politikai rezsim változásai függvényében, hanem a világban végbement mentális módosulások eredményeként is átalakult.

A két dátum ugyanakkor azt is előre jelzi, hogy a konceptuális művészet Szlovákiában folyamatosan⁶ létezik, jelen van. Koller *Anti-kép – Felkiáltójelek* című alkotása (1969) utal a konceptuális művészet akkori, szlovákiai helyzetére. Koller – akit sokan a konceptuális művészet letéteményesének tekintenek, 1969-ben még festőnek tartja magát – képe minden kétséget kizáróan festmény, valahol a szeriális művészet és az absztrakt expresszionizmus között. Geometrikus rendszer a hard edge kinos pontossága nélkül: a piros csíkos textiltre raszteres rendbe felsorakoztatott fehér felkiáltójelek festésénél minden egyes függőleges vonal húzása közben elfogyott a festék – némi spontaneitás becsempészésével – gyengéden vibráló festőiséget okozva a vásznon. Noha a motívum és a cím a konceptualizmusához utalná a képet, érzéki tulajdonságai mégis ellenállnak e besorolásnak, ugyanakkor az anyagválasztásban (a festővászon kiiktatásában) van egy adag dacos dadaista vonás és fluxusszerű játékoság is. A harmadik mű (1990-ből) egy pingpongasztal fele, mely a hiányzó háló mentén a falhoz simul – a játékra hívás és annak ilyenfajta azonnali ellehetetlenítése legalább annyit köszönhet a fluxusnak (ld. George Maciunas *Fluxus pingpongját* az 1970-es évekből), mint a konceptuális művészetnek. A fal túloldalán, a következő teremben persze megtalálható az asztal másik fele.

- ⁶ A folyamatosság természetesen nem ilyen egyszerű kérdés, de az biztos, hogy az 1980-as években is készültek konceptuális alkotások.



Rudolf Sikora
Felkiáltójel, 1974–2018



SIGNAL – Konceptuális és posztkonceptuális tendenciák a szlovák képzőművészetben, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Budapest, 2019 (részlet a kiállításból) © Fotók: Eln Ferenc

Értelmezői attitűd függvénye, hogy ebben az abszurdban egy humoros, játékos gesztust látunk vagy a (társadalmi) kommunikáció lehetetlenségének metaforáját.

A bevezetés tehát előrevetíti, hogy lesz itt abszurd és absztrakció, kép és dokumentáció, valamint elmélkedés, számvetés az ember helyéről a kozmoszban, az időintervallum pedig az 1960-as évektől a 2010-es évek végéig terjed. Bár a katalógusban⁷ és szöveges állásfoglalásaiban a kurátor három nemzedékről beszél, az mégis Beskid rejtett preferenciáiról tanúskodik, hogy csupán az alapító atyák jelennek meg az „előszobában”. Kronologikusan felépített kiállítás esetén ez a kezdés érthető lenne, ám a rendezésben nem érvényesül a történetiség, s didakszisnak, oktató szándéknak sem találjuk nyomát. Minden részegységben jelen van minden korszak és (csaknem) minden művész.

Mindazonáltal a kurátor törekedett egy tematikus szisztéma kialakítására, s ennek alapján, az alábbi címek alatt, négy nagy csoportot hozott létre: 1. *Zéró gesztusok (A lázadó üresség beteljesül)*; 2. *Szövegmania (Szöveg a képmezőben)*; 3. *Belső kozmosz (Utazás egy papíruniverzumon át)*; 4. *A kép újra fogalmazása (A digitális hatás)*. Az első kettő a klasszikus konceptuális művészet „dematerializáló” törekvéseinek felel meg, a harmadik (a sok lehetséges közül) egy olyan speciális témára koncentrált, amely több szlovák művészt foglalkoztatott. Végül a negyedik szintén a konceptuális művészet problémafelvetéseinek folyamánya, de csak

⁷ Vladimír Beskid: *Signal – Konceptuális és posztkonceptuális tendenciák a szlovák képzőművészetben*, 2019. április 19. – június 23. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Budapest. Budapest, 2019., 26.

részben, mert – ahogy azt az alcím is jelzi – a kép újragondolása a technikai kultúra kihívásaira való reflexiót is implikálja. A témakörök mindazonáltal egymásba folynak, átfedik egymást. Bizonyára lehetett volna ebből a szempontból didaktikusabban rendezni (és olyan műveket válogatni), hogy egyértelműbbek legyenek a határok a különböző területek között, mégis alapvetően arról van szó, hogy ez szinte lehetetlen, mivel a legtöbb alkotás egyszerre több kategóriába is tartozik (ami az úrról szól, lehet egyszerre szöveges, és ami szöveges, problematizálhatja magát a képiséget is), de azért is, mert vannak olyan munkák is, amelyek egyik csoportba sem szuszakolhatók be maradéktalanul.

1. *Zéró gesztusok (A lázadó üresség beteljesül)*
A kihívóan ahistorikus rendezés azonban magyarázatokat igényelne. Ezek nélkül úgy tűnik, pusztán formalista okból sodródott egymás mellé például 3 „üres” alkotás 1967-ből, 1999-ből és 2007-2018-ból. A 3 időpont másféle művészeti és társadalmi kontextust, s így eltérő alkotói attitűdöt, és jelentést

feltételez. Az első mű: STANO FILKO *Koncept – Abszolút semmi* fehér kartonlapja az aljára ceruzával halványan felírt szövegével a tautologikus konceptuális művészet ideájára törekszik, az elanyagtalanosodást (földi környezetben) maximálisan teljesíti. Noha nem nélkülözi a humort, azért lényegében – a Beskid által megfogalmazott „a tiszta művészet..., a tiszta érzékelés..., a tiszta tér..., azaz az üresség ünnepe...”⁸ iránti lelkesedés hatja át.

CYRILL BLAŽO *Mennyezete* a lap alján szereplő feliratozással (Plafón) bár formailag látszólag megismétli Filko művét, az üresség ideáját épphogy ironikus módon kifordítja: a fennköltséget a hétköznapi életbe transzformálja.

Az új konceptuális nemzedék fókusza nem a „teljességre”, a spirituális „kiüresedésre” irányul, hanem inkább a „semmi” művészetben használt fogalmának jelenvilágunkban való kiüresedésére. MAREK KVETAN még tovább lép: a *Vakrendszer II.* cím (2007) nemcsak játék a szavakkal, hanem finom iróniával aktuális politikai jelentéssel is átszínezi az üresség eszméjét, amikor vakkereteinek lécei⁹ európai zászlók osztási mintáit követik. VIKTOR FREŠO *Komatexei* (2018) pedig nyers materializmusukkal egyenesen szembe mennek a fennkölt ideákkal: ezek a tárgyak, rugalmasságukkal és fehérségükkel együtt maguk az „anyag”.¹⁰

Amikor PETRA FERIANCOVÁ (*El*, 2009) kitörli a *Hamlet* párbeszédeit – a dráma „lelkét” –, s csak a neveket és utasításokat hagyja meg, majd könyvtárgyként, leporelló-formában installálja azokat, akkor egyszerre célozza a beszédes fehér ürességet és manipulálja a szöveget, hogy drasztikusan kérdezzen rá a szöveghez, műhöz való viszonyunkra. Stano Filko pedig, amikor fotográfiákból kivág, vagy fehér festékkel kitarak egyes részleteket – gyakran fejeket (a *Transzcendencia* sorozatból [*Fehér tér a fehér térben*], 1978-1979; *Transzcendencia*, 1976-1979) –, akkor épp a fehér tér tiszta ideáját számolja fel játékosan.

Azt nem tudom, hogy mi az a „lázadó tér”, de érdekesnek tartom, hogy amit Beskid így jellemez: „művészet teljesen lemeztelenítve,

⁸ Beskid: i.m. 8.

⁹ A vakrármákra alapozatlan vásznakat feszített.

¹⁰ „... habosított műanyag lemez, melynek sokféle felhasználási területe van, különös tekintettel a reklámpari alkalmazásra. Különleges felületének köszönhetően a Komatex jól nyomtatható, lakkozható, fóliázható és mindenek előtt könnyen megmunkálható”. L.d. <https://muanyag.hu/termekek/komatex>



Marek Kvetan
Vakrendszer II., 2007



Petra Feriancová
El, 2019 (részlet)

amint megkísérli elérni az abszolút nullát: a sokatmondó csöndet, érintetlen, romlatlan felszínt és teret”,¹¹ annak a *Zéró gesztusok* címet adja, felidézve a magyar közönségben Tót Endre *Zéró-műveit*.¹²

2. A *Szövegmania (Szöveg a képmezőben)* konceptuális művészetekről lévén szó evidens – minden műben, vagy „mögötte” szöveg áll. Mellbevágóak BLAŽEJ BALAZŠ szóköz nélkül szedett szövegei: egyszer nagy méretükkel – az apró csillogó ezüstkorongok kozmoszában kirajzolódó fekete betűk: GODSAVEUS (2003), WETRUSTIN (2007) –,

¹¹ Beskid: i.m. 8.

¹² L.d. például *Zero* kódossal írt leveleit (1972), *Zero-Post* (Nulla-mail) bélyegívét (1974), vagy művészkönyveit: *The States of Zeros*, *Semmi sem semmi* (1971), *Nothing, Incomplete Information*, *Zero-Texts* (1971-72).



Blažej Baláž
GODSAVEUS, 2003; WETRUSTIN, 2007

másszor a kibetűzés nehézsége révén előállt tartalom – FIRSTLY-WEWERELIBERATEDBYTHEMTHENTHYOCCUPIEDUS¹³ – MODEL PRAGUE 1968 (2016) miatt.

Szövegkisajátításon alapul RÓNAI PÉTER *Sorry ...Hommage à Tóth Gábor* (1993) című fotográfiája. A munkái előtt álló Rónai egy olyan pólóban pózol, amelyre saját képe van nyomtatva, a kezében egy átlátszó lap Tóth Gábor szlogenjének részletével: NO ART TODAY, a mondat elejéről hiányzó SORRY csak a Rónai-kép címében jelenik meg. *Képtelenség* (1983–2003) című sorozatában – 36 kis fekete képen – fehérrel nyomtatott szövegek olvashatóak: abszurdok („e gyenge kép rejtett hibái csak az értő számára hozzáférhetők”), szójátékok („képtelenség”, „ez nem kép-mutató”), átírt szólások („akinek nem képe ne vegye magára”), kritikus és önkritikus szövegek („ez a kép egy halvaszületett mozgalom előfutára”, „ez a kép túlmutat saját jelentéktelenségén”, „ez a kép talán épp úttörőjellegénél fogva élvezhetetlen”), amelyek utódai az Art and Language *Secret Painting* című kettős képének (1967–1968).¹⁴

Viktor Frešo *Mi segített volna* (2005) című szövege hat nagy, kézírással teleírt lapon olvasható: „Ha félek a pénzügyi bizonytalanságtól... Ha valakivel nézeteltérésem van... Ha depressziós vagyok... Ha elhagy az önbizalmam... Amikor elhagyott a csajom... Amikor meg akartam szüntetni függőséget...” A megjelenés akár az 1960-as, 70-es éveket is megidézheti, mint

ahogy a problémák is nyilván léteztek már ekkor is, a felvetés módja azonban igazán mai.

MONOGRAMISTA T. D *Foglalás* (1991) című installációjában a könyveket fehér, fekete és piros festékkel festett be (csak némelyikük gerincén betűzhető ki cím), majd szuprematista kompozíciókká rendezte el. A szövegek igazi helye azonban a könyvekben van – vagy lehet, hogy ez az idea már a múlté? ROMAN ONDAK a könyvekben elraktározott „egyetemes” kulturális hagyományainkat kérdőjelezi meg – és egyben állít nekik emléket – polcrendszerre installált, formalinba helyezett 18 könyvével (*Meghosszabbított álom*, 1996), köztük Stendhal, Victor Hugo, Brecht, Gide, Dosztojevszkij kötetivel. A biológiai lények fizikai konzerválásának anyaga elzárja a könyvbe foglalt tudást, és ezzel az egész a tudás megőrzésének képtelenségét invokálja.

3. Ahogy Vladimir Beskid a katalógusban rámutatott, a világegyetem és a földi környezet nagy kérdései iránti felbuzdulás Csehszlovákiában nem az úrkutatás,



Roman Ondak
Meghosszabbított álom, 1996 (részlet)

Monogramista T. D
Foglalás, 1991

a világűr meghódításának optimizmusából fakadt,¹⁵ éppen ellenkezőleg: a kozmikus látomások inkább egy belső teljesség (a mikro- mintsem a makro-kozmosz) képei. Az ilyen típusú munkák befelé forduló reflexiók a politikai változásokra, miután a Varsói Szerződés hadserege 1968 augusztusában megszállta Csehszlovákiát, és a kommunista hatalom megszilárdítása érdekében a minimális szabadságjogokat (mint például a külföldre utazás) is visszanyírbálták a „normalizáció” nevében. Ezért lett e kiállítási egység címe a *Belső kozmosz (Utazás egy papíruniverzumon át)*. Ilyen belső emigrációs képek MICHAL KERN montázsai, csillagképekkel, világfával, tenyérynnyomattal és embersokasággal. Stano Filko *Asszociációk* tablói (I., III., XXX., XXXI.) és *Kozmosz*-képei 1968–1969-ből inkább félelmetes (háborús) fenyegetettséget sugallnak, mintsem vidám űrutazásokat, Rudof Sikora *Felkiáltó jelei* (1974–2018) és kérdőjelei (1972-ből) pedig ökológiai figyelmeztetések. JOZEF JANKOVIČ

futurisztikus épülettervei az 1970-es évekből a kevés direkt politizáló mű közé tartoznak (*Kommunista párthotel a Holdon*, *A pozsonyi közbiztonsági kormányzati épülete*). MARTIN KOCHAN aszfalt *Kozmosza* (készítésének fotódokumentációjával együtt – 2013) fényévekre van az elődök komolyságától, akárcsak PAVLA SCERANKOVÁ installációi: a *Hold nappal* (2018) mozgatható játéka és a *Discovery* (2013), ahol a mobiltelefonra szerelt miniatűr űrsikló-makett sugárhajtását a telefon képernyőjén egy flex szikraesője szolgáltatja. Azonban nem csak a fiatalokra jellemző a hűvös távolságtartás, ironikus Koller UFO-ja (1969) is: sötétkék pöttyös ruhaanyagon repül festett, fehér ellipsoid objektje.

4. A kép újra fogalmazása (A digitális hatás)

A konceptuális művészet kitüntetett területe a kép problematikája is. Kezdetben (nyugaton) a piac-, valamint a kép-, illetve tárgyellenesség okán került a fókuszba, ma pedig a képiség, a reprezentáció valamint a hagyományos és új médiumok viszonyának kérdéseire helyeződött át a hangsúly. Rónai Péter fekete, monokróm kép-tárgyai (*Élet az élet után*, 1981)¹⁶ a helyükön vannak a semmi, az üresség termében, ugyanakkor szép átvezetést is képeznek a kép újra fogalmazásához. A Monogramista T. D *Vörös négyzet I-III.* című képei (1980) tiszteletadásként is felfoghatóak Malevics felé, ugyanakkor a négyzetekre különböző módon elhelyezett vörös foltos – átvértett – gézlapok sebekre utaltak: a szuprematizmus, a kép, vagy a vörösség sérülékenysége? (Az orosz festőre több teremben is történnék

¹³ Először felszabadítottak, aztán megszálltak.

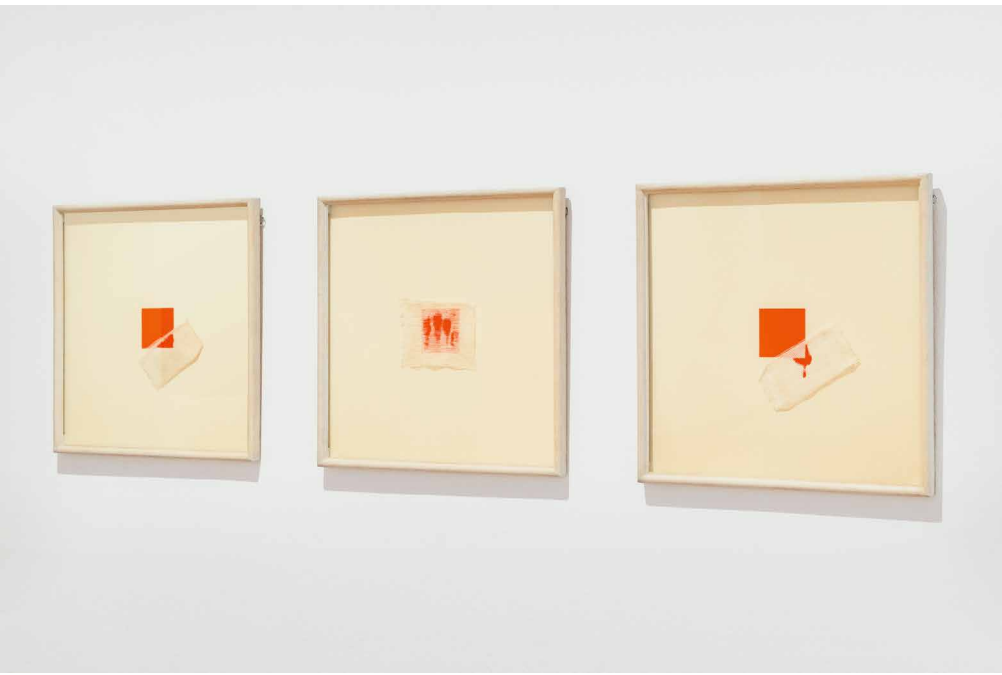
¹⁴ A festmény egy fekete monokróm négyzet (79 × 79 cm, olaj vászon), a fénymásolt szöveg keretben (65,5 × 65,5 cm): „Ennek a képnek a tartalma láthatatlan; a tartalom jellege és terjedelme tartósan titokban van tartva, csak a művész számára ismert”. Hátdoldalán szignó: Mel Ramsden. Art Gallery of New South Wales.

¹⁵ Beskid: i.m. 17.

¹⁶ Rónai könyvében ez az installáció *Antimalevics* (1975–1995) címmel szerepel. Ld. *Péter Rónai* / Rónai Péter. Szerk. Rónai Péter, Bratislava: FO ART, s.r.o., 2012

utalások a kiállításon: T. D még egy prepa-
rált kottát szentel Malevicsnek a *Partitúrák*
albumból /1976–1978/: *Csend Malevicsnek*,
Péter Rónai pedig az *Autocenzúra: Malevics*
/1990/¹⁷ valamint a *Dada Malevics* /1975–
1989/ című képekkel is szerepel.)
Marek Kvetan *IDOC – Halál. 17., 17v, 17h.*
(2004–2006) című nyomatai egy olyan
sorozat részét alkotják, amelyben Kvetan
halál-jeleneteket (ez esetben autóbalese-
tet) választott ki weblapokról és azokat
egy szoftver segítségével – a színek ará-
nyát megtartva – absztrakt, színsávokból
álló képekké transzformálta. A digitális
korszakban kézenfekvőek ezek a manipu-
lációk, azonban Kvetan művei nem erről,
hanem sokkal inkább képhasználatunkról,
illetve az absztrakció kiüresedéséről, és így
a kép fogalmáról szólnak. Ikon, image, vir-
tuális felület vagy esztétikai tárgy? A meg-
osztható képek korszakában azzal kell
szembesülnünk, hogy észlelésünkben
mennyire könnyen transzmutálódik egyik-
ből a másik: hogy válik például a horrorból

17 Cenzúrázott Malevics (1987). Rónai: i.m. 51.



Monogramista T. D
Vörös négyzet I–III., 1980

esztétikai felület. Mindez persze nemcsak a halál képeire vonatkozik:
szövegek, vagy akár egész könyvek is átalakíthatók a nagy digitális
elnyelő segítségével. Marek Kvetan light box-a – *TXT. Biblia* (2003) –
a Biblia szövegét is képpé, apró négyzetekből álló zizegő, dekoratív
(a szöveg felől nézve értelmetlen) felületté alakítja át. Demonstratívan ez

Marek Kvetan
TXT. Biblia, 2003; Kinek van nagyobb, 2012–2018



elé helyezték *Kinek van nagyobb* (2012–2018) című installációját: a művész
37 különböző nyelvű Bibliát tornyozott egymásra. Jó konstelláció Kvetan
e három munkájának az elhelyezése egymás közelében (az egyik itt, az
utóbbi kettő a *Zéró* gesztusok termében), mert bizonyos tekintetben két-
féle véglet felé közelítve csaknem összeérnek ott, ahol a test élete véget
ér; egyfelől a halállal, másfelől pedig a szövegek absztrakt természetéből
következően.
Pavla Sceranková két videó etüdjében – *Boxing* (2005), *Bemegy-kimegy*
(2007) – egyáltalán nem a képet problematizálja: egyszerűen csak hasz-
nálja a mozgóképet. Ha valamit, akkor már inkább az alkotás értelmét
problemátizálta: minden esetre szellemesen és humorosan tűnnek el
tárgyak a szemünk előtt, lép át a művész asztalokon, székeken, könnyed
mozdulattal megsemmisítve azokat, töri szét dobozát, amelyből feláll...
A kiállításon szereplő objektok még inkább szétfeszítik ezt a négyes felosz-
tást. Bármilyen „tisztá és üres” a víz, prózaisága ezeken túli helyet jelöl
ki számára. Július Koller *Egy pohár tiszta vize* (1964) ugyan még kevésbé
távolodik el¹⁸ a zéró eszményétől, de 2000-es évekbeli reflexiójában, JÁN
MANČUŠKA *Hiányzó* (2006) című munkájában (egy pohár víz) a víz vég-
képp nem szimbolikus, inkább hétköznapi, játékos valami, és konkrét
fizikai léte (és mennyisége) kerül előtérbe. „Annyi víz, amennyit hiányta-
lanul a számban tudtam tartani.” – áll a poháron a felirat. Marek Kvetan
Megfigyelője (2010), Viktor Frešo kipreparált *Liftjei* (2015) végképp nem
találják itt helyüket.

18 És inkább Szentjóbý Tamás egy üveg *Hűlő* vizével (1965) és Michael Craig-Martin: *Tölgyfa*
(1973) című egy pohár vizével áll rokonságban.



Pavla Sceranková
Boxing, 2005

A kiállítás közepén egy vitrinben kaptak
helyet a szlovák konceptualizmus kezde-
teiről szóló dokumentumok és fölöttük
néhány korai mű – egy kortárs reflexi-
óval (Roman Ondák) kiegészítve. ALEX
MLYNÁRČIK és Stano Filko *Happsoc I.*¹⁹
plakátja 1965/1975-ből (a manifesztum ZITA
KOSTROVÁ közreműködésével), amelyre
aktuális pozsonyi adatokat nyomtattak:
„egy darab vár; egy darab Duna; 142 090
darab lámpaoszlop; 128 729 darab tv-készü-
lék; 6 temető; 138 936 nő; 128 727 férfi; 49 991
kutya” stb. A mű címe *happy socialism*ként
vagy *happy society*ként oldható fel.
A fotódokumentációval jelen levő Stano
Filko, MILOŠ LAKY, JÁN ZAVARSKÝ *Fehér
tér a fehér térben* (1973–1974)²⁰ című environ-

19 Jana Geržová szerint ez az első szlovák konceptuális
alkotás (ugyanabban az évben készült, mint Joseph
Kosuth *Egy és három szék* című installációja és
Szentjóbý Tamás *Hűlő* vize). Jana Geržová: *Mítosz
és valóság – konceptuális művészet Szlovákiában.*
In *Conceptual Art at the Turn of Millenium.*
*Konceptuálne umenie na zlome tisícročí. Konceptuális
Művészet az ezredfordulón.* Ed. Jana Geržová – Tatai
Erzsébet, AICA Section Hungary & Slovak Section of
AICA, Budapest-Bratislava, 2002, 25–31.
20 1977 áprilisában Budapesten, a Fiala Művészek
Klubjában is kiállították, 2001 októberében



2019_6_7

SIGNAL – Konceptuális és posztkonceptuális tendenciák a szlovák képzőművészetben, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Budapest, 2019 (részlet a kiállitásból)

Julius Koller
Játék – Festmény (Antihappening), 1967; Miért (Antifestmény), 1969



mentje egyfajta érzékenység névében problematizálja a konceptualizmust. Hogy ez a koncept végét jelentette volna, vagy egyfajta beteljesedését, nehéz eldönteni, mint ahogy azt is, hogy a fehér festék fröccsentése a „végtelen űr” megvalósítása felé törekvés-e vagy inkább dadaista-fluxus játék (Július Koller: *Játék – Festmény* – *Antihappening*, 1967).

Koller *tenger (more)* feliratú képének szerepeltetése²¹ (1963–1964) inkább problematikus.²² Noha igen szellemes megoldást eredményezett, hogy azt a rendező Koller azonos időben készített *Hegycsúcsok* című (és feliratú), későbbi *Nomoreart* című (és feliratú, 1979), valamint Rónai Péter *Antikoller* című és *no more* feliratú 1993-as képével vette körül. Ha a nyugati művészettörténet-írás kategóriáit és módszertanát veszünk alapul,²³ akkor aligha mondható, hogy a „more” volna az első konceptuális alkotás, mivel a konceptualizmus, mint mozgalom, vagy mint kidolgozott elmélet még nem is létezett. (Ebből a szempontból a *Happsoc* „konceptualizmusa” is hasonlóan problematikus, azzal a lényeges különbséggel, hogy itt a mű maga konceptuális, abban az értelemben, ahogyan a „klasszikus” konceptuális művészetre ma is gondolunk, míg a *more* inkább a szürrealizmusnak és az absztrakciónak köszönhet sokat.) Ha a konceptualizmus teoretikusainak szeme előtt ez a mű lebeghetett volna... – gondolhatnánk, csakhogy 1967-ig Koller nem állította ki ezt a képét, s így nem is indulhatott ki belőle a konceptuális mozgalom, hiába áll felirat a kép kellős közepén. Ez természetesen semmit nem von le Koller művészetéből (sem egyetlen képnek jelentőségéből).

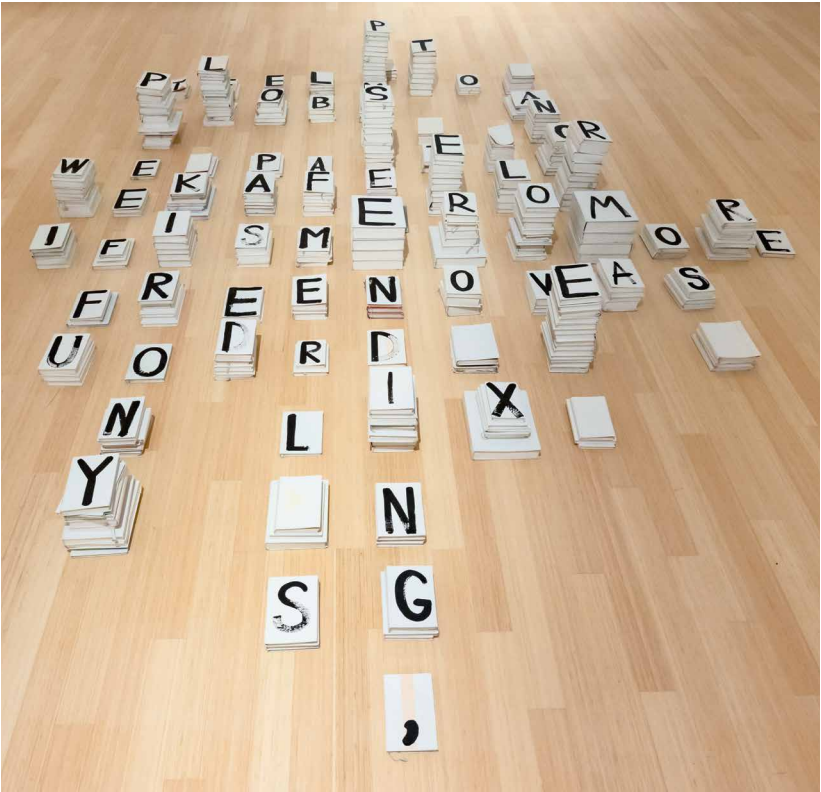
Az elnevezések Nyugatról származtak ugyan – más „kultúrmozorzsákkal” együtt –, de ez nem jelenti azt, hogy maga a művészi

a pozsonyi Magyar Intézetben, majd 2009-ben Trnavában, a Ján Koniarek Galériában rekonstruálták. Ld. Vlasimír Beskid (ed): SONDA 1. *Průběh slovanského (post)konceptuálního umění. PROBE 1 The Story of Slovak (Post)conceptual art.* (kiállítási katalógus), Galerie hlavního města Prahy, Praha, 2018, 45.

21 Bár az itt szerepelt rajz nem azonos az 1963–1964-es festménnyel (olaj vászon, 69 × 49,5 cm, SOGA Gyűjtemény, Pozsony). L. Geržová: i.m. 26.

22 Geržová amellet érvelt, hogy a mű konceptuálisként való felcímkezése mitikus karakterű. Egyfelől – véleménye szerint – a kép szorosabb összefüggésben áll a kubista és futurista festészet szóhasználatával, másfelől – Kollert idézve: „...hiszen én festő vagyok, számomra izgalmasabbak a színek egy kétdimenziós felületen ...” (1967) – kifejti, hogy a művész csak az 1960-as évek vége felé fordult a konceptuális művek felé, s végül azt is rögzíti, hogy az első interpretáció, mely a művet konceptuálisnak nevezi utólagos, 1979-ből való. Geržová i.m. 31–35.

23 Márpedig azt tesszük, ahogy a „szocializmus” idején is tettük.



Jaro Varga
Valaki másnak az álmában, 2017

„termelés” is nyugati származék volna. A művészek lokalitásukba ágyazott, viszont autonóm alkotókként hozták létre műveiket és lokális jelentőségükkel, jelentésükkel együtt vissza –, illetve bekapcsolhatóak a kultúra ma már globális vérkeringésébe. Ha a kategóriák alkalmasak helyi jelenségek leírására és értelmezésére, akkor érdemes azokat használni. Az pedig a vasfüggöny és a szigorítások ellenére sem csoda, hogy művészek (vagy példaképeik, mestereik), akik korábban, még ha a periférián is, de a nemzetközileg érvényes művészetben szocializálódtak – és ha bármily vékony csatornán keresztül és szaggatott módon is, de információcserében volt részük –, azok tevékenységükben és gondolkodásukban „maguktól” is eljutottak – környékünkön épp a szocreál ellenében – a művészet fogalmiságához. Vagy éppen a spirituális tartalmak kereséséhez, a további formai redukcióhoz vagy ahhoz, hogy komolyan vegyék annak étellel való kapcsolatát és a kor problémáira érzékenyen reflektálható jellegét (ahogy azt ma is tesszik). Anélkül, hogy lépésről lépésre követendő példákat másolnának.

Ahogy a kiállítási egységekben felvetett témák, úgy a kelet-európai művészetben a nyugati kategóriák szerint megnevezett művészeti gondolatok, tendenciák sem választhatók el sebész késsel egymástól. Keveredtek, egyszerre voltak jelen – nemcsak egy időben, egy művésznél, hanem akár egy műben is – a konceptuális művészet felvetései, a fluxus-gondolkodás és attitűdök, valamint a későmodernizmus redukcionista törekvései. A Ludwig Múzeum terei persze nem végtelenek, a láthatóan igen szerteágazó és változatos szlovák konceptuális művészet egésze nyilván nem bemutatható itt és most. Mégis kérdés, vajon miért döntött a kurátor egy hard core konceptuális kiállítás mellett, ahol az első generáció művészetét elég árnyaltan mutatta be, míg a későbbieknél „szigorúbb” volt a szűrés: kimaradtak olyan alkotók munkái – nők főleg (például Lucia Tkáčová, Ana Dauciková, horribile dictu: Németh Ilona) –, amelyek révén a mai posztkonceptuális művészet komplexebb és a valósághoz közelebb álló képét lehetett volna nyújtani.

Újraírható történetek

ROTERS&SZOLNOKI: *Wunderblock* és KESERUE ZSOLT: *Nemzeti Tankönyv* című kiállítása*

MODEM, Debrecen
2019. március 23 – július 7.

„Az önmagukba záródó mikrotörténetek a nagy elbeszélés elemeiként értelmeződnek újra. Kinyílik egy ablak, amelyen keresztül óvatos pillantást vethetünk az egyén elképzelései és az ideológia akarata közötti csataterén formálódó kollektív történeti amnézia mintázataira.” (SZOLNOKI JÓZSEF)

Max Roters levéltári anyagai a megőrzésüket követő törvényes idő lejártá után, 2010-ben megsemmisítésre kerültek volna, azonban a családtagok hazavitték a dokumentumokat. Az archív anyagok áttanulmányozása során derült fény KATHARINA ROTERS apai nagyapja életének ismeretlen részleteire. Max belépett a német Nemzetiszocialista Pártba, bírósági ülnök, valamint egy amatőr repülőegyesület NSFK (Nemzeti Szocialista Repülő Egység) tagja volt. Az 1940-es években készült róla egy egyenruhás portréfotó, amelynek két példányát megőrizték a családtagok: az egyiket Max gyermeke, Katharina édesapja, a másikat Max húga. A kiállításon egymás mellé kerülő két fotó azonos, de mégis teljesen más. Az egyikről ugyanis kiretusálták az NSFK jelvényt; eltüntették a múlt egy meghatározó időszakának nyomát.

Egy 1944-es datálású kinevezési előterjesztésben a következő jellemzést olvashatjuk Maxról: „Hozzáállásával kétséget kizáróan helyesli a nemzetszocialista államrendet”. A családi relikviák között megtalálható a *Mein Kampf* is, amit Max – a háború után a szerző fotóját és a címlapot ugyan kitépve, de – a haláláig megőrzött. A második világháborút követő *nácítlanítás* (*Entnazifizierung*) folyamányaként a német állampolgároknak nyilatkozniuk kellett arról, hogy nem voltak olyan

szervezetnek a tagjai, amely működésével és céljával veszélyeztette volna a szabad és demokratikus államrendet. 1962-ben Max – sok más honfitársához hasonlóan – aláírta ezt a dokumentumot.

Max Roters története Németországban sokaknak ismerős lehet: több tízezer ember írt alá ilyen dokumentumokat, és őrzött közben a náci Németországot idéző emlékeket, tárgyakat. És még több hozzátartozó volt kénytelen szembesülni az elmúlt évtizedekben a múlt személyes árnyaival, az elhallgatott történetek, az évek során elharapott félmondatok hátterével.

A náci párthoz való tartozás vajon feltételez-e eleve bűnösséget vagy léteznek árnyalatok? A nagyapa intim családi életébe az 1934-ben a nászútjukról készült, hatalmasra felnagyított üvegnegatívok segítségével nyerhetünk bepillantást. A fotók egy szűk labirintust jelölnek ki a kiállítótérben: az „emlékfalat” nem lehet kikerülni, ha a fotókat látni akarjuk, be kell magunkat „préselni” mások dokumentumai, emlékei közé.

Katharina másik, anyai nagyapja a II. világháborút követően, a Rákosi és a

Kádár-korszak Magyarországanak volt lakója. Az ő portréja is megjelenik a kiállításon egy félig levágott bajusszal. Ez egy 1961-ben történt eseményt idéz fel, amikor is viselője egy esti mulatozás során megszabadult a polgári múltját idéző attribútumtól. Ez részben a nagyapa családi hátterére, valamint 1956-os szerepvállalására is utal: részt vett a forradalomban, ugyanakkor az üzemi párttitkár(nő)t megmentette a lincselő tömegtől. A bajsusz rituális levágása a múlt „bűneitől” való megszabadulás/feloldozás gesztusa. A rendszernek való behódolás az ÁFÉSZ (Általános Fogyasztási és Értékesítési Szövetkezet) vezető körébe történő bebozsátást eredményezte, és ezzel egy új élet vette kezdetét.¹

ROTERS&SZOLNOKI (Katharina Roters és Szolnoki József) *Wunderblock* című kiállítása a debreceni MODEM-ben Roters két nagyapjának életútjával,

¹ Hornyik Sándor: Az identitás hekkerei. Katharina Roters és Szolnoki József munkásságának emlékezetpolitikai vetülete, *Artmagazin online*, 2017. 02.16, http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/az_identitas_hekkerei.3593.html?pageid=119

pontosabban annak a második világháborút követő párhuzamos időszakával foglalkozik. Két személyes történet „felfejtése” kapcsán azzal, hogy a ma már tankönyvbe írt narratívák hogyan válhatnak újra élővé, személyessé, valamint, hogy megváltozhat-e a viszonyunk jelentős történelmi eseményekhez és folyamatokhoz, ha konkrét élethelyzetek, épületek, tárgyak perspektívájából tekintünk rájuk? Hogyan fordulnak át a személyes vagy kollektív traumák tabukká és „hogyan hozzák létre a vakfoltokat, amik kitakarják a traumát”.²

A MODEM *Újraírható történetek* című tárlata tulajdonképpen két kiállítást, két témát kapcsol okosan össze: a *Wunderblock* egy személyes családtörténeti szálból kiindulóan a kollektív emlékezettel, a traumák látható és rejtett regisztereivel foglalkozik, KESERUE ZSOLT többéves kutatásának eredménye pedig, a *Nemzeti Tankönyv* különböző nemzetek középiskolás történelem tankönyveiben olvasható „Magyarország-képet” mutatja be a honfoglalástól 2004-ig. A kiállítótérben nem keverednek, hanem finoman érnek egymásba ROTERS&SZOLNOKI, valamint Keserue projektjének elemei.

Mindkét kiállítás tehát a *történelmi narratívák* és az *identitás konstrukciók* összefüggéseivel, a *személyes* és a *kollektív emlékezet* kölcsönhatásaival foglalkozik. A közösség szerepét hangsúlyozzák az emlékezet életben tartásában, miközben ezen folyamatok különböző szempontú feldolgozására is kísérletet tesznek. A művészek kutatómódszertanát tekintve is találunk hasonlóságokat: például a *részvételiség* és – bizonyos

² Szolnoki József: Hackeld a múltat! Katharina Roters és Szolnoki József kiállításánk megnyitója, Esterházy-palota, Győr, 2016. január 22., *BábolnaTV* felvétele., <https://www.youtube.com/watch?v=OTuBNhf7Xi4> (utolsó hozzáférés: 2019. augusztus 5.)

ROTERS&SZOLNOKI

Wunderblock, 2019, MODEM, Debrecen (részlet a kiállításból) © Fotók: Eln Ferenc





ROTERS & SZOLNOKI
Wunderblock, 2019, MODEM, Debrecen (részlet a kiállitásból)

szempontból – a *kritikai pedagógia* mint a történelemfeldolgozás, a múlt feltárá-
sának eszköze (erre később fogok bővebben
kitérni), illetve a kanonizált olvasatok kri-
tikai megközelítése terén. Középiskolások
vettek részt a *Nemzeti Tankönyv* anyagának
összegyűjtésében és feldolgozásában, ahogy
Rotersék egyik munkájában (*Anamnézis*,
2016) a salgótarjáni Megye Háza hom-
lokzati murália-jelenetét is gimnazisták
dolgozták fel, élőképben elevenítették fel.
Az elmúlt két évtizedben számos képzőmű-
vészeti projekt vizsgálta a történelmi-társá-
dalmi folyamatok és az egyéni élettörténe-
tek összefüggéseit, olykor a *fikcionalitással*
érezkeltenve annak komplexitását. A jelen-
tős történelmi eseményekhez kapcsolódó
személyes érintettség többnyire kimarad
a nagy narratívákból, az „egységesítés”
vagy a „tényszerűsítés” során a mellék-
szereplők kikopnak az iskolai könyvekből.
A nemzeti történelemtankönyvek másik
sajátossága, hogy egy nézőpontból, a nem-
zeti narratíva (aktuális) perspektívájából
mesélik el a kiemelt dátumok történéseit.
Keserue a hazai történelem *multinacionális*

olvasatával a történelmi emlékezet nemzetekként eltérő, és gyakran egy-
másnak ellentmondó megközelítéseit mutatja be.
Hogyan „meséli” el egy 2011-ben kiadott ukrán tankönyv 1989-et, vagy
mit emel ki egy osztrák 1956 Magyarországról? Vajon szerepelne-e
még az ukrán újabb kiadásában a következő jellemzés: Magyarország
megmaradt Európa legstabilabb országának?

Az emlékezés helyei és az újrajátszás stratégiái

A bejáratí termekben vetített filmek egyfajta vezérmotívumként veze-
tik fel az *Újrairható történeteket*. A filmekben a vállalt vagy választott
kettős identitás békés egymás mellett élésének vagy egymáshoz feszü-
lésének lehetünk tanúi.

Keserue egy tíz éve forgatott, a 19. században játszódó, kiegyezés kori
betyár-csendőrfilm amatőr színészeit – köztük képzőművészeket is –
kérdézt meg a szerephez és a film témájához kapcsolódó személyes
indíttatásukról; arról, hogy mennyire tudnak azonosulni az eljátszott
betyár vagy csendőrfilm szereppel: „szerepjátékról” vagy egy vállalt identi-
tásról van-e esetükben szó. A DABI ISTVÁN képzőművész rendezte játék-
film végül nem készült el, azonban Keserue a felvételek idején rögzített
interjúkból – az ellenséges csapatokat egymással szemben „felsorakoz-
tatva” – egy kétszoros videóinstallációt készített, amit az Osztrák
Kulturális Fórum 2017-ben, a művel azonos, *Kiegyezés* című csopor-
tos kiállításán mutatott be először.³ Ennek pendant-ja Szolnoki József

³ *Kiegyezés*, Osztrák Kulturális Fórum Budapest, 2017. június 15 – szeptember 15., kurátor:
Kukla Krisztián



ROTERS & SZOLNOKI
Wunderblock, 2019, MODEM, Debrecen (*Feltárás*, 2016, Győr)

2008-as *Hun volt, hun nem volt* című film-
je,⁴ amelyben a Köln környékén élő, hun
hagyományörző csoportok lelkes tagjai,
– köztük Roters családtagok is – a hunok
történeteiről, rítusairól, mai életformájáról
mesélnek.

A második világháborút követő évtizedek
hazai történelme az újra és újra elmondott
személyes történetek mellett, a köztereken
felállított emlékművekben, épületeken
elhelyezett jelképekben él tovább. Rotersék
az elmúlt években különböző helyszínek-
hez kapcsolódó konkrét emlékekkel fog-
lalkoztak: leletmentést végeztek, majd a
közösségre bízták azok további sorsát.
Az egyik ilyen leletmentés tárgya egy sal-
gótarjáni középület, az egykori Megyei
Tanács, 1956-ban BÓNA KOVÁCS KÁROLY
készítette hatalmas szocialista életkép
bemutató homlokzati domborműve volt,
ami talán az utolsó még látható Rákosi-
címer középületen. Ennek az ablakából
lőttek ki ugyanebben az évben az előtte

⁴ https://www.youtube.com/watch?v=DO6YuucMc_U
(utolsó hozzáférés: 2019. augusztus 5.)

tüntető tömegre: több mint 130 ember vesztette életét, és így – bár csak
jóval később, a rendszerváltás után került be a középiskolai történe-
lemkönyvekbe – az 56-os forradalom eseményeinek egyik legvéresebb
helyszínéként ismert.

A művészpáros azt vizsgálta, hogy másképp viszonyulnak-e a helyi fia-
talok ahhoz az időszakhoz, amikor a nagyszüleik voltak annyi idősök,
mint most ők. Mi történik, ha az akkori körülményeket megismerve,
a fiatalok a szereplők bőrébe bújnak és megszólaltatják a munkást, a
parasztot vagy a mérnököt?⁵ Hogyan lehet olvasni a történetet, a gesz-
tusokat, a jelképeket, a szerepeket az újrajátszás eszközével?

A történelmi események újrajátszásának motivációi különbözőek
lehetnek: kapcsolódhatnak hagyományos évfordulókhoz, például
híres csatákat megismételve, vagy – mint a már említett, 19. századi
csendőrfilm-betyár konfliktus újrajátszásakor – a múlthoz fűződő nosz-
talgikus viszony határozza meg a vágyott miliő felidézésének módját:
a szituációs játék során nem az újragondolás, hanem az ismétlés valósul
meg. Ezzel szemben a salgótarjáni diákok újrajátszásának egyik lénye-
ges eleme a *megismerési folyamat*: az, ahogy a jelen perspektívájából
kritikailag közelítenek a múlthoz.

Épületen elhelyezett jelkép volt a témája Szolnokiék egy másik városi
projektjének is. Egy győri lakóház homlokzatán elhelyezett majo-
lika Rákosi-címert az 1980-as évek végén befalaztak. A művészek
– akik egy archív fotó segítségével bukkantak a leletre – kibontatták,

⁵ <https://indavideo.hu/video/ANAMNEZIS> (utolsó hozzáférés: 2019. augusztus 5.)

restauráltatták, majd a lakóközösség úgy döntött, hogy nem falaztatja vissza.⁶ Roters szerint: „Az eltávolított szimbólumok tulajdonképpen varázstalanított jelképek. A fal, a befalazás és a feltárás, az eltűnő, feltűnő, előtűnő jelképek és azok kivágása – a zászlóból, az emlékezetből – mind szimbolikus cselekedetek, művész se kell hozzájuk. Mi nem értelmezünk, nem értékelünk, hanem feltárunk, szemeket nyitogatunk... Ez egy állapotfelmérés, melyet a legnagyobb pedantériával, a napi politikai problémák érintése nélkül igyekszünk végrehajtani. Az Attila utcai Rákosi-címeres dombormű egy street art emlékmű. Kint maradása esetén nemcsak az adott és kijelölt ünnepnapokon, hanem az év bármely napján láthatjuk majd.”⁷ Még ha a művészeknek nincs is szándékában azzal foglalkozni, az aktuálpolitikát – véleményem szerint – nem lehet a művek tágabb kontextusából kizárni, különösen nem egy olyan időszakban, amikor emlékműveket távolítanak el, hogy a helyükön újakat emeljenek, vagy éppen visszaállítsák a régebbieket; amikor utcákat és tereket neveznek át, újabb, látszólagos konszenzussal legitimálva a városrendezési tervet. A korábbi történelmi időszakok emlékezetpolitikájához hasonlóan – amelyeknek szintén megvoltak a maguk ideológia-vezérelte erőszakos módszerei – a múlt egy ellenmondásokkal terhelt új olvasata bontakozik ki a szemünk láttára. Az *emlékezet* és a *politika* összefonódása az emlékezet különböző helyein és az oktatásban egyaránt érezteti hatását. A *Wunderblock* és a *Nemzeti Tankönyv* koncepciója egy kiállításban nem az újraírhatóság tényére, hanem annak különböző lehetőségeire kérdez rá, azt vizsgálva, hogy ki és milyen konszenzus alapján írhatja, írja újra ezeket a történeteket. Kérdés az is, hogy kinek a konszenzusáról beszélünk. Keserue projektje éppen erre, a konszenzus köpenyébe bújó nemzeti identitás konstrukcióra kérdez rá úgy, hogy különböző nemzetek Magyarországgal kapcsolatos narratíváit kutatja és fűzi össze.

^[6] Az archív fotót a HACKeLD a MŰLTaT! című győri kiállításukon – ahol a salgótarjáni munka is ki volt állítva – egy látogató mutatta meg nekik. (Esterházy-palota, Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum, 2016. január 23 – február 28.)

^[7] Tolnay József: ötvenévan. Beszélgetés Szolnoki József és Katharina Rothers képzőművészekkel, Új Művészet 2016/11., 17., http://epa.oszk.hu/03000/03024/00010/pdf/EPA03024_uj_muveszet_2016_11_016-017.pdf (utolsó hozzáférés: 2019. augusztus 5.)

A történelemkönyveket újraírják és utánnyomják, de a *Nemzeti Tankönyv* egypéldányos: kollázstechnikával készült egyedi könyvmű, a kiállítás utolsó termében színpadra (posztamensre) helyezve, bevilágítva. A „kőbe vésett” történelmi olvasatokra kérdez rá, a *nemzeti narratíva* ellentmondásait hozza játékba. Egy könyv, de több perspektíva: akár úgy is olvashatjuk, mint egy posztmodern regényt. Az egyes nemzeteket nemcsak Magyarország-vonatkozású szövegek, hanem az identitásuk nyelve (pl. cseh, észt, ukrán, japán, finn, lengyel) is képviseli, kellő (és elegendő számú) nyelvismeret hiányában nem tudja értelmezni a sorokat a látogató. A *történelem-kollázs* tartalmi megismerhetetlensége „szerzői” szándék, a kvázi történetíró egy már-már fiktív narratívát állított össze a kronologikusan elrendezett eseményekből.

A művész mint történész

Az *Újraírható történelem* kurátora SZIJÁRTÓ ZSOLT, a kiállításra megjelent *Nemzeti Tankönyv* katalógus bevezető esszéjében HANNES BÖHRINGER egyik tanulmányát idézi,⁸ amelyben a német filozófus az emlékezet, emlékezési folyamat történeti átalakulásával, a tudás fogalmával, és ezek kapcsolatával foglalkozik. A személyes és a kollektív emlékezet különböző alakzatait sűríti ROTERS&SZOLNOKI projektje, míg Keserue a „(történeti) tudás konstrukciós mechanizmusait vizsgálja”.⁹ Szijártó Böhringerre hivatkozva két tudásformát említ: az egyik a *retorikus-szofista* megközelítési mód, amely a közös hagyományok elsajátításán alapul, a másik pedig egészen a platóni filozófiáig visszamenően, a tények megismerésén és megkérdőjelezésén alapuló *kritikai* tevékenység.¹⁰

„A művész mint történész” kifejezés az 1990-es évektől egyre gyakrabban tűnik fel a kortárs művészetben olyan művészeti alkotófolyamatot és attitűdöt jelölve, amely egy történeti esemény (újra) feldolgozásán túl a történettudomány alkalmazott módszereinek és eredményeinek a kritikai vizsgálatára is kísérletet tesz.¹¹ MARK GODFREY a *The Artist as Historian* című írásában a történelmi témájú kutatómunkát és a történelem reprezentációjával foglalkozó munkákat sorolja ehhez a tendenciához.¹² Valójában a művészek történelem iránti érdeklődése nem új keletű: akár a mindenkori politikai igények és érdekek (megrendelők, mecénások, állam) kiszolgálóiként, akár éppen ezekkel szembe menve interpretálták a történelem érintett fejezeteit.

A vonatkozó kortárs munkák a történelem igazságát, a hagyományos történészi módszertant, az attitűdöt, valamint az emlékezés és a műtfeldolgozás folyamatainak (irányított voltát) kérdőjelezik meg. HAYDEN WHITE már 1973-ban, majd később, többek között *A történelmi szöveg mint irodalmi alkotás* című munkájában is, a történelmi szöveg fikcionalizáló technikáiról ír; arról, hogy amikor a történetíró adatokból és eseményekből álló narratívát rak össze, cselekményesít,

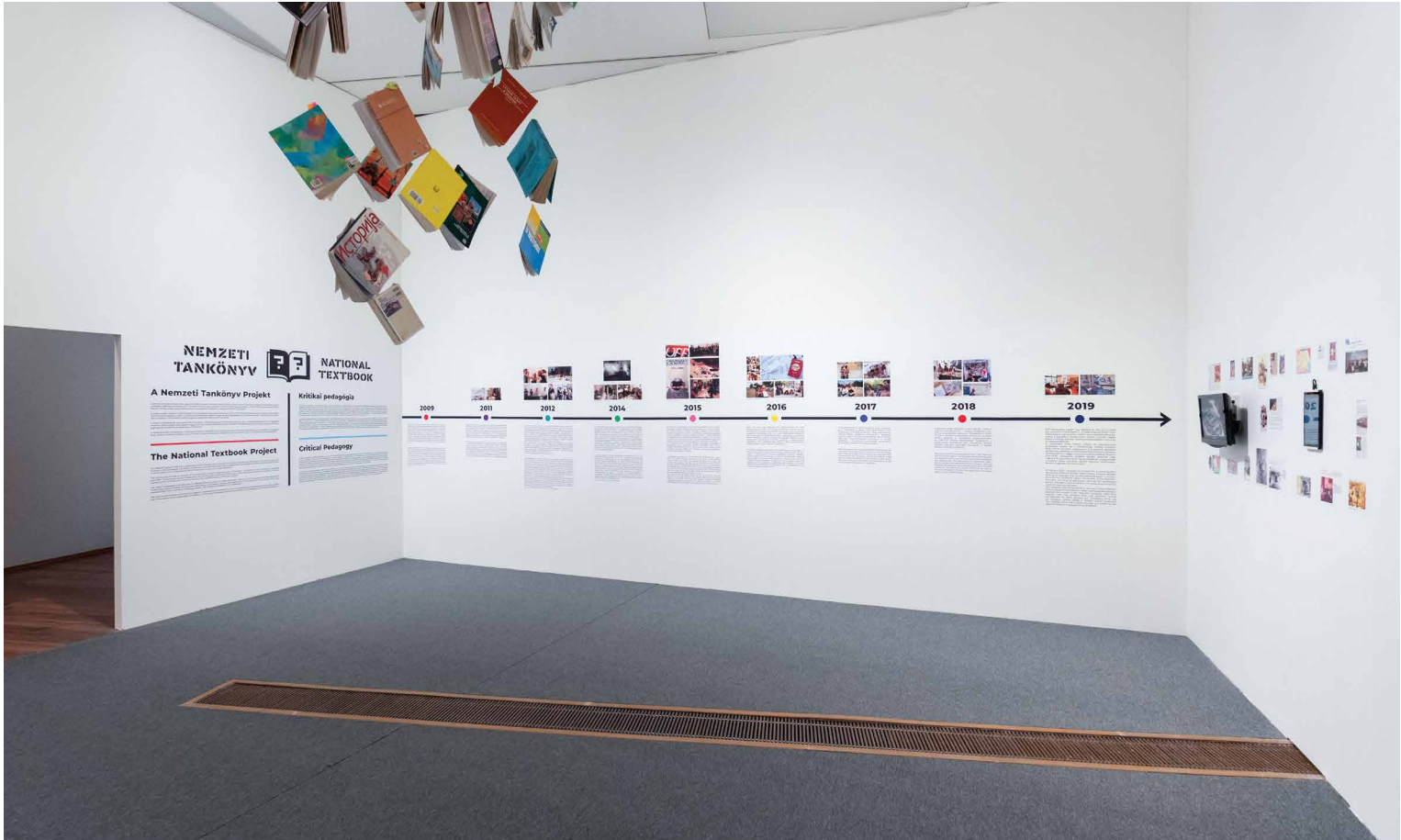
^[8] Hannes Böhringer: Nem a technika, hanem a művészet az emlékezetmédiум. In: uő.: Daidalosz vagy Diogenész. Ford. Tilmann J., Terc, Budapest, 2009; valamint on-line: https://hannesmagyarul.wordpress.com/2012/01/11/hannes-bohringer-elmenni/ (utolsó hozzáférés: 2019. augusztus 5.)

^[9] Szijártó Zsolt: A tudás formái. Keserue Zsolt: Nemzeti Tankönyv című kiállítása, In: Keserue Zsolt: Nemzeti tankönyv, MODEM, Modern Debreceni Nonprofit Kft, Debrecen, 2019. 4-9.

^[10] u.o.

^[11] A kortárs művészet historiográfiái fordulatának protagonistái, többek között, Jeremy Deller, Thomas Hirschorn, Tacita Dean, Matthew Buckingham, vagy az Atlas Group. A témáról magyarul ld. Tatai Erzsébet: A művész mint történész 2. Kortárs művészek és a történelem, Új Művészet, 2016/5., 38-42. http://www.epa.hu/03000/03024/00004/pdf/EPA03024_uj_muveszet_2016_05_038-042.pdf (utolsó hozzáférés: 2019. augusztus 5.); valamint Hal Foster: An Archive Impulse. October No.110, Autumn, 2004, 3-22; illetve: The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art, edited by Dieter Roelstraete. Museum of Contemporary Art, Chicago / University of Chicago Press, 2013, 176-177

^[12] Mark Godfrey: The Artist as Historian. October, No.120, Spring, 2007. 142-172.



Keserue Zsolt
Nemzeti Tankönyv, 2019, MODEM, Debrecen (részlet a kiállításból)

s ennek struktúrája és törvényszerűségei vannak.¹³ A metatörténelem megkonstruálásának hátterében konszenzus húzódik, amely a történet (elmesélésének) retorikáját (tragédia, komédia, szatíra vagy románc) is meghatározza. Amikor a történelmi elbeszélés dekonstruálására nem a saját tudományának szaknyelvével teszünk kísérletet, akkor arra is rákérdezzünk, hogy az adatokból milyen módokon, és milyen preferenciákkal lehetséges egy történeti narratívát megalkotni, és hogy beszélhetünk-e a létrehozott cselekménysor konszenzualitásáról?

A hivatalos oktatásban használt történelemkönyv a nemzet *egynézőpontú* történelmét rendezi kronológiába. Keserue *Nemzeti Tankönyv projektjének* nemcsak egy új, a történelem megismerhetetlenségét alátámasztó, különböző nemzetek történelmi perspektíváiból összeállított *többnézőpontú* könyv az eredménye, hanem egy – akár oktatási célokra használható – honlap, ahol az események,

^[13] Hayden White: A történelmi szöveg mint irodalmi alkotás. Ford.: Heil Tamás. In: uő: *A történelem terhe*. Osiris Gond, Budapest, 1997, valamint White, Hayden: Metahistory: *The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973

elbeszélések párhuzamosan, egymás mellett jelennek meg, eredeti nyelven és magyar fordításban egyaránt.¹⁴ A *Nemzeti Tankönyvet* a majdnem kétezer évet felölelő, különböző nemzetek iskolarendszerei által kanonizált történetek osztják egységekre, a *Wunderblock* a 20. századi történelem egy-egy fejezetét dolgozza fel. A múlt közös feltárása és megismerése a társadalomtudományokban az 1960-as, 70-es években bekövetkezett szemléletváltás következményeként, az akkor kialakuló baloldali mozgalmak és a kisebbségi csoportok (nők, munkásosztály, etnikai közösségek) emancipatorikus törekvéseivel kapcsolódtak össze: a nagy történelmi narratívák mellett megjelent az elnyomottak története és emlékezete.¹⁵

Az emlékezés uralkodó paradigmája Michel Foucault „ellenemlékezet” fogalmával állítható párhuzamba, amely azoknak a csoportoknak az emlékeire fókuszál, amelyekre a tradicionális történetírás nem fordított – és nem is fordít – különösebb figyelmet. Ebben az értelemben a nemzeti történelmek helyett inkább – a (nemzeti) történetírás ellenemlékezetének lenyomataiként – alternatív történelmekről beszélhetünk (pl. Foucaultnál az őrülség vagy a szexualitás története).¹⁶ És mi történik akkor, amikor nincs hatékony eszköze egy közösségnek, egy népcsoportnak ahhoz, hogy megszólaljon, hogy saját történelme (és ne csak története) legyen? Keserue projektjében a hazai történelmi eseményeket a „kívülálló” nemzetek, illetve a másik, érintett fél, illetve felek beszélik el, míg egy másik munka, a *Monitor – kritikai platform és nyitott műhely* tankönyv-projektje pedig azt vizsgálta, hogy

^[14] http://nationaltextbook.hu/

^[15] Az ún „alulról jövő történettél” foglalkozó történészek, források például: History from below, ld. https://archives.history.ac.uk/makinghistory/themes/history_from_below.html (utolsó hozzáférés: 2019. augusztus 5.)

^[16] Michel Foucault: Language to Infinity. In *Language, Counter-Memory, Practice*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977., 53-67.



Keserue Zsolt
Nemzeti Tankönyv, 2019, MODEM, Debrecen (részlet a kiállításból)

milyen a reprezentációja, a mások által elmondott története azoknak, akiknek nincs módjuk megszólalni sem. A *Monitor* a Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszékének alapszakos szemináriumára épülő diplomaprojekt volt, és a magyarországi cigányság történelmével és (ön)reprezentációjával foglalkozott.¹⁷ Kutatásuk a 2013–2014-ben érvényes Nemzeti alaptanterv (NAT) hivatalos történelemkönyveiből kiindulóan azt vizsgálta, hogy a cigányság milyen körülmények között, milyen eseményekkel kapcsolatban kerül említésre.¹⁸ Az eredmény – amit egy kiállításban és egy tanulmányban foglaltak össze¹⁹ – röviden az volt, hogy a romákkal kapcsolatos

sztereotípiák megjelennek a tankönyvekben is: a cigányok és magyarok évszázados együttéléséből és ennek kulturális kölcsönhatásaiból elsősorban a konfliktusokra hívják fel a figyelmet, s a romákkal kapcsolatban nagy számban megemlített iskolázatlanság és a munkanélküliség okait, hátterét nem mutatják be.²⁰ Keserue az *Újraírható történetekben* bemutatott Magyarországgal kapcsolatos sztereotípiagyűjteménye (időnként sztereotipikus kérdésekre adott, előre kódolható válaszokkal), a sztereotípiák esendőségét, a *Monitor* egy adott népcsoportot, a romákat érintő sztereotípiák tankönyvi kanonizálását leplezi le.

A kritikai pedagógia mint a történelem dekonstruálásának és újraírásának eszköze

Az 1970-es, 80-as években jelent meg az intézményes oktatási – tágabb értelemben a normalizáló hatalom végrehajtóját képviselő – rendszerre reflektáló kritikai pedagógia.²¹ Ennek kiindulása PAULO FREIRE (1921–1997) brazil pedagógus munkájához kapcsolódik, aki az oktatásból kiszorított társadalmi rétegek (brazil írástudatlan parasztok) tanításának egyik fő feladatáént azt látta, hogy képessé válnak a fennálló hatalmi rend elnyomó stratégiáinak fel- és megismerésére. A társadalmi egyenlőtlenségből adódó feszültségek az oktatási intézményben a hierarchikus tanár-diák viszony újragondolását is eredményezték: az ismeretek témáit, illetve azok átadásának módját a folyamatos és kollektív újragondolás alakítja, határozza meg. Az alulról szerveződő mozgalmak módszerei a rendszerkritikus társadalomelméleti megközelítésekkel fonódnak össze: a kritikai pedagógia a kritikai elméletek (Walter Benjamin, Theodor Adorno) gyakorlati megvalósulásának példája, amelyet Freire mellett még sokan mások, például Henry Giroux, Peter McLaren is képvisel.

Ha a művészetből ismert intézménykritika analógiájára aktualizáljuk a kritikai pedagógiai megközelítéseket, figyelembe véve a

²⁰ Gócza Anita: A cigányviccek sztereotípiái a tankönyvekben térnek vissza, 2014. december 13. <https://artportal.hu/magazin/a-ciganyviccek-sztereotipiai-a-tankonyvekben-ternek-vissza/>
²¹ Felber Tamás: Michel Foucault pedagógiakritikája, avagy az oktatás mint a normalizáló hatalomgyakorlás hálózata, in: *Pedagógiai Szemle*, 57. évf. 11. sz. / 2007, 73–80.

jelenkori hivatalos oktatási intézményeket és az azokat működtető fenntartói szándékokat, a kritikai pedagógiai nemcsak filozófia, vagy akár annak módszertani megvalósulása, hanem egy állandó kritikai hozzáállás kérdése is. A megszerzett tudás megkérdőjelezése, az újratanulás folyamatának, az *unlearning*-nek a gyakorlata. Ez a szemlélet a reformpedagógiai kísérletek történeti és kortársi példáihoz is kapcsolódik: a megszerzett tudás dekonstruálása, a tudatos felejtési folyamat hangsúlyozása az eredmény-orientált tanulási modellek alternatíváit a közös megismerési folyamatokban látja.

Az elmúlt tíz évben a kritikai pedagógia egyre gyakrabban fordul elő kortárs művészeti kontextusban – akár az *oktatósi fordulat* elméleti keretként –, különösen azokban az esetekben, amikor diákokkal együttműködésben valósul meg egy elképzelés, vagy amikor a mindenkori hivatalos oktatási intézményrendszer kritikájaként attól eltérő megközelítéseket javasol.²² Az egyik ilyen hazai példa a tranzit.hu 2012-ben kezdeményezett *A Művészek az iskolában* című programja, amely képzőművészek (többek között SZABICS ÁGNES, KHOÓR LILLA, SZABÓ PÉTER, de ebből a programból bontakozott ki a 2009-ben elkezdett *Nemzeti Tankönyv* is²³) bevonásával az oktatás új, közvetítő formáival kísérletezett középiskolákban.²⁴ A tudásátadás visszacsatolása a kritikai pedagógia részvételi tényezője. Az ismeretanyag frontális átadása helyett a közös munkán van a hangsúly. A kutatás és az anyagok feldolgozása Keserue munkájában a középiskolai történelemtanárokkal és diákokkal együtt, workshopokon történt, a ROTERS&SZOLNOKI páros a salgótarjáni domborműhöz kapcsolódó

²² Lázár Eszter: *Oktatási fordulat a kortárs képzőművészetben és a művészetoktatásban*, doktori disszertáció, Pécsi Tudományegyetem, 2019
²³ https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=87y-kOFhbWU (utolsó hozzáférés: 2019. augusztus 5.)
²⁴ A 2012-es felhívás: <http://hu.tranzit.org/hu/projekt/o/2012-04-01/mvszek-az-iskolban-projekt>, a 2013-as kiírás: <http://hu.tranzit.org/hu/palyazat/o/2013-04-15/felhivs-mvszek-az-iskolban-2013>, valamint a 2014-es felhívás: <http://hu.tranzit.org/hu/palyazat/o/2014-03-24/felhivas-muveszek-az-iskolaban-2014>. A megvalósult projektek: 2012-ben Szabó Péter, Keserue Zsolt, Khoór Lilla és Szabics Ágnes, Csoszó Gabriella: *Nem privát színház*; 2013-ban, valamint 2014-ben Mécs Miklós és a Művészeti és Művészetelmélet Szakkollégium – Építész Szakkollégium -Vizuális- és környezetkultúra Munkacsoport.



Keserue Zsolt
Nemzeti Tankönyv, 2019, MODEM, Debrecen | SZTEREOTÍPIA REMIX (részlet): résztvevők: Balogh Ágoston, Csongor, Böszörményi Csilla, Éliás Tamás, Farkas Gergely, Galsi Angelika, Jámbor Imre, Kovács Gergő, Mílikó Ramóna, Pataki Zsolt, Pianovszky Noémi Diána, Seres Ákos Zoltán, Szalmen Renáta, Szemán Bence László, Tar Tímea Patrícia, Tóth Anna, Tóth Evelin, Tóthfalusi Petra, Vigh Péter, Zsolyomi Bernadett Anikó | workshopvezető: Vóczi Lilla Éva

*Anamnézis*ében drámapedagógiai módszerrel vizsgálták meg 1956 tágabb kontextusát. Keserue – a projekt során változó számú és összetételű tagokból álló – csapata pedig azt vizsgálta, hogy az egyes országok konkrét eseményekhez kapcsolódó történelmi emlékezete hogyan rögzül egy történelemtankönyvben és a történelmi emlékezetben. Van-e különbségek az egyes beszédmódok között, és amennyiben igen, hogyan változnak ezek?²⁵ A történelem újraolvasása különböző (pedagógiai) módszerekkel is történhet: rekonstrukciós játékban,²⁶ újrajátzásban és szerepjátékkal, amelyek révén az egyéni nézőpontok, megközelítések, érzelmek „visszaíródhatnak” a narratívákba. A történelmi narratíváknak kettős szerepe van: egyrészt, hogy értelmet adjanak az eseménysornak, másrészt, hogy a befogadó számára valamilyen útmutatást kínáljanak az értelmezéshez. Nem feltétlenül, vagy kizárólag a történész vagy a „művész-történész” intellektuális szabadságról van szó, hanem inkább arról, hogy miként kell bizonyos dolgok iránt éreznünk: mivel az érzelmek segítségével jobban tudunk közelíteni, viszonyulni az (időben és térben) távoli dolgokhoz is. Amennyiben nincsen személyes vonatkozása egy adott eseménynek, az időben egyre távolodó múlthoz való viszonyunk a kívülálló pozíciójából határozható meg. Ehhez hasonló lehet a látogató pozíciója is egy olyan jellegű kiállításban, mint az *Újraírható történetek*. A történelmi „feldolgozások csak egy lehetőséget adnak arra, hogy a visszahozhatatlan, általunk felidézni nem tudott személyes élményeket valóságosnak fogjuk fel, tudatában annak, hogy egy »védtet« perspektívából tekintünk mások privát emlékeire, mások múltjára, és annak jelenére. Az emlékezés folyamata bármilyen körülmények között történik is, egy törekény műveltsor, amely állandó figyelmet igényel nemcsak az emléket idézőktől, de azoktól is, akik meghallgatják azokat”.²⁷

²⁵ <http://archiv.nationaltextbook.hu/index/1989/MQXhQ4RNxSBbif6ERL9U?document=uXwmooFY1E3oR8rj2Sw&page=1554584561o62>
²⁶ A tranzit.hu kezdeményezésére.
²⁷ Lázár Eszter: Megsejtett múltak, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Barcsay Terem, 2006, ld. <http://www.mke.hu/node/13596>

Az emlékezet alakzatai

ROTERS&SZOLNOKI: *Wunderblock* című kiállítása*

Látszólag nagyon heterogén tematikák követik egymást a *Wunderblock* című kiállítás gondosan felépített termében: lapok és képek egy család-történet hézagos emlékkönyvéből, városi épületek homlokzatain látható (vagy éppen láthatatlanná tett) politikai szimbólumok, s ami összefogja, mintegy keretezi őket: az utóbbi hetven-nyolcvan év kelet-közép-európai történelmének jórészt ismerős/hírheft eseményei. Közös ezekben a tematikákban, hogy az individuális és a közösségi történelem egy-egy traumatikus eseményét, jelképpé sűrűsödött fogalmát állítják középpontba, és választják alapos vizsgálatuk tárgyává. S teszik ezt a teljesség igénye nélkül, hiszen hasonló események számolatlanul rejtőznek a családtörténetet mélyén, városok és falvak elfeledett történelmében. Közös ezekben a témákban, hogy a felejtés és az emlékezés határvidékén találhatók: hol az egyik, hol a másik oldal felé sodródva.

Jelen kiállítás egyszerre folytatja és gondolja újra a győri Rómer Flóris Múzeumban 2016-ban, illetőleg a veszprémi Művészetek Háza, Csikász Galériájában 2017-ben bemutatott eseteket,¹ újakat emel be, néhányat pedig kihagy ezekből. Teljes joggal: mert nem is maguk az – amúgy

¹ Katharina Roters és Szolnoki József: *HACKElDa MÚLTaT!* Esterházy-palota (Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum), Győr, 2016. január 23 – február 28.; Csikász Galéria (Veszprémi Művészetek Háza), Veszprém, 2017. február 17 – március 18.

* Újraírható történetek. ROTERS&SZOLNOKI: *Wunderblock és Keserue Zsolt: Nemzeti Tankönyv című kiállítása*, MODEM, Debrecen, 2019. március 23 – július 7. *Az Újraírható történetek* című kiállításához két kurátori bevezető tanulmány készült. Az egyik Szijártó Zsolt: *A tudás formái. Keserue Zsolt: Nemzeti Tankönyv* című kiállítása címmel megjelent a MODEM által gondozott katalógusban (Keserue Zsolt: *Nemzeti tankönyv*. Debrecen, MODEM Modern Debreceni Nonprofit Kft., 2019). A másik tanulmány most kerül először publikálásra.

izgalmas és sokszor megrendítő – témák az igazán fontosak a kiállító művészek – KATHARINA ROTERS képzőművész és SZOLNOKI JÓZSEF dokumentumfilm-rendező – számára, hanem azok a kulturális és kognitív vakfoltok, niche-ek, emlékezetbeli senkiföldjék, amelyek működése ezen eseten keresztül megjeleníthető. Hiszen a kiállítás témái – a nagypapák tükörtörténetei, egy boldog nászút hátrahagyott dokumentumai, címerek és kulacsok, autók és himnuszok – mindezidáig elrejtve hordozták magukba sorsukat: egy mindig kulcsra zárt fiók mélyén, a beszélgetések során váratlanul fellépő csöndekben, egy gondosan felhúzott homlokzat mögé elrejtve, vagy éppen ellenkezőleg, a mindennapi észleléstől észrevétlenül hagyva. A kiállító művészek által gyakran használt – egyszerre tudományos és mindennapi – fogalom, a „vakfolt” árulkozik legjobban e mechanizmus működés-módjáról.

Hannes Böhringer egyik rövid esszéjének címe (*Nem a technika, hanem a művészet az emlékezetmédiüm*) mintha foglalata volna



ROTERS&SZOLNOKI
Wunderblock, 2019, MODEM, Debrecen (részlet a kiállításból) © Fotók: Eln Ferenc

a *Wunderblock* című kiállítás alapvető kérdésfelvetésének, legfontosabb tematikájának.² A szöveg – miközben az emlékezetmédiümok történeti átalakulásával foglalkozik – első része az *emlékezés/emlékezet* tematikája köré szerveződik, míg a második középpontjában a *tudás* fogalma áll.³ Mindkét területen ugyanazt a folyamatot próbálja bemutatni: a hagyomány korszakából (a tudás és az emlékezet kötelező érvényűségéből) a jelen történeti idejébe, a modern történeti tudat kialakulásához átvezető utat. E folyamat egyik kulcsmozzanata a kritikai (történet)tudomány megjelenése, a szakszerű történetírás „impozáns épületének megalapozása”. Alapfeltevése szerint a „múlt végtelen folyamata szekvenciálisan tagolt korszakokra osztható, melyek egymásra következését egy kauzális magyarázat képes összekapcsolni”.⁴ Böhringer azt a folyamatot mutatja be, ahogyan a történelem során folyamatosan átalakultak az emlékezet rögzítésére és tárolására szolgáló médiümok. Az emlékezet rögzítésére emelt épületeket felváltották a könyvek, létrejöttek az emlékezet támasztékául szolgáló különböző monumentumok (jelek, síremlékek és emlékművek). Kialakult a retorika sokszor elemzett emlékezés-művészete, ahol az emlékezet helyek és képek egymásra épülő architektúrájaként működik. Később az emlékezet megőrzése tovább kanonizálódott és mint *par excellence*

² In: Böhringer, Hannes: *Daídalosz vagy Diogenész*. Ford. Tilmann J., Terc, Budapest, 2009, valamint on-line: <https://hannesmagyarul.wordpress.com/2012/01/11/hannes-bohringer-elmenni/> (utolsó hozzáférés: 2019. augusztus 5.)

³ Ez a felosztás teljes mértékben megfelel az *Újraírható történetek* című kiállítás két egymástól elkülönülő, mégis egymáshoz sok szálon kapcsolódó projektjének. Amíg ROTERS/SZOLNOKI szerzőpáros kifejezetten az individuális/kollektív emlékezet különböző alakzatait, működési módjait állította kutatásai középpontjában, addig Keserue Zsolt a (történeti) tudás konstrukciós mechanizmusait analizálta részletekbe menő módon.

⁴ Gyáni Gábor: *A történelem mint emlék(mű)*. Kalligram, Pozsony, 2016, 24.

emlékezetmédiüm, létrejött a múzeum intézménye.

Ezt a helyzetet két folyamat változtatta meg alapvetően, amelyek mind az emlékezet, mind a (történet)tudomány monumentális épületét kikezdték. Az egyik a modern művészet azon törekvése, hogy szeretne kitörni a múzeumban rögzített múlt, a hagyomány kánonjából: folyamatosan új anyagokat, megszólalási formákat, technológiákat keres, amelyek ebből a helyzetből valamifajta kiúttal kecsegtetnek. Ezzel párhuzamosan – nagyjából az 1980-as évektől kezdve – a történetírás is hasonló kihívásokkal szembesült. Egyre nagyobb számban formáltak meg igényt különböző társadalmi csoportok, személyek arra, hogy saját múltbéli történeteiket a nyilvánosság előtt elmeséljék. Az így létrejövő alternatív múltképek, bár sokszor ellentétben álltak a történészek által kodifikált tudással, mégis jelentős visszhangot keltettek.

Ez a *memory boom*-nak is nevezett jelenség nem a véletlen műve. A 20. század tragikus eseményei, diktatúrái, népirtásai újra és újra felvetették azt a kérdést, hogyan történethetők, miképpen írhatók le



ROTERS&SZOLNOKI
Wunderblock, 2019, MODEM, Debrecen (részletek a kiállításból)



az átélt borzalmak? Az egyik kiutat ebből a helyzetből maguknak a szemtanúknak, a túlélőknek a (szükségszerűen partikuláris, én-központú) beszámolóit jelentették. Az átélt élmények, a történelem ágenseinek autentikus tanúságtételei alternatív emlékezetformákat – közvetlen hozzáférést a történelmi tapasztalat igazságához – kínáltak fel a történettudomány objektivista, szisztematikus tudásra és racionális megismerésre törekvő elbeszélésmódjával szemben. Mindez magával hozta az egyéni és a kollektív/társadalmi emlékezet különböző formái iránti érdeklődés megnövekedését.⁵ Maga a tudomány is megpróbált választ adni az emlékezeti formák iránt támadt hirtelen és tömeges igényre, a *public history*⁶ által támasztott kihívásokra. Kialakult az emlékezet-tanulmányok (*memory studies*)⁷ napjainkban egyre fontosabbá váló tudományterülete, amelynek középpontjában a jelen emlékezeti gyakorlatai állnak. Hogyan alakítanak bennünket, miképpen formálják identitásunkat és gondolkodásunkat a múlt történései? Miképpen jelennek meg az individuális tudatban a múlt autentikus ágensi tapasztalatai, miképpen lesznek részei egy-egy nagyobb csoport kollektív történelmi tudatának? Milyen szereplők, intézmények vesznek részt ebben a folyamatban? Hogyan formálják a történelmet, a mindennapokat ezek a kollektív emlékezeti alakzatok? Többek között ezek a kérdések állnak az e területen zajló kutatások középpontjában. Jelen kiállítás is fontos tanulsággal szolgál az egyéni és kollektív emlékezet médiumaival, ezek felépülésével és működés módjával kapcsolatban. Három nagyobb – de közel sem egyenlő módon reprezentált – emlékezet-alakzat köré épül a vizuálisan egy-egy emlékezés rétegzettségét megjelenítő kiállítás. A kiállítási anyag nagy része Katharina Roters képzőművész kettős (német és magyar) családtörténetének, identitás-gyökereinek művészeti feltárása és bemutatása köré szerveződik. A közösen jegyzett két videomunka és a hozzájuk

⁵ Nora, Pierre: A megemlékezés kora. In Nora, Pierre: *Emlékezet és történelem között. Válogatott tanulmányok*. Napvilág Kiadó, Budapest, 2010, 298-326.
⁶ Erről bővebben lásd Fischer, Holger: *Public history, emlékezetkultúra, történelempolitika*. Helyük Németország jelentkező történettudományban. *Történelmi szemle*, 2012/3., 389-410.
⁷ Olick, Jeffrey K. – Joyce Robbins: A társadalmi emlékezet tanulmányozása: a „kollektív emlékezet-től” a mnemonikus gyakorlat történelmi szociológiai vizsgálatáig. *Replika* 37 1999, 19-43., ld. még: <http://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/honlap/37/olick.htm> (utolsó hozzáférés: 2019. augusztus 5.)

kapcsolódó dokumentáció (*Anamnézis*, Salgótarján 2016 és *Feltárás*, Győr 2016) főként a társadalmi/kollektív emlékezet, a magyar történelmi közgondolkodás médiumait és alakzatait járja körül és értelmezi. Egy harmadik emlékezet-médiumot jelenít meg a kiállítást szerkezetileg keretbe foglaló két munka, az un. *Dugó-himnusz* (2015/2019) és *A mi autónk* (2019) című installáció. Különböző nyelveken és médiumokon szóalnak meg ezek a múltbeli történetek, más konstrukciós elvek alapján épülnek fel a történeteket értelmező narratívák, jól mutatva az emlékezeti alakzatok sokféleségét, az emlékezet-médiumok dinamikáját.

*

Katharina Roters egy klasszikus én-elbeszélés keretei közé helyezi művészeti projektjét, ily módon meséli el saját élettörténetét, állítja színre identitásának kettős gyökereit. Kérdésfelvetése – e műfaj elveinek megfelelően – egy számtalanszor felvetődött, de minden esetben csak nehezen megválaszolható probléma köré szerveződik: ki is vagyok én? hogyan és miért lettem olyan, amilyené váltam? mi a múltam, az örökségem? Forrássai is személyesek, a MODEM összefüggő, nagy terében családi örökségét állítja ki: a német nagyapától kapott, zöld bőrdobban rejtőző fotónegatívok nagyításait, a családtagokra vonatkozó, különböző állami hivatalokban őrzött dokumentumokat, a lomtalanítás közben előkerült családi relikviákat, különböző személyes tárgyakat. Az én-történet művészi megformálásában a kiállított képeken, tárgyakon és dokumentumokon kívül egy sajátos narratíva segít. Katharina Roters 2019 elején egy több mint két órás interjúban idézte fel a jelenből visszatekintve gyermekkori emlékeit, családtagjairól szóló jellegzetes történeteit, az élete legfontosabb fordulópontjait.⁸ Ez az *oral history*-hoz hasonló elvek alapján felépülő én-elbeszélés szolgált alapanyagul TOMPA ANDREA író számára a kiállítás fő narratívájának létrehozásához. Az általa jegyzett *Maxtól Maxig* című szöveg egyszerre működik sajátos értelmezési keretként és a látogatókat orientáló, segítő *guide*-ként. A 8 különálló fejezetben bemutatott családtörténet(ek) a kiállítás egyes pontjain meghallgatható(k), a szöveg egésze pedig a terem falán olvasható. Az első *Kati/Katharina* című fejezet a kiállító művész élettörténelmi pozícióját rögzítő gyorsportré, a nyolcadik, *Kulacsok* című írás Katharina édesapjának egy sajátos tárgygyűjtőszemélyét értelmezi, a köztes részekben pedig a (magyar és német) nagyszülők generációjából származó emlékeket rendező keretbe. Az így létrejövő emlékezet-alakzatban az elbeszélő pozíciója szilárd és rögzített: „Kati vagyok. Katharina Roters.” – fogadja a látogatót a kiállítóterben olvasható legelső mondat, s a legelső kép, az 1994-ből, düsseldorfi művészeti egyetemista korszakából származó *Duplafejú önarckép* is ugyanezt a bemutatkozást ismételi meg. A szöveg a probléma-definiálása, a projekt individuális és művészeti tétje kapcsán is egyértelműen fogalmaz: „Kati ezekben az elveszett történetekben, az emlékezet üres, dermedt tereiben, amelyekhez se dokumentumok, se családi emlékezet nem vezet, keresi a saját maga történetét.”⁹ Az így pozícionált elbeszélő vezeti keresztül a látogatót múltja legfontosabb állomásain, s tematizálja a családtörténetet és saját identitását egyaránt meghatározó, „lezárhatatlan kettőségeket”. A lineárisan felépített narratíva-útvonal, az emlékezet-alakzat legfontosabb szervezőelve a kronológia, központi elemei pedig fontos, életfordulókhoz kapcsolódó rítusok: a nászút, a temetés, a nagypéntek éjszakán elkövetett bűntény, a levéltári iratmegtekintés hivatali aktuusa. Noha a kiállítás narratívájában számos életrajzi adat, élettörténelmi tény olvasható, melyek meg is tekinthetők a közszemlére tett

⁸ Interjú Katharina Roters-szel. Készítette: Szolnoki József (2019).

⁹ Idézet Tompa Andreának a kiállítás számára írt szövegéből.



ROTTERS & SZOLNOKI
Wunderblock, 2019, MODEM, Debrecen (Anamnézis, 2016, Salgótarján)

dokumentumokban, képeken, ugyanakkor az eredeti *oral history* interjúra jellemző, közvetlen személyes hang a nyilvános térben jelentősen átalakult. Eltűntek a jellegzetes apró, mégis fontos történetek (a német nagyszülők rejtélyes, kicsit félelmetes lakóházáról, a család számos költözéséről és az ezzel járó beilleszkedési problémákról, a gyermekkor sokszor magányosan, szülő/k/ nélkül töltött időszakáról), s az emlékezet-narratíva egy alapvető probléma köré koncentrált. Mintha az identitás feloldhatatlan kettősségének magyarázatát valahol a történeti idő és az időtlenné tett pillanatok közötti feszültségben kellene keresni. Hogy hiába törekedtek e történet szereplői öröknek és visszavonhatatlannak szánt pillanatok létrehozására, saját életük önálló jogú megfogalmazására, a történelem kérlelhetetlenül újra és újra közbeszólt, folyamatos igazodásra kényszerítve őket. A kiállítás ezen részének narratívája, az általa létrehozott emlékezet-alakzat is e két fogalom közé szerveződik: „Kati”, ez az első szó, s az elbeszélő személyét definiálja, „idő”, ez pedig az utolsó, kijelölve azt a keretet, amely a történetek értelmezéséhez rendelkezésre áll.

*

Egészen más módon szerveződnek a közösen jegyzett videós dokumentációk. Noha ezek a munkák is a kollektív emlékezet problémáit, történelmi vakfoltokat vizsgálnak és dolgoznak fel, ugyanakkor mind az elbeszélő pozíciója és elbeszélés módja, mind a létrehozott emlékezeti alakzat eltérő mintázatot mutat.

Közös mindkét munkában, hogy múltbéli szimbólumrendszerekkel – állami címerekkel, politikai tartalmú domborművekkel – ezek jelenbeli továbbélésével foglalkoznak, azaz nyilvános terekben létező (vagy éppen elrejtett) történeti nyomokat elemeznek. A salgótarjáni Megyeháza homlokzatán 1956 óta látható dombormű a Rákosi-címerrel és a Győrben található – ugyancsak Rákosi-címeres – Attila utcai lakóház homlokzatának sorsa is fontos történeteket mesél el a magyar történelem közelmúltjából. Az egyik esetben egy országos szinten is ismert, tragikus történeti esemény – az 1956. december 8-i, számos áldozatot követelő sortűz – kapcsolódik a középponti fekvésű városi teret díszítő homlokzathoz. A másik helyszín ugyanakkor csak lokális jelentőségű: egy 1953-ban átadott munkáslakóház elfalazott homlokzati eleméről van

szó. A művészpáros mindkét esetben véletlenül – helyi lakosoktól származó információk alapján – bukkant ezekre az esetekre, amelyek lehetőséget kínáltak számukra a kollektív emlékezet működésének vizsgálatához. Gondos kutatómunkával, levéltári dokumentumok tanulmányozásával, helyi újságok beszámolóí alapján rekonstruálták e történeti szimbólumok viszontagságos sorsát. A kiállítás tárlóiban gondosan adatolva és feliratozva e kutatómunka dokumentumai láthatók, a *Feltárás* című videó pedig 2 percben foglalja össze a címer kibontásának és nyilvánosságra hozatalának munkafázisait.¹⁰

Figyelemre méltó az a pozíció, amelyből kiindulva az alkotópáros a tematikához közelített. A történelmi szimbólumok – módfelett érdekes és jellegzetes – történetén túl az érdeklődésük főleg a társadalmi kontextus bemutatására irányult. Hogyan élnek együtt a múlt e szimbólumaival a jelenbeli örökösök, a városlakók, a fiatal generációk képviselői? Mit gondolnak a magyar közelmúlt ezen szakaszáról, milyen viszonyt alakítottak ki hozzá? E problémakör feltárása és megjelenítése során a hangsúlyt nem egy saját elbeszélés megkonstruálásra helyezik, hanem a történetek szereplőivel, az érintettekkel folytatott alkalmi együttműködésekre. Ezért is fontos részeit jelentik e munkáknak a – művészek kezdeményezésére életre hívott – közösségi alkalmak, így a salgótarjáni középiskolások részvételével megvalósított drámapedagógiai foglalkozás, illetőleg a győri házban élőket megszólító lakógyűlés. E közös múltfeltáró és értelmező tevékenységhez nem állt rendelkezésre valamely narratívában előre meghatározott múlt-olvasat, az emlékezet egy előre meghatározott fonala. A történetek jelenidejű szereplőiknek maguknak kellett választ adni a kérdésre: hogyan tekintsenek abban az adott pillanatban történelmük e korszakára, milyen kapcsolatot alakítsanak ki múltjuk e sokáig rejtve maradt időszakához. Álláspontot kellett foglalniuk, vitákba kellett bocsátkozniuk és konszenzusra kellett jutniuk abban a kérdésben, hogy a múlt értelmezéséhez kínákozó lehetőségek (muzealizálás, visszatemetés, reflektált együttélés) közül

¹⁰ https://www.youtube.com/watch?time_continue=11.4&v=tlh17wRPXA (utolsó hozzáférés: 2019. augusztus 5.)

melyiket válasszák. A drámapedagógiai foglalkozás során a résztvevőknek bele kellett helyezkedniük az egykori szereplők elképzelt életszituációiba, újra kellett alkotniuk a múlt egy adott, (a domborművön látható) kimerevített pillanatát.

Az emlékezet alakzata ebben az esetben nem úgy jelenik meg, mint egy lineáris, az elbeszélő ént középpontba állító, jól megformált történet, hanem közös erőfeszítéseken alapuló, lehetséges viszonyok bemutató, konszenzusokra törekvő folyamat. Noha a művész indította el a múlt feltárásának egész folyamatát, ebben a szakaszban tudatosan háttérbe maradt, inkább mediátorként és dokumentátorként vett részt a lokális történelemhez fűződő viszonyrendszerek rögzítésében. Főleg az *Anamnézis* című videodokumentáció¹¹ mutatja be a múlttal kapcsolatos lehetséges álláspontok sokféleségét, s az egyenrangú szereplők között zajló kommunikáció megvalósult módjait. Az emlékezet-alakzat fő

¹¹ <https://indavideo.hu/video/ANAMNEZIS> (utolsó hozzáférés: 2019. augusztus 5.)

szervezőelve ebben az esetben a „közösség”, a „csoport”, s hangsúlyos szerepet kap benne a „jelen” idővonatkozása.

*

Egy harmadik lehetséges emlékezetmédiomot jelenítenek meg a *Dugóhimnusz* és *A mi autónk* egymással is összekapcsolódó szimbolikus emlékezet-tárgyai. Ezek mögött nem állnak történeti dokumentumok, nem is emlékezetbeli vakfoltok, múltbeli individuális/kollektív események gondos rekonstrukciói. Sokkal inkább az alkotópáros reflexiója olvasható ki belőlük a kiállításon tematizált, múltfeltáró folyamatokra. Azaz az emlékezet-médiум ebben az esetben egy szimbolikus tárgy, egy – böhringer-i értelemben vett – *monumentum*.

Újra megjelenik a német-magyar történeti párhuzam (a közlekedési torlódások közszolgálati híreit megszólaltató német himnusz és a „magyar autóként” meghonosodott, a kiállítótérbe állított Suzuki Swift összekapcsolása), mint ahogyan a sokat idézett történeti vakfolt keletkezésére, a nehéz láthatósági viszonyokra is reflektálnak ezek a munkák. A közelmúlt politikai diskurzusából származó kép,¹² a szélvédőt eltakaró, az előrejutást lehetetlenné tevő, óriásira növelt visszapillantó-tükör alapvető utalás a magyar történeti közgondolkodás megoldatlan problémáira. És az olyan kiállítások fontosságára is, mint ROTTERS & SZOLNOKI: *Wunderblock*-ja.

¹² Az egykori cseh államelnök, Vaclav Klaus szavait tanácsadója, Bohumil Doležal idézte fel egy interjú keretei között: „A jövőbe kell nézni, a múlttal nem kell foglalkozni – ezt mondják. Klaus fogalmazott úgy, nem jó olyan autót vezetni, amelyen a visszapillantó tükör nagyobb, mint a szélvédő.” In. Határvonal. Bohumil Doležal a magyar-cseh viszonyról, az SZDSZ-ről és arról, hogy miért nincsenek Csehországban posztkommunisták. *Magyar Nemzet*, 2009. június 13., 23.

ROTTERS & SZOLNOKI
Wunderblock, 2019, MODEM, Debrecen (A mi autónk)



Végre ne a testéről legyen szó*

EPERJESI ÁGNES: Érezze megtiszteltetésnek

Fészek Művészklub, Galéria és Herman terem
Budapest, 2019. május 15 – június 10.

EPERJESI ÁGNES *Érezze megtiszteltetésnek* című kiállítása egy összetett projekt (egyik) betetőzése. A művész PAUER GYULA MOLNÁR CSILLA szépségkirálynőről készült bronz szobrával foglalkozott többféle módon is. Annak igen sokféle kontextusát tárta fel és helyezte egy diskurzusba, hogy mindezek fényében nézünk rá újra a műre,¹ annak előzményeire, készülésére és utóéletére. Már korábban is reflektált a témára egy performansszal,² amelynek kulcseleme a Magyar Nemzeti Galériában kiállított szobor volt. A Fészek-beli kiállítás pedig egy térbe hozott többféle, a művel kapcsolatos dokumentumot,³ és egy új alkotással, egy Molnár Csilla-büszttel adta meg az egyik legfontosabb dolgot a szépségkirálynőnek, amelyet csak lehetett. Eperjesi projektjének alapvető attitűdjei a kritika és a bármennyire gesztusértékű, ám mégis jelentős jóvátétel.

- 1 Eperjesi művészi érzékenysége és kritikai attitűdje a női szerepek és helyzetek társadalmi kontextusával kapcsolatosan korábban is jelenlévőek voltak művésztében. E cikkben tárgyalt művének elkészültében szerepe volt a #Me too kampánynak is, ami óriási lépés volt a nőket érő abúzusokról való nyílt közbeszéd létrejöttéhez. A művész számára pedig katalizátorként működött a téma képzőművészeti aspektusainak feltárásához is.
- 2 *Érezze megtiszteltetésnek*. Performansz a Magyar Nemzeti Galériában, 2018. október 11.
- 3 Korabeli újságcikkeket, a *Lui* magazin megfelelő számának releváns oldalait, Friderikusz Sándor alább hivatkozott könyvének néhány különösen fontos oldalát, Hartai László levelét Pauer Gyulához (amelyet Eperjesi a rendezőtől kapott meg, s így elsőpublikációja a tárlat volt), a Magyar Nemzeti Galéria Pauer Gyula szobrához tartozó műleíró karton másolatát.

* A cím egy idézetből született: „Eperjesi érzékenysége lehetővé teszi, hogy végre ne Molnár Csilla testéről legyen itt szó.” In: Adamik Luca: Érezzem megtiszteltetésnek. Elhangzott a kiállítás megnyitóján. Megjelent: *Artmagazin*, 2019/3., ld. <http://www.eperjesi.hu/texts/adamik-luca-erezsem-megtiszteltetesnek-artmagazin-2019-3?id=157> (utolsó hozzáférés: 2019. augusztus 5.)

Pauer Gyula az 1985-ös első magyar szépségkirálynő-választás⁴ folyamatába egy ponton mint önjelölt dokumentáló lépett be. Mint aki megkoronázhatja a folyamatot azzal, hogy nagybetűs, hagyományos értelemben vett művészként megőrökíti a verseny során felszínre bukkanó Szépséget (személyt, eszmét, ideált), mi több, azt a korszak sajátos jellemzőjének tekintve társadalmi jelentőséget is tulajdonított tevékenységnek. Saját alkotási koncepciójához híven⁵ gipszlenyomat alapján tervezte elkészíteni a királynő szobrát. A szervezők pedig nemcsak elfogadták ezt, hanem a szoborkészítés mint díj szerepelt a versenyen, és a televízió által is sugárzott döntőn is bejelentésre került. A már több szempontból kiszolgáltatott díjazottak számára esély nem volt, hogy testüket már ne csak nézésre kelljen felkínálniuk, hanem – ellentétben a szépségkirálynő érinthetelenségének elvével⁶ – érintésre, mi több, tapogatásra is átadják. A lenyomatkészítés folyamata ugyanis ezzel járt. Eperjesi Ágnes tanulmánya,⁷ s a kiállítása kapcsán született kritikák⁸ több, igen fontos aspektusát tárgyalják művének: a rendszer-váltás időszakának visszáságait, a művészet és politika korabeli kapcsolatának, a művészi szabadságnak és a férfi művész és a női modell hatalmi viszonyainak kérdéseit, illetve a hazai avantgárd

- 4 A szocializmus időszakában az első.
- 5 Ehhez lásd pl.: Eperjesi Ágnes: *Magánérdek és közkincs 2. rész. Pauer Gyula: „Magyarország szépe” (1985) című szobrának kontextusai*. https://punkt.hu/2019/05/30/maganerdek-es-kozkincs-2-resz/?fbclid=IwAR3nKNeON_mi_OIEYeoW9VQwLWXlt1-yqH-L-2CFDLClzEoL_yqLUXsvkj1I (utolsó hozzáférés: 2019. augusztus 5.)
- 6 Eperjesi: im.
- 7 Lásd 4. jegyzet
- 8 Az eddig megjelenteket lásd összegyűjtve Eperjesi Ágnes weboldalán: <http://www.eperjesi.hu/solo/erezze-megtiszteltetesnek-you-should-feel-honoured?id=257>. Azon túl, hogy a gyűjtés megkönnyíti az érdeklődők számára a hozzáférést, egyúttal ezzel a gesztussal ezeket a reflexiókat is bevonja a projekt által újraindított és újrapozícionált diskurzusba.

művészek 1980-as évekbeli pozíciójának változásait.⁹ Utalás szinten több kritikában is felmerült még egy, de külön is részletezést kívánó szempont: a résztvevő lányok kihasználásának sokfélesége.¹⁰ Különösen dermesztő azoknak a kimondott és ki nem mondott döntéseknek és gesztusoknak a szövevénye, amelyben a szép és fiatal női testek használatának különféle módjai legitimálódhattak és valósulhattak meg, és mint ilyenek a rendszerszintű abúzusra és bántalmazásra adnak rendkívül szomorú példát egy egyéni tragédián keresztül. Jelen írás elsősorban ez utóbbi aspektussal kíván foglalkozni. A szépségkirálynő-választást óriási érdeklődés övezte, a politikai szabadság egyik első megnyilvánulásként tekintettek rá. Azt a problematikát, hogy ez pontosan minek a szabadsága is volt, hajszálpontosan fejtí fel a művész tanulmányában.¹¹ Röviden összefoglalva, elsősorban a tökéletes szépségű női testek nézegetésének, a nőkre vethető tárgyasító férfi pillantás szabadsága volt, amelyet azonban kitűnően legitimált a politikai felszabadulás, mint

- 9 Például azt a kérdéskört, hogy az avantgárd, tehát a rendszerrel szembehelyezkedő művész Pauer saját művét ugyanazon rendszer egyik legfontosabb művészeti intézményébe, a Magyar Nemzeti Galériába valónak tartotta. Lásd erről a *Szépleányok* című dokumentumfilmben szereplő egyik interjú-részletet (*Szépleányok*, színes, magyar dokumentumfilm, 90 perc, 1987. Rendező: Dér András, Hartai László). A kérdés a kiállításához kapcsolódó beszélgetésben (*A neoavantgárd testpolitikája, és annak utóhatásai*. Beszélgetés a Fészek Művészklubban, 2019. június 12-én., ld. <https://www.youtube.com/watch?v=4Q4rjbojO3o>, utolsó hozzáférés: 2019. augusztus 5.)
- 10 Ezen problémakör, a női szocializáció és a patriarchális berendezkedés kritikája mentén elemzi a művet Süvecz Emese is, aki olyan kulcsfontosságú fogalmakat vet fel írásában, mint például strukturális férfiúrszak, férfi jogosultságutdat. Süvecz Emese: *Leleplezés, vagy igazságtétel? Műértő*, 2019. június, ld. <http://www.eperjesi.hu/texts/suvecz-emese-leleplezes-vagy-igazsagtetel-muerto-2019-junius?id=160> (utolsó hozzáférés: 2019. augusztus 5.)
- 11 Eperjesi, im.

Eperjesi Ágnes

Érezze megtiszteltetésnek, 2019 (részlet a kiállításból) © Fotók: Eln Ferenc



keretezés.¹² Ez a tekintet már önmagában sem ártatlan, de ezen túlmenően ennek szabadsága egyúttal a női testekből kiaknázható üzleti haszon megvalósításának szabadsága is volt.¹³ A női testek sokszoros használatát és kihasználását a szépségverseny során több dolog is megkönnyítette. Ilyen volt például a korhatár kérdése, amelyet 16-ról később 17-re emeltek, de még így is teret hagytak fiatalkorúak jelentkezésének. Akik nyilvánvalóan alárendelt pozícióban vannak, sőt, konkrétan kislányok még. A szépségversenyek ilyen alacsony korhatárral gyereklányok szexualizáláshoz vezetnek, pontosabban, abból épülnek fel. Ennek hatása a résztvevőkre is rendkívül ártalmas, de azt is pontosan tudjuk, hogy a szépség- és a pornóipar hatása hogyan kényszeríti a felnőtt nőket is arra, hogy bizonyos módokon infantilizálják magukat/testüket, hogy kíváncsibbnak tűnjenek a férfiak szemében. Ilyen például a nemi szervek teljes szőrtelenítése.¹⁴ Ez utóbbi

- 12 Mindez szerves része volt a 1980-as évekbeli fél-kapitalista szórakoztatóipar megjelenésének.
- 13 A rendszerváltás idején a politikai felszabadulásról szóló retorika fedte el, hogy valójában a női testek használatából kiaknázható maximális élvezet és anyagi haszon megszerzésének lehetőségét adó szabadságról van szó, pornográf tartalmak készítésének és a pornófogyasztás lehetőségének legitimációjáról. Lásd ehhez: „Széjjelbonthatatlanul keveredtek össze a kortárs szexuális forradalomról való tévképzetek, a szabadság fantomjának ikonográfiája, és egy halandó emberi lény, egy meztelen nő testének látványa.” György Péter: *Pátosz és kritika. ÉS*, 2019. május 24. (<http://www.eperjesi.hu/texts/gyorgy-peter-patosz-es-kritika-es-2019-majus-24?id=155> (utolsó hozzáférés: 2019. augusztus 5.)) A kérdéskör tágabb értelmezéséhez, előzményeihez lásd: Eperjesi im., illetve: Eperjesi Ágnes: *Magánérdek és közkincs I. A fotográfia szerepe a 70-es évek kultúrája és médiapolitikájában*. <https://punkt.hu/2019/05/20/maganerdek-es-kozkincs-1-resz/> (utolsó hozzáférés: 2019. augusztus 5.)
- 14 A témához lásd: K. Horváth Zsolt: *A bundátlan Vénusz: a női testszőrzet biopolitikai mítoszai és az „eszményi test” politikai gazdaságtana, 2. rész*. <http://aszem.info/2016/11/a-bundatlan-venusz-2-resz> (utolsó hozzáférés: 2019. augusztus 5.)



2019_6_7

ráadásul Pauer „szépségakciójában” is kulcs-elem: az egész, mez-telen testről történő gipsz mintavételhez ugyanis erre volt szükség. Ha már egyáltalán felmerült, hogy lenyomat készüljön a nyertesek-ről, vajon mennyiben sérült volna *ténylegesen* ennek hitelessége, ha a nemi szervek területét általában véve, kvázi idealizálva for-mázta volna meg a művész? Akkor is, ha a koncepció egyik lényege a pórusok szintjéig hatoló pontosság, a „dokumentarizmus” volt. Bátran mondhatjuk, hogy ebben az esetben sem lehet valódi bele-egyezésről beszélni, hiszen a helyzetből adódóan nem volt válasz-tása a modelleknek. Az ennek ellenére véghezvitt cselekedet pedig mindenkor és minden helyzetben erőszakot jelent.

A szépségkirálynő-választás résztvevőin többen, többféle módon, rendszerszinten és egyénileg is erőszakot követtek el. Lányok, akiket arra neveltek, hogy meg kell felelniük a környezetük elvá-rásainak, lányok, akiket arra neveltek, hogy az értékük a testük és a szépségük, evidensen nem foghatták fel, mibe mennek bele. A felkínált szereplési, megjelenési lehetőség nem értése logikus következménye az átlagos női szocializációnak, amely elveszi a lehetőséget attól, hogy nőként tisztán lássuk a létünket alapjaiban meghatározó patriarchális viszonyokat magunk körül, és evidens egy közegben, amely még maga sem ismeri a média kiterjesztett működésének hatásait, és végképp nem értheti a piaci érdekek mindent elsöprő erejét. A szépségírálynő választás ugyanis lényeg-ileg nem más, mint üzlet.¹⁵ A résztvevők testét egyrészt a bennük virtuális élvezetet találók számára teszik piacképessé, másrészt reklámhordozóként használták: például akkor, amikor a Milde Sorte cigaretta reklámja futott végig a testükön átvetett szalagokon. Például akkor, amikor a nekik adott díjak lényegében az azokat fel-kínáló cégek reklámjai voltak.¹⁶ S ha már a reklámoknál tartunk: szintén különösen felkavaró, hogy Molnár Csilla győztesként egy

húsipari cég ajándékcsomagját is kénytelen volt boldog és hálás mosollyal átvenni. Ez több szinten is megalázó: részben az étel, mint ajándék ebben a kontextusban lealacsonyító a királynőre nézve, a „tukmálás” szokásának valami különösen visszatetsző, azt piederstálra emelő megnyilvánulása. A lányokat a testük alapján megítélő, mérlegre tevő, szimbolikus húspiac keretén belül pedig ez az ajándék olyan, mint egy arcul csapás: hús jár a húsnak tekin-tett lánynak.¹⁷

A mintavétel részben már említett körülményei pedig csak súlyos-bították az eleve megalázó, művészeti köntösbe takart gondolatot: a teljes testről készülő gipszlenyomat vételhez a lányokat egy szűk állványzattal fogták közre, amely rendkívül pontosan jeleníti meg azt a börtön-szerű beszoríttóságot, amelyből nem volt menekvés. A stúdióban forgató filmesek anyagai és az ott készült fotók alapján tudjuk, hogy a lányok testén egyszerre 6-7 férfikéz, Pauer segédeinek, fiatal, a szép nők megérintését nyilvánvalóan élvező férfiak keze is „munkálkodott”.¹⁸ Ha akarjuk, ez is racionalizálható: itt a gyorsaság lehet az indok a sok kézre, ám ez nem a modellek érdekében történt, hanem a gipsz gyors száradási ideje miatt. Ahogy a szőrtelenítés is védhető azzal, hogy a modell érdeke, hogy oda ne ragadjon bele a gipsz, mondjuk. Ám ezt, ahogy fentebb írtam, másként is meg lehe-tett volna oldani. Igaz, az állítólagos (vagy inkább önleplező) kon-cepció rovására – de a modell méltóságának megőrzése érdekében. A mintavétel során a váratlanul megérkező fotósok által készített képek keletkezésének és későbbi, szoftpornó-magazinban való fel-használása külön történet a történeten belül,¹⁹ többen tárgyalták

¹⁷ A téma aktualitását, és az erről való tiszta beszéd fontosságát az is jelzi, hogy az azóta eltelt időben ugyanerre láthattunk még mindig példákat, lásd: <http://nol.hu/archivum/archiv-465665-268657> (utolsó hozzáférés: 2019. augusztus 5.)

¹⁸ Lásd Eperjesi tanulmányának második részét, 4. jegyzet

¹⁹ A két fotós, Bacsó Béla és Fenyő János a Lapkiadó Vállalat alkalmazottai vol-tak. A képek 1986-ban jelentek meg a *Lui* magazinban. Erre a modellektől nem kértek engedélyt, ők utólag szembesültek a ténnyel, ellenben Pauerrel, aki tudott a megjelenésről.



Eperjesi Ágnes

Érezze megtiszteltetésnek, 2019 (részletek a kiállításból)

ennek részleteit. Én három aspektust emelnék ki belőle, amely mind a kihasználás témakörébe illeszkedik.

Az első ismét a beleegyezés hiányával kapcsolatos, és ismételten ráerősít, hogy milyen alapvető, rendszerszintű viselkedésforma volt az, amely a résztvevőket együttműködésre kényszerítette: Pauer közölte a fotósokkal, hogy amennyiben a lányok beleegyez-nek, részéről a fényképek elkészülhetnek. Ez a beleegyezés nyilván megtörtént, a művész moshatta kezeit. A választási lehetőségek (látszólag) fel lettek kínálva, a döntést pedig ezek közül (látszólag) szabadon meg is hozták a modellek. Azonban valójában egy lehe-tőségük volt, s az egy opció mellett való döntés az valójában nem választás. Ez az eset csak egy a szépségkirálynő választás egész folyamatára jellemző, változatos manipulációkra, az áldozatok beleegyezésének kikényszerítésére egy sor, rájuk nézve megalázó, mások érdekeit szolgáló „döntésre” és viselkedésre.²⁰ Ez a sokféle típusú kényszerítés pedig mind a bántalmazó viselkedés-repertoár része. A bántalmazó retorika kiváló arra, hogy az elkövető felment-hesse saját magát, s minden felelősséget az áldozatra toljon. A mi társadalmunk pedig kifejezett előszeretettel hibáztatja a minden-kori áldozatokat.

A másik problémakör a prostituálásé: nem lehet egészen pontosan tudni, mi lett a sorsa a mintavétel során Molnár Csilláról készült fotóknak, de megjelenésre nem kerültek. Szívszorító, dermesztő és dühítő FRIDERIKUSZ SÁNDOR könyvében olvasni,²¹ hogy a fotókról hogyan alkudozott a két fotós, a „papa” és Molnár Csilla mene-dzsere. A szépségkirálynő testének, mint árunak, mint pár kiló húsnak a kezelése, amelyből mindenki csak és kizárólag a maga

²⁰ Ide értve a Magyar Médiaival megkötni kényszerült szerződést, a később a nyer-tesek számára, különösen Molnár Csillára rákényszeríteni próbált reklámszer-ződést, az ezekkel kapcsolatos megfélemlítésekkel és zsarolásokkal együtt. Lásd ezekhez például a *Szépleányok* című dokumentumfilmet.

²¹ A kiállításon is szerepeltek ezek az oldalak. Friderikusz Sándor: *Isten óvd a Királynőt!* HP Hungaropop Kulturális Kiadó és Szolgáltató Vállalat, Budapest, 1987, 160–161.

hasznát akarja kivenni, visszavezet a húspiac analógiához, egyút-tal még inkább explicitté teszi, hogy a résztvevők testét többen is anyagi haszonszerzés céljával használták fel, azaz azt a tényt, hogy a résztvevők, közülük is leginkább a nyertesek esetében kihaszná-lásuk módjai között a prostituálás kiemelt helyet foglal el. A harmadik szempont ismét a férfi hatalom nőkkel szembeni hasz-nálatát, annak társadalmi szintű működését példázza. Tény, hogy a stúdióba érkező fotósokat nem Pauer Gyula hívta, azonban az események egy ponton kicsúsztak a kezéből. Azt a a hatalmi pozí-ciót, amelyet a versenyzőkkel szemben vindikált magának és kihasz-nált,²² mégsem érvényesítette más, érdekeik révén nagyon eltöklét, más férfiakkal szemben, azaz: nem védte meg modelljeit. S ebben az egyéni felelősség kérdése mellett ismét tetten érhetjük a patriarchá-lis rendszer hierarchikus működését is. Amelyben, bár az alapvető érdekeik közösek, a bármilyen szempontból erősebb férfi gyakorol-hatja inkább az előjogokat és veheti el a nyereséget.

És igen fontos az utólagos értelmezések kérdésköre is. Eperjesi Ágnes kutatásaiban is idéz olyan korábbi, a kutatásait megelőző művészettörténeti elemzéseket, amelyek a művész koncepciójá-nak, a tisztán esztétikai szempontok hangsúlyozásával remekül alkalmasak Pauer renoméjának megóvására. KÖRNER ÉVA Érorsz elvont eszméjének bevonásával és annak a szocialista erkölcshez való kapcsolásával hoz be a mű készülésének valós folyamatát tel-jesen elfedő és így kizáró dimenziót²³, míg SZŐKE ANNAMÁRIA a végső tragédiát, Molnár Csilla öngyilkosságát olyan módon vetíti a szoborra, hogy patetikus módon felmagasztosítja vele azt.²⁴

²² Oltai Kata a kiállításhoz kapcsolódó beszélgetésben (lásd 8. jegyzet) is hangsű-lyozza ezt az aspektust, artis doctus pozícióba helyezkedőnek írja le Pauert.

²³ Eperjesi, im.

²⁴ Szőke Annamária: Szépségminták, héjplasztikák és fotószobrok 1986–1995. PAUER. Összeáll. Szőke Anikó, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2005. 233–247., ld. <http://www.pauergyula.hu/bibliografia/konyvpdf/Pauer-Szepseg%20.pdf> (utolsó hozzáférés: 2019. augusztus 5.)

A Szépségkirálynő számtalan érdekes eszköze volt a megválasztása utáni hónapokban is, és ezzel az érveléssel halála is csupán eszé közé válik ahhoz, hogy még megkérdőjelezhetetlenebb módon váljon elemezhetővé a Pauer-szobor.

A munkája során is szakmai ellenállással találta szemben magát Eperjesi: a performansz előtt, eredeti terveként egy kiállítást szeretett volna létrehozni a Galériában Molnár Csilla szobrával kapcsolatosan, ám erőfeszítései nem jártak sikerrel. Nagy kár, hogy a Galéria nem használta ki a kiállításban rejlő lehetőséget arra, hogy az általa képviselt és megvalósított XX. századi és kortárs magyar művészeti kánont reflexió tárgyává tegye, ha csak egy, bár emblematisztikus mű újrakontextualizálásán keresztül is.²⁵ A kiállítás kapcsán pedig több kritikáíró elismeri ugyan Eperjesi hiánypótló kutatásait, művét és a kritikai attitűd létjogosultságát, azonban mégis „dob mentőövet” Pauer szobrának, vagy magának a művésznek.²⁶

Végső soron nem kérdőjelezi meg egy olyan mű értékét, a magyar művészettörténetben elfoglalt helyét, amely pedig köztudottan rendkívül méltatlan folyamatok árán jött létre. Mindezzel nem csak egy művészt és művet védenek, hanem fenntartanak több, kikezdhetetlennek vélt, rendkívül káros, mai napig is meghatározó társadalmi megegyezést. Össztársadalmi szinten például azt a jogot, hogy egy férfi, illetve egy férfiak uralta rendszer megteheti mindezt (és ennél sokkal többet is) a neki alárendelt nőkkel. Szűkebb értelemben pedig például azt a működést, hogy a művészet és esztétika elvont fogalmai előbbre valók a műértelmezésben, mint azok a tények, érzések és tapasztalatok, amelyek közben megtörténtek és a résztvevőkben keletkeztek. Egészen pontosan egy második, az élettel összefüggésben nem lévő, reflektálatlanul önmagára záródó művészeti valóságot hoznak létre, amely mint ilyen, valóban megkérdőjelezhetetlenné válik. De ha rápillantunk a bronzszoborra, tudván létrejöttének körülményeit, vajon ez a tudás nem kell-e, hogy előrébb sorolódjon bármifajta, e kontextustól magát és a művet függetleníteni akaró esztétikai szemponttól? Kimondhatjuk-e magyarázat nélkül, vagy annak ellenére, hogy milyen értékes ez az alkotás? Nem lesz-e álságos egy olyan műértelmezés, amely a művet létrehozó valóságot kizárja és/vagy „törvényszerűvé” írja át annak létrejöttét?

Eperjesi Ágnes performansza és kiállítása mintegy ezt a hiányzó valóságot teszi „vissza” érzéki formában is Molnár Csilla szobra köré. Már a létrehozott új diskurzussal is szimbolikusan körbeszővi, s eltakarja őt, azt az alakot, akit eddig a Pauer-mű és a többszintű botrány, illetve a tragédia kapcsán láthattunk. A performansz során letakarta őt. Véget vetett annak, ha csak rövid időre is, hogy újra a megnézés, a nézegetés tárgyává, áldozatává váljon teste. A beburkoló lepel ugyanakkor megjeleníti azokat a terheket is, amelyeket Molnár Csillának viselnie kellett: a szépségipar súlyát,

amellyel a nőkre nehezedik, az anyag színe pedig a kifutók vörös szőnyegére utal. „A lepel királynőhöz méltó palást, uszály képzetét kelti, miközben kalodaszerűen bénító béklyót is jelent.”²⁷ Az a gesztus pedig, hogy az Érezze megtiszteltetésnek cím betűit egyenként vágja ki és ragasztja fel a vörös anyagra, kettős asszociációt indít el: részben a terhek sokasodásának és a dráma apró részletekből való végső egészzé való összeállításának folyamatát is szimbolizálja, tekintetünket a fojtogatóan szűk fej-nyílás felé vezeti, ugyanakkor a belemerülés a művész részéről, az aprólékos öltöztetési ceremónia gyöngéd és megtisztelő is.

A kiállításon tovább megy Eperjesi. A tárlat első, alsó termében az események dokumentációja, az azt viszonylag közvetlenül követő diskurzus kulcselemei, szövegek és képek jelennek meg mintegy szembeállítva a performansz-dokumentáció képeivel. A levetkőztetés és kihasználás, s ezek korábbi értelmezései a felöltöztetéssel és méltóságteljes, gyöngéd kezelési móddal, és az ennek nyomán kialakuló új értelmezésekkel ütköztetve, immár együttesen adják a szobor történetét.

És aminek mindebből végső soron következnie kell, mintegy valóban „megemelt szinten”, ezektől különválva jelenik meg. A kiállítás emeleti termében egyedül, végső magányába zárva jelenik meg Molnár Csilla – arca, azaz portrébüszjtje. Magánya itt egészen más jellegű, ám mégis felidézi a „semmibe vetettség” alapélményét, amelyet megválasztott királynőként el kellett szenvednie. A portré idézet a szoborból: az arc 3D nyomtatással készült, vörös színű változata. Az eredeti remakje: ugyanaz, ami mégis lényegileg más. Ez a mű nem érintkezett közvetlenül az arccal, de a lenyomattal vagy a szoborral sem: virtuális, érintés nélküli lenyomat a lenyomatról. Amely már csak ezért sem az élő vonásokat őrzí, hanem a gipszbe fagyott, majd bronzba öntött arcot mutatja fel, amelyre így egészen másként tekintünk. Nem dokumentál, hanem emlékeztet – külön csavarral az eredeti módszert használva, annak így is kritikáját adva. A test ezúttal, végre, nincs sehol. Amikor teste volt csak látható, akkor éppen ez takarta ki Molnár Csillát, a személyt. A fiatal lányt, akinek személyes tragédiáját, ahogy személyiségét, lényét is, mintegy bedarálták, eltűntették az események. Eperjesi ezt a viszonyt fordítja meg: a test láthatatlanná tételével részben szintén annak újabb kihasználását akadályozza meg, ugyanakkor arra késztet, hogy a test részletei helyett az arcra, tehát Molnár Csillára magára fókuszáljunk. Az arcra, amely a gipszlenyomat természetének köszönhetően pontosan visszaadja: milyen mérehetetlen fájdalom és szomorúság volt, amelyet Molnár Csilla akkor és ott érzett, amikor a kvázi a halotti maszk elkészült. A mintavétel módja ugyanis ezt, a halotti maszkok levételének eljárását követi – nem véletlen, hogy élő alanyoknál erős testi szenvedéssel járt együtt.²⁸ Molnár Csilla öngyilkossága pedig nem a halál pátoaszát emeli be a szobor recepciójába, hanem a leolvasható kínok értelmezési dimenzióit tágítja csupán. A lehunytt szemek ellenére pontosan érzékelhető fájdalom pedig arcon üti a nézőt. Ide már nem kellenek magyarázatok, fotók vagy szövegek. Már csak ő van a fókuszban, a fehér teremben, mint az emlékezés számára megemelt és kitisztított terepen, ahol ebben a fehérségben szinte lebeghet. Végső tisztességének visszaadása ez. Eperjesi láthatatlanná teszi a testét, hogy végre ne arról legyen szó. Hogy végre, legalább utólag, legalább gesztus szinten megkaphassa azt a békét, amelyet sosem tudott, mert sosem hagyták nyugodni.

²⁷ Idézet Eperjesi performanszának kísérőszövegéből, lásd: <http://www.eperjesi.hu/protest/erezze-megtiszteltetesnek-feel-honoured?id=251> (utolsó hozzáférés: 2019. augusztus 5.)

²⁸ Lásd ehhez a *Szépéletnyok* című dokumentumfilmben Kruppa Judit testlenyomatának készülésének folyamatát.

KURDY FEHÉR JÁNOS

Nézz ki a fejedből!

Aránypárok vándorlása a Fény | Forma | Fotogram kiállításon

MINYÓ SZERT KÁROLY – ROBITZ ANIKÓ: Fény | Forma | Fotogram. Bauhaus-redukciók.

Collegium Hungaricum Berlin, Berlin
2019. március 18 – június 15.

Fény / Ember

ROBITZ ANIKÓ és MINYÓ SZERT KÁROLY kiállítása a Collegicum Hungaricum Berlinben¹ a Bauhaus mozgalom előtt tiszteleg. Mint ismeretes, a Bauhaus eggyé kívánt válni a fénnel, hogy ezzel a mentális és a társadalmi megvilágosodás kezdeti mozgási energiáját megszerezze. Ez a mozgalom azt feltételezte, hogy a fény és az ember kapcsolata egy *kimeríthetetlen és jó* történet. A Bauhaus mesterek szerint egyrészt a fény felébreszt, másrészt egységbe fogja a világ dolgait, harmadrészt a jó felé sodor mindent: az épületeket, a festményeket, a négyzetet, a kört, a vonalat és a pontot, a litográfiákat, a késeket, a teáskannákat és a ruhamintákat: és ebben a nagy és fénnel teli áradásban minden eljárás és tevékenység megújul, a betűmetszéstől kezdve, a fényképezésen át a koreográfiáig.

Metafizika / Fizika

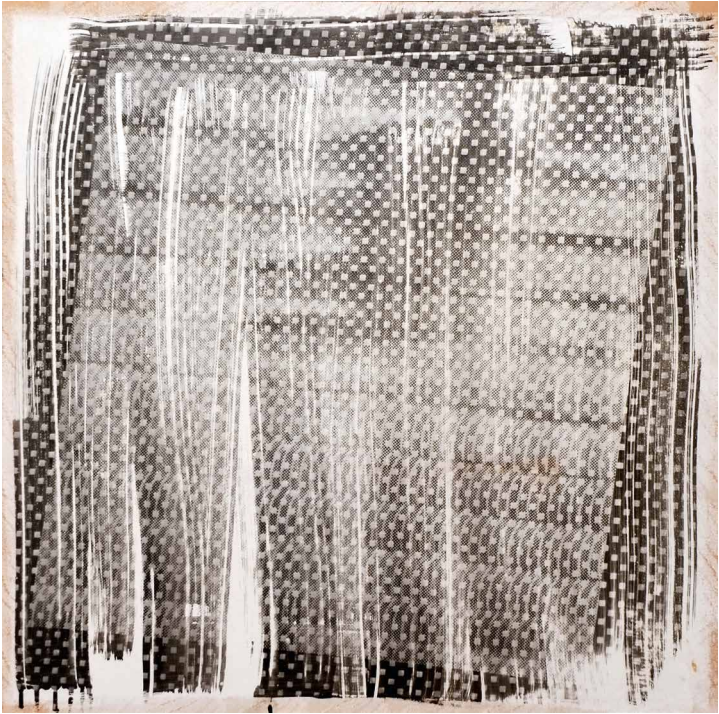
A *Fény, Forma, Fotogram* megnyitóján azt mondtuk, legjobban akkor kerülünk közel ezekhez a képekhez, ha a fény és az ember közös metafizikai története mentén haladunk. Ma, a finisszáson, a *Tudományok Éjszakájához* is kapcsolódva, elsősorban a *fizikai* olvasatot fogjuk követni. Kezdjük egy egyszerű aránypárral. A tudomány ugyanúgy vonzódik a *széphez*, mint a művészet, míg a művészetnek legalább annyira a homlokterében van az *igazság* felderítése, mint a tudomáynak. A szépség és az igazság kettőset fogjuk követni abban a ritmusban, ahogyan a két művész munkái erre lehetőséget teremtenek, ahogy a két világalap valamelyikéhez közelítenek, átemelve az egyiket a másikába, és vissza.

¹ <http://www.berlin.balassiintezet.hu/hu/program/chb-2018/2934-2019-03-18-feny-forma-fotogram-kiallitasmegnyito-2/>; Id. még: http://anikorobitz.com/portfolio-item/robitz_gallery/; <http://minyó.hu/>

Fény / Árnyék

Az ember és a fény nálunk úgy aránylik egymáshoz, ahogyan fotográfiákon a fény egyszerű és fizikai rétegzettsége aránylik ahhoz, amiként a világot észleljük és feldolgozzuk. Ennek az aránypárnak az ősi oldalát mintegy a fény természeti jelensége (az univerzum) biztosítja, középen az ember áll (teljes mimetikus és memetikus

Minyó Sziert Károly
7Layer-15, 2018



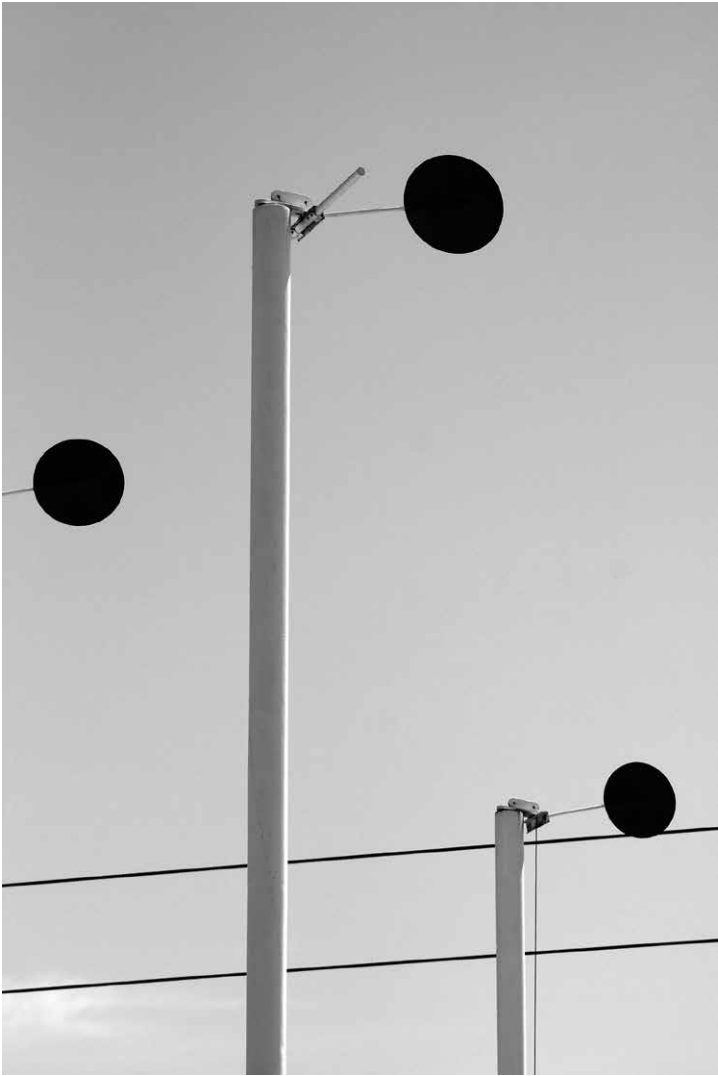
evolúciójával), míg a kortárs végpontot az aktuális emberi kultúra biztosítja, mindazzal, ami kéznél van belőle, és mindazzal, amire használjuk. Módszerükkel *meghaladják* a Borges-féle „kezdet és a vég turbulenciáját”,² mert nem a kiismerhetetlen kezdet és a vég, hanem a jelen való konkrétum, azaz a fény tárggyá válásának rétegeződése a centrum. Szerintük a világon minden az, ami: fény és árnyék, ahhoz hasonlóan, ahogy az ember és a használatba vett kultúrája is hajlamos igenre és nemre absztrahálni a világot, majd ebből a két színből *a színeztezia beléptetésével* kikeverni a többbit. Szóval pattogni fog a labda az igazság és a szépség térfele között rendesen, és az is mindjárt kiderül, hogy miként kerül egy kiállítás közepére egy sporthasonlat.

Nő / Férfi

Látható egy női és férfi művész páros közös kiállítása. A kiállítás külön létrehozott, de együttesen kiállított művekből áll. A két művész műveinek egymásra hatása további, mélyebb pólusokra

² Márciusban a vernisage-on Borges *Homokkönyv* című novellájából kölcsönzött metafizikai metaforával azt mondtuk: Robitz Anikó és Minyó Sziert Károly fotográfusok *színesztéziológusok*, akik a fény és ember viszonyrendszerét kutatják. Azaz az ember meglévő fény-érzékeléshez egy másikat társítanak, úgy, hogy annak nincs valóságos ingere, de mégis előáll. Mint ismeretes a Homokkönyv egy olyan Biblia, amelynek sem az első, sem pedig az utolsó lapját nem lehet felütni, mert folytonosan újabb első, és újabb utolsó véglapok keletkeznek benne. Robitz és Minyó Sziert a Borges-féle Homokkönyv metaforájában megfogalmazott metafizikus „elkezdhetetlenségét és befejezhetetlenségét” azzal érik el, egyben haladják meg, hogy a fény és ember szétválaszthatatlanságát a fény foglyul ejtésének, ha tetszik művészetbe való bevonásával cserélik fel. Azaz egy új arányt állítanak fel.

Robitz Anikó
Lisbon, 2008, 75×50 cm, giclée print



Minyó Sziert Károly
7Layer–31, 2018

mutat rá. A néző, miközben kétségtelenül azonosítani tudja, hogy melyik fotográfia kié, ezeket a fotográfiákat együtt is olvassa, azaz egyben nézi. A két szerző kétféle látásmódja a közös kiállításban oszcillálni kezd: ide-oda mozognak, és periodikus visszatéréseket idéznek elő a nézőben. Mindkét fél kicsit másként bánik a fénnel, mert másként hozzák létre műveiket. Amint Minyó Sziert Károly és Robitz Anikó a fényt bevonják a művészetbe, az aránypárok végpontjai egymás felé közelítenek és átfordulnak egymásba, mintegy *örök nyolcas írnak le*, ahol a távolodás a legbiztosabb jelensége az egymásba érésnek.

Szétszórtság / Jelenlét

Mindez nem pusztán játék a szavakkal, annak érdekében, hogy a fény-árnyék kettősre épülő műveket egymástól megkülönböztessük, hanem a koncentráció előállása, a részek feltűnése az egészben. A művészpáros előidézi azt az elmebeli magaslatot, hogy képesek vagyunk a jelenben elmerülni. Ezt *a koncentrált jelenlétet* leginkább az élsportolók ismerik, amikor új egyéni csúcstot állítanak fel, megnyernek egy olimpiai számot, vagy újraírják a világbajnoki rangsorokat. Ez a mindennapok szétszórt elmeállapotának éppen a másik oldala, az a pillanat, amikor felébredünk. Rájövünk, hogy egyek vagyunk a világgal. Amikor a gondolkodás és a cselekvés eggyé válik, mint úszó a vízzel, magasugró a levegővel, vagy két tucatnyi ember egy labdával, és rajta keresztül egymással. Úgy is mondhatnák, hogy a művészpáros a jelenben való koncentrált elmerülésben mutatja fel a fényt és az árnyékát. Valamint azt, hogy az ellentétpárok árnyalni kezdik a világ egyszerű feldolgozását, az igent és a nemet.

Szépség / Igazság

A kiállítás fizikai olvasata mentén egy újabb nagyszabású, ősi aránypárhoz jutunk. Egész pontosan a természethez és az emberhez: egyrészt szembenállnak egymással, másrészt pedig létrehozzák egymást. A tudományban a természet megismétlődik az emberben, a titkok törvényszerűségekké bomlanak, új természet és tárgyi univerzum áll elő. Ezen az úton az igazság széppé válhat. A művészetben az ember megismétlődik a természetben. A szépség mentén fény derülhet az igazságra. Ezen az úton az ember a tudomány kreálta univerzum elindegenedését meghaladja, visszatér a



Robitz Anikó
Aix-en-Provence, 2016, 75×50 cm, giclée print

felfedezett törvényszerűségből a titokba, amelyet otthonosnak és igaznak érez.

Megőrzés / Létrehozás

Egy újabb aránypár bukkan elő, amely közvetlenül a fotográfiához vezet minket. Miért is szeretjük a fotográfiát? Talán azért, mert megőrökíti a múltó pillanatot? Mert láthatjuk, amint három, öt, vagy húszévesek vagyunk, jókedvűek, rosszkedvűek, bizakodók vagy reményvesztettek? Vagy azért, mert a fotográfia kétséget kizárólag bizonyítja, hogy létezik valami, amiről eddig csak hittük, hogy léteznie kellene, de nem volt, miközben a fotográfián kiderül, hogy tényleg igazunk volt, a dolog létezik. Például a sejtek, vagy a csillagködök, vagy épp az ősrenetegben megbúvó, valamikor magas kultúrák nyomai? Végre dokumentálhatóvá vált a világ. Nyilván ezért is, de mindezek messze eltörpülnek amellett, hogy a fotográfiával az ember „foglyul ejti” a fényt, azaz nem lerajzolja, vagy lefesti, hogy milyenek látja, hanem egyszerűen felmutatja. Íme a forma! Íme a világ, ami valójában nem más, mint fény és árnyék. Íme az ember, ujjonghatunk mert most már nagyjából azt is tudjuk, hogy mi játszódik leidegrendszerünkben, amikor előállítja a világot.

Tudomány / Művészet

A *Tudományok Éjszakájá*hoz egy tudománytörténeti és egyben művészeti dokumentummal hozzájárulva idézzük meg, hogy a művészeti szépség után kutatva, a természet igazságának megelélese miként is lett segítségünkre, hogy a fotográfiában átélhessük történetünk Heuréka-pillanatát. A 19 század elején egy nagyszerű brit férfiú



Robitz Anikó
Los Angeles, 2010, 75×50 cm, giclée print

a fejébe vette, hogy a legtökéletesebb „íróeszközt” fejleszti ki, hogy a művészeti szépség igazságára rámutasson. E nagyszerű pillanatokat érezte át SIR WILLIAM HENRY FOX TALBOT „1833 október hónap elején a Comói-tó kedves partjain, amikor a Wollaston camera lucidájával vázlatokat”³ próbált készíteni a természetről. Bár akkor még nem sikerült a kísérlet, rájött, hogy a fotográfiát „a természet keze hozza létre”, és az az emberi akarat érvényesül benne, hogy „kellőképpen megismerjük a természet törvényeit”. Talbot több éves munkálkodása végül sikerre vezetett, miközben igazság utáni vágyának engedelmeskedve több tucatnyi ősfotográfiát készített és hagyott hátra.

Kint / Bent

És akkor következze az utolsó, de nem elhanyagolható aránypár, amelyre Anikó és Károly rámutat. Minyó-Sziert a pragmatikus, „miként is állítják elő a művészeti munkákat?” kérdésre azzal felel, hogy művészeti együttműködésük lényege egyfajta *kint-bent állapot együttes installációja*. Miszerint Minyó Sziert a műtermében, a laborban találja meg a világot, míg Robitz a világban mindenhol a műtermét, hiszen a világ a laborja. Tisztelt hölgyeim és uraim, engedjék meg, hogy az önök nevében is megköszönjem Robitz Anikónak és Minyó Sziert Károlynak, hogy műveik révén belemerülhettünk a koncentrált jelenlétbe, kijuthattunk néhány percre a fejünkől, és a világ eleven és érző részéivé lettünk.

³ William Henry Fox Talbot: *A természet írója*. [The Pencil of Nature. Longman, Brown, Green and Longmans, London, 1844.] Ford. László Ágota és H. Gy. F.-né Enyedi-Prediger Éva. Szerk. Kincses Károly. Hogyf. Editio, Budapest, 1994.

Az alkotó mitikus felemelkedése: Gály Katalin pszichonauta utazása

GÁLY KATALIN: *My Inner Compass* (Az én belső iránytűm)

2B Galéria, Budapest
2019. május 17–19.

„A tér és az idő rejtély, merő illúzió.”

Fernando Arrabal a *La Constellacion Jodorowsky* (1994) című filmben

A HAKIM BEY *The Occult Assault on Institutions* című szövegében szereplő leírás a kalákáról megfelel mindannak a független közösségi eszménynek, amiért az 1960-as években a szabadelvű hippik lelkesedtek, s aminek létrehozására törekedtek a civilizáció, a kapitalizmus elől való elvonulás vágyából született kommunákkal. Az összetettségi, szerveződési szinteket is jelentő sorban az összejövetel és a horizontális potlatch szertartás (egymás megajándékozása) után, de még a „tong” létrejötte előtt áll a kaláka. Miként a gyűjtögető kaptár lakói, az „immediatista” (vagyis el-nem-idegenedett) kaláka egy olyan baráti társaság, melynek tagjai rendszeresen találkoznak, hogy együtt legyenek, vagy egy közös művön dolgozzanak. A kaláka közössége megszervezhet egy összejövetelt vagy potlatchet, lehet kreatív együttműködés, vagy egy bizonyos cél érdekében összeálló akciócsoport. A kaláka olyan, mint CHARLES FOURIER rendszerében a Szenvedély: a csoportot az a szenvedély tarja össze, amely csak a csoport tagjai számára érzékelhető. A kaláka nem-hierarchikus, nyíltan cselekvésközpontú klubba is válhat, ahol a hangsúly az alkotáson van, a kollektíven létrehozott művészeti projekten, ami nem más, mint a csoport nagylelkűségének („the group’s act of generosity”) kifejeződése maga és a valóság – nem egy szervezett fogyasztókból

álló „közönség” – felé.¹ Ez az a közösségi lét, amely valódi, közvetlen tartalommal tölti meg az egyén életét, a felszabadult kreativitás és a hozzá kapcsolódó társas élmények megélése által. GÁLY KATALIN kiállításának talán egyik legintimebb mozzanata ennek a múltbéli, eszményített kalákának a megidézése. Az U alakú transzparens fólia, fölötté középen a művész belső terével, valamint a természeti környezetben egy csoportba szerveződött emberek közösségének fényképével jeleníti meg azt a kiindulópontot az 1969–1974 közötti időszakban, amikor Gály a művészi öntudatra ébredés során először kezdte kritikusan szemlélni a társadalmat. Egyszerre az individuum szabad közösséghez tartozása vágyának (belső, lelki, idealizált) képe, és egy évtizedekkel korábban megtörtént esemény dokumentuma. Ez a háromdimenziós „pszichológiai mém” a vágyállapotként megmutatkozó jövő, a valóban létezett, szimbolikus emlékképként megidézett múlt és a 2B Galéria terének jelen idejében installációként megjelenített jelen pillanátát egyszerre ragadja meg. Ugyanez, a téridő szeleteit egymásba helyező mágikus aktus hatja át Gály Katalin installációjának további komponenseit is. A négy, különböző textúrájú és más időben keletkezett elemből kollázsolt, a belső teret (és annak múltját, jelenét, a „múltba visszavágyó jövő” paradoxonát) reprezentáló, nagyméretű arc is a téridő kitüntetett pontján áll. Mindezt a retrospektív metaművészeti tudatfolyamot *most* látjuk, mint az alkotó belső életéből kimetszett biopsziát, amely jellemző mintaként az életút, az élettörténet egészére vonatkozik. Ez az arc absztrakt, mégis élő organizmus, a művész lelkének térképszerű portréja, amelynek változó komponensei a pszichikai iránytű érzékeny mozgását tükrözik. Az iránytű „mágnestűje” (az alsó, forgó objekt) pedig az egyes életszakaszokban való tájékozódás, a sorsól, a választott útról való le nem térés szimbóluma. A tájoló tűje az elme négy alapvető aktivitása – az érzés, az érzékelés, a felfedezés és az emlékezés – segítségével finoman, ám mindig új élethelyzeteket hozva segít meghozni az úton levéshez és az úton maradáshoz szükséges döntéseket. A hátsó, felső vetítővászonra vetített videó Gály Katalinnak a raci-onális, a felvilágosodás örökségeként működő pozitivistá humanitásától a RICHARD RORTY amerikai nyelvész megnevezésével élve „ironikus liberálisok” által képviselt szolidaritás felé vezető útja során lezajlott átváltozásait jeleníti meg. A kulturális identitáskeresés az észről az érzelemre, a szolidaritás-érzésre tevődik át: immár rokonszenvtől vezérelve azonosulunk egy életformával, amelynek elismerjük a lokalitását, előre nem látható, véletlenszerűen létrejövő jellegét.² Ez a belső utat vizuális tudatfolyamként ábrázoló videó a nárcisztikus, eldologiasító kapitalizmus szellemétől a humanista anarchista neurotipikus embereszményig, az empátia és a szolidaritás spirituális élményéig eljutó művész absztrakt, hangulaton, antropomorfizált formákon keresztül lüktető életfolyamának a lenyomata is. A gyógyító út a (pszicho)patológiás fogyasztói társadalom művészt és műalkotást egyaránt fetisizáló, mindkettőt áruvá alakító, könyörtelen logikájától a szabadon választott, autonóm és nomád, érzéseken és megértésen alapuló, természetközeli sajátos *dérive*-ig, sodródásig, ahol is a városi pszichogeográfia véletlenszerű útjairól mintegy a természeti környezetbe kerülünk át (vonulunk el oda). A zárt városban való kalandozás, a *Naked City*-szerű pszichogeográfiai térkép helyett a flower power kommunaszerű, szabad, nyitott, elementáris, naturális világa az, amit a belső iránytű kijelöl.³ Térképre nincs is szükségünk, bőven elég az úton az egyre inkább magabiztossá váló intuíciónk.

¹ HAKIM BEY: *The Occult Assault on Institution* – <https://hermetic.com/bey/occultassault> [Utolsó hozzáféréd: 2019. augusztus 5.]
² Lásd: RICHARD RORTY: *Esetlegesség, ironia és szolidaritás*. Ford.: BOROS JÁNOS, CSORDÁS GÁBOR. Pécs: Jelenkor, 1994, 224.
³ Lásd: TOM McDONOUGH: Situationist Space. In: TOM McDONOUGH (Ed.): *Guy Debord and the Situationist International*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2004, 241–265.

A 2B Galéria vetítőtermében emellett még két experimentális rövidfilmet láthattunk. A *FlyinG* című 5 perc hosszúságú, 2018-ban készült filmben Gály Katalin néhány régi, 1972 és 1973 között készült festményét animálta. A montázs által az 1960-as évek végén olyannyira várt Pszichedelikus Forradalom életérzése megmozdul: a nézőben az audiovizuális hatás komplexitása mélyebb, intenzívebb nyomot képes hagyni. A változás folyamatainak ábrázolása során a gyorsan átalakuló képsorok, a zajok, a régi rockzenei fragmentumok, az improvizációs zenei részletek megszokozzák az asszociációs lehetőségeket, így jobban feltárhadják a múlt különös szövedékét, az emlékek visszhangjait a mában. A *WalkinG* című, a *FlyinG*nál csak alig hosszabb, 2017-es kísérleti filmben a (látszólag) mindennapos, városi környezetben felvett, sétával kapcsolatos élettévénységek és pillanatnyi döntéseket igénylő határhelyzetek váltják egymást. A közlekedési jelzéseken, villamossíneken átlépdelve Gály Katalin azt mutatja be, miként hozzuk meg az egyes élethelyzetekben a szükséges döntéseinket a felkínált vagy a ránk kényszerített megoldásra való kritikus mérlegelést követően. Ezekben a pillanatokban felmérjük és tudatosítjuk határainkat, megérezve létezésünk mélyebb rétegeit, szorosabb kapcsolatunkat a valósággal. A rutinszerű, az ismerős ingerek ismétlődései által eltompult érzékelésben eltelt mindennapjaink során csak ezekben a kegyelmi pillanatokban lehet esély a lét magasabb régióihoz való felemelkedésre. A *WalkinG* és a *FlyinG* ezáltal a sámáni új metaforája lesz. Csak a sámán képes a világban horizontálisan (*WalkinG*) és vertikálisan (*FlyinG*) is közlekedni a mitikus úton, ahol az idő múlását nem a fizikai valóság órával mérhető ideje, hanem az egyes próbatételeken való túljutások sora közötti távolságok jelzik. A döntések sorozata ez, amely által a felemelkedés létrejöhet. Nem a helyes vagy a helytelen döntésekről van

szó, hanem az individuum azon aktusáról, amely a cselekvés és a környezetével való interakció révén őt öntudatra ébreszti, s amely a ránk szabott vaksors passzív elszenvedése helyett a kritikai szemlélet igényének megjelenésével koherens világképet képes alkotni. A sámán útjának azonban célja is van. A felemelkedés lehetővé teszi, hogy egy régen elvesztett univerzális értéket visszaszerezzen: a halhatatlanságot, a végtelen bővelkedést, az aranykort. A sámán mitikus vándorlása és repülése Gály Katalin esetében a Pszichedelikus Forradalom vívmányainak a visszaszerzése és azon keresztül egyén, közösség és kreativitás kalákájának a megteremtése.⁴ A Pszic-hedelikus Forradalom a lélek forradalma, esély az elsődleges Ideiglenes Autonóm Terület – saját lelkünk, személyiségünk, belső világunk – létrehozására, amely egyúttal alkalmassá tesz minket arra is, hogy ez az Ideiglenes Autonóm Terület mind több, saját döntése okán hasonló utat választó individuum számára is nyitott legyen. A minket körülvevő valóságba történő kényszerű beavatkozásokról mentes, ezáltal a harmóniára törekvő aranykort idéző világának a létrehozása már régóta nem lehetséges. A sámán csupán az öntudatra ébredés erejét hozhatja vissza a számunkra, azt az impulzust, melynek mint belső iránytűnek segítségével magunkat a megfelelő mágneses pólus felé tájoltathatjuk majd.

⁴ „Leverték, aláásták [a Pszichedelikus Forradalmat], mint azt a másik, még a Vízöntő korszak előtti elemi erejű kitörést, a Francia Forradalmat, hatása azonban tovább él. Ebből a pszichedelikus forradalomból alternatív jövőképek száza jöttek létre, s bár ezek közül nem egy életképtelennek bizonyult, többségük egy életképes jövő fontos építőkövévé vált. [...] A kollektív tudatalatti részeinek feltérképezése a látnokok és művészek feladata. Olyan látnoki kultúrát kell kialakítanunk, amely a kollektív tudatalattiit összeköti az emberi lét többi formájával, a Földdel, a világegyetemmel, az élet értelmével. A látóerő nélküli kultúra jövő nélküli kultúra. A vezető kulturális áramlatok ma csupán a halálkultúra társadalom üres elkeseredettségét tükrözik.” HANS PLOMP: Küzdelem a képzeletért. Ford. NAGYGYÖRGY ÁGNES. In: *Új Hölgyfutár* 1990/1, II. évf., 6., 8.

Gály Katalin
My Inner Compass, 2019



Múzeum szövegkiemelővel

Foster Hannah Daisy – Frazon Zsófia – Gadó Flóra – Hermann Veronika – Illés Péter – Schleicher Vera – Szakács Eszter – Toronyi Zsuzsanna – Wilhelm Gábor: ... Nyitott Múzeum ... Együttműködés. Részvétel. Társadalmi múzeum

Néprajzi Múzeum, Bp., 2018.

Én már jócskán abba a korszakba születtem bele, amikor a nyitott, részvételi, együttműködés-alapú kultúra elvileg diadalra jutott a zárt, kirekesztő, előíró kultúrával szemben. A társadalom-, média- és kultúratudományokban legalábbis. Mégis, még 2018-ban is meglepő, ha az ember olyan tudományos könyvet olvas, mint amilyen a ... *nyitott múzeum*.... Olyat, ami megmutatja, hogyan olvasunk és írunk szakszöveget, hogyan értjük és keressük vissza a fogalmakat, nézünk utána – az információra, a tudástartalomra fókuszálva – a tudományos szöveg lényegének. Olyat, amiben egy jegyzetelt szöveg struktúrája látszik, s amibe beleépítették a jegyzetelés, kiemelés, kommentálás tényét és lehetőségét. Írom mindezt 2019-ben, amikor a szakdolgozó diákjaimnak rendre meg kellett magyaráznom, hol van a szövegszerkesztő változtatáskövető funkciója, hol lehet elfogadni, elutasítani a változtatásaim, megválaszolni a megjegyzéseim, s így is maradt olyan dolgozat, amiben a nyomtatott verzióban is benne maradtak a kommentárok. Bámulatos, mennyire ugyanolyan magányos tevékenység (látszatát keltő) maradt a tudományos szövegírás, mint 25-30 évvel ezelőtt, miközben minden más területen igyekeztünk tanulni másoktól: bevallani, beépíteni, megmutatni, amit másoktól vettünk át.

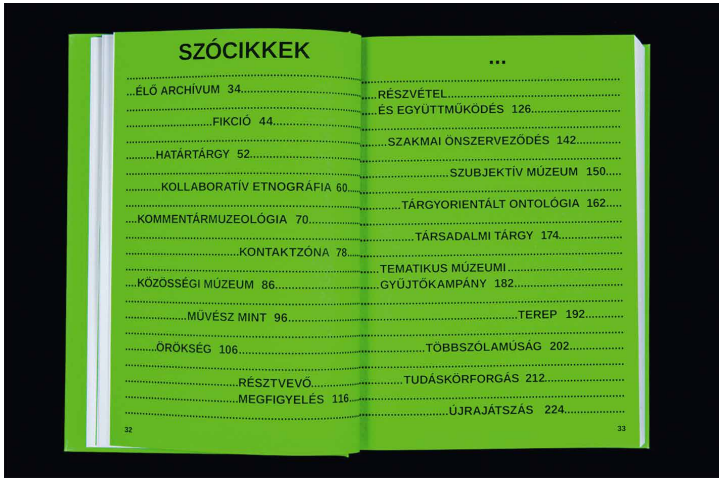
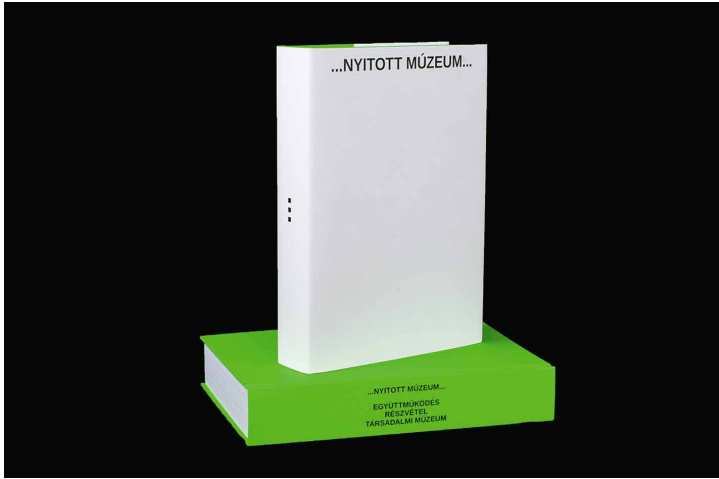
Nem meglepő tehát, hogy a diákjaim nem tudnak mit kezdeni a kommentált szöveggel, mert nem láttak ilyet. A Routledge, a Sage magukat komolyan vevő tudományos monográfiái nem szövegkiemelőznek, nem mutatják meg szerkesztői kommentárjaikat. Meglepő, miközben természetesen kellene lennie, hogy van olyan szakkönyv, mint a ... *nyitott múzeum*.... Pontosabban weboldal. Mert az a koncepció, ami a tárgyasított könyvben megmutatkozik, radikálisabban követhető a projekt honlapján.¹

A könyv az együttműködés, részvétel koncepciója szerint működő, ún. társadalmi múzeumok² elméleti és gyakorlati hagyományaiba nyújt bevezetést: kézikönyv. Kilenc szerző három és fél évnyi munkája van benne ebben a közel hatszáz oldalas anyagban – illetve a tervezőgrafikusoké, programozóké, szerkesztőké, fordítóké, munkatársaké. A kollaboráció eszméje, ami a körüljárt múzeumi paradigma jellemzője, a tudományos tartalomfejlesztés működését is meghatározta. A könyv úgy áll össze, hogy a paratextusokat is meghatározza a koncepció: a bevezető, a szakirodalom, az angol nyelvű összefoglaló és a szerzők bemutatása ugyanúgy tipografált, tehát ugyanolyan jelentőségű tartalmi elemei a szövegnek, mint a négy tartalmi egység, a fogalmi háló, a szócikkek, az esettanulmányok és az interjúk. A fogalmi háló (hatvanhárom fogalom) a linkelhető tartalomszervezés funkcióját látja el: hívószavak, hashtagek rendszerébe kapcsolja az egyes, lineárisan közölt tartalmakat, összehurkolja egymással az elméleti fogalomháló szözeit, a (best) practice-példákat és az interjúkat. A húsz szócikk mind-egyikének van egyéni szerzője, viszont ezekben a szövegekben a projekt többi résztvevőjének megjegyzései is benne vannak. Az esettanulmányok (tizenhat) olyan főként magyarországi, sokszor nemzetközileg is beágyazott múzeumi gyakorlatokat mutatnak fel, melyek a részvételiség fogalmai szerint leírhatóak. Az interjúkban (kilenc) pedig olyan szakemberek nézőpontja érvényesül, akik praxisukban a nyitott múzeumi gondolkodást érvényesítik. A szerzők múzeumhoz kapcsolódó szakemberek, de nem mindannyian gyakorló muzeológusok: nem annyira a szakmájuk, mint inkább az általuk beszélt közös nyelv az, amit összekapcsolja őket. Az új muzeológia által teremtett nyelv, mely a múzeum és a kiállítás módszertani és elméleti dilemmáit beleviszi a múzeumi tartalomfejlesztés és fogyasztás gyakorlatába.

nyitott.

A nyitott kultúra fogalma a hatvanas évek öröksége: kapcsolják az 1968-as események szellemiségéhez, de Umberto Eco *A nyitott műve* is a hatvanas évek elején íródott (1962).³ Koncepciója arra vonatkozik, hogy az intézményrendszerek preskriptív logikáját hozzá kell igazítani a felhasználók gyakorlataihoz, a stratégiákat a taktikákra kell szabni, s ennek következményeként kell újragondolni az egyes területek szótárait. Aztán mindezt hozzáférhetővé, elérhetővé kell tenni, s azt a tapasztalatot, melyet ez a hozzáférés teremt, vissza kell csatolni az intézményi működések szintjére. Amit a hatvanas évek kitalált, azt az internet részvételi nyilvánossága felerősítette, radikalizálta, majd érvényességét megkérdőjelezte. A részvételi kultúra 1985-től egymást követő formái az ellenálló, taktikázó kultúrahasználati gyakorlatok megjelenésétől a mindenütt jelenlevő hálózatiság és radikálisan kommodifikált tartalomgyártás időszakáig nagyon sokban árnyalták a nyitottság koncepcióját.⁴ A múzeumi formák lassan és módszeresen követték végig ezt a folyamatot: mintha felépítették volna azt a tudásalapot és együttműködési kultúrát, melyet a részvételi médiakultúra totális nyilvánossága elmulasztott. A kollaboratív etnográfia, a közös alkotás, felelősség és forrásképzés módszertanai, a szubjektivitás beépítése a tárgyak, intézmények, gyűjtési gyakorlatok folyamatába, a tudás visszahelyezése a használó közösségek perspektívájába, a tárgyak és gyűjtemények határhelyzetének felismerése azokra az elméleti paradigmákra utalnak, melyek felnevelték az új típusú múzeumokat, pontosabban

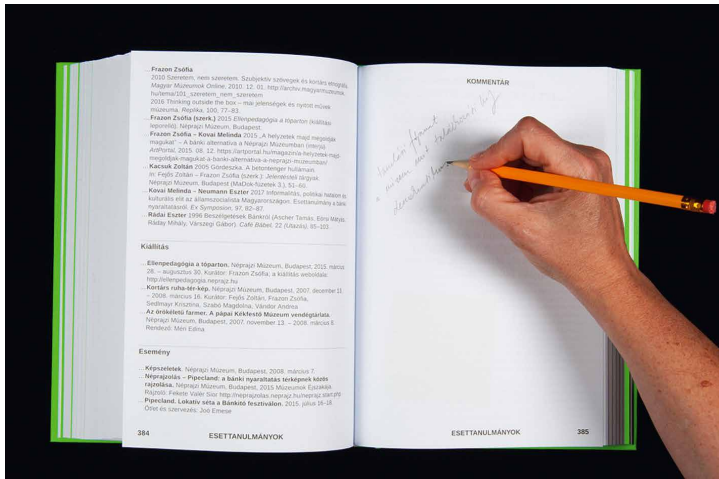
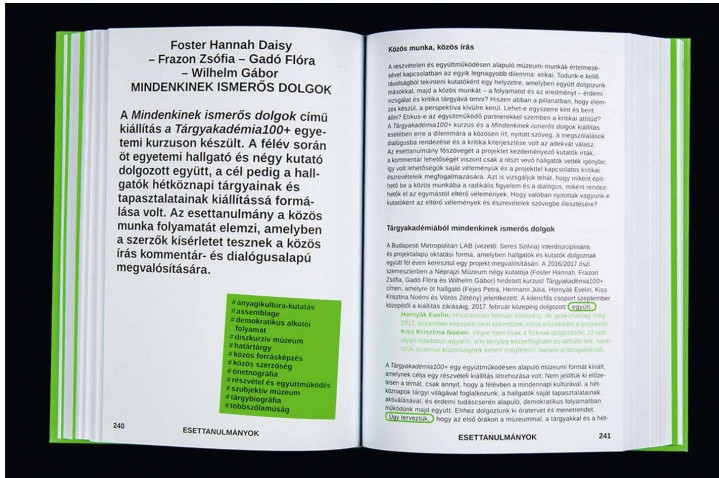
- ¹ A társadalmi múzeum fogalma az 1990-es években jelenik meg a francia muzeológiában. A múzeum célja problémaként felfogni az emberi társadalmak alakulását, az ember társadalmi alakulását. Egyszerre célja dokumentálni e folyamatot és annak részévé válni. Rövid meghatározással: közösséghez közel álló múzeum.
- ² Umberto Eco: *A nyitott mű. Válogatott tanulmányok*, ford. Berényi Gábor et al., utószó Kelemen János; Gondolat, Bp. 1976
- ³ A részvételi kultúra négy fázisának elképzelésére utalok itt a következő munka alapján: Aaron Delwiche – Jennifer Jacobs Henderson: What is Participatory Culture? In: Uők (eds.): *The Participatory Cultures Handbook*. Routledge, 2012. 3–9.



azokat a szakembereket, akik ilyen típusú intézményi és tartalomgyártási folyamatokban gondolkodnak. A szócikkek és a fogalmi háló ezt a háttérter építi fel, erre a típusú tudásra szocializál.

gyakorlatköziség.

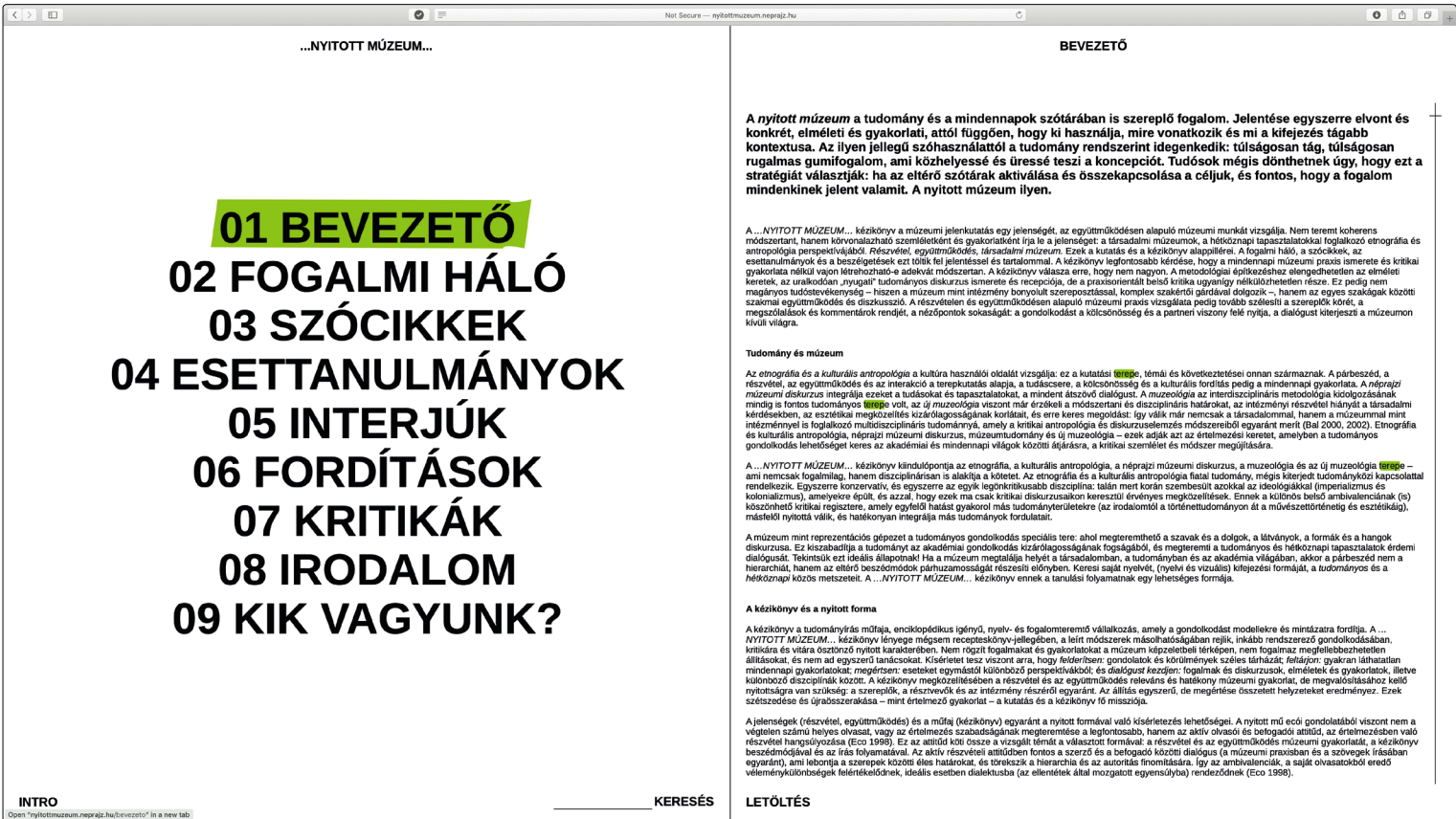
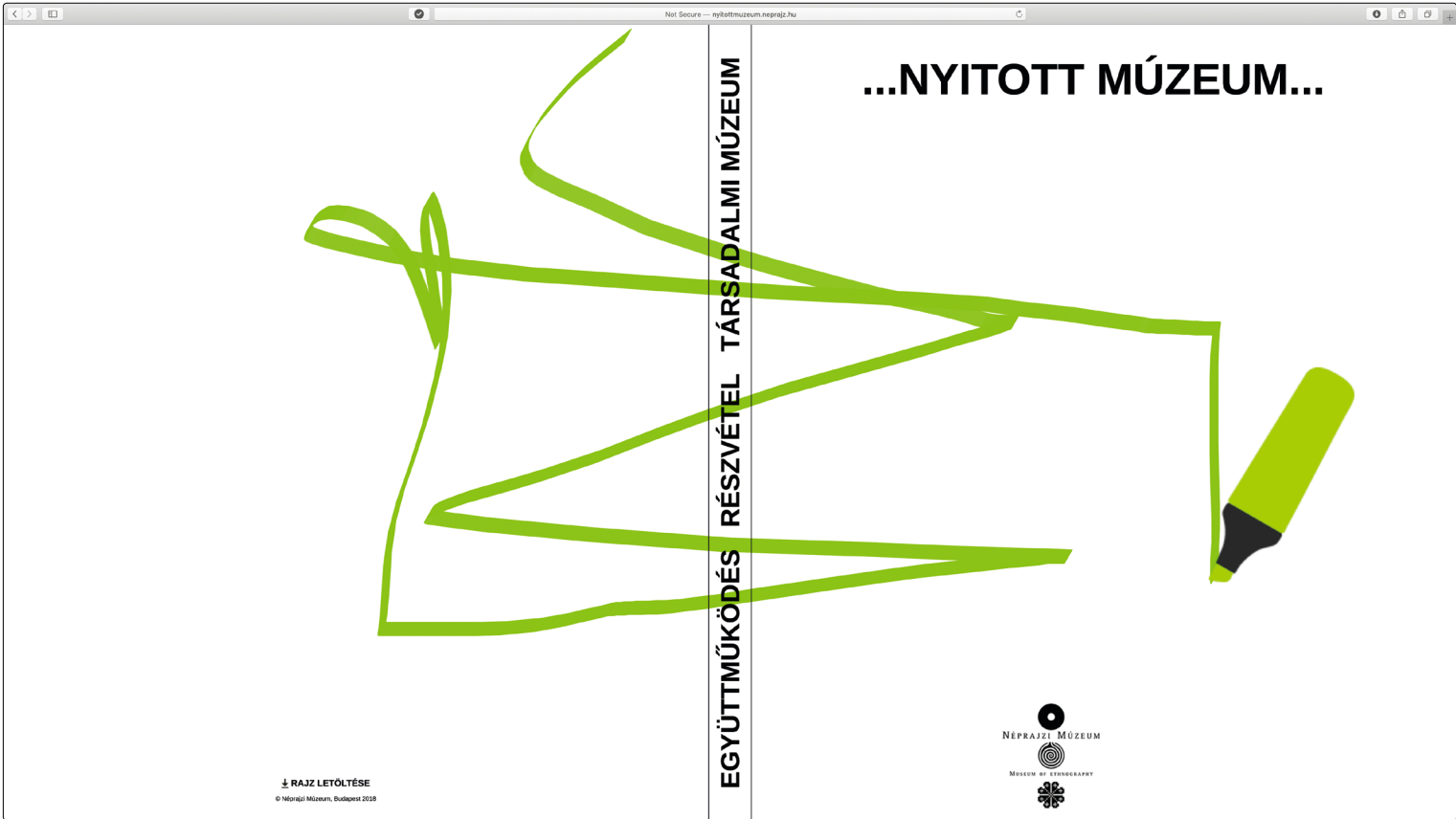
Az elején a saját szocializációmra való utalással kezdtem, viszsza is térnék ehhez a kerethez. Megtanultam az iskolában, hogy a tudomány előbb multi-, aztán inter-, majd transzdiszciplináris lett, s ezt én is megtanítom ma a kommunikáció szakos diákoknak – hozzátevé, hogy ma nem a diszciplínák, hanem a tudás és a használat szektorai közötti együttműködésről szól a játék. A gyakorlatköziségről. Arról, hogy meg kell tanulni beszélni a másikat, kell tudni beszélni hozzá, meg kell találni a tudásteremtés azon formáit, amelyekben nem vagyunk egyedül. A könyvben nagyon sokszor bukkan elő a múzeumok antropológiai megalapozásának kérdése: a kollaboráció, a megértés, a posztkolonializmus



és valorizáció, a múzeumi kontaktzóna fogalmai az emberi létmódok iránti feltétlen érdeklődésből és felelősségből táplálkoznak. Ebben a megközelítésben a könyv legnagyobb erőnye, hogy nem hallgatja el a kudarcokat, elmeséli azokat a tanulási folyamatokat, melyekkel a nyitott múzeumnak szükségszerűen szembesülnie kell, a happy endingekről való lemondás szükségességét, a folyamatos határtapasztalat kihívásait.

fekete tükör.

A médiapesszimista utópiasorozat, a *Black Mirror* című sorozat negyedik évada utolsó, hatodik része a *Black Museum* címmel jött ki 2017 végén. Vagyis a gyártók körülbelül ugyanakkor dolgoztak a történeten, mint a könyvíró team a ...*nyitott múzeum*....on. A történet az emberi érzéki tapasztalat technikai közvetíthetőségére kérdez rá, illetve a múzeum felelősségére e közvetítés lehetővé tételében, egy adott állapot konzerválásában. Önmagában



tünetértékű, hogy ez a széria, mely a későmodernitás nagy kérdéseit narrativizálja, a múzeumi létmódokról is akar és tud mondani valamit. Azt a kérdést veti fel, hogy hol van a határ a múzeum mint *knowledge space* és a múzeum mint *commodity space* között. Ennél a kérdésnél fontosabb probléma nincs ma a múzeumi kultúra területén – mondom én, számos múzeumi stratégia, múzeumi

élményszolgáltató igyekezet szemrevételezése után. Azért is jó a sorozatbeli történet fókuszra, mert megmutatja, hogyan kérik számon a múzeumi kiállítási tárgy igazságát azok, akik személyesen kötődnek a tárgyhöz, akiknek élettörténetei összeérnek a tárgyak biográfiájával. Nem véletlenül van afroamerikai főhőse a történetnek, mint ahogyan a kézikönyv is a peremlét számos tapasztalatát

beszélteti: a gyermekét, a menekültét, a zsidóét, a művészt, a proliét stb. A könyv garancia arra, hogy a tudástér és az élménytér közötti átmenetet a múzeumok világosan lássák, hogy a társadalmi múzeum ne tévessze össze társadalmiságát a közönségszolgálattal. **oktatás.**

A bevallottan kézikönyvnek szánt munka (címdoldalán ott van a meghatározás: kézikönyv) a projektek és az enciklopédiák kétféle mintáját hálózatosítja. Arra van optimalizálva, hogy tanulni és tanítani lehessen belőle: a kulcsszavak minden fejezet elején ott vannak, a keretezőfogalmakat a fogalmi hálóban meg lehet találni, az egyes szócikkek végén mindig marad hely az olvasói kommentárnak. Az egyes egységek között könnyű kapcsolatokat teremteni. Egy múzeumkommunikáció tárgy keretében teszteltem a diákjaimmal a debreceni és a kolozsvári egyetemen. A könyvnek annak a generációnak a könyvhasználatához kell eljutnia, amely úgy kér szakirodalmat, hogy a könyvön belül az oldalszám megadását is elvárja az oktatótól egy-egy probléma tisztázásához. A könyv pontosan ezt a típusú célratörő tájékozódást szolgálja ki azzal, hogy a fogalmakra és a problémákra irányítja a figyelmet. A tapasztalatom azonban azt mutatta, hogy az egymással összekapcsolódó fogalmak hálózata túlságosan sűrű a diákoknak. És ezzel nincs is semmi baj: a világ komplex, a múzeum és különösen a társadalmi múzeum komplex, a róla szóló beszéd sem lehet kevésbé összetett. Csak annyit akarok hangsúlyozni, hogy a kötet tipografáltsága, a tanulásra gondosan előkészített tartalom még nem fogja pótolni a tudományos szakszövegolvasásban való járatlanságot. A kötetben több helyen is elhangzik, hogy a társadalmi múzeum rendszerint olyan lesz, mint a társadalom, melyben működik. A részvételiség lassan hat ki az alapformákra. Ugyanígy a kötet olvasása is a szakszöveg olvasására való szocializáció hiányát hozza elő, mint egyéb, kevésbé jól és érthetően megírt szakszövegek. A tapasztalatom az, hogy meg kell tanítani a diákokat így tanulni, amikor általában az egyetemi rendszer csak azt várja el tőle, hogy határozza meg egy tömöri mondatban a részvételi kultúra fogalmát, majd mondja meg azt is, hányban vezették be azt. A kritikai tudományos műveltség hiánya nem tesz jót a *...nyitott múzeum...*-nak.

dizájn.

Ugyanezen a nyomvonalon továbbhaladva a diákok sokszor eszköztelenek a tipográfiai megoldások, s még inkább a honlap vizuális kivitelezésével szemben. El kell magyarázni nekik a használat hogyanját. A honlappal kapcsolatban kaptam olyan visszajelzést a címdalmon megjelenő szöveghiemelő hagyta neonzöld nyomok láttán, hogy biztosan valami rendszerhiba miatt nem működik. Mindezt nem kritikaként jegyzem meg, hanem azt akarom érzékelteni, hogyan veti fel ez az anyag a részvételi tudásterjesztés problémáját. Hogy újra meg kell tanulni úgy tanulni, ahogy elvileg a kritikai szövegkultúra megtanított rá. A könyv a láthatatlan tipográfiával szembeni automatizmusainkra kérdez rá: olvashatok-e úgy, hogy nem látom a betűt, csak a szót érzékelem, nem kezdek valamit az oldallal, nem írok rá, nem hagyok nyomot rajta, nem emelem ki azt, amin olvasás közben megakadt a szemem. A részvételi múzeumot résztvevő olvasással lehet tanulni. Én nagyon szeretem olvasni ezt a könyvet, szeretem használni a szöveghiemelőmet (nemcsak a zöldet, hanem cikláment, sárgát és neonkéket is). Ciklámenttel kiemelem a meghatározásokat, sárgával az olvasnivalókat, kékkal a példákat, amiket kurzusokon majd felhasználhatok. Az ugyanazzal a talpatlan betűcsaláddal szedett teljes szöveg jobbra rendezett tartalmait is olyan jó olvasni, mintha a saját, készülő szövegem nézegetném a gépemen.

Ez a könyv beszéd- és nem írásszerű: megtanuljuk a fogalmak tudományos szöveghelyzetét, de még a használatuk mögött álló dilemmákat is. Én nagyon remélem, hogy sok tudásterületen fog még sok ilyen könyv készülni, hogy könnyebb legyen újratanítani azt, hogyan kell a társadalomtudományokat csinálni és tanulni. Csapatban.

inside express →

AMONG AND BETWEEN, 2019
Budapest Galéria,
2019. július 17 – augusztus 25.
© Fotó: Juhász G. Tamás





Edgar Allan
Poe



Center for the Study of
the American West