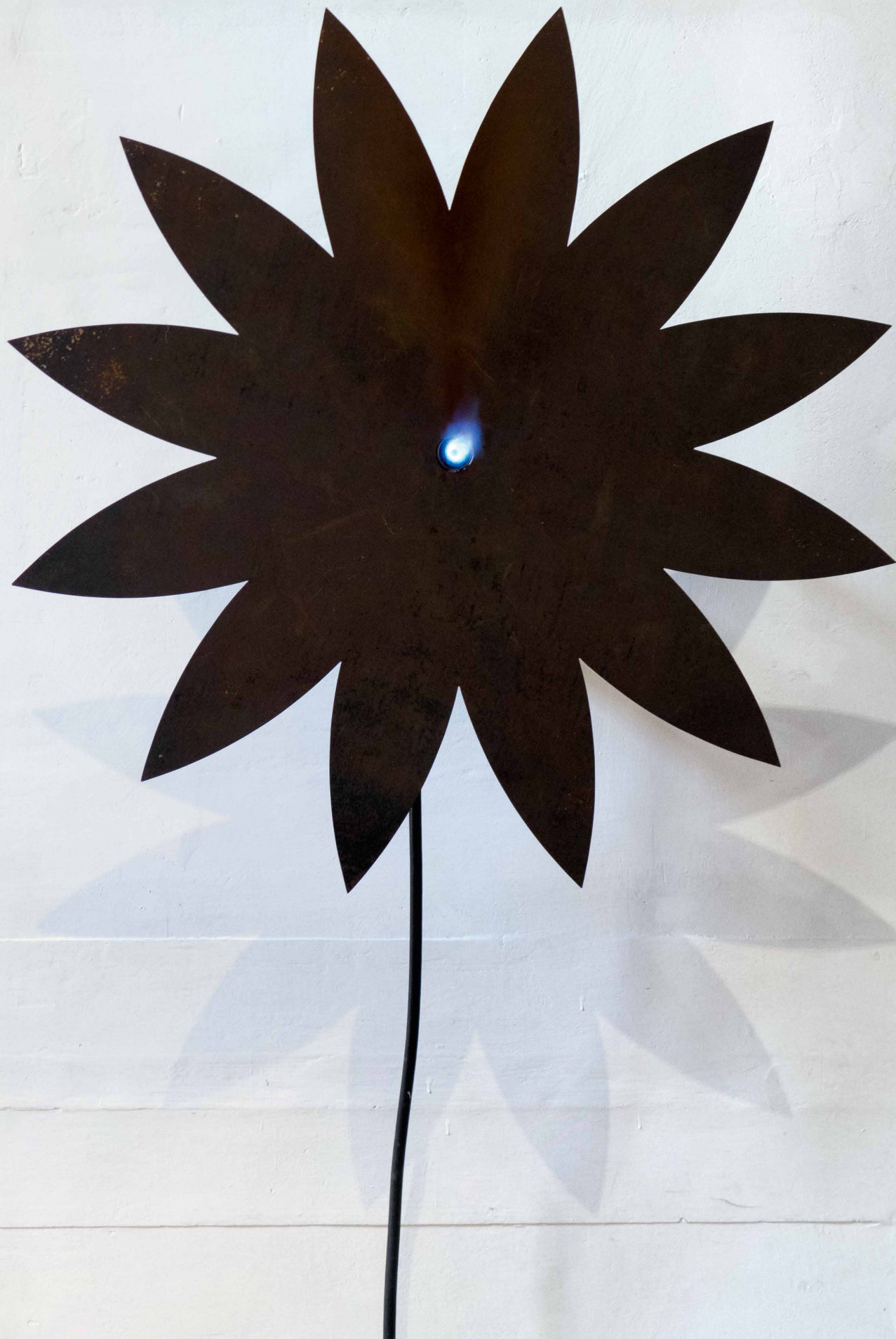


Balkon



2019_8

kortárs művészeti folyóirat, Budapest



19008



9 1216 8890 880 Ft



JANNIS KOUNELLIS

Cím nélkül, 1967, vas, láng,
gumicső, gáztartály,
100×100×24 cm
© Fotó: Eln Ferenc

← i n s i d e e x p r e s s

VÁCZI LILLA ÉVA

Fényvers (Arany J.), 2018
videó, video still

Fényvers (Petőfi), 2018
videó, video still

4



DARIDA VERONIKA
Velençe máshogy... II. rész |
Sétanapló a Képzőművészeti
Biennále idején

12



KELÉNYI BÉLA
Istenek metamorfózisa
Nepal Art Now

20



FEHÉR DÁVID
Között és között
Among and Between

24



SŐRÉS ZSOLT
Újmaterialista hangontológia
és hanginstalláció-művészet: amikor
a filozófia lesz a művészet szolgáltatója
Bácsi Barnabás – Jeneses Ádám –
Kophelyi Dániel – Zilahi Anna:
Sonic Thoughts

29



SIRBIK ATTILA
A totális médiakonvergencia
korában élünk | Beszélgetés
Lichter Péterrel

33



HEMRIK LÁSZLÓ
Random
Ötvös Zoltán művészetének
természete

Főszerkesztő:
HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

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

Lapterv:
ELN FERENC
elnferenc.com

Fotó:
ROSTA JÓZSEF
jozsef.rosta@gmail.com

Balkon

HU ISSN 1216-8890

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

Poligráf Kft.

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

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

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

Készült az EPC Nyomdában Budaörsön
Felelős vezető: Mészáros László

http://epcnyomda.hu

t á m o g a t ó k

EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Velence máshogy... II. rész

Sétanapló a Képzőművészeti Biennále idején



XII.

Velencében járunk. Egy időtlen vagy anakronisztikus városban, a fantomok városában, kívül a minket körülvevő valóságon. Mégis, ha kinyitunk bármilyen újságot, a menekültválságról olvashatunk. Erre a kérdésre reflektál, az olasz napipolitikánál sokkal okosabban és empatikusabban, a *Rothko Lampedusában* című kiállítás, a Palazzo Queriniben¹ (melyet ne tévesszünk össze a Querini-Stampalia múzeumával és késő éjjelig nyitva tartó könyvtárával,² ez az Accademia közelében, a San Barnaba térről nyíló utcában van).

Miért éppen ROTHKO? Mert az akkori Oroszország (ma Lettország) területén született, zsidó származású, 10 évesen szüleivel Amerikába emigrált festő a bevándorló paradigmikus alakja: maga is megtapasztalta az idegenséget és a nélkülözést, mielőtt a 20. század egyik legmeghatározóbb művészevé vált. A mostani kollektív kiállítás tizenhárom szereplője közül nyolc már ismert, öt még pályakezdő, de valamennyien saját, megélt tapasztalataikból is dolgoznak, pontosan tudva azt, hogy mit képviselnek. A két legemblematikusabb alkotás a földszinti termekben található: ADEL ABDESSEMED (1971) és CHRISTIAN BOLTANSKI (1944) munkái. Az algériai származású, Franciaországban élő, Abdessemed *Politics of Drawings* (2014-2019) sorozatának hat nagyméretű rajza Géricault *Medúza tutajának* (1819) kortárs újraértelmezése. A hajótörés képeinek nézői vagyunk, mint a történelem folyamán mindig, ahogy ezt Lucretius Carus *De rerum naturája* igazolja: „Mily jó biztos partról nézni, amint a vihartól / Zajló tenger habjaiban más küzd a veszéllyel. / Nem minthogyha öröm voln' látni

a más veszedelmét, / Ámde mivel jó érzés mentnek lenni a bajtól...”

A fekete-fehér rajzokon látható, menekültekkel telezsúfolt csónakok valódi lélekvesztők. Előre látható rajtuk a közeli vagy már be is következett katasztrófa. Az emberi arcok az őket körülvevő semmiből emelkednek ki, néhány közülük pontosan megrajzolt, míg mások teljesen elmosódott vonásokkal rendelkeznek, mintha máris kísértetek lennének, vagy mintha élők és halottak együtt menekülnének a felboruló ladikokban. Az alaktalan embermassza is egyetlen, kollektív testet alkot. A süllyedés különböző fázisait mutató képeken lassan eltűnnek az emberek, de még egyszer, talán utoljára, felénk fordítják a tekintetüket.

Egyikük, felemelt karjával, mintha intene nekünk vagy a segítségünket kérné. Ezek a valóban „politikus rajzok” azt mutatják, hogy távoli szemlélőként sem gondolhatjuk biztonságban magunkat, nem hihetjük azt, hogy a körülöttünk zajló események minket nem érintenek.

Ezt a benyomást erősíti meg Christian Boltanski *Mer dorée* (2017) alkotása is, mely szintén egy egész termet elfoglaló installáció, ám ebbe a terembe nem léphetünk be,

mert teljesen kitölti egy hatalmas, arany színű mentőfólia, melynek összegyűrt anyaga a tenger hullámsását imitálja. Itt már a hajótörés után vagyunk. Nincsenek emberek, vagy már a fóliatenger redői alatt vannak. Ezt a hatalmas aranykoporsót vagy tömegsírt felülről egyetlen, zsinór on lógó, körben forgó izzó világítja meg. A keresés bizonytalan fénye egyfajta *perpetuum mobile*. Mindeközben nincs néma (halotti) csend. Folyamatosan egy sistergő, meghatározhatatlan hangot hallunk. Az izzó hangját vagy a tenger moraját? Mire figyelmeztet ez a kellemetlen, fülsértő hang minket?

Boltanski mellett a kiállítás másik legismertebb alkotója a botrányhős AI WEIWEI (1957), aki művének címében direkt módon utal Rothkóra: *One millimeter taller than the original Rothko* „Black, black on Wine” 1968. Ez az „homage” LEGO kockákból rekonstruálja Rothko fekete vásznát. Ha a tenger képét akarjuk felfedezni benne (Lampedusa szigetét), akkor azt mondhatjuk, hogy ez már egy mozdulatlan

hullámsír. Ugyanakkor nem csupán a „technikai sokszorosíthatóság” jegyében létrejött műalkotásként tekinthetünk rá, hanem olyan össze-rakható „játékkoporsóként” is, mely bármikor szétszedhető és eldobható. Ennyiben a radikális eltörlés és a teljes megsemmisülés alakzata. Ebből a fekete kirakósból ugyan hiányzik Rothko művének minden metafizikus vonatkozása, de legalább hiányzik belőle az a magamutogató gesztus is, amellyel pár éve Weiwei egy halott szíriai kisfiú (Alan Kurdi, akinek világsajtót bejáró képe a menekültválság szimbólumává vált) pozíciójában fényképezte magát.³

Ezzel szemben, a többi mű(alkotás) inkább az élet vagy a túlélés aspektusait állítja a középpontba. Azt vizsgálják, hogyan őrizhető meg az emberi méltóság a menekülés során, a menekülttáborokban. Különböző megjelenítési módok és médiumok (rajz, fotó, képregény, video) segítségével ábrázolják a közös menekültlét állapotot (vagy a menekült létállapotát), melyet éppúgy jellemezhet a teljes elszigeteltség és magány, mint az egymás felé fordulás és szolidaritás. A probléma aktualitásán túl, arra is reflektálnak, hogy olyan többgenerációs traumákkal állunk szemben, melyek a következő nemzedékek sorsát is meghatározzák. Továbbá nem csupán az ott hon elhagyását, de a visszatérés nehézségét is megmutatják, felszámolva azokat a hamis nosztalgiákat, melyeket azonnal szétör a hátrahagyott, egykori otthonokkal vagy azok romjaival való újabb találkozás.

³ <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/feb/01/ai-weiwei-poses-as-drowned-syrian-infant-refugee-in-haunting-photo>; <https://www.bbc.com/news/world-europe-35457936> (utolsó hozzáférés: 2019. augusztus 30.)



¹ *Rothko in Lampedusa*. Fondazione Ugo e Olga Levi, Velence, 2019. május 11 - november 24., 24., résztvevő művészek: AI WEIWEI, ADEL ABDESSEMED, CHRISTIAN BOLTANSKI, NALINI MALANI, ABU BAKKAR MANSARAY, RICHARD MOSSE, DINH Q. LE, ÁRTUR ZMIJEWSKI, valamint MAJID ADIN, RASHA DEEB, HASSAN YARE, MOHAMED KEITA, BNA SARDAR SIDIQ. Id. <https://www.fondazionelevi.it/event/rothko-in-lampedusa/>

² http://www.querinistampalia.org/ita/home_page.php

A 21. század alaptapasztalataként így az *otthontalanság* jelenik meg, mely nem csupán a háborús menekülteket érinti (habár őket a legradikálisabbban), hanem mindannyiunkat. Még ha nem is tudatosult bennünk, de Medúza tutaján valamennyien ott vagyunk.

XIII.

Velence maga is egy színház, ami részint azt jelenti, hogy az egész város csak egy díszlet, és fantomok lakják, másrészt arra utal, hogy itt minden látványossággá válik. A *Biennale* során azonban egy sajátos virtuális színházat vagy inkább színházkomplexumot is felfedezhetünk a Ca' Rezzonico galériájának (amit ne keverjünk össze a mellette levő múzeummal,⁴ ami Velencében szintén kihagyhatatlan, Tiepolo freskói miatt) *Immersive Theatre of Virtuality* kiállításán.⁵

Mivel én nem hiszek abban, hogy a közvetlen és testi színházi élményt válthatja a virtuális színház látszatvilága, és azt gondolom, hogy minden valódi előadás immerzív hatású, ezért kissé kételkedve engedtem a galéria ajtajában álló, óriás zenészbáb invitálásának, de a kinti hőség után csábító volt a benti hűvösség. A két teremben (a Phi és az Acute Art művészeti kutatóközpontjai által) megrendezett kiállítás hat munkájának megtekintése közel egy órát vesz igénybe. Az egyik fő téma a klímaváltság, így különböző disztópiákat láthatunk a (nem is olyan távoli) jövőre vonatkozóan. Ehhez kapcsolódik a kiállítás „sztárjának”, MARINA ABRAMOVIĆ-nak (1946), *Rising* című VR filmje vagy inkább videojátéka, ami egy rettenetes giccs. Kezdetben Abramović avatárja a klímakatasztrófa (pontosabban a globális felmelegedés és a sarkkörü jég felolvadásának) következményeire figyelmeztet minket, hangsúlyozva, hogy „mindenki, aki megment egy életet, a világot menti meg”. Majd a didaktikus felvezetést követően egy tomboló tengeri vihar közepén találjuk magunkat, ahol virtuális kezünkkel a semmiben tapogatózunk, végül a távolban – egy üvegkalitkába zárva, melyet lassan teljesen kitölt a víz – Abramović fulladozó, de szépen gesztikuláló (valószínűleg jeleket küldő) alakja is újra megjelenik.

Ha ezt a sokkhatást túléltük, azért érdemes megnézni ANISH KAPOOR (1964) *Into Yourself, Fall* alkotását (neki szintén ez az első VR műve), ahol virtuálisan beleeshetünk a fekete lyukba – ahogy ez nemrég, Kapoor portói kiállításán (2018), egy nézővel valószínűleg is megtörtént, amikor belelépett a *Descent into Limbo* üregébe⁶ –, azonban mi most ezt a szédületet fájdalmas baleset nélkül élhetjük át. A több mint tíz perces, lassú zuhanás során saját testünk belső tájait járjuk végig, mint egy belső labirintusban bolyongva.

Színházhoz hasonló élményt én azonban csak a *Gymnasia*, CHRIS LAVIS és MACIEK SZCZERBOWSKI által készített VR film során tapasztaltam, mely kissé olyan, mintha Tadeusz Kantor *Halott osztályának* (1975) újrakisztása lenne, de történelmi traumák nélkül, és 21. századi technikákkal megjelenítve. Valóban visszatérünk egy régi iskola elhagyatott helyszínére: egy üres és poros tornacsarnokban találjuk magunkat, ahol a kosárlabda palánk mögött egy színpadnyílást látunk, míg körülöttünk az ottfelejtett labdák csattognak, a falakon pedig játszó gyerekek árnyalakjai tűnnek fel. Majd a semmiből előbukkan egy égszínképp pillangó, mely lassan süllyedni kezd, és egy föld alatt alvó kisgyerek szemén pihen meg. Mire újra felemeljük a tekintetünket, már megváltozott a helyszín: még mindig a tornateremben vagyunk, de már a színpadon, melynek sarkában egy régi zongora áll, a közvetlenül mellettünk levő széken pedig egy porcelánarcú

kisfiú ül, míg a földön mindenütt szétszórta kották hevernek. Egy oldalajtón, verkliszzerű kiskocsiján begurul az óriás zenészbáb is, aki korábban a bejáratnál fogadott minket, és a színpaddal szemben elhelyezkedve vezényelni kezd. A kisfiú feláll, felénk fordulva, angyali hangon énekel, egy láthatatlan kórus kíséretében, miközben a csarnok ablakain árad be a fény. Aztán becsöngetnek és felébredünk.

XIV.

A *Time, Forward!* kiállítás,⁷ mely a V-A-C Foundation épületében található a Zatterén, címét meglepő módon egy orosz termelési regénytől: VALENTIN KATAJEV 1932-es művétől⁸ kölcsönzi. A kiállításnak azonban nem ez az egyetlen anakronisztikus vonása. Még ha az említett irodalmi referenciát nem is ismerjük, a cím önmagában is jelentéssel bír, elsősorban azt a türelmetlen mozdulatot idézi, mellyel előretekerünk mindent, azért, hogy gyorsabban haladjunk, vagy ahogy már a címe alapján előre minősítünk egy kiállítást: értelmes időtöltésnek vagy időpocsékolásnak ítélve. A felgyorsult idő korában élünk, de valóban még tovább akarjuk gyorsítani? Vagy elgondolkozunk néha azon, hogy hova vezet a túlhajtott akceleráció? Tudjuk még követni az általunk felpörgetett időt, vagy végképp elmaradunk mögötte? Ez a kiállítás számos időproblémával vagy inkább *időapóriával* szembesít. Rögtön az első két teremben, az elvárásainkkal ellentétben, nem egy új időtapasztalattal, hanem egyfajta időtlen benyomással szembesülünk, a libanoni WALID RAAD (1967) két óriás installációját, a *Foreword to the Arabic Edition I* és *II*-t (2019) nézve. Elbizonytalanodunk abban, hogy mit is látunk. Élűkre állított falakat? Befalozott ajtókat? Kizárnak vagy várnak minket ezek az üres terek? Mit jelentenek a rajtuk megjelenő absztrakt formák és színek? Mire utalnak a függőleges és vízszintes falakon elhelyezett horgászcsalik? Ahogy a második terem falán olvashatjuk, ezek a térinstallációk még úton vannak

7 *Time, Forward!*. V-A-C Foundation, Venice, 2019. május 11 – október 20., résztvevő művészek: Rosa Barba, Aleksandra Domanović, Valentin Fetisov, Joana Hadjithomas and Khalil Joreige, Daria Irincheeva, Alexandra Sukhareva, Christopher Kulendran Thomas in collaboration with Annika Kuhlmann, Adam Linder, Haroon Mirza, Trevor Paglen, Walid Raad, James Richards, Kirill Savchenkov, Where Dogs Run, ld. <http://www.v-a-c.ru/exhibition/time-forward/>

8 Valentin Katajev: *Hajrá!* [1932] (*Szovjet írók válogatott művei*), ford. Határ Győző; Új Magyar Kiadó, Budapest, 1956



Joana Hadjithomas, Khalil Joreige
What we left behind (From the *Unconformities* project), 2019 © Fotó: Eln Ferenc

a jövőbeli helyük felé. De mit érthetünk az alatt, hogy egy jövőbeli múzeum falai válnak itt kiállítási tárgyakká? Hogyan mutatják meg magunkat a még nem létezők? Egy bizonytalan jövő bejelentései vagy maradványai ezek?

A kiállítást végigjárva többször is az az érzésünk támad, hogy egymásra torlódnak vagy inkább elcsúsznak a különböző időrétegek, s ezáltal felbomlanak a hagyományos, kronologikus időviszonyok. Több teremben is láthatunk időmaradványokat, olyan tárgyi rekvizitumokat, melyek egyszerre idézik a múltat és a jelent. Így a szintén libanoni születésű JOANA HADJITHOMAS (1969) és KHALIL JOREIGE (1969) *What we left behind* (From the *Unconformities* project, 2019) művészeti és archeológiai projektjének időkapszuláiban egyaránt ott van a tengerek üledéke és a nagyvárosok szeméttengere, szobor-szarkofágjuk pedig leginkább a csernobili atomerőmű tornyára emlékeztet. Szintén egy modern szarkofágra ismerhetünk ALEKSANDRA DOMANOVIĆ (1981) *Untitled* (2019) alkotásában, mely voltaképp egy

időgép (ha fölé hajolunk és belenézünk színes belsejébe, láthatjuk a távirányítóját). Ha hosszasan szeretnénk szemlélni a sárga színű, görögkőn álló doboz falára festett kortárs hieroglifákat, leülhetünk a terem sarkában elhelyezett lila gipsz szobor vagy modern múmia mellé, aki talán már megjárta mind a múltba, mind a jövőbe vezető utat.

A valódi emberi jelenlét hiányzik erről a kiállításról, annak ellenére (vagy épp amiatt), hogy folyamatosan a megfigyelés vagy az ellenőrzés tapasztalatába ütközünk. Deleuze beszélt arról, hogy szemben a Foucault által olyan pontosan leírt megfigyelés társadalmaival (ahol a megfigyelő pozíciója még pontosan beazonosítható volt), már a személytelen ellenőrzés korában élünk, ahol életünk egyetlen szegmense sem maradhat láthatatlan vagy rejtett.⁹ TREVOR PAGLEN (1974) *From Apple to Kleptomaniac* (*Pictures and Words*, 2019) installációjában az egyes kiválasztott szavakhoz (kapitalista, milliárdos, hedonista, drogdealer, munkás, professzor, szardínia, android...) az ImageNet által hozzárendelt képeket figyelhetjük meg, ezek vesznek körbe minket. Egy panoptikonban vagyunk, látszólag a központi helyet elfoglalva, mégis az a benyomásunk, hogy ezek a személytelen képek uralkodnak rajtunk, mert miközben nézzük őket, bevésődnek az emlékezetünkbe, így – ha tudattalanul is – már az ő közvetítésük révén értjük meg vagy képzeljük el az egyes szavak jelentését.

A technikai fejlődéssel együtt járó manipulációt tematizálja több más alkotás, is így VALENTIN FETISOV (1989) *Call to Action* (2018–2018) műve is, ahol egy óriásmonitoron megjelenő alak előbb leültet minket maga mellé, majd arra biztat, hogy vele együtt tapasztaljuk meg a fájdalmat, és ha

9 Gilles Deleuze: *Pourparlers* (1972–1990). Editions de Minuit, Paris, 1990

követjük az instrukcióit vagy leutánozzuk a mozdulatait, egy kisebb elektrosokk-hatást is elszenvedhetünk. De ezt jelenti vajon az aktivitás? Hogy irányított bábokként alávetjük magunkat egy virtuális lény akaratának? Milyen jövő vár ránk, ha előretekerjük az időgombot? Ha olyan üres és sivár városokban kell majd élnünk, mint az orosz WHERE DOGS RUN csoport által elképzelt *Zero City* (2018-2019), akkor leginkább szorongást érezhetünk. Feltéve, hogy egyáltalán lesznek még emberek ezekben a városokban, hiszen az átlátszó, pusztaszerkezeti vázként álló, épületekben csak üres liftek keringenek.

Érdekes, hogy a kiállítás több pontján is megjelenik a színházra való utalás, de csupán egy emberek nélküli színház víziójaként. A táncos és koreográfus ADAM LINDER (1983) sivár díszletében (*She Clockwork*, 2019) egyetlen színes szilikonzokni utal a táncosra, aki állítólag havonta egyszer megjelenik, de addig csak a hiánya által van jelen, míg ALEXANDRA SUKHAREVA (1983) installációja (*Ligeia*, 2018-2019) „be nem jelentett performance”-ként aposztrofálja magát. Itt négy kutat látunk, bennük üveggel dermedt vízzel, a kutak belső peremén pedig kétsoros versek (EUGENIA SUSLOVA költeményei) olvashatók. Mindez azt sugallja, hogy egyedül a szavak maradnak fenn, az ember eltűnése után. De vajon a posztumán korban az, ami az ember helyét átveszi, olvas majd verseket? És ha igen, megérti őket? Felfogható lehet egy mesterséges intelligencia számára az emberi élmény, átélheti egy android az emberi érzéseket?

De ne fussunk ennyire előre az időben, vagy ha mégis megtennénk, a modern kiállítótérből kilépve, a város úgyszólván visszaránt a saját idejébe. Velencére ugyanis, ha az embernek jut rá elég ideje, leginkább egy végtelesen lelassult időtapasztalat a jellemző.

Alexandra Sukhareva
Ligeia, 2018-2019 © Fotó: Eln Ferenc



XV.

Vannak nagy festők és vannak nagyon szerencsés festők. ADRIAN GHENIE (1977) inkább az utóbbiak közé tartozik, ezt igazolja, hogy a mindössze 42 éves, román származású (Nagyváradon született, a Kolozsvári Iskolából induló, de leginkább Berlinben élő) festő művei ma rekordáron kelnek el, a kortárs művészeti piacon: többet ér Brâncușinál. Ha a Palazzo Cini-ben látható kiállítása (*The Battle between Carnival and Feast*)¹⁰ nyomán próbálnánk ezt megérteni, gondban lennénk. Habár az kétségtelen, hogy Ghenie képei nagyon impozáns, színes és figuratív óriásvásznak, számos művészettörténeti és aktuális utalással. A kiállítás szűkszavú ismertetője nyomán azt is megtudhatjuk, hogy az itt kiállított kilenc kép nagyrészt Ghenie direkt ide festette, és a tengeri képek a geopolitikai helyzetre reflektálnak. Ez ugyan

¹⁰ Adrian Ghenie. *The Battle between Carnival and Feast*. Fondazione Giorgio Cini (Palazzo Cini. La Galleria), Velence, 2019. április 19 - november 18., ld. <https://www.cini.it/en/events/the-battle-between-carnival-and-feast>

szerintem (a *The Drowning* /2019/ kivételével) egyáltalán nem derül ki, de biztosan igaz. Az viszont egyértelmű, hogy a festmények a velencei iskolára utalnak, elsősorban Tintoretto- és Tiepolo-hatás fedezhető fel a kompozíciókon, a robusztus alakokon, a figurák csoportosításán, a színválasztáson, valamint a Velencét idéző vízen, kutyákon és maszkokon (*Self-Portrait with Animal Mask*, 2018).

Ennél azonban sokkal meghatározóbb a Bacon-hatás, melyet Ghenie is elismer, és ami a kezdeti évektől jellemző rá. Bacon festészetének szinte minden jellegzetes eleme felfedezhető ezen a tárlaton, ha Deleuze egyszerű könyvét, *Az érzet logikáját*¹¹ vesszük alapul, akkor defigurációról, Alakokról (melyek valójában „szervek nélküli testek”), húsról (a képek mészárszék-jellegéről, a rajtuk megjelenő bestiális, széttrancsírozott, felismerhetetlen testekről), az ember és az állat közötti határ felszámolásáról, vagy „állattá válásokról” beszélhetünk. Ghenie három 2019-es *Untitled* portréja eszünkbe juttatja Francis Bacon *Three Studies for a Self-Portrait*-ját (1967) vagy más triptichon-jait, a *Figure with a Dog* (2019) állatában pedig Bacon kutyájára ismerhetünk (miközben a kompozíció Giandomenico Tiepolo, a Palazzo Rezzonicóban látható, freskóit is felidézi). Csakhogy ezekből az újraértelmezésekből hiányzik Bacon valódi kegyetlensége (ahogy Tintoretto drámai ereje és Tiepolo játékos könnyedsége is). Továbbá hiányzik a képekből az a valódi jelenlét, mely valamilyen nagy mű ismertetőjegye. Ghenie képei nem hatnak minden érzékszervünkre, nem váltanak ki mélyen felkavaró hatást. Látszatprovokációk, utánjátszások, ügyes, ámde üres színjátékok.

Mindezt a csalódást azonban feledtetni, ha egy szinttel lejjebb benézünk az állandó kiállításra, ahol számos más alkotás között Piero della Francesca szenttelen vagy csak magába merülő *Madonnája* (1470-1499.k.), Fra Angelico szelíd és ábrándozó *Aquinói Szent Tamása* (1438-1443.k.) vagy Cosimo Tura rózsaszín, testre feszülő jelmezt viselő, táncos-harcos *Szent Györgye* (aki sárkányával együtt Velence egyik szimbóluma, 1460-1480.k.) vár minket, az elrejtőző nagy művészet példáiként.

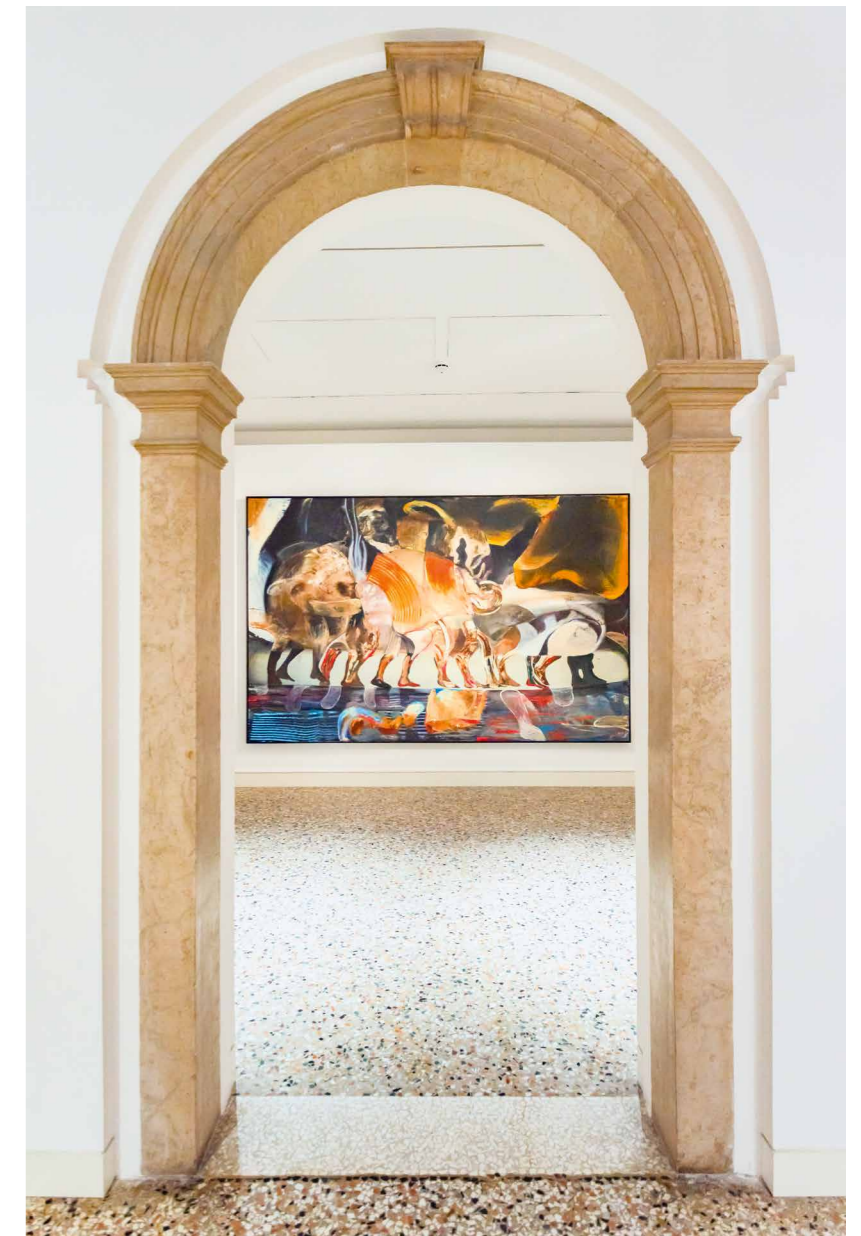
¹¹ Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Az érzet logikája*. Ford. Seregi Tamás, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2014

Adrian Ghenie
The Raft, 2019
olaj, vászon,
230 x 260 cm
© Fotó: Eln Ferenc

XVI.

A fontos találkozások és valódi felfedezések nem jelentik be előre az érkezésüket, hanem az ember egyszercsak ott van, ahol lennie kell. Ilyesmit éreztem, amikor JANNIS KOUNELLIS (1936-2017) életmű kiállítására¹² betévedtem, melynek a Fondazione Prada, Velencében nyolc éve megnyitott, kortárs művészeti központja ad helyet. Az arte povera jelentős művészenek alkotásai egy csodálatosan felújított, 18. századi palotába (a Ca' Corner della Regina épületébe) kerültek. A fogadócsarnok oldalterméiben Kounellis színpadi díszletterveiről láthatunk archív fotókat és videókat, köztük a Velencébe (*Színházi munka*, Teatro di Palazzo Grassi, 1969), illetve magára a *Biennáléra* (*Proscénium - Átváltozások* Teatro Maliban, 1984) készült előadásokról. Nem véletlen ez a színházi felvezetés, hiszen az egész kiállítást egy letisztult, elemi teatralitás jellemzi. Erre utal, hogy az emeleti szint központi termébe lépve, az első, ami megragadja a figyelmünket, egy fél szobát kitöltő installáció, melyet földre fektetett kabátok, kalapok és cipők alkotnak. Valamennyi régi, sötét, kopott férfiviselet. Szépen elrendezve hevernek a földön (ha jól számoltam, nyolc sorban, soronként hat váltás ruha).

¹² Jannis Kounellis. Fondazione Prada, Velence, 2019. május 11 - november 24., ld. <http://www.fondazioneprada.org/project/jannis-kounellis/?lang=en>



Hová tűntek a ruhákat viselő emberek? Milyen történetet rejtenek, milyen üzenetet közvetítenek ezek a magukra hagyott ruhadarabok? A cím (*Senza titolo*, 2011) nem ad semmilyen eligazítást. Ugyanakkor ez az enigmatikus mű mintegy előrevetíti (vagy kései dátuma miatt visszautal arra), hogy milyen eszközökkel él a művész. Mindenekelőtt feltűnően sok az ismétlés, a visszatérő motívum az alkotásaiban. Ilyenek az itt látott ruhák, de említ-hetnénk az ablakokat, az ajtókat, a tárlókat, a faliképeket, vagy ezeket egy szóban összefoglalva: a *keretezéseket*. Kounellis mindent emelvényekre, tablókba rak, majd ezeken a kiemelést szolgáló elemeken rendezi el (néha



Jannis Kounellis
Cím nélkül, 2011, kabátok, kalapok, cipők, változó méret, (részlet) © Fotó: Eln Ferenc

szinte mániákus gondossággal) különböző gyűjteményeit. A felhalmozott tárgyak a lehető legváltozatosabbak: a természethez kötődnek (kövek, növények, nyers gyapjú), vagy az ember által előállítottak (hangszerek, ócskavasak, bútorok, szobortorzók, papírlapok, harangok). Mit képviselnek ezek a maradványok? Profán vagy szakrális jelentést hordoznak? Önmagukra vagy önmagukon túl utalnak? Talán egyik magyarázat sem áll a művész intenciójától távol. Egyrészt a leghétköznapibb, a legalantasabb valóság tárgyait látjuk (ahogy Kounellis kortársát, a képzőművész és színpadi mágus Tadeusz Kantort is a „talált” vagy a „véletlen”, nyomorúságos és szegény tárgyak érdekelték). Többnyire már kidobásra ítélt, használaton kívüli, hibás vagy avított tárgyak ezek. Ócskatelepeken vagy régiségpiacokon láthatunk hasonlókat, de mégis, egy szokatlan keretbe és más kontextusba helyezve, új értelmet nyernek. Mintha meghozták volna (hasznosságuk, használhatóságuk elvesztésével) azt a szükségyszerű áldozatot, melynek révén megszentelődnek: mint egy vaslemez

elé helyezett, leégett gyertya, vagy egy kor-mos fal előtt felhalmozódott kórákás. Egy-szerre utalnak az elmúlásra (a csendélet vagy inkább a csendes halál, *nature morte*, formájában) és a fennmaradásra. Van ezek-ben az installációkban valami szelíd melan-kólia, egy meg nem fogalmazható veszteség miatti bánat, miközben nagy nyugalmat árasztanak.

Kounellis néha egy középkori gondolko-dóra emlékeztet, aki a tűzről (a tisztítótűz lángjáról vagy a misztikus átalakulás szük-ségyszerű feltételéről), valamint a kő és az arany alkimista elemeiről medítál, melyeket kortalan kontextusba helyez. Ugyanakkor ott van művei háttérében a 20. század tra-gikus tapasztalata. Ezt mutatja szokatlanul beszédes című remekműve, a *Tragedia civile* (1975), mely egy aranyfal elé állított ruhafo-gas, ráakasztott fekete kabáttal és kalappal. Olyan ez az installáció, mint egy rejtélyes színpadkép, egy emberek nélküli (vagy az ember távozása utáni) színház. Egy végte-lenül egyszerű, ugyanakkor valódi drámai

feszültséget hordozó jelenetre ismerhe-tünk benne, melynek szerzője a történelem. Az életmű-kiállítás (mely szerencsére nem tartja magát szigorúan a kronologikus sor-rendhez, hanem az életen át tartó kutatás különböző fázisait ütközteti egymással) nagy érdeme, hogy teret ad a műveknek, levegős és tágas tereket. Kounellis gyakran monumentális alkotásai pedig ilyen befo-gadó környezetet igényelnek ahhoz, hogy valóban megmutatkozhasanak. Eközben a kiállítási tér, a Ca' Corner Regina palo-tája, egyrészt keretet alkot, másrészt maga is a kiállítás része lesz. Egyszerre színpad és kelléktár. Ezt jól illusztrálja a második szint nagy installációja, ahol a fakazettás mennyezetről belógatott ruhásszekrények alatt járunk (*Cím nélkül*, 1993-2008). Vajon a függöny elé vagy mögé kell képzel-nünk magunkat? Voltaképp mindegy, sokkal lényegesebb, hogy mi is szereplőkké válunk, akik belakják és élettel töltik meg a teret. Mi teremtik meg az egyes installációk (magya-rázat nélkül hagyott jelenetek) között a kapcsolatot. Mindeközben, a felfüggesztett bútorok alatt állva, kockázatot is vállalunk. De a valódi művészet mindig veszélyes.

XVII.

Ha egy épülettel tovább sétálunk a Canal Grande mentén, máris ott találjuk a Ca' Pesaro modern művészeti galériáját, mely egy másik fontos életműkiállítás hely-színe.

Az *Arshile Gorky 1904-1948* tárlat¹³ bepil-lantást nyújt egy tragikusan rövid és súlyos traumákat hordozó életbe. Az örmény származású GORKY (Rothkóhoz hasonlóan) szintén a kitaszított, üldözött, migráns művész paradigmikus alakja. Családjával, még gyermekként, a török népirtás elől kell menekülnie, a legna-gyobb nyomorban telik élete első fele, imá-dott édesanyja (akiről egy megrendítően szép, közös portrét fest: *The Artist and his Mother*, 1926-1936) belehal a nélkülözé-sekbe. 1920-ban érkezik meg Amerikába, ahol teljesen autodidakta módon, múzeu-mokba járva, sajátítja el a művészetet, első-sorban szorgalmas másolással. A kiállítás nyitótermében látható, Cézanne, Picasso, Kandinszkij, Léger festményekről készült

¹³ *Arshile Gorky 1904-1948*. Ca' Pesaro, Venence, 2019. május 9 - szeptember 22., ld. <https://capesaro.visitmuve.it/en/mostre-en/mostre-in-corso-en/exhibition-arshile-gorky/2019/01/20267/arshile-gorky-2/>

másolatai így leginkább képzőművészeti tanulmányoknak tekinthetők. Gorky a másolás révén próbálja megérteni az egyes festészeti techni-kákat és művészeti formanyelveket, de egyiknél sem ragad le, hanem kitartóan keresi a saját útját. Egész élete egy szakadatlan tanulási és kutatási folyamat, ez figyelhető meg a következő teremben kiállított raj-zaiban, melyek közül talán az *Agony* (1946) vázlatai a legerősebbek és legfelkavaróbbak. Gorky viszonylag későn érő művész, igazán az 1940-es években bontakozik ki már senki másához nem hasonlítható festői világa, ettől kezdve alkot összetéveszthetetlen stílusban, alakul ki saját látás-módja. Szintén az 1940-es évek elejére tehető életének legboldogabb korszaka: megnősül, gyereke születik, viszonylagos biztonságban élnek, gyakran kilátogatnak felesége családjának vidéki házába, ahol újra fel-fedezi a gyermekkorában elhagyott természetet (ezt az élményt mutatja a *One year the Milkweed*, 1944 vagy a *Landscape-table*, 1945). Erről az idő-szokról sok szó esik a kiállításra készült, *The Eye-Spring* című, dokumen-tumfilmben (melynek rendezője Gorky unokája: Cosima Spender). Talán a családi kegyelet miatt, ez a film hallgat az utolsó évek nagy kríziseiről, csak annyit említ, hogy Gorky rákban szenvedett. Nem esik szó viszont a festő műtermének leégéséről, számos képének megsemmisüléséről, súlyos autóbalesetéről, melynek következtében jobb keze gyakorlatilag lebénult, vagy arról, hogy a felesége elhagyta, magára maradt, és végül az öngyilkosságba menekült. De a képek megértésében amúgy sem a történeti tények vagy a visszaemlékezések, hanem maguk a képek segí-tenek. Az utolsó terem munkáiban (*Final works*), ugyan még láthatjuk az élet végső felvillanásait, de számos ezek közül, kiváltképp a *Last Painting* (1948), nyíltan beszél a kibírhatatlanná váló fájdalomról.

Befejezetlenek ezek a képek, ahogy az egész életmű is az. Gorky még a legmélyebb válság idején is azt hangsúlyozta, hogy „újra és újra el kell kezdeni festeni, de semmit sem szabad befejezni”. De vajon létezik egy-általán tökéletesen befejezett műalkotás? Nem minden befejezés csak többé-kevésbé esetleges félbehagyása valaminek? Nem az a legtisztessé-gesebb művészi álláspont, amelyik őszintén beismeri az „utolsó” gesztus véletlenszerűségét?

A kiállításra érkezve és onnan távozóban, ugyanazzal az ajtóban álló kép-pel találkozunk: a festő 1937-es önarcképével, melyen elsősorban a szelíd és szomorú tekintet ragad meg minket, mely mintha egy felnőtt arcában rejtőző, elveszett kisfiú tekintete lenne. Gorky portréja nyomán azt is pon-tosan értjük, miért mondhatta róla Rothko (akinek korai művészetére erő-sen hatott), hogy különösen érzékeny és mély ember volt, nem csupán szenvedélyes művész.

Mark Rothko és Arshile Gorky, a két száműzött (migráns), ma a világ minden nagy múzeumában befogadott alkotó. Persze mindig egysze-rűbb „halott” műveket befogadni, mint élő embereket. Bár tegyük hozzá, hogy az új műalkotások befogadása sem egyszerű vagy egyértelmű folya-mat. Velencében még mindig élénk vita folyik Banksy streetart alkotása, a *Little migrant with a smoke bomb* kapcsán, melyet még májusban, a Rio di San Pantalon mellett található palazzo falára festett,¹⁴ és amelyet a ház tulajdonosa már legszívesebben eltávolított volna. A város most műal-kotásnak akarja nyilvánítani, és ekként megőrizni. Ha ez megvalósul, otthonra lelhet. De vajon Banksy kis migránsának sorsa változtat bár-mit is azon, hogy mit gondol a közvélemény (vagy mit gondol a politika) a Földközi tengeren hajótörést szenvedő, kortárs Medúza tutajokról?

¹⁴ <https://www.designboom.com/art/banksy-migrant-child-mural-venice-05-27-2019/>; <https://www.dw.com/en/banksy-street-artist-credited-with-fringe-venice-biennale-artwork/a-48843320> (utolsó hozzáférés: 2019. augusztus 30.)

KELÉNYI BÉLA

ISTENEK METAMORFÓZISA

*Nepal Art Now**

Weltmuseum, Bécs

2019. április 11 – november 24.

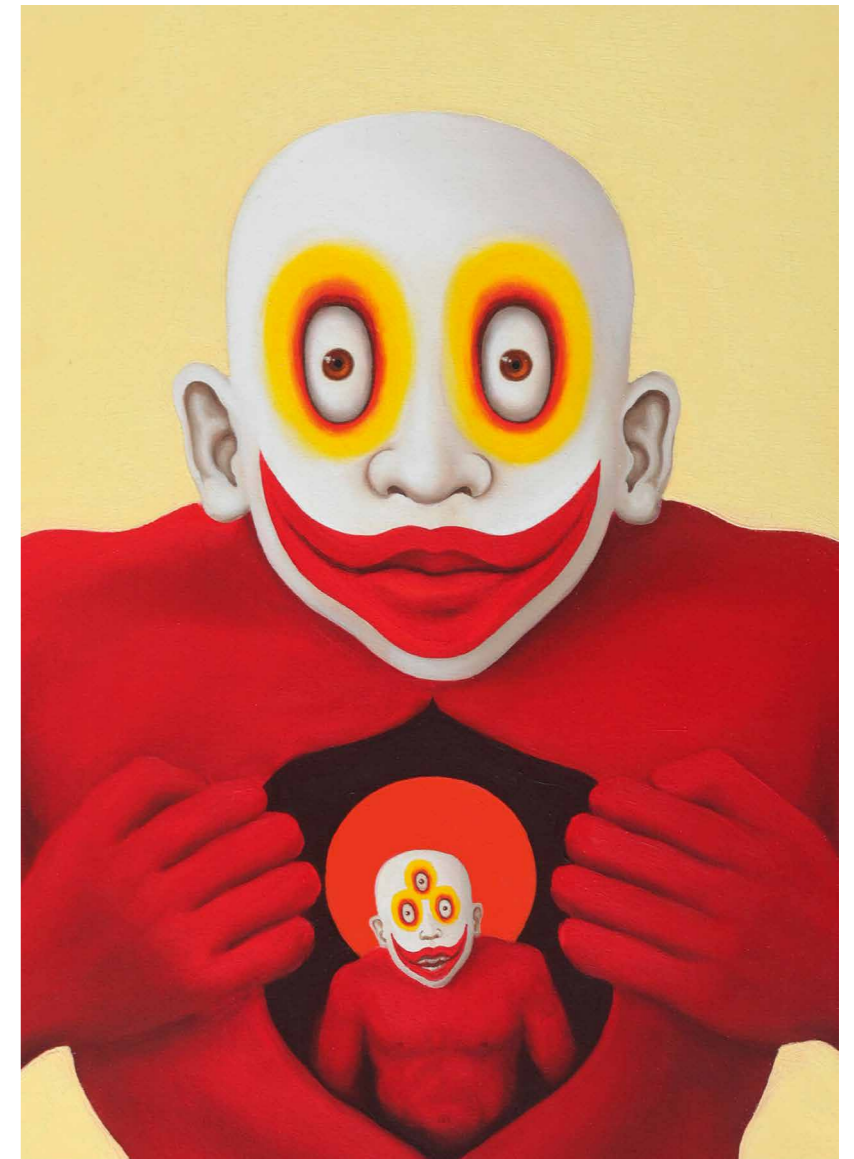
In memoriam Dina Bangdel

A megújult bécsi Weltmuseumban (korábban Museum für Völkerkunde) különös kiállítási plakát fogadja a látogatót. Egy vörös testű, fehér arcú, fülig érő szájú szörnyfigura tárja szét mellkasát, szíve helyén pedig egy piros glóriával és harmadik szemmel is ellátott kisebb szörnyfigura türemkedik elő. A fehér arcról és a szélesre nyílt vörös szájról a néző azonnal a Batman-filmek egyik sztárjára, a pszichopata bohóc Jokerre asszociál. Ám hogyan magyarázható a filmekből egyáltalán nem ismerős szétnyitott mellkas és a belőle előbújó másik kis szörnyeteg? Csakis az indiai mitológiát jól ismerők ismerhetik – a Jokerre egyébként meglepően hasonló indiai majomistenség – Hanumán történetét, aki mellkasának feltépésével bizonyította a rajta gúnyolódóknak, hogy a nagy hős, Ráma (Visnu egyik legfontosabb megtestesülése) és felesége, Szítá képe a szívében lakozik. De miért alakul át Ráma és Szítá egy – a harmadik szemmel és glóriával szemlátomást megistenülő – újabb kis Jokerré? És mit keres egy népszerű indiai istenséggé transzformált nyugati szuperhős egy nepáli művész repertoárjában? Számos ilyen és ehhez hasonló kérdés összegződik az eddigi legnagyobb, 37 kortárs képzőművész alkotásait bemutató, első földön megrendezett nepáli kortárs művészeti kiállításon.¹

Mint azt a Weltmuseum igazgatója és a kiállítás egyik kurátora, CHRISTIAN SCHICKELGRUBER a kiállítás katalógusában kifejti, a mai nepáli művészetet rendkívül összetett modernitás jellemzi. Érzékletes példája szerint ebben

a közegben egy 13–14. századi stílusban megfestett buddhista vagy hindú istenség jellegzetes pop art ábrázolásként is megjelenhet.² Valójában a helyzet jóval bonyolultabb. Tény, hogy Nepálban a kortárs művészeti élet elsődleges jellemzőjeként egymás mellett és egymásra hatva él együtt a mindennapokat még mindig meghatározó tradicionális, vallásos művészet és a hagyományoktól egyáltalán nem független kortárs művészeti szcéna. Ugyanakkor a folyamatosan másolt, az egyes történelmi korszakok stílusához köthető művek többnyire nem a nepáli vallási közeget, hanem a turistapiacot célozzák meg, és a kortárs felfogásban készült munkák elsődleges terepe sem a nepáli, hanem a nyugati művészeti piac. Ami pedig ezt a szituációt még bonyolultabbá teszi, az a nepáli vallásosság többretegűsége mellett a Nepált ért művészeti hatások sokszínűsége, melyekben a hagyományokra utaló és a hagyományoktól mentes kortárs művészet ugyan helyenként összeér, de esetenként

a kortárs nyugati áramlatokhoz kapcsolódva zárványként elszigetelődik, esetenként pedig merítve belőlük, a hagyományos nepáli művészetben alapuló, önálló nyelvezetet hoz létre. Ebben az esetben nemcsak azt a kérdést kell feltenni, hogy mi a „kortárs” művészet Nepálban, hanem azt is, hogy mit nevezhetünk „hagyományos” nepáli művészetnek? Hogy ez megválaszolható legyen, röviden végig kell tekintetnünk azt a történelmi, politikai, vallási és művészeti folyamatot is, aminek eredménye ez a kiállítás. Nepál földrajzi helyzete – délről India északról pedig Tibet határolja – és népességének sokfélesége eleve meghatározza a rá jellemző politikai, vallási és kulturális kölcsönhatásokat. Amit általában nepáli művészetnek hívunk, az nagyrészt az Indiát és Tibetet összekötő útvonal mentén fekvő Katmandu-völgyben élő *nevár* népcsoporthoz tartozó mesterek tevékenységén alapul. Bár a sokáig indiai befolyás alatt álló területen csak a 13. századra alakultak ki a Malla-dinasztia önálló királyságai, a 8–12. század között már a hinduizmus és a tantrikus buddhizmus vallási gyakorlatát képviselő *nevár* művészek dolgoztak Tibetben. Stílusuk nem csak a tibeti, hanem később a kínai és mongol buddhista festészet és szobrászat hagyományait is nagyban befolyásolta. A Katmandu-völgyi *nevár* dinasztiák uralmának a hindú *gurkhák* vetettek véget, akik a 18. század második felében megalapították az egységes Nepált megteremtő Sáhí-dinasztiát. Terjeszkedésüknek csak az Indiát uraló britekkel vívott háborúban (1815–1816) elszenvedett vereség vetett véget, amely a tényleges hatalmat 1846-ban magához ragadó Rána-klán vezetésével ugyan britpárti, de szigorúan izolációs politikát eredményezett, egészen 1950-ig. Ugyanakkor, mint azt a neves művészettörténész, a közelmúltban elhunyt DINA BANGDEL (1963–2017) – aki eredetileg a bécsi kiállítás két kurátorával, SWOSTI RAJBHANDARI KAYASTHÁVAL és Christian Schickelgruberrel közösen alakította ki a kiállítás koncepcióját – korábban kifejtette, a nepáli modernizmus kialakulása még a 19. század politikai fejleményeinek következménye volt.³ Amennyire következetesen védelmezték Nepál függetlenségét a Ránák az indiai



Anil Shahi
Részlet a *Ne neveffess meg* című sorozatából, 2012, akril, vászo
© Sangeeta Thapa, Fotó: Kailash K Shrestha

brit uralommal, a Rádzszal szemben, annyira elbűvölte őket a nyugati kultúra, s az európai mintákat követve, az angol és a francia koloniális ízlést honosították meg a nepáli udvarban. Az 1850-ben Európába látogató nepáli miniszterelnök, Jung Bahadur Rana kíséretében egy *nevár* művész, Bhaju Macha (Bhajuman) Chitrakar (?–1874) is volt,⁴ aki a nyugati portréfestést is elsajátította. A nyugati technikák beépülése a nepáli művészetbe nem csak a szokásos műfajok (portrék, vadászatok, tájképek, csendéletek) reprodukálását idézte elő, hanem a fényképészet technikájának megismerését is. A Ránák bukása (1950) a 20. század második felében végül a modernizmus új korszakát eredményezte, amikor az ötvenes évek végén, a királyság hatalmának visszaállításkor a kormány a képzőművészet, irodalom, tánc és zene fejlesztésére létrehozta a Nepáli Királyi Akadémiát és számos más művészeti iskolát is alapítottak. A nyugati világban ezután Nepál elsősorban az 1960-as évek fiatal nemzedékének célpontjaként (a „hippie trail” egyik legfontosabb állomásaként) vált ismertté. Ettől fogva alakult ki a buddhista és hindú régiségek, valamint a róluk készített, legkülönbözőbb minőségű másolatok elsősorban a *nevár* és a *tamang* népcsoporthoz tartozó kézműveseket foglalkoztató ipara. 1964-ben a New York-i

¹ Valójában a „hagyományos” képeket festő kortárs nepáli művészeket bemutató első nagyobb szabású nyugati kiállítás 2012-ben, a londoni October Galleryben nyílt meg *Visions of the Divine* címmel, a tibeti és nepáli művészettel régóta foglalkozó Robert Beer gyűjteményéből. Ld. <http://www.octobergallery.co.uk/exhibitions/2012vod/index.shtml>

* Ld. <https://www.weltmuseumwien.at/en/exhibitions/nepal-art-now/>

² Christian Schickelgruber: *Nepal Art Now: East, West, World (Art)*. In Swosti Rajbhandari Kayastha, Christian Schickelgruber (szerk.): *Nepal Art Now*, Weltmuseum, Wien, 2019, 16.

³ Erről a folyamatról lásd Dina Bangdel: *Contemporary Nepalese Art: Narratives of Modernity and Visuality*. In Deepak Shikhdada (szerk.): *Nepal: Nostalgia and Modernity*, Marg Publications, Mumbai, 2011, 59–70.

⁴ Bhajuman hagyományos festményeiről lásd Gautama Vajracharya: *The Cosmic Goddess Bhavani*. In Prahlad Bubbar (szerk.): *La Lumière de la Lune et du Soleil: The Arts of South Asia and Beyond 1500–1935*. London, 2016, 78–80.

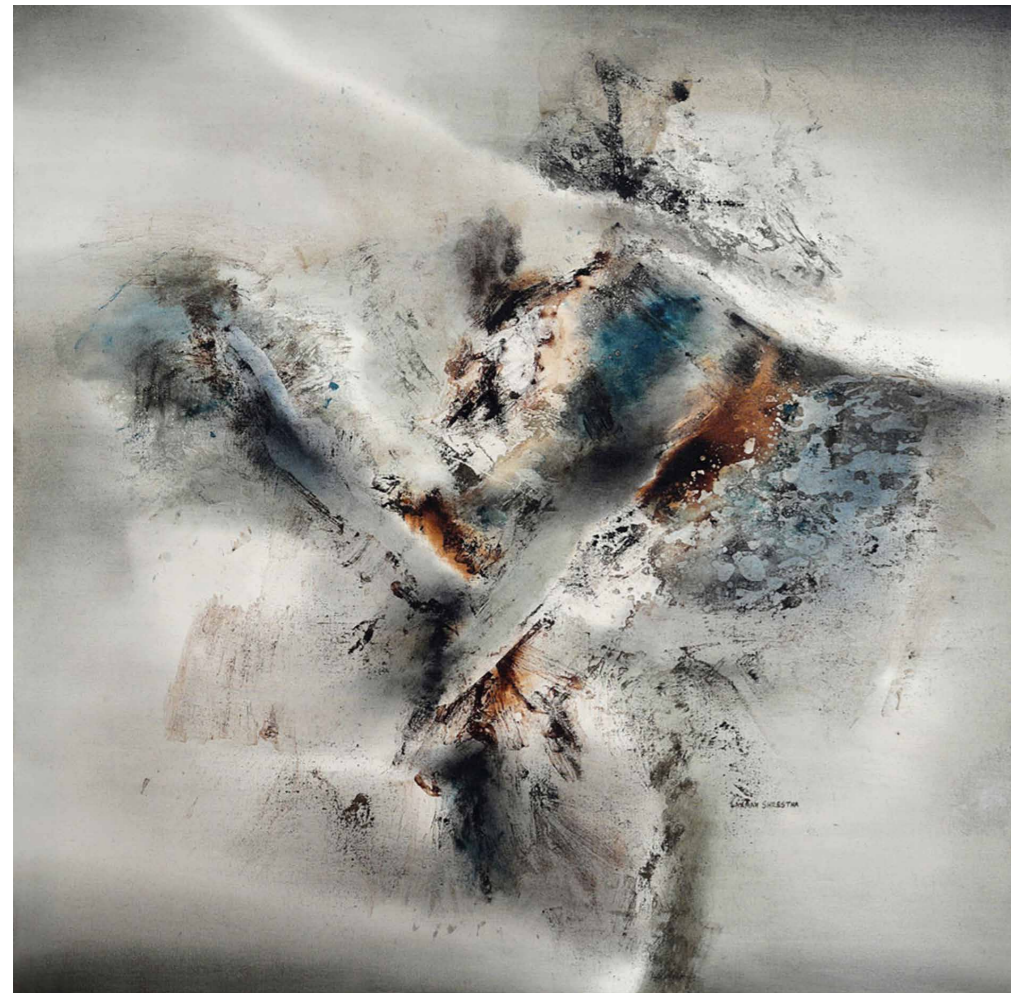
Asia House Galleryben pedig megnyílt a hagyományos nepáli művészetet bemutató első kiállítás, melynek anyagát a legjelentősebb nyugati múzeumi és magángyűjteményekből, valamint nepáli és indiai gyűjtemények anyagából is válogatták, rendezője a húszas években Indiában letelepedett osztrák művészettörténész, Stella Kramrisch volt.⁵

Bár a fenti előzmények nem kaptak benne szerepet, a bécsi kiállítás egy nagy ívű visszatekintéssel, a hatvanas években bekövetkezett nyitással indul. Ennek kulcsfigurája a kiállítás tervét már előzetesen is kidolgozó Dina Bangdel édesapja, a festőművész, író és művészettörténész LAIN SINGH BANGDEL (1919–2002), aki 1962-ben Kathmanduban megnyíló első kiállításával alapozta meg a kortárs művészeti életet Nepálban. Bangdel először Calcuttában, utána az ötvenes évek elején Párizsban – ahol nemcsak Picassoval és Braque-kal, hanem az indonéz művésszel, Affandivel és az indiai modernistákkal (Raza, Souza, Padamsee) is találkozott – majd Londonban is tanult. Hazatérése után festett absztrakt kompozíciói ugyan a nyugati trendekhez illeszkedtek, mégis a maga nepáli önazonosságát kívánta velük kifejezni. 1972-ben a Nepáli Királyi Akadémia vezetőjévé nevezték ki, a nyolcvanas évektől fogva pedig folyamatosan publikálta a régi nepáli művészetet feldolgozó könyveit is.⁶

A Bangdel utáni nemzedék legjelentősebb tagja, az indiai Mumbaiban (Bombay) élő nevári LAXMAN SHRESTHA (1939) egy mind színeiben, mind pedig technikájában sajátos, absztrakt művészetet alakított ki. Expresszív, monokromatikus kompozíciói variációk a tájképekre; a realiztikus ábrázolás és az absztrakció között egyensúlyozó, a nyolcvanas

⁵ Stella Kramrisch: *The Art of Nepal*. Asia Society, New York, 1964.
⁶ *Early Sculptures of Nepal* (1982), *Nepal, zweitausendfünfhundert Jahre nepalesische Kunst* (1985), *Stolen Images of Nepal* (1989), *Inventory of Stone Sculptures of the Kathmandu Valley* (1991).

Laxman Shrestha
Cím nélkül I., 1980-as évek, olaj, vászon
 © Siddhartha SJB / Nilima Rana, Fotó: Kailash K Shrestha



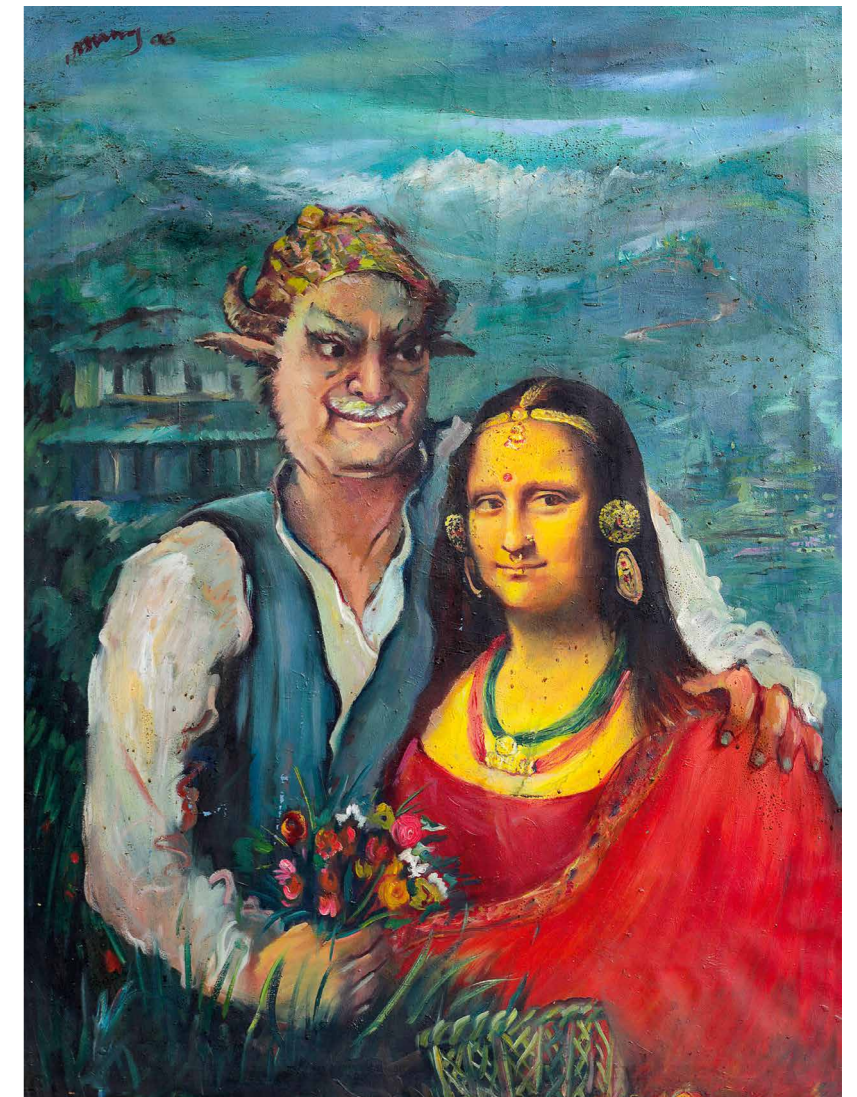
években festett egyik műve éppenséggel a Himálajára utal.⁷ A kilencvenes évektől az ezredfordulóig vezető időszakot pedig egy meglehetősen irritáló művész, MANUJ BABU MISHRA (1936–2018) festményei jelentik meg, aki bizarr, pszichologizáló önarcképeivel fejezte ki a benne lejátszódó, helyenként gyermekien groteszk folyamatokat. A botránytól sem visszariadó képei között szerepel a rakétára támaszkodó földgömb mellett meditáló Siva, de ilyenek a nyugati művészeti kánont játékosan átiró Mona Lisa-sorozatának darabjai is; egyikükön a nepáli ékszerekkel felruházott Mona Lisa mellett, magát állati jegyekkel (hosszú fülek, kosszarvak) felruházva fejezte ki felesége iránti érzéseit, áttételesen demonstrálva a nepáli társadalomban háttérbe szoruló személyes érzelmeket is.⁸

A kiállítás következő egysége már a közelmúltat, az ezredforduló utáni nepáli művészetnek azt a periódusát mutatja be, melynek gyökerei még a múlt századba nyúlnak. 1971-ben alakult meg Nepál első „avantgardista” csoportja, a SKIB (a tagok nevének kezdőbetűiből), amely központi szerepet játszott a nepáli modern művészet kialakításában. A csoport tagjai a nyugati művészet hatása alatt álló bombayi Sir JJ School of Artban (a névadó egy 19. században élt, jótékonyaságáról híres párszi kereskedő, Jamsetjee Jeejeebhoy) tanultak, s Nepálba való visszatérésük után 1978-ig állítottak ki együtt. Bár a kortárs művészet általános eszköztárát használták, mégis mindegyikükre sajátos stílus jellemző. Közülük két művész munkái láthatók a bécsi kiállításon. A lovakat nagy előszere-tettel festő SHASHI BIKRAM SHAH (1940) szürrealisztikus festményeiben és grafikáiban a világ eseményeit a hindú mitológia apokaliptikus jeleneteiként fogalmazza újra. A korábbi munkáiban Picassora és M. F. Husainre, majd expresszivitásában inkább de Koonigre emlékeztető KIRAN MANANDHAR (1947) euforikus képeiben pedig ugyancsak szerepet kap a mitológia átélésének ábrázolása. Siva haragvó megjelenési formáját, a nepáli vallásosságban fontos szerepet játszó Bhairava fejet⁹

⁷ Swosti Rajbhandari Kayastha: *Untitled II*. Kayastha, Schickelgruber, 2019, 83.
⁸ Swosti Rajbhandari Kayastha: *Mona Lisa and Manuj Babu*. Kayastha, Schickelgruber, 2019, 104.
⁹ Bhairava eredetileg az ég istensége volt, lásd erről Gautama Vajracharya: *Nepalese Seasons: Rain and Ritual*. Rubin Museum of Art, New York, 2016, 145–147.

ábrázoló festménye mintha az istenség tűzben izzó, belső lényegét jelenítené meg. Egészen másként, mint az absztrakt szobrásznak és festőnek mondható, részben Norvégiában élő PRAMILA GIRI ugyancsak Bhairavának szentelt két szobra, melyek együtt láthatók a kiállításon a régi nevári művész-család leszármazottja, RABINDRA SHAKYA (1974) egyik, tradicionális nepáli Bhairava maszkot ábrázoló domborításával. S ez a szituáció lényegében a kiállítás fordulópontját vagy inkább forgópontját jeleníti meg; itt érnek össze és válnak el egymástól a mindmáig hagyományos, vallásos műtárgyakat alkotó művészek munkái a kortárs képzőművészek ábrázolásaitól, melyek egyrészt külön, egymástól is független vizuális világot alkotnak, másrészt pedig folyamatosan Nepál és a térség hagyományosan hindú és buddhista művészetére hivatkoznak. Arra a Nepálban több mint ezer éve művelt, csodálatra méltó kézművességre, melynek hagyományai az utóbbi évtizedekben is izgalmas változásokon mentek keresztül. Bár az ikonográfiailag meghatározott, kötött szimbolikájú formákat a nepáli művészek évszázadokon át másolták újra és újra, munkáikon több szempontból – már csak a felhasznált anyagok (festék, vászon) tekintetében is – észlelhetők voltak a változások. Az ezredforduló előtti időszakban azonban számos nepáli művész nem csak színeiben és formáiban kezdte el megújítani az ábrázolt istenségeket, hanem a figurák hangsúlyozott, a nyugati művészetből átvett térbeliségével egy egészen új ábrázolási típust hoztak létre. Ezt a kortárs művészeti irányzatok bemutatásával párhuzamos folyamatként jeleníti meg a kiállítás.

Az „újítások” jellegét leginkább egy híres nepáli művész-dinasztia munkáin keresztül lehet a legjobban érzékelteni. A vallásos művészetet a Tibetet is megjárt, de a tibeti thangkafestés gyakorlatát (többek között az ikonometriát) soha nem tanult művész, ANANDAMUNI SHAKYA (1903–1944) tevékenysége formálta át először. Az istenségek ábrázolását mind színeiben, mind stílusában megújító, a realiztikus megjelenítéssel ötvöző képei roppant népszerűek voltak lhaszai arisztokrácia körében is. Nem csak az alakokat „élethűvé” tevő háromdimenziós ábrázolás nyugati technikáját alkalmazta, hanem szépiaszínű festményein a korai, zselatinos ezüst előhívópapírra készült, fekete-fehér fényképek hatását is



Manuj Babu Mishra
Mona Lisa és Manuj Babu, 2006, olaj, vászon, 2006
 © Prithivi Bahadur Pande, Photo: Kailash K Shrestha

megjelenítette. Sajnálatosan csak fotón fennmaradt egyik festményén (melyen Boticelli *Vénuszának* kagylóján állva ábrázolta az egyik legnépszerűbb bódhizsattvát, Padmapáni Lókésvarát!) a kompozíció és a forma élesen ellentmond a szigorú ikonometrikus elveket követő hagyományos módszereknek. A kiállításon is szereplő fia, a nagy állami megbízásokat kapott SIDDHIMUNI SHAKYA (1932–2001) és unokája, a korábban apjával együtt dolgozó SURENDRA MAN SHAKYA (1967) folytatta a családban kialakult hagyományokat.¹⁰ Elsajátították a „fekete-fehér” technikát, és folytatták az új – nevári, tibeti, kínai és nyugatias elemeket ötvöző – stílust, melyet jellegzetes elemekkel díszítettek. Stilisztikai újításaik magukban foglalják a fotórealizmust, a természetellenes fény-árnyék hatásokat, valamint az olaj- és akrilfestékek használatát, kifinomult ecsetkezelésük, a figurák eleganciája és környezetük aprólékos kidolgozottsága pedig a nepáli tekercsképek, a *paubhák* mai stílusának jellemzőjévé vált. Ugyancsak a mai „hagyományos” nepáli művészet kiválósága UDAYA CHARAN SHRESTHA (1964), akinek alkotásait Anandamuni és Siddhimuni Shakya művei inspirálták. A hindú és buddhista istenségeket különböző stilisztikai, ikonográfiai és technikai újításokkal ábrázoló festményei szinte „megelevenítik” a különböző mitologikus jeleneteket. Mintegy ennek a folyamatnak a betetőzése SAMUNDA MAN SINGH SHRESTHA

¹⁰ Lásd róluk Robert Beer: *Contemporary Newar Art of the Kathmandu Valley: Influences and Innovations*. Kayastha, Schickelgruber, 2019, 52–54.



Sunil Sigdel
Béke tulajdonosok II., 2018, akril, vászon © Yogeshwar Amatya, Fotó: Sunil Sigdel

(1980), egy hindú nevári családból származó festőművész munkássága. Festészetének karakterét a kiállításon jól tükrözi *Hétszemű Tárá* című alkotása, mely a kép háttérében egy hagyományosan megfestett, kétdimenziós falképen ábrázolja az istennőt, aki - szinte életre kelve - az előtérben már-már bántóan realista módon megformálva jelenik meg. Leghíresebb festménye a buddhák erejét megtestesítő haragvó istenséget, Vadzsrápánit majdhogyan „akcióban” mutatja be. Ez a kép szinte összefoglalja azt az utat, amit a nepáli művészek egy része bejárt: felcseréli a hagyományosan ábrázolt istenségek arányait meghatározó, pontosan megszerkesztett ikonometriai méretrendszert az antropomorf arányokra; a kétdimenziós ábrázolást a háromdimenziósra; nem utolsósorban pedig a paubhák és thangkák festéséhez használt ásványi alapú festékeket az olajfestékre, amely lehetővé teszi, hogy jobban el lehessen érni azt a hiperrealisztikus stílust, amelyet a dinamikus mozgás ábrázolásával egészít ki.¹¹ Mintha a hinduizmus és a buddhizmus istenei és istennői a festők ecsetje révén animált folyamatos mozgásban lennének... Mindemellett nemcsak az olyan globálissá vált művészeti irányzatoknak van rájuk jelentős hatása, mint a pop art és az olyan - a távol-keleti országokban is kikerülhetetlen - műfajoknak, mint a comics, hanem az olyan technikáknak, mint a 3D-s animáció és a CGI. Bár innen nézve mindez némileg meghökkentő, Indiában már jóval korábban lezajlott ez a folyamat, melynek révén a nyugati hatásra megfestett mitológiai jelenetek mindmáig meghatározzák a közízlést,¹² s amelynek eredménye többek között a mindennapi élet vizualizációját szinte teljes egészében átható vallási giccs. Éppen ezért sajnálatos, hogy a kiállításon egyáltalán nem lettek bemutatva a - mintegy a fentiek ellentétéként, de kifejezetten turistapiacra készült - „eredeti” „tibeti buddhista” kegytárgyak. Az átlagos nyugati és keleti (japán, kínai) turista számára ugyanis a „tibeti” a buddhista művészet megfelelője Népalban,

11 A fent elemzett művészekről és művészeti folyamatról lásd Dina Bangdel: *Packaging the Naked Buddhas: Authenticity, Innovation, and Cultural Imaginings in the Tourist Art of Nepal*. *Ateliers d'anthropologie*, 43/2016, 4-15.

12 Indiában a 19. század második felében alakította ki Rádzsá Ravi Varmá (1848-1906) a mitológia érzéki ábrázolásának rendkívül népszerűvé vált stílusát, amit aztán számtalan olajnyomaton, majd fotólitográfián is terjesztettek. Ld. Erwin Neumayer, Christine Schelberger: *Istenek a nyomdagépből*. In Válóczy Róbert (szerk.): *ISTEN/NŐ. A Dévi-kultusz és a hagyományos női szerepek Indiában*. Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, Budapest, 2018, 149-151.

és a számukra eladott tárgyakat is tibeti szerzetesek munkáiként értékesítik,¹³ függetlenül attól, hogy készítők egyáltalán nem a Népalban nagy számban élő tibeti menekültek köréből kerülnek ki, hanem a nepáliak közül. Ennek a folyamatnak következményeképpen, a piac megnövekedett igényei miatt, a művészeti tevékenység nem korlátozódik többé a hagyományosan művészettel foglalkozó kasztok, a nevárok közül a *csittrakárok* vagy a *sájkák* munkásságára, hanem más nevár kasztcsoportok, illetve az ugyancsak buddhista *tamang* népcsoportból származó mesteremberek teljesen átforgatták a műtárgyak termelését.¹⁴ A gyári festékekkel és új öntési módszerekkel nagy tömegben előállított képek és szobrok többsége sokszor egyáltalán nem követi az ikonográfiai és ikonometriai szabályokat, és a tradicionális művészetben nem létező stílusokat és műtípusokat hozott létre. Viszont éppen ezért kap a kiállításon külön jelentőséget a nevári LOK CHITRAKARNAK (1961) a gazdagság istennőjét, Vaszudhárát ábrázoló festménye, aki a nevári, tibeti és kínai stíluselemeket egyesítő, talán túlságosan is díszes, de a hagyományokhoz ragaszkodó stílusához még mindig a nehezen beszerezhető ásványi festékeket használja. A bécsi kiállításon bemutató legfiatalabb generációt olyan nepáli művészek csoportja

13 Yael Bentor: *Tibetan Tourist Thangkas in the Kathmandu Valley*. *Annals of Tourism Research*, 1993, vol. 20, 118.

14 Lásd erről Bangdel, 2016, 16-20.

alkotja, akik kifejezőmódjukban már közvetlenül kapcsolódnak a kortárs művészet globális trendjeihez; bár elfogulatlanul használják a nyugati művészet teljes eszköztárát, de származásuk és a térség társadalmi, politikai és kulturális problémái határozzák meg műveik karakterét. Nekik nyilvánvalóan egészen másfajta közelmúlttal kell szembenézniük, mint elődeiknek. 1996-ban a maoisták által kirobbantott polgárháborúval, 2001-ben a királyi család nagy részének lemészárlásával, 2007-ben pedig a királyság megszűnésének tényével, majd az instabil kormányokkal; s nem utolsósorban a 2015-ös földrengések utóhatásával, melyek a nagy emberáldozat mellett a nepáli épített örökség jó részét is romba döntötték. De szembe kell nézniük a hagyományos környezet és a vallási hagyományok pusztulásával, a nepáli munkaerő migrációjával, sőt, a nők társadalmi helyzetének változásával is. És persze most már a saját bőrükön kell érzékelniük a globális problémákat.

A festészetén kívül installációval, performansszal és videózással is foglalkozó, Pokharából származó SUNIL SIGDEL (1978) alkotásainak többsége a politikuskok szatirikus portréit ábrázolja nagy előszeretettel. A *Béke tulajdonosok II.* (2018) című nagyméretű triptichonján Donald Trump, Vlagyimir Putyin és Kim Dzsongun arcképei láthatók, mégpedig úgy, hogy a békés istenségekre jellemző vonásokkal és attribútumokkal (kéztartás, szemek, fülbevalók) felruházott három Nagy Vezető arcába rejtve a haragvó istenségekre jellemző maszkok és arcvonások (vicsorgó fogak) rajzolódnak ki, nem is beszélve a rajtuk mászkáló legyekről.

MANISH HARIJAN (1985) ironikus munkáiban - melyekért már egy hindú szervezettől halálos fenyegetésben is volt része - a keleti és a nyugati populáris mítoszokat rendeli egymás mellé. Egyik kiállított képén Ingres *Nagy odaliszkja* (mely egyébként éppen az orientalizmus ürügyén tette közzsémélre a mezítelen női test szépségét) segítségével a Sixtus-kápolna mennyezetéről az ember teremtését bemutató falképet imitálja (csak

éppen itt Ádám helyett a nőt teremti meg az Úr Bhairava maszkjában...). A félelmetes hindú istennő, Káli ismertetőjegyeivel (kék testszín, kinyújtott nyelv) felruházott hölgy többek között még a New York-i Szabadság-szobor fejdíszével is fel van ékesítve... Nem véletlenül kérdez rá a művész a képet bemutató kis esszéjében: „Olyan szimbólumokkal feltöltve, melyek a globális jelentőségű kortárs társadalmi kérdéseket kérdőjelezik meg, ez egy fő kérdést vet fel: van-e helyi identitásunk ebben a globális világban?”¹⁵ Hasonló elfogulatlansággal nyúl hozzá Andy Warhol híres *Marilyn Monroe* portréjához, amit a Káli harmadik szemével és kinyújtott nyelvvel formál át, ekképp egyesítve a modern Nyugatot és az ősi Keletet jelképező istennőt.

HIT MAN GURUNG (1986) figurális festményeinek többsége a családjukat és országukat elhagyó nepáli munkásokkal foglalkozik, a polgárháború után kialakult migrációval, amelynek következtében megváltozott a városok és falvak szerkezete is. A művész Népal egész területén végzett kutatásokat, videókon keresztül

15 Manish Harijan: *The Kali-Odalisque*. Kayastha, Schickelgruber, 2019, 136.

Manish Harijan
A Káli-Odaliszka, 2015, akril, vászon
© Prithivi Bahadur Pande, Fotó: Kailash K Shrestha





Hir Man Gurung
Háborúban vagyunk ellenségek nélkül, 2016, pontozással készült rajz, akril, nyomtatott vásznon
© Prem Prabhat Gurung, Fotó: ArTree Nepal

dokumentálta a családok tapasztalatait, és fényképeket, tárgyakat gyűjtött, beleértve az útleveleket és személyi igazolványokat is. Festményei azokra az érzelmi hatásokra és társadalmi-gazdasági változásokra világítanak rá, amelyeket a tömeges migráció okozott.

A nepáli születésű, de Pakisztánban élő KOSHAL HAMAL (1988) legtöbb kiállított műve ikonikus szobrokról (*Szabadságszobor*, *Viktória királynő*, *Gándhí*, a *Willendorfi Vénusz*) készült kisméretű, bearanyozott keretű festményeket ábrázol, melyeken a képeket körülvevő üres tér sokkal nagyobb hangsúlyt kap, mint a kép maga. A kiállításon mégis két másik, egymással összefüggő munkája kap nagyobb jelentőséget. Az *Éhező Sziddhártha* (2010) című műve első pillantásra egyszerűen a pakisztáni Lahore Múzeumban található világhírű műalkotásról, a meditációba merült, csontig soványodott Buddhát ábrázoló gandhári szoborról (2-3. század) készült rajz. Ám ha közelebbről megnézzük a Barbara Kruger híres szlogene

Ang Tserin Sherpa
A bölcsesség és együttérzés 54 nézete, 2013, akril, tus, vásznon
© Ang Tserin Sherpa, Fotó: Dhruva Nyupane



(“I shop therefore I am”) által ihletett művet, kiderül, hogy az askéta testét devizaszám-lák építik fel. A kép előtt álló *Malála vagyok* című aranyozott szobra (2017-2019) pedig ugyancsak az éhező Buddha alakjában a legfiatalabb Nobel-békedíjast, a nők iskoláztatásáért küzdő - és ezért majdnem megölt - pakisztáni aktivistát, Malála Yousafzait ábrázolja, utalva ezzel arra is, hogy saját szülőhelyén (Mugu, Észak-Nyugat Nepál) a családok még mindig csak a fiúgyerekek oktatásának tulajdonítanak fontosságot.¹⁶ A kiállításon nőművészként is megkülönböztetett helyet kapott a politikai aktivista, festő- és performance művész ASHMINA RANJIT *Testben lenni* (2016) című vörös (ennek a színnek mind a nők számára, mind a vallási gyakorlatban és a politikában különösen sokrétű jelentése van Nepálban) textil installációja. A testet, mint a nemiséget és a személyes érzékelést hordozó vázát szimbolizáló, szárikból készült nagyméretű alakzat ugyancsak a hagyományos gondolkodásmódra épül. A virágszirom-alakú alaplóból - mely a női energia mandalájaként az univerzumot jeleníti meg - felemelkedő váza a pubertáskor szépségét, erejét és törekénységét ábrázolja, arra ösztönözve a nézőket, hogy „feltárják álmaikat és vágyaikat, és kifejezik politikai vonatkozásait.”¹⁷

A nemzetközileg jegyzett, katmandui születésű, de San Franciscóban élő ANG TSERIN SHERPA (1968) - akit még thangkafestő édesapja tanított a hagyományos tibeti művészetre - kétségkívül a bécsi kiállítás legnagyobb sztárja. Festményei alapvetően a tibeti diaszpóra tapasztalatainak kérdéseivel foglalkoznak. Az általa ábrázolt démonok szerinte eredetileg olyan helyi szellemek voltak, melyek az emberek környezetükhöz kötődő önazonosságát szimbolizálták, s most identitásuktól - és ikonometriai arányaiktól, azaz tartásuktól is - megfosztva, emberi testben vergődnek egy kiürült univerzumban.¹⁸ Kétségen kívül a Weltmuseum kiállításának fő darabja *A bölcsesség és együttérzés 54 nézete* (2013) című munkája, mely első látásra egy eltorzult figurát több, különálló részletben bemutató installáció. A mű valójában az egyik legfontosabb buddhista

¹⁶ Koshal Hamal: *Fasting Siddhartha*. Kayastha, Schickelgruber, 2019, 180.

¹⁷ Ashmina Ranjit: *Being in a Body*. Kayastha, Schickelgruber, 2019, 184.

¹⁸ Ang Tserin Sherpa: *Shambhala, Fly High*. Kayastha, Schickelgruber, 2019, 135.

meditációs istenség, az együttérzést megjelenítő Csakraszamvara és a bölcsességet megjelenítő női párja egységét ábrázolná, a művész azonban részekre vágva, különböző nézőpontokból, esetenként a részleteket felnagyítva jelenítette meg az istenséget, s az azonos méretű darabokat úgy állította ki, mintha egy összerakhatatlan puzzle darabjai lennének. A műnek azonban nemcsak az ad aktualitást, hogy a buddhista tanítások összegzését megtestesítő istenséget számos (a darabok száma feltehetően a buddhisták számára szent 108-as számra utal) különálló, látszólag értelmezhetetlen részletben jeleníti meg. 1991-ben mutatták be New Yorkban a Tibet művészetét összegző, *Bölcsesség és együttérzés* című, máig alapvetőnek számító kiállítást, s katalógusának címlapja éppen a Tserin Sherpa által újraértelmezett istenséget ábrázolta.¹⁹ Ebben az értelemben a nepáli művész dekonstrukciója nem csak a tibeti buddhizmus tanításait, hanem a róla alkotott nyugati képet is darabjaira szétesve mutatja be.

Mindezek után mihez kezdünk a kiállítás plakátján látható clown-demiurgosz szörnyű mosolyával? „Sorozatam a társadalomnak és a tévhitben élő lények bohóchoz hasonló hamis mosolyának tart tükröt.” - írja némileg enigmatikusan a kiállítás katalógusában ANIL SHAHI,²⁰ akinek *Ne nevetess meg* című (2012), kilenc olajfestményből álló sorozata „ikonikus”

¹⁹ Marilyn M. Rhee, and Robert A.F. Thurman: *Wisdom and Compassion. The Sacred Art of Tibet*, Asian Art Museum of San Francisco and Tibet House, New York, in association with Harry N Abrams Inc., New York, 1991

²⁰ Anil Shahi: *Don't Make Me Laugh*. Kayastha, Schickelgruber, 2019, 140.

Ang Tserin Sherpa
Repülj magosan, 2018, aranyfüst, akril, tus, vásznon
© Ang Tserin Sherpa, Fotó: Fotohollywood



nyugati képmásokon (mint Cassius Clay) és hindú mitológiai narratívákon alapulnak. Ezek az „elveszett lények történetei”, állítja a művész, majd így folytatja: „A lények arra kényszerültek, hogy maguk csinálta bohócok legyenek, s ezt egy folyamatos showban kötelesek eljátszani, nem számít, hogy mennyibe kerül. Azokat a lényeket ábrázoltam, akik az érzelmek hamis és tettetett színjátékában tanultak meghajolni, akik jól begyakorolt nevetésükkel hahotázhatnak, miközben a sötétség ösvényét választják, amire mások kényszerítették őket.”²¹ Nehéz ehhez bármit is hozzáfűzni. Csak annyi bizonyos, hogy ezek a mélyen elkeseredett megállapítások már nem Nepálról, még csak nem is a hagyományos vagy a kortárs művészetről szólnak, hanem a globális világról, ahol összekeveredtek a szerepek és az értékrendek, és senki nem találja - még az istenek sem! - a helyét.

²¹ Anil Shahi: *Don't Make Me Laugh*. Kayastha, Schickelgruber, 2019, 140.

FEHÉR DÁVID

Között és között

Among and Between*

Budapest Galéria, Budapest
2019. július 16 – augusztus 25.**

Mit jelent a *közöttben* létezni? Önkéntelenül is megfogalmazódik bennünk ez a kérdés, ha elolvassuk a kiállítás magyarra lefordíthatatlan, enigmatikus angol címét. „Among and Between”, vagyis „között és között”. Egyszerre érthető ez a kettős között szellemi/elméleti és fizikai/topográfiai kategóriaként. A különféle minőségek és a különféle helyek-helyszínek közötti átmeneti zónaként. A köztes lét, a tranzit-világ magában hordozza az elmozdulás, az átalakulás, a változás billenékenységet. Szabad asszociációk egész sorát: fogalmak, technológiák, emberek, tárgyak vándorlását, olyan alapproblémákat, amelyek napjainkban minden korábbinál hangsúlyosabban merülnek fel újra és újra.

Mindez a kortárs művészeti diskurzusok meghatározó dilemmája is, amikor arra a felismerésre jutunk, hogy a művészet valójában nem véget ért, hanem „önmaga mellé került”, és egy sajátos „közöttben” létezik. Az amerikai művészettörténész, DAVID JOSELIT írt híres esszéjében¹ az önmege mellé kerülő festészet kapcsán a képek permanens körforgásáról, és arról, hogy a festészet miképp válik virtuális hálózatok részévé. Évekkel később ezt a kört kitágította: nemcsak a festészetéről, hanem általában a művészetről is a végtelen „cirkuláció” összefüggésében írt.² A helyzetet az *After Art* szövegkapcsolattal írta le, amit a korábbi „poszt” előtaggal kezdődő fogalmak és elbeszélések (a posztmodern- és posztmédiium állapotok)

¹ David Joselit: *Painting Beside Itself*, *October*, Vol. 130, Fall 2009, 125-134.

² David Joselit: *After Art*. Princeton: Princeton University Press, 2013

* A szöveg a Budapest Galériában 2019. július 16-án tartott megnyitó szerkesztett változata.
** <http://budapestgaleria.hu/2019-kiallitasok/among-and-between/>



Among and Between | Varga Ádám, Magyarai Zsuzsa, Mézes Tünde © Fotó: Juhász G. Tamás

írása,³ amelyben SHERRIE LEVINE művészetét elemzi. A képek folyamatos mozgásának viszonylatában vizsgálja a kisajátítás művészi gyakorlatát, ám ennél is fontosabb a szövegben annak a felismerése, hogy Levine művészetében (de nem csak abban!) az egyes képeknél hangsúlyosabbá vált az, ami a képek között van. A képek Joselit szerint Levine művészetében ugyanis olyanok, mint a prepozíciók (előjáró- és kötőszavak), amelyek jelentése a kontextus (a hálózat) függvényében folyamatosan változik.

Felértékelődik a képek közötti szünet, a képeket összekötő, képzeletbeli fonalak hálózata. A képek közötti üres fal, a hiány, a semmi jelentőségének felismerése ezúttal nem azonos a csend, a nullpont John Cage-i felmutatásával. Inkább arra vonatkozik, hogy a képek és a műtárgyak *relacionális konstellációk* részei. Mindez régen is így volt, ám csak az utóbbi években vált mindennek tudatosítása alkotói stratégiává és képkonstituáló elvvé, ha úgy tetszik, egy sajátos (reláció)esztétika alapjává, amit röviden így foglalhatunk össze: ne a dolgokra nézz, és ne is a dolgok mögé, hanem inkább a dolgok közé. A dolgok jelentése és jelentősége ugyanis ebben az *imaginárius közöttben* jön létre.

Érzésem szerint több szinten is ez az imaginárius között ennek a kiállításnak a voltaképpeni tárgya. Nemcsak azért, mert a kiállító művészek idén végezvén tanulmányaikkal életüknek és karrierjüknek sajátos, átmeneti fázisát élik meg, hanem azért is, mert ezekre a kérdésekre reflektálnak

³ David Joselit: "Last Laugh." In Johanna Burton and Elisabeth Sussman, Sherrie Levine: *Mayhem*, New York: Whitney Museum of American Art, distributed by Yale University Press, 2012, 161-165.

sajátos antitéziseként jellemzett, hiszen az „után” (after) kifejezés itt nem lezárást, hanem inkább végtelen nyitottságot jelöl. A *képprobbanás* (image explosion) és *képvándorlás* (image travel) kontextusában a médiumot (a vásznat, a bronzot, a filmszalagot) felváltja a formátum és a kiterjesztés – hiszen a folyamatosan alakuló és mozgó képeket elsősorban nem fizikai entitásokként, hanem digitális fájlakként érzékeljük, és akként kerülünk velük interakcióba. (Képletesen szólva, a kortárs művészet legmeghatározóbb tere többé nem a white cube, és nem is a black box, hanem az Instagram algoritmusok által kontrollált és irányított, másodpercenként újrendeződő feedje.) Többé nem a médium a meghatározó, hanem az egymással összefonódó hálózatokban (a világhálón, a felhőkben) mozgó képek közötti relációk komplex rendszere, az, amit a Joselit által idézett Pierre Huyghe különféle formátumokon áthatoló „dinamikus láncolatnak” nevezett.

Az *Among and Between* címadást tudomásom szerint szintén David Joselit ihlette: a *Last Laugh* (vagyis az *Utolsó nevetés*) című

maguk a művek, és még inkább a művek közötti üres terek és relációk: a kiállítás nemcsak a művészek, hanem a művek együttműködésének sajátos tereként is értelmezhető.

A kiállító közül VARGA ÁDÁM kapcsolódik a legközvetlenebbül a joseliti dilemmához: falnak támasztott festményei tipográfiai tónustáblázatok részleteit ábrázolják és nagyítják fel, egyszerre utalva nyomdatechnikai eljárásokra, a digitális képszerkesztés metodológiájára és a táblaképfestészet hagyományaira. A képeken eltérő képpont vastagságú vonalak jelennek meg. A központi motívum nem más tehát, mint a mozgásba hozott *pont* és a *vonat*, vagyis a modernista esztétikák két alapvető topozsa. A motívumválasztás, illetve a nyomtatott és a festett képek, az absztrakció és a figuráció finom differenciáinak a vizsgálata a műveket egy Gerhard Richter színskála-festményeitől Wade Guyton printerrel nyomtatott X-jelekre épülő képig ívelő komplex történethez kapcsolja. És ez a történet végső soron nem más, mint a festészet önmege mellé kerülésének



Among and Between | Mézes Tünde © Fotó: Juhász G. Tamás

joseliti narratívája. Varga Ádám a falnak támasztja a festményeket és fonallal köti át őket: a fonalak a szerkesztési vonalak szerint szerveződő rasztert alkotnak, amely a kép síkjából a galéria valós terébe terjeszkedik tovább. Talán a képeket a térben összekötő láthatatlan (teoretikus és gondolati) szálak tárgyasulásaként, a befogadót egyúttal egy virtuális mátrix alanyává avatva. A térbenyúló fonalháló motívuma Marcel Duchamp 1942-es pókhálószerű térberendezését is idézi, visszanyúlva egy másik alapfogalomhoz, a művészet és a tárgyi világ köztes zónájában létező *ready-made*-hez.

Talán ez lehet az oka annak, hogy Varga művei a térben TAKÁCS ÁDÁM alkotásaival szembesülnek, amelyeknek szintén fontos mozzanata a *ready-made*-elv. Takács műveiben sajátosan párosul a teória és a poézis, az erudíció és az esztétikum. Enigmatikus konstellációi, amelyeket *Tűnődő tárgyak*nak és *Szomorú típusok*nak nevez, megannyi elméleti és történeti referenciával telítettek. Maga Takács ír arról,⁴ hogy a „tűnődő tárgyak” Jacques Rancière „tűnődő képeire” rezonálnak: és ekképp a különféle reprezentációs módok, ontológiai minőségek közötti tűnődések, áttűnések tárgyasulásai is. Rancière szerint a tűnődő kép „a tevékenység felfüggesztésének a képe”, hiszen „a tevékenységből szellem lett, de a szellem maga a mozdulatlan mozgás, hasonlóan a tenger hullámainak radikális közömbösségéhez”.⁵ Takács tárgyai efféle radikális közömbösséget és mozdulatlan mozgást tesznek jelenvalóvá – jelentéstani értelemben is. Hiszen a művek valójában „szomorú típusok” – játékosan felidézve

4 Takács Ádám: *Szomorú típusok*, szakdolgozat (témavezető: Révész László László), kézirat, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Festő Tanszék, Budapest, 2019, 33. skk.
5 Jacques Rancière: *A felszabadult néző*[2008], ford. Erhardt Miklós, Múcsarnok, Budapest, 2011, 81.

és termékenyen félreolvasva Claude Lévi-Strauss híres könyvének címét, a *Szomorú trópusokat*.⁶ Takács „típusai” Lévi-Strauss „trópusait” elsősorban nem geográfiai, hanem retorikai alakzatként gondolják tovább. A többnyire leselejtezett, talált tárgyak (gadgetek) barkácsolt, efemer konstellációi sajátos *szóképek*, amelyek parttalan párbeszédet folytatnak az objektyszerűen installált papírmunkák – megint csak a művész kifejezését idézve – űrszemétként szétszóródó, sajátosan torzuló, egyszerre zuhanó és lebegő motívumaival. Takács a tűnődés tárgyait, vagyis a gondolkodás és a semmittevés, az aktivitás és a passzivitás közötti köztes zónát keresi, és mutatja fel a kézzelfogható semmiben – az ismeretlenben – lebegve.

A digitális univerzum és a hétköznapi tárgyi világ trópusai MÉZES TÜNDE művein is visszaköszönnek. Mézes emberléptékűvé nagyít és táblaképszerűen installál egy fekete space-billentyűt, amelyre két másik billentyű nevét is felírja feketén feketével, a belépés és a kilépés mozzanatára utalva (enter, escape). Asszociációk egész sora nyílik meg: a billentyű antropomorf méreteinél fogva humanizálódik, emberléptékű deszkához, akár koporsóhoz is hasonlatos. A space (szóköz) kifejezés köznapi jelentésén túl számtalan konnotációval gazdagodik. A space szót olvasva a kiállítás kontextusán belül Takács műveire és az objekt fekete színére gondolva megidéződhet a világűr képzete, de gondolhatunk a térre mint absztraktumra (filozófiai-fizikai fogalomra) és konkrétumra (kiállítótérre) is. Mintha Mézes Tünde space-billentyűje azt a képek között (among and between) húzódó teret – sajátos képközt – jelölné meg, amelyről David Joselit a jelentés születésének, feltűnésének (enter) és eltűnésének (escape) arénájaként ír.⁷ A mű azonban – óvatosan – akár az emberi egzisztenciára vonatkozó tágabb metaforaként is olvasható, miközben a szöveg, a kép és a mű/tárgy viszonyrendszerét vizsgálja egy *posztdigitális* kontextusban. Mézes Tünde gipszből formált, efemer, fehérszínű láncai (melyek egyszerre kötnek össze és választanak el tereket és dolgokat) pedig mintha a Joselit által említett,

6 Claude Lévi-Strauss: *Szomorú trópusok* [1955], ford. Örvös Lajos, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1973
7 Joselit 2012, i.m., 162.

mindent behálózó láncolat tárgyasulásai lennének.

A terek és a tárgyak, a virtuális és a fizikai valóságfokok viszonyait vizsgálja MAGYARI ZSUSZA is, amikor a kiállítótér textilre nyomtatott képét helyezi el a kiállítótérben, az 1960-70-es évek konceptuális művészetének tautologikus struktúráit idézve. Egyszerre utal egy illuzionisztikus képalkotói hagyományra és egy episztemológiai problémára – megalkotva a trompe l’œil újabb konceptuális variánsát. Mindemelett Magyar Zsuzsa talál rá a köztes lét másik fontos metaforájára, az *alvásra* mint a művészettörténet egyik fontos motívumára. Szakdolgozatában⁸ kimerítően vizsgálta az ágy közelmúltbeli ikonográfiáját (Gustav Klimttől Michelangelo Pistolettóig, Robert Rauschenbergtől Tracey Eminig), és megteremtette saját változatát a motívumra: az alvás önkéntelen mozgásainak

8 Magyar Zsuzsa: *Notice*, szakdolgozat (témavezető: Radák Eszter), kézirat, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Festő Tanszék, Budapest, 2019, 33-37.



Among and Between | Takács Ádám, Varga Ádám © Fotó: Juhász G. Tamás

engedelmeskedő ágytakarót. A négyzethálósan steppelt felület (képzeletbeli képsík és rajta az absztrakt raszter) egy láthatatlan szubjektum mozdulatainak hatására torzul, formálódik. A mozgás során átmeneti (lét) síkok jönnek létre, amelyek elmosásuk az ébrenlét és az álom, a jelenlét és a távollét, a virtualitás és a fizikai valóság, az installáció és a táblakép, a különféle médiumok és formátumok határvonalait. Az áttetsző, légies paplanobjekt és a mozgásokat szimuláló 3D-s animáció „sterilitása” sajátosan ellensúlyozza a választott téma intimitását. A tárgyakat használatba vevő, a tárgyakon nyomot hagyó szubjektum láthatatlan: az önálló életet élő tárgyak humanizálódni látszanak, ám a konstelláció egésze mégis mintha a dehumanizálódás folyamatát mutatná fel.

Magyar Zsuzsa installációja a kiállítás egészére is érvényes metaforának tűnik: a tárlat asszociatív logikája – a művészeknek és a kurátornak, ZSIKLA MÓNIKÁNAK hála – az álommunkára emlékeztet, ahol az egyes fogalmak és motívumok zökkenőmentesen és teljes magától értetődéssel alakulnak egymásba, illetve válaszolnak egymásnak. Több mint veszélyes lenne azonban a kiállítás egészét Joselit szövegei után freudi fogalmakkal is interpretálni – hiszen akár mennyire is álomszerű a motívumok egymás mellé rendelése, a tárgyak mégis egy álmok és utópiák *nélküli* világ sajátos motívumai, metaforái és trópusai, amelyek a közöttben létezés különféle módusait mutatják fel. Értik és értelmezik a kortárs művészet elméleteit és diskurzusait. Alkotóik pedig ezennel hivatalosan is kiléptek az egyetem falai közül, hogy belépjenek az artworldbe.

A szöveg írásának idején a szerző Kállai-öszöndőjében részesült.

Újmaterialista hangontológia és hanginstalláció-művészet: amikor a filozófia lesz a művészet szolgáltatója

Bácsi Barnabás – Jeneses Ádám – Kophelyi Dániel – Zilahi Anna: *Sonic Thoughts*

Kurátorok: Kophelyi Dániel, Zilahi Anna

Fiatalképzőművészek Stúdiója, Budapest
2019. szeptember 3–21.

„A zene folyamatos; csak a hallgatás szakaszos”

JOHN CAGE¹

„A 'nyersség' nem más, mint a test az éneklő hangban”

ROLAND BARTHES²

Az elsősorban a Steve Goodman, Christoph Cox és Greg Hainge³ munkásságához köthető materialista hangontológia a 21. század elejének „ontológiai fordulatát” – mint az 1990-es évektől erősödő amerikai újmaterialista filozófia egyik legfrissebb, *ontesztétikai* diszciplínája – hozta el a hangművészet (és ezzel együtt

a filozófia) területén. Az újmaterialista fordulat valójában a történeti materializmus anyag-képéhez való „visszatérésnek” tekinthető, s így a megtestesülést, a tárgyalkotást és a szubjektum létrejöttét, illetve kialakulásuk körülményeit vizsgálja. Az interdiszciplináris újmaterialista elméletek egyaránt építenek a lingvisztikai, kultúraelméleti, filozófiai, szociológiai, poszthumanista, gender- és természettudományi alapokra: így emelik ki a valóság anyagi és diszkurzív termékeinek összességét és az anyaghoz való fordulás által a valósághoz való felelősségteljes visszatérést. (Az újmaterialisták éppen ezért foglalkoznak a globális klímataasztrófiával is.)

A hangról való (bitorló) gondolkodás helyett (ahogyan ezt eddig a filozófia tette) szónikus, azaz hanggal való gondolkodásra van szükség, ha a hang természetét kutatjuk – hangsúlyozza CHRISTOPH COX.⁴ A szónikus gondolkodás persze nem újkeletű, Cox elsősorban Nietzscheben és Schopenhauerben fedezi fel a két „proto-szónikus”

1 JOHN CAGE: „Introduction” to Themes & Variations”. In: CHRISTOPH COX – DANIEL WARNER (eds.): *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum, 2004, 224. Cage Thoreau-t parafrázáló kijelentését 1982-ből Cox is idézi: CHRISTOPH COX: Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism. *Journal of Visual Culture*, 10:2 (2011), 155.

2 ROLAND BARTHES: A hang nyersesége. Ford. SZABÓ LÁSZLÓ. *Replika*, 77. sz. (2011/4), 194.

3 STEVE GOODMAN: *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. London, England – Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2010, CHRISTOPH COX: *Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics*. Chicago: University of Chicago Press, 2018, GREG HAINGE: *Noise Matters: Towards an Ontology of Noise*. New York: Bloomsbury Academic, 2013

4 CHRISTOPH COX: Sonic Thought. In: CHRISTOPH COX – JENNY JASKEY – SUHAIL MALIK (eds.): *Realism Materialism Art*. Berlin, New York: Sternberg Press, 2015, 123–129.

filozófus őst.⁵ Az újmaterializmus számára a hang olyan anyag, létező, *objekt*, amely egyedülálló *prima materia* is annyiban, hogy áramlása világunkat teljes egészében, mindenütt jelenlétben és kikerülhetetlenül áthatja. Anyag tehát nem csupán szilárd, időben sokáig konzisztens entitás lehet, hanem – az illatokhoz és az ízekhez hasonlóan – láthatatlan, efemer, pillanatnyi, fluktuáló, áramló, átmeneti esemény is, amelyet a mindennapi világunk tapintáson és látáson alapuló, a környezetünk objektumaira vonatkozó ontológiája nem ír le, mert nem tartozik a látható világhoz (a hang megjelenése azonban folyamatosan *módosítja* a mindennapi ontológiát.) Tegyük hozzá SALOMÉ VOEGELIN nyomán, hogy a megbontathatatlannal a vizuális gondolkodáson alapuló világunkat csak így tudjuk a komplex megoszthatóságban elképzelni, míg a szónikus gondolkodás oszthatatlan.⁶ A hangfilozófia sem a zenéből született, hanem a hang mélyebb megtapasztalásából: a hangból, mint fluxusból (áramlásból), eseményből és effektusból. A *szónikus flux* rejti a zene ontológiai problémáját is: erőteljesen *fizikai* és evidens, mégis megfoghatatlan módon létezik.

A *fluxusontológia* alapján az anyagáramlások összessége, folyamatok átmeneti koncentrációja – láva, gének, testek, nyelvek, pénz, információ stb. –, melyek hol megszilárdulnak, hol szétfolynak, de

5 Nietzsche Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet* című műve kapcsán írja: „Mert a zene, mint mondtam, abban különbözik minden más művésztől, hogy nem a jelenség képe, vagy, helyesebben, nem az akarat adekvát tárgyiságáé, hanem maga az akarat közvetlen mása, s ilyenformán a fizikai világ ellenében a metafizikát, a dolgok megjelenésformáival szemben a magában való dolgot jeleníti meg.” FRIEDRICH NIETZSCHE: *A tragédia születése*. Ford. KERTÉSZ IMRE. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986, 133.

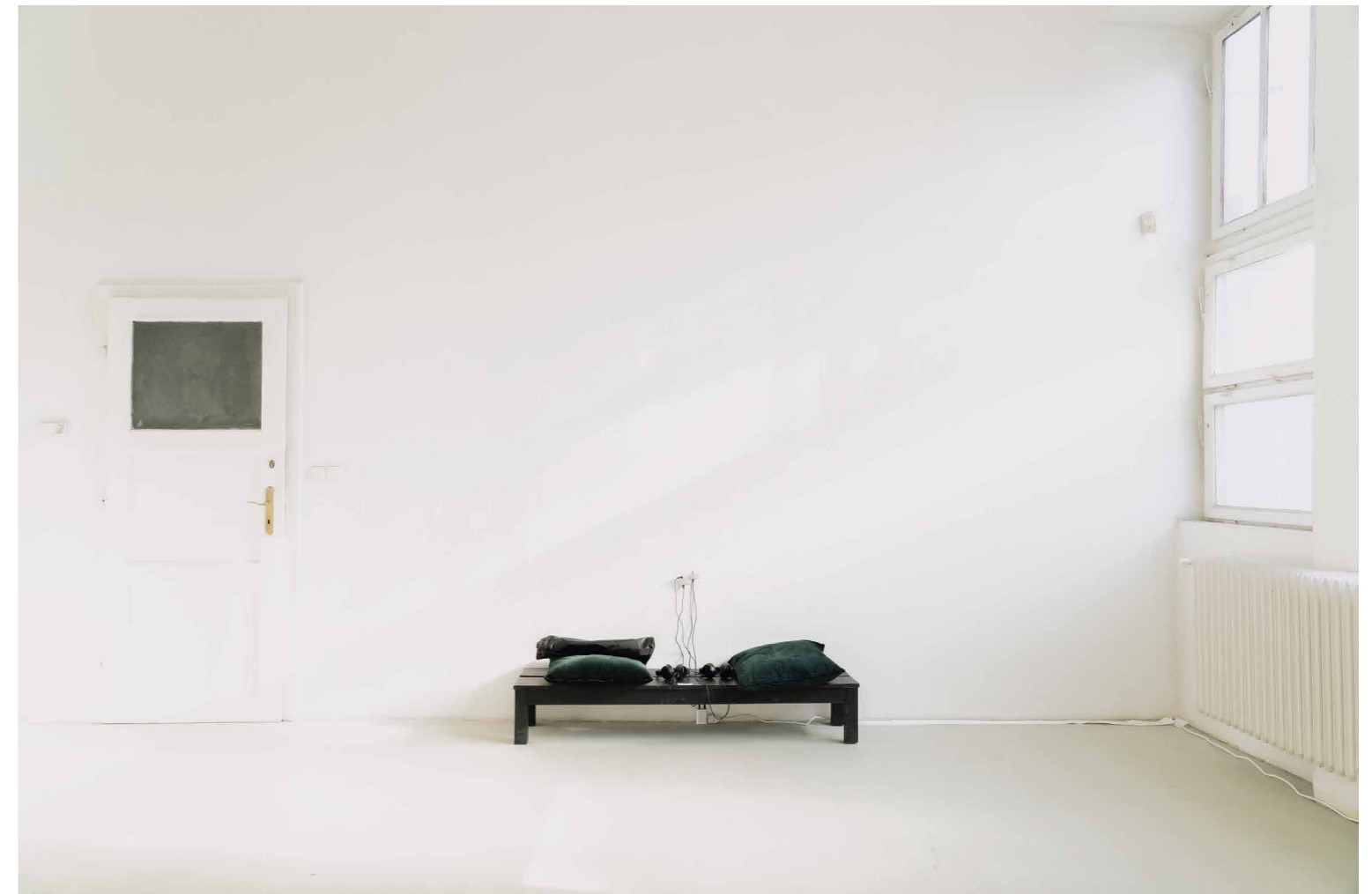
6 SALOMÉ VOEGELIN: *Sonic Materialism: How to Exist According to Sound*. <https://youtu.be/NA6DKzohUgc> (Utolsó belépés: 2019. szeptember 8.)

mindig izomorfikusan áthatják egymást. A hangfluxus nem csupán egy közülük, hanem modellezi és megjeleníti az összes fluxust, ami a természeti világot alkotja. A fluxusontológia az objekt helyére az *eseményt* helyezi, ezáltal a hang reális és tőlünk függetlenül való létezését. A hangok időben formálódnak és „túlélnek” a saját változásaikat, nem másodlagos minőségek, mint a színek vagy az ízek. PIERRE SCHAEFFER *objet sonore*-ja az akusztikus hangérzékelés analízise: itt a hang független, (pl. egy függőnyel) elválasztott a forrásától. A hangok nem tárgyak minőségei vagy szubjektumok, hanem ontológiai individuumok. A hangtárgy nem statikus objekt, hanem időbeni eseményként létező objekt. A fluxusontológia a *hangeffektusok* ontológiája is. Nietzsche, Bergson és Deleuze leválasztja a tárgyat a „csinálóról”, a hatás eléréséhez nincs szükség kiváltó okra, a változás önmagában is végbemegy. A cselekvés (ige) nincs többé alárendelve a testeknek (főneveknek), a hangoknak nincs sajátos kontextusuk, alanyuk, ez a szemantika a változás különböző erőviszonyait, lehetséges lefolyásait, a *megettörténés* különféle eshetőségeit írja le. A hang nem punktuális, hanem folytonos (időbeli folyamat), amely alterálódó eseményekben hat, diffúz sokféleségét mégis a koherencia és a konzisztencia jellemzi (lásd például: pillangóhatás, Joule-Kelvin-effektus, Zeeman-hatás).⁷ Cage és az experimentális zene, valamint a posztminimalista tendenciák a vizuális művészetekben (folyamatszerűségük hangsúlyozása, a multiszenzoros tapasztalatok, a művészet autonómiája,

7 Az újmaterialista hangontológia kritikája elsősorban az elmélet halláskultúrával való kapcsolatának a hiányát emeli ki, illetve tévesnek tartja a halláskultúra helyettesítését az ontológiával. Lásd: BRIAN KANE: Sound Studies without Auditory Culture: a Critique of the Ontological Turn. *Sound Studies* 1:1, 2015, 2–21.

Zilahi Anna

The River Knows Better (Ophelia Lives) © Fotó: Kophelyi Dániel





Bácsi Barnabás
Reenactment © Fotó: Kophelyi Dániel

médiumspecifikussága és tisztán vizuális vagy optikai koncepciója két utat nyitott meg a művészeti gyakorlatban. Az egyik a koncept, az idea, a nyelv és diskurzus által a „műtárgy elanyagtalánodására” törekvő konceptuális művészet, valamint az anyag kiterjesztett fogalma felé, amely túlmutat a vizuális és tapintható tárgyak (például festmények és szobrok) megszokott, közepes méretű korlátok közé szorított területein, s amely alatt az energiaáramok sokaságát értjük. S míg a konceptuális művészet gyakorlatában a valóság-hoz való hozzáférésünk alapvetően *diszkurzív*, addig a második úton haladó hangművészeté *nondiszkurzív*; míg az 1970-es évektől induló kritikai programok megteremtették a lehetőségét a konceptuális művészetet elemző erőteljes, kifinomult és hatékony elemzéseknek, addig a hangművészeté hiányzott, alapvetően underground módon működött.

A hang és a hangművészet leválasztása a zenéről, (az oly sokáig a hangművészet szempontjából ernyőfogalomként működő, megfelelő onto-esztétikai háttér nélkül ide utalt) konceptuális művészetéről, valamint áramlásművészetként, *fluxművészetként* való elgondolása (az újmaterializmus egyre masszívabb hangontológiai kutatásainak köszönhetően) lehetővé teszi, hogy önálló művészeti ágként tekintünk rá. Amit a 20. század végére a dekonstrukció nem tudott elvégezni, azt most a materialista metafizika elvégzi: egy új, a 21. századra kiterjedő művészeti ágat segít meghatározni és legitimálnia önmagát.⁸

⁸ Talán nem véletlen, hogy a karlsruhei ZKM-ben 2012. március 17 – 2013. január 6. között megrendezett, reprezentatív hangművészeti kiállításához kapcsolódó monumentális, 744 oldalas és 1000 illusztrációt tartalmazó kötet is idén nyáron látott napvilágot: PETER WEIBEL (ed.): *Sound Art. Sound as a Medium of Art*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2019



Jeneses Ádám
alluvium © Fotó: Kophelyi Dániel

A *Sonic Thoughts* című csoportos kiállítás bizonyára az első, vagy az egyik legelső, mindenképpen úttörő kiállítás Magyarországon, amely az újmaterializmus által felvetett hangontológiai vizsgálato-
kat, jellemzőket tematizálja. A szervezőelv nem a konceptualizmus, hanem a filozófia. Valami, ami egy átfogóbb, komplex egzisztencia létét ünnepli. Itt semmi nincs, ami techno-installációművészet, számítógépekkel vezérelt interaktív folyamat lenne. Pusztán példázatszerű, a valóság nyers gyönyörűségére, sokféle, változásban létező transzparenciájára ráébresztő, a vizualitást és az audionalitást egymást kiegészítő, teljes értékű metaszinteken működésben hagyó munkák egymással egy térben jól megférő, összehangolt együttesét érzékeljük. Azzal együtt, hogy a kiállítóternek mind a felső részében (amely az FKSE állandó kiállítótere), mind pedig a most megnyitott, romos, egykori légópince hangulatát őrző alagsorában látható installációk saját érzéki valóságukban, szónikus egymásrautaltságukban, finom összekapcsoltságukban transzállapotba hozzák a nézőt, a művészek által összeállított füzetben a művek értelmezései, a közös szónikus filozófiai gondolat is világosan olvasható.

ZILAHY ANNA *The River Knows Better (Ophelia Lives)* című versmeditációja a nyelvünk mögött rejlő belső hangok transzformációs hatásáról szól, míg *Shadow of Breath* című installációjában a lélegzefragmentumok „mint a falra vetődő árnyak a platóni barlanghasonlatban, a zárt valóságainkon kívüli világra kívántak emlékeztetni, annak egyfajta jelenlétet adni. Ez az újraértelmezett és kiegészített munka immár a tér lélegzeteként lép el az embertől, a hangforrástól függetlenedő hang irányába”.⁹

BÁCSI BARNABÁS a materialista hangontológia által áramlásmorfológiai objektként vizsgálható hang manifesztálódásának és az érzékelő emberi attitűd magasabb tudatosság felé haladásának képtelenségéből származó feszültségét vizsgálja: „Kiléphetünk-e a látás hallás elé soroltságából a teljesebb, auditívebb percepció irányába, ahol a hang önmagában is érdemes az észlelésre, és az általa kommunikált kondíciók is értelmet nyernek?” (*Reenactment*); a két nagy kődarab közé helyezett hangszedő feedbackje „leleplezi szinesztetikus közhelyeinket: a hangforráshoz társított hangiképzeteink távol állnak a hangiképzeteink megvalósulástól.”

JENESES ÁDÁM rágcsálóriasztóinak hangja éppen csak hallható az emberi fül számára, érzékelésünk határai pedig a valóság mögött, mélyebb természetét sejtetik; *alluvium* című installációjának megafonhangja cselekvő nélkül generálja önmagát a tér adottságaiból, szoborelemként az állkapocscsont endogenezisét megidézve az emberi hallás anatómiájára utal, amely morfológiailag a megafon analógja, funkcionálisan pedig annak inverze. Az installáció

⁹ Az idézetek a kiállításra nyomtatott négyoldalas füzetből származnak.

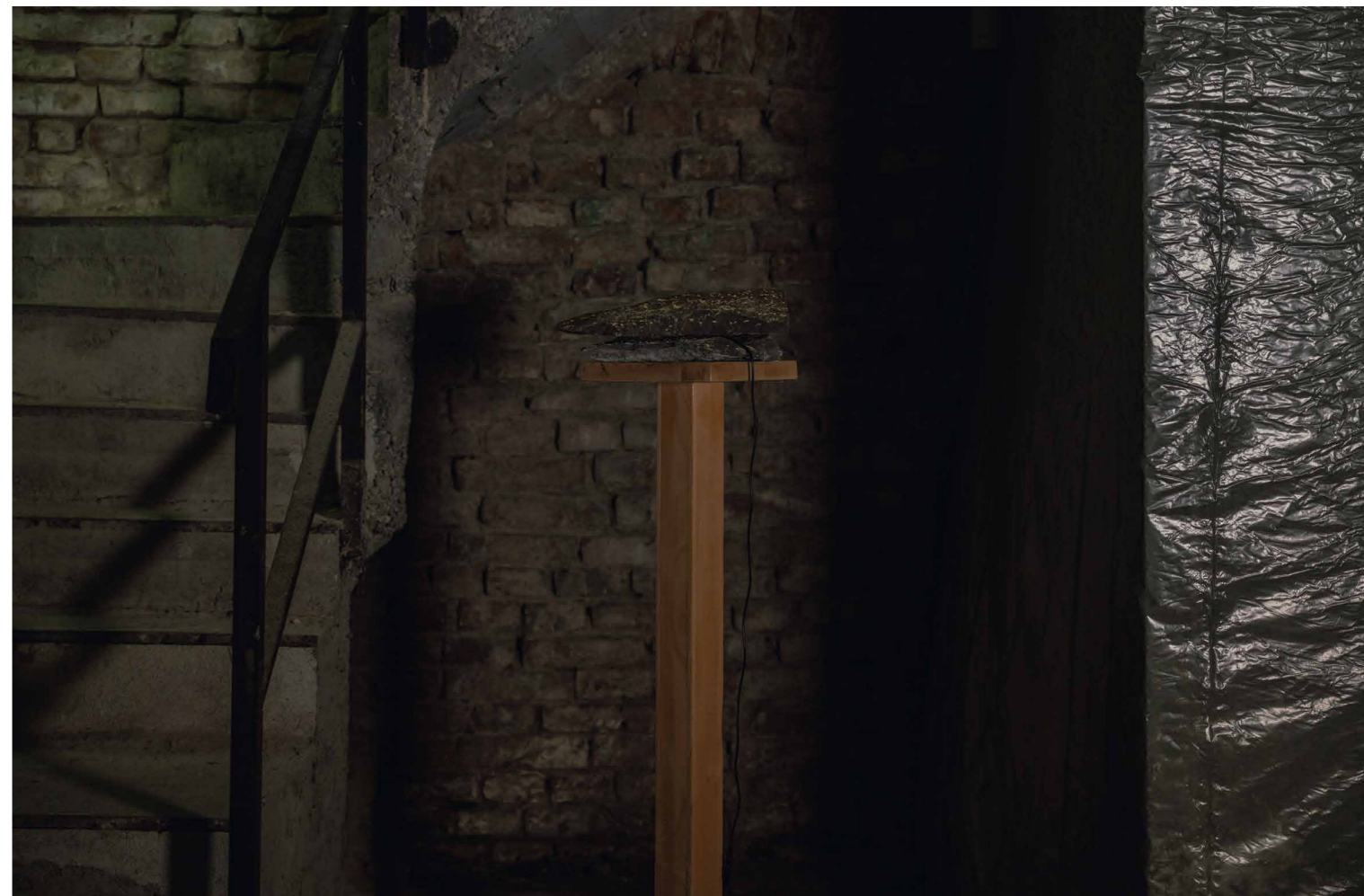


Jeneses Ádám
alluvium (részlet) © Fotó: Kophelyi Dániel



Bácsi Barnabás
Silence SO Loud © Fotó: Kophelyi Dániel

Kophelyi Dániel
void statement(), Ateism (U+2A55) © Fotó: Kophelyi Dániel





Jeneses Ádám
Exaptation © Fotó: Kophelyi Dániel



Kophelyi Dániel
Ateism (U+2A55) © Fotó: Kophelyi Dániel

azonban reflektál a hangtárgy időbeli meghatározottságára, hiszen a megafonban lévő elem egyre fárad, a hangja idővel megszűnik. KOPHELYI DÁNIEL *void statement()* című önreferenciális installációja az *objet sonore*-t, a hangot a forrástól elválasztó függőny hangját tematizálja, mely „csak a lepel, s melynek értelme ebben a kontextusban csupán önmaga, saját mozgása, és a mozgással generált hang.” *Ateism (U+2A55)* című installációjában a mesterséges intelligencia vallást felváltó funkciójának lehetőségét, ember és gép poszthumán világának spirituális potenciálját vizsgálja.

A *Sonic Thoughts*, amely bátor fiatal művészek remek kiállítása, voltaképpen kollektív gondolkodás a hangról, mint prima materiáról, egy folytonos átmenetben, mégis állandó létezésben fluktuáló szónikus objektumról, amely egy rendszeres onto-esztétika alapján

ragadja meg tárgyát. Új művészeti ágról beszélhetünk persze, és örvendetes, ha azt látjuk, mint most is, hogy az új hangmédiium *saját maga mellett* a művek képzőművészeti, irodalmi stb. kiterjesztését is azonos metaszintre emeli.¹⁰ Ezt pedig természetes módon, észrevétlenül teszi, ami az ontológiai státuszát elnyert hang folytonos változásában megmutatóként nyitott rendszer erejét és flexibilitását mutatja.

¹⁰ Azon narratívák szerint, amelyek eddig a koncept art körébe utalták a hanginstalláció-művészetet, a vizualitás sokadlagos szempont volt. Ennek ellenére a képzőművészeti terek, galériák, múzeumok természetes szinterei a hanginstalláció-kiállításoknak mind a mai napig, miközben jelentős részük akusztikai adottságaik miatt nem lenne alkalmas hangművészeti események befogadására.



Pince (részlet) © Fotó: Kophelyi Dániel

SIRBIK ATTILA

A totális médiakonvergencia korában élünk

Beszélgetés Lichter Péterrel*

Sirbik Attila: *Ha beszélhetünk irányvonalokról, melyik az, amelyik leginkább vonz a kortárs kísérleti filmezésben?*

Lichter Péter: Nehéz pontosan kijelölhető irányvonalokról beszélni: általában a különböző formanyelvi kategóriákat, izmusokat és csoportokat csak utólag alkotja meg a filmtörténet. Ezért olyan bonyolult a kortárs filmről általánosító megállapításokat tenni, még nincs meg a megfelelő történeti perspektívánk. Ez a kísérleti filmre többszörösen igaz, mert ezeket a filmeket sokkal nehezebb elérni, mint a narratív, „hagyományos” filmeket. Engem sokféle filmkészítési mód érdekel, a talált nyersanyagokat felhasználó ún. found footage filmezés épp úgy, mint mondjuk az absztrakt film, az esszéfilm vagy akár a narratív, saját képeket használó filmek. Most éppen megint egy egész estés found footage filmen dolgozunk MÁTÉ BORIVAL, - akivel tavaly a *The Rub* című Hamlet-filmet csináltuk közösen - de tudom, hogy ezután más irányba fogok mozdulni.

SA: *Merre?*

LP: Több „saját képet”, vagyis általam forgatott felvételt fogok a következő filmjeimben felhasználni. A tervek között szerepel egy poszthumán esszéfilm, ami NEMES Z. MÁRIÓ szövegére fog épülni, illetve egy klasszikusabb adaptáció, amit H.G. WELLS *Dr. Moreau szigete* című regényéből fogunk leforgatni - persze a „magunk módján”. Ezek a filmek a következő két év projektjei lesznek, nincs még pontosabban körvonalazott képük.

SA: *A found footage film tud a leggyorsabban reagálni a korszakra?*

LP: A found footage csak és kizárólag egy technikára, egy rendezői módszerre utal: arra, hogy a film talált képeket használ. Az, hogy ezt ki hogyan alkalmazza, teljesen változó: vannak politikusabb filmek és vannak teoretikusabbak, amik inkább a filmtörténetről vagy

magáról a filmnyelvről szólnak. Mi Borival csináltunk „gyorsreagálású” found footage filmet is: a *Népszabadság* bezárásakor három nap alatt készítettük el a *2016. október 8.* című rövidfilmünket, ami az utolsó kiadott lapszám felhasználásával készült - ebben az értelemben volt „talált kép”. A képek újravágása, reciklálása persze magában hordozza a mindent újrahasznosító korszellemet, de ez nem feltétlenül jelent jót.

SA: *Az egymás fölé rétegzett, egymásba csúsztatott képek bizonyos értelemben az idő kijátszását is jelentik a vásznon?*

LP: Az időt nem lehet kijátszani, hiszen minden rekonstrukciónak meglesz a maga ideje: az a kérdés, hogy más filmek szubjektív idejéből milyen új időt épít az ember. Ez nem kijátszás, hanem *újraformálás*. De egy hagyományos film is az idő rekonstrukciójáról szól, hiszen egy klasszikus jelenet sem úgy történt, ahogyan összevágva látjuk. Ebben az értelemben a found footage filmek semmi újat nem csinálnak, csak egyszerűen a képek újra szerkesztését tekintik a forgatásnak.

SA: *Filmjeidben két pillanat közötti idő, vagy inkább egyfajta képi kaleidoszkóp az, amit tetten érhetünk?*

LP: Minden film két pillanat közötti időről szól, csak az a kérdés, hogy ez az idő milyen lassan telik el a fejünkben. TARR BÉLA és MICHAEL BAY ideje itt válik el élesen egymástól. Vannak filmjeim persze, amik képi kaleidoszkópként működnek, de olyanok is, amik nem. A kaleidoszkóp szétszórja a valóságot, absztrakt körforgást hoz létre apró tükrökön keresztül. De vannak filmek, amik a valóságot fókuszáltan mutatják, segítenek egy-egy részletbe belemerülni. Ez megint két ellentétes folyamat: van, amikor az előbbi, és van, amikor az utóbbi érdekel. Minden filmes a kaleidoszkópok és a mikroszkópok közötti spektrumon mozog.

SA: *A fikció voltaképp a valóság visszhangja?*

LP: Ez szép, költői metafora. Csak azt nem tudom, hogy mi a valóság. Sokkal inkább valóságok vannak, és ebből adódóan egy nagy kakofónia.

SA: *Szerinted éles a határ radikális valóság és illúzió között?*

LP: Milyen a radikális valóság? A valóság csak neutrális lehet: nincsenek fokozatok. Az illúzió lehet radikális - amikor nincs éles határ valóság és illúzió között, hiszen az utóbbi átlényegül az előbbivé.

* Lichter Péter 2009-ben szerezte meg diplomáját az ELTE Filmelmélet, filmtörténet és kommunikáció szakpárján. Ugyanebben az évben lett szerkesztője a *Prizma* filmművészeti folyóiratnak. 2002 óta készít kísérleti filmeket, melyeket több mint kétszáz nemzetközi fesztiválon vetítettek, például a Berlini Filmfesztivál Kritikusok Hete programjában, a Rotterdami Filmfesztiválon, a New York-i Tribeca Filmfesztiválon vagy a Jihlavai dokumentumfilm fesztiválon. 2014-ben Rimbaud című rövidfilmje elnyerte a Magyar Filmkritikusok díját. 2016 óta tagja a Filmes Korhatár Bizottságnak (Nemzeti Filmiroda). <https://peterlichter.com/>



Lichter Péter, Máté Bori
2016. október 8, 2016

SA: Sokszor megtörténik, hogy elásod a celluloidot, hogy az - szerves anyag lévén - roncsolódjon?

LP: Nem sokszor, csak akkor, ha egy koncepció azt kívánja. A roncsolás izgat, nem feltétlenül a rohasztás. Például mostanában sósavat használunk, ami jóval veszélyesebb játék, mint a békésebb komposztálás, de annál szebb is tud lenni.

SA: A véletlen mennyire játszik szerepet alkotói koncepciódban? És a meg- és elrendezés?

LP: A véletlen az egyik legfontosabb alkotótársa minden filmesnek, még azoknak is, akik tagadják a véletlen szerepét, vagy jelentőségét. Számomra a véletlen rendkívül inspiráló erő, ami kordában tartva csodákra képes: a véletlen rajzolja a mintákat a filmszalagra, terel szarvasokat egy totálképbe, teremti meg a valóság ószinte képét. A rendezés a véletlenek csatornázása: Cassavetes hagyta kiáradni a véletlent, Hitchcock a lehető legszigorúbban fogta. Én valahol középen vagyok, Cassaveteshez közelebb - habár inkább Hitchcockért rajongok.

SA: Filmjeid „szereplői” identitás nélküli szubjektumok egy posztapokaliptikus dimenzióban, olyan „lények”, akik ciklikusan

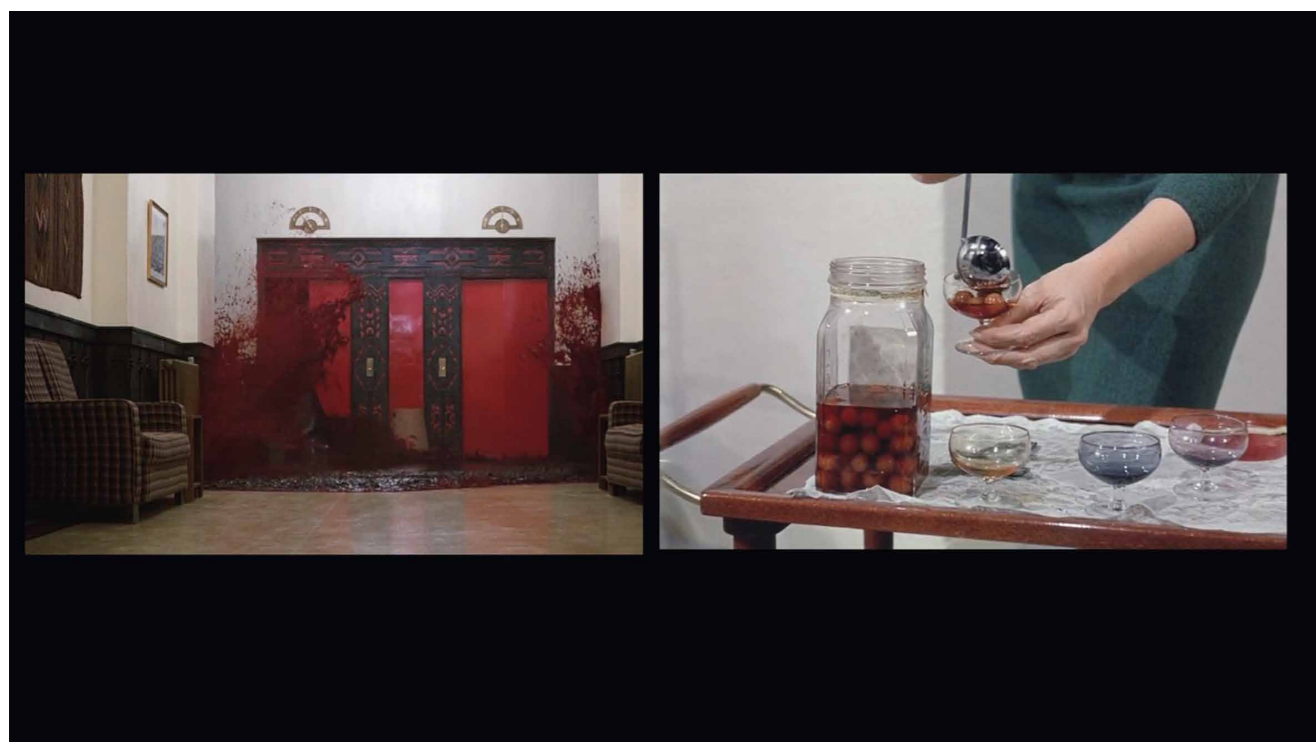
felfalják és újrateremtik magukat a tökéletesedés jegyében? Vagy ezzel a fogalommal nagyon mellényúlunk, ha filmjeidhez közelebb szeretnénk kerülni? Inkább egyfajta „sejtburjánzásról” van szó?

LP: Ez már értelmezői kérdés, amire nem az én dolgom válaszolni. Érdekelnek a posztapokaliptikus fantáziák, a műfajok és azok lebontása, érdekelnek ezek a kérdések. De a teoretikus önelemzéstől távol tartom magam, a filmcsinálásban a folyamat a legfontosabb, minden ami utána jön, már nem az én asztalom. Amúgy imádok filmeket elemezni, filmről írni, beszélni, minden megnyiségben - csak ezek ne az én filmjeim legyenek.

SA: Ha a filmcsinálás folyamatát tekintjük, filmes gondolkodásod egyfajta esztétikailag kódolt diskurzusba fut ki, aminek következtében az értelmezés lehetősége egyszerre kockázatot és feszültséget magába foglaló nyitottságot hordozhat magában, amihez hozzátartozik az intuitivitás lehetősége is?

LP: Azt hiszem, itt arra gondolsz, hogy a kísérleti filmek egyfajta predeterminált esztétikai kódrendszerben léteznek. Ez nyilván igaz, de igaz minden más filmre is. Az a kérdés, hogy egy filmrendező mennyire tudatosan mozog a saját médiumának esztétikájában és elméletében, illetve mennyire tudatosan reflektál arra. A kísérleti filmek alapvető lényegükből fakadóan reflektálnak saját megformáltságukra, hiszen radikálisan másképpen működnek, mint a megszokott, narratív filmek. A másság teszi ezeket a filmeket erősen reflektálttá, hiszen ami más, az a másiktól való különbözősége révén nyeri el ontológiáját. A kísérleti filmek formájukban mások, mint a „nem kísérleti filmek”: de itt gyakran persze komoly összeérés van a két halmaz között, hiszen sok olyan film kísérleti, amire nem tekintünk akként (például: DAVID LYNCH *Radírfeje* /1977/ vagy TERRENCE MALICK *Song to Song* /2017/ című filmje.)

Visszatérve a kérdéshez: nem tudok *nem* részt venni egy esztétikailag kódolt diskurzusban, ahogyan egy slasher film sem tud *nem* részt venni a slasher zsáner esztétikai diskurzusában. Az már más kérdés, hogy mennyire fontos ez a diskurzus ahhoz, hogy élvezzék a filmjeimet. Egy slasher film élvezetéhez sem szükséges ismernem a teljes slasher-kánont, illetve Noel Carroll horrorelméleti könyvét - én arra törekszem, hogy a filmjeim hasonlóan működjenek. Vagyis úgy is tudjanak élvezetet nyújtani, hogy valaki nem ismeri a kísérleti filmeket. Tapasztalataim szerint ez a legjobb kísérleti filmekkel így van: ha nem így lenne, akkor nem is



Lichter Péter
Üres Iovak, 2019

lenne belépési pont a kísérleti filmek világába. Nem lehetne csalódás, frusztráció, zavartság és idegesség nélkül megismerni ezeket a filmeket, nekem mégis sikerült, méghozzá olyan filmekkel, amikhez nem kellett ismernem P. Adams Sitney teoretikai munkáit vagy a teljes avantgárd film történetét. Amikor az első kísérleti filmeket láttam, és le is nyűgöztek, még semmit nem tudtam erről a világról.

SA: Mennyire fontos számodra a képi humor, illetve az ironia, eszköz csupán, vagy annál több?

LP: A humor minden formája fontos számomra, szerintem kimondottan vicces filmeket készítek. A humor mechanizmusa gyakran a montázs logikájára épül: a viccek, a poékok is ellentétes minőségek összepasszolásából születnek. A montázslogika pedig fontos tényező a filmjeimben: még a nem kimondottan vicces filmjeimben is ott rejtőzik a humor. Nem is értem, hogy miért nem kerestek még meg az *Üvegtigris* 4 megrendezésével.

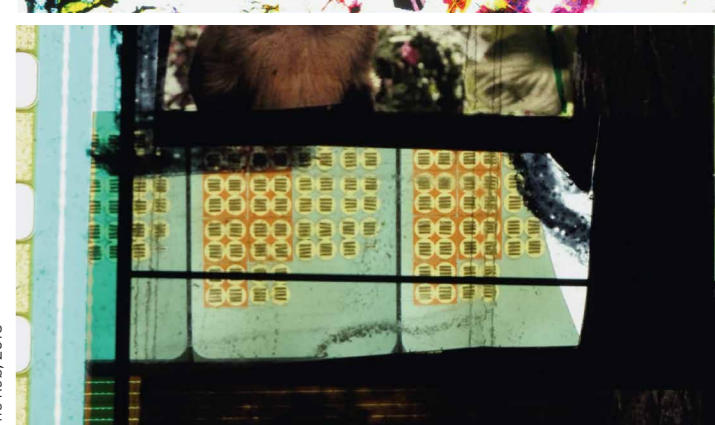
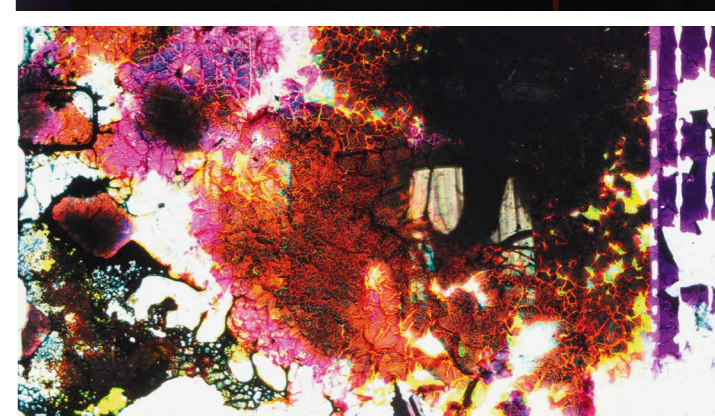
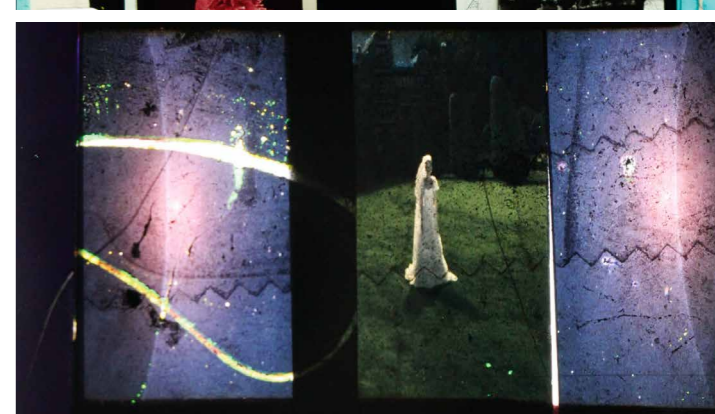
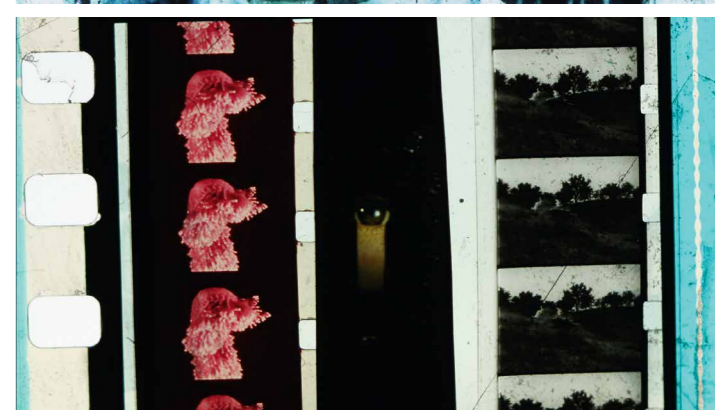
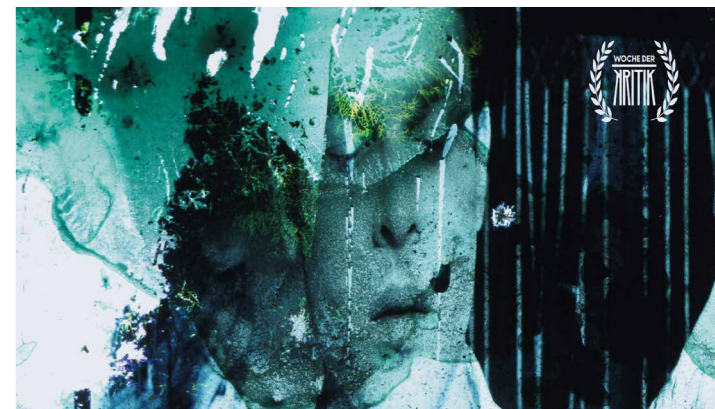
SA: A képzőművészeti szcéna a kísérleti filmet afféle mostohagyerekként kezeli Magyarországon?

LP: Nem tudom, hogy Magyarországon hogyan kezeli a képzőművészeti szcéna a kísérleti filmet, mert nincsenek kísérleti filmek, legalábbis olyan mennyiségben, hogy bármiféle tendenciáról lehessen beszélni. Azt tudom, hogy a Buharov-testvérek többet állítanak ki, mint vetítenek. De nem érzem a mostohagyerek-státuszt - például az FKSE-galéria¹ (és más kiállítóhely, amit most kifejeztek) többször is vetítette a filmjeinket: számukra biztosan fontos a kísérleti film. De általánosságokat nem tudnék mondani. Mivel engem nem különösebben érdekel a videóinstalláció, illetve a mozgókép galériás, loopolt elhelyezése, ezért nincsen - klasszikus értelemben vett - kapcsolatomban sem a galériákkal. Mi moziban, vagy „mozi szituációban” vetítjük a filmjeinket. Az, hogy ez galéria, egy kocsmahátsó terme vagy a Cinema City, már szinte mindegy.

SA: Máskor is beszéltél arról a tapasztalatodról, hogy a kísérleti film, bár még nem került ki teljesen a filmes intézményekből, valójában sok kísérleti filmes galériában mutatja be munkáit installációként, emiatt a kísérleti filmre egyre inkább képzőművészetként gondolunk. Mit gondolsz mi ennek az oka, illetve te kísérleti filmesként hogy érzed magad ebben a helyzetben?

LP: Ez egy régi történet, ami tulajdonképpen a láthatóságról szól. A kísérleti film története lényegében a láthatóságért folytatott harc története, ami az internet totális láthatóságával részben lezárult: ma már a legtöbb kísérleti film elérhető a Vimeón vagy a Youtube-on. A galériák és a fesztiválok presztízst adnak, szimbolikus térbe helyezik a filmet, ami persze fontos, de ma már nem elengedhetetlen egy alkotónak, mint mondjuk húsz évvel ezelőtt. A filmjeimet megtekintő nézők tetemes része online nézi őket - és ezzel nincs semmi baj, én nem tartozom a mozik vagy a galériák előbbreválóságát hirdetőkhöz. A mozi, a galéria számomra egy izgalmas felület, ami más-más lehetőségekkel kecsegtet: a filmem más lesz az egyik helyen, mint a másikon. A totális médiakonvergencia korában élünk, amikor internetes tévétársaságok gyártanak mozifilmeket, amiket aztán alig vetítenek mozikban - maximum csak az Oscar-jelölés kedvéért. Nincs minőségi esztétikai különbség az egyes hordozók között, csak befogadásbeli (ami persze újabb esztétikai kérdéseket vet fel). Én szeretem minden létező felületen nyilvánossá tenni a filmjeimet, akár egyidőben, akár kampányként felépítve - ebben a totális hálózatiságra épülő, összekonvergált médiaterben bármit meg lehet csinálni, a kísérleti filmeknek pedig szinte etikai kötelességük ezt a bármit megpróbálni.

SA: Kanadában, Franciaországban és az Egyesült Államokban ez másképp van, sok mozi és filmfesztivál foglalkozik kísérleti filmekkel. Többek között ezekben az országokban is bemutatják és értékelik



Lichter Péter, Máté Bori
The Rub, 2018

1 Fiatal Képzőművésze Stúdiója Egyesület - a szerk.

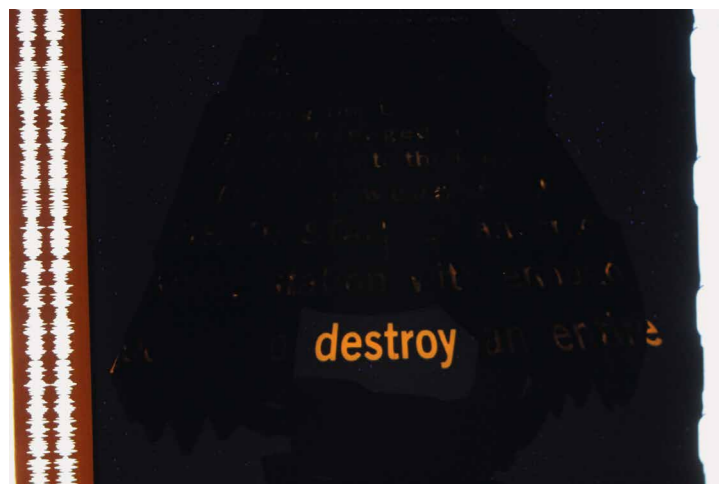
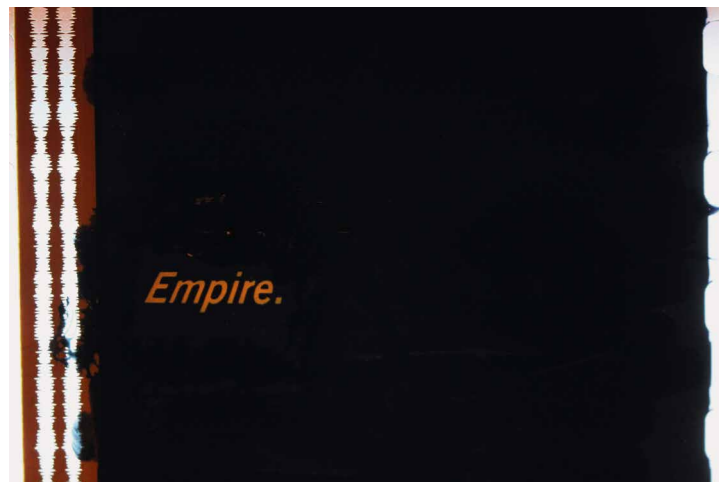


Lichter Péter, Máté Bori
The Philosophy of Horror, 2020

filmjeidet. Ha jól tudom, a filmjeidet egy francia filmforgalmazó cég menedzseli. Szerencse, kényszerűség, vagy egyszerűen csak a tehetség az oka ennek? Vagy sok minden keveréke?

LP: Nem kényszerűség, inkább szerencse - a tehetségemnél fontosabb volt, hogy sokat dolgoztam azon, hogy ne a magyarországi filmes játéktér legyen az elsődleges terepem, hanem a nemzetközi. Ez a mai huszoneveseknél már teljesen természetes dolog. Amikor én voltam húsz éves, vagyis 2004-ben még egyáltalán nem volt az - legalábbis számomra. A Youtube akkor még csak bontogatta a szárnyait, a nemzetközi porond és a hálózati diskurzus egyáltalán nem létezett - vagy nem volt innen, Budapestről látható. Ma már legalább négyszáz kísérleti filmes (vagy ezzel foglalkozó

Lichter Péter
George's Poem, 2018



teoretikus) ismerősöm van a közösségi oldalakon, sokukkal levelezek, vagy személyesen is találkozom - a fesztiválok pedig ennek a nagy közösségnek a csomópontjai. Gondolom a kortárs költészetben vagy a kortárs táncban is hasonlóan működik a dolog - csak a film annyiban szerencsésebb, hogy nyelv- és testfüggetlen médium. Egy táncost nem lehet átküldeni WeTransferrel New Yorkba, csak egy táncról készült felvételt, ami azért nem ugyanaz.

SA: Az FKSE-ben megrendezésre került Futurum perfectum című kiállítás résztvevői kísérleti játékfilmekre, a Fagyott májusra reflektáltak, a film volt alkotásaik kiindulópontja.² Amellett, hogy a klasszikus horror, a footage horror és a videójátékok műfaji elemeit keveri, tökéletesen megállja a helyét videóinstallációként is?

LP: Az FKSE-s kiállítást Nemes Z. Márió kurálta - az alkotások montázsszerűen kerültek egymás mellé, nem a film volt a kiindulópont, maximum egy központi helyet kapott. Minden film megállja a helyét videóinstallációként is, szerintem az Indiana Jones is remek installáció lehetne, mondjuk a Tate egyik hatalmas termében. Az más kérdés, hogy egy film eredetileg minek készült: a Fagyott május mozi filmnek, ami viszont radikálisan „más” formája miatt jól működhet galériában is. De az biztos, hogy nem működik olyan jól, mint az eredeti rendeltetése, vagyis lineáris, mozis-tévés fogyasztású filmként.

SA: Számodra éles a határ a kísérleti film és a képzőművészet között? A fenti esetben például a Fagyott május egy kiállítóterem terében műtárgystátuszba került?

LP: A galériás térben megjelenő mozgókép befogadása radikálisan megváltozik a mozis-tévés filmnézéshez képest. Mivel a film egy falra függesztett, körbejárható műtárgy lesz, a néző akkor néz rá, amikor éppen arra sétál, a történetbe teljesen véletlenszerű ponton bekapcsolódva. Ezért is mondom azt, hogy bármi installálható galériás térbe, csak az a kérdés, hogy oda készült-e. Az én filmjeim nem oda készülnek. A galériás nézőnek ez talán kényelmetlen is lehet, hiszen a film bármely részletéből érződhet, hogy egy történet darabja, aminek - mondjuk - a közepe nem érthető az eleje nélkül. Ez az összes egész estés filmemre igaz - ez abból adódik, hogy a narráció, a történetmesélés és annak lebontása, a konvenciók áthágása is érdekel. Az csak egy közhely, hogy a kísérleti filmek nem játszanak a történetmeséléssel. A Fagyott május ennek egy példája. De attól még nem vált képzőművészetté, hogy egy galériában kiállították, ahogyan az Indiana Jones sem lenne az, csak azért, mert installáljuk a Nemzeti Galériában. Ez ellentmond a Duchamp-i ready made és a modern művészet koncepciójának, de inkább megfordítom a választ: nem attól lesz az Indiana Jones vagy a Fagyott május műalkotás, mert kiállítják, hiszen már állapotukban azok. Az előbbiről tudom, hogy az, a Fagyott május esetében csak reménykedni tudok.

SA: Képeiből kiolvasható egyfajta kritikai él is. Ez szándékos, vagy csak a „tiszta megmutatás” által a befogadás során, értékrendszerünk hálójába gabalyodó ítéletekről van szó? Utólag képződik meg a kritikai arcél, vagy szándékosan bele van kódolva a képedbe?

LP: Bizonyos teoretikusok, mint például SCOTT MACDONALD szerint minden kísérleti film egyfajta „kritikai film” - hiszen a radikális „mássággal” a mainstreamet kritizálják. Én nem feltétlenül akarom a tömegkultúrát vagy a filmipart kritizálni, inkább magamba olvasztok mindent, amit szeretek, és igen, szeretem még a szuperhős képregényeket is. A formanyelvi másságból adódó kritikát persze én sem kerülöm el, de inkább jelent ez kritikai gondolkodást, mintsem az elterjedt, a szó pejoratív mellékzöngjéből adódó kritikát. A kritika lehet pozitív is.

² Futurum perfectum. Stúdió Galéria, Budapest, 2018. február 20 - március 23., résztvevő művészek: FRIDVSALSZKI MÁRK, GYÖRFFY LÁSZLÓ, KERESZTES ZSÓFIA, KIS RÓKA CSABA, LICHTER PÉTER, SZÜCS ATTILA, ld. <http://studio.c3.hu/arch/futurum-perfectum/>

HEMRIK LÁSZLÓ

Random

Ötvös Zoltán művészetének természetete

Írásom ÖTVÖS ZOLTÁN¹ művészetének elmúlt nyolc évére fókuszál. A művész ezt az időszakot a „random” fogalmával jellemzi. A sorozatok egymáshoz való viszonya, a váratlan irányváltások, a befejezések és újakezdések kiszámíthatatlansága és megmagyarázhatatlansága random jelleget mutat.

Az ember igazolást és bizonyítékokat szeretne látni minden tette mögött, még akkor is, ha a természet szüntelenül gyártja az összevetésre, megfeleltetésre, megértésre váró különbözőségeket. Mindez pozitív fejlemény Ötvös számára, jótékony szervezőlő lesz művészetének: a megválaszolatlan kérdések állandó és folyamatos jelenvalósága az önrétegzés felé hajtja, és közben az értelmezés és az értelmezhetetlen találkozási pontján újabb és újabb kapuk nyílnak meg előtte. Mindennek felismerése a bizonyosságot kínálja számára. A külső szem számára Ötvös alkotófolyamatai, eddigi életműve - ahogyan az elmúlt nyolc év is - jól tagolható, egymást többnyire logikusan követő elemek rendszere, amelyben a véletlenre a művész maga is mint teremtő erőre tekint. Még akkor is, ha az ezt megelőző időszakhoz képest, amit a Hotel Triglav című kötet összegez,² bizonyos jelenségek elmaradtak, vagy új alakot öltve, random módon vannak jelen.

Ötvös Zoltán művészetéről, festészeti, grafikai világáról nyugodtan kijelenthetjük, hogy az nem egy spekulatív Tarantino-elv³ mentén formálódik. Akkor sem, ha az egyes tömböket kronologikusan tesszük egymás mellé, és nyilvánvaló kapcsolódási szálakat találunk közöttük; Ötvös nagyon is megfontoltan építi fel sorozatait, kényesen ügyel arra, hogy lehetőleg egyetlen ideálisan megválasztott nézőpontot se üressen ki. Korábbi munkáiban valamivel több témával dolgozott, ugyanakkor kevesebb elemből álló sorozatokat hozott létre.

Festészetének elvi kereteit nem spekulációval, hanem kisajátítással jellemezhetjük. Ez a kisajátítás egzisztenciális, s valójában nincs köze az ún. appropriation arthoz. Az egzisztenciális jelző

¹ <http://otvoszoltan.com/>

² Farkas Zsolt: Hotel Triglav. Ötvös Zoltán festészetéről, Dóvin Galéria, Budapest, 2010

³ Quentin Tarantino filmrendezőről közismert, hogy összesen tíz filmet akar alkotóként jegyezni.

kettős irányt szab a kisajátításnak. Az egyikben a természeti tájat, a városi, félvárosi közeg látványát hálózza be, ha tetszik random módon. A másik esetben viszont egészen közelről érkezik a kisajátítandó anyag. Miután Ötvös elkészíti az első vázlatokat, egyre kontrolláltabbá válik a kép tájképpé rendezése. A kisajátított élmény különböző szintű modifikáción eshet keresztül. Van, amikor a táj önálló életet kezd élni a képben, míg például az álomképek esetében a legszigorúbb hűséggel, realista módon kerülnek megfestésre. Bizonyos alkotások, így például a balatoni akvarellek elsődleges benyomások hatása alatt születnek, de mint utaltam rá, Ötvöst inkább jellemzi az élmény hosszabb idejű „kihordása”. Amikor kisajátítja a tér valóságát, s annak egy darabját, azt nem az appropriation art mechanikusságával teszi, sőt éppen arra mutat rá -, s legyen ez művészetének egyik igazsága - hogy ugyanaz a valóságdarab, ami a tudománynak egy és oszthatatlan, a művészetnek számolatlan érvényes nézőpontot kínálhat. Ha a művész környezetében kevés a vizuális nóvum, s vele a szellemi, intellektuális elmozdulás, akkor a festészetet önmaga felé fordítja. Ettől persze még érvényes a kérdés, mi és miért válik inspirációt nyújtó, megfestésre érdemessé váló jelenséggé a számára, és miképpen üresedhet ki a változatos vizuális környezet? Miért lesz jelentőssé és megkerülhetlenné egy teniszszátor látványa? Alighanem csak a képek tudják erre a választ.

Ötvös eddigi életművének gerince a táj, a környezet megragadására tett festői kísérlet. Megfesteni azt, amihez soha sem kerülhetünk egészen közel. A művészi létben, s rajta keresztül a művészi munkában, a műalkotással meghatározott térben végül is csak az oda lépés, az oda fordulás szándéka lehet teljes és a miénk. ZBIGNIEW HERBERT remek esszéje, a Kísérlet a görög táj leírására⁴ két megállapítással is hozzá szól tárgyunkhoz. A szöveg így kezdődik: a görög táj „nem hagyja leírni magát”. Ötvös esetében ez annyit tesz, a táj nem hagyja lefesteni magát. Herbert az erős felütés után negyven oldalon keresztül ad érzékletes leírást Pszichron faluról,

⁴ Zbigniew Herbert: Kísérlet a görög táj leírására. In U.ó.: Labirintus a tengerparton. (Mérleg sorozat) Ford. Mihályi Zsuzsa, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2003, 91-135.



Ötvös Zoltán
Teasedő II., 2010, olaj, vászon, 100×100 cm © Fotó: Sulyok Miklós

Epidauruszról, Mükénéről, Délosz szigetéről... miközben a görög táj leírása elmarad. Elmarad? Csak a kép festhető meg. Ezt vetette fel a Dovin Galéria 2004 és 2007 között megrendezett izgalmas előadásorozata is: *Táj nincs*. Csak a tájat ábrázoló festmény és a gondolat van. Ötvös akvarelljét nézve a Balaton nem változik, de a Balaton bennünk létező képe igen.

Ötvös munkáinak fontos összetevője a nagyvonalú aprólékossággal megrajzolt meditatív hangulat. A nagyvonalúság a randomtényező szabadon engedését, az aprólékosság a megtalált belső kép iránti elkötelezettséget, míg a meditatív hangulat az emberi szellemtől bölcsen lemondó melankóliát, az eltűnő idő által generált nosztalgiát, és a teremtés játékos kedvű gesztusát jelenti. A táj maga is felkínálja mindezeket, de talán relevánsabb, ahogy Ötvös erős kontúrok, felesleges túlzások nélküli valósítja meg nagyvonalú aprólékosságban fogant képi meditációit. A képei úgy „nézik” tárgyukat, olyan kíváncsi tekintettel, mint akinek most hullt ölebe egy mélyeket lélegző, de bármely pillanatban szétporladni kész báránnyelű. Ez a hangulat egyszerre művészi és emberi attitűd eredménye.

Ötvös tájai

1. Esthajnalcsillag a teniszpálya felett

Ötvös DLA-dolgozatát MÉSZÖLY GÉZA festészetéből írta. Távoli a párhuzam, mégis lehet abban valami, hogy a *Teasedő I-II.*-t ez idő tájt festette. Mészöly Géza a magyarországi plain air festészet előfutára, aki kora esztétikai normáinak eleget téve mezőn dolgozó parasztokat, bús háziállatokat helyezett el erőteljes duzzadó kompozícióiban. Mészöly sok időt töltött a természetben, és Ötvöshöz hasonlóan mélyen kötődött a Balatonhoz, de csak a vázlatokat készítette el a szabad ég alatt, a képeket már a műteremében festette meg. Ötvös is ismeri ezt a munkamódszert, ám a *Teasedők* azzal az eltéréssel készült, hogy az élményanyag nem a valóságból érkezett a műterembe, hanem egy Darjeeling teásdobozról. A *Teasedő I.* háttérben egy zöld hegyvonulatot látunk, míg előtte egy teaültetvényt s abban, egészen közel hozzánk, egy vörös ruhás női alakot, a teasedőt. (Itt érdemes egy pillanatra feleleveníteni

Mészöly 1877-ben festett, kisméretű képét, a *Patakpartont*, és annak a központjában álló, derekához egy dézsát szorító fiatal lányt. Nagyon szép párhuzamot fogunk találni a két kép között.) Ő a kép kuriózuma, mivel Ötvösnél igen hangsúlyos szerepet kap az emberi figura, hogy aztán újra elmaradjon a képekről, s valahol a művész tudatalattijában várja a reinkarnációját. A *Teasedő II.*-n (Tea Island), a női alak már staffázs méretűvé zsugorodik: akár egy eltévedt angyal a teacserjék közt.

Ötvös karakteres képtér-építkezése is megfigyelhető ez utóbbi munkán. A zöld és a homokszín árnyalatait hordozó, horizontálisan nyújtózkodó sávok elbizonytalanítják a realista tájképen felnőtt szemet a tér nagy egységeinek identifikálásában. Az ott egy hegyvonulat, a tenger vagy a troposzféra? Az elbizonytalanítás nem a művész szándékának, hanem a képtér tovább gondolásának, fragmentálásának, újraértelmezésének a következménye. Ez lesz az a hely, az a mozzanat, ahová a művész a szabad akaratából kényszerül: ez a szabad kényszer paradoxona, s általában a művészi alkotómunka egyik alapja. A képtér-alkotó síkok, felületek, a keskeny csíkok, a szélesebb sávok, a levegő, a szárazföld, a víz, a magasság, a mélység, az előtér és a háttér szabad elforgatása, eltolása, egymásba csúsztatása fontos kellékei Ötvös művészetének. Ezt a rendszert fogja később az idődimenzió bővíteni.

Egy Ötvös által szívesen használt technikai módszer is tetten érhető ezen a munkán, mégpedig az, hogy a vászonra felkerült alapozó felület képkalkoló szerepet kap, vagyis a kép materiális alapstruktúrája látható marad. Ha a tájkép a természet képpé válásának végeredménye, nem is kell ennél adekvátabb művészi gesztus. Mintha a művész, és vele együtt az anyag kikacsintana, s kiszólna nekünk, itt vagyunk, nézd, miként esztétizálódik a világ a szemed előtt. Ezt láthatjuk például a Horvátországban készült *Nyaraló* című képen is, ahol a képi fundamentum egyszerre testésíti meg a nyaraló falát, és az öböl túloldalán látható sziklafalat. A valóságban is ugyanabból ugyanabból a mézsköből épülnek föl. Ötvös komolyan veszi az álmait, és azokat gyakran meg is festi. Az *Esthajnalcsillag* egy „konkrét” álomkép. Nem olyan, mint egy álom, nem egy afféle álomszerűség, ébrenléten túli hangulat, nem egy álom feltételezett képe, hanem az álom maga. A kép also

Ötvös Zoltán

Vörösető, 2010, olaj, vászon, 100×100 cm © Fotó: Sulyok Miklós



hányadában a festett, vastag keretből egy háromszög emelkedik ki, és tolul a kép terébe, míg jobbra fent a ragyogó Esthajnalcsillag, a Vénusz látható. Valahol így nyomul a természetbe a geometria, a matematikai gondolat is, még ha ez a háromszög egy épület tetőelemének részlete is. Talányos a nézőpont: az előttünk látható kép a fejünk fölött láthatóra mutat rá, finom érzékiséggel a fenséges közegébe tolja az emberi megértés triangulumát. Kant úgy tartotta, csak fogalmi gondolkodással ragadható meg a fenséges. Ennek lesz a jelképe a háromszög. Az antik görögök is fontosnak tartották, hogy kijelöljék a Triangulum csillagképet az éjszakai égbolton.

A *Vörösető* című kép többek közt arra példa, miként ölt regényes formát egy Ötvös „átirat”, hiszen a képet nézve e szöveg írója W. S. Maugham valamely indokínai novellájának füledt dzsungelemben érzi magát. De ennél fontosabb, hogy tetten érjük Ötvös festészetének sorozat-szerkesztő metódusát: miképpen gondolt tovább egy képet, miképpen emel ki, miképpen visz tovább egy képi elemet egy új képi rendszerbe. Maga a vörös tető is egy ilyen elem. A tető egy teniszképből, egészen pontosan a 12. sz. *teniszképből* került a képre, ahogyan ugyaninnen került az *Akácusra* a haragos zöldtől a világosabb, toszkánzöldig tartó akáclomb-korona is, de ez utóbbi alsó terében az *Esthajnalcsillag* szürke háromszög-motívuma is felbukkan.

Ötvös teniszképei nem a pálya széléről készültek, hanem az oldalvonalakkal zárt játszótéren belül formálódtak - szó szerint. A teniszképek inspirációit a népligeti Építők Tenisz Klubban szerezte. Részben a sport, a játék élménye, de jóval inkább a teniszt körülvevő közeg vált festői élménnyé számára. Ahogyan a cipőtalp és a labda nyomot hagy a salakon, a játékosok felépítik a meccsüket, úgy szerveződik a kép is. Ötvös képpé teszi a pályát határoló vonalat, a hálót, az adogatófalat, a teniszklub bútorait, épületeit, a területet övező fákat. A képeken belül mindezek már festői problémákká lesznek. A játéknak szigorú szabályai vannak, és mégis, minden egyes game egy új, azelőtt még soha nem látott képet rajzol a vörös salakra. Nem ugyanez történik a művészet játszótéren is?

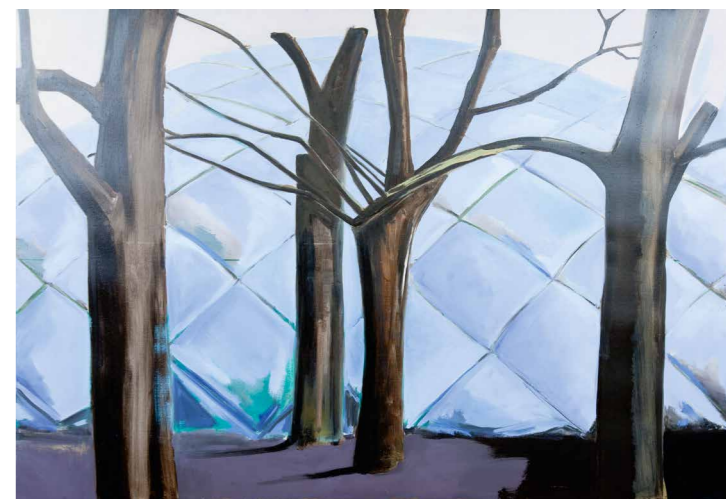
A *Teniszsátor* (Tent) című kép a fotóelőképek alapján készült munkák közé tartozik, s az eddigi életmű legnagyobb méretű alkotását tisztelhetjük benne. A kép előtérben magányos, lombtalan fák állnak, míg mögöttük egy néhol már koszlott falú teniszsátor. A sátor fakuló kékjéhez Ötvös nem a festékanyag hígításával, hanem fehér hozzáadásával jutott el. (Készült a képhez egy barna tónusú vázlat is.) A kép karakteresen szembeállítja az előtér organikus rendjét a sátorban testet ölt mérnöki rendezettséggel. Ez utóbbin ironizál a művész: a kép jobb felső sarkában a sátorboltozat köríve megtörik. Eszünkbe juthat Örkény kis testi hibás köre: őt vajon ki vigasztalja meg? Minden és mindenki kis testi hibával születik.

2. Róma tájai

Ötvös nem hajszolja az újat, az utazás izalmát, ugyanakkor, ha teheti, megy, és igyekszik jól sáfárkodni az utazás során szerzett élményekkel. Ötvös 2011 nyarán több hónapot töltött Rómában, majd a Dovin Galériában rendezett kiállítását a római inspirációk alapján készült képekből. A római ösztöndíj több sorozatot is eredményezett, sőt, a képek több eleme későbbi sorozatokban is visszaköszön. A mindent magába szívni kész művész nem engedhet a kísértésnek, nem hagyhatja, hogy az élményanyag rároskadjon. Meg kell találnia azokat a szegmenseket, amelyek leginkább az ő festészetének formanyelvére tartanak igényt. De még így is nagyon sokszínű lett a római paletta. A képekre kerültek a város színei, fényei, ahogyan az épületek, a műemlékek, a parkok, a szökőkutak, az antikvitás bomló és múlandó, de mégis örökéletűnek tűnő nyomai is. Látható a város léha, nyári forrósága, az azúrkék ég, a citrusfélék viaszos fényű levélzete, terméseik harsány élni akarása, a mandulafenyők stílusos esernyő-koronája. Hogy mennyire húsba vágó a római időjárás, arra a *Felhő* című kép a bizonyíték.

A művész gyermeki örömmel fogadta az augusztusi égen rendkívüli jelenségnek számító bohém gomolyfelhőt.

Róma világa olyan szenvtelenül festői, olyan közvetlen és mértéktelen: mintha a *Római kertészek* című képen látható, lombseprűre támaszkodó kertészek gereblyézték volna össze. A kép története, ha nem is kalandos, de mindenképpen érdekes. Egy olyan fényképről készült, amelyre Ötvös egy épülőfélben lévő kiállításon bukkant rá. Véletlenül akadt a fotóra, de az akaratlanság még plasztikusabbá teszi, hogy sokszor milyen közönyösek is vagyunk a felbecsülhetetlen kulturális értékeket körkörösén övező, többnyire láthatatlan, de semmiképpen nem megkerülhető társadalmi csoportok iránt. GPS-koordináta határozza meg a tömegek lélektanát. Ezt látni a *Nápoly* (Naples) című képen is, pontosabban azt, miként képes az itáliai



Ötvös Zoltán

Teniszsátor, 2010, olaj, vászon, 125×180 cm © Fotó: Sulyok Miklós

ember úgy kivonulni a világból, hogy közben azt ne engedje el teljesen magától. A képen egy intenzíven pihenő alak tart egyensúlyban egy furgont. Ha felállna, a cserepes pálma súlya felborítaná a járgányt. Ez az egyensúlyi helyzet csak bizonyos kulturális erőterben, bizonyos mentalitás mellett alakulhat ki. Ötvöst egy másik festményén is, amely jelenleg a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár XIV. kerületi fiókkönyvtárában látható, szintén a kulturális klíma foglalkoztatta. Egy római régiségkereskedésbe pillanthatunk: széles, vörös kárpitozású fotel, könyvespolc, vastos kötetek, egy klaszikus büszt, de feltűnik egy lassan kivesző nyomógombos, asztali telefon is, mint a modern kori kommunikáció szimbóluma. (A képhez készült egy kisebb méretű tanulmány is.) A művész Rómához való viszonya leginkább talán Apollinaire *Égőv* című monumentális versében foglaltakkal cseng össze. A francia költő csodálattal vegyes kételyekkel veti bele magát a kultúrák, a vallások, a technika modern kori kavalkádjába. Mindezt a fanyar, sokszor részvétlen, máskor befogadhatatlan intenzitású létélményt maga Ötvös is megélte, egyszerre banális és ünnepi módon „Rómában ülsz fölötted egy japán naspolyafa ága”. (ford.: Radnóti Miklós)

A római *Medencés*-képek önmagukban is izgalmasak, de nem elhanyagolható a teniszpályás képekkel való rokonságuk. A medencék, a teniszpályához hasonlóan geometrikus jeleget adnak az antik római tájnak, de erőteljes kulturális vonatkozásokkal is szolgálnak. Jó, ha tisztában vagyunk vele, hogy az ókori Rómában nem a diadalívek, az isten- és császár szobrok jelentették a legnagyobb csodát, hanem az elképesztő nagyvonalúsággal és megbízhatósággal telepített és kontrollált vízhálózat, majd pedig a mesterséges vízhez kötődő kulturális tudat. Ezeken a képeken újra csúcsra jár Ötvös művészi kép- és téralkotó szabadsága.

3. Balaton - vizek, hegyek és a fák

Róma után evezünk hazai vizekre. Ötvösnek a Balatonhoz való viszonyát nem is lehet pontosabban összefoglalni, mint ahogy azt FARKAS ZSOLT tette a *Bakony-Balaton* című kiállítás (2014) megnyitó szövegében: „Ötvös Zoltán családjának (egy feleség, négy gyermek) Balatonakarattyán van nyaralója, hosszú évek óta a nyár jelentős részét ott töltik. Következésképp a festőnek, aki amúgy is a tájképek megszállottja, a Balaton ad állandó témát és ihletforrást. Nemrégiben magam is láthattam azt a négy jegenyefát, ami számos képének visszatérő motívuma, azzal az impozáns látvánnyal együtt, ami csak az akarattyaai szakadék pereméről látható, és ahonnan a Balaton szinte tengernek látszik.”

Maradjunk mi is itt, benne a tájban, lábunkat a magasparthoz vetve, szemünket a nyugat felé nyújtózkodó víztükörre függesztve. Ötvös művészete természetszerűleg kapcsolódik az európai tájképfestészeti hagyományokhoz, de munkáiban hasonló erővel van jelen a keleti tájképfestészeti hagyomány és annak filozófiája, az a taoista szemlélet, miszerint a tájképhez nem kell semmi más, mint a hegy és a víz. És a hegy és a víz olyan, mint egy jó tájkép. És ennek a fordítottja is igaz: a tájkép olyan, mint a hegy és a víz. Ha ez a két komponens pontosan a helyére kerül, akkor körül fogja ölelni őket a termékeny üresség, és összeáll az élet teljessége. Nem véletlen, hogy a kínai nyelvben 'a hegy és víz' mellérendeléssel nevesítik a tájképet: 山水 (Shānshuǐ). Ez a keleten magától értetődőnek látszó együttállás emberi minőségeknek is megfeleltethető. A táj felett uralkodó hegy a férfi, a víz pedig a nő, ami körülöleli a férfit. A vizesésben mindez visszajára fordul, ott a víz, a női attribútum lesz a dinamikus, meghatározó erő, míg a hegy, a férfi a passzívabb entitás. A kínai tájképfestők számára mindig

Ötvös Zoltán
Nápoly, 2011, 155x100 cm, olaj, vászon © Fotó: Sulyok Miklós



Ötvös Zoltán
Bethesda, 2014, 100x130 cm, olaj, vászon © Fotó: Sulyok Miklós

is a vizesés ábrázolása volt a legnagyobb kihívások egyike. Ötvös is dédelgeti magában egy vizesés képét, amiben nyilván szerepet játszik az orientalizmus iránti érdeklődése. Hogy ehhez is közelebb juthasson, számos hegy-víz képet festett a Balatonnál. Többségük Akarattyán készült, az akvarellek egyenes plein air-ben. A hegy-víz képek számtalan variációját adják annak a kísérletnek, amely a vizet (Balaton) és a hegyet (Balaton-parti dombok, lankák) megpróbálják a lehető legeredményesebb módon egymáshoz társítani. Nem véletlen, hogy a pászmák vízszintesen rétegződnek egymás fölé a képeken; nem látjuk, csak érezzük hegy és víz külön valóságát. Ez a vízszintes vonalú feszítettség az *Almádi felett már tisztul* című festményen éri el a tetőpontját. Ötvös balatoni akvarelljein a műfaj legtisztább eszközeivel jeleníti meg a táj kikapathatatlanságát. A grafikák eljutnak a minimál formatartományig, az éppen szükséges megfestéséhez, s vele a tökéletes harmóniáig, a napszakok, a hajnal, az est, az égi viharok színeihez, a türkizig, a pinkig, narancsig, az erős liláig. Ezek a képek olyan alkotói az életműnek, mint a főmenüt követő, ínycsiklandó desszertek egy ünnepi asztalon. Ötvös egyetemi munkájának fontos mozzanata, hogy felkészítse a hallgatókat, a leendő művészeket a színek közötti magabiztos közlekedésre: ehhez sok feladatra és a színelméletek ismeretére van szükség.

Ötvös folytatni akarja a kenesei és az alsóörsi kiállításokat, Balaton körüli vándor-kiállítás tervét dédelgeti magában. Nem csak a hagyományosan építkező tájképeken van együtt a hegy és a víz, hanem az olyan képen is, mint a *Kövek* (Stones). Ezen a képen a kövek szinte lebegni látszanak a vízfelszínen. Vagy azon a két, kiállításon még nem szereplő, nagy, négyzetes formátumú képen (*Hegy-víz I-II.*), melyeken olyan közel kerülünk a hegyhez és a vízhez, hogy már-már a testi kontaktus esete áll fenn. A kövekhez hasonlóan mi magunk is vízbe merülünk a zöld árnyalatú képen, míg a másikon, akárha egy apadó folyó bokáig érő vízében, a levegőre került kövek között állnánk.

Ötvös ezt követően eltávolodik, de nem hagyja el teljesen a nedves közeget. A *Fa-víz* sorozat képeinek megfestésébe kezd, és megszületik a *Fa-víz* és a *Víz-fa* című kép. A „meztelen” tájkép legszebb megnyilatkozásai ezek. A címek is jelzik, egymás megfeleltetéséről van szó. A fő tartalmi elemek 180 fokos eltérést mutatnak a képeken: ahol az egyik „vizes”, az a másikon „száraz” terület, s egyedül az akarattyaai jegenyesor lesz konstans tényező ebben a függvényben. Ötvös újabb és újabb módon szerkeszti bele a vizet, a vízfelszínt a képeibe. A *Mélység I-II.* című képeken - amelyeknek több, kisebb méretű előképe is van - a víz-ég-hegy/part rendszert és annak

nyugalmát a képtérbe kiszámíthatatlanul bekéredzkező fatörzsek, girbegurba ágak, összesűrűsödő, másol hirtelen megritkuló lombkoronák dűlják fel. A víz vészjósló mélység-árnyai kontrasztban állnak a vízparton futó, sormintaként működő kőfallal. Innen már tényleg csak egy ugrás a *Bethesda* című kép, ahol Ötvös újra eljut a táj kulturális vonatkozásaihoz. Figura még mindig nincs a képen, van viszont egy dramatikus tér, ahol a színpadi dobogó helyén egy medence látható. A tér elhagyatott, a medence vízében hízik az alga, és mintha bármelyik pillanatban képes lenne elnyelni ezt a mára elfelejtett, egykor élettel teli vidéket. Európai Angkor barokk kőkorláttal. De mégsem dekadens ez a kép, inkább csak felteszi a kérdést: vajon a kultúra-veszejtés vagy a kultúra-erjedés időszakában vagyunk? Az ötvösi képfűzői kellős közepén állunk. Nyugodtan megmoshatjuk az arcunkat a medence vízében.

4. Erdei fények

A *Harkály kopogtat* című sorozat részben akvarellekből, részben pedig olajképekből áll. Az akvarellek ebben az esetben sem tekinthetők csupán előképeknek, egyenrangúak a velük párhuzamosan készülő festményekkel. Így együtt lesznek a művészi terv részesei. A festővándor erdei utakra tévedt. Az erdő vonzásában a metafizikus tájtestek, a hegy, a víz és a semmi-lég fenséges felfoghatatlansága után mintha a létezés közvetlenebb régiójának szemlélésére kerülne sor. Az a közelség jön létre, mint amikor az illatát is érezzük annak, amiről beszélünk. A fa egyébként sem haladja meg túlságosan a léptékeinket, ráadásul ugyanazokat a köröket járják végig ők is az életük során. Ha nem is ebből következik, de a fatest lesz a képek szervező eleme, ő határozza meg a látványt és a kompozíciót: lásd a korábban említett *Fa-víz* képek jegenye-háromszögét. A hegy és a víz csak a belakható térért felelős. A hat kisméretű *Harkály*-akvarell alapstruktúráit jellemzően egy fatörzs, egy markáns oldalág és vékony ágrajzolatok alkotják, míg a háttért és a lombfoltokat szivacsos felhordott puha faktúra tölti ki. A sorozat a *Fa-víz-képekből* következője egészen közel visz bennünket a fához, az erdőhöz, a természethez. Az organikus zárt világban a festő a fény különböző minőségeit rögzíti, miközben változatosan szervezi a képi struktúrát: a fatörzs, a lomb, a levélzet, a virágok, az ágak közös játékát. A fák közötti tér egy elvont fényteli felület lesz, vagy a táj mélyére nyitott ablak. Ötvös nem törekszik a képeken látható növények identifikálhatóságára, ennek ellenére beazonosíthatjuk a karakteres kergű platánt, a lombokat elvesztő fákon burjánzó fagyöngyöt, a már korábban is többször megfestett fenyőt, s annak egzotikus, legyezőszerűen összeálló, hosszú tűleveleit. A *Harkály*-festmények sora egy szürke, esős képpel indul, hogy aztán a fény később arany glóriát vonhasson köré. Nyilvánvalóan ezek a képek is őrzik a kapcsolatot a távolkeleti festéssel. Az sem véletlen, hogy Ötvös 2018 őszén egy pekingi szakmai út során nagyobb készlet arany papírt vásárolt magának: a kínai papírkészítő mesterek a hosszú, keskeny ívek-ből álló papírlapokba aranyfüstöt préselnek. Ötvös revelációként élte meg ezzel az anyaggal való találkozást, hiszen az arany felületek létrehozása mindig is festői kísérletezései közé tartozott. A jövő feladatai közé tartozik, hogy Ötvös erre a különleges anyagra kezdjen el dolgozni. A sorozat lezáró eleme egy álomból érkező, az előzőek szintézisét adó alkotás: a kép bal oldalát sűrű levélminta keretezi, díszfala egy fatörzsnek, majd a kép átadja a helyet a fénytérnek, és az abba szögrendszereket rajzoló ágaknak. Ötvös a *Harkály*-képek festése idején is részt vett a szeptemberben megrendezésre kerülő Firtosváráljai Művésztelepen. Firtos közizgazgatásilag a székelyföldi Farkaslakához tartozik. Ötvös itt készíti az összefoglalóan *Firtos*-képeknek nevezett tájképeit. A művésztelep résztvevői a tradicionális tájképfestészethez állnak közel. Olyan művészek, akiknek valóban fontos a természeti élmény közvetlen tapasztalata és a hely szelleme. Nemcsak művészi ujjgyakorlatokra,

de új kifejezési módokra is lehetőségeket kínál Ötvös számára ez a némely elemében kietlen táj: időnként egészen az expresszivitás felé tolja el a Firtos-hegy (1062 méter) széles, kopár hátáról és a környező völgyekről, medencékről készült képeit. Továbbá ez lesz az a hely számára, ahol kiléphet a világ gyakran kényszereket szülő kontextusából, nem véletlen, Ötvös képei jellemzően és általában az effajta kontextusok ellenében készülnek. Ötvös inkább a lét, nem pedig a létezők festője.

Ezt az alkotói stratégiát ellenpontozza egy befejezetlen, konceptuális festői kísérlet. A *Fekete pénz* című csoportos kiállítás folytatására készült a *Breivik háza* és a *Bin Laden háza* című kép. A két 21. századi emberszörnyet a legtöbben ismerik a médiából, sőt még azokról az helyekről is tudhattunk, ahol a terroristák éltek. Ötvös, miután találkozott a házakról készült fotókkal, úgy döntött, megfesti őket, előtérbe tolva a kérdést: elvesztheti-e a táj az ártatlanságát? Ki ne találna vonzónak - a tulajdonosok kilétének ismerete nélkül - egy norvég fjord fölé épített házat? Alighanem sok tanulsággal szolgált volna a teljes sorozat, de a feladat túl nagy teherterelt jelentett Ötvös számára. Ötvös művészi jelenségvilága mindig is a pozitív energiák felé tör. Nem csoda, hogy a huszadik század művészei közül - más-más okok miatt - sokan túzték maguk elé a jelentéstől megtisztított kép megfestésének programját. Ötvös láthatatlan jelentése egyik pillanatról a másikra teszi a képet túrhetetlenné. Az alkotó nem is bírta el ezt a nyomást. Marad az elkészült képeken való borzongás.



Ötvös Zoltán
Breivik háza, 2012, olaj, vászon, 20x30 cm © Fotó: Sulyok Miklós

5. Marseille, monológok, mandalák

Ötvös utolsó kiállítása a 2017-ben két helyszínen rendezett *Monológ* volt, amelynek egyik része a Fészek Klubban, másik része pedig a Neon Galériában volt látható. A monológ fokozott önreflexió, nem pedig a kóros befelé fordulást, vagy a külvilág kirekesztését jelöli. A monológ, paradox módon, intenzív dialógusokból épül fel. Az ember egyszerre rendelkezik öntudattal és a világ önképével. A művész végtelenített monológjai az én belső tartalmain és a társadalmi-kulturális információk bonyolult dialógusán alapszik: erre bizonyosság minden művészi projekció.

Ötvös Zoltán kiállítása a művészi monológ összetettségét (is) demonstrálta. A monológ tehát minimum két szólamban szól, s benne, ahogyan eddig is láttuk, a táj képe állandó mozgásban van. Az utolsó évek alkotásainak erőteljes ismerve - attól függetlenül, hogy miféle táji struktúrák, milyen genezisű terek, téri látványok kerülnek a hordozókra - az eddig nem látott mértékű emberi jelenlét. A művész finom fokozatokkal emelte el az emberi alakot a stafázs-szereptől, így már nem a primer, optikai izgalmak kedvéért



Ötvös Zoltán
Darazsak, 2016, olaj, vászon, 50 x 50 cm © Fotó: Sulyok Miklós

kerültek a felületekre: ezek az emberalakok anekdotáznak, történeteket mesélnek, filozofálnak, vagyis dialógusokba szedik a monológjaikat.

Az emberi alakokkal mintha megemelkedett volna a képek zajszintje. De ez nem zavaró utcazaj, sokkal inkább a képek mélyéről érkező zsongás, amely összeér Ötvös képeinek hosszú amplitúdójú hangulataival. A jó bornak hosszan lecsengő zamata, az Ötvös-képnek sokáig velünk maradó hangulata van. Az emberi alakok lojális polgárokat formálnak, de megjelenik köztük például Sigmund Freud is, aki a tömegben egzisztáló embert testesíti meg, így a művészt is, a művésznak a kultúrában, az elmúlt időben, a lélek elvont terében jövő-menő alakját.

Ötvös művészetének személyes vonását tükrözi az is, hogy Róma után Marseille is megjelenik képein. A művész többször járt már a mediterrán kikötővárosban, és időről időre elveszi a város által generált témákat. Marseille két városrésze kap kiemelt szerepet

Ötvös Zoltán
Pluralis II., 2018, olaj, vászon, 50 x 65 cm © Fotó: Sulyok Miklós



a képeken: az egyik a Prado sugárút kettős fasora, míg a másik az egykoron a nagykereskedők rezidenciáival övezett Canabière, melynek megfestéséhez egy régi képeslap szolgált előképpül. A kettős fasor Ötvös szimbólumalkotó metódusát fémjelzi. A Marseille városképét meghatározó ausztráliai celtiszek előtt gyalogos vagy bicikliző, máskor kisebb csoportokba verődő alakok láthatók. Ahogy ők kötődnek a fasor távolba nyújtózó bölcsességéhez, impozáns szépségéhez, hús árnyaihoz a *Landscape of Monologe*-sorozat képein, úgy kötődünk mi is – akár életünk végéig – bizonyos materiális vagy szellemi entitásokhoz.

Ötvösnél már korábban is tételeződött kép úgy is, mint különböző szimbólumok gravitációs erőtere, gondoljunk például a 2003-2005 között festett *Mennyország*-képek tájba festett, egyenlő oldalú háromszögeire. Ezek folytatásai lettek később a *Mennyország a Földön* címet viselő grafikák, ahol a triangulumokat vagy emberi alakok formázzák meg a balatonkenesei löszfal alatt, vagy pedig megnyúló árnyak lesznek a flaszteren.

E képtípus legmarkánsabb alkotása, a *Freud kertje* című munka sok további képre gyakorolt hatást. Ha visszatérünk Marseille-hez és a Canabière-hez, a nagykereskedői övezet, egy másik képi rendszer irányába indulhatunk. Továbbra is erőteljesek maradnak a szimbólumok, de talán még több szerep jut bennük a festői

Ötvös Zoltán
Hegytető, 2019, olaj, vászon, 50 x 70 cm © Fotó: Sulyok Miklós



téralkotás szabad mozgásának. Ezzel együtt a *La Canabiere* vagy a *Stronghold* című képeken beazonosíthatatlanná lesz a képidő: vonatkozik ez a látványra, de a mű keletkezési idejére is. Miközben belefeledkezünk Marseille kedélyes aranykorába, a 19. századi épületek és a köztűntű siető alakok látványába, mintha velük együtt a kihalt, ókori medencék, és a népligeti teniszpályák is életre kelnének. Bármennyire is praktikus a hétköznapi életben a múltból a jövő felé tartó, egyenes vonalú kiterjedésként értelmezni, az idő ennél még is sokkal bonyolultabb módon történik meg bennünk, sokkal bonyolultabban történünk meg mi magunk az időben. Ennek demonstrálására íródott meg Proust hétkötetes regényfolyama, *Az eltűnt idő nyomában* is. (A művész kedvenc könyveinek egyike.) Ötvös képeinek különös időtlensége úgy dolgozik az egyirányú idő ellenében, hogy újabb és újabb időlélményeket hoz létre a síkban. A művész megszüntetve-megőrizve lép tovább Marseille eleven, zibongó közterein, hogy másként, más alakokkal fesse tovább történeteit: Marseille helyett Zugló kerül a képre, és a várost fenyegető darazsak lepik el, vagy éppen sirályok érkeznek fölé egy

láthatatlan vízparttól. Ötvös el- és kimozdítja a téri rendszert, s a megemelt síkok egészen különös valóságok időpillanatait tárja elénk. (Újra megidéződnek az akarattya *Víz-fa* képek!) Ezek a pillanatok egyszerre követik a valóság referenciáit, és egyszerre merítenek a művészeti stílusok, a művészi korszakok jellegzetes formái és tartalmi bázisából. Ötvös képein tetten érhetjük a premodernt, a modernt, és a posztmodernt is.

Ötvös mandala-és álomképeinek nagy része nem publikus. Nem is tekinti őket feltétlenül műalkotásoknak, ugyanakkor nem tekinthetők vázlatoknak és előképeknek: még akkor sem, ha időnként ezek adják meg egy művészi problémára a megfelelő válaszokat. Kivételt jelent ez alól az *Álom* című festmény. A szürrealisztikus vízió a „Marseille”-képek színminőségeit idézi, a felhőközi térben egy különös, néhány könyvre emlékeztető tárgyból felépülő építmény lebeg, melynek tetején egy cserepes fenyő egyensúlyozik. Mindez a művészi alkotómunka, vagy az emberi lét allegóriája? Az álmokat, az álomképeket vagy érintetlenül hagyjuk, vagy szétzedjük őket darabokra. Termékenyítő lehet mindkettő. Az *Álom* egy teljes jogú Ötvösi-tájkép, s benne pontos képletét találjuk annak is, miképpen épül fel, milyen közegben, milyen elemekből, milyen egyensúlyi helyzeteket keresve a művészi és az emberi lét. Ötvös mandala-képei is az egyensúlyteremtés eszközei: terápiás, meditatív, önértelmező funkciójuk van; annak a lehetőségét kínálják, hogy megragadhatassuk a bennünket meghatározó, nekünk szóló archetipusokat. Ötvös számára megkerülhetetlen szellemi bátorítás CARL GUSTAV JUNG életműve. A mandalaképekhez hasonlóan több kép is az erőteljes koncentráció jegyében készült, ahogyan a vasrács mögé festett fát ábrázoló akvarell, vagy az egyik utolsó, nagyon sok jelenséget szintetizáló festménye, amely a kártyalapok struktúráját követve már-már szabadon megfordítható: ami fent van, az lehetne lent is. Ötvös a kép felezővonalára ugyanazt a fát festette meg két alakban, de míg az egyik felfelé nyújtózkodik egy téglafal előtt, addig a másik lefelé, egy medence víztükrébe tekint. Ami a kép felső terében téglá, az a kép alsó felében csempefal. A világ dolgai, ha máshol nem is, a művészetben egymás helyére léphetnek, felcserélhetővé, mi több, egymás mértékévé válhatnak. Ötvös Zoltán művészetében a tájkép különböző alakváltozásai között pulzál. Mindebben soha nem játszik szerepet külső elvárás, a külső megfelelés vágya. Tájképe lehet az akvarell finom technikai lehetőségei mentén megfogalmazott, érzelemgazdag impresszió, lehet a táj struktúráját követő, azt újraépítő, a festő habitusát magán hordozó festmény, speciálisabb, összegző, elemző táj- és létélmény, de lehet a tájat teljesen absztraháló vízió és a szimbolikus tartalmak kibontásának terepe.

Mindezekben megengedőek lehetünk, abban viszont nem, hogy Ötvös számára a festészeti munka, a művészi feladat, a képalkotás öröme a teljesség keresését szolgálja. Otthont a létben.

A szöveghez felhasznált források:

Ötvös művészetének természete
Zsolt Farkas: *Hotel Triglav. Ötvös Zoltán festészetéről*. Dovin Galéria, Budapest 2010
Zbigniew Herbert: *Labirintus a tengerparton*. Mérleg sorozat, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2003

Ötvös tájai
a., Esthajnalcsillaga teniszpálya felett
Ötvös Zoltán: *Esthajnal csillag*, Dovin Galéria, Budapest, 2010

b., Róma tájai
Ötvös Zoltán: *Emlékezz az utazásra*, Dovin Galéria, Budapest, 2012
Hemrik László: *Római kertészek*. In.: *Élet és Irodalom*. 2012/12.
Guillaume Apollinaire: *Szeszek - válogatott versek*. <http://mek.oszk.hu/00300/00314/html/>

c., Balaton - vizek, hegyek és a fák
Ötvös Zoltán: *Hegy-Víz-Kép*. Kultúra Háza, Balatonkenese, 2013
Ötvös Zoltán: *Bakony-Balaton*, Alsóörs, Török ház, 2014
Farkas Zsolt: *Bakony-Balaton kiállítás megnyitója*. Alsóörs, Török ház, 2014

e., *Marseilles, monológok, mandalák*
Ötvös Zoltán: *Monolog I-II*, Fészek Galéria - Neon Galéria, Budapest, 2017
Hemrik László: *Festészeti monológok. Ötvös Zoltán munkáiról*. In.: *Balkon*. 2017/5.



inside express →

VÁCZI LILLA ÉVA

Időeltolódás I., II., IV., V.
2019, videó, video still

borító 4 →

JANNIS KOUNELLIS

Cím nélkül (Civil tragédia), 1975
aranylapokkal bevont fal,
ruhafogas, kalap,
kabát, olajlámpa,
változó méret (részlet)
© Fotó: Eln Ferenc

