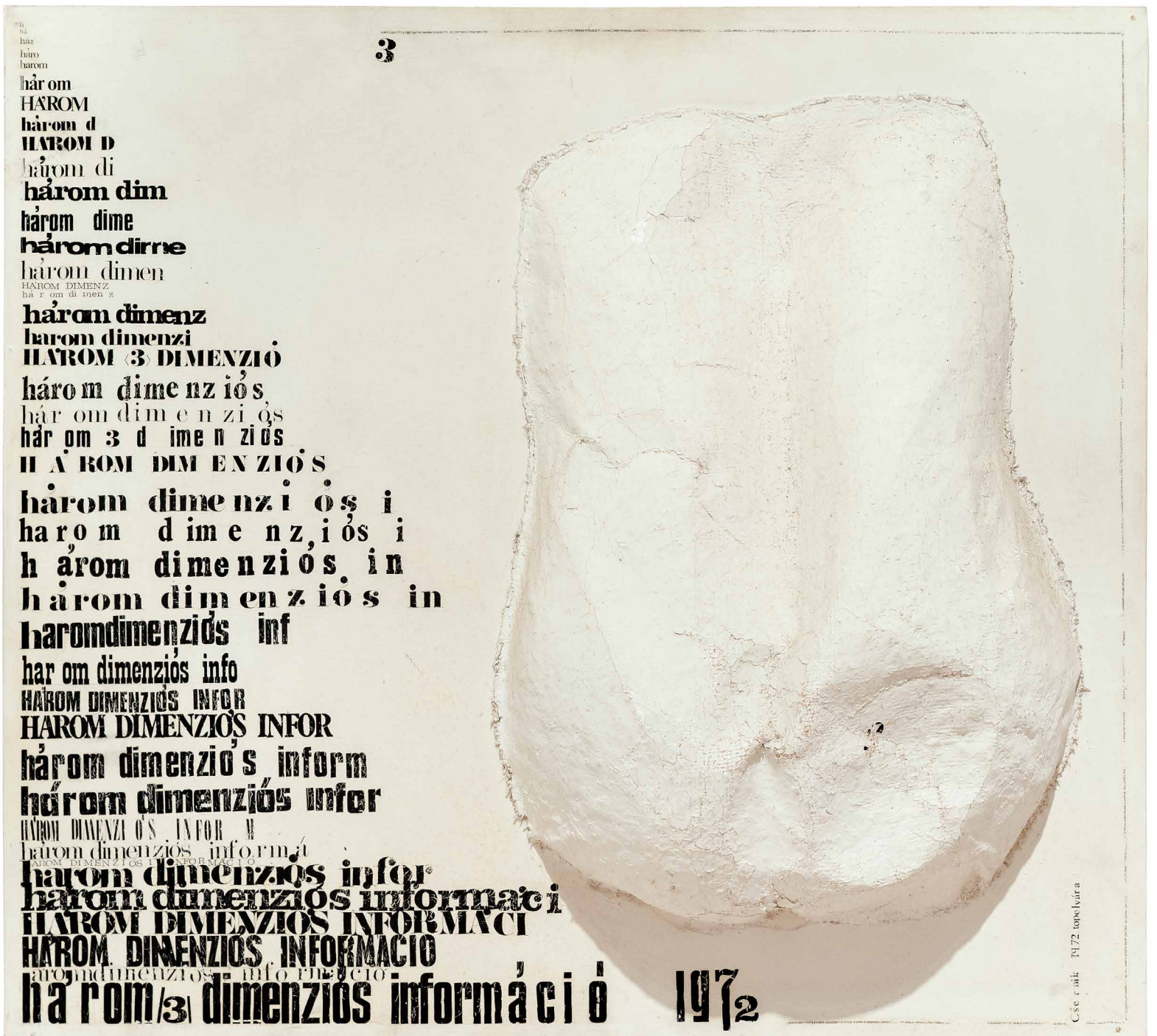


Balkon

2019_10

kortárs művészeti folyóirat, Budapest



Cse r ák 1972. topekvára



ISSN 1216-8890 880 Ft

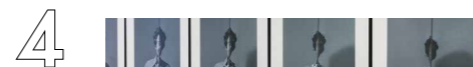
CSERNIK ATTILA

Cím nélkül, 1972
 A Bosch+Bosch Csoport és
 a vajdasági neovantgárd mozgalom,
 Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti
 Múzeum, 2019. szeptember 13 –
 november 17. © Fotó: Eln Ferenc

← inside express

WU TSANG

SUSTAINED GLASS, 2019
 with Fred Moten, boychild, Lorenzo
 Moten & Hypatia Vourloumis
 Gropius Bau, Berlin
 2019. szeptember 4 – 2020. január 12.
 © Fotók: Eln Ferenc



**FEHÉR DÁVID: A reflexió
 művészete | Pernecky Géza
 konceptuális műveiről**



**VOJNITS-PURCSÁR VÍTÓ:
 Jugoszláv szocialista arrièrè-
 garde (különnvélemény) |
 A Bosch+Bosch Csoport és a
 vajdasági neovantgárd mozgalom**



**VETŐ ORSOLYA LIA: Utóképek |
 David Reed: *Vice and Reflection*
 #2**



**KOVÁCS GERGELY: Tiszteletkörök |
Hárman – Lossonczy Tamás,
 Bánki Ákos és Fábíán Zoltán
 kiállítása**



**A kontrasztokból épített képi világ
 demokráciája | SIRBIK ATTILA
 beszélgetése Keresztési Botonddal**



**TOLNAY IMRE: Az ön-gúzsbakötő |
 Günter Brus: A késő-klasszikus művész
 magányossága**



**GERMAN KINGA: Lehetőségek terei a
 múzeumban | A múzeumi raktár áttört
 szimultaneitása kortárs szobrászati
 intervenciókkal**



**KOVÁCS ÁGNES: Húszéves a
 Sárospataki Képzőművészeti
 Szabadiskola**

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


 Nemzeti Kulturális Alap

A reflexió művészete*

Perneczky Géza konceptuális műveiről

PERNECZKY GÉZA helye és szerepe teljesen egyedülálló a magyarországi neoavantgárdban, de megkockáztatható, hogy még a kelet-közép-európai régió hasonló tendenciáit tekintve is. Perneczky személye fogalom és legenda: egyesek számára a kompromisszummentes kritikaírás szinonimája, mások a teoretikus megalapozottságú, mégis szépirodalmi igényvel megírt képzőművészeti nagyszépi műfajának legjobb képviselőjeként, a művészettörténet-írás élő klasszikusaként tekintenek rá, megint mások érdeklődésének szinte polihisztorokhoz fogható sokrétűsége miatt csodálják, újra csak mások pedig az 1960-as és 1970-es évek kelet-közép-európai konceptuális művészetének, illetve a mail-artnak nemzetközi szinten jegyzett alakjaként ismerik, akinek művei éppúgy megtalálhatók a New York-i MoMA-ban¹ és a Metropolitan Museumban,² mint a párizsi Centre Pompidouban³ és a minneapolis-i Walker Art Centerben. Az állítások külön-külön is érvényesek, mégis együtt igazak: Perneczky kritikái, könyvterjedelmű nagyszépi és képzőművészeti alkotásai egyaránt inspirálták a következő generációkat, és ami még fontosabb, a különféle műfajokban alkotott művei kölcsönösen értelmezik és árnyalják egymást, ha úgy tesszük, egymás komplementerei, amelyek együtt adják ki a nagy képet. Perneczky Géza az 1960-as években a magyarországi képzőművészeti színtér minden kétséget kizáróan legfontosabb műkritikusa volt, aki jelentős napi- és hetilapok (elsősorban a *Magyar Nemzet* és az *Élet és Irodalom*) hasábjain elsőként reflektált a magyar művészet avantgárd szellemiségű áramlataira. Perneczky kritikáit összeolvasva árnyalt kép bontakozik ki a korszak magyar művészetéről, amelyet áthat az első kézből értesülés

¹ <https://www.moma.org/artists/69549>

² <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/823982>

³ https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-4cdedd8fb933ba72b03498266ca477f9¶m.idSource=FR_P-4cdedd8fb933ba72b03498266ca477f9

* Az esszé a PERNECZKY GÉZA *Tükrök* című kiállításán - Capa Központ, Budapest 2019. október 17. - december 8., kurátor: PATRICK URWYLER - elhangzott megnyitóbeszéd szerkesztett változata. (Az írás kibővített verziója olvasható lesz a kiállítást kísérő kiadványban.)

frissessége és Perneczky stílusának szinte művészi léptékben mérhető igényessége. Mindennek Perneczky konceptuális fordulatát tekintve is döntő jelentősége van. 1969-ben meglátogatta a *When Attitudes Become Form* című kiállítás krefeldi állomását.⁴ A HARALD SZEEMANN által rendezett, eredetileg a berni Kunsthalléban bemutatott korszakos tárlat mérföldkőként jelezte a művészeti világ és a művészetfogalom gyökeres átalakulását, amire LUCY LIPPARD a műalkotás *elanyagtalanosításaként*⁵ utalt híres könyvcímében: a gondolat és a koncepció műalkotásként való felmutatása nemcsak nyugaton, hanem a keleti blokkban is egyre meghatározóbbá vált. Részben a berni kiállítás hatására, ám lokális előzményekre is támaszkodva: a fluxus, a konceptuális művészet, a body art, a land art, a projekt művészet és megannyi társjelenség sajátságos, helyi társadalmi-politikai üzenetekkel teltt variánsait adva. A műtárgy elanyagtalanosítása a keleti blokkban elsősorban nem intézménykritikai gesztust

⁴ *Live in Your Head—When Attitudes Become Form*, Kunsthalle Bern, 1969. március 22. - április 27. Későbbi állomások: Museum Haus Lange, Krefeld, 1969. május 10. - június 15.; Institute of Contemporary Art, London, 1969. szeptember 28. - október 27.

⁵ Lucy R. Lippard: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles, 1997

jelentett, hanem az anyagi kötöttségektől és a kontrolltól való meg- és felszabadulást, ami sajátos következményekkel is járt: a borítékba zárható, és ekként postai úton is elküldhető műalkotások lehetővé tették a gondolatok világméretű szabad áramlását, és mindez nemcsak a politikai-geográfiai értelemben vett határokat oldotta fel, hanem a művészet és az elmélet, az alkotás és a reflexió közötti határvonalakat is. Maga a reflexió vált az alkotás egy lehetséges formájává, és ekként világszerte elhalványultak a kritikus és a művész közötti választóvonalak.

Perneczky - eredetileg festőként és szobrászként tevékeny kortársaival szemben - nem a képzőművészet (vagyis az anyagszerű önkifejezés), hanem a kritika és a művészetelmélet (elvonat) területéről érkezett a konceptuális művészi gyakorlatokhoz: mintegy eljutott a művészet kritikájától a kritika művészetéig. 1969-től már nemcsak kritikusként, hanem művészként is reflektált a művészetfogalom gyökeres változására a vasfüggöny mindkét oldalán. Két értelemben is át kellett, hogy lépjen ekkoriban bizonyos határokat: először a kritika és a művészet közötti választóvonalat, majd pedig a vasfüggönny magát is. 1970-ben - amikor saját visszaemlékezése szerint - mintegy „elfogyott körülötte a levegő”, emigrációba kényszerült, a szó legszorosabb értelmében „disszidenssé” vált, és Kölnben kellett újragondolnia művészi és kritikusi gyakorlatát, illetve újra felépítenie önmagát.⁶ Ezek nélkül a körülmények nélkül nem értelmezhető Perneczky Géza művészi életművének talán legtermékenyebb - de mindenképp

⁶ Perneczky emigrálásának történetéről és konceptuális művészeti tevékenységéről részletesen ír az alábbi tanulmányában: Géza Perneczky: In the Underground Between East and West, in: *Promote, Tolerate, Ban. Art and Culture in Cold War Hungary*, Cristina Cuevas-Wolf and Isotta Poggi eds., The Getty Research Institute, Los Angeles, 2018, 95-110.; „Disszidálásának” történetéről még részletesebben ír az alábbi visszaemlékezésében: Perneczky Géza: Egy disszidálás története I-II., *litera.hu*, elérhető: <https://litera.hu/irodalom/publicisztika/perneczky-geza-egy-disszidalas-tortenete.html>; második rész: <https://litera.hu/irodalom/publicisztika/perneczky-geza-egy-disszidalas-tortenete-ii.html> (utolsó elérés: 2019. augusztus.25.)

Perneczky Géza

Tükrök, 2019, Capa Központ, Budapest (részlet a kiállításból) © Capa Center





Perneczky Géza
Tükrök, 2019, Capa Központ, Budapest (részlet a kiállításból) © Capa Center

kelet-közép-európai jelenségekre. A kötet címe különösen beszédes: *Gulliver Pszeudóniában*. Ezzel a szókapcsolattal és képzettársítással utal Perneczky a konceptuális művészet kelet-európai kalandjára,⁷ illetve arra, hogy a neoavantgárd művészei miképp reflektáltak egy „puha diktatúráként” és a „legvidámabb barakként” emlegetett társadalom abszurdítására, amelyben egybemosódik a valóság az illúzióval, az igazság a hazugsággal.

Kölni emigrációja után, 1970 végétől az identitáskeresés mint program meghatározta a gyökeresen új közegbe kerülő Perneczky mindennapjait. Talán erre utal a művész saját tükörképét játékosan-ironikusan analizáló, szó szerint önreflektív *Tükrök* (1972) sorozat, vagy a *Yes-No Strategy* (1971) és a *Yes-No Concept* (1971) című dialektikus fénykép-sorozat is, amelyeken a „yes” és „no” feliratú jelzőtáblák az útkeresés eszközeiként jelennek meg. Egyszerre tűnnek logikai-filozófiai feladványoknak és személyes dilemmák képi megfogalmazásának. Az identitás keresése persze nemcsak a művész személyes identitására vonatkozik, hanem a művészet változó identitására is. Erre utalnak Perneczky legfontosabb, emblematikus fotósorozatai, a *Concepts like Commentary* (1971) és az *Art Bubbles* (1972). Az előbbin a művészet szó gyakran jelenik meg egy pingponglabdára (illetve egy ahhoz hasonlító esztergályozott fagolyóra) felírva, négyzethálós koordináta-rendszer előtt (rokon módon JÚLIUS KOLLER pingponglabdás konceptjeihez). A labdát különféle helyzetekben látjuk: mielőtt egy kéz elpöckölné a helyéről, amikor önmagát megkettőzi egy tükörben, vagy éppen „naplementeként” tükröződik egy folyadékkal teli tálban. A golyó máskor madárfészekben rejtőzködik, illetve keltetőlámpa

⁷ Perneczky Géza: *Gulliver Pszeudóniában. Mit gondoljunk a konceptuális művészetéről? Visszatekintés, források, jegyzetek. (Kézirat gyanánt)*, Soft Geometry (magánkiadás), Köln, 2014



Perneczky Géza
Tükrök, 2019, Capa Központ, Budapest (részletek a kiállításból) © Capa Center

fényében fürdözik tojások között, megint máskor a művészet szó egy pitypang termésének közepén, vagy gombok felületén bukkan fel. A különféle alakokat önmagára öltő művészet bolygóhoz hasonlatos golyóbisként, kiszámíthatatlanul pattogó játékszerként mozog különféle térfelek, területek és fogalmi keretek között, ismétlődik, terjeszkedik, mutálódik, gombaként szaporodik, tojásként reprodukálja önmagát. Perneczky lényegében ugyanarra kérdez, mint korábbi írásaiban kritikusként: mi a művészet ma, egy képlékeny, folyamatosan változó elméleti és politikai közegben? Megszűnik-e vagy újratermelődik, milyen formát ölt és miként értelmeződik át? Ezen kérdések legköltőibb és legszebb képi megfogalmazását az *Art Bubbles* sorozat adja, amelynek képi ötlete a *Concepts like Commentary* pingponglabdámotívumainak az inverzeként is leírható. Perneczky ezúttal nem pingponglabdákat helyez különleges téri helyzetekbe, hanem illékony szappanbuborékokat fúj a levegőbe, amelyekben az „art” szó tükröződik. „Fesd rá az ablakra a művészet szót. Fújj szappanbuborékokat a szobába. Majd látni fogod a szappanbuborékokon tükröződő művészet szót, mielőtt azok eltűnnek”



- olvasható a műhöz kapcsolódó utasítás. A szappanbuborékokban megsokszorozódó, olykor fejre is álló „művészet” felirat megannyi művészettörténeti utalással telített: a szappanbuborékok ezúttal is törekeny bolygókhasonlatosak, ám sajátos vanitas-motívumokként is értelmezhetőek. A fényképek a buborékok megsemmisülése előtti utolsó pillanatokat rögzítik, azokat a momentumokat, amikor alig választható el a kiteljesedés a megszűnéstől. A művészet egy imaginárius közöttben létezik, tükrökép-ként íródik a buborékra és az ablaküvegre (a táblakép ismert metaforájára). Az értelmezőnek óhatatlanul művészettörténeti referenciák széles skálája ötlük az eszébe Jan Van Eyck-től Leon Battista Alberti-ig, ám a műveken megjelenő cselekvés valójában mégsem más, mint végtelen egyszerűségű és gyermeki tisztaságú játék.

A művészet és a művészi alkotás Pernecky fotóművein mint kísérletező játék, Friedrich Schillert parafrázálva, mint a „képzelőerő szabad játéka” jelenik meg. Mindemellett a távoli ablak közelhozott tükröképe előhívja az elvágódás melankolikus érzetét, miközben a buborékok törekenysége és súlyos tartalommal megtöltött üressége a művészet végére vonatkozó kételyekre és dilemmákra is reflektál. A „művészetbuborékok” Pernecky művészi életművének talán legfontosabb darabjai, amelyek napjainkban éppúgy újabb és újabb jelentésrétegekkel gazdagodnak, mint a hidegháború éveiben. Évtizedekkel később, 2006-ban a teoretikus Pernecky publikálta művészettörténeti életművének egyik legfajsúlyosabb darabját, a *Művészet az ezredfordulón. Tanulmányok a művészet végéről és a művészettörténet újrakezdéséről* című könyvet.⁸

⁸ Pernecky Géza: *Művészet az ezredfordulón. Tanulmányok a művészet végéről s a művészettörténet újrakezdéséről*, Palatinus, Budapest, 2006

Pernecky Géza
Tükrök, 2019, Capa Központ, Budapest (részlet a kiállításból) © Capa Center



Az esszékötetben számot vetett a művészet-tudományok kortárs dilemmáival, a művészet és a történelem végének kérdésével, egy HEGELTŐL ARTHUR C. DANTÓIG és HANS BELTINGIG ívelő gondolati utat bejárva. Mint egy műkritikusként is kibontotta mindazt, ami az 1972-es *Art Bubbles* finoman tükröződő, meg-megcsillanó felületeibe belesűrűsödött.

A szappanbuborék efemer, hajszálvékony, egyszerre megfogható és megfoghatatlan felületén mintegy feloldódnak a kint és a bent, a művészet és a nem-művészet, a reflexió és a produkció határai és ennyiben a buborékok tükröfelülete nemcsak a művészet változó létmódjának, hanem Pernecky alkotói és kritikusai gyakorlatának, illetve a két terület dialektikus egymásra vonatkozásának a metaforájaként is leírható: konceptként, amely kommentár, és kommentárként, amely koncept. Olyasvalamiként, amit kizárólag a művészet kritikusai és a kritika művésze fogalmazhat meg egy olyan pillanatban, amikor a művész és a művészet válaszút előtt áll.

A szöveg írásakor a szerző Kállai-ösztöndíjban részesült.

VOJNITS - PURCSÁR VÍTÓ

Jugoszláv szocialista arrièrè-garde (különvélemény)

A Bosch+Bosch Csoport és a vajdasági neovantgárd mozgalom

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
2019. szeptember 13 – november 17.*

„Aki nem érti a dalt,
Érteni fogja a vihart

ámde:

Dalra fakadhat-e majd úgy a szabadság,
ahogy róla dalolni tudtak az elnyomottak.”

(*Mindenki ír majd verseket*, BRANKO MILJKOVIĆ, 1956, részlet)

Elfogadott, mondhatnánk megkövesedett állítása a művészettörténeti diszciplínának, hogy a kelet- és közép-európai, a volt Varsói Szerződés, illetve többé-kevésbé a valamikori Szovjetunió politikai, gazdasági, katonai és nem utolsósorban kulturális befolyása alatt álló országokban – különböző okok miatt és különböző időpontban, de – nagyjából a 20. század hatvanas éveinek második felétől egy *második enyhülési hullám* (az első Sztálin halála, tehát 1953 után következett be) bontakozik ki a kulturális politika terén, amihez a nyugati művészeti tendenciák – egyre inkább fokozódó mértékben – ismét fontos igazodási pontként szolgálnak. Megszületnek a *modernitás* meghaladását hirdető művészeti gyakorlatok, amelyek közül jelen tanulmány egy szűk, térben és időben behatárolt jelenségre, a volt Jugoszláviában, Vajdaságban kialakuló *new art avantgarde* avagy neovantgárd szcénára és annak egyik markáns szerveződésére, a szabadkai BOSCH+BOSCH CSOPORTRA fókuszál. A történelmi emlékezet, avagy élmény és megtapasztalás szempontjából jelen *különvélemény*

épít a kiállításban található műtárgyakra és artefaktumokra, illetve azon személyes tapasztalatra – szájhagyományokra és emlékekre –, amelyeket a szerző ifjúként a szocialista Jugoszláviában megélt. Pontosan ezen vektorok metszéspontjaiban kristályosodik ki az a *történelmi emlékezet*, amelynek megközelítésére teszek most kísérletet. Eszköziesítve, s egyúttal alapvető emberi jogként¹ is kezelve ezt az emlékezetet. Az emlékezet fontossága különösen felértékelődik a politikai változások, fordulópontok korszakaiban. Ugyanakkor számos kérdés merül(het) fel egy olyan retrospektív jellegű kiállítás kapcsán, mint amilyen a Ludwig Múzeum-beli is, hiszen kiemelt főhőseinek egy része még jelenleg is aktív a művészet terén, megőrizve a maga számára azt a jogot, hogy a múlt, jelen, de akár a jövő szövevényes, és egyre nehezebben kibontható folyamatainak közegében

* <https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/boschbosch-csoport-es-vajdasagi-neovantgard-mozgalom>

¹ Jay Winter: Remembrance as a Human Right [Emlékezet, mint emberi jog] In Aleida Assmann and Linda Shortt (eds): *Memory and Political Change*, Palgrave Macmillan Memory Studies, 2012, 7-11.

újra értelmezze saját kreatív cselekedetei, művészeti célkitűzései és azok politikai, társadalmi következményeinek hatását. Megközelítem attitűdjének meghatározásakor a hidegháborús korszak egyik kiemelkedő amerikai sci-fi regényírójának PHILIP K. DICKnek a *Különvélemény*² című, disztópikus (Steven Spielberg által is megfilmesített /2002/) novellájára (1956) utaltam. A szóban forgó filmváltozat egyik szereplője Agatha, aki prekognként (előfelismerés, látók) a másik két, a Pre-Crime rendszer magját képező prekognnal szemben más jövőképet vizionál: azok előre látják egy gyilkosság bekövetkeztét, ő viszont nem. A jelenlegi kiállítás, a *Bosch+Bosch Csoport és a vajdasági neoavantgárd mozgalom* esetében a különvélemény elsősorban a múltban látottakra és az akkori események értelmezésére vonatkozik. A kritikus véleményeket és polémiát némileg megalapozta a szintén 2019-ben a Ludwig Múzeumban megrendezett *IPARTERV 50 +* kiállítás is, amely hasonlóképp foglalkozott a „hivatalos” művészeten kívüli periférikus művészeti törekvésekkel az „acézi kultúrpolitika ellenszelében, a korszak nemzetközi tendenciáival és a nyugati művészeti világ eseményeivel párhuzamosan.”³ Az 1960-as évek magyarországi művészeti, kultúrpolitikai hozadékával kapcsolatban GYÖRGY PÉTER elemzése és az afázia fogalmának egyedi alkalmazása szintén hasznos támpontnak mutatkoznak: „A múlt rekonstrukciójára való képtelenség következménye a kortárs jelen leírhatatlanná válásának katasztrofikus érzése, élménye.”⁴

Különvéleményemben egy más társadalomtörténeti összefüggésrendszer keretein belül kísérlem meg az akkori szocialista rendszerek szabadság fokozatát feltérképezni.

Ellentétben a német West-Ost szituáció szinte teljes mértékű megosztottságával, a Magyar Népköztársaságban, illetve a Jugoszláv Szocialista Szövetségi Köztársaságban a falak a társadalmon belül

2 Philip K. Dick: *Különvélemény*. In: Uő: *Különvélemény. Valamint Emlékmás, Imposztor és más novellák*; ford. Galamb Zoltán et al.; Szukits Kiadó, Szeged, 2002, ld. https://kupdf.net/download/philip-k-dick-kulnevemeny_59c8fb2108bbc5b868686e6d.pdf (utolsó hozzáférés: 2019. október 19.)
3 *IPARTERV 50 +*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2019. február 1 - március 24., ld. <https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/iparterv-50>
4 György Péter: A szakadék – The past is a foreign country. In uő: *A hatalom képzete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*, Magvető, Budapest, 2014, 89.

alakultak ki. Ugyanakkor például SUSANNE KÖNIG, a kétutas második világháború utáni német helyzetről (NSzK/Nyugat-Berlin vs. NDK/Kelet-Berlin) a *documenta*, illetve az *Egyetemes Német Művészeti Kiállításokról* (Allgemeine Deutsche Kunstausstellung) szóló elemzésében⁵ rámutatott arra, hogy a két német történelem egymásba fonódó jellegéből fakadóan – ahogy azt a kortárs-történelem módszertan felismerte –, az egyik (német) történelem tanulmányozása lehetetlen a másik nélkül. Feltételezésem a vajdasági neoavantgárd szcena megjelenésével kapcsolatban hasonló: nem történhet meg ezen művészeti örökség hatékony értelmezése, elemzése a vele egyidőben zajló „hivatalos” művészeti hagyatékkal (modernitás) való összehasonlítás nélkül.

A Ludwig Múzeum retrospektív jellegű kiállítása fontos betekintést nyújt a környező, határon túli kevert nemzetiségű, magyarokat is szép arányban képviselő művészeti műhelyek, azon belül is a vajdasági (délvidéki) művészeti szcena 1970-es, 1980-as éveinek eseményeibe. A kurátorok: DOROTEA FOTIVEC muzeológus a zágrábi Avantgárd Művészeti Kutató Intézet vezetője és SZOMBATHY BÁLINT magyarországon élő, szerbiai magyar költő, kritikus, képzőművész, művészeti író, performansz művész. A Bosch+Bosch Csoport megnevezése két fogalom összegzéseként értelmezhető: egyrészt a mesterek – ez esetben Hieronymus Bosch németalföldi festő kiemelkedő munkásságának – követéseként, másrészt pedig utalásként a német Bosch⁶ elektromos készülék világmárkára. Ami „közös” mind a két Bosch fogalomban, az a kiemelkedő minőségre való törekvés. Tekintettel a művészcsoport lokális meghatározottságára, sajnálatos, hogy a szervezők nem találták elég fontosnak a *vajdaságiság*⁷ fogalmának kellő pontossággal való tisztázását, hiszen egy olyan térségről van szó, amely bő 300 éves története⁸ során sajátos gazdasági, politikai és kulturális függetlenedési ambíciókat is dédelgetett, amely törekvést saját zászlója⁹ is szimbolizál. Részben ezen érzéketlenség következményeként a kiállítás angol címe *Bosch+Bosch Group and the Vojvodina Neo-Avantgarde Movement* is hibás.¹⁰ A fél-periférikus, közepesen fejlett,¹¹ már nem második, de még nem is első világbeli régióakra jellemző történelmi viták, illetve a múlthoz való viszonyulásunk – teret teremtve a hibák és az esetleges manipulációk számára – a napi politikai erőkké függvényében nevezi és értelmezi át közeli és távolabbi múltbéli történéseinket.

Gazdasági, politikai és nem utolsósorban művészettörténeti szempontból térségünk, Közép- és Kelet-Európa – véleményem szerint – túl könnyen beadta a derekát a vasfüggöny leomlásának folyamata során a nyugati tendenciák, értékek, lényegileg a neoliberais gazdaság logikájának. A második világháború után a nyugat-európai liberális és nem

5 *documenta in Kassel and the Allgemeine Deutsche Kunstausstellung in Dresden: A German-German History of Interrelations* by Susanne König. In: *documenta. Curating the History of the Present*, Nanne Buurman & Dorothee Richter, *ONCURATING* Issue 33, 2017 June, ld. <http://www.on-curating.org/issue-33-reader/documenta-in-kassel-and-the-allgemeine-deutsche-kunstausstellung-in-dresden-a-german-german-history-of-interrelations.html#.XdWf8DpJnIU> (utolsó hozzáférés: 2019. november 19.)
6 <https://www.bosch-home.com/de/produkte/waschen-trocknen/waschmaschinen> 2019-09-26
7 Radics Viktória: Danilo Kiš-konferencia Szabadkán: Valódi multikulti (Szabadka, 2007. április 25-26.) Magyar Narancs, 2007. május 20., ld. <https://magyarnarancs.hu/belpol/danilo-ki-konferencia-szabadkan-valodi-multikulti-67105>, (utolsó hozzáférés: 2019. november 19.)
8 Amely I. Lipót (Habsburg) német-római császár, magyar és cseh király 1690. augusztus 21-én kelt, a szerbek számára kiadott privilégiumlevelétől datálható. Ld. Ördögh Tibor: *Vajdaság politikatörténete*, in: Ördögh, Tibor (szerk.) *Vajdaság I., Vajdasági Magyar Doktoranduszok és Kutatók Szervezete*, 2017, 9-40.
9 https://hu.wikipedia.org/wiki/A_Vajdas%C3%A1g_z%C3%A1szlaja (utolsó hozzáférés: 2019. november 19.)
10 Pontosabb lett volna a *Bosch+Bosch Group and the Vojvodinian Neo-Avantgarde Movement*, avagy a még helyesebb *Bosch+Bosch Group and the Neo-Avantgarde Movement of Vojvodina*.
11 https://hu.wikipedia.org/wiki/Emberi_fejl%C3%A9si_index (utolsó hozzáférés: 2019. november 19.)



A Bosch+Bosch Csoport és a vajdasági neoavantgárd mozgalom Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2019 (részlet a kiállításból) © Fotók: Eln Ferenc

kommunista baloldaliak között elterjedt volt a nézet, hogy a liberális demokrácia kevésbé kompatibilis a kultúrával, mint a kommunizmus, ami a nyugati értelmiség egy részének a Szovjetunió iránti szimpátiában is megmutatkozott. Jól tükrözta ezt a korszellemet az 1948-ban Wrocławban megtartott – nagyrészt a szovjet propaganda által kisajátított – *Értelmiségiek Világkongresszusa a Béke védelmében*. Ezt a folyamatot igyekezett ellensúlyozni a CIA által létrehozott Congress for Cultural Freedom (Kongresszus a kulturális szabadságért), amely alapító okiratának vázlatát a budapesti születésű, a kommunizmusból kiábránduló Arthur Koestler írta. A szabadság eszméjével visszaélő manipulációs eszközök tárháza óriási volt, megemlíthető például az *Encounter* folyóirat vagy akár a sokat idézet Szabad Európa Rádió¹² is, amely szerepének hangoztatásakor – a mai liberális politikai körök esetében – jellemző módon, sok esetben elmarad a CIA-nek, mint fenntartónak és üzemeltetőnek megemlézése. A múlt ilyen jellegű kutatása tehát rábreszthet arra is, hogy a népszerű narratívák az elnyomásról és az

12 <https://digitalarchive.wilsoncenter.org/collection/104/radio-free-europe-and-radio-liberty>

ellenállásról, melyek kétségkívül összhangban vannak a kortárs érzékenységekkel és a szocialista múlt (a jelenben élő) emlékeivel, képtelenek megragadni a hidegháborús álmokképek logikáját és szerepüket a valaha létezett szocializmus valóságában.

Állításom ezekből kifolyólag egyszerű: az 1960-as, 1970-es és 1980-as évek szocialista rendszereinek (ez esetben magyar, jugoszláv) ma neoavantgárdként tisztelt művészeti hozadéka inkább szólt ezen rendszerek szabadság iránti vágyáról, mint a résztvevő művészek rendszerellenességéről, kulturális ellenállásáról.¹³

Az államszocializmus bukott modellje azután automatikus módon teremtette meg a kapitalista restaurációhoz a „termőtalajt”: rablás jellegű privatizációk, tranzíciók,¹⁴ demokratizáció és a függetlennek vélt média megjelenése a jeles mozzanatainak a korszaknak.

Magyarországon a Kádár korszakból jól ismert „három T” (tiltás, tűrés, támogatás), az Aczél György nevével fémjelzett kulturális modell, ebben a formában ismeretlen volt a Jugoszláv Szocialista Szövetségi Köztársaságban (a továbbiakban Jugoszlávia). Miért fontos mégis hangsúlyozni a jelen kiállítás kapcsán a térségnek és azon belül az eltérő úton járó szocialista rendszereknek logikáját? Talán éppen azért, mert az akkori Magyar Népköztársaságtól eltérő módon, Jugoszláviában a művészet, mint a szabadságesszme egyik legfőbb kifejezésformája nem kerülhetett a kommunista párt szigorú kontrollja alá, valamint folyamatosan fent kellett tartani azt az illúziót, hogy a művészeti kifejezésformáknak szabad tere van. Természetesen a jugoszláv népfelszabadító harcot (1941-1945) és forradalmat véghezvivő korosztályt túlságosan is kísértette saját,

13 A kulturális ellenállásról egy politikailag részrehajló, de mégis értékes gyűjteményi kezdeményezés a COURAGE (Kulturális ellenállás. Az ellenzéki öröksége az egykori szocialista országokban) elnevezésű projekt. <http://cultural-opposition.eu/>
14 Bod Péter Ákos: *Tranzíció? Magyar Szemle*, Új folyam XXIII. 3-4. szám. 2017. december, ld. <http://www.magyzsazemle.hu/cikk/tranzicio> (utolsó hozzáférés: 2019. november 19.)

az elnyomás alatt megélt múltja, illetve a hatalomhoz való ragaszkodásának vágya. Az új generációknak így vajmi kevés tér állt rendelkezésre a saját, ez esetben művészeti ambícióik kibontakoztatására.

Szimbolikus értelemben az elmaradt staféta átadásról is beszélhetünk: innen nézve talán nem véletlen, hogy a szocialista Jugoszláviában évente, május 25-én megrendezett ifjúsági staféta, a forradalmi láng átadásának esemény-sorozatát - s egyben egy korszakot is - egy híres botrány zárta le 1987-ben, amelyet a szlovén NOVI KOLEKTIVIZEM (NEW COLLECTIVISM), a NEUE SLOWENISCHE KUNST (NSK) avantgárd csoport dizájn frakciója által létrehozott, egy a nemzet-szocializmus korszakából eredő plakát szocialista szimbólumokkal átalakított változata robbantotta ki.¹⁵ Az akkori jugoszláv társadalom éberségéről szólt az is, hogy egy szerbiai geológus, NIKOLA GRUJIĆ felismerte ezt a manipulációt. A plakát-ügy végül - egy évvel később - a művészeti csoport felmentésével zárult: a szlovén bíróság ítéletében a művészeti kifejezés szabadságára hivatkozott, ami jól tükrözte azt a magasabb szabadság szintet, ami megkülönböztette Jugoszláviát a többi szocialista országtól.

Szombathy Bálint munkásságában szintén megjelenik a jugoszláv szocialista rendszer dekonstrukciójának vizuális kutatása a zászló szimbólumán keresztül (*Jugoszlávia dekonstrukciója*, 1974), s párhuzamok érzékelhetők az ötágú csillag, mint szimbólum dekonstrukciója kapcsán Slavko Matković *Így jelenik meg a világ* (1974) című alkotásában is. Az ötágú csillag a kommunista rendszerekben szimbolizálhatta a munkáskéz öt ujját, az öt kontinenst, vagy a kommunizmus szerint legfontosabb öt társadalmi réteget: az ifjúságot, a hadsereget, a munkásokat, a földműveseket, és az értelmiséget. E szimbólum magyarországi használata 2013 óta tiltott.¹⁶ Szombathy egy későbbi, 2010-es, az A38



Slavko Matković
Így jelenik meg a világ, 1974

hajón megszervezett performansa során már egyértelműen - az NSK csoportból alakuló - Laibach hommage-ként¹⁷ csatol vissza a zászlóra, mint egy uralmi szimbólum dekonstrukciójára.

Az 1968-as egyetemista tüntetések, mint a későbbi jugoszláviai politikai dekonstrukciós folyamatok előszelei, jól mutatták, hogy a II. világháború utáni újjáépítési eufóriát, ugyanaz a parasztokból és munkásokból, ritkábban értelmiségiekből álló korosztály már képtelen tovább vinni, miközben ragaszkodik a megszerzett pozícióihoz. A fiatalok számára így még hosszú évekig reménytelen volt a várakozás, hogy a meglévő politikai elit távozzon, illetve csak a *szembenállás kényszere* „állt a rendelkezésére” művészeti kifejezési formaként. Szombathyt, egyik korai művében, épp egy szocialista szlogen, a „Bizalmat a fiataloknak!” feliratú tábla társaságában láthatjuk.

A Bosch és Bosch¹⁸ Csoport 1969-es megalakulásakor a szabadkai Ifjúsági Tribün¹⁹ képzőművészeti szekciójaként jött létre a Triglav cukrászdában. Ez jól példázza azt a helyzetet, amelyben az új kísérleti művészeti törekvések, független kinyilatkozásként, elsősorban a meglévő kulturális rendszer peremén tudtak kibontakozni.

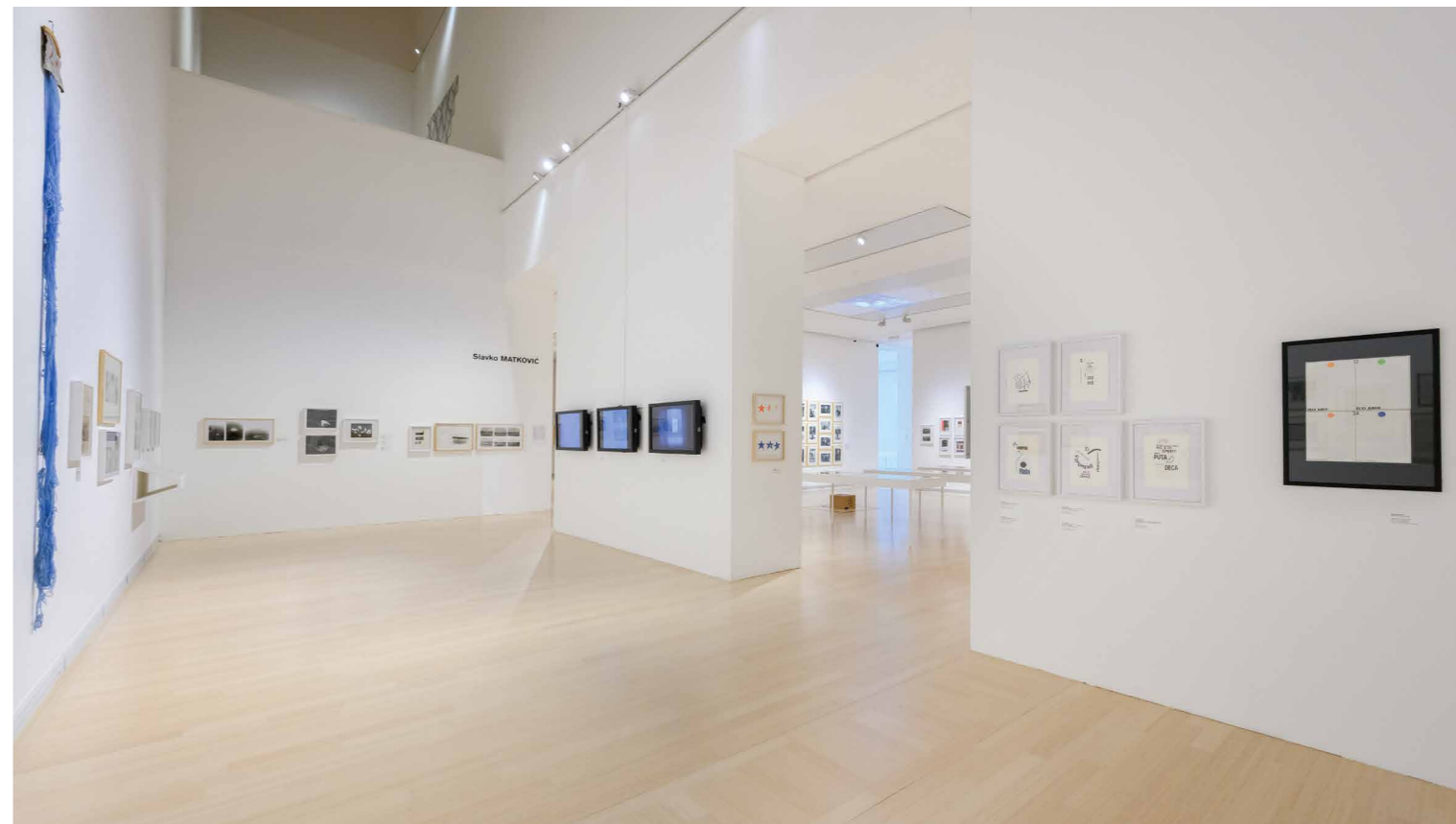
A jugoszláv szocialista rendszer specifikuma a *munkás-önigazgatási gyakorlat* volt, ami a művészet területére is mintegy kiterjesztve létrehozta a független művészek önigazgatását.²⁰ A rendszerrel való együttműködés lehetőségeinek keresésére kiváló példák azok a csoport tagjai

17 Szombathy Bálint *Hommage to Laibach című performansa*. A38, Budapest, 2010. december 10., ld. <https://www.a38.hu/hu/galeria/szombathy-balint-hommage-to-laibach-cimu-performansa>

18 Már csak a csoport kezdeti, szerb-horvát írásmódjára - Boš i Boš - való tekintettel is érdemes Slavko Matković kulcsszerepét megidézni. A további tagok az alapításkor: Basch Edit, Krekovic István, Magyar Zoltán, Szalma László, Szombathy Bálint és Šlobodan Tomanović

19 Tribina Mladih Subotice / Szabadkai Ifjúsági Tribün, az alakulás éve: 1954.

20 Radničko samoupravljanje umetničkih radnika, tojest samoupravljanje samostalnih umetnika, V.p.V



A Bosch+Bosch Csoport és a vajdasági neovantgárd mozgalom, Ludwig Múzeum - Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2019 (részlet a kiállításból)

által megfogalmazott levelek (ma már műdokumentumok), amelyeket a szabadkai Művelődési Otthon vezetőségéhez, illetve a Március 8 harisnygyárnak címeztek felkérésként egy esetleges együttműködésre. Már a kezdetektől fogva kitapintható volt a művészeti kifejezésformák közvetítésnek vágya a munkásosztály, a dolgozó nép, illetve a helyi közösség felé, tehát a művészeti eredmények megosztásának szándéka.

A Marinko Sudac Gyűjtemény egyik erőssége éppenséggel ennek a művészeti tevékenységet kísérő dokumentációnak - fényképeknek, levelezéseknek, pizkozatoknak, újságcikkeknek, tervezeteknek és más hasonló jellegű artefaktumoknak - a begyűjtése, katalógizálása, rendszerezése, amely által a térség neovantgárd törekvései nagyobb művészettörténeti, történelmi és politikai összefüggésekben is kutathatóvá, értelmezhetővé válnak.

Walter Benjamin *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*²¹ című, 1936-ban megjelent kultúrákritikai írása, amely a műalkotás és művészet új fogalmát vetette fel, új kontextusba helyezte a műalkotások eredetiségére vonatkozó kérdéskört. Ez néhány évtized múltán majd részben abban az Andy Warhol-i logikában fog kifejeződni, miszerint az áruházak múzeumok lesznek, a múzeumok pedig áruházak. A Bosch+Bosch művészcsoport alapcélkitűzései éppen az akadémikus, piac alapú vagy akár a műtárgyakat művészeti érték-ként kezelő művészet definícióval szemben határozták meg magukat. Tagjai előszeretettel használták a kor reprodukciós technikáit alkotásaik létrehozásához, a fotózási, nyomdai és szerkesztői gyakorlatok megteremtik a csoport saját művészet-esztétikai propagandájának kifejtéséhez szükséges alapot. A kiállításban látható művek egyik legjelentősebb csoportját a képversek alkotják, melyek a Bosch+Bosch

számára az egyik alapvető kifejezésformát jelentették. Szombathy esetében például, a számára mindig is központi jelentőséggel bíró és kiinduló pontot jelentő irányzatok - Kassák Lajos aktivizmusa, Kazimir Malevics szuprematizmusa vagy a Bauhaus - mellett, hatásain túl, illetve azoktól nyilván nem függetlenül kialakul a saját vizuális nyelve, a képírás is. Ezeknek a kapcsolatoknak a tanulmányozása elengedhetetlen a művész által létrehozott műalkotások pontos történeti értelmezéséhez: Szombathy maga is kimerítően értekezik, egy történeti áttekintés keretében²² a vizuális, avagy konkrét költészetről.

NEBOJŠA MILENKOVIĆ, a 2005-ben, az újvidéki Kortárs Művészeti Múzeumban megrendezett Slavko Matković-retrospektívhez készült kiváló tanulmánykötetben (*Ich bin Künstler, Slavko Matković*) részletesen elemzi a művész életétől elválaszthatatlan Bosch+Bosch Csoport történetét is. Itt található a következő idézet: „...valójában csak kétféle nyelvi transzcendencia létezik: a matematikai tételek és a

22 Szombathy Bálint: *A konkrét költészet útjai*, Képzés Művészeti Alapítvány, Kaposvár, 2005, ld. <https://www.artpool.hu/Poetry/konkret/bevezeto.html#o> (utolsó hozzáférés: 2019. november 19.)



Csernik Attila
Kísérlet Ladik Katalinnal, 1971, 5 darabos sorozat, ezüst zselatin nagyítás



Ladik Katalin
Sámán vers I., II., III., V., 1970 / 2016, ezüst zselatin nagyítás

szó, mint művészet, minden más üzleti nyelv, sörrendelés.”²³

Akár a kiállítás ars poeticájaként is értelmezhető Matkovič – akiről talán túlzás nélkül megállapítható, hogy a Bosch+Bosch Csoport egyik vezéralakja volt – *megjelölt felülete*, amelynek címe/üzenete „Művész vagyok” (Ich bin Künstler 1973–1976) később szöveges formában – mint egy Németországban feladott apróhirdetés –, jelhagyásként élt tovább.

A műben szöveggként megjelenő filozófiai, szemiotikai gondolat-kísérlet hozzávetőlegesen így fordítható:

Ezen munkámmal a vizuális művészetek szerkezeti tényezőjét a „teret” jelölöm meg. A vizuális ábrázolás formális elemeit a szignáns-érzékelés, illetve szignátum-felismerés egységének és hozzáadott értéknek tekintem, ezért azt lebontom.

A kommunikáció szempontjából ezen munkák mindazoknak szólnak, „akiknek közük lehet hozzájuk”: /nem tilthatom meg senkinek, hogy nézze, és értelmezze őket/.

Én azoknak szántam, kiknek közük van hozzá – a hangsúly a szignátum-on – felismerésen van ezen esetben. Maga a szignáns-érzékelés irreleváns tényező, noha elkerülhetetlen.

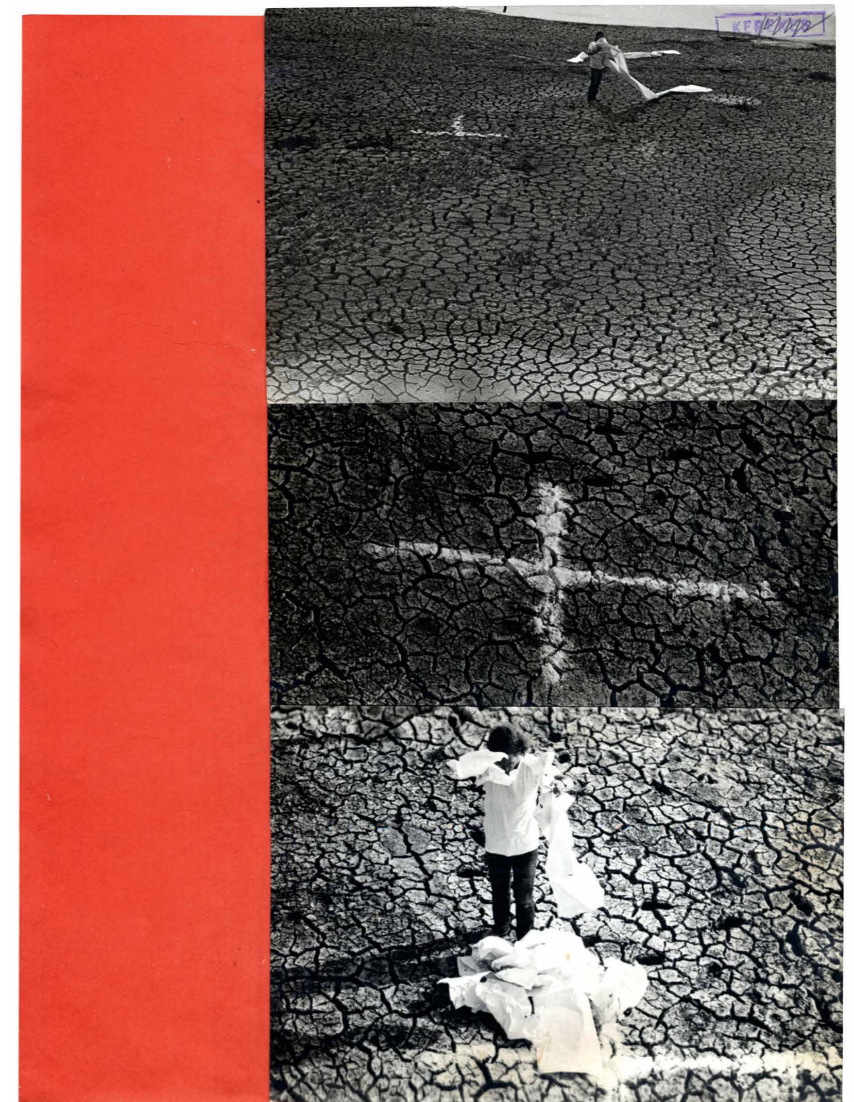
Másod esetben pedig van egy ábra azoknak, kiknek nincs közük hozzá, ez esetben a mű nem halad túl a megjelenési közege, illetve a szignáns-érzékelés szintjén. Minden, ami látszik, nem szükségszerűen érthető is.²⁴

A vizuális-költészeti kifejezésformának az egyik legszebb, a kiállításban is látható példája LADIK KATALIN költő, performer és színésznő – feminista statement-jeként is értékelhető – kottalapokra ragasztott szabásmintákból és betűkből alkotott kotta-költeményei – Kurt Schwitters dadaista költészeti hagyományaihoz is csatlakozva – a hang, az ének és a zene dimenziójába transzponálják a vizuális jeleket. CSERNIK ATTILA kiállított fotográfiái között szerepel a Ladik Katalinnal közös *test-betűzés* folyamatát bemutató sorozat

²³ In Gottfried Benn: AUTOBIOGRAPHISCHE UND VERMISCHTE SCHRIFTEN, VIERTES BAND, Limes Verlag, Wiesbaden, 1961, 156.: „... Zusatz: Es ist heute tatsächlich so, es gibt nur zwei verbale Transzendenzen: die mathematischen Lehrsätze und das Wort als Kunst. Alles andere ist Geschäftssprache, Bierbestellung.”

²⁴ Ferdinand De Saussure nyomán, ld. https://de.wikipedia.org/wiki/Vorstellung_und_Lautbild (utolsó hozzáférés: 2019. november 19.)

Kerekes László
A palicsi tó kiszáritásának első évfordulójára, 1972
fénymásolat,
kollázs, papír



is, amely a térség egyik első body art akcióját (*Kísérlet Ladik Katalinnal*, 1971) dokumentálja. Csernik számára a modern művészet tanulmányozása alapul szolgált művészeti tevékenységének alakulásához: így például meghatározó élmény lehetett számára 1965-ös, rövid New York-i tartózkodása, amely során megismerkedett a pop arttal, az op arttal és a neoadával. Fotográfiai mellett, a szintén a vizuális költészet tartományába tartozó kollázsai is jól példázzák azt a csoporton belüli *kohéziós erőt*, együtt-alkotási vágyat, amit a csoport tagjai külön-külön, autonóm művészként, de mégis együttesen működtettek. Ugyanebben a kiállítótérben található Ladik Katalin ikonikus, *Sámán vers* című – 1970 és 2016 között gyakorolt – akciójának egy 1970-es, performansz-fotódokumentációja is.

A kuratori koncepcióból jól kivehető a korszakolás igénye, jelen esetben a dadaizmusra, mint az egyik alapvető művészettörténeti kiindulóponttra való hivatkozás. A Bosch+Bosch-nak, mint szabadkai dadaista sejtnek a létrejöttéről a Párizsban élő Tristan Tzara is értesült a lelkes szabadkai dadaisták levelei révén.²⁵ Kiválóan példázta ezt a dadaizmus iránti elköteleződést a kiállítás főtermében látható *Hommage to Dada* sorozat is, SZALMA LÁSZLÓ 1972-es alkotása.

KEREKES LÁSZLÓ *A palicsi tó kiszáritásának első évfordulójára* készített kollázsa (1972) a tájművészet, a land art irányába tett lépésként,

²⁵ Farkas Jenő: Tristan Tzara kapcsolatai magyar írókkal és művészekkel, MAGYAR MŰHELY művészeti folyóirat Ötvennegyedik évfolyam 178. szám – 2016/4



Ács József
Nagy mozgás sorozat, 1961–1962
vegyes technika, rétegelt lemez

illetve akciójának dokumentációjaként is értelmezhető, mely ugyanakkor az esztétika és a művészeti kifejezés eszközeivel veti fel korunk környezetvédelmi, vízgazdálkodással kapcsolatos problémáit. Kerekas restaurátor szakon végzett, így képzése is motiválta a festészet médiumához való visszatérésben, ami egyben a Bosch+Bosch Csoporttól való eltávolodásának kezdetét is jelentette: későbbi pályafutása során az európai transzavantgárd festészet jeles képviselőjévé vált. A kiállítás centrális tereit ANTE VUKOV munkái zárják, amelyek felvetik, de egyben tompítják is a csoporton belüli peremlét kérdéskörét is: hiszen a másolás,



Petrik Pál
Kompozíció, 1958–1959
pigment, homok, vászon

mintakövetés privilégiumát a csoport tagjai mérvadó, követendő elvnek tekinthették magukra és potenciális alkotótársaikra vonatkozólag is. Az invenció, a kreativitás, a leleményesség művészeti kifejezésének elsődlessége mellett, a médium szerepe másodlagos volt.

A kiállítás utolsó negyedében – mintegy epilógusként – Szombathy Bálint későbbi, *A BOSCH+BOSCH csoport tagjainak tiszteletére* (1990) készített hommage-művei találhatók, amelyek jól tükrözik a még „talpon maradt” művész attitűdjét, aki lelkesen és hitelesen képes bővíteni a csoport által felvetett művészeti, szemiotológiai, vizuális kutatásokra vonatkozó célkitűzéseket. Ugyanakkor – meglepő módon – a szocialista rendszer szimbólumai, többek között Tito személyisége is új, nosztalgikus kontextusba kerül a néhány évtizedes távlatból visszatekintve. A kiállítás ezt követően – a vajdasági neoavantgárd oldalszálaként – beemeli Ács JÓZSEF informel jellegű festészeti munkásságának egyik példaértékű alkotását is. Fontos megemlíteni Ács EK (ELSŐ KÍSÉRLET

Bogdanka Poznanović
Szív-objekt akció, 1970, ezüst zselatin nagyítás



vagy ERŐT KÖLCSÖNZŐ) csoport elnevezésű kezdeményezését (1968), mely olyan gazdasági, termelési és társadalmi kérdésekre keresett válaszokat, amelyek kifejtése talán ma is aktuális lehetne. Az attitűd jól jellemezhető a következő idézettel: „a korszerű művész csak aktív hozzáállással válhat a társadalom funkcionális részévé.”²⁶ Ugyanebben a térben szerepeltették a rendezők PETRIK PÁLT is: a szabadkai festő és díszlettervezőtől, aki az 1960-as évek jugoszláv informel festészetének egyik kiemelkedő képviselője volt, jellegzetes, *Homokkép* sorozatából válogattak be munkát. A kiállítást gondolatilag is lezáró szekcióban a Bosch+Bosch Csoporton kívüli egyéb vajdasági neoavantgárd csoportosulások, művészek sűrített bemutatására kerül sor: az itt szereplő művek és művészek részletesebb elemzése egy újabb tanulmány feladata lehetne. Az itt felbukkanó alkotók névsora a teljesség igénye nélkül: PEĐA VRANEŠEVIĆ, SLOBODAN TIŠMA, SLAVKO BOGDANOVIĆ, VLADIMIR KOPICIL, VUJICA REŠIN TUCIĆ. Érdemes kiemelni ebből a szekcióból BOGDANKA POZANNOVIĆ az ifjúságba és haladásba vetett hit mellett tett vizuális eskütételét: a *Szív-objekt* akciót (1970).

A Bosch+Bosch Csoport művészei regionális és nemzetközi művész műhelyekkel, művésztelepekkel és egyénnel álltak aktív és szerteágazó kapcsolatban: erről a kiállítás előtérben találhatunk hasznos info-grafikonokat. Különösen érdekes ez ma, hiszen a globalizációt akkor még nem gyorsították olyan kommunikációs hálózatok, mint az internet. A mail art, avagy kapcsolat művészet egy kreatív formája volt az akkori művészeti akcióknak a nemzetközi színtérre való kiterjesztéséhez, s ebben a Bosch+Bosch Csoport tagjai kimagaslóan aktívak voltak. A mintaértékű angol ART & LANGUAGE kör vagy JOSEPH KOSUTH művészetfilozófiája épp oly fontos hatások, mint az olyan rokonfelfogású művész formációké, mint a szlovén OHO csoport, vagy Magyarországon a PÉCSI MŰHELY, ahol a kapcsolatok mélységét, a GALÁNTAI GYÖRGY által életre hívott Balatonboglári Kápolnaműtérben rendezett 1972-es kiállítás is jelzi, hogy csak néhány korai vonatkozást megemlítsünk.

²⁶ <https://www.vajma.info/cikk/kultura/12715/Zentai-Alkotohaz-EK-vagyis-akik-erot-kolcsonoznek.html> (utolsó hozzáférés: 2019. november 19.)



Szombathy Bálint
Lenin Budapesten, 1972/2014
utcai akció, ezüst zselatin nagyítás | Fotó: Kerekas László

Utóirat:

A Bosch+Bosch művészeti csoport és különösen Szombathy Bálint gazdag és sokrétű művészeti munkásságától elválaszthatatlannak tűnik a politikai komponens, amelynek elhagyásával a műalkotásokat lényegi elemüktől fosztanánk meg. Kiváltképp igaz ez olyan, ma már ikonikusnak számító, csakugyan összetett jelentésmezéjű műalkotások kapcsán, mint például annak a fotósorozatnak az esetében, amely a fiatal művészt egy Lenin fényképes tábla társaságában ábrázolja Budapest utcáin (*Lenin Budapesten*, 1972/2014). De igaz ez a „kassáki út” követe esetében is: amelynek kétségkívül baloldali irányultsága, majd néhány évtized elmúltával búvópatakként tér vissza, ihletett nyújtva a Bosch+Bosch Csoport művészeti tevékenysége számára is.

A hivatalos művészettörténet a budapesti akcióra a Lenin-szimbólum művészeti kisajátításaként tekint, viszont mi van akkor, ha ez az autonóm művészeti akció végül mégiscsak, akarva-akaratlanul az eredeti szimbólum értékeit glorifikálja, és nem pedig tagadja, relativizálja azt. Durvább hasonlattal élve: Jézus viszonya a korabeli zsidó vallási vezetőkhez olyan lehetett, mint a neoavantgárd művész viszonya a modern művészethez: egymást szervesen átjáró és evolváló, mégis sokszor ellentmondásokkal terhelt.

A jelenkori politikacsinalók számára persze kapóra jön a kommunista rendszert belülről bomlasztó vagy a szocialista rendszer ideáljaival ironizáló művész szerepe. Visszatérve a művészek összetett, kreatív motivációs rendszerére, megállapítható, hogy ritkán olvasható olyan interpretáció, ami a művészek fiatalkori műveit, akcióit, őszinte elkötelezettségüket akként értelmezte volna, hogy azok a szocializmust jobbitó szándékkal, egy emberségesebb társadalom irányába kívánták volna terelni. Ezen írás egy ilyen jellegű értelmezésre tesz kísérletet.

VETŐ ORSOLYA LIA

Utóképek

David Reed: *Vice and Reflection #2*

Neues Museum, Nürnberg
2019. július 12 – október 6.

A nürnbergi Neues Museum négyzetes alaprajzú kiállítóteréből szabadon álló falszakaszok hasítanak ki egy rombusz alakú területet. Külső oldalaira az installáció magját jelentő négy grandiózus – egyenként 190×460 cm – méretű festményt kiegészítő, jegyzetekkel ellátott munkarajzok és színtanulmányok, egy videómű, valamint egy, a múzeum gyűjteményéhez tartozó DAVID REED-kép kerültek. Belül, a tér középpontjában elhelyezett, hosszúkás formátumú festményeken (#658, #659, #660, #661) – a hófehér, csiszolópapírral finoman felborzolt és minimális szintkülönbségekkel megbontott felületű, reliefszerű vásznakon ugyanazok a makulátlan, az emberi beavatkozás tényét elbizonytalanító festői gesztusok úsznak végig. A festményeket uraló optikai fehérek, mint maximumra állított fényerejű monitorok világítanak, és átfolynak a térbeli expanzió lehetőségét kínáló white cube-környezetbe. Ezt a dinamikát tovább erősíti a képek radikális installációs megoldása. A középről kimozdított festmények egyik szélükkel a fal peremével érintkezve vezetik a néző tekintetét, és irányítják figyelmét a műegyüttes frízszerű összetartozására, egy rekonstrukcióra váró narratívára.

A méltóságteljesen nyújtózkodó festmények sajátos temporalitása meghatározza a befogadás élményét. A festői nyomok időn kívüli, de a folytonosság érzetét biztosító áramlásába kerülünk, fogódzókat keresve a rizomatikus struktúrák útvesztőjében. A horizontális képek alsó sávjában elmosódnak a bordűr és a predella funkciójának határai. A szemmagasságban felsorakozó, szabályos geometriai alakzatokba sűrített kalligrafikus hullámok tájképi karaktert adnak a sorozatnak. A vásznak formátumára rímelő, *kép a képben* helyzeteket teremtő, éles körvonalakon belül rejtélyes, gyakran digitális minőséget idéző gesztusok burjánzanak. A mesteri kolorizmus, a dús anyagosság és a lágy rétegzettség találkozási kanyonszerű formációkat alkot. A festéket eloszlató eszköz selymes fényű, egymásra drapériaként hajtódó nyomokat hagy a vászon felszínén. Buborékok és fröccsenések sejtetik a felületet bejáró emberi jelenlét fizikai korlátait. Mellettük – kontrasztban

<http://www.nmn.de/en/program/exhibitions/preview/david-reed.htm>

a művész kézmozdulatait szeizmográfként rögzítő gesztusokkal –, fametszetszerűen kikeményített, stencilekkel készített ecsetvonások láthatók, melyek Reed korábbi festményeinek egyes részleteit rekonstruálva, kimérten utalnak azok primer expresszivitására. A festészet önreferenciális laboratóriumban tökéletesített, évtizedek során kielélt képi nyelvezet és eszköztár a művek taktilis aspektusát stratégiai távolságba helyezik. David Reed alkotói pályájának indulását az 1970-es években az amerikai absztrakt expresszionizmus, a pop art, a minimalizmus, a posztminimalizmus és az azt övező művészetelméleti diskurzus intézménykritikai nézőpontjának hatása befolyásolta. Elköteleződve a festészet médiuma mellett, a nyomhagyás heroikus és személyes gesztusát kisajátítva tematizálta annak retorikáját. Bár az egyéni kézjegye jelentőségét hangsúlyozó festészetet, a romantika mára közhellyé alacsonyított zsenikultusza erős szálakkal köti magához, nem tűnt el a jelenkor művészetének palettájáról. Legfeljebb a történelmi és elméleti előzmények tudatában, egy mélyrehatóbb gondolatossággal átítatott szemlélet áll használatának háttérében.¹

¹ Ebbe a diskurzusbba illeszkedett a 2019. május 18. és augusztus 18. között látogatható *Frozen Gesture* című kiállítás a winterthuri Kunstmuseumban, ahol David Reed többek között olyan művészekkel állított ki, mint ROY LICHTENSTEIN, GERHARD RICHTER, BERNARD FRIZE, KATHARINA GROSSE vagy JUDY MILLAR.

2019_10



David Reed

Vice and Reflection #2, 2019

Neues Museum, Nürnberg, installációs nézetek © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 | Fotó: Neues Museum Nuremberg (Annette Kradisch)



Reed esetében a dekontextualizált, légüres térben lebegő festői jelek mikrotörténeti perspektívája kerül fókuszba. Az alkotói szubjektum ugyanis nem pusztán a spontán születő gesztusokban érhető tetten, hanem az általa választott - olykor szürrealista festészeti technikákat felelevenítő - transzformációs eljárások és manipulációk vizuális olvashatóságán keresztül is. Ezt segíti az is, hogy Reed naplószerűen vezetett munkarajzaival (*Working Drawings*) és színtanulmányaival (*Color Studies*) a néző elé tárja az egymás után következő festészeti lépések ok-okozati összefüggéseit. A kép- és szövegtöredékeket bogarászva a befogadó előtt kibontakozik, hogy Reed milyen extrém tudatossággal - számolva a különféle színkombinációk, festéktípusok, oldószeres, eszközök és felületek jellemző tulajdonságaival - kalibrálja saját festészeti képernyőjét.

Bár egy (ön)analizáló festészetről van szó, ez nem jelenti azt, hogy Reed lemondana az ecsetvonások materiális-érzéki kvalitásának érvényesítéséről. A fizikalitást indirekt módon, testek ábrázolása nélkül idézi meg, mintha manierista drapériák kolonializálták volna a képfelületeket. A művek zsigeri



David Reed
#661, 2003-2013/
2016, akril, alkid, olaj,
poliszter,
460 x 190 cm
© VG Bild-Kunst,
Bonn 2019
Fotó: Neues Museum
Nuremberg (Annette
Kradisch)

hatását - a posztminimalizmus és a process art öröksége nyomán - a festői gesztusok anyagának viselkedéséből és megformálásából fakadóan tapasztaljuk meg: egyfajta beleoldódás ez a művész individuális dramaturgiával megteremtett képtereibe.

Az ecsetnyomokból szivárgó személyes és kollektív képzettársítások lehetőségeit tovább árnyalja Reed filmes eszközök festészeti adaptációja iránti érdeklődése. A korábban említett, múltra visszautaló művészettörténeti referenciák sora Reed festészetében a western-filmek plánozásával, az újhullámos filmnyelvezetet popularizáló, a művész által kedvelt *Miami Vice* című sorozat képkockáival és a vámpírfilmek fekete aurát növesztő vérfoltjaival egészül ki. A hollywoodi vizuális ipar töredékeit az alkotó tiszta festészetnek álcázott képi retorikájába illeszti. Az éles és homályos motívumok együttes alkalmazása, a ritmusváltások és a festészet anyagiságától idegen digitális jelleg Reed a festészet médiumára vonatkozó expanzív szándékait és egy jelen idejű képiséget megcélzó törekvését mutatják. Ezt bizonyítja a kiállításon megtekinthető videómunka (*Pilot Episode Miami Vice 1984: Reflection*, 2016) is, mely a *Miami Vice* bevezető epizódjának átalakított verziója. A filmrészletben egy kamera felülről lassan végigpásztazza egy tükröződő felületű, fekete luxusautó motorháztetőjét. E részletet appropriálva a művész saját absztrakt festészeti nyelvezetét kapcsolja össze a film elvont képi nézőpontjával: a kocsin felvillan egy-egy Reed-i ecsetvonás szellemképe is.

Reed alkotásait vizsgálva, helyszínelők szerepét öltve magunkra egy ambivalens helyzetbe kerülünk. Egyfelől rögtön bekúszik a képbe a digitális esztétika steril távolságtartása és a festmények intellektuális síkon elidegenített mivolta, ugyanakkor elemi készletet érzünk a szemképráztató festészeti nyomok követésére és engedünk a szabad struktúrájú képek vonzásának. Majd hirtelen a festészet legalapvetőbb kérdéseivel találjuk szembe magunkat: színintenzitással, fluiditással, transzparenciával és vitalitással. A festészet intimitásával való közeli találkozások pedig egy „nem nyelvi alapú, testben lévő tudás”² szintjére emelhetik a művészet átélését.

² SCHOR, Mira: *Course Proposal*. 1993. In: MYERS, Terry R. (ed.): *Painting. Documents of Contemporary Art*. Whitechapel Gallery, London, 2011. 99.

KOVÁCS GERGELY

TISZTELETKÖRÖK

Hárman – Lossonczy Tamás, Bánki Ákos és Fábrián Zoltán kiállítása

Fészek Galéria, Budapest

2019. október 8 – október 30.

LOSSONCZY TAMÁS (1904-2009) Kossuth-díjas magyar festőművész, grafikus. Az Európai Iskola, majd az Elvont Művészek csoportjának tagja. Ezernél is több nonfiguratív festmény, organikus térkonstrukció, expresszionista, szürrealista befolyásoltágú, neoavantgárd mű megalkotója. Mestere volt VASZARY JÁNOS és KAESZ GYULA. Személyesen ismerte, továbbá munkásságát vizsgálta, méltatta mások mellett KÁLLAI ERNŐ, illetve HAMVAS BÉLA is.

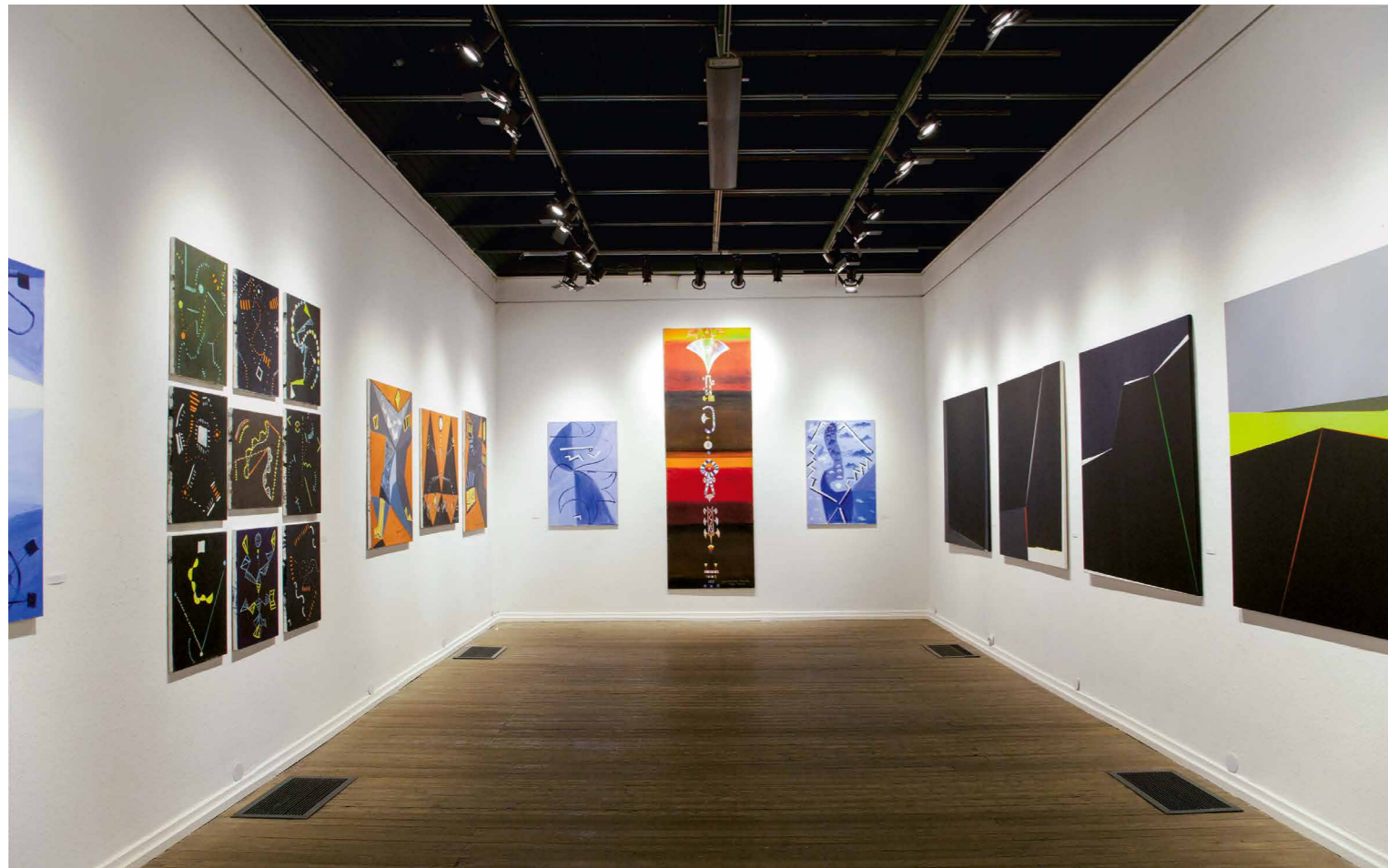
Jelen kiállítás talán még plasztikusabban körvonalazza az életmű egyetemes értékét, korunk művészi szcénáját is alapvetően befolyásolni képes erejét, mint a - jóllehet korántsem elhallgatható - szikár tények. Némi romantikus pátosztól vezérelve akár SCHÖPFLIN ALADÁR neve is eszünkbe juthat ezen a ponton, aki - Vas István tiszteletteljesen ironizáló megjegyzésével élve - még ismerte Mikszáthot, felkarolhatta Adyt és Móriczot, majd megláthatta a tehetséget az olyan figurákban is, mint Kassák Lajos és Radnóti Miklós. E tekintetben Lossonczy sem panaszkodhatott. Itt kiállító két tanítványa egyikének személyes beszámolója szerint szeretett GEORGES BRAQUE-kal kávézni. MONDRIAN műtermébe csak úgy [sic!] dolgozni járt. Joggal merülhet fel a kérdés: nem volna-e időszerű és indokolt a tíz évvel ezelőtti, Magyar Nemzeti Galériában rendezett kiállítás után egy újabb, nagy volumenű seregszemle, továbbá az is, hogy milyen művészettörténeti relevanciával bír az itt bemutatandó tárlat? Igencsak komollyal.

Elsősorban már említett jellege miatt. Ez a tárlat ugyanis ténylegesen hidat ver múlt és jelen, modern és posztmodern, 20. és 21. század közé. A két tisztelgő tanítvány, BÁNKI ÁKOS és FÁBRIÁN ZOLTÁN válogatott művein keresztül napnál világosabban felfénylik, milyen hatást gyakorolhatott Lossonczy Tamás azoknak a művészeknek a munkásságára, akik közvetlen kapcsolatot ápolhattak vele, tágabb értelemben pedig a kortárs magyar művészetre. A 20. század első periódusa, a modernizmus és az avantgárd olyan fokú és jellegű közvetítésének lehetünk tanúi, amely könyvből biztosan nem sajátítható el. Talán leginkább ez a tény felel a

¹ Köszönet érte a Fészek Művészklubbnak, Kozák Csaba kurátornak, valamint az alkotóknak.

kiállítás fenségességének és monumentalitásának egyszersmind fájdalmas attitűdjéért. Ez a világ ugyanis jószerivel elmúlt, a Lossonczy által hordozott, óvott értékek - egy-egy utolsóként itt maradtak, képviselőjük tevékenységét nem számítva - végérvényesen a jegyzetfüzetek, fényképalbumok lapjaira, avagy ma már sokkal inkább merevlemezekre kerültek.

Ezért sem mehetünk el szó nélkül az olyan kezdeményezések mellett, mint egy ehhez hasonló tematikájú kiállítás. A bemutatott anyag talán legizgalmasabb művészettörténeti kérdése, hogy az említett Lossonczy-hatás miként desztillálódik e két festő - és nagyon hangsúlyosan az avantgárd közeg terminológiája szerinti *festő* - képfelületein. Első pillantásra talán azt mondhatnánk, igencsak különböző módokon. Amint a kiállítást megnyitó beszédben is elhangzott, a két életút több tekintetben is eltérő tőről fakad, más impulzusok érték őket. Míg Bánki Ákos festészetére elsősorban a bécsi akcionizmus (ARNULF RAINER) és az amerikai absztrakt expresszionizmus (JACKSON POLLOCK, SAM FRANCIS) - valamint véleményem szerint ez utóbbi fontos európai eredője: VASZILIJ KANDINSZKIJ - munkássága gyakorol hatást, addig a Fábrián Zoltán konkrét művészetének alappilléreit képező, erőteljes plaszticitással bíró geometrikus és organikus fragmentumokból mindenképp Kazimir Malevicsre asszociálhatunk.

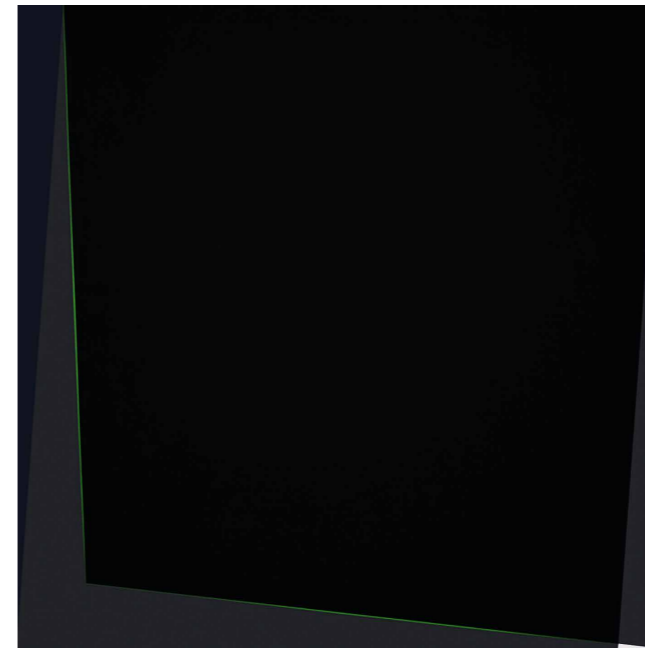


Hárman - Lossonczy Tamás, Bánki Ákos és Fábíán Zoltán kiállítása, Fészek Galéria, 2019 (részlet a kiállitásból) © Fotó: Bulla Bea

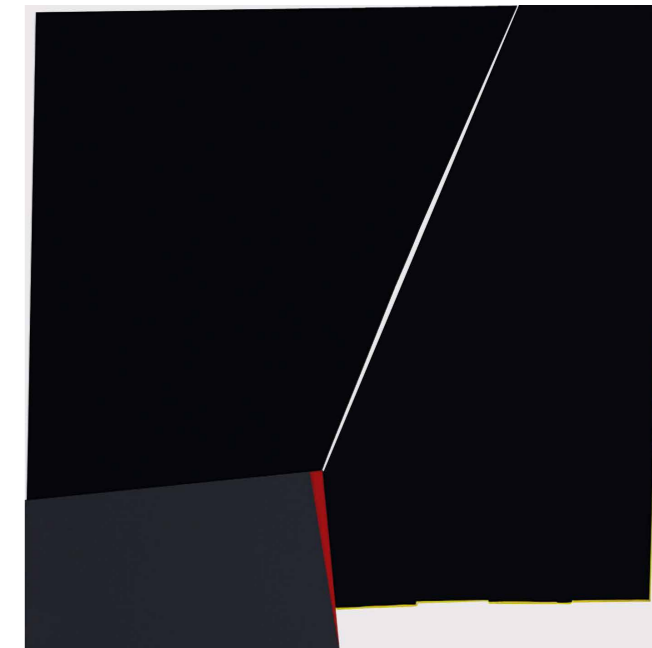
Lossonczy Tamás
Ibolya ciklus VIII., - Vajúddás, 1993, olaj, vászon, 120 x 80 cm © Fotó: Berényi Zsuzsa



Lossonczy Tamás
Akár a madarak, 1974, olaj, vászon, 100 x 70 cm © Fotó: Berényi Zsuzsa



Fábíán Zoltán
100222, 2011, akril, vászon, 150 x 150 cm © Fotó: Balázs Sándor



Fábíán Zoltán
100812, 2010, akril, vászon, 150 x 150 cm © Fotó: Bulla Bea

Mégis megragadható kettejük munkásságának közös alapkaraktere, amit részint talán éppen az avantgárd Lossonczy által közvetített, erőteljes impulzusa alakított így. Bánki egyik fő témája a pszichikum és a kép médiuma közötti minimális távolság megtalálása, amely ezúttal egy 2001-es, rendkívül szubjektív indíttatású kollázsban manifesztálódik. Fábíán jellemzően a képhordozó és a fizika törvényszerűségei közti szűk mezsgyén mozog, azt keresi, hogy ezek a jelenségek miként képezhetők le a síkhordozón, illetve hogyan feszítik szét annak kereteit. Csakúgy, mint Bánki kollázsán az A4-es méretű papírlapok keretei közé határolt, kissé szürrealisztikus, expresszív elemek. És miközben képfületeik határait vizsgálják, egyszersmind mindketten dinamizálják a vizuális szférát.

De nem mehetünk el szó nélkül mellett sem, hogy a tárlat Lossonczy Tamás munkásságát tekintve milyen tág időintervallumot jár be, és mennyire széles spektrumát fogja át a kiemelkedő életműnek. Feltétlenül ki kell, hogy emeljük a kiállítás rendezésének koncepciójához kapcsolódó, legfontosabb sajátosságokat. KOZÁK CSABA olyan szisztéma szerint tárta elénk a gondosan válogatott anyagot, amely egy különösen izgalmas összképet eredményezett. Az *Ibolya-ciklus* merész és szerencsés megbontásával például olyan rendszer keletkezett a kiállítóterben, hogy annak részeiként az egymás mellé került képek - melyeket egyébként adott esetben évtizedek választanak el egymástól - szinte elképzelhetlen

egyértelműséggel magyarázzák egymást, világítanak rá legfontosabb stíluskritikai és ikonográfiai, motivikus sajátosságaikra, valamint arra, hogy az árnyalatnyi változások mellett a mester korábbi képei is mennyire időszerűek.

Utóbbi megállapításnak pedig két kiemelkedően fontos következménye lehet. Egyfelől bizakodásra adhat okot, hogy a Lossonczy-életmű, azon túl, hogy a közvetlen, személyes impulzusok által szervesen beépült Bánki Ákos és Fábíán Zoltán munkásságába, közvetve a későbbi generációkat is inspirálhatja. Másfelől egyértelművé válik, hogy a modernizmus és az avantgárd, lassan egy évszázad elteltével, a több tekintetben zavaros posztmodern korban is kiemelkedő források - és bizonyára azok is maradnak.

Bánki Ákos
Beszélgetés Lossonczy Tamással I-XV., 2001, papír, akvarell, kollázs, változó méret © Fotó: Bulla Bea



A kontrasztokból épített képi világ demokráciája

Sirbik Attila beszélgetése Keresztesi Botonddal

Keresztesi Botond: Van Gogh's Airbnb.

Trapéz, Budapest

2019. szeptember 23 – november 8.

A *Van Gogh's Airbnb* című kiállításra¹ készített munkáiban KERESZTESI BOTOND az emberi fül, az abban viselt ékszerek, és az olyan technológiai fejlődés szülte kiegészítők, mint például a vezeték nélküli fülhallgató kulturális jelentőségét vizsgálja. Keresztesi tárgyak és szimbólumok vizsgálatán keresztül fejt vissza a múltból eredő, de a jelent is meghatározó narratívákat. A Trapéz galériában bemutatott portrék interneten talált stockfotók, hibrid, 3 dimenziós, renderelt képek felhasználásával készültek. A festményein látható fülek anonim személyekhez tartoznak, fiktív, szürreális tájak fölött lebegnek, amelyek az 1970-es, 1980-as évek sci-fi filmjeinek látványát idézik. A posztapokaliptikus hangulatú művek ugyanakkor nyugtalanító képet festenek az emberiség jövőjéről a klímakatasztrófa valóságában.

Sirbik Attila: Alkotásaid leleplezik a kortárs élet kellemetlen vagy éppen kellemes valóságát?

Keresztesi Botond: Mindenekelőtt a valóság általam megélt formáját reprezentálják: az, hogy ez egyesekben kellemes vagy kellemetlen érzéseket generál, befogadója válogatja. Személy szerint úgy gondolom, a mindennapi élet a 21. században alapvetően kényelmes, elsősorban az euro-atlanti zónában. Persze az éremnek két oldala van, nem tekinthetünk el attól, hogy a fejlett nyugati típusú demokráciák előfeltétele szinte kivétel nélkül a gyarmati berendezkedés, vagy az információ akadálytalan áramlása, ami magába foglalja személyes adataink közszemlére tételeit is. Ha nagyon messzire megyünk, akkor a most legközelebb eső, általános problémával találjuk szemben magunkat: a klímaváltsággal. Bizonyos statisztikák

szerint bolygónkon egyre kevesebb a fegyveres konfliktus, hiszen a háború mikéntje átalakult, egy erősen technicizálódó, változó kort élünk. Bizonyos tekintetben az erre való reflexiónak köszönhető, hogy vonzódok a szürrealizmushoz, aminek az első hulláma szintén egy átmeneti kor környékén, a két világháború közti időszakban bontakozott ki. A felszínen ábrázolt kedélyesség és az alatta lappangó feszültség között adhat okot a feltett kérdés megfogalmazására.

SA: A mindennapi tárgyak, szimbólumok vagy helyzetek dekontextualizálásával, a kíváncsiság és az idegenkedés egymásba oltásának mentén megnyugodhat a befogadás?

KB: Nehéz ezt befogadói oldalról látni, mindenesetre ezek a képek nem a fizikai valóságot, és nem is annak alternatíváját ábrázolják. Azzal, hogy megfosztom az általam ábrázolt tárgyakat eredeti jelentésüktől, és egy új, szokatlan kontextust teremtek köréjük, talán szemléltetni tudom azt a folyamatot, ahogyan a jelenkor digitális szűrőjén keresztül a vizuális információk devalválódnak. A jelentést persze nem lehet eltüntetni, bármilyen módszerrel is

próbálkozzunk. Az izgalmas kérdés számomra inkább az, hogy milyen lehet egy mai tízéves gyerek befogadói percepcióján keresztül látni vagy láttatni a világot. A szemünk előtt nő fel egy olyan generáció, amelyik már nem feltétlenül jár múzeumokba, viszont online egy hatalmas adatbázis áll rendelkezésére, ahol az információk vadul keresztezik egymást. Ha rákeresünk például egy ismert műalkotásra, mondjuk a *Medúza tutaja* című festményre, a képtárlatok között végtelen számú felbontást, színvariációt találunk – hiszen az évek során többször, több eszközzel reprodukálták, amit tovább gyarapítanak a múzeumlátogatók által készített különböző élességű, kivágású, színbeállítású felvételek –, de ugyanitt találkozhatunk parafrázisokkal, mémekkel, stockfotókkal is. A sükettelefonhoz kezd hasonlítani a folyamat, azzal a különbséggel, hogy itt még visszafejthető az eredetihez legközelebb álló minta. Az információ viszont sok esetben kontrollálatlanul vándorol: a képek manipulációja egyre tökéletesebben elvégezhető házilag, szövegek esetében bárki elhelyezhet egy hoaxot bármelyik, Wikipédián található cikkbe. Ez egyesekben öntudatlanul is zavart kelt: számomra azonban, aki az összes talált információt festészeti nyelvvé transzformálok, ez a képek demokráciáját jelenti.

SA: Azáltal, hogy megszeged a konvenciókat, megkérdőjelezed a világ megértését?

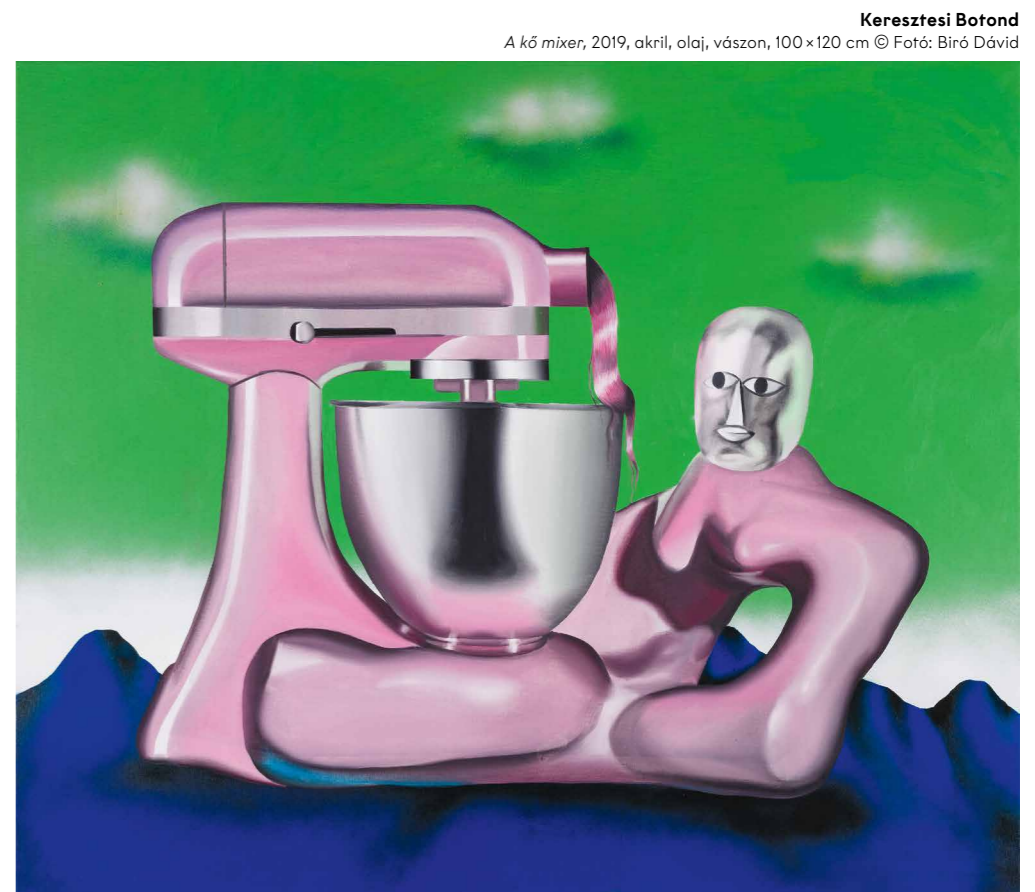
KB: A világ megértése – főként a művészet, de a tudomány területén is – fikción alapul. A fikció alapja viszont a valóság. Az ember alapvetően mimetikus lény. Így tanulunk meg beszélni, így szerezzük ismereteinket. Azonban belső világunk, a fikció és az álom is a valóság fragmentumaiból építkezik. Vagyis a világ megértése nem lehetséges, legfeljebb megismerése, egy bizonyos kultúrkörben, egy adott nyelven. Ez a nyelv persze lehet matematika, de akár egy vizuális jelrendszer is. Hiszek abban, hogy a művészetnek meg kell szegnie a konvenciókat annak érdekében, hogy elkerülje önnön maga reprodukálását.

SA: A kritizálás vagy a fetiszizálás áll hozzád alkatilag közelebb?

KB: Ha választanom kell, mindenképpen a fetiszizálás. Szeretem a tárgyakat magam körül, és a képeimet is tárgyakká tekintem, bár fizikai értelemben nem ragaszkodom hozzájuk, amióta egy digitális felhőben tárolhatom őket. Hasonló a helyzet a könyvekkel is: azt, amit élvezettel halmoztam,



Keresztesi Botond
Apám autója 2, 2019, akril, olaj, vászon, 120 x 120 cm © Fotó: Biró Dávid



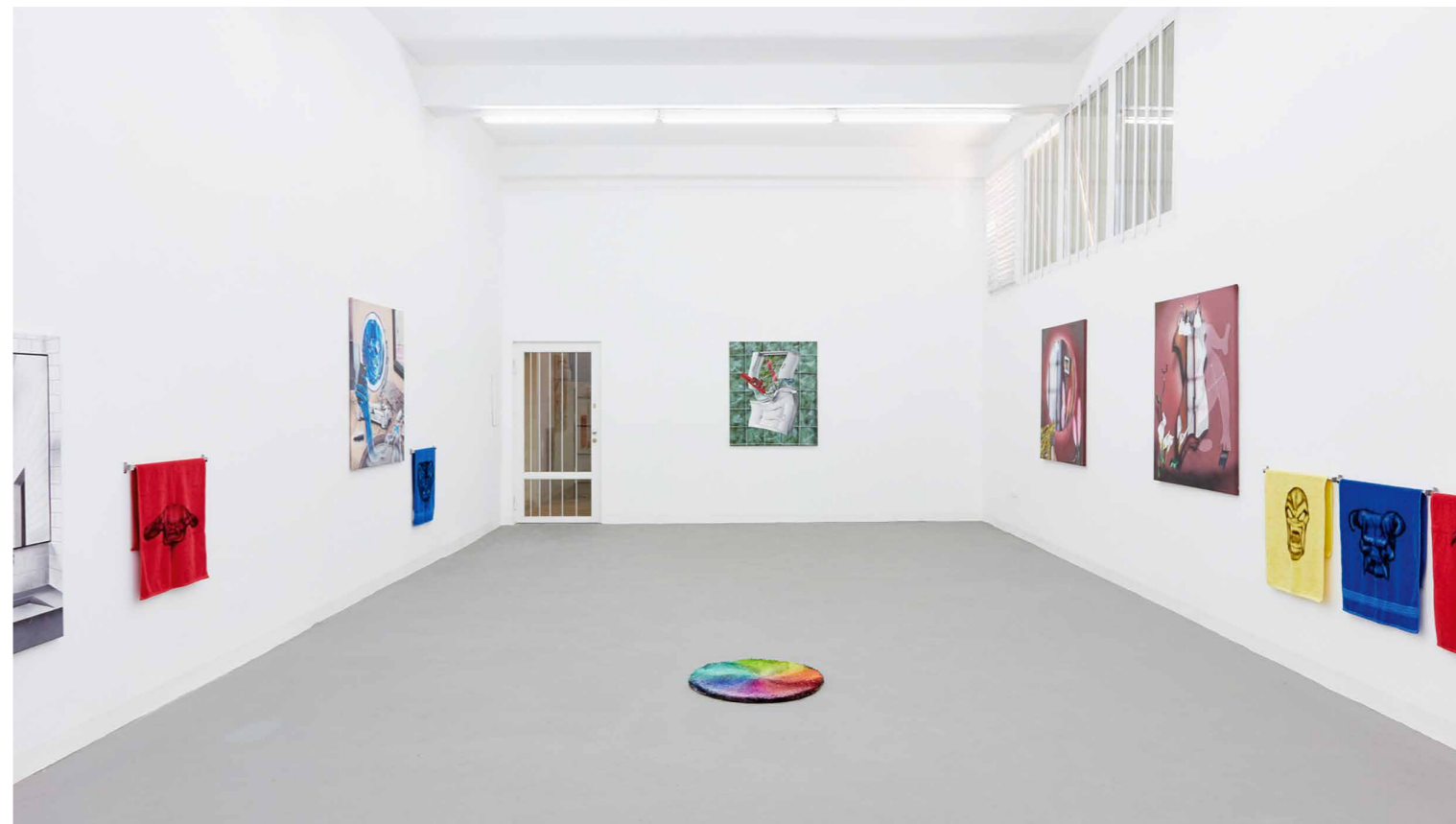
Keresztesi Botond
A kő mixer, 2019, akril, olaj, vászon, 100 x 120 cm © Fotó: Biró Dávid

¹ <http://trpz.hu/kiallitas.php?id=56>



L.O.L. Gallerie Derouillon, Párizs, 2019 © Fotó: Gregory Copitet

2019_10



L.S.D. Art Kartell Budapest, 2018 © Fotó: Biró Dávid

most egy e-book olvasón tárolom. Küzdök a tárgyak fetiszizálásával, gyűjtésével. 1997 óta gyűjtöm például a tömegközlekedésben használt bérleteket, és a kiállítások alkalmával kiadott katalógusokat, szövegeket is halmozom.

SA: Bizonyos tekintetben a történelmet artefaktuális egységként érzékelteted? Ezt a történelmet minden pontján a végesség, a töredezettség, a rommá válás fenyegeti, szervezi, végső soron az ősemlék „tűzkörében” ülő „rokontalanoktól” kezdve a tudományos-technikai világsajátításig nem egyéb, mint az önmagától elidegenedő ember történelme?

KB: A történelem illetve a művészet története mindig is foglalkoztatott. Viszont a lineáris, a kezdettől a vég felé haladó szemléletet fenntartásokkal kezelem. Alkotásaim terében is igyekszem egy közös horizonton felállított időbeliséget kreálni, ahol a történelmi korok egymásba olvadó rétegei egyfajta időtlenséget ábrázolnak. Az egyik legszebb hasonlat erre a bolhapiac. Nem elsősorban az antik piacra gondolok, hanem sokkal inkább arra, mikor magánszemélyek a helypénzes standok árnyékában, kekszek és a folyékony szappan szomszédságában saját életük egy szeletét árulják. Meghatározó élmény maradt számomra, amikor gyerekkoromban a nagyszüleim szerdánként elvittek a „lengyelpiacra”, ahol lehetett kapni bűvár-szivattyút, biciklit, vagy akár ortodox szentképeket is. A történelmet sokféleképpen lehet tematizálni, vagy akár a technikai fejlődés mentén leírni, de amikor egy helyen, egy időben kapható asztali vonalas telefon és 3. szériás Iphone, olyankor az ember zavarba jön. Ezek a helyek a globalizmus vakfoltjai, és rávilágítanak történelmünk képlékeny, sérülékeny mivoltára. Ugyanakkor nem tudok hinni az ember nélküli történelemben.

SA: Vallo'd te is, ahogyan a pop art mint reakció vallja, hogy a kortárs művészetnek nincsenek szabályai?

KB: A pop art az 1960-as és 1970-es években elsősorban egy rendkívül érdekes kísérlet volt arra, hogy megkésve bár, de a művészetet keresztül szemléltesse az ipari forradalom vívmányait az emberiség számára. Egészen addig erre nem volt, vagy nem adódott történelmi pillanat, csak

pár kezdeti kísérlet a két világéget megelőzőleg, vagy a köztes időszakban. Nem véletlen, hogy pont Amerikában jött létre és pont a szélsőségesen individuális absztrakt expresszionizmusra adott válaszként. WARHOL és LICHTENSTEIN példája nagyszerűen mutatja, hogy amikor a művész gép akar lenni, az egy csírájában elvetélt ötlet. Ez persze DUCHAMPHOZ vezethető vissza, és teljesen tudatos módon játszik rá arra, hogy a művészetben a tömeggyártás nem valósítható meg, a hiba lép az alkotói gesztus helyébe. Ilyen formán a szabály szabálytalanságot generál, amit a pop art szélsőségeig menően fedett fel. Gondolhatunk itt arra, hogy a Warhol-féle szitanyomó eljárás során egyre drasztikusabb festői gesztusok, raszterhibák keletkeztek, vagy Lichtenstein a kései képein a tökéletesen imitált nyomdai elemek mellett hagyott befejezetlen, „félkész” elemeket, amik megmutatták az egész folyamat emberre jellemző sérülékenységet.

SA: Munkáid nagy része olyan konstrukció, amelyben minden elem egymástól függetlenül, ugyanakkor az egészhez viszonyítva is egyfajta többrétű szimbolika hordozója?

KB: A szimbolika jelen van, de nem az a leg hangsúlyosabb része munkáimnak. Nem akarom elkendőzni, hogy ezek a képek



Keresztesi Botond
Paris Calling, 2019, akril, airbrush, vászon, 115 x 115 cm
© Fotó: Biró Dávid



Keresztesi Botond
Stoner Elf, 2019, akril, olaj, vászon, 100 x 80 cm
© Fotó: Biró Dávid

teljes mértékben szubjektív, személyes benyomások alapján készültek, úgy, hogy néhány elemet a saját funkciójának megfelelően ábrázoltam, egyes elemek tulajdonsága viszont számomra is megfejthetetlen, „csupán” vizualitásként van jelen. Jelenleg sok olyan képet készítek, amelyeken szerves és szervetlen anyagok egyesüléséből születő, ún. komposzt-lények szerepelnek. Valós és tudományos-fantasztikus elemek váltják egymást egy sajátos dinamika mentén. Akár outsidersként különféle subkulturák is érdekelnek, amikből gyakran emelek át bizonyos motívumokat.

SA: Miféle nosztalgia vonz az 1970-es, 1980-as évek ikonikus használati tárgyaihoz?

KB: 1987-ben születtem a Ceaușescu-féle Romániában. 1990-ben három éves voltam, amikor Magyarországra költözött a család, szóval az 1980-as éveket egyfajta gyermekkori amnézia jelenidejűségében éltem át. Talán az egyetlen élményem ebből a korszakból az, amikor nagymamám, aki az 1990-ben halt meg, a kezembe nyomott egy szovjet minitankot. A rendszerváltás után eszméltem, ha úgy tetszik, de Kelet-Európában ez azt is jelentette, hogy az 1980-as évek erősen szuggesztív amerikai filmtermése és kulturális propagandája csak ekkor ömlött rá igazán a térségre. A nosztalgia talán, nagyon általánosan tekintve, az egész generációnak sajátja: azé a generációé, amelyik megélte azt, hogy egy kazettából hogyan lesz cd, majd abból teljesen megfoghatatlan mp3 formátum.

SA: A nosztalgiát értelmezhetjük úgy is, mint az elveszett világok, az elhagyott otthon, a szertefoszlott illúziók, az elveszett Éden utáni vágyódást?

KB: Egyes „világok” számomra úgy vesztek el, hogy nyaranta csak, mint turista látogattam „haza” Erdélybe, Romániába. Vagy ahogyan a család elkerült Tatabányára, ahol éppen bezárták a bányákat, vagy, ahogyan

hirtelen természetes lett Nyugat-Európába utazni és hirtelen rájönni arra, hogy ott sosem volt szocializmus, és az otthon megszokott és elsajátított reflexek nem léteznek. Mindenhol díszlet vett körül. Amit a tévében gyerekként láttunk, abból nagyon kevés dolog jutott el hozzánk, amit ma már könnyen pótolhatnék egy kis keresgélés után az E-bayen, de mint minden, ez is csak díszlet. Szóval a nosztalgia a maga módján egy csokoládéval kecsgetető üres croissant.

SA: Mit gondolsz, a képzőművészetben a digitális technológia egyszer csak múlttá válik, mint egy jelenség, vagy képes lesz összekapcsolódni olyan biológiai hardverekkel, amelyek elfogadtatják majd vele a kísérletezés élményét, amit a digitális világ jelen pillanatban rigidnek tart?

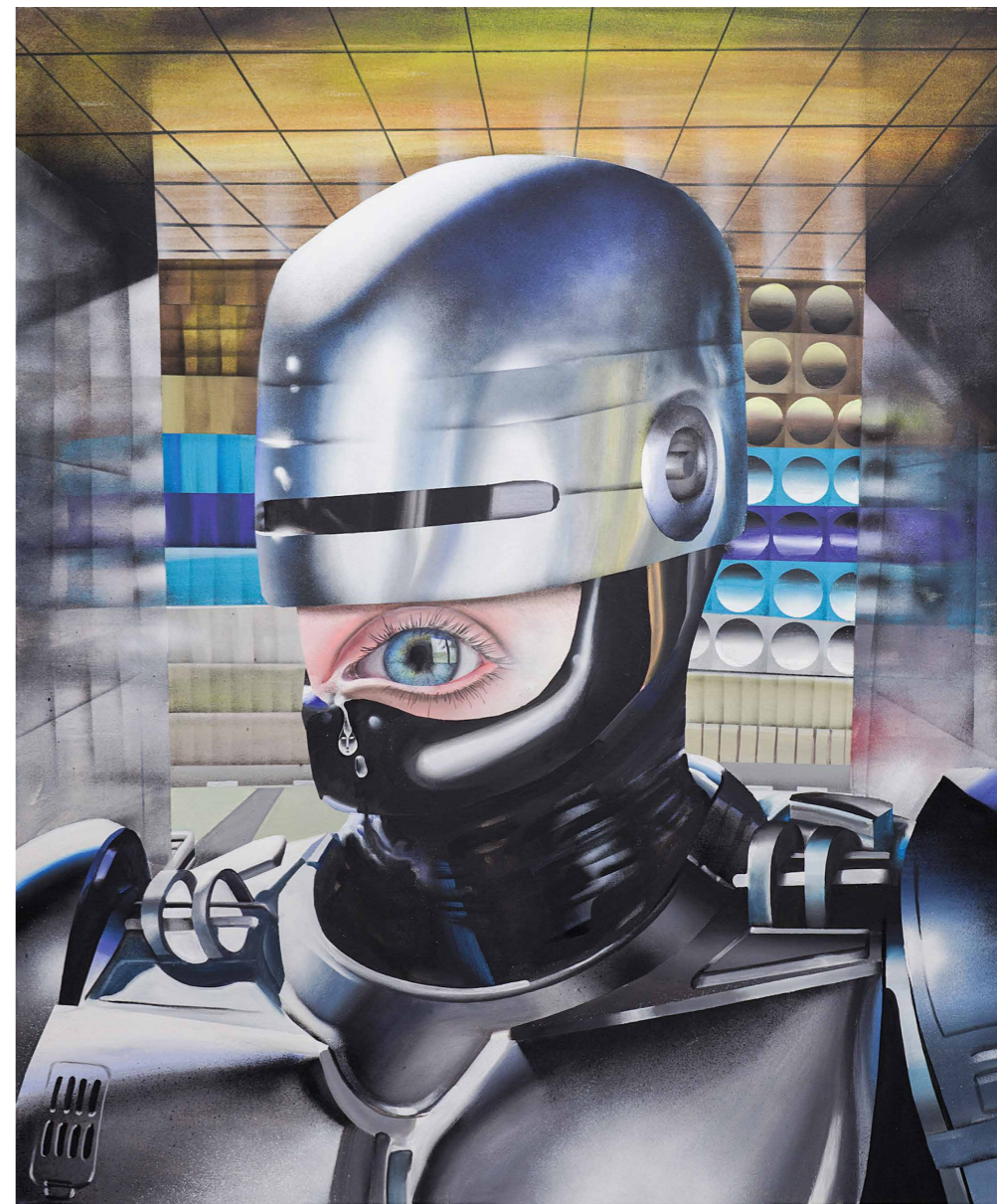
KB: Most is, a jelen minden egyes pillanatában igyekszem minden létező technológiát múlt időben kezelni, látni, érzékelni és reflektálni rá. Minden utópia - ahogyan a folyamatosan fejlődő technika is az - mindig az adott korról mond el a legtöbbet (mint Orwell 1984-e). Azt, hogy melyik arcát mutatja a technológia, végső soron mindig a kereslet határozza meg, bár a paradigma-váltó újításokhoz, a tapasztalatok szerint, sajnos a legnagyobb emberáldozatokat követelő katasztrófák adták a legnagyobb felhajtó erőt. Optimistán közelítve például a klímakatasztrófa kérdéséhez, mondhatnánk, hogy a drasztikus változás az életünk minőségét javító eredményeket szül majd, de nincsenek hiú ábrándjaim.

SA: A nosztalgiából kinövő vizualitás csakis egyfajta mimetikus bezáródás lehet?

KB: Megközelítés kérdése, ha az ember a jövőre is nosztalgiával gondol, akkor talán elkerülhető, hogy öncélú legyen. Ezért lehet fontos törekvés az időtlenség keresése. Egyfajta szubsztancia, ami képes túlélni a „hullámokat”.

SA: Képzőművészeted bennem óhatatlanul összekapcsolódik a kezdetleges és a kísérleti elektronikus zene dimenzióival. Van a kettő között bármiféle összefüggés számodra is?

KB: Nagyon érdekes ez a megfigyelés, ugyanis valóban igyekszem figyelemmel kísérni az elektronikus zene alakulását. A műtermi munkámnak is szerves részét képezi a zenei háttér. Olvasás közben is hallgatok kísérleti vagy repetitív, többnyire elektronikus zenét, amelyek a tömegközlekedés során megszűrrik a külső zajokat, a műteremben pedig segítenek megtalálni a fókuszot. A mai napig érdekel például az



1990-es évek korai PC-játékainak képi világa, ahonnan időnként magam is kölcsönzök „samplereket”. A képeim felépítése is egyfajta többszintes, layeres építkezés, ezért is használok előszeretettel akril festéket. Szeretem az ismétlődő elemeket, ami ad egy 4/4-es alapritmust, egyfajta kellemes fehér zajt, amibe az ember aztán különböző hangsúlyokat pakolhat. Az elektronikus zene és az absztrakt művészet egybecsengése nyilvánvaló lehet, esetemben talán az is, hiszen a saját képeim felépítését is nagy vonalakban hasonlóképpen képzelem el.

SA: Hogyan teremtessz egyensúlyt a minimalizmus és a képeiden szereplő kis, komplex elemek között?

KB: Beszéltünk a dinamikáról, amit fontosnak tartok a képeimen, annak ellenére, hogy többnyire statikusan plakátszerű, vagy lebegős a képi világom. Éppen ezért fontos, hogy egyes képi elemek frekvenciálattabbak legyenek, illetve maradjanak ambient részek is a képen. Kontrasztokból építkezem. Manet festészetét egy kártyalaphoz, Courbet képeit pedig egy billiárdgolyóhoz hasonlították. Hozzám a billiárdgolyó áll közelebb.

TOLNAY IMRE

AZ ÖN-GÚZSBAKÖTŐ

Günter Brus: A késő-klasszikus művész magányossága

Palais Schönborn-Batthyány, Bécs

2019. szeptember 25 – november 22.

osztrák késő-klasszikusnak lenni

Egy hetes, főleg nézelődésből álló bécsi tartózkodás közben a sok és sokféle tematikájú, erőteljes, szín-gazdag plakát között bukantam rá a pont szürkeségével vonzó kiállítás-poszterre, mely GÜNTER BRUS átfogó kiállítására kalauzolt egy elegáns városrész arisztokratikus épületébe, a Schönborn-Batthyány Palais-ba. Az újságírósan informatív összetett nyitómondat oka annak hangsúlyozása, hogy Ausztria, s benne elsősorban Bécs és Graz, minden hazánkéhoz hasonló közép-európai grotesksége, ellentmondása ellenére pezsgő, befogadó, kereteket feszegető kulturális életet produkál, száz éve immár



Jelen esetben például botrányosságig dekadens, kritikus és önkritikus, önmarcangoló képzőművészeti életművet létrehozó fiát fogadja be a tékozló ország egyik kristálycsilláros, selyempapátás palotájába. Österreich, azaz a keleti német tartomány – ha csak utóbbi bő fél évszázadát tekintjük – a közelmúltjában nem nagyon tűrt meg, miközben lássuk be, szinte kitermelt egy-két generációnyi lázadó, öntörvényű, kíméletlen kritikájú, éleslátó, sajátosan osztrák világhírű művészt. Schielétől, Kokoschkától Thomas Bernharden, Hermann Nitschen és Otto Muehlen át Brusig és Arnulf Rainerig hosszú és fajsúlyos a sor. Sokoldalú, valóban klasszikus közegekből és gyökerekből jöttek és táplálkoztak, közülük már csak az utóbbi kettő van személyesen is köztünk. Egyikük sem volt felhőtlen viszonyban szülőhazájával, Günter Brus is Berlinbe távozott, művei egy részét hazájában betiltották vagy hosszú idő után engedték csak megjelenni.

testtel-lélekkel festeni, nemcsak síkban

Fontos a *genius loci*, meghatározó a múlt és a tarka társadalmi környezet: Ausztria a Habsburg abszolutista pompa, az operabálok, a népviseletes sörös dorbézolások, diktátorok és erőemberek, zeneszerző-és pszichológus-óriások bölcsője, (néhai) otthona és koporsója, fűszeres, olykor füledt katolicizmussal, szép alpesi tájakkal, nyomasztó



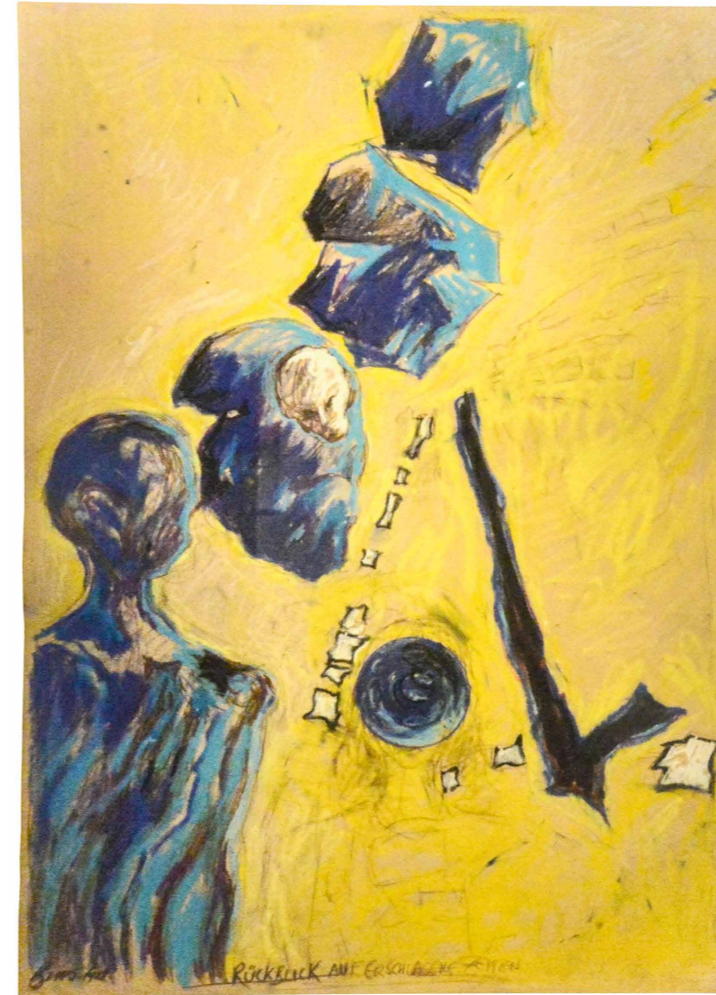
Günter Brus
Vigyázz a szavakra, 1974
ceruza, színes ceruza,
gouache, papír,
79 x 57 cm

család-történetekkel, nagy szellemekkel és nagy kisztílússal. Elkerülhetetlen a teljességűnek így sem mondható felsorolás, ha a közelmúlt osztrák modernségének és/vagy késő-klasszikájának forrásvidékét, Günter Brus test-központú, dekadens képzőművészeti ténykedésének analízisét, műveinek ikonográfiáját szeretnénk megérteni, megérezni. Megszeretni nem kell: az alkotó célja sem ez volt. „A testem a szándék, a testem az esemény, a testem az eredmény” – mondta Günter Brus, akinek test-festését, brutális, erotikus és drámai test-akcióit klasszikus visszafogottsággal és tálalással dokumentáló terem fogadja az elegáns lépcsőházon át érkezőt. Fotó-ikonosztázok arról a korszakáról, melynek kezdetén, 1967-ben bejelentette munkássága egyetlen új nyersanyagát, a testét, lemondva minden más hagyományos anyagról. Ezen test-akcióinak címe azokat a kettősségeket, ellentmondásokat is kifejezésre juttatja, melyek szinte minden társadalmat és egyént, különösen a második világháború utáni évtizedek poszt-monarchikus, poszt-diktatorikus térségeit és az ezekben eszmélt szabad gondolkodókat alkotókat foglalkoztatták: a (vér)-áldozatok, megpróbáltatások relativitását, feleslegességét, a ragyogást (Silber), az enyészetet, az öncsonkítást.

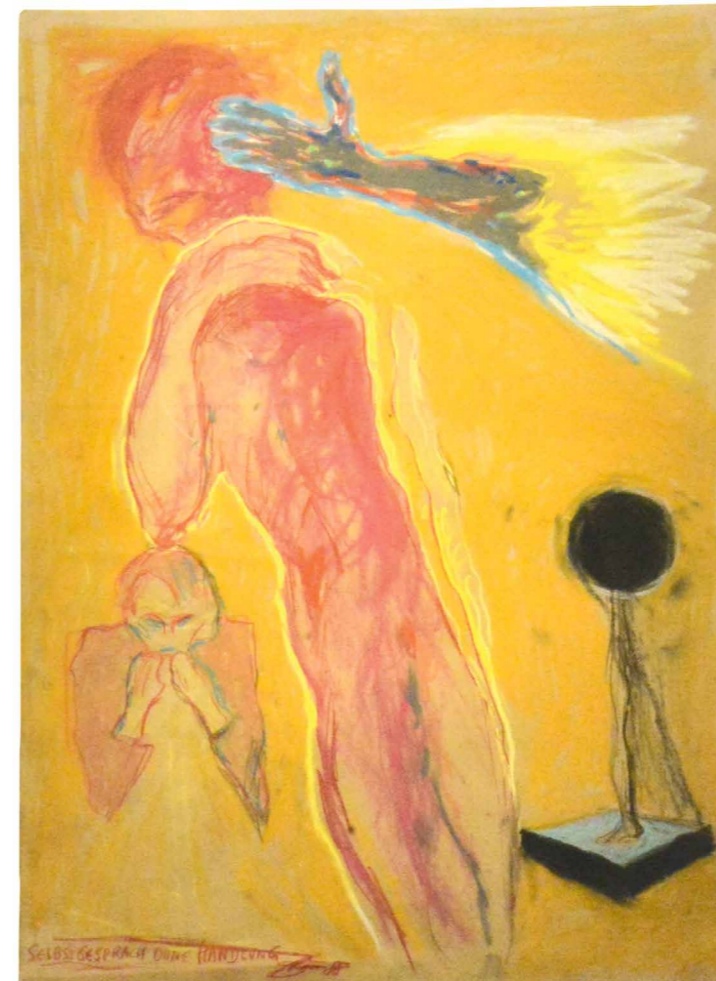
a hiány, a teher és az indulat anatómiája

Hártyavékony, helyenként gyűrött, szakadt, sárgás csomagolópapírra készült cím nélküli informeljeit a hatvanas évektől az ezredfordulóig szinte naplószerűen készítette Günter Brus, kora és önmaga nyers, drámai foglalatát adva ezekkel. Ezek a rajzok olykor absztrakt expresszionista tanulmányok, indulatos jelhagyások, máskor pedig a semmi csomagjai, a hiány szelencéi, tépázott profán scriniumok. A tépázott ön-és kor-képek a hófehér paszpartu – fekete fakeret – biedermeier selyempapéta viszonylatban muzeális fragmentumokká szelídülnek csakúgy, mint a véres-sáros-festékes performance-ok fotódokumentumai.

Brus, minden provokatív és vadul profán akciója és grafikája ellenére klasszikus vénájú művész (is). Az 1970-es és 1980-as években szikár, de Goyá-san kritikus és expresszív, ugyanakkor lírai részleteket is



Günter Brus
A gyilkos idő áttekintése, 1988
olajpasztell, karton, 99 x 70 cm



Günter Brus
Monológ cselekmény nélkül, 1988
olajpasztell, karton, 99 x 70 cm

felvonultató színes és fekete-fehér rajzokat, rézkarcokat készített. Némelyiken szakrális jelképeket hoz sajátosan új helyzetbe, más munkáin pedig szkeptikus vagy ironikus címek, alcímek, odaírt jegyzetek mentén erkölcsi, társadalmi, történelmi helyzetekkel foglalkozik. Birkás Ákoshoz, vagy a magyar Ipartervesek reflektív alakjaihoz, például Frey Krisztiánhoz hasonlóan – nem hasonló stílusban, hanem hasonló kitartással, szemlélettel – keresi a művész aktuális és mindenkori szerepét, identitását, feladatát.

üzenetek a palotába(n) a pokol bugyraiból

Brus felkavaró munkásságával szembesülve az elegáns bécsi palotában egy nem teljesen szoros, de húsba vágó párhuzamot idéz fel: 2009-ben Rómában, a tekintélyt parancsoló Ruspoli Palotában a tragikusan fiatalon eltávozott JEAN-MICHEL BASQUIAT életműkiállítását láthattuk. Az utcáról jött graffitis, drámaian expresszív, olykor infantilis ifjú fekete sztár ugyan Brus-sal szemben az utca üzenetét vitte a magas-művészetbe, míg az osztrák művész az introvertáltabb, intellektuálisabb tartalmakat. Róma szívében vállzsinóros díszgyenruhás szigorú teremőrök vigyáztak Basquiát tarka poklának műalkotássá nemesült töredékeit, míg Bécs patinás centrumában csinos fiatal kurátorok ápolják a végtisztességként klasszikussá emelt Brus pokol-és édenkert-jegyzeteit. Mindkét művész pokla – vére, sara, ecset- és ceruzagesztusai – a mi huszadik századunk hordaléka, a mi vívódásaink, sarunk, gondolataink-indulataink lenyomatai is.

A Schönborn-Batthyány Palota tágas lépcsőházának szemközti falán, klasszikus falfülkében álló antik szobormásolat alatt, a vörös szőnyeg fölött Günter Brus 1965-ös akciójának filmje forog, melyen élő festményként (ruhában) tett egy sétát Bécs belvárosában, a séta végén pedig egy rendőrörsön találta magát. A magányos klasszikus tehát évtizedeken keresztül festékben henterreg, fest, firkál, illusztrál, dokumentál, ír és előad könyörtelenül, kompromisszumok nélkül, míg hazája el nem üldözi, hogy aztán élő legendaként hazahívja szerepelni. Most jó kiállítással és albummal fűzi egybe a művész öt termékeny évtizedét Bécs, mely publicitás a bécsi akcionisták egyik utolsó mohikánjától közelmúltunk egy sajátos, fontos reflexiója.

Lehetőségek terei a múzeumban*

A múzeumi raktár áttört szimultaneitása kortárs szobrászati intervenciókkal

Élő gyűjtemény – MNG Múzeumi szobrok – kortárs reflexiók 2017–2019**

Az idei, kyotói ICOM-konferencián a nemzetközi szakma nem tudott meg egyezni az új múzeumi definícióban, miközben előzetesen bárki javaslatot tehetett meghatározásokra, és sokan éltek is a lehetőséggel. A múzeumba úgy tekinteni, mint a „lehetőségek terére”.¹ 2013 óta egyre elfogadottabb a szakmában, miközben NORA STERNFELD elismert kurátor és múzeum-pedagógus *A radikálisan demokratikus múzeum* című, 2018-ban megjelent könyvében, összegezve a nemzetközi múzeumi kutatások és praxisok nézőpontjait, a *Para-múzeum*² fogalmához jutott el. Sternfeld magát a raktárt nevezte meg a múzeum egyik fő *lehetőségi terének* és egyenesen felszólítja a ma múzeumait arra, hogy intézményi önlegitimációs mélypontokon vagy érvényesítési folyamatokban, első lépésként az archívumaikat/raktáraikat hívják ki! Nos, nem párbajra, hanem arra, hogy a posztreprenatív, demokratikus gyökereit tudatosító, mindenki előtt nyitott múzeum raktárának kincseivel újraértelmezhetővé tegyék munkatársaink és látogatóink számára is a különböző korokban, különböző stratégiák mentén gyűjtött és ezzel megmentett műtárgyakat, kulturális örökségünk javait. Egyértelműnek tűnhet ebben az összefüggésben a Magyar Nemzeti Galériában látható *Élő gyűjtemény* című, térintervenciós kiállítás üzenetrendszere is: fontos és korszerű koncepció kihívni a múzeumi raktárban lévő műtárgyakat, igen fontos, hogy ezt ne csak egy ember, mondjuk a kurátor

1 Irit Rogoff: 2013-ban megalkotott kifejezése a kortárs múzeumot illetően.
2 Nora Sternfeld: *Das Radikaldemokratische Museum*. Edition Angewandte. Wien 2019.

* A megnyitón elhangzott szöveg szerkesztett változata.
** <https://mng.hu/kiallitasok/elo-gyujtemeny>

vagy a művész egyedül tegye és merjük a múzeumot a „váratlan és szokatlan találkozások”³ helyeként értelmezni, aminek részei performanszok, előadások is, hiszen a múzeumi tereket ezekkel is birtokba lehet venni, alternatív megközelítési csatornákat megnyitni.

A kiállítás-megnyitó felkérésének elfogadását egy személyes történet motíválta. Művészettörténész-hallgatóként a karlsruhei Országos Múzeum (Badisches Landesmuseum⁴) igazgatójának, HARALD SIEBENMORGENNEK felvettem, hogy miért nem helyeznek ki az állandó kiállítás ókori művészetet bemutató tereibe a raktárban őrzött kortárs műtárgyak közül egy párat? Érvem 1992-ben az volt, hogy a látogatókat meglepő, új értelmezési felületek jöhetnek létre e nem várt „találkozásokból”. Felvetésem először meghökkentést keltett, de aztán ötletem

3 Irit Rogoff: *Looking Away. Participations in Visual Culture*. https://kvelv.files.wordpress.com/2013/10/irit_rogoff_looking_away_participations_in_visual_culture.pdf
4 <https://www.landmuseum.de/>

teret nyert és elsőként RAFFAEL RHEINSBERG⁵ talajszobrai, városi gyűjtőútján összeszedett, talált tárgyaiból kirakott mezői kerültek az etruszk művészetet bemutató tárlók közé. A földre. Aztán a múzeum munkatársai egy egész, *Dialógus*nak nevezett kiállítás-sorozatokat rendeztek meg erre a múzeumi kurzuson elhangzott ötletre építve.

Több európai múzeumban, de a közeli Bécs Természettudományi Múzeumában is láthattunk az utóbbi években olyan kiállításokat, ahol kortárs képzőművészeket kértek fel arra, hogy alkotásokkal reflektáljanak az állandó gyűjtemény vagy a raktárban őrzött darabokra. 2014-ben például DANIEL SPOERRI dolgozott egy évig a múzeumi raktárból kiemelt tárgyak és saját, új alkotások dialógusának létrehozásán.⁶

Ezekkel a példákkal megneveztem annak a múzeumi gyakorlatnak keretét, amibe SZEIFERT JUDIT kurátor több éves tevékenysége, és a most összegző kiállításként megnyíló *Élő múzeum*-projekt besorolható, miközben kiemelem, hogy erre a konzekvens, időben is nagy ívű gondolkodásra magyarországi múzeumokban még nem volt példa.

Pedig könnyű előhívni emlékezetünkben, hogy a modern múzeum alapítása (Louvre) egyértelmű demokratizálódási, forradalmi folyamatok eredménye, de még az 1980-as és 1990-es években is arra szorult a gyűjtéssel, kiállítással, megőrzéssel, kutatással és közvetítéssel foglalkozó európai múzeumi intézményrendszer, hogy önmagát *társadalmilag* releváns, fontos helyként újraértelmezze.

A kérdés, miszerint *hogyan is képzeljük el a jövő múzeumát?* azonban továbbra sem kerülhető meg, és ezzel magyarázható, hogy a 2000-es években különféle fordulatok⁷ mentén, a korai akcióművészetek

5 Raffael Rheinsberg: *Felder (Dialog)*. Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Zeitgenössische Künstler im Karlsruher Schloß. Karlsruhe 1993.
6 Pl. 2017-ben Al Hasen Fluxus-művész reagált a Villendorfi Vénuszra.
7 Iconic turn (Mitchell), Social turn (Bishop).

Élő gyűjtemény, Magyar Nemzeti Galéria B, C, D épület, 2019. október 17 – 2020. január 26. (részlet a kiállításból) © Fotó: Makrai Péter



tapasztalatainak előhívásával és a reprezentáció folyamatos megkérdőjelezésével, mára a kortárs látogatóra és annak bevonására vetüljön a figyelem fénycsóvjára. A kérdésnek tehát, hogy milyen megoldások alkalmazásával lehet élő, élőbb egy múzeum, a nemzetközi kortárs muzeológiában is konjunktúrája van. Ennek egyik igen fontos lehetősége a gyűjtemények 90%-át szó szerint *elrejtő* múzeumi raktárak áttetszővé tétele, megnyitása, falainak lebontása, az úgynevezett *köztes terek* létrehozása. Mindez annak ellenére, sőt annál inkább, minél jobban elérte a múzeumokat is az ökonómia nyomása, a számok csalóka bővölete, ami egyesek szerint „a minőség és éppen e *köztes terek*⁸ rovására kényszeríti a múzeumokat fulladásos halálra”⁹ vagy agonizálásra. „Ezek a köztes terek biztosítanak terepet az egyéniség stratégiáinak kidolgozására – egyénit vagy közösségit –, amelyek létrehozzák az identitás új jeleit, az együttműködés innovatív tereit és érvet a társadalom eszméjének meghatározására”

8 V.ö. Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*. London, New York 2004.
9 Nora Sternfeld Pascal Gielenre hivatkozva. In: Nora Sternfeld: *Das Radikaldemokratische Museum*. Edition Angewandte, Wien 2019, 17 o.



Élő gyűjtemény, Magyar Nemzeti Galéria B, C, D épület, 2019. október 17 – 2020. január 26. (részletek a kiállításból) © Fotók: Makrai Péter

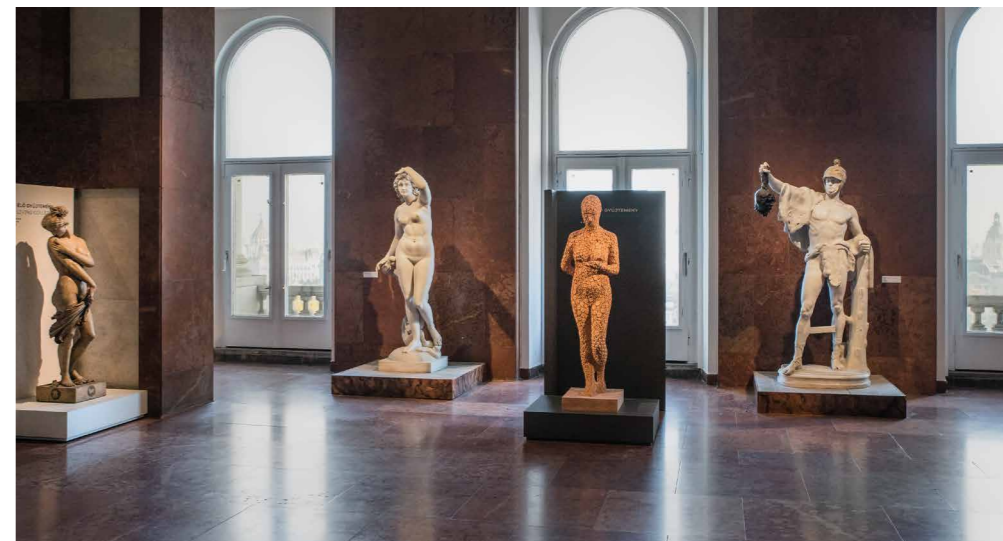


- állítja Homi K. Bhabha.¹⁰ Bevezetőmhoz visszatérve tehát fontos, hogy a raktármegnyitás gesztusa se egy ember nézőpontját érvényesítse. Szeifert Judit koncepciója meghatározó, de az sem egyszemélyes. Összesített eredményét ma együtt fedezhetjük fel a Nemzeti Galéria már ismertnek gondolt kiállítótereiben.

Röviden kiemelnék pár jellegzetességet ebből a dialógusra építő koncepcióból. Engedjék tehát meg, hogy mindazt, amit Szeifert Judit és munkatársai 10 kortárs képzőművésszel folyamatos párbeszédben, együttgondolkodásban létrehozott, ne pusztán és némileg szokványosan, *térintervencióknak* nevezek, hanem inkább áttört *szimultaneitásnak*, egyidejűségnek.

Az alapot a 19. és 20. századi magyarországi szobrászat raktárban őrzött, azonosító cédulákkal, ABC-sorrendben polcokra letett szobrok képezik. A múlt szobrai a múzeumi zsargonban „Nyakbavető”-nek nevezett cédulákkal várják, hogy mikor és kik emelik ki őket újraértelmezve a mai múzeumi terekbe. Szeifert Judit gondolatban maga is kihívta őket, de hierarchikus berögződéseket leépítve kért fel kortárs szobrászokat arra, hogy inkább ők keressenek maguknak párt, elfeledett szépségben vagy groteskságban inspiráló „előképet”. A szabad véletlen mint rendezőelv, ami nem szabott tartalmi vagy formai határokat.

Így választottak kortársaink szocreál, mások klasszicista, naturalista vagy akár modern szobrokat. Elkészült e több éves folyamat során 6 egészalakos szobor vagy torzó, két fej, egy szarvast ábrázoló munka és egy raktári polchelyzetet imitáló installáció traktorosok terrakotta kisplasztikával és márványhomokot tologató műanyagjátékkal. Elkészültek héjplasztikák, a testet mint burkot vagy felszaggatott felületű entitást mutató gondolattárgyak, testrészletek papírgyurmából készített füzérinstallációja, zászlólebegés absztrakt acélverzióban, gázálarcos, megégett első világháborús katonafej, vagy nem utolsó sorban egy Góliátfej, amely a résnyire nyitottan hagyott száj lélektávovásával utal a szobrászat és a múzeum születésével és halállal kapcsolatos tartalmaira, mi több, végpontjaira. Dávid király győzelmére. Akkor most a



Élő gyűjtemény, Magyar Nemzeti Galéria B, C, D épület, 2019. október 17 – 2020. január 26. (részletek a kiállításból) © Fotók: Makrai Péter

kiállító kortárs művészek következzenek: ANTAL MALVINA, BAKOS ILDIKÓ, DRABIK ISTVÁN, FÜLÖP GÁBOR, GAÁL JÓZSEF, MAJOROS ÁRON ZSOLT, RABÓCZKY JUDIT RITA, SZABÓ ÁDÁM, SZURCSIK JÓZSEF és TURCSÁNY VILLÓ.¹¹

A kurátor és a kiállításszervezési osztály intenzív együttműködésének további szép eredménye a bejárást segítő, szoborpár-helyszíneket jelölő, ingyenes „térkép” és a megvásárolható, műtárgyelemzéseket tartalmazó leporellógyűjtemény.

A koncepciónak következő, finom rétege ott jelenik meg, *ahova* a szoborpárok bekerülhetnek. A sternfeldi koncepcióban ez a tér kisajátítása.¹² A látogató aktivizálása pedig a befogadás, a *nézés* és spontán értelmezés aktusaiban valósul meg.

Ha például az első emeleti központi teremben megnézzük az oda felállított szoborpárokat, feltűnik, hogy ezek nem csak egymással alakítanak ki viszonyt, vonatkoznak tartalmi és/vagy formai szempontból egymásra, hanem azok a műalkotások is és velük együtt az a mikrotér is aktivizálódik, *amiben* láthatóak. Flóra, a kecses mozdulatú virágok istennője 1890-ben fából faragott egészalakja tisztes távolságot tart a mai, testvirágokkal borított Flórától, aki elég sokat „beszélhetett”, ha testét ennyi virág borítja... Mögöttük őrt állni látszanak – mint mesékben? – egész alakos, nagyméretű szobrok: Engel József Évája, a combján felkúszó, almát kínáló kígyóval és STROBL ALAJOS sisakja miatt tulajdonképpen „láthatatlan” Perszeusza, a tipikus, erőre utaló heroikus mozdulattal, Medusza fejét bemutató pózban. Az ablakokon kitekintve további tér-idő részleteket látunk, a baluszterek mögött egy lovas szobron siklik tova tekintetünk, eljutva a mába, majd le az idő folytonosságát már pusztán létével idéző Dunához. Ezért szimultaneitás: lassú, fokozatos cserehelyzetek nem áttetsző és áttetsző között, jelenlét és hiány között. A képzőművészeti alkotás és a befogadó sajátidejűségének észlelése, az időben, anyagában, formanyelvzetében, tárgyiségében, tartósságában heterogén elemek, szobrok felvállalt egyidejűsége által. A lehetőségek terei feljöttek a lépcsőn, a Galéria különböző tereiben teremtenek helyet újabb összefüggések felfedezésére. Párhuzamok sora. Párok hol összecsengő, hol disszonánsan lüktető szólamai... Rejtelmek. És zengenek.

¹⁰ Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*. London, New York 2004, 2 o. Idézte in: German Kinga (szerk.): *Fenntartható identitások/Sustainable Identities*. La Biennale di Venezia, Magyar Pavilon, kiadja Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum. Budapest 2015, 49 o.

¹¹ Egy szobrászati kiállításon szintén szokatlan ilyen nagy arányban nőművészek munkáival találkozni. Felhívnam a figyelmet a 2012-ben alapított, transzgresszív kortárs feminista kurátori beállítódásokat képviselő International Association of Women's Museums szervezetre. A témához v.ö. Elke Krasny (szerk.): *Women's Museum. Curatorial Politics in Feminism, Education, History, and Art*. Frauenmuseum Meran 2013.

¹² A további lépések: Ellen-nyilvánosságokat szervezni; alternatív tudást létrehozni, és a képzést radikalizálni. V. ö. Sternfeld 2019, 65.

Húszéves a Sárospataki Képzőművészeti Szabadiskola

Az egyetlen biztos módja a baráti viszony ápolásának és megtartásának, mondta egyszer az univerzális Goethe, ha az ember időről időre közli azt, hogy mit csinál, mert az „emberek sokkal inkább találkoznak abban, amit csinálnak, mint abban, amit gondolnak”. Az akadémiaiktól független szabad művészeti iskolák és a lazább művészi csoportosulások a 19. század végén, de főként a 20. század elején szaporodtak el Európában, melyek a sokat emlegetett piaci érvényesülés mellett magasabb célokat is igyekeztek maguk elé tűzni. A művészcsoportok történetét és művészetszociológiai jelentőségét csak néhány évtizeddel ezelőtt kezdték el alaposabban megvizsgálni, de a pszichológiai magyarázatok sem maradtak el. Az egyik német kutató szerint egy művészcsoport *egyfajta közössége a magánosoknak, és összefogása az önállóaknak*. Ez a tömör meghatározás magában foglalja azt a tényt, hogy az emancipálódott művész visszavonhatatlanul saját erejéből kénytelen megélni a piacon, és azt a paradoxont is, hogy

egy külön természetű, olykor nagyon is „keményfejű” művész miatt csatlakozik önszántából egy olyan közösséghez, amely nem ritkán hasonlóan nehéz karaktereket foglal magába. A szövetkezés és a csoportosulás az eredetiséget, az újtásra való hajlandóságot adott esetben nem fékezi, hanem megsokszorozza, és az újtás kockázatát, a közönség és a kritika visszautasítását sem kellett egyedül elszenvedni. Gondoljunk csak az impresszionisták hosszantartó vezeklésére. Az 1890-es évek különösen fontos évtized volt az új művészcsoportok létrejöttének szempontjából, amely döntően megváltoztatta a kiállítások addigi gyakorlatát is. Fontos vonása volt még ezeknek a művészeti csoportoknak, hogy legtöbbször vagy egy mester körül kialakult szabadiskola növendékei voltak, vagy baráti társaságban egy általuk felfedezett, motívumokban gazdag táji környezetben, egymással is versengve képezték magukat (Barbizon, Argenteuil a franciáknál, Worpswede, Moritzburg a németeknél). De a versengés mellett leginkább a köztük kialakult szoros barátság jelentette az inspiráció forrását.

A magyar művészet történetében HOLLÓSY SIMON volt az, aki az első szabad iskolákat létrehozta Münchenben, és ő volt az is, aki Nagybányán és Técsőn megszervezte azokat a nyári kurzusokat, amelyeket

manapság művésztelepeknek nevezünk. Az akkori „kulturális államtitkárhoz” írt egyik 1890-es levelében kifejtette: „az ő iskolájának célja, minden embert egyénileg fejleszteni, nemcsak kivitelben, de nézni-látni tanítani a szó legszorosabb értelmében, szellemileg is!”

A Sárospataki Szabadiskola történetében az 1994 nyarán alakult PATAK művészeti csoport játszott fontos szerepet. Tagjai SOMOGYI GYÖRGY, AKNAY JÁNOS, PUHA FERENC, GUBIS MIHÁLY, KÉRI MIHÁLY, PENYESKA LÁSZLÓ, HAHN FERENC és a német NICKEL-házaspár voltak, akik a Dorkó tanyán, majd Fonyban dolgoztak.¹ A PATAK elnevezés nem a városra, hanem a patakra, mint vízfolyásra vonatkozott, abban az értelemben, hogy egy patak mindig előre nem látható és rapszodikus utakat jár be, vagyis a szabadság szimbólumaként is értelmezhető. A tagok változatos életutakat jártak be és alkotásaik a legkülönbözőbb kortárs művészeti irányzatokhoz tartoznak. Csak néhány példát említve: FELUGOSSY LÁSZLÓ munkáiban például nemcsak zene, a képzőművészet, de a költészet is fontos szerepet tölt be. Gubis Mihály grafikus a Vajda Lajos Stúdió tagja és munkáira az egykori Pesti Műhely (BAK IMRE, FAJÓ JÁNOS, NÁDLER ISTVÁN) művészete volt hatással.

A Sárospataki Urbán György Képzőművészeti Szabadiskola, melynek tagjai *Mesterek és tanítványok* címmel jubileumi kiállítást rendeztek a Vármező Galéria termeiben, a fent leírtak szellemében dolgoznak, az ódon sárospataki vár környezetében, a Bertalan házban. A nyaranta megnyíló iskolát a CSETNEKI József által létrehozott Art Ért Alapítvány saját költségén tartja fenn, sajnos igen gyér önkormányzati érdeklődés mellett, hiszen még egy szerény galériát sem sikerült létrehozni az itt elkészült művek bemutatására, és a városi múzeum sem fogadja be azt a nagy számú alkotást, amit az idelátogató növendékek minden évben az iskolában hagynak. A Sárospatakra nyaranta mintegy nyolcvan százalékban vissza-visszatérő tanítványoknak alkalmuk van stúdiómunkában részt venni, ahol rajztudásukat, szín-kompozíciós képességeiket fejleszthetik, illetve saját program szerint dolgozhatnak. A hallgatók különböző életkorúak és képzettségűek. Vannak köztük fiatalok, akik művészpályára készülnek, és olyanok is, akik idősebben kezdik el művészi munkájukat. A lényeg az, hogy közös céljuk a művészeti kérdésekben való elmerülés, és egyéni stílusuk megtalálása. A képzés közepén, amely tíz nappól áll, következik az első bemutató, amelynek alkalmával a résztvevők közösen megnézik egymás képeit, és a mesterek tanácsokat adnak arra nézvést, hogy az adott munkában hogyan lehet tovább haladni, melyek lehetnek a további járható utak. A hallgatók délelőttönként Baksai József művésztanár kortárs művészettörténeti előadásaiából is meríthetnek ösztönzést és ötleteket. A nap folyamán pedig, ha szükségét érzik, korrektúrát igényelhetnek a mestertől. A kurzus végén jön a második „terítés”, amelyen a tanárok már zsűrizik a képeket és eldöntik, hogy ki legyen az év Urbán György², vagy Gubis Mihály-ösztöndíjasa. Hogy mindenki szabadon alkothasson az iskolában, azt jól nyomon lehetett követni a kiállításon is, hiszen a képzőművészet minden ága jelen volt, de főként a festészeti munkák uralták a kiállítótereket. Azt szokták mondani, hogy termékeny talaj nélkül egy zseni sem tud kifejlődni és kiteljesedni: szüksége van egy inspiráló háttérre, amelyből kiemelkedhet.

1 A Patak csoport alapító tagjai 1994-ben: Somogyi György festő (elnök), Aknay János festő, Gubis Mihály képzőművész, Hann Ferenc művészettörténész, Kéri Mihály festő, Penyeska László festő, Puha Ferenc festő. A csoport újabb tagjai: Csetneki József, Felugossy László, Novotny Tihomér, Szemadám György, Wrobel Péter. A szabadiskolán tanítottak a húsz év alatt: Aknay János, Csetneki József, Gubis Mihály, Somogyi György, Puha Ferenc, Baksai József, Wrobel Péter.
2 Urbán György Sárospatakon nagy köztiszteltettségű örvendő művész volt, aki Münchenben halt meg, róla nevezeték el a díjat.

Baksai József és tanítványai



A műterem



inside express →

KERESZTES ZSÓFIA
Olthatatlan szomj, 2017
üvegmozaik, purhab,
cementhabarcs, cérna, réz
© Fotók: Elő Ferenc



NEDVES HÁLÓZATOK

Trafó Galéria

2019.11.16. - 2019.12.30.

Kiállító művészek:

LOUIS HENDERSON, KERESZTES ZSÓFIA,
BIRTHE LEEMEIJER, THE OTOLITH
GROUP, PROKARYOTE PRECARIAT,
SISSEL MARIE TONN

Kurátor:

SZALÍPSZKI JUDIT

