

BALCON



2019_11,12

kortárs művészeti folyóirat, Budapest



9 771216 889000

ISSN 1216-8890 1080 Ft

19012



Az installáció címe a görög mitológiából ismert kréti királynóra utal, akinek az aranyfonala segítségével jutott ki Thészeusz a Minótauros labirintusából. Munkámban egy szimbolikus útvesztő alaprajza látható a falon tapétaként felfüggesztve, mely csupán darabjaiban jelenik meg, lehetetlenné téve a kötött út végigjárhatóságát. Ezzel a vizuális gesztussal a társadalmunkra egyre inkább jellemző talajvesztettség, instabilitás, céltalanság és rögzültség érzésére próbálok reflektálni. Az előtérben lévő egymásnak dőlő, deformált létrák megjelenése pedig egyszerre kapcsolódik a játszótéri mászókkák formavilágához, valamint a munkáslétrák

kinézetéhez, átjárást teremtve a játék és munka dichotómiája között. Instabil megjelenésük azonban nem fest bizakodó képet elénk, egyben maradásukról és megállásukról csupán a léceket összefogó zsinórláncok gondoskodnak. Stabilitást adnak ugyan a konstrukciónak, de egyben rögzítik is kitekert, egymásba csavarodott állapotukban a darabokat. A zsinórláncok így Ariadné fonalának az eltorzult verzióivá válnak, amelyek ugyan egyfajta megoldást, kiutat biztosítanak, de legalább annyira meg is kötik a lehetőségeket. Ezek a kötelek éppen ezért a társadalmi és egzisztenciális kötelezettségek szimbólumai a munkámban.



CHRISTIAN BOLTANSKI

Réserve: *Les Suisses morts*, 1991
fémdobozok, fekete-fehér fényképek,
12×23×21,3 cm (minden doboz),
6×4 cm (minden fénykép)
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern
Fotó © IVAM, Institut Valencia d'Art
Moderne © Adagp, Paris, 2019

MOLNÁR JUDIT LILLA

Ariadné, 2019
papír, akril, fa, zsinór
© Fotók: Molnár Judit Lilla



4
DARIDA VERONIKA: Életmű
archívumok | Christian Boltanski:
Taire son temps



14
POPOVICS VIKTÓRIA: A bécsi
Kontakt gyűjtemény | Kánon-
teremtés és a közép-, kelet- és
délkelet-európai művészet
bemutatásának performatív
lehetőségei



19
TATAI ERZSÉBET: Jugoszláv
avantgárd – *Bosch+Bosch csoport*
és a vajdasági neoavantgárd
mozgalom | *GORGONA 1959–1968*
– Független művészeti törekvések
Zágrábban – Retrospektív kiállítás
a Marinko Sudac gyűjteményből



30
SŐRÉS ZSOLT: Színesztetikus
absztrakt proto pszichedelikus
zene: az elektroakusztikus zenei
szabadimprovizáció szerepe
Király Ernő utolsó korszakában



35
FEHÉR DÁVID: Felhasított monokrómia
Bernáth Dániel új műveiről



39
VETŐ ORSOLYA LIA: *Torture Garden /*
Kínok kertje | Cservenka Edit,
Vető Orsolya Lia és Zuzana Zurbolová
kiállítása



41
BEZSENYI BALÁZS: „Ha nem
találkozunk többé ebben az életben,
érezni akarom a hiányodat.” | *Hűlt hely* –
Forenzikus esztétika Barakonyi Szabolcs
kiállítása



46
JANKÓ JUDIT: Nem vagyunk anyaghoz
kötve | Egy tárgy – egy poén | Gáspár
György: *Beyond 2000*



49
STRAUSZ LÁSZLÓ: Elmosott életrajz,
élesre állítva | Florian Henckel von
Donnersmarck: *Mű szerző nélkül* (2018)

Főszerkesztő:

HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

Szerkesztők:

HERMANN VERONIKA
hermann.veronika@gmail.com
SZÁZADOS LÁSZLÓ
szadoslaszlo@gmail.com
SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA
zsuzsanna.szegedymaszak@gmail.com

Lapferv:

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



Életmű archívumok

Christian Boltanski: *Taire son temps*

Centre Pompidou, Párizs

2019. november 13 – 2020. március 16.*

„Mit jelent számomra, jelen pillanatban, hogy a Pompidou Központban állítok ki?

Mit jelent a Pompidou? Hogyan rombolható le a Pompidou? Hogyan sikerülhet, ami a legnehezebbnek tűnik, érzelmet kelteni ebben a térben? Hogyan ne essünk a csapdájába? Hogyan alakítható át a Pompidou valami mássá, ami már nem a Pompidou?”¹

Ezeket a dilemmákat CHRISTIAN BOLTANSKI egy CATHERINE GRENIER-vel folytatott hosszú beszélgetéssorozat végén fogalmazza meg, még 2005-ben. Érdekes megjegyezni, hogy akkor ezt az életműinterjút a művész egyfajta pszichoterápiás vallomásnak szánja, melynek alapelve, hogy a közel egy éven keresztül, heti rendszerességgel zajló beszélgetéseken elhangzottakat a kérdezőnek minden módosítás nélkül kell leírnia. Ez egyébként pontosan illik Boltanski szemléletéhez, aki magát a szóbeliség követői közé sorolja, mivel gondolatait nem esszéikben, hanem élőbeszédben, folyamatos diskurzusokban fejt ki, melyek tárgya a művészet és az élet, vagy pontosabban a mű és a művész életének kapcsolata. Továbbá önmagát elsősorban olyan hagyományos mesélőnek tartja, aki látogatóját, történeti vagy mítoszai révén, egy másik valóság felé vezet.

„Mítoszokat alkotni fontosabb, mint műveket”² – mondja egy egészen friss, BERNARD BLISTENE-nel folytatott beszélgetésben. Ehhez hozzátartozik, hogy Christian Boltanski élete is egy mítosz, egészen első filmjétől, mely

¹ CHRISTIAN BOLTANSKI – CATHERINE GRENIER: *La Vie possible de Christian Boltanski*, Seuil, Paris, 2007, 282. (a továbbiakban *La vie possible de C.B.*)

² *Christian Boltanski: Faire son temps (Catalogue)*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2019, 96. (a továbbiakban *Catalogue*)

* https://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR_R-923dc3544a7f9d4b17cd6b64be8382ed¶m.idSource=FR_E-923dc3544a7f9d4b17cd6b64be8382ed

a *La vie impossible de Christian Boltanski* (1967) címet viselte, egészen a Pompidou Központ aktuális és grandiózus kiállításáig. Ugyanebben az interjúban, mely a kiállításkatalógus kísérőszövegeként jelent meg, arról a művészeti tapasztalatról is vall, mely szerint „minél többet dolgozunk, annál inkább eltűnünk, annál inkább saját művünké válunk”.³ Egy idő után tehát a saját élet megkülönböztethetetlen lesz a művekben megjelenő életektől. Ahogy Boltanski megfogalmazza: „azt hiszem, hogy anélkül mutattam be az életet, hogy megéltém volna”.⁴

A meg-nem-élés azonban nem jelenti azt, hogy ne lehetne az általunk „elképzelt élet(ek)ről” egy valódiabb és mélyebb ismeretünk. De vajon mi teszi szükségessé ezeket az elképzelt életeket?

Mindenekelőtt az életről való lemondás vagy az élet hiánya. Anélkül, hogy a művész életrajzába (melynek jelentőségét az érintett egyébként is tagadja) részletesen belemen-nénk, annyit fontos megemlítenünk, hogy Christian Boltanski a második világháború

végén született, 1944. szeptember 6-án,⁵ korzikai katolikus anya és ukrán zsidó apa gyermekeként, egy félelemtől átjárt környezetben. Ennek oka főleg az, hogy az orvos apát közel két évig a lakás alatti rejtékhelyen bújtatták, ahonnan – a legenda szerint – csak a gyermeke születésekor jött fel, akit később Christian-Liberté néven anyakönyveztek (Boltanski egyébként nem egyedüli gyermek, két fivére szintén ismert értelmiségi: a nyelvész Jean-Élie és a szociológus Luc). Gyermekkorát egy túl óvó környezetben töltötte, közel húszéves koráig kíséret nélkül még az utcára sem mehetett ki, tanulmányait hamar félbehagyta, ezért teljesen autodidakta módon szerezte ismereteit. Később megismerkedett a szintén képzőművész ANNETTE MESSAGER-vel, akivel azóta is egy párt alkotnak. Életében az egyik legnagyobb váltást a szülői otthonban kialakított műterem elhagyása, és a Malakoffba költözés jelentette (1981-ben), valamint ezzel közel egyidőben a szülei halála. Christoph Boltanski valós

⁵ Érdekes megjegyezni, hogy 60 éves korában készíti, az INA filmarchívumát felhasználva, egy rövidfilmet (*6 septembres*), melyet az elmúlt hatvan év szeptember 6-ai híradóanyagaiból vág össze. Szándéka szerint ez az alig háromperces alkotás egyszerre összegzés és vanitas. Ld. <https://www.youtube.com/watch?v=YHbsExdl8tw> (utolsó letöltés: 2019. november 26.)

életének eseményeiből ennyit érdemes felidézni, a többi a művek története. Ugyanakkor korai munkái közül már az 1969-ben kiadott első könyv (*Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-50*) is hamis fotókat mutat fel saját fotókként; pár évvel később pedig az *Album de photos de la famille D., 1939-1964* (1971),⁶ melyet Boltanski első meghatározó kiállításán, az 1972-es *documentán* mutatnak be, egy egyszerre képzeletbeli és létező Michel Durand családját prezentálja, egy teljesen átlagos család életének fényképalbumaként (Franciaországban a Durand az egyik legelterjedtebb név). Innentől kezdve Christian Boltanski önarcképei épp annyira sajátok és nem sajátok (hiszen többnyire nem az ő vonásait rögzítik), mint összes portréja, melyeken ismeretlen tekintetek szólítanak meg minket, megragadó és kikerülhetetlen erővel.

Mindezek után, kicsoda Christian Boltanski? Mit jelent egy neki szentelt életműkiállítás?

Ha a Boltanski név alatt az általa alkotott és következképp őt alkotó művek sokaságát értjük, akkor van-e jelentősége annak, hogy az egyes művek milyen sorrendben jöttek létre? Boltanski szerint egyértelműen nincs, mivel kategorikusan elveti a fejlődés bármilyen eszméjét. Többször hangot ad azon meggyőződésének, hogy sem általában a művészetben, sem az egyén művészetében nincs valódi fejlődés. Ugyanazokat a kérdéseket tesszük fel újra és újra, legfeljebb a válaszadás eszközei és formái változnak. Ezért a Boltanski életműkiállítás sem követhet egy hagyományos, megszokott, kronologikus utat.

Ezek után azt várhatnánk, hogy a kiinduló- és végpontnak – melyet a kiállítás elején elhelyezett két neonfelirat: a *Départ* (2015) és az *Arrivée* (2015) jelez – voltaképp egybe kellene esnie. Annál is inkább, mert ez a két szó az

⁶ http://i-ac.eu/fr/collection/314_album-de-photos-de-la-famille-d-1939-1964-CHRISTIAN-BOLTANSKI-1971

Christian Boltanski

L'Album de photographies de la famille D., entre 1939 et 1964, 1971, fekete-fehér nyomatok bádögkeretben, 22,5 x 31 x 4 cm (minden keret); 220 x 450 x 4 cm (feljes méret)
Institut d'art contemporain de Villeurbanne, Villeurbanne, en dépôt au Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole
© Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole © Fotó: Yves Bresson © Adagp, Párizs, 2019



³ *Catalogue*, 98.
⁴ *Catalogue*, 98.



Christian Boltanski
La chambre ovale, 1967, akril, farost, 115x146,5 cm | Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, achat de l'État, 1968; attribution au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 2008 | Collection Centre Pompidou, MNAM-CCI
 © Fotó: Adam Rzepka / Dist. RMN-GP © Adagp, Paris, 2019

életet is szimbolizálja, mely minden pillanatában elindulás és megérkezés. A két végpont egybeesése továbbá kifejezhetné a megállást vagy stagnálást is, hiszen ahogy a katalógusban Boltanski megfogalmazza: „úgy vélem, hogy egy ráadás időben élek, már legalább tíz éve meghalhattam volna”.⁷

Ezzel szemben a kiállítás – talán a kiállítótér jellegéből adódóan – a kronológiát nem teljesen bontja meg. Az első teremben a korai korszak két emblemikus művével találjuk szembe magunkat: a *Le chambre ovale* (1967) festménnyel, és a kompozíciójában erre erősen emlékeztető, *L'Homme qui tousse* (1969) című, alig háromperces rövidfilmmel,⁸ mely a minimalista expresszionizmus jegyeit mutatja. A földön ülő, görcsös fájdalommal előredőlő, színes festékekkel borított figura mintha egyszerre köhögne, öklendezne és hörögne. Ez a sokkoló és nehezen elviselhető hang, még a teremtől eltávolodva is, sokáig hallható. Az utolsó teremben viszont a közelmúltban készült két *Animitas* látunk (*Animitas Chili*, 2014 és *Animitas blanc*, 2017). Mindkettő a természet színházaként megjelenő videoprojekció, melyek közül az első egy még eleven, a második egy már halott tájat mutat, a bennük lengedező szélcsengőkkel, melyek úgy szólnak, akár a lélekharangok. Ha tehát összevetjük az első és az utolsó termet, akkor azt mondhatjuk, hogy mégiscsak van egy időbeli haladás, még akkor is, ha a közbülső termekben a kronológia felborul. Ezt a haladásérzetet – mely voltaképp a semmi felé tartó haladás – még inkább alátámasztja a kiállítás utolsó, kifejezetten erre az alkalomra készült alkotása, a *Le Passage* (2019). A mindössze hat másodperces némafilmen – mely egy vászonra vetített, fekete-fehér mozgóképszekvencia – egy hátulról látott tömeg lassan a semmibe tűnik.

Azt gondolhatnánk, hogy az eltűnés az utolsó évek problémája, ez azonban csak részben igaz. Valójában Boltanski, szigorú következetességgel,

⁷ Catalogue, 21.
⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=bfJJwdD3o6c> (utolsó letöltés: 2019. november 26.)

azokat a problémákat gondolja újra, melyek „túlélő” státuszából adódnak.⁹ Ahogy a 2005-ös beszélgetésben megfogalmazza: „azt hiszem, hogy igazán a XX. századhoz tartozom, és kiváltképp a háború utáni évekhez”.¹⁰ Műveiben ezért elsődleges kérdés az, hogy miért lesz valakiből (és nem valaki másból) túlélő. Erre persze nincs válasz, a sors és a vakszerencse fogalmain túl, melyek Boltanskit megrögzötten foglalkoztatják. Ebből következően fő törekvése az, hogy művei nyomot hagyjanak azok helyett, akik látszólag nyomtalanul tűntek el. Minden műalkotás így lesz jeladás, mely egy már ott nem levőről tanúskodik, távollétének felmutatása által. Boltanski saját személyét és életét csak annyiban tartja fontosnak, amennyiben lehetővé teszi, hogy általa a feledésből kiemelkedjenek egyes efemér, semmibe vesztett életek.

Mindez azt jelenti, hogy művei látszólagos életrajzi jellege csak eszköz ahhoz, hogy rejtett vagy láthatatlan életek felfedezése felé vezessen. A személyesség tehát itt nem művészi nárcizmus, nem nyilvános gyónás, nem leplezetlen kitérkezés. Épp ellenkezőleg, Boltanski ragaszkodik ahhoz a tényhez, hogy folyton hazudik (hangsúlyozva, hogy a valóság túl komplex ahhoz, hogy egyértelműen kifejezhető legyen, és hogy minden művészet, ami műalkotásokat hoz létre, nem kimondja, csak érzékelteti az igazságot).¹¹ A hazugság nyílt felvállalása ugyanakkor a hazug paradoxonához vezet, vajon ebben hihetünk neki?

Mégis, talán messzebbre jutunk, ha inkább igazi mesemondóként tekintünk rá, a benjamini értelemben, mely szerint: „a mesemondó az az ember, aki élete gyertyáját meséinek gyengéd lángjával teljesen el tudja fogyasztani”.¹²

⁹ Christian Boltanski művészetet többnyire ANSELM KIEFER vagy GERHARD RICHTER munkásságához szokták hasonlítani, a másodgenerációs traumafeldolgozás, valamint a tematika szempontjából. Mi most szándékosan kerüljük ezeket a látszatpárhuzamokat, mert Boltanski életművét nem más életművekkel összevetve, hanem önmagában és egyedülállóként akarjuk bemutatni. Meggyőződésünk ugyanis, hogy ez az életmű nem más hatásokat követve vagy azokhoz igazodva, hanem csupán saját belső szükségszerűsége szerint halad.

¹⁰ *La vie possible de C.B.*, 65.
¹¹ Ezzel az állítással kezdődik a róla forgatott dokumentumfilm, a *Les vies possibles de Christian Boltanski* (2010, f. HEINZ PETER SCHWERTEL), ld. <https://www.youtube.com/watch?v=SCWUgy8ywtA>; <https://www.youtube.com/watch?v=uEeE8ezDdIk>; <https://www.youtube.com/watch?v=T8cn5im8sPU> (utolsó letöltés: 2019. november 26.)

¹² WALTER BENJAMIN: *Kommentár és prófécia*, Gondolat, Budapest, 1969, 126.

Christian Boltanski életműkiállításának megközelítéséhez és rövid bemutatásához ezért a továbbiakban azt az utat követjük, hogy felidézük az általa elmesélt mítoszok néhány alapelemét, abban a sorrendben, ahogyan a Centre Pompidou neutrális kiállítótereiben megjelennek. Hét nagyobb témát nevezünk meg, melyek nem különíthetők el élesen egymástól, mivel egymást is átjárják, mint ahogy a bennük felbukkanó témák is lehetnének kiemeltek. Emiatt értelmezésünk némiképp önkényes, de talán lehetővé teszi nem csupán a kiállítás, de egy gondolkodásmód felvázolását is.

Gyermekkor kronológiák

„Az első emlékek mindig kitalált emlékek”¹³ – mondja Boltanski életrajzi visszaemlékezései kezdetén, és ez jelenik meg a kiállítás elején látható, egy képzeletbeli gyermekort ábrázoló munkáiban. Ilyenek a már említett Durand családi fotók, de a *Club*

¹³ *La vie possible de C.B.*, 9.

Christian Boltanski

La Vie impossible de C.B., 2001, 20 db keret (fa, drótháló, fénycsövek, elektromos vezetékek, papír, fényképek) 150 x 87 x 12 cm (egyenként) A Pompidou Center által szervezett *Extra Large* című kiállítás, Grimaldi Forum, Monaco, 2012 | Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, achat à l'artiste, 2004 | Collection Centre Pompidou, MNAM-CCI
 Fotó: © Philippe Migeat/Dist. RMN-GP © Adagp, Paris, 2019



Mickey gyerekújságból kivágott gyermekportrék is, melyek azt a normális gyermekort ábrázolják, melyet Boltanski nem élhetett át. Ugyancsak egy másik gyermekort idéz az a fekete-fehér fotósorozat, melyen hatéves unokaöccse ruhái szerepelnek (*Les Habits de François C.*, 1971). Ezek az elnyűtt öltözékek, melyeknek nem látjuk a viselőjét, már egy későbbi nagy téma, a ruhák felé mutatnak. Szintén egy gyermekort alapélményhez kötődik Boltanski fő szenvedélye: a gyűjtés. Minden gyermek nagy gyűjtő,¹⁴ gondoljunk csak a gyermekort növény-, rovar-, bélyeg-, képeslap-, játékgyűjteményekre. Ezek a féltve őrzött tárgyak később többnyire elvesznek, legfeljebb csak egy-két darab marad meg belőlük. Ezt mutatják Boltanski nagy vitrinjei is (*Vitrine de référence*, 1972), melyek tárlóiban a legkülönbözőbb, teljességgel esetleges tárgyak tűnnek fel: családi fényképek, tablóképek, rajzok és jegyzetek, olvasókönyv lapok, orvosságdobozok, karszalagok, hajtincsek, kövek és kiszáradt sárgolyók... Eltűnt idők nyomában való kutatást jeleznek ezek a rekvizitumok, ugyanakkor a múzeumi tárlók már az eltávolodást, a tárgyilagos és semleges rendszerezést is jelzik. Nem fedezhető fel ezekben az „ösgyűjteményeken” alapuló vitrinekben semmi nosztalgia, legfeljebb a személyes archívum létrehozásának vágya az, ami először itt jelentkezik. Ennek folytatását látjuk majd egy későbbi teremben a *La Vie impossible de C.B.* (2001) óriástablóin, melyek már

¹⁴ Hasonló gondolatok figyelhetők meg Walter Benjamin és Giorgio Agamben írásaiban (ld. WALTER BENJAMIN: *Egyirányú utca. Berlini gyermekort a századforduló táján*, Atlantisz, Budapest, 2005; GIORGIO AGAMBEN: *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino, 1979)



Christian Boltanski
Théâtre d'ombres, 1984–1997, karton figurák, vetítők, fényszórók, ventilátorok, változó méret
© Fotó: André Morain © Adagp, Paris, 2019

a felnőttkor nyomait őrzi (képeslapok, vázlatok, munkajegyzetek, menetjegyek, a befejezett művekről készült fotók). Ám ezekben sincs semmilyen tudományos rendszerező jelleg. Boltanski nem történész, hanem művész. Őt csak a mikrotörténetek és a „kis emlékezetek” foglalkoztatják, melyek az évek távlatából elveszítik személyes jellegüket és vonatkozásait, és egy kor dokumentumaivá vagy lenyomataivá válnak. Boltanski szavait idézve: „A Nagy Történelem csak a könyvekben létezik, engem azok a kis történetek érdekelnek, melyek megkülönböztetik az egyes egyéneket. Vágyat érzek arra, hogy mindenkinek külön múzeumot alkossak”.¹⁵ Ebből a szempontból az is lényegtelen, hogy Boltanski saját gyermekkori tárgyait állítja-e ki, vagy imaginárius gyermekkorokat hoz létre. Hiszen végsősoron, az időbeli távolság és az emlékek elhalványulása okán, minden gyermekkor képzeletbeli.

Árnyjátékok

Szintén a gyermekorból ered a fény- és árnyjátékok iránti faszináció. Gondoljunk a laterna magicára, a kínai árnyjátékokra, a diafilmvetítésekre, melyek a gyermek számára egy mágikus világ emléknymai. Boltanski először az 1980-as évek közepén kezd el árnyjátékszínházakat

fabrikálni. Ennek legszebb példája 1985-ben, a Salpêtrière kórház kápolnájában megrendezett kiállítása (apja nem sokkal korábban ebben a kórházban halt meg). Itt jelentek meg először, a szakrális tér sejtelmes félhomályában, a kínai árnyjátékok mintájára létrehozott kis színházai (*Théâtre d'ombres*, 1984–1997),¹⁶ melyek figurái fémszálon mozgatott papírfigurák voltak, akik fém forgószerkezetek közt mozogtak. Ezekből most két színházképet láthatunk: az egyiket egy akasztott ember feje felett a halál groteszk és kissé ijedt anygala repked; a másikon egy állványon fejek és csontvázak lógnak, egy mozdulatlan (vagy csak a ventilátor fuvallata által mozgatott) *danse macabre* szereplőiként. Ezek az árnyjátékok kis halál-színházak, a szó kantori értelmében. Nem véletlenül, hiszen TADEUSZ KANTOR az

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=9KDMoB5zcE4> (utolsó letöltés: 2019. november 26.)

az alkotó, akit Boltanski a legközelebb érez magához, és akinek *Halott osztály* (1975) előadásáról (mely szintén az emlékezet és a halál színháza volt) töretlen lelkesedéssel beszél. Ezek a kis, mechanikus és efemer bábszínházak¹⁷ ugyanakkor előretalnak Boltanski későbbi színházi munkáira. Társalkotóként ugyanis egyre több olyan előadás létrehozásában vesz részt, melyek zenei és összművészeti alkotások, és így képzőművészeti munkáiban is egyre hangsúlyosabbá válik a zeneiség. Mindinkább úgy tekint műveire, mint sajátos partitúrákra, melyek csak az újrajátszásban léteznek.

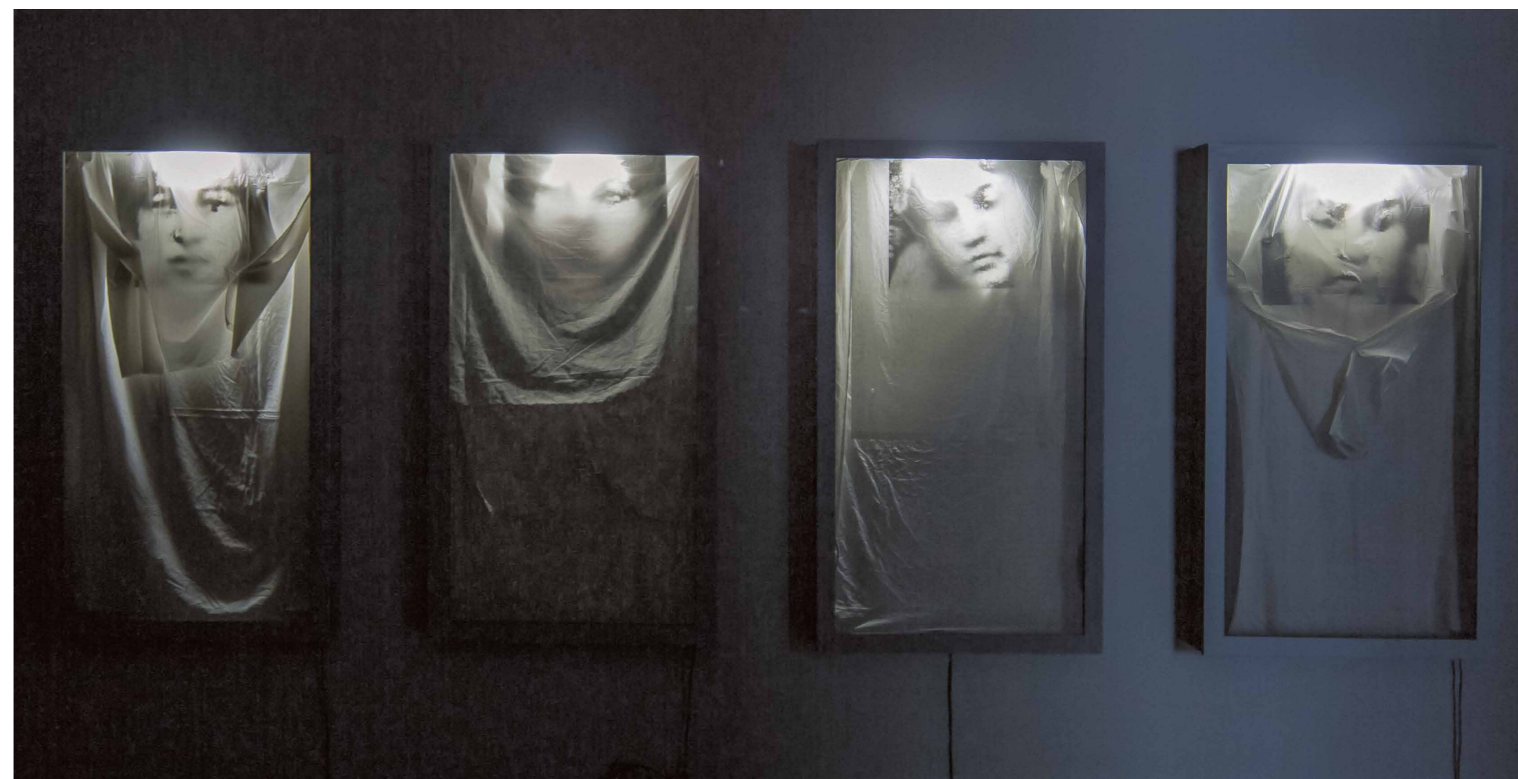
Szívregiszterek

Az árnyszínházak törekeny marionettfigurái, nem-emberi mivoltukban is, az emberi esendőséget jelenítik meg. A fátumnak vagy vakvégzetnek (a felülről irányító konstrukciónak vagy az alkotó keznek) való kiszolgáltatottságot. A bábuk mozgatósínórja, ahogy az élet fonala, bármelyik pillanatban elszakadhat. Ebben az emberi szívhez hasonlítanak, mely bármikor megállhat. Emiatt azok a pulzáló szívhangok, melyeket Boltanski szintén gyűjteni kezdett, és kiváltképp az egyes dobbanások közötti szünetek,

¹⁷ Kantor első színházi kísérletét (1938-ban) *Efemer és Mechanikus Bábszínházacska*nak nevezte. Erről ld. TADEUSZ KANTOR: *Halál-színház*, Prospero, Budapest-Szeged, 1994, 127.

Christian Boltanski

Les Véroniques, 1996 | Christian Boltanski: *Storage Memory*, Power Station of Art, Shanghai, 2018
© Courtesy Power Station of Art, Shanghai © Fotó: Jiang Wenyi © Adagp, Paris, 2019



egy különleges auditív tapasztalatot váltanak ki. A kiállításon a szívhangokat egy fekete tükrökkel borított falú, sötét teremben hallhatjuk, melyet egyetlen izzó világít meg. Az izzó vibrálása olyan, mint a szív kihagyása: mindkettő „memento mori”.

Érdeemes megemlíteni, hogy Boltanski legnagyobb szívhanggyűjteményét (*Les Archives du Cœur*) egy japán szigeten helyezte el.¹⁸ Emiatt Teshima szigete az elmúlt években kultikus és mitikus helyé vált: egyrészt felkeresik azok, akik hozzátartozóik szívhangját szeretnék viszonhallani, másrészt az egész alkotástörténet legendaszerű jelleget nyert. Valóban úgy hangzik, mint egy mese kezdete: van valahol, a tenger közepén, egy kis sziget, ami 70.000 ember szívdobbanását őrzi...

Szellemképek

Boltanski nem a testek, hanem az arcok gyűjtője. A legkülönbözőbb installációkban helyezi el – keretek vagy állványok közé feszítve, tárlókba rakva, vásznakon vagy lepleken lebegtetve, süteménydobozokra vagy irattartókra ragasztva – azokat a fekete-fehér fényképeket, melyeket változatos módokon (saját vagy ismerősök albumaiból, újságokból, felhívások révén) gyűjt össze. Többnyire látható fényforrásokkal megvilágítva (melyek által minden arc külön fényt nyer), emelvényekre vagy profán oltárokra állítva, ezek a hétköznapi privátfotók megmenekülnek a feledéstől. Boltanskinál minden fénykép olyan, akár egy utolsó portré: mivel nincs összehasonlítási alapunk, ezért ezek az egyetleneszer feltűnő, ismeretlen arcok önmaguk teljességéig és igazságáig jelennek meg előttünk. Habár minden kép így valódi ikonná válik,¹⁹ ám mégis van köztük egy olyan fotósorozat, amely a *Veronika-kendők* címet viseli (*Les Véroniques*, 1996). Ezeken a valóban szubsztilis képeken a portrék vászonra applikált pauszpapíron tűnnek fel. Az anyag gyűrődése hullámmozgást teremt a képen, az elmosódott női arcok csak a felső harmadban tűnnek fel, mintha egy ágyban vagy koporsóban, állig betakarva feküdnének. Ezek a Veronika-arcok

¹⁸ <http://benesse-artsite.jp/en/art/boltanski.html>
¹⁹ Erről a hagyományról ld. HANS BELTING: *A hiteles kép*, Atlantisz, Budapest, 2009.

azonban távolról sem halottak, akad köztük aki mosolyog vagy harsányan nevet, de még a legzárkózottabb is csak mereng. A Veronikák mellett, magasan a falon, egy izzókkal körbevilágított, fekete kabátot látunk (*Manteau*, 1991). Ez az emblematikus ruhadarab itt mintegy a Transzfiguráció vagy a Mennybemenetel pozíciójában tűnik fel, egy olyan Messiásra utalva, aki már nincs jelen. A következő termekben fekete-fehér portrék sokaságával találkozunk. Legmegragadóbbak talán azok a gyermekarcok, melyek berlini gyermekkorok nyomait őrzik (*Les Portrait noirs*, 1993). Ezeken a képeken nem a gyermeki tekintetek meghatározhatatlan szomorúságát látjuk, hanem épp ellenkezőleg, felszabadult és vidám arcokat, amint épp egy előadást néznek. Ámulatba ejtő az arcok éteri tisztasága. Érdeemes megjegyezni, hogy Boltanski különösen érzékeny a Mindenszentek jelentésére, számára minden fényképen megörökített (és ezáltal halottá változtatott) gyermek szent. Portréikat ezért gyakran kis profán oltárokon helyezi el. Ugyancsak feledhetetlen benyomást keltenek a fehér óriásvásznakon lebegő tekintetek (*Les Regards*, 2011), a felnagyított arcokból

Christian Boltanski
Les Regards, 2011 | *Lifetime* című kiállítás, Jérusalem, The Israël Museum, 2018
 Archives Christian Boltanski © The Israël Museum, Jérusalem © Fotó: Elie Posner © Adagp, Paris, 2019



csak a szemek maradnak meg. Ezek a képek egy függőnylabirintust képeznek, melyek között a látogató hosszasan bolyonghat, még mielőtt kiér a felhőkarcolóként feltornyozott fémdobozokhoz, ahol a házak oldalán svájci újságok nekrológiáiból kivágott fotók őrzik a halottak emlékét (*Réserve: Les Suisses Morts*, 1991). Ez a rideg nekropolisz közvetlenül a Pompidou Központ nagy üveglakai előtt található, így az eleven város veszi körbe, hátterét Párizs mindig nyüzsgő panorámája adja.

Efemer életek

A fénykép és a halál közötti lényegi kapcsolatot kevesen érzik át Boltanskinál mélyebben. Minden fotográfia egy „egykor volt” vagy „ez volt”²⁰: egy már elmúlt pillanat és halott arc ábrázolása. A portrék legnagyobb összessége a mintegy 1700 arcképet tartalmazó *Menschlich* (1994) sorozat. A kiállításon ezek a képek egy átjáróban helyezkednek el, egyfajta halálfoltyosót alkotva. Itt egyszerre tűnnek fel a legkülönbözőbb emberek, mintegy az utolsó ítéletre várakozva. A fénykép azonban maga az „utolsó ítélet”, amennyiben kiemeli a feledésből, és ezáltal jelenlévővé teszi a távollevőt vagy halottat.²¹ Ez az utolsó ítélet azonban nem ítélkezik, mivel a Boltanski által véletlenszerűen egymás mellé helyezett képeken egyszerre láthatók ártatlanok és bűnösök, egymástól megkülönböztethetetlenül.

²⁰ Erről ld. ROLAND BARTHES *Világoskamra* (Európa, Budapest, 2000) című művét. Ugyanitt Barthes arról a vágyáról beszél, hogy szeretné megírni a „Tekintetek történetét”. Boltanski, a művészet eszközeivel, mintha ezt valósítaná meg.
²¹ Erről ld. GIORGIO AGAMBEN *Az utolsó ítélet napja* című tanulmányát. „Még ha a fényképen látható személy mára már feledésbe merült is, még ha a neve végleg kitörlődött is a kollektív emlékezetből – nos, ennek ellenére, sőt, éppen ezért –, az a személy, az az arc a saját nevét követeli tőlünk. Elvárja, hogy kiemeljük őt a feledés homályából.” In *Uő: A profán dicsérete*, Typotex, Budapest, 28.



Christian Boltanski
Taire son temps, 2019, Centre Pompidou (részlet a kiállításból) © Fotó: Centre Pompidou, Philippe Migeat

Az a gesztus, ahogy Boltanski reflektorfénybe állítja ezeket a sötétségben vagy árnyékban leélt életeket, emlékeztet Foucault egyik utolsó ambíciójára, melynek során a filozófus elkezdte összegyűjteni a „becstelen életek” (*la vie des hommes infames*) dokumentumait.²² Agamben egy szép tanulmányában ennek kapcsán azt írja: „ugyanúgy, mint a régi fényképeken, amelyekről egy ismeretlen régivolt arca néz ránk a lehető legközelebről, a gyalázatban is van valami, ami megköveteli a saját nevét, ami minden szón és emléken túl tanúságot tesz önmagáról”.²³ Ez a gondolat még inkább eszünkbe juthat azokat az állványokat nézve (*Les Portants*, 2000), melyeken egymás mellett lóg, a *Detective* magazinból kivágott fotók nyomán, a gyilkos és az áldozat képe. Csak ebben az esetben már eldönthetetlen, hogy ki melyik szerepet töltötte be. A fényképeken egyformán halottak.

Ravatalok

Boltanski számára egyetlen áthághatatlan tabu létezik: a fénykép nem mutathat holttesteket. Ezért az *El Caso* újságból kivágott halottak fényképeit fekete vászonnal takarja le, és így akasztja ki őket a falra (*Les Concessions*, 1996), abban a teremben, melynek közepén fekete vászonnal letakart, villanykörtékkel megvilágított sírállványokat helyez el (*Les Tombeaux*, 1996). A letakart képek vásznát ugyanakkor a mennyezeten elhelyezett ventilátor mozgatja, és ezáltal utal az alattuk rejtett – egyszerre taszító és izgató – látványra.

²² A megjelent két dokumentumkötet magyarul is olvasható. MICHEL FOUCAULT: *ÉN, Pierre Rivière*, aki lemészároltam anyámat, húgomat és öcsémet, Józsefvég Műhely, Budapest, 1999; *Uő: Herculine Barbin, más néven Alexina B.*, Józsefvég Műhely, Budapest, 1997.
²³ Agamben: *A profán dicsérete*, i.m. 95.

A kiállítás legmonumentálisabb síremléke azonban csak a leghátsó teremben található (*Terril Grand-Hornu*, 2015). Az alkotás címe éppúgy jelent meddőhányót, mint hulladéklerakót. Egymásra tornyozott, óriási halmot képező, fekete kabátok alkotják ezt az installációt. A ruharakás egyszerre utal legismertebb előzményére, a Grand Palais 2010-es „Monumenta” kiállítására,²⁴ és különbözik is attól (hiszen az előbbiben több, különböző méretű, színes ruharakás volt látható). A ruhaújítás és felhalmozás gesztusa azonban már régebből foglalkoztatja a művészt. Ahogy az életműinterjúban megfogalmazza: „Kapcsolatot teremtettem a ruha, a fotográfia és a halott test között. Munkáim mindig a sokaság és az individuum közötti kapcsolatról szólnak: mindenki egyedi, miközben a tömeget nagyszámú egyed alkotja.”²⁵ A ruhalalom pontosan leképezi az egyén és a tömeg viszonyát, miközben a levetett ruhák a távollevőre vagy az ábrázolhatatlanra

²⁴ *Monumenta 2010 / Christian Boltanski : Personnes*. Grand Palais, Nef, 2010. január 13 - február 21., ld. <https://www.youtube.com/watch?v=SXND1GZdBzM> (utolsó letöltés: 2019. november 26.)
²⁵ *La vie possible de C.B.*, 176.



Christian Boltanski
Taire son temps, 2019, Centre Pompidou (részlet a kiállításból) © Fotó: Centre Pompidou, Philippe Migeat

(a testre vagy a halott testre) utaló jelek. Szívszorító élményt nyújtanak, mivel jelentésük megkérdőjelezhetetlen. Még akkor is, ha Boltanski így emlékszik vissza első felbukkanásukra: „amikor a műtermemben megalakítottam az első ilyen művet, őszintén mondom, nem gondoltam arra, hogy ezek a Shoah ruhái. Miközben ez egy abszolút evidencia.”²⁶

Az emlékmű vagy síremlék körül sietősen járkáló alakokat látunk (*Prendre la parole*, 2005): valamennyien fekete kabátot viselnek, fejüket leszegik. Testük deszka, fejük egy lehajtott asztalilámpa. Viszont ha egészen közel megyünk hozzájuk, meghallhatjuk egy kis dobozból kiszóló, hozzánk beszélő hangjukat.

A terem egyik végében, az egész falat kriptasorként beborító dobozok őrzik őrzik a Grand-Hornu bányászairól (az 1920 és 1940 közötti időszakból) fennmaradt nyomokat (*Les Registres du Grand-Hornu*, 1997). A terem másik végében viszont, közvetlenül a kijárat előtt, az *Animalitas* két videóját láthatjuk, ha hátat fordítunk a nagy ravatalnak, a gyászolóknak és a kriptasornak; vagyis ha elfordítjuk a halálról a tekintetünket.

Természet színházak

Boltanski nagy természet színházai mind videóprojekciók, nem léphetünk be a tereikbe, legfeljebb csak panorámaként vesznek körbe minket, ahogy ezt egy korábbi teremben a *Misterios* (2017) videóinstallációja tette, mely a patagóniai bálnákkal (a legenda szerint a világegyetem titkainak őrzői) való sikertelen kommunikációs kísérletet dokumentálja. Az ember kérdéseire a természet nem válaszol, vagy válasza a hallgatás. Az *Animitas Chili* (2014)²⁷ és az *Animitas blanc* (2017) viszont csak távolról és szemből látható, habár a projekció előterében a vetített háttérre utaló

26 *La vie possible de C.B.*, 177.

27 <https://vimeo.com/155833676> (utolsó letöltés: 2019. november 26.)

tárgyak vannak szétszórva. Az első esetben széna és száraz virágok, a másodikban fehér papírgalacsinok. Ezek az *Animitasok* (melyek neve a chilei utak melletti balesetekre emlékeztető kis oltárokat idézi) azonban ürességükben is őrzik az ember nyomait. Hiszen ki más helyezhette volna el a kiégett vagy hófehér tájban a hajlékony pálcákon lengő szélcsengőket? Ezek az apró lélekharangok felidézhetik azokat a temetői harangszerkezeteket is, melyek a XIX. században a sírokat az őrbódéval kötötték össze, hogyha a halotról kiderülne, hogy valójában csak tetszhalott, akkor ezek segítségével jelt adhasson.²⁸ Ebben az esetben azonban a csengőket csak a szél mozgatja. Mégis megnyugtató, hogy halk csilingelés van, és nem halotti csend.

A két *Animitas* közötti kijárat felett ott világít piros neonbetűkkel a megérkezést jelző tábla (*Arrivée*, 2015). A halálterekből kilépve elindulhatunk a város eleven terei felé. Pontosabban azonnal a múzeum shop-jában találjuk magunkat, a felhalmozott

28 Ahogy erről ANSELM KIEFER beszél, A művészet túléli romjait előadásszövegében. Ld. <http://www.meridiankiado.hu/node/189> (utolsó letöltés: 2019. november 26.)



Christian Boltanski
Taire son temps, 2019, Centre Pompidou (részlet a kiállításból) © Fotó: Centre Pompidou, Philippe Migeat

könyvek és a turistacsalogató bővlik között. Nincs hely az átállásra, az áthangolódásra. Ugyanakkor, ha őszinték akarunk lenni, azt is be kell vallanunk, hogy a teljes belefeledkezés élménye a kiállítóterben sem jön létre. Ez pedig erős hiányérzetet kelt, mert Boltanski számára különlegesen fontosak a terek. „A művek csak akkor léteznek számomra, amikor egy térben anyagi formát öltenek”²⁹ - hangsúlyozza, és ha visszagondolunk legemlékezetesebb párizsi kiállításaira, akkor valószínűleg a Salpêtrière kápolna szakrális vagy a Grand Palais monumentális tere jut az eszünkbe. Mindkét esetben a tér a kiállítás főszereplőjévé vált, olyannyira, hogy Boltanski ahhoz is ragaszkodott, hogy a Grand Palais-beli kiállítást télen rendezzék még, hogy a hideg és az üvegtetőn beáramló rideg fény még erősebb fizikai élményt keltsen. A Salpêtrière-ben pedig eleve adott volt az a félhomály, mely kiállításainak lényegi eleme: a nézőnek először meg küzdenie azért, hogy látni tudjon a sötétben, majd amint erre képes, a teret átérezve, különös megrendültséggel bolyonghat benne. Ezek a szokatlan, eltérő terek így egyfajta

29 *La vie possible de C.B.*, 275.

immerzív színházként működnek. Boltanskit idézve: „Kiállításaimban a nézők színészekké válnak. A sötétségben bolyongás a művek elemi része, melyet azért hozok létre, hogy a látogató különböző fizikai érzeteket élhessen át.”³⁰

Azt mondhatnánk, hogy a művész műveit a kiállítóterekbe komponálja, így azok az idő művészeihez (vagyis az előadóművészetekhez: a színházhoz, a zenéhez) hasonlóan megszűnnek létezni a kiállítások után. Vagy inkább csak visszahúzódnak a létezésből, megőrizve annak a lehetőségét, hogy bármikor újra létrejöhessenek. Erre az állandó újraalkotásra, újrakomponálásra utalnak a művész szavai: „Egyre inkább úgy tekintek a munkáimra, mintha kották lennének, melyeket el kell játszani, és amelyeknek a kiállítások az új interpretációi. Játék közben átalakítom őket.”³¹ A kiállítás tehát csak akkor szólalhat meg autentikus hangon, ha pontosan rezonál a térre, ha különválaszthatatlan tőle, ha eggyé válik vele. Emiatt Boltanski egyre kevesebbet állít ki múzeumokban és hagyományos kiállítóterekben, inkább a szokatlan helyszínek vonzzák. Ebből adódik a kérdés, hogy miért épp a Pompidou Központban rendezi meg életműkiállítását. Ahogy a szöveg elején utaltunk rá, Boltanski már tíz éve is beszélt arról a kihívásról, amit ennek a mindenki számára ismert térnek az átalakítása jelent.

„A téralkotás rettenetesen érdekel. Vagyis az, hogy fizikai kapcsolatba kerüljünk a térrel, hogy eltöröljünk egy helyet, hogy el tudjunk feledkezni arról, hogy a Pompidou-ban vagyunk.”³² A gazdag és átfogó kiállítás viszont (egyedül) ebben a tekintetben kudarcot vall, itt még Boltanskinak sem sikerül teljesen legyőznie a teret.

30 *La vie possible de C.B.*, 159.

31 *La vie possible de C.B.*, 251.

32 *La vie possible de C.B.*, 281.

A bécsi Kontakt gyűjtemény

Kánonteremtés és a közép-, kelet- és délkelet-európai művészet bemutatásának performatív lehetőségei

Amikor JIŘÍ KOVANDA az 1970-es évek Csehszlovákiájában szétárt kezekkel állt a prágai Vencel tér közepén, poétikus akciója a tömeg számára értelmezhetetlen és szinte észrevehetetlen maradt. Számtalan ehhez hasonló, minimalista utcai megnyilvánulását az akciók szemtanúi - a járókelők - nem értelmez(het)ték művészetként. Nagyon hasonló szituáció idéződött meg 2019 nyarán, Bécs Wiedner-Hauptstrasse-i Lidl-szupermarketében, ahol egy héten keresztül a vásárlók különböző testhelyzeteket felvevő, furcsa pózokba merevedő, egyébként teljesen hétköznapi viseletben megjelenő emberekbe botlottak, miközben napi bevásárlásukat intézték. Megérne egy elemzést, hogy az utca embere reagált-e, és ha igen, akkor miként a látottakra, mint ahogy az is, hogy a beavatott kevesek pedig, azaz a projekt ismerői, hogyan érezték magukat ezen a „művészetfogyasztás” szempontjából nem szokványos helyszínen. Nem szokványos, de kísértetiesen ismerős... Azok emlékezetében, akik jártasak a kortárs művészet berkeiben, az élelmiszerpolcok kulisszái mögött felidézhető a jellegzetes beton falak között 2014-ig itt működő, fontos kortárs kiállításoknak helyet adó Generali Foundation.¹ A hely szelleme a vállalati gyűjteményekkel kapcsolatos kérdések egész sorát nyitja meg, újabb értelmezési lehetőségeket teremtve az itt bemutatott performanszoknak.

Kontakt – a kánonteremtő gyűjtemény

A bécsi székhelyű Kontakt, az ERSTE Bank Csoport és az ERSTE Alapítvány² művészeti gyűjteménye³ mára megkerülhetetlen intézménye lett a közép-, kelet- és délkelet-európai régió művészetéről szóló diskurzusnak,

1 Az 1988-ban alapított Generali Foundation gyűjteménye 2014-ben, minden előzetes szakmai egyeztetés nélkül, 25 éves tartós letétként került a salzburgi Museum der Moderne-hez, a bécsi helyszínt pedig felszámolták. L.d. még: <http://foundation.generali.at/>
2 <http://www.erstestiftung.org/en/erste-foundation/>
3 A Kontakt gyűjteményt az ERSTE Bank Csoport hozta létre 2004-ben a közép-, kelet- és délkelet-európai régió (pontosabban Ausztria, Csehország, Szlovákia, Magyarország, Lengyelország, Horvátország, Szlovénia, Szerbia, Montenegró, Bosznia-Hercegovina) konceptuális művészetére, valamint a konceptuális tradíció kortárs megnyilvánulásaira fókuszálva. L.d. még: <https://www.kontakt-collection.net/>

a múzeum szintű kánonformálás egyik zászlóshajója a térségben. A tizenöt éve konzervenszen épülő gyűjtemény lehetőséget teremt a térség művészetének komparatív elemzésére, a művészeti megnyilvánulásokban leképeződő társadalmi-politikai hasonlóságok és különbségek együtt látására. Törzsanyagát az 1960-70-es évek konceptuális művészeti pozíciói képezik, a gyűjteményezési stratégia azonban nem áll meg a neoavantgárdnál, hanem e tradíció kortárs továbbélésére is kiterjed. A gyűjteményben a magyar művészek közül EL-HASSAN RÓZA, ERDÉLY MIKLÓS, HAJAS TIBOR, LADIK KATALIN, KIS VARSÓ, MAURER DÓRA és SZENTJÓBY TAMÁS szerepelnek, míg Lengyelország, Csehszlovákia és az ex-jugoszláv régió művészei nagyobb számban vannak reprezentálva. Ennek egyik lehetséges oka a nemzetközi tanácsadói testület összetétele, amelyben magyar művészeti szakember nem szerepel.⁴

A gyűjtőkörbe tartozó művészek (JULIUS KOLLER, STANO FILKO, MARCUS GEIGER) archívumainak megőrzése és kutatása mellett különös hangsúlyt fektetnek a gyűjtemény nyilvános megjelenésére. A Kontakt

4 A jelenlegi tanácsadói testület tagjai: SILVIA EIBLMAYR, GEORG SCHÖLLHAMMER, ALINA ŠERBAN, JIŘÍ ŠEVČÍK, BRANKA STIPANČIĆ, ADAM SZYMZYK.

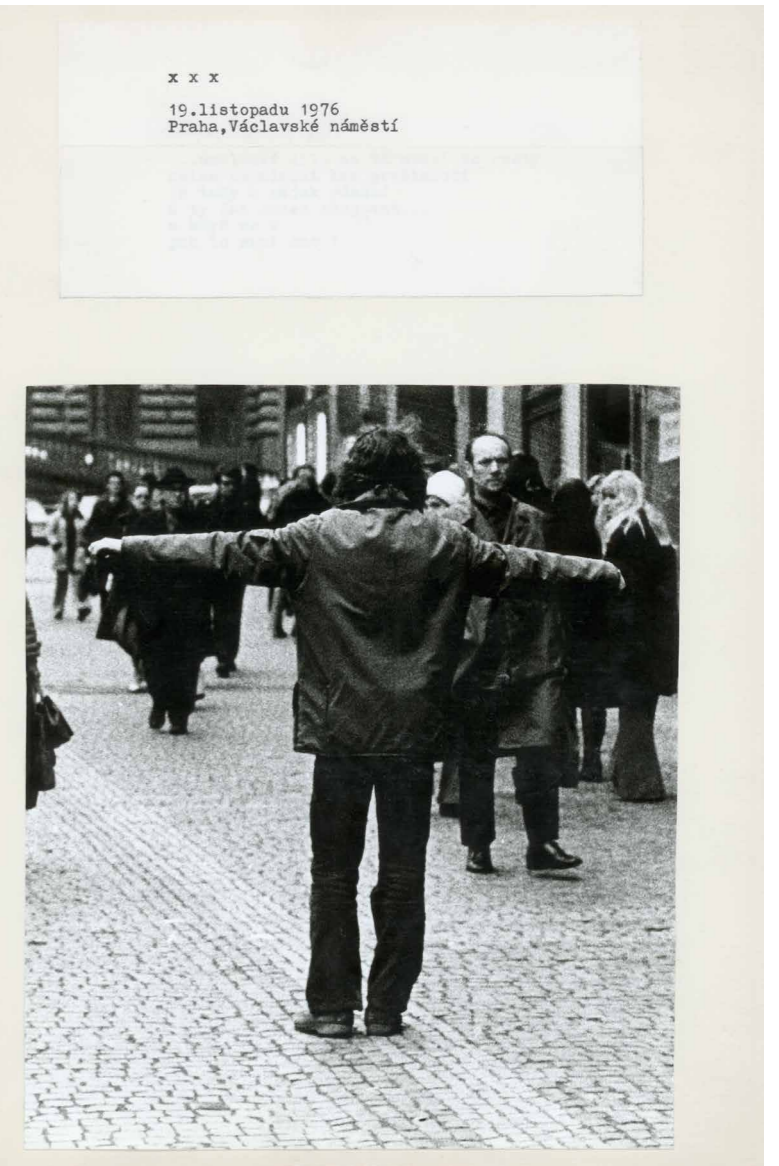
egyedülálló abban a tekintetben, hogy mivel nem rendelkezik állandó kiállítóhellyel, egyfajta nomád működésmód elve alapján változó helyszíneken mutatkozik be: a múzeumoktól, a legkülönbözőbb kiállítóhelyeken át a magánlakásokig (a lista ezúttal élelmiszerbolttal bővült).⁵ Mivel nem kötődnek egyetlen lokalitáshoz, a csaknem 600 műtárgyat számláló gyűjtemény nyitott az értelmezés és a bemutatás újfajta, diszkurzív lehetőségei felé.⁶

Ebből a szempontból is kiemelkedő projekt volt a 2016 és 2017 folyamán, a WHW (WHAT & HOW & FOR WHOM) csoport által rendezett, hat epizódban kibontakozó zágrábi, majd Londonban lezáruló kiállítássorozat. A *My sweet little lamb (Everything we see could also be otherwise)* címet viselő projekt⁷ különböző nyilvános és félnyilvános helyszínen, műtermekben és magánlakásokban mutatkozott be, szándékosan kerülve az intézményes kereteket. A jelenleg a bécsi Kunsthalle vezetésével megbízott kurátori kollektíva⁸ a tőlük megszokott kritikai alapállásból nyúlt a Kontakt gyűjteményhez, számos történelmi és kortárs munkával, valamint új produkciókkal értelmezve azt. A Kontakt finánciális háttérére, a művészet magántőkétől való függőségére is reflektálva a projektet - "All the money is dirty, all the money is ours" kijelentését problematizálva - MLADEN STILINOVIĆ-nak szentelték.

A Kontakt és az ERSTE Alapítvány vitathatatlannal domináns pozíciót foglal el a kánon- és ezáltal az árképzés terén, amelylyel a hasonló profilú, állami fenntartású közgyűjtemények nehezen tudják felvenni a versenyt. Az ERSTE-t érintő kritikai hangok leggyakrabban a kolonializáló törekvést vetik fel, az érdekeltségébe tartozó régiót ironikusan „Erstereich”-ként emlegetve.

5 A Kontakt gyűjtemény 2008-ban a dunajvárosi Kortárs Művészeti Intézetben is bemutatkozott: *Kontakt... válogatás az Erste Bank Csoport kortárs művészeti gyűjteményéből*, ICA-D, Dunajváros, 2008. május 6 - június 13., ld. <http://hu.tranzit.org/hu/projekt/0/2008-06-13/kontakt> (utolsó hozzáférés: 2019. november 20.)
6 L.d.: WALTER SEIDL: *Kontakt on Display. Presentation of the Collection from 2006 to 2016*. In: Kontakt. The Art Collection of Erste Group and ERSTE Foundation, ed.: SILVIA EIBLMAYR, GEORG SCHÖLLHAMMER, JIŘÍ ŠEVČÍK, BRANKA STIPANČIĆ, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2017. <https://kontakt-collection.net/exhibitions/21/my-sweet-little-lamb-everything-we-see-could-also-be-otherw>; sessionid=C29D05B3D4ED27338D2A654506F2E379 (utolsó hozzáférés: 2019. november 20.)
7 <http://kunsthallesien.at/#/en/about-us/curatorial-collective-takes-over-artistic-direction-kunsthalle-wien>

Jiří Kovanda
November 19th, 1976,
Wenceslas Square,
Prague, 1976
© Kontakt Collection,
Vienna



Az Erste Bank a 2000-es évek elejétől kétségkívül sikeresen terjeszkedett az EU előszobájában tartózkodó, poszt-szocialista országokban. A vállalat régiós jelenléte pedig szinkronban áll a Kontakt gyűjtemény földrajzi lefedettségével, az innen származó profit (egy része) pedig a térség művészetének támogatásán keresztül kerül visszaforgatásra. A nyugati gazdasági tőkéből kulturális tőke jön létre, a Kontakt pedig



Performance_1
© Fotó: Maria Ziegelböck

a keleti blokk művészetének szinte egyedüli reprezentálójának státuszát vívta ki magának.⁹

Egy kiállítás partitúrája. Újrajátszás, mint kiállítási gyakorlat

A Kontakt gyűjtemény fennállásának 15. évfordulója alkalmából PIERRE BAL-BLANC, a *documenta 14* kurátori csapatának egyik tagja olyan projektet hozott létre, amely túllép a hagyományos kurátori kiállítások keretein, miközben innovatív módon aktiválja és helyezi új megvilágításba a régió egyik legfontosabb művészeti gyűjteményét. Bal-Blanc első alkalommal a *documenta* athéni helyszíneinek egyikén megvalósult – azonos „főcímű” – „partitúrája” (score) a kortárs képzőművészet, a performansz, valamint a kísérleti tánc- és mozgásművészet hármására épült.¹⁰ A Kontakt gyűjteményre komponált *Collective Exhibition for a Single Body. The Private Score*¹¹ ennek folytatásaként a közép-, kelet- és délkelet-európai régió művészeinek performatív gesztusait helyezte középpontba. A művek „hangszerelése” ezúttal többszámú. Az 1960 és 70-es évek műveinek aktiválása és újrakisztása a Generali Foundation egykori helyszínén (ma Lidl-szupermarket) valósult meg MANUEL PELMUS, a nemzetközileg elismert táncos-koreográfus közreműködésével. A másik, nem kevésbé izgalmas színhely a Wittgenstein-család egykori lakóháza (Wittgenstein Haus, a mai Bolgár Kultúrintézet¹²) volt, ahol a művek a magánterekben különös értelmezési keretet kaptak. Az egész projekt kontextusát, elméleti-kritikai aláfestését

⁹ Érdemes lenne összehasonlítani a hasonló ambíciókkal létrejött, első kelet-európai művészeti fókuszáló gyűjteménnyel, az Artest 2000+-szal, melyet a ljubljani Moderna galerija igazgatója, ZDENKA BADOVINAC kezdeményezett. Ld. még <http://www.mg-lj.si/en/collections/1245/arrest-2000-international-collection/>
¹⁰ *Collective Exhibition for a Single Body* with Pierre Bal-Blanc, Kostas Tsioukas, Myrto Kontoni, and Tassos Koukoutas, Archeological Museum of Piraeus, Pireusz, 2017. április 8 – július 16., ld. <https://www.documenta14.de/en/calendar/16463/collective-exhibition-for-a-single-body> (utolsó hozzáférés: 2019. november 20.)
¹¹ *Collective Exhibition for a Single Body. The Private Score - Vienna 2019*, Haus Wittgenstein / Lidl Lebensmittelmarkt, Bécs, 2019. június 19 – 28., ld. <http://www.erstestiftung.org/de/event/collective-exhibition-for-a-single-body/>
¹² <http://haus-wittgenstein.at/>

a Tanzquartier-ban zajló beszélgetés-sorozat adta, ahol a magán- és vállalati gyűjtemények globális művészeti világban betöltött szerepét, valamint a *privát* és a *nyilvános* fogalmainak változását boncolgatták.¹³ A kiállítás címe (*Collective Exhibition for a Single Body*) Bal-Blanc munkamódszerére utal, melynek gyújtópontjában az emberi test áll, újszerűsége pedig abban ragadható meg, hogy a kortárs tánc aktuális tendenciáit, fejleményeit a vizuális művészetek újraértelmezésére alkalmazza. Rendszeresen dolgozik együtt koreográfusokkal, színházi szakemberekkel, projektjeit általában képzőművészekkel és táncosokkal közös workshopokon készíti elő. Egy ilyen Pelmus vezette workshopra kapott meghívást LADIK KATALIN is, akinek a Wittgenstein Haus-ban kiállított *Válogatott népdalok* (1973–1975) című kollázsait táncosok keltették életre a művészno instrukciói alapján.

A Wittgenstein-család modernista villája igazi építészeti kuriózum, tervezésében maga a filozófus, Ludwig Wittgenstein is

¹³ A beszélgetés-sorozat címe *Parallax Views: The Cultural Logic of Private Art Foundations in Late Capitalism*, helyszín: Tanzquartier Wien, 2019. június 25., ld. <https://www.kontakt-collection.net/events/123/parallax-views-the-cultural-logic-of-private-art-foundations> (utolsó hozzáférés: 2019. november 20.)



Haus Wittgenstein
© Fotó: Oliver Ottenschläger

aktívan részt vett. Az épület tereit JAKOB LENA KNEBL designer alakította át intim, otthonos szobabelsökké. A különc, határsértő kreációiról ismert bécsi művész az 1970-es évek stílusát idéző polgári enteriort hozott létre. A magánlakás, a privát szféra intimitása különös atmoszférát vont az itt kiállított művek köré. Az egyik legmeghökkenőbb tér a tengerészkékre festett hálósoba volt, ahol a hatalmas bársony franciagy fölött MAURER DÓRA *Tárgyasított körvonal* (1981/2018) című hétdarabos fotósorozata kapott kiemelt helyet. A művész teste, mint „vászon” és a férfitekintet által tárgyiasított női test egyrésztől, az ágyon „felejtett” ruhák, a szobainasra aggatott Jakob Lena Knebl-féle kortárs kollekció másrésztől. Ugyanitt, az álmok és az ösztönök szobájában volt látható MLADEN STILINOVIĆ *Conversation with Freud - The Artist as his own Complex* (1982/1995) című önelemző fotómunkája a személyiség hármas felosztásáról. Az Én (id), az Ösztön-Én (ego) és a Felettes-Én (superego) szembenállása szorongást vált ki a művészből, mely – a mű tanúsága szerint – élete minden területén jelentkezik, a munkától a pihenésen át a szexualitásig.

A test – a művész meztelen teste – az 1960 és 70-es évek művészetében a társadalmi-politikai témákra érzékenyen reagáló művek gyakori médiuma. A kiállítás előszobájában erőteljes felütésként ugyancsak egy Stilinović-mű – *Test* (1977) – fogadta a látogatót. Ezen a fotómunkán egy kamera előtt végrehajtott performansz képkockákra bontott stációi elevenednek meg úgy, hogy a művész saját testének különböző részleteit egy fekete maszkkal takarja ki. A tekintet metaforájaként értelmezhető álarc Stilinović egész testétó letapogatja a homlokától indulva egészen a lábfejéig. A test ilyenfajta „felbontása” Artaud kegyetlen színházát idézi, az emberi test feletti ellenőrzés pedig a művész értelmezésében a társadalmi kontroll egyfajta kifejeződése. Tovább haladva a ruhatár felé a biopolitika kérdésköre, a hatalom és az emberi test viszonya tematizálódott ARTUR ŽMIJEWSKI *Glimpse* (2016–2017) című filmjén keresztül. A felforgató műveiről ismert lengyel művész ezúttal Franciaországban, a calais-i menekülttáborban forgatott, mielőtt azt a francia hatóságok erőszakkal felszámolták. A spontán módon kialakult, „dzsungelnek” nevezett tábor csaknem tízezer embernek nyújtott menedéket. Žmijewski fekete-fehér,



Haus Wittgenstein © Fotó: Oliver Ottenschläger

amatőr felvételei, rossz minőségű képkockái 1930 és 1950 között készített katonai propagandafilmeik esztétikáját idézik, erőteljes állásfoglalásként a történelemben ismétlődő, a hatalom által emberek felett gyakorolt önkényes kegyetlenség ellen.

A Wittgenstein Haus egykori ebédlőjében egy archívumot idéző, hatalmas kutatóasztalon egymásra helyezett keretezett művek, könyvek, képernyőn futó videók kaptak helyet. Az alkotásokat itt (kesztyűt húzva) kézbe is vehettük, átlapozhattuk, a mozgóképes munkákat végignézhettük. Többek között Julius Koller, TOMISLAV GOTOVAC, Mladen



Mladen Stilinović
Conversation with Freud - The Artist as his own Complex, 1982/1995
© Kontakt Collection, Vienna

Stilinović, Jiří Kovanda és PETR ŠTEMBERA azon minimalista gesztusainak, utcai akcióinak és performanszainak a fotódokumentációi is láthatóak voltak itt, amelyeket azután a Lidl-élelmiszerboltban táncosok által aktiválva nézhettünk újra.¹⁴ A művészettörténeti jelentőségű művek (performanszok, akciók, sőt festmények és szobrok) újrajátszása a kortárs művészet bevett gyakorlata, fő mozgatórugója a művésztörténet egy korszakának feldolgozása, jelen szempontú megközelítése és kritikai értelmezése. A kortárs művészet „performatív-fordulatának” és a *re-enactment* műfajának kiemelkedő képviselője Manuel Pelmus, aki ALEXANDRA PIRICI-vel közösen 2013-ban, az 55. *Velencei Biennálé* Román Pavilonjában a biennálé történetének legfontosabb munkáit játszatta újra.¹⁵ Az egykori Generali-ban egyébként Pelmus korábbi performanszait is játszották, így például az egyik legismertebb produkciót, a *The Gate of the Kiss-t* (2008) is, mely Brâncuși *Csók kapuja* című

14 TOMISLAV GOTOVAC *Kezek* (1964), JULIUS KOLLER *Horizontális Ember (U.F.O.) Dél-Bohémiai Mímzés* (1981) című akciójának, vagy Mladen Stilinović *Láb - Kenyér Kapcsolat* (1977) című fotómunkájának performatív színrevitele a művek ismeretében jól dekódolható, emellett voltak kevésbé, vagy nehezen értelmezhető performanszok is.

15 *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*. Romanian Pavilion at the 55th International Art Exhibition - La Biennale di Venezia, Venetia, 2013. június 1 - november 24., ld. <http://ro.tranzit.org/en/project/0/2013-06-01/an-immaterial-retrospective-of-the-venice-biennale>



Julius Koller
Subjective-Objective Cultural Situation (U.F.O.), 2004-2007
Subjektive-Objektive kulturelle Situation (U.F.O.), 2004-2007
Courtesy: The Julius Koller Society

köztéri szobrának a queer-szempontú kisajátítása.¹⁶

Szintén a terepasztra került a kiállítás egyik legmeghatóbb, a kurátor személyes érintettségéről (és érzékenységéről) tanúsító műve, a 92 éves korában elhunyt román GETA BRĂTESCU Bal-Blanc-nak dedikált, nem sokkal a halála előtt készült szénrajza (*Pour Monsieur Pierre*, 2018).

A nappali és a dolgozószoba berendezése nagyon finom érzékkel történt: az itt kiállított alkotások nem válnak pusztán dekorációvá, a bútorok inkább installációs elemeként, a művek díszleteként hatottak. Az itt kiállított munkák a privát és a nyilvános viszonyt boncolgatták, a személyes, intim témák politikai dimenzióira mutattak rá (ANNA DAUČKOVÁ: *Garden Party*, 1988; SANJA IVEKOVIĆ: *Double Life*, 1975-1976). A Ceaușescu Romániájából Párizsba emigrált ANDRÉ CADERE, a művészet intézményrendszere elleni lázadásként, csíkosra festett farudait a vállán hordozta és az utcán állította ki. Jellegzetes konceptuális szobrait azóta múzeumok leltározták be, egy ilyen *Barre de bois rond* (1974) a Wittgenstein-Ház nappalijában, a sorokba támasztva kapott újra „intézményen kívüli” elhelyezést.

Több szempontból sem egy klasszikus gyűjteményi kiállítás jött létre, annál is inkább, mert a kölcsönzők között számos magángaléria, művész-archívum, valamint a TBA21¹⁷ és a Generali Foundation is szerepel. A kánonképzés, és a művészek kánonizációja szempontjából sokatmondó CEIJA STOJKA (1933-2003) roma származású, Ausztriában élt művésznő *Die Wahrheit* című (1994) festményének¹⁸ beemelése, mely egyik gyűjteményben sem szerepel. Pierre Bal-Blanc a kiállításrendezés és műtárgybemutató beavató módszereinek megkérdőjelezésével, az okos helyszínválasztásokkal és a performativitás beemelésével újabb interpretációs szempontokkal gazdagította a Kontakt gyűjteményt. A kritikát és az önreflexiót sem nélkülöző, mindössze egyhetes projekt tanulságai remélhetőleg beépülnek a gyűjtemény további működésébe és hatással lesznek az akvizíciós stratégiára is.

16 https://www.youtube.com/watch?v=uH_vBQOAUks, <https://www.youtube.com/watch?v=NRK6bQ5-9iA>, <https://www.youtube.com/watch?v=NRK6bQ5-9iA> (utolsó hozzáférés: 2019. november 20.)

17 <https://www.tba21.org/>

18 Művei a koncentrációs táborok élményét, az átélt traumát dolgozzák fel.

TATAI ERZSÉBET

Jugoszláv avantgárd Bosch+Bosch csoport és a vajdasági neoavantgárd mozgalom

Ludwig Múzeum - Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest

2019. szeptember 13 - november 17.

GORGONA 1959-1968

Független művészeti törekvések Zágrábban Retrospektív kiállítás a Marinko Sudac gyűjteményből

Kassák Múzeum, Budapest

2019. szeptember 14 - 2020. január 5.**

A zágrábi Avantgárd Művészeti Kutató Intézet alias Marinko Sudac Gyűjtemény¹ ezen az őszön két kiállítást is szervezett Budapesten: a vajdasági BOSCH+BOSCH CSOPORT (1969-1976) munkásságáról a Ludwig Múzeumban, a horvátországi GORGONÁRÓL (1959/1961-1966/1968) pedig a Kassák Múzeumban. A Ludwig Múzeum termeiben a mintegy 500 munkát felvonultató hatalmas kiállítást a Kassák két kis terében rendezett tárlat ellenpontozza.

A szemünk láttára összeomló Jugoszlávia egykor a legvidámabb barakkból nézve is szexi volt: függetlennek, fejlettnek, nyitottnak éreztük, ahol az összetartó nemzetek nemcsak egymás iránt, de kifelé is nyitottak voltak - híd volt az az ország Kelet és Nyugat között. A Sztálinnal való szakítás után (1948) valóban tudott gazdaságilag is fejlődni szemben a Szovjetunió kizsigerelt félgymarmataival; és a szocialista realizmus sem volt kötelező gyakorlat. Jugoszlávia szocialista volt ugyan, de barakkon kívüli, *el nem kötelezett* ország. Az ezredvégi háborúk után már könnyű (be)látni, hogy

1 MARINKO SUDAC 2004-től gyűjti a kelet-európai régió avantgárd művészeti produkcióját elsősorban a volt jugoszláviai művészek munkáit: Museum of Avant-Garde + Institute for the research of the Avant-Garde + Collection (of Sudac), ld. <http://www.avantgarde-museum.com/en/museum/>

* <https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/boschbosch-csoport-es-vajdasagi-neoavantgard-mozgalom>
** <http://www.kassakmuzeum.hu/index.php?p=kiallitas&id=617>

a soknemzetiségű államot Josip Tito autokratikus kormányzása tartotta (részben) össze. Mindazonáltal ezt megelőzően nemcsak az ország, de következőképp az ott folyó avantgárd is szexi volt.

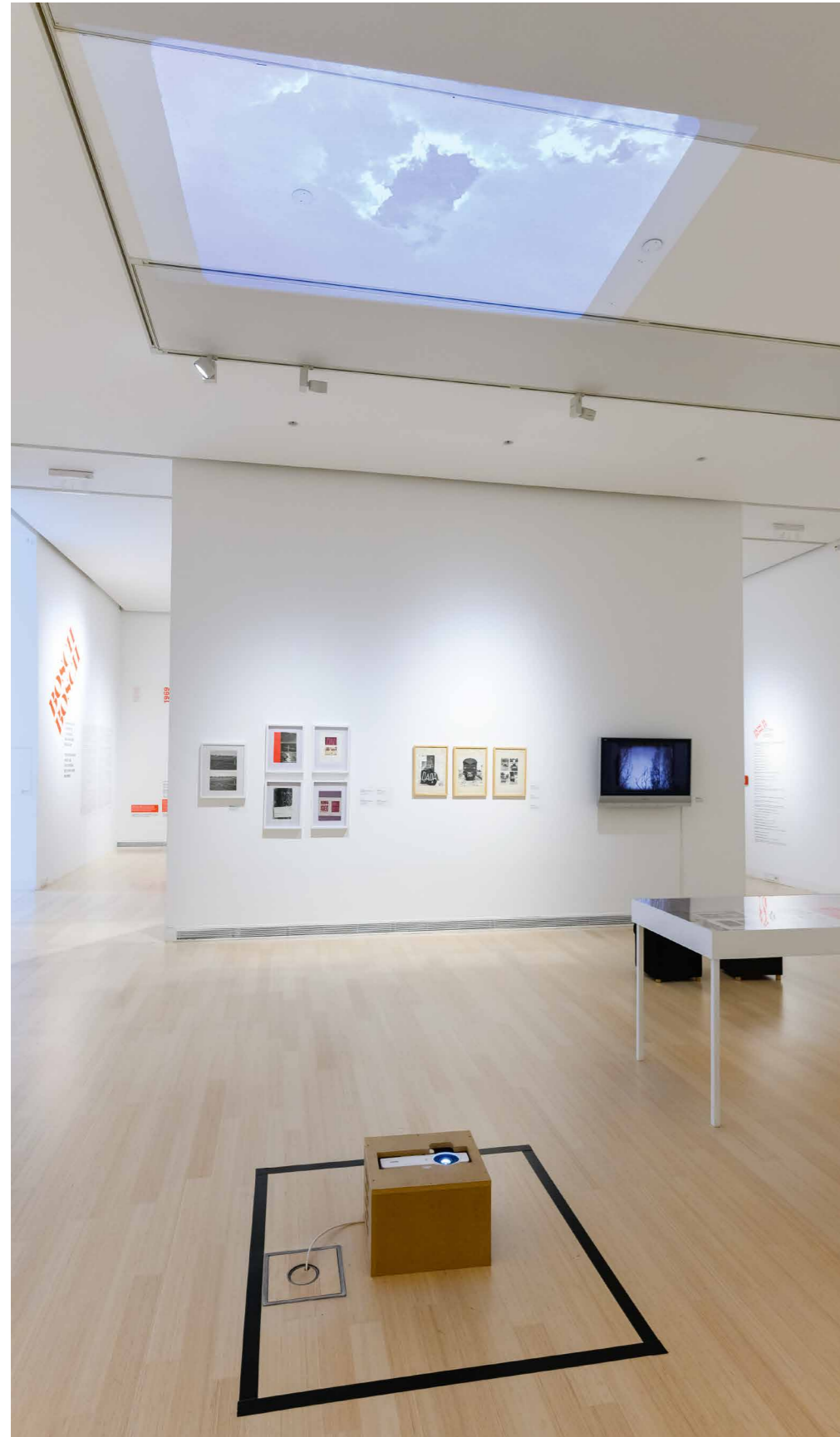
Azt a kérdést, hogy miként (neo)avantgárd ez a művészet, Hornyik Sándor² tette fel a Sudac-gyűjtemény a mostanit megelőző, 2017-es Ludwig Múzeum-beli bemutatásakor.³ E két (három) kiállításon szereplő

2 HORNYIK SÁNDOR Szocialista avantgárd? El nem kötelezett művészet. *Exindex*, 2017. június 23., ld. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=1035> (utolsó hozzáférés: 2019. november 17.)

3 *El nem kötelezett művészet. Marinko Sudac gyűjteménye*, Ludwig Múzeum - Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2017. március-június 25., ld. <https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/el-nem-kotelezett-muveszet-marinko-sudac-gyujtemenye>. 23. A jelenlegi páros-kiállítás másik szereplőjének, a Kassák Múzeumnak is van a Sudac-gyűjteménnyel kapcsolatos „közös múltja”: *Az avantgárd magángyűjteményekben II.* A kölcsönös hatások körei. *AMA és a Zenit a zágrábi Marinko Sudac gyűjteményből*. Kassák Múzeum, Budapest, 2012. január 28 - április 22., ld. <http://www.kassakmuzeum.hu/index.php?p=kiallitas&id=9&d=ate=2018-08>

művészek, illetve csoportok semmiképpen sem aktivista, forradalmi avantgárdot képviseltek: nem a társadalom, hanem a művészet megváltoztatása izgatta őket, s ugyanakkor ennek sem a formai oldala, hanem sokkal inkább az attitűdje, helye és hatása került a fókuszukba. Bár ha meggondoljuk: a műalkotás és a művészi szerepek radikális átalakítása – a mű luxustárgy helyett például gondolatok elanyagtalánosított dokumentációjaként, a művész pedig művészetiipari termelő helyett ezek

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



készítőjeként – persze elsősorban a művészetet változtatja meg, de – folytatva egy avantgárd gondolatmenetet – a pillangóhatással számolva, akár meg is rengetheti az egész felépítményt és társadalmat.

A Ludwig Múzeum kiállítására belépő látogatót a bevezető szöveg mellett egy falméretű időszalag (1968–1977) és egy sematikus térkép fogadja. Az áttekintésekből már megtudható, hogy a Bosch+Bosch csoport 1969-ben a szabadkai Triglav presszóban alakult meg⁴: SLAVKO MATKOVIĆ (1948–1994), SZALMA LÁSZLÓ (1949–2005) és SZOMBATHY BÁLINT (1950) mellett, MAGYAR ZOLTÁN (1951), BASCH EDIT (1951), KREKOVITY ISTVÁN (1949), SLOBODAN TOMANOVIĆ (1947) is az alapítók közé tartozott, de utóbbiak, mivel a csoportot hamar elhagyták, nem szerepelnek a kiállításon. KERESKES LÁSZLÓ (1954–2011) 1971-ben, CSERNIK ATTILA (1941) és LADIK KATALIN (1942) 1973-ban, ANTE VUKOV (1955–2012) pedig 1975-ben csatlakozott a csoporthoz, mely végül 1976-ban oszlott fel.

A térképen a régió városainak avantgárd szerveződései, illetve a számukra fontos központok is szerepelnek Párizstól Belgrádig (Kranj, Šempas, Ljubljana, Ruma, Zágráb, Újvidék, Pécs, Budapest, Szabadka)⁵ – 3 korszakban: 1915–1946, 1946–1968, 1968–1989, színkóddal. Mindezt kiegészíti NENAD MILOŠEVIĆ interjú-filmje (*A második vonal*, 2015, 108'), amely – mintegy bevezetesként – előértelmezi a kiállítást. Összességében tehát nemcsak a tagok kiállítási és egyéb, szerteágazó művészi tevékenységéről, de a helyi avantgárd „beágyazottságáról”, kapcsolatairól is informálódhatunk.

Az első és legnagyobb terem – kihasználva a white cube mind a hat oldalát – összefoglalja a csoport tevékenységét. Az oldalfalakon és a mennyezeten a művészek jellemző alkotásaiból szerepel válogatás: így például Szalma néhány képe a *Homage to Dada*-sorozatból (1972), Szombathy *Lenin Budapesten*-akció-fotó-sorozata (1972), a mennyezetre vetítve Matković felhő-képei, középen pedig tárlókban, sűrűn egymás mellett, dokumentumok sorakoznak: katalógusok, meghívók, levelek. Körben, a többi

4 A Bosch+Bosch név, a fiatalok szürrealisztikus irányultságát jelző németalföldi festő és a kortárs civilizáció egyik technikai csúcspontját jelképező vállalat neve „összevonása” a bejárandó (és be is járt) ivre utal.
5 Kérdés, hogy Budapesten miért nem szerepel legalább még az Indigó, az Iparterv vagy például a Rózsa presszó? És Párizs – ha már van, miért a Lakók Galériájával?

teremben – külön-külön –, kis „egyéni kiállítások” füzéréként csoportosították az egyes alkotók munkáit. Végül a „külső körön” a *Kapcsolódó művészek*, a *Bosch+Bosch Csoport utóélete* és a *Vajdasági neoavantgárd* című szekciók következnek.

Ez a klasszikus rendezés úgy teszi követhetővé a csoport tagjainak (a csoporthoz így vagy úgy köthető) munkásságát, hogy közben az egyéniségek, a személyes jellemzők is megragadhatókká válnak. A vajdasági (avantgárd) kontextusban történő elhelyezés ugyanakkor segíti a történeti megértést, ahogy az időbeli kontextualizálás is okos magyarázatként szolgál. Elsikkad azonban a csoport *közös tevékenysége*, nem derül ki, hogy a csoport miként volt csoport, mi volt az (a művészi kérdés, tevékenység, probléma), ami a Bosch+Bosch Csoportot leginkább érdekelte – és itt nem feltétlenül és nem csak az egyszerre, közösen létrehozott művekre kell gondolni. Nem tudjuk meg, mi a *csoport* értelme, ha a kiállítás az individualizmus jegyében a művész-zseni történetét írja tovább. (Vajon véletlen, hogy Ladik Katalinnak jutott ezúttal a legkisebb szoba?) Sajnos épp ez az egyéniségkultusz vezet oda – miközben mégsem egyéni kiállításokról van szó, s így nem is ismerhető meg egy-egy művész teljes életműve (s ez természetesen

nem is lehetett cél) –, hogy szétdarabolódtak olyan (nem mindenkinél egyformán, de mégis meglevő) közös törekvések, mint a tájban való tevékenykedés, a betű, szöveg és szemiotikai megszállottságok, a vizualitás konceptuális megközelítése.

A vajdasági csoport jellemzésére a *neoavantgárd* a legjobb megközelítés, mert mindegyik tagja többféle avantgárd irányzathoz tartozó művészetet művelt, együttesen pedig szinte teljesen lefedték az új avantgárd összes „tendenciáját”. Szakítottak a hagyományos művészi formákkal és műfajokkal (ami alatt Jugoszláviában a későmodernista festészet és szobrászat értendő). Többségük munkájában a *konceptualizmus* tűnik dominánsnak a konceptuális művészeti kérdésselvetésekkel együtt, de jelen van a *dadaista* és *fluxus*-gondolkodás is: sok munka egyszerre visel magán konceptuális, fluxusra jellemző és neodadaista vonásokat is. Az alkotók természetesen többféle irányba húztak; az uralkodó konceptuális jellegén túl: Csernik a betűk megszállottja volt,⁶ Ladik a(z irodalmi) szöveg mellett, a hangé és zenéé; és majdnem mindegyikük új médiumokkal is dolgozott.

Land és Art

A Bosch+Bosch-tagok tájjal kapcsolatos vagy természeti környezetben végzett tevékenysége noha rokonságot mutat a land arttal, mégis aligha nevezhető annak: erősebb konceptuális hangsúlyaik meghatározóbbak. Ráadásul sok természettel foglalkozó munkájuk egyáltalán nem is szuszakolható e kategóriába. Monumentális és végső soron agresszív átalakítások helyett – a Pécsi Műhelyhez hasonlóan – *szelíd beavatkozásokkal* éltek: időleges jeleket helyeztek el a tájban, amely számukra gyakran inkább alkalom volt arra, hogy megfigyeléseket tegyenek, vagy hogy konceptuális

6 L.d. A nyomda és az irodalmár feleségem jelentették az inspirációt. Árva Judit interjúja Csernik Attilával. 2019. október 8., <https://artportal.hu/magazin/a-nyomda-es-az-irodalmar-felesegem-jelentettek-az-inspiraciot-csernik-attila-kepzomuvesz/> (utolsó hozzáférés: 2019. november 17.)

Szalma László

Balra: Nyomok épített környezetben, 1971; Beavatkozások az emberi környezetben, 1972



alkotás és happening terepül szolgáljon. Ezek a tevékenységek túlmutatnak mind az aktivizmuson, mid a formalizmuson. Erőszakmentesek, de a téma mégis az ember problémás kapcsolata a természettel, a szép és szabad cselekvések pedig mégiscsak abban a környezetben folytak, amelyben az alkotóik éltek (és mi is élünk). Akár könnyedek, figyelmesek, humorosak-szellemesek, elkötelezettek vagy ironikusan-játékosak, a fotódokumentációk mindenképp környezet-tudatos nézőpontról vallanak. Mint Slavko Matković *A Ludasi-tó projektje* (1971, 6 fénykép) vagy Ante Vukov⁷ *A szél énekei* (1973) című ötdarabos, fekete-fehér fotósorozata, amelyen fák ágain fennakadt nejlonzacsók ülnek - lógnak. A legelkötelezettebb talán a palicsi tóval foglalkozó Kerekes László. Egyrészt számos fotóakciója révén (*Vizuális beavatkozás szabad térben, 1972; Vizuális beavatkozások a szabad térbe, a Palicsi tó kiszáradt medre, 1972*), másrészt *A palicsi tó kiszáradásának első évfordulója* (1972) címmel tervezett happening-felhívásával, mely abszurd ugyan, de épp e szellemességgel lehet figyelmet fókuszálni a környezetszennyezési veszélyekre:

„A tó kiszáradt medre 4,2 km² területen fekszik. Elképzelhető, hogy a felület állóhelyet biztosíthat 8 400 000 ember számára, ezért / Meghívom / a lakosságot, hogy minél tömegesebben vegyen részt 1972.nov.19-én megrendezendő happeningemen, amelyen az említett feltevést igazolom. / Kerekes László / Bosch + Bosch csoport”.

Szalma László *Nyomok épített környezetben* (1971) című, két munkájának 3-3 fotóján kétféle „nyom” feszül egymásnak: egyfelől a szemét (sínek közt, város peremén, tó/cső/ban úszó - a vészjósló 666-os számot viselő flakonnal), másfelől művészi nyomhagyás (vasúti töltésen egy nagy textilszalag kiterítése) három fázisban. Ugyancsak szelídek a *Beavatkozások az emberi környezetben* (1972)⁸ című akciói (a fotókon számokkal megjelölt fák láthatók). Slavko Matković *A Ludasi-víztömege és ½ liter joghurt fúziója* (1971, 3 fénykép) című akciófotója kamaszosan vagy inkább dadaista módon vicces: a fizikai folyamatok demonstrálásával önironikusan tekint a környezetre. Noha

Csernik Attilának nem ez fő profilja, még neki is van egy *Beavatkozás-sorozata* a kiállításon: egy fekete-fehér fotópáron látható, amint egy erdőben két fa között kifeszített nagy fehér papírlap mögött áll: félig-meddig kitakarva saját magát imitálja, és imitálja Leonardo vitruviusi figuráját. Szombathy Bálint hatos sorozatának (*Fluxus, 1973*) felvételei a FLUXUS szó szikladarabokra írt betűit dokumentálják egyenként; egymás mellé rakva pedig kirajzolnak egy tájat és kiírnak egy szót.

A Bosch+Bosch egyes kültéri intervenciói, bár a tájat érintik, mégis közömbösek iránta: a mű immanens (konceptuális) tartalma fontosabb a számukra. Szalma László *Homage to Dada* akciója (1972) során egy sötét textilt, melyre nagy fehér betűkkel írták a DADA szót, „szerepeltet” különböző külső helyszíneken, eltérő szituációkban: sínek közé fektetve, vasúti szerelvény (dada-vonat) elejére lógatva, fa törzsére védőn, földre szőnyegként helyezve, vagy a művész fekvő testét furán betakarva. A fotóakció elsősorban - szó szerint - a dada iránti elköteleződést jelenti ki, ugyanakkor a fotók egy temetési szertartás képeire is emlékeztetnek, miközben inkább az akcionizmusban, fluxusban és konceptualizmusban továbbélő dada ideáját testesítik meg. Amikor Ante Vukov méteres A, R és T betűiből - utcákon és parkokban - akciók keretében állítja össze az ART szót, olyan téri helyzeteket állít elő, amelyekben leginkább a művészi expanzió vágya és játékos gondolkodásmódja vezérelheti. Ahogy ez utóbbi játssza a fő szerepet akkor is, amikor fűvön fekvve testével írja ki egyszer az A, másszor az R, harmadszor a T-betűt, hogy mindannyiszor teljessé tegye az ART szót.

Konceptualizmus mint húzóágazat

Dúskálhatunk a klasszikus, szövegalapú konceptuális alkotásokban: Kerekes László *Konceptuális munka* című kettős képén (1973) két fehér, kettéhajtott, majd újra szétterített papírlap fekete-fehér fotója, majd mellette ugyanez a téma (kollázs) reprodukálva látható. *Konceptuális alkotásának* (1973, vegyes technika, kollázs) Sol LeWitt-i szisztematikus rajzocskáin 4 darab, négy kisebb négyzetre osztott négyzet egyszerű logikai séma alapján besatírozva, alatta szöveg: „TÉR(ben) / (túl).” Ante Vukov öt letraset-palimpszesztből álló szellemes munkája: *A hiányzó betűkkel láthatatlan műveket hoztam létre* (1973-1976), vagy *Cím nélküli* (1975) lapjai: tíz fehér A4-es papír tetején írógéppel írt fejléc-címek (00.01.-tól 09.10.-ig) alatt egy-egy szám egymás alatt annyi sorban, ahányat jelöl. Az érzékelésre alapozva hozta létre ugyancsak tautologikus *Látható láthatatlan* (1975) című képét: fekete lapon piros betűkkel áll: „látható” és feketékkal: „láthatatlan”. Slavko Matković ezzel szemben viszont eltéríti az érzékelést: *Koncept* (1974) című lapján négy kis színes pötty látható, alattuk felirat: „fehér kör”, (ez narancspiros), „zöld kör” (ez piros) „sárga kör” (ez zöld) „kék kör” (ez sötétszürke). Kerekes László - másutt - nagy lapon kis felületre nyomtatta: „MINDENNEK VAN /SZEMIOTIKAI /ÉRTÉKE.” Egy kép részeként: hat kis fehér felületen négy szó, illetve szókapcsolat sorrendjét - az értelmes lexémák megtartásának határáig logikai következetességgel - játszotta végig úgy, hogy e következetesség végül paródiába fordul:

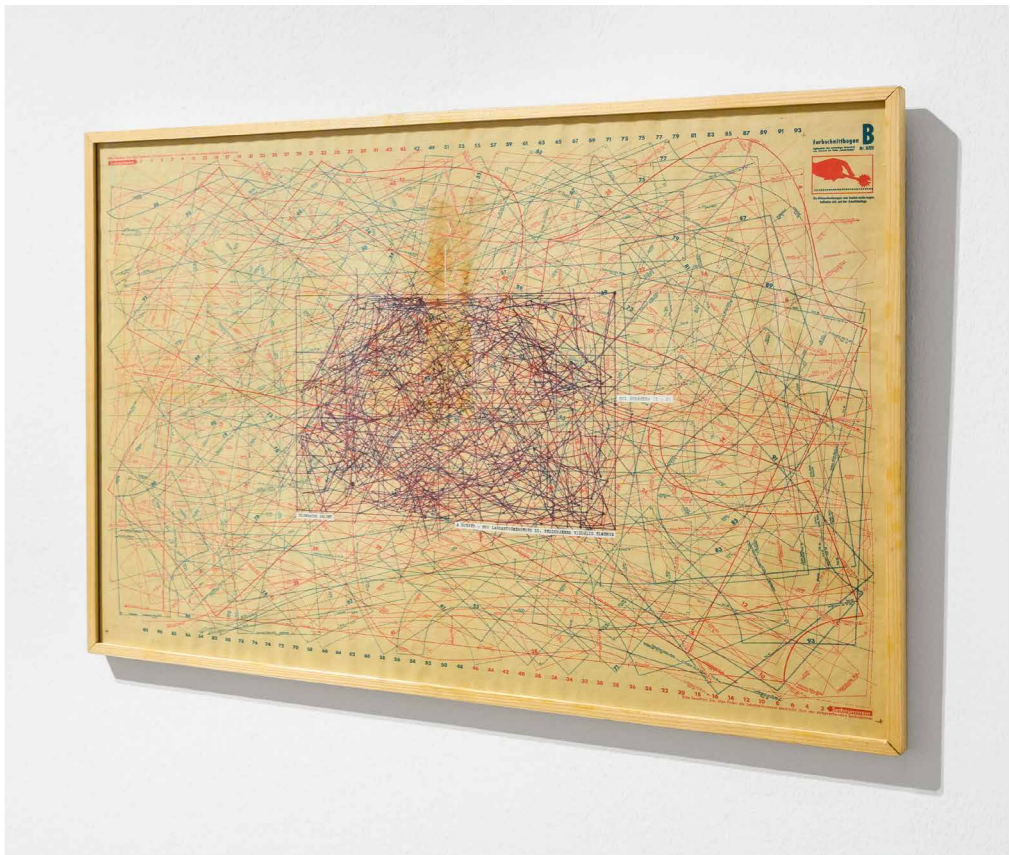
1. relation from idea to idea
2. relation from idea to language
3. relation from language to idea
4. relation from relation to relation
5. relation from from to from
6. relation from from to to

A művészi identitást erősítő önreferenciális munka Slavko Matković *Koncept* című számozott lapjainak (1-9) sorozata: az átlóban áthúzott négyzetek egyike alatt ez áll: „I am artist.Slavko Matković”. Mintha ezt a gondolatot folytatná Ante Vukov feliratos lapja: „Alkotok és létezem”.

Csernik Attila *Koncept* címmel (kollázs, 1971) tizenkét happening utasításait közli: pl. „Helyezze lába fejét egy fekete lapra, figyelje meg mozgás közben és nyugalmi állapotban”; vagy „Amíg nézi ezt a felületet...”. Az igen komoly Kerekes-munkák között akad vicces is: egy nagyméretű rajz óvodás, gyerekfirka stílusban mutatja, milyen is „Egy elrabolt diplomata biztonságos szállítása”. Slavko Matković írógéppel írt 815 darab nullája egy géppapír közepén négyszögge tömörül, de ő, Tót Endrével szemben, aki „örül, ha o-kat gépelhet”, ezt *Dehumanizáció*nak nevezi (1977), míg kb. ugyanennyi karakterből álló ABC-jét Antonello da Messina, Botticelli Sandro és Canaletto tiszteletére állítja össze. *Kiselejtett számítógépes anyag vizuális feldolgozása* (1972, vegyes technika, papír-kollázs) című munkája és *Vízesés* című objektje (1970) ugyanakkor neodadaista alkotások. *Párhuzamos ötletek: Kosuth - Cavellini* (1973-1977) című fekete-fehér konceptuális képszövege pedig akár a statementjének is tekinthető ennek a konceptuális művészettől a neodadaig és a fluxusig ívelő pályájának.

Tizenhárom fotó dokumentálja, amint Szombathy Bálint Budapest utcáin egy - akkor mindenki által jól ismert - Lenin-portrét⁹ hordozott transzparensén. 1972-ben Budapesten nem volt épp kockázatmentes egyedül, ilyen módon egy Lenin képpel sétálni: még ha a hatóság értette is az iróniát (ha akarta, értette), akkor is kellett érvekel tudott szolgálni amellet, hogy az miért nem helyes viselkedés. E rendszerkritikáért Szombathyt jugoszláv állampolgárként - jó esetben - kiutasíthatták volna az országból. Az avantgárd akció szellemessége mégis címével együtt - *Lenin Budapesten* - igazán hatásos, hiszen egy napilap igazi nagy eseményt bejelentő szalagcímeként idézi meg, az akkor már csaknem 50 éve halott nagy vezetőt. Azt nem tudjuk, hogy életében járt-e Lenin Budapesten, de az biztos, hogy álmában sem jutott volna eszébe ez a parodisztikus forma. Szombathy másik fotóakciójának - *Bauhaus* (1972) - 8 db fekete-fehér felvétele sem kevésbé humoros és kritikus, amint különböző lepukkant helyekhez tárítja BAUHAUS feliratos tábláját.

A *Footballogram* (1970) egy szabásrajzon megjelenő további, sűrű vonalháló: egy



Szombathy Bálint
Footballogram, 1970

futballabda röppályájának vetületi ábrája. „A Honvéd-ETO labdarugó-mérkőzés II. félidejének vizuális élménye” feliratú munkájának mára ugyan megizmosodtak kulturális felhangjai, de egykori játékos humora sem veszett el.

A *Nontextualité, szövegintervenciói* (1971-72, 11 db), miközben egy állhatatos figyelemmel végzett koncepción alapuló rajzi munka lenyomatai, egyúttal - viccesen - a konceptualizmust a valósággal dekonstruáló tevékenység dokumentumai is, mely a konceptualizmus komoly, konstruktív szellemét célozza. A szövegintervenciók nem mások, mint nyomtatott szövegeken az o és ö betűk közepének kitöltése és egyenes vonalakkal, bizonyos szisztémák szerinti összekötése. A *Szabad Szó* 1969 júliusi címlapjainak esetében („Irány a Hold!”, „Félúton az Apollo-11.”, „Mind közelebb a Holdhoz” - szalagcímekekkel) erős a vágy, hogy a világ nagy eseményeire való művészi reflexiókként értelmezzük a szövegek preparációját, holott lehet, hogy csupán egyszerű véletlenről van szó.

Az ötágú csillag mint alkotó és romboló tevékenység eredménye, illetve kiindulópontja jelenik meg Csernik Attila négy fotót tartalmazó tablóján. A politikai áthallás noha nyilvánvaló, de nem egyértelmű, akárcsak Slavko Matković *Így jelenik meg a világ* (1974, vegyes technika) című kép-párján, amelyeken egy-egy ötágú csillag három fázisban történő eróziója látható, mint ahogy Szombathy *Jugoszlávia dekonstrukciója* (1974) című munkáján sem, ahol pusztá játékként van előadva a hibás nyomatok - amelyek azonban jugoszláv zászlók - felhasználása.

Költészet

A vizuális költészet számos változatával, (még akár ironikus) értelmezésével is lehetett a kiállításon találkozni. Kerekes esetében például képalkotásként *Vegyes technika - vizuális költészet* (1972, fotó, kollázs, 7 db), míg Matković-nál betű-vetésként (*Vizuális költészet térben. 1971*). *Kassák képvers-fordításainak* (1971) kiállítása nemcsak a csoport vizuális-költészet

⁷ Őt akár KORONCZI ENDRE elődjének is tekinthetjük, aki a szálló nejlonszatyrok átélkesítésének és átélkesülésének mai szakértője: <http://www.koronczi.hu/ploubuterpark/index.html> (utolsó hozzáférés: 2019. november 17.)

⁸ KÜRTI EMESE (szerk.): *Bosch+Bosch*. ach ResearchLab, Budapest, 2016. 79.

⁹ A Szovjetunió (1922-1991) első vezetője és a SZU szatellit-államaiban is kötelező kultusz személye, a szovjet típusú diktatúra emblematisz figurája.



Ladik Katalin
A parázssá változott királyfi, A táltos, A békakirályfi, A legkisebb királyfi, 1970, gépelt lapok

felfogásának egyik értelmezéséhez ad támpontot, de a klasszikus, magyar avantgárdhoz való kötődést (származtatást) is demonstrálja. Költészetben – hangköltészetben – persze Ladik Katalin az első. Csernik Attilával készített filmjükben (*O-pus*, 1972, operatőr: PÓTH IMRE) Ladik a Csernik által előzetesen megkomponált vizuális filmkölteményt transzformálta hangzó költeménnyé: a kép és több oktávnyi hangterjedelmű interpretációja alkotja a filmet. Rendes fluxusgondolkodáshoz és metódushoz méltóan a kép mint kotta is funkcionált, miközben játékot űztek az O-betűvel, az opus-szal, a mű(vészet) komolyságával. Ladik felforgató performanszainak fotódokumentációi mellett (*Sámán vers I., II., III., V.*, 1970, *Változásművészet*, 1975,¹⁰ *Tour de Merde*, 1979) egyik *Poemün*-felvétele (1980, 10'41" Újvidék KMM) videón látható és olvasható: az 1970-ben írt négy mese – maguk is költemények – *A parázssá változott királyfi*, *A táltos*, *A békakirályfi* és *A legkisebb királyfi*:

„Amikor beállították az új neonsort az utcánkba, vakító kék fény árasztotta el a környéket. Kimentem a nyárikonyha elé, ahol már hat éve lakunk,

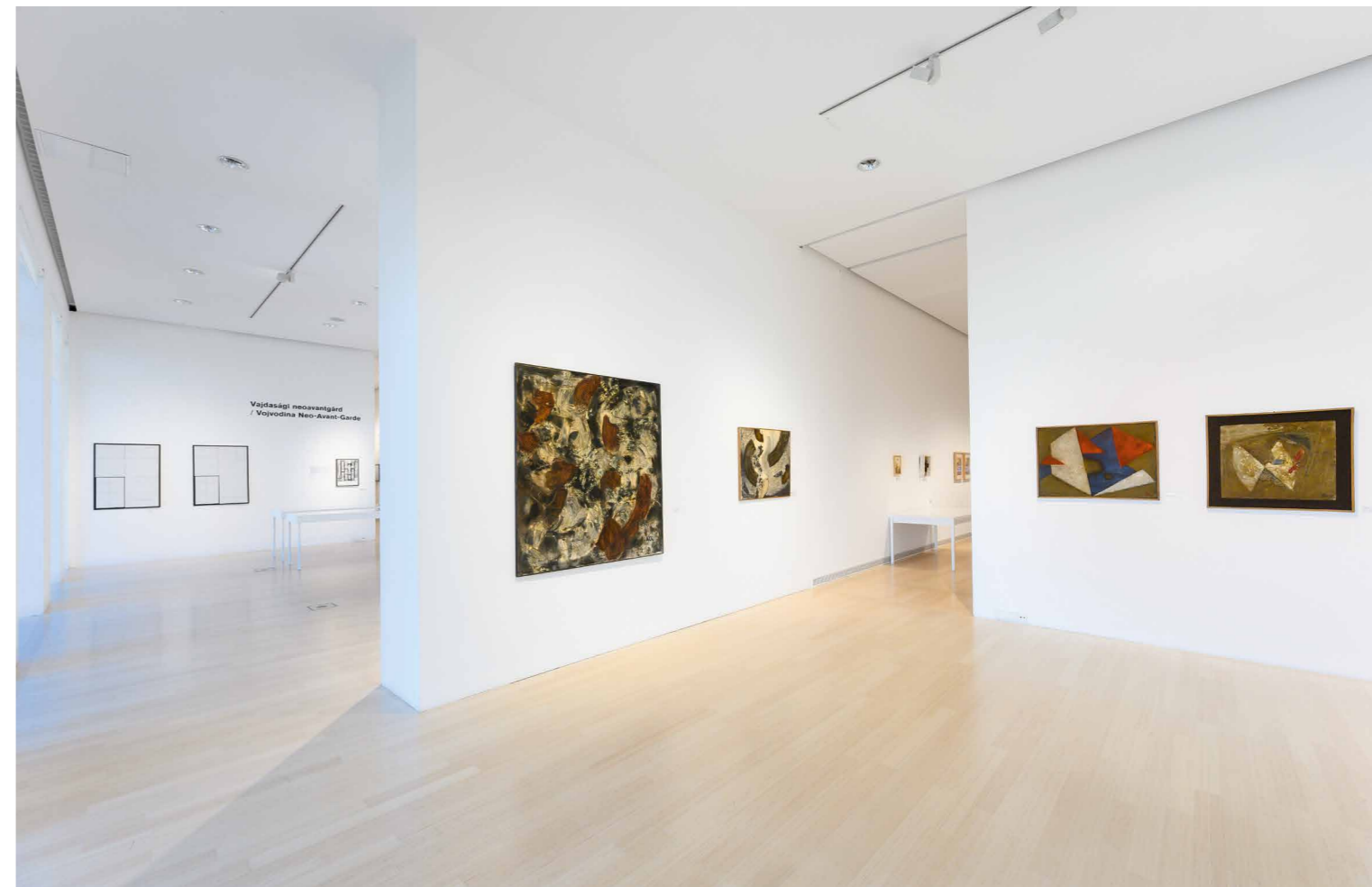
¹⁰ Szövege olvasható: Kürti i.m. 56-57.

ránéztem a kalyibára, megláttam, hol éltem eddig, hogy nekem ahhoz semmi közöm. És világgá mentem.”

A *Kapcsolódó művészek* rész az értelmezhetlenségig kicsi (néhány mű és egy mozgóképi dokumentáció – miért pont csak ezek?) és információhiányos. Az *Utóélet* azonban plasztikusan kirajzolta, hogy az egyes művészek tevékenysége milyen irányba kanyarodott a csoport felbomlása után: Szombathy és Csernik következetesen folytatták korábbi munkásságukat, Matković és Kerekes későbbi munkáit populárisabb hangot megütő, színes látványos művekkel reprezentálták. Azt viszont csak találgatni lehet, vajon itt miért nem szerepelt minden volt Bosch+Bosch tag, ha a fő részt az egyéniségekre építették, köréjük szervezték.

A *Vajdasági neoavantgárd* felvillanása üdítő viszonyítási pontokat nyújtott: egyrészt az avantgárd mozgalmak történeti hátterét, a Bosch+Bosch előzményeit: absztrakt, modernista festményeket, köztük PETRIK PÁL (1916–1996) *Kompozíció* (1958–1959), *Ember és gép III.* (1969), ÁCS JÓZSEF (1914–1990): *Nagy mozgás* (1961–1962) című, és BOGDANKA POZNANOVIC (1930–2013): *Cím nélküli* (1963) képét. Másfelől egy teremnyi munkát a szabadkaiakkal párhuzamosan dolgozó avantgárd művészekről, így Bogdanka Poznanovic utcai akciójának dokumentumait (*Szív-objekt*. 1970. szept. 20. Novi Sad, 1 film 2'3", plakát, fekete-fehér fénykép) és *Feed back letterbox* projektjét (*Visszacsatolásos levélszekrény, információ-döntés-cselekvés*, 1972–1973, 1979).

A hatalmas munkával létrehozott kiállítás valóban inspiráló – már azon elszántaknak, akik képesek 300 A4-es papírlapot állva olvasgatni és megelégszenek 200 fekete-fehér fénykép, kollázs, és néhány dokumentatív mozgókép nézegetésével. Csak az a botrányos, hogy nincs katalógus. Megérthetjük, hogy pénz hiányában (miért is van pénzhiány?) nehéz a magas nyomdai költséget kifizetni. De nincs elektronikusan (interneten) elérhető, mondjuk pdf-változat sem, és horribile dictu: egy korrekt műtárgyjegyzék sem. Ez utóbbi szerény költségvetésű katalógus pedig talán azért nincs, mert nincsenek például minden kétséget kizáróan beazonosítható elnevezéseik a műveknek. Erre nincs mentség, itt megáll a tudomány. Ez nem egy kisgaléria, ahova egykor fiatal művészek valamit, valahogy kitétek, hanem ez egy múzeum



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



(a többi közt a tudományos feldolgozás egyik helye), ahol gyűjteményi darabokat mutatnak be. A katalógus nem(csak) azért (is) kell, hogy gyönyörködjünk – később is – a képekben, hanem amiatt, hogy tanulmányozható legyen az egyszer fáradságosan összegyűjtött anyag, hogy továbbépíthető – vagy épp lebontható – legyen a tudásunk, hogy a tudományos kutatás ne nulláról induljon. Ha nincs megnevezés, miről beszélünk? Ha akár száz művész is minden munkájának azt a címet adja, hogy *koncept*, az nem menti fel a kurátorokat, muzeológusokat és gyűjteménykezelőket az alól, hogy ne nevezzék meg egyértelműen a munkákat (pl. leltári számmal, vagy a cím kiegészítésével pl. *koncept 1., ...20021 stb.*). Továbbá: a gyűjtemény honlapján¹¹ számos mű dátum, technika és méret nélkül jelenik meg – a *Cím nélkül* címűek is. Ez a slamposság különösen feltűnő a Ludwig Múzeum olyan kiállításai után, mint *Mladen Stilinović* (2011) *Türk Péter* (2018), és a kompakt *SIGNAL – Konceptuális és posztkonceptuális tendenciák a szlovák képzőművészetben* (2019) –, hogy csak néhány

11 <http://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/-pe4518/>

rokon szellemű kiállítást említsek. Szöveget üt az ember fejében, vajon miért érdekes a Sudac-féle avantgárd-gyűjtemény annyira, hogy ilyen előkészítetlenül is meg kelljen rendezni? (Nem elfogadható válaszok a színpalak mögötti ügyek-okok.) Hiszen a már említett 2017-es tárlat¹² után másodszor kerül ugyanitt bemutatásra (a kiállított anyag természetesen nem teljesen ugyanaz, csak a Bosch+Bosch néhány munkáját kellett más falakra átpakolni, a Gorgona tagjait pedig a Kassák Múzeumba telepíteni).

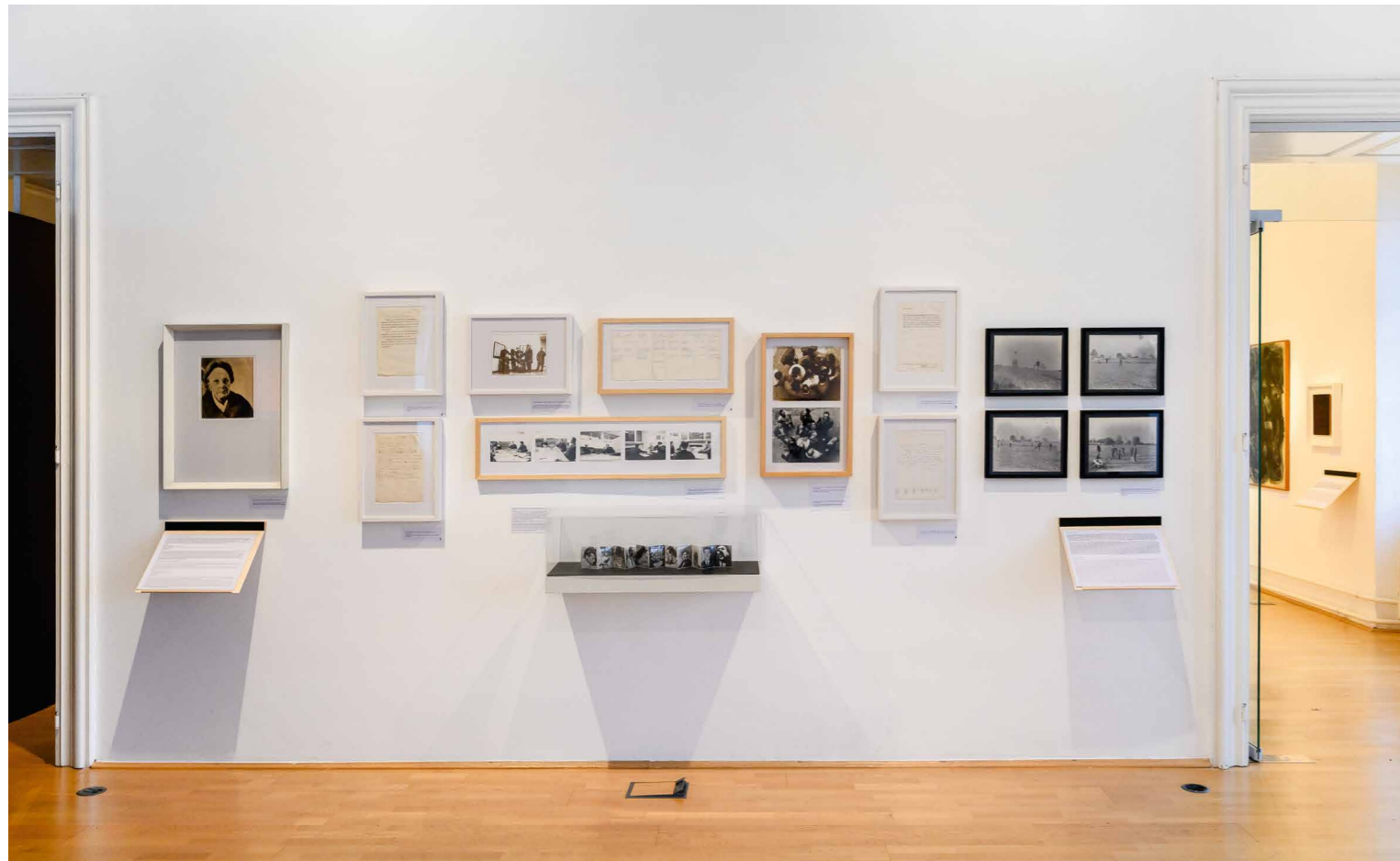


A Kassák Múzeumban a zágrábi GORGONA CSOPORT¹³ (1959–1966) munkásságát bemutató, három fókuszpont köré szervezett kiállítás valamennyi rétegében a csoport avantgárd lét- és gondolkodásmódja manifesztálódik: akár a csoport identitása (1), a Gorgona anti-magazin (2) vagy a rövid ideig működtetett Stúdió G. Galéria (3) áll a gyújtópontban. A csoporttagok radikálisak (voltak) a művészetfogalom átalakításában, nem tettek különbséget élet és művészet között. A művészet határainak kitágítása nem volt más számukra, mint annak a hétköznapi életbe való teljes beolvadás, el nem különítése a banális cselekvésektől. Nem művészetet akartak létrehozni, tevékenységüket *antiművészetként* határozták meg. Mégis minden tevékenységük művészet (merthogy élet=művészet): művészet az, amit csinálnak – pontosabban: az, amit nem csinálnak. Nem tenni

12 Ld. 5. sz. jegyzet, illetve SIRBIK ATTILA: A helyes olvasat kialakítása: el nem kötelezett művészet – Marinko Sudac gyűjteménye. *ÚjMűvészet*, 2017/6., 25-27., ld. http://epa.oszk.hu/03000/03024/00016/pdf/EPAO3024_uj_muveszet_2017_06_025-027.pdf; valamint *Balkon-online*: <https://balkon.art/home/online-2017/el-nem-kotelezett-muveszet-marinko-sudac-gyujtemeny/>. (utolsó hozzáférés: 2019. november 17.) Az „el nem kötelezett” jelzőt természetesen az ország epitheton ornans-ából vették át.

13 Tagjai: JOSIP VANIŠTA, JULIJE KNIFER, MARIJAN JEVŠOVAR, ĐURO SEDER (festők), IVAN KOŽARIĆ (szobrász), MILJENKO HORVAT (építész), RADOŠLAV PUTAR, MATKO MEŠTROVIĆ és DIMITRIJE BAŠIČEVIĆ-MANGELOS (művészettörténészek).

GORGONA 1959–1968 | Független művészeti törekvések Zágrábban | Retrospektív kiállítás a Marinko Sudac gyűjteményből Kassák Múzeum, 2019 (részlet a kiállításból)



Josip Vaništa
Közös személyi igazolvány, 1961, fekete-fehér fotó, vászon

semmit, csak élni – ez felszabadító mind a művészi aktivitás (passzivitás), mind az élet megélése oldalán. Mégsem nihilizmus ez, mert mindezt teljes egészében és minden ízében humor itatja át. Az abszurd, *gorgonikus* világképből nem következnek megfogalmazott célok, sem működési szabályok – csak játékok. Ahogy a gorgonikus viselkedésben a semmittevés az ideális, úgy a tárgyalásban az elanyagtalánítás. Úgy tűnik, legfőbb tevékenységük a barátkozás¹⁴ volt: hetente találkoztak a zágrábi egyetem Építészeti Tanszékén, ahol a társaság kigondolója, JOSIP VANIŠTA (1924–2018) dolgozott. A Gorgona valóban élcsapat, az első avantgárd csoport volt 1945 után.¹⁵ A FLUXUS, majd a konceptuális művészet velük párhuzamosan kezdett el futni. Működésének – nem bejelentett (!) – vége után alakultak Jugoszláviában más, újabb avantgárd csoportok: OHO (Ljubljana, 1966–1971), Bosch+Bosch (Szabadka, 1969–1976) és ebből az inspiráló közegekből érkezett MLADEN STILINOVIĆ (1947–2016),¹⁶ a HAT Művész Csoport (Zágráb, 1975–1981) tagja.

A Gorgona (Gorgófő) név választásában Kopeczky Róna szerint szerepet kaphatott az, hogy mind a szó írásképe mind, a hangzása valamiféle játékos-sugallat.¹⁷ A mitologikus, halálra rémítő levágott fej egy kortárs művészeti csoport emblémájaként, az eddigi ismeretek szerint sem vehető komolyan: ez egy ötlet volt, ami megtetszett a hülyéskedő fiataloknak, mint az ijesztővé válás infantilis, dacos vágyának játékos beteljesítője.

1. Igazolvány és gorgonikus tevékenységek – identitás

A kiállítás első fókuszpontjában a Csoport maga áll: narcisztikusnak tűnhetne a sok „önarckép”, de hát a kiállítást nem ők rendezték. A kurátorok a csoport működését és gondolatvilágát bemutatva világítják meg, hogyan foglalkozott a Gorgona – és ebben is élcsapat volt – az identitás kérdésével.

14 Talán paradoxon, hogy miközben a *semmitre* törekedtek, munkáik helyet kaptak a MOMA gyűjteményében (<https://www.moma.org/artists/29983?locale=en&page=&direction=>, <https://www.moma.org/artists/30437?locale=en>), de a barátkozás kiterjesztése hálózatépítés is, és ebben, akárcsak a szervezésben, igen sikeresek voltak.

15 Közép-Európában biztosan, amennyire én tudom. És abban az értelemben, ahogy az avantgárdot értem: semmiképpen nem formalista, de nem feltétlenül politikai aktivizmusban megnyilvánuló tevékenység: elég a művészet-fogalom és a művészet hatókörének radikális újragondolása – ha nem újraalkotása.

16 2011-ben a Ludwig Múzeumban volt egyéni kiállítása (<https://www.ludwigmuseum.hu/kiadvany/mladen-stilinovic-sing>), ld. még *Mladen Stilinović: SING!* Kiállítási katalógus: Ed. BRANKA ŠPANČIĆ. Ludwig Museum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2011.

17 KOPECZKY RÓNA tárlatvezetése, 2019. október 31. A másképp nézés – a kővé változtatás helyett – kissé erőltetett, utólagos, a későbbi gaze-elméletet átszajlító magyarázat. Noha a fiúk valóban másképp néztek a művészetre, mint környezetük.

A csoport-identitást két igazolványkép reprezentálja. Az igazolványképek ugyan Vaništa koncepciói, de a tagok elfogadták és könnyedén öltöttek magukra a rögzíthető, elképzelt, hibrid, mulatságos identitást. Josip Vaništa *Gorgona-útlevél* című képe (1961) egy napilapban talált fénykép: ismeretlen nő portréja baljós, „fekete árnyékkal a szeme” körül. A *Közös személyi igazolvány* (1961) pedig tizenegy portré-fotóból, illetve reprodukcióból áll. A portrék azonban nem a tagok arcképei: középen Lorenzo Bernini *Medúzafej* (1640),¹⁸ míg körülötte Jean Marais, Gauguin, Delacroix és más, híres és kevésbé híres emberek portréi szerepelnek.¹⁹ A többi – a különböző gorgonikus tevékenységek szöveges dokumentációi között elhelyezett – fényképen a csoporttagok tevékenység közben láthatók: a *Gorgonikus Paktum* (1966, fotó: BRANKO BALIĆ) egy akció dokumentációja, amely JULIJE KNIFER kiállításán készült Zágrábban, öt képen a *Gorgona-találkozó* az Építészeti karon látható (1961, fotók: MARIJAN JEVŠOVAR). Aztán elmélyült tevékenységek képeit láthatjuk: A *Gorgona a földre néz*, majd A *Gorgona az égre néz* (mindkettő 1961, fotó: Branko Balić). Végül négy kép gorgonikus „land art” munkákat mutat: *Egy óra pihenő*, a *Gorgona-tagok és a berzöcei lakosok futballmeccsének akciófotódokumentációja* (1962, fekete-fehér fotók). Ebben a teremben egy másik falon van Branko Balić klasszikusabb csoportportréja: *A Gorgona-tagok és barátai* (1961).

„A gyűlés – amely a korabeli szocialista társadalom egyik jellegzetes közösségi formája volt – számukra a ‘szellemi és gondolkodási szabadság’ sajátos műfaja, egyfajta menedék, a tervezés és a viták színhelye lett. A találkozó menetét napirendi pontok szabályozták, és mindenki köteles volt ‘elnök’-nek szólítani a másikat. ... A résztvevők ironikus hangú fogalmazványok formájában ‘írásbeli feladatokat’ kaptak, olyan témafelvetésekkel, mint az *Egy napom leírása* (1962) vagy a *Tavaszi* (1962), máskor utasításokat adtak a valóságban lehetetlen munkák kivitelezésére. Ilyen volt például Ivan Kožarić ötlete, hogy készítsenek negatívot,

18 A csupa férfiakból álló közösség játékában felcsillan a korszak normális mizogin tudatalattija, miszerint a nők egy idegen, másik világba tartoznak. Öregek, mint az útlevélen vagy rémisztők, mint a Gorgó/Medúzafej.

19 Denegri több változatot is elemez, ahol más-más portré felel meg a különböző Gorgona-tagoknak, illetve barátaiknak. JEŠA DENEGRÍ: *Gorgona*. Agroinova, Zagreb, 2019. 258-251.

gipszmintát 'a Gorgona-tagok fejének belsejéről' (1963). ... A gyűléseken kívül más formái is voltak a közös eseményeknek. Ilyen volt például a *Gondolatok a hónapra* (1963-1964) 'benyújtási eljárás', a Gorgona-tagok levelezése, a közös túrák (melyeket lépdeléseknek neveztek), a csoport gyönyörködés a *Naplementében* (1966), az *Imádat* (1966) kollektív munkájuk Julie Kniefer zágrábi kiállításán. Ide tartozott Luigi Pirandello antitrámája, a *Hat szereplő szerzőt keres* című darab is, vagy a francia új hullám filmjeinek közös megtekintése.²⁰ - olvasható a kiállításon.²⁰

2. Antimagazin

A másik terem hosszanti falán kapott helyet a Gorgona *antimagazin* dokumentációja Az *antimagazin*nak 1961 és 1966 között tizenegy száma jelent meg (60-300 példányban). A magazinoktól eltérően az *antimagazin* különböző számaiban egy-egy művész munkái szerepeltek - pontosabban egy-egy művész szabta meg az egész szám koncepcióját. A Gorgona tagokon kívül (Josip Vaništa: 1., 6.sz. 1961, 10., 11. sz. 1966.; Julie Kniefer: 2.sz. 1961.; Marijan

20 Feltehetően a kurátorok, DOROTEA FOTIVEC és IVANA JANKOVIĆ szövege.

Jevšovar: 3.sz. 1962; Ivan Kožarić: 5.sz. 1961.; MILJENKO HORVAT: 7. sz. 1965) néhány külföldi művésznak is jutott egy-egy szám: VASARELY: 4.sz.1961.; HAROLD PINTER: 8. sz., 1965²¹ DIETER ROTH: 9.sz. 1966. - Roth 200 rajzával. Kiadatlan maradt a Đuro Seder- és a Dimitrije Bašičević Mangelos-szám, és csak tervben létezett a Marcel Duchamp-, Lucio Fontana-, Yves Klein- és Robert Rauschenberg-szám. Mindezt egy, a falon levő nagyméretű idővonalra szerkesztett diagramról lehet leolvasni.²² Két tárlóba *antimagazinok*, a falakra pedig még néhány, az *antimagazin* számára készített mű került: Vaništa egy használati-cikk-üzlet üres kirakatainak fotója 9x megismételve az 1. számban, Leonardo *Mona Lisa* festményének reprodukciója a 6.-ban, Kožarić *Belső szemek* (1959-60) című szobrának reprodukciója az 5. számban.

3. Studio G. Galéria

A Studio [Gorgona] Galéria 1961-1963 közötti rövid, de annál hatékonyabb működését ugyancsak egy időrendi tábla²³ és egy tárlónyi dokumentum reprezentálja. Ez idő alatt 14 egyéni és 2 csoportos kiállítást rendeztek - köztük külföldieknek is (DELAUNAY, Vasarely, MİRÓ, SOULAGE), ezen kívül a naiv művészet és az építészet is szerepelt a programban.

E fókuszpontok köré szerveződtek az (anti)képek és (anti)szobrok. A gondos kiválasztásnak és az informatív feliratoknak köszönhetően az egyes darabok egész történeteket képviselnek, és bevezetnek a csoport gondolatvilágába: Miljenko Horvat *Gorgonikus tájkép* (*Iles d'Aran*, 1963), *Gorgonikus vidék* (*Skagen*, 1963), *Gorgonikus környezet* (*Bourges*, 1966) című fotói, Victor Vasarelytól két *Terv a Gorgona anti-magazin* 4. számához (1961, tus, papír), Julie Kniefer: *Terv a Gorgona anti-magazin* 2. számához (1961, kollázs).

21 Benne Pinter *Teadélután* című színműve angol és horvát nyelven.

22 Denegri, 141-142.

23 Denegri, 308-309.

GORGONA 1959-1968 | Független művészeti törekvések Zágrábban | Retrospektív kiállítás a Marinko Sudac gyűjteményből Kassák Múzeum, 2019 (részlet a kiállításból)

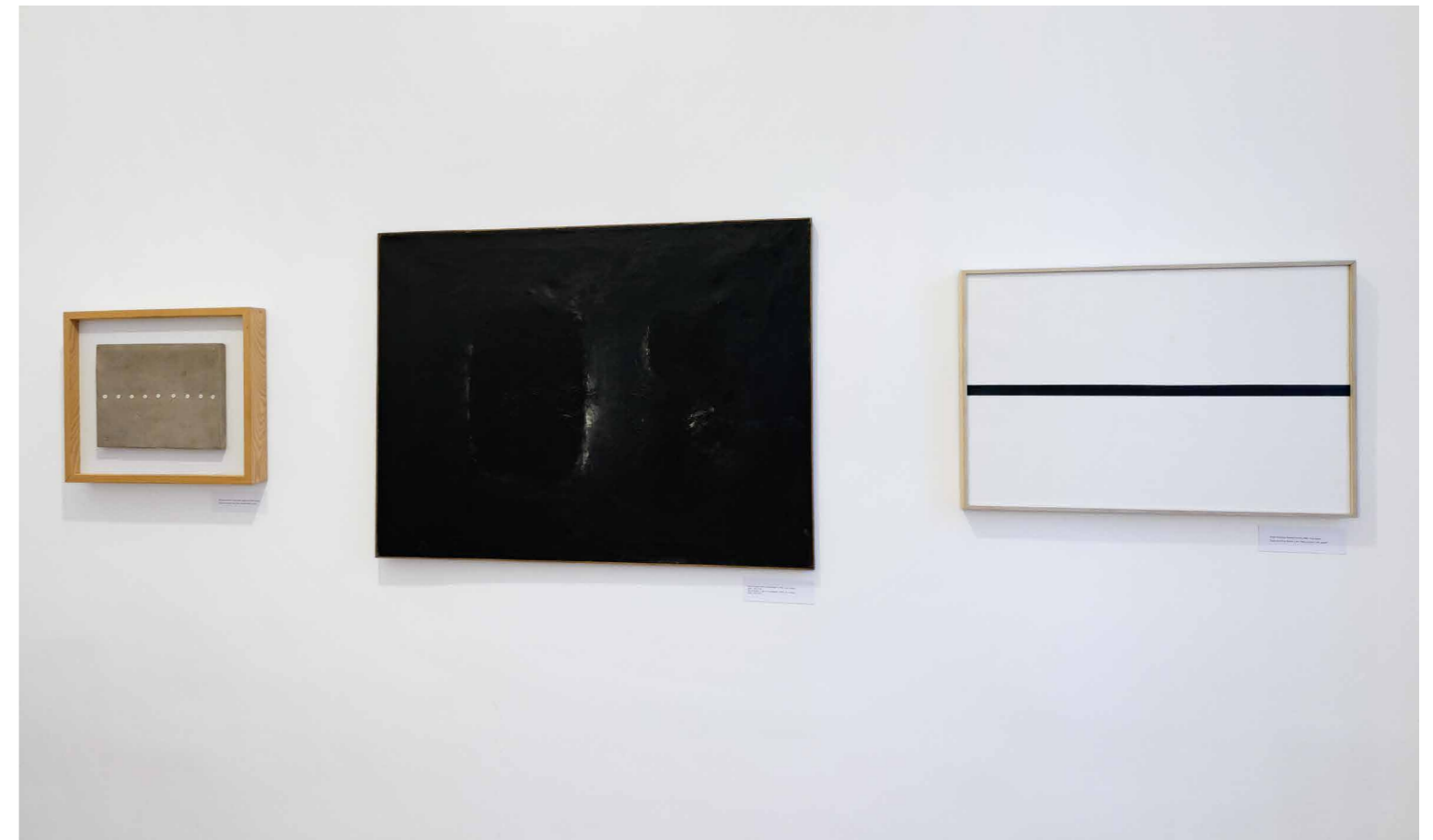


A modernista művészet közegében a Gorgona festői egyrészt nem tagadhatták absztrakt festészeti hagyományait (ĐURO SEDER: *Fény a feketében I.*, 1963, olaj, vászon, 89x16 cm), de nyomokban haladva parodizálták is azokat: Marijan Jevšovar: *Cím nélkül* (1962, olaj, vászon, 120,3x89,1 cm). Miljenko Horvat festővászna a közepére varrott 9 gombjával egyenesen a legjobb fluxusművek között foglal helyet (*Vonal*, 1964, vegyes, vászon 30,3x40,2 cm). Josip Vaništa *Fekete vonala* (1964, tus, papír) egzisztenciáját tekintve nem egy redukcionista absztrakt vagy minimalista alkotás, hanem egy konceptuális mű. Egyik párja az itt ki nem állított, ugyancsak 1964-es *Festmény* című művének:

FEKVŐ FORMÁTUMÚ VÁSZON
SZÉLESSÉG 180 CM, MAGASSÁG 140 CM
A TELJES FELÜLET FEHÉR
EZÜST VONAL, AMELY KÖZÉPEN
VIZSZINTESEN ÁTSZELI A VÁSZNAT
(SZÉLESSÉG 180 CM, MAGASSÁG 3 CM).²⁴

24 Közli BRANKA STIPANČIĆ: Radikális művészet Horvátországban. In *Conceptual Art at the Turn of Millennium. Konceptuálne umenie na zlome tisícročí. Konceptuális művészet az ezredfordulón*. Szerk. TATAI ERZSÉBET - JANA GERŽOVA, Budapest-Bratislava, 2002. 142-173.

Miljenko Horvat: *Vonal*, 1964, vegyes technika, vászon | Đuro Seder: *Fény a feketében I*, 1963, olaj, vászon | Josip Vaništa: *Fekete vonal*, 1964, tus, papír © Fotók: Eln Ferenc



Vaništa „fogékony volt az anyagtalanság iránt, a vizuális műalkotást verbálissal helyettesítette, ez esetben pontos, egyértelmű kóddal.” - állítja BRANKA STIPANČIĆ.²⁵ Szöveges művet - már ha a Gorgona egész működése nem egy nagy textus - DIMITRIJE BAŠIČEVIĆ MANGELOSTÓL állítottak ki: egy fatáblára olajjal festett képet 1958-ból (*Paysage de la reconstruction*). Ivan Kožarić antiszobrai pedig - *Torzó* (1954, bronz, 35x24x12 cm), *A tér alakja (az özönvíz emlékezete)* (1964, gipsz, 18,5x15,7x13,9 cm), *Szféra* (1964, fém, 60,6x57,6x53,3 cm), *A tér alakja* (1966, d:37,5 cm) -, amelyeket a Ludwig Múzeumból már jól ismerhet a magyar közönség²⁶, a *mivégre mindez* boldogító könnyedségét sugallják továbbra is.

2010 óta - kiállítások, tanulmányok tanúsítják²⁷ -, megelégnült az érdeklődés a 60-as évek iránt, kiváltképp az avantgárd (helyzete) iránt. A Kassák Múzeumban évek óta folyik az avantgárd hálózatok és a hatvanas-hetvenes évek magyar művészetének komplex kutatási programja.²⁸ Ezek a kiállítások is beletartoznak ebbe a körbe. Tehát a kérdés, túl egy mindenkor szűk (művészet)tudományos érdeklődésen: vajon miért érdekes ma nekünk az avantgárd művészi magtartás?

25 Stipančić, 149.

26 Ahogy a Gorgona más munkáit is: ld. El nem kötelezett művészet, 2017. <https://balkon.art/home/online-2017/el-nem-kotelezett-muveszet-marinko-sudac-gyujtemeny/> (utolsó hozzáférés: 2019. november 17.)

27 Az *Ars Hungarica* 2011/3. száma, NAGYÍTÁSOK - 1963. Az *Oldás és kötés kora* az Új Budapest Galériában, 2016-ban (<http://budapestgaleria.hu/uj/2016-kiallitasok/nagyitasok/>); valamint a Magyar Nemzeti Galéria 2017-es *Keretek között. A hatvanas évek művészete Magyarországon 1958-1968* (<https://mng.hu/kiallitasok/keretek-kozott/>) című, illetve az BTM - Kiscelli Múzeum / Fővárosi Képtár, 2018 és 2019 fordulóján megrendezett *1971 Párhuzamos különidők*. (<https://fovarosikeptar.hu/kiallitasok-2018-ban/1971-parhuzamos-kulonidok/>) | <https://balkon.art/home/online-2019/1971-parhuzamos-kulonidok/>) című kiállításai. Az utóbbi két tárlatot katalógusok is kísérték.

28 Ennek legújabb eredménye: *A kettős beszédén innen és túl. Művészet Magyarországon 1956-1980*. Szerk. SASVÁRI EDIT - HORNYIK SÁNDOR - TURAI HEDVIG. Vince Kiadó, Budapest, 2018

Szinesztetikus absztrakt proto pszichedelikus zene: az elektroakusztikus zenei szabadimprovizáció szerepe Király Ernő utolsó korszakában*

„...a hanggörbék jégvirágot rajzoltak a szemek üvegére magnetofonszalagra és minden köpésnyi hang megjegesedett”

KIRÁLY ERNŐ: *Téma változattal* (részlet)¹

KOVÁCS TICKMAYER ISTVÁN *Király Ernő* című írásában párhuzamot von a II. világháború utáni amerikai és kelet-európai zeneszerzők életművei között - CONLON NANCARROW-t és KURTÁG GYÖRGYöt hozza fel példának. Megállapítja, hogy a hasonlóságok véletlenszerűek voltak, ezért azok „szocio-fenomenológiai okokra”, a világháború után kialakuló keleti blokk elszigetelődésére vezethetők vissza. Kovács Tickmayer szerint, miután sokáig a nemzetközi progresszív művészeti élet hatásai nem érthették, Király kreatív zeneszerzői tevékenységét saját szociokulturális környezetében talált és megélt inspirációiból származtatta.² Király azonban saját életműve okán - a földrajzi mellett - némileg szellemileg is izolált lett. A népzene mellett

- 1 KIRÁLY ERNŐ: *Reflexiók. Reflections*. Újvidék: Forum Könyvkiadó - Kanizsa: Ifjúsági Szövetkezet, 1998, az első leporelló oldal a 42. és 43. könyvoldal között.
- 2 KOVÁCS TICKMAYER ISTVÁN: Király Ernő. In: KIRÁLY: *I. m.*, 46. Ld. még KOVÁCS ZSOLT: Király Ernő spektrumai. In: ERNŐ KIRÁLY: *Spektrum*. Párizs: Autobus, trAce Label, 2001. (CD+CD-ROM) A dupla lemezhez mellékelte füzet szövege.

* A tanulmány a 2019. szeptember 27-28-án a zeneszerző születésének 100. évfordulója alkalmából az Újvidéki Művészeti Akadémián megrendezett *Erne Kiraly - zivot u muzici / Ernő Király - Life in Music* című interdiszciplináris nemzetközi konferencián elhangzott előadás alapján született. A konferencia 44 oldalas, szerb és angol nyelvű programfüzete PDF-ben elérhető: <https://akademija.uns.ac.rs/wp-content/uploads/09/2019/Erne-Kiraly-zivot-u-muzici-programska-knjizica1-.pdf> (Utolsó belépés a tanulmányban hivatkozott webhelyekre: 2019. november 22.) A tervek szerint a konferencia anyagából angol és szerb nyelvű kötet készül 2020 folyamán. Úttörő feladatra vállalkozott a Művészeti Akadémia zenetudományi és népzene-tudományi tanszéke, amikor Király Ernő (Szabadka, 1919. március 16 - Újvidék, 2007. december 14.) vajdasági avantgárd zeneszerző, népzene-kutató munkásságáról, az experimentális zeneszerzők és hangművészek fiatal generációját is napjainkban inspiráló életművéről konferenciát szervezett. Külön köszönet illeti a konferenciát szervező tanszék tanárait, IRA PRODANOVOT és MILAN MILOJKOVIĆOT. A „vajdasági John Cage” életműve szinte teljesen ismeretlen itthon, a centenárium kapcsán egyetlen megemlékezésre sem került sor Magyarországon 2019-ben.

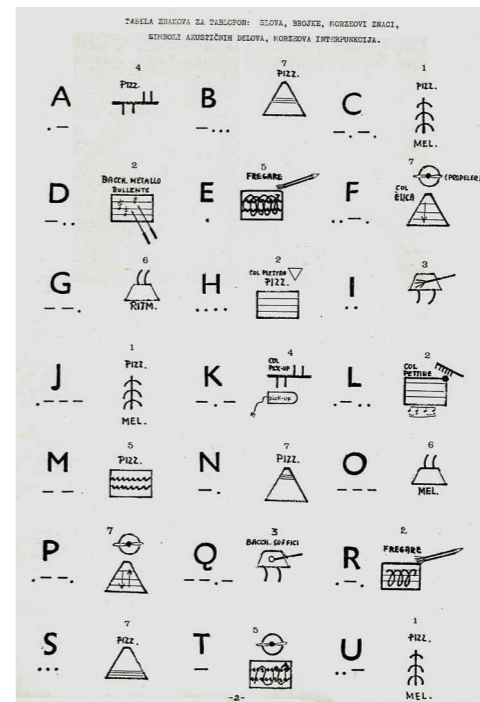
a grafikus notáció, az improvizáció, különleges, egyedi készítésű elektroakusztikus hangszerei, a nonkonvencionális hangolások, a temperálás elhagyása, a performansz, a színház, a táncművészet, a vizuális költészet és a költészet is érdekelték.³ Ez az avantgárd és az intermedialitás iránti vonzalma besorolhatatlanná, különcé tették a zeneszerzők között azzal együtt, hogy ez a vonzalom eredendően népzene-gyűjtői tevékenységből fakadt. Amint az a BUHAROV TESTVÉREK által készített költői dokumentumfilmből kiderül, Királyt sosem kizárólag a népdalok érdekelték gyűjtőkörútjain, hanem a hozzájuk kapcsolódó szokások, rítusok, a *zenén kívüli* tényezők is.⁴ Soha nem a zene önmagában volt Király érdeklődésének tárgya, sokkal inkább az *intermediális zene*, amely kontextushoz kötődik, az interpretációk során folytonosan változik, és mint médiaarcheológiai lelet egy másik, letűnt világ valóságtartalmát is hordozza. Később, amikor a gépek és az egyes munkafázisok

- 3 Király Ernő publikáló költő is volt, az újvidéki *Magyar Szó* állandó munkatársa. KIRÁLY DÁVID ZSOLT, a zeneszerző fiának közlése nyomán tudjuk, hogy sajtó alá rendezésre és kiadásra vár összegyűjtött verseit tartalmazó kötete. A ránk maradt szövegek nagy része kiadatlan.
- 4 IGOR BUGAROV (Szilágyi Kornél) - IVAN BUHAROV (Hevesi Nándor): *Promenade - Király Ernő portréfilm*. Budapest: Álomvadász Kft., 2006-2009.

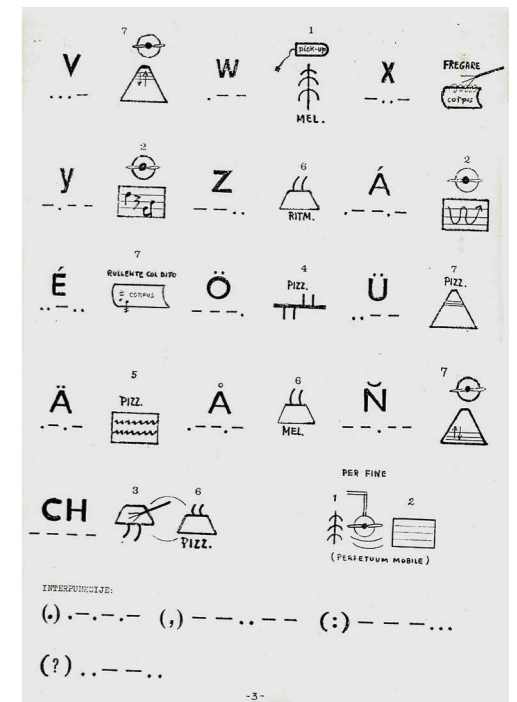
zajait, a természeti és a mesterséges környezet hangjait gyűjtötte magnetofonjával, ugyanúgy a népzene-gyűjtői alázat és indíttatás jellemezte munkáját. Egy ősi magyar, szerb, ruszin vagy cigány dallam ugyanannyira értékes, mint egy aszfaltfúró gép vagy egy háziállat hangja, a patak csobogása.⁵

A népzene és hagyomány mély megértése az inputja annak a komplex alkotói folyamatnak, amelynek kimeneti pontján közvetlenül megjelenik az experimentális és kísérleti zene gyakorlata. Az elhivatott művész *metazeneje* ez. A fluxusművészettel rokon attitűd, amelyben a mű saját nyelvéről és a létrehozás folyamatáról szól, a művészeti élet valósága összeolvad a hétköznapiak realitásával, ahol a hang megjelenítés vizuális és *multiszenzoriális* effektusokat galvanizál. Király Ernő kezében a folklór jelenségei transzformáción mennek át: hangi-etnográfiai samplingekként a kortárs zenét felépítő többretegű *szónikus szövedékké* - vagy akár *hangszerszobrokká* - válnak. Az egyik 1974-es *transzmutáció* a hat különböző módon hangolt citerából épített, lépcsőzetesen installált, a modulált hangzások miatt motorokkal és preparáló eszközökkel ellátott *citrafon*, ami egyúttal a multiinstrumentalista improvizátor géniusz tiszteletadása egyik legkedvesebb hangszere előtt.⁶ Az 1976-ban készült concept art hangszer-objekt, a *tablofon* „lelke” pedig egy 50×70 cm méretű, 1 mm vékony, kissé homorú bádoglemez, amelyre akvarellpapírt lehetett rögzíteni, s amelyen így a rajzolás, írás hangja egy hangszedő segítségével elektronikusan fel erősítve hallhatóvá válik. Mindez azért, hogy a kortárs underground vajdasági vizuális költők (második felesége, LADIK KATALIN⁷

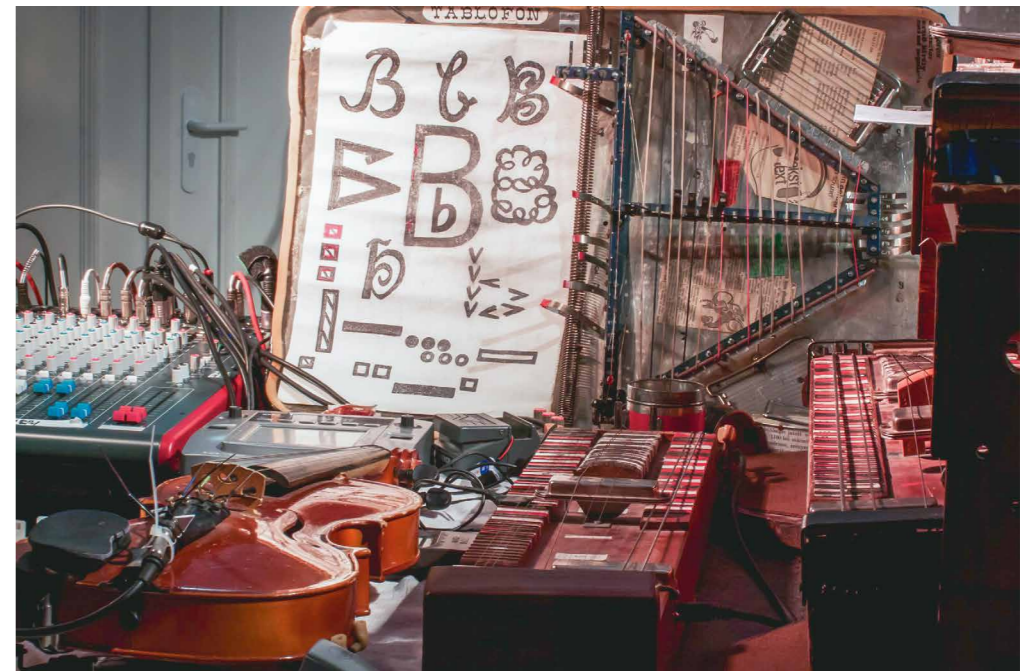
- 5 Erről a témáról az újvidéki konferencián MICHAEL KUNKEL, bázeli muzikológus tartott előadást *Motors and Melodies. An Intermedial Concept in the Music of Ernő Király* címmel. Ira Prodanov professzor pedig *Ernő Király at Radio Television Vojvodina* című előadásában bemutatta többek között annak a dokumentumfilmnek a részletét is, amelyben a zeneszerző a terepfelvételek (field recordings), az emberi környezet zörejeinek világába kalauzolja el a nézőket.
- 6 Másik kedvence a gitár volt. A citrafon hangzása érdekes módon sokban emlékeztet a 20. század nagyhatású szabadimprovizációs-metazenei együttese, az angol AMM alapító tagjának, képzőművész-gitárosának, KEITH ROWE-nak a „feketett gitáron” való játékára Király motorokkal létrehozott drone-hangzásai, valamint zöreij loopjai tekintetében. Király és Rowe tudtommal nem ismerték egymást.
- 7 Ladik egyik legutóbbi kiállítása a Király művészetének inspirációja nyomán megszületett, illetve a vele közös művekből, valamint együttműködésük dokumentumaiból válogatott: *Ladik Katalin: Hommage to Király Ernő*. acb Galéria, Budapest, 2019. április 23 - május 24., ld. <https://acbgaleria.hu/kiallitasok/ladik-katalin-hommage-a-kiraly-erno.378.html?pageid=270>



Király Ernő
Tablofon lejegyzési kódok I., 1976 után



Király Ernő
Tablofon lejegyzési kódok I., 1976 után

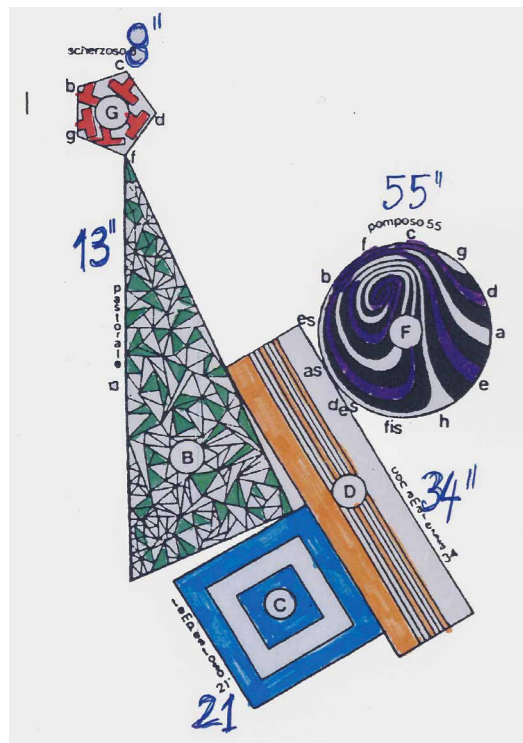


Király Ernő *Variációk B betűre* című grafikus művének sémája a tablofonon a Positive Noise Trió koncertjén a Sound Exchange Fesztiválon, Kunstsammlung Chemnitz, 2012. november 18. © Fotó: Igor Krakowicz

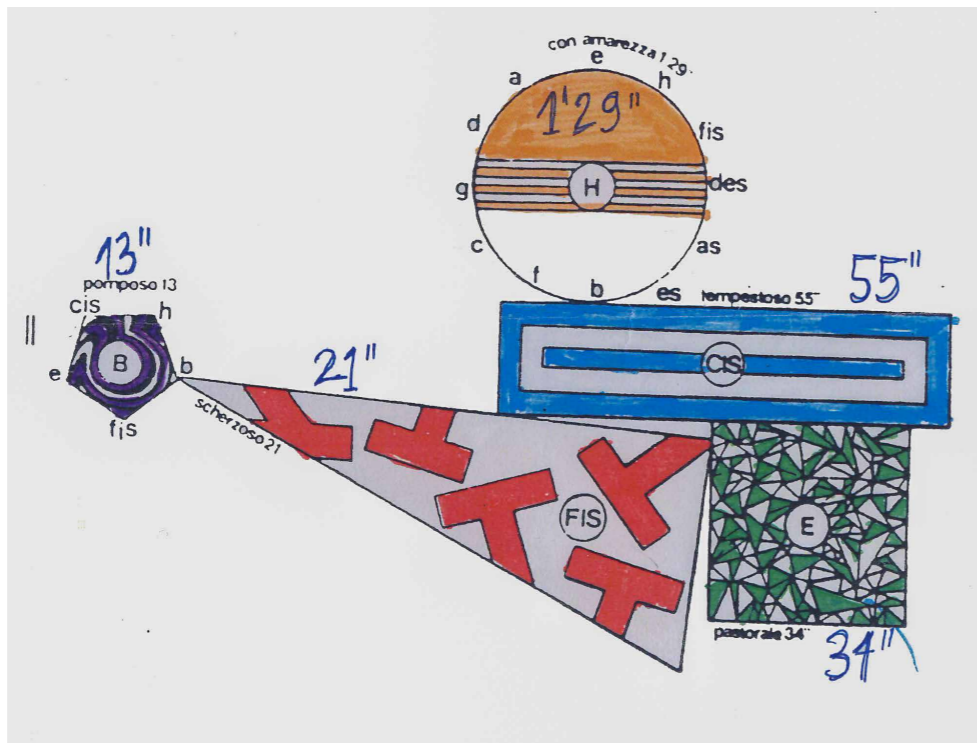
vagy FRANCI ZAGORIČNIK és mások) művei *behangosíthatóak* legyenek.⁸ Király maga pedig a tablofonra „írta” *Variációk „B” betűre tablofonra. Homage to Chris Cutler* (1997) című hangzó konkrét költészeti művét, amely a teljes magyar ábécére készült *Alfabetum* (1997) című nagyobb mű része.⁹

A citrafonon szólóban vagy éppen zenekarral együtt megszólaltatott zenemű a változásban létezik, *szónikus fluxk*ént, *eseményként*, nem pedig a minden alkalommal hangról hangra reprodukálás igényének abszurd

- 8 Király kapcsolatban állt a későbbi Bosch+Bosch csoport alapítóival. Szerepel a CSERNIK ATTILA és SZOMBATHY BÁLINT által szerkesztett 1972-es *Mixed Up Underground* alternatív kiadványban. Ld. ÁRVA JUDIT: „A nyomda és az irodalmár feleségem jelentették az inspirációt” - Csernik Attila, *képzőművész*. <https://artportal.hu/magazin/a-nyomda-es-az-irodalmar-felesegem-jelentettek-az-inspiraciót-csernik-attila-kepzo-muvesz/#.ftnref19>
- 9 SŐRÉS ZSOLT - TSSS: Egy üres szoba megtöltése. Beszélgetés Király Ernő újvidéki zeneszerzővel. *Jump magazin* 1998-3, 41.



Király Ernő
Acciones I., (I.) 1977, grafika: Radák Xénia



Király Ernő
Acciones I., (II.) 1977, grafika: Radák Xénia

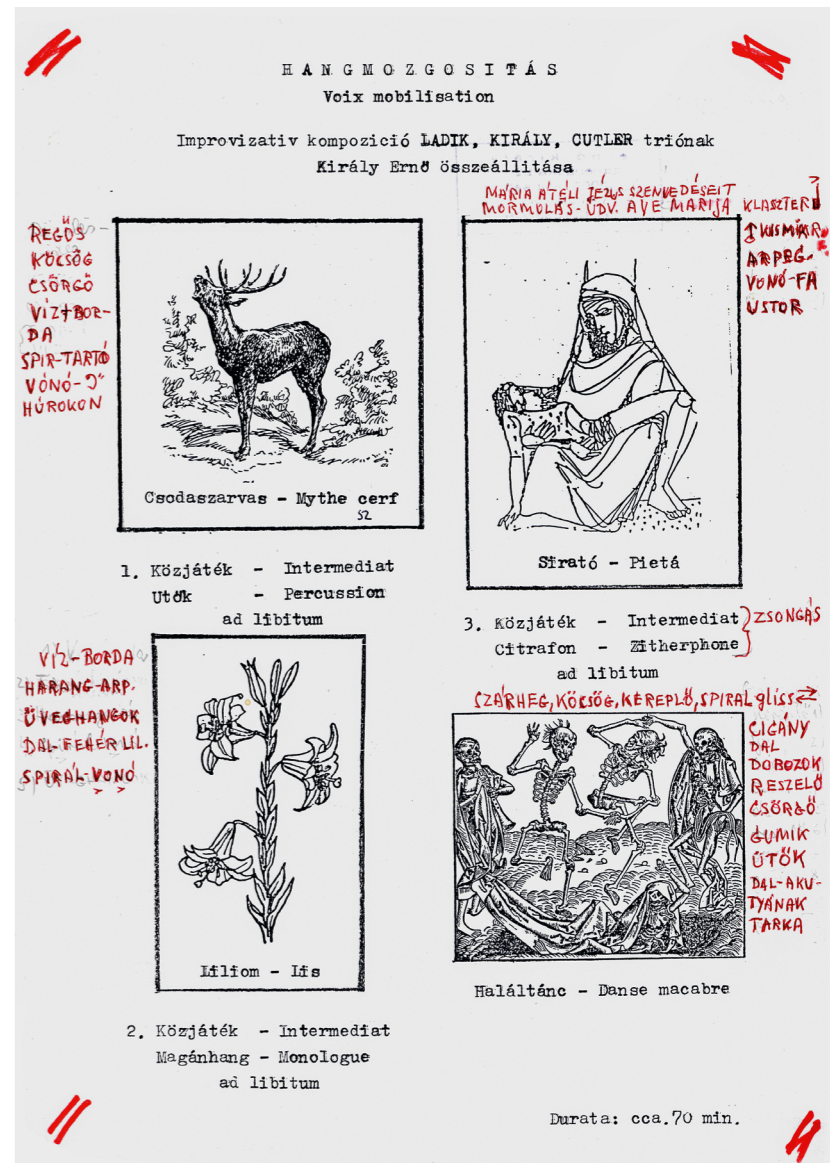
2019. 11. 12

abszolútumában.¹⁰ Az időbeni folytonos megtörténésben létező hangnak, mint *prima materiának* az egyik, emberi „beavatkozás” révén időről időre újra előhívott (komponálás, élő előadás stb.) együttállásának *egyik formája* a zene (a hanginstalláció-, a hangfilm-, a hangművészet mellett).¹¹ A zenének az újraalkotásban való létezése – miután maga is a hangból, mint fluktuáló anyagból „van” (ez a „van” nem statikus, hanem mozgás, működés, történés) – teret hoz létre (hangteret alkot). A hang, így a zene *nem kitölti* a teret, hanem megteremti. Ez a folyamat és intuitív gondolkodásmód tükröződik Király Ernő zeneszerzői életművének meghatározó részét kitevő, vizuális lejegyzésen alapuló „grafikus zenéjében” is. Talán éppen ezért nem véletlen, hogy különös módon Király már létező vizuális művekhez nyúl, amelyekre „rászerkeszti” a hangi megvalósítás paramétereit (a tradicionális és nem hagyományos kottákat, grafikus jeleket, instrukciókat, ábrákat).¹² Színes grafikus műveiben, mint az *Actiones I-III.* (1977) RADÁK XÉNIA absztrakt rajzaira vagy a *Flóra-ciklusban*

(1978-tól), ahol „a partitúrát növények képezik”¹³ Király DR. GYULAI ELEMÉR pszichológus, zeneszerző és zongoraművész színek és hangcentrumok összefüggéseit taglaló könyvére támaszkodott. Gyulai *A látható zene* című könyve alapján dolgozta ki a színesztézia-élménnyel kapcsolatos műveinek hangstruktúráit.¹⁴ Gyulai számára a színesztézia, a színes hallás nem csupán a meglévő érzékeléshez egy másik érzékelés passzív társulása anélkül, hogy annak arra valóságos ingere lenne, hanem

úgy, hogy ez az ún. *fotizmákon* keresztül közvetítődik. A fotizmák olyan másodlagos szín- és fényérzet hordozók és aktiválók, amelyek alapvetően különböznek a hangok által kiváltott asszociációs, reprodukciós élményektől. A fotizmák eszerint a kitágított, *transzszzerű érzékelés* vizuális fenomenjei, amelyek a szónikus fluxban létező hanggal összekapcsolódva a hangélményt – a fantáziát és az érzékeket felszabadítva – egy imaginárius virtuális világgá duzzasztják. Ezek az *Imaginary Landscape*-ek (CAGE), „tájképzene” (EDWIN PRÉVOST)¹⁵ a zene transzélményének, a talán a misztikus filozófusok extatikus, legmagasabb fokú (az érzék, az értelem és az ész után következő), az egyesülésben történő imaginárius (virtuális) világokat létrehozó megismeréséhez hasonlóak.¹⁶

2015-ben amikor a MIROSLAV PONC (1902-1976) cseh avantgárd zeneszerző *Kompozice melodické linie basevné* (1925) című színes vizuális partitúrája alapján készült *In memoriam Ernő Király* című kompozíciómon dolgoztam, a rengeteg színt, árnyalatot tartalmazó Ponc-alkotást valamiképpen már akkor öntudatlanul is a szín-fotizmák alapján kezdtem el analizálni (*A látható zene* ma már ritkaságnak számító példányához évekkel később jutottam hozzá). Jelentősen megszapordtak a munka során a különböző *hangcentrumok* és így a Ponc-kollázs által elsőre mutatott lehetőségek is: az akciók rendkívüli gazdagságát megkívánó interpretáció az előre, „fejben” eltervezettnél sokkal mélyebb és összetettebb élő megszólalást eredményezett. A grafikus kotta nem csupán a hangok helyét jelöli, de a mű teréről és idejéről is tartalmaz információkat, ám az előadásnak végül el kell tudni szakadnia a kottától, mert a komplex instrukciók követésével – melyik szín melyik hanggal analóg, melyik forma milyen dinamikai megoldásokat jelent, ezek egymásutánisága, keveredése mit eredményez stb. – csak „hibázni” fogunk. Hibává válik az előadás közbeni gondolkodás az apró részleteken, mert eltérít a megvalósítástól, a folyamat szétesik,



Király Ernő
Hangmozgositás, 1999

inkoherens lesz. Nem a sémákat variáló zene megszokott pontosságára kell törekedni, hanem arra, hogy mennyire avatkozzunk bele a kottától elszabadított zene áramlásába, s miként hagyjuk az *eseményt* megtörténni. Ismerjük fel, hogy a folyamatok maguk mikor milyen irányokat rajzolnak ki, milyen az, amikor „elázik a vonalrendszer berekednek a hangszerek.”¹⁷

Király Ernő zenéjének alapvető improvizativitása ad esélyt a *színesztikus hangvilágok* újra meg újra megteremtésére. 1999-ben Király Ernővel a krakkói *Audio Art Fesztiválon*¹⁸ való szereplést követően másnap egy kisebb, intimebb helyszínen megrendezett koncerten partitúra és előzetes instrukciók nélküli improvizatív zenei koncertet adtunk (ezek után a későbbiekben is játszottunk így). Király emellett CHRIS CUTLERrel, Kovács Tickmayer Istvánnal és Ladik Katalinnal is improvizált élőben. A *szabadimprovizáció* során nem pusztán egy olyan médiumon dolgozunk, amely megismételhetetlen, éppen ezért törekeny; sokkal inkább annak a lehetőségét keressük és kívánjuk előidézni, hogy a

10 Az újmaterialista hangontológiáról, a hangművészet zenén kívüli ágairól ld. a *Sonic Thoughts* című kiállítás kapcsán írt kontextualizáló cikkemet: SÓRÉS ZSOLT: Újmaterialista hangontológia és hanginstalláció-művészet: amikor a filozófia lesz a művészet szolgáltatója. Bácsi Barnabás - Jenese Ádám - Kophelyi Dániel - Zilahy Anna: *Sonic Thoughts. Balkon* 2019:9, 24-28. Ld. még: CHRISTOPH COX: *Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics*. Chicago: University of Chicago Press, 2018.

11 Az elmúlt évtizedekben mind több helyen jelenik meg a film, mint hangművészeti médium. Az egyik legismertebb esemény a KIM CASCONÉ amerikai hangművész, zeneszerző, kurátor által 2015 óta szerveződő *Drone Cinema Film Festival*.

12 Ebben a témában tartott izgalmas előadást az újdíéki konferencián RICHARD BARRETT walesi elektronikus zeneszerző, improvizátor, többek között a Hágai Szonológiai Intézet tanára *Király and Graphic Notation* címmel.

2012-ben a Goethe Intézet *Sound Exchange* című nemzetközi experimentális zenei projektjében több Király Ernővel kapcsolatos rendezvényre került sor. Budapesten a projekthez kapcsolódó kiállítás, a *Kísérleti zenekultúra Közép-Kelet-Európában* magyar kiadása Király művészetét mutatta be. A kiállításmegnyitói koncerten akkori együttesemmel, a *Positive Noise Trióval* (Sóres Zsolt - citrafon, tablofon, brácsa; Kovács Gergő - szaxofon; Kovács Gergely - dobok) a *Flóra No. 14.* (1999) című háromteteles Király-művet adtuk elő az Akvárium Klubban. Ezt a koncertet később a *Sound Exchange* chemnitzi helyszínén is megismételtük. A projekt főkurátora Carsten Seiffarth volt, jómagam a projekt magyar kurátoraként tevékenykedtem. A budapesti esemény az Ultrahang Fesztivállal közös rendezvényként jött létre. Ld. <http://www.soundexchange.eu>. Ld. még SÓRÉS ZSOLT: *Vizuális zene, hangszerinstallációk és folklórlista avantgárd - néhány gondolat Király Ernő újrafelfedezéséhez*. http://tranzitblog.hu/vizualis_zene_hangszerinstallacio_kes_folklorlista_avantgard_nehany_gondolat_kiraly_erno_ujrafelfedez/

13 KIRÁLY ERNŐ: *Flóra No. 14.* (1999) című grafikus művének lejegyzése szerint. A három teteles mű eredetileg a Király Ernő (citrafon, tablofon, elektronika) - Kovács Zsolt (gitár, elektronika) - Sóres Zsolt (hegedű, elektronika) trió kelet-európai turnéja számára készült. A műhöz tartozó, instrukciókat és a kapcsolódó megjegyzéseket tartalmazó mellékleten Király lerajzolt engem a „fektetett” hegedűvel (amely pozíció a hangszeren való kiterjesztett játékmódokat segíti), Kovács Zsoltot a gitárral, önmagát pedig a citrafonnal.

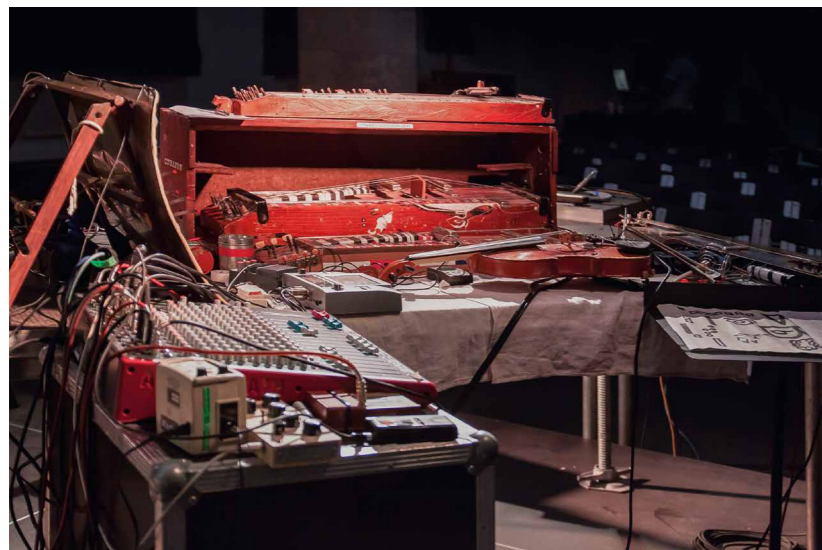
14 DR. GYULAI ELEMÉR: *A látható zene*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965. A tragikus sorsú Gyulai Elemér (Kaposvár, 1904. február 19. - ? 1945.) foglalkozott először zenepszichológiával Magyarországon; könyvét 1944-ben írta, de csak több mint húsz évvel később jelenhetett meg. 1945-ben az orosz fronton halt meg, mint a „fasizmus áldozata”. A színesztézia szempontjából talán Király *Vaszilij Kandinszkij: Fekete-féher - szcenikus kompozíció énekhangra, kamarazenekarra és magnetofonra* című műve sem véletlenül született 1986-ban, hiszen Kandinszkij is a színesztézia lehetőségeit, a hang, a fény és a mozgás kapcsolatát kutatta. Műveit „improvizációknak”, „kompozícióknak” tekintette és a „lélek vibrációjáról” beszélt. Moszkvában egy Wagner-opera hallgatása során maga is átélte a színesztéziát. Ld.: AMANDA STEGGELL: *Mind, the Gap, Synaesthesia and Contemporary Live Art Practice*. Halden, Østfold University College, 2006, 18; 30. <http://www.testingtesting.org/synaesthesia/PDF/reflection.pdf>

15 EDWIN PRÉVOST: *Nincsen ártatlan hang. Az AMM és az önmivenciógyakorlata - Metazenei narratívák - esszék*. Ford. SZEKERES ANDREA. Szerk. SÓRÉS ZSOLT. Budapest: Magyar Műhely, 2005. (Szünetjel) könyvek 1.)

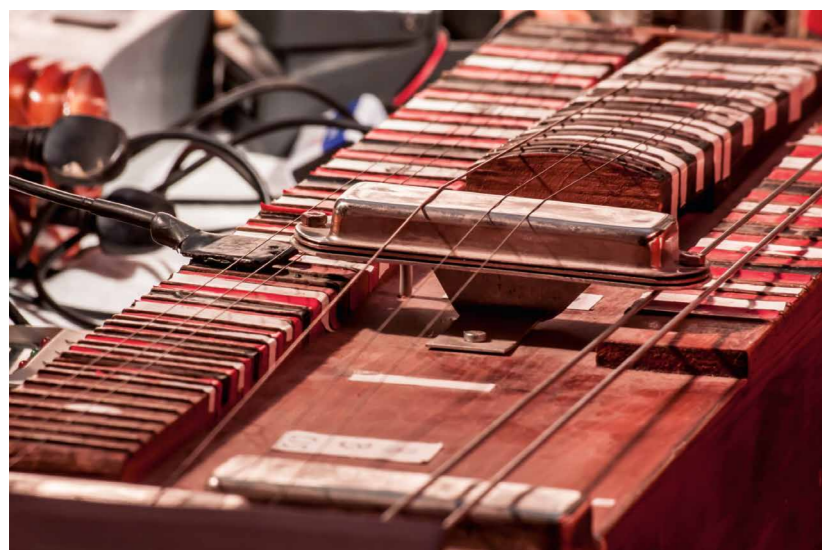
16 A pszichedelikus drogok (LSD, DMT, meszkalin stb.) csak átmenetileg képesek ehhez hasonló állapotok létrehozására. Ld. STEGGELL: *I. m.*, 20.

17 KIRÁLY ERNŐ: *Reflexiók...*, 44. A mű a *Pounding Ponc* CD antológián jelent meg (Brno: Moravská galerie, 2015). Koncerten egy grafikus kotta kiállítással egybekötve 2017. október 20-án hallhatta a közönség Brnóban az *Exposition of New Music* fesztiválon (kurátor: JOZEF CSERES).

18 <http://www.audio.art.pl/>



Sörös Zsolt hangszerparkja a citrofonnal és a tablofonnal a Positive Noise Trió koncertjén. Sound Exchange Fesztivál, Kunstsammlung Chemnitz, 2012. november 18. © Fotó: Igor Krakowiak



A citrafon részlete a Positive Noise Trió (Sörös Zsolt, Kovács Gergő, Kovács Gergely) koncertjén a Sound Exchange Fesztiválon, Kunstsammlung Chemnitz, 2012. november 18. © Fotó: Igor Krakowiak

A Positive Noise Trió (Sörös Zsolt, Kovács Gergő, Kovács Gergely) koncertje Király Ernő *Flora No. 14.* című grafikus partitúrájából. Sound Exchange Fesztivál, Kunstsammlung Chemnitz, 2012. november 18. © Fotó: Igor Krakowiak



transz állapotát előadó és közönsége egy-
szerre élhesse át. Ekkor médiummá lesz
mindenki, aki akkor és ott kapcsolatba
kerül a folyamattal. Amint hagyjuk a han-
got áramlani jelen időben intuitív módon
kialakított struktúráink - a valós idejű
komponálás és megszólaltatás - segítsé-
gével, voltaképpen az egónkkal is hátrébb
lépünk. A zene, a hang világa sokkal fonto-
sabb lesz, mint az, hogy ki a „zeneszerző”,
az „alkotó” és az „előadó”. Esély arra, hogy
a szabadimprovizáció, mint önálló hang-
művészeti ág (hasonlóan a hanginstallá-
ció-művészethez) a hangnak, mint a tisztán
megjelenő *fluxumvészetnek* legyen a közege.
Király Ernő élete utolsó időszakában a
grafikus zene mellett a lejegyzés nélküli
improvizáció gyakorlatával is foglalkozott.
Ehhez szintén a népzeneben találta meg
a forrást. Gyűjtőmunkája során egy alkalmal-
lammal a citerája hangolásáról kérdezte az
adatközlőjét: „Mégkérdeztem egy bácsikát:
'Hogyan hangolja ezt a hangszert?' 'Hát
a hangomhoz.' 'És a kísérohúrokat?' 'Hát
azok csak úgy dorombolnak.' Nem hangolta
a hangszert, húrok helyett meg villanydró-
tokat húzott fel. Ha ez őt nem zavarja, és ez
jó neki, akkor nekem miért ne lenne jó?”¹⁹
Király Ernő a zeneszerzői attitűd helyett
a *performativitást*, az élő művészetet és
végső soron a hangokkal való közvetlen
foglalkozást választotta. A zeneszerzői
szándékok nem befejezett, lezárt képző-
műveket hoznak létre, hanem dinamikus
kapcsolatban maradnak művei létrejöt-
tének folyamataival. TIM HODGKINSON
írta a megvalósult és a meg nem valósult
hangokkal kapcsolatban: az improvizáció
során a le nem játszott hangok a megszól-
lító hangokkal összefonódva finomszerke-
zetű jelenlét-mezőt hoznak létre,²⁰ alternatív
valóságokat nyitnak meg, amelyek bensőnk
Ideiglenes Autonóm Területei (Hakim Bey)
lesznek. Szabad zónák, ahol a „zeneálmok”
(Gyulai) megtörténnék, emléküek pedig éle-
tünk végéig velünk marad.

¹⁹ SÖRÉS ZSOLT - TSSS: I. m., 41.

²⁰ „Az egyik oka annak, hogy az improvizált zene lényegéből fakadóan élő zene, éppen az, hogy az előadás során olyan zenei hangokról is tudomást szerez az előadó, amelyek ténylegesen nem hangzanak el - látod, ahogyan John Russel kezé nekikészül egy akkord lefogásának, közelít a húrokhoz, aztán félúton mozdulatlanságba dermed, éppen, mielőtt lefogná őket. Más szóval: adott egy nagyon gazdag zenei mező, amelyben a ténylegesen meg sem történő lehetőségek valóban jelen vannak, sőt igencsak erősen éreztetik jelenlétüket.” TIM HODGKINSON: Egy szarkasztikus hallgató migrénjei. A konkrét zene problémái. Ford. HAKLIK NORBERT. In: *Magyar Műhely* 2001, 39:1 (116), 29.

Felhasított monokrómia

Bernáth Dániel új műveiről*

A német filozófus, JOACHIM RITTER az európai kultúrtörténet fontos eseményeként ír 1336. április 26-ról, arról a napról, amikor Francesco Petrarca megmászta a Mont Ventoux-t. Kétségkívül ez lehetett a szellemtörténet legfontosabb hegymászása, hiszen Ritter szerint ez az első elméleti síkon is reflektált esete „a természethez mint tájhoz való esztétikai viszonyulásnak”.¹ A táj ennyiben nem más, mint a távlatból szemlélt természet látványa és az ebből származó esztétikai tapasztalat, ami egyfajta distanciát is hordoz magában. Petrarca felülről tekintett rá az őt körül ölelő természetre, és valami olyasmit látott, amit a helybéli pásztor sosem értethetett meg, hiszen benne létezik abban a világban, amit a költő a hegy megmászása után kívülről és magasról tekinthetett meg. A táj szükségszerűen megfoghatatlan és távoli - elérhetetlen, mégis jelenlévő. Van ebben a kettősségben valami borzongató, amit talán a *fenséges* kategóriája ír le a legpontosabban.

Évszázadokkal később BERNÁTH DÁNIEL² több ízben is megmászta a Mát-rát, és feltételezem, hasonló dolgokat élhetett át, mint Petrarca a Mont Venoux tetején. A hegy flórája és a táj esztétikai és egzisztenciális tapasztalata festészetének alapanyagává és mozgatórugójává vált. A természeti formák szimmetriái és aszimmetriái, a faágak, gallyak és kérgek kiszámíthatatlan, göcsörtös felületei és kontúrjai adták a Bernáth által megteremtett *absztrakt képi világ* kereteit - nemcsak metaforikusan, hanem a szó legszorosabb értelmében is. Az *Organic frames* című sorozat (2014-2018) darabjai sajátosan ötvözik az organikus és a geometrikus formarendszereket³ - a vakráma és a képek pereme a széldeszákak belső törvényszerűségeit, görcseit és göcsörtjeit követve görbül, hajlik. A táblaképek hullámmzó formáiba és kontúrjaiba beleláthatók a hegyvonulatok görbületei, az erdei ösvények és fatörzsek kanyargó vonalai, a lehulló falevelek szegélyének rajzolatai. A természet, a táj, a mátrai közeg a szó legszorosabb értelmében bennük él, mintegy elrejtőzik a kép síkja mögött.

¹ Joachim Ritter: A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalomban, in: J. R: *Subjektivitás. Válogatott tanulmányok*, Ford. Papp Zoltán, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2007. 113. skk. (idézet helye: 120.)

² <https://www.bernathdaniel.com/>

³ Erre utal az *Organimetry* kiállítás cím is. Bernáth Dániel: *Organimetry*, Art+Text, Budapest, 2016. november 21-22., ld. <https://www.artplustextbudapest.com/organimetry>

* A szöveg Bernáth Dániel kiállítás-megnyitójának - *Bernáth Dániel: Mountain Mama*. Négyzsóba Galéria, Budapest, 2019. május 31 - július 1. kurátor: Danka Zsófia - szerkesztett változata.

A kép felülete azonban ellentmondani lát-
szik az organikus *mélyszerkezetnek*: harsány
ipari színek vetülnek egymásra, illékony
festett keretek olvadnak össze, amelyek
képbe komponált képekként is leolvasha-
tók. Mark Rothko elomlóan puha foltjai-
nak, James Turrell megfoghatatlan, mégis
intenzív fényezőinek, színsíkjainak poszt-
indusztriális variánsai, amelyekben éppúgy
benne rejlenek az op-art (például Wojciech
Fangor) és a colour-field painting (például
Barnett Newman) fontos tanulságai, mint
az új absztrakt tendenciák, például David
Ostrowski festészetének reminiscenciái.

ROTHKO - Bernáth Dániel számára vállaltan
fontos - festésze pedig visszavezet Petrarca
túrájához. ROBERT ROSENBLUM híressé vált
kötetében⁴ a német romantikus festészet
tájfelfogásában rejlő fenséges tapasztalat
továbbélését vizsgálta a rothkói és newmani
absztrakcióban: a monumentális színmezők
kapcsán gyakran írják le az „absztrakt fensé-
ges” szókapcsolatát. Rothko színmezői előtt
állni olyan, mint a hegytetőre érve szem-
benézni az előttünk megnyíló szakadékkal,
mint végignézni, ahogy a felkelő nap fénye
pillanatról pillanatra átfesti a színek, árnya-
latok és tónusok tűnékeny fokozatait.

Bernáth Dániel kiindulópontja egyrészt a
táj *tapasztalati* anyaga, másrészt pedig az
absztrakció (fenséges) hagyománya a festé-
szeten innen és a festészetén túl. Művésze-
tének fontos referenciája PIET MONDRIAN,
talán nem is elsősorban a művek teozófikus

⁴ Robert Rosenblum: *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*. New York: Harper & Row, 1975



Bernáth Dániel
Mountain Mama no7,
2019, akril, vászon,
84 x 50 cm



Bernáth Dániel
Mountain Mama no15,
2019, akril, vászon,
50 x 42 cm

töltése miatt, hanem azért, mert a redukált formarendszerek végső soron nem mások, mint alapszínekké és alapformákká tisztított tájak és természeti formák: fokozatról fokozatra absztrahált falombok, látképek, amelyek végső soron nem a táj képét, hanem a kép táját mutatják fel.

„Colour-field - field-colour” – fogalmaz egy megkapóan poétikus szövegében⁵ Bernáth arról, hogy mi foglalkoztatja. A színmező számára nem más, mint a fák között feltáruuló mező (tisztás) színe, amelynek kapcsán akár heideggeri szóképek, metaforák felidézésére is ragadtathatnánk magunkat, ha mindez nem tűnne túlzó gesztusnak. Hiszen Bernáthot nem a művészetben feltáruuló (ös)igazság kérdése foglalkoztatja, hanem inkább a festészet és a képköltés kereteinek és keretrendszerének át- és újragondolása. Lényegében a képsík felbontásának (és összeillesztésének) modernista alapproblémájára, a szín és a vonal, a tér és a sík viszonyára kérdez rá.

Legújabb művei az *Organimetry* sorozat kifordításának is tekinthetők. Ezúttal a kép egészének keretei és kontúrjai megőrzik geometrikus tisztaságukat: egyenes vonalak alkotta téglalapok, akárcsak az ablakkeretek. A képző belseje azonban darabokra hasad. A vakráma keresztléceit Bernáth akként hasítja fel, mint a Mátrában – napról napra – a fatörzseket. A képző valójában számtalan kisméretű kép összessége. A peremek és hasítékok formái látszólag esetlegesek, valójában mélyebb törvényszerűségeknek engedelmességeknek. Patetikus nevezhetnénk ezt a természet törvényének, vagy akár a fa akaratának, a médium belső struktúrájának is. A faanyag évek, évtizedek, olykor évszázadok során növekvő rostjai, görccsei, hajlatai szerint hasad fel. Bernáth láthatóvá teszi az anyag láthatatlan, belső struktúráját.

A képsík ezúttal éppúgy felhasad, mint – a művész által említett másik referencia – LUCIO FONTANA felhasított vásznai esetén. A felület Bernáthnál is monokróm, és ennyiben visszavezethető egy másik nagy festészeti hagyományig, amely a táblaképfestészet végső határait, végpontjait kutatja. Egyik oldalról utalhatunk a mindent kitöltő űrre, aminek Yves Klein talált formát, másik oldalról pedig a láthatatlanság és látszólagos szintelenség ikonikus dimenzióira Kazimir Malevicstől Ad Reinhardtig. Bernáth egyik

⁵ Bernáth Dániel: *Organic Frames*, kézirat, 2019

töredezett képe ultramarin (majdnem Yves Klein-kék), és egy egész sorozatnyi fekete felületű képet alkot, köztük egy feketeszínű, monumentális képpárt. A monokrómiát felülírják azonban a hasítékokból épp felszülő göcsörtös belső képszélek élénk – olykor egymásba tűnő, szivárványszerű – színei. A monokróm síkfelület és a görbülő szegély finom színhangzatai és reflexei távolról idézik a radikális festészet minimális képi effektusokra épülő vizuális megoldásait.

Ahogy az *Organimetry* esetén, ezúttal is sajátos kettősséget érzek a felület a manuális kézjegyet teljesen elrejtő, szinte ipari karaktere és a mélystruktúra organikus (és talán archaikus) vonásai között. A felhasított faanyagot beburkolja, eltünteti, körülöleli a mesterséges, ipari színekkel beborított, olykor egyenesen a design világot is idéző festett képző. Mintha Bernáth nemcsak a képsíkot magát, hanem a hasítékok közötti levegőt, a kompozíció részévé avatott hiányt, a kép egészének fontos elemévé emelt semmit is megformálná. Képei

lebegnek és lélegeznek. Mintha egyszerre viszonyulna a természet és a táj tapasztalati anyagához Petrarca távolságtartásával és az öreg pásztor közvetlenségével.

Ezt a kettősséget fokozza a művek formátuma is: Bernáth szinte kizárólag függőleges képzőket alkot, és bár legújabb műveinek készítése során elgondolkodott a horizontális formátumon, végül mégis a vertikális mellett döntött. Az angol nyelv találón nevezte az előbbi (fekvő) formátumot *landscape*-nek, az utóbbit (állót) pedig *portrait*-nek. Bernáth művei bár tájak *emlékeit* idézik, mégis *portrait*-formátumban készülnek. Mondhatnánk, a táj portréként nézhetők, ám valójában emberléptékű testekként, sajátos szubjektumokként is megközelíthetők. Egyszerre közeliek és távoliak, egyszerre utalnak mikro- és makrostruktúrákra: egyrészt olyanok, mint a szikkadt talaj finom repedéshálójának, a csempék hajszálrepedéseinek közelnézetei, másrészt azonban nagyléptékű tájak légifelvelethez is hasonlatosak.

Bernáth korábbi kiállítása⁶ kapcsán különféle szókapcsolatokkal kísértem meg jellemezni az alkotásokat. „Szétszerelt festészet” – jegyeztem fel magamnak, miközben a *konstrukció* és a *destrukció* kettősségén töprengtem. Hiszen Bernáth a konstrukcióit az anyag destrukciója során alkotja meg, az építés előfeltétele a rombolás. Erről eszünkbe juthatna az ember és természet napjainkban egyre kritikusabbá váló viszonyának kérdése is (amely végső soron már évszázadokkal ezelőtt, Petrarca túrája kapcsán

⁶ Balázs Nikolett – Bernáth Dániel: *Game of Snakes*, Telep, Budapest, 2019. március 21 – április 4.



Bernáth Dániel

Mountain Mama, 2019, Négyzsoba Galéria, Budapest (részlet a kiállításból)

megfogalmazható volt). Ennél is hangsúlyosabbnak érzem azonban azt, hogy itt a táblaképnek mint műformának az újraépítéséről, illetve az absztrakt festészet eljárásainak és hagyományainak *remixeléséről* van szó. Az absztrakt képépítés napjainkban lehetséges útjainak feltárásáról, ami Bernáthot számos kortársához köti. Az egymással érintkező színsíkok pszeudo-kollázsokhoz és pszeudo-nyomatokhoz hasonlatos mintázatait megalkotó Szinyova Gergőhöz, az iparilag előállított, szabványosított polcrendszerrel kombinált polikróm-monokróm színterületekből építkező Kristóf Gáborhoz vagy a különböző módszerekkel megmunkált képtáblákból átmeneti képeket (*Temporary Images*) megalkotó Nemes Mártonhoz, de utalhatunk előzményként a monokróm felületek és a képszelek poézisét tematizáló Erdélyi Gábor művészetére is. Absztrakt kortársaitól leginkább talán az organikus világhoz fűződő szoros viszonya választja el Bernáthot, aki nem tagadja meg, mégis átalakítja-újragondolja a (soft edge-dzsé írt) hard edge ipari látványvilágát.

„Akár egy halom hasított fa, / hever egymáson a világ” – idézem József Attila az évek során közhellyé koptatott sorait,⁷ rádöbbenve, hogy Bernáth művésze lényegében az egymáson heverő hasított fák látványából indul ki, és emeli azt egy másik dimenzióba. A gondolat megint csak fennkölt dolgok megfogalmazására készlet, de a kiállítás és a legújabb műcsoport címe óvatosságra int. Hiszen Bernáth nem József Attila klasszikus versét, hanem inkább JOHN DENVER country zenész 1971-es dalszövegét idézi, amikor kiállításának a *Mountain Mama* címet adja.⁸ A cím az „anyahegyhez” tapadó mitikus-archaikus képzetekre utal, ám a popkultúra szűrőjén keresztül. A popkulturális referenciákban rejlő játékoság éppúgy fontos aspektusa Bernáth új műveinek, mint a felidézett referenciák és kérdések súlyossága. A táj és a színmező-festészet fenséges vonásai a szó szoros értelmében is új fénytörésbe kerülnek, és talán nem is szükséges komplex művészettörténeti és képelméleti eszme-futtatás a művek befogadásához. Elegendő elképzelnünk, mit láthatott Petrarca a Mont Ventoux csúcsán állva, és mit láthat nap, mint nap Bernáth Dániel a Mátrában, miközben a *Country Roads* című dal refrénjét dúdolja. Úgy sejtem, Bernáth új művei ennek az alapélménynek adnak absztrakt tisztaságú formát, miközben újra és újra megfogalmazzák a kérdést: miként lehet (tábla)képet alkotni a világról a 21. században.

A szöveg írásának idején a szerző Kállai Ernő művészettörténeti és műkritikai ösztöndíjban részesült.

⁷ József Attila: *Eszmélet* (1934), ld. <https://mek.oszk.hu/11800/11864/html/1934.html>
⁸ John Denver: *Take Me Home, Country Roads*, ld. <https://www.youtube.com/watch?v=0TeUdJky9rY> (utolsó hozzáférés: 2019. október 10.)

Benáth Dániel
Mountain Mama, 2019, Négyszoba Galéria, Budapest (részlet a kiállításból)



VETŐ ORSOLYA LIA

Torture Garden / Kínok kertje

Cservenka Edit, Vető Orsolya Lia és Zuzana Zurbolová kiállítása

EEO, Spišský Hrhov, Szlovákia
 2019. október 29 – november 30.

A *Torture Garden* című kiállítás radikális állásfoglalás a festészet taktilis, testi érzetekhez erősen kötődő aspektusa mellett, az organikus absztrakciót meghatározó diskurzus vizuális összefüggésrendszerén belül. Emellett egy olyan művészeti párbeszédhez kapcsolódik, amely a festészet kortárs lehetőségeit szélsőségesen szubjektív magánmitológiákban keresi, nem pedig normalizált vagy racionalizálható szimbólumrendszerekben. A test primátusát hangsúlyozó és saját anyagosságukat felfedő képek zsigeri szinten lépnek működésbe. Minden egyes gesztus emlékeztető jelként

Vető Orsolya Lia
HELIOPURPUR-SOROZAT (9PDM), 2019, olaj, akril, vászon, 60 x 80 cm



funkcionál: egy verbalitás előtti, artikulálatlan történetet idéz fel, mely valahol mélyen az erekben, a húspan, a csontokban tekeregve kerüli el a definiálhatóságot. Az elme, a lélek és a test közös feketedobozát lehetetlen feltárni. A valódi jelentés mindig az érzékiség súlyos tömegébe szökik vissza. Ez az a szféra, ahol megfogalmazódik az álmok és fantáziák felidézése során folyton elillanó lényeg, amiben megtestesülni látszik a kínzás során késekkel megközelíthetetlen identitás. Ezek a festészetként szcenírozott mesék belépési pontokat biztosítanak a nézőnek, de kivezető utakat már nem ajánlanak fel. A szemlélő – veszélyeztetve saját integritását – széthulló narratívák labirintusában bolyongva követi a felkínálkozó nyomokat és töredékeket a kollektív emlékezet territóriumára felé.

A figuralitás, a testszerűség csak utalás szintjén, olykor rejtetten, mint a nyomhagyás elkerülhetetlen következménye jelentkezik a vásznan. A nagyléptékű munkák a nézőt az adott képi tér kellős közepébe pozicionálják, a festményt a tudat átmeneti kontextusaként feltételezve. Ebben az új viszonyrendszerben a befogadó önnön testének örökös megpróbáltatásai helyett a festék flórájának szenvedéstörténetét kezdi el figyelni, a saját természetéből kivezetett, átlényegült matériát. Az anyag formálódását a festés folyamatába süllyedő,



Zuzana Zurbolová
Szeret, nem szeret, 2018–19, akril, spray,
vásznon, 190 x 230 cm



Cserevka Edit
The Pieces Broke And
The People Wanted
More, 2019, akril,
vásznon, 180 x 150 cm

tudattalan belső késztetéseinek engedő és a művét magabiztosan kontroll alatt tartó alkotó kettőssége határozza meg. Növekedés versus szabályozottság. A kertész is így jár el: a természetesen kibontakozó, burjánzó életformákat strukturálja, saját koncepciói szerint visszametszi, hierarchiát alakít ki - vagyis komponál. Az alkotófolyamat során az akarat metszőollója a szerves anyagok asszociációját keltő festékbe vág. A festő narratívát kényszeríti az anyagra. A kép elkészülésének szűk időbelisége, alakulásának krónikája kerül rögzítésre. Amit látunk, az a felülírt kontinuitás és az egymást fékező közlések egy körülhatárolt terepen. A festmény és a gondozott kert analógiáját elfogadva érhetővé válik a kiállítás címválasztása is, mely egyben utalás Octave Mirbeau *Kínok kertje* című regényére. A kiállítók felfogásában ugyanis az alkotó által teremtett mű - az ápolt kerthez hasonlóan - egyfajta mindenki által megtapasztalható, végtelen vitalitás emberi léptékű darabkája. A kérdés, hogy milyen egyetemes igazságok kényszeríthetők ki az anyagot ért mikrotraumák által, melyeket épp a művész óvó gesztusai gerjesztettek.

BEZSENYI BALÁZS

„Ha nem találkozunk többé
ebben az életben, érezni
akarom a hiányodat.”*

Hűlt hely – Forenzikus esztétika
Barakonyi Szabolcs kiállítása

B24 Galéria, Debrecen

2019. október 29 – november 30.**

Deák Erika Galéria, Budapest

2019. november 5 – november 30.***

„Hazugság minden. Minden, amit látunk és hallunk. Ránk zúdítják a hazugságot. Csak jönnek sorba, egyik a másik után. Dobozba zártak. Mozgó dobozba. Vagy meghalsz, vagy velük hazudsz. Az ember csak egy dolgot tehet. Keres valamit, ami az övé, és épít magának egy szigetet. Ha nem találkozunk többé ebben az életben, érezni akarom a hiányodat. Elég egyetlen pillantásod és tiéd az életem.” TERRENCE MALICK *Az örület határán* (1998) című filmjében Welsh százados fogalmaz ekként egy olyan könyvből¹ készült történetben, amelynek szerzője JAMES JONES, már 1953-ban, egy másik sikerfilm, a *Most és mindörökké* könyvelőművének² írójaként hírnevéssé vált.

Ezen a *Hűlt helyen* vajon hogyan kerülhető el, hogy hazugság legyen minden? Adott az, amit egy művész lát és hall, akire a világ rázúdítja a hazugságait: csak jön egyik a másik után, miközben a jelen kiállítás befogadója - egy dobozba zárva - szembesül azzal, hiába a halál, vagy éppen az esetleges életben maradás, mindezekről függetlenül csak egyet tehet itt a kiállítótérben, hogy keres valamit és épít magának egy szigetet...

Tehát itt vagyunk ebben a térben, ahol régebben, amikor esetleg valódi bűnügyi helyszín lett volna, összeálltunk volna mint a lovak hidegben. Ma késő délután, itt bizony önhatalmú erővel bíró művészek állnak szemben a kirendelő határozattal elbarikádózott rendőrökkel: a bátortalan érdeklődők most együtt töltik be ezt a városi teret, az azt társadalmi

¹ JAMES JONES: *The Thin Red Line*, Charles Scribner's Sons, 1962

² JAMES JONES: *From Here to Eternity*, Charles Scribner's Sons, 1951

* A B24 Galéria kiállításának megnyitóján elhangzott szöveg szerkesztett változata.

** <http://deakerikagaléria.hu/index.php/kiallitasok/kiallitas-2019/item/143>

*** <http://www.b24galéria.hu/>

élettel megtölteni képes személyiségekkel! Nincsenek itt viták vagy küzdelmek és magukban hordott feszültségek sem: pusztán csak fegyverbarátságok. Másnak nincs is értelme...

Ennek a városnak a szülőttei nálamnál, egy bács-kiskuni származású, elfajzott fővárosi gyereknel jobban tudják, hogy mit jelent a levágott tarlón, egy fiatal fiú csípőre tett karja, amivel a horizontot próbálja befogni az égen köröző varjakkal együtt, miközben éppen a néző szeme láttára válik egyértelművé, hogy a kaszálás és a bálázás nélkül éppen az marad a madarak önhatalmú szabadságának terepe, amit egy szépen felsrófolt nádban el lehet rejtetni!

A *Debrecen* című képen befoghatatlan az a horizont, aminek megtekintése során csípőre tette a kezét 1988-ban az a fiú, akit SZILÁGYI LENKE bekomponált, viszont az itt, a kiállítótérben látható kukoricás áthatolhatatlan jellegét BARAKONYI SZABOLCS éppen azzal satírozza alá, hogy a rendőr kollégák a kék betűs POLICE fogalommal ellátott fehér szalagot a művész által belátható képmezőben tudták vagy éppen akarták elhelyezni. A végtelenné duzzasztott

rengeteg éppen olyan mérhetetlenné válik, ahogy a *Négyszögletű Kerek Erdő* című LÁZÁR ERVIN mesében: a világ határai mindeneken túl terjesztődnek. Hiába lóghatunk ki a valóságba, ahogy Mikkamakkának, úgy számunkra is egyértelmű, hogy „az a Szomorúság! Ott volt mögöttünk. De már oszladozott, foszladozott, sápadzott, halványodott. Eloszlott lasacska, mint a kód.” Barakonyi képeiben vajon mi oszladozott, foszladozott és miként is halványodott az, amit esetleg éppen satírozni kellene? URBÁN TAMÁS fájdalommal teli örökségét egy rendőr úgy is interpretálhatná, ahogy a már említett filmben, Quintard tábornok megfogalmazza: „Maga nem tudja milyen kimaradni az előléptetésből, maga még fiatal, nemrég végzett az akadémián és máris megkapta a háborúját. Én tizenöt évig vártam és ez az első háborúm.” Sajnos Urbánnak a *Magyar Rendőr* számára való mindennapi jelenvalóságát, állandó készenlétét senki sem hálálta meg, hiszen tevékenysége olyannyira unikális volt, hogy feltehetően még művésztársai sem tudták, vagy talán nem is kívánták megfeleltetni, összehasonlítani mással. Szinguláris tevékenysége olyan önálló munkaként tűnik fel máig, amelyet végre van mihez hasonlítani! Barakonyi szintén a „mindenséggel kezdte mérni magát” a 24-72 órás rendszer szemléletes rendszerében, ám ez egyre kilátástalanabbá válhat, ahogy telnek a hetek, hónapok, s az évek lassan megtapasztják a kíváncsiságot, vagy éppen komposztálják a tenni akarást a mindennapi verkvél. Mégis, a frissen vágott bajusz alatt meghúzódó mosollyal képes volt felülírni a könnyen felfuttatható, filagóriákká terebélyesedő elvárásokat. Egyik első találkozásunk alkalmával egy volt kollégámat mutattam be neki, egy bűnügyi technikust, aki a tiszthelyettesi rendfokozatok között lajtorjás erő kifejtéssel haladt előre, annak biztos elfogadásával, hogy sohase se fog a rendőrök számára lehetséges felsőfokú képzések egyike sem bejutni. Hiába tanítottam jól képzett és még jobb kapcsolatokkal rendelkező rendőröket, tudtam: őt nem leszek képes beemelni, mivel fiatalokora óta annyira ösztönösen lépett ki a formális elvárások elől. A több, mint húsz éve bűnügyi célú fotókat készítő, majd azokat a központi ügyfeldolgozó rendszerbe feltöltő és bűnjeljegyzéket készítő technikus megilletődött tisztelettel fordult ebben a helyzetben Barakonyi Szabolcs felé. Kissé nehezen kivehető, idegességet jelző artikulációval osztott meg rögtön olyan tényeket, amelyek számomra, több évnyi közös munka után, meglepetésnek számítottak.

Barakonyi Szabolcs
Hűlt hely, 2019, B24 Galéria, Debrecen © Fotó: Schmuth Csongor



Szinte megrészegültem rendőrbarátom líraiságától, akivel nap-nap után, vagy éppen hónapról-hónapra egy összefolyó körül, a fémrácsok előtt fújtam a kávémat vagy szívtam a füstszűrős cigarettámat. Ő pedig kihangsúlyozta az analóg alapanyag kiemelt jelentőségű használatát, amire Szabolcs szinte gépiesen bólintott. Csábító lenne ezt azzal letudni, hogy tisztában van a saját képességeivel, munkája során már évekkorábban feltérképezte a tehetsége határait, s ezért nem kívánt érdeklődést mutatni egy bűnügyi technikus művészi célú munkája iránt.

Én, aki a nyelvvel bírözva kizárólag a szavakat felhasználva tudok figyelni másokra, illetve rákapcsolódni bárkinek a tudására, úgy kötöttem mindezt össze, hogy egyértelművé vált számomra: a nyelv és a vizualitás valójában külön valóságokat jelentenek. Egyértelmű, hogy Szabolcs nem figyelmen kívül hagyta a képalkotás iránt olthatatlan vágygal bíró bűnügyi technikust, nem annak szakmai értékelésére nem kívánt időt vesztegetni, hanem magában hordozva gondolta ugyanazt, mint bármely némaságba burkolózó, tökök nyomozó, aki tisztában van azzal, hogy a tettek beszélnek, a fényt kapó események számítanak, szemben ezek láthatatlan, szételemezett, összeinterpretált elmondhatóságával, amelyeket viszont én magam szoktam volt képviselni, sajnos éppen most is...

Barakonyi Szabolcs akkor tud reagálni egy ilyen helyzetben, ha lát olyan szakembereket, akik hozzá hasonló módon kimennek az adott helyszínre, komponálnak a beláthatatlan időjárásban, s szakmai örömet találnak mindebben, ahelyett, hogy a központi ügyelet által kiadott fogalmaknak és szavaknak engedelmességgel közelítenének az adott kérdéshez.

Megismerkedésünk után, éppen erre a kiállításra készülve, átküldtem neki néhány fotót, amelyet akkor készítettem, amikor eldugott ipari telepeken létrejött informális lakóközösségeket jártunk be kerületi járőrökkel a fővárosban. Szabolcs szinte rögtön azzal foglalkozott, amihez a legjobban ért: nem véleményt formált a hajléktalanság rendészeti megközelítéséről, mint mások, hanem az elé kerülő fotók szakmai szempontból kezelhető előnyös és hátrányos szempontjait akarta felvázolni, ezekről önkéntelen szívélyességgel képes volt beszámolni bárkinek, de leginkább azoknak, akikkel együtt dolgozott. Úgy hiszem,

hogy ez a szakmai szem határozza meg a megismerését, így téve önértékké saját tevékenységét, ami egyébiránt csak a legelhivatottabb nyomozók sajátja.

A kukoricás mellett a kamra és a belsőszoba, mint helyiségek, olyan úgymond összefércelt *panoramafotók*, amelyek nem attól válnak érvényessé, mert a képkészítő szeme felismeri a nyomor állítólag semmivel sem összehasonlítható formáját. Először húsz éves kiscsikóként mentem életvédelmissekkel együtt bűnügyi helyszínekre. Fontos tanulságul szolgált, hogy egy áldozattal terhes helyszínre miért nem kell sietni. Ezek az okok, az út közben vásárolt energiatalok és péksütemények miatt egyszerű axiómákként sorjáznak a fejemben azóta is:

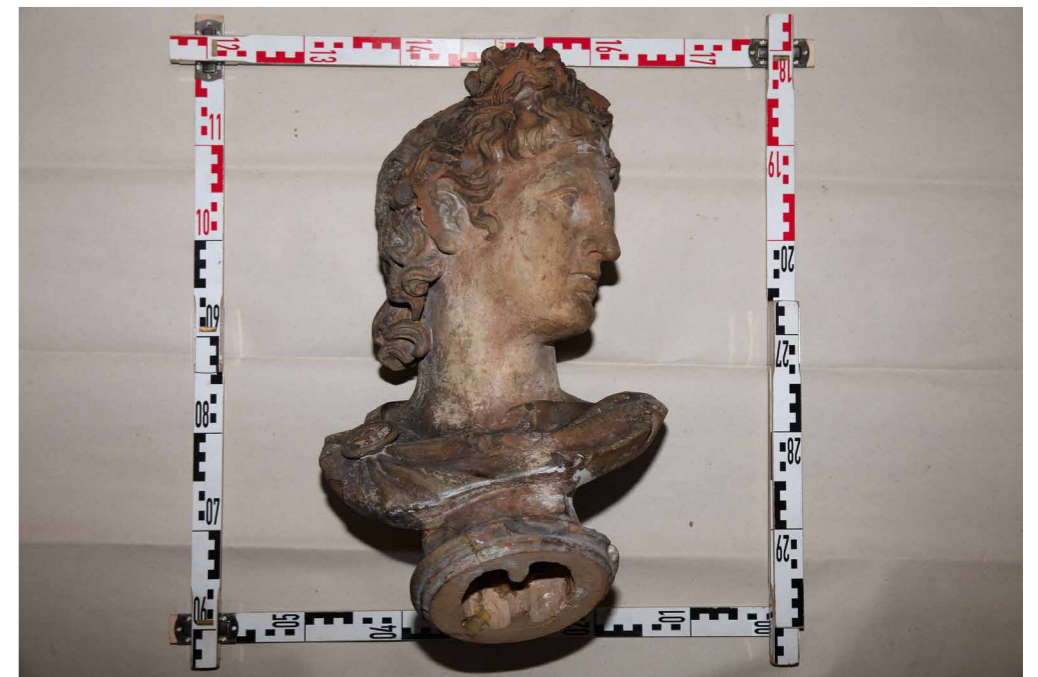
Ha megölték, akkor ott van a helyszínen az áldozat, így nem fog elmászni.

Ha megszárták, de még nem hunyt el, akkor úgyszólván kórházban kezelik, így sehogyan sem fogják elengedni.

Ha pedig megtámadták, de ezt túlélve elmenekült, akkor a helyszínen biztosan senkit sem fog zavarni munka közben.

A három típusból akár egynek is az alapsabb vizsgálata értelmezhetővé teszi, hogy miért is fontos órákkal korábban megállni üdítőért és ételért, hiszen azt követően a nyomozó és a bűnügyi technikus kollégának már egyáltalán nem lesz lehetőségük semmilyen nyugalmi helyzet kiélésére. Az említett idősebb rendőrtiszt úgy vélte, hogy a helyszíni szemle elsődleges információin túl, a nyomozóknak a helyszínre vagy más ehhez közeli helyekre való időszakos visszatérése lehetőséget ad a sajátos *mikrokozmosz* megismerhetőségére. Ez az öreg nyomozó bármilyen személy vagy család esetében egyértelműnek vélte, hogy nem pusztán a lakásba kell követni a tanút, a sértettet vagy éppen a potenciális gyanúsítottat, hiszen beszélgetni bárhol lehet, hanem körbenézve abból a környezetből, kontextusból kiindulva kell *információt* szerezni, amelyben az adott személyek működnek.

A döngölt padlójú csirkeól, a szobakonyha, a világítás bekötésének illegalitása, az ott elhelyezett ruhák megoszlása a család tagjai között mind arról beszélnek, hogy milyen különbségeket és kapcsolatokat lehet feltárni a valóság megéléséből szavak nélkül. Ezekből a megfontolásokból jól látható, hogy Barakonyi Szabolcs érzékenysége nem egy-egy ügy brutalitása miatt válik fontossá, hanem a *vizuális kódok* olvasása,



Barakonyi Szabolcs
Hűlt hely 8002, 2018

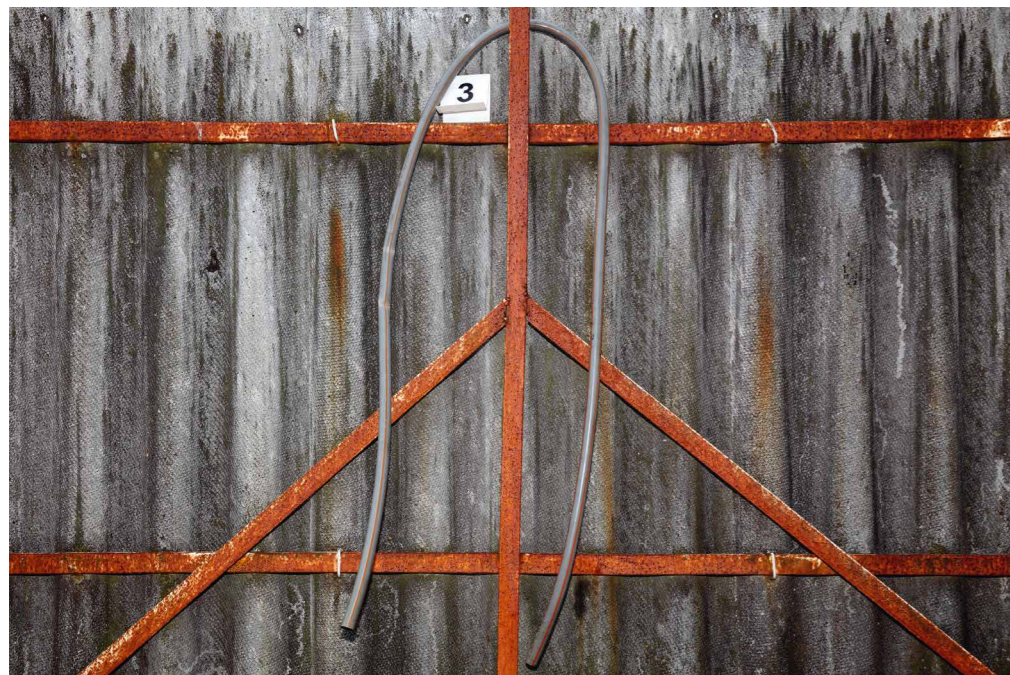
a helyszínek néma interpretációja miatt. Az egy-egy tanúval, sértettel vagy éppen károsulttal való beszélgetés nem pusztán a beszélgető-partner véleményét, tapasztalatát sugallja, hanem ennek során - vizuális kódokat használva és értelmezve - olyan hatalmat, erőszakot, vágyakat kifejező gócpontokat lehet kitapintani a fotókon, amelyek a *kriminális* tettek alapjait szolgálják.

Sosem fogom elfelejteni az első alkalmat, amikor sértettél voltam: hogy milyen túlhangsúlyozott jelentőséget tulajdonítottak a vezetők az első szimpatikus személynek. Innen nézve egyértelmű, hogy az itt szereplő képeken a tárgyi világ látványelemei, valamint a bűnügyi helyszínek dekoratív személyei konvergál(ná)nak a befogadó bűnügyi fotók iránti érdeklődéséhez. Mégis most, itt - néhány alig számottevő *ansnitt* jellegű fotótól eltekintve - egy emberek nélküli világba csöppenünk.

Arab számokkal megvastagítva feketéllenek a fehér műanyagban vagy éppen a szürkés, hideg fémen a *bűnjelszámok*, amelyek egy-egy helyszínen a tárgyi

Barakonyi Szabolcs
Hűlt hely 8177, 2019





Barakonyi Szabolcs
Hűlt hely 8954, 2017

bizonyítási eszközök közvetlen közelében láthatóak. Kicentizett, fekete és fehér mérőszalagdarabok állnak mereven egy-egy nyom mellett, amelyek jelentőségét a decimális rendszerből származtatott eszközök táplálják. A tanksapkától a műanyag nyelű késen át egészen a gumicsőig olyan részletgazdag ábrázolásokat, nem öncélú képeket kapunk, amelyek a befogadó számára kérdésessé teszik az addig ismert elsődleges funkciókat, s kitérítik a *másodlagos lehetőségek* világát.

A panorámafotók megtekintése után a kisebb, zártabb világú képekkel együtt, vajon nem egy zsiliprendszeren keresztül szippantódunk be, ahol a kis, szűk helyek nélkül, egy-egy eszköz részletes bemutatásával valójában egy *archívumba* kerülünk? A harmadik, egyben a fő tengelyt újra átszelő másik szélső térben, a rámozott motívumokkal nem *műtárggyá* avanszálódnak-e a bűnügyi képek?

Barakonyi Szabolcs a panorámák zavarba ejtő szétfutása után *bűnjelkamrává* transzformálja a befogadó megismerési lehetőségeit, hiszen lassan, de

Barakonyi Szabolcs
Hűlt hely 9646, 2017



biztosan összeérnek az egymást közvetlen közélről determináló fotók. Az objektívbe zárt valóságsegmensek között több esetben feltűnnek az ajtók, az átjárók fémcsapjai, szerkezetkész formái, amelyek átengedhetnek a befogadót a nyomasztó helyszíni megtekintésből egy új, talán gazdagabb levegőjű helyszínre. Ezek a jövőt szimbolizáló, de mégis ajtózsánérokban megmutató lehetőségek azonban egyértelműen illuzórikusak, így a kriminális lehetőségek esélytelenségének köszönhetően még elgyőzőbbé tudnak válni a bűnügyi helyszínek, vagyis a tapétavággóval körbehúzott valóságok. A befogadót betérítő panorámák mellett az apró, keretbe foglalt, egymásba érő személyi igazolványt jelképező részletek egyidejűsége miatt mondhatta Barakonyi Szabolcs, hogy „olyan az ajánlott útvonal, hogy nem tudod befejezni, ezért vissza kell menned.”

A megismerés határát FRIEDRICH DÜRRENMATT *Az ígéret* (1957) című, a modern anti-detektívregényében³ dr. H. úgy határozta meg, hogy: „az emberek azt remélik, legalább a rendőrség érti a dolgát, és rendbe szedi a világot; mondhatom, nyomorult dolog, amikor már csak ebben lehet bízni.” Az íróval perlekedő főhős, a zürichi kantoni rendőrség egykori parancsnoka nem kegyelmez: a véletlenek hiányát, az elmesélt narratívákban elkerülhetetlenül megmutatókozó szükségszerűséget ostorozza, ami kimossa a helyzeti tényezőket, az esetlegességet. Hiába szúrja a történetben ezek elé: „a felmérhetetlenek túl nagy a szerepe”, hiszen a valószínűségekkel való munka éppen azt az úgynevezett embert zárja ki, aki a statisztika alapján az általánosra adna példát, miközben az itt szereplő fotók, önálló valószínűségekkel, sajátos hiátusokkal működnek. Dürrenmatt úgy érvel, ahogy felépül ez a kiállítás: „kriminalisztikai eszközeink fogyatékosak, és mennél inkább fejlesztjük őket, annál fogyatékosabbakká válnak a lényeg tekintetében.”

Barakonyi Szabolcs képeinek strukturálásával lehetővé teszi, hogy a *Hetedik* (1995) című filmben BRAD PITT által megformált fiatal rendőrtiszt (Mills) szellemeskedő replikáiként értelmezzük tevékenységét: a hitelteli változtatásra való képesség megélését egy megöregedett és kiégett, képzett zsaruval (Somerset - MORGAN FREEMAN) szemben:

³ FRIEDRICH DÜRRENMATT: *Az ígéret. A bűnügyi regény rekviemje. Bűnügyi regény*; ford. Fáy Árpád; Európa, Budapest, 1960

„MILLS: Tudod, folyton nyöszörögsz, és tömőd a fejem ezzel az ízével. Ha ezzel fel akarsz készíteni a neheze, köszönöm...”

SOMERSET: De te hős akarsz lenni, igaz? Az igazság bajnoka? Csakhogy az embereknek nem az kell. Ők beérik a sajtburgerrel, a lottóval, a tévével...

MILLS: Mitől váltál ilyené? Érdekel...

SOMERSET: Hát... Nem egyetlen dolog tett ilyené...

MILLS: Ki veled?

SOMERSET: Azt hiszem nem tudok olyan helyen élni, ahol a közönyt elfogadják, sőt úgy értékelik, mintha erény volna...

MILLS: Te se vagy más, te se vagy jobb...

SOMERSET: Ezt nem is mondtam, nem is vagyok más, én együtt érzek, én mélyen együtt érzek velük. A közöny, az is megoldás. Persze! Könnyebb elringatni magunkat a drogokkal, mint szembenézni az élettel. Könnyebb ellopni valamit, mint megdolgozni érte. Könnyebb verni a gyereket, mint felnevelni. A szeretet, a munka erőfeszítéssel jár.

MILLS: Csakhogy itt elmebetegekről van szó, igen, meg örültekről... sorozatgyilkosokról.

SOMERSET: Nem... nem... nem... várj... várj... itt a mindennapi... a hétköznapi életéről van szó... nem... nem engedheted meg, hogy ennyire naiv légy...

Sajnos mi sem engedhetjük meg magunknak azt a könnyelműséget, hogy így - újra és újraboncolva saját figyelmünket - végigbotorkáljunk a három helyiségben, hiszen láthatóvá kell válnia annak, hogy akkor tudunk előbbre jutni, elfogadni időlegesen egy-egy értelmezést, ha „hagyjuk a csudába ezt a tökéletességet”, s visszatérünk inkább a dolgokhoz, a valósághoz.

Barakonyi Szabolcs rendőrök között él, kel, pilled el, iszik kávé, szív cigarettát, eszik, illetve a továbbiakban is kér és kap, illetve ad és vár nap nap után, ezért úgy tűnik, mintha: „osztályismétlő diák módjára örökösen csak stílusgyakorlatokat” ismételtetne. Pedig rendőrré alakult át, hiába is maszkírozza kutatónak magát, mert - és ezt tapasztalatból mondom - nem lehet távolságtartóan együtt kelni és feküdni azokkal az emberekkel, akiknek az élete, ténylegesen a munkájuk. Rászorul a helyzet csavaros kupakja a kérdéses művész magánéletére is, hiszen egy este, a pult mellett is eszébe villan, miként gondolkodik, milyen kényszerrel és elfojtásokkal küzd meg egy nyomozó egy-egy 24 órás műszak alatt, vagy éppen azt követően egy bűnügyi technikus.

AL PACINO, a *Szerelem tengere* (1989) című



Barakonyi Szabolcs
Hűlt hely 0449, 2015

film főhőseként egy sorozatgyilkos után nyomoz: a siker érdekében különféle gyanúsak látszó nőkkal ismerkedik meg, mígnem az egyikbe beleszeretve kiderül a nő számára, hogy az új férfi nem volt képes elárulni, hogy zsaru. Al Pacino persze megpróbálja kivágni magát ELLEN BARKIN előtt: „És akkor mi van? Rosszul érint mi? Ez már túl sok neked, igaz? Úgy értem, ilyen kis nyikhajokat beengedsz ide, de, hogy én zsaru vagyok, az túl sok neked, ugye? Hadd mondjak neked valamit erről. (felmutatja a jelvényét - B.T.) Az összes vevőt idebenn az ékszereikkel meg a bundáikkal kirabolják, megtámadják és egyszer csak én leszek az apukájuk, érted? Adódjon csak bármilyen gubanc, én leszek mindenki apukája!”

A három helyiség, valójában három világ, három alkotóeleme egy kihajtható triptichonnak, amelynek a vizualitása, az egymáshoz való kapcsolódása - kényszerűen - másodlagos jelentéseket is feltételez, hiszen: adódjon csak bármilyen gubanc, itt most Szabolcs lesz mindenki apukája!

Bűnügyi tematikájú fotókat készített, amelyek önmagukban nem összeilleszthetőek egy büntetőeljárás lego darabjaiként. Megbékélhetünk-e azzal, hogy csak töredékes versrészletekként recitálhatóak ezek a részletek? Vajon több ügyet magában foglaló, egyetemes magyarázatot produkálhatnak ezek a képek? A bűnügyi fotók jelentőségét túlhangsúlyozó megismerés eltorzítja az egyes alkotásokat, vagy éppen a különálló képek esztétikuma teszi felismerhetlenné őket, ezért kénytelen-kelletlen összeolvassuk a befogadók összes fotóját, az egymásba érő személyi igazolványú emberek valóságát.

Az örület határán című alkotással kezdtem, Welsh százados közlegényének címzett mondataival: „Keres valamit, ami az övé, és épít magának egy szigetet.” A keretes szerkezet érdekében egy szintén innen származó idézettel zárom, amikor Welsh, talán nem is kell ezt külön hangsúlyozni, kellően elvakult földhöz ragadtságában már Witt közlegényt sem tudja bátorítani: „Sajnálom magát fiam. Igen, egy kicsit. Megöli ez a hadsereg. Ha volna esze, mentené a bőrét. Másokért nem tehet semmit. Olyan ez, mint egy égő ház, ahonnan nincs kit kimenteni. Mit gondolsz, mit számít, amit egymaga csinál ebben a tébolyban? Ha meghal, semmiért adja az életét? Nincs másik világ, ahol majd minden jó lesz. Csak ez a világ van. Ez a sziget.”

Ez a *Hűlt hely* vajon nem egy sziget? Úgy látszik, nem muszáj elzárkózni egy szigetre, mivel éppen az egyetlen metafizikai szempontból értelmezhető *Hűlt helynek* az elfogadása önkéntelenül is csak ezt képes lehetővé tenni...

JANKÓ JUDIT

Nem vagyunk anyaghoz kötve

Egy tárgy – egy poén

Gáspár György: *Beyond 2000*

Nick Galéria, Pécs

2019. október 18 – november 17.

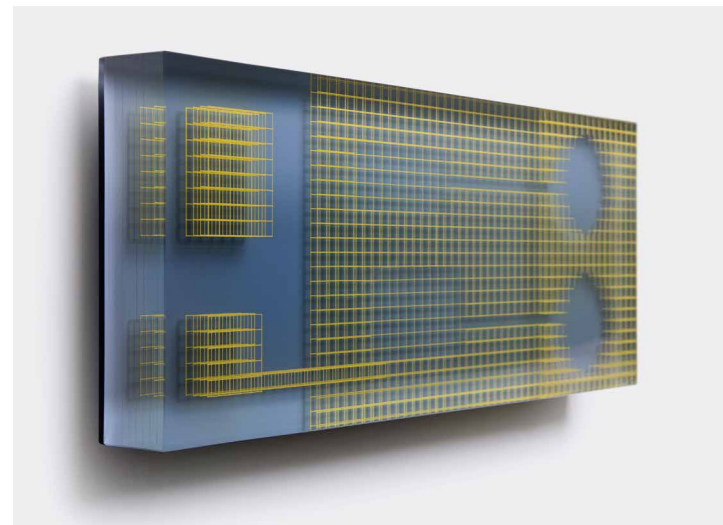
Az üveg fizikai és transzcendens tulajdonságai mindenkit elvarázsolnak, mert az üveg tükröz, elnyel, a fényt színre bontja, titokzatos, bár átlátszó, egyszóval dekoratív és hálás anyag. Éppen ebből a vélekedésből lett eleve GÁSPÁR GYÖRGYNEK, amikor eldöntötte, az üveget másképpen szeretné használni.

Ő nevezte¹ így az anyagot, ami visszaveri a fényt, bevon a búvókörébe, de elmélyülésre is készítet és most Pécsen megmutatta, mit is ért azon, hogy másképp használja az üveget, mint pályája elején. A magyar üvegművészek körül a 2010-es évek elején felbukkanó art dealerek, külföldiek és hazaiak, mind azt hangsúlyozták, hogy a magyar üvegművészetben rengeteg potenciál van, ki is vitték Angliába, az Egyesült Államokba, a világ gazdag részeire. Ahol

¹ A művészről való idézetek a szerzővel folytatott beszélgetésekből származnak.

Gáspár György

Sílo, 2019, ragasztott, csiszolt üveg, akril festék, 60x24x6 cm © Fotó: Kóródi Zsuzsanna



egyedi vásárlók és gyűjtők egyaránt vásárolták őket, dizájnerek és belsőépítészek által megálmodott, lenyűgöző terekbe. Az üvegművészek pedig alig győzték kielégíteni az igényeket. Gáspár Györgytől vásárolt tárgyat SIR ELTON JOHN², de a corningi³ és a lausanne-i⁴ üvegmúzeum is. A magyar üvegművészek tárgyaira általánosságban is jellemző, hogy nemcsak enteriőrökbe kerültek, hanem komoly múzeumi gyűjteményekbe, a művészek pedig vendégtanári meghívásokat kaptak művésztelepekre, alkotóműhelyekbe. Ezzel egyidőben újra fellobbant a régi vita arról, mi is az üvegművészet: dizájn, iparművészet vagy képzőművészet? Alkalmazott vagy autonóm művészet?

Gáspár György határozott lépéseket tett abba az irányba, hogy egyértelművé tegye: kortárs képzőművészeti gondolkodásmóddal és attitűddel kezeli az üveget. A kiállítás a művész életközépi fordulatát mutatta be: azt az utat, amit 2013 óta bejárt.

Ekkor ismerkedett meg CLARA SCREMINE francia galeristával. Scremini galériája Párizsban, a Pompidou Központ mellett van,⁵ többször részt vett az Art Baselen és számos vásáron, valamint széles vevőkörrel rendelkezik.

A közös munka kezdetén, 2013-ban Gáspár György a *New Aliens* című sorozat végén járt, amit ő maga még az üvegművészet időszakába sorol, s ennek a periódusnak egy-egy darabja az Iparművészeti Múzeum⁶ és a Kogart gyűjteményébe⁷ is bekerült.

A 2011-ben indult *Uránium* sorozat, ami Gáspár megfogalmazása szerint szintén „még az üvegművészet érája”, egyszerre örzi a pécsi uránbányász apa emlékét, és vizsgálja a popkultúra és a tudomány hatásait. Itt kezdett ráatalálni a hangjára, kezdte használni az íróniát, kezdett kialakulni sajátos stílusa, amit ő maga *geopopnak* keresztelt el. Gáspár úgy emlékszik vissza ezekre az időkre, mint a technikai bravúrok nagy korszakára. Ezek főleg a szakmának szóltak: új formákat, korábban sosem látott neon színeket eredményeztek, és a bronzöntéses technikához hasonló casting technika nemzetközi megújítását.

Gáspár 2012-ben tartott először kurzust Amerikában, a rangos üvegművészeti szabadiskolában, Pilchuckba, s éppen az ottani élmények hatására fogalmazódott meg a felismerés, hogy át kell gondolnia, mit is szeretne a munkáival üzeni. A glass art szexi volt a nyolcvanas években, de azok az amerikai gyűjtők, akik trendivé tették és felfuttatták, megöregedtek, a kiüresedett, giccsbe hajló üvegművészet pedig poros és kínos lett. Gáspár György egyre kevésbé találta helyét az üvegművészetben: ez volt maga az útkezés, az érési folyamat, a művész számára szükséges vezetősál megtalálásának gyötrelme.

2006-tól tanári pályafutása is elindult: 2010-ben a MOME Tárgyalkotó Tanszékének tanszékvezető helyetteseként sok elméleti kérdéssel foglalkozott, „dizájnelmélet kidolgozása, bolognai rendszer bevezetése, idegbaj, konfliktusok, bürokrácia” – foglalja össze tömören ezeket az időket, de a rá jellemző kitarással a művészetpedagógiát sem adja fel. Pécsre ment a doktori iskolába, ahol DLA témája a plasztika és kép határmezsgyéit vizsgálta a művészetben.

Gáspár most erre fókuszál és nem az üveg anyagára. Nem az üveg speciális tulajdonságainak hatását használja, hanem visszatér Moholy-Nagy Lászlóhoz, az alapformákhoz és különböző torzulásaikhoz. Ne feledjük, Pécsen vagyunk és a helyszín ebben az esetben egyáltalán nem érdektelen. A valódi gyerekkori emlékek és a pécsi művészeti hagyomány egyaránt bekerül Gáspár György

² *Uranium IV.*, 2012 – Sir Elton John Art Collection, UK

³ *Lightspeed*, 2014 – Corning Museum of Glass, NY, USA

⁴ *Hello Cern*, 2012 – MUDAC Museum, Lausanne, CH

⁵ <https://clarascreminigallery.com/>

⁶ *Hello Daniken*, 2006 – Magyar Iparművészeti Múzeum, Budapest | <http://www.imm.hu/>

⁷ *Scud I.*, 2008 – KOGART, Budapest | <http://www.kogart.hu/>

2019. 11. 12.

munkáiba. A Bauhaus elveiben gondolkodva, ezekben belerejtve a gyermekora alapformáit, az építőjáték, a Lego iránti elkötelezett rajongását, a lakótelepet, ugyanakkor LANTOS FERENC, MARTYAN FERENC, KESERŐ ILONA és nem utolsósorban VASARELY pécsi örökségét, a geometrikus vizuális nyelvezetet. 2013-2016 között az anyaggal való kísérletezést felváltotta a struktúrával való játék, a belső szerkezet átgondolása, a layerek vizsgálata, abból a szempontból, hogy miként alakul ki a tériség, hogyan megy át a két dimenzió háromba, az egymás mellé, egymásra rakott grafikai felületek, a rácsszerkezet és annak szétesése miként adják ki a térélményt.

A tárgyai is változnak: elindul a *Hole* című sorozat, amelyben a sík grafikai témák a forma belsejében lakoznak, de egy lyukon, egy lencsén keresztül bepillantathatunk ebbe a világba, a titokzatos belsőbe. Színházi kulisszaként is felfoghatók ezek a tárgyak, amelyben a szemünk határok közt tud mozogni, nincs végtelen perspektíva, minden ebben a zárt univerzumban történik. Az egész *Hole*-sorozat erre a betekintő attitűdre épült rá.

A geometrikus absztrakció, a konkrét művészet nem az érzelmekről szól, végigfut egy program, formáról formára, alakzatról, alakzatra haladva, már-már természettudományos érdeklődéssel vizsgálva egy jelenséget. A konkrét művészet nem narratív, a program érdekli, és nem a hatás. Gáspár György munkái mégis mesélnek valamiről, valamiféle vibrálás érezhető belőlük. A művész azt mondja erről, hogy a gyerekkorba való visszamerülés adja ezt a hatást, az jön vissza, fura áttételek keresztül, amikor 9-10 évesen elképzeltük, milyen is lesz 2000-ben az élet. A lakótelepeken biciklizve repülő autókat és különleges technikai eszközöket, varázslatos világot vizionáltunk az ezredfordulóra. Gáspár György azt meséli, egy diák rajzpályázaton linómetszetben el is készítette a kétezres évek repülő autóit. Csodát vártunk, ami nem jött össze.

Vagy mégis? Ma egy okostelefonban több adat van, mint amit be tudunk fogadni. Ám világunkat nem vagyunk képesek a vágott szupervilágnak látni, sokkal inkább egy előtte-utána világnak. A futurisztikus és apokaliptikus világtól való félelem tetten érhető a robotizációhoz való viszonyunkban, az emberi tevékenység nyomai az elhagyott gyártelepeken, az embernélküli gyártósorok archaikus félelemeket lobbantanak be, azt a gyerekkori szorongást, amit egy egyedül hagyott kisgyerek érez: hogy nincs senki, aki segítsen.

S ez is benne van a hideg üvegtárgyakban, a *Hole*-sorozat vagy a 2010 és 2014 között készült *New Aliens* című sorozat szobraiban.

Az ősi és a legmodernebb technika keverése mellett azonban itt már komoly elszakadás érezhető a klasszikus üvegművészeti témáktól. A *Hole* sorozat egyes darabjait a Viltin Galéria a madridi ARCO vásáron sikerrel mutatta be,⁸ majd immáron a galéria művészeként egy évvel később önálló tárlattal⁹ mutatkozott be a hazai gyűjtőknek.

Gáspár György azt mondja, nagyon hálás a pécsi egyetemnek, leginkább témavezetőjének, FUSZ GYÖRGYNEK, mert rávette, hogy fogalmazza meg egy mondattal, mit is akar igazán az adott témával elmondani.

„Annyi mindenről szeretnék beszélni, annyi mindenre rájöttem, annyi mindent akarok, igazi küzdelem volt, míg rájöttem, egyszerűsíteni kell. Felszívtam magamba, mint a szivacs, számtalan fontos és hasznos ismeretet, és most mégis tovább kellett lépnem abba a felsőbb osztályba, ahol a tananyag csupán annyi, le kell faragnod magadból, ami nem kell. Kínkeservesen, de eljutottam az egy tárgy – egy poén szabályig.”

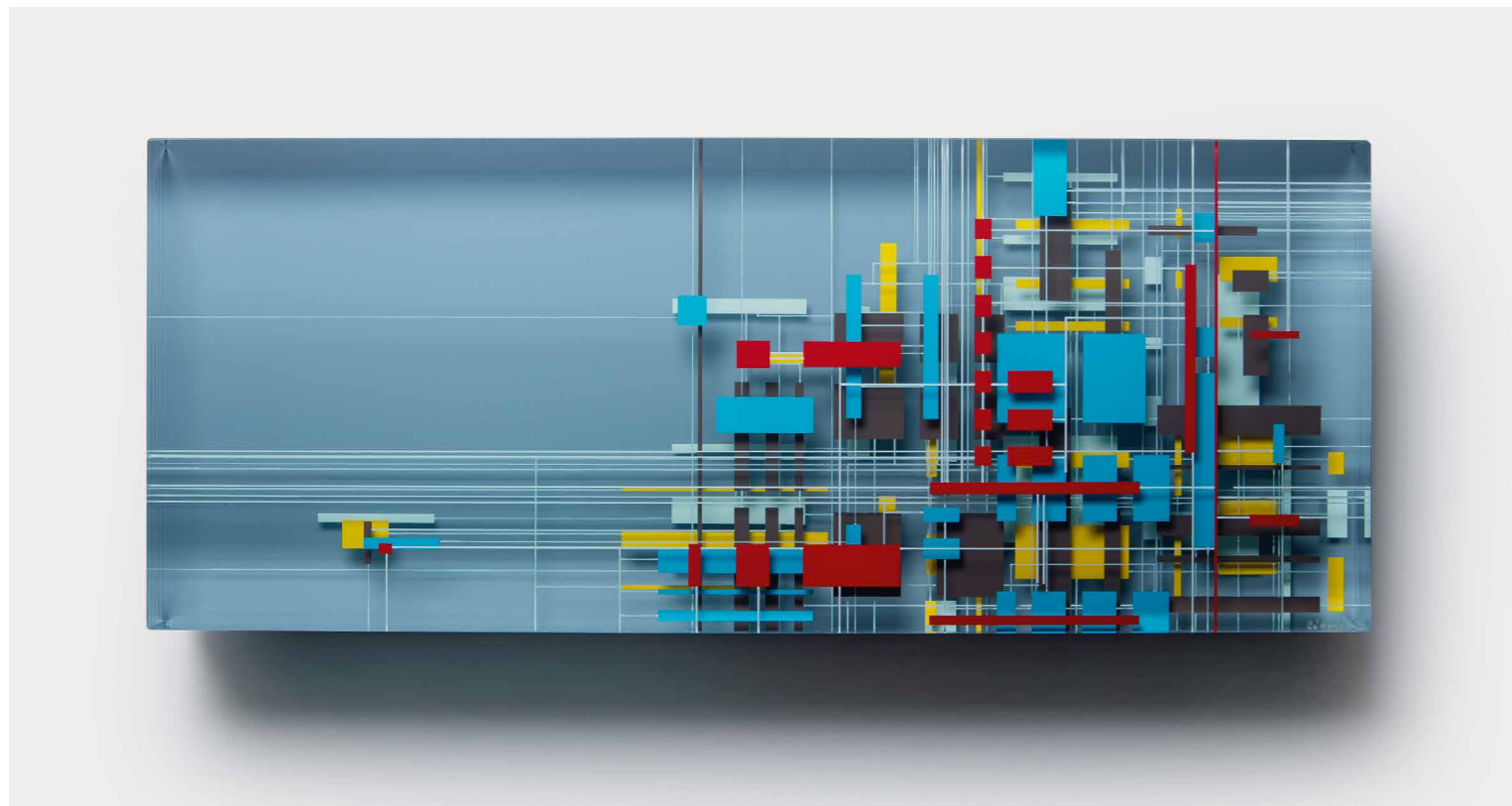
⁸ ARCO, Viltin Galéria, 2016, Madrid

⁹ Gáspár György: *electron*. Viltin Galéria, Budapest, 2017. május 10 – június 10.

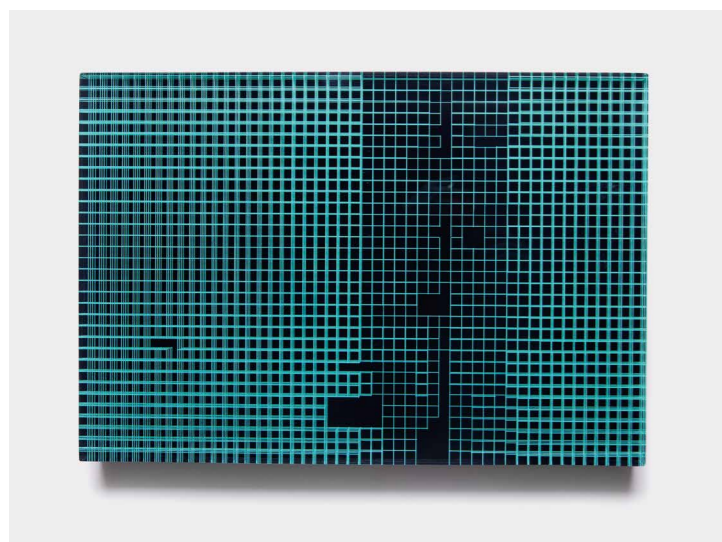
Gáspár György

Beyond 2000, Nick Galéria, Pécs, 2019 © Fotó: Kóródi Zsuzsanna



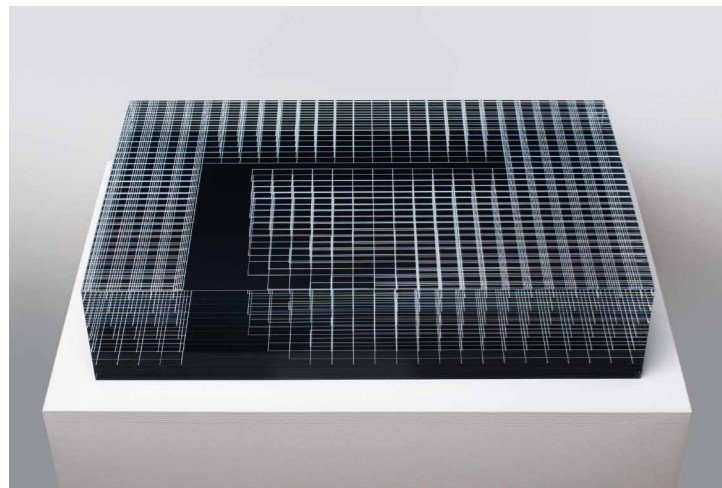


Gáspár György
Whoas II., 2019, ragasztott, csiszolt üveg, akril festék, 60 x 24 x 8 cm © Fotó: Kóródi Zsuzsanna



Gáspár György
Panama, 2019, ragasztott, csiszolt üveg, akril festék, 50 x 34 x 6 cm © Fotó: Kóródi Zsuzsanna

Gáspár György
Reservoir, 2019, ragasztott, csiszolt üveg, akril festék, 50 x 30 x 11 cm © Fotó: Kóródi Zsuzsanna



Ez a küzdelem, amire Gáspár utal, maga a művészi praxis, azaz a dekonstrukció. A szétbontás, lebontás és aztán az elemekből, az érvényes foszlányokból való újraépítkezés, a de-dekonstrukció. „A dekonstruktív plasztika a hatvanas évek derridai gondolatát is magában hordozza, miszerint megkérdőjelezhetek mindent, mi igaz, mi hamis, hol van az igazság, ehhez le kell menni, vissza az alapokhoz. Mindig minden igazságot az emberek raktak össze valamilyen cél érdekében, s ha én lebontom, teljesen más igazságot is összerakhatok, olyat, ami az enyém. De az én igazságom nem az apám igazsága és valószínűleg nem lesz a fiamé sem” - mondja. Erős hatással volt rá ARNALDO POMODORO művészete, akinek gömb alakú bronz szobrai kívülről zárt és szigorú geometrikus formák, de a gömb repedésein keresztül betekinthetünk egy komplex belső világba.

Ahogy átalakult Gáspár művészete, úgy alakult ki nála az üveg-fóbia, ami mára hordozóanyaggá vált. A mű a fejében áll össze, a layerek grafikai alapok, ezekből rakja össze a plasztikus formát. Legújabb sorozatában már nem is szobrokból vagy képekből, hanem fali objektvekből áll, amelyeknél a legutolsó lap antireflex üvegből készül, ezzel is csökkentve a tükröződést, az üveg anyagi tolokódását.

Itt már nemcsak a szerkezet, a betekintés, vagy a fény játéka az érdekes, hanem a mozgás megragadása, és az ipari környezet. Itt nem a gyárak, hanem konténerek, kikötők, tehervonatok, mozgó vasúti kocsik világa. Egyfajta narratív geometria ez: mindegyik tárgy mögött ott van egy ihlető motívum, de el van rejtve a forma mögé, ezért fontosak és árulkodóak a címek.

A megtalált formanyelv, a rácsszerkezetek használata jellemzi a 2017-ben kezdett *Electron* című sorozatot, amelyben a vonalháló hol torzul, hol szerkezetrajzzá, hol méretezéssé alakul, hol magává a belső szerkezetté válik. A rétegek kezdetben fekete-fehér témákat fogalmaztak meg, mára színösszeállításokká váltak.

Egy releváns művészi életmű fejlődése egy sajátos szál mentén ragadható meg. Gáspár György aktuális állomásának fő konklúziója, hogy nem vagyunk anyaghoz kötve. S ez egy igazi egzisztenciális, élet-halál kérdésekkel is kapcsolatban álló gondolat.

STRAUSZ LÁSZLÓ

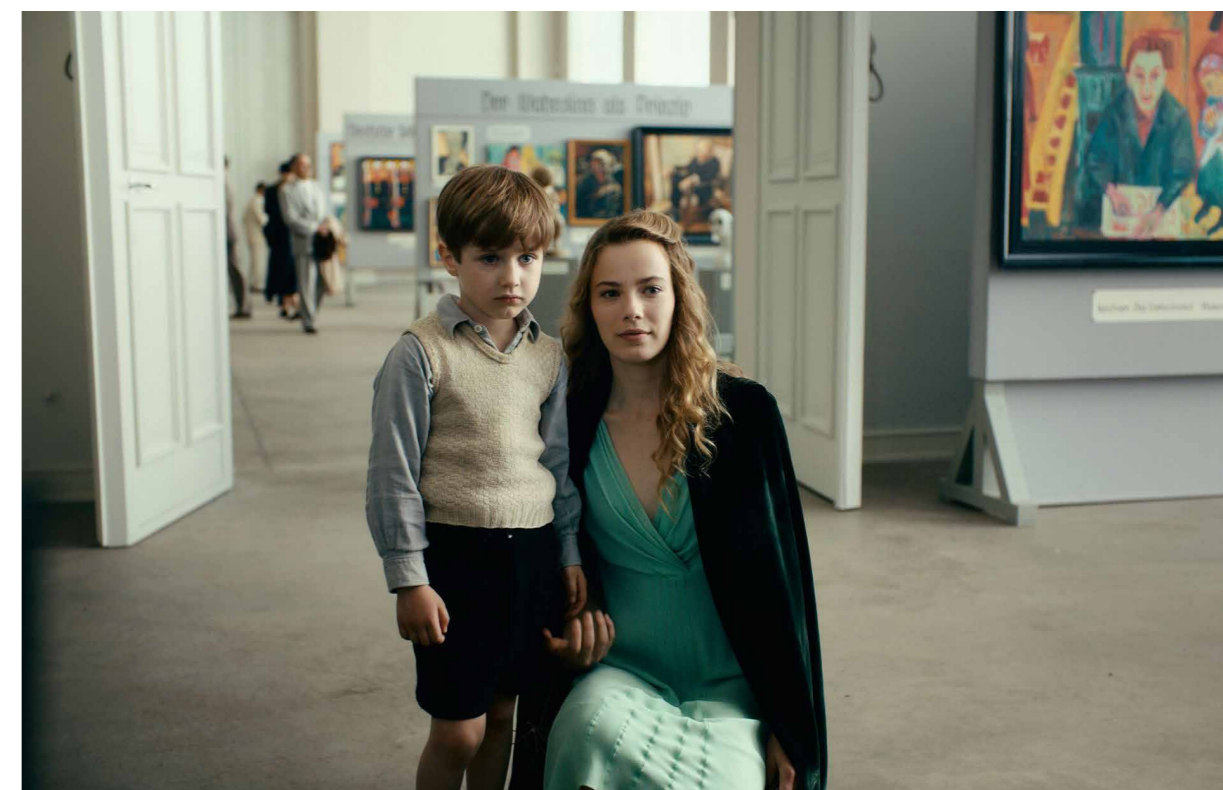
Elmosott életrajz, élesre állítva

Florian Henckel von Donnersmarck: *Mű szerző nélkül* (2018)

A rendszerváltás után készült kelet-európai múltfilmeket körülvevő viták visszatérő szereplője a történelmi hitelesség kérdése. Ugyan a történelmi korszakokkal vagy ismert személyekkel foglalkozó elbeszélő film kapcsán más kultúrákban sem túl meglepő az autenticitás középpontba állítása, de a volt államszocialista régióban a hitelességre kérdése különös jelentőséggel bír. Ennek egyik oka valószínűleg az, hogy a régióban az államszocialista közelmúlt továbbra sem a felszabadító, katartikus, vagy éppen ellentmondásos, traumatikus múlt-narratívák konstrukcióját, illetve emlékezeti

ökonomiák ki- és átalakulásainak vizsgálatát szolgálja, hanem a kortárs (párt)politikai csatározások aprópénzvévé vált. Ebben a helyzetben a hitelesség (így történt-e?) egy olyan kulcskérdés, amely elfedi a műalkotások által használt nyelv problémáit (miért így ábrázolja a szerző?) Más szóval: a múltfilmek kapcsán sokkal több szó esik arról, hogy helyesen emlékezik-e az adott film, mint arról, hogy mi lehet a művész célja a nem hiteles, emocionálizáló, herikus, vagy inkohereus, palimpszesztikus, akár nem-teleológikus múltverziók megalkotásával.

FLORIAN HENCKEL VON DONNERSMARCK első filmjét, *A mások életét* (2006) körülvevő vitákban már világosan látszottak ezek a töréspontok. A bűnbánó Stasi-tiszt, Wiesler karakterére épülő történetben a néző egy szikár, ideológiailag megingathatatlan titkosszolgálati empátiát, hivatali direktíváknak aktívan ellenszegülő figurává változását követheti nyomon. A sztori szerint az átalakulást főnöke motivációja okozza: nem politikai aktivitása miatt hallgattatja le a színpadi szerzőt és élettársát, hanem a nő iránt érzett szexuális vonzalma miatt. Ez a dramaturgiai kulcsmozzanat azonban mintha meg sem jelent volna a filmet övező kritikák és diszkusziók nagy részének horizontján, amelyek a „megtérő Stasi tiszt” figurájának hiteltelensége körül forogtak: ezek szerint a Stasi hierarchiájában lehetetlen volt a rendszer ellen fordulni, hiszen magukat a titkosszolgálati tiszteteket is folyamatosan megfigyelték. Ugyanakkor Donnersmarck is hozzájárult ezekhez a vitákhoz azzal, hogy interjúkban és beszélgetésekben gyakran a film autentikusságát hangsúlyozta. Ez a hitelesség azonban *A mások élete* képi világára vonatkozott: a film sikeresen teremtette újra az NDK privát és hivatalos tereit, ezek vizuális, főként kromatikus hangulatát. A kulturális emlékezet szempontjából azonban tökéletesen lényegtelen kérdés, hogy lehetséges vagy lehetetlen figura-e Wiesler? Ami ennél fontosabb, az a szereplők, tehát a lehallgatott művész, illetve a rendszerben csalódott titkosszolgálati figurájának emocionális spektrumát felvázolni képes alkotás. Donnersmarck nézők milliói számára tette megtapasztalhatóvá a besűgők, illetve a titkos megfigyelés gyakorlata által létrehozott, sajátosan kelet-európai élethelyzeteket.





A fentiek alapján látható, hogy az autenticitás fogalma reménytelenül összetett, és csak *A mások élete* esetében is legalább három-négy eltérő értelemben használták a kritikusok. A filmet övező diszkurzusokban tehát keverednek az életrajzi, intézményes, vizuális és emocionális hitelesség fogalmai. Legújabb munkájában a német rendezőt továbbra is a hitelesség, a történeti kontextus és a művészi alkotás problematikája foglalkoztatja. Donnersmarck a 2010-es *Az utazó* után nyolc évig nem rendezett játékfilmet, majd 2018-ban a *Mű szerző nélkül* című alkotással tért vissza. Ebben ismét fontos szerepet játszik a történelem, a művészet és a hatalom kapcsolata, illetve a társadalmi kontextusnak az művészi alkotásra gyakorolt hatása. Míg *A mások élete* egy színpadi szerző és lehallgatósítja közötti kapcsolatot vizsgálja, addig a tavalyi film az egyik legfontosabb élő festőművész, GERHARD RICHTER életét követi három különböző politikai rendszeren át. Ugyan a film főszereplőjét Kurt Barnertnek hívják, ám a nevében fiktív festő története egy nem túlzottan álcázott életrajzi munka Richterről. A festő élettörténete traumák és sorscsapások elképesztően sűrű egymásutánja: a nemzetiszocialista rezsim alatt eltöltött gyerekkor, a második világháború és az azt követő évek tragédiasorozata nyomán a családtagjainak és barátainak jelentős része meghalt, eltűnt. Valószínűleg emiatt értelmezték alkotásait gyakran ennek a leterhelt életpályának a közvetlen következményeiként. Ez a kézenfekvő, ugyanakkor leegyszerűsítő paradigma azzal, hogy az élettörténet felől magyaráz mindent, éppen az szerző egyéniségét helyezi háttérbe.

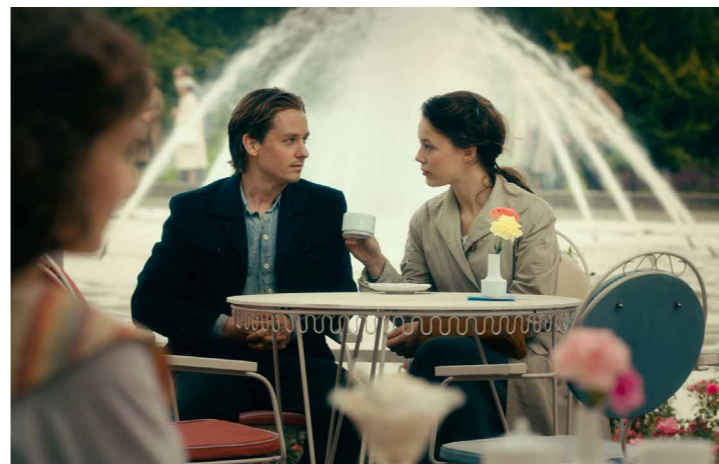
Ugyanakkor Richter élete során nemcsak következetesen keveset árult el arról, hogy a személyes tapasztalat-anyaga milyen módon befolyásolta alkotói stratégiáit, hanem aktívan részt vett saját élettörténete megformálásában is. Fiatalkorában a drezdai

művészeti akadémia hallgatójaként – ez a korszak Donnersmarck filmjében is fontos szerepet játszik – tanult festészetet, majd szocialista-realista falfreskók alkotójaként kezdett dolgozni. Pályafutásának ezt a korai szakaszát azonban később igyekezett elhallgatni. A Richter archívum nem tartalmaz egyetlen képet sem ebből a korszakból. Az NSZK-ba történt 1961-es emigrálását követően a hatvanas-hetvenes évek fordulójától kezdve egyre híresebb lett, a riporterek folyamatosan életének és művészetének kapcsolatáról faggatták, ám ő rendre enigmatikus válaszokat adott. Egy interjúban JOHN CAGE hírhedt soraival tért ki a kérdés elől: „I have nothing to say and I am saying it...”, azaz „Nincs semmi mondani-valóm és azt elmondom...”. Máskor azt válaszolta: „A festményeim sokkal többet tudnak, mint én.”

A kortárs modernista festészet egyik központi figurájának életét tematizáló filmjével Donnersmarck ismét a hitelesség problémakörével foglalkozik, ezúttal az életrajzi hitelesség és a művészeti motivációk közötti kapcsolat irányából. Akárcsak első munkájában, a rendező az új filmben is elképesztő energiákat mobilizál a *képi hitelesség* megteremtése érdekében: a háború előtti majd a porrá bombázott Drezda CGI képsorai, az SS orvosok tanácskozási helyszínének díszletei, a hatvanas évek Düsseldorfja mind-mind apró részletességgel vannak kidolgozva. A probléma a képi akkurátussággal azonban éppen az, hogy a rendező így reduktív módon értelmezi a festményeket: a drámai módon megjelenített biografikus helyzetek egyben *magyarázzák* is a bennük keletkezett alkotásokat. Ez az interpretáció nem foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy az életrajzin kívül mely más lehetséges értelmezési stratégiák merülnek fel Barnert/Richter képei kapcsán.

Donnersmarckot saját bevallása szerint régóta foglalkoztatja a művészet terápiás ereje. Richter életműve ebből a szempontból is lenyűgözte: a festő élete során a lehető legsúlyosabb traumákat volt képes kreatív impulzusokká alakítani. A film tervezésének fázisában személyesen megkereste Richtert. Számításaival ellentétben az aszociális és introvertált figura hírében álló festő nem dobta azonnal ki, sőt: a két férfi 2015-ben rengeteg időt töltött együtt. Richter életéről szóló hosszú beszélgetéseik szolgáltak a film forgatókönyvének alapjául. Mikor a film elkészült és bemutatták, a sajtó Richter reakcióját várta. A német média unszolására annyit árult el, hogy ugyan a kész munkát nem látta, de az előzetesét túl thriller-szerűnek tartja. A sértés persze betalált Donnermarcknál, aki úgy érezte, hogy a festő a kettejük közötti kapcsolatot nullázza le. A *The New Yorker* újságírója később megkérdezte Richtert, beszélne-e kettejük viszonyáról, de a festő írásban annyit válaszolt, hogy a film és a rendező személye iránti ellenszenvé miatt képtelen a kérdésre válaszolni. Mi vezetett ehhez a drasztikus reakcióhoz és vajon mi váltotta ki Richter haragját?

Donnersmarck filmje egy nyilvánvalóan szándékosan elhomályosított életrajzot igyekszik visszarángatni a mainstream játékfilm aprólékosan bevilágított tereibe. Az *elhomályosított* jelző azonban nem csak egy hasonlat. Richter egyik, a filmben hangsúlyosan bemutatott korszakában fotorealisztikus képeket készített, amelyeket aztán a névjegyének tekinthető, karakterisztikus széles ecsetmozdulatokkal elhomályosított-elmosott. A médium lehetőségeiről, a fotorealisztikus ábrázolás térhódításának a festészetre gyakorolt következményeiről kontempláló gesztust Donnersmarck szó szerint az elbeszélő játékfilm ok-okozati láncolatán keresztül mutatja be. Eszerint a filmbeli festő, Barnert azért használja képein az elhomályosító effektust, mert gyerekkorában szemtanúja volt annak, ahogy a náci orvosok elhurcolják nagynénjét. A filmben a gyerek a traumával így birkózott meg: direkt elhomályosította az előtte zajló jelenetet. Ezek a képsorok szubjektív beállításban jelennek meg, tehát a szereplő által végzett trauma munka a néző sajátjává válik. A látásmódon túl azonban maga az ecsettechnika is „magyarázatot” nyer: Barnert takarító munkát



vállal, hogy elartsa magát és feleséget. A film arra utal, hogy akkor születik meg fejében az elmosás ötlete, amikor egy vastag kefével a padlót súrolja.

Több más jelenben is tetten érhető ez az interpretációs stratégia: az életrajzi események, rosszabb esetben véletlen körülmények válnak a művészeti alkotások létrejöttének kizárólagos okaivá. A saját festői nyelvének megtalálásával küszködő Barnert egy véletlen esemény nyomán jut el az áttöréshez. Mikor a huzat becsapja galériájának ablakát, a sötétben a képek felnagyításához használt vetítógépe egy már kész vászonra projektál egy második fotót. Ez Barnert/Richter dupla-expozíciós festészeti technikájának eredete a filmben. Hasonló „értelmezést” nyert az *Akt lépcsőn* című kép. Barnert felesége a filmben újra és újra elvetél, és a fiatal pár már arról beszél: mivel nem lehetnek saját gyerekeik, ezért a festményeket fogják utódjaiknak tekinteni. Évekkel később azonban Ellie mégis terhes lesz lányukkal. A film narrativizálja a híres 1966-os képet, amikor létrejöttét a katartikus pillanathoz köti, amikor Ellie lakásuk ajtaja előtt a lépcső tetején bejelentette a jó hírt az éppen hazaérkező férjének. Így a festményen látható elhomályosító effektus és a sajátos fénykezelés (a női alak mintha belülről világítana) ismételtelen egy élettörténeti esemény „produktuma”.

Donnersmarck filmje élesre állítja Richter elmosott vizuális nyelvét, de ezzel meg is szabadítja attól a sokértelműségtől, ellentmondásosságtól, amely a festő képeinek sajátja. A *Mű szerző nélkül* belső feszültségeit jól példázza az a jelenet, melyben Barnert első kiállításán után újságírók kérdéseire válaszol, és kijelenti, hogy neki teljesen mindegy kit fest le. Sőt: talán még jobb is, ha nem ismeri képein szereplő figurákat, mert így jobban látja, valójában mi van előtte. A rendező azonban mintha nem venne tudomást saját szereplőjének kijelentéséről, amikor az ars poeticájáról beszélő Barnert félközeliére rávágja a feleségének és kislányának boldogságtól sugárzó ellenbeállítását. A filmbeli festő radikális gesztusa talán éppen abban áll, hogy a képeket teljesen elvonatkoztatja a kontextusuktól, de a filmben paradox módon ez is egy élettörténeti eseménnyé válik. Ez az ellentmondás kiindulópontja lehetne a probléma többféle továbbgondolásának, de a film címében rejlő utaláson kívül semmit nem mond róla. Míg *A mások életében* a rendező maga mögött hagyja a történeti hitelességet azért, hogy emocionálisan átélhetővé tegyen történelmi helyzeteket, addig az új filmben kizárólag a biografikus interpretáció érdekli. Munkájában a művészeti alkotás értelmezhetetlen a professzionálisan megteremtett, átélhető, *hitelesnek tűnő* élettörténeten kívül. Míg ez a módszer a lehallgatáshoz kapcsolódó kelet-német élethelyzetek, illetve morális dilemmák felvázolása kapcsán produktívnek bizonyult, egy festői életmű esetében azonban már meglehetősen leegyszerűsítő.

inside express →

MOLNÁR JUDIT LILLA
Szöghajlás, 2019
 fa, akril, akvarell, papír
 © Fotók: Kocsis Ágnes





Az installáció a bennünk zajló folyamatokra koncentrál, vagyis, hogy hogyan közelítünk meg egy-egy helyzetet. Pszichológiai kutatások szerint nagyban befolyásolhatja értelmezésünket a tanult tehetetlenségünk, illetve, hogy milyen az egyéni attribúciós stílusunk. Előbbi a körülmények általi folyamatos kontrollvesztettség okozta kondicionálásból alakul ki, utóbbi pedig meghatározza, hogy minek tulajdonítjuk azt a kontrollhiányt, amit egy adott szituációban átélünk. A műben megjelenő két, ugyanolyan szögletes, kissé ingatag, „S” alakú létraforma csupán elhelyezésben

különbözik, ami azonban nagymértékben befolyásolja, hogyan interpretáljuk őket. Míg a fekvő helyzet passzív és negatív tartalommal rendelkező tárgyak képeit idézi meg (kerítés, korlát, karám), addig az álló aktív és kihívással teli forma (mászóka), ami játékra, cselekvésre ösztönöz. Az ezen végigfutó labirintus is az akadályok és kijelölt utak rögzítettségének kérdésére reflektál. Falait szabad kézzel festettem fel, ezzel a gesztussal is keresve a határt a szükséges nehézségek és az önmagunk által, a fejünkben állított korlátok között.

