

Balkon

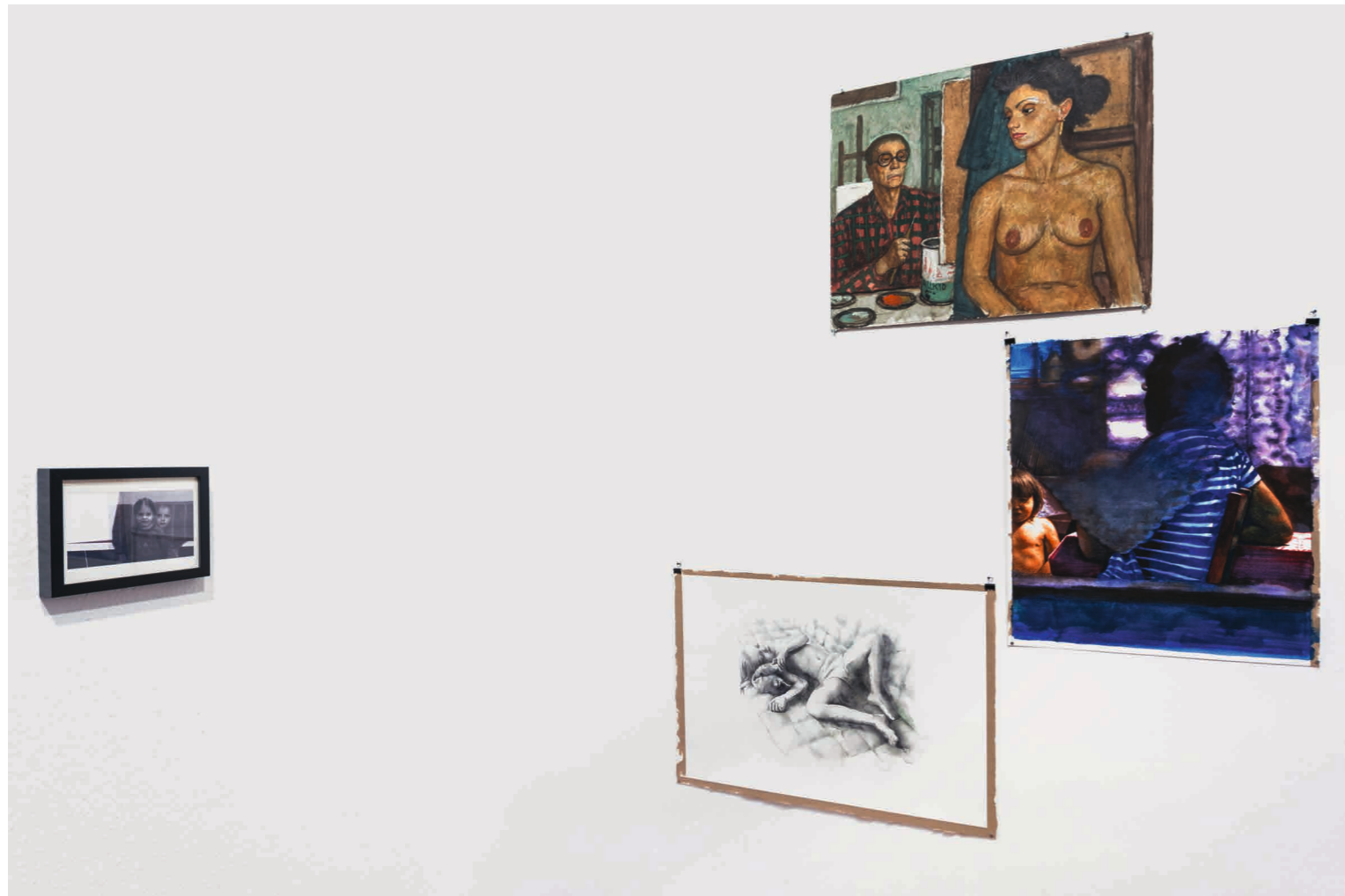
2021_1

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest

97712168890021001



ISSN 1216-8890 880 Ft



DORIS SALCEDO*Fragmentos, Bogota* (részlet)

© Fotó: Juan Fernando Castro.

A Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria és a Kolumbiai Kulturális Minisztérium (Ministerio de Cultura de Colombia) jóvoltából.

← i n s i d e e x p r e s s

Fiatalképzőművészek Stúdiója Egyesület

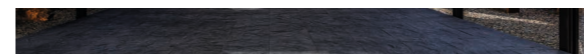
studio.c3.hu

CZENE MÁRTA*Művészcsalád, 2020*, installáció,

© Fotó: Simon Zsuzsanna

Az én arcom a te arcod 2020, print,
12,5×21 cm © Fotó: Simon Zsuzsanna*Apával, 2020*, akvarell, papír, 57×48 cm

4 SIRBIK ATTILA: Személyre szabott kódrendszerek | Az alkalmazkodásban való túlélés lehetőségei | Beszélgetés Keresztes Zsófiával és Zsikla Mónikával



23

DEIM RÉKA: Szilánkokból békét építeni | A fegyveres konfliktus és a nemi erőszak női áldozatainak (ellen)emlékműve Kolumbiában | Doris Salcedo: *Fragmentos*, Bogota, Kolumbia



10 DANKA ZSÓFIA: Makai Mira Dalma: *Treasure Hunt*



14 Visszacsempészett hagyomány | Simonyi Emővel beszélget Kovács Ágnes



29

CSERBA JÚLIA: *L'Aventure Générale* | Alain Fleischer kiállítása



33

HAJDU MIKLÓS: Mátis eljött volna a digitális dadaizmus? | BarabásiLab: *Rejtett mintázatok – A hálózati gondolkodás nyelve*



20 KOZÁK CSABA: Repeta | Ujj Zsuzsi: *Képek, 1985–1991*



37

ISTVÁNKÓ BEA: Határnyitás | *Lebegve a határon* | Bernát András fotói 1978–1983

Főszerkesztő:HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu**Szerkesztők:**HERMANN VERONIKA
hermann.veronika@gmail.com
SZÁZADOS LÁSZLÓ
szazadoslaszlo@gmail.com
SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA
zsuzsanna.szegedymaszak@gmail.com**Lapterv:**ELN FERENC
elnferenc.com**Fotó:**ROSTA JÓZSEF
jozsef.rosta@gmail.com**Balkon**

HU ISSN 1216-8890

Levélcím: Balkon, Kállai Ernő Művészeti Alapítvány
1024 Budapest, Fény u. 2. • balkon@c3.hu
https://balkon.art**Poligráf Kft.**Felelős kiadó: Hermann Péter
Kiadja és terjeszti a Poligráf Könyvkiadó
2120 Dunakeszi, Keszthelyi István u. 5/a.
Telefon / Fax: +36 27 347 825
e-mail: poligraf@invitel.huTerjesztés: 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 irodájánál, a hírlapkézbesítőknél, a Hírlap-
előfizetési Irodában (HELIR): Budapest VIII., Orczy tér 1.
Levélcím: HELIR 1900 BudapestElőfizetési 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 FtKészült az EPC Nyomdában Budaörsön
Felelős vezető: Mészáros László

http://epcnyomda.hu

t á m o g a t ó k

EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMANKA
Nemzeti Kulturális Alap

Személyre szabott kódrendszerek

Az alkalmazkodásban való túlélés lehetőségei

Beszélgetés Keresztes Zsófiával és Zsikla Mónikával

A 2021-ről 2022-re halasztott biennálén a magyar pavilonban ZSIKLA MÓNKA kurátor és KERESZTES ZSÓFIA *Az álmok után: merek dacolni a károkkal* című kiállítása látható majd.¹ Keresztes Zsófia a fiatal és már nemzetközi sikereket is felmutató magyar művészgeneráció kiemelkedő képviselője. Alkotásaiban merészen átlépi és ugyanakkor ötvözi a művészeti ágak és stílusok határait. A pavilon terét egyetlen egésként kezelő, építészet, szobrászat és iparművészet határán mozgó, jellegzetesen női nézőpontú installációja önmagunk megismerésével és az emberi kapcsolatokkal foglalkozik és a képzelet tájain tesz belső utazást, melyhez többek között SZERB ANTAL *Utas és holdvilág* című regényéből merített inspirációt.

SA: Milyen értelemben fontos számotokra az identitás megtalálásának kérdése?

ZSM: Azt gondolom, hogy az *identitás* megtalálása egyéni és kollektív szempontból is élethosszig tartó projekt. Az önazonosság megtalálását nem csak a személyiségfejlődésünk és a szocializáció befolyásolja, hanem azok a társadalmi szerepek is, amelyekkel azonosulunk, és amelyek között folyamatosan ingázunk. Ezek összessége időről-időre (vagy folyamatosan) formálja az identitásunkat. Az identitás-típusokkal kapcsolatban bennem él egy hierarchia, és azt gondolom, hogy addig, amíg az egyén nem találja meg a saját ön-azonosságát, addig az olyan különböző „kollektív” identitásokat sem lesz képes stabil alapokra helyezni, mint a vallási vagy akár a nemzeti identitás.

KZS: Számomra ez egy frusztráló kérdés, örök konfliktus, gondolom a legtöbbben így vagyunk vele. Ráadásul napjainkban rendkívül nyomasztó társadalmi elvárásrá nőtte ki magát az identitás keresése, de nem csak önmagunk, hanem a csoportok szintjén is. Elvárjuk egymástól, hogy minden körülmények között definiálni tudjuk önmagunkat, el tudjuk helyezni magunkat valahová. Nem egyszerű feladat nem elveszni ebben az állandó kényszerben.

SA: A Velencei Biennále Magyar Pavilonjába tervezett *Az álmok után: merek dacolni a károkkal* című kiállítás terve Keresztes Zsófia utóbbi években kiépített, filozófiai, pszichológiai alapkérdéseket feszegető

koncepciójának szerves folytatásaként is tekinthető?

ZSM: A kiállítás az identitás megtalálásának kérdéseivel foglalkozik. A koncepció egyik közvetlen előzményeként Zsófia 2018-as *Sticky Fragility* című kiállítását² említhetnénk. A bécsi Gianni Manhattan galériában bemutatott anyag inspirációját ARTHUR SCHOPENHAUER *porcupine dilemma*-ja, avagy másképpen a *hedghog's dilemma* adta. A filozófus, majd a későbbiekben FREUD és a modern pszichológia képviselői által gyakran használt metafora az intimitás természetét hivatott érzékeltetni. Az ember mint társadalmi lény képtelen arra, hogy egyedül éljen, ezért folyamatosan keresi azokat, akikkel megoszthatja gondolatait, szeretetét, érzéseit. Bécsi kiállítása alkalmával Zsófia ezt a schopenhaueri metaforát igyekezett 21. századi kontextusba helyezni. A velencei pavilonba tervezett kiállítás asszociatív kiindulópontját e gondolatmeneten továbbhaladva Szerb Antal 1937-ben megjelent *Utas és holdvilág* című regényének³ egy mozzanata adta.

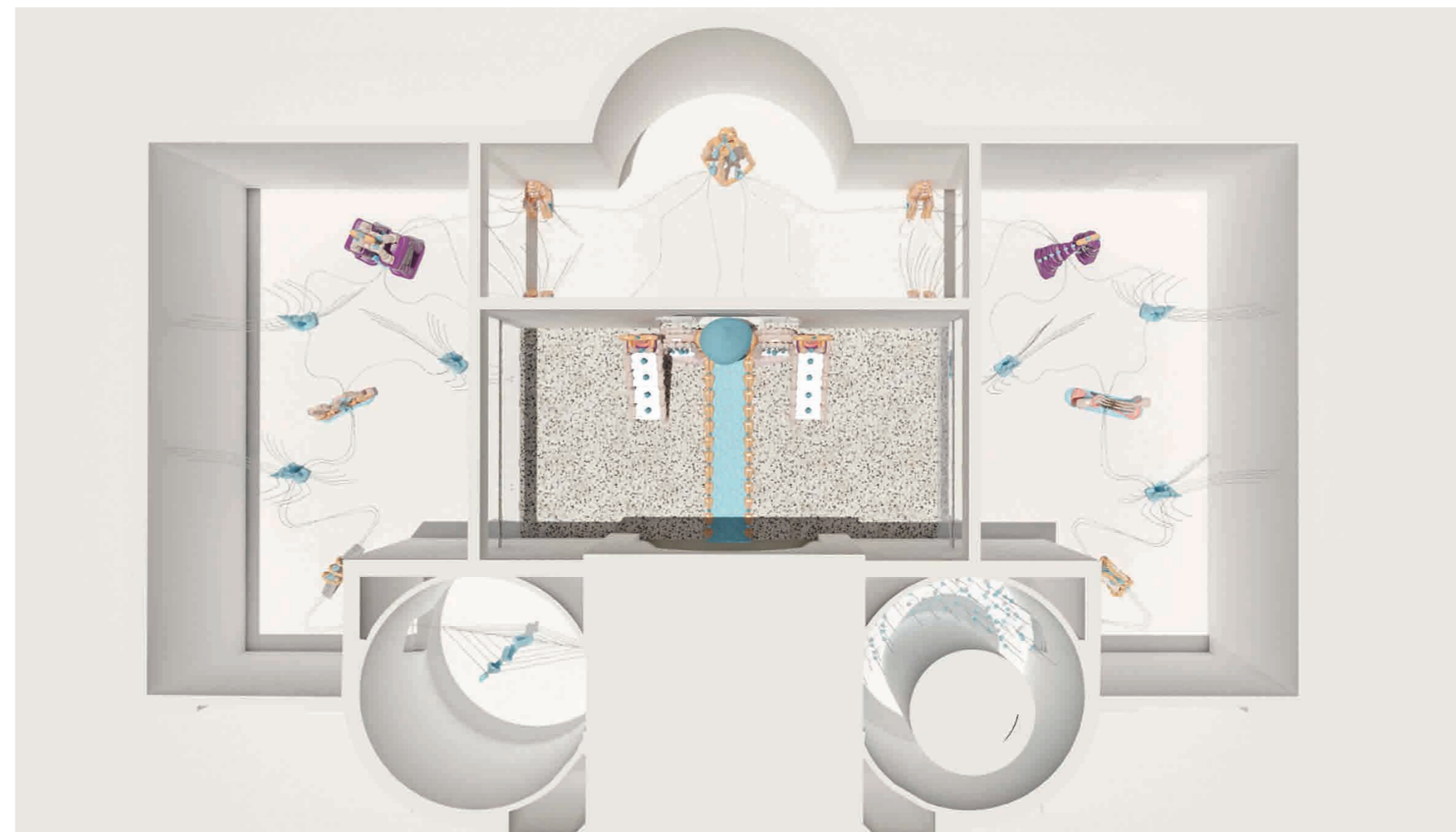
KZS: A bécsi kiállítást azért emeltük ki, mert ott foglalkoztam először az identitás-keresés problematikájával: ezen belül is kiemelten érdekelt az *empátia* fogalma, mely által közösséget vállalunk egy másik lényel. Ennek a jelenségnek általában pozitív kicsengése van, pedig éppúgy lehetnek *negatív* hatásai is egy empátikus lényre nézve. A 2020-as New York-i *Glossy Inviolability* című szólo kiállításom,⁴ már fókuszáltabban, az utóbbi kérdéssel foglalkozott. A kisméretű kiállítóteremben egy fakír sérthetetlenségét imitáló figuráját oltottam egy zsákmányára várakozó, kiéhezett pók testébe. A pók hálójába ragadt fészes, ízletesnek tűnő könnycseppek mérgezetek is lehetnek (itt is visszacsatolnék a 2018-as kiállításra, ahol ezek a cseppek kifejezetten méregcseppeként voltak definiálva). A szintén 2020-ban, a Parthenón-fríz teremben megrendezett *Conquered Storage* című kiállítás⁵ már

² Zsófia Keresztes: *Sticky Fragility*. Gianni Manhattan, Bécs, 2018. november 16 – december 21., ld. https://www.giannimanhattan.com/exhibition/zsofia_keresztes_sticky_fragility, <http://zsofiakeresztes.com/works/sticky-fragility/>

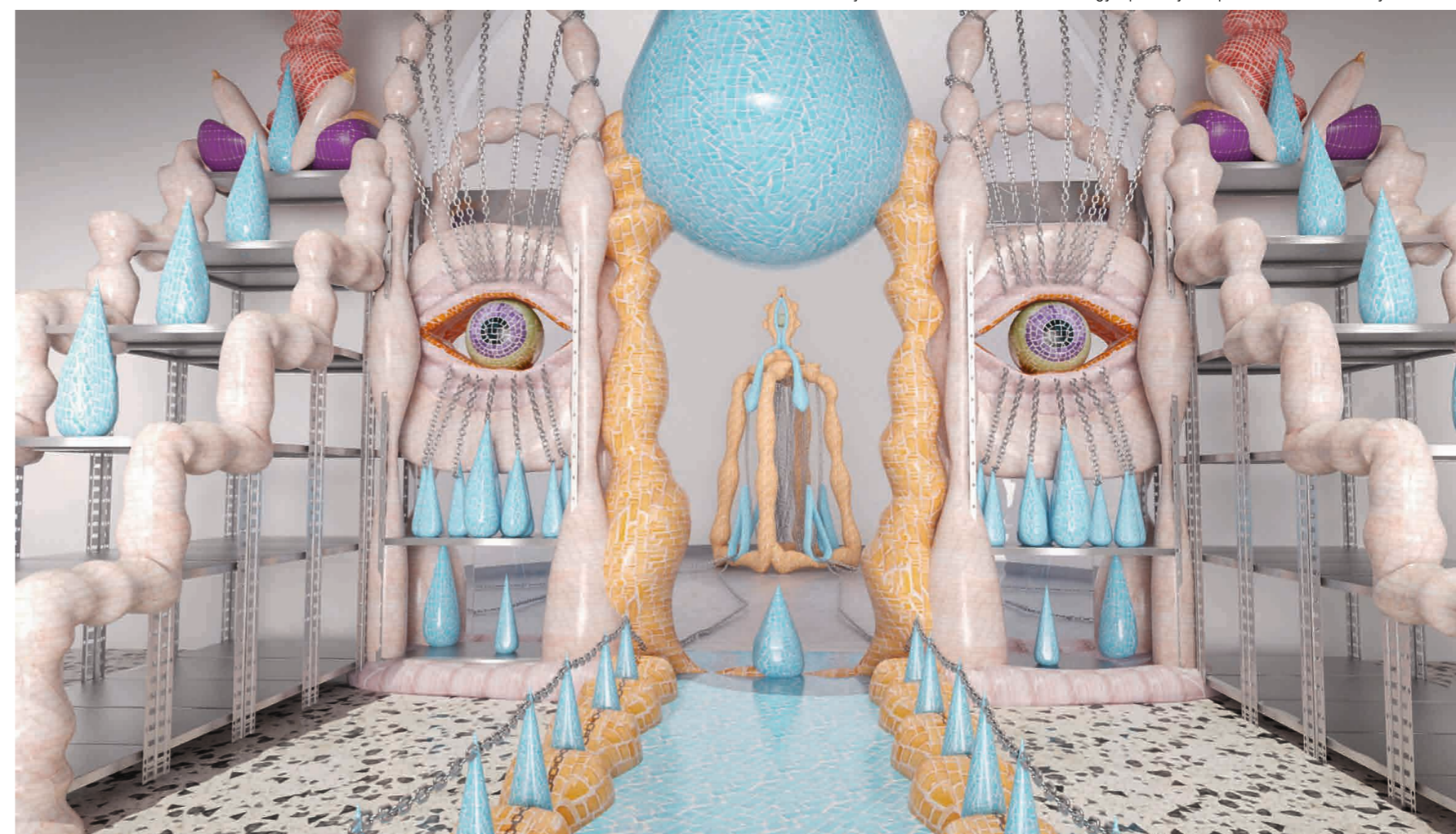
³ SZERB ANTAL: *Utas és holdvilág*. Révai, Budapest, 1937

⁴ Zsófia Keresztes: *"Glossy Inviolability"*. Elijah Wheat Showroom, New York, 2020. február 29 – május 2., ld. <https://www.elijahwheatshowroom.com/#/glossy-inviolability-zosfia-keresztes>

⁵ Keresztes Zsófia: *CONQUERED STORAGE*. Parthenón-fríz Terem (MKE), Budapest, 2020. szeptember 30 – október 9., ld. <http://www.mke.hu/node/40210>



KERESZTES ZSÓFIA: Látványtervek az 59. Velencei Biennále magyar pavilonjához | 3D terv: Horváth Orsolya



¹ <https://www.ludwigmuseum.hu/velencei-biennale/2022/palyazat-eredmenye> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2021. január 29.)



KERESZTES ZSÓFIA
Látványterv az 59. Velencei Biennále magyar pavilonjához | 3D terv: Horváth Orsolya

konkrétan a mérgezésről, a mérge szervezetben történő működéséről szolt. A salgópolcok és a hullámzó mozaiktestek mutációja, a tapasztalások raktára, melyek változásra készítetik ezeket a testeket. Ennek közvetlen folytatása lesz a velencei pavilon, ami már a felismerést és a konfliktusokra adott lehetséges válaszokat vázolja majd fel.

SA: A kiállítás tehát felvet, és bizonyos tekintetben körbejár mind pszichológiai, mind filozófiai kérdéseket, foglalkozik többek között a kiszolgáltatottság tényével is?

ZSM: Napjainkban a pszichológia egyik legtöbbet hangoztatott közhelye, miszerint „az ember társas lény”, nemcsak kézzelfoghatóbbá válik, hanem mind szorosabban össze is függ azzal a jelenséggel, hogy kapcsolatkereséseink, egyéni és társas közeledéseink egyre hangsúlyosabban helyeződnek át a virtuális térbe. Ezt a folyamatot a jelenleg zajló pandémia még fel is erősíti. Bár eddig is tudtuk, hogy alapvető – evolúciós múltunkban a túlélést segítő – igényünk a másokhoz való kapcsolódás, mások közelségének keresése, most azonban (kollektív élményként) nap mint nap érezzük az egymástól való elzártság és a távolságtartás negatív hatásait. Mindezt folyamatosan beárnyékolja a kiszolgáltatottság ténye.

SA: Mónika, említetted Szerb Antal Utas és holdvilág című regényét. Hogyan került képbe, mi módon válik a mű a kiállítás motorjává?

ZSM: A velencei pavilonba tervezett kiállítás asszociatív kiindulópontját Zsófia 2018-as bécsi kiállításának inspirációján továbbhaladva, Szerb Antal 1937-ben megjelent *Utas és holdvilág* című regényének egy mozanata adta. A 2000-es évek elején – az új fordításoknak köszönhetően – kézzelfogható nemzetközi sikert is aratott mű főhőse a nászútján, Velencébe érkezve egyedül, felesége nélkül indul felfedezni a ravennai mozaikokat, hogy gyermekkorát felidézze. A *porcupine dilemma* tökéletesen illeszkedik a regény történetéhez: a hajdanvolt kultúrák emlékei nemcsak arra ébresztik rá a főhőst, hogy az egyén saját társadalmi-kulturális meghatározottságából nyeri az önazonosságát, hanem arra is,

hogy a jelene óhatatlanul a múlt fragmენტumaira épül. Talán ezen a ponton fontos hangsúlyozni, hogy a kiállítás nem a regény cselekményét parafrázeálja, hanem *költői analógiaként* használja fel a főhős ravennai mozaikokkal való találkozásának misztikus élményét, a megtapasztalás azon pillanatát, amikor a művészet hatására a teljességélmény szétrobban, és ez az addig szilárdnak hitt világképet is megkérdőjelezi. A kétely ugyanakkor egy új összefüggésrendszer megsejtéséhez is elvezet, amelynek révén az ember képessé válhat arra, hogy viszatérjen immáron megváltozott, átformált önmagához. A pavilon fedetlen udvarába tervezett szoboregyüttes egyfajta misztikus vízióként igyekszik megeleveníteni egy ahhoz hasonló pillanatot, mint amikor a regény főhőse megpillantja a múltjának emlékeit idéző ravennai mozaikokat.

SA: A kiállítás tereiben felsorakozó lények egyszerre szövetségesei és ellenségei is egymásnak? Ez okoz egyfajta feszültséget?

KZS: Igen, a tér szimmetriája a szobrokban is visszaköszön majd, és a hasonló terekben minden darabnak meglesz a „hasonmása”, ez okoz majd belső feszültséget a figurák között. Ez a két szál egyrészt az individuuum önazonosságának, és az én szilárdságának megtalálási lehetőségeivel foglalkozik,



KERESZTES ZSÓFIA
Látványterv az 59. Velencei Biennále magyar pavilonjához | 3D terv: Horváth Orsolya

másrészt rámutat a kétségbeesett összetartozásra való törekvésre, ami által sérülékeny-nyé, kiszolgáltatottá válhatunk.

SA: Mi számotokra az a 21. századi kontextus, ami lehetővé teszi azt, hogy a képzőművészetten keresztül közelebb kerüljünk olyan alapvető léttapasztalatokhoz, amiket már említettetek is, mint amilyen a sérülékenység, a kiszolgáltatottság, az egyedüllét, vagy éppen a társas létre való görcsös vágy?

ZSM: A romantika örökzöld frázisa, hogy a (képző)művészetten keresztül alapvető lét-tapasztalatokhoz (is) közelebb kerülhetünk, a „kontextus” viszont folyamatosan változik. A 21. század szédületes tempóját a jelenleg zajló pandémia szinte törvényszerűen lassította le, és többek között a (képző)művészeti közeg is igyekezett alkalmazkodni a kialakult helyzethez. De a zoom talkok, online viewing roomok, virtuális tárlatvezetések keretében, a nap végén mindig az a tapasztalat, hogy a képzőművészet sokkal érzékibb dolog annál, mint hogy képes legyen kizárólag a virtuális térbe létezni, annak ellenére, hogy jelenleg ez a kontextusa. Mindettől eltávolodva, számomra a legizgalmasabb kontextus az a „régóta” élő tendencia, hogy a művészet helyszínei olyan izgalmas, gyakran eddig a nyilvánosság elől elzárt terekbe tevődnek át, amiket fel kell fedezni, és ezek

a felfedezések nemcsak hozzájárulnak, hanem fokozzák is a befogadói élmény intenzitását.

SA: Milyen szerepet töltenek ma be a kortárs művészeti struktúrában a biennálék, ezen belül is Velence?

ZSM: Nemrég hallottam SHWETAL A. PATEL izgalmas előadását a zürichi University of the Arts (ZHdK) Post-Graduate Programme in Curating kurzusán, amelynek az volt a címe, hogy *Ellenállni a biennálizációnak: Művészeti platformok készítése és fenntartása a digitális korban*.⁶ Végtelenül érdekes volt ez a kurzus, és a tapasztalatok alapján a biennálék művészeti struktúrákban betöltött szerepére nem tudnék teljesen egyértelműen válaszolni. A jelenleg virágkorát élő biennálizációs folyamatokban az alapkérdés leginkább az, hogy egy alulról felfelé szerveződő vagy egy felülről lefelé szervezett biennálés stratégiáról van-e épp szó. Illetve egy adott biennálé esetében, mindig fontos a létrejöttének a kontextusa: az a gazdasági, társadalmi, történelmi, geo- és kultúrpolitikai klíma, amelyben, vagy amelyre válaszul az adott biennálés kezdeményezés elindult. A biennálék történetében Velence a régi klasszikusnak, a „nagy öregnek” számít. Gyakran alaphivatkozás és lábjegyzet, de strukturálisan már egy meghaladott modell.

SA: Persze nehéz megítélni, de bizonyos tekintetben mégis kiszámítható milyen hatással lehet a nemzetközi karrieretekre a 2022-es eseményen való részvétel?

KZS: Valószínű többféleképpen elsülhet, de mindenképp jó platformot biztosít az eddig kiépült nemzetközi kapcsolatok egymásba csatornázására, és további lehetőségeket is hordozhat. A sok csoportos és kisebb önálló kiállítás után már pont időszerűnek érzek egy olyan fajta léptékváltást, amire a *Velencei Biennálén* való szereplés ad lehetőséget. Egy ilyen összefüggő szoborcsoport létrehozása már régi vágyam volt.

⁶ <https://www.curating.org/resisting-biennialisation/>



KERESZTES ZSÓFIA
Sphinx, 2020, kiállítás enteriőr, Conquered Storage, Parthenón-fríz Terem, Budapest © Fotó: Biró Dávid

ZSM: Azt gondolom, hogy egy művész szempontjából mindenképp megjósolhatóbb történet, hogyan hat egy biennálés szereplés a nemzetközi karrierjére, de vitathatatlanul jelentős hatással van egy kurátor pályájára is. 2020 januárjában én egy olyan intézményben⁷ kezdtem el dolgozni, ami nem csak az ambícióit, hanem a fókuszát tekintve is nemzetközi, reményeim szerint a 2022-es szereplésünk pedig még tovább árnyalja majd ezt a körülményt. 2023-ban Budapesten, a Ludwig Múzeum kiállítótereiben, pedig majd a hazai közönség is láthatja (vagy újra nézheti) a kiállítást, amit igyekezünk majd a múzeum kiállítótereire adaptálni.

⁷ ZSIKLA MÓNKA 2020-tól a Q Contemporary Budapest Curatorial Directora (<https://qcontemporary.com/>)

BOROS GÉZA művészettörténész, a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Velencei Biennále Irodájának vezetője már az első találkozásunk alkalmával körbevezetett minket a múzeum tereiben, épp azért, hogy a velencei kiállítás anyagát, a későbbi budapesti bemutatás szempontjából is át tudjuk gondolni.

SA: Beszéljünk még kicsit magáról a kiállításról. Annak ténye, hogy a társas és egyéni közeledéseink, kapcsolatkereséseink hangsúlyosan billennek el a virtuális térbe, szinte közhelynek számít. Ezt a közhelyet azonban, ahogyan azt már említették is, a pandémia világszintű elterjedése és az ezzel járó intézkedések egészen más fénybe helyezték. Konkrétan erre is utal a kiállítás?

ZSM: A világot behálózó virtuális térben néhány kattintással bárkit elérünk, környezetet, profilt, identitást kreálunk magunknak, személyiségekké formálódunk egy virtuális tégelyben, amelyben azután minden rezdülésünk eltávolíthatatlanul ott marad. A magunk után hagyott nyomok kitörölhetetlenül záródnak be egyfajta örök információs körforgásba. Mindez nem csak a mindennapok tapasztalatait, hanem egész identitásunkat meghatározza, s ennyiben a kiállítás vonatkozásában is megkerülhetetlen. Zsófia szoborkompozícióinak hullámzó felületeit mozaikhéjak borítják, és a digitális-analóg asszociáció mentén a fényes kis darabokból kirajzolódó négyzethálókat egy megfejthetetlen információs adatbázis hálózataként is elgondolhatjuk. Mintha személyre szabott kódrendszerek lennének.

SA: A kiállítás fontos elemeiként értelmeződnek olyan fogalmak is, mint a fragmentáltság, vagy az önismeret?

ZSM: A fedetlen udvaron át a pavilon apszisának jobb és a bal oldalai felé tartó kapukon áthaladva az önismeret-keresés egy-egy lehetséges aspektusa elevenedik meg. Igyekeztünk tiszteletben tartani a pavilon építészeti sajátosságait és kihasználni a térszerkesztést is jellemző szimmetriát.

A szimmetrikus szerkesztési elv Zsófia szobrainak is kedvelt kompozíciós formája. A két dolgot fuzionálva végül nem csak a rendezés illeszkedik a pavilon teréhez, hanem a kiállítás általunk elképzelt bejárési útvonala mentén még egy végtelen jel is kirajzolódik, „láthatatlanul” a térben. Mindez a körforgás folyamatosságát szimulálja, vagyis, hogy az individuum saját társadalmi-kulturális kontextusából nyeri az önazonosságát, a jelen pedig óhatatlanul a múlt fragmentumaira épül. A jobb és a baloldali térfelek egymásnak szinte tükörképei, amire a termék elnevezésében is igyekszünk utalni. Ha az apszistól balra haladunk akkor a *Raktár I*-ben, ha pedig jobbra indulunk akkor a *Raktár II*-ben találjuk szembe magunkat az önismeret-keresés lehetséges aspektusaival. Ami leegyszerűsítve pozitív vagy negatív szcenárió lehet, vagyis a „kereső önismeret” vagy megtalálja az önazonosságát, vagy nem. A bal oldali teremsorban (*Raktár I*) a szobrok szimbolikus azon emberi állapotok csoportját testesítik meg, amelyek a „törékeny” és „ritka” élmény hatása révén hozzásegíthetik az önismeretet az individuum megtalálásának lehetőségéhez és az értelenység levetkőzéséhez. Mindezt úgy vizionáltunk, mint a haladást a középpont felé, majd végül ennek elérése a *kikristályosodottság* állapotához vezethet. A jobb oldali szárnyban (*Raktár II*.) pedig az önismeret keresésének másik lehetséges válfaja, a bolyongásszerű *tévelygés* víziója elevenedhet meg. A Salgó polcelemekre ránőtt mozaiktestek mutálódó emléktörödékeként, dédelgetett sérelmeként és a testekkel együtt táplált keserűségként lakják be a teret.

SA: Sokszor tekintetem úgy Zsófia lényegére, hogy azok olyan lények, akik ciklikusan falják fel egymást és teremtik újra magukat, miközben nem céljuk a tökéletesedés, nem ezzel operálnak. Sokat tévedek?

KZS: Nem, én is hasonlóképpen képzelem el őket. Ez a tulajdonságuk most a velencei pavilonban is kiéleződik majd. Nem csak a „szövetséges-ellenség” kapcsolat tükrében, hanem a szobrok elrendezése, összekapcsolódása folytán is láthatóvá válik majd egy olyan rendszer, mely emlékeztethet a felemésztés, megsemmisülés de éppúgy a teremtés, létrehozás, születés gesztusaira is. Továbbá az önállóság, függetlenség és az összetartozás, együttműködés dinamikája által az alkalmazkodásban való túlélés lehetőségére is.

SA: Miután lekapcsolják a villanyokat a termekben, a pavilonban, a kiállítás lényegének



KERESZTES ZSÓFIA
Sphinx, 2020, részlet, Conquered Storage, Parthenón-fríz Terem, Budapest © Fotó: Biró Dávid

gyámolító érintései éppúgy nyomot hagynak majd a másikon, mint destruktív támadásaik?

KZS: Azt nem tudhatom, de aludtam már velük egy térben néhány hosszúra nyúlt munkanap után a műteremben, és nagyon biztonságos, megnyugtató érzéssel töltött el a jelenlétük.

SA: Bár az esztétikai élmény, az értelmezés edukáció folytán lesz sajátunk, ennek ellenére bízunk kell abban, hogy az igazi művészet elemi szinten is képes hatni?

ZSM: Szerintem csakis ebben bízhatunk!

KZS: Minden kiállításlátogatás alkalmával ezt keresem, és szoktam is érezni bizonyos művek kapcsán ezt a hatást, így számomra ez egy létező jelenség.

DANKA ZSÓFIA

Makai Mira Dalma: *Treasure Hunt*

↳ Négyzsoba Galéria, Budapest
↳ 2020. december 11 – 2021. február 21.

A *kincs* mint fogalom leggyakrabban a kulturális antropológiában és a különböző mitológiai narratívák szövetében kap jelentős hangsúlyt. Kincsnek nevezhetünk bármit, ami az egyén vagy a közösség számára felbecsülhetetlen értéket jelent. Olyan pótolhatatlan tárgy, dolog, amely nem csak szépséggel, de kivételes hatalommal is rendelkezik. Ugyanakkor jelentheti az ismeret, a halhatatlanság és a végtelen tudás szimbólumát is. Keresőjének számos próbatételt és kihívást kell leküzdenie, hogy végül elnyerhesse. Küzdelmei által egyre magasabb spirituális szférákba nyer belépést, beavatottá válik. A keresztény kultúrkörben az emberi szív kifogyhatatlan kincsesházként jelenik meg, melynek ugyanúgy része az isteni minőség, mint a bűnre való hajlam. A buddhizmusban az isteni princípiumok

¹ A vírushelyzet miatti szigorítások következtében, a kiállítás csak online érhető el: <https://cutt.ly/6hIXZeM>.
Ld. még: <https://www.miramakai.com/copy-of-m%C3%BCnchen-1>

MAKAI MIRA DALMA
Treasure Hunt, 2020, Négyzsoba Galéria



jelvényeiként válik Buddha attribútumává. Az egyetemes bölcsesség és teljesség szimbóluma, ugyanakkor az adakozás, az alamizna megfelelője is, amelyet a halandók mutatnak be a reinkarnáció jó kimenetelének reményében.

MAKAI MIRA legújabb kiállításán alkotói világának eddig ismeretlen rétegei bontakoznak ki. Korábbi munkásságát organikusan burjánzó kerámiaszönyegek és a tengeri élővilág heterogén alakzataira emlékeztető motívumok jellemezték, szobrai emberi szerveket, belsősegeket idéztek meg. 2020-ban készült alkotásaiban a korábbi, egyszerre esztétikus és groteszk formanyelvet meghaladó új, szerteágazó paradigma jelenik meg: miközben alakjait egyfajta archaizáló hang hatja át, mégis zavartalanul megőrzi a kortárs esztétikára jellemző frissességet. Új munkáiban két

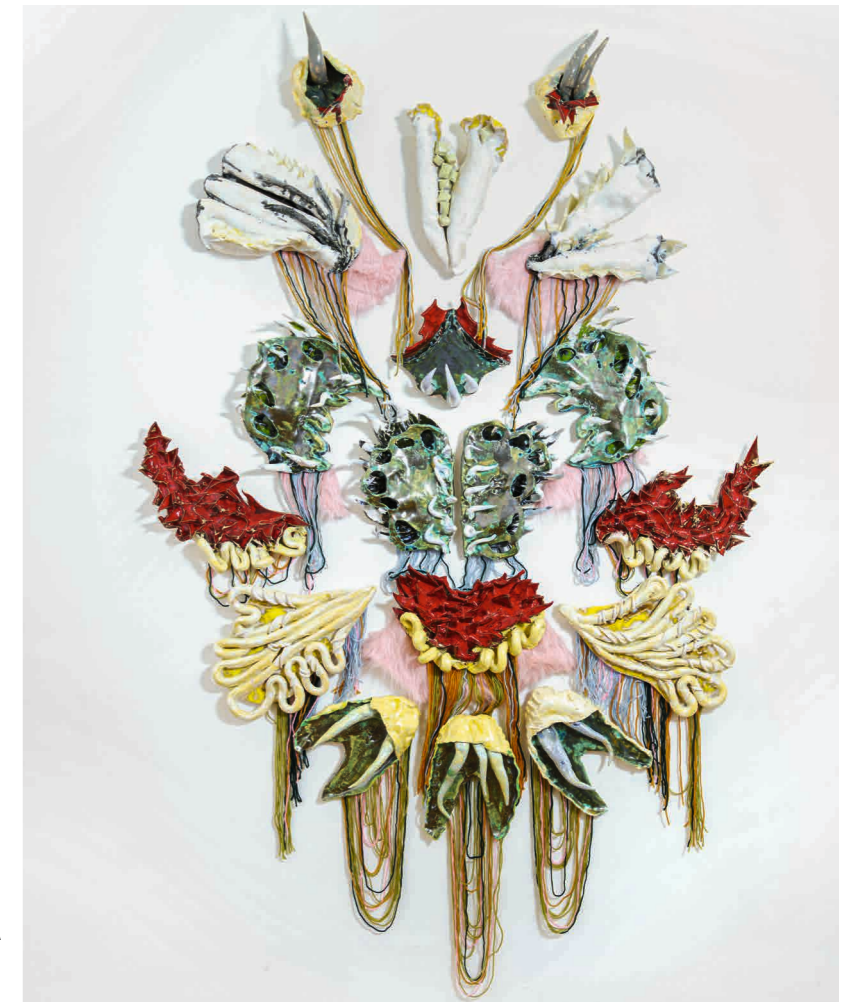
2 0 2 1 _ 1

különálló, mégis egymáshoz szervesen kapcsolódó irányvonalat fedezhetünk fel. 2019-es munkáinak egyike az első teremben látható: a *No man's land* című égett kerámia installáció, fémes, sötétebb tónusai aprólékosan kidolgozott tüskéi és ívei, ismeretlen életformát, egy elfeledett táj flóráját is felidézhetik. Ezzel a munkával rezonál a belső teremben látható *Gate* című fali installáció: az eddigi technikai horizont kitágul, a kerámiareszket lógó, íves fonálkötegek egészítik ki. A kompozíció Makai *eszképzimuszának* egyik viszonyítási pontjaként is szolgálhat. A fémes, gyöngyházfényű kompozíció darabjai úgy kapcsolódnak a természetrajz ihlette periódushoz, hogy ugyanakkor felsejlik egy új esztétikai minőség, a *metamorfózis* lehetősége is. Az emberi szervek, állatcsontok, ásványok és mélytengeri szörnyek esztétikájára utaló elemek egységes struktúrába rendeződnek. A *kapu* a különböző világok közötti határátlépés szimbólumaként jelenik meg: ez egyben Makai számítógépes játékelményeinek egyik kulcspontja is.

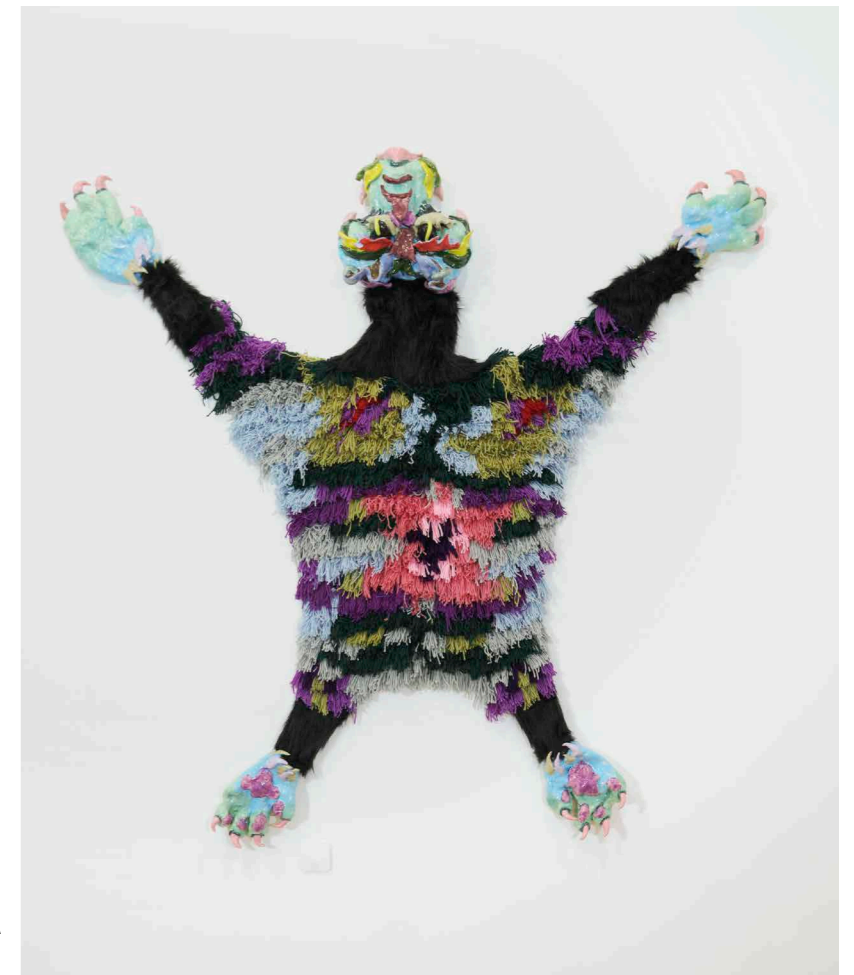
A középső teremben látható *Moth* című sorozat darabjai jól szemléltetik az anyaghasználatban fokozatosan végbemenő váltoást a monokróm fémes színektől az élénk, rikító árnyalatokig. A nagy, agancsszerű kerámia fodrokban és hullámokban kiteljesedő felső részéhez egy puha műszőrmés, textil szegmens tartozik. A műtárgyak elemkészletének kialakulását hosszas motívumgyűjtés és kutatómunka előzte meg. Megszületésükben ugyanolyan fontos szerepet játszott a művész vonzódása a természethez, vagy az ősi kultúrák vizuális világához, mint a kortárs designészer-kollekciók kidolgozásához, formavilágához vagy az anime filmek műfajához.

Az első terem *Beast* című fali installációja Makai univerzumának egy távolabbi, vibráló szegletének főszereplője. A felfüggesztett szőtt testhez műszőrme lábak, színes kerámia fej és hegyes karmokban végződő mancsok kapcsolódnak. A kiterített állatbőrt idéző színes rojtokból álló test puhasága találkozik a szobor végtagok keménységével: a Makai művészetére eddig kevésbé jellemző *elbeszélő mód* jelenik meg ebben a munkában.

Festményei és papírmunkái a kelet-ázsiai mondavilágból és építőművészetből is ismert mitikus őrző oroslán-lényeket ábrázolják: a buddhista hagyományban a *shishī*-k kapuőrök voltak, akik a rossz szellemet és ártó szándékot tartották távol



MAKAI MIRA DALMA
Treasure Hunt, 2020,
Négyzsoba Galéria
The Gate



MAKAI MIRA DALMA
Treasure Hunt, 2020,
Négyzsoba Galéria



MAKAI MIRA DALMA
Treasure Hunt, 2020, Négyzsoba Galéria



a házban élőkötől. A tradicionális ábrázolás szerint a hím oroszlán lába alatt egy gömb található, amely a világmindenséget jelképezi. Kétdimenziós munkáin az örvénylő állatsereg színes egyvelegének középpontjában maga a kincs áll, amelyért a szereplők viaskodnak. Makai új képeinek felszabadult gyermekrajz jellege egyfajta kívülrőlállóságot sugalmaz. Dinamikus ecsetkezelése, élénk, vibráló színei – egyebek mellett – DAVID HOCKNEY 1990-es évekbeli, a naivitást tudatosan a képi eszköztár részeként alkalmazó csendéleteit idézik. Makai ambiciózus kísérletező kedvvel, nagy ecsetvonásokkal ülteti át kerámia kompozíciójának alakjait a sima papír és vászon felszínére. Az impulzív kialakítás a gesztusfestészet hagyományait is felidéz: a művész kéznyoma minden munkán tetten érhető.

Színhasználata a kommerciális trendekből ismert árnyalatokat eleveníti fel, szabadon keverve mindezt a klasszikus művészettörténeti és popkulturális elemekkel. Festményei a *Bad Painting* – először 1970 körül definiált, de az 1980-as években hangsúlyossá váló – művészeti trendjéhez kapcsolódnak, amelynek egyik fő

törekvése az intézményi kanonizáció elitizmusának lerombolása volt. A *Bad Painting* mint műfaj igen nehezen kategorizálható: nem egy egységes „izmus”, inkább a minimalizmus és a konceptualizmus *ellen-súlyozásaképpen* létrejövő festészeti mozgalom, amelyben egyszerre van jelen a durva, elnagyolt kifejezőmód és a kivételes kifejezőkészség. Az irányzatot feldolgozó 2008-as bécsi tárlat² egyik kurátora, EVA BADURA-TRISKA egy esszében, a kiállítás kapcsán a következőket írta: „...a *Bad Painting* hajlandó ellenállni nemcsak a hagyományos, tudományos fogalmaknak és szabályoknak, hanem – és ez itt döntő jelentőségű – a huszadik századi avantgárdok és izmusok által létrehozott fogalmaknak és szabályoknak is, amelyek végtére is a régi dogmákat csak újjakra cserélik.”³ Makai festészete annyiban kapcsolódik ehhez az „irányvonalhoz”, hogy teljesen új szemmel – a műfaj megcsontosított szabályrendszerét figyelmen kívül hagyva – nyúl a festészethez. A munkásságában bekövetkező váltás ugyanakkor egyfajta válaszreakcióként is értelmezhető a 2020-as év extrém változásaira: a vírushelyzet által kiváltott elszigetelődés fizikai, lelki és szellemi megpróbáltatásai világszerte nagy nyomást gyakoroltak a társadalomra. Makai esetében a korábban említett eszképzizmus fontos mozzanata volt a tevékeny alkotásban való kiteljesedés, a határok és technikai korlátok nélküli tobzódás a saját, gondosan felépített művészeti univerzumában. Ennek eredménye a most bemutatott műtárgyegyüttes erőteljes és élő formavilága, alternatív valósága.

- ² *Bad Painting – good art. mumok* (Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), Bécs, 2008. június 5 – december 10., kurátorok: EVA BADURA-TRISKA, SUSANNE NEUBURGER
³ EVA BADURA-TRISKA, SUSANNE NEUBURGER: *Bad Painting: good art* (Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), DuMont Buchverlag, Köln, 2008

MAKAI MIRA DALMA
Treasure Hunt, 2020, Négyzsoba Galéria



Visszacsempészett hagyomány

Simonyi Emővel beszélget Kovács Ágnes

SIMONYI EMŐ huszonnégy évig tanította BARCSAY JENŐ művészeti anatómiáját a Münchener Képzőművészeti Akadémián.² A hosszú évtizedeken át tartó „akadémiaellenesség” egyik megnyilvánulása azoknak a hagyományos tárgyaknak a lassú háttérbe szorulása volt, amelyek már reneszánsz óta az emberi test ábrázolásának alapját képezték. Különösen jellemző volt ez az egykori NSZK-ra, ahol huszadik század második felének művészetében a nemzeti szocialista ideológiát kiszolgáló figurális monumentalizmus tagadásaként és a tengerentúlról érkező új művészeti mozgalmak hatására főként az absztrakt, tárgy nélküli irányzatok váltak meghatározóvá a művészetben, legalábbis az 1960-s évek közepéig. Ez volt jellemző a második kasseli *documentán* kiállított német műalkotások nagy részére is, bár a kiállító művészek többsége még a régi, klasszikus akadémiai képzésben részesült. A művészeti akadémiák hosszú történetük során – mint oktatási intézmények – mindig is megkésztettek voltak, nehezen tudták követni a kívülről jövő változásokat, de nem térhettek ki előlük. A müncheni akadémia is igyekezett korszerű lenni, így a korábban a művészeti oktatás taníthatóságának alapjának számító rajzi képzést (*disegno*), és az azzal összefüggő, az ábrázolást segítő technikákat, mint a művészeti anatómia vagy a perspektíva (*prospettiva*) kihagyták az oktatási programjukból, és igyekeztek az új irányzatok megkövetelte technikákat az oktatásba bevonni. Az anatómia manapság sem kötelező tárgy a müncheni akadémián, de a hallgatók érdeklődése egyre nő, talán mert az emberi test újra alkalmassá vált a különböző művészi üzenetek megfogalmazására, vagy mert akadt egy tanár, aki elvárásolta őket nem mindennapi tudásával. Az egykori Magyar Képzőművészeti Főiskola hallgatójával, az *anatómia* és a *szemléleti látszattan* egykori tanáráról, és saját művészetpedagógiai elveiről beszélgetünk.

KOVÁCS ÁGNES: *Mielőtt Barcsayról és a Münchener Akadémián folyó anatómiai oktatási tevékenységről beszélne, térjünk vissza az 1980-as évek elejére, amikor a te igen sikeresnek mondható művészi pályafutásod elindult a bajor fővárosban. Ekkoriban több sikeres egyéni kiállításod is*

¹ Münchenben élő kiváló festő, grafikus művész. 1943-ban született Budapesten, az egyik első magyar fotográfus, Simonyi Antal (1821–1892) késői leszármazottja. A Képzőművészeti Gimnázium elvégzése után felvették a Képzőművészeti Főiskolára. Mesterei Kádár György, Konecsni György, Barcsay Jenő voltak. 1968-ban egyik grafikai munkája első díjat nyert Londonban és tervező grafikusként dolgozott 1971–1989-ig, Münchenben is. 1988-tól azonban már főként festett, és saját „iskolát” nyitott különböző városokban (Admont, Regensburg, München) és nyári kurzusokat vezetett Toscanában is. Iskolájában nagy hangsúlyt fektetett a művészeti anatómia oktatására, amelyet 1993-tól a 2016-ig a Müncheni Képzőművészeti Akadémián is tanított az akadémia akkori elnöke, Rudolf Seitz meghívására. 1988-ban festőként elnyerte München város nagydíját is. Számos kiállítása volt az USA-ban, Indiában, Hongkongban, Spanyolországban, Itáliában, Franciaországban, Ausztriában és Magyarországon is. Ld. <http://www.simonyi.net> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2021. január 29.)

² Akademie der Bildenden Künste, München, ld. <http://www.adbk.de/de>

volt, többek között az Üblacker-Häusl nevű, akkor még egészen új művészeti központban, illetve a híres Lothringer strasse 13 kiállító tereiben, amelyek Haidhausenben vannak, és ahol sokáig éltél is. Haidhausen az 1980-as évek óta vette át az egykori híres művésznegyed, a Schwabing vezető szerepét a művészeti életben, mivel itt mutatkoztak be a legprogresszívebb alkotók, és sok fiatal művész is itt telepedett le az élénk művészeti élet miatt. Te is itt kapcsolódtál be a korabeli müncheni művészeti életbe, mégpedig akkor, amikor az expresszív figurális került ismét előtérbe. A Galerie der Künstlerben megrendezett kiállításod (1984) katalógusában az olvasható,³ hogy az akkori expresszív képeidre jellemző volt egy nagyon erős feszültséggel teli egység, de ugyanakkor a gyorsan változó viszonyok ábrázolása is, amely igen mozgalmassá tette a festményeidet. A teremtés, az emberi test és a növényi struktúrák összekapcsolódásai drámai metamorfózist sugároztak, amellyel Ingo Glass szerint megkísérelted az ijesztő valóságot ábrázolni, ami állandóan változik és egy kozmogónikus összességet eredményez. Mindehhez hozzáadódik, hogy a képeid stilisztikai szempontból minden irányban nyitottak voltak, de a felépítésben a ritmikus, labirintus-szerűen összefonódó színszövedékek egy pszichikus improvizáció nyomaira is emlékeztettek. Mégis már ezeken a viszonylag korai képeidben meghatározó szerepet játszott az emberi vagy állati test, az abban rejlő megszerkesztettség, rajzi virtuóizálás. Ez még az itthoni tanulmányaid hatása volt?

SIMONYI EMŐ: A figuratív gondolkodásra való hajlamot a kora gyermekkoromban látott filmek, az azokban szereplő figurák és történetek lerajzolása indította el bennem, de úgy látszik az „anatómia” is korán érdekelt. A háború után nagyapám gazdasági udvarán egy fehér, szőrrel bevont lólabát találtam, a mumifikált csontszobor majdnem olyan magas volt, mint én. Csontokat, vagy a bogarak maradványait megtalálni és kitalálni, hogy melyik állattól származnak, igazi élvezet volt számomra. Aztán a gyűjteményem kiterjedt a különféle állati koponyákra, csontvázakra, őskagylókra és ez eltartott kora ifjúságomig. De később is gyakran jártam a természettudományi múzeumokba külföldi utazásaim során, és gyakran lerajoltam

³ Ingo Glass: Katalogtext zu Emő Simonyi. In: *Emő Simonyi* (Katalog), Galerie der Künstler, München, 1984, 48., ld. <http://www.simonyi.net/start-en.htm>

vagy lapos ecsettel ábrázoltam az ichtiosaurusz vagy más őslények csontvázait is. A tusrajzok tengeri madarak – sirály, albatrosz – erős tollaival készültek. És a főiskolán is természetesen nagy lelkesedéssel hallgattam Barcsay Jenő előadásait, de akkor még nem gondoltam volna, hogy majd harminc éven át oktatok majd az ő módszerével. De hogy az 1980-as években készült képeimre visszatérjek: egy-egy művészi folyamat elindulásának kiváltó okai olyan tényezőkön múlnak, amikre érzékenyen reagálunk vagy víziókra, amiket sokkal egy-egy történés előtt megérzünk. Például a *Red Tilt* (1987), *Manhattan* (1987) című képeim is ilyenek. Ösztönös, tudatalatti és józan, átgondolt megoldások váltják egymást. Elszánt és keresgélő próbálkozások. Egy mű, hasonlóan, mint ahogy az élő organizmus, lüktetni kezd, a vonalak kúsznak, eltűnnek a felszínről, majd újra felbukkannak. A felületet éles vonalak választják szét, töredezetté válik, majd a törött darabok újra összeállnak egy síkká. Az 1984-es kiállításom, a Galerie der Künstler nagy termeiben volt talán akkoriban a legfontosabb.⁴ A kiállítás fő témája az emberi balsors, fájdalom, az elfeledettség volt: egy keserű emlékezés a fiatal apámnak tizenhat évvel azelőtti halálára, aki elől a sors a mentő kötelet korán elrántotta. A kiállítás főszereplője, LUIS BUÑUEL filmjének – *Los Olvidados* (*Elhagyottak*, 1950) – figurái, a demagógia áldozatai. És úgy gondolom, hogy a helyzet sok tekintetben ma sem változott.

KÁ: *Te akkoriban grafikusként dolgoztál egy nagy cégnél. Hogyan kerültél végül a Müncheni Akadémiára? És miért éppen a művészeti anatómia oktatására vállalkoztál, amikor az egyáltalán nem volt fontos, sőt ez a régi akadémikus diszciplína egyenesen ellentétben állhatott a főként az informel vagy a konceptuális művészet híveinek számító professzorok ízlésével?*

SE: Akkor már szabad művészként éltem, és amikor elkezdtem dolgozni az akadémián, az anatómiát egyáltalán nem tanították. Igen, az 1990-es évek elején az informel, és az expresszionista irányzatok voltak divatban a festő tanároknál, de tanulhattak a diákok még szobrászatot, fotográfiát, digitális képfestést és grafikát, filmkészítést és konceptuális művészetet is. A budapesti és a müncheni oktatás különbsége óriási volt, egyfelől a müncheni modernebb volt technikai értelemben is, másfelől viszont a rajzi

⁴ *Emő Simonyi*, Galerie der Künstler, München, 1984, szeptember 6–30.



SIMONYI EMŐ
Kettészelt test I, 1982, akril, szén, kartonpapír, 230 × 120 cm

érettség és felkészültség teljesen hiányzott. A magyar hallgatók jóval előbb, sokan még a főiskola előtt elsajátították a rajzi alapismereteket, sőt még ennél is többet. Például az 1960-as években nagyon komolyan vették az ábrázoló geometria és az anatómia oktatását. A térben való, kétdimenziós ábrázolást kiválóan oktatta KROCSÁK mester,⁵ ami nagy segítséget jelentett az ipari grafikában, de egy kép megszerkesztésében is. Ha valaki építész akart lenni, akt stúdiókat kellett folytatnia (már a középkorban is), mivel

⁵ KROCSÁK EMIL (1902–1982), festő, művészet pedagógus. Vaszary tanítványa volt, de a harmincas évektől, már nem festett, csak tanított. A Magyar Képzőművészeti Főiskolán geometriát oktatott. E tárgyban számos könyve jelent meg.



SIMONYI EMŐ
Áldozat II., 1974–79, olaj, faros, 125 x 120 cm

egy emberi test maga is egyfajta *organikus építéset*, aminek szerkezete hasonló nehézségeket rejt magában, mint egy bonyolult architektonikus konstrukció megalkotása. Sok aktot rajzoltunk, különféle beállításokban és mozgás közben is. Münchenben viszont a felvételin kiválasztott hallgatók sok esetben az egyetemi stúdióig soha nem is rajzoltak. Művészeti érdeklődésüket hasonlóan – a professzorokéhoz, akik őket kiválasztották – a retorika, a konceptuális és technikai irányok határozták meg. Ez véleményem szerint egy redukált iránykeresést jelentett már rögtön a tanulás kezdetén, amely kizárta sok, a művészettel kapcsolatos alapvető tudás, de legfőképpen a különböző művészeti műfajok szakmai elsajátításához magától értetődően kapcsolódó (kézműves) kísérletek kipróbálását. Teoretikusan mindent megismerhetünk az új technikákkal. De kérdés, hogy egy háromdimenziós szkennelrel elkészített szobor át tudja-e adni egy szobrász számára a mintázás élvezetét, valamint az anyaggal való munka gyötrelmeit, az ezzel járó tapasztalatokat. A modern készülékek ugyanolyan eszközök az alkotó kezében, mint a ceruza, de hiányzik a közvetlenség, a direkt megfigyelés élménye, amit a ceruza még megenged. A művészek megfigyelései sokszor vitték előbbre a tudományt, például Leonardo anatómiai rajzai és felfedezései is, de hosszú azok listája, akiknek a tudásszomját nem elégítették ki a mintakönyvek, és maguk tanulmányozták az emberi testet, boncolás útján.⁶ Tehát teoretikusan mindent megismerhetünk az új technikákkal, de ábrázolni csak saját készségünkkel tudunk, saját látásunkkal,

⁶ Rutinos boncolók voltak LEONARDO mellett, MICHELANGELO, BANDINELLI, VASARI, ROSSO FIRENTINO, hogy csak néhány reneszánsz mestert említsünk.

megtanulva a lényeges kiválasztásának művészetét, magabiztos rajztudással. Így gondolkodott Barcsay Jenő is. Ezekről a dolgokról sikerült meggyőzni az akadémia akkori elnökét, RUDOLF SEITZ⁷ professzort, aki nemcsak elismerte, hogy az anatómia oktatására és a rajzi képességek fejlesztésére szükség van, hanem lelkesen küldte hozzám a tanítványait is. Például a főiskola tervező (designer) osztályának hallgatói egy cipő megtervezése előtt a lábfej anatómiáját tanulták meg nálam. De a szobrász tanulók is rendszeresen megjelentek az előadásaimon, mivel nyolc évig nem volt nálunk testmintázás, hanem csak objektumok vagy konstruktív alakzatok tervezése. Az agyaggal való mintázást – az én főiskolai éveim alatt – az Epreskertben tanultuk meg mi festők is. Ezért az én szobrászatot tanuló hallgatóim az anatómiai rajzolás után térben is mintázták a csontokat, izmokat, izom-embereket mozgásban, mert az is a programomba tartozott. **KÁ:** Barcsay, az emberi test „atlaszához” írott könyvében több német szakkönyvet is felhasznált, amelyek segítségével voltak. Manapság a drezdai professzor, GOTTFRIED BAMMES⁸ anatómiai könyvei a legnépszerűbbek, te miért a Barcsay könyvet választottad? Azért mert nála tanultál, vagy más okod is volt erre?

SE: Barcsay mester⁹ egy nyugodtan átgondolt, egy kézvonással ábrázolt, részleteiben és egészében is világos és egyszerű magyarázatot ad az emberi testről. Ha könyvét használod vagy tanítasz belőle, megnyugtató a szemedet az egymást követő rajzok pontossága, művészi tekintetben is magas színvonala és az azonos vonalvezetés.

⁷ PROF. RUDOLF SEITZ (1934–2001) festő, művészetpedagógus. A Ludwig-Maximilian Egyetem tanára, valamint 1982–1988 között elnöke, majd prorektora volt a Münchener Képzőművészeti Akadémiának.
⁸ GOTTFRIED BAMMES (1920–2007) anatómus, a drezdai Képzőművészeti Akadémián a művészeti anatómia professzora volt. Számos könyvet írt a témában, amelyek igen népszerűek még ma is. Például a *Die Gestalt des Menschen* (VEB Verlag der Kunst, Drezda, 1964); a *Der nackte Mensch* (VEB Verlag der Kunst, Drezda, 1969, ld. https://archive.org/stream/gottfriedbammesdernacktemensch_201911/Gottfried%20Bammes%20-%20Der%20Nackte%20Mensch); vagy a *Sehen und Verstehen* (Volk und Wissen Volkseigener Verlag, Berlin, 1985).
⁹ BARCSAY JENŐ (1900–1988) festő és anatómus. 1920-tól a Budapesti Képzőművészeti Főiskola hallgatója volt hat éven át. Mesterei Vaszary János, Rudnay Gyula és Olgyai Viktor voltak. 1945-től 1974-ig a művészeti anatómia professzora volt a főiskolán. Könyveivel – *Művészeti anatómia* (Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest, 1953); *Ember és drapéria* (Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1958); *Forma és tér* (Corvina Kiadó, Budapest, 1966) – nagy nemzetközi sikereket is aratott (pl. *Anatomie für Künstler*, Corvina Kiadó, Budapest, 1967). Festészetét a neo-konstruktivista formavilág jellemzi.

Egyszerűen fogalmazva: benne vagy, otthon vagy, ismerős, olyan mintha része lenne a gondolataidnak. A híres drezdai professzor Bammes, számos anatómia könyvet írt, rajzolt, szerkesztett. Sokszor „vendégművészek” rajzait válogatta össze, a középkortól napjainkig. Vannak bennük olyan illusztrációk is, amelyek egy testrész bemutatásakor három különböző stílust mutatnak be egyszerre. Ez az elmélyült tanulást megzavarja, kizökkenti a koncentrációból a tanulót.

KÁ: Nekem éppen azért volt érdekes, mert minden korban másként jelenítik meg az emberi testet.

SE: Ez így igaz, különösen a fotográfia megjelenése után. De a test szerkezete, felépítése, törvényei nem változnak meg látható időn belül. Ezt a titkot tárta fel számunkra Barcsay, akit nagyon tiszteltem. Komolyan vette a hallgatóit, akik tele voltak kérdésekkel. Minden előadása egy vagy két biztonságos lépcsőfokot jelentett a magasabb szintű ismeretek megszerzéséhez. Az anatómiát kimerítő magyarázatokkal, táblai ábrázolásokon, csontvázon és élő modelleket használva adta elő. A különböző szövetek feladatát szakmai magyarázatok, példák, ellátott leírások követték. Szóval abszolút

profi képzést nyújtott. Kis termete ellenére nagy tekintélye volt, ha megjelent a teremben, mély csend lett, az előadást senki sem merte megzavarni. De azért voltak kedvencei, akik néhány ártatlan viccet is megengedhettek maguknak. Például az egyik vizsga alkalmával egy „Hosszúnak” becézett hallgatónál, aki munkásruhába öltözött jelent meg a vizsgán, a felsőkar izmai iránt érdeklődött. Hosszú, (Pecsenke József) azt válaszolta, hogy nem tudja, csak azt, hogy nála ezek nagyon erősek. „Hosszú, kiáltotta a mester, én magát ezért megbuktatom!” De a végén mégis megkegyelmezett. Néha, bár elég zárkózott természetű ember volt, elmesélt egy-egy történetet a háborúról, vagy bevallotta, hogy idős kora ellenére elkezdett zongorázni és már olyan előrehaladást ért el, hogy Bach-ot tud játszani.

KÁ: Hogy ilyen jó humorérzéke volt, azt nem tudtam róla! De térjünk vissza az akadémiahoz, kezdetben elég kevés érdeklődés mutatkozott a tárgyad iránt, minek volt köszönhető az egyre fokozódó érdeklődés?

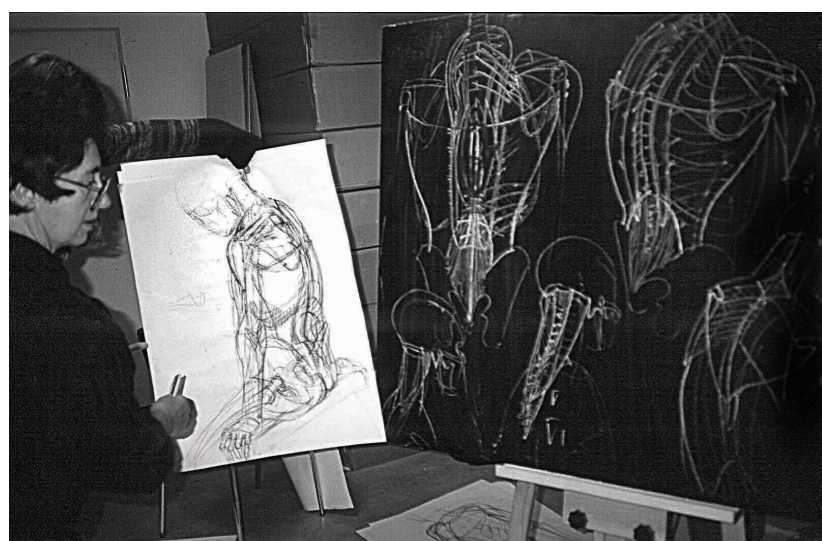
SE: Először is érdekessé kellett tenni a tárgyat, hogy a hallgatókat becsalogassam. Minden csonthoz egy szórakoztató történetet vagy legendát meséltem. A müncheni Angol Kertben (Englische Garten) van az Állat Klinika egy csodálatos múzeummal. Itt tanulmányozhattuk az állatok anatómiáját, de a szabadban lévő lovak életét és mozgását is rajzolhattuk. De nemcsak szigorúan az anatómiát tanítottam, hanem bevontam a tanulmányokba a művészettörténet és kultúrtörténet érdekes mozzanatait is. Például, hogy hogyan változtatták meg a koponya formáját az egyiptomi, azték vagy avar kultúrák. Rendszeresen rajzoltunk a Régi Képtár (Alte Pinakothek) Rubens termében, ahol jól lehetett tanulmányozni a barokk mester kompozíciós megoldásait, az emberi test szerkesztését, és a térben való ábrázolását. De olyan aktuális témákat is megemlítettem, mint hogy a kokain használatától kilyukadhat az orrban lévő válaszfal, vagy elmagyaráztam, hogy miért van az a puha benyomódás

SIMONYI EMŐ
Manhattan, 1987, olaj vásznon, 240 x 380 cm



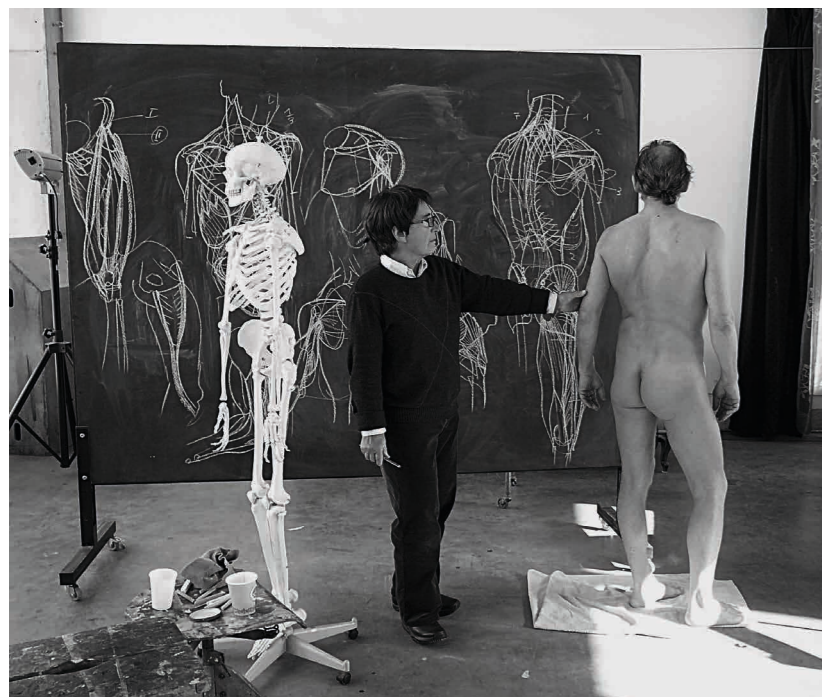


Simonyi Emő a müncheni Akadémia előtt, 2020



Magyarázó táblarajz, 2013

Anatómia előadás modellel, 2013



a bokszoló orrán. Minden kultúra, ahol az építészet csodás fejlődésen ment keresztül, sugározza az ábrázoló művészetében rejlő szerkesztés logikáját. Ezért párhuzamokat állítottam fel az anatómia és az architektúra között: a román, a gótikus építészet és a modernnek NERVI, GAUDI, CALATRAVA megoldásait elemeztem. Rámutattam, hogy a hidak felfüggesztése milyen hasonlóságot mutat a lábszárizmok és a lábfej íves tartószerkezetével. Arra törekedtem, hogy a leendő szobrász, festő, tervező művész úgy tanulja meg az emberi testet és ennek mozgásban lévő ábrázolását a térben, hogy ahhoz – ahogy azt Barcsay is tanította –, ne legyen se fotóra, se modellre szüksége. Mert a fejből való testábrázolás, legyen az emberi, vagy állati, egy felszabadító érzést és alkotói szabadságot kell, hogy jelentsen. De közben nem feledkeztem el arról sem, hogy a képzőművészeti oktatás legegyszerűbb módja a tárgyak és később, az élő modellek ábrázolása. Itt azonban választanunk kell két módszer, a *lerajzolás*, vagy a *szerkesztés* között. Az én óráimon nemcsak lerajzolunk valamit anélkül, hogy tudnánk, mi okozza a száj, az orr vagy a mell formáját, jellegzetességeit. A tudás nélküli lerajzolás csak lassan vezet a megismeréshez, ehhez ad segítséget az *anatómiai ismeret*, amelyet már a reneszánsz és a barokk művészek is a legmagasabb színvonalon műveltek.

KÁ: Szerinted a mai művészetre mennyire hatnak az olyan általad említett technikai eszközök, mint a háromdimenziós szkenner, vagy az olyan beépített mikro kamerák, amelyekkel mondjuk egy rövid távfutó izomműködésének folyamatát láthatóvá teszik?
SE: Én fordítva gondolkodom, mint mások, a modern eszközök használatát a képzőművészeti oktatás emeli magasabb szintre, és nem fordítva. Egy filmrendező vagy egy operatőr munkáján látható a képzettsége, a vizuális műveltsége. Az akadémia diákjai gyakran kapcsolják össze tanulmányaikat a filmkészítéssel, az építészettel, de még a színházzal is. Emlékezzünk a régi kertművészetre, vagy a formatervezésre. Egy szék megtervezése mindenkor megköveteli az anatómiai ismereteket. A tudomány és a művészet mindig segítették egymást. Amíg az emberi faj létezik, főként a saját lényé áll a kutatásai középpontjában. És saját magát vetíti ki a környezetére. Az emberi vagy állati forma és test aránya tűnik fel, még ha csak emlékeztetőül is, minden alkotásban még a robotokban is.

KÁ: Barcsayról az elmúlt évben több cikk is megjelent, Szentendrén kiállították a műveit is születésének 120. évfordulója alkalmából.¹⁰ Te hol helyeznéd el őt, mint festőt a magyar festészetben? Hatott ő rád festőként?

SE: Barcsay számomra egy szikla nyugodt szilárdságát szimbolizálja. Nem markolt hatalmas témákat, redukált világát gyémántként csiszolta, fejlesztette. De mert az a világ is, amiben felnőttem, erősen redukált volt, a színek és formák iránti vonzalmat és rajongást váltotta ki belőlem. Ellenkező irányban haladtam, mint ő, a barokk CARAVAGGIO, RUBENS érintették meg a lelkemet. A tőle tanultak kezünkbe adták az aranykulcsot, amivel beléphettünk a testábrázolás „Paradicsomába”. Barcsay rajzaival vetekszik a nagynevű klasszikusokkal, ő átlépte rég ezt a küszöböt és tovább adta nekünk a tudást. Művészete a magyar konstruktívok csoportjában egy erős oszlopot jelentett, témáját ez irányba tömörítette, redukált ábrázolásmódja a magváig behatolt az általa fontos, kiválasztott világba.

¹⁰ BARCSAY 120 – válogatás a gyűjteményből. Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre, 2020. október 2 – december 13., ld. <https://www.muzeumicentrum.hu/barcsay-120/>

SIMONYI EMŐ
 Őzönvíz, 2012, olajtempera, vászon, 240 x 390 cm



SIMONYI EMŐ
 Az Ifjú és a halál, 2001, papírszobor, 280 x 70 x 75 cm

Repeta

Ujj Zsuzsi: Képek, 1985–1991

↳ Missionart Galéria, Budapest
↳ 2020. november 3 – december 4.¹

„Én sem vagyok az már, aki voltam / Csókolommal köszönnek a boltban” – éneklí UJJ ZSUZSI a *Casanova* című dalt a kilencvenes évek óta. Ő az a művész, akit a szakmai kánon ugyan nem fogadott be, mégis üstökös-ként jelent meg kortárs művészeti életünk peremvidékén; fotózott, verselt, dalszövegeket írt, performerként és rockzenészként egyaránt jegyzik a

¹ <http://www.missionart.hu/kiallitas/repeta-ujj-zsuzsi-fotoi-a-missionart-galeriaban/> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2021. január 29.)



UJJ ZSUZSI
Portrétanulmány I.,
1989, zselatinos ezüst,
barit papír,
180×130 mm

nyolcvanas évek második felétől. A Liget Galériában 1987-ben volt az első fotókiállítás,² a fotózást a kilencvenes évek elején ugyan abbahagyta, ám a londoni Tate Modernben 2012-ben a *Bigger Splash* kiállításán³ már olyan művészek társaságában állíthatott ki, mint ANDY WARHOL és CINDY SHERMAN. Az alternatív zenei szcénában pedig a mai napig koncertezik, duettezik. Nagy ívben elkerülve a Koncz Zsuzsa és Zalatnay Sarolta által bejárt utat, Ujj Zsuzsi zenei munkássága sokkal inkább a Méhes Marietta, vagy éppen Bárdos-Deák Ágnes nevével fémjelzett szubkultúrához sorolandó.

Fotóművészetét viszont nincs mihez hasonítani. Attól, hogy valaki látszerész, még nem tanul meg látni. Attól, hogy valaki, valaha az Ofotért egyik üzletében dolgozott, még nem tanult meg fotózni. Ő képes volt látni, és fotózni is megtanult. Autodidakta, de sohasem volt amatőr. Ritka jelensége az alternatív szcénának. Jelen időben kell írnom, holott a Falk Miksa utcai galéria a harminc-harminchét évvel ezelőtti fotóit eleveníti fel, hiszen a kiállítás immáron másodszer mutatja be egykori műveit. A nyolc évvel ezelőtti tárlaton⁴ szereplő munkákból repetázhat a látogató, de vannak eddig még sohasem látott képek, új nagytapasok is. A múltidéző tárlat a művész fekete-fehér, lágy és kemény papírra készült fotóiból ad válogatást: 49 fotóból blokkokba rendezett sorozatokat.

² *Ujj Zsuzsanna: Első kiállítás.* Liget Galéria, Budapest, 1987. november 1 – 11., ld. <http://www.ligetgaleria.hu/kiallitas/ujj-zsuzsi-kepek-1985-1991/>, illetve Terpesz, celofán, koponya, vér - Ujj Zsuzsival beszélget Kovács Gabriella. *Balkon*, 2012/7, 8. 12–17., http://epa.oszk.hu/03000/03057/00047/pdf/EPA03057_balkon_2012_7_8_12-17.pdf

³ *A Bigger Splash: Painting after Performance Art.* Tate Modern, London, 2012. november 14 – 2013. április 1., ld. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/bigger-splash-painting-after-performance>

⁴ *Ujj Zsuzsi: Képek 1985–1991.* MissionArt Galéria, Budapest, 2012. május 5 – 19., ld. <http://www.missionart.hu/kiallitas/ujj-zsuzsi-kepek-1985-1991/>, illetve Terpesz, celofán, koponya, vér - Ujj Zsuzsival beszélget Kovács Gabriella. *Balkon*, 2012/7, 8. 12–17., http://epa.oszk.hu/03000/03057/00047/pdf/EPA03057_balkon_2012_7_8_12-17.pdf

Body art, testbeszéd, testfestés. A művész fotói kapcsán ezt a három területet feltétlenül meg kell említeni. Ujj minden fényképének alanya és tárgya maga az alkotó. (Csak néha engedi a képre „Öcsit”, akivel bajuszt növesztet, fekete szemüveget ad rá, és van, hogy arccal a falnak fordítva fotózza. Mellékszereplő.) A fotókon, mindig szobrászként modellezve, önnön testét állítja be a jelenethez. Időzít, önkioldóval dolgozik, szelektál. Tematikája hektikus. A békebeli idill, a szexus, a szerelemföltés, a primátus a férfi-nő kapcsolatban, a provokálás, a halál misztériuma és a sokkoló, a fájdalomküszöböt átlépő reprezentáció egyaránt jelen van munkáiban. Szemezgetek. A *Portrétanulmány I.* (1989) fényképén ártatlanul, szemérmesen lesüti pilláit. Felsőteste torzónak tűnik, csak hogy a csonkított büszk hatását az adja, hogy valójában karjaira fekete, hosszú ujjú kesztyűpárt húz. Ezzel a gesztussal „Bűnbánó Magdolna” átváltozik: a „vamp”, a „femme fatale” is megjelenik a képen. Az *Öcsis részlet 7.* (1988) fotón úgy tárulkozik ki, hogy bőrkabátja alól kivillanó mellét, fedetlen domborulatait csak sejteti látni. Fekete, mintás selyemharisnyájára miniszoknyát húz. Monoklit visel: alsó szemhéját kifesti, sötétre árkozza. Pózol, a testét „beszéli”. Szerepjátszó nőalakja erotikusabb, ha *felvesz* valami ruhadarabot, mintsem *le*. Saját női identitását keresve valójában pszichéje szeméremtestét muto-gatja.

A test festésére és annak fotózására már korábban is volt példa. Gondoljunk csak *Ingres hegedűjére* (Man Ray: *Ingres's Violin*, 1924). Az amerikai szürrealista művész Kiki, a Montparnasse-i kurtizán meztelen hátát fotózta le. A zselatin ezüstyomaton megjelenő hátakra festette rá a hegedű hasán található két *f*-alakú hangrést. Később a festett fényképről készítette el a végleges fotót. Ujj viszont saját testének minden porcikáját festi ki fekete és fehér temperával. Testét úgy használja, mint festő a vásznát. Az *E. F. variáció I.* (1990) fotón a hát lapockatáján festi meg a két szemet, a gerincből lesz az orrnyereg, míg a gömbölyded popsi húsos, ívelt ajakká változik.

Festett testét ábrázoló munkáin nem a katolicizmussal egyetemesen elterjedt, halottak napján szokásos temetőlátogató, gyertyagyújtós ünnepét idézi meg, nem is az angolszász világ töklámpafaragós Halloweenjét, hanem a mexikói Dia de los Muertos karneválját. A latin-amerikai fieszta nőalakja *La Catarina*, a csontváz



UJJ ZSUZSI
Öcsis részlet 7., 1988, zselatinos ezüstyomaton, barit papír, 180×130 mm



UJJ ZSUZSI
Szülős (lágy), 1986, zselatinos ezüst, barit papír, 130×180 mm

asszonyosság élő, életre kelt csontváza az, akire/amire *kísértetiesen* hasonlítanak a művész testfestményei. A *Repülő I.* (1986) fotóján karjait/szárnyait próbálja kitérni, ám a sarokba taszított figura csak vicsorog kínjában, felszállni képtelen. A sarokba kényszerített nőalak sokszor átlátszó fóliával van becsomagolva. A képek lehetséges olvasata a mozgásszabadság korlátozása, ám a test bandázsolása sugallhatja a magzatburok védelmét is. Ki-kí döntse el maga. Az viszont biztos, hogy több fotóját HAJAS TIBOR (1946–1981) munkássága inspirálta. A rituális szertartások iránti vonzalmát is tőle örökölte. *Fóliás V.* (1986) című képén abból a bizonyos sarokból, a műanyag fülasztó burkából úgy próbál kitörni, mint egy „szabadulóművész”. Nőalakjai között megjelenik a boszorkány is: *Seprűs / Partvisos* (1985) című sorozatában seprűn lovagol. Meztelen, festett teste a fallikus borosüveg és a seprű kellékeivel van megörökítve: a tárgyak mereven állnak, erekciójuk beteljesült. Mindez hangsúlyosan, hiszen a falon

UJJ ZSUZSI
Repülő I., 1986, fekete-fehér negatívról
színes RC papírra, 225 x 148 mm

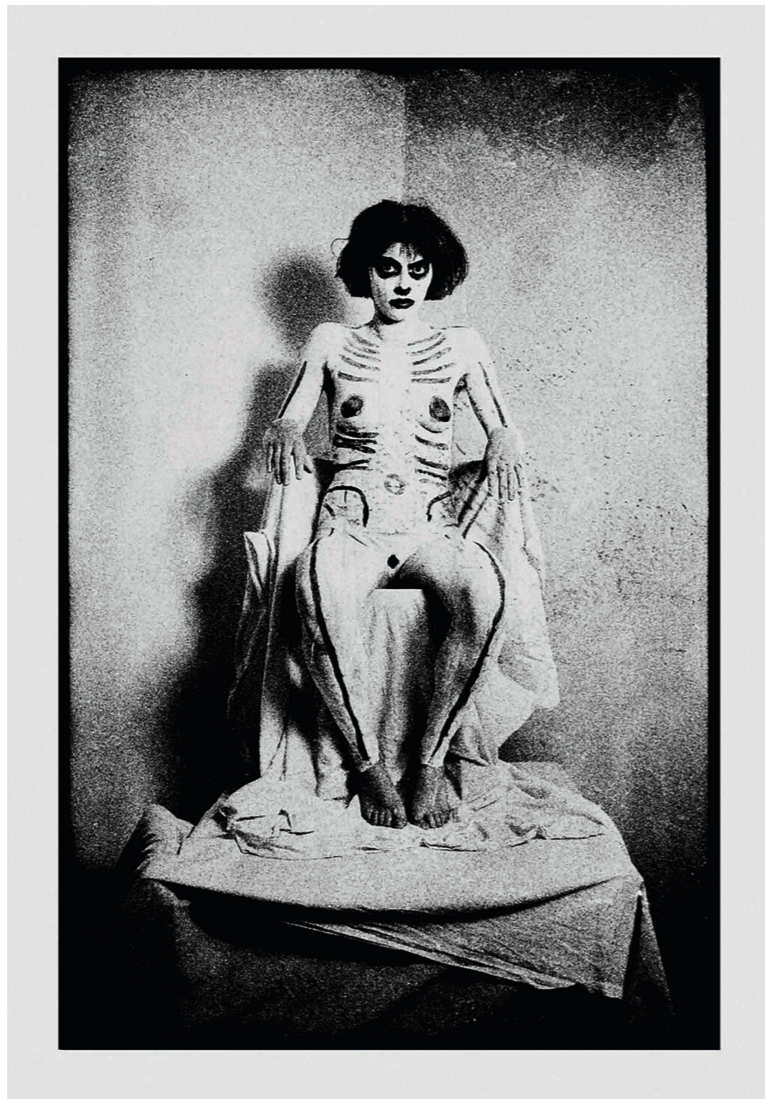


levő tükör megduplázza a látványt. Másutt nőalakját a vágy egy lidérec párkapcsolatba kényszeríti. A *Tanulmány az Esküvőshöz III.* (1986) elnevezésű fotón a csontváz-lány már direktben árulja el választottja iránti erotikus vonzalmát: jobb kezével a „férjjelölt” szliccénél matat. Csakhogy a potenciális alany nem egy hús-vér férfi, hanem egy öltönyös-nyakkendő-s báb, akinek nyakkendővel kitakart, láthatatlan nyakán egy fehérre száradt koponya ül.

Innen már könnyű elképzelni a sztori mesébe illő befejezését: a *Tanulmány az Esküvőshöz V.* (1986) című munkán az asszony már megszülte gyermekét. A fehér pólóban ott pihen a baba. Piciny, tejszagú testéből semmi nem látszik, csupán egy üreges szemű koponya. Tort ül a halál. Piedesztálra kell emelni. S lám, a *Trónusos* (1986) képen már ott ül a festett csontváz egy fehér lepedővel borított támlás széken. Természetesen alulról fotózva, hierarchiát sugallva, hogy tudjuk: bölcsőtől a sírig utunkat ő uralja. Az emberi lét örök körforgását illene valamiféle teremtést, újjászületést vagy reinkarnációt ábrázoló fotóval illusztrálni. Ujj Zsuzsinak ezzel a témakörrel foglalkozó sorozatában a *Szülős* (1986) képen a fehér lepedőn meztelenül fekvő, széttárt, véres (nek látszó) combokkal vajúdó nőalak méhéből kicsusszan valami. A bábaasszony és a néző szemszögéből itt egy újszülöttnak kelene felbukkannia. Csakhogy se csecsemő, se méhlepény, csupán egy húsdarab jött világra. Úgy saccolom, hogy ez egy kétkilós marhaszív lehet. A művész nem színezi a szülés-születés misztériumát. Helyette a véres valósággal szembesít minket.

Ez már art brut(ális). Csókolom!

UJJ ZSUZSI
Trónusos (kemény), ed. 1/5, 1986/2018,
szelatinos ezüst, barit papír, 300 x 200 mm



DEIM RÉKA

Szilánkokból békét építeni

A fegyveres konfliktus és a nemi erőszak női áldozatainak (ellen) emlékműve Kolumbiában

Doris Salcedo: Fragmentos, Bogota, Kolumbia

Amikor 2016-ban Kolumbia kormánya békét kötött a FARC gerillaszervezettel, hogy végre lezárja az évtizedek óta tartó, és számtalan civil áldozatot követelő belső konfliktust, a békeszerződés mellett egy olyan emlékművel is nyomatékosítani kívánta a fegyverletétel tényét, amely a

Fragmentos – Espacio de Arte y Memoria | A FARC által beszolgáltatott fegyverek olvasztása. | © Fotó: Juan Fernando Castro. A Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria és a Kolumbiai Kulturális Minisztérium (Ministerio de Cultura de Colombia) jóvoltából.



FARC által beszolgáltatott 37 tonnányi fegyver beolvasztásával jön létre a fővárosban. A *Fragmentos – Espacio de Arte y Memoria* emlékhely és kiállítóter 2018-ban nyílt meg Bogota belvárosában, DORIS SALCEDO elképzelése alapján.¹ A művész olyan teret kívánt kialakítani, amely lehetőséget nyújt a traumák kibeszélésére, és akár ellentétes oldalon álló felek vagy áldozatok párbeszédére is. A 17. századi kolonialis lakóház romjai köré épült modern épületet Salcedo rendhagyó emlékhellyé formálta: a beolvasztott fegyverekből a nemi erőszakot elszenvedett nők segítségével alakította ki annak járólapjait. Bár a *Fragmentos* célja az általános társadalmi megbékélés elősegítése, az mégis megosztó, mert egyetlen áldozati csoportra, a nemi erőszak női áldozataira fókuszál.

A gyász művészi nyelve

Kolumbia nemzetközileg legelismertebb kortárs művésze, Doris Salcedo életművének jelentős része az ország véres történelmének bonyolult emlékezeti kérdéseivel foglalkozik.² Kolumbia társadalmá évtizedek óta szenved a polgárháborúk, a drogkereskedelem, a társadalmi problémák és a mára szinte kibogozhatatlanná vált belső konfliktusok mindennapos valóságától: a korrupció, illetve a generációkon átívelő erőszak miatt igen nehézkes és hosszú távú folyamat a béke elérése.³ Ebből a kontextusból kiindulva, Salcedo munkásságának

1 <http://www.museonacional.gov.co/noticias/Paginas/Fragmentos.aspx>; http://www.museonacional.gov.co/noticias/Paginas/Fragmentos_Pelicula_CC.aspx (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2021. január 29.)

2 Az életműről bővebben lásd: NANCY PRINCENTHAL, CARLOS BASUALDO, ANDREAS HUYSEN: *Doris Salcedo*. London: Phaidon Press, 2000; MIEKE BAL: *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2010; JULIE RODRIGUES WIDHOLM, MADELEINE GRYSZTEJN (szerk.): *Doris Salcedo*, University of Chicago Press, 2015; MARY SCHNEIDER ENRIQUEZ (with contributions by DORIS SALCEDO and NARAYAN KHANDEKAR): *The Materiality of Mourning*. Cambridge, Mass.: Harvard Art Museums, 2016

3 A „fegyveres konfliktusként” emlegetett, sokrétű belviszály a kormány, a bal oldali gerillacsapatok, pl. FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), ELN (Ejército de Liberación Nacional), EPL (Ejército Popular de Liberación) stb., a jobb oldali paramilitáris szervezetek, pl. AUC (Autodefensas Unidas de Colombia) és a drogkartellek között hivatalosan 1964-ben kezdődött, de megelőzte a *La Violencia* néven ismert időszak, amelyet JORGE ELIÉCER GAITÁN 1948-as meggyilkolása lobbantott lángra. A Történelmi Emlékezet Országos Központja (Centro Nacional de Memoria Histórica, ld. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/>) által közzétett adatok szerint 7,6 millió nyilvántartott áldozata van a konfliktusnak, amelyből több, mint 220.000-en meghaltak és 5 milliónál is többen kényszerültek otthonuk elhagyására.

középpontjában egy olyan művészi nyelv megteremtése áll a szavakkal leírhatatlan emlékek és gyász kifejezéséhez, amely az *emlékezés és felejtés*, a *tárgy és a test* közötti bonyolult viszonyokra reflektál. Korai műveiben gyakran személyes tárgyakat, ruha- és bútordarabokat használ fel, amelyek az áldozatok *hiányát* közvetítik a múzeum terében, anélkül, hogy explicit módon utalnának az elszenvedett erőszakra vagy egyes áldozatok személyes történeteire.

Az *Atrabiliarios* (1992–1997) című projekt⁴ például a fegyveres konfliktusok következtében eltűnt áldozatok cipőinek felhasználásával készült, és a személyes tragédiák lenyomatainak keresztül reflektál a társadalom egyik máig feldolgozatlan kollektív traumájára. A drokartellek, valamint a gerilla- és paramilitáris szervezetek közötti, az 1980-as és az 1990-es évek során felerősödő harcokban a művész több családtagja is eltűnt, így a mű kiindulópontja nagyon is személyes. Ugyanakkor a tárgyak anonimitása és az emberi jelenlét lenyomatát magán hordó cipő szimbolikája bekapcsolja a művet egy tágabb emlékezeti diskurzusba, amelyben már a néző személyes és történelmileg meghatározott emlékei is szerepet játszanak. A múzeumi kontextusba készült művek tehát elsősorban egy olyan művészi nyelv kialakításának kísérletei, amelyek egy nemzetközi közönséggel létesítenek párbeszédet. ANDREAS HUYSSSEN megállapítása szerint Salcedo munkásságának nemzetközi sikeréhez és értelmezhetőségéhez nagyban hozzájárul az, hogy az európai és észak-amerikai modernizmus kisajátítása és átalakítása révén hozza létre sajátos

4 <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/atrabiliarios/>

Fragmentos – Espacio de Arte y Memoria | Járólapok készítése. | © Fotó: Juan Fernando Castro.
A Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria és a Kolumbiai Kulturális Minisztérium (Ministerio de Cultura de Colombia) jóvoltából.



művészetét: elsősorban a minimalista szobrászat, az installáció műfaja és az 1945 utáni európai költészet (különösen PAUL CELAN) hatásainak beépítésével.⁵

Salcedo Kolumbiában megvalósított közteri és részvételen alapuló projekteiben módosulnak a hangsúlyok a művek társadalmi relevanciájára vonatkozóan: a gyász esztétikai alapú megfogalmazása mellett előtérbe kerül a közvetlen *társadalmi párbeszéd* és a *háborúellenes aktivizmus* szorgalmazása. *Noviembre 6 y 7* (2002) című, egyszerű székekből kialakított installációja az Igazságügyi Palota külső oldalán⁶ az épület ostromára, Bogota egyik legvéresebb nyílt konfliktusára emlékeztetett. A legfelsőbb bíróság épületének 1985-ös, az M-19

5 ANDREAS HUYSSSEN: „Memories of Europe in the Art From Elsewhere.” *The Borders of Europe, Stedelijk Studies*, 6. sz. 2018. ld. <https://stedelijkstudies.com/journal/memories-of-europe-in-the-art-from-elsewhere/>; U.ő.: „Doris Salcedo’s Memory Sculpture: Unland: The Orphan’s Tunic.” In *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2003

6 https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/noviembre_6_y_7/

2021

gerillaszervezet által szervezett elfoglalása során számos bíró és civil vesztette életét, az elkövetők mégis büntetlenül élhettek tovább, és az ostrom egészen a 2000-es évekig feledésbe merült. Salcedo intervenciója a tragikus esemény helyszínén, a múlt eltussolását reprezentáló, újjáépített épületen nemcsak az áldozatokra emlékezett (az installációhoz felhasznált 280 széket az áldozatok számának felel meg), hanem az igazságszolgáltatás hiányára reflektáló művészi és politikai állásfoglalásnak is tekinthető. A háborúellenes aktivizmus jegyében készült, de megemlékezési funkciót is betöltő művekhez sorolható továbbá az *Acción de Duelo* (2007) című részvételen alapuló projekt,⁷ amely a FARC által túsul ejtett tizenegy képviselő meggyilkolására reagált. Az akció keretein belül a művész önkéntesek és civilek segítségével 24.000 gyertyát helyezett el Bogota főterén, a Plaza de Bolívar-on. Az emberrablással kapcsolatos traumák évtizedek óta az ország történelmének részét képezik, hiszen

7 https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/accion_de_duelo/

a túszejtés már PABLO ESCOBAR számára is hatékony eszköze volt a kormány zsarolásának.⁸ A 2007-es eset azért rázta meg mégis a társadalmat, mert a FARC által elrabolt összes képviselő életét vesztette öt év fogság után, egy azonosítatlan katonai szervezet általi rajtaütés során.

Úgy tűnt, 2016-ban történelmi fordulat következik be Kolumbia belviszályainak történetében, amikor a FARC hivatalosan letette a fegyvert, és hosszas tárgyalás-sorozat után végre sor került a békeszerződés aláírására. Mindez azonban nem tükrözte a társadalom jelentős részének álláspontját, amely szkeptikus maradt a békekötés feltételeivel kapcsolatban, különösen a FARC-nak kedvező amnesztiát illetően. Bár az ellentmondásokkal teli népszavazáson 50,23% ellene szavazott, a békekötésre mégis sor került, amiért az elnök, JUAN MANUEL SANTOS Nobel-békedíjban részesült. Ebben a feszült időszakban Salcedo hatalmas fehér lepellet terítette be a Plaza de Bolívar-t, amelyet 2350 darab lepedőből – ezek mindegyikén egy-egy áldozat hamuval felírt nevével – varrtak össze önkéntesek. A projekttel kapcsolatban Salcedo azt nyilatkozta, hogy a művészet társadalmi szerepét elsősorban a gyász eszközeinek megteremtésében látja.⁹ A sérülékeny anyagból és technikával készült, fehér „zászló-lepel”¹⁰ azonban a bizonytalan békekötés fényében nemcsak az

8 Az irodalomban ezt – többek között – GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ örökölte meg, az életben maradt túsok visszaemlékezései alapján. Ld. Gabriel García Márquez: *Noticia de un secuestro* (1996), magyarul: *Egy emberrablás története*. Ford. Székács Vera, Magvető Kiadó, Budapest, 2003

9 „Colombian artist creates enormous shroud to honor country’s war dead.” 2016. október 12. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2016/oct/12/colombia-war-art-project-bogota-doris-salcedo>

10 Ibid.

Fragmentos – Espacio de Arte y Memoria | © Fotó: Juan Fernando Castro.
A Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria és a Kolumbiai Kulturális Minisztérium (Ministerio de Cultura de Colombia) jóvoltából.





Fragmentos – Espacio de Arte y Memoria | © Fotó: Juan Fernando Castro. A Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria és a Kolumbiai Kulturális Minisztérium (Ministerio de Cultura de Colombia) jóvoltából.

ország egészét érintő gyászra, hanem a béke kollektív akaratának törékenységre is reflektált, és jól mutatja, mennyire bonyolult a múlt megítélése és az igazságszolgáltatás kérdése a világ leghosszabb beháborúja által sújtott országban.

Fragmentos: a művészet és az emlékezés tere

A békekötés alkalmából három emlékmű megvalósításában állapodtak meg a felek: Bogotában, Havannában, a békekötés helyszínén és New Yorkban, az ENSZ-székház előtt. A bogotai emlékműhöz Doris Salcedo elképzelését választotta ki a bizottság, a másik két emlékműről egyelőre nincs információ. A művész úgy döntött, hogy a nők ellen elkövetett – máig tabunak számító – nemi erőszak problematikáját helyezi fókuszba, annak ellenére, hogy az emlékmű a konfliktus tágabb értelemben vett áldozatainak hivatott emléket állítani. A rendhagyó emlékműnek maguk az áldozatok adtak formát: a járólapok kialakításához szükséges öntőformákat olyan nők készítették, akik különféle fegyveres erők – baloldali gerillák, jobboldali félkatonai szervezetek vagy a katonaság – áldozataivá váltak. A nőket arra kérte Salcedo, hogy kalapáljanak ütésnyomokat a 60 × 60 cm-es fémlapokba, amelyekből öntőformákat készített, és 1288 darab, összegyűrt papírlapokra emlékeztető járólapot öntetett ki. Ezek a fémlapok alkotják a *Fragmentos* padlóját. Az intézmény egyik termében megtekinthető dokumentumfilmben a készítő elmondják, mit jelentett számukra a készítési folyamatban való részvétel. Többen megfogalmazzák, hogy a közös fizikai munka segítette kifejezni a dühöt, keserűséget, és felszabadító érzés volt belekalapálni a fájdalmukat a fémlapokba. A személyes traumák töredékeiből pedig összeállt az emlékmű, amely ötvözi a járólap funkcióját a fegyverletétel és a készítési folyamat szimbolikus, s ugyanakkor megélt tartalmaival.

A készítési folyamat abból a szempontból is fontos, hogy a felkért nőket az áldozati szerepből kimoszdtatva az emlékmű alkotójává teszi.¹¹ A *passzív áldozatiság* kérdése (a traumák eltemetése, az elkövető felelősségre vonásának nehézségei, a kommunikációs keretek hiánya) a világháborúktól kezdve a délszláv háborúkon át a Me Too-mozgalomig meghatározza a nők elleni erőszakra folyó párbeszédet, ám kevés olyan emlékmű létesült eddig, amely árnyaltan képes reprezentálni egy ilyen komplex problémát. Ennek fényében a *Fragmentos* egy potens megoldási kísérlet arra nézve, hogyan válhatnak a nemi erőszak áldozatai ágensekké az emlékezetpolitikai diskurzusban. Bár az emlékhely nem nevesíti az áldozatokat, az épület bejáratánál található ismertető szöveg feltűnteti a járólapok készítésében részt vevő tizenhét nő nevét. Ez a kevéssé feltűnő, de annál lényeg-

11 PATRIZIA VIOLI: „Story of a Counter Monument: Doris Salcedo’s Fragmentos in Bogotá.” *Punctum*, 5 (2): 62-71, 2019, ld. <https://punctum.gr/volume-5-issue-2-2019-%CE%BCultimodality-in-education/story-of-a-counter-monument-doris-salcedos-fragmentos-in-bogota/>



Fragmentos – Espacio de Arte y Memoria | © Fotó: Juan Fernando Castro. A Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria és a Kolumbiai Kulturális Minisztérium (Ministerio de Cultura de Colombia) jóvoltából.

esebb gesztus, illetve a készítési folyamatban való részvétel kiemeli a nők társadalmi megbékélés alakításában és a nemi erőszak tabujának lebontásában játszott szerepét.

Salcedo tudatosan készített *ellenemlékművet*, amely a háború örökségét: a csendet, az ürességet és a hiányt jeleníti meg a romok körül kialakított, letisztult terekben.¹² Az ellenemlékművek JAMES YOUNG meghatározása szerint megkérdőjelezik a hagyományos emlékmű alapelvét, amely passzív szemléllővé redukálja a nézőt.¹³ A gyakran nacionalista vagy totalitárius ideológiában gyökerező hagyományos emlékmű nem reflektál saját történelmi és geopolitikai beágyazottságára, és mind anyaghasználatát, mind esztétikáját illetően egyoldalú kijelentéseket fogalmaz meg. Ezzel szemben a *Fragmentos* önreflexív módon az emlékezés *komplexitását* hangsúlyozza, és a múlt lezárása helyett kérdéseket nyit fel, szó szerint teret adva a párbeszédnek. Nem hősöknek állít emléket – már ha ebben a kontextusban vannak egyáltalán hősök –, de még csak nem is nevesíti az áldozatokat, mint olyan ismert ellenemlékművek, mint például MAYA LIN *Vietnámi veteránok emlékműve* (1982) Washingtonban¹⁴ vagy az argentin katonai diktatúra áldozatainak emlékműve (2007) a Buenos Aires-i *Parque de la Memoria*ban.¹⁵ Nem is negatív teret hoz létre a kasseli *Aschrott-kút*¹⁶

12 DORIS SALCEDO, MAYTE CARRASCO: *Fragmentos* [documentumfilm], Museo Nacional de Colombia, 2018, ld. <https://www.youtube.com/watch?v=d7rAb2OeJV8>

13 JAMES YOUNG, 1992. „The counter-monument: Memory against itself in Germany today.” *Critical Inquiry* 18(2): 267-296.; U.ő.: *At Memory’s Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven & London: Yale University Press, 2000

14 <https://www.vvmf.org/About-The-Wall/history-of-the-vietnam-veterans-memorial/Maya-Lin/>

15 <https://parquedelamemoria.org.ar/>

16 <https://www.kassel.de/buerger/stadtgeschichte/erinnerungskultur/aschrottbrunnen.php>

(1987) vagy a *Ground Zero Memorial* (2011)¹⁷ analógiájára, hanem olyan többfunkciós emlékhelyet létesít, amelyben elmosódnak az emlékmű, a kiállítótér és az oktatási célokat szolgáló *intézmény* határai, és a szigorú értelemben vett emlékmű (a padlózat) kiegészül az állandóan cserélődő kiállítások tartalmaival.

A 2019-es nyitókiallításon két olyan mű szerepelt,¹⁸ amely a fegyveres konfliktus emlékezetének különböző perspektíváit emelte be a *Fragmentos* terébe. FELIPE ARTURO építész és művész huszonegy, általa készített golyóálló mellényt helyezett az egyik terembe, amelyet a látogatók felpróbálhattak, használhattak. Az *Antibala* (Golyóálló) című interaktív mű célja az volt, hogy a látogatók személyes azonosulási pontokat keressenek a múlttal az áldozat és elkövető fogalmain túl. A projekt tágítani próbálta a *Fragmentos* kereteit azáltal, hogy nem egyetlen áldozati csoportra összpontosított, de univerzalizáló szemlélete túlságosan absztrakttá tette a problémát. A kiállítás másik darabja,

17 <https://www.g111memorial.org/>

18 <https://www.youtube.com/watch?v=bg7GinQzyVo>

CLEMENCIA ECHEVERRI *Duelos* (Gyász) című videóinstallációja a konfliktus során eltűnt személyek kisértő emlékére reflektált egy tragikus eseménysorozaton keresztül.¹⁹ A falakra és a padlóra vetített kilenc összehangolt videó Medellin legproblémásabb kerülete, a Comuna 13 kötőmelék-lerakóhelyét mutatta, amint a kamionok által kiöntött hulladék a nézőt körbevéve görög le a szemétdombokon. A Comuna 13 néhány éve még a világ egyik legveszélyesebb helyének számított, hiszen a városon átáramló kábítószerek-kereskedelem stratégiaileg kulcsfontosságú pontja volt, olyannyira, hogy 2002-ben a katonaság ostrom alá vette. A sikertelen katonai beavatkozás azonban még nagyobb káoszt eredményezett. A következő években a kerület számos lakója eltűnt a belső teritoriális harcok következtében, és tragikus módon, feltehetően a szemétkerakóban végezte. Bár Echeverri projektje kifejezetten a Medellinben történeteket tematizálja, a mű értelmezési tartománya kiterjeszhető az eltűntek áldozati csoportjának tágabb értelmű emlékeztetére is. Annak ellenére, hogy – az említett projektekhez hasonlóan – a *Fragmentos* tereiben rendezett kiállítások és programok érinteni tudják a konfliktushoz kapcsolódó emlékezteti kérdések széles

19 CLEMENCIA ECHEVERRI: *Duelos* (2019), ld. <https://vimeo.com/359309188>



spektrumát, sokak szerint mégis túl nagy hangsúlyt kap a nemi erőszak női áldozatainak csoportja Salcedo emlékműve miatt. A *Fragmentos* körül felmerülő kérdések az emlékművek egyik alapvető ellentmondására világítanak rá. Bár az általánosan elfogadott vélekedés szerint az emlékmű a megemlékezés, illetve a társadalmi megbékélés eszköze és szimbóluma, sok esetben mégsem tükröz konszenzust, illetve nem minden társadalmi csoport számára nyújt azonosulási lehetőséget a gyász, a traumák feldolgozásához. A Salcedo elképzelése alapján létrejött emlékmű és emlékhely egyfajta áldozati versengést idézett elő, amely annak ellenére, hogy megteremt a nyílt párbeszéd lehetőségét és terét, túl hangsúlyosan reprezentál egyetlen áldozati csoportot, ráadásul a nemi erőszak áldozatai közül is csak a nőket. A *Fragmentos* koncepciója megosztónak bizonyul egy olyan kontextusban, amelyben évtizedes problémák halmozódnak, és gyakran az áldozat és elkövető közötti határvonalakat sem könnyű meghúzni – mint például a FARC leszerelt és integrálódni próbáló tagjai esetében.²⁰ Felmerül továbbá a társadalmi relevancia és az esztétikai élmény viszonyának kérdése az áldozatok reprezentációját illetően, hiszen például Kolumbia őslakosai számára a nyugati modernizmus esztétikai hagyományában gyökerező emlékhely ismeretlen nyelven beszél az őket is érintő problémákról. Ugyanakkor – részben éppen az ellentmondások miatt – a *Fragmentos* élénk társadalmi és szakmai párbeszédet generál, amely a marginalizált csoportok helyzetére is több figyelmet irányít, így mindenképpen fontos szerepet tölt be egyfajta társadalmi összefogás elősegítésében.

A szerző a SPEME – Questioning Traumatic Heritage: Spaces of Memory in Europe, Argentina, Colombia projekt²¹ keretein belül járt tanulmányúton Kolumbiában.

20 Ld. például a JESUS ABAD COLORADO fotósorozata – *El Testigo* (A tanú) – kapcsán készült, azonos című, a művész közreműködésével készült dokumentumfilm (KATE HORNE: *El Testigo*, 2018), amely bemutat egy olyan nőt is, akinek a családját paramilitáris egységek mészárolták le, s ezért, hogy bosszút álljon, csatlakozott a FARC-hoz.

21 <https://www.speme.eu/>

Fragmentos – Espacio de Arte y Memoria | © Fotó: Juan Fernando Castro. A *Fragmentos*, Espacio de Arte y Memoria és a Kolumbiai Kulturális Minisztérium (Ministerio de Cultura de Colombia) jóvoltából.



↳ Le CENTQUATRE-PARIS, Párizs
↳ 2020. október 10 – 2021. január 31.¹

Tulajdonképpen már maga az a tény is sokat elárul ALAIN FLEISCHERRŐL, hogy a kiállítás helyszíne a párizsi Le CENTQUATRE nevű közösségi tér. Vegyük sorra, mire is alapozom ezt a megállapítást.

A legtekintélyesebb múzeumokban kiállító Fleischer távolról sem érzi lealacsonyítónak, hogy egy vegyes lakosságú munkásnegyed kultúrházában állítson ki, mint ahogy például 2017-ben is tette Vitry-sur-Seine-ben.² Éppen ellenkezőleg. Kedvező lehetőségnek tartja, hogy alkotói kalandjainak termései olyan közönségréteghez is elérhetnek, amelyek érdeklenségéből, féltékenységéből, vagy egyéb okok miatt soha nem lépi át egy múzeum vagy egy galéria küszöbét. A francia főváros önkormányzata által működtetett, és Párizs mintegy nyolcvanféle nemzetiség által lakott 19. kerületében található kortárs művészeti központ, a CENTQUATRE is egy ilyen intézmény, amely abból a szempontból is közel áll Fleischer egyéniségéhez, hogy a legkülönbébb művészeti ágak találkozóhelye. Szabad utat enged izgalmas kísérleti produkciók létrehozásának: a cirkuszművészettől a zenén, színházon, táncon át a képzőművészeti és filmig – amatőrök és pályájuk kezdetén járó fiatalok részvételével – számos műfajban folyik itt egyéni és műhelymunka. Ez a milió az eddig említettek mellett azért is volt vonzó Fleischer számára, mert a Studio National des Arts Contemporains du Fresnoy³ alapítójaként és igazgatójaként – alkotói és élettapasztalatát a képzés szolgálatába állítva – maga is sokat dolgozik fiatalokkal.

Nem tudom, jellemezte-e már valaki Alain Fleischert a reneszánsz ember modernkori példájaként, de több szempontból is így határoznám meg őt. Ezt elsősorban széleskörű képzettsége, érdeklődése és sokféle alkotói területet magában foglaló tevékenysége indokolja. Multimédia-művészeti és oktatói munkássága mellett mintegy háromszötven film és több komoly scenográfiai munka fűződik nevéhez, ötven irodalmi mű és számos kritikai írás szerzője. Az *Effondrement* (Összeomlás)⁴ című regényében keményen bírálja a kortárs művészeti életet, a műalkotások érték meghatározását befolyásoló erőket, és az ehhez asszisztáló művészeket, akiknek számlájára írható, hogy a kortárs mű kereskedelmi, befektetési, spekulációs és pénzmosásra használt árucikk lett. Reneszánsz ember abban az értelemben is, hogy szabad, önálló gondolkodású, korszakot megújító művész. Az 1970-es évektől CHRISTIAN BOLTANSKIVAL együtt meghatározó alakja volt azoknak, akik munkájukban új eszközök (fotó, videó) alkalmazásával a pusztán esztétikaival szemben *antropológiai* szempontokra helyezték a hangsúlyt. Az eredetileg december 6-ig tartó, de a járvány miatt január végéig

1 <https://www.104.fr/en/events/alain-fleischer-aventure-generale.html> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2021. január 29.)

2 CSERBA JÚLIA: Periféria Párizsban. Egy hely ahová érdemes kimenni kortárs művészetért. *Artportal*, 2017. április 3., ld. <https://artportal.hu/magazin/periferia-parizsban-egy-hely-ahova-erdemes-kimenni-kortars-muveszetert/>

3 Fleischer meghívására több évig itt volt vendégtanár TARR BÉLA. Ld. még <https://www.lefresnoy.net/en/Le-Fresnoy/AlainFleischer>

4 ALAIN FLEISCHER: *Effondrement*, Le Cherche-Midi, Paris, 2015

meghosszabbított kiállítás címében megfogalmazódik az a hajtóerő, amit Fleischer korábbi interjújában⁵ így foglalt össze: „Írásban, fotóban, filmben, általában a művészetben a kísérletezés, a felfedezés, a kockázat, a kaland dimenziója érdek.” Ugyanakkor a cím ennél többet is jelent. Az „aventure générale” szó szerinti fordítása „általános kaland,” de a „széleskörű” sokkal pontosabban fejezi ki azt a Fleischer által teremtett világot, amiben az általa kalandnak nevezett alkotói ténykedés éppúgy kiterjed a gondolkodás, a művészi nyelvezet, a formák és az érzések területére, az ember iránti kimeríthetetlen érdeklődésére, mint a technikai megoldások, laboratóriumi eljárások iránti kifogyhatatlan kíváncsiságára. A CENTQUATRE adottságai, különös tekintettel hatalmas, egyterű csarnokára (Halles Aubervilliers) kiválóan alkalmas arra, hogy egyrészt globális áttekintést kaphassunk Fleischer különböző műfajokban létrehozott munkáiból, másrészt, hogy több monumentális méretű installációját is bemutathassa. A kiállítás két kurátora DOMINIQUE PAÏNI és DANIELLE SCHIRMAN. Païnit, aki teoretikus, filmkritikus – és pályája során olyan intézményekben töltött be vezető pozíciót, mint a Cinémathèque française, a Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou és a Fondation Maeght –, hosszú évekre visszanyúló munkakapcsolat fűzi Fleischerhez. Schirman pedig, aki maga is képzőművészeti képzettséggel rendelkezik és számos dokumentum- és művészfilm alkotója, évtizedek óta Fleischer társa a hétköznapi életben éppúgy, mint az alkotómunkában. Számos fotójának modellje, és munkatársa alkotásainak kivitelezésében is. A kurátorok a műveket nem időrend, hanem a művészt foglalkoztató témakörök szerint csoportosították (*megjelenés és eltűnés, árnyék és tükröződés, keretek és tükrök, vetített fotók, illúzió*), lehetőség szerint olyan elrendezésben, ami a látogató számára is nyilvánvalóvá teszi az egyes témák közötti kapcsolatot. JOSÉ MANUEL GONÇALVES, a CENTQUATRE vezetőjének szavaival élve, a kiállítás egyszerre retrospektív és prospektív, a visszatekintés és az előre vetítés kiállítása. A legkorábbi munka a *Paysages de sol* (Talaj tájkép) című, 1972-ben szerepelt először kiállításon: a fotósorozat válogatás azokból a képekből, amelyeket

5 CSERBA JÚLIA: Párizsi beszélgetések. Anthony Cragg/Alain Fleischer, *Balkon*, 2003/4., 35-39. [37-39.], ld. <https://balkon.art/1998-2007/>

a húszas éveiben járó Fleischer 1964 és 1968 között a párizsi utcák csatornalefolyóit eltorlaszoló rongyokról készített. A nekünk, járkelőknek gusztustalannak tűnő, elázott szőnyegek, függönyök és más textildarabok Fleischer felvételein a legváltozatosabb színek, formák, anyagok alkotta csendéletekként jelennek meg.

A nyolcvanas- kilencvenes évekből származó alkotások közül jelen vannak a legismeretebbek, illetve azok helyszínhez adaptált változatai, és szerepel néhány eddig be nem mutatott mű is. Valamikor a nyolcvanas évek közepe táján a budapesti Francia Intézet állította ki először,⁶ most pedig az Aubervilliers-csarnokban járhatjuk körbe a monumentális méretű installáció újabb variánsát, a *Canalisation* (Csövezeték) című művet. A különféle régi bútorok, berendezési tárgyak sorát, mintha csak láncrenének fűzve, egy keresztűlfutó csövezeték kapcsolja össze egymással. A csőből hang szűrődik ki: Fleischer játékfilmjeinek

6 A művész emlékezete és közlése szerint

ALAIN FLEISCHER
Canalisation (Csövezeték), részlet ©Fotó: Cserba Júlia



zenéből összekombinált kompozíció. Az emlékeket magukba záró öreg bútordarabok – egykori használói tárgyi tanúi – egy időre még megmentik eltávozott tulajdonosaikat a feledésbe merüléstől. Hasonló gondolatok születték az egyik oldalteremben látható *Bout á bout* (Egyik végétől a másikig) két részből álló installációt. A képernyőn egy 1972-ben készített és azóta elkallódott 8 mm-es film 2017-ben újraforgatott videóváltozata fut, míg a földön a megőrzött és a videón újra felhasznált ruhamaradványok felhalmozott kupaca tornyosul. Ezekből, a Fleischer közeli hozzátartozói és saját maga által viselt ruhákból vett „szövetmintákból” állította össze azt a 300 méter hosszú, és a mozifilméhez közelítő, körülbelül 35 milliméter szélességű szalagot, amelynek útját a videófelvételen követhetjük végig a lakás valamennyi helyiségén át, majd onnan kilépve a teraszon keresztül egészen a tengerig. A videó tulajdonképpen egy mentális önéletrajzi film, „az emlékezés műve. Minden egyes darabról, egy cipzárról, egy zsebmardványról eszembe jut, hogy eredetileg kié volt. Igaz, hogy szétvagdosztam a ruhákat, de azzal, hogy megőriztem belőlük valamit, megőriztem azoknak az emléket is, akik viselték.”⁷

De térjünk még vissza a csarnokba. A *Canalisation* itt bemutatott variációja nemcsak méreténél fogva, hanem abban is különbözik a korábbiaktól, hogy magába foglal egy másik installációt, a *La traversée des apparences* (Átkelés a látszaton, 1987) címűt. Egy kalitkában apró madarak repkednek, a kalitkán átvezetett átlátszó és vízzel töltött csőben pedig aranyhalak

7 A kiállítást ALAIN FLEISCHER társaságában néztem meg: a szövegben szereplő, a műveket leíró-magyarázó idézetek tőle származnak.



ALAIN FLEISCHER
Le Regard des morts (Halottak tekintete), 1998, 600 x 1000 cm
© Alain Fleischer, Fotó: Quentin Chevrier

úszkálnak. Az eltérő közegbe, külön térbe zárt állatokat figyelve azon tűnődtem, hogy vajon a madarak magukat szabadnak, a halakat pedig foglyoknak tekintik, avagy magukat érzik fogságban és az úszkáló halakat irigyelik a vélt szabadságért?

Ugyancsak ebbe a térbe került az a Fleischer irodalmi munkásságára utaló húsz méter hosszú fehér fal, a *Premières pages/ Dernières pages* (Első oldalak/Utolsó oldalak, 2020) is, amin a szerző különböző könyveiből vett idézetei olvashatók. Ha mérete nem akadályozta volna, akkor gondolati rokonságánál fogva a *Premier regard/Dernier regard* (Első pillantás/Utolsó pillantás, 1991) mellé kerülhetett volna. Ezt az installációt két, egymás mellé helyezett üvegből készült, falra szerelt könyvespolc és azok speciális megvilágítással generált árnyéka hozza létre. A polcok üresek, viszont hátoldalukon üvegbe vésett szövegek olvashatók, a bal oldali polcokon „az első”, a jobb oldalin „az utolsó”: első tekintet-utolsó tekintet, első nap-utolsó nap, első szerelem-utolsó szerelem, első szó-utolsó szó: „A regények azt mesélik el, és maga az élet is abból tevődik össze, ami az első és utolsó között történik. Az installáció másik alkotóeleme, a speciális megvilágítással létrehozott árnyék pedig ehhez azt fűzi hozzá, hogy mindannyiunk életében vannak fények és árnyékok.” Fleischer megrendítő, felkavaró és látványos lírai installációk formájában járja körül a megjelenés és eltűnés, az élet és halál fogalmát. Ezek egyike az egész termet betöltő *Le Regard des morts* (Halottak tekintete), amely 1998-ban, az I. világháborús békekötés 80. évfordulójára készült. Amikor szemünk hozzászokik a vörös fényvel bevilágított terem sötétségéhez, többszörösére felnagyított



ALAIN FLEISCHER
A la recherche de Stella (Stella nyomában), 1995, részlet © Alain Fleischer

tekintetek sokaságát látjuk lebegni a vízzel telt fotótálakban: „I. világháborúban elesett katonák fényképeiből kiemeltem a szemeket, és sokszorosára felnagyítottam. Nem tudni, hogy néztek ki, szőkék, barnák, feketék voltak-e, honnan jöttek, melyik oldalon álltak a háborúban. Most itt vannak békében, egymás mellett. Az előhívott fotókat nem rögzítettem fixírral. Mindaddig, amíg nem kapnak fényt, láthatók maradnak, de ha egy takarítónő véletlenül felgyújtja a villanyt, a képek néhány óra alatt elfeketednek, és a tekintetek eltűnnek. De végtére is előbb-utóbb mindenképpen a megsemmisülés lesz ezeknek a fotóknak a sorsa. Ha sokáig áznak a vízben, az ezüstréteg leválik a hordozó papírról és a szemek a víz felületén fognak kirajzolódni mindaddig, míg a legcsekélyebb légmozgásra szét nem esnek. Amikor meghalunk, nem marad rólunk, csak a fénykép, aztán egyszer az is eltűnik. És akkor végleg és nyomtalanul megsemmisülünk.”

Hasonló eljárással készült a *Fixes et au-delà* (Rögzítve és azon túl, 1989). A képet a palermói katakomba múmiáiról készített harminchat egyforma méretű, nem fixált fekete-fehér fotó alkotja. (Fleischer statikusságuknál fogva analógiát lát a *mumifikálás* és a *fotográfia* között. A vetítés különféle technikai formáinak alkalmazásával a fotót éppen ebből az állapotából igyekszik számos munkájában kiszabadítani.) A középső fotókat fényszűrő réteg védi, míg a szélsők idővel elfeketednek és a középső felület fekete keretévé válnak: „Napjainkban a nedves technológia helyére lépett a száraz technológia. Annak ellenére, hogy a numerikus területet is elkezdtem kiaknázni, a kémia, a labor továbbra is megmaradt számomra kísérleti területnek. A kísérletezés, a kipróbálás tevékenységem nélkülözhetetlen része. Minden munkám létrehozásakor szükségét érzem, hogy kalandos vállalkozásba fogjak, annak minden kockázatával.”

Az *A la recherche de Stella* (Stella nyomában, 1995) nem eltüntet, hanem megjelenít múltba sülyedt arcokat. Négy diavetítő fénye vakítja el az egyébként sötét terembe lépő látogatót. A falakat a fény hiányában alig kivehető szövegek, Fleischer *La nuit sans Stella* (Éjszaka Stella nélkül) című könyvének sorai borítják. A rendelkezésünkre bocsátott tükröt valamelyik vetítő fénysugarának útjába fordítva, női arcok rajzolódnak ki, a tükör mozgásától függően a falon, a földön, a mennyezeten. Az arcokat Fleischer egy velencei temető harmincas években állított sírköveinek fotóiról ültette át munkájába, és nemcsak arcukat idézi vissza: egy folyamatosan beszélő monoton hang nevüket sorolja.

Fleischer, a nagy varázsló éppúgy képes a fotóból filmet alkotni, mint a filmből fotót. Egy 2013-as montreali performanszból született meg a lányvonalú, kissé szemcsés, lírai fotó, az *Ecran sensible* (Érzékeny vászon), rajta egy levelet író férfivel (Alain Fleischer) és egy levelet olvasó nővel



ALAIN FLEISCHER
Ecran sensible (Érzékeny vászon), 2013, fotópapír, 300×400 cm © Fotó: Cserba Júlia

ALAIN FLEISCHER
Les inventions de la lumière / Cercle, carré (A fény vívmányai / Kör, négyzet), 2019, színes fotó, 60×90 cm
© Alain Fleischer / ADAGP, 2020



(Danielle Schirman): „Egy 16 mm-es filmet vörös fény mellett negatívban vetítettem a falra rögzített, mozivászon méretű fotópapírra. A szeánsz végén a fényérzékeny papírt a szokásos előhívási és fixálási procedúrának vetettük alá. Ennek a végeredménye ez a 3×4 méteres fekete-fehér fotó, ami összesűrítve magában foglalja a rávetített film ezernyi képét, de mi csak egy képet látunk, a film emlékét. Ez az emlék elvileg objektív és hű, hiszen minden beavatkozás nélkül, a teljes filmet rávetítettük a fotópapírra. De mégis hazug, mert a filmen zajló esemény eltűnt, a szereplők pedig, miközben a filmen soha nem voltak egyszerre jelen, a képen összekerültek.”

Az *Et pourtant il tourne* (Pedig forog, 1980) című installációval a művésznek sikerült a szemlélőt tökéletesen megtévesztenie. Egy működő lemezjátszót látunk, de ha hozzáérünk, rájövünk, hogy nem a lemez forog, hanem csak a rávetített film az, ami a tökéletes illúziót kelti. A lemezjátszóból áradó hang folyamatosan azt ismétli, hogy „Én csak egy kép vagyok.” Kép és hang kapcsolatának gondolata már ebben az 1980-ban készült installációban is megjelenik, és ehhez tért vissza közelmúltban készült munkáiban. Az újabb kaland során végzett kísérleteiből születtek a hangot képpé, a képet hanggá alakított alkotások. Ezek egyik kiemelkedő darabja a köztéren felállított *Totems* (Totemek, 2019). A Párizs 19. kerületében, a Georges Bizet konzervatóriuma előtti téren magasodó három totem formáját a konzervatórium hallgatói által előadott Carmen-részlet által indukált hanggörbe szolgáltatta. A kiállításon egy ilyen, három méter magas Totem mellett a téma más módon is feldolgozott példái is jelen vannak, így például a görbét hanggá visszaváltó interaktív installáció és azok a fotók, amelyek konkrét formákká (hal, tör, pávatoll) alakított hanggörbéket ábrázolnak.

Jó volt újra találkozni azokkal a művekkel is – például az árnyékkal „rajzoló” videóval, az *Homme dans les draps*-val (Ember lepedőben, 2003) és az *Objets-miroirs* (1985) fotóival –, amelyek a közelmúltban a Budapesti Történelmi Múzeum fotókiállításán⁸ is szerepeltek.

⁸ AU REVOIR! Magyar származású fotográfusok Franciaországban. Budapesti Történelmi Múzeum, 2019. október 4 – 2020. január 5., ld. <http://www.varmuzeum.hu/au-revoir.html>

HAJDU MIKLÓS

Máris eljött volna a digitális dadaizmus?

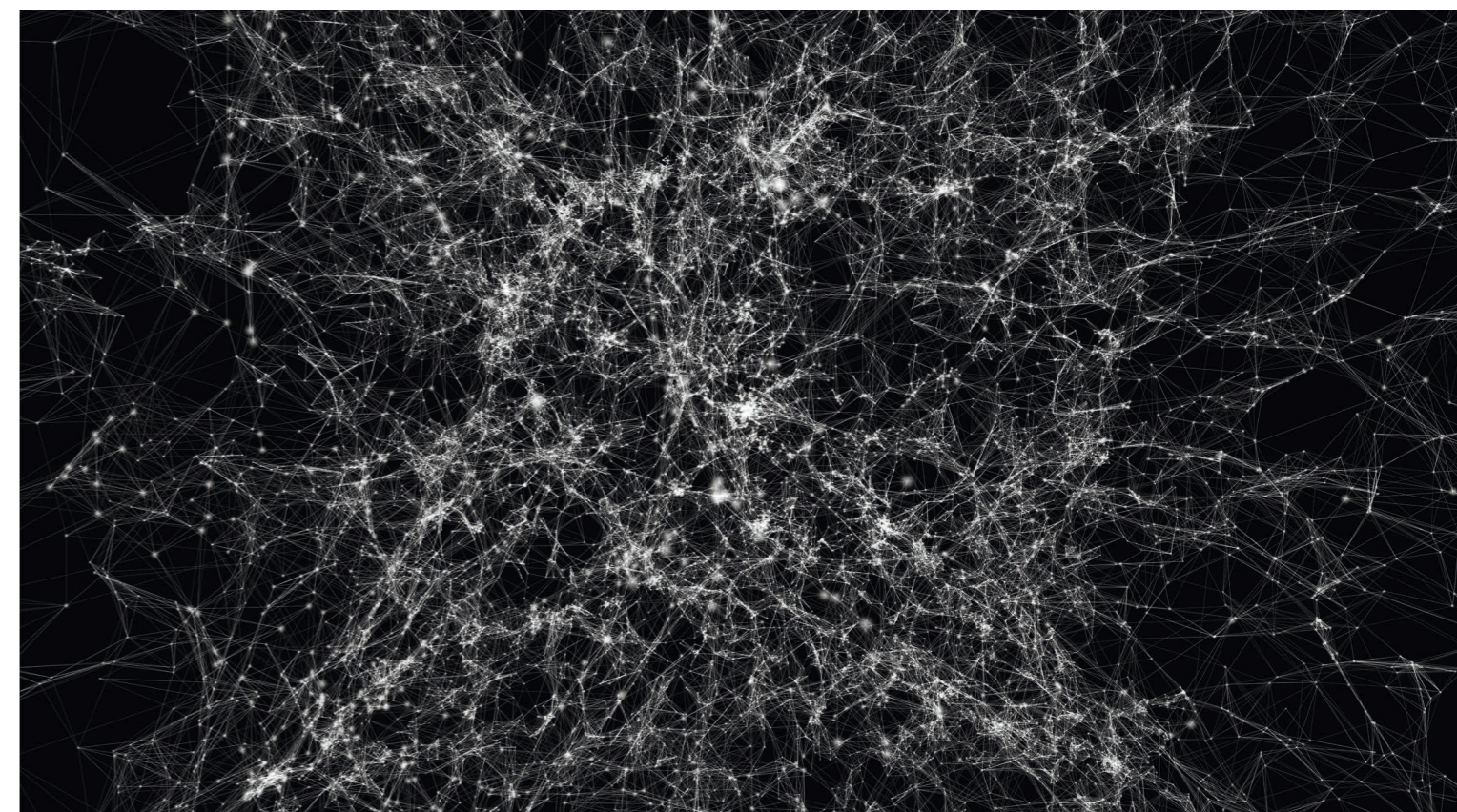
BarabásiLab: Rejtett mintázatok – A hálózati gondolkodás nyelve

↳ Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
↳ 2020. október 10 – 2021. május 2.¹

A művészet mostanában meglehetősen izgalmas határterületét érinti a Ludwig Múzeum aktuális kiállítása azt a kérdést felvetve, hogy vajon a jobbra tudományos környezetben készített és közölt, adatokat szemléltető ábrák helyükre találnak-e egy kortárs művészeti kiállítóhely falain. BARABÁSI ALBERT-LÁSZLÓ és az amerikai Northeastern University-n működő kutatóműhelye, a BARABÁSI LAB² elmúlt huszonöt évben készített

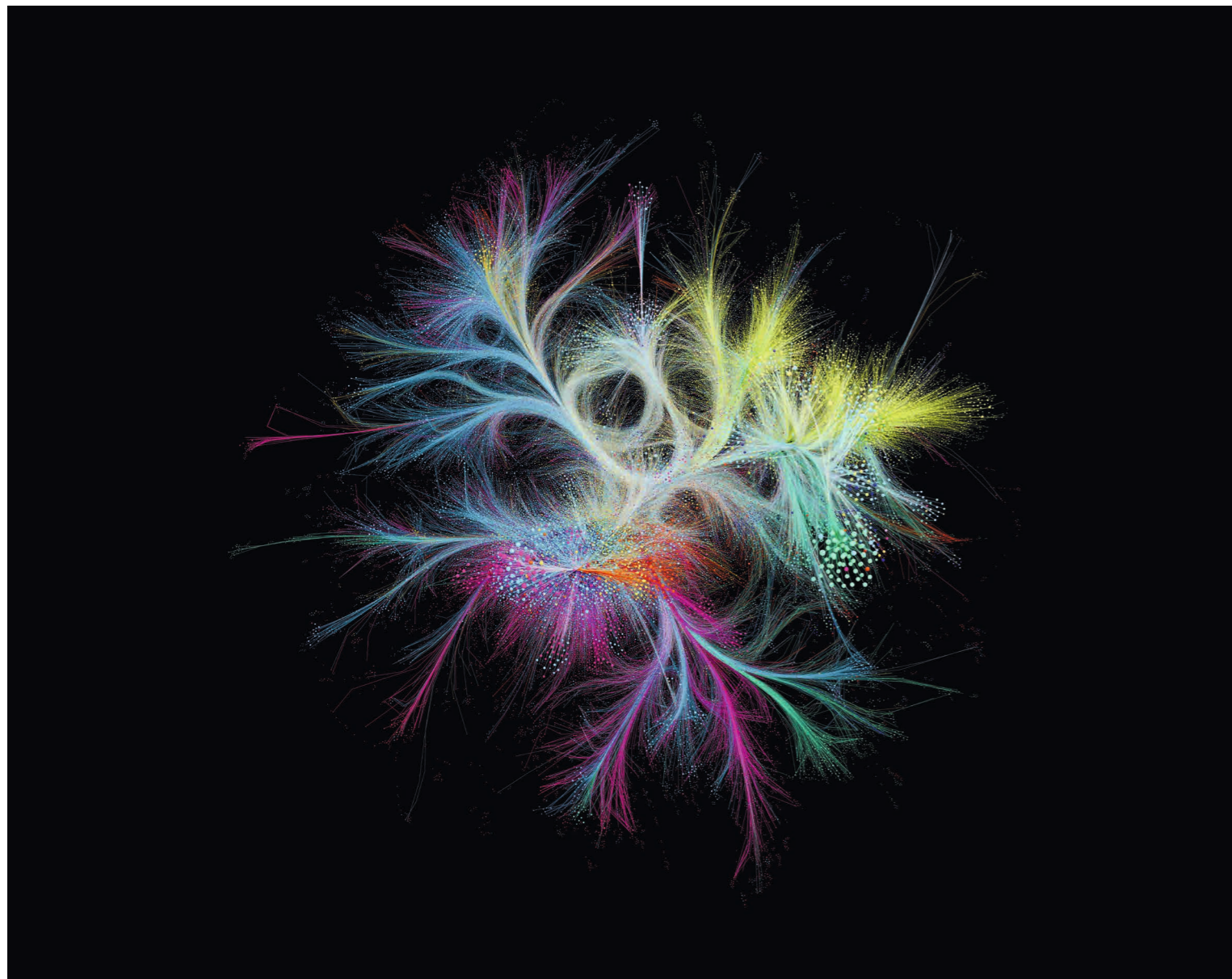
¹ <https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/barabasilab-rejtett-mintazatok-halozati-gondolkodas-nyelve> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2021. január 29.)
² <https://www.barabasilab.com/>

KOZMIKUS HÁLÓ, 2016 | THE COSMIC WEB, 2016 K. Albrecht, A.-L. Barabási, B. C. Coutinho, A. Dey, L. Hernquist, P. Torrey, M. Vogelsberger: A kozmikus háló, | „The Network Behind the Cosmic Web” című cikkből (arxiv.org, 2016. április 12.) The Cosmic Web, by K. Albrecht, A.-L. Barabási, B. C. Coutinho, A. Dey, L. Hernquist, P. Torrey, and M. Vogelsberger, as published in “The Network Behind the Cosmic Web,” arxiv.org (April 12, 2016)



adatvizualizációi kutatók és a velük együttműködő vizualizációs szakértők, grafikusok – többek között KIM ALBRECHT, SZU YU CHEN, ALICE GRISHCHENKO, MAURO MARTINO ÉS EDSON PAVONI – sinergiáinak eredményei, amelyeket kiléptetve az eredeti, adatelemzést segítő szerepükből, kontextusukból, tulajdonképpen alkalmazott művészeti alkotásokként mutat be a tárlat, zömmel kasírozott printeken, esetenként VR-szemüvegben, vagy Barabási szóhasználatával élve „adatszobrok” formájában. Barabási fizikusként a hálózatkutatás területén lett sikeres, aminek eszköztárát – hasonlóan a statisztikához, amire a hálózatkutatás maga is erősen épít – mára számos tudományterületen alkalmazzák a kutatók, a nyelvésztől kezdve a biológián keresztül egészen a szociológiáig. A kapcsolatok elemzésében, legyen szó akár honlapok kereszthivatkozásairól vagy bizonyos betegségek közös genetikai hátteréről, az elmúlt évtizedek során hatalmas lehetőségek adódtak többnyire a számítástechnika gyors fejlődésének köszönhetően. Ezt az interdiszciplinaritást a kiállítás is szemlélteti, ahol többek között galaxisok, tudományos munkák, ízek és ételek közötti kapcsolatokat vehetünk szemügyre.

A gráfelméleten alapuló hálózatelemzések eredményeképpen csúcsokból és élékből



A NATURE 150 ÉVE, 2019 | 150 YEARS OF NATURE, 2019 | 150 Years of Nature video stills, by A.-L. Barabási, A. J. Gates, A. Grishchenko, Q. Ke, M. Martino and O. Varol, as published in "Nature's Reach: Narrow Work Has Broad Impact," *Nature* (November 6, 2019) Barabási Albert-László, A. J. Gates, A. Grishchenko, Q. Ke, M. Martino, O. Varol: Állóképek A Nature 150 éve jubileumi számához, a *Nature*, 2019. november 6-i száma „Nature's Reach: Narrow Work Has Broad Impact” című cikkéből

álló grafikonok hozhatók létre. Előbbiek a vizsgált objektumokat jelölik, utóbbiak a közöttük lévő kapcsolatokat, a méretük, a színük és az alakjuk pedig többnyire az általuk reprezentált tárgy vagy összeköttetés valamilyen, az elemzés szempontjából fontos tulajdonságára utal. Kellően komplex adatok vizsgálatok tehát meglehetősen szövevényes, bonyolult és persze sokszínű ábrák (képek) keletkeznek.

Ezek hatalmas méretben és térben kiállítva, illetve az adatok több dimenziós szemléltetésére alkalmas és hivatott tárgyakká formálva, vagy esetleg a virtuális térben bemutatva, kétségkívül látványosak, annak felismerése és megértése pedig, hogy a pontok és vonalak a valóság valamilyen különös leképződéseivel szembesítenek, kifejezetten izgalmassá teszi őket. Főleg, ha a húrok és csomópontok jelentése pontosan érthető, sőt, még az ábrázoláshoz kötődő eredeti publikáció vagy annak kivonata is megtekinthető, és nyilvánvalóvá válik, hogy a színek, csúcok és húrok kavalkádjá mögött mi rejlik. Ezekben az esetekben lesz igazán érthető és értékelhető a *kutatók*, az *informatikusok* és a *grafikus-művészek* kooperációja, lásd a kiállítás emblematikus *főművét*, a *Nature* folyóirat 150 éves hivatkozási hálózatát feldolgozó ábrát, ami az adatok illusztrálása mellett a tudomány sokszínűségét és határtalanságát is átütő erővel fejezi ki.³

³ <https://cos.northeastern.edu/news/150-years-of-science-in-a-cosmic-web-of-paper-trails/>

a készítése közben mire is gondolhatott a kutató, még akkor is, ha a tervező-grafikus jóvoltából tetszetős is az adott grafikon. Ezek a tisztázatlan ábrák némi öncélúságot sejtethetnek, amire csak ráerősít, hogy Barabási és társai tudományos és esztétikai szempontból kétségkívül kiemelkedő színvonalú munkáin kívül a kiállításon nem sok mindent tudhatunk meg a hálózat kutatás világáról. Pedig például ERDŐS PÁL (1913–1996) és RÉNYI ALFRÉD (1921–1970) jó pár évtizeddel ezelőtti gráfelméleti eredményeinek felvillantásával egy kisebb falon, máris sokkal inkább kontextusba helyezhetné a kiállítás, hogy miért is érdekes Barabási Albert László és a BarabásiLab munkássága ma Budapesten. Hiszen a hálózat kutatást megalapozó gráfelméleten már a huszadik század közepén is dolgoztak magyar tudósok nemzetközileg is elismert eredményekre jutva, és lám ötven-hatvan évvel később is van egy magyar származású kutató, aki csapatával sorozatban készíti a világ legelismertebb folyóirataiban megjelenő publikációkat e területen. Mellesleg Barabási műhelye mellett számtalan kutatócsoport

alkalmazza szintén nagy sikerrel a hálózat kutatás módszerét szerte a világon: néhány szakkönyv kihelyezése helyett esetleg az ő ábráikból is adhatott volna ízelítőt a tárlat. Az *adatábrázolás* történetéről-történelméről sem derül ki sok a kiállításon (szerencsére ezt a tárlat mellé készült könyv⁴ viszont pótolja). Az egyik elsőnek tartott statisztikai diagramot 1825-ben elkészítő CHARLES JOSEPH MINARD (1781–1870) neve ugyan érintőlegesen felmerül az egyik bemutató szövegben – a francia mérnök leginkább közlekedéssel kapcsolatos adatokat elemzett vonal- és oszlopdiaagramokon, de térképeket is készített –, de különben a laikus látogatónak az a hamis benyomása támadhat, hogy a gráfokon kívül nem fejlődtek érdemben a vizualizációs módszerek (igaz, a Barabási-művek közül néhány hőtérkép is látható a tárlaton). Egy kis kitekintéssel pedig akár a dizájnelemként használatos hálózatábrázolások furcsa divatjával is foglalkozhatott volna a kiállítás (például az Innovációs és Technológiai Minisztérium emblémájában⁵ is élek és csomópontok tűnnek fel időnként), illetve az adatelemzés területén kevésbé jártas látogatók számára talán az sem közömbös információ, hogy egy megfelelően előkészített adatbázisokból még ingyenes szoftverekkel⁶ is percek alatt látványos gráfokat lehet készíteni.

⁴ *Hidden Patterns. Visualizing Networks at BarabásiLab*, text(s) by PETER WEIBEL, ALBERT-LÁSZLÓ BARABÁSI, MÓNICA BELLO, JULIA FABÉNYI, KATHLEEN FORDE, JÓZSEF KÉSZMAN, ISABEL MEIRELLES, CARLO RATTI, MATTHEW RITCHIE, ANDRÁS SZÁNTÓ, graphic design by FERENC ELN, ed. ALANNA STANG, Hatje Cantz Verlag, 2020, ld. <https://www.hatjecantz.de/hidden-patterns-7918-1.html>
⁵ https://www.google.com/search?q=itm+feladatunk+a+j%C3%B6v%C5%91&rlz=C1GC EA_enHU796HU796&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=YhSjXziCMJbIXM%252CvGSj2X4rU3cz4M%252C.&vet=1&usq=Al4_-kQlHl6pbBruXHRDiCDB1bJZQOrQ&sa=X&ved=2ahUKEwJM96rPwILtAhWPlsKHe7vDLMQ9QF6BAGMEDl#imgrc=WIUJ969RoUEfM
⁶ Például a nyílt forráskódú Gephi, ld. <https://gephi.org>

BarabásiLab: *Rejtett mintázatok – A hálózati gondolkodás nyelve* (részlet a kiállításból) © Fotó: Végei Dániel / Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár és Digitális Archívum



Ugyanakkor előfordul, hogy az ábrák tartalma teljesen homályba vész, magyarázat híján lényegében fogalmunk sincs arról, hogy mit is látunk. Az ilyenkor kezdődő találgatás során kieleződik a különbség a képzőművészek valamilyen intuíciót, szándékot és koncepciót követve megalkotott képei, szobrai, installációi és az adatvizualizációk között. Miközben még a legelvontabb műtárgyakat szemlélve is megsejthető – de legalábbis vélelmezhető az alkotó élettrajza, kora, környezete alapján –, hogy azok mire utalnak, miről „szólnak”, miért fontosak (persze akár tévesen is, de ez lényegében aligha számít, sőt, inkább izgalmassá teszi a helyzetet), az ábrák, elszakítva az általuk leképzett természeti vagy társadalmi jelenségektől, a megérzések helyett inkább *kognitív disszonanciára* vezetnek. S egy tudományos műhely munkáival kapcsolatban meglehetősen bizarr dolog, azon gondolkodni, hogy vajon



BarabásiLab: Rejtett mintázatok – A hálózati gondolkodás nyelve (részlet a kiállításból)
© Fotó: Végel Dániel / Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár és Digitális Archivum

Márpedig az ilyesféle hivatkozások és viszonyítási alapok nélkül nem könnyű felmérni Barabási teljesítményét. A *Nature* és a *Science* hasábjain is közölt ábrák elsődrangú tudományos színvonalát persze nehéz megkérdőjelezni, de ahogy egy művészeti tárlaton is sokat segít, ha a kiállító alkotó művei mellett mások releváns képeit vagy szobraikat is látni lehet, itt is érdemes lett volna egy kis teret adni más műhelyek kapcsolódó munkáinak. Hiszen – hasonlóan a műtárgyakhoz –, a tudományos munkák is a hivatkozásaik tükrében lesznek igazán jól értékelhetők, ahogy az pontosan ki is derül Barabásiék *Művészeti Háló* és *Magyar Művészeti Hálózat* című ábráiból, amelyek a külföldi és magyar művészek, művészeti szakemberek és intézmények kapcsolatait mutatják be. Ezek a gráfok mellesleg kisebb vihart is kavartak a művészeti szakmában: a kapcsolatokat és a csomópontok súlyát meghatározó adatok *hátteréről* ugyanis anny

részlet már nem derül ki, hogy az ábrákon megjelenő alkotók és szakemberek pontos és objektív magyarázatot kaphassanak az elhelyezkedésükkel kapcsolatban, miközben az adatforrás – Barabásiék elsősorban a képzőművészeti programok szervezőit segítő *Ikon* adatbázisára⁷ támaszkodtak – hitelességét és szakmaiságát illetően is kétségek merültek fel. Így sokan felháborodottan találgatni kezdtek, dühükben akár manipulációt is sejtve, aminél kellemetlenebb ellenérzések egy adatelemző munkájával szemben aligha ébredhetnek.

A legnagyobb hiányérzet talán mégis abból ered, hogy a kiállítás nem segít eldönteni, hogy bemutatott anyagok mennyiben, milyen szempontok szerint tekinthetők *kivételesnek*. Abból a technikai fejlődésből, ami lehetővé teszi a BarabásiLab-nek az elképesztő mennyiségű adat feldolgozását és újszerű ábrázolását, amatőr és professzionális elemzők milliói részesülnek. Bőven lenne tehát alapanyag, amivel a most kiállított ábrák párhuzamba állíthatók, akár olyanok is, amelyek művészeti kérdéseket fejtegetnek szintén hálózatelemzési eszközökkel.⁸

Mindezek ellenére a kiállítás – már csak a tudomány megbecsültségén a mai Magyarországon ejtett egyre mélyebb csorba miatt is – nagyon fontos. Ebből a szempontból kifejezetten örvendetes, hogy nem egy hagyományosan tudomány népszerűsítésére hivatott intézményben láthatók az adatvizualizációk, hanem egy olyan helyszínen, ahol még inkább kibontakozhat a tudományos munka sokszínű, látványos, érdekes, a kellő magyarázatok megléte esetében közérthető, mondhatni *populáris* oldala. Az adatok és ábrázolásuk bálványozása – az úgynevezett *dataizmus* előretörése –, amibe jól illik az adatvizualizációk művészetként történő bemutatása is, viszont sok szempontból aggasztó tendencia.

Úgy tűnik, hogy a *digitális dadaizmus* – amint *Byung-Chul Han* fogalmaz könyvében⁹ – vagy a „big data” kifejezésből eredő „big dada”, hangzatos, disztópikus fogalmi és az ezekkel kapcsolatos fejtegetések lassan művészettörténeti, vagy legalábbis művészetkritikai értelmet is nyerhetnek.

⁷ <https://ikon.hu>

⁸ Lásd például a MoMA és a Columbia Business School közös ábráit az 1910-es, ’20-as évek művészei közötti kapcsolatokról: <https://www.artnews.com/art-news/news/momaabstractionfacebook-2115/>

⁹ BYUNG-CHUL HAN: *Pszichopolitika*. Typotex Kiadó, Budapest, 2020

ISTVÁNKÓ BEA

Határnyitás Lebegve a határon Bernát András fotói 1978–1983

➤ Neon Galéria, Budapest, 2020
➤ 2020. november 9 – december 14.

Jelen szöveg címe sajnos nem egy friss kormánybejelentésre utal, témája sokkal univerzálisabb, túlmutat a koronavírus által beárnyékolta minden napok egyhangúságán. Bár a 2020-as év – így visszatekintve – példátlan eseménytelenséggel robogott, vagy inkább vánszorgott át az életünkön, a második szemeszter mégis tartogatott néhány jelentőségelteljes művészeti eseményt. Ezek közé sorolható BERNÁT ANDRÁS *Lebegve a határon* című kiállítása¹ a Neon Galériában, amelyhez kapcsolódva kismonográfia jelent meg azonos címmel. A kötet mind formailag, mind pedig szerkezetét tekintve illeszkedik a Neon Galéria hiánypótló könyvsorozatába, amelynek előző darabja a szintén remek *Károlyi Zsigmond realizmusa 1985–1987* című kötet² volt (de jelent már meg a sorozatban kötet Ötvös Zoltán,³ vagy Palotai Gábor⁴ munkásságáról is).

¹ BERNÁT ANDRÁS: *Lebegve a határon*. Neon Galéria, Budapest, 2020. november 9 – december 14., ld. <https://galerianeon.hu/2020-11-09-2020-12-14>

² HAJDU ISTVÁN: *Károlyi Zsigmond realizmusa 1985–1987*. Neon Galéria, Budapest, 2019

³ HEMRIK LÁSZLÓ: *Ötvös Zoltán*. Neon Galéria, Budapest, 2019

⁴ PALOTAI GÁBOR: *Munkák 1976–1980*. PETERNÁK MIKLÓS tanulmányával, Neon Galéria, Budapest, 2018

BERNÁT ANDRÁS
Rét 1, 1983, színes ceruza, fotó, 29 × 41 cm



A december közepén bezárt kiállítás anyagát és HAJDU ISTVÁN tanulmányát, valamint igen gazdag képválogatást tartalmazó, letisztult, hetven oldalas kiadvány témája Bernát András életművének eddig kevésbé ismert szelete: az elsősorban absztrakt tájképeiről ismert művész, 1978 és 1983 között készült fotográfiai kísérletei. Így írja le saját szavaival ezt az időszakot az alkotó:

„Egy fotólabort konstruáltunk a műterem sarkába. Többen is érdekelve voltunk a dologban. Kokas⁵ támogatta az ötletet, és segített is, vagy inkább mi segítettünk neki. Ő jobban értett bármelyikőnkél az ilyen munkához, mert az apja asztalos volt. Már addig is sokat fotóztam, főleg Csillát,⁶ a szoba kis részleteit, vagy a tihanyi művésztelepen a romos épületeket, de az előhívás, nagyítás problémás volt. ’81-ben készítettem egy fotó sorozatot. A padlásszoba ajtaját és a mosdót eltakartam csomagolópapírral, és vízben oldott fekete pigmenttel kaotikus vonalszövedéket festettem rá. Ez volt a hátér, amely előtt egy hasonlóképpen befestett aktot fotóztam különböző pózokban. 15–20 darab fekete- fehér fénykép készült.”⁷

Az idézetből (és persze a kötetből is) kiderül, hogy a tárgyalt időszakban a Képzőművészeti Főiskolán tanuló Bernát hallgatótársával közösen kezdett experimentális fotográfiai kísérletekbe, melyek természetüknél fogva a festészet és a fotográfia határterületén mozogtak. Bár a két médium határának elmosására tett kísérlet nem biztos, hogy művészettörténeti szempontból tudatos volt, mégis, Bernátnak és kortársainak az 1980-as években tett fotográfiai kísérletei hozzájárulhatnak ahhoz, hogy a fényképezést használó képzőművészeket egyszer majd ne kívülrőlként tárgyalja a fotótörténet. Ahogy a kötetben is szereplő, és csaknem egy évszázada (1927) megfogalmazott Malevics idézetben olvashatjuk:

„A fényképezés és a film csak egy új technikai eszköz, amelyet a festőknek okvetlenül fel kell majd használniuk, mint ahogy mindenkor felhasználták a disznószórt, a grafitot és a festéket.”⁸

A *Lebegve a határon* című kötet jelentősége egyrészt a szöveges tartalomban rejlik: ahogy a címadás is mutatja, a szöveg rámutat a művészettörténet erősen

⁵ KOKAS IGNÁC (1926–2009) festőművész Bernát András mestere a Magyar Képzőművészeti Főiskolán.

⁶ HINKÓ CSILLA, a művész felesége.

⁷ HAJDU ISTVÁN: *Lebegve a határon. Bernát András fotói 1978–1983*. Neon Galéria, Budapest, 2020, 9.

⁸ Hajdu István: *i.m.*, 2020, 4.



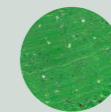
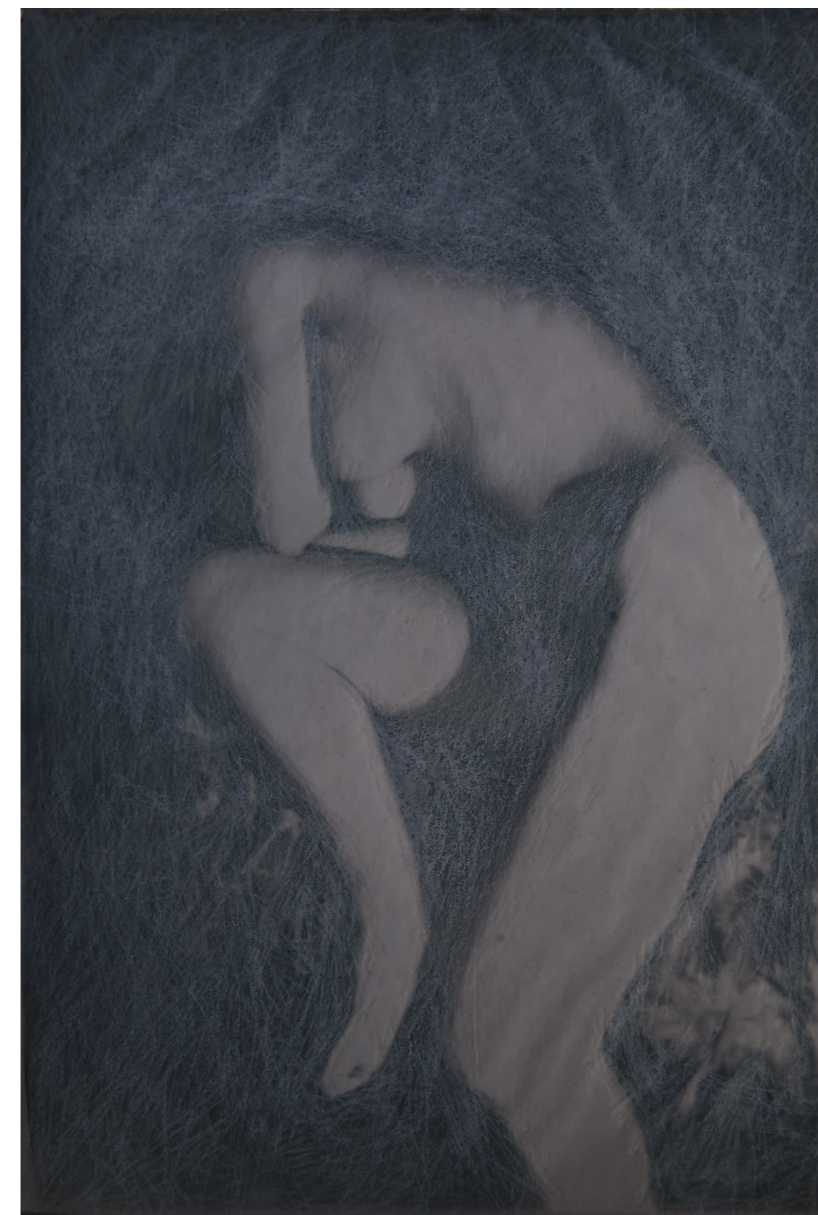
BERNÁT ANDRÁS
Test 11v, 1981, fotó 33×48 cm

BERNÁT ANDRÁS
Test 7, 1981, fotó, 33×48 cm



problemátikus pontjára, miszerint a képzőművészek fotóhasználata jelenleg méltatlanul elhanyagolt szelet, a képzőművészettől feleslegesen elhárított progresszív magyar fotótörténetben (Bernát mellett meg lehet említeni KÁROLYI ZSIGMOND, BIRKÁS ÁKOS, vagy MÓSER ZOLTÁN kísérleteit is). A kötet másik erénye a szöveges tartalom túl pedig természetesen a gazdag képanyag, amelyet mintegy negyven év csúszással ismerhet meg a nagyközönség a Neon Galéria jóvoltából. A sorozatok témája, mint az a fenti Bernát-idézetből is kiderül, a női akt és a háttér viszonya. A képeken szereplő nőalak HINKÓ CSILLA, Bernát akkori élettársa (később felesége), nem meglepő tehát, hogy az otthon készült és igen intim, mondhatni családi képeket elkészülésükkor csak az alkotó és modellje látta. A különös képsorozatokon végigkísérhetjük azt a folyamatot, amelynek során az összefestett akt egyre jobban feloldódik a szegényes albérlet háttérében, míg végül a test és a környezet végképp egybeolvad. Bernát az előhívás és fixálás során egyre inkább beavatkozott a kémiai folyamatokba, így sokszor eldönthetetlen, hogy a mintázat a test valódi megfestéséből, vagy a vegyi anyagokkal folytatott játékból adódik. A bemutatott anyag tehát, miközben a képzőművészet és a fotográfia határait feszegeti, az absztrakció és a figuralitás közti senkiföldjén lebegve, megvilágítja Bernát pályáivének experimentális kezdeteit is.

BERNÁT ANDRÁS
Fotóátsatírozás 1, 1978–81 kréta, pauszpapír, fotó, 30×21 cm



inside express →

Fiatalképzőművészek Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

KRISTÓF GÁBOR

Inner circles
(makrokosmosz részlet)

Dimples	Driving rage
Dog-balls	Arranging
Frog hair	A par
Worm burner	Excellence range
Duck-hook	Cross-handed
Warbird	CXR Control
Albatross	Caddy without a cart
Double eagles	Chrome soft X
Bump and run	Velocity
Birdie Bite	Long & Soft
Banana-ball	Altis Newing
Bare lie	Supersoft
Bogey break	Beta Ti
Blind Blast	Slazenger
Bullarding bunker	Project(A)
Blade	Sandbagger
Titleist	Noodle
Top Flite	Callaway
Taylor Made	Volvik
Titleless	Greenaway



