



A nagy könyvlopás. Francia könyvkiállítás a vasfüggöny mögött, Szentendrei Képtár, 2019. 09. 20 – 2020. 03. 01., Kurátorok: Árvai Mária, Véri Dániel, részlet a kiállításból © Fotó: Deim Balázs

függetlenségét szimbolizálja. Ha tekintetbe vesszük a karneváli jelenet mögött, a kikötőben meghúzódó hatalmas hadihajót, akkor még akár valamiféle antikapalista stichet is kaphat a kép, hiszen a jólét spektákuluma mögött felbukkan a gyarmati, katonai-indusztriális komplexum egyik legfontosabb szimbóluma is, ami Franciaországban az algériai konfliktus miatt különösen aktuálisnak számított. A pályakezdő festőművészek (Lakner és Gyémánt mellett KONKOLY GYULA emlékeiben<sup>29</sup> is megjelenik a festmény) azonban nem annyira a téma, mint inkább a stílus, a festmény és a festék megmunkálásának kreatív szabadsága számított, ami különösen a Műcsarnokban lehetett sokkoló 1959 tavaszán.

A nagy francia könyvkiállításról ellopott – már említett – Max Ernst kötet viszont csak 1959 őszén kezdte meg útját a budapesti műtermek világában. Lakner kölcsönadta KOVÁSZNAI GYÖRGYnek, majd Ország Lili is látta, és még sokan mások. Patrick Waldberg 1958-as nagy Ernst-monográfiájáról volt szó,<sup>30</sup> amely jó minőségű, színes képeken mutatta be Ernst „kapart” és „cuppantott” festményeit is, vagyis az 1920–1930-as években kifejlesztett grattage és decalcomanie technikákat, amelyek segítségével az 1954-es *Velencei Biennálé* nagydíjasa provokatív és paradox módon konfrontálta egymással Breton szürrealizmusát és Leonardo da Vinci realizmusát.<sup>31</sup> A szocialista realizmus és a szürrealizmus kontextusában a klasszikus reneszánsz utalás elsöre meglepőnek tűnhet, de maga Csernus is Jan van Eyckről beszélt a decalcomanie hatásmechanizmusa kapcsán,<sup>32</sup> a neki szimpatikus festői realizmus eredetét pedig Manet-n és Velázquez-en át egy másik híres naturalistáig, Caravaggióig vezette vissza.<sup>33</sup> Az ötvenes években pedig Manet és Degas mellett éppen a németalföldi festészet és van Eyck jelentette Csernus számára a festői realizmus egyik csúcspontját.<sup>34</sup> Márpedig ekkoriban Csernus és Lakner is egy korszerű, realista, figuratív festészetet akart létrehozni, amit OELMACHER ANNA keresztelt el pejoratívan *szürnaturalistára*.<sup>35</sup> Ernst paradox módon illuzionisztikus,

29 Konkoly Gyula Önéletrajzát idézi: KESERŰ KATALIN: *Variációk a pop art-ra*. Új Művészet Kiadó, Budapest, 1994, 20–21.

30 Ld. 5. sz. jegyzet

31 V.ó.: MAX ERNST: *Beyond Painting*. Wittenborn, New York, 1948

32 KIS TIBOR 1996, 30–33.

33 JEAN-LOUIS MURRIS: Beszélgetés Csernus Tiborral. *Művészet*, 1989/8., 28–31.

34 NÉMETH LAJOS: Csernus Tibor és a Kép. *Literatura*, 1987–88/1–2., 167., ld. [http://real-j.mtak.hu/1433/1/LITERATURA\\_1987-1988.pdf](http://real-j.mtak.hu/1433/1/LITERATURA_1987-1988.pdf)

35 OELMACHER ANNA: Fialat festő képei a Mednyánszky-teremben. *Magyar Nemzet*, 1964. március 5. Oelmacher fiatal festője a Csernus hatása alá került KORGA GYÖRGY volt. A *szürnaturalista* kifejezés Perneckzy Géza nyomán terjedt el: PERNECZY GÉZA: A magyar „szür-naturalizmus” problémája. *Új Írás*, 1966/11., 100–109.

a valóság lenyomatát magában hordozó (frottage, grattage), valós asszociációkat keltő, de mégis megtévesztő, másféle formákra és lényekre utaló festményei is ezért lehettek számukra érdekesek. Hasonló szellemben, Shahn egyszerre *naturalista* és *szürrealista*, *kritikai realista* és *groteszk* nézőpontja is a fotografikusnál mélyebb realitás megragadhatóságának szempontjából lehetet igazán izgalmas a *szocialista realista* Magyarországon. Éppen a sokszor és sokféleképpen megcsodált, ellopott, agyonnézegetett, el- és kisajátított Ernst és Shahn miatt lenne igazán érdekes egyszer együtt látni Csernus, Lakner, Gyémánt, KORGA GYÖRGY, Ország, Major, Ernst és Shahn, valamint más mágiikus (többek között IVAN ALBRIGHT, PETER BLUME és SZABÓ ÁKOS) és fantasztikus (például ERNST FUCHS) realisták műveit. Árvai Mária és Véri Dániel ugyanis példamutatóan feltérképezte a külföldi művészet láthatóságának alapját adó nyugati könyv- és folyóirat-topográfiát Budapesten (milyen könyvesboltokban, kulturális központokban, követségeken, könyvtárakban lehetett Skira albumokat vagy éppen francia és angol kortárs művészeti folyóiratokat lapozgatni), viszont még mindig nincs egy olyan intellektuális térképünk, *pszichogeográfiai atlaszunk*,<sup>36</sup> ami azt mutatná meg, hogy milyen *európai vizuális kultúrák* nyomai fedezhetők fel a magyar képzőművészek munkáiban. Márpedig éppen egy „könyves” kontextusban, a francia könyvkiállítás „virtuális” kontextusában válik igazán jól érzékelhetővé (illetve átérezhetővé) a valódi festészet materiálisan sokkoló élménye. Vagyis az, hogy a könyvek és a reprezentációk kultúrájához képest milyen óriási pluszt (és persze sokkot) jelenthetett a Párizsban is élő és dolgozó Csernus szürnaturalista *Saint-Tropez*-ja. Hiszen éppen a visszaemlékezésekben újra és újra megjelenő, és a *kulturális emlékezet medialitása* (fekete-fehér fotográfiák és filmek) által csak még tovább fokozott, színtelen szürkeség kultúráján belül lehetett óriási élmény látni a Nyugatról hazatérő Csernus meghökkenítően színes és életteli francia Rivieráját egy a Tanácsköztársaság emlékének szentelt állami kiállításon.

36 A *pszichogeográfiai atlasz* kifejezést Aby Warburg, Guy Debord és Georges Didi-Huberman nyomdokain használtam. V. ó.: GEORGES DIDI-HUBERMAN: *Atlas, ou le gai savoir inquiet. L’Oeil de l’histoire* 3. Minuit, Paris, 2011

SÜLI-ZAKAR SZABOLCS

## Klónia terei, helyei, tájai és térképe

### Ferenczy Zsolt: *Klónia*

Modem, Debrecen  
2020. november 21 – 2021. július 18.<sup>1</sup>

„Tény, hogy 1910 körül a biztos tér összetört. Megszűnt a tudás (savoir), a társadalmi gyakorlat, a politikai hatalom józan tere, a mindennapi diskurzus tere, mint az absztrakt tér, csakúgy, mint a kommunikáció csatornái és közege; de a klasszikus perspektivikus tér és a geometria tere is, mely a reneszánszban alakult ki görög hagyományokon (Eukleidész tanaiból és a logikájából), s a nyugati művészetben és filozófiában testesült meg, a település és a város formájában. Annyi megrázkódtatás, annyi csapás érte, hogy ma csupán erőtlén pedagógiai realitása létezik – nagy nehézségek árán – a konzervatív oktatási rendszerben. Az eukleidészi és

<sup>1</sup> <http://www.modemart.hu/kiallitas/klonia/>

FERENCZY ZSOLT: *Klónia*, kiállítási enteriőr, MODEM Előtérben: *Archeológia*; IAB-500 farokrész (az imitációs atombomba farokrésze). A szovjet repülőter titkai kiállítás kihelyezett tárgya ([www.soviet-airforce.com](http://www.soviet-airforce.com)), nincs benne sem pirotechnikai eszköz, sem robbanóanyag, így nem minősül robbanótestnek, csak kiállítási tárgy Vándor Károly jóvoltából, *Szovjet repülőter titkai kiállítás*, Berektúrdó



a perspektivikus tér, mint referenciarendszerek megszűntek, együtt olyan korábbi 'közhelyekkel', mint a város, a történelem, az apaság, a zenei tonalitás, a hagyományos erkölcs stb., valóban döntő pillanat ez.” (HENRI LEFÈBVRE)<sup>2</sup>

A helyek, tájak és reprezentációik iránt az utóbbi évtizedekben felfokozódott az érdeklődés. A tér, a hely és a táj, valamint olyan, egészen friss fogalmak, mint a „mélytérképezés”<sup>3</sup> körüli fokozott sürgésforgás korántsem újkeletű, s ha manapság egyre inkább dominál a humánföldrajzi szemlélet, abban óriási szerepe van az ún. „térbeli forradalomnak”. A huszadik század második fele „150 éve az első alkalom” – írja EDWARD SOJA, „hogyan az emberek térben gondolkodnak azonos betekintéssel az időről és a történelemről.”

<sup>2</sup> A szerző fordítása.

<sup>3</sup> A mélytérképezés a kialakulóban lévő megközelítés a térképészet és a bölcsészet kereszteződésében, amely a térbeli reprezentációkat és magát az elbeszélések módját is magában foglalja. Célja a helyek alaposabb tanulmányozása jelentős mennyiségű földrajzi adat feltérképezésével, több forrásból, beleértve a szépirodalmat, a művészetet, a történeteket és az emlékeket.



FERENCZY ZSOLT: *Klónia*, kiállítási enteriőr, MODEM

A tér és az idő egyenlőségének lételméleti állítása alapvető momentuma annak, ami végül a térbeli fordulattá nőtte ki magát.<sup>4</sup> A szemléletváltás néha csupán szeman-  
tikai, azaz terminológiai és metaforikus alapú, amely a „tér”, „hely”, „táj” és a „térképezés” fogalmak használatával függ össze, így jelölve ki földrajzi dimenziókat a kulturális termelés lényeges szempontjait. Azonban a térbeli fordulat ennél sokkal lényegesebb folyamat, amely magában foglalja a térbeliség fogalmának és jelentőségének újraértelmezését, hogy olyan új perspektívát nyújtson, melyben a tér minden apró részében ugyanolyan fontos elem, mint az idő, az abban kibontakozó emberi dolgok. Nemcsak azért releváns, mert minden térben történik, hanem azért is, mert kulcsfontosságú tudni, hogy hol, hogyan és miért történnek a dolgok. A tér és a hely fogalmi a kritikai gondolkodás központjába kerültek, így a földrajzi gondolkodás vitathatatlanul fontos szerepet játszott az interdiszciplináris vizsgálatok

4 Ld. erről MICHEL FOUCAULT: *Eltérő terekről. In Uő. Nyelv a végtelenhez: tanulmányok, előadások, beszélgetések.* Ford.: Sutyák Tibor. Latin Betűk, Debrecen, 147.  
HENRI LEFEBVRE: *La production de l'espace.* Anthropos, Párizs, 1974.

megkönnyítésben, gazdagabb kontextusba helyezve ezzel a társadalmi kapcsolatok és a kultúra folyamatainak megértését.

A huszadik század térbeli társadalmi elméletei már nem csupán a tér meghatározását emelték fogalmi készletükbe, hanem a helyét, sőt a táját is. A társadalmi tér és hely kapcsolatában JOHN AGNEW szerint<sup>5</sup> három kitételnek kell teljesülnie ahhoz, hogy a tér helyé válhasson: *a konkrét hely* megadhatja a választ a *hol?* kérdésre a másolható képet; *a lokalitás* a tér tényleges alakját jelöli, utalhat a szobában lévő falakra vagy a városokban fekvő parkokra és utcákra, valamint az ezzel együtt járó mindennapi tevékenységekre (munkára, szabadidőre stb.); végül *a hely szelleme*, amelyen az emberek egy adott helyhez fűződő személyes és érzelmi kötődését értjük. A tér és a hely különbözőségét a következőképpen fogalmazhatjuk meg: a tér általános, távolságot jelent és jellemzően nyitott, míg a hely egyedi, azaz a határolt és a közeli jelöli, ugyanakkor jelentéssel bír számunkra. Agnew szerint ezen „konceptuális ikrek” eltérései csak egymáshoz való viszonyukban definiálhatók és érthetők meg. A tér és hely egymáshoz való viszonyának elemzését a lépték és a méretarány fogalmi segíthetik, relativizálhatják. A lépték, ellentétben a méretarányal, nemcsak egy matematikai arányszám, hanem az egyén viszonyát is tartalmazó egység (ház, kert, szomszéd, város, nemzet, kontinens stb.). Így a hely ontológiai kérdés, hiszen különböző minőségekkel és aktivitással ruhazzuk fel bizonyos térbeli fogalmainkat.

A tér és hely fogalmi árnyalatait és jelentésbeli különbségeit alapvetően meghatározza az ismeretelméleti irányzat, melyből megalkotásuk/megfogalmazásuk kiindul. E dichotómia feloldására több diszciplína, például a kulturális földrajztudomány is kísérletet tett: egyik jellemzően elegáns – egyben vitatott – lehetősége a táj fogalmának bevezetése volt, amely

5 JOHN A. AGNEW: *Place and Politics: The Geographical Mediation of State and Society*, Allen & Unwin, Boston and London, 1987, 267.

egyszerre jelenthet konkrét területet, de a perspektíva végtelen terét is jelölheti.<sup>6</sup> DENIS COSGROVE legfontosabb állítása az, hogy a tér és a hely földrajzi koncepciója a táj motívumán keresztül vehet részt az intellektuális párbeszédben. A „táj nem csupán a világ, amit látunk, hanem egy konstrukció, a világ kompozíciója”, röviden „egy ideológiai koncepció”. Azaz a táj egyféle „látásmód”, melyben „az európaiak magukról és kapcsolataikról reprezentálták maguk és mások számára a világot”. A táj, mint „a világ kompozíciója és szerkezete”, amit „ki lehetett sajátítani egy önálló, individuális néző által, akinek a tér összetételén keresztül és a geometria bizonyossága szerint a rend és a kontroll illúzióját ígérte.”<sup>7</sup> A táj a tulajdonosuk által szemlélt, kisajátított birtok, amely rögzítheti és kontrollálja a földet annak térképi vagy tájképi reprezentációin keresztül úgy, hogy a valóságban a tervezést és az építészetet használja. A táj tehát egyáltalán nem semleges és tehetetlen, hanem társadalmi és kulturális jelentéssel és szimbolikával bír – egyféle „táj-ikonográfia”. A fokozottan megjelenő és több jelentésmódosuláson átesett tájfogalom, a reneszánsz Itália és a 16. századi németalföldi kultúrkör „találmánya”, egyféle individuális szociokulturális jelenség,<sup>8</sup> a hétköznapi élet és a társadalmi ideál kapcsolatának kultúrafüggő, jellegzetesen nyugati megközelítése.

#### A festő mint geográfus

„Földrajzi képzelet, a fizikai tér mögött rejlő földrajzi tér konstrukciójára hivatkozik, mely a tudatosság és attitűdök körül építi fel határait, gyakran nem veszi figyelembe vagy elhomályosítja a helyi valóságokat.” (EDWARD W. SAID)

Minden műnek lokációja van a világban, melynek ki kell fejeznie földrajzi képzeletét, amelyből ered.<sup>9</sup> Ferenczy sokszor rendkívül ironikus megfogalmazásában ezekben a lokációkban különösen érdekes, hogy miként *vannak a világban*. A kiállítás elsőként megidézett hőse, a holland kolonialista festő, FRANS JANSZ POST (1612–1680). FERENCZY ZSOLT kiállításának nyitóképe, a *Sötét anyag* című nagyméretű festmény, az amszterdami

6 DENIS COSGROVE: *Social Formation and Symbolic Landscape*, Wisconsin University Press, London/Croom Helm/Madison, 1998, 85.

7 Uo., 13, 15.

8 DREXLER DÓRA: *Táj és tájértelmezés*, Akadémia, Budapest, 2010, 41–42.

9 EDWARD W. SAID: *Orientalizmus*. Ford. Péri Benedek, Európa, Budapest, 2000, 672.



FERENCZY ZSOLT  
*Füstbe ment terv*,  
2015, akril, papír,  
100×70 cm

Rijks Múzeum *Kolonialista múlt* tárlatának alapművére, *Post Olinda lát képe* (1662) című festményére utal. Olinda egyike Brazília egykor leggazdagabb gyarmatkori városainak, a klasszikus földrajzi felfedezések ikonikus helyszíne, korábbi tartományi főváros. A festmény a romos katedrális ábrázolja, miután az 1630-as években a hollandok elfoglalták a területet a portugáloktól. Ennél azonban sokkal izgalmasabb, hogy a kép egyfajta túldíszített természet-lexikonként funkcionál: az előtérben a helyi faunának és flórának sűrített, egybe nem illő felvonulását láthatjuk, részben a bokrokba, romokra rejtve. Ez a sűrítés a biológiai és élettudományi, földrajzi látványtárokra emlékeztet, ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy a növényzet és az élővilág ilyen intenzitású együttállása korántsem képzelhető el a természetben. Festményén Ferenczy az eredeti képen található majmot és a különös élővilágot idézi meg, de tovább is viszi azt, urbánus lakóhelyére, Püspökladányba egy hulladéklerakáshoz használt vaskonténer képében és szubjektív, szürreális alkotói világába, a bizonytalanul növekvő, terjedő testetlen fekete anyag és az erős kolorista festékhasználat kontrasztjában.



FERENCZY ZSOLT  
Több profitot Mr. Sebának I–VII., (I., III., VI.) 2019  
rizstészta, Ø 15 cm; keret 7×37×37 cm

Festményeiben, installációiban, videóiban és kutatásában megidézi az égtájakat, a klasszikus és a 20. századi gyarmatosítás helyszíneit, a kolonialista ábrázolásokat és a szovjetek által ránk hagyott bombatölcséreket éppúgy, mint a debreceni vidámpark Vitéz János bódéját és annak figuráját. Sőt ezekről a különös, távolinak tetsző helyekről és tájakról kellékeket, eszközöket, fegyvereket, kvázi-antropológiai, földrajzi gyűjtéseket, látványtárcákat is prezentál, erősítve a kiállítás egészének szürreális és fülledt terét. A tájra mint kulturális képre, a reprezentáció egyfajta festői módjára tekint, ami strukturálja és szimbolizálja környezetünket. Ugyanakkor, ha táj és tájkép felfogásához annak vizuális és verbális reprezentációinak megértése és használata szükséges, fontos azt is felismerni, hogy Ferenczy képei egyben alkotói is magának a „tájnak”. „Geografizálja” a különféle panoptikus politikai hatalmakat, a látszólag különféle területeket és az eltérő időt. Ha a bemutatott világ mindig valakinek a kiállítása, akkor Ferenczy korábbi kiállítások kiállítása, az ő személyes földrajzi képzeletén, lokációján keresztül. Ferenczy a kortársba rántja a kolonialista és kapitalista látképet, ami egyszerre része és egyben aktív alakítója a hiperrealitásnak. Azaz szimulákrum, egy szimulációs kép, olyan, amelynek valóságosságát nem a hagyományos értelemben vett valóság, hanem a szimuláció aktusa, egy modell biztosítja. JEAN BAUDRILLARD a szimulákrumokról szóló szövegében Borges egyik novelláját idézi, ahol a kartográfusok a Birodalom valós méretű aprólékos térképét készítik el, ami pontosan lefedi a Birodalom egész területét. A Birodalom hanyatlásával a térkép is szétfoszlik, épp úgy semmisül meg, mint aminek a másolata volt. Baudrillard szerint Borges meséje mára a múlté: „a térkép előbbre való a területnél – ez a szimulákrum elsőbbsége –, ő hozza létre a területet, s ha újra íránk a mesét, ma a terület foszlányai porladnának szét lassan a térkép felszínén. Nem a térkép a valóságos, hanem az, aminek nyomai itt-ott láthatók még abban a sivatagban, ami már nem a Birodalomhoz tartozik, hanem hozzánk. Maga a valóság sivataga.”<sup>10</sup> Ferenczy festményei és installációi, objektjei elsődlegesen a megidézett és az azt alakító helyszínek modelljeihez képest. *Klónia* országa felülírja a brazil és a távolkeleti gyarmatok kolonialista képeit, a Hortobágy katonai tájsebeit és a fogyasztói társadalom szimbólumainak efemer (hullámkarton, fröccsöntött műanyag, rizstészta stb.) anyagait. *Klónia* térképének rajzolója maga a festő.

<sup>10</sup> JEAN BAUDRILLARD: A szimulákrum elsőbbsége, in KISS ATTILA ATTILA–KOVÁCS SÁNDOR s.k.–ODORICS FERENC (szerk.) *Testes könyv I.* Ictus és Jate Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1996, 161.

### A festő mint térképész

Második hősünk ALEXANDER VON HUMBOLDT (1769–1859) vizionárus gondolkodó, felfedező, és korának leghíresebb tudósa. A természetet az élet hálójának nevezte, ahol minden összefügg, élő organizmusként jellemezte a Földet és ezzel több mint egy évszázaddal megelőzte a Gaia-elméletet. Öröksége óriási, több helyet, növényt és állatot neveznek el róla, mint bárki másról, a Humboldt-áramlattól a pingvinig és számos hegyláncig, de ő az „infografika” alapítója és népszerűsítője is (jóval a kifejezés használata előtt), s már 1800-ban megjósolta az ember okozta káros klímaváltozást. Nemcsak a térképkészítés élén állt, hanem elsőként mutatta be tudományos adatait lenyűgöző látványtervek segítségével. A topográfiai térképeken az árnyékolás technikáját alkalmazta, feltalálta az izotermákat. 1799-ben Humboldt (és AIMÉ BONPLAND botanikus) elindult öt éves küldetésére, Latin-Amerika felfedezésére, ami jelentősen alakította gondolkodását, s legendássá tette világszerte. Mélyebbre merészkedett az esőerdőbe, mint korábban bárki, átkelt az Andokon, tudományos eszközök tucatjait cipelve magával, hogy mindent rögzítsen. Humboldt a mérések megszállottja volt, mégis hitt a képzelet erejében is. Első és legmegdöbbentőbb a természet összefüggő egészként való ábrázolása, az úgynevezett *Naturgemälde* volt, egy német kifejezés, amely jelentheti a „természet festését”, de magában foglalja az egység vagy a teljesség érzetét is. Ha a művek bizonyos „helyek” ábrázolását kínálják fel a nézőnek, amelyeket egyfajta imaginárius térben helyez el, azzal viszonyítási pontokat hoz létre, melyek révén orientálódni lehet. Ebben az esetben a

képzőművész munkáját is kartográfiai tevékenységnek lehet tekinteni, hiszen a térképészhez hasonlóan a festőnek is fel kell mérnie, tanulmányoznia kell azt a terepet, amelyet megmunkálni, reprezentálni készül. Meg kell határoznia, hogy az adott „tájnak” (megmutatandó anyagnak) mely sajátosságait fogja hangsúlyozni és mely karakterjegyeit fogja elfedni. Azaz a művész válogat és elrendez, kihagy és hozzátesz, szétválaszt és összesomos, hogy megteremtse a reprezentáció önkényes formáját. Azonban e kortárs tájképek térelbeszélési módja is többféle lehet attól függően, hogyan láttat és mi hogyan tekintünk rá. MICHEL DE CERTEAU<sup>11</sup> elkülöníti az utcai járókelő és a felhőkarcolóból letekintő ember nézőpontját és a kétféle perspektívához kétféle térelbeszélési gyakorlatot is társít: az előbbi az „útvonal”, míg utóbbi az ún. „térkép” típusú leírást jelöli. Míg a madártávlati, mondhatni isteni perspektívából történő térképleírásban a teória, a látás, az értelmezés kerül előtérbe, a felülemelkedéssel, azaz az egész átlátásával tulajdonképpen értelemmel látjuk az adott teret úgy, ahogyan csak egy mindentudó szerző tud megérteni. Az ilyen értelemben vett olvasás közben maga a befogadó is „geográfussá” válik, aki az Isteni „térképet” tanulmányozza, deríti fel és interpretálja.<sup>12</sup>

A képzőművészeti kartográfia a mélytérképezés, a térbeli reprezentációkat és magát az elbeszélések módját is magában foglalja, amennyiben egy narratíva mindig megmutatja önnön pozícióját, orientációját, nézőpontját is, vagyis egyfajta sajátos formába öntött, értelemmel bíró „világot” reprezentál.<sup>13</sup> Ugyanis mindenkinek megvan, már csak származásából következően is, az a sajátos perspektívája, „polarizációja”, mely az adott hely, az otthon „szelleméből” táplálkozik. A boldogtalan korszakokban vágyunk az egykori boldog korok „ösképszerű” állapotára, a művésznek ezt a térképét kell felrajzolnia, hogy kivezethessen a „transzcendentális

<sup>11</sup> MICHEL DE CERTEAU: Séta a városban. in BLASKÓ ÁGNES–MARGITHÁZI BEJA (szerk.) *Vizuális kommunikáció*, Typotex, Budapest, 2010, 355–367.  
<sup>12</sup> LÁSZLÓ LAURA: Irodalom és kartográfia. *Helikon* 65, 2019/2, 133–134.  
<sup>13</sup> ROBERT T. TALLY Jr: *Literary Cartography: Space, Representation, and Narrative, Geocriticism and classic American literature*, ld. <https://digital.library.txstate.edu/handle/10877/3932>.

FERENCZY ZSOLT  
*Bestiárium*, 2019 – 2020, dobozkarton, tus, változó méret



hontalanságból”.<sup>14</sup> S ebben az értelemben főhősünk, Ferenczy Zsolt is, mint a kiállítás – e „kartográfiai” produktum létrehozója – geográfus és térképész is egyben. Egyfajta „műdomborzatot” hoz létre azáltal, hogy tanulmányozza azt a terepet, melyet reprezentálni készül, kiválasztja, hogy az adott „tájnak” mely sajátosságait hangsúlyozza ki, s melyeket kevésbé, még ha ezt rendkívüli finomsággal és aprólékosan teszi is.

A helyek, terek és tájak különösen fontos szerepet kapnak Ferenczy Zsolt művészetében. A MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ földszinti, reprezentatív, hívős semlegességűnek látszó white cube kiállítóterében megidézett *Klónia* különös országa izgalmas értelmezési lehetőséget biztosít a tér- és helyszemlélet aspektusaiból. Különösen, amióta a művészeti és tudományos vizsgálódások arra is kitekintenek, hogy *hogyan* és *honnán* beszél a mű/művész, s nem csak arra, *amit mond*. Azaz miként viszonyul egymáshoz – ebben az esetben egy fiktív tájegység és „reprezentációja”. Ferenczy útirajzai, jegyzetei és festményei révén rajzolja fel *Klónia* vidékének szubjektív tájait és térképeit, hogy ebből következtetéseket vonjon le korunk társadalmára, megélt történelmünkre, elbeszéléseinkre és akár magára a művészetére vonatkozóan is.

<sup>14</sup> Uo.