

Balkon

2021_7

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest



9 771215 889001

ISSN 1216-8890 880 Ft



HERMANN ILDI

Emberek – London, New York
sorozat, 2018 (részlet)
40 x 40 cm, giclée print, 5/1 ed.

← i n s i d e e x p r e s s

**Fiatalképzőművészek
Stúdiója Egyesület**

studio.c3.hu

MÁTÉ DÁNIEL

melting directions, 2020
hoping for resurrection, 2020

4



**HORNYIK SÁNDOR: A kép
nagyága | Csákány István és
A kalapács álma**

10



**FEHÉR DÁVID: Felfüggesztett
virtualitás | When Art Meets
Society / When Society Meets Art**

15



**DUDÁS BARBARA: TÉRügyek |
keygÜRÉT | Spatial Affairs /
TÉRügyek**

19



**ISTVÁNKÓ BEA: A Mekk mesterség
temploma | Kisadózók – Laci &
Balázs kiállítása**

24



**NAGY GERGELY: Synchronicity
Maradandó maradék**



27

**NAGY EDINA: Hogyan legyünk jól?
Mindenek ellenére | GYÓGYÍR**



31

**CSATLÓS JUDIT: Kínzó kérdések
Hermann Ildi: Szerint a világ**



37

**MAJSAI RÉKA: „Az emberek
a véreshurkát is szeretik” |
Gerhes Gábor: DER PLAN**



40

**LÁNG ESZTER: Három az egyben plusz
egy útközben | Koscsó László, Laukó
Pál és Németh Géza közös tárlatáról,
valamint Géczi János 8 km című
kiállításáról**

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

Grafika:

ELN FERENC
elnferenc.com

Fotó:

ROSTA JÓZSEF
jozsef.rosta@gmail.com

Balkon

HU ISSN 1216-8890

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

Poligráf Kft.

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

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

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

Készült az EPC Nyomdában Budaörsön
Felelős vezető: Mészáros László

http://epcnymda.hu

t á m o g a t ó k


EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA


Nemzeti Kulturális Alap

HORNYIK SÁNDOR

A kép nagysága

Csákány István és A kalapács álma

MűvészetMalom, Szentendre
2021. március 19 – augusztus 8.¹

A *kalapács álma* egy komplex audiovizuális installáció, egy különös kultúra makettje, megvilágított terepasztala, ami képként, vetítésként, a falra vetülő árnyjátékként magába foglalja a múzeum terét és benne a nézőket is. Egy szofisztikált látványosságról, sőt spektakulumról van tehát szó, ami megdolgoztatja képzeletünket, miközben azzal is szembesít, amit GUY DEBORD Jacques Lacantól tanult: a kép lehet, hogy egy falon, egy vásznon, egy képernyőn vagy egy tükörben jelenik meg, de mi nézők nemcsak kívülről (isteni vagy humanista perspektívában) látjuk azt, mert valamilyen módon mindig benne vagyunk a képben.² Sőt egy kép, egy elképzelés, egy vízió, egy képekre épülő ideológia, avagy – Debord kifejezésével élve – egy képekből összeálló és részben objektíválódott világkép, egy *spektákulum* határozza meg azt is, hogy miként gondolkodunk a valóságról és benne önmagunkról.³ A képeink tehát valójában nagyon nagyok, rendkívül sok elemből állnak össze, rengeteg neuron és szinapszis munkája van bennük. A képek ugyanis igazából nem is teljesen valóságosak, hiszen elménk termékei,⁴ amelyben ott rezonál az összes létező és elképzelt kép a régi freskóktól és táblaképektől a mozgóképeken és a fotográfiákon át emlékeinkig és álmainkig ívelően.⁵

A *kalapács álma* tehát egy nagy, sőt *nagyon nagy kép* – CSÁKÁNY ISTVÁN⁶ álma és víziója a kultúráról. A vízió számtalan emlékképre, ikonra, vizuális toposzra és konkrét műtárgyra épül, amelyek egy része már látható volt a *Tükör által* kiállításon (2017) a Glassyard Galériában,⁷ ami viszont szervesen kapcsolódott a *Humboldthöhe* névre keresztelt *Velencei Biennále* pályázathoz,⁸ illetve az *Ismeretlen eredet* (2016) című szobor sztorijához is. Az *Ismeretlen eredet* ugyanis maga az álmodó kalapács, illetve annak egy „képe”: Csákány totemisztikus hatást keltő kalapácslányének szobrászati reprezentációja, ami már 2017-ben emlékművé vált a *Tükör által*

1 <https://www.femuz.hu/csakany-istvan-a-kalapacs-álma/> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2021. augusztus 30.)
2 „A kép, bizonyára, a szememben van, de én, én magam is ott vagyok a képben.” JACQUES LACAN: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Éditions du Seuil, Paris, 1964, 89.
3 V.ö.: GUY DEBORD: *A spektakulum társadalmá*. (1967), ford. Erhardt Miklós, Tartóshullám – Balassi Kiadó, Budapest, 2006
4 V.ö.: HANS BELTING: *Kép-Antropológia. Képtudományi vázlatok*. (2001), ford. Kelemen Pál, Kijárat Kiadó, Budapest, 2003
5 V.ö.: W. J. T. MITCHELL: *Mi a kép?* (1984), ford. Szécsényi Endre, in: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomen, valóság*. Kijárat Kiadó, Budapest, 1997, 338–369.
6 <http://www.csakanyistvan.com>
7 Csákány István: *Tükör által / A Mirror Dimly*. GLASSYARD gallery, Budapest, 2017. szeptember 27 – 2018. január 19, [https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/7d0bc9c2dac22e93f6dceb0b748bbbce](https://www.glassyard.hu/exhibitions/2017/7/17/aktulis-killits; a kiállítás részletes értelmezéséhez ld. még: FEHÉR DÁVID: Tünékeny zöld. Artmagazin, 2017/100., 18–22., ld., <a href=)
8 MUCSI EMESE – JUHÁSZ ANNA – CSÁKÁNY ISTVÁN: *Humboldthöhe*. Pályázat a 2017-es Velencei Biennále Magyar Pavilon kiállítására. Budapest, 2016, ld. http://veleenceibiennale.ludwigmuseum.hu/files/2017_palyazatok/04_Mucsi_Emese/P%C3%A4ly%C3%A4t%C3%A1zati%20dokumentumok/Velence_all.pdf

(homályosan) kiállítás *Sivatag* című installációjában. Az installáció centrális elemeként ugyanis már megjelent a kalapács 2021-es álmának korábbi verziója, nagyléptékű vetített kép: egy diorámaszerű tér képe egy hegy metszetével. Benne tárnák, barlangok, a hegy tetején pedig egy forgó emlékmű, az *Ismeretlen eredet* árnyképével.

Az álom és a vízió kiindulópontjának tehát a 2016-os *Ismeretlen eredet*, a kalapácslány szobra, amit CHRIS MARKER (és ALAIN RESNAIS) híres 1953-as filmje (*A szobrok is meghalnak / Les statues meurent aussi*)⁹ és az animisztikus törzsi kultúrák európai primitivizálása inspirált. A lény alsó része háromlábú asztal formájában meg is jelenik *A szobrok is meghalnak* filmben, ahol fontos és metaforikus szerepet kap az „ismeretlen eredet” felirat is, ami etnográfiai múzeumokban jelöli a ki tudja honnan származó, kvázi elrabolts és Európába hurcolt, vagyis az eredeti kontextusukból és kultúrájukból kiszakított, esztétizált és piacositott szobrokat. A *kalapács álma* tehát az *Ismeretlen eredet* álma, illetve az életre keltett, de legalábbis megmozgatott, animált, és *Felkelő kalapácsnak* (2017) keresztelt kalapácslány álma, ami értelmezhető az ismeretlen eredetű kalapács szobrot alkotó kultúra rekonstrukciójaként, újraalkotásaként, múzeumi reprezentációjaként. A merev emlékműként és étellel teli futurista szoborként is megjelenő kalapácslány ugyanis makettként, modellként, egy cselekvő entitás reprezentációjaként része egy hatalmas, diorámaszerűen felépített, terepasztalra is emlékeztető installációnak, ami ráadásul illuzionisztikus árnyjátékként is funkcionál, hiszen az erős fényekkel megvilágított terepasztal tárgyai és figurái rávetülnek a környező falakra.

A dioráma tér leginkább a természettudományi és a néprajzi múzeumok vizuális kultúráját idézi fel, ami jelen esetben nem a dinoszauruszok vagy az ausztrálopitekusok vagy a busmanok, hanem egy *fiktív lény* birodalmába kalauzol el. A dioráma eleveenségét tovább fokozza az audiovizualitás, vagyis az installáció zenei történése, ami egy egyszerre archaikus és ipariális asszociációkat keltő, hangzó realitásba ágyazza az árnyjátékokat. Az életszerűséget, illetve a realiztikusságot még tovább fokozza, hogy nem is egy klasszikus diorámáról van szó, inkább egy dioráma és egy installáció kicsit buherált hatást keltő kombinációjáról, ahol az alkotó érzékelhetően a rendelkezésére

9 <https://www.youtube.com/watch?v=IXIkzGWIAfo>

2021_7



CSÁKÁNY ISTVÁN
A kalapács álma, 2020–2021, installáció © Fotók: Deim Balázs



álló anyagokból, ikonokból és képekből barkácsolta össze a látványt. A különféle építőanyagokból, modellekből, makettekkel és műtárgyakból összerakott installáció-dioráma ráadásul – tárgyi és vetített mivoltában – kétszeresen is megidézi a *szimuláció* és a *szimulákrum* jelentéstartományait. A művész ugyanis fából kifaragott tárgyak és növények képét vetíti ki a falra, ami árnyjátékként a valóság realizisztikus illúzióját kelti fel. JEAN BAUDRILLARD szerint akkor köszöntött be a szimuláció kultúrája, amikor a reprezentáció, a testet öltő és tárgyiasuló kép, a műtárgy és az árucikk, a modell és a makett megkülönböztethetetlen lett a valóságtól: amikor a reprezentáció és a realitás, a térkép és a táj *koherens szövetet* alkot.¹⁰ Innen nézve különösen hangsúlyossá válik, hogy Csákány nem szimp-lán képekkel és szobrokkal, hanem diorámával és tárgyszerű, térbeli makettekkel dolgozik.

Amikor belépünk a múzeumi térbe, az üveglap mögött feltáruló dioráma-táj egy bányavidék reprezentációjának tűnik. A hatalmas tárnákban és a tárnák fölött a kalapácsolányok mellett óriásnak látszó spirális struktúrák, üvegfalak és kerítés-szerű fémhálók, fák és épített architektúrák tűnnek fel. Az architektúra egy része ismerős már a *Humboldthöhe* és a *Sivatag* világából, de ezúttal a kalapácsolány emlékműve hiányzik a képből, nincs ott a talapzaton. A néző mögött, a dioráma falra vetülő képén a fentiek túl még két nagyobb léptékű elem azonosítható be: a hatalmas filodendron a *Sivatag* installációból és két, elhalt, elszáradt örökzöldekből álló borostyánfal, amelyek betonvas struktúrája a *Lelet* (2014) vizualitását idézi fel. Az elhalt borostyánfal és a fából faragott filodendron falra vetülő képének eredete az üveglap mögött valódi tárgyként is jól beazonosítható: mintegy az installáció vázát, gerincét alkotják. Mellettük hangsúlyos szerepet kap a dioráma-hegy lábánál egy kifejezetten antropológiai indítatású elem is: a töprengő kalapács melankolikus alakja. Egy apró leddel megvilágított tábornút mellett ugyanis az életre kelt és dekonstruálódott kalapács

¹⁰ JEAN BAUDRILLARD: A szimulákrum elsőbbsége. (1981), ford. Gángó Gábor, in KISS ATTILA ATTILA – KOVÁCS SÁNDOR – ODORICS FERENC (szerk.): *Testes könyv I.* Ictus-JATE, Szeged, 1996. ld. <https://mediavadasz.info/jean-baudrillard-a-szimulakrum-elsobbsege/>

CSÁKÁNY ISTVÁN
A kalapács álma, 2020–2021, installáció © Fotó: Deim Balázs



szobor (*Felkelő kalapács*) üldögél, és talán sorsán, múltján elmélkedik, miközben a tűz persze egy kovácműhelyre is utalhat, avagy a kalapácsolány egyik lehetséges genezisére. A dioráma-installáció jól érzékelhetően a múlt (Csákány alkotói múltjának) elemeiből épül fel, amelyek egyenként is közös szocialista – filodendronok és borostyánok, bányászati és kohászati múzeumok, terepasztalok, öt éves tervek – múltunkra és *kollektív emlékezetünkre* reflektálnak. A kalapácsolány korábbi emlékművének helye azonban üres, a hegy tetején csak egy talpazat látható, a hegy oldalában pedig a „dekonstruálódó” és életre kelő kalapácsok – a *Felkelő kalapács* (2017) rokonai, fajtársai – tevékenykednek, ami arra utal, hogy talán éppen egy emlékmű, avagy egy legitim – emberi értelemben vett – *kultúra* létrehozása lenne a kalapács álma. A dioráma szereplőiként a felkelő kalapácsok egyúttal feltárják számunkra a lény anatómiáját is: kétszer nyolc egymásra állított kalapácsból épül fel, amelyet egy háromlábú asztal hordoz. A kalapácsok mélyebb, „antropológiai” vizsgálata innen indulva több értelmezési lehetőséget is megenged. Ha organikusan közelítünk a lényekhez, akkor leginkább valamilyen telepes állatnak tűnnek, amelyben kalapácsok állnak össze és működnek együtt. Inorganikus, illetve kibernetikus alapokon vizsgálódva viszont leginkább egy droidra gondolhatunk, illetve droidok társulására, melyeket vélhetően egy hálózatosan kapcsolódó mesterséges intelligencia irányít. A legismertebb ilyen entitás a *Star Trek Borg*-ja, ami ráadásul Csákányhoz hasonlóan a rendelkezésére álló anyagokra és eszközökre támaszkodva barkácsolja össze saját valóságát.

A *kalapács álma* üres emlékművétől a *Tükör által Siavatagán* át a *Humboldthöhe* pályázatig ívelően azonban egy másfajta, mondjuk úgy emberibb genezis is feltárlható. A *Humboldthöhe* ugyanis Az ismeretlen politikai fogoly (*The Unknown Political Prisoner*) Berlinbe tervezett emlékművének 1953-as londoni pályázatát gondolja újra,¹¹ ami végül nem realizálódott, és REG BUTLER nyertes pályázatának makettjét ráadásul egy magyar művész, SZILVÁSSY LÁSZLÓ rongálta meg a díjátadón. Butler emlékműve egy hatalmas és futurisztikus antenna-torony

¹¹ MUCSI EMESE – JUHÁSZ ANNA – CSÁKÁNY ISTVÁN: *i.m.*, 2016. ld. http://velencebiennale.ludwigmuseum.hu/files/2017_palyazatok/04_Mucsi_Emese/P%C3%A1ly%C3%A1zati%20dokumentumok/Velence_all.pdf



CSÁKÁNY ISTVÁN
Sivatag, (részlet), 2017, installáció © Fotók: Eln Ferenc

lett volna, amely összefonódik egy ember alakjával. A mű vélhetően a média, a kommunikáció és az ideológia jelentőségére utal a hidegháború leghidegebb időszakában, vagyis a hétköznapi emberek fölé tornyosuló audiovizuális, politikai médiát jelképezi, ami bármikor bárkiből politikai foglyot csinálhat. Szilvássy viszont vélhetően éppen a drámát és a tragédiát hiányolta a túlságosan is konstruktív és pragmatikus alkotásból, ami sok tekintetben jócskán megelőzte korát. Csákány viszont a saját – klausztrófób környezetbe helyezett és növényekkel sűrűn beültetett – Velencébe tervezett hegyének tetejére a médiapolitikai allegória helyére egy kalapács emlékművet helyezett, ami aztán a *Sivatag* installációban is felbukkant. Amíg Butler eredeti koncepciójában a telekommunikáció meglehetősen absztrakt módon, vonalhálóként, titokzatos geometriaként uralja az emberi figurát, addig *A kalapács álma*ban a vetítés, a projekció és a spektakulum kultúrája azt mutatja meg, hogy az ideológiák – legyenek akár totalitáriusak, akár liberálisak – nem pusztán egy hamis képet vetítenek elénk,

hanem *komplex nyelvi rendszerként* hatják át gondolkodásunkat és képzeletünket.¹² Csákány ALTHUSSER, CASTORIADIS és Debord illusztris párizsi posztmarxista társaságából talán a szituacionista pápához áll a legközelebb, hiszen nála is a világgépünket meghatározó ideológia *materialis* volta domborodik ki. A sokféle „vetített”, de anyagi valóságában is megjelenő tárgyon túl allegorikus értelemben a megvilágított dioráma főhőse, a kalapács is az anyagot, az anyag megmunkálását és megmunkálhatóságát reprezentálja. A tárgyakra és létező entitásokba lehorgonyzott árnyjáték így a legerősebb kortárs művészeti referenciához, WILLIAM KENTRIDGE árnyjátékaihoz képest is távolságot tud teremteni, amit csak még plasztikusabbá tesz a Csákányra jellemző, sajátosan kelet-európai barkácsolás, a *buhera*.¹³

A *kép* és a *vetített illúzió* intellektuális karrierje PLATÓN barlangjától DESCARTES és MARX camera obscuráján át tehát Debord imaginárius spektakulumáig ível, ami Csákány és Kentridge vizualitásában is ott rezonál. Debord szerint a spektakulum egyrészt egy árucikkékként objektívalódott világgép, másrészt az önmagunkról és a világ dolgairól alkotott képzeletünk összessége is. Az egyik gondolat LUKÁCS GYÖRGY nyomdokain haladva a képekre olvassa rá az eldologiasodás elméletét, a másik pedig Althusser elképzeléseit idézi, aki úgy gondolta, hogy az ideológia valójában nem más, mint a mindennapjainkat (hétköznapi vágyainkat és céljainkat) is

¹² Debord és Althusser mellett lásd még Castoriadis elképzeléseit is e tekintetben: CORNELIUS CASTORIADIS: *L'institution imaginaire de la société*. Éditions du Seuil, Paris, 1975

¹³ MÉLYI JÓZSEF: „Elég kelet-európainak érzem magam”. Interjú Csákány Istvánnal. 2012. december 4. ld. https://ludwigmuseum.blog.hu/2012/12/04/eleg_kelet_europainak_erzem_magam



CSÁKÁNY ISTVÁN
Ismeretlen eredet, 2016, beton, betonvas © Fotó: Eln Ferenc

meghatározó világnézetünk.¹⁴ Ha pedig a nyugati marxisták elméleteit átvettjük a keleti blokk kultúrájába, akkor a képzelet és a valóság, a vízió és a realitás egészen komplex viszonyrendszerét kapjuk. EVGENY DOBRENKO szerint a szocialista realizmus valójában egy spektákulummá vált szimuláció, egy vízió realizálása az emberi kultúrában és az emberi elmében.¹⁵ Vagyis Dobrenko bon mot-jával fogalmazva: nem a szocializmus hozta létre a szocialista realizmust, hanem fordítva történt a dolog. A szocialista realizmus ugyanis nem a szocialista valóság realista leképezése, hanem a szocialista valóságot formálták a szocialista realizmus képére.

Ebben a kommunista kontextusban a kalapács kultúrája az életre kelt szerszám paradox kultúrája, ahol a modernizáció energiái öntudatukra ébrednek. Csákány kalapácsa azonban érdekes módon nem

14 LUKÁCS GYÖRGY: *Történelem és osztálytudat*. (1923), Magvető Kiadó, Budapest, 1971; LOUIS ALTHUSSER: *Ideológia és ideologikus államapparátusok*. (1970), ford. László Kinga, in: KISS ATTILA ATTILA – KOVÁCS SÁNDOR – ODORICS FERENC (szerk.): *Testes könyv I.* Ictus-JATE, Szeged, 1996, 373-416.

15 EVGENY DOBRENKO: *Political Economy of Socialist Realism*. Yale University Press, New Haven, 2007

egy fémmegmunkáló kalapács, nem a sarló és kalapács embléma kalapácsa, hanem másfajta eszköz. Valójában egy betonba öntött nagy, póznaverő fakalapácsról van szó, amellyel egy fotó (1988) tanúsága szerint,¹⁶ egy múzeum helyét (maastrichti Bonnefantenmuseum) jelölték ki a nyolcvanas-kilencvenes évek fordulóján, egy teljesen letarolt egykori iparnegyed helyén, ahová egy új városrészt is terveztek, amiből azonban még semmi más nem épült meg. A fotó nagyon megtetszett Csákánynak, mert a kultúra meghatározó, ideológiai értelemben domináns szerepének, ha tetszik elsőbbségének – Dobrenko felől nézve –, teremtő erejének fontosságára mutatott rá. Csákányt amúgy is egész pályáján a politikai kontextusban létrehozott képek ereje, illetve a monumentális emlékművekké rögzített képek sorsa, élete és utóélete foglalkoztatta. Chris Marker és a *posztkolonializmus* felől nézve egészen pontosan az, ahogy az emlékművek is meghalnak, amikor elvesztik egykori jelentésüket, ágenciájukat. A múltat, Csákány múltját, víziójának, művészetének genezisének jeleníti meg a kiállítás emeleti, kvázi-ikonológiai részén a *Suspended* (2010) című metszet, ami akár a pálya első évtizedének összefoglalása is lehetne, hiszen egy emlékmű sorsára és képességére reflektál. PÁTZAY PÁL 1945-ös Raul Wallenberg szobra – a *Wallenberg emlékmű* – 1948-ban felállításra került ugyan, de felavatása előtt lebontották és Debrecenbe szállították. A Kígyóölő¹⁷ végül egy gyógyszertár mellé került, ahol nem a náciizmus és az antiszemitizmus, hanem a betegség elleni harc allegorikus alakjává vált annak ellenére is, hogy Pátzay a lernai Hidrát lebunkózó Herkules topozát aktualizálta az ezerfejű és állandóan megújuló, rasszista gonosz legyőzésének allegóriájaként. Az ugyancsak az emeleti térben felbukkanó beton kalapácslány (*Ismeretlen eredet*) nyilvánvalóan legalább annyira gazdag szimbolikával bír, mint Pátzay kígyója vagy Herkules bunkója. A kalapács ugyanis a munka és a kommunizmus szimbóluma, modern munkaeszköz, ami természetesen fegyverként is használható. Csákánynál azonban a szimbólum életre kel, ami Marker felől nézve a kommunizmus *totemisztikus* értelmezése felé vezet, ahol a kalapács egy törzsi társadalom utópisztikus animizmusának, mindent átjelkesítő, sztahanovista és modernista hitének totemje lesz. Ehhez képest viszont meglehetősen ellentmondásos az, hogy a kalapácslány egy fura, karikatúraszerű tripodon, háromlábban áll, ami egyrészt Chris Markeren keresztül a primitív, premodern kultúrákhoz vezet, másrészt az idegen, *nem-emberi* kultúrákat is felidézheti, egészen konkrétan H. G. WELLS marsi fantáziáit, azaz a *Világok harcát* (*The War of the Worlds*, 1897). A kalapácsok társadalmi tehát a *modernizmus* és az *animizmus* konfrontálásával a paródiától a sci-fiig ívelő asszociációkat hoz mozgásba. A kelet-európai buhera ráadásul a kalapács öntudatra ébredését a *posztkommunista iróniával* is összekapcsolja, hiszen végül is egy olyan fikatív törzsi kultúráról van szó, ahol nem a proletariátus hanem annak egyik szerszáma, szimpla eszköze, a kalapács ébred öntudatára. Manapság, a *posztantropocén* korszakában mindez egy még komplexebb megvilágítást is kaphat, amire már a *Humboldthöhe* anyaga és koncepciója is utalt. A kalapács felfogható egy sajátos ágenciával és kapcsolati hálóval rendelkező, Latour-féle *kvázi-tárgyként*, a kommunista álom pedig egy Morton-féle, beláthatatlanul nagy és életünket több szempontból is befolyásoló *hiper-objektumként*.¹⁸ A kalapácsok ebben a kontextusban nyugodtan ki is léphetnek az antropocén és kapitalocén eszközlétekből és létrehozhatnak egy teljesen önálló kultúrát, ami a Föld öncélú és fenntarthatatlan kiaknázását, a paradox módon életre kelt *technofil modernizmust* vizualizálja.

16 <http://www.csakanyistvan.com/#location1>

17 <https://www.kozterkep.hu/2405/kigyoolo>

18 BRUNO LATOUR: *Sohasem voltunk modernek. Szimmetrikus antropológiai tanulmány*. (1993), ford. Gecser Ottó, Osiris Kiadó, Budapest, 1997; TIMOTHY MORTON: *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2013



CSÁKÁNY ISTVÁN
Örökségünk, 2019, beton, betonacél, 140 × 140 × 100 cm
Tükör | Mirrow, 2016, fa, textil, neoncsövek, kábel, 200 × 145 × 20 cm © Fotó: Deim Balázs

Az emeleti, *kvázi-ikonológia* részben kap helyet a *Tükör által* (homályosan) kiállításban is látható önreflexív munka, a *Mirrow* (2016), egy neokkal megvilágított, vakkeretbe helyezett függönyszerű vászon, ahol a szó végén a „w” szándékosan köti össze a tükröt az ablakkal (window). Csákány függönyre emlékeztető tükrén ráadásul beazonosíthatatlan – ha tetszik ismeretlen eredetű – nyomok, árnyékok és foltok jelennek meg. Egy metaforikus regiszterben az ablak előtti koszos, viseltes, múlttal terhes függöny takarja el a tiszta képet, a kilátást, a rálátást a múlttra. A függöny ráadásul ZEUXISZ híres trompe l'oeil függönyén túl drapériaként természetesen magában hordozza Veronika kendőjének legendáját is, valamint a képek reprezentatív ideológiájának gyökereit,¹⁹ amelyek az izzadt kendő indexikus lététől a fotográfián át a fotografikus virtuális valóságig ívelnek. Múlthoz való viszonyunk komplexitását még tovább árnyalja egy fura koszorú a kalapácsok világában, ami az *Örökségünk* (2019) címet kapta. Csákány és a mi örökségünk nem más, mint BRUCE NAUMANN *Hand Circle* (1996) című munkájának parafrázisa, egy beton kézkoszorú, ahol az ujjak a szexuális aktus kézjelében fonódnak össze. A kapitalocén és a posztantropocén felől nézve a szexualitás végtelen körforgásának, az emberi faj *biológiai egocentrizmusának* emlékművét látjuk. Az emlékmű egy korábbi verziója, a *Beton koszorú* (2013) a *Beating Around the Bush* kiállításon²⁰ is látható volt a Bonnefantenmuseumban, amit részben a már említett maastrichti múzeumalapítási fotó inspirált, részben pedig a már szintén említett Chris Marker és Alain Resnais esszéfilm az afrikai rituális szobrászat európai félreértéséről és „primitív”

19 V.Ö.: HORST BREDEKAMP: *Képközpont*. (2015), ford. Nagy Edina, Typotex Kiadó, Budapest, 2020
20 *Beating Around the Bush - Episode #1*. Bonnefantenmuseum, Maastricht, 2014. február 2 – április 13., ld. <http://www.lost-painters.nl/bonnefantenmuseum-beating-around-bush-%E2%80%A8episode-1/>

kisajátításáról. Az eredetileg totemisztikus és animisztikus, tehát valójában élő szobrok ugyanis az európai múzeumi kultúrában „halnak meg”, vesztik el lelküket, cselekvőképességüket, ágenciájukat.²¹ A maastrichti kiállításához készült el a kalapácslányeket alkotó kalapácsok első beton verziója is *Úttörő* (2013) címmel, ami nagyjából a múzeum kiméréséhez használt nagy, fakalapács replikájának tűnik. A *kalapács álmanak* kiindulópontja tehát egy minden tekintetben valódi kalapács volt, amit Csákány egy szimbolikus regiszterben (*posztantropocén animizmus*) életre keltett, aztán elkészítette az elképzelt lény totalitárius asszociációkat keltő betonszobrát, majd megalkotta annak teljes kultúráját is. Végezetül pedig bennünket, nézőket is beemelt ebbe az allegorikus történetbe, hogy Markerhez és Debordhoz hasonlóan ráébredessen arra, hogy nem egy isteni pontból figyeljük és irányítjuk a világot, hiszen mi magunk is részei vagyunk annak nagyratörő álmainkkal és kínzó vágyainkkal egyetemben.

21 V.Ö.: PHILIPPE DESCOLA: *Beyond Nature and Culture*. (2005) University of Chicago Press, Chicago, 2013

Felfüggesztett virtualitás

When Art Meets Society / When Society Meets Art¹

aqb Project Space, Budapest
2021. június 12 – július 18.

Az utóbbi időszakban újfent sok szó esett a festészet sorsáról és jelenlegi helyzetéről. Arról, hogy mit jelent festményeket alkotni a mechanikus és a digitális sokszorosíthatóság korában. Egy olyan szituációban, amelyet a képek végtelen körforgása és elhasználódása, a vizuális ingerek túlkínálata határoz meg. Gyakran idézik David Joselit híres szövegét, miszerint a festészet önmaga mellé került,² vagyis egy folyamatos mozgásban lévő hálózat részévé vált, afféle *network painting*g, amelyre gyakran hivatkoznak *Painting 2.0*-ként a kortárs festészetelméleti diskurzusok egyik kulcsfontosságú kiállításának címére utalva.³

Ebben az összefüggésben talán beszélhetünk a kortárs médiumtudatos festészeztől úgy is, mint *felfüggesztett virtualitás*ról, mint időleges kilépésről a digitális körforgás anyagtalán és mesterséges közegekből. Egy 2016-ban megjelent esszéjében BORIS GROYS rendkívül pontosan leírta a *mechanikus* és a *digitális sokszorosíthatóság* közötti különbségeket, mintegy továbbgondolva Walter Benjamin közhelyszerűen ismert szövegét.⁴ Míg a *mechanikus sokszorosíthatóságot* a modernitás képelméleti problémájaként jellemzi, addig a *digitális sokszorosíthatóságra* egy eminensen kortárs dilemmaként utal, egy olyan korszak kihívásaként, amelyben minden korábbi időszaknál jobban fókuszálunk a jelenre. A mechanikusan sokszorosítható tárgyak megszüntették vagy legalábbis megkérdőjelezték az eredeti fogalmát és „auráját”. A digitális sokszorosíthatóság esetén azonban az „eredeti” – ha egyáltalán beszélhetünk ilyenről – nem is létezik tárgyi valójában. A kép maga nem más, mint digitális kódrendszer, fájl, amelyet különböző eszközök és felületek segítségével teszünk láthatóvá. A láthatatlan fájl láthatóvá tétele, mint performatív aktus, a mindenkor jelenben történik. A vibráló monitorok, kijelzők képei bár testi reakciókat váltanak ki, önmagukban mégis testetlenek. Láthatóságuk időleges, tárgyi valójukban nem hozzáférhető. Mindez elvezet az esztétika, a fenomenológia és az ismeretelmélet alapvető fogalmainak, a láthatóságnak, a tárgynak, a valóságnak és a hozzáférhetőségnek az újragondolásához.

Mi történik, ha a mechanikusan sokszorosított kép festménnyé lesz? Ez volt a pop art és a fotórealizmus alkotóinak legfőbb kérdése. Mennyiben

tartható fent a médiaképek megismételhetősége és a festői gesztusok megismételhetetlensége közötti dialektikus feszültség, amely egy képelméleti orientációjú, meta-festészeti jellegű képalkotás alapja lehet. Gondoljunk GERHARD RICHTER lépésről lépésre kibomló képelméletként is olvasható, polifonikus életművére, amely a 2000-es évekre már nemcsak a mechanikus, hanem a digitális leképezés festészet(elmélet)i kihívásaira, a pixelizálódó valóság esztétikai és filozófiai implikációira is reflektált. A benjamini kérdés újravagyalmazva a következőképpen hangzik: mi történik, ha a digitálisan sokszorosított kép festménnyé lesz? Mi történik, amikor időlegesen felfüggesztődik a virtualitás, és a testetlen kép megtestesül? A megtestesülés folyamata kapcsán nemcsak a virtualitás, hanem az absztrakció felfüggesztéséről is beszélhetünk – egyfajta realizációról. Még pontosabban, az absztrakció és a realizálás dialektikájáról. A képalkotás szükségszerűen elvonatkoztatás, a képcsínálás azonban szükségszerűen realizálás, amennyiben küzdelem az anyaggal, a test interakciója a testtel. Az elvont a lehető legkonkrétabb formában, festékrétegek konstellációjaként, a maga póre testiségében áll előttünk. Míg a digitalizálás szükségszerűen elanyagtalánít, addig a festészet szükségszerűen megtestesít. Lehet-e valami egyszerre anyagtalán és anyagszerű?

Ez a kérdés csakis költői lehet. A poszt-mediális festészet valódi ereje pedig ennek a feloldhatatlan kettősségnek a meghaladásában áll, Andy Warholtól, Gerhard Richtertől és Sigmar Polkétól Albert Oehlenen és Martin Kippenbergeren át egészen Christopher Woolig, Amy Sillmanig és Wayde Guytonig. A felfüggesztett absztrakció kérdése persze másképpen is értelmezhető: lehet-e valami egyszerre tárgyias és tárgynélküli. Lehet-e a tárgynélküli festészet tárgya a tárgyi világ, és a tárgyias festészet tárgya a tárgynélküliség. Feloldható-e az absztrakció és a figuráció kettőssége? Fenntartható-e az absztrakció tisztaságának utópisztikus eszméje? A fent említett művészek alkotásai ezekre a kérdésekre adott válaszokként is értelmezhetőek. A *When Art Meets Society / When Society Meets Art* című kiállítás ezt a – huszadik századi művészet egészét meghatározó – kérdéskört gondolja tovább, a huszonegyedik században fellépő, többnyire Y generációs művészek alkotásainak tükrében. A cím hasonlóképpen dialektikus, akár a fentebb vázolt gondolatmenet, miközben egy további fontos dilemmára is utal:



Kiállítás részlet ANNE NEUKAMP festményeivel, *When Art Meets Society / When Society Meets Art*, 2021. aqb Project Space, Budapest © Fotó: Biró Dávid

a társadalom és a művészet kapcsolatára, vagyis az avantgárd egyik legfontosabb kérdésére. Mi történik, amikor a művészet találkozik a társadalmi valósággal? Lehet-e a művészetnek társadalomformáló ereje? Mi történik, amikor a képek feloldódnak a közösségi médiában? Létezik-e az Instagram algoritmusaira optimalizált képzőművészet? Mennyiben írja felül a festészet testiességét – Isabelle Grawot idézve, *indexikus* karaktert⁵ – az a körülmény, hogy a műalkotások döntő többségével digitális kijelzőkön találkozunk? Felgyorsítja-e ezt a folyamatot a művészeti világ visszaszorulása a virtuális terekbe a pandémia idején? Válthat-e egy digitális adathalmaz (NFT) – vagyis egy eminensen tárgynélküli, mégis *per definitionem* egyedi és megismételhetetlen entitás – a műkereskedelem tárgyává?

Ezek a kérdések is nyitottak és költőiek. Azzal a közhelyszerű kijelentéssel azonban nehéz vitatkozni, hogy a mechanikus és a digitális sokszorosíthatóság korában sem változott meg az anyagszerű, testies táblaképfestészet jelentősége és kivételessége, amely alapvetően az elvonatkoztatás és a fizikai közvetlenség kettősségében áll. A virtualitás felfüggesztésében, egyidejű megszüntetésében és megőrzésében.

Jelen kiállítás alkotásai válasznak tekinthetők a mechanikus és a digitális sokszorosíthatóság okozta dilemmákra és ennyiben a technológia utáni festészet fontos példái. A szó különböző értelmeiben egyensúlyoznak az absztrakció és a tárgyiaság között. A kortárs vizuális kultúra

5 Isabelle Graw: The Value of Liveliness: Painting as an Index of Agency in the New Economy, in: Isabelle Graw – Ewa Lajer-Burcharth: *Painting Beyond Itself. The Medium in the Post-medium Condition*, Sternberg Press, Berlin, 2016, 79–101.; Isabelle Graw: Das Versprechen der Malerei: Anmerkungen zu Medienunspezifität, Indexikalität und Wert, in: Isabelle Graw – Peter Geimer, *Über Malerei. Eine Diskussion*, August Verlag, Berlin, 2012, 15–46.

1 Kiállítók: Batykó Róbert, Agata Bogacka, Felsmann István, Kristóf Gábor, Ulrike Müller, Anne Neukamp, Szinyova Gergő, Varga Ádám

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

3 Manuela Ammer – Achim Hochdörfer – David Joselit eds.: *Painting 2.0. Malerei im Informationszeitalter*, kat. Museum Brandhorst, München, Mumok – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Prestel, München, London, New York, 2015

4 Boris Groys: *Modernity and Contemporaneity: Mechanical vs. Digital Reproduction*, in: uő: *In the Flow*, Verso, London-New York, 2016, 137–146.



BATYKÓ RÓBERT
Caption this, 2021, olaj, vászon, 105 x 75 cm © Fotó: Biró Dávid | A művész és az acb Galéria engedélyével.

festészettörténeti hagyományokhoz. A festőgéppel lehúzott, destruálódó motívumok glitchszerű képzetében felsejlik az absztrakt expresszionista festészet egyszerre esetleges és irányított felületalakításának az emléke, a gondosan megtervezett kezelőfelületek látványa a konstruktivista képalkotást visszhangozza.

A festőgép hasonlatos a nyomdai géphez. A standardizált formaképzés és a nyomdai sokszorosítás szintén fontos kiindulópontja KRISTÓF GÁBOR-nak, aki az iparilag előállított panelek, tárgyak, felületek sajátos konstellációit – konceptuális remixeit – installálja a térben, legyen szó polcok elemeiről, golflabdák héjszerkezeteiről vagy szinterezett felületek polikróm monokrómiájáról, illetve a hitelkártyák esztétizált látványvilágáról. Kristóf legfontosabb sorozatai közé tartoznak Heidi (vagyis a Heidelberg nyomdai gép) absztraktjai – valójában ready-made-ként meglelt nyomdai nyomköpenyek, amelyekken egymásra rakódnak a festékek finom rétegei. Véletlenszerű festői palimpszesztet alkotva, a digitális képfájlok kinyomtatásából származó melléktermékeket, mint a táblakép lehetséges alternatíváit felmutatva.

FELSMANN ISTVÁN művészetének szintén standardizált elemek a kiindulópontjai: legodarabokból építi fel, majd bontja szét műveit, de- és rekonstruálva a művészettörténeti hagyományokat, a konstruktivizmust egy játékosan értelmezett dekonstruktivizmussá alakítva át, amelyben nemcsak a geometrikus absztrakció hagyományai értelmeződnek át, hanem a modernizmus képi toposzait önmagukba olvasztó digitális kezelőfelületek látványai is. A lego maga sem más, mint a modernizmus hagyományaiból táplálkozó modulrendszer, amely Felsmann művein az immár archaikusnak tetsző, pixeles képek alapanyagává válik. Megtestesíti és újraépíti a számítógép őskorából – az Y generáció gyerekkorából – származó digitális látványokat, sajátosan egyensúlyozva az absztrakció és a figuráció, a táblakép és a relief között.

A standardizált képalkotás egy másik formájából indul ki VARGA ÁDÁM: a nyomdászatban alkalmazott színkeverési mintákból, az ismétlődő horizontális sávok esztétikájából, és ezáltal nemcsak a hétköznapi látványokat értelmezi át, hanem a geometrikus absztrakció hagyományait is – a korai modernizmustól a festészet utáni absztrakción át egészen a Neo-Geo ipari karakterű formavilágáig. Varga – feltehetően Gerhard Richter *Színminta*-sorozatából kiindulva – hozza létre a CMYK színek számított generálta variációit, egy esetleges ornamenszerű alkotva meg, amely digitális fájlok tárgyasulásaként is értelmezhető, és ekként egyszerre konkrét és elvont. SZINYOVA GERGŐ művészetének visszatérő tárgya a képek végtelen áramlása, (variált) ismétlődése és az ismétlés során keletkező módosulások vizuális játéka. Az utóbbi években kifejlesztett egy sajátos festőtechnikát, amellyel a rizográf nyomatok effektusait ülteti át a festészetébe – az egymással érintkező, olykor egymást átfedő színmezők és foltok párbeszédét, a kollázszerű struktúrák finoman elcsúszó motívum-szekvenciáit, amelyek lépésről lépésre egyre konkrétábbá, tárgyasabbá váltak. Ikonok, piktogramok, emblémák, ikonográfiai sémák, olykor vulgáris, máskor játékosan enigmatikus motívumok reminiscenciái sejlenek fel ezeken a posztmediális alkotásokon, amelyeken egyre gyakrabban jelennek meg a művészet történetén és a kortárs vizuális kultúrán egyaránt átszűrt, rejtett, sejtetett narratívák. Egy másképpen értelmezett, sejtelmes narrativitás teszi különlegessé AGATA BOGACKA absztrakcióját, amely a színmezők, a faktúrák, a terek és a testek finom átmeneteire épül. Egymással érintkező, olykor

2021_7



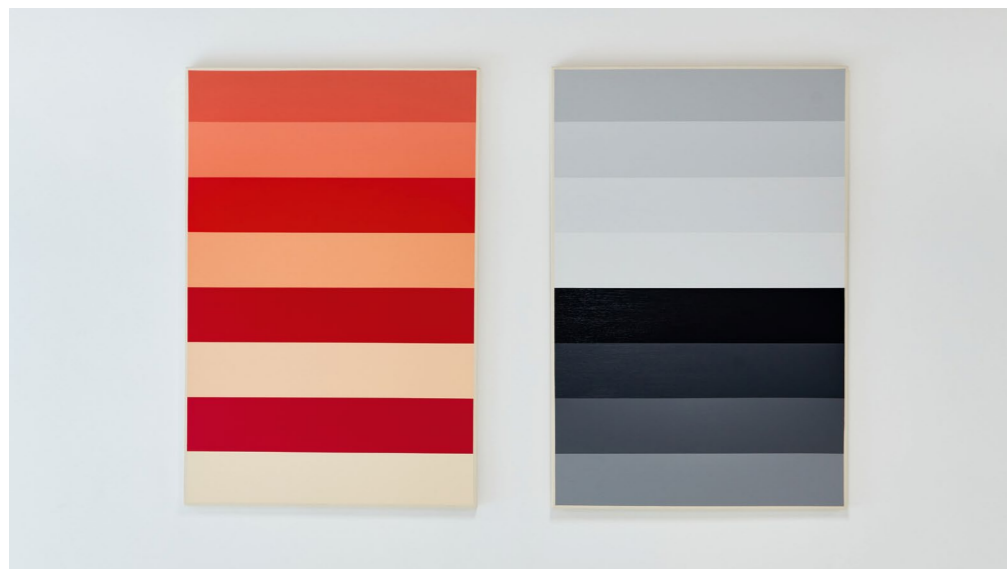
FELSMANN ISTVÁN
Supersymmetry I-IV., Lego, print, 42 x 32 x 1,5 cm ©Fotó: Biró Dávid

KRISTÓF GÁBOR
Burnout 1., 2021, ofszet nyomóköpeny, 128,5 x 175,5 cm © Fotó: Biró Dávid | A művész és a Kisterem Galéria engedélyével.





ULRIKE MÜLLER monotípiái, *When Art Meets Society | When Society Meets Art*, 2021, aqb Project Space, Budapest © Fotó: Bíró Dávid



VARGA ÁDÁM
MY: K, 2019, akril, vászon, 120 x 80 cm egyenként © Fotó: Bíró Dávid

Kiállítás részlet AGATA BOGACKA festményeivel, *When Art Meets Society | When Society Meets Art*, 2021, aqb Project Space, Budapest © Fotó: Bíró Dávid | A művész és Gunia Nowik Galéria, Varsó engedélyével.



egymásba olvadó felületek párbeszédére, amelyek mindig helyzetek, szituációk, kapcsolatok, érintések és érintkezések leképeződései, mindamelllett, hogy olykor tárgyias asszociációkat is keltenek. Az osztott képernyők látványát idézik – vagyis az egyre virtualizálódó emberi interakciók imaginárius tereinek adnak testiesen érzéki formát – különös, képzeletbeli tájak, arcok és testek maradványai, egy egyszerre virtuális és érzéki univerzum helyzetképei, amelyek szintén értelmezhetők az absztrakció művészettörténeti hagyományainak a kortárs vizuális kultúrán átszűrt újraértelmezéseiként, sajátosan párosítva a személyeset az univerzálissal. A modernista absztrakció hagyományai sejtlenek fel ULRIKE MÜLLER alkotásain is. A festményeken, szőnyegekben és grafikákon az absztrakció univerzális formái gyakran találkoznak stilizált tárgyias motívumokkal, amelyek asszociációk széles köre felé nyílnak meg. Müllert, akárcsak Bogackát, nem pusztán az absztrakció és a figuráció, illetve a modernista formaképzés, a digitalitás és a festészeti hagyományok kapcsolata foglalkoztatja, hanem a tesztaszaltatok és az ezekkel szorosan összefüggő nemi identitás kérdései is, amelyek kódoltan-burkoltan épülnek bele a művek rendkívül gazdag textúrájába. A textúrába, amely felfüggeszti, vagy legalábbis egy pillanatra megakasztja a virtuális képek áramlását. Matriális formát ad az anyagtalannak, hogy aztán az digitális képként visszakerüljön a végtelen körforgásba, a képek megfogható-megfoghatatlan láncolatába.

Jelentős kérdés, miképpen értelmezi át és írja felül a táblaképről alkotott fogalmait a képek mechanikus és digitális megsokszorozódása, a festészet történetének feltételezett vége, amely permanens végjattékká alakul.⁶ Végtelen véggé, ami valójában nem is vég, hanem inkább kezdet. Pontosabban a kezdet és a vég megkülönböztethetlenségének imaginárius tere. Körforgás, mozgás, permanens testi és virtuális jelenlét. *A When Art Meets Society / When Society Meets Art* című kiállítás ilyen testi jelenlőséggel való találkozásoknak, és a virtualitás időleges felfüggesztésének ad teret, és mindannyiunk számára feladatot is: megtapasztalni a művek virtuális testiességét és testies virtualitását.

⁶ Lásd erről: David Joselit – Elisabeth Sussman – Bob Riley (eds.): *Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, kat. The Institute of Contemporary Art, Boston, The MIT Press, Cambridge (Mass.) – London, 1986

DUDÁS BARBARA

TÉRÜGYEK | keygüRÉT Spatial Affairs / Térügyek

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
2021. április 29 – június 27!

Valós és digitális kiállítás, fizikai és számítógép által generált terek találkozása, *hibriditás* – nemzetközi kooperáció világjáró idején. A *Spatial Affairs* kiállítás a *BEYOND MATTER: Cultural Heritage on the Verge of Virtual Reality* nemzetközi együttműködés keretein belül valósult meg, annak első kiállításaként.² A gyakorlati alapokon nyugvó kutatási projekt 2019-ben indult a ZKM Karlsruhe³ kezdeményezésében, számos európai partnerintézmény, így többek között a budapesti Ludwig Múzeum és a finn Aalto Egyetem⁴ bevonásával. A budapesti helyszínen április végén – a járványhelyzet miatt még látogatók nélkül – megnyílt *fizikai* kiállítást,⁵ és annak *digitális* kiterjesztéseként létrejött *Spatial Affairs. Worlding / A tér világlása* című digitális kiállítást⁶ május elején egy angol nyelvű online szimpózium is kísérte, *HyMEX // Hybrid Museum Experience Symposium* címmel.⁷

A *BEYOND MATTER* projekt fő célja annak a „virtuális állapotnak” a feltérképezése, bemutatása és megértése, mely – a projekt alaptézisének értelmében – mindennapjainkat, létezésünket leginkább jellemzi. Ez a virtuális fordulat, átalakulás az élet minden területére kihat: a valós és a mesterségesen létrehozott határai összemósódnak, az idő linearitása torzul, melynek hatásai és következményei a vizuális művészetek területén is megfigyelhetők, mind az alkotások létrehozása, mind azok kuralása, mediálása és befogadása vonatkozásában – mindez pedig új kihívások elé állítja a múzeumokat, kulturális intézményeket is. E komplex folyamat első lépéseként a *tér* (változó) fogalmának körüljárását, elemzését tűzte ki célul a projekt, mely a valós és digitális kiállítás mellett egy elméleti szövegeket és válogatott manifesztumokat tartalmazó, valamint kiterjesztett valóság- (AR) tartalmakkal kiegészített katalógus formájában is megvalósult.⁸ Ez azonban a *BEYOND MATTER* kutatási projekt első állomása csupán: a hosszútávú cél a különböző partnerintézmények

¹ A kiállítás résztvevői: MOREHSHIN ALLAHYARI, ANDREAS ANGELIDAKIS, BESOROLÁS ALATT (UNRATED), CAROLA BONFILI, ADAM BROOMBERG & GUY DE LANCEY & BRIAN O'DOHERTY, PETRA CORTRIGHT, AGNES DENES, ALEKSANDRA DOMANOVIĆ, LOUISE DRULHE, WOJCIECH FANGOR, STANISLAV FILKO, LUCIO FONTANA, DORA GARCÍA, SAM GHANTOUS, GULYÁS JÁNOS, HANS HOLLEIN, LAUREN HURET, JODI, HIROSHI KAWANO, KATARZYNA KOBRO, ALICJA KWADE, OLIVER LARIC, SAM LAVIGNE & TEGA BRAIN, JAN ROBERT LEEGTE, LOU CANTOR, STANO MASÁR, CILDO MEIRELES, ROSA MENKMAN, METAHAVEN, NAGY IMRE, GEORG NEES, OLAWUYI RÓBERT, PAUER GYULA, GORAN PETERCOL, SASCHA POHFLEPP & ALESSIA NIGRETTI & MATTHEW LUTZ, ANGELS RIBÉ, THE RODINA, RAFAEL ROZENDAAL, JEFFREY SHAW, ANDREJ ŠKUFCA, TAMKÓ SIRATÓ KÁROLY, VIKTOR TIMOFEEV, VÁRNAI GYULA; kurátorok: GIULIA BINI, NPLASCO-RÓZSÁS LÍVIA, ld. <https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/terugyek> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2021. augusztus 30.)

² <https://beyondmatter.eu/>

³ <https://zkm.de/de/aalto>

⁴ <https://www.aalto.fi/en>

⁵ A Ludwig Múzeumban megrendezett kiállításához egy virtuális túra is készült, így aki lemaradt a fizikai kiállításról, az utólag virtuálisan bejárhatja azt: <http://spatialaffairs.ludwigmuseum.hu/>

⁶ <https://spatialaffairs.beyondmatter.eu/en>

⁷ A szimpózium teljes anyaga – beleértve az előadások videóit is – elérhető a program honlapján: <http://hymex2021.ludwigmuseum.hu/>

⁸ *Spatial Affairs / Térügyek*. Szerk.: GIULIA BINI, NOLASCO-RÓZSÁS LÍVIA, JAN ELANTKOWSKI, FEIGL FRUZSINA, KÁLMÁN BORBÁLA. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2021 (angol változat: Hatje Cantz, Berlin, 2021). A katalógus esszéit Giulia Bini, Nolasco-Rózsás Livia, ADAM LOVASZ, SVEN LÜTTICKEN és CECI MOSS írták.

bevonásával olyan, gyakorlatban is használható tudásanyag összegyűjtése, összeállítása, ami művészeket, kurátorokat és múzeumi szakembereket (is) segít a „virtuális állapotban” való eligazodásban. A *Spatial Affairs* kiállításban szereplő modernista és kortárs művek, illetve manifesztumok a legkülönbözőbb módokon reflektálnak a tér vonatkozásában a tudomány és az információtechnológia fejlődésére, változására, egy részük ráadásul jóval a számítógépek elterjedése előtt készült. Éppen ezért a kiállítás még azok számára is izgalmas és élvezhető, akik maximum egyszerű felhasználó szintjén tudják kezelni az okostelefonokat és a számítógépeket, nem játszanak VR szemüveget is igénylő videojátékokkal, és úgy általában nem szoktak a robotok hatalomátvételének lehetősége miatt napi szinten szorongani.

A kiállítás egyik kezdő, a teret egészen elvontan értelmező műve HANS HOLLEIN osztrák építész *Építészet tablettából* (*Nemfizikai környezet-szabályozó készlet*) című 1967-es koncept alkotása, ami papírlapokra ragasztott tablettából áll, melyek bevétele különféle terek, épületek (illúziójának) megalkotására való képességet sejteti. Míg Hollein műve kémiai folyamatok által idézné meg az épített teret, addig VÁRNAI GYULA – a hazai közönség által jól ismert – *Átjáró II.* (1993) című lépcsős installációja fényhatásokkal kelt tér-érzetet a mű befogadójában, a fizikai valóság és múlandó illúzió határán egyensúlyozva. Ugyancsak az illuzionisztikus, másfajta, azaz pszeudó-tér kérdésével foglalkozott PAUER GYULA 1970-ben megrendezett, első *Pszeudó-kiállításának* tere is, mely a budapesti József Attila Művelődési Házban valósult meg, GULYÁS JÁNOS diplomafilmjének díszleteként. A közönség és a tér, a hiány és a jelenlét érzékeny viszonyát, a tér-érzékelés és tér-képzés efemer jellegét vizsgálta a katalán ANGELS RIBÉ *Egy megfoghatatlan tömeg jelenlétének bizonyítása* című, 1974-ben Montréalban megvalósult performansza, melynek során a térben elhelyezett ventilátor által generált hideg levegő jelölte ki az üresen maradó részt, ezáltal pedig az emberek helyét a térben.

A *Spatial Affairs* kiállítás legkorábbi – 1932 körüli – műve KATARZYNA KOBRO, s egyben a lengyel avantgárd egyik ikonikus műve, a *Térkompozíció* (8.), mely a szobrot saját fizikai valóságában, s ugyanakkor az azt körülvevő térrel együttesen létezőként értelmezi, tetelezi fel. Hasonlóan WOJCIECH FANGOR *Tér-tanulmány* című 1958-ban rendezett varsói



JAN ROBERT LEEGTE: Google térkép mint szobor / Google Maps as a Sculpture, 2017, archív nyomtat, plexi, akril, dibond, 80×80×80 cm | OLAWUYI RÓBERT: Kirekesztés / Exclusion, 2017 3D animáció, kijelző, ablakkeret, 122×75×12 cm | LAUREN HURET: Prófeciák a nooszféráról / Prophecies of the Noosphere, 2019, 4k videó, 2' | ALEKSANDRA DOMANOVIĆ: Grobari, 2009, kupacba halmozott, szegély nélküli tintasugaras nyomatok, 120 grammos papír (3500 oldal), 35×21×29,7 cm © Fotó: Rosta József | Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum

CAROLA BONFILI: Franz Kafka A Kastélyának vég nélküli vége, 3412 Kafka – Első fejezet / The Infinite End of Franz Kafka's Das Schloss, 3412 Kafka – First Chapter, 2018 CGI videó VR (HTC Vive Pro), 8'25"; hang: FRANCESCO FONASSI, grafikai tervezés: IMAGO és MILOŠ BELANEC; kivétel, CGI VIDEO 2', loop, hang: FRANCESCO FONASSI, grafikai tervezés: IMAGO; szobor (beton, PVC, 20×180×170 cm) © Fotó: Rosta József | Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum



kiállításá(nak rekonstrukciójá)hoz, mely az absztrakt művek bemutatása helyett elsősorban a festmények közötti térbeli viszonyok vizsgálatára helyezte a hangsúlyt. Izgalmas, a white cube múzeumi terek kánonteremtő szerepét boncolgató munkákkal szerepel a kiállításon STANO MASÁR is, aki az *Áthelyezett terek* (2012) című sorozatában olyan világhírű múzeumok, mint a londoni Tate Modern, vagy a New York-i MoMA kiállítótereinek egy-egy fal- és padló részleteiről készített, az eredetivel tökéletesen egyező replikákat. Az így létrejövő tér-másolatok egyfajta *teleportként* is értelmezhetők, melyeknek köszönhetően az azokba belemegyő látogatók – ugyan átmenetileg és átvitt értelemben csupán, de – a rangos nemzetközi művészeti intézményben találhatják magukat. Mind a valós, mind a digitális kiállításnak fontos aspektusa az *interaktivitás*, a különféle fizikai és virtuális terekben mozgó és változatos tevékenységeket folytató ember beavatkozása, bekapcsolódása a művek

által létrehozott térbe, világba. ANDREAS ANGELIDAKIS *Háziasított romjainak* (2018) átrendezésére invitálja a befogadót, VIKTOR TIMOFEEV nyomasztó hangulatú, performatív VR-játékra (*Fizikai kapacitás*, 2017), míg CAROLA BONFILI ugyancsak VR eszközök bevonásával KAFKA *A kastély* című művének potenciális, virtuális befejezését tárja a néző szeme elé (*3412 Kafka – First chapter*, 2018). A kiállítás virtuális kiterjesztését a holland THE RODINA design stúdió tervezte, lényege pedig egy olyan „online felfedezőkörnyezet”, melyben mind a látogatókat, mind a műalkotásokat változatos formájú, lebegő, mozgó avatárok képviselik, az egyes művek pedig a virtuális térben mozogva, „elkapva” lehet megismerni. Természetesen nem maradhattak ki a kiállításból a számítógépek és az internet fejlődésére reflektáló művek, illetve az olyan technológiai fejlesztések, mint a már említett VR, vagy akár a 3D nyomtatás, de a kiállítás kontextusában már-már „klasszikusnak” számító videó alapú művek sem. ALICJA KWADE *Esetleg a valóság* (2017) című installációjának középpontjában egy 3D technikával beszkenelt, majd az eredetivel egyező összetételű kőből kimart kő-másolat áll, a falakon pedig a kő szkennelési adatait tartalmazó forráskód 30.000 papírlapra kinyomtatott változata olvasható – rámutatva a mesterséges és az eredeti közötti, a kódokra és kódokról való le- és visszafordítás korlátozottságára –, mintegy időkapcsolaként dokumentálva a technika jelenlegi állását. LAUREN HURET *Prófeciák a nooszféráról* című 2019-es videóinstallációja a www-protokoll feltalálásának mozzanatából és fizikai helyszínéből – az Európai Nukleáris Kutatási

ANDREJ ŠKUFCA: Feketepiac: ógb végkifejlet / Black market: ógb ending, 2021, poliuretán, poliészter, akril, alumínium, változó méret © Fotó: Rosta József | Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum





VIKTOR TIMOFEEV: *Fizikai kapacitás / Physical Capacity*, 2017, egyedi szoftver és installáció (HTC Vive VR szemüveg, HD kijelző, székek, szőnyeg, kótél, TV) | ANGELS RIBÉ: *Egy megfoghatatlan tömeg jelenlétének bizonyítása / Constatation de la présence d'un volume immatériel*, 1974, installáció, változó méret © Fotó: Rosta József | Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum

METAHAVEN: *Információs egek / Information Skies*, 2016, digitális film, színes, hang, magyar, angol és koreai felirattal, 24' © Fotó: Rosta József | Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum



Szervezet székhelyéből – kiindulva egészen a világegyetemig és potenciális párhuzamos univerzumokig vezet, míg ANDREJ ŠKUFCA *Feketepiac: ógb végkifejlet* című, 2021-es szoborinstallációja egy még nem ismert világot szimbolizáló, élő organizmusokra is emlékeztető, tekerő forma, melyet mintha a *Stranger Things* című Netflix sorozat óriáspókszerű szörnye inspirált volna. Habár a rendkívül komplex kiállítás szervezése, valamint a *BEYOND MATTER* projekt egésze még a világjárvány kirobbanás előtt indult, a járványhelyzet miatti szigorítások pedig természetesen nem könnyítették meg a projekt működését és a kiállítás szervezését sem, mégis, az általuk felvetett kérdések és problémák talán a vártnál is aktuálisabbá váltak mára. Ebben az új világrendben, ahol a korábbinál is több virtuális, vagy legalábbis hibrid eseményt – meetinget, konferenciát, workshopot, kiállítást – szerveztünk, szervezünk, különösen fontos lesz figyelniük a projekt folytatására is: tagadhatatlan ugyanis, hogy a „virtuális állapot” már nem csupán egy futurisztikus gondolat, hanem létezésünket, lehetőségeinket és döntéseinket befolyásolva, sokszor meghatározva, élő és szerves részévé vált a mindennapjainknak.

2021_7

ISTVÁNKÓ BEA

A Mekk mesterség temploma

Kisadózók – Laci & Balázs kiállítása

Kiállítók: Antal Balázs, Hatházi László
Kurátor: Don Tamás

MODEM, Debrecen
2020. december 12 – június 27.¹

Eredetileg 1974–1975-ben került adásba a Pannónia Filmstúdió *Mekk Elek*, az *ezeremester* című bábfilm sorozata, de még a nyolcvanas évek végén, kilencvenes évek elején is sokat ismételték a televízióban, így Mekk Mester gyermekkorom egyik meghatározó és családi körben máig gyakran

¹ <http://www.modemart.hu/kiallitas/kisadozok/> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2021. május 7.)

HATHÁZI LÁSZLÓ és ANTAL BALÁZS
Részlet a *Kisadózók* című kiállításból © Fotó: Kocsis Ferenc



emlegetett hőségévé vált. Ahogy a címből is kiderül, a történet főhőse egy kecske, aki ezeremesternek adja ki magát, valójában azonban semmihez nem ért. Választott szakmái általában valamilyen összefüggésben vannak az építőiparral: az egyik részben például, véletlenül egy olyan házat épít a disznó családnak, aminek se ablaka, se ajtaja. Bár minden mesterséget illetően rendelkezik némi ismerettel, a rábízott munkákat vagy javításokat mégis mindig valamilyen nagyobb kár okozásával, vagy hiányosan végzi el, mindezt pedig okoskodással és követelőzéssel tetézi, fizetséget várva kontár munkájáért. Mekk Mester emiatt a családi szlengszótárunkban egyértelmű színonimájává vált a kontár, mindentbele amatőr barkácsolásnak. Ez a mentalitás pedig megszokott és majdnemhogy elfogadott velejárója bármilyen építkezésnek és felújításnak, melyek során a megbízó gyakran találkozik „vegyes” képességű mesteremberekkel. És hát valljuk be őszintén, ugyanilyen természetes a *mekkmesterkedés* a kisebb kiállítóterekben, ahol a jellemzően csak pár hétig, vagy hónapig tartó tárlatok bonyolult installációit a művészek saját kezűleg és sokszor technikai háttértudás nélkül igyekeznek



HATHÁZI LÁSZLÓ és ANTAL BALÁZS
Részlet a *Kisadózók* című kiállításból © Fotó: Kocsis Ferenc

megvalósítani. A megnyitó napjának utolsó pillanatos, eszeveszett kapkodása után pedig maradnak a lepotyogó képek, a falból kilógó, de félig beglettelt tiplik, vagy a felpöndörődő padlómatricák (true story).

De ne legyünk ennyire negatívak, hiszen homlokegyenest más a helyzet, mikor olyan művészek installálnak kiállítást, akik az építőipar területén is professzionális szaktudásra tettek szert. Épp ilyen LACI & BALÁZS (HATHÁZI LÁSZLÓ és ANTAL BALÁZS), akik jópár éve tevékenykednek – művészeti munkásságukkal párhuzamosan és jövedelmüket kiegészítve – díszítő-festőként. Legutóbbi, *Kisadózók* című kiállításuk pedig pontosan ezzel a kettősséggel foglalkozik. A tárlat még a múlt évben, december 12-én nyílt meg a debreceni MODEM-ben, de a pandémia miatt – sok más kiállításához hasonlóan – csak virtuálisan. A lazításoknak köszönhetően viszont június 27-ig hagyományos módon is megtekinthető volt a kiállítás. Ez pedig igen jó hír, mert a művészduó első önálló intézményi tárlatának anyaga – egy munka kivételével – kifejezetten erre az alkalomra és kifejezetten a MODEM legfelső emeleti kiállítóteréhez alkalmazkodva készült, ebben az értelemben tehát *helyspecifikusnak* tekinthető.

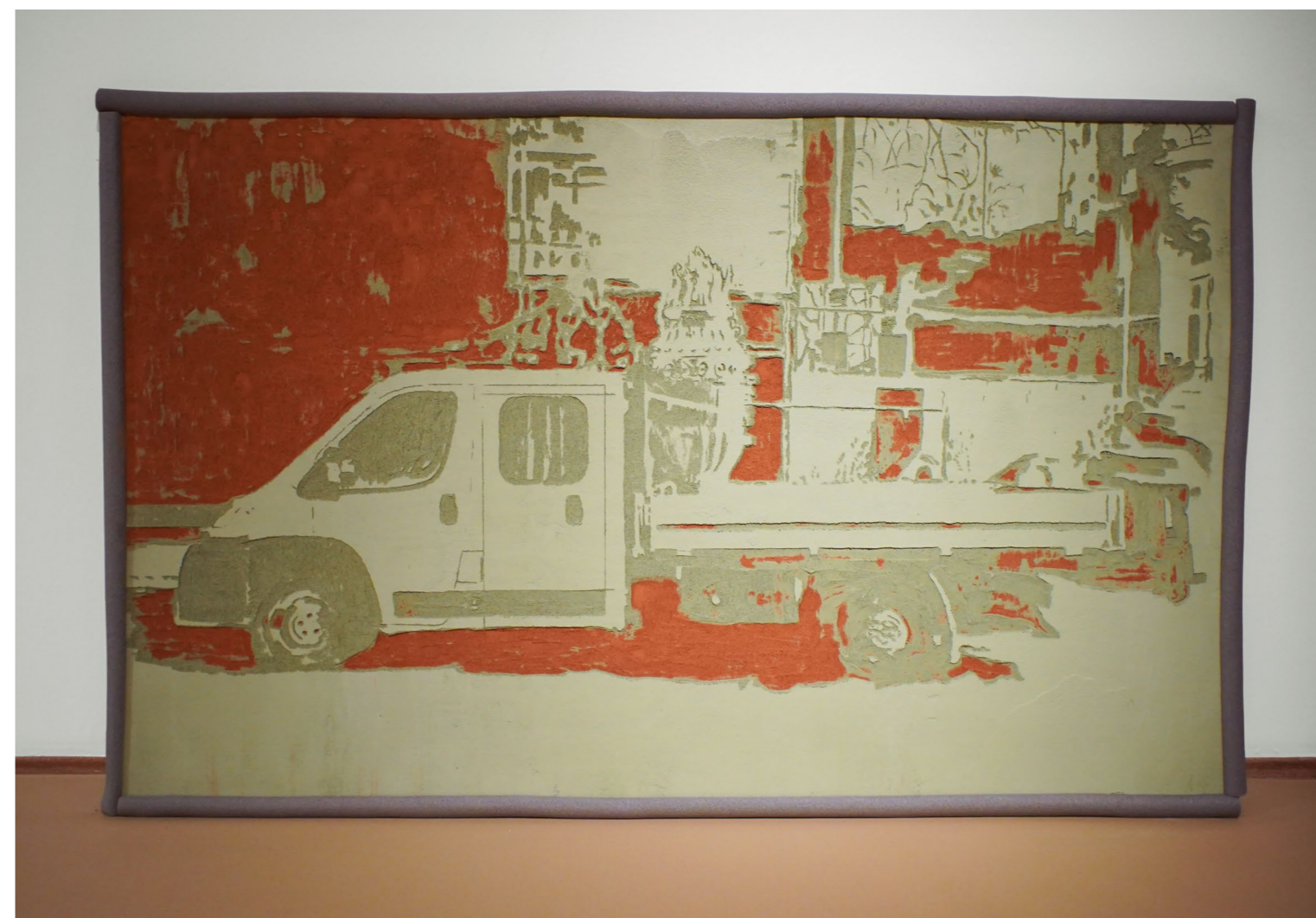
Laci & Balázs a kiállításon saját karrierjük kettősségéből kiindulva az építőipar és a képzőművészeti munka párhuzamát igyekeznek metaforaként művészeti installáció formájába önteni. A kiállítóterbe belépve – a párhuzam bemutatásának első számú eszközeként –, rögtön szemet szúrnak azok az anyagok, amelyek elsősorban egy építkezést vagy felvonulási területet szoktak jellemezni. Ugyanakkor, aki járt már műteremben, tudja, hogy az építkezéseken használt anyagok sokszor pontosan megegyeznek a művészek által alkalmazott alapanyagokkal is. A nagyméretű installációkkal dolgozó kortárművészt ugyanis, sokkal nagyobb eséllyel lehet fellelni beszerzés közben valamelyik külkerületi barkácsáruházban, mint a méregdrága belvárosi művészellátókban. Műtermeik pedig nem ritkán pontos másai egy vérbeli mesterember műhelyének és egyáltalán nem a *mekkmesteri* értelemben. A belépés pillanatában rögtön teljes kontaktusba is kerül a látogató az első ilyen, művészeti

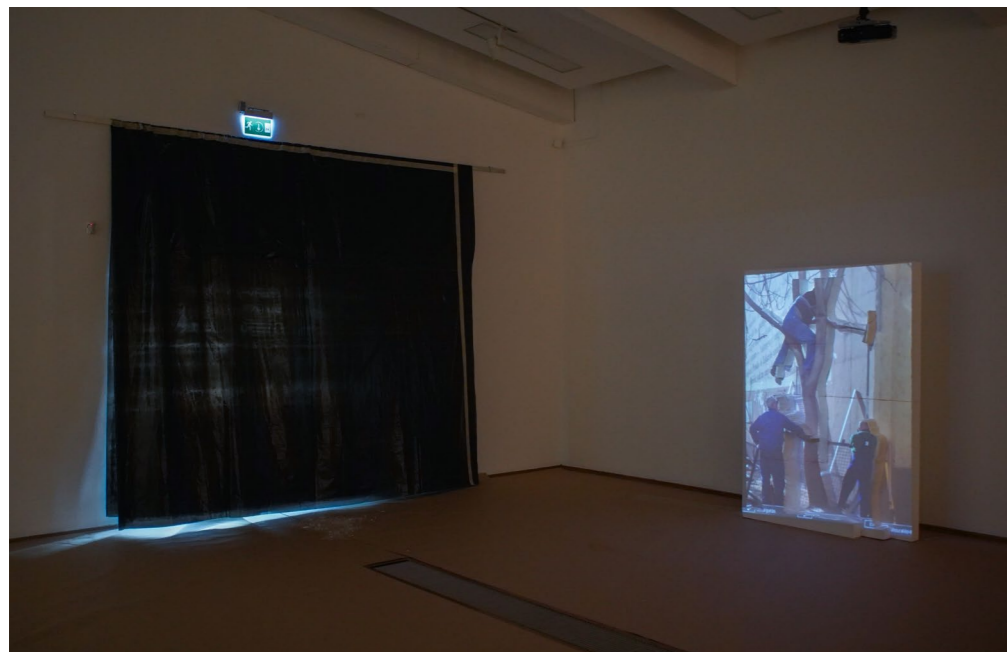
és építési területen ugyanolyan esszenciális anyaggal, azaz a fekete takarófoliával. A fólián, s egyben az installáció egyik legemblematikusabb darabján áthámozódva pedig rögtön a másodikkal is találkozunk: a műtermekben is szintén rendkívül tipikus barna hullámkartonnal, mely a kiállítás nagyobbik termének padlóját teljes egészében beborítja. Ha ettől még nem kerülnénk megfelelő hangulatba, akkor a poros/meszes bakancsnyomok, valamint az építkezési zajokból álló atmoszferikus hanginstalláció már egész biztosan megteszi a hatását, előkészítve a többi kiállított tárggyal való találkozást. Ebben a teremben alapvetően szellősre hagyott installáció legkarakteresebb tárgyegyüttese az a hat nagyméretű, különböző építési anyagokból (gipszkarton, PVC cső, cserépléc, alumínium panel) felépített oszlop, amely templomszerűvé alakítja a teret, megidézve a székesegyházak hajóinak tagolását és pillérsorait. Nehéz azonban eldönteni, hogy a templom szimbolikájának használata *ironikus* vagy *szakralizáló* gesztus, mivel a bejáratnál olyan hungarocell reliefekre vetített komikus építkezési jeleneteket látunk, melyek inkább a fent emlegetett kontár barkácslogikát idézik. Ez az ellentmondás pedig – és talán ez a tárlat gyenge pontja – kínzóan feloldatlan marad a kiállítás egészének megtekintése



HATHÁZI LÁSZLÓ és ANTAL BALÁZS
Részlet a *Kisadózók* című kiállításból © Fotó: Kocsis Ferenc

HATHÁZI LÁSZLÓ és ANTAL BALÁZS
Részlet a *Kisadózók* című kiállításból © Fotó: Kocsis Ferenc





HATHÁZI LÁSZLÓ és ANTAL BALÁZS
Részletek a *Kisadózók* című kiállításból © Fotók: Kocsis Ferenc



után is. Bár a kurátori szövegből,² valamint MÉLYI JÓZSEF frappáns bevezető falszövegéből³ egyértelművé válik a művészek személyes érintettsége, valamint felvillannak a téma komoly, például egzisztenciális vetületei, mégsem válik nyilvánvalóvá a művészek ezzel kapcsolatos álláspontja. Ezt a hiányérzetet pedig tovább fokozza, hogy a kiállításon eleve kevés emberi alak jelenik meg, ha pedig mégis, akkor nem maguk a művészek, hanem inkább a sztereotípiák parodisztikus, névtelen munkásemberei. A bejáratnál elhelyezett első relief-vetítésen például három munkás próbál beverni – meglehetősen lehetetlen módon, egy útban lévő fára felmászva – egy kerítéspóznát. A másik vetítésen egy inga-tag szigetelőanyag kupacra helyezett OSB vagy furnér lapot csiszol valaki, miközben kollégája arccal ráborulva fekszik a táblán. Talán alszik, talán részeg, esetleg mindkettő. A fenti képek származhatnak akár bármelyik magyar vígjátéksorozat munkásokat kifaragó jelenetei közül, vagy a *Gálvölgyi show* erőltetett paródiáiból. Az ilyen típusú és persze kétségtelenül gyakran látott történésnek megvan a maga (helyzet)komikuma, ugyanakkor a (ki)nevetés helyett érdekes lenne tudni, hogy ezen a skálán, ami a részeg melóstól a művészet templomáig tart, hol helyezik el például magukat az alkotók. Azok az alkotók, akik maguk is kétkézi építőmunkából tartják el részben magukat, feltehetően gyakran együttműködve a karikatúraként megidézett munkásokkal. A templomtér mellékhajóiban már-már hanyagul a falnak támasztva mutatkozik meg először a klasszikus értelemben vett képzőművészet, mégpedig négy sgraffito kép formájában. A reneszánsz korból eredeztethető és a szocreál építészetben is előszeretettel használt technika egy speciális épületdíszítő eljárás, melynek során egymásra felvitt különböző színű festett vakolatok felső rétegeit precízen visszakarják, kikarcolják, ezáltal pedig előtűnik a mélyben fekvő réteg színe. A meglehetősen unortodox módon, megerősített gipszkarton lapokra felvitt, stencilszerű képek – nem titokoltan – fotók alapján készültek és szintén építőipari jeleneteket ábrázolnak. Megjelenik rajtuk a tipikus platós kisteherautó, a csillárt felrakó és a malteros vödör mellett álló munkás, valamint az építkezéseken

2 DON TAMÁS: *kisadózók*. 2020. <http://www.modemart.hu/program/kisadozok/> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2021. május 7.)
3 MÉLYI JÓZSEF: *Laci&Balázs. Kisadózók*. Falszöveg a debreceni MODEM-ben. 2020.



HATHÁZI LÁSZLÓ és ANTAL BALÁZS
A hét színeváltóása | Részlet a *Kisadózók* című kiállításból © Fotók: Kocsis Ferenc

alkalmazott felvonulási szekrény, szakzsargonral fogalmazva a kalocsa is. A sgraffito technika alkalmazása nem előzmény nélküli Laci & Balázs esetében, hiszen a 2012-es *PLACC Fesztiválra*, Fodor Zoltánnal közösen már készítették egy nagyméretű köztéri muráliát ezzel a technikával a Váli utcában.⁴ A *Fix sarok* című munka elkészültét egyébként rendkívül alapos és izgalmas eredményekkel záruló művészettörténeti kutatómunka előzte meg, feltárva Kárpáti Anna *Ülő férfi (Fekete fiú, 1967)* című szobrának hátterét, valamint képes enciklopédiaként összefoglalva a mára már elfeledett alkotó életművét.⁵

Tovább haladva a térben, megérkezünk ahhoz az installációhoz, mely már a bejáratnál is magára vonja a látogató figyelmét. A terem végében elhelyezett instabilnak tűnő építmény a számítógépes passziánsz játék kártyahullását idézve, hungarocellapokra stencilezett, ismerősnek tűnő geometrikus sormintákból áll. A szigetelőanyagra

4 Ld. még https://www.kozterkep.hu/18782/sgraffito-kompozicio-illetve-https://indavideo.hu/video/Placc_fesztival
5 MÉLYI JÓZSEF online előadása a témában: <https://youtu.be/pDs64siqkCg>

fűjt rácszerkezet a klasszikus kézi számlatömbök táblázatának felnagyított és sematikus mása, utalva a kiállítás címére: *Kisadózók*. Mivel a kézi számlatömb napjai, az online és természetesen a NAV-val instant összekötött számlázóprogramok kötelezővé tételével tulajdonképpen meg lettek számlálva, így az installáció „le hulló” üres nyomtatványai a kézi számlázás *efemer emlékművének* is tekinthetők.

Az emlékművet, vagy ha tetszik, az oltárképet megkerülve megérkezünk a kiállítás másik termébe, azaz, folytatva a templomhasznalatot, a szentélybe. Az alapvetően sötét – és ezzel a szakrális terek hangulatát méginkább idéző – kisteremben rögtön megragadja a figyelmet *A hét színeváltóása* című installáció. A polikarbonát lemez csodálatos színei a kékből a zöldre hajlanak, közelebről szemlélve pedig az is nyilvánvalóvá válik, hogy a keskeny kapillárisokban valamilyen folyadék van. A technikai kivitelezés bravúrja mellett (a műanyag hajszálcsövek alapvetően nem folyadék hordozására készültek) ez az az installáció az, melynek témája is a leginkább betalál, reflektálva a kiállítás koncepciójára. A csövekben lévő folyadék ugyanis az a speciális vegyianyag, amellyel az építkezéseken használt mobil vécéket feltöltik. A hét elején még kék folyadék a hét végére – a napi használatnak köszönhetően – zöldre színeződik, így jelezve a tisztítás szükségességét. Az installáció így egyfelől értelmezhető egy tetszőleges építkezés kiterített időegyeneseként is, másfelől pedig illusztrálja azt a szükségletek általi kiszolgáltatottságot, amelynek egy építkezés összes szereplője – pozíciótól függetlenül – ki van téve, a mérnöktől a díszítőfésztől át az utolsó segédmunkásig. A kisteremben láthatunk további rövid komikus építkezési videótűdöket táncoló létralábakkal, stukkózással és uzsonnázással, emellett mini színes konténervárost, de tekintetünk folyton visszatér *A hét színeváltóására*... Bár csak ilyen pontos, precíz és gyönyörű lenne minden építkezés!

NAGY GERGELY

Synchronicity¹

Maradandó maradék

FKSE, Budapest
2021. június 8–26.²

Lenn a téren csend van és nyugalom / Semmi pánik, de gyász szívárog a falakon / Halál előtti csend és fények az arcodon / Én örülök annak, hogy itt lakom / Örülök annak, hogy itt lakom (SEXEPIL: I love Budapest, 1985)

Bámulatosan alkalmazkodtunk a helyzethez. Betáraztuk az élesztőt, a neten rendeltünk élelmiszert és háztartási eszközöket, maszkot húztunk, kézfertőtlenítőt vittünk magunkkal, de persze nem is igen mentünk sehova. Fellendítettük az online jóga-kurzusokat, a Netflixet, a kenyérsütős oktatóvideókat, soha zöldebbek nem voltak a szobanövényeink, eltüntettük a kondenzcsíkokat az égről, elhalkítottuk a forgalmat, meghallottuk a madarakat,

¹ A szöveg a 2021. június -8án elhangzott megnyitó szerkesztett változata.
² <https://hu-hu.facebook.com/events/275516464272362/> (utolsó belépés: 2021. augusztus 30.)

Maradandó maradék | FKSE, Budapest, 2021. június 8–26.
Részlet a kiállitásból. © Fotó: Biró Dávid



megosztottuk a riportokat a városainkban megjelenő szarvasokról. Megoldottuk, kihoztuk a dolgokat abból, amink volt, túl-éltünk és átvészeltünk. Persze, nem sikerülhetett ez mindenkinek. De itt, ebben az országban, igyekeztünk arra koncentrálni, aki életben maradt. Akinek megmaradt a munkája, lakása, családja, vagy legalább a szobanövénye. Az áldozatoknak így aztán nincs nevük és nincs arcuk, nincs rokonuk és ismerősük, csak *csendjük* van. Csak egy kavicsokból kirakott sor, mondjuk így: egy alternatív emlékmű emlékeztet rájuk a margitszigeti futókör mentén. Harmincezer kavics *and counting*.

Élünk, és ez a lényeg. Akarjuk vagy sem, vissza fogunk térni a *normalitásba*, csak éppen senki nem tudja megmondani ebben a pillanatban, hogy a normalitás az micsoda. Bármit elfogadunk normalitásnak: az úgynevezett vészhelyzetet, a fegyveres járőröket az utcán, a takarodót nyolc óra nulla-nullakor, a segélyek elmaradását, a *Kurzarbeit* sajátosan torz, hazai változatát, a kínait és az orosz, az operatív törzset, az alapítványi kiszervezéseket, az ingyenparkolást, amely legyőzte a vírust, egyszerűen végkimerülésig körözött a kocsijával, mert sehol nem

2021_7



Maradandó maradék | FKSE, Budapest, 2021. június 8–26.
Részletek a kiállitásból. © Fotók: Biró Dávid





Maradandó maradványok | FKSE, Budapest, 2021. június 8–26.
Részlet a kiállításból. © Fotó: Biró Dávid

tudta letenni... De persze: volt valódi választásunk? Valóságnak kellett elfogadnunk azt a korlátos és ellenőrzött kontextust, amelybe egyszerűen belekerültünk, és ahol azonnal elvesztettük a saját magunk fölötti rendelkezés jogát. Nem nagyon maradt egyéb, mint befelé figyelni, befelé keresni azokat a területeket, amelyeken megvethetjük a lábunkat.

Mégis, mi történt itt? Mi volt ez az egész? Azonnal megszülettek a magyarázatok. Az időből kiragadott év, kényszerzűnet, amely meg kell, hogy tanítson minket valamire.

Utolsó figyelmeztetés a természettől, ha így megy tovább (azaz úgy, ahogy előtte), akkor vége a világunknak. Lockdown, ami *slow down*-nak is beillik, meg kellett tanulni lelassulni, értékén és helyén kezelni a dolgokat, befelé figyelni. A természet visszavágott: túl sokat hasítottunk ki belőle, túl sok sebet ejtettünk rajta és most ránk szabadított valamit, ami végzetesnek bizonyult. Ciklikus ismétlődés, pestis, spanyolnátha, madárinfluenza, mi a probléma, ez mind ugyanaz volt, csak a globalizált világban most egy kicsit nagyobb szót.

Nagyapám tizennyolc évesen elkapta a spanyolnáthát. Felgyógyult belőle, de a fél tüdejével fizetett, onnantól kezdve csak a másik felével tudott lélegezni. Így viszont a második világháborúban elkerülte a katonai behívót. A spanyolnátha mentette meg az orosz fronttól? Fel lehet így is fogni. Mitől mentett meg minket ez az egy év?

Az itt látható művek többsége³ arra tesz kísérletet, hogy felmérje, összegyűjtse és új alakzatokba rendezze azt, ami *maradt*, a személyes szférákban, a fejünkben. A kiállítás felvetése, hogy az elmúlt egy év bezártóságában megszűnt a jelen, azaz megszakadt a kapcsolatunk a jelennel, a múlttal, illetve egy lehetséges jövőn lehetett töprengeni csupán, minthogy elvesztettük a jelenidőt, az itt és mostot, és egyszerre csak nem akadt senki, ténylegesen senki a Föld nevű bolygón, aki pontosan tudta volna, mi történik, mit kellene tenni és mi következhet utána.

Megváltozott az érzékelésünk, a világból egyre szűkebb és szűrtebb adagokban jött információ: ha a szobámat látom reggel, délben és este, ha nem élhetek kifelé, csak befelé, akkor óhatatlanul is máshova kezdem helyezni a fókuszot. Belső szabadság, erről beszélnék? Meglehet. Egy

3 Kiállítók: EITER TAMÁS, FISCHER JUDIT, GINK SÁRI, KORTMANN JÁRAY KATALIN, MENDRECSZY KARINA, MÉZES TÜNDE, MOLNÁR JUDIT LILLA, MURÁNYI MÓZES MÁRTON, SZEMZŐ ZSÓFIA, VARJU TÓTH BALÁZS; kurátor: MAJ AJNA

másfajta *szinkronitás*, amely másként helyez összhangba a dolgokkal és önmagammal. A karanténban új identitás képződik, vagy ha nem is képződik teljesen új, arra kényszerülök, hogy felülvizsgáljam a jelenlegit és létrehozak valamilyen egyensúlyt. A személyiség óhatatlanul valamiféle jelentést próbál találni mindabban, ami történik velem, narratívát keres és teremt, a *történetet* próbáljuk illeszteni. Nem lehet, hogy az eseményeket ne kösse össze semmi.

A művészet dolga – ha van egyáltalán bármi dolga – talán az lehetne ebben a helyzetben, hogy összeszedje mindazt, amiből építkezni lehet, amiből újrakezdeni lehet, a kizökkent időt, ha helyretolni nem is, de megmozdítani, eljuttatni valahová, ahol megint kezdeni tudunk vele valamit. Hogy legalább szinkronba tudjunk kerülni vele, megteremtünk megint valamiféle narratíva alapjait.

A jelen kiállítás kurátori bevezető szövege hivatkozik DETLEF B. LINKE német agykutatóra. Az ő egyik interjújában olvashatjuk a következőket: „A két agyféltekét egymással összekötő agyi hídnak körülbelül kétmillió rostszála van, és mindkét agyféltekében sokmilliárdnyi neuron található – ebből kiderül, hogy az agyi híd nem elégséges a két agyfélteke közötti zavartalan információáramláshoz. Nem csoda tehát, hogy ebből konfliktusok adódhatnak. Azt hiszem, ez hozzátartozik az ember normális sorához. Mindegyikünk küzd azzal a problémával, hogy két agyfélteke működését megfelelően összehangolja. Ám amikor ennek következtében egy agyrész funkciói részben kikapcsolódnak, az akár a nagyfokú kreativitás alapja is lehet.”⁴

Az a feltevés – az itt jelenlevő művészek vagy megerősítenek ebben, vagy megcáfolnak –, hogy a művészet olyan *gyakorlat*, amellyel ez az összehangolás, szinkronitás megteremthető. Szinkronitás a valóság és az idő között, az idő és az én között, az énen belül, mondjuk úgy, az agyféltekék között. Bekapcsol bizonyos funkciókat és időlegesen kiiktat másokat, így szabadítva fel az emlegetett kreativitást. Erre pedig még nagy szükségünk lehet, ha azt keressük, mitől fogjuk túlélni azt, ami van. Akkor is, ha közben nem felejthetjük el, hogy még gyász szívároga a falakon.

4 MONORY M. ANDRÁS – TILLMANN J. A.: *Ezredvégi beszélgetések*. Kijárat Kiadó, Budapest, 1998; bővített kiadás: Palatinus-Könyvek Kft., Budapest, 2000. ld. <http://www.c3.hu/~tillmann/beszelgetesek/beszelgetesek2.html>

NAGY EDINA

Hogyan legyünk jól? Mindenek ellenére GYÓGYÍR

Capa Központ, Budapest
2021. május 4 – augusztus 8.

A Capa Központban GELLÉR JUDIT kurátor válogatásában megrendezett, nemrég bezárt *Gyógyír* című kiállítás a honlap információi szerint¹ ez év májusában nyílt. Igazából azonban, sok más kiállításához és kulturális eseményhez hasonlóan már jóval korábban megnyílt (volna); az elmúlt másfél évben mindent felülíró járványügyi helyzet miatt azonban az eredetileg 2020-ra tervezett tárlat ez évre halasztódott. Ezt tulajdonképpen lehet, hogy nem lett volna fontos megemlíteni – de a kiállítás címe jelen helyzetben telitalálat: ennél aktuálisabb témafelvetést (t. i. az embereken

1 <https://capacenter.hu/kiallitasok/gyogyir/> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2021. augusztus 30.)

Gyógyír | Capa Központ, Budapest, 2021. május 4 – augusztus 8.
CSONTÓ LAJOS: *Kútya év, 2020*, (részlet a sorozatból) | FÁTYOL VIOLA: 204, 2019–2020, (részlet a sorozatból) © Fotó: Simon Zsuzsanna



egyre inkább eluralkodó lelki válság kezelésének lehetőségei, a mentális egészség megőrzésének, a „jól-lét” megteremtésének alternatívái) keresve sem találhatnánk.

A kiállítás ötlete és a művek/konceptiók – legalábbis egy részük – tehát már a világvárvány kirobbanása előtt létrejöttek, a pandémia csak megsokszorozta és felerősítette az addig is jelen lévő, a tárlat kiindulópontjaként szolgáló *válságdiagnózis* aktualitását. Hiszen a kényszerű bezártság állapotában a mentális egészség megőrzése, a szorongás, mindennapos félelmek leküzdése sokkal megterhelőbbnek bizonyult, mint „normális” körülmények között, és ebben a helyzetben még a kiállítás több művében feltűnő közösségek – egyáltalán bármilyen közösség – támogatása is elérhetetlennek bizonyult, ami tovább fokozta a helyzet kilátástalanságát.

Milyen árnyalatokat ad tehát hozzá a pandémia tapasztalata egy, alapvetően az öngyógyítás lehetőségeivel, saját terápiás megoldásokkal foglalkozó kiállítás recepciójához?

Ez a tapasztalat, azt hiszem, elsősorban érzékenyebbé tesz. Érzékenyebbé a nem a szó

hétköznapi értelmében vett „betegség”² – hanem az elszigetelődésre, a lelki instabilitásra, a sebezhetőségre, kiszolgáltatottságra. A bemutatott művek közül néhányra ezért 2021-ben különösen fogékony lehet a látogató, egész egyszerűen azért, mert a betegség tapasztalata az elmúlt másfél évben kollektív tapasztalattá lett, még akkor is, ha közvetlenül nem mindenkit érintett.

Ezek a művek azok, amik talán a szó leg-szorosabb értelmében kapcsolódnak a gyógyulás folyamatához és amiknek „előzménye” a művészek saját élettörténetében található – bizonyos értelemben tekinthetjük őket autopatografikusnak is, csak ez esetben vizuális eszközökkel elbeszél narratívákkal találkozunk. Ilyenek például CSONTÓ LAJOS „autoportré”-sorozata, a *Kutya év* (2020), vagy FÁTYOL VIOLA *204* (2019–2020) című munkája. Ez a két sorozat egymással szembeállítva az első terembe került és, bár esztétikailag kiegyensúlyozott hatást teremtenek, a kiállítást végigjárva azon gondolkodtam, nem lett-e volna szerencsésebb külön térben installálni őket. Így, egymás közvetlen közelébe helyezve szinte „összezárnak” a látogató feje felett, mintha egy láthatatlan buborékba léptünk volna be. Mivel mindkét munka egy kórházi tartózkodás idejét dolgozza fel – Csonató Lajos szívűtétjéből való felépülésének első, legnehezebb szakaszát dokumentálja, Fátyol Viola pedig koraszülött kisfiával a születés után a kórházban töltött heteket – a kórházi „élmény”, ez a művek közvetítette, sajátos, sokszor traumatikus tapasztalat annyira intenzívvé, szinte fojtogatóvá válik, hogy a két munka nem tudja erősíteni egymást: a köztük zajló párbeszéd inkább visszhang jellegű. Ami nem csökkenti a két mű értékét, de térben elválasztva egymástól talán több levegőhöz jutottak volna. Mindenesetre, ebben a teremben válik talán leginkább megfoghatóvá a személyesség, az egyén sebezhetősége, elsősorban Csonató Lajos munkája kapcsán, ahol szíven üt a kiállított naplóbejegyzések, a többször absztraktba forduló (ön)portrék őszintesége, a gyengeség, félelem, a betegség-tapasztalat

² A későbbiekben említésre kerülő, a kiállításához kapcsolódó előadás-sorozat, *A tükör. Pszichológia, analízis és fotográfia* meghívottjai – FORGÁCS PÉTER, GÁCS ANNA, ILLÉS ANIKÓ, PERENYEI MONIKA, JUDY WEISER – szinte kivétel nélkül felhívták a figyelmet az általánosan elfogadott és használt, csak kevesek által megkérdőjelezett „betegség” kifejezés problematikusságára, negatív konnotációira, a vele járó előítéletekre, árnyalatlanságára. A fogalom kritikai megközelítése az elmúlt másfél év tapasztalata alapján mostanra rendkívül időszerűvé vált. Ld. <https://capacenter.hu/esemenyek/a-tukor-pszichologia-analizis-es-fotografia/>



HODOSY ENIKŐ
Részlet az *Elérhető fény* című sorozatból, 2020, barryt, gyclée print, 40 x 60 cm

átütő jelenléte. Fátyol Viola teljes falat betöltő fotósorozata, a 204 darab anyatejes üvegről készült fotó, amelyekbe az édesanyák fejk és viszik a tejet koraszülött csecsemőjük számára, a maga monoton esztétikájával elvesz valamennyit ebből a közvetlenségből. Ugyanakkor a kórházi csempepés háttér vagy éppen a gyermekosztályok rajzfilmfigurás dekoráció előtt lefotózott üvegek, melyekben mindig kicsivel több a lefejt tej mennyisége, szintén ennek a törekedésnek a megjelenítői, amit csak fokoz a hozzá kapcsolódó intimitás, hiszen itt egy koraszülött kisbaba gyarapodásának is tanúi lehetünk.

Ez a fajta elemi közvetlenség nem szerves része a kiállításon látható többi munkának. HODOSY ENIKŐ *Elérhető fény* (2020) című sorozata a szemléletes „túlélési stratégia” bemutatására épül – a meditáció inspirálta, a karantén ideje alatt készült munkák között sok a természetfotó. Virágok, növények, köztük harmonikusan elhelyezett önarcképek – összességében egy kiegyensúlyozott, esztétikus sorozatot láthatunk, a befelé fordulás, megnyugvás, a testközelségben megtalált, újrafelfedezett természeti szép dokumentációját. A többnyire fekete háttér előtt fényképezett, helyenként holland virágcsendéletekre emlékeztető, szirmaikat hullató, vagy éppen saját súlyuk alatt meggörnyedő buja virágok és a titokzatos, fiatal női arc, kicsit kitakarva talán a virágok, bokrok érintésétől vörösre színeződött ujjakkal, nem beszélve a női tenyéren stigmaként látszó, szétnyomódott, vörös színű termésről – van benne drámaiság, kétségtelen. Ugyanakkor a sorozat esztétikája itt már esztétizálásba fordul át, ami megzavarja azt a törekény egyensúlyt, amit a finoman fényképezett tájképek, jó érzéssel megtalált részletek egyébként megteremthettek volna.

Az *Elérhető fény* SZATMÁRI GERGELY *Bellin, Hamburg, Augustenhof* (2008–2018) című sorozatából válogatott képekkel látható közös térben. Szatmári munkája valóban enigmatikus, nehezen dekódolható, és épp ez teszi érdekessé. A képeken a művész ismerőseit, barátait látjuk különböző élethelyzetekben, amiket nem mindig tudunk hová tenni. Megjelenik a gyász – fiatal nő feltűnő, piros-fehér virágmintás ruhában sirt és egy temető kertben, körülötte inkább türelmesen várakozó, mint összetörtnek látszó férfiak. Ugyanaz a ruha, ugyanaz a nő kockált szorongatva, barátnőjével egymást átkarolva – buli van, de vajon búcsúztató, vagy valami az előző képtől független esemény? Erre nem kapunk egyértelmű választ. Egy-máshoz érő, egymást átölelő emberek. A képek nem közölnek részleteket

a szereplők közötti viszonyokról, egyszerűen csak egy, adott esetben intim pillanatot rögzítenek. Nyilván közhelyesen hangzik, hogy a pandémia tapasztalatával a hátunk mögött ezek a pillanatok, egymás megérintésének fontossága és lehetősége mennyire felértékelődik, mégis így van, számomra a kiállításon ez a sorozat volt az igazi „gyógyír” – könnyedsége, megfejthetlensége, a fotókon látható emberek közötti találkozás megismételhetetlenségének ereje tette azzá: egy olyan sorozat, ami után az ember könnyebben vesz levegőt.

Emberek ha nem is baráti, de valamiféleképpen összetartozó csoportjai a főszereplői a következő teremben látható sorozatoknak, SZOMBAT ÉVA és SZÁSZ LILLA munkáinak. SZOMBAT ÉVA *Tutti Frutti* (2019) című, a nyolcvanas-kilencvenes évek divatját kultiváló, tárgyait gyűjtő, viselő mai fiatalokról készült sorozata – a címmel egyébként bajban vagyok, mert ott van egyfelől a nyolcvanas évektől kapható, gyümölcsízű, ragadós, rágós cukorka, a frutti, ami nekem is nagy kedvencem volt, aztán a vizuálisan brutális *Tutti Frutti* erotikus tv-show a német RTL palettájáról, a korai kábeltéves időszakból, és egy ugyanilyen nevű erotikus újság is létezett... szóval, nem vagyok biztos a cím forrását illetően, lehet, hogy egész egyszerűen a nyolcvanas-kilencvenes évek divatjának és populáris tárgykultúrájának összefoglaló neve (hogy a frizurákról már ne is beszéljünk, bár Samantha Fox sörénye nem gyakran köszön vissza azóta se...). A sorozat már csak témája miatt is igen látványos, szín- és formakavalkád, erre még ráerősít a képek tartalmához komponált keret. Portrék, fiatalok a kedvenc tárgyukkal, ruha- vagy bútoradarbjukkal – van itt minden, tévémaci, retrofotel, klasszik Coca-Cola.

Ugyanakkor persze ezek az emberek a fotós felfedező kedvének köszönhetően kerültek egymás mellé, mivel ugyanazon szenvedélynek (kornak) hódolnak: személyesen nem ismerik egymást, nem járnak közös klubba, nem találkoznak – hacsak nem online fórumokon. Szóval a sokak által „hóbortnak” tekintett szenvedély egyéni passzió, ténylegesen nem teremt közösséget, ki-ki a maga szórakoztatására csinálja, a kiállított anyagból nem derül ki, hogy hol több ennél. A sorozat, amellel, hogy meg van komponálva és erős vizuális jelenlétet generál a kiállításon, ahol a kiállításdesign is igen jól érvényesül, igazi nyomot nem hagy maga után és nyitva marad a kérdés, hogy egy second hand-ben talált kilencvenes

évekbeli ruhadarab adott körülmények között valóban „gyógyírt” jelenthet-e viselőjének?

SZÁSZ LILLA Lisszabonban és Budapesten készült képei az *Öndívatbemutató* (2020) címet viselik. A HAJAS TIBOR azonos című filmje (1976) inspirálta munkán az utca emberéről készült felvételek láthatók: emberek egyedül vagy párban, idősek, fiatalok, extravagánsak, hétköznapiak, jókedvűek (Lisszabonban inkább), mélabúsak (Budapesten), a kamera látványának, a fotózás pillanatának köszönhetően egy-egy másodpercre kiszakadva a mindennapok rutinjából – milyen megdöbbenő tulajdonképpen, hogy a fotózásnak még mindig van valami varázsa – szóval, egy *kitüntetett* pillanatot átélve. A kíséző szöveg tanúsága szerint pedig a fotós is valami hasonlót élhetett át a felvételek készítésekor: a képek elkészültéig tartó néhány perc, a kép alanyával való kapcsolatfelvétel izgalma, a kommunikáció, a kép elkészültét követő jó érzés közös a portré alanyával, közös az öröm, a néhány boldog pillanat összehoz, ami lehet, hogy arra a napra már gyógyír és ez több, mint elég. A képek mellett rövid videókon emberek láthatók többnyire közös szabadidős tevékenység, sportolás közben. Foci, görkori, szörf – jókedv, koncentráció, felszabadultság. Egyszerű videók, házimozi, semmi különös. *Tanulmányok a boldogságról*. 2020 előtt még nem tudtam volna mit kezdeni a címmel ezeket a kis etűdöket látva. Most már tudok.

A kiállítás számomra talán legnehezebben a tematikához köthető darabja, GYENIS TIBOR munkája és Bartha Máté képei közös térben kaptak helyet. Gyenis *Személyes döntés* (2020) című köztéri installációja már több külföldi helyszínen bemutatásra került. A kiállítótérben tulajdonképpen a két szöveges tábla – melyeken a MEGÉRI, illetve a NEM ÉRI MEG felirat szerepel – felállításának dokumentációjáról készült videók láthatóak, ahogy a művész segítőkkel vagy egyedül kihelyezi az adott helyszínre (parkba, az út szélére vagy éppen a lakott területtől távolabb) a munkát. Illetve, egy másik monitoron a két tábla között nyugszékeken fekvő Gyenist láthatjuk, aki helyét állandóan változtatva hol az egyik, hol a másik tábla mellé heveredik. Gyenis korábbi köztéri munkáihoz és akcióihoz hasonlóan ez a mű is zavarbaejtő, váratlan, nem nagyon tudunk mit kezdeni vele – és



SZÁSZ LILLA
Lány virágok
között, részlet az
Öndívatbemutató
című sorozatból,
2018, lambda print,
15 x 15 cm

tulajdonképpen ez is a cél. A művész nem vár el állásfoglalást, reakciókat, nem provokál, nem köteleződik el, egyszerűen csak látható helyen elhelyez két kijelentést. Két olyan kijelentést, amit, ha nem is mondunk ki gyakran hangosan, de magunkban rengetegszer ismételtünk, minden döntésünket, kisebbeket és fontosabbakat is a megéri vagy nem? kérdés alapján mérlegelünk. A bennem felvetődő kérdés azonban ott és akkor az volt, hogy miért pont ide és ekkor került ez a munka? A köztérre szánt művek kiállításában történő bemutatása nem problémamentes, bár a



BARTHA MÁTÉ
Két fotó a *Vasárnap* című sorozatból, 2020, giclée print, 70×70 cm egyenként



műfaj komoly előtörténetre tekinthet vissza. Ez a felvetés itt is releváns, még akkor is, ha az installálás a monitorokat keretező fotófalakkal jól van kitalálva, illeszkedik a kiállítóterbe. A mű kísérő szövege, melyben a művész a pandémia idején nyilván sokszoros jelentőségre szert tett egyéni felelősségvállalás, szolidaritás kérdéskörére szűkíti a megéri?, nem éri meg? kérdéskört, szintén nem ad magyarázatot. Ez a mű igazán eredeti kontextusában, köztérben lehet igazán érdekes, ahol kamatoztatni tudja a művészet egyik jól bevált és mindig megújulásra képes módszerét: a meghökkentést.

A kiállítás záróakkordja a BARTHA MÁTÉ *Vasárnap* (2020) című sorozatából készült válogatás. Első pillantásra nehezen értelmezhető képanyag, nem sok kapaszkodót ad – fortyogó kráterre kiégett villanytűzhely, habokból félig kiemelkedő, riasztó műanyag sellő, néhány képen emberek a tájban vagy épp otthon. Itt nem a természet, inkább az épített környezet dominál. *Vasárnap*. Pihenés, visszavonulás, szabadidő, család. De mi van akkor, ha *minden* nap vasárnap? Ha az addig kitüntetett nap lesz hétköznap, a pihenés, a szünet kényszerre? Ha nem magunk döntünk úgy, hogy megállunk, hanem minden megáll körülöttünk és ez minket is arra készít? Bartha Máté képei nem rajzolnak átfogó képet a helyzetről, inkább, az alkotó szavaival élve, annak *allegorikus* megközelítései. Semleges helyzetjelentések kiválasztott, de nem kitüntetett pillanatokról egy egészen sajátos helyzetben. Mindenképpen fontos megjegyezni, hogy a látogató nem maradt magára a kiállítás olykor rejtélyesnek tűnő képeivel. Egyfelől ott vannak a művészekkel készült videók,³ ahol az alkotók röviden beszélnek a kiállított munkákról. Másfelől pedig *A tükör. Pszichológia, analízis és fotográfia* című, a táralthoz kapcsolódó előadás-sorozat⁴ keretében a Capa Központ kényszerű zárvatartása alatt szakértők tartottak jól felépített, kompakt, mindenki számára elérhető online – jelenleg is elérhető – előadásokat. Utóbbiak mintegy elméleti keretbe foglalták a kiállítóterben látottakat, és újabb tanúságot tettek a fotográfia krízishelyzetek idején játszott rendkívüli szerepéről, legyen az az érintett egyén életének feldolgozása, vagy éppen általánosabb, absztraktabb megközelítés, melyekre a kiállítás is számos példával szolgált.

³ <https://capacenter.hu/esemenyek/bemutatjuk-egygyir-cimu-kiallitas-alkotoit/>
⁴ Ld. 2. sz. jegyzet

CSATLÓS JUDIT

Kínzó kérdések

Hermann Ildi: *Szerint a világ*

Inda Galéria, Budapest
2021. április 23 – június 11.¹

Megbízhatunk-e még a fényképekben, amikor a hétköznapjainkat formáló tapasztalatokat vagy a közös történelmünket akarjuk megfogalmazni, kérdezik csendesen HERMANN ILDI (1978–2019)² művei az Inda Galéria kiállításán. Az egyes sorozatokat a készítés motivációit és körülményeit leíró idézetek keretezik,³ melyeket egymás után olvasva kirajzolódik előttünk a fotográfus útja a kezdeti félszegségtől a magabiztos kapcsolatteremtésig, művészileg pedig a környezet érzékeny letapogatásától az egyéni és kollektív traumák megszólaltatásáig. Ha csak a felvételek tárgyát nézzük,

¹ <https://indagaleria.hu/exhibitions/136> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2021. augusztus 30.)
² <https://ildihermann.com/>
³ A szöveg további részében található idézetek a kiállítási vezetőből származnak, melyek eredeti forrása a *Nők Lapja Café*, a *mazsihisz.hu*, az *Artportal*, a *Fidelio.hu* és a *D1TV*, illetve Hermann Ildi saját szövegei.

HERMANN ILDI
Család ködben, Lányaink sorozat, 2011–, giclée print, 52,5×72,5 cm



a kiüresedett enteriőrök és az intimitás között húzódozó tágas terepen megfér egymással a szocialista korszak megkopott kultúrája, a testet felemesztő betegség, az abszurdnak ható tetoválások, a gyermek- és felnőtt univerzum szorongató kettőssége vagy az emlékezés és újrajátszás látható (vagy éppen rejtett) nyomai. Minden egyes rögzített tárgy, arc, jelenet – vagy éppen a hiányuk – dokumentatív szerepet kap, még azokban az esetekben is, amikor az ábrázolhatóság dilemmája kódolt, így ezek a művek elválaszthatatlanok a fénykép valósághoz fűződő indexikus kapcsolatától. Hermann Ildi ahhoz – a kortárs dokumentumfotó határait kitágító – generációhoz tartozik, amelynek első karakteres megjelenése a 2004-ben a Mai Manó Házban és a dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézetben megrendezett *Dokumentum ó – A valóság visszavág* című kiállításához köthető.⁴ Ekkor heves reakciókat váltott ki PETRÁNYI ZSOLT

⁴ *Dokumentum ó – A valóság visszavág. A mindennapok színeváltozása. Magyar Fotográfusok Háza – Mai Manó Ház, Budapest, 2004. május 14 – június 13.* Id. http://archiv.maimano.hu/andrekerterterem/20040514_dokumentum0/index.html; *Távolság / Distance*. Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros, 2004. április 23 – május 23.

felvetése, miszerint a dokumentarizmus egy lezárult történelmi kategória, amely kizárólag a médiaképhez képest fogalmazódhat meg újszerűen.⁵ Ebben az időszakban a web2 elterjedésével⁶ nagy ütemben megindult a társadalmi nyilvánosság átrendeződése, melyben az intimitás számos olyan aspektusa megjelent a köztérben, amelyek akár csak egy évtizeddel korábban is láthatatlanok maradtak. Jóllehet azóta kialakultak a magánélet nyilvános megjelenítésének a szabályai (melyek nem állnak távol a műtermi fotók rendezett, esztétikus én-reprezentációjától), az egykori kerekasztal-beszélgetésen elhangzott számos kétség és bizonytalanság ellenére az idősebb generáció látásmódjától és megközelítésétől gyökeresen eltérő vizualitást mutattak fel CSOSZÓ GABRIELLA, ELEK JUDIT, ERDEI KRISZTINA, FABRICIUS ANNA, FEKETE ZSOLT, FODOR JÁNOS, KUDÁSZ GÁBOR

ARION, LÁSZLÓ GERGELY, SZABÓ SAROLTA, SZÁSZ LILLA, TÓTH SZILVI és ZANA KRISZTIÁN művei. JOKESZ ANTAL és Petrányi Zsolt kurátori szövege „a valóság feltárásának személyes, naplószerű megközelítése” és „a fényképész és választott témája közötti bizonytalan viszony” (mely a képkötés legkülönfélébb személyes motivációit jelentette) mentén kapcsolta össze ezeket az alkotásokat.⁷ Tehát a digitális technika megjelenésével együtt a fotográfiai kép hitelességének újradefiniálása, valamint a kibontakozó közösségi média közegében átalakuló kommunikációs és képhasználati szokások függvényében értelmezték az új alkotói magatartásokat. Szintén ebben az évben készítette el Hermann Ildi *Közeg* címmel az első olyan fotósorozatát, amelyen felismerhetjük jellegzetessé vált alkotói megközelítését és a fanyar humort sem nélkülöző képi nyelvét. Önmagában véve jelentéktelennek tűnő tárgyakat, enteriőröket és térbeli összefüggéseket rögzített, amelyek a használói számára észrevétlenek maradtak vagy az érzékelésük perifériáján mozogtak. Az élet kereteit meghatározó láthatatlan környezet és az ebbe kódolt látens tartalom kettősége visszatérő elemmé vált az életműben, jóllehet a konkrét témáktól függően a „környezet” különböző alakokat öltött. Az Ina Galériában is látható, a Kádár-korban kialakult vikendházak világát bemutató *Nyarlók* (2006–2007), a szeretteik arcképeit (fényképek alapján) magukra varrató *Tetováltak* (2015–2019) vagy

5 PETRÁNYI ZSOLT: Már minden képet leexponáltak. / Every photo has been taken. Dokumentum 6. – A valóság visszavág / The reality strikes back, VárUcca műhely 2004/1-2., 4.
6 Az *iwiw* 2002-ben és a *facebook* 2004-ben indult.

7 *Kerekasztal-beszélgetés a magyar dokumentarista fotográfia irányzatairól, múltjáról és jelenéről*. A Fiatalok Fotóművészeti Stúdiója, Lumen Fotóművészeti Alapítvány, a Veszprémi Művészetek Háza és a VárUcca műhely folyóirat közös szervezésében. Csikász Galéria, Veszprém, 2003. december 12., A szöveg közzlése: A veszprémi vita, Dokk és Dokumentum, Dokumentum 6 – A valóság visszavág / The reality strikes back, VárUcca műhely 2004/1-2., 110–147.

HERMANN ILDI
NHL, 2007, részlet a sorozatból | *Lányaink*, 2011–2012, részlet a sorozatból



a Holokauszt-túlélőkről készített *Hiányzó történetek* (2017) sorozataiban a múlt tölti be ezt a szerepet, míg a *Lányaink* (2011–2012) esetében a nemi szerepekkel kapcsolatos társadalmi konstrukciók tükröződnek a szerepjátékokban és a játékkallatok gondozásában. Hermann maga úgy fogalmazta ezt meg 2004-ben, hogy „Olyan helyszíneket kerestem, amelyek végtelen egyszerűségük, minimalista leképezésük folytán széppé válnak a képen, holott funkciójukat tekintve igencsak távol állnak a szépség, illetve a harmónia fogalmától”. Hermann vizuális nyelve mégsem kizárólag az esztétikumra épül, hanem a lecsupaszított ártatlan tekintetben gyökerezik, amely úgy tesz, mintha elfelejtette volna a látvány értelmezésének megtanult mechanizmusait. A fényképeken a körülöttünk lévő valóság elemei elkülönült formákká, mintázatokká vagy felületekké válnak, és ebben a rendszerben a megcsillanó fényfoltok, az együttállások és hasonlóságok a magától értetődő valóság. Például egy festmény alatt látszó lábak nem a kiállítás látogatókra utalnak, hanem az ember és környezete egy hibrid

formáját hozzák létre; vagy a balett-rúdnál gyakorló gyerekek nem aranyos kislányok, hanem a társadalmi elvárások szabálytalan és esetlen megvalósulásai. Az alkotó mindezt azért éri el, hogy egy mentálisan aktív, de csupán szemlélődő pozíciót vesz fel. Kikapcsolja az észlelésből a mozgást, a tapintást, a szaglást vagy a hőérzékelést, legalábbis a statikus, távolságtartó, közönyös kompozíció ezt sugallják. Ez a lényegtelen jelenségekre fókuszáló, a váratlan formai együttállásokból építkező jelentésadás köti Hermann Ildit generációja többi tagjához. Az életműben a *Közeg* legközelebbi rokona – amint az Ina Galéria kiállítása is párhuzamba állítja a két művet – a majd tíz évvel később született *3 hónap 3 nap* (2011), amely csendéleteken keresztül fed fel egy bölcsőháiban elhunyt csecsemő után maradt hiányt. Az elmozdulás lehetőségét nélkülöző tárgyakat vizsgálva fokozatosan ismerjük fel a halál megmagyarázhatatlanságát és a gyász megélését segítő Európa-szerte elterjedt rituális cselekedetek nyomait az otthonosságától megfosztott lakásban. A letakart tükrök és monitorok a szimbolikus szerepükön túl ideiglenesen elveszítettek használati értéküket, hasonlóan a gyermek halálával okafogyottá vált eszközökhöz. Hermann akkurátusan dokumentálta az anyatejet elasztó gyógyszert, a pelenkázó asztalon maradt mágikus nyakláncot, a sarokban felhalmozott játékokat vagy a virágcserep alá szorult nejlon szatyrot. A funkciójukat veszített tárgyakban a halál értelmetlensége ölt formát, amit a képeken megmagyarázhatatlan forrásból érkező fények tovább fokoznak. Az amatőr fotográfiákon kompozíciós hibáknak észlelt ellenfény, a körvonalaikat elfedő derengés pedig az érzékelésünket is kibillenteli a megszokott mederből. Az elbizonytalanító fény és a személyes közeg megdöbbentő üressége kizárja a nézőt a fényképen látható világból. Ez az elidegenítő módszer

HERMANN ILDI
3 hónap 3 nap, 2011, részlet a sorozatból





HERMANN ILDI
NHL, 2007, részlet a sorozatból

Hermann Ildi kifejezetten személyes vonatkozású műveinek is a sajátja. A saját daganatos megbetegedését dokumentáló sorozatát (*NHL, 2007*) a modern tudomány és érzékelés racionális, medikalizált, megismerhető és töredékes testképével szemben hozta létre: „Mindenki a saját területét nézi: a fül-orr-gégész a torkom, a szájszabész a szájüreget, a belgyógyász a szerveimet és így tovább. [...] A végén tudatosodott, hogy tulajdonképpen terápia volt a fotózás, arról szólt, hogy eltávolítsam magamtól a betegséget, mintha nem is velem történe, és hogy ne azzal foglalkozzak, meddig tart még, hány kezelés lesz, mi lesz a hajammal és így tovább.” A sorozat mégsem a vizuális naplók bevett ábrázolásmódját használja, amely kifejezetten épít a kezeléseknél alávett egyén kiszolgáltatott helyzetére, többnyire alulnézeti perspektívájára, vagy a pszichésen és fizikailag egyaránt lemezelenített ember működésének leleplezésére.⁸ Hermann egészen más úton jár, amikor a számára idegenné váló test változásait és a gyógyítás közegét a saját testén kívülre helyezett nézőpontból figyeli. Jóllehet ez a legkülönbözőbb helyzetekben készített önarcképek és önábrázolások esetében egyértelmű, mégis az ettől eltérő tárgyú fényképek mutatnak rá az ártatlan tekintet megőrzésére. Az alkotó rettegett betegségre adott válasza – a nézői elvárásainktól eltérően – az abszurd valóság megragadása volt olyan kompozíciókon keresztül, mint ahol a lepedőbe csavart (talán a kemoterápiára várakozó) alakja mellett egy unalmas tájkép és egy giccses művirág látható. Hermann szemlélődő pozíciója és az abszurdítás iránti fogékonysága

8 A sorozatot 2012-ben HORVÁTH M. JUDIT *Privát képek* című, egy betegség feldolgozását, a kezelés és a gyógyulás folyamatát nyomon követő fényképeivel együtt állította ki CSIZEK GABRIELLA. A két hasonló tematikájú sorozat több tekintetben eltérő megfogalmazást használt, jóllehet mindkét mű személyes tapasztalatokat dolgoz fel. *Hermann Ildi / Horváth M. Judit: NHL / Privát Képek*. Magyar Fotográfusok Háza – Mai Manó Ház, 2012. május 11 – június 17., ld. http://archiv.maimano.hu/georgeeastmanterem/20120511_nhl-privat_kepek/horvath_m_judit.html; http://archiv.maimano.hu/georgeeastmanterem/20120511_nhl-privat_kepek/hermann_ildi.html

tükröződik a sorozat legmeggrázóbb képén is, ahol anya és kisgyermek elfordulnak egymástól, a kamera pedig egyforma kopasz fejüket rögzíti, melyeken azonos mintázatot rajzol a ritkás haj. Ha trauma feldolgozásként tekintünk a fényképezés folyamatára, akkor a hétköznapiok kérelmetlen prózaisága jelenti a kiutat a betegség és az orvoslás által előírt és kikényszerített viselkedési keretből, ami végeredményben nem kevésbé személyes, mint a legőszintébb naplók. Ez a hétköznapiaként vagy jelentéktelenként értelmezett szubjektivitás tetten érhető a *Lányaink* című sorozatban is a be- és átöltözés kellékeitől, a zsúrok menüjén át a műanyag állatokig. Mégis sok a bizonytalanság abban, hogy mit látunk a fényképeken: a családi albumokba illő beállítások váltakoznak az emlékezet szempontjából irreleváns részletekkel és jelenetekkel, a vidáman pózoló gyerekek fényképein pedig felsejlenek a halál és a szexualitás tabunak tekintett toposzai. Bizonyos esetekben egyetlen kép is magába sűríti ezeket a különböző beállítódásokat, mint például a fürdőkádban lebegő *Rozi állatokkal* (2012) esetében: a kislány, akinek arca körül szétterült vörös hajában műanyag dinoszauruszok úsznak, feltehetően csak tompán érzékeli a vízen átszűrődő

külvilág hangjait, így félig nyitott szeme a kötelék az ismert és biztonságos világhoz. Mégsem egy fürdőző kislányt látunk a felvételen, hanem a halálában is szépséges, ártatlan és szűzies Ophéliát.⁹ Persze nem tudunk elvonatkoztatni a gyermektől sem, ugyanakkor a halott gyermekek fényképei mindig megbotránkoztatják a felnőtt nézőt. Ezt a botrányt nem oldja fel sem az, hogy egy oly sokszor előadott játékot látunk, sem pedig a fényképet készítő édesanya személye. A felnőtt és gyermeki világ, valamint a felnőtt és gyermeki tekintet folyamatosan keresztezi egymást a sorozatban, és ezzel megkerülhetetlenül teszi az önvizsgálatot: van-e átjárás a kétféle létezés között, milyen kódok és sémák hozzák működésbe a sztereotípiákat, mit és hogyan értelmezünk a fényképeken, mit mutat meg Hermann Ildi. A fotográfiai dokumentum hitelessége és reprezentációs képessége húsbavágó kérdésként jelenik meg a *Hiányzó történetek* (2017) és a *HátraArc* (2015) című sorozatokban. A New Yorkban élő zsidók visszaemlékezéseit és portréit felvonultató *Hiányzó történetek* egyik alanya kitűnően megfogalmazta a Hermann is foglalkoztató dilemmát, amikor úgy kezdte mondanivalóját, hogy „Kétfajta túlélőt ismertem a deportáltak vagy gettóba zártak között: olyat, aki állandóan erről beszélt, és olyat, aki sosem beszélt róla. Átmeneti esettel nem találkoztam.” Az élet-történetet felölölő, részletes elbeszélés hangjai keményen és kérelmetlenül mondják el az egyéni sorsokat, miközben hosszabb-rövidebb ideig a falra vetülnek a rendezett enteriőrökben ülő elbeszélők portréi és a jórészt megsemmisült családi fényképek helyett néhány közeli részlet a lakásukból. Az egymás után hömpölygő történetek és vetített képek egymásra másolódnak, és ez akkor is létrehozza a közös múltat, ha a tekintetekben hiába keressük az egykor történetek és az átélte borzalmak tükröződését. A *HátraArc* sorozat NEMES-JELES LÁSZLÓ *Saul fia* (2015) című filmje forgatásán készített portrékból és (a film kiindulópontjaként is használt) három fényképből áll, amelyeket 1944 augusztusában készített a birkenauai Sonderkommando egyik tagja.¹⁰ A köz-

9 JOHN EVERETT MILLAIS naturalista szellemben fürdőkádba fektette *Ophelia* (1851–1852) című festménye modelljét, az egyébként szintén művész ELIZABETH SIDDALT. EGRI PÉTER: A pre-raffaeliták shakespeare-kepe, <http://www.holmi.org/2000/e3/egri-peter-a-preraffaelitak-shakespeare-kepe>

10 GEORGE DIDI-HUBERMAN: *Túl a feketén. Levél Nemes Lászlóhoz a Saul fia rendezőjéhez*. Ford. Forgách András, Jelenkor, Pécs, 2016, 9.



HERMANN ILDI
Rozi állatokkal, Lányaink sorozat, 2011–, giclée print, 103 × 73 cm

vetlenül a forgatás után készített fotókon a színészek már elveszítették a kontrollt a viselkedésük és megjelenésük fölött, kimerült, üres tekintetük érvényesül. A néző felfedezni véli a tekintetükben azt a számára elképzelhetetlen állapotot, amikor már túl vannak a halálfélelmen és az életakaráson. Ezzel szemben a tömeggyilkosság bizonyítékai, a valódi életveszélyben készített bizonyítékok a történetek nélkül nehezen felismerhetőek, a borzalom átadására alkalmatlannak tűnnek. Ugyenezeknek a képeknek a radikális másságát és nehezen értelmezhetőségét DIDI HUBERMAN a Sonderkommando tagjainak náci-kétől és az áldozatokétól egyaránt eltérő perspektívájában találta meg, mivel a fényképeket készítő (és szöveges tanulságokat elrejtő) csoport felkelést készített elő a gettóban, melynek részeként a lengyel ellenállásnak kijuttatták a táborban zajló történések bizonyítékait.¹¹ A holokauszt elbeszélhetősége vagy megmutathatósága, valamint a tárgyi bizonyíték vagy a vallomás tanúsága közti különbség számos filozófiai értekezés tárgyát képezte. Hermann ebbe a dilemmába behozta a *fikció* lehetőségét is, hogy megmutassa a felismerések kétségességét, az elképzelhetetlen bizonytalanságát és a múlt átjárhatatlanságát. A visszaemlékezések és bizonyítékok, a narratívába kódolt fikció és a történéseket (újra)játékos tekintete együttesen is képtelenek kifejezni a valóság borzalmát. Abban van az érdemük, hogy rámutatnak arra, hogy a valóság egésze nem ábrázolható, és minden kétség ellenére egyértelműen kiállnak az az emlékezés és megjelenítés szükségessége mellett. Fontos leszögezni, hogy a *HátraArc* portréi 2015-ben a Mai Manó Házban¹² önálló jogon szerepeltek, az Ina Galériában pedig a *Hiányzó történetek* párdarabjaként a *reprezentáció* elméleti kontextusba kerültek. Ráadásul történt egy médiumváltás is, hiszen a fényképek tárgy helyett vetített formában jelentek meg, a szövegek pedig (a film főszereplőjének) RÖHRIG GÉZA hangján szólaltak meg. A *Hiányzó történetek*ben pedig az élettörténeti narratíva és a személyes teret is magába foglaló portré kiélezi a szövegek és képek közötti hermeneutikai különbséget, melynek fényében az eljátszott trauma személyiségformáló szerepet kap a fotográfiai dokumentáció során. Tehát anélkül, hogy különbséget tennék fotóművészet és „egyéb” fotóhasználatok között, mégis másként lesznek az életmű részévé ugyanazok a képek.

Ebben az esetben válik nyilvánvalóvá az a hiány, amivel szembe kellett néznie a kurátoroknak CSIZEK GABRIELLÁNAK és SOMOGYI ZSÓFIÁNAK,

11 JACQUES RANCIERE: A tőrhetetlen kép. In. Uő.: *A felszabadult néző*. Ford. Erhardt Miklós, Budapest, Műcsarnok Kiadó, 2011, 59–73.

12 HÁTRAARC – Hermann Ildi portréi az Oscar-díjas Saul fia című film forgatásáról. Magyar Fotográfusok Háza – Mai Manó ház, 2015. november 22 – 2016. január 3. ld. https://maimanohaz.blog.hu/2015/12/30/videointerju_hermann_ildivel_d1_tv



HERMANN ILDI
Szerint a világ, 2021, InDa Galéria, részlet a kiállításból

hiszen Hermann Ildi életműve két évvel ezelőtt anélkül szakadt félbe, hogy átfogó katalógus vagy rendszerező igényű kiállítás elkészítésére sor kerülhetett volna. Immár az alkotó közreműködése nélkül kellett kijelölniük az életmű kereteit összhangban az alkotói szándékkal úgy, hogy organikus, egymásból következő vagy egymáshoz kapcsolódó művészeti megközelítést és módszereket rajzoljanak körül. A kényszerűen meghozott döntések rámutatnak az oeuvre lezáratlanságára, az eldöntetlen alkotói szándékokra vagy a művek töredékes geneológiájára. A tetoválás gyűjtemény és – a kiállítóterekben nézőket, látogatókat megörökítő –, most *Emberék – New York, London (2018)* címmel bemutatott felvételek esetében nem csak azt nem tudhatjuk, az egyes fényképek miként álltak volna össze egy koherens sorozattá, bizonyos esetekben az a szándék sem tisztázható, hogy az alkotó miként tekintett a felvételekre: egy koncepció előtanulmányaiaként, egy riportként vagy kiállítási műként. A fénykép technikai adottságaiból és a sorozatok nyitottságából következik a *variálhatóság*, akár még médiumot és közeg is válhatnak az egyes fotográfiák. Gondolok itt, a betegségét dokumentáló sorozat részeként megszületett önarcképekre, melyek elsőként vetített formában jelentek meg a közönség előtt, most pedig tárgyasulva sorakoznak egymás mellett. Míg a korábban egymás után felvillanó képek filmszerűen érzékeltették a betegség és gyógyulás fázisait, most az összehasonlítás és az analízis reflexét hívják elő.

A kurátorok érdeme, hogy a rendszerezés ellenére sem kívánták egyetlen történetbe vagy szűken vett értelmezési mezőbe belekényszeríteni a hátra maradt műveket, és az alkotó kommentárjai és egykori leírásai töltik be az interpretációs szerepet. Ez a visszafogott megközelítés nyit utat HERMANN ILDI világának a mély megismeréséhez. Életműve azt példázza, hogy a kortárs dokumentumfotó nem bizonyos életvilágok és események megragadására használja a kamerát, hanem egyedi, sokszor jelentéktelennek tűnő szempontokon keresztül szervezi meg a témáját. Ennek során kétirányú

elmozdulás figyelhető meg a racionális, objektivitásra törekvő modern valóságképtől: egyrészt hangot kap az egyén valóság-tapasztalata, amiben kitüntetett szereppel bír a személyes környezet és az élettörténet. Ez azonban eltér a posztmodern töredezett, rögzítetlen, szubjektív valóságától is, hiszen nem az egyéni jelentések kerülnek a fókuszba. Másrészt hangsúlyos megközelítési móddá vált az események megörökítése helyett a következmények és a nyomok keresése, amikor a fotósok sokszor unalmasnak és semmitmondónak tűnő részletek rögzítésével vizsgálják, hogy megváltoztatja-e a tekintetet egy trauma, vagy, hogy mit őriz meg egy hely a múlt történéseiből. Ennek eredményeként a fotó visszanyerte a feltaláláskor neki tulajdonított szerepet, amikor minden kamera elé kerülő élő- és élettelen dolog, egy ásványtól kezdve az utcaképen át a portréig automatikusan dokumentummá vált, anélkül hogy felmerült volna a hitelesség vagy az objektivitás kínzó kérdése.¹³

¹³ A dokumentum fogalma az 1926 körül jelent meg. Ld. ABIGAIL SOLOMON-GODEAU: Nicsak ki beszél? Néhány kérdés a dokumentarista fotográfia kapcsán. Dokumentum, *Ex Symposion* [2000] 32-33.szám, ld. https://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page_surfer&csa=load_article&rw_code=nicosak-ki-beszeli-rnehany-kerdes-a-dokumentarista-fotografia-kapcsan_923

MAJSAI RÉKA

„Az emberek a véreshurkát is szeretik”

Gerhes Gábor: *DER PLAN*

Mai Manó Ház, Budapest
2021. június 15 – augusztus 22.

A cím egy idézet. Bill Murray karaktere mondta az egyik, Andie MacDowell figurájával folytatott párbeszédében, a magyarul *Idétlen időig* (eredetileg *Groundhog Day*) című, 1993-as romantikus vígjátékban.

Ha eltekintünk a komikus részletektől és az érzelmi-szerelmi száltól, a film tulajdonképpen egy szikár egzisztencialista dráma. Ami egyszerre szól a hiábavalóság körforgásáról, a megismételhetetlennek hitt pillanatok nemlétéről (tehát a folyton ismétlődőről) és a mérhető idő mérhetetlenségéről. Ezen belül persze az igazságtalanság megélése, a kegyetlenség, a bűn és a következmény nélküli tettek sorozata gyűrűzik. Ismétlődik. Az idők végezetéig. Már ha aszerint élünk, hogy van ilyen. Vizuális geggé és nyelvi tejszínhabbá írt *Öldöklő angyal*. Csak itt időjósok gondolata forog a várva

várt mormota körül. Egy mára teljesen hiábavaló küzdelmet folytató szakma figyeli az állatvilágot, hogy jósolja azt, amit tulajdonképpen tudományos alapokon kellene előre jeleznie. Napi misztika. Napi zsolozsma, és a kérdés mellé az, hogy ki mikor jön rá, hogy igazából lehet ebből kívül is kerülni. Az idézett mondat folytatása viszont ennyi: „Az emberek barmok.”

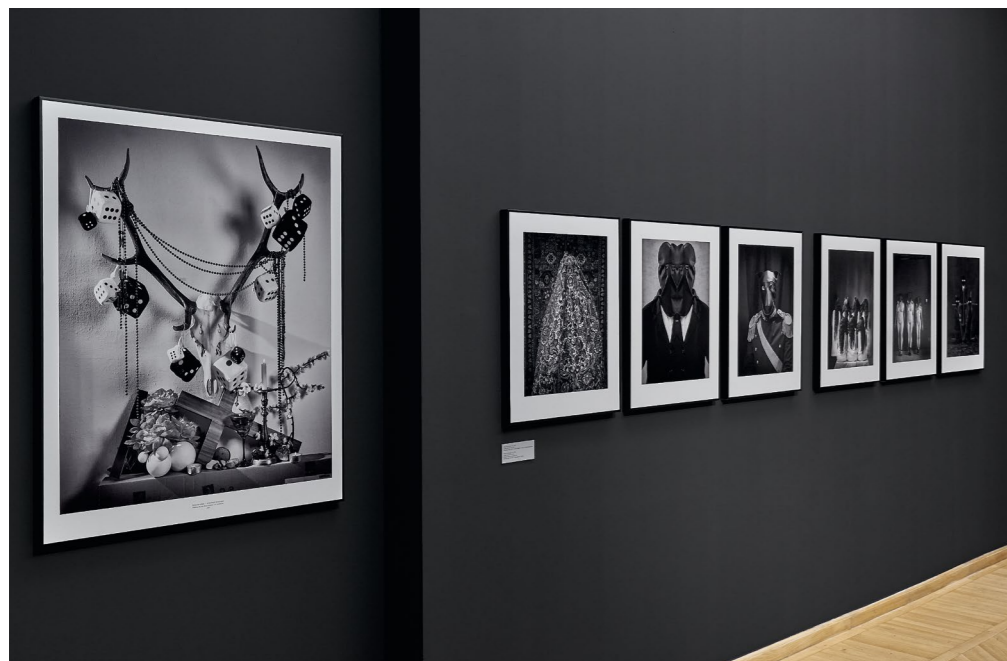
GERHES GÁBOR 30 év munkáit összegyűjtő tárlatában is van valami hasonlóan keserű-édes. Önbezárt és zavaros. Kegyetlenkedő, de néhol inkább humoros. Színes és fekete. Annak függvényében, hogy éppen melyik évben járunk a művek keletkezési idejét tekintve. A hiábavalóság szempontjából is hasonlóan küzdelmes dolgot mutat, mint az említett film, közben persze végtelenül egyszerű megállapításokat tesz. Az emberek gonoszak, sötét erők motoznak a háttérükben. Valami félrecsúszik a világban. Persze konceptuálisan minden újraértelmezhető, csiszoltan tiszta, esztétikus és habkönnyű. A kiállítás a Mai Manó ház földszinti és emeleti kiállítótereit foglalja el. A szelekció az adott művek csoportját időben is értelmezni kész helyzetet teremt, annak lineáris,

GERHES GÁBOR
DER PLAN, 2021, Mai Manó Ház, részlet a kiállításból





GERHES GÁBOR
DER PLAN, 2021, Mai Maó Ház, részletek a kiállításból



hiper- és intertextuális összefüggéseit vizsgálja. Ám a nagy összefoglalás vágya talán csak félig bontakozott ki benne. Látszik ez még akkor is, ha csupán részben ismerjük Gerhes végletekig tudatos pályatervezését és eddigi életművét.

A tematizált egységek mintha nem távolodnának attól, hogy a következő konzekvens lépés tisztaságát mutassák, és annál nem többet. Nem befolyásolja ezt az egyén, az alkotó belső útja, sokkal inkább a külső, a folyton változó világ eseményeinek pontos és gondos leképezése. Egy-egy állandó motívum felmutatása: letakart fej, szimbolikus tárgyakkal operáló alak, geometrikus jelre történő rámutatás, annak elhelyezése a kompozícióban, nagyméretű/jelentőségteles betűk stb. Egy adott, aktuális közbeszéd-téma, szövegrészlet, majd annak vizuális lefordítása, kidolgozása a hatáskeltés céljából, ahogyan Gerhes több interjúban fogalmaz munkáinak tulajdonképpen gesztus- és önkifejezésmentes metódusáról. Többnyire fotók ezek, melyek technikai adottságai persze predestinálnak egy útra. A végtelenül pontos akarás néha mégis útját állja éppen ennek a hatáskeltésnek. Nézőként furcsa, blokkolt helyzet: egyszerre találkozom is valamivel, meg nem is. Folytonos idézet-háló vonja el a figyelmet, és minden képi inger abba az irányba tekeri a gondolatot, hogy ezt vajon hol láttam már. Egy David Lynch-filmben vagy éppen a Massive Attack egyik videoklipjében, ne adj' isten egy másik képzőművészeti produktum részletéből kerül elő, vagy éppen egyik sem. A megidézett hangulat nagyjából a mazochisztikus, az ironikus és a blőd határán mozog, közben persze igyekszik az ember megfejteni az időről időre kód-ként felmerülő, néhol geometrikus jeleként, néhol szakrális/rituális kellékként feltűnő képi elemek szövevényét, a forma eredetijének eredeti funkcióját. Majd kezdődik fejben a játszma, hogy mi, miért és mikor kombinálódott össze. Persze nem biztos, hogy a jelentés ezzel fejlődik valahová. Mindenesetre az okkult hangulatra – a biztonság kedvéért és a szükséges ponton a térképzéssel is – ráerősít a rendezés: sötét falak, lokális fények. A közös pont az években pedig az, hogy Gerhes Gábor a konstruktőr, aki vagy beöltözik valaminek, vagy beöltöztet valakit valaminek, vagy a pucér test mellé konstruál egy kelléket és azzal együtt fotózza le. (A kiállításon a képeken szereplő kellékek, kiegészítők egy része is látható, amitől méginkább önmisztérium-játékká válik az anyag). Némi képp – vizuálisan mindenképpen – kinyúl

2021_7

ezen a rendszeren azok a munkák, melyek irodalmi művek szövegrészeire utalnak.

Az életmű bemutatott szeletének magyarázatában kiemelt helyet foglal el az a műcsoport, amely 1997-ben készült, és rajta a művész E vagy É betűs barátai láthatóak, berendezett térben (*E és É I-X.*, 1997). A vizuális forma itt azokra a műtermi fotókra emlékeztet, amiket gyerekkorában vagy az általános iskolában készítenek az emberről. Kellékek között. Amik megidéznek egy hangulatot. Kvázi háttérként színeve az adott személy személyiségét, vagy életének egy adott szakaszára utalva összegzik a legáltalánosabbat. Például általános iskola alsó tagozat, zöld padban karba tett kézzel egy kisfiú, mögötte az abc, könyöke mellett kinyitott füzet, piros-kék postaríronnal. Vagy egy család. Apa, anya, két gyermek, gyermekjátékok, és némi utalás a szülők foglalkozására, vagy arra, hogy néha négy keréken kirándulni mennek.

Ezek az általánosságok válnak Gerhes sorozatban konceptuális játékká, amit az élez ki, hogy a képekhez felirat társul. E munkák korabeli sajtója meglehetősen pontos képet ad az elméleti megközelítés és hatás lehetséges vizsgálatáról. Így mára inkább csak az a kérdés, hogy miben más ez a sorozat, mint más „beöltözős” fotósorozatok. S az igazság az, hogy a kiállításba válogatott anyag ebben nem nyújt igazán támpontot. Tény, hogy végig a mozgókép és az állókép, vagy éppen az élőkép és színpadi kép közötti furcsa pillanatnyi időbeliség lengi át a képek egy csoportját. A többit pedig, főként azokat, melyeken a meztelen testek (teljességgel kikerülve a pucérság minden aspektusát) meg inkább a szoborszépség örök ideje derengeti (persze a szerzői szándék szerint az utalás itt is más). De így sem lesz világos, hogyan is kellene kezelni a művek egymásutánosságát. Szöveg vagy irodalom nélkül, de azzal együtt is hol térbeli (lásd kiállított tárgyak), hol síkkép illusztrációk.

Összevethető példaként merülhet föl a hazai szcénában KÖNIG FRIGYES és LENGYEL ANDRÁS hasonló, végtelenül egyszerű, de annál lelkesítőbb játéka. Az 1988-as miskolci kiállításra PÁCSER ATTILA készített róluk a 19. századi barátságképek műfaját idéző fotósorozatot. A közös tárlat erejéig ők ketten roppant őszintén és egyszerűen mutatták meg a fényképeken és a melléjük kapcsolt grafikákon, hogy szerintük, az ő társadalmi

1 Kőnig Frigyes és Lengyel András kiállítása, Miskolci Galéria, 1988. február 22 – március 20.



GERHES GÁBOR
DER PLAN, 2021, Mai Maó Ház, részletek a kiállításból



szerepükön keresztül mi a világ állása. Mire figyelnek ők, hogy megértsék annak a nagy, mögöttes, mindent áthatónak (lényegtelen, hogy bűnnek, optimista mozgatónak vagy hitbéli meggyőződésnek) a mechanikáját. Beöltöztek, de mégsem. Sokkal inkább csak átöltöztek filozófusnak, csillagásznak stb. és abban a szituációban (semmiképpen sem pózban) megélték a foglalkoztató pillanatot. De ez itt nem díszlet vagy konceptuális játék. Tiszta kíváncsiság és töprengés, vagyis a saját praxisuk. Semmiképpen sem a vége konklúzió, vagy örökké tartó kinyilatkoztatás-sorozat, aminek, tudjuk, semmi értelme.

Megtalálni egy képet, ami aktuálisan úgy tűnhet, hogy az adott évben mindent átszövő dilemmagyökér táplálója. De aztán természetszerűleg jön a következő nap, hét, év, vagy évtized, és kiderül, hogy az aktuális hírek mindig mást kiáltanak ki az eredendő káosz gyökerének. Nem mindig a gonosz elit vagy a szignifikánsan bűnös egyházi szisztéma a vétkes. Ahogyan az *E és É* betűs barátok is csak ismerős arcként tűnnek majd fel a róluk készült fotókon, és ha nem tudjuk, mi mozgatta a képek készülésének néhány pillanatát, marad ez a felismerés. Tulajdonképpen elegendő lenne, ha a képek alatti néhány mondatot elolvassánk ahhoz, hogy egzisztenciális filozófiai pillanattal ajándékozzuk meg magunkat. Mert az emberek a véreshurkát is szeretik. Ahogyan a túpontos fotókat, az áldokumentumokat, az apró borzongást okozó szertartásosság látszatát. Például a *Tágra zárt szemek* című film is kultikussá vált a kilencvenes évek végén, és kérdés, hogy ez tisztán a rendezés érdeme-e?

Három az egyben plusz egy útközben

Koscsó László, Laukó Pál és Németh Géza közös tárlatáról, valamint Géczi János *8 km* című kiállításáról

Gogol 9 Galéria, Budapest
2021. augusztus 12 – október 3.

Kápolna Galéria, Kecskemét
2021. augusztus 25 – szeptember 9.

Három festőművész egymástól erősen különböző, mégis egységbe kapcsolható festészeti tárlatát láthatjuk a Budapesten, a Gogol 9-ben. Más helyszínen, de felfogásában hozzájuk is köthetően állít ki GÉCZI JÁNOS Kecskeméten, a Kápolna Galériában.

A Gogol 9 nem éppen optimális téri adottságát VADÁSZ ISTVÁN kurátor kitűnően használta ki: Laukó és Koscsó geometrikus képeit NÉMETH GÉZÁ-nak a figurativitás nyelvén szóló művei választják el egymástól és kötik is ugyanakkor össze. Ami mindhármójukra jellemző, a magas színvonalú technikai tudás, a formaérzékenység, a visszafogott színvilág, bár utóbbi

NÉMETH GÉZA
DER PLAN, 2021, Mai Maó Ház, részletek a kiállításból



LAUKÓ PÁL
A fa tetején, 2021, akril, papír, 130 x 80 cm | A művész jóvoltából.

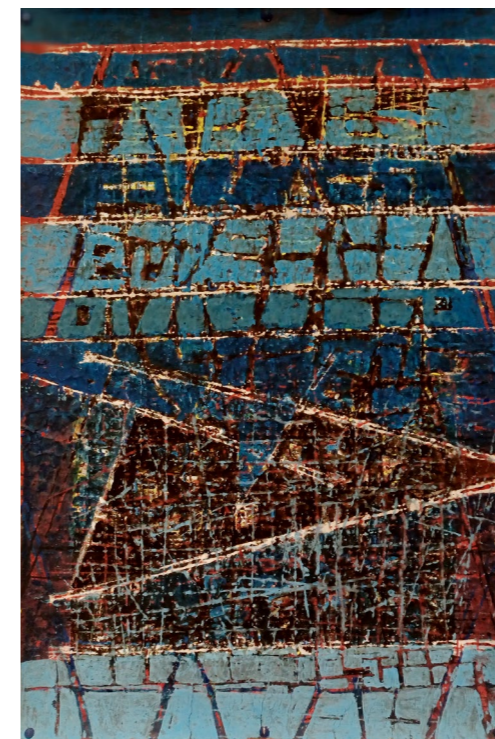
nagyon különbözően jelenik meg munkásságukban.

LAUKÓ PÁL műveinek nagy része az utóbbi időben készült, de jelen vannak korábbiak is, abból az alkotói periódusából, amikor színhasználatát elsősorban a vörös változatai dominálták. Az utóbbi időben főleg erős tónusú kékeket használ, s ahogy korábban is, feketével ellensúlyozza a kék élénk árnyalatait. Felületei többnyire geometrizáltak. Képalakításában fontos kifejezési eszköz az anyag. Dúccokat használ, melyeket kartonból, újrahasznosított anyagokból és spárgából épít fel, és grafikai módszerrel alakítja ki a kép struktúráját több réteg felhordásával, gyakran egyszerű, erős csomagolóanyagra. A spárgaháló geometrikus mintázatai feketék, kivillannak a kék háttérből, amelyet tovább alakít, újabb kék tónusokat hord fel a grafikai háló közeibe, szuggesztív, geometriai hatást érve el. Felületein számos alakzat tűnik elő, gyakran jelek vagy betűszerű elemek, akár valamilyen idegen, titokzatos nyelv feltárára váró kódjaiként, vagy „nyomokként”, amelyek rávezetik a befogadót a nem konvencionális képi alakzatok észrevételére. Az alapanyagok kiválasztásában komoly szerepe van személyes motivációjának, elkötelezettségének a Föld erőforrásainak kímélése iránt – ez életvitelében is megnyilvánul. A már említett vörösökön és kékeken túl sárgákat, narancsot használ, s néha egész bizarr színeket is, neonrózsaszínbe és neonzöldbe hajló árnyalatokat, de sohasem együtt. Munkái

dekoratív és esztétikai jellegűek, mögöttesen a geometria változatosságával, sőt, szigorával. Összegezve: művészi kvalitással megfogalmazott, a szépség utáni vágyat is magán hordozó művekről beszélhetünk. KOSCSÓ LÁSZLÓ az utóbbi időben erőteljesen jelen van a hazai és a nemzetközi képzőművészeti szcénában, Kínától Belgiumig jelenleg összesen hét tárlaton. Itt látható művei (*Neutrálíák* összefoglaló címmel) geometrikusak: egyből az építészet juthat eszünkbe, a Bauhaus idősza, a modern, korszerű épület célszerűsége és letisztultsága. Itt rend van, fegyelem, logikus kapcsolódás. A képi architektúra



LAUKÓ PÁL
Halk üzenet 1, 2021, akril, papír, 70 x 50 cm
© Fotó: Láng Eszter



LAUKÓ PÁL
Kikötő 1, 2021, akril, papír, 100 x 80 cm,
© Fotó: Láng Eszter



KOSCSÓ LÁSZLÓ
Neutrálíák, 4 mű, 2021, akril, vászon, 180 x 40 cm egyenként | A művész jóvoltából.

precíz, összefüggő alakzatok konstruktivista rendszere. Nincs ábrázolás (Laukónál sem), hanem struktúrák vannak, összefüggő vagy egymásnak ellentmondó alakzatok, pontosan kiszámított egyensúly és vonalhálózat-rendszer. Finoman szétszálazódó erővonalak laza hűrokként futnak egyik irányból a másikba, fizikai és szellemi energiák hordozóiként, sohasem metszve egymást. Hogy a végtelenben találkoznak-e (à la Einstein), azt nem tudhatjuk, mert addig sem a vonalak, sem a kép, sem a nézők nem igyekeznek elérni. A művész talán azt közli, hogy van, létezik, kapcsolatban áll a feszültséggel teli társadalmi-természeti környezettel. Művei belső világának leképezése, s talán mindannyiunk belső világáé is. Koscsó talán éppen e feszültségek megoldásán dolgozik. *Neutrálíái* a képi energiáknak és egyúttal saját energiáinak vizualizálása. Lágy, visszafogott, érzékenyen színezett szürkét használ, a festék rétegekben kerül a képfelületre, ezek átsejlenek egymáson, ki-kivillan egy-egy leheletnyi szín a rétegekből vagy a finom vonalhálók közül. Olyan alkotások ezek, amelyekbe mélyen bele tudunk merülni.

NÉMETH GÉZA amerikai kritikusi műveinek metafizikus jellemzőit, és azt a kettőséget hangsúlyozták, hogy hol mikroszkopikusan, hol makroszkopikusan közelíti meg a látványt. Most kiállított képein erőteljes, robusztus figurákkal találkozunk, amelyekben egyszerre érzünk valamiféle atavisztikus természeti erőt és titokzatosságot, félelemmel vegyes mély tragikumot és szomorúságot. Sötét, befelé néző festészet ez. Alakjai sivár háttérben, szokatlan, igen közeli nézőpontból láthatók, ami erősíti a befogadóban megfogant idegenség, ismeretlenség bizonytalan érzését, furcsa atmoszféráját, mintha már pusztulóban lenne a világunk. Nem véletlenül juthat eszünkbe a Föld elsivatagosodásának és a hőmérséklet emelkedésének, az élővilág, az ember életkörülményei végzetes romlásának fejünk fölé tornyosuló, a tudósok szerint nagyon is reális veszélye. A művész tájábrázolásai is egy kietlen természeti világot idéznek, átélhető és megrendítő drámaisággal érzékeltetve kiszolgáltatottságunkat, a természet ember feletti hatalmát. Ezt erősítik a meleg földszínek, barnák, feketék és szürkék némi vörössel



GÉCZI JÁNOS
dekolázs 1,70 × 100 cm, 2021 © Fotó: Varga László

és okkerral (pl. az *Enigmatikus tájak* sorozat). Sehol egy vidám, az életet, a tápláló és enyhet adó növényzetet idéző, üde kék vagy zöld. Miközben az alkotó talán saját szorongásait festi ki magából, ezeknek a műveknek mély és nagyon is aktuális társadalmi, a világ egészére vonatkozó mondanivalójuk van.

GÉCZI JÁNOS egy korábbi kiállításának kapcsán nem véletlenül tettem fel a kérdést, hogy vajon roncs-e az eredmény, az elkészült mű? A sokoldalú alkotó, esszé- és prózaíró, költő, művelődéstörténész és kulturális antropológus – aki ráadásul évtizedek óta kiemelkedő képviselője a magyar vizuális költészetnek, s a képversköteteiben mintegy húsz éve szerepelnek plakátművek is – a kollázs és dekolázs mestereként a maga külön világát felépítő képzőművész.

GÉCZI JÁNOS
dekolázs 1,70 × 100 cm, 2021 © Fotó: Varga László



A fentebb idézett kérdésre a válaszom természetesen az, hogy Géczy munkái nem roncsok (szerintem nem is plakátok), mint ahogy nem voltak azok a nagy elődök és a mai, nemzetközileg elismert alkotók hasonló tevékenységének eredményeképpen létrejött alkotások sem: a ready made feltalálója, a francia MARCEL DUCHAMP például művészetében mindent újrahasznosított, a szalmából font karosszéktől a piszoárig. Ily módon Géczy munkássága nagyon jól kapcsolható a Laukó – Koscsó – Német triászéhoz. Itt is valaminek a megóvása, újrahasznosítása kerül a cselekvés középpontjába. Géczy ugyanúgy újrahasznosít, mint Laukó, követve mindazokat, akik Duchamp-ból merítve nem csak „megtalálták” a hétköznapi tárgyakat és emelték művészeti objekté, hanem hozzátettek, változtattak rajta, új jelentéssel ruházva fel őket. A dizájnér Castiglioni-testvérek 1957-ben *Tabouret Mezzadro* című zsámolyukat egy traktor üléséből alakították ki. A Géczyinél pár évvel fiatalabb német Frank Schreiner legismertebb munkája egy szupermarket bevásárlókocsijából létrehozott fotel.

Ha Géczy János roncsoltplakát-műveit valamely (ma már) hagyományos kategóriába akarnám sorolni, saját, korábbi, negációval történő osztályozása szerint a dadaista vonulatba illeszkedne. A végeredményt szemlélve én a művészetellenes dadával szemben mégis a Merzvonulatába illesztem. Ez utóbbit megalakítója, KURT SCHWITTERS művészetként határozza meg, mivel alkotásait tudatosan esztétikai értékkel kívánta felruházni. Géczy ugyan egy korábbi kijelentése szerint ennek épp az ellenkezőjére törekszik (még azzal is, hogy nem ad címet munkáinak, hogy ezzel se befolyásolja a befogadót), ugyanakkor olyan gondosan, a szerkezetre, színhatásra, egyensúlyra és dinamikára egyszerre figyelve alakítja ki műveit, hogy ezek esztétikai tartalmat nyernek, s képzőművészeti alkotásként foghatók fel. A képbe, látványba való beavatkozásával a ready-made irányából a képi világ irányába mozdul, akár absztrakt, akár konkrét jelentést hordoz is a mű, melynek elemei egyes esetekben ábrázoló motívumokként, máskor absztrakt vagy geometrizált jelekként, felületekként mutatkoznak meg. Hajlamos vagyok a kortársak közül az újrealizmus képviselőivel párhuzamba állítani, így a francia Jacques Villeglével vagy az olasz Mimmo Rotellával és másokkal. Persze látom a különbséget is, amely Géczy javára írandó. Az újrealizmus képviselőinél a tartalom hangsúlyosabban és közvetlen módon jelenik meg: például

2021_7

Rotellánál jellemző a pop art látványosságra törekvése, Raymond Hains és François Dufrêne pedig harsány munkáikkal túlságosan is direkt módon reflektálnak a fogyasztói társadalomra és a reklámok világára. Ezzel szemben Géczy világa – akár a már említett Koscsó László – elvont és sokkal visszafogottabb, ezáltal sokkal több értelmezési lehetőséget nyújt a befogadónak, mint az említett francia újrealisták. Hangsúlyozni kell azonban azt is, hogy műveiben igen gyakran ott bújjik a társadalomkritika, s mivel e képek sokkal inkább absztraktak, mintsem figuratívak, kritikai utalásai másképp érnek a befogadóhoz, mint például Németh Gézáéi.

Géczy János kecskeméti kiállításához a nyersanyagot egy Fűzfő és Almádi közötti utazás során begyűjtött óriásplakátok adták. A művészek általában is, bármerre járnak, témát, motívumokat, anyagokat keresnek. Géczy ázott, tépett, lehullott plakátokat gyűjt; idő ette, idő roncsolta, idő meggyötörte, idő megdolgozta plakátokat, több, összetapadt réteget is egyszerre, mivel a plakátragasztók a már aktualitásukat veszített plakátokra újabb és újabb réteget kasíroznak, amíg aztán az esőtől, nedvességtől, az hideg és a meleg időjárástól már alkalmatlanná válik a felület a további rétegek felvitelére, s ha maguktól nem omolnak-csúsznak le, egy-két mozdulattal, éles spaklival leszedik, hogy a táblára felkerülhessen az új hirdetés vagy reklám.

A művész által létrehozott művek hol dekolázsok, hol kollázsok, hol mind a kettő egyszerre. Nyersegek, őszinték, a születésről és az elmúlásról egyszerre szólnak, de ennek fejtegetésébe most ne merüljünk el, végül is nem vagyunk filozófusok, legalábbis én nem, csak egy szegény festő, aki szennvedélyesen szeret behatolni e munkák rétegeibe, a rétegek közé és alá, mondhatni, a felszín alá, hogy megkeresse a lényegest és szembenézzen az idővel, a természet erejével és lassú munkájával, és párhuzamba állítsa az emberi munkával, nevezetesen az alkotó munkájával. És Laukóéval, Koscsóéval, Némethével. És a saját tükörképével is.

Géczyről először – pontosabban akkor, ha nagyvonalúan eltekintek költészetétől és egyéb, fontos, szerteágazó irodalmi és tudományos tevékenységétől – az jut hirtelen eszembe, hogy ő is megtalálja, megkeresi a képet, kinyeri a sok rétegből, kibontja, mint ahogyan a szobrász teszi – gondoljunk csak Michelangelo elhíresült, mára már közhellyé vált kijelentésére, hogy a kőben már benne van a szobor, csak le kell fejteni róla a fölösleget. Géczy plakátrétegeiben is ott rejtőzik valahol a kép, ő csak kibontja. Vagy ha nem találja, megépíti: hozzátold, ráragaszt egy-két képelemet, papírsávot, hogy így kiegészítve a kimetszett alapot, szülessen meg a mű. És tovább alakítja, roncsolja, összekaristolja, megdolgozza a felületet. Elmosódik például egy női arc, titkok illata, levendula vagy frissen mosott ing reggeli parfümjé lebeg. Máskor meg egy határozott, karakteres férfarc bukkan elő, vonzza a tekintetet, könnyű történetet találni hozzá.

Hozzám azok a művei állnak közelebb, ahol a figurának nincs nyoma, és a képmező valamilyen geometriai alakzatokat ad ki. Lehetnek ezek betűk – itt megint találhatunk párhuzamot Laukó jeleivel. De míg Laukó festi a betűszerű motívumokat, Géczy találja a betűket, melyek akár félszavakká állhatnak össze. A szöveg persze elveszti eredeti jelentését és funkcióját, a betűk artisztikus, részletként vagy súlypontként hol harsány, hol visszafogott, ám szervült részei a műnek: színükkel, formájukkal struktúráképző képelemmé válnak, festőivé teszik a művet, amelybe hol a geometriai jelleg (párhuzam Koscsóval), hol pedig a pikturalitás révén épülnek be (ismét Laukóra és Némethre is kell gondolnunk). És ahogyan Laukónál, Géczyinél is van egy merész lépés a neonzöld irányába az egyik munkáján.

A két tárlaton bemutatott négy, nagyon különböző életműdarab a valóság olyan szeleteit mutatja fel, amelyek részét képezik életünknek: a szépre, esztétikumra, boldogságra való vágyat, a belső feszültségeink kitörését és a megoldásokra törekvést, a tárgyak túltermelését és környezetünk túlhasználását, a külső fenyegetettségünket, amelyet végső soron épp az ember pusztító tevékenysége okoz.



inside express →

Fiatalképzőművészek Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

KOPHELYI DÁNIEL

GLOW DOWN, 2020
installáció, változó méret
Süngomba (*Heridium erinaceus*),
termőföld, gyurma, zománcfesték,
szilikon, fluoreszkáló ejtőernyőszín
© Fotók: Biró Dávid



BUDAPEST GALÉRIA

1036 BUDAPEST, LAJOS U. 158.

NYITVATARTÁS:

KEDD-VASÁRNAP, 10-18



BUDAPEST DANCE SCHOOL
IN MOTION
MOZGÁSBAN
A BUDAPEST TÁNCISKOLA

2021.10.22.-
2022.01.09.

Új Előadóművészeti
Alapítvány

Budapest
Kortárástánc Főiskola

 BUDAPEST

 BUDAPESTI
TÖRTÉNETI
MÚZEUM

 nka

 budapest gallery
budapest gallery

ÉS A FALAKAT BŐRNEK NÉZED

2021.10.22. – 2022.01.09.

Budapest Galéria

ALIA FARID
HORVÁTH GIDEON
KATEŘINA KONVALINOVÁ
PETRÁNYI LUCA
CHARWEI TSAI

KURÁTOR:
GADÓ FLÓRA

MEGNYITÓ:
2021. OKTÓBER 21., 18:00

LAJOS UTCA 158.
NYITVA: K-V: 10-18 H