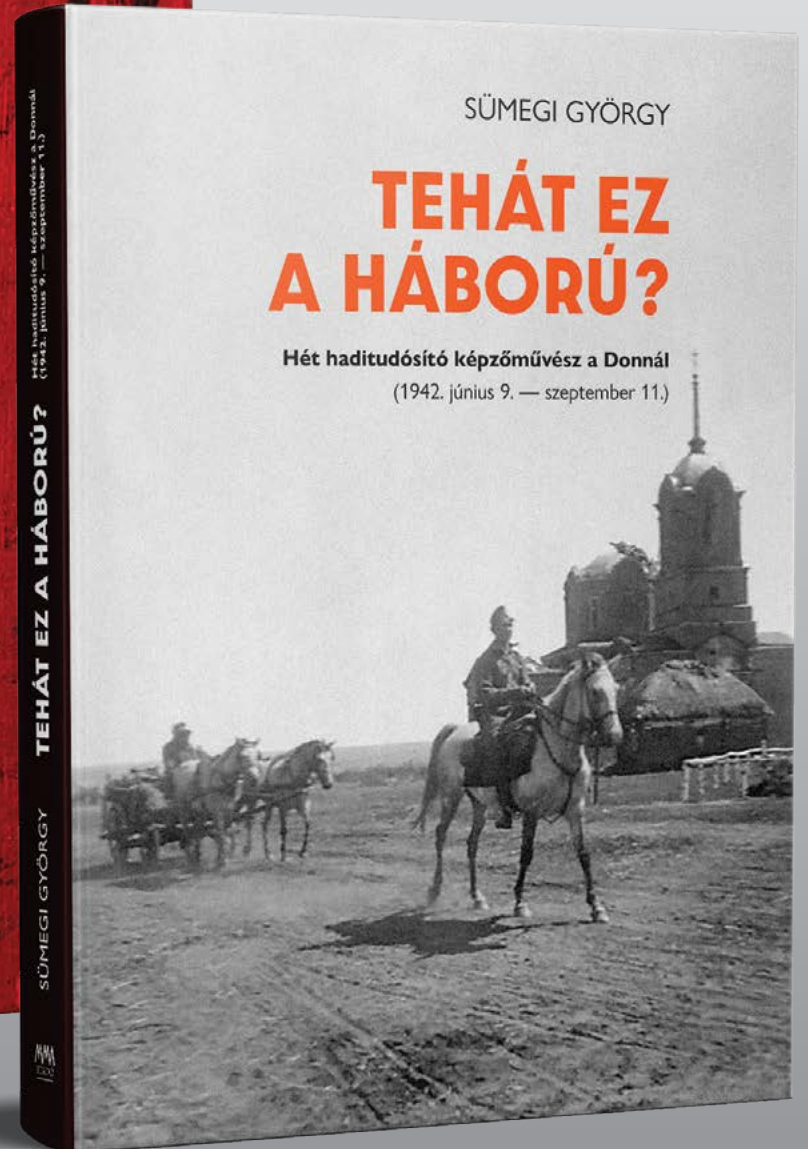
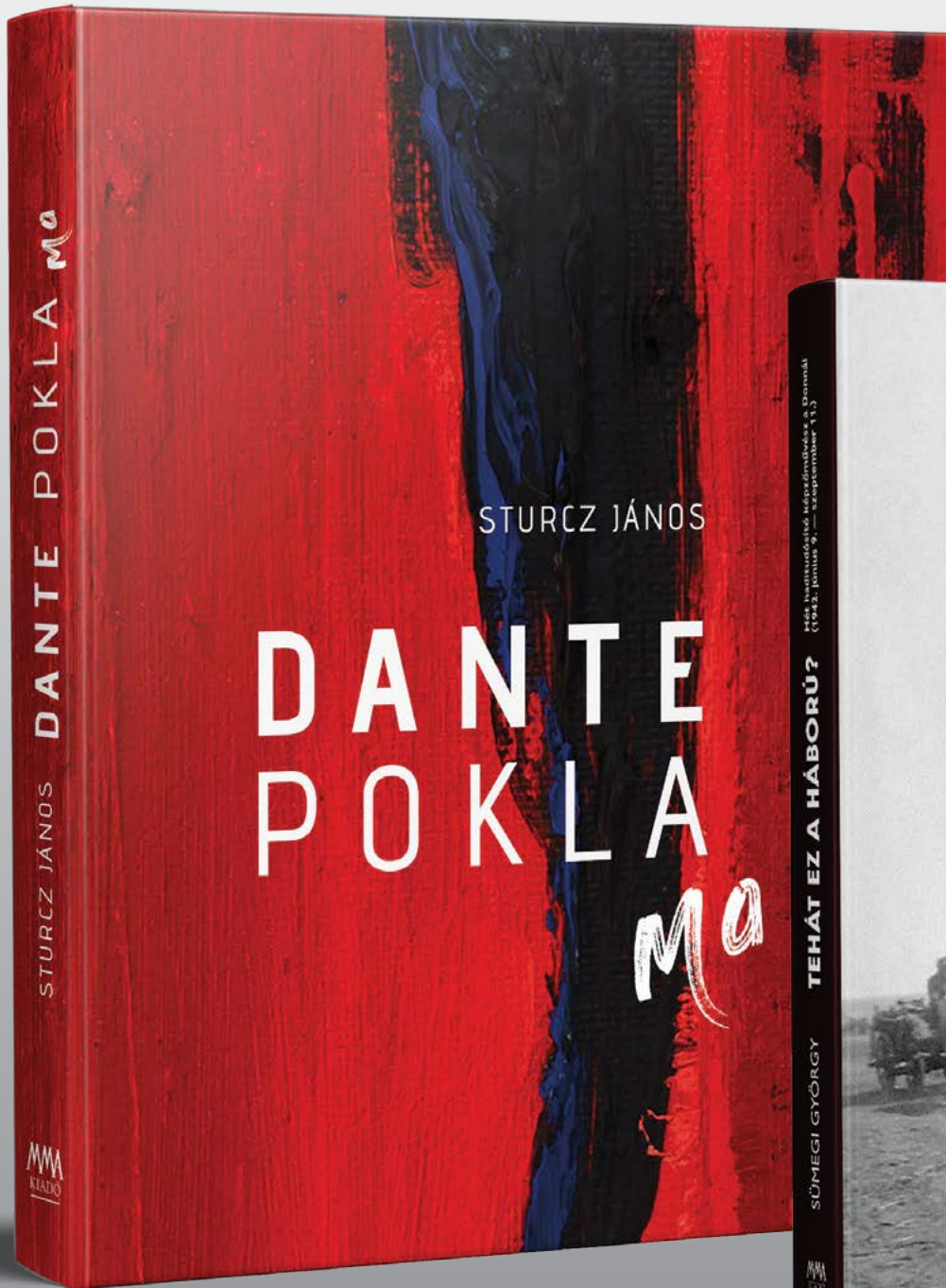


# ÚjMűvészet

KÉPZŐMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

MMA  
KIADÓ

MMA  
MAGYAR MŰVÉSZETI  
AKADÉMIA



## *Képekben beszélünk*

**Kortárs képzőművészek**  
(Baksai József, Gaál József,  
Szurcsik József  
és Lovas Ilona)  
**túlvilág-reflexiói**

**Hét haditudósító  
képzőművész  
a Donnál**

A köteteket keresse a könyvesboltokban  
vagy a [www.mmakiado.hu](http://www.mmakiado.hu) weboldalon!



# Kedves Olvasók!

Bár minden eddigénél vastagabb, 104 oldalas, összevont számunk nyáron jelenik meg, mégsem strandtáskába való, könnyed olvasmányokkal van tele. A lap több mint a felét kitevő tematikus összeállításunk ugyanis a korunk művészeit leginkább érdeklő és állásfoglalásokra készítő problémákkal, a mind akutabbá s egyben bonyolultabbá váló politikai és társadalmi konfliktusokkal s az ezeket részben kiváltó vagy megoldásokat nehezítő manipulatív technikákkal és műveletekkel, illetve a művészek ezekre adott válaszaival foglalkozik.

Úgy gondoljunk ugyanis, mi sem lehetünk közbömbösek a világ, a társadalom, az egyén bajait analizáló művek és művészi attitűd iránt, s reméljük, hogy az itt olvasható esszék, elemzések, kritikák és beszélgetések hozzájárulhatnak a kérdések tisztázásához, a manipulációk feltárásához, legyen szó a háborús fotók hitelességéről vagy a politikai elnyomás egyszerre durva és kifinomult módozatairól. Hiszen ez ellen tiltakozik, ezt leplezi le az olyan nemzetközileg is joggal elismert művész, mint Ai Weiwei vagy Shirin Neshat éppúgy, mint a hosszú évekig előbb belső, majd tényleges emigrációban tevékenykedő iráni művészcsoporthoz.

Mások a mindennapjainkba egyre inkább beszivárgó virtuális valóság kérdéseivel, manipulálhatóságával, lehetőségeivel foglalkoznak. Megint mások a társadalmi konvenciók által az egyénre oktrojált és a saját, szubjektíven megélt testkép okozta problémákat vizsgálják, de mindannyian a kínzó és kínos konfliktusok, az egyre gátlástalanabb manipulációs módszerek ellen-szerét keresik a művészet eszközeivel.

De mindezek mellett természetesen számos „klasszikusabb” cikk, kiállítási beszámoló is olvasható a lapszámban, melynek tanulmányozására elsősorban nem a napsütötte vízpartot, hanem egy hűvös szoba mélyét ajánljuk.

A szerkesztőség

A borítón **LANTOS Ferenc:**  
*A szerkezet fázisai, 1972,*  
tus, papír, 70×50 cm  
Fotó: Körtvélyesi László  
HUNGART © 2022  
A mű a balatonfüredi Zsdrál Galériában  
látható augusztus 28-ig

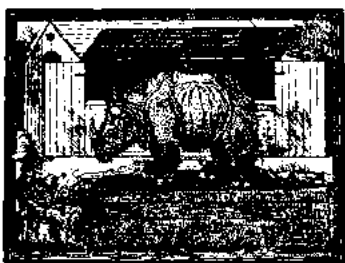
# Tartalom

	<b>MANIPULÁCIÓ, KONFLIKTUS / POLITIKA</b>	60	<b>Gyórfy László</b> <b>We Are Family</b> Művészeti keresztutak és zsákutcák a géntérképen
4	<b>Jankó Judit</b> <b>Minden művészet, minden politika</b> Ai Weiwei retrospektív kiállítása		
9	<b>Sipos László</b> <b>Emigráció feketén-fehéren</b> Shirin Neshat: Living in one land, dreaming in another	65	<b>KÖR-TÉR</b> <b>Maljusin Mihály</b> <b>A kör bezárul</b> Lantos Ferenc kiállításáról
12	<b>Török Judit</b> <b>Hordalékok mint metaforák</b> Beszélgetés három iráni művésszel	68	<b>Kígyós Fruzsina</b> <b>Tér, idő, tárgy</b> Interjú Anna Markkal
16	<b>Jászberényi Sándor</b> <b>Töredékek a háborús fotografiáról</b> Susan Sontag fájdalma	70	<b>Áfra János</b> <b>Hasonmások szózuhatagban</b> Lakner László retrospektív kiállítása
20	<b>Hermann Veronika</b> <b>Manipulált múltjaink</b> A létező szocializmus köztéri nyomai Kelet-Európában	74	<b>Szeifert Judit</b> <b>Tértöredékek, időfragmentumok</b> Ványai Magdolna lírai geometriája
24	<b>Nádudvari Noémi</b> <b>A fal mint fegyver</b> Street art	76	<b>Rusza Dénes</b> <b>Határátlépések, dimenzióváltások</b> A Magyar Képzőművészek a Világban Egyesület kiállítása
	<b>MANIPULÁCIÓ, KONFLIKTUS / PRIVÁT ZÓNÁK</b>	79	<b>Kovács Alex</b> <b>Mindent a szembe</b> Négy-szög
28	<b>Sirbik Attila</b> <b>A komfortzóna elhagyása</b> Interjú Esterházy Marcell-lel	82	<b>KIÁLLÍTÁSOK</b> <b>Vargyas Júlia</b> <b>Játszi kedvvel</b> Magyar művészek a párizsi éjszakában
32	<b>Kószeghy Flóra</b> <b>Lázadás az algoritmus ellen</b> Neíl Beloufa kiállítása	84	<b>Cs. Tóth János</b> <b>Baranyai és budapesti nagylátószög</b> A harmincegyedik Siklósi Szalon
36	<b>Fülöp Tímea</b> <b>Kezdő provokátoroknak</b> Katarina Šević performanszai	86	<b>Lóska Lajos</b> <b>A mintakövetés tanulságai</b> Vincze Ottó tárlata
40	<b>MANIPULÁCIÓ, KONFLIKTUS / TESTÜNK</b> <b>Rózsa T. Endre</b> <b>Állatvér, orgiamisztérium, kis magyar dodzsem</b> Hermann Nitsch recepciójának korai vetülete	88	<b>Fülöp Tímea</b> <b>Ez nem személyes</b> Tayler Patrick: Még egy sor medve...
46	<b>Balkó Dorottya</b> <b>Hogyan tároljuk a fegyvereinket?</b> Januško Klaudia kiállításáról	91	<b>Vedres Ági</b> <b>Budapest Upbeat</b> Cedric af Geijersstam fotográfiai
50	<b>Csehy Zoltán</b> <b>Kombinatorikus emléksávok</b> Pacífico Silano: I Wish I Never Saw the Sunshine	95	<b>OLVASÓ</b> <b>Farkas Zsuzsa</b> <b>Nagy Sándor 150</b> A Gödöllői Múzeumi Füzetek új darabja
54	<b>Kosinsky Richárd</b> <b>A puma éve</b> Szabó Klára Petra: Hadd oldjam meg az örületet, ami összezavar téged	96	<b>KÜLFÖLDI IZGALMAK</b> <b>Bagyó Anna</b> <b>Rakéták és tökmagok</b> Art Basel 2022
57	<b>Sinkó István</b> <b>Egy új szépség jellegzetességei</b> Beszélgetés Szauder Dáviddal	99	<b>Boros Lili</b> <b>A nyugati gondolkodás kritikája</b> Still Present! 12. Berlin Biennale

## Időutazások

Gyulai Líviusz  
emlékkiállítása

Szolnoki Galéria,  
2022. július 14. – október 2.



GYULAI Líviusz: *Orrszarvút rajzoló*, 2009, fametszet

Gyulai Líviusz a 20. századi magyar grafika 60-as években kibontakozó „nagy generációjának” egyik legfőbb képviselője. Könyvillusztrációi, egyedi grafikái, animációs filmjei ma is közkedveltek. Villon-illusztrációi vagy Weöres Sándor *Pszichéjéhez* készült rajzai könnyed eleganciával imitálták régi korok stílusait. Az irodalmi inspiráció önálló grafikai lapjait is jellemezte. 1975-től megindult rajzfilmes pályafutása, mely a hazai és a nemzetközi filmes elismerést is meghozta számára. A Szolnoki Galéria kiállítása az életmű egészének bemutatására törekszik, számos közgyűjteményből és magántulajdonból válogat alkotásokat. A tárlat három pillérét az autonóm grafikai alkotások, a könyvillusztrációk és az animációs filmek, illetve az azokhoz készült eredeti fázisrajzok adják. Mindez kiegészül azokkal a személyes tárgyakkal és eszközökkel, melyek a különböző technikákat, eljárásokat reprezentálják.

## Az űr

Alternatív kozmoszok  
m21 Galéria, Pécs,  
2022. május 28. – augusztus 28.



GERHES Gábor: *Magyar Hold*, 2011, fotó, c-print, lightbox, 70×90 cm  
Gerendai-gyűjtemény

A mintegy 65 művész 250 műalkotását felvonultató csoportos kiállításon találkozhatunk többek között Victor Vasarely, Kondor Béla, Ország Lili, Révész László László munkáival, a fókuszban pedig az emberiség világűrhez fűződő viszonya áll. A látogatók egy minden érzékükre ható, interaktív élménynek lehetnek részesei a galéria 1100 négyzetméterén. A kiállítás fotókból, videó-, fény-, hang- és térinstallációkból, játék- és animációs filmekből, klipekből áll, továbbá az űrkutatással kapcsolatos dokumentumokból, amelyek abból az időből származnak, amikor az ember először lépett ki a világűrbe, de klasszikus képzőművészeti alkotások, festmények is láthatóak a kiállításon. Az anyag a Magyar Nemzeti Galériából, a Szépművészeti Múzeumból, a budapesti és a pécsi Vasarely Múzeumból, valamint számos hazai magángyűjteményből és galériából állt össze.

## Várudvari variációk

Pop-up kiállítások  
a Balaton-felvidéken  
Várudvar Galéria, Szigliget,  
2022. június 27. –  
szeptember 30.



GALLAI Judit Ágnes: *Nokturnális narratíva 1.*, 2022, olaj, vászon, 140×160 cm

A Szigliget Várudvar eddig is meghatározó helyszíne volt a Balaton-felvidéki régióknak, amely idén egy pop-up jelleggel szervezett, Budapest legjobb kortárs galériáit reprezentáló programmal mutatkozik be. A látogatók találkozhatnak a Godot Labor által képviselt Gallai Judit Ágnes munkáival (július 11–24.), a VILTIN Galéria absztrakt tendenciákat feltérképező festőinek felvetéseivel (július 25. – augusztus 7.), a Bencze Péter által alapított Longtermhandstand művészeinek alkotásaival és installációival (augusztus 8–21.), valamint a programsorozat zárásaként a MOME fotószakas oktatóinak, jelenlegi és alumni hallgatóinak a munkáival (augusztus 22. – szeptember 30.). Az izgalmas atmoszférájú hely megteremtése során fókuszba kerülnek a kortárs festészet ismert alakjai, valamint kültéri installációk is láthatók lesznek.

## Közösség-építés

A top\_OS csop\_Ort  
első kiállítása  
Csók István Képtár,  
Székesfehérvár,  
2022. június 10. –  
szeptember 25.



Kiállítási enteriőr, 2022  
Fotó: Deák Balázs

Közösség és építés, város és épület, hely és idő látszólagos vagy nagyon is valós feszültségében jön létre a top\_OS csop\_Ort. A várost is, az államot is, de még a munkahelyeket is (Videoton, Ikarus) alapítják. Ahogy a templomot – legyen az bazilika vagy éppen zsinagóga – és a hozzá tartozó közösséget is. Tehát azok nem eleve adóttak, hanem a történelem egy adott pontján megjelenő közös cél kifejeződései, elérésének eszközei. A kiállító művészek – Asztalos Zsolt, Csizik Balázs, Hámos Gusztáv, Kulcsár Géza, Katja Pratschke és Szabó Kristóf – munkáikkal reagálnak arra, mit jelent egy város, mit jelent Székesfehérvár – olyan fogalmak segítségével, mint például történelem és a trauma, az állandóság és a mozgás, a múlt és a jelen.



## Nyelvjátékok

Regionális eszmecsere  
KEMKI, Artpool  
Művészetkutató Központ,  
2022. május 10. – augusztus 19.



Kiállítási enteriőr, 2022  
Fotó: Cséka György

A Közép-Európai Művészet-történeti Kutatóintézet (KEMKI) – Artpool Művészetkutató Központ szlovák, cseh és lengyel partnerekkel, valamint a Visegrádi Alap támogatásával 2021 decemberében indította el a *Resonances* című kutatási projektet, amely a kelet-közép-európai régió művészeti kapcsolatait és együttműködéseit vizsgálja a hidegháború időszakában. A projekt részeként májusban megrendezett, *A barátságokon innen és túl: Régiós kulturális transzferek a 70-es évek művészetében* című konferenciához kapcsolódóan *Nyelvjátékok* címmel válogatás tekinthető meg az Artpool gyűjteményéből. A kiállításon kelet-közép-európai művészek olyan műveiből, tevékenységéből, dialógusaiból kapunk ízelítőt, melyek a transznacionális eszmecserek, a különböző anyanyelvű szereplők közötti kommunikáció kihívásaira reflektálnak, és a művészet mint közvetítő nyelv és kulturális fordítás lehetőségeit kutatják. A kiállítás előzetes bejelentkezéssel tekinthető meg (artpool@szepmuveszeti.hu).

## Legújabb képek

Aknay János tárlata  
Hírös Agóra, Kecskemét,  
2022. július 18. – augusztus 20.



AKNAY János: *Emlék*, 2022, akril, vászon, 201x190 cm

Kétségtelen, hogy a szentendrei közegben gyökeret eresztő Aknay János minden műve közel hatvan éve a Fentebbaló, a Fennebbaló társalgója. Festészeti szentháromságának transzcendentális témápillérei a szakrális benyomást keltő építészeti motívumos konstruktív képek, az ikonikusan ábrázolt angyalok és transzreális emberszentek, valamint a Krisztus-korpuszok, Megváltó-parafrázisportrék, illetve az evangéliumi Jézus-történetek költői valóságán nyugszanak. Aki figyelemmel kísérte a hajdani Vajda Lajos Stúdió előtt alig néhány évvel induló s időközben a Nemzet Művésze kitüntetettjévé váló alkotó vezérmotívumainak alakulását, az egyszerre tapasztalhatja azok visszatérő jellegét, másrészt annak finom elmozdulásait és/vagy radikális fordulatait, illetve végtelen kombinálódási rezdüléseit. Aknay János jelenlegi kiállítása legújabb, építészeti motívumos, valamint angyalféjes témájú kis, közepes és nagy méretű festményeiből nyújt egy majd ötven darabból álló változatot.

## Térfestés

Maurer Dóra  
kiállítása  
Torula Művészter, Győr,  
2022. június 11. – július 30.



MAURER Dóra: *Térfestés*, 2022  
Fotó: Bognár Benedek és Simon Zsuzsanna

Maurer Dóra a kortárs képzőművészet nemzetközi viszonylatban is megkerülhetetlen alakja, akinek műveit London, Párizs és New York legjelentősebb múzeumaiban mutatták már be. A művész most egy négy évtizeddel ezelőtti, azóta már legendássá vált alkotását eleveníti fel a győri Torula Művészterben 85. születésnapja alkalmából. „Az a gondolat, hogy egy egész teret valamilyen határterületével együtt kváziképpé alakítsak, 1977 óta foglalkoztat. Az érdekel, hogy mechanikus-racionális úton abszurd téri helyzet jöjjön létre” – fogalmazott Maurer Dóra 1982-ben, amikor lehetőséget kapott az ausztriai Buchberg-kastély toronyszobájának kifestésére. Maurer e projektjéhez kapcsolódik a Torulában most kiállított grafikai mappa (1982) és film (1983), valamint az erre az alkalomra létrehozott helyspecifikus falfestés is.

## Lágyabban játszd a táncot

William Kentridge  
videóinstallációja  
NEO Kortárs Művészeti Tér,  
2022. június 20. – október 2.



William KENTRIDGE: *Lágyabban játszd a táncot*, 2015, 15 perces, nyolccsatornás videóinstalláció

William Kentridge 2015-ös videóinstallációjával nyitja meg kapuit a Városliget új kulturális intézménye, a NEO Kortárs Művészeti Tér. A videóinstalláció, amely a Szépművészeti Múzeum nemzetközi kortárs gyűjteményének egyik kiemelkedő műve, a nagyközönségnek első alkalommal mutatkozik be Magyarországon. A mű embersziluetek véget nem érő vonulását ábrázolja egy sivár tájban. Az andalító zenére táncoló árnyalakok az antik reliefek motívumfűzésével, a diadalmeneteket ábrázoló fametszetek ikonográfiájával és a danse macabre hagyományával is rokoníthatók, ugyanakkor a festészet- és filozófiatörténet (Platón és idősebb Plinius) régi toposzát, a vetett árnyékot is új kontextusba helyezik. A mű címe Paul Celan *Halálűgájának* egyik sorát idézi („lágyabban játszd a halált”), és ezáltal traumatikus tartalmakkal telítődik a pusztulás, a száműzetés, a folytonos vándorlás, az egzisztenciális szorongás minden korszakban másképp aktuális tapasztalatát felidézve.

Jankó Judit

# Minden művészet, minden politika

## Ai Weiwei retrospektív kiállítása

Albertina Modern, Bécs,  
2022. III. 16. – IX. 4.

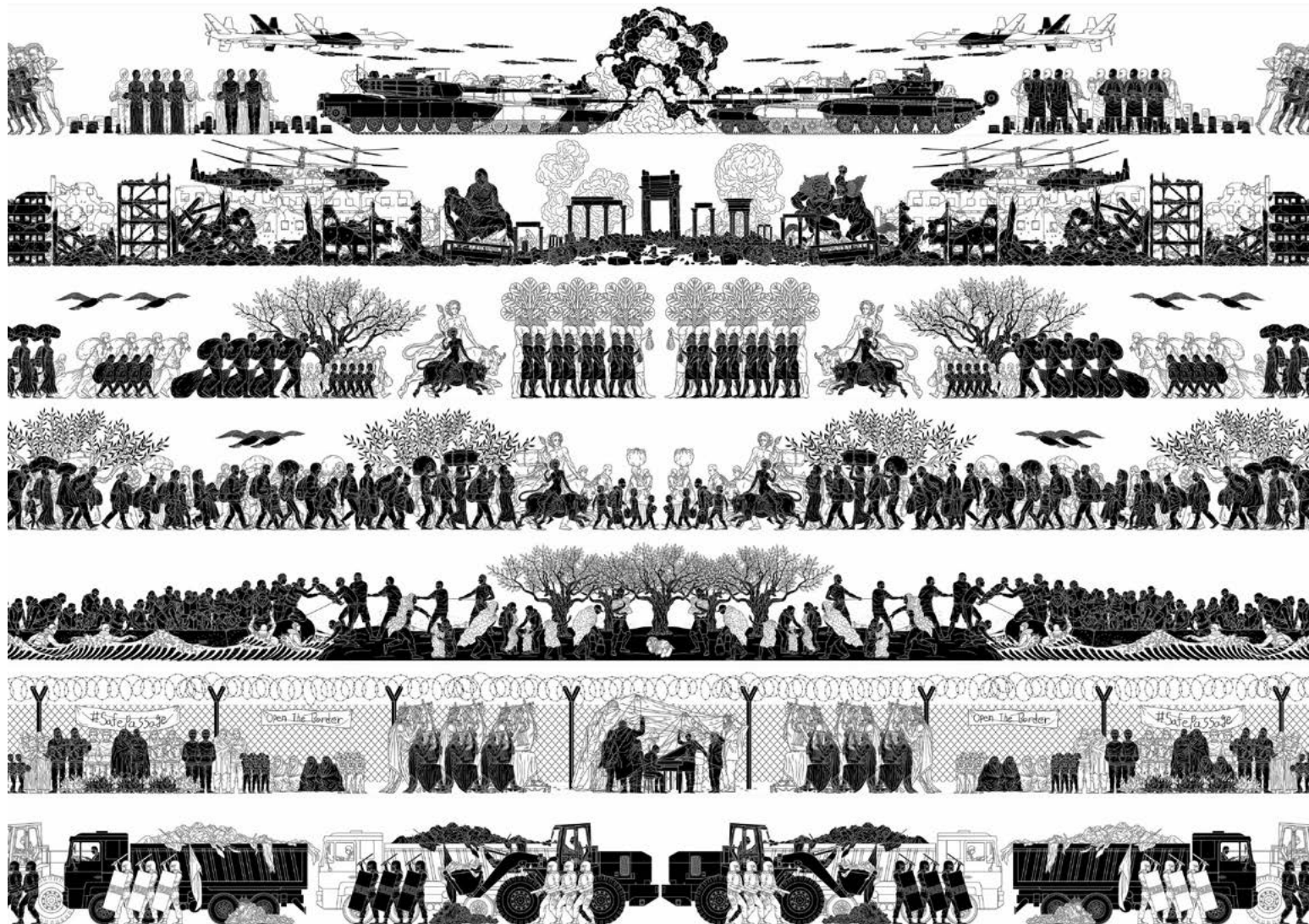
**K**evés olyan élő művész van a globális művészeti színtéren, akinek az életműve alkalmasabb lenne a manipuláció – konfliktus témakörének boncolgatására kortárs képzőművészeti szempontból, mint Ai Weiwei. Tavasszal, az ukrán háború kirobbanása után két héttel nyílt és szeptember 4-ig látogatható a bécsi Albertina Modern *Ai Weiwei: In Search of Humanity* című

kiállítása. A világhírű kínai konceptuális művész és aktivista munkásságának ez az eddigi legátfogóbb visszatekintő tárlata, ahol a legfontosabb, ikonikus munkái mind megidéződnek.

Az Albertina Modern valószínűleg nem sejtette még a kiállítási program összerakásakor, mennyire aktuális lesz tavasszal Ai Weiwei életművét bemutatni. A március 16-i







↑  
 Ai Weiwei:  
*Odüsszeia*, 2017  
 Az Ai Weiwei Studio  
 jóvoltából

megnyitót aktuálpolitikai irányba vitte az ukrán háború. A megnyitón személyesen is részt vevő művész „elfogadhatatlannak” ítélte Oroszország invázióját szomszédja ellen, és aggodalmának adott hangot a növekvő globális megosztottság miatt. „A hidegháborús pszichológia most nem fog működni” – jósolta a krízis elején. Minden jelenlévő újságíró a háborúról kérdezte, az Albertina Modern igazgatója azonban igyekezett visszaterelni időnként a figyelmet a kiállításra, ahol egyébként számos olyan alkotás látható, amelyek a háború és az üldöztetés elől menekülők tapasztalataira reflektálnak, illetve az autoriter hatalmak elleni fellépésről szólnak. Mintha a tárlat összefoglalná, hogyan sodródtunk idáig.

A kiállítás 144 műtárgyat tartalmazó anyaga negyven év munkásságát öleli fel, sok művet a helyszínre igazított a művész, s olyan is akad, amelyik Európában az Albertinában látható először. Ai Weiwei művészete vagy művészi politizálása, aktivista szerepköre mindig többre tehető. Látunk egy önmagában hatáskeltő tárgyat, de akkor vág igazán fejbe, ha megismerjük a mögötte lévő történetet is. Nem érdektelen Ai Weiwei saját sztoriját sem ismerni, jó konceptművészhez illőn az élete is a művészete része.

Gondolatébresztő időrendben végighaladni az életművön, és a munkákat összekapcsolni Ai Weiwei aktuális életeseményeivel. A bécsi kiállítás egyik nagy erénye, hogy hangsúlyt helyez a korai korszakokra is, láthatjuk, hogy már a legkorábbi kínai munkáit is áthatotta az autoriter rezsimmel szembeni ellenállás. Nem csoda, hiszen ezt hozta otthonról. 1957-ben született Pekingben, ahonnan azonban apját, Aj Csinget, Kína egyik vezető költőjét, Mao Ce-tung kulturális forradalma nevé-

ben, „jobboldali” tevékenysége miatt családjával együtt száműzték. Átnevelő programban kellett részt vennie egy munkatáborban, ahol közösségi wc-ket takarított. Mindennap nyilvánosan megalázták, és csak Mao halála után, az 1970-es évek végén rehabilitálták.

A család visszatérhetett Pekingbe, és Ai Weiwei egyetemre járhatott. Beiratkozott a Pekingi Filmfőiskola animáció szakára, 1978-79-ben az ő osztályuk volt az első, amelyik már nem a kulturális forradalom elveit követte. Fialat egyetemistaként megélte a Teng Hsziao-ping által vezetett modernizálódó Kína féktelen gazdasági fejlődését, de az 1981-es nyugati nyitást követően az elsőként költözött Amerikába. Egyszerre szívott magába mindent, amit Amerika nyújtani tudott, képzőművészetet is tanult (még Sean Scully festőórájára is betévedt). De ahogy 2017-ben megjelent önéletrajzában megírta, mindvégig azt érezte, hogy senki sem kíváncsi ott egy fiatal kínai művész gondolataira. Mély benyomást tett rá a minimal art, a konceptualizmus, az environmental art, a dadaizmus, a virágzó performanszművészet, de még a pop-art is – elsősorban Andy Warhol. A kiállítás ezekre a hatásokra is kitér. Talán a legerősebb pop-art ihletésű tárgyak a kétezere éves Han-korabeli vázára festett Coca-Cola-feliratok, melyek egyszerre a mindent leigázó amerikai kapitalizmus kritikái, de érezhető bennük a vágy Kelet és Nyugat összekapcsolásának lehetőségére is.

A 80-as évek lázadó fiataljaként a New York-i East Village-ben dokumentálta az ottani tiltakozó megmozdulásokat. Ebben az időszakban születnek első munkái, és fogalmazódik meg benne, hogy a művészet számára leginkább hozzáállás és életforma. Felvételi vizuális

Ai Weiwei:  
*Perspektívanulmány*  
 – Eiffel-torony, 1999,  
 színes fotográfia  
 Albertina Museum,  
 Bécs – The ESSL  
 Collection  
 Fotó: Mischa Nawrata  
 © 2022 Ai Weiwei  
 HUNGART © 2022

←

naplóként funkcionáltak akkor is, amikor a lakása közelében lévő Tompkins Square Park a rendőrség és az aktivisták közti erőszakos összecsapások helyszíne lett 1988 nyarán, melynek kiváltó oka a parkban élő hajléktalanok elűzése volt. Ugyanígy dokumentálta az ACT-UP (Aids Coalition to Unleash Power) tüntetéseit, a rendőri túlkapásokat. Ezekből a képekből, amelyek szokatlan perspektívából ragadták meg a 80-as évek New Yorkjának kultúráját és légkörét, Budapesten is láthattunk egy válogatást 2012-ben az akkori Ernst Múzeumban. A tüntetések és a politikai megmozdulások mellett 1983 és 1993 között Ai Weiwei New Yorkban folyamatosan dokumentálta, hogyan fedezi fel magának a várost, valamint a baráti találkozóit többek közt olyan figurákkal, mint Allen Ginsberg és Robert Frank. 1993-ban visszatér haldokló apjához Kínába, és folytatja a New Yorkban elkezdett vizuális naplózást. Mint egy idegen szemlélő fotózta szülővárosát a mindenhol magával vitt fényképezőgéppel, de ugyanúgy megörökítette élete intim pillanatait és édesapja utolsó napjait.

Az évek során védjeggyé vált kinyújtott középső ujj, a félreérthetetlen, világnak bemutató gesztus is Pekingben, a hazaérkezése utáni években született meg, ahol még erősen érezhetőek voltak a Tienanmen téri mézszárlás utórezgése. Az 1995–2011 között készült *Perspektíva-tanulmányok* olyan sorozat, amelyen kinyújtott középső ujjával szimbolikus épületekre (például az Eiffel-toronyra vagy a Fehér Házra) mutat. Ez a gesztus sohasem embereknek szól, minden esetben a hatalmi viszonyokat kérdőjelezi meg. E fényképek közül sok látható a kiállításon, ezek előtt, a FUCK-neonfelirat alatt zajlott a megnyitó is, mintegy jelezve, hogy jelenleg az egész háborúzó világnak bemutat a művész.

Édesapja haldoklása és a 90-es évek végi Kína láttható átalakulása generálhatta közeledését az ősi kínai örökségéhez. Neolitikkerámiákat és régi, kézműves technikákkal készült bútorokat gyűjtött, beleépítette Kína ősi hagyományait saját művészetébe. Régi formák, anyagok és technikák megmentéséért dolgozott a kapitalista-kommunista felejtés ellenében. Az Albertina Modern kiállítása 2003-as *Forever Bicycles* (Mindörökké kerékpárok) című művét idézi meg, az első tárgyát, amellyel Marcel Duchamp 1913-as *Biciklikerekére* utalt vissza. Azóta többször, több formában is használt kerékpárokat „alapanyagként”, itt most összeforrasztott kerítést formálnak. A kerékpár többletjelentéssel bír Kínában, ahol még az 1980-as évek végén is alig voltak motorosok, és a biciklik uralták a városi forgalmat a kínai városi élet szimbólumaként.

Valamivel későbbi, de tematikájában szintén a Kína-szimbolikához tartozik a *Napraforgómagok* elnevezésű installáció. A milliónyi egyedi, kézzel festett, teljesen élethű, porcelán napraforgómaggal eredetileg a londoni Tate Modern egykori turbinaterének padlóját szórta tele 2010-ben. A porcelánmagokat Jingdezhen falu lakói készítették; tradicionális porcelánfestő műhelyükben 1600 kézműves több éven keresztül festett, formázott meg kézzel minden egyes darabot. A mű többek közt az egyén és a tömeg viszonyát feszegeti, de sokréteggű jelentéstartománnyal bír. A „kulturális forradalom” idején Mao Ce-tung jelképezte a Napot, az emberek pedig a felé forduló napraforgókat, így a művész azt a szemléletet is bírálja, ahogy a hatalom a lakosságot egységes tömegnek tekinti, arctalan masszaként kezelve az egyént. Egy másik síkon Ai Weiwei Kína hagyományos szimbólumát, a porcelánt – és általában a kézműves termékeket – állítja szembe a „Made in China”-val, a világméretű exportra



tömegesen előállított, műanyag tömegárukkal. Ha nem is olyan mennyiségben, mint 2010-ben a Tate-ben, de az Albertinában is megidéződik az installáció egy kupacnyi, piramis alakban leszórt napraforgómaggal.

Visszatérve a kronológiához, még Kínában élve az ezredfordulón érdeklődése az építészet felé fordul, megalapítja tervező- és építészeti stúdióját, a Fake Cultural Development Ltd.-t. 2000–2008 közt építészként dolgozik, a 2008-as nyári olimpiai játékokra a svájci Herzog & de Meuron irodával együtt tervezik a *Madárfészek* névre keresztelt, emblematikus nemzeti stadiont Pekingben. Ai Weiwei később persze kritizálja a kínai olimpiát mint a rezsimek propagandarendezvényét. 2005-től rendszerkritikus hangvételű blogot indít, aktívan posztol a kínai Twitteren, és folyamatosan szót emel a cenzúra, az egyéni szabadságjogok korlátozása és a kínai kultúra lerombolása ellen. Először megfigyelik, később korlátozzák, végül pedig 2009-ben törlik a nyilvánosságból, a neve teljesen eltűnt a kínai internetről.

A nemzetközi közeg azonban addigra már felfigyelt rá. A nagy áttörést 2007-ben, a 12. kasseli documentán érte el. A documenta központi helyszínén lerombolt kínai otthonokból származó régi faajtókból épített fel egy óriási toronyszobrot *Templates* (Sablonok) címmel. A documenta száz napja alatt egy vihar ezt a művet ledöntötte, de romként, többletjelentésekkel felruházódva talán még kifejezőbb lett. Legemlékezetesebb projektje a documentán azonban a *Fairy Tale* (Tündérmese) című film volt. Ehhez 1001 kínai állampolgárt hívott meg Kas-

↑  
 Ai Weiwei: *Neolitikus váza Coca-Cola logóval*, 1994, váza, festék, magánygyűjtemény  
 Fotó: Albertina Museum, Bécs / Lisa Rastl & Reiner Riedler © 2022  
 Ai Weiwei  
 HUNGART © 2022





↑  
 Ai Weiwei: *Han-dinasztiabeli urna leejtése*, 1995, fekete-fehér fénykép (triptichon), magángyűjtemény  
 Fotó: Az Ai Weiwei Studio jóvoltából  
 © 2022 Ai Weiwei HUNGART © 2022

selbe társadalmi vagy – Beuysra utalva – „szociális szobornak” akkor, amikor a kínaiak még nem utazhattak, és eljutni Nyugatra maga volt a tündérmese. Az 1001 kínai végül öt csoportban, de megérkezett Kasselbe, és a saját szemével láthatta, milyen az élet Nyugat-Európában. Akciója konkrét politikai kontextusba helyezte a „migráció” kérdését, miközben egyszerre vonta sokrétű párbeszédbe a történelmet, a jelent és az időtlen tervezést. Ai Weiwei munkáiban, anyaghasználatában, az anyaghoz való viszonyában mindig van valamiféle költői érzékenység, de igazi, hús-vér embereket egy művészi projektbe bevonni, általuk, az ő utaztatásukkal mesélni el egy elvont politikai gondolatot különösen erős eszköz. Megteheti, hiszen ő maga is mindig a saját bőrét viszi a vásárra, és ez hitelességet ad neki. Ebben a 70-es évek performanszművészeivel mutat hasonlóságot, így Abramovičtyal vagy akár Ladik Katalinnal. Saját magát is műtárggyá teszi, nem véletlenül olyan erős hatásúak a letartóztatásával és bebörtönzésével foglalkozó munkái.

Itt van a híres fotó, amelyen a liftben a rendőrök kíséretében látható, az *Illumination* 2019-ből. De itt van az emlékezetből rekonstruált cellája 81 napos fogva tartása idejéről és a babaházszerű diorámák, ahol mi magunk leszünk a kukkoló, folyton figyelő szemek.

Egyik leghíresebb installációja, amelynek kapcsán megkezdődött a kínai állammal való, mai napig tartó egyenlőtlen küzdelme, a *Straight* (Egyenes) című, amellyel a 2008-as pusztító szecsuanai földrengésre reagált. A katasztrófában több mint 90 ezren haltak meg, köztük ötezer gyerek, akikre rádőlt egy összeomló iskolaépület. Az ügyről szigorúan tilos volt beszélni, az államhatalom titkosította a halottak nevét, számát és létezését. Ai Weiwei és aktivista társai kiderítették, hogy korrupció miatt spóroltak az építési alapanyagokon, kevés és rossz minőségű vasrudat építettek bele az épület tartó betonba. Nem volt egyszerű az 5179 gyerekáldozat nevét összegyűjteni, 2008 és 2011 között civil aktivisták azonosították őket, dacolva a hatalom fenyegetésével.



Ai Weiwei: *Bilincs*, 2012, jáde, magángyűjtemény  
 Fotó: Albertina Museum, Bécs / Lisa Rastl & Reiner Riedler © 2022  
 Ai Weiwei HUNGART © 2022  
 →



Ai Weiwei:  
*Végtelenített biciklik,*  
2003, 42 bicikli,  
magángyűjtemény  
Fotó: Albertina  
Museum, Bécs /  
Lisa Rastl & Reiner  
Riedler © 2022  
Ai Weiwei  
HUNGART © 2022  
←

A lista az Albertinában is látható. A földrengés után Szecsuanban sokkolták a törmelékek közül előbukkanó iskolatáskák. Ez az élmény ihlette a mostani kiállításon is látható, a mennyezet alatt végigfutó, iskolatáskákból összerakott kígyót. Ennél a projektnél Ai Weiwei környezetét és önmagát megint csak duchamp-i értelemben vett ready-made-nek tekinti. Talált témákkal és anyagokkal dolgozik, és új kontextusba helyezi azokat – ez mind a monumentális, mind a kisebb alkotásoknál ugyanúgy megfigyelhető. Kiemel valamit, áthelyezi, megsokszorozza, s ettől a gesztustól hirtelen radikális tartalommal telítődik az egyébként hulladékká vált tárgy.

Miután Liu Xiaobo, a kínai rendszer kritikus a Nobel-békedíjat kapott 2010-ben, a kínai kommunista párt szigorúan fellépett a másként gondolkodók ellen. Ai Weiwei sem volt kivétel. Műtermét lerombolták, őt magát 81 napra vádemelés nélkül elzárták, útlevelét elkobozták. Később házi őrizetbe helyezték, és csaknem

kétmillió dolláros büntetést róttak ki rá adózási vétségére hivatkozva. Három éven keresztül visszatartották az útlevelét, és folyamatosan megfigyelték. 2015-ben kapta vissza úti okmányait. Ezután Berlinbe költözött, és hamarosan a menekültválság kellős közepében találta magát. Nem sokáig maradt Németországban, zártnak, idegenellenesnek, álszentnek tartotta a német társadalmat, átköltözött az angliai Cambridge-be, ahová fia egyetemre járt, végül a pandémia kezdetekor Portugáliában telepedett le.

A művész-aktivista szerint a Nyugat nem érti a világban kibontakozott humanitárius válságokat, a menekülteket pedig név és élettörténet nélküli tömegnek kezeli. Ő maga elég komoran zárja a tárlatot, utolsó munkája egy óriási kristálygömb egy rakás mentőmellény tetején. Ai Weiwei nem hagy kétséget afelől, hogy mit fogunk látni a jövőnkben, ha belenézünk.



Sipos László

# Emigráció feketén-fehéren

## Shirin Neshat: Living in one land, dreaming in another

A népvándorlás modern változata egyre hangsúlyosabban van jelen Európa országaiban; Svédország lakosságának mára több mint 25 százaléka első- vagy másodgenerációs bevándorló, Svájc 28 százaléka pedig külföldön született, de a többi nyugat-európai állam statisztikai sincsenek sokkal lemaradva e két országétól. A multikulturalizmus különösen nagyvárosi környezetben megszokott, Párizs elővárosában, az I. Dagoberttől a francia királyi ház temetkezési helyéül szolgáló bazilikának is otthont adó Saint-Denis negyedben például minden ötödik ember Afrikában született, míg London nyugati- és észak-nyugati területein az Ázsiából áttelepültek aránya hasonló.

Ha valaki elhagyja hazáját, ideális esetben két otthona lesz, de ennek az ellenkezője sajnos gyakrabban for-

dul elő: az új közegbe való beilleszkedés akár évtizedek alatt sem sikerül, miközben a szülőföld idegenné válik, így sokan két szék között a pad alá esnek. Ez különösen a kultúra, a vallás és a politikai berendezkedés tekintetében fordul elő az Európán kívüli országokból származók esetében.

A perzsa származású, de évtizedek óta Amerikában élő Shirin Neshat kiállítása közel fél éven át, idén áprilisig volt látható a müncheni Pinakothek der Moderne múzeumában. Munkáiban elsősorban az egyén identitásválságára, illetve az emigráció nyomán keletkező politikai és érzelmi konfliktusokra koncentrált, és olyan ellentétek közötti átjárhatóságra törekszik, mint az iszlám világ és a Nyugat, a nő és a férfi, a köz- és magánélet vagy az ó- és újkori perzsa kultúra.

Fal a Book of Kings-  
sorozattal  
HUNGART © 2022  
↓









↑  
 Fal a *Land of Dreams*-sorozattal  
 HUNGART © 2022

Shirin NESHAT:  
*Nida*, 2012, tinta  
 ezüstszelatinon,  
 153×114,9×5,1 cm  
 HUNGART © 2022  
 ←

Neshat 1957-ben született az iráni Qazvinban, mely a Szafavida-dinasztia idején az ország fővárosa volt. Tizenhét évesen testvéreivel az Egyesült Államokba távozott, tanulmányait Kaliforniában végezte. Eközben otthon győzött a forradalom, az idő kereke pedig megfordult: Irán Khomeini ajatollah vezetésével ultrakonzervatív iszlám köztársasággá vált, akárcsak Afganisztán. Tragikus látni az interneten keringő, 60-as, 70-es évekből származó, színes iráni divatfotókon szereplő arcokról sugárzó optimizmust, tudva, hogy Iránból a 80-as évekre újra középkori ország lett. A forradalmat követően többek között újra bevezették a nyilvános kivégzéseket, az országból pedig tömeges kivándorlás indult meg. Aki kritizálta a rendszert, nem sok jóra számíthatott: 1989-ben az ajatollah Salman Rushdie *Sátáni versek* című kötetéért fatvát hirdetett, vagyis az író gyakorlatilag halálra ítélte, de a Forradalmi Gárdának csak Rushdie japán fordítóját sikerült meggyilkolnia.

Neshat hazájába az ajatollah halála után egy évvel, 1990-ben tért vissza, de az általa ismerttől teljesen eltérő ország fogadta: „A perzsa kultúra merőben más értékeken alapul, mint az iszlám; kevésbé merev, költői és archaikus. Az új kormány az iszlám nagyon szigorú, tiszta formáját hozta az országba. El akarták törölni a perzsa történelmet, és felváltani egy általános iszlám kultúrával” – mondta egy interjúban.<sup>1</sup>

Neshat a fényképezéstől indult, de otthonosan mozog a film és a videóinstalláció területén is, sőt az utóbbi ket-

tőt hatékonyabbnak tartja a fotónál, „mely merev, monumentális és befejezett, és végeredményben csak egy tárgy”. Őt a valóság érdekli, ehhez pedig közelebb áll a mozgókép, mely ugyanakkor több értelmezést is lehetővé tesz. A festészet és szobrászat eközben még távolabb visz a realitástól. Az utóbbi évek mozgóképei már nem videóinstallációk, hanem filmek, melyek azonban általában kiállítóterekben való bemutatásra készültek, hiszen ez a közeg meggyőzőbb, míg a mozi passzív térnek tartja. Számára a művészet olyan eszköz, mely által túlélhetünk a mindennapok banalitásán. Munkáiban saját legbelsőbb világa és a külvilág összekapcsolására törekszik, ezáltal tud szembenézni sajátos helyzetéből fakadó problémáival, kétségeivel és szorongásaival. Munkáiból egyszerre sugárzik magabiztosság és sebezhetőség.

A kiállítás középpontjában Neshat legújabb installációja, a *Land of Dreams* című sorozat állt, mely 111 fotót, egy videóinstallációt és egy filmet foglalt magában. A sorozat koncepciója az amerikaiak megörökítése és álmaik összegyűjtése volt. Emellett a *The Home of my Eyes*, illetve a *The Book of Kings* című sorozatok, valamint két videóinstalláció, a 2001-es *Possessed* és a 2016-os *Ruja* is látható volt a tárlaton. Jellegzetes, fekete-fehér művein gyakran a nyugati portréművészet és a perzsa kalligráfia ötvöződik. Neshat *Land of Dreams* című, Matt Dillon főszereplésével készült komédiáját a tavalyi Velencei Filmfesztiválon mutatták be.

1 Aufbruch in die islamische Moderne. *Art, Das Kunstmagazin*, 2000/4, 24.

Török Judit

# Hordalékok mint metaforák

## Beszélgetés három iráni művésszel

A nyolc évig tartó iraki-iráni háborút a 90-es évek elején egyfajta kulturális underground követte. A forradalom szellemében ugyanis eltávolítottak minden nyugatos, azaz nem iszlám elemet az iráni akadémiákról. A külföldről hazatért tanárok, filozófusok, művészettörténészek, zenészek egy részét is kitiltották az egyetemekről, így a megélhetésük forrása, azaz az oktatás az underground órákra korlátozódott. Az órákat sokszor a saját lakásaikon vagy alternatív, titkos helyszíneken tartották. Itt találkozott Ramin (1975) és Rokni Haerizadeh (1978) Hesam Rahmaniannal (1980), aki Knoxville-ből érkezett haza. A trióval Velencében beszélgettünk.

TJ: Mikor alakultatok csoporttá?

**Ramin és Rokni Haerizadeh:** 1999-től együtt éltünk és dolgoztunk Teheránban. Művészi karrierünk kezdetén béreltünk egy alternatív helyiséget; ingyenes műtermet biztosítottunk azoknak a fiatal művészbarátainknak, akik Teheránba érkeztek, és nem tudták megfizetni a költségeket egyetemi tanulmányaik során. Sok projekt valósult meg közös, bár átmeneti összefogással. De ezek az együttműködések nem vezettek szilárd kollektíva kialakulásához, életünk átmeneti pillanatai voltak.

2009-ben az Egyesült Arab Emírátsokba költöztünk. A közös munka, a nyitott team volt munkamódszerünk, a koncepciónk. A döntés magától adódott; szeretünk együtt élni és dolgozni. Olyan közösséget alkotunk, amely nemcsak hármunkra korlátozódik, hanem más szakterületekről érkező munkatársakat – írókat, költőket, zenészeket, mérnököket, színházi embereket, építészeket – is bevonunk. Amikor Dubaiba költöztünk, végre megszűntek a korlátok. A munkánkat megbecsülik. Kihívás számunkra kilépni a „művészként” definiált karámból a szabálytörő, új szemléletet idéző területekre. Otthonunk a projektjeink vázlatfüzete, díszlete, színtere, van benne mozi, könyvtár, kutatóközpont és bemutatótér. Egyfajta Warhol Factory.

TJ: Meséljete dubai otthonotokról! Milyen a napi rutin?



**RRH:** Megpróbáltuk újradefiniálni az otthon fogalmát egy tízéves projekt részeként. Olyan alternatív környezetet hoztunk létre, amelyben elsősorban mi magunk tervezzük meg az életünket. Sokak számára börtönnek tűnhet, de mi szeretjük ezt a börtönt. A kertben élő madarakkal egy időben ébredünk, és tevékenységünket a nap mozgásához igazítjuk. Nagy fegyellemmel, ismétlődő rituálékat követve kezdünk kora reggel. Megbeszéljük a legutóbb olvasott könyvet, a megtekintett filmet, és mindig az aktuá-

↑  
**Ramin HAERIZADEH:** *Jakab letrája*, 2021, papírkollázs, marker, tus, akril, egykori olajfestmény és ráfestett olaj, vászon, 250×100 cm  
A művész jóvoltából

lis munkánkra fókuszálunk. Az otthon és a műterem jegyzetfüzetként szolgál a közelgő projektekhez. Ez a környezet folyamatosan változik. A művészek és barátok eljönnek filmet nézni, főzni, könyveket kölcsönözni, beszélgetni és eszmét cserélni vagy egyéni projekteken dolgozni.





**TJ:** Ilyen otthoni-műtermi rutint utánzó installációkat láthatott a közönség a bostoni ICA-ban 2015-ben vagy közelmúltban a dániai Louisiana Múzeumban?

**RRH:** Kiállításainkon nem az otthonunkat akartuk reprodukálni, hanem a nyilvános és a privát tér közötti kapcsolatot. A bostoni ICA terve úgy született, hogy újra megnéztük Harold Pinter *Születésnapját*, aztán többször újra és újra elolvastuk, mígnem az egész valamiféle rituálévá alakult. Amikor folyamatosan ismételgetsz valamit, eléred az automatizálás egy olyan pontját, amikor az elme szinte kikapcsol.

**TJ:** A legtöbb művész szeret elvonultan, magányba burkolózva alkotni. Hogyan lehet egyensúlyt teremteni a kollektív és az egyéni munka között?

**RRH:** Kollektívaként dolgozunk sokadmagunkkal, de mindannyian megtartjuk az egyéni gyakorlatainkat is. Ez a léttér valahol a nyilvános hely és a magánszféra között áll. Munkamódszerünk egy tájképre hasonlít, ahol az alkotóelemek szervesen épülnek be az összetett rendszerbe. A világon minden mindennel összefügg, semmi sem létezhet önmagában. Csak az a kérdés, hogy felismerjük-e ezt a viszonyt, amikor egyéni művészként dolgozunk. Meglehetősen könnyű megtanulni, hogy az autentikus művészet akkor hiteles, ha egy ember csinálja, de mindig van mögötte valaki - legyen az part-



↑  
Ramin HAERIZADEH, Rokni HAERIZADEH és Hesam RAHMANIAN: *A nyolcadik példány ugyanabból*, 2014  
Fotó: Laurie Lambrecht  
A művészek jóvoltából

←  
Ramin HAERIZADEH, Rokni HAERIZADEH és Hesam RAHMANIAN: *Ö emberek*, Shirn Kunsthalle, Frankfurt, 2020  
A művészek jóvoltából



ner, művész vagy barát. Nem fukarkodunk az ötletek megosztásával. Akár egyéni, akár közös az alkotás, minden erőfeszítésünk közös. Néha az egyikünk adja az ötletet, a másik kettő pedig végrehajtja. Vagy az egyik nem csinál semmit, de mindhárman besöpörjük a babérokat.

**TJ:** 2018-ban láttam a Torinóban rendezett, nagyszabású kiállításokat. Volt ott egy emlékeztető installáció...

**RRH:** Szeretünk hosszú ideig dolgozni egy témán. A dolgok sok irányba ágaznak szét, majd egy bizonyos pillanatban egységgé állnak össze. Van egy iráni vers, *Fiúk és állatok* a címe. Egy rohamisokról szól, amelyet egy fiatal iráni katona viselt az iraki-iráni háborúban. Sorozatunk Reza Baraheni *Ismael* című, hosszú költeményének a fordítása, amelyet az iszlám forradalom és a háború első éveiben írt. A fordítás a velünk együttműködő szakértők többszöri átírásának az eredménye. Néhányuk soha nem olvasta az eredetit, ezért sok minden elhullik útközben. A szöveget először a kortárs érzékenységhez igazítjuk, majd a látványon belül is újrakombináljuk. Más szempontból akartunk gondolkodni a szenvedésről. A kimondhatatlan történetek vonzanak minket – azok, amelyek kilógnak a hivatalos narratívából.

**TJ:** *Fiúk és állatok*. Mindehhez mi köze a szamaraknak?

**RRH:** Az állatok nagyon sokszor szóba kerülnek – kutyák, macskák, de különösen a szamarak. Szerettük volna a háborúban akaratlanul részt vevő, nem emberi élőlények nézőpontját kivetíteni. Az installációban a padló esetében viszont a Hoorolazimra gondoltunk. Ez a Tigris és az Eufrátesz déli találkozásánál, Irán és Irak között elterülő mocsaras terület. Az irániak Hoveyze néven ismerik, és egy kegyetlenül pusztító támadás helyszíne volt a háború alatt. Régen gyönyörű terület volt sajátos ökoszisztémával, de most szörnyű állapotban van. A mocsarat lecsapolták, és először munkatáborként, majd később olajkutak ásására használták.

**TJ:** Nincs messze onnan, ahol most éltek, az Egyesült Arab Emírátsoktól. Van valami összefüggés?

**RRH:** Voltak dolgok, amelyek kimondottan hatottak az Öbölbe költözésünkre. Közel kerültünk ezekhez a háborús eseményekhez, helyszínekhez és az emberekhez. A pálmafákhoz, azok háromszögletű árnyékához. A hihetetlenül erős fényhez és annak rózsaszín kivetüléséhez. Az apályok, a tavi iszap, a hőség közelségébe kerültünk.

**TJ:** Tehát az OGR-ben látott padló részlet erre emlékeztetett?

**RRH:** Igen, de emellett hivatkoztunk filmekre, Tarkovszkij *Iván gyermekkorára*, szkíta gyászrituáléokra azok színpadias hatása miatt vagy az Ashura-szertartásokon használt tárgyakra. Felidéztek Iran Darroudi iráni művész 1969-ben megbízásra festett képét, az *Iráni petróleumot*. Ez megjelent a *Times*-ban és a *Newsweek*-ben is.



**TJ:** Valóban felismerhető rajta egy lángba borult csővezeték.

**RRH:** Ahmad Shamlou, a költő ezt a címet adta a műnek: *Ereink, a Föld erei*. A Baraheni-vershez hasonlóan ez is vizuális megjelenítése annak, hogy a világ nyolcvan éve issza a föld „fekete tejét”, és ezért most cserébe vért követel.

**TJ:** A Föld élőlény?

**RRH:** Az Öbölben található olajlelőhelyek, ha belegendolunk, halottak maradványai. Kiszívták, majd újra életre keltették őket. De a halottak felélesztésének ára van, ez pedig a háború. És ezt követi a migráció. Ezért használtunk olajszivattyúkat a padlódarabok elkészítésekor. Gépek segítségével akarunk eltávolodni a szándékos szubjektivitástól, intuitívakká válni, mint az állatok. Mikor megláttuk azt a videót, ahol az ISIS lerombolja Moszult, hirtelen feltűnt a hasonlóság a mi és az ő cselekedeteik között. Ez vetette fel azt a kérdést, hogy vajon mi a különbség a pusztítás e két különböző formája között. Ennek eredményeként születtek meg a *Big Rock Candy Mountain* (A cukorhegy vagy sziklája) mozgóképei. Fontos az ötletbe burkolt szubjektivitástól eltávolodnunk. Ha túl ügyes, tetszetős

↑  
Ramin HAERIZADEH, Rokni HAERIZADEH és Hesam RAHMANIAN: *Hordalékok, 2020-2022*, festett-nyomott tányérok, 2020-2022, részlet, változó méretek, Velencei Biennálé, 2022  
Fotó: Török Judit  
A művészek jóvoltából

a munka, akkor hazudunk. Kellenek olyan részek, amelyek kilógnak, hogy a néző megkérdőjelezze, mi köze ennek bármihez. Érezze a varázslatot, a váratlant.

**TJ:** Varázslat, de hogyan?

**RRH:** Van egy jelenet a Marx testvérek *Egy nap a versenyen* című filmjében, amelyben Groucho orvosnak adja ki magát, a többiek pedig az asszisztenseinek. Aztán furcsa, teljesen fölösleges dolgokat kezdenek csinálni, például folyamatosan kezet mosnak, körbehordozzák a beteget, és még sok szándékosan félreérthető dolgot tesznek. Ezekkel mindent destabilizálnak; a helyzet elképesztően anarchikussá válik, majd teljesen más irányba indul el a sztori. Ez az a nem várt szituáció, amit mi is létre akarunk hozni.

**TJ:** Fontos témák a migráció, hiszen ti is migránsok vagytok.

**RRH:** Néhány éve kezdtünk a témával foglalkozni. Először ott volt az iraki háború,





aztán Szíria. Mi az oka a migrációnak? – tettük fel magunknak a kérdést. Leggyakrabban a háború az oka. Ez volt a személyes motivációnk is, mert háborúban nőttünk fel. De a szenvedést más oldalról akartuk megközelíteni, a marginális helyekről.

**TJ:** Hogyan boldogultatok a világjárvány alatt?

**RRH:** Kiváltságos helyzetünk volt; együtt dolgozhattunk és élhettünk a karanténban ezekben az években, és továbbra is ezt tesszük. Nem volt túl nagy hatással sem az életvitelünkre, sem a munkavégzésünkre, bár valóban magában rejtett néhány kihívást.

**TJ:** Idén szerepeltek az 59. Velencei Biennálén, egy középkorban alapított kórházban (Ospedaleto complesso) állítottok ki a torinói OGR rendezésében *Alluvium* (Hordalék) címmel. Beszéljünk most erről!

**RRH:** A projekt a kórházhoz tartozó Santa Maria dei Derelitti-templom barokk épületében látható. A művek teljesen átkomponálják a helyszínt. A kiállított alkotások egy két éve elkezdett projekt darbjai, ebben az összeállításban most először láthatók.

A cím a folyóvíz által lerakott agyagra, kavicsra, iszapra utal, és különféle interpretációra alkalmas. Idézi a bemutatott, terrakottatárgyakra felvitt, kollázssal kombinált festmények anyagiságát, de metaforikusan, elvontabb értelemben utal a hírek, a kulturális és történelmi események után leülepedett törmelékre. Rostáltuk, szkeneltük a bennünket nap mint nap elárasztó hírekből leülepedett iszapot, amely itt új életet nyer az ellenállás, de főleg az ellennarratíva létrehozása érdekében. Segítségünkre volt egy Dubaiban élő kovács, Mohammed Rahis Mollah. Ő csinálta a vasállványokat, míg a terrakottacserepeket helyi kézművesek készítették a közel-keleti hagyományokat követve. A cserepeken finom egyensúlyban festett kompozíciók, csillagképek láthatóak. Ezek a hírekből, cikkekből kiemelt képek újrakomponálásai – a bennünket bombázó híreké, amelyeket átirunk, követve a perzsa miniatűrök technikáját mai interpretáció szerint.

1 Az Officine Grandi Riparazioni (OGR) egy hatalmas ipari épület, amely mozdonyok javítására szolgált, majd kiállítóteremmé, kulturális események színterévé alakították. A bejáratnál hatalmas Kentridge-szobrok várják a látogatókat.

↑  
A trió dubai otthonában, 2022  
A művészek jóvoltából

Munkamódszerünk a természetéhez hasonlítható, azok is organikus és kontextuális növekedésben fejlesztik celláikat, nem pedig egy kezdettől fogva előre meghatározott, ideális terv szerint. Gyakran indulunk ki a felhalmozott tárgyakból valóságos mentális és fizikai tájképet hozva létre, új ökoszisztémába rendezve a konstellációkat, amelyből új kapcsolatok és narratívák születnek.

**TJ:** Szándékotok újraírni a történeteket. Úgy gondoljátok, hogy ez a művész feladata?

**RRH:** Az a célunk, hogy rögzítsük az időt, amelyben élünk. Projektjeink korunk legaktuálisabb kérdéseire összpontosítanak. A történelem törmelékei közül mindig kivethetjük a sajátunkat, felhasználva azt térképünk elkészítéséhez. Ugyanígy vagyunk a korlátokkal és a határokkal, ezek mind átmenetiek és áthághatók.

Jászberényi Sándor

# Töredékek a háborús fotográfiáról

Susan Sontag  
fájdalma

1.

Véletlenül életben maradtunk.

Ennek a tudatától szédültünk, ahogyan sétáltunk vissza a kocsi felé. Az aknatűz persze nem ért véget, halottuk a becsapódások dörrenését. Mögöttünk változatlanul lángolt Irpiny, és hó szitált az égből. Az úton a hotel felé egyikünk sem szólalt meg. Némán kerülgettük a betonból felhúzott ellenőrzőpontokat a belváros felé.

Egyetlen kocsmá üzemelt Kijevben. Főleg a média látogatta. A tulajdonos, egy Max nevű, vörös és vékony pasas, úgy gondolta, akkor is nyitva tart, ha maga a Sátán jön el szétverni a várost. Egy második világháborús légoltalmi pince volt közvetlenül a koktélbár alatt. Az angol kollégát, Emile Ghessemet a bejárat előtt tettük ki.

„Biztosan nem akartok inni egyet?” – kérdezte.

„Nem.”

Visszamentünk a hotelbe, és mindketten félrevonultunk. Hölvényi Kristófnak ez volt az első aknatüze. Bevonult a fürdőbe, és magára zárta az ajtót, hogy megbeszélje a dolgot Istennel. Én hosszasan ültem az ágy szélén a golyóálló mellényemben, dohányoztam, és néztem a szoba plafonját. Az utcán üvöltöni kezdett a légoltalmi sziréna, de mivel két hete üvöltött egyfolytában, nem foglalkoztunk vele.

Az orosz haderő Irpinyénél és Bucsánál támadta Ukrajna fővárosát. Az ukránok ellenálltak. Senki sem tudta, mennyi ideig fog kitartani a főváros, egyáltalán, meg tudják-e állítani az oroszokat. A helyzet nem festett valami jól.

Reggel döntöttük el, hogy kimegyünk a frontra. A reggeli volt az egyetlen napi étkezésünk, mert minden zárva volt a városban. Az egész külföldi média ott ült hétkor, ette a fasírtot és hallgatta a híreket.

„Kimegyünk” – mondtuk.

A hotel előtt még babráltuk és igazgattuk egymáson a felszerelést. Egyedül nehezen kapcsolod be a tizenhárom kilós FIJ 4-es mellényedet.

Hosszasan autóztunk a kísértetvárosban, mire odaértünk a fronthoz. Onnan tudtuk, hogy megérkeztünk, hogy hallottuk az aknatüzet a távolban, az idegesen mutogató ukrán önkéntes csak a ráadás volt.

„Eddig, s ne tovább az autóval!”

A város határánál az ukrán hadsereg sárga iskolabu-

szokkal mentette Irpiny lakosságát. Néhány ház fekete füsttel lángolt. A menekülő öregasszonyokat fotóztuk, a nejlonzacskós családokat, az ukrán katonákat, ahogyan a fegyverüket letéve segítenek nekik. Az utolsó ukrán ellenőrzőpontnál rekedten üvöltöttek a menekülőknél, hogy siessenek. Ezt is fotóztuk. Emberek erőltetett menetben, nejlonzacskókkal a kezeikben a lángoló ég alatt.

Nem tudom, kinek az ötlete volt, hogy menjünk be a külvárosba, közelebbről lefotózni az égő házakat. Elindultak a reutersesek és mi is elindultunk. Futva rohantunk. A ház, amit le akartunk fotózni, akkor kapott találatot, amikor megérkeztünk. Halottuk a becsapódást, láttuk a lángok fröccsenését és a fekete füstöt. Nem volt különösebben messze. Berohantunk, hogy a legjobb szögből tudjuk fotózni. Valaki kiabálni kezdett.

„Fel fog robbanni a gáz. Kifelé!”

Kirohantunk. A gáz nem robbant fel. Az oroszok azonban látták a csoportunkat, és felénk irányították az aknavetőket.

„Becsapódás” – üvöltötte Emile, mire mindenki hasra vágta magát. Úgy harminc méterre füst csapott fel. Fehér zaj a fülben, sár a szájban.

„Fel, tovább!”

Felálltunk.

„Megint löni fognak.”

A földön fekvé számoltam a becsapódásokat. Egy, kettő, három. Nem rajtam múlik, hogy életben maradjok-e. Nem is az oroszokon. Véletlen.

„Fel, tovább!”

Visszaérni az ukrán oldalra maga az örökkévalóság volt. A hotelben nézegettem a képeket, amiket készítettünk. Ugyanaz a ház, ugyanazokkal a lángokkal. Képaláírás nélkül azonosíthatatlan, hogy hol készült, hogy mi történt. Ezért kockáztattuk az életünket. Ezért a jellegtelen képért. Nyilvánvalóan nem ért annyit, hogy meghaljunk miatta. Nem tudom, miért mentünk be a tűzvonalba. Nyilván a csoportpszichózis miatt. Ha megindul három fotós, megy velük a raj. „Nehogy már jobb képük legyen.”

Nem kellett különösebben aggódnom azért, hogy megnyerjük a hírversenyt. A képek és a videók, amiket készítettünk, alig tíz perc eltéréssel már a világhálón voltak. A hardver elvégezte a munkát.





↑  
Kijev, Ukrajna,  
frontvonal, 2022  
Fotó: Jászberényi  
Sándor

**2.**  
A fotográfiaelmélet legnagyobb szaktekintélye Susan Sontag. Nincs olyan fotós, aki ne olvasta volna *A fényképezésről* szóló esszégyűjteményét vagy az utolsó könyvét, melyben kitüntetett figyelmet fordít a háborús fotográfiának, a *Mások fájdalmát*. Bár Sontag lassan húsz éve halott, meglátásai a háborús fotográfiáról időtállóan bizonyulnak, újraolvasva őket pedig nyilvánvaló, hogy egészen pontosan látta a fotográfia evolúcióját. Nem vagyok benne biztos, hogy egyetértene az evolúció szó használatával a kérdésben.

Susan Sontag 2004-ben halt meg, három évvel a New York-i ikertornyokat ért támadások után. Még látta a fényképeket, melyeket honfitársai készítettek merő szórakozásból arról, hogyan kínozzák a foglyokat Abu Ghraibben. A közösségi média gyerekcipőben járt. Sontag halálakor még nem volt mindenki zsebében olyan okostelefon, mely sajtóminőségben tud fényképet készíteni, még nem létezett a „fake news” mint kifejezés, és a világnak nem a közösségi média volt az elsődleges hírforrása. A közösségi média pedig nem használt olyan algoritmusokat, melyek a rólunk gyűjtött adatok alapján azt tette elénk a képernyőre, amit látni szeretnénk.

Az utolsó írásában az Abu Ghraibben készült kínzások fotóiról írt. Andy Warholnak adott igazat, miszerint minden most történik, és mi magunk leszünk a metaforák. Sontag szerint a fénykép mindig is metaforája volt a valóságnak. Nem maga a valóság, hanem annak az interpre-

tálása. „A fényképezőgép ragadozó fegyver” – írta híres esszégyűjteményében, hogy „minden kamerahasználatban rejtett agresszió van”. A halálos ágyán visszavonta azt az elméletét, hogy a fényképészetben majd beállhat egyfajta „ökológia”. Erre a következtetésre úgy jutott, hogy érezte, ellenőrizhetetlen számú fénykép lesz. Hogy olyan világ jön, ahol fényképet kell felmutatni a fénykép ellen.

**3.**  
Sontag úgy gondolta, hogy a mozgókép végleg uralni fogja a vizuális művészetet, mert az élet sem szerkesztett. A filmkamera minden eseményt egyenlővé tesz, megszünteti a fénykép elemelkedését és távolságát. A fényképezészek maguk lesznek a metaforák.

A vizuális hírközlést azonban nem uralta le a videó. Egyszerűen a fényképészet gyorsult fel hozzá a létrejövő platformokkal. Az e sorok írásakor is zajló orosz-ukrán háborúban már olyan kamerákkal dolgoznak a videó- és fotóriporterek, melyek valós időben töltik fel a rögzített vizuális anyagot. Azt, ami történik és akkor, amikor történik.

Sontag időtálló meglátása azonban a fényképről mint metaforáról a mai napig jelentős hatással van főleg a fősodratú médiára. A fősodratú média ugyanis változatlanul metaforákat keres a jelenlegi konfliktusokra. Sem a New York Timesnak, sem a Guardiannek a hasábjain nem találkozhatunk olyan fotográfiával, mely komponá-





latlanul mutatja be a halált vagy az erőszakot. A véres, visszatartó erőszak az internet bugyraiba száműzetett, és a pornográfia körébe sorolódott.

Moszul felszabadításakor, amikor az Iszlám Állam milicistáinak holttesteit temetetlenül hevertek, bemásztam egy épület még nem bombamentesített szárnyába, hogy lefényképezsem egy dzsihádisták holttestét. A lap főszerkesztője végül nem hozta le a képet, mert túl obszcénnak találta. A halálban ritkán van poézis és megkomponáltság.

A fősodratú média azonban a poézist keresi, és a milliárdos számban generálódó fényképek között mindig megtalálja azt. Senkinek sem mond sokat Nilüfer Demir török fotográfus neve. Ha azonban Aylan Kurdi említjük, azt a kisfiút, aki belefutott a Földközi-tengerbe a menekültválság közepén, mindenki tudja, melyik képről beszélünk. Egy kisfiú a hasán fekszik a homokos tengerparton. A kép végtelenül békés, akár aludhatna is. A képaláírásból tudjuk, hogy a családjával együtt a vízbe fulladt, és a holttestét látjuk. Ez lett a Földközi-tengeren zajló, 2015-ös, migrációs krízis ikonikus fotográfiája. Halál, tele költészettel. A valóságban víztől felfújódott holttestek lepték el a görög és török tengerpartokat, de ez nem fért bele a kifinomult nyugati ízlésbe.

A halál poétikus ábrázolásáért és megkomponáltságaért küld napjainkban a média fotográfust a konfliktuszónákba. Ha a valóság ábrázolása lenne a cél, elegendő lenne felvenni a kapcsolatot valakivel, aki ott él, és akinek van mobiltelefonja, hogy készítsen néhány fényképet.

A kapitalizmus természete miatt a 2000-es évek elején úgy tűnt, hogy a háborús fotográfusi szakmának, melynek ösvényeit Robert Capaék taposták ki, végleg leáldozott, és beköszöntött a „mindenki fotográfus” korszak – egyszerűen azért, mert olcsóbb megbízni valakit, aki már a helyszínen van. Felmerült azonban néhány akadály. Először is a civilek nagyon ritkán vannak tisztában azzal, hogy milyenek azok a kompozíciók, melyek kompatibilisek a nyugati ízléssel. Másodsorban, mivel Sontag tézisével egybevágóan a képmagyarázat felértékelődött, mindennél fontosabbá vált a fake news korában, hogy a fotóst bármikor elő lehessen venni, hogy igazolja és el-

mondja, mit ábrázol a kép, amit készített. Nyilvánvalóan szerencsésebb, ha az alkalmazottunk, és munkaidőben rendelkezhetünk felette.

Az irpinyi aknátűz utáni estén már magyarul kellett az elkészült videófelvételt az ATV-n.

#### 4.

A fake news kora a közösségi média berobbanásával kezdődött. Egészen pontosan meg tudjuk határozni azt a jelenséget, mely életre hívta. Ez a 2011-ben kezdődött Arab Tavasz volt. A Közel-Keleten végigrohanó forradalmak egyik fő szervezőereje a közösségi média volt. Nem véletlen, hogy Egyiptomban a tömegtüntetések alatt a Mubarak-rezim egyszerűen lekapcsolta az országot az internetről annak reményében, hogy ezzel megakadályozza a közösségi médián szerveződő tüntetéseket és az információcserét. A lépés kontraproduktív volt. Még nagyobb tömegek vonultak az utcára, akiktől elvették az információforrásukat, és elüldözték az elnököt.

A világ feszülten figyelte az eseményeket. Nyilvánvalóvá vált, hogy a közösségi médiát nem lehet betiltani, az ott terjedő híreket pedig elképesztően nehéz cenzúrázni. A nagy- és középhatalmak két irányba indultak el. Egyrészt igyekeztek a közösségimédia-felületek tulajdonosait nyomás alá helyezni, hogy kontrollálják az ott megjelenő híreket, ezzel párhuzamosan pedig a saját propagandájukat és narrációjukat terjeszteni rajta. Nem az volt a cél, hogy domináljanak, hanem a dezinformáció. Minden nagyhatalom amerikai mintára létrehozta a saját közösségi médiáját, és ezzel párhuzamosan be is tiltotta vagy elérhetetlenné tette a többit saját országában. Algoritmusok születtek, melyek szűrik a „propagandát”, a „dezinformációt”, de a fő tulajdonságuk inkább az, hogy azt teszik elénk, amit látni szeretnénk, és ezt tőlünk tanulják. Az az illúzió azonban, hogy a közösségi média független és igaz, változatlanul uralja a tömegeket.

#### 5.

Tavaly interjút készítettem Noam Chomskyval. A beszélgetésben érintettük a közösségi média kérdését is. Chomsky szerint a közösségi média mára önmegegerősítő

↑ >  
Kijev, Ukrajna,  
frontvonal, 2022  
Fotó: Jászberényi  
Sándor





buborékokba zárta az embereket, ahol tulajdonképpen a saját véleményüket hallják felerősítve. Objektív valóság nincs.

A végtelen mennyiségű képben, ahol egyedül a képaláírás enged eligazodni, előfordul, hogy az ember belefut a saját fényképébe teljesen más interpretációban, kontextusban. A fake newsnak pedig nincsen ellenszere. Hiába áldoznak óriási pénzeket tényellenőrző központokra, nem lehet felvilágosítani valakit, ha nem a tény érdeklí, hanem hogy megerősítsék a véleményét. Egyszerűen el sem jut hozzá a cáfolat.

#### 6.

Sontag elvetette az arról szóló elképzelését, hogy a képi világban le fog zajlani egyfajta kiegyenlítődés. Erre a fényképek végtelenné növekvő száma vezette. Nem lehet kiegyenlítődés egy olyan rendszerben, melyben az egyik tényező exponenciálisan növekszik. A válasza az volt, hogy képeket pozitív fegyverre kell kovácsolni, melyeket más képek ellen lehet használni.

A helyzet sokkal rosszabb lett. Mára általánossá vált, hogy két különböző közösségi médián ugyanaz a fénykép jelenik meg más képaláírással. Képek harcolnak önmagukkal. Az objektív igazság megszűnt létezni. Már az sem számít, hogy a kép készítője mit mond, mert mondanója nem jut el a megtevesztettekhez.

#### 7.

A külföldi fotográfusok egy háborúban serényen kiszolgálják munkaadójuk világnézetét. Ez az egyetlen ok, amiért odaküldik őket. A pályakezdők, a szabadúszók azért mennek háborús zónába, hogy hátha szerencséjük lesz, és egy képüket el tudják adni. Mindenki azt a metaforát keresi, amit a civilizációja elfogad. Ez már egészen jól látható a háborús fotográfiákon. Érdeemes végignézni az elmúlt húsz év jelentősebb képeit, és láthatjuk, hogy már kialakultak a háborús zsánereképek, zsánerekompozíciók. Tévedés ne essék: mi alakítottuk ki őket, mert minden fotós annak a kultúrának szeretne megfelelni, ahová tartozik.

#### 8.

Annie Leibowitz, Sontag szerelme lefényképezte a halott írónt. A képek publikálását komoly viták előzték meg a baráti körökben. Végül két érv győzedelmeskedett. A filozófus hozzájárult ezeknek a fényképeknek az elkészítéséhez, másrészt maga volt a fotográfiáról való gondolkodás metaforája.

#### 9.

„A digitális világban a fotográfia nem vesz el” – írta Sontag, és ebben is igaza van. Láthatóan azonban jelentőségét veszíti. Annyi fénykép készül, hogy egyszerűen csak kánonok tudnak belőle metaforát készíteni. Egyik sem tud túlmutatni önmagán, tényleg önmaga metaforájává válik, kizárólag önmagát jelöli.

A kánonok is végesek azonban. Néhány hónappal ezelőtt két zenész, az amerikai Kanye West és Paul McCartney közös dalt készített. West oldalán olyan kommentek is megjelentek a produkció alatt, mint hogy „Nem tudom kicsoda Paul McCartney, de Kanye ezzel a dallal karriert csinált neki.”

#### 10.

Ezért van csendben az ember azután, ha közel volt a halálhoz. A fotók, melyeket Irpinyben készítettünk, annak a metaforái, hogy majdnem meghaltunk. Addig azok, amíg élünk. Utána illusztrációi lesznek a 2022-es ukrajnai konfliktusnak, de az is elképzelhető, hogy egy más konfliktus narrációjának szolgálatába állnak, mert arra is bőven akadt már példa, hogy egy hamis hírt egy másik konfliktusban készült fényképpel próbálnak eladni.

A fotográfiák száma pedig veszélyesen közelít a végtelen felé, a végtelen mellé pedig nem tudunk véges számú tényellenőrt rendelni. A vereség a fake newsszal szemben elkerülhetetlen.

A háborús tudósító tulajdonképpen a semmiért kockáztatja az életét.

Hermann Veronika

# Manipulált múltjaink

## A létező szocializmus köztéri nyomai Kelet-Európában

Több generáció él Magyarországon, amelyek tagjai egy forgalmas budapesti kereszteződést, ahonnan Budaörs és Székesfehérvár felé vezet az út, ma is Osztapenkóként emlegetnek az 1951 és 1993 között ott álló szobor miatt. A kelet- és közép-európai, a 20. században különböző nagyhatalmi harcok ütközőzónájában elhelyezkedő országok egyik legérdekesebb emlékezet-politikai problémája a köztereken elhelyezkedő szobrok és egyéb alkotások, díszítőelemek folyamatos változása. Timothy Snyder, a Yale egyetem kortárs kelet-európai tanulmányokkal foglalkozó professzora egyik könyvének

címében *Bloodlands*, vagyis „véráztatta földek” néven nevezi a régiós országokat, amelyek a II. világháborúban és a hidegháború alatt is szuperhatalmak sakkfiguráiként változtatták identitásukat, politikai és ideológiai eszközkészletüket, nem utolsósorban pedig emlékezeti narratíváikat. Az alábbiakban két példán keresztül fogom bemutatni ennek társadalom- és kultúrtörténeti jelentőségét, valamint azt, hogy hogyan lehet sokszor a legbanálisabb esztétikai koncepció mögött is ideológiai struktúrákat leleplezni. Matthew Moore amerikai fotós *Post-Socialist Landscapes*<sup>1</sup> című sorozata a régió köztéri

[Lenin-fej és Sztálin-fej, bunker, Memento Park, Budapest](#)  
↓







↑  
SEGESDI György:  
*Karl Marx és  
Friedrich Engels,*  
1971

szobrainak sorsát mutatja be, Dieter Seitz *Cosmic Culture - Soviet Space Aesthetics in Everyday Life in the East*<sup>2</sup> című projektje pedig a hidegháborús űrverseny hétköznapi nyomait keresi az egykori keleti blokk országainak közterein és tárgyi kultúrájában.

A bolsevik forradalom után alig néhány hónappal, 1918. április 12-én hirdették ki Szovjetunióban azt a hét pontból álló dekrétumot, amelyben a cári Oroszország szobrainak eltávolításáról határoztak. Ebben azt is kimondták, hogy a köztéri szobroknak és egyéb látványosságoknak a politikai és ideológiai elköteleződést kell szolgálniuk.<sup>3</sup> Az 1945 után a szovjet érdekszférába kerülő államok ezt a tervezetet másolták le, és hiába került az 1950-es évektől (vagy a desztalinizációs törekvésektől) kezdve a létező szocializmus valósága egyre távolabb a vonalas propagandától, a nyomokat nemcsak diktatúrák évtizedei, hanem kortárs valóságunk is magában hordozza. Az aktuális politikai és társadalmi változásoktól nem függetlenül az utóbbi évtizedben a kelet-európai régió a társadalomtudományos érdeklődés középpontjába került. A szocialista képzőművészet, a tömegkultúra vagy éppen a tárgykultúra kutatói közül egyre többen érvelnek amellett, hogy a keleti blokk országaiiban megjelenő kulturális és társadalmi tér nem ellentéte, hanem változata volt a modernitásnak. Ebbe a szocialista realizmus ugyanúgy beletartozik, mint a kelet-európai televíziós sorozatok vagy könnyűzenei alkotások. Gordon Johnston a *Revisiting the Cultural Cold*

*War*<sup>4</sup> című cikkében felsorolja azt a négy lehetséges okot, amelyek miatt a vasfüggöny leomlása után a hidegháborús kutatásoknak szükségszerűen antropológiai fordulatot kellett venniük. Ezek közül talán a legfontosabb kérdés, hogy mit gondoltak az átlagos emberek a hidegháború alatt. Hogyan viszonyultak a közterekhez, hogyan gondolkodtak a hétköznapijairól, hogyan élték meg a szocialista propaganda és a napi valóság közötti szakadékot?

Matthew Moore *Post-Socialist Landscapes* című projektje két részből áll: a *Scars* szekció azokat a köztéreket ábrázolja szerte a régióban Vilniustól Budapestig, ahol egykor viszonyítási pontként szolgáló, szocialista köztéri alkotások álltak, ma pedig nyomuk sem maradt, legfeljebb emlékezeti helyük. Az *Idols* című rész ugyaneknek a szobroknak a kortárs helyzetével foglalkozik, vagyis azt mutatja be, hogy az 1989-es rendszerváltások után tömegesen eltávolított alkotásoknak mi lett a sorsa. A budapesti Memento Park is a példák között van, amely az egyik, ha nem az egyetlen olyan hazai emlékezetprojekt, amely nem hiszterizált vagy polarizált kontextusban próbálja meg ezeknek az alkotásoknak a múltját és jelenét bemutatni. A legmeglepőbb történet talán, hogy egy texasi republikánus milliárdos is elkezdett kiseleztezt kelet-európai szobrokat gyűjteni a magánbirtokán. Szegedy-Maszák Zsuzsanna Matthew Moore projektjéről írt cikkében - Timothy Snyder „bloodlands” kifejezésével is hasonlíthatóan - így fogalmaz erről: „Néhány szobor



nemcsak a korábban nagyon is központi helyéről és a városi életben betöltött, megbecsült szerepéről lett le-  
választva, hanem Kelet-Európa kulturális közegéről is.  
Most egy mohó gyűjtő zsákmányokkal teli kertjében áll-  
nak e kihalt ideológiai csataterекről, a két világhatalom  
harcának kereszttüzeiben álló Közép-Európából szár-  
mazó alkotások, amit a náluk összehasonlíthatatlanul  
kevesebb befolyással bíró nemzetek – amelyeknek ezek  
a csataterек az otthont jelentik – szorongva figyeltek.”<sup>5</sup>  
(Saját fordításom. H. V.)

Dieter Seitz *Cosmic Culture* című, 2016–2019 között  
készült sorozata a hidegháború egyik legfontosabb szín-  
terének nyomait keresi a kelet-európai és az egykori  
szovjet országokban. A sorozat 2021. június 1. és no-  
vember 28. között a berlini Deutsches Technikmuseum-  
ban volt látható. A német fotós még a pandémia előtt  
be tudta fejezni ezt a lenyűgöző dokumentációt, amely  
megmutatja, hogy a korábban kizárólag művészeti, val-  
lási vagy filozófiai módon értelmezett „világűr” a hideg-  
háború alatt hogyan vált a valóságos társadalmi tér, egy-  
ben pedig a társadalmi képzelőerő fontos részévé. Jurij  
Gagarin kozmonauta 1961-es űrrepülése a Szovjetunió  
egyik legfontosabb győzelme volt, hogy aztán az 1969-  
es amerikai holdra szállás végül az infrastrukturálisan  
fejlettebb oldal felé billentse a mérleget. Az űrverseny  
azonban mindkét oldalon meghatározta a hétköznapi  
kultúrát és a politikai propagandát. Gagarint Magyar-  
országon is óriási tömeg és katonai parádé várta, ké-

sőbb az első (és egyben utolsó) magyar űrhajóst, Farkas  
Bertalant is nemzeti hősként köszöntötték. Az űrverseny  
utólagos értelmetlensége vagy legalábbis aránytalansá-  
ga nem látszik Dieter Seitz fotóin. A keleti blokk játszó-  
terein ma is számos helyen megtalálható az űrrepülőt  
formázó mászóka, de a szocializmus alatt mozik, ciga-  
rettamárkák, kulturális és szórakoztató intézmények is  
gyakran viseltek kozmikus neveket. Kelet-berlini mozaik-  
ok, elhagyott kirgizisztáni falfestmény, egykori szovjet  
űrkutatási alkalmazottak, sőt kihalt grúziai űrközpont is  
szerepelnek Seitz képein. Megörökíti a keletnémet gye-  
rekek kedvenc mesefiguráját, Sandmännchent (Homok-  
emberke), akit az első (és ugyancsak utolsó) keletnémet  
űrhajós, Sigmund Jähn 1976-ban magával vitt az űrbe,  
hogy onnan olvasson fel vele esti mesét. Ez nemcsak  
korabeli felvételeken, hanem például a posztzocialis-  
ta nosztalgiát egyszerre kedves szeretettel és metsző  
iróniával bemutató, *Good bye Lenin!* című filmben is sze-  
repel (Wolfgang Becker, 2003). Moore és Seitz soroza-  
tai nemcsak a kommunizmus és a szocializmus relikviáit  
mutatják be és fedik fel a rendszer hétköznapi ideolo-  
gikusságának nyomait – kivetített archeológiai látletet  
alkotva –, hanem arról is lerántják a leplet, hogy ezek a  
nyomok egyáltalán nincsenek szervesülve a kortárs po-  
litikai közbeszédbe. A régió ugyanis nem az államszocia-  
lista múlt, hanem éppen az abból való kilábalás sikerte-  
lensége miatt került vissza a politikai és a tudományos  
érdeklődés középpontjába.

AMBRÓZY Sándor –  
STÖCKERT Károly:  
*Tanácsköztársasági  
úttörőemlékmű, 1969*  
↓







↑  
 A háttérben VARGA  
 Imre: *Kun Béla,*  
 1986, az előtérben  
 KISS István: *Münnich*  
*Ferenc,* 1986

A berlini fal leomlása és a vasfüggöny lebontása sokáig a közelmúltbeli európai (nyugati) emlékezetpolitika legfontosabb pillanata volt. Az elmúlt években a populizmus és az „illiberális” rendszerek terjedésével, a tömeges kivándorlás és a demográfiai katasztrófa összefüggéseivel, a régió egyes országainak gazdasági és társadalompolitikai lecsúszásának elkerülhetetlenségével világossá vált, hogy az 1989-es rendszerváltások nem mindenhol és semmiképpen sem azonos sikerrel történtek meg. Magyarországon a Kádár-éra ideológiai, gazdasági és társadalompolitikai jellegzetességeivel számos hasonlóságot mutató rendszer épült ki, amelyet – ugyancsak a szocializmushoz hasonlóan – demokratikus úton leváltani egyre kevésbé tűnik valószínűnek. Ennek egyik alapja az alkuk és hallgatások szövénnyére épülő, az emlékezetpolitikai minimumokat nélkülöző közbeszéd, amely éppen ezeknek a szobroknak, köztereknek, tömegkultúrális jelenségeknek a relevanciáját és utóéletét nem veszi figyelembe, sőt tagadja el. A kelet-európai rendszerváltásokkal foglalkozó szakirodalom sok esetben nevezi

a demokratikus fordulat több tíz- vagy százmillió vesztesét „eldobott embereknek”, akik negyven év paternalista diktatúrája után hirtelen egy teljesen új világban találták magukat mindenféle hagyomány vagy éppen csereszabatos tudás és képesség nélkül. Ezek az emberek, akik aztán a szélsőséges populista politikusok legfontosabb támogatóivá váltak, a köztéri alkotásokat nem a propaganda, hanem az otthonosság fokozataiban mérték. Akkor is, ha ez az otthon véráztatta föld.

1 <http://www.moorephotographs.com/post-socialist-landscapes.html>

2 <https://technikmuseum.berlin/en/exhibitions/special-exhibitions/cosmic-culture/>

3 Angol fordításban lásd <https://www.marxists.org/subject/mayday/soviet/decreed.html>

4 Gordon Johnston: Revisiting the Cultural Cold War, *Social History*, 2021/3, 290–307.

5 Eredetileg: „Some of the statues have not only been removed from their highly public locales and their once esteemed position in a city’s life, but also from their cultural milieu of Eastern Europe. They are now found in a garden which belongs to an avid collector of trophies from the deserted ideological battlefield of Central Europe, over which two world powers fought as the comparatively powerless nations to which this battlefield is home watched anxiously.”

Szegedy-Maszák Zsuzsanna: *The quiet protracted moments in Matthew Moore’s Post-Socialist Landscapes*, megjelenés előtt. Köszönöm a szerzőnek, hogy rendelkezésemre bocsátotta a dolgozat kéziratát.

# A fal mint fegyver

## Street art

*A wall is a very big weapon.  
It is one of the nastiest things you can hit someone with.*<sup>1</sup>  
Banksy

Örök vita tárgya, mi is az a street art, mit jelent ez a fogalom, fogalom-e egyáltalán. Van-e létjogosultsága a graffitinek és a street artnak mint műfajnak? Művészeti forma, mozgalom, vandalizmus, trend, szociológiai jelenség? Ron English amerikai kortárs képző- és utcai művész szavaival élve a street art nem művészeti mozgalom, hanem egy kulturális fenomén. Az biztos, hogy elég széles skálán mozog az egyszerű, vicces, kedves rajzocskáktól a matricákon, posztereken, fricskákon, a protestáló, provokatív, politikai falírkákon át egészen az összetett, kidolgozott, megkomponált falfestményekig, tűzfalfestésekig. Utóbbiak napjainkban már a kommersz felé is elmozdultak, és sok esetben nem többek, mint műalkotásnak, grafikai műnek álcázott reklámok.

A jelhagyás az ember mindenkori velejárója, vele született késztetés. A különböző szándékkal, indíttatással ott hagyott jelek, nyomok az utcán sokféleképpen megközelíthetőek. Vizsgálhatjuk őket művészeti, társadalmi, kulturális és politikai szempontból is. Felfoghatjuk úgy is, mint egy eszközt, mely által betekintést nyerhetünk a különböző társadalmakba, kultúrákba, trendekbe, vagy szociális és gazdasági problémák lenyomataiként is vizsgálhatjuk. Funkciói közé sorolhatjuk az ellenállást, a politikai vagy bármilyen véleménynyilvánítást, az identitás kifejezését, a megemlékezést, a terület megjelölését, a közösségteremtést, az inspirációt, de akár csak a gyönyörködtetés, kikapcsolódás is lehet a szándéka egy-egy utcai alkotásnak. A legtöbb esetben valamilyen, a hétköznapi életet (is) érintő aktuális eseményre reflektál a street art, mintegy tükröt tart elénk, vagy épp felnyithatja a szemünket. Különböző művészek és közösségek eltérő narratívái láthatóak egyszerre egymás mellett, válnak elérhetővé egy szélesebb közönség számára. Ez sajátos értéket, különleges többletet ad a műveknek leginkább a konfliktus vagy cenzúra sújtotta területeken és helyzetekben. A művészet képes hangot adni, megjeleníteni olyan témákat, melyek nem kerülnek be a mainstream diskurzusba.

Nem elhanyagolható szempontja a street art alkotások értékelésének, hogy hol találhatóak. Az anyag, a forma, a méret, a felület, a téma és a beállítás mellett meghatározó a látvány is, ami körülveszi a városban; a helyszín, mely sajátos kontextusba helyezi, illetve ami adott esetben többletjelentéssel bír. A hely története, történelmi vonatkozásai vagy az aktuális helyi viszonyok,

ügyek is formálják a jelentést. Mindemellett maga a kontextus folyamatosan alakulhat azáltal, hogy más művészek is hozzátesznek az alkotáshoz, kiegészítik, reagálnak rá, vagy maga a mű tűnik el, kopik le, semmisül meg. A street art felkészült és fogékony az idő múlására, leginkább a jelenben és a jelennek él.

A társadalomkritikus street art hallatán a legtöbb embernek Banksy jut eszébe, aki vitathatatlanul napjaink legismertebb street art művésze, megkerülhetetlen jelenség a kortárs művészeti szcénában, miközben sikerült megőriznie az inkognitóját. Világszerte láthatóak alkotásai, amelyek mind a mai napig sorra tűnnek fel újabb és újabb városok utcáin, falain, hídjain. Sokoldalú, aktív, naprakész alkotó, aki gyakran reagál politikai hírekre, a világ aktuális eseményeire, társadalmi kérdésekre, megmozdulásokra. Jellemző rá a fogyasztói társadalom kritikája, a politikai aktivizmus, a háború- és a

Buschwick, New York,  
2017  
Fotó: Nádudvari  
Noémi  
↓







↑  
London, 2018  
Fotó: Nádudvari Noémi



↑  
New York, 2021  
Fotó: Nádudvari Noémi

hatalomellenesség. Erősen antikapalista hozzáállása abban is megmutatkozik, hogy gyakran kapcsolja össze az erőszakot és a háborút a nyugati társadalommal, melyet elvakít a fogyasztás és a szórakoztatóipar. Képi világának jellemző figurái a rendőrök, katonák, gyerekek, patkányok, majmok és híres személyek (például Erzsébet királynő vagy akár Kate Moss).

A menekültválságon, az izraeli-palesztin konfliktuson át egészen a pandémiáig szinte mindenről van mondanivalója. Folyamatosan reagál az aktuális társadalmi és politikai kérdésekre, nemcsak a brit (Anti-Brexit fal Doverben, 2017; Vote to Love-stencil, 2018), hanem a nagypolitika kérdéseivel is foglalkozik. Már nemzetközi sztár volt, amikor 2005-ben Izraelbe látogatott, és egy kilencdarabos sorozat részeként egy léggömböt szorító lányt (*Girl with Balloon*), egy tengerpartról álmódó gyerekeket és egy falhoz támasztott létrás kisfiút festett a ciszjordániai falra. Itt készült az egyik legismertebb háborúellenes stencilje, a Molotov-koktél helyett virágcsoportot dobó tüntetőt ábrázoló rajza is (*Flower Thrower*). A fegyver virággal való felcserélése félreérthetetlen állásfoglalás Banksy részéről egy háborús övezetben. Az izraeli térség később se hagyta nyugodni, folyamatosan vissza-visszatért. A művészet mint politikai fegyver Banksy számára evidencia. A street art műfajának szabadsága és szókimondása lehetővé teszi számára, hogy őszintebben és szélesebb közönséghez szóljon.

Az évtizedek során hatalmas hírnevet szerzett azonnal beazonosítható stílusával és felismerhető rajzaival, melyeken okosan keveredik az ironia vagy a humor az

egyszerű és könnyen dekódolható üzenetekkel. Életműve azonban nemcsak ironikus avagy humoros, egyszerű falfestményekből és az azokból készült szitanyomatokból áll. A művész tudatosan építi munkásságát, művei, akciói, projektjei, installációi egymásra épülnek, illetve hasonló szemléletet követnek. Valójában nagy részük helyspecifikus, és épp ezért sok művének „pontosabb” megértéséhez nem elhanyagolható a környezet, a felület.

Banksy lehet szeretni vagy akár utálni, zseninek, képzőművészeti szupersztárnak tekinteni vagy egy egyszerű megélhetési szemfényvesztőnek, jó üzletembernek. De elvitathatatlan érdeme az a hatalmas figyelem, ami neki köszönhetően erre a művészeti ágra irányult, így sokkal szélesebb és nem csak a bennfentes közönséghez jutott el a street art.

Banksy mellett Shepard Fairey napjaink egyik legismertebb és legbefolyásosabb street art művésze. Fairey utcai művészeti tevékenysége mellett tervezőgrafikus, művészeti üzletember, DJ és aktivista. „Sosem tekintetem magam csak utcai művésznek, populistának tartom magam. Sokféle módon akarom az emberek elé tolni a művészetemet” – fogalmazott. Banksyval ellentétben ő vállalja az arcát és a személyazonosságát. Rendkívül tudatos művész, egy egész művészeti birodalmat épített fel egy játéknak indult matrica- és graffitikampányból, az *André, az Óriás - Obey* című projektből. A matricahecc berobbantotta street artos karrierjét, majd az évek során egy teljes branddé, grafikai ügynökséggé, magazin-kiadóvá és alternatív művészeti gyárrá nőtte ki magát. Mára az Obey név fogalom, saját márkájának a neve és





védjegye. A 2008-as amerikai elnökválasztásra készített Barack Obama-plakátja és annak sikere pedig már szupersztár státuszba emelte.

Munkáiban keveredik a már meglévő objektumok, képek használata, adaptációja, az üzleti megközelítés, a sokszorosíthatóság. Művei látványvilága feltűnő és stílusos, erősen érződik benne a pop-art, a reklámok világa és a szovjet propaganda vizuális stílusa. A 90-es évek végétől alkotásai főleg politikai és társadalmi ügyekre koncentrálnak. „Nem készítenék politikai műveket, ha nem hinnék benne, hogy képesek olyan párbeszédet gerjeszteni, amelyek egyébként nem történének meg. Nagyszerű dolog a művészetben, hogy képes felülírni előfeltételezéseket azáltal, hogy érzelmileg hat az emberekre, majd az intellektusuk igazolni akarja az érzelmi reakciójukat” – ismerte fel a művészet hatását, mely felelősséggel jár. Hasonló technikákat alkalmaznak a reklámcégek, csak nem feltétlenül az emberek javát szolgálva.

Fairey művészetének célja a kezdetektől fogva, hogy gondolkodásra készítse az embereket. Korai éveiben a portré műfaja volt a legkézenfekvőbb számára, majd megérett benne az igény, hogy olyan figyelemfelkeltő szimbólumokat, képeket keressen, melyek képesek komplex, összetett gondolatokat közérthető módon kifejezni. Ez a fajta képalkotás sokkal nagyobb kihívást jelent számára, bár továbbra is azt vallja, hogy sok esetben nincs hatásosabb megszólítási mód az arcképeknél sem politikailag, sem társadalmilag. Portréi többsége olyan emberek előtti tisztelgés, akiknek alkotásai, tevékenysége, filozófiája inspirálóan hatott rá, például *Blondie*, *Muhammad Ali*, *David Lynch* (*We the People*, 2017; *A Champion of Justice Ruth Bader*, 2021).

Számára a művészet a kommunikáció egyik eszköze, segítségével megoszthatja a gondolatait másokkal, számára a köztér a művészet legalkalmasabb helyei, hiszen ott még szélesebb közönséghez ér el, több és többféle embert képes megszólítani. Fairey filozófiája változatlan maradt az évek során. Művei továbbra is a hatalom, a katonaság visszaélései ellen, a nők és a színes bőrű emberek jogai védelmében szólalnak fel. A valódi és örök üzenet a művei mögött: Kérdőjelezz meg mindent!

JR napjaink egyik leghíresebb francia street art alkotója, önmagát gyakran „urban artistnek”, azaz városi „művészeti aktivistának” definiálja. Attitűdje Banksy rejtőzködésének és Shepard Fairey exhibicionizmusának ötvözete. Mutatkozik nyilvánosan, vállal szerepléseket, de mindig napszemüvegben és kalapban, valódi teljes neve is ismeretlen a nagyközönség számára. A 2000-es évek elején kezdte kialakítani saját stílusát és felfedezni, hogy fotói hogyan jelenhetnének meg az utcán, a köztereken. Így találta ki, hogy ötvözi a fotográfiát a már meglévő paste-up street art technikával. Hatalmas méretben nyomtatta ki a fotóit, és városszerte látványos, számára izgalmas helyekre ragasztotta ki azokat. Ezt mondja erről a folyamatról: „Az utca ad támogatást, falat, atmoszférát, de főleg közönséget, embereket. Attól függően, hogy hova teszem fel a fotóm, megváltozik az egész.”

Már a kezdetektől az volt a célja, hogy olyan emberekhez juttasson el művészetet és vonja be őket az alkotásba, akik valószínűleg soha nem találkoznának műalkotásokkal. Tevékenységét befogadó, bevonó művészetnek hívja. Kollázsai alkotása közben a helyi közösségek is részt vesznek az alkotói folyamatban, mintegy megszün-

↑  
Bowery Mural, New York,  
2017  
Fotó: Nádudvari Noémi





↑  
New York, 2017  
Fotó: Nádudvari Noémi



↑  
Blek le Rat, Berlin, 2017  
Fotó: Nádudvari Noémi

terve a határt az alkotó és a néző között. JR anonimitása és mindenféle magyarázó szöveg mellőzése szabad teret hagy neki és a befogadónak is. Óriás méretben kinyomtatott fotói a monumentalitás hatásával játszanak, még jobban aláhúzzák, kinagyítják a mondanivalóját. Hatalmas méretük ellenére fotói mindenki számára hozzáférhetőek, őszinték, valódi embereket ábrázolnak valós helyzetekben.

Egyik első nemzetközi, 2007-es, *Face to Face* (Szemtől szemben) című projektje részeként Izraelbe utazott, és portrékat készített az Izrael és Palesztina közötti fal mindkét oldalán élő emberekről. Hétköznapi palesztinokat (például tanárokat, taxisofőröket, szakácsokat) ábrázoló fotókat ragasztott fel egymás mellé ugyanolyan munkát végző izraeli emberek portréival keverve a határfal mindkét oldalán. A 2011-ben általa indított, *Inside Out* című projekt olyan platform, mely segít a közösségeknek abban, hogy ki tudjanak állni azért, amiben hisznek, és helyi szinten is képesek legyenek globális változást előidézni. Ugyanazon az elven alapul, mint a *Face to Face* és a *Women are Heroes* című sorozatai, egyszerű emberek fekete-fehér portréi hatalmas méretben kinyomtatva, mindenki számára láthatóvá és elérhetővé téve.

JR számára a konkrét helyzet ad lendületet, ihletet, mindig szerves része a mű mondanivalójának. Szimbiózisban dolgozik nála a látvány és a helyszín. A társadalmi-politikai indíttatású portrék adott helyekre és helyzetekre reflektálnak, és fizikailag is abban a környezetben helyezkednek el.

Sem Banksy vagy Shepard Fairey, sem pedig JR nem hagyta szó nélkül az orosz-ukrán háborút, mindannyian reagáltak rá a maguk művészeti módján. Egy névtelen adományozó (feltételezhetően maga Banksy) egy ritkaságszámba menő, háborúellenes Banksy-printet (*CND Soldiers*, 2005) bocsátott aukcióra, hogy pénzt gyűjtsön Ukrajna legnagyobb gyermekkórházának. Shepard Fairey egyik legújabb, 600 darabos, *The Universal Dignity* című printsorozata a békét, az egyenlőséget és az emberséget hivatott népszerűsíteni. Az eladásokból befolyt összeget az amerikai Nemzetközi Bizottságnak adományozza az ukrán menekültek megsegítésére. JR a Can Art Change the World elnevezésű nonprofit szervezettel a lengyel határ közelében fekvő Lvivbe utazott az Ukrajnával való szolidaritás jegyében, és egy 45 méteres ponyvára kinyomtatva Valeria, egy öt éves ukrán menekült fotóját, majd a ponyvával átsétáltak a határon. A köztéri performanszról (melyhez százak csatlakoztak) készült drónfotó a *Time* magazin címlapján landolt napokkal később.

Mindháromuk munkássága jó példa arra, hogy a konfliktus sújtotta helyszíneken dolgozó vagy azokkal foglalkozó street art művészek leleplezik a médiában közvetített sztereotípiákat, az eltorzított valóságot, ugyanakkor jól fel tudják használni a rájuk és az alkotósaikra irányuló médiafigyelmet saját alternatív üzenetük közvetítésére. A kifejezés szabadságában rejlik a legnagyobb erejük.

1 „Egy fal nagyon nagy fegyver. Az egyik legutálatosabb dolog, amivel betalálhatsz valakinél.”

# A komfortzóna elhagyása

## Interjú Esterházy Marcell-lel

**E**sterházy Marcell a Képzőművészeti Egyetem Intermédia Tanszékén diplomázott 2003-ban. Párizsban Lucien Hervé tanítványaként kezdett fotográfiával foglalkozni, majd bő egy évtizeden át Franciaországban élt és alkotott. Fotóiban, installációiban és videómunkáiban talált tárgyak, valamint jellemző képi ábrázolásmódok új kontextusba helyezésével a történelemhez fűződő viszonyunk egyszerre személyes és egyetemes, sokszor ellentmondó természetére irányítja a figyelmet.

**SA:** Nem létezne manipuláció, ha mi nem lennénk hiszékenyek?

**Esterházy Marcell:** Az emberiség egy része mindig is fogékony volt a megtévesztésre. Hitről és hiszékenységről egyaránt olvashatunk a Bibliában, ahogy bizonyíték nélkül elfogadott tényekről is. A manipuláció talán kicsit később jelent meg, és szerintem nem függ össze feltétlenül a kettő. A manipuláció lényege pont az, hogy a befogadó nincs tudatában, hogy épp mi történik vele, tehát nem kell elhinnie – az inkább már befolyásolás lenne. Persze rengeteg olyan helyzet van a mindennapjainkban, amikor ezek összekapcsolódnak, és könnyebben talál utat magának a manipuláció egy hiszékenyebb közegben. Sokszor pont az elkeseredettséggel és a bizonytalansággal küzdők fogékonyabbak erre. Az összeesküvés-elméletek hívói leggyakrabban csalódott, a saját életükben elvesztett emberek, akik hajlamosak valami külső okot találni az élet keserűségére. Ilyenkor nyitottabbak vagyunk valami ismeretlen, rajtunk kívülálló dologra.

**SA:** Mára alapélményünké vált a tényekhez való hozzáférés lehetetlensége, a véleménybuborékok és a visszhangkamrák áthatolhatatlansága, az irányított kommunikáció, a médiumok manipulatív működése.

**EM:** Valami egészen biztosan és érezhetően megváltozott az elmúlt 15-20 évben. Ahogyan kinyílt a világ mindenki számára, és elképesztő mennyiségű adat és információ szakadt a nyakunkba, úgy lettek egyre



nehézben felismerhetőek a viszonyítási pontok. A képzőművészek ebből a szempontból viszonylag jó pozícióban vannak, mert alaphelyzet, hogy mindig mindent megkérdőjelezünk és megvizsgálunk más oldalról is. Ez nemcsak a kutatásalapú vagy a koncept jellegű munkáknál van jelen, hanem a festészetben is. Én ezt látom a leggyakrabban közös nevezőnek, ezt a fajta megkérdőjelezését és a folyamatos vizsgálatát a dolgoknak, legyen szó vászon-

↑  
**ESTERHÁZY Marcell:** *The other side of the moon*, 2021, giclée-print, 35×35 cm  
A művész jóvoltából

ra felvitt olajfesték foltokról vagy performanszról. Kicsit olyan, mint amikor beütött a Covid, és hirtelen mindenki otthon maradt gondolkodni önmagán, az életén és a jövőjén, kérdések sokasága zúdult az emberekre, és mindenki kereste a válaszait. A művészet folyamatosan ezt csinálja.





**SA:** Személyes és kollektív nálad szorosan összefonódik?

**EM:** Ez részben abból adódik, hogy a családi szál a művészeti munkámban egy jól dokumentált és az európai történelemben szervesen és aktívan részt vevő családhoz kötődik. Ezért is kezdtem el ezzel foglalkozni, mert mindig érdekelt, hogyan lesz egyéni történeteimből valami általános, mondjuk úgy, európai helyzet. Például az, hogy kitelepítették a családomat, rengeteg történetet és emléket idéz fel, de önmagában ez nekem nem lenne annyira érdekes művészeti szempontból, ha ezek a sztorik nem tudnának kinyílni és valami egyetemesről mesélni.

**SA:** Az általános politikai és médiaelméleti kérdéseket elemző alkotásaid a műalkotások létrejöttét megelőző kutatás alapján kapcsolódnak a valósághoz való hozzáférhetőségnek és a képi reprezentációk megbízhatóságának kríziséhez?

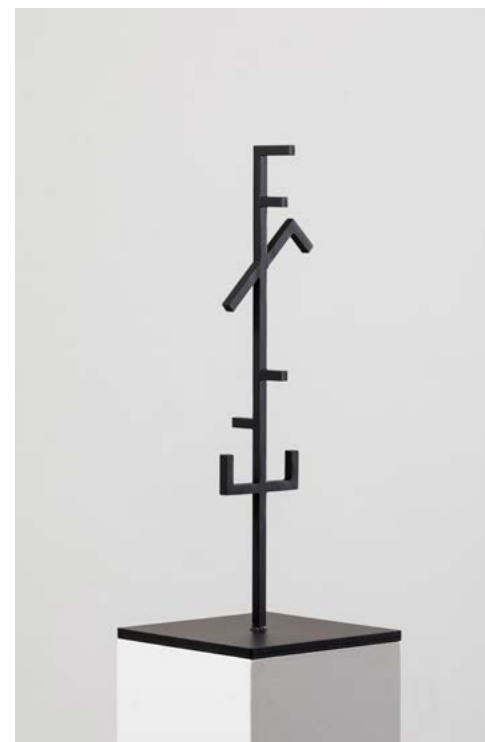
**EM:** A kutatás szót mindig óvatosan merem csak használni, mert a művészet esetében ebbe annyi minden belefér, ami más tudományágakhoz kapcsolódó kutatásnál nem. Rengeteg idő megy el olyasmire, aminek az eredménye egyáltalán nem biztos, hogy akár halványan meg fog jelenni egy készülő munkán, viszont elengedhetetlen, hogy átgyűrjem magam rajta, mert tudnom kell, hogy lesz-e annak jelentősége később. Ez persze nem lenne, ha elég okos lennék,

megfelelő tudásom vagy olyan rálátásom lenne a történelemre, a nyelvre, a filozófiára, a zenére, mint nagyon kevés embernek, akit ismerek vagy ismertem. Történelem-régészet szakra jelentkeztem érettségi után, és bár akkor nem vettek fel, a mai napig ez a hozzáállás határoz meg. Érdekelnek a múltban lezajlott folyamatok, de leginkább akkor, amikor felfedezem bennünk a jelenünkre és a jövőre mutató rétegeket. A traumákat, melyek sokszor generációkon keresztül meghatároznak minket.

**SA:** Alkotói szándékaidat befolyásolja vagy éppen irányítja a propaganda, a hazugság vagy a manipuláció mindennapokra rátelepülő ereje?

**EM:** A művészet rengetegszer él olyan eszközökkel, melyeket adott esetben kritizál. Ugyanúgy használja azokat a stratégiákat és csatornákat. A *Propaganda*-sorozatom (2015) elvihető plakátokra készült nagy példányszámban, és a mai napig látom lakásfotókon, hogy feltűnik egy-egy darab belőle. Több ezer terjedt szét elég hatékonyan a kiállítás alatt.

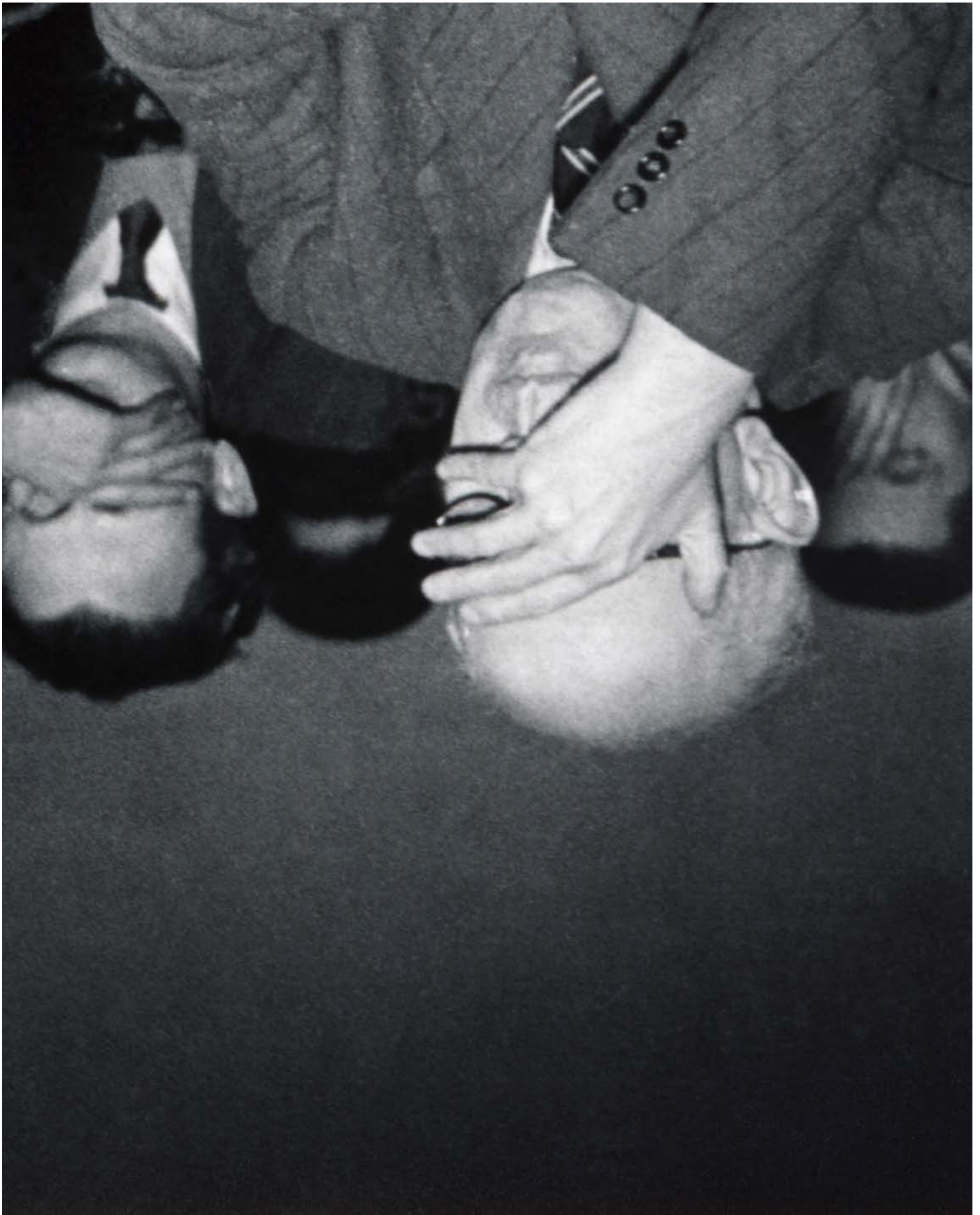
Direkt napi politikai dolgokkal ritkán foglalkozom; egyrészt sokkal lassabban dolgozom ennél, másrészt gyakran tapasztaltam, hogy nekem jobban megy, ha hagyok leüledni és távolabbról szemlélni bizonyos történeteket. Erre vannak amúgy remek ellenpéldák, mint Király András *MMA*-sorozata, Horváth Tibor ad-rajzai vagy Merényi



↑  
**ESTERHÁZY Marcell:** *Hét főbűn (Gula)*, 2021, szinterezett acél, 90 cm  
 A művész jóvoltából

Dániel *Napirajza*. Gyorsak, pontosak, és az interneten rendkívül hamar célba érnek.

**SA:** Az, hogy egy archív dokumentumból kortárs műalkotás jön létre, esetekben nem pusztán a művészi kisajátítás eredménye.



↑  
ESTERHÁZY Marcell: *Camouflage*, 2021,  
giclée-print, 75×60 cm  
A művész jóvoltából





A kiválasztott archív alapanyagot egy hozzá fűződő történet teszi fontossá és aktuálissá, mely a legtöbb esetben egy politikai vagy társadalmi jelenséggel állítható asszociatív viszonyba.

**EM:** Többretegű munkákról van szó, azaz van egy első olvasat, melynél nagyon meghatározó, hogy milyen médiumot választok, hogyan installálom, mire nagyítok vagy keretezek. Ez elkerülhetetlen ahhoz, hogy egyáltalán eljussak a befogadóhoz. Utána sokszor megjelenik egy személyes réteg, lévén gyakran foglalkozom családi dolgokkal, aztán van egy réteg, amit korábban „kinyílásnak” neveztem, ez azt jelenti, hogy hirtelen másnak is érdekes lesz ez a személyes történet. Mindeközben rengeteg asszociáció, reflexió és kapcsolódási pont keletkezik, melyek egy részét hol felfedezik, hol nem. Gyakran, és ez a legizgalmasabb, a befogadók is hoznak újabb rétegeket.

**SA:** *Factum* című kiállításod többek között a valótlanág, a képi manipuláció, a bizonyosság és a hamis tudat problémakörét járta körül.

**EM:** Ez a tavaly nyári kiállítás az acb Galériában hosszú idő után az első olyan anyag volt, ami tudatosan nem a személyes csa-

ládi szálból indul el, hanem abból a mindannyiunk által érezhető új helyzetből, hogy folyamatosan el vagyunk bizonytalanodva. Nemcsak azért, mert a populista politika előretörésével megszűnt az értelmes vita vagy a tényeken alapuló párbeszéd, hanem mert mi magunk is gyakran vakon hiszünk a saját igazunkban anélkül, hogy körbenéznénk, mi is történik körülöttünk.

**SA:** A *Factum* rámutat arra is, hogy a valóság talán éppen olyan kommunikációs sémák és trükkök mögött húzódik, amelyek a figyelmünket kisajátítják, és az igazságot ígérik.

**EM:** Olyan korai kommunikációs technikákat kerestem, melyek egyértelmű jelrendszerként használtak a maguk idejében, ezen belül is olyat, ahol a jobb és bal oldal egyértelmű kommunikációja kellett ahhoz, hogy az üzenet átmenjen. A szemafor története rendkívül érdekes. Már a legelső verzióiban is ott volt a manipuláció lehetősége, a titkosított üzenetek, a tözsdei információk elrejtése és továbbítása egy manuális csatornán.

**SA:** Intermédia szakon végeztél a képzőn, mégis a legfontosabb médiumod a fotográfia. Ez a legalkalmasabb mindazok kifejezésére, amiket a beszélgetés során érintettünk?

↑  
**ESTERHÁZY Marcell:** *Factum*, 2021, kékpapír, lézerprint, tus, 30×20 cm  
A művész jövőtárból

**EM:** A fotográfia iránti érzékenységem korábbról gyökerezik. Ez az a médium, amit biztosan használok, és amiben első körben gondolkodom úgy, hogy közben nem tartom magamat fotográfusnak. Ha a képalkotásnak ez a formája mégsem alkalmas a kifejezésre, akkor továbblépek, és megvizsgálom, mi jöhet még szóba. A médiumváltás általában jót tesz a munkának, más oldala domborodik ki egy témának, és sokszor újabb rétegekkel gazdagodik. Alapvetően technikai képekben gondolkodom, azon belül érzek nagyobb és kényelmesebb mozgásteret. Amikor ebből kilépek, akkor viszont épp az ismeretlenség a vonzó, az, hogy mások tudására vagyok kénytelen hagyatkozni.

Kőszeghy Flóra

# Lázadás az algoritmus ellen

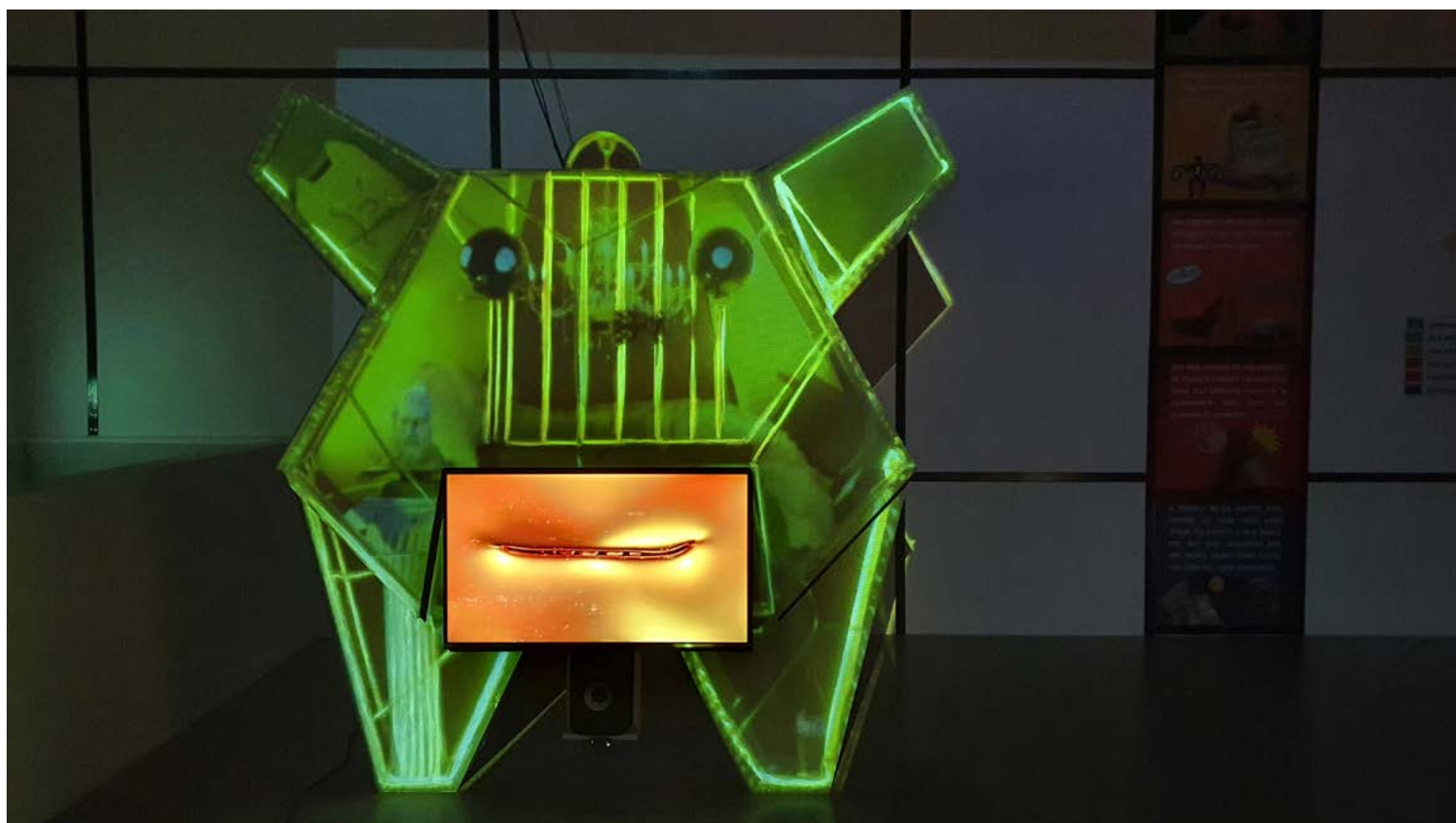
Neil Beloufa  
kiállítása

Secession, Bécs,  
2022. VI. 29. – IX. 4.

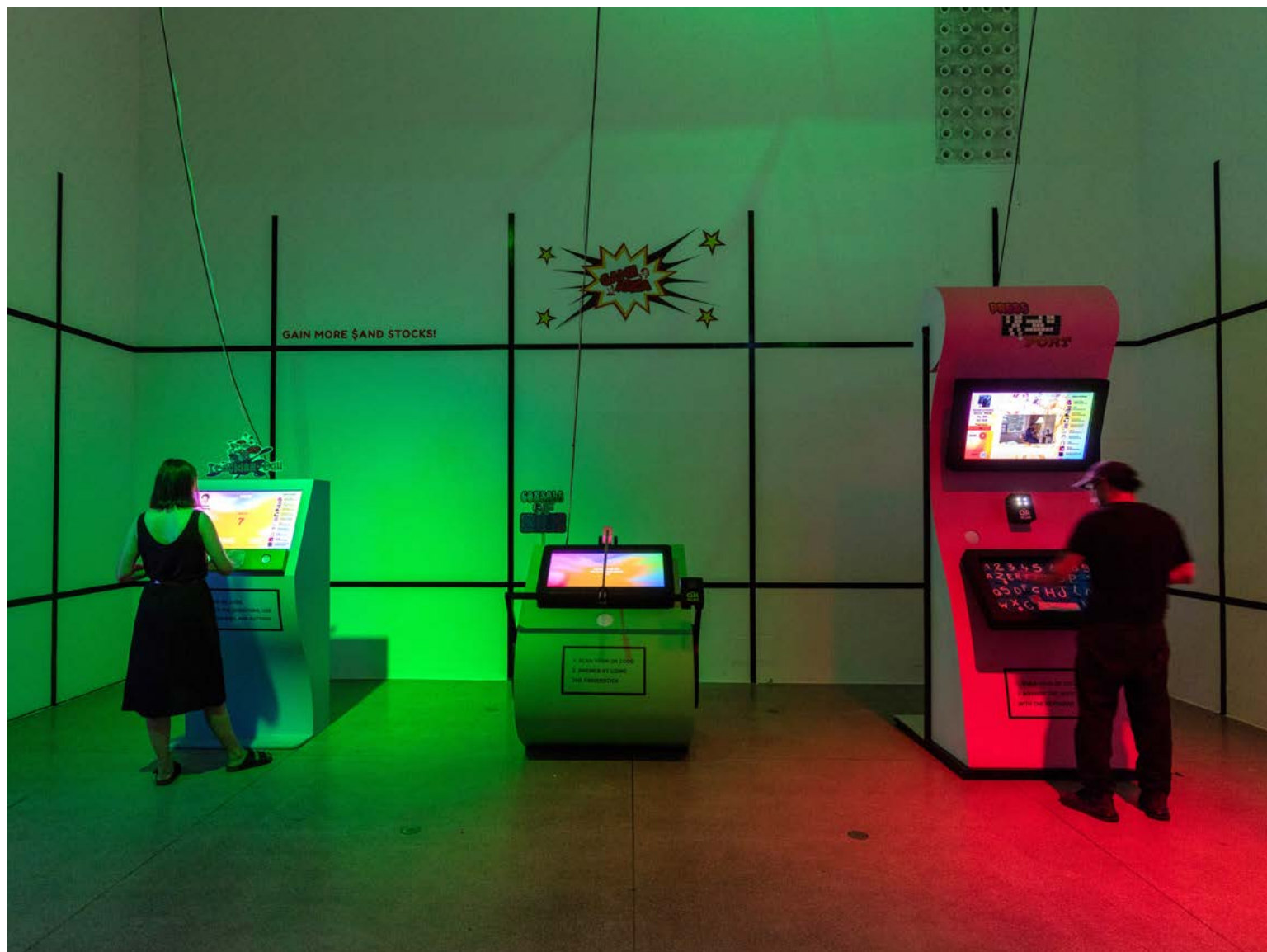
2022 nyarán a világ kicsit fellélegzett, a pandémia mintha eltűnőben lenne, ugyanakkor mindenki tudja, hogy ott leselkedik a hűvös, árnyékos jövőben. Nem szeretnénk vele foglalkozni, nem akarunk bele sem gondolni, hogy mi vár ránk ezen a télen. Azt ugyanakkor tapasztaljuk, hogy vannak dolgok, melyek velünk maradtak. Azok a technológiai körülmények, melyeket a vírus okozta szükséghelyzet kiprovokált, markánsabban meghatározzák életünket, mint a fertőtlenítés vagy a hozzá tartozó paranoia. Sok kutatás született azóta, ami ezeket a változásokat vizsgálja, statisztikák és analízisek tartanak tükröt, miközben nap mint nap tapasztaljuk a

techóriásoknak való kiszolgáltatottságunkat. Most még csak bosszantó, hogy egy algoritmus manipulál minket, de komolyabb kérdéseknél már veszélyesnek tűnik a tömegek mentális tehetetlensége. A bécsi Secessionban rendezett *Pandemic Pandemonium* című kiállításon az EBB és Neil Beloufa erről az állapotról segít elgondolkodni (kurátor: Bettina Spörr). A humoros és látványos kiállításon a néző is résztvevője az alkotásnak. A látogató egy játékban vehet részt, ahol még nyeremények is várják. A kiállítás azonban szórakoztató jellege ellenére képes társadalmi problémákat is feltárni. A projekt egy alkotói folyamat jelenlegi állomása, a 2021-es, milánói, *Digital Mourning* című kiállítás továbbfejlesztett verziója.

Neil BELOUFA:  
*Pandemic  
Pandemonium*,  
részlet a kiállításból,  
Secession, 2022  
HUNGART © 2022  
↓ →







### A VIZIONÁRIUS MŰVÉSZ

Neïl Beloufa fiatal kora ellenére rendkívül sikeres pályafutást tudhat magáénak. Az 1985-ben született, algériai származású, Franciaországban élő művészt harmadéves hallgatóként fedezték fel, azóta folyamatosan jelen van a nemzetközi szinten. Alkotói koncepciója egyre kifinomultabb és mélyebb problémákra reflektál, miközben vizionáriusként képes előre látni olyan kérdéseket, mint a pandémia vagy a digitalizáció általi elidegenedés. Munkásságának középpontjában a kortárs társadalom és annak reprezentációja áll digitális interakciókon keresztül közvetítve. Szakmai pályafutásának tizenöt éve alatt számos videót, filmet, szobrot és interaktív installációt készített, melyekhez az általa alapított EBB jelenti a szakmai háttérrel. Az EBB digitális közösség és laboratórium, amely Beloufa stúdiójából és produkciós cégéből jött létre. A művészekből és technikai kihívásokat kereső alkotókból álló szervezet nagy léptékű és bonyolult projektek megvalósítására képes, ezért is tartja fontosnak a művészt, hogy egyre inkább előtérbe kerüljön az ő neve mellett. Művei a világ számos meghatározó múzeumának gyűjteményében megtalálhatók, nemzetközi díjakkal ismerték el, és olyan helyeken állított ki, mint a MOMA, a Hammer Museum, a Schinkel Pavilion vagy a Shanghai CHN.

Beloufa 1991-ben, a polgárháború kitörésekor hat évesen menekült el édesanyjával Algériából Franciaországba. Szociális érzékenysége és a társadalmi problémák iránti érdeklődése nem véletlenül meghatározó eleme munkáinak. Menekültként, később kettős állampolgárként olyan tapasztalatokat szerzett, melyek hite-

lessé teszik munkáit. Bár Franciaországban nőtt fel, algériai kisebbségként találkozott azokkal a feszültségekkel, melyek áthatják a mai francia társadalmat. A gyarmatok történelmén keresztül a háborúk, polgárháborúk témája számára személyes élményt jelentenek. Ennek ellenére munkáiban mindenhol jelen van a könnyedség és a humor, talán éppen a megküzdés stratégiájaként. Humorát mi sem mutatja jobban, mint első sikerének története. Amikor 2007-ben, harmadéves egyetemistaként Maliban forgattak dokumentumfilmet, sajátos elhatározásra jutott. Nem akart még egy olyan videót csinálni, amely az emberek nyomorát mutatja be, inkább egy absztrakt miliőt teremtve, egyfajta science fiction szcenárióba helyezte szereplőit, ezzel sajátos képi világot és bizarr narratívát hozott létre. A *Kempinski* című filmben a helyiek neonfényekkel megvilágítva, jelen időben mesélnek a jövőről – telepatikusan szeretnek, fénysebességgel utaznak vagy tárgyakat mozgatnak a gondolataikkal. Bár provokációnak szánta, a filmnek hihetetlen sikere lett, több kiállításra is meghívták vele.

Filmes emberek gyermekeként gyakorlatilag a kamera mögött nőtt fel, számára ez egy magától értetődő médium volt, így szabadon kísérletezett. Később a videók kiegészültek installatív elemekkel, ezáltal a kiállítások egyfajta interaktív díszletként működnek, és a néző szereplővé is válik. Nem egyszerűen kivetíti a videókat egy felületre, hanem műtárgyak részeként mutatja be őket. A kiállítások egyfajta evolúción mentek keresztül, aminek még láthatóan nincs vége. Először csak egy-egy installatív elem jelent meg, amely a videókat hordozta,



Ne'il BELOUFA:  
*Pandemic*  
*Pandemonium*,  
 részlet a kiállitásból,  
*Secession*, 2022  
 HUNGART © 2022  
 ← →

később egyre változatosabb szobrok, melyek a képernyőket tartalmazták, majd áttetsző felületű, előbb statikus, később mozgó panelek, melyek egészen bonyolult térbeli építményekké váltak. A kiállítótérhez igazodó, térbeli, szinte építészeti gesztusok ezek, amelyek a díszlet és a műtárgy határán mozognak. Mivel a kiállítások interaktív módon működnek, a néző bevonásával válnak teljessé. A kapcsolódás egyik formája a nagy léptékű, mozgó, bejárható architekturális elemek megtapasztalása. A néző kamerák, kijelzők, valamint digitális applikációk és programozott eszközök segítségével válik a történet részévé, ahol a valóság és a fikció határa eltűnik. Így sokkal mélyebben érzékeli napjaink problémáit, melyeket a munkák feszegetnek – a hatalmi viszonyokat, a digitális megfigyelést, az adatgyűjtést, a nacionalista ideológiákat. Munkáiban jelen van a web világa, a videójáték, a reality TV és a propaganda is. Az információs kor szótárának jelentésrétegein keresztül vizsgálja azt a társadalmat, amit áthat a technológia, és ahol mindent az algoritmus határoz meg. Ebben a folyamatban a művész csupán szerkesztőnek tekinti magát, aki egyfajta dekonstrukciós folyamaton keresztül szedi szét, majd rakja össze a valóságot, de értelmezést nem ad hozzá. Végeredményben a néző egy immerszív installációban találja magát, ahol egy fragmentált valóságot lát, egy sajátos univerzumot, amiben felugró ablakokként úsznak a szobrok, és a CCTV-hálózatok segítségével szereplője is lesz a történetnek. Ne'il Beloufa azonban kijelenti, hogy válaszokkal nem tud szolgálni.

Egyik munkájában katonákkal készített interjúorozatot, de forgatott már nagyobb filmet is. Az ironia se-

gítségével olyan valósnak vélhető dialógusokat mutat be, amelyek alig különböznek az internetes videóktól, így éppen csak aláhúzza azokat a momentumokat, melyekhez hozzászoktunk ugyan, de nem normálisak. Ez a torzítás jelenik meg abban a sorozatban, amit 2014-ben készítettek *Home is Wherever I'm with You* címmel. A filmben vázolt narratíva később bizonyos fokig valóra vált, ezért is nevezte a New York Times Beloufát „a művésznek, aki előre látta a pandémiát”. A film egy világgjárvány által gerjesztett, online jelenlétről szóló, interaktív történet, amelyben a Covid okozta valóságunk groteszk, de mégis valószerű verzióját láthatjuk viszont. A történet szerint az elidegenedést a Skype-on keresztüli kommunikáció erősíti fel, ami akkor még egészen merész következtetésnek tűnt, de mára már a hétköznapi tapasztalat része.

Filmjeiben érzékenyen nyúl a társadalmi feszültségek és a háborúk embert érintő oldalához is – többek között a franciaországi kisebbségi tüntetések is megjelennek munkáiban. A 2016-ban készített, *Occidental* című filmjében az utcai tüntetések egyfajta semleges háttérként vannak jelen, miközben az emberek rasszista, diszkriminatív dialógusai egymást oltják ki. A szurreális jelenetek és a meg-megszakadó narratív szálak mellett a szereplők dialógusainak párhuzamos valósága is azt az állapotot tükrözi, ami a digitális térben uralja hétköznapijainkat. Azzal, hogy ezt egy látszólag történettel bíró filmben keresztül mutatja be, gyakorlatilag a valóságba emeli át, hiába fiktív és irreális az egész. Ez az abszurd jelleg minden munkáját áthatja.





### PANDEMIC PANDEMONIUM

A bécsi Secessionban látható kiállítás a 2014-es, *Home is Whenever You Are* című film kiterjesztett valóságként történő bemutatása, amit egy interaktív játék formájában járhatunk végig. A bejáratnál vásárolt jegyünkön lévő QR-kód segítségével akár aktívan alakíthatjuk a műveket. A fő motívum maga a pandémia, amit a film interaktív verziójában egy irányítópult segítségével nézhetünk meg. A szatirikus és groteszk elemekkel tarkított történet során két egymással versengő kutató Skype-képernyőn látható napjait követhetjük, amint kollégáikkal és szeretteikkel magánéleti és szakmai problémákról beszélnek el egymás mellett. A végeredmény egy szappanopera jellegű klip, amely tele van hallucinációkra utaló kilengésekkel. Természetesen feltűnnek a görbék és az értelmetlen statisztikák is, de sokkal inkább az emberi kapcsolatok elhajlásai dominálnak. A hallucinációk során az emberi kézre rajzolt fogakkal illusztrált vírus hol a környezetet, hol az emberek fejét tépi szét. Ez a kéz alakítható át egy másik installáció segítségével egyedi, személyre szabott NFT-re.

Mivel a számítógépes játékokkal ellentétben a valós térben szabadon mozoghatunk, érdemes figyelni az iránymutatásokat. A kiállításon három szoborszerű installáció szólít meg minket, ők a hostok, azaz a házigazdák – olyan alakzatok, amelyek a számítógépes felugró ablakokra vagy a játékok figuráira emlékeztetnek. QR-kódokon keresztül a telefonunk segítségével megszólaltathatjuk őket, a szövegek a képernyőn is megjelennek. A kiállítás végén egy kvíz kitöltésével nyerevényekre is szert tehetünk, ehhez a szomszédos térben elhelyezett „cheateket” is használhatjuk. Ezek a „csalások” egy projektált felületen úszva lebegnek, köztük barangolva kaphatunk utalásokat a helyes megoldásokhoz, ha nem értettük volna a filmet. A kérdések és a válaszok közt elrejtett Elon Musk-fotók és egyéb, techcégekre történő utalások éreztetik a hatalmi viszonyokat, miközben a magánéleti drámák közösségi oldalakon történő

megélésével és a keresők általi nyomhagyás kérdéskörének problémáival is szembesülünk. Végezetül az összegyűjtött pontjainkból adóznunk is kell, hiszen ez is része a világnak. Egy szerencsekerék megpörgetésével csökkenthetjük az adónkat, ehhez csupán egy minket mozdulataiban lekövető, ufószerű figurát kell irányítani. Végezetül nyerhetünk kisebb-nagyobb ajándékokat, de egy NFT-t mindenki biztosan „hazavihet”.

Az immerzív élmény során csak úgy záporozik az ember fejében a sok utalás. Új perspektívák nyílnak azokra a kérdésekre, melyekről cikkeket olvasunk és beszélgetéseket folytatunk. Ez a bejárható videójáték azzal, hogy virtuális élményeinket valóságossá teszi, lehetőséget ad arra, hogy elgondolkodjunk a jelen és a jövő kihívásain.

Fülöp Tímea

# Kezdő provokátoroknak

## Katarina Šević performanszai

Társadalmi kérdésekről nem lehet nem provokatíván beszélni, mivel már a beszédhelyzet létrejötte megelőlegezi azt, hogy – legalább az egyik fél szerint – van miről vitatkozni. Tekintve, hogy a mindenkor fennálló társadalmi állapotok történetiek, vagyis egy folyamat állomásaként gondolhatóak el, könnyű a vitát indítványozókra katalizátorokként hivatkozni – céljuk evidens módon a változás elérése még akkor is, ha a diskurzus életre hívásának pillanatában nincs kidolgozott programjuk, csak problématudatuk. Mielőtt bárki lebecsülné azokat a hangokat, amelyek elégedetlenséget fogalmaznak meg, de megoldást nem, mintha az csak l'art pour l'art panaszkodás volna, érdemes vetni egy pillantást a marketing alapszabályai felé. Minden valamirevaló saleses szakember első tanácsa nem az lesz (ma már), hogy hogyan adjunk el, hanem hogy

kinek – a potenciális ügyfél kiválasztása már fél siker, ráadásul rengeteg energiát és erőforrást is megspórol. Ezt érezzük a bőrünkön, amikor elárasztanak a célzott hirdetések az adatgyűjtő applikációk nyomán. A leendő vásárlónak egy szükséges tulajdonsága van: a problématudat. Ha tudja, hogy valamire megoldást akar találni (kereslet), akkor már csak meg kell ismertetni a termékkel (kínálat).

Katarina Šević művészete ugyanúgy mondható aktivizmusnak, mint provokációnak, és nem csak abból a szempontból, hogy a konfliktus mely oldalán foglalunk állást – már ha minden konfliktust bináris oppozícióvá egyszerűsítünk a kezelhetőség kedvéért. A kifejezések ugyanis jóval árnyaltabbak annál, mint ahogy azt az ideológia által hajtott politikai retorika sejteti. Megszoktuk, hogy az aktivista valami pozitív, a provokátor pe-

Katarina ŠEVIĆ:  
*Csendrendelet*  
(*The Curfew*), 2017,  
storyboard, papír,  
400×150 cm  
A művész jóvoltából  
↓







↑  
Katarina ŠEVIĆ:  
*Csendrendelet (The  
Curfew)*, 2016,  
jelmeztervek, kollázs,  
papír, 21×29,7 cm  
A művész jóvoltából

dig negatív, éppen annak alapján, hogy az aktivista tenni akar, cselekvésre buzdít (megoldja saját problémáját), míg a provokátor csupán vizsályt szít ott, ahol béke van – tehát problémát generál, bizonyára valamilyen személyiségtorzulás miatt. A provokátort agresszornak szokás tartani, és a társadalomra vetítve pont úgy vélekedünk róla etikailag, mint a középiskolai osztályok kötözködő-jéről, a bullyról, akit általában a figyelem hiányának valamilyen formája hajt. Ezzel az a baj, hogy a helyzettől független szavakat beleágyazzuk egy hatalmi dinamikába, az egyik oldal jelzőjévé redukáljuk azt, ami univerzális lehetne – félrevezetjük magunkat.

A provokáció azonban nem eredendően azonos az agresszióval, az agresszió pedig nem tévesztendő össze az erőszakkal. A provoco annyit tesz szabad fordításban, hogy megszólítani, és rokona az invocónak, ami az eposzköltészetben a múzsa segítségül hívásának szava. Az antikvitásban a rétori provokáció azt jelentette, hogy az egyik szónok vitára hívja a másikat – nemes cselekedet, államférfihoz illik. Csak a lovagkor nyelvhasználata kezdi módosítani a jelentést: a klerikusok ekkor már a háború metaforáin át kommunikálnak egymással, hiszen nem süketek a világi eseményekre, kesztyűt dobnak, támadnak, leigáznak, vagyis úgy beszélnek, mintha csatáznának. A provokáció agresszív színezetet kap, a fizikai erőszak ígéretévé válik – az egyházi emberek a szó szoros értelmében megvívna egy hitvita miatt minden következmény nélkül (Cicerót néhány évszázaddal korábban ezért még halálra ítélték önbíráskodás vádjával).

Nem öncélú középkor és ókor összehasonlítása Šević művészete kapcsán, ugyanis az ókori provokációfogalmat alapul véve szervezi performanszait, ami kifejezőmódjában és saját maga számára kijelölt céljában éles ellentétet képez mindazzal, amit jelenleg a társadalmilag elkötelezett művészetet művelők többsége elvár nemcsak magától, de pályatársaitól is. Šević esetében beszélhetünk bizonyos stiláris finomságról, ami nem jellemző a műfajra, ha arra gondolunk, hogy az ilyenek általában mennyire direkttek. A szociológus-művészek a közérthetőség zászlaja alatt mind üzenetüket, mind motívumkészletüket le szokták egyszerűsíteni, olykor egészen a banalitásig. Minden alkotás konceptuális, minden tárgy csak a kontextus vehikuluma. A mögött, hogy ezt

egyáltalán megtehetik, az áll, hogy a művészetelmélet nem tudta sikeresen újrafogalmazni a művészet célját az elmúlt században – most épp bármit lehet, az iskolák széthullottak.

Ehhez képest van némi elegancia Šević *Social Motions* (2007) című performanszában, melynek keretei között egy tömeg végzett alig kontrollált mozgást a Skulpturenparkban, a berlini fal egykor militarizált övezetében. A város közepén mára elhagyatott és gyomok által felvert mezőn többek között olyan kérdések merülnek fel, minthogy mennyiben hasonlítanak a koreográfiák és a hadműveletek pusztán azért, mert egy külső direktor irányítja őket (vagy mert tánc és háború egyidős az emberiség történetében). A válasz nem egyértelmű, de nem is kell annak lennie, hiszen azt propagandának nevezük. Ha még messzebből nézzük a hangyákként bandukoló alakokat, feltűnhet, hogy éppen úgy mozognak, mintha egy forgalmi csomóponton lennének, és ez idegenséget kelt. Ennek az az érdekessége, hogy a városban teljesen normálisnak tartjuk ezt a mintázatot, amiből arra lehet következtetni, hogy a környezet szabja meg, minek van és minek nincs helye, ami elvezethet ahhoz a kellemetlen felismerésig, hogy vajon hány dolgot művelünk automatikusan a hétköznapokban, amit egyébként természetellenesnek találnánk, ha ki tudnánk szakadni előre megszabott kontextusainkból.

Érezhetjük ebben az ókori provokációt, hiszen kényszeríti, hogy a néző kérdéseket tegyen fel magának – hogy megbontsa belső rendjét –, de a kérdések nyitottak. A középkori vita csak kétféle választ ismer, helyest és helytelent – igazat és bűnöst –, aminek az a gondolati előzménye, hogy mindkét fél transzcendens tudást tulajdonít magának. Šević nem akar ítéletet mondani, és a nézőtől sem várja el, hogy embert és várost egymás ellenségeként fogja fel, mivel akkor a pusztítás lenne az egyetlen lehetséges út. Ennél bonyolultabb rendszerekben gondolkodik. *Alfred Palestra* (2014) című performanszában lényege az, hogy az előadásnak nincs kijelölt színpada és nézőtere, senki sincs abban a pozícióban, ahonnan az egész át láthatná, így minden élmény különböző, mégis egyenértékű.

Ez azzal is jár, hogy a gyakran flashmobszerű mozgásai beavatkoznak a gyanútlanul nézővé váló



Katarina ŠEVIĆ:  
*Alfred Palestra,*  
*Monument, 2014,*  
 tárgy, fa, réz,  
 200×70 cm  
 Katarina Šević és a  
 Tehnica Schweiz  
 A művészek  
 jóvoltából  
 ←

emberek hétköznapjaiba (ha nem tudom, hol kezdődik a színpad, könnyű az előadók közé tévedni), így szótári értelemben véve agresszor (mely az aggreior igéből származik, és jelentése csak annyi, hogy odalépni valamihez, azaz még csak határátlépést sem implikál, nem-hogy fizikai bántalmat), ugyanakkor sosem erőszakos.

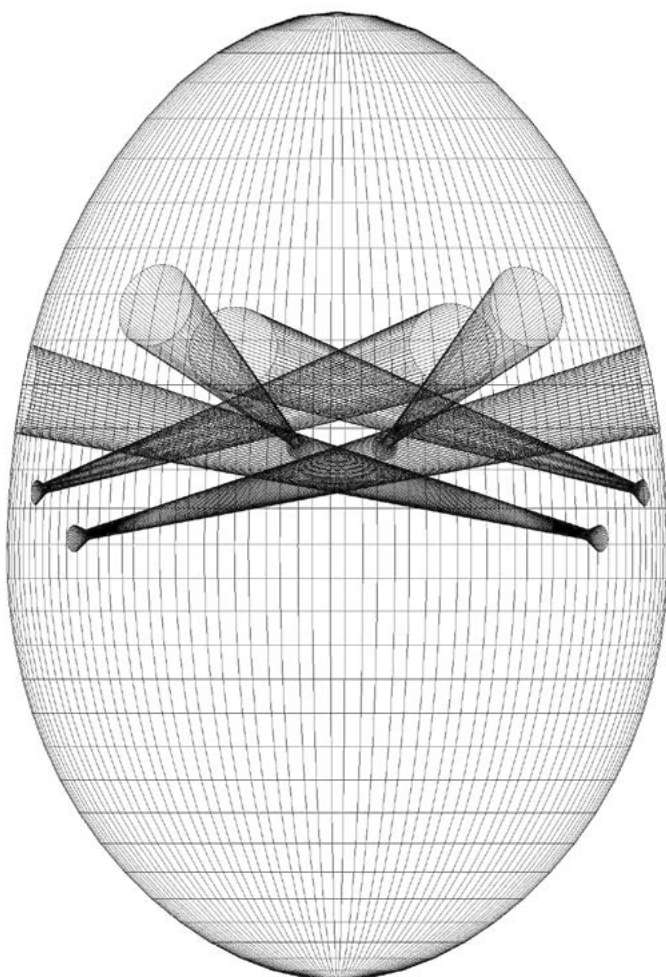
Az erőszak is egy kötött fogalom, melyet könnyelműen használunk. Az erőszak elkövetéséhez erőfőlényre van szükség, mely a társadalmi jelenségekre legfeljebb akkor alkalmazható, ha a fölérendelt bántalmazza alárendeltjét – egyenrangúaknál a szó értelmezhetetlen. Šević nem folytatja azt a hagyományt, melyben a performansz





↑  
 Katarina ŠEVIĆ: *Csendrendelet (The Curfew)*, 2017,  
 performansz, OFF Biennale Budapest  
 Katarina Šević és Gergely László  
 Fotó: Boglárka Zellei  
 A művészek jóvoltából

←  
 Katarina ŠEVIĆ: *Csendrendelet (The Curfew)*, 2017, tojás,  
 3D-modell, performanszkellékek  
 Katarina Šević és Gergely László  
 A művészek jóvoltából



valamilyen módon a néző abúza – sem fizikailag, sem pszichológiailag nem célja sarokba szorítani a nézőt, hogy megkapja az elvárt reakciót, amit aztán munkássága tanúságaként kezelhet. A kérdésfeltevés intellektuális, így a válaszkérésnek is annak kell lennie, nem vethető vissza az ösztönlény szintjére.

Judith Butler 2020-as, *The Force of Non-Violence: The Ethical in the Political* című könyve a rendszerszintű erőszak leírására vállalkozik az eszkalálódó napi hírek tükrében, aminek talán legérdekesebb pontja az, amikor az önvédelmet is agresszióként azonosítja. Úgy gondolja ugyanis, hogy az önvédelem eleve elképzelhetetlen volna egy olyan rendszerben, ami nem individuumokban méri magát – és az individuumokra tekintünk úgy, mint a középkori provokátorok igazsággal felvértezett szónokaira, akik már-már prófétai szerepet akarnak betölteni abban a hitben, hogy mögöttük áll az isteni harag és megtorlás. Társas lényként magától értetődő volna egymás védelme, ami hosszú távon feleslegessé tenné az erőszakra adott erőszakos választ.

Rózsa T. Endre

# Állatvér, orgiamisztérium, kis magyar dodzsem

## Hermann Nitsch recepciójának korai vetülete

Sohasem hallottam, hogy Nitsch-múzeum működik Nápolyban. Hogy Ausztriában két múzeuma van – egy állami és egy saját –, arról tudtam, a nápolyi tehát a harmadik. Mint mondták, a művészeti műhelyt és alapítványt vezető Giuseppe Morra hívta meg 2008-ban Hermann Nitschet, hogy állandó kiállítási helyet és akcióhelyszínt teremtsen az osztrák művészeknek. Nitsch befogadó otthonra talált Nápolyban, a nápolyi vércsoda városában, az *urbs sanguinum* spirituális misztériumban, ahol San Gennaro (Szent Januáriusz) a város védőszentje.

A Liget Galéria 1988 nyarán Hermann Nitsch-kiállítást rendezett, a művész akkor járt először Budapesten. Kaptam az alkalmon, meghívtam a Magyar Rádió stúdiójába, és közel másfél órás nagyinterjút készítettem vele. A pályája kezdeteiről, a bécsi akcionistákról, a maga sajátos művészeti világcépéről és a céljairól kérdeztem, és ő igen akkurátusan, nyomdakészen válaszolt.

A bécsi akcionisták művészetének legfontosabb tárgya az emberi test és annak manipulálása. Nitsch a maga misztériumművészetében erről az állati tetemek és az állatvér manipulálására tette át a hangsúlyt. Amikor vendégem volt a rádióstúdióban, fotósorozatokat mutattam neki Hajas Tibor több performanszáról és Ladik Katalin két akciójáról. Nitsch önfeledten lelkesedett az akkor már évekkel korábban autóbalesetben meghalt Hajas Tiborért, Ladik Katalinnal kapcsolatban pedig Valie Exportot említette, aki jó ideig a bécsi akcionisták csoportjához tartozott.

1971-ben Nitsch és felesége Prinzenorfban megvásárolt egy kastélyt a Weinviertel borvidék közepén, Bécsből északra, közel a szlovák határhoz. Attól kezdve mindmáig ott van az Orgia Misztérium Színház (OMT) állandó helyszíne. 1988 nyarán hat napig tartó ösztönművészeti OMT-előadást tartottak 500 résztvevővel, színesekkel, zenekarokkal, bontott marhákkal, báránnyal, sertésekkel és rengeteg vérral. A helyszín távol állt at-



Hermann NITSCH:  
158. akció, 2020.  
szeptember 18.  
Museo Archivio  
Laboratorio per le  
Arti Contemporanee  
Hermann Nitsch  
Naples  
Amedeo Benestante  
© Fondazione Morra  
HUNGART © 2022  
←

tól, hogy mészárszék legyen, az állatokat és a tömegtelen állatvért a közeli vágóhídról vásárolták a szervezők. A fehér vászonlepedőkön véletlenszerűen lecsorgó vagy vízszintesen szétfolyó, mélyvörös állatvér hatásos és artisztikus műveket hozott létre. A passiójátékra emlékeztető, de azt mégis elutasító akcióiban Nitsch több keresztény jelképet is felhasznált, mint például az alle-





↑  
 Hermann NITSCH:  
 158. akció, 2020.  
 szeptember 18.  
 Museo Archivio  
 Laboratorio per le  
 Arti Contemporanee  
 Hermann Nitsch  
 Naples  
 Amedeo Benestante  
 © Fondazione Morra  
 HUNGART © 2022

gorikus keresztre feszítések, a monstranciák vagy Jézus oldalsebének imitációja. A 60-as évek elején többször összeütközésbe került emiatt a hivatalokkal. Át is költözött a megengedőbb Németországba, és művei, akciói az évtized végére egyre komolyabb sikereket arattak az Egyesült Államokban, Németországban, és a kör egyre tágult. Az osztrák hivatalosság visszavonulót fűjt, Nitsch visszaköltözött Ausztriába, ekkor vették meg a prinzen-dorfi kastélyt. A diadalút elkezdődött, egyre magasabb árakon keltek el az alkotásai, és világszerte csúcsmúzeumok rendezik meg a kiállításait, vásárolnak a gyűjteményeik számára, így azután roppant büszke lett a pragmatikus Ausztria Hermann Nitschre. Az eddig elért legmagasabb árverési ár „egy Nitschért” meghaladta a 600 ezer eurót.

Az 1988-as, hatnapos misztériumjátékot dokumentáló művek és relikviák alapján Hegyi Lóránd kidolgozott egy kiállítási koncepciót. A törzsanyag részben módosított változatait 1996 és 2001 között kilenc művészeti helyszínen állították ki. 1996: Róma, Valencia, Palma de Mallorca; 1997: Luxembourg, Göteborg; 1998: Budapest; 1999: Bécs; 2000: Bécs; 2001: Buenos Aires. Amiatt emelem ki ezt az időszakaszt, mert a budapesti Kiscelli Múzeum kiállítása a nemzetközi magaskultúra elegáns állomása lehetett volna. De a magyarországi Nitsch-recepció gyilkos gellert kapott – mintha Frankenstein és Drakula költözött volna be a Kiscelli-be.

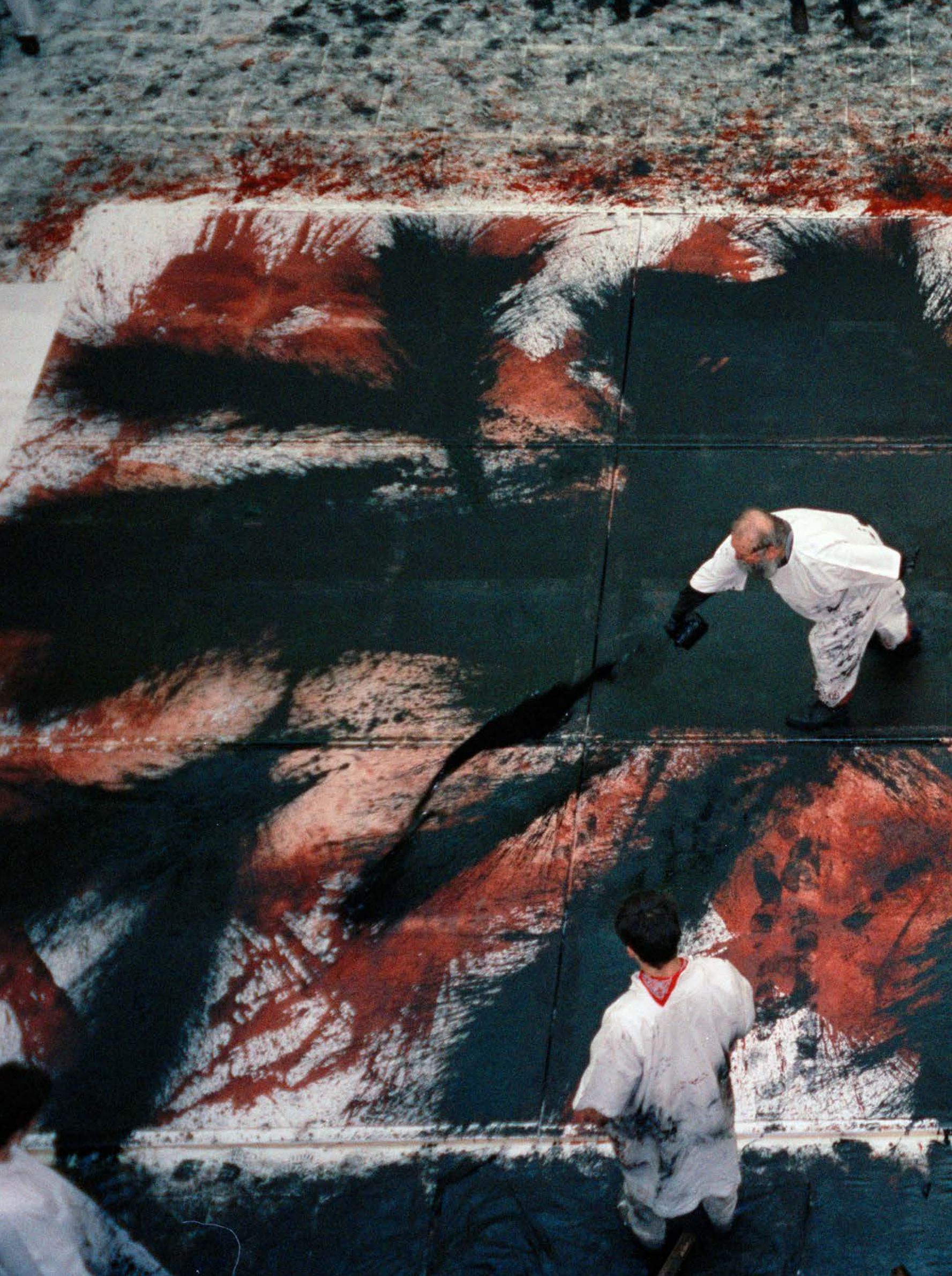
Kis híján egy hónapig, 1998. június 18-tól július 11-ig tartott nyitva a kiállítás. A vernisszázstól a félidőig hatszázharmincan nézték meg, a félidőtől a finisszázsig hatezer-háromszáznegyvennégyen – a nézőszám a tízszeresére ugrott. Rövidlátó alakok vitát robbantottak ki ugyanis – látszatra a művészetről, de a szőrös lóláb

nagyon kilógott. A szemellenzős vagy még inkább szürkehályogos konzervativizmus nekirontott a művészeti szabadságnak. Hatszor volt bombariadó, Fitz Péter múzeumigazgatót halálosan megfenyegették, Nitsch egyik művét megrongálták, irdatlan nagy, kék Dávid-csillagot szpréztek rá. A botrány dokumentumaiból Boros Géza *Nitsch-akták* címmel szöveggyűjtemény állított össze. Ez a sajnos igencsak hiteles láttelep, egy röntgenfelvétel vagy még inkább egy CT átható erejével világított át a kor szellemi állapotán. Az eredmény lesújtó, de történeti értéke vitán felül áll. Nitsch komolyan felháborodott, és Magyarországot kitörölte a látóköréből.

Nem végleg, szerencsére. A budapesti Galeria White 2008-ban tisztelgett előtte: az orgiaszínház dokumentumfotóiból és a csorgatott festményeiből összeállított kiállítással a mester 70. születésnapját köszöntötte. Hófehér tortát kapott vérpíros csurgatással. Nitsch időközben megkopaszodott, szakálla őszbe csavarodott, s megtartotta ugyan a fekete öltönyt, de gyakorta acél-szürke inggel és puha fekete kalappal tompította öltözékét. Felszedett jó pár kilót, de töretlenül megőrizte csillogó szemét és vidám mosolyát. Ami a fogadtatást illeti, a hajdani uszítók ingerküszöbét nem érte el a 2008-as kiállítás. Észre sem vették, így nem is volt minek neki-ugrani.

Hermann NITSCH:  
 40. festészeti akció,  
 1997, 20er Haus, Bécs  
 A Nitsch Foundation jóvoltából  
 HUNGART © 2022  
 →













2009-es fénykép a művésztől munka közben  
Fotó: Roland Rudolph  
A Nitsch Foundation jóvoltából



Mostanra nagyra nőtt a befogadók tábora, amit a nemzetközi siker és a műtárgypiaci áremelkedés is jócskán megtámogatott. Idén április 18-án Nitsch meghalt. 83 éves korában szenderült el a mistelbachi kórházban. Az osztrák lapok nagy reverenciával Prof. Hermann Nitschnek neveztek, halálhíre a Washington Posttól kezdve a kisebb lapokig bezárólag bejárta a világsajtót.

Nitsch nemcsak akcionista képzőművész volt, hanem író, színpadi díszletek tervezője, zeneszerző és sok egyéb is. Mistelbach, akárcsak Prinzenndorf, szintén a Weinviertel borvidéken van, az állami kezelésben lévő Nitsch Múzeumot ott alapították meg; jelenleg a *Bayreuth Valkyrie* című kiállítás látható benne. Felkérték Nitschet, hogy a bayreuthi fesztiválon 2021 nyarán bemutatásra kerülő Wagner-darab, a *Walkür* koncertváltozatának színpadi terét készítse el, most ezt mutatja be a múzeum november 27-ig. Mistelbach nincs messze a magyar határtól.

A halál csak egy váltás (*Wechsel*), egy pillanat, a visszahúzódó én rövid ugrása (*ein kurzer übersprung*) – írta Nitsch, és ebben a szellemben folytatja tovább a munkáját a Nitsch Alapítvány. A halál nem akadály, özvegye, Rita Nitsch június 16-án kommemorációt, emlékkünnepet szervezett (*Gedenkfest*) Mistelbachba, ezzel is életben tartva a művész szellemét. Az eredeti, hatnapos OMT-előadást, ami eredetileg 1998. augusztus 3-tól 9-ig zajlott, most július 30-án és 31-én megismétlik a pandémiai miatt két napra rövidített változatban.

Amikor Nitsch meghalt, a nápolyi Nitsch Múzeum bezárt, de nemsokára újból megnyitott, és ismét folytatja a munkáját. Ez a műhely azért más, mint az ausztriaiak,

mert nemcsak Nitsch-akciókat dokumentáló műveket és rekvizitumokat mutat be, hanem kibővült, nemzetközivé vált. Mint említettem, Nitschet eredetileg Beppe Morra hívta meg, akinek akkor már működött az alapítványa. Az alapítvány múzeumokkal, intézményekkel, egyetemekkel vagy a New York-i Filmarchívummal működött együtt. Néhányan a vendégei közül: Jean-Jacques Lebel, Günther Brus, Peter Kubelka, a bécsi filmmúzeum alapítója és Jonas Mekas barátja, Allan Kaprow, valamint a belgrádi születésű, New Yorkban élő Marina Abramović concept- és performanszművész, aki a maga sajátos műfajában valószínűleg máig a legnagyobb. Nápolyban több helyszínen is működik a Morra Alapítvány, a Nitsch Múzeumot kettejük barátsága alapozta meg. Nehéz elképzelni annyira eltérő két helyszínt, mint amilyen a polgáriás Bécs és a harsány Nápoly. Akár a bécsi keringő és a gitárral kísért nápolyi dal közti különbség. És mégis. Nitsch otthonra talált Nápolyban. Egyik akciójának olasz címet adott: *Sinfonia Napoli*. A múzeum néhány rendezvénye: független filmek bemutatója, a nápolyi zenei avantgárd vagy videóművészek Horvátországból. Ebbe a körbe tartozott egy másik helyszín bemutatója, *A nyúl ürege – az emlékezés művészete* (Artist Residence – Fondazione Morra). Nápoly nagyon nyitott a modern művészetre.

A rádióbeszélgetésben, amit 1988 nyarán vettem fel, Nitsch önmagát olyan Gesamtkunstwerk-művészként írta le, aki sok mindent csinál, de végül mindig a színháznál lyukad ki. Legelső akcionista előadását a bécsi Technisches Museumban tartotta a 60-as évek legelején kizárólag a művészbarátai számára, a közönséget még





↑  
 Hermann NITSCH:  
*Bayreuth - Walküre*,  
 kiállítási enteriőr, Nitsch  
 Múzeum, Mistelbach  
 2021. X. 10. - 2022. IV. 9.  
 Fotó: Manfred  
 Thumberger  
 HUNGART © 2022

nem merete beengedni. Az informel és a tasizmus mellett erős hatást tett rá az action painting, és rájött, hogy táblakép helyett valódi eseményt akar létrehozni, amely rituáléként zajlik, és minden érzékünkre hat. A látvány nem elég, éreznünk kell a szagát, s ha lehet, izleljük meg és tapogassuk végig. Nem meglepő, hogy a misztikum felé hajló, szinesztéziát kutató Szkrjabint nevezte meg, amikor megkérdeztem tőle, ki a kedvenc zeneszerzője. Abban a bizonyos 1988-as évben rendezte meg Prinzenndorfban a hatnapos Orgia Misztérium Színházat, amit a visszatekintő és az életút egészét átlátó utókor a főművének tart. Korábbi elveihez később is hű maradt. Azt írta: „Akciófestézetem vászonfelületein a színházi akcióim vizuális grammatikája jelenik meg.”

Még két lényeges kérdésre ki kell térnem. Szeretnék emlékeztetni arra az ismert tényre, hogy az állati tetemeket nem Nitsch hozta be a művészetbe. S nem Rembrandt van Rijn. A Szépművészeti Múzeum gyűjteménye őriz egy *Levágott ökröt*, a Rembrandt-körből származik a festmény, valószínű, hogy Adrien vagy Isaac van Ostade festette 1639-ben. (S más képen egy levágott disznó is felkerült a vászonra.) Rembrandt a maga *Levágott ökrét* később festette, a harmadik amszterdami periódusban, 1655-ben. Ez a festmény van ma a Louvre-ban. Nem kevés vallási tárgyú képet festett akkortájt, emiatt is makacsul visszatér a feltételezés, hogy a hátsó lábainál felakasztott kadáver Jézus keresztre feszítésének allegóriája. Ami a megölt állatok ábrázolását illeti, sorolni is sok, hogy mennyi lábánál felkötött tyúkot, nyulat vagy fácánt ábrázoló képet ismerünk. Ha levágott ökrőről beszélünk, nem maradhat említés nélkül Chaim Soutine. A bécsi Jüdisches Museum 2000 tavaszán nagy Soutine-kiállítást rendezett, és több festmény levágott ökröket ábrázolt rembrandti pózban. (S tyúkok, pulykák, nyulak tetemeit.) A virtuóz kolorista Soutine ökörképeinek színskálája önmagához képest visszafogottabb, és nem esik messze Nitsch színvilágától. A kurátorokban is

felmerült ez a gondolat, és Soutine festményeihez Nitsch hat-hét vörös, okkerbarna, fehér és fekete ökörképét (Ochsenbild) társították hozzá.

A másik kikerülhetetlen kérdés a szakralitás ügye. Nitsch számára a keresztre feszítés nem a halált, hanem a feltámadás csodáját jeleníti meg, a misztikus feltámadást a vér által. Az Orgia Misztérium Színháza pedig nem passiójáték, hanem rituálé, a jelenlevők nem nézők, hanem résztvevők. Az előadás ünnep, az élet ünnepe, és nem a halál diadala. Igent mond az életre, és nem a halálra. Nitsch nem a szakralitást sértette meg, hanem a halál tabuját törte meg. Martin Heidegger hosszasan írt a lét és a halál viszonyáról főművében, a *Sein und Zeit*ben. Nehéz könyv, de ha csupán Nitsch megértése a cél, nem kell végigolvasni, elég a szekunder irodalom, benne különösen a halálhoz viszonyuló lét, a *Sein zum Tode* fogalmának kibontása. Abban a régi rádióinterjúban Nitsch arról is beszélt, hogy az ember a legintelligensebb ragadozó. Másodperceként ezerszámra ölik az állatokat az emberi táplálkozás kedvéért. Tartsuk szem előtt, hogy a misztériumjátékok összes kellékét, azt a sok-sok állatvért és a leölt állatokat mészárszékeken vásárolták, Prinzenndorf sohasem volt állatkínzások helyszíne. Minden ellenkező híresztelés rágalom.

„Hermann Nitsch meghalt, de életműve megállíthatatlanul halad tovább. Festményeinek erejével és izgalmakkal teli akcióival újradefiniálta az osztrák művészetet. Évtizedek kitartó munkájával dolgozta ki kultikus stílusát. Sem maguk a művek, sem a művek hatása nem hagyott hidegen senkit. Tejes bizonyossággal tudom, hogy művei a jövőben is élni fognak” – nyilatkozta Alexander Van der Bellen, Ausztria államelnöke.

Balkó Dorottya

# Hogyan tároljuk a fegyvereinket?

Januško Klaudia  
kiállításáról

Király utca 25.,  
2022. VI. 7-17.

A Király utca hömpölygő turisztömegében nem nyújt feltűnő látványt a meglehetősen elhanyagolt állapotú, lakatlan önkormányzati épület sárgás homlokzata. Azonban most két elhaladó legénybúcsú-csoport között az egyik sötét, földszinti ablakban felvilágozik egy piros LED-csík fénye. PONR: hirdeti a sokunk által elsősre félreolvasott rövidítés. Ez a játékos humor – ami azonban kritikai reflexiót rejt – jellemzi Januško Klaudiának a nemzetközi B.R.A.W.E. projekt keretében rendezett egyéni kiállítását. A B.R.A.W.E. célja, hogy fiatal alkotók olyan közösséget hozza létre, amely kollektív fellépésein keresztül fogalmaz meg kritikát a patriarchális társadalommal szemben. A projekt hat feltörekvő

magyar művész munkáját segítette, amelyek eredményéből készült programsorozatot a *PONR | The Point of No Return* című tárlat nyitotta meg.<sup>1</sup>

Innen nincs visszaút. A slasherfilmek rajongóinak ismerős lehet a kifejezés által megidézett jelenet, amikor az utolsó életben maradt, válogatott szenvedései végére amazzonná emelkedett női karakter a pszichopata tömeggyilkos szemébe néz, és a feje fölé emeli a láncfűrész. Ez az ő kiváltsága, a Carol J. Clover 1992-es, *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* című tanulmányában először felbukkanó *Final Girl*, aki lemezszárolt társaihoz viszonyított morális fölényével érdemli ki az élethez való jogát és hőssé válását. Ez a fölény a

JANUŠKO Klaudia:  
*Begin the Awakening*  
*You've Always Wanted*  
Fotó: Tóth Richárd  
A művész jóvoltából  
↓







↑  
 JANUŠKO Klaudia:  
*Begin the Awakening  
 You've Always Wanted*  
 Fotó: Tóth Richárd  
 A művész jóvoltából

karakterében párhuzamosan érvényesülő, hagyományosan „női erényként” feltüntetett szexuális visszafoogottságból és a jellemzően „férfiasnak” tekintett tulajdonságaiból (mint a ravaszság és a harci erő) származik. A Final Girl azért maradhat életben és számolhat le a film tetőpontján egymaga a gyilkossal, mert alakjában a patriarchális társadalom által meghatározott feminin és maskulin különös elegye tökéletesen kielégítő kombinációt alkot a male gaze számára.<sup>2</sup> Ártatlansága révén küzdelme empátiát kelt a férfi nézőkben, akik ugyanakkor szimpatikus azonosulási alapot is találnak benne azáltal, hogy képes túljárni a gyilkos eszén, és még a menekülés közben lerobbant autóját is megszereli.

Januško a cyberfeminizmuson és az online videójáték-kultúra női reprezentációján alapuló tárlatán a feminin-maskulin tengelyen speciálisan a férfitekintet figyelembe vételével pozicionált karakter segítségével reflektál a nők társadalmi normák által diktált szerepeire. A kiállításba lépve a „point of no return” megfagyasztott pillanatába érkezünk, ahol minden installáció a Final Girlle válás kulcsmomentumán keresztül teszi fel a kérdést: vajon nőként mennyi kontrollunk van saját szerepeink megválasztása fölött?

A boltíves tér közepén, a pár centis emelvényen kiterülő, szilikonból öntött meztelen női testfelszín egyből megragadja a tekintetünket. A spotlámpákkal drámaian megvilágított, laposan elnyúló torzó eredetileg a mindenkor felső tízezer villáinak különös státuszszimbólumát, a kandalló elé terített állatbundát imitálja, azonban itt úgy jelenik meg, mintha áldozati oltárra fektették volna. Nyomasztó és felemelő látvány is egyben; a női test mélységesen kiszolgáltatott pozícióban jelenik meg, ugyanakkor a videójátékokban elnyerhető vagy megvá-

sárolható skinekre emlékeztetve kínálja fel a női szerepek közötti szabad választás lehetőségét is.

Januško az RPG (role-playing game) műfaját nevezi meg, mint ami hordozza a filmek által előre megírt, készen prezentált Final Girl és így rajta keresztül a mi választásunk szabadságát. A szilikonbórt közrefogó, a kiállítás terének két végébe installált, nagy méretű festmények arra a folyamatra utalnak, amelynek során a kibertérben megteremthetjük saját önreprezentációkat, avatárunkat. A bejárat mellett egy alakulófélben lévő karakter tornyosul fölénk, vele szemben pedig a már végleges formát öltött, felfegyverkezett, harcra kész Final Girl néz le ránk.

Meddig terjed választásaink szabadsága? A játékok nem kínálnak végtelen opciót, ráadásul – ahogy azt Januško is kiemeli – fejlesztőik főként férfiak, akik a nagyszámú férfiközönség figyelembevételével készítik a játék karaktereit és narratíváit. A male gaze súlya alatt edzett női avatárok a keveset takaró ruházatuk mellé szupererőt vagy épp fallikus fegyvereket, kardokat, puskát kaphatnak – karaktereink kizárólag ebben a kettősségben válhatnak a veszedelmes erő birtokosaivá. Ahogy a *PONR* kiállítás kuratori koncepciójában Várhelyi Valentinna is utal rá, a videójátékok világában Final Girlünk, bár többféle formát ölthet, és többféle útvonalat járhat be, a rajta keresztül létrejövő női reprezentációt továbbra is a már fennálló társadalmi keretrendszer szabályai határozzák meg.

Az online fantasy játékok esztétikája visszaköszön a *Begin the Awakening You've Always Wanted* című munkában is, ahol a háziasszonyi szerepkör kelleiként értelmezhető konyhakések klasszikusan „férfierőt” szimbolizáló kardokká alakulnak át. A nonfiguratív tetoválásokra emlékeztető, határozott élekből és organikus formákból







↑  
**JANUŠKO** Klaudia: *Do Not Iron*, 2022, bőr, fém, 90×70 cm  
 Fotó: Tóth Richárd  
 A művész jóvoltából

←  
 Installációs nézet,  
**JANUŠKO** Klaudia:  
*PONR | The Point of No Return*, 2022  
 Fotó: Tóth Richárd  
 A művész jóvoltából

felépülő pengék fenyegető megjelenését a beléjük vágott, apró szívecskék enyhítik. Januško késszettjében a legtöbbször saját karrierje mellett a háztartást is egymaga rendben tartó nő a férfitekintet és piacgazdaság számára látható és láthatatlan munkához kapcsolódó szerepköreinek ütközésénél válik Final Girl-lé. Fegyverzetét kiegészíti a bőr konyhakesztyű és a fémkarikákból szőtt, bőrszíjas kötény is, ami középkori mellvért hatását kelti. Utóbbi Jeanne d'Arc történelmi alakját juttathatja eszünkbe, aki a Final Girl archetípusaként szüzességével összekapcsolódó isteni víziói és „férfias” helytállása révén érvényesülhetett – ám ő is csupán akkora szeletet vághatott ki magának a történelmi emlékezetből, amekkorát a szerepe és végső sorsa fölött rendelkező férfiak megengedtek neki.

Januško történelmi és bibliai Final Girl-ök felkutatására tett kísérletének egyik eredményét a kiállítótér egy nehéz függönnyel elválasztott, apró szobájában találjuk. A fekete takarófoliák sátorbelső formáját öltik, az egyetlen szabadon hagyott falrész előtt pedig két kis méretű tárgy lóg. A Bírák könyve 4. fejezetének tetőpontján Jáhel egyetlen, halántékra mért, határozott ütással végez az alvó Siserával, a kiállítótérben pedig a sátorszög felé repülő pöröly kimerevített pillanatát látjuk. A lámpafényben megcsillannak a gyilkos szerszámokat borító, rózsaszín díszítőkövek, felidézve a videójátékok fegyverkészletének megjelenését. A történetben kapott rö-

vid szerepe miatt Jáhel karakterében nem fedezhetjük fel teljes egészében a Final Girl-t, mivel későbbi sorsáról nem tudunk. Ugyanakkor tettét isteni jóslat jelzi előre, a hagyományosan férfiak által végzett munka eszközeit kezébe véve pedig számára is megadatik a gyilkossal való leszámolás pillanata.

Innen nincs visszaút, minden Final Girl-nek vállalnia kell a rá kiszabott szerepet. Egyszerre kell megfelelnie a hagyományos gendernormáknak és kilépnie azokból; el kell viselnie a megpróbáltatásokat; túl kell élnie és fel kell emelkednie azért, hogy végül a saját kezébe vehesse sorsát – és választhasson azokból a lehetőségekből, amiket a patriarchátus előre megad számára. De vajon mikor fogja ő írni a játékszabályokat?

A B.R.A.W.E. és a Bánkító Fesztivál közös szervezésében július 13. és 16. között számos program valósult meg, többek között Januško Klaudia és Hediye Usta *The Van Project* című performansza, amely a családon belüli erőszakról szóló nyitott párbeszéd fontosságára hívta fel a figyelmet; Drótos Dominika *Mosodája*, amely a láthatatlan gondoskodó munkával szembesít; Berrak Güloğlu és Elif Atılır *Turkish Coffee, Fortune Telling and Chill* című, a tradicionális török kávészertartásra épülő, közösségépítő eseménye vagy Aylin Sabi *Wish Tree* elnevezésű „kivánságfa-rituáléja”.

1 A B.R.A.W.E.-ben részt vevő partnerek: Auróra, Bánkító Fesztivál, AZVLM (HU); Eldem Art Space, Vaha, Yort Books (TR). Részt vevő művészek: Drótos Dominika, Csendes Nóra, Januško Klaudia, Kas Franci, Szabó Renáta és Szijjártó Magdaléna. A támogatók: Anadolu Kultúr, MitOst, Stiftung Mercator, European Cultural Foundation, iac Berlin és a Chrest Foundation.

2 C. J. Clover: Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. In *Representations*, No. 20, Misogyny, Misandry, and Misanthropy, 1987, 187-228. <https://www.jstor.org/stable/2928507>

Csehy Zoltán

# Kombinatorikus emléksávok

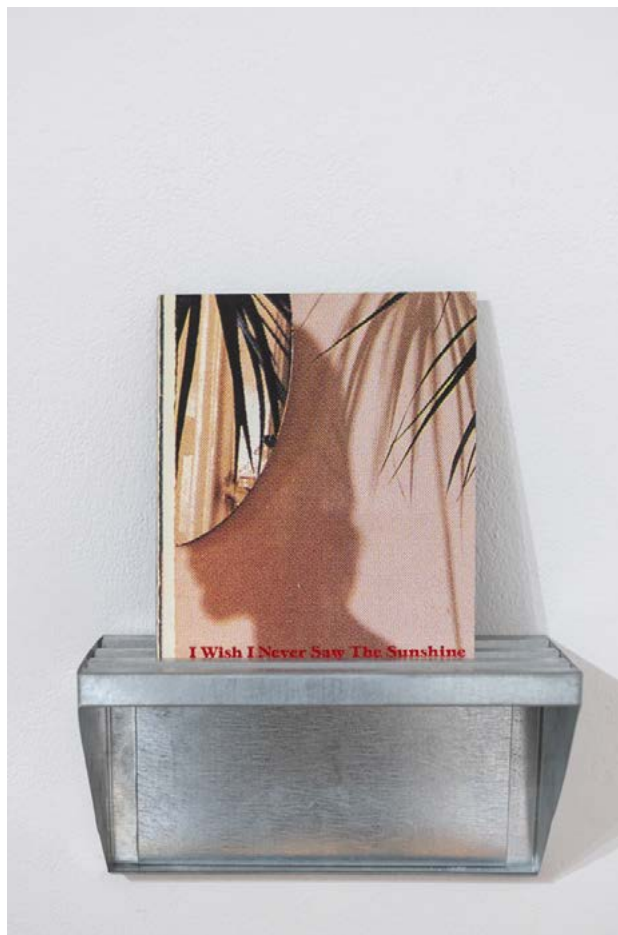
## Pacifico Silano: I Wish I Never Saw the Sunshine

Mai Manó Ház, Paperlab Gallery,  
2022. VI. 8. – VII. 17.

Pacifico Silano *I wish I Never Saw the Sunshine* című fotóalbuma, művészkönyve lényegében egy papírharmionika, mely tudatosan bizonytalanítja el a mű önazonosságát. Ez az elbizonytalanítás kettős természetű: részint az egyes „táblák” konceptuális dramaturgiát megvalósító összetettségéből, úgymond sávozásából adódik, részint abból a lehetőségből, hogy a könyv hajtogatható, a mellékrendelések kombinatorikus lehetőségei felé nyitott, azaz az előírányzott látványhelyzeteket megsokszorozza. A takarások és feltárulkozások izgalmas dinamikája mellett az emlékezés fragmentáltsága kap különösen jelentős szerepet.

Ez a rendkívül dinamikusnak ható nyitódás a maga fizikai korlátai ellenére (hiszen a hajtogatást megszabja a matéria bizonyos határok közötti kezelhetősége: bár elvben a táblák akár szét is nyírhatók) mintegy leképezi az alkotói hipernarratívát is, mely lényegében nem más, mint egy HIV-fertőzött, meleg nagybácsi utáni nyomozás, akit a család *damnatio memoriae*-ra ítélte, azaz igyekezett teljesen kitörölni a családi emlékezetből. A papírharmionika és ez első látásra is nyilvánvaló: egy coming out teljes rituális színházává válik, de egy magánnyomozás története, sőt az emlékezet működésének analízise is. A könyvtárgy kétszer tizenkét fotókollázsából áll. A cím a homályban maradás, a rejtőzés, a halál közelségének motívuma mellett zenei utalás is, Ronnie Spector és a The Ronettes nevű formáció egyik híres dalát idézi meg.

A Paperlab Gallery kiállítási terében ez a dinamika ugyan korlátozottabban érvényesülhet, de a kiugratások, a mozgathatóság látszatát keltő (a könyv lehetőségeihez képest mégis statikus) panelek elemi erővel hatnak. Az előre toluló emlékkép és a mögöttes foszlány viszonya ebben a koncepcióban mintha még erőteljesebb lenne, mint a könyvben, mely sokszor az egymásra torlódó mellérendelések játékát erősíti fel. Természetesen az egymás mellé rendelt sávok eleve részletek, ráadásul sokszor a fragmentáltságot, a sejtetést tovább fokozzák, hiszen tükrök, árnyak, kontúrok bukkannak fel. A kihívás a kiegészíthetőségre irányul: az identitás emlékképek ál-



Pacifico SILANO:  
*I Wish I Never Saw  
The Sunshine*, Loose  
Joints Publishing,  
2021, 40 oldal  
HUNGART © 2022

←

tali rekonstruálására. A magazinfotók testkonceptiója felidéző funkciójú redukció, ráadásul a stílus mintegy időkeretet is sugall. Részint az AIDS tetőzésének korszakát idézi, részint a szubkulturális létesztétika „álomvilágáét”. Ez a létesztétika a közszemlére tett férfitestek szinte végtelenített enumerációját teremtette meg a magazinkultúrának köszönhetően.

A nagybácsi körüli látvány rekonstruálásában megképződő én, a permanens hiány szorításában felértékelődő apró jelek egy lendületes nyomozás kellős kö-





Pacifico SILANO:  
*I Wish I Never Saw The  
Sunshine*, digitális print,  
a keretezett munkák:  
73,2×91,5 cm  
HUNGART © 2022



zépére helyezik a nézőt. A dokumentumok, a „bűnjelek” természetesen egy lélektani diszpozíciót hoznak játékba, mely összefüggésben van a maskulinitás fogalmának kitérítésével. Már csak a nézés irányát tekintve is így van ez, hiszen heteronormatív nemi relációkban a férfi az, aki néz, a nő pedig az, akit a nézés „feldolgoz”. Itt a férfitest tárgy is, hiszen a meleg magazinok erotikus fantáziavilágának megfelelően ezek a testek olykor „szemeznek” a nézővel, de egyszersmind uralkodnak is a nézőn mint a vágy potenciális kivetülései, a szemlélő én által kialakított irányított, manipulált fantázia héroszai. Silano montázsain, fragmentumain jelentős szerepet kap az ő tekintetük vagy épp a magazintekintet klasszikus pozíciójának kimozdítása, hiánya (a magazinokban a nézés intimitásteremtő aspektusának kiemelt szerepe van, a

kisajátíthatóság, a birtokbavétel illúziójának hordozója): ez a játék a nemi szerepek performativitására irányítja a figyelmet. A játékra, melybe a szemlélő belemegy és belefeledkezik, melynek érzelmi következményei vannak, például az is, hogy a másik látványa az önmagával való szembesülés belső tekintetét is aktiválja. A sztereotípiák az interakcióban semmisül meg, a közhely lebontásához a közhelyen át vezet az út.

Természetesen a 70-es, 80-as években fénykorukat élő erotikus magazinok vizuális paradigmája a multimedialis kiszélesedésnek, a mozgóképvilág és az online technikai vívmányok demokratizálódásának köszönhetően muzealizálódott is, illetve ironikus pozícióba kerülve remek allúziós játékoknak adhat teret. Silano mestere ezeknek a játékoknak, melyek őrzik a vizuális stílustörté-





Pacifico SILANO:  
*I Wish I Never Saw  
 The Sunshine,*  
 digitális print,  
 a keretezett munkák:  
 73,2×91,5 cm  
 HUNGART © 2022  
 ←

neti effektust, de újraszituálódásuk alkalmassá teszi őket egy nyitott és eleven párbeszédre is, mely az emlékezés-poétika felnyitódásával és talán a queer szubverzív pozíciójának a működésbe lépésével írható le a legjobban. A legtöbbször valóban erotikus testfragmentumok (egy sávnnyi bőr, a mellcsonton végigfutó szőrzet képe, egy csípőre tett kezű, meztelen fiú sávnnyi jelenléte, egy tarkó tükörjátéka) a látvány részlegességének, egzakt kiegészíthetlenségének, talányosságának aspektusaira hívják fel a figyelmet, miközben halmozott jelenlétük egyszerre lendíti be az intim emlékezet és a kulturális emlékezet mechanizmusait. Az emlékezetből kitörölt, arctalan nagybácsi portréja ezekre az emlékezetpíxelekre hullik szét, vagy ezekből a fragmentumokból sejthető meg. A másság másokon keresztül ölt testet, és egy

vizuális nyomozás eredményeként áll össze identitássá. Az intim sávfragmentumok mellett a monumentalitás, a végtelenség kimetszett sávjai is megjelennek: a tenger, a táj, a természet, a felhők nyitódó dimenziókat jelképeznek, egyszerre kulisszák és potenciális szabaduláslehetőségek. A romantikus műfajok (naplemente-ábrázolás, vadregényes tájfotó) sem teljesezhetnek ki, a „szeletelés” áldozataivá válnak, és kénytelenek szembesülni saját vizuális szomszédságukkal, egy többé-kevésbé irányított asszociativitással. A fény, a sötétség, a kitakarás egyszerre dolgozik a látványért és a látvány ellenében, a részlet egyszerre küzd az önállóságért, a kiemelésért és a valahová tartozásért, az egészben elnyerhető értelmért.





Pacifico SILANO:  
*I Wish I Never Saw The Sunshine,*  
digitális print, a keretezett munkák:  
73,2×91,5 cm  
HUNGART © 2022  
←

A különféle sejtelmes, fragmentált alakok bekéredzkedése vagy felbukkanása a narratívában a memória villódzására emlékeztet. A köznapi gesztusok beszédessége ugyancsak kiemelt: egy vörös tányéron többé-kevésbé elkülönített, szétbontott narancsgerezdek láthatók. A felvétel egyszerre az erotikus kitárulkozás képe, és egyszerre a szétbomlásé, a pusztulásé, a konzumálódásé. Az alapvetően egybetartozó, mégis szétváló gerezdekben nem nehéz felismerni a kötet, a vizuális koncepció metaforáját sem. Elkülönülés, egység és sérülékenység egyszerre van itt jelen. A tányér mégsem csendélet, hiszen azáltal, hogy a tányér pereménél a fotó látni enged egy hüvelykujjat, a tárgy látványa helyett az emberi jelenlét, az átadás, a gondoskodás gesztusa értékelődik fel. Az alma leterhelt szimbolikája (a viszály almájától a bűnbeesés almájáig) egy szépen pozicionált felkar fotójával egészül ki. A mitikus és a történeti emlékezet aktiválása mellett az alternatív érzékiség testi jelenléte is fontossá válik.

A testhez hasonlóan a tárgyi környezet (telefon, lámpa, ablak, zuhanyfüggöny, zsebtükör, csempe stb.) is fragmentált, sávositott. Mintha az emlékezet megannyi lakmuszpapírja jelenne meg előttünk. Gyakorta figyelhető meg valamiféle geometrikus vagy konstruktivista redukció is, például a kerek (tükör) és a szögletes forma (fürdőszobacsempe) kontrasztjában elhelyezett, „szabálytalan” testfragmentum kiemelését ez fokozza fel. Egy fiú tarkóját látjuk tükröződni az identifikálható „arc” helyett, a fotón a másolattá degradált idegenségen keresztül érzékeltetett jelenlét uralkodik el. Ez a spontánnak ható, mégis fantasztikus alaposággal konstruált látvány számos ponton hozza játékba az időt: a már jelzett magazintradíció és tárgyi kultúra felől egyszerre lépünk a nagybácsi idejébe és valamiféle hommage-időbe is, mely mégiscsak a jelenben gyökerezik. A felvillanásokban, az árnyjátékban, tükröződésekben egyrészt az identifikálhatóság válik kérdésessé, miközben a művész a klasszikus létmetaforákat is aktiválja, másrészt a felhalmozott „valóságok” párbeszéde végül a felszínre veti az igazságot, a nagybácsi titkát, kimondja a kimondhatatlant, a látszatidegenségek egy elnémított identitás nagyon is beszédes fragmentumaivá lesznek.

# A puma éve

**Szabó Klára Petra:  
Hadd oldjam meg  
az örületet, ami  
összezavar téged**

Viltin Galéria,  
2022. V. 4. – VI. 11.

Szeretjük a történeteket. A folyamatos narratíva, a közös legendaképzés közösségi ragasztóanyag – egyéni szinten identitásképző. Szabó Klára Petra vizuális naplói pedig a legintimebb módon tárulkoznak fel a meghívott voyeurök számára.

Szabó 2010-es munkáján egy kulcslyukon keresztül láthatjuk, ahogy a művész pigmentmása magányosan tesz-vesz, kávéfőz, melyet magában fogyaszt el a két-személyes asztalnál. *The only thing standing in between you and me is reality.*<sup>1</sup> Az animált akvarell valóságérten-

sége elidegenít, bizonytalanságot gerjeszt – miközben fel is bátorít, feljogosít a leselkedésre. Kényelmetlenül intim és bensőséges a néző számára – mint a tiltott gyümölcs. Az erőviszonyok egyértelműek: a kulcslyukon keresztül én látom a nőt, de ő nem tudja, hogy figyelik. A valóság azonban elválaszt.

Szabó Klára több mint tíz évvel ezelőtti munkája lehetne akár a Covid-időszak tipikus mementója is. A paszszív megfigyelt (nő) szerepe az elmúlt évek alkotásaiban azonban átfordul egy aktív introspekcióba. Felborulnak

SZABÓ Klára Petra:  
A Gyűjtő-sorozat,  
Szörny, részlet  
A művész jóvoltából  
↓











SZABÓ Klára Petra:  
*Jöjjön a széllet*, 2020  
 akvarell, kollázs,  
 papír  
 36×64 cm  
 A művész jóvoltából  
 ←

és elmosódnak a határvonalak megfigyelt és megfigyelő között, ahogy a kép visszanéz. A művész önmagát ábrázolja, mutatja be, szedi lajstromba – legtöbbször arctalanul –, és önarcképe szólítja meg saját nézőjét. Konfrontálódik befogodójával kihívóan. Az erőviszonyok megfordultak, és a valóság már kevésbé választ el, amely a nézőre tekintve kényelmetlenebb helyzetet.

A Viltin Galériában nemrég bezárt, *Hadd oldjam meg az örületet, ami összezavar téged*<sup>2</sup> című kiállítása szorosan követi a szintén ezekben a terekben bemutatott korábbi tárlat<sup>3</sup> anyagát, a *Gyűjtő*- és *Black Boks*-sorozatok logikáját. Ezeken az alkotásokon a művész egyrészt elviseli a korára, női és házasságon belüli szerepére és feladataira vonatkozó megállapításokat (*Black Box*); másrészt passzívan elszenvedi saját vizsgálódásait, ahogy meztelenségében kiszolgáltatva, biológiai mintagyűjteményeket imitálva kipreparálja saját bizonytalanságait, félelmeit és az ezek hálójából félnéken kirajzolódó vágyait (*Gyűjtő*). A kiállítás tagadó vagy mentegetőző címe (*Semmit magamról*)<sup>3</sup> jól leírja Szabó Klára magaslati pontról vizsgálódó szándékát. Ez a távolságtartás és passzivitás semmivé foszlik a művész új kiállításának immár poszt-Covidnak tekinthető időszakban készült alkotásaival.

Látszólag két fő vonulata van a tárlatnak: a *Gyűjtő*-sorozatban magatehetetlen testrészekből és torzók-ból komponált kollázsok, illetve az atipikusnak is tekinthető tájképek. A kiállítás rendezése egyértelművé teszi a képek szétválaszthatatlanságát. Sokak számára volt menekvés egy-egy természetfilm az általános karantén alatt. A vágyakozás helyei, ahova el lehet szökni, egy-egy másik világ. Szabó Klára képein a tájkép aktivizálódik, és a vágyak titkos paradicsomaként jelenik meg, melybe a festő visszavonulhat. Ugyanakkor a kiállítás kontextusában a táj és a női test között óhatatlanul is párhuzam alakul ki.

A tárlat egyértelműen a Covid-periódus alatti izolációt dolgozza fel egy olyan aspektusból, melyről ritkábban esik szó. Ez az emberi és fizikai kapcsolat, az intimitás hiánya és az abból fakadó szexuális frusztráció. A *Gyűjtő*-ből ismert tekintet tárgyai megelevenednek, és olyan narratív eszközökké válnak, amelyek alakítják a történetet, nem pedig elszenvedik az eseményeket. Szabó Klára Petra átugorja a kulcslyuk és az asztal közötti távolságot, és a női testet már nem a szexualitás passzív tárgyaként mutatja be. Ahogy a tájképek sem tartalomtól mentes képekként jelennek meg (mint azt eredetileg a festészeti témák hierarchiája definiálta), hanem önmaguk esszenciájának hordozóiként. A valójában mélyen emberi vágyak és szükségletek bemutatása nem attól hat provokatívan, hogy mindent feltár. A megszokott ábrázolási módot megfordítja és behelyezkedik: a művész aktív szexuális lényként ismeri fel magát, és ezzel szembesíti a nézőt. A festmények kihívóak, pimaszok és agresszívan fordulnak felénk. A hatást a tekintet irányának és tárgyának megfordításával éri el. A *magány árnyalatain*<sup>4</sup> a képablakban megjelenő művész alakja zavarba ejtő – nem a meztelen keblek miatt, hanem a nézőpont sugallta pozícióból fakadóan. (Ugyanakkor az ablakkívágat több konnotációval szolgálhat, főleg a feldolgozott téma és időszak által fellendült internetes videóbeszélgetések és a digitális pornóipar tükrében.)

Hogy mennyire a tekintet és percepciónk mechanizmusairól (is) szól ez a kiállítás, azt jól példázza *A puma éve*:<sup>5</sup> az álmok és a mindent megengedő éjszakák kék háttérben a női testek közé simul be egy szépen ábrázolt fallosz, melyet a fentről lenyúló kéz szinte kisállatként illet. Míg a meztelen női test, a mellek a tekintet tárgyai, és direkt konfrontációba helyezésükkel ruházhatók fel aktív szereppel a befogadó tekintetében, addig az erektált hímtag már önmagában is kényelmetlen látvány. A festő a hagyományosan képi tabu illetve maszkulin dominancia csúcsát éppen annak ábrázolásával és vonzóvá tételével kasztrálja.

1 Szabó Klára Petra: *The only thing standing in between you and me is reality*, 2010, akvarell, fa, papír, digitális keret, animáció (00:01:35), 27,5×32,5×10 cm.

2 Szabó Klára Petra: *Hadd oldjam meg az örületet, ami összezavar téged*, Viltin Galéria, 2022. május 4. – június 11.

3 Szabó Klára Petra: *Semmit magamról*, Viltin Galéria, 2018. január 25. – február 24.

4 Szabó Klára Petra: *A magány árnyalatai I-III.*, 2019, akvarell, papír, kollázs, 56×79,5 cm.

5 Szabó Klára Petra: *A puma éve*, 2022, akvarell, papír, 80×59 cm.



Sinkó István

# Egy új szépség jellegzetességei

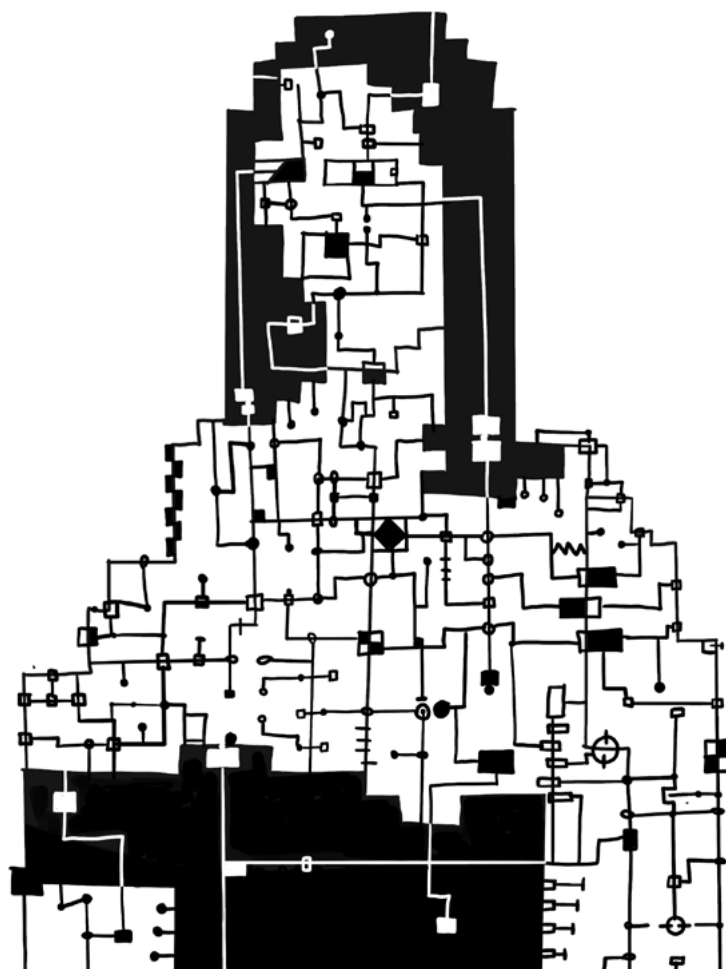
## Beszélgetés Szauder Dáviddal

Szauder Dáviddal a Tilos a Tilos étteremben beszélgetünk. A helyszín autentikus, hisz itt hozta létre a tulajdonos, Somogyi Zoltán és a művész a *David and friends* elnevezésű digitális galériát. A falakon Szauder munkái, keretbe foglalt kis képernyőkön futó alkotások, az elmúlt évek darabjai láthatóak. A programok loopszerűen futnak és ismétlődnek. A nemrég Berlinből hazatelepült, 46 éves alkotó most épp a Veszprém, Európa kulturális fővárosa 2023 program keretében dolgozik egy projekten.

SI: Hogyan kezdődött a pályafutásod?

**Szauder Dávid:** Nyolcéves koromban a nagyszüleimtől kaptam egy Commodore 64-es számítógépet, amin felfedeztem egy artstúdió rajzolóprogramot. Joy stickkel kezdtem el absztrakt képeket rajzolni. A középiskolás korom után művészettörténelemszakra készültem, s egy ízben a Szépművészeti Múzeum könyvtárában felfedeztem egy brosúrát a fénymásolás művészetéről. Rájöttem a képeket nézegetve, hogy én pont ezzel akarok foglalkozni. Innen egy karnyújtás volt a Magyar Képzőművészeti Egyetem az intermédiá szak, melyet két lelkes évig látogattam, majd harmadévben Helsinki-be, a Medialabba mentem tanulni. Ez a helyszín meghatározó volt, a korszak legjobban felszerelt műhelyében kísérleti technikákat, komputergrafikát lehetett tanulni. Innen Berlinbe mentem, bejutottam az ottani Collegium Hungaricumba. Ott dolgoztam médiaművészként, majd művészeti vezetőként fejeztem be az ottani pályafutásomat. Több kiállításom volt, majd free lance alkotóként tevékenykedtem. Létrehoztam több saját sorozatot, és sok helyen tanítottam.

SI: Felolvassék neked egy idézetet, mely számomra művészeti neveltetésem miatt komoly kihívást jelent. Kíváncsi vagyok, te hogyan vélekedsz róla: „A számítógép funkcionalitása esztétikai minőség: a konfiguráció szépsége, a szoftverek hatékonysága, a rendszer biztonsága, az adat megosztása mind egy új szépségjellegzetességei.” Franco



↑

↑  
SZAUDER Dávid: *Mona-Machine*, 2022, HD, animáció  
A művész jóvoltából



SZAUĐER  
Dávid: *Elon, the  
renaissance man!*,  
2022, HD, animáció  
A művész jóvoltából  
←

Matteostól származik a mondat. Számomra ez egy kicsit a futurista kiáltványhoz és Marinetti *Óda a versenyautóhoz* című verséhez hasonlatos.

**SzD:** Természetesen én is így gondolom. Mármost hogy ez egy új esztétikai minőség, és jó a párhuzam a futuristákkal. A számítógép és a technológia – a PC, a telefon, az Ipad –, amivel együtt élünk, az életünk. Van ebben az idézetben valami. Igazi kihívás bebizonyítani, hogy az esztétikai érveken túl a hagyományos művészetekkel versenybe lehet hozni egy új minőséget. Most a mennyiség a minőséggel áll harcban a digitális művészetben. Ezt a minőséget létrehozni – ez az én szerepem ebben az egészben.

**SI:** Nehezen képzelhető el, hogy ez múzeumi művészet lehet, pedig már bent van a múzeumokban a digitális újmédia. Mivel

azonban ez rendkívül technika- és gépfüggő, az elavulás és a megújulás között hánykolódnak a művészek és a művek. A kortárs művészeti múzeumok restaurátorai kétségbeesetten keresik a megoldást a mentésre, hisz húsz-harminc év alatt a hordozók elavulnak. Hogyan látod ezt a problémát?

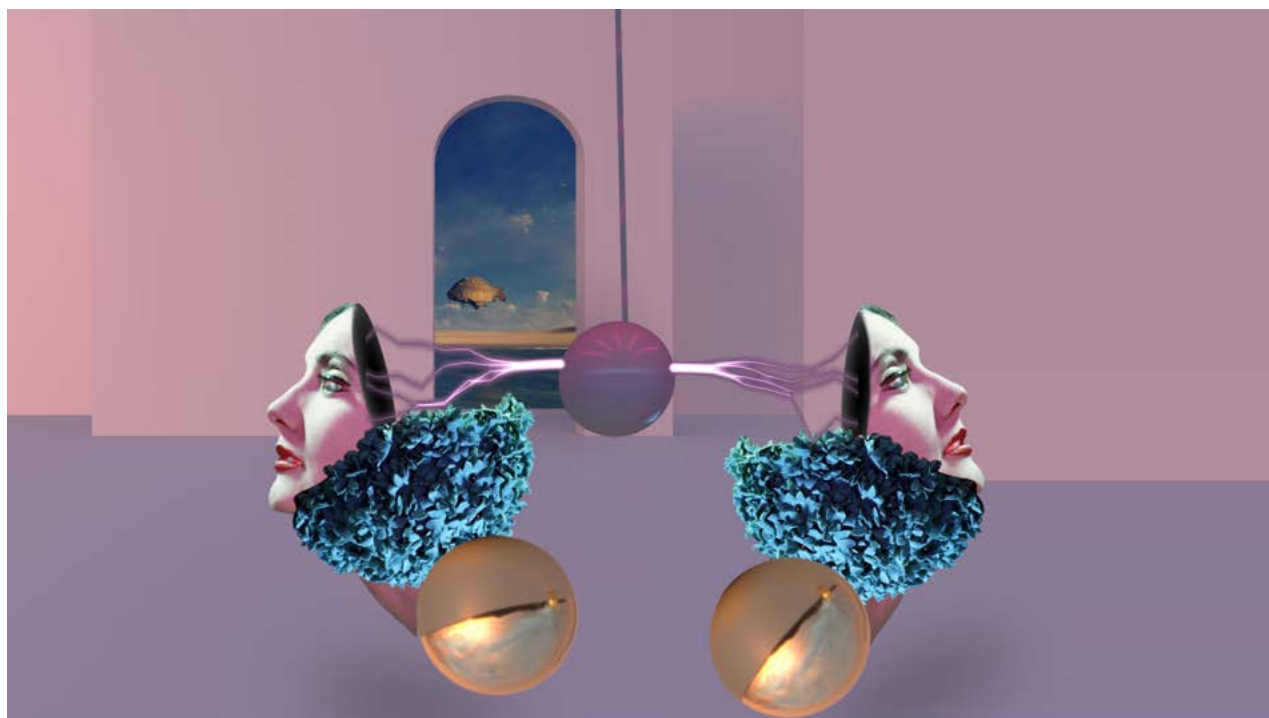
**SzD:** A múzeum ebből a szempontból azért fontos, mert a digitális művészet archívumaként működik. Gondoljunk bele, hogy nem minden digitális művészeti alkotást lehet online megnézni. Kellenek azok a közösségi élmények, amit a múzeum nyújtani tud. Ebből a szempontból múzeum elhanyagolhatatlan. A technika elavul, de most hozok egy példát: Moholy-Nagy megcsinálta a *Fény-tér modulátorát* a 20-as, 30-as évek fordulóján, aminek a technológiája mára annyira elévült, hogy a még ma is

működő prototípust havonta egyszer két órára szabad bekapcsolni azért, hogy a kinetikus szobor alkatrészei összeérjenek, majd kikapcsolják. Mégis archiválódik a múzeumban. A digitális művészet esetében ez kulcsfontosságú. Hiszen azt szeretnénk, hogy mindenki számára hozzáférhetővé, láthatóvá váljon, diskurzus alakuljon ki a látogató és az alkotás között. Ezért helyes, ha egy kurátor azt mondja, „én ezt a művet bevonom a múzeumi gyűjteménybe”.

**SI:** Moholy-Nagyot említetted. Adódik a kérdésem: mi az, ami neked, a berlini éveidet is beleértve, igazi inspirációt adott? Úgy tűnik számomra, hogy elsősorban a dadaista, konstruktivista és bauhausos művek.

**SzD:** Igen, ezek valós források. A kiindulási pontom mindig is a művészetek iránti szerelem volt. Moholy kicsit másképpen került





SZAUDER Dávid:  
Charging process, 2021,  
HD, animáció  
A művész jóvoltából  
→

a horizontomba. Gyerekkorom óta érdekelt a művészete, s azon gondolkodtam, hogyan lehetne a digitális alkotói módszer alapján beemelni őt a mai, kortárs világba. A *Fénytér modulátort* például újra kellene gondolni annak a jelenségnek az alapján, hogy most csak havonta két órára lehet bekapcsolni. Hogyan lehetne egy sokkal nagyobb méretű művet készíteni belőle, amit az emberek meg is foghatnak, bele is mászhatnak akár? Nem Berlin, hanem az én külföldi mivoltom inspirálta ezt a vágyat.

**SI:** Mit jelent számodra, amikor ezeknek a műveknek mint alapoknak a felhasználásával Moholy-Nagyon kívül egy Kassák-, egy Schwitters- vagy egy dadaista kép mozdul meg a kezéd alatt? Mit vált ki, akarod-e ezeket továbbfejleszteni?

**SzD:** Nem. Én az összes munkáimmal egy végtelen kollázst készítek, melyben az előbb említett művészek és irányzatok meg a reneszánsz, Michelangelo, Raffaello is beletartoznak. Ezek az én történeteim - ezért is az a kiállítás címe, hogy *Történeteim*. Így kerül be a kollázsbba az egyik munkámon Elon Musk mint ezerszemű reneszánsz dózse. Kassák ingája esetében az volt a szándékom, hogy úgy szeretném látni a művet, mintha mozogna. Szétboncoltam, kvázi újratereztettem, és egy bizonyos kinetikus ritmus alapján megmozgattam.

**SI:** Akkor ez egyfajta hommage?

**SzD:** Az is, de kísérletezés egyben. Ezzel sokkal közelebb jutok ahhoz a megértéshez, amihez csupán művészettörténeti megfigyelésekkel nem lehet eljutni.

**SI:** Ha már Elon Muskot említetted, rákérdeznék, hogyan reagálsz munkáiddal a napi politikai eseményekre, van-e olyan szándékod, hogy a politikát beemeld, üzeneteket továbbíts, hiszen munkáid mint mozgóképek talán közvetlenebbül juthatnak el a nézőhöz, mint mondjuk egy festmény.

**SzD:** Felkelek reggel, kinyitom a Facebookot, és körbevesznek a hírek. Befolyásolnak. A frusztrációm nem tudom máshol feldolgozni. Erős a vonzódásom a pop-art-hoz - ott is kiemelték figurákat a politikai életből, és feldolgozták őket. Én is ezt használom, kiadom magamból a frusztrációm, melyekkel telítődök, szemlélve világnk eseményeit.

**SI:** A falakon látható kis méretű munkák képek a Harry Potter-univerzum mozgó- és állóképeit idézhetik fel a nézőben. Van-e szándékod befolyásolni a nézőt a képi megközelítésben ilyen értelemben?

**SzD:** Én inkább megszólítani szeretném az embereket, diskurzust kialakítani köztem, köztük és a munkáim között, hogy ezekből a sokszorososan összetett mozgásokból, kollázsszerű munkákból vigyenek valamit haza. Ez az egyik fontos célom. Megmutatni, hogy az újmédia és a digitális művészet jelen van az életünkben.

**SI:** Ez a fajta művészeti processzus mennyire viszi el a személyességtől a nézőt, és persze az alkotót? Azaz mennyire hangsúlyos a technikai oldal? Mennyire tud megmaradni a technika mögött a személyesség?

**SzD:** Szerintem megmarad. Ha egy háromdimenziós modellt először meglát az ember - én így jártam hajdan Finnországban -, nagyon megijed. Az elkészítéséhez túl sok a menü és a gomb. Rájöttem aztán, hogy ez is olyan, mint a festészet. A technológiát meg kell tanulni, el kell sajátítani. Aztán, ha már biztonságosan tudja használni az ember, akkor szép lassan a saját világát, koncepcióját, vízióit is bele tudja vinni. Az egyik legfontosabb törekvésem az egyedi hangvétel megtartása.

**SI:** A névjegyed egyértelműen, karakteristikusan megjelenik ebben a műfajban?

**SzD:** Igen, ha valaki rám jellemző védjegyeket és kategóriákat keres, akkor talál. Azt

hiszem, a munkáim felismerhetőek, van egy sajátos stílusom. A digitális művészetben is létrejött a másolás. Ugyanazokkal a szoftverekkel ugyanazokat az eredményeket létre lehet hozni. Sőt, másolás mellett megjelent a hamisítás is. A kriptoművészeti korszakban ez különösen veszélyes, hiszen az árveréseken komoly tételekért kelnek el digitális munkák. Az NFT (non fungible token), mely 2021 óta fontos újdonság a digitális művészeti életben, egyfajta eredetiségbizonyítvány. Bár sok hátulütője van, mégis biztonságot ad.

**SI:** Te is úgy látod, hogy ha lineárisan szemléljük a művészettörténetet, egy jól előkészített folyamat bontakozik ki, mely kontinuitást biztosít a korábbi korszakok művészetével?

**SzD:** Nehéz kérdés, igen is, meg nem is. Alapvetően a kortárs művészet mint lineáris művészet megszűnt. Vannak különböző irányok. A digitális művészetnek csekély a feldolgozottsága. Ismerjük Vera Molnárt, Kepest, Bridget Riley-t, de a jelent így feldolgozni még nem lehet. Néhány filozófus szerint ez már egy posztdigitális korszak, s mi ennek a szereplői vagyunk. Az elemzés mellett én nagyobb súlyt fektetnék a megismerésre és a felfedezésre, hogy a befogadó minél inkább találja meg a saját maga számára élményt nyújtó alkotásokat.

**SI:** Mik a terveid?

**SzD:** Fejleszttem a másik éneket, mely a kiterjesztett valóságokkal foglalkozik, és most ebben a formában építem meg Leonardo egy nem létező gépét és mutatom majd be Milánóban. A Leonardo Múzeum megbízásából készítem ezt az installációt, hogy a nézők felfedezhessék a mester egy sosem látott művét. Hatalmas lehetőség ilyen technikával dolgozni, és azt remélem, a néző számára befogadhatóvá válik a mű.

# We Are Family

## Művészeti keresztutak és zsákutcák a géntérképen

A posztumán elmélet és a biohorror esztétikája csak az 1992-es *Post Human*<sup>1</sup> kiállítás után vált képzőművészeti irányzattá, branddé, majd számtalan, különböző stratégiával átszöve termékenyítette meg a kortárs vizuális kultúrát. Az ott bemutatott művek az appropriation art vagy a szimulacionizmus problematikáját is intenzíven artikulálták. „A kiállítás egyik fő tanulsága az volt, véli Linda Kauffman, hogy a poszt-humanizálódó világ technológiái, a plasztikai sebészet, a genetikai rekonstrukció új dimenziót adnak hozzá a darwini evolúcióhoz, aminek művészileg is releváns következménye többek között, hogy az »én« legújabb konstrukcióiban minden természetesség immár konceptuális.”<sup>2</sup>

A 2001-es Velencei Biennálé közös terében, az Emberiség platformján lépett színre Xiao Yu pekingsi művész felháborodást kiváltó, állati és emberi testrészekből eszkábált bioszurrealista kollážsaival. A *Ruan* (1999)<sup>3</sup> névre keresztelt kiméra egy madártestre illesztett, nyúl-szemekkel kiegészített emberi magzat fejéből készített konstrukció képében realizálta egy formalinos üveg-

ben az angyallá válás lehetőségeit. Xiao Yu összefér-celt kimérája csak a Jan Švankmajer-féle szurrealista montázstechnika organikus verziója, de Eduardo Kac *GFP Bunny* (2000) című génmódosított, élő nyula a *bio art* ellentmondásaira hívja fel a figyelmet. Kac az *Alba* névre keresztelt fehér nyulát egy francia genetikus segítségével egy medúzafaj génjeivel oly módon alakította át sejtszinten, hogy az állat kékes fénnel megvilágítva zölden foszforeszkáljon. A művész szerette volna a nyulat saját, „emberséges” családi közegébe helyezni, de az végül nem hagyhatta el a laboratórium terét, ami a kutatócsoport és a művész összekülönbözéséhez vezetett. *Alba* mint műtárgy soha nem szerepelt művészeti térben, csak a róla készült, pop-art-poszternek is beillő reprodukciók. „Ács vagy, de műved semmiképp sem ácsra vall” – reagálna Kac genetikai barkácsolására Euripidész kórusa, de számomra a projekt problematikusságát az adja, hogy Kac a reprezentációt felcseréli demonstrációra, és a radikális neoavantgárd a művészet és az élet közti határt összemosó gesztusaihoz hasonlóan kihúzza a szőnyeget a transzgresszió alól: amennyiben a határ



Patricia PICCININI: *Nest*, 2006, vegyes technika, változó méretek  
HUNGART © 2022  
←



Jake & Dinos CHAPMAN:  
*Bad Trip at the Folies-Bergère,*  
 1997, üvegszálás műanyag,  
 műgyanta, festék, paróka,  
 edzőcipők, 90×106×83 cm  
 HUNGART © 2022  
 →



megszűnik, a transzgresszió mozzanatának nem lesz jelentősége. „A szörny mindig tartalmaz valami megnevezhetetlent, valami többletet, amely nem integrálható az általános ökonómiába.”<sup>4</sup> A Frankenstein-szörny paradox alakzat, egy annyira felfokozott test, hogy szinte testtelenné válik, olyan démoni jelenség, amely láthatóvá teszi a szörnyfogalom antiesszencialitását, az élettel elentétes, perverz módon diszlokálított új életet, aminek nem lenne szabad létrejönnie. Frankenstein „totalizáló szörnyként modern találmány, amely a közösséget minden oldalról veszélyezteti, még hozzá legbenső alapjában.”<sup>5</sup> A kiméra fogalmát Jacques Derrida pontosítja egy interjújában: „[a szörny] nem csak egy kimerikus lény, amely valamiképpen egymásra illeszti az egyik vagy a másik élőlényt. A szörny mindig élő, ezt érdemes számon tartani. A szörnyek élőlények. A szörny ráadásul az, ami első alkalommal megnyilvánul, és ebből adódóan felismerhetetlen. Vagyis egy olyan faj, amelyre nincsen szavunk, ami nem azt jelenti, hogy abnormális volna, tehát komponált vagy egy hibridizált egyvelege a már létező fajoknak. Egyszerűen megmutatkozik [...], akként mutatkozik, ami még ismeretlen.”<sup>6</sup> De lehetséges-e olyan optika, melyen keresztül a szörnytest megszűnik szörnynek lenni? Erre tesz kísérletet Patricia

Piccinini hiperrealista szobrászata. A hiperrealizmust itt inkább a „költészet nélküli reprezentáció” fogalmaként értem, ahogy Jake Chapman érzékelteti: „amit az ipari pornográfia tesz a szerelemmel, azt teszi a metafizikával a hiperrealitás.”<sup>7</sup> Azért ellentmondásos Piccinini esetében a hiperrealizmus kifejezés, mert az általa ábrázolt mutánsoknak nincsen a való életben létező referenciája, azonban megformáltságuk, „élethűségük” révén éri el annak illúzióját, hogy akár létezhetnének a világban.

Piccinini *Leather Landscape* (2003) vagy *Young Family* (2003) című szoborcsoportjai akár Vincenzo Natalie sci-fi horrorjának (*Hibrid*, 2009) is ihletői lehetnek: e filmben az ambiciózus genetikuspár állati és emberi DNS-ek keveredésével gyorsan fejlődő transzgenikus hibridet hoz létre, aki/ami tragikus vég felé gördíti a cselekményt. Piccinini babaszerűen tágra nyílt szemű lényekkel rákérdez arra, hogy mit tekintünk normálisnak, mitől lesz egyesek élete értékesebb, mint másoké, vagy mi alkot egy családot. E pedomorf lények a biotechnológia által megmáskított fenséges fogalmával játszanak: a mitológiai kompozitlények, mint a szirén, a szfinx vagy Ekhidna és Tüphon szörnygyermekai, „összetett jelentésüket »az abnormalitás és a deformitás mágikus jelentőségébe« vetett hitből merítik”,<sup>8</sup> ugyanakkor Piccinini szobraiból már nem lehet



Patricia PICCININI: *Meet Graham*,  
2016, szilikon, akril, emberi szőr,  
változó méretek  
HUNGART © 2022





Patricia PICCININI:  
*Still Life With Stem  
 Cells*, 2002, szilikon,  
 akril, emberi szőr,  
 ruha, szőnyeg,  
 változó méretek  
 Fotó: Graham Baring  
 HUNGART © 2022  
 →



visszakövetkeztetni a génkeveredés forrásaira. A művész arra tesz kísérletet, hogy a radikális másság kódjait a család és a gyerekség fogalmán keresztül tegye „szerethetővé”. „A groteszk azért aranyos, mert a groteszk szánalmas, és a szánalom az elsődleges érzelem ebben a csábító és manipulatív esztétikában, amely az anatómiai páriák megteremtésével kelti fel szimpátiánkat [...] a cukiság esztétikája létrehozza a kítaszítottak és mutánsok osztályát, a szerethető alsóbbrendűek készárúként fogyasztható faját.”<sup>9</sup> A *Young Family* csoportjának azonosíthatatlan, központi figurája egy anyakoca fekvő pózában pihen az oldalán, ám testtartása védtelenségről is tanúskodik. Miközben akkurátusan megmunkált és kifestett szilikonból készült teste az emberi bőr felszínének megtévesztő utánzata, az emberi test rútnak bélyegzett előnytelenégeit is megjeleníti: ráncok, haj, szemölcsök és intenzív szőrösödés – olyan jegyek, amelyeket tagad és eltüntet a plasztikai sebészet, a gyantázás vagy a Photoshop. Piccinini egyenesen „gyönyörűnek” nevezi mutáns lényét, ami saját megközelítésében „nem fenyegető, hanem egy olyan arc, amely szeretetre méltó, és szereti a családját.”<sup>10</sup> Kiállításának kurátora kiemeli, hogy a családok „olyan laboratóriumok, amelyek a természet és a nevelés relatív erősségét tesztelik”. Piccinini mutáns csoportjai „egyértelműen konstruált családok”,<sup>11</sup> nem pedig az öröklés révén váltak természetessé, ugyanakkor azzal, hogy az alkotó a meztelen mutánsokat babusgató vagy azokkal elfogadó kapcsolatba lépő emberi figurákat is hiperrealista szobrokként jeleníti meg, azt sugallja, hogy ebben az univerzumban minden mesterséges vagy – Chapman állítására visszautalva – éppenséggel minden természetes. „Miközben tiltakozunk a genetikailag módosított organizmusok kapitalista szabadalmaztatása ellen, könnyen szem elől téveszthetjük azt, hogy a gének szabadkereskedelme eredendő jellemzője az életnek.

A poszthumanista elmélet egyik legfontosabb lételméleti felismerése az, hogy az élet viszonyai, sokrétű, összetett struktúrája eredendően mesterségesek,<sup>12</sup> vagyis Haraway provokatív tézisével szólva „a természet keresztül-kasul technika”.<sup>13</sup> Poszthumanista szemszögből érdemes fontolóra vennünk Haraway állítását. Piccinini, miközben elismeri Frankenstein anyaméh nélküli szülési kísérletét, elmarasztalja mint szülő: „[Frankenstein] nem volt jó szülő [...]. Én gyermekeimnek tekintem a műveimet, és a legjobbat akarom nekik.”<sup>14</sup> Az anyai tekintet szolidaritását erősíti meg Mary Douglas állítása, mely szerint „egyetlen organizmus, entitás vagy viselkedés sem eleve szörnyszerű, egy adott elem csak egy olyan rendszertani rendszerben jelenik meg torzszülöttként, amelybe nem lehet könnyen besorolni”,<sup>15</sup> vagyis önmagában a szörny nem lehet kategória. Piccinini poszthumán disztópiákat „életre keltő” műveiben e szokatlanul szolidaris női/anyai tekintet semlegesíti, domesztikálja a radikális másság kódjait. Jake & Dinos Chapman mutáns babáinál fel sem merülhet a család mint az elfogadás illúzióját nyújtó keret, de még a biológiai reprodukció gyanúja sem. Számomra azért kissé távoli Piccinini pozíciója, mert ugyan nem lép Kac önkényes demonstrációjának csapdájába, hogy az élet mérnöke legyen, de amellett, hogy didaktikus és extrém szolidaritásával nem könnyíti meg Fukuyama szorongását a változó emberi természet politikai jogokra való lefordíthatóságával kapcsolatban, Kachoz hasonlóan csökkenti a transzgresszió s az általa létrehozott radikális esztétikai nyelv módszertani jelentőségét.

A közúti balesetek gyakoriságára és a biztonságos közlekedésre való felhívás szándékával létrehozott, ismeretterjesztő *Project Graham* (2016)<sup>16</sup> megbízásából Piccinini elkészítette egy olyan ember feltételezett anatómiáját, aki egy autóbaleset során a legkevésbé szen-

vedne sérülést. Graham a szobrász többi munkájához hasonlóan élethű szilikonból megformált és az online oldalon interaktív 3D-s látványként is megjelentetett prototípus,<sup>17</sup> akinek extravastag és jelentős méretű koponyája bukósisakként védi az agyát, bordái között légszákszerű tömlők helyezkednek el, lábfeje kenguruszerűen ruganyos, és a biztonsági szempontok alapján a feje összenőtt a testével. „A beszélgetéseinkből megtudtam, hogy a nyak igazi probléma. Ezért megszabadultam tőle.”<sup>18</sup> Nem tudni, hogy a művész Graham radikális anatómiáját is „szerethetőnek” tartja-e, de úgy vélem, a projekt célja mégiscsak az volt, hogy az utakon közlekedőket elrettentse, és ráébressze arra, hogy milyen árat kellene fizetni az emberi test szuperbiztonságos ideálképeért. Graham akár mesterségesen megtervezett lény, akár az autóban töltött élet evolúciós eredménye, rútságában tökéletes kiborgkomponens, aki a túlélés révén tökéletesen hasonul a testét deformáló és haladását felgyorsító technológiával: „A maga részéről az autóversenyző egyedül van. A vezetőfülkében ő már valósággal senkinek mondható. Eggyé válik a dublőrével, az autóval, és ennél fogva nem rendelkezik már saját identitással.”<sup>19</sup> Bármennyire is biztonságos Graham, csodás átalakulása az eltűnés esztétikáját képviseli, hiszen Horváth és Lovász arra figyelmeztet bennünket, hogy a „technológia magában hordozza a teljes önfelszámolás lehetőségét.”<sup>20</sup> Paul Virilio pesszimista progressziókritikája felől a baleset beágyazódik a technológiába: „a hajó feltalálása már magában foglalta a hajóroncs feltalálását. A gőzgép feltalálása magával vonta a vasúti baleseteket is. Hasonlóképpen a repülőgép feltalálása a repülőgép-szerencsétlenségeket is világra szülte. Nem is beszélve az autóról és a vele szükségképpen együtt járó tömeges autóbalesetekről.”<sup>21</sup>

J. G. Ballard, mielőtt publikálta volna *Karambol* (1973) című, hírhedtté vált regényét, már 1968-ban megírta az *Atrocity Exhibition* (1970) hetedik fejezeteként megjelent,

ugyancsak *Crash* (Karambol) című szövegét, majd 1970-ben rendezett egy roncsautókat bemutató kiállítást.<sup>22</sup> „A saját halálunkon kívül az autóbaleset valószínűleg életünk legdrámaibb élménye, és sok esetben a kettő egybeesik.”<sup>23</sup> Az *Atrocity Exhibition*hez írt előszavában William Burroughs úgy fogalmaz, hogy a kötet „a szexualitás nem szexuális gyökereit sebészi pontossággal tárja fel. Egy autóbaleset szexuálisan izgatóbb lehet, mint egy pornográf kép.”<sup>24</sup> A *Karambol*ban poszthumán szerelmi aktusok mennek végbe, amelyek mentesek minden nemiségtől: „a szétzúzott intimitás képeiben az „ember az autóroncs működésképtelen alkatrészévé fajul”,<sup>25</sup> miközben a karambol azt mutatja be, hogy „a hús eredendően lokalizálhatatlan alakulásfolyamat.”<sup>27</sup> Baudrillard a *Karambol* obszcenitálásának mibenlétét abban látja, hogy „a tekintet, valamint a tekintet által szemlélt tárgy távolsága felszámolódik.”<sup>28</sup> Ember és gépjármű végleges egybeemosódása Piccinini bébiteherautó-szobraiban (*Truck Babies*, 1999) vagy (animális) anya-gyermek alakzatot felvevő motorkerékpárok képében (*Nest*, 2006) ölt testet: „A 20. század végének gépei teljességgel bizonytalanlanná tették a természetes/mesterséges, elem/test, önfejlesztő/külsőleg tervezett közötti különbségtételeket [...], gépeink nyugtalanítóan elevenek, mi magunk pedig félelmetesen élettelenek vagyunk.”<sup>29</sup>

A szerző a PTE Művészeti Doktori Iskolájában végezte doktori tanulmányait, témavezetője Somody Péter volt. Az itt közölt szöveg részlet a DLA-dolgozatból. Lapunk nyomdába adásáig Györfly László doktori fokozata még nem jogerős.

- 1 *Post Human*, FAE, Musée D'art Contemporain, Pully/Lausanne, 1992. június 14. – szeptember 13. Kurátor: Jeffrey Deitch. Az utazó kiállítás még a következő helyszíneken szerepelt: Castello di Rivoli, Torino, Deichtorhallen, Hamburg, Deste Foundation, Athén, Izraeli Múzeum, Jeruzsálem.
- 2 Horváth Márk – Lovász Ádám – Nemes Z. Márió: *A poszthumanizmus változatai. Ember, embertelen és ember utáni*, 2019, Prae.hu, 230. Vö. Linda S. Kauffman: *Bad Girls and Sick Boys – Fantasies in Contemporary Art and Culture*. University of California Press, Berkeley, 1998, 123-124.
- 3 Vö. [https://www.chinadaily.com.cn/english/doc/2005-08/10/content\\_467851.htm](https://www.chinadaily.com.cn/english/doc/2005-08/10/content_467851.htm)
- 4 Horváth Márk – Lovász Ádám: *A határsértés technológiái*, Kijárat, 2021, 230.
- 5 Idézi Horváth – Lovász, uo. 226. Eredeti szöveg: Judith Halberstam: *Skin Shows, Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Duke University, Durham-London, 1995, 29.
- 6 Uo. 230. Eredeti szöveg: Amit S. Rai: *Ontology and Monstrousity*. In *Monster Culture in the 21st Century*. Szerk. Marina Levina / Diem-My T. Bui. Bloomsbury Academic, New York-London-New Delhi, 2013, 23.
- 7 Chapman: *Meatphysics*.
- 8 Linda Michael: *We Are Family*. Saját ford. In Patricia Piccinini: *We Are Family* [katalógus]. Szerk. Linda Michael. Australian Council, Sydney, 2003. 16. Idézett szöveg: J. E. Cirlot: *Dictionary of Symbols*. Second edition. Ford. Jack Cage. Routledge, London, 1971, 11.
- 9 Uo. 18. Idézett szöveg: Daniel Harris: *Cute, Quaint, Hungry and Romantic: The Aesthetics of Consumerism*. Da Capo Press, Boston, 2001, 4.
- 10 Piccinini. In Michael, i. m. 13.
- 11 Michael, uo. 13.
- 12 Horváth – Lovász – Nemes, i. m. 219-220.
- 13 Uo. 220. Eredeti szöveg: Donna J. Haraway: „FemaleMan©MeetsOncoMouse.” Mice into Wormholes. A Technoscience Fugue in Two Parts. In Donna Haraway: *Modest\_Witness@Second Millenium. FemaleMan©\_Meets\_OncoMouse*. Routledge, London és New York, 2018, 109.
- 14 Piccinini. In Michael, i. m. 13.
- 15 Christine Wertheim and Margaret Wertheim: Teratology. In Piccinini: *We Are Family*, 25.
- 16 A projektet az ausztráliai Victoria állam közúti balesetekkel foglalkozó bizottsága (Transport Accident Commission) hozta létre egy melbourni baleseti sebész és egy balesetvizsgáló munkája révén, akik segítettek Piccinininek a szobor kialakításában.
- 17 <http://www.meetgraham.com.au/>
- 18 Piccinini. <http://www.meetgraham.com.au/graham/neck>
- 19 Idézi: Horváth Márk – Lovász Ádám. In *Felbomlás és dromokrácia. Társadalmi gyorsulás a modernitásban és posztmodernitásban*. Dialóg Campus Kiadó, Budapest, 2016, 51. Eredeti szöveg: Jean Baudrillard: *Screened Out*. Verso, London-New York, 2014, 181.
- 20 Horváth – Lovász, uo. 60.
- 21 Idézi: Horváth – Lovász, uo. 59. Eredeti szöveg: Paul Virilio: *A Landscape of Events*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 2000, 54.
- 22 J. G. Ballard: *Crashed Cars*, New Arts Laboratory, London, 1970. április 4-28. A kiállítás az Institute for Research in Art and Technology támogatásával jött létre.
- 23 J. G. Ballard: *The Atrocity Exhibition*, Harper Perennial, London, 2006, 157.
- 24 William Burroughs. In Ballard, uo. vii.
- 25 J. G. Ballard: *Karambol*. Ford. Baló András Márton. Szerk. Bajtai Zoltán. Cartaphilus Könyvkiadó, Budapest, 2010, 201.
- 26 Horváth Márk – Lovász Ádám: Vér-acél-hűtőfolyadék-hús. In Horváth – Lovász: *A határsértés technológiái*, 174.
- 27 Uo. 173. Vö. Brian Massumi: *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Duke University, Durham-London, 2002, 175.
- 28 Uo. Vö. Jean Baudrillard: *Passwords*. Ford. Chris Turner, Verso, London-New York, 2003, 27.
- 29 Idézi: David Roden. In Humanizmus, transzhumanizmus és poszthumanizmus. Ford. Keresztury Dóra. *Helikon*, 2018/4, 424. Eredeti szöveg: Haraway: Kiborg kiáltvány. 110.



Maljusin Mihály

# A kör bezárul

## Lantos Ferenc kiállításáról

Modern Magyar Képtár, Pécs,  
2022. X. 30-ig,  
Zsdrál Galéria, Balatonfüred,  
2022. VIII. 28-ig

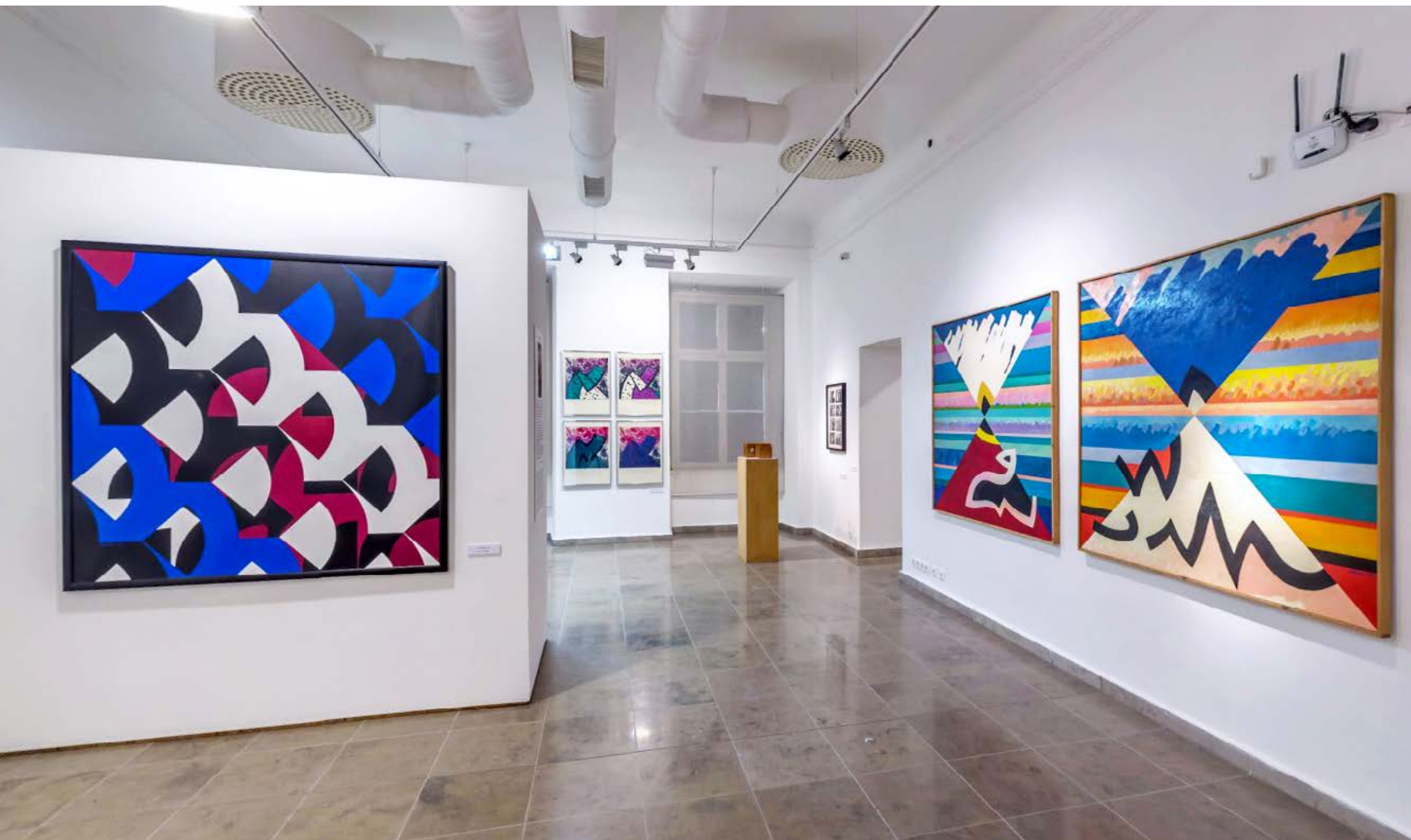
Lantos Ferencnek a pécsi Modern Magyar Képtárban látható kiállítása bőséges merítés a művész fél évszázados tevékenységéből. A kiállítás gerincét a városnak ajándékozott munkák és a tárlatnak helyet adó intézmény gyűjteményéből származó darabok adják a magángyűjteményekből kölcsönvett darabok (Zsdrál Galéria, Szluka Balázs, acb Galéria) mellett.

A gyűjtői szempontok még ezen az összeállításon is átviláglanak: Lantos jelenkori recepciójával kapcsolatos fejlemény például, hogy a művész zománcképei festményeivel egy sorban szerepelnek. Egyébként is hangsúlyos szempont Lantos transzmediális, médiumokon átívelő érzékenységének felmutatása is. Itt a zománc- és festménytervek, majd az ezekből születő művek mind egy formai áttételi folyamat (vagy idegenebbül: egy mediális transzpozíciós láncolat) láthatóan szükségszerű és

egyenrangú állomásaivá válnak. Ezt a lehetőséget már Lantos is előrevetíti, amennyiben vázlatait, jegyzeteit is megkomponált módon, reprezentatív méretben készítette el. (Érdeemes eljátszani a gondolattal, hogy vajon bővíthetne-e tovább az életmű, ha megvalósulatlan, ám egyértelmű módon kidolgozott vázlatait és tanulmányait gondos kezek a szerzői utasításoknak megfelelően újonnan kiviteleznék. Ez a konceptuális irányultságú művészek között egyébként nem volna példátlan, Sol LeWitt falrajzainak például számos, a szerző halálát követő megvalósulása ismert.)

Lantos a ma már szinte konzervatívnak ható (többek között Klee- vagy Kandinszkij-hatásokat is magán viselő) avantgárd hagyományból indulva végül úgy tudott a koncept és a szerialitás irányába fejlődni, hogy közben a színpompás tetszetősségről sem kellett lemondania.

LANTOS Ferenc:  
Képletek és  
kalandozások, 2021-  
2022, Modern Magyar  
Képtár, Pécs  
Fotó: Füzi István  
↓



A Lantos által képviselt konceptualitás az egyidejű amerikai és nyugat-európai kortárs kísérletekhez viszonyítva nagyobb teret engedett az említett modernista hagyománynak – hogy ezt a kelet-európai elzártságból fakadó, sorsszerű tényezőként értékeljük, vagy tudatos esztétikai állásfoglalásként tekintünk rá, már értelmezői feladatként áll előttünk.

Lantos rendszerének kiindulópontja (és értelemszerűen végpontja is) a kör, ezzel kapcsolatban akár még a geometriai mintaképzés egyes középkori párhuzamait is feleleveníthetnénk, melyre maga az alkotó szolgál a kiállításán gótikus üvegablakokat is megidéző példával. Művészetének alapvető kérdésvetése az, hogy egy tiszta, átlátható és uralt rendszer miként billen át burjánzó káoszba, a kölcsönös függés helyzetébe hozott egyszerű, strukturális alapelemek miképp adnak ki egy fokozatosan formátlanná váló hálózatot; vagy másképp: a formák tervszerű halmozása miként állítja elő a már az alkotói hatalom által a továbbiakban nem uralt, átfoghatatlan ellenformát. Ezek az ellenformák szisztematikus és sorozatos szakadások, törések és gyűrődések alakját öltik, a művésztől immár független életet élnek. A kezdő feltételek szabatos meghatározásával, majd ezek tervszerű finomhangolásával és végrehajtásával ugyanis a művész egy olyan gépezet birtokába jutott, amely a művészeti termelés eszközévé tudott válni. (Ezért sem idegen Lantostól az ipari-művészeti termelés gondolata, ami zománcműveiben is megnyilvánult. Nem tehetünk tehát önkényes különbséget „magasművészeti” és iparművészeti munkássága között. Önmagában a médiumhasználat nem lehet az esztétikai értékítélet kizárólagos ismerve.)

Érdekes ellentmondás ugyanakkor, hogy mindez az amorf szinergia sohasem csap át zaklatottságba, mindig egyfajta nyugalmi helyzetben tudja felmutatni azt. Kompozíciói valamilyen módon otthonosságot, kom-

fortot és (meg)oldottságot sugároznak, a szóban forgó ellenformák nem ziláltak, hanem inkább telítettek és teljesnek tűnnek. Nem véletlenül, hiszen szülőjük a kör. A kör lesz aztán az a motívum, amely nem csupán az amorfia, hanem az antropomorfia felé is utat nyit Lantos számára, s így a szerző keze alatt az általános elvontság felől az egyedi és emberi felé halad. Körei sokszor mintha portrészorrá alakulnának. Mindezzel jelen sorok szerzője a maga konkrétságában akkor szembesült, amikor a köröket pásztázva egyszer fényképezőjének arcfelismerő funkciója váratlanul működésbe lépett, és automatikusan keretbe foglalta az elé kerülő látványt. Nem akarjuk persze mindezt a mostanság unalomig ismételt figurativitás és absztrakció dichotómiájába tuskolni, hiszen éppen ez az a gondolat, ami bármilyen nyomhagyó gesztusról nagy biztonsággal és különösebb kockázatok nélkül állítható.

Bármilyen banálisan hangozzék is, de mégis: a kör Lantos számára egyfajta médium. Ezt olyan példák teszik szemléletessé, mint az adásszünetet jelző, monoszkópféjű figurák sora. A körnek volna így egy bizonyos jelszerűsége – az alkotó a kört nyelvi jellegű egységként kezeli, ennek variábilis lehetőségeit kutatja. Ez a strukturális érdeklődés kölcsönöz majd műveinek magabiztos zártságot, és ez okozza végül rendszerének robusztus sokoldalúságát is. De a kör már önmagában is zárt, önmagába forduló mozgást ír le, ez a reflexív vagy rekurzív, visszacsatoló jelleg a vizsgált formát pedig szintén a közléshez kapcsolja.

Lantos mintha itt a körkörösséggel igencsak korszerű módon a 60-as évektől dívó kibernetikai narratíva egyik képzőművészeti élvosa lett volna. Itt most kifejezetten a kibernetika egyik központi fogalmára, a körkörös visszacsatolás, az úgynevezett feedback loop jelenségére gondolunk, melynek lényege, hogy egy elvont (azaz több

*Féreggyűjtemény, LANTOS Ferenc rajzai egy pécsi magángyűjteményből, 2022, Modern Magyar Képtár, Pécs  
Fotó: Füzi István*







↑  
 LANTOS Ferenc:  
*Képletek és  
 kalandozások,*  
 2021-2022, Modern  
 Magyar Képtár, Pécs  
 Fotó: Füzi István

módon konkretizálható), szakaszokra bontott rendszerfolyamat végeredményét visszatápláljuk a vizsgált eljárásba, és megfigyeljük, hogy ez az önműködés miként hat a betáplált, a folyamat során minduntalan módosuló tényezőre. A legegyszerűbb módon ezt úgy tehetnénk szemléletessé, hogy egy önmagába visszacsatolt folyamatábrát képzelünk el, ami ugyanúgy leképezheti egy vállalat működését, mint egy képalkotási algoritmust, ahogyan azt maga a művész is tette.

Lantos korszerűségét tehát az a sejtelem is adja, amivel a digitális képalkotó eljárások, a generatív művészet alaptételeit előlegezte meg, vagy megformálásukban közvetlenül részt vett, és ennek révén munkái olyan magyar alkotók művészetével állíthatók párhuzamba, mint például Vera Molnar vagy Rákóczi Gizella. Ami felszíni jellemzőit tekintve modernista gyökerű tehát, az működési elveit tekintve már a jövőhöz tartozik inkább. Lantos érdes körszeletei azonban még az analóg világot, például egy radarállomás zöldesen vibráló oszcilloszkópját idézhetik fel bennünk. A digitális kép elkülönült blokkokból formált tömörszerűségét, rácsozatosságát vagy pixeleségét még nem teszi próbára. A digitális képalkotás éles sarkossága helyett mintáit hullámszerűen, szinte klasszicizáló módon kerekíti le. Mi sem áll távolabb tőle tehát, mint a négyzetrács monokróm minimalitása.

Szót kell ejtenünk végül egy kevésbé fennkölt, ám nagyon is létező jelenségről Lantos Ferenc művészetében, amit körundornak is nevezhetnénk. A kiállítás bevezető traktusaiban ugyanis egyfajta kamaratárlatként az alkotó úgynevezett féregképeinek sorozata látható. Ezek a képsorokon emberszerűségüket levetkőző, emberekből állatokká, csótányokká, bogarakká alakuló, gömbszerű lények sorozatát, ezek káfkai átalakulásának folyamatát láthatjuk, indulatos feliratok kíséretében (féreggyűjtemény / ... kár, hogy emberek! ... emberek?!). Már csak azért is elgondolkodtató ez a sorozat, mert mindazokkal az antropomorfizáló és emelkedettséget sugalló tendenciákkal ellenkezik, melyekről a korábbiakban szót ejtettünk. Bizonyára gyümölcsöző volna mindezt poszthumánista szemzőgből is megvizsgálni.

Lantos Ferenc életműve tehát a mai napig számos feltáratlan mellékszálát tartalmaz. Az egyre tágasabb történeti távlat és a jelen kiállítás, melyet a füredi Zsdrál Galéria impozáns terében egy újabb válogatás követ *Spektrum* címmel, mindazonáltal segítségünkre van a megértésben. Mert annyi bizonyos, hogy Lantos a maga esztétikai következetességével maradandót alkotott, és ettől kár volna magunkat megfosztani.

# Tér, idő, tárgy

## Interjú Anna Markkal

Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre,  
2022. VII. 22. – X. 23.  
Kisterem,  
2022. VII. 1. – IX. 9.

**A**nna Mark 1928-ban született Budapesten. 1946 és 1950 között a budapesti Képzőművészeti Főiskolán tanult festészetet, majd 1950-től 1955-ig a Bábszínház díszlettervező műhelyében dolgozott. Ez idő alatt baráti kapcsolatot ápolt az Európai Iskola alkotóival, Ország Lilivel, Bálint Endrével, Vajda Júliával. Miután 1956-ban elhagyta Magyarországot, a németországi Saarbrückenben élt, majd 1959-ben Párizsban telepedett le, ahol ma is dolgozik. A szürrealista képi világgal való foglalkozása pályafutása korai szakaszában alapjául szolgált a tárgyak természetének és anyagiségének folyamatos vizsgálatához. Húen építészeti érdeklődéséhez, valamint a konstrukció és az érzelmi erő közötti ügyes egyensúlyhoz, munkái reliefekben, gouache-sokban, tollrajzokban, aquatintákban és metszetekben bontakoznak ki. Művészetéről párizsi otthonában kérdeztük.

**KF:** A főiskolás éveket követően, 1950-től az Állami Bábszínház díszlet- és jelmeztervezője voltál. Többször is említetted, hogy ez fontos szakasza az életednek.

**Anna Mark:** Abban az időben a művészek számára az Állami Bábszínház menedékhely volt, mert olyan szabadságot jelentett számunkra, amit máshol nem találtunk meg. A munkaidő reggel hétkor kezdődött, de délután háromkor már hazamentünk, és a művészetünkkel tudtunk foglalkozni. Számomra ez nagyon pozitív időszak volt, hisz rengetegen kötődtek oda – többek között Bródy Vera, Ország Lili, Jakovits József –, és ott lélegzethez lehetett jutni. Sokan bejártak, így Mészöly Miklós, Pilinszky János és mások. Miután Párizsba költöztem, sokan el is jöttek hozzám, például Vajda Júlia, Bálint Endre vagy Korniss Dezső.

**KF:** Ebben az időben milyen hatások érték a művészeted?

**AM:** Bátyámtól kaptam egy Pablo Picasso művészetéről szóló könyvet, ez kézzel járt, és be volt osztva, hogy kinél mennyi ideig lehet. Zömében fekete-fehér reprodukciók voltak benne, de volt egy pár színes oldal is, mely hatással volt rám. Alkotásaimban ekkor a szürrealizmus jegyei igen erősek voltak. Ebben az időben figuratív olajképeket készítettem, amibe nagyon sok minden belefért. Ez adott szabadságot, bele lehetett tenni egy



↑  
Anna MARK: G 461, 2019, szitanyomott alap, gouache, kréta, 59,5×60 cm  
Fotó: Sarkantyu Illés  
HUNGART © 2022





csomó mindent, ami minket foglalkoztatott abban az időben. Mátyás Stefánia, aki a rokonom volt, gyakran tartott művészettörténeti összejöveteleket, ahova én is jártam barátokkal, Rác Andrással és Farkas István gyerekeivel. Úgy vélem, hogy ezek hozták engem össze a modern a művészettel, ez volt az ajtó számomra, ahol bejött a művész.

**KF:** Ezzel párhuzamosan foglalkoztatott a népművészet és a mitológia, ahogyan a közeledben lévő Európai Iskola tagjait is. A népművészet szeretete az otthonodban és az alkotásaidban is visszaköszön.

**AM:** A Vörösmarty téren volt egy egészen kicsi, népművészeti termékeket áruló üzlet, ahova a környezetemből mindenki bejárt, és lehetett részletre is vásárolni. Az üzlet tulajdonosnője minden hónap elején megjelent a Babszínház ajtájában, és bevasalta a pénzt, az aktuális részletet. Több szőttesem, kerámiám és tárgyam is onnan származik. Számomra a mai napig fontosak a népművészeti tárgyak, és ezek szerepe nem is csökkent számomra. Szeretem őket kézbe venni és nézegetni.

**KF:** A népművészet mellett a mitológiához, a múlthoz való vonzódásod ebből az időből származik és a mai napig is tart, ugyanakkor a régészet is fontos eleme az életednek, ami megjelenik az alkotásaidban is. Honnan ered mindez?

**AM:** Ez nehezen megfogható dolog, egészen fiatal korom óta fontos a számomra. A múlt, a régiséghez való viszonyulásom alapja abból az időből származik, s a mai napig is tart, de ma már kicsit másképp nyúlok hozzá. A sorrendek kicsit felcserélődtek.

**KF:** Kompozícióidban visszaköszönnek bizonyos motívumok, mint a fal, a kulcs, a kulcslyuk, a láda, az ablak, az oszlop és a csónak. Ugyanakkor nem beszélhetünk korszakokról, sem személyekről a művészetedben, sokkal inkább megszemélyesítésről.

**AM:** Igen, de a fontosságuk és helyzetük mindig újrarajzolódik. Nem gondolkozom sorozatokban, de vannak olyan alkotások, amiket szeretek egyben tartani. A láda például mindig jelen van a képeimen, de meg van személyesítve mint rokon, ismerős, barát.

**KF:** Képeidet nézve így jutunk el a tér-idő-tárgy hármasságához is.

**AM:** Az idő egész életemben nagy szerepet játszott, nem tudom megmondani, hogy miért. A tér és az idő számomra összefügg minden műben, amit csinálok. Időbe és térbe vannak helyezve a dolgok.

**KF:** Legtöbbször a reliefjeidről ismernek, amelyek hordozója a farost, a technikáját pedig te magad kísérletezed ki. Az alkotói folyamatban erőteljesen benne van az építés, a létrehozás momentuma is.

**AM:** Igen, a dolgok megfoghatósága foglalkoztatott.

**KF:** Szobrokban sosem gondolkoztál?

**AM:** Nem merült fel bennem. Néha sajnálom, hogy nem lettem szobrász, de ez csak egy öreges vágyalom. Mióta az eszemet tudom, mindig is festő akartam lenni. A zene volt, ami még érdekelt, de sosem akartam zenész lenni. A komolyzene szeretete megmaradt, az nagyon fontos számomra.

**KF:** Nincs olyan nap, hogy ne dolgoznál, ne mennél el a műterembe, és ne hoznál létre valami újabb alkotást. 2019-ben azonban te is beszorulni kényszerültél az otthonodba. Hogyan élted ezt meg?

**AM:** Természetesen nehéz volt, de továbbdolgoztam, és visszatért az 1990-es évekből a kék korszakom. Úgy érzem, belebeszél abba, amit csinálok, de anélkül, hogy tudnék róla. Kötődöm hozzá.

**KF:** Szentendréhez milyen emlékek fűznek?

**AM:** Nagypármnak Izbégen volt birtoka. Az utolsó iskolai napon kimentünk, és szeptember 1-ig ott is maradtunk. Nekem ez jelentette a szabadságot, az életet. Biciklivel jártunk be Szentendrére. Nagyon sok időt töltöttünk ott, nagy szerepet játszott az életemben. Éppen ezért várom a szentendrei Ferenczy Múzeumi Centrumban július 21-én nyíló kiállításomat.

Áfra János

# Hasonmások szózuhatagban

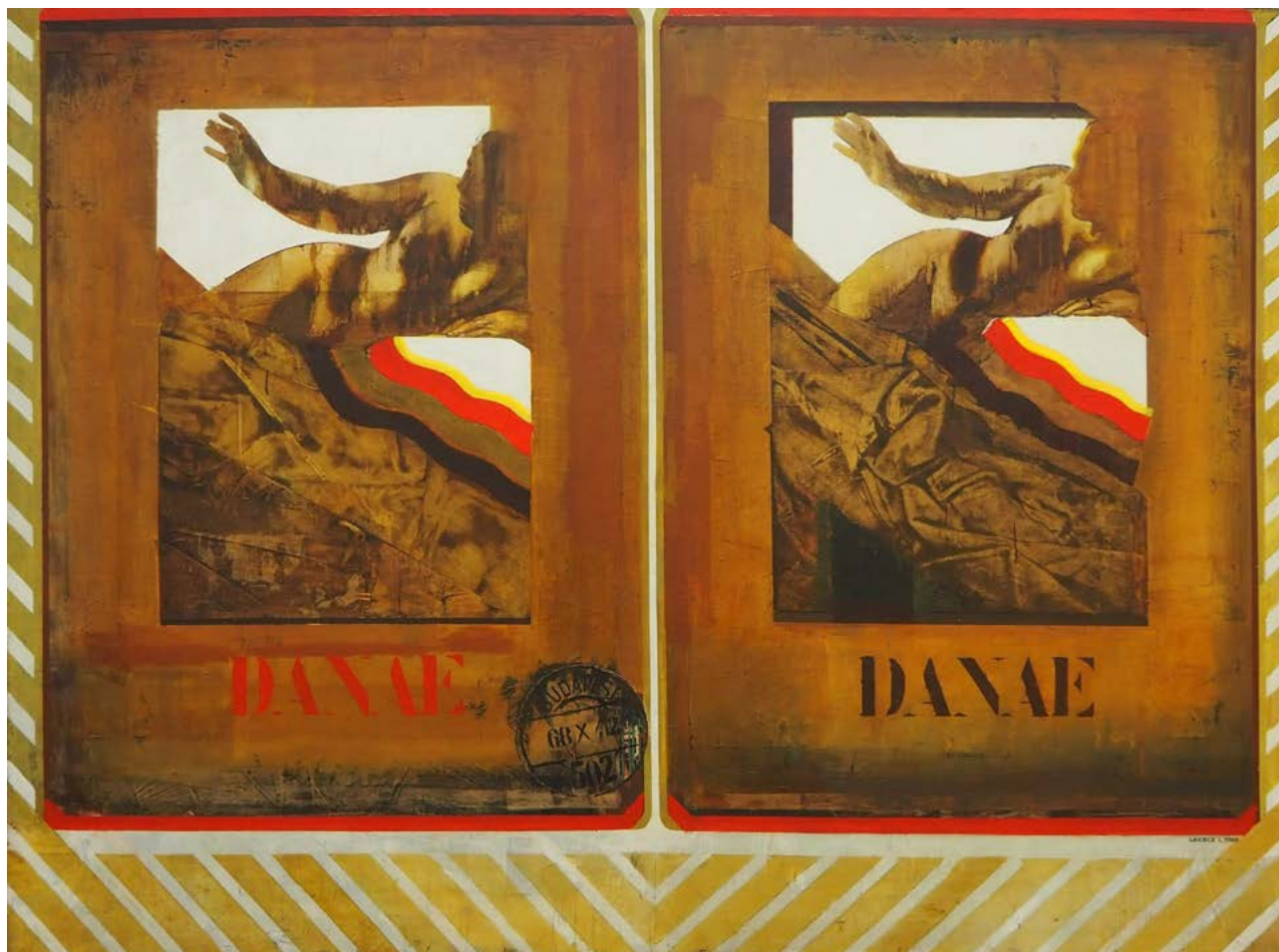
## Lakner László retrospektív kiállítása

MODEM, Debrecen,  
2022. V. 28. – IX. 11.

A budapesti Ipari Építettervező Vállalat belvárosi székházában 1968–1969-ben megvalósult kiállításokra a szocialista realizmus esztétikai ideológiájával és a diktatórikus kommunista berendezkedéssel szembeni ellenállás emblematikus eseményeként emlékezünk, ahol, ha csak rövid időre is, de a kurrens nyugati irányzatokkal párbeszédbe lépő magyar alkotásokkal találkozhatott a közönség. Lakner László az azóta kultikussá vált Iparterv-generáció tagjaként mindkét tárlaton szerepelt, a debreceni MODEM-ben látható retrospektív

kiállítása tehát a Ludwig Múzeum *Iparterv 50+* (2019) című jubileumi csoportos tárlatát követő egyéni kiállítási hullám összefüggésében is szemlélhető.

Az Iparterv-csoporttagok életművének, illetve egy-egy fontos alkotói periódusának vagy műfajának áttekintésére vállalkozó anyagok sorában említhetjük Tót Endrének a veszprémi Modern Képtárban (2019), Keserü Ilonának a szentendrei Újműhely Galériában (2021), Baranyay Andrásnak a Műcsarnokban (2021), Hencze Tamásnak a Bodó Galéria és Aukciósházban (2021), Nádler



LAKNER László:  
*Danae II. (Rembrandt-  
levelezőlapok)*, 1968  
Fotó: Áfra János  
HUNGART © 2022  
←





↑  
 Kiállítási enteriőr  
 a *Celan-sorozattal*,  
 MODEM, Debrecen,  
 2022  
 Fotó: MODEM

Istvánnak a szentendrei Vajda Múzeumban (2021), illetve akár Jovánovics Györgynek a Művészetek Palotájában (2021) bemutatott kiállítását is, ám volumenében és vállalásait tekintve az *Alter ego* leginkább Frey Krisztián Ludwig Múzeumban (2022) megvalósult életműtárlatával rokon, amelyhez a szöveges tartalmak alkalmazásának teljes életművet lefedő gazdagsága és az ennek szentelt kurátori figyelem is hozzájárul (kurátor: Fehér Dávid). A két életmű közti analógiák ellenére Lakner pályája szerencsésebben, törésektől mentesen alakult, amit a MODEM-es kiállításon túlnyomórészt érvényesülő kronologikus elrendezés és a falszövegek lineáris narratívája is megerősít.

Bár az *Alter ego* című kiállításra belépve hiába keressük a személyes életút fontosabb eseményeit tételesen bemutató életrajzot, a kiállítási anyagot asszociatív címszavak nyomán lefedő falszövegek utalnak a fontosabb fordulópontokra, a festőt inspiráló művekre, a kapcsolódó mikrotörténetekre, élethelyzetekre és történelmi-társadalmi kontextusokra. Emellett a technikai és műfaji megújulás kulcsmozzanatai, a formanyelvben és a festői problémakezelésben megfigyelhető változások is követhetővé válnak, mégpedig többnyire olyan művekre tett észrevételekkel, amelyek a közelben szemügyre vehetők.

A problémaérzékes elrendezés magán viseli Fehér Dávid kiterjedt kutatómunkáját, amelyről egy közel félezer oldalas disszertáció és már megjelent kiadványok is tanúskodnak. A *Lakner László: Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* (Szépművészeti Múzeum, 2011) négy esszéjét közöl az azonos című képről. Az olasz műgyűjtőhöz került „korai főmű” (1960) évtizedekkel később, Fehér közreműködésével került elő, és először a Szépművészeti Múzeumban vált láthatóvá a magyar közönség számára 2011-ben, most pedig a MODEM-ben is helyet kapott. Bár a kép stílusa rokonítható a főiskolai mestereként Laknerre nagy hatást gyakorló Bernáth Auréllal, és a kép magán hordozza a szürnaturalista szín- és formakezelés nyomait, amely Csernus Tibor nyomán ter-

jedt el, érezhető a fotórealista megjelenítés irányába történő elmozdulás is. A mű egy 1937-es felvételt idéz fel a holokauszt tragédiájával való szembenézést sürgetve.

A kifejezésmódok gazdagsága, a kurrens nyugati irányzatokkal és a történelmi fordulópontokkal történő dialógus igénye az életmű egészére jellemző. A kiállításon érvényesülő narratíva a kurátor *Lakner László* című kismonográfiájában (HUNGART, 2016) foglaltakkal szoros összefüggésben alakul, és a bemutatott képek is jelentős átfedésben vannak az ott közreadott reprodukciókkal. A 60-as években és az ezredforduló utáni időszakban egyaránt érezhető a kísérletezés, a figurális és nonfiguratív kifejezésmód iránti párhuzamos érdeklődés, igaz, a korai munkák közt az utóbbira kevesebb példát találni (*Absztrakt kép*, 1961). A kiállítás képeit nem emelik ki éles spotfények, a teljes teret betöltő megvilágítás jellemző, bár a „takarítófény” alkalmazása nem túl elegáns, tény, hogy előidézik egy jelentésszerű hierarchia hiányát.

A kiállítás legkorábbi darabjai az amorf, roncsolt képrészek és a realiztikus kifejezésmód párhuzamos alkalmazására törekvő szürnaturalista munkák, a *Hajógyári hegesztők* (1959) és az *Ebéd a szabadban 1945-ben* (1959-1960), valamint a *Manufaktúris nyomda* (1960), amely a szöveghasználat médiatörténeti összefüggéseire, az írás személyességtől való függetlenedésére, a sokszorosítás gyakorlatára irányítja a figyelmet. A nyomdagép és a részfolyamatokért felelős emberi testek összjátéka által működtetett műhely a Gutenberg-galaxis megalapozó hibrid létezőként mutatkozik meg itt, amely miatt ezt a képet a metareflexív festmények és az íráshasználattal kísérletező művek korai darabjaként tarthatjuk számon. A nyomtatott kultúra a kézirat kultúrájának a folytatása, a nyomtatott szövegek szimulációja ugyanakkora festői eszköztárral, manuális formaképzéssel, illetve az ebből következő anomáliákkal, hiányokkal együtt áll elénk.

A korszak legmeghatározóbb technomédiumának, a televízióknak a kifejezőkészségével hozható összefü-

gésbe a *Hírek* (1964) című festmény tartalmi gazdagsága és mozgalmassága. A pop-art irányzathoz köthető mű a gyorsaság és az erő képzetével összekapcsolódó technológiai eszközök és a boksoló testek megjelenítésével, felsokszorozásával, a montázsszerű képszerkesztéssel, a teljes képfelület kitöltésével szimulálja a mozgóképek intenzitását, amelyben a figyelem irányítását a képi és szöveges tartalmak kölcsönviszonyai végzik, ahogy teszi azt a képcímbe idézett műsortípust jelölő szó is, mely egy közös narratív struktúra részeként láttatja a különféle képrészeket.

Mint azt a „hasonmás” jelentést is magába foglaló *Alter ego* kiállításcím is előrevetíti, az ismétlés gesztusában rejlő kifejezőerő alkalmazása az életmű egyik fő erőforrása. Hol a klasszikus művészeti tradícióval történő párbeszéd eszközeként jelenik meg, mintegy a festő-elődök alakját és kifejezőmódjuk felidézését szolgálva (*Rembrandt-tanulmányok*, 1966), hol pedig az identitás folytonossága és töredékessége, sőt alakíthatósága közti feszültséget teszi vizsgálat tárgyává (*Engedelmesen*, 1966; *Metamorfózis - egyszer, aztán később / Várakozók [Példázat]*, 1964-67).

A pop-art szitanyomatait idéző, dekoratívabb megfogalmazású festménydiptichonok viszont már a színváltásban rejlő hatáspotenciál kiaknázásával szemléltetik az azonosság fenntartásának lehetetlenségét, a folytonos elkülönöződés játékát (*Csont*, 1968; *Saigon*, 1969; *Rózsa-diptichon*, 1969). Az ebben rejlő kifejezőerőt közéleti összefüggésbe helyező *Danae II. (Rembrandt-levelezőlapok*, 1968) a címbe idézett görög mitológiai alak Rembrandttól kölcsönzött képének variált duplikálásával áll elő. Az uralkodót, Akriszioszt veszélyeztető unoka, Perszeusz anyjával együtt száműzetett, amikor mint egy csomagot, tengerre bocsátották egy ércládában, ám felnőve így is elpusztította a királyt. A „képeslapdiptichon” bal felén Danae neve vörös be-

tűkkel tűnik fel egy „Budapest” feliratú pecsét kíséretében, amely nyilvánvaló utalás a nyugati világgal való kommunikáció hatalom általi ellenőrzésére, miközben a mitológiai történet felől a kép vakmerő, rendszerellenes fenyegetésként, a hatalom jövőbeni bukásának ígéretésként is értelmezhető.

Lakner a *Kötél* (1969) című diptichonjában egy keretezett ready-made-et és annak megfestett képét konfrontálja a kosuthi konceptualizmus problémafelvetéseihez kapcsolódva. Az ezt követő években viszont figyelme a dokumentumokban tükröződő másokra terelődött, az eredeti környezetből kiemelt, kontextustól megfosztott fényképek a hozzájuk társított szövegekkel helyenként a manipulatív gyakorlatokat leleplező feszültséget hordoznak magukban (*A Ganz-Mávg kitüntetett szocialista brigádja*, 1972). A hiperrealista igénytel megfestett múzeumi leírókartonok (*Suba*, 1970; *Főkötő*, 1970) az autentikus tárgy funkciójáról, identikus történetéről nem, legfeljebb a megtalálás helyéről és a tárgy állapotáról, illetve a megőrzést szolgáló hivatott, de valójában a kontextusváltást végrehajtó, kisajátító intézményi gyakorlatról adhatnak számot. A kiállítás egyik falán az 1970-es évek legelején készült konceptuális munkák, akciók is megidéződnek – sokszor képaláírásokkal kísért fotók, szitanyomatok, ceruzarajzok formájában –, amelyek a saját testrészeket, valamint a helyzetváltozások, téri szituációk analízisét dokumentálják (*Felveszem a lépcsőfok formáját*, 1971).

A kiállítás második fele a szövegszerűség problémáját helyezi központba, ugyanis a filozófiai és költészeti hagyománnyal való számvetés Lakner művészetének központi kihívásává vált. Az *Esztétikák* (1994) című installáció meghatározó kötetek bekötözött példányait sajtóítja ki Platónról Leonardo da Vincin át Lukács Györgyig és tovább Lakner Lászlóig. Ugyanakkor egy négyzetes fatömb is feltűnik, amely által az elvont elméleti munkák-



LAKNER László:  
*Hírek*, 1964, olaj,  
vászon, 130×150 cm  
Fotó: Áfra János  
HUNGART © 2022  
←



Kiállítási enteriőr  
a Száj című művel,  
MODEM, Debrecen,  
2022  
Fotó: MODEM  
→



kal egy szintre kerül a legegyszerűbb beavatkozások ősi gyakorlata, visszautalva Leon Battista Albertinek arra a megállapítására, amely szerint képszerűségről onnantól beszélhetünk, ahol a természeti tárgyak az emberi tevékenység nyomainak minimumát hordozzák. A képi és szöveges reprezentációk előállításához és használatához kapcsolódó gyakorlatok közti feszültségteljes egymásra utaltságot élezi ki a művészre ható művek lapjainak festői vagy sokszorosított grafikai megjelenítései is (*Idézetmű - Celan*, 1971; *Idézetmű - Ludwig Wittgenstein*, 1971; *Das Kapital*, 1974), melyek nemcsak érinthetetlenek, de lapozhatatlanok is, akár csak a falra felkötött objektumok.

Az 1974-ben elnyert DAAD-ösztöndíj után Lakner végleg letelepedett Berlinben, és elmerült a kultúrtörténet meghatározó alakjainak kézírataiban. A sajátos megjelenítésmódú szövegek részleteit idézte meg felnagyítva az ismétlések sorában, ám egyre visszafogottabb színvilággal, sokszor a monokróm festékfelületbe kaparva. A kézírás kezdte kutatni, amely valamiféle külső kiterjesztésként fenntarthatónak, rekonstruálhatónak mutatja az egyént, amelytől származik, nemcsak textuális információkat hordoz ugyanis annak múltjáról, hanem grafológiai nézőpontból a személyiségjegyekre is utal. A kiállítás címében felidézett második én tehát a szövegben megképződő, illetve a kézírásból előhívható énállapotra is vonatkozhat, amely a behelyettesítések játékában a felidéző én helyére lép, miképpen a kiállításon a *Leonardo da Vinci* (1978) vagy épp *Duchamp* (1994-96) című művek esetén történik.

Az életmű-kiállítás legexpresszívabb, földszínek uralta darabjai az 1981-es New York-i ösztöndíj hatására készültek, monumentális lepedőképek, amelyeknek a formavilágán és anyaghasználatán tetten érhető a graffitiművészet hatása. A spray-jel fújtt betűk a legregibb teljesen magyar nyelvű szövegemlékek, a *Halotti beszéd és könyörgésnek* (1192-95) a testi létezés mulandóságára reflektáló részletét idézik fel szabad átiratban („ISA PUR ES CHOMU WOGYMU” - *Isa Pur*, 1981-82), illetve töredékesen („ISA PUR ES COMU WO” - *Isa Pur*, 1983), s utóbbi esetén a szó megszakadása kifejezően

viszi színre a hanghoz társított én létvesztésének örök fenyegetését, váratlanságát.

Egy kék plexibetűk véletlenszerűen elszórt alkalmazására építő installáció, a konkrét költemények világával rokon *Betűfolyosó* (2022) vezet át a kiállítás utolsó szakaszához, ahol egyebek mellett hasonló felfogásban, monokróm alapon megfestett karakterfelhőkkel is találkozunk (*Verskép*, 1992; *Verskép*, 2017). A képen szétszórt szótagok jelentéses egységbe rendezését, a hangutánzó szó felismerését kizárólag az adott nyelv ismeretében lehetővé tevő *Kukurikú* (1996) világossá teszi, hogy a konceptualista szemléletű nyelvanalitikus kísérletezés fél évszázaddal a kiállítás korábbi szakaszában bemutatott szöveg- és hanginstalláció, a kontrollálhatatlan mellékhang-létesülést szemléltető *Protesztvers (TUKTUK) - Nyelvgyakorlat reggelre* (1970-71, 2014) kidolgozása után is foglalkoztatta a művészt. Nemcsak a karakterek szétszórása válik gyakorivá, hanem a szkripturális műalkotások egy igen jelentős csoportjánál a kézírás szerveződését idéző sorok is jelmentesen, firkaszerűen hálózják be az impasto technikával készült, erős textúrájú, monokróm képeket (*Lettre imaginaire*, 2001).

A kiállítás utolsó, egységesebb képcsoportját a zsidó származású Paul Celan életműve által inspirált munkák adják, amelyeket a Franciaországba emigrált kelet-európai költővel vállalt sorsközösség, illetve a 20. század kollektív traumái, így a holokauszttal való számvetés igénye is inspirálhatott, amely megkövetelte a kifejezhetlenség tapasztalatával való számvetést. Az egyik sorozaton a Celan-versek címei fehéren, a képek tetején, a morózan megfestett fekete felületek ellenpontjaként tűnnek fel, tehát épp inverzen, mint amit a könyvlapoktól megszoktunk. A *Celan - „Assisi”* (1994) című darab verselőzménye az umbriai éjszaka képének ismétlésével indul, és a halottak könyörgésével ér véget. Ez a sötétség uralja a sorozat darabjait, a szentre utaló név fehér betűi alól viszont vörös festék tűnik elő, megidézve a pillanatot, amely a testet végleg eloldja a szavaktól.

A megjelenést a B. Braun támogatta.

Szeifert Judit

# Tértöredékek, időfragmentumok

Ványai Magdolna  
lírai geometriája

Széphárom Községi Tér,  
2022. VI. 2. – VII. 15.

Ványai Magdolna egész életét végigkíséri a matematikához, azon belül is az ábrázoló geometriához fűződő viszonya. Művészete következetes egészé válik éppúgy, ahogy a mértani rendszerek épülnek fel, az axiómák és alapfogalmak (pont, egyenes, sík, tér) segítségével. De ez nem spekulatív módon, valószínűleg nem is tudatosan, inkább ösztönösen alakult így: természetes velejárója rendszerező gondolkodás-módjának és következetes munkamódszerének.

Címadásaival is sokszor utal erre a szoros kapcsolatra. A mértani alapfogalmak közül a tér fordul elő legtöbbször, ami jelzi, hogy képeinek fontos és jellegzetes vonása a tériség, azaz a harmadik dimenzióba való kilépés szándéka. A színekkel, a formákkal, a transzparens és rétegzett felületképzéssel már a síkban is térbeliséget kelt. Kollázsai és síkplasztikai mellett a térbe határozottan kimozduló munkái is vannak. A tér egyéb, művészetében fontos mozzanatokkal kapcsolódik egybe.



VÁNYAI Magdolna:  
*Tértöredék 4.*, 2020,  
papír, akvarell,  
akvarellceruza,  
28×32 cm  
A művész jóvoltából  
←





↑  
**VÁNYAI Magdolna:**  
*Relikvia V.*, 2018,  
 akril, vászon,  
 150×120 cm  
 A művész jóvoltából

A *Tértöredék* (2020) utal képelemeinek és faktúráinak töredékességére, valamint arra, hogy művészetének egyik lényeges alapvetése a fragmentum és egész relációja. A *Tér-játék* (2021) címadásban a valamennyi kompozícióján átsejtlő, lebegő könnyedség és játékoság fogalmazódik meg. A *Tér-etűdök* (2022) a 2020-as *Etűd* kollázssorozathoz hasonlóan konkrétan fogalmazza meg a zene iránti szeretetét, ami képeinek ritmikájában és sokszor dallamvilágában érzékelhető.

A matematika több tudományágnak (vagy szinte mind-egyiknek) az origója. A művészeti ágak közül szorosan kapcsolódik hozzá a zene is, amely szintén matematikai alapokon nyugszik. Olyan művészi kifejezési forma, ami a hangok és csöndek (szünetek) időbeni váltakozásának többnyire tudatosan előállított sorrendje, amely érzelmet és gondolatokat ébreszt.

Ványai Magdolna zenei ihletésű kompozíciókat alkot. Ez nemcsak a konkrét címadásokban (például a már említett *Etűd*-sorozatok) érzékelhető, de képeinek libbenő, lendületes formái is ritmust, dallamot, összhangzatokat idéznek. Festői gondolkodásmódja mellett éppen a zene iránti szeretete lágyítja, puhítja, olykor szinte oldja az alapjaiban geometrikus képelemeket.

De nemcsak egyes képei idéznek zenei kompozíciókat, hanem sorozatainak néhány darabja is zeneműként fűződik. Kiállításán a terekben megjelenő alkotásai szintén zenekari művekké állnak össze. A fő térben szimfonikus nagyzenekari szerzeményként szólnak meg a festmények. Kisebbségek és nagyobbak, hidegebb és melegebb, sötétebb és világosabb tónusok váltakozva, felütésekkel, mélységekkel és magasságokkal,

szünetekkel, csöndekkel tagolva. Az árkádokkal (térbeli csöndekkel) elválasztott oldalsó teremben kamarazenei kíséretként sorakoznak a közepes méretű képek, a felső karzaton etűdökként csendülnek fel a kis kompozíciók.

A zene a hangok és a csend érzelmeit kiváltó elrendezése, létezésének lényege az idő. Ványai Magdolna csaknem valamennyi alkotásán tehát tér és idő viszonyrendszere fogalmazódik meg. A relatív és konkrét terek, a szubjektív és objektív idők váltakozva, illetve összefonódva jelennek meg a sorozatok egyes darabjain.

Az általa szívesen alkalmazott kollázs-montázs képszerkesztési eljárás is különböző idősíkok és térvetületek párhuzamos megjelenítésére ad lehetőséget egy-egy képen belül. Mindez a műveket felépítő valóságsegmenseket téren és időn kívül helyezi, és univerzálisabb értelmezést ad a kompozícióknak. A *Relikvia V.* vagy a *Délutáni tűnődés* című képeken kedves ruhadarabjának virág- és indamintázatát rejtette el az alapozásban. Ezek az ornamentumok hol erősebben, hol alig láthatóan tűnnek elő a felületből. A mintázat személyessége emlékfoslányként él tovább a két kompozícióban olyan intim és egyszerre egyetemes tartalmakat hívva életre, mint a gyász vagy a meditáció.

A *Relikvia V.* címűn a halál, az elmúlás súlya mellett a fájdalom feldolgozásának és egyben a továbblépés szándékának a lendülete is benne rejlik. A ruhadarabról rákerült virágindák egyszerre idézik fel a halotti koszorút és a tavasszal virágba boruló természetet, az újjászületést.

Az egyes képeken a *Személyes terek*, a köznapi környezet, az otthon vagy a műterem szegletei mellett megjelennek a csendes meditáció helyei. Azok az intim, belső vagy még inkább benső terek az alanyai és egyben tárgyai műveinek, amelyek segítenek a hétköznapokból kiszakadva megtalálni a transzcendenciát. Ezek a meditatív helyeken születnek a műalkotások, amelyek a befogadóknak is segítenek kilépni a mindennapokból.

A külső és a belső tér olykor összecsúszik, és álom-szerű egyvelegben jelennek meg a tájak és a közvetlen környezet szegmensei. Az ébrenlét és az alvás közötti lebegésben születő emlék- vagy álomfoslányok vetülnek a papírra, illetve a vászonra. Mindezekkel szorosan összefonódva szimultán van jelen a műveken az idő személyesen átélt végességérzete, valamint a történelmi távlatok végtelensége.

Ványai Magdolna jelenlegi kiállításán láthatóvá válik, hogy a geometriai alapokra idő és tér, rész és egész, álom és valóság, múlt és jelen kapcsolódásai épülnek. Az egymáson átsejtlő és az egymást elfedő rétegekből visszafogott színvilágú kompozíciók születnek. Az álom-szerű, az emlék, a múlt darabkái keverednek az aktuális élményfragmentumokkal. A kompozíciókon mindig át-süt a művész folyamatos, belső tépelődése, önmagával folytatott vitája, érzékeny nyugtalansága mellett kreatív és könnyed játékosága.

Alkotásai a csönd képei is. Csöndet sugároznak, és csöndet teremtenek maguk körül. Kiszakítanak a mindennapok valóságából, meditatív bolyongásra hívnak a jelenben, illetve az elmúlt idők, az emlékek világában. Téren és időn kívüli helyekre visznek. Időtlenek, mégis fontos korlenyomatok. Művészetét tradíciókban gyökeres, egyszerre organikus és geometrikus festői szemlélete teszi kortalanná és időszerűvé.

Ruzsa Dénes

# Határátlépések, dimenzióváltások

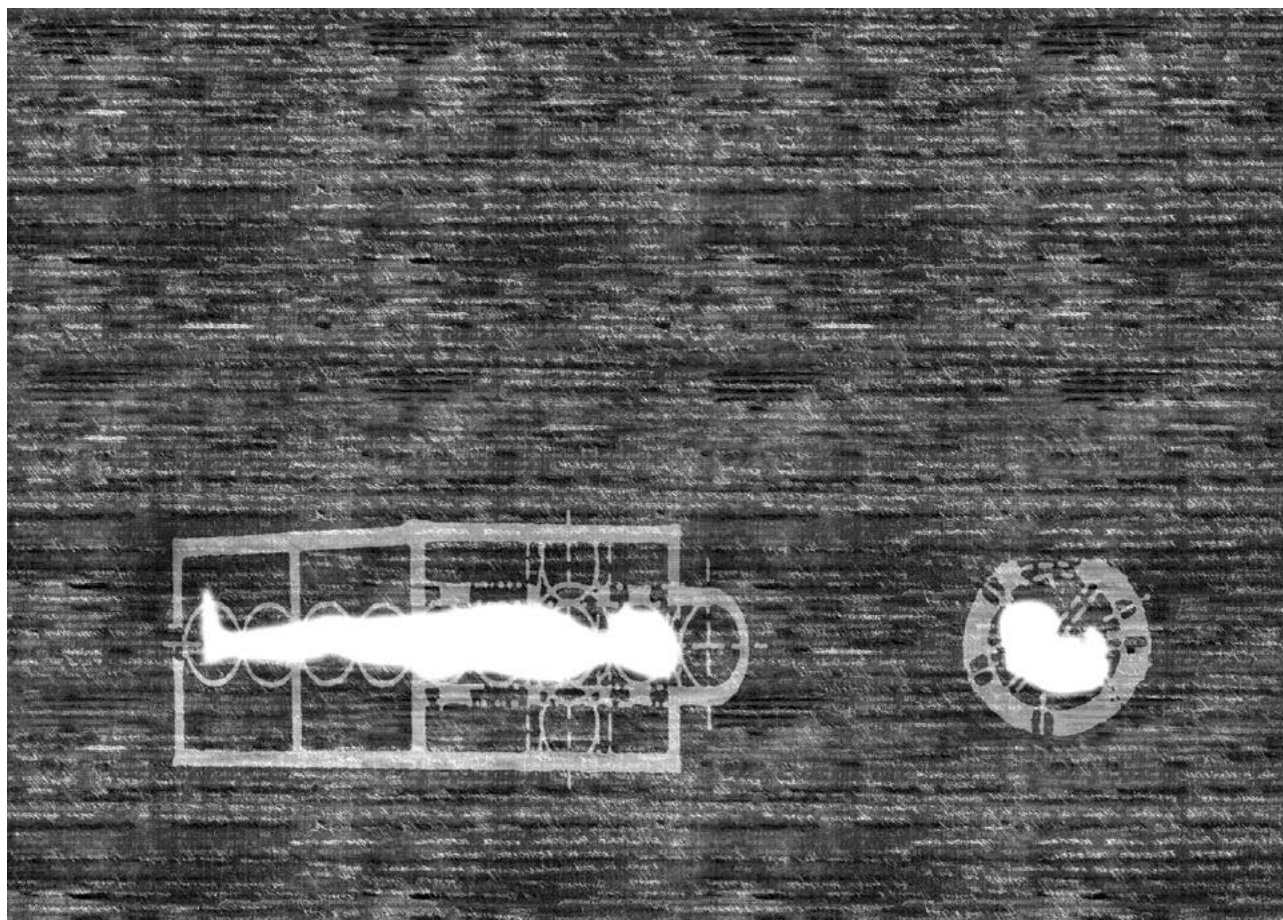
**A Magyar  
Képzőművészek a  
Világban Egyesület  
kiállítása**

Bartók 1 Galéria,  
2022. VII. 4. – VII. 20.

A határátlépés fogalmának kiterjedt szakirodalmatlan, filozófiai, társadalmi-politikai, szociokulturális és esztétikai diskurzusok tárgya. A határ mindig térbeli és időbeli elválasztó vonal. Elkülönítést, különbözőséget jelent, ugyanakkor az ismert, hagyományos opozíciók – mi és ők, múlt és jelen, előtte és utána, távoli és közeli, külső és belső, saját és másik, igaz és hamis, férfi és nő – helyett az ellentéteket felszámoló, meghaladó kapcsolatok előtérbe kerüléseként is meghatároz-

ható. Nem egyenlő az egyén mozgásszabadságával, hanem általánosságban a szabadság szféráját jelenti, mely a művészet területén korábban is számos formát öltött (Sturm und Drang mozgalom, Gesamtkunstwerk).

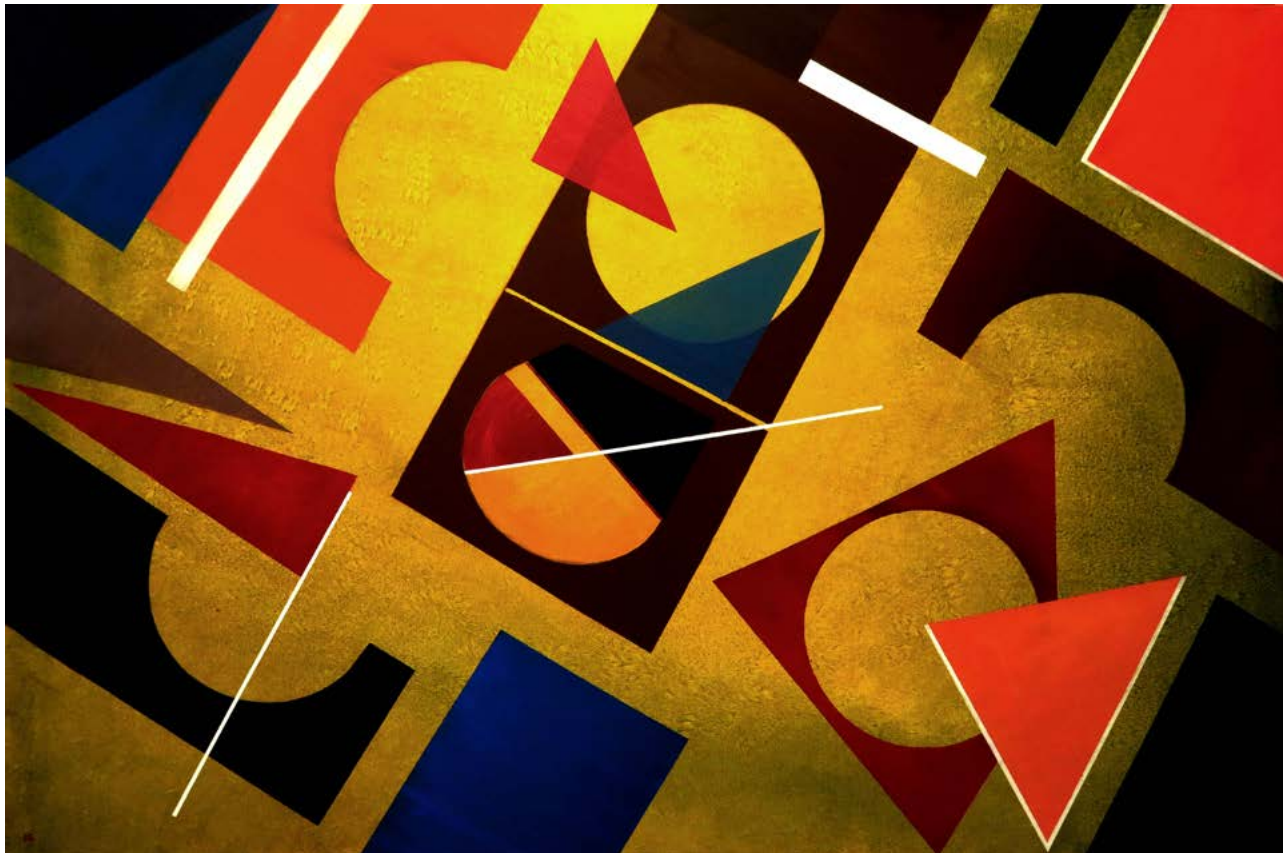
A kortárs művészet vonatkozásában többen kiemelik a határátlépések szerepét, mely lehetővé teszi az egymás munkáira való reflektálást, de az egyéni törekvések megerősítését is szolgálhatja. A korábban felsorolt ellentétek mellett az egyesület most kiállított műveiben



PÉZMAN Andrea:  
*Kőrforgás II.*, 2015,  
digitális nyomat,  
70×50 cm  
A művész jóvoltából  
←



KOPPÁNY Attila:  
*Játék*, 2021, akril,  
 vászon, 100x150 cm  
 A művész jóvoltából →



a következő dichotómiák is felfedezhetők: élet és halál, illúzió és valóság, táj és természet, szöveg és kép, tér és sík, tabu és kötetlenség, rend és rendezetlenség, külső és belső tér, jelen és múlt, kozmosz és Föld.

NEMCSICS Ákos:  
*Hommage à Sárga-  
 parafrázis (Tripichon  
 Coloris II.)*, 2019,  
 vegyes falemez,  
 62x62 cm  
 A művész jóvoltából ↓

Egy burok spontán fejlődését, majd transzformálódását figyelhetjük meg Réti Ágnes munkáin. Az evolúció nem egyenes irányban, egy cél felé halad, számos változás és apró hiba révén alakul, változik. Ugyanakkor tudatosságot valamilyen irányítottságot, tervezettséget is feltételezünk Brandon Carter antropikus elvével össz-

hangban, mely szerint csupán a véletlenek révén nem jöhetnek létre komplex rendszerek.

Koppány Attila *Játék* című, geometrikus absztrakt irányt képviselő alkotásában a mélység illúzióját a kép szélein felszejlő sötétebb körvonal adja, a háromszögek a kép középpontja felé vezetik a néző tekintetét. Koppány a „világból” kimetszett formák játékával teremt új valóságot, a határok nála nem érnek össze, inkább finom rétegződésben egymás felett lebegnek. Stein Anna *Alkonyat* című festményén határzónát jelenít meg, mely átvezet minket a sötétedés misztikus, illuzórikus óráiba. A *Kettő között* című festményén a női karakter életteli, maga a déli nap. Harsány színességével ellentétben egymással szemben álló férfi figurái szürkéségbe, homályba vesznek.

Bárány T. Rézia kiállított munkáiban az idő jelenségére kérdez rá: a múlt és a jövő között állunk félúton, az univerzumban lebegve, bolygónk határán. A múltat nem tudjuk újra megélni, a jövőt pedig csak elképzelhetjük; a kapuban állva, mindig csak a jelen szűk tere között létezhetünk. Milo Sakac *Egy* című festményén a kapu a határátlépésre ad lehetőséget, de a jövő itt is rejtve marad, a túloldalról beszűrődő fény elvakít, nem látunk át rajta mindaddig, amíg szemünk hozzá nem szokik az ott uralkodó törvényekhez. A *Kettő* című munkáján már az átjáró jelenléte sem egyértelmű, nem tudhatjuk, hol húzódik a határ illúzió és valóság között. Németh Géza a táj és a természet közötti határokat vizsgálja. A természet objektív, az embertől függetlenül létező, amelyet a róla szóló irodalom szabadnak, a történelemtől függetlennek, változatlanoknak, állandóknak határoz meg. A táj ezzel szemben gondolati képződmény, a szemlélő maga hozza létre, maga teremti. Németh Géza misztikus, szurrealisztikus jelentéssel ruhazza fel.

Nemcsics Ákos négyzetes keretbe foglalt, rendezettség és rendezetlenség illúzióját egyszerre keltő kompozícióin a háromszögek középpontba futó élei a sárga, vörös, illetve a kék szín által kiemelt középponthez vezetnek. Triptichonján a szimmetria kérdése foglalkoz-



tatta. „A természetben sohasem tökéletes a szimmetria. A struktúrák organikus módon szerveződnek. Meggyőződésem, hogy az önszerveződés az alapja a természeti struktúrák létrejöttének, így a harmóniának és a szépségnek is. A geometrikus, letisztult struktúrák is egy ilyen organikus fejlődés eredményei” – vallja.<sup>1</sup> A fehér keret által határolt mértani elemeket labirintusként is érzékelhetjük, a középpont felé haladva jutunk el a saját rendszert létrehozó maghoz.

A szabad asszociáció rendkívül fontos Ézsiás István konstrukciói esetében. Kiállított munkájának címe a MADI elnevezésű mozgalomra (Movement Abstraction Dimension Invention) utal, amely a mozgás, absztrakció, dimenzió és a felfedezés hívószavakra épül. A *MADI relief* en a teljes holdfogyatkozás jelensége is felsejlik. Ez a természeti jelenség egy ritka határátlépés, a kozmoszban lévő helyünket mutatja, tudatosítja bennünk, hogy a bolygók gravitációs játékának mindannyian részesei vagyunk. Jelentős hangsúlyt kapnak Ézsiás munkáin az átlós vonalak, melyek égi kísérlőnkkel való kapcsolatainkra, a rendszer kötöttségére utalnak. A *Hold*, amely az egyetlen olyan égitest, melynek bizonyos felszíni formáit szabad szemmel is láthatjuk, „határátlépései” során mindig változtatja a színét és az alakját, eltűnik szemünk előtt, majd újra teljes képét mutatja. Lux Antal munkáin szöveg és kép dinamikus párbeszéde bontakozik ki. A vizuális kultúrában a két versengő médium, kompozícióin egyenrangú szerephez jut. Kiállított műveiben a mindenhol jelen lévő határvonal elkülönít, de nem választ el. *Egyelőre egy mondat* című kollázsában a szövegértelmezés a szimbolikus elemek összeköttetésével új jelentésrétegeket tár fel.

Puskai Sarolta *Minden harmadik* című nyomata strukturálisan és tematikusan is két részre osztható, a kép felső részében a nők ellen elkövetett erőszak digitális képmanipuláló filtereken átszűrt képei jelennek meg. Az erőszak gesztusai így részben absztrahálttá válnak, a művész a szűrők alkalmazásával jelzi a probléma tabu voltát, ugyanakkor jelenvalóságát is. A kép alsó részében a feminista mozgalmak jelentős képviselőinek portréit sorakoztatja fel a kezdetektől napjainkig. A szöveg és színvilág is erősíti a fent említett reakció és válasz kettősségét; a fizikai és mentális agresszió, az érzelmi, pszichológiai bántalmazás valóságát és az ellene folyó harcot. Pézman Andrea kiállított művein az élet körforgásának tematikáját dolgozza fel. Rézkarcán a Möbius-szalag a végtelen szimbóluma. *Körforgás II.* című művében az élet kezdetét és végét jeleníti meg az anyaméhben nyugvó gyermek és a halott férfi figurájával. A háttérben a digitális képalkotást reprezentáló vizuális elemek, Javascript-kódok genetikai parancsként funkcionálnak. A kézírás és a programnyelv kódjai szinte vibrálnak, dinamikát kölcsönözve ezzel a nyugodt kompozíciónak. Közelebbről vizsgálva a képet „resize, body, animate, border=0” szövegformátumú vezérlőkódok jelennek meg, kitégítva a határt a biológiai és technológiai létforma, a poszthumanizmus vizsgálatához.



↑  
NÉMETH Géza: *Titokzatos tájak 1.*,  
2016, akril, vászon, 90×130 cm  
A művész jóvoltából



↑  
LUX Antal: *Egyelőre egy mondat*,  
2021, akril, kollázs, 50×70 cm  
A művész jóvoltából

1 Idézet a művésszel folytatott beszélgetésből.



Kovács Alex

# Mindent a szembe

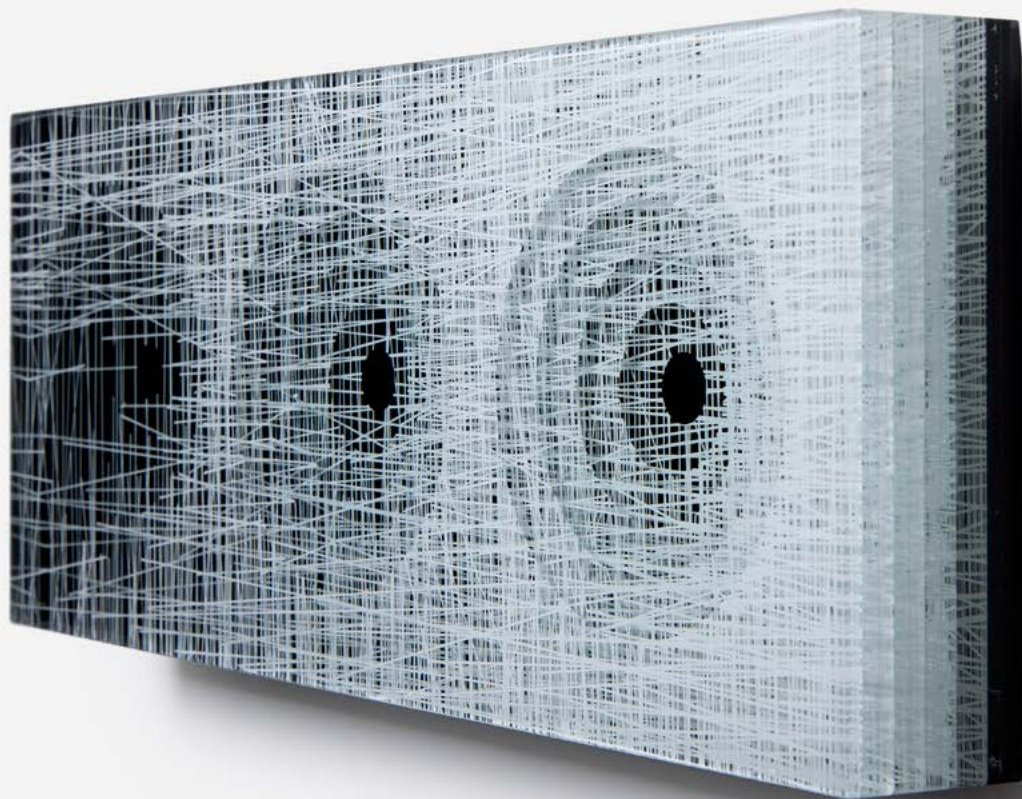
## Négy-szög

Művészetek Háza,  
Dubniczay-palota, Veszprém,  
2022. VI. 25. – IX. 11.

GÁSPÁR György:  
*Blackout II.*, 2021,  
ragasztott, csiszolt  
üveg, akrilfesték,  
25×50×7 cm  
A művész jóvoltából  
↓

Három éve volt a Bauhaus alapításának századik évfordulója, de a veszprémi Művészetek Háza olyan, mint az *Élet értelme* című filmben (Monty Python) a mennyország, ahol minden nap karácsony van; itt mindig jubileuma van a Bauhausnak. Hogy miért van ez így? Ennek fő oka Vass László gyűjteménye, amely tárgyi és szellemi horizontot ad a Művészetek Háza tevékenységének, nagy hatással van az intézmény orientációjára és kiállítási stratégiájára.

A Dubniczay-palotában, a Művészetek Háza kiállító terében *Négy szög* címmel az op-art vonatkozásában nyílt kiállítás. Ha az absztrakt optikai művészeti mozgalomnak lehetne alfája, akkor Victor Vasarely nagy eséllyel pályázhatna erre a pozícióra. Így a kortárs középgeneráció három kiállító képviselőjét, Kóródi Zsuzsannát, Gáspár Györgyöt és Halmi-Horváth Istvánt Vasarely egynémely papírmunkájának és objektjének kontextusában – mintegy művészettörténeti

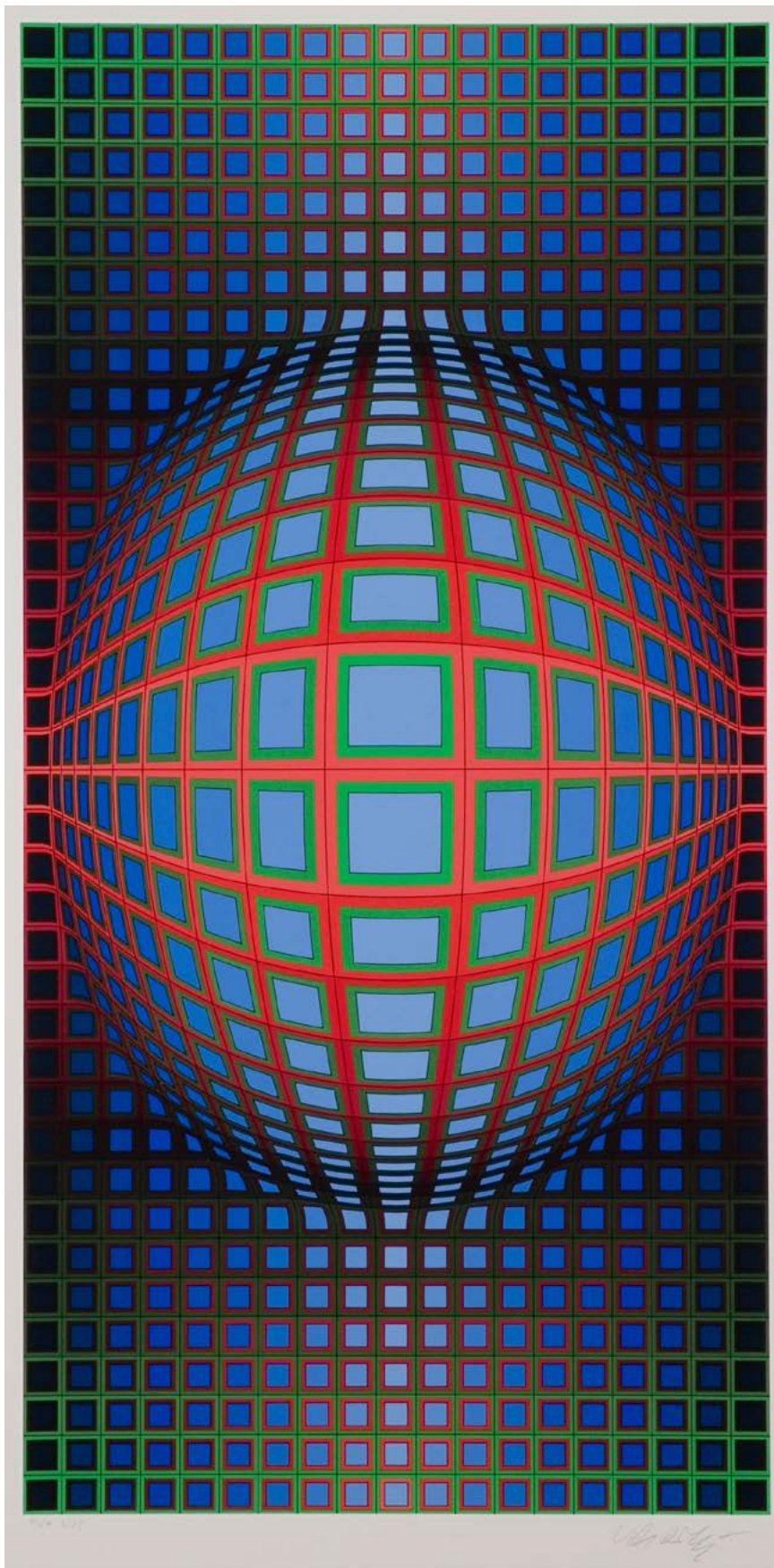


fókuszlencsén keresztül – mutatja be Dohnál Szonja, a kurátor. Különleges adalékkal járul a kiállításához a palota modern terme, amely Vasarely munkával együtt időgépként működik; igazi bauhausos szellemi és téri foglalatban láttatja a kortárs műveket.

Az optikai művészet izgalmas határzóna a művészet ágai között. A Bauhaus művészeti felszabadító erejével összeabroncsoz majdnem minden médiumot. Univerzalizmusa és demokratizmusa lehetővé teszi, hogy ne válják szét képzőművészet, építészet, iparművészet vagy design. Az op-art jól illeszkedik ebbe az átfogó világnézetbe. Ahogy a festészet, úgy a sokszorosító grafika és a szobrászat is teljes értékű, jellemző médiuma, a művészeti filozófia, az anyagtan, szín- és formaérzékenység egyaránt lényegi alkotóeleme. A felsorolt komponensek összessége vagy némelyike voltaképpen a mozgás minél tökéletesebb illúziója által válik optikai művészetté. A statikus műtárgy által keltett mozgási illúzióban jön létre az idő – a befogadó percepciójában megjelenő kizökkentő, elragadó, ijesztő időtapasztalat, ami a mű létének sajátos megnyilvánulása –, nem véletlen hát, hogy az op-art megosztó műfaj. E hatás elérésének módszere a térillúziók keltése, illetve a látóidegek túlterhelése az érzékszerv brutális, vibráló fény- és színhatások általi stimulációja vagy lerochanása által. Az op-art nehezen szemlélhető meditatív beleérzéssel, mert elébe rohan a szemlélésnek, és a befogadó percepciójában sokkhatásszerűen képződik meg a művészeti tapasztalat. Az op-artban az inspiráló, az irizáló és az irritáló nem egykönnyen választható szét egymástól.

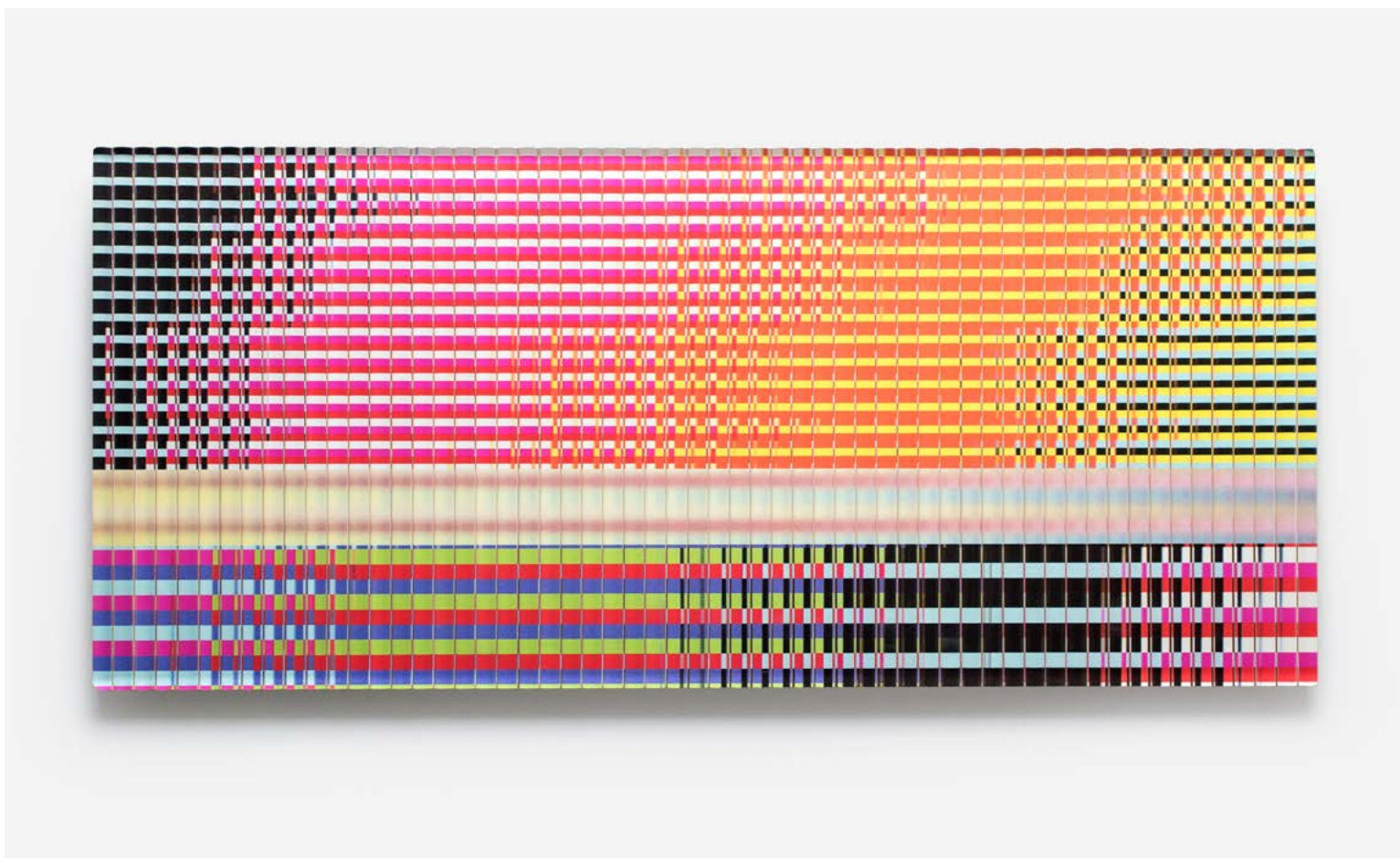
A kiállításon Halmi-Horváth István vásznai képviselik az optikai művészetnek ezt a szemet alaposan megtornáztató hagyományát. A Josef Albersnek dedikált sorozat egy Halmi-Horváthra jellemzően alaposan feldolgozott, szeriális reflexió, amelynek alapja Albers művészettörténeti ikonná vált, a végtelenségig ismételt négyzetes, „kép a képben” koncepciója. Halmi-Horváth sorozatának most bemutatott tizennégy része finom léptékváltásokkal kódolta újra Albers alapötletét felfokozott, vibráló festői nyelven, amely az átlényegítés során több verzióban szinte megsemmisíti a saját referenciáját.

A kiállítás igazán izgalmas gondolata, hogy az op-art szelekció esztétikai horizontját a két üvegművész, Kóródi Zsuzsanna és Gáspár György hidegen munkált műveivel szélesíti ki. Az üvegművészet ellentmondásos helyzetből érkezik. A grand art mellett sokáig úgy tekintettek az üvegművészekre, mint ügyes kezű, kísérletező iparosokra. Így amióta a stúdióüvegről értekeznek, rendre meg szokták védeni azt a skatulyázástól – még a közelmúlt recenzión is előbukkan ez a toposzá váló apologetika, hogy az üveg bizony autonóm mű is lehet, nem csupán funkcionális vagy pszeudofunkcionális iparművészeti dísz tárgy. Ha – példának okáért – rátekintünk Botos Péter konstruktivista üvegeire, azt tudhatjuk meg rajtuk keresztül, hogy az üvegművészetben természetes módon érnek össze a szobrászat és a festészet, valamint az avantgárd irányai, a színtan, a sík- és térbeli geometrikus komponálás, az optikai hatás, a kinetika. Botos munkáinak tükrében nyilvánvalóvá válik, hogy az üvegművészetben tökéletesen őshonos és lényegi módon van jelen a szellemi tartalom és az érzéki effekt sajátos fúziója, amely a purista geometrikus absztrakt egyik esztétikai alap gondolata.

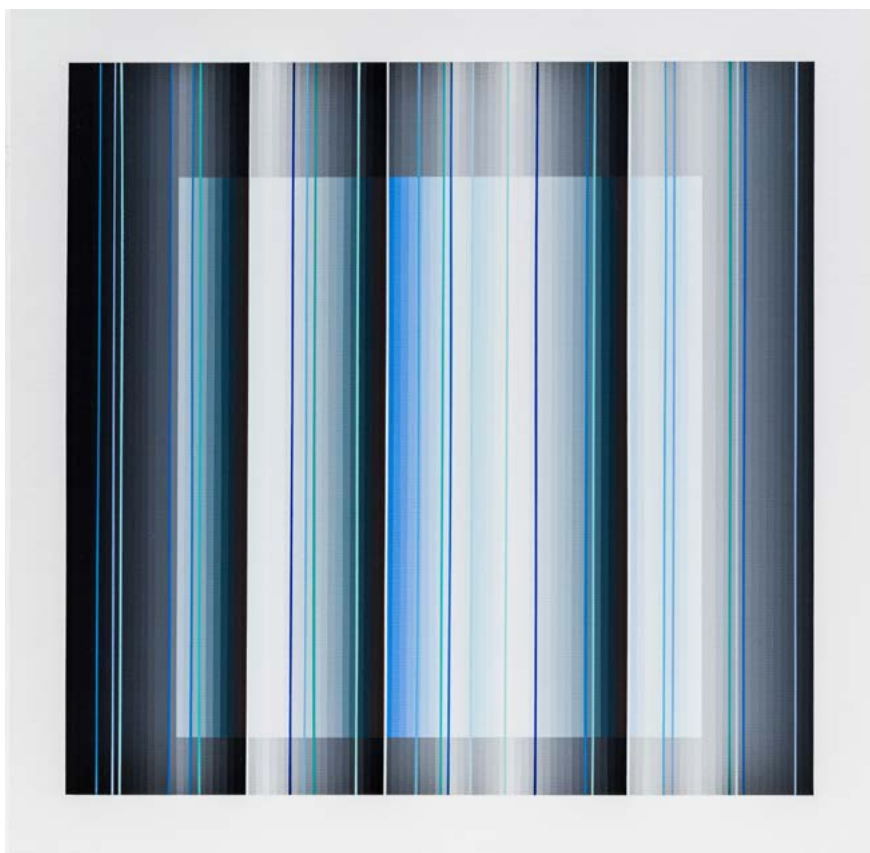


↑  
Victor VASARELY: *Kerek*,  
papír, szerigráfia, 109×65 cm  
Janus Pannonius Múzeum  
HUNGART © 2022





↑  
 KÓRÓDI Zsuzsanna: *Your Secret Search History II.*, 2020,  
 ragasztott, csiszolt üveg, UV-nyomat, 35×80 cm  
 Hatvani-gyűjtemény  
 A művész jóvoltából



↑  
 HALMI-HORVÁTH István:  
*Hommage à Albers No. 7*, 2021,  
 akril, vászon, fatábla, 60×60 cm  
 A művész jóvoltából

A kiállítás ezt a gondolatmenetet az op-art viszonylatában Kóródi Zsuzsanna és Gáspár György munkáival igazolja. Kóródi munkái átjárást képeznek a falon függő táblaképek és az objektok között. Műveinek mintázata és címadása a LED-technológia és a digitális, pixellált képalkotás vizuális tapasztalatát fúzi tovább. A ragasztott, testes üvegtáblák megnyitják a teret, és a kinetikus művészet felé mutató intenzív mozgásérzetet keltenek. Ugyanakkor ezek a falon függő tárgyak statikusak, a mű előtt elhaladva az üvegrétegek lenticuláris hatása által keletkezik a néző percepciójában a mozgás érzete, és ebből az érzékelésbe zárt élményből következik az a zavarba ejtő tény, hogy adott időpillanatban a műveket senki sem láthatja ugyanolyanok.

Gáspár György kiállított munkái a körbejárható és táblaképként működő objektok közti átjárást feszegetik. A többiekétől eltérő elven kommunikálnak. Az illúziókeltés helyett munkáiban ténylegesen megépített térstruktúrákat találunk, amelyeket a strukturálás és az anyagkezelés eszközeivel tesz irizáló, vonzó, érzékszervi entitásokká. Míg Vasarely, Halmi-Horváth és Kóródi munkái az érzékszervi presszió és az illúziókeltés által hatolnak be érzékelésünkbe, Gáspár az érzéki gyönyör bátran felvállalt eszközével teszi munkáit élménnyé. Művei építészeti rajzokra, emlékeztetnek, azonban nem az építést megelőző tanulmányokra, hanem a meglévő struktúrákat robbantott rajzként vagy röntgenfelvételnélként átvilágító, lebontó elemzésekre. Sokrétű (de)konstruktívizmusának alapvonalai egészen Kassák Lajos vagy Moholy-Nagy László analitikus kompozícióira is visszautalnak.

Vargyas Júlia

# Játszi kedvvel

## Magyar művészek a párizsi éjszakában

Magyar Nemzeti Galéria,  
2022. VIII. 28-ig

A Magyar Nemzeti Galériában szinte már hagyománynak számít, hogy a nagy időszak kiállításával párhuzamosan, mintegy kísérő jelleggel kamaratárlat nyílik – hol a szűkebb, magyar kontextus bemutatása céljából, hol lazább tematikai kapcsolódással. Idén az a szerencsés csillagzat állt össze, hogy mind a nagy kiállításához, mind a kísérő tárlathoz a grafikai osztály adott kurátort és anyagot, így a múzeumban ez alkalommal kiemelt szerepet kaptak az egyébként mostoha sorsra ítélt grafikai művészetek, és még szorosabb együttműködés keretében vált lehetővé az adott téma, az art decónak és korának kibontása. Míg Katona Anikó nagyszabású plakáttárlata a háború után jelentkező iparművészeti és építészeti tendencia magyar vonatkozásainak széles körű, több médiumot érintő bemutatására törekszik,<sup>1</sup> addig a grafikai kabinetben látható kísérője – Földi Eszter koncepciójából kiindulva Csizmadia Krisztina és Drienyovszki Zsófia rendezésében – a korszakot fémjelző életérzésből kíván ízelítőt nyújtani a látogató számára, így Európa legfőbb művészeti központja, Párizs is megelevenedik.<sup>2</sup>

„Rikácsolva amerikaiasodott Párizs” – így fogalmazott Márai, aki viszolygott az „autószirénás, fényreklámos, csiricsaré prosperitástól”. Az *Egy polgár vallomásai* című írásában barbár sisterségként írta le a 20-as években jelentkező új módit. Elmondása alapján a franciák kelletlenül fogadták a sok idegent, egy tehetséges magyar rajzoló azonban lelkesen üdvözöltek, mivel „benne látták a művészt, aki – először Toulouse-Lautrec óta – megmagyarázta és érzékeltette végre az »Igazi Párizst«.” E név nélkül emlegetett művészen az újpesti születésű Vértés Marcellre ismerünk, kinek egy párizsi éjszakát bemutató, litografált mappája került a kiállítás középpontjába, valamint kölcsönözte a tárlat címét is: *Dancing 1925*.

A kurátorok további két magyar művész alkotásaiból szemezgettek, felismervén, hogy a mulatók és revük világa legalább annyira beletartozik az „igazi Párizsba”, mint a Szajna-parti könyvárusok vagy az Eiffel-torony. Vaszary János ismert színpadi skiccei és revütáncosnőről festett akvarelljei mellett Vadász Miklós ismeretlen ceruzarajzai láthatók, jól kiegészítve az egyébként már feltérképezett művészeti kapcsolatokat Budapest és Párizs tengelyén.<sup>3</sup>

A kamaratárlat, mérete és lehetőségei ellenére, kompakt egészlet és egységet alkot, a párizsi élet krónikáit átgondolt szempontok szerint ismerteti. Például figyelmet fordít olyan részletekre is, hogy a három művész révén

három papíralapú technikát, azok kifejezőmódbeli lehetőségeit és különbözőségeit is bemutassa, és ily módon is különítse el az elbeszélés egyes fejezeteit. Vértés Marcell tizenkettő (+ egy) színes kórajzot rejtő *Dancing* című albumát hiánytalanul utoljára hatvan évvel ezelőtt láthatta a magyar közönség Budapesten, kiemelt figyelmet pedig 1998-ban, a grafikai technikákat bemutató miskolci kiállítássorozat keretén belül kapott.<sup>4</sup> A litográfia az 1920-as években újra virágkorát élte Franciaországban, a művész pedig maga is a francia hagyományok szerint készítette el lapjait, azaz a 19. században kialakult „social litography” tradícióját követte; az annéves folles polgári miliójét egy átmulatott éjszaka kiragadott képeivel jelenítette meg. Ezek a kort magukon viselő, magas színvonalú technikai kivitelezésű alkotások tehát mind a grafikátörténet, mind a kultúr- és társadalomtörténet szempontjából is igen fontos munkák,<sup>5</sup> ráadásul kiválóan érzékeltetik, mik is voltak azok a friss, művészi impulzusok, melyek a magyar művészeket a mondén Párizsba vonzották.

Vaszary János, az újdonságokra élete végéig fogékony művész számára Franciaország mindig fontos inspirációt jelentett; a fényárban úszó francia főváros pezsgését a 20-as évek közepén illékony akvarellekkal is megörökítette, melyek dekoratívizmusukon túl szintén egyfajta

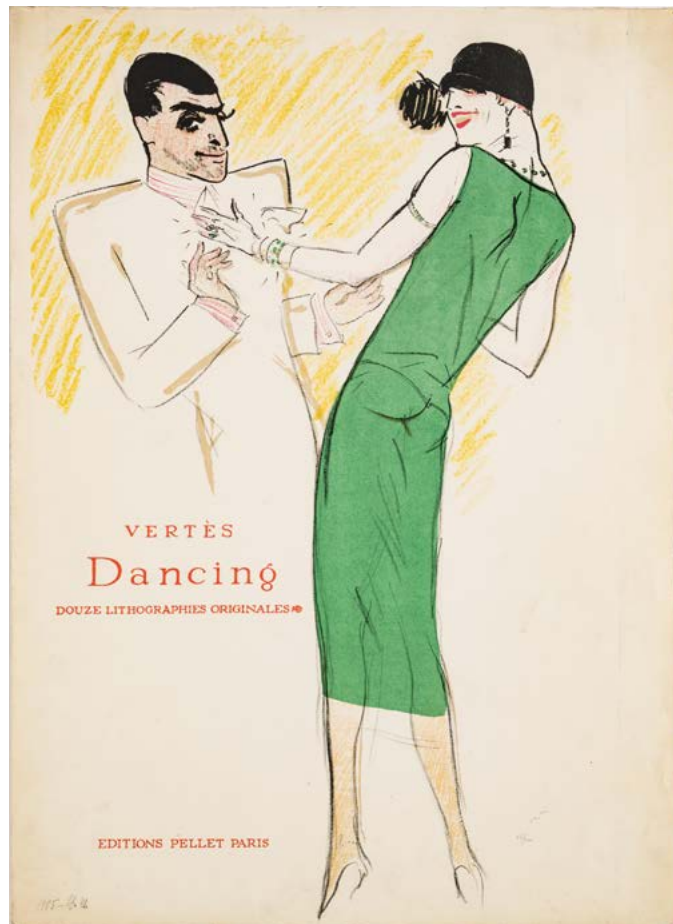
Decca Junior  
hordozható gramofon,  
1920-as évek  
Fotó: Berényi Zsuzsa  
↓







VASZARY János: *Fekete hajú táncosnő*, 1926,  
akvarell, tus, papír  
Fotó: Berényi Zsuzsa



VÉRTES Marcell: *Dancing-album*, 1925 körül,  
címlap, színes litográfia, papír, 62,4×45,4 cm  
Fotó: Berényi Zsuzsa  
HUNGART © 2022

kordokumentumként működnek. Csaknem mi magunk is ott ülünk a Palace vagy a Casino de Paris páholyában, egy másik idősíkból leselkedő voyeurként a pehelykönynyű, ragyogó, olvadó színkavalkádban. A kiállítás nagy meglepetése, Vadász Miklós – Vaszary és Vértés festőiségével ellentétben – „röpke vonással rögzített”, monokróm ceruza-, kréta- és szénrajzokkal szerepel, kéznyoma gomolygó füstfelhőként hat az élénk rózsaszín falon. A „játszi kedvvel” odavetett skiccek, a nagyvárosi hétköznapok pillanatfelvételei még sosem szerepeltek kiállításon; a tragikusan korán elhunyt művész méltatlan módon veszett a feledés homályába annak ellenére, hogy egykor a két világháború közötti grafikusnemzedék legkiválóbbjai között tartották számon. Illusztratori tevékenysége erősen érezhető a műveken, a lokáléletről és a tradicionális francia ünnepekről készített rajzai mintha divatlapok számára készültek volna.

A tárlat, Vértés Marcell szavaival, az „öröm dzsungelét” kívánja megidézni, melyhez a táncórület legfőbb kellékét, a zenét is segítségül hívja. Mintha egy különös szerkezetből szólna a kiállítóteret diszkréten betöltő jazz. A hordozható zsebgamofon valódi kuriózum, vidám emlék a korszak hétköznapjaiból, és érdekes adalék Vadász Miklós életrajzához, mivel az apró gépezetet, a nevével

selő Mikiphone-t a művész álmolta meg. A kis méretű zenelejátszó ötletét Mistinguett, az ünnepelt sanzónénekesnő inspirálta, slágereit így bárhol, bármikor, akár egy kabátzsebből is előhúzhatták a szórakozni vágyók. A revücsillag az új, merész nőideált testesítette meg, Vaszary János ecsetvonásai laza virtuozitással adják vissza a diva érzéki és kihívó alakját. Híres táncelőadásába, valamint a Vadász Miklós által megörökített Szent Katalin-napi bál jeleneteibe korabeli filmhíradók részletei engednek betekintést. Ezek a mozgóképek közvetlenebb módon vetítik elénk a kozmopolita város dinamikáját, hangulatát, táncstílusait, mely közül a charlestont magunk is eltáncolhatjuk a földre felfestett útmutató segítségével. „Szerettem volna mindent felszippanítani” – írta Vértés a „lángolóan érdekes” párizsi éveiről, és mintha ez a vágy vezérelte volna a kiállítás rendezőit is, akik a nyáron (de nem csak éjfélkor!) egy szemvillanásra az elmúlt korok Párizsába repítenek minket.

1 Katona Anikó (szerk.): *Art Deco Budapest. Plakátok, tárgyak, terek 1925-1938*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2022.

2 Cszimadia Krisztina, Drienyovszki Zsófia (szerk.): *Dancing 1925. Magyar művészek a párizsi éjszakában*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2022.

3 Kaszás Gábor, Szeredi Merse Pál (szerk.): *Párizs-Budapest 1890-1960. Képzőművészeti kapcsolatok Párizs és Budapest között*. Virág Judit Galéria, Budapest, 2017.

4 Bajkay Éva (szerk.): *Modern magyar litográfia*. Miskolci Galéria, 1998.

5 F. Dózsa Katalin: Vértés Marcell, a kozmopolita Párizs művésze. A Dancing mappa kultúrtörténeti vonatkozásai. In Földi Eszter, Hessky Orsolya (szerk.): *„Bátran megnyitni a művészettörténet kapuit”*. Tanulmánykötet Bajkay Éva 75. születésnapjára. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2018.

Cs. Tóth János

# Baranyai és budapesti nagylátósög

## A harmincegyedik Siklósi Szalon

Várgaléria, Siklós,  
2022. VI. 11. – VIII. 1.

Van itt minden: ambivalencia, dekorativitás, élénk színek, súlyos témák, komor felületek, gyermeki rácsodálkozás, társadalmi szintű kérdések, mint például a világvárvány, illetve a szomszédos háború megidézése. Felzaklató tartalom és laza gondolatok, hiperrealista és álomszerű művek egymásutánja. Túlzás nélkül nevezhetjük a Szalon három évtizedes megnyilvánulásait egyfajta szellemi műhelynek, szervezését, valamint lebonyolítását, a kiállításokra beküldött munkák értő gondozását misszióknak. Különös tekintettel arra, hogy szerte a hazában kevés a kiállítóhely. Kitűnő alkalom ez a seregszemle arra is, hogy a különféle, egymástól elütő karakterek évente megmutassák magukat. A közönség megláthatja, hogy az alkotó a testet öltött műveken át hogyan keresi, találja meg a láthatatlan, érzékelhetetlen jelenségekben a mélyére hatoló látványelemet. Sosem volt direkt tematika, ebből adódóan az egyéniesülés szabad teret nyert minden alkalommal. Bár a képzőművészetben nincsenek egzaktan elkülönülő határok, a műfaj természetesen meghatározza az alkotói kifejezés módozatait. Táblaképek, grafikák, plasztikák, textilek és a digitalizáció lehetőségeivel élő munkák egyaránt helyet kaptak a vár patinás termében. Kinél-kinél az organikus megjelenő ihlet lírai vagy drámai arculatot öltött hétköznapi vagy ezoterikus szinteket megjárva. Színes, élvezetes vizuális orgánának vagyunk szemtanúi. A kiállítók elkerülték a mellébeszélést; nincs sem kimondatlanság, sem túlbeszélés.

1991-ben a helyi műteremavatón született elhatározáskor az ott lévők sem gondolták, hogy ilyen komoly seregszemlévé válik a Siklósi Szalon. Kovács Ferenc festőművész azóta is nagy újszerűséggel, kurátorként is élte ezt a fórumot; országos rangú kiállítássorozattá lett a kezdeményezés. Mindeközben olyan patinás kiállítóhelyek szűntek meg a rendszerváltáskor, mint a Nyári Tárlat Debrecenben vagy az Alföldi Tárlat Békéscsabán a hazai kiállítási paletta más fórumai mellett, amelyek több évtizeden át nyújtottak bemutatkozási lehetőséget a képzőművészek számára.

Fontos küldetést teljesít a Szalon, hiszen megtekinthető volt a tárlatok anyaga Bécsben a Kulturális, Tudományos Tájékoztatói Központban, a Párizsi Magyar

Intézetben, a Lendvai Múzeum Várgalériájában, Prágában a Magyar Kulturális Intézetben, de Moszkvában és Rómában is láthatta a közönség az itt szereplő alkotásokat. Itthon pedig bemutakoztak Budapesten, láthatták műveiket Hatvanban, Szekszárdon és Egerben is. Ezek fényében, elmondhatjuk, mára már művészettörténeté vált a Siklósi Szalon.

Ezen a tárlaton is annak vagyunk szemtanúi, hogy az emberi gondolkodás sohasem létezett képek, képzetek nélkül. Mindig összefonódott a kettő. Az imaginárius, az illuzórikus szféra a szimbólumok által a valóságot, ha szubjektív módon is, de megmutatja. A művészi törekvések alapján számtalan egyéni megoldás létezik a világ



ZVOLSZKY Zita:  
*Közelebb*, 2022,  
tus, akvarell, papír,  
30×42 cm  
A művész jóvoltából  
←



PINCZEHELYI Sándor:  
*Rolls and numbers II.*,  
 2022, akril, vászon,  
 70x100 cm  
 A művész jóvoltából



felmutatására. A technológia korszakában vagyunk, így láthatunk olyan kompozíciókat, amelyek képesek metaforaként használni a mesterséges világot. Az ember alkotott világ művészete a természet ősi erejével áll szemben több munkán. Ezt mutatják a nézőknek Borbély Ferenc Gusztáv, Göntér Endre, D. Szabó Margit, Fodor Lengyel Zoltán vagy Tóth Pitya István képei, Mosonyi Tamás és Németh Sára plasztikái. Másról a magánmitológiák jelennek meg újragondolva. A külső és belső valóság személytelen, de humánus köntösben és az érzelmekkel együtt szerepel Buda István, Colin Foster, Demcsák Dóra Vanda, Kuti László, Nádor Edina, Rigó István, Trischler Ferenc, Király Ferenc, Major Judit, Móker Zsuzsanna, Seregi József, Szórádi Zsigmond, Vanyúr István plasztikáin, Lencsés Ida textiljén.

Az újgeometrikus törekvések folyamatosan helyet kérnek maguknak a kiállításokon. A sík és tér örökös komponálni való lehetőséget kínál az alkotók számára. A vonalrendszerek, mértani alakzatok viszonylatának kutatása meggyőzően mutatkozik meg Aknay János, H. Barakonyi Klára, Erdős János, Jarmeczky István, Jegenyés Juszta, Kéri Mihály és Molnár Tamás művein. Meditáció és misztikus hangulatok keresése tölti ki azon képzőművészek munkásságát, akik a lélek belső mozzanataira fókuszálnak műveiken. Természetesen a valóságból építkezik képi világuk, miközben az általuk létrehozott produkciók egyszeri és megismételhetetlen kompozícióvá állnak össze. Csavlek András, Deák Zsuzsa, Herczeg László, Kovács Ferenc, Nagy Előd, Ridovics Péter, Sákics Eszter, Vízi Julianna, Zöld Anikó, Szabó Gábor alkotásai sorolhatók ide. Az emberek, a tárgyak kontextusában kell azokat a műalkotásokat értelmezni, ahol az alkotó életművére, akár évtizedek óta egy sajátos motívum alkalmazása jellemző. A színek és formák ütköztetésének izgalmas találkozásából bomlik ki a művészi üzenet, ahogy Pinczehelyi Sándor, Balogh Tünde, Wágner János és Szatyor Győző művein mindez tetten érhető.

Baky Péter, Bráda Tibor, Deák Ilona, Harmati Zsófia, Horgas Karina, László Dániel, Molnár Tamás, Sándor Miklós, Véssey Gábor táblaképein a figuratív és a nonfiguratív megközelítés szinte vitatkozik egymással. Szürreális, groteszk tételek váltakoznak, felismerhető motívumok applikálódnak a szenvedélyes képeken. Mintha szeszélyes kedvében lenne az alkotó, pedig inkább sajátos logika szerint rendezi el a képi elemeket. Baumgartner Dubravko, Bükösi Kálmán, Kádár János Miklós, Németh Sára, Szabó Zsófia, Székács Zoltán és Várad Anna alkotásaiból azt olvashatjuk ki, hogy a meghitt meditáció, a tűnődés továbbra is alkotásra serkentő forrás. Az absztrakció oldott és feszes alkalmazása olyan vizuális világot teremt, amelyben egyaránt megtaláljuk a csendet és a felkavarót. Pinczehelyi Nóra installációja gazdag anyaghasználattal szinte megbújik a táblaképek között.

Különös módon a kozmikus mozdulatlanság mozgását gesztusokkal vetítik eléink azok a kompozíciók, amelyek a világ arányainak újraértelmezésével, belső sugárzásának megjelenítésével keresik alkotásaik sajátos esztétikáját. Dréher János, Nyári Zsolt, Budán Miklós Zoltán, Csizy László, Kovács Péter Balázs, Pistyur Imre, Puha Ferenc, Révész Ákos, Wróbel Péter munkái szemléltetik mindezt. Az alkotói fantázia szabad szárnyalásának vagyunk szemtanúi, amikor Varga-Amár László, ef Zámbó István és Zvolzky Zita friss, könnyed alkotásait szemléljük. Bizarr képzettársítás és tudatos komponálás jellemzi ezeket a műalkotásokat.

A termékeny három évtized után mi mást is kívánhatnánk, mint hogy nyíljon egy új, gazdag fejezet a Szalonok történetében. Legyen a közönség kedvére harmónia és diszharmonia a műveken, izznak az alkotások magasfeszültségén!

# A mintakövetés tanulságai

## Vincze Ottó tárlata

Szentendrei Képtár,  
2022. VII. 17-ig

Vincze Ottó meghosszabbított kiállítása július közepéig látható a Szentendrei Képtárban. A bemutatónak kedvezett, hogy a pandémia lecsendesedését követően, tavasszal újraindult a turistaforgalom. Ottlétemkor is tele volt a főtér kirándulókkal, miközben halk zene szólt az egyik étterem teraszáról. Sőt, megelégedéssel nyugtáztam azt is, hogy néhány érdeklődő betévedt a képtárba, ugyanis régóta tapasztalom, hogy a vernisszázs idején mindig tele vannak a termek, ám később, különösen hétköznapokon, már jóval kevesebb a látogató.

Mielőtt méltatnám az anyagot, nem árt néhány pillantást vetni Vincze Ottó közel négy évtizedes pályájának fontosabb állomásaira. Indulása az újfestészet kiteljesedésének az idejére esik, azonban ez a színes és expreszív irányzat nem befolyásolta túlságosan kifejezőmódját, talán csak annyiban, hogy készített néhány neogeós munkát, majd a concept art, a land art és az installáció felé fordult. Első kiállítását 1985-ben rendezte Szentendrén. 1987-től tagja a Vajda Lajos Stúdióknak, amelynek az ezredforduló után egy évtizedig elnöke is volt. Ez idő tájt a grafika állt érdeklődésének középpontjában. Dolgozott a Szentendrei Grafikai Műhelyben, szerepelt a Miskolci Grafikai Biennálékön. Grafikai munkásságának átfogó bemutatására azonban csak jóval később, 2015-ben került sor az *Optimalizált távkapcsolat* című tárlaton a Ferenczy Múzeum Barcsay-teremében.

Pályáján akkor történt beható változás, miután a következő évtizedben meglelte művészetének fő motívumát, a szabásmintát és a divatrajzot. Ez a felfedezés úgy történt, hogy talált édesanyja könyvei között egy 1950-es évekből való szabásmintákat, divatrajzokat tartalmazó kiadványt, és ennek számokkal, betűkkel és más jelölésekkel kiegészített ábráitól ösztönözve kezdett el nyomtatni, képeket készíteni. A művész így emlékszik erre egy interjúban: „Amikor először találkoztam anyám könyvében a szabásmintákkal, rögtön megragadták a fantáziámat. Azt kerestem, hogyan kellene ezeket a figurákat átalakítani, felnagyítani, hogy egyfajta melankóliával fűszerezett, elidegenítő, elbizonytalanító hatást keltsenek a képek. Az olasz avantgárdban találtam meg a kiindulási pontot, ám nem azt a hagyományt akartam folytatni, így átírtam az egészet a saját vizuális nyelvemre.” Talán az elmondottakhoz még annyit tehetnénk

hozzá, hogy a szürrealistáktól Cindy Shermanig többeket meghívték a kirakati próbababák, de a szabásminták felhasználása kétségtelenül Vincze leleménye. Ezek szimbolikus jelentése meghatározó a művész számára.

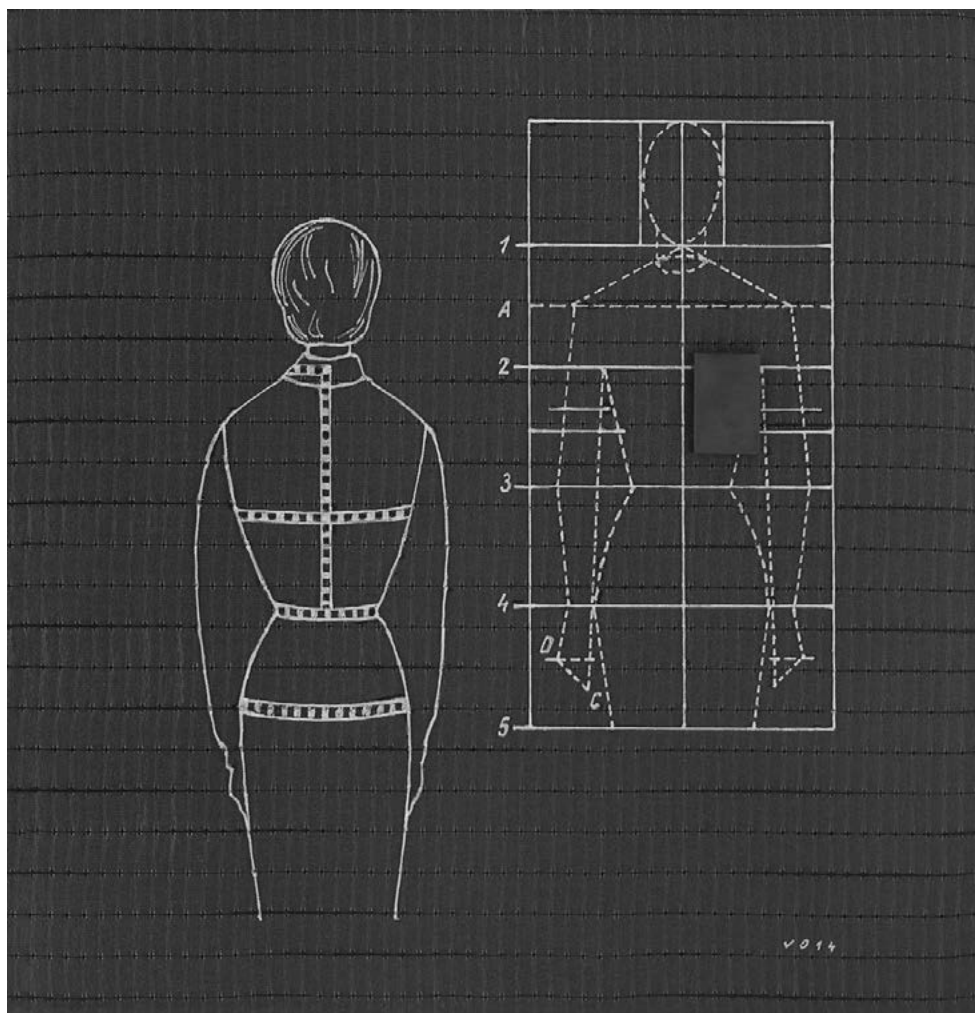
A mintakövetés hangsúlyozásával – hiszen mi másról szólnának a szabók mintái, mint az általuk kijelölt előírások, vonalak (utak) előírászerű, hű másolásáról – a korszak filozófiai és művészeti kliséinek a kritikáját fogalmazta meg némiképpen ironikusan, de közben a kor hiánygazdaságára is utal, ugyanis divatos ruhákhoz a háború után, de különösen az osztályharcos 50-es években nehéz volt hozzájutni, legfeljebb meg lehetett azokat varrni. A rendszerváltás után pedig új tartalommal gazdagodtak a munkái, a divatok túlzott hajszolásának káros voltára, a túlfogyasztás veszélyeire kezdtek figyelmeztetni. Korai példákat keresve már ez a motívum ins-

VINCZE Ottó: *Kifutó modellek VII.*, 2022, toll, akril, vászon, 30×30 cm  
A művész jóvoltából ↓





VINCZE Ottó: *Szívügyek racionalizálása*, 2014,  
géttoll, impregnált vászon,  
30×30 cm  
A művész jóvoltából



pirálta a némi konceptuális felhanggal fűszerezett *Min-takövetés I.* (1995) című nyomtatását is.

Festményeivel és képgrafikáival párhuzamosan installációkat (*Mértéktartó mozzanat*, 1997) és land art műveket (*Esőváró*, 1997) készített. Ezek legteljesebb kollektívája 2010-ben a Paksi Képtárban volt látható. Szükséges megemlíteni e témakörben az egyik legsikeresebb, külföldön is ismert alkotását, a *River-poolt* (2017). Ez a Szentendrénél a Dunában lehorgonyzott, vízben lebegő labdákra emlékeztető, bójákból álló vízi installációja már itthon is elismerést aratott, a külföldi közönség pedig úgy ismerte meg, hogy az 57. Velencei Biennáléval egy időben a Giudecca partjánál is felépítette a művész.

E bevezető után térjünk vissza a *Kifutó modellek* című kiállításához, melynek kurátora Muladi Brigitta. Az első terembe lépve szoknyákat, blúzokat, nadrágokat viselő, arc nélküli próbababákkal találkozunk. Ezeknek az új, kis méretű (30×30 cm) képeknek az a jellegzetessége, hogy nem papírra vagy festővászonra készültek, hanem különböző textilanyagokra, például fénylő, bélészerű alapra (*Rovargyűjtés*, 2018). Találkozhatunk közöttük olyanokkal is, melyek nemcsak a szocreál időszak divatját, divatrajzait, hanem diszkréten bár, de történelmi eseményeket is megidéznek. Ilyen például a *Szemle* (2018), melyen a gyakran megjelenő, arctalan női felsőtest mellett feltűnik egy apró, gombméretű, koszorúval övezett, valaha feltehetőleg katonai rangjelzőként szolgáló, ötágú csillag. Kívüle még egy másik, az *Egy könnycsepp Mária Antóniáért* című (2018) alkotás is konkrét történelmi eseményre épít.

A kiállítás jelentős részét kitevő, szabásmintákból és modellrajzokból eredeztethető alkotások mellett, mintegy a privát szférából kilépve, ellenpontként jelentős

szerepet kapnak a kozmoszra utaló térplasztikák. A kiállítóterem egyik felét ugyanis falra szerelt, fekete textíliával borított, félgömb alakú, pislákoló csillagokra emlékeztető, fénylő lyukacsokkal díszített művek uralják, a *Jövőkutatás egy privát galaxisban* című sorozat különböző méretű darabjai. A 60-as években a holdra szállítás foglalkoztatta a művészeket, gyanítom, hogy napjainkban a világegyetem iránt érdeklődők jelentős részét mindenekelőtt Stephen Hawkingnak az ősrobbanásról, a világűr tágulásáról, a fekete lyukakról és a galaxisokról szóló érdekfeszítő könyve, az *Idő rövid története* fogta meg. Hogy ez a téma mennyire népszerű a művészek körében is, mi sem bizonyítja jobban, mint a jelenleg Pécsen látható *Az űr - Alternatív kozmoszok* című tárlat. Természetesen az is elképzelhető, hogy Vincze Ottó fekete szövettel bevont, domború objektjei legalább annyira szólnak a tér szervezéséről, mint a kozmoszról.

A következő helyiséget nagyrészt a tárlatnak címet adó, némiképpen ironikus, sokdarabos *Kifutó modellek*-széria tölti ki. Itt már jelentős szerepet játszik az irónia, a kétértelműség (*Nagy felhajtás*, 2021), továbbá a groteszk megfogalmazást hangsúlyozandó, a karcsú női modellek mellett megjelennek rajtuk a túlsúlyos férfi modellek is (*Kifutó modellek VII-VIII.*, 2021-22).

A harmadik, utolsó teremben az alkotó röviden összefoglalja eddigi munkásságát: a legújabb képei (*Nincs egy rongyom*, 2022) mellett egy régebbi, művészi etalonnak is tekinthető térberendezés, a *Mértéktartó mozzanat* (1997) szerepel. A fal elé függesztett, nagy méretű férfizakót imitáló fém szabásmintából és egy eléje állított, körré hajlított, tehát használhatatlan méterrúd kettőséből álló installáció azt üzeni, hogy a művészet centivel nem mérhető.



# Ez nem személyes

**Tayler Patrick:  
Még egy sor medve...**

Damjanich János Múzeum, Szolnok,  
2022. VI. 26. – VIII. 4.

Tayler Patrick művészete – legyen szó akár tájképekről, portrékról vagy csendéletekről – oximoronokra épül. Fontos a legelején tisztázni, hogy mit jelent ez, mert az általános félreértések messzire vezetnek a lényegtől. Az oximoron nem a paradoxon szinonimája, hiába keverednek olykor közös kontextusba, mert míg előbbi egy retorikai-stilisztikai alakzat, mely egymásnak látszólag ellentmondó fogalmakat ütköztet, hogy egy összetett hangulatot közvetítsen a lehető legtömörebben, addig utóbbi vagy egy valódi ellentmondásra mutat rá különböző állítások között, vagy olyan következtetések vonhatók le belőle, melyek ellentmondanak a józan észnek, mégis igazak. Az oxi-

moron az irodalomhoz tartozik, ahol bármit lehet, a paradoxon pedig a logikához.

A *Még egy sor medve...* című szolnoki kiállítás egyik legalapvetőbb, talán mégsem legegyértelműbb oximoronja az, hogy nézni tanítja a nézőt. Ne tegyük fel a költői kérdést, miszerint hogyan végezhetnénk sikeresen egy cselekvést, amit még éppen tanulunk – tehát nem tudunk –, mert ahhoz a példabeszédekre emlékeztető mondáshoz fog vezetni, hogy „mindent meg lehet tanulni könyvekből, kivéve olvasni”. Az is közhelyes volna, ha a nézés és a látás művészetfilozófiaiag már szétírt különbségén keresztül próbálnánk közelebb jutni a cukormázas mignonok kakaókrémes szívéhez, ugyanis akkor azt hi-

TAYLER Patrick:  
*Kórus*, 2018, olaj,  
vászon, 20×30 cm  
Fotó: Dömötör Mihály  
A művész jóvoltából  
↓







↑ TAYLER Patrick: *Nem ismerheted a félelem mélységeit, amíg nem zuhan a földre egy posztered az éj sötét óráiban*, 2022, olaj, vászon, 120x145 cm  
A művész jóvoltából

hetnék, hogy az édességcsendéletek a felgyorsult világ fogyasztói társadalmát kritizálják. Taylertől azonban távol áll a szociális szerepvállalás: nem az a cél, hogy a gumimaci halmok szembesítsenek a metaforikus falánksággal, amiből aztán morális ítélet születhet a habzsoló konzumerizmus fölött.

Ha az olvasás előfeltétele a betűk ismerete, akkor talán a kompozíciók befogadását meg kell előznie a részletek, az elemek, esetleg egyenesen az ecsetvonások vizsgálata. Ez persze ellentmond a szokásnak, és a gyakorlati lehetőségeknek is – nehéz volna először közel lenni egy képhez, és csak később elhátrálni tőle, hiszen a fizikai terek nem így működnek. A leírás azonban képes rákjárásban haladni, kiválaszthatunk egy tetszőleges műanyag vadkant a *Röfipóker* (2020) című festményről, és azt mintegy igazolványkép-kivágatban nézhetjük.

Ebből több dolgot is megtudhatunk Taylerről. Először is azt, hogy pasztózan dolgozza a felületre az olajfestéket, technikájában klasszikus, még ha olyan színeket is használ, amiket a művészet nem ismert a gumiipar előtt. A malacportré tárgyát tekintve ugyanakkor popos, már-már cuki, ami bevett esztétikai regiszterként elképzelhetetlen volt a 2000-es évek előtt – a látvány után festett látvány oximoron, a tradicionális kivitelezés ütközik a modern témával. Mégsem kerül sor arra, hogy az

ellentétek kioltanák egymást, hiszen van egy néző, akiben megtörténhet a kislülés, az átcsatornázott hangulat a vásznon kívüli beteljesedése – a nevetés.

A humorról óvatosan szokás beszélni, mivel eredendően szubjektívnek tartjuk – mintha ízlésdiktátum volna megmondani valakinek, hogy mi vicces és mi nem, mivel azt a konnotációt indítja be, hogy az elvárt és elfogadható érzések intervallumát próbáljuk kijelölni számára. Ez persze, mint sok más dolog, félreértésen alapszik. Az, hogy valami humoros-e, teljesen objektív, hiszen egzakt definíciónk van a viccre – egy kiszámítható kérdésre adott váratlan válasz, ami meghökkent, ugyanakkor tét nélküli, így a tévedés belátását megkönnyebbülés követi. Természetesen nem kötelező mindenben nevetni, ami vicces, az egyéni preferenciáknak és személyes reakcióknak helye van, ám ezek nem változtatják meg a tárgy milyenségét.

Tayler festményei humorosak, mivel a módszer és a téma disszonanciájával kiváltják azt a meglepetést, ami viccé kvalifikálhatja őket, ám ez nem jelenti azt, hogy következmény nélküliek is – csak azt, hogy azok is áttevődtek a nézőre. Szükség van ugyanis némi pártatlanságra, hogy értékelni tudjuk ezt a fajta képi humort. Az a közmegegyezés, hogy a festészet halála után vagyunk, univerzálisnak mondható, mégis eltérő tölteteket hor-





doz különböző beszédhelyzetekben. Ahhoz, hogy Tayler *Macskabulija* (2022) úgy hasson, ahogy azt az esztétikai regiszter megkívánja, a nézőnek középre kell helyezkednie a két véglet között – nem sértheti meg a mém-mé avanszált rajzfilmmacska infantilizmusa, vagyis nem kérheti számon, hogy a klasszikus festészeti technikákat hogyan meri ilyen témán alkalmazni. Mintha a művészettörténet degradációjáról volna szó („Hol vannak már a németalföldi elődök fácánjai? Mikor cserélte le a vadász a puskáját bevásárlókocsira?”), és a tradíciót már megunt néző sem követelhet technikai újítást a textilábrázolás területén, újrafelfedezett absztrakciót, mindent felforgató festőgép-konstrukciót („Miért vagyunk még mindig olaj-vászon nagyhatalom, hol a mersz?”).

Semlegesnek kell lennünk a csattanóval szemben, hogy a vicc működjön, másképp elmarad a megkönnyebbülés. Ugyanez viszont nem igaz a művészre, vagy legalábbis nem mindig, hiszen bár meg kell figyelnie tárgyát, még sincs hozzáncolva a naturalizmushoz. A *Kórus* (2018) csokoládé hőemberein beszívárog a képalkotásba az expresszionizmus annak jeleként, hogy az ábrázolt tárgyak érzelmi jelentőséggel bírnak Tayler számára. Nem érdemes azonban életrajzi kontextusba helyezni a képeket, mert ha annak kiderítésére tesszük a hangsúlyt, hogy melyik családi eseményen érték ezek a benyomások, akkor a végeredmény annyira személyessé válik, hogy a humort elkezdjük (ön)íróniaként érteni.

Valószínűleg a *Nem ismerheted a félelem mélységeit, amíg nem zuhant a földre egy posztered az éj sötét óráiban* (2022) című festmény kapcsán áll fenn leginkább

annak a veszélye, hogy az egymás mellé került gyerekkori macis takarót és a tinédzserkori metálbandapla-kátokat mindkettő paródiájaként éljük meg. A paródia túlzáson alapul, külső nyomatékosítással mutat rá a belső ízléstelenségre – gúnyt űz valamiből, nem is feltétlenül ártó szándékkal, de mindenképp azzal a meggyőződéssel, hogy kívül és felette áll tárgyának, ahogy az önirónia is abból táplálkozik, hogy létezik egy jobbik én, ami bírálni képes a vétkes ént. Tayler nem túloz, hanem látvány után festi meg környezetdarabjait mint zárt univerzumokat, ahol diorámákká állnak össze a 90-es évekből ismert csokiszetelek. Ugyanannyira nevetséges a naiv kisfiú, mint a dühös tinédzser, mindkettőn szabad nevetni, de a felnőtt férfi sincs abban a helyzetben, hogy bármelyiket megtagadja – a nevetés önmagában nem elutasítás, pusztán annak jele, hogy (még vagy már) szokatlan a tárgy.

A kompozíciók felé nyitva érthető meg teljes egészében az az oximoronhálózat, amiben Tayler gondolkodik: a hol katonás rendben, hol esetlegesen egymás mellé pakolt alakoknak dramaturgiai helye van, világosan felfedezhetőek közöttük a kapcsolatok – viszonyulnak valahogy egymáshoz, interaktálnak –, de nem alkotnak narratívát. Nem áll össze egy nagy történet jelentésekkel, és talán itt fontos megkülönböztetni a betűt az ecsetvonástól. A festészetet (elsősorban) nem a logosz vezérli – sem most, sem régen. A klasszikusok és modernnek hangulati oximoronja attól nem paradoxon, hogy mindenkor stilisztikai elemekkel kommunikál. Sosem akar próza lenni.

↑  
TAYLER Patrick:  
„Minden tekintet ránk  
szegeződik”,  
2020, olaj, vászon,  
50×70 cm  
Fotó: Dömötör Mihály  
A művész jövőtából



Vedres Ági

# Budapest Upbeat

**Cedric af Geijersstam  
fotográfiái**

Főfotó Galéria,  
2022. IV. 28. – V. 2.

Cedric af Geijersstam Stockholmban született 1994-ben, és az Egyesült Királyságban folytatta tanulmányait, ahol később diplomát szerzett. A zenéhez való kapcsolódása sokkal korábbi, mint a fotográfiához. Hatéves kora óta játszik hangszereken, gitáron és klarinéton. Zenei ösztöndíjasként kórusban énekelt, jazz és filharmonikus zenekarokban is játszott, jelenleg a Solo Cedric és a Cedric and the Art Band nevű formációkban lép fel. Zenészként alkalmat nyílt más zenekarokhoz és zenészbarátaihoz kapcsolódni a fotográfián keresztül.

Fotóin legerősebben a reflexiók, az ablaküvegek tükröződései jelennek meg, így a Budai rakpart és az Erzsébet híd közötti szakaszon utazó fiatal, napszemüveges lány alakjának tükröződése a 19-es vagy a 41-es villa-

moson, háttérben a Dunán átívelő híd részlete, a vízen úszó MAHART szárnyashajóflotta. A budai oldalról látható pesti rakpart egy szelete és az a napfény, amely minden nagyváros sajátos fénye, így Budapesté is (*Elizabeth – Egy lány tükröződése a villamoson*). Egy másikon kettős tükröződés, itt két fiatal lány tűnik fel a fotón, az egyikük egyenes testtartásban, határozott léptekkel halad a járdán, kezében napszemüveget lóbál; az utca túloldalán is egy lány várakozik, aki a kamera lenscéjébe mosolyog, a kovácsoltvas ablakkal díszített és a kopott téglafallal borított épületnek dőlve (*Eszmélet*), a fotóhoz az Ivan & The Parazol *Mást vártam* című dala lehetne a kísérőszám. „Azt mondtátok, hogyha felnőtt leszel, megérted majd, ami az élethez kell. Tudok pár dolgot, de nem tőletek. És eldöntöttem rég, hogy mivé leszek.”

Cedric af  
GEIJERSSTAM:  
*Szárny csábítás*, 2021,  
30×40 cm  
A művész jóvoltából  
↓





↑  
Cedric af GEIJERSSTAM: *Elizbeth - Egy lány tükröződése a villamoson*, 2021, 50×23 cm  
A művész jóvoltából

Cedric af GEIJERSSTAM: *Férfi árnyékkal, amint átkel az úttesten*, 2021, 50×23 cm  
A művész jóvoltából  
↓



A délutáni fények hosszúra nyúlt árnyai jelennek meg „street photography” stílusban, mindez egyszerre analóg és digitális megfogalmazásban. A következő kép egy idős férfi baseballsapkával a fején, nejlonszatyorral a kezében. Hatalmas lépésekkel száguld az utca túloldalára, kihagyva a járókelőknek fenntartott zebrát. A címe *Ampelmännchen*,<sup>1</sup> vagyis a közlekedési lámpa emberalakja, aki most a zöld gyalogos alakját jeleníti meg. A fotó háttérét egy Mercedes Conecto G 2 csuklós autóbusz tölti ki RVY-705-ös rendszámmal, amelynek mozgását pontosan követhetjük online is. Az utcán átkelő alak árnyképe kirajzolódik a betonon, pontos mása a közlekedési lámpa szignáljának, és újra csak felsejlenek Budapest nappali szűrt fényei (*Férfi árnyékkal, amint átkel az úttesten*).

A fekete-fehér fotók közül kiemelkedik egy színesen izzó, szürreális darab, Wanda Martin és a DÜSK Budapest pop up partyján<sup>2</sup> a LAVOR Collective Art Salon kádjában égő vörösben elmerülő nőalak, aki a *Lovers On The Run* uniszex kollekciójának egyik darabját viseli. Annak ellenére, hogy a fiatal nőalak vörös színű műbőr kabátot visel a szalon kádjában, és úgy fekszik benne, akárha meztelenül tenné mindezt, a fotó címe is erre utal: *Száraz csábítás*. A női vonzerő még felöltözve is hatással van a nézőre, a szempár, amely ránk néz, szexualitással teli, mondjuk úgy, kádba hívogató.

Cedric af Geijersstam fotói frissek, pozitív töltésűek, de ugyanannyira érzékenyek, sőt néhol egészen a romantikusság irányába hajlanak. A zenészek számára, akik nemcsak egyféle művészeti ágban mutatják be vagy





↑  
Cedric af  
GEIJERSSTAM:  
Maszkos lányok, 2020,  
28,7×42 cm  
A művész jóvoltából

fejezik ki szenzitivitásukat az általuk érzékelt valóságban, a fotográfia komponálás, egyfajta mindennapi zeneszerzés. A fekete-fehér fotókban való gondolkodás is ritmusra, ütemekre, szünetekre és ívekre fordítható át, értelmezhető alkotási folyamat. Ezek a friss, levegővel teli fotográfiák nem egyszerűen „fiatalosan trendik”, hanem zenei felütéssel vegyes, felhőtlenül könnyed poplifestyle képviselői is egyúttal.

Ez év márciusában jelent meg egy cikk a Boston Globe online hasábjain, amely arról számol be,<sup>3</sup> hogy Charles Daniels, 79 éves fotográfus több mint háromezer tekercs filmet fotózott el, melyeket a mai napig nem hívtak elő. A negatívokat cipzáras nejlontasakokban tartja a hűtőszekrényében. A fotók negatívjain olyan zenei nagyságok szerepelnek, mint Rod Stewart, akit turnéja során fényképezett. Danielsnek fotósként rendkívüli lehetősége adódott, hogy számos olyan zenekart fényképezzen, amelyek később közismertekké váltak, képei a „zenei történelem” részei lettek, kivételesen ritka ablakot nyitva az 1960-as évek végére, amikor az Egyesült Államok

egyik első rock helyszíne, a legendás Boston Tea Party segítette elindítani a Led Zeppelin, a The Who, a Faces és más együttesek karrierjét. Fundraising kampányt is indítottak a több mint háromezer tekercs 35 milliméteres és középformátumú, még nem kidolgozott film előhívására. Eddig soha nem látott fotókat rejthetnek a negatívok, valószínűsíthetően a Rolling Stones, a Led Zeppelin, a The Allman Brothers Band, a Velvet Underground, a Jeff Beck Group és Jimmi Hendrix felvételeit. Cedricnek azt kívánom, hogy több ezer negatívot fotózzon el a most még kezdő és befutott zenészekről, koncertzenekarokról és énekesekről.

1 A közlekedési lámpa emberalakját 1969-ben vezették be Kelet-Berlinben az Unter den Linden és a Friedrichstrasse kereszteződésben Karl Peglau 1961-es terve után többéves műszaki, tudományos és állami vizsgáztatást követően. Az 1990-es újraegyesítés után az egykori NDK területén a keleti jelzőlámpás embert nyugatnémetre cserélték, amelynek nyomán a lakosság tiltakozását fejezte ki. Ennek eredményeként a keletnémet és nyugatnémet városokban egyaránt a keleti közlekedési lámpákat kezdték (újra) használni.

2 Költő Nóra: *LOVE, amikor a fotókon a szeretet sokszínűsége a lényeg. Hegedűs Dóra divattervezővel és Martin Wanda fotográfussal beszélgettünk.* 2022. 03. 17. <https://welovebudapest.com/cikk/2022/3/17/latnivalok-es-kultura-love-amikor-a-fotokon-a-szeretet-sokszinusege-a-lyenyeg-hegedus-dora-divattervezovel-es-martin-wanda-fotografussal-beszeltunk>

3 Malcolm Gay: *Hidden inside a Boston photographer's 3,000 rolls of film are unseen photos of 1960-70s rock gods.* 2022. 03. 12. <https://www.bostonglobe.com/2022/03/12/arts/hidden-inside-boston-photographers-3000-rolls-film-are-unseen-photos-1960s-70s-rock-gods/>

# MAJD MÁSHOL, MAJD MÁSKOR

ÉPÍTÉSZET ÉS MŰVÉSZET

Csoportos kortársészszer-  
és képzőművészeti kiállítás

2022. 08. 03.

2022. 09. 10.

Fotó: Horányi Kinga: QuarantineSet, 2020

ÚjMűhely Galéria  
Szentendre, Fő tér 20.



Farkas Zsuzsa

# Nagy Sándor 150

## A Gödöllői Múzeumi Füzetek új darabja

Szerk. Óriné Nagy Cecília –  
Dr. Czeglédi Noémi

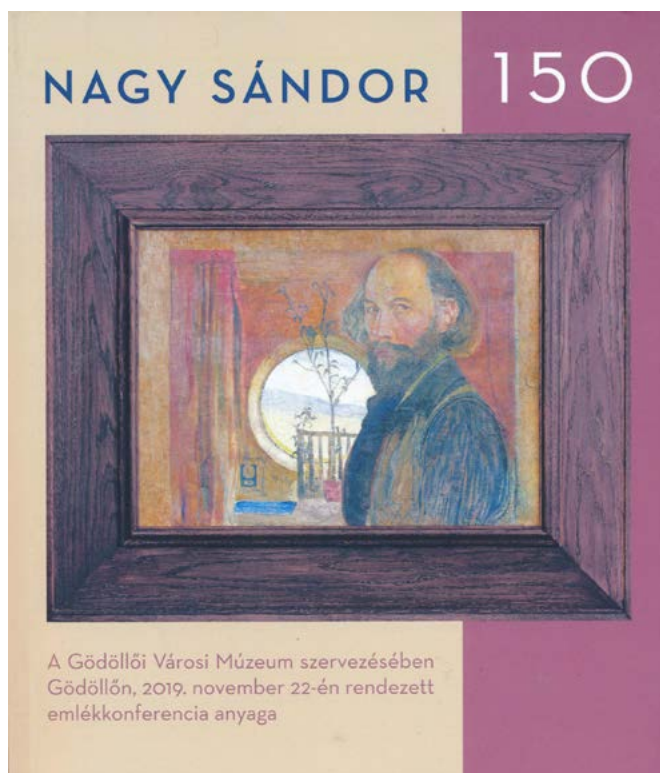
Gödöllői Városi Múzeum,  
2021, 299 oldal

A gödöllői múzeum a helytörténet, az irodalomtörténet és a textilművészet tárgyában ad ki könyveket, füzeteket, és mellette önálló kiállítási katalógusokat jelentet meg. A *Gödöllői Múzeumi Füzetek* legújabb, 19. darabja a 2019-ben megrendezett emlékkonferencia anyagának gyűjteménye. A 300 példányban megjelent könyv digitálisan is olvasható, letölthető a múzeum honlapjáról. A hosszú életű Nagy Sándor (Németbánya, 1869 – Gödöllő, 1950), a szecessziós gödöllői művésztelepen grafikai és iparművészeti munkáival vált jelentős művésszé. Az Óriné Nagy Cecília által megírt részletes életrajz után a monográfus Gellér Katalin írásával kezdődik a tanulmányok sora, amely *A „filozófus” és az „életreformer”* címet viseli, és amelyben a korszak szellemi áramlatainak a művész életművére gyakorolt hatását, tükröződését kutatja a szerző. Ezt a hosszabb tanulmányt tizennégy rövidebb követi.

Nézzük a témákat: a „fantáziás műtyürek” – a művész néprajzi gyűjtései, kapcsolata a cserkészekkel és az Ady-illusztrációkkal – elvezetnek az általa készített ex librisek vizsgálatáig. A japán babákat Nagy Sándor leányáról, Pintyőről készült rajzok között fedezhetjük fel. Az üvegablaktervek és a zászlótervek mellett Pesterzsébeten található munkáit is összegyűjtötték. A szerkesztők a művész életére és megítélésére vonatkozó nehezebb időszakot, az 1920–1945 közötti éveket sem kerülték el, pontosították az eddig megállapított tényeket, miközben számos releváns kérdést is feltettek ezzel kapcsolatban. Közéleti tevékenységének vizsgálata közben kiderült, hogy dokumentumok támasztják alá, hogy 1932-ben főtanácsos lett, ami a méltóságos cím használatára jogosította. Kiderült továbbá, hogy a Képzőművészeti Főiskolán 1934–1945 között csak óraadó tanár volt a freskó és tempera szakon.

A Gödöllőn felépített, mára ikonikussá vált, Medgyaszay István által tervezett műteremházának ismertetése kapcsán meg kell említeni, hogy az 1904–1906 között épült ikerház (a másik Belmonte Leóé) igen rossz állapotban van, 2017-ben kopogóbogarak és fenyőcincér jelenlétét ismerték fel, amely miatt évente kell az állagvédelmet megújítani.

A budapesti és gödöllői szerzőkhöz csatlakozott Szabadka és Veszprém (Nagy Sándor ott járt iskolába), sőt a Budapest-Mátyásföldön található Szent József-templom plébánosa is. Sokrétű, sokszínű anyag keletkezett, amely kiegészíti Gellér Katalinnak a *Mester, hol lakol?* című, 2003-ban a Ballasi Kiadónál megjelent monográfiáját és a Pesterzsébeten lévő üvegablakokat bemutató kötetet is (2008).



Prékopa Ágnes *„Fantáziás műtyürek”*: szörnyszelídítő stilizálás Nagy Sándor művészetében című remek írása saját korábbi, 2003-as véleményének pontosítása, módosítása. Megállapítja, hogy a „fantáziás műtyürek” (a címet maga a művész adta rajzainak) „az ornamentikatörténet legfondorlatosabb motívumai közé tartoznak, stilizált, organikus díszítményeknek tűnnek, miközben valamiféle kimondatlan, de egyértelmű fenyegetést közvetítenek a néző felé”. Példaként említi a Nemzeti Szalon üvegablakainak virágait, amelyek a művészet virágai voltak. A bal oldali alsó ívháromszögben látható, hogy a virágok gyökerei egy fekvő nőalak melléig érnek, amin apró ülő szörnycskének is láthatunk. A jobb oldali ívháromszögben lévő részt négy lábú állatként, talán kutyaként lehet azonosítani.

Érdemes elolvasni a kötetet! Reméljük, hogy a *Gödöllői Múzeumi Füzetek* további részei is olyan kutatásokat tartalmaznak majd, amelyek a helytörténet és a művésztelep gazdag, feltáratlan anyagát mutatják be színvonalasan.

Bagyó Anna

# Rakéták és tökmagok

Art Basel 2022

Bázel,  
2022. VI. 15-18.

A pandémia, az orosz-ukrán háború, a tőzsdék, a kriptovaluták hanyatlása és más gazdasági vi-szontagságok ellenére minden jel arra mutat, hogy a kortárs műkereskedelem nemcsak hogy nem torpant meg, de menetel előre. A világ vezető művé-szeti vására, az idén 52. alkalommal megrendezett Art Basel is ezt bizonyítja. Természetesen az előzmények-ből a májusi nemzetközi aukciós eredmények ismeretében már lehetett sejteni, hogy várhatóan jelentős lesz az érdeklődés és az értékesítés is. A rendezvény szak-mai napjain kisebb számú volt a személyes megjelenés, „válogatottabb” volt a közönség, a gyűjtők megfontol-tabban, körültekintőbben vásároltak, de a magas ér-tékű művek már a vásár nyitó napjain gazdára találtak.

A Svájcba történő beutazáshoz vagy a vásárra történő belépéshez idén, a tavalyi nagy szigorúsággal szemben már nem követeltek oltási igazolást vagy tesztet, és a maszkviselés sem volt jellemző a kiállítás területén. Vi-szont a koronavírus-járvány okozta nemzetközi utazási korlátozások következtében az ázsiaiak, főleg a kínai-ak, elmaradoztak a rendezvényről. Persze ez egyálta-lán nem jelenti azt, hogy a piacon kívülre rekedtek és különböző más csatornákon, online nem szerezték vol-na be a kívánt műtárgyakat, foglalásokat még a vásárt megelőzően vagy ott helyben. Optimista, bizakodó, a mederbe történő lassú, de biztos visszatérés hangulata lengte be a vásárt és az idén kissé visszafogottabb, tár-sasági kísérőprogramokat.

Art Basel, 2022,  
Galériák-szekció,  
Hauser & Wirth  
(Zürich, New York,  
London) standja  
↓







↑  
 Art Basel 2022,  
 Galériák-szekció,  
 carlier/gebauer  
 Galéria (Berlin)  
 standja

A részt vevő galériák száma már a Covid előtti érdeklődést is elérte, ez alkalommal 289 kiállító szerepelt a vásáron a Messe Basel két kiállítási csarnokában. Jellemző volt a műfajok sokfélesége; a figuratív művek mellett az absztrakt művészetet is szép számmal képviselték. A modern és az ismert kortárs művészek mellett a fiatalabb generáció is szerepelt, akár 10 ezer euró/dollár alatti összegért is szert lehetett tenni műtárgyra. Természetesen a magasabb, a több százezer vagy az egymillió fölötti értékű műtárgyakat illetően sem volt hiány a galériák kínálatában, sőt többen közülük már a vásár első napján vevőre találtak. A legmagasabb összegért, 40 millió dollárért a francia-amerikai művésznő, Louise Bourgeois *Pók* (Spider) című, 1996-ban készült bronzszobra kelt el. A vétel a több városban is galériát működtető Hauser & Wirth Galéria standján valósult meg, a vásárló kiléte egyelőre ismeretlen. Érdekes módon a gigantikus méretű szobor, melynek egy példánya mások mellett a londoni Tate Modern előtt is ágaskodik, mérete ellenére a galéria-szektorban, a standon és a nem az *Unlimited* szekcióban került bemutatásra. A kimagasló összegnél persze kevesebért is kínáltak értékesítésre más műveket. Például a New York-i bázisú, de ma már több városban is galériát működtető David Zwirner Galéria a kubai-amerikai művész, Felix Gonzalez-Torres 22 fényfűzérből álló, 1992-ben készült, *Névtelen* (Tim Hotel) című installációjáért 12,5 millió dollárt fizettek ki. De más művészek művei is gazdára találtak egymillió fölötti, például a dél-afrikai származású, de Hollandiában élő Marlene Dumas munkája, az amerikai Alice Neel *Elizabeth* (1984) című műve vagy a német művész, a lipcsei iskola jeles képviselője, Neo Rauch festménye is új gyűjteménybe került.

A művészeti-műkereskedelmi szintéren nagy érdeklődés övezi az afroamerikai, afrikai vagy a diaszpórában élő afrikai művészeket. Ezt bizonyítja többek között a somáliai-francia galériás, Mariane Ibrahim (Chicago, Párizs) kínálata is, aki igen nagy sikerrel szerepelt a vásáron. Szintén érdeklődésre tett szert a francia feminista, Laure Prouvost munkája a berlini carlier | gebauer Galéria kiállításán. Az üvegből készült, működő szökőkutat női kelekből elágazó, többkarú polip alkotta. A nem helyettesíthető tokenek vagy NFT-k is jelentős számban szerepeltek az Art Baselen, a világ vezető kortárs művészeti vására is felkarolta a digitális eszközök világát.

A galériák mellett, ahogy korábban is, ez alkalommal is szerepeltek más szekciók. A *Statements*-szekcióban fiatal (1983–1990 között született), feltörekvő művészek kaptak lehetőséget egyéni kiállítások keretében. Humorral ötvözött, az új technológiák közreműködésével, hagyományos és ipari anyagokból készült műveket mutattak be, hogy véleményt alkossanak korunk bonyolult világáról. A precízen kurált *Features*-szekció standjain a 20. és a 21. század művészeinek munkáit tárták a közönség elé. Az *Edition*-szekcióban galériák és kiadók mutattak be nyomatokat és sokszorosított grafikákat. Külön fotószekció az idén nem kapott helyet a vásáron.

Az Art Basel Unlimited a vásáron részt vevő galériák részére biztosított a hagyományos standokon kívüli kiállítási lehetőséget. Ennek keretében 70 monumentális szobor, installáció, videóinstalláció, nagy méretű festmény, fotósorozat és performansz volt látható. A program koncepcióját Giovanni Carmine, a Kunst Halle Sankt Gallen kurátora állította össze. A közönséget mindjárt a bejáratnál az amerikai Andrea Zittel sajátkezüleg, ter-



Art Basel 2022,  
Statements-  
szekció, Bureau  
Galéria standja,  
Brandon NDIKE  
alkotása  
←



Art Basel, 2022,  
Feature-szekció,  
Ceysson &  
Bénétière Galéria  
(New York, Genf)  
standja  
←

mészetes anyagokból készített, két évtizedet felölelő, négy évszakra tervezett ruhakollekciója fogadta. A sivatagba (Mojave Desert, Kalifornia) kivonult, önálló életet folytató művész installációja a *Személyi egyenruha A-Z - 2. évtized: 2003. ősz/tél - 2013. tavasz/nyár* címet viselte. Igen előkelő helyre, a kiállítási csarnok közepére került a szlovák művész, Stano Filko 2006-ban készült, monumentális, több elemet is tartalmazó installációja. A hatalmas, színes léggömb mellett egy hosszú csőlétra és a mennyezetet súroló rakéta kápráztatta a közönséget. Az ismert holland művész, Folkert de Jong *A lövöldözés... július 1* (2006) című, rózsaszín és világoskék színű, hungarocellból faragott, gigantikus, figuratív installációja a 2006-os bagdadi Sadr City piacán történt öngyilkos merényletre (amely 77 ember halálát okozta) tesz utalást, ironikusan egyesítve a régi mesterek stílusát egy adag hátborzongással.

Az Art Basel szekciójaként, de a vásár területén kívül, a Parcours keretében a város régi és új részein – akár egészen szokatlan helyszíneken, asztalosműhelyben, irodaházban, garázsban, templomtérben – tűntek fel installációk, videómunkák. Például a König Galerie (Bécs, Berlin, London, Szöul) képviselőjében a mexikói művész, Bosco Sodi *Tabula Rasa* (2021-22) című szabadtéri, agyaggyolyókból álló installációja az egyik templomtérben várta a közönséget. A golyóknak nemcsak az anyaga került Bázélbe Mexikó egyik régiójából, de a vele együtt szereplő kukorica-, tök- és babmagok is. A kiállítás ideje alatt a látogatókat felkérték, hogy a maggolyókat vigyék haza, és ültessék el a kertjükben. A művész a természetes körforgásra és a növényfajok együttélésére, egymásra utaltságára hívta fel a figyelmet.



Boros Lili

# A nyugati gondolkodás kritikája

**Still Present!**  
**12. Berlin Biennale**

Berlin,  
2022. VI. 11. – IX. 18.

Az 1998-ban újtára indított Berlin Biennale alapvető célja, hogy kétévente más-más kurátorral, több helyszínen megvalósítva a műtárgypiactól független, kísérleti formákat ajánljon, és dialógust teremtsen különböző területeket képviselő emberek között. A biennálé a legtöbb esetben egy nemzetközi szintén jól csengő „nevet” választott: a 7. kiadásnak például a művész Artur Żmijewski volt a kurátora (a sztárkurátor Joanna Warszaval és az orosz Vojna csoporttal együtt). A „recept” most sem nagyon változott: a nemzetközi zsűri, melyben művészek is helyet kaptak, idén is művészt, a francia-algériai Kader Attiát kérte fel a főkuratori teendők ellátására. A biennálé mintha igazodott volna a vele majdnem egy időben zajló kasseli documenta 15 kurátorválasztási politikájához és kiál-

ítási koncepciójához; a kollaboráció, a dekolonizáció, a klímaválság fontos témáit tűzte zászlajára. Más szavakkal: a 70 művész közreműködésével, hat berlini helyszínen megvalósuló *Still Present!* című kiállítás középpontjában a dekolonizáció és ökokatasztrófa felől szemlélt kapitalizmus áll. A kollaboráció és a többnézőpontúság érdekében Attia nőkből álló nemzetközi kurátorcsoporttal dolgozott együtt (Ana Teixeira Pinto, Do Tuong Linh, Marie Helene Pereira, Noam Segal és Rasha Salti). A nyugati gondolkodás kritikájának szempontjából a biennálé inkább a documenta 15 szatellit-eseményének tűnik, kasseli „testvérénél” azonban jóval inkább illeszkedik – az intézményesített keretek pontos betartásával – a kortárs művészeti kiállítások konvencionális formáihoz.

Sammy BALOJI:  
...and to those North  
Sea waves whispering  
sunken stories (II),  
2021, Akademie  
der Künste,  
Hanseatenweg  
Fotó: Szigethy Anna  
HUNGART © 2022  
→



Kader Attia multikulturális tapasztalatai és a keveredő hagyományokkal, többnemzetiségű közösségekkel foglalkozó művészeti praxisa (lásd például *The Postcolonial Body* című munkáját és a *La Colonie* párizsi helyszín 2016-os megalapítását) biztosította, hogy Berlinben hangsúlyos legyen a marginalizált csoportok szempontjainak bemutatása és egyáltalán a dekoloniális elméletek alapvetése, a nyugati dominancia megkérdőjelezése, a modernizmus- és imperializmuskritika. Attia a mai helyzet kialakulásáért a nyugati modernizmus mítoszát, a fehér ember végül önpusztításhoz vezető, felsőbbrendűségébe vetett hitét okolja.<sup>1</sup> A modernitásnak az emberiség ellen elkövetett, a rabszolgatartástól a gyarmatosításig tartó bűnsorozatának értelmezéséhez Attia a *jóvátétel* (*Wiedergutmachung*) és a *seb* fogalmait az egyéni és közösségi trauma metaforájaként használja annak érdekében, hogy nyilvánvalóvá tegye: a „mások” alsóbbrendűségének fenntartásán alapuló, a fasizmus csíráit is magába foglaló modern kapitalizmus okozta sebek nem eltüntethetők, ezért azok önmaguk manifesztációjaként értelmezhetők. Attia nem csupán kizsákmányolt országokból érkező kiállítókat mutat be, de elméleti bázisának alapjait is az algériai pszichoanalitikusra, Karima Lazalira vagy Rolando Vázquez dekolonialista tudósra hivatkozva fekteti le.<sup>2</sup> Utóbbi a gyarmatosító locusának absztrakciójában rejlő erőt tudatosítja, azt, hogy a hegemon helyzetben lévők nem nevezik meg magukat, hegemonizálják a birtokukban lévő diszkurzív teret. A történész Roxanne Dunbar-Ortiz pedig a fehér amerikaiak bevándorlóktól való félelmére irányítja a figyelmet, jóllehet maguk is bevándorlók leszármazottjai, és az őslakosoktól eltulajdonított területen élnek.<sup>3</sup> Attia mindezt a közösségi oldalak algoritmikus irányításával, (ön)kontrolljával köti össze. *We must remain present!* – deklarálja a főkurátor, megjelölve így a művészet szerepét is e folyamatban: a művészet képes a figyelem visszaszerzésére, jelenünk megélésére.

A documenta megnyitónapjait az antiszemitizmus-botrány és az izraeli művészek alulreprezentálásnak kritiká-

ja kísérte. Attia és csapata azonban körültekintőbb volt a ruangrupánál; a több nézőpontúságra valóban odafigyeltek. Így a palesztin-amerikai Basel Abbas-Ruanne Abou-Rahme-művészdúó, az izraeli születésű Dana Levy és a Forensic Architecture csoport (az izraeli építész, Eyal Weizman részvételével) a palesztin-izraeli konfliktussal foglalkozik. A palesztin páros *On Shining Star Testify* című, háromcsatornás videója a 2014-ben izraeli katonák által agyonlőtt, 14 éves palesztin fiú, Yusuf Shawamreh halálát helyezi középpontba, aki az izraeli hadsereg által emelt falat kísérelte meg átlépni azért, hogy ehető növényt gyűjtsön. A transzkulturális örökséggel bíró Dana Levy pedig a palesztin-izraeli területkonfliktusokat az ökoválsághoz kapcsolja. *Erasing the Green* (2021-22) című munkáját az elfoglalt palesztin területek pusztulásának és a Green Line eltörlésének szenteli, annak a rendszernek, amely az ember és természet ellenében működik. A növényvilág, különböző fajok európai meghonosítása már több ízben volt bizonyítottan alkalmas a kolonializmus folyamatainak a vizsgálatára (például a Manifesta 12-n Palermóban). Berlinből a természet kizsákmányolásáról és tulajdonlásáról szóló téma sem hiányozhatott, mely értelmezhető úgy is, mint kurrens és megoldatlan probléma vagy mint jól kipróbált kuratori sorvezető.

A biennálé megszokott helyszínei közül csupán a Wilhelmstrassén lévő üzlethelyiség szerény projektterré alakítása jelentette az intézményi keretek közül való kilépést. A *Dekoloniale Memory / Culture in the City* pilotprojekt a (poszt)koloniális hatásnak a jelenre, a nagyvárosra és intézményei fizikai tereire való azonosítással foglalkozik (a Berlin Postkolonial e. V., Each One Teach One e. V, Initiative Schwarze Menschen in Deutschland és a Stadtmuseum Berlin Foundation közös projektje). A *Still Present!* két helyszínen tartalmaz történeti anyagot. A KW Kortárművészeti Intézetben a drezdai Archiv der Avantgarden – Egidio Marzona (AdA) gyűjteményéből álló dokumentumválogatás, a Pariser Platz-i Akademie der Künsteben Emil Nolde és Karl Schmidt-Rottluf két



Đào Châu HẢI:  
*Ballad of the East  
Sea*, 2010, Akademie  
der Künste,  
Hanseatenweg  
Fotó: Szigethy Anna  
HUNGART © 2022

←





↑  
 DAAR – Sandi HILAL  
 és Alessandro  
 PATTI: *Entity of  
 Decolonization –  
 Borgo Rizza*, 2022,  
 Akademie der Künste,  
 Hanseatenweg  
 Fotó: Szigethy Anna  
 HUNGART © 2022

festménye, valamint katolikus területekről származó fa Krisztusok jelentik a történeti tárgyak gerincét. Marzona az 1960-as évektől kezdve gyűjtött tárgyakat és dokumentumokat, később avantgárd műveket. A gyűjtemény politikai és aktivista kiadványai kerültek a KW háborúban megerőszkolt nőkket (Ariella Aïsha Azonlay) és a dekolonialista feminizmussal foglalkozó kiállítási egységbe, melyek folyóiratokon, plakátokon, röplapokon keresztül utalnak a 20. század erőszakos eseményeire. Így – többek között – az avantgárd, futurista-fasiszta folyóirat, a *Noi*, a *rivista d'art*, a *Frieden für Vietnam*, a Fekete Párducok polgárjogi mozgalmát támogató *Rot Front*, a náci Németország *Der Braune Reiter* című kiadványai vagy a feminista és gaykultúrát támogató, amerikai underground, *The East Village Other* című újság egyik lapja segítségével rajzolódik ki a kolonializmus, a fasiszmus és az imperializmus közötti kapcsolatokat felszínre hozó narratíva. Ugyanebben a kiállítási részben kapott helyet több művész, köztük a Jean-Jacques Lebel által készített, hatalmas léptékű, kollektív alkotás, a *Grand tableaux antifasciste collectif* (1960), az Algériai Nemzeti Front aktivistája 1960-as halálának emlékműve.

A DAAR – Sandi Hilal és Alessandro Patti *Entity of Decolonization – Borgo Rizza* (2022) című munkája a fasiszta, koloniális építészetet helyezi a középpontba az 1940-ben épült, szicíliai Borgo Rizza település főépületének a líbiai, szomáliai és etiópiai gyarmatok modernizáló

szándékú várostervezésében is használt homlokzati típusával. Az alkotók az épülethomlokzatot méretarányos térbeli elemmé alakították egy diszkurzív tér létrehozása érdekében, ahol a résztvevő a koloniális múlttól tud gondolkodni. A vietnámi szobrász, Đào Châu Hải *Ballad of the East Sea* (2010) vékony lemezekből összeállított, stilizált tenger- vagy óceánhullámai a területkonfliktusokból fakadó veszély és erőszak érzését generálják, a vaslemezek az iparosításra utalnak. Imani Jacqueline Brown (Egyesült Királyság / Egyesült Államok) *What remains at the end of the earth?* (2022) című videóanimációjának anyagát Louisiana erősen iparosított tengerparti környezetéről készítette – különböző adatbázisokból származó adatokat, térképeket is feldolgozva. A Berlin-Lichtenbergben található Stasi épületének egy öltözőszekrényében Omer Fast *A Place Which is Ripe* (2020) című munkája három mobiltelefonon játszotta le a figyelőkamerák szerepéről és szükségességéről megkérdézett londoni rendőrök gondolatait. E néhány mű említéséből is látható, hogy a kiállítási anyag a „Hogyan formálható egy dekoloniális ökológia?” „Milyen szerepet játszanak a nem nyugati feministák a történeti narratívák újraalkalmazásával?” kérdések megválaszolásához egy koherens, a dekoloniális művészetközvetítés kérdéseire is figyelő, ugyanakkor kevésbé újszerű, intézményi keretek között tartott, konvencionális kurátori szemlélethez vezet.

1 Lásd a kurátor tanulmányát a biennálé katalógusában. Kader Attia: *Still Present! Introduction*. In *Still Present! Berlin Biennale for Contemporary Art*. Kunst-Werke Berlin e. V., Berlin, 2022, 20–42.

2 Az idézett könyvek: Karima Lazali: *Colonial Trauma*. Cambridge, 2021. Ford. Smith, B. Matthew, valamint Rolando Vázquez: *Vistas of Modernity: Decolonial Aesthetics and the End of Contemporary*, Prinsenbeek, 2020.

3 Roxanne Dunbar-Ortiz: *Not „a Nation of Immigrants”: Settler Colonialism, White Supremacy, and a History of Erasure and Exclusion*. Boston, 2021.







## Miskolc

**Miskolci Galéria, Rákóczi-ház**  
(Rákóczi u. 2.)  
Pető János  
V. 26. – VIII. 14.  
Billufeszt 2021  
VI. 2. – VIII. 21.  
A miskolci művésztelep története (1952–1980)  
VI. 9. – VIII. 21.  
Alapítás – A város helyének szelleme  
VI. 25. – IX. 18.  
**Miskolci Galéria, Feledy-ház**  
(Deák tér 3.)  
Kissné Fábiani Katalin  
IV. 16. – IX. 9.  
Feledy Gyula  
2023. I. 28-ig

## Pécs

**m21 Galéria**  
(Zsolnay-negyed)  
Az új – Alternatív kozmoszok  
V. 28. – VIII. 28.  
**Nádor Galéria**  
(Széchenyi tér 15.)  
Update / Frissítés  
VII. 14. – VIII. 12.  
**Janus Pannonius Múzeum – Modern Magyar Képtár**  
(Papnövelde u. 5.)  
Lantos Ferenc  
X. 30-ig  
Radnai Endre műgyűjteménye  
IV. 30. – IX. 4.

## Szeged

**REÖK-palota**  
(Magyar Ede tér 2.)  
XIX. Táblaképfestészeti Biennálé  
VI. 18. – VII. 17.

## Szentendre

**Ferenczy Múzeum**  
(Kossuth Lajos u. 5.)  
Vas István  
VI. 24. – IX. 25.  
**MűvészetMalom**  
(Bogdányi út 32.)  
Puklus Péter  
IV. 15. – VII. 24.  
**Czóbel Múzeum**  
(Templom tér 1.)  
Modok Mária és Czóbel Béla  
X. 30-ig  
**Szentendrei Képtár**  
(Fő tér 2-5.)  
Vincze Ottó  
IV. 10. – VII. 17.  
**Kmetty Múzeum**  
(Fő tér 21.)  
Kmetty János  
XI. 13-ig  
**Vajda Múzeum**  
(Hunyadi utca 1.)  
Deim Balázs  
VI. 18. – IX. 11.  
**MANK Galéria**  
(Bogdányi utca. 51.)  
Sodrás  
VI. 15. – VIII. 27.  
**Újműhely Galéria**  
(Fő tér 20.)  
Kortárs ön/arcképek  
VI. 24. – VII. 30.  
Majd máshol, majd máskor  
VIII. 3. – IX. 10.

## Székesfehérvár

**Pelikán Galéria**  
(Kossuth Lajos u. 15.)  
Tábori Csaba  
VII. 1-22.  
Revák István  
VIII. 19. – IX. 9.

**Városi Képtár, Deák Gyűjtemény**  
(Oskola u. 10.)  
Mentett értékek 2.2  
VI. 25. – VII. 31.  
A modell  
VII. 31-ig  
**Szent István Király Múzeum, Csók István Képtár**  
(Bartók Béla tér 1.)  
Top\_Os csoport  
VI. 10. – IX. 25.

## Szolnok

**Damjanich János Múzeum**  
(Kossuth tér 4.)  
Patrick Tayler  
VI. 25. – VIII. 7.  
Simon Ferenc  
VI. 30. – VIII. 28.  
Vaszary János  
VIII. 11. – X. 9.  
**Szolnoki Galéria**  
(Templom út 2.)  
Gyulai Líviusz  
VII. 14. – X. 2.

## Törökbálint

**Gallery MAX**  
(Tópark u. 1.)  
Ssh! – Graffiti. Streetart. Kortárs.  
VII. 21. – IX. 20.

## Veszprém

**Csikász Galéria**  
(Vár u. 17.)  
Károlyi Zsigmond és a „Monokróom felsőosztály”  
V. 28. – VIII. 31.  
**Modern Képtár, Vass László Gyűjtemény**  
(Vár u. 3-7.)  
Károlyi Zsigmond és a „Monokróom felsőosztály”  
V. 28. – VIII. 31.  
**Dubniczay-palota**  
(Vár utca 29.)  
Négy-szög  
VI. 25. – IX. 22.

## AUSZTRIA

**Bécs**  
Ai Weiwei  
Albertina Modern, IX. 4-ig  
A háború borzalmai. Goya és a jelen  
Albertina, VIII. 21-ig  
id. Lucas Cranach – a kezdetek  
Kunsthistorisches Museum, X. 16-ig  
Ahol fúj a szél  
Kunsthau, VIII. 28-ig  
Ellenálló Műzsák  
Kunsthalle, IX. 4-ig  
Alfred Kubin  
Leopold Museum, VII. 24-ig  
Együttműködések  
MUMOK, VII. 2. – XI. 6.  
Életközében. Realista festészet  
1850–1950  
Oberes Belvedere, XI. 1-ig  
Rebecca Warren  
Belvedere 21, VII. 15. – X. 16.  
Óceánok  
Weltmuseum, I. 31-ig  
Művészet a metaverzumból  
MAK, IX. 25-ig  
N. Beloufa  
Secession, IX. 4-ig  
Fény a sötétben. Atelier Van Lieshout  
Galerie Krinzinger, VIII. 27-ig  
**Graz**  
A pop-art amazonjai  
Kunsthau, VIII. 21-ig  
Paul Neagu  
Neue Galerie, IX. 25-ig

## BELGIUM

**Brüsszel**  
Marat halála  
Musée royal des Beaux-Arts,  
VIII. 7-ig

Omar Ba  
**Musée royal des Beaux-Arts,**  
VIII. 7-ig  
**Gent**  
Splendid isolation  
SMAK, IX. 18-ig

## CSEHORSZÁG

**Brünn**  
Fluxusintervenciók.  
Jiří Valoch gyűjteménye  
Moravská Galerie, X. 30-ig  
Art open  
Dům umeni, VIII. 28-ig  
**Prága**  
Fotó a posztmédia korában  
House of Photography, IX. 18-ig  
Heroinkristály. A 90-es generáció  
Dům u Kamenného zvonu, VIII. 28-ig  
Hallgasd meg a lábnymodat  
MeetFactory, IX. 11-ig

## DÁNIA

**Koppenhága**  
Haegue Yang  
SMK, VII. 31-ig  
Diane Arbus  
Humlebaek, Louisiana, VII. 31-ig

## FRANCIAORSZÁG

**Avignon**  
A vonal öröme. Matisse rajzai  
Musée Angladin, X. 9-ig  
**Párizs**  
Németország az 1920-as években  
Centre Pompidou, IX. 5-ig  
Gaudi  
Musée d'Orsay, VII. 17-ig  
Maillol  
Musée d'Orsay, VIII. 21-ig  
Toyen  
Musée d'Art Moderne de la Ville,  
VII. 24-ig  
A Napata Birodalom fáraói  
Louvre, VII. 20-ig  
Fotó és intimitás  
Le MEP, VIII. 21-ig

## GÖRÖGORSZÁG

**Athén**  
Kortárs művészet és az államvezetés  
Museum of Contemporary Art,  
X. 30-ig

## HOLLANDIA

**Amszterdam**  
Ez a mi kib...ott hátsó udvarunk  
Stedelijk Museum, IX. 4-ig  
Absztrakt parabolák  
Stedelijk Museum, VII. 1. – X. 16.  
Barbara Hepworth  
Rijksmuseum, X. 23-ig  
Andrea Canepa  
De Appel, VII. 2. – VIII. 28.  
**Hága**  
Helló, Vermeer!  
Mauritshuis, VIII. 28-ig

## HORVÁTORSZÁG

**Zágráb**  
Organ Vida nemzetközi fesztivál  
MSU, VIII. 28-ig

## LENGYELORSZÁG

**Krakó**  
Művészet és politika  
MOCAK, II. 26-ig  
**Varsó**  
A befolyásológép  
CAC U-jazdowski, XI. 6-ig  
Az este otthonalansága  
Zachęta, VII. 16. – X. 16.

## NAGY-BRITANNIA

**Liverpool**  
Radikális tájak  
Tate, IX. 4-ig  
**London**  
Szürrealizmus, határok nélkül  
Tate Modern, VIII. 29-ig  
A divat és Afrika  
V&A, VII. 2. – XII. 10.

Stonehenge  
**British Museum,** VII. 17-ig  
Raffaello  
National Gallery, VII. 31-ig  
Idónk a Földön  
Barbican Centre, VIII. 29-ig  
Munch-művek Bergenből  
Courtauld Institute, IX. 4-ig  
Afrofuturizmus  
Hayward Gallery, IX. 18-ig  
Archipenko és az olasz avantgárd  
Estorick Collection, IX. 4-ig  
Tiffany-ékszerek  
Saatchi Gallery, VIII. 19-ig  
**Oxford**  
Preraffaelita rajzok  
Ashmolean Museum, VII. 15. – XI. 27.

## NÉMETORSZÁG

**Berlin**  
Ukrainai napló  
Museum der Europäischen Kulturen,  
I. 15-ig  
Genderkérdés a klasszikus  
japán kultúrában  
Humboldt Forum, VIII. 8-ig  
Hollywood  
Museum für Fotografie, XI. 20-ig  
Egyensúly  
Hamburger Bahnhof, X. 9-ig  
Nőművészek  
Bröhan-Museum, IX. 4-ig  
**Bonn**  
Simone de Beauvoir és  
a „második nem”  
Bundeskunsthalle, X. 16-ig  
**Düsseldorf**  
Lygia Pape  
Kunstsammlung NRW, VII. 17-ig  
**Frankfurt**  
Andreas Mühe  
Städel, IX. 11-ig  
**HAMBURG**  
E. W. Nay  
Kunsthalle, VIII. 7-ig  
8. Fotótriennálé  
Kunsthalle, VIII. 28-ig  
**Kassel**  
documenta  
különböző helyszínek, IX. 25-ig  
**Köln**  
Isamu Noguchi  
Museum Ludwig, VII. 31-ig  
**Lipcse**  
Tino Sehgal  
Museum de Bildenden Künste,  
VII. 24-ig  
**München**  
Roman Ondák  
Pinakothek der Moderne, IX. 25-ig  
Éljen a pasztell!  
Alte Pinakothek, X. 23-ig  
Carsten Nicolai  
Haus der Kunst, VIII. 21-ig  
Egér a Marson  
Kunstabau, IX. 18-ig  
A lengyel szimbolizmus  
Kunsthalle-Hypo, VIII. 7-ig

## OLASZORSZÁG

**Firenze**  
Masaccio és a reneszánsz  
Uffizi, X. 23-ig  
A harcos pápa  
Uffizi, IX. 25-ig  
Donatello  
Bargello, VII. 30-ig  
**Róma**  
Tiziano: természet és szerelem  
Galleria Borghese, IX. 18-ig  
Olasz videóművészet  
Palazzo delle Esposizioni, IX. 4-ig  
Crazy. Örültség és művészet  
Chiostro del Bramante, I. 8-ig  
Mario Botta  
MAXXI, IX. 4-ig  
**Velence**  
59. Nemzetközi  
Képzőművészeti Biennálé  
Giardini és más helyszínek, XI. 24-ig  
Szürrealizmus és mágia  
Peggy Guggenheim, IX. 26-ig

Anselm Kiefer  
**Palazzo Ducale,** X. 29-ig

## ROMÁNIA

**Csikszereda**  
Azok a csodálatos nők  
Megyeháza, VII. 28-ig  
**Kolozsvár**  
Katona György  
Muzeul de Artă, VII. 17-ig  
Hogyan magyarázzunk képeket?  
Muzeul de Artă, VII. 1-17.

## SPANYOLORSZÁG

**Barcelona**  
Tetoválások  
CaixaForum, VIII. 28-ig  
A küzdelem szeizmográfjai  
MACBA, IX. 25-ig  
**Madrid**  
Az összekevert kert  
Reina Sofia, IX. 5-ig  
Alex Katz  
Museo Thyssen-Bornemisza, IX. 11-ig  
**Sevilla**  
Muntadas  
Centro Andaluz de Arte  
Contemporanea, IX. 4-ig  
**Valencia**  
Zanele Muholi  
IVAM, IX. 4-ig

## SVÁJC

**Bázel**  
Picasso – El Greco  
Kunstmuseum, IX. 25-ig  
Brice Marden  
Kunstmuseum, VIII. 28-ig  
Mondrian „fejlődése”  
Fondation Beyeler, X. 9-ig  
**Luzern**  
David Hockney  
Kunstmuseum, VII. 9. – X. 30.  
**Zürich**  
Művészet és orvoslás  
Kunsthau, VII. 17-ig  
Federico Fellini: a rajzoktól a filmig  
Kunsthau, VII. 1. – IX. 4.

## SVÉDORSZÁG

**Stockholm**  
A svéd grácia. Művészet és divat  
az 1920-as években  
Nationalmuseum, VIII. 29-ig

## SZLOVÁKIA

**Érsekújvár**  
Juraj Meliš  
Galéria E. Zmetáka, VIII. 27-ig  
**Pozsony**  
Ivan Matušik  
SNG, IX. 4-ig  
Jiří Valoch  
Gandy Gallery, VII. 28-ig  
**Rimaszombat**  
Szőke Erika: In vivo  
Mestská galéria, VII. 22-ig

## SZLOVÉNIA

**Ljubljana**  
Otholít Group  
MSUM, IX. 3-ig

# ÚjMűvészet

XXXIII. évfolyam, 7-8. szám

Kiadja az Új Művészet Alapítvány

Vezető szerkesztők

Pataki Gábor pataki.gabor@btk.mta.hu  
Rudolf Anica rudolf.anica@ujmuveszet.hu

Szerkesztők

Lóska Lajos loska.lajos@ujmuveszet.hu  
Sirbik Attila sirbik.attila@ujmuveszet.hu  
Tayler Patrick patricktayler@ujmuveszet.hu

Logotípi

Solymosi Mór

Lapterv

Stark Attila

Állandó munkatársak

Jankó Judit  
Sinkó István  
Sipos László

Fotó

Berényi Zsuzsa berenyi.zsuzsa@ujmuveszet.hu

Nyomdai munka

Grafoprodukt, Szabadka  
Felelős vezető  
Özvegy Károly

Új Művészet Online

Sirbik Attila sirbik.attila@ujmuveszet.hu

Szerkesztőségi titkár

Körmendi Krisztina info@ujmuveszet.hu

Szerkesztőség

1065 Budapest, Nagymező utca 49. II. em. 4.  
+36 70 626 2392

Terjeszti a Lapker Zrt. (1092 Budapest, Táblás utca 32.)  
és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt.  
Megrendelhető a postákon, a hírlapot kézbesítőknél, posta.hu  
WEBSHOP-ban (eshop.posta.hu), e-mailben a  
hirlapelofizetes@posta.hu címen, telefonon a 06-1-767-8262  
számon, levélben az MP Zrt. 1900 Budapest címen. Előfizethető  
továbbá az ujmuveszet.hu oldalon a Bolt menüpont alatt, valamint  
átutalással az Új Művészet Alapítvány MKB Zrt.-nél vezetett  
10300002-20337629-70073285 számú számláján.

Egy példány ára 1150 Ft

Melléklettel 1450 Ft

Előfizetés a postán augusztus 1-től

egy évre 10 800 Ft

fél évre 6390 Ft

Előfizetés a kiadónál június 1-től

egy évre 8500 Ft

fél évre 5300 Ft

A megjelent szövegek másodközlése csak az Új Művészet és  
a szerzők jóváhagyásával lehetséges.

© Új Művészet 2022, © Szerzők 2022

ujmuveszet.hu

HU ISSN 08662185

Alapító főszerkesztő

Sinkovits Péter

Tisztelt Szerzők!

Az Új Művészet csak saját névre vagy cégre kiállított számla ellenében  
tudja kifizetni a cikkeikért járó honoráriumot. Megértésüket köszönjük!

A nagy számban beérkező kérések, ajánlások és javaslatok hatékonyabb  
kezelése érdekében a szerkesztőség arra kéri az érdeklődőket,  
hogy mostantól a szerkesztőség@ujmuveszet.hu címre küldjék téma-  
javasataikat. Az ide érkező, a lap célkitűzéseivel és víziójával jól illesz-  
kedő anyagokat örömmel fogadjuk, azonban jelezni szeretnénk, hogy  
a leadás nem jelent automatikus megjelenést. A szerkesztőség csapat-  
ként, kollektíven hoz döntéseket a folyóirat vállalásai alapján. A beér-  
kező leadásokra igyekszünk a lehetőségekhez képest hamar válaszolni.

Az „Új Művészet képzőművészeti folyóirat szakmai működésének  
támogatása” program megvalósítását 2022-ben a Magyar Művészeti  
Akadémia támogatta.



↑

[Ramin HAERIZADEH - Rokni HAERIZADEH - Hesam RAHMANIAN:  
Nem várom meg, hogy ősz hajszálak és világi gondok tompítsák  
világézteimet, 2012](#)  
Fotó: Maaziar Sadr  
[A művészek jövőtéből](#)

Számunk szerzői

Áfra János költő, szerkesztő, műkritikus, a KULTer.hu alapító-főszerkesztője  
Bagyó Anna művészeti konzulens  
Balkó Dorottya művészeti menedzser  
Boros Lili művészettörténész, kurátor, az Eszterházy Károly Katolikus Egyetem docense  
Cs. Tóth János kritikus, művészeti író  
Cseh Zoltán költő, műfordító, irodalomtörténész, kritikus  
Farkas Zsuzsa művészettörténész, a Magyar Nemzeti Galéria Fotótárának vezetője  
Fülöp Tímea esztéta, elméleti szakíró  
Győrffy László képzőművész, művészeti író, a PTE Művészeti Doktori Iskola doktorjelöltje  
Hermann Veronika irodalomtörténész, kritikus, az ELTE BTK adjunktusa  
Jászberényi Sándor újságíró, költő, novellista  
Kígyós Fruzsina művészettörténész, a Ferenczy Múzeumi Centrum (Szentendre) munkatársa  
Kosinsky Richárd művészettörténész, a Kovács Gábor Művészeti Alapítvány munkatársa  
Kovács Alex esztéta  
Kőszeghy Flóra építész, képzőművész  
Maljusin Mihály képzőművész, a PTE Művészeti Doktori Iskola doktorjelöltje  
Nádudvari Noémi esztéta, a Színes Város Csoport kurátora  
Rózsa T. Endre művészeti író, a Magyar Rádió nyugalmazott főmunkatársa  
Ruzsa Dénes művészettörténész  
Szeifert Judit művészettörténész, a Magyar Nemzeti Galéria osztályvezetője  
Török Judit képzőművész, művészeti író (Olaszország)  
Vargyas Júlia művészettörténész  
Vedres Ági fotóművész, a LAVOR Collective / Art Salon munkatársa

A következő számunk tartalmából

Diploma 2022

documenta fifteen

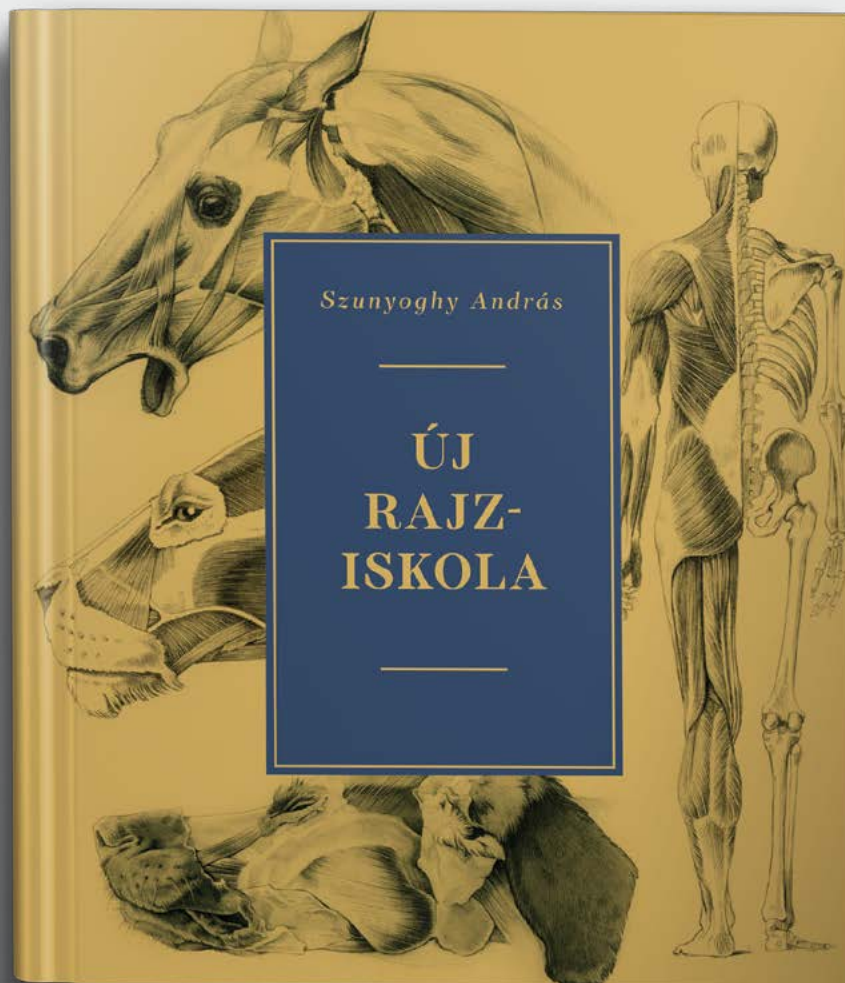
Keserü Ilona műtermében

Elméleti melléklet: Új mitológiák

nka

Nemzeti Kulturális Alap





**MMA**  
KIADÓ

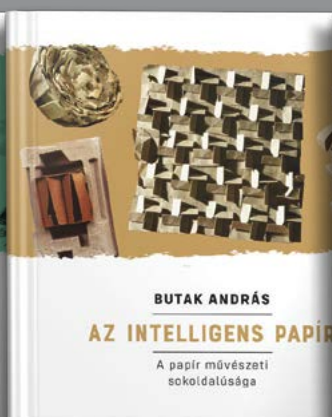
**MMA**  
MAGYAR MŰVÉSZETI  
AKADÉMIA

# *Kreatív képzőművészet*

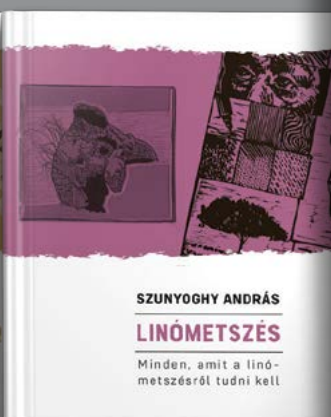
Mert mindenkinben ott lakozik  
a művész!



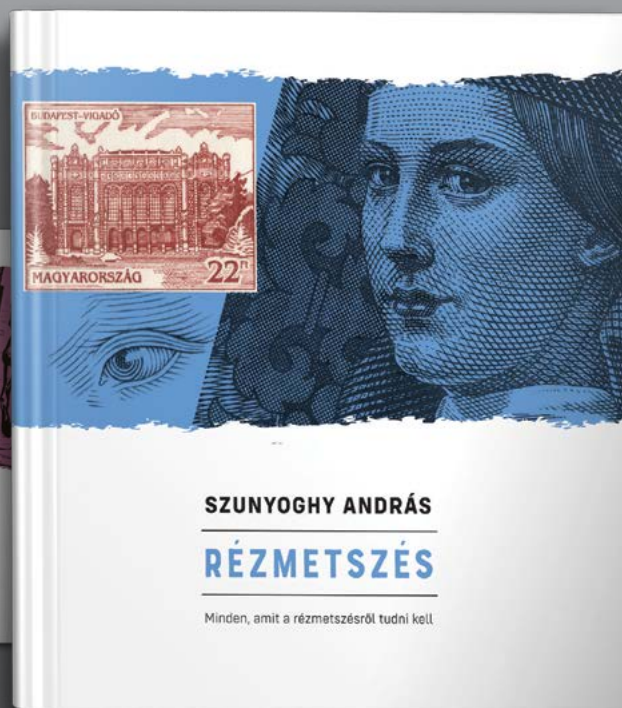
**SZUNYOGHY ANDRÁS**  
**CERUZARAJZ**  
Minden, amit a ceruza  
használatáról tudni kell



**BUTAK ANDRÁS**  
**AZ INTELLIGENS PAPIR**  
A papír művészeti  
sokoldalúsága



**SZUNYOGHY ANDRÁS**  
**LÍNOMETSZÉS**  
Minden, amit a línó-  
metszésről tudni kell



**SZUNYOGHY ANDRÁS**  
**RÉZMETSZÉS**  
Minden, amit a rézmetszésről tudni kell

A köteteket keresse a könyvesboltokban,  
vagy rendelje meg a [www.mmakiado.hu](http://www.mmakiado.hu) weboldalon!

ÖT MESTER  
AZ ANTAL-LUSZTIG  
GYŰJTEMÉNYBŐL

LATROKKÉNT TÉR ÉS IDŐ  
KERESZTJÉRE VERVE

TÓTH  
SCHAÁR  
VILT  
ORSZÁG  
KONDOR

2022. 06. 25. – 10. 09.

modem:



MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, 4026 Debrecen, Hunyadi u. 1-3., [www.modemart.hu](http://www.modemart.hu)