



**Terjesztés:**

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

Előfizetési díj:

Egy évre: 7.080,-Ft
Fél évre: 3.540,-Ft
Negyed évre: 1.770,-Ft

Előfizetési ár:

590,-Ft

Árusítási ár:

880,-Ft

Összevont szám ára:

1080,-Ft

2 Székely Katalin

A valóság válaszol □ KONCEPT KONCEPCIÓ, szemelvények

4 Tatai Erzsébet

Láthatatlan művek kiállítása □ KONCEPT KONCEPCIÓ, szemelvények

6 András Sándor

Koncept? Ötlet? Hol és kinek? □ KONCEPT KONCEPCIÓ, szemelvények

10 Simon Zsuzsa

Méhes Lóránt Zuzu, a festő □ Kiscsillag

22 Horváth Ágnes

Avantgárd perspektíva: A kettős látás Major János művészetében

28 Faludy Judit

Tarján Hédi emlékére

29 Uri Asaf

Jeruzsálem eleste

30 Antal István

Örömfilmek □ Házy Ágnes: MozgóKép kiállítás

31 Vámos Éva

A második generáció □ Találkozások két budapesti galériában

33 Vékony Délia

A múlt, a jelen és a jövő arcai □ Portraits of yesterday, today and tomorrow. Fiatal magyar művészek kiállítása

34 Ligetfalvi Gergely

Tony Cragg vs. Franz Xaver Messerschmidt

37 Katona Anikó

A dolgok árnyéka □ Az ötödik Berlin Biennále

38 Lénárd Anna

Nem túl dressy □ Bettina Rheims: Can You Find Happiness?

39 Török Adrien

Szép lányok is sírnak néha □ Bettina Rheims: Can You Find Happiness?

40 Csizsek Petra

Háború a képernyőn □ Beszélgetés Christian E. Graczával, a Robert Bosch Stiftung kultúrmenedzserével

42 Ivacs Ágnes

Alámerülés – önmagunkba □ Beszélgetés Ágenssel és Árvai Györggyel
Ágens és a Természetes Vészek Kollektíva: IPSUM – önmagadat –
Codex VI: A mennydörgés, tökéletes elme

Székely Katalin

A valóság válaszol

KONCEPT KONCEPCIÓ, szemelvények

→ Vasarely Múzeum, Budapest
 ↻ 2008. február 28 – május 31.

Rózsa Gyula, a huszadik század második felének egyik legtermékenyebb (értsd: legtöbbet publikáló) magyar műkritikusa a következőket írta 1972-ben, a „fogalmi művészet”-ről: „Hogy örülünk-e most már annak, mert a magyar kifejezést használhatba kellett venni – érthetőbben: hogy örülünk-e a fogalmi művészet hazai jelentkezésének? Azt hiszem, ez nem öröm vagy szomorúság kérdése, a fogalmi művészet van, ha úgy tetszik ‘érzelmeinktől független objektív realitás’. A fogalmi művészetet külföldön kitalálták, és nálunk is művelni kezdték, nem tehetünk mást, mint létezését tudomásul véve megpróbáljuk értékelni. Ezt az értékelést legfeljebb az akadályozza – teszi még hozzá Rózsa –, hogy a fogalmi művészet az egyetlen művészet, ami úgy van, hogy nincs...”¹

Kétségtelen, hogy a (lokális) kritika, de akár még a művészetelmélet is nehezen talál fogást a konceptuális művészetben, és nem csak azért, mert az nem (vagy nem minden esetben) produkál a szó fizikai értelmében kézzelfogható és az akadémista osztályozási rendszerbe könnyedén beleilleszthető műtárgyakat. Nem csak arról van szó ugyanis, hogy nehéz definiálni, hogy milyen kritériumok alapján kerül egy mű a „konceptuális művészet” címszó alá, hanem mintha maga a „konceptuális művészet” siklana ki bármiféle definiálási szándék alól. Elég, ha csak a konceptuális művészet magyarországi (egyébként nem túlságosan gazdag) recepciótörténetét tekintjük végig, és máris a terminusok és definíciók szövevényes útvesztőjébe bonyolódunk. Mert vagy létezik Magyarországon konceptuális művészet, vagy nem,² de még ha létezik is, egyáltalán nem biztos, hogy nem konceptnek, koncept artnak,³ vagy akár – mint fent láttuk – fogalmi művészetnek hívják, és akkor még ahhoz az igencsak lényeges ponthoz el sem jutottunk, hogy melyik szerző mit ért az adott terminus alatt.

A Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület (OSAS) szervezésében létrejött kiállítás már címében (KONCEPT KONCEPCIÓ, szemelvények) is jelzi, hogy a MAURER DÓRA és PROSEK ZOLTÁN kúrálta tárlat nem kívánja megalkotni a magyarországi konceptuális művészet megkérdőjelezhetetlen és felülbíráhatatlan kánonját, nem tud és nem is akar a teljességre törekedni. Erre a hatalmas (és egyre égetőbben szükséges) feladatra egyszerűen nem is vállalkozhatott, hiszen BEKE LÁSZLÓ nagyon találóan jegyezte meg, hogy „miközben külföldön számos monográfia, kiállítási katalógus, antológia, stb. született, Magyarországon a feldolgozás elmaradt, és csak kisebb-nagyobb cikkek, elvéve tanulmányok, katalógusközlemények, később más vonatkozású publikációkban fejezetek láttak napvilágot.”⁴

Tény, hogy a magyarországi konceptuális művészetet bemutató legfontosabb tárlatokat művészek szervezték. St. AUBY TAMÁS *Hordozható Múzeuma*,⁵ mely *A Pop Art, Conceptual Art és az Akcionizmus Magyarországon a hatvanas években* alcímet viselte, önmagában is koncept mű volt: „a műtárgylistá maga is fluxus-mű”,⁶ és a kiállítást St. Auby úgy hirdette meg, mint a „NETRAF, vagyis a Neo-Szocialista-Realista Telekommunikáció Nemzetközi Paralel Uniója Kontra Művésztörténet-hamisítók Frontja”⁷ akcióját. Maurer szintén a másik oldalról, a résztvevő szemszögéből gyűjtötte és válogatta a mostani kiállítás anyagát. Konceptiójának hátterében az a felismerés áll, melyet Maurer a kiállítás katalógusában saját magától idéz: „Major Jánosnak nem lett igaza végül is, mert a koncept art nem csak idejött, hanem itt is maradt, igazi globális paradigmaváltás volt, és azóta másképpen gondolkodunk a művészetről. A koncept art felszabadította a világ bármilyen jelenségére adható

kreatív reflexiót. A kortárs magyar művészet (szerintem) jobbik részét posztkonceptuálisnak lehet nevezni.”⁸

A KONCEPT KONCEPCIÓ, szemelvények című kiállítás legnagyobb erénye mégis az, hogy nem tesz különbséget a „klasszikus” konceptuális művészet és a neo- vagy poszt-konceptuális művészet között.⁹ A szakirodalom ugyanis a kilencvenes évek ún. neokonceptuális művészetét tárgyalva, érintőlegesen és értelemszerűen retrospektíve tekinti át a korábbi korszak konceptuális művészeti törekvéseit. Beke már az 1981-ben, szintén az óbudai Zichy-kastélyban rendezett *Kemény és Lány – Posztkonceptuális Tendenciák* című tárlat katalógusának bevezetőjében is arról beszél, hogy a kiállításon résztvevő legtöbb művész (többek között: Birkás Ákos, Erdély Miklós, Hajas Tibor, Károlyi Zsigmond vagy Pauer Gyula) „valamilyen módon... vagy felhasználja vagy túlhaladja a konceptualizmus felfogását, ugyanakkor tiszta konceptről már egyik esetben sem beszélhetünk.”¹⁰ Itt is éppen az a probléma, hogy magának a „tiszta konceptnek” a mibenléte marad kérdéses, és ezen az sem segít sokat, ha – mint Hornyik Sándor – a konceptualizmus fogalmát vezetjük be, mely arra lenne hivatott, hogy egy egységes történeti narratívába olvassa a concept art / conceptual art / post-conceptual art és neo-conceptual art jelzőkkel illetett műtárgyakat.¹¹ Ebben az esetben fennáll a veszély, hogy a művészeti jelenségek és produktumok szigorúan kronologikus, egymást követő láncolatát kaphatjuk csak meg, egymásra rakódó, de egymással nem kommunikáló, izolált rétegeket. Holott – és ez ebből a kiállításból is kiderül – a konceptuális alkotók generációi és maguk a művek is párbeszédben állnak egymással, azaz a konceptualizmus maga nem szakítható ki ily módon az időből, nem, vagy nem pozitivistá módszerekkel válhat történelemmé.

Walter Benjamin *A Német szomorújáték eredete* című tanulmányának előszavában a következőket mondja az „eredet” fogalmáról: „Az eredetnek, bár teljességgel történeti kategória, még sincs semmi közös vonása a keletkezéssel. Az eredettel kapcsolatban szó sincs a származott dolog létrejövéséről, inkább a létrejövésből és elmúlásból származóról. Az eredet a létrejövés folyamatában helyezkedik el, örvény gyanánt, és ritmikájába rántja be a keletkezés anyagát. A tényszerűnek csupasz, nyilvánvaló állagában soha nem ismerhető fel az eredet vonása, s egyedül a kettős belátás számára nyilvánul meg ritmikája. Ez a ritmika egyrészt restauráció, helyreállítás, másrészt éppen ebben befejezetlenség, le nem zártság gyanánt kíván megjelenni. Az eredet minden jelenségében meghatározottságra tesz szert az alak, melynek köntösében egy idea újra és újra egyezsége lép a történelmi világgal, míg nem befejezetten jelenik meg történetének totalitásában. Az eredet tehát

nem emelkedik ki a tényállásból, hanem ennek elő- és utótörténetét illeti.¹² A kiállítás mintha a magyarországi konceptuális művészet benjamin eredetfogalmának a megalkotására tenne kísérletet. Egyrészt evidens módon rendel egymás mellé különböző korokban készült műalkotásokat, másrészt nemzetközi kontextusba helyezi őket, „jelzesszerű nemzetközi hátteret” adva a hazai magángyűjteményekben fellelhető külföldi művekkel.

A globális konceptualizmus fogalma a legutóbbi időben jelent csak meg a művészeti gondolkodásban,¹³ és bár elkezdődött a magyar konceptuális művészet ilyen irányú értékelése,¹⁴ a magyar konceptuális művészet nemzetközi kontextusba helyezése, sőt, általában vett nemzetközi elismertsége még hagy némi kívánnivalót maga után. (Itt érdemes megjegyezni, hogy a keleti blokk országaiban, így Magyarországon is megjelenő Fluxus mozgalom mind a mai napig jelen lévő megnyilvánulásairól a Ludwig Múzeumban látható kiállítás).¹⁵ A kevés kivétel közé tartozik ANDRÁS EDIT tanulmánya az *Art after Conceptual Art* című nemzetközi tanulmánykötetben, mely a Kis Varsó művészeti tevékenysége kapcsán nem csak a magyar (és általában keleti) konceptuális művészet sajátosságait és történetét veszi sorra, hanem értelemszerű és szerves történeti összefüggésben láttatja az ezredforduló utáni és a hetvenes évek konceptuális művészetét.¹⁶ Jelen kiállítás ugyanezzel a természetességgel rendeli egymás mellé a legkülönbözőbb műveket, „a tematikus és logikai kapcsolódások felismerését a látogatóra bízva”. Így kapcsolódik össze a kiállítás tereiben és a látogató fejében többek között KONKOLY GYULA 1970-es Leninvárosi Ünnepi Hetének egyik dokumentuma: Az *Itt Jelentkezzen öt egyforma ember*¹⁷ és PAUER GYULA *Tüntetőtábla-erdeje* (1978) ERDŐDY J. ATTILA *Transzparens Transzparensével* (1994) vagy például VINCZE OTTÓ és TIMM ULRICHS manipulált csilagtérképei (1997 és 1986/91). Ebből a szempontból már mellékesnek számít, hogy a válogatás a legtöbb esetben esetlegesnek tűnik: a jobbára a hatvanas-hetvenes évek munkáira fókuszáló anyagból olyan nevek hiányoznak, mint például dr. Végh Lászlóé, és az újabb generáció konceptuális alkotói közül is számosan nem szerepelnek (például Benczúr Emese, El Hassan-Rózsa vagy Menesi Attila).

Benjamin fent említett írásában distinkciót tesz a művészetfilozófiai és a történeti megközelítés között: a művészetfilozófia egységként láttatja a történeti folyamatokat, „számára szükségszerűvé válnak a végletek, virtuálissá lesz a történelmi folyamat”.¹⁸ A kiállításon látható művek többsége, ha úgy tetszik, a konceptuális művészetnek, egy, a gyermekrajzokhoz hasonló, végpontokból kirajzolódó körvonalát adják. Ez a sokféleség nem zárja ki azt sem, hogy ne egy olyan mű (illetve műcsoport) legyen a kiállítás tengelyébe állítva, mint a (csaknem) teljes formájában most első ízben kiállított Beke-féle *Elképzelés-projekt*, és a rá érkező válaszok, mely mind keletkezési idejét (1971), mind formáját tekintve a „tisztá konceptnek” az egyik mintapéldája, s amely a fent említett körvonalrajz képzeletbeli középpontjában

helyezkedik el, azaz ideális megjelenése a konceptuális alkotói attitűdnek, amennyiben az „eredeti művet elegendő a dokumentációjával (leírásával, vázlatával, tervével) helyettesíteni; a dokumentáció egyenértékű az eredetivel; illetve a művet nem is szükséges megvalósítani.”¹⁹ A egyik ilyen műalkotás Major János idézett konceptje, mely a konceptuális művészet törvényszerű magyarországi halálát jósolja, s melyre ez a kiállítás, lásd Maurer „koncept-konceptióját”, válaszolt.

1 RÓZSA GYULA: *A valóság nem válaszol*. Népszabadság, 1972. november 19. – Ld. Idézetek a hetvenes évek művészetének irodalmából (összeállította: Szabó Júlia). Művészet, 1980/10. 17.

2 „Nem új megállapítás, hogy szigorú értelemben nem volt konceptuális művészet Magyarországon” – PETERNÁK MIKLÓS: *A konceptuális művészet hatása Magyarországon, 1988–1997*, Hyperlink „http://www.c3.hu/collection/koncept” www.c3.hu/collection/koncept

3 KÖRNER ÉVA: *Az abszurd mint koncepció, Jelenetek a magyar koncept art történetéből*, Balkon, 1993/1, 22-25 és 93/2, 10-14, újra közölve = K. É.: *Avantgárd Izmusokkal és Izmusok nélkül, Válogatott cikkek és tanulmányok*. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005, 420-428.

4 BEKE LÁSZLÓ: *A magyar konceptuális művészet szubjektív története*, Vázlat = Derék Pál–Müllner András (szerk.): *Né/ma? Tanulmányok a neoavantgárd köréből*, Budapest, Ráció („Aktuális avantgárd”), 2004, 227-239.

5 HORDOZHATÓ MÚZEUM: *Pop, képzet, akció! Köszönjük!*, Népszabadság, 2003. július 26.

6 TATAI ERZSÉBET: *Hordozható Múzeum – A pop-art, konceptuális művészet, akcionizmus Magyarországon a 60-as években*, ÚJ MŰVÉSZET, 2003/12, 22-23.

7 POGONYI LAJOS: *Pop, képzet, akció! Köszönjük!*, Népszabadság, 2003. július 26.

8 MAURER DÓRA, előadásszöveg, MKE, 2007. december

9 Ld. TATAI ERZSÉBET: *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*, Budapest, Præsens, 2005, 13-19.

10 Kemény és Lágó, *Posztkonceptuális Tendenciák*, 6. Tendenciák 1970–1980, Fővárosi Tanács, Óbuda Galéria, Zichy-kastély, 1981. április 14-30;

11 HORNYIK SÁNDOR: *Konceptualizmus a kilencvenes évek magyar képzőművészetében*, Művészettörténeti Értesítő, 2002. 3-4. 251-264.

12 BENJAMIN, WALTER: *A német szomorújáték eredete/ Ismeretkritikai Előszó* In: W. B. *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok* (szerk.: RADNÓTI SÁNDOR), Budapest, Magyar Helikon, 1980, 218.

13 V.ö. pl. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, Queens Museum of Art, New York – Walker Art Center, Minneapolis, Miami Art Museum (kiállítási katalógus), Miami, Philomena Mariani, 1999–2000

14 BEKE LÁSZLÓ: *Conceptual Tendencies in Eastern European Art*. In: *Global Conceptualism*: i.m. 41-51.

15 *Fluxus East – Fluxus-hálózatok Közép-Kelet-Európában*, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2008. április 18 – május 28.

16 ANDRÁS EDIT: *Transgressing Boundaries (Even Those Marked Out by the Predecessors) in New Genre Conceptual Art*, In: ALBERRO, ALEXANDER – BUCHMANN, SABETH (eds.): *Art After Conceptual Art*, Cambridge MASS – London, The MIT Press, 2006

17 *Bak–Konkoly* (kiállítási katalógus), Budapest, 1970, és dokumentum 1969–1970. Budapest, 1970 – újraközölve (faksimile) = *A magyar neoavantgárd első generációja. 1965–1972* (Kiállítási katalógus), Szombathely, Szombathelyi Képtár, 1998.

18 i.m. Id. 12. jegyzet, 209.

19 i.m. Id. 4. jegyzet, 230.; a Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület gondozásában a közeljövőben megjelenik a gyűjtemény faksimile kiadása is.

Konkoly Gyula

Itt jelentkezzen öt egyforma ember, 1971



Tatai Erzsébet

Láthatatlan művek kiállítása*

KONCEPT KONCEPCIÓ, szemelvények

→ Vasarely Múzeum, Budapest
 ↻ 2008. február 28 – május 31.

„Kiállításunk a koncept art ‚kelet-európai‘ megjelenésétől máig tartó folyamatos magyarországi jelenlétét és alakváltozásait mutatja fel a rendszerezés kényszerű nélkül, a tematikus és logikai kapcsolódások felismerését a látogatóra bízva. A magyar művészek munkáihoz, mint kiállításaink eddig is, jelzesszerű nemzetközi háttérrel a hazai magángyűjteményekben fellelhető külföldi művekkel rajzolunk. Teljességre semmiképpen sem törekedhettünk, szemelvényeink kiválasztásánál azon igyekeztünk, hogy az ismert művek mellett ritkán vagy talán még nem látottakkal, illetve a művek szokatlan együttesével gazdagítsuk a konceptuális művészetről kialakított képet” – írja a Szépművészeti Múzeum (Vasarely Múzeum) honlapja.¹

Valóban jó volt látni a konceptuális művészetek nem, vagy ritkán látható darabjait. A *KONCEPT KONCEPCIÓ, szemelvények* című kiállítás közel négy évtizedet (1967–2008) felölelő válogatása 60 művész 94 művét mutatta be ATTALAI GÁBORTÓL PETER WEIBELIG, az 1925-ben született DALIBOR CHATRNÝTÓL az 1977-es születésű TARR HAJNALKÁIG, a „hard core” szöveges munkáktól (pl. BEKE LÁSZLÓ *Elképzelés* című projektjének lapjai, 1971) a szisztematikus fotósorozatokon át (pl. BERNDT és HILLA BECHER egy lapja, 1971) a direkt politizáló művekig (GÁYOR TIBOR: *Argumentumok I*, 1971, PINCZEHELYI SÁNDOR: *Sarló és kalapács*, 1973). Láthatók voltak olyan alpművek is, mint PAUER GYULA *Tüntetőtábla erdőjének* egy darabja és egy fotónyi dokumentációja (1978), ERDÉLY MIKLÓS több munkája vagy CHRISTO egyik lapja. Magától értetődő természetességgel szerepeltek egymás közelében LAKNER LÁSZLÓ és HAVAS BÁLINT, ERDÉLY MIKLÓS és KORONCZI

* Sörös Zsolt filmklubjának elnevezése, a *Láthatatlan filmek* ihlette e címet.

1 http://www.szepmuveszeti.hu/web/guest/articleview?mi_article_id=353



Gáyor Tibor
Argumentumok I,
 1971

ENDRE, LAKNER ANTAL és a KALKMANN–GRAMSE páros, GÁLIK ANDRÁS és TÜRK PÉTER, BAK IMRE és BEÖTHY BALÁZS munkái.

A konceptuális művészetet valamelyest ismerők számára tényleg gazdagodott „a konceptuális művészetről kialakított kép”.

Ennek igazolására említek néhány olyan alkotást, amely valamely szempontból határesetnek tekinthetőek, igaz, más- és másképpen helyezkednek el más- és más határokon.” MAURER DÓRA *Mit lehet egy utcakővel csinálni?* (1971) című munkája nem amiatt érdekes, amit minden konceptuális fotószekvencia egyébként is „tud”, hanem attól, ahogyan még az avantgarde elvárásoknak is ellenébe megy: azokat épp ellenpontozva egyrészt felerősíti a kocka utcakő jellegét, másrészt forradalmi sztereotípiáját kezdi ki (és ezzel határsértő igazán). Látszólag (hisz nyilvánvaló, mire való és mire lett volna jó az utcakő 1971-ben) előítélet-mentesen fordul tárgyhöz – mint bármihez (bárkihez), ami (aki) azt igényli. A fotók szerint Maurer számára az utcakő nem harci eszköz, hanem egy jelentés nélküli tárgy, mely interakciók során nyer(het) értelmet: megköthetjük, húzhatjuk pórázon, de még inkább lehet és ajánlott ölbe venni, simogatni, megcsókolni, puha gyolcsba pólálni, feldobni (*Föl-földobott kö*), elrejtetni.

TIMM ULRICHS a (technikatörténet rostáján kihullott) magnószalagját, amelyen a rárajzolt motívum (egy profilból ábrázolt fej kontúrja) csévéléssel „felépül”, és az ellenkező irányú tekeréssel széthullik, videón láthattuk (*Homlok és csillagzat*, 1986–91). A frappáns, hihetetlenül egyszerű és elegáns játék egy geometriai törvény szerint zajlik. Bár a folyamat nehezen belátható, szemmel mégis megtapasztalható, továbbá a kísérlet megismételhető, végül a „tanulás”, miszerint a sorrend lényeges, újból és újból kinyerhető. Ulrichs 1986-ban voltaképp archaizál, amikor ezzel az egyszerű ötlettel előáll, a megvalósulás során azonban a mű vizuálisan mégis igen erőssé válik, s ezzel elszakad gyökereitől.

GÁLIK ANDRÁS *Braille* (1992) című végtelenített videója, mely egy Braille-írás állóképét közvetíti, klasszikus konceptuális logikát követ; abszurditása, sőt minimalizmusa is rokonítja elődeivel. Ám az a téma, amit játékba hoz paradoxonával (ti. itt a Braille-írás látható, nem tapintható, tehát épp a vakok számára nem olvasható) a másság – itt a gyengén-látók – iránti érzékenység, korunkhoz kapcsolja. Maga a paradoxon pedig figyelmeztet látásunk, de áttételesen érzékszerveink, illetve megismerőképességünk korlátaira.

TARR HAJNALKA *Fókusz-transzplantációjában* (2008, rajz, hímzés kereteken, offszetnyomat, amelynek felirata: „Asztali tenisz. Az adogatást bemutatja Gergely Gábor, kétszeres világ- és négyszeres Európa-bajnok”) egy pingpongöző raszterre bontott képének (rajz kockás papíron,

mint hízmésminta vagy -terv) egyes elemeire fókuszál, s ezeket a kiemelt részleteket ülteti át hízmésmintájára. Tarr a sportolóéval épp ellentétes dinamikájú cselekedet végez, amikor varr: meditációjának eredménye a sok hízmés. Gyűjtőpont-átültetése során (mely egy merőben formai ügy), amint a sportoló (illetve a széles nyilvánosság) szánt mediatiszálta képe) szinte eltűnik a keresztiszemek öltésében, úgy fordul át a formai transzplantáció, a technikai műveletek révén egy melankóliával telített belső világgá.

LAKNER ANTAL *Bundesbergje* (2005, videoanimáció, dombortérkép) nem csak azért lenyűgöző, mert lehetetlen (I. credo quia absurdum), vagy mert a tőle megszokott tökéletes dizájnba „csomagolva” élvezhetjük, amint úgy bolygatja meg Berlin topográfiját, hogy ez esetben még annak a látványosságába is bele lehet feledkezni. És nem is csupán azért hatásos, mert Lakner a legkülönfélébb lehetőségeket ajánlja fel ironikusan a fogyasztóknak, vagy mert képzeletbeli beavatkozása nyomán – nem csak Berlin fölött az ég, hanem – a föld is megváltozik, hanem a leginkább azért, mert úgy tűnik, központi ideája a környezettudatosság, amelyből kiindulva racionálisnak tűnő megoldást kínál az egyre gyarapodó hulladék felhasználására. Az persze már más kérdés, hogy mit kezdünk azzal a metaforikával, miszerint az új világ piramisa, hegytemploma szemétből, szemétre – nem kőből, kősziklára – emeltetne.

A művek tehát a konceptuális művészet sokféleségét reprezentálták: a válogatás és elrendezés (mely sem nem tematikus, sem kronologikus) azt az első benyomást kelthette, hogy a rendezők szerint nincs éles cezúra a klasszikus konceptuális és a mai konceptuális alapú művek között.

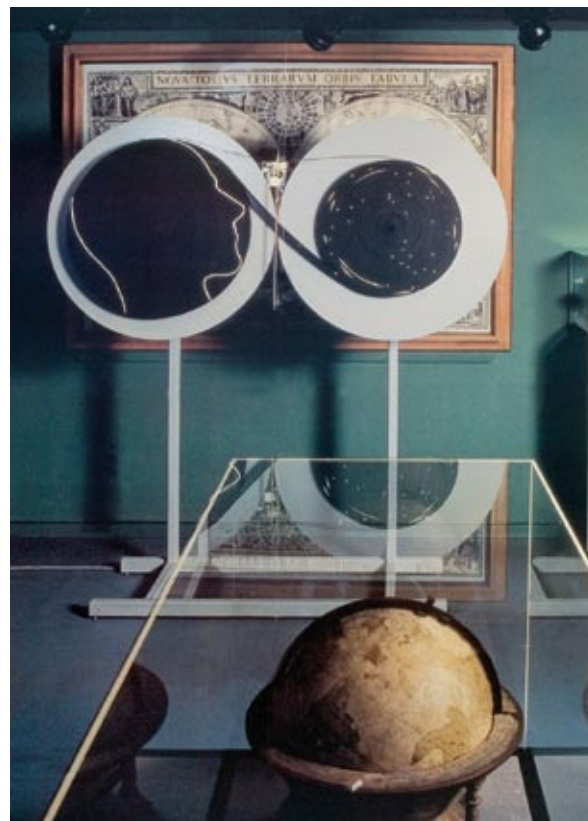
Egységben látás vagy zűrzavar?

Egy alaposabb elemzés azonban feltárja, hogy mégsem pontosan erről van szó. A műtárgyak egymás mellé rendezésével kirajzolt kép nem eléggé árnyalt, szerkezete, felépítése nem épül kifejtett ok-okozati viszonyokra, s emiatt óhatatlanul csalóka. Bár számomra nem elvetendő „rég” és „új” művek együttes bemutatása, de ismerőseim kérdései, illetve megjegyzései, amelyek szerint több dolog is nem odaillő, sőt inkább zavaró volt, mégis rávettek arra, hogy megvizsgáljam, milyen is az „új” művek jelenléte ezen a kiállításon.

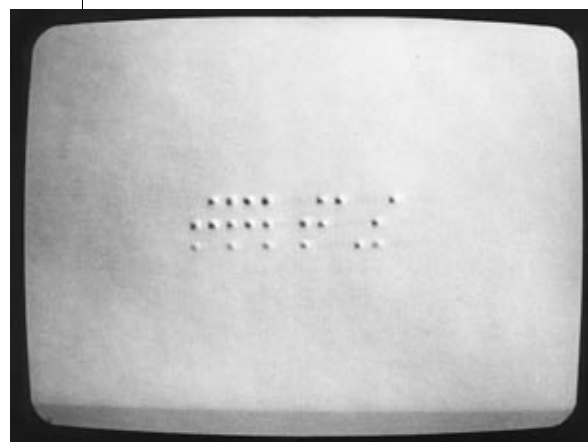
1. A művek válogatása: talán szokatlannak tűnik „statisztikai” elemzésem, de azt gondolom, hogy ezzel nem távolodom el a művészet kérdéseitől, hiszen alkotókról és munkáikról lesz szó, még ha nem is „esztétikai” vonásaikról.²

A 94 műből 83 készült 1967 és 1989, 11 pedig 1990 és 2008 között. A konceptuális művészet szakaszaira bontva: „klasszikus” konceptuális (1976-ig): 76, posztkonceptuális (1989-ig): 7, neokonceptuális művészet (rendszer váltás, a globalizáció új hullámától máig): 11.³ Ez az arány azt állítja, hogy 1976-ig virágzott a konceptuális művészet, ami utána jött, az vagy kevés, vagy nem érdemes bemutatni. Nem önmagukban a számok mondják ezt, hanem az, hogy 76 mű sokkal árnyaltabb képet ad egy-egy jelenségről, mint 7, vagy 11. Míg a hatvanas, hetvenes évek művészetéről sokrétű kép rajzolódik ki – a magyarországi alpművek mellett közép-európai, sőt néhány amerikai művész munkája is szerepel –, és az is híven tükröződik, hogy a nyolcvanas években háttérbe szorult a (poszt)konceptuális művészet, addig a rendszer váltás utáni (neo)konceptuális művészetből vett néhány példa távolról sem képes azt a gazdagságot felmutatni, ami valójában jellemző rá.

2 A kiállított művekről tájékoztat a katalógus: *KONCEPT KONCEPCIÓ, szemelvények*. szerk.: Maurer Dóra, Budapest, Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület, 2008. A kiállítás méltatásai: Bak Árpád: *Az utcaköz szemiotikája. KONCEPT KONCEPCIÓ, szemelvények*, index.php?l=hu&page=17&tid=2&id=3298 - 63k; Hajdu István: *Nyújtott kanyar – KONCEPT KONCEPCIÓ, szemelvények*. 54 művész Maurer Dóra válogatásában, Magyar Narancs. www.manacs.hu/index.php?gcPage=/public/hirek/hir.php&id=16119. Perneczky Géza: *Inter-média művészet az uborkafán*, Élet és Irodalom, 2008. május 16. 17. o. Schuller Gabriella: *Zarándoklat a Csehszlovák rádió 1968-hoz Óbudára*. http://tranzit.blog.hu/2008/03/18/zarandoklat_a_csehszlovak_radio_1968_hoz_obudara
3 Évtizedekre lebontva: 60-as évek (3 év): 7; 70-es évek: 69; 80-as évek: 7; 90-es évek: 5; 2000-es évek (több mint 8 év): 6. A bizonytalan datálású, a hosszabb ideig készült és az elhalasztott kivitelezésű munkáknál mindig a korábbi (a koncepció megszületését) dátumot vettem figyelembe. A 60 alkotóból 11 született 1958-ban vagy utána (az 50 évesek nem mondhatók fiataloknak), a tizenegy közül öt 40 év alatti és egy 35 év alatti van. A kiállításon az első rendszer váltás utáni munkát Sugár János (1958) készítette, idősebbektől nem szerepel 1990 utáni munka, és fiatalabbaktól sem korábbi; ekképp e reprezentációban generációs szakadék támadt – talán véletlenül.

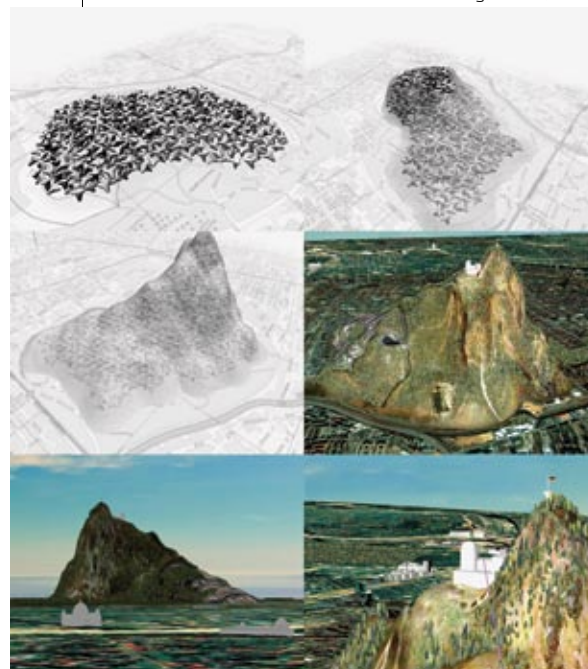


Timm Ulrichs
Homlok és csillagzat, 1986/91



Gálik András
Braille, videó, 1992

Lakner Antal
Bundesberg, Berlin, 2005



A már említett, számomra szimpatikus (de mások számára talán zavaró) gesztus, a „rég” és az „új” munkák együtt szerepeltetése azt sugallná, hogy valamiféle egységről vagy közös nevezőről (esetleg folytonosságról, rokonságról, következményről, kapcsolatról, tanulságról...) van szó, a „statisztika” azonban ezzel ellentétben azt mutatja, hogy igazán csak az a fontos, ami „régén volt”.

2. A kiállításon elérhető információk: a zavart nyilván el lehetett volna kerülni, ha a látogató rendelkezésére álltak volna valamilyen formában a válogatás szempontjai, a kiállítás koncepciója, valamint némi adat a kiállított anyag jellegéről – konceptuális munkákról lévén szó, semmi sem evidens. (A Szépművészeti Múzeum honlapján olvasható statement nem médiuma, hanem túlzott általánossága miatt nem képes helyettesíteni a szórólapokat vagy falfeliratot: a „...a rendszerezés kényszere nélkül, a tematikus és logikai kapcsolódások felismerését a látogatóra bízva”, vagy a „teljességre semmiképpen sem törekedhettünk” kitételek felmentést adnak bármiféle további követelmény alól.)

3. A zavart a katalógus sem oldotta fel, ugyanis tanulmány nem, csak rövid idézetek szerepelnek benne, melyek – kettő kivételével – az első generációs konceptuális művészekről származó írások. Ez egyfelől jó, de ugyanakkor nem pótolhatják a tanulmányt, hiszen maguk is értelmezésre várnak, másrészt csak a „rég” konceptuális művészetre vonatkoznak, így megerősítik a kiállítási arány által megfogalmazott minősítést. A két idézett nem művész-szöveg túl rövid ahhoz, hogy érdemit tudjunk meg a konceptuális művészetekről, ráadásul az egyik, a Peternák Miklósé 1983-ból való, a másik Daniel Marzonáé 2004-ből. (Kira-gadottsága miatt szinte kínos említeni, annyit mégis muszáj megjegyezni, hogy Marzonával ellentétben én nem gondolom, hogy a mai művek komolytalanok és ideológiamentesek. Persze, ironikusak, ráadásul az irónia mint módszer jelen van szinte mindegyikükben, ez pedig – ugyan másfélét, de – mégiscsak komolyságot jelent). Igazságtalanok volnánk, ha nem említenénk meg, hogy a kisméretű katalógust jó kézbe venni, igényes kivitelű, funkcionalistán mértéktartó, a műtárgylistán kívül minden kiállítótól látható egy-egy jó minőségű reprodukció.

A keveredés ellenére zürzavar nincs, tiszta a fent vázolt kép: a kiállítás logikájában semmi nem indokolja – se az arány, se a magyarázat (hiánya), se a katalógusban való mellőzés – „új” művek szerepeltetését. Észrevételeimmel azt kívántam láttatni, mennyi rétege van egy kiállításnak és hányféle módon lehet szólni általa. S ha a végki-csengés nem lett pozitív, hadd billentsem helyre az egyensúlyt: a sok figyelemre méltó, fontos mű és azok szép elhelyezése miatt mondhatom, ezt a kiállítást nem csak, hogy érdemes, de kötelező (lett volna) megnézni.

András Sándor

Koncept? Ötlet? Hol és kinek?

KONCEPT KONCEPCIÓ, szemelvények



Vasarely Múzeum, Budapest
2008. február 28 – május 31.

I.

A látogató örült és most is örül, hogy ellátogatott a kiállításra. Kíváncsian ment és nem csalatkozott meg: az összbemutató jó, meglepő és erőteljes volt. Jó volt együtt látni sok érdekes, részben már ismert, részben most először észrevett munkát. Meglepő volt, milyen erőteljes együttes keletkezett 1967 és 1977 között a konceptuális művészethez sorolható vagy viszonyítható alkotásokból. A látogatót, a kiállítás címétől elcsábulva, elsősorban ez a tíz év érdekelte.

KOSUTH 1989-es munkájáról megtudhatta, ha még nem tudta volna, hogy az irányzat egyik eredeztetője 1965-ben megkezdett és 1969-ben deklarált módszereivel jóval tovább dolgozott, mint ameddig maga az irányzat tartott. Az egymásra következő, mint ahogyan a párhuzamosan futó irányzatok, alkotási módszerek felfedezői folytathatják, amit megkezdtek, ahogyan túl is juthatnak rajta, mint Picasso a kubizmuson vagy Robert Morris a minimalizmuson. A látogató nem vehette hát zokon, hogy például VARGA FERENC *Száz ezer falevél* című munkája 2001-ben készült, de még azt sem, hogy nem sorolható egyértelműen ehhez az irányzathoz. Sok kitűnő kiállított munka egyáltalán nem tartozott igazán oda, így például NÁDLER ISTVÁN 1980-as *Malevics emlékére* készült képe, de TÜRK PÉTER 1969-es *Cím nélküli* munkája sem; KORONCZI ENDRE 2007/8-as *Nem én voltam* című darabja pedig egyértelműen a pop-art-hoz sorolható. Még ERDÉLY MIKLÓS 1986-os *Similis simile gaudet*je is (egy nagyalakú festett kép, előtte szőnyeggel, benne tévékészülékkel, amelyen például az m1 hirdója megy, interjú egy fürdőigazgatóval, abba beleavágva-montírozva jelenetekkel a fürdőből – a fürdőzőkről, ha besorolni kell, inkább pop-art, mint bármi más.

Varga Ferenc

Száz ezer falevél, 2001, részlet



Kosuth egyébként arra is példa, hogy a kiállításon sok nem magyarországi alkotó munkája látható, többnyire a hatvanas évek végéről és a hetvenesek elejéről, tehát a látogató által elsősorban figyelembe vett időszakból. Köztük olyanoktól is, mint SIGMAR POLKE, és fénykép CHRISTO és JEANNE-CLAUDE *Az 5600 köbméteres csomag* című munkájáról, mely a kasseli Dokumenta 4-en lebegett a magasban és a Frankfurter Allgemeine 2008. május 10-i számában a két kolumnás „Mit árul el a művészet az 1968-as évről” című összeállításának és méltánylásának egyik ünnepelelt darabja, mások közt Robert Morris „Threadwaste”-je mellett.

A beszámolóknak tehát a kiállítás egészéről kellene szólnia, hiszen a látogató megértette, hogy a két kurátor, MAURER DÓRA és PROSEK ZOLTÁN a kiállítással, a szép kis katalógus elején ERDÉLY MIKLÓSTól idézett javaslatának igyekezett eleget tenni:

„A legfontosabb az, hogy a művészet a szabadságfokát növelte ezekben az években. (...) úgy kellene egy ilyen kiállítást rendezni, hogy a hatvanas években még csak ennyi volt, a hetvenesekben már ennyi... és akkor mindent, ami megmaradt, és mindent, ami új, mindig egyszerre kellene szerepeltetni. Tehát tulajdonképpen egyre szélesebb skálát kellene egy-egy kiállításon felvonultatni, (...) itt egy egységesedési folyamattal állunk szemben és egy kiterjeszkedéssel. Egyre interdiszciplinárisabb lett például, ez a jellemzője a művészetnek; másrészt egyre inkább nem válogatók az eszközeiben. Ez nagyon fontos, nagyon fontos.” Erdély véleményét-ajánlatát megerősíti és egyben sarkítja Maurer Dóra szintén idézett véleménye egy 2007-es előadásából: „A concept art felszabadította a világ bármilyen jelenségére adható kreatív reflexiót. A kortárs magyar művészet (szerintem) jobbik részét posztkonceptuálisnak lehet nevezni.”

A látogató tehát elfogadta ezt a rendezői elvet, nem is kíván perlekedni vele, ahogyan nem akarja felpanaszolni, hogy néhány számára emblematikus alkotás nem került a beválasztottak közé. A kiállítás címe egyértelműen jelezte, hogy szemelvények bemutatására kerül sor, a katalógus pedig azt, hogy a kiállított munkák java-része a Gáyor-Maurer Archívumból és maguktól az alkotóktól kölcsönözöttek. Nem nagy felhajtású monumentális kiállítás volt ez, ugyanakkor gazdagabb a gondosan elrendezett anyag, hogy ízelítőnek kelljen mondani.

A katalógust egyébként nem bevezető nyitja meg, hanem idézetek sora a concept art, a fogalom-művészet elindítóitól, LeWittől, Huebler-től, Kosuth-tól Erdélyen át Peternákig (1983), Marzonáig (2004) és Maurerig (2007). Az idézett magyarok közül a látogató Peternák problematikusnak tűnő nézetével ért leginkább egyet: „Nem új megállapítás, hogy szigorú értelemben nem volt konceptuális művészet Magyarországon, és helytállóan is tűnik. Ugyanígy igaz, hogy beszélhetünk egy nagyarányú 'koncept' (ötlet)-művészetről. Az az állítás sem támadható, hogy a 'concept-art' (fogalomművészet) vagy 'conceptual art' (fogalmi művészet) névvel jelölt irányzatnak jelentős hatása volt a magyar (avantgarde) művészetre, sőt a művészeti (illetve a művészetről való) gondolkodásra általában.” A látogató – aki magát a múltba ellátogatónak is érezte és örömeit-meglepődéseit éppen ebből a feszültségből is nyerte – Peternáknak a következők miatt ad igazat.

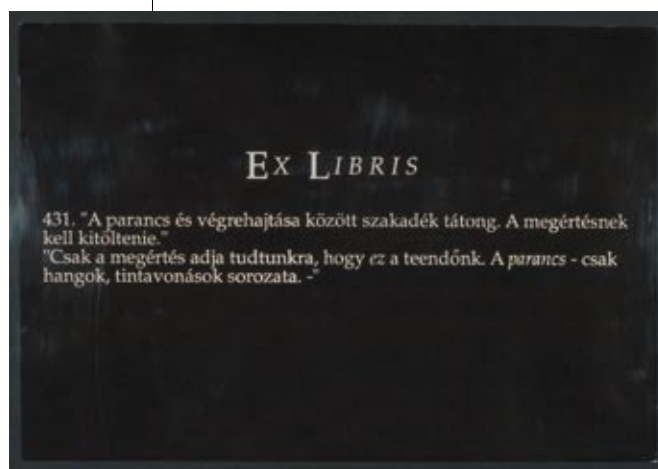
II.

A konceptuális művészet mint minden művészeti irányzat, amikor időben, akkor irányzatok között helyeződött, és az éppen meglévőktől, mint előzőktől való elhatárolódás igényével jött létre, ezért abban az összefüggésben értelmezhető. Az előzők pedig elsősorban a minimal art, másodsorban a pop-art volt, (ezek viszont Amerikában az absztrakt expresszionizmustól határolódtak el). A minimal art tárgyai és szándékai nélkül szinte érthetetlen a concept art. Ez azért is hangsúlyozandó, mert Magyarországon nem létezett a minimal art mint irányzat, a pop art pedig a concept arttal egyidőben, illetve kevéssel utána és vele keveredve kezdett hatni. A minimal art művésze egyszerű tárgyakat hozott létre, megszabadítva a műtárgyat mind a komplexitástól, mind a fogalmiságtól – így a metaforikusságtól és az iróniától is –, és határozottan elkerülte az imitációt és az illúziókeltést. Puritán, többnyire geometrikus tárgyakat helyezett – talapzat nélkül – a kiállítóterembe, olyan teret alkotva, amelyben a látogatók mozogva viszonyulhattak azokhoz a tárgyakhoz, úgy ébredhettek azok tárgyságára. Így a minimal art tárgyai lehetetlenné tették a re-prezentációt, a concept art viszont magukat a tárgyakat tette lehetetlenné.

A minimal art a nézőkből résztvevőket indukált: „a minimalizmus a műtárgy értelmét bizonyos mértékig 'kívül', a környezettel való viszonyában” fedezte fel¹ a néző



Erdély Miklós
Similis simile gaudet, 1986, installáció



Joseph Kosuth
Ex libris, 431. „(Egy nyelvtani megjegyzés) G.L. / L.W.”, 1989

aktív, mind érzékelő, mind mozgó hozzájárulásával. „Semmi sem volt hasonlíthatatlanabb a happeninghez, mint a minimal art határozottan kiállítás-művészete, és mégis szemére hányták, hogy a művészetet 'egy újfajta színházzá' tagadja meg, ahogyan Michael Fried írta 1967-ben (.). Mindkét oldalról egyetértettek abban, hogy Robert Morris vagy Carl Andre geometrikus alapformái és Donald Judd merész anyagai tudatosan elfordultak a festészet és a szobrászat mű-formáitól. De elütöttek egymástól abban a kérdésben, hogy ez még művészet-e. Judd írta 1964-ben, hogy Morris munkái, amelyek teljesen a felszíneikből éltek, a legegyszerűbb dologszerű létezésre utaltak üres térben. 'Ha bennük minden a legminimálisabb módon létezik is, mégis egyértelműen művészet ez... Egy legkisebb közös nevezőt határoznak meg. Az ember arra kényszerül, hogy a megszokott dolgokat' új szemmel nézze.”²

A konceptualizmus ezzel szakított elsősorban, a tárggyal, és tette ezt jórészt azzal, hogy magát

¹ MICHAEL ARCHER, *Art since 1960*. New Edition. London, 2002. 74.o.

a nyelvet használta, és hogy az odalátogatót nemcsak interaktivitásra készítette, hanem alkotásra. „Ahol egykor festmények és szobrok voltak, most dokumentációk, térképek, fényképek, utasítás-listák és információk”.³ LeWitt írta 1967-ben: „A konceptuális művészetben a munka legfontosabb aspektusa az idea, illetve a fogalom. Amikor a művész a művészet fogalmi formáját használja, akkor előre történik minden tervezés és elhatározás, és a kivitelezés fölösleges/mechanikus [perfunctory] dolog. Az idea művészetet csináló géppé válik.”⁴ Egy kérdésre, hogy be lehet-e mutatni a munkát, Robert Barry azt válaszolta: „A munka teljességében megismerhetetlen, mert olyan sok ember elméjében létezik. Mindegyikük csak azt a részt ismerheti, amelyik a saját elméjében van.”⁵

A pop-art művelői egészen mást csináltak. Egyfelől vegyítették a festészetet és a szobrászatot, másfelől beemelték a közönséges köznapi képeket saját kompozíciójú munkáikba, ahogyan azt Rauschenberg tette újságokból másolt szitanyomatokkal. Míg a minimalisták minden imitációt és illúziókeltést elkerülve egyszerű alapvető alakzatokat helyeztek egy a látogatókat mozgásra invitáló térbe, a pop art művei te voltak felismerhető képekkel, és/vagy ismerős tárgyakkal, munkáik rakoncátlan gondolatokkal tűzdelt szemléltetést követeltek meg. A minimal art tehát a pop-arttól is elfordult, nemcsak az absztrakt expresszionizmustól, a concept art viszont mindkettőtől.

A concept art művelői a művészet jellegére, illetve a műtárgy szükségtelenségére kérdeztek, de volt, illetve lehetett még egy további szándékuk is. „A 'Conceptual Art' zászlaja alatt sokféle irányzat gyűlt össze, ezeket nehéz egy nevezőre hozni. A protagonistákat többnyire az a politikai indíték lelkesítette, hogy megtagadják a művészet-piac műalkotásokat illető gyakorlatát, ami az ő szemükben a művészet kapitalista félrekezelése volt – és hogy ezt olyan eredményesen tegyék, hogy a mű már egyáltalán nem volt lehetséges.”⁶

Nos, a Vasarely Múzeumban bemutatott alkotások együttese a látogató megítélése szerint egyáltalán nem támogatta Belting nézetét. A (mára többnyire jönevű) alkotók egyértelműen nem a művészet-piac kapitalista félrekezelése ellen lázadtak, hanem elsősorban és meghatározóan a szocreál követelmények, a magukat szocialistának-kommunistának valló megrendelők, vagyis a népi demokratikus állami mecénatúra és az alkotók közrendészetileg kordában tartott kényszerű helyzete ellen. Ha Kosuth azt írta

1969-ben: „művésznek lenni most annyi, mint kétségbe vonni a művészet természetét,” akkor a *KONCEPT, KONCEPCIÓ* kiállítás alkotói 1967 és 1977 között első-sorban azt mondhatták volna: művésznek lenni most annyi, mint kétségbevonni a szocreál és kényszerítésének a természetét. Ez viszont azt is magával vonta, hogy a művészet természetére és a műtárgy megszüntetésére nem kerülhetett sor. Ha ez így volt, ha a látogatónak ez volt és maradt az összbenyomása és véleménye, kérdésnek érezte, hogyan viszonyul, illetve viszonyítható a kiállítás anyaga ahhoz, ami Nyugaton történt az eddig jelzettek szerint. Valamiképpen biztosan viszonyítható, ha a látogatónak, amit látott, tetszett és a kiállítás címének vonatkozásában tetszett.

III.

Körner Évának van egy 1993-as írása: „Az abszurd mint koncepció. Jelenetek a magyar concept art történetéből”.⁸ Körner megközelítésének keretét a 2008-as kiállítás látogatója egyértelműen elfogadja: „Ha volt valaha gyötrelmesen kiélezett helyzet 'nyugat' és 'kelet' művészet, illetve művészeti gondolkodása között, a hatvanas évek egyike volt a legkeményebbeknek. (...) A két fél helyzete merőben különböző volt, tehát stratégiájuk sem lehetett nem hogy azonos, de párhuzamos sem. (...) Vagyis a 'nyugati' conceptual art és a 'keleti' konceptuális művészet két olyan létező, amelyben az előzőnek domináns, megtermékenyítő szerepe volt, de az utóbbi érési folyamatában elszármazott a nemzötől, sajátos karaktervonásokat öltött. (...) Ebből következik, hogy az 'eredeti' konceptuális művészet alapelvétől eltérően a keleti concept art szótári tisztasággal nem körvonalazható.”⁹ Körner érdekes és példás megközelítése csak néhány korrekciót kíván meg. A concept art „első nagy felszabadító korszaka” nem kezdődhetett „az 50-es évek végétől”,¹⁰ ha egyszer senki se datálja Kossuth 1965-ös szék-műve, illetve LeWitt és Kossuth 1969-es írásai előttről. A koncepció „tárgyi megvalósítása”¹¹ a concept art elveit illetően lehetetlen, hiszen éppen a tárgy felszámolása volt a tét. Végül sem a kockakő, sem СТAУВН *Hűlő vize* nem lehet példa a minimal art-ra¹², hiszen a minimal art művelői olyan tárgyakat hoztak létre, többnyire a térben elrendezhető többesben, amelyeknek nem voltak mimetikus megfelelői, vagyis nem köznapi tárgyakat idéztek. Ezek a korrekciók csak kiegészítők, nem polemikusak; a Vasarely Múzeum látogatója sem tudja körvonalazni mindazt, amit látott, csak az izgatja, hogyan jellemezheti (többszörösen szerzett) élményét, élményével kapcsolatos gondolatait, lényegében a számára annyira talányos viszonyt a nyugati és a magyarországi alkotói szándékok és azok megvalósításai között. Ha a stratégia nyugaton és keleten nem lehetett „párhuzamos sem”, ahogyan Körner helyesen állapította meg, miért és hogyan hasonlítható, legalább is vonatkoztatható egymásra, ami készült? A hozzávetőleges válasz a következő.

A concept art jellegzetességeit a következőkben lehet meghatározni: (1) nincs tárgy, (2) dokumentáció-információ van: nyelvi anyag, (3) a művészet kérdőre vonása történik, (4) a látogató bevonása a munkába, (5) a piaccal nem-törődés, annak hátat fordítás.¹³ Ezeket figyelembe véve a Beke László felhívására készült szövegek valóban izgalmas gyűjteménye – ez áll legközelebb a concept arthoz a bemutatottak közül –, két pontban mutat eltérést: a 3. pont hiányzik, az 5. pedig modifikálódik. Ez a két eltérés pedig, úgy tűnik, kapcsolatban van egymással. A piac, sőt a kiállítás lehetetlensége nem arra ösztönzött, hogy a művészet mibenvalóságára kérdezzenek az alkotók, hanem arra, hogy az eladható és bemutatható művészet hatalmi úton biztosított silányságára reflektáljanak, illetve ellene – a szocreálra és a hatalmi kontrollra – lázadjanak. A Beke készítette virtuális, ezért konceptuális kiállítás darabjai azonban tulajdonképpen csak ebben az utóbbi pontban mutattak rokonságot a többi kiállított munkával. Azok ugyanis kivétel nélkül tárgyként készültek. És másféle hatások is felfedezhetők voltak bennük.

6 (Hans Belting, i.m., 459. o.)

7 (idézte: Archer, 76. o.)

8 első közlése: Balkon 1993, most: Körner Éva, *Avantgárd – izmusokkal és izmusok nélkül. Válogatott cikkek és tanulmányok*, Aknai Katalin és Hornyik Sándor, szerk. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005, 420-427)

9 (i.m., 421. o.)

10 (i.m., 421. o.)

11 (i.m., 426. o.)

12 (i.m., 426. o.)

2 HANS BELTING, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. München, 1998, 452. o.)

3 (Archer, 74.o.)

4 (idézte: Archer, 68. o.)

5 (idézte: Archer, 73. o.)

Példaként Lakner László *Én, egy közülük* című szitanyomatát érdemes említeni. A szitanyomatot Rauschenberg kezdte híresen használni a pop-art-hoz sorolandó munkáiban. Ez a rokonság legyen egyik magyarázata, miért példaértékű a látogató szerint Laknernek ez a munkája. Mint szó esett róla, a pop-art időben egyivású a minimal arttal, a concept art egyaránt fordult mind a kettő ellen. A pop-art jellemzője volt, hogy elegyítette a művészetet és a – történelemhez és a köznapielethez tartozó – nem-művészetet, a felismerhető valóságdarabokat és a valóság-részletek média-illusztrációiból készített másolatokat. A másik megfontolás, amiért a látogató számára az „Én, egy közülük” példaértékű, az, hogy Lakner nemcsak belemontírozta a fegyveres orosz forradalmárok csoportképébe saját arcának fényképét, de a csoportképbe rajzolt nyíllal mutatva rá is írta: *én, egy közülük*. Ez a ráfirkantás pedig a látogatót Duchampra emlékeztette. Lakner munkája teljesen egyedi, az ő szitanyomata a teljes képet adja, nem képrészleteket, mint Rauschenberg munkáiban, és a lemásolt fénykép egyáltalán nem egy Mona Lisa festmény-másolathoz hasonlatos. Példaértékűnek egészében a Duchamp-hatás mondható, a látogatónak ugyanis az volt a benyomása, hogy az egész kiállítás Duchamp keltette izgalmakat mutatott. Duchamp közismerten sokfelé hatott, az ő nevével jelezhető Dada sokfelé ágazott, sokféleképpen vonta kérdőre és kétségbe a művészetet. Felszabadító hatása általánosan elismert. Neve nem irányzat, de sok irányzat hivatkozhatott rá. Ez a 2008-as *KONCEPT KONCEPCIÓ* kiállítás pedig azért is hozandó kapcsolatba Duchamp-mal, mert a látogató, mint már említettem, Peternák véleményével ért leginkább egyet, Peternák pedig „koncept (ötlet)-művészetről” beszélt. Nos Duchampnak is *ötletei* voltak, humorosak-ironikusak, de olyanok, amelyek nemcsak egyszerű ötletek, hanem mindig egyúttal gesztusok is, és gesztus-mivoltukban voltak többértelműek. Az ironia tudvalevőleg nemcsak a retorikai fordulat, amellyel valamit mondok és az ellenkezőjét értem, hanem az a – romantikusnak nevezett – ironia is, amellyel valami megnevezhetetlenre lehet utalni. Olyan bonyodalomra is, amit nem lehet egyetlen fogalmi nevezőre hozni, ami nem bogozható ki analízissel szép egyenes fonallá. Duchamp ötlet-gesztusai, avagy gesztus-ötletei mindig tárgyakhoz kapcsolódtak, tárgyakat foglaltak magukban, nála az ötlet sohasem csak egy „jó ötlet”, egy „eszembe jutott”.

A *KONCEPT KONCEPCIÓ* kiállítást persze nem lehetett volna *Duchamp-irányzat* címre átkeresztelni, de a látogató úgy érezte és gondolja most is, hogy azokban az években, és már a konceptuális művészet beindulása előtt, Duchamp-hatás érkezett Magyarországra és hatott, kénytelen-kelletlen, illetve kényszerűen-kellemesen a kiállításon szereplő művészekre, de a művészet mibenvalóságára kérdés nélkül. A látogató ezért is hiányolta a Vasarely Múzeumban StAuby dolgai között a *Hordozható lövészárkok* címűt. (Ahhoz hasonlítva Erdődy *Transzparens transzparens-e* – két rúdra erősített üres műanyag-csík – csak egy, különben jó, politikailag csattanó ötletnek tűnt.) Némileg kárpótolta HARASZTŰ *Méréstechnika I.* című munkája, egy mérleg, amelynek két tányérja egymással teljes egyensúlyban áll, miközben az egyik tányéron egy egy-kilós, a másikon egy húsz-dekás súly látható: a szürreál és a Dada csodálatos egyesülése ez a mű.

Végül egy általános megjegyzés Körner Éva kijelentésével kapcsolatban, hogy a nyugati és a keleti avantgárd stratégiája még párhuzamosban sincsen egymással. A politikai helyzetről és a demokrácia-diktatúra ellentétéről nem lehet elfeledkezni, és nem lehet el sem vonatkoztatni tőle. Ezzel azonban csak kapcsolatban áll, ami messzemenően meghatározónak mondható. Már szó esett itt róla, de talán érdemes külön hangsúlyozni.

Közhelyszámba megy, hogy a művészetben nincsen fejlődés, csak egymásra következtetés, de az már kevésbé, hogy – egyfelől az elhatárolódás, az önállóság igénye, másfelől az élet-környezet változásaival járó más-más hatások miatt – egy dinamikus folyamat. Attól pedig nem lehet elhatárolódni, ami nem következett be, nem lehet annak ellenében önállósodni. Magyarországon nem volt 1950 körül jelentkező és elismerést nyerő neoavantgárd, nem volt absztrakt expresszionizmus, minimal art, pop art, happening, és a többi, egymásra következő, részben egymás mellett futó tevékenység. Az Amerikában – de másutt is – jelentkező Concept Art, fogalmi művészet itt nem is alakulhatott ki. Ráadásul, ha a művészetben nincsen fejlődés,



Lakner László
Kockák egy régi filmből, 1970

nem lehet „egyenlőtlen fejlődés” sem, inkább csak keresztbeporzás. Nem lehet behozni azt, ami nem jött létre. Ami egymásra következően már kialakult, ingerli és befolyásolja azt, ami kialakulóban van. Az expresszionizmus német, a szürrealizmus francia, az absztrakt expresszionizmus amerikai. A Dada valóban nemzetközi, illetve többközpontú volt, de éppen ezért más-másként is hatott New Yorkban, Párizsban, Zürichben és Berlinben. A concept artot is szokás nemzetközinek mondani, de például a francia Daniel Buren hasonlíthatóan, de mégis másként dolgozott Párizsban, mint az amerikaiak New Yorkban¹⁴, minden bizonnyal azért is, mert pl. a tachizmus más volt, mint az absztrakt expresszionizmus (és az action painting).

Ami Magyarországon hozzávetőlegesen 1966 és 1976 között létrejött, amit a *KONCEPT KONCEPCIÓ, szemelvények* kiállítás dokumentált, és a látogató ezért is koncentrált a különben kitűnő kiállításnak erre a részére, egy olyan etap, amelyik viszont létrejött, ami következett és amelyikre későbbiek következtek. Az a felszabadító hatás, amire Maurer Dóra céloz a katalógus elején, minden bizonnyal megtörtént és aztán tovább hatott. Volt, akire úgy, hogy elhagyta az országot, de úgy is, hogy a szóban forgó alkotók szinte mind töltöttek hosszabb-rövidebb időt nyugaton. Ez része lett annak, ami keresztbeporzásnak mondható. A concept art puritanizmus, komolysága és aszketizmusa nem alakult ki, semmiképpen sem lett irányzattá Magyarországon. Ezt el kell fogadni és ezt elfogadva kell örülni annak, ami létre jött. Arra következett minden, ami azóta.

13 v.ö. az eddigiek mellett még pl. Carla Gottlieb, *Beyond Modern Art*. New York, 1976, 372k).

14 (v.ö., Archer, 69-75kk)

Simon Zsuzsa

Méhes Lőránt Zuzu, a festő*

Kiscsillag

2000 őszén a Vízivárosi Galériában MÉHES LÓRÁNTnak volt egy kiállítása, sok-sok festménnyel – szinte az összes képe ott volt, amelyet a nyolcvanas évek vége és 2000 között festett. Zsúfolt tárlat volt ez az amúgy sem tágas kiállítótérben, és nem csak a képek nagy száma, hanem sokfélesége miatt is. Szorosan egymás mellé kerültek itt a harsány-színes vallásos képek, a fotorealista zsánerképek, a misztikus absztrakt festmények – stílusok, színvilágok, formavilágok olyan együttese, amelyben az egyes képek nem érvényesültek eléggé, egymás hatását nemhogy erősítették volna, inkább gyengítették, sőt kioltották. Volt azonban egy kép, amelynek nem ártott meg ez a zsúfoltság, amely kiragygott a sokaságból, amely megcsinálta a maga külön helyét ebben a sokféleségben. Ez volt a *Kiscsillag* – a festő Csilla nevű feleségének portréja, félaktja, amelyet a művész 1999-ben festett.

A képet ezután a Műcsarnok *Egyhetes* című kiállításán lehetett újra látni, 2004-ben – egészen más körülmények között. A magyar festészet friss termését bemutató, egy hétig tartó tárlaton minden festő egy teljes termet kapott a Műcsarnokban – 12 festő, 12 terem, 12 egyéni kiállítás. A *Kiscsillag* itt ideális környezetbe került: „testvéreivel”, vagyis Méhes azonos korszakban, hasonló stílusban festett képeivel együtt jelent meg az elegáns, tágas térben. A kép még ebből a stílusharmóniából és az első osztályú környezetből is kiragygott, itt is létrehozta a maga külön auráját. Úgy tűnik, ez egy olyan kép, amely minden körülmények között saját teret hoz létre maga körül, legyen az a hely egy szoba, egy kiállítóterem, vagy maga a kortárs magyar festészet virtuális helye.

A képen egy kicsattanóan egészséges, szép, életteli-eleven fiatal lány hasal a fűben. Napozik. Félmeztelen, de igazán diszkrétén, kócos haja a szemébe lóg, és önfeledten, tele szájjal nevet a nézőre. Vörösre festett szájjal – hogy pontosak legyünk. Eleven, sőt harsány minden szín a képen: élénk rózsaszín a lány teste, élénkvörös a haja és szája, harsányan zöld a fű. Frissesség, egészség, elevenség, derű, boldogság sugárzik a képből. A kép a festő Csilla nevű kedvesét, szerelmét ábrázolja, igazi szerelmes kép, nem csoda, ha derűt, boldogságot áraszt. Ami pedig a stílust illeti: tudjuk, hogy a festmény fényképről készült, tehát egy valódi fotorealista képpel állunk szemben, ezt bizonyítja a festés módja is, a tónusok sima átmenete, az ecsetvonások „eltüntetése”.

Lassacsán azonban rájövünk, hogy sok minden másképp van, mint ami egy tisztességes fotorealista műtől elvárható. A fotóhoz vagy akár a „valósághoz” viszonyítva a képen semmi nem „reális”. Ilyen rózsaszín test nincs, ilyen harsány zöld fű nincs, ilyen virágok semmilyen kertben nem nőnek, és ilyen tündérek sem hevernek a fűben. Csak a mesében. Méhes Lőránt a fotorealizmus álcája alatt egy tündérmese-jelenetet festett. Figyelmesebben megnézve a képet, kiderül, hogy a tündérmese is illúzió, mert bizony valami nem stimmel ezzel a tündérrel. Először is, tündérnek egy kicsit vaskos, kicsit túl valóságos. És hát a kezei! ... inkább mancsok, mint tündérkezek. A figyelmes néző előtt lassan feltárul a tündérlány valódi természete: inkább macskaféle lenne ez, egy tündérnek álcázott, lány alakot öltött ragadozó, annak is a veszedelmesebb fajtájából, amelynek kezei őrzik vad mancs-émléküket. Egy veszedelmes ragadozó hever a fűben, a hátsó kertben, és ereje, hatalma biztos tudatában, tündér-álcája biztonsága mögül nevet olyan

tele szájjal. Az ártatlan Csilláról bizony kiderül, hogy Khnopff párductestű asszonyának, Franz von Stuck, Gustave Moreau kiismerhetetlen, de fenyegető Szfinxének a rokona, leszármazottja, a tisztességes fotorealista képről pedig kiderül, hogy bonyolult, többjelentésű szimbolista kép. Mai, huszadik század végi szimbolizmus ez, mert ellentétben a klasszikus szimbolisták dekadensen enervált, ördögien csábító asszonyaival, akik a sötét mélységgel, az alvilággal tartottak kapcsolatot, Méhes Csillája szemtelenül egészséges és fiatal, ragadozó természetét is nyíltan vállalja. Ő a napfény gyermeke, talán túlságosan is az, valószerűtlenül tökéletes, sebezhetetlen – ezért félelmetes.

Mindez a festés módjából (is) kiolvasható.

A hiperrealista stílus a végletekig van itt feszítve. Hiányoznak a látványfestészet megszokott eszközei, a plain-air-ben kidolgozott és azóta a festészetbe mélyen beépült módszerek, a fény-árnyék érzékeltetésére szolgáló valörök, fényreflexek, a fű valószerűtlen zöldjét, az emberi test rózsaszínét itt nem enyhítik kékes-zöldes árnyékok, reflexek. Hiányoznak azok a finom tónus-átmenetek is, amelyek a szabad levegő, a tér illúzióját voltak hivatva szolgálni, amelyeket még a fotorealisták is gyakran használtak, igaz, foltszerűen leegyszerűsítve. Méhes Lőránt mindezeket elhagyva éles kivágású formákkal, élénk, majdnem keveretlen színekkel érzékelteti a macska-lány valószerűtlenségét. Kimódolt, művi, mint egy amerikai pop-realista festmény, egyértelmű, harsány, hatásos, mint egy moziplakát. És mégis ...

Szimbolista, hiperrealista, pop art-os, meseszerű – ezt mind el lehet tehát mondani erről a képről, de ezek a jelzők ki is zárják egymást, és egyben az elemző tanácstalanságát is jelzik. A képnek egyenlőre nincs helye a kortárs magyar festészet egyik fiókjában sem, de ahogy a legkülönbébb helyzetekben is kiragyg a környezetéből, úgy a magyar festészetben is meg fogja csinálni a maga helyét. És nem csak a magáét.

Kiállítás az Ernst Múzeumban

Az elmúlt húsz vagy inkább harminc évben sokféle kép élt Méhes Lőránt Zuzuról a művészeti köztudatban, és ezek között nem volt első helyen a „festő” Méhes. Először is, ő volt a Zuzu, a Zuzu-Vető párosból, aki munkáival, rajzaival, akcióival, laza életmódjával, egész személyiségével azt demonstrálta, hogy a depresszív hetvenes-nyolcvanas években Magyarországon

*

A szerző köszönetet mond Forián-Szabó Noéminek, aki adatok, képek szolgáltatásával felbecsülhetetlen segítséget nyújtott az esszé megírásához. Forián-Szabó Noémi volt a kurátora az Ernst Múzeumban megrendezett retrospektív tárlatnak (2007. augusztus 30–szeptember 30).

lehet szabadon és könnyedén élni. Később volt Méhes Lóránt a megvilágosodott buddhista, majd Krisna-hívő, aki rajzokat, varázs-kegytárgyakat, installációkat csinált ennek a hitnek a kifejezésére és gyakorlására. Azután volt Méhes Lóránt, a lelkes katolikus, aki az ikonfestő szerzetesek komolyságával festette keresztényszimbolikájú képeit – egy-egy képet hónapokig tartó, elmélyült, precíz munkával, vallásos átéléssel, és aki felépítette saját, különbejáratú oltárát. És végül volt a par excellence festő is, aki fotókról megfestette barátait, szeretteit, és sajátmagát. Ezek a különféle képek valahogy soha nem álltak össze egy képpé, és különösen nem „a festő” képévé.

Forián-Szabó Noémi több, mint tíz éve dolgozik azon, hogy Méhes Lóránt művei, az ismertek és a kevésbé ismertek, láthatók legyenek és együtt legyenek láthatók. Amikor a műveket sikerült összegyűjteni, és 2007-ben, az Ernst Múzeumban végre megvalósult a retrospektív tárlat, ahol méltó körülmények találkoztak össze a művek, a Méhes Lórántról kialakult különféle képek összerendeződtek. Kiderült, hogy Méhes Lóránt Zuzu – most már ezzel a hármassal kell őt hívnunk – festő, első-sorban és mindenekelőtt festő. Festő akkor is, ha varázs-zászlót hímez, akkor is, ha filctollal firkál, és akkor is, ha ún. szentképeket fest. Egy festői életművet lehetett itt látni, amelyben vannak korszakok és stílusváltások, de ezekről a korszakokról és stílusokról kiderült, hogy nem nagyon különböznek egymástól, hogy az időnek nincs túl nagy fontossága, hogy mindezek egyazon festői gondolkodásból, vízióból születtek.

Zuzu–Vető

Méhes Lóránt már a főiskolai tanulmányai előtt is festő volt, portrét, önarcképet, akttanulmányt festett az akkor még kevésbé divatos, hűvös, fotorealista modorban, olykor fekete-fehérben. Erről a festő Méhes Lórántról azonban annak idején nem sokat tudtunk. Akkoriban, a hetvenes évek végén, a nyolcvanasok elején más dolgok foglalkoztatták a nemhivatalos, progresszív művészeti közéletet, az úgynevezett *második nyilvánosságot*, ahogy azt a Hans Knoll által szerkesztett könyv címe találónan nevezte. Akkor voltak a Rózsa presszóban a főiskolások akciói, ezek a minden hagyományos képzőművészeti műfajt tagadó, fluxus-szerű akciók, és azokban Méhes Lóránt is részt vett, akkoriban Zuzu néven, természetesen nem a festményeivel. Ugyancsak abban az időben készítette a rózsaszín és vörös szemüvegeket is, ezeket a háromszög-, rombusz-, négyszög-, szív és egyéb alakú „napszemüvegeket”, fehér kartonból a keretet, rózsaszín celofánból az „üveget”. Ezt a tárgygyűttest és az azt követő akciót Vető János fényképeiről ismerjük – Vető igazi sztárfotókat készített a barátokról, amint a szemüvegeket viselve pózolnak a kamera előtt, mint a divatmodellek. Rózsaszín, sötét vörös szemüvegen keresztül nézni a világot – ez nyilvánvaló politikai utalás volt, de maga a sztárfotó, a divatfotó sem volt akkoriban megszokott látvány. A szemüvegeket, az akciót nem sokan látták, de a *Mozgó Világban* (1980) sokan olvashatták Károlyi Zsigmond erről szóló írását. KÁROLYI ZSIGMOND, a festőtárs és barát, aki akkoriban szintén nem festett, melankolikus hangvételű filozofikus eszmefuttatást írt a szemüveg-akció kapcsán a festészet elhagyásáról, az optikai illúzió, a láthatóság, láthatatlanság és a művészet összefüggéseiről.

VETŐ JÁNOS, aki a fényképeket készítette, ugyancsak ismert volt már abban az időben és abban a körben, konceptualista-experimentális, átfestett fotóiról, verseiről, dalszövegeiről, amelyeket a különböző alternatív zenekaroknak írt, és arról is, hogy Hajjas Tibor alkotótársa, fényképésze volt.

Kettejük közös működése ebben az időben kezdődött, ekkor „született” a *Zuzu–Vető* szerzőpáros, ezen a néven szignálták műveiket, ezen a néven állítottak ki és váltak ismertté először a korlátozott, majd a szélesebb nyilvánosság előtt.

Különös művek voltak ezek, filctollal vagy festékszóró spray-vel készültek, papírra, vászonra. Olykor csak egy-egy jelzés volt a felületen, olykor az egész felületet beborította a motívumok, jelek, szimbólumok, absztrakt gesztusok, figurák sokasága. Már a motívumok felsorolása is beszédes: traktor, öltönyös figura kockafejjel, ugyanez lobogó-lángoló fejjel, vörös csillag, sarló-kalapács, gyár, lakótelep, Trabant, Szabadság-szobor, lánctalp – közsismert motívumok voltak ezek abban az időben, a korabeli közélet, szocialista propaganda állandóan használt, mindenütt látható képei, és mindenki értette, hogy a két művész milyen céllal, milyen összefüggésben idézte azokat. Egyszerre volt ez kritika, keserű önkritika, nevetés és cinikus

belenyugvás. Ezek a direkt jelképek keveredtek azután olyan általános emberi és privát motívumokkal, mint a szív, koponya, csontok, virágok, kalapács, mágnes, antenna, rakéta, iskola, Eiffeltorony, piramis, férfi, nő, nemi szervek, ember, hangszerek, oltár és még sok minden más, amelyet felsorolni is lehetetlen. Ehhez jöttek még az olyan abszurd tárgyak, mint a négyszögletes kerék vagy az általuk kreált vallás-ideológia zászlója, kegytárgyai. Ezek a motívumok – könnyedén, vázlatos-rajzos vagy gondosan festett alakban – szabadon lebegtek a kép felületén, és ha még maradt üres hely a képen, azt a két művész telerajzolta ornamentális motívumokkal. És teleírta szövegekkel. „*Nyújork, Párizs, Bonbon*”, „*Etyekre Pátyon át*”, „*Nyugi-nyugi a posztmodernista szociálimpresszionista neobarbár kerék forog*” – szövegek, képcímek, amelyek a képszöveg részei voltak. A motívumok, jelképek, ábrák, szövegek egyik képről a másikra vándoroltak, újabb és újabb összeállításban jelentek meg, egy teljes vizuális és verbális jelképrendszert alkotva. A képeket „szoborban” is megcsinálták, a kockafejű ember vagy a négyszögletes kerék térbe „rajzolva”, fából, papírmásból felépítve, kifestve különösen hatásos volt. És nagyon látványosak voltak a földre „szórt” kompozíciók, fehér műhóból, kék rézgalic-porból, bíborszínű, sárga, vörös porfestékből, amelyeket ők kerteknek ne-

Méhes Lóránt Zuzu

Napszemüvegek, 1980 k., fotó: Vető János





Zuzu–Vető a *Színes TV Twist* című képet festi meghívott közönség előtt a Kirakatrendező Iskolában. 1982, fotók: Simon Zsuzsa

veztek. Kiállításaikon ők szolgáltatták a „szavalást” és a zenét, amelyeket, mondani se kell, saját szerzeményeik voltak. Mindebből csak a rajzok, festmények maradtak meg – az installációkat szétszedték, a kerteket felsöpörték, csak néhány fénykép és néhány gyenge hangfelvétel őrzi az események emlékét.

Az Ernst Múzeumban aztán ezek a munkák elegánsan, üveg mögött függtek a falon, azt sugallva, hogy itt egyfajta festészetről van szó. A képek sorsához, a recepciótörténethez hozzátartozik, hogy akkoriban számunkra ez minden volt, csak nem festészet. Demonstráció, akció, egy életmód megnyilvánulása, kiáltvány, manifesztum, bármi, csak nem festészet, talán még művészet se. Manifesztuma annak, hogy a nyolcvanas évek szürke, semmilyen, depressziós magyar szocializmusában lehet szabad és vidám mozdulatokat tenni. Azt is mindenki tudta, hogy ez a szürke, semmilyen és konszolidált szocializmus a legnagyobb mértékben álságos és megtévesztő, konszolidáltsága csak addig tart, amíg mindenki betartja a le nem írt szabályokat, amíg a cenzort megelőzve-kijátszva öncenzúrát alkalmaz. Ezért volt annyira megkapó és irigylésre méltó, hogy ez a két művész úgy élt, olyan gesztusokat tett, olyan szövegeket írt és olyan kiállításokat-eseményeket csinált, mintha a szabályok, tilalmak nem léteznének. Egyszerűen szabadok voltak, cenzúra és öncenzúra nélkül. Valószínűleg nem volt ez ilyen tudatos, végiggondolt döntés eredménye, az egész helyzet számunkra részben természetes volt, hiszen ebben nőttek fel, részben annyira abszurd, nevetséges, hogy csak a farce, a karikatúra, a paródia, az abszurd eszközeivel lehetett rá reagálni.

Az is érdekes és jellemző volt, hogy ők ketten egyáltalán nem törődtek azzal,

hogy a többiek, a művésztársak mit csinálnak. Azokban az években, a második nyilvánosságban az underground művészetet a konceptuális művészet tartotta izgalomban, szövegek, fekete-fehér fotók, rajzok, szerény installációk és performanszok, amelyek filozófiai-egzisztenciális-művészetelméleti kérdéseket boncolgattak. ERDÉLY MIKLÓS, HAJAS TIBOR, HALÁSZ ANDRÁS voltak a főszereplői ennek a nem hivatalos művészeti életnek. Éleselméjű, szofisztikált, izgalmas gondolatok, szkeptikus, depresszív érzések, igénytelen kivitelezés fekete-fehér-szürkében – ez volt a művészet uralkodó és kötelező tónusa. A „randa avantgárd” – ahogy most egy fiatal kritikus, Rieder Gábor nevezte éppen a róluk szóló kritikájában. A Zuzu–Vető-társulás mindennek az ellenkezőjét csinálta: felszínes, könnyen megérthető gondolatok, improvizatív, de nem igénytelen kivitelezés, vidám hangulat, mindez színesben, nagyon színesben. Ugyanazokon a helyeken állítottak ki, léptek fel ők is, tehát részei voltak a művészeti szcénának, de világos volt, hogy amit csinálnak, az nem csak hogy nagyon más, új, hanem annak egyenesen a tagadása. Ahogy függetlenítették magukat az akkori hivatalos művészeti szemlélettől, úgy bújtak ki az avantgárd szigora alól is. Zuzu–Vető nem csak a szocializmus bornírtságán, hanem az avantgárd mélységes komolyságán is nevetett. A művészeti szcéna hangadói – hivatalos kritikáról akkor nem lehetett beszélni – ezt a különállást nem látták problémának, Zuzu–Vető természetes résztvevője, szereplője lett az akkori művészeti életnek.

Amikor 1982-ben a *Mozgó Világban*, amely annak idején rendszeresen tudósított az alternatív művészeti eseményekről is, a Bercsényi Kollégiumban látható kiállításokról írtam, másokhoz hasonlóan én sem láttam világosan, miben rejlik az ő újdonságuk. Lelkesedésben nem volt hiány, de ami az értékelést illeti, abban tanácstalan voltam, és végül is arra jutottam, hogy ez a mű-sorozat az „*együtt ivások, együtt kószalások, együtt unatkozások*” tanúja, lenyomata, kifejezi, hogy ők ketten nem akarják meghódítani sem a nagyvilág de még Magyarország művészetét sem, számukra itt van Budapest, itt vannak a barátok, a lányok, az ismerősök, itt vannak a Trabantok, a lakótelepek, és a többi, ami ezen kívül van, a kormány, a hatalom és a híradásokban, magazinokban látható világ, ahhoz nekik semmi közük nincs. Ők a „*vidám túlélők*”.

Ha szövegben nem is sikerült az értékelés, a gyakorlatban annál inkább. A Zuzu–Vető-képek már 1982-ben galériát avattak; a *Rabinec Közös Műterem*-nek (később Rabinext Galériának) nevezett fél-legális galéria nyitó-kiállítása volt az övék. A Rabinec mint galéria, még ebben a második nyilvánosságban sem volt mindennapi: ambíciója, deklarált célja nem kevesebb volt, minthogy a legaktuálisabb művészetet

mutatja be, sőt ő diktálja a trendet, ugyanakkor ezzel az általa felfedezett-bemutatott értékkel szabályos műkereskedelmet folytat. Meg akarta mutatni, hogy lehet egyszerre küldetést teljesíteni és kereskedelmet folytatni. Mindezt féllégális körülmények között egy egyszobás lakásban a Honvéd (ma Falk Miksa) utcában, az ötödik emeleten.

A galéria alkotó-vezető gárdája, művészek és teoretikusok (Kelemen Károly, Károlyi Zsigmond, Birkás Ákos, Koncz András, Gyetvai Ágnes, Simon Zsuzsa) nagyjából tudták, hogy a galériának avantgárd-utáni művészetet, magyarul festészetet kell bemutatnia, ez lesz a küldetése. Akkoriban már mindenki a tranzavantgárd festészeztől, posztmodern művészeztől beszélt, Achille Bonito Oliva könyvét olvasta. Amerikából is jöttek már a hírek az új festészeti boom-ról, és már készült Bonito Oliva ideológiájának magyarországi adaptációja, az *Új szenzibilitás*, amelyet Hegyi Lóránd írt (1983-ban jelent meg). A Rabinec tehát, ami a terveket illeti, naprakész volt, és a galéria művészei már ott sorakoztak a frissen festett képeikkel, hogy kiállíthassanak.

A Zuzu–Vető műveket ez a társaság sem tekintette tranzavantgárd festészetnek, sőt, festészetnek sem, azt azonban tudták, hogy amit ők csinálnak, az valami „avantgárd utáni” művészet, olyasmi, amely már magában hordja a festészet lehetőségét. És így a galéria frissen festett fehér falára kerültek a válogatott Zuzu–Vető rajzok, az azóta klasszikussá vált darabok, a *Györgyike más*, *Utcsó más*, a *Nyújork*, *Bonbon*, *Tókió*, az *Etyekre Pátyon át*, a *Sombrero*, és felavatták az első magyar posztmodern kereskedelmi galériát. Az ösztönös választás utólag telitalálatnak bizonyult. Az alkotópáros pedig az idők szavára hallgatva stílusukat elnevezte posztmodernista szociálimpresszionizmusnak.

Ha az elemzésben nem is jeleskedett a korabeli kritikai irodalom, de az mindenkit érdekelt, hogy is készül ez a szociálimpresszionizmus. Hogy csinálnak ketten egy képet? Hogy hangolják össze szándékaikat, nem csak egy képen, hanem képek során át? Hogy maradnak mindketten a maguk választotta, nem tudatos, de létező közös stílusán belül? Zuzuék természetesen nem titkolták munkamódszerüket, ha valaki kérdezte, boldogan elmondták, sőt előfordult, hogy nyilvánosság előtt be is mutatták.

A Rabinec-nyitó kiállításon például tartottak egy „tárlatvezetést”, amelyen többek között ez is szóba került. A tárlatvezetésről, amely – munkamódszerüknek megfelelően – szintén párbeszédese formában zajlott, magnófelvétel készült, majd írásban is lejegyezték. Tanulságos ebből idézni:

– Na, szóval, Lóránt, az első pillanatot meséljük el. Meséld el nekem légy szíves ezt a képet: *Györgyike más*. Tárlatvezetés.

– Ez a *Fenyves úton* készült, szilveszterkor, én elkezdtem rajzolni, egy dossziét kértem, mert unatkoztam, s a *Györgyikéről* készült az első portré, és te odajöttél, és behúztad azt a kis piros száját a képbe.

– És ott lett a *Györgyike*.

– És akkor kezdtünk el portrékat csinálni, sorba a terembe, ez volt az első közös munkánk.

– Mindenkiről, mint egy más...

– *Györgyike más*, *Utcsó más*...

– Ez volt az *Utcsó más*, szerintem ez a *Borkát ábrázolja*.

És akinek ez nem volt elég vagy nem hitte el, hogy ez ilyen egyszerű, az élőben is megnézhetette, hogy csinálják ők ketten: a *Színes TV Twist* című képet meghívott közönség előtt a Kirakattrendező Iskolában festették, 1982-ben. Ki volt feszítve a nagyméretű, kb. másfél méterszer két méteres üres vászon, szólt a zene, és a két művész ecsettel, festékszóróval a kezében elkezdte páros működését a vászon előtt. És tényleg úgy történt, ahogy mondták, semmi nem volt előre megbeszélve, és ott sem szóltak egy szót sem egymáshoz, csak a zene szólt és Lóránt odalépve a vászon elé, húzott egy vonalat, majd Jánoska egy másik vonallal felelt rá, mintha ez volna egy kép létrehozásának a legtermészetesebb módja. A már összeszokott páros improvizált páros tánca volt ez a vászon előtt, amelynek eredményeképpen a nézők előtt kibontakozott majd elkészült egy sok színnel, sok motívummal, sok figurával, expresszív gesztusnyomokkal teleírt vászon. Akkor nem tudtuk, de most már igen, hogy művészettörténeti eseményen vettünk részt, olyan performanszt láttunk, amelynek eredménye egy festmény lett. Díjnyertes festmény, mint később kiderült: a Stúdió '82 kiállításon a Műcsarnokban díjat kapott.

Hiába láttuk a saját szemünkkel, attól a titok még titok maradt, nevezetesen, hogy ebből a könnyed, laza, páros-felelgetős módszerből miért nem lett kaotikus firka, hogy lett a laza munkastílusból feszes kompozíció, vonalban, formában, színben átgondoltan megkomponálva, stílus-összhangban tartva. Azt hiszem, nem tévedünk nagyot, ha a vezető szerepet ebben a komponálásban Méhes Lórántnak tulajdonítjuk, hiszen ő járta végig a főiskola rendszeres stúdióumait, a gyakorlati képzést is, meg a művészettörténetit is. Amikor tehát ő „húzott egy vonalat”, abban bizony benne voltak, készséggé-rutinná válva ezek a komponálási alapelemek és ez a háttér-tudás. Az alkotótárs, Vető tehetőségét viszont az bizonyítja, hogy felismerte ezeknek az elemeknek a karakterét, irányát, határozottságát, és azonnal tudott hozzájuk alkalmazkodni, vagy éppen velük szemben menni. A kép verbális alkotóelemei is valószínűleg az ő leleményei, és mesteri módon tudta azokat vizuálisan a kompozíció részévé tenni. A profi és az autodidakta együttműködése – ahogy jóval későbbi kritikájában KOZÁK CSABA találóan írta – úgy tűnik, eredményes és harmonikus volt. Ami nem jelenti azt, hogy követhető a módszer és bárki megpróbálhatja. Minden magyarázat ellenére különös konstelláció volt ez.

Zuzu–Vető kiállításának megnyitóját a Rabinec Közös műteremben, 1982, fotók: Simon Zsuzsa



Ha valaki arra volt kíváncsi, hogy a képeken egy-egy motívum mit jelent, azt is nagyon szívesen elmondták. A már idézett Rabinec-tárlatvezetésén sok kép ikonográfijára derült fény:

(A Zászlóbontás című képről)

– Ez egy halál vidám kép szerintem. Ez az a pillanat egyébként, amikor meghal majd a Brezsnjev után a Khomeini ajatollah is, és találkoznak odafent, és rájönnek, hogy hol hibáztak. Ezt meg is pecsételtük. Később lesznek még problémák, ezért csináltunk előre egy plakátot „Összbolygóközi internacionális hadiműszergyársztrájk”. Remélem, mindenki egy emberként fog részt venni benne.

(A Nyújork BonBonn Moszkva Tokio-képről)

– Ez egy álomi másolata az elveszett képnek. Ez egyébként egy olyan pillanatkép, ami azt ábrázolja, hogy már rég vége van a világnak, tessék jól érezni magunkat. Tessék jól dolgozni, jól szórakozni.

(A Lányok-sorozatáról)

– Ez egy álomi széria. Kezdjük itt. Ez a két kedvencem, mert grafikailag a legtökéletesebben megoldottak.

– Ez két lányt ábrázol

– az egyik itt így csinált

– s azt mondja, sziasztok

– a másik azt mondja, hello

– időrendben ez az első kép, itt még ácsorogtak és olvasgattak a lányok

– ez nagyon jó, ezeket élő modell után csináltuk

– és a lányok bezsongtak utána, menni akartak, nem tudni miért, ilyen szép kép után elmenni!

– Ez is egy furcsa lány volt, már nem is emlékszem, hogy kit ábrázol pontosan ...

aktfölvétel, gumimatracon kaptuk le

– egy az egybe

– szakállal, mert azt akartuk, hogy egy görög nő legyen.

És így tovább, ebben a stílusban, ebben a ritmusban. Itt sem estek ki egy pillanatra sem a szerepükből, a szöveg akár a művek része is lehetne.

Abban az időben egy komoly kritikai értékelés született. Gyetvai Ágnes, a progresszív művészet egyik legértőbb kritikusja, szinte a művek születésével egyidőben, tehát a Bercsényi-kiállítás idején meglátta ennek a mű-együttesnek a kortársi jelentőségét és művészettörténeti helyét. Az Új hullám – új traktor című írása egyébként szintén premier-szerepet kapott a Rabinec-galériában: ez lett a Zuzu–Vető kiállítás katalógus-szövege. A katalógusé, amely a galéria füllegális státuszának megfelelően szintén füllegális volt: a ma már technikatörténetinek számító eljárással, stencillel sokszorosított és iratkapoccsal összefűzött kiadványból kb. ötven példány készült, így kéziratnak is tekinthető.

Gyetvai a művészpáros munkáit két forrásra vezette vissza. Egyik előkép szerinte

Zuzu–Vető kiállítása a szentendrei Vajda Lajos Stúdióban, 1982



a tízes-húszas évek kelet-európai, orosz-szovjet avantgárdja, az a baloldali, forradalmi aktivizmus, társadalmi-politikai program, amely a munkát, a tettet, a jövő építését dicsőítette, és azt hirdette, hogy a művészet ennek a forradalomnak az előhírnöke, eszköze, ahogy ezt annak idején Malevics, Rodcsenko, Majakovszkij, Tatlin és Kassák prófétaí hevületű, a világforradalmat hirdető manifesztumaikban megfogalmazták. A másik forrás, amelyre Gyetvai hivatkozott és amelyre már könnyebb volt ráismerni, az a fenti forradalmi hevületet követő, a forradalmat hivatalossá tevő proletárdiktatúra propagandája, amely a szocialista realizmust tette hivatalos művészetté. Ez az a vizuális közeg, amelyben Méhes Lóránt és Vető János felnőtt, a lakótelepekkel, a gyárakkal, a vezérek-politikusok mindenütt jelen lévő portréival. Gyetvai pontosan felismerte, hogy a művészek nem azonosulnak ezzel a két korstílussal; amit csinálnak, az távolságtartó metaművészet, idézetművészet, karikatúra, amely azonban megélt élményből is fakad. „Akad-e hálásabb geg a 80-as évek retrospektív hangulata számára, mint a század levitézlett, mégis patinás forradalmi frazeológiája, művészeti és politikai mozgalmának sztereotípiái, patetikus képi közhelyei? Találhat-e elragadóbb öltözetet, csinosabb köntöst a két vigyorgó pesti clown, Vető és Zuzu magának, amikor a század vég karneválján mégegyszer bebújnak a kor híres jelmezeibe, a dekadens angyalok, tiszavirágéletű kis divatok felvonulásán, mint beöltözni az aranyglóriás Kelet fénylő reményeibe? Nostalgia vagy büntudat nélkül. Felszabadultan. Derűvel és jó adag kópésággal. Mert illúziómentesen és mentesen a felelősség terheitől. Hiszen Zuzu és Jánoska ezt a történelmet már »talált tárgyként« találta, »ready made«-ként, késztermékként előre gyártva.” A művek politikán-túli, emberi szférájáról pedig ezt írta: „E történelmi-társadalmi determinizmus terheitől független, szabad szféra a »Magánterület«, amelyet ismét Vető és Zuzu ezer finom kis rajza jelenít meg. A karikatúra-portrékon, színes illusztrációkon felvonulnak a magánélet hősei és epizódjai, a csavargások, meditációk, házibulik, haverok és lányok. A kockafejű pozitív hősökkel ily módon szembesülnek a negatív hősök arcképei. S ezek az arcmások azt sugallják: »Mi mások vagyunk, nekünk van személyiségünk, van karakterünk«.” És még egy részlet, a stílusról: „szuverenitásuk a minden esztétikai kánontól mentes groteszk firkában fejeződik ki. Képeik annyira frissek, spontának, köznyelviyek, hogy bátran nevezhetők »az utca művészetének« [...] Ezt az általános képi hangulatot festik alá a negativitást tovább poentírozó dadaista versek, dadaista dalok, valamint a megnyitón elhangzott improvizatív úttörődalfeldolgozás, dobpergés és trombitaharsozás is a nagy szcena része. Mindez egyszerre mélyen intellektuális és emellett rendkívül életvidám, játékos és populáris. Jövőbe-

mutató művészet.

Nem született azóta sem érzékenyebb, empatikusabb, pontosabb, alaposabb elemzés a Vető-Zuzu művekről, mint ami ebben az elsárgult, elmosódó füzetben olvasható. És „korhű”, abból a szempontból, hogy Gyetvai is mint akciót-szöveget-ideát, és nem mint vizualitást „olvasta” a műegyüttest. A háttérnek, a művészeti közegnek kellett megváltoznia ahhoz, hogy a művek „posztmodernista szociálimpresszionizmusa” láthatóvá legyen. Ez a fordulat éppen akkor következett be, az avantgárd szigorát akkor váltotta fel a festészet; a posztmodern, a tranzavantgárd akkor lett a varázsszó. Ezt érezte meg ösztönösen a Rabinec és utána a nyilvános kiállítóhelyek, az Ernst Múzeum, a Múcsarnok, az István Király Múzeum, amelyek egymás után rendezték a festészeti kiállításokat, és a Zuzu–Vető művek éppen ebben az új festészeti revival-ben csináltak karriert. Innen már csak egy lépés volt a külföldi bemutatkozás – a nyolcvanas évek második felében, másokkal együtt a Zuzu–Vető művek reprezentálták a megújult magyar festészetet Leverkusenben, Münsterben (1986), Glasgoban (1985), Bécsben (1985), Grazban (1985). A kritikai értékelésben azonban senki nem írta le, hogy ez a műegyüttes festészet volna, vagy ha nem az, akkor mit keres a festmények között. *„Dadaista inspiráció, nonszensz, a kiindulópont a közélet paródiája, a science fiction abszurd ideái, ornamensek”* – ezt Pernecky Géza írta a New Hungarian Quarterly-ben, 1984-ben. Wilfried Skreiner, a grazi múzeum igazgatója a múzeumában rendezett magyar festészeti kiállítás katalógusában így látta a művészpáros képeit: *„szemléletüket erősen meghatározzák a hetvenes évek jellemzői, a műtárgyellenesség, a reflektálás a médiumokra, a köztes műfajok”*. A bécsi kiállítást kísérő katalógusban Beke László többek között a nagyvárosi folklórban látja a művek identitását, Lóska Lajosnak viszont a művekről az utcai falfirka, a graffitó jutott eszébe. A 2007-es Ernst Múzeumi kiállítás kellett tehát ahhoz, hogy igazán látható legyen ennek a műegyüttesnek a festői-vizuális értéke, és hogy ne csak látható, hanem megfogalmazható is legyen, miben rejlik ez a festőiség. Szigorúan véve ezek tényleg antifestmények: lemondanak sok mindentről, ami a festészethez hagyományosan hozzátartozik. Itt van például a festék, az olaj- és az akrilfesték, amelyből végtelen számú színárnyalatot lehet kikeverni, és a tónusok, kontrasztok, finom átmenetek sokaságát lehet velük előállítani. Zuzu–Vető ezekről, legalábbis eleinte, teljesen lemondott, azt használta, ami készen volt, a filctollat például, amit gyerekeknek gyártottak, és azok közül is a legvadabbakat, a világító, foszforeszkáló, bíbor, lila, neonzöld színűeket, amelyeket magára valamit is adó művész kézbe nem vett volna. És a

festékszóró sprayt, amelyet szintén nem művészeknek, hanem szoba- és bútorfestőknek találtak ki. Sok előnyük van persze ezeknek az eszközöknek, a filctoll olyan könnyedén fut a papíron, és olyan intenzív színes nyomot hagy, a spray-vel percek alatt nagy felületeket lehet beborítani, és széles, kellemesen lágy körvonalú, festői foltokat lehet vele percek alatt varázsolni. Az eszközök szegényességét előnyükre fordították: a kezdetben vonalas rajzok egyre sűrűbbek lettek, a papír, majd később a vászon teljes felületét berajzolták, elborították ábrákkal, foltokkal, motívumokkal. Tobzódtak a harsány színekben, mint a gyerekek. Az eredmény mégsem lett kaotikus, ellenkezőleg: a formák, a motívumok és a színek eloszlása a képfelületen megfelel a legszigorúbb kompozíciós törvényeknek, a kis és nagy formák, a vonalas és foltos elemek számaránya és egymáshoz való viszonya valahogy éppen megfelelőnek tűnik. Minden szín annyiszor tér vissza a kép felületén, ahányszor kell, úgyhogy a képnek, bármilyen nyugtalanító vagy feszültségkeltő vagy éppen vicces dolgot ábrázol, van egy nyugodt, egységes felületi hatása, mint a keleti szőnyegeknek, a patchwork-öknek, vagy mint Klimt, Hundertwasser ornamentikából-motívumokból összeszótt műveinek.

Egy idő után a filctoll, rosttoll és a spray szín-intenzitását is kevésnek érezték, ezért eljutottak oda, ahova Yves Klein is annak idején, hogy csak a hordozó nélküli pigmenttel, a porfestékkel akartak dolgozni, mert csak azoknak van megfelelő, intenzív színük. Míg Yves Klein a rögzítés-felhordás érdekében rákényszerült, hogy műgyantába keverje a ragyogó kék festéket, Zuzuék semmi nem kényszerítette ilyen „kompromisszumra”; ők egyszerűen a padlóra szórták a porfestéket, a vöröset, a sárgát és a fehér műhavat. És nem utolsó sorban a rézgálicot, ezt a valószínűtlenül tiszta kék port, amelynek színe valahol az ultramarin és a cián között helyezkedik el, és amely egy időben a védjegyük lett. A földön, a padlón a porfestékkel ugyanúgy tudtak festeni, mint a papíron a filctollal. Színpompás szecessziós mandalákat „szórtak” így a padlóra – amelyeket azután a kiállítás lebontásával felsöpörtek.

A Zuzu–Vető korszak öt-hat évig tartott és jelentős számú művet eredményezett, mindet nem is lehet számon tartani, és ha néhányat ki akarunk emelni belőle, a választás csak szubjektív lehet. Itt van például az *Aktok ruhában* (1982), az egyik mestermű, a festői és rajzos elemek együttesének mesterműve. A művészek egy-egy lendületes mozdulattal felfújtak spray-vel két alakot a vászonra, két fehér, nem nélküli szellem-alakot, majd filctollal rajzoltak nekik szemet, szájat, nemi szervet, ruhát, amiktől nővé változtak, végül háromszögekből, rombuszokból, körökből szőnyeget, perzsaszőnyeget adtak a lábuk alá, hogy a két lebegő ruhás akt súlyt kapjon és leszálljon a földre. Nem az az érdekes ezen a képen és a többi hasonló sílúsú társán, hogy a szerzőpárosnak milyen könnyen megy a falfirka-stílus, hanem az ellenkezője, hogy milyen közel kerültek időnként a tradicionális képkomponálási normákhoz. Egészen más a *Zuzu–Vető kettősportré* (1983) című kép, amelynek tel-

Zuzu–Vető kiállítása a szentendrei Vajda Lajos Stúdióban, 1982



jes felületét, hézag nélkül beborítják a Zuzu–Vető ikonográfia motívumai. Felvonul itt a teljes arzenál, absztrakt minták, spirálok, hullámvonalak, halak, egysejtűek, polipok, csigák és egyéb, azonosítatlan lények, sőt az igen kedvelt négyszögletes kerék is itt van, igen gondosan kidolgozva. Ebből a sűrű és mozgalmas szövevből sejlik fel a két portré, a két sziluett, mint biztos fogódzó az áramlásban. Hatása viszont egy mesterien megtervezett patchwork.

A kerek-küllős kép, a *Nyugi-nyugi ...* (1983) akár összefoglalása is lehetne az alkotópáros munkásságának: szöveges is, rajzos is, festői is, ábrázoló is, absztrakt is. A szöveges üzenet megnyitja a nézőt afelől, hogy amit elkezdtek, az már nélkülük is megy, önjáróvá vált: *Nyugi-nyugi a posztmodernista szociálimpresszionista neobarbár kerék forog*. A kompozíció, a körkörös motívumáramlással valóban láttatja, hogy a négyszögletes kerék forog, gurul. És vele forog a másik abszurd találmány, a négyszögletes kerék verbális megfelelője, a posztmodern szociálimpresszionizmus. És a kerék mögött ott kering körbe-körbe megintcsak az évek során felhalmozott gazdag ikonográfiai készlet: szív, zászló, kis szputnyik, sarló-hold-kalapács, festőpaletta, koponya, békejel, kígyó, lakótelep és még sok minden más.

Ízig-vérig festői kollekciónak ez, akárhonnán nézzük, egyenként, vagy együtt az egész, de hűs év és ez a kiállítás kellett, hogy ez kiderüljön. A mai kritikuskak már könnyű dolga van. „*A páros munkájából sziporkázóan színes vizuális párbeszéd kerekedett. A régimódi palettát feljavították a rikító UV-színek tarka-barka áradatával és az arany festékspray-k erejével. Ezt az újszerű, még ma is üdítően frissnek ható koloritot társították a neoprimitív figurákkal. Rajzos ákombákomjaik a gyermekfirkák iskolázatlan ösztönösségéből indultak ki, de végül kikötöttek az archaikus művészet tiszta geometriájánál. (A neobarbár jellegre egészen tudatosan rájátszottak: például kék rézgálic kristályok között installáltak elektromos diódákkal ékített, folyami kavics-totemfejeket.) Ennek a korszaknak a művei – szürrealis mondatokkal megtűzdelve – igazi posztmodern koktéllként hatnak, tele felhőtlen boldogsággal és gyermeki vidámsággal. Még a néha belekeveredő politikum élet is elveszi a viháncoló hippihordához illő sodró jókedv*” – így látja ezt Rieder Gábor ma, 2008-ban. Ha a művek maradandónak bizonyulnak, akkor emiatt fognak fennmaradni, és nem a politikai-társadalmi üzenete miatt – ez utóbbi az idő múlásával egyre kevésbé lesz érdekes. Egyik kritikuskak, Dékei Krisztina szerint ez már be is következett: „... az idő babrált ki velük: egyrészt kilúgozta a művekből az akkor még mindenki által könnyen dekódolható, nyers-gunyoros politikai utalások erejét, másrészt bele is merevítette egy olyan, régmúlt pillanatba, amikor a borzalmas neonzöld és társai jelentették a naprakészséget.”

Méhes Lóránt Zuzu kiállítása az Ernst Múzeumban. 2007, részlet, fotó: Méhes Lóránt Zuzu



A Nagy Oltár

A Zuzu–Vető művek karrierje a nyolcvanas évek közepén eljutott a csúcra, és körülbelül ugyanebben az időben a művészpáros szétvált, nem születtek többé Zuzu–Vető-művek. Méhes Lóránt újra Méhes Lóránt lett, Méhes Lóránt, a festő. Hogy mit csinált, mit festett, azt nemigen lehetett tudni, egészen addig, míg be nem mutatta 1991-ben a Dorottya Utcai Galériában az *Isteni szeretet oltára* című művét. Egyetlen nagy mű volt ez, egy nagyszabású installáció, amely a kiállítás idejére templommá avatta a galériát. Ez volt Méhes Lóránt „Nagy Üveg”-je, emblemikus műve, a Nagy Oltár.

Valóban oltár volt. Vagy legalábbis valami olyasmi. Volt ereklyetartó szekrénye, egy tükrös vitrin, benne, rajta ereklyék, kegytárgyak, fénylő aranyból, ezüstből, színes kövekből; volt egy magasra emelt oromzata, rajta egy fényes szív, és voltak oltárszárnyai, szélesre tárva. Mindez megemelve, talpazatra helyezve – a talpazathoz vörös bársonnyal bevont lépcső vezetett. A lépcsőhöz pedig egy, a már ismert rézgálicból szórt mandala-szőnyeg, lámpákkal a két-két oldalán. Nagyszabású, hatásos mű volt, amelyhez hasonló nemigen láthattunk kiállítótermekben – és ha legtöbbször nem is tudták az egészet hova tenni, arról mindenki meg volt győződve, hogy a mű bemutatása egy különleges és jelentős esemény a magyar művészeti életben.

Ha az egészet nem is tudtuk értelmezni, sok részlet ismerős volt rajta. Ilyen volt a felvezető mandala-szőnyeg, amely azelőtt kert néven futott a Zuzu–Vető bemutatókon. Ugyanonnan ismerősek voltak a „kegytárggyá” előlépett objektumok is, és ismerős volt a szín- és anyaghasználat, a harsány, keveretlen színek vibrálása, az anyagok fényessége, csillogása. A műfaj, az installáció sem volt új, akkoriban világszerte mindenki installációt csinált. Új volt azonban mindezek együttes hatása, a műből sugárzó mélységes komolyság, ünnepélyesség, pátoz, ilyenekkel nem találkoztunk a Zuzu–Vető oevreben. Ha mindez az valamilyen módon idézőjelbe került volna, akkor mindenki megnyugodva besorolta volna a művet az idézetművészet valamely válfajába. Így azonban, idézőjel nélkül, direktben roppant zavarbaejtő és sokkoló volt, mert ebből az következett, hogy a Nagy Oltár valóban az, ami, vallásos-rituális tárgy. De hogy jön egy oltár a kiállítóterembe és egyáltalán a művészetbe? Egyházművészet? Ha igen, mégis melyik egyházé? Még ez utóbbi kérdésre volt legkönnyebb válaszolni, mert azt mindenki felismerte, hogy maga a szárnyas oltár, a bordó bársony, az oromzatos-tükrös szekrény, tetején az arany ereklyetartóval, egyértelműen a katolikus egyházra, annak is pompakedvelő, ellenreformációs-barokkos késői korszakára utal, míg a felvezető mandala-szőnyeg, az oltárszárnyak mandala-kompozíciói a keleti buddhizmus

képvilágát idézik. A gyöngyökből, kacatokból, üvegből, drótból, bizsuból összeállított csillogó-fénylő szobrocskák viszont ugyanúgy lehettek katolikus kegytárgyak, mint természeti népek varázstárgyai. Ettől az elemző okoskodástól azonban semmi nem változott, az oltár oltár maradt, bármilyen vallásról is legyen szó. Mindez nem csökkentette a mű grandiózus vizuális hatását, és mindenki egyetértett abban, hogy a Nagy Oltár a magyar művészetben egy fontos tett, hogy a műegyüttesnek egy múzeumban volna a helye. Hogy ez nem így történt, annak az is az oka, hogy valódi kritikai értékelés még annyira sem született, mint annak idején a Zuzu–Vető művekről; a kritika végül is nem tudott mit kezdeni a művel.

Az egyetlen számbavehető szöveges reflexió Kozák Csabától származott: írása az Új Művészetben egyben a kiállítás megnyitóbeszéde volt, amelyet ily módon nem lehetett elfogulatlan értékelésnek tekinteni, és terjedelme sem engedte meg a mélyebb elemzést. Kozák rövid definíciója valahogy így hangzott: Méhes művében vallás és artisztikum szimbiózisa valósult meg, de ez a vallás nem azonosítható egyetlen világvallással sem, a mű egy misztikus-panteisztikus érzés képi-tárgyi kifejezése. Ez így valóban korrekt, és Kozák későbbi Méhes-kritikáiban következetesen ehhez tartotta/tartja magát. Ennek a szimbiózisnak az eredetéről, természetéről, arról, hogy maga a művész milyen kapcsolatban van az általa megidézett-felmutatott vallással, sem ő, sem a későbbi kritikusok nem mondtak semmit. Nem azért, mintha nem lett volna róla tudomásuk, hiszen maga Méhes Lóránt mindenkinek, aki kérdezte, elmondta, hogy még 1984-ben, egy házibuliban misztikus élménye volt, amelynek hatására istenkereső lett, és először a buddhizmusban, Krisna-tudatban, majd a katolicizmusban találta meg a maga istenét-isteneit. És azt sem titkolta, hogy ezt a művet ebben a vallásos szellemben alkotta, hogy az oltárszárnyak festmény-rajz-sorozata – külön címük *Ősfényösvény* – meditációs munkaként készültek, hét év alatt. Ha valóban csak meditációs gyakorlatként készültek, akkor mit keresnek a kiállítóteremben? Erre viszont már nem a művésznak kell válaszolni, a vallásos művészet és a grand art bonyolult viszonyának megfejtése az elemzés, a reflexió dolga. Méhes Lóránt Nagy Oltára esetében, 1991-ben, a Dorottya Utcában, ez a kérdés nyitva maradt.

A mandala-antré kivételével a Nagy Oltár az Ernst Múzeumban 2007-ben újra fel lett állítva. A meg nem válaszolt kérdések újra előjöttek, és közülük néhányra ebben az új kontextusban, Méhes Lóránt többi művével körülvéve talán könnyebb válaszolni.

Az Oltár itt festmények közé került, és ez ráirányította a figyelmet az oltárszárny képeire, amelyeket annakidején, a Dorottya utcában

úgyszólván észre sem vettünk. Itt nyilvánvalóvá lett, hogy ez a tizenkét kép nem csak a nagy installáció kelléke, hanem önálló képsorozat, tizenkét színes kép, Méhes Lóránt új festői korszakának első darabjai, megalapozói. Igaz, technikai értelemben nem festmények, mert papírra, ceruzával készültek, és egyébként sem szokványos festmények. Témájuk maga a fény, csupán a fény, semmi más. Nem az a fény, amely a való világban a tárgyra vetül, és amelynek hatására a világ egyáltalán látható lesz, amelyet azután jól le lehet festeni. Ez a fény nem irányul semmire, és nem világít meg semmit; nem is a napból vagy a lámpából jön, hanem egy ismeretlen, izzó erőközpontból árad szét, minden irányban, sugarasan és körkörös hullámokban terjed, közben folytonosan színt vált, pulzálva többször végigmegy a teljes színskálán, majd kezd elölről. Nem csak a színe, az „állaga” is változik; ahogy távolodik a fehéren izzó középponttól, úgy lesz egyre hajlamosabb a sűrűsödéssre, az anyagszerűsége. Amikor annak idején fizikában arról tanultunk, hogy a fény egyszerre részecske is meg hullám is, egyszerre anyag is, meg energia is, nem nagyon értettük, hogy hogy lehet valami egyszerre valami is meg nem is, és főleg nem tudtuk elképzelni. Nos, Méhes Lóránt képei alapján már jobban el tudjuk képzelni, hiszen itt világosan láthatók, amint az anyagtalán fénysugarak egyszerre anyaggá sűrűsödnek. És milyen szépek ezek az anyagsűrűsödések, milyen változatos a színük, milyen szép mintákká állnak össze!

Méhes Lóránt nem az elméleti fizika demonstrációjára szánta ezeket a képeket – világosan megmondta, hogy neki ezek meditációs gyakorlatok voltak. De a kettő nem zárja ki egymást, a meditáció tárgyaltan tárgya, és az elméleti fizika spekulációi nem állnak távol egymástól.

Ábrázolási, festői-rajzi bravúr ezeken a képeken, hogy a hullámok, sugarak, színek észrevehetetlenül, határ nélkül folynak át egymásba; ezt a festő nagyon egyszerű eszközzel, végtelen türelmü, aprólékos, precíz satírozással érte el. Hagyományos rajzi eszközökkel tehát, de az eredmény mégis festői lett, különösen ebben az új, festészeti kontextusban.

Ősszimbólumok

Végtelen szerelem, Hajnali csillagörvény 1987-ből: ez két, egymáshoz tartozó kép még a Nagy oltár idejéből, amelyek a Vízivárosi Galériában is láthatók voltak – most, a retrospektíven már csak az egyik volt jelen. Amíg az oltárképek az új festő-Méhes első képei, ez a két kép az összekötő láncszem: demonstratívan bizonyítja, hogy a Zuzu–Vető Zuzuja és az új Méhes Lóránt ugyanaz a festő.

Mindkét képen a teljes képfelületet beborítja a bíbor, narancs, vörös, kék színekből álló végtelen festői mustra, mint olykor egyes, munkásabb Zuzu–Vető képnél, csak itt a színek visszafogottak, halványabbak. Közeli sok-sok részlet rajzolódik ki a ebből szövegből, a Hajnali csillagörvényen körök, pontok, hullámvonalak, a Végtelen szerelem című képen pedig kis, világító-fejű, spirális, dugóhúzó-farkú lények, anélkül, hogy az örvénylés-kavargás egyenletes felülete megbomlana. Absztrakt kép mindkettő, de „ábrázol”, azt láttatja, elég világosan, hogy a káoszról hogyan keletkeznek dolgok, a formátlanságból hogy lesznek formák. Az egyiket azt a pillanatot látjuk, amikor az „ősköd” spirál alakzatba áll össze, majd forogni kezd; ez a csillagörvény, ahogy a festő nevezi; a másikon pedig azt a folyamatot-pillanatot észleljük, amikor az „őslevesből” megszületik egy megcsavart henger-alakú, vagy önmagába visszatekeredő, átlátszó, amőbaszerű élőlény. A „végtelen szerelem” jegyében. Mindez színpompás kivitelben, könnyed stílusban, mindenféle patetikus erőlködés nélkül. A képfelület akár egy nyomottmintás anyag terve is lehetne, sőt, azt mondják, hogy diszkófényvel megvilágítva az egyes színek foszforeszkálnak is. Ez nagyon fontos, ez a formai áttetszőség, könnyedség, mert ezzel Méhes Lóránt feltalált valamit. A művészet, a vizuális kultúra, története során már régen kitalálta és kanonizálta azokat azokat a szimbólumokat, jeleket, amelyek a keletkezés- és teremtés-elképzeléseket voltak hivatva jelölni. A mitológiák megszemélyesített világteremtés történetei mellett az egyes kultúrák kezdettől fogva használták a végtelenségig leegyszerűsített szimbólumokat, a kört, a tojásformát, a háromszöget, a spirált, a négyzetet ugyanezeknek a történeteknek a rövid jelzésére. Méhes Lóránt találmánya ezen a két képen, hogy ezeket az őszimbólumokat még az ábrázolásnak-kifejezésnek abban az állapotában mutatja, amikor azok még nem jelek voltak, nem voltak kanonizálva, hanem úgyszólván a természet részei voltak, és mintha kulturális-vizuális alkalmazásukat, formájukat neki kellett volna kitalálni.

A szemünk előtt születnek meg ezek a formák, a kör, a spirál, és válnak teremtés-szimbólummá; magának a szimbólum megszületésének pillanatát látjuk, ez Méhes Lóránt egyéni, festészeti leleménye.

Nem sokkal később egy-egy képen megfestette az űs-szimbólumokat, a kört, a háromszöget, az alfát és az omegát, a már kialakult végső formájukban (*A háromszög* [kilencvenes évek eleje], *A kör* [1991], az *Omega-Alfa* [1993]). Amíg az előző képeken a szimbólumok születése, jelentése képi élmény volt, a fekete alapon arany kör, háromszög, hal nem kínál ilyen vizuális élményt, és megértésükhöz szótár kell, amelyből megtudjuk, hogy az egyes kultúrákban mit jelenetnek ezek a szűkszavú ábrák. A keleti vallásokban a kör az időtlen, örök nirvána szimbóluma, a koncentrikus körök a megvilágosodás lépcsőfokait jelzik. A zen festészetben az üres vagy egészen fekete kör a tér egységét és tökéletességét fejezi ki, és az ebből származó kör alakú mandalák a kozmosz és az isteni erők viszonyát jelképezik. A keresztény ikonográfiában a kör az örökkévalóság, a három egymásba fonódó, összeforrott kör pedig a Szentháromság jelképe, kifejezve az Atya, a Fiú és a Szentlélek felbonthatatlan egységét. Méhes Lóránt bizonyára sokkal többet tud erről a szimbolikáról, mint amit a kézikönyvekből ki lehet olvasni, de ezt azt a tudást nem tudta felénk közvetíteni ezt a tudást; a művészet nyelvére lefordítva: nem tudta festménnyé, mai művészetté transzponálni – a fekete-arany képeken a kör csak kör marad, a háromszög csak háromszög, és az omega, alfa a görög ábécé két betűje, önmagában nem sokkal több, mint egy illusztráció, szemléltető ábra, embléma, piktogram.

A katolikus misztika képei

Az emlékezetes műcsarnoki bemutatón a *Kiscsillag* és társai mellett egy másik sorozatot is bemutatott a művész, amely első látásra legalább akkor feltűnést keltett, mint az előző. A *Nagy sugárzó* (1995), a *Maria Rosa Mistica* (1996), *Mária szíve* (1997), *Szentlélek* (1999), *Jézus szíve* (2001), című képekről van szó, amelyek már messziről feltűntek négyzetes formájukkal, körkörös, szimmetrikus kompozíciójukkal és nagyon élénk, tarka színvilágukkal. És témájukkal persze – hiszen alig volt látható a magyar festészetben azelőtt ilyen harsogóan vidám katolikus kép.

Az Ernst Múzeum összefoglaló kiállításán is ugyanilyen hatásosak voltak, és mivel egy teremben voltak a Nagy Oltárral, látható lett, hogy ez a képsorozat az oltár-szárny-képek rokona, utódja, leszármazottja – és kiterjesztése. A kompozíció szinte ugyanaz: a kép középpontjából, mint erőközpontból kiáramló sugarak és körök, amelyek távolodva a középponttól anyaggá, motívummá, ornamentikává, olykor színpompás virágokká sűrűsödnek: ezt mind már az oltárképeken is megcsodálhattuk. Ami új, hogy ezek már nem színes ceruzával, hanem akrilfestékkel készültek, ennek megfelelően a színek sokkal élénkebbek.

A *Nagy sugárzó*, ez a fehér-sárga-vörös-fekete kép volt az első a sorozatban; ez még az absztrakt meditációs sugár-képek közé sorolható – a következők, a Jézus szíve, Mária szíve, Szentlélek – itt viszont már benne járunk a katolikus misztika sűrűjében. A Jézus szíve-ábrázolás megfelel a katolikus ikonográfiának, itt van minden kellék, amely az évszázadok alatt ebben a képtípusban összegyűlt, és amelyet a katolikus kánon jóváhagyott. Jézus szíve lándzsával átszúrva, jól látható a seb és a csöpögő vér, fölül, ahol az artériák elágaznak, kereszt és felcsapó lángok láthatók, és a töviskoszorú is itt van, amely az egészet mintegy megkoszorúzza. Mária szíve hasonló attribútumokkal rendelkezik, csak a szívet ott ott tör szúrja át és töviskoszorú helyett rózsakoszorú övezi.

A Jézus szíve-kultusz a keresztény egyház elvontabb, spirituálisabb tanításai közé tartozik, hiszen abban nem Jézus életéről, haláláról, feltámadásáról, tehát nem elbeszélhető, narratív tanításokról van szó, amelyek a bibliában is olvashatók, hanem lelki-szellemi dolgokról, az embereknek Jézushoz és a hithez való belső viszonyáról, az egyéni megváltásról, a hit spirituális átéléséről. Olyan hittételek ezek, amelyeket szóban is nehéz elmondani, hát még képen ábrázolni. De amint azt a keresztény ikonográfiában megfigyelhetjük, a képi ábrázolás igen gyakran a naiv, szó szerinti ábrázolás módszerét követte a legspirituálisabb gondolatok esetében is. Így alakult ki már a középkorban a Jézus szíve-kép mint önálló motívum, és a hozzá tartozó kellékek, a seb, az artériák, a lándzsa – a kódexekben, metszeteken olykor egészen naiv módon, vaskos realizmussal ábrázolva. A szent szív kultusza azután a 17. században, az ellenreformációban éledt újra és ekkor jelent meg az a képtípus, amelyen Jézus széthúzza a köpenyét, feltárva-megmutatva sugárzó-lángoló-vérző

szívét a hívőknek. A Jézus szíve-kultusz „mintájára” azután létrejött a Mária-szíve kultusz is, melynek ábrázolása szinte tükörképe a Jézus szíve-képeknek: Mária ugyanazzal a mozdulattal húzza szét a köpenyét és mutat lángoló-sugárzó szívére. Azok a metszetek, olajnyomatok, áldozati képek, és egyéb nyomatok, amelyeket régen minden katolikus otthonban meg lehetett találni, amelyeket ma is árulnak vásárokon és ma is a vallásos élet kellékei közé tartoznak mind a grand art Jézus szíve-képeinek leszármazottai, másolás, sokszorosítás útján széles körben elterjedt utódai. Sem az ábrázolt motívumok, sem a bemutatás módja nem változott több száz éven keresztül, csak az ábrázolás kvalitásában van különbség; úgy tűnik, ebben nincs szabadság, a vallásgyakorlás képi megjelenítésére még ma is szigorú szabályok vonatkoznak. Méhes Lóránt képe, ami a kellékeket, az ikonográfiát illeti, teljesen pontos – a bemutatás módja, stílusa viszont már egészen más dolog. A liturgikus képet beemelte saját művészetébe, a Zuzu-Vető képek harsány színességébe, a Nagy oltár keleti misztikus absztrakciójába és a fotorealizmus brutális-naturális valóságosságába. Ezért nem tudjuk igazán: valódi szentképet látunk, annak populáris-ironikus idézését, fotorealista-poprealista csendéletet, vagy pszichedelikus plakátot, tetoválás-mintát.

Aztán itt vannak a galambos képek, mindkettőn a sugárzás-középpontban egy galamb. Az egyik – *Szentlélek*, 1999 – a hiperrealista módon megfestett, kiterjesztett szárnyú, hófehér galamb fekete csillagos égbolttól száll felénk; a már ismert körkörös sugárzás itt egy szívárványkórré sűrűsödött. A másik galamb – *Szentlélek*, 2001 – már szimbolikusabb, és a belőle-tőle eredő sugárnyílak, körkörös fény-anyag hullámok a kék és a bíbor színeiben játszanak.

A szentlélek fogalma szintén elvont tan a keresztény vallásban, de az, hogy a galamb a szentlélek megtestesítője, szimbóluma, az egyenesen a biblia szövegéből származik: Máté evangéliumában olvasható, hogy Jézus megkezesztelésekor megnyílt az ég, és Isten lelke galamb képében Jézus fölé ereszkedett. Ugyanebben a szövegben később az is szerepel, hogy ez a szentlélek a szentháromság egyik szereplője: Jézus, már halála és feltámadása után megjelent a tanítványok előtt, és felszólította őket, hogy az Atya, Fiú és a Szentlélek nevében kereszteljék meg a népeket. A tömör útmutatás és nyomában a szentlélek valamint a szentháromság tana lett az egyik legtöbbet magyarázott, vitatott és kommentált hittétel a teológiában, hiszen azt kellett megmagyarázni és átélni, hogy a három isteni személy, az atya, a fiú és a szentlélek egyszerre egy és három személy. Az ábrázolások általában követték, vagy legalábbis megpróbálták követni ezeket a tanításokat, hitvitákat, így hol három külön személyként, hol egy személy-

három arccal-alakban, hol három hal formájában vizualizálták a hármasság egységét. A legkedveltebb jelkép azonban a szentlélek megjelenítésére mégiscsak a galamb lett, a misztikus galamb, amint fényt árasztva ott lebeg Jézus és az atya feje felett, ahogy az Van Eyck, Dürer, Tiziano hit-összefoglaló, grandiózus oltárképein látható. A Jézus-szíve képhez hasonlóan azután ez a motívum is a hosszú évek során eljutott a népi vallásosságba, az olajnyomatokba, az imádságos könyvek illusztrációiba.

A 2001-es Szentlélek-képen Méhes Lóránt követi a több száz éves vallásos művészeti-ikonográfiai hagyományt, az 1999-es Szentlélek-képen viszont a szivárvány arra utal, hogy ez a galamb nem csak a szentlélek, hanem egy sokkal „réggebbi” galamb, nevezetesen Noé és az özönvíz galambja, a madár, amely az ószövetségi írás szerint először hozza a jó hírt, azt, hogy vége az özönvíznek. A galamb jelképiségének ez a megkettőzése Méhes Lóránt saját leleménye.

Ha ikonográfiailag teljesen tradicionálisak is a képek, azt nem lehet mondani, hogy előadás-módjukban is azok volnának. Nem gyakran láttunk a kortárs magyar festészetben ilyen harsány, tarka, minden esztétikai normának ellentmondó képeket, amelyek egyszersmind egyfajta spirituális tartalom igényével lépnek fel.

Ugyanúgy, ahogy a Nagy Oltár esetében, a kritikai reflexió ezekkel a képekkel sem tudott mit kezdeni – inkább elutasította azokat. Jézus szívéből csöpög a vér, a fehér galambnak minden porcikája gusztustalan aprólékossággal megfestve, a misztikus fénysugáron-fénykörön rózsabokor, gyöngyvirág terem – ezek valahogy kívül esnek a modern esztétika keretein. És a színek! A bíbor, sárga, püspöklila, az égszínkék, a zöld egymás mellett – botrányos. Giccs – mondták majdnem egyöntetűen a retrospektív kiállítás recenzorai. „*Iszonyatos giccs*” (Mestyán Ádám), „*túllép a divatos giccs határait*” (Kozák Csaba), „*vallásos hipergiccs*” (Rieder Gábor), „*a banális vallási jelképek realista megfestése és a szimbólumok dekoratív semmitmondása a legjobb szándék mellett sem más, mint irgalmatlan giccs.*” (Dékei Krisztina).

Ez azért meglepő, mert a giccs fogalma a mai művészeti diskurzusból meglehetősen kikopott – vagy ha előfordul is, semmiképp sem ilyen negatív konnotációval. Abban a nagy kalandban, amelyben a modernizmus-posztmodernizmus és a populáris kultúra, a tömegkultúra együtt vettek-vesznek részt, a giccs jelentéstartalma már régen pozitívrá fordult. Amikor itt a kritikusok a fogalmat az eredeti, negatív minősítő értelmében használják, inkább indulatukat, és nem végiggondolt, differenciált véleményüket fejezik ki, mintha nem emlékeznének rá, hogy a hatvanas évektől kezdve a grand art hogyan szívta magába a populáris művészet, a tömegkultúra hatását, milyen jótékony inspirációkat kapott

a köznapis kultúrából, az utca művészetéből, hogy a hideg-intellektuális évek után milyen felszabadító hatása volt a „másik” kultúra közvetlenségének, tetszetősségének, ártatlanságának. Méhes Lóránt, a festő valószínűleg nem mérlegelt, mint ahogy nem mérlegelt Zuzu-korszakában sem; ösztönösen talált rá erre a vizuális kifejezőmódra, és biztos ízléssel, bátran használta.

Egyedül Hajdu István vette komolyan ezt a műegyüttest (Magyar Narancs). Ő fogadta el, mint lehetőséget, hogy ha valaki istenkereső, az üdvösséget keresi, annak számára ez nem művészeti-individuális önkifejezés, hanem szolgálat – ezt a kifejezést használja. Azt is ő fogalmazta meg, hogy ennek ellenére a szolgálatnak az eredménye nem csupán vallásos alkalmazott művészet – Méhes Lóránt nem szentképfestő szerzetes –, hanem egy olyan autonóm festészet, amelynek az előzményei a reneszánszba nyúlnak vissza, és közelmúltbeli-jelenkori rokonai pedig a szimbolizmusban, a szürrealizmusban és a pszichedelikus festészetben lelhetők föl. Hajdu is megemlíti a populáris kultúrával való rokonságát, de a rokonokat igen messze találja meg, nevezetesen Dél-Indiában és a Fülöp-szigeteken, ahol a népi vallásosság képi megjelenítése még a karosszériafestésre is kiterjedt.

Az, hogy egy kortárs művész transzcendens, spirituális gondolatokat próbál vizualizálni vagy egyenesen vallásos képeket fest, egyáltalán nem ritka, és a klasszikus modernizmusból sem hiányzott ez a tartalom. Sőt, volt egy idő a modern festészetben, amikor úgy látszott, hogy az absztrakciót egyenesen erre találták ki, hogy az absztrakció képes közvetlenül, a már elkopott ábrázolási sémák, szimbólumok mellőzésével-megkerülésével vizualizálni a szóban ki nem fejezhető benső, spirituális, transzcendens élményeket. Az egyik híres példa erre éppen BARNETT NEWMAN, az 1950-es években, aki nem csak a transzcendens tartalmat, hanem a Biblia két legfontosabb alakját – és rajtuk keresztül a két legfőbb hittételt is absztrakt formában jelenítette meg: *Ábrahám* című képe nem más, mint egy fekete kép, fekete csíkkal, az első monokróm képek egyike. Jézus kálváriája (*The Stations of the Cross*, 1958) pedig tizenkét fehér kép, rajtuk egy vagy két szürke-fekete csík. Sokat idézett kiáltványyszerű, teoretikus írásában világosan meg is mondja, hogy a fenséges-magasztos kifejezésére többé nincs szükségük a művészeknek a mitológia vagy a keresztény vallás alakjaira, mert ők megtalálták ennek adekvát nyelvi kifejezését, nevezetesen az absztrakt expresszionizmust. Thomas McEvilley pedig nem kevesebbet állított, minthogy a monokróm festmény az egyetlen vallásos kép a huszadik században (*The Exile's Return*).

De nem az absztrakt az egyetlen üdvözítő út. A modern és a kortárs figurális festészet fő vonulatában is találunk olyan műveket, amelyek a vallásos témát figurális eszközökkel és az ikonográfiai hagyományok követésével ábrázolják. Francis Bacon *Keresztrefeszítés*-tiptichonja ha úgy tetszik, szabályos háromtáblás oltárkép, a keresztrefeszítés minden kellékével, természetesen hamisítatlan baconos stílusban. ARNULF RAINER modelljei szintén hiteles Krisztus-képek, művészettörténeti könyvekből kimásolva, amelyeket Rainer azután saját „képére” rajzolt át.

Ahogy a fenti művészek esetében sem merült fel a kérdés, úgy a kritikusi dilemma – Hajdu kifejezésével: „szolgálat ez vagy művészet?” –, Méhes Lóránt esetében sem indokolt; olyan teoretikus kettősséget tételez fel, amely nem adekvát ez esetben. Nézzük magát a művet! Nem kell elfelejtkezni mindarról, amit tudunk, az ikonográfia rejtelméről, a vallás és művészet igazán soha meg nem fejthető kapcsolatáról, de elsősorban magukat a képeket kell néznünk. Azt látjuk, hogy Méhes Lóránt számára – ideértve a Zuzu-korszakot is – a világ és a művészet átélésének módja egy színes, sőt színpompás, derűs, ragyogó, szép világ elképzelése és megteremtése, a világban látható-tapasztalható szürkeség kiszínezése, átfestése, tobzódás a színes festékekben, a csillogó fényes tárgyakban – ez az ő művészete. És ez az ő vallásgyakorlata is egyben. Ez nem annyira és nem csupán egy katolikus isten vagy egy Buddha szolgálata, és nem is egy transzcendens, elvont istenfogalomé, hanem egy olyan istené, akiről feltételezzük, maga a is örömet leli ebben a látható, színpompás világban, sőt az is lehet, hogy ő maga ez a színpompás világ. Méhes Lóránt ezzel a látványvilággal, ha úgy tetszik, megteremtette az ő különbejáratú személyes vallását, amelynek vallásgyakorlata, rítusa maga a festés, a művészetcsinálás. Ennek a sokágú művészetcsinálásnak és az ő saját vallásának az összefoglalása volt a *Nagy Oltár*, és kiterjesztése, megvalósítása minden kép, rajz, tárgy.

A fekete-arany geometrikus képek tehát nem csak azért bizonyultak zsákutcának, mert művészetileg az nem az ő stílusa, hanem azért is, mert az ő személyes



Méhes Lóránt Zuzu kiállítása az Ernst Múzeumban. 2007, részlet, fotó: Méhes Lóránt Zuzu

istene ezzel a direkt-szimbolikus megszólítással, és ezzel a puritán képi világgal nem közelíthető meg. Ez az isten a pompát szereti.

Csilla és társai

Csilláról nem csak a Kiscsillag, hanem egész sorozat kép készült. *A lepke* (2000), *A Menyasszony* (2001), *Őszi kép*, (2002), *Szálló Csilla* (2002), továbbá egy arckép pasztellben – igazi szerelmes képek, hódolat a szépségnek, az életörömmel, amely hol egészen valóságos, köznapi, hol elérhetetlen, csak a képzeletben létező szépség. Földi és égi. Itt érnek össze a női portrék, félaktok vizuálisan, érzésben, szellemiségben a Jézus-szíve képekkel, ahogy annak idején a Múcsarnokban egymással szemben voltak. A vallásos képek realistikák és a realista képek misztikusak – bármily paradoxul hangozzék is ez. Ahogy az ún. misztikus képek buddhista vagy katolikus vallásos ikonográfiája nem tudta legyűrni a festőnek azt az elementáris vágyát, hogy színpompás látvánnyal gyönyörködtesse magát és a nézőt, úgy a Csilla nevű személy valódi, földi szépségének hasonló színpompás ábrázolása képek során át nem tudta elnyomni a képek misztikus, valóságos hangulatát. Az az isten, akinek a *Nagy Oltár* készült, valószínűleg nem csak a pompát szereti, hanem a női szépségben is tud gyönyörködni.

Igen, némelyik kép egészen valóságos! Itt van például *A Lepke*, amelyen Csilla, az *Éj Királynője*, vagy még inkább az *Éj Királynője* szerepében saját szálló-lángoló fotóját nézi, ráadásul egy olyan fotót, amely a jelen, még el nem múlt pillanatot mutatja, tehát éppen azt, hogy Csilla a saját fotóját nézi. A kép nézi a saját képét, a kép egyidejű a leképezettel. Mindez sötétvörös-barna tónusban, barokkos fényárnyék effektusban, ahol az égő fénykép lángjának fénye rajzolja ki a sötétből a lányt, mint de la Tour gyertyás képein. Ennél rejtélyesebb, misztikusabb kép nem nagyon kell, és itt még a keresztény ikonográfia sem segít az értelmezésben – ez Méhes Lóránt saját szimbolikája.

Az ilyen paradoxonokat, a leképezett és leképző azonosságát, az egyidejűség, előidejűség, utóidejűség egyszerre jelen lévő képtelenségét a hetvenes években előszeretettel ábrázolták fotón, fotogramon, szövegekben Méhes Lóránt kollégái. Ő maga akkor nem vett részt ebben az elvont filozófiai-misztikus konceptuális mozgalomban, őt már akkor is jobban érdekelt a láthatóbb látvány. Azóta pedig még inkább mesteri fokon űzi a látvány megmutatását, ahogy ezen a képen is látható. Eltöprenghetünk ugyan azon, hogy mit is jelent a modell és annak égő fotója, meg a kép-a-képben régi reneszánsz-maniérista mesterfogása, de leginkább a fény-árnyék érzékeltetésében, a vörös-sárga-barna-fekete színek, a lány tónusok bravúros kezelésében gyönyörködünk, ahogy azok kirajzolják a *Éj királynője* szépségét.

A *menyasszony* című kép a földi lányt mutatja, sötétkék pettyes ruhában, gyöngy-sorral a nyakában, éppen elbűvölve a művész varázstárgyaitól; az *Őszi kép* pedig

csehovi hangulatot idéz: előkelő hölgy, elegáns, kék kabátban, kalapban, sárga-vörös őszi lombok között – ez mind Csilla, különböző jelmezekben, szerepekben, ahogy a művész látta vagy elképzelte. És fehér felhők között, fehér galamboktól körülropkodva száll fel a kék égbe egy lányalak – ő is Csilla, megismerjük a kócos hajáról, fülbevalójáról és hajcsatjáról –, másfelől, Méhes Lóránt ikonográfiáját ismerve, ki lenne más, mint Mária, a szeplőtelen fogantatás vagy a mennybemenetel Máriája. Ezen a képen igazán egybeérték a vallásos és szerelmes képek. És egybeérték a katolikus ikonográfia, saját szimbolika és a legprecízebb hiperrealizmus.

A másik szerelmes sorozat, „hommage à Marietta”, emlékezés a másik varázslatos lányalakra, és a régi fényképek segítségével a régi szép időkre. Mariettának is legalább annyi alakja van, mint Csillának. A *Marietta-Zuzu* c. képen ártatlan fiatal lány, hasonlóképpen ártatlan párjával, aki nem más, mint maga a festő. A két fiatal reményvesztetten, páros magányban ül egymás mellett egy szabályos lakótelepi szobában, mögöttük látható a korabeli, hetvenes évek-beli berendezés minden tipikus darabja: modern polc, könyvsorozattal, világvevő rádió, heverő, vörös huzattal, vörös-narancs-fekete csíkos falvédő. A rádió és a falvédő! A két fiatalon kívül ez az a két motívum, amely mindenkiben, aki akkor volt fiatal, szívszorítóan felidézti a kort, a helyet, az egész akkori magyarországi realitást. A realitást, amely ily módon és ennyi év után megfestve egy kor szimbóluma lett.

Ez a kép is fotóról készült; a karakter- és kor-ábrázolás a kép fotóeredetijének készítőjét is dicséri - az abban az időben jól ismert grafikus, Nagy Péter csinálta a fényképet barátairól, amely fénykép egyébként, a maga szenttelen, kíméletlen realizmusával, megfelelő méretűre nagyítva előkelő helyet foglalna el a mai hidegtárgyas képzőművészeti fotóban is, Candida Höfer, Thomas Ruff, Andreas Gursky művei társaságában. Méhes a képet fotóhűen adta vissza, ez látszik a képkivágásból, a színekből; minden festői szertelenség nélkül, precízen, tárgyilagosan festette meg a fotó minden elemét. A festett kép mégis egészen más, mint a fotó, a fénykép kíméletlen realizmusából érzelmes-nosztalgikus visszaemlékezés lett, a pillanatfelvételtől a hetvenes évek szimbolikus ikonja, amelyet egy szeretetteljes, gyengéd máz von be, az emlékezés melankóliája. Ennek ellenére Méhesnek ez a képe van a legközelebb ahhoz, amit fotorealizmusnak neveznek.

Egy másik Mariettát látunk a *Marietta Zuzu-szemüvegben* képeken, ebből két változat is készült. Marietta itt azokat a szemüveget viseli, amelyekről annakidején Károlyi Zsigmond írta filozófikus cikkét, és amelyekről Vető készítette a fotókat. De ezek a képek megint nem fotorealistikák, és nem is nosztalgikusak:

Marietta, a szemüvegek és maga a fénykép is csak kiindulópont, nyersanyag egy modern kompozícióhoz, amelynek a formai megjelenés a főszereplője, nevezetesen a fekete-fehér-vörös színek együttállása és ellentéte. Méhes Lóránttól eddig nem látott, szokatlanul kemény kompozíció. Marietta itt fekete-fehérben, úgyszólván negatívban van megfestve, mögötte a töretlen vörös felület, körülötte az éles, absztrakt formájú azonosítatlan tárgyak; ezek mind arra szolgálnak, hogy a nőalak vonzó érzékiségét háttérbe szorítsák, belehelyezzék egy valóságos, sci-fi hangulatú térbe.

Volt még egy nosztalgikus kép a az Ernst Múzeum-i kiállításon, a *Fiatal festő a hetvenes évekből*, amely lehet, hogy éppen plakátnak készült, lehet, hogy csak ki lett választva erre a célra, de mindenesetre emblematikusan foglalja össze Méhes Lóránt Zuzut. Zuzu, a rocker, szélesvállú fehér zakóban, pöttyös nyakkendőben, cseresznye-forma, saját készítésű napszemüvegében, klasszikus twist-tánclepedőben – zokniban, mint az öreg Travolta a *Ponyvaregény* szintén klasszikus tánclepedőjében. És körülötte a festő attribútumai, a festékesbödön, ecsettel és nagy falradobott, lecsurgó festékfoltok a sárga falon. Önarckép öniróniával.

Egy egészen friss kép is volt a kiállításon, a virágzó gyümölcsfaág, a nagy rózsaszín kép, a cseresznyevirágzás a kék éggel és a fehér felhőkkel, amelynek láttán az is giccset kiált, aki eddig hallgatott.

A giccset-vádat remélhetőleg fentebb már sikerült elhárítani. Ami pedig a kép „összetevőit” illeti, semmi olyan nincs rajta, amit már eddig ne láttunk volna. A precízen megfestett virágokat láttuk a misztikus képeken, a kék eget, a felhőkkel, láttuk Csilla mennybemenetelén, a pink-rózsaszínt meg számtalan helyen. Ami új: talán egyik képen se láttuk a szépség ilyen direkt, teljes, kendőzetlen, kíméletlen, mondhatni szemérmetlen felmutatását, a szépségét, amely persze itt éppoly valóságos és elérhető, mint a Csilla-képeken, vagy a sugaras, misztikus fény-képeken. Ha Méhes Lóránt erre felé kíván tovább menni a festészetben, nem lesz könnyű dolga.

Hely a magyar festészetben

Nem lehet tudni, hogy Méhes Lóránt milyen helyet fog elfoglalni a magyar festészetben, hiszen ha más nem, az kiderült a főbb művek áttekintéséből, hogy a nézőpontok, a körülmények, a kontextusok változásával hogy változott értékelése. Most egy olyan művészeti klíma van, amely kezdi újra felfedezni a festészet par excellence értékeit, legyen az figurális vagy absztrakt. Kiállítások sora próbálja tisztázni, világszerte és Magyarországon is, hogy a modernizmus-posztmodernizmus normái után mi az, ami a tradicionális módszerű festészetből korszerűnek számít, mi az, ami vállalható és mi az, ami reménytelenül avított számítás (A *festmény ideje*, Magyar Nemzeti Galéria; *Időn túl*, Szombathelyi Képtár). A kiállítások mellett a kritikusok cikkekben, vitákban, konferenciákon vitatják teoretikusan is a kérdést, sokszor bevallva, hogy magában a kritikusban sincs mindig összhangban az őszinte

Méhes Lóránt Zuzu kiállítása az Ernst Múzeumban. 2007, részlet, fotó: Méhes Lóránt Zuzu



tetszés, saját ízlés, a tanult értékrend, a kereskedelmi érték és a legújabb trendek által diktált értéknorma. Sokan bevallják, hogy nekik bizony tetszik... tetszik, ha valami tetszetős, tetszik, ha valami figurálisan felismerhető – a lefestett világ varázsa, a mimetikus képalkotás vonzó volta, az érzékekhez szóló festészet.

A történelem tehát látszólag Méhes Lórántnak dolgozik. De csak látszólag. Mert abban a látványfestészetben, amely körül a diskurzus folyik és amelyről most a kiállítások szólnak, Méhes Lóránt megint torz tükörbe kerülne. Ahogy kiderült a művek áttekintéséből, hogy nem fotorealista, nem hiperrealista, úgy az is kiderült, hogy nem látványfestő. De talán az is nyilvánvalóvá vált, hogy szimbolizmusával, hagyományos formaérzékekkel, és újító formái leleményeivel sziporkázó színességével meg fogja találni a maga külön helyét a magyar festészetben.

A SZÖVEGBEN TÁRGYALT ÍRÁSOK:

Károlyi Zsigmond: *Kölcsönkilátás élőképre. Szöveg Méhes Lóránt munkáihoz* – Gattenbeinnak ajánlva. *Mozgó Világ*, 1980. 8. (augusztus). pp. 42-46.

Simon Zsuzsa: *Zuzu más, Jánoska más*. *Mozgó Világ*, 1982. 6. (június). pp. 26-28.

Gyetvai Ágnes: *Új hullám, új traktor*. In Zuzu–Vető, Rabinec Közös Múterem, 1982. Sokszorosított kézirat. 6 lap.

Zuzu–Vető tárlatvezetése a Rabinec-ben. 1982. november 22. Kézirat, 7 lap. Magnórolé jegyezte Simon Zsuzsa.

Pernecky Géza: *The emergence of new Painting in Hungary*. *The New Hungarian Quarterly*, Vol. 25. no. 96. (Winter 1984). pp. 171-176.

Pillanatkép: A magyar festők három nemzedéke. Budapest, Műcsarnok, 1985. Kiáll. kat. Előszó: Wilfried Skreiner.

Post-Traditionelle Kunst: Vier Maler aus Budapest. János Szirtes, Zuzu und Vető, Imre Bak. Wien, Mana Galerie, 1985. Kiáll. kat. Text: László Beke

Lóska Lajos: *After the Transavantgard. The Painting of Lóránt Méhes and János Vető*. *The New Hungarian Quarterly*, vol. 28. no. 107 (Autumn, 1987).

Kozák Csaba: *Oltár. Méhes Lóránt kiállítása*. *Új Művészet*, 1991. 8. 64-65.

Végzem a dolgom, mert van feladatom. Méhes Lóránttal beszélget Kozák Csaba. *Balkon*, 1995. 1. pp. 14-18.

Forián-Szabó Noémi: *Vezető Méhes Lóránt Zuzu retrospektív kiállításához*. 2007. www.ernstmuseum.hu/

Hajdu István: *Fénylő megigazulás: Zuzu – Méhes Lóránt-retrospektív*. *Magyar Narancs*, 19. évf. 37. szám, 2007. szeptember 13.

Mestyán Ádám: *Zuzu emlékezik*. 2007. szeptember 5. www.kultura.hu

Kozák Csaba: *Zuzu-retrospektív*. *Élet és irodalom*, 2007. szeptember 20., 38. szám

Rieder Gábor: *Méhes Lóránt*. HYPERLINK "http://www.artportal.hu/aktualis/hirek/rieder. 2007. szeptember 4." www.artportal.hu/aktualis/hirek/rieder. 2007. szeptember 4.

Dékei Kriszta: *Régi kor árnya felé visszamerengni – Méhes Lóránt Retrospektív kiállítása az Ernst Múzeumban*. *Artmagazin*, V. évf. 2007/5.

Aknai Katalin: *Akadémikus hiperrealizmus. Festészeti trend Magyarországon és egy német példa*. *Műértő*, 6. évf. 6. 2003. június. p. 7.

Rieder Gábor: *A naturalizmus bája. Generációs olvasatok a mai fotórealizmusban*. *Műértő*, 6. évf. 9. 2003. szeptember. p. 8.

Örökölt realizmus. A valóság hű festészet öt évtizede. Bp. 2003. Kiáll. Szombathelyi képtár, 2002. Szöveg: Sinkovits Péter, Hudra Klára

Christine Lindey: *Superrealist painting & sculpture*. London, 1980.

Horváth Ágnes

Avantgárd perspektíva: A kettős látás Major János művészetében

MAJOR JÁNOS képeit 2007. október végén, a *Tiltáson innen és túl* című, a Kádár-rendszer kultúrpolitikáját felidéző konferencia keretén belül, a Petőfi Irodalmi Múzeumban láthatta a nagyközönség.¹ A hatvanas években induló művész, aki oly igen sok szállal kötődik, vagy inkább, akit oly igen sok szál kötöz oda a huszadik századhoz, két röpké pillanatra fölbukkant ebben az előzőtől oly igen különböző huszonegyedik században. Két röpké pillanatra, azaz két napra, amikor a látogatóknak talán egészen mellékesen kedvük támadhatott megtekinteni a kiállítást.

Mintha két teljesen különböző alapállásból született képeket láttunk volna: geometrikus (sakktáblás) és „rajzos” műveket. Ez a kettősség „kettős látást” is tükröz, s ez világszemléleti és képszerző szempontból egyaránt jellemzi Major János művészetét. Ám, mint látni fogjuk, a kétféle szemszög egy fókuszban, egy egzisztenciális vízióban fut össze: oda, ahol Cusanus kifejezésével, „az ellentétek egybeesnek”.

Major Jánosról Karátson Gábor azt mondja, hogy „morális festő”.² Ez úgy értelmezhető, hogy van origója, állás- vagy nézőpontja, amihez képest van jó és van rossz, van igaz és van hamis. És ami ebből következik – íme egy újabb kettősség – Major János egyszerre neoavantgárd és konzervatív grafikus. Eszközeiben, a hagyományos grafikai eljárások alkalmazásában, festői látásában ő a 20. században már nemigen „divatos” – olykor kifejezetten „megvétőzött”, olykor kikezdesre szánt, célpontul szolgáló – *perspektívában* gondolkodik. Azt lehetne mondani, hogy Major a *beköszönő* Újkort leképező, éppen ezért *optimista* perspektívát teszi meg a *leköszönő* Modern korban *pesszimista* avantgárd képei tematikájává.

Major morális festő voltát úgy kell érteni, hogy *két talpon* áll, így is *nézi a világot*. Ez a „két talpon állás”, ez a *kettős látás* képződik le a perspektívában, ám a perspektíva de- és rekonstruálása = szétszedése-összerakása, a koincidenca-jelenséggel való kacér játék is ennek a világlátásnak a része.

Major János *Nem lép ki az ajtón és világot megismer* című, viszonylag korai, egy dokumentumfotóra épülő munkája már magába sűríti a legfőbb majori jellegzetességeket: a fotót mint manipulál(hat)ó képi anyagot, a perspektívát mint manipulál(hat)ó (világ)látási rendszert és a szöveget mint a képet illusztráló, vagy a képnek éppen hogy ellene dolgozó elemet.³ Ám a fotó is kapcsolódik a perspektíva-problémához, amennyiben „elrontja” a szemünket, a gazdag teret kisimitja, rápréseli a fotópapírra. A reneszánsz megnyitja a síkot, levegőssé, „átlátszóvá” teszi, a Tandori-féle „tényfőkező” fotó viszont, avval, hogy fixálja, rögzíti a látványt, ugyanezt a síkot agresszívan betölti, kisajátítja, megkeményíti.⁴

1 A kétnapos kiállítást St. Auby Tamás szervezte, rendezte és nyitotta meg.

2 Karátson Gábor, *Major János grafikai munkássága*. Művészet 1974/7, 21-22.

3 A fotó egy csattanás hangjára keletkezett. Major az utcáról fölcattanó hang zajára fölkapta fényképezőgépét és „letényfőkezte” (lásd az alább következő lábjegyzetet), amit látott: a karambolt. Az ablakokkal szembeni kórházból kihajolnak az ápolónők. Innen a nőalakok hasonlatossága.

4 Tandori Dezső, *Illusztráció Kleehez*, in Felix Klee, *Paul Klee*, Corvina, 1975.

Ám Major, mint alább látni fogjuk, úgy manipulálja a fényképet, hogy *a kép számára* lehasít róla egy síkot, a képkivágás körül a fehér háttérből előtér, egész pontosan „elősík” lesz, és az így keletkező tér már újra levegős, már nem a test (a ház) szorít ki magának helyet, azaz teret, hanem a tér öleli körül, fogadja magába a házat. A látvány maga, az ablakon kihajoló két nőalak pedig fintor a perspektíva-elmélet „atyjának” tartott Alberti mondásának, miszerint „rajzolok egy négyszöget..., amelyet nyitott ablaknak tekintek, melyen keresztül látom azt, amit festeni fogok”.⁵

A képen két házfalat látunk egy-egy ablakkal, rajtuk egy-egy nő kíváncsiságtól hajtva hajol ki. A képkivágás fölötti kézírásos, tehát föl-vállalt szöveg olyan hamisan „cseng össze” a látvánnyal, mint a perspektíva-tan koincidenca jelensége: az első pillantás „aha” élményét a két-kedés „valóban?”-ja váltja fel: *Nem is kell hazulról elmennünk, úgy is megismerhetünk?!*

A kép több, konkrét és átvitt értelemben vett síkon is megcsalja, becsapja a nézőt, majd felvilágosítja-felrázza.

Az első sík – képről lévén szó, illó módon – a látványé. A két, teljesen *egyformának tűnő* fotó valójában kettő. Az ablakon kihajoló, alig kivehető két nőalakot nem a felvétel duplázza meg, hanem a hatvanas évek uniformizált és uniformizáló világa olvasztja – csalóka látványként! – egybe. A különböző nagyságú-alakzatú vakolatdarab is azt mutatja, hogy két, ám egyenlőségét vesztett házról van szó, a két függöny is másképp esik. A két, színleg azonos ablakkeret, melyeknek felső kerete egyazon egyenesen fekszik, mintha eltolással keletkezett volna, szintén azonosságukat hangsúlyozza.

Ám a képről leolvasható történet szerint, de a látvány-szöveg viszony szempontjából is, a két asszony „nagyon megismerné a világot”. Ha az olvasás megszokott menete szerint, tehát balról jobbra haladunk, egyre fokozódik a megismerés vágya, hiszen a második asszony szinte „kiesik” az ablakon, hogy láthassa, mi is történik lent az utcán (= a világban). Csakhogy a szöveg azt mondja, hogy ne az utcán (= a világban) keressük a megismerést, hanem otthon, magunkban.

Major megfordítja a világot, talpára, vagy a feje tetejére állítja a reneszánsz óta bevett, kanonizált festői látásmódot, miszerint a kép síkja a látószögre merőlegesen el metszett sík, a festőművész a képkeret megszabta látványt tárja a néző elé, azt látjuk, amit a művész láttatni enged. De enged! Major szemlélt és szemlélt viszonyát fordítja meg. Itt a néző nem képet szemlélt, hanem az ablakon kinéző, a világot *megjeleníteni* vágyó alkotót. *Egy alkotó háziasszony? Ezt az értelmezést erősíti a fehér, tehát világos keretű*

5 Az Alberti-mondatot idézi Erwin Panofsky, *A jelentés a vizuális művészetekben*, Gondolat, 1984, 199.

ablak mögött-mélyén meredő vaksötét, amely nem engedi, nem ereszti át a néző tekintetét. A látni engedő reneszánsz és poszt-reneszánsz művész helyét az „itt és ne tovább”-ot sugalló dirigens váltja föl. A báméskodó asszony az a művész, aki – fordítottan bár, hiszen a nézővel szemben! mégis – „ablakot vág a világba”. Visszatérve a szöveg-kép viszony adta értelmezéshez: a kép fölötti idézet: „Nem lép ki az ajtón, és világot megismer” az eredeti szövegben így folytatódik: „nem néz ki az ablakon / és égi utat megismer; mennél messzebb megy, / annál kevesebbet ismer”.⁶ Vagyis az ablak a képen csak utalásként, ám a képi logikából kikövetkeztethetően igenis *jelen lévő* úthoz kapcsolódik, amelyről így módon közvetve megtudjuk, hogy valóban az, aminek gondoltuk mi magunk is, egy városi út vagy utca, de semmiképp sem égi. A két kíváncsi asszony pedig, minthogy nem mennek messzire, nagy tudás birtokosai. Az egymás mellé tett, és így egymásra vonatkoztatott tömör és egynemű szöveg, és a maga hétköznapiságában szintén egynemű kép olyan mozgást indukál, amely, mint próbáltuk bemutatni, többszörösen megcsavarja az értelmet. Ezt a csavart fokozza és illusztrálja az optikai csalódás.

6 Lao-ce, *Az út és erény könyve*. Tőkei Ferenc próza fordítása alapján fordította Weöres Sándor. Magyar Helikon, 1980. 63. (47-es vers)

Major János
Cynthia kacsája, 1961



Bár az imént eltolást mondtunk, a kép első ránézésre mégis tengelyesen szimmetrikusnak mutatja magát. Két ablak egy függőleges sávval elválasztva: ezt a szimmetriát „domborítja ki” a képkivágás satírozott görbülete, amely nosztalgikus színezetet ad az egész műnek, és a néző tekintetét a csak sejthető házsorok adta ortogonálisként vezeti a távolba. A függőleges, grafityszerűen színezett sáv is a képkivágás nosztalgikus univerzumát idézi. Ez a sáv határozza meg a második képsíkot, innen indul a mélyülő perspektíva innen a *látszólagos* házsorok-jelleg. Az optikai csalódás miatt mintha op-art művel volna dolgunk.⁷ A csalóka látszat élményét erősíti a baloldali ablak, amelyen a nőalaknak – érthető módon – jobban ki kell hajolnia, hiszen *a képen nem szereplő látványt vagy történést* „eltakarja” előle a ház sarka.

Azt mondtuk, Major talpára vagy a feje tetejére állítja a reneszánsz óta bevett, kanonizált festői látásmódot, de nemcsak az ablakkeret-felfogást, hanem a perspektíva legfőbb erényét is. A centrálperspektíva egyik legcsodásabb gyümölcse, hogy az alkotó a néző szemét az egész közösség *legfőbb értékének* tekintett szimbolikus tárgy vagy személy felé irányítja. Ami a reneszánsztól kezdve azt jelenti, hogy a néző *előre és/vagy fölfelé* néz.⁸ Major képe előtt – igen, előtt, és nem magán a képen! – épp az ellenkezője történik. A perspektívát itt nagyon szabadon kezelő, vagy inkább nagyon is szigorúan, ám szándékosan összezavaró művész a néző tekintetét itt is vezeti, csak éppen a másik *néző*, az ablakon kihajoló „két” asszony szemsugarára mentén. Így történhet meg kép nézése közben az a ritka dolog, hogy a vállunk fölött elnézünk valahová, hogy megtaláljuk az „elveszett tárgyat”, a kép valódi, ám a műalkotáson kívüli tárgyát: centrumát. A mindig szellemi „előre és felfele” irányt itt a „hátra és lefele” irány váltja föl, vagy inkább: húzza le.

A reneszánsztól kezdődően a képsík és a képkeret mint ablak is funkcionál, és maga a kép a keret mögött „járszódik”, míg a néző a képsík és a keret előtt áll. A Major képén megfordul az előtt és a mögött gazdagságának az aránya, hiszen a két asszony mögötti sötétben nincsen semmi, a kép előtere viszont „megtelik” eseményvel, Megtelik, mert itt „történik” egyrészt a kép „centruma”, tárgya, másrészt a néző is aktív szerepe.

Ám az ablakkeret másképpen is betöltheti a képkeret funkcióját, s ezt a Major által annyira tisztelt Max Ernst *2 enfants sont menacés par un rossignol* című képén figyelhetjük meg.⁹ Itt sem a messzi távolba, a képi világ tájába vezeti a művész a néző pillantását, hanem szokatlan módon felénk, nézők felé. És egy újabb csavaroként *nem* egy ablak nyílik ki, hanem egy picinyke kertkapu, amely viszont a képen látható, a kép világából származó házikó tartozéka, és ez a kapu „lóg bele” agresszíven a kép és a néző közötti, ennek révén megmozduló térbe.¹⁰ A perspektíva itt nem bevonja a nézőt, hogy így kényszerítse egyazon térbe a látványt és őt magát, hanem szeszélyesen bukácsoló, *tört* síkokon és tereken át kebelezi be és rángatja bele a kép terébe. Az rokonítja a két alkotást, hogy itt is a kép előtti tér kap nagyobb hangsúlyt, ám míg Majornál a mögöttes tér eltűnik, Max Ernstnél megmarad, csak éppen a kép- és ablakkeret vastok jelenlétéhez képest álom- és meseszerű tájjá foszlik.

Az ablakkeret egy korai, 1969-es *Önarcképen* is témaként, vagyis kérdésként jelentkezik. Major itt mint *speaker* jelenik meg. Az önarcképeknél megszokott festőállványt (a távolba látó) tévékészülék helyettesíti, és hogy ne legyen kétségünk az üzenet felől, Major, szabálytalanul ugyan, de „bekeretezi” a dobozként felfogott készülőket, és egy „lötyögős” kép- vagy ablakkeretbe helyezi. Lötyögős, vagyis marad még hely annak felmutatására, hogy a kép témáját adó, tehát mégis csak központi

7 Pikler meggyőző magyarázatát adja az ún. iránycsalódásnak. Pikler Gyula, *A látás geometriai csalódásai*, in Athenaeum, 1917, III. kötet, 3. füzet, 173-174.

8 Ezt az „előre és felfele való mozgást” – egy hatalmas szellemi-festészeti kerülő után – Kandinszkij teszi meg ars poeticájának. Vaszilij Kandinszkij, *A szellemiség a művészetben*, Corvina, 1987, 18.

9 *2 enfants sont menacés par un rossignol* (Max Ernst). A cím kézírással írva magán a képkereten olvasható.

10 „Ekkoriban, már a diplomamunkám után lehetett, hogy Kovásznai barátom felvitt *Jakovitshoz*, a szürrealista szobrászhoz, ahol Jakovits munkái mellett *Vajda Lajos*-képeket és egy szürrealistákat bemutató könyvet is láthattam. Jól emlékszem egy *Max Ernst*-montázsra; [...] Max Ernst ezeket a montázsait múlt századi tónusos fametszetekből állította össze, melyeknek gépies, fotószerű stílusa nagy hatással volt rám.” Sinkovits Péter, *Önarckép torzító tükörben. Beszélgetés Major János grafikusművésszel*. Új Művészet, 1997/5-6, 34-37.

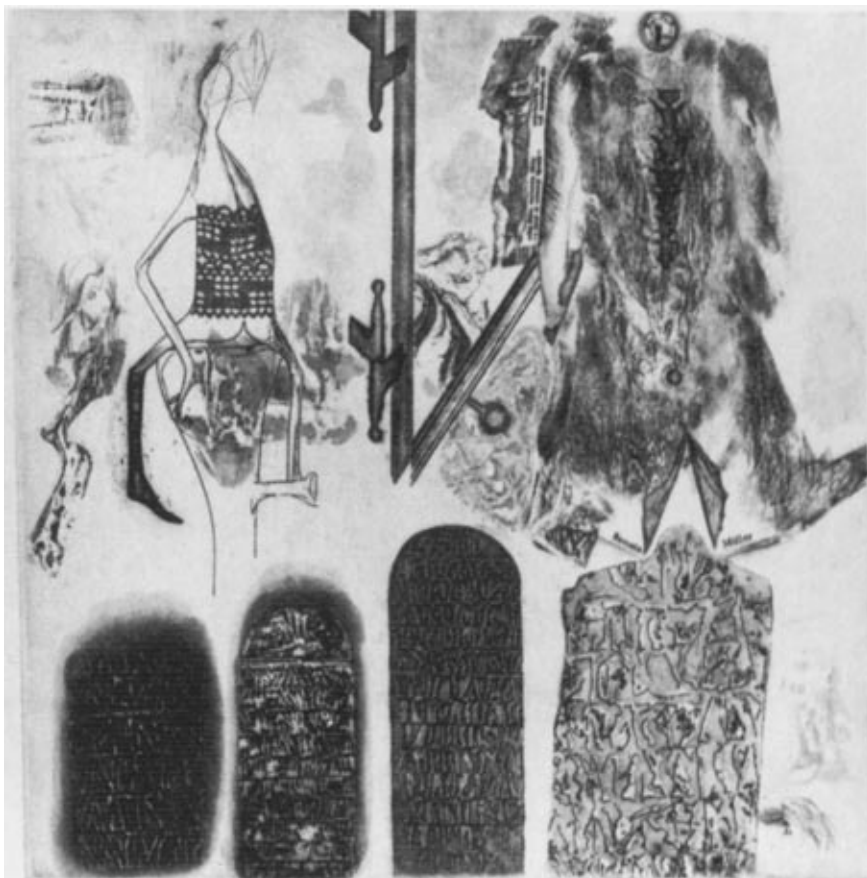
látvány, az arckép a tévében és keretben egy bedőlő, a néző felé domborodó kocka kicsit sem passzoló-passzentes síkja. Az egész kép, vagyis az egész műalkotás azonban arra figyelmezteti a nézőt, hogy ez csalás, nem igaz, hiszen valamilyen, nem pontosan tudni, milyen *terem*-térben állunk! A hatás döbbenetes. Nem az op-art oszcillálása ez. Itt *időben* is, *térben* is szimultán, ám *geometriailag* síkban-térben kiterítve, azaz mégis csak egymásutániségben jelenik meg az optikai csalódás.

Összefoglalva tehát: adva van egy kép, a *Nem lép ki az ajtón...*, amely nemcsak él a hagyományos, klasszikus grafikai eszközökkel (perspektíva, optikai csalódás, nézőpont, képsík, alakzatok stb.), hanem ezeket egyenesen a mű szerves, aktív, szervező elemévé is teszi. Csak épp a centruma, a kutatás tárgya kerül a képen kívülre. Márpedig ez a kitapintható hiány, ez a „vakfolt” a kép nézőpontja.¹¹ Az ablakon kihajoló, vagy az ablakból nézelődő két asszony pedig, akikről azt mondtuk, hogy ők a művészek, bennünket keresnek, a közönségüket. Mi vagyunk *a* megismerés és *az ő* megismerésük tárgya. Ez azt is jelenti, hogy végső soron semmi sem kerül ki a képből, hiszen a nézőpont, a néző által elfoglalt pont az a hely, ahonnan a kép *egésze* át- és befogható, így ez a pont a látvány terének még a része. Nem néztünk ki ablakon, ám képvilágot megismertünk.

A „hiány”-problematika a témája egy másik, nagyon jellegzetes Major képnek, a *plátói szerelem emlékművének* is.¹² Szerkezetében egy hagyományos enteriőr, szoba- vagy templombelső, a perspektíva-képek szokásos sakktábla-mintás padlójával. A különbség mindössze annyi, hogy itt, síremlékről lévén szó, tisztelünket főhajtással leróva, föntről nézzük a sírt: a nézőpont magasabban van. A „kukucs-káló dobozra” emlékeztető képen a tekintet nem „vész a távolba”, helyette tömör, sűrű, áthatolhatatlan fekete falnak ütközik.

11 Üres mező (Lacan), x-tárgy (Deleuze), vakfolt (Ph. Sollers) a 20. századi irodalomtudományban a hiányával tüntető, alig megfogható, mégis hangsúlyosan jelenlévő, a szüzsét meghatározó tárgyat jelöl.

12 1971-ben *Sírkőfotók* címen voltak láthatók Major temetőjében talált tárgyai, „objet trouvé”-i a budapesti Központi Fizikai Kutató Intézetben.



Major János
Töredékek, 1965

A „doboz” oldalfalát jobbról-balról a zöld sövény alkotja, hátoldalát pedig a sírkőre emlékeztető fekete kőlap, melyen arany betűkkel fölírás: MEMORIAL OF PLATONIC LOVE. A zöld sövény a kép egyetlen élő, életet sugárzó eleme. A fekete helyett szürke sakktábla vezeti a tekintetet a kép – a képmezőn kívül eső – *fókuszába*, így, fókusz híján szinte falnak ütközünk, a feliratnál ezért is kettőződik meg a figyelem. A kockás padozatnak szokatlan módon pereme van, és ez mintegy kiszorítja, kizárja a képből az *élő* sövényt. A kép *centrumában* a díszdobozra emlékeztető két piros szív áll. Az egyik – valamiért úgy érezzük, nem hason, hanem – „hanyatt” fekszik, a másik az „oldalára támaszkodik”, csúcsaikkal pedig érintkezni látszanak. Érintkezni látszanak. Az *élményt* ez az érintés okozza. És az érintés oly leheletnyi finom, hogy óhatatlanul is a michelangelói, finoman érzéki, alkotó érintés jut az eszünkbe (*Ádám teremtése*), a testhelyzet (könyöklő Ádám és elnyúló Úr) csak fokozza a hasonlóságot. Csakhogy – akár a korábban elemzett fotón – a rendkívül egyszerű és tiszta szerkezet itt is szolgál meglepetéssel. Valódi érintés, valódi szerelem helyett valójában egy *plátói*, vagyis tisztán eszmei, minden testiséget nélkülöző szerelemről van szó, hiszen *a sakktábla által szervezett valóságban* éppen két, egy fehér és kétszer fél sötét kocka választja el egymástól a két „éző” szívet. Ezt a nem-létező szerelmet jeleníti meg, mutatja föl, szinte harsogja a kép minden eleme. Hús-vér férfi és nő helyett a szerelem szervének és szimbólumának tartott két szívet látunk. Vértől-éző, hevesen dobogó, ziháló szív helyett pedig még csak nem is egy jelzesszerűen odavetett, mégis eleve-nebbnek ható szívrajzot, hanem egy mondvacsinált geometriai „testet”, a díszdobozt. És végül, az életet hirdető, természetes vöröst a mesterséges színek legmesterségesebbike, a természetben nem létező pink helyettesíti! A *mű* pedig egy *soha nem volt* szerelemnek állít *emléket*. Az emlékmű lakonikus feliratának paradox jelentését – emléke a józan ész szerint csak valaha létezettnek van¹³ – a többszörös redukció, a létezőnek a nem létező, a természetesnek a mesterséges, az elevennek a holt anyag irányába történő eltolása emeli magas hatványra.

Hogy hogyan *történik meg* nem verbálisan, hanem a látvány szintjén ez az eltolás és hatványozódás, azt akkor értjük meg, ha rövid kitérőt teszünk sakktábla, perspektíva és koincidencia viszonyára és szerepére.

Panofsky ezt írja a perspektívával kapcsolatban: „A sakktáblaszerű négyzetmintás padló

13 Nem mintha magunk a józan ész tartanánk végső instanciának, vagyis megfeledeztünk volna az egész romantikus és szimbolista művészetről, távol legyen. De a látvány- és olvasásélménynél a józan ész igenis ott ágaskodik.



Major János
A plátói szerelem emlékműve, 2005

[...] immár valóban a figurák alatt nyúlik el, s ezzel a térértékek mutatójává válik, méghozzá a testek és a térközeik számára egyaránt: a testeknek és térközeiknek – s velük együtt minden mozgásnak – a mértékét a padlónégyzetek számával mennyiségileg is kifejezhetjük, s nem túlzás azt állítani, hogy az ilyen célból képre vitt négyzetminta (ez a mostantól kezdve – csakis ezen az alapon igazán érthető fanatizmussal – alkalmazott és ismételt képi motívum egyszermind a koordináta-rendszer alkalmazásának első példája is, amely koordináta-rendszer a modern »rendszerteret« a művészi-konkrét szférában már akkor megjeleníti, mielőtt még az absztrakt matematikai gondolkodás posztulálta volna.”¹⁴ Vagyis a sakktábla a kép koordináta-rendszereként szervezi a kép terét.

Ám, mint a Major művészetét méltató Körner Éva írja: „a nagy rendszer kis hibája: a koincidencia, egyes tárgyak olyan együttállása, ami félreértésre kész, és megmutatta a klasszikusban a groteszket”.¹⁵ Márpedig Major szinte kéjes élvezetet lel e rendszerhibában.

A hatványozott redukció, a semmiből támadó vaskos emlék attól is olyan kegyetlenül metsző, hogy a képnek *nincsen tere*. Amilyen levegős volt az előző fotó, részben attól, hogy a képsík és a néző között ott magasodott maga a kép (síkj), annyira nincs levegő, vagyis élet ezen a képen. Persze, ha egyszer síremléssel van dolgunk! Valójában csupán térkijelölő elemei vannak – a sövény, az emlékmű-funkciót betöltő hátoldal, valamint a képsíkot szervező sakktábla. Az odahelyezett két tárgy ebben az absztrakt térben „helyezkedik el”, de azt már nem mondhatnánk, hogy ott „foglalna helyet”. Ha a perspektíva, ahogyan Panofsky mondja, „a pszichofizikai tér áttétele a matematikai térbe”,¹⁶ ezen a Major képen a pszichofizikai teret mintha szőröstül-bőröstül elnyelné a matematikai tér. Ezért nem lehet érvényes rá, amit Pomponius Gauricus mond *De sculptura* című művében: „A hely előbb létezik, mint az odahelyezett test, s ezért szükségképp előbb kell rajzilag rögzíteni.”¹⁷ Annyira nem *hely* az *Emlékmű*, hogy a fekvő szív és a padló nem „simul” egymáshoz, nem is simulhat, hiszen a különböző világból érkező testek – a geometrikus sakktábla és a pszichofizikai térből nagy sebességgel érkezett, ám eddigre kiürült szívvidom – nem hogy érintkezni nem tud, még ütközni sem. A közöttük lévő távolságot legszívesebben így mondanánk: 0 (= zéró). Ahogyan a találkozás hiánya nem egyenlő a zéró találkozással, úgy „a gyerek tudja, hogy ha három tehénből elveszünk kettőt, akkor egy tehén marad, de ha három tehénből három tehenet veszünk el, akkor szerinte

nem nulla tehén marad, hanem a zöld rét és a napsugár.”¹⁸

Major egyetlen jelenséget mentett át a természetből: a sövényt, és egyetlen dolog idézi az *emberi* világot: az árnyék. Az árnyék az élet, a fény vetülete: jele. Az árnyékvilágban, az árnyékvilágot megjelenítő sírkertben rendjén való, hogy az árnyék jelentse az életet.

Ám mindjárt más megvilágításba kerül a kép a kilencvenes évek temető-sorozatának fényében. Itt szinte kivétel nélkül jelen van egy férfi és egy nő, a síremlék tehát, bármilyen groteszk, mégis *jelent* jelenít meg azáltal, hogy a „piedesztálra emelt” holtak, akiknek *az életére emlékeztet a síremlék*, nem hajlandók megkövülni, nem nyugszanak bele a saját – fontos, hogy a saját, mert nem valami reinkarnációs elgondolás mozgatja a művészt – halálukba, hanem, mint a Don Giovanni-féle II Commandatore, szoborlétükben élnek másként, de mégis csak *tovább* az életüket!

Az 1972-es *Sírkő-dokumentáción* egy dús Marx-frizurás, leginkább Lenin-arcú figura olvasgatólapozgat elmélyülten egy ormótlanul, hozzá képest aránytalanul nagy könyvet. A fotó, ha úgy tetszik, csupa elevenség, csupa élet, rajta van az intellektuális izgalom, a tettvágy, hiszen az olvasás – a látvány idézte forradalmárnevek is ezt sugallják – mintegy a tett előszobája! Mindez kőbe vésve. Lefagyasztott láz, megkövült tettvágy. Vagy épp ellenkezőleg? A temető, a nekropolisz is polisz: élethely, akár olyik állatnak az erdő. És nem a kettős Marx-Lenin portré, hanem a könyv, a „holt” betű sugallja az elevenséget.

Hasonlót *látunk* azon a képen is, ahol egy sakktáblán két, átlósan félbevágott kocka csúcsai érintkeznek. Ám amikor nem látni akarunk, hanem *gondolkodni*, kiderül, hogy „valójában” nem érnek, mert nem is érhetnek össze, hiszen más síkban helyezkednek el. És itt is egyedül az árnyék adja az életet. A tiszta, de steril fény nem világít, inkább vakít. Az egész tér, akárcsak az előző képen, teljesen üres, se hang, se fény nem hatolhat át rajta, mert nincsenek benne közvetítésre alkalmas, hordozó elemek. Így az árnyalt árnyék is mesterséges, semmi nem indokolja, hogy éppen arra vetül, amerre vetülni látjuk. Az árnyéknak is „rendelt” helye van, ez – a sakktábla mellett – az illúziót keltő koincidenca másik támpontja, amelyen át visszatalálunk a valóságba. Az „önkényes” árnyék ugyanolyan süket és néma, ugyanúgy elszakadt az élet-hordozó fénytől, mint a tiszta geometrikus tér. Ezért nem *harsoghatja* világga fájdalomát a plátói szerelemre emlékező.

Mert a test és fény nélküli árnyék olyan, mint az emlék történet, történés nélkül.

14 Erwin Panofsky, *id. mű*, 189.

15 Körner Éva, *Groteszk áldozat*. Új Művészet, 1997/5-6, 30. A szerző Major egész művészetének egyik sarkalatos pontjaként a koincidienciát jelöli meg.

16 Erwin Panofsky, *id. mű*, 195.

17 Idézi Erwin Panofsky, *id. mű*, 189.

18 Surányi László, *Metaaxiomatikai problémák*, Typotex, 1992, 14.

A „rajzos” művek *gazdagságukban*, nem pedig mondandójukban különböznek a szemléletében és a látványvilág tekintetében inkább geometrikusnak mondható, sakktáblára épülő sorozattól. Gazdagságon a bő *rajzolatot*, a formagazdagságot és az *eseményyszerűséget* értjük. Ám az esemény itt is – mint a *Memorial of Platonic Love* című képen – egy *nem történet*. A *nem történet* pedig újfent a perspektíva-tan neuralgikus pontja, a coincidencia „produkálja”. A gazdag formát az emberi alakok megjelenése hozza. Férfi és nő – tehát kapcsolat – tehát mozgás, kavargás. Ám a gazdagság csábító látszata mögül hamar előbújik a lehangoló igazság. A buján kacér nő mindig rászedi a sóvárgástól elemészített, lesoványodott férfit. Soha nem találkozhatnak, „egymásba esésük”, „coincidenciájuk” látszat csupán. Olyannyira más térben élnek, hogy a látszólagos találkozásukból a férfi durva megalázása, lefitymálása lesz. Ezt a szomorú valóságot húzza alá, erősíti a csaknem minden képen jelen lévő szöveg, amely – szöges ellentétben a konvencionális illusztrációval – a képi világot van hivatva illusztrálni. De a szöveg nemcsak a képpel áll párbeszédben, olykor a címmel is felel. A szavak ugyanúgy játékosak, mint a rajzolat.

A *Córesz* című grafikán (1997) a bizonytalan távolba vesző, semleges, kövezett és szoborparkra emlékeztető tájon két szoborfigurát látunk, a táncoló, felszabadult Cerest és a torz mosolyú-törzsű Córeszt. Ceres táncos lábával mintha a férfi fejét simogatná, meztelen fenéke pedig már-már illetlenül közelíti a férfi simogatásra nyújtott, kisfiús bámulatot, vágycsozást tükröző buksiját. Itt a kockakő megint figyelmeztet bennünket: látszatközelségről van szó, jó fél méter választja el őket. És egy egész világ. Ceres, mint ismert, a római mitológiában a vetés-aratás istennője, akit egy *gabonáinség* után Déméterként kezdenek tisztelni. A talpazat gömbje a földet, azt a világot idézi, amelyet a leányát kétségbeesetten kereső Déméter jár be, másrészt egy gondosan nevelt, kőfallal védett fát, azaz a termékenység szimbólumát. A zsidó stetl-világból jött Córesz pedig inséget, nyomorúságot jelent. A figurában a Hamvas Béla kifejezésével „öntörpésítő”, megnyomorító gettótól szimbolikus alakját láthatjuk – a nyomorék, torz törzshöz képest aránytalanul nagy, ezért torz fej azonban a képeiről jól ismert művészé, aki majdnem minden groteszk férfialakban önmagát figurázza ki. Ám a kacér és könnyelmű, csábos Ceres után reménytelenül sóvárgó, nyomorult Córesz neve a platóni mítoszt is idézi, ahol ő Penia, aki a bőséget jelentő Porossal hálva Erósz szülőanyja lesz. A groteszk képzeletben így találkozik mégis a két, látszólag oly távoli világ.

A *Drágám* (1993) látszólagos egyszerűségét több elem is kétségessé teszi. Az abszurdul groteszk, szürrealis férfialak, aki a fejével majdhogynem átszakítja a képsíkot, szinte belemászik a néző aurájába. Az egyértelműen nőnek gondolt Drágám sem nem annyira drága, sem nem annyira nő, és akkor még ott van a két, nagyon különös fa is.

Az egyszerűség látszatát csupán a cím és a férfiszobor talpazatába vésett szöveg megható bárgyúsága kelti. Vagyis két olyan elem, amely mindkettő a reklám pszichológiájával él: legyen könnyen bevészhető és agresszív! A képcímet a női szobor talpazatán olvasható szöveg megismétli, az értelmező versike pedig, amely a népi bölcsességet kifejezni hivatott falvédők stílusát parodizálja, ugyan-csak könnyen emészthető:

Nem olcsó kergetni olcsó élvezet

S ugyan mit ér ábrázolni a túlról

A végső titkot szimatoló orr

Érzi a Czélt mellyel nem versenghet dezodór

S szagolja alúról

A rettentően rossz vers és a hibás verselés egyszerre idézi a romlott népköltést valamint a kádárizmus nyálas-édeskés nivótlanságát. Ezt hangsúlyozza a riasztóan ellenszenves, a nagyon erős rajzolat és árnyalás miatt domborműként ható, a nézőhöz ezért illetlenül közel férköző, a képből már-már kilépő fej, amelynek „orcájára” szintén illetlen csókot hint a Drágám fenéke.

És itt megszűnik minden egyszerűség, de az egyszerűségnek még a látszata is! A groteszkül aránytalan, a képből kiradírozhatatlan, a képsíkot agresszíven áttörő, zsidó voltában a *Stürmer* karikatúráira emlékeztető, hangsúlyosan rassz férfifej egészen satnya törzsben folytatódik. Satnya, ám a végtagjai valamiképpen mind péniszben végződnek. És mintha a fókaszzerű képződmény a talpazat tetején szintén péniszt formázná! Ez a szfinx-szerű alak szervezi a képet. Hozzá képest vannak a dolgok. Így például az elnagyolt nőalak, amelyet csak nagy jóindulattal láthatunk nőnek. A feszesen izmos lábak inkább atlétára emlékeztetnek. A felsőtest rajzolata bizonytalan, tulajdonképpen csak a „Drágám” felirat teszi, hogy nőnek lássuk. Leginkább madárra emlékeztet, akár a Max Ernst *Une semaine de bonté* című kollázskönyvének pár lapján néhány figura. Az összehasonlítás amúgy sem véletlen. Itt is, ott is a perspektíva és a coincidencia-jelenség különféle felhasználását látjuk, valamint az erotika és a rajzosság fantasztikus burjánzását.

A sóvárgó férfi-szfinx arcán „elcsattanó” fenékcsók valóban groteszkre sikeredik, különösen a Drágám leginkább madárszörnyre emlékeztető felsőtestének láttán. És a táj. A temetőváros- nekropolisz sivár belakottságát csak tovább pusztítja a két csupasz fa jelenléte. Az egy-egy levélke, amelyről nem tudni, mikor hullik le, a *Codot*-beli fára emlékeztet; ám az, hogy kettő van belőlük, a bibliai élet- és megismerés fájára, ennek révén pedig a bűnbeesésre – kivált, hogy mindkét fa kígyószerűen tekeredik az emberpár fölé.

Major a perspektíva-tan kényes pontját, a coincidenciát meglehetősen tágra értelmezve biztosítja a néző számára, hogy *együtt*, de nem feltétlenül együttérezve, sympatikusan lélegezzék a képpel. A Major-képek nézője *részese* a képnek, aktív részese. Igyekszik, de muszáj is alkalmazkodnia a rendezői utasításhoz, megkeresnie azt a (néző)pontot, ahonnan a kép *legértelmesebb*. A kép *hagyja, hogy* nézzük, szinte ösztönöz, hogy elhiggyük, amit látni – vélünk. A látvány persze mindig látszat, be vagyunk csapva, ám Majornál a goethei „Gefühl” – ha csak felvillanó pillanatként is, mint a *Memorial* két szívének érintésekor – *igaz* marad.¹⁹ És nemcsak megtart a kép világában, egészen a kép mélyére, a kép által nemcsak felvillantott, hanem a perspektíva révén *valóban* megjelenő mélységekbe – *a tér mélyébe vezet*.

A Kafka *Peréhez* készült „rajzos” képein is megjelenik az éjjel sötétjét ellensúlyozni, azaz megvilágítani hivatott, és talán éppen ezért szinte képi és filmi toposzá vált utcai lámpa, ez a jellegzetes majori szimbolika. A lámpa nála emberfej formáját ölti. Nem nehéz továbbszöni a képi gondolatot. Nemcsak egy egész – kabbalista-

19 A Faust-ban olvassuk: Gefühl is alles.

gnosztikus – hagyomány áll rendelkezésünkre e gondolati gombolyag felgöngyölítésére, itt van mindjárt a kafkai életmű is, melynek Tauber kifejezetten gnosztikus értelmezést ad.²⁰ Képi párhuzamnak pedig idézzük Erdély Miklós *Őnvilágosítás* című fotóakcióját (1969), melyen ezt az értelmező alcímet olvassuk: A fény megeszi az embert.²¹ Majornál ez a vaskos irodalmat felmutató problémagóc megint a groteszk, a fricskát mutató, a *lent* dimenziójában jelenik meg a látvány szintjén.

Cusanus definíciója szerint: „A *coincidentia oppositorum* a legkisebb és a legnagyobb egybeesése, mert minden, ami teljes, ugyanolyan tulajdonságokat mutat.” Nagy és kicsi, fennkölt és triviális, jelentős és jelentéktelen egybeesése, coincidenciája a térben, vagy nivellálódása a szellemi világban: ez a majori mű központi mondanivalója. Ez megnyilvánulhat sírvers(iké)ben: *itt hagyta e romlandó világot / lelked felsőbb régiókba vágyott, vagy: Lelked örök vágyban égett / Szomjazta az örök szépet*, de ez a problematika kér és talál helyet magának a képein is. Ugyanezt a feszülő ellentétet és az ellentét két pólusának egybeesését, coincidenciáját, most már a szó két, mégis egy értelmében láttuk valamennyi, fentebb elemzett Major képen.

Epilógus

Hiányosnak érzem e munkát, két okból is. A kettősségek, a *coincidentia oppositorum* jelenségében feszülő ellentétek képi megjelenítésébe tartoznék a zsidó-keresztény hagyomány coincidenciáit és oppozícióit feldolgozó művek, így a Major által összegző főmunkának tartott, 1966-os *Scharf Móric emlékezete*, ezek elemzésére azonban nem vállalkoztam. Részben azért, mert nem törekedtem a teljes oeuvre kielemezésére, részben a koncepcióm is más volt. És a másik ok: Major János, aki, bár olvasta és, úgy tűnik, értékelte a munkámat, már nem szólhat hozzá: 2008. június 12-én, 74 éves korában meghalt.

Emlékére idemácsolom az április 29-ére keltezett, hozzám írt levelét és talán utolsó grafikáját:



Kedves Ágnes
 Kritikád hatására újra készítettem
 egy „Drágám” c. rajzot, s így ha talán
 akaratlanul is, rajzolásra serkentettél,
 amit hálásan köszönök.
 Minden jót kíván
 öreg haverod
 Major János

²⁰ Herbert Tauber, *Franz Kafka: Eine Deutung seiner Werke*, Dr. Oprecht & Helbling AG, Zürich, 1941.

²¹ Beke László, *Fotó-látás az új magyar művészetben*. Fotóművészet, 1972/2.

Faludy Judit

Tarján Hédi emlékére

Nehéz úgy megemlékezni egy régi családi ismerősről, hogy a szó valódi értelmében alig ismertem. TARJÁN HÉDI neve rengetegszer előkerült anyai nagynénémmel, Beney Zsuzsával folytatott beszélgetéseinkben, ő is orvos lévén, jól ismerte Hédi férjét és talán őt magát is. Hédi itthon töltött gyerekkora, a közös gyökerek kapcsolták őket össze, bár a valóságban már fiatal felnőttek voltak, amikor megismerkedtek. Ma már egyiket sem tudom faggatni ezekről az élményekről.

1985-ben építész édesanyámmal, Gazda Anikóval töltött izraeli nyaralásunk idején városról városra bolyongtunk a történelmi és művészettörténeti, építészeti emlékek nyomában, barátokkal, családdal. Ő igyekezett feleleveníteni azokat a fiatalkori élményeit, amikor szakmai gyakorlaton járt ott. Akkor új – azóta barátokká vált – ismerősei szinte kézzel a kézre adták, hogy így fedezhesse föl az országot. A barátok között orvosok, újságírók, „országépítők”, a Szabad Európa Rádió izraeli tudósítói, Jeruzsálem megszállott kutatói, Magyarországot, a család maradványait, a orosz emlékeket el/hátrahagyó értelmiségiek szerepeltek, akik később, a kilencvenes években kezdtek hazajárni.

Egyik kirándulásunk alkalmával éppen Tarján Hédit látogattuk meg. Úgy emlékszem, akkor textillel dolgozott. Olyan művet alkotott, aminek határozott textúrája emlékezetembe vésődött. Szobájában egy hatalmasra nagyított paprika keresztmetszeti képe fogadott minket. Biológiai pontossággal, szigorú precizitással,



Uri Asaf

Hédi a kertben, olaj, vászon, 50 x 50 cm

tárgyilagosan ábrázolta témáját. Olyan volt, mint valamilyen színpadi díszlet látványterve, kapu, képzeletbeli vár. Élénk színei harsogva hirdették az életörömet. Barátságosan elbeszélgett velünk, de több művét nem mutatta meg. Később néha hallottam felőle. Mégis meglepődtem, amikor 2007-ben kiállítás nyílt Budapesten a Vízivárosi Galériában *Textilek, festmények* címmel. (Az 1999-es Nádor Galéria-beli tárlat sajnos elkerülte a figyelmemet.)

A www.artportal.hu oldalon a következő száraz életrajzot olvashatjuk: „Tarján Hédi 1932-ben Budapesten született, 1947-től a Szépműves Líceumba, Göllner Miklós osztályába járt. 1950–51 között a Magyar Iparművészeti Főiskola kurzusait látogatta, de szeretett volna a Képzőművészeti Főiskolára átmenni. Ez nem sikerült, a főiskolát elhagyta. Nagy Bartha Károllyal 1951-től néhány évig népi gyermekjátékokat gyűjtött. 1957-től folytatta a főiskolát, Barcsay Jenő anatómiaóráit látogatta. 1960-ban diplomázott. 1965-ben a Lausanne-i Biennálén kiállították nagyméretű, Széchenyi Lenkével közösen készített gobelinjét [a Madách Színházban látható]. 1969-ben Londonba, Párizsba utazott. 1970-től Jeruzsálemben él. 1975: Colliner-ösztöndíjat kapott az Izraeli Múzeumtól. 1980–98 között a jeruzsálemi Be'er Sheva-ban szövést, festést tanított. 1999-ben Anatoly Basin és tanítványai Mesterosztályt alapítottak, melynek Tarján Hédi is tagja.” Mára mindezt múlt időbe kell tennünk. Bár a fent említett lexikon textilművészként határozza meg, sokkal inkább érezte magát festőnek. „A festéshez nekem muszáj beleütközni valamibe, amit talán „jelenésnek” hívnék, ami lehet belső (emlék vagy látomás), vagy külső (táj, arc...), mert muszáj éreznem – a testemben éreznem. ... Csakis egy ilyen erős érzés váltja ki belőlem azt az állapotot, amelyben festeni tudok. Amikor a festés valóban történik, a személytelen szerkezet itt ezt jelenti: bár valóban én festek, maga a festés a tudati pályákon kívül történik.”¹

Nélküle folytatódik annak a Jerusalamix² nevű művészcsoporthoz az élete, melynek alapító tagja volt. Közös törekvésük: a csúnyából, a viszszatasztóból is előcsalni a szépet. Horváth Ágnes írja a művészről: „Az egyedül élő Tarján Hédi

¹ A Basin-, Ychai- és Tarján-idézetek Roger Ychai honlapjáról valók: <http://www.rogerychai.com/jerusalmix/8/1f.html>. A francia nyelvű szöveget Horváth Ágnes fordításában közlöm.

² Az angol Jerusalmix, a héber ימלושורי ברעומ (imlousuri b'reom) magyar megfelelője *Jeruzsálemi vegyes* volna. Mi a „netismert” angolnevet, a Jerusalmixet használjuk. A szó egy népszerű izraeli étel neve, amely különféle húsból készült, ezért vegyessaláta. A névválasztás a csoport tagjainak sokféle származására utal. Anatoly Basin (ejtsd: Baszin, .a. m. medence) orosz, Tarján Hédi magyar, Uri Asaf izraeli és magyar, Gina Rotem lengyel, Michael Barnea romániai, Roger Ychai algériai zsidó, Esti Haim, Raya Zmora, Aviad Kipnis és Anat Mazar-Baz mind Izraelben született, de szüleik természetesen más-más országból jöttek.

élet- és lételeme a közösség, a közös dolgok, a közös létezés. Vagy közösen fest a barátaival, mint a háború után Budapesten (Szenes Zsuzsával, Solti Gizellával), vagy, mint Jeruzsálemben, az Ó- és Újváros 'határán' csoportmunka, azaz közös műhelymunka folyik.³ Még a Vörösmarty cserkészcsapatból ismerte Erdély Miklóst, akivel saját elmondása szerint, ámbár nagyon tartósnak bizonyult, de „nem volt szimmetrikus viszonya”⁴. A Művészeti Gimnáziumban találkozott és barátkozott össze Szenes Zsuzsával, aki már kisdíák korában Erdély Miklós vonzáskörébe került, a MADISZ (Magyar Demokratikus Ifjúsági Szövetség) kapcsán.⁵ „Zsuzsi létezéséről még apámtól, Tarján Gidától hallottam, aki együtt dolgozott Zsuzsi apukájával, Szenes Lajossal a háború előtti Népszavánál. Ugyanez okból Zsuzsi is tudott rólam. 1946. szeptember elsején, a Szépműves Lyceumban láttuk egymást először. »Te vagy a Tarján Hédi? Gyere, ülj mellem«, mondta. És ettől kezdve lett helyem – az első hely a háború után, amit magaménak éreztem.”⁶ Ez a barátság életük végéig megmaradt. Tarján Hédi a nagyon konkrét, pontosan meghatározott képi világ és a lírai, spirituális, térben és időben megfoghatatlan, a személyes vonásokat gyakran elmosó portrék csoportjai közötti nagyon széles skálán váltogatta képi fogalmazásmódját. A jeruzsálemi alkotóperiódusban a színek éppen csak tónusok, az érzések, az érzelmek szintjén – negatív formában, tagadólag, hiányukban ábrázoltan – jelennek meg. A közösség szinte föloldódik, a közös tartalmak megjelenítése nagyon is individuálisan, önmagukba fordult formák alakjában, a kiüresedett tekintetek távolba meredésén és sosem az összekapcsolódáson keresztül tárul elénk. Az üres színpad ugyan emberi lényekkel, megszemélyesített, emberi tulajdonságokkal felruházott állatokkal népesül be, mégis minden személytelen és magányos marad. Az aktábrázolások sem az intimitást tükrözik, inkább tárgyias, távolságtartó, kiszolgáltatott testek, önmagukba zárt szigetek. Mozdulataik fontosabbak, mint közegük. Jelenlétükkel teret metszenek ki az üres színpadból.

Tarján Hédi 2008. február 23-án halt meg, újabb úrt hagyva a kortárs művészet fölfedezésre váró varázsdobozában.

Budapest, 2008. május 21.

Uri Asaf

Jeruzsálem eleste

Mielőtt a kórterembe beléptem, Gina figyelmeztetett, hogy a Hédinek szakálla nőtt. Ritkás, ősz sertét láttam az állán. Minden fegyvert bevetett, nem akarta, hogy az életből kivezető úton bárki feltartóztassa. Tudta, hogy a képzeleten túl is vannak erős szárnyak. Az orvosok csak a visszavezető útra gondoltak, mégis volt köztük valaki (a lélekgyógyász *Lvov*), aki Hédi ágya fölé szürkés *Fra Angelico* szárnyakat akasztott és segített neki jól be/mért sebességgel ereszkedni. A tulipánok az ágy mellett alig figyeltek, a földi bőségből haszontalanság lett. Hédi megszügyenítő bátorsággal haldoklott, közben a szabadban nárciszok virágoztak. Több hónapja nem jártam otthon. Az üres hűtőszekrényben egyetlen alumíniumfóliával becsomagolt csont vár rám. Jól őrzött emberi csont. Kint tavasz van. Már nem mondhatom el neked, hogy a tavasz az égő csipkebokorral kezdődik, nem léphetek be az árnyékos szobádba, ahol régen körülöngtelek, mint méhek a gyümölcsöt. Ott kezdtem látni. Hogy nem látlak, az olyan, mint a szöveg érthetlensége, vagy a túske, mely a cipőn keresztül is a talpamba fúródik. Így nehéz az életbe szentséget tölteni, egy lépéssel tovább menni. Nem szeretted a *duinói elégiák* fennköltségét. Azt mesélted, hogy az angyalok csak a *Rambam* kezéből fogadhatók el, mert nála senki nem lép ki a könyv igazából. Most úgy érzem, egy darab fa értékesebb az angyalnál. A fából egy napon hajó lesz, a vakság és néma bizakodás a hullámok közé kerül, az emlékezet nélküli vízbe.

Jeruzsálem, 2008. május 25.

Tarján Hédi
Gouache

<http://www.flickr.com/photos/emiles/2545455730>



3 Horváth Ágnes: *Tarján Hédi – Földbarna és ultramarin*, in *Múlt és Jövő*, 2007/4., pp. 106–113.

4 Szipőcs Krisztina: *Történetek Erdély Miklósról*, Balkon, 1998/11. <http://www.c3.hu/scripta/balkon/98/11/01szip.htm>

5 Uo.

6 Uo.

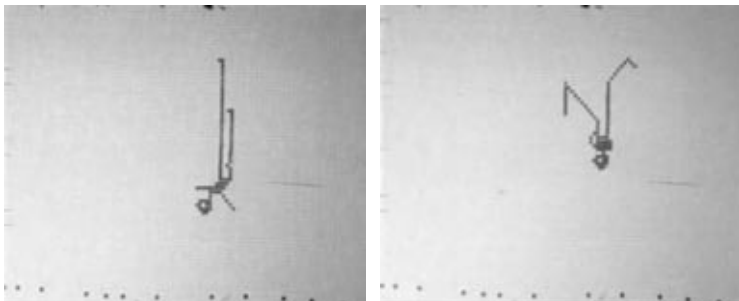
Antal István

Örömfilmek

Háy Ágnes: MozgóKép kiállítás

Pixel Galéria, Millenáris Park, Budapest
2008. január 9 – március 12.

HÁY ÁGNESnek a filmkészítéshez való viszonya világéletében irigylésre méltóan gátlásoktól mentes és szabadsággal teli volt. Emlékszem a Balázs Béla Stúdió egykori K szekciójának arra az ülésére, amelyen az „otthoni fiókokból előszedett”, általa befejezetlennek ítélt, és az idő romboló hatásának túlságosan és méltatlanul kiszolgáltatott állapotban tárolt alkotásainak elfogadási vitája során, ha memóriám nem csal, a kiállításon is látható, a keresztszemes horgolás hatására építő munka egyik, nagyon korai előfutárának tekinthető (de lehet, hogy a mai változatba is beépített), játékos filmjének vetítése után azt jegyezte meg Erdély Miklós, hogy azért nem tartja Háyt kísérleti filmesnek, mert túlságosan enged a szeszélyeinek, és a saját szórakoztatására hozza létre műveit. Erdéllyel ellentétben én éppen ennek a királynői magatartásnak a nyilvánvaló jelenléte okán imádtam, és imádom, ismeretségünk kezdetétől máig, minden munkáját. Először azzal ragadott meg, hogy volt ereje akár a legbriliánsabb ötletéből fakadó jelenet- vagy történéssort abbahagyni akkor, amikor elkezdte megenni. Amikor a felismerés, az új élmény öröme már felülmúlta a kikristályosodóban lévő technika által okozott, mechanikus gyönyör. Amikor és amíg örömmel és büszkén mert amatőr, a hivatalos esztétikához igazodó szakmai céhen kívülálló maradni. Ennek a spontán törekvésének a megőrzésében nagyon régen érzékeny, és a szó jelentésének a legmélyebb értelmében alkotótársa VIDOVSZKY LÁSZLÓ. Az ő életművének, meggyőződésem szerint, ugyanannyira elidegenít-

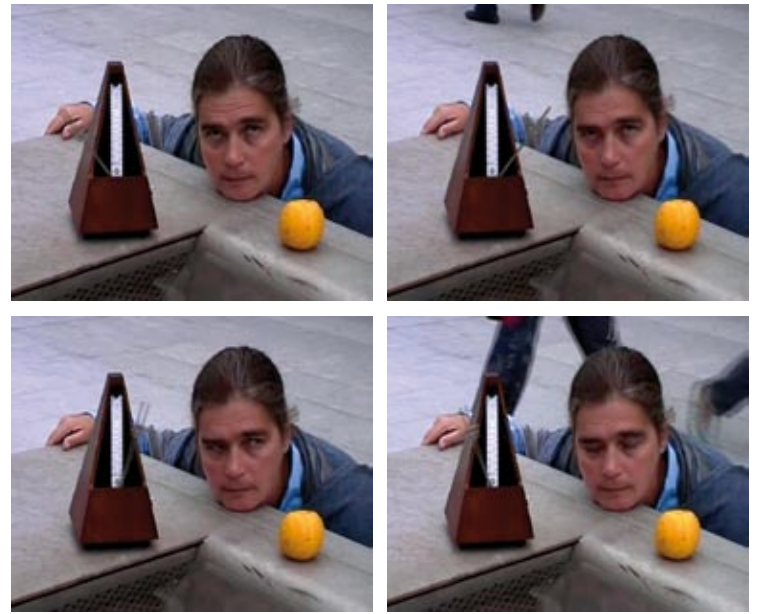
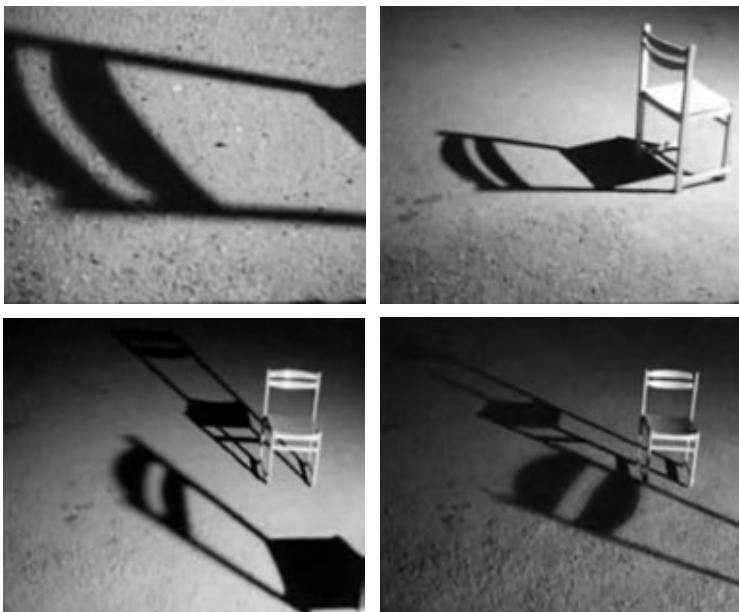


Háy Ágnes

Keresztszemes 1., 1975, normal 8 film, néma, 4 perc

Háy Ágnes

Bodajki kastély – székek, 1972–81, ff, 16 mm film



Háy Ágnes

Metronome 2., 2006, mini DV, 5 perc

hetetlenül és evidens módon részét képezik ezek a normál 8-as, S8-as, 16 (?) és 35 mm-es technikával, videón és, legújabbban, komputeren vagy a komputeres technika igénybevételével készített filmek, mint Háy Ágnesnek. Úgy vélem, egészen más jellegű kettőjük alkotói kapcsolata, mint amilyen például, a szintén rendkívüli mértékben az egyenrangúságon alapuló, és elemeit, az alkalmazott hatásmechanizmusokat tekintve harmonikusan összezsugorító, Bódy Gábor és Vidovszky között megvalósult munkaviszony. Az a közös cél és izlésvilág, valamint az egymás által tiszteletben tartott művészeti függetlenség és fantázia harmóniája volt. Nem beszélve arról, hogy a terep, amelyen kikristályosodott, a játékfilmezés, a történet mesélés terepe volt. Ezzel szemben az a viszony, ami Ági és Vidovszky között létrejött, a totális, műfajoktól és az alkalmazott kifejezési technikáktól független egyesülés, egybeolvadás, amilyen a Bódy-Vidovszky féle harmónia előtti vagy utáni állapotban létezik. Mint a beszéd vagy más típusú hangközlő eljárás igénybevétele előtti, belső és talán, gondolatátvitellel exportált, hangüzenet. Ennek az egymás iránt mélyen elkötelezett, és az egymással való, művészi élményazonosságon alapuló, összetartozásnak leggyőnyörűbb példáját Háynak egy Londonban található köztéri szökőkútban pihenő kacsáról felvett, idillikus hangulatú filmje adja, ami néma, mégis, a főcímen Vidovszky neve is szerepel. Tudniillik Háya a zeneszerzésre ezúttal is őt kérte fel, de Vidovszky, miután megnézte a felvett anyagot, azt mondta, az oly mértékben tökéletes, hogy feleslegesnek talál bármiféle zenét hozzá. A zeneszerző tehát a véleményét komponálta bele a film sorsába. Ezért neve jogosan szerepel annak a végén. (Háynak és Vidovszkynak ez a rendezői-zeneszerzői játéka a van és nincs felcserélésével egyébként, konceptként sem utolsó.)

Háy zenei érzékenysége egyébként is rendkívüli. Mint elmesélte, Londonban mostanában egy szuahéli vallási közösség kórusában énekel, és karácsonykor megtanította társainak a *Mennyből az angyalt* magyarul (!). A Millenáris Parkban kiállított alkotásaiból ennek a felfokozott zenei érdeklődésnek a *Mint a virág* című munkája jelentette a legelragadóbb példáját. Japán fuvolazenére rajzolta a film anyagát egy buddhista festmény által inspirálva. Munkájának eredménye: a festmény és a zene élményétől ihletett, mozgóképes meditáció.

Hogy szóba hoztam a *Mint a virág* című remekművet, megfelelő alkalom kínálkozik arra, hogy számba vegyem, milyen tekintetben módosult az az út, amelyiken Háy Ágnes képcsínáló művészként jár. Nagyon komolyan megtanult rajzolni például. Ugyanakkor, örömmel hívom néha elő régi énekből azokat a rajzokat, amelyek életerős pimaszsága elkente a lelkemben azokat a hiányokat, amiket a kéz nem tudott még eltüntetni. A pimaszsága elkopott: már nem kell vele védekezni, támadni és fenyegetni. Önellátó lett a keze. Papírra rak minden álmot. Rajztudással felvértezve, mint a németalföld mesterei, és mint mások, később, máshol, Háy Ági is pimasz lázadóbból rabszolga lett: saját tudásának, rajzeszközének rabszolgája. A kiteljesedett igény legyőzte az ént. Kalligráfiai gyakorlatok olvasztották magukba a képgyártó én hiúságát. Képtárakból, könyvekből, metszetekből – mindenhol – az európai és az Európán kívüli világban rögzített, vászonra, kőbe, fába akárhova festett, rajzolt, karcolt, vésett, ránc hagyományozott, és neki tetsző alkotásokat rajzolva újra. Szinte egykori városi folklórgyűjtő mániáját újra erőre kapni, csak most idő és térbeli korlátok nélkül. Szabadon szárnyalva.

Azért, ha becsukom a szemem, és Háy Ágira gondolok, a lelkemben még mindig a budai vár félreeső oldalsíkatorát látom, amint Major János, egy régi filmben, a lépéseire igazított kockázással araszol, miközben körülötte irreális sebességgel száguldanak az éppen arra elhaladó emberek.

Vámos Éva

A második generáció

Találkozások két budapesti galériában

2B Galéria, Budapest, 2008. május 9 – június 14.

Manna Galéria, Budapest, 2008. május 7 – május 30.

„Akiknek a legrosszabb jutott örökségül” – ezt a címet adta CLAUDIE CACHARD a második generációról írt tanulmányának, amelyben azoknak a tudattalan képzeteknek helyét és szerepét kutatta, amelyek a második, sőt harmadik nemzedéket is bevonják a Holokauszt tragédiájába, amelyet ők már közvetlenül nem éltek át. Az elhallgatások, a titkok, a hiányzó családtagok – a trauma-feldolgozás nehézségeivel több éve – sokszor éppen budapesti konferenciákon foglalkoznak a legkiválóbb analitikusok és szociológusok. Most e nemzedék képzőművészeit mutatja be két galéria a „Párbeszéd a toleranciáért” program keretében, amelyet Jeruzsálemben MIRIAM BEN DAVID, Budapesten pedig TALYIGÁS KATALIN közösen hozott létre. Amit írtak arról, hogy a második generációhoz tartozók hogyan ismerték meg a családjukat sújtó, elhallgatott Holokauszt-történeteket, és hogyan ébredtek valódi identitásukra, az megegyezik a kiállítás katalógusában szereplő megrendítő vallomásokkal – állapítja meg S.NAGY KATALIN, a 2B Galériában megrendezett kiállítás kurátora.

S. Nagy Katalin: 2005-ben a szekszárdi Biennálén, amelyet Farkas István tiszteletére rendeztünk, szinte a véletlennek köszönhettem, hogy eljutottam Mózes Katalin műtermébe. Ezt nem terveztük előre, de Kovács Albert, a kiállítás rendezője javasolta, hogy nézzük meg a műtermet. A lépcsősor tetején, amely odavezetett, döbbenet álltam meg: olyan festményt láttam, amilyent már régóta kerestem: „Füstt és hamuvá – síremlék Istvánnak és Juditnak.” A mű kifejezte mindazt, ami hónapok óta foglalkoztatott, és tudtam, hogy csak ez kerülhet készülő könyvem, az „Emlékkavicsok. Holokauszt a magyar képzőművészetben” címlapjára. A festmény egyúttal elindította bennem a jelen kiállítás és könyv gondolatát. Mózes Katalin naplósorozatát régi zsidó és keresztény imakönyv lapokra festi és rajzolja. Vallomásának végén ennyit írt: „Nem vagyok hívő, csak zsidó, aki megfosztatott attól a tapasztalattól, hogy milyen úgy zsidónak lenni, ha nincs Auschwitz.”

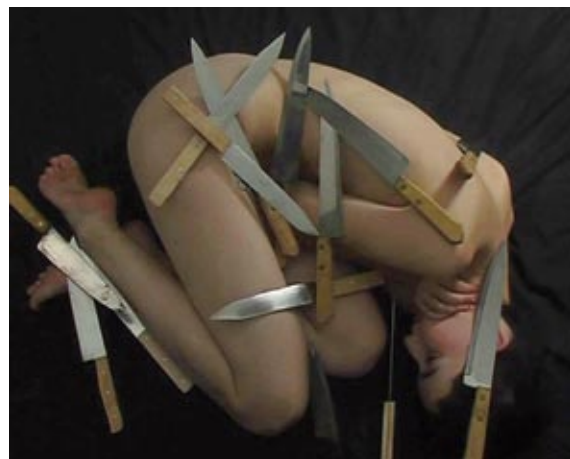
Vámos Éva: Amikor Claude Lanzman Budapesten járt, beszélgetésünk során arról is szólt, hogy mi segítette őt abban, hogy egyáltalán bátorsága legyen az élethez mindazok után, amit átélt a háborúban. Az ő elve: „Ahoz, hogy a borzalmakkal szembenézzünk, le kell mondanunk a kellemesebb megoldásokról és a kibúvókról.” Hogyan érvényesülhet ez a kiállító művészeknél?

S. Nagy Katalin: Az ilyen, a feszültségekre, a kibeszéletlenségekre érzékeny művek, tematikus kiállítások segíthetnek éppen abban, hogy hiteles, egyéni választ adjanak a társadalomnak. A művészet társadalomtörténet is. Fontos,



Mózes Katalin

Napló I., 2007 olaj, ceruza, imakönyvlap, 17×11,2 cm, fotó: Bakos Ágnes, Tihanyi Bence



Szirtes János

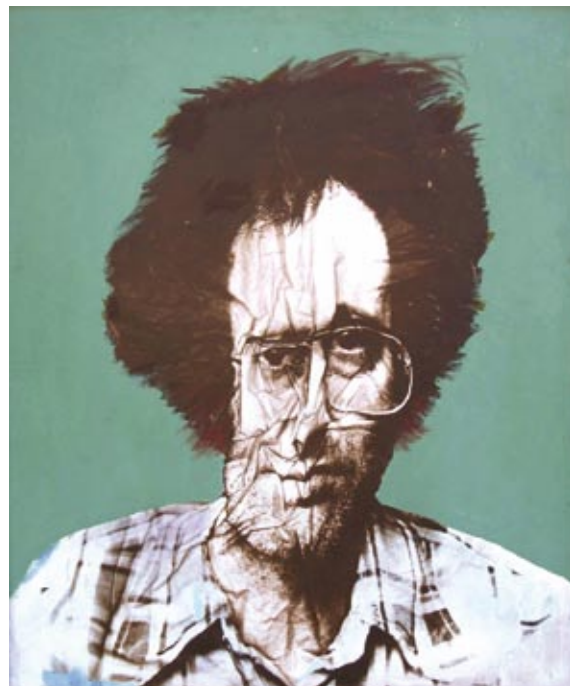
Szégyentitok
testen kés, 2003,
video-kép loop
(végtelenített
videó kép).
fotó: Szirtes János

hogy megkíséreljük feltárni az alkotók és képeik közötti kapcsolatot. Itt a művészek képeikkel és az azt nagyszerűen kiegészítő vallomásokkal szembenéznék a családban sokszor elfojtott gyásszal. Vallanak – végre remélhetően – szabadon választott kulturális, vallási identitásukról. Ma már tudjuk, hogy még a harmadik generáció álmaiban is szerepelnek olyan képek, amelyek nem lehetnek sajátjuk. A szülők, nagyszülők emléanyagából kerülhetek csak be a zsidóüldözést felelevenítő képek. Sok még az ismeretlen a második generáció reflexeit illetően. Sürgetően fontos ezekkel a témákkal foglalkozni napjainkban, amikor megint nyílt és látványos az antiszemitizmus. A képzőművészet verbalitáson kívüli terület – a szavak alkotta hálók másféle világgá szervezik a valóságot, mint a nyelv előtti képzet, képek. Éppen ezért a festészet ikonográfiai részletekkel, emlékeztetéssel megrendítő hatást válthat ki.

A 2B galériában a művészeknek a katalógusban szereplő vallomásai is nagyban segítik az értelmezést, amely lehet erőteljesebben szubjektív, vagy valamely tudományterület felől közelítő. Nem a stílári elemek, hanem a megvalósítás mikéntje a lényeg. Legyen az expresszív, szürrealista, hiperrealista, concept art vagy street art. Az értelmezés mindig attól függ, ahogyan a művész a motívumokat, a vizuális nyelvi elemeket megjeleníti. Lehet az akár Mózes a törvénytáblákkal, az angyali üdvözet, geometrikus alakzatok, vagy a második generáció problémája.

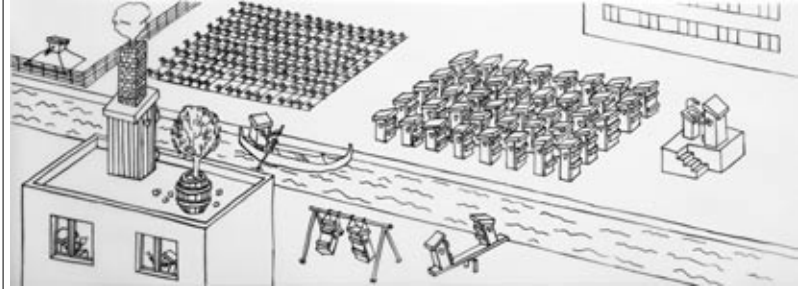
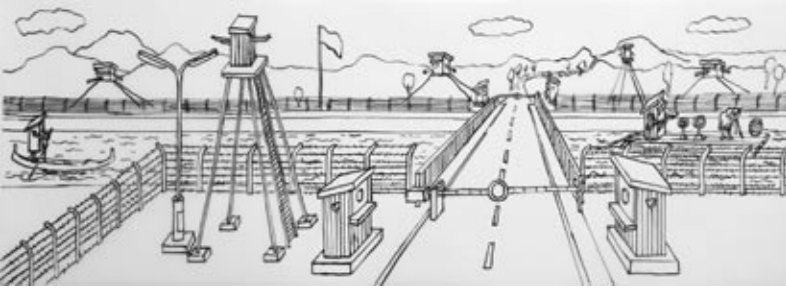
VALKÓ LÁSZLÓ némely festményében, KOVÁCS JOHANNA némely rajzában BÖRÖCZ ANDRÁS némely szobrában tematikusan is reflektál a Holokausztra. A 2B galériában olyan művek láthatóak, ahol áttételesen vannak jelen az identitás problémáira adott válaszok. SZIRTES JÁNOS végtelenített videón vetíti egy arc változásait, megdöbbenését, haragját, megalázottságát – a családi történettel szoros összefüggésben, és annak zárómondatával: „Végül én is képeket festek, de a lakásom, műtermem falain nincsenek képek, üresek a falak.” Más-más eszközökkel nyúlnak az emlékezéshez GELLÉR B. ISTVÁN, RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ, WECHTER ÁKOS és WAECHTER DÉNES művei. Megrendítőek, miként SZABÓ ESZTER ÁGNES „identitásprojektjei” is.

Böröcz András 13 méter hosszú tusrajzán a tőle megszokott iróniával, intellektuális fricskával egy budi „fejlődéstörténetét” követve jut el a technicizált halál társadalmáig. Ez a 14 cm széles rajz akár tóratekeres is lehetne.



Valkó László

Önarcképváriációk II.
1982, vegyestechnika,
70,5×58,5 cm,
fotó: Valkó László

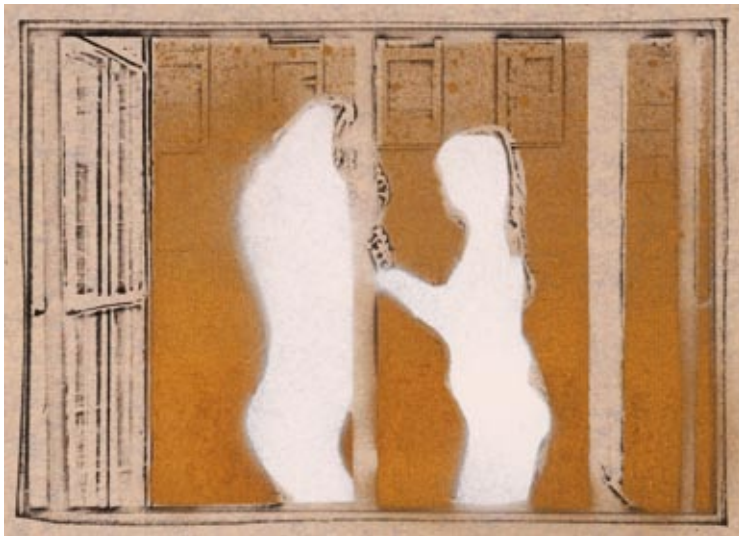


Böröcz András

Budi (részletek), 2008, tus, papír, 14×1290 cm, fotók: Kerekes Zoltán

☛ Többször beszélgettünk Böröcz Andrásal indítatásáról. Kérdéseimre kedvesen válaszolt is, és persze hátrított is. Legutóbb abban maradtunk, hogy először is jó alaposan megnézem a tegercet. Azután elolvastam a katalógusba szánt írását, amelyből kiderül, hogy egyre többet gondol gyerekkorára, a családjukat érintő történetekre, amelyekben újabb és újabb jelentéseket fedez fel. A család zsidó ágának története is fontos számára. Ebben segíti őt édesanyja, néhány éve megírt visszaemlékezése.

☛ **Böröcz László:** A mikrokozmoszon belül jobban átéljük a tragédiákat, minden szenvedés jobban átélhető, ha arról van szó, hogy saját családunkból hiányoznak az értelmetlenül elpusztított közeli rokonaink. Sokkal fogékonyabbá tették Andrást is ezek a történetek. Mindig talál egy motívumot, amellyel azután eljátszat egy történetet. Volt már kéményseprő, vagy akár dinnye is „főhős”, amelyet megismerősített. Különös szimbólumok. Már korábban, Nagy Bálint galériájában is feltűnt egy kiállításon a budi, amely azután átlényegül. Ez a tegercs három példányban készült szitázott technikával – de mindegyiken egyedileg rajzolt részek is vannak.



Révész László László

Ablaksorozat 5., 1977, fotó, vegyes technika, papír, 18×24 cm, fotó: Révész László László

Szabó Eszter Ágnes

Pókember háziasszony kommandó – identitásprojekt, 2003, vászonszatyor hímezés, vászon, 40×35 cm, fotó: Pecsics Mária



☛ Roskó Gábor mítikus figuráival, önkéntes vállalásával jelent meg a kiállításon, ahol családias hangulatban – a művész kiváló gobelin-művész édesanyja Rónai Éva – szerényen állt a háttérben. Tőle tudtam meg, hogy itt, a galéria utcájában, a Kálvin tértől nem messze laktak Roskó Gábor szülei egy olyan bérházban, ahol a többi lakóval egyetértésben és a házmester aktív segítségével zsidó gyerekeket és családokat mentettek meg a pincében. A kiállításon látható Roskó-művet viszont tragikus végkimenetelű történet ihlette.

☛ **Roskó Gábor:** A kép Bruno Schulzról szól: erről a tragikus sorsú galíciai íróról és képzőművészről, akit bár egy ideig védtek, a nyílt utcán lőtt le egy Gestapó-tiszt. Idióta és szurreális történet, amelyből film is készült. Bruno Schulznak kevés műve maradt ránk – de azok az írók és a sorsa nagyon megfogtak. Ez a munkám szerepelt már berlini és a budapesti Ludwig Múzeum-beli kiállításon.

☐

„Hirtelen vörös lángoszlop tört fel az ég felé a fekete éjszakában, ellenállhatatlanul tört utat magának. (...) A tűz már nagyságánál fogva is isteni szerepet öltött magára – gigantikus, kiszámíthatatlan, már a látványa is tébolyító. A város káprázatba zuhant.”

☛ Mintha Elie Wiesel sorai ihlették volna a Manna galériában található második generációs izraeli művészek „A Holokauszt árnyékában” címmel megrendezett kiállítását. Batya Brutin izraeli művészettörténész, a kiállítás kurátora felfigyelt arra, hogy mennyire különbözően közelítik meg ugyanezeket a témákat a két országban élő – egyazon nemzedékhez tartozó, egyazon emléktárgyat őrző művészek.

☛ **Batya Brunin:** A kiállítás katalógusának címlapján is szereplő ANAT MASSAD művét tűz-zászlók digitális fényképei alkotják. A zászlókat a művész nyílt téren gyűjtötte fel – tűzszertartás keretében –, a zászlókon Dávid csillag és a művész édesanyjának auschwitzi tetovált száma volt látható. A művész családjának személyes sorsát jelképezi a mű – amelyet ugyancsak vallomás egészít ki arról, hogy a szülőknek sikerült Izraelben, az újjáépítésben beilleszkedniük.

HAIM MAORT is állandóan kísértette apja tábori száma – erről készített fényképet sohasem állította ki, de több festményének, így az itt kiállított Önarckép szülőkkel című szárnyas oltárnak is ez a valódi ihletője. Vannak művészek, akik a Holokauszt fennmaradt ereklyéit a szörnyűségek emlékeztetőiként kezelik. NECHAMA GOLAN *Cím nélküli* művében a náci ideológiát jelképező könyvét műanyagba zárja – és négy nagy szöggel átüti, hogy abból sohasse törhessen elő újra a megsemmisítés ideológiája.

A vonat – a vasúti sínek vagy szerelvények – mint az ismeretlenbe vezető rémületes utazás, rengeteg túlélő vallomásában központi motívum. Ezt folytatják a második generációs művészek például azokon a lágerkapus felvételeken is, ahova NECHAMA GOLAN, a festő most sárga színű héber betűkkel írta fel: „Szeresd felebarátodat!”

Izraelben a második generációs kifejezést olyan szülőknek a második világháború után született gyerekeire értik, akik Európában gettókból és lágerekben éltek, vagy bujkáltak, menekültek a náci elől, vagy harcoltak a náci ellen partizánként. Általában nem számították ide azoknak gyermekeit, akik még a háború előtt elhagyták Európát, mégis tiszteletben tartottuk műveiket, mert magukat mégis második generációsoknak tartják. Érdekesek olyan szempontból is, hogy miképp reagáltak szüleik Holokauszt-élményeire. A második generáció természetesen nagyon változatos társadalmi és kulturális hátterű. Változó az is, hogy a túlélők mennyire beszéltek, vagy sem keserves tapasztalataikról. Nava Semel így írt erről *Üvegkalap* című könyvében: „A tudás hiánya nem azt jelenti, hogy a tudás – bármily megfoghatatlan is – ott ne szunnyadna várakozóan a bőrben, olyan sejtek formájában, amelyek semmiképpen nem akarnak elegyé olvadni.”

A tervek szerint a két anyagot legközelebb együtt mutatják be Jeruzsálemben.

Vékony Délia

A múlt, a jelen és a jövő arcai

Portraits of yesterday, today and tomorrow
Fiatall magyar művészek kiállítása

F A Projects Galéria, London
 2008. május 15 – június 26.

Sajnos nem túl gyakran tudósíthat a magyar sajtó fiatal magyar művészek külföldi csoportos kiállításáról. Bár sok magyar művész állít ki külföldön, az azonban ritka, hogy egy csapat művészre felfigyeljen egy nemzetközi kurátor, és azzal az eltökéltséggel vigye ki őket Londonba, hogy nemzetközi elismerést szerezzen nemcsak nekik, hanem általában a magyar művészetnek a kortárs piacon. Az ötletgazda, kezdeményező és támogató ez esetben DIANNE C. BROWN, a Magyarországon élő, amerikai/kanadai származású művészeti konzultáns. A kurátor JANE NEAL, nemzetközileg elismert független kurátor, műkritikus és egyetemi előadó; a galériás pedig NICHOLAS BAKER, a londoni F A Projects galéria vezetője.

Dianne C. Brown neve ismerősen csenghet a szakmabelieknek, hiszen több fórumon is találkozhattak vele a budapesti művészeti életben. Brown jelenleg az *Art Factory I* és az *Art Factory II* vezetője, melyek közül az első, a 800 m²-es kiállítóter és műterem egy Váci úti gyártelepen helyezkedik el. A korábban fa-alkatrészeket gyártó üzem jelenleg három művésznak biztosít alkotókörnyezetet, továbbá helyet ad egyes, nagy teret igénylő kiállításoknak is. A kisebb *Art Factory II* a Falk Miksa utcában galériaként működik, reprezentatív környezetben. Dianne Brown 1993-as Budapestre érkezése után vetette bele magát a magyar művészeti életbe. Egy művészeti menedzsment diplomával a kezében Brown a Szépművészeti Múzeum Baráti Körének egyik első alapítója és elnöke lett, s többek között elindította a festmény-restaurálási projektet. Majd a kortárs művészet iránt kezdett érdeklődni, hogy rövidesen felépítse művészeti konzultáns praxisát. Brown többször tartott tárlatvezetést és előadást magyar művészekről és kiállításokról. Az idők során missziójává vált, hogy a magyar fiatal kortárs művészeket megismertesse a nemzetközi művészeti világgal, elismerést és lehetőségeket szerezzen a művészeknek. Amellett, hogy folyamatos kiállításokat és publikációkat szervez magyar művészek számára, lehetővé tette megjelenésüket a 2006-os Miami Art Faren, illetve a 2008-as New York Armory Show-n. A májusi londoni kiállítás szintén nagyrészt az ő erőfeszítéseinek köszönhető. Dianne C. Brown elkezdett olyan külföldi, nemzetközi kurátorok és kiállítás szervezők után kutatni, akik komolyan együtt szeretnék működni magyar művészekkel. Az egyik ilyen személy Jane Neal, angol műkritikus és független kurátor volt, aki gyakran dolgozik a londoni Saatchi Galériának. Dianne C. Brown felkérésére jött el Neal Magyarországra, majd elkezdődött egy olyan szakmai és baráti kapcsolat, melynek eredménye négy fiatal magyar művész: BODONI-DOMBI ZSOLT, SZABÓ DOROTTYA, HORVÁTH ROLAND és SUDÁR PÉTER kiállítása London belvárosában, az FA Projects Galériában.

Jane Neal Oxfordban él és dolgozik, szakmailag a kelet-közép-európai kortárs képzőművészeti területre specializálódott. Írásait, kritikáit jelentős magazinokban és újságokban közli. Nevéhez kötődik a 2003-as és 2005-ös Prágai Biennáléről szóló cikkek és kiadványok megszületése. A *Cluj Connections* című kiállításon Zürichben Kolozsváron végzett, fiatal román művészeket mutatott be 2007-ben (Adrian Ghenie, Victor Man) a Haunch of Venison galériában. A New York-i David Nolan Galleryben ugyancsak román és magyar művészeket – többek között Ciprian Muresant, Serban Savut, Szilárd Miklóst – mutatott be a 2007-es *Across the trees* című kiállításon. Az Egyesült Államokban az austeni (Texas) Lora Reynolds Galéria adott teret kelet-európai művészeknek Neal szervezésében. Neal ma is folyamatosan együttműködik azokkal a művészekkel, akiket 2005-ben Kolozsváron felkarolt. Mircea Cantor kiállításán májusban tartott tárlatvezetést a Modern Art Oxfordban. Kurátori és kritikusai tevékenységei mellett az Oxford Egyetemen tart előadásokat 1980 utáni brit képzőművészetről. Hogy miért érdekli Jane Nealt a magyar kortárs képzőművészet és mi az angol-magyar együttműködés jövője, erről így vall saját maga.

☛ „Sokan kérdezik, hogy van-e valami családi kapcsolat a közép-kelet-európai országokkal. Igazából nincsen, de az elmúlt három évben lelkesen állok ezen területek fejlődése mellett. Nem az egzotikum, illetve a másság felé vonzódás miatt érdekel ez, hanem úgy gondolom, hogy az itt születő műalkotások igazán érdekesek és a nemzetközi fórumnak látnia kell, hogy mi történik ezekben az országokban.

Közép- és Kelet-Európával először egyetemi történelmi tanulmányaim során találkoztam, és már akkor nagyon izgalmasnak találtam ezekben az országokban a történelmet. Ezek után az Oxford University Ruskin School tanítványként ösztöndíjat kaptam Prágába. Azonnal beleszerettem a városba, 2003-ban és 2005-en vissza is mentem a biennálék miatt, a cikkek több nemzetközi fórumon is nagy érdeklődést keltettek.

A 2005-ös Prágai Biennálén összeismerkedtem Victor Mannel és Adrien Ghenievel, akik meghívtak Kolozsvárra. Innen indult az együttműködés a román művészekkel, akik mára már biennálékön, vásárokon és a legrangosabb művészeti fórumokon vesznek részt. Más művészeket is meglátogattam Romániában, beutaztam Csehországot, Szlovákiát, Ausztriát és Lengyelországot. Varsóban sok időt töltöttem, Berlinben is felkerestem művészeket közép-és kelet-európai gyökerekkel.

Izgalmasnak találtam a magyar művészeti szférát is, és úgy éreztem, sokkal több lehet ebben az országban, mint amit mi Angliában tudunk róla. Első látogatásom alkalmával világhosszra vált, hogy rengeteg izgalmas dolog történik itt. Engem a fiatal művészek, e kiállítás esetében a festők mondanivalója érdekelt. A 'nyugati művészeti fővárosokból' kevés műkritikus, dealer és nagyon kevés gyűjtő jut el Berlinen túlra. Ez a kiállítás egyrészt egy lehetőség a művészeknek, másrészt a londoni közönségnek is betekintés a kortárs magyar festészetbe. Örülök, hogy olyan tehetséges művészeket sikerült találnom erre a kiállításra, akiknek erős üzenetük van, de talán eddig nem volt lehetőségük egy nemzetközi megmutatkozásra, a földrajzi helyzetük miatt.”

☛ *Ha a magyar művészek bemutatásáról van szó, miért nem az idősebb generációból válogattál? Ők már kipróbált, megalapozott sikerekkel rendelkező alkotók, és nekik is szükségük lenne nemzetközi megjelenésre.*

☛ *Úgy gondolom, hogy a fiatal művészeket úgy lehet igazán segíteni, ha már a kezdetektől egy erős versenyhelyzetbe állítjuk őket – ez a nemzetközi terület. Ezen kívül egy személyes indítatás is van a dolog mögött: én magam 35 éves vagyok, az én korosztályomhoz valahogy könnyebben kapcsolodom. Így együtt tudunk fejlődni. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a jövőben nem szeretnék az „idősebb” generációval is együttműködni. Csodálatos élmény volt például Nádler István munkáival találkozni, aki egyrészt inspirációként hat a fiatalokra, másrészt maga is folyamatosan túllépi saját határait.*

☛ *Mit vársz az angol-magyar együttműködéstől? Lesz egyáltalán együttműködés, vagy ez egy alkalmi kiállítás?*

☛ *Természetesen hosszú távon gondolkodom. Mindenképp egy dialógust szeretnék kiépíteni, és semmiképp sem szeretném, ha a magyar művészek egy új divatirányzat múlt termékévé válnának. Irtózom a trendek kialakításától a művészetben. Kölcsönös együttműködést szeretnék, én segítek a magyar művészeknek londoni és más európai vagy netán amerikai kiállításokban, és szeretnék Magyarországra hozni angol művészeket; ez egy kétirányú folyamat.*

A további együttműködést tekintve Jane Neal például egy tájképi kiállítást tervez egy befolyásos New York-i galériában. Angliában egy köztéri kiállításba szeretné bevonnai a magyar alkotókat. Reméli, hogy további látogatások során más művészekkel, kurátorokkal és művészettörténészekkel is találkozhat. Észrevételezte, hogy magyar kritikusok tollából nemigen jelennek meg kritikák nemzetközi fórumokon, ezért felajánlotta, hogy segít kapcsolatot létesíteni a fontosabb publikációk szerkesztőivel (Modern Painters, Art Review, Flash Art). Ahogy az alábbiakból kiderül, az ilyesfajta kapcsolatépítés szükséges és működőképes.



Horváth Roland
 Gázóra, 2006,
 olaj vászon, 40 × 40 cm

✚ 2005 őszen bemutatam Adrian Gheniet Edek Bartznak, a Vienna Fair igazgatójának. Többek között azért is jöhetett létre ez a bemutatkozás, mert a román Plan B galéria részt vett a bécsi vásáron. Az egyik legérdekesebb pavilon volt, nagyszerű művészekkel, csak segíteni kellett nekik, hogy megtalálják egymáshoz az utat. Mostanra Mihai Pop, a Plan B galéria kurátor-igazgatója is egyre ismertebb a nemzetközi fórumokon és sok vele kapcsolatban álló művész is egyre nagyobb elismerést szerez.

□

Az FA Projects igazgatója, Nicholas Baker sem csalódott a magyar kiállítóban.

✚ *Gyakran ad a galéria teret nemzetközi kiállításoknak?*

✚ A kiállítások legalább ötven százalékában nemzetközi művészeket mutatunk be. A galéria arculatához tartozik, hogy a fiatal brit művészeket egy nemzetközi, európai, amerikai illetve távol-keleti kontextusba helyezze. Célunk, hogy fiatal művészeket mutassunk be brit és nemzetközi fórumokon. Az értékesítés mellett nagyon fontosnak tartjuk, hogy egy kritikus és befolyásos közönség is megismerje művészeink munkáit, múzeumokban, galériákban és más kiállításokkal támogassa fejlődésüket.

✚ *Miért döntött a magyar művészekkel való együttműködés mellett?*

✚ A négy művészt Jane Neal kurátor mutatta be nekünk. Nagyon meggyőző az a tehetség és ösztönöztség, ami a munkáikból árad. Érdekesnek találok, ahogy a tradicionális akadémiai gyakorlat, a kortárs kérdések és kihívások kapcsolódási pontot találnak a munkákban.

✚ *Mit tudnak a művészek a londoni művészeti világnak nyújtani?*

✚ Londonban folyamatos az érdeklődés a kelet-európai művészek iránt; ez olyan kiállításoknak köszönhető, mint a Prágai Biennále vagy a fiatal román művészek kiállításai. A kelet-európai galériák is jelentős munkát végeznek a művészek nemzetközi promóciójában. Biztos vagyok benne, hogy a londoni közönség érdeklődve várja ezt a betekintési lehetőséget a fiatal magyar művészek munkáiba.

□

A *Portraits of yesterday, today and tomorrow* (azaz *Portrék a tegnaptól, máról és holnapról*) című kiállítás négy fiatal festőművész, Bodoni-Dombi Zsolt, Szabó Dorottya, Horváth Roland és Sudár Péter munkáit mutatja be. De miért épp portré címen? Jane Neal szavaival élve:

„Bár a négy művész témája teljesen különböző, a hiányzó emberi forma ellenére munkáik nagy része portrének tekinthető. A történelem folyamán művészek sokszor használták a csendéletet saját maguk kifejezésére, így modellt híján is hangot tudtak adni ugyanakkor magánynak, szorongásnak.”

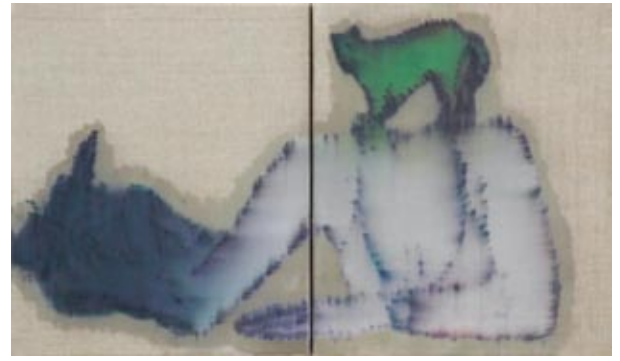
Jane Neal választásában az is érdekes, hogy nem azért állította ki épp ezt a négy művészt, mert jobbak vagy eredetibbek, mint a többiek (Neal körülbelül harminc művész munkáival ismerkedett meg látogatásai során), mégis e művészek munkáiból tudott egy olyan koncepciót kialakítani, mely az identitás, a múlt, a jelen és a jövő viszonya, a múlt feldolgozása, illetve az emlékezés kérdése körül forog. A négy festő ezt az identitás-keresést, illetve a múlt feldolgozását tárja egyedi megoldásokkal elénk. Munkáikban a fájdalom, a bizonytalanság és a melankólia mellett fontos szerepet kap a humor is.

BODONI-DOMBI ZSOLT képei a művész festészetében új fejezetet nyitnak.

Az expresszív, vehemens művész, aki mesteri ecsetkezeléséről és festői megoldásairól híres, általában nagyméretű munkákat készít, ez esetben viszont 90x45-ös keretek közé szorította magát, ami elmondása szerint nem volt könnyű. A dramatikus, szimbolizmusában erőteljes, erotikus és néhol rémisztő vásznak helyett Bodoni most egy finomabb kifejezésformát választott. Egy szárnyas angyalt ábrázoló emlékművet festett meg, az erőteljes színek helyett most egy fekete-fehér és barnás színvilágra korlátozva magát. Megmarad a gesztusszerű ecsetkezelés, mely közelről nézve absztrakt formákat ad ki, távolról nézve azonban kibontakozik a szívszorító téma. A fekete-fehér tónus a színhiányt, a kopott, szegény és megtört világ színeit idézi elő.

HORVÁTH ROLAND csendéleteivel, tárgyábrázolásaival a magyar kettős valóság hangulatát adja vissza. Egy országban, ahol a régi, rendszerváltás előtti világ éppúgy jelen van, mint a nyugati hatások, szertelen, kusza, ugyanakkor bájos jelenetekre bukkan az ember.

A kiállításon a művész tárgyfestményei szerepelnek, mint például a *Gázóra* és a *Rezső*. Horváth ezeket a már réginek mondható tárgyakat festi meg a rá jellemző klasszikus festőiséggel. A tárgyak látszólag eredeti környezetükben találhatóak, a szürkés környezet sajátos melankóliát kölcsönöz a munkáknak. Az elnagyolt technika egyrészt azt sugallja, hogy a tárgyak csakugyan teljesen jelentéktelenek, másrésztől azonban a művész felruházta őket a reneszánsz és németalföldi csendéletek szimbolikus jelentéseivel is. A koponya, a gyertyatartó, a földgömb itt átalakulnak grillsütővé, gázórává vagy üvegekké – most ezek



Szabó Dorottya
Mellkas rókával
és vadással,
2007, olaj, vászon,
40x70,5 cm



Sudár Péter Gábor
KRISZ, 2008,
olaj, vászon,
97x130 cm

lettek e kettős világ szimbólumai. Ezek a még működő tárgyak egy letűnő kor szellemét idézik: a néző – különösen ha a magyar poszt-kommunista környezetből érkezik – könnyen ráhangolódik a vitrinbe tett üveghal vagy a spejzben eltett paradicsomlá suggalta illatokra, hangulatra, melyek egyben a művész gyerekkorát is korjelzik.

SZABÓ DOROTTYA munkáival már több jelentős kiállításon találkozhattunk. Sajátos technikával előállított képein – tűszúrások a vásznon, melyen át a festék utat talál – a tárgyak és arcok sziluettjét hangsúlyozza ki. Szabó egyik központi témája az emberi arc, erre a kiállításra azonban csak egy portré került, a *Copfos fej*, mely négy panelon óriási, szarvszerű copfokat viselő lányt ábrázol. A finom (egyrészt folytatott, másrészt ecsettel koordinált) festékréteg és a tompa színek egy fátyol mögött felsejlő arcot formáznak, Nagy T. Katalin szavaival élve, mintha egy halotti lepel mögötti arcot néznénk. Ugyanakkor ez az arc nagyon is élő. Az óriási copfok rituális, szarvszerű funkciót érzékeltetnek, kígyó formában önálló életre kelnek – egyrészt mulatságosak és szurreálisak, másrészt fegyverszerűen védik viselőjüket, a nőt, aki egy másik társadalomban ilyen hajzattal rituális vezetői szerepet kapna. Ez az erős női szerep azonban csak árnyként jelenik meg, csak emlékként tűnik elő jelenkori társadalmunkban. A másik két kép, a *Rókaszelence* és a *Mellkas vadással és rókával* ugyancsak a körvonalakra épül, de a címben szereplő állatokra helyezi a hangsúlyt. Az előbbinél a róka – Szabótól ismert módon – fejjel lefelé jelenik meg a vásznon. Mindkét figura fotónegatívra emlékeztet, mintha a művész egy pillanatot akart volna megörökíteni, de a képeket sosem hívta elő, így azoknak csak elmosódott emlékei maradtak meg. Az utóbbi képen szurreális kombinációban a fiatal, karórát viselő női test beállítva pózol, feje helyén egy rókával, mesészerű könnyedséggel ábrázolva.

SUDÁR PÉTER GÁBOR a budapesti körökben talán legkevésbé ismert festőművész. Alakjait vagy légüres térbe ülteti, vagy pedig egy klasszikus, esetenként rembrandti környezetben és beállításban ábrázolja. Férfialakjainál – legtöbbször maga a művész jelenik meg – a test dominál, a fej törülközővel letakarva jelenik meg. Képein a koponya klasszikus szerepét a bukósisak vette át a klasszikus műtermi megvilágítás és környezet mellett. A műterem háttérként szolgál – a néhol még tökéletlen megoldások ellenére – ahhoz, hogy megjelenítse a sportot, a férfitetet, az erőt, illetve saját identitását, mely egyelőre a törülköző és a sisak alatt rejtőzik.

Sudár festményeinek másik csoportján már-már hiperrealista precizitással jeleníti meg modelljeit sport előtt, után és közben. Figurái légüres térben ülnek, a semmibe lógatva lábukat. A némiképp Fehér Lászlóéra emlékeztető munkák azonban másképp drámaiak, mint a 'mester' légüres térben ábrázolt figurái: a hétköznapi, fiatal srákok magányát és közönyét adják vissza, akik úgy érzik, nem történik semmi, ezért csak a testükkel foglalkoznak – mert ilyenkor legálább érzik, hogy élnek.

Ligetfalvi Gergely

Tony Cragg vs. Franz Xaver Messerschmidt

Belvedere, Orangerie, Bécs
2008. január 29 – május 25.

Felidegesített cigány, Csínytevő bolond, Egy kellemetlen szag, Épp csak megmenekült a vízbefűlástől – már e címek is elárulják, mennyire expresszívек FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT életnagyságú „karakter-portréi”, melyek szinte megszólalásig valóságűek. Ugyanakkor TONY CRAGG „mental picture”-jeinek nemritkán másfél méter magas, organikus formái látható, de kimondatlan, megfejthetetlen gondolatokként tekergőznek az Orangerie falai között. Az elkaphatatlan tekintetű szobrokra pimaszul feleselnek Messerschmidt grimaszoló figurái: a soványabb arcok kárörvendők (*Az együgyű, A rossz szándékú férfi*), vagy a fájdalom görcseibe rándulnak (*Nyúzott ábrázatú, égő szemű öregember*), míg a golyófejú, többnyire fekete szoborportrék álla kimondottan gonosz mosolyt mélyeszt a hájas tokákba (*Mosalygó, öreg bonviván, Magát bolondnak tettető férfi*). Hiába keletkeztek több mint 200 éve, a karakter-portrék egyszerűen modern művek mellé kívánkoznak, és Cragg szobrai nem bizonyultak rossz választásnak – bár igaza lehet Dr. Peter Baum professzornak is, aki a budapesti Arnulf Rainer kiállítást megnyitó beszédében jegyezte meg, hogy Messerschmidt sorozatát inkább Rainer műveivel együtt kellett volna kiállítani, aki Messerschmidt iránti tiszteletét karakter-portré-átfestésekkel is lerőtta már.¹

Cragg viszont nem állít hommage-t a karakter-portrék mellé: bár a két szobrász között kapcsolatot teremt a mentális eseményeket kutató érdeklődés, közös kiállításuk eltérő pozíciók dialógusát eredményezi. Craggról nemrég hosszan írtam ezeken a lapokon milánói kiállítása kapcsán, ahol a legtöbb, most Bécsben kiállított művel már találkoztam.² Ezért most inkább a külön barokk szobrászra helyezem a hangsúlyt.

Messerschmidt 1736-ban, a németországi Wiesensteig bei Geislingen-ben született. Miután anyja fiatalon megözvegyült, négy gyerekével Münchenbe költözött bátyjához, az udvari szobrász Johann Baptist Straubhoz. A tizenegy éves Messerschmidt, aki már ekkor érdeklődött az anatómia iránt, először nála tanonckodott. 1755-ben lett a Martin van Meytens igazgatása alatt álló bécsi Császári Akadémia növendéke, és néhány év múlva már rangos udvari megrendeléseket kapott: elkészítette Mária Terézia és férje, Lotharingiai Ferenc monumentális bronz büsztjét, később egészalakos, életnagyságúnál nagyobb szobrukat is. 1765-ben tanulmányi célokból Rómába utazott, ahol behatóbban megismerkedett az antik görög és római, valamint az egyiptomi művészettel. A legjobb úton haladt egy kiváltságos és szokványos akadémiai pálya felé: 1769-ben az Akadémia elé terjesztette Meytens portréját, ezzel felvételt nyert a testületbe és helyettesítő professzori állást is kapott.

Ám ekkoriban valami történt Messerschmidtrel. Viselkedése furcsán megváltozott: patológus jeleket kezdett mutatni, kollégái üldözési mániát emlegettek.

1 Rainer és Messerschmidt műveit állították már ki együtt, egy 1999–2000-es, *Physis und Psyche* című csoportos kiállításon.

2 Ligetfalvi Gergely: *Anyagi gondolatok (Material Thoughts) – Tony Cragg kiállítása*. In: Balkon, 2007 / 11-12.

3 Hogy megvilágítsuk a felvilágosodás kevés figyelemben részesülő, nem voltaireánus, hanem misztikus dimenzióját, érdemes egy gondolat erejéig Lavaterhez fordulni, hiszen – bár a hasonlóság csak felszíni – első pillantásra úgy tűnik, Messerschmidt szobrai kimondottan a fiziognómia újkori karrierjét elindító svájci miniszter szellemében fogantak.

„Isten saját képmására teremtette az embert” – így szól Lavater *Physiognomische Fragmente*-jének (1775–78) mottója, melyet Herder nyomán írott, az ember teremtését taglaló bevezető követ. Mindketten úgy gondolták, hogy az emberi arc karakterisztikumai egy hal(i)hatatlan beszéd látható nyomai az anyagban, melynek az isteni teremtő aktus szabott formát. „Naturesprache” – írta Lavater, és ez a beszéd nála mindig egy olyan, testbe öltött megnyilvánulást jelent, melynek legtokéletesebb formája: Krisztus. A „pneuma” által életre keltett „corpus” világot vizsgáló Lavater csak azért titkolta szimpátiáját Swedenborg tanai iránt, mert félt Kant rosszallásától. Pedig a művelt kortársak számára valószínűleg nyilvánvaló lehetett Lavater szimpátiája a svéd misztikus tanai iránt – így például mindketten értekeztek arról, mi a különbség az angyalok mennybeli és az emberek földi beszéde között. (Akármilyen furcsának is tűnik, ilyen témákról is vitakozott a felvilágosodás kori szellemi elit.) Egyébként Kant életében mindössze egyszer tervezte, hogy elutazik Königsbergből, méghozzá azért, hogy Svédországban meglátogassa Swedenborgot – aki ellen egy teljes könyv, az *Egy szellemlátó álmai* formájában intézett kirohanást.

Lavaterrel szemben Messerschmidt-nél a keresztény isten eszményi képmásának kutatása nem játszott szerepet: ő inkább a tökéletlenségek tárházát akarta felvonultatni.

4 Keith Spence: *Doctor Despiná*. In: The Musical Times, Vol. 117, No. 1601. Jul. 1976. pp. 569-570.

5 Michael Krapf: *Tony Cragg versus Franz Xaver Messerschmidt: Searching for Clues Among the "Demurgues" of Sculpture*. In: Katalógus, p. 25.



Tony Cragg
Close Quarters, 2006, acél, 145 × 70 × 71 cm © fotó: Charles Duprat

Művészete is forduloponhoz érkezett, 1770 körül készítette az első karakter-portrét; az irreálisan keskeny és kicsúcsosodó orrú és ajkú *Schnabelkopf*-ot (kb.: csúcsos fej). A „Schnabelkopf” annyiban különbözik a sorozat többi darabjától, hogy nem egy pszichológiai állapot, vagy egy személyiségjeggye realiztikus megformálása, hanem egy egyiptomi isten; az íbiszfejű Thot emberarcúra formált portréja.

Thot-ot számtalan attribútummal ruházták fel az egyiptomiak: sok más egyéb mellett ő volt az írás, a tudományok, az orvoslás vagy a varázslás feltalálója, valamint ő gondoskodott arról is, hogy egyensúly legyen a világban jó és rossz között. Azonban Messerschmidt szerint Thot valójában az arány istene volt. A szobrász sajátos egoizmusa abban a hitben csúcsosodott ki, hogy az íbiszfejű isten megharagudott rá, amiért olyan tökéletes szobrot képes formálni az emberi testről, ezért halálra akarja kínozni – ahogy a görög mitológiai történetekben tette ugyan ezt Apollón Marszúásszal, vagy Athéné Arknéval. Démonűzés és önterápia motiválta Messerschmidt rendhagyó portrészorozatát.

Nem lehet tudni, mennyiben volt köszönhető Messerschmidt pszichológiai fordulata egyre szorosabbá váló barátságának Franz Anton Mesmerrel, de a csodadoktor tanai hatottak Messerschmidt-re, aki számos alkalommal részt vett Mesmer gyógyító szeánszain, és nem kizárt, hogy a páciense is volt. Továbbá Mesmer bátorította a szobrászt pszichológiai vizsgálódásainak elmélyítésére is. Mesmer a felvilágosodás Európájának azt a jellegzetes tudós-típusát képviselte, akiben, mint Swedenborgban, Lavaterben, vagy Lichtenbergben, a tudományos gondolkodás misztikus intuícióval párosult.³ Ténykedéséről leginkább a *Così fan tutte* kapcsán emlékezik meg a kultúrtörténet: ugyanis Mozart operájának egyik szereplőjét, a mágnespatkóval rohangászó Doktor Despinát Mesmer ihlette.⁴

A pszichiáter háza a bécsi Landstrassen arisztokraták és művészek kedvelt találkozóhelye volt: a gyermek Mozart is itt állt először közönség elé. Sorsfordító évében Messerschmidt nem csak Mesmer portréját készítette el, hanem szökőkutató is épített háza csodakertjébe.

Mesmer az „élőlények magnetikusságának” feltételezésén alapuló módszere tette Európa szerte ismertté. E hipotézis szerint az élőlények szervezetében minden betegség a teremtett világ egészét átható „fluidum” áramlásának zavarából származik. Ha környezetével összhangban van a szervezet, a fluidum

az univerzum harmonikus rendje szerint áramlik rajta keresztül. Ha ez az egyensúly megbomlik, akkor úgy lehet visszaállítani, hogy a testben ismét helyes irányba terelik folyását. Ez a gyakorlatban azt jelentette, hogy mágnest helyeztek a betegséggóc közelébe vagy mozgattak fölötte. Ilyen mágnes-imitációt vél megtalálni Messerschmidt több karakter-portrójának szájüregében Michael Krapf, aki mind a mostani, mind a 2002-es Messerschmidt tárlat kurátora volt. Ugyanő azonosítja mágneses gyógyító eszköznek az *Akasztott ember*, valamint a *Költő* című büszt nyaka köré tekert, ujjnyi vastag, duplán csavart zsinógot.⁵ 1774-ben meghalt Meytens igazgató, Mária Terézia udvari szobrásza. Messerschmidt pályázott a frissen megüresedett tisztségre, de a bécsi udvar részéről azzal utasították el, hogy ilyen reprezentatív hivatal ellátásához „nem elég vidám az ábrázata”.⁶ Szerződését sem hosszabbították meg az Akadémián, ami mély elkeseredést váltott ki belőle, és nem kapta meg a müncheni udvari szobrász címet sem, melyre ugyan ebben az évben aspirált. Amíg Bécs és München kiváltságosabb művészei társasági, „vidám” ábrázatokat mutattak, Messerschmidt, hivatali kudarcosorozata után, visszatért szülővárosába, ahol – valószínűleg nem kevés mélabúval és dühvel, de – megszabadulva a decorum parancsoló követelményétől, elmélyült és intenzív, leggyakrabban önmegfigyelésen alapuló kísérleteket folytatott az emberi arc megjelenítésére. Bálok helyett „Auto-theater” – Messerschmidt végletes magára utaltságában azzal a kompromisszummentes, kíméletlen természetességgel tekintett az inkább deiviáns pszichére, mint a pszichoanalízis, és formálta kifejezőeszközzé az emberi testet, mint Schiele, Rainer vagy Günter Brus. Ez a magatartásforma teszi őt a huszadik század jellegzetesen bécsi kulturális attitűdjének előfutárává. Messerschmidt később már nem is próbált uralkodói szolgálatba szegődni. 1777-ben Pozsonyba költözött, és nagyon ritka megrendelésektől eltekintve idejét szinte kizárólag főműve, a 100 darabosra tervezett karakter-portrék sorozat elkészítésének szentelte, melyből 1783-ban bekövetkezett haláláig 67-et sikerült befejeznie. Habár meglehetősen különböző a tizennyolcadik és a huszadik század tudományképe, mind Messerschmidt, mind Cragg „sculptor doctus”: ars poeticájukat tudományos érdeklődés jellemzi. Messerschmidt a tizennyolcadik századi – mai szemmel nézve leginkább okkultnak tűnő – fiziognómiai és pathognómiai diszciplínák világában alkotott.⁷ Az ő művészi programját a konkrét lelki affektusok arcunkra írt, jól látható jegyeinek bemutatása határozta meg. Míg Messerschmidt az arcban, vagyis arcok sorozatában találta meg az ember leghívebb ábrázolásának formáját, Craggnek az arc csupán kiindulópont, melyet sorozatosan átalakít: horizontális és vertikális irányú arcélfejlésztéseivel gyakran a DNS-láncot idéző alapformákat hoz létre. Mindkét szobrász egyfajta, az egyedini túlmutató egység megvalósítására törekszik. A „mental landscape”-ek egy természettörténeti táj idomai, melynek formáit az anyagban működő élettani folyamatok, az örökléstan vagy a molekuláris biológia legfrissebb eredményeitől inspirálva szabja meg, alakítja ki Cragg. Viszont Messerschmidt, aki olyan bámulatos türelemmel mintázta meg a grimaszokba ránduló arc legapróbb ráncait is, hogy művei kiindulópontul szolgálhattak a XIX. századi pszichológusoknak az egyes lelki affektusokkal korrespondáló arckifejezések leírásához, egy másik episztémé keretén belül reprezentálja az emberi nem általánosságát. Nála az alapforma – az emberi arc – csak inherens modifikációkat enged meg.



Tony Cragg >> F. X. Messerschmidt
Részlet a kiállításról,
© fotó:
Belvedere, Wien

A bűvös 100-as számot választja, hogy ennyi tükörben alkossa meg a pillanatokra kikristályosodó, konkrét lelkiállapotok családfáját. Cragg viszont minden egyes szobraban általánosságban jeleníti meg a pillanatról pillanatra változó mentális események szakadatlan sorát – a szinte meg sem fogant gondolatok és érzések, benyomások és intuíciók hullámain arcunk éjszakai partjain.

Az utolsó terem két mammut-szobra, a szélesen és nehezen terpeszkedő bronz *Caught Dreaming* és az egyik *Mental Landscapes*⁸ című viszont egy lényeges eltérést is mutat a többi kiállított Cragg-szoborhoz képest: vízszintes uszonyként kiálló, lapos nyúlványaik ugyanis kis emberi fejekben végződnek. A puhán halmozódó, hullámzó bronzlemezek lomhán fortyogó anyag- és érzelmkötegeiből indáznak felénk a félig, vagy majdnem teljesen kiforrott arcok. Valahogy idétlen művek ezek: az atavisztikus szobortestekhez nem igazán illenek az apró fülű fejcskék, amelyek inkább későbbi és inkompatibilis betoldásnak tűnnek, mintsem szerves származéknak. Kicsit értetlenkedem, amikor újra és újra körbejárom ezeket a szobrokat, de miután áttanulmányozom a katalógust – melyben számos, most nem látható mű reprodukciója is szerepel –, arra a következtetésre jutok, hogy Cragg valószínűleg ilyen felemás formában utal egy, a művészetében már két-három éve zajló átmenetre, amely főleg önmagáról és családtagjairól készült, Bruce Naumanéira emlékeztető szoborportrékkal gazdagítja a szobrász oeuvre-jét.

⁶ Idézi: Uő., uo., p. 26.

⁷ Lavaternél a fiziognómia a koponya tökéletes arányainak tanát jelenti. A mimikai kifejezések más kategóriába tartoznak: a „pathognómiába”. Lichtenberg is ezt a szót használja, amikor a személyiségjegyek és az arckifejezés kapcsolatáról ír.

⁸ Cragg gyakran jellemzően azonos alapformákat variáló szobor-családokat hoz létre, melyek közül nem mindegyik visel külön címet.



Tony Cragg >> F. X. Messerschmidt
Részlet a kiállításról, © fotó: Belvedere, Wien

Katona Anikó

A dolgok árnyéka

Az ötödik Berlin Biennále

Berlin
2008. május 4 – június 15.

Bettina Rheims kiállítása már bezárt a CO Berlinben, a Wolfgang Tillmans-szé még fut a Hamburger Bahnhofban, a Brunnenstrasseban pedig minden kapualjban nyitva egy kortárs galéria – ebben a közegben nyílt meg a *Berlin Biennále*, négy helyszínen.¹

Igazán nem lehet azt mondani, hogy a biennálé kisléptékű lett volna: a nappali kiállításokhoz minden este, a hétfőket kivéve, kapcsolódott valamilyen program: performansz, filmvetítés, előadás, összesen hatvanhárom. És mindez még csak így is egy része volt a magát egyre inkább művészeti és kulturális központként kinövő város pezsgésének. Nem véletlen, hogy – az egyébként a biennálé keretében megrendezett – rögtönzött panaszkórusban² így hangzott a refrén: „In Berlin are to many wannabe artists!” – érthető panasz, de valójában nem is annyira negatív a jelentése.

A berlini biennálé 1996-ban jött létre, a KW Institute for Contemporary Art igazgatója, KLAUS BIESENBACH és mások kezdeményezésére, határozottan azzal a szándékkal, hogy a Velencéből kiszoruló legfrissebb áramlatoknak és legfiatalabb művészeknek teret engedjenek. A show anyagi hátterének nagy részét a Kulturstiftung des Bundes adja, az utóbbi években két és fél millió euróval támogatva azt. Az anyagi függetlenség sok mindennek teret enged: a kurátorok abban a kényelmes helyzetben vannak, hogy önállóan és nem a piac választásai szerint találhatják ki a koncepciót. Minden alkalommal egy testület választja a biennálé kurátorát, vagy kurátorait. Idén a lengyel származású ADAM SZYMCZYK-re esett a választás, aki meghívta maga mellé az amerikai ELENA FILIPOVICOT. A 38 éves Szymczyk a bázeli Kunsthalle igazgatója, míg Filipovic szabadúszó kurátor és művészeti író.

Az, hogy a *Biennále* nem valamilyen egységes koncepció vagy rendező elv szerint jött létre, nemcsak a kiállítóterekben körbenézve, de a velük készült interjúkból is egyértelműen kiderült. Saját állításuk szerint az volt a fő koncepciójuk, hogy minél szabadabb teret adjanak a szereplő művészeknek. Ennek eredményeképpen szinte semmiféle közös kontextus nem fedezhető fel köztük, hiába definiálta magát az egész rendezvény művészeti műhelynek. Tudatos célkitűzés volt, hogy a műveket és művészeket nem historizálják, nincsenek a klasszikus vagy neo-avantgarde-ra utaló referenciák. Ennek részben ellentmondani látszott a Schinckel Pavilon programja, amelyben egymást váltva voltak láthatók régebbi alkotók, mostani fiatal művészek által rendezett kiállításai. Ez egyfajta előkép-bemutató, önmeghatározás az elődökön keresztül, bár – nyilván tudatosan – épp a feledésbe merült, egy-két generációval idősebb művészek munkái kerültek elő. Így valójában ez a program is a klasszikus művészettörténet kánonteremtésének mondott ellent, ahogy a muzealizációt mindig jól szolgáló műfaj, a katalógus³ szerkezete is. A benne szereplő kuratori kísérőszöveg szerint a könyv inkább maga is művészeti projekt⁴, mint dokumentáció.

A célkitűzést összefoglalta a cím: „When things cast no shadow” – amely felszólítja a látogatót arra, hogy a dolgokat, és ne azok árnyékát figyelje. Nem voltak tehát leírások, magyarázatok a falakon, így a kiállítóterekben kicsit értetlenül kószált a közönség, főleg akkor, ha nem vette meg a kétkötetes vezetőkönyvecskét öt euróért. Némelyik műnél ellentmondásba került a cím sugallta közelítés, a konceptuális műveket ugyanis nagyon nehéz lenne bármilyen fajta kontextusról való tudás nélkül megérteni.

Így például, csak a fizikailag létező művet tekintve, nehéz volt közeledni AHMET ÖCÜT *Ground Control* projektjéhez, amelynek keretében a művész leaszfaltozta a KW legnagyobb földszinti kiállítóterét. Sajnos ahhoz utána kellett olvasnunk a műnek és művésznak, hogy kiderüljön: az alkotó a Törökországban folyó modernizációra utal (aminek egyik velejárója a vidéki utak leaszfaltozása), és ebben a hatalom által irányított homogenizációt látja. A csak a dolgokat tekintő befogadói hozzáállás a klasszikus modernizmus vagy a konkrét művészet ese-

1 A négy helyszín: KW Institute for Contemporary Art, Neue Nationalgalerie, Skulpturenpark Berlin Zentrum, Schinckel Pavilon.

2 A finn művészpáros (Tellervo Kalleinen and Oliver Kochta-Kalleinen) által létrehozott mozgalom már nálunk is bemutatkozott, egyrészt a Múcsarnok Skandináv kiállításán, másrészt létrejött a budapesti panaszkórus is, lásd: www.complaintschoir.org

3 *When things cast no shadow*, szerk: Adam Szymczyk, Elena Filipovic, kiadó: KW Institute for Contemporary Art, JRP Ringier, 2008.

4 A katalógus design-ja és tipográfiája Ludovic Balland munkája



Katerina Šeda

Over and Over, 2008

<http://www.flickr.com/photos/mitue/2415785242>

<http://www.flickr.com/photos/mitue/2414963421>

tében indokolt lenne, de itt a legtöbb esetben nem az, mivel projektek, videók, kutatásokat bemutató dokumentációk uralták a *Biennálét*. De tagadhatatlan a *Biennále* fiatalok karaktere és friss kérdései. Bár hivatalosan nem volt tematika, akadtak közös irányultságok, például több munkában főszerepet kapott a múlt-feldolgozás. Ebbe az is belejátszhat, hogy ez a *Biennále* Berlinben van és nem máshol, egy, a mai napig a múltját aktívan feldolgozni kényszerülő városban, ahol minden sarkon a város kettéosztottságának vagy a náci diktatúra áldozatainak állítanak emléket. A legprovokatívabb hang ebben a témában LARS LAUMANNÉ volt, aki egy, a Skulpturenparkban bemutatott DVD-n egy tárgy-fetisiszta nő önvalloását tárta elénk. A nő a berlini fallal esett szerelemben, s a groteszk történet drámai végpontja a fal leomlása, amit a hölgy szerelme meggyilkolásának tekint – mindez rámutat történelem szemléletének viszonylagosságára. Rengeteg egyéb munka illeszkedett még ebbe a témakörbe, DAVID MALJKOVIĆ *Lost memories from these days* című műve az 1960-as '70-es évek zágrábi Világkiállításainak olasz pavilonján keresztül foglalkozott a múlttal, míg SHUN WAN KIM Szöul városának történetével illusztrálta a sajátos historizmust (illetve azzal, hogy abból ma nem látszik semmi: *Summer days in Keijo – written in 1937*). Ebben a kérdéskörben élen jár a katalógus, amelynek első négy fejezete a négy helyszínnel foglalkozik: az épületek története ráveti árnyékát a bennük kiállított tárgyra. Tény, hogy egészen más keretet ad a Mies van der Rohe-féle Neue Nationalgalerie, amely Nyugat-Berlin reprezentatív épülete volt, mint a KW egykori gyárépülete. A munkák egy széles köre reflektált a kortárs társadalom, a minket körülvevő világ kérdéseire. A norvég PUSHWAGNER 1969–75 között készült *Soft City* rajzregényfolyama volt az egyik legerősebb mű a tárlaton, orwellianus utópiában láttat egy napot Sof City-ben, ahol minden tevékenységet óramű pontosság-gal, egyszerre végeznek az emberek. A rideg gép-emberek világához társul a szándékosan igénytelen kivitel. KATERINA ŠEDÁ azzal a jelenséggel foglalkozott, ahogy az ember még a kisvárosokban is egyre nagyobb falat épít maga köré (a kerítések, és a rajtuk való átmászási lehetőségek szabad téren, egy installációban vannak bemutatva, míg az egész projekt – amelyet a művésznő egy cseh kisváros lakóival közösen hozott létre – a KW-ban látható), és idesorolható az említett Ahmet Ögüt munkája is.

A Berlin Biennále kevésbé a kortárs művészet jelen állásának tükrö (ebben reprezentatívabb nála az ötévente jelentkező kasseli Dokumenta), sokkal inkább egy kuratori válogatás, gondolkodás arról, milyen lesz vagy lehet az, amit művészetnek hívunk. Emellett nem egyszerűen kiállítás, sokkal inkább esemény, amin minden nap részt lehet venni (ezt évről évre egyre többen megteszik), a részvétel pedig aktív dolog: egymással interakcióban lévő kérdéseket gondolatnak velünk újra.

Lénárd Anna

Nem túl dressy

Bettina Rheims: Can You Find Happiness?

C/O Berlin

2008. március 8 – május 11.

„You are too dressy” – hangzott Annie Leibovitz kritikája a Buckingham-palota hivatalos fotózásán. Az amerikai sztárfotóst a korona zavarta, amely szerinte túlságosan hivatalos külsőt kölcsönzött II. Erzsébetnek, s így a művész nem tudott elég közel félközni modellje személyiségéhez... A felség meghökkent, a korona maradt. Leibovitz ráébredt: ez nem az ő pillanata. Az uralkodónő amúgy is csak tizenöt percet szánt a fotózásra. Úgy tűnik, ennél lényegesen több időt tölthetett modelljeivel a francia kollégánő, BETTINA RHEIMS.

„A meztelen bőr olyan, mint egy üres lap, amelyre még senki nem írt. Amikor a modellek hozzám jönnek, mindent levetkőznek magukról: ruhát, származást, előéletet, jó vagy rossz ízlést” – nyilatkozta Rheims, aki modellként indult, így mielőtt intenzíven fotózással kezdett volna foglalkozni, volt alkalma elsajátítani a divatvilág, a glamour és a média vizuális nyelvét.

Színésznők és celebnők, glamour-nők és fitness-ladyk, olasz nők, német nők, topmodellek és szökenők, műzsák és jégkockanők – itt van mindenki a C/O Berlin nyolc termében, aki számít, azonban most valami mást csinálnak, mint amit eddig, mint amit munkakörük gyakorlása közben megszoktunk tőlük: megmutatják magukat csontig. Lemeztelenednek érzelmileg, és mind egyet kérdeznek Párizstól Los Angelesen keresztül Tokióig: *Pourquoi m'as tu abandonné?*

Ez a kérdés, és a hozzá tartozó látvány civilben mindig csak egy férfinak jár élményként, aki általában a legkevésbé sem örül az exkluzitásnak. Rheims méteresre nagyított, vivid színekben tobzódó fotóit azonban tömegek látogatják. Gondosan megkomponált, színpadszerű beállításokról van szó, ami nyilvánvalóvá teszi, hogy a képen jelenetet, sőt Nagyjelenetet látunk. Hogy a téma kimeríthetetlen, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a művésznő 12 éve készíti a sorozat darabjait.

Szoktak ugyan kényes ízlésű kritikusok *giccs*et kiáltani, mert valóban, a képek jónéhány esztétikai eleme a bulvárlapok címdalára való (néha valóban oda is kerül), de a pszichikai mélységük mindig visszarántja a műveket a „komoly oldalra”. Valószínűleg éppen a csillivilli eszköztár és annak mély használata köztí billegésben rejlik a művek egyik fő értéke.

Miért hagytál el engem? Ugye, nemcsak azért vettük komolyan Jézus szájából a bibliai kérdést, mert férfi volt? Vagy igen, és minden egyéb női hiszti? Pedig egy ketchupos üvegből is elég vér folyhat, ha a vörös latexruhás gyönyörűség tartja a kezében, aki a konyhaasztalnál ülve vörös körmeit harapdálja, és dönti a vörös paradicsomot a *pastára*: *Reggeli Monica Belluccival, 1995. november, Párizs*. Majd variáció fehérben: *Az Austin Powers 2 után nem vártuk volna, hogy sápadt gypajuszőnyegen vonaglik, mialatt vértelen emlői kibukkannak az épphogy összegombolt fehér csipkefelső alól: Heather Graham különös hangulatban ösztetóri az üdítősdobozt, 1996, Los Angeles*.

Ha pedig ezek az indulatok elhatalmasodnak, egy sztármodell veszélyes is tud lenni: az üvöltőpiros háttér előtt fekete neccfátyolban és fekete bőrmelltartóban álló *Eva Herzigova halálos fegyverként tartja a cipőjét, 2001, Párizs*.

Herzigovát azért vesszük azonnal komolyan, mert egy tizenötcentis fém túsarokról van szó, azonban a termeket járva be kell látnunk, hogy az ékszerretikültől a kólásdobozig, a konyhakéstől a szőke parókáig semmi sem ártalmatlan tárgy a női kézben, mikor a szenvedély komolyan nem vehető agresszivitásba fordul át.

A néző igazából nem fél, mert tudja, hogy a halálos ütés sosem fog lesújtani. Azt pedig, hogy a romboló energia leggyakrabban visszaüt, a férfiember már csak sajnálkozással és megkönnyebbüléssel vegyes lemondással veszi tudomásul. *Sharon Stone a nyakláncába harap, 1991, Los Angeles*.

Viszont tíz pont jár a *dark lady*nek, mert a hölgyek mind szépek, sokan biztosan okosak is, de dráma esetén humora csak neki van: a válságos pillanatban retiküljéből váratlanul csirkeláb kerül elő, amit diadalmas-vicces grimasszal mutat fel. Ruhája foszlik, lelógó szál tapad a térdére, de tudtuk, hogy rá számíthatunk: *Fekete mágia Asia Argentoval, 1996, Párizs*.

És Rheims valószínűleg tényleg tud valamit a női pszichéről, ha a kamerája előtt még az is leveti sémás maszkját, akiből eddig szinte csak egy egészséges fogsort ismertünk. Top bulvárhír: *Claudia Schiffer kivetkőzik magából, 1990, Párizs*. Tehát a hölgyek kérdeznek, és a kiállítás címe visszakérdez: *Can you find happiness?* Igen, ez az a kérdés, amely gigantikus bevételt termel női magazinok százainak.

Haladunk a termeken át, keressük, ugye, a boldogságot, nézegetjük a szép nőket, akik feldúltan és segélykérően minket néznek, és a *Miért hagytál el engem?* sorozat 37 darabja szép lassan kiegészül hét másik sorozat fotóival.

A *Chambre close* képeit (1991, Párizs) a fotósnő férjével, az író-esztéta SERGE BRAMLYVAL készítette. A négyzet alakú képek sorozata a zárt szoba és a kinyílt női test ellentétére épül. Esetlenül és fésületlenül berendezett szobasarkokban a voyeurizmus határát súroló kompozíciók. Az ajtó egy pillanatra kitárul, a hölgy már várta, hogy meglepessék, így a legkevésbé sem jön zavarba, felkészülten áll a mintás tapéta előtt vagy a vetetlen ágyon, hogy megmutassa magát. És ezt meg is teszi, fanszörzetig. Az ajtó becsukódik. Megláttunk egy kicsit a titokból, de nem kell vele töltenünk az életünket.

Aki az európai kultúrán nevelkedett, és a szexualitás témájával akar foglalkozni, nem tudja kikerülni a katolicizmus szellemi terhét. A Jézus életét feldolgozó *I.N.R.I.*-sorozat (1998) 85 darabját öt éve hatalmas sikerrel mutatták be a MEO-ban. Jelen válogatásba csak néhány erotikus töltetű darab került. Az egyik főszereplő természetesen Mária Magdolna, a kurvából lett szent, akiről nem tudjuk, valójában ki volt, de akik a testet és igényeit gyakran teljesen figyelmen kívül hagyó kereszténységet nem tudják elfogadni, az ő alakja köré fonnak minden ezzel kapcsolatos neurózist és traumát. Rheims Magdolna-kompozíciói a keresztény mítoszrendszeren túlmutató, testtel kapcsolatos archetipikus szakrális cselekedeteket ábrázolnak: a hajlevágás rítusát, a test betekerését gyorsan. Valószínűleg nem véletlenül rendezték úgy a kiállítást, hogy a következő teremből éppen annak a portréja pillant ide, aki a nyolcvanas években ledöntötte a Szűzanya körüli tabukat. Ráadásul Umberto Eco szerint nemcsak a popkultúra szintjén: *A szépség története* című szemelvénygyűjteményében a különböző korok Madonna-ábrázolásait összehasonlító tábláját Louise Veronica Ciccone arcképével zárja.

De a mára sémássá váló ájtatos Mária-képből úgy tűnik, Rheimsnek is elege van: a Szűzet apácafátyolban és fekete szado-mazo melltartóban ábrázolja. A lehajtott háromszögecskéből előbukkanó bal mellből tej helyett vér folyik. MANUEL GASQUET *Une passion de Jésus (1999)* című videóján végigkövethetjük, ahogy Rheims – aki mellel 47 évesen remek nő – dolgozik ezen a sorozaton. A képi vázlatok rajzolásától a helyszín kiválasztásáig, a kellékek, ruhák, díszletek elkészítéséig a teljes munkafolyamat sokkal inkább filmkészítésre vagy színházi rendezésre emlékeztet, mint fotózásra.

Tovább haladva újabb Máriát látunk, ezúttal a színpadon, ahol a *Heroïne* (2005, Párizs) sorozatban Natasa Vojnovic kivetkőzik kék és piros köntöséből. Ugyanitt Milla Jovovich megfáradt hattyúként, krétás lábbal pihen a díszletszékben.

Úgy tűnik, hogy Rheims, mikor a női psziché után kutat, mind térben, mind időben messzire jut: a *Spoon* (2006, Párizs) képei a filmezés hőskorát, a 20-as éveket idézik meg, a távoli tájakat pedig két sorozat képviseli, a *Made in Japan* (2007, Tokyo) nyolc fotója, és a *Shanghai* (2002) sorozat két darabja. Mikor ez utóbbi sorozatot készítette, Rheims hat hónapra odaköltözött a kínai metropoliszba, hogy „beléivódjon” az ottani nők érzés- és gondolatvilága, életmódja.

Bettina Rheims

Breakfast with Monica Bellucci, Novembre 1995, Paris



A német gyakorlattól teljesen eltérően Berlin egyik legfontosabb kiállítóhelye messze nincs fényesre suvickolva. Az első termekben még csak a lekopatott sárga-fekete szigszalag figyelmeztet, hogy vigyázz, lépcső! de ahogy beljebb érünk, egyre koszosabb lesz a kiállítótér. A fotók szerves környezetévé válik a kopott padló, és a sebtiben újra glettel, törött csempére ferdén visszahelyezett tűzoltópalack.

Talán csak a véletlen műve, hogy a koszszint növekedésével egyre durvábbá a tematika. Az utolsó terembe érve Rheims számomra végtelenül hitelessé válik azzal, hogy pusztá szeméremből nem hagyja ki a paletta egy fontos színét: a finom erotika, érzékiség, majd csábítás után a merő pornográfiát. A *Morceaux choisis*-sorozat (2001) nyolc fotóját nézve szinte az egyetlen felmerülő kérdés, hogy a tobzódó női testrészek pontosan hány nőhöz is tartoznak.

Végül összeszemelem a kibontott barnahajút a ciklámenre festett körmökkel (a kisujj körme legalább kétcentis, gondosan hegyesre vágott). A másiké a lófarok és a kék szem, rúzsa azonos árnyalatú az első lány körömlakkjával, és igen, övé az egy hete borotvált pina is. Akkor viszont a hosszú nyelv, amely azt nyalogatja, a másiké. Flitteres női szandálból azonban három pár van, és a szőzetszínnek sem stimmelnek teljesen. Akkor még nem tudtam, hogy Lisa, a profi és három másik lány az, akit nézek. Ők Rheims műtermében hamar rájöttek, mit kezdjenek egymással, így a teljes sorozat egy nap és egy este elkészült. A lányok dolgoznak. *I hope they can find happiness.* Távozom a mázavesztett ajtón.

Török Adrien

Szép lányok is sírnak néha

Bettina Rheims: Can You Find Happiness?

C/O Berlin
2008. március 8 – május 11.

Aki kifutóra lép – másképp jár. Aki méregdrága ruhákat visel – másképp lélegzik. Aki állandóan kamerákba mosolyog – másképp lát. Aki megízlelte a siker ízét – másképp létezik. Aki a csúcson járt – átléphet a túloldalra.

BETTINA RHEIMS meg is tette mindezt. Kifutókon járt, méregdrága ruhákat viselt, kamerákba mosolygott, sikeres volt, majd átlépett a túloldalra...

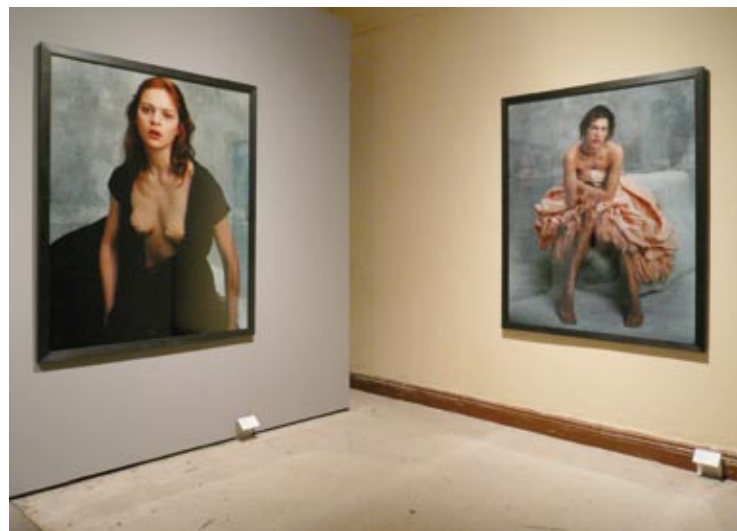
1978-ban fényképezőgépet vett a kezébe és elkészítette első fotósorozatát párizsi sztriptíz-táncosnőkről. Két éven keresztül műteremben fotozza a Pigalle amatőr akrobatáit és sztriptíz-táncosnőit, a képeket azután az *Égoïste* című lap közli elsőként. Nőket kezd fotózni, szépeket, híreket, de kiszolgáltatott, sebezhető helyzetben, egyszerre keltve vágyat és zűrzavart.

A csábító női test és a voyeur-szituációk megörökítése perverziója maradt, miközben nagy divatmagazinoktól, reklámcégekktől és neves divatmárkáktól kap megbízásokat. Zsenialitása abban rejlik, (a)hogy a kommersz, alkalmazott reklámfotográfia mellett kitalálta és megalkotta saját, önálló művészeti projektjeit.

Az 1989-ben *Female Trouble* címmel megjelenő első önálló fotóalbuma utáni 1991/1992-es *Chambre Close* (Zárt szoba) már a nemzetközi elismertséget hozza meg számára. Az 1994-ben megjelent *Animal* kitömött állatokról készült portréfotói jelentik számomra művészetének csúcspontját. Divatfotókra jellemző környezetben és minőségben, kitömött, üvegszemű állatok merednek bele a kamera halhatatlanságát jelentő lencséjébe. Megkövesedett tekintetük hidegsége a halál érintését hordozza. „Igazi portrét szerettem volna készíteni, szemből, olyat, amilyen az iskolások portréja, mikor vigyázzban kell állniuk... Volt, hogy éjszakákat töltöttem a kitömött állatok mellett, hogy megpróbáljak életet lehelni beléjük. Szerettem volna, már amennyire lehetséges, azt az illúziót kelteni, hogy nem is halottak ezek az állatok.” (Bettina Rheims)

1996-ban indítja el a *Miért hagytál el* című sorozatát, melyet a nagy port kavart *I.N.R.I.* felvételei követnek 1998-ban. Bettina Rheims író, műkritikus és fotótörténész férje segítségével egy képes bibliamagyarázatot állít össze egy 19. századi dél-franciaországi elmeegógyintézetben Krisztus életéről.

Személyes indíttatású képei, amelyeket a festészet, a mozi és a reklám alkotta sztereotípiákból állít össze, megtévesztők: glamour, csillogás, szupermodellek ámító, luxuskörülmenyek között, ahogyan csakis a *Vogue* címlapjáról nézhetnek le ránk, de mindez csak illúzió. Megkomponált, színpadias beállításai egyetlen örökérvényű kérdést feszegetnek: mekkora lehet a fotós hatalma, és mennyire lehet autonóm az individuumban? Modelljei ismertek, híresek: szupermodellek (Eva Herzigova, Claudia Schiffer, Sara Stroller) vagy hollywood-i színésznő-énekesnők (Madonna, Kristin Scott Thomas, Salma Hayek, Vanessa Paradis).



Bettina Rheims

Heroïne (Elise Crombez; Milla Jovovitch, 2005, Párizs)



Bettina Rheims

Karen Elson nue couronnée de fleurs, Octobre 2000, Paris, valamint hat fotó a *Chambre Close* sorozatból, 1991, fotók: Török Adrien

„A meztelen bőr olyan, mint egy üres lap, amelyre még senki nem írt. Amikor a modellek hozzám jönnek, mindent levetkőznek magukról: ruhát, származást, előéletet. Jó vagy rossz ízlést” (Bettina Rheims)

Rheims a tökéletesen megkomponált képek, a történelmi és kulturális ikonográfia összes eszközével, erős színek és pazar kellékek segítségével az esendőséget, a sérülékenységet és a kiszolgáltatottságot állítja a fókuszba. A paraván mögé bepillantva mutatja meg, hogy a gazdagság és csillogás mögött is csak hús és vér, szív és lélek van: a szép lányok is sírnak néha.

A berlini kiállítás 95 felvétel mutat be Bettina Rheims nyolc fotósorozatából úgy, hogy a francia származású fotós alkalmazott és művészi tevékenysége közötti összefüggést vizsgálja. Az egykori központi postahivatal 2000-ben támadt fel romjaiból: C/O néven kezdett új életet a Museumsinsel (Múzeumsziget) és a kormányzati negyed között félúton. „A fotográfia kulturális fóruma” alcímmel ellátott intézmény három – egy fotós (Stephan Erfurt), egy dizájnér (Marc Naroska) és egy építész (Ingo Pott) – alapítója mára egy progresszív, nemzetközi szintű helyszínt hozott létre a fotográfia számára.

Bettina Rheims gyönyörű modelljei, híres színésznői, éppúgy mint Kiki, rendületlenül feszítenek az öreg postahivatal egykori irodáinak, termeinek és folyosóinak falain. Az elmúlt rendszer kiszellőztethetetlen, jellegzetes, az ablakokba, a falakba és a rajtuk megmaradt tapétába beleivódott hivatal-szaga kontrasztos közeget teremt a luxus ártatlan, kiszolgáltatott lányainak. A tokyoi Madoka és Tomo mégis jól megfér az emeleti levélelosztóban, miközben Kiki (Sara Stroller), a múlt századot idéző kokott, Kristin Scott Thomas és Heather Graham közelében pózol az egykori postáskisasszonyok ablakai helyén. A természetértelmezés lengi át és a kortárs művészeti helyszíneként reaktivált C/O falairól úgy mosolyognak le ránk Bettina Rheims szupermodelljei, hírességei a csillogás, gazdagság és szépség szimbólumai, ahogyan, a *Vogue* címlapjáról sohasem: védtelenül és emberien

Az átjáróban, a lépcsőre letelepedve megnézhetjük Rheims reklámfilmjeit is, amint azt hirdetik, hogy a modern nő életében a L’Oreal, a Láncome vagy a Chanel jelenti a megbízható, értékes támaszt. És hinnünk kell neki, mert Eva Herzigova jól mutat benne és Julie Ordon is erre esküszik, csak szegény postáskisasszonyok feje felett múltak el az évek, úgy tűnik, nem éppen nyomtalanul.

Háború a képernyőn

**Christian E. Graczával, a Robert Bosch Stiftung kultúrmenedzserével
Csizek Petra beszélget**

✚ **Csizek Petra:** A pécsi Hattyúház Galériában nemrégén ért véget egy általad szervezett kiállítás.¹ A címe – Wargames – Fikció vagy valóság? – a komputeres lövöldözős játékokra utalt. Miért érdekes számokra ez a téma?

✚ **Christian Gracza:** Már több mint két éve foglalkozom ennek a kiállításnak a felépítésével, de még mindig nem állt össze teljesen az anyag. Eredetileg a számítógépes játékokkal foglalkozó műalkotásokra fókuszáltam, de mivel túl kevés jó munkát találtam, kitágítottam a kört általában a háborúra, mint tematikára. 2005-ben a ZKM rendezett egy kiállítást *Screening War* címmel², abból indultam ki. „A huszadik század nem csak mint a két világháború, és azon kívül számos más háborús konfliktus évszázadként jelentős, hanem mint azon évszázad, melyben a háború mediális jelenléte elsősorban az erőszak átélését jelentette, anélkül, hogy abban személyesen részt vettünk volna, másrészt viszont csak a média által közvetített háborúkat tette elérhetővé. Ezen megállapítás megenyeged egy másik gondolatmenetet, melyet Paul Virilio a kilencvenes évek elején fogalmazott meg: a képek maguk váltak a ténnyé, és valós idejű megjelenítésük a televíziós és számítógépes képernyőkön a harcok stratégiájának döntő elemévé vált. A televízió és a számítógép sokkal nagyobb mértékben járult hozzá az erőszak virtualizálásához, mint a fényképészet vagy a filmművészet. A háborús képek lenyűgöznek totalitásukkal, az erőszakkal, a militáris kódolással, de csak azért, mert a média távol tartja őket tőlünk. Miközben támogatják a háborút, mobilizálják a művészetet. A háborús képek új láthatósága, mint az öbölháború, vagy a szeptember 11-i merényletek esetében, a katasztrófajelenetek és apokaliptikus képek egy új megéléséhez vezetett.”³

✚ A pécsi kiállításon való szereplésre külföldi és magyar művészeket egyaránt felkértél. Számomra a legmegdöbbentőbb és egyben legprovokatívabb mű HÉCTOR SOLARI *Last Flight (2005)* című videomunkája volt. Ebben a művész – a számítógépes játékokhoz, például a *Counter-Strike* játékokhoz hasonlóan – a pilóta szemzőgéből mutatja be a tragédiát, úgy, mintha az csak a virtuális térben történt volna meg: a néző a pilótafülkében ülve robban bele a WTC ikertornyába. A másik fontos videomunka MAREK BRANDT lipcsei művésze, aki az utcai tüntetésekkel foglalkozik. Négy olyan férfit állít kamera elé, akik korábban már valóban részt vettek valamilyen demonstrációban, a videón azonban csak játszadoznak a kezükben levő utcai fegyverekkel (*Riot boys, 2008*). A magyar művészek, akiket felkértél a részvételre, hogyan kerültek a látóteredbe?

✚ PALATINUS DÓRA pécsi szobrászművész munkáját (*Álombuborékok, 2008*) idén tavasszal állította ki az Ernst Múzeumban⁴, öt korábban nem ismertem. De nagyon örültem neki, mert pontosan beleillik a kiállítás koncepciójába és mindemellett még nagyon szép munkának is tartom. A művész olyan üvegfélgömböket állít ki – felidézve gyermekkorunk hóesés gömbjeit –, melyekben a kastély vagy a téli táj helyett miniatűr tank, terroristák, szeméttelp, felrobbanó autó látható. A mellékelt füzetből kiderül, hogy a zárványként befoglalt jelenetek a közelmúltban megtörtént tragédiák kicsinyített másai. NEMES CSABA *Remake I-X. (2007)* című munkájára az interneten találtam rá, de később mások is ajánlották. Az ő részvétele is nagyon fontos, nem csak amiatt, hogy szintén tökéletesen illeszkedik a tematikába, de azért is, mert így a pécsi közönségnek is lehetősége volt látni a teljes, 10 részből álló animációt. SZOLNOKI JÓZSEF installációja (*Paranoia Recycling, 2003*) – bár kevésbé tartom önálló műalkotásnak (központi eleme egy az 1960-as években a honvédelmi minisztérium által megrendelt oktatófilmekből összevágott videó) – egy fiktív atomtámadás túléléséhez ad instrukciókat a civil lakosságnak. Ugyanígyen dokumentációs jellegű munka CARLO CROVATO is (*Pop the grape, 2008*), aki egy BBC interjút vetített le Jimmy Massey-vel: a katonaság kötelékét elhagyó ex-tengerészgyalogos arról számol be, hogy miként irtott az amerikai hadsereg a civil lakosságot Irakban.

¹ *Wargames – Fikció vagy valóság?* Hattyúház – Kortárs Művészeti Kiállítótér, Pécs, 2008. május 1–18.

² *Screening War. Zur Repräsentation von Krieg in der Videokunst.* ZKM, Karlsruhe, 2005. október 14 – november 20.

³ [http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$4762](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$4762)

⁴ Derkovits Gyula képzőművészeti ösztöndíjasok beszámoló kiállítása. Ernst Múzeum, Budapest, 2008. április 5–20.

Az igazsághoz tartozik azonban, hogy az elmúlt hetekben felröppent egy sajtóhír, ami megkérdőjelezte Massey szavahihetőségét. Crovato ezért ragaszkodott hozzá, hogy az erről szóló, elég nagy terjedelmű írást is kitegyük a TV képernyő mellé: így teljes a történet.

✚ *Mindez persze jól kapcsolódik ahhoz a kérdéskörhöz, ami téged egyébként is foglalkoztat, és amire a kiállítás címében utalsz is: a politika és a nagyhatalmak felelősségére a gyűlöletkeltés gerjesztésében, továbbá a médiával szembeni ki-szolgáltatottságunk mértékére, így például a média szerepére abban, hogy milyen információkból kiindulva alkotunk véleményt. Erről mit gondolsz?*

✚ A látogatónak – és persze nem csak a kiállítóteremben – el kell tudni döntenie, mi a valóság és mi a fikció. A média ezzel nem foglalkozik: csak a hír, az újdonság érdekli. A második vagy a harmadik öbölháború például nemcsak a háborúk eddigi egyik legvisszataszítóbb arcát mutatta meg a világnak, de a média érdektelenségét is a tények hitelességével kapcsolatban.

✚ *A kiállítás legemblematisabb munkáját – amit meghívóképek is választottál – egy AK47-es gépkarabélyt – elég fenyegetően – belógattatok a kiállítóterbe. Erről a munkáról mit kell tudni?*

✚ Ez SANDRO PORCU és ANDREAS JERIGA közös munkája, ami csak első ránézésre pontos mása egy Kalasnyikov-típusú lőfegyvernek, de ha jobban megfigyeled, a tust egy mankó felső részeként alakították ki a művészek. Fából készült, és hozzávetőlegesen súlyra is megegyezik egy AK47-es súlyával. Egyfelől „megbízható” gyilkológép, másfelől támaszt ad a rászorulónak (*Double side, 2005*). Nagyon cinikus munka, mint ahogyan ez a többi mű nagy részéről is elmondható.

✚ *Kiállítottál három munkát a Youtube-ról is. Miért érezted fontosnak bemutatni őket?*

✚ Magam is sokat keresgélek, többek között a Youtube-on is, hogy új információkhoz jussak. Azt gondolom, sokan vannak ugyanígy ezzel. Amikor rátaláltam ezekre a hasonló kérdéskörrel foglalkozó pacifista, háborúellenes videókra (*Bombings – Stop war! 2005, Nato 2005, Where is love? 2006*), azt gondoltam, hogy érdekes lenne behozni a kiállítóterbe valami olyat is, ami nem művészi szándékkal készült. Ezeknek a munkáknak az esetében a szerzői jog kérdése is felmerült, ám hiába vettem fel a kapcsolatot a szerzőkkel, nem igazán mutattak érdeklődést ebben a kérdésben.

✚ *Mik a terveid a kiállítással a jövőben?*

✚ Ha minden jól alakul, 2009-ben kiállítják Lipcsében is, de addig még megváltoztatom kicsit a művek összetételét: szeretném például meghívni az orosz AES+F csoportot is.

✚ *2007. augusztusa óta élsz Pécsen. Ez volt az első kiállítás, amit itt szerveztél. Mivel foglalkozol még?*

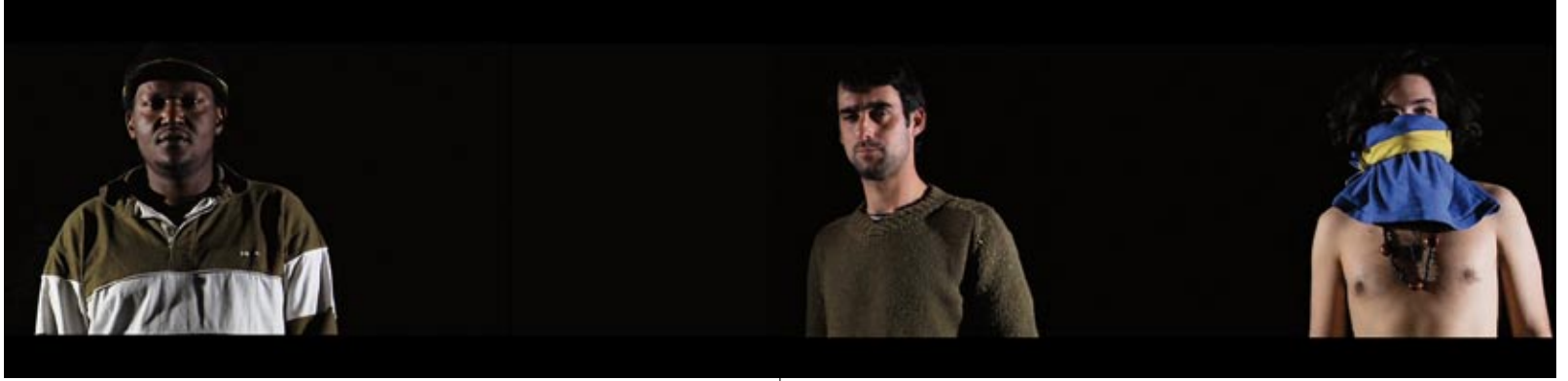
✚ A stuttgarti Robert Bosch Alapítvány ösztöndíjával kerültem Magyarországra. Ez tulajdonképpen egy 2 évre szóló munkaösztöndíj, az a feladatom, hogy kulturális projekteket menedzseljek.



Palatinus Dóra
Álombuborékok, 2008

Sandro Porcu–Andreas Jeriga
Double side, 2005





Marek Brandt
Riot Boys, 2008, videó

☛ *A szüleid magyarok, de te már Németországban születtél. A származásodon kívül mi vonzott ebbe az országba?*

☛ Mindig is ide akartam jönni dolgozni, de nagyon későn kezdtem el foglalkozni a magyarországi társadalom- és kultúrtörténettel. A szüleim, akik 1972-ben disszidáltak Németországba, magyarul beszéltek hozzám, de én többnyire németül válaszoltam. Egészen 16-17 éves koromig nem voltam hajlandó magyarul megszólalni, csak amikor idejöttem vakációzni, akkor kényszerültem rá.

A magyarság-képem pedig tulajdonképpen a szüleim magyarság-képe volt. Ki akartam alakítani a sajátomat.

☛ *A magyar művészeti élet korábban is szerepet játszott az életedben. Milyen kapcsolódási pontok voltak ezek?*

☛ A Szombathelyi Képtárban töltöttem le – még az egyetem idején – a múzeumi gyakorlatomat. Három hónapot dolgoztam ott és rengeteget tanultam Fabényi Júliától. Akkor találkoztam először kortárs magyar művészettel is. Később, az 1999-es frankfurti könyvvásáron – amikor Magyarország volt a díszvendég – ismét együtt dolgoztunk. Fabényi asszisztenseként az én feladatom volt a logisztika, a szállítás, a biztosítás megszervezése, egy szóval egy nemzetközi kiállítás lebonyolítását tanulhattam meg akkor.

☛ *Lipcsében az egyetem elvégzése után másodmagaddal nyitottatok egy galériát, a Galerie Lichtungot. Mivel foglalkozott ez a galéria?*

☛ Részben kelet-európai művészeket, részben helyieket hívtunk meg, installációs és médiaművészeti projekteknek próbáltunk teret adni. Lipcsében akkoriban már elkezdődött az a festészeti dominancia, ami a mai napig tart: akárhova is mentél, szinte csak festményeket lehetett kiállítani. Mi ezt az űrt próbáltuk kitölteni.

☛ *Állítottatok ki magyar művészeketől is?*

☛ Igen, KOMORÓCZKY TAMÁS és NÉMETH HAJNAL videomunkáit. De más lipcsei helyszínekre meghívtam még SZARKA PÉTER, BRAUN ANDRÁST, RAVASZ ANDRÁST is. Frankfurtban ismertem meg a munkáikat és nagyon megtetszettek. Érdekes volt látni a műveikben azt a kis különbséget, vékony határvonalat, ami akkor a nyugat- és kelet-európai művészet között érezhető volt. A német közönséget egyébként nagyon érdekelte ez a másfajta megközelítésmód.

☛ *2005-ben – Essennel versenyezve – Görlitz is pályázott Európa Kulturális Fővárosa címéért. Te is részt vettél a görlitzi projektben. Mi volt a feladatod?*

☛ HÉCTOR SOLARIVAL, aki akkor az art director volt, szerveztünk egy kiállítást *Art in the container* címmel. A folyón álló hajók belseje volt a kiállítótér. De ami még fontosabb, hogy megszerveztünk egy nemzetközi videokonferenciát is *A szépség múlandósága címmel*⁶ olyan résztvevő művészekkel, mint MATTHEW BARNEY, BILL VIOLA, CATARINA CAMPINO, JULIAN ROSEFELDT, az orosz AES+F csoport és még további alkotók.

☛ *A görlitzi munkából kifolyólag komoly tapasztalataid vannak az EKF projektek terén. A két város – Pécs és Görlitz – ráadásul adottságaiban, méretében is nagyon hasonló. Hogyan látod az itteni helyzetet?*

☛ Nem fest túl rózsásan a dolog. Ami biztosan megvalósul, az a Zsolnay-negyed, a Tudásközpont és a Hangverseny- és Konferenciaközpont. Ezen kívül, hiába írunk már 2008-at, még semmi sem történt. Nem lesz például olyan méretű, és technikailag színvonalas kiállítótér, ahova egy komoly nemzetközi kiállítást meg lehetne hívni. Ahova kölcsönadják, mondjuk egy Bauhaus vagy egy Matisse-kiállítás anyagát. Egy másik komoly akadály az infrastruktúra szűk keresztmetszete, kiépítésének hiányosságai, pedig ennek a megfelelő színvonal alapfeltétele a dolog sikerének. Egy EKF programnál átlagosan évi 1,2 millió látogatóval lehet számolni, ami naponta átlagosan 25 ezer embert jelent. Zökkenőmentes kiszolgálásukhoz autópálya, reptér, normális vonatközlekedés, szálláshelyek kellenek.

☛ *A korábbi EKF-tapasztalataidat felhasználva milyen projektekben veszel részt a közeljövőben?*

☛ A Közelítés Művészeti Egyesülettel közösen dolgoztuk ki a felvezető és az azt követő 2010-es év programjait. Főként köztéri projektekről van szó, ugyanis szükségesnek tartom, hogy ne csak ingatlanokban, hanem szabadabban – mindenféle pénztől és politikától függetlenül – tudjunk gondolkodni. A másik fontos szempont az, hogy az emberek mindennapi életterébe vigyük el a művészetet,

ne várjunk arra, hogy majd ők mennek be a kiállítótérbe. Az első, idén ősszel induló program 2010 mandulafa ültetése lesz a városban és környékén. A mandulafa Janus Pannonius óta a város szimbóluma, s ezt akár város-marketingre, reprezentációs célokra is jól fel lehetne használni. (A város vezetősége például csemete mandulafákat adományozhatna a külföldi delegációknak.) Persze 2009-től más köztéri, öko-projektek is elkezdődnek, így például az újságcikkekben elhíresült, immár 19 éve lakatlan 25 emeletes magasházal kapcsolatban, de ez maradjon meglepetés.

☛ *Egyéb terveid vannak-e az EKF projektet illetően, akár a Janus Pannonius Múzeummal közös szervezésben?*

☛ Igen, szeretnék meghívni JULIUS POPP német médiaművészt, egy 2006-ban készített egy installációjával. A *Bit Fall*ban zuhanó vízcseppekből formálódnak véletlenszerűen szavak aszerint, ahogy a hozzákapcsolt számítógép kereső-programja az interneten random rájuk talál. A víz a földön fekvő tartályba ömlik, ahonnan egy szivattyú segítségével újra felhasználásra kerül. Tulajdonképpen az interneten állandóan ránk zúduló és folytonosan változó adatmennyiség metaforája ez a munka.

☛ *Idén októberben második alkalommal szervezi meg a Közelítés Művészeti Egyesület a Médiagyárát⁶. Ebben te is közreműködsz?*

☛ Igen, DOBOVITZKI ATTILA és VARGA RITA felkértek kurátornak. Meg szeretnék hívni Carlo Crovatót egy workshop megrendezésére, Marek Brandt pedig valószínűleg a pécsi állatkertben ad elő majd egy performanszt: ha rá tudnánk irányítani a figyelmet erre mostoha sorsú intézményre, talán újra képes lenne – legalábbis egy kis időre – integrálódni a város vérkeringésébe.

☛ *Foglalkozol zenei programok szervezésével is.*

☛ Korábban, még Lipcsében három évig működtettünk egy elektronikus zenei klubot. Ennek aztán vége szakadt, mert nem tudtam összeegyeztetni más, nappali tevékenységeimmel. De tulajdonképpen ennek folytatásaként veszek részt a *Headphones* elnevezésű elektronikus zenei fesztivál szervezésében. Most áprilisban, már összehoztunk egy ilyen programot a Zsolnay Gyár Laborjában.⁷ 2010-re is szervezünk egy hasonló, csak jóval nagyobb volumenű, sokkal több nemzetközi fellépőt felvonultató rendezvényt. Az április műsor tulajdonképpen egy próba volt arra, hogy mik lehetnek a buktatók, mire kell odafigyelnünk.

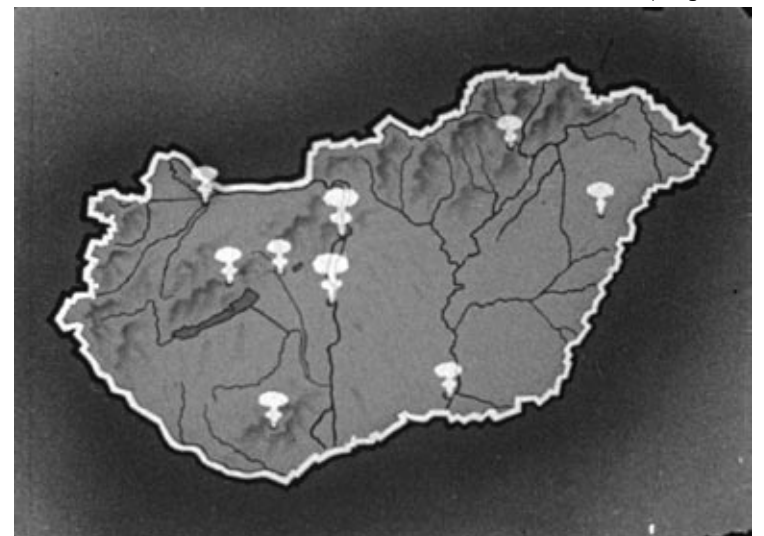
☛ *Magyar szülők gyermekeként, de Németországban nevelkedtél, az anyanyelved is a német. Melyik határozza meg inkább az identitásodat?*

☛ Tudom, hogy ez tűnhet a könnyebb válasznak, és nem is fedi le teljesen a dolgot, de nehéz lenne választanom a német és a magyar identitás között, ezért inkább európai polgárnak tartom magam.

⁶ www.mediafactory.hu (ld. Erdősi Anikó: *MédiaGyár – MediaFactory*. Balkon, 2004/5,6) az ideai tervekkel kapcsolatban: www.kozelites.net

⁷ http://www.tokafi.com/news/headphone-festival-going-east-straight-your-ears/

Szolnoki József
Paranoia recycling, 2003



Ivacs Ágnes

Alámerülés – önmagunkba

Beszélgetés Ágnessel és Árvai Györggyel

Ágens és a Természetes Vészek Kollektíva:
IPSUM – önmagadat – Codex VI:

A mennydörgés, tökéletes elme

MU Színház, Budapest
2008. április 22–23.

☛ **Ivacs Ágnes:** Az elmúlt több mint húsz évben a Trafóban, a MU Színházban, a Szkénében és a Petőfi Csarnokban láthattuk a Természetes Vészek Kollektíva előadásait. Meglehetősen komoly, mondhatni gyilkos témákat dolgoznak fel a darabjaid, így a 62 NAP – halál-útinapló is, hogy csak egy példát említsünk...

☛ **Árvai György:** A témák választanak engem – egyébként a csoportnak az utóbbi hat évben egyetlen állandó tagja van: jómagam. Az idei évtől ez egy kisebb, multifunkcionális társulattá bővült. De visszatérve a témaválasztáshoz, én arra megyek, ahol olyan réseket látok, amikben képes vagyok elmerülni, és azokat úgy artikulálni, hogy az esetleg mások számára is érdekes legyen. Csak nagyon egyszerű dolgokkal tudok foglalkozni: a halállal és a születéssel.

☛ **Az eredeti szakmád, a látvány- és díszlettervezés is a színházhoz kapcsolódik, de miért fogtál bele magába a színházcsinálásba? Ráadásul erősen kötődsz a filmhez is...**

☛ **Árvai:** Olyannyira, hogy a Képzőművészeti Főiskolára azért nem vettek fel, mert százszázalékosan a film iránt voltam elkötelezve. Mivel kiderült, hogy a színház, illetve az, amit Magyarországon annak hívnak, egyáltalán nem érdekel, és miután a vizsgabizottság úgy gondolta, hogy ez a szakma egyben művészet is, a filmkészítés pedig „csak” ipar, gyakorlatilag „áruhában” kellett felvételeznem. De amikor felvettek és elkezdtem a színháztörténetet megismerni, drámákat olvasni, találtam olyan formai problémákat, kihívásokat, amik aztán elkezdtek izgatni. És itt vissza is csatlakozhatunk a filmhez. Magyarországon nagyon belterjes a színházi gondolkodás, ízlés, amikor viszont filmes példákkal élünk, egy pillanat alatt az egész világot be tudjuk emelni a tudatunkból, olyan

nevek kerülnek szóba, akik kapcsán bármilyen kultúremberrel a világ bármelyik pontján el lehet beszélgetni. A színház viszont levédi magát: alig-alig tud átjönni a határon a korszerű színházi gondolkodás – s ez tudatos védekező reflex, nem csak pénz kérdése –, míg ha valaki filmet csinál, akkor az egész világ filmtermésével szemben meg kell vívnia a csatát. A színház esetében legfeljebb a IX. kerülettel, Budával vagy a fővárossal. Egyáltalán nem nevezhető tipikusnak az a törekvés, amit régen a Petőfi Csarnok, most pedig a Trafó visz, amelynek eredményeképpen naprakész, a világon máshol is aktuális előadásokat lehet látni.

☛ **A Kúros versekről és kortárs operáiról ismert Ágnessel együtt készítettétek az IPSUMot, ami számomra azért furcsa, mert nehéz elképzelni, hogyan fér meg egy „konyhá”-ban két ilyen markáns és egymástól ennyire eltérő alkotó? Hogy jutottatok arra, hogy együtt készítsétek darabot?**

☛ **Ágens:** Nem volt súrlódásmentes a közös munka, de aztán szépen egymáshoz simultunk. Árvai Gyuri keresett meg, de várnia kellett, mert életem talán legvadabb színházi időszakát éltem, és csak amikor ez lecsitult, akkor kezdtünk el intenzíven próbálni.

☛ **Milyen volt a közös munka? Volt kész koncepciótok, vagy a próbák folyamán alakult ki a darab?**

☛ **Ágens:** Én nagyon élveztem, számomra reveláció volt hármásban dolgozni – IMRE ZOLTÁN dramaturg volt a harmadik alkotótárs –, mert ilyen formában még soha nem „működtem együtt”. Nagyon jó volt egyik napról a másikra lépni előre, nem a kész víziót beteljesíteni.

☛ **Árvai:** Számomra a színházcsinálás elsősorban szellemi játék, s csak másodszorban partneri viszony. A „szellemi” azért érdekes, mert nem szeretek sokáig gondolkodni, álmodozni: amikor nagyjából megvan az irány, rögtön el is kezdem a munkát. Tudomásul kellett vennem Ágens elfoglaltságait, de nem szerettem volna lényeges döntéseket hozni nélküle. Nagyon fontos volt az, hogy ne egy lázálmot vagy víziót erőszakoljak rá, hanem minden egyes lépés kettőnk, illetve hármunk szent meggyőződésévé váljék. Ezért ez egy nagyon kalandos menet volt: folyamatosan jöttek, merültek fel az ötletek, de végül csak azok maradtak benne a darabban, amikkel mindhárman azonosulni tudtunk.

☛ **A darab alapp gondolata a Nag Hammadi Kódexekből származik és mindez egy főzőműsor keretében van ágyazva. Hogy jön össze a gnosztikus tudás és a populáris főzőműsor?**

☛ **Árvai:** Ez a kérdés fel sem merült. Éreztünk egy ritust, ami egy bizonyos térszituációra van komponálva, és ennek kerestük a szövegét. Nagyon fontos volt, hogy ne színházi effektusok történjenek meg, játszódjanak le, hanem a performanszhoz hasonló valódi helyzetek valódi anyagokkal. A szöveget a Current '93 zenekar Thunder Perfect Mind lemeze szolgáltatta. Megkerestem a magyar fordításokat,

Ágens és a Természetes Vészek Kollektíva

IPSUM – önmagadat – Codex VI: A mennydörgés, tökéletes elme,
Ágens, fotó: Máttyás Attila



aztán Ágens is belenyúlt a szövegbe. A tévéshopos effektus a próbák során alakult ki: sok minden elkészül a színpadon, amit aztán mint saját testünket kínálunk fel a nézőknek, tehát nem csupán egy előadást látnak, hanem egy olyan kreatív folyamatot, amelyből adott esetben hazavihetnek egy falatkát, egy tárgyasított verziót is. Ez fontos koncepcionális kérdés volt, de hogy végül ilyen formát öltött a darab, az több változat kipróbálásának az eredménye.

☉ **Ágens:** És igen fontos humorforrás is. Ételelixír is készül a színpadon, amiből fogyasztok is, tehát kipróbálható – többen mondták, hogy eztán nem jönnek el hozzám vacsorára.

⊕ **A Nag Hammadi Kódexek olyan apokrif iratokat tartalmaznak, melyek kimaradtak a bibliai kánonból, ezért nincsenek is benne a köztudatban. Mit mondhatnak a felhasznált szövegek a közönségnek?**

☉ **Árvai:** Engem nagyon érdekel, hogy valóban az számít-e értéknek, amit annak kiáltanak ki, vagy kételkedhetünk az általunk nem ismert igazságok javára. Az-e a művészet, amit annak neveznek, vagy az, ami esetleg nyomtalan, legalábbis titkosabb, de ha véletlenül rábukkan az ember, megrendül? Az érdekelt, hogy csak egyfajta értékrend létezik-e vagy többféle. Nem biztos, hogy a nézők kiolvassák az előadásból ezt a kételkedést, de nekem nagyon fontos hajtóerő volt.

☉ **Ágens:** Megelégszel-e azzal, amit mindenhol kínálnak, vagy utánamész a dolgoknak, tovább kutatsz? Amikor 15-16 éves voltam – művész szerettem volna lenni: költő meg színész –, azt találtam ki, hogy olyan titkos művészetet fogok csinálni, amihez nagyon nehezen lehet hozzáférni: kódokat helyezek el a város különböző pontjain, s ezeket olvasva lehet majd eljutni az előadásra. És lám, majdnem ez történt.

⊕ **Nem volt kockázatos egy szöveges szerepre felkérni Ágenst?**

☉ **Árvai:** Nem, mert ez az egész egy év dialógusának az eredménye, és olyan utat kellett választanunk, ami sem nem az övé, sem nem az enyém. Sokkal kockázatosabb volt, hogy tud-e majd pitát sütni.

⊕ **A cím a Delphoi jósdá híres feliratára utal, hogy „Ismerd meg önmagadat”?**

☉ **Ágens:** Ha megismered önmagad, megismered az istenedet is. Én mindig bíztam benne, hogy a világ önmagamból indul, és oda kell, hogy visszatérjen. Hiszem, hogy amikor kinyílik valahová a belső – egy képzel világra, egy másik dimenzióra, egy olvasott műre vagy egy katartikus élményre –, kiteljesedik, ott történik valami: szerintem ez az istenhit.

⊕ **A darabban a totális – a gusztustalan – érzékiségen keresztül jelenik meg Isten, ahogy a húsokat csócsálad, vagy a nejlonzacskókat égeted...**

☉ **Ágens:** A világ is érzéki módon jut el hozzánk! A 21. század embere hajlamos lezárni ezeket a kapukat: nehogy bejőjön valami olyan információ, ami megbolygatja a nagy nehézségek által felépített szellemvárát. Abban a pillanatban, ha valami mélyebbre megy, az már probléma, mert ismeretlen területre téved. Amit mi csinálunk, az ismeretlen területeken való hajózás, önmagunkba való alámerülés.

⊕ **Ki az a nő a színpadon, aki pitát készít, a vízből merül fel és oda tér vissza, s miért pont a víz ez a közeg? Valamiféle istennő, Fekete Mária vagy Pistis Sophia, aki a fényből születik és tévedésből teremti meg az emberiséget?**

☉ **Árvai:** Csak az egyik közege a víz. Ez egy elég terhelt szimbólum, és úgy gondoltam, hogy a kéz megmosása, a víz ivása vagy az arc vízbe merítése, a levegő elfogyása olyan pontok lehetnek az előadásban, ami után újra kell gondolni a következő lépést. Nagyon fontos, hogy egy olyan laza szerkezet működteti a hatvanperces előadást, aminek a tételei első látásra nehezen kapcsolhatók egymáshoz. Persze ha egy kicsit elgondolkodik a néző, rögtön rájön, hogy nagyon is életszerű, hogy ilyen sok minden történik egy időintervallumon belül, de én fontosnak éreztem, hogy – szimbolikusan és fizikailag is – az újratisztulás fizikai minősége határozza meg azt a pillanatot, amelyből a szereplő tovább létezik a színpadon. Nagyon fontos volt, hogy tiszta pontról tudjon továbbindulni, és ehhez az kellett, hogy fizikálisan is belekényszerüljön egy ilyen helyzetbe. Egyébként sokan nem a nőt látták Ágensben, hanem egy ember történetét.

⊕ **Számomra sem a szexuson van a hangsúly, sokkal inkább az archetípuson: az anyán és a teremtőn.**

☉ **Ágens:** Az a fontos, hogy a tudás mennyire befogadható. Vajon képesek vagyunk-e felismerni dolgokat, és ha igen, be tudjuk-e fogadni és alkalmazni őket? Fel tudjuk-e ma fogni mondjuk az apokrif iratok értelmét, és képesek vagyunk-e felhasználni a bennük lévő információt? Én mindig csak olyasmit szerettem olvasni, amit utána már megszerzett ismeretként alkalmazhattam is. A saját tapasztalásomon keresztül kell megközelítenem a világot, mert egy elméleti rendszeren keresztül képtelen vagyok befogadni. A darab ugyanezeket a kérdéseket veti fel: képesek vagyunk-e beépíteni a tudást, az információt, ha ott van előttünk. Egyáltalán: felismerjük-e azt, amivel szemben állunk?

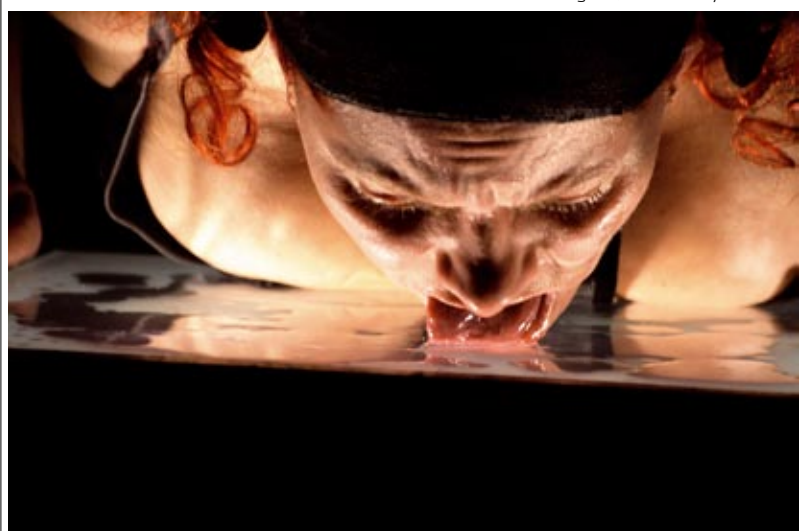
A próbafolyamat során sokszor kerültünk olyan lehetőségek küszöbére, ajtajába – amikor szinte már túltelt rajtunk az előadás –, hogy nem tudtuk, milyen kapukat is nyitottunk meg. Nem tudtuk, átmehetünk-e rajtuk anélkül, hogy sérülnénk? Nem nyúlunk-e bele valami olyasmibe, ami fölött nincs hatalmunk? Azt hiszem, ez a tudás kapuja.



Ágens és a Természetes Vészek Kollektíva
IPSUM – önmagadat – Codex VI: A mennydörgés, tökéletes elme,
Ágens, fotó: Mátyás Attila



Ágens és a Természetes Vészek Kollektíva
IPSUM – önmagadat – Codex VI: A mennydörgés, tökéletes elme, fotó: Mátyás Attila



Ágens és a Természetes Vészek Kollektíva
IPSUM – önmagadat – Codex VI: A mennydörgés, tökéletes elme,
Ágens, fotó: Mátyás Attila

<p>Writing on he Wall – Chinese New Realism nad Avant-garde int he eighties and nineties</p> <p>● GRONINGER MUSEUM www.groningermuseum.nl GRONINGEN 2008. március 22 – október 26.</p>	<p>China Design Now</p> <p>● V&A www.vam.ac.uk LONDON 2008. március 15 – július 13.</p>	<p>Gary Hume <i>Doorpaintings</i></p> <p>● MODERN ART OXFORD www.modernartoxford.org.uk OXFORD 2008. június 11 – augusztus 31.</p>	<p>N é m e t o r s z á g</p> <p>Klaus Mettig <i>DON'T BE LEFT BEHIND – Photographic Work and Projection 1978–2008</i></p> <p>● NGBK (NEUE GESELLSCHAFT FÜR BILDENDE KUNST) http://ngbk.de BERLIN 2008. május 31 – július 13.</p>	<p>Michael Heizer</p> <p>● EL SOURDOG HEX www.elsourdoghex.org BERLIN 2008. július 7 – augusztus 30.</p>	<p>Private/Corporate V.</p> <p>● DAIMLERCHRYSLER CONTEMPORARY www.sammlung.daimlerchrysler.com BERLIN 2008. június 20 – szeptember 21.</p>
<p>Mondriaan</p> <p>● GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG www.gemeentemuseum.nl HÁGA 2008. április 26 – október 26.</p>	<p>John Duncan <i>Bonfires</i></p> <p>● BELFAST EXPOSED www.belfastexposed.org BELFAST 2008. június 13 – július 18.</p>	<p>A Recent History of Writing and Drawing</p> <p>● ICA www.ica.org.uk LONDON 2008. július 9 – augusztus 31.</p>	<p>good prospects – young german photographers 2007/2008</p> <p>● MARTIN-GROPIUS-BAU www.gropiusbau.de BERLIN 2008. május 14 – július 14.</p>	<p>Peter Fischli & David Weiss <i>Questions & Flowers – A Retrospective</i></p> <p>● DEICHTORHALLEN HAMBURG www.deichtorhallen.de HAMBURG 2008. április 18 – augusztus 31.</p>	<p>Bojan Sarcevic <i>Only after dark</i></p> <p>● KUNSTVEREIN IN HAMBURG www.kunstverein.de HAMBURG 2008. július 5 – szeptember 21.</p>
<p>The Ideal Man</p> <p>● GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG www.gemeentemuseum.nl HÁGA 2008. július 26 – október 26.</p>	<p>The Object Quality of the Problem</p> <p>● HENRY MOORE INSTITUTE www.henry-moore-fdn.co.uk LEEDS 2008. június 8 – július 27.</p>	<p>Sarah Morris <i>Lesser Panda</i></p> <p>● WHITE CUBE (MASON'S YARD) www.whitecube.com LONDON 2008. július 18 – szeptember 6.</p>	<p>Water: Misery and Delight</p> <p>● IFA-GALERIE www.ifa.de BERLIN 2008. május 16 – július 20.</p>	<p>Matti Braun <i>Özurfa</i></p> <p>● MUSEUM LUDWIG www.museenkoeln.de/museum-ludwig KÖLN 2008. április 18 – augusztus 31.</p>	<p>Hiroshi Sugimoto</p> <p>● RETROSPEKTIVE Neue Nationalgalerie www.smb.spk-berlin.de BERLIN 2008. július 4 – október 5.</p>
<p>New World Order – Contemporary Installation Art and Photography from China</p> <p>● GRONINGER MUSEUM www.groningermuseum.nl GRONINGEN 2008. április 27 – november 9.</p>	<p>Gail Pickering</p> <p>● GASWORKS www.gasworks.org.uk London 2008. június 12 – július 27.</p>	<p>Nahnou-Together Now</p> <p>● TATE BRITAIN www.tate.org.uk LONDON 2008. június 6 – szeptember 7.</p>	<p>Pepa Hristova / Carolin Ellwanger <i>Talents 11. Foreigners in Their Own Land</i></p> <p>● C/O BERLIN www.co-berlin.com BERLIN 2008. május 24 – július 22.</p>	<p>Georg Baselitz <i>Who Knows Anna Selbdritt?</i></p> <p>● KUNSTMUSEUM BONN http://kunstmuseum.bonn.de BONN 2008. április 20 – augusztus 31.</p>	<p>Leonard Freed <i>Worldview</i></p> <p>Judith Joy Ross <i>Living With War</i></p> <p>Talents 11. Foreigners in Their Own Land</p> <p>● C/O BERLIN www.co-berlin.com BERLIN 2008. július 19 – október 5.</p>
<p>Ai Weiwei</p> <p>● GRONINGER MUSEUM www.groningermuseum.nl GRONINGEN 2008. március 2 – november 23.</p>	<p>Janelle Lynch <i>River</i></p> <p>● PHOTOFUSION www.photofusion.org LONDON 2008. június 27 – július 28.</p>	<p>Richard Prince <i>Continuation</i></p> <p>● SERPENTINE GALLERY www.serpentinegallery.org LONDON 2008. június 26 – szeptember 7.</p>	<p>Yevgeny Khaldei <i>The Decisive Moment – A Retrospective</i></p> <p>● MARTIN-GROPIUS-BAU www.gropiusbau.de BERLIN 2008. május 9 – július 28.</p>	<p>'the trial of strength' – 200 years art academy of fine arts, munich</p> <p>● HAUS DER KUNST www.hausderkunst.de MÜNCHEN 2008. május 30 – augusztus 31.</p>	<p>Von Grillen und Ameisen</p> <p>● STAATSGALERIE www.staatsgalerie.de STUTTGART 2008. július 19 – október 19.</p>
<p>Írország</p> <p>Ulla von Brandenburg <i>Whose beginning is not, nor end cannot be</i></p> <p>● IRISH MUSEUM OF MODERN ART www.modernart.ie DUBLIN 2008. május 28 – október 12.</p>	<p>Mitra Tabrizian <i>This is that Place</i></p> <p>● TATE BRITAIN www.tate.org.uk LONDON 2008. június 4 – augusztus 10.</p>	<p>Richard Prince <i>Continuation</i></p> <p>● SERPENTINE GALLERY www.serpentinegallery.org LONDON 2008. június 26 – szeptember 7.</p>	<p>Anna & Bernhard Blume <i>Pure Reason</i></p> <p>● HAMBURGER BANHOF www.hamburgerbahnhof.de LONDON 2008. április 4 – augusztus 10.</p>	<p>Zeichnung als Prozess – Aktuelle Positionen der Grafik</p> <p>● MUSEUM FOLKWANG www.museum-folkwang.de ESSEN 2008. június 26 – augusztus 31.</p>	<p>Sculptures by Painters</p> <p>● MUSEUM FRIEDER BURDA www.sammlung-frieder-burda.de BADEN-BADEN 2008. július 5 – október 26.</p>
<p>Lengyelország</p> <p>Sharon Hayes <i>In the near future – Warsaw, 2008</i></p> <p>● MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ http://artmuseum.pl VARSÓ 2008. június 3 – július 31.</p>	<p>Double Agent</p> <p>● BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART www.balticmill.com GATESHEAD 2008. május 21 – augusztus 17.</p>	<p>BP Portait Award 2008</p> <p>● NATIONAL PORTRAIT GALLERY www.npg.org.uk LONDON 2008. június 12 – szeptember 14.</p>	<p>Eija-Liisa Ahtila</p> <p>● K21 KUNSTSAMMLUNG NORDRHEIN-WESTFALEN, www.kunstsammlung.de DÜSSELDORF 2008. május 17 – augusztus 17.</p>	<p>The Great Transformation – Art and Tactical Magic</p> <p>● FRANKFURTER KUNSTVEREIN www.fkv.de FRANKFURT 2008. június 7 – szeptember 7.</p>	<p>Pigozzi and the Papparazzi – with Salomon, Weegee, Gallela, Angeli, Secchiaroli, Quinn and Newlin</p> <p>● MUSEUM FÜR FOTOGRAFIE www.smb.museum BERLIN 2008. június 20 – november 16.</p>
<p>Luc Tuymans <i>Come and See</i></p> <p>● ZACHETA NARODOWA GALERIA SZTUKI www.zacheta.art.pl. VARSÓ 2008. május 31 – augusztus 17.</p>	<p>H-Box</p> <p>● TATE MODERN www.tate.org.uk LONDON 2008. július 3 – augusztus 17.</p>	<p>Cy Twombly <i>Cycles and Seasons</i></p> <p>● TATE MODERN www.tate.org.uk LONDON 2008. június 19 – szeptember 14.</p>	<p>URBANreVIEWS – greening – landscape design in and from Beijing</p> <p>● IFA-GALERIE www.ifa.de STUTTGART 2008. június 6 – augusztus 17.</p>	<p>Ricarda Roggan <i>Still Life</i></p> <p>Albrecht Schäfer <i>Winds and Windings</i></p> <p>Richard Serra <i>Thinking on Your Feet</i></p> <p>● KW INSTITUTE FOR CONTEMPORARY ART www.kw-berlin.de BERLIN 2008. július 5 – szeptember 7.</p>	<p>Olaszország</p> <p>1978. II Treno di John Cage</p> <p>● MAMBO www.mambo-bologna.org BOLOGNA 2008. május 31 – július 20.</p>
<p>Manfred Mohr & Gabriel Orozco <i>ART STATIONS PREVIEW – IT FROM BIT</i></p> <p>● STARY BROWAR GALLERY www.grazynakulczyk.com http://kulczykfoundation.pl POZNAŃ 2008. május 31 – szeptember 30.</p>	<p>Richard Rogers + Architects <i>From the House to the City</i></p> <p>● DESIGN MUSEUM www.designmuseum.org LONDON 2008. április 24 – augusztus 25.</p>	<p>Chantal Ackerman Anya Gallaccio</p> <p>● CAMDEN ARTS CENTRE www.camdenartscentre.org LONDON 2008. július 11 – szeptember 14.</p>	<p>Adam Chodzko</p> <p>● TATE ST IVES www.tate.org.uk ST IVES 2008. május 24 – szeptember 21.</p>	<p>Robert Rauschenberg <i>travelling '70-'76</i></p> <p>● HAUS DER KUNST www.hausderkunst.de MÜNCHEN 2008. május 8 – szeptember 14.</p>	<p>Kristof Kintera, Ilona Németh</p> <p>● V.M.21 ARTE CONTEMPORANEA www.vm21contemporanea.com RÓMA 2008. június 29 – szeptember 27.</p>
<p>The Way Things Are... – Works from the Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection</p> <p>● CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ "ZNAKI CZASU" www.csw.torun.p TORUŃ 2008. június 14 – október 31.</p>	<p>Street Art</p> <p>● TATE MODERN www.tate.org.uk LONDON 2008. május 23 – augusztus 25.</p>	<p>Adam Chodzko</p> <p>● TATE ST IVES www.tate.org.uk ST IVES 2008. május 24 – szeptember 21.</p>	<p>Alexander Rodchenko Man Ray <i>Unconcerned But Not Indifferent</i></p> <p>● MARTIN-GROPIUS-BAU www.gropiusbau.de BERLIN 2008. június 13 – augusztus 18.</p>	<p>GOD & GOODS – Spirituality and Mass Confusion</p> <p>● VILLA MANIN www.villamanincontemporanea.it CODOIPO 2008. április 20 – szeptember 28.</p>	<p>YOUPrison</p> <p>● FONDAZIONE SANDRETTO RE REBAUDENGO www.fondsr.org MODENA 2008. június 12 – október 12.</p>
<p>Litvánia <i>ars viva 07/08 – Sound</i></p> <p>● THE CONTEMPORARY ART CENTRE www.cac.lt VILNIUS 2008. június 6 – augusztus 17.</p>	<p>FUTURE – psycho buildings: artists and architecture</p> <p>● HAYWARD GALLERY www.hayward.org.uk LONDON 2008. május 28 – augusztus 25.</p>	<p>The House of Viktor & Rolf</p> <p>● BARBICAN CENTRE www.barbican.org.uk LONDON 2008. június 18 – szeptember 21.</p>	<p>Wolfgang Tillmans <i>LIGHTER – New works</i></p> <p>● HAMBURGER BANHOF www.hamburgerbahnhof.de BERLIN 2008. március 21 – augusztus 24.</p>	<p>COMING OF AGE. American Art, 1850s to 1950s</p> <p>● PEGGY GUGGENHEIM COLLECTION www.guggenheim-venice.it VELENCE 2008. június 28 – október 12.</p>	<p>Portugália</p> <p>David Goldblatt <i>Intersections intersected</i></p> <p>● MUSEU SERRALVES www.serralves.pt PORTO 2008. július 26 – október 12.</p>
<p>Nagy-Britannia</p> <p>Jake & Dinos Chapman</p> <p>● WHITE CUBE (MASON'S YARD) www.whitecube.com LONDON 2008. május 30 – július 12.</p>	<p>Ernesto Caivano</p> <p>● WHITE CUBE (HOXTON SQUARE) www.whitecube.com LONDON 2008. július 4 – augusztus 30.</p>	<p>Huang Yong Ping <i>Frollic</i></p> <p>● BARBICAN CENTRE www.barbican.org.uk LONDON 2008. június 25 – szeptember 21.</p>	<p>Mark Rothko <i>The Retrospektive</i></p> <p>● HAMBURGER KUNSTHALLE www.hamburger-kunsthalle.de HAMBURG 2008. május 16 – augusztus 24.</p>	<p>FREEWAY BALCONIES – Contemporary American Art</p> <p>● DEUTSCHE GUGGENHEIM www.guggenheim.org BERLIN 2008. június 5 – szeptember 21.</p>	

SIMON STARLING

Three Birds, Seven Stories, Interpolations and Bifurcations

Három madár, hét történet, betoldások és elágazások



Csiszolatlan belga fekete márványtömb, Catella Marmi, Moncalieri, Olaszország (negatív)

2008

platinotípiá, palládiumkópia, 40,5×50,8 cm
kerettel: 93,5×106,9 cm

A roppant tömör és tiszta belga fekete márványt már a római időkben is bányászták az akkori Vallónia területén. A mintegy 360 millió évvel ezelőtt létrejött anyagot föld alatti bányákban termelték ki, és gyakran használták az 1588-ban alapított firenzei Medici-műhelyekben, sőt itáliai kézművesek közvetítésével a – Sáhdsahán császár által felesége, Mumtáz Mahal emlékére emelt – indiai Tádzs Mahal intarziadiszejében is megjelenik. Észak-Európában gyakran készítettek a belga feketéből (Noir Belge) lépcsőket, padlókat, kandallókat, sokszor carrarai fehér márvánnyal együtt. Az 1920-as, '30-as években Constantin Brancusi *Madár a térben* című művének számos variációját készítette el a ritka anyagból, melynek tisztasága, hivatkozhatatlansága jól illt a szobrok szinte gépi finomságú kidolgozottságához. A belga fekete márványt ma már nem termelik ki kereskedelmi céllal.