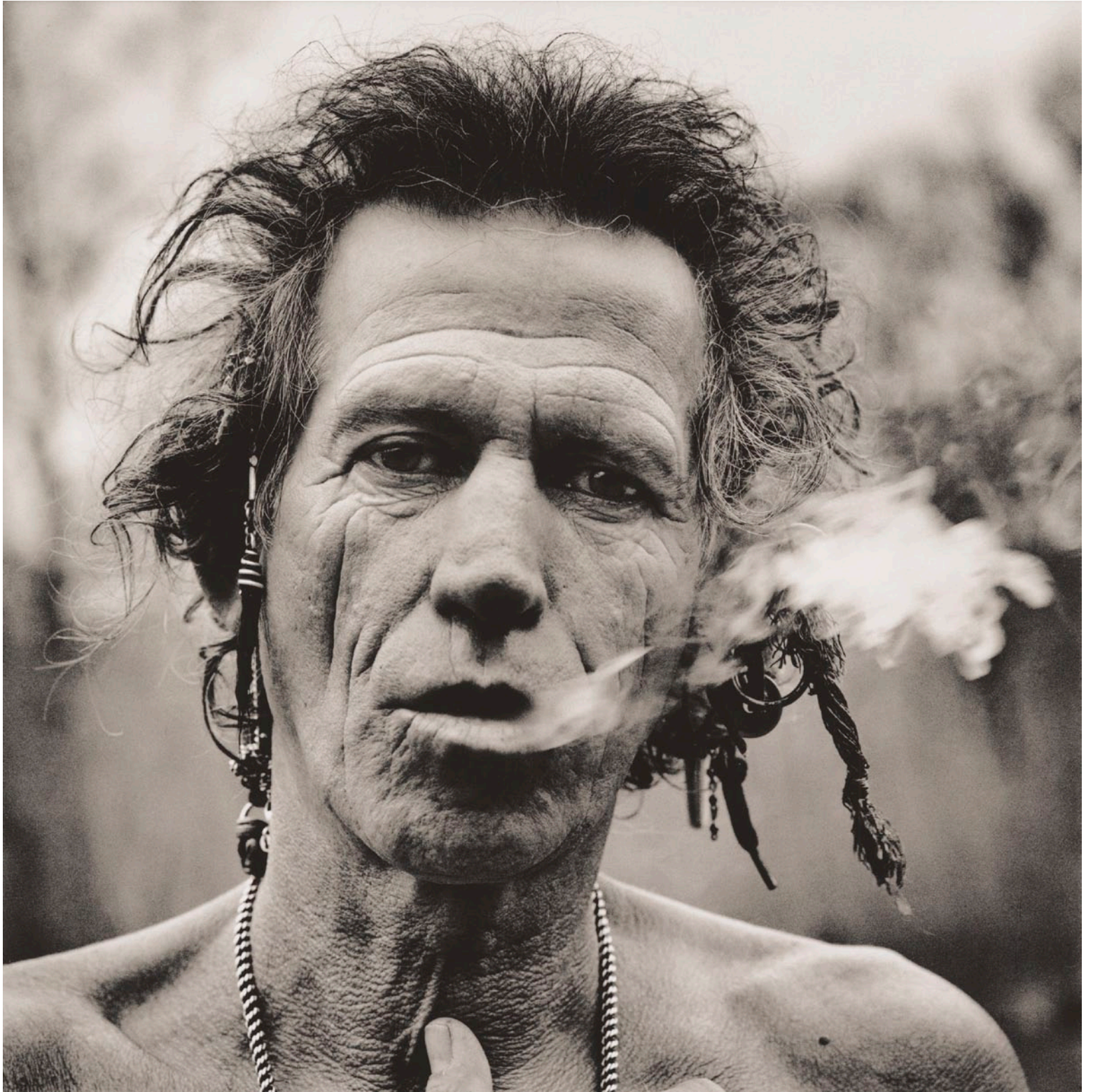


Balkon

2009_7,8

k o r t á r s m ű v é s z e t i f o l y ó i r a t ▣ B u d a p e s t



ISSN 1216-8890 1080 Ft



9 771216 889000

MAGYARORSZÁG

Gálhidy Péter

Fűszállítás
 ● PARTI GALÉRIA
 www.partigaleria.hu
 Pécs, Mária u. 1.
 2009. 07. 11 – 08. 27.

Süli-Zakar Szabolcs, Szabó Attila

Emlékmű & Denatural
 ● VAJDA LAJOS STÚDIÓ GALÉRIA
 Szentendre, Péter-Pál u. 6.
 2009. 08. 07 – 08. 30.

KONSPIRÁCIÓ / éjszakai átszálló

● KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET
 www.ica-d.hu
 Dunajúváros, Vasmű út 12.
 2009. 08. 26 – 08. 30.

Horváth Tibor

ÓZ
 ● LIGET GALÉRIA
 www.c3.hu/~ligal/
 Budapest XIV., Ajtósi Dűrer Sor 5.
 2009. 08. 06 – 09. 03.

Révész László László

My Sky, My Sixties
 ● BTM FŐVÁROSI KÉPTÁR / KISCELLI MŰZEUM – TEMPLÓM TÉR
 www.btmfk.iif.hu
 Budapest III., Kiscelli u. 108.
 2009. 08. 06 – 09. 06.

Menasági Péter

Irányok / Directions
 ● PARK GALÉRIA (MOM PARK)
 Budapest XII., Alkotás u. 53.
 www.mompark.hu
 www.molnarannigaleria.hu
 2009. 05. 05 – 09. 08.

Csurka Eszter

● ERICSSON GALÉRIA
 www.eicsson.com/hu
 Budapest III., Laborc u. 1.
 2009. 07. 21 – 09. 11.

Gallerist's Choice

● NESSIM GALÉRIA
 www.nessim.hu
 Budapest VI., Paulay E. u. 10.
 2009. 07. 30 – 09. 11.

Nagykátá-Erdőszlóai Nemzetközi Művésztelep

Együtt vagy egyedül
 ● MAGYAR MŰHELY GALÉRIA
 www.magyardmuhely.hu
 Budapest VII., Akácfa u. 20.
 2009. 08. 26 – 09. 11.

Átlövés / Cross Ball

● VILTIN GALÉRIA
 www.viltin.hu
 Budapest V., Széchenyi u. 3.
 2009. 07. 22 – 09. 12.

NoGOLASCH ARTshop

● BOULEVARDÉSBREZSNYEV GALÉRIA
 www.bb galeria.hu
 Budapest VI., Király u. 39.
 2009. 07. 30 – 09. 15.

Sipos Dániel

Modellek, otthon
 ● LUMEN GALÉRIA
 http://photolumen.hu
 Budapest VIII., Mikszáth K. tér 2.
 2009. 08. 13 – 09. 15.

Halász András

Budapest fürdőváros / Budapest – city of spas
 ● N&N GALÉRIA
 www.nagybalint.hu
 Budapest VI., Hajós 39.
 2009. 06. 30 – 09. 16.

Aviva-díj kiállítás

● MŰCSARNOK
 www.mucarnok.hu
 Budapest XIV., Hősök tere
 2009. 09. 03 – 09. 16.

Kelemen Károly

● MEMOART GALÉRIA
 www.memoart.hu
 Budapest V., Balassi B. u. 55.
 2009. 07. 22 – 09. 18.

I. Országos Akvarell Triennálé

● TEMPLOM GAKLÉRIA
 Eger, Trinitárius u. 1.
 2009. 08. 01 – 09. 18.

Pán Márta

● SZÉPMŰVÉSZETI MŰZEUM
 www.szepmuveszeti.hu
 Budapest XIV., Dózsa György út 41.
 2009. 07. 07 – 09. 20.

Kálmán Kata, Luis Buñuel, Theo Frey, Walker Evans, arbeiðersfotografen (NL)

Válságjelek
 ● LUDWIG MŰZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MŰZEUM
 www.ludwigmuseum.hu
 Budapest IX., Komor M. u. 1.
 2009. 07. 17 – 09. 20.

FRISS 2009

● KOGART HÁZ
 www.kogart.hu
 Budapest VI., Andrassy út 112.
 2009. 08. 06 – 09. 20.

Fischer Judit

Tawaii
SZ.A.F. (Szájjal és Aggyal Festők Világszövetsége)
Egy Immedifartista potlach (osztálytalálkozó)
 ● BUDAPEST GALÉRIA
 KIÁLLÍTÓHÁZA
 www.budapestgaleria.hu
 Budapest III., Lajos u. 158.
 2009. 08. 13 – 09. 20.

Eperjesi Ágnes

Rövid ima
 ● SZENT ISTVÁN KIRÁLY MŰZEUM
 www.szikm.hu
 Székesfehérvár, Országzászló tér 3.
 2009. 05. 09 – 09. 20.

Bikácsi Daniela

A hely bejárása
 ● KÁPOLNA GALÉRIA (ESTERHÁZY KÁROLY FŐISKOLA)
 Eger, Széchenyi tér 1.
 2009. 08. 01 – 09. 20.

Mai akvarellek II. – Hommage á Tolvaly Ernő és El Kazovszkij

● DOBÓ ISTVÁN VÁRMŰZEUM
 GÓTIKUS PALOTA
 Eger, Vár 1.
 2009. 08. 01 – 09. 20.

Szirtes János

BIZALOM-GRIMASZ (akció-performancez-videóloop-objekt-installáció)
 ● SZENTENDREI KÉPTÁR
 www.pmmi.hu
 Szentendre, Fő tér 2-5.
 2009. 08. 15 – 09. 20.

ÚJRATERVEZÉS – 10. ARC kiállítás

www.arcmagazin.hu
 ● BUDAPEST XIV., ÓTVENHATOSOK TERE
 2009. 09. 03 – 09. 22.

Bartha Sándor

Eper, vanília, pistácia / Strawberry, Vanilla, Pistachio
 ● HOLDUDVAR GALÉRIA
 www.holdudvar.net
 Budapest, Margitsziget
 2009. 08. 25-től

Gyarmathy Tihámér, Pauer Gyula

● REOK
 www.reok.hu
 Szeged, Tisza Lajos krt. 56.
 2009. 07. 16 – 09. 25.

VIII. Miskolci Művésztelep: Objekt

● MISKOLCI GALÉRIA – RÁKÓCZI-HÁZ
 www.miskolcigaleria.hu
 Miskolc, Rákóczi u. 2.
 2009. 08. 25 – 09. 26.

SZÍNRE-BONTÁS I. – Modern klasszikusok a Kassák Múzeum gyűjteményéből

Paizs Péter

Illumination 3D
 ● KASSÁK MŰZEUM (ZICHY-KASTÉLY)
 www.pim.hu
 Budapest III., Fő tér 1.
 2009. 06. 20 – 09. 27.

Szépfalvi Ágnes

Préda
 ● BTM FŐVÁROSI KÉPTÁR / KISCELLI MŰZEUM
 www.btmfk.iif.hu
 Budapest III., Kiscelli u. 108.
 2009. 07. 09 – 09. 27.

Genius Loci

MŰVÉSZTELEPI GALÉRIA
 Szentendre, Bogdányi u. 51.
 2009. 08. 27 – 09. 27.

Huber András

● ÖKOLÉGIUM ARTGALÉRIA
 Budapest III., Szél u. 11-13.
 2009. 09. 03 – 09. 28.

Low Tech – magyar médiaművészek

● VIDEOSPACE BUDAPEST
 http://videospace.c3.hu/
 Budapest IX., Ráday u. 56.
 2009. 09. 11 – 10. 10.

Robert Capa

● LUDWIG MŰZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MŰZEUM
 www.ludwigmuseum.hu
 Budapest IX., Komor M. u. 1.
 2009. 07. 02 – 10. 11.

Ladislav Postupa

● NESSIM GALÉRIA
 www.nessim.hu
 Budapest VI., Paulay E. u. 10.
 2009. 09. 15-től

World Press Photo 09

● MILLENÁRIS-FOGADÓ (MILLENÁRIS PARK)
 www.jovohaza.hu
 www.millanaris.hu
 Budapest II., Fény u. 20-22.
 2009. 09. 24 – 10. 25.

Kis magyar pornográfia

● MODEM
 www.modemart.hu
 Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
 2009. 07. 30 – 10. 25.

Sean Scully

Érzelmek és struktúrák
 ● MODERN KÉPTÁR – VASS LÁSZLÓ GYŰJTEMÉNY GALÉRIÁJA
 www.vasscollection.hu
 Veszprém, Vár u. 3-7.
 2009. 07. 25 – 10. 25.

Erhardt Miklós

Retrospektív
 ● LIGET GALÉRIA
 www.c3.hu/~ligal/
 Budapest XIV., Ajtósi Dűrer Sor 5.
 2009. 09. 11 – 10. 27.

VIDÉKI NYILVÁNOSSÁG a hétvenes-nyolcvanas években

● HATVANY LAJOS MŰZEUM, Hatvan
 Kossuth tér 11.
 2009. 06. 26 – 2009. 10. 31.

Csáky Marianne

Bilocation (Kettő)
 ● MEMOART GALÉRIA
 www.memoart.hu
 Budapest V., Balassi B. u. 55.
 2009. 09. 23 – 11. 23.

Kmetty János művészeti gyűjteménye (1.)

● KMETTY-KERÉNYI MŰZEUM
 Szentendre, Fő tér 21.
 2009. 04. 24 – 12. 31.

Messiasok – a nyugati ember és a megváltás gondolata a modern és kortárs művészetben

● MODEM
 www.modemart.hu
 Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
 2009. 08. 13 – 12. 31.

KÜLFÖLD

Ausztia

10 YEARS OF < ROTOR >

● < ROTOR >
 http://rotor.mur.at
 GRAZ
 2009. 06. 26 – 07. 31.
 2009. 09. 01 – 09. 12.

Georges Adéagbo

The Colonization and the History of the Colonized
 ● MAK
 www.mak.at
 BÉCS
 2009. 04. 01 – 09. 13.

ARS VIVA 08/09 – Inszenierung / Mise en Scène

● AUGARTEN CONTEMPORARY
 www.belvedere.at
 BÉCS
 2009. 06. 06 – 09. 20.

MODERNISM AS A RUIN – An Archaeology of the Present

● GENERALI FOUNDATION
 http://foundation.generalii.at
 BÉCS
 2009. 06. 19 – 09. 20.

BODY AND LANGUAGE – Contemporary Photography from the Albertina.

● ALBERTINA
 www.albertina.at
 BÉCS
 2009. 06. 18 – 09. 27.

Schwäne und Feuervögel – LES BALLETS RUSSES

1909–1929
 ● ÖSTERREICHISCHE THEATERMUSEUM
 www.khm.at/en/austrian-theatre-museum/
 BÉCS
 2009. 06. 25 – 09. 27.

real presence / Serbische Gegenwartskunst

● KÜNSTLERHAUS
 www.kunsthausegraz.at
 GRAZ
 2009. 08. 21 – 09. 27.

Masks – A Journey through Time and Different Civilisations

● MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE
 www.khm.at
 BÉCS
 2009. 06. 24 – 09. 28.

PERFORMANCE II / Transfer and Translation

● FOTOGALERIE WIEN
 www.fotogalerie-wien.at
 BÉCS
 2009. 08. 31 – 09. 30.

Common History and Its Private Stories

● MUSEUM AUF ABRUF (MUSA)
 www.musa.at
 BÉCS
 2009. 06. 26 – 10. 03.

Margherita Spiluttini / Otto Breicha Prize for Photographic Art 2009

● MUSEUM DER MODERNE
 SALZBURG / RUPERTINUM
 www.museumdermoderne.at
 SALZBURG
 2009. 07. 23 – 10. 04.

Margarita Broich

The end of the performance
 ● MUSEUM DER MODERNE
 SALZBURG / RUPERTINUM
 www.museumdermoderne.at
 SALZBURG
 2009. 07. 25 – 10. 04.

Cy Twombly

Sensations of the Moment
 ● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
 www.mumok.at
 BÉCS
 2009. 06. 04 – 10. 11.

Tony Cragg

Second Nature
 ● MUSEUM DER MODERNE
 SALZBURG / MÖNCHSBERG
 www.museumdermoderne.at
 SALZBURG
 2009. 07. 04 – 10. 11.

The Portrait. Photography as a Stage

● KUNSTHALLE
 www.kunsthallewien.at
 BÉCS
 2009. 07. 03 – 10. 18.

Collection FOTOGRAFIS / Bank Austria

● MUSEUM DER MODERNE
 SALZBURG / MÖNCHSBERG
 www.museumdermoderne.at
 SALZBURG
 2009. 06. 20 – 10. 26.

Art on the Rooftops of Linz

● OK OFFENES KULTURHAUS
 OBERÖSTERREICH
 www.ok-centrum.at
 LINZ
 2009. 05. 29 – 2009. 10. 31.

Transitory Objects

● THYSSEN_BORNEMISZA ART CONTEMPORARY
 www.tba21.org
 BÉCS
 2009. 07. 03 – 2009. 10. 31.

CHALO! – India

● SAMMLUNG ESSL – KUNST DER GEGENWART
 www.sammlung-essl.at
 KLOSTERNEUBURG / BÉCS
 2009. 09. 02 – 11. 01.

CINEPLEX

Micol Assaël
 ● SECESSION
 www.secession.at
 BÉCS
 2009. 09. 11 – 11. 08.

Thomas Demand

Presidency; Embassy
 ● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
 www.mumok.at
 BÉCS
 2009. 09. 26 – 11. 29.

Provisorisches Yoga

● GRAZER KUNSTVEREIN
 www.grazerkunstverein.org
 GRAZ
 2009. 09. 26 – 12. 19.

See This Sound

● LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ
 www.lentos.at
 LINZ
 2009. 08. 28 – 2010. 01. 10.

Conner, Lockhart, Warhol

Screening Real
Warhol, Wool, Newman
Painting Real
 ● KUNSTHAUS GRAZ
 www.kunsthausegraz.at
 GRAZ
 2009. 09. 26 – 2010. 01. 10.

Belgium

Mise à l'échelle – Accrochage de la collection

● LE MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS
 www.mac-s.be
 SITE DU GRAND-HORNU
 2009. 07. 19 – 10. 11.

Textiles

● MUHKA
 www.muhka.be
 ANTWERPEN
 2009. 09. 11 – 2009. 01. 03.

On the heels of Bartók. Lajos Vajda and the Hungarian surrealism

● KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN ATWERPEN (KMSKA)
 www.kmska.be
 ATWERPEN
 2009. 10. 17 – 2010. 01. 17.

COLLECTION XXIV: europalia. china

● MUHKA
 www.muhka.be
 ANTWERPEN
 2009. 09. 11 – 2009. 02. 21.

Csehszág

Douglas Gordon

Blood, Sweat, Tears
 ● DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART)
 www.doxprague.org
 PRÁGA
 2009. 06. 04 – 09. 27.

Balkon

Budapest

főszerkesztő

Hajdu István

ihajdu@c3.hu

szerkesztők

Százados László

szazados.laszlo@mng.hu

Szipócs Krisztina

szkriszta@c3.hu

design

Eln Ferenc

elnfree@c3.hu

fotó

Rosta József

jozsef.rosta@gmail.com

web

Eln Ferenc

www.balkon.hu

HU ISSN 1586-9792

Lapunk támogatói:



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Kiadja és terjeszti a
Poligráf Könyvkiadó

Poligráf Kft.

2120 Dunakeszi,
Keszthelyi István u. 5/a.
Telefon: 27 / 547 825
Fax: 27 / 547 826
E-mail: poligraf@invitel.hu

Felelős kiadó:
Hermann Péter

HU ISSN 1216-8890

Készült a
Mester Nyomdában

Levélcím:
Balkon, Kállai Ernő
Művészeti Alapítvány
1024 Budapest, Fény u. 2

E-mail: balkon@c3.hu

Terjesztés:
Árusításban terjeszti a Lapker Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK). Előfizethető Budapesten az ÜLK kerületi 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 **András Sándor**

Kié volt ez elfojtott üvöltés? Francis Bacon születésének 100. évfordulója a New York-i Metropolitan Múzeumban

10

Nyissuk ki az ajtót! Vlagyimir Jankilevszkijjal beszélget Cserba Júlia

15 **Győrffy László**

Sztárok fókusztaóvolságon belül – Anton Corbijn: *Munka*

20 **Baglyas Erika**

Megszűnt jogi személyek gyülekezete – AES+F – *Defile*

23 **Palotai János**

Testbeszédek. A női identitás a mai fotóban

26 **Máthé Andrea**

Polifonikus színbeszéd – Eperjesi Ágnes szinkron-kiállításai

27 **Gács Anna**

Eperjesi Ágnes: *Mindig lesz friss szennyes* – megnyitó szöveg

28 **Zemplén Gábor**

Semmi a szín alatt

29 **Bán Zsófia**

A megfigyelő színeváltozásai

31 **Kókai Károly**

Akzent Ungarn – magyar akcentus
Magyar művészet a Neue Galerie Graz gyűjteményéből

33 **Nemes Z. Márió**

Higiénia nélküli teremtés – Győrffy László: *Nem érzek hálát, amiért részt vehetek a teremtésben*

35 **Debreceni Boglárka**

Mutagén – Szabó Attila kamarakiállítása

36 **Frazon Zsófia**

A középső polc
Zorka Project – Monika Berezecka & Monika Redzisz: *Átlagosak*

38 **Zólyom Franciska**

Yes, we can! Széllle szemben Pécssett – *Temporary City*

39 **Csiszek Petra**

Beszélgetés Doboviczki T. Attilával és Varga Ritával, a Közéltés Művészeti Egyesület vezetőivel a *Temporary City* rendezvény kapcsán

42 **Csiszek Petra**

Instabil – Synoptic Vízioaudiális Művészeti Találkozó

43 **Gálosi Adrienne**

Hamvadt ifjúság – Diplomakiállítás 2009

44 **Vékony Délia**

Homo suens – *Varró ember* – Somogyi Laura kiállítása

46 **Bujdosó Alpár**

Szabó Nóra kiállításához

46 **Vékony Délia**

Szabó Klára Petra *Art and Style* című kiállítása

48 **Nagy Ágoston**

+3dB Kortárs hangművészeti előadás sorozat

49 **Fogarasi Hunor**

BA+3dB Diploma-kiállítások
+3dB kortárs hangművészeti előadásorozat

52 **Stanczel Dóra**

Lucy és a Digitális Fürdő
Elektra 10 – International Digital Art Festival
Bains Numériques #4

55 **Kerekes Anna**

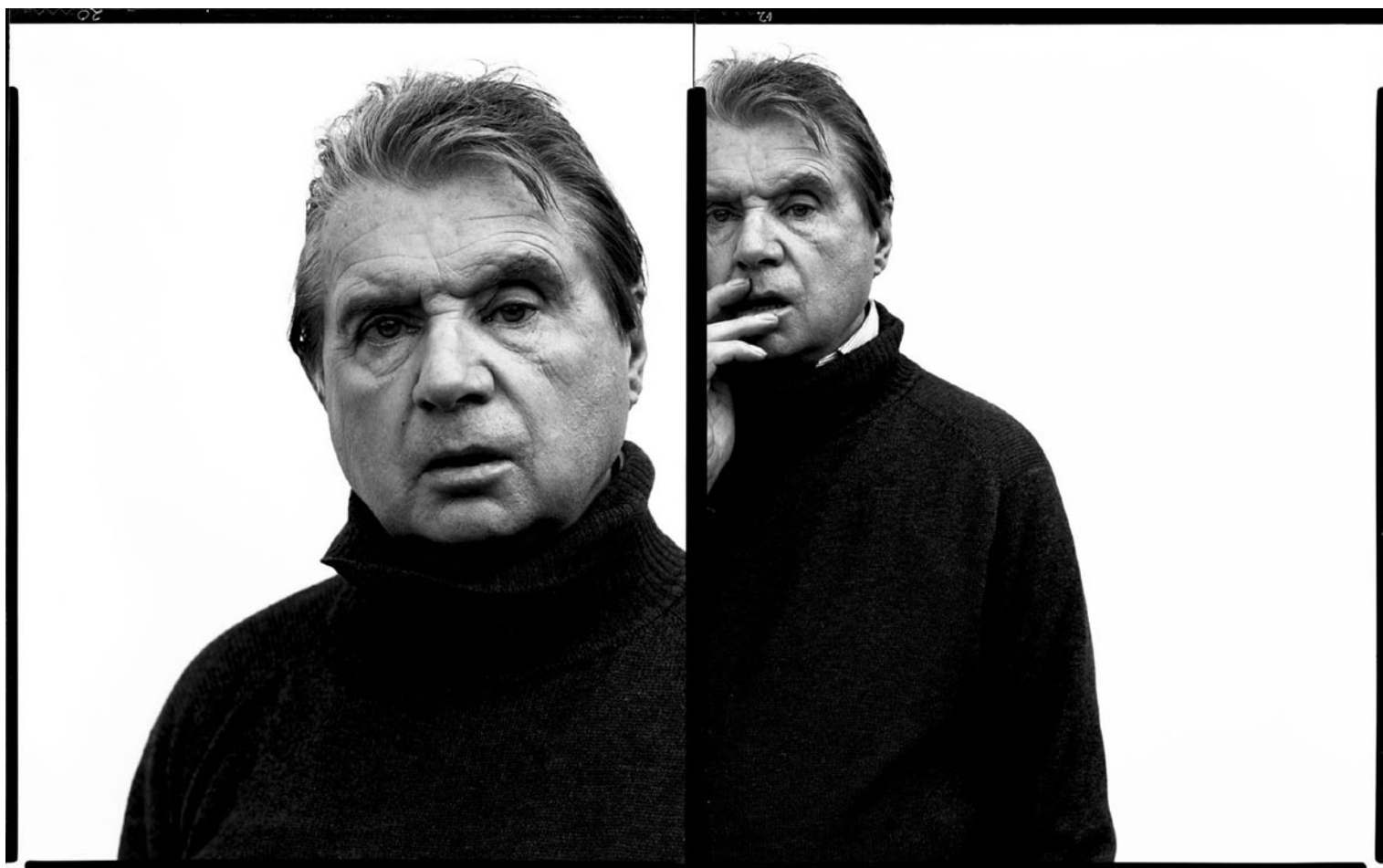
Mikro- és makrokozmosz összeolvadása: belső formák kivetülése és külsők belsővé válása – Magdalena Abakanowicz kiállítása
Space to Experience

56 **Benkő Krisztián**

Futurizmus100

57 **Garami Gréta**

Könyv→jelző – Kortárs könyvtervezők kiállítása



RICHARD AVEDON: Francis Bacon, festő, Párizs, Franciaország, 1979. április 11., Fraenkel Gallery, 1979
 © http://www.saatchi-gallery.co.uk/artfairs/artfairs_images/thumbna11.php/uvj20072011262barc_pht.jpg

András Sándor

KIÉ VOLT EZ ELFOJTOTT ÜVÖLTÉS?

Francis Bacon születésének
 100. évfordulója a New York-i
 Metropolitan Múzeumban

1.

■ A 20. század második felének legjelentősebb figuratív festője, mondják FRANCIS BACONRÓL egy ideje. Sokak szerint a legjelentősebb festője. Angliában pedig, szinte azóta, hogy több mint hatvan éve berobbant a műértők figyelmébe, az a vélemény, hogy Turner óta legnagyobb festőjük. Nem szeretem az efféle szuperlatívuszokat, de a Metropolitan Museumban 2009, május 20-án megnyílt hatalmas emlékkiállítás majdnem elfogadtatta velem. Ezúttal ugyan másképp hatott rám, mint néhány éve a bécsi Kunsthistorisches Museum jóval kisebb kiállításán. Akkor egy nagy teremben lehetett látni híres, a New York-i katalógus borítóján is reprodukált üvöltő pápa-festményét, illetve annak változatait Velázquez így megidézett pápa-festményének társaságában. Az a kiállítás egyértelműen lenyűgözött, a New York-i életmű-kiállítás inkább lehengetelt, és mivel egyes festményei taszítottak, így zavartak is. Nem először, de ebben a méretben

és mértékben még soha. Tudom, ő nyitásként el is várta az ilyen reakciót. Sok régi festményre mondta, hogy gyönyörű, ő maga azonban mást akart elérni sajátjaival.

„A szép csak a szörnyű kezdete”, írta Rilke a *Duinói elégia*kban. Baconnál nincsen szép. Nála a szörnyű, a rettenet csak a létező kezdete (és csak anticipálható vége). A létező, a létezés pedig szörnyű és jó. Az alkotás is az, abban, aki megéli. Jó, mint megragadó, lenyűgöző – nem mint erkölcsileg dicséretes. És úgy lenyűgöző, hogy egyben zaklató, egyszerre nem hagy békén

és nem enged el. Bacon alkotásai ilyenek. Fenségesnek mondják sokan. Magam inkább megrázót mondok, meg- és felrázót. Emlékezz az életre, csak addig emlékezhetsz rá, amíg élsz, amíg eleven vagy. Ez persze bölcsekedés, nem festészet, Bacon pedig ízig-vérig festő volt, nem bölcslő.

Francis Bacon neve ugyan a hasonló 16. századi filozófusával egyezik, aki az idola tribus, az idola specus, az idola fori és az idola theatri¹ elvetésére buzdított. Bacon, a festő maga is hivatkozott rá, mintha egy családból származnának, és ez talán nem véletlen. Az általa nagyon nagyra tartott Cézanne példaként említette a filozófust, amikor arról beszélt, hogy a természethez kell hűnek lenni és azt miképpen.² Bacon is hasonlóképpen gondolkodott, bár neki más gondja is volt, mint Cézanne-nak.

Osztályozhatatlan festő-alkotó, a táblakép Muszáj-Herkulese. Nála a táblakép nem Alberti-ablak a kitekintés szolgálatában, hanem monumentális és monomániás bepillantás azon a vakablakon, ami a néző. Megszaggatott hályog mögött érezhető festményein, a láthatókon át, ami sohasem kint van: egy szinte kibírhatatlan bensőség egy végül is belkörnyezetben. Úgy bensőséges, mint üvöltő emberben a hangtalan üvöltés, vonaglóban a szótlán vonaglás. Nem egy bentről kitekintő ember disztópiájára kell gondolni szerintem, hanem valami jellegében másra. Az egyik videón felvett beszélgetésben a kérdésre, miért fest mezítelen párosodókat, Bacon azt felelte, azért, mert akkor nem beszélnek, akkor szótlanak. Vagyis beszédre-képes beszéd-előttiségben érzik, amit érzene. Nincs festő, aki ne lenne kénytelen szótlán embereket festeni, Bacon azonban szótlannak festi őket. Üvöltő festményei is ezt hangsúlyozták, a kimondhatatlant.

Ugyanebben a beszélgetésben mondta: „majdnem minden valóság fájdalom”, „mi más az élet, mint érzet”, „mit is csinálhatnék, ami versenyezhet azzal a borzalommal, ami folyamatosan történik”, miközben azt vallotta: „én mélységesen optimista vagyok a semmivel szemben” (I am profoundly optimistic about nothing). Máskor

1 A törzs, a (platóni) barlang, a piactér és a filozófiai rendszerek bálványai-tévhitei.

2 „A természetet nem reprodukálni kell, hanem reprezentálni. Hogyan? Alakító színes megfelelések által.” „Csak egy út van ahhoz, hogy visszaadjunk mindent, hogy lefordítsunk mindent: a szín. A szín biológikus, mondanám, egyedül az teszi a dolgokat elevenné.” „Festő számára csak a színek igazak. Egy kép közvetlenül semmit sem jelenít meg, semmit se jelenítsen meg, csak színeket. Történet, pszichológia benne rejlik mégis, hiszen a festők nem buták. (...) Van, parbleu, színlogika, a festő annak engedelmessédjék, ne az agy logikájának. Ha ebbe veszik bele, elveszett. A szembe kell belevesznie. A festészet optika, művészetünk tartalma elsősorban abban található, amit a szemünk gondolt.” „Bacont kell követnie annak, aki művészileg akar alkotni; ő a művészt *homo addictus natura*nek határozta meg.” „A természet szerinti festés azonban nem a tárgy másolását jelenti, hanem színnyomások realizálását. A dolgoknak van tisztán festői igazsága.” – Idézi francia forrásmegadásokkal: Walter Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*. Hamburg: Rowohlt (Enzyklopaediae 19). 1956. 17. o.

ezt így mondta: „optimista vagyok remény nélkül”. Nehéz, de érdemes meggondolni, mit értett ezen, hogyan érthette festményei vonatkozásában.

Egyik festménye mellé oda lehet tenni Goyától azt, amelyiken levágott és lenyűzött állatfej és húsdarab látható, és mintha közülük is lenne egymáshoz. Goyánál azonban kint fekszik, ami látható: odarakott szörnyűségek, Bacon festménye viszont még csak nem is látomást idéz: olyasmi, ami kintinek látszik, holott csak bent van. A festmény ott lóg a falon, de a kép („image”) csak bent keletkezik, egy látomásnak legfeljebb eredeztetője lehet. Láthatatlan érzés, agónia-vonaglás, ami sohasem kerülhet ki. A pápa azzal kiált, hogy nem hallható: a nem-hallható üvöltést fogja vissza az ülő és a szék karfáját szorító alak két görcsös kezét. (Velázquez festményén a kezek nem görcsösek.) Ha kihangzana az üvöltés, szétrobbanna-freccsenne az üvöltő, az üvöltéssel együtt zilálódna a szelekbe. Festményben persze nem hallható az üvöltés sem, csak hallucinogén ingereket keltethet, de hiszen éppen ez a tét. És hogy ezt jobban lehessen érteni, érdemes összehasonlítani Bacon olykor elfolyó embereit Dali elfolyó tárgyaival és lényeivel: azok látványok (és szurreálisak), Baconnál nyilvánvalóan nem kívülre helyezett letétemények látványa adja az érezhető képeket, nem álom-fantáziák, amelyeket az álmodó álom nélküli környezetébe álmodik.

Bacon alakjai olyan térben helyeződnek, amelyben nincs se kint, se bent. A nála szokásos egyenes és görbe vonalak, kocka-körvonalak, körök és ívek geometrikus dimenzionalitást jeleznek. Ő armatúrának nevezte ezeket, ahogyan a megfeszítést ábrázoló festményein a keresztet is. A geometrikus vonalak szenttelenül viszonyulnak a többnyire emberfélét sugalló, elkent alakzatokhoz. Ezek, ha olykor dobogón is ülnek vagy fekszenek, se nem színpadon, se nem színpad nélkül, de semmiképpen sem nézőtérrel láthatók. A nézőt a festménytől nem választja el sem ablakkeret, sem proscenium, sem kulcslyuk. A tér olyan, amelyben nem határozható meg néző és nézett viszonya. A néző, ha lát és érez, ha érzi, amit lát, kifordul magából, de képtelen belefordulni abba, amit lát: egy kifordulás többnyire lassú dinamizmusába fordul, olyan fordulásba, amelynél nem is érezhető, nemcsak nem látható, hogy miből mibe, ami ezért nem is metafora, nem is metamorfózis, mint Kafka elbeszélésben. Abban Gregor hol férfi, hol bogár, abszurd lélek-vándorlással, hiszen a bogár mindvégig emberlelkű, emberelméjű, Gregornak csak a teste változott bogárrá. Végül bogárként döglök, vagy emberként hal meg?

Bacon festményein sohasem veszik el egészen az embertest, és sohasem válik más felismerhető lény testévé. A lélek nem vándorol testből testbe, hanem testtől facsarodik, kenődik, *mozog*. Egy olyan mozgás folyamatában, amelyben a kontúrok nem lehetnek függetlenek attól, ami mozog és mozgat, vagyis nem lehetnek kiviteleződve-befejeződve, az egész eleven testet involválják.

Az eleven test akkor is mozgásban van, amikor az egyik láb a másikon átcsapva nyugszik (ahogyan akkor is, amikor elszibbad): az is történik, történése érződik. A labdát dobónak vagy a szeretkezőnek is csak a kívülről szemlélők, vagyis mások számára lehet kontúrja, saját maga érzésében nincsen. Az érzés, a megélés maga nem képezhető, fotografálható, filmezhető le, és minden mimika csak a bele-érzés, az empátia hallucinációt keltő módján jelez érzést. Senki se érezheti bele magát a saját érzésébe. Érzést nem lehet megérezni: nincsen érzékedés, míg a *gondolkodás* lehetővé teszi egy gondolat meggondolását.

Bacon nem lényeket szuggerál ember-alakjaival, nem is jelenséget, hanem eleven lényiséget. Szokásosan előbb érzékelünk, aztán érzünk, vagy fordítva, (például érezzük, valaki néz, és körülnézünk, ki lehet). Bacon festményeinél viszont, úgy gondolom, egybeesik érzékelés és érzés, az érzet a kettő közti feszültségből, illetve viaskodásukból áll. Az ismeretek „kívül” maradnak az érzésen, ahogyan a festményeken rajzolt geometrikus vonalak elkülönülnek az ember- vagy állatalakoktól. A geometria földmérés, az eleven lény viszont nem föld, belső mozgásának mérésére elképzelhetetlen bármiféle szeizmográfia, de hő- vagy nyomás-mérés is. Amikor Bacon lemeztelenít, valójában „felruház”, egyedül a ruhában lévőket, mint az üvöltő pápát mezteleníti le, nem véletlenül az arcuk révén, azt „ruházza fel” eleven erőket rejtő testiségükkel. A „felruházás” szó azért is olvasható itt idézőjelek között, mert az eleven test Baconnál nem „porhüvely”. Ahogyan erről még külön szólni kell: az élet nála az test elevenisége, megszűnése a test megszűnése is.

A kiállításon is sokszor olvasható, ami a korábbi Bacon-interjúkötetben, hogy a 19. század utolsó negyedében dolgozó fotográfus, Muybridge milyen hatással volt rá. A továbbiakban, ahogyan eddig is, mellőzöm a „fénykép” és a „fényképész” szavakat, mert magyarul a „kép” azt is jelenti, amit az angol „picture”, nemcsak azt, amit az angol „image”, ez utóbbit pedig Bacon megkülönböztette a fényképtől is, a festménytől is. Neki mindig képek esnek be, mondta, diapozitívokként. Így érthető furcsának tűnő megjegyzése: „nagyon nehéz lenne számomra elválasztani egymástól Muybridge hatását Michelangelo hatásától”.³

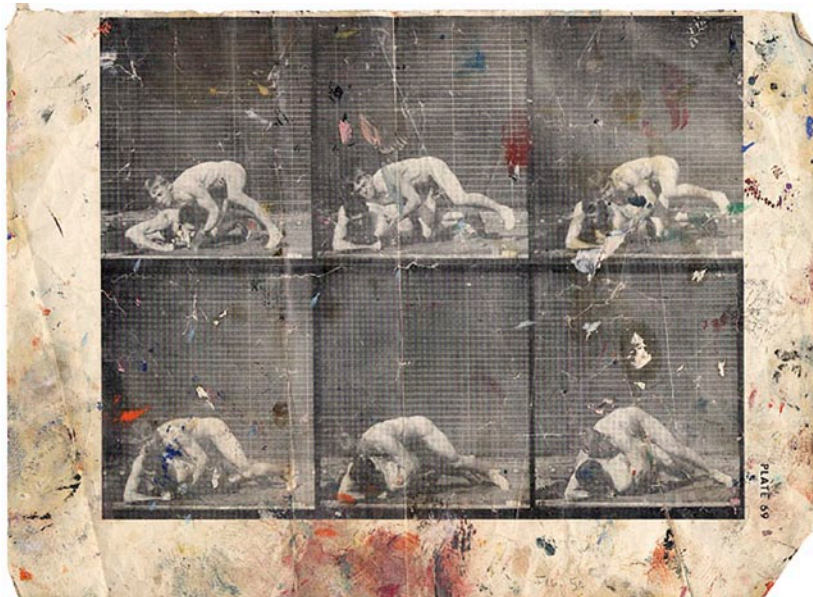
Muybridge a test mozgását fotózta egymásra következő pillanatfelvételekkel, fotó-csíkjain megmerevedett, valójában a mozgásból kiragadott testtartások sorozatai láthatók. A kiállításon bemutatott dokumentumfilm meglepően és meggyőzően mutatta, milyen pontosan fedi egy-egy fotón látható testalakzat azt, amelyiket Bacon festett. Ezért volt azonban megfigyelhető a különbség is. Egy-egy, a sorozatból kiragadott fotón a mozgó test megakadva, egy pillanatba rögzítve látható, a festmény viszont dinamizmust is sugall, a test mintegy mozgásban is van, vagyis egymásba csúszik sztázis és dinamika. Ezt, gondolom, egyebek között a test körvonalain belüli festék elkenődöttsége és az alakoknak a szinte mindig sima és egyszínű háttértől elkülönülése érezteti.

Kérdés, miért és mire jó ez. Másként mondva: mit láttat és érzetet a nézőben a látvány, most, egy életmű összlátványaként. Megint másként: a hatás naturalista-e, expresszionista-e, és amennyiben expresszionista, hogyan viszonyul a német expresszionisták, például Max Beckmann festményeinek a hatásához, másfelől az éppen Bacon feltűnésének idején beinduló absztrakt expresszionizmushoz. Általában: hogyan viszonyul a baconi figuralitás másokéhoz, az expresszionisták mellett az analitikus és a szintetikus kubizmushoz is, és hogyan az absztrakcióhoz. Végül is az efféle kérdésekre adható válaszok együttese célozhat arra, hogy mi is Bacon festészeti invenciójának és alkotásainak – akár tetszik, akár nem – másokéval összetéveszthetetlen jellege.

Engem ez a jelleg izgat most, amikor mondhatni érdektelenné vált Bacon festményeinek állítólagos pesszimizmusa, szörnyűsége, amit sokáig a második világháború borzalmainak és a (Sartre-féle) egzisztencializmusnak tulajdonítottak. Műveinek hosszú időn át változatos, tulajdonképpen csak 1992-es halála után egységesen magasztaló megítélése, ahogyan ezt a katalógus egyik tanulmánya kitűnően vázolja, szemben állt a vásárlók kezdettől máig tartó lelkesedésével. Éppen az amerikai kritika volt sokáig elítélő, legalább is tartózkodó – magasztalni

³ Francis Bacon. Matthew Gale és Chris Stephens, szerk. London: Tate, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2008. 20. o. – V.ö. *Interviews*, 117.o.

EDWARD MUYBRIDGE: 'Birkózó férfiak', az *Emberi test mozgásban*-ból, a 69-es tabló alsó fele (eredetileg publikálva: Philadelphia, 1887; majd New York, Dover Publications, 1955) könyvlap festett kiegészítésekkel; Dublin City Gallery The Hugh Lane © 2009 The Estate of Francis Bacon / ARS, New York / DACS, London



London mellett és azon túltéve Párizsban kezdtek –, mégis sok amerikai vásárlója is volt, és a Metropolitan Múzeum nagyon korán vett tőle festményt, első egy művészt bemutató kiállítása is Baconnak szólt.

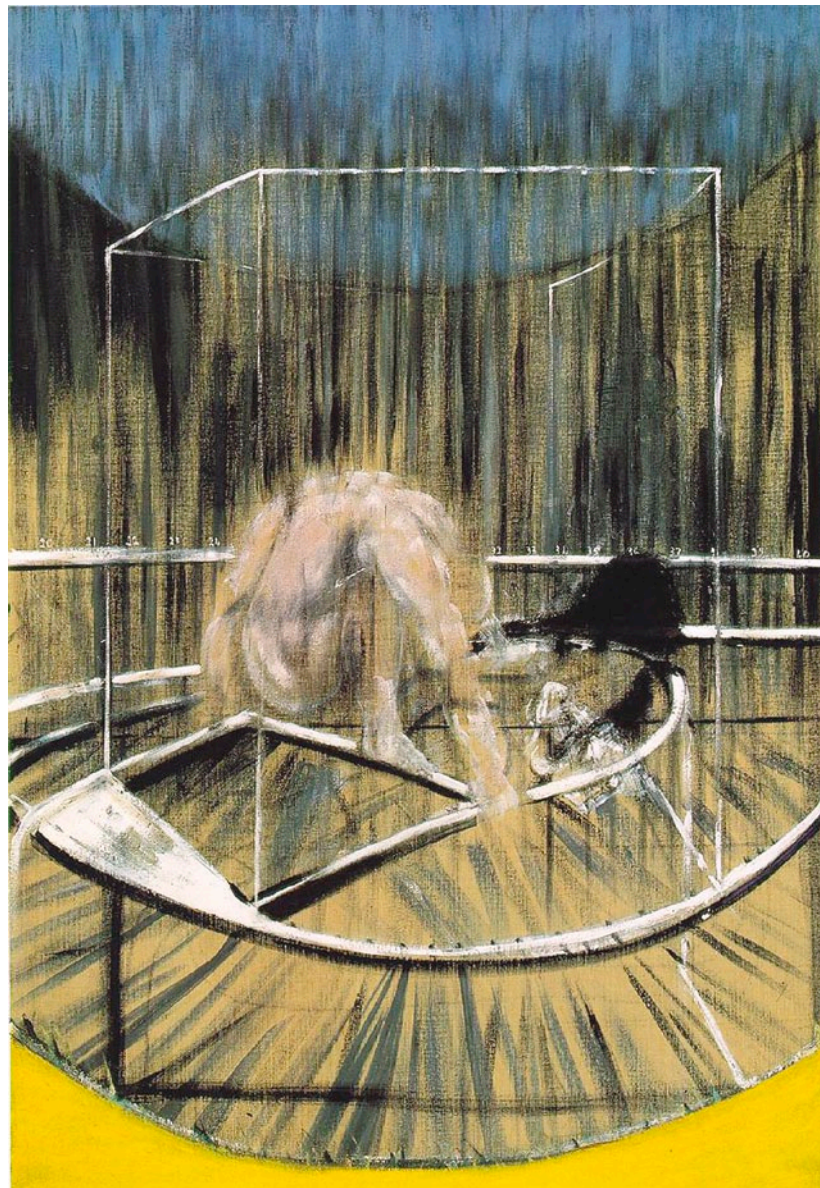
A kubizmustól az eleven testiség brutalitása és légysága, elemezhetetlensége különbözteti meg. Nem időben és térben perspektívikusan más-más az ugyanegy, hanem egyidejűleg dinamikus, és – a szó mindkét jelentése szerint – perspektíva-nélküli. Feltétlenül figyelembe kell venni, hogy az, amit érzékinek és érzékiségnek mondunk, érzékelő is, érző is, a megélésben egybeesik a kettő, az érzésnek pedig intenzitásai, nem (extenzív) perspektívái vannak. A nézőben, aki nemcsak néz, azaz érzékel, hanem érez is, egybeesik a ki- és a betervedés; a terjedés maga olyan, hogy nem választható el benne kint és bent. Diffúz, ugyanakkor határai vannak. Van lehetetlen, az eleven-érező test azonban nem érezheti. Érezni csak a valameddig terjedést és a megakadást lehet. *A tovább-nem*, és a *nem-megy* „nem”-je ugyan nem a tagadásé, de a „nem” szó akkor is a nyelvi gondolásé. A test számára nincsen absztrakció, az érzés nem képes rá; az intenzitás nem absztrakciója az extenzivitásnak. Bacon pedig, ahogyan maga is sokszor mondta, az érzésnek, az érzetnek festett. A látásról mintegy leválasztotta annak hagyományos metaforikusságát, az értést, azt, ami „napnál világosabb”.

Absztrakció persze van. Bacon festményeiben szinte mindig láthatók a már említett geometrikus vonalak, a látványt azonban nem uralják el. Geometriailag öntörvényűek a szó eredeti jelentése szerint, és ezért elkülönülnek egy eleven test mérhetetlen és felfoghatatlan, mert kaotikus öntörvényűségétől. (A „kaosz” szót Joyce alkotta a „káosz” és a „kozmosz” egybevonásából.) Hadd említsem – se példa-, se ellentétként –, hogy Hölderlin mind időmértékes, mind saját bonyolult mértékére szabott verseiben arról írt, amit felmérhetetlenségnek, „Unermesslichkeit”-nek mondott. Ezt a szót és gondolatot a romantikusok végtelenségével, „Unendlichkeit”-jével szemben érdekes érteni. Örültségének idején pedig, felvillanó zsenialitással, azt írta valakinek: „Ön ismeri mivélelttségemet” (Sie kennen meine Gewordenheit.)

Ez év elején párhuzamosan futott Londonban két kiállítás. Az egyik Rodcsenko és Popova konstruktivizmusa (a New Tate-ben), a másik (a National Gallery-ben) a múlt párbajra hívása, „Challenging the Past”, Picasso bizonyos festményeiben. Akkor megrázott, különösen a Malevics szuprematizmusából induló Popova vonatkozásában, hogy milyen törés, radikális szakítás volt a konstruktivizmus; amikor párbajra se hívta a múltat, csak felhagyott a figuralitással. Most viszont Bacon festményeit nézve az tűnt fel,

hogy ő mennyire másként hívta párbajra a múltat, mint Picasso. Méltán híres üvöltő pápa-festményével például nem azt jelzi, hogyan festhető meg Velázquez pápája ma, és hogyan festheti meg ő. A hivatkozás nála kontraszt. Ő azért fest máshogyan, mert mást. Velázquez alkotásában a figura teljes biztonságban, hatalmas tudatában és érzésével ül, ha gyanakvóan is. Baconnál kocka-kontúrba börtönözve, a hatalom és a kiszolgáltatottság egyetlen állapotában ül és üvölt. Két keze se nem pihen a karfán, se nem erőt merít belőle. Vagy nem képes elszakadni tőle, vagy erőnek erejével igyekszik a székből maradni; kapaszkodik, hogy ne szálljon el az üvöltéssel. Ez a festmény, ezért is hangsúlyozom, számomra olyan erejű a 20. század második feléből, amilyen Picasso *Guernicája* az elsőből.

A mezítelen embertesteket, arcokat Bacon festményein szokás torzítottak mondani, Bacon maga is torzításról („distortion”) beszélt,⁴ de arról is, hogy ő sebzí az arcokat („injure”) – ezért sem szereti, ha valaki előtte ül, míg ő fest –, a sebzés azonban nem károsítás („damage”). „A sebzést, amellyel, azt hiszem, a tényeket tisztábban tudom lejegyezni, inkább egyedül („in private”) végzem, írja ugyanitt.” A tény nála alapszó, kulcs-szó, csak nem könnyű megnyitni. Erről még szó lesz később. „Amit tenni akarok, a következő: a dolgot látszatán/megjelenésén [*appearance*] messze túl torzítani, de a torzításban visszahozni a látszat/megjelenés lejegyzésébe. (...) Azt gondolom, hogy ez a módszer annyira mesterséges, művi, hogy az én esetemben, a modell előtted meggátolja azt a mesterségességet, műviséget, amellyel a dolgot vissza lehet hozni.” Amit Bacon vissza akar hozni, a dolog: egy a tényének megfelelő képpel („image”), és számára a kép is tény, és olyan, amilyen mostanság lehetséges: „ki volt ma képes bármit is, ami tényként ér el hozzánk, anélkül lejegyezni [*record*], hogy ne ejtene mély sebet a képen?” Egy másik alkalommal, amikor „deformálásról” beszél, két Michel Leiris portréről mondja, hogy az egyik jobban hasonlít rá, de a másik jobb, jobban adja vissza Leirist. „Mesterséges” helyett jobb, pontosabb lenne „művit” mondani, csak ez a szó erőtlenebb magyarul. A Bacon megcélozta kontraszt ugyanis a művészeti és a művi, az „art” és az „artificial” közötti, ezért a művészet mesterségén és invencióján belüli feszültség. A művészt szerinte csakis művi megtöréssel, torzítással lehet közvetíteni. És mivel Baconnál a művészet szinte kivétel nélkül az ember-tényt hozza



FRANCIS BACON
Tanulmány Velázquez X. Ince pápa portréja nyomán, 1953
olaj, vásznon, 153 × 118,1 cm; Des Moines Art Center, Iowa

vissza, ez a tény követeli meg tőle a művi közvetítést, mint olyant, amelyik egyedül *felel meg* a tény igazságának.

„Ahány igazság, annyi szeretet”, írta József Attila, „úgy van velem, hogy itt hagyott magamra”. Bacon nem magára maradt, hanem – mások között és mellett – csak maga volt. Nem a szenvedést szerette, hanem az életet, az élet pedig az ő megélésében, ezért képeiben is, tele volt szenvedéssel. Ami azonban érthetetlen szenvedéssel jár, ámulatos is lehet. Ámulatos és megrázó, se szép, se fenséges. Számára ez volt a tények igazsága, ezt az igazságot szerette festeni. Nem a szenvedés festője volt, hanem az érzetét. Az érzet pedig nem szenvedély, csak ami hozzá vezet, lehet az. Az *érzet maga* nem lehet se metaforikus, se allegorikus: érzeni nem lehet metaforikusan. Érzeteink felől persze elgondolkozunk, én is ezt teszem most, a kiállítás megtekintése után, az emlékeztető katalógus fel-fellapozása közben. És amit írok, csak a gondolataim. Arról, amit éreztem. Szerintem, az, aki Bacon festményein az arcokat és testeket nézi, abban a paradox helyzetben találja magát, hogy ő ugyan nézi és látja, de azt, amit azok se nem néznek, se nem látnak. Nem tükörbe néznek, és ha abba – egyes festményeken tükörkép is látható –, akkor is az fontos, amit a festett alakok éreznek, esetleg csak a propriocepció dinamizmusával, tehát ha mozdulatlanul ülnek vagy állnak. Ezért is nem expresszionisták ezek a festmények, mint például Max Beckmannál, (aki Baconhoz hasonlóan triptichonokat is festett), vagy Kokoschkánál. Mondja is az egyik videón: „Egyáltalán nem vagyok expresszionista festő, nekem nincs semmim, amit kifejezhetnék.” De ha nem is expresszio-

4 David Sylvester, *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*. London: Thames and Hudson, 1987. 40-43. o. – A további idézeteknél *Interviews*.

tesnél látható hús színét gyönyörűnek mondta; festményein a hús vöröse mindig élénk, ezt a csont fehérje kiemeli. A hentes-hús nála nem halált jelez.)

Leroi-Gourhan a prehistorikus vallásokat tárgyaló könyvében írja a Magdaléna-kori barlangokban találhatókkal kapcsolatban, hogy vallásnak lennie kellett (erről tanúskodnak például a vörös okker maradványok), de szavak/beszéd nélkül nem tudhatjuk meg, mi volt. Földönkívülieknek, mondja, ha idetévednek, a keresztet függő testről – szavak nélkül – nem juthatna eszébe az átlényegülés. Nos, Baconnak se jut eszébe, illetve ha eszébe jut, úgy, hogy nincsen. Az ő megfeszítései olyanok, amihez nem járulnak szavak, vagyis nem allegóriák, nem emblémák. Halál viszont van – „mindig tudatában vagy”, mondja „csak az érem másik oldala”.⁸ Ha az, és ha az eleven test mozgása szüntelenül a meghalás végső aktusa felé tart, akkor a halál beálltakor az érem két oldala egybeesik, és egymáson átesve eltűnik, megszűnik.

Ami élet és halál kérdése, az maga az elevenség, erre a kérdésre pedig az érzés a válasz, bármi érzése, ami érezhető. Az életet nem érzem, ami érződik, testem elevensége, eleven testem, ami úgy enyém, hogy nem birtokviszonyra kell gondolni. Ha arra gondolok, éppen fordítva kell: beszélő énem tartozik hozzá; az eleven test megelőzi alvásban, ájulásban, érzésben és sejtelmekben is.

3.

Bacon megjegyzése, hogy órá Muybridge és Michelangelo egyaránt hatott, a fotográfia és a festészet paradox viszonyára utal. Nemcsak arra, ahogyan ezt a viszonyt ő megélte és gondolta, hanem ahogyan alkotói módszerében élt vele. Ezt a róla szóló irodalomból jól ismert tényt a New York-i kiállításon meggyőzően dokumentálták a rendezők.

Műterme tele volt fotókkal. Nemcsak a falakat borították, de a padlón is hevertek, többségüket újságokból vágta ki. Elkerülhetetlenül rájuk kellett lépni, de megtaposásukra és meggyűrődésükre, töredezettségükre is szüksége volt. Ezeket a fotókat használati tárgyként, illetve a festészethez tartozó eszközökként kezelte. Mint már az impresszionisták óta szokás volt, ő sem akart versenyezni a fotográfiákkal, viszont mintegy lovagias bosszút állt, amikor használta őket, mint a festéket, ecsetet, rongyot. Szeretett fényképről festeni, de olykor egészen mást mutató fényképekre nézett festés közben, például egy arckép festésénél rinocéroszéra, mert annak rücskös bőre jobban hozzásegítette az arcbőr festéséhez, mint csak az arcé.⁹ A fotók abban is eszközei voltak, hogy izgatták, elgondolkottatták, lehetőségekre ébresztették. Bizonyos értelemben a bolondjuk volt, mégis határozottan kevesebbre értékelte őket, mint a festményeket. Egyik magyarázata egyszerű: a festmény többet bír ki, tovább marad meg [*endure*], a művészetben pedig a megmaradás fontos: „a kép hatékonyságát részben megmaradásának lehetősége teremti meg.”¹⁰ Ezt az érvét érdemes lenne egybevetni egyfelől azzal a véleményével, hogy a meghalás megszűnés, ezért a keresztrefeszítés témájával, másfelől azzal a megfontolásával, hogy „ma” a művész tradíció kívül találja magát (hiszen ami megmarad, tradícióban marad meg). Fontosabb azonban két másik érve, azok világíthatják meg sajátos alkotói igényét és módszereit.

Az egyikről már szó volt: a festmény, ellentétben a fotográfiával alkalmas arra, hogy az idegrendszerre hasson, ugyanis: „egy illusztrációs forma az intelligencián át közvetlenül mondja neked, mi a forma, míg a nem-illusztrációs forma elsődlegesen az érzetre hat és aztán lassan szivárog vissza a tényhez.”¹¹ A fotográfia illusztráció, illetve „eltérített” illusztráció. „Úgy gondolom, az a különbség a kamerával történő közvetlen lejegyzéssel [*recording*] szemben, hogy művészként bizonyos értelemben csapdát kell állítani, annak reményében, hogy élve tudod elkapni ezt az eleven tényt. (...) És van még valami, aminek a textúrához van köze. Azt gondolom, egy festmény textúrája közvetlenebbnek tűnik, mint egy fotóé, mert egy fotó textúrája, úgy tűnik, az idegrendszerbe egy illusztrációs folyamaton megy át, míg egy festményé közvetlenül jut oda. (...) A tény rejtélye szerintem azáltal továbbítódik, hogy a kép nem-rationális jelekkel készül. Ez magya-

rázza, hogy a véletlenek („*accident*”) mindig bele kell lépnie ebbe a tevékenységbe, mert abban a pillanatban, amikor tudod, mit kell tenned, csak egy másik illusztrációs formát csinálsz.”¹²

Az „eleven tény”, amit élve kell elkapni, aminek „csapdát kell állítani” meghatározó volt Bacon számára. A „tény rejtélye” viszont egyfelől azé, aminek a ténye, másfelől azé, akinek az érzékenységét, érzetét, érzését beindítja. Így is értendő, hogy „szerintem a festmény dualitás” (értendő úgy is, erről már szó volt, hogy *mi* van festve és *hogyan* van festve). Ebből az igényelt dualitásból érthető, miért utasította el magától az absztrakt festészetet. Szerinte: „az absztrakt festmény egy teljesen esztétikus dolog. Mindig egy szinten marad. Valójában csak alakzatainak [*patterns*], illetve alakjainak [*shapes*] szépsége érdekli. Tudjuk, hogy a legtöbb emberben, különösen művészen, fegyelmezetlen emóciók nagy területei lappanganak, és az absztrakt festők szerintem azt hiszik, hogy az általuk csinált jelek [*marks*] megragadják az emócióknak ezt a fajtáját. De az így elkapott emóciók szerintem túl gyengék ahhoz, hogy bármit is éreztessenek.” Rembrandt mélységes érzékenysége szerintem abban állt, hogy inkább az egyik irracionális jelet tartotta meg, mint a másikat. „És az absztrakt expresszionizmus mind Rembrandt jeleivel készült. De Rembrandtnál hozzáadódott, hogy egy tényt kísérelt meg lejegyezni, és számomra ezért sokkal izgalmasabb és sokkal mélysegebb.”¹³

Bacon alkotói módszeréhez, technikájához tartozott, hogy amikor megakadt és nem tudta, hogyan tovább, olykor festékbe markolt és azt a vászonra dobta. Abból, ahogyan a festék a vászonra kenődött, nyert ötletet. A vászonra dobásból adódott az a lehetőség is, hogy rongygal elkenhette a festéket. Ő tehát felhasználta, de nem tüntette el azt, ami segítette: a véletlent, az irracionálíst. Mondta ugyan, hogy „az akaratot legyőzi az ösztön”, de azt is, hogy az alkotás „valójában a véletlen és a kritika közti harc folyamatos kérdése. Mert az, amit véletlennek mondok, egy olyan jelet adhat, amelyik a képet illetően valósabb, igazabb, mint egy másik jel, de csak kritikai érzéked választhatja.”¹⁴ A véletlen és a választás tehát nem zárja ki egymást. Sylvester kérdésére, hogy „a kritikai érzék használatánál nincsenek meghatározott kritériumok, az egy tisztán ösztönös fajta kritika. Azt érted?, Bacon egyértelműen válaszolta: „Azt értem, igen.”¹⁵ Ebből az következik, hogy a kritikai érzék, illetve az ösztön, amelyik választ, nem véletlen, ahogyan az ösztön akkor sem véletlen, amikor ráérez egy tényre.

8 l.m. 78. o.

9 l.m. 32. o.

10 l.m. 58. o.

11 l.m. 56. o.

12 l.m. 57. o.

13 l.m. 57. o.

14 l.m. 121. o.

15 l.m. 149. o.

Egyelőre, úgy tűnik, Robert Klein 1962-es írása a kép végéről („Notes sur la fin de l'image”) Baconot igazolja: „Egy 'élő' kép nem hasonlít a modelljére; nem a látszatot akarja adni, hanem a dolgot. A valóság látszatát/jelentkezését [*appearance*] reprodukálni annyi, mint lemondani az életről, mint a valóság olyan nézetére szorítkozni, amelyik csak látszatot lát, annyi, mint a világ árnyékká változtatása. (...) Az a művészet, amelyik azt hitte, majmolja a természetet, virtuálisan már elveszítette a játszmát, amikor a hasonlóságra kezdett törekedni.”¹⁶ Kleinnek egy másik, a műalkotás napfogyatkozásáról szóló 1967-es írásában olvasható: „A dilemma olyan akut maradt, mint a Dada idején: a happeningnek a megtestesítés visszautasítását kell megtestesítenie”.¹⁷

A jelen idő az érzékelés számára mindig múlt-érkezés, vagyis múlt-jövő: jelen időt egyfelől az intellektus, másfelől az érzés játszik belőle. Ami állandónak tűnik, például egy festmény, amit nézek-látok, valójában folyamat, mind a fizikai, mind a fizio-pszichikai idő vonatkozásában. Amikor Bacon az „idegrendszerre” akar hatni, amikor a festményeivel elérendő hatást így nevezi meg, valójában az idegek kétféle működésére, illetve kétféle idegfajta együvé rendeződésére gondol. A vizuálisan érzékeltek – helyesebben regisztrálódók – a vizuális rendszerben, a szemidegek révén továbbítódnak, és ezek, mondjuk, tizedmásodpercnyi aktivizálódással működnek, adják tovább az információt, viszont más, hozzájuk kapcsolódó idegek tovább, mondjuk, egy másodpercig rezegnek. A kapcsolódás maga az „érzéketlen”, ténylegesen a nem-érző agyban, agyon át, vagyis agyfolyamatok révén történik. Amit Bacon „érzetnek” mond és „képnek”, ilyen kapcsolódásokkal keletkezik. Ő határozottan megkülönbözteti a „képet”, amit „érzeti képnek” mond, a „mentális képtől”,¹⁸ és mindig érzeti képet akar áttenni egy festménybe, mégpedig úgy, hogy az, aki nézi (= érzékeli) és érzi, vagyis megéli, érzeti képet éljen meg. Mint már szó esett róla, őt a tény érdekli, és számára a kép, tehát az érzeti kép is tény. Tényt kell „intenzitássá rövidíteni”,¹⁹ és intenzitássá kell rövidíteni. A rövidítés („abbreviation”) nem lényeg. Aki modellként ül, „valaki hús és vér, az emanációjukat kell elkapni. Nem szellemire [*spiritual*], vagy ahhoz hasonlóra gondolok, az van legtávolabb attól, amiben hiszek”.²⁰ Magyarban az „emanáció” szónak nincsen igei változata, igei forma csakis a „kisugárzás” szóhoz kapcsolódik, az

pedig maga érzékire is vonatkozik. Ezért, van az, hogy amikor Bacon az „emanáció” helyett jobbnak tartja az „energia” szót, és aztán egybevonja a kettőt, akkor magyarrá csak így lehet fordítani: „meg kell kísérelned, hogy csapdába ejtsd az energiát, amit kisugároznak.”²¹

A „véletlen” magyar szava segíthet itt. Véletlen az, amit valaki nem vél, ami előre vélhetetlen, ami mindig érzékelésében-elmúlásában adódik. (Bacon többnyire az „accident” szót használta, de a „chance” szót is. Az előbbi magyarul „baleset” is, azért lehetett számára jobb, mert odaesést, hozzáütődést sugall.)

Bacon nem hitt a megtestesítésben (inkarnálás), illetve a megtestesülésben (inkarnáció); a testiséget (karnalitás) tartotta ténynek, azt akarta teljes probematikájában felmutatni. Még hozzá, a már említett dualitással, kétszeresen. Abban, *ami* készült, és abban, *ahogyan* készült. Mindkettő *múlt idejű* egy bármikor *jelen idejű* találkozás számára.

Az, ami már elkészült, ami már be lett fejezve, a festmény, egy olyan eleven tény jelződése, amelyik már mindig egyszerre kész és készületlen, ahogyan annak is felkészültnek és felkészületlennek kell lennie, aki a festményt – amiről *tudja*, hogy festmény – nézi, látja és érzi, vagyis megéli. A szem és a látás az értés-értettség metaforája a nyugati kultúrában, ezért mondható, hogy Bacon bármelyik festménye a szemmel láthatót döfi át, a „napnál világosabbat” zaklatja, hogy mögéje, valójában eléje mozdítsa az érzékeny figyelmet. Olyan érzékenységre készíttet, amelyik nem engedi, megakadályozza, hogy a figyelem gondolatokra és sémákra irányulva maga alá gyűrje.

4.

Bacon az érzetnek akart festeni, nem az értelemnek, az intellektusnak. Az illusztrálást azonosításnak, felismerésnek gondolta, ami – az azonosság elve révén – az intellektus, az értelem dolga, és a fogalmiság médiumában történik. A fogalom áthidalja a múltat és a jövőt, az elmúltot és az érkezőt egy örök (nek hitt) jelenben. Az érzet is áthidalja, de máshogyan, ugyanis diszkontinuus, de alig érezhető ismétlődésekkel, amit pulzálásnak lehet értelmezni, mint az érverést, de amit a *jelent játszó* memória tesz lehetővé. („Már öt perce ugyanazt nézem.” „Még mindig ugyanazt érzem.”, stb.) A fogalom valami statikus, az érzet dinamikus. Amikor egy fényképre, vagy egy nagyon „élethűen” megfestett festményre nézek, a felismerés azonosítás. Ha viszont Bacon akármelyik portréjára nézek, legfeljebb a megnevezhetőség adódik, akár a cím, akár valamelyik felismerhető arc-részlet révén, és arra kényszerít, hogy attól eltekintsen, hogy a festményt érzeteimmel faggassam, érzeteimet viszont emóciókkal és gondolatokkal. Úgy, ahogyan egy emberrel, mint ténnyel találkozáskor, és persze mégsem úgy, hiszen annak „lényegét”, „lerövidítését” („abbreviation”) érzékelem és érzem. Hagyományos festményeknél is ez történik, de azoknak még illusztrálniuk is kellett, úgy lettek megfestve. És ebben a vonatkozásban az expresszionista festmények is – Beckmannál, Kokoschkánál és már Van Goghnál – inkább hagyományosak, mint nem. Amennyiben még hagyományos számukra az emberi szituáció, az ember mint tény. Bacon ettől akart elszakadni.

„Úgy érzem, tárgy nélkül automatikusan visszamész a dekorációba, mert nincs olyan tárgy, amelyik mindig rág, hogy visszahozd, és a legnagyobb művészet mindig visszaterel az emberi szituáció sérülékenységéhez.”²² Ha meggondoljuk, hogy például Grünewald keresztrefeszítés festménye (az Isenheimi oltárkép) is az emberi sérülékenységet jelzi és érezteti, arra jutunk – magam legalább is arra jutottam –, hogy Bacon megélésében és gondolkodásában tényleg csak ember feszül a keresztfán és csak addig feszül, amíg él.

Sylvester arról kezdte faggatni Baconot a harmadik és a nyolcadik beszélgetésben, hogyan viszonyul nála a torzítással készült festmény a valósághoz, illetve miféle realizmus az övé. Bacon egyfelől a tény „brutalitásáról” beszél, amit a festőnek el kell kapnia, amit csapdába kell csalnia. Másfelől arról, hogy a festmény tárgya a csalétek; a mesterséges-művi invenció; a vele járó torzítás a csapda; és ha a művelet sikeres, a tárgyból olyasmis marad vissza, olyan valóságnak mondott maradvány („residue”), aminek gyakran már alig van köze a beindító tárgyhoz:

21 I.m. 175. o.
22 I.m. 199. o.

16 Robert Klein, *Form and Meaning. Writing ont he Renaissance and Modern Art*. Madelin Jay és Leon Wieseltier, ford. New York: Viking, 1979. 170. o. – A francia 1970-es kötet címe, *La forme et l'intelligence*, közelebb áll Bacon szóhasználatához.

17 Interviews, 180. o.

18 I.m. 160. o.

19 I.m. 176. o.

20 I.m. 174. o.

„egy annak megfelelő realizmust alkottál”.²³ Erre pedig két okból van szükség. Egyrészt a fotográfia és a filmek miatt, másrészt azért, mert az ember nem akarja folytonosan megismételni, reprodukálni a múltat, valami újra vágyik, „új képekre és módokra, amelyekkel valóságot lehet teremteni. (...) Nem illusztrációs realizmusra, hanem olyanra, amelyik valós invencióval új módon képes a valóságot valamibe zárni, ami teljesen szeszélyes [arbitrary].”²⁴ Ez pedig csak úgy lehetséges, ha az invenció az idegrendszerre hat, ha „a tudatos agy”, „a tudatosság” nem avatkozik közbe, mint egészen kicsi gyerekeknél, akiket még nem befolyásol környezetük.²⁵ Az új igénye Baconnál persze Baudelaire-re emlékeztet: az új kell, bármilyen legyen is („Az utazás” című vers); az illusztráció elvetése Walter Benjaminra, arra a gondolatára, hogy a technikai reprodukció korszakában a korlátlan reprodukálhatóság és a reprodukáltak akárhová elkerülése miatt a műalkotás elveszíti auráját. Amit Bacon mond, úgy értelmezhető, hogy a műalkotásnak újfajta aurát kell kapnia, a valóságét, amikor az érzetét, illetve egy újfajta, új módon megközelített valóságét. Amennyiben ő a fotográfiát „eltérített illusztrációnak” mondja, a festészetet *eltérített megfelelésnek* lehetne mondani. Deleuze megfogalmazásában: „A deformáció realizmusa szemben a transzformáció idealizmusával.”²⁶

Bacon számára a helyzet azért volt kiélezett, mert ő figuratív festő volt, vagyis a környezetből ismert emberek és tárgyak-dolgok festője, nem ideáké, szellemi konstrukcióké, mint például absztrakt képeivel Malevics. „A művészetben minden kegyetlennek tűnik, mert a valóság kegyetlen. Talán ezért szeretik olyan sokan a művészetben az absztrakciót, mert nem lehetsz absztraktul kegyetlen [vagy: kegyetlen az absztrakcióban].”²⁷

A kiállítás katalógusának egyik esszéjében az olvasható, hogy amit Bacon idegrendszernek mond, az lényegében a tudattalan, és ezt meg is lehet támogatni Bacontól idézett szavakkal. A véletlen, a szeszély és a torzítás együttese festői invenció, ami arra megy ki, hogy kikapcsolja a tudatosságot, a „tudatos agyat”. De ez nem azt jelenti, hogy valaki, például a kisgyerekek, nincs tudatánál, elveszítette az eszméletét. Ezért tartom problematikusnak a „tudattalan” szót, akárcsak a korábban Kleintől idézett „megtestesítést”, „megtestesülést” (inkarnációt). Ahhoz, hogy a logosz testet öltjön, előbb Isten-nél kellett lennie – Michelangelónál az ideának a kőben –, vagyis lennie kellett, hinni kellett, hogy volt és van. Valaminek lennie kell, hogy meg-

testesülhessen. Baconnál viszont hiányzik az efféle nem-testi valami, nála csak testiség van, eleven testiség a maga megoldhatatlan bonyodalmaival és brutális egyszerűségeivel. Amikor azt mondja, a megfeszítés toposzát azért választja gyakran, mert nem talált jobbat, amivel a magános/egyedüli emberi lényt az érzések olyan bőségével éreztetné, akkor nem Isten-hiányra gondol, nem a „Miért hagytál el engem?”-re akar emlékeztetni – amivel a keresztény-egzisztencialista Giono fejezte be regényét –, hanem mintegy arra, hogy *így vagyunk eleven lények*. Célja valamiképpen a „tény rejtélyének” érzetése a kép rejtélye révén. Szerintem egyébként a jó fotográfiának is van aurája, újfajta aurája; és a művészi fotográfus is csak érzi, mit csinál; ő is csapdát állít, nem pusztán engedi, hogy a fény rajzoljon. Aki fotográfiát magáért a fotográfiáért, vagyis egy a hatásában létrejövő képért, nem riportnak készíti, szintén csaléteknek használja a tárgyat. Csak egy egészen másféle műfajban állít másféle csapdát. (Egyébként a riportfotó éppúgy készülhet az illusztrációs funkció mellett valamiféle hatás érdekében, mint a régebbi korok festményei, portréi. A műfajok ugyan keletkeznek, változhatnak, meg is szűnhetnek, de nemigen fordul elő, hogy leváltanának egymást.) Bacon azonban festő volt és a festészet területét védte. Ami felől Sylvester faggatta Bacont, szerintem arra megy ki, hogy mi is a festmény és a kép („painting” és „image”), valamint a kép és a környezetben megélhető viszonya egymáshoz. Ez a kettő szabja meg végül is, hogy mikor készült el a figuratív festmény, mikor lett alkotója számára sikeres. Azt is persze, hogy mikor lesz a néző számára sikeres. A néző is része annak a környezetnek, amelyikben az alkotás megmarad; a jelen és jelenlegi esetben annak a környezetnek része, eleven tartozéka, amelyikben a New York-i kiállítás készült és látogatható. Bacon festészete, ezt ez a centenáriumi kiállítás is bizonyítja, sikeres, hiszen ebbe a környezetbe és hagyományba már betagozódott, és jelentősen tagolódott be. Egy korszak emberei tévedhetnek – egy másik korszak emberei szerint –, de „tévedésük” része a korszaknak, *mindkét* korszaknak, ahogyan az például a manierizmus esetében történt.

Lehet, hogy a jelentős táblaképnek vége. Lehet, hogy Bacon az utolsó jelentős festő. De lehet jelentős, ahogyan most tűnik, anélkül is, hogy az utolsó lenne. Ezen a kiállításon nem tudtam nem erre gondolni. Talán azért, mert némi szerencsével a Metropolitan Museum is még sokáig állni fog, akkor is, amikor már egészen más lesz az új.

JOHN MINIHAN

Francis Bacon és William Burroughs, London, 1989

© <http://agaudi.files.wordpress.com/2008/01/francis-bacon-and-william-burroughs-london-1989.jpg>



23 l.m. 180. o.

24 l.m. 179. o.

25 i.m. 176. o.

26 Deleuze, Logique, 83. o.

27 Interviews, 200. o.

Nyissuk ki az ajtót!

Vlagyimir Jankilevszkijjal beszélget Cserba Júlia

■ VLAGYIMIR JANKILEVSZKIJJEL személyesen az 1994-es FIAC-on találkoztam először. A sok látnivalótól eltelve, éppen eldöntöttem, hogy elindulok a kijárat felé, amikor az egyik stand előtt elhaladva, néhány különös kép ragadta meg figyelmemet. Jankilevszkij művei voltak, a mellettük magában üldögélő, félszegen rám mosolygó úrról pedig kiderült, hogy ő az alkotójuk. Hosszúra nyúlt beszélgetésünk, akkor nem született interjú, most, közel 15 évvel később, a Minotaure Galériában rendezett egyéni kiállítása alkalmával viszont igen. A beszélgetésre párizsi műtermében került sor.

☛ **Cserba Júlia:** *Hogyan lehetséges az, hogy egy művészről, aki egy olyan elzárt országban dolgozott, mint amilyen a Szovjetunió volt, a Franciaországban megjelenő Opus című kortárs művészeti folyóiratban már 1967-ben írtak? 1974-ben pedig, Ruzsa György tollából, már a Művészetben is olvashattunk' önről.*

☛ **Vlagyimir Jankilevszkij:** *Hogyan volt lehetséges? Nem tudom, talán ez is meg volt írva a sorsomban. Nem tettem érte semmi különöset. A hivatalos művészettől távol, a társadalmi élettől elzárva, csak a családomtól és egy nagyon szűk baráti körtől körülvéve, gyakorlatilag teljes elszigeteltségben dolgoztam. A kortárs művészetről semmilyen információnk nem volt, a moszkvai könyvtárakban legfeljebb csak a huszadik század elejének modern művészetéről lehetett könyveket találni. Természetesen nem voltam vak, tisztában voltam azzal, ami körülöttem történik, és így rengeteg negatív hatás is ért, mégis szinte megszállottan dolgoztam. Sohasem láttam más megoldást, mint szakadtalanul dolgozni. Szerencsére volt néhány művészbarátom, aki ugyanúgy gondolkodott, mint én.*

☛ *Nem volt semmilyen ismerete a kor művészetéről, és mégis, az akkori nyugati művészettel tökéletes összhangban lévő alkotásokat hozott létre, valódi kortárs műveket.*

☛ *Az archaikus és a reneszánsz művészet kellő impulzust adtak, számomra ez volt az igazi iskola. Azt kezdtem kutatni, vajon mi az a minden kor számára értelmezhető, maradandó érték, ami az egyiptomi, görög és perui művészetben éppen örökérvényű, mint Giotto, Fra Angelico, Piero della Francesca alkotásaiban. Rájöttem, hogy a minőség nem kortól, társadalmi szituációtól függ, mivel egy műalkotás több szintből épül fel: mindig jelen van benne a művész által interpretált aktualitás, – a művésze, aki jól ismeri és érti a korát –, ez a szint azonban, az adott kor generációjával együtt idővel eltűnik. Ezen túlmenően van a második, mélyebb réteg, ami sokkal univerzálisabb minőséget hordoz magában, olyat, ami fontos minden kor, minden embere számára, legyen az fekete, fehér vagy*

eszkimó. Ha ez a mélyebb szint érvényes a saját korában, akkor a mű érvényes lesz örökre. Ennek a minőségnek az elérésére törekedtem egész életemben. Nem tudom milyen eredménnyel sikerült, de ezt nem is az én feladatom megítélni.

☛ *Mégis, hogyan történt, hogy egy fiatalember, miközben csak a hivatalosan elfogadott festéssel találkozhatott, ennyire elszántan, új utakat kezdett keresni?*

☛ *A művészeti akadémián értettem meg, hogy az akadémikus festészet halott művészet, nincs kapcsolata a valós élettal, mesterséges és érdektelen. Attól kezdve keresni kezdtem egy olyan személyes festői nyelvet, amivel arról beszélhetek, ami engem foglalkoztat. És erre tulajdonképpen már növendékként rátaláltam, hiszen akkoriban jelent meg képeim az azóta is meghatározó alapelem, a Férfi és a Nő együttes jelenléte, és akkor született meg az azóta is alkalmazott struktúra, a triptichon is. Talán nem tudja, de a Klasszikus (1961) volt az első triptichonom, ami most a budapesti Ludwig Múzeum gyűjteményében van.*

☛ *Nagyon erős tartást igényel, hogy valaki az önéhez hasonló körülmények között, önálló, saját világot tudjon létrehozni, és azt fenn is tudja tartani. Kellett lennie valamiféle hajtóerőnek, ami képessé tette arra, hogy rendíthetetlenül a saját útját járja. Ellenállásból, lázadásból fakadt ez az erő?*

☛ *Nem, nem, semmiképpen sem nevezném lázadásnak, mivel annak ellenére, hogy idegen voltam a szülővárosomban, a szülőföldemen, mégis teljesen szabadnak éreztem magam, mert belső szabadságban dolgoztam. De most visszagondolva arra az időre, őszintén szólva, magam sem tudom, hogyan voltam rá képes. Bolondnak kel-*

1 Ruzsa György: Vlagyimir Jankilevszkij. Művészet, 1974/9., 40.

lett hozzá lenni. Képzeletemben láttam magam előtt a képet, és azt muszáj volt megvalósítom. A *Triptichon N° 4*² például, amit itt lát a falon, 1964-ben a lakásunkban született, ami egy 15 m²-es szobából állt, benne a kislányunk ággyal. Minden részét külön készítettem, és sokáig csak a fejemben volt együtt az egész. Később hozzájutottam egy 30 m²-es önálló műteremhez, egy ablaktalan alagsori helyiségben. Nagyon nagy szegénységben éltünk, de valami erős kényszer mégis arra ösztökélt, hogy csak olyan műveket készítsék, amiket őszintének érzek. Végigtekintve az eddigi munkáimon, világosan látom, hogy a legsikerültebb munkáim, a legjobb triptichonjaim akkor, a hatvanas években készültek. Ezek voltak a legfontosabb éveim.

⊕ *Mi az, ami miatt a triptichonban találta meg az alkalmas formát?*

⊗ A triptichon valóban mind a mai napig munkáim elsődleges formája maradt, mert a három részre tagoltságban ideális eszközt találtam az engem foglalkoztató kérdések tanulmányozásához: az emberi kapcsolatoknak és azoknak az alapvető emberi adottságoknak a vizsgálatához, formába öntéséhez, amelyek – mindenfajta tár-

sadalmi kerettől függetlenül – életünket irányítják. De az én triptichonjaim alatt nem azt a fajta tradicionális képszerkesztést kell érteni, mint amilyennel a templomokban találkozunk. Kizárólag az elnevezés azonos. Nálam ugyanis nem három külön téma vagy történet reprezentációjáról van szó. A legutóbbi időig, triptichonjaim bal szárnya a Nőt, jobb szárnya a Férfit ábrázolta, a középső pannón pedig összetalálkoztak, dialógust folytattak egymással: dialógus zajlott közöttük az örök térben. Ezt a témát folytatom, és gondolom újra mind a mai napig. Idővel természetesen a látásmódom sokat változott, az idealizmusomat is beleértve, s ennek megfelelően a triptichonjaimban megfogalmazott gondolatok is mások lettek. Ez a magyarázata annak, hogy mostanában a két szélső alakot áthelyeztem középre, a dialógust pedig a szélekre. A lényeg mindig a középső részben sűrűsödik, ezért került a két különálló figura középre, mert bár egy térben vannak, mégis köztük párbeszéd.

⊕ *Együtt élnek, mégis külön világban?*

⊗ Úgy van, és magányosak. Fal választja el őket egymástól, ez jelenik meg a *Szarkofágban* is, ahol a két külön dobozba zárt figura, az újságot olvasó férfi és a főzéssel bajlódó nő, hátat fordít egymásnak. Ezt, az „egymás mellett, mégis külön” jelenséget tartom korunk egyik fő jellemzőjének és problémájának, mivel nemcsak a férfi-nő kapcsolatra korlátozódik, hanem annál sokkal általánosabb, kivetíthető az egész társadalomra.

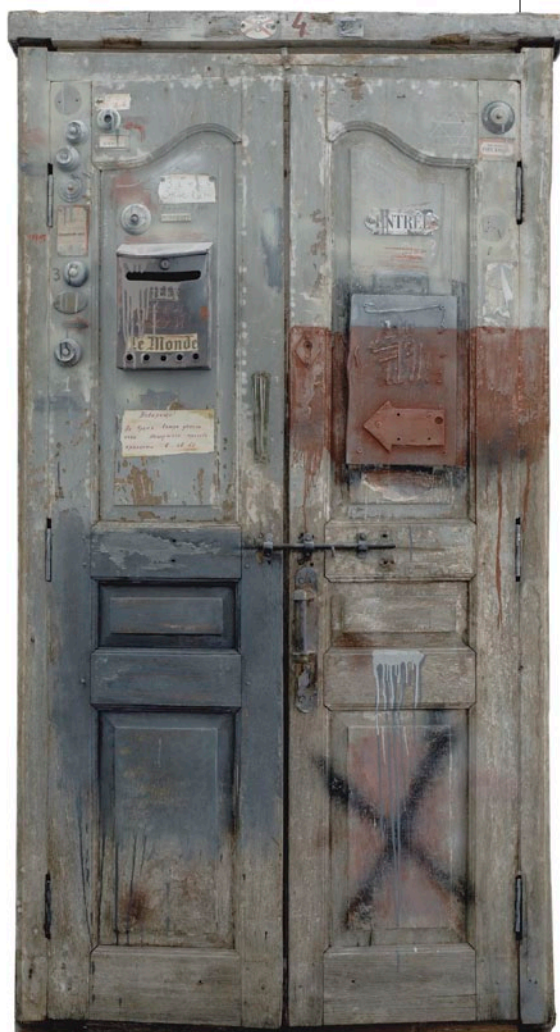
⊕ *A triptichonok mellett a Próféta-sorozat is jelentős helyet foglal el életművében. Mit ért „próféta” alatt?*

⊗ Tévedés, nem sorozatról van szó, hanem koncepcióról. Minden ember három, nagyon személyes időzónát hordoz magában, a múltat, az aktuálist és a jövőt. Van azonban, aki számára ez csak igen kis intervallumra korlátozódik, akárcsak két-három napra, egy futballmeccs tartamára vagy egy TV-műsorra. Minimalizálja a múltat, nem törődik a jövővel. A nagy különbség az ilyen ember és a próféta között az, hogy a próféta egyszerre él együtt a jelennel, valamint az emlékein és a törté-

² Triptych N°4: *A Being in the Universe (Dimitrij Sosztakovicsnak ajánlva)*, 1964, olaj, fém, 118 x 410 x 22 cm

VLAGYIMIR JANKILEVSKIJ

La Porte. III: *Solitude*, 2005, objekt, vegyes technika, 205 x 106(167) x 24 cm





VLAGYIMIR JANKILEVSKIJ
Triptichon No 24: Szarkofág, 2008, vegyes technika, 162 × 414 × 29 cm

nelmen keresztül a múlttal, és képzelete által a jövővel. A sorsa legtöbbször tragikus, mert mindig összeütközésbe kerül a saját korának társadalmával. Mivel a konformista társadalom csak a jelenben él, az ő szemükben a proféta bolond. Az írók, művészek, filozófusok is távolabbra látnak, ezért fogadják el őket nehezen a társadalom. Nagyon-nagyon ritkán fordul elő, hogy a művészt vagy az írókat még életében megértik, víziója a világról legtöbbször csak a későbbi generációk előtt világosodik meg. De van egy másik aptektusa is a proféta fogalom megközelítésének. Minden embernek van egy kifelé mutatott arca, és egy belső, valódi énje. A kifelé mutatott arc a társadalomnak szól, és kompromisszumokra épül. Emiatt a külső és a belső én között mindig konfliktus áll fenn, és ez annál mélyebb, minél inkább meg akar valaki felelni a társadalom elvárásainak. A választás lehetősége persze mindenkinek megadatik, és a konfliktust is különbözőképpen éljük meg. A proféta vállalja a saját arcát. Folyamatosan keresem, hogyan tudnám legjobban kifejezni, a proféta általam elgondolt fogalmát. Erre alkalmasnak mutatkozik a triptichon-szerkezet, és az egy téren belüli hármastagoltság is.

✚ *Térjünk vissza egy kicsit a múltba. Amint említette, rengeteget dolgozott, de nem zavarta, hogy nem tárhatja nyilvánosság elé az elkészült műveit?*

✚ Viszonylag sok kiállításom volt már a hatvanas években is, de nem galériákban, múzeumokban, hanem tudományos intézetekben, így például 1965-ben a Szovjet Tudományos Akadémia Biofizikai Intézetében, a dubnai és a protvinoi Tudo-

mányos Központban. Igaz, ezeket a hatóságok nagyon gyorsan be is zárták. Az első, „normális” helyen rendezett egyéni kiállításomra Moszkvában, Eduard Steinberggel közösen, 1978-ban került sor. Az 1974-es botrányos szabadtéri Buldozer-kiállítás után radikálisan megváltozott a helyzet, mivel annak nagyon nagy visszhangja volt a nyugati sajtóban. Attól kezdve, hogy kifelé kedvezőbb képet mutassanak a szovjet rendszerről, megengedték, hogy kisebb kiállításokat rendezzünk, félhivatalos és hivatalos tárlatokon szerepeljünk. 1975-ben, igaz Moszkva központjától távol, a külvárosban, de megrendezhettük az első engedélyezett kollektív kiállításunkat húsz nonkonformista művész részvételével. Ahogy azt már eddig is sok helyen elmondtam és leírtam, én úgy tekintem, hogy a nonkonformista művészet története valójában ekkor le is zárult. Nem volt ugyan annyi lehetőségünk, mint a hivatalosan elfogadott művé-

szeknek, de a rendőrség legálisnak tekintette a kiállításainkat, és igen rövid időn belül néhány száz „másként gondolkodó” művész jelent meg a színen. Abban is változás állt be, hogy a korábbi idővel ellentétben, nyugati diplomatákon és Moszkvába látogató műkritikusokon keresztül, friss információkhoz is hozzá lehetett jutni. Folyóiratokat, képzőművészeti könyveket hoztak, amiből a művészek meríthettek, másolhattak. Előtte alig huszan-harmincan voltunk, egyszerre többszázan lettünk, és ebből a többszázból, talán ha húsz olyan akadt, vagy még annyi sem, aki önálló személyiség volt. Hirtelen nagyon nagy lett a külső befolyás, és sokan akartak olyasmit csinálni, ami a műkereskedelmi piacon keresett volt. Itt van például a a hetvenes évek végének, nyolcvanas évek elejének konceptuális művészete, ami nagyon nagy hatással volt az orosz kortárs művészetre. A formáját azt „készen” kapták többek között Arakawatól, Beuytól, Joseph Kosuthtól, Boltanskitól, de megtölteni tartalommal, mint például Kabakov, már csak igen kevesen voltak képesek. Ahhoz, hogy valamiféle művészi érték jöjjön létre, nagyon belülről, nagyon mélyről kell meríteni, a művésznek saját magában kell megtalálnia a forrást.

☛ *Mivel magyarázza, hogy arányaiban meglepően sok zsidó művész volt a nonkonformista művészek között?*

☒ Talán a zsidók helyzetével, hiszen mindenhol és mindig kívülállónak, másnak tekintették őket, és ez a túlélésért folytatott állandó küzdelem valami különleges erőt szült, erős személyiségeket formált. A nehezebb életkörülmények nemcsak jobban megedzettek, de sokkal érzékenyebbé is tették őket az egyén és a társadalom problémái iránt. Ez nem származás kérdése, hanem társadalmi helyzeté.

☛ *A hatvanas évek „másként gondolkodó” képzőművészeinek életében jelentős szerepet töltött be az irodalom, ezen belül is leginkább a költészet, de a zene is, míg a hetvenes években inkább a filozófia került előtérbe. Volt-e ennek közvetlen hatása a munkájukra?*

☒ Nehéz összességében válaszolni a kérdésre, csak a saját nevemben tudok beszélni. Számomra az irodalom és a zene egyformán fontos, de különböző módon hatnak rám. A zene leginkább emocionális-spirituális téren és a kompozíció kialakításában befolyásol. A hozzám leginkább közel álló zeneszerzők Bach³, Schubert, és nem utolsósorban Sosztakovics, az ő zenéje a hatvanas évek legelején különösen erős hatást gyakorolt rám. Az irodalom viszont egészen más szerepet tölt be, mint a zene. Dosztojevszkij, Gogol, Kafka, Camus, Marquez és Joyce írásain keresztül kikristályosodott és megvilágosodott

előttem mindaz, amit magamban hordozok, vagyis általuk saját magamat ismeretem meg. Ami pedig a filozófiát illeti, nem tudom mennyire derült ki az eddigiekből, de nagyon foglalkoztat az egzisztencializmus, erre épülnek a munkáim is.

☛ *Az ajtó többször is megjelenik alkotásaiban, így a már említett Szarkofágban is. Az ajtó azt jelenti az ön számára, hogy be lehet csukni, el lehet rejtőzni mögötte, ki lehet zárni a külvilágot, vagy éppen ellenkezőleg, az ajtót ki kell tární?*

☒ Az ajtó nagyon fontos szimbólum számomra, és elsősorban a belépést jelenti valahova. Az első olvasat a zárt ajtó, amiről nem tudjuk, mit takar, de ezt az ajtót ki lehet nyitni, és akkor előtűnnek a mögötte rejtőző emberek. Ez a második olvasat. De van egy harmadik is: ki lehet és ki kell nyitni magát az embert is, a testet, ami a lelket zárja magába. A test a jelen, a lélek az örökkévalóság. Ez is próféta-konceptió, ez is egzisztencializmus.

☛ *Egy ideig New Yorkban dolgozott. Miért jött vissza Európába?*

☒ Annál az egyszerű oknál fogva, hogy 1992-ben jelentős kiállítást rendezett munkáimból a párizsi Le Monde de l'Art galéria, ami utána egy öt éves szerződést kötött velem. A galériás, sajnos, rá egy évre meghalt ugyan, de időközben elkezdtem dolgozni Dina Viernyvel, így itt maradtam Párizsban.

☛ *Dina Viernyről köztudott, hogy már a hetvenes évek elejétől sokat segített a nonkonformista orosz művészeknek.*

☒ Dina többször ellátogatott a műtermembe, de nem csak az enyémbé, hanem a barátaiméba is. Amikor 1973-ban kiállítást rendezett nekünk Párizsban a galériájában, bőröndben hozta el Moszkvából a képeket. Ez egyébként fontos szempont volt akkoriban: olyan méretű alkotásokat készíteni, amelyek beférnek egy átlagos méretű bőröndbe. Az *Ajtó* (1972–74), ami azóta a Maillol Múzeumba került, szintén akkor került ki Párizsba, de ennek a munkának a kihozatala már komplikáltabb feladat volt. A mérete miatt kamionban kellett szállítani, és hogy kien-gedjék, használt szekrényként szekrényként vámozták el. Egyébként a legjobb alkotásaink jórészenek nyoma veszett, szétszóródtak a világban, mivel azokat a hatvanas-hetvenes években, ma már nevetségesnek tűnően olcsó áron megvásárolták az ott dolgozó diplomaták. Nagyon szegények voltunk, örültünk néhány kopejkának is. Izraelben van egy múzeum,⁴ amit a Bar-Gera házaspár alapított, ott azért látható néhány fontos mű. Kenda Bar-Gera egy németországban dolgozó izraeli diplomata felesége volt, és mivel nem vállalhatott munkát, ezért kezdetben lengyel barátjával, annak neve alatt hozta létre a Gmurzynska Galériát,⁵ később aztán önálló galériát nyitott. A nyolcvanas években sok művet vásároltak meg a Szovjetunióból kivándorló gyűjtőktől.

☛ *Tartja-e a kapcsolatot azokkal a művészekkel, akikkel együtt dolgozott a „hős-korban”?*

☒ Sajnos legalább a felük már nem él, én voltam a társaságban az egyik legfiatalabb. Továbbra is jó barátságban vagyok Kabakovval, Pivovarovval, Steinberggel. Oscar Rabinnal viszont sohasem volt közeli kapcsolat, mert a stílusa nagyon távol állt tőlem. Egészen más volt a világról kialakult képem, és Rabin nyelvezetét konzervatívnak, számomra érdektelennek tartottam. Elválasztott tőle a teljesen más mentalitás, más kultúra, más filozófia. Ma már persze látom, hogy Rabin nagy művész. De hát minden művésznek, minden egyénnek megvan a saját világa. Minden ember egy külön világ.

UTÓIRAT:

☛ *Rimma, ön, aki ötven éve osztozik Vlagyimir Jankilevszkij életében, hogyan emlékszik vissza a moszkvai évekre, a barátokra, és magára Jankilevszkijre, a fiatal művészre?*

☒ **Rimma Solod:** Az egyetemen ismerkedtünk meg, és nagyon fiatalon házasodtunk össze, én tizenhét éves voltam, Vlagyimir huszonegy. Rettentő szűkösen éltünk, de fiatalok voltunk, szerelmesek és boldogok. A szülők mind a két oldalon elleneztek a házasságunkat, az én szüleim azért, mert Vlagyimir művész volt, és semmi jövőt nem láttak számunkra, az ő szülei pedig azért, mert túl fiatal voltam, és tapasztalatlan a háziasszonyi munkában. Ennek ellenére lehetőségeikhez

3 J. S. Bach *Cselló szvit*-je inspirálta az 1960–61-es *Lanscapes of Forces* sorozatot

4 www.bar-gera-museum.com
5 www.gmurzynska.com

Györfly László

Sztárok fókusz távolságon belül

Anton Corbijn: Munka

• Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
• 2009. április 29 – július 5.

■ A holland származású¹, lelkészcsaládba született ANTON CORBIJN aligha gondolhatta a kis szigetről Angliába való átkelése közben, hogy majd később, a pop(al)világ révészévé válva, az előhívó folyadékba merítve rögzíti az árnyakat az öröklét számára, mielőtt elsüllyednének a Léthé zavaros vizében. A természetből és neveltetéséből fakadóan tartózkodó Corbijn soha nem morálapostolként ítélkezik választottjain: érzékeny megfigyelőként, olyan empátiával, emberismerettel és humorérzékkel felvértezve van jelen a szex-drogok-rock'n'roll szentháromság világában, amely képessé teszi arra, hogy ne az arcra *fókuszáljon*, hanem a karakterre; az általa láttatott sztárok kívül esnek a reflektorok mesterséges fényköreibe. A Ludwig Múzeum retrospektív kiállítása nem csak a fotós életműből mutatott be felvillanyozóan gazdag válogatást, hanem a lemezborító- és színpadi dízlettervekből is, amelyeket folyamatos videó- és filmvetítések tettek teljessé. Corbijn nem kedveli, ha rock-fotósnak aposztrofálják. Habár lokális holland csillagok, a Solution zenekar és Herman Brood iránti rajongása nagymértékben szerepet játszott abban, hogy a 70-es évek elején fényképezni kezdett, felvételei kifejezetten image-rombolók, abban az értelemben, hogy nem az előadók valóságga vált külső héjára koncentrálnak, hanem a bennük rejlő személyiségekből szőnek sajátos mitológiát, gyakran azt a duplacsavart alkalmazva, hogy valódi álarckokkal és kellékekkel látják el modelljeit. Ez a módszer dominál a *Star Trak* sorozat legjobb darabjain is, amelyet Los Angeles-i tartózkodása alatt készített a 90-es években. A szépiás árnyalatú képek² egy álomszerű karnevál patinájával vonják be szereplőiket: *Bono* (1991) színházi maszkiában androgün lényévé változik, *Trent Reznor* (1994) meztelen (anti)krisztusi felsőtestén csigák másznak, Corbijn kliprendező kollégája, *Chris Cunningham* (2001) pedig, aki torzítások és protézisek segítségével kommunikálja háttorzongató vízióit, egy tolokocsiban ül plasztik-kinővéssel a fején.³ A példákban is látszik, Corbijn portréi nem a hivatalos pop-ikonosztáz mögötti szakrális térben helyezkednek el, hanem a profanitás szürke tartományának költészetté nemesedett regisztereiben. Egy-egy elidegenítő vagy deheroizáló gesztussal rántja le hőseit az elérhetetlen magasságokból, több esetben meghaladva a portré műfaját: a *Kraftwerk* (1981) tagjait „dokumentáló” fotók az őket megszemélyesítő bábukról készültek (az Erőmű dolgozói még soha nem hatottak ennyire elevenek), *Johnny Lee Hooker* (1994) portróját az idős gitáros barázdált jobb keze helyettesíti metonímiaként. Egyszerre mitizáló és demitizáló *David Bowie* (1980) arcképe, amely az *Elefántember* színpadi változatában játszó, ágyékkötőben várakozó művészt örökíti meg az előadás után, aki a legkevésbé sem emlékeztet a történet szerencsétlen sorsú címszereplőjére, sokkal inkább Szent Sebestyénre, Krisztusra, Ádámra vagy éppen egy hiperérzékeny,

33 éves fiatalemberre, akit Bowie-nak hívnak. A fekete-fehér (túl)nagyítások szemcsézett-sége, a bizarr komponálási módok, az elforduló vagy elmosódott arcélek pluszjelentéssel töltik meg a portrékat, melyek tele vannak esetlegességgel, mintha maga a sors vezetné Corbijn kezét, amire hite segítségével bátran rábízhatja magát. A fotográfus a kamera által biztosított távolságból lép be modelljei tudatába/tudatalattijába, ahol csak meg kell ragadnia a megfelelő pillanatot, például *Michael Stipe* (1992) az óceánból kibukkanó, levegőért kapkodó fejét.⁴ A Corbijn albumok visszatérő vendégeinek oly rendszeres bejárása van az árnyak birodalmába, hogy már sötét lenyomatuk dominál élő figuráink helyett (*Nick Cave*, (1991) vakító napfényben másnaposan hunyorgó lény a falra vetülő sziluettjével alkot egyenlőtlen párbeszédet). De a Corbijn képek nem feltétlenül a tragédia látletei: alkotójuk kifinomult humorérzéke végigkíséri az egész életművet. A *Depeche Mode It's Not Good* (1997) videójában a címhez méltóan minden balul sül el: a halálból visszatért Dave Gahan a kiégett nárcisztikus sztár figuráját karikírozza, de a klip maga is tele van szándékos filmes hibákkal, nemcsak a zenekar, hanem az egész popipar önironikus paródiájaként. Corbijn számos munkája magáról a *felvételtől* szól, azaz leleplező módon nyilvánvalóvá válik a kamera jelenléte vagy a forgatás ténye, mint a csattanóval végződő *Metallica* videó esetén (*Mama Said*, 1996). Corbijn alkotásai alapvetően nem a sztárokról, hanem a sztárság lélektanáról, a sztárrá válás mechanizmusáról szólnak. Ebben a kontextusban két markáns koncepcióval rendelkező sorozatot kell megemlítenünk. Az egyik, a precízen megrendezett, mégis az ellesettég illúzióját keltő *33 Still Lives* (1997–2000), amelyet a 90-es évek végének celebrity mániája és kiüresedése szült: a kifakult indigókék árnyalatban úszó nagyméretű fotók a paparazzók szétvakuzott felvételeit imitálják, s egyszersmind rejtélyes és abszurd állóképek is olyan mozifilmekből, amelyekre, bár soha nem készültek el, mégis mindannyian emlékszünk. *Kylie Minogue* (1999) hátsó ablakban telefonáló alakja hitchcocki jeletet idéz, *Robert De Niro* (1998) kávéscsészéjével anonimitásba menekülő beállítás agnosztikus módon figyelmeztet a hírességek megismerésének korlátaira. Az *a. somebody* (2001–2002) című önarcépsorozata keretében Corbijn a sztáridentitás képlékenységét vizsgálja: visszatérve gyerekkori környezetébe, általa tisztelt, de már halott előadók képére maszkírozza magát, mintha a fényképek révén sikerülne azo-

1 Anton Corbijn 1955-ben született Hoeksche Waard szigetének egyik kisvárosában, Strijenben.

2 Corbijn „lithprinteknek” nevezi a különleges „lith-developer” előhívóval készült, speciális papírra nyomott, barnított fényképeket, a litográfia eljárására utalva. Az eljárás ma is használatos, a papírt azonban már nem gyártják.

3 A beállítás első képe lehetett Cunningham 2005-ben rendezett *Rubber Johnny* című rövidfilmjének.

4 Michael Stipe, az R.E.M. énekes, aki maga is fotográfát tanult, fogékonyan viszonyul a médiumhoz; a Corbijn videóit összefoglaló dvd-n szereplő dokumentumfilmben – nyilván „kissé” túlozva – úgy nyilatkozik, hogy Corbijn-nak egyetlen rossz fényképe sincsen. (*The Work of Director Anton Corbijn*, 2005, Palm Pictures, LLC.)



ANTON CORBIJN
Joy Division, London, 1979; © Anton Corbijn

nosulni velük. A teljes belehelyezkedést izolációval párosító beállítások egyszerre meghatóak és komikusak; a halál utáni létet kereső, mégis bizonytalansággal teli kíváncsiság és a hiány kéréshetetlen jelenléte keveredik a képeken, ahol a művész egyébként is félárnyékban rejtőző egójának körvonalai egészen feloldódni látszanak (a. cobain).

Corbijn protestáns szemlélete már a kiállítás címében (*Munka*) is megnyilvánul a maga tömörségében – hiszen a protestantizmus a munka végzésében tanúsított önfegyelem etikáját tette értékrendjének központjává –, de lencséjének puritán fényérzékenysége a popzene válására is élénken reagál. A Depeche Mode-ról készült egyik legelső fotója akkor örökíti meg az abban az időben még súlytalan szinti-popegyüttest egy templomudvar feszülete mellett, amikor még az angyalarcú Dave Gahan is messze volt attól, hogy az őt istenítő tömegek *Personal Jesus*-a legyen. Corbijnt sosem a vakbuzgó hívő dogmatikus rajongása vezérli, mindig a kálviniizmus józanságával közelíti a popkultúra bálványaihoz: így lesz a bűn megszállottja, *Nick Cave* gondterhelt prédikátor, *Don Van Vliet* (*Captain Beefheart*) a Mojave sivatag leharcolt remetéje (1980), *Joe Cocker* pedig az úton eltévedt névtelen alkoholista, aki befelé révedő tekintetével néz velünk farkasszemet (1979). Corbijn biztos arányérzékkel nyúl a németalföldi vizionárius előképekhez is, mikor Hieronymus Bosch kre-

atúráit idézi meg a Depeche Mode *Walking in My Shoes* (1993) című videójában, ahol a fekete-fehér és a színes, szűrőkkel egyszerűsített képi világot váltogatja. A képmutatás és a kiábrándulás visszatérő téma videóműveiben, ahol fanyar szkepticizmussal kezeli a kiüresedett keresztény jelképeket. Ilyen a Nirvana *Heart-Shaped Box* (1993) című dalát erősítő, manuálisan kiszínezett, rendkívüli alkotás, amely híven tolmácsolja Kurt Cobain profétikus (rém)álmát, hiszen szinte teljesen az ő ötletei alapján készült. A keresztre feszített Jézus Mikulás figurájával olvad össze (akitől ezúttal nem kapunk ajándékot), a kerek erdőből elhízott, röpképtelen angyal jó elő, a kisdud abortált magzatként lóg a fán, miközben a hosszú szőke hajú Cobain krisztusi alakja holtan fekszik a pipacsmezőn. Mindebből talán egyértelműen kiderül, hogy a *megváltás* itt elmarad, amit Cobain számára – nem sokkal később – egy, a saját fejére célzott vadászpuska jelentett, véget vetve a 27 éves énekes-gitáros földi szenvedéstörténetének. Henry Rollins a *Liar* (1995) példabeszédében két világ díszletei közt oszcillál: a sivatagban felépített, civilizációt (Los Angelest?) jelképező barkács-kulisszák között szupermen, rendőr és apácajelmében halmozza el a nézőt hazug ígéretekkel, majd mindent újra és újra semmissé teszi, mikor égő műtermi panelek előtt, vörösre festett ördögként mutatja ki foga fehérjét.

A lepusztult, régi házfalak mellett Corbijn fotóinak és videóinak leggyakoribb háttere a *sivatag*, amely szerinte mindenhol ugyanolyan – így megfelelően absztrakt és semleges ahhoz, hogy erőteljesen kiemelje a különböző karaktereket. Jó példa erre a U2 *Joshua Tree* albumához kapcsolódó világhírű fénykép (1986), amely természetességét főleg a véletleneknek köszönheti:⁵ a látóhatár meggömbült, az elsuhanó asszisztens belógott a szélben, és a zenekar helyett a névadó óriáskaktusz alakja élesedik ki a távolban. Úgy tűnik, mintha ez a négy ír lovag egyedül lenne a bolygón, ha nem is a világ tetején, lévén, hogy a Death Valley az Egyesült Államok legmélyebb szárazföldi pontja. Baudrillard szerint „az amerikai kultúra a sivatag örököse. A sivatag nem a város természeti ellenpontja, hanem éppenséggel felfedi azt a radikális ürességet és meztelenséget, ami minden emberi intézmény hátterét alkotja. Az emberi intézményeket ezen üresség metaforájaként ábrázolja, az ember művét a sivatag folytatásaként, a kultúrát tükör-

⁵ Számos termékeny véletlen abból fakadt, hogy Corbijn először használt egy kisméretű, orosz gyártmányú fényképezőgépet.

ANTON CORBIJN
Patti Smith, New York, 1999; © Anton Corbijn





ANTON CORBIJN
John Lee Hooker's Hand, Los Angeles, 1994; © Anton Corbijn

ként és színlelt örökkévalóságként.(...) A sivataghoz kell folyamodnunk, ha elborít a túl sok jelentés, a túl sok akarás és a kultúra nagyravágyása. A sivatag a mi misztikus operátorunk.”⁶ Corbijn objektívének a sivatag az ideális hipertér, ahol megtisztítja a rock'n'roll történelmét a ráakódott pátosztól, miközben újra osztja a színháték szerepeit: a Depeche Mode tagjainak Elvis frizurát kölcsönöz (*Fletch*, Santa Barbara, 2000), vagy cowboynak öltözteti a *Metallica* (1996) és a *Killers* (2005) tagjait, felszínre hozva az ironizáló gesztusok mögött a westernfilmek iránti rajongását is.

A pusztaságban játszódik Corbijn ars poétikus klipje is, amely a Joy Division *Atmosphere* című számának posztumusz újrakiadásához készült 1988-ban, Ian Curtis, a zenekar énekesének öngyilkossága, illetve a zenekar megszűnése után 8 évvel. Mindezek miatt Corbijn vonakodva vállalta el a rendezést, végül az önflelixio legintelligensebb módját választotta: mivel ekkor Curtis már csak korábbi fényképek sorozataként létezett, a róla és a zenekarról készített fotóit használta fel a klipben, ezek óriás méretű nagyításait cipelik – az akkor divatos, kapkodó ritmusú videókhöz képest – szokatlan lassúsággal a fekete és fehér kámszajú titokzatos barátok. A könnyűzene (?) történetének ebben az egyik legfel-emelőbb és legidőtlenebb 4 és fél percében a szerzetesi ruhát viselő arctalan alakok mintha egy kétpólusú világ szolgálói lennének, akik a jó és rossz kényes egyensúlyát modellezve hordozzák az örökkévalóságig Curtis mártíromságát, meggörnyedve az emlékek súlya alatt.⁷ Curtis hagyatékának konkrét örököse is van, aki nem más, mint saját lánya, Natalie Curtis, aki apjának halálakor még csak egy éves volt, ezért a Joy Division munkásságát csak jóval később ismerhette meg, akárcsak apját, akinek alakja testetlen mítoszként jelent meg számára, többek között épp Anton Corbijn fotóin keresztül, amelyek hatására ő is a fényképezést választotta hivatásául. Ennek a kerek történetnek a mozgatórugója a Joy Division hipnotikus, dark-wave-et megteremtő zenéje, amiért Corbijn Angliába költözött, hogy azután a legendás, londoni metróalagútban készített beállítással kezdetét vette külföldi karrierje.

6 Jean Baudrillard: *Amerika*, Magvető, Budapest, 1996, 82.

7 Corbijn gyerekeket öltöztetett be, hogy a fényképek még nagyobbnak hassanak az emberi alakok mellett.

A 2007-ben készült *Control*⁸ című film, amely elvarázsolta a cannes-i fesztivál közönségét (s amelyet most a hazai bemutató után alig egy évvel a Ludwig Múzeumban is megtekinthetünk) nem tesz mást, minthogy lerombolja a mítoszt és pontot tesz a történet végére, amely ugyanannyira Corbijn-é is. Ezt a filmet kizárólag ő rendezhette meg, hiszen Corbijn munkája indította el Ian Curtis kultuszát, így az ő feladata maradt, hogy lerántsa a leplet róla. Sokakban csalódást keltett a dráma szívbeemarkoló naturalizmusa, ami pedig nem lehetett váratlan, elvégre a forgatókönyv döntően Curtis özvegyének önéletrajzi írásán alapszik,⁹ amely nem a rock-sztár idealista szobrát polírozza. A film a Joy Division képi (és hangulati) világához méltóan fekete-fehérben játszódik, és a 70-es évek Manchesterének (amelynek felvételei a mai Nottingham-ban készültek), sivár, iparvárosi miliójét gyönyörűen megkomponált állóképek sorozataként mutatja be. Testközelből látjuk, hogyan lesz Curtis saját biológiai lényének, majd végzetének áldozata és miként hullik darabokra a magánélete, de a lefelé csavarodó történet-spirál feszültségét kissé feloldja a megkapó esztétikai körítés. Amiért a *Control* leginkább emlékezetes marad, az a látvány; a főszereplő, SAM RILEY félelmetes alakítása (aki szinte klónozza Ian Curtis figuráját); az általa

8 A *Control* a Joy Division *She's Lost Control* című szerzeményére utal, amelyet Curtis egy epilepsziás lánnyal való találkozása ihletett, aki később meghalt egy roham következtében. Curtis felfedezte, hogy ő maga is ebben a betegségben szenved; s ezt az élet és halál közti átmeneti létet 1980. május 18-áig bírta elviselni, mikor 23 évesen, közvetlenül az együttes amerikai turnéja előtt, otthonának konyhájában felakasztotta magát.

9 Deborah Curtis: *Touching from a Distance*, Faber & Faber, London, 1995. A könyv címe idézet a Joy Division *Transmission* című dalából.

ANTON CORBIJN
Depeche Mode Exciter, Santa Barbara, 2001; © Anton Corbijn



előadott, az eredetiekhez is méltó dalok; a hosszasan kitartott, de jó érzékkel adagolt csendek; és természetesen az a közvetlen hang, amellyel Corbijn megszólaltatja a 70-es évek vége izgalmasan formálódó pop-szcénájának szereplőit. A szigetországban a glam csillogásán végigsöpört punk mozgalom „csináld magad” elve a poszt-punk érájában is gyümölcsözően érvényesült: a színpalak mögé betekintő, kamaszosan naiv jelenetek talán az utolsó olyan pillanatok a rock'n'roll történetében, (még ha ki is vannak színezve) amikor az iparág még nem ébredt rá saját felettes Énjére, hanem tudatalattijának kreatív impulzusai érvényesülhettek a görcsös profitszerzéssel és önmaga redundanciájával szemben.

A Ludwig összefoglaló tárlata sem egy sztárfotós öntömjenéző kiállítása, hanem a saját pályáját mindig újragondoló művész beszámolója, aki nem hagyja, hogy a klasszikussá válás tepedtsége uralja munkáit. Corbijn legtöbb videójának is a fizikai (és spirituális) utazás a központi dramaturgiája, akárcsak az *Enjoy the Silence* (1990) képsorainak, ahol a Király ugyan koronát és palástot visel, mégis folyamatosan vándorol összecukható kempingszékével új inspirációk után kutatva. 2005-ben Corbijn a Depeche Mode-nak készített *Suffer Well*-l (2005) búcsút intett a videóklip médiumának, és a (komoly anyagi áldozatot kívánt) *Control* sikerein felbuzdulva jelenleg második nagyjátékfilmén dolgozik. A sokszor említett Depeche Mode a Corbijn-nal való egyre szorosabb baráti és munkakapcsolat révén vált felnőtt zenekarrá, melynek arcát egyértelműen ő teremtette meg. Ez a minden műfajra kiterjedő vizuális védjegy tudatosította Martin L. Gore-ban és csapatában, hogy a DM milyen mélységekre képes – mondhatni Corbijn tekintete volt a zenekar önismerteti folyamatának katalizátora. A legelső, NME magazin címlapjára készített sajtófotó láttán az akkor 19 éves Dave Gahan csalódottan vette tudomásul, hogy habár frontemberként a társaihoz képest az előtérben áll, alakja teljesen homályos maradt, mert a fókusztávolság a többieknek kedvez. Azóta Gahan – aki a *Barrel of a Gun* (1997) jelenetében csukott szemhéjára festett szemekkel botorkált végig Marakesh utcáin – megtanulta, hogy az „alvajáró vak süketnémák világában” (Aquinói Szent Tamás): a látáshoz elsősorban szív szükségeltetik, a szem pedig egy hazug szerv. A digitális fényképezőgépek dömpingjének korszakában a látvány inflálódásával kell szembenéznünk, a tökéletesség high-tech függőnye eltakarja a megismerés mélyebb regisztereit: Corbijn elutasítja a digitális fotózást, mert megfosztja őt a kiválás izgalmatól és könnyen elérhetővé teszi a képek utólagos feljavítását, újravágását, manipulálását. Hasonlóan gondolkodik David Lynch is, Corbijn egyik modellje: „A minőség szóról a harmincas

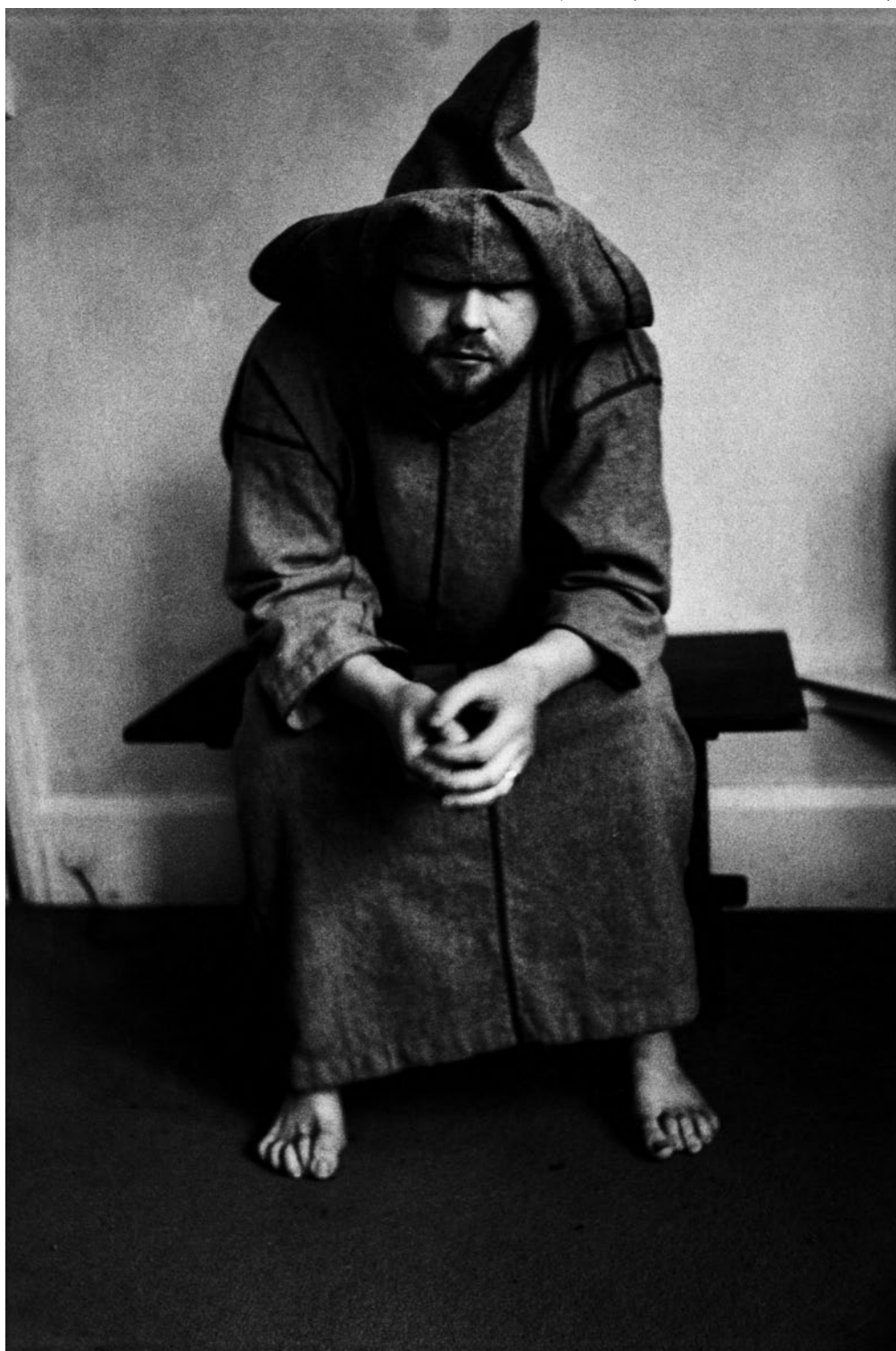
évek filmjei jutnak az eszembe. A kezdetekben az emulzió nem volt olyan jó, ezért kevesebb volt a vásznon az információ.(...) De néha, ha nem látszik tisztán, mi van a képen, vagy néhány sarok túl sötét, az ember képzelődhet. Ha minden kristálytisztá, akkor a kép annyi, és semmi több.”¹⁰ Anton Corbijn különös türelemmel és intimitással átszótt világa is a lélek, semmint a technológia titkait rendező képekké, melyek épp annyi információt tartalmaznak, hogy a néző fejében állhassanak össze – szárnyakat adva a fantáziának, amely egyetlen eszközünk ahhoz, hogy elhagyhassuk saját szigetünket.

¹⁰ David Lynch: *Hogyan fogjunk nagy halat?*, Kalligram, Pozsony, 2007, 113.



A szerző 2009-ben az Oktatási és Kulturális Minisztérium Kállai Ernő művészettörténeti-műkritikai ösztöndíjában részesül.

ANTON CORBIJN
John Martyn, Heathfield, 1978; © Anton Corbijn



Baglyas Erika

Megszűnt jogi személyek gyülekezete

AES+F – Defile

- Knoll Galéria, Budapest
- 2009. május 29 – július 31.

„A jogképesség az embert, ha élve születik, fogamzásának időpontjától kezdve illeti meg.”¹ „Az ember halálával jogképessége, személyisége megszűnik.”²

„A magyar jog szerint a halál: amikor a légzés, keringés és az agyműködés teljes megszűnése miatt a szervezet visszafordíthatatlan felbomlása megindul.”³

■ Egyetemistaként bejártam az orvosi kar anatómia tanszékére. A patológián szenttelenül néztem végig a boncolás testi beavatkozásait, a háztartásból ismerős és ismeretlen vágószerszámokkal, merőkanállal, szagokkal, testnedvekkel együtt. Megtudtam, hogy a mintavétel okán kivett testrészek helyébe rongydarabokat tömnek, majd a patológus segéd sietős, durva öltésekkel a testi épség látszatát kelti. Legközelebb a ravatalon fekvő nagyanyám halántékán láttam újra a boncolás elnagyolt utómunkálatait, mert nem jól takarta el a kasmírkendő. Majd eltelt néhány év, közben többen meghaltak közülünk. De eddig csak egy ember, Apám halála vert tatóngó hasadékokat belém. „A szív leállását követően 15-20 másodpercig lehetünk tudatunknál legfeljebb. Ezután először az agykéreg és az agyalapi bazális ganglionok, majd az agyi fehérállomány indul pusztulásnak.”⁴ Ekkor azt mondjuk: ő egy elhunyt, mi pedig a hozzátartozók vagyunk – habár az illető már nincs, mi még mindig tartozunk. A halott után a törvényes örökös örököl; a Polgári Törvénykönyv által meghatározott egyenes ági leszármazottként – nem tulajdonjogilag, hanem meghatározhatatlan módon – Apánk után az Öcsém és én már a hagyatéki tárgyalás előtt fele-fele arányban „osztottunk” első örökségünkön: egy halott testen. Így rövid időre másfél testünk lett. (Megözvegyült Anyánk számára a törvény csak hasznélvezeti jogot ír elő.) „A holttest holt anyag, ennek ellenére nem lehet „dologként” minősíteni, mely felett valaki rendelkezhetne. A holttest uratlan dologként nem vehető birtokba, nem válhat vagyoni forgalom tárgyává, nem lehet eladni, megvásárolni.”⁵ A halott persze nem dolog, bár így mondtuk: a mi halottunk. Paragrafusok rendelkeznek arról, mit kezdhetünk vele, formális variációk léteznek. Mi is kiválasztottunk belőlük egyet.

Az AES+F (TATIANA ARZAMASOVA, LEV EVZOVICH, EVGENY SVYATSKY + VLADIMIR FRIDKES) szintén választott, előbb témát, majd eszközt, de ezek közül egyik sem formális. *Defile* című projektjük már a sokadik azok közül, amelyekben olyan jelenségekre reflektálnak, amelyek kérdésként vagy problémaként egy társadalom nyilvános kommunikációjában gyakran meg sem jelennek. Témaválasztásaik során kényes ügyek konvencionális értelmezései ellen dolgoznak, összezavarva a néző berögzült sztereotípiáit: gyakran a vélt

és értett fogalmak, tartalmak és kategóriák bozótjában vágnak újabb ösvényt. Kritikátlan-sággal még véletlenül sem vádolhatnánk őket. Globális, mindenkit érintő témáik megszegyenítően pontosan mintáznak éles peremet a nemzetközi művészeti kommunikáció érdektől nem mentes geometrikus alakzatára. Az *Islamic Project*-el (1996–2007) híressé vált orosz művészcsoporthoz jó néhány kényes kérdést vetett már fel. *Suspect* (1997) című munkájukban gyilkos és áldozat fogalmának viszonylagossága, a *Le Roi des Aulnes*a képein (2001) a tekintetnek kiszolgáltatott egyén és a pedofília kérdése vált láthatóvá gyönyörű fiatal modellek és Michel Tournier azonos című regénye apropóján, az *Action Half Life* (2003) printjein a hősiesség reális és virtuális határa látszik összemósódnia a számítógépes játékok korában. *Last Riot* (2005–2007) című munkájukban pedig a lázadás esztétikáját és annak tartalmi vonatkozásait, valamint a lázadók (mint egyének) identitásának kérdését feszegetik. Egyik sem érdektelen téma, de ez a legújabb az összes eddigit fölülmúlja.

A *defile* szó főnévként díszelvonulást jelent, de a szó többi jelentésében (to defile) ott van a meggyaláz, bemocskol, beszennyez – egy szóval a tisztátalanság érzete is. Hét ember, hét ruhában, hét képen. Hét, ismeretlen körülmények között elhunyt, azonosítatlan ember holtteste: hozzátartozójuk nincs, tehát nem hiányoznak senkinek. A hét ruha megtervezett öltözék a kivételes alkalomra: kivételes anyagokból készültek Párizs, London és Milánó divatdiktátorainak tervei alapján. A hét kép, amely hét világítódobozba került, vizuális és formai karakterjegyeivel reklámfelületeket idéz. Két, egymással radikálisan szembenálló tartalom feszíti szét a makulátlan képkezeteket: a halott anyag, a test málló pompája, és a legújabb divat szerint összeállított borítás, az öltözék. A halál a biztosan bekövetkező pillanatot, és ennyiben az egyformát és változatlant jeleníti meg; ezzel szemben a divat az ideiglenest, az állandóan változót. A sors és a kárhozat egyvelegéből terméket gyúrtak, megteremtve ezáltal a tökéletes egyensúlyt a végérvényesen bekövetkező és a hiabavaló között. A képeken látható hullák „értelmezése” nehéz, mivel nem fűz hozzájuk érzelmi kötődés: nem ismerjük őket, nem tudjuk, kifélék, mifélék voltak. De ez itt nem is számít. Egyének voltak, ennyi bizonyos, ám bárkikként és halottként elveszítették a valódi/eredeti személyiségüket, most azonban elnyerték a divattervezők kegyét: az öltözék, a divat kultuszának istenei megrendelésre új alakot, valószínű image-t kreáltak nekik, amelyben jól sikerülten lebegnek egy képzeletbeli kifutó angyalaiként. A test, ami a valódi kifutón hibátlanul szép, itt halott

1 Ptk. 9. §

2 Ptk. 85. § 3. bek.

3 1997. évi CLIV. Tv. XI. fej. 202. §

4 Wikipédia, Biológiai halál

5 <http://ajkhok.elte.hu/jegyzettar/Polgari%20jog/Szemelyi%20jog.doc>

anyag, mely kikezdi a szép fogalmát. A test hatalma, a vágyott tökéletesség, az elérendő minta, amely annyira uralja életünket, bevégezett hatalommá szelődül, összerogyni látszik az elmúlás súlya alatt. De csak a valóságban. A kiállításon képként kiállítva szembe megy az idea a megvalósulttal, így válik a hiábavalóság legszebb mementójává, az életipar kritikájává.

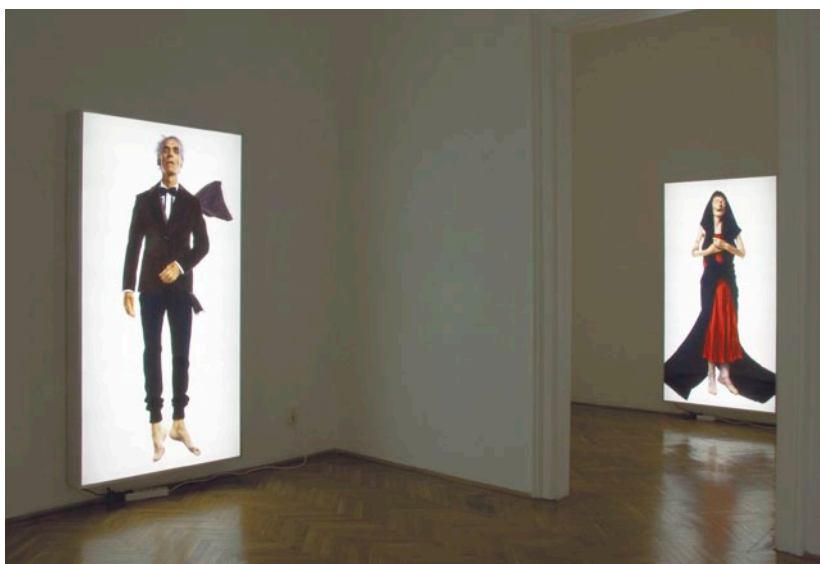
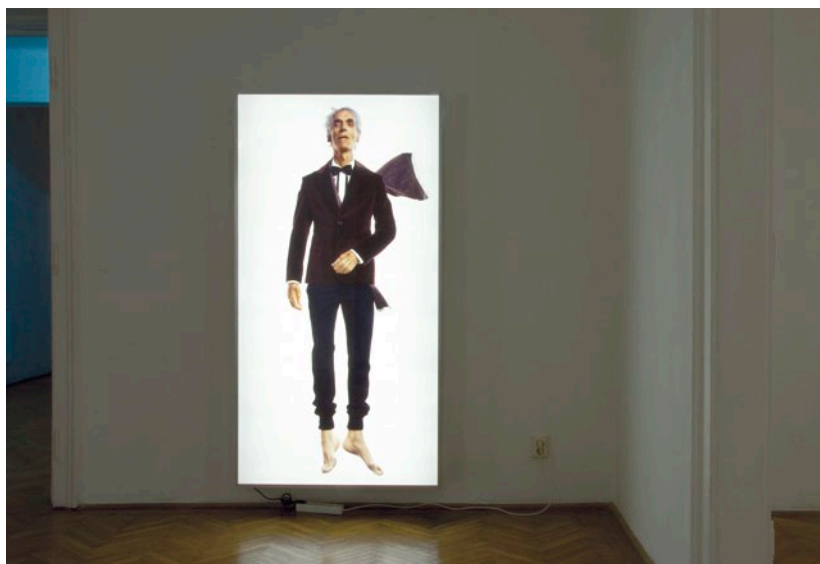
A *Defile* képeit nézve felmerül azonban néhány kegyeleti, morális és etikai kérdés. Halott emberek testét semmilyen formában nem szokás publikussá tenni – kivéve az orvostudomány szolgálatába állított, prezentációs céllal mutogatott hullákat. Ennek indokaként leggyakrabban kegyeleti okokra hivatkozunk, amelyek jelentése ugyan kétes, de innen, az élők soraiból úgy gondoljuk, hogy a halottnak joga van ahhoz, amiről nem nyilatkozik. Feltételezzük, hogy zavarja a nagy nyilvánosság akkor, amikor ennek az ellenkezőjéről nem döntött. Abban gyakran megállapodunk, hogy az ember a halála után már nem az, ami volt, mi több, törvénybe foglaltatik, hogy halála után még a személyiségét is elveszíti. A reá való méltó emlékezés miatt nem tartjuk tehát etikusnak, ha a halott testét közszemlére teszik. Ugyanakkor a törvény azt is magába foglalja, hogy az ember fogantatása pillanatától kezdve személyiségi jogokkal rendelkezik. Így tehát az sem tekinthető etikusnak, ha az éppen megszülető csecsemő testét tesszük nyilvánossá. A törvényben foglalt személyiségi jogok ellenére a véres, kékeslila, gyűrött bőrű jövevény ma már nem csak a családi fotóalbumok főszereplője, de a média összes felületén jelen van. Ha ennek az okát fessegetjük, valószínű, hogy a személyiségi jogok helyett inkább vélt tulajdonjogra kell gondolnunk, vagyis a szülő magáénak tekinti a megszületettet, hiszen a csecsemő léte tőle függ. Így, anélkül, hogy erről a megszületett „nyilatkozna”, az élet nyílt terepére való kilépésének első állomása meztelen valóságában tárulhat bárki elé. Ma tehát az egyén születése – bármily véres is – szenzációs közügy, az egyén halála, amely az élet semmilyen formáját nem tartalmazza, viszont tabu. A közhalál persze más. Tömegekben lehet nyilvánosan is halni, nem gond a csonkolt test, sem az összegegett bőr. Megfelelő távolságból szemlélve, katasztrófaaként még elmegegy, egyedül a „normális” halál az, amivel ma nem „illik” valamit is kezdeni. Ahogy a születéshez, úgy a halálhoz kapcsolódó szokásrendszerek, szabályok is átalakultak,

a kis közösségek és azok szertartásai elvesztek a globális rendszerek hálójában. A születés és halál helyszíne és folyamata áttevéődött az orvostudomány intézményes és jogi rendszerébe. (Újabb divat visszatérni a normálshoz – például otthon szülni –, de otthon tartani a halottat törvénybe ütköző.) Ebben a konstrukcióban a születés és a halál üzletággá vált, amelyben minden mozgólátért irreális pénzüsségeket kell fizetni.

Az AES+F ábrázol, képeket mutat, mégpedig a kannibalizmus nagyvárosi, szofisztikált, értelmiségi változatáról, amelynek a leglényegtelenebb pontjai a következők: baj-e, hogy halottak testét látjuk? valódi hullákról van-e szó? tényleg felöltöztették-e őket? használtak-e digitális trükköket a megjelenítéshez? A leglényegesebb pontja pedig az, hogy szembesítésre kényszerít. A *dísz-elvonulás* díszes társasága akarat nélküli hadtest, egy maroknyi sereg, amelynek talán a végső nyugalom a legfőbb erénye. Hogy kiszolgáltatottak lennének, állítom, de hát így van ez minden élharcos gárda esetében. Nemzeti hovatartozásuk bár kérdéses, nem fontos; a hadművelet, amiben részt vesznek, nemzetektől független, minden élet érintő. A konzumtársadalom fogalmi készletét célozzák meg azzal a kevéske támadófegyverrel, amellyel rendelkeznek – minthogy hullákról van szó, a harc nem az életért folyik, annál inkább a halál életben elfoglalt helyének újradefiniálásáért. A *Defile* projekt képein szereplők számára a halál tény-féle lehetett, amíg még éltek

AES+F
Defile, 2009, Knoll Galéria, Budapest; © fotó: Rosta József





AES+F
Defile, 2009, Knoll Galéria, Budapest; © fotók: Rosta József



– halott tetemként pedig már semmi. Ez a semmi annyira lényeges számunkra, élők számára, hogy nincs élő tudat, melynek ne kellene számolnia és megbirkóznia az eljöveteleivel. Az AES+F a halál tabutémáját éppen ennél a sarkalatos pontjánál ragadja meg, hogy ugyanis hová szorult az egyéni jelleg akkor, amikor egy közösség (személyiségi jogokkal rendelkező egyének) inkább csak a halál formáit, pontosabban erőszakos formáit „ismeri” a jóléti társadalomban, biztonságos távolságból: a média híreiből. A tömeghalál ma divatos; az egyéni, személyes halál pedig nagyrészt elvesztette jelentését és jelentőségét. Csak annyit értünk belőle, amennyit a szeretett embertársunk elvesztéséből származó hiányérzet érzékeltetni enged.

A halál e képeken korszerű, a legújabb trendek szerint készült ruhákba öltözött, miközben az individuum halála – mely az egyetlen releváns és valóban értelmezhető halál – szinte már semmi lett. A fogyasztói társadalom az életről szól, az orvostudomány az élet meghosszabbításán, a halandóság elutasításán, a halál mint szükséges rossz elodázásán, az elmúlás elfelejtésén, elrejtésén dolgozik. A mindebben szocializálódott egyénnek nehéz a halottat a maga nyilvánvaló egyszerűségében, ilyen közletről nézni: kifordul a galériából. Pedig a haláltudat az „én”-t veszi célba, amelynek egyedül kell átlépnie – állítólag – egy másfajta állapotba. A szolgáltatások századában egyedül erre nincsenek megvehető, készen kapott megoldások és alternatívák, leszámítva a vallások kínálta értelmezései lehetőségeit. Kényes és kifinomult komfortzónánkban a halál és a hozzá vezető út (a szenvedés, fájdalom) orvosolható, kitolható. A halál értelmezése éppen ezért formális lett és tartalom nélküli. A test pedig alapanyag, úgy a valóságban, mint a *Defile* esetében. Hiszen a test sok mindenre jó. Élünk benne, szolgáltatást nyújtunk vele. Adjuk, vesszük, korrigáljuk, kijavítjuk, újrahasznosítjuk. Gyakran szerepel reklámokban, szemléltető eszközként, élvezeti cikként. A test áru, visszaforgatható termék. Az AES+F projektjében a reciklálás mint modern eszme megengedő a testtel szemben is: a művészcsoport jogot formált arra, hogy halottak testét „újrahasznosítsa”. Az újrahasznosítás ideológiai természetű, azt leplezi le, amit a konzumlét elrejt. Ezt az ideológiát pedig csak a morál rombolhatná le, ha lenne. De erre itt nincs szükség, hiszen a haláluk után a galériák terében hírnevet szerzett „akárkik”, megrepedt hajszálerekkel, sárga körmökkel, foltos bőrrel, összevarrt mellkassal akaratlanul is elérték a tökéletességet.



A szerző 2009-ben az Oktatási és Kulturális Minisztérium Kállai Ernő művészettörténeti-műkritikai ösztöndíjában részesül.

Palotai János

Testbeszéd. A női identitás a mai fotóban

■ Az idei *Tavaszi Fesztivál* egyik jelentős kiállítása a MÁSKÉPp,¹ cseh fotográfusnők alkotásaiból válogatott. Ilyen munkákat eddig csak szórványosan, „koe-dukáltan” lehetett látni, így ezek közül emelnék ki bevezetésként két, a témához kötődő sorozatot. MILA PRESLOVÁ *Háziasszony triptichon*jában hármasképi formában (főz, mos, takarít) fotózta önmagát: kiül az arcára, hogy mennyire (nem) tud azonosulni a szerepekkel. (Jól ellenpontozzák ezt a látásmódot az ugyanezen a kiállításon (*Innen nézve*,² 2002) bemutatott, az amerikai nők közösségi, társadalmi szerepvállalásával foglalkozó művek.) A kritikus nézet jellemezte DANIELA DOSTALKOVA sorozatát is: hétköznapi szituációkban, rituálékban, sémákban látatta modelljeit, bábszerű arckifejezéssel, mellékelve a „Használati utasítás(t) az élethez”. A taxatív sor képei és alakjai felcserélhetőek, nem lineáris narratív, hanem modell helyzetképek. (*Én kép. Közép-európai éntörténetek*, 2003)³ Mindkét példa közös vonása: annak az idealizált nőképeknek a tagadása, amit még Mucha festményei (*A nő dicsérete*) vagy Saudek szecessziós fotói tápláltak.

A 12 fiatal nő más és más képet mutat – többnyire technikailag is: önálló kontextusban szólnak az identitásról. Többségük én-kép. JULIE ŠTÝBNÁROVA például az anyává válás fázisaiban mutatkozott meg hármasképein. Az önreflexivitás és a klasszikus táblakép határán állva úgy dezakralizálta ezt a hagyományos női szerepet, hogy munkái egyben jelezték a női princípium, a nemi és a társadalmi szerepek ötvözését. Az életadás és a továbbvitel motívuma másnál is megjelent: leszármazottakról készült fotókon. A ŽŪRKOVÁ–ŽŪREK pár gyerekük valós és képzelte vonásait rajzolta meg számítógép segítségével, így adva új összehasonlítási lehetőséget az eltérő generációk számára. SYLVA FRANCOVÁ családjá 3 nemi szerepét sűríti, dolgozza össze 1-1 intimebb képbe, miközben manipulálással sokszorozza a rituálékot, szerepeket. ZUZANA BLOHOVÁ és DITA LAMAČOVÁ arcokat olvaszt egybe, ábrázolva a jellem „keveredését”. A genetikai variációkhoz sorolhatók TEREZA VLČKOVÁ lány (pszeudo?) ikerpárokról készített *Kettői* is. (Hasonlítanak Benkő Imre *Ikrei*hez, ám a magyar fotós felnőttkorukig végig kíséri őket.) Ezek a felvételek jól kapcsolhatóak a lacani, gyermeki „tükör stádiumhoz”, az én-kép kialakulás alapjának létrejöttéről szóló elméletéhez, amely a másikban keresi az azonosulási lehetőséget. Nehéz felfedezni a különbséget, illetve a photoshop manipulációt. Miként a háttértájon, úgy a romantikus, idealizált természet képein is. Hasonló műveket alkot a létező részletekből a szlovák PETRA BOSANSKA, aki digitálisan „festi” imaginárius, de reálisnak tűnő tájait. (BARBORA MRÁZKOVÁ és FILIP LÁB viszont nem szépít, mikor az ipari tájat mutatja be: a poszt-szocialista Katowicét, a kilátástalanságot. DANIELA DOSTALKOVA a jövőt látja hasonlóan: a globalizáció hatását az egyén lelki elnyomásán keresztül érzékelteti. ŠTĚPÁNKA STEIN és SALIM ISSA newcastle-i portréi valamint KATEŘINA DRŽKOVÁ *Menekültek*jei az újkori népvándorlást mutatják be.) Sorozataik magya-

rázatul szolgálhatnak Vickováék – természetbe – menekülésére. BARBORA KUKLÍKOVÁ munkája pedig, a *Benyomások egy idegen városban*, átvezet a saját(os) dokumentálásból a megrendezett, szürreális, fiktív világba. DITA PEPE a múltba helyezi magát, ahol egy romantikus szerelmi történetben, hol pedig a belle époque impresszionizmusában leli meg a boldogságot. BARBORA BÁLKOVÁ, aki fotózik és fest is, *maszkok* mögé bújlik, ami tűnhet játékosnak (Arcimboldo) és komolynak (Nietzsche) is. Zavarba ejtő úgy megismerni a művészeket, a cseh fotót, a valóságot, ha mindig csak egy szerepet látunk, amit a nézőnek játszának el. A megmutatkozás és az elrejtőzés, a szereppel való azonosulás (pókok, jelmezek) során a fotózás aktusa is játék lesz, ami egyben a nézővel való játékká is válhat. Az előbbi ellentétpárok mögött az identitás kétarcúsága húzódik: a kétoldalú elvárásoknak való megfelelés. A fenti példák a társadalmi azonosulás nehézségeire utalnak. Megfelelni annak, „amit egy adott korszakban fényképezhetőnek és filmen bemutathatónak gondolnak” (Sorlin). Ez esetben a fotósok és a nézők által alakított *láthatón* át tárulnak fel a társadalomban használt interpretációs sémák, kanonikus konfigurációk. A társadalom *látható* oldala a valóság birtokbavételét jelentő ábrázolásokban annak mentalitását – korábban ideológiáját – teszi láthatóvá. Kinyilvánít egy adott látásmódot, s ezzel azt, amit a társadalom képnek tart – saját képét is beleértve. Nem a valóságot, hanem az arról való diskurzust, – beszédmódot – reprodukálja. E gondolat talán vitatható, de a közelmúlt fotós eseményei inkább alátámasztják, mint cáfolják: amíg a dokumentum elutasítása korábban egyértelmű volt, addig az aktfotóé ma is kétértelmű.

BARBORA BÁLKOVÁ
Maszkok, (virágnyelv), 2004–2009, fotó



1 MÁSKÉPp. *Fiatallal cseh női fotográfusok*. Mai Manó galéria (Magyar Fotográfusok Háza, Budapest, 2009. ápr. 2 – máj. 3).

2 *Innen nézve*. Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, 2002. nov. 14 – 2003. febr. 16.

3 *Én kép. Közép-európai éntörténetek*, Dorottya Galéria; Lumen Galéria, Budapest, 2005. jún. 7 – júl. 9.

Azaz saját testük „takarja” el a testet, a „szépséghibákat”. A sok egyediből kirajzolódnak a nő általános, eszményi képei, ideái. Transzparens és paradox képek: egyszerre mutatják az ott léteket és az ott nem léteket. Az ismétlődő testkontúrok, a női domborulatokat megtörő egyenesekkel, diagonálisokkal Schiele grafikáihoz hasonlíthatók, de van Klimt, kubista és klasszikus relief-hatású kép is köztük. A közös tárlat miatt – NYÁRI ZSOLT domborműveivel a női test tájáról – adódhat a párhuzam, de Tóth ettől függetlenül viszi tovább majd a *Táncba relief* alakját. Fotóban a futuro-kubista Bragaglia tekinthető előképének és Mapplethorpe, utóbbinak mentalitása bátorította a szépség és a testiség ábrázolás határainak átlépésére. A fotós számára ez volt az együttműködés kezdete, a további, a 2 éve kiadott albumában is látható, kísérletei alapja. Abban csak néhány kép szerepel e sorozatból: *Angéla, Gabi, Gabriella, Mariann, Nóra*. Kiállításukra a maga idejében nem került sor. Ahhoz egy új, vállalkozó szellemű magángaléria kellett – a G13. A korhatáros tárlat a legtöbb nézőt vonzotta, míg egy részüket persze taszította is. Ez „magyarázza” a 10 év késést, s talán az is, hogy közintézmények nem mutatták be ezeket a munkákat. A „szabálytalanságok” a fotóművész által kialakított, s a nézői konvenciókként kezelt szabályok szűk értelmezésétől való elszakadásból és a rejtett lehetőségek felismeréséből adódnak. Az új „normasértó” művek besorolása megváltoztathatja a műfajt. Tóth György 2008-ban megkapta a Magyar Fotográfia Nagydíját.

Azóta múzeumokban is feltűnnek „korhatáros” fotók. THOMAS RUFF retrospektívje a Műcsarnokban kapott helyet, s külön teremben mutatták be akt/pornó fotóit (2000-2002), amelyeket csak ‘újra felvett, s homályossá tett’. Az internetről gyűjtött képek, a meztelen önmotogatók exhibicionizmusa és anonimitása ugyanúgy meglepte Ruffot, mint a nézők voyeurizmusa: az emberi kapcsolatteremtésre és a vágy kimutatására egyaránt alkalmas médiumnak tartja a ‘netet’. Azóta könyvben is megjelentek „csináld magad” akt fotók (Uwe Ommer).

Az önmotogatók indirekt formája látható KOVÁCS KATALIN diplomamunkájában is: a *Vidéki torzóban* szülei, férfi és nő rokonai aktképeit készíti el falusi háttérben; parodizálva a „Mosoly albumát” és a meztelen-fotózás közhelyeit, egyben emlékeztetve számos előképre, Monettől Serranóig. Mindezt átítatja a mélylélektan, freudizmus: a gyerekkor emlékei, keveredve ifjúkori erotikus vágyálmokkal; az elfojtás-kitörés dichotómiája, ami egy projekciós tesztbe, a saját identitás probléma másokra vetítésbe „torzul”.



TÓTH GYÖRGY
Gabriella, 1995, fotó



TÓTH GYÖRGY
Júlia, 1996, fotó

Gács Anna**

1.

■ Fehér alapon fehérköpenyes nő kísérletre készül. Szakértő szemmel figyeljük. A tudományos protokoll sértetlen, gondosan dokumentálva vannak az előkészületek és a végeredmény. Makulátlanul fehér térben vagyunk, laboratóriumban, kiállítóteremben; minden csupa négy-szög és kör. Nekünk demonstrálnak itt valamit. Első megfigyelésünk egy kétszáz évvel ezelőtti eredmény megerősítése. Goethe írja ugyanis *Szintanában* – idézem – „Megfigyeltük, hogy bizonyos körülmények között nagyon könnyen és gyorsan létrejön a szín.” Így van!, kiáltunk fel örömmel – látva, amit látunk –, főleg, ha azok a „bizonyos körülmények” egy mosó-szárítógépet jelentenek.

A mosógép EPERJESI ÁGNES kiállításán egyenrangú kísérleti-demonstrációs eszköz a fényképezőgéppel, fotópapírral, világító dobozzal, videokamerával és számítógéppel, szögletes előlapja szemléltető tábla, vízkőtől megtisztított kerek ablaka – akár egy lencse – az optika varázslatos birodalmára nyílik. Színmasina. Goethe egykor úgy vélte, hogy – ellentétben a szemellenzős, életidegen Newtonéval – az ő *Szintanában* tudás és észlelés, tudomány és gyakorlat, esztétika és etika nyújt kezet egymásnak. A kiállításon mintha ez a szintetizáló ambíció éledne újjá, nem pedig a konstruktivizmus szerényebb álma tudomány és művészet kézfogásáról. A keletkezésben lévő színt, az épp most születő látványt dokumentálják ezek a képek, de a felismerhető minták, a kiolvasható szövegek, a megidézett helyzetek, még ha csak jelzésszerűek is, szerzőárazó jelentéseket, asszociációkat keltenek életre.

Eperjesi Ágnes művészete talán még sosem nem volt ennyire analitikus, soha nem vette ilyen módszeresen szemügyre saját feltételeit. S talán még soha nem volt ennyire ironikus sem.

2.

Fehér alapon fehérköpenyes nő nagy butaságra készül. Összenevetünk a háta mögött. A színek tartósságáról értekező Goethe úgy vélte – idézem – „A kelme festés a maga részéről igen erősen rögzíti a színeket.” Én meg nem mondom, hogyan viszonyul ez Newton színelméletéhez, de egyet higgyenek el nekem. Aki ezt írta, soha nem mosott. És ha a tapasztalat Önöknek nem elég, engedjék meg, hogy a háztartástudomány eredményeire hivatkozzam, mely nevet is ad annak, ami itt készül: „mosási baleset”. A szín-



EPERJESI ÁGNES
Az észlelésen innen és túl, 2009,
3 csatornás videóinstalláció, jelenet a középső videóból



EPERJESI ÁGNES
Színcsapda, 2009,
vegyes technika,
50 x 70 cm

** A Magyar Fotográfusok Házában elhangzott megnyitói szöveg szerkesztett változata (Eperjesi Ágnes: Mindig lesz friss szennyes. Mai Manó Galéria / Magyar Fotográfusok Háza/, Budapest, 2009. ápr. 30 – jún. 21.)

fogó nevű termék (a teremben is megtekinthető) promóciós honlapján a jelenség tudományos magyarázatát is megtaláljuk – idézem – „A víz, a mosószer és a hő hatására mosásnál a szennyeződések mellett a színek is kioldódhatnak a szövetből. A kioldott színek és szennyeződések negatív töltésűek, így visszapatadhatnak a pozitív töltésű ruhára, így elszűrhetőek vagy foltossá tehetik azt.” Ám a tudományos magyarázat ezen a vidéken sem ér semmit szemléltetés nélkül: ábrák és filmek, piktogram-parancsok igazítanak el a háztartási kozmológiában. Ezekre a tananyagokra támaszkodunk a szenny szküllája és a mosási baleset karúbdisze közötti életfogytig tartó egyensúlyozásban. Eperjesi Ágnes gyakorlati szintana magába foglalja tehát a háztartási alkalmazásokat is, a tudásnak ezt a talán kevésbé tekintélyes, de nem kevésbé rejtélyes és szabályozott területét. Mi tagadás, néha csetlik-botlik ezen a tájon, például amikor a ruhaszétválogatás piktogramját megduplázza, negatívba fordítja, és kissé elcsúsztatja, s így értelmezhetetlenné teszi az instrukciót. Ebből bizony baleset lesz.

3.

Fehér alapon fehéreköpenyes nő kitergeti a szennyest. Bele a képünkbe. És állunk szakértő szemmel, nevetgélve és zavartan, mert nincs az a videó és nincs az az installáció, de még csak fotó, sőt fotogram sem, ami olyan intim viszonyban volna tárgyával, mint egy levetett ruha a testtel. Belenyomódik a formája, beleivódik a szaga, áthatja a melege, beszennyezi a kosza. A steril környezetben, a laboratórium és a kiállítótér fehér kockájában élénk tolakodnak ezek a színes ruhák, a szabálytalan formák és materiák, a hordástól kinyúlt magenta póló, a sarkán elvékonyodott haragoszöld harisnya, a csíkos zokni. Valaki ruhái. És már repülnek is a mosógépbe, a kameralencse alá, azúrszínű foltta válnak, képpé lesznek, megtisztulnak, bepiszkolódnak, újjászületnek, elhasználódnak. Mindig így volt, mindig így lesz.

Zemplén Gábor

Semmi a szín alatt^{***}

■ A közvetlenséget hangsúlyozza és egyben kritikai az a hagyomány, amely felől legkönnyebben értelmezhető számomra EPERJESI ÁGNES fotogramjai, valamint a prizmán keresztül készített fényképei. A közvetlenség jelenik meg készítésükben: a fotogramok a közvetlenül rájuk helyezett tárgyak árnyékait és lenyomatait őrzik – legyenek azok Moholy-Nagyot idéző háztartási eszközök, színes műanyag csövek, vagy akár a nagyító tubusa –, míg a prizmával először ismerkedő és kíváncsian beletekintő szem helyébe a fényképezőgép objektívja kerül. A közvetlenség tehát nagyon materiális, hangsúlyos, már-már túlzó módon illesztődik be egy olyan kultúrtörténeti hagyományba, amely legalább a 18. század végéig nyúlik vissza.

Ez a hagyomány „reakciós” és ideológiaként az ideológiáktól való megszabadulást hirdeti. Ahogy Keats *Lamia*-jában írja: „...Nem száll-e varázs, / Ha hozzáér hideg gondolkodás? / Roppant szívárvány volt egyszer az égen: / szövetét tudjuk – számontartja régen / a mindennapi dolgok lajstroma -. / Angyal-szárnyat lenyír a filozófia, / rejtélyt szabályba tör, s szellemlakott / eget kifoszt és kincses gnómlakot...” (Nemes Nagy Ágnes fordítása)

A bűnös a modernnek filozófiája, vagyis a tudomány mindent értelmezni és kiszámítani igyekvő démona (mint Blake *Urizen*-je), amely a csodákat a mindennapi dolgok lajstromába veszi fel, az áldozat pedig (akinek vesztét politikai célokra is fel lehet használni) a szívárvány, amely a csodásan egyszerű magyarázat hatására megszűnik csodának lenni. Az elkövető Newton, és a tárgy, amellyel az isteni szövetség szimbólumát az emberi leleményesség szimbólumává teszi, a prizma. A hős fegyvere a 17. század elején még csak „bolondok mennyországa” (*Fool's Paradise*) volt, de a 18. századtól a racionalitás szimbólumává vált, és maradt azóta is, ahogy pl. Brooke Noel Moore és Richard Parker *Critical thinking* kötete-

inek számos kiadása címlapján a fehér fényt színekre felbontó – analizáló – prizma jelképezi a kritikai gondolkodást. A Trinity College Newton szobra prizmát szorongat, az ifjabb Giovanni Battista Pittoni (1687–1767) allegorikus képén (*An Allegorical monument to Sir Isaac Newton, 1727–1729*) az Owen McSwiney megbízásából (brit hősökről velencei festők által) készített képsorozaton a gigantikus templombelsőben központi helyen szerepel a prizma. Newton óta mondjuk hét színűnek a szívárványt, és a hét szín a 18. századi természetkölteményekben is megjelent (pl. James Thomson vagy Richard Savage verseiben).

A bűntett azonban nem maradt megtorlatlanul. Newton és a prizma révén „érthetővé”, uralhatóvá, reprodukálhatóvá tett szívárvány nem csak Keats-et, hanem idősebb kortársát, Coleridge-t is felbőszítette. Így ír 1817. július 17-én Tiecknek: „Izgottan várom a matematikusok ellenvetéseit Goethe *Farbenlehre*-jével kapcsolatban... Be kell vallanom, hogy Newton álláspontja, egyrészt miszerint a fény *sugár* fizikai, szinodiális egység, másrészt, hogy hét körülhatárolt létező koegzisztál (mily copula által?) ebben a komplex, de felbontható sugárban, harmadrészt, hogy a prizma pusztán mechanikus szétválasztója ennek a sugárnak, s végül, hogy a fény, mint mindennek eredménye = konfúzió; mindig és már évekkel azelőtt, hogy Goethéről hallottam volna monstruózus *fikciónak* tűnt¹.

Az ellenállás élharcosa Goethe, aki az elsötétített szoba és objektivizálás helyett – Eperjesi fényképezőgépének lenscséjéhez hasonlóan – átnéz (és *átlát*) a prizmán, a szubjektív kísérleteket hangsúlyozza, a jelenségekre irányítja a figyelmet – miközben végig kritikai marad. Ahogy már az első színelméleti írásokban írja (*Adalékok az Optikához, 1791-2*):

§10. „Mindenki számára ismert, hogy egy nagyon elmés ember több mint egy évszázaddal ezelőtt foglalkozott ezzel a témakörrel, jó néhány tapasztalatot szerzett, majd felállított e tudomány mezején egy tant, akár egy erődítményt, és egy befolyásos iskolán keresztül arra kényszerítette az utána jövőket, hogy csatlakozzanak e szemlélethez, ha nem akarják magukat annak a veszélynek kitenni, hogy teljesen ellehetetlenüljön helyzetük.”

Aki prizmához nyúl és művészete részeként átnéz azon, önkéntelenül is kapcsolatba kerül

¹ Griggs, L. (szerk.): *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*. Clarendon Press, Oxford, 1959, 4. kötet, 750. o.
² Goethe, J. W. von: *Adalékok az optikához*. Kiadatlan fordítás, kéziratban. Fordította: Benedek Róbert.

*** A Nessim Galériában elhangzott megnyitó szöveg szerkesztett változata (Eperjesi Ágnes: *Semmi a szín alatt*. Nessim Galéria, Budapest, 2009. 05. 05 – 06. 05.)

a racionalizmust elutasító radikális empirizmus hagyományával:

514. „Ezek a nehézségek csaknem bátortalanná tettek volna, ha nem gondoltam volna át, hogy az egész természettudomány alapjául *tiszta megfigyelések kell szolgáljanak, hogy ezeknek egész sorát lehet tenni bármiféle továbbiakra való tekintet nélkül*, ... Ezzel a meggyőződéssel határoztam el, hogy a fény és a színek tanának fizikai részét minden másra való tekintet nélkül vizsgálom meg, és egy időre úgy teszek, mintha abban még sok minden kétséges, sok minden felfedezésre váró volna.”

Eperjesi kiállításának címe, *Semmi a szín alatt* szintén köthető a dac, a tagadás, a fenomenális-hoz való ragaszkodás, a figyelemfelkeltés (protestálás?) hagyományához.

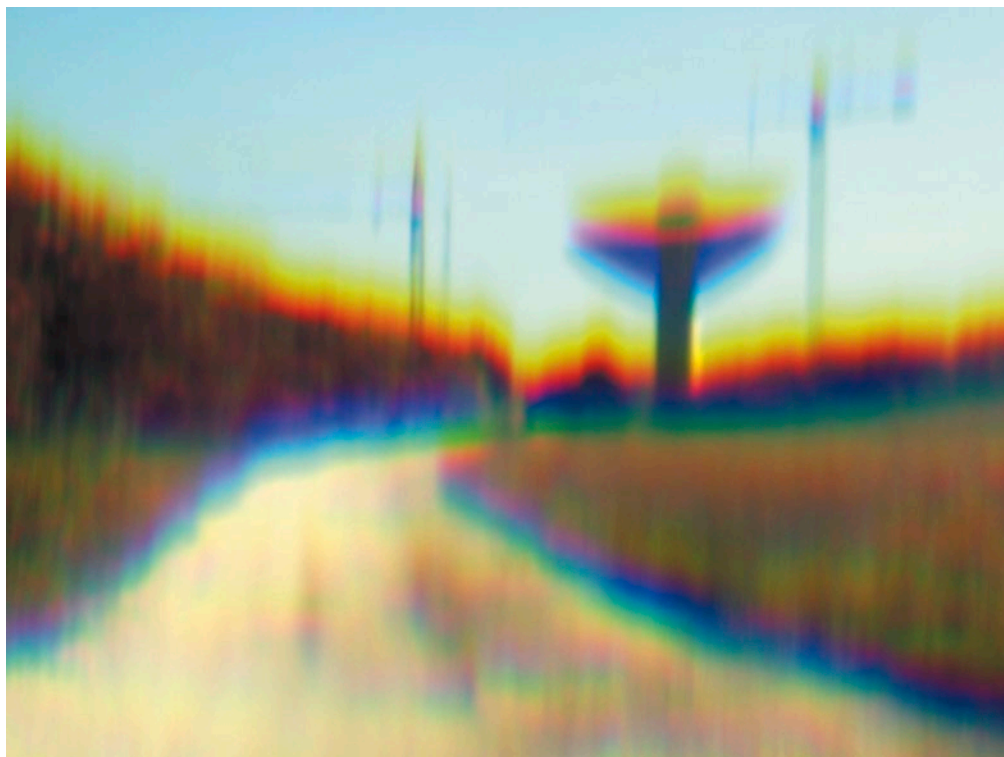
Bár a kritikai hagyomány legkönnyebben a prizmaképeken látszik, a fotogramok színes árnyékaiban is felsejlik. Goethe a szubjektív prizmakísérletek (1791-2) után, felbőszülve Benjamin Thompson (Rumford grófja) azon kijelentésén, hogy a színes árnyékok optikai illúziók, ezek vizsgálatával foglalkozott (1794), majd így fakadt ki: „Istenkáromlás [Gottes Lästerung] azt állítani bármiről, hogy optikai illúzió”.³

Ahogy a prizmaképek Goethe-re, úgy a fotogramok Moholy-Nagyra utalnak, aki ugyanahhoz a radikális fenomenalista és egyben kritikai hagyományhoz sorolható *Az anyagtól az építészetig* című munkája alapján: „Az embert a tradíciók, a tekintélyi elvek uralma megfélemlíti. Bizonyos élményterületekre már egyáltalában nem is merészkedik. Szakember válik belőle. Élményei már nem eredendők. Szüntelen harcban állva ösztöneivel, a külsőleges ismeretek úrrá lesznek rajta. Belső biztonságérzete elsorvad. Már nem lehet többé a maga orvosa, sőt a saját szemére se bízhatja magát. A szakemberek – mint valami hatalmas titkos szervezet tagjai – elhomályosítják az utat azok felé a sokoldalú egyéni élmények felé, amelyek egészséges funkciók alapján lehetségesek, sőt amelyeket a biológiai centrum egyenesen megkövetel.”⁴ Számomra ez a kulturális hagyomány adja azt a háttérrel, ahol Eperjesi képei különös játékba kezdenek a befogadóval. Mert egyénileg dől el, hogy mi számunkra a közvetlen. A „közvetlen” jelenség, mint a színes csövek kapcsolódása a fotogramokon, vagy a szubtraktív és additív színkeverés izgalmas játéka, ahogy a kép leg-

3 Goethe, J. W. von: *Die Schriften zur Naturwissenschaft*, herausgegeben im Auftrage der Deutschen Akademie der Naturforscher (Leopoldina), Weimar, 1947-. LA I, 3: 93.

4 Moholy-Nagy László: *Az anyagtól az építészetig*. Corvina, Budapest, 1972, 10. o.

**** A Székesfővárotról elhangzott megnyitó szöveg szerkesztett változata (Eperjesi Ágnes: Rövid ima. Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 2009. 05. 09 - 09. 20.)



EPERJESI ÁGNES
Prizmakép, 2007, színes fotó, 50 × 60 cm

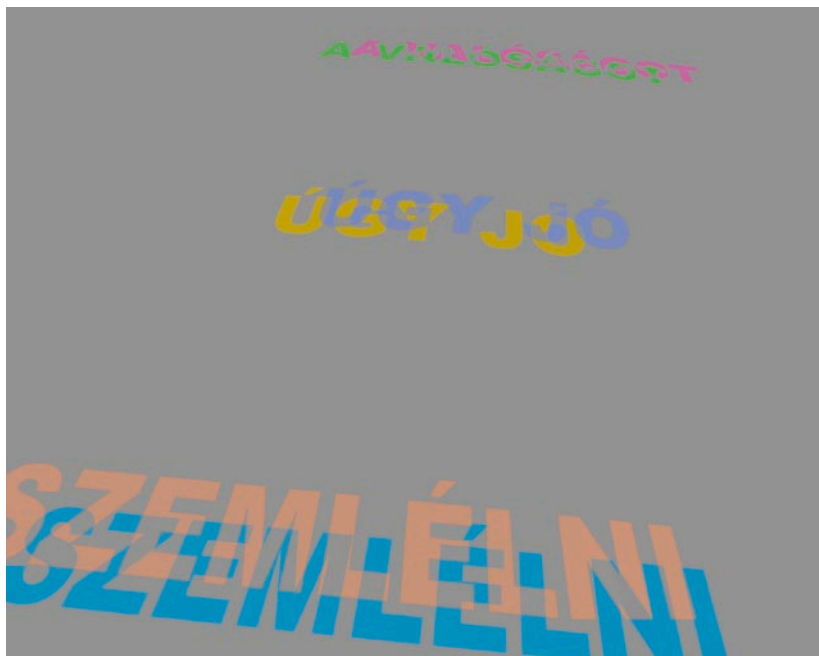
világosabb színeit a legsötétebb (egymásba dugott) csövek adják. A tárgyak színes árnyékait és formáit nézzük vagy a „közvetlen”, első élményünket, az allúziót Moholy-Nagy fotogramjaira? A prizmán át látott világ furcsa, szabályszerű, de nem geometriai sávjain pásztáz a tekintet – vagy az itt felvázolt kultúrtörténeti hagyományra gondolunk? Röviden: az elmélet felől nézzük a képeket, az angyalszárnnyat letörő filozófia lencsében/prizmáján át, vagy a jelenségek csalóka közvetlenségén keresztül?

A kérdés nem csak az alapvető befogadási attitűd felmérése, amelyet a mi történetünk éppúgy befolyásol, mint a kiállítási gyakorlat (gondoljunk csak Greenblatt resonance/wonder dichotómiájára), hanem annak az immár kétszáz éves, a romantikában gyökerező hagyománynak a megítélése is, amely a „jelenségek megmentése” érdekében ideológiává tette az ideológiáktól való megszabadulást, dogmatikusan dogma-ellenes – és egyben szédítően reflexív – volt. Ez a játék azonban már nem is a művekről, hanem a befogadóról szól – és nem utolsósorban az alkotóról. Mi elhiszük-e, és ő elhiszi-e, hogy lehetséges a nyugati mentalitás alternatívája Nyugaton? A „közvetlen” elérhető-e vizuális médiumokon keresztül, a színek játéka állíthatja-e azt, hogy „semmi a szín alatt”?

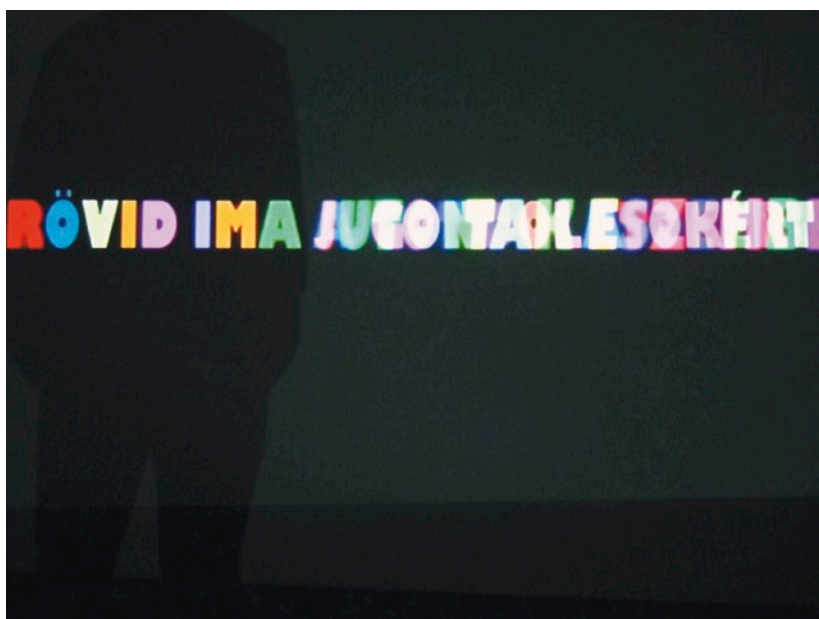
Bán Zsófia

A megfigyelő színeváltozásai***

■ Történet: Két kiegészítő szín megy a sivatagban. Egymás felé haladnak, nem tudnak róla, csak persze titkon remélik. Az ember, akkor is, ha momentán komplementer szín, mindig remél. Hogy szembejön egy másik szín, amelyik épp az ő kiegészítője. Egy olyan, amelyikbe jó beleolvadni, egy olyan, amelyikben jó elveszni, elszürkülni, csaknem eltűnni. Teljesen nem, mert a szürke persze nem semmi (akár pestiesen szólva is!), nem a semmi, hanem éppenhogy a sokféle valaminek a letéteményese; olyan, mint mondjuk az Operaház ruhatára premier-



EPERJESI ÁGNES
Végtelen potenciál, 2009, 3D animáció, 4.34 perc



EPERJESI ÁGNES
Rövid ima, 2009, fényinstalláció két vetítővel

esten. A legcsudálatosabb színek, szagok és tapintások őrzője, mégis, a ruhatár maga szürke, látszólag semmi különös, az ember csak zsebrevágja a bilétát és nem gondol rá, egészen addig, amíg az utolsó felvonás végénél lemegy a függöny. Holott!, gondolja Olgica, a ruhatárosok gyöngye, ha csak egy pillanatra is belegondolnának, rögtön ráeszmélnének, hogy mekkorát tévedtek. Hát ugyanígy állunk a szürkével. Volt egy pillanat a nyugati kultúrában, amikor a szürke, egy októberi koraestén egyszer csak kegyvesztett lett, s egyre-másra negatív jelzőként kezdtek használni, a semmilyenség színeként, a karakter és egyéniség hiányának szinonimájaként. A színekhez társított értékítéletek tudjuk, sok mindent elárulnak egy kultúráról. Például, van, ahol a gyász színe fekete, van, ahol meg fehér. S a szerelem színe sem mindenhol vörös.

Azonban még ennél is érdekesebb jelenség, s ez sem mond kevesebbet egy kultúráról vagy gondolkodásmódról, hogy a színeket külső (objektív) vagy belső (szubjektív) jelenségnek gondolják-e. Olyasminek-e, aminek elszenvedői vagyunk, vagy

olyasminek, amit mi magunk hozunk létre a testünk, a létezésünk, a nézésünk által. Tehát hogy passzív vagy aktív jelenség-e. Mindkettőre épültek már mondák, tudományosak és tudománytalanok, s az elmúlt néhány évszázad e kétféle szemléletmód összeütközésének jegyében telt (hogy egyebekről itt most ne is beszéljünk). „A valóságot úgy jó szemlélni ahogy van,” mondja az írás a falon. Eddig rendben, látszólag semmi izgalom. Csakhogy: a kérdés valójában az, hogy *hogyan* van az a *vanás*? Azt szemléljük-e ami van, ami adott, vagy az van, *ahogy* szemléljük azt, ami van? Azaz: lakunk vagy építkezünk? Ha az előbbi, akkor szeretünk beleülni a készbe, vagy abba, amit annak mondanak. Flaubert írja, hogy Egyiptomi utazása során már annyira eleget az aktív nézelődésből, hogy legszívesebben leheveredett volna a sátra elé egy díványra, hogy onnan nézze, ahogy elhúzzák előtte a tájat. Ha azonban az utóbbi, akkor folyamatos mozgásban vagyunk. Mentális és fizikai mozgásunk pedig folyamatosan elfed, kitakar, illetve láthatóvá tesz bizonyos dolgokat, jelenségeket. Ami él, mozog, s ami mozog, változik. Ha beleállok a fénybe, a cselekvés rádiuszába, a testemre íródik a világ. De ha másfelől nézem ugyanezt, azt is mondhatom, hogy a testem által lesz láthatóvá a világ, illetve, a testem által lesz úgy láthatóvá, ahogyan én látom. A látvány testivé válik – ez az, amit újra és újra meg kell tanulnunk. Hogy a szem hiába az az érzékszervünk, amelyik leginkább eltávolít az érzékelt dologtól, hiába a távolság, mégis magunkra, a testünkre vesszük a látványt; szóval, jóval testibb ügy ez, mint elsőre gondolnánk. Rezzentelen tekintet nincs, mert aki létbetetett, együtt mozog a világgal. Rezzentelen tekintet csak időn, történelmen kívül létezik – ha létezik, az Örök Felülnézet világában. Ha egy fénycsíkba beleállok, s onnan nézek, kitarok egy másikat. Ha egy gondolatot gondolok, ha egy mondatot kimondok, kitarok vele egy másikat. Látszólag veszteség, mert miért is nem állhatok egyszerre minden gondolat fénycsíkjában? Ez a nyelv örök fájdalma, örök drámája, hogy nem létezhet szimultán, csak egymás mellett, egymás után. Az egymásra épülő időben. S éppen ezért, *látszólag*, a szín az úr. A kiegészítők, ha egymásba csúsznak, egymásba omlanak, nem kitarják egymást, hanem a szürkében, a semlegesben egyesülnek. Különkülön, de mégis egyszerre vannak jelen az időben. Ez az összecsúszás azonban kontextustól, no meg attól is függ, ki és honnan nézi. A megfigyelő lehetőségei és történeti képeződnek le általa. Kész regény. A jelenség tehát létezik, de a nullpont mindenkinek máshol van. Olyan, mint a szerelem. S ha már nyelvben kell léteznünk, csak avval vigasztalhatjuk magunkat, hogy a gondolatokkal is remélhetően ugyanígy van. Ott van mind, csak éppen kitarja a többi gondolat.

Kókai Károly

Akzent Ungarn – magyar akcentus

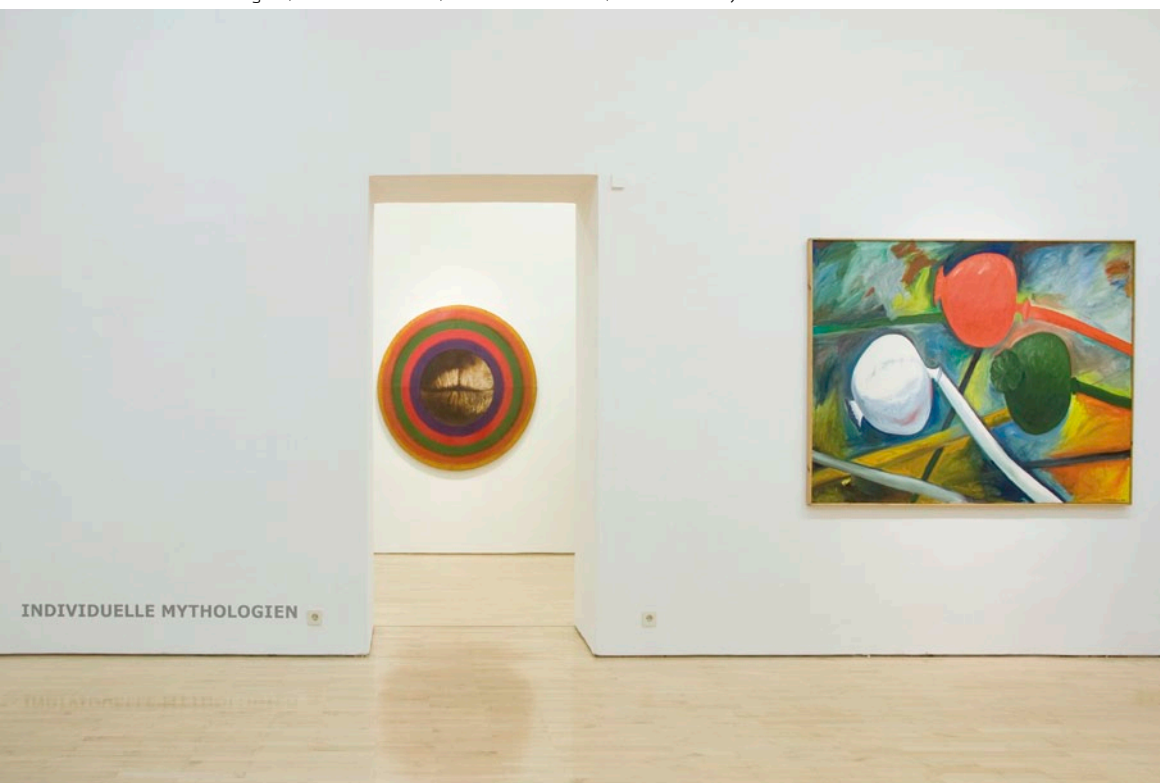
Magyar művészet a Neue Galerie Graz gyűjteményéből

- Neue Galerie, Graz
- 2009. június 27 – szeptember 6.

■ A grazi múzeum nyári kiállítása egy sorozat részeként a stájer tartományköz-pont magyar gyűjteményét mutatja be, mely az 1970-es évek elejétől jött létre. Grazban pillanatnyilag mintegy kétszáz mű található és ezzel – a kiállítás magyar szakértője, FABÉNYI JÚLIA szerint – számszerűsítve ez a legjelentősebb külföldi, kortárs magyar művészeti kollekciónak számít.

Jóllehet az osztrák gyűjtemény lényegében az 1970-es és 1980-as években jött létre, az *Akzent Ungarn* című kiállításon egy nagyobb történelmi keretbe ágyazva kerül mindez a látogató elé. A kiegészítésként elsősorban a pécsi Janus Pannonius Múzeumból kölcsönzött művek a történetet a magyar avantgárd első korszakával indítják. BORTNYIK SÁNDOR 1921-es képarchitektúrái, KASSÁK LAJOS az 1960-as években keletkezett, korai konstruktivista alkotásaira emlékeztető művei – köztük egy, a kiállítás dokumentációja szerint az 1967-ben elhunyt művész által 1972-ben a grazi múzeumnak ajándékozott alkotás (!) –, MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ fotói és grafikái jelzik azt a hagyományt, amelyet VASARELY alkotásai kötnek össze a 70-es és 80-as évek művészetével. Vasarely volt ugyanis az, aki lényegesen hoz-

Akzent Ungarn, Neue Galerie Graz; részlet a kiállításról; © fotó: Rosta József



zájárult Kassák 1960-as évekbeli nemzetközi újrafelfedezéséhez, és Vasarely alkotásai bizonyos szempontból ugyanúgy visszavezethetők a Kassák nevével összeköthető hagyományra, mint számos, úgynevezett „geometrikus tendenciában” alkotó művész – így többek között NÁDLER ISTVÁN, BAK IMRE és HENCZE TAMÁS – tevékenysége. A másik oldalon, a jelenkorhoz közeledve a kiállításon szerepelnek olyan művek is, mint például VESZELY BEÁTA és EL-HASSAN RÓZA egy-egy objektje, amelyek ugyanolyan kevésbé illenek bele a bemutató egészébe, mint HAJAS TIBOR és ERDÉLY MIKLÓS egy-egy, más gyűjteményből idekölcsönzött munkája. A grazi kiállítás nem azért figyelemreméltó, mert hogy történelmi áttekintést láthatnánk a 20. század magyar képzőművészetéről – amit ezek a kiegészítések sugallnak –, sokkal inkább azért, mert a huszadik század utolsó három évtizedének magyar festészeti terméséből találunk itt egy reprezentatív válogatást.

Hogyan lehetséges ez? A magyarázat a Neue Galerie valamikori vezetőjének a kezdeményezésében keresendő. A *Stájer nemzetközi festőheteket* 1966 és 1992 között rendezték meg, az első években olasz, jugoszláv és osztrák, 1973 óta pedig magyar képzőművészek részvételével. A stájer főváros magát egy úgynevezett alpkadriai régió központjának tekinti, ugyanakkor egy történelmileg messze visszanyúló hagyományra is hivatkozik. A kora újkorban Graz (Grác) központtal létezett egy Innerösterreich nevű tartomány, amelynek területe később az előzőleg említett három országhoz tartozott. A kezdeményezés középpontjában a grazi „új galéria” akkori (tehát 1966 és 1992 közötti) vezetője, WILFRIED SKREINER állt, és neki köszönhető az is, hogy magyar művészek is részt vehettek a programban.

A magyar művészet és Graz városa közötti kapcsolatok egyrészt történelmi, másrészt a véletlenek sorozata is alakította. Ide tartozik többek között az is, hogy a Wilfried Skreiner és HEGYI LÓRÁND közötti személyes ismeretség és barátság számos döntést meghatározott, amelyeknek következményei aztán természetesen ugyancsak ennek függvényében alakultak. A festőhetekre érkező művészek kiválasztásánál több esetben döntő szerepet játszott, hogy Graz és Pécs testvérvárosok. Skreiner regionális kultúrpolitikától ösztönözve elsősorban a nyugat-magyarországi megyéket látogatta. A festőhetek résztvevői a vendéglátásért cserébe egy-egy itt készült művet adományoztak a gyűjteménynek. A nyolcvanas években a múzeum (Hegy Lóránd tanácsadói tevékenysége részeként) vásárolt ugyan műveket, a gyűjtemény legjelentősebb része azonban ajándékozás útján került ide. Így tehát a gyűjtemény növekedését nehezen lehetne szisztematikusan nevezni, elsősorban személyes és kul-



Akzent Ungarn, Neue Galerie Graz; részlet a kiállításról; © fotó: Rosta József

túrpolitikai – és nem esztétikai – okok befolyásolták azt, mely művészek alkotásai kerültek végül a gyűjteménybe. Ez ugyan többé-kevésbé minden gyűjteményre igaz, ebben az esetben viszont meghatározónak nevezhető.

Hogy mennyire reprezentatív az anyag, azt természetesen eleve korlátozza, hogy Skreiner nem sokra becsülte a konceptuális művészetet, ezért nem is törekedett ennek gyűjtésére – ami az 1970-es évek nemzetközi, így magyar művészetének szempontjából is – súlyos probléma. Másrészt természetesen épp ez a privát előítélet tette lehetővé, hogy az 1980-as években nemzetközi viszonylatban is felértékelődő festészet fejlődését részletesebben nyomon kísérhessük e gyűjtemény alapján.

NEMES CSABA *A-B* (1981), BIRKÁS ÁKOS *Hegyi táj* (1984) és *Fej* (1986), PINCZEHELYI SÁNDOR *Mák* (1986) és *Sarló és kalapács* (1986), FEHÉR LÁSZLÓ *Dégi emlék* (1986), SOÓS TAMÁS *Táj* (1987) vagy BERNÁT ANDRÁS *Kanális* (1988) című alkotásai közép-, illetve nagyméretű olajfestmények, amelyek az alkotók egyéni stílusjegyeit viselik magukon, összességükben mégis együvé tartoznak. Erőteljes színeik, leegyszerűsített, az absztrakció felé közelítő (illetve absztrakt) tárgyábrázolásuk, elnagyolt kidolgozottságuk – ami csak részben magyarázható a *Stájer festőhetek* időkorlátozottságával – az épp aktuális korstílusnak felelnek meg. Ez a kiállítás annyiban mindenképpen reprezentatív, hogy itt már fel lehet tenni a kérdést, sikerült-e az itt kiállított művészeknek – és ezzel a magyar művészetnek, hiszen mint az előbbi névsor is mutatja, elég sok nagy név van itt együtt – a korszak maradandóan értékes műveit megteremteni. Van-e egy specifikusan magyar változata a nyolcvanas évek „újfestészetének”? Teremtett-e a magyar művészet olyan művet, ami elég szuggesztív, öntörvényű és következetes ahhoz, hogy reprezentálja korát és hasson az ország határain túl, így három évtized távlatából is? Ezek a kérdések annál is inkább helyénvalók, hiszen az 1980-as és 1990-es évek társadalmi és politikai változásai elég meghatározóak ahhoz, hogy egy korszakhatárról lehessen beszélni, és jogosnak tűnik az a kérdés is, hogy mennyiben reflektálja ezt a – tudvalevőleg szeizmografikus érzékenységgű – művészet.

A *Stájer festőhetek* illetve az osztrák és magyar múzeumigazgatók és kurátorok közötti együttműködés következtében osztrák és magyar festők együtt dolgoztak, és esetenként együtt is állítottak ki, alkalmat adva arra, hogy az érdeklődő figyelemmel kísérje fejlődésüket és összehasonlíthassa őket. CHRISTA STEINLE, az *Akzent Ungarn* kurátora szerint az egyik különbség, amely a magyar és az osztrák művészeket (így Hubert Schmalixot, Erwin Bohatschot, Herbert Brandlt vagy

Siegfried Anzingert) például a német művészek-től megkülönbözteti az, hogy a németek közvetlenebbül politikai jellegű műveket alkotnak. A magyar és osztrák festők inkább az olasz „transavantguardia” által is előnyben részesített, hagyományosabb irányzatokat keresték, így a tájképet vagy a portrét. Schmalix azóta is akto- kat, Bohatsch absztrakt műveket, Brandl természeti absztrakciókat, Anzinger pedig narratív képeket fest, következetesen arra építve, amit ebben a korszakban kialakítottak.

A kiállítás körüli kuratori és elméleti praxis, a Hegyi Lóránd által az 1990-es években sikerre vitt (és ezzel természetesen Hegyi 1990-es évek előtti tevékenységét egyrészt igazoló, másrészt felértékelő) kategóriákban tárgyalja a történeteket. „Neoavantgárd”, „transzavantgárd”, illetve „geometrikus absztrakció”, „új szenszibilitás” és „individuális mitológia” egyfajta fejlődési vonal, ugyanakkor sémák sora, amely így ábrázolva egy saját belső logikát követve határozta meg, művészpályák alakulását és művek születését. Együtt van tehát ezen a kiállításon mindaz, ami szükséges Nemes és Birkás, Pinczehelyi és Fehér, Soós és Bernát művészetének értékeléséhez, különösen azért, mert a kiállítás szervezői is ilyen igénnyel lépnek fel, a következő kérdést téve fel: „vajon megállja-e ez a festészet a helyét a mából visszatekintve, az 1980-as évek nemzetközi összefüggésében?” Mivel Ausztriában látható a kiállítás, kézenfekvőnek tűnik az osztrák művészekkel való összehasonlítás, és mivel Közép-Európáról van szó, érdemes a német művészetrel, így például Gerhard Richterrel mérni ezeket az életműveket. Megvan tehát minden esély rá, hogy egy-egy ilyen átfogó kiállításon, mint az *Akzent Ungarn* – amelyet egy szakszerűen összeállított katalógus is dokumentál – a látogató képet és véleményt alkothasson az utóbbi évtizedek magyar képzőművészetének nemzetközi helyéről és jelentőségéről, és feltegye magának a kérdést, mit is lát valójában, amikor például Soós Tamás *Táj II* című 1987-es képe előtt áll.

Soós Tamás festményén – mely véleményem szerint a kiállítás legjobb alkotása – egy sötét háttérből kibontakozó alakzat látható. Egy messzemenően absztrakt (mint a cím elárulja) táj, benne egy elmosódó (vagy épp alakuló) forma, áttetsző, elnagyolt ecsetvonásokkal felvitt festékréteg. Ami Soós képén meggyőző, hogy nem valamiféle plakátivan megjelenő, mélyreható tartalmat erőltet, hanem rábízta magát a festészet eszköztárára, a magában a képben rejlő lehetőségekre és erőkre, így öntudatos és ezzel meggyőző gesztussal állít elének egy alkotást, amely nézőjét a látható világ határáig viszi. Ha nem is egyszerű, de mégiscsak lehet alkotásokat találni, amelyek magukkal ragadnak, festőiségükkel győznek meg, és így ma is megállják a helyüket.

Nemes Z. Márió

Higiénia nélküli teremtés

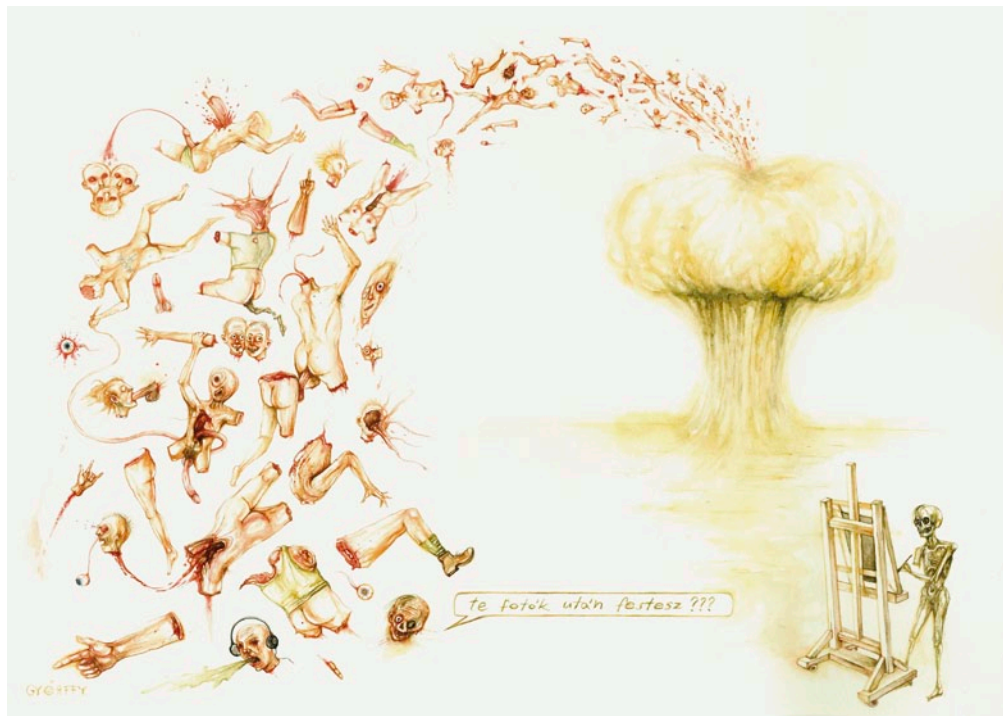
Győrffy László: *Nem érzek hálát, amiért részt vehetek a teremtésben*

● Stúdió Galéria, Budapest
● 2009. június 16 – július 7.

■ A fiatal képzőművészeket bemutató 2008-as *Lenmechanika* kiállítás egyik legemlékezetesebb darabja kétségkívül GYÖRFFY LÁSZLÓ *Agytörmelékek* című munkája volt. A számlákra, borítékokra, papírfecnikre firkált rajzok és üzenetek egy olyan szukcesszív deformációkból összeszőtt tablót alkottak, mely pszichotikus kápolnaként borult a néző fölé-köré. Az anyag megrázó erővel bírt, bár hatásának pontos természete nehezen definiálható. Az *Agytörmelékek* erős személyeséget sugallt, paradox módon, hiszen itt éppen a vallomásosság kudarcáról volt szó, annak leleplezéséről, hogy még a legközvetlenebb önkifejezés is csak kényeszeres „én-kíséret”.

Győrffy új tárlatán is képviselteti magát az *Agytörmelékek* mélyvilága, de a művész ezúttal egy erősen konceptuális keretben prezentálja vegyes technikával készült műveit. A kiállítás három fő részből: a címadó térinstallációból, egy önarcképből és az akvarellek-rajzok két sorozatából áll. A tér-installáció maga is komplex egység, melyet a vanitas-festményekre utaló, blondel-keretben bemutatott fotó-print és egy asztal alkot. Az asztalon tizenkét kerámiatányérra helyezett műfekália és egy levágott kézcsont műgyantából készített imitációja található. A gondosan elrendezett tárgyegyüttes az azt kiegészítő arcképpel együtt sze-

GYÖRFFY LÁSZLÓ
Kodak moment, 2009, akvarell, papír, 25 x 53 cm



cessziós enteriőrre emlékeztet, és a Győrffyt mániákusan foglalkoztató „multiplikált és szimulált művészetvilág” ironikus megjelenítéseként fogható fel.

Az *Én (Dorian Gray Alapítvány a fiatal művészekért)* címet viselő önarckép egy mesterségesen öregített-torzított önábrázolás, a festőre régóta jellemző technikai professzionalizmussal kivitelezve. Kopaszodó fej, elhízott, hullafehérségű felsőtest, démoni grimaszba torzuló arc – nevetés előtt vagy után. Ez lenne a titkos képmás, az elátkozott művész valódi esszenciája. Azonban hiába lépjük meg meztelenül a művészt, amit találunk, az megint csak a rögzített identitás dogmájával szembeni fricska. Dorian Gray arcképe ugyanis állandóan változik, ez a lényege, vagyis nem igazságot nyilvánít ki, hanem performatív örvényt, a szubjektum felbomlását viszi színpadra. Mindez a (művész)test metaforáján keresztül történik meg, a „legsajátabb” médiumban, amely – és ez Győrffy egyik központi motívuma – folyamatosan törli hitelességét.

A titkos kép romantikus toposza titkos teret kíván, ám a kiállítás kontextusában az önarckép a polgári enteriőr reprezentatív nyilvánosságába emelkedik, ami a kint és a bent ellentétpárjainak billegését eredményezi. „Nem-helyen” járunk, egy olyan színpadon, amely a művész-szubjektum bensőségeségnek és a kollektív művészetipar (a „műgyűjtés”) kölcsönös korrumpálódásának a terepe, amihez Győrffy a felbomlás és széthullás jelölőit társítja. A montparnassi katakombákban készített, koponyákat ábrázoló fotó-print festménynek álcázza magát, de a fotómédium ablak-szimulációt ébreszt, vagyis az enteriőrt a katakombák alvilágába, egy infernális kiterjedésbe helyezi át.² A morbid és egyszerre rituális hangulatot az asztalon látható úrvacsora-paródia erősíti fel. A levágott (művész)kéz hamis ereklye és horrorfilmek banális kelléke, JOEL-PETER WITKIN artisztikus csonk-fotóit idézi meg, miközben a trashesztétika hatását is képviseli. A festői tevékenység szempontjából kitüntetett testrészt ürülékcsigák veszik körbe, ezzel tagadva és kigúnyolva a művészi létrehozás anyagot megváltó-transzmutáló aspektusát. A megoldás elsöre túl direktnek tűnik, de ha az asztali tárgyegyüttest az egész enteriőr szimulációs működésébe helyezzük vissza, akkor nyilvánvalóvá válik, hogy Győrffy magát az „abject”-et is leleplezi, hiszen mesterséges dekorációként használva megfosztja azt minden lehetséges idealizmusától. A művészetpokol viaszszekrény mellett a kiál-

1 Hornyik Sándor: *Idegen testek és pokoli transzformációk – Győrffy László festészetéről*. In: Győrffy László Katalógus Várfook Galéria, 2007, 4. o.

2 Győrffy művészetében nagy fontossággal bírnak a különböző pokolábrázolások. Elég ha csak a manifesztum jellegű *Help me I am in Hell* (2003) vagy a *Most már tudod* (2005) című munkákat említjük.



■ SZABÓ ATTILA megmozdulásai egy önmeghatározási kísérletsorozat állomásai; arra hívják fel a figyelmet, hogy az egyén élethelyzetének változásai-val időről időre kénytelen újrakonstruálni identitását, meghatározni saját pozícióját a világban. A pozicionálási kísérletek főleg erőfeszítéseknek tűnnek, amennyiben megkérdőjeleződik a lét fontossága – erre utalt *Főlsleges kísérletek I–III.* című, nagy visszhangot kiváltó installáció-sorozatának címében, 2007-ben.

Szabó korábban is az önmeghatározás mutáns formáival, a média-hír mint befolyásoló tényező vizsgálatával foglalkozott. A média által kínált életvezetési stratégiák, megoldások ugyanis a társadalom azon jelenségei közé tartoznak, amelyek tényleg viszik az adót, a vevőt és a közvetítőt a kommunikációs folyamatban, s ezáltal megváltoztatják vagy eltorzítják az önképet, a világlátást; késleltetik vagy meggátolják a tisztánlátás kialakulásának a képességét, mivel a fiktív tapasztalatszerzés közben megtévesztés áldozatává válhat az ember.

Szabó Attila ironikus világlátó – élvezi, ha cinikus lehet. *Mutagén* című kiállítása kapcsán álhíreket generál, az álhíreket mint tudományos tényeket adja el, miközben valószerűtlen körülményeket teremt. Fokozatosan jutott el idáig. Az *I. számú kísérlet*ben áttételesen megmutatta azt is, hogy a kísérlet alanya nem juthat valós információkhoz, mert a vonzó játékterek megalkotói egy láthatatlan mozgásérzékelő segítségével ügyelnek arra, hogy a játékbábuk ne lavirozhassanak gépi vezérlés nélkül a gondosan megkonstruált díszletek között. A közeget a megfelelő pillanatban sterilizálják, ezzel együtt megváltoztatják a játékosok tudatállapotát is, még mielőtt a játékszabályok ismeretében földéríthetnék az izgalmasnak tűnő, ám valójában bizonytalan eredetű rejtélyeket. A *II. számú kísérlet*ben azt feszegette, hogy a cybervilágnak semmi köze sincs a megálmódott világokhoz, a valósághoz vagy a boldogság-

1 Szabó Attila: *Főlsleges kísérletek III.*, Magyar Műhely Galéria, Budapest 2007. márc. 13 – ápr. 4. (Id.: Baglyas Erika: *Hol az identitás mostanában?* Balkon, 2007/4.)

SZABÓ ATTILA
Vetésforgó II., 2009, lambda print



SZABÓ ATTILA
Gyümölcs, 2009
lambda print

hoz. A *III. számú kísérlet* segítségével pedig – egy valódi ál-sajtóhírt alapul véve – konkretizálta, hogy minden mediális eszközökkel létrehozott imitáció/modellezés célja a megtévesztés, a fogyasztói vágy generálása. Ez utóbbi gondolatmenetet fejlesztette tovább a *Mutagén* esetében, amely annyiban különbözik az előző kísérletektől, hogy az alkotó először állított ki fénykép technikájával készült műveket; másrészt nem óhajtottta első körben a „fiktív” jelző alkalmazásával rontani a hitelesség-érzetet, befolyásolni a látogatók tudatát.

„A mutáció valamely organizmus genetikai anyagában fellépő maradandó mennyiségi vagy szerkezeti (strukturális) módosulás, amely megváltoztatja az organizmus fenotípus jellegét” – olvasható a 44/2000 (XII. 27.) EüM rendelet 3. számú mellékletében. A mutagén anyagok pedig (elfogadottan, feltételezhetően vagy esetlegesen) mutagén hatásúak, azaz (elfogadottan, feltételezhetően vagy esetlegesen) mutáns elváltozásokat eredményezhetnek az emberi szervezetben. A mutáció azonban nemcsak testi elváltozásokat okozhat.

Mutagéneknek számítanak például a média-hírek bizonyos fajtái, ezek beépülése a szervezetbe a tudatállapot, a gondolkodásmód, a hiedelemrendszer vagy a magánmitológia módosulását eredményezheti. Ez a fajta tudatmódosulás első ránézésre nem látványos, ellenben a hatására előállított termékek, produktumok, eszmék vagy további ál-hírek annál inkább figyelemfelkeltőek, amelyek esetleg veszélyesek is lehetnek.

Mutáció mindig létezett, de pozitív kimenetelű fejlődést általában nem hoz, bekövetkezése leginkább káros következményekkel jár. „Azonban hosszú időközön át csak a természet kiváltsága volt ennek véletlenszerű előidézése. Manapság számunkra, laikusok számára a mutáció ténye tudományos fikcióból ismert, gyakori és többnyire pejoratív fogalomvá vált, hasonlatosan a mesterséges intelligenciához, az implantációhoz és a génmanipulációhoz (...). Mi, passzív szemlélők hajlamosak vagyunk bármit elhinni a témában, ami kissé misztikusan hangzik, mégis kellően alátámasztottnak tűnik.” (Szabó Attila) Szabó Attila arra próbálja ösztönözni az érdeklődőket, hogy legyenek gyanakvóak, hiszen bármi lehet mutáció, amennyiben valaki elhiszi, hogy az. Bizonyos esetekben, megfelelő felkészültség nélkül, valóban nem könnyű kiszűrni az álhíreket, ilyen például a Krapanj sziget közelében, a Dalmát tengerparton élő, bio fluoreszcens fehérjét hordozó, a csalánozó bordásmedúzák (ctenophora) törzsébe tartozó élőlények felbukkanásáról tudósító közlemény (*Tudományos bulvárhírek II.*, 2008). Léteznek azonban egyszerűbben kiszűrhető félretájékoztató információk is a művész repertoárjában, mint például a *Vetésforgó I–III.*, 2005; a Gödöllői Agrártudományi Egyetem laboratóriumában kikísérletezett vetőmagból hupikék lufi-babok keltek ki; vagy a krokodilt gázálarcban meglovgoló, szerelmi szenvedélyének parancsolni képtelen gumινό esete (*Bizarre Hardcore*, 2008).

A mesterségesen létrehozott és fenntartott, meddő, homoszexuális lombik-társadalom kívánatosként bemutatott torzulásainak a leglátványosabb és legdirektebb közvetítője a kiállítás a *Mutáció* című video loop. A legyek mutációjáról szóló szöveg mellett megjelenő, tükrözéssel létrehozott képi információk, az egymásba torzult, szeretkező női és férfi testek utópisztikus képzeteket keltenek, elgondolkodtatva a nézőt fajunk jövőjéről.



■ „Átlagosnak lenni olyan, mint a középső polc: innen jobban lehet látni azt is, ami fent van, és azt is, ami lent van” – meséli Jerzy, 49 éves wilgai tornatanár, vállalkozó. A képek, ami róla és feleségéről, Beata-ról készül, egy fehér min-tás nejlonfüggöny előtt ülnek, az asztalnál. Előttük egy nagy tányéron szépen és akkurátusan egymásra púpozott fánk. Bár az abrosszal terített asztalra könyökölve mindketten egyenesen ránk néznek, – a fánkokról mégsem tudom levenni a szemem. Otthon vannak – a kép a nappaliban vagy az étkezőben készülhetett –, mi, nézők csak bekukkantunk hozzájuk, amíg megnézzük a képet és elolvassuk a szöveget: életükről, munkájukról, vallásosságukról, gyermekvállalással járó nehézségeikről, az újrakezdésről, sikereikről és betegségeikről, tapasztalataikról és reményeikről. Történetük – annak ellenére, hogy drámai és „csodás” epizódokat egyaránt tartalmaz – alapvetően nyugodt, beletörődéssel vegyes elégedettséget tükröz: „Én már elértem azt, amit akartam. Most azt szeretném, hogy a lányomnak is sikerüljön. [...] De okos lány, boldogulni fog. Átlagon felül lesz” – mondja Jerzy. A kép ugyanezt a nyugodt, komoly, kissé talán fáradt hangulatot árasztja: mozdulatlanság és rend (a fánkpiramisból sem hiányzik egyetlen darab sem). Jerzy és Beata átlagos lengyelnek tartják magukat. Ezért jelentkeztek a *Zorka Project* felhívására.

A lengyel női fotópáros, MONIKA BEREŽICKA és MONIKA REDZISZ 2000 óta dolgozik együtt ezen a néven. Mindketten a poznańi Képzőművészeti Akadémia Vizuális Kommunikáció Tanszékén végeztek fotó szakon, s alkotásaikat elsősorban a művészeti fotográfia és a dokumentumfotó határterületén mozogva hozták létre.¹ *Átlagosak* (Przeciwni) című munkájuk a *Gazeta Wyborcza* lengyel napilap hetente megjelenő színes mellékletében, a *Duży Format*-ban jelent meg sorozatként 2008-ban. Az alkotók közzétettek egy felhívást, amelyre olyan emberek jelentkezését várták, akik magukat és életüket átlagosnak tartják, és szívesen részt vennének az alkotókkal közösen egy projekt létrehozásában. Az összesen száz jelentkezőből végül harminccal dolgoztak együtt: családokkal, párokkal, egyedülálló fiatalokkal, középkorúakkal és idősekkel, – egész Lengyelország területéről. A munka egy beszélgetésből és egy fotózásból állt. A jelentkezők előre összeállított kérdések alapján meséltek az életükről, majd az alkotók készítettek róluk néhány fotót. A képek és a beszélgetésrészletek együtt, egymásra vonatkoztatva jelentek meg a magazin hasábjain,² majd az azonos című kiállításokon (Fotófesztivál, Łódź; Galeria Camelot, Krakkó, 2008).

Az alkotások első látásra illeszkednek abba a fotográfiai hagyományba, amelyben a kulturális identitás és a szubjektív tapasztalat egyaránt fontos a fotográfus számára, aki egyetlen fotográfia segítségével igyekszik megragadni e területek összefüggéseit a maguk komplexitásában. A munka során a komponálás és a minden részletre kiterjedő vizuális fordítás a fő feladat, ami a szereplők, illetve a személyes tér, a munkahely vagy a történetre jellemző háttér egymásra vonatkoztatott és összehangolt megörökítése révén jön létre. (Ebbe a fotográfiai hagyományba illeszkedik például a német Frank Gaudlitz, az osztrák Kurt Kaindl vagy a francia Charles Fréger³ tevékenysége.) A *Zorka Project Átlagosak* című sorozata viszont nem fogalmazza meg előre saját tézisést arról, hogy mit tart átlagosnak a mai lengyel mindennapi életben, nem választ szereplőket saját történetéhez, hanem a felhívásra önként jelentkezőkre bizza

a fogalom és a praxis körbejárását és meghatározását, majd a szereplők által felkínált terekben végzik el a fotográfiai munkát. A publikált, majd a kiállítási műfajba is átültetett kép- és történet-sorozat pedig nem más, mint e korántsem egyszerű – talán nem is létező, értelmetlen – fogalom, az *átlagosság* kritikai lebontására. De nézzük meg mindezt közelebről is!

A képek és a történetek szereplői férfiak és nők, idősek, felnőttek és fiatalok, gyerekekkel, unokákkal vagy magányosan. A képek a nappaliban (kanapén, fotelben, szekrény-sor vagy ablak előtt), a konyhában (az asztalnál, a konyhapult előtt) vagy a hálószobában készültek. Vannak olyan képek, amelyekhez a szereplők „ünnepelőbe” öltöztek, de olyanok is, amelyen „egyszerű” hétköznapi, vagy „játós” ruhát viselnek. Hol pőzba feszülve, hol természetesen állnak vagy ülnek, ki cipőben, ki pedig mezítaláb, mosolyogva vagy komolyan, kíváncsian vagy közömbösen néznek ránk vagy éppen máshová. A képek háttérben sokféle tárgy és szín látható: antik dísz tárgyak, órák, fegyverek, függönyök, lámpák, festmények, falra akasztott kereszt és szentkép, konyhai mérleg és óra, tükör, hűtőszekrény, rézmozsár, dísz- és emléktárgyakkal zsúfolt polc, gyerekrajzokkal és jegyzetekkel teletűzdelt konyhai lambéria, virágok, szamová és mobiltelefon. A modellek mögött fehér, sárga, meggyipiros, zöld és narancs árnyalatú festett fal, egyszínű vagy mintás tapéta, szőnyeg vagy ágytakaró, esetleg behúzott függöny mint egybefüggő semleges háttérdrapéria – akár egy műteremben. A történetekben olvashatunk megismerkedésről és magányról, munkáról és munkanélküliségről, katonaságról, nyaralásról és utazásról, lakásról vagy házról, autóról és hitelről, tanulásról és külföldi munkavállalásról, betegségről és halálról, anyaságról, gyerekekről, akik majd beváltják a szülők álmait, faluról és városról, szórakozásról és olvasásról, húsevésről és vegetarizmusról, és persze vallásról, hitről, teljesült és soha be nem teljesülő vágyakról. Minden történet más és más, ahogy a szereplők és a helyszínek között sincs két egyforma. Nem lenne könnyű dolgunk, ha mindezek alapján kellene megfogalmaznunk, milyen is egy átlag lengyel. A képeket mégis belengi az ismerőség érzése, bőlogatunk vagy csodálkozunk, elszomorodunk vagy mosolygunk a képek nézése és a történetek olvasása közben. Mert mégiscsak értjük azt a kulturális logikát, ami meghűződik az esetek között.

A fotóprojekt kulcsmotívuma a *fordítás*: vizuális nyelvre, képes-szöveges magazinsorozatra, kiállításra, és végül magyarra. A fordítás mindegyik esetben nyelvi és kulturális gyakorlat is egyben, amelynek célja a megértés, más megfogalmazásban: a hétköznapi tapasztalat, a kulturális gyakorlat és a művészi alkotás közötti zökkenőmentes átjárás megteremtése.

Az alkotók elkészítik a történethez, a publikált életpizódokhoz tartozó képet, sűrítik és vizuális nyelvre fordítják az elbeszéléseket. A szereplők lakásában „háttérrel” keresnek, beállítják a kompozíciót, és létrehozzák azt a képet, amely a rövid ismerkedés és beszélgetés során kirajzolódott bennük. Nem tudjuk, hogy a jelentkezők közül miként választották ki a „szerencsés nyerteseket”, továbbá azt sem, hogy helyszínenként hány képet készítettek, és az is homályban marad, hogy mennyi időt töltöttek egy-egy családdal és milyen instrukciókat adtak a szereplőknek. Azt viszont jól láthatjuk, hogy nem dokumentumfotókról, hanem körültekintően megkomponált és szerkesztett, részletgazdag alkotásokról van szó. A személyes történet és a személyes tér illesztésekor egyaránt érezzük az alkotói és az elemzői tekintet, a családi privát fotóra, s ugyanakkor a portréfestészetre is jellemző szerkesztési és ábrázolási mód jelenlétét.

A fordításról mint vizuális és kulturális praxisról való gondolkodás évtizedek óta serkenti és inspirálja az antropológusok elméleti és gyakorlati munkáját. A témáról készült tanulmányokban nem pusztán a nyelvi/nyelvtani nehézségek, hanem elsősorban a kultúrák és a műfajok közötti átjárás kerül görcsö alá – jó esetben kritikus és (ön)ironikus formában.⁴ Ha így tekintünk a fordításra, akkor egy olyan esztétikai és intellektuális elvárásoknak is megfelelő kulturális gyakorlatról beszélünk, amelyben a művek egyfelől az eredeti kulturális kontextust tükrözik vissza, másfelől önmagukban is megállva, saját jelentéseiken keresztül további akciókat és interakciókat indítanak el. A kulturális jelenségek megfigyelése, megértése és interpretálása az antropológia és az etnográfia határterületén kívül is érvényes szerzői/alkotói gyakorlat. Véleményem szerint Monika Berežicka és Monika Redzisz *Átlagosak* című sorozata jól illeszkedik ehhez a gondolkodásmóddhoz. Munkájuk során olyan formákat és jelenségeket mutatnak be a maguk nyelvén – fotográfia –, amelyek egy része ismerős, míg egy más része talán ismeretlen a számukra. Az alkotások lényegi részét így a megértés, valamint az ebből fakadó interpretáció és kommentár adja. Képeik értelmezésében a fordítás egy olyan elemző kategória, egyben meta-

1 Lengyel nyelvű web oldaluk: www.zorkaproject.com

2 Egy válogatás most is megnézhető a *Gazeta Wyborcza* honlapján: <http://wyborcza.pl/1,88975,5167534.html>

3 Utóbbihoz ld.: Döme Gábor: *Arcok és egyenruhák*. Balkon, 2007/7.8, 47–48.

4 Egy a szellemes és elgondolkodtató írások közül: Ulf Hannerz *Gondolatok a globális világról*. In: N. Kovács Tímea szerk. *A fordítás mint kulturális praxis*. Pécs, Jelenkor, 2004: 73–93. (eredeti megjelenés: 1993). A fordításkötetben megjelent tanulmányok a nyolcvanas, de elsősorban a kilencvenes évekből származó kritikai szövegek.



ZORKA PROJEKT
Kozłowski Mirosława (27) és Marcin (33) fiúkkal, Mała Łąki

fora, amely – általános jelentésénél fogva – egyaránt a figyelem középpontjába állítja a beszélők személyét és a megszólalások műfaji lehetőségeit. Ha így tekintünk újra a képekre, a szövegekre és a bemutatás különféle formáira, akkor az alkotás újabb rétegei kerülnek felszínre.

A képekhez tartozó történetek összeolvasása felszínre hozza, hogy a személyes perspektívák között tulajdonképpen semmiféle kapcsolat nincs: mások az adottságok, a lehetőségek és a vágyak, máshol játszódnak a történetek, és a szereplők sem ismerik egymást. Ulf Hannerz globális városi kultúrával foglalkozó svéd szociálintropológus ezt a terepet tekinti az önkényesen megkülönböztetett, egymást részleteiben átfedő jelenségek összességének, amelyben a horizontok különbsége válik a legélesebben láthatóvá a nézők számára. Ez a mintázat a globális világok sajátja, amelyben a teljesség megragadása szinte lehetetlen – és persze értelmetlen – vállalkozás. Ezért aztán következhet a szelekció (nem minden jelentkező került be a sorozatba), a kompozíció (az alkotók határozzák meg a képek formai és tartalmi keretét), és színrevitel (sorozatként, újságban és kiállításban). Mindez együtt jár a szubjektív döntések következményeinek nyílt vállalásával, és az ebben rejlő lehetőségek kiaknázásával.

A szelekció során eldőlt, hogy a hasonlóságok vagy épp a különbözőségek váltak-e fontossá. A válasz fondorlatos, ugyanis a látszólag hasonló is nagyon különbözök. A kompozíciók – ahogy erre már utaltam – a családi fotók és a portréfestészet formai és szerkesztési eljárásait alkalmazzák, ennek során rajzolódna ki a beszédes képfelületek: az eldugott részletek, az arcok, a mozdulatok, a redők és a tárgyak külön-külön is megfigyelhetővé válnak a szerkesztett és kimerevített fényképeken. A festményszerű, beállított kompozíciókban érzékelhető az aktív alkotói hozzáállás: a fényképeszek elsősorban szerzőként hallatják a hangjukat, szerepük azonos a jelentéseket aktívan befolyásoló, a szubjektív történeteket bátran fordító szerzőével. Tehát míg a művészek nagy szabadságot hagytak a szereplőknek saját életük és az átlagosság fogalma közötti „szabad” felületek szöveges feltöltésére, addig a fényképek komponálása során elsősorban saját művészi/alkotói beszédmódjukat érvényesítették. A képek elkészítésével értelmezték a látottakat és hallottakat: a helyszínen szerzett tapasztalatokat egyetlen képkockába sűrítették – bölcsen kerülve a definiálás rögzös ösvényét. Több esetben is éltek az irónia eszköztárával, de soha nem bántó, mint inkább a történeteket képileg erősítő formában. Ez az attitűd kellő távolságot szabott meg az egyedi és az általános, a látható és a láthatatlan részek között, és megteremtette a téma vizuális nyelvre fordított, kritikai változatát.

A sorozatba szerkesztés felerősítette és láthatóvá tette a különbségeket és megkülönböztetéseket, hiszen a kortárs kultúra folyamatos mozgása és változása nemcsak a szövegekben olvasható egyéni stratégiákat és válaszokat,

■ Nem tűnünk ki a társadalomból, de nem is marginalizálódtunk – mondja Marcin. Vasárnaponként unatkozni szeretnék. Elüldögélni a hozzátartozókkal, elmenni sétálni, meginni egy sört a szomszédokkal a kerítésnél állva. Nincs szükségem bungee jumpingra, sem más nagy élményre. Inkább meglátogatom anyukámat vagy az anyósomat. Jól főznek, kellemes ott. Kinek érezzük magunkat? Azt hiszem elsősorban Mała Łąki lakosainak. A nagy háborúk kerüljenek el messziről! De ezeket a kis dolgokat átadom a fiainak, ő meg majd az övének. Ez nagyon fontos nekem. A lengyelek azok nem amerikaiak, hogy két nap alatt összezsomagoljanak, és a másik partra költözzenek, csak azért, mert kaptak egy jobb állást. Én még akkor sem költöznék el, ha négyszer annyi fizetést kapnék. Mert tudom, mit veszítek.

Negyven kilométerre északra Bydgoszcztól van Kaszuby. Szűk utakon megyünk, falvakon keresztül. Egyikben laktak a nagyszüleim, egy másik faluban pedig iskolába jártam – meséli Marcin. A ház szinte magányosan áll, körülötte mező. Három évvel ezelőtt vettem meg, még befejezetlen állapotban. – Száz négyzetméter az első szint, de a jövőben a földszintet is szeretnék használni. Harminc évre vettem fel hitelt. – A ház egyenlőre a bank tulajdona. Ültettem egy fát, himalájai jegegyfenyőt. Megígértem magamnak, hogy harminc év múlva leülök alá és berúgok.

Mindkét anyukától négy kilométer választ el minket – mondja Marcin. – Nem tudnánk kimagyarázni, ha túl ritkán látogatnánk meg őket. Anyukám a helyi szociális központban dolgozott, apukám asztalos volt. Mirka apukája öntödében dolgozik Bydgoszczban, vasúti fékeket önt ki, anyukája pedig a postán, egy szállítmányozási cégnél. Apósoméknak nagyon sokat köszönhetek. Vigyáznak Michała, amikor megyünk dolgozni. – Most várják második gyereküket. Tizenegy évvel ezelőtt ismerkedtek meg egy diszkóban Lubiewban, a község túloldalán, 2004-ben házasodtak össze. – Templomi esküvő volt, a mi plébániánkon – meséli Mirka. – Nagy lagzi száznegyven fővel, három napig tartott. Már pénteken elkezdték. Amikor visszaértünk a templomból a tanításról, már vártak ránk a vendégek. Hajnali egy óráig mulattunk. A következő nap volt az esküvő, és a lagzi a tornateremben, másnap hajnali ötig. A vőlegényemnek vissza kellett engem vásárolnia. Vasárnap pedig a folytatás: este tízkor a zenekar azt mondta, nem bírják tovább, mert felhólyagosodott a zenészek uja. Ez volt a legfontosabb nap az életemben.

Mindketten közgazdasági technikusok. Mirka a közeli Świekatówban, a városházán dolgozik adóellenőri pozícióban. Marcin négy állatkereskedést vezet Bydgoszczban, felügyeli a működésüket, egy kis hálózat koordinátora. – Kicsi a vállalkozás, de gyarapodunk. – mondja. – Anyagi tekintetben nem panaszkodhatunk. Kenyérre nem hiányzik a pénz. Csupán jól kell gazdálkodni. – Fiat Sienájuk van, és egy céges Fiat Duplojuk. – Korábban Polonezünk volt, a mi kis fehér szörnyetegünk, telente parkóccal, termossal jártunk vele. Négy kilométerre innen adta meg magát, pont akkor, amikor a feleségem telefonált, hogy a szülészetre kell menni.

Nekünk a gyereksereg teljesen normális. Nem, nem tervezzük. Tervezni egy autó megvásárlását lehet. Amikor azt hallom valakitől, hogy „Ha 33 éves leszek, lesz gyerekeim.” ez számomra beteges. Mi normálisan élünk, szeretjük egymást, van nekünk Michałek, és most lesz egy lányunk, remélem, de ha a második is fiú lesz, azt is szeretni fogjuk. – Napi nyolc órát dolgoznak, de amikor Marcin áruért megy, akkor 16-18 órát is távol van. – Szabadság? Két hetet nyaranta mindig ki tudok gazdálkodni. Olyankor felújítást végzünk. Igyekszünk alkalmanként három napra lemenni a tengerhez, hogy süttessük magunkat egy kicsit. – Külföldön nem voltak. Soha nem gondoltak az emigrációra. Hívók. – A vallásgyakorlással már más a helyzet, mert amikor az ember sokat dolgozik, akkor jól esne, ha vasárnaponként ki tudná aludni magát. De emiatt mindig lelkiismeret furdalásunk van. Azt szeretnénk, hogy a fiúnkból jó ember váljék. Ha én nem mutatok neki jó példát, akkor hogy várhatnám el tőle?

Félnék a betegségektől, a háborútól és a természeti katasztrófáktól. – Mert ha egészség lesz, akkor munkakedv is lesz. A húgomnak azt kívánom, találjon rá a másik felére! Szingli. A feleségem testvérének meg azt kívánom, hogy legyen gyereke! Magunknak meg egy kicsivel több szabadidőt. Hogy az emberek tiszteljék egymást, és tudják, hogy mikor van az ideje a munkának, és mikor a pihenésnek. A kereskedést vasárnaponként be kellene tiltani. Mennek az emberek reggel a szupermarketekbe, megetetik a gyereket egy kebabbal és este nyolcig elvannak. Ez lenne a vasárnap?

hanem azokat a személyes tereket is folyamatosan alakította, amelyekben a képek készültek. A képek sorozatként hatásos eszközzé váltak az átlagosság fogalmának lebontására, viszonylagossá és relatívvá tételére. Míg – vélhetően – az újságban, mellékletként, sorozatként való megjelenés jobban kedvezett a szöveges részek befogadásának, addig a kiállításban a matt nyomatú nagyméretű művészi/alkotói munkára terelik a figyelmet. A képek persze a történetek olvasása nélkül is befogadható, de a sokszereplős, sokmesélős sorozat akkor válik igazán érthetővé is izgalmassá, ha a szemét és az agyát egyaránt megjárta rajta a néző.

A Platán Galériában bemutatott, magyarra fordított válogatás (kurátor: JERGER TIMEA) további különbségeket is láthatóvá tesz: például azt, hogy mást jelent a vidéki lét, Varsó másként főváros, nagyobbak a távolságok, és persze egészen másként szövi át a lengyel mindennapokat a vallás és a hit. A vélt vagy valós kulturális „közelség” miatt viszont mégis minden tisztán érthető, a helyspecifikus olvasatot némileg feloldja a hétköznapi tapasztalatok hason-

CHO, Yael Bartana, Corinna Schnitt és Julika Rudelius munkái hol hétköznapi, hol pedig metaforikus történeken és képeken keresztül dokumentálták az épített és szociális környezet viszonyrendszerét. (Míg a legtöbb film „spontán” felvételekből készült, addig Rudelius a *My blood is as red as yours* /2004/ című filmje a faji megkülönböztetés témáját vizsgálta Hollandia kontextusában.) A válogatás sikerét az is jól mutatja, hogy a művek (bemutatásmódja) és a befogadó rendhagyó viszonyára épülő közvetlen élményen túl kirajzolódott az az átfogó elbeszélés is, ami Holtappels elképzelése szerint a hét filmből felépíthető.

A megnyitót követő napon a meghívott nemzetközi intézmények vezetői, PETKO DOURMANA (Interspace, Szófia), EIKE (Videospace, Budapest), Heiner Holtappels (Montevideo, Amsterdam), ARNO VAN ROOSMALEN (Stroom, Hága), valamint BENCZE ZOLTÁN pécsi építész tartottak prezentációkat. Bencze vita-indító előadásában az elmúlt három év pécsi tapasztalatairól beszélt, amelyek kapcsán némiképp érthetővé vált a *Temporary City* körül érezhető szellemi és kultúrpolitikai vákuum is. A Pécs EKF 2010 *Közterek és parkok újjáélesztése* elnevezésű kulcsprojektjében résztvevő építész arról számolt be, hogy kollégáival közösen miként igyekeztek felhívni a figyelmet arra a metodológiára, amely a pályázatban megfogalmazott célkitűzések eléréséhez szükséges. Véleménye szerint igaz ugyan, hogy a lakosság sem mindig ismeri fel a városi térben lévő értékeket, potenciálokat, azonban a közterek tervezhetőségének elméleti szinten meglévő, ám a gyakorlatban hiányzó reflexiója elsősorban nem társadalmi kérdés, hanem a hatalomgyakorlás beidegződésével, módjaival függ össze.

Arno van Roosmalen prezentációja ezzel szemben a jól felfogott, egymást erősítő közigazgatási és társadalmi érdekek mentén kialakított kultúrátámogatásra és -finanszírozásra volt példa. A Hágában működő Stroom a „hagyományos” kiállításokon túl sok esetben városrészek rehabilitációjában is részt vesz, a várostervezés és a városrész-imázsalkítás szintjén egyaránt. Önmagáért beszél CYPRIEN GAILLARD ideji projektje, a *Dunepark*, amely Hága Duindorp kerületének változásaira reagált. A kábítószerek-kereskedelemtől és kriminalitásától elhíresült városrész lakossága kitelepítés alatt áll, utat nyitva ezzel egy nagyszabású rehabilitációs programnak. Gaillard ebben a környezetben ázott ki néhány hónapra egy második világháborús beton bunkert, hogy a változásokból fakadó konfliktusokról a városi-történetek egy korábbi szintjére irányítsa a figyelmet. Persze azt is gondolhatnánk, hogy a holland állam és Hága városa által finanszírozott projekt nem volt más mint homokmozgatás. A több hónapig tartó cikkezés és a hely népszerűsége azonban azt mutatja, hogy bevett nézetek és előítéletek mozdultak ki megszokott logikájukból.

A *Temporary City*, a kortárs művészet intézményi és társadalmi helyzetének átgondolatlansága, illetve a Pécs EKF 2010 akadozó építészeti beruházásainak tükrében volt gondolatébresztő a PTE Pollack Mihály Műszaki Kar DLA hallgatóinak' projektje, a *co.deck – épületprotézis*, amely a Hattyú Ház épületét egészítette ki, mind formailag, mind funkciójában. A raklapokból felépített monumentális lépcsőn a Király utcáról közvetlenül fel lehetett jutni az épületben található kiállítóterbe. Az építmény a köztéri beavatkozásokban rejülő lehetőségekre hívta fel a figyelmet: a látvány szintjén pedig más, ismeretlen perspektíva lehetőségét teremtette meg a város sétálóutcáján, a kiállítóter és átvitt értelemben a művészet megközelítésének egy alternatív módját kínálta fel, és

1 Projektvezető: Sztranyák Gergely, team: Bianki Dániel, Gaál Sarolta, Hajdu Veronika, Kapcsos Beatrix, Molnár Tamás, Vörös Erika, Csikós Gábor

Temporary City – PTE POLLACK MIHÁLY MŰSZAKI KAR DLA HALLAGTÓI co.deck – épületprotézis, 2009, installáció



végül a művésztől teljesen független városi találkozóhelyet hozott létre. Az építésnek ez a fajta ideiglenes, többfunkciós válfaja egy lehetséges alternatíva a komoly kötelezettségvállalással járó nagyberuházásokkal szemben.² A hiánygazdaság a *Temporary City* egyik alapvető paradigmája. Természetesen nem kizárt, hogy éppen a Közelítés következetesen proaktív és kezdeményező magatartása fedeli el a tulajdonképpeni problémát, amely ennek következtében nem is rajzolódik ki világosan a városvezetés számára. Meglehet az is, hogy az olyan fesztiválszerűen felépített, esemény- és élményorientált rendezvények, mint a *Temporary City* csupán azt a képzetet erősítik, hogy a kortárs művészzel foglalkozó szakmai munka intézményi keretek nélkül, eseti kezeléssel is megoldható. De az is biztos, hogy a politikai turbulenciák, a helyi képzőművészek protekcionizmusa és a képzőművészet egykor progresszív, mára már megkövesedett intézményei nem éppen az aktuális igények megvitatását ösztönzik. Pedig nem kis dolgok forognak kockán: a *Temporary City* kapcsán közérdekű témák kerültek terítékre, újfajta közösségi terek jöttek létre, fiatal alkotók kaptak bemutatkozási, illetve kommunikációs felületet. Mindez meghatározhatja egy város(rész) közösségi életét, egy város(rész) kisugárzását. Ha széllel szemben is, de a Közelítés Művészeti Egyesület arra vállalkozik, hogy ezeknek a folyamatoknak a kibontakoztatásához teremtenek tereket és lehetőségeket.



A szerző a Magyar Oktatási és Kulturális Minisztérium Kállai Ernő ösztöndíjasa.

2 Sztranyák Gergely szerint egyébként a gazdasági válság is „segített” a lépcső megvalósításában: az építéséhez szükséges palettákat azért tudták könnyűszerrel kikölcsönözni egy helyi barkácsáruházról, mert jelentősen visszaesett az áruforgalom és ezzel az áruk mozgatása is.



☉ **Csizék Petra:** „Hogyan bánjunk a rendelkezésünkre álló kulturális, építészeti, tárgyi örökséggel, milyen viszonyt alakítsunk ki saját városi közelmúltunkhoz, milyen lehetséges jövőket képzelhetünk el magunk számára? Éppen az átmenetiséget lehet kihasználni a felszabadult kísérletezésre, a lehetséges és lehetetlen utak kipróbálására, a széleskörű részvétel megteremtésére – és pontosan erre invitál a Temporary City.”¹ Az *átlatok Pécs*ett, 2009. május 15. és 24. között megrendezett tiznapos programsorozat mennyiben tekinthető a 2004-ben megvalósult Médiagyár² folytatásának, illetve hogyan alakult ki az új, megváltozott koncepció?

☉ **Varga Rita:** Első lépésként egy nagyobb kortárs művészeti fórumot kívántunk létrehozni Pécsen, ami egybevágh azzal, hogy hosszú ideje dolgozunk egy kortárs művészeti intézet megalapításán: egy ilyen intézmény működési lehetőségeinek felvázolása az Európa Kulturális Fővárosa program szempontjából is fontos cél volt. Mindennek részeként próbáltunk meg olyan épületeket

1 Részlet Szíjártó Zsoltnak a *Temporary City*hez készített koncepciójából (Temporary City – avagy az átmenetiség poétikái és politikái. Ld.: <http://www.kozelites.net/index.php?lang=1&modul=1&id=37>)

2 Erdősi Anikó: *Médiagyár – MediaFactory*, Balkon, 2004/5., 24-26.



Temporary City
Pécs, Király utca, 2009, installáció

„játékba hozni”, amelyek használaton kívül esnek – a Zsolnay Gyár üres csarnokait 2004-ben már használtuk kiállítási célra, ez volt anno a *Médiagyár*. Jelen esetben üresen álló épületeket, zárt köztérkeresztűket, ahol kulturális programokat tudunk megvalósítani.

☉ **Doboviczki T. Attila:** A Zsolnay Gyár lenyűgöző terep, de mint ipari rom most kevésbé inspirált minket. Az ideai koncepció kialakítását jelentős előkészületek előzték meg: 2007 decemberében és 2009 áprilisában nemzetközi workshopokat tartottunk,³ ahol már az első alkalommal kiderült számunkra, hogy nagyléptékű ipari romok helyett inkább zárt, használaton kívüli terekben lenne érdemes gondolkodnunk, hogy ezek révén próbáljunk meg közelíteni a public art felé. A cél végül az lett, hogy „kivigyük a művészetet az utcára”, és így hozzuk közelebb a közönséghez. Jó előkép volt ehhez a budapesti *Körútfesztivál* 2006-ban,⁴ ahol a nagykörúti üres üzlethelységek alakultak át ideiglenes galériákká. A koncepciónk azonban már teljesen más irányt vett, ami nagy szerepet játszott, hogy kihasználjuk a meglévő kapcsolataink nyújtotta nemzetközi mozgásteret. Eredetileg Christian Gracza⁵ művészettörténésszel és Szijártó Zsolt városantropológussal dolgoztunk együtt az elméleti keret kialakításában és – bár ők végül nem lettek kurátorai ennek a projektnek – sokat segítettek a programok összeállításában és a partnerkeresésben.

☉ **Említettétek, hogy egy kortárs művészeti intézet létrehozása is a céljaitok között szerepel. Szomorú tény, hogy míg a többi nagyobb vidéki városban – Dunaújvárosban, Debrecenben, Szegeden vagy Miskolcon – az elmúlt években sorra nyíltak a hasonló intézetek, addig Pécsen a 2010-es EKF programév ellenére sem sikerült a kortárs művészetnek megfelelő kereteket biztosítani.**

☉ **DAT:** Az elmúlt öt évben – minden próbálkozásunk ellenére – egy kortárs művészeti intézménynek nemhogy a körvonalait, de még az alapjait sem tudtuk megteremteni. Úgy tapasztaljuk, hogy a helyi kultúrpolitikának kívül esik a látókörén, vagy egyszerűen nem érdeke egy ilyen típusú intézmény létrehozása, a civil szektor pedig túlontúl gyenge ahhoz, hogy egy ilyen nagy volumenű dolgot meg tudjon valósítani. Progresszív, kortárs művészetet bemu-

tató, a nemzetközi vérkeringésben bekapcsolódó intézmény nem működik a városban. Természetesen vannak próbálkozások, eseti kezdeményezések, de kontinuitás nélkül.

☉ **VR:** Mára letettünk arról, hogy intézményesített formát kapjon ez a dolog. Mi magunkat, a Közelítés Művészeti Egyesületet és a Hattyúház Galériát úgy tartjuk számon, mint egy kortárs művészeti intézetet. Persze non-profit egyesület vagyunk, de a networkünk, a profilunk egy művészeti intézmény-típusú történethez hasonlít.

☉ **A temporalitás fogalma elsődleges a projektetekben. Ezzel egyfajta kritikát is megfogalmaztok arról, hogy ebben a városban lehetetlen intézményes keretek között, hosszú távon gondolkodva megvalósítani egy ilyen elképzelést. Ezen túl, mitől érzitek még ezt a fogalmat időszerűnek?**

☉ **VR:** Az ideiglenesség nemcsak nálunk, de máshol is nagyon aktuális fogalomként vált az elmúlt években. Berlinben – ahol egymást érik a kortárs művészeti központok – például igény volt a Temporäre Kunsthalles⁶ létrehozására, ami egy két éven keresztül működő kortárs művészeti helyszín. Menet közben az is kiderült, hogy létezik még egy, a miénkkel megegyező elnevezésű képzőművészeti rendezvény, szintén Berlinben, ami ráadásul ugyanaznap, május 15-én nyílt meg.⁷ Mindez megerősített minket, igazolta az elképzeléseinket. Arra jutottunk, hogy itt nem lehet biztos történetekben gondolkodni, ami igaz az EKF-programra is, hiszen az csak megint egy meghatározott időszakra szóló projekt, ráadásul az épületek, üzletek használata is ideiglenes, tehát minden bizonytalan, ugyanúgy, ahogy a mi galériánk helyzete is. A Király utca is azért volt érdekes, mert itt meg az ingatlanok helyzete bizonytalan, folyamatosan változnak a bérlők, az utca funkciója instabil.

☉ **A Temporary City kapcsán a belváros főutcájának kulturális újrahasznosítását foglalmazták meg. Mit értetek ezalatt?**

☉ **DAT:** Kimondottan a helyi átalakulásokra reagáltunk. Mostanában sokat foglalkoznak építésszel, urbanisztikai szakemberek azzal, hogy hogyan változik meg a városi köztér használata. A városi terek átalakítása az EKF-programnak is az egyik központi eleme: a tervek szerint a jövőbeli Zsolnay-negyed felé nyíló tengely is erre vezet majd. A Király utcának az a fele azonban, amit mi használtunk, nem szerepel a felújítási elképzelésekben.

☉ **VR:** Az is célunk volt, hogy azt a mozgást, ami a Király utca elején megvan, tovább vigyük, az utca mostohább sorsú felébe is eljutassuk. Régi, tradicionális üzlethelységeket alakítottunk át kiállítóhelyiségekké, újra birtokba vettük azokat a tereket, amelyek kiestek a város vérkeringéséből. Az utóbbi időben folyamatosan jelentek meg hírek azzal kapcsolatban, hogy miközben nagyon magasak az ingatlanárak, egy csomó üzlethelyiség üresen áll, nem tudják kiadni őket, mivel a közeli bevásárlóközpont elszívta a vevőket.

☉ **A kiállításokat és programokat végignévezve az installációk, performanszok mellett főleg a videóművészet képviseltette magát. Emellett szembetűnő az építészeti projektek hangsúlya. Mi ennek az oka?**

☉ **DAT:** Az építészettel való kapcsolatot elsősorban a várostervezésről való gondolkodás irányába szerettük volna megerősíteni, de két konkrét építészeti projekt is megvalósult. Mindezt egynapos teoretikus műhelymunka kísérte, ahol meghívott előadók segítségével a köztér használatára vonatkozó építészeti és művészeti megközelítéseket vizsgáltunk meg.

☉ **VR:** A *Temporary City* nem csak az ideiglenességet és az újrahasznosítást vizsgálta, hanem az építészet és a művészet kapcsolatát is. Ez azért is nagyon fontos, mert 2010-ben épp erre a megközelítésre szeretnénk fókuszálni. Egy dortmundi workshopon – ahova a Ruhr-vidékről, Pécsről és Isztambulból hívtak meg építészhallgatókat – temporális jellegű építményeket, funkcionális installációkat kellett úgy integrálni a városba, hogy azok különféle problémákra mutassanak rá vagy esetleg kínáljanak megoldásokat. Az ebből az anyagból rendezett kiállítást fogadtuk be a Hattyúházba.⁸ A Pollack Mihály Műszaki Főiskola DLA programjának⁹ hallgatói – SZTRANYÁK GERGELY vezetésével – erre a workshopra tervezték egy hídszerű lépcsőt. Mi ezt az ötletet adaptáltuk ide a Király utcába. A végeredmény egy raklapokból álló, lépcsőként funkcionáló, a homlokzathoz illesztett épületprotézis lett, ami közvetlenül a galéria terébe vezetett fel.

☉ **Milyen szempontok alapján választottátok ki a meghívott intézményeket?**

☉ **VR:** A résztvevő intézmények, galériák egy része, mint például az amszterdami Montevideo¹⁰ vagy a szófiai Interspace¹¹ korábbi kapcsolatok, partnerségek eredménye. HEINER HOLTAPPEL a Montevideo igazgatója, EIKE

6 www.kunsthalle-berlin.com (ld. még: Török Adrien: Felhőket, márpedig, építeni lehet. Balkon, 2009/2. 37-39.)

7 www.temporarcityberlin.de

8 Hattyúház Kiállítóterem, Pécs, 2009. ápr. 24 – máj. 16.

9 www.pmmk.pte.hu

10 www.montevideo.nl

11 www.i-space.org

3 *Médiagyár 2008*. Lenau Ház, Pécs, 2007. dec. 14-16.; *Temporary City Workshop (Pécs, Isztambul, Ruhr-vidék)*. Pécs 2010 Menedzsment Központ, Pécs, 2009. ápr. 23-29.

4 Schmal Róza: *Művészet a Nagykörúton*. Balkon, 2006/10., 23-24

5 *Háború a képernyőn*. Christian E. Gracaval, a Robert Bosch Stiftung kultúrmenedzserével Csizke Petra beszélget. Balkon, 2008/6. 40-41.



Temporary City – TONKA MALENKOVIC
Kréta akció, Pécs, Király utca, 2009

BERG, a budapesti Videospace Galéria¹² vezetője vagy például a bolgár PETKO DOURMANA már a 2007-es workshopunkon is részt vett. Szerettünk volna több budapesti intézményt, csoportot is bemutatni, így került a képbe az FKSE Váró / A hét mindennapi műtárgyai című, valamint a Hints/Cellux-szal¹³ közös kezdeményezése, a *Freeshop Haut Couture*. A berlini LADA projekt¹⁴ kiállítását NÉMETH HAJNAL médiaművész szervezte. Itt szintén egy hasonló történetről van szó: a Berlinben működő galéria, amely egyfajta hídként köti össze, mutatja be a budapesti és a berlini kortárs művészeti élet alkotóit, mostanra állandó helyszín hiányában projektként működik. A *Szinte semmi* című válogatásukban videók mellett hang- és fényinstallációk, szöveges alapú alkotások is szerepeltek.

☺ *Három külföldi művész a rezidens programotok keretében vett részt a rendezvényen. Ők hogyan kapcsolódtak a projekthez?*

☺ **DAT:** Évek óta dolgozunk azon, hogy elindíthassunk egy rezidens-programot itt Pécsen. A finanszírozása teljesen független a *Temporary City* büdzsétől, de mivel szinte egy időre esett a két program, adta magát, hogy erre az eseményre írjuk ki a pályázati felhívást: a városi térre reflektáló installációkat vagy public artos munkákat vártunk. A közel kéthétnapos itt tartózkodásuk alatt hárman – a horvát TONKA MALENKOVIC, az osztrák MARCUS HIESLEITNER és a Lípcsében élő, olasz származású SANDRO PORCU¹⁵ – vettek részt a programunkon. Tonka Malenkovic például krétát osztogatott a járókelőknek arra bátorítva őket, hogy rajzoljanak, írjanak, hagyjanak jelet azokon a felületeken, amiket nap mint nap használnak. Kréta-akciója persze szemet szúrt a kulturális bizottságnál, miután az a bejelentés érkezett hozzájuk, hogy mi graffitizni tanítjuk a szomszédos gimnázium diákjait. A dolog hosszas telefonátások után végül úgy oldódott meg, hogy még aznap este egy nagy eső nyomtalanul elmosta az egészet... Marcus Hiesleitner egy hatalmas csipkézett, áttetsző függőnyel takarta el annak az erősen felújításra szoruló háznak homlokzatát, amelynek földszinti, két üres szatocsboltjában berendezte a rezidens-műhelyét. Itt épített fel – a Zsolnay Gyárban leselejtezett tucatnyi neonarmatúrából – egy nagyon izgalmas, vibráló fényinstallációt. Sandro Porcu pedig, aki installációjában szintén a fényt használta „eszközként”, a Líceum templomot használta helyszíneként: az egyik ablakába egy folyamatosan lengő csillárt helyezett, amely fényharangként működött.

☺ **VR:** Sikertelen volt a templom előtti teret is újra megtölteni étellel, a kréta-akció és a fényharang mellett itt helyeztünk el a mobil bútorokat is, amiket a járókelők azonnal használatba is vettek: pihentek rajtuk, vagy éppen dj-k, vj-k pultjaként szolgáltak, de ezeken próbált a gimnázium színjátszóköre is. Béres Károly használtcikk kereskedő pedig – akivel már a Körút-fesztiválon is együtt dolgoztunk – itt árulta a lim-lomjait.

☺ *A szakmai programsor mellett off programokat is szerveztetek. Melyek voltak ezek?*

☺ **VR:** Az off programokkal főként a helyi, de más típusú szubkulturális civil szervezeteket próbáltuk meg bevonni. Ilyen események voltak többek között a kapualj dj-k és vetítések, a családi majális, az 'illegál kitchen' vagy a gyerekprogramok. Mivel fontosnak tartottuk megszólítani a jövő városlakóit is, kiírtunk egy gyerekrajz-pályázatot a *Jövő városa* címmel, ami nagy sikert aratott: közel száz pályamű érkezett be. A legjobbakból rendeztünk egy kiállítást a Hattyúházban, a kiválasztott 27 rajzot pedig az egyik pécsi bölcsőde betonkerítésére képzőművészek fogják hamarosan nagyban felfesteni. A központi helyszínünk, a galériánk „átadásával” a gyerekek és a munkáik kerültek fókuszba, de a kicsiknek szánt további programjaink is ugyanezre a városi tematikára reagáltak, ilyen volt például a dobozváros-építés, festés üres kartondobozokból.

☺ **DAT:** A tíz napos rendezvény alatt három kiállítást mutattunk be a Hattyúházban: a dortmundi építészeti workshop terveit követte a gyerekrajz-kiállítás, majd a müncheni festőakadémia művészeivel zártunk.¹⁶ Sokan kritizáltak minket amiatt, hogy a galériában – amely a lépcső-felépítmény miatt fókuszba került – nincsen egy igazán figyelemfelkeltő kiállítás. Nekünk éppen az volt a célunk, hogy a tipikusan galériákba szánt kiállításokat más helyszíneken mutassuk be, felcserélve a megszokott szerepeket.

☺ **VR:** Számomra épp az volt az érdekes, hogy rengeteg olyan ember jutott el hozzánk, aki korábban soha. A lépcső tehát abszolút jól működött: behozta az embereket a galériába. Az már egy következő kérdés, hogy vajon megkapták-e a szükséges információkat arról, hogy hova is jutottak. Ezt már kevésbé tudtuk felmérni. Legközelebb erre, illetve a közönség bevonására és a „visszacsatolás” módozatainak megteremtésére lényegesen nagyobb hangsúlyt kell helyeznünk.

☺ *Mit emelnének ki a programok közül?*

☺ **DAT:** Számomra az egyik legprogresszívebb munka a bolgár PETKO DOURMANA installációja volt, aki egy apokaliptikus tengerparti tájban elhelyezett, a globális felmelegedés utáni túlélőkészüléket mutatott be. Antiutópisztikus választ adott korunk környezeti, politikai és nukleáris problémáira, úgy, hogy közben teljességgel technikai alapokra helyezte érzékelést: infrakamerával kellett tájékozódni, illetve különböző tárgyakat felfedezni egy saját történettel bíró lakókocsiban, s így végül is elsajátítani az érzékelés egy új módját. (Ez a mű egyébként egyenesen a berlini *Transmedial*éről érkezett hozzánk, s ment tovább Ljubljánába.)

☺ **VR:** A másik kiemelkedő projekt a Montevideo gyűjteményéből Heiner Holtappels kurátor által válogatott anyag volt, olyan nemzetközileg ismert művészekkel, mint JULIKA RUDELIUS, CORRINA SCHNITT, JAN DE BRUIN, NICOLAS PROVOST, MIKE STUBBS, SEOUNGHO CHO és Yael BARTANA. A munkákat a közös tematika kapcsolta össze: városi történeket, beszélgetéseket, drámai szituációkat mutattak be, részben véletlenszerűen felvett jelenetekből összerakozva.

☺ *Az a célotok, hogy megszólítsátok az utca emberét, mennyire tekinthető sikeresnek?*

☺ **DAT:** Voltak olyan helyszínek, mint például a Király utca 63. előtti terület, ahol korábban semmi sem történt, a rendezvény ideje alatt viszont esténként 30-40 ember üldögélt, beszélgetett, érezte jól magát. Itt hirtelen megmutakozott a városzövet egy rejtettebb mintázata. Annak a helyszínnek például, ahol az amszterdami Montevideo kiállítása volt piros lámpával a kirakatban, rendszeres látogatójává vált a környéken élő holland diaszpóra.

☺ **VR:** Számomra az volt az érdekes, hogy azáltal, hogy ennyi minden történt, a Király utca 15. és 63. közötti, korábban meglehetősen hosszúnak tűnő távolság lerövidült; az apró élmények miatt személyessé vált a helyszín. Valószínűleg ilyen típusú benyomásokat, emlékeket kellene nyújtani az ide látogató turistáknak is.

☺ *A helyi művészeti szcénát mennyire sikerült megszólítanotok?*

☺ **DAT:** Voltak kísérleteink arra, hogy bevonjuk a helyi művészeket. Az építészettel elindult párbeszéd nyomán például sikerült egy elég jó együttműködést megvalósítani. A helyi, fiatal képzőművészek közül sokan eljöttek a rendezvényekre és kiírtunk egy pályázatot is, amire ők is beadhatták a jelentkezéseket – meglepően alacsony érdeklődés mellett. Mivel intézményekben gondolkodtunk, nem egyes művészekben, a „pécsi művészek” külön nem kaptak meghívást a részvételre. A saját projektünk pedig a rezidens program volt, mi erre fókuszáltunk.

☺ **VR:** A Közélet Művészeti Egyesületnek nem volt saját helyszíne, amivel ezt a problémát fel tudta volna oldani. Eredetileg az volt az elképzelésünk, hogy

¹⁶ *A jövő városa*. 2009. máj. 17 – 22., *Spatial Illusion – Müncheni Képzőművészeti Akadémia végzős hallgatóinak kiállítása*, 2009. máj. 23 – jún. 3.

¹² <http://videospace.c3.hu>

¹³ www.hints.hu

¹⁴ www.ladaproject.com (ld. még: *Lada Project, Berlin – Előretolt állás a galériázónában. Varga Marina beszélgetése Németh Hajnallal*. Műértő, 2008. szeptember 7.)

¹⁵ http://kometberlin.de/porcu_bilder.html

felvetésében, sem mondanivalójában nem kifejezetten eredeti módon. A Földünk éghajlatában az emberiség okozta visszafordíthatatlan változások miatt bekövetkező természeti katasztrófa a témája a német ULU BRAUN *Fish Soup* (2006) című meseszerű, többféle animációs technikával vegyített munkájának. A belga PIETER GEENEN *Atlantisa* (2008) korunk egyik legnagyobb és legvitatottabb természeti beavatkozásával, a kínai Jang-Ce folyón felépített gáttal foglalkozik. A 11 perces éjszakai felvétel egy valószínűtlen, omladozó épületekkel szegélyezett, szellemek lakta világot fedez fel, utolsó híradásként egy eltűnőben levő civilizációról. A szlovák STANISLAV VESELOVSKÝ *Half-life 2* (2007) című munkája az azonos elnevezésű számítógépes játék tökéletes mása valódi reklámokkal, a média erőszakosságára és az állandóan jelenlévő hirdetések egyénre gyakorolt befolyására utalva. A francia szerzőpáros, NINON LIOTET és OLIVIER SCHULBAUM *Dictaphonetics* (1998) című munkája pedig egy angol nyelvű, szövegfelismerő szoftvert mutat be, amely francia szavakat, tulajdonneveket próbál vizualizálni és hangosan felolvasni, a kiejtésbeli nehézségek miatt kevés sikerrel, ám annál viccesebben.

A szervezőket dicséri a korábbi évek gyakorlatához hasonlóan a nemzetközi kontextus megteremtése a magyar művészek munkái számára, valamint a kiállítások mellé szervezett kísérőprogramok, legyenek azok szakmai workshopok, előadások vagy koncertek. Az egyes kiállítások mellé szerkesztett kísérőanyag pedig már tényleg csak hab a tortán, még akkor is, ha oly kevés az érdeklődő közönség.



ULU BRAUN
Fish Soup, 2006, DV, 10 min

STANISLAV VESELOVSKÝ
Half-Life 2: Reklama, 2007, screen capture, 9:25 min



Gálosi Adrienne

Harmvadtfifűsűg

Diplomakiűállítás 2009

- HattűűHűz Kortűrs Művészeti Kiűllítűtűr, Pűcs
- 2009. jűlius 7 – augusztűs 7.

■ A nyűri hűsűgben a HattűűHűz Galűriűban volt lűthűtű a Pűcsi Tudoműnyegyetem Művészeti Kar Vizuűlis Művészeti Intűzet vűgzűs kűpzűművész hallgatóinak diplomakiűllítűsa. Biztosan voltak, akiket felfrűsűtűt, műsűkűt inkább talűn lehűtűt a tűrlat, s azt hiszem, a kűlűnbűsűg leginkűbb az elűzetes elvűrűsűkben rejlik. A fű problűma az lehet, hogy milyen művészetszemlűletet vűrűnk el a fiatal művészektűl, s persze egy diplomakiűllítűs mindig felteszi azt a kűrdűst is, hogy kirajzűlűdik, kiolvashatű-e a művekbűl valami arrűl az iskolűrűl, melynek tanítűvűnyai voltak.

Az iskűla mestereibűl és művészettűrtűnűsűkembűl állt össze az a zsűri, amely helyezűseket állapított meg és dűjakat is osztott. A legnagyobb elismerűst GAJCSI BLANKA szűbrűsművész kűpta, *Pinoccina* című munkűja kűpvűseli az iskolűt a csehorsűgű Klenovűban a Klatovű Galűria *Start Point* című kiűllítűsűsűn, amely Eurűpa művészeti egyetemein frűssen diploműzűk munkűibűl mutat be vűlogatűst. Teljes joggal esett a dűntűs erre a műre, mivel ez tekinthetű a kiűllítűs egyetlen olyan darabjűnak, amely a kortűrs kűpzűművészetre oly jelleműzű komplex lűtűs- és gondolkodűsműdot űgy mutatja fel, hogy azt kűpes is magas színvűlon megvalűsítani egy sokrűtű projekt forműjűban. A fiatal szűbrűsművész elkűsűzítűte űnmaga űletnagysűgű fabűb műsűt, „ű” lett Pinoccina. A bűb megforműlűsa kűveti a hagyoműnyos Pinocchio űbrűzűlűsűkűt, de tovűbb szűvi a bűbulűt űs az eleven lűt kűrdűseit. Pinoccina mindvűgűg űlű, abban az űrtelemben, hogy „gazdűja” űletűben a legterműszetesebb műdon



GAJCSI BLANKA
Pinoccina, 2009
installűciű

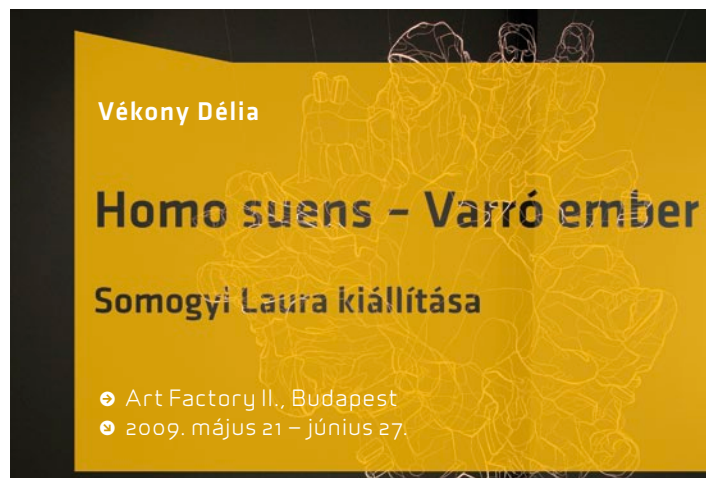
van jelen. Gajcsi ugyanis megutaztatja a bábút, legszemélyesebb élettereibe helyezi be önmaga mellé, majd ezekről a sokszor igen intim helyzetekről egy fotósorozattal számol be. Izgalmas ez az újrakonstruált önálló mikrovilág, amelyben egyszerre van jelen a felépített színpadi rendezés atmoszférája és az improvizáció játékosága. Előzményként eszünkbe juthatnak Anna Margit bábuteumatikájú művei, de Gajcsi nem annyira szerepeket keres és „próbál fel”, inkább az identitás felé közelít az elevenség felől. A valódi élet mibenlétere kérdez rá, mivel a báb és az ember felcserélhető, vagy egymás társaként, látszólag ugyanazt az eleven életet élik.

Fabényi Júlia a Janus Pannonius Múzeum nevében két díjat adott át: SZABÓ KLARISSZA MÉDEA (vizuális nevelőtanár szak) *Bűgőcsiga* című szobrászati alkotása volt az egyik díjazott. Ez a három forrasztott bádogformából összerakott, távolról súlyokkal mozgatható alkotás hangokat ad ki (ezt akár bűgőcsiga hangjának is hallhatjuk). A hagyományos szobrászati munkák közül – nem volt sok belőlük – valóban ez a munka volt képes leginkább továbbgondolni az egyszerű motívumra korlátozott formátár adta játéklehetőségeket. Kíváncsi lettem volna még RIGÓ TAMÁS *Transzparencia VII.* című szobrászati művére is, ez azonban csak fotódokumentáció formájában volt jelen. E nagyméretű, kissé tojásdad forma fémből készült, a képek tanúsága szerint mintegy növényi ornamentika módján fonja meg önmagából saját áttetsző struktúráját. A másik díjat HORVÁTH RITA festőművész *Én és az őstöntér* című festménye kapta. E két, elkülönülő félre osztott képen, bár a két képmező határa radikálisan kijelölődik, mégis áthajlanak egymásba, finoman jelezve ezzel azt a paradoxont, ahogyan az én próbálja magát elhatárolni attól az őstöntértől, amely mégis meghatározója. Egymással kerül feszültségbe itt a figuratív expresszivitás egy nem azonosítható önarckép formájában, s egy tárgyi vonatkozásoktól megfosztott, a szín képépítő erejére és a gesztusos előadás szuggesztivitására hagyatkozó festői előadásmód. БОТКА ИДИКÓ *Betondzsungel* című nagyméretű, háromrészes pannószerű képe mint nonfiguratív alkotás a színek ritmusára, a foltok rendszerére épül, és sikerül olyan lüktető elevenséget teremtenie a vásznon, ami a festői eszközök szűkszavú, de átgondolt használatáról árulkodik. KOVÁTS NIKOLETTA *Test-más* és PRELL NOÉMI *Cím nélkül II.* művei csatlakoznak ahhoz a műfaji és tematikus irányhoz, amely a nőiség kérdéseit fogalmazza meg. Kováts két képet helyez egymás mellé párdarabként, mindkettőn ugyanaz a térdelő női akt, intenzív vörös alakok, határozott kontúrokkal, erőteljes ecsetvonásokkal. A két alak egymásra néz, s félbehagyott karjaik a két kép közti térben érintkeznének, azonban az alakoknak ezt a találkozását ellenpontozza, hogy valójában arctalan, babszerű figurákat látunk. Prell képén egy kuporgó női alak látható, szintén személyiségtől megfosztva, hiszen az arc helyén egy maszkszerű fej van, melynek színe az alak által vetett árnyakban ismétlődik meg (Moizer Zsuzsa festményein láthattunk már évekkal ezelőtt ilyen alakokat). Ezek a képek – kiegészülve JUHÁSZ FANNI *Bábu* című, függőleges falsíkra terített, különböző anyagokból épített figurájával – azt jelzik, hogy a bábu és a maszk az a tematika, amely lehangsúlyosabban van jelen a kiállításon, ami talán érthető is fiatalok esetében, ahol a művek az identitásformálódás tanúi is.

CSIK RICHÁRD
Parkban, 2009, olaj, vászon



CSIK RICHÁRD *Park* című festménye szép munka, a természeti tájat, s benne az alakokat az ábrázolás színeivel és technikájával olyaná oldja, mintha a napon zöldesen fénylő benzín mosná át az egész tájat, s ezzel a park idilli képét a gyűlékonyság, az égés veszendőségének hangulatával itatja át. HATALA PÉTER *Do it at home* című képe szándékosan mutatja fel a festő kiváló szakmai felkészültségét: témája ironikus, hiszen egy enteriőrben jelenik meg a görkorsolyázó, s a félmeztelen biciklis lábán kocsisolyával, hogy éppen ráugorjon a padlózatba süllyesztett víz- vagy jégfelére. A helyzet abszurditása, amely szemben áll az ábrázolás precíz realizmusával, valamint a megjelenített belső tér redukált, geometrikus világa ízig-vérig trendi munkává teszi. Nem könnyű megfogalmazni, miért nem kizárólag „frissítő” hatású ez a kiállítás, hiszen összességében jók a művek, mégis maradt hiányérzetem. Persze, egy kezdő képzőművésznek sem könnyű manapság, amikor a művészek által bármely tradíció fonala éppúgy továbbosztható, mint ahogy el is vágható. Fő tájékozódási pontként marad az inspirálva orientáló szellemi közeg, az iskola, amely itt, és most, nagyon is rajta hagyta nyomát a műveken. Ennek pozitív hozadéka a magas szakmai színvonal, a szellemileg is kidolgozott művek, negatívuma viszont a sok „ismert” kép, amelyekhez hasonlók minden pécsi diplomakiállításon megjelennek. Kevés volt a friss fogékonyság, az ifjúi hevület, s kicsit sok volt a korrektség – ezek a fiatalok mintha már mind túljutottak volna a dackorszakon. De egyelőre talán nem is az a fontos mit csinálnak, hanem az, hogy miként; a megtalált feladat hogyan nyeri el erőteljes előadásmódját, miként állítódik intellektuális fénybe, s engedi az alkotó személyiségét átcsíllanni magán. S innen nézve nincs okunk féltetni őket.



■ Elegáns, minimális kiállítási környezet, három fehér, egy fekete fal, előtte pókháló-szerű könnyedséggel lebegő fonalak, cérnák... Ez a kép fogadja a nézőt, amint belép SOMOGYI LAURA *Homo suens* kiállítására.

Somogyi festőművészként diplomázott, és tíz éve foglalkozik cérnainstallációkkal. A Derkovits-ösztöndíjas művész külföldi megjelenései (pl. ArtBasel Miami) mellett legutóbb az Iparművészeti Múzeum *Ahogy a varrócérna kerül a gombot'* kiállításán találkozhattunk munkáival. Az Art Factory II is hasonló alkotásoknak ad teret. A kiállítás két installációból és egy fotóból áll. A fotó, mely az installációkat erősíti, nem más, mint a kiállító művész portréja, amelyen Francisco Goya J.A.C. Bermudez feleségének képmásával azonosítja magát.² A két installáció folytatja a fotó által felvetett gondolatmenetet; s amíg kibogozódnak a szálak, rájövünk, hogy a légies fonal-kavalkád egyrészt berögzült művészeti sémákat kérdőjelez meg, másrészt társadalom-kritikát is gyakorol.

Hogyan is válik láthatóvá ez a kritikus üzenet? Somogyi a fekete-fehér fotón a nagy festészet árnyékába pozicionálja magát. A hetvenes, nyolcvanas évek feminizmusa játszott hasonló, átértelmező gondolatokkal (megemlíthetném itt Cindy Sherman *History of portraits* című 1990-es fotósorozatát, ahol a művész híres műalkotások beállításait és modelljeit parodizálja, illetve értelmezi át).

Úgy tűnik, hogy ez a téma még harminc év távlatából is felmerül... miért is? Sok kritika éri manapság a művészettörténetet, hogy miért nem tud átlendülni

1 L. Pelesek Dóra: *Modern ujjgyakorlatok*, Balkon, 2009/4., 22-24.
2 Francisco Goya: *Sra Juan Agustín Ceán Bermúdez képmása*, 1785



SOMOGYI LAURA
Homo suens, 2009, installáció

a posztmodernizmuson, a dekonstrukción, a feminizmuson és a hetvenes évek más gondolati vívmányain. Ugyanakkor a művészek továbbra is foglalkoznak ezen gondolatmenetekkel, mert úgy érzik, hogy a mondanivalójukat még mindig nem értik teljesen. Tehát Somogyi Laura portréja nagyon is aktuális munka egy olyan korban, mely a képzőművészetet még mindig régi mesterek festményeivel azonosítja.

Mindez egy egyszerű teszttel érzékeltethető. Ha megkérünk valakit, hogy gondoljon egy műalkotásra, szinte mindenkinek egy reneszánsz vagy avantgárd kép vagy szobor fog eszébe jutni. A feminista kritika ezt úgy magyarázza, hogy a művészet maszkulin, modernista kánonja őrzi és biztosítja a férfi géniusok megingathatatlan pozícióját. De mi van azokkal az alkotókkal, akik nem tartoznak a nagy mesterek közé? A hetvenes és nyolcvanas évek feminizmusának nagy vívmánya volt az elveszett festőnők újrafelfedezése, így olyan új művészekkel ismerkedhettünk meg, mint például Artemisia Gentilleschi, akit csak a 'nő Caravaggio'-ként emlegetnek, vagy a Frans Hals-szal versengő Judith Leyster, a manierista Lavinia Fontana vagy olyan impresszionista festők, mint például Mary Cassatt. Somogyi munkája azonban arra kérdez rá, hogy mi történt és történik azokkal a nőkkel, akik nem maszkulin, hanem feminin kifejezőeszközöket használva jelenítették meg gondolataikat. Mi van Bermúdez feleségével, aki varrt és hímezett? Mit csinál a modell, ha – mint Somogyi Laura munkájában is – kísétál a képből, és létezésének már nem az ad értelmet, hogy a férfi tárgyiasult tulajdona lesz, hanem alkotóként akar érvényesülni?³ A hetvenes, nyolcvanas évek művésznői új eszközt, nyelvet találtak üzenetük kifejezésére – a body-art, a performance, a fotográfia és a videó is bekeült a lehetséges eszközök sorába, amelyek képesek a nőiség kinyilvánítására, megfogalmazására. Sőt, a varrás és a hímezés is megtalálható a dada vagy a szüfrasztett mozgalmat követő művésznők eszköztárában. A varrás a feminizmuson kívül azok számára lett közkedvelt kifejező eszköz, akiknek fontos

3 Referencia az angolban használt 'male gaze' teória avagy 'objectification of the subject': az aktív, alkotó, alanyi helyzetből a nő a férftól függő tárgyvá alakul át.

a személyes, egyéni és érzékeny részletek megmutatása. Az 1987-ben indult NAMES / AIDS Memorial Quilt című HIV/AIDS projektre tökéletesen illenek ezek a jellemzők. A projektet egy csapat homoszexuális aktivista indította. Célja az volt, hogy méltó emléket állítson az AIDS áldozatainak, és személyes és kollektív szempontból is felhívja a figyelmet az AIDS-problémára. A projekt ember méretű falvédőkből áll: a legutóbb 44.000 darabot terítettek ki összesen 720.000 négyzetméter alapterületen. A falvédőket az elhunyt rokonai, barátai hímezik, varrják, így állítva egy folyamatosan bővülő emlékművet az elhunytaknak.⁴ Somogyi Laura azonban nem varrással használja a cérnát, hanem térrajzokat készít tárgyak és emberek körvonalairól, a légies, könnyed anyagból tudatosan, aprólékosan felépített térbeli cérnainstallációkat hoz létre. Így lesz művészet a varrás? Lehet-e művészet a varrás? Sok művészeti szakemberben már a varrás szó hangzása is averziókat ébreszt. Talán ez az elutasítás a női tevékenységek, illetve az ezzel sokszor azonosított iparművészet ellen szól. Somogyi esetében a varrás valóban művészetté válik. Első ránézésre csipkeszerű installációkat látunk, fehér, illetve fekete és rózsaszínű fonalból, a téma azonban korántsem annyira rózsaszínű, hiszen a varrógépek mögött sorokban görnyedő, kendős nők körvonalai bontakoznak ki a fonalak közül. Ahogy a dada-terítő, így ezek a munkák is politikai irányba terelik a nézőt, hiszen megkérdőjelelik a varrás köré épült személyes és társadalmi jelentéseket.

Régebben a varrás a nők személyes kifejezőeszköze volt, a saját testükkel való kapcsolat megerősítése. Egy ruhát megvarrni a nő saját személyiségének kivételét jelentette. Régi regényekben olvashatunk olyan jeleneteket, amikor az örült nő összezaggatja ruháját, vagy ollóval összevagdossa, amit varrt. Ez a saját testkép elleni cselekedetnek, illetve képrombolásnak; ikonoklázusnak tekinthető. Ma azonban a varrás már korántsem ennyire személyes. A fejlődő országok sweat-shopjaiban történik, ahol az emberek rossz munkakörülmények között, bezsúfolva, éhbérért napi 14-16 órát görnyednek a varrógép fölött. A kiállításon megjelenő muszlim nők egymás mögött ülve, robotolva varrnak olyan ruhákat a jóléti országok plázáinak, amikhez valószínűleg ők maguknak a darab megvarrása után semmi közük nem lesz. Számunkra ugyanúgy teljesen ismeretlenek, mint mi az ő számukra. A varrás személyessége, intimitása elveszik a fogyasztói társadalomban.

Mi természetesen csak a csipkés felszín látjuk, a dekoratív formákat, a rózsaszínűt, a körkörös motívumokat. Abba sem szeretünk belegondolni, hogy milyen áron viseljük magunkon az éppen aktuális ruhadarabokat, hiszen sokkal többet fizetünk és fizet értük a világ, mint annak bolti ára. A kiállításon ilyen és hasonló cseppent sem kellemes gondolatok merülhetnek fel, de az installációk könnyedsége mégis felejteti ezt velünk. A cérna és a varró kéz női könnyedsége párosul azzal, ahogy szívesen és könnyedén elfelejtjük jólétünkben az igazi értékeket, és csak ritkán gondolunk bele, hogy mi rejlik a csipkés felszín mögött.

4 További információ a projektről: <http://www.aidsquilt.org/view.htm>

SOMOGYI LAURA
Homo suens, 2009, installáció, részlet





■ Mindketten – SZABÓ NÓRA is, én is, sőt rajtunk kívül is jónéhányan – az írás vonzásában élünk. Meglehet, más-más oldalról közeledünk hozzá. Szabó Nóra jelet, betűt, írást kreál, mely üzenetet közvetít(het); ez az írás képirás – de erről később. A magamszórúek az írást adotttnak veszik, jól ismert jelekből, betűkből szavakat, mondatokat, esetleg jól-formált üzeneteket építenek grafikai formák közé, tárgyak felületére, abban a reményben, hogy ez a körülvevő közeg átformálja, kiegészíti mindazt, amit a mondatok nem tudnak elmondani. Bepillantottam Szabó Nóra életrajzába: ő is megjárta azt az utat, melyet annak idején jónéhányan mi is megtettünk. Magyarországról Ausztrián át Washington DC-be, New Yorkba, majd Kaliforniába került, s ez már önmagában elég sok új benyomást hozott. Én is direktben kerültem New Yorkba, még Ausztriát is kihagytam, és az új világ annyira meglepett, annyira új volt, hogy a várost, ahová érkeztem, elneveztem Pepsodent-városnak. Nóra nem sokat beszél erről az időről, de biztos vagyok benne, hogy ő is tágra nyitotta szemét az új benyomások láttán. De mindez nem elég. Férjével bejárta a világot, Dél Amerikában, Afrikában Tanzániában és Egyiptomban, a Távol-Keleten pedig Japánban, Kínában és Thaiföldön is járt. Igencsak sok a látvány ezekben az országokban, más a világ, mint minálunk, de ami alapvetően meglepi a nyitott szemmel járkáló látogatót az az, hogy másképpen írnak. Az egyik balról jobbra, a másik jobbról balra, a harmadik felülről lefelé – az írásjelekről nem is beszélve. Pár évvel ezelőtt Berlinben a Pergamon-múzeumban egy kiállítás volt látható a világ írásformáiról, az írás kialakulásáról, azokról a változásokról, melyeket az ősi társadalmakban magával hozott. És csupán pár hónapja derült fény arra, hogy az inkák írásában ugyanazt a hangot, ugyanazt az értelmező mássalhangzót nem egy, hanem több írásjel is jelölhette. Sőt: inkább ez volt az elterjedt gyakorlat, mint az, hogy az o hang mindig köralakú legyen. Ennek ellenére jól el tudták olvasni, tudták értelmezni. Az ókori Babylonban élő népek nem ugyanazon a nyelven beszéltek. Az írás kötötte össze őket: az akkádok ugyanazt olvasták ki a szövegből, mint a sumérok, a hettiták vagy az elámiaiak. Mi tehát az írás titka? Mi az, ami ilyen központi szerepet biztosít neki? És ha a sok nyelven beszélők az íráson keresztül kommunikálni tudnak, vagy az egy-

SZABÓ NÓRA
Az írás útja, részlet a kiállításról; © fotó: Rosta József



nyelvűek több jelből ugyanazt tudják rekonstruálni, elképzelhető-e, hogy van olyan írás is, mely nem hangokba, szavakba, nyelvre fordítható üzenetet hordoz? Vajon érdemes-e eltöprengeni azon, hogy melyik jel jelenti Szabó Nóra hieroglifái közül az o hangot? Vagy inkább arról van-e szó, mint a képirásban: egyes jelek (Kínában, Egyiptomban) egész fogalmakat jelöltek? Vagy egyikről sem?

Egyikről sem. A kép: látvány. Csak úgy tudjuk olvasni, mint látványt. Csak úgy tudjuk megfejteni, ha közel megyünk hozzá: az egyikben még asszociálható a sorokba fogott kézirás, vagy akár valamilyen megfeythetetlen jelek sora, de a másikon már nem: mint a költöző madarak szigorú rendje összfel, titokzatos színes foltok vonulnak balról jobbra, vagy jobbról balra, arra várva, hogy megfeytsük üzenetüket. De – jaj! – baj van: még ide is beférkőznek a kézirás ákombákombái, melyek felerősítik azt az érzést, hogy ezt itt olvasni kell. A művész egyik képén elcsodálkozom azon, hogy az írás vonulatába bevonja a tengerészet zászlójelrendszerét is, ahol a ragasztószalagok együttese mímeli ezeket a jeleket, melyek aztán összesűrűsödnek és sztélékre rendeződnek, mint *Hammurápi szúzái törvényoszlopán*.

Nemrégiben nyílt meg a bécsi MUMOK-ban *Cy Twombly* életműkiállítása. A dolgok furcsasága az, hogy sok művében ő is az írásra utal vissza. Akár úgy, hogy ez olvasható és értelmezhető, de úgy is, ahogy Szabó Nóra is teszi: mímeli az írást. De nemcsak nála, sok más művésznél is találkozom hasonló fenoménnel. Vajon mit inspirál – általában – az írás beépítése a látványba, mire hív meg? Nem akarom megfejteni a titkot. Talán nem is tudom.

De megint visszajutottunk az írás ősi képéhez, az írás eredeti üzenetéhez. Itt kapcsolódik ismét össze Szabó Nóra művészete azokéval, akik – éppen a másik oldalról közelítve sztéléket próbálnak felállítani.

Régebben az írástudók nagy tiszteletnek örvendtek. Szabó Nóra az írás tudója. Arra kérem Önöket, hogy menjenek közel a képekhez, olvassák el a felkínált üzenetet. Megragadó élményben lesz részük.

* Elhangzott Szabó Nóra *Az írás útja* című egynapos kiállításának megnyitóján.



■ Zsúfolt volt a nyár eleje a VILTIN Galériában, hiszen a júniusi kiállítás alkalmával száz fiatal vert tanyát hat hétre a galéria nagy, világos terében. SZABÓ KLÁRA PETRA beköltöztette nemcsak a családját, hanem egész baráti és haveri körét, sőt, még olyan embereket is, akikkel csak futólag találkozott. Azért ne ijedjünk meg, nem egy Big Brother-szerű elvetemült performanszról, hanem csak a galéria falain rendezetten sorakozó pici akvarellekről volt szó. A száz fiatal egészalakos portréját nézegetve azonban a látogatónak az az érzése támadt, hogyha a modellek lelépnének a papírról, isteni traccspartiba és buliba kezdenének. A galéria megtelt kedves, sokszor mosolygó, dinamikus emberekkel, az egyetemi szubkultúra felhőtlen hangulatával. A kiállítás alapélménye a személyesség és közvetlenség érzésével jellemezhető a legjobban. Ezen az összbenyomáson belül leginkább egy műfaji összetevőre, a festői vonalra, egészen pontosan a portréfestészeti hagyomány tovább vitelére, és egy másik, bár ettől természetesen nem független, meglehetősen összetett elemre, az öltözködésről, a divatról, a reklám- és médiakultúráról való gondolkodásra irányulhat a néző figyelme.



SZABÓ KLÁRA PETRA
Aneta
felső:
second hand
harisnya:
H&M
szoknya:
second hand
cipő:
Aldo
táska:
Zara



SZABÓ KLÁRA PETRA
Fanni
pulcsi:
BNV
szoknya:
Jeans Club
cipő:
Nagykanizsa
harisnya:
Caldezonía



A festőiség finom, a technikát tökéletesen uraló, kisméretű akvarellek formájában mutatkozik meg: olyan „nőies” kifejezőeszközként, amely a nagyméretű olajképek súlyosságával szemben, a vízben oldott, folyatott festék érzékeny és bensőséges világát tárja elénk.

Szabó Klára Petra fotók után, természetes környezetükben festi meg a barátait, akik hol pózolnak, hol szégyellősen visszahúzódnak, hol pedig megpróbálnak természetesen viselkedni. Mindegyik képen a modell a hangsúlyos: hol kidolgozottabb, hol vázlatyszerűbb alakjuk ellenére a személyiségük mindenhol érzékelhető.

Portrékról beszélünk tehát, és az emberekről, akiknek a személyisége átsugárzik a képeken. És persze ennek kapcsán felmerülhet a kérdés, mi is a helyzet ezzel a műfajjal, szükség van-e még egyáltalán portrékra? Szabó Klára, mintha azt állítaná, hogy az emberi lét örök, és egyben örökké változó téma, tehát portrét festeni mindig lehet. Igazolással nagy mesterek emlékével szövi át a mai hétköznapokat. A festői hagyományok követése olyan munkáiban is megjelenik, mint például *Fanni* vagy *Kati* portréja. Az utóbbi akár klaszszikus beállításnak is mondható: a lány elmerengve néz ki a sötét szobabelsőbe nyíló napfényes ablakon. A tradicionális (meg)világítás, a fénykezelés és a bensőséges hangulat a holland festészet aranykorát: Vermeer, Frans Hals vagy – ha már művésznőről beszélünk – Judith Leyster munkásságát juttatja az eszünkbe. A képeket elnézegetve hálások vagyunk, és talán kicsit meg is könnyebbülünk, hogy az életigenlés, a hétköznapok iróniájának és szépségének érzékeltetése, amely (többek között) szintén a hollandok nagy vívmánya volt, nem kényszerít minket a depressziós, egzisztenciális kétségbeesés – szintén létező – vidékeire.

A festői hagyomány hangsúlyozása egyébként tetten érhető a művész más munkáiban is. Így például a *Kékszemű önarcképén*, amelyen (bár nem szerves része a kiállítás anyagának) jól érzékelhető a klasszikus beállítások követése: a művész önmagát félalakos portréként, a néző felé forduló, a képből kitekintő pózban, Goyához hűen, fekete háttér előtt, fekete ruhában – a valóságban barna szeme ellenére –, kék szemmel ábrázolja. Talán kis visszautalás is rejlik ebben a portréfestészet történetének kisebb-nagyobb művészi torzításaira, amikor a (rég) mesterek a modell státuszának emelése kedvéért nemcsak az öltözetet, hanem a modell vonásait is hajlamosak voltak megváltoztatni.

Visszatérve a feltett kérdésre, hogy mit is jelent a portréfestészet ma, a válasz, amit Szabó Klárától kapunk, egyértelmű: a munkák nem a hősiesség, az emelkedettség, (s csak részben) a társadalmi státusz megjelenítéséről szólnak, hanem legfőképpen a közvetlenség és a személyesség kifejezéséről.

Ez az irány női megközelítésmódot érzékeltet, amelyet Simon Baron-Cohen az *Elemi különbség* (2006) című könyvében,¹ az empátiával, az empátiát pedig a másikkal való azonosulási vágygal, illetve a másik felé irányuló érdeklődéssel azonosítja. Felhívja a figyelmet arra is, hogy a nőknek mindig fontosabb, hogy mi történik a barátokkal, családtagokkal, fontos a kapcsolat, kapcsolattartás és a folyamatos információ-csere.

Mintha ez az *empátia* jelenne meg a kis akvarellekben is, betekintést adva és engedve a modellek személyiségébe is. Azok pedig néhol csak mosolyognak ránk, máshol pedig a felvett pózokkal, testhelyzetükkel is érzékeltetik személyiségüket, mint például *Bene*, aki zsebre tett kézzel, napszemüvegben, lazán

és vagányan szemléli a világot, vagy *Aneta*, aki láthatóan azt szeretne volna, hogyha szexis modell-beállításban örökítik meg (a lábtartáson azért még dolgozni kell).

A személyesség hangsúlyozása azonban nemcsak az arcok és testhelyzetek ábrázolásán keresztül jelenik meg. A sorozat és a kiállítás másik, legalább ilyen hangsúlyos része a divat és a média-kultúra hangsúlyozása, így például minden képhez tartozik egy rövid szöveg, felsorolás a modell ruháiról, amit a művész *Art and Style* blogján² a címekhez mellékel. Hasonló felsorolásokkal divatkatalógusokban és -lapokban, esetleg programajánlók hátsó oldalain találkozhatunk: a csinos nők és férfiak, utcán megállított lányok és fiúk mellett ott szerepel a ruhák és kiegészítők márkája és ára, vagy éppen a származási helye. A divatot és a modelleket általában egy személytelen képpel, egy ál-világgal azonosítjuk. A reklám és médiadömping, illetve a vásárlói társadalom következményeként életünk egyik célja és szerves része lett, hogy minél jobb ruhákban, minél márkásabb cuccokban járjunk. Ugyanakkor ezeknek a márkáknak nincs valódi, kézzelfogható értékük, egy fiktív, image-világ szimulált termékei, ahol pusztán a promóció és a marketing gerjeszti, hajtja fel az árat. Ál-státusz-szimbólumok, amelyek mégis befolyással vannak mindennapi életünkre, pedig látszólag semmi személyes nincs egy Nike cipőben vagy egy Adidas felsőben: mindenki, aki megteheti, ilyet hord, sokmillió azonos darab készül belük.

Szabó Klára szerint azonban igenis, lehet személyes a divat, hozzánőhetünk, érzések és szeretet is fűzhet minket egy-egy ruhadarabhoz úgy, hogy az a részünké válik, minket képvisel. A blogról például megtudhatjuk, hogy míg Zsuzsi örökölte a cipőit, addig Noémi a tesójától kapta a nadrágját, Tamásé pedig ugyan Pekingből van, de japán, Aliz harisnyája ugyanakkor a mamájától van kölcsönbe (de, hogy neki honnan van azt nem tudja), Niels viszont a pólót az unokatesótól kapta, illetve a sálját a mamájától, aki azt egy tüntetésen viselte... Hát így válik tehát a divat személyessé.

A személytelen személyesség tételének gesztusa megjelenik a művész installációiban is. A *Beszélgetések Tamással* (2007)² például a művész és férje (táv)kapcsolatának szimbóluma úgy, hogy közben az installáció az internet és a skype személytelenségére, „tértelenségére” és múlandóságára is felhívja a figyelmet. Az Internet – a művésznő szavaival élve – egy steril tér, hiszen nincs benne semmi testi, csak image-ekkel, képekkel beszélgetünk. Ebből a szempontból pedig az internet körülbelül pont annyira személyes, mint az *art and style* anyagban a divat: egy technika, egy „ál-világ” segítségével kapcsolódunk össze azokkal, akiket szeretünk.

Így találunk élhető és privát tereket a hálózatban, a vásárlói társadalomban, a globalizált információ világban, így tesszük személyessé az egyébként teljesen személytelen és testetlen világot: saját képünkre formáljuk és érzelmileg kapcsolódunk hozzá. Szabó Klára modelljei jól érzik magukat ebben a világban. És miért is ne? Ez a legokosabb dolog, amit mindannyian tehetünk.

2 <http://artstyle.blog.hu/>

Szabó Klára Petra 1981-ben született Hódmezővásárhelyen. Hódmezővásárhelyen és Budapesten él és dolgozik. 2008-ban ösztöndíjjal a dániai Folk Academy of Helnaes képzőművészeti karán egy szemesztert hallgat. 2009-ben a Nyugat-Magyarországi Egyetem formatervező szakán szerez diplomát. Munkásságát számos belföldi és külföldi díjjal ismerték el. Több egyéni és csoportos kiállításon szerepelt, 2007-től tagja a Fiala Képzőművészek Stúdiójának.

1 Simon Baron-Cohen úgy tesz határozott különbséget a „női” és a „férfi” agy között, hogy a nemi megkülönböztetést főként a két „agytípus” leírására használja, és leszögezi, hogy mindkét agytípus előfordulhat a másik nem képviselőjében, és fordítva.



■ A *hangművészet / sound art* fogalma körül még nem alakult ki egyetértés. DOUGLAS KAHN például jobban kedveli a sokkal általánosabb *hang a művészetekben / sound in the arts* kifejezést, s ezáltal a hangot – a művészetek szintetikus természetére utalva¹ – egy jóval szélesebb kontextusba kívánja elhelyezni. Ezzel azonban olyan szélesre tárja a *hangművészet* előtt a kaput, hogy féltő, hogy az eltűnik az egyetlen Művészet gyomrában. JOSEF CSERES már határozottabban vitatja el a *hang(zás)művészet* létjogosultságát,² és ha nem is csatlakozik Kahn-hoz, de – mint oda tartozót – a zene territóriumába olvasztja be. BRANDON LABELLE szándéka³ viszont azoknak kedves, akik önálló művészetként szeretnék a hangművészetet meghatározni: az ő megfogalmazásában – katalizáló szerepe révén – sajátos helyet foglal el a vizuális művészetek és a zene között, és mint ilyen, nem kis mértékben vesz részt a 21. század – művészetének – formálásában. Talán korai lenne ezt még megítélni, az azonban kétségtelen, hogy sokan kívánnának ehhez hozzájárulni.

Így vannak ezzel azok a fiatal képzőművész hallgatók is, akik BA (BESOROLÁS ALATT) néven két évvel ezelőtt létrehoztak egy *hangművészeti csoportot*, majd idén májusban megrendezték az első – folytatni kívánt – nemzetközi rendezvényüket, a *+3dB kortárs hangművészeti előadássorozatot*.⁴ Közülük négyen végzős hallgatók: BLAZSEK ANDRÁS és PETHŐ ZOLTÁN szobrászat, NAGY GERGŐ képgrafika, KOVÁCS IMRICH festészet szakon diplomázott, míg KISS MÁTÉ és ZÉRCZI ATTILA tervezőgrafika, illetve intermédia szakon fog jövőre. Bár a jelenleg diplomázók egyike sem intermédia szakos, diplomamunkáik mindegyike alkalmaz hangot, ami ezeken a szakokon inkább rendhagyónak, mint megszokottnak nevezhető. Épp ezért is szeretném ezeknek a munkáknak a bemutatásával kezdeni a fesztiválról készült beszámolót.

BA

BLAZSEK ANDRÁS négy orsós magnóból, két mágnesszalag-hurokból, két mikrofonból, két hangszóróból, két egymás melletti teremből és a válaszfalat átlukasztó, négy darab 110 cm-es furatból álló hanginstallációja egy szukcesszíven felépülő hangszobor önálló megvalósulása. A diplomamunka fontos

1 Vagyis mindazokra a szociológiai, pszichológiai, kulturális, fizikai stb. összetevőkre, amelyek minden egyes műalkotás esetében szerepet játszanak – tudatosan vagy tudattalanul, invenció formájában – annak létrehozása, megtapasztalása és megértése során. Vö. <http://www.uiowa.edu/~iareview/mainpages/new/febo6/kahn.html>

2 Vö. Josef Cseres: *Zenei szimulákrumok*. Fordította Péntes Tímea, Magyar Műhely Kiadó, 2005, 175.

3 Bár az ezredfordulót követően a hangművészet számos kiállítás és egyetemi konferencia tárgyává vált, mégis kevesen foglalkoztak az eredetével – a kontextussal, amelyből megszületett. Brandon LaBelle *Background noise – Perspectives on sound art* (Continuum, 2006) című könyvében arra vállalkozott, hogy az elmúlt ötven év történetében feltárja ennek nem csupán a kísérleti zenében, hanem a tér-specifikus művészetekben is gyökerező hátterét.

4 <http://www.myspace.com/3dbfestival>

* Festő hallgatók – II. csoport: Barcsay-terem, Aula (MKE), Budapest, 2009. május 26–29.; Tervezőgrafika: Barcsay-terem, 2009. június 9–12.; Szobrász: Epreskert (MKE), 2009. június 8–13.

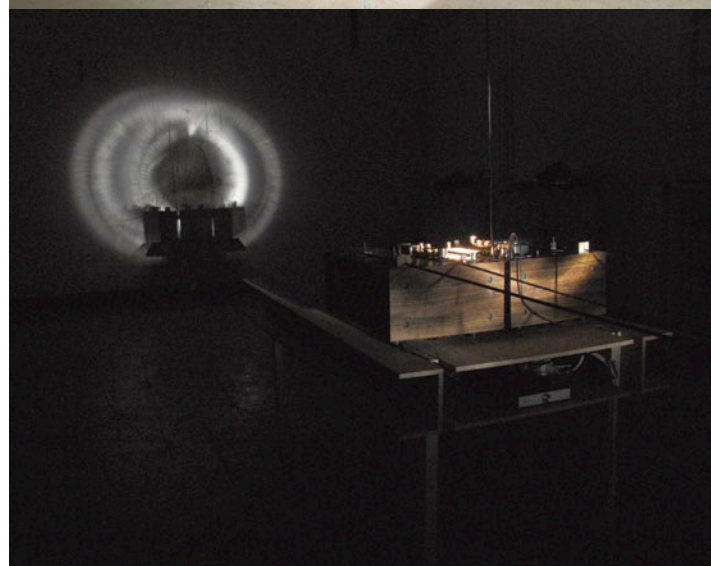
** +3dB kortárs hangművészeti előadássorozat: MKE Doktori Iskola, Feszty-ház, Epreskert, Parthenon-fríz terem, Labor Galéria, Budapest, 2009. május 6., 7., 8.

kapcsolatot mutat azon meghatározó, korai művek közül az egyikkel, amelyek a hangteret instrumentumként kezdték el értelmezni: Alvin Lucier, 1969-es *I am sitting in a room*-jában folyamatos technikai visszacsatolás révén a terem saját rezonanciája „lépésről lépésre” átalakítja az elhangzó mondatot, hogy végül a hatalmába kerítse, kisajátítsa azt. Nem marad más az elhangzott mondatból, mint egy frekvencia-keverék a terem formánsfrekvencia-sávjában. Blazsek munkája azért izgalmas, mert: 1. nem használ semmi más hangkeltéshez, mint a két terem természetes akusztikáját, 2. az installáció önálló (önmagában is) interaktív életet él, a hangszobrot önbeteljesítő módon hozza létre. Egy élő palimpszeszttel van dolgunk, amely a két terem akusztikájának interakciójában valósul meg. Míg Lucier munkája az orális tér dekonstrukcióját hajtotta végre, rávilágítva egy hangobjektum individuális karaktereinek fokozatos és teljes kicserélődésére – a humán identitás az adott fizikai tér identitásává alakult át –, addig Blazsek munkája „pusztán” holt materiából készült: a fizikai terek közötti (elektro)akusztikus párbeszéből.

PETHŐ ZOLTÁN *Helyben járás* című road movie object-je egy teljes vizuális-akusztikus élményt szorított be egy leparkolt veterán autóbá: kollektív időutazást kínált fel a saját kezűleg kipofozott Zaporozsec belsejében. Én a hátsó ülésen ülve néztem végig a videót, amit egy külső projektor az autó – átlátzó szövettel borított – első szélvédőjére vetített. Eredetinek éreztem az ötletet, egy távoli utalással a '30-'50-es évek autós jeleneteinek filmes trükkjeire: a háttérvetítésekre. Az utazás Kaposvárról Budapesten át Párkányig tartott. A montázs a saját felvételek mellett több talált (híradó, film stb.) jelenetet is tartalmazott, amelyeket mindegyikét valamilyen járműből forgattak, így egy nap instant utélményeit – esőben, napsütésben, alagútban, országúton, belvárosban – felőrölte sűrítve, folyamatos történéssé kapcsolta össze. A kapcsolódó hanganyag (field recording és laptop-zene) szerint hol egy dokumentumban, hol pedig egy road movie-ban érezhettem magam.

NAGY GERGŐ interaktív installációja a *kép* hangszerként való használatát célozta meg. A látogató egy terem párhuzamos oldalfalain elhelyezett, két nagyméretű grafikus panel köztes terébe lép be. A szítyanomással készült

BLAZSEK ANDRÁS
Hanginstalláció, 2009





KOVÁCS IMRICH
Hangadás, 2009, performansz

grafikák azonos tartalmúak (a beszerelt fényérzékelőkkel aktiválható hangok stilizált, vizuális reprezentációi) és formailag többnyire egymás tükörképei. A szimmetrikusan 2 x 6 oszlopban és 44 sorban elhelyezett hanghullámformák sűrű – ezért beazonosíthatatlan – lenyomatai között, a panel közepén egy mágneses torzó⁵ kapott helyet, amelyben a szimmetria vertikálisan is megkettőződik. Ha (a részletek kiderítése végett) közelítünk a grafikus felülethez, megszólal az a beépített hangszóró, amelyre az árnyékunk rávetül: a szélé- től a közepe felé haladva így panelenként hat – az orgona-imitációtól a rózsaszín zajig terjedő – különböző hangot tudunk megszólaltatni a láthatatlan klaviatúrán. Ez az alkotás is épít a kollektív hangszerezés játéka: egy minimalista zenemű létrehozásával a kép logikái bejárására.

KOVÁCS IMRICH performansza, a *Hangadás* egy akcióként végrehajtott kép látványának megrendezése, amelynek megvalósításában és audio-vizuális dokumentálásában a BA tagjai is részt vettek. A felhasznált eszközök: egy méter átmérőjű kínai szélgong, digitális kamerák, fényképezőgépek és hangrögzítők (+hidrofon), reflektorok, kötelek, emelőmotor. Ezek segítségével Kovács egy úszómedence felett (Kodály Zoltán Gimnázium, Galánta) egy hevederben, fejjel lefelé lógva szólaltatja meg a szélgongot lassú ereszkedés közben, víz fölött és víz alatt egyaránt. A beavatás az alkotói jelenlét kivételes állapotáról és örök kísérleti jellegéről is szól, miközben rámutat a képalkotás és a hangadás kölcsönös viszonyrendszerére is. Az anyag és a közeg folytonos felkínálkozása, vagy éppen ellenállása és elrejtőzése, állandó megújulásra: a dolgokkal és önmagával való kísérletezésre, saját jelenlétének kiterjesztésére készítheti az alkotót.

+3dB

A BA megfogalmazása szerint a háromnapos rendezvény célja a kortárs hangművészet és a képzőművészet kapcsolatának sajátos módon való bemutatása, illetve demonstrálása művészetelméleti előadásokon és a hozzájuk kapcsolódó zenei performanszokon keresztül. A kronológiát nélkülözve, először a dél-előtti előadásokról, azt követően pedig a koncertekről, hanginstallációkról számolok be.

Az **előadások** nem voltak tematikusan szervezettek, a három előadó különböző irányokból érkezett: SHINJI KANKI⁶ a zene, JOSEF CSERES⁷ az esztétika, ROBERT PRAVDA⁸ pedig a természettudományok területéről. Természetesen ez egy szűk behatárolás, hiszen mindhárman interdiszciplináris terepen mozognak. Kanki és Cseres esetében inkább elméleti, míg Pravda esetében

5 Vö. hangvibrációs képek. Pl. <http://www.youtube.com/watch?v=s9GBf8y0fYo6&feature=related>

6 Finnországban élő japán zeneszerző, előadóművész. Korábban a Sibelius Akadémia kutatója és oktatója, jelenleg a Finn Képzőművészeti Egyetem tanára. Multikommunikációs rendszerek fejlesztésével és hanginstallációk készítésével foglalkozik.

7 Pozsonyban és Prágában tanít a képzőművészeti egyetemek Intermédia tanszékein (szakterületei: zene, vizuális művészetek, esztétika és művészetfilozófia). Író és kurátor, a konceptuális és a konkrét zene kutatója, igazgatója a violíni Rosenberg Múzeumnak, elnökségi tagja az érsekújvári Kassák Központnak, több szállal kötődik a Magyar Műhelyhez, ahol könyve és több írása is megjelent magyar fordításban.

8 A Leiden-i Egyetem Művészettudományi és Médiatechnológiai karán tanít, munkaterületei: fény- és hanginstalláció, multimédiás performansz, algoritmikus zene. Gyakori partnere Téglás Ferenc elektronikus zenésznek, Andrea Bozic koreográfusnak és Julia Willms videóművésznek. <http://www.interfaculty.nl/index.php?id=now&folder=no>

gyakorlati előadást hallhattunk. Mindannyian rengeteg példával demonstrálták mondandójukat, ezek részletes ismertetése azonban – bármennyire is izgalmas lenne – túlságosan hely- és időigényes volna, ezért csak a megítélésem szerint legfontosabbakra fogok kitérni. (Az egész rendezvényről készült dokumentáció hozzáférhető lesz az MKE gyűjteményében.)

SHINJI KANKI előadása – melynek gerincét legújabb egyéni kiállításának, az *Inaudible Concert*⁹-nek a bemutatása adta – könnyen nyomom követhető az interneten éppúgy, mint a tárgyalt művek által exponált kérdések, instrukciók és magyarázatok melléklete. A kiállított munkák középpontjában John Cage recepciója áll. Kanki igyekszik „kibújni” az alól a hatalmas nyomás alól, amit a cage-i örökség jelent számára. A digitalizációval lehetővé vált, hogy a Cage által 4 percre és 33 másodpercre kisajátított csendet Kanki mindenfajta szerzői jogtípus nélkül felülírja a semmivel, és mintegy a szellemi folytonosságot felvállalva, ezt a vitát szellemesen lezárja. „Ez nem egy digitális lemez” – hangozhatna a Magritte-i mondat a *Digital Music on paper* című installációval kapcsolatban, melyben Kanki egy CD kétszavas hanganyagának képi, materiális reprezentációjának néz utána egy elektronmikroszkóp segítségével. Azonban nem csak arról van szó, hogy maga az olvasó eszköz digitális és nem a lemez – ezt sokan eddig is tudhattuk –, hanem arról is, hogy a két szóról – „digital music” –, illetve ezek fizikai lenyomatáról/ból 5000-szeres (tehát jól látható) nagytípusban 47000 darab A4-es méretű fotó készíthető, amelyek között nem található két azonos kép. Kanki a Finn KE kiállítótermének falán¹⁰ ezek közül „csupán” 960-ból összemontírozott, 15 m hosszú és 1 m széles tekercset állított ki. Kanki elképzelésében ismét csak Cage 1952-es '4'33'-asa köszön vissza, ötvözve Yves Klein 1958-as gesztusával.¹¹ Az *Inaudible Concert* című installáció másként és más helyszínen újra megvalósult egy performansz keretében. De erről majd később számolok be. Mindenesetre az *Ambient Zene hallókészülékkel felerősítve* című installációja, amelyben egy frekvenciatartományában és érzékenységében kalibrálható hallókészülék kínál kipróbálásra, közelebb vihet ahhoz az élményhez, amit Kanki „extrém esztétikának” hívott fizikalista krédója jelenthet. Nevezhetnénk ezt a munkáját *inverz hanginstalláció*knak is, amelyben nem egy adott és behatárolt hangteret válik feltérképezendő esztétikai tapasztalattá, hanem maga a nyitott, határátlan tér esik „áldozatul”. Érzékeink protetikussá hosszabbításai összességében alakítják át a világhoz való viszonyunkat, ebből következően pedig, amennyiben az érzékszerveink valóban nem elválaszthatók egymástól, akkor az egyik megváltoztatása a többire is hatással van. Nem azért látunk úgy, ahogy látunk, mert a természet éppen így kalibrálta a fülünket? És fordítva.

JOSEF CSERES előadásában azon túl, hogy röviden összefoglalta az intermédia történetét, felhívta a figyelmet a 20. század konceptuális művészetének (és műveinek) kortárs kontextusba helyezésére, újraértelmezésére, hogy a leendő művészek elkerüljék a „bármilyen művészet” nihilizmusát és technokratikus zsákutcáját. Ugyanis a mérleg nyelve, amely a konceptuális művészetben még a fogalmiság és anyagtalanság felé billent,¹² ma már túlzott fizikalitás felé lendül ki. „A poétika és a média, illetve a technológia közt fennálló kapcsolatnak minden műalkotásban egyensúlyban kell lennie” – állítja Cseres.¹³ Ez elengedhetetlen abban a korban, amelyben a technológiák széles körű hozzáférhetősége révén elmosódnak a különbségek a felhasználók és a művészek között, és az utóbbit csupán az különbözteti meg a nem művésztől, hogy míg az egyik intézményes – professzionális – keretek között készíti el művét és vesz részt a globális kifutón, addig a másik a pusztán eszközhasználatból és az internetalapú kultúra – egyelőre – demokratikus természetéből adódóan egyszerűen csak jelen van ugyanott.

Előadása második felében Cseres hat kortárs művet mutatott be az általa rendezett legutóbbi *Hermes' Ear*¹⁴ kiállításról. Kettőt tárgyalok ezek közül részletesebben.

JON ROSE¹⁵ ausztrál hegedűművész HOLLY TAYLOR-ral közös performansza¹⁶ – mely része az immár lezárt *Great Fences of Australia* nevű megaprojektnek – valahol a *land art* és a *field recording* közé helyezhető el. Rose a '80-as évek-

9 <http://silakka.fi/inaudibleconcert/index.html>

10 Gallery of Finnish Academy of Fine Arts, Helsinki, 2008. jan. 15–25.

11 A párizsi Iris Clert galériában a hófehér, üres teremben a „semmit”, a kimondhatatlan csend festményeit állította ki.

12 Vö. „Ilyen értelemben a concept art-hoz tartozóknak tekinthető minden olyan művészi produktum, amelynek koncepcionális, gondolati alkotóeleme elsődleges, s az nem függve a fizikai megvalósulástól, főlérendelődött az anyagi buroknak.” Hajdu István: *Concept art. In Előbb – utóbb. Rongyszőnyeget az avantgarde-nak*, Orpheusz 1999, 51.

13 Cseres, 158.

14 http://www.dum-umeni.cz/cz/clanek/hermovo_ucho

15 Aki egyébként a szlovák-magyar határon Violinban található Rosenberg múzeum alapítója.

16 A Strzelecki Fence egy részlete: <http://www.youtube.com/watch?v=UARc6ufZak&feature=related>



ROBERT PRAVDA

ben kezdte el megszólaltatni a kontinens *legkiterjedtebb műtárgyát*, amellyel az ausztrál telepések rajzolták meg életterük határait a 19. században (így „megvédve” azokat az állatoktól, nyulaktól, de legfőképpen a dingóktól). Ezek a ma már funkciójukat veszített, szögesdrótból készített kerítések elhagyatottan, a természet által kisajátított vagy éppen a bennszülöttek díszítő munkáját magukon viselve a végtelen kontinens sajátos rajzolatait és hangkarakterét adják. Rose hosszú éveket töltött el feltérképezésükkel és megszólaltatásukkal, majd további, a kulturális és urbánus terek határait (így az például az USA-Mexikó, Izrael-„Palesztina” határok szögesdróttjait) megszólaltató, politikai karakterű performanszokat hozott létre máshol is. Legújabb munkája a Kronos vonósnégyes számára készített 4 darab kerítés-hangszer, amelyeknek nemrég (2009. jún. 5.) volt a világpremierje a Sydney Operaházban. Experimentális hangszerei arra ösztönöznek, hogy másként, mégpedig potenciális hangforrásokként, hangszerekként tekintsünk környezetünk tárgyaira.

DON RITTER – aki Cseres szerint az egyik legeredetibb kortárs videoművész – bár bonyolult technológiákat alkalmaz, mégsem technokrata, művei egyensúlyban vannak. „A nem interaktív művészet – leíró értelemben – halott művészet, mert a nézőnek adott válasz formáján nem tud változtatni”¹⁷, mondja Cseres, Ritter azonban még ennél is tovább megy: az interaktivitás helyett a *reszponzivitást* hangsúlyozza, azaz egyfajta válaszadó interaktivitást (olyan kommunikációt, amely két ember kapcsolatában lehetséges).

A mesterséges intelligencia korában talán már nem túlzó egy ilyen elvárás. Mindenesetre Ritter *O Telephone* néven bemutatott interaktív hanginstallációja¹⁸ izgalmas játéknak bizonyul a hangtérrel és a tárgyakkal (az aktíválható hangforrásokkal). Ha Ritter a reszponzivitás működését nem logikai úton gondolja el, hanem intuitív módon, akkor hajlandó vagyok elfogadni, mint ahogy azt is, hogy ezáltal sikerülhet „korlátlan” installációkat létrehozni. Ez esetben a kimeríthetetlen mű topozsát a technikai apparátus kimeríthetlenségére kell korrigálnunk, a „képzelt végtelen játékának” szerepét pedig az érzékek folytonos és kimeríthetetlen táplálásában kell újrafogalmaznunk. Ebben a fizikai esztétikában tehát a megértés helyét a tapasztalás és a tartam gazdag meghatározatlansága venné át. Mindez jó eséllyel megvalósulhat Ritter *O Telephone*-jában (2007). Miután a befogadó logikai választásait kimerítve végül az utolsó (totális) variáns mellett dönt (és az összes készüléket felemeli), mind érzékileg, mind intellektuálisan foglyul esik a végtelennek, amint a technikai apparátus az OM rítusában részesíti. Technika és katarzis mint a fizika poétikája.¹⁹

ROBERT PRAVDA előadásában saját kísérleti hangszerkészítői tapasztalatait osztotta meg a hallgatókkal. Ebben a történetben helyet kapott Duchamp egy szinte ismeretlen „preparált” zongorája is, amelynek húrjait elektromotorok segítségével, csapatmunkában szólaltatták meg. Pravda számára ez a kísérlet elsősorban arról szól, hogyan lehet egy stabil hangszert instabillá tenni.

Ez jó kiindulópontot jelentett számára ahhoz, hogy saját kísérleti hangszereit is elsősorban az instabilitás kiaknázására építse. Saját monochordja után megépítette az *Octachord*-ot (2001): ez egy függőlegesen felépített 8 egyforma húrból (monochordból) álló szoborszerű hangszer, ahol minden húr külön-külön,

arányok szerint osztható; illetve az azokat gerjesztő 8 elektromotor fordulatszámja is mind külön szabályozható. Ezzel a hangszerével Pravda a Mondrian Quartettel közös turnén vett részt Európában.²⁰

Egy másik kísérleti hangszerével a hang és a fény viszonyát vizsgálta egy sarkára állított kockában. A *Kubusnak* (2003) elnevezett fény-hang-installáció 5 × 5 × 5 fényerő-szabályozóval ellátott izzóból és ugyanannyi hangszóróból állt. A gerjesztéshez csak elektromos áramot használt. A huzalokból összeillesztett mátrixba táplált áram szabad eloszlása – és így a hangerő változása is az egyes hangszórókban – aszerint változott, ahogyan az egyes fényerő szabályozókat fel-le tekinték. Egyetlen szépséghibája volt csak a kísérletnek, hogy a kocka méretéből adódóan lehetetlen volt a hangmozgás térbeli követése, mivel a megfigyelő csak a kockán kívül helyezkedhetett csak el.

Pravda legnagyobb projektje, amit CASPER VON DER HORST videóművésszel és több mint hatvan résztvevővel közösen valósított meg, a *Structet – Building Music*²¹ (2006) nevet viseli. Az épület-zene egy vertikális zenekari installáció, amelyben negyven zenész vett részt: hagyományos és kísérleti hangszerekkel, laptopokkal. A mega-performansznak Richard Meyer holisztikus arányokkal felépített Hague Stadhuis átriuma adott helyet. A mintegy 50 méter magas, 80 méter hosszú belteret összekötő 11 emeletes hídon foglalt helyet a zenekar, illetve a hidat befedő vetítőlámpa, amely egy dramaturgiai pillanatban le is omlott. A performansz során mind a hangosításban, mind a hangok generálásánál felhasználták az épület adottságait, hogy azt minél inkább meg tudják szólaltatni. Vizuálisan és zeneileg is arra törekedtek, hogy igazi spektakulumot hozzanak létre: a híd metaforájára a minimal zenétől a popzenén át az experimentális avantgárdig ívelt.

Az esti **performanszok** – a délelőtti előadások gyér látogatottságával szemben – teltházak voltak.

A BA hangprojektje nyitotta meg a háromnapos rendezvényt. A szimultán improvizáció két helyszínen zajlott: a Kálvária kupola termében és a Parthenon-fríz teremben. Az előbbiben foglalt helyet az ütőhangszeres és vizuális szekció Kovács Imrichek és Zérczi Attilával, az utóbbiban pedig a csoport többi tagja (Nagy Gergő és Pethő Zoltán laptop, Blazsek András és Kiss Máté elektromos gitár), valamint a hangosítás és a közönség. Az alapkonceptió szerint az egyik tér akusztikus és vizuális eseményeit kellett egy másik térbe – az ott zajló történések közé – projektálni, s közben fenntartani a két helyszín résztvevői közötti folyamatos interakciót.²² Korábbi installációik, performanszaik is a terekkel mint rétegekkel és az idővel mint jelenléttel, illetve ezek „egymásba helyezéseivel” kívánták létrehozni egy kompozíció végső formáját, de mindezt

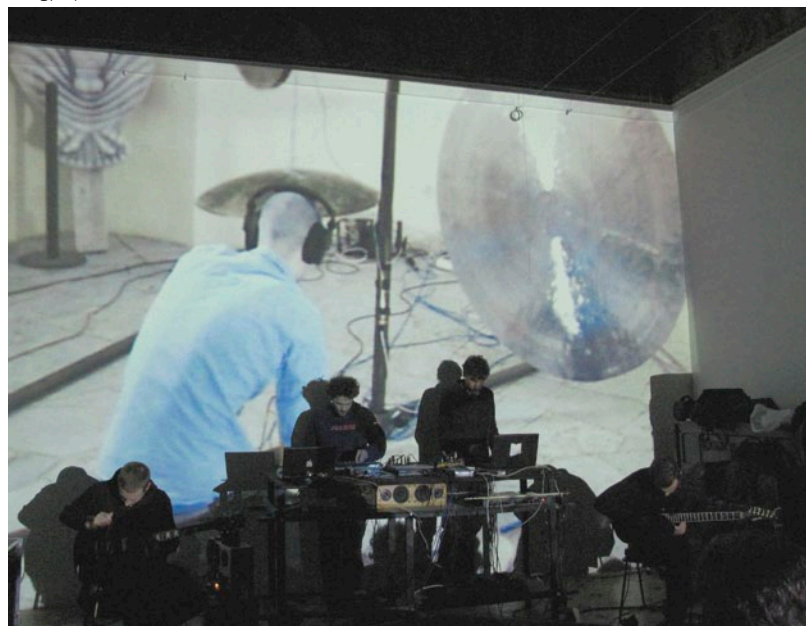
20 <http://www.mondriaan4tet.nl/meer.html>

21 <http://www.youtube.com/watch?v=1Mw7RiQKthQ>, <http://www.youtube.com/watch?v=UttOSdkXoYIG&feature=related>

Fotók: <http://www.interfaculty.nl/todaysart2006/>

22 Mint később megtudtam, eredetileg az Eprekert szabad terébe gondolták el a második helyszínt, azonban ehhez nem sikerült engedélyt szerezniük. Az a cél tehát, hogy a kupola akusztikáját tisztán egy másik helyszínen rekonstruálják, nem valósulhatott meg, csak a fríz terem akusztikájával keverten.

BA
Hangprojekt, 2009



17 Vö. Cseres, 138.

18 Részletes dokumentáció és videó itt: <http://www.aesthetic-machinery.com/telephone.html>

19 Vö. Cseres, 137.

most élőben – nem felvételek projektálásával és rájátszással – kívánták megvalósítani. Egy meditatív hangvételű – de korántsem visszafogott –, igazán tartalmas negyven perces improvizációt hallhattunk, amelynek előre elgondolt koreográfiája ellenére sikerült észrevétlenül mérnöki pontossággal adagolni a tárgyak megszólaltatására szánt időt, így a néző szintén elveszhetett a folyamatokba anélkül, hogy kizökkent volna belőlük. Vizuálisan pedig adódott mindaz, ami azonos mind a zenében, mind a képzőművészetben: az érintés.

Fával, kövel, fémmel, ronggyal, szőrrel, ecsettel, vonóval, kézzel. Pierre Henry, a konkrét zene egyik atyjának megjegyzése jutott az eszembe a kilencvenes évekből, miszerint a konkrét zene képek és rituálé nélkül halott.

TÓTH PÁL (én), a Tilos rádió műsorvezetője, dj-je három CD-lejátszón kevert egy hosszabb, 40 perces szettet. A visszafogott manipulált hangokból, szűrt és szélessávú zajokból szőtt bűgő fonatokat madár imitációból és sercegésből alkotott, visszatérő szekvenciák tagolták. A nagyon lassan építkező ambientből később kirajzolódott egy felismerhető forma-szerkezet is a maga repetícióival, a hosszú szekvenciákban mindig más tónus kiemelésével, hogy végül a kört bezárva a kiindulóponton fejeződjön be.

ROBERT PRAVDA hanginstalláció-performansa egy nagyon részletesen felépített koreográfia és partitúra szerint valósult meg. Pravda öt kísérleti hangszert szolgáltatott meg: egy egydimenziós húr-hangszert (elektromágnes segítségével gerjesztett kifeszített húr és rugó, a változó hangszínt a különböző gerjesztés és a kettő interferenciája adja); egy kétdimenziós lemez-hangszert (melyet egy preparált hangszóróval hoznak rezgésbe); illetve három darab egyforma, háromdimenziós hangszerszobrot (állvány, fémlemez, preparált hangszóró és láncok, melyek a fémlemmel érintkezve adnak hangot). Ezek szabályozása és kihangosítása mellett Pravda laptopot is használt, amellyel az élő hanganyagból vett mintákat újrafelhasználva és manipulálva vissza is táplálta a hangtérbe. A kezdetben lassú szekvenciákban és intenzitásban egymás mellett elcsúsztatott hangok és hangszercsoportok később a visszacsatolt felvételekkel együtt egy folyamatosan építkező, sűrűségében és mélységében változó – végül egész intenzitásában is kulmináló – textúrát hozott létre. A koreográfia része volt, hogy a szobrok intenzitásuk tetőfokán összedőlnek. A zene és a látvány katartikus volt. És még csak meg sem említettem Steve Reich *Three Movements* első tételét, melynek összetéveszthetetlen ritmizáltságát hasonló hangszínnel Pravda szintén megidézte.

SHINJI KANKI csend-performansa a szuperszonikus gép hajtóművének hangnyomását produkálta. J. S. Bach *E-moll Partita no. 6* zongoraművének interpretációját az előadó a legnagyobb komolysággal és átéléssel adta elő, hiszen ő hallhatott is valamit a saját játékból a pianó hangszertestére rögzített kontaktmikrofonok és fejhallgatója segítségével. Ugyanis ezeket a kontaktmikrofonokat triggerként is használta, amelyek a laptopnak küldött impulzusok értelmezésével egy algoritmus segítségével Merzbow és Incapacitance szerzeményekből összeválogatott és felsorakoztatott mintákat indítottak el. Mivel az előadó még a zongorajátéka előtt elindította az első mintát, és annak előrehaladtával egyre sűrűbb és áthatolhatatlanabb hangmassza alakult ki, a Bach-műből egyetlen másodpercre sem hallhattunk semmit. Így Kanki beváltotta ígéretét. Viszont jóslata – miszerint az első két percben mindenki el fogja hagyni a termet – nem teljesedett be. A zsúfolásig telt teremben – a földugóknak köszönhetően – mindenki szolidáris maradhatott és hétköznapinak aligha nevezhető tapasztalatban lehetett része.

A rendezvény záróeseményére a Labor Galériában került sor. DANIEL DOOR és FLOW DEFOE a Münchener Képzőművészeti Akadémia diákjai tartottak két részből álló performanszt saját készítésű hangszereiken, rögzített és generált hangokból. Az első előadásban egy oszcillátort használtak a hangok generálására. Ezeket továbbítva és átalakítva, egy dobgép, egy szintetizátor, egy joystick és egy keverő segítségével szólaltatták meg. Az az otthonosság, amivel az eszközeikkel bántak, party-közeli hangulatot eredményezett. A második előadásban elmondásuk szerint Budapesten gyűjtött környezeti hangokból (field recording) játszottak. Daniel Door egy Wii Nunchuk kontrollert használt, melynek segítségével kinetikusán tudta befolyásolni a lejátszandó hangmintákat. Ehhez csatlakozott Flow Defoe és Blazsek András lappal, a közös örömmzenélés erejéig. (Az előadó páros egyébként idén februárban a budapestihez hasonló rendezvényt szervezett Münchenben, melyen a BA is fellépett.)

(zárszó)

Nem szándékom bárminemű következtetést levonni. Részben e helyett áll a beszámoló, illetve a folytatás – egy második $+3dB$ – dönti majd el a felmerülő kérdéseket. Azonban az, hogy mennyire lehet hiánypótló és tarthat igényt a nagyobb érdeklődésre (az elméleti előadások gyér látogatottságára gondolva) a $+3dB$, nem csak a szervezőkön múlik, bár rajtuk is: azon, hogy mennyire tudják majd legközelebb bevonni és bírni az intézményt a részvételre.



■ A huszadik század reprezentációs krízise a művészetet – épp az ott lejátszódó forradalmi változások következményeként is – mint a természet tükrét erősen kétségessé tette, ha nem éppen megsemmisítette, összetörte. Az absztrakciótól a konceptuális művészetig eljutva, s teret adva az egyre gyorsuló ütemben folyó technológiai fejlesztések hatásainak, az esztétika állandósága szűnt meg: a digitális művészet gyűjtőnevet viselő mai alkotási formák a technikai fejlődés eredményeként érvényesítik és nyerik el létüket. Nemcsak az alkotási folyamat és annak eredménye, de bemutatása, konzerválása és befogadása is mélyrehatóan átalakult.

A kortárs művészek által használt technológiák lehetőségei a tudomány és a művészet kapcsolatát erősítik. A korábbi századokban még lazább kapcsolat, az ezredforduló művészetének meghatározó és nélkülözhetetlen elemévé szilárdult. A reneszánszban még nyilvánvalóan működő, a tudományhoz fűződő kötelék fokozatosan lazult meg: a művészet eszköztára a természet reprezentációjára épülve lassan elszakadt a tudományos racionalitás mérhető, igazolható törvényeitől. Az ipari forradalom azonban ismét más irányba terelte ezt a folyamatot: a gőzgép feltalálása nemcsak a társadalom egészére, hanem az alkotásra is robbanásszerűen hatott, s mozgást, dinamikát és egyfajta új életerőt adott. Az olyan romantikus festők, mint például Turner, „kibővítő” színellentétek révén reprezentálják a gépek által produkált dinamikát, a „természeti” mozgás alternatíváját és az érzelmek egyesülését. Hirtelen a technika (és ezáltal a tudomány) kerül a művészek érdeklődésének – és nem ritkán csodálatának – középpontjába: a darwini evolúciós elmélet inspirálja Odilon Redont, a kubisták a perspektivikus látásmódot kérdőjelezzik meg, Duchamp Poincaré matematikáját elemzi, Oscar Schlemmer pedig a mozgást geometrizálja (a tánc területén). A művészek az okkult és tudományos közötti átmeneti zónában válnak szenvedélyes „felfedezőivé” a negyedik dimenzióknak, a relativitás elméletének vagy mutatnak felfokozott érdeklődést a pszichoanalízis iránt. A huszadik század második felében ez az inspirációs forrás kiteljesedik, új területeket kapcsol be: így például az op art vagy a kinetikus művészet a hatvanas években előtérbe kerülő kibernetika (Nicolas Schöffer) és a kommunikáció tudomány újításait. Maga az információ válik alkotói anyaggá. A legutóbbi kétszáz év felpörgő ütemű tudományos fejlődése nemcsak ötleteket ad, hanem egy új valóságot nyújtva át is formálja a világképet. A szimuláció és a képzelet a technikára épülő alkotási folyamatokat felcseréli az érzékszerveinkre ható tapasztalattal.

A digitalizáció teljesen felforgatja az időhöz való viszonyunkat, átalakítja az életmódunkat, az életre való „felkészültségi állapotunkat”. A mind inkább virtuális formát öltő valós idő mind könnyebben válik kiküszöbölhetővé és újra-felhasználhatóvá: a valós reprezentációja mint *jelenség* lehetővé teszi annak újjáépítését, összetömrítését vagy éppen szétboncolását, azaz a valós (tér és idő) szimulálhatóvá válik. Ez a programozhatóságra utaló elem a kifejezőeszközök technikai történetének megszakadását jelenti, s épp ez adja a digitális művészet fő specifikumát. Az alkotói folyamat megfoghatatlansága, a gépek által automatikusan végzett programok működésének eredménye. A technológiának köszönhetően a művek túllépve a hagyományos kiállítóhelyeken, s azok

látogatón, szinte bárhol (az otthoni személyi számítógép képernyőjétől a nyilvános terekig) megjelenhetnek: így válnak a galériák falait „áttörve” mindenki számára láthatóvá és érzékelhetővé. A művészet terjesztéséhez immár nem feltétlenül szükséges a galerista vagy a műkritikus munkája: a digitális művészet elterjedtsége, számtalan megjelenési formája miatt (netart, számítógépes játékok stb.) a terjesztő-alkotó függőségi rendszer korábbi viszonyai fel lazulnak. Ennek következményeképpen a művek ereje is megnő, létük más-fajta – bizonyos szempontból – nagyobb súlyt kap: az alkotó, az alkotás és a befogadó közötti kapcsolat közvetlenebbé válik. Új kapcsolati módok jelennek meg, amelyekhez a társadalom nagyobb „hozzáférést” kap, miközben az ipar is új lehetőségeket aknázhat ki. Ez a kitágított részvételi lehetőség az interaktivitás felkínálásával játéka hív, együttműködésre készítet: a befogadót passzív pozíciójának aktívra változtatása alkotóvá avatja. Az elsődleges interaktivitás nem az alkotás minőségéből, hanem annak folyamatából adódik, amely egy újfajta dialógusmód csatornáit nyitja meg. A befogadás minősége és módja megfogható és megszokott reprezentációs formáinak egyre virtuálisabbá válásával együtt formálódik át: a digitális technológia az alkotási formát elrejtve mindinkább szimbólumokkal, egy sajátos nyelvet létrehozva dolgozik. Bár maga az alkotói folyamat nem „kézzel fogható”, az eredménye mégis az lesz a „valós világba” való helyezése révén.

Ezek a reprezentációs változások – a technológia otthonainkba kerülése – nem csak az önmagunkhoz, hanem másokhoz való viszonyunkat is módosítja.

A számítógép, amelynek napi használata új kommunikációs formákat kialakítva egyébként is radikális változásokat indított el, olyan dolgokra képes, melyre a művészet hagyományos technikái sohasem voltak képesek: túllépi a térbeli határokat, dialógust folytat felhasználójával, imitálni tud látás- és viselkedésmódokat vagy bizonyos esetekben intelligenciát. Ez a fantasztikus „eszköz” látás-, élet- és alkotásmód szempontjából is új kereteket kínál.

Az eddigi, az egyediségre épülő értéket megtagadva lehetővé teszi a mű sokszorosítását. Minderre már Walter Benjamin is tett utalást: a *rögzítés és a látás* gyári technikáinak új alapjaira épít a sokszorosítás, elhozva ezzel a metamorfózis és az állandó változás időszakát. Ezt az állandó metamorfózist Benjamin nem egy folyamatnak, hanem az alkotás legfőbb elemének tartja. A reprodukció könnyedsége adja a digitális művészet erejét, ennek következménye a reprezentációs rendszerek átalakulása: mű reprezentációs értéke éppúgy megváltozott, mint bemutatásának módja. A megszokott kiállítóterek már nem elegendők az új technológia által létrehozott művek számára: ez a látásmód (meg)tagadva a négy fal közé zárt elitista művészetet mindenki számára hozzáférhetővé akarja tenni az alkotásokat. A közterületek és a virtuális tér között átjárási lehetőségek újfajta viszonyrendszert építenek ki művész és befogadó között. Egyre több kapcsolódási felületet és pontot tesznek láthatóvá például a digitális művészetet bemutató fesztiválok, amelyeken még a nehezen megvalósítható művek is valóság, tapasztalatok kiindulópontjaivá válhatnak. Ez év nyarán két fesztivál is alkalmat adott ilyen friss és meglepő művek bemutatására: a tizedik évfordulóját ünneplő montreáli *Elektra Fesztivál*¹ és a tánra specializálódott, Párizs melletti *Bains Numériques (Digitális Fürdő)*.²

1 <http://www.elektramountreal.ca/2009/>
2 <http://www.bainsnumeriques.fr/>

KURT HENTSCHLÄGER
Feed, 2009, performansz; © fotó: Camil Scorteanu



JEAN DUBOIS ÉS CHLOE LEFEBVRE
képernyőre vetített interaktív installációja, 2009; © fotó: Camil Scorteanu

A május elején megrendezett *Elektra* az észak-amerikai kontinens egyik legjelentősebb eseménye a digitális művészet területén. A tapasztalást előtérbe helyező fesztivál a művészetben végbement legfrissebb „mutációkra” kíváncsi. Ilyen volt a már másodszorra bemutatott *Feed*, KURT HENTSCHLÄGER immerzív performansza is, amelyben a magas technológiára épülő tapasztalaton keresztül az emberi percepció határai kérdőjeleződtek meg. A performanszon csak egy aláírt nyilatkozat után vehet részt a látogató, amelyben kijelenti, hogy nem epilepsziás vagy szívbeteg. Mindennek okai nyilvánvalóvá válnak a performansz terébe belépve, ahol a székekre leülni kötelezett résztvevő még földugókat is kap. Kezdetben háromdimenziós, emberhez hasonló lények vonaglanak, ugrálnak, lebegnek és sokszorozódnak meg klónszerűen a súlytalanság állapotában egy hatalmas képernyőre kivetítve. Egyre többen, és egyre intenzívebben vonaglanak, miközben a felhalmozódó füst mindent betakar és a felerősödő hang eltompít, s teret ad a hangérzékelésnek. A sűrű füst miatt a saját testünk is eltűnik a térben, kibillentve az én stabilitását. A szinte elviselhetetlen hangerőt eleinte kisebb intenzitású stroboszkópikus fények kísérik, majd egyre inkább meghatározó elemként viszik tovább. Olyannyira intenzívek, hogy saját látásunk és hangérezésselünk ragad magával egyfajta utazásba, ahol a szemre villámgyorsan ható fényeket az agynak már nincs ideje lefordítani, és ahol a saját retinánk erei rajzolódnak ki látómezőnkre fura formákat és ritmusokat képezve. A tapasztalat egyedi és félelmetes, hiszen saját percepciónk határaitra ébreszt rá. Az alacsony hangfrekvenciára és főként stroboszkópikus hatásokra épülő performanszot több országban betiltották, a fesztiválon utoljára került bemutatásra.

Egy másik, egyedülálló performansz filmre rögzítése és levetítése is nagy hatást tett a látogatókra: HERMAN KOLGEN *Inject* projektje a hosszú időn át vízbe merített emberi test tűrőképességének határait feszegeti. A 2008-ban megszületett ötlet az idegen környezetbe merített testet, mint vizuális anygot használja. A hat egymást követő napon, napi nyolc órán át merülésben lévő test az oxigénhiány és súlytalanság állapotán keresztül jut el egy, a valóságtól elszakadó dimenzióba. A magasfelbontású film képi precizitása a test lebegő állapotát, az izmok anatómiai pontosságú megjelenítését, a színek élességét olyan esztétikai minőséggé formálja át, hogy a mondanivaló elveszik a technikai megvalósítás rejtélyének önkéntelen keresésében. A speciális fotografiai rendszer és a nagy felbontású digitális rögzítés eredményeként nem a merülés átélése, hanem annak képi eredménye válik elsődlegessé. A finoman lebegő test anyaggá válva szűnik meg emberi létében, holott ebben a performanszban éppen a testet ért hatások a legfontosabbak és nem azok esztétizálása. A fesztivál másik – tapasztalati – védjegye Lucy. Egy csinos fiatal lány, aki mindenféle gépekkel felszerelve követi a fesztivál eseményeit, amelyekről, illetve ezekhez kapcsolódó érzelmi állapotáról szívritmusa, pulzusszáma, térbeli helyzete, légzése ad információkat. Mindezek mérhető adatai nyommal követhetőek a fesztivál weboldalán. Egy személyes tapasztalatokból szövődő érzelmi háló rajzolódik így ki, azt állítva, hogy a fesztivál művészei – és munkáik – élénk érzelmeiket keltetik. Élénk érzelmeikről, mint résztvevő nem beszélnek, viszont érdekes tapasztalatokról annál inkább: így például RYOICHI KUROKAWA audióvizuális koncertjéről, ahol az előre rögzített kép- és hanganyag, az analóg technika eszközeivel válik digitálissá. A három képernyőre adaptált koncert – felhasználva vizuális memóriatárunk szabad asszociációt



Kerekes Anna

Mikro- és makrokozmosz összeolvadása: belső formák kivetülése és külsők belsővé válása

Magdalena Abakanowicz kiállítása
Space to Experience

- Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milánó
- 2009. április 10 – június 26.

■ Joseph Beuys a szobrászatot a gondolkodással azonosítja,¹ és így a szobrászat hagyományos fogalomkörét – mely forma, anyag, körüljárhatóság és elhelyezés lehetőségeit dolgozza fel – egy adott koncepció felől megközelíthető mentális és társadalmi térré tágítja. A milánói *Space to Experience* című kiállítás, mely a lengyel MAGDALENA ABAKANOWICZ első olaszországi retrospektív „mostrá”-ja, címében hordozza a művésznő által kínált térbeli tapasztalatot. Egy időn kívüli, szentélyre vagy – a művésznő szerint – gyermekkorra padlására emlékeztető hely tárult fel a milánói Fondazione Arnaldo Pomodoro redukált ipari kiállítóterében, ahol a tér struktúrájába való beavatkozás újformálja Abakanowicz alkotásait, amelyek így a meghatározott megvilágítástól és váltakozó kapcsolódásoktól függő viszonyrendszerek részeivé válnak. „Régi és új munkák állandóan új konstellációban szerepelnek együtt, így minden kiállítás egy új mű egyben.”² Olyan valóság ez a látogatók számára, mely leginkább egy „megmerevedett szertartáshoz” hasonlít Abakanowicz szándéka szerint, melyet Mircea Eliade középpont-szimbolikája³ ír le talán a legjobban: ezek elmélyülésre szánt terekként, ahol az energiák szabadon áramolnak Ég, Föld, Pokol tengelyén.

Mínt hogy a művész és művei között állandó szimbiózis van, így a kiállításról kiállításra elhelyezett azonos formák mégsem válnak hasonlókká. Az életművön belüli visszacsatolások és a jövő felé irányuló utalások jelen szöveve ez, ahol a tér szorosan összekapcsolódik a testtel, az anyaggal, a formával, a gyakorlati értelemben hasznosíthatatlan, filozófiát hordozó tárggyal. (Bruce Naumannal tapasztalható hasonló érzékenység test- és térélmény kölcsönhatása iránt,⁴ de ehhez köthető Norbert Bischof megfigyelése is az érzékelés pszichológiájáról: „Az átélt tér rendjének az alapja a motorikus tájékozódás, enélkül meg sem lehet érteni.”) Abakanowicz művészetében a tér rendjét, tájékozódásának alapját saját formái adják: „Érdekel az, hogy a saját formáimból alkossak az ember számára környezetet.”⁵ Szobor mint test (body art), szobor mint hely (land art), szobor mint tapasztalat (concept art), szobor mint annak elkészítési folyamata (process art): csak

1 Schneckenburger, M.: *Szobrok és objektumok*. In: *Művészet a 20. században*. Walther, I. F. (szerk.). Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2004. 407–577.

2 Néray Katalin, In: *Magdalena Abakanowicz*: Műcsarnok, Budapest, 1988. január 29 – április 3. [szerk. Wiesława Bableska-Rolke, Néray Katalin]. Budapest, Műcsarnok. 1988. 8. o.

3 „Az archaikus és hagyományos társadalmak az őket közvetlenül körülvevő világot úgy fogják föl, mint egy mikrokozmoszt. E zárt világ határán túl kezdődik az ismeretlen, az alakatlan birodalma. Itt a tér kozmizált: lakott és berendezett – ott, ezen az ismerős téren túl, a démonok, férgek, halottak és idegenek ismeretlen és félelmetes világa kezdődik: a káosz, a halál, az éjszaka. (...) Minden mikrokozmosznak, minden lakott területnek van egy „Középpontja”, amely kiemelten szent hely. Ott, a „Középpontban” nyilvánul meg a szentség a maga teljességében: vagy elemi hierofánia formájában (mint a „primitívknél”), gondoljunk a totemikus középpontokra, a barlangokra, ahol a csuringák-at földbe rejtették stb.), vagy az istenek személyes megjelenése révén, amint az a hagyományos civilizációkban történik.” (Mircea, Eliade: *A középpont szimbolikája*. Elektronikus kiadás: Terebess Ázsia E-Tár, Forrás: <http://www.tar.hu/lazadas/eliadekpoint.htm>)

4 „Ha az ember mozog, különleges tudati formára tehet szert.”

5 Magdalena Abakanowicz a Pasadena Art Museum-ban rendezett önálló kiállításának katalógusából Los Angeles, 1971. In: *Magdalena Abakanowicz*, 1988. 35. o.

néhány a számos megközelítési pont közül, mellyel Magdalena Abakanowicz művészetéhez párhuzamokat vonhatunk nemzetközi szinten.

Ám az anyag szerepének előtérbe kerülésével újabb problémakörök vetődnek fel: flexibilitás, kiterjedés, súly, nehézkedés, nyomás és húzás. A szobrok már nem csak állnak vagy fekszenek (az 1960-as évektől), hanem szilárdságuk, labilitásuk, szabadesésük, felmelegedésük és lehűlésük kerül előtérbe.⁶ Az anyag- és energiaszimbolikák használata szempontjából elengedhetetlen, hogy ne tegyünk említést Joseph Beuys-ról (vezető-tároló-izoláló felosztás) és Anselm Kiefer-ről Abakanowicz művészetéhez kapcsán.⁷

A művésznő 1954-ben végez festő és textil szakon a varsói Képzőművészeti Akadémián. Ezután monumentális, a mélység illúzióját tagadó, síkszerű gouache- és olajfestményeket készített természeti motívumokkal. Majd a hatvanas évektől egyedi textileket sző, melyeket háromdimenziós objektékké formál, mágiikus, komplikált, hatalmas, puha, falról lekerülő tértextilekké, melyeket *Abakánoknak*⁸ nevez el. 1962-ben a Lausanne-i Textilbiennálén kiállítják műveit, majd 1965-ben elnyeri a *São Pauló-i Biennále* aranyérmét, mely a keleti blokkból való kitérésének első lépcsőfoka. A textil utáni textil, a textiles forradalom fogalma Magyarországon sem ismeretlen (1968-ban rendezik meg az első Fal- és Tértextil kiállítást a budapesti Ernst Múzeumban, melyet a szombathelyi textilbiennalék sora követ). Említésre méltó még ebből az időből az 1960-as és 70-es évek amerikai 'fiber art' mozgalma (Claire Zeisler, Sheila Hicks, Leonora Tawney), mely női és ipari megmozdulásokban is bővelkedett. Számos művészetkritikus tárgyalja a textilt a nők kulturális örökségként, médiumként, Abakanowicz-ot a feminizmushoz kötve, s egyben utalva gyakran használt vaginális térbeli formáira. A művésznő ugyan visszautasította, hogy a 'gender' kérdése foglalkoztatná, mégis példaképpül szolgált feminista művészek számára is. (Barbara Kruger) A kiállításon mind a piros (madárfejet idéző), mind a narancs (vagina formájú), mind a fekete (test nélküli, papokra emlékeztető) *Abakánjai* szerepelnek.

A fonal rostos, lágy anyaga után, mely bolygónk szerves felépítésének alap-eleme (.....e szövetszállból épül fel minden élő szervezet, a növények, a levelek – és saját szöveteink is. Idegeink, genetikai kódunk, ereink, izmaink”, jegyzi meg Abakanowicz⁹) a visszafogott színű és faktúrájú zsákvászonnal kezd dolgozni. Ezt az anyagot emberi torzók megformálására használja: görnyedő hátú, ülő, láb vagy fej nélküli figurákat formál. Ezeknek egy kései, a kilencvenes évek végén készült változata, a *Bambini* című munkája van kiállítva most Milánóban. Az installációban gyermekalakok sokszorozódnak meg és képeznek tömeget. Különbözőségüket – mint a bőrnek a ráncok – anyaguk, redőzetük, struktúrájuk adja, mint a bőr ráncai: a sorsukban osztozó emberek történetét idézik: Auschwitz rabjait, a kínai agyagkatonákat (erő, védelem, rend). Ugyanakkor a nyüzögtség érzetét keltik; meztelenségükben esendőek, sebezhetőek.

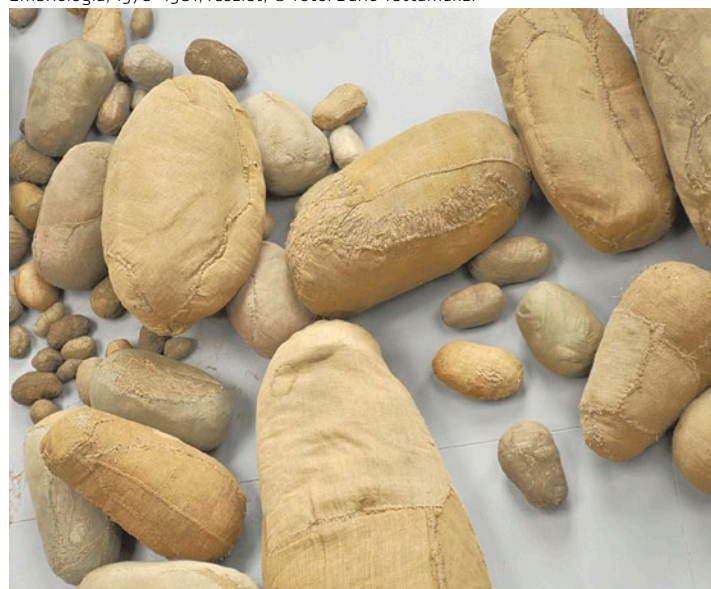
6 *Művészet a 20. században*, 2004. 533–560. o.

7 Közös még bennük, hogy mindhárman menedéket találtak a kényelmetlen napi politikától és hazájuk történelmi viharától a mítológiai birodalmában és a gyógyító rituálékban.

8 Aba-Khan apja nevére és félig legendás múltjára utal. Azt a távoli, XIII. századi mongol vezér őst jelöli, aki Oroszországból Kínába ment.

9 Magdalena Abakanowicz felszólalásából a Fiberworks Kongresszuson Berkeley, San Francisco, 1978. In: *Magdalena Abakanowicz*, 1988. 24. oldal.

MAGDALENA ABAKANOWICZ
Embriológia, 1978–1981, részlet; © fotó: Dario Tettamanzi





MAGDALENA ABAKANOWICZ
Gyerekek, 1998–2007, 90 db kerámia figura; © fotó: Dario Tettamanzi

Helyet kapott még a kiállítótér egyik szegletében az 1980-as Velencei Biennálé lengyel pavilonjában kiállított *Embriológia* című alkotás is, mely bábra emlékeztető összevarrt zsákokból áll. „Pattanásig feszülnek, vagy szét is hasadnak a kibukni készülő belső élettől.”¹⁰

A rongyplasztikák a lengyel Tadeusz Kantor műveitől Grotowski szegény színháza kapcsán az olasz arte povera-ig, nem utolsósorban a fogyasztói gondolkodástól való elfordulást is szimbolizálják. Az őket felépítő rost önmagában is erőt hordoz, mint „minden, ami megszámlálhatatlan mennyiségű, egymással együttműködő elemből épül fel”.¹¹

Andrzej Oseka a mai világ szervesen képződményeivel (plexiüveg, műanyag, alumínium) állítja szembe Abakanowicz szerves anyagainak, melyek állandóan fejlődnek, változnak a művésznek belső ösztönei, ereje által.¹² Munkái, mint Sartre *La Nausée* című műve főhősének tapasztalata a gesztenyefa gyökereiről, „vannak”, mint minden létező; megfoghatatlanok, meztelenek, brutálisak, bizonyos fokig illetlenek.

A fordulópontot a fém (*Katharsis* című munkája az észak-itáliai Cellében) és a kő (*Negev*, Jeruzsálem) használata hozza Abakanowicz művészetében, egy olyan anyagé, mely tartósabb az emberi életnél. Ezeknek a munkáknak a létrejöttét a művésznek a következő felismerésére vezeti vissza: „az állandó mozgatlanság erősebb, mint a változás”.¹³ Az ezredfordulón készült acél és alumínium lényei közül – melyeknek szembeszökő ismertetőjegye a hangsúlyos hegesztésvonal – az *Artur király udvara*, a *Cor-Ten páncél*, a *Nagy szárnyú légy*, a *Mutáns* és a *Fej* címűek szerepeltek a tárlaton.

A munkák együtteséből monumentális árad. Óriási energia, melyet sem a háború utáni belső emigráció szorítása, sem a lengyel avantgárd művészetében és a fennhatóságot tagadó második nyilvánosságban gyökerező új generáció lendülete nem magyaráznak. Egy nyelv előtti artikuláció darabjai Abakanowicz művei, melyek a közvetlen érzékiség útján éppúgy megközelíthetők, mint intellektuálisan.

¹⁰ Néray Katalin, In: *Magdalena Abakanowicz*, 1988. 8. oldal.

¹¹ Magdalena Abakanowicz In: *Magdalena Abakanowicz*, 1988. 33. o.

¹² In: *Magdalena Abakanowicz*, 1988. 60. oldal.

¹³ In: *Magdalena Abakanowicz*, 1988

Benkő Krisztián

Futurizmus100

→ Tate Modern, London

→ 2009. június 12 – szeptember 20.

■ A futurizmus alapító kiáltványának centenáriuma alkalmából összeállított kiállítás 2009. júniusában, a párizsi Pompidou Központ és a római Scuderie del Quirinale után, MATTHEW GALE kurátor irányításával megérkezett a londoni Tate Modernbe. A Pompidou Központ és DIDIER OTTINGER koncepciója volt, hogy újragondolja az itáliai mozgalom képzőművészeti törekvéseinek értelmezési lehetőségeit, és az évtizedekig kényesnek hitt avantgárd irányzatot abba a centrális pozícióba helyezze vissza, melyet az első világháborút közvetlenül megelőző években betöltött. A rehabilitáció azonos fontosságot tulajdonít a filológiai hitelességű rekonstrukciónak és a hatástörténeti irányok feltárásának. A központi teremben azoknak a műalkotásoknak a jelentős részét gyűjtötték össze, melyek eredetileg 1912 februárjában, az első futurista képzőművészeti kiállításon szerepeltek a párizsi Bernheim-Jeune & Cie galériában, két évvel azután, hogy UMBERTO BOCCIONI, CARLO CARRÀ, LUIGI RUSSOLO, GINO SEVERINI és GIACOMO BALLA aláírásával megjelent a *Futurista festők technikai kiáltványa*. „Az élő művészet az őt körülvevő életből merít” – hirdeti a manifesztum, és a fizetett kritikusok, akadémikusok, archeológusok elvárásainak kielégítése helyett meghirdetik a nagyvárosi éjszaka láztól fűtött alakjainak, a bonvivánoknak, a kokottoknak és az abszintivóknak az idejét, a tengeralttjárók matrózának és a repülőgépek pilótájának bátorságát. Híveiket a múlt, a harmónia és a jó ízlés lerombolására buzdítják. A centenáriumi kiállítás egyik főszereplőjének tartott Umberto Boccioni bronzszobrának, *A térbeli folytonosság egyesített formáinak* (1913) sétáló alakja úgy szántja keresztül a teret, mintha a széllel harcolna, a visszahúzó erővel küzdő test kidomborodó izmai és csontjai a vállakból és lábszárakból kiálló szárnyakká nőnek.

Annnyira kézenfekvő a műzeumok lerombolását szorgalmazó mozgalomnak egy tekintélyes múzeum falai által végrehajtott kanonizációjában rejlő paradoxon, hogy a kurátorok inkább az ellentmondás felnagyítására, mintsem leplezésére törekedtek: egy külön, önálló termet szenteltek FILIPPO TOMMASO MARINETTI 1909. február 20-án a párizsi *Le Figaro* címlapján megjelent alapító kiáltványának. A szöveg jelentőségét valóban nehéz lenne túlbecsülni, a ma is elevenen ható írás nemcsak a futurizmusnak és egy műfajnak, de az avantgárd egészének születését is jelöli. A kiáltvány műfaja – bár irodalmi értékelhetősége sokak által vitatott – az alkotási folyamattal azonos szintre emeli a szerzői önreflexiót: a transzparens másság kihirdetésének következménye az (értelmező) kritikusok szerepének leértékelődése.

Az 1912-es első futurista kiállítás anyagából most megtekinthető műalkotások jelentősebb darabjai szemléletesen példássá az első avantgárd irányzat által útjára indított nagyhatású kezdeményezést a művészetek közötti párbeszédre. Ez a törekvés áll annak háttérében, hogy a művészek jelentős része több művészeti ágba is alkotott, például a színházi alkotók (Prampolini, Depero) képzőművészként is jelentősek,¹ vagy az íróként és költőként magának nevet szerző Marinetti az előadó művészet területén is jeleskedett. A wagneri Gesamtkunstwerk hagyományait kreatív módon továbbgondolva azonban nemcsak a művészeti akciókon dolgoztak együtt költők, zeneszerzők és zenészek, képzőművészek, színész- és táncosnők, de a művészetköziség a költészet (képvers/hangköltészet) és a képzőművészeti alkotások egyes darabjait is jellemezte. Carlo Carrà *A hangok, zajok és szagok festészet* (1913) című kiáltványa – melyben felhívja a figyelmet saját, a Tate kiállításán is szereplő festményére, az *Anarchista Galli temetésére* (1910–1911) – a képzőművészet megújulásának lehetőségeként ajánlja a szinesztéziák fontosságát. Említett festm-

¹ A futurizmus színházi törekvéseinek néhány jellemző sajátosságáról ld. Benkő Krisztián: *Az übermarionett-től a plasztikus balettig* (Gordon Craig és az olasz futurista színház) Theatron, 2008. tavasz-nyár, 111-129. o.

nyén Carrá elképzeléseire hűen ordítanak a „pirrrrrros” színek, hogy „fűlsiketítő” zenebonává avassák a festmény hatását. A dinamizmus, örvénylés, tekergés, hullámvás megrohanja az érzéket, miközben a kép az olasz futurizmus egyik fontos ideológiai hátterére is rámutat. Gino Severini hatalmas töredékekből összeálló „kirakós játékát”, az eredeti párizsi tárlaton legnagyobb szenzációt kiváltó *Pan-pan táncot* (1909–1911) „muzikális festmény”-nek nevezte, és a tánc témája arra is alkalmat adott számára, hogy a mozgás síkra képezésének elérése érdekében a performansz művészet kísérleteit is tanulmányozza. Az alakok lelki élete egybemosódik környezetükkel, rendkívül élénk színek jellemzik, melyekből összeállnak a hullámozó és körben forgó nők és pezsgőző férfiak, a káprázat a fények, zajok, mozgások összjátékának érzetét kelti.

Az olasz futurizmus Európa-szerte kifejtett hatását és korabeli megítélésének ellentmondásosságát a kiállítás nemcsak az első nyilvánosságot kísérő hisztérikus megnyilvánulások felelevenítése, de a futurizmus és a vele párhuzamosan működő avantgárd irányzatok (a francia kubizmus és orfizmus, a brit vorticismus, az orosz kubo-futurizmus) viszonyának, kölcsönös egymásra hatásának bemutatása által is szemlélteti. A vorticismus (a szó Ezra Pound alkotása a örvény jelentésű 'vortex' szóból), ROBERT DELAUNAY, DAVID BOMBERG, WYNDHAM LEWIS, CHRISTOPHER RICHARD WYNNE NEVINSON mindenekelött rivalizálni próbáltak Marinetti körével. Az orosz avantgárd képviselői, DAVID BURLIUK, VELIMIR KLEBNYIKOV, ALEKSZEJ KRUCSENYIK, VLAGYIMIR MAJAKOVSZKIJ, MIHAIL MATYUSIN, KAZIMIR MALEVIC a futurizmus és a kubizmus ötvözésével alakították ki saját „kubo-futurizmus” elnevezésű művészi technikájukat, és valóban, a futurista képzőművészek legszorosabban a párizsi kubistákkal működtek együtt. Izgalmas felfedező munkát kínál a két irányzat közötti kölcsönhatások végigkövetése a bemutatott műveken keresztül: BRAQUE, PICASSO, LÉGER csendéletein kezdetben meghatározó volt a barna és szürke szín, míg a futuristák harsány színeket használva törekedtek a szimultaneitás, a dinamizmus és az új szépség, a sebesség leképezésére. Az 1912-es futurista kiállítást követően a kubisták élénkebb, a futuristák viszont visszafogottabb színekkel kezdtek el dolgozni, a kubisták felfedezték maguknak a tánc és a sport témáit, GINO SEVERINI pedig példászerűen olyan csendéletet alkotott, melyen a párizsi kubisták papier collé technikáját is alkalmazta, amikor – Picassóhoz hasonlóan – a firenzei futurista Lacerba folyóirat egy lapját is belekomponálta műalkotásába.

A centenáriumi „show” megálmodói számoltak a futurizmus vélt vagy valós nem elítélésével is, így a látogatók megismerkedhetnek több, az irányzat

CHRISTOPHER RICHARD WYNNE NEVINSON

The Arrival. 1913, olaj, vászon, 76,2 x 63,5 cm

© Tate. A művész özvegyének ajándéka, 1956; © fotó: Tate Photography



hatása alá került női művésszel, az orosz SONIA DELAUNAY-val és NATALIA GONCSAROVÁval vagy a francia VALENTINE DE SAINT-POINT-nal, a *Futurista nők kiáltványának* szerzőjével is. A tárlat érdekessége Jeff Mills hang- és fényinstallációja: a zajok és az ipari hangzásvilág iránt olyannyira elkötelezett olasz futuristák – gondoljunk csak LUIGI RUSSOLO kiáltványára *A zajok művészetéről* (1913) – egyik legfontosabb hatása a zenében figyelhető meg, a mára szinte követhetetlenül sok irányban elágazó és virágzó elektronikus zene meghatározó elődjeként tartják számon a mozgalmat, erre helyez hangsúlyt az amerikai autógyártás fellegvárából, Detroitból indult techno-DJ, JEFF MILLS kompozícióinak szerepeltetése.



„A költők azt hangoztatják, hogy a versek voltaképp dalok. De nem énekelnek, hanem írnak.

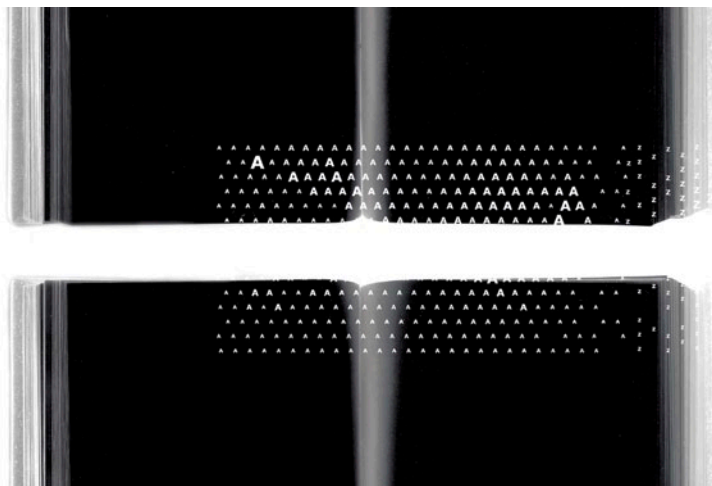
Azt hangoztatják, hogy a verset nem olvasni, hanem szavalni kell. De nem szavalnak, hanem publikálnak.

A költeményt, ahelyett, hogy eldalolnák vagy elszavalnák, leírják és kinyomtatják. S a költészet ezzel semmit sem veszített.”

(Ulises Carrión: Egy új művészet, a könyvkészítés)

■ Marschall McLuchan: *A Gutenberg-galaxis. A tipográfiai ember létrejötte* című művében régen megjósolta a papíralapú könyvek és a nyomtatás, ill. az írásbeliség korszakát szimbolizáló ún. Gutenberg-galaxis végét. Az információs-vizuális társadalomban valóra válni látjuk a jóslatot: digitalizált életünkben az olvasás iránti igény drasztikus visszaesése tapasztalható, haszonelvű mentalitásunk folytán az olvasásra fordítható idő egyre kevesebbnek tűnik, az elektronikus könyvkiadás, a világhálón ingyenesen elolvasható könyvek terjedése és a nyomtatás nélküli kiadványszerkesztés a hagyományos könyvkiadás számára bizonytalan jövőt ígér. Az interaktív médiumok térhódítása mellett a tradicionális, papíralapú könyv létjogosultsága szinte megszűnni látszik. A technika rohamléptékekkel halad arrafelé, hogy ha nem is megsemmisítse, legalábbis átformálja a történelem és a kultúra több évezredes eszközét, a könyvet. Pedig számos kutatás számolt már be arról, hogy a képernyőn látható szöveg követése jóval kisebb megértést tesz lehetővé, nem beszélve az élménylést feltételező olvasás élményének hiányáról. Könyveinket a polcon a borító, a gerinc alapján keressük-találjuk meg, a könyv tartalma a könyvkötés, a betűtípus, a látvány által épül be a tudatunkba, szinte azonosá válik azzal. Ezért tapasztaljuk oly sokszor, hogy egy szeretett könyvünk következő kiadása elutasítást vált ki belőlünk.

A könyv nem pusztán a szöveg nyomtatott változata, hanem elsősorban fizikailag létező tárgy. És mint ilyen – megfelelő kialakítással – iparművészeti, design-alkotássá válhat. Az igényesen kialakított könyv legfőbb ismérve a tartalom és a forma harmonikus egysége, amit – ha egy könyvet kézbe veszünk – azonnal megérezzük. A könyv nem pusztán a lapok, oldalak összessége, hanem egy azokból felépülő sajátos struktúra, autonóm, önálló világot teremtő egyedi mű. Ebben a művész sajátos kézjegyet hordozó egyedi szerkezetben az árnyok, a színek, a ritmus, a dinamika, a vonal- és formakezelés, a dekoratívítás, a fény-árnyék hatások, a térbeliség, a felületkezelés mind éppúgy szerepet játszik és egységes kompozíciós rendszert alkot, mint bármely más művészeti műfajban.



CZAKÓ ZSOLT
Könyv→jelző, plakát (részlet), 2009

A sorok tagolása, a margó, a szövegfoltok alakja, mérete, a betű – mint kompozíciós és felületképző elem – alakja, típusa, mérete, a betűtípus látványának hatása, a fotók, illusztrációk elhelyezésének módja, a papír súlya, összetétele, színe, felülete, hajlékonysága, fénye, a könyv formája, vastagsága, a kötés anyaga, és mindezek összefüggése a szöveggel, egytől egyig hatással vannak ránk és – bár sokszor nem tudatosodik bennünk – gondolati-érzelmi üzenetet kommunikálnak. A könyv vizuális kialakítása mindemellett számos más funkcióval is bír: segítenie kell a szöveg megértését, olvashatóságát; alkalmazkodnia kell a szöveg témájához, szerkezetéhez, műfajához, hangulatához, szellemiségéhez, funkciójához; figyelembe kell vennie a kivitelező nyomda képségeit, szolgálania kell az olvasó kényelmi igényeit, és – különösen a borítóval – a kiadó marketingcéljait is. A könyvtervező grafikus elmélyült alkotómunkája – ami a szerzetesi magány ünnepi, szakrális csendjében író-rajzoló középkori mesternek a szent szöveg felé alázatos, mégis teremtő tevékenységéhez hasonlítható – ma is egyrészt hagyománytisztelőt, másrészt az új iránti fogékonyságot feltételezi. A könyv tehát egy olyan sokszínű, szerteágazó – és gúzsba kötve táncoló – alkotói folyamatnak a végterméke, mely során az irodalmi művek éppúgy újra születnek, mint egy színész nagyszerű interpretációjának alkalmával.

□

A *Könyv→jelző* kiállítás célja, hogy leemelve a könyvespolcra, a kiállítótérben, falra függesztett képként és tárlókba helyezve műtárgyként mutassa be a könyvet, tehát mint autonóm művészeti alkotást állítsa az olvasó elé. Különös jelentőséget kap mindez, ha e művészeti piedesztálra emelés a könyvek otthonában történik. Hol találhatnánk megfelelőbb helyet arra, hogy az olvasói figyelem a könyvművészetre irányuljon, mint a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtárban, az ország egyik leglátogatottabb könyvtárában.

A Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár célja olyan kulturális környezet megteremtése, ahol a száz éve alapított intézményben a tudás és az ismeretek megszerzésének a hagyományokat, értékeinket megőrző, ugyanakkor korszerű, változatos formái állnak az olvasók, használók rendelkezésére. A könyvtár a vizuális kommunikáció dömpingjének társadalmában új módszerekkel és programokkal kíván hozzájárulni az olvasáskultúra fejlesztéséhez. Ezen elvei mentén adott otthont a kortárs könyvtervezés utóbbi évtizedének legkiválóbb kiadványait bemutató kiállításnak a 2009-es júniusi könyvhéttel egyidőben.

A könyv jellemzőiről – ellentétben a tartalmával – igen ritkán mond véleményt a könyvkritika. Ezért a *Könyv→jelző* kiállítás a könyv-design teljesítmény mivoltát jelzi, nem kizárólag az olvasóközönség, a közvélemény számára, hanem követve a 2005-ben a Ponton Galériában rendezett *Kakukkfők-gondolat-jel-könyv* című tárlat koncepcióját – melynek anyagából történt a kiállított könyvek, tervek válogatása is – a kiadók és a média figyelmét is felhívja arra a művészi teljesítményre, amely minden egyes könyv létrejöttéhez vezet.

A *Könyv-jelző* kiállítás koncepciója, vizuális megjelenése és az anyag válogatása CZAKÓ ZSOLT grafikusnak köszönhető. A művész szemléletét jól példázza a *Kakukkfők-gondolat-jel-könyv* kiállításához készített – a jelen tárlaton is kiállított – kis könyve, mely a konvencionális, leíró jellegű, nagyméretű katalógusok

helyett, a kiállításon szereplő alkotók tollából származó gondolatokat tartalmaz a kézbesimuló, lapozgatós, elmélkedtető, ugyanakkor elegáns és ünnepi megjelenésű, a tartalmat egyedi módon láttató alkotásban.

□

Mindenütt betűk vesznek körül bennünket. Betűkből állnak a minták ruháinkon, betűk jelzik a minőséget, a márkát a mobiltelefonon, a számítógépen. Gyakorlatilag alig van olyan tárgyunk, amelyen nem látható legalább néhány betű. Ennek ellenére észre sem vesszük őket, mindennapi életünk részévé váltak. Hogy szöveggént érzékeljük, elolvassuk betűinket, csak a belénk rögzült megszokásból adódik: valójában ábrák, rajzok, képek, melyek – ugye – nem maguktól jöttek létre, valaki, valakik megalkották, megrajzolták őket. A görög vázafestmények – ahol a rajzzal együtt, a kompozíció meghatározó elemeként festették fel a szavakat –, vagy a középkori kódexek iniciáléi – ahol a nagy kezdőbetű együtt született meg a benne megbújó figurális miniatúrával – jól illusztrálják betű és kép mindenkorli összetartozását.

2008-ban Aranyrajzszőg díjat nyert KASZTA MÓNI *31 Gondolat – egy hónap minden napjára* című könyve egy hónapon át kíséri el bennünket, minden napra egy-egy gondolatot adva egy bölcsesség és egy fotó segítségével. A lírai szövegeket hasonlóan finom, dekoratív megoldású, a képpel azonos kompozicionális jelentőséggel bíró betűk interpretálják. Mellettük acélkék árnyalatú, növényekről készített, az éles részletek és a puhán ellágyuló háttérformák kontrasztjára épülő, közeli felvételek láthatók.

Szöveg és vizuális terv azonos szerepét, közös nyelvezetét állítja előtérbe CZEIZEL BALÁZS és ESTERHÁZY PÉTER rendhagyó könyve is, a *Biztos kaland*. Szöveg és kép, író és fotós egyenrangú felekként jelennek meg, a fotók írásként, a szövegek képekként is értelmezhetők. A szubjektív hangvételű, érzelmi, hangulati szó-kép asszociációkra épülő, először 1989-ben kiadott alkotás az irodalom és a képzőművészet határterületén mozgó, egyéni műfajt teremtett. Hasonlóan az egyéni könyvalkotás különleges példájává avatja NÁDAI FERENC *Memének* készített karácsonyi könyvecskéjét a személyes fotók és szövegek homogén kialakítása.

A digitális forradalom a tervezés és a kivitelezés terén egyaránt rendkívül gazdag lehetőségek tárházát teremtette meg, és látszólag igen könnyen elérhető, alkalmazható módon kínálja fel azokat a bizonyos értelemben a tömegtermelés szolgálatában dolgozó kiadványkészítő számára. Így nem csoda, ha a könyvek-kiadványok tervezésekor – költségmegtakarítás címszó alatt – grafikus, tipográfus, tervező bevonása nélkül, a kiadó, a szerkesztő, stb. maga oldja meg a tervezés feladatait. A külső kialakításában sokszor az eladhatóságon túli szempontok nem érvényesülnek. KUSZKÓ RAJMOND kiállított munkái, az Agave kiadó kiadványai a populáris irodalom – sci-fi, krimik – területén a marketingcélok mellett is megvalósítható igényesség, minőség képviselői. Az Agave kiadó – melynek menedzsmentjében jelentős szerepet tölt be a grafikus – kifejezett célja, hogy könyveik külső megjelenésükkel is azt a kvalitást sugallják, amit a kiadott szerzők képviselnek a szórakoztató irodalom belül. Mint minden üzleti vállalkozásban, a könyvkiadásban is érvényesül az alacsony beruházás – jelentős haszon követelménye: a kiadvány sokszor minimális betűmérettel, nagy szövegtükörrel, másodrendű, olcsó papírok használatával készül. A másik eset, amikor költséges, de a tartalomtól függetlenül hangozó, túlméretezett, túldekorált kiadványok kerülnek – az olvasói igényre hivatkozva – piacra. Ebben a szituációban teremt alternatívát a Tandem kiadó alapítói, FARAGÓ ISTVÁN és LÁSZLÓ ZSUZSA által tervezett *Anno*-sorozat. Hogyan is néztek ki anno a sziluettképek vagy kapukilincsek, kézárnyképek, betéti könyvek, kukucskálóablakok, turistabot-jelvények, táncrendek, sporttérkép, gyűszűk, fényképezési műtermek vagy akár a kackiás bajusz. Az elfeledett, kedves használati tárgyak bemutatásával a tervező kiadók egyfajta könyvmissziót teljesítenek: a barátságos, kézbesimuló méretű, olvasmányos, ismeretterjesztő sorozat külsejével és nem mindennapi témáival a fogyasztói társadalom tárgyak iránti közönyét meghazudtoló könyvszeretetről tesz tanúságot – a könyv mint semmi mással nem pótolható műfaj értékét és szépségét húzza alá.

A jellegtelen, közhelyszerű munkák elterjedése olvasói és kiadói szinten egyaránt igénytelenséget teremt, növeli a szakmai dilettantizmust, és nem utolsósorban a könyv presztízsét, kivitelezésének minőségét rontja tovább. HÜBNER TEODÓRA már kötésével is ékszerdobozra emlékeztető, előkelő fekete könyve – a Bánfalvi András ékszereit bemutató, 2000-ben *Szép magyar könyv* díjat nyert kiadvány – úgy adja vissza a könyveknek a méltóság, fenség jellemvonását, ahogyan – Hübner Dorka fotóinak segítségével – Bánfalvi csontokból, régi műszerek egykori alkatrészeiből készített szokatlan ékszerei hozzák vissza a tárgyak becsületét. Hasonló feladatot tölt be a könyvművészet jelenében

a Josef Nadj mozgásszínházi előadásait bemutató, ELN FERENC által tervezett, Somlósi Lajos fotóiból összeállított mű is.

ERKY NAGY TIBOR Dombóvárról szóló trilógiájából a kiállításon a *100 év Dombóváron* című, Gutenberg-díjat nyert képeskönyve volt látható. A vizuálisan rendkívül gazdag kiadvány mint afféle apró emléktárgyakat, újságkivágásokat, leveleket is féltve őrző családi fotóalbum mutatja be a város múltját a lokálpatrióta személyes hangvételű, ugyanakkor történelmileg hű megfogalmazásában.

A könyvvel való első találkozás, a borító látványának befogadása után a könyv köntösét, a pusztá védelmi és összetartó funkció mellett további mondanivalót hordozó papírt vesszük a kezünkbe; megforgatjuk, végigsimítjuk, és – ha nem is tudatosan – számos új információhoz jutunk ezáltal, kellemes vagy kellemetlen érzés fog el bennünket. Papír és művészet viszonyát mutatja be a KISS ISTVÁN által tipografált *Vízjel* című, évente háromszor megjelentetett – sajnos azóta már megszűnt – rendhagyó kiadvány-sorozat. A „folyóirat” célja a papír köré csoportosuló szakmák – grafikusok, nyomdászok, reklámszakemberek – összefogása, valamint a papír – a névjegykártyától a termékismertetőig – üzenethordozó szerepének, jelentőségének hangsúlyozása volt. Hiszen a kiadványtervezés mellett a kivitelezésben is megszűnt a fizikai tényező: a nyomtatás előre elkészített nyomóforma nélkül, a számítógép adatbázisában lévő digitális információ segítségével történik, így a nyomdaipar a művészeti ágazatból az elektronikus iparágak közé került. Az új elektronikus-digitális papír termékcsalád megjelenésével a papír, ez az évezredes múlttal rendelkező anyag – mely nem más, mint cellulózzrostból töltőanyaggal és enyvével készült, írásra, nyomtatásra, és csomagolásra használt vékony, hajlékony lap – jövője is kétségessé válni látszik.

A túlzó színkavalkádót és grafikai megfogalmazásokat tudatosan kerülő, nemes egyszerűséggel fogalmazott *Vízjel* kiadvány ennek megfelelően a papír minőségére, a látás mellett a tapintás jelentőségére koncentrált. A kiadvány különlegessége, hogy minden cikkhez, témához – elméleti, történeti írások, reklámügynökségek, papírgyártók, nyomdák bemutatkozói, hitvallásai – más és más papírt válogattak jelezve így az anyagból adódó változatos lehetőségeket is.

Kiss István Csokonai *Karnyónéjához* készített illusztrációi linómetszet hatású digitális rajzok, melyeken a meseszerű, folklorisztikus-keleties dekorativitás

párosul a Csokonai-szöveggel egybecsengő, fanyar humorú karikatúra műfajával. A hagyományos grafikai eljárások ismeretéről, a klasszikus metszetek tiszteletéről, ugyanakkor a meglepően merész, új eljárások használatáról tesznek tanúságot, ám nem pusztán az illusztrációkészítés, hanem az egész tervezői folyamat és feladatok megváltozását tükrözik. A könyvtervező grafikus megrendelése között napjainkban jóval több nem-könyv-tervezés szerepel, mint valóban könyvtervezés. Az arculat vagy csomagolástervezés mellett még a kifejezetten könyv jellegű termékek többsége is – mint a nyomtatott, papíralapú könyv vagy annak digitalizált változata, az elektronikus könyv; stb. – olyan számítástechnikai szakértelmet igényel, ami a grafikus-tipográfus-könyvtervező feladatai közé korábban nem tartozott.

□

Már a XIX. században megjelentek azok az új médiumok: a távíró, a telefon, majd a mozi, amelyek rádöbbenették a könyvvel foglalkozókat, hogy a könyv is csupán egyetlen médium a sok közül, és semmiféle hegemoniára nem tarthat számot, dominanciája egyszer megszűnik. A digitális társadalom és annak vizuális érdeklődése ezt a folyamatot teljesíti ki. A *Könyv→jelző* kiállítás szervezői és segítők – FODOR PÉTER, a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár főigazgatója, CZAKÓ ZSOLT, a Plusminus vizuális intelligencia fórum vezetője, NÁDAI FERENC, a soproni Nyugat-magyarországi Egyetem Alkalmazott grafika tanszékének oktatója – mégis azt remélik, hogy kihasználva a kor vizuális érdeklődését, épp ebben a társadalmi szituációban foglalhatják el méltó helyüket a kortárs művészetben a vizuálisan, iparművészetileg is minőségi kialakítású könyvművészeti alkotások.

□

Kiállító művészek:

BÁNFLALVI ANDRÁS, BÁRD JOHANNA, CZAKÓ ZSOLT, CZEIZEL BALÁZS, CSATAI PÉTER, ELN FERENC, EPERJESI ÁGNES, ERKY-NAGY TIBOR, FARAGÓ ISTVÁN, GERHES GÁBOR, HÜBNER DORKA, KÁLMÁN TÜNDE, KASZTA MÓNI, KISS ISTVÁN, KISS LÁSZLÓ, KUSZKÓ RAJMUND, LIGETFALVI ZSOLT, MACZÓ PÉTER, NÁDAI FERENC, ŐRI KISS ISTVÁN, ROSTOKA LÁSZLÓ, SÍK ANDREA, SZEGI AMONDÓ

Könyv→jelző, részletek a kiállításról, 2009



Rhizome | Home

http://www.rhizome.org/

BECOME A MEMBER
 Individuals
 Organizations
 Support

LOGIN New to Rhizome?
 email

 Forgot your password? LOGIN

ART COMMUNITY ABOUT MEMBERS SEARCH

Rhizome supports the creation, presentation, and preservation of contemporary art that uses new technologies in significant ways. Read more about us.

CONNECT
 del.icio.us
 facebook
 flickr
 myspace.com
 twitter
 vimeo

PREVIOUS BLOG POSTS
 08/13 Mayan Pyramid I and Mayan Pyramid II (2008) - MDCLXIV
 08/12 Civilization 2.0
 08/12 Evil Interiors (2003) - Pelle Torsson
 08/11 Call For Work
 08/11 Light Towers (2009) - Thomas Galloway
 08/11 Giving You S.A.S.E.
 08/11 ArtBase Upgrade - We Need Your Input!
 08/10 Inevitability, extinction - Kostya Loghinov

SEE MORE POSTS

FEATURED ARTICLES
 101 Cassette Labels by Ceci Moss
 Civilization 2.0 by Alice Pfeiffer
 Covert Channels by Alan Licht
 Between Spaces by Claire L. Evans
 Racing the Beam: The Atari VCS as Platform by Greg J. Smith

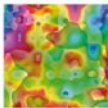
SEE MORE ARTICLES

SUPPORTERS
 Rhizome.org receives support from our community

AUGUST 23, 2009

Tiny Sketch

By Rhizome on Friday, August 21st, 2009 at 2:26 pm



Rhizome and OpenProcessing launched **Tiny Sketch**, our 200 character Processing competition, just over one week ago and we are thrilled with the response so far! In just ten days we have had over 150 submissions and the collection is growing everyday. If you think that you have what it takes to code something amazing in 200 characters or less, using the open-source programming language Processing, submit your piece today!

The deadline for submissions is September 13 at which point the winner will be determined by Rhizome's membership in an open vote that will take place between Monday, September 14th to Sunday, September 20th. The winner will be announced on Rhizome.org and OpenProcessing.org and awarded a prize of \$200.00 (US). All sketches that are submitted to this competition will be included in the collection page and archived collectively in Rhizome's ArtBase.


To submit your own work or to take a look at what others have done visit the **Tiny Sketch** collection page at
<http://www.rhizome.org/TinySketch>

LINK

Reddit | Stumble It! | Digg | del.icio.us | LINK
 LEAVE A COMMENT

Flashings in the mirror (2008-2009) - Jasper Elings

By John Michael Boling on Friday, August 21st, 2009 at 12:32 pm



Rhizome.org receives support from our community

ArtBase Survey
 -Rhizome is upgrading the ArtBase!
 -Your feedback is essential!
 -Please fill out the Art-Base survey before August 24th.

SUBSCRIBE
 Subscribe via email or RSS feed to Rhizome's blog, newsletters, community discussion, or announcements (jobs, opportunities and events!)
 GO TO SUBSCRIBE

Advertisement
 Vida 12.0
 Further information: vida@telefonica.es or call us on 0034 91 524 23 00

RHIZOME + OpenProcessing PRESENT
Tiny Sketch
 200 Character Processing Competition
 SUBMISSION DEADLINE: September 13, 2009

Splashback:
 Rhizome's Splash Pages, 1998-2002

ACTIVE DISCUSSIONS
 infinity (2 posts)

One error in opening the page. For more information, choose Window > Activity.

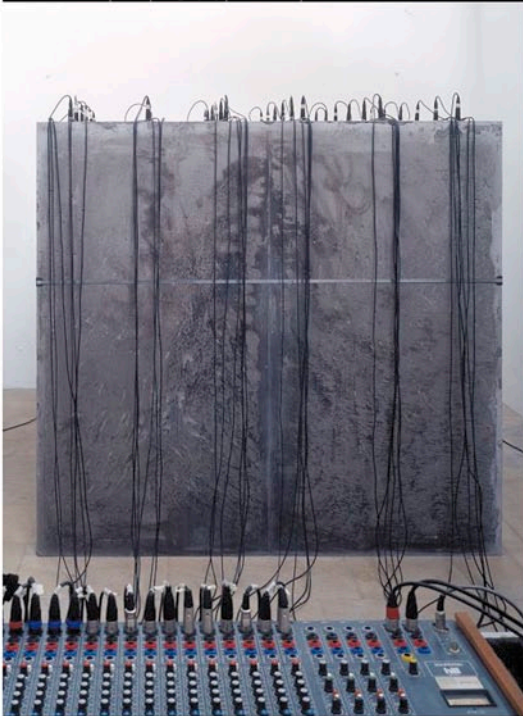
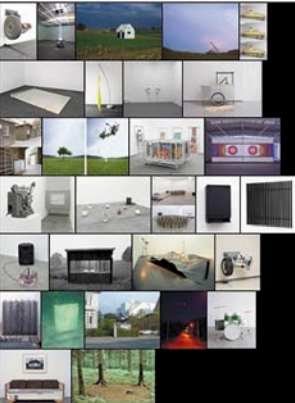
Johann König, Berlin: Michael Sailstorfer

http://www.johannkoenig.de/inc/index.php?n=2,1,1&art_id=33&bild_id=490

Current
 About
 Artists
 Exhibitions
 Books and Publications

Johann König
 Dessauer Straße 6-7
 10963 Berlin
 Fon 030 / 26 10 30 80
 Fax 030 / 26 10 30 811
 info@johannkoenig.de

Artists
 Michael Sailstorfer
 Selected Works | Texts | Biography | Exhibitions

Reaktor - 2005
 concrete, microphone, mixer, amplifier, speakers, electricity
 210 x 225 x 225 cm / 82 3/4 x 88 1/2 x 88 1/2 in
 Photo: Rolf Sturm.

<p>Olaf Breuning ● LANGHANS GALERIE www.langhansgalerie.cz PRÁGA 2009. 06. 19 – 09. 27.</p>
<p>David Cerny ● DVORAK SEC CONTEMPORARY www.dvoraksec.com PRÁGA 2009. 06. 04 – 09. 29</p>
<p>Jiří Anderle <i>Frog-Mouse Wars and Other Petty Tussles</i> ● DŮM U KAMENNÉHO ZVONU www.ghmp.cz PRÁGA 2009. 06. 12 – 10. 04.</p>
<p>Viktor Pivovarov <i>A Cockroach for Dinner</i> ● JIRI SVETSKA GALLERY www.jirisvestka.com PRÁGA 2009. 09. 14-től</p>
<p>Maria Lindberg ● FUTURA www.futuraproject.cz PRÁGA 2009. 09. 02 – 10. 31.</p>
<p>Prinzhorn Collection Georg Baselitz / 1960–2008 ● GALERIE RUDOLFINUM www.galerierudolfinum.cz PRÁGA 2009. 09. 10 – 12. 06.</p>
<p>Crossing Frontiers ● MĚSTSKÁ KNIHOVNA www.ghmp.cz PRÁGA 2009. 10. 02 – 2010. 01. 10.</p>
<p>Dánia</p>
<p>Green Architecture for the Future ● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST www.louisiana.dk HUMLEBÆK 2009. 05. 29 – 10. 04.</p>
<p>Finnsország</p>
<p>Tracking traces ● KIASMA www.kiasma.fi HELSINKI 2009. 03. 27 – 12. 31.</p>
<p>Franciaország</p>
<p>Max Ernst <i>Une semaine de bonté – the Original Collages</i> ● MUSÉE D'ORSAY www.musee-orsay.fr PÁRIZS 2009. 06. 30 – 09. 13.</p>
<p>Laurent Grasso <i>The Horn Perspective / Marcel Duchamp Prize 2008</i> ● CENTRE POMPIDOU www.centrepompidou.fr PÁRIZS 2009. 07. 17 – 09. 14.</p>
<p>Planète Parr / The Martin Parr Collection ● JEU DE PAUME – SITE CONCORDE www.jeudepaume.org PÁRIZS 2009. 06. 30 – 09. 27.</p>
<p>Roni Horn aka Roni Horn ● COLLECTION LAMBERT www.collectionlambert.com AVIGNON 2009. 06. 21 – 2009. 10. 04.</p>

<p>Ferdinando Scianna <i>Geometry and Passion</i> ● LA MAISON EUROPÉENNE DE LA PHOTOGRAPHIE www.mep-fr.org PÁRIZS 2009. 06. 24 – 10. 11.</p>
<p>Playtime ● BETONSALON www.betonsalon.net PÁRIZS 2009. 09. 16 – 10. 24.</p>
<p>LIVING ECOLOGICALLY / What architectures for a sustainable city? ● CITÉ DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE www.citechaillot.fr PÁRIZS 2009. 05. 13 – 11. 01.</p>
<p>Le Grand Pari de l'agglomération parisienne ● CITÉ DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE www.citechaillot.fr PÁRIZS 2009. 04. 29 – 11. 22.</p>
<p>Born in the Streets / GRAFFITI ● FONDATION CARTIER www.fondation.cartier.com PÁRIZS 2009. 07. 07 – 11. 29.</p>
<p>Rendez-vous 09 ● MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON www.moca-lyon.org LYON 2009. 09. 14 – 11. 29.</p>
<p>Simon Starling <i>"thereherethere"</i> ● MAC/VAL www.macval.fr VITRY-SUR-SEINE 2009. 09. 18 – 12. 27.</p>
<p>Denise Colomb and West Indies / From legend to reality, 1948–1958 ● JEU DE PAUME – SITE HÔTEL DE SULLY www.jeudepaume.org PÁRIZS 2009. 09. 29 – 12. 27.</p>
<p>Xe Biennale de Lyon / "Le spectacle du quotidien" ● MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON www.moca-lyon.org www.biennaledelyon.com LYON 2009. 09. 16 – 2010. 01. 03.</p>
<p>Apichatpong Weerasethakul <i>Primitive</i> ● MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS www.mam.paris.fr PÁRIZS 2009. 10. 01 – 2010. 01. 03.</p>
<p>The White Journey ● ESPACE CULTUREL LOUIS VUITTON www.louisvuitton.com/espaculturel PÁRIZS 2009. 09. 18 – 2010. 01. 10.</p>
<p>Görögország</p>
<p>2nd Biennale of Contemporary Art in Thessaloniki ● THESSALONIKI BIENNALE www.thessalonikiennale.gr THESSALONIKI 2009. 05. 24 – 09. 24.</p>

<p>Hollandia</p>
<p>Cuba. Art and History from 1868 to Today ● GRONINGER MUSEUM www.groningermuseum.nl GRONINGEN 2009. 05. 17 – 09. 20.</p>
<p>Brazil Contemporary ● NEDERLANDS FOTOMUSEUM www.nederlandsfotomuseum.nl ROTTERDAM 2009. 05. 30 – 09. 27.</p>
<p>New Light: The Hague School Revealed ● GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG www.gemeentemuseum.nl HÁGA 2009. 06. 13 – 09. 27.</p>
<p>Fiona Tan <i>works from the collection</i> ● DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST www.depont.nl TILBURG 2009. 07. 04 – 09. 27.</p>
<p>Billy Apple®, A History of the Brand ● WITTE DE WITH AND WESTERGASFABRIEK www.wdw.nl ROTTERDAM AMSZTERDAM 2009. 05. 30 – 09. 30.</p>
<p>Leonie Purchas <i>In the Shadow of Things</i> ● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM AMSTERDAM www.foam.nl AMSZTERDAM 2009. 09. 11– 10. 15.</p>
<p>Gerhard Richter <i>48 Portraits</i> ● DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST www.depont.nl TILBURG 2008. 11. 01 – 2009. 11. 01.</p>
<p>Mona Vatamanu & Florin Tudor <i>Surplus Value</i> ● BAK, BASIS VOOR ACTUELE KUNST www.bak-utrecht.nl UTRECHT 2009. 09. 06 – 11. 09.</p>
<p>New Horizons / The Hague School and the modern Dutch Landscape ● ROTTERDAM KONSTHAL www.kunsthnl.nl ROTTERDAM 2009. 09. 12 – 12. 06.</p>
<p>PRUNE – abstracting reality ● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM AMSTERDAM www.foam.nl AMSZTERDAM 2009. 09. 18 – 12. 09.</p>
<p>The Art of Fashion: Installing Allusions <i>Rotterdam Design Prize 2009</i> ● MUSEUM BOIJMANS VAN BEUNINGEN www.boijmans.nl ROTTERDAM 2009. 09. 19 – 2010. 01. 10.</p>
<p>Sally Mann <i>The Family and The Land</i> ● FOTOMUSEUM DEN HAAG www.fotomuseumdenhaag.com HÁGA 2009. 09. 28 – 2010. 01. 10.</p>

<p>Vanessa Winship <i>Sweet Nothings</i> ● ROTTERDAM KONSTHAL www.kunsthnl.nl ROTTERDAM 2009. 09. 19 – 2010. 01. 17.</p>
<p>Modern Life / Edward Hopper and His Time ● ROTTERDAM KONSTHAL www.kunsthnl.nl ROTTERDAM 2009. 09. 19 – 2010. 01. 17.</p>
<p>Izrael</p>
<p>Wild Exaggeration The Grotesque Body in Contemporary Art ● HAIFA MUSEUM OF ART www.hma.org.il HAIFA 2009. 07. 18 – 2010. 01. 02.</p>
<p>Írország</p>
<p>Between Metaphor and Object: Art of the 90s from the IMMA Collection ● IRISH MUSEUM OF MODERN ART www.imma.ie DUBLIN 2009. 05. 14 – 2010. 04. 04.</p>
<p>Lengyelország</p>
<p>DABAR!NOW! Art from Lithuania ● GALERIA ARSENAL www.galeria-arsenal.pl BIAŁYSTOK 2009. 09. 11 – 10. 18.</p>
<p>TO PEE IN A BUN. Works from the Collection of Zachęta National Gallery of Art ● ZACHĘTA NARODOWA GALERIA SZTUKI www.zacheta.art.pl VARSÓ 2009. 09. 05 – 11. 22.</p>
<p>Luxemburg</p>
<p>Florian Pumhösl ● MUDAM LUXEMBOURG www.mudam.lu LUXEMBOURG 2009. 06. 16 – 09. 13.</p>
<p>Nagy-Britannia</p>
<p>Colour Chart: Reinventing Colour, 1950 to Today. ● TATE LIVERPOOL www.tate.org.uk LIVERPOOL 2009. 05. 29 – 09. 13.</p>
<p>Jameel Prize 2009 ● V&A www.vam.ac.uk LONDON 2009. 07. 18 – 09. 13.</p>
<p>Dana Popa <i>not Natasha</i> ● PHOTOFUSION www.photofusion.org LONDON 2009. 07. 24 – 09. 18.</p>
<p>A DUCK FOR MR. DARWIN ● BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART www.balticmill.com GATESHEAD 2009. 04. 10 – 09. 20.</p>
<p>Futurism ● TATE MODERN www.tate.org.uk LONDON 2009. 06. 12 – 09. 20.</p>

<p>BP Portrait Award 2009 ● NATIONAL PORTRAIT GALLERY www.npg.org.uk LONDON 2009. 06. 18 – 09. 20.</p>
<p>Akram Zaatar <i>Natura Morte</i> ● BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART www.balticmill.com GATESHEAD 2009. 07. 22 – 09. 20.</p>
<p>Redmond Entwistle <i>Red Light</i> ● BELFAST EXPOSED, BELFAST www.belfastexposed.org BELFAST 2009. 08. 14 – 09. 25.</p>
<p>Tate St Ives Summer Season 2009 ● TATE ST IVES www.tate.org.uk ST IVES 2009. 05. 16 – 09. 27.</p>
<p>Neal Tait <i>Les Toits de Paris</i> ● WHITE CUBE (HOXTON SQUARE) www.whitecube.com LONDON 2009. 09. 02 – 10. 03.</p>
<p>Telling Tales ● V&A www.vam.ac.uk LONDON 2009. 07. 14 – 10. 18.</p>
<p>Németország</p>
<p>Free Within Limits. Fashion, Photography, Underground in the GDR 1979–89 ● KUNSTGEWERBEMUSEUM www.smb.spk-berlin.de BERLIN 2009. 07. 04 – 09. 13.</p>
<p>David Hockney <i>Just Nature</i> ● KUNSTHALLE WÜRTH http://kunst.wuerth.com SCHWÄBISCH HALL 2009. 04. 27 – 09. 27.</p>
<p>art forum berlin – die Internationale Kunstmesse www.art-forum-berlin.com BERLIN 2009. 09. 24 – 09. 27.</p>
<p>Artists and War – War and Art. Art from the 20th Century ● SPRENGEL MUSEUM www.sprengel-museum.com HANNOVER 2009. 09. 09 – 09. 29.</p>
<p>Berlin-Istanbul: Die Berliner Istanbul Stipendiaten 1998-2009 ● KUNSTRAUM KREUZBERG / BETHANIE www.kunstraumkreuzberg.de BERLIN 2009. 08. 29 – 10. 04.</p>
<p>Le Corbusier <i>Art and Architecture</i> ● MARTIN-GROPIUS-BAU www.gropiusbau.de BERLIN 2009. 07. 09 – 10. 05.</p>
<p>Abstraction and Empathy ● DEUTSCHE GUGGENHEIM www.guggenheim.org BERLIN 2009. 08. 15 – 10. 16.</p>

<p>Ai Weiwei <i>So sorry</i> ● HAUS DER KUNST www.hausderkunst.de MÜNCHEN 2009. 10. 12 – 2010. 01. 17.</p>
<p>László Moholy-Nagy retrospective ● SCHIRN KUNSTHALLE www.schirn-kunsthalle.de FRANKFURT 2009. 10. 08 – 2010. 02. 07.</p>
<p>Die Kunst ist super! ● HAMBURGER BAHNHOF – MUSEUM FÜR GEGENWART www.hamburgerbahnhof.de BERLIN 2009. 09. 05 – 2010. 02. 14.</p>
<p>Olaszország</p>
<p>Robert Rauschenberg <i>Gluts</i> ● PEGGY GUGGENHEIM COLLECTION www.guggenheim-venice.it VELENCE 2009. 05. 30 – 09. 20.</p>
<p>53rd Internatioal Art Exhibition, La Biennale di Venezia Forgács Péter <i>Col Tempo – The W-project</i> ● HUNGARIAN PAVILION, GIARDINI DI CASTELLO www.coltempo.hu www.labiennale.org VELENCE 2009. 06. 07 – 11. 22.</p>
<p>Jorge Otero-Pailos <i>The Ethics of Dust</i> ● DOGE'S PALACE www.tba21.org VELENCE 2009. 06. 07 – 11. 22.</p>
<p>MANIPULATING REALITY – How Images Redefine The World ● CENTRO DI CULTURA CONTEMPORANEA STROZZINA www.strozzina.org FIRENZE 2009. 09. 25 – 2010. 01. 17.</p>
<p>Portugália</p>
<p>SERRALVES 2009 – THE COLLECTION ● MUSEU DE ARTE CONTEMPORANEA DA FUNDAÇÃO DE SERRALVES www.serralves.pt PORTO 2009. 05. 30 – 09. 27.</p>
<p>Spanyolország</p>
<p>Cai Guo-Qiang <i>I Want to Believe</i> ● GUGGENHEIM MUSEUM BILBAO www.guggenheim-bilbao.es BILBAO 2009. 03. 16 – 09. 20.</p>
<p>Antony Gormley <i>Between You And Me</i> ● ARTIUM www.artium.org VITORIA-GASTEIZ 2009. 03. 19 – 09. 20.</p>
<p>Manuel Saiz, Toni Serra, Bill Viola <i>DARK NIGHTS OF THE SOUL</i> ● BÖLIT – LA RAMBLA, DADESPAI, BÖLIT – SANT NICOLAU AND NIU www.bolit.cat GIRONA 2009. 06. 26 – 09. 20.</p>

