

# Balkon

2011\_1

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 880 Ft



9 771216 889000



**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](http://www.balkon.hu)

HU ISSN 1586-9792

Lapunk támogatói:



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 László Zsuzsa**

Egy díj genealógiája  
Aviva Képzőművészeti Díj 2010

**7 Rózsás Livia**

J.S. Bach, katódsugárcső, farmergyár  
Nam June Paik Award 2010

**11 Frazon Zsófia**

Egy frufu két krumpli – archívum, teátrum és kiállítás  
László Gergely – Tehnica Schweiz:  
Jad Hanna – A kollektív ember (2008-2010)

**15 Hermann Veronika**

Ember a felvevőgéppel  
Rosa Barba kiállítása

**18 Fehér Dávid**

A negatív csillag  
Megjegyzések Attalai Gábor konceptuális művészetéhez  
egy kamarakiállítás ürügyén

**23 Najmányi László**

SPIONS / Tizenkettedik rész

**27 Szegő György**

Töredékek  
Gellér B. István kiállítása

**31 Séra Ildikó**

Weinviertel, mon amour / Szerelmem, Miskolc  
Interjú a projekt osztrák művészeivel,  
Iris Andraschekkel és Eva Brunner-Szabóval

**34 Sándor Iván**

Szintömbök – Léttömbök  
Olasz Attila kiállítása

**35 Tolnay Imre**

Gondolatok papíron  
Hazai és külföldi művészek papírmunkái a Vass-Gyűjteményben

**37 Kapecz Zsuzsa**

Halálosan komoly hülyéskedés  
Lódz Kaliska: Vesszenek a férfiak!

**40 Szombathy Bálint**

16 éven felülieknek  
Baji Miklós Zoltán és Szöllösi Géza kiállítása

**42 Debreceni Boglárka**

Kék orrok, proli koncept, reality show  
LAP-HORSE VIDEO, Film retrospektive 1999-2009

László Zsuzsa

# Egy díj genealógiája

## Aviva Képzőművészeti Díj 2010

↳ Múcsarnok, Budapest

↳ 2010. október 9 – november 7.

■ Mi értelme van egy képzőművészeti díjnak? Retrográd dolog? Iskolai rajzversenyek, porfogó oklevelek és plakettek, stréberek és megszegyenült vesztések, hatalmi reprezentáció és feszegetős gálaünnepségek jutnak eszünkbe róla?

Az ajándékozás és a mecenatúra kultúrájának része? Hogyan lehet hiteles és mértékadó? Mit profitál belőle a díjazó, a díjazott, és mit a jelöltek? Szakmai ösztönzést és elismerést ad, kánont teremt, értékítéleteket formál, vagy az összemérhetőség, sorrendbe állíthatóság, a nemes küzdelem illúziójával és izgalmával szórakoztatja csupán az erre éheseket? Egyszerre mutat jól az életrajzban és a pénztárcában? Produktív vitát gerjeszt? Figyelmet fókuszál?

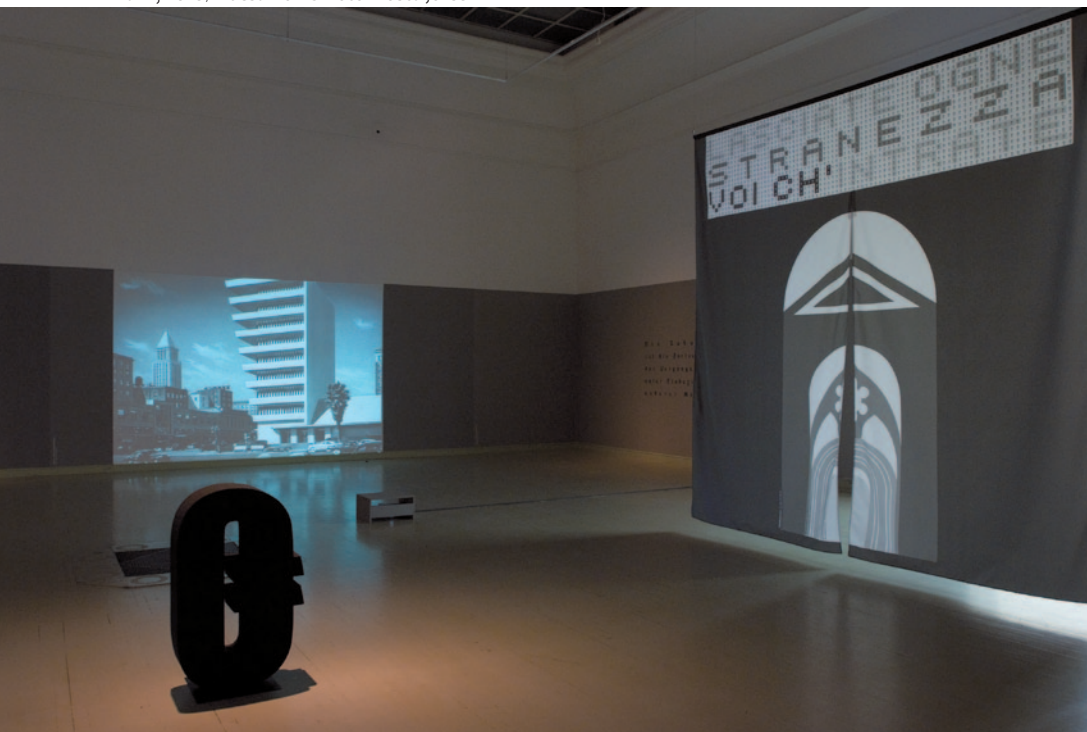
Az utóbbi időben egyre szaporodó magyar képzőművészeti elismerések egészen különböző válaszokat adnak ezekre a kérdésekre, ugyanakkor mindegyikükre igaz, hogy a díjak által kiemelt teljesítmények tartalma, értelme, értékelése sajnos ritkán válik a közbeszéd tárgyává. Nem tudom hányan vették észre, hogy az első, 2008-as próbálkozás után megszűnt a Prima Primissima Junior képzőművészeti kategóriája, miután emblematikus műként megfogalmazott szabotázsra<sup>2</sup>

1 A Prima Primissima díjról Mélyi József írt alapos kritikát (*Lebutított emlékezet – A Prima Primissima képzőművészeti díjazottjai*. *Mozgó Világ*, 2008/1., 63–70.); az Aviva díj kapcsán kibontakozott vitában Fuchs Péter pedig így jellemezte: „Prima Primissima is olcsó megvétele a szegény, azt pironkodva elfogadó értelmiségieknek. (...) Egy régi világ próbálkozásai, vagy kortársaink próbálkozásai, hogy feltámasszanak egy régi világot.” [http://tranzit.blog.hu/2009/06/27/pepsi\\_sziget\\_es\\_aviva\\_dij?fullcommentlist=1#comments](http://tranzit.blog.hu/2009/06/27/pepsi_sziget_es_aviva_dij?fullcommentlist=1#comments)

2 *Akhilleusz és a teknősbéka*. 2008. <http://www.youtube.com/user/bohumulvaldens#p/u/25/bSCxd9mp16Q> Ezért a műért Mécs Miklóst AICA díjra jelölték. Lásd még: Nagy Gergely: *Mosd a pénzed a művészetemmel!* [http://hvg.hu/kultura/20081128\\_sugar\\_mecs\\_junior\\_prima\\_wam\\_kogart](http://hvg.hu/kultura/20081128_sugar_mecs_junior_prima_wam_kogart); Hornyik Sándor: *Estétika és Politika. Kritikai művészet ma Magyarországon*. Műértő, 2009/november, 1., 9.; Lénárd Anna: *Fogd a pénzt és... – Kreatív reakciók összefonódott gazdasági és kulturális folyamataink visszásgaira*. Csillagszálló, 2009/1.

SOCIÉTÉ RÉALISTE

Aviva Díj 2010, Múcsarnok © Fotó: Rosta József



sarkallta az egyik díjazottját, Mécs Miklóst.

A nemzetközi biztosító társaság és a Múcsarnok által tavaly alapított Aviva díj szintén részesült Mécs Miklós kritikájából, de bátrabban állta a sarat, mint Demján Sándor és Peter Munk<sup>3</sup>, és idén újult erővel jelentkezett.

A Prima Primissima díjhoz képest itt egy sokkal ígéretesebb konstrukció jött létre a magánszféra támogatási szándéka és hiteles művészeti szakértők<sup>4</sup> összekapcsolásával. Természetesen az utóbbi csak abból a körülményből adódik, hogy a Múcsarnok vezetője, aki az évente változó jelölő-bizottságot felkéri, jelenleg éppen egy nemzetközileg elismert, progresszív kortárs képzőművészeti irányvonalat képviselő szakember. A Turner Prize-t neveztek meg az Aviva mintájának, de nem igazán a díjazás menete, mint inkább a díj publicitása inspirálhatta ezt a hivatkozást. Ugyanakkor e díj történetében is van néhány nagyon tanulságos, mondhatni archetipikus fordulat, melyeket az Aviva kapcsán érdemes felidézni.

### Kommunikáció, sajtóvisszhang

Bár az Aviva első éve tökéletes alapot adhatott volna a populáris média érdeklődésére, a díj kapcsán megfogalmazott dilemmák és állásfoglalások a szakmai körökön belül maradtak.<sup>5</sup> Lehetséges, hogy ennek az oka a díj ügyetlen kommunikációja volt, melynek legszembetűnőbb példája, hogy a progresszív, kritikai művészetet képviselő, nagyon színvonalas jelöltekhez egy olyan színjátszó tenyér párosult logóként, mely maximum egy általános iskola rajzszakkörének állna jól. Persze, kérdés, hogy valóban sokat veszített-e a magyar kulturális élet azzal, hogy a napilapok nem cikkeztek tavaly a tapadókorongok, szobanövények, játékautomaták és teraszépítéshez szükséges faár<sup>6</sup> művészeti

3 Kanadai üzletember, a Prima Primissima Junior képzőművészet kategóriájának szponzora 2008-ban.

4 A jelölő és értékelő zsűrit a Múcsarnok mindenkorai igazgatója kéri fel. Az egyik tagja mindig a Múcsarnok kurátora és szintén kötött, hogy „a kurátorok közül évente legalább egy fő olyan civil, aki hivatását tekintve nem a művészeti színtéren dolgozik, de érdeklődése miatt nyomom követi a kortárs magyar művészet alakulását. Lehet például műgyűjtő üzletember, aki ismert a magyar média világában, vagy más művészeti ágban ismert személy, aki hozzájárulhat a Díj sikeres kommunikációjához. A civil kurátort a szponzor véleményét, javaslatát figyelembe véve szintén a Múcsarnok igazgatója választja. A szponzor esetenként vétőjoggal élhet az előzetesen kiválasztott (nem hivatásos) kurátor személyével kapcsolatban.” Bár nem kitétel, pedig lehetne, idén a jelölők között egy művész is szerepelt (Szűcs Attila).

5 Szacsavay Pál: *Pepsi sziget és Aviva díj*. [http://tranzit.blog.hu/2009/06/27/pepsi\\_sziget\\_es\\_aviva\\_dij](http://tranzit.blog.hu/2009/06/27/pepsi_sziget_es_aviva_dij). Földes András: *Az általános iskola nyomozója a magyar művészetet*. [http://kepgyar.blog.hu/2009/09/08/az\\_altalanos\\_iskola\\_nyomozója\\_a\\_magyar\\_muveszetet](http://kepgyar.blog.hu/2009/09/08/az_altalanos_iskola_nyomozója_a_magyar_muveszetet); Hornyik Sándor: *Estétika és Politika. Kritikai művészet ma Magyarországon*. Műértő, 2009/november, 1., 9.; Stenczer Sári: *Az Aviva kód*. 2009, december 13., <http://index.hu/index.php?l=hu&page=3&id=724>; Rieder Gábor: *Aviva-díj*. [http://artportal.hu/aktualis/hirek/rieder\\_gabor\\_avivadij](http://artportal.hu/aktualis/hirek/rieder_gabor_avivadij)

6 Kokesch Ádám, Kaszás Tamás, Uglár Csaba, Csákány István műveiben.

felhasználásáról. Tudniillik a mintaképpel szolgáló Turner Prize sajtóvisszhangja is gyakran megrekedt ezen a szinten.

Idén az esemény kommunikációja az előző évhez képest sokkal populárisabb lett: hatékony erőfeszítéseket tett a szélesebb közönség megszólításnak érdekében. A szervezők által kiadott MTI közlemény számos sajtóorgánumban megjelent, a díj jelen van a Facebookon, vizuálisan megújult és informatívabb is lett a weboldala<sup>7</sup>. Tavaly egy kisfilm<sup>8</sup> készült a jelölt művészekkel (kivéve a Kis Varsó művészcsoporthoz), mely leginkább arra volt jó, hogy a művészeti szakemberek megnyugodjanak: a művészek továbbra sem fogják elvenni a kenyérüket, hiszen többnyire nehezükre esett, hogy ebben a keretben frappánsan nyilatkozzanak a munkáikról. Ehhez képest az idén a kiállításrendezésről és a megnyitóról is megnézhetünk egy-egy videót, valamint több rövid, könnyedebb, youtube-on terjesztett interjú<sup>9</sup> készült a jelöltek kívül a jelölőkkel – ezek a díj weboldalán is olvashatók –, valamint a Műcsarnok és az Aviva képviselőivel. Mindezek, illetve a szintén az interneten hallgatható tárlatvezetés<sup>9</sup> közérthető, szélesebb közönséget is megszólító nyelven mutatja be a jelölt művészeket és kiállított műveiket, éppúgy, mint a jelölőket, s egyben bepillantást is nyújt a kortárs művészet működési mechanizmusába.

Ugyanakkor a kiállítás látogatóinak, a közönségsvazakatoknak, a Facebook-rajongóknak, illetve a youtube videók megtekintőinek pár száz-as-ezres nagyságrendje<sup>10</sup> azt mutatja, hogy igazi áttörést még nem sikerült elérni. Félő, hogy sokak fejében csak annyi rögzült, hogy a kortárs képzőművészet finanszírozási gondokkal küzd, melyeket az őszi influenza-szezonban az Angliából importált sárga bögre orvosol valamilyen hatásos pénzből és művészetből készült főzettel. Nem sikerült elérni, vagy nem is volt cél(?), hogy a művek értelmezéséről, társadalmi relevanciájáról párbeszéd alakuljon ki. Okolható ezért részben a brandre fókuszáló kommunikáció,<sup>10</sup> valamint a magyar sajtó képzőművészeti ignoranciája is: a Népszabadság egy jótékonyági rovatban adott hírt az eseményről, a Magyar Nemzet pedig tévedésből a Magyar Nemzeti Bank alelnökét is – aki jelölt volt – a jelöltek közé sorolta.<sup>11</sup>

## Nemzetköziség

Az első Turner díj nyertese 1984-ben MALCOLM MORLEY volt, aki tanulmányai befejezése óta az Egyesült Államokban él és a díj átadásán se jelent meg. Később tisztázták, hogy nem a származás számít, hanem a jelölés alapjául szolgáló teljesítmény lokalizációja, így a volt kolonialista ország etnikai összetételének megfelelően számos külföldi származású jelölt is előfordult az utóbbi 20 évben, bár nyertes viszont már jóval kevesebb került ki közülük. Szinte minden évben valamelyik nyugat-európai vagy Egyesült Államok-beli művészeti intézmény vezetőjét is meghívják a zsűribe, így a nemzetköziség minimális kritériumai nagyrészt teljesülnek.<sup>12</sup> Azt azonban korántsem mondhatjuk, hogy a Turner Prize lenne ezügyben a legjobb modell, sokkal inkább abból a szempontból jó példa, hogy a nemzeti és nemzetközi kultúra fogalmáról való közös gondolkodást elősegítette. Bár az Aviva első díjazottjai, a Kis VARSÓ művészcsoporthoz tagjai külföldi kötelezettségeik miatt szintén nem jelentek meg a díjátadón, a tavalyi felállást joggal kritizálták a nemzetköziség hiánya miatt, mely Magyarország esetében épp ellenkező irányból: nem az esélyegyenlőség, hanem a szakmai relevancia oldaláról kardinális kérdés. Idén ehhez képest épp a nemzetköziség lett a díj jelszava a párizsi székhelyű díjazott művészcsoporthoz (SOCIÉTÉ RÉALISTE), valamint a külföldön élő (NÉMETH HAJNAL, ESTERHÁZY MARCELL), illetve külföldi származású (KATARINA

ŠEVIĆ) művészek jelölése, továbbá a külföldi zsűritag (Hans Knoll) szerepeltetése révén. Szerencsés lenne, ha hosszú távon megmaradna az a törekvés, hogy a díjazás folyamatában nemzetközi szereplők is részt vegyenek, akik egyszerre biztosíthatják a szakmai színvonalat és a díj nemzetközi ismertségét.

## Versengés

A 1984-ben alapított Turner díj első éveit a versenyztetés, összehasonlítás és rangsor abszurditásáról, illetve létjogosultságáról szóló viták határozták meg. Miért kényszerítenek művészeket arra, hogy részt vegyenek és veszítsenek egy olyan löversenyben, amibe be se neveztek? „Talán van más módja is a művészet támogatásának és a díj működtetésének. Ha megkímélnének hat egyént különböző fokú lelki gyötrelmetől, az előrelépés lenne” – írta az egyik jelölt, egy pop festő a levelében a Tate igazgatójának<sup>13</sup>. A díj által provokált versenyhelyzet morális aggályaira kísértetiesen hasonló levéllel reagált tavaly Készman József első jelöltje, MÉCS MIKLÓS. Csakhogy, lévén „szájjal és aggyal festő” művész, nem korlátozta magát a privát levelezésre, hanem az *Enyingi képzőművészek gyengeség-demonstrációja* című akció keretében lemondott a jelölésről.<sup>14</sup> Mécs Miklós levelének olvasói többnyire fennakadtak a művész sajátos kézírásán,<sup>15</sup> de nem reflektáltak a „levélpapírra”: a Statisztikai Szemle kapcsolatszegénységről szóló cikkére. A gyengeség-demonstrációt, melyet a Műcsarnok sajtóközleménye is említett, szintén csak értetlenség fogadta. Pedig mindezekkel Mécs nem pusztán a jelölés körülményeire reagált, hanem súlyos társadalmi problémákkal állította ellentmondásos párhuzamba a művészeti élet hierarchizáló mechanizmusait. Bár akciója figyelemreméltó vitát gerjesztett a tranzitblogon, a demonstrációjának meghívójába linkelt hírhedt youtube videó – melyet több mint ötszázezren néztek meg, és több mint 2000, nagyrészt gyomorforogató kommentárt kapott – rekontextualizálását senki nem vállalta fel.

A Turner Prize esetében úgy próbálták kiiktatni a művészeket nyomasztó versengést, hogy a következő évben, 1988-ban elhagyták a nyilvános jelölt-listát, és pusztán a díjazottat (TONY CRAGG) nevezték meg, aki a következő évben

7 A tavalyi verzióban még meglévő, a kiállított műveket kommentáló rövid szövegeket érdemes lett volna megtartani.

8 [http://www.mucsarnok.hu/new\\_site/dl/Aviva/aviva.wmv](http://www.mucsarnok.hu/new_site/dl/Aviva/aviva.wmv)

9 [http://www.avivadij.hu/AVIVA\\_vagott.mp3](http://www.avivadij.hu/AVIVA_vagott.mp3)

10 A kiállítást – mely dupla annyi ideig tartott nyitva, mint tavaly, de így is sokkal rövidebb volt, mint egy standard műcsarnoki tárlat – 2000-en látták. Összesen 839-en szavaztak, ebből 537-en a Műcsarnokban, és 302-en az interneten keresztül (az információ a Műcsarnok sajtóirodájától származik). Az első Turner díj-kiosztó tévéközvetítését 2 millióan nézték az Egyesült Királyságban. Az Aviva díj Facebook oldalának jelenleg 913 „rajongója” van (összehasonlításképpen egyidejűleg az a Műcsarnoknak 1655, a Ludwig Múzeumnak 5941, az ARC-nak 5875, a Szépművészeti Múzeumnak 4069, az Artportalnak 797, a MUMOK-nak 6260).

11 <http://nol.hu/lap/jotett/20100930-diohejban>; „A díjra jelölték többek között Németh Hajnalt, Karvalits Ferencet, Gróf Ferencet és a Tehnica Schweiz csoportot is. (MTI)” <http://www.mno.hu/portal/720675>

12 A Turner Prize-ről szóló információk forrása: <http://www.tate.org.uk/britain/turnerprize/>

13 „Perhaps there could be some other way of promoting the arts and running this prize. If it could be done without subjecting six individuals to varying degrees of mental agony, it would be an improvement.” – írta Patrick Caulfield, jelölt a levelében a Tate igazgatójának 1987. novemberében. További idézetek a Turner Prize weboldaláról: „Turner Prize viewed as an unfairly matched horse race”, „There was particular concern about the shortlist, since all but one would be seen as losers in a race they hadn't chosen to enter.” <http://www.tate.org.uk/britain/turnerprize/history/1987.shtm>

14 [http://2009.avivadij.hu/hirek/mecs\\_miklos\\_pal\\_lemondott\\_az\\_aviva\\_kepzomuveszeti\\_dij\\_jeloltsege](http://2009.avivadij.hu/hirek/mecs_miklos_pal_lemondott_az_aviva_kepzomuveszeti_dij_jeloltsege); [http://tranzit.blog.hu/2009/06/27/pepsi\\_sziget\\_es\\_aviva\\_dij](http://tranzit.blog.hu/2009/06/27/pepsi_sziget_es_aviva_dij)

15 [http://kepgyar.blog.hu/2009/09/08/az\\_általanos\\_iskola\\_nyomasztja\\_a\\_magyar\\_muveszeket](http://kepgyar.blog.hu/2009/09/08/az_általanos_iskola_nyomasztja_a_magyar_muveszeket)

egy egyéni kiállítás-lehetőséget kapott a Tate-ben. Ez a megoldás se nyerte el a közvélemény tetszését, csökkent a média és a közönség érdeklődése, sőt 1990-ben a díj szponzor nélkül maradt – érthető, hogy a magyar Aviva esetében nem merült fel ez a verseny-mentes verzió. Az Aviva díj transzparenciája, a jelölés és a kiválasztás személyes szempontjainak hangsúlyozásával teljesen egyéni ítéleteknek biztosít publicitást, anélkül, hogy azokat abszolútizálná. Végül azonban mégis csak a közös nevezőt, a konszenzus-képes művészi teljesítményt díjazza anyagilag. Idén a jelöltekkel készített interjúkban a művészek lehetőséget kaptak arra, hogy erre a helyzetre reflektáljanak. Esterházy Marcell úgy fogalmazott, hogy „nagyjából mindegy, »ki nyer a végén«, mert mind a hat művésznek jó, hogy megmutathatja a munkáit a Műcsarnokban”. Németh Hajnal szerint a „Műcsarnok reprezentatív tereit pedig könnyű szeretni – a versenyt kicsit nehezebb, mert Magyarországon a művészek köztudottan igen alacsony anyagi megbecsülésben részesülnek, ezért még egy ilyen jelentős összegű díj is csak egyetlen kiválasztott megélhetésében és alkotásában segíthet”. A Société Réaliste pedig így legitimálta a jelölésük pozitív fogadtatását: „érdekelnek minket az önellentmondások”.

## Pénz

És valóban rejt némi önellentmondást az a tény, hogy a fődíjjal éppen azt a művészcsoportot tüntették ki, amelyik a gazdasági és politikai hatalom összefonódásait, a kapitalizmus és a pénz uralmát leleplező és kritizáló művekre specializálódott. A Turner Prize pénzügyi vetülete nehezen mérhető össze a hazai viszonyokkal, de a díj története ezügyben is tanulságos fordulatokkal szolgál. Míg itt sokan úgy vélték, hogy az Aviva díj esetében támogatás és szponzoráció helyett egy adókedvezményre jogosító reklámról van szó,<sup>16</sup> addig a Turner Prize első, anonim szponzorát azzal gyanúsították, hogy azért nem fedí fel kilétét, hogy egyéni műkereskedelmi érdekeit érvényesítse. Az értékek is nehezen összemérhetőek. A Turner díj összegét, melyet az utóbbi években a Gordon's biztosít, többször is növelték: jelenleg a négy jelölt közül a zsűri választottja 25.000 £-ot, a többiek pedig 5.000 £-ot kapnak.

Természetesen minden összeg relativizálható. 1993-ban például – mikor még „csak” 20.000 £ járt a díjazottnak, egy taktikus média-akcióval Jimmy Cauty és Bill Drummond – akik néhány popzenei slágerrel a KLF néven működő formációban rengeteg pénzt kerestek – egy ellen-Turner díjat alapítottak. Az eredeti díj összegének dupláját ajánlották fel a legrosszabb brit művész-

nek, aki a Turner díjkiosztóval egyidőben tartott eredményhirdetésük szerint megegyezett a Turner díj nyertesével, Rachel Whitereaddal. A művésznő eredetileg nem akarta elfogadni a – mindenki meglepetésére valóban a Tate lépcsőire hozott – összeget, de amikor megtudta, hogy Cauty és Drummond el akarja égetni a pénzt, meggondolta magát, és végül jótékony célra fordította a nyerevényét. A pénzegetés ötlete ugyanakkor nem hagyta nyugodni a K Foundation néven tevékenykedő párost: végül filmdokumentációval összekötve égettek el 1 millió fontot, majd az akciót dokumentáló filmmel vita-turnéra indultak Angliaszerte.<sup>17</sup> Akciójuk, mellyel a művészettörténet kijavítását<sup>18</sup> célozták meg, egyszerre ötvözi a Fluxus és a 1990-es évek elejének súlytalan popkultúrájának szellemiségét, épp olyan leleménnyel, ahogy Mécs is egyesítette a 7000 eurós Prima Primissima díjából készült *Akhilleusz és Teknősbékával* a K Foundation destruktív dadaizmusát és Whiteread szociális gesztusát.

Az Aviva tavaly és idén változatlanul a bruttó 5 milliós fődíj tizedét adja a közönségdíjasnak, valamint elég szerény, 250 ezer forintos produkciós költséget biztosít mind a hat jelöltnek. A nagy összegű díj és a hiányzó munkadíj ellentmondására reagált 2009-ben Csákány István, mikor a produkciós költségből egy, a házához hiányzó teraszt épített a kiállítótérbe, így biztosította magát cinikus módon, az „öngondoskodás jegyében”<sup>19</sup> arra az esetre, ha nem nyer a versenyben. Idén a jelöltek már inkább saját eddigi tevékenységük átgondolására használták a kiállítási lehetőséget, és nem munkáikon keresztül, hanem inkább a fent említett interjúkban fogalmazták meg véleményüket a díjról.

## Kiállítás

Magáról a kiállításról azért nehéz írni, mivel itt nem egy csoportos tárlatról van szó, hanem inkább hat egyéni kiállításról, melyek között a formai, tematikai összefüggések szükségszerűen véletlenszerűek, ezért kár lenne túldimenzionálni őket. Ami miatt mégis érdemes összehasonlítani a különböző kiállítók munkáját, az egyrészt az az aktuális kánon, amit a jelölések képviselnek, és amely majd történeti visszatekintésben nyeri el distinkatív karakterét; másrészt pedig éppen a zsűri és a közönség ítélete, mely a jók közül a számára legjobbat valamilyen szempontok szerint kiemeli. Így annak ellenére, hogy más eredmény is teljesen jogos és helyénvaló lehetett volna, a cikk fennmaradó részében a zsűri, illetve a közönség által díjazott kiállítók munkáját mutatom be részletesebben, és csak röviden térek ki a másik négy jelöltre.

A SOCIÉTÉ RÉALISTE komoly kihívás elé állította a látogatókat, hiszen 12 komplex projektként működő művet állított ki, melyekhez egy sűrűn teleírt A4-es lap szolgál magyarázatként és kommentárként. Kevesebb mű biztos hatásosabb, fogyaszthatóbb lett volna, de mint látni fogjuk, egyik munka se redundáns. Jelölőjük, Bencsik Barnabás sem csinált jó reklámot a Société Réaliste tevékenységének, hiszen a vele készült interjúban kifejezetten ironizál a művészcsoport tevékenységét leíró kacifántos kifejezéseken. Pedig egyszerűen arról van szó, hogy a médiahekk eszköztárát alkalmazva a hivatalos vagy tudományos kommunikáció néha karikírozott külsőségeit (térfépek, szerződések, logók) használják provokatív és szubverzív tartalmak közlésére.

A Société Réaliste tagjai történeti tudásunkat, politikai előítéleteinket mozgósítva arra keresnek választ, hogy milyen lenyomatot hagy egy ideológia a propaganda hátterében megjelenő épületeken, tárgyakon, betűtípusokon vagy

17 [http://en.wikipedia.org/wiki/K\\_Foundation\\_art\\_award](http://en.wikipedia.org/wiki/K_Foundation_art_award) Angolul a pénzegetés egy köznyelvi szókép pazarlás jelentéssel.

18 Vö. Neo-Szocialista Realista TNPU Globális Anti-Művészettörténet-hamisítók Frontja (NETRAF): [http://artportal.hu/lexikon/muveszek/st\\_auby\\_tamas](http://artportal.hu/lexikon/muveszek/st_auby_tamas)

19 Dr. Csevár Antal műgyűjtő, az Aviva vezető jogtanácsosának ideai beszéde, mely abszurd párhuzamokat vont a biztosítótársaság és a jelölt művészek tevékenysége között, bárkit meggyőzhetett arról, hogy a tavalyi provokatív munkák és események süket fülekre találtak: „... Benczur Emese pixelekből kirakott szövege – a találód meg a helyed – szinte ugyanazokat az asszociációkat kelti a szemlélődőben. A biztosítónak szintén helyet kell keresni a hazai pénzügyi kultúra terjesztésében, az értékeremtésben, a pénzügyi öngondoskodás gondolatának terjesztésében. Csákány István saját magáról készült önműködő emlékműjével világította meg a város egyik sötét pontját. A biztosítónak szintén olyan sötét pontokat kell megvilágítani, amelyek kevésbé vannak reflektorfényben, de mégis fontosnak tartjuk ezeket. (...) „említhetném Uglár Csabát is, aki személyre szabott papírpénzt készített a személyre szabott szolgáltatások az Aviva legfontosabb feladatai közé tartoznak. A *bútorok bejövetele* című alkotásnál akár a multik bejöveteleire is lehet asszociálni, de úgy gondolom, hogy az asszociációk és párhuzamosságok tartalma az érdeklődők egyénisége és látásmódja szerint változó.” <http://www.zetapress.hu/kultura/kiallitas/21063>

16 [http://tranzit.blog.hu/2009/06/27/pepsi\\_sziget\\_es\\_aviva\\_dij](http://tranzit.blog.hu/2009/06/27/pepsi_sziget_es_aviva_dij)

bankjegyeken. Képek helyett egyezményes jeleket használnak és dekonstruálnak a sorok közötti olvasás képességére hagyatkozva, a spontán benyomásoktól a tudományos kutatásig. A nulla és az euro-jel kereszteződéséből létrehozott, önmagáért beszélő objekt, „a gazdasági vasfüggöny demarkációs jele” csak bemelegítés. A tér közepére egy euro-bankjegyekről vett kapuzatokkal és a „ki itt belépsz, hagyd fel minden mássággal / idegenséggel” felirattal díszített függönyt installáltak. A *Szoros / szűkös / fukar boltozatok* (2009–2010) című munka eredetileg a 2009-es Athéni Biennáléra készült, ahol a kiállítás bejárata, s egyben az Európai Unió szimbolikus kapuja volt. A jelen neutralizáló kozmopolita világának nemzeti és politikai jelképekből ötvözött szimbólumai (*Álladalom*, 2008–2010; *Világ kozmopolitái, még egy erőfeszítést*, 2008–2010; *Antyfesto*, 2009–2010) manipulált térképek formájában jelennek meg. További jellemző példája az anakronizmussal(?) élő jelentéskioltás módszerének egy historizáló germán és egy modernista Bauhaus betűtípusból létrehozott hibrid, a *Futura Fraktur*, az összetört jövő, mely kiválóan alkalmas idézetek jelentésének dekonstruálására (*Egyirányú világ*, 2010).

A másik központi elem a kiállításon a *The Fountainhead* (2010) című videó, mely az azonos című, 1949-es hollywoodi játékfilm felhasználásával készült. A film, amely Ayn Rand orosz származású írónő és filozófus sikerkönyvéből készült, a modernista építészet diadalán keresztül propagál anti-kommunista, individualista és liberális nézeteket. A Société Réaliste verziójában csak a díszletek és az építészeti háttér szerepel, tehát mindaz, ami szinte változatlanul, szimbólumként továbbél, az összes szereplőt – a film narratív és fikciós rétegét – digitális technológiával törölték. A szubverzív gesztusok között szerepel egy kedves, de kevésbé látványos, relatív személyes állásfoglalás is, a *Tribute to Courbet* (2010). A Société Réaliste egyoldalúan átvállalja Gustav Courbet máig rendezetlen tartozását a Francia Állam felé, melyből a Vendôme oszlop rekonstrukcióját kellett volna állnia a 19. századi realista festőnek. A birodalmi jelképet 1871-ben a párizsi kommunában, mint a művészeti bizottság elnöke bontatta le.

A terem egészét egy másik rejtőzködő mű struktúrálja, a *Watching over Reichstag* (2010), mely két apró Jevgenyij Haldej nevéhez fűződő fotóból és a terem falaira festett szürke színskálából áll. A kollektív emlékezetünket meghatározó fotón Berlin bevételkor a Reichstagra elsőként vörös zászlót tűző szovjet katona látható először két, majd csak egy órával a kezén. Az ötlet valószínűleg egy idén kiadott sajtóközleményből származik, mely a hős katona haláláról számol be,<sup>20</sup> és megemlíti azt a városi legendát, miszerint a híres, a sajtóban megjelent kép retu-

20 [http://nol.hu/archivum/elhunyt\\_a\\_reichstagra\\_a\\_szovjet\\_zaszlot\\_elsokent\\_kituzo\\_katona](http://nol.hu/archivum/elhunyt_a_reichstagra_a_szovjet_zaszlot_elsokent_kituzo_katona)

TECHNICA SCHWEIZ (LÁSZLÓ GERGELY, RÁKOSI PÉTER)  
Aviva Díj 2010, Műcsarnok © Fotó: Rosta József



sált, illetve beállított változata a tizenkét nappal korábban készült eredetinek. 12 nap választja el a hőst a fosztogatótól, 12 árnyalat a feketét a fehértől, melyek szimbolikus stációi a jobb és baloldali ideológiák, az emlékezet és felejtés történeti karneváljának.

Sejthető volt, hogy a Sociéte Réaliste kiállítását csak azok a rutinosabb látogatók tudják igazán értékelni, akik már valamennyire jártasak az ilyen komplex hivatkozásokkal operáló művek értelmezésében. Viszont kellemes meglepetés a TECHNICA SCHWEIZ (LÁSZLÓ GERGELY, RÁKOSI PÉTER), Páldi Livia jelöltjének közönségdíja, hiszen azt mutatja, hogy a közösségekkel foglalkozó képzőművészeti projekt műfaja – amennyiben vizuálisan hatásos prezentációval párosul, jelen esetben a tágran értelmezett portréfotó műfaján keresztül – a szűk szakmai kereteken kívül is értelmezhető, mi több, élvezhető. Pedig az ő esetükben is a projektleírásokon keresztül nyertek értelmet a látottak. Az alkotópáros retrospektívje egyben helyspecifikus installációvá is válik: egy főúri arcképcsarnok zsúfolt, egymást átszövő asszociációkat ösztönző elrendezésben jelennek meg szélsőséges politikai csoportok, egy angliai sorház lakói, rendőrségi fantomképek és rájuk hasonlító művészeti szereplők, egy kiállítás megnyitókori potyázó úr, hagyományörző tüzek, valamint a laki cigánysor lakói. Ez az archaizáló elrendezés a Műcsarnokban különösen jól mutat, a bombasztikus vizuális élményt azonban sikeresen ellensúlyozza a kiállításra megjelentetett katalógus-újság informatív narrációja. A fotók jellemzően egy-egy projekt keretében jöttek létre, de nem csak dokumentálják azokat. A lefényképezés esetükben egy szociális, társasági gesztus, és így mindig fontos része a munkafolyamatnak, mely egy közösség öntudatát, öndefinícióját és ennek kommunikációját célozza. Nem egy pozitivistá antropológus objektivitásával közelítenek modelljeikhez, hanem inkább megpróbálnak beépülni és közösséget vállalni, saját személyüket és közegüket is leleplezik. X úr, akit valószínűleg szűkös anyagi lehetőségei miatt elsősorban az ingyen enni- és innivaló vonz a kiállításnyitókra, a művészeti élet kulcsfigurájaként jelenik meg, akinek életét fotóriporterek követik. A sorozat (2005) galéria-archívumokból gyűjtött képeket is tartalmaz, és így a magyar művészeti élet egyedi keresztmetszetét adja. Miközben X úr sztár lesz, az alkotók ismerősei és barátai rendőrségi fantom rajzok hasonmásaiként állnak modellett. Nagyszabású kollektív projektjük a dunaiúvárosi garázsFesztivál (2008–2009), mely működőképessé platformot biztosított a helyi önszerveződő csoportok számára.<sup>21</sup> A projekt kezdeti fázisá-

21 Beszámoló a GarázsFesztiválról: Somogyi Hajnalka: *Más helyek*. [http://tranzit.blog.hu/2009/09/25/garazsfesztival\\_2](http://tranzit.blog.hu/2009/09/25/garazsfesztival_2)



KATARINA ŠEVIĆ  
Paraván, 2010, intarzia, körte, cseresznye, dió, bükk, jávor, tölgy  
Tömegmozgás, performansz, videó, 6:00 © Fotó: Rosta József



ESTERHÁZY MARCELL  
Feketén-fehéren, videó, 4:00 © Fotó: Rosta József

BATYKÓ RÓBERT  
Gázláng, 2008, olaj, akril, vászon, 90 x 130 cm © Fotó: Rosta József



ban még a művészeti módszerek domináltak: a páros utánajárt a garázsos történetének, és egy fotósorozattal dokumentálni szeretne volna a garázsok jelen felhasználási módjait. Majd a csukott ajtók kezdtek foglalkoztatni őket, és így a dokumentációtól a fikció felé elmozdulva, további, nagyrészt excentrikus felhasználási lehetőségeket konstruáltak és fotóztak le ismerőseik ötletei alapján. Az első fesztivál eredeti célja is az volt, hogy minél több garázs nyíljon ki, de végül a helyi önszerveződő csoportok örökbefogadták a projektet a kezdeti fotósorozatok szürreális ötleteivel együtt, melyek pedig a fesztivál emblémái lettek.

Az alkotópáros nemcsak kortárs közösségekkel, hanem az emlékezés fotografiai formáival is foglalkozik. László Gergely például szélesebb történeti, politikai és társadalmi folyamatok személyes részvételén alapuló feltérképezésére vállalkozik *Jad Hanna* (2008–2010) című aktuális projektjével,<sup>22</sup> melyből az Aviva kiállításon csak ízelítőt adtak.

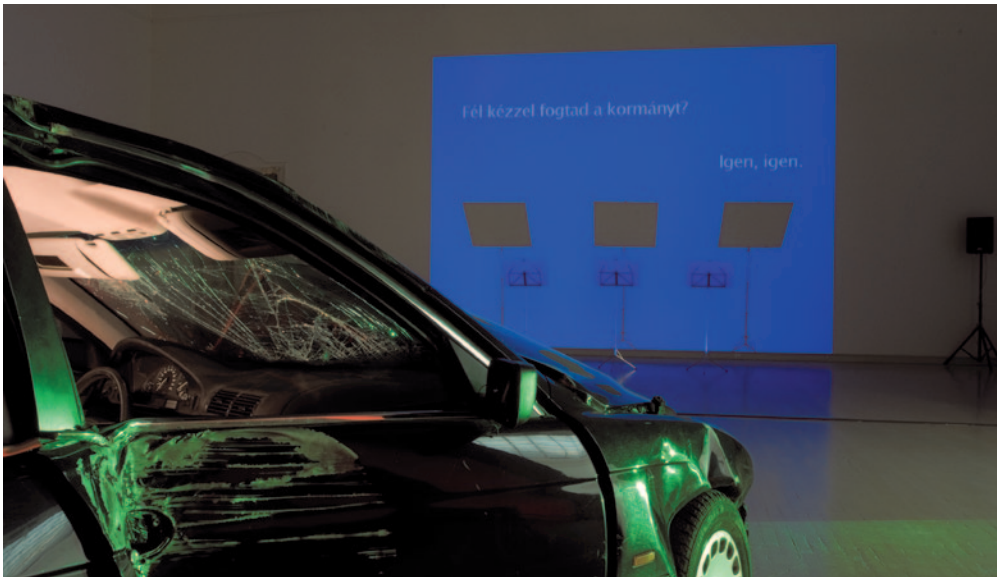
A kiállításon látható egy videó is, mely László Gergely, valamint egy másik jelölt, KATARINA ŠEVIĆ közös, a két alkotó munkamódszerét ötvöző és egyben a díj sugallta versenyhelyzetet egy nemes gesztussal negligáló alkotása. A mű a *Házi Múzeum* című korábbi közös projektjük<sup>23</sup> folytatása, mely a Šević családnak a délszláv háború óta elhagyott nyaralójában talált tárgyak katalogizálásával kezdődött. A megismerhetetlen múlt dokumentumaiként őrzött tárgyakhoz most egy fiktív, parabola-szerű elbeszélést rendeltek a videóban, mely egy közösség történetét meséli el. A történet hasonlóan indul, mint Lars von Trier *Dogville*-je, de sajátosan kelet-európai véget ér.

Katarina Šević, aki Hans Knoll osztrák galerista jelöltje, szintén egy retrospektív műegyüttest válogatott össze legújabb műveiből és azok előzményeiből. A Société Réaliste-hoz hasonlóan dekontextualizált, dekonstruált jelképek történeti konnotációival foglalkozik, csak egy sokkal líraibb megközelítésben. Legújabb, fából készült tárgyai a *Hírek Seholországból* című 2008-ban, Kairóban elkezdett projekthez kapcsolódnak, melyet William Morris azonos című, regénye (*News from Nowhere*, 1980) inspirált. Korábban a regényből vett idézetekkel együtt narratív szára fűzve állította ki őket, most viszont egy enteriőr kialakításához használja a funkciójuktól megfosztott, de azok formáit megőrző tárgyakat. A regény egy olyan utópisztikus társadalomról szól, melyben beteljesültek a korabeli kommunisztikus eszmék, és ennek eredményeképpen megszűnt az emberek

<sup>22</sup> *Tehnica Schweiz / László Gergely: Jad Hanna – A kollektív ember (2008-2010)*. Ernst Múzeum, Budapest, 2010. november 5 – december 31.

<sup>23</sup> Frazon Zsófia: „télén mit csinál a régész?” Balkon, 2006/10., 21-22.





NÉMETH HAJNAL  
 Összeomlás – Passzív interjú, 2010, installáció, összetört totál káros gépjármű, 6 csatornás hanginstalláció, 3 jegyzőkönyv kottaállványon, vörös fény © Fotó: Rosta József

múlt-tudata. A művésznő tárgyai ezt a történeti amnéziát, múlt-vakságot jelenítik meg a néző számára, aki csak homályosan sejti, de tisztán nem láthatja jelentésüket.

ESTERHÁZY MARCELL, akit Karvalits Ferenc műgyűjtő, a MNB alelnöke jelölt, a többi kiállítóhoz képest jó értelemben véve szerényebb, koncentráltabb válogatással állt elő. Ötven műtermet mutat be a nagy térhez képest kicsi fotókon (*atelier\_bp*, 2007–2010), és egy arcot, apai nagyapját, Esterházy Mátyást (1919–1998), aki Gazdag Gyula 1971-es *Sipoló macskakő* című filmjének zárójelenetében tűnik fel statisztaként. A fekete-fehér filmből kivágott, alig egy perces loopban vetített részlet (*Feketén-fehéren*, 2010) semmi mást nem mutat, csak a lefelé tekintő férfit, akivel újra és újra szembenézhetünk néhány másodpercre. Csak annyit tudunk meg róla, amennyit egy arc és egy tekintet elárulhat, pontosan azt, ami hiányzik a következő teremben kiállított fotókról. A mű lírai párdarabja a másik, szintén a nagyapáról készült videónak (*v.n.p. v2.0*, 2005). A műterem-sorozat a budapesti fiatalabb művészgeneráció munkakörülményeibe ad bepillantást. Mivel Esterházy nem feliratozta a fotókat, a szociológiai érdeklődésűek általános következtetéseket vonhatnak le a látottakból: festőállványok helyett íróasztalok, könyvespolcok és néha lapos, de többnyire vastag képernyők, loftok helyett háló és nappali sarkok szerepelnek a fényképeken. Ugyanakkor ezek a képek is portrék, hiszen a tárgyak, illetve az általuk kirajzolt, meghatározott léletterek a bennük dolgozó emberek lenyomatai. (Akit ez a személyes vetület érdekel, a művész weboldaláról<sup>24</sup> megtudhatja, melyik műterem kihez tartozik.)

BATYKÓ RÓBERTET, aki a felismerhetőség határán egyensúlyozó dekontextualizált tárgyakat fest, melyek a véletlen felfedezés elve szerint válnak motívummá, Szűcs Attila jelölte azzal a szándékkal, hogy a „progresszív” festészet is képviselve legyen. A legfiatalabb résztvevő, azt gondolom, sokat nyert ezzel a jelöléssel, hiszen így bekerült egy olyan névsorba, mely a festészetnél és a kereskedelmi galériákénál sokkal tágabb, változatosabb kontextusba helyezi a tevékenységét. Ugyanakkor az azonosíthatóságot és jelentésadást biztosító tipikus környezetükből kiemelt, szürrealisztikusan ábrázolt tárgy-portréi két, nem szomszédos terembe elosztva, előnytelenül szerepeltek a kiállításon. Valóban, kicsit kakukktojás maradt, ahogy ő maga is mondta a vele készült interjúban, illetve amint arra Mélyi József is célzott a kiállításról megjelent kritikájában,<sup>25</sup> hiszen ép ellentétes alkotómódszerrel dolgozik, mint a többi kiállító. Amíg a szomszédos termekben, például Katarina Šević és László Gergely közös filmjében vagy Esterházy Marcell műteremfotóin a tárgyakból kiolvasható történetek az őket használó személyek

megismerésére inspirálnak, addig Batykónál a tárgyak funkciójuktól felszabadított vizuális fenomének maradnak.

Egyértelműen nyert ugyanakkor Hornyik Sándor jelöltje, NÉMETH HAJNAL is, csak egy másik versenyben, egy másik zsűrinél, egy valószínűleg sokkal nagyobb díjat: kiállítást a következő *Venecei Biennále* Magyar Pavilonjában. Bár a velencei részvétel honoráriuma kisebb – de nem ságrendekkel –, mint az Aviva díj, a bemutatott projektre fordítható összeg, valamint a Biennále biztosította szakmai presztízs és publicitás mindenképpen többet ér. Németh Hajnal, aki a legrégbben van a pályán a kiállítók közül, a popzene, pop-kultúra, és újabban a politikai kultúra színpadias gesztusaiból alakított ki egy nagyon sajátos, egyfajta kortárs pátoszformulákból építkező formanyelvet. A kiállításon szereplő két újabb művét nyílt líraiságuk kiemeli a többi munka közül. Mindkettő a kulturális és társadalmi féltések visszaját mutatja be. Az *Air out* (2008) című videóban J. S. Bach III. D-dúr zenekari szvitjének *Air* tételét játssza egy „női hát”, de miután az orgonasípokból kifogyott a levegő, csak a billentyűk és a pedálok ritmikus kopogását halljuk. Ezt a művet először a Derkovits ösztöndíjasok beszámoló kiállításán,<sup>26</sup> majd az Irokéz Gyűjtemény retrospektív tárlatán<sup>27</sup> láthattuk, hogy azután gyors karriert befutva idén már a Nam June Paik díjra<sup>28</sup> jelöljék. A másik mű, az *Összeomlás – Passzív interjú* (2010): egy autóröncs és egy balesetet elbeszélő opera-darab „kombinációja”, a nyertes velencei pályázat központi eleme<sup>29</sup> máris sokkal nagyobb sajtóvisszhangot váltott ki<sup>30</sup>, mint az Aviva díj mindezidáig.

Az Aviva jelöltjei eddig mind profi, elismert művészek voltak, akik pontosan tudják, hogy eben a „játékban” egyszer az egyikük, míg máskor a másikuk „nyer”: díjat, rezidens-programot, biennálé-részvételt, köz- vagy magángyűjteményi vásárlást, illetve más szakmai vagy finanszíralis krediteket. A játék monopoly jellegén a szabotázs nehezen változtat, sőt maga is áruvá, illetve kreditté válik. Az igazi nyertes viszont az lesz, akinek a munkája túljut a monopoly keretein és értő olvasókra talál.

26 Derkovits ösztöndíjasok kiállítása. Ernst Múzeum, Budapest, 2008. ápr. 5 – ápr. 20.

27 *Az idő legújabb cőfolata. Kortárs magyar műalkotások az Irokéz Gyűjteményből 1988-2008 / A new refutation of time. Works from the Irokéz Collection 1988-2008*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2008. október 30 – 2009. február 1.

28 [www.namjunepaikaward.de](http://www.namjunepaikaward.de)

29 A munka ebben az évben kétszer is látható volt: *Németh Hajnal: Passzív interjú / Passive interview* BTM Fővárosi Képtár / Kiscelli Múzeum, Budapest, 2010. március 11 – május 2.; *2 Dal 1 Vég – Németh Hajnal munkái 2003-2010*. MODEM, Debrecen, 2010. július 24 – október 3.

30 A velencei részvétel kapcsán a kulturális sajtón kívül is számos helyen írtak az *Összeomlásról*: pl.: [http://index.hu/kultur/2010/11/08/osszetort\\_autot\\_allitunk\\_ki\\_velenceben/](http://index.hu/kultur/2010/11/08/osszetort_autot_allitunk_ki_velenceben/), <http://estihirek.hu/kultura/37939-baleset-az-elet-szinpadan>, <http://www.vg.hu/penzugy/befektetes/velencei-biennale-2011-juniusatol-333146>, [http://www.fmh.hu/hetvege/20101120\\_a\\_fetiszalt\\_rohanas\\_kritikaja\\_nemeth\\_ha](http://www.fmh.hu/hetvege/20101120_a_fetiszalt_rohanas_kritikaja_nemeth_ha)

24 <http://www.esterhazymarcell.net/>

25 Mélyi József: *Arany a mosáporban*. Élet és Irodalom, 2010. dec. 23.

Rózsás Livia

# J.S. Bach, katódsugárcső, farmergyár

Nam June Paik Award 2010

📍 museum kunst palast, Düsseldorf

📅 2010. október 1 – 2011. január 23.

“The world of art is constituted of three factors: 1) Vanity 2) Exclusivity 3) Beauty. Naturally, the video world can only attend to the third thing ... beauty, but not with vanity or exclusivity, since the video is essentially a multi-political, and thus 'democratic', medium.”<sup>1</sup>

■ Idén a Nam June Paik Award kiállítását<sup>2</sup> a düsseldorfi *Quadriennale* keretein belül rendezték meg a düsseldorfi museum kunst palastban. A képet mintegy teljesebbé téve ugyanitt egy NAM JUNE PAIK (1932–2006) retrospektív<sup>3</sup> kiállítás is látogatható volt. A tárlat az egész életművet bemutatta, különös hangsúlyt helyezve a videóművészet atyjaként emlegetett művész észak-rajna-vesztfáliai éveire. Paik az ötvenes és a korai hatvanas években a kölni székhelyű WDR tele-

1 Nam June Paik. 1982, in: Edith Decker (ed.): *Nam June Paik. Niederschriften eines Kulturnomaden, Aphorismen, Briefe, Texte*, Cologne, 1992. („A művészet világát három tényező határozza meg: 1) Hiúság, 2) Kizárólagosság 3) Szépség. Természetesen a videó világa csak a harmadik alkotóelemre figyelhet ... szépség, mely nem kizárólagos, nem hiú, ugyanis a videó alapvetően multi-politikus, ennélfogva 'demokratikus' médium.”)

2 [www.namjunepaikaward.de](http://www.namjunepaikaward.de); [www.smkp.de](http://www.smkp.de)

3 PAIK 'N' PAIK. museum kunst palast, Düsseldorf, 2010. szeptember 9 – 2011. január 23.



EIKE  
Cube, 2008,  
videóinstalláció,  
3 csatornás vetítés  
© Fotó: Stefan  
Arendt, LVR  
Medienzentrum  
Düsseldorf

vízió- és rádiótársaság elektronikus zenei stúdiójában kísérleti zeneszerzéssel foglalkozott, nagyszámú fluxuskoncertet adott, kiállításokon vett részt és a düsseldorfi Képzőművészeti Akadémia professzora volt 1979-től 1995-ig. A bemutatott művek és dokumentációk révén megismerhető munkásságának fényében könnyebben érthetővé válnak a művészről elnevezett díj, illetve az arra jelölt művekből rendezett tárlat szempontjai is.

A jelölt művészek által használt médium nem feltétlenül a videó, noha a Nam June Paik Awardot 2002-ben alapító Észak-Rajna-Vesztfáliai Kulturális Alapítvány (Kulturstiftung NRW) célja, hogy a koreai művész munkásságát valamilyen módon folytató, ahhoz kapcsolódó kérdésekkel foglalkozó alkotókat díjazzák. Nemzetközi előzsűri (SOLANGE FARKAS, UDO KITTELMANN, ANTONI MUNTADAS, PETERNÁK MIKLÓS és YUKIKO SHIKATA) válogatta a szereplő munkákat, melyekből a díj-zsűri (DAVID LINK, KATHARINA SIEVERDING, BEAT WISMER és SIEGFRIED ZIELINSKI) választotta ki az arra érdemeseket. Ebben az évben megosztva nyerte el az elismerést az olasz származású, Németországban élő Rosa Barba és a török Ali Kazma. A két évente kiosztott díj jelöltjei között az elmúlt években rendre találunk magyar művészeket is: Szegedy-Maszák Zoltánt 2002-ben, KissPál Szabolcsot 2004-ben, Langh Róbertet 2006-ban, 2008-ban pedig Csörgő Attilát, aki végül magát a díjat is elnyerte.<sup>4</sup> Idén a Berlinben élő Németh Hajnal és a Budapesten élő Eike egy-egy munkáját láthatja a díjra jelöltek tárlatán a közönség. Eikétől a *Cube* (2008) című háromcsatornás videóinstalláció került a kiállításra. A narratíva rendkívül egyszerű: egy hálózat szövő pókot látunk három csatornán, egymás mellett. A három vetítésen ugyanaz a felvétel fut, de egymáshoz képest időben eltolva. A három csatorna a kiállítótér egyik sarkába vetített képsorai egy kockát formáznak. A pók hálózat szó, építménye a teret kétfelé osztja. Eike a mozgóképek installálásának módjával szintén egy teret épít, még ha az építőanyaga pusztán a fény is. A művész így szembeállítja az organikus építményt az ember által konstruált, mértanilag szabályos testtel, ugyanakkor ki is egészíti azt egy dimenzió hozzáadásával. NÉMETH HAJNAL *Air Out* (2008) videóinstallációjában képben és hangban is a saját eszköze, a reprezentáció ellen dolgozik. A videó elején a szinte statikus képkivágat már-már absztrakt, mégis felismerhető: egy a mélyen kivágott kék ruha által nagyrészt szabadon hagyott női hátat

4 A díjkiosztóról: Szolga Hajnal: *Nagy érdekelttségű szűk kör. Nam June Paik Award 2008*. In: <http://index.hu/index.php?l=hu&page=3&id=604>; ld. még: Mélyi József: *Csörgő Attila kapta a Nam June Paik-díjat*. [http://tranzit.blog.hu/2008/10/21/csorgo\\_attila\\_nyerte\\_a\\_nam\\_june\\_paik\\_dijat](http://tranzit.blog.hu/2008/10/21/csorgo_attila_nyerte_a_nam_june_paik_dijat); Kozma Zsolt: *Paik Csörgő okay*. Műértő, 2008/december, 3.

látunk, miközben J.S. Bach egyik orgonaműve hallható. Később a közeli totálra vált: kiderül, hogy épp a darabot játszó orgonaművészt látjuk. Időközben kifogy a levegő a hangszerből, és a zenemű helyett csak a pedálok és billentyűk ritmikus lenyomásának hangja hallatszik. A beállítás módja eltér a megszokott, a televízióból ismert koncertfelvételekétől: a művész megfosztja az *Air out* nézőjét az orgonista arcának látványától, ugyanakkor a darab sem hallható végig, így a hangsávban is egy negatív előjel, hiány mutatkozik.

Az egyik díjnyertes munka szintén komolyzenei áthallásokkal rendelkezik. ROSA BARBA *Coro Spezzato: The Future lasts one day* (2009) című installációja öt 16mm-es filmvetítőtől áll, melyek a kiállítóteremben elszórtan felállítva kórust alkotnak. „A cori spezzati Velencéből származó, majdnem egész Európára szétterjedő hangszerelési elv, mely a hangzó teret használja ki azáltal, hogy az egyes énekes és hangszeres csoportokat a templom, illetve a terem különböző pontjain, egymástól elválasztva helyezi el.”<sup>5</sup> A vetítők hasonló módon, egymáshoz képest késleltetve vetítik egy zenemű szövegét. Az installálás módja, a párhuzamosan működő vetítők alkalmazása az expanded cinema gyakorlatára emlékeztet. A különbség abban áll a hatvanas években kialakult irányzathoz képest, hogy itt a szöveg hangsúlyosabb a vizuális információnál. A celluloid használata azonban ennek ellenére is egyértelműen utal a hatvanas-hetvenes évek experimentális filmnyelvére. Gene Youndblood szerint az ilyen típusú mozi legfőbb eszköze a színesztézia, a montázs helyett pedig kollázs jellemzi (értsd.: nem időben, hanem térben kerülnek egymás mellé a vizuális információk).<sup>6</sup> Színesztetikus mű ez is, de valahogy ismét fordított értelemben. Mintha a művész elvenne az általa feldolgozott zeneműből, ugyanis énekhang egyáltalán nem hallható, csak a vetítők ritmikus kattogása ad egyfajta zeneiséget az installációhoz.

EI WADA (Japán) munkája szintén zenei természetű, de egész máshogy közelíti meg és használja a médiumot, mint Rosa Barba vagy Németh Hajnal. Wada pályáját zeneszerzőként kezdte, majd érdeklődése az elavult elektronikai eszközök felé fordult. A kiállításon Paik installációihoz hasonlóan katódsugárcsőes TV-ket, valamint videó lejátszókat halmozott fel, azonban ezek a mára már idejétmúlt készülékek nála hangszerként funkcionálnak. A performance címe, melyet a művész a kiállítások alkalmával naponta többször ad elő, *Braun Tube Jazz* (2009). A TV-hangszer hangzásában kissé a tereminre hasonlít, de azzal ellentétben itt az előadó



ROSA BARBA  
Coro Spezzato: The Future lasts one day, 2009, filminstalláció  
© Rosa Barba © Fotó: Stefan Arendt, LVR Medienzentrum Düsseldorf



CHELPA FERRO  
Jungle Jam, 2006/2010, installáció  
© Fotó: Stefan Arendt, LVR Medienzentrum Düsseldorf

érintése révén képződik hang, tulajdonképpen a művész – teste – válik vezetővé. Meztelen lábát folyamatosan egy jack kimeneten tartja, így amikor hozzáér a képernyőkhöz, melyeken megállított videófelvetelek képzaja fut, hang képződik. Az előadás, ahogy ez a japán experimentális zenei performanszok esetében megszokott,<sup>6</sup> szinte elviselhetetlenül, fülsiketítően hangos, ugyanakkor igéző és energikus. Az érintések nyomán nemcsak hang képződik, hanem azzal átutó audiovizuális egyveleget alkotva, a tévé kijelzőkön is tovább torzul a kép.

A CHELPA FERRO három Rio de Janeiro-i művész, BARRÃO, LUIZ ZERBINI és SERGIO MEKLER csoportja Brazíliából. A performanszairól és installációiról ismert művészek motorok által mozgásban tartott kinetikus nejlonszacskókat állítottak ki *Jungle Jam* (2006/2010) címmel. A szatyrok folyamatosan a falhoz csapódó együttese változó ritmusú kakofóniát teremt. A csoport legtöbb esetben zenei eszközök, hanem hétköznapi tárgyak felhasználásával készít hangszereket. Bár a *Jungle Jam* motorjai előre programozott ritmus alapján fordulnak, a találó

<sup>5</sup> Várnai Péter: *Oratóriumok könyve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976. 439.

<sup>6</sup> Például Ryoi Ikeda, Sinji Kanki vagy Merzbow esetében. Utóbbi művész a japoise elnevezésű kortárs zenei irányzat vezéralakja.



ALI KAZMA  
Obstructions (Akadályok), 2005–2010, videoinstalláció  
© Adriane Wachholz és a VG Bild Kunst 2010

módon városi szeméttel előállított végeredmény mégis leginkább a nagyvárosok kaotikus zajára emlékeztet.

A 4NCHORS LA6 szintén egy japán művészcsoporthoz tartozik, pontosabban egy stúdióhoz, ahol fiatal japán művészek a kreatív energiáikat a *The Way Sensing GO* (2008/2010) esetében például abba fektették, hogy önműködő sorozatot építsenek fel különböző elektrotechnikai eszközök összekapcsolásából, a porszívótól a vízforralón keresztül a play station-ig. A stúdió állandó tagjai (DAITO MANABE, MOITO ISHIBASHI, KANTA HORIO és TOMOAKI YANAGISAWA) által létrehozott installációban, amely tulajdonképpen egy workshop-sorozat egyik eredménye, a tárgyak önmaguktól mozognak, és sorjában egymást is működésbe hozzák, míg végül az automatizált ciklus a végéhez ér. Mindezt minden látható cél nélkül, tökéletesen eredménytelenül zajlik: nem történik semmi változás a felhasznált tárgyak minőségében, de ahogy a cím is jelzi, a hangsúlyt a mozgás folyamatosságának elérésére helyezte a csoport.

ALI KAZMA dokumentatív *Obstructions (Akadályok, 2005–2010)* című videoinstallációja a 21. századi kézműves munka apóriáit mutatja be. Felvételei különböző országokban készültek, s különböző kézműves munkatípusokat dokumentálnak. Az egyes etűdök több csatornán futva egyszerre, egymás mellett láthatóak a kiállítótérben, szinte enciklopédiányi anyagot halmozva fel a modernizáció munkára való kihatásairól. A művész ugyanúgy dokumentálta egy orvoscsapat agysebészeti beavatkozását vagy egy órákészítő mester munkáját, mint ahogy rögzítette az éttermi konyhában, mészárszékekben és farmergyárban folyó tevékenységet. Mindegyik munkafolyamat sokat változott az automatizáció következtében: részben vagy szinte teljes egészében gépesítetté vált. A dokumentarista szemlélet úgy nyújt betekintést mindebbe, hogy közben a befogadóra hagyja a kérdéseket. Milyen kihatásai vannak a társadalomra nézve az „akadályok” gépesített megoldásának, „elhárításának”? Az akadály jelen esetben maga az emberek által végzett munkafolyamat, egy késztermék előállítás vagy éppen egy sebészeti probléma megoldása. A művész nem ad választ, a véleménye azonban talán érezhető abból, ahogy képsorai szinte esztétizálják a munkát. A mészárszék akár egy 21. századi vanitas csendéletként is értelmezhető, s bár a párhuzam a többi esetben nem ilyen egyértelmű, a képsorok gondos megkomponálása, illetve az azokon belül kiépített sajátos vizuális rend nem csak a felvett tevékenységek, de a filmforgatás és vágás munka jellegét is tudatosítja. Az installáció lenyűgöző vizuális anyaga szinte a székhez szögezi a nézőt. Az (át)esztétizált dokumentarista szemléletben szofisztikált, a kapitalizmus melletti

állásfoglalást fedezhetünk fel, amennyiben átadjuk magunkat a képsorok kétségtelen szépségének, de ugyanígy értékelhetjük az iparosodás kritikájaként is a művet. Itt lépnek életbe a Nam June Paiktól fentebb idézett szavak, melyek szerint a videó pusztán a szépség mediátora, a tartalom pedig nyitott, ha úgy tetszik demokratikus marad.

IGNAS KRUNGLEVICIUS (Litvánia / Hollandia) munkája egészen más természetű: a legkevésbé sem használja ki a videó adta lehetőséget a szépség rögzítésére. Az *Interrogation (Kihallgatás, 2009)* című videoinstalláció egy valódi kihallgatás szövegét használja fel. A vásznon egymás után, de végig azonos betűtípussal kiírva jelennek meg a kérdések és a válaszok, amelyeket hozzájuk alkalmazkodó ritmusú elektronikus zene kísér. A párbeszéd nem hangzik el, pusztán a befogadó teszi ismét dialógussá a végtelenségig dekonstruált és gépesített jelenetet.

A két díjnyertes munka rendkívül különböző művészi állásfoglalásról tanúskodik. Rosa Barba a képzőművészet, az experimentális film és a komolyzene dimenzióján, ezzel pedig a magas művészetben maradt. Megértése nehézkes az előzményként használt irányzatok ismerete nélkül. Ali Kazma viszont a teljes nyugati társadalmat érintő kérdéssel operál, az értelmezésnek is tágabb keretet ad, arra használja a videó médiumát, amit Paik is kiemelten fontosnak tart (lásd a cikk elején szereplő idézetet). A zsűri mégis a díj megosztásáról döntött, mivel Nam June Paik életművében mindkét szemlélet egyenlő hangsúllyal van jelen.

4NCHORS LA6  
The Way Sensing GO, 2008/2010, multimédiális installáció  
© NTT InterCommunication Center (ICC)  
© Fotó: Stefan Arendt, LVR Medienzentrum Düsseldorf



Frazon Zsófia

# Egy frufu két krumplic – archívum, teátrum és kiállítás

László Gergely – Tehnica Schweiz:  
*Jad Hanna – A kollektív ember (2008–2010)*

Ernst Múzeum, Budapest

2010. november 6 – december 31.

■ „Ide-oda mozgásukat életnek nevezik: a hangokkal és gesztusokkal kísért cikázás jelentéktelen ideig tart. Többnyire ugyanazt ismételtetik: futnak, sírnak, cipekednek, emlegetik és mérik az Időt, testükön mutogatják múlását. [...] Az emberlénnyek az időt csak visszafelé olvassák, előrefelé soha.” – jelenti egy női testbe bújt marslakó Tóth Krisztina *Pixel* című tárcanovellájában.<sup>1</sup> A leírás hasonlít a távoli, ismeretlen, egzotikus helyekről szóló korai etnográfikához, melyekben a tudósító megfigyeli és részletgazdagon leírja a szeme előtt zajló eseményeket, majd megpróbálja feltárni a láthatatlan összefüggéseket. Az irodalmi részlet azonban legalább egyvalamiben biztosan alapvetően eltér az etnográfikától: bevált nyelvhasználatától, mégpedig az irónia biztos kezű alkalmazásában: „Általában mozdulatlanul fekszenek a fényben. Vélhetően a barna homokhoz hasonlatos rejtőszínt kívánják elérni, ennek viszont ellentmondanak a rajtuk látható élénk textildarabok. Megmagyarázhatatlanul hosszú ideig dermednek így, talán valamiféle kozmikus sugárzást próbálnak felfogni. [...] Egy hímnemű kifejelett egyed vízilénynek álcázza magát, az álcázás célja ismeretlen. Fenyegető másik lényt nem látok, fölmerül a gondolat, hogy az álcázás pusztán játék, az egyedek szórakoztatását szolgálja.” – szövi tovább Tóth Krisztina marslakója a tengerparti beszámolót. Nem tudjuk, mi a célja, de azt érzékeljük, hogy egyszerű cselekedeteinkről tudósít, leírja és megpróbálja értelmezni azokat.

## Egy másik marslakó

„Utoljára jelentkezem erről a helyről. A közösség fokozatosan felbomlott. Igen tanulságos volt. Sokat tanultam e furcsa lények viselkedéséről. Úgy tűnik, szeretnek osztozni és együtt élni, de nem túl sokáig. Hát, ennyi volt. Nincs miért maradnom tovább. Jövök haza! Vége.” – hangzik a csillogó alufólia jelmezbe csavart „idegen” utolsó tudósítása, aki leteszi a telefonkagylónak látszó tárgyat, majd kitép a színről, elsíeseg, ki tudja hová. Körülbelül itt ér véget a *Jad Hanna – A kollektív ember* című színdarab,<sup>2</sup> amit amatőr színészek, önkéntesek és barátok mutattak be az azonos című kiállításban – Magyarországon harmadik alkalommal és változatban. A darab helyszíne a kiállítás „Színpad” terme: a kulissza – díszlettel, nézőtérrel, jelmezekkel és kellékekkel, a falon a szereplőkről készített jelmezes fotókkal. Mégsem csupán arról van szó, hogy a kiállítás egy tere alkalmilag megelevenedik, és nem is arról, hogy a kiállításban látható egy színdarab. Hanem, hogy a díszletekből és jelmezekből összeillesztett színházi tér egybekapcsolja és elrendezi a kiállítás idő-tér összefüggéseit. A kiállítás a történet és a történelem színpadává válik – ugyanúgy, ahogy a Jad Hanna kibuc azzá vált Izraelben, 1950-től napjainkig. A színdarabban megelevenedő történetet a kiállítás bontja tovább: kölcsönösen egészítik ki egymást. És miután a színdarab hangjátékként folyamatosan hallható a kiállításban, a színpadi tér az előadás nélkül is élő és érthető. A narrátor összekötőszövegeiből, az „idegen” lényegre törő, kissé ironikus tudósításaiból

és a szereplők vitáiból rajzolódik ki a Jad Hanna kibuc elmúlt hatvan éve, az alapítástól kezdve, a konfliktusokon és elvándorlásokon, majd az új helyzeteken és szereplőkön keresztül egészen a közösségi ház lebontásáig és elégetéséig. Ugyanezt a kiállításban az alkotói és kurátori „hang” rendezi el különféle médiumok segítségével egy több síkon olvasható értelmezéssel. Több év alatt összegyűjtött, tárgyszavazott archív fotóanyag, dokumentumok, a helyszínen készített fényképek, beszélgetések és filmes interjúk kerülnek színre a műfajilag összetett kiállítási forgatókönyv segítségével. A *Jad Hanna* kiállítás ugyanis az *archívum* gyakorlata és metaforája mellé beemeli a rekonstrukció, egészen pontosan a *színház* praxisát és metaforáját, és magától értetődően kapcsolja egybe a kettőt a prezentáció terében. Nézzük először mindezt módszertani szempontból!

## Archívum és színház

Az *archívum* és a *színház* talányos páros a kiállítás eszközkészletében. Első látásra mehökkentő együttes alkalmazásuk, de aztán gyorsan kiderül: mégsem. Fontos hangsúlyozni, hogy annak ellenére, hogy a *Jad Hanna – A kollektív ember* című kiállítás esetében egy időbeli történetet, társadalmi konfliktusok hálózatát feldolgozó témáról és kutatásról van szó, a térre és vizuális nyelvre fordítás kortárs képzőművészeti prezentációban végződik. Ez korántsem lényegtelen szempont, amennyiben *valóság* és *fikció* szerepét és helyét vizsgáljuk a kiállítás módszertani fogalomrendszerében és eszközkészletében.

Az *archívum* olyan hely és egyben metafora, az *archiválás* pedig olyan társadalmi és tudományos gyakorlat, ami magától értetődően kapcsolódik össze a gyűjtemények és a múzeumok tudományos kontextusával és praxisával. A gyűjtő és rendszerező gondolkodásmód – a gyűjtés és a kutatás – a társadalmi és művészeti gyakorlatokban, illetve a privát és az intézményes emlékezetben egyaránt a megismerés lehetséges formája. Az *archívum* lényege, hogy a „dolgokat” (általában: forrásokat; képeket, tárgyakat, szövegeket, stb.) gyűjti, tárolja, esetleg rendszerezi, hozzáférhetővé és megmutathatóvá teszi. Nincs olyan *archívum*, ami mindent gyűjt, és olyan se, amelyben ne lenne valamiféle rendszer – legyen az bármilyen sajátos is –, tehát az *archívum* egyértelműen *szubjektív választások* sorából áll. Lényegi eleme továbbá az *utópia*: ugyan a múltat gyűjti, de célját a jövő határozza meg: az egyre tökéletesebb és sokrétebb gyűjtemény lehetősége, illetve az átörökítés. Ez – már modern formájában – egy olyan, elsősorban a 18-19. századot uraló utópisztikus gondolat, amelyen a legtöbb nagy és jelentős múzeum is alapul: gyűjteni és osztályozni a tudást, az emlékezés részévé tenni a „dólgo-

1 Tóth Krisztina: *Pixel*. In: *Hazaviszlek, jó? Tárcanovellák, publicisztikák*. Budapest, Magvető, 2009, 146-149.

2 A színdarabot írták: László Gergely, Sipos Dániel, Somogyvári Gergő



LÁSZLÓ GERGELY – TEHNICA SCHWEIZ  
Jad Hanna – A kollektív ember, 2010, Ernst Múzeum, Budapest © Fotók: Rosta József



kat”. Az archívum viszont nemcsak az épülettel, a gyűjtemény helyével egyenlő, hanem sokkal inkább egy kollektív képzetrel, amely magában foglal tudásokat, szövegeket, reprezentációkat. A cél: a totalitás. Ettől utópisztikus. Formai sajátosságai a természettudományokban és a viktoriánus gondolkodásmódban gyökereznek, de 19-20. században a filozófia és az ismeretelmélet fogalomtárába valamint eszközkészletébe is beírták magukat, s ebből következőleg a múzeumi gondolkodást és megmutatást sem hagyták érintetlenül.<sup>3</sup> Az archívum legfontosabb szerepe viszont mégiscsak az információk gyűjtése, tárolása, hozzáférhetővé tétele, a gyűjtemény szabad bővítése és felhasználása. Az archívumi gondolkodáshoz képest a színház a tudás, a kommunikáció és a befogadói élmények egészen más világát mutatja – múzeumi, kiállítási kontextuson innen és túl. Ha etimológiai irányból tekintünk a *szcenírozás* fogalmára, akkor az elsősorban a színpadra állítás és színházi irodalomból ismert „színpadra állítás” szóösszetétel

3 Vö.: Thomas Richard: *The Imperial Archive. Knowledge and the Fantasy of Empire*. London, Verso, 1993

az, amely plasztikusan magába sűríti, foglalja a kontextusváltás és a fiktív kontextusteremtés műveleit. A színházi gyakorlatban ezekhez a fordításokhoz különféle eszközökre és módszerekre van szükség: mint például a dekoráció (díszlet, jelmez), a világítás, a zene, a megjelenítés, továbbá a szereplők. Ha a színházakból átlépünk a múzeumok világába, és általánosan és tágan tekintünk a *szcenírozás* fogalmára, akkor könnyedén beláthatjuk, hogy a kiállításokkal kapcsolatban tulajdonképpen bármilyen elrendezésre használhatjuk ezt a kifejezést: hiszen a kiállítási prezentáció csak a tárgyak és a jelentések térbeli elrendezésével, azaz színrevitelével lehetséges. Azok a múzeumi/kiállítási munkák, amelyeket speciálisan és módszertanilag is *szcenírozott rekonstrukcióknak* tekintünk – akár kapcsolódnak az archívumokhoz, akár nem –, a legkülönbébb médiumok alkalmazását teszik lehetővé (mint például a fotók, a videók, a filmek, az újságok, zenék és hangok), melyek a háromdimenziós jelenetek karakterének megteremtésében kapnak kiemelt szerepet. Fontosak a könnyen beazonosítható, felismerhető (vagy ismerős) tárgyak, a könnyen észlelhető és lefordítható összefüggések és különbségtételek (mint például az oppozíciók), vagy akár az erős hangsúlyozások, ismétlések és idézetek. Így aztán a *szcenírozott kiállítási terek* – egy belső térben felépített architektúra segítségével – látszólag könnyedén teremtenek kapcsolatot a külső és belső terek, a kultúra és a természet, illetve az emberek, a tárgyak és a szituációk között.<sup>4</sup> A megértés a térben elrendezett tárgyak konfigurációján, egészként való felfogásán alapul: amikor azáltal nyeri el egy tárgy vagy tárgye gyűjtés a kiállításban érvényes jelentését, hogy más forrásokkal – tárgyakkal, képekkel, dokumentumokkal – szerepel egy előre meghatározott dramaturgia és architektúra szerint felépített, mesterségesen kialakított térben. A *szcenírozott installáció* tér- és jelentésbeli összefüggéseit a színrevitel egyéb kiegészítői is erősíthetik, továbbá a prezentációs forma fontos mechanizmusa az az utalási rendszer, amelyet az eredeti (használati) és a másodlagos (múzeumi) kontextus között létrehoz. A kapcsolat emléken, élményen, tapasztalaton és emóción egyaránt alapulhat. A „térben rekonstruált kontextus” szóösszetétel sűrítve fejezi ki a *szcenírozott prezentáció* lényegét.<sup>5</sup>

Az inszenált kiállítási terek változatos formában jelennek meg – az absztrakt térformáktól egészen a történeti szituációkat naturalisztikusan bemutató rekonstrukcióig. Az alkalmazás egy speciális esetének tekinthetjük, amikor

4 Jana Scholze: *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*. Bielefeld, Transcript, 2004 (a hivatkozás helye: 146. és a 192. oldal)

5 Scholze 2004: 149

a színház színpadként is megjelenik a kiállítás terében – ahogy ez a *Jad Hanna* kiállításban is látható.

### **A Jad Hanna archívum és A kollektív ember színház**

A *Jad Hanna* – *A kollektív ember* című kiállítás több éves kutatáson alapul, amelyet LÁSZLÓ GERGELY 2008 óta valósított meg több együttműködéssel közösen. A munka során feltárták a Jad Hanna kibuc történetét és épp aktuális jelenidejét: családi fotók és dokumentumok gyűjtésével, a helyszínek és a mai lakók életének dokumentálásával. Az első jelentős lépést az archívumépítés jelentette: egy több, mint húsz ezer képből – a jelenlegi és az egykori kibuc lakók hagyatékából – válogatott, digitálisan másolt és tárgyszavazott kollekció, amibe összesen 1200 fénykép került. Erre a módszerre és megközelítésre reflektál a kiállítás első terme (*Kronológia, archívum, állapotfelmérés*): szubjektív kronológiával, témafelvetésként, módszertani elhelyezéssel, a három éves gyűjtésre adott reflexív válasszal. Már ebben a felütésben érezhető, hogy az alkotók (grafika: KATARINA ŠEVIĆ) és a kurátor (PÁLDI LÍVIA) az archívumi gondolkodásmódot tiszteletben tartva sok figyelmet szentel a kiállításban olvasható fogalmak összekötésének. A múzeum lépcsőházában elhelyezett bevezetőszöveg a KIBUC szó (a héber 'kevuzah' = összegyűjteni, csoportosítani) jelentésének gyors magyarázatával indul, ami anélkül, hogy szájba rágná, rögtön interpretálja is a kutatás módszerét, a gyűjtést. De mindez csak egy gyors villanás, hiszen máris a következő teremben vagyunk (*Forgatókönyv – hangjáték*), ami módszertanilag is átvezeti a nézőt a színházi műfajba, a kiállítás másik prezentációs eljárásához – a színdarabból készült hangjátékkal/hanginstallációval. Szóba kerülnek a szereplők, az idő és a tér, a főbb események és konfliktusok, és persze a narrátor és az idegen, a két külső szem, akik a forgatókönyv, a kritika, az ironia felelősei a játékban. Itt még csak szóban, de hamarosan a színen is.

A harmadik terem (*A „torony”*) főszereplője a kibuc előtti időszak egy „ottfelejtett”, de mindmáig megtalálható eleme: a torony, egy táviró pózna, a tanú, ami mindent lát, és ami mindenhol látható. A színdarabban a torony alakítja a narrátort, aki kézben tartja az eseményeket és javítja a bakikat. A negyedik teremben (*A színpad*) áll össze először a történet: a kibuc és a kiállítás története. A terem „látványosabbik” felében a kibuc helyszíne jelenik meg egyszerű, színes díszletként, a közösségi házzal, a tóval, a toronnyal, az emlékművel, a kerítéssel, és az „ottfelejtett” jelmezekkel. A tér másik felében pedig egy fotókból álló gyűjtemény látható a kibucbeli purim-ünnepek jelmezes színdarabjairól. A purim mint közösségi



LÁSZLÓ GERGELY – TEHNICA SCHWEIZ  
Jad Hanna – A kollektív ember, 2010, Ernst Múzeum, Budapest © Fotók: Rosta József



LÁSZLÓ GERGELY – TEHNICA SCHWEIZ  
Jad Hanna – A kollektív ember című színdarab előadása,  
Ernst Múzeum, 2010. december 1. © Fotó: Rákosi Péter

alkalom az alapítástól a kilencvenes évekig fogta össze és tagolta a kibuc-lakók életét, és adott ihletet *A kollektív ember* színház alkalmi létrehozására is. A falra gombostűzött képek bogárgyűjteményként utalnak a projekt mögött meghúzódó archívumra, de rögtön át is vezetnek a színház, a színdarab, a szerepjáték és a díszlet tartalmi és formai elemei, a kiállítás prezentációs eszközei felé. Tehát a színház mint választott interpretációs eljárás – az archívum és a kibuc szó jelentésbeli összekapcsolásához hasonlóan – ugyancsak kötődik az eredeti helyszínhez: a kibuc közösségi életéhez, ünnepi arcához. A tudatosan és részletgazdagon felépített kiállításban itt válik nyilvánvalóvá és érthetővé a két egymástól különböző módszer (az archívum és a színház, gyűjtés és díszletezés, gyűjtemény és fiktív színdarab) együttes alkalmazásának szerepe és helye.

A követő terekben (*Mezőgazdaság és munka – bevándorlók és menekültek; Tő – fal – alagút – kerítés; Erdők és emlékművek*) változik a műfaj és a médium: főszerepbe kerül a film, a jelenkor és a személyes élettörténet. A beszélgetések a kutatás második szakaszában készültek, SOMOCYVÁRI GERGŐ operatőr közreműködésével. Az ötvenórányi anyagból egy vágott film is készült, de a kiállításban csak hat



LÁSZLÓ GERGELY – TEHNICA SCHWEIZ  
Jad Hanna – A kollektív ember, 2010, Ernst Múzeum, Budapest © Fotók: Rosta József

történet szerepel: mai betelepülőkről, a munkáról, az elkötelezettségről, az emlékek őrzéséről, az átmenetről és a vándorlásról. A képernyőkön futó történeteket továbbra is keretezik archív fotók, vagy a színdarabhoz tartozó díszletelemek (például az emlékmű), amelyek továbbviszik a kiállítás két módszertani szálát. De ebben a három részben – a drámai történetek epizódjaihoz képest – a díszletek és az archív fotók lényegesen súlytalanabbá válnak.

A *gombostűzés* és a *performansz* viszont még visszatér a kiállítás két záró egységében: a *Joe parkja* és a *Nir új háza* történeteire – amelyek már nem elsősorban a kibuc közösségi létéről, hanem a változásról, az új utakról és megoldásokról szólnak – az alkotók ismét csak a gyűjtést és a gombostűzést választják eszközként. A képeken viszont erősen keveredik a múlt a jelennel, ami az archív anyagok gyűjtését kiegészítő helyszíni fotódokumentálásnak köszönhető. Az utolsó terem záró falán (*Sárga Barakk*) a kibuc egyik első épülete, s egyben a közösségi élet helyszíne, a Sárga Barakk látható egy 2009-ben készült fotó teljes falat beborító nagyításán. A barakk díszletként már szerepelt a kiállítás színpad termében, történetét is onnan ismerjük: a privatizáció utolsó állomásaként a kibuc egykori lakói és leszármazottjai együtt bontották szét és vetették tűzre a darabjait egy összejövetel során 2009-ben. A bontásról készült film jelenetei egyben a kiállítás záró mozgóképkockáit is jelentik.

És még egy utolsó kép: egy út melletti szemétkupac, fotellal, csocsóasztallal, hűtőszekrényvel, ágygal, és még ki tudja milyen limlomokkal. Egy hétköznapi helyzet, melyben a gyűjtemény nem archívum, hanem az idők hordaléka, a hordalékok rétege. Hiszen, ami volt, elmúlt, mégha tárgyaiban és helyeiben itt-ott jelen is van. A kép nem optimista, mégis keretbe helyezi a történetet, és elegáns utalás a kiállítás első képére: a fiókba sorolt, rendszerezett archív fotókra, a fehér abrosszal leterített asztalon. Hiszen az marad meg, amit megőrzünk, archiválunk és feldolgozunk. Rendesen, ahogy kell.

### Hol az az egy frufu meg az a két krumpli?

A *Jad Hanna – A kollektív ember* című társadalmi és művészeti projekt egy olyan, több modulból álló vállalkozás (kutatás, archiválás, dokumentálás, film, színház és kiállítás), melynek eddigi legkomplexebb formája az Ernst Múzeumban volt látható. A tartalmi, a formai és a fogalmi összefüggések hálószerűen terülnek a témára: minden van valamiért, az elemek, az utalások, a szimbólumok, körbe-körbe. A részletek, töredékek, epizódok, tárgyak és fogalmak közötti szövevényes kapcsolat nem direkt és nyilvánvaló, ami viszont inkább előnye, mint hátránya a prezentációnak. A befogadás egy nagy séta: „faliújság” bogarászással, hangjátékhallgatással, filmnézéssel és díszletek közötti téblábolással. A minimális eszközökkel létrehozott installációban visszaköszönnek a korábbi bemutatások összefüggései és tanulságai is: a kiállítás továbbszövi a két évvel ezelőtti kArton

Galéria belső prezentáció rekonstrukció és archívum szálát, viszont a tavalyi filmszemlére készített filmet<sup>7</sup> epizódokra bontja<sup>8</sup>, és úgy helyezi el a kiállítás tematikus színtereiben, az interpretációt pedig – a rekonstrukció és a teátrum módszertani szerepét növelve – a performansz, a színházi előadás és a hangjáték irányába terjeszti ki. A *Jad Hanna – A kollektív ember* című kiállításban tehát nem pusztán arról van szó, hogy az alkotók és a kurátor szcenírozza a teret, hanem arról is, hogy a kiállítás fonalaként, a rendezés fő elveként választja a színházat, a jelmezes előadást, amit nemcsak a térben építettek fel és illesztettek a kiállítás dramaturgiájába, hanem annak működésébe is integráltak: egy hangjáték, valamint az egyetlen alkalommal előadott darab formájában. „A Jad Hannát egy olyan történelmi színpadnak látom, amely drámaian tömöríti Európa, Izrael és Magyarország történelmének számos fejezetét. Kutatásom bemutatását is ennek megfelelően tervezem.” – írja László Gergely bevezető szövegében.<sup>9</sup>

De most akkor hol van az az egy frufu, meg az a két krumpli? – kérdezheti joggal az olvasó. Mit takar ez a frappánsnak tűnő fordulat? Azt a dramaturgiai pillanatot, amikor a kommunisztikus gondolatokra és utópiára épülő szép új világba beköszönt egy borbély, és tér nyílik az egyéni megnyilvánulásoknak, a saját elképzeléseknek és vágyaknak. A frufu-krumpli árértékarány a színdarabban hangzik el. Humoros részlet, tulajdonképpen az első igazán fontos ideológia vita arról, hogy a közösből miként is lehetne némi kis saját zsebpénzhez – ez esetben: zsebkrumplihoz – jutni. A vita valójában ideológiai természetű: kinek mire lehet szüksége a közöson kívül. Zsebkrumplira? Vagy akár zsebtörvényre? Hogy viszonyul a közös a magánhoz? Képesség, szükséglet vagy teljesítmény szerint? A könnyed, viccelődős vita később csetepatévá fajul – ahogy azt a színen is láthatjuk. A jelenetet az „idegen” reflexiója, majd a közösség szakadása zárja: „Halló, halló! Egy sor szokatlan és érdekes dolog történt ebben a furcsa emberi kolóniában. Ezek a különös lények hirtelen összevesztek valamin, amit nem értek, és óriási csetepaté kerekedett. Megdöbentő! Épp most zajlik. Még jelentkezem, most mennem kell.” A történet nem ér véget, de egy utópiával kevesebb. És ezzel az emberlények újra csak visszafelé olvassák az időt, nem előre.

<sup>6</sup> László Gergely: *Jad Hanna Kibuc Projekt (2008-2009)*. kArton Galéria, Budapest, 2008. szept. 18 – okt. 24.

<sup>7</sup> 41. *Magyar Filmszemle* 2010. febr. 2 – 8.: Somogyvári Gergő, László Gergely: *Jad Hanna – A kollektív ember*. (Duna Műhely, 2009, színes, 54', videó, sztereo)

<sup>8</sup> Egy ilyen epizód – *Interjú Mosche Greenberggel*, 2009 –, a hozzá kapcsolódó fotóktól kísérve, látható volt a 2B Galéria *Kontroll* című kiállításán is (2009. jún. 28 – aug. 31.) Ld. még: Balkon, 2009/9.

<sup>9</sup> László Gergely: *Jad Hanna – A kollektív ember / Jad Hanna – The Collective Man*. In: László Gergely – Technica Schweiz: *Jad Hanna – A kollektív ember (2008-2010)*. kiállítási kat., Ernst Múzeum, Budapest, 2010



Hermann Veronika

# Ember a felvevőgéppel

## Rosa Barba kiállítása

Tate Modern, Level 2 Gallery, London  
2010. szeptember 15 – 2011. január 8.

■ ROSA BARBA kiállításának nincs címe. A művész saját nevén kívül nincs semmi, ami az értelmezésben – mondhatni – a globális kohézió eszköze lehetne. Bár a címtelenség a kisebb tárlatok jelenlegi kurátori gyakorlatában meglehetősen szokatlan, s éppen ezért feltűnő, a kiállítótérbe lépve teljesen irreleváns kérdéssé válik. Rosa Barba kiállításának címnélkülisége ugyanis hasonló a beszédaktus-értékű csendhez, a tartalommal telített hallgatáshoz, amely éppen ürességével generál jelentést a mögöttes rejlő struktúrákban. Azért nincs cím, mert nincs rá szükség, a név maga veszi át ezt a funkciót, egyértelművé téve, hogy a kiállított alkotásokon keresztül egyfajta önértelmezési folyamat rajzolható ki. Barba munkáinak jellemző módon eddig is a film állt a középpontjában, s ezt most egy kettős szerkezetbe ülteti át. Ez a kizárólag új, nagyjából az elmúlt egy évben készült munkákból összeálló kiállítás ugyanis a film médiumát és az azt létrehozó eszközök mediális relációit egyszerre teszi absztrakció tárgyává.

A kiállítás három, egymás mögött elhelyezkedő teremben látható, amelyek közül a középső, s egyben legnagyobb szoba nemcsak méretei révén alkotja a centrumot. Az első teremben az *I Made a Circuit, then a Second Circuit* (Csináltam egy körforgást, majd még egy körforgást) című 2010-es alkotás látható, amely egy fekete filcből készült nagy méretű téglalap, amelynek anyagát áttöri, átüti a belőle kivágott szöveg. A vizuális és textuális minőség ezúttal nem alá- és fölérendeltségi viszonyt, hanem egyenlőséget sugall, a szöveg és a kép viszonya nem illusztratív. A kivágott betűkből összeálló írás a körköröséget, az időtazást tematizálja, megidézve távoli ősököt és könnyű hasadásokat. Az egyes szám első személyben íródó szöveg automatikusan személyességet implikál, ezzel együtt pedig egyfajta önéletrajzi olvasat lehetőségét kínálja föl. Olvasható-e önéletrajz-ként egy kiállítás? „Önéletrajz”-nak nevezhetjük azt a figurát, amely létrehozza a referencia illúzióját; azonban nem egy referens korrelál vele, hanem egy fikció

ROSA BARBA  
*I Made a Circuit, then a Second Circuit*, 2010, installáció, Tate Modern  
© Rosa Barba © Fotó: Tate Photography



(...) Az így keltett illúzió tehát nem pusztán a referenciális produktivitás illúziója, hanem ilyen produktivitással *járó* illúzió is: annak illúziója, hogy kívül kerülhetünk a trópusok ama rendszerén, amely ezt az illúziót létrehozta (ahogy azt az önéletrajz azonnal félreérthetetlenül „deklarálja” is).<sup>1</sup> A funkcionálisan festményként is értelmezhető film egy erős fényvel van megvilágítva, s a faltól éppen akkora távolságra helyezkedik el, hogy mögöttes a betűk fény-árnyékából összeálló szöveg is pontosan olvasható legyen. Azonnal szembevető a kontúros kontraszt, az éles fényeknek és színeknek az a játéka, amely az egész kiállítás alapnarratíváját meghatározza. A fekete lap és a fehér fal, a fehér fal illetve az arra vetülő lap-árnyékból felfénylő szöveg ellentéte atavisztikus homályba burkolja az alkotást, megidézve korábbi idők árnyképeit és laterna magicáit. Az *I made a Circuit* alakzat-szerűen vetíti elő a kiállítás tematikáját, amelyet nemcsak figurálisan, de tartalmilag is a körköröséggel jellemez.

A középső teremben félhomály uralkodik, a teret vizuálisan és akusztikusan egyszerre uralják az installációk közös pontját, egyben alapját is jelentő korai filmfelvevő- és lejátszó eszközök. A vetítők kattogása és a tekercesek pörgése egy olyan technikai hang, amely erős és konkrét szituációkat idéz föl. A régi idők mozija ugyanúgy ott van a térben, mint a gyerekkori diavetítő, a technológia tehát egy valódi kulturális időutazás élményét ígéri. A fekete kamerák csupasz fehér falakkal és vetítőtáskákkal vannak körülvéve, és ez a fekete-fehérség a korai filmművészetet éppúgy felidézi, mint a fény és árnyék metaforikájának a kiállítótérben való materializáltságát. A kiállított eszközök és a projekciók viszonya nem egyértelmű, a médium és a tartalma összekeveredik, ahogyan a kiállítás önértelmező narratívájában sem egyértelmű, hogy ki meséli a történetet, és ki válik annak tárgyává. A tér közepén egy nagy méretű vászonra vetítve látható az egész kiállítást vizuálisan leginkább meghatározó alkotás, a *The Long Road* (A hosszú út) című 2010-es videó, amely voltaképpen egy ovális útról készült légi felvétel manipulációja. Az alkotóval készült rövid interjúból kiderül, hogy az elhagyott útra, amely Kaliforniában található, akkor bukkant rá, amikor érdeklődése, s így ottani kutatásai középpontjába a tájakat dokumentáló, de elfelejtett iratok kerültek. A sivatagi tájban futó, önmagába záródó „truck-road” statikus ábrázolása egyfajta geometrikus mozgóképet hoz létre, miközben a vetítőtáskán két oldalán elhelyezkedő hangszórókból a „the long road is an echo”, vagyis „a hosszú út egy visszhang” mondat hallatszik. Ez különösen önértelmező annak fényében, hogy

1 MENKE, Bettine: *Sírfelirat-olvasás*. Ford. KATONA Gergely, in: *Helikon* 2002/3-4., 305-306. (kiemelés az eredetiben)



ROSA BARBA  
The Long Road, 2010, installáció, Tate Modern  
© Rosa Barba © Fotó: Tate Photography

a kamera mint „filmszem” ebben az esetben a rajzok vonalát követi, vagyis maga is ecsetté válik, amely egy már megfestett vonalat gondol és teremt újra, mozi-szerű élményt létrehozva. A magába visszatérő, a tájba egyszerre illeszkedő és attól elváló út újabb, a kiállítás többi darabjában is megjelenő kettősségre, még-hozzá a természet és ember, illetve a természetes és mesterséges ellentétére mutat rá. A tájba beépített út végtelensége az emberi alkotás példjaként és a természetbe való durva beavatkozásként egyaránt értelmezhető, ugyanúgy, ahogyan a hosszú út lehet nyomasztó és izgalmakkal teli is egy élettörténet narratív kereteiben elbeszélve. Ha az első teremben látható alkotás előrevetíti, úgy a *The Long Road* magába sűríti a kiállítás tematikáját, amely szokatlan, ám nem érthetetlen módon egy sajátos szimbólumrendszeren keresztül nemcsak témájává, de működési módjává is teszi a körkörösséget, az újrahaznosítást, a visszatérést és az önmagába záródást. Az út és utazás metaforikája az egyik leggyakoribb közhely, amely művészeti alkotásokban megjelenik, Barba kiállításának azonban az adja az eredetiségét, hogy az önelbeszélés lehetőségeit egyszerre köti össze társadalmi kérdésekkel és egyfajta kulturális-technológiai időutazással is, amellyel nemcsak az általa megnevezett távoli ősohöz, de komplex társadalmi-politikai kérdésekhez is visszanyúl. A folytonos utazás és állandó visszatérés látszólagos oximoronját mintegy feloldja az a belátás, miszerint a múlt és az én elbeszélése egyaránt fikciós aktusok, amelyek a kiállítótérben figurálisan olvashatóvá válnak. Az utazásnak, a visszatérésnek, a múltban és az önéletrajzban rejlő félreértéseknek a kattogó és pörgő szuper 8-as kamerák a szó szoros értelmében és metaforikusan is a médiumává válnak.

A középpontban elhelyezkedő alkotáshoz, mind képileg és mind tartalmilag, talán az *A Private Tableaux* (Magántabló) című 2010-es, 16 mm-es filmre forgatott videóinstalláció áll a legközelebb, amely a környezet és ember egymáshoz való viszonyán keresztül amellet foglal állást, hogy a művészetnek társadalmi felelősséget is kell vállalnia ahhoz, hogy hiteles tudjon maradni. Ezt egyébként egy trükkös, hasonlításon alapuló metonímiával oldja meg, hiszen a videón ábrázolt tájképek valójában mérnöki rajzok, amelyeket Rosa Barba Liverpoolban, egy csatornarendszer kutatásakor talált. A pontos számítások alapján rajzolt képek interpretációját azzal a hasonlattal vezeti be, hogy a légi felvételeken bemutatott tájképek a festő ecsetjéhez, illetve az őskori barlangrajzokhoz hasonlóak. Így a vetítővászon egy anyagszerű metonímia részeként egy festő vásznává válik, mintegy egymásra csúsztatva két egyébként teljesen eltérő médiatechnológiát: „A képről való klasszikus elképzelésünk a kétdimenziós táblaképből indul

ki, amelynek képi terét a képkeret a néző reális terétől egyértelműen lehatárolja. (...) A képi tér és a néző tere közötti dinamikus viszony a dinamikus képernyő bevezetésével (mozi, videó, televízió) sem változott meg lényegesen. Újdonságot csak az a tény jelentett, hogy a mozgó kép a néző figyelmét még inkább magára vonta, mint az állókép. A tekintet vászonra irányított rögzítésénél minden ilyen tényező zavaróan hatott, amely a nézőtérben a figyelmet elterelte. (...) Összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy az illúziókeltés eddigi tárgyalt formáiban a nézőtér és a reprezentációs tér közötti viszony döntő szerepet játszott.”<sup>2</sup>

Rosa Barba különös, egyszerre szabályos és kusza, mozgó és statikus látványvilága egy olyan valóságrendszer hoz létre, amelyben a szavak és a dolgok egymás leképeződéseivé válnak, s amelyben az én elbeszélése olyan módon megy végbe, hogy a homodiegetikus – a történetben résztvevő, első személyű – elbeszélő poétikai funkciójába helyezkedő alkotói én saját magát mindvégig egy térben és időben egyaránt kiterjesztett kontextusban pozicionálja. A barlangrajzok képzelet a körforgás és visszatérés illúzióját teremti meg, és finoman arra a posztmodern közhelyre is rájátszik, miszerint már nem létezik eredeti és új alkotás. A környezetvédelemben ugyanúgy, mint például a divatelméletben vagy a művészettörténetben az újrahaznosítás és megújulás vált az egyik kulcsfogalommá. Ilyen szempontból Rosa Barba kiállítása illeszkedik egy trendbe, és válaszol is arra. A természetre és az elődökre való utalás a lejárt eszközök alkalmazásának gesztusával – a kiállításba materiálisan is beépülő kamerákkal az alkotásokban – csak még feltűnőbbé válik azáltal, hogy ez a rendszer, amely több határ metszéspontjában konstituálódik, voltaképpen folyamatosan egy centrális pozícióba helyezett én-re reflektál, amelyet a magántablóról elnevezett alkotás már címében is hordoz.

A terem üvegfal alkotta ablakánál elhelyezett *Stating the Real Sublime* (Az igazi magasztosság állapota/állítása, 2009) installáció az ablak térbeli helyzetét használja ki, s rögtön fölveti a kérdést, hogy más, kevésbé erős térben hogyan működne ugyanez az alkotás. Az üvegfal fóliával elsötétített, kivéve egy szabályos, téglalap alakú kivágást, amely kivágást a mennyezetről lelógó kamera a szemközti falra vetíti ki. A részen a Tate Modern elé látni, a sötétítés miatt pedig kétségtelenül valamiféle voyeur-geiszt is implikálva, hiszen a múzeum előtt és a Temze partján lévő emberek a fólia miatt nem láthatják az esetleges leskelődőket. A címben szereplő 'state' ige jelentéseivel (állapot, állít,

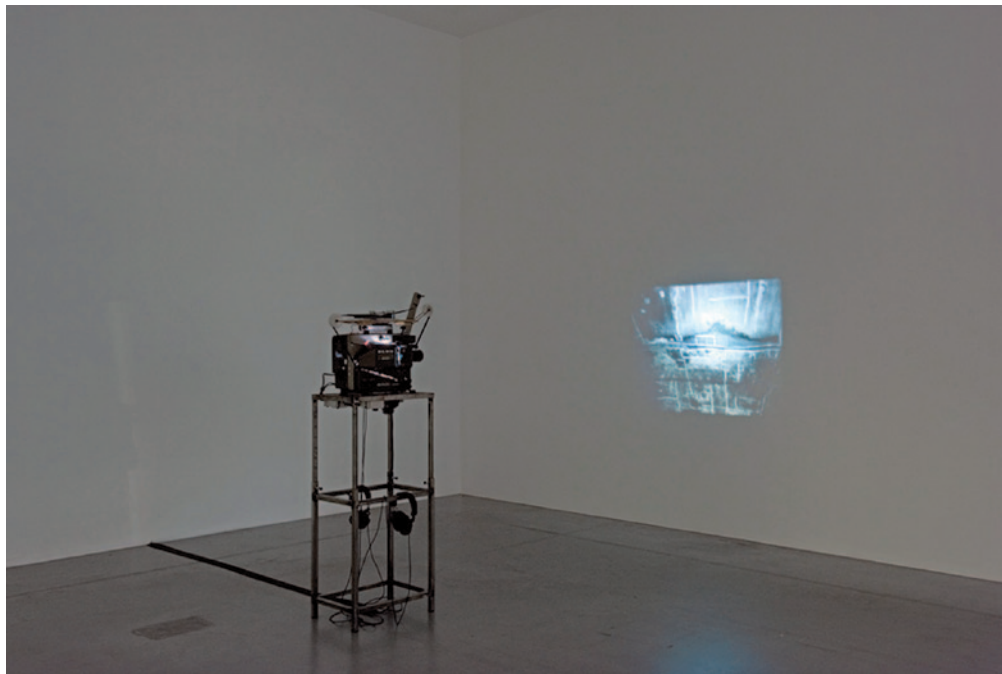
2 EIFERT Anna, *A kép az eltűnés esztétikájában. Interaktív Environment mint kinezetikus tapasztalati tér in* BACSÓ Béla (szerk.): *Kép, fenomen, valóság*. Budapest: Kijárat, 1997. 386-387.

állítás) játszva és együtt értelmezve nyilvánvaló, hogy a kivágás és a kukkolás nemcsak a vetítés és a technológia miatt fontos, hiszen a képke-retnagyságú kivágással az installáció a teret és az embereket, vagyis a külvilágot teszi meg tárgyává egy furcsa, megfordított befogadói szituációt teremtve, hiszen a kiállítótér fekete-fehér kontúrokkal megrajzolt és a gépek katogásával telített, steril világából a látogató magányosan szemléli a hangtalan, ám színes és élő tömeget, akik viszont mit sem sejtene az arról, hogy éppen egy interaktív festmény tárgyává lettek. Ezzel az alkotás azt állítja, hogy az igazi magasztosság az emberekben és a folyton változó külvilágban rejlik, abban, ami kívül esik a sterilításon és megtervezettségén, vagyis egy-fajta poszt-humanista, a giccs határait is súroló üzenetet közvetít. Maga az installáció a camera obscura elvén működik, amely – Friedrich Kittler túlhivatkozott szövegét is felidézve<sup>3</sup> – nem csak médiatörténeti fordulópontot jelentett, de azóta is az egyik leggyakrabban használt és a képzőművészetekben számtalan kontextusba helyezett médiatechnológia.

A terem közepén a meglehetősen bizarr látványt nyújtó *Enigmatic Whistler* (Rejtélyes fűttyszó) című 2009-es installáció áll, amely egy bőröndbe épített vetítógépből és egy fehér papíron elhelyezett forgács-halomból áll. A címben jelölt titokzatosság a kombináció szokatlanságára is utalhat, a tárgyak és technológiák labilitására és felcserélhetőségére (melyet a kiállítás maga is megvalósít), ezen keresztül pedig valamiféle bizonytalanság-érzést is sugall. A bőröndöt felidéző kamera erősíti az utazás és visszatérés tematikáját, amelyben egyébként az esetlegesség és bizonytalanság ugyanúgy jelen van, mint a titokzatosság. A forgács és a vetítógép boncaszalon való találkozása arra is rámutat, hogy a kapcsolatok esetlegesek és különféle permutációkban folyamatosan új jelentéseket hozhatnak létre.

A legbelső, harmadik teremben az elsőhöz hasonlóan csupán egy alkotás található. Ha az első teremben lévő papír-installáció előrevetíti, akkor a *Western Round Table* (Nyugati kerekasztal, 2007-2008) című alkotás összegzi a kiállítást, teljesen szimmetrikus szerkezetet hozva létre. Az installáció két egymásnak fordított kamerából áll, amelyek egymást oly módon világítják meg, hogy az árnyékok teljes egészében látszódjon a falon. A tér, amelyben elhelyezkednek, egy zsinórral leválasztott derékszögű háromszög. Barba tulajdonképpen ebben az alkotásban sem rendeltetésszerűen használja a kamerákat, hiszen mint eszközt és testet, nem

pedig mint médiumot teszi őket az alkotás tárgyává. A szabályos háromszögletű tér, a pontosan kirajzolódó, éles körvonalú árnyékok a fehér falon a színek és a fények olyan fegyelmezett rendszerét hozzák létre, amelyet nem tör meg semmi tökéletlenség vagy beavatkozás. A két egymásra irányuló kamera a tiszta technika, és az önmagába visszajutó műalkotás vizuális metaforájává válik. Barba installációi arra figyelmeztetnek, hogy a környezethez, vagy a divathoz hasonlóan a művészet is a folytonos újrakezdésről, visszatérésről és újrahaznosításról szól, strukturális mintázat-felismerések rendszereként működve.



ROSA BARBA  
A Private Tableau, 2010, installáció, Tate Modern  
© Rosa Barba © Fotó: Tate Photography

ROSA BARBA  
Western Round Table, 2007/2008, installáció, Tate Modern  
© Rosa Barba © Fotó: Tate Photography



3 „Számomra úgy tűnik, a történeti korszakváltás elsősorban abban áll, hogy az ilyen automatikus képelemzés egyáltalán beléphetett a megengedett dolgok birodalmába.” In: KITTLER, Friedrich: *Optikai médiumok. Berlini előadás 1999.* Ford. KELEMEN Pál, Budapest: Ráció, 2005, 53.

# A negatív csillag

## Megjegyzések Attalai Gábor konceptuális művészetéhez egy kamarakiállítás ürügyén\*

↻ Első rész

„Az, hogy egymilliárd tonna kőből sivatag vagy hegy lesz, csupán elrendezés kérdése.”  
(Attalai Gábor)

■ A *Negatív csillag* (1970–71), Attalai Gábor emblemikus műveinek egyike „képzőművészeti határeset”,<sup>2</sup> hisz tájmű, a magyarországi *land art* jellegzetes megnyilvánulása, ám fénykép formájában létezik (s Beke László *Elképzelés* című felhívásának<sup>3</sup> kontextusában par excellence koncept-mű), összefügg egy filmtervvel is, s persze alapvető plasztikai, szobrászati elméleti kérdéseket is felvet. Attalai 1971 januárjában a Duna-parton több alakzatot ázott ki a hóból: négyzetet, rombuszt, trapézt, háromszöget. A kiásott formák a kortárs *minimal art* kontextusában értelmezhetők:<sup>4</sup> Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt vagy Tony Smith letisztult tárgyaival hozhatók összefüggésbe, nem többek annál, ami látható; nem reprezentálnak, nem denotálnak, hanem önmagukat mint a tekintet *tautologikus* tárgyait jelölik meg – felülírva a reprezentáció hagyományos jelölőre és jelöltre épülő viszonyrendszerét. Tiszta képtárgyak (vagy épp tárgy-képek), mindenféle érzelmi konnotáció nélkül, ahogy azt a *minimal art* jeles képviselője, Frank Stella megfogalmazta: „a festményem azon a tényen alapszik, hogy csak az van ott, ami ott látható. Valójában egy tárgy. [...] Azt látod, amit látsz”.<sup>5</sup> Hasonlóan fogalmaz Judd: „A művészet valami, amit nézel”.<sup>6</sup> Stella és Judd a dolog létét, láthatóságának evidens tapasztalatát tematizálja, kiiktatva az ábrázolás aktuálisát, felszámolva a „szobrászati illuzionizmust”<sup>7</sup>: ami látható, az adott – letisztult, tautologikus, ha tetszik, „transzparens” szemiotika, mely kiiktat minden megket-tőződést, s a látás tárgyának *jelenlétét* abszolutizálja.<sup>8</sup> Attalai hóból kiásott geometrikus alakzatai, homokból, levegőből, vízből, vagyis az elképzelhető legegyszerűbb természetes anyagokból megformált „szegényes” *environment*-jei, efemer plasztikai ilyen logikát követnek: a legegyszerűbb formakonstellációkat kínálják fel a tekintetnek; nem hordoznak tárgyi jelentést, hanem önmagukat prezentálják tárgyként (ez a hóból kiásott alakzatokra is érvényes – ne feledjük, Attalai egy ízben a *Negatív csillagot* jellemző módon *Nega-*

*tív object*ként nevezte meg<sup>9</sup>). A helyzet persze korántsem ilyen egyszerű, hisz primer forma-problémáknál és alapvető képontológiai kérdéseknél többről van itt szó.

Térjünk vissza az 1971-ben kiásott negatív formákhoz, melyek a „meleg” homokplasztikák „hideg” ellenpárjaiként is interpretálhatók az életművön belül. Attalai a formát mint negatívítást tematizálja: a rombuszt például „negatív” és „pozitív” formaként is kiássa, utóbbi esetben a sötét körvonal definiálja a hófehér alakzatot. Az ötágú csillag ebben a kontextusban mint esszenciális forma tételeződik, háromszögek és ötszögek komplex konstellációjaként,<sup>10</sup> ám önkéntelenül is csillagként olvassuk, méghozzá ötágú csillagként. Negatív csillag, hisz a hiány konstituálja, és sötét, noha funkciója eredetileg épp a világitás, a fényadás lenne. Attalai műve a táblakép sajátos kiterjesztéseként is felfogható, ahogy maga a művész nyilatkozik: „Elmentem például a Duna-partra – emlékszem, 1970-ben”<sup>11</sup> ragyogó hó volt, aztán évekig nem volt hó –, és kiástam a lépcsőn különböző motívumokat, egy csillagot, egy négyzetet. Ez az állapot sokkal nagyobb izgalommal töltött el, mint ha ugyanezt megfestettem volna, mert úgy éreztem, a táblakép ehhez képest pitiáner élmény.”<sup>12</sup> A festett kép, a plasztika és a *land art* mű relációjára Attalai máskor is utalt: „... Stella valójában valami *land art*okat festett azokban az *ekkora* lealapozatlan csíkokban, amelyek olyanok voltak, mint egy folyó meg egy másik fekete folyó, és a folyóvölgy bokrokkal, homokkal, mindennel – olyan élete volt azoknak a csíkoknak.”<sup>13</sup> Itt persze nem elsősorban a táblakép, hanem inkább a szobrászat „kiterjesztett teréről” van szó, abban az értelemben, ahogy azt Rosalind Krauss használja<sup>14</sup> a plasztika hagyományos értelmezésének kiüresedésére reflektálva, egy építészet és nem-építészet, táj és nem-táj

9 Beke László: *Elképzelés*, i.m., 3.

10 Pernecky Géza Attalai (és Pinczehelyi) csillag-kompozícióját egyenesen El Lisszickijel hozza összefüggésbe: „Ezek mögött a kissé *land art* jellegű akciók mögött ott áll Lisszickij, aki monumentális csillag-dekorációival és a csillag tipográfiai jelként való alkalmazásával egyszerre mutatott előre a politikai szimbólumokat felhasználó pop art felé, és hátra, a múltba, a pentagon-alakzatok mágiikus vagy architektonikus (gótika) öröksége irányába. Az újabb szovjet művészek közül Lev Nussberg kinetikai alkotásai épülnek gyakran csillag alakú vázra.” Pernecky Géza: *A fekete négyzettől a pszeudo-kockáig. Kísérlet a kelet-európai avantgarde tipológiájának megalapozására*, Magyar Műhely, XVI/56-57, 1978. december 15, 42. (újraközzölve in: Pernecky Géza: *A korszak mint műalkotás*, Budapest, Corvina, 1988, 86.)

11 Mivel az *Elképzelés*hez tartozó dokumentumok között az 1971-es dátum szerepel (mely korabeli datálás), én az 1971-es (januári) dátumot használom, az idea feltehetően 1970-ben születhetett, a műnek talán az 1970-71-es datálása tűnik a legcélszerűbbnek.

12 Lóska Lajos: *Vitális művészet – a művészet vitalitása. Beszélgetés Attalai Gáborral*, *Művészet*, 1981. október, XXII/10, 35.

13 Hock Bea: *Attalai Gábor (Interjú)*, *Balkon*, 2001/6-7, 7.

14 Vö. Krauss, Rosalind E: *Sculpture in the Expanded Field*, in: uő: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge (Mass.), London, 1985, 276-290., magyarul: Krauss, Rosalind E: *A szobrászat kiterjesztett tere* (Beck András ford.), Enigma, 1999/20-21, 96-105.

1 A mondat Attalai Gábor egy 1971 körüli konceptuális szövegsorozatának egyik lapján olvasható.

2 Attalait művészeti íróként is foglalkoztatja a „képzőművészeti határesetek” kérdése: vö. Attalai Gábor: *Határesetek a képzőművészetben I. rész*, *Mozgó Világ*, 1981. október, 42-56.; Attalai Gábor: *Határesetek a képzőművészetben II. rész*, *Mozgó Világ*, 1981. november, 55-69.; Attalai Gábor: *Új médiumok – művészeti határesetek*, *Művészet*, 1981. április, XXII/4., 4-9.

3 Vö. Beke László: *Elképzelés. A magyar konceptművészet kezdetei*. Beke László gyűjteménye, 1971. Nyílt Struktúrák Egyesület OSAS – tranzit.hu, Budapest, 2008, 3.

4 Arról, hogy a *minimal art* (és elméleti hátteréről) milyen pontosan lehetett tájékozódni a korszak Magyarországon (bár a művészek eredetiben kevés alkotást ismerhettek), remekül tanúskodik Sinkovits Péter tanulmánya: Sinkovits Péter: *Minimal art*, in: Szabadi Judit (szerk.): *Képzőművészeti almanach 3.*, Corvina, Budapest, 1972, 103-107.

5 „My painting is based on the fact that only what can be seen is there. It really is an object. [...] What you see is what you see.” Vö. Glaser, Bruce: *Questions to Stella and Judd*, in: Battcock, Gregory (Ed.): *Minimal art. A critical anthology*, New York, 1968, 158.

6 „Art is something you look at.” Vö. Glaser, i.m., 164.

7 Vö. Krauss, Rosalind E: *Passages in Modern Sculpture*, Thames and Hudson, London, 1977, 266.

8 Ld. ehhez: Didi-Huberman, Georges: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1999, 33. skk. (Paris, 1992, Markus Sedlaczek ford.)

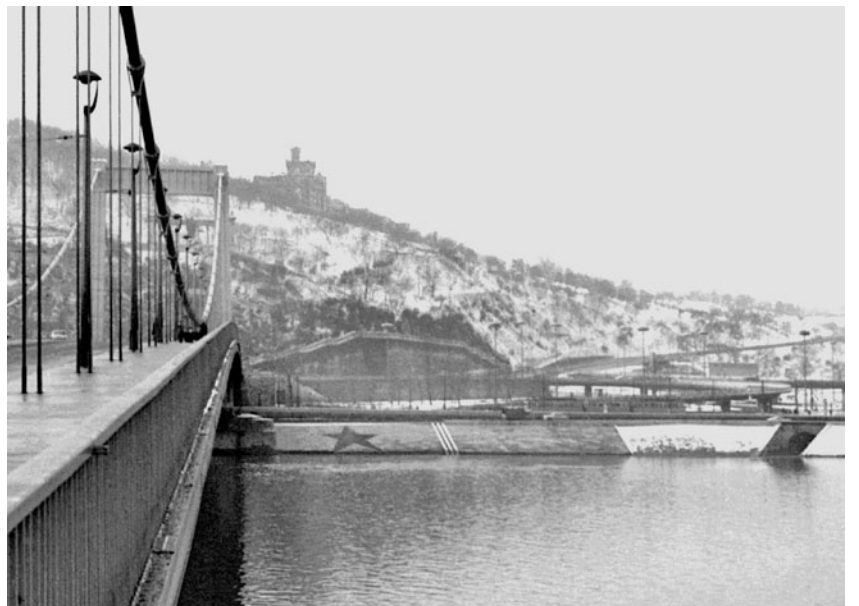
\* Jelen írásom reflexió Attalai Gábor legutóbbi kiállítására (*Attalai Gábor: Fotómunkák*, Vintage Galéria, 2010. október 19 – november 12.), továbbá vázlatos előtanulmány egy Attalai művészetét komplexen vizsgáló átfogó elemzés egyik fejezetéhez.



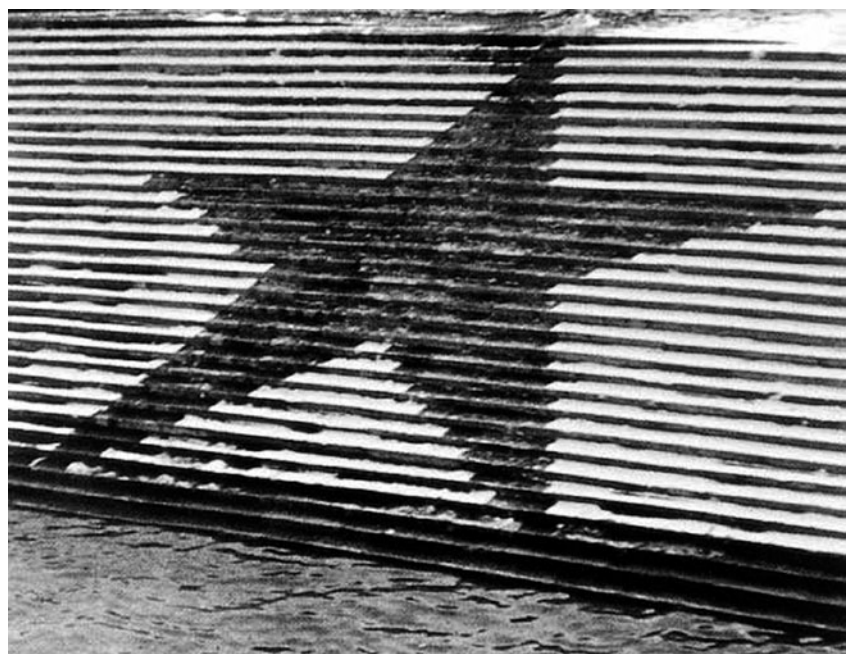
ATTALAI GÁBOR  
Negatív trapéz, 1970-71

ellenpárokra épülő kategorizáció lehetőségét felvetve. Attalai műve, akár Robert Smithson, Richard Long, Walter De Maria vagy Michael Heizer legtöbb alkotása ebben a rendszerben a *helyszín-konstrukció* kategóriába sorolható, mely egyszerre kapcsolódik az építészethez és a tájhoz.

A *Negatív csillag* (1970-71) szobrászati szintaxisa<sup>15</sup> talán Michael Heizer híres *Double Negative* (1969) című alkotásával vagy Dennis Oppenheim *Negative Board*-jával (1968), *Accumulation Cut*-jával (1969) és *Time Line*-jával (1968) vehető a legkézenfekvőbb módon össze, továbbá rokonítható Jan Dibbets *A Trace in the Woods* című alkotásával<sup>16</sup> is. Mindegyik említett mű centrális mozzanata a negatív-pozitív ellentét.<sup>17</sup> Oppenheim a hótömegbe vái ösvényeket, melyek a fehér hó sötét ellenpontjaiként szimbolikus tartalmakat hordoznak. Heizer korábbi ásásra épülő táj-plasztikáit (például az *Isolated Mass – Circumflex*, 1968 című alkotását) gondolja tovább radikálisan monumentális léptékben; a tájba rajzol, átrajzolja a tájat, ám épp a monumentalitás miatt a mű egészében nem látható, csak bejárható.<sup>18</sup>



ATTALAI GÁBOR  
Negatív csillag, 1970-71



<sup>15</sup> A kifejezéshez ld. Rosalind Krauss korábban hivatkozott könyvének zárófejezetét. Krauss, Rosalind E: *The Double Negative: a new syntax for sculpture*, in: uő: *Passages in Modern Sculpture*, Thames and Hudson, London, 1977, 243-288.

<sup>16</sup> A mű pontos címe: Jan Dibbets: *A Trace in the Woods in the Form of an Angle of 30° Crossing a Path*, 1969

<sup>17</sup> A hó land art-szerű felhasználására Kelet-Európában egy másik példa (szintén 1970-ből) a szlovák Alex Mlynárčik: *Tisztelet Atschle Nitlafnak* (1970) című alkotása, illetve általában a Magas Tátrában rendezett első *Hófesztivál* (1970), a szervezői: Milan Adamciak, Róbert Cyprich, Alex Mlynárčik, Miloš Urbásek. Vö. Bátorová, Andrea: *Alternative Tendenzen in der Slowakei in den 1960er Jahren und ihre Parallelen zu Fluxus*, in. kat. *Fluxus East. Fluxus-Netzwerke in Mitteleuropa*, Contemporary Art Centre, Vilnius; Bunkier Sztuki, Krakow; Ludwig Múzeum, Budapest; Hrsg. Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 2007, 168-169.

<sup>18</sup> vö. Krauss, 1977, i.m., 280.



ATTALAI GÁBOR  
Negative Square, 1970–71

Attalai műve ezzel szemben távolnézetre komponált, majdhogynem táblaképszerű – nem invitál a létrehozott tér bejárására. Attalai a nyugati land art művészek nagyvonalú gesztusát a saját lehetőségeihez mérten adaptálja, egyik művészeti esszéjének vonatkozó részében talán önmagára utal: „Michael Heizer *Double Negative* című, a Nevada-sivatagban kiásott tájobjektje négyszázezer, Christo *Valley Curtain* völgyelzáró függőnye egymillió, 22 kilométer hosszú, 6 méter magas textilkerítése pedig egymillió-ötszázezer dollárba került. A kispénzűek hóval és homokkal dolgoztak, s inkább csak tervezettek, de műveikről készített fényképekkel még időben eljuthattak a legjelentősebb fórumokra”.<sup>19</sup> A nyugati land art művek és Attalai alkotása közötti különbségek azonban túlmutatnak az anyagi korlátokból adódó kényszerűségeken. Míg a nyugati land art művészek megalomán, az archaikus menhírek, dolmenek és cromlechek szemléletét idéző, az örökkévalóságnak épült monumentumokat hoztak létre (emlékezzünk Robert Smithson emlékezetes kijelentésére Robert Morrisről, miszerint „ahelyett, hogy ecsetet használt volna művei létrehozásához, inkább a bulldózert választotta”<sup>20</sup>), addig Attalai *Negatív csillaga* egy paradox, efemer emlékmű, mely megidézi, ám ironikusan fel is számolja az emlékműállítás patoszát. „Élveztem, ahogy jöttek az emberek, érdeklődtek, mit csinálok, miért csinálom, meg vagyok örülve? Miért ások ki a hóból egy csillagot az Erzsébet-hídnál? Jártam-keltem a városban és élveztem, hogy amíg el nem olvad a hó, van egy emlékművem, és amikor a hó elolvadt, az emlékmű el is tűnt” – emlékszik vissza Attalai.<sup>21</sup> A *Negatív csillag* tehát emlékmű, pontosabban a hagyományos emlékmű-séma ironikus derivátuma. Emlékezzünk, Rosalind Krauss a klasszikus emlékmű-forma problematikusá válásának elemzésén keresztül mutatott rá a modern szoborfogalom végérvényes átalakulására is.<sup>22</sup> Attalai műve se nem igazi emlékmű, se nem igazi land art alkotás, sokkal inkább egy *akció* dokumentuma – a műhöz kapcsolódóan Attalai egy filmet tervezett (ahogy Robert Smithson is filmen dokumentálta a *Spiral Jetty* építését szinte a *Negatív csillag* keletkezésével egy időben, 1970-ben<sup>23</sup>), melyben „filmezendő a kiásás folyamata, részletei. Az emberek reagálása, vagy nem reagálása”.<sup>24</sup> Míg Smithson csak a mű építésének a folyamatát dokumentálta, addig Attalait elsősorban a mű által kiváltott befogadói reakciók érdekelték, melyeket egy szociográfiai felméréshez hasonló filmen dolgo-

19 Attalai Gábor: *Határesetek a képzőművészetben I.*, 1981, i.m., 48.

20 Idézi: Tufnell, Ben: *Land Art*, Tate Publishing, London, 2006, 46.

21 Lóska, 1981, i.m., 35.

22 Krauss: *A szobrászat kiterjesztett tere*, i.m., 99. skk.

23 A film részletei elérhetők: <http://www.youtube.com/watch?v=vCfmg5GyZt4&feature=related>; <http://www.youtube.com/watch?v=fTx4Pp4aPXA&feature=related> (utolsó elérés: 2010. október 9.)

24 Attalai Gábor: *Csillag /Negatív objekt/*, in: Beke László: *Elképzelés*, i.m., 3.

zott volna fel. Végül csak egy markáns reakciót jegyzett fel: „Épp kiástam ezt a csillagot a Duna parton, amikor uszály érkezett a vízén. A fedélzetről egy matróz rám ordított. Mi van kommunista vagy a kurva anyád?”<sup>25</sup>

Ez a feljegyzés tükrözi a legpontosabban, mi is a leglényegesebb eltérés Attalai műve és a nyugati *land art* között. Míg Heizer, Long, Smithson vagy Oppenheim művei elsősorban analitikusak, a szubjektum és az objektum, a test és a tér, illetve a táj és a plasztika viszonyára kérdeznek, addig Attalai alkotása (az ilyen analitikus kérdéseken túl) a társadalmi szituációra s bizonyos politikai kérdésekre is reflektál. Attalai műve úgy viszonyul Smithson *Spiral Jetty*éhez, mint például Lakner László szintén áttételes politikai tartalmakat hordozó *Identitás I. (Kötél)* című alkotása (1969) Barry Flanagan vagy Robert Morris köteles alkotásaihoz.<sup>26</sup> Ahogy alapvető tanulmányában Körner Éva is hangsúlyozza: „A »keleti« koncept art – bár elsődlegesen a »nyugati« sterilitása ihlette meg – még leginkább a mintához való igazodásával, boldog felszabadultsága érzésében is *politikai* jellegű művészeti megnyilvánulás volt.”<sup>27</sup> S ez az állítás a konceptualizmus rokonjelenségeire, így a *land art* ra is kiterjeszthetőnek tűnik.<sup>28</sup> Sem Attalai, sem Lakner esetében nem szerencsés azonban olyan par excellence politikai művészetről beszélni, mint például Szentjóbó Tamás szubverzív akciói esetén. Sokkal inkább politikai konnotációkkal bíró motívumok, esetenként munkásmozgalmi jelképek kétértelmű, ironikus újrahazsnosításáról, idézéséről van szó, mely zavarba ejtő helyzeteket eredményezett több esetben is. Az ötágú csillag a hetvenes évek elején megjelent például Major János,<sup>29</sup> Pinczehelyi Sándor<sup>30</sup> és Pauer Gyula<sup>31</sup> alkotásain is a szocreál sajátos kifordításaként<sup>32</sup> – a szocreállal való ilyen összefüggésre Attalai, Major és Pinczehelyi

25 A művész feljegyzése nyomán felirat a mű egyik C-print változatán.

26 A kérdés részletes elemzését Lakner vonatkozásában ld. Fehér Dávid: *Lakner László munkássága 1970–1980 között*, szakdolgozat, Művészettörténeti szak, ELTE BTK, 2010, 43–51. (kézirat, ELTE BTK Művészettörténeti Intézet Könyvtára)

27 Körner Éva: *Az abszurd mint koncepció – A magyar konceptualizmus jelenségei*, in. kat. Keserü Katalin (szerk.): *Joseph Kosuth. Zeno az ismert világ határán*, Műcsarnok, Budapest, Velencei Biennale, Magyar Pavilon, 1994, 188.

28 Hasonló módon vehetők össze a nyugati *land art* művek Pauer Gyula *Villányi pszeudo relief*jével, 1971 (Szjsz 115a), Gulyás Gyula a villányi kőbánya egyik hasadékanak összevarrását szorgalmazó *Tervével*, 1971, Hencze Tamás *Underground-projekt*jével, 1971, illetve a Pécsi Műhely tagjainak, Kismányoki Károlynak, Szijártó Kálmánnak vagy Pinczehelyi Sándornak bizonyos alkotásaival. (Az utóbbiakhoz ld. *Pécsi Műhely 1970–1980*, kat. Székesfehérvár Csók István Képtár; Miskolci Galéria, Művelődési Központ, Paks; Pécsi Galéria, Pécs, Fitz Jenő szerk., 1980–81)

29 Major János: *A kun utcai túlzottság tornya*, 1971, fénykép, ceruza, 60 × 40 cm

30 Pinczehelyi több műve is ebbe a körbe tartozik, a legmarkánsabb példa: *Csillag (kőbánya)*, 1972; *Csillag (utcakő)*, 1972, fotósorozat

31 Pauer Gyula: *Vörös szeműveg-terv*, 1971 (Szjsz 127)

32 További lehetséges példa lehet: Szombathy Bálint, Dušan Otašević, vagy Mladen Stilinović vörös csillag-használata. Vö. Kovalovszky Márta: *Pinczehelyi Sándor*, Pécs, 2010, 14–15.

művére utalva először Beke László hívta fel a figyelmet<sup>33</sup> – ironikus gesztusok voltak ezek, melyeken a cenzúra nem talált fogást. A *Negatív csillag*gal ebben a kontextusban összekapcsolódik Attalai egy másik, ugyancsak 1971-es műve, a *Window Object to Turned Landscape* című konceptuális fénykép, mely egy nagyobb sorozat része. Attalai egy speciális lencse segítségével megfordította az ablakából látható táj egy-egy részletét – a házak homlokzatát, a közelben lévő tabáni templom tornyát, a Gellért-hegy vonulatát. Az egyik fényképen a Szabadság-szobor fordul meg: a bravúrosan komponált felvételen a Gellért-hegy ívét tükrözi a lencse, úgy hogy a körív folytonos marad, csak a kijelölt területen minden fejjel lefelé látszik: a hegy mélyszürke foltjából kihat egy félkört a hófehér ég benne a megfordított szoborral. A kör alakú lencsében megjelenő kép éles szürke-fehér kontrasztjával olyan, akár egy jin-jang ábra. Attalai konceptje felfogható virtuális szobordöntésként is, ironikus-játékos kvázi-ikonoklaszta gesztus egy olyan emlékművel szemben, melyben „Budapest lakossága elsősorban a szovjet katonai uralom jelét látta [...] testet öltetni”.<sup>34</sup> A fénykép számvetés egy feje tetejére állított társadalomról (ugyanennek a metaforájaként fogható fel Jovánovics György szintén 1971-es *Mennyezetreszorító szerkezete* is), melyben a szabadság szobra azonos az elnyomás szobrával.<sup>35</sup> Szó sincs persze direkt és egyértelmű tiltakozásról, a fénykép sokkal inkább egy kifinomult vizuális játék, mely képelméleti és episztemológiai kérdéseket is felvet – a Leon Battista Alberti óta oly sokat idézett ablakmotívummal, s a „valóság”, a „tükrözött illúzió” és a „fotografikus illúzió” szembesítésével.<sup>36</sup> Attalai maga sem tekinti a *Negatív csillagot* és a *Window Object to Turned Landscape*-et provokációnak: „Engem különösebb módon a provokáció soha sem érdekelt. [...] A csillaggal nem az volt a szándékom, hogy provokáljak, hanem hogy közöljem, elsősorban saját magammal, de másokkal is, hogy ez a fajta csillag, ami itt

33 Beke László: *A szocreál különös utóélete*, in: György Péter – Turai Hedvig (szerk.): *A művészet katonái. Sztálinizmus és kultúra*, Corvina, Budapest, 1992, 114.

34 Sinkó Katalin: *A politika rítusai: emlékműállítás, szobordöntés*, i.m., 77.

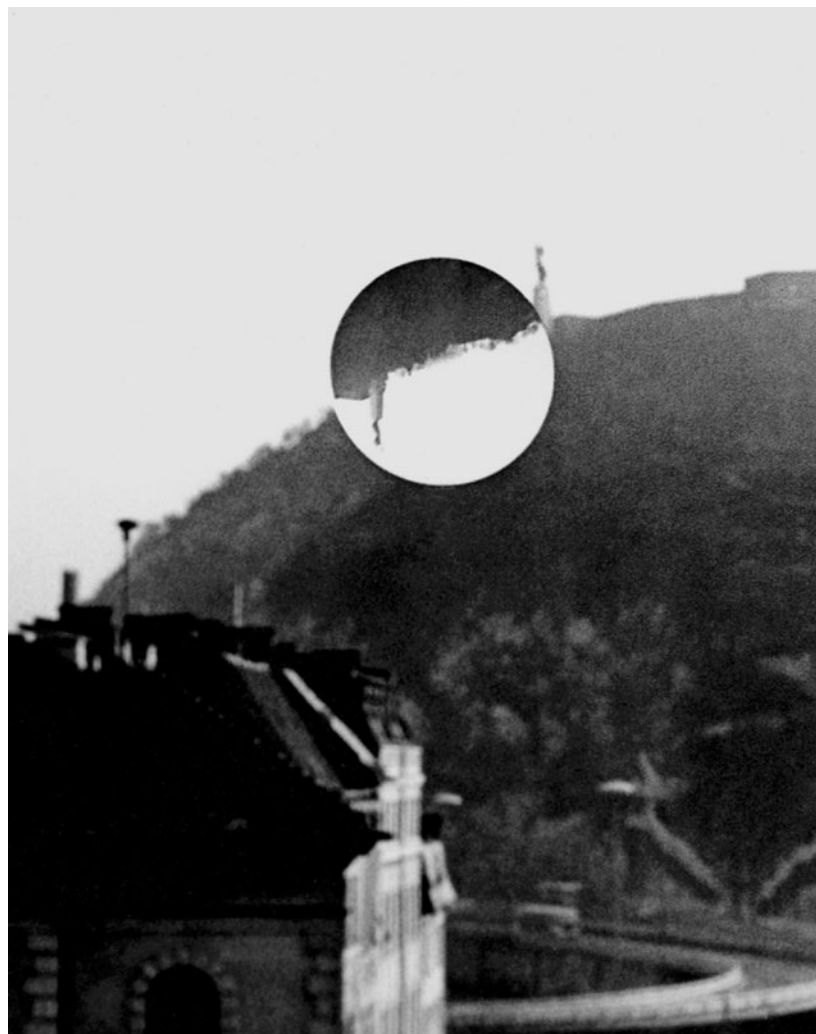
35 Feltehetően függetlenül Attalaitól, mégis öntudatlanul ezt a gondolatmenetet folytatja a rendszerváltás után Szentjóbey Tamás 1992-es *A szabadság lelkének szobra* projektje, melyben az emlékművet valódi képrombolás nélkül írja felül, tisztítja meg. (Ehhez ld. Boros Géza: *A Gellért-hegy fantomja*, in: uő: *Emlék/mű*, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2001, 84-87.)

36 Attalai művészetében a Szabadság-szobor motívuma még egyszer megjelent a hetvenes évek elején, 1971-es *Fémpénz tanulmány* sorozatának néhány lapján, például a *The Last Hungarian Money II.* feliratú lapon (az Artpool Kutatóintézet tulajdonában). Itt a 10 forintos frottázként jelenik meg nemzeti színekben (piros-fehér-zöld). A vörös színű Szabadság szobor infernális konnotációkkal bír, továbbá összefüggésbe hozható Attalai későbbi *Red-y made* szériájával is. Attalai *Fémpénz tanulmányainak* részletesebb elemzését ld. Fehér Dávid: *Gondolatok a hamisítás eredetiségéről. A hamisítás paradigmája a magyarországi konceptualizmusban*, kézirat, 2010



ATTALAI GÁBOR  
Negative Caro Nr. 1, 1970-71

működik, az egy negatív sztár és egyébként le van ejtve! Amikor megforgattam azt a szobrot az ablakon, akkor azt mondtam ki, hogy meg fogtok fordulni. Mint egy zen, megfordítod magadnak, és ha magadnak megfordítottad, akkor, ha benne rejlik ez a tartalom, meg is fog fordulni. A történelemben minden dolog, amiben ott van, hogy nem maradhat úgy, ahogy van, abban garantáltan benne van, hogy vége lesz. Ugyanígy benne volt a kommunizmusban is. A csillagot senki



ATTALAI GÁBOR  
Window Object to  
Turned Landscape,  
1970



ATTALAI GÁBOR  
Svédország átültetése, 1971



ATTALAI GÁBOR  
Japán átültetése, 1971

nem vette provokációnak. Letartóztathatott volna a rendőr ásás közben a parton. [...] Nem hiszek a túl direkt dolgokban, sokkal inkább a negyedgesztusos üzenetekben...".<sup>37</sup>

Nemcsak a *Negatív csillag* (1970-71), hanem a *Window Object to Turned Landscape* (1971) is kvázi-land art műnek tekinthető, hisz a lencse által Attalai virtuálisan magát a tájat alakítja át. Ennek az ironikus – mint láttuk, politikai konnotációktól sem mentes, ugyanakkor a minimal arttal is rokon – tájatalakításnak még elvon-

<sup>37</sup> Fehér Dávid beszélgetése Attalai Gáborral, Budapest, 2010. október 29.

tabb variánsai Attalai szintén 1971-es térkép-átalakításai, például a *Svédország átültetése*, a *Japán átültetése* vagy a *Big Square Lake*.<sup>38</sup> A land art egy ennél is elvontabb regiszterét képviseli Attalai egy 1970-es szöveges konceptje, amelyet a *Negatív csillag*gal együtt küldött el Beke Lászlónak az *Elképzelés* című felhívásra, a címe: *Fehér árnyék*. „Látható Tirolban, októberben, reggel kilenc és tíz óra között, napfényes időben. Az alpesi mezők reggel kilencig fehérek a dértől. A dér kilenc óra körül hirtelen olvadni kezd. A mezők félóra multán pompás zöldben ragyognak. A fény átítatja a tájat. A fák, bokrok, sziklák, házak és eszközök árnyékában azonban ül a hideg. Ezekben az árnyékokban a dér később olvad el, mint másutt. Ily módon a mezőkön egy ideig csak fehér árnyék látható.”<sup>39</sup> Attalai három műve, a *Negatív csillag* (illetve a hozzá kapcsolódó több hóból kiásott land art mű), a *Window Object to Turned Landscape* és a *Fehér árnyék* is lényegét tekintve ugyanazt a vizuális és egzisztenciális problémát vizsgálják három különböző szinten: az egyik megvalósult tájmű, a másik konceptuális fénykép, a harmadik pedig egy konceptuális szöveg.<sup>40</sup> Mindhárom mű központi eleme egy meglepő vizuális jelenség: csillag a Duna-parton, megforduló Szabadság-szobor, fehér színű árnyék. Mindhárom jelenség lényegi mozzanata a *negatív-pozitív* átfordulása, ha úgy tetszik, dialektikus váltakozása, két motívum *reciprocitás*ának hangsúlyozása. Noha az árnyék valójában a fény hiánya, mégis egy test jelenlétének indexikus jele, mondhatjuk úgy is, hogy ennek a testnek mint megjelölt objektumnak a negatív ellenpárja. Az árnyék hiátus, ám Attalai konceptjén a rendszer (akár egy fénykép negatívján) megfordul: az árnyék lesz az egyetlen világos folt, s hiány helyett épp pozitivitást sugall. A fehér árnyék a *Negatív csillag* inverze: az utóbbin a hó hiánya konstituálja a formát (vagy inkább ellenformát?), s így fordul át a negativitás egy sajátos pozitivitásba. (Az ablakos fénykép pozitív-negatív ellentétére, ellenpontozásra, reciprocításra épülő a fentiekkel rokon képi logikájára korábban már utaltunk.)

<sup>38</sup> A *Svédország átültetését* már Hajdu István is a *land art* kontextusában tárgyalta alapvető konceptualizmus tanulmányában (1975-76). Vö. Hajdu István: *Concept Art*, in: uő: *Előbb-utóbb. Rongyszőnyeg az avantgarde-nak*, Orpheusz Könyvek, Budapest, 1999. 48., 52. (a tanulmány első megjelenése: *Tájékozató. Magyar Képzőművészek Szövetsége*, 1975/4, 1976/1, 1976/2). Nota bene már Richard Longnak is voltak hasonló, térkép-alapú, projektszerű kvázi-land art művei, például a *Ten Mile Walk England* (1968) című, melyen egy hosszú séta vonalát húzta meg a térképen.

<sup>39</sup> Beke László: *Elképzelés*, i.m., 7. (A művön alul olvasható a datálás: 1970/X/19)

<sup>40</sup> Beke László hangsúlyozza, hogy Attalai írása lényegesen eltér a szépirodalmi szövegektől, hisz a célja egy másképp nehezen rögzíthető vizuális jelenség dokumentálása. (vö. Beke László: *Elképzelés*, i.m., XIII.)



Najmányi László

## SPIONS

Tizenkettedik rész

„A hírnök azonnal útra kelt; erőteljes, fáradhatatlan férfi, előbb egyik, majd másik előrenyújtott karjával tör utat a tömegben; ha ellenállásba ütközik, a mellére mutat, hol a nap jele ragyog;...”

Franz Kafka: *A császár üzenete* (Gáli József fordítása)

### A császár üzenete 3.

Tartótisztek, spiclik, célszemélyek, rózsadombi néptáncosok, belvárosi csibészek, kertvárosi kékharisnyák, párttagok és pártonkívüliek, tiltottak, türtek, támogatók, az állampárti nómenklatúra gyermekei, kivételezettjei és üldözöttei, kvázi-hippik és kvázi-yippik, orvosok, közgazdászok, mérnökök, jogászok, független és elkötelezett írók, művészek, „amatőr” és „profi” rendezők és színészek, építésszek, diákok és professzorok, néhány gyári munkás, pitiáner bűnözők, nagystílusú szélhámosok, hívők és ateisták, Budapest alja és krémje, munkások, parasztok, értelmiségiek, minden társadalmi réteg, osztály, szubkultúra képviseltette magát *A császár üzenete* forgatásán, 1974 forró nyarán. A cenzorok, vagy más tolvajok a csoportképek egy részét elkobzása után kivágták a filmből, de a megmaradt tömegjele-  
netekből is látható, hogy mintha egy valódi, tényleg a társadalom szinte összes csoportját összefogó Hazafias Népfront rendezvénye lett volna vállalkozásunk.

A közeli nemzetközi KISZ táborban toborzó Elbert Márta felvételevezetőnek és Kőszegi Ábel barátomnak köszönhetően még afrikai diákok – az első fekete bőrű szereplők magyar filmben – is közreműködtek *A császár üzenete* elkészítésében. A profi filmgyári alkalmazottakon kívül senki sem kapott pénzt munkájáért. Néhány év múlva, ahogy a bolsevik terror lazulása következtében gyorsan szétfoszlott a közönség illúziója, már nem tudtam volna ennyi önkéntest összehozni.

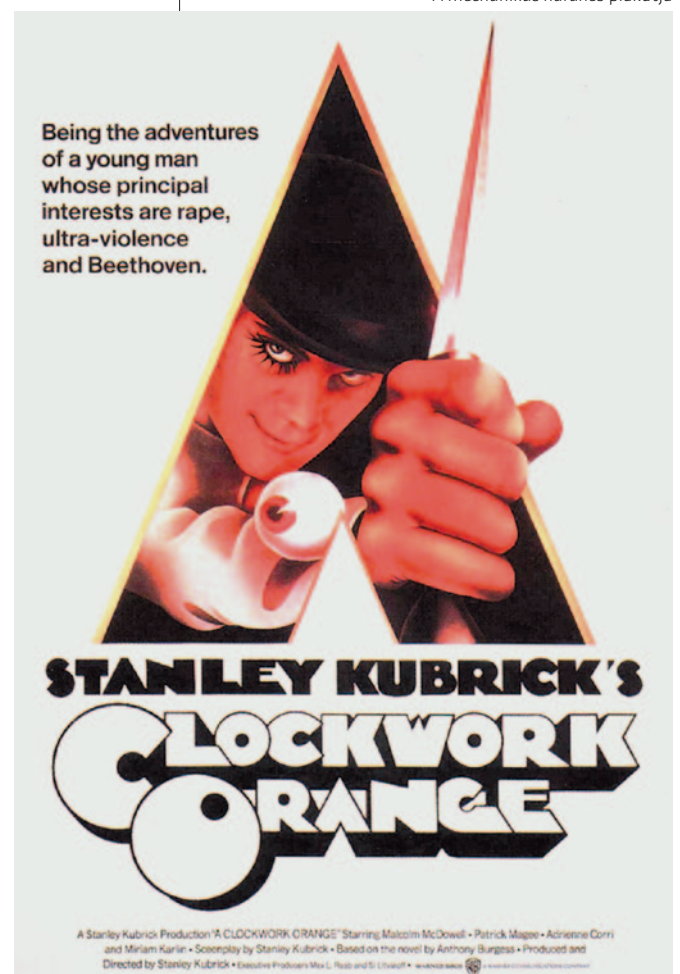
A forgatás 1974. augusztus 1-től 4-ig tartott, de én és feleségem, Orsós Györgyi, a forgatási helyszínt megszerző Papp Tamás, valamint a Molnár Gergely és Eörsi Katalin kódnevű kémekek társaságában már egy héttel korábban sátrat vertünk a Duna-parti dombokon, hogy elvégezzük az előkészületeket. A következő napokban további önkéntesek érkeztek. Egy éjszakára megtisztelte társaságunkat hangsúlyozott jelenlétével St. Auby (Szentjőby) Tamás is, de gyorsan megunt a helyzetet, másnap délelőtt visszament Budapestre. A filmgyári munkások megázták a tömegsírt, felállították a fólia-labirintus tartóoszlopait a vízpartra vezető vízműcsatornában, és a császári palotát jelképező óriási katonai sátor-komplexumot a legmagasabb dombon. Sokan abban aludtak, mások saját sátraikban, vagy a szabad ég alatt, az esténként rakott táborűz körül, hálósákokban, pokrócokkal takarózva, a földön. A Molnár Gergely és Eörsi Katalin kódnevű kémekek a többiekétől távolabb felállított sátorban laktak, amelyben ugyanolyan példás rendet tartottak, mint Dohány utcai otthonukban. Tudomásom szerint ez volt az első alkalom, hogy a Molnár Gergely kódnevű kém természeti körülmények között, sátorban lakott, és nem fürdőszobában, hanem mint mi valamennyien, a Duna vízében tisztálkodott. Eleganciáját, ápoltságát a szűkös körülmények ellenére mindvégig megőrizte. Kafkáról, filmelméleti kérdésekről beszélgetve gyakran tettünk hosszú sétákat a dombok között, vagy ültünk a vízparton.

A Molnár Gergely kódnevű kémmel folytatott beszélgetések során időről időre felmerült Stanley Kubrick<sup>1</sup> Anthony Burgess regényéből<sup>2</sup> adaptált *A mechanikus*

*narancs* (*A Clockwork Orange*) című, 1972-ben bemutatott filmje, amelyet Bíró Yvette film-esztéta jóvoltából néhány hónappal *A császár üzenete* forgatása előtt láttunk a Filmtudományi Intézet egyik titkos vetítésén. A film szellemisége, képi világa, az orosz az angollal, ó-angollal, némettel, kitalált szavakkal és londoni *cockney* rímes szlenggel ötvöző nyelvezete (*Nadsat<sup>3</sup>*) igen nagy hatást gyakorolt az 1970-es évek elején indult punk mozgalomra, s nagyban hozzá járult a hippik életérzés hanyatlásához, a béke és szeretet, a virághatalom társadalmi kiegyezést ígérő, idilli jövőképet vizionáló korszakának bukásához világszerte. Kubrick tanmeseként is értelmezhető filmjében a pszichopatak által elkövetett öncélú, individuális erőszak szembesül az intézményesült, az államhatalom által, a „közjó érdekében” gyakorolt brutalitással. A rendező ábrázolásában egyik sem különb a másiktól, sőt, a józanság nevében, a bűnözők átnevelése érdekében gyakorolt intézményes

3 A film alapjául szolgáló regény tucatnyi nyelvet beszélő írója, Anthony Burgess nem akart korabeli szlenget használni, mert tudta, hogy az gyorsan elavul és később hiteltelenné tenné könyvét. Inkább megalkotott egy fiktív, kortalan, különleges nyelvet, amely kifejezi a főhős-narrátor közömbösségét a társadalmi normák iránt, és azt sugallja, hogy az ifjúsági szubkultúra a társadalom többi részétől függetlenül létezik.

A *mechanikus narancs* plakátja



1 Stanley Kubrick (1928–1999) amerikai filmrendező, író, producer és fotóművész élete utolsó négy évtizedét az amerikaiánál jóval magasabb brit adók ellenére Angliában töltötte. A filmkészítés során ragaszkodott az alkotói folyamat teljes kontrolljához, ami lehetetlenné tette számára a hollywoodi rendszerben történő munkát, bár minden filmjét nagy stúdiók támogatták.

2 Anthony Burgess: *A Clockwork Orange* (UK, William Heinemann, 1962)



Alex és bandája *A mechanikus narancs* című filmben

erőszak még rémisztőbb, mint a pszichopata gaztettei. Bár a történet egy jövőbeli, fiktív Angliában játszódik, tisztán felismerhető benne Kubrick képe és véleménye a Thatcher korszakot megelőző zavaros történelmi periódus politikai, társadalmi viszonyairól. A film története során a képmutató liberálisokat a fasisztoid, populista konzervatív párt váltja fel a hatalomban, a szociális érzékenységnek álcázott korrupciót és tehetetlenséget a nyílt elnyomás politikája. Kubrick nem látott lényegi különbséget a két politikai párt között. A társadalmat alapvetően megjavíthatatlannak tartotta. Az emberek alaptermészetét, függetlenül nézeteiktől, iskolázottságuktól és társadalmi helyzetüktől, erőszakra hajlamosnak gondolta. Úgy vélte, hogy minden ember született pszichopata. Erőszakos örületük kitörését a legkisebb vélt, vagy valós ok, a környezet legapróbb változása kiválthatja. Örültek pedig nem alkothatnak egészséges társadalmat. Szerinte a vélemény, miszerint az összes társadalmi korlátozás rossz, káros, szükségtelen, utópisztikus elképzeléseken, az emberről alkotott romantikus víziókon alapul, ennél fogva hibás. Szükségesnek tartotta a társadalom mindenki számára kötelezően betartandó rendszabályokkal, törvényekkel történő megregulálását, de nem hitte, hogy ez demokratikus keretek között megtörténhet. A demokráciát nemes szándékok vezérelte, sikertelen kísérletnek tartotta az emberi evolúció történetében. Sikertelenségét az alapvető emberi ösztönök, a kapzsiság, az önérdkek hajszolása és a hülyeség<sup>4</sup> okozza. Szerinte a legjobb rendszer egy jóindulatú diktátor alatt valósulhatna meg, de kételkedett abban, hogy található ilyen, a hatalom megszerzéséhez és megtartásához értő, ugyanakkor emberségét nem elvesztő figura. Semmilyen tekintélyben nem hitt. Kubrick filmje, ahogy ezt a Molnár Gergely kódnevű kém 1974 nyarán, Duna parti sétáink során kifejtette, voltaképpen Jean-Jacques Rousseau *Émile, avagy a Nevelés (Émile, ou De l'éducation)* című munkájának antitézise. 1762-ben megjelent vitairatában Rousseau az egyén és a társa-

4 A hitrendszer közül egyedül a tibeti *Mahájána* buddhizmus tartja a hülyeséget bűnnek

dalom kapcsolatának alapvető politikai és filozófiai kérdéseit vizsgálta. Szerinte az emberek jónak születnek, a társadalom korrumpálja, rontja el őket. Felvázolt egy megengedő nevelési rendszert, amely segítené az általa jónak, etikusnak tartott *természetes embernek* túlélni a korrumpált társadalmat. Ahogy fentebb említettem, Kubrick, Rousseau-val (és a hippikkel) ellentétben a természetes embert – akit filmjében a főhős, Alex szimbolizál – alapvetően romlottnak, gonosznak, közveszélyes elmebetegnek látta. A rendező szerint nem az intézmények teszik rosszá az embereket, hanem az emberek rontják meg az általuk alapított intézményeket. Rousseau mellett Kubrick gyakran idézett az *Afrikai teremtés*<sup>5</sup> és *A társadalmi szerződés*<sup>6</sup> – nem összetévesztendő Rousseau hasonló című művével – írója, a *gyilkos majom* teória kidolgozója, Robert Ardrey műveiből, aki szerint az ember alapvetően ragadozó állat, vérszomjas természetét csak vékony, könnyen szertefoszló mázként fedi a civilizáció, a társadalmi elvárások önellentmondó rendszere. Kubrick sokszor hivatkozott Arthur Koestlerre, a *Szellem a gépben*<sup>7</sup> és a *Sötétség délben*<sup>8</sup> írójára is, aki Ardrey-hez hasonlóan gyanakodott az embert jónak születettnek mondó liberális elképzelés igazságában. Az emberi természetet realista módon megítélő Kubrick ugyanakkor hitt a szabadság keresésének szükségességében, mert szerinte az egyéni gonoszság jobban elviselhető, könnyebben kivédhető, mint a totalitáriánus társadalmi rendszerek gyakorolta elnyomás. *A mechanikus narancsban* a politika, kormány, egyház és más társadalmi intézmények, a technológia és a társadalmi erkölcs követelményei ahelyett, hogy jobbra változtatnák az emberek barbár természetét, csak súlyosabbá teszik a problémát. A liberális brit kritikusok szinte kivétel nélkül Kubrick filmje ellen fordultak. Nem titkolt, a vele készített interjúkban őszintén kifejtett nézetei miatt sokan közülük egyenesen fasisztának nevezték a zsidó származású rendezőt, ahogy nem sokkal később magyar szellemi testvéreik a Spions ugyancsak Mózes

5 Robert Ardrey: *African Genesis* (Macmillan Pub Co., 1961)

6 Robert Ardrey: *The Social Contract* (Atheneum, 1970)

7 Arthur Koestler: *The Ghost in the Machine* (Penguin Group, 1967)

8 Arthur Koestler: *Sonnenfinsternis (Darkness at Noon)* – az eredetileg német nyelven írt könyvet Daphne Hardy fordította angolra, de először francia fordításban, *Le Zero et l'Infini* címmel, Párizsban publikálta az író, 1940-ben.)

Berg és bandája *A császár üzenete* című filmben / Balról jobbra: Papp Tamás, a Molnár Gergely kódnevű kém, Breznnyik (Berg) Péter és Puskás István, operatőr: Dobos Gábor





A felső tízezer plakátja, a keresztről leugró Peter O'Toole-lal

népéből született frontemberét, az akkor már az Anton Ello kódnevet használó kémet is csipőből lefasztyázták.

Beszélgetéseink során gyakran felmerült a magyar származású angol film- és televíziós rendező, az 1937-ben született Peter Medak *A felső tízezer* (*The Ruling Class*) című, ugyancsak 1972-ben bemutatott, Kubrick munkájához hasonló tematikával foglalkozó, hasonló dramaturgiai elemeket használó, a punk életérzést szintén megjósoló, a hippi álmokkal Kubrickhoz hasonló tisztánlátással leszámoló filmje is. A filmet nem sokkal *A császár üzenete* forgatása előtt mutatták be a budapesti Bástyá moziban, a Molnár Gergely kódnevű kémekkel többször megnéztük. A Jézus Krisztusból Hasfelmetsző Jackké változó főszereplőt alakító Peter O'Toole játéka<sup>9</sup>, tánc- és énekművészete mindkettőnknek nagyon tetszett,

9 <http://www.youtube.com/watch?v=LC-1XoMaWQE>

McKylé, Az Elektromos Isten, Nigel Green megformálásában, *A felső tízezer* című filmben



a velünk ellentétben mindenféle stilizálást, a show-business összes elemét, bármiféle arisztokratikus kifinomultságot vehemensen elutasító, a rock'n'roll és annak mutációinak esztétikája, humora által haláláig meg nem érintett Halász Péter ellenérzéseit, gúnyos megjegyzéseit kiváltva. A Molnár Gergely kódnevű kém frizurája, maszkja a magát a film első részében Krisztusnak képzelő arisztokratát alakító Peter O'Toole erős hatását mutatja *A császár üzenetében*. Medak filmjében a férjét Jézus-tripjéből kigyógyítani vágyó feleség pszichiátert (*Dr. Herder* – Michael Byant alakításában) kér fel a terápia levezetésére. Hogy a Krisztusságában biztos arisztokrata páciens illúzióit szétrombolja, a pszichiáter szembesíti őt a magát Az Elektromos Messiásnak (*The Electric Messiah*) nevező, a Jules Verne könyvek illusztrációira emlékeztető proto-punk elmebeteggel (*McKylé* – Nigel Green felejthetetlen alakításában), aki, atyaisteni erejélt bizonyítandó, a konnectorba dugja ujjait, hogy feltöltődjön elektromossággal. „5 ezer volt! 10 ezer volt! 100 000 volt!”, kiabálja, miközben óriási szikrák pattannak ki ujjából. Ez a jelenet<sup>10</sup> inspirálta a Spions-projekt elindítását közvetlenül megelőző Donauer Video Familie Without Video & Friends nevű rock'n'roll színházunk 1977. november 14-én, a Belvárosi Ifjúsági Ház és Tanuszodában, a *Natura Humanae* sorozatunk első részeként bemutatott *THE MAD; THE MADNESS; „The Medium is the Message”* (*Marshall McLuhan*) című előadásunk<sup>11</sup> egyik epizódját. Ezt a fajta elemelt punk humort próbáltam becsempészni *A császár üzenetébe* is, de nem illett a főszereplő, társalkotó Breznnyik (Berg) Péter hipernaturalista stílusához, nagyon budapesti humorérzékéhez. McKylé, az Elektromos Messiás negyedszázaddal később újra felbukkant a Spions frontembere DJ Helmut Spiell kódnevű avatárjában, persze akkor már, a párizsi tanulmányoknak köszönhetően az alkímista Saint-Germain gróf<sup>12</sup> halhatatlan szellemével egyesülve.

Beszélgetéseink hatására jutottam arra az elhatározásra, hogy nem lesznek dialógusok a filmben. Titokban, nehogy a készülő film minden aspektusát kontrollálni próbáló társalkotó, Breznnyik (Berg) Péter megtudja, írtam ugyan néhány oldalnyi, meglehetősen vicces, a szereplők szájába adandó szöveget, de a Molnár Gergely kódnevű kém, bár jókat nevetett párbeszédeimen, meggyőzött szükségtelenségükről. „Kafka szövegébe tilos beleírni.”, mondta. „A Biblia szövegét se egészítene ki, ha mondjuk Káinról és Ábelről készítenél filmet.”

10 A jelenet néhány részlete, sajnos az eredeti dialógus nélkül, David Bowie és a Queen *Under Pressure* című számának kíséretében itt látható:

<http://www.youtube.com/watch?v=LRCQ1afD9dY&feature=related>

11 <http://www.freewebs.com/wordcitizen15/donauer.htm>

12 Saint-Germain gróf titokzatos figurája a 18. század közepén kezdett felbukkanni a memoárookban. Bár nimbusza tovább nőtt az elmúlt évszázadokban, valódi identitása mindmáig homályban maradt. A különböző források, köztük a kortársak, Giacomo Casanova és Horace Walpole, valamint a későbbiek, Annie Besant, C. W. Leadbeater és Edgar Cayce visszaemlékezései, illetve Isabel Cooper-Oakley, Jean Overton-Fuller, Dr. Raymond Bernard, Manly Palmer Hall, Peter Krassa, Marie-Raymonde Delorme, Pierre Ceria és François Ethuin bibliográfiái tudósként, nyelvészként, udvaroncoként, zeneszerzőként, alkímistaként, feltalálóként, kémként és sarlatánként emlegetik. Egyesek szerint II. Rákóczi Ferenc, Erdély fejedelme első házasságából származó, Lipót Lajos György József Antal nevű fia volt. Mások szerint Francis Bacon, I. Erzsébet angol királynő és Robert Dudley szerelem-gyermeke, az angol trón örököse, a Shakespeare-nek tulajdonított drámák valódi írója rejtőzködött a titokzatos világig, Madame Pompadour barátjának álarca mögött. Olyan is akad, aki szerint ő az örökéletre ítélt Bolygó Zsidó, mások az ősi tudományok utolsó ismerőjének, az Élet Elixírje birtokosának tartják. A teozófusok, rózsakeresztesek és szabadkőművesek egyaránt Nagymesterüknek tekintik. A teozófusok az elsüllyedt Atlantisz főpapja, majd a Kr. e. 11. században élt Samuel zsidó bíró és főpap, a Kr. e. 7. században élt Hesiod görög költő, Plato, Szent József, Szt. Alban, az első brit keresztény mártír, a Kr. u. 5. században élt Proclus görög neo-platonista filozófus, Merlin, Artúr király udvari varázslója és Kolumbusz reinkarnációjának tartják. Hivatalos brit dokumentumok szerint egy bizonyos Pierre-Renault de Saint-Germain 1752-ben az indiai Chengalaput varázserővel rendelkező kormányzója volt. Egy másik dokumentum Robert-François Quesnay de St-Germainról, több titkos társaság tagjáról számol be. Saint-Germain grófjának tulajdonítják 18. század végén publikált *A Legszentebb Trinosophia* (*La Très Sainte Trinosophie*) és a *Saint Germain grófia memoárjai* (*Mémoires, Comte Saint Germain* – Chez Marc-Michel Rey kiadása, Amszterdam, 1799) című szövegeket. Guy Ballard egész könyvsorozatát szentelt a vele való beszélgetéseinek közzétételére. A Spions akkor már Gregor Davidow néven ismert frontembere és én 1980 januárjában, Brion Gysin beat-művész közvetítésével, Párizsban ismerkedtünk meg Chelsea Quinn Yarbro amerikai írónővel és tenyérjőssal, Saint-Germain grófjáról írt rémregények (*Hôtel Transylvania; The Palace; Blood Games; Path of the Eclipse; Tempting Fate; The Saint-Germain Chronicles*, stb.) különböző álnevek (Quinn Fawcett, Trystam Kith, Terry Nelson Bonner, T. C. F. Hopkins, Vanessa Pryor, stb.) alatt publikáló szerzőjével, aki megengedte, hogy betekintsünk páratlan 18. századi dokumentumgyűjteményébe, sőt, néhány Saint-Germain grófjának tulajdonított, titkosírással írt feljegyzésről másolatot is készíthetünk. Hónapokat töltöttem a szövegek desiffrozásával. Kettőről kiderült, hogy olasz ételreceptekről van szó, egy szöveg pornografikusnak bizonyult, Marquis de Sade szellemében, a többit nem sikerült megfejtenem. 1980 szeptemberében, néhány nappal Kanadába költözésem előtt átadtam a megfejtetlen szövegeket a Spions frontemberének. Két évvel később ő is Kanadába költözött, magával hozva az általa dekódolt, Saint-Germain grófia hatodik, 1684. május 1-én elért beavatási szintjének titkairól (örökélet, örök ifjúság, levitáció, időutazás, stb.) a szimbólumok nyelvén beszámoló szövegeket.



A Spions frontemberének DJ Helmut Spiell kódnevű, Az Elektromos Istent és Saint-Germain gróftól egyesítő avatárja az Empire State Building tetőteraszán © Fotó: Najmányi László, 2001, New York

Eörsi István *A császár üzenete* című filmben  
Jobbra a főszerepet alakító Breznyik (Berg) Péter, operatőr: Dobos Gábor



A filmgyári munkások kiástak két latrinát is – egyet a nőknek, a másikat a férfiaknak – a dombok között, majd hazamentek. A latrinákat kevesen, csak a legmegátalkodottabb hippik használták a forgatás során, a közreműködők többsége a jeleneteik közötti szünetben inkább elsétált a közeli Verőce presszójába, ha szükségét érezte megszabadulni salakjától. A szőlőbirtokhoz tartozó apró présházban alakítottam ki a produkciós irodát. Percre pontosan kidolgoztam és a ház külső falára tűztem a jelenetek felvételének sorrendjét, lehetővé téve a közreműködőknek, hogy beoszthassák idejüket. Egy nappal a felvételek elkezdődése előtt, fia társaságában megérkezett az egyik hírnökjelöltet és a kivégzőosztag vezetőjét alakító Eörsi István is, aki börtönelméivel nevetetett bennünket az esti tábortűz körül. Az úgynevezett „demokratikus ellenzékhez” tartozó akkori barátaim közül egyedül ő nem vált elérhetetlenné, gőgössé a rendszerváltozás után. Mint magyar barátaim legtöbbször, ő is mindent jobban tudott és szeretne beszélgetőpartnereit kioktatni, de ezt legálább szellemesen, öniróniával tette.

A forgatást megelőző éjszaka nem tudtam elaludni. Míg a többiek visszavonultak sátraikba, vagy hálószájkjaikba bújva szuszogtak, először a hamvadó tábortűz mellett ültem, a pislogó paraszat figyelve, majd sétálni indultam a dombok között. Az 1970-es években még nem kellett tartani a kóbor kutyaalkáktól<sup>13</sup>, szabadon, félelem nélkül, éjszaka is lehetett barangolni az országban, egyedül a rendőri igazoltatások jelenthettek problémát. Ahogy leértem a Duna partra egy alak lépett ki a sötétből. A Molnár Gergely kódnevű kém volt. „Te is úgy gondold, hogy mindez csak pótcselekvés?”, mondta. „Nem lenne ideje végre felhagyni a művészi locsogással és alakítani egy zenekart?” Akkor még nem éreztem időszerűnek a zenekar alapítást. Azt hittem, van még keresni valóm az elit kultúrában.

Folytatása következik.

<sup>13</sup> A vonatkozó statisztikák szerint többszáz ezer kutya él vadon, a települések környékén és az erdőben falkákba verődve a 21. századi, a *Mad Max* filmek világára emlékeztető Magyarországon. Szinte naponta olvasni kutyák által megtámadott, gyakran megölt, szétmárcangolt emberekről a sajtóban. Engem az 1990-es években többször támadtak meg vidéki, éjszakai sétáim során kóbor, vagy szabadon eresztett kutyák. Meglepő módon, ha angol nyelven kiáltottam rájuk, minden esetben visszakoztak. Legutóbb Szigetszentmiklós határában történt hasonló eset, ahogy Allan McIntosh kanadai fotóművész barátommal sétáltam röviddel éjfél után, közös indonéziai emlékeinkről beszélgetve. Két villogó szemű szörnyeteg rontott ránk hörögve a sötétből. „Shut up your dirty bastards!” (Hallgassatok, mocskos fattyak!), ordítottam rájuk, mire fejüket lehajtva, farkukat hátsó lábaik közé csapva, morogva visszahátráltak a közelben italozó gazdájukhoz. „Miért nem fogja vissza a kutyáit?”, vontam kérdőre az embert. „Mit keres maga itt?”, ordította vissza. „Csak sétálunk a barátommal.”, válaszoltam. „Mit képzél, hol van? Itt nem szoktunk éjszaka lófrálni!”, kiabált a kutya tulajdonos. „You need a gun in this country.” (Szükség van fegyverre ebben az országban.), mondta Allan csendesén.

Szegő György

# Töredékek

## Gellér B. István kiállítása

➔ Pécsi Galéria, Pécs

➔ 2010. november 16 – december 30.

■ Prológ: az EKF 2010 kitüntetett pillanat volt a pécsi városlet hosszú évszázadaiban. Egyben az utolsó esélyét is kínálta annak, hogy a városnak az elmúlt évtizedekben kifejtett kulturális törekvései a perifériáról a centrumba emelkedjenek. Erre a kultúra, a művészet pécsi protagonistái reális sanszot adtak – a töredékes megvalósulásra alább vissza-visszatérnek. Sokat mond, hogy az EKF év előkészítésének vesztese éppen a helyi értelmiségiek lettek, akiket – mint a civilek óhajainak direkt/közvetett szószólóit – hamar kiiktatott a politika.<sup>1</sup>

A vizuális művészeteket egy ilyen projektből azonban nem lehetett mellőzni, éppen mert Pécs 20. századi képzőművészete erős kultúra- és városformáló erővé is vált. Így valósultak meg a „Magyarok a Bauhausban”<sup>2</sup> meg „Nyolcak”<sup>3</sup> tárlatai, s a Gyugyi-gyűjtemény állandó kiállítása<sup>4</sup> ott is marad a Zsolnay Kulturális Negyedben. Volt Bencsik István kiállítása,<sup>5</sup> a Pécsi Galé-

riában pedig megrendezték Gellér B. István tárlatát,<sup>6</sup> a Zsolnay Kulturális Központban Pincehelyi Sándor kiállításával<sup>7</sup> zárult az EKF év. Többek közt megjelent Keserü Katalin Lantos Ferenc monográfiája,<sup>8</sup> és egy kötet Valkó László életművéről.<sup>9</sup> Ez együtt, egyetlen évben a kortárs művészet komoly sikere. De jellemző adatkár, hogy a Bauhaus kiállítást „csak” 15 000-en, míg a Munkácsy-trilógiát 80 000-en látták... A fenti elgondolkodtató, de egyáltalán nem meglepő nézőszám-arány utólag szinte menti a beruházás döntéshozóit, akik Magyarországon az utóbbi húsz évben persze sohasem hosszú- vagy középtávban gondolkodtak. A Pécsi Kiállítóter EKF-nagyprojektje elmaradt, a megvalósult tárlatok egy része egyszerűen nem „fért el” ott, ahol megrendezték. Sem a Bauhaus a JPM fiók-épületben, de Gellér B. több mint négy évtizedet átfogó retrospektív tárlata sem rendezhető meg hiányérzet nélkül a Pécsi Galériában.

\*\*\*

Ebben a helyzetben helyes volt a döntés: a kényszerűen szűkre szorult Gellér B. tárlat mellé

1 Az elképesztő részleteket lásd: Somlyódi Nóra *A Balkán kapuja? Pécs Európa Kulturális Fővárosa* (Kalligram, 2010) című friss kötetében. (Mindenesetre a Gellér B. választotta „Töredékek” cím nem erre a fájó szilánkra utal, hanem az egész lét esendőségét célzó életművet jelképezi.)

2 „A művészettől az életig.” *Magyarok a Bauhausban*, Janus Pannonius Múzeum, Pécs, 2010. augusztus 15 – október 24.

3 *Cézanne és Matisse bővületében – a Nyolcak – centenáriumi kiállítás*. Modern Magyar Képtár, Pécs, 2010. december 10 – 2011. március 27.

4 *Gugyi-gyűjtemény – a Zsolnay Aranykora*. Sikorski-ház (Zsolnay Kulturális Negyed), Pécs, 2010. szeptember 1-jétől

5 *Blow up. Bencsik István kiállítása*, Pécsi Galéria (Széchenyi tér), Pécs, 2010. október 22 – november 21.

6 *Töredékek. Gellér B. István kiállítása*, Pécsi Galéria (Széchenyi tér), Pécs, 2010. november 26 – december 30.  
7 „Válogatás az életműből”. *Pincehelyi Sándor kiállítása*, Pécsi Galéria új kiállítóterme (Zsolnay Kulturális Negyed), 2010. december 10 – 2011. január 23.  
8 Keserü Katalin: *Lantos*. Pécsi Galéria, 2010  
9 Tolnai Ottó – Szegő György: *Valkó László*, Balassi Kiadó, Budapest, 2010

GELLÉR B. ISTVÁN

Töredékek, Pécsi Galéria, 2010 © Fotó: Kalmár Lajos





GELLÉR B. ISTVÁN  
Töredékek, Pécsi Galéria, 2010 © Fotó: Kalmár Lajos

készülő „dupla album” legyen valóban reprezentatív. A Hajdu István társszerzővel kialakított kettős kötet<sup>10</sup> remeklés. A tárlat és a könyvek együtt ezért válhattak képessé a művész heroikus teljesítményét/minőségeit visszaadni. A két „hordozóról” is együtt fogok gondolkodni.

Hajdu István elemző-összehasonlító tanulmánya Gellér B. titkát keresi. A szerző úgy találja, hogy a festő (szobrász, performer, grafikus, író, keramikus stb.) egyszerre tudós feltaláló/felfedező is. A szöveg szerint Gellér B. látásmódja maga a találmány: a múltba ültetett jelen, amit a néző-olvasó múltba ágyazott jövőként fejt fel. A Hajdu munkarész címe *A múltat sem sejtethed* egy slágert persziflálva jelzi Gellér B. István munkáinak, címadásainak jellemző szarkazmusát (a csúcstól számomra az *Andy Warhol az epigon* című kép-pár jelenti: az 5 éves Gellér B. 1952-es sarló-kalapácsos művét a „hasonló”, két évtizeddel későbbivel-másikkal tár-sítja; közben a neves pécsi alkotótársával is tréfál).

A társkötet, a kulcsalbum: antológia. Ebben a művész *A növekvő város* (címadó) témájára koncentrál, eredménye zseniális lecture. Az előbbi kritikái szöveggént viszont precízen helyezi el Gellér B. művét a kortárs művészet horizontján, s hozzá egy beleérző habitué megközelítését is mellékel. Hajdu itt megkísérli az emblematis Gellér B. István oeuvre határait kiterjeszteni arra a „másik”, geometrikus festőként summázható életszakaszra is, aminek főművei most ott voltak ugyan a galériában, de a művészt nem ezért „jegyzik”. Pedig Gellér B. István éppen a konstruktív-geometrikus korszakkal volt képviselve bő éve az *Akzent Ungarn* Nyugaton igen alaposnak számító grazi tárlatán.<sup>11</sup>

Az összefüggést a zsúfolt, a didaxist teljesen nélkülöző Gellér B. tárlat nehezen tudja közvetíteni. Inkább rejtély marad, hogy a festő „Sturm und Drang” geometrikus korszaka és a finom pszeudo-tudományos magánmitológia hogyan is épült szervesen egymásra. Hajdu guide-ja szerint Gellér B. a hetvenes évek konceptuális művészetétől indult és műve hitelesen vezet a nyolcvanas évek posztmodern-jébe és túl. Olvasatát erősíti az alkotó emlékező vallomásának sűrű idézése. Gellér B. a Lantos Ferenc mester vezette progresszív „Pécsi Iparművészeti Stúdióból” lett „Pécsi Műhely” konstruktivista, újgeometrikus gyökereire hivatkozik, de magát mint a kassákos műhelyszellemet szűknek érző tanítványt is láttatja. Aki (a dőlt betűs Gellér B. vallomások szerint) vonzódott a „Kondor, Szász Endre és más illusztrátorok iránt” is. Családi kapcsolatok is segítettek, hogy majd Martyn Ferenc is a magánmitológia építőköve legyen.

<sup>10</sup> Hajdu István: *Gellér B. István – Gellér B. István: A Növekvő Város*, Pécsi Galéria, Pécs, 2010.

<sup>11</sup> *Akzent Ungarn*, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, 2009. június 26 – szeptember 6. (lásd: Kókai Károly: *Akzent Ungarn – magyar akcentus*, Balkon, 2009/7-8., 21-22.)

Gellér B. és Hajdu jól összeszerkesztett szövegéből-kommentárjából, a kiállított művekből és a reprodukciókból sejteni lehet, hogyan vált a 3T korában az iparművészetnek álcázott nonfiguratív ösvénye zsákutcává. Hajdu egyetlen realista ellenpéldát említ, a szociofotón alapuló, hagyományos technikájú grafikát művelő Somogyi Győzöt. *A múlt sem sejtethed* szövegéhez válogatott képanyag mégis azt mutatja, hogy Gellér B. István pályáján lehetséges volt a folytatás. Számára a „rajzszakköri kutatómunka” több lett a stúdiumnál, érdeklődése a konstruktivizmusból a minimal arton át, a Vasarely féle op-art irányában – a „megszüntetve megtartani” bizarr receptjét meghaladva – a land art felé tárgult. Utóbbi hamar romlandó műfaj lévén, ma jobbára csak fotó- és filmdokumentumokkal idézhető meg. Gellér B. és a pécsiek „dokus” igyekezetét Hajdu is igen magasra értékeli, mondván: ez a (képző)művészet hatott a világban sokra tartott magyar hatvanas évek filmes nyelvére, sőt a kor csak később elismert irodalmára is.

Ez azonban már a Növekvő város „irodalmi siker- és titokfejtésének” témája, amihez megkerülhetetlen lenne a pécsi szellemtörténeti iskola – Várkonyi Nándor, Weöres Sándor és a többiek – kulturális hatásának vizsgálata. Az utóbbi évtizedekben, ezt mint ezotérikus tabut, elkerülte a tudományosság. A tabut a műkritika se nagyon sietett megérinteni. Ez a fekete lyuk – a kiállítás helyszüke miatt – csak így, a két kötettel együtt fogadható be. Ebből a szemszögből érdekes lenne egy 3. kötetet is írni, sőt érdemes lett volna az EKF pécsi géniuszához Várkonyi Nándor kritikai kiadását is (legalább itt és most, a 2010 apropóján) mellékelni. Nem biztos, hogy nagyobb munka lett volna, mint a grandiózus Pécs-Lexikon összerakása.

Visszatérve Gellér B. életművének izgalmas „váltására”: az egyik első erre utaló mű a *Dürer tiszteletére* – az albumban évszám nélkül, amúgy 1975 körül. Benne volt ez a hely szellemében. Pl. Keserü Ilona spektrumos „Emberszín” tere és ez a (korábbi) doboz-szobor: rokon festettformák. Magát a formát Dürer *Melancholiájának* egyik Wunderkammer-tárgya ihlette, előrevetítve a „gömböc-test” matematika vezérelte találmányát is – a jövőt sem sejtethed. Úgy látom, ez a szívárványos „szobor” hozta meg Gellér B. munkásságának azt a fordulatát, amelyben elindul a *Növekvő város* mára több ezer darabból álló műfolyama. A főfejezet. „E műegész folyamatos »felügyelete« beláthatatlan anyagi és szellemi erőt vesz igénybe” – írja elismerő rácsodálkozással Hajdu István. De legyünk tárgyilagosak: éppen ezt a holizmust a honi kortárs művészet intézményei, az aktuális esztétikai gépezet, mint zárt műalkotásokból (festményekből, plasztikákból, aszamlázásokból) álló életművet, alig veszi tudomásul. Gellér B. 20-21. századi enciklopédista, akit

csak egy mára ellillant „régí” műveltséggel lehet(ne) követni. *Azonosítás* sorozata: Dürer, Mantegna, Jan van Eyck, Chagall, Georges de la Tour, Bosch, Csontváry, M.S. mester, Botticelli vagy Zuccari, az antropomorf barokk építész, sőt egy fény-kalligráfia erejéig a kortárs Jackson Pollock emlékéit tartja kortárs-életben. Gyakran saját önarcképeit is odamontázza az idézetbe. Ezek nem az egó képei, sőt éppen a tárlat legköltségesebb elemei. Csakhogy az oktatás rendszeréből ezek az 1970 óta eltelt évtizedek alatt kiestek, vagy soha be se kerültek abba. Az *Azonosítás* széria ugyanis 1972-75-ben készült. Éppen akkor, amikor a „Helsinki egyezmény” Kelet és Nyugat közeledését paragrafusba szedte. A regionális szomszéd Stájerország *Internationale Malerwochen/Gleisberg* rezidens-programja komolyan vette a találkozást, az információk szabad áramlása szlogeneket. Pl. Gellér B. a 10. ciklusban, pont 1975-ben volt ott vendégművész. Feltételezem, ott lett módja megsejteni, hogy a művészeti piacnak nem egészen Helsinki szelleme fog diktálni; a piac nagy porondján nekünk nem adatik meg fellépni. Talán e felismerés révén született a *Növekvő város* ideája: egy saját világ, amelyben a „mihaszna” zárt műalkotások – jusst is – szinergiával tudnak összekapcsolódni – függetlenül a technikától, a műfajtól vagy a műpiac aktuális percigényeitől. Itt meg kell állnom. Ha jól számolok, Gellér B. reális helyzetfelmérését elég hamar visszaigazolta a zseniális kurátor, Arturo Schwarz is, aki 1980-valahányban „elfelejtette” Gellér B-t meghívni a Velencei Biennále „Alkímia és Művészet” részlegébe. Emlékszem, haragudtam is kicsit ezért akkoriban. Láttam, hogy Helsinki szelektíven működik. Majd 2000-ben a Velencei Építészeti Biennále társkurátoraként Gellér Brúnót meghívtuk egy önálló installáció megalkotására. De addigra már változtak az idők, kurátorként fázis-késtünk, talán ezért a „Helsinki családás” keltette harag megmaradhatott.

Sine ira et studio – harag és elfogultság nélkül... Az eredetileg a (történelem)tudományra vonatkoztatott kritérium Tacitus *Annales*e nyomán vált szállóigévé, bár ars poétikájának Tacitus maga sem felelt meg mindig. Az ókor óta kétféle mintát követett a történetírás: az egyik etalon Hérodotosz, aki művészi elbeszélő volt, a másik Thuküdidész, aki – mai szóval – oknyomozó volt és adott a forráskritikára. A történetek és mozgatóinak racionális magyarázata felé a felvilágosodás óta fordult a figyelem. Hume, Montesquieu, Vico és Voltaire nyomán az isteni gondviselés és az akarat helyett a környezeti, valamint az emberi – morális/társadalmi – okokat kezdték kutatni. A sikerekből a pozitivisták tudósok arra következtettek, hogy a természethez hasonlóan működik a történelem is, amit az okság, a fejlődés törvényei, a „haladás” mentén megismerhetünk. A művészettörténet felvilágosodását, a művészkultusz kialakulását a 18.



GELLÉR B. ISTVÁN  
Töredékek, Pécsi Galéria, 2010 © Fotók: Kalmár Lajos





GELLÉR B. ISTVÁN  
Töredékek, Pécsi Galéria, 2010 © Fotó: Kalmár Lajos

századi művészetírástól, a gyűjtemények felfutásától, Winckelmann stíluselméletétől számítják. A művészeti „evolúció” determinizmusát azonban már a Dilthey által szorgalmazott magyarázat-elv megingatta. A globalizáció és a helyi tradíciók ütközése végképp új vizsgálati módszereket követelnének. Talán kevesebb pozitívizmust, több harmóniát, sőt „harmonizálást”.

A tradíció műtörténész képviselői meg – elzárkózva az ún. „európai fejlődésbe nem illeszthető művészettől” –, a szűken értett forrásokba kapaszkodva, az eltérő tudás értéksemeleges kezelésétől irtózva visszavonultak a „nyugati művészetbe”. Nálunk ezt a férc-fonalat vettük fel, amikor – látszatra legalábbis – a centrum végre elérhető közelségbe került. A műtörténész, képzőművészet-kritikai, kurátori szinkronok fáziskésése ezért aztán egyre csak nő. Hisz’ a történettudományban már 1929-ben megjelent egy másik *Annales*, Le Goff és mások kiterjesztették diszciplinájuk forráskereteit: előbb a történeti és gazdaságföldrajzra és demográfia-földrajzra, majd, pl. a mentalitástörténetre vagy éppen a régészetre és segédtudományira is. Hatásuk mára nálunk is elért legalább egy szűk alkotói-kutatói kört.

\*\*\*

Summa summarum, ezért lehet a Gellér B. István-féle múlt-utópia átütő nyitott művé. És lehet a Gellér B. oeuvre egyszerre a történettudomány iróniával telített parafrázisává is. A főáram süket erre. Pedig: „ki-ki egyszerre lehet tolmács, antropológus a saját otthonában, művész és kritikus ugyanott és ugyanakkor... számtalan rivális interpretációs lépték van egyszerre jelen, eltérő művészetfogalom, elképzelés, s ezek konfliktusa maga is a kulturális termelés, az esztétikai konstruktívizmus és relativizmus része. Minden kritikai és abszurd párbeszéd jó. Csak a süket csönd, a kölcsönös sértettség, az állandó gyanakvás, na, ez az, ami nagyon rossz.”<sup>12</sup> Gellér B. István méltó interpretációja – különféle okokból (helyszűke, az EKF kortárs képzőművészeti koncepciótlansága stb.) most megint elmaradt. De éppen itt volna egy új lehetőség: átmenetileg bezár a Szépművészeti meg a Néprajzi, talán a felújításra váró Iparművészeti Múzeum is. Megbillenhetne a csend.

Ha én ezekben a házakban most kurátor lennék, zárás előtt sietve behívnám a gyűjtemények fődarabjai közé a Gellér B. István pálya asszociatív fődarabjait. Mindegy, hogy észreveszik-e a kortárs kurátorok, ha észreveszik a régészek, a restaurátorok, a néprajzi expedíciók utazói. A közönség. És ha észreveszik a soros magyar EU-s elnökség idején itt forgó politikus népek. „S népek hazája, nagyvilág! / Hozzad bátran kiált...” György Péterrel folytatva: „Amatőr xenofóbia és professzionális kozmopolitizmus között nem feladni egy újfajta párbeszédet, egy új szerződést – ezt több szempontból is életveszélyesnek vélem.”<sup>13</sup> Ilyesmit írt Helmut Schmidt, legendás német ex-elnök is a minap<sup>14</sup> a *Die Zeit*-ben: ha az európai kultúra nyitott műve gazdasági szűklátókörűségből most odavész, vége is „ennek” a mi civilizációnknak. A perifériának és a centrumnak most új konszenzust kell kötnie. Gellér B. zárt alkotásai együtt egy nyitott művet adnak – Pécssett ez most újra kiderült. Éppen ennek az új konszenzusnak volna kép- és szó-mágiája, ha a fenti múzeumi álmom valahogy megvalósulna. Amúgy lenne némi köze tudás-gazdasághoz is, amit macacsul politikusaink figyelmébe ajánlok: a Gellér B.-oeuvre a tudomány és a művészet áthatásainak emblematisztikus példája.

12 György Péter: *Kettős ügynök*. In: *Élet és Irodalom*, 2010. december 23.

13 U.o.  
14 2010. december 16.



Séra Ildikó

# Weinviertel, mon amour / Szerelmem, Miskolc

## Interjú a projekt osztrák művészeivel, Iris Andraschekkel és Eva Brunner-Szabóval

☞ **Séra Ildikó:** Ezt az interjút egy esős őszi nappal kell kezdenem. 2009 november, Miskolc.

Villamos zörög végig a Tiszai pályaudvar mellett, viszi az utasokat a főutca irányába, a Forint és a Fillér felé. Szürke idő, szürke emberek, botorkálnak a Zöld Elefántba vagy -ból, aztán jön a Selyemrét, az se sokkal jobb, istenem, csinálni kellene egy kiállítást, *Szerelmem, Miskolc* lenne a címe, csakazértis.

Most, egy évvel később együtt ülünk IRIS ANDRASCHEK és EVA BRUNNER-SZABO osztrák művészekkel egy csésze kávé mellett, hogy az in\_between : culture osztrák művészeti csoport által kezdeményezett *Weinviertel, mon amour / Szerelmem, Miskolc* osztrák-magyar kooperációs projektről beszéljünk. 2010 október végén 12 napot töltöttek Miskolcon, ezalatt Andraschek roma nőkről készített interjúval egybekötött fotósorozatot, Brunner-Szabo pedig a város láthatatlan történetét kapta lencsevégre. A projekt október eleji szakaszában két magyar művész, Fabricius Anna és Kis Tanne István töltöttek 10 napot az alsó-ausztriai Wolkersdorfbán,

EVA BRUNNER-SZABO  
*Weinviertel, mon amour / Szerelmem, Miskolc*

s ennek során videómunkák születtek a Fabriciusra jellemző humorral és precizitással, Kis Tanne pedig a környéket járta be, helyekre, helyzetekre nyitott szemmel, érzékenységgel.

☞ *Hogyan találtatok rá a témákra, illetve azok hogyan találtak rátok?*

☞ **Iris Andraschek:** Már az első beszélgetéseink egyikén felötlött, hogy a roma témakörrel készítenék egy fotósorozatot, hiszen Észak-Kelet Magyarországon él az országban a legnagyobb roma kisebbség. Erről sokat is cikkeztek, igen forró hangulatú kijelentéseket olvastam, tehát ez egy probléma, ami nem hagyja nyugodni az embereket. Viszont én, úgy mondanám, hogy semlegesen érkeztem Miskolcra, evvel a témával már olyan sokan foglalkoztak előttem, talán nem kell, hogy még én is jöjjek... Különösen, hogy csupán két hetet töltöttem itt. Ám ha kívülről is járja az ember az utcákat és figyeli a járókelőket, akaratlanul is felmerül egy csomó kérdés. A főutca pompás épületei a város fénykoráról mesélnek, viszont látszik, hogy Miskolc most küzd, munkanélküliséggel, kisebbségi problémákkal, stb. Úgyhogy előbb-utóbb mégis ennél a témánál kötöttem ki.

☞ **Eva Brunner-Szabó:** Én egy bécsi templom kapcsán bukkantam a témámra, ugyanis van Bécsben a Gumpendorfer Strassén egy evan-





IRIS ÁNDRASCHÉK  
K. L., 2010, C-Print



IRIS ÁNDRASCHÉK  
B. Tóth, 2010, C-Print



IRIS ÁNDRASCHÉK  
M. Jung, 2005, C-Print

gélikus templom, Ludwig Förster munkája, amely egy az egyben megegyezik a miskolci zsinagógával. Érdekesnek találtam, hogy egy építész duplán eladja ugyanannak az épületnek a terveit, ami aztán az 1800-as évek közepén a Monarchia két városában meg is épül. Viszont az első nap Miskolcon, mikor az utcán sétáltam, feltűnt, hogy igen sok az üres tér, amely valahogy nem illik bele a város szövetébe. Azt tudtam, hogy Miskolcnak a II. világháború előtt 15.000 zsidó lakosa volt, most pedig 2-300. Ennek az okait vizsgálva, kutatásaim során rábukantam többek között az 1946-os miskolci pogromra.

Ez egy furcsa történet, a forint bevezetése táján a rendőrség letartóztatott három feketézőt, akiket aztán villamossal vittek az egyik fogházból a másikba. Miközben őrzőikkel együtt átszálltak volna, a villamos megállóban egy felvonulásba botlottak, diósgyőri munkások tüntettek a feketézők ellen. A tömeg a nem zsidó feketézőt elengedte, a másik kettőt pedig elhurcolta a Búza térre, ahol egyiküket, akinek a hátizsákjából egy narancs, egy rúd felvágott, egy sajt és cukor esett ki, félholtra verték, a másikat pedig felakasztották. A tetteseket letartóztatták, de itt a történet még nem ér véget. A rendőrségen az egyik rendőr különösen bántalmazta a letartóztatottakat, ami természetesen nincsen rendjén. Az első lincselés után 2-3 nappal a feldühödött tömeg kihozta ezt a református félszidó férfit a rendőrségről és őt is felakasztották a Búza téren.

Az ilyen történeteket persze szívesen elássa az ember, megfelelnek róluk. Lehet, hogy néhány könyvben megemlíti a történeteket, de szerintem a nyilvánosság nem vesz tudomást róluk, nincsenek benne a város emlékezetében. Az én munkám pedig pontosan erről szól, az elfojtott emlékekről, a történetekről, melyeket megpróbálok újra a nyilvánosság elé tární. Így találtam rá a témámra, Miskolc száműzött történelmére. Különböző ez a benyomásom a városról is, hogy itt nagyon sok ki nem mondott, elfojtott dolog bújik meg. Tudom, hogy a II. világháború után nem sokkal jött a kommunizmus, egymásra rakódtak a fel nem dolgozott történetek különböző rétegei, ami a történelmi feldolgozásnak valószínűleg nem kedvezett, de ez a „száműzött történelem” érezhetően jelen van a városban, jelen van valami, amiről senki sem beszél.

✚ *Iris, te Miskolcon portrészorozatot készítettél olyan nőkről, akik a roma kisebbség tagjai. Mióta dolgozol portrészorozatokon és ezeknek miért éppen nők az alanyai?*

✚ **A:** Nemrég egy barátnőm életét követtem nyomon napokon keresztül a kamerával. Az érdekelt, hogyan éli meg a mindennapokat, mik a problémái, hogyan küzd meg velük. A fotók ezt a személyt mutatják különböző situációkban, bevásárlás, főzés közben, stb. A képekbe aztán interjúrészleteket komponáltam. Ezek a szöveges részek hivatottak közelebről bemutatni az asszonyt. Portrészoro-

zatot már többször készítettem, azonban az adott személy mindennapjai csupán ennek az egy munkámnak volt a témája. Azóta szerettem volna folytatni, egy újabb sorozatot készíteni, ami most, úgymond, adta magát. Miért nőkről? Mert ez engem személyesen is érdekel, illetve mert a nőknek nagyon különböző igényeket, elvárásokat kell összeegyeztetniük a mindennapjaikban. Az interjúkból vett idézetek azért is kapnak olyan jelentős szerepet a képeimen, mert elméleti munkák helyett az illető saját, személyes érzésein, kijelentésein keresztül szeretnék megláttatni valamit a mindennapjaikból. A roma témakör illetve a nők mindennapjainak kombinációjából jött létre a miskolci munkám témája.

✚ *Az említett sorozat és a miskolci kiállítás képei mind olyan általános problémákkal foglalkoznak, melyeket szerintem minden nő jól ismer egész Európában, kis túlzással az egész világon. Tudatos döntés volt részedről, hogy a roma nők életének azt a részét mutatód be, amelyben minden nő magára ismerhet?*

✚ **A:** Igen, örültem annak, hogy nem egzotikumként sikerült bemutatni ezeket az asszonyokat, hanem egy teljesen átlagos, normális szinten. Hiszen azoknak a nehézségeknek a feldolgozására vagy akár csak bemutatására, melyekkel a roma népcsoport nem csak Magyarországon, hanem egész Európában szembesül, ez a két hét kevés lett volna. Az interjúk során azért kérdeztem őket olyan problémákról, melyek a legtöbb nőnek visszaköszönnék, hogy lehozzam ezt az egészet egy teljesen mindennapos szintre.

✚ *Eva, te már évek óta olyan nehéz témákkal foglalkozol, mint a II. világháború, gondolok itt a mauthauseni fényinstallációra, a memoryprojects*

csoporthoz összes munkájára vagy a Calaf-beli Museu de Memories-re, ahol a spanyol polgárháborút dolgozták fel. Honnan jön a készítés? Kötelességnek tekinted, hogy mások helyett is feldolgozd a történelem véres, szomorú fejezetét?

✘ **B:** Kötelességnek nem nevezném, de már iskolás korom óta érdekel. Talán azért, mert Ausztriában a 70-es években hasonló volt a helyzet, voltak dolgok, amikről egyszerűen nem beszélt az ember. Oberwart, vagyis Felsőőr, az a burgenlandi település, ahonnan származom, 1921-ig Magyarországhoz tartozott. Itt is létezett egy zsidó hitközség, ahogyan katolikusok, reformátusok, evangélikusok is éltek a faluban. Aztán az Anschluss után két hónapon belül minden zsidónak el kellett hagynia a lakhelyét, még mielőtt a deportálások, gázosítások elkezdődtek volna. Emlékszem, gyerekkoromban volt néhány olyan bolt, ahová a szüleim szerint nem ment be az ember. Ezek zsidó kereskedőktől elvett, árszabott üzletek voltak, melyeket aztán felsőőriek kaptak meg. De erre csak sokkal később, kutatásaim során jöttem rá, akkor gyerekfejjel annyit értettem csupán, hogy ezek tabu-helyek, ide nem szabad bemenni. Operatőrként dolgoztam először ilyen témában egy könyvprojekt kapcsán, a címe Vertrieben – Erinnerungen burgenländischer Jüdinnen und Juden (*Elűzve – burgenlandi zsidók emlékei*) volt. Nagyon sokat tanultam és láttam e projekt során, így ez a téma egyre inkább az enyémmé vált. Láttam, még milyen sok a tennivaló és azt is, hogy milyen sok pozitív változást eredményezhet az, amit csinálunk. Ha a többi munkámra gondolok, az emlékezet mindig is fontos inspiráció volt számomra, legyen az a személyes emlékezet, mint a *Halottas ing* című munkámban, mely nagyanyám halála után készült. Ez a sorozat az ő stafirungját mutatja be, illetve dolgozza fel, és azokat a szobákat, melyekben élete utolsó éveit töltötte. Tehát ennek a munkámnak nem a háborús emlékezés volt a tárgya, hanem az emlékezés maga.

✘ **A:** Ha lenne egy kívánságod, mit szeretnél, milyen hatása legyen a munkáidnak Miskolcon?

✘ **B:** Azt kívánnám, hogy az elfojtott történetek a felszínre kerüljenek, talán emléktáblák meséljenek azokról a dolgokról, amikről most nem beszél senki. A XVII-XVIII. század oly szépen, erősen van jelen a főutca márványtábláin. Azt is szeretném, hogy az iskolában tanulhassanak a gyerekek ezekről a dolgokról,

hisz itt az anyagi jóvátétel már lassan értelmét veszti, a túlélők meghalnak, de az, hogy nem felejtjük el a történelem ezen fejezetét, az sokaknak sokat jelenthet.

✘ **A:** Az osztrák-magyar projekt első közös kiállítása 2011. március 8-án nyílik meg a Miskolci Galériában, aztán április 30-án a wolkersdorfi kastélyba vándorol. Nőnap, nőművészek vagytok, milyen nehézségekkel kell küzdenie egy osztrák nőművésznek a 21. században?

✘ **B:** Nekem a projektjeim során soha nem jelentett hátrányt, hogy nő vagyok. Viszont általánosságban ki lehet jelteni, hogy a nőművészeknek nehezebb a dolguk, mert a művészeti világot sok szinten még mindig nagyon erősen a férfiak határozzák meg.

✘ **A:** Az első kijelentéshez én is kapcsolódnék. Anyaként persze hozzá kell fűznöm, hogy kisgyerekes művészként találok nagyon egyértelmű viselkedési mintákkal is, amikor sokan erősen várakozó álláspontra helyezkedtek, komolyan lehet-e még venni engem, sokszor mély székszissel találok. Másrészt az utóbbi tizenöt évben egyértelmű javulást érzek ezen a téren, magától értetődőbbé vált a gyerekvállalás a nőművészek körében, bár az egyenjogúságtól még most is messze vagyunk.

A projekt első részét az Alsó-Ausztriai Tartomány és a Miskolci Galéria támogatásával hozta létre az in\_between : culture osztrák művészeti csoport.  
www.inbetween.at  
www.memoryprojects.at



EVA BRUNNER-SZABO  
Weinviertel, mon  
amour / Szerelmem,  
Miskolc

Sándor Iván

# Színtömbök – Léttömbök\*

## Olasz Attila kiállítása

📍 Kertész29 Galéria, Budapest  
📅 2010. november 26 – december 12.

■ OLASZ ATTILA újabb munkáinak megkapó térformái, egymással interaktív kapcsolatba lépő alakzatai, gazdag színek kombinációi, a felületek rendkívül finom kidolgozása első látásra is magukhoz vonzzák a szemlélődő tekintetet. Ha pedig próbára tesszük látásunkat és megkíséreljük, hogy a képek mögötteseihez is eljussunk, akkor a gondolat érzéki transzformációival, a szellem festői megjelenítésével találkozunk.

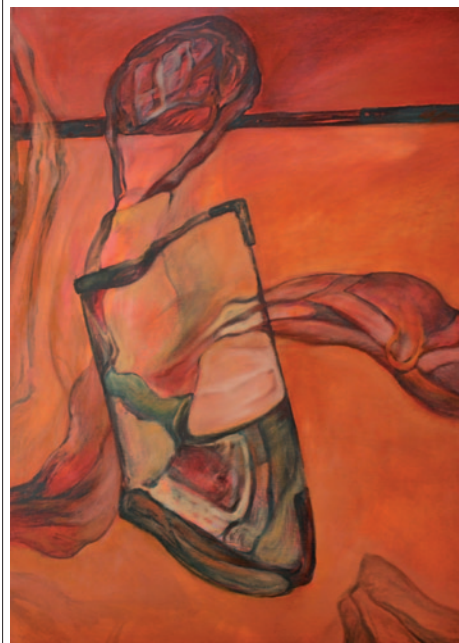
Évtizedeink megrázó kulturális korszakváltása, amelynek tudomásul vételétől a jobbak is elrettennek, nem hagyta érintetlenül azt, amit a művészetben, a festészetben szellemi inspirációnak nevezünk. A metafizikai megközelítések egyik végjátékában vagyunk.

Olasz Attilát már sihederkori pályakezdésekor is vonzotta a megismerhetetlen túli. Képei az elemi részecskék festői megjelenítésével, ütköztetésével, egymásra rétegeztetésével, csillapíthatatlan színorgiáival talányokat idéztek. Az itt láthatóak organikus folytatásai a korábbiaknak, azonban a váltás mégis radikális. E váltás érzékeltetésére idézem egyik kiváló mesterének, Tolvaly Ernőnek értelmezését a korábbi pályaszakaszokról. „Mintha állandó küzdelemnek lennénk tanúi: hidegnek-melegnek, zöldnek-fagyoszöldnek, vörösnek, izzó sárgának, mozgásnak és megmerevedésnek, mintha egy katasztrófának víz alá került, állandóan lebegő maradványait látnánk az időben, de egy valamikori időt idéző pózban, ahogy megférnek egymás mellett opálos lebegésben, mintha egy üveg mögötti nyirkos elemzés tanúi lehetnénk, egészen addig, amíg a rejtélyes baleset nyilvánosságra nem kerül. Lelki vagy »vízalatti« krimi.” Az újabb képeken a rejtélyes baleset nem veszítve talányosságából, nem áll meg a nyilvánosságra nem kerülés

OLASZ ATTILA  
Törödékek, Pécsi Galéria, 2010



\* Elhangzott a Kertész29 Galériában 2010. november 26-án.



OLASZ ATTILA  
Metszet vörösben, 2010, olaj, lemez, 70 x 50 cm

határpontján. Túltör a sejtés-zónán, nyilvánosságra hozza ama „vízalatti krimit”.

Olasz Attila korábban mélyvilági lebegésben festette vízióit. Ezúttal súlyos rendbe komponálja. A kapcsolódások kiemelik az alakzatokat a rejtettségéből, mintha a létezés mindennapjait bútoroznák be velük. Hétköznapiságukkal hívják magukhoz első látásra a tekintetünket. A hatás egyik komponense az, hogy a tárgyias világot emberi formautalások szövik át. A testalakzatok, a koponyaimitációk feszültséget teremtve kapcsolódnak össze a környezetükkel. Integrálják egymást. A mindennapi aktusok természetességével tör be ebbe a kölcsönösségbe ama katasztrófa. Miképpen lehet hétköznapi a katasztrófa? Ez a mai művészi korszak egyik legégetőbb kérdése. Olasz Attila megtalálta a látszatok mögé hatolás festői nyelvét. Ezen a rátaláláson értjük a szellem érzéki transzformációját és annak sajátos kifejező eszközeit. Figyelemreméltó, hogy van egy jó néhány képen megjelenő motívuma: a kígyó mint jel. A sejtéstől-születéstől a centrumba kerülésig. Bábformációban az *Árnyéktest* című képen, buroklétben a *Metszet vörösben* címűn. A *Zöld álomban* már uralkodik. Számomra a legtalányosabb, ahogyan a rafináltan puha árnyalatváltozatokba olvadva siklik be a „dolgok” mögé. A festői jel involvál egy másik jelet. Kontrapoztként teremt egyensúlyt. Az *Ívek között* című képen a teret átmetsző két abroncs-ív szorításán felülkerekedik a koherenciáját megtartó téglatest. Az *Attrakció* címűn történetmondó érvényességgel áll ellent a gyűrűformáció a settenkedő behatolásnak. Az ontológiai funkciót nyert formák közé kúszik be Olasz Attila képein valami, a korszakra jellemző KÉSZÜLŐDŐ. Ez a művészetben a legfontosabbra, a megérező szenzitivitásra vall. Figyelemreméltó kibontakozás tanúi vagyunk.

Tolnay Imre

# Gondolatok papíron

## Hazai és külföldi művészek papírmunkái a Vass-Gyűjteményben

➤ Modern Képtár – Vass László Gyűjtemény Galériája, Veszprém

➤ 2010. július 30 – október 16.

■ A karakteres, egymást kiegészítő, erősítő vizuális együttállások és értékek méltón fémjelezhetik egy város kultúráját, akár önmagukban is. A középkori királynék városa, a barokk belvárossal, de igen színvonalas kortárs építészeti-belsőépítészeti terekkel is rendelkező Veszprém nem nyomul közepes fesztiválok egymásba érő láncolatával, csupán néhány, de erős kulturális pillérre (köztük persze fesztiválra is) épít. Ezek egyike a Vass-Gyűjtemény, amely most *A gondolat szépsége* címen papírra készült művekből szerepeltetett egy finoman pazar válogatást.

A jelen szelekció, de az egész Vass-gyűjtemény egyik markáns jellemzője, hogy a térben és időben egymástól akár távol is születő művek stiláris-spirituális párhuzamokat mutatnak és erősítenek fel egymásban kölcsönösen. A gyűjtemény emeleti keskeny termében például KONOK TAMÁS *Pajzs* című 1975-ös kréтарajza és DE VRIES 1990-91-es konceptuális, vagy inkább arte povera földdel dörzsölt papírjai színben-felületben mutatnak rokonságot. Az említett művészek, de az egész Vass-Gyűjtemény egyik erős vezérmotívuma a zeneiség, a ritmika, a szó legprogresszívebb értelmében.

RUPPRECHT GEIGER (1908-2009) *Vörös Veszprémnek* című, közelmúltbeli geometrikus szitanyomatai a kevesebb fényel bíró földszinti kis térben tüzes tömörségükkel érinti meg a kíváncsivá tett nézőt. A következő, egyre táguló és növekvő fényű termekben egyre szélesebb spektruma tárul fel a közelmúlt papíron jeleket hagyott hazai és európai művészetének. Nem a tradicionális cizelláltság, hanem a reduktív, letisztult vizuális nyelv a jellemző, s ez talán a némileg közös vezérfo-

BRIDGET RILEY  
Bassacs, 1997, vinil, papír, 67,7 × 87,2 cm



JAN VOSS  
Figurant CVII, 2011, papír relief

nalának is tekinthető az amúgy változatos változatosságnak. A kiállítás meghívójának, plakátjának illusztrációját adó BRIDGET L. RILEY-grafika átlókba, ívekbe rendezett színgazdag nyomata méltón fémjelzi a tárlatot, de erős komponense a mű-repertoárnak még JAN VOSS összetettségében is egységes színes karton-reliefje. Hazai és nemzetközi téren ismert alkotók művei is gazdagítják az anyagot, így a Veszprémbe nemrég önálló kiállítással<sup>1</sup> szerepelt SEAN SCULLY művei. MEGYIK JÁNOS munkája két cím nélküli, pauszpapírra készült ceruzarajza és NÁDLER ISTVÁN friss vörös-fekete gesztusokból felépített *B.55.No.6* című művei erőteljes felületek a markáns életmű-jeleket felvonultató termekben. A szobrászatban is radikális, kísérletező utat bejárt CSÍKY TIBOR most szereplő grafikáin is örvénylő, pulzáló felületeket hozott létre az egyik alapvető grafikai elemből, a vonalból (*Erővonalak* 1-4, 1967). Itt is a ritmussal, a felületi-plasztikai törvényszerűségekkel lehetséges azonosulás kérdései hívták életre rajzait. Bak Imre, aki korábban emblematikussá érlelődött misztikus magánmitológiát épített fel festészetével, a közelmúltban egyre redukáltabb geometria felé fordult: munkáin egy ideje főként derékszögű motívumok szerepelnek, kontrasztos

<sup>1</sup> Sean Scully: *Érzelmek és struktúrák*. Modern Képtár – Vass László Gyűjtemény, Veszprém, 2009. júl. 25 - okt. 25.



SEAN SCULLY  
A # W 9716, 1998, papír, gvas

PETER HALLEY  
Cím nélkül (kék cella) PHD 00-37 (7/6/99.3), 2000, papír, gvas



színfelületei egymásba strukturáltsága olykor téri atmoszférákba, történésekbe vonják be a nézőt. BARCSAY JENŐ mellett, akitől a hatvanas-hetvenes években készült vonalas rajzokat, makro-mikro képi minőségekké absztrahált táj-struktúrákat láthatunk, az ismert, Párizsban dolgozó, és ott is elhunyt szobrász, MARTA PAN (Pán Márta) egyik Veszprémben található, fekvő ellipszis fém-művének finom, könnyed rajza látható. A kis rajzok társaságában kis-méretű barnás rézkarc-hármasával jelenik meg DEIM PÁL ikonikus képi világa és a közelmúltban elhunyt HETEY KATALIN sajátos fémes geometriája, most súlyos, bartóki hangú grafikán, feketén fehér folt-vonalrendszerével. A zezugosságával együtt is impozáns terekből álló Vass-gyűjtemény emeleti termében több külföldi, némileg konceptuálisabb, matematikusabb indíttatású grafikai sorjáznak, egymással továbbra is jól kommunikálva, kiegészülve. A színelméleti munkásságáról ismert JOHANNES ITTEN-TŐL négy hármashangzat-modulációt látunk, derékszögű hálózatával is finom zeneiségű színesceruza-grafikáján. JIŘÍ KOLÁR 1982-es kollázsa Picasso *Ovidiusára* készült frivolán egyszerű, plasztikus papírmunka, HAÁSZ ISTVÁN cím nélküli, bársonyos derékszögű színmezőket társító pasztellejé és ROBERT MANGOLD elegáns, ünnepélyes vörös-fekete-szürke rajzai, vázlatai színben is, ritmus-szemléletben is méltó rokonai egymásnak. A szokásosan elegáns, de meg-megújulni képes geometria fragmentumai felelgetnek SOL LEWITT (1928–2007) trapéz alakú fekete-fehér papírmunkája és JERZY GRABOVSKI (1933–2004) dombornyomott, merített papírra készült radikálisan tömör szerigráfiáján. A képiség kritériumainak alapkérdéseit, redukáltságának szélsőértékeit feszegeti FRED SANDBACK derékszögben közelítő vonalstruktúráival, KENNETH MARTIN milliméterpapíron egymást fedő vonalsík-struktúráival, ALAN CHARLTON szintén milliméterpapírra készített repetitív tanulmányával és WERNER HAYPETER is 2008-as hasított, hajtogatott papírra készült ceruza és akvarell-munkáján. T. MÜLLER 2001-es expresszív rácskompozícióin egyesíti geometriát a gesztussal, ANTONIO CALDERARA mértani felületeket feleltet meg egymással majdnem monokróm 1973-as szitanyomatain, míg CAMILLE L. GRAESER horizontális színmezőkből felépített tanulmányt készített „azonos színmenyiségeket tartalmazó szerkezetváltó színpárokhoz”. Azonos színpárok társítása is megfigyelhető eltérő geometriai viszonylatokban: AGNES MARTIN derékszögű háló rendszerbe, JEAN GORIN körrel „konfrontálódó” derékszögű koordinátákba viszi bele fekete-sárga színekettősét, BURGOYNE DILLER pedig mondrianos logikájú finom ceruza-színmezői centrumába helyezi az iménti koloritot (is).

Kapecz Zsuzsa

# Halálosan komoly hülyéskedés

## Łódź Kaliska: *Vesszenek a férfiak!*

➔ Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár

➔ 2010. szeptember 11 – november 7.

### Szélel szemben

„A ŁÓDŹ KALISKA ma már történelem. Patetikusan hangzik, mégis ez az igazság” – írta a lengyel művészcsoporthoz Marek Grygiel 1989-ben. Tíz tevékeny év volt akkor már mögöttük, underground művészetet és életformát teremtettek annyi mozgástérben, amennyit a zord idők engedélyeztek. „Mit kezdjen magával egy vidám művész egy olyan országban, ahonnan a fiatalok kilencven százaléka Nyugatra szeretne távozni?” – tette fel a kérdést ugyanekkor Boros Géza, a „javíthatatlan avantgardisták” méltatásakor.<sup>2</sup> Már az első tíz évben kiviláglott, hogy a Łódźka sajátosan lázadó művészei tudnak mit kezdeni magukkal és az általuk létrehozott szubkultúra tagjaival, szimpatizánsokkal, rajongókkal, más művészekkel is. A hivatalos kulturális propagandával és intézményrendszerrel következetesen szembementek, de minden görcsölés és izzadtság nélkül, annyira könnyedén és viccesen, hogy az néha már gyanúsak is tűnhetett. Megalakulásuk is mellőzött minden formalitást. Egy évvel a Szolidaritás megszületése előtt, a Balti-tenger melletti Darlóvekben, egy képzőművészeti tábor unalmas kameragyakorlatai összehoztak négy résztvevőt, akik az ország különböző nagyvárosaiból érkeztek oda. Egy pályaudvarról nevezték el magukat és elképesztő intenzitással kezdtek el dolgozni. Darlóvekben kezdődött a szabadtéri és kocsmái akciók, performanszok neodada sorozata, aztán egy öreg łódzi bérház tágas padlásán folytatódtak az előadások és happeningek egyre népesebb közönség előtt. A street art számos válfajában. végrehajtott utcai akciók és a házilag nyomtatott, *Tango* című szamizdat kiadványuk (1981–86) mellett még fotókra és némafilmekre is maradt idejük. Kiállításokat tartottak a Galeria Wymiany-ban,<sup>3</sup> vidéki utakat szerveztek, megfogalmazták első kiáltványukat, melyek közül „A szükséges

1 <http://www.c3.hu/~ligal/LodzKaliskaFO.htm>

2 <http://www.c3.hu/~ligal/LodzKaliskaFO.htm>

3 <http://www.exchange-gallery.pl/>

ŁÓDŹ KALISKA

Vesszenek a férfiak! Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 2010 © Fotó: Rosta József

művészet és a kínos művészet” a leghíresebb. A tömegizlés számára sokkoló, szexuális tabukat döntőgető performanszok és bizarr műtárgyak bemutatása, vég nélküli bulizások és botrányok tették híressé őket, miközben a példaértékű ellenzékiességből táplálkozó, inspiratív hatásuk következtében egymás után alakultak az alternatív műhelyek a nyolcvanas évek második felében. Telt az idő, és a Łódźka tagjai nem költöztek ugyanazon városba, ami elég szokatlan az alkotó-csoportok történetében. MAREK JANIÁK (1955) és ANDRZEJ MAKARY WIELOGÓRSKI (1952) Łódźban, ADAM RZEPECKI (1950) Krakóban, ANDRZEJ ŚWIETLIK (1952) Varsóban él a mai napig, mégis harmonikusan és hatékonyan dolgoznak együtt.<sup>4</sup>

### A Łódź Kaliska Múzeum

A csoport tagjai úgy vélik, hogy a spontán, örült és amatőr nyolcvanas évekhez képest a következő évtized egy statikus és esztétizáló korszak a pályáivben. A kilencvenes években vált hangsúlyossá, hogy a tagok szuverén egyéniségek, saját jogon is elismert művészek, akik a tematikus együttgondolkodás révén szerveződnek egységgé. Kialakult a holdudvaruk a Łódźkához tartozó nőkből, akik közül néhányan a magánéletben is társak voltak, mások barátként vettek részt a performanszokon és fotózásokon. Adam Rzepecki egy időre kivált a csoportból, azután évek múlva újra csatlakozott. Felbukkant és ötödik taggá avanszált a színészként és technolemezlovasként ismert ANDRZEJ KWIETNIEWSKI (1951); ő lett az Arc.

A lengyel nagyvárosok művészeti térképén Łódź a film és a fotó fellegvára, a Łódźka sem véletlenül foglalkozott egyre határozottabban ezekkel a műfajokkal. Filmjeiket 1999-ben, a *Budapesti Őszi Fesztivál* programjaként, a Toldi mozi tűzte

4 [www.lodzkaliska.pl](http://www.lodzkaliska.pl)



műsorra,<sup>5</sup> ahol a vetítés után nyilvános beszélgetésen is részt vettek az alkotók, s ugyancsak a fesztivál keretében szerepeltek a Liget Galériában, *Lófaszafalon* című kiállításukhoz<sup>6</sup> társított akciójukkal. „A Łódź Kaliska színpadi képet készül bemutatni egy ismert XIX. századi magyar művész híres történelmi festménye alapján [...] formája a happening [...] a résztvevők improvizációról és a 'történelmi tabló' [...] alakulásáról Andrzej Świetlik fotókat készít” – állt a meghívóban.<sup>7</sup> Azt, hogy melyik vezéres-lovas kép, pontosabban körkép ihlette meg a Łódźkát, a címből és a csatolt szövegből rögtön kitalálhatjuk. Az akció előzményeként ott-hon már több változatban megalkották Jan Matejko *A grūnwaldi csata* (1878) című, nemzeti kincsnek számító festményének tablóját. Ezek a rendezett fotók nem csak az adott művet deheroizálják, és ezzel megkérdőjelezzik a napjainkig érvényesnek vélt jelentéstartalmat, hanem egyúttal felidéznek a múlt század első felében elterjedt, színiiskolák, mozgásművészeti csoportok és lelkes amatőrök által kultivált állóképeket is, amelyek többsége éppen történelmi jeleneteket illusztrált, nemzeti göggel és pátosszal. Míg azonban a régi, beállított fényképek valamennyi szereplőjének fontos kelléke volt a büszkén viselt jelmez, a Łódźka tablóján megjelenő alakok egy része alsóneműben (vagy anélkül) állt a kamera elé, s ezzel mintegy idézőjelbe tette a történelmi személyként szereplő alakok pózolását. A Łódźka tagjai a tabukon, előítéleteken és ostobán rögzült megszokásokon élcelődő humoruktól, tőlük elvárható módon, saját magukat sem kímélték. Amikor megépült a Łódź Kaliska Múzeum, a csoport ellenállt mindenfajta mítoszteremtési kísérletnek. A múzeum megszületésének előzményeként Janiak és Kwietniewski, a két lokálpatrióta csoporttag 1999-ben létrehozta a Piotrkowska Utca Alapítványt, a lódzi főutca felvirágoztatása érdekében. „Az alapítvány tevékenysége független a Łódź Kaliskától, bár felhasználjuk csoportunk infrastruktúráját, például a gyönyörű, szőke, nagymellű titkárnőnk szolgáltatásait” – vallották az alapítók. A sivár és szürke belváros fejlődésnek indult, kávéházak, pubok, mozik nőttek ki a földből, köztük a Łódźka múzeuma. Senki ne gondoljon vitrines kiállítótermekre, a Múzeum mi más lenne, mint egy kocsmá,<sup>8</sup> még hozzá meghökkentő ötletekkel berendezett, a belsőépítés Janiak szerint némi posztmodern hangulattal fűszerezett pub. Különböző magasságú székek az esetleg falosz alakú asztalnál, kifelé átlátszó falú női mosdó és egyéb meglepetések várják itt a kedves vendégeket, a múzeumi jelleget pedig az adja, hogy a csoport művei borítják a falakat és a mennyezetet. „Szeretnénk kizökkenteni az életet a maga monotóniájából” – foglalta össze az alapítvány tevékenységi körét az Arc. Mulatságos utcai fesztiválokat, nyaranta pedig strandakciót, strandlabdaversenyt szerveznek. A Łódźka szerint ugyanis a strand és a fagyalt két, mindenki számára fontos és jelentős boldogságforrás – „az emberi vágyak, a boldogság világának kópiái” –, és ez a meghatározás már át is vezet az ezredfordulótól kezdődő művészeti korszakukba.

### Legyél te is reklám!

A Łódź Kaliska öntörvényű, marginális művészei sem kerülhették ki azokat a politikai és gazdasági változásokat, amelyek az egész közép-európai régiót jellemezték. Nem ijedtek meg a kihívásoktól, éltek az új lehetőségekkel: Świetlik felkapott

5 ŁÓDŹ KALISKA FILMEK A BBS TOLDI MOZI KISTERMÉBEN. BBS-Toldi mozi, 1999. október 19. (Bevezette: Peternák Miklós)

6 Łódź Kaliska: *Lofasznamurze / Lofaszafalon*. Liget Galéria, Budapest, 1999. október 16 – november 19.

7 <http://www.c3.hu/~ligal/LodzKaliskaFO.htm>

8 [www.klub.lodzkaliska.pl](http://www.klub.lodzkaliska.pl)

ŁÓDŹ KALISKA

Útépítők, 2008, Digigraphie® print, 40 × 183 cm



fotósként berendezte a saját, nívós műtermét, Janiak építészként dolgozik, Wielogórski tanít a filmművészeti főiskolán, Rzepecki cikkekkel, Kwietniewski pedig sikeres krimiket ír. Mindeközben folytatják az együttes munkát is. „Először csak elitművészeti csoportocskának számítottunk, később népszerűek lettünk, mint egy rockzenekar. Ma pedig, ebben az amerikai-japán kapitalizmusban, amikor az emberek pénzt csinálnak éjjel-nappal és a meghülyülésig elfoglaltak, most éppen a harmadik korszakukat éljük... Mindháromban az egyéni szabadságunkért küzdöttünk, ami nem tévesztendő össze a politikai szabadsággal, mert a politika sosem érdekelt bennünket. Érdekes módon ma sokkal nehezebb megtalálni a művészi és egyéni szabadság útjait, mint az előző rendszerben” – mondták egy interjúban.<sup>9</sup>

A harmadik dekád elején, 2000-ben belekezdtek a *New Pop* című programsorozatukba.<sup>10</sup> A strand és a fagyti mellé halmozott boldogságforrásként felsorakoztatták a reklámot, és kiáltványokban tették közzé új művészi krédójukat, amelyben tudatosan nyitnak a kommersz felé. „2000. február 6-án megszüntettük a magasművészet és reklám közötti választóvonalat [...] a Łódź Kaliska ezentúl a reklám-művészetben fog dolgozni, mivel a reklámpiar jól jövedelmez, a magasművészet meg alig-alig [...] végtére is jól jönne már egy kis pénz, ennyi idő után [...] és a reklámhoz minél több hatalmas didkójú nő szükséges...” *A Reklámkiáltvány* („Legyél te is reklám! Légy gyönyörű! Arra törekszünk, hogy úgy éljünk, ahogy a reklámokban mutatják, mert akkor boldogok leszünk.”), a *Zabálj!* („Vásárolj mindig újat, a pillanatot a tiéd.”), a *Pozitív Kiáltvány Azaz Program* („A porszívó megkönnyíti az életedet, a számítógép kitérít a látókörödet...válassz, dönts, légy kreatív, ne szaradj – mi közünk Afrikához!”) mindegyike a *Felszámoló Kiáltványban* közzétett hitvallást erősíti a magasművészet ledöntéséről.<sup>11</sup>

Természetesen akciók, happeningek és filmek útján is kifejezésre került a csoport úgynevezett

9 <http://www.c3.hu/~ligal/LodzKaliskaFO.htm>

10 Id.: Anna Lesniak: *NEW POP*. Balkon, 2004/8., 35-37.;

Antal István: *Coke és a nyuszikirály*. Műértő, 2004 / október, 7.

11 <http://www.c3.hu/~ligal/LodzKaliskaFO.htm>





ŁÓDŹ KALISKA  
Kőfaragók, 2008, Digigraphie® print, 40 × 210 cm

reklámművészete. A łódzi „*Négy Kultúra Dialógusa*” (Festiwal Dialogu Czterech Kultur) című fesztiválon (2004) bemutatott négy plakátjuk ismét a strand és a fagyalt szimbólummá emelt felhasználásával fricskázta egyszerre az előítéleteket és a tömegizlést. A lengyel sas feminizálásának akciója (2004) látszólag nem volt több mint egy nyilvános rendezvény keretében elvégzett címlapfotózás a leghíresebb férfimagazin számára. Azon túl, hogy a sasnak vetkőztetett nyuszilány már önmagában egy mulatságosan lefokozott jelkép, a férfilap nem vállalta be a másik mogul, a kólagyártó világcég termékének ironikus szerepeltetését a fotón – vagyis az történt, hogy a Łódzka egyik művét nem a diktatúrában, hanem a demokráciában cenzúrázták.

2004-ben újra a pesti Liget Galériában szerepeltek,<sup>12</sup> és Marosvásárhelyen is bemutatták, hogy a művészetükben milyen cselesen alkalmazzák a világméretű kommercializálódás legismertebb eszközeit. A kellemes és felszínes, fogadást imitáló összejövetele a közönséget nem terhelték bonyolult mondanivalóval. Az ekkortájt készült fotókon gyakran szerepeltették az egyik legnépszerűbb konzumidol-párost, Barbit és Kent, a *Kilenc fűző* című divatrevüben (Qult Club, Varsó, 2003) pedig tökéletes testű lányokat vonultattak fel, a marketing és a divatvilág álkultúrájának élő babáiként. A csoport látszólag ténylegesen szakított a szűk réteget megszólító elitművészettel és feloldódott a reklámboldogságban. Sokan bedőltek ennek, még rétegekultúrán szocializálódott művészetbarátok is, éppen a pop által kifigurázott felszínesség okán, mert nem figyeltek arra, hogy mindig van segítség a művek értelmezéséhez: a kiáltványok egyszerű, mégis sokirányú asszociációt beindító szövege az *Opera* című performanszon (Łódz, 2003) a *Rabszolgák kórusa a Nabuccóból*, Barbie és Ken fotósorozatában néhány karakteridegen, sikamlós kép és így tovább. A pop lényegéhez tartozik a kétértelműség, az idézőjel, a kérdés, s mindezt a csoport a *New Pop* korszakában (is) mesterien alkalmazta.

### Félmeztelen férfiak aszfaltoznak

A Łódz Kaliskán rendre számon kéri az itthoni média, hogy hatásvadászok, túl sok testiséget mutatnak meg, hatványozzák az erotikát, „mintha Lengyelországban betiltották volna a szexet”. Az tény, hogy sem a csoport, sem a holdudvar tagjai nem szegénylősek, de az is tény, hogy a lengyelek szabadabban bánnak a meztelenséggel, akár csak a németek vagy a skandinávok. Ezt mindenképpen figyelembe kell vennünk a *Vesszenek a férfiak!* című, 2006-2009-ben született projektjük értelmezésekor. Arra sem árt emlékezni, hogy már a korai években foglalkoztak a hagyományos női és férfi szerepkör esetleges felcserélésével, fotók készültek például a klottgyatában szoptató Adam Rzepickiről (*Monument of Polish Father*, 1982). Idézzük fel a *Kilenc fűző* hibátlan testű manőkenjeit vagy a *Négy Kultúra Dialógusa Fesztivál* négy plakátján a karcsú lányokat. Mindezt azért, mert a Székesfehérváron kiállított tizenégy – számomra valójában tizenöt – tablón nem látunk egyetlen topmodell alkatú nőt sem. „A sorozat 14 nagyméretű fotográfiából áll, amely nőket ábrázol nehéz fizikai munka közben, olyan szakmákban, amelyek tipikusan férfi szakmák, például aszfaltozás, kőfejtés, favágás” – írták a katalógusban.<sup>13</sup> A sztahanovista idők munkás- és parasztlányairól készült fényképek, traktort és más munkagépet vezető asszonyokról festett propagandaképek, Vera Muhina jól ismert szobra rémlenek fel hirtelenjében.

A Łódz Kaliska műveiben mindig kiemelt szerepet kaptak a nők, a csoport tagjai most egyenesen azt állítják, hogy a fotósorozatot a genderkutatások és a kortárs feminizmus inspirálta. Ennek megerősítésére az 1909-es, Marinetti által jegyzett *Futurista kiáltvány* nyomán megalkották a sajátjukat, amely a projekt szerves része. Az aktualizált szövegből kiderül, hogy a négy művész, a hímek fajtájának képviselőiben, kinyilvánítja a csodálatát a női nem iránt, és tagadja a múlt század elején felállított sorrendet, az antik szobor és a férfifiaságot szimbolizáló gép tekintetében: „Tudjuk, a Szamothrakéi Niké volt, van és mindig lesz, és szebb, mint egy szaros versenyautó kirittentett kipufogócsöve”. Mindez – a nők helyzete, a gender, az egyenjogúsági törekvések ábrázolása – feltehetően csak a vájtfulú közönség számára lenne érdekes, a Łódzka azonban egy jól ismert reklámfogás alkalmazásával elérte, hogy mindenki felkapja a fejét a fotók láttán. A munkásnők ugyanis sisakot, lábbelit, esetenként harisnyát hordanak, védőruhát nem. Harsány pucárságukat a következőkkel indokolják a csoporttagok: „A nők a képeken meztelenek, mint a klasszikus és romantikus festményeken, nimfákra, istennőkre, tündérekre emlékeztetnek.” A férfiak számára fenntartott környezetben ez a női meztelenség sokféle jelentőséget kaphat a rabszolgaságtól a gázkamrákig, a nudizmustól a szexiparig, a gladiátoroktól a náci és a szovjet diktatúra sportőrülettel leplezett testkultuszáig, sőt még az állatvilág szorgos népe, a hangyaboly is megjelenik a képzettársításokban. A sokszereplősnek tűnő beállítások egyébként nyolc-tíz modell részvételével készültek, rendezett tevékenységüket digitális technikával illesztették egymás mellé, amint tovább haladnak a munkafolyamatokban. A székesfehérvári kiállítás tablói körülbelül három méter hosszúak, a varsói bemutaton<sup>14</sup> még ennél is nagyobb képeket láthatott a közönség, és Brüsszelben<sup>15</sup> is óriási printeket állítottak ki – a látvány elengedhetetlen eleme a monumenalitás.

12 Łódz Kaliska: *New Pop*, Liget Galéria, Budapest, 2004. szeptember 8 – október 13.; Multimédia Központ, Marosvásárhely, 2004. szeptember 11.

13 ŁÓDŹ KALISKA: *Vesszenek a férfiak!* (kiállítási katalógus magyar-angol nyelven, A Szent István Király Múzeum Közleményei, D sorozat 327. szám, szerk.: Izinger Katalin), Székesfehérvár, 2010.

14 ŁÓDŹ KALISKA: *May Man Rot/Niech szczezna męczyźni*. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski / Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Varsó, 2009. január 9 – március 1.

15 ŁÓDŹ KALISKA: *Mogen de mannen rotten / Les hommes peuvent pourrir / May men rot*. Atelier 340 Muzeum, Brüsszel, 2010. október 22 – december 19.

A kiáltvány szövege és az erőt sugárzó táblaképek ismeretében tehát örülnünk kell a megvalósult emancipációnak, ahol az élmunkás nők felveszik a versenyt a férfiakkal, s mint az asztalosműhely vagy az erőmű nimfái, a halászhajó és az aszfaltút tündérei, megszállottan dolgoznak. Hangsúlyozottan sokan vannak, és ez gyanús. Manapság a világ fejlettebb felén éppen az jelenti a haladást, hogy egyre kevesebb ember dolgozik, egyre bonyolultabb gépparkkal. A tizennégy tablóból tizenhárom eredeti helyszínen készült. Az üzemek a középkori manufaktúrákhoz hasonlíthatnak, a szabadterei területeken olyan eszközökkel dolgoznak a munkásnők, amelyekkel az ókorban fejtettek követet, irtottak erdőt. Meddig élt egy piramisépítő rabszolga? Hogyan élt egy középkori favágó? Hol van itt a haladás? Feltehetjük ezeket a kérdéseket, azonban minden válasz más jelentéssel bír, ha összevetjük a statisztikák és szociológiai felmérések eredményeivel. Bezárt bányák, leállított üzemek sorakoznak egész Európában. Vajon egy lóddi vagy csepeli munkanélküli melós mit szeretne jobban: modern technológiákat tanulni vagy a lepukkant gyárban dolgozni újra? A nők helyzete sem változik, még inkább kiszorulnak a munkaerőpiacról. Ismét egyre többen kényszerülnek arra, magasan képzett, diplomás lányok is, hogy egy úgynevezett jó partival kötött házassággal visszatérjenek a három K (Kinder, Küche, Kirche) határolta szűk mozgástérbe. A gazdasági és politikai elit nem fogadja el a nőket, legyen szó akár parlamenti kvótáról, akár bankszférai döntésekről. Még a hármaskör birodalma is roppant védtelennek mutatkozik, bizonyíték rá a legális otthonszűlés férfiorvosok által követelt tilalma. Mindezt összevetve, ha a tizennégy tablót értelmezni szeretnénk, a gendernek, a feminizmusnak és a vicces nimfa-magyarzatoknak nincs sok jelentősége. Tudjuk, hogy aszfaltozni férfiak szoktak, félmeztelenül. Annyira mindennapos látvány, hogy senki sem figyel fel erre, legfeljebb az autósok bosszankodnak az útlezárás miatt. Nyáron, negyven fokban, tűző napon, emberek aszfaltoznak. Igen, na és? De mennyit keres egy útépítő? Piramist is építene? A Lóddi Kaliska tizennégy fotója ezeket az egyszerű kérdéseket teszi fel, a hagyományos férfimunkák ürügyén. A tizenötödik, láthatatlan fotót Niké dicsőítése vizualizálja a többihez. Melyik is a legtipikusabbnak mondott férfitervekenység? A háború. És a legnagyobb biznissz. Milyen istennő Niké? A győzelemé. Meddig él egy katona? Meddig él a Kandahári-sivatagban, a Negev-sivatagban, az akármilyen sivatagban? A Lóddi művészei, a nők iránti tapintatból, nem készítettek katonásdit imitáló tablót. Mégis ott van a helyén, lezárja az emberi élet minőségét és méltóságát firtató fotók sorát. „Maga mindenképp viccet csinál? – Csak a halálosan komoly dolgokból. Viccből viccet, az nem nagy kunszt” – hangzott el egy régi kabaréban. Mintha csak a Lóddikéről beszéltek volna.

Szombathy Bálint

## 16 éven felülieknek

Baji Miklós Zoltán és Szöllősi Géza kiállítása

→ Roham Galéria, Budapest

→ 2010. november 6–27.

■ *Disznók közé* volt BAJI MIKLÓS ZOLTÁN 1995-ben bemutatott akciódramájának a címe, s így nevezte el az egyik általa szervezett kulturális fesztivált is az idő tájt Békéscsabán. BMZ esetében a magyarság egyik „legkedveltebb” és ma is központi szerepet játszó házi állata nem okvetlenül Ady Endre disznó fejű nagyurára tett célzás volt, hanem egy olyan élő szimbólum, sőt metafora, amely teljes mértékben lefedte a magyar provincia máig ható életérzésének és létfilozófiájának fogalmi kiterjedését, felidézve a falusi disznóólak orrfacsaró bűzét – egy-szersmind a magyar ugar szellemi igénytelenségét. Az általa szervezett kulturális fesztiválok – közülük nem egy a saját tanyáján zajlott – a kortárs művészet

BAJI MIKLÓS ZOLTÁN



olyan műfajait kívánták becsempészni a disznókultúra közegébe, mint az akcióművészet, a performansz, a testművészet, a rítusra alapozott művészi megnyilatkozás. Olyan korszerű művészi rítusokat próbált beágyazni a szellemileg terméketlen talajba, amelyek teljesen idegenek voltak az adott közegben, holott valójában távoli őseink mára elfeledett rituális kultúrájában gyökereznek, és lényegében a törzsi keretek felbomlása után merültek feledésbe.

A BMZ által még csak szellemi parabolaként megidézett disznó SZÖLLŐSI GÉZA munkásságában valós mivoltában, holt anyagságában jut szerephez, úgy, mint szobrászati alkotásainak hús-bőr alapanyaga. A sertés húsát és bőrét kézműipari átdolgozásnak veti alá, meghökkenítő antropomorf formákat gyártva belőlük a szabás és az öltés avatott mestereként. A hús önmagában is örökös kihívás, legyen az emberi vagy állati. Persze, főleg az emberi hús és az emberi test a mindenkor tabu még ma is, amikor pedig már jócskán lehúzta róla a bőrt – szó szerint is – a tudomány, a szórakoztató ipar és immár a művészet is. Kiforgatta a belsejét, befelé nyomkodta a külsejét, megnyitotta összes üregét, rejtett hajlatát. De mégis, a hús mindig vonzó, a test mindig ígéretes, azzal kecsegtetve, hogy bizonyára van még egy olyan titokzatos része, amit nem ismerünk, amiért érdemes tovább kutatnunk. Az állati hús emberi formává szabása pedig kifejezett szentségtörésnek számít az általános vélekedésben, mert az embert és az állatot azonos mértékben demisztifikálja, felismerve, hogy mi, felsőbb rendű lények is ugyanabból az anyagból vagyunk, ugyanazzá a porrá leszünk, mint táplálkozásunk erőforrása, a buta disznó.

BMZ fordított utat jár Szöllősihez képest. Az ő anyaga és tárgya az emberi test, sőt, saját teste. Emlékezetes például *Emberbőr árverés* (1997) című testakciója, amikor a bőrére kis képeket tetováltatott, majd sebészetileg lefejtette és áruba bocsátotta őket. Művészeti gyakorlatának szerves része, amikor különféle művi eszközökkel megvágja, átszúrja, megcsonkítja saját testét, a fájdalom által víve át magát a sámán transzcendens létállapotába, az ősi emlékezet költői kábulatába, az ájuláshoz közeli vagylagos helyzetbe. Ő is titkokat fesseget, az ismeretlen tapogatja, mint Szöllősi, csak éppen más a tárgya és mások a módszerei. Más világot képvisel, az elfeledett rítusok felől közelít, misztikus utakon jár, az emberi eredetet mágiáját firtatja. Gondolatvilága ugyan a múlthoz köti, ám eszközei, kellékei, módszerei igencsak radikálisnak nevezhetők a szónak abban az értelmében, ahogyan azt a kortárs művészeti terminológiában használjuk, visszavezetve eredetét a hatvanas-hetvenes évek testművészeinek gyakorlatához. BMZ tehát jelentős mértékben a múltban mozog. Nem úgy Szöllősi, akinek képi és esz-



SZÖLLŐSI GÉZA  
installációja, részletek, Roham Galéria, 2010



közbeli arzenálja egyértelműen mai, leginkább talán a posztmodern pop kultúrához köthető. Ő személy szerint nincs annyira jelen a műveiben, mint BMZ, nem a magánmitológiájára épít. Főleg közösségi tabukat döntöget, a legabszurdabb módon dülva fel a nemiség ikonjait. Disznóbőrből rak össze emberi nemi szerveket, lehántva róluk a mindenkor varázst, átírva a biológiai törvényeket, megrázva az orvostudomány kiskapuja feletti csengőt. Egyaránt megalázva, nevetségessé téve embert és állatot, ugyanakkor piedesztálra is emelve őket. BMZ és Szöllősi művészete abban az értelemben összehajló, hogy sajátos végpontokat jelöl a kortárs magyar művészetben. Nagyon messzire mentek el mindketten, ezen az úton követni már nem lehet őket. Társaik nincsenek, s ők maguk sem nevezhetők igazi társaknak, mert bár a test képezi vizsgálódásuk tárgyát, másképpen értelmezik az érinthetlenséget. Szöllősinél már nem létezik érinthetlenség, ő a testhez anyagként, szobrászként viszonyul, és kevésbé érdeklik a spirituális szálak. Számára az alkotás inkább tükör, amelyben az ember ráismerhet önmaga profán karikatúrájára, felismerheti kíváncsiságának kielégíthetetlen természetét. BMZ-nél maga a lélek az anyag, amivel dolgozik, a test pedig csak egy zárvány, amely körülveszi a lelket.

Debreceni Boglárka

# Kék orrok, proli koncept, reality show

LAP-HORSE VIDEO, Film retrospektive 1999–2009

➤ M&J Gelman Gallery, WINZAVOD, Moszkva

➤ 2010. október 4–31.

■ Az utóbbi években hatalmas fellendülés tapasztalható az orosz kortárs művészetben, amelyet vitalitás, dinamizmus, folytonos megújulás és a technika által kínált lehetőségek kiaknázása jellemez. Mindez hozzájárult a műgyűjtők, az érdeklődők és a vásárlóközönség számának megnövekedéséhez, valamint ahhoz, hogy az első, illetve második orosz avantgárd időszakát követően, az orosz művészet ismét a világ élvonalába emelkedhetett. Ennek a folyamatnak a magától értetődő következménye az a törekvés is, hogy más nagyvárosok mintájára, kihasználva az elhagyott ipari létesítmények adottságait, Moszkvában is létrehozzanak egy kortárs művészeti központot. A régi ipari blokkban már voltak hagyományai a mecénási tevékenységnek: több gazdag gyártulajdonos, üzletember, így például Vaszilij Alekszandrovics Kokorev és Gerasim Khludov is komoly képzőművészeti gyűjteménnyel rendelkezett.

A WINZAVOD,<sup>1</sup> amelyet a város legrégebbi pincészetéből alakítottak ki, 2007 elején nyitotta meg kapuit a látogatók előtt. A kezdeményezésnek olyan sikere lett, hogy egy egész művésznegyed alakult ki a városközpont közel fekvő kerületben. Mintegy 20.000 m<sup>2</sup> alapterületen, hét épületben működik négy, az ország legrangosabb kortárs galériái közül – az XL, az Aidan, az M&J Guelman és a Regina –, valamint a Paperworks, a Proun, az Atelier # 2, a FotoLoft és a Gallery. Photographer.ru, illetve a nemrég alapított Megalinskaya, ReginaBerloga és Art+Art. A galériák mellett művészek, műtermek, bemutatótermek, művész-ellátók, dizájnboltok, könyvesboltok, hangulatos kávézó és művészmozdi várja az érdeklődőket. Számos programot, mint pl. a *Best of Russia* nyílt, éves projektjeit, jótékonysági esteket, kiállításokat rendeznek, tanfolyamokat szerveznek, s az üzemeltetők fontosnak tartják a modern kultúra különböző részterületeinek propagálását és a fiatal művészek támogatását is.

A komplexum könnyen megközelíthető, autóval, illetve metróval nagyjából 15 percnnyire található a Kremltől, de nemcsak ezért látogatják annyian, sokszínűsége lehetővé teszi, hogy a legkülönbözőbb emberek és stílusok, s ennek eredményeképpen a legkülönbözőbb generációk képviselői találkozzanak itt egy helyen. Az őszi időszak egyik legérdekesebb kiállítása a BLUE NOSES (1999) LAP-HORSE VIDEO című film retrospektív volt: a botrányhős művészuó, VIACHESLAV MIZIN és ALEXANDER SHABUROV 1999–2009 között készült videóit gyűjtötték össze a sejtelmes M&J Gelman Galériában, amely egy borospincéből lett kialakítva, s így, akár WINZAVOD többi kiállítótere, sajátos atmoszférával rendelkezik.

A Blue Noses neve Magyarországon nem ismeretlen, hiszen 2008-ban Debrecenben, a MODEM-ben<sup>2</sup> mutatkoztak be, 2010 nyarán pedig a budapesti Knoll Galériában tűntek fel, ahol ők válogatták a kortárs orosz kísérleti filmek anyagát<sup>3</sup>, és korábban már maguk is kiállítottak.<sup>4</sup>

De miért érdekes a Blue Noses? Elmondható, hogy a „hazafiatlan” jelzővel címkezett műveikkel együtt mindketten világsztárok. Megítélésük azonban ellentmondásos. Néhányan egekbe magasztalják, örült zsenikként emlegetik a



ALEXANDER SHABUROV & VIACHESLAV MIZIN



Blue Noses  
LAP-HORSE VIDEO, 2003, videó  
Courtesy artists and M&J Guelman Gallery

világ, és az orosz kultúra szinte minden toposzát feldolgozó Mizint és Shaburovot, és vannak, akik hősként istenítik a hatóságok által „üldözött”, de minden „ellenséget” legyőző szupermeneket. És persze olyanok is akadnak, akik többszöri megtekintés után, mint a jó, de sokszor hallott vicceket, már manírosnak és unalmasnak tartják a rájuk jellemző „sziporkázó iróniát”. P. Szabó Ernő például a következő kérdést teszi fel velük kapcsolatban: „Modern commedia dell’arte, Chaplin örökségét folytató burleszk, ezredfordulós transzszibériai performansz vagy éppen

<sup>1</sup> <http://www.winzavod.com/>

<sup>2</sup> *A meztelen igazság – A Blue Noses cenzúrázatlanul*. MODEM, Debrecen, 2008. szept. 15 – dec. 15.

<sup>3</sup> *Párhuzamok film és videó között – Videó remake-ek, sorozatok, kísérleti film, korai filmtechnikák az orosz videó-művészetben*. Knoll Galéria, Budapest, 2010. jún. 10 – júl. 31.

<sup>4</sup> *A Blue Noses video- és fotó kiállítás*. Knoll Galéria, Budapest, 2006. ápr. 13 – jún. 17.

a kukkolók posztkommunista paradicsoma?”<sup>5</sup>  
 A Blue Noses ez mind, sőt jóval több ennél, de nem az a lényeg, hogy milyen jelzőket próbálunk tagjaira, munkáikra aggatni, hanem az, hogy a Blue Noses azon ritka kivételek közé tartozik, akikre kíváncsi a közönség. Videóik érdekesek a kétkezi munkások, az értelmiségiek, a fiatalok, az idősek, a lazák és a prüdek számára, páran azért nézik filmjeiket, hogy megbotránkozzanak, mások pedig egyetértenek extraliberális szemléletükkel, vagy egyszerűen csak jól szórakoznak vaskos poénjaikon.

Lehet, hogy nem a legstílusosabb programadókra hivatkozni, de a Gelman-kiállításához írt esszékben<sup>6</sup> az installátorok pontosan kifejtik, hogy mit gondolnak a kortárs művészetről. A kortárs művészet szerintük eszköz- és kifejeztárban különbözik az ún. hagyományos művészettől, azaz multimédiás és kutatás-orientált. Manapság nem az a lényeg, hogy melyik művészeti ág mestere valaki, hanem az, hogy mit akar közölni, az alkotófolyamat ugyanis kognitív tevékenység, a művészet nem dizájn, tárgyát a televízióból, a kollektív tudattalamból, a kulturális hagyományokból vagy az emberek életéből meríti, s megpróbálja megérteni, vagy legalábbis metaforák segítségével kifejezésre juttatni a tapasztalathoz társuló gondolatokat. Mizin és Shaburov az orosz „kortárs művészet” kritikáját adják, mert az „elit projektként” született, export-orientált, és nem kapcsolódik a kultúra egészéhez. Érvként hozzák fel, hogy a kritikai realizmus megjelenése óta az orosz művészetnek társadalmi orientációjának kellene lennie, tehát kommunikálnia kellene a közönséggel, ugyanis, ahogyan Tolsztoj mondja, a művészet: „Az aktuális társadalmi eszmék hordozóeszköze.” Felhívják a figyelmet arra a paradoxonra is, hogy míg a tengerentúli művészek megpróbálták egyre inkább elhatárolni magukat a fogyasztói társadalomtól, az oroszok igyekeztek összefonódni azzal, nagy és feltűnő dolgokat hoztak létre, hogy néhány milliomos buksza a „medencéje közelébe aggassa” azokat.

Nem a szűk szakmai közönségnek, vagy a nyugati tendenciák felé orientálódó értelmiséginek kell tehát alkotni. Demokratikusabb művészetet kell létrehozni, ami mindenkihez szól. Ennek eredményeképpen Mizinék populista, „népi valóságshowt” csinálnak, melynek egyik legfontosabb tulajdonsága, hogy a végtermék világos és érthető, könnyen befogadható, az „üzenet” így eljut a címzettekhez. A Blue Noses újra felfedezte a „videó művészetet”. Számúzték a hosszú, unalmas, elvont, vagy hollywoodi filmekhez hasonló effektekkel tarkított művikat, rögtö-

<sup>5</sup> [http://artportal.hu/aktualis/hirek/p\\_szabo\\_erno\\_blue\\_noses](http://artportal.hu/aktualis/hirek/p_szabo_erno_blue_noses)

<sup>6</sup> <http://www.gelman.ru/eng/gallery/moscow/blue-noses-20100928154323/>



Winzawod, Moszkva



A FotoLoft Galéria, Wedding Invitation című kiállítása, enteriőr (Winzawod, Moszkva)

nöznek és az új keletű „népszokásokra” hagyatkoznak, amikor videóikat fölteszik a Youtube-ra, a Ramblerre, hiszen a művészet nem lakádsz, hanem táplálék, olyan valami, ami „reggel az újságban olvasható, estére meg a videó művészetben, illetve a világitó dobozban köt ki”. Ily módon teljesen egyetértek a moszkvai Gelman Galéria egyik korábbi Blue Noses-kiállításának címével: amit ők csinálnak az „proletár konceptualizmus”.<sup>7</sup> Lehet, hogy egy szuszra elég belőlük néhány perc is, de néha olyan jó nézni, hogy a nép eszik, iszik és kefél, a Harry Potter-imitátorok elbénázzák, „Dumb és Dumber” paraszthumora nudizik, Lenin meg a forog sírjában.

<sup>7</sup> *Blue Noses (V. Mizin, A. Shaburov): Proletarian Conceptualism.* Marat Guelmann Gallery, Moszkva, 2009. dec. 22 – 2010. jan. 19.



## A magyar kritikus művészet dilemmája

rendszer | 2010.12.20. 23:53

Magyar kurátorok gyakran megfogalmazták: „Nincs kritikus művészet Magyarországon”. Pedig kedvenc Fenezstránk jobboldali hasábjában (a dezambiguáció alatt közvetlenül) a felsorolt banner-link kollekción magyar művészek által alkotott kritikus művek csupán kiragadott példáira mutat.

Lehetséges, hogy a kritikus művészetre kíváncsi, azt felkarolni vágyó kurátorok nem ismerik ezeket a műveket?

Bárhogy is legyen, mátol fogva a Fenezstra ezt a kommunikációs űrt igyekszik kitölteni, azzal, hogy közelebb hoz egymáshoz kritikus művészt és kritikus művészetet pártoló kurátort.

Sőt, mindaddig míg valamely kritikus képzőművészeti alkotás nem talál kuratori pártfogásra, hogy publikumához eljuthasson, a fenezstratóri gondviselésnek köszönhetően válik publikussá.

Első bejegyzésünkben az **NMA** projektről készült audiovizuális összefoglalót fenezstráljuk.



### dezambiguáció disambiguation

.....  
A Fenezstra a Perimédia Csoport magyar nyelvterületre szakosodott kritikai orgánuma. Szervezeti működését tekintve a Fenezstra a Perimédia Lab (PL) alegysége, a Perimetál Társulat (PT) iker-formációja és a Periszláv Stúdió (PS) szárnyügynöksége.

A Fenezstra lelkes csapata több, különböző szakterületen dolgozó közreműködőből áll. Fotós, alkalmazott grafikus, rajztanár, vágó, operatőr, képzőművészeti szakasszisztens, újságíró és idegen nyelvi levelező együttes munkája nyomán születik meg az a művészi kijelentés, melyet e szakemberek, kenyérkereső tevékenységük végeztével, saját szórakozásukra és hallgatóságuk gyönyörködtetése végett önzetlenül publikálnak a Fenezstra hasábjain. A modern korporatív logika és a kortárs üzleti szellem jegyében ezek az alkotók névtelenül és külön díjazás nélkül ruházzák át szellemi tulajdonukat és szerzői jogaikat a Fenezstra törzsvállalata (Perimédia Lab) alapító tulajdonosaira, akik a Fenezstra minden megnyilvánulásáért egyszemélyben vállalják a művészi és erkölcsi felelősséget.

.....  
Fenezstra is Perimedia Group's critical organ dealing with domestic affairs. On an administrative level Fenezstra is a

## EL A KEZEKEL A MAGYAR FILOZÓFUSOKTÓL!

A Magyar Nemzet méltatlan támadássorozatát indította a magyar filozófia, esztétika és klasszika-filológia kiváló képviselői ellen. A célba vett személyek, többek között Bacsó Béla, Heller Ágnes, Radnóti Sándor, Steiger Kornél, Vajda Mihály és Weiss János a kortárs magyar bölcsészet legjelentősebb alakjai közé tartoznak, tanulmányok, kötetek sokasága bizonyítja, tanítványaik, kollégáik, vitapartneraik személyes tanúsága igazolja ezt. Aki őket politikai kegyenceknek, sikkasztóknak, rablóbandának állítja be, az nemcsak a filozófusokat sérti meg, hanem egy egész szakmát.

Természetesen mindenkinek joga, a sajtónak pedig egyenesen feladata, hogy pályázaton elnyert közpénzek felhasználását firtassa. Csakhogy itt nem erről van szó. A támadásban semmiféle komolyan vehető tudományos vagy szakmai érv nem hangzott el, a cikkek tele vannak csúsztatásokkal, ártó szándékú nyilvánvaló. Hangnemből, logikájuk egyes elemeiben emlékeztet a huszadik században már megélt értelmiség-ellenes kampányok némelyikének stílusára.

A megtámadott filozófusok anyagi felelősségét vizsgálják meg az erre hivatottak, ha ennek szükségét látják. Mi azonban, azok a szerkesztők és kiadók, akik tanulmányaikat, könyveiket olvassuk, akik írásaikat gondozzuk és kiadjuk, akik műveiket tanítjuk, vagy épp vitatkozunk velük, akik meg vagyunk győződve a megtámadott filozófusok szellemi rangjáról, tudományos felkészültségéről, akik nem vonjuk kétségbe az érintettek szakmai és etikai megbízhatóságát, akik olvasóik, kollégáik, tanítványaik, szerkesztőik, barátai vagy csak távoli tisztelőik vagyunk,

**elhatárolódunk az ellenük indított lejárató-kampánytól,  
és nem adunk fórumot az ellenük irányuló, szakmailag megalapozatlan,  
politikai célú támadásoknak.**

A lapzártáig az alábbi szerkesztőségek csatlakoztak a tiltakozáshoz:

Aspecto, Balkon, Beszélő, BUKSZ, Ex Symposium, Jelenkor folyóirat, Kalligram Kiadó és folyóirat, Magyar Lettre Internationale, Műút, Parnasszus, Thalassa (újabb nevén: Imágó Budapest), Új Forrás

<b>Csehország</b>
<b>Langhans Praha – 130 Years of Photography / One Name, One Place, One Theme</b> ● LANGHANS GALERIE www.langhansgalerie.cz PRÁGA 2010. 10. 20 – 2011. 02. 27.
<b>Andy Warhol</b> ● DVORAK SEC CONTEMPORARY www.dvoraksec.com PRÁGA 2011. 01. 20 – 02. 27.
<b>Nina Beier, Jiří Kovanda &amp; Marie Lund</b> ● DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART) www.doxprague.org PRÁGA 2011. 01. 14 – 03. 28.
<b>Mutating Medium – Photography in Czech Art 1990–2010</b> ● GALERIE RUDOLFINUM www.galerierudolfinum.cz PRÁGA 2011. 02. 10 – 05. 01.
<b>Martin Parr</b> <i>Assorted Cocktail</i> ● DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART) www.doxprague.org PRÁGA 2011. 02. 10 – 05. 16.
<b>Dánia</b>
<b>REFREAMING REALITY: Glimpses Into the Lowave video archive</b> ● MUSEET FOR SAMTIDSKUNST http://samtidskunst.dk/ ROSKILDE 2010. 11. 20 – 2011. 02. 27.
<b>Walton Ford</b> ● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST www.louisiana.dk HUMLEBÆK 2010. 11. 12 – 2011. 03. 06.
<b>Picasso: Peace and Freedom</b> ● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST www.louisiana.dk HUMLEBÆK 2011. 02. 11 – 05. 29.
<b>Finnsország</b>
<b>Amin Maalouf, Raija Malka, Melek Mazici and Kaija Saariaho</b> <i>Tidelines</i> ● KIASMA www.kiasma.fi HELSINKI 2011. 01. 28 – 03. 13.
<b>Franciaország</b>
<b>elles@centrepompidou / women artists in the collections of the Centre Pompidou</b> ● CENTRE POMPIDOU www.centrepompidou.fr PÁRIZS 2009. 05. 27 – 2011. 02. 21.
<b>MOEBIUS-TRANSE-FORME</b> ● FONDATION CARTIER www.fondation.cartier.com PÁRIZS 2010. 10. 12 – 03. 13.

<b>Mondrian / De Stijl</b> ● CENTRE POMPIDOU www.centrepompidou.fr PÁRIZS 2010. 12. 01 – 2011. 03. 21.
<b>Inci Eviner</b> <i>Broken Manifestos</i> ● MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS www.mam.paris.fr PÁRIZS 2011. 01. 13 – 04. 04.
<b>JAPANCONGO</b> ● MAGASIN – CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAINE GRENOBLE www.magasin-cnac.org GRENOBLE 2011. 02. 06 – 04. 24.
<b>Joachim Mogarra</b> <i>Une vie aventureuse</i> ● LE POINT DU JOUR www.lepointdujour.eu CHERBOURG-OCTEVILLE 2011. 02. 22 – 05. 29.
<b>Hollandia</b>
<b>Edvard Munch</b> ● ROTTERDAM KONSTHAL www.kunsth.nl ROTTERDAM 2010. 09. 18 – 2011. 02. 20.
<b>Joan Fontcuberta</b> <i>Landscapes without Memory</i> ● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM AMSTERDAM www.foam.nl AMSZTERDAM 2010. 11. 26 – 2010. 02. 27.
<b>Valérie Mannaerts</b> <i>Diamond dancer</i> ● DE APPEL BOYS' SCHOOL www.deappel.nl AMSZTERDAM 2010. 12. 18 – 2010. 02. 28.
<b>Digital? Analogue!</b> ● HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY www.huismarseille.nl AMSZTERDAM 2010. 11. 27 – 2010. 02. 27.
<b>Gaël Turine</b> <i>Voodoo</i> ● ROTTERDAM KONSTHAL www.kunsth.nl ROTTERDAM 2010. 12. 11 – 2011. 03. 13.
<b>W. Eugene Smith</b> <i>More Real than Reality</i> ● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM AMSTERDAM www.foam.nl AMSZTERDAM 2010. 11. 26 – 2010. 02. 27.
<b>Andor von Barys</b> ● NEDERLANDS FOTOMUSEUM www.nederlandsfotomuseum.nl ROTTERDAM 2011. 01. 15 – 03. 27.
<b>Cloud Sounds</b> ● NETHERLANDS MEDIA ART INSTITUTE www.montevideo.nl Amszterdam 2011. 02. 19 – 04. 29.
<b>Making is Thinking</b> ● WITTE DE WITH www.wdw.nl ROTTERDAM AMSZTERDAM 2011. 01. 23 – 05. 01.

<b>László Moholy-Nagy</b> <i>The Art of Light</i> ● GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG www.gemeentemuseum.nl HÁGA 2011. 01. 29 – 05. 01.
<b>ANGRY</b> <i>Young and radical</i> ● NEDERLANDS FOTOMUSEUM www.nederlandsfotomuseum.nl ROTTERDAM 2011. 01. 22 – 06. 13.
<b>Írország</b>
<b>The Moderns</b> ● IRISH MUSEUM OF MODERN ART www.imma.ie DUBLIN 2010. 10. 20 – 2011. 02. 13
<b>Richard Tuttle</b> <i>Triumphs</i> ● DUBLIN CITY GALLERY THE HUGH LANE www.hughlane.ie DUBLIN 2010. 11. 19 – 2011. 04. 10.
<b> Lengyelország</b>
<b>Katarzyna Kozyra</b> <i> Casting</i> ● ZACHETA NARODOWA GALERIA SZTUKI www.zacheta.art.pl VARSÓ 2010. 12. 04 – 2011. 02. 13.
<b>Afterimages of life. Wladyslaw Strzeminski and rights for art.</b> ● MUZEUM SZTUKI ŁÓDŹ http://msl.org.pl/ ŁÓDŹ 2010. 11. 30 – 2011. 02. 27.
<b>Miroslaw Bałka</b> <i>FRAGMENT</i> ● CENTER OF CONTEMPORARY ART UJAZDOWSKI CASTLE www.csw.art.pl VARSÓ 2011. 01. 15 – 03. 27.
<b>Litvánia</b>
<b>If It's Part Broke, Half Fix It</b> ● THE CONTEMPORARY ART CENTRE www.cac.lt VILNIUS 2011. 01. 28 – 03. 13.
<b>Luxemburg</b>
<b>Out-of-Sync – The Paradoxes of Time</b> ● MUDAM LUXEMBOURG www.mudam.lu LUXEMBOURG 2011. 02. 17 – 05. 22.
<b>Nagy-Britannia</b>
<b>Philippe Parreno</b> ● SERPENTINE GALLERY www.serpentinegallery.org LONDON 2010. 11. 25 – 2011. 02. 13.
<b>Shadow Catchers: Camera-less Photography</b> ● V&A www.vam.ac.uk LONDON 2010. 10. 13 – 2011. 02. 20.
<b>Taylor Wessing</b> <i>Photographic Portrait Prize 2010</i> ● NATIONAL PORTRAIT GALLERY www.npg.org.uk LONDON 2010. 11. 11 – 2011. 02. 20.

<b>Dan Holdsworth</b> <i>Blackout</i> ● BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART www.balticmill.com GATESHEAD 2010. 11. 12 – 2011. 02. 20.
<b>Never The Same River (Possible Futures, Probable Pasts) – curated by Simon Starling</b> ● CAMDEN ARTS CENTRE www.camdenartscentre.org LONDON 2010. 12. 16 – 2011. 02. 20.
<b>Drawing Fashion</b> ● DESIGN MUSEUM www.designmuseum.org LONDON 2010. 11. 03 – 2011. 03. 06.
<b>Space &amp; Light: Edward Gordon Craig</b> ● V&A www.vam.ac.uk LONDON 2010. 09. 11 – 2011. 03. 13.
<b>Anish Kapoor</b> <i>Turning the World Upside Down</i> ● KENSINGTON GARDENS www.kapoorinkensington.org.uk www.serpentinegallery.org LONDON 2010. 09. 28 – 2011. 03. 13.
<b>Isotype: international picture language</b> ● V&A www.vam.ac.uk LONDON 2010. 12. 10 – 2011. 03. 13.
<b>Nam June Paik</b> ● TATE LIVERPOOL www.tate.org.uk LIVERPOOL 2010. 12. 17 – 2011. 03. 13.
<b>A History of Camera-less Photography</b> ● V&A www.vam.ac.uk LONDON 2010. 10. 13 – 2011. 03. 27.
<b>Modern British Sculpture</b> ● ROYAL ACADEMY OF ARTS www.royalacademy.org.uk LONDON 2011. 01. 19 – 04. 07.
<b>Gabriel Orozco</b> ● TATE MODERN www.tate.org.uk LONDON 2011. 01. 19 – 04. 15.
<b>An Englishman in New York: Photographs by Jason Bell</b> ● NATIONAL PORTRAIT GALLERY www.npg.org.uk LONDON 2010. 08. 14 – 2011. 04. 17.
<b>NEWSPEAK: BRITISH ART NOW (Part Two)</b> ● SAATCHI GALLERY www.saatchi-gallery.co.uk LONDON 2010. 10. 27 – 2011. 04. 17.
<b>Romantics</b> ● TATE BRITAIN www.tate.org.uk LONDON 2010. 08. 09 – 2011. 07. 31.

<b>Németország</b>
<b>Elmgreen &amp; Dragset</b> <i>Celebrity – The One and the Many</i> ● ZKM / MUSEUM FÜR NEUE KUNST www.zkm.de KARLSRUHE 2010. 11. 07 – 2011. 03. 27.
<b>Sounds. Radio – Kunst – Neue Musik</b> ● ZKM / MUSEUM FÜR NEUE KUNST www.zkm.de KARLSRUHE 2010. 11. 11 – 2011. 03. 27.
<b>Attila Csörgő</b> <i>Der archimedische Punkt</i> ● HAMBURGER KUNSTHALLE www.hamburger-kunsthalle.de HAMBURG 2011. 02. 27 – 05. 15.
<b>Surreal Objects</b> ● SCHIRN KUNSTHALLE www.schirn-kunsthalle.de FRANKFURT 2011. 02. 11 – 05. 29.
<b>Olaszország</b>
<b>Modernikon. Contemporary Art from Russia</b> ● FONDAZIONE SANDRETTO RE REBAUDENGO www.fondsr.org TORINO 2009. 09. 26 – 2011. 02. 27.
<b>Oroszország</b>
<b>How Soon is Now</b> ● GARAGE: CENTER OF CONTEMPORARY ART www.garageccc.com MOSZKVA 2010. 11. 20 – 2011. 02. 08.
<b>If I Only Knew... A Guide to Contemporary Art</b> ● MOSCOW MUSEUM OF MODERN ART www.mmoma.ru MOSZKVA 2010. 12. 08 – 2011. 05. 29.
<b>Portugália</b>
<b>Wilfredo Prieto</b> ● KUNSTHALLE LISSABON www.kunsthalle-lissabon.org LISZABON 2011. 02. 10 – 2011. 03. 19.
<b>To the Arts, Citizens!</b> ● MUSEU DE ARTE CONTEMPORÁNEA DA FUNDAÇÃO DE SERRALVES www.serralves.pt PORTO 2010. 11. 21 – 2011. 03. 23.
<b>Románia</b>
<b>Davide Bertocchi &amp; Samon Takahashi</b> <i>Interstellar Static</i> ● MNAC www.mnac.ro BUKAREST 2010. 12. 03 – 2011. 02. 03.
<b>Spanyolország</b>
<b>Let Us Face the Future. British art 1945–1968</b> ● FUDACIÓ JOAN MIRÓ http://fundaciomiro-bcn.org/ BARCELONA 2010. 11. 27 – 2011. 02. 20.

<b>Passages. Travels in Hyperspace</b> ● LABORAL CENTRO DE ARTE Y CREACIÓN INDUSTRIAL www.laboralcentrodearte.org GIJÓN 2010. 10. 06 – 2011. 02. 21.
<b>Hans-Peter Feldmann. "An Art Exhibition"</b> ● MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA www.museoreinasofia.es MADRID 2010. 09. 22 – 2011. 02. 28.
<b>Haunted: Contemporary Photography/Video/Performance</b> ● GUGGENHEIM MUSEUM BILBAO www.guggenheim-bilbao.es BILBAO 2010. 11. 06 – 2011. 03. 06.
<b>Are you Ready for TV?</b> ● MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA www.macba.es BARCELONA 2010. 11. 05 – 2011. 04. 25.
<b>Svájc</b>
<b>Alois Mosbacher Philipp Gsasser</b> ● KUNSTHAUS BASELSTADT www.kunsthhausbasel.ch BASEL 2011. 01. 29 – 03. 27.
<b>Segantini</b> ● FONDATION BEYELER www.beyeler.com BASEL 2011. 01. 16 – 04. 25.
<b>Sarkis</b> <i>Hôtel Sarkis</i> ● KUNSTMUZEUM LUZERN www.kunstmuseumluzern.ch LUZERN 2011. 02. 16 – 05. 08.
<b>'The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today</b> ● KUNSTHAUS ZÜRICH www.kunsthhaus.ch ZÜRICH 2011. 02. 25 – 05. 15.
<b>Svédország</b>
<b>Mine's bigger than yours</b> ● KALMAR KONSTMUSEUM www.kalmarkonstmuseum.se KALMAR 2010. 12. 11 – 2011. 03. 13.
<b>László Moholy-Nagy</b> ● MALMÖ KONSTHALL www.konsthall.malmo.se MALMÖ 2011. 02. 19 – 05. 01.
<b>Jeanloup Sieff (1933–2000)</b> ● MODERNA MUSEET www.modernamuseet.se STOCKHOLM 2011. 02. 19 – 05. 22.
<b>Szlovénia</b>
<b>Experimental Film in Former Yugoslavia 1951–1991</b> ● MODERNA GALERIJA www.mg-lj.si LJUBJANA 2010. 12. 16 – 2011. 02. 28.
<b>Törökország</b>
<b>Second Exhibition</b> ● ARTER SANAT IÇIN ALAN / SPACE FOR ART www.arter.org.tr ISTANBUL 2010. 11. 28 – 2011. 02. 27.

.....  
ERNST  
MÚZEUM

# ED TEMPLETON BUDAPESTEN!



THE CEMETERY OF REASON – kiállítás az Ernst Múzeumban  
2011. január 22 – március 20.

Ernst Múzeum · 1065 Budapest, Nagymező u. 8. · [www.mucsarnok.hu](http://www.mucsarnok.hu)

Ed Templeton: Skater Kid Sacto (részlet)

Nemzeti Erőforrás Minisztérium S.M.A.K.