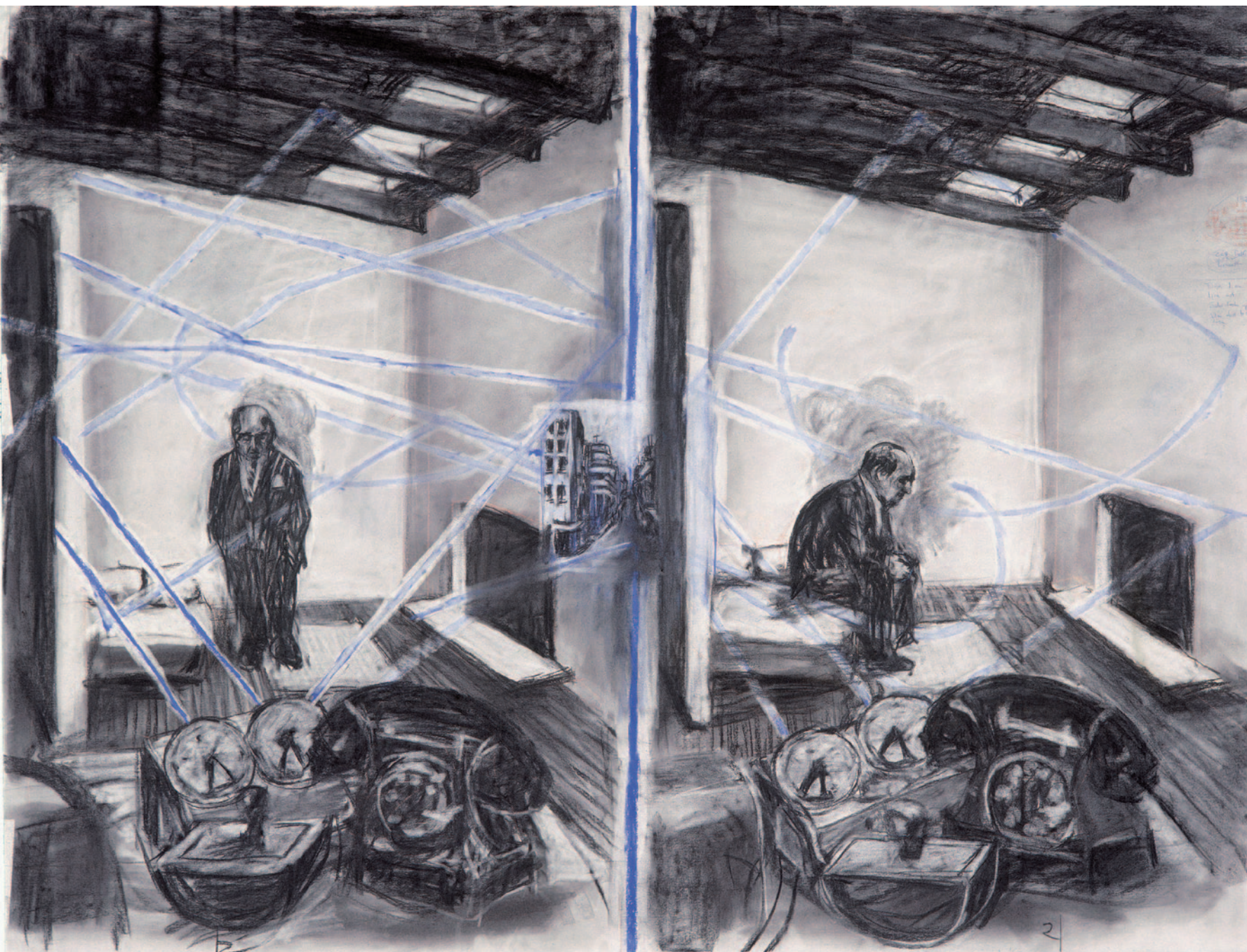


Balkon

2012_2

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



ISSN 1216-8890 880 Ft



9 771216 889000

MAGYARORSZÁG

Polgár Csaba <i>„Határesetek”</i> <ul style="list-style-type: none">SZOMBATHELYI KÉPTÁR www.elender.hu/~szkeptar Szombathely, Rákóczi F. u. 12. 2012. 02. 02 – 03. 10.
Batykó Róbert <i>Trsh</i> <ul style="list-style-type: none">ACB KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA www.acbgaleria.hu Budapest VI., Király u. 76. 2012. 02. 16 – 03. 14.
Szegő György <i>Színházi/építészeti rajzok és modellek</i> <ul style="list-style-type: none">GALÉRIA IX www.rezkarc.hu Budapest IX., Ráday u. 47. 2012. 02. 28 – 03. 15.
Bernáth/y Sándor (1949–2012) <i>Y</i> <ul style="list-style-type: none">A38 KIÁLLÍTÓHELY www.a38.huwww.petrys.hu Budapest XI., Pázmány P. rkp., Petőfi-híd budai hídfő 2012. 03. 06 – 03. 16.
Sugár János <i>Tűz a múzeumban / A csőcselék emlékműve</i> <ul style="list-style-type: none">BTM FŐVÁROSI KÉPTÁR / KISCELLI MŰZEUM, TEMPLOMTÉR www.btmfk.iif.hu Budapest III., Kiscelli u. 108. 2012. 02. 13 – 03. 18.
Ív & Candie's <i>r.i.c. chickcs</i> <ul style="list-style-type: none">LIGET GALÉRIA www.c3.hu/~ligal/ Budapest XIV., Ajtósi Dürer Sor 5. 2012. 02. 23 – 03. 22.
A nők új országot építenek <ul style="list-style-type: none">DEMO GALÉRIA www.fogashaz.hu Budapest VII., Akácfa u. 51. 2012. 03. 06 – 03. 22.
Menno Aden (Berlin), Marcin Cienski (Krakkó), Magyarósi Éva (Budapest) <i>STILL LIGHT</i> <ul style="list-style-type: none">DEÁK ERIKA GALÉRIA www.deakgaleria.hu Budapest VI., Mozsár u. 1. 2012. 02. 23 – 03. 24.
Bernar Venet <i>New York, Versailles, Budapest</i> <ul style="list-style-type: none">MŰCSARNOK www.mucsarnok.hu Budapest XIV., Hősök tere 2012. 01. 26 – 03. 25.
Koleszár Adél, Kovács Dávid, Marinka Zsuzsanna Alexandrovna <ul style="list-style-type: none">MONO GALÉRIA www.monogaleria.hu Budapest I., Ostrom u. 29. 2012. 03. 07 – 03. 30.
Szilágyi Rudolf <i>OPACITÁLÓDÁS 2</i> <ul style="list-style-type: none">MAMÚ GALÉRIA www.mamu.hu Budapest VII., Damjanich u. 39. 2012. 03. 16 – 03. 30.

Graphics Open 2012 <ul style="list-style-type: none">MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYESTEM – BARCSAY TEREM www.mke.hu Budapest VI., Andrásy út 69-71. 2012. 02. 23 – 03. 31.

Szöllősi Géza <i>Új Istenségek</i> <ul style="list-style-type: none">NEXTART GALÉRIA www.nextartgaleria.hu Budapest V., Aulich u. 4-6. 2012. 02. 24 – 03. 31.

Szöllőssy Enikő <i>Kötelék</i> <ul style="list-style-type: none">KLEBELSBERG KULTŰRKÚRIA Budapest II., Templom u. 2-10. 2012. 03. 13 – 03. 31.
--

Telek Balázs <i>Fejek</i> <ul style="list-style-type: none">PANEL CONTEMPORARY Budapest XI., Bartók Béla út 25. 2011. 02. 27 – 04. 01.
--

Konstrukció és Paradigma / Kortárs norvég iparművészet <ul style="list-style-type: none">BTM – BUDAPEST GALÉRIA BUDAPEST KIÁLLÍTÓTERME www.budapestgaleria.hu Budapest V., Szabad sajtó út 5. 2012. 02. 28 – 04. 01.

Koronczi Endre <i>Szabad akarat / Free will</i> <ul style="list-style-type: none">INDA GALÉRIA www.indagaleria.hu Budapest VI., Király u. 34. II./4. 2012. 01. 25 – 04. 09.

Csató József <i>Elvarratlan színek</i> <ul style="list-style-type: none">KLAUZÁL13 GALÉRIA http://klauzal13.hu Budapest VII., Klauzál tér. 13. 2012. 03. 09 – 04. 09.

Ötvös Zoltán <i>Emlékezz az utazásra</i> <ul style="list-style-type: none">DOVIN GALÉRIA www.dovingaleria.hu Budapest VI., Kertész u. 6. 2012. 02. 17 – 04. 04.

Bernát András <i>Szalagok</i> <ul style="list-style-type: none">FÉSZEK GALÉRIA www.feszek-muveszklub.hu Budapest VI., Kertész u. 36. 2012. 03. 13 – 04. 06.

franyo aatoth, Ervin Pátkai <i>Kertek és Katedrálisok</i> <ul style="list-style-type: none">VÁRFOK GALÉRIA www.varfok-galeria.hu Budapest I., Várfok u. 11. 2012. 03. 08 – 04. 07.
--

Miletics Mátyás <i>Emlékkristályok / Memory stones</i> <ul style="list-style-type: none">VÁRFOK GALÉRIA – PROJECT ROOM www.varfok-galeria.hu Budapest I., Várfok u. 14. 2012. 03. 08 – 04. 07.
--

Szilágyi Bernadett <i>NAPLÓ – 2011</i> <ul style="list-style-type: none">BTM – BUDAPEST GALÉRIA KIÁLLÍTÓHÁZA www.budapestgaleria.hu Budapest III., Lajos u. 158. 2012. 03. 08 – 04. 08.
--

Fabricsius Anna <i>A jövő előre nem látható eseményei már megtörténtek</i> <ul style="list-style-type: none">FAUR ZSÓFI GALÉRIA www.raday-galeria.hu Budapest XI., Bartók B. út 25. 2012. 03. 13 – 04. 08.
--

Yves Lavoyer <i>«Tűfujeger» Tour (Ördögghajszó Túra) / Chimera Project POP-UP</i> <ul style="list-style-type: none">TELEP MŰVÉSZETI BEMUTATÓTÉR Budapest VII., Madách út 8. 2012. 03. 16 – 04. 13.
--

Az avantgárd magányjűteményekben II. / A kölcsönös hatások körei. A MA és a Zenit a zágáربي Marinko Sudac-gyűjteményben <ul style="list-style-type: none">KASSÁK MŰZEUM (ZICHY-KASTÉLY) www.kassakmuzeum.hu Budapest III., Fő tér 1. 2012. 01. 28 – 04. 15.

LOWBROW – alantas művészet? <ul style="list-style-type: none">SZATYOR BÁR ÉS GALÉRIA http://szatyorbar.blog.hu Budapest XI., Bartók B. út. 36. 2012. 02. 15 – 04. 15.

Kocsis Imre <i>SUGÁRÚT</i> <ul style="list-style-type: none">KOGART HÁZ www.kogart.hu Budapest VI., Andrásy út 112. 2012. 03. 01 – 04. 15.
--

Jó szerencsét! <ul style="list-style-type: none">2B GALÉRIA www.pipacs.hu/2b Budapest IX., Ráday u. 47. 2010. 03. 16 – 04. 16.
--

Sipos Eszter <i>Meddig mész el? / How far can you go?</i> <ul style="list-style-type: none">VILTIN GALÉRIA www.viltin.hu Budapest V., Széchenyi u. 3. 2012. 03. 07 – 04. 21.
--

Tamási Claudia <ul style="list-style-type: none">GODOOT GALÉRIA www.godoot.hu Budapest XI., Bartók B. út 11. 2012. 03. 07 – 04. 21.

Marina Abramović <i>Az üresség nyolc leckéje</i> <ul style="list-style-type: none">MÉLYCSARNOK (MŰCSARNOK) www.mucsarnok.hu Budapest XIV., Hősök tere 2012. 02. 23 – 04. 22.
--

Nagy Barbara <i>FÉNY-KÉPEK</i> <ul style="list-style-type: none">SZENTENDREI KÉPTÁR www.pmmi.hu Szentendre, Fő tér 2-5. 2012. 03. 08 – 04. 22.
--

Tomasz Bogusławski <i>PL_AKÁTOK</i> <ul style="list-style-type: none">LENGYEL INTÉZET - KIÁLLÍTÓTEREM www.polinst.hu Budapest VI., Nagymező u. 15. 2012. 02. 24 – 04. 27.

Az idő mintázatai <ul style="list-style-type: none">ACB KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA www.acbgaleria.hu Budapest VI., Király u. 76. 2012. 03. 22 – 04. 27.
--

Andreas Fogarasi <i>Vasarely go home</i> <ul style="list-style-type: none">TRAFÓ GALÉRIA www.trafo.hu Budapest IX., Liliom u. 41. 2012. 03. 09 – 04. 29.
--

feLugossy László <i>7 milliárd emberi agy, nagyjából</i> <ul style="list-style-type: none">MODEM MODERN ÉS KORTÁRS MŰVÉSZETI KÖZPONT www.modemart.hu Debrecen, Baltazár Rezső tér 1. 2012. 01. 21 – 04. 29.

Molnár Vera <i>Egy százalék rendetlenség</i> <ul style="list-style-type: none">KEPES INTÉZET www.kepeskozpont.hu Eger, Széchenyi István u. 16. 2012. 03. 01 – 04. 30.

Nemes Csaba <i>Film retrospektív</i> <ul style="list-style-type: none">PAKSI KÉPTÁR www.paksikeptar.hu Paks, Tolnai u. 2. 2012. 03. 01 – 04. 30.
--

Basa Anikó, Miklós Hajnal <i>Eltérő idegrendszerek találkozási pontján</i> <ul style="list-style-type: none">MOLNÁR ANI GALÉRIA www.molnaranigaleria.hu Budapest, VIII., Bródy S. u. 22. 2012. 03. 22 – 05. 04.

Kokesch Ádám <ul style="list-style-type: none">KISTEREM www.kisterem.hu Budapest V., Képiró u. 5. 2012. 03. 13 – 05. 05.
--

Fekete Balázs <ul style="list-style-type: none">MISKOLCI GALÉRIA – RÁKÓCZI-HÁZ www.miskolcigaleria.hu Miskolc, Rákóczi u. 2. 2012. 04. 12 – 05. 05.

Hangay Enikő <i>Felöltő / Dress Up</i> <ul style="list-style-type: none">RAIFFEISEN GALÉRIA www.raiffeisen.hu Budapest V., Akadémia u. 6. 2012. 03. 19 – 05. 06.
--

Nádas Péter fotói <i>„HA A FIGYELEM SEMLEGES...”</i> <ul style="list-style-type: none">MISKOLCI GALÉRIA – RÁKÓCZI-HÁZ www.miskolcigaleria.hu Miskolc, Rákóczi u. 2. 2012. 03. 10 – 05. 06.
--

Gerhes Gábor <i>Z. avagy egy ország</i> <ul style="list-style-type: none">LUMEN GALÉRIA http://photolumen.hu Budapest VIII., Mikszáth K. tér 2. 2012. 03. 13 – 05. 11.
--

Berényi Zsuzsa <i>INDIGO / fotó</i> <ul style="list-style-type: none">SZÉPMŰVÉSZETI MŰZEUM www.szepmuveszeti.hu Budapest XIV., Dózsa György út 41. 2012. 03. 13 – 05. 14.

Ferenczy Károly (1862–1917) <ul style="list-style-type: none">MAGYAR NEMZETI GALÉRIA C-ÉPÜLETE www.mng.hu Budapest I., Budavári Palota 2011. 11. 30 – 2012. 05. 27.
--

Botond (1949–2011) <i>A Vacsora / Das Abendmahl</i> <ul style="list-style-type: none">MODEM MODERN ÉS KORTÁRS MŰVÉSZETI KÖZPONT www.modemart.hu Debrecen, Baltazár Rezső tér 1. 2012. 02. 04 – 05. 27.
--

OSAS PLUSZ <ul style="list-style-type: none">VASARELY MŰZEUM www.vasarely.hu, www.osas.hu Budapest III., Szentlélek tér 6. 2012. 01. 25 – 06. 01.

Másodfokú egyenletek / Quadratic Equations <ul style="list-style-type: none">KEPES INTÉZET www.kepeskozpont.hu Eger, Széchenyi István u. 16. 2012. 03. 02 – 06. 01.

St Gallen-i kalandok / Hartung, Tápiés, Uecker és az Erker-jelenség <ul style="list-style-type: none">SZÉPMŰVÉSZETI MŰZEUM www.szepmuveszeti.hu Budapest XIV., Dózsa György út 41. 2012. 03. 20 – 06. 01.

Kreatív kísérletek <ul style="list-style-type: none">KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET www.ica-d.hu Dunaújváros, Vasmű út 12. 2012. 03. 09 – 06. 01.
--

Megyik János <i>A tér képe</i> <ul style="list-style-type: none">LUDWIG MŰZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MŰZEUM www.ludwigmuseum.hu Budapest IX., Komor M. u. 1. 2012. 03. 09 – 06. 10.

Seres László, Bánki Ákos <i>KÁNON</i> <ul style="list-style-type: none">MISKOLCI GALÉRIA – RÁKÓCZI-HÁZ www.miskolcigaleria.hu Miskolc, Rákóczi u. 2. 2012. 03. 10 – 06. 16.

Szirtes János – Molnár Ágnes Éva Rutkai Bori – Nemes <ul style="list-style-type: none">MISKOLCI GALÉRIA – RÁKÓCZI-HÁZ www.miskolcigaleria.hu Miskolc, Rákóczi u. 2. 2012. 05. 11 – 06. 16.

KÜLFÖLD / EURÓPA
A u s z t r i a
BE REALISTIC, DEMAND THE IMPOSSIBLE! / An exhibition with artists from Sarajevo and Graz <ul style="list-style-type: none">< ROTOR > http://rotor.mur.at GRAZ 2012. 01. 27 – 03. 31.

Vanity – Fashion / Photography from the F.C. Gundlach Collection <ul style="list-style-type: none">KUNSTHALLE www.kunsthalleyen.at BÉCS 2011. 10. 21 – 2012. 04. 01.
Heidrun Holzfeind <ul style="list-style-type: none">BAWAG FOUNDATION www.bawag-foundation.at BÉCS 2012. 02. 09 – 04. 01.

Heinrich von Kleist (1777–1811) <ul style="list-style-type: none">ÖSTERREICHISCHE THEATERMUSEUM www.khm.at/en/austrian-theatre-museum/ www.theatermuseum.at BÉCS 2011.10.20 – 2012. 04. 09.
--

Hans Hollein <i>BRUSEUM / A museum for Günter Brus</i> <ul style="list-style-type: none">NEUE GALERIE GRAZ www.museum-joanneum.at GRAZ 2011. 11. 27 – 2012. 04. 09.

Herbert Brandl <ul style="list-style-type: none">BANK AUSTRIA KUNSTFORUM www.bankaustria-kunstforum.at BÉCS 2012. 01. 26 – 04. 09.
--

Rudolf Stingel Michael Snow <i>Recent Works</i> <ul style="list-style-type: none">SECESSION www.secession.at BÉCS 2012. 02. 23 – 04. 15.

Melancholy and Provocation / The Egon Schiele-Project <ul style="list-style-type: none">LEOPOLD MUSEUM www.leopoldmuseum.org BÉCS 2011. 09. 23 – 2012. 04. 16.
--

ENVISIONING BUILDINGS / Reflecting Architecture in Contemporary Art Photography <ul style="list-style-type: none">MAK www.mak.at BÉCS 2011. 12. 07 – 2012. 04. 22.
--

Platon <i>Gesichter der macht</i> <ul style="list-style-type: none">WESTLICHT. SCHAUPLATZ FÜR FOTOGRAFIE www.westlicht.at BÉCS 2012. 02. 21 – 04. 22.

BIG <i>"Yes is More!"</i> <ul style="list-style-type: none">OK OFFENES KULTURHAUS OBERÖSTERREICH www.ok-centrum.at LINZ 2012. 03. 07 – 04. 29.
--

Collection on Display I – Sites of Art <ul style="list-style-type: none">MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / RUPERTINUM www.museumdermoderne.at SALZBURG 2012. 02. 04 – 05. 01.

Into One-another / Berlinde De Bruyckere in Dialogue with Cranach and Pasolini <ul style="list-style-type: none">KUNSTHALLE www.kunsthalleyen.at BÉCS 2012. 03. 03 – 05. 06.
--

Sofie Thorsen <i>Cut A-A'</i> <ul style="list-style-type: none">KUNSTHAUS GRAZ www.kunsthausegraz.at GRAZ 2012. 03. 03 – 05. 06.
--

Katharina Cibulka <ul style="list-style-type: none">FOTOGALERIE WIEN www.fotogalerie-wien.at BÉCS 2012. 04. 12. – 05. 09.

Impressionism – pastels, watercolors, drawings <ul style="list-style-type: none">ALBERTINA www.albertina.at BÉCS 2012. 03. 03 – 05. 13.

>SPOTLIGHTS< / VIDEO . ART <ul style="list-style-type: none">SAMMLUNG ESSL – KUNST DER GEGENWART www.sammlung-essl.at KLOSTERNEUBURG / BÉCS 2012. 03. 09 – 05. 13.
--

A borítón: **WILLIAM KENTRIDGE**: Drawing for the film, Stereoscope, 1999

hu

sv

pt

en

es

hu

Balkon

Budapest

főszerkesztő

Hajdu István

ihajdu@c3.hu

szerkesztők

Százados László

szazados.laszlo@mng.hu

Szipőcs Krisztina

szkriszta@c3.hu

design

Eln Ferenc

elnfree@c3.hu

fotó

Rosta József

jozsef.rosta@gmail.com

web

Eln Ferenc

www.balkon.hu

HU ISSN 1586-9792

Lapunk támogatói:



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

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 Hírlapkézbesítőkénél, 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

Készült a
Mester Nyomdában

Arctic Volume White papírra.
Borító: Arctic Volume White 300 gr
Belív: Arctic Volume White 150 gr



2 Drozdik Orsolya

Az önkegyetlenség performanszai
Marina Abramović *Az üresség nyolc leckéje* című kiállításához

6 Nemes Z. Mária

A performer antropológiája I.
Hajas Tibor *Húsfestményeinek* filozófiai antropológiai horizontja

13 Debreceni Boglárka

Lobogók, kofferek, fuckin' csillagok
Szombathy Bálint: „Ötágú”

15 Szipőcs Krisztina

A műteremtől az orrig – öt téma, mely megrengette
a művészeti világot
William Kentridge: *Five themes*

21 Német Szilvi

Sakkrendelő [revisited]
Péli Barna *Vastag tej* című kiállításán Előd Ágnes, Galbovy Attila,
Gálik András, Havas Bálint, Péli Barna, Szabó Ádám és Szász György
művészekkel beszélgetett Forián Szabó Noémi

25 Najmányi László

SPIONS / Huszonegyedik rész

29 Erhardt Miklós

Szükségállapot
Tasnádi József: *Desert Inn*

31 Popovics Viktória

Postmemoriam
Nemes Csaba: *Apja neve: Nemes Csaba*

34 Hermann Veronika

Egy nap majd egy nagyszerűbb otthon
Kirakat bolygó / Planet Display

38 Palotai János

Magyar ösztöndíjasok Párizsban

40 Csuj László

A Balázs Béla Stúdió vonzaskörzete
Mindig máskor, máshol lenni – Nemes Gyula

Az önkegyetlenség performanszai

Marina Abramović

Az üresség nyolc leckéje című kiállításához*

➔ **Múcsarnok (Mélycsarnok), Budapest**

➔ **2012. február 23 – április 22.**

MARINA ABRAMOVIĆ a testi és a szellemi létezés határait feszegető performanszai csábítóak, megigézöek, vakmerőek, elszántak, felhőborítóak, botrányosak, megbotránkoztatóak. A performanszait dokumentáló fotók, videók, installációk az ember testi gyötrődését, kínlódását, megpróbáltatását, kínszenvedését, a fájdalmat transzformálják képpé, művészetté. Fizikai, szellemi tűrőképességét teszik próbára. Performanszaiban testi szenvedéseit önmagának okozza. Élete, testi épsége veszélyeztetésének elviseléséhez gyakran a zen buddhizmus módszerét használja, de merít a keresztény szentek történeteiből, a népi mondákból és a pogány törtétekből is. A performanszaiban elszenvedett fájdalmakat az önfejlesztés-, önkontroll- és lelki gyakorlatok készítik elő.

Marina Abramović performanszainak nincs egy speciális olvasata, annak ellenére sem, hogy azok többnyire önéletrajzi eredetűek, mint a 47. Velencei Biennálén szereplő *Balkan barokk* (1997) című performansz, installáció és videó is. A performanszban Abramović 1500 friss tehéncsontból álló halom közepén ülve, egyenként mosta tisztára a véres csontokat, miközben szerb népdalokat énekel. Performansza közben az installációjának három videójából kettőn szülei külön-külön válaszolnak kérdéseire. A válaszokban mondták el életüket, míg a harmadikon saját maga mondja el történetét. Mindez réztálcába töltött vízen tükröződött.

Cleaning the house (Nagytakarítás) című performanszában (1996) tehéncsontokat, a *Cleaning the mirror-ban* (A tükör tisztítása, 1995) pedig egy csontvázat tisztított. Mindkettőben fehér ruhát viselt, amit a tisztogatás folyamán összevérezett, összepiszkolt. A csontváz mosás egy régi montenegrói szláv tradíció (állítja a művész), amely pogány és népi rituálékon alapult. A *Balkan erotic epic*-ben (2005) egy koponyával üti a mellkasát, haja előrehull, derekáig meztelen. A performanszban a nemzeti identifikáció lényegét, gyökereit keresi. Harcol az erőszak, pusztítás, háború és halál ellen, s mindezt a lelki megbékélés érdekében teszi. A szerbek, akiktől magát eredezteteti, etnikai tisztogatásokat végeztek a délszláv háborúban, erre reagálva hozta létre videóját. Egyes videó-részletekben meztelen férfiak a földdel szeretkeznek, a nők a mellüket masszírozva a nemi szervüket mutogatják a földnek és a nézőknek a zuhogó esőben. A videó egy részében népviseletbe öltözött férfiak erektált nemi szervüket mutatják az erotikus erő és a népi, nemzeti büszkeség szimbólumaként. A komplex vágyakat, a szerelem, a libidó, a halálvágy – eros és thanatos együttes – hatását a délszláv háború, az etnikai tisztogatás megértése okán vizsgálja és ábrázolja, a szexuális késztetést összekapcsolva a háborús szándékkal. A *Balkan barokk*ban egy nő a halottat tisztítja. A véres kéz nyilvános szégyene – a rituális mosás klasszikus ábrázolása (Ágnes asszony, Lady Macbeth vagy bűnbánó Magdolna) – az élet és halál kérdését mint politikai és lélektani helyzetet tárja fel. Abramović *Balkan barokk* című trilógiája (A trilógia részei: *Cleaning the Mirror*, *Cleaning the House*, *Balkan Baroque*) egy tragédia vizuális meditációja, kísérlet a család és a nemzet kereszteződésében keletkezett konfliktus vizsgálatára. A fizikai test akcióját pedig az individuális és a kollektív test oppozíciójának törésvonalai mentén kirajzolódó történelem térképébe helyezi.

* A kiállítás megnyitójának, bővebb, eredeti változata

Abramović rendíthetetlen tűrőképességét igénylő performanszainak, művészetének megértéséhez ismerni kell a családjához és nemzetéhez, a szerb néphez fűződő kapcsolatait. Környezetének pszichológiai hatása kimutatható műveiben. Abban a Jugoszláviában, amiben Abramović felnőtt, „Marx nyilvános, az isten pedig privát volt” – mondja Bojana Pejić. Művészetének megértéséhez meg kell ismerni gyerekkorának, otthoni életének „privát diszciplínáit” és a nyilvános helyeken uralkodó „kommunista princípiumokat”, amelyek személyiségét és művészetét formálták. „Személyes és otthoni életét a féltékenység és a halál félelme árnyékolta be, és körülötte a »nyilvános életben«, a totalitárius társadalmat az erőszak uralta. Ezt a gyerekkori és fiatalkori tapasztalatát dolgozza fel performanszaiban.”¹ Nézzük csak meg, melyek voltak azok a hatások, amelyekre az önkegyetlen performanszai épültek. Marina Abramović anyja, Banica Abramović tekintélyelvű volt, a kommunista párt tagja, a II. világháború idején az ellenállási mozgalom fegyveres harcosa, majd hadnagy volt a hadseregben. Később Belgrádban a Művészetek és a Forradalom Múzeumának igazgatója lett. Vojin Abramović-csal, Marina apjával a hadseregben találkozott. Vojin erős, magas férfi, létszerető, és ahogy anyja is, a kommunista párt rangos tagjaként, magasrangú katonatiszt lévén, szoros kapcsolatban állt a katonasághoz, az erőszakkal és a háborúhoz.

Abramović gyönyörű és okos gyerekként a kommunista rendszer apparatcsik-osztályához tartozó család privilégiumaival nőtt fel.² Rivaldafényben élt és Ödipusz-komplexusa miatt teljesen egyedül, anyja militáns és múzeumigazgatói akaratának engedelmességet és lázadva nevelődött. Az anyja, Banica, a visszafogottság fegyelme tanította. Banica Abramović elmondta: „ha fájdalomról van szó, el tudom viselni, két alkalommal húzták ki a fogamat fájdalomcsillapító nélkül”. Az anya és lánya közötti rivalizálást jól mutatja egy 1990-es, dokumentált beszélgetés, ahol az anya már sikeres művészlánnyal a fájdalom elviselésének képességében is versenyzett. És amikor ugyanebben a beszélgetésben lánya megkérdezte, hogy „miért nem öleltél meg, amikor

1 *Cloud with its Shadow: Marina Abramović In: Marina Abramović*. Phaidon, (2008)

Marina Abramović: *The Bibliography* 1993, Coulibeuf: *Balkan Baroque* 1999 history of her performances with voiceover narrative: “1972 I start using my body as material” Jugoszlávia „a culture of heroism and sacrifice” Marina Abramović “To be a performance artist, you have to hate theatre,” she replied. “Theatre is fake... The knife is not real, the blood is not real, and the emotions are not real. Performance is just the opposite: the knife is real, the blood is real, and the emotions are real.”

2 „My mother and father were political careerists. They are both national heroes from the second world war – and having a child was not on their agenda, so they just gave me to my grandmother.” Marina Abramović

kicsi voltam”, azt válaszolta, hogy „az én anyám sem ölelt meg soha”, majd hozzáfűzte: „természetesen azért, hogy ne kényeztesselek el”. Anyja azt is elmondta, hogy Marina születése előtti álmában egy óriási kígyót szült. Ezt olvasva eszünkbe jut megkérdezni, hogy vajon mit jelenthetett a hosszú ideig a katonaság és az ellenállás kötelékében felnőtt nőnek az anyaság vagy a szerelem? A gyerekánya által elvárt feltétel nélküli szeretetet hogyan tudta biztosítani? Ha Marina felől vizsgáljuk, alig-alig, egyik interjújában elmondta, hogy karrierista szülei nem voltak felkészülve egy gyerekre, kisgyerek korában nagyanyja nevelte.

Az anya kígyós álmával összekapcsolható Marina Abramovič *Delusional (Zavarodva, 1990)* című, és későbbi, *Dragon Heads (Kígyófej, 1994)* című munkája, amiben egy kórházi ágyon ülve, öt pitonnal takarta be a testét, a performansz háttérzenéje pedig a La Traviatából az *Un di felice etera* volt. Ezt a performanszot Marina Abramovič az Ulay-jal való kapcsolatának a végéhez köti, de mégis inkább anyja álmához és ahhoz a fájdalomhoz kapcsolható, amit ez az álom okozott neki. Ugyanakkor mindkettőre utal: az Ulay-jal való szakításra és anyja álmára is. Marina és Ulay 1976–1989 között dolgozott együtt, s 1986-ban váltak szét. Úgy gondolom, hogy a két fájdalmas élmény: anyja kegyetlen álma és Ulay hűtlensége egymásra vetülve még nagyobb fájdalmat okozhatott és inspirálta a performanszot.

Maria Abramovič performanszai gyerekkori és a későbbi tapasztalatainak lenyomatai, mondhatnánk úgy is, hogy szenvedéstörténeteinek sorozata. A gyerekkor és a fiatalság, a személyes és a közösségi tapasztalatok megfogalmazása. Mégis nehezen dönthető el, hogy vajon hol a titka önbántalmazó performanszainak? A feltételek nélküli szeretet elnyerésének hiábavaló keresésében, az anyával való konfliktusos kapcsolatban vagy az apa szerepmódelként való elfogadásában?

Nem könnyű feladat egy ilyen hatalmas életművet, egy nőművész életművét visszavezetni a személyes élményekre (az interjúkban ezt a művész maga is megteszi), és a művészt kiszolgáltatni a személyes életének feltárása által, amikor tudott, hogy a férfi-művészek és általában a férfiak mindent megtettek és megtesznek annak érdekében, hogy privát életüket és nyilvános művészetüket a sikereik érdekében szétválasszák. Általa a fallikus beszédet, a közbeszédet önmaguk számára tartják fenn, ami a személyes elfojtásához, eltitkolásához vezet, hogy ezáltal annak nyilvános megítélését is kikerüljék. Abramovič művészete alakulásának lacani értelmezése, élményeinek feldolgozása és ennek a folyamatnak az analízise, a művészete összefüggéseinek megkeresése életének eseményei ismeretében rendkívül fontos. A nőmű-



MARINA ABRAMOVIČ
© Fotó: Marco Anelli

vészet esetében a személyes történetek feltárása, megmutatása a feminista stratégia része. Marina Abramovič nem vallja magát feministának, de munkamódszere és munkássága mintapéldája lehet a nőművészetnek. „A legnagyobb szenvedés hozza létre a legnagyobb művészetet”, – ismétli a művész interjúiban. Művészete lehetne akár a marginalizált „másik” fájdalmainak a sorozata is. Nekem úgy tűnik, hogy a gyerekkori élmények (apja, anyja párna alá rejtett fegyverrel aludt) nem csak korai performanszaival kapcsolhatók össze, de a laoszi gyerekek háborús játékaival is. A laoszi projektről (2004–2008 között dolgozott Laoszban) mondta 2006-ban: „Azért mentem oda, hogy a budhista papokkal találkozzam, akiknek a táboruk körül kínai műanyag fegyverutánszatokat árultak. Minden gyerek vett ilyent.” A régi rituálé a modern háborús játékok vásárával körülvéve a globalizáció eredményének látszott Abramovič szemében, ezért egy Luang Prabang-beli fotós műtermében lefotóztatta magát, ölében a játékfegyvereket tartó gyerekekkel, s a fotósorozatnak *The Family* (2008) címet adta. Azt hiszem, épp úgy fotóztatta magát a gyerekekkel, mint valaha ölében Ulay-jal.



MARINA ABRAMOVIĆ
Az üresség nyolc leckéje happy enddel / Eight Lessons on Emptiness with a Happy End, 2008
A művész jóvoltából / By courtesy of the artist.



Ezzel, a műanyag fegyvereket markoló gyerekeket ábrázoló munkájával szorosan és mélyen összefonódik egy fiatalkorában tervezett performasza, amiben „az orosz rulettet imitálta volna”, azt tervezve, hogy saját fejéhez tartja a megtöltött pisztolyt. Természetesen nem feledhetjük, hogy a fegyver használata és az ahhoz köthető gyilkossági szándék, vagy akár az aktuális gyilkosság családi örökség, mind anyai, mind apai ágról. Nem tudjuk, de lehet, hogy ez a fegyver ugyanaz volt, amelyet apja 1965-ben ajándékozott neki.

De térjünk vissza a művészettörténetre, az önbántalmazó akciók történetére, a kegyetlenség színházára. A huszadik századi művészettörténet brutális, idegborzoló, istenkáromló megnyilvánulásai közé tartoznak a bécsi akcionizmus képviselőinek a hatvanas évekbeli akciói. Hermann Nitsch, Otto Mühl, Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler a fájdalom színpadát gyakran imitált vagy inkább színpadias önbántalmazó akciók sorozatával tölti meg (amelyeknek „valóságméliségeit” a közönségbe és személyiségük mitológiájába plántálták). Schwarzkogler munkamódszerére jellemző volt a kasztráció félelmének akcióból fogalmazása. Akcióiból fotódokumentációkat és montázsokat készített. 1969-ben öngyilkosságot követett el, vagy baleset áldozata lett. A közönségben a performanszok utalásai alapján olyan mitológia fogalmazódott meg, amely szerint önkasztráció áldozata lett (levágta saját nemi szervét és ennek következtében halt meg). Ez a verzió mitológiává vált. A valóság pedig az volt, hogy kiugrott vagy kiesett a hálószobája ablakán. Nem bizonyítható. Az említett művészek férfiak voltak. Módszerük hatással lehetett Marina Abramovićra, de ő a személyest nem fikcionizálta, hanem kegyetlenül megmutatta, bevallotta.

Az akcionisták művészetének hatása 1971-től mutatható ki Marina Abramović korai performansz-sorozataiban.³ A 10. *ritmus* című munkájában késekkel sorba kopogtatott az ujjai között, ha megsebezte az ujját, megállt, és újrazedte. A papíron, keze megsebzéséből keletkezett vérrajz az önkegyetlenség rajzolata, és ezt még harmadszor és negyedszer is megismételte, ügyelve arra, hogy sikerüljön ugyanott megvágni a kezét, ahol már vérzett. 1974-ben a 2. *ritmus*-ban olyan orvosságot vett be, amelynek előre kiszámíthatatlan hatása volt, majd a közönség elé ülve hosszasan szenvedett az orvosságok hatásától. A 0. *ritmus*-

ban 1974-ben 72 tárgyat rakott le egy asztalra, amit a nézők az ő felelősségére használhattak a testén. Teste tárggyá vált. Egy néző felkapta a pisztolyt, megtöltötte és Marina fejéhez tartotta, egy másik néző kikapta a kezéből és kidobta az ablakon. Éjjel kettőkor fejeződött be a performansz, ekkor Abramović elkezdett mozogni a szobában, a tárgyból személlyé változott. A közönség nagy része megfutamodott, mert a személye ellen elkövetett agresszió félelmet keltett bennük. Nem tudtak szembenézni azzal a személlyel, akivel annyi kegyetlenséget követek el. *Thomas Lips (Tamás ajkai)* című akciójában 1975-ben egy borotvával vágott vörös csillagot testére, majd véresre korbácsolta magát. Végül egy kereszt alakú jégtömbre feküdt. A közönség egy darabig bírta, utána lerángatta szenvedése pódiumáról. Az 5. *Ritmusban* (1974) és a *Tamás ajkai* (1975) című performanszban a kelet-európai locus szimbólumát, az ötágú vörös csillagot használja. Az 5. *ritmusban* csaknem megfulladt: az ötágú csillagot ábrázoló installációjában 100 liter benzint öntött szét és meggyújtotta, majd a közepébe feküdt, ám a benzin égése elfogyasztotta az oxigént, a művésznő elájult s egy nézőnek kellett kiszabadítania ki a lángokból. (Vajon ma is kiszabadítaná valaki?) A body art-ban, a fájdalmas előadások alatt a fizikai test a teret, időt és az emlékezést is elszenvedi. A test az esztétikai elvárások primér formája, egyben saját tűrőképességének feltérképezése. A test a művészet anyaga, egyben a művészet lényege. A kommunikáció eszköze. A test által a társadalmi, a kulturális,

3 A 10. *ritmust* már 1973-ban az Edinborough-i fesztiválon előadta, itt találkozott Joseph Beys-szal. 1975 részt vett Herman Nitsch Orgia misztérium színházában és szerepelt a Vision magazin kelet-európai számában. Korai önbántalmazó sorozatának a *ritmus* címet adta.



MARINA ABRAMOVIĆ
A család IV. / The Family IV, 2008, kromogén nyomtatás, dibondlemez / chromogenic print, dibond
A művész és a Galerie Guy Bärtschi, Genf jóvoltából. / By courtesy of the artist and Guy Bärtschi Gallery, Geneva.



Nemes Z. Márió

A performer antropológiája I.

Hajas Tibor *Húsfestményeinek* filozófiai antropológiai horizontja

a politikai élmények, tapasztalatok igazsága vizuálissá tehető. Ezt már Abramovič előtt más művészek is feltárták. A lelki és politikai háttértől vezetve írja meg Artaud 1932-ben a kegyetlenség színházának manifesztációját, amelynek célja az volt, hogy feltárja a fizikai és lelki valóságot és „kiirtsa a hamis realitásokat”. Pár évvel korábban, 1929-ban Martin Heidegger azt állította, hogy a művészet az igazság katalizátora, a művészet keletkezését pedig az igazság felismerése indítja el. Később a test a nőművészet „alapanyagává” vált (a body art-tól függetlenül vagy esetleg annak inspirációjával), mivel a test szenvedte el a kiszolgáltatottságot, és a nőművészet vizsgálta és ábrázolta a nemiség (férfi–nő) a testben adott különbségét, társadalmivá szélesítve, a „gender” problémán keresztül. Belgrádban az új tendenciák szoros kapcsolatban voltak a nyugat európai avantgárral. De ebben az időben fejlődött ki a konceptuális művészet és a body art is Kelet-Európa más országaiban, így Magyarországon is. Tito országában a kelet-európai művész olyan privilégiumokat élvezett, melyek más kelet-európai országokban elképzelhetetlenek voltak. Jugoszlávia, főként Belgrád és Zágráb Kelet-Európa titkos művészetének színtere volt. Ezen belül Marina Abramovič, aki a rendszer elitjének privilegizált családjában nevelkedett fel, még inkább kivételes helyzetben volt. Sorsa igazi kelet-európai sikertörténet. Eltökélt művész. Annak ellenére, hogy azt állítja, nem feminista, performanszaival a feminizmust erősíti. Dinamikus energiákat szabadít fel, miközben metaforikusan határozza meg azt a világot, amelyet mint az életének eseményeit tapasztalt meg. Az identitás formálója vizuális akcióban, amelyet teljes mértékben a testhez köt, a privát fájdalmat a kollektív történelem történéseihez is kapcsolja. A fájdalom esztétikájának vizualizálásával vonzza magához a nézőket. Munkájának minőségét és erejét kiállításainak értékelése és nemzetközi ismertsége bizonyítják. Népszerűségének mértékét mi sem igazolja jobban, mint hogy a művészeti szcénán kívül a populáris médiában való szereplését is olyan műsorok példázzák, mint a *Szex és New York* című tv-sorozat, vagy hogy Lady Gaga egy műsorban hivatkozik rá. *The Life and Death of Marina Abramovič (M. A. élete és halála)* címen Robert Wilson operát írt (Abramovič felkérésére), aminek Antony Hegarty szerezte a zenéjét, s a manchesteri fesztiválon mutatták be. Most készül a kiállítása a bécsi Kunsthallban. Az építész Rem Koolhaas-szal pedig már aláírta a szerződést a Center for the Preservation of Performance Art in Hudson, New York építéséhez. Az idei Sundance Film Fesztiválon sikerrel szerepelt Matthew Akers *Marina Abramovič: The Artist Is Present* című dokumentumfilmje.

HAJAS TIBOR *Húsfestmények* című számozott fotósorozatai a huszadik századi magyar képzőművészet megrázó alkotásai. Több szempontból is határsértő művek: a műfaji besorolhatósággal szembeni ellenállásuk és a bennük manifesztálté váló művész-metafizikai magatartás szubverzív ereje egyaránt a rögzített befogadói panelek és értelmezési konszenzusok felbontását célozza. A hajasi művész-metafizika, amely egy szinkretikus ikonográfiával átítatott, szakrális hangoltságú magánmitológia megteremtését és tragikus megélését jelenti, a *Húsfestmények* megértésében fontos szerepet játszik, hiszen a művek szellemi horizontját, s egyszersmind a megalkotásukban követett módszertani döntések eredőjét alkotja. Hajasnál nem választható el élesen a művészi produkció és a módszertani/teoretikus reflexió; egy olyan közös koncepció terméke mindkettő, melynek célja: a művész átlényegülése műalkotássá, akár az önmegsemmisítés árán is. Ennek a koncepciónak a színrevitelét a performansz műfaja biztosítja a legadekvátabb módon, s Hajas életműve is mint a magyar performansz-művészet paradigmatis megteremtésének jelentőségűvé.¹

Mindezek fényében annál meglepőbb a *Húsfestmények* ambivalens műfajisága, hiszen itt nem a pillanatnyiság iránt elkötelezett direkt akció játssza a főszerepet, sőt nem is csupán ilyen akciók pusztán fotódokumentációi alkotják a művet. Látszólag statikus műalkotásként prezentált fotó-pannókról, tárgy-létükben rögzített artefaktumokról van szó, de a *Húsfestmények* központi gesztusa épp ennek a látszólagos (mű)tárgyasultságnak a folytonos megkérdőjelezésében azonosítható, vagyis abban a mozgásban, *ahogy a mű saját nehézkedésével játszik*. A *Húsfestmények* eseményszerű mozgása destabilizálja a táblakép-hagyományba is illeszthető, ikonszerű fotó-struktúrát, de ezzel együtt a tiszta aktualitás iránt elkötelezett performansz-művészet idealizmusát is kétségbe vonja. Kétféle esztétikai stratégiáról beszélhetünk tehát, mely egyszerre ad új értelmet a tiszta jelenlét vágyában önmagát felszámoló performansznak, és a látszólag üres múzeumi rekvizitumnak tartott táblaképnek. A fotográfia és a testmédiium ilyen komplex egymásba íródását a Hajas-irodalom *fotóakcióiműként* tipizálja, s a művésznek ehhez a sajátos zsáneréhez a *Húsfestmények* mellett még számos műcsoport kapcsolható (*Képkorbácsolás, Felületkínzás*), sőt, Szombathy Bálint szerint a fotóakciómű egyenesen az életmű uralkodó pseudo-műfaja.² Amellett, hogy a *Húsfestmények*ben (pontosabban a négy számozott sorozat közül a harmadikban) látom szintetizálódni a Hajas egész pályáját végigkísérő módszertani és szellemi törekvéseket, a fotósorozatok ideális kiindulópontot szolgáltatnak egy olyan értelmezés számára, mely szemben áll a Hajas művészete körül kialakult kultikus interpretáció hagyományával. Mivel a magyar neavantgárd (vagy akár Hajas) recepciójának részletes rekonstrukciója jelen keretek között nem lehet feladatom, csupán jelezni kívánom, hogy szövegem

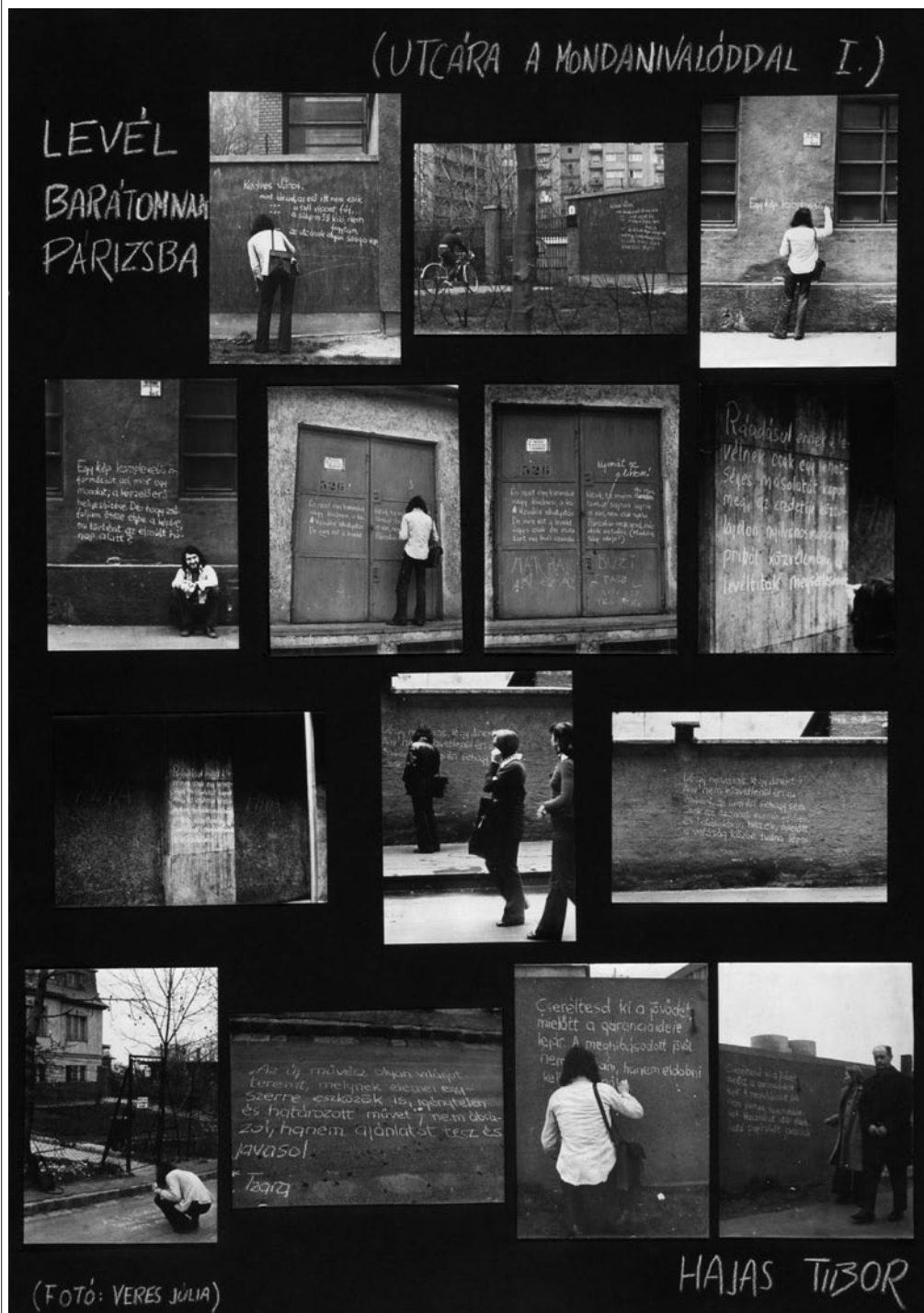
1 Hajas életműve vitathatatlanul paradigmatis a magyar neavantgárd képzőművészetben. Ha azonban ezt a státuszt csupán úgy értékeljük, mint performansz-művészeti teljesítményt, akkor ez implicit módon azt is jelenti, hogy egy műfaji redukciót hajtunk végre az életműben. Vagyis nem vesszük figyelembe Hajas műfaji-poétikai dualizmusát (direkt akció és fotóakció), és a fotóműveket mint dokumentumokat, vagy képköltési vázlatokat a direkt akciók felől értékeljük, és ebből a szempontból „immaterializáljuk” azokat.

2 Szombathy Bálint: *Énkorbácsolások – A közép-európai akcióművészet egy lehetséges modellje Hajas Tibor munkásságában – párhuzamok és elhajlások*. Balkon 2005/6., 19–25., 20.

azzal a bevett nézettel áll kritikai viszonyban, miszerint Hajas művészete redukálható lenne egy szakrális epifánia rituális keretek közötti performálására.

Egy ilyen olvasat tiszta formájában azzal a feltételezéssel él, hogy a hajasi direkt akció – mely a közvetlen jelenlét és a megismételhetetlenség jegyében konstruálódik – a szakrális (re)prezentáció irányában bontja „vissza” a mimetikus reprezentációt. Ez az álláspont azt is magával vonja, hogy a performansz szemben áll mindenféle rögzített ábrázolással és képpel, vagyis az élet-művészet dichotómiát felbontó tiszta prezencia.³ Amellett, hogy ez az olvasat sok releváns – és Hajas művész-metafizikájával kapcsolatban helytálló – mozzanatot tartalmaz, mégis leegyszerűsíti és homogenizálja vizsgálatának tárgyát. Vagyis fennáll a veszélye annak, hogy az interpretáció negligálja a konkrét-egyedi műalkotás anyagközei analízisét (mivel csupán az epifániát lehetővé tevő „bővítőményként” fogja fel azt), és korlátlanul spiritualizáló diskurzust alkotva egy szakrális kijáraton elhagyja az esztétikai értelmezhetőség területét. Saját álláspontom szerint a szakrális (re)prezentáció és a mimetikus értelmezett reprezentáció ellentétpárja nem képez elégséges értelmezési keretet Hajas művészetének megértéséhez. Ez a teoretikus elégtelenség különösen a *Húsfestmények* kapcsán válik nyilvánvalóvá, hiszen ezeket a műveket nem lehet pusztán az aktivista képprombolás bizonyítékaként elkönyvelni. Beke László egyenesen arról beszél, hogy az interpretáció Hajas esetében nem képes eltekinteni a képtől, legyen ez a fotóakciómű konkrét darabja, vagy a performanszban megtestesülő imaginárius „Kép”. „A fotók (fotósorozatok) előzményei, kísérői, elmélyítői, mesterséges őskép-modelljei a performance-ban megtestesülő Képnek. Még fixáltabbak,

3 Ez a felfogás köszön vissza dr. Baksa-Soós Vera írásában is, amely a művész 2005-ös *Kényszerleszállás* című retrospektív kiállításának katalógusát vezeti be: „Bizonyos fokig egyetérték munkássága bemutathatatlansága tényével, két oknál fogva. A fluxus-akciókat valóban nem későbbi, múzeumi kiállításra szánták alkotóik, bár manapság hálások vagyunk a fennmaradt dokumentumok bemutatásának lehetőségéért. De valójában – s ez a másik ok – úgy gondolom, hogy csakúgy, mint egy oltári szentséget, egy titkot, egy törát vagy egy beavatási szertartást, úgy Hajas Tibort sem lehet „műtárgyi-szinten” kiállítani, fluxusbeli terminussal élve: 'nincs értelme.'” (Hajas Tibor *Kényszerleszállás* című kiállításának katalógusa, Ludwig Múzeum, Budapest, 2005, 5.) Az idézetben megtalálható az a két fő argumentum, melyek mentén a Hajashoz hasonló alkotók életműve kisiklik az értelmezői horizontból. Ezek: a fluxus-poétika, (aminek Hajas munkái kapcsán való említése vitatható, illetve pontosítást igényel) és a közvetlen jelenlétre, ismétlhetetlenségre törekvő attitűd túlhangsúlyozása, ezzel szoros összefüggésben a szakralitás nem-megjeleníthető „titkára” történő utalás. Kiállításrendezési szempontból persze érthető a „műtárgyság” kérdésének ilyen problematizálása, viszont az idézet szöveg ezzel a gesztussal mégis a kultikus szemléletnek az esztétikaival szembeni túlsúlya mellett érvel. Egy az életmű revitalizálását célzó kiállítást felvezető szövegben különösen bántó ennek szemléletnek a felbukkanása.



(FOTÓ: VERES JÚLIA)

HAJAS TIBOR
Utcára a mondanivalóddal I. (Levél barátomnak Párizsba), 1975
fehér kréta, zselatinos ezüst fotópapíron, fotókarton

mint emez, ezért teljesen önállóak. Megvilágítják a performance eredetét és egyes elemeit, és újakat tesznek hozzá.”⁴

Ha ragaszkodunk a metafizikai szókészlethez, akkor Hajas transzcendencia, abszolútum, vagy – a fogalmat összefoglalóan és vallástörténetileg semleges módon használva – szent iránti *vágya* ezekben a „képekben” válik a művészeti akció tárgyává. A közvetlen jelenlét és megismételhetetlenség ígésében végrehajtott akció tragikumának forrása Hajas esetében pont az a felismerés, hogy a performer „két túlvilág között” ragad, és önmaga műalkotásaként, „*önmaga Gólemeként*” esik foglyul.⁵ A műalkotás, vagyis önmaga „Képe” ezért a metafizi-

4 Beke László: *Hajas Tibor és a performance*, *Mozgó Világ*, 1980/10., 108.

5 A fenti sorokban Hajas „művész metafizikájának” retorikai elemei jelennek meg, melynek legfontosabb összefoglalása a művész *A halál székszeplije* című szövegében olvasható. A gólem-motívum jelentőségére, illetve a „manifesztum” részletes elemzéséhez a kép-projektum tárgyalása során térek majd vissza.

(UTCÁRA A MONDANIVALÓDDAL II.)

A KÉPREGÉNYNEK NEM MŰFAJI,
HANEM TÁRSADALMI JELLEMZŐI VANNAK
A KÉPREGÉNY: MAGATARTÁS.
UGRÁS A REALIZMUSÓL A
REALITÁSBA.



HAJAS TIBOR

(FOTÓ: YERES JÚLIA
DOBOS GÁBOR)

HAJAS TIBOR
Utcára a mondanivalóddal II. (Élő comics), 1975
fehér kréta, zselatinos ezüst fotópapíron, fotókarton

zikai „honyvgy” szempontjából mindig elégtelen, de művészetileg szükségszerű eredmény. A saját víziójába, a látomás láthatóságába befalazódó művész teste az, ami eltakarja, de a leplezés és leleplezés állandó játéka által működni is engedi a szent eseményét. Ezért – Beke Lászlót gondolatát radikalizálva – egyenesen kötelező Hajas esetében a láthatóval, a megjelenővel, vagyis a műalkotássá váló művész-test ambivalens játékával konfrontálódni, ha nem akarjuk az interpretáció utolsó lehetőségét is elveszíteni.

A kultikus cselekvés egy alapító eseményt realizál újra és újra, szakrális ismétlés formájában, s a rítusban résztvevők közvetlenül lesznek részesei egy felsőbb hatalom abszolút prezenciájának. Az ilyen rituálé kultikus közösséghez és vallásos kultúrához kötött, vagyis egy önmagában zárt, metafizikai világgép-

hez, melyhez nincsen autentikus hozzáférése a varázstalanított posztindusztriális társadalom művészenek. Jerzy Grotowski – aki többek között Antonin Artaud hatása által vezetve tett kísérletet egy (re)ritualizáló színház megteremtésére – számos kísérlet után így fogalmazza meg ezt a belátást: „Színházi szempontból tény és való, hogy a rituálé rekonstruálása lehetetlen, mert a rituálé mindig akörül a tengely körül forgott, amelyet a hit aktusa, a vallásos, hitvalló aktus alkotott, nemcsak mint mitikus kép, hanem mint az egész emberi család meghatározó magatartás. Rá kellett jönnöm tehát, hogy a rituálé színházában nincs többé feltámadás, mert a kizárólagos hitet, a mitikus jelek egységes rendszerét, az ősképek egységes rendszerét elveszítettük”⁶ Mivel a szakrális prezentáció világa nem művészeti tér, a mimetikus kultúrával elégedetlen alkotó (s az őt ebben a fordulatban követő értelmező) a művészet és élet közti dichotómia felbontásával próbál visszatérni egy metafizikailag telített létezéshez. Ez a „visszatérés” – mely a huszadik század testművészetének egyik meghatározó törekvése – azonban a fenti okokból esztétikai fikcióként lepleződik le, hiszen a szakrális rítus csupán ornamentális pszeudo-rítusként lehetséges.⁷

Termékeny szempontot az a felfogás kínál, mely a szakrális irányultságú akciót olyan – a művészet területén megmaradó – eseménynek tekinti, amely a kulturális performansz formáit (ünnep, rítus) egy nem-mimetikus (de nem is szakrálisan értelmezett) reprezentáció tárgyává teszi.⁸ Elsősorban Helmuth Plessnernek a színészi produkcióról mint egy kép-projektum (Bildentwurf) mentén létesülő megtestesülésről alkotott felfogása⁹ és a Plessner filozófiai antropológiáját irodalom-antropológiai síkon továbbgondoló Wolfgang Iser írásai alkotják azt a fogalmi bázist, amivel a hajasi testművészetet megközelíthetőnek vélem. A reprezentáció lehetőségének kérdése ebben a kontextusban döntő jelentőségű, hiszen mind Plessner, mind Iser egy nem-esszencialista antropológiából kiindulva amellet érvel, hogy a „középpont nélküli ember” eredendően „képi feltételezettségű létező”, vagyis önmaga társadalmi és művészeti színre-

6 Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé. Szövegek 1965-1969*, ford. Pályi András, Pesti Kalligram Kft., 1999, 65.

7 Az ilyen ornamentális rítus „nem etikai-metafizikai szinten, hanem a gyakorlati-teszt-pszichikai mivoltában rázza meg a befogadót. A közösen végzett rituális cselekmény által összetartott mikroközösség ily módon nem individuumok valódi etikai és világszemléleti közössége, hanem metaközösség.” In: Hegyi Lóránd: *Új szenszibilitás*, Magvető Kiadó, Budapest, 1983, 35. Az a fajta esztétikai expresszivitás, amely a művészi rítusban profanálódott (Giorgio Agamben) ornamentikává válik, az autentikus szakrális rítusban csupán akaratlan (illetve a demitologizált szemlélet által „beleérzett”) esztétikai többlet.

8 vö. Erika Fischer-Lichte: *Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur*, in. Uwe Wirth (Hg.): *Performanz*, Suhrkamp, 2002, 277-301.

9 Helmuth Plessner: *Zur Anthropologie des Schauspielers*, in. *Ausdruck und menschliche Natur*, Ges. Schriften, Bd. 7., kiad. G. Dux és mások, Suhrkamp, 2003, 399-418.

vitele során állandóan reprezentációkat alkot. Ezek a „fantazmaszerű figurációk” ugyan soha nem esnek teljesen egybe az őket létrehozó emberrel, tagadnak bármilyen szubjektumszerű rögzítettséget, illetve lényegiséget, mégis megjelenítik a meghatározhatatlanság, illetve a középpont nélküliség ex-centrikus állapotát. A képi feltételezettségéből, vagyis az önreprezentáció kényszeréből kiszakadni képtelen ember számára elsősorban a művészet (Plessnernél a színház, Isernél az irodalom) alkotja azt a játékeret, ahol antropológiai konstitúciójával reflektált formában tud szembenézni, mivel középpont nélküliségét plasztikus alakzatok irányított összességként viszi színre.

Az így értelmezett antropológiai színrevitel megengedi, hogy az ember megtapasztalja önmaga önmaga általi birtokolhatatlanságát, középpont nélküli helyzetét. Ez azonban távolról sem jelent szabad hozzáférést, hiszen: „A színrevitel inkább a hozzáférhetlenségek szimulákrumait hozza létre, amelyek egyszerre vetítik az elérhetlent változó mintázatokba, és – képekként – rejtett területeket varázsolnak elő.”¹⁰ A változó mintázatok, plasztikus alakzatok mind valamilyen távollévőt jelenítenek meg. Ezt a mozgást a színészi aktivitás példáján lehetett a legkönnyebben demonstrálni. A színész egy szerepet alakítva elválik önmagától és megkettőződik, majd ebben az önhasadásban distanciát (*Abstand*) tartva játszik. A színészi produkció azonban – a színrevitel logikája szerint – nem mimetikus reprezentáció, mert a művész által létrehozott alakítás fantazmaszerű képsége a jelenlét és távollét megszüntethetetlen feszültségében oscillál. Sem a színész, sem az eljátszott figura nem bír autentikus jelenléttel, egymás pozícióját kölcsönösen árnyékolva tartják működésben a megkettőződés színrevitelét, ami egy kép-projektum szerkezeti formulája által irányítva megy végbe. „A színrevitel mindig meg kell előznie valaminek, amit a színrevitelnek meg kell jelenítenie. Ez a valami soha nem fedhető le teljesen saját színrevitelével, mivel ebben az esetben a színrevitel saját maga eljátszása lenne. Másképpen fogalmazva: a színrevitel mindig valami másból táplálkozik, hiszen minden, ami benne megjelenik, valami távollévőt szolgál. Ez a távollévő nem jelenhet meg, habár egy másik, jelen lévő dolog révén jelenléthez jut. A színrevitel tehát a megkettőződés abszolút formája, nem utolsósorban azért, mert nem hagyja lankadni annak a tudatát, hogy a megkettőződés kitörölhetetlen.”¹¹

A jelenlévő hiány színrevitele tűnik tehát az antropológiai dimenzióból értelmezett művészi produkció szignifikáns jellemzőjének. Ezt a felismerést Iser *A fiktív és imaginárius Mimézis és performansia* című fejezetében úgy konceptualizálja, hogy a mimézis hagyományos elméletét felülvizsgálva, a műalkotás *performatív* dimenzióját helyezi előtérbe. Iser történeti rekonstrukciója szerint a performatív aspektus – az utánczolt dolgok tárgyiasításaként – már eleve benne rejtett a mimézisben, de a legtöbb klasszikus elmélet számára mégis földérintetlen maradt, annak ellenére, hogy nélküle maga a mimézis sem gondolható el ellentmondásmentesen. Azonban „minél mélyebben megyünk bele a mimézis folyamatának elemzésébe, annál elkerülhetlenebbnek látszik a fölismerés: a megjelenítés alapvetően performatív jellegű. Csak az előre adott komponens köti meg a performanciát mimetikusan, noha időnként még az is a performansia termékének látszik.”¹²

Ha az előre adott dolog és az utánczás közti különbség töréssé tágul (mint ahogy az az antropológiai értelemben vett színrevitelnél történik), akkor a performansia felerősödik, és egy olyan játékmozgás veszi kezdetét, amelyben a műalkotás performatív minősége a mimézis ellen játszik. A különbségből adódó megkettőzések játéka alkotja a reprezentáció infrastruktúráját, s az ebben a játékban felülkerekedő performansia eseményjellegűvé teszi magát a megjelenítést is. Abban az esetben, ha a hajasi fotóakcióműveket az ember középpont nélküli helyzetének antropológiai színrevitele felől próbáljuk megérteni, akkor a szakrális prezentáció és a mimetikus reprezentáció ellentétpárjából az eseményyszerű megjelenítés irányában lehet továbblépni, mindez persze azt is jelenti, hogy a testművészet reprezentáció-ellenes értelmezéseivel szemben megmaradunk a reprezentáció újrakonfigurált keretei között.

10 Wolfgang Iser: *A fiktív és az imaginárius*, ford. Molnár Gábor Tamás, Osiris Kiadó, Budapest, 2001, 362.

11 Wolfgang Iser i.m. 364.

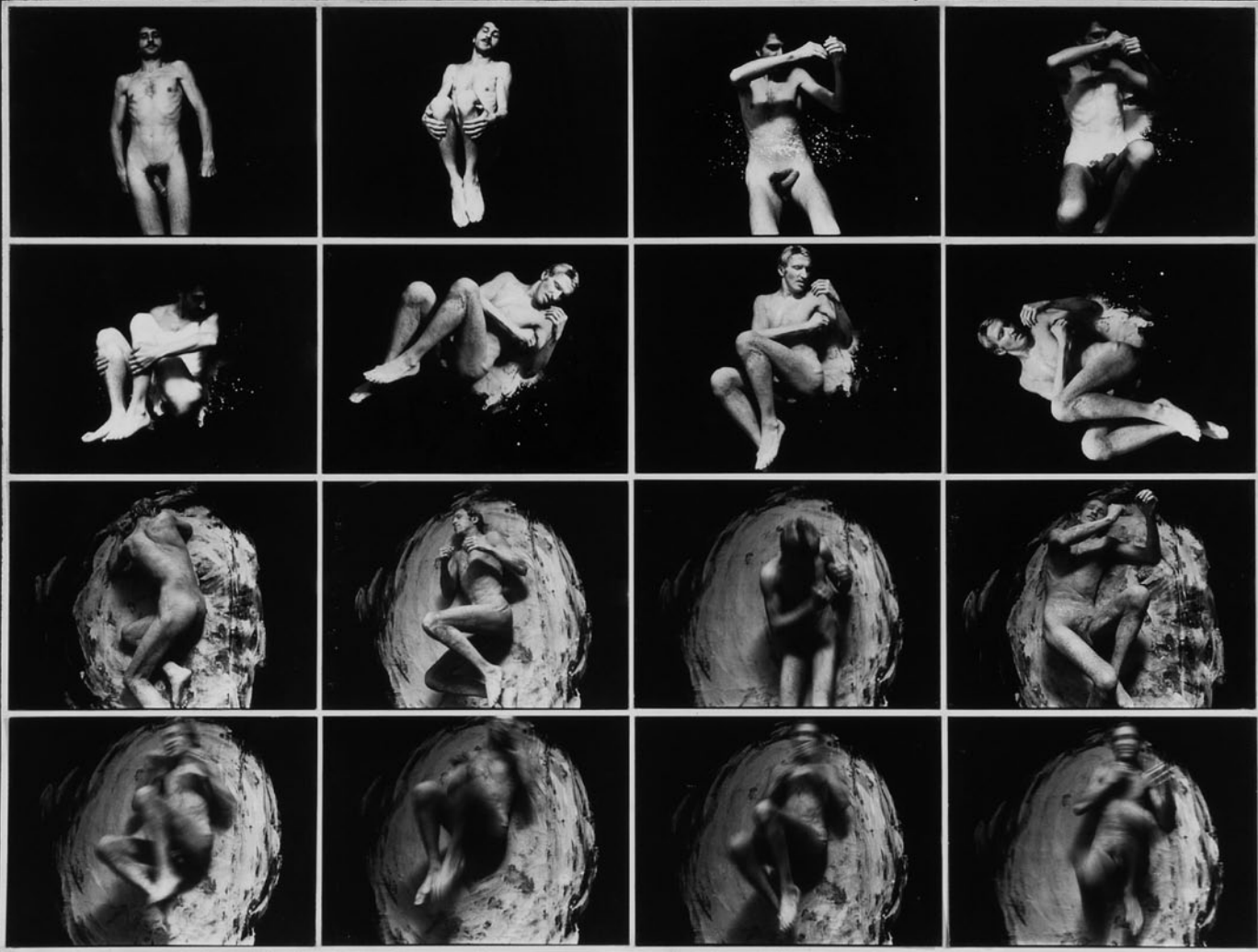
12 Wolfgang Iser i.m. 352.

A *Hűsfestményekben* a test válik elsődleges művészeti eszközzé (a fotó médiumával kölcsönhatásban), ezért ez a testművészeti produkció antropológiai szempontból a színészi aktivitás Plessner által bemutatott formájához áll a legközelebb. Itt is működik egy kép-projektum, amely Hajas megkettőződését (önmaga és Góleme közti meghasadását) leplezés és leleplezés, távollét és jelenlét rendezett össztékaként szervezi meg. A kép-projektum programozza úgy az eseményyszerű megjelenítést, hogy a fotóakciómű ábrázoló és eseményyszerű elemei közti viszony a performansia és a mimézis ellenőrzött játszójaként, vagyis kölcsönös nehézkedésük egymásra utalt játékként valósuljon meg.

Hajas Tibor a hetvenes évek elején alkotott akciószövegeiben (*Használd a hangomat*, 1973, *A név magántulajdon*, 1974, *Személysokszorítás*, 1974) tematizálja először a pályáját végigkísérő probléma-csokrot végrehajtható akcióra történő utalással összefüggésben (az akció itt még hipotetikus, de kivitelezése technikailag többnyire lehetséges).¹³ Hajast ezekben a művekben az identifikációs tényezők végtelen megsokszorozódása izgatja, azoknak az elemeknek a mesterséges manipulálhatósága, melyek a személy konstituálását lehetővé teszik. Az akciók felfogása szerint a hang, a név, a kézírás és az önanonosság egyéb elidegeníthetetlennek gondolt attribútumai mozgatható „paneleként” átruházhatóak és cserélhetőek. Ez a képlékenység a szubjektum önteremtésének és szabad szcenírozásának, de egyúttal egy ellenőrizhetetlen (politikai, társadalmi) hatalom általi kisajátításnak a lehetőségét is magával vonja. Vagyis a személyiség korlátlan ki- és elhasználása a szabadság lehetetlenségének is bizonyítéka, mert bármikor fennáll a lehetősége annak, hogy önmagunk szuverén birtoklásától véglegesen megfoszszanak. A radikális képlékenység tételezésével az identitás fogalma fikcionalizálódik, de ezzel a gesztussal egy új művészi álláspont kialakítása is lehetővé válik. Az Én performatívan létesíthető és „eljátszható” lehetőséggé alakul,¹⁴ bárki bárki lehet, s az élet minden körülménye műalkotássá tehető egyetlen akció keretében. Élet és művészet kölcsönös expanziója, az egymástól elszigeteltnek tétélezett régiók közti interakció mind a századelő, mind a hatvanas-

13 Hajas pályáivének rekonstruálásában Dékei Kriszta *Hajas Tibor (1946–1980) szövegei* című tanulmányára hagyatkoztam. In. Hajas Tibor *Kényszerleszállás* című kiállításának katalógusa, Ludwig Múzeum, Budapest, 2005, 12–25.

14 vö. Judith Butler: *Jelentős testek*, ford. Barát Erzsébet, Sándor Bea, ÚMK, Budapest, 2005, 99. és Eckhard Schumacher: *Performativität und Performance*, in. *Performanz*. (Hg.) Uwe Wirth. Suhrkamp, 2002, 383–403. 390. Ugyanakkor a kortárs performance studies és a Plessnertől eredeztethető nem-esszencialista antropológia önszínrevitelről alkotott felfogása közti összefüggésekre is fontos rámutatni ezen a ponton, miszerint az ember középpont nélkülisége az emberi létezés elementáris performativitásával jár együtt.



HAJAS TIBOR
 Húsfestmény III., 1978, fotó: Vető János
 zselatinos ezüst fotópapíron, diszperziós festék, fatábla, 89,2 x 109 x 4,5 cm

hetvenes évek avantgárd mozgalmainak egyik központi művészeti programja volt,¹⁵ és Hajas művész-metafizikájának is egyik teoretikus építőköve. Az élettel egynemű, egzisztenciális és szakrális súlyát visszanyerő – vagy éppen minden lehetséges egzisztenciális jelentést kioltó, a létezést bagatellizáló – avantgárd művészet (elérhetetlen) ideája a direkt akció és a performansz létrejöttének teoretikus hátterét alkotja. Magától adódik a következtetés, hogy

15 „A romantikát követően az európai művészeti köztudatban egyre határozottabbá vált az a meggyőződés, hogy a mindinkább látszattá lefokozott művészet emancipációja csakis a polgári világ egésze ellenében mehet végbe: a haszon világából csak a lehető legtágabban értelmezett művészet képes kiszabadítani. A művészetet meg kell menteni a „művészettől”; a degradálódott művészet helyét egy olyan művészetnek kell átvennie, amely ismét egzisztenciális súllyal rendelkezik, nyitott, az élettel egynemű.” – írja Földényi F. László (Földényi F. László: *A pillanat gyönyöre [korai happeningek]*), in: *Uő: A túlsó parton*, Jelenkor, 1990, 208.) az akcióművészet kialakulásának gondolati-szellemi kontextusát vizsgálva. Földényi rekonstrukciója meglehetősen vázlatos, de a kérdés szempontjából szemléletes.

Hajas pályáján is összeszövődött a performansz felé tartó mozgás és a fenti, egészen Nietzscheig visszavezethető művész-metafizikai program. De ha erre – a zárt műtárgyat a tiszta cselekvésben orgiasztikusan feloldó – attitűdre egyszerűsíteni Hajas performansz-művészetét, akkor messzemenően redukálnánk Hajas művészetfelfogásnak mediális és konceptuális komplexitását, és ahhoz a recepciós hagyományhoz kapcsolódnánk, melytől már korábban is próbáltunk elhatárolódni. Az említett komplexitás elsősorban a felhasznált központi médiumok (test, szöveg, fotó) reflektált használatában nyilvánul meg, és abban a tendenciában, mely Hajas fotóakcióműveiben a performansz műtárgyasítása felé mutat.

Hajas 1975–76-ban végrehajtott utcai akciói (*Levél barátomnak Párizsba*, 1975; *Utcára a mondanivalóddal*, 1975; *Made in Hungary I. és II.*; *Sorsbemutató*, 1976; *Élő comics-utcai képregény [Utcára a mondanivalóddal II., 1975]*) alkotják a fotóakcióművek műfaji előképét. A művész saját hangja, neve után új médiumot fedez fel magának, a fotót, amely egész pályájának egyik központi művészi eszközévé avanszál. A korai utcai akcióikban a fotó még dokumentációs eszköz, de az akciók médium-reflexív intenciója folytán (melyet a kortárs konceptuális művészet analitikus vizsgálatai motiválnak) a médium és valóság közti naivan instrumentális viszony megkérdőjeleződik, és magának a dokumentációnak a lehetősége/lehetlensége válik központi témává. Ez a tematizáció persze összetett módon történik, ugyanis a módszertani-ideológiai elemek nehezen felfejthető egységet alkotnak.

Egyrészt a formai kérdések analitikus vizsgálata zajlik az akció során, híven a konceptualista mű médiumkritikai programjához, másrészt Hajas utal a néző és az alkotó paradox viszonyára, és felhívja a figyelmet arra, hogy a konkrét utcai akció csak a fotó mediális közvetítésben, azaz másolatként és/vagy szimulációként közelíthető meg. Mindemellett egy aktivista, a klasszikus és kortárs avantgárdra egyaránt utaló művészeti programot tudatosít a nézőben agitatív felhívások formájában, melyekkel egyfajta implicit politikai akcióprogramot is megfogalmaz.

Az érezhető politikai indíttatás ennek a korszaknak több művében is visszatér; míg a későbbi, érett korszakban a politikai-társadalmi szférára való direkt utalások megszűnnek, illetve teljesen interiorizálódnak a test univerzális szimbolikájában. Földényi F. László¹⁶ ezeket a korai sorozatokat az érett korszak fotóakcióműveivel szemben épp abból a szempontból marasztalja el, hogy túlságosan kiszolgálják egyfajta ellenkulturális, politikai-művészeti ideológiát, s ezen terheltségük folytán nem képesek még azt a „*gátakra nem ügyelő direktséget*” közvetíteni, mely többek között a *Húsfestmények* sajátja. Kritikája mellett azonban kiemeli egy fontos műfaji és módszertani szempontot, mely átvezető hídként szolgál a későbbi alkotásokhoz: a képregényszerű szerkesztéshez való kötődés mozzanatát.

Ezeknek a korai műveknek, de a későbbi fotóakcióműveknek a megértéséhez is segítséget adnak Hajas elméleti szövegei. A *Fotó mint képzőművészeti médium* (1976) című írásában így fogalmaz: „A képen az jelenik meg, amit és ahogyan látok, az identitás témája: a képen hitelesen más lehetek, mint aki vagyok valójában, kísérletezhetek személyiséggel; és a fénykép mint nyersanyag; alapanyag egy vizualitáson túli kontextushoz.”¹⁷ A személyiség módosításának, kicserélésének tapasztalata túlmutat a nyersanyag manipulálásával alkotható konceptuális képen, mert a realitás és annak vizualitáson túli kontextusa is mediális konstrukcióként lepleződik le. Vagyis Hajas annak a felismerésnek ad hangot, hogy a valóság maga az, ami a médium mintájára újraserkeszthető, illetve: „Aki önmagát a médium képére formálja, közvetlenebb kapcsolatba lép a valósággal, mint aki csak használja azt; mert az utóbbi és a valóság között mindig ott marad a közvetítő a médium.”¹⁸ A médium és valóság látszólagos ellentétét felbontó szemlélet az Ént – és az életet – műalkotásnak tekintő expanzív stratégia radikális (médium-elméleti

fogalmakkal kifejezett) formája, hiszen a mediális gondolkodás legfontosabb alapelve a művészet és a valóság közti határvonal „*permanens nyitva tartásának szükségessége*”.¹⁹ A művész önmaga médiumává, vagyis önmaga teremtményévé és termékévé válik, mert így kíván megszabadulni minden más médiumtól, közvetítő és hordozó felülettől, valamilyen érvényes „közvetlenség” elérése reményében.²⁰ Hajas esetében a valós jelenletre törekvés, az Én anyagosságát mint médiumot egy érvényesebb valóság elérése felhasználó szemlélet bizonyos értelemben ellent is mond (az elméleti írásaiban ugyancsak megtalálható, lásd fent) a valóságot mediális szimulációnak felfogó álláspontnak. Ugyan Hajas nem volt következetes elméletalkotó, és inkább az elliptikus-lírai fogalmazásmódot részesítette előnyben, de ez a fogalmi konfúzió nem csupán Hajas teoretikus felkészületlenségét jelzi, hanem egy olyan feszültségre világít rá az életműben, ami a *Húsfestmények*ben és a többi fotóakcióműben válik termékeny, de egyben tragikus hangoltságú erővé. A „művész önmaga médiuma” kitéltelt (ami már a saját test elsődleges műtárgyként való felismerését implikálja) ennek a konstruktív feszültségnek a fényében úgy lehetne továbbinterpretálni, hogy a művész egyszerre lép „beljebb”, önmagába, de ugyanezzel a gesztussal ki is vetül magából, hiszen ez nem a közvetítettség felszámolását jelenti, hanem a közvetítettség áthelyeződését, annak belsővé tételét. Vagyis annak az antropológiai jelenségnek a felismerését, hogy az ember önmagát művészeti eszközzé és ugyanakkor műtárggyá téve meghasználja, és a művész önmagával mint saját anyagával szemben lesz az alkotás esetlegességének kiszolgáltatottja, egyszerre művi és valóságos.

A médiumkérdésben elfoglalt ambivalens pozíciója Hajas művészeti és esztétikai különállásának egyik jele, mely a korszak avantgárd gyakorlatától is megkülönbözteti. „Az új médiumok – fotó, film, videó – a magyar avantgardisták többsége számára vagy továbbra is egyszerűen kifejezési eszközt jelentettek, vagy az új szellemiség (az avantgarde-hoz tartozás) zálogát. Hajas velük szemben a médium lényegét akarta felmutatni, és az életpraxis számára használhatóvá tenni. Neki a médium egyfajta 'protézis' volt, mely kitágítja ugyan az ego szféráját, de mihelyt szimbiózisba kerül akármilyen élő organizmussal, abban mérgező göcként kezd működni; visszavonhatatlan deformációkat okoz, amiket vállalni kell. Képletesen szólva: a maszk ráé a színész arcára, nem lehet előadás után csak úgy levenni.”²¹ Beke László sorai – melyek McLuhan alapján²² a médiumot a technológia és a test közti metszéspontnak, interfésznek tekintik – már nem a korai fotószorozatok világára vonatkoznak, hanem Hajas érett poétikáját jellemzik. A színész arcára ráégett maszk a művi és valóságos jelenlét elválaszthatatlan (egymás ellentétét destruktívan felbontó) szimbiózisának metaforája, s a *Húsfestmények* működésének találó jellemzése is. Az „égő maszk” képe egyszerre utal arra a mediális mozgásra, ahogy a test mint médium és a fotó mint médium a mű közös síkjában egymáshoz rögzül, de az (ön)destrukció képzeiteit is felkelti.

Az (ön)destrukció tematikájának megjelenése az életműben a korai fotószorozatok analitikus-intellektuális világától való eltávolodással jár együtt, és annak a végső poétikának az elérését jelzi, aminek értelmében Hajas „*legfőbb képtárgyává teste, s legfőbb témájává a testtől való megszabadulás*”²³ válik. Az 1978-tól datálható időszak művészeti kérdései mind ekkor a központi problematika körül szerveződnek. Az életművön áthúzódó feszültség, vagyis a tiszta jelenlét vágya és a közvetettségnek való kiszolgáltatottság dualizmusa odáig fokozódik, hogy a mű teremtésének, „műalkotásá kényszerítésének” aktusa egybeíródik a pusztítás módszertanával.

Ez a jelenség nem csupán az életmű immanens logikájából következik. A hatvanas-hetvenes évek művészeti kontextusában a testet valamilyen közvetlenség elérésének médiumaként használó alkotói eljárás számos esetben elválaszt-

19 Beke László: *Késői? megjegyzések egy új mediális gondolkodás érdekében*, in. Uő.: *Médium/Elmélet*, Balassi kiadó-BAE Tartóshullám-Intermedia, Budapest, 1997, 83.

20 „Az az újabb gyakorlat, hogy a művészek a saját testüket használják a művészet médiumaként, arra enged következtetni, hogy ez a képviselés in corpore éppen a testről alkotott, elveszett képekre reagál. A művész saját testén és a saját testével állít elő képeket, hogy eme „valós jelenlét” révén álljon helyt az analóg és mimetikus képek válságában. Saját testiségével (és annak tapasztalatával) egyúttal a testi világot nagymértékben bitoló mediális valóság egyeduralma ellen is lázad.” In: Hans Belting: *Kép-Antropológia*, ford. Kelemen Pál, Kijárat Kiadó, Budapest, 2007, 105.

21 Beke László: *Hajas Tibor és a performance*, Mozgó Világ, 1980/10., 100.

22 vö. Friedrich Kittler: *Optikai médiumok*, ford. Kelemen Pál, Magyar Műhely Kiadó-Ráció Kiadó, 2005, 19.

23 Szűcs Károly: *Test és Kép. Hajas Tibor kiállítása*, Balkon 2005/6., 11-18., 12.

16 Földényi F. László: *Rompítészlet*. Hajas Tibor: *Húsfestmény IV*, in. Uő.: *A testet öltött festmény*, Jelenkor, Pécs, 1997, 60.

17 Hajas Tibor: *A fotó mint képzőművészeti médium*, in. Hajas Tibor: *Szövegek*, Enciklopédia kiadó, sajtó alá rendezte és kiadta: F. Almási Éva, 2005 (a továbbiakban HTSZ) 292-293. 292.

18 Hajas Tibor: *A fotó: idézet a valóságból*, HTSZ 293-295. 295.

hatatlan a szimbolikus vagy valós (ön)destrukció ikonográfiájától. A bécsi akcionisták, Gina Paine, Bruce Nauman body-art fotóiban és performanszaiban a szubjektum materialitásaként felfogott test a szubverzív és abjekció terepeként jelenik meg. A hatalom által teleírt test erőszakos felnyitása, megtisztítása azzal a lehetőséggel kecsegtetett, hogy az abjekció felszentelő és profanizáló hatásán keresztül helyreállítható egy tiszta, közvetlenebb jelentés, személyes test-tér, az életnek olyan esszenciális rétege, ami mentes a kultúra és a társadalom szimbolikus rendjétől, represszív erejétől. „*A jelenségek belsejének feltárására irányuló és gyakran a testre összpontosított kísérlet sokszor a felnyitás, az erőszak a csonkolás eszközeit használja megjelenítési eljárásaként, így próbálva az abjekció hatásán keresztül megkérdőjelezhetetlen, közvetlenebb jelentést, illetve hatást elérni a befogadóban. Az erőszak mint reprezentációs technika a kora modern és posztmodern színpadon egyaránt a kor ismeretelméleti bizonytalanságára, válságára adott reakció: azt a kulturális késztetettséget fejezi ki, amely a látszat, a dolgok bőre mögé próbál behatolni, és a társadalom sebeibe váj bele.*”²⁴

A testet ideologikus referenciáktól mentes térbe átforgácsolni akaró, gyakran a penitencia, az önbüntetés metaforikus vagy direkt eszközeivel dolgozó képzőművészeti és (performansz)színházi gyakorlat Hajas érett korszakában is jelen volt, és a *Húsfestmények* sorozatban is megjelenik. De a „testtől való megszabadulás” mely a „műalkotás kényszerítés” egyik előfeltétele, Hajasnál legtöbbször szimbolikus szinten játszódik le. Akcióinak és fotóakcióműveinek felfokozott képzőművészeti beágyazottsága képtest és testkép azonosítását hozza létre: a képtesten elkövetett roncsolások, bemetszések, vágások a testen elkövetett autoagresszív jelölői. A fotóakcióművek tapasztalata arra figyelmeztet (s ebben rejlik Hajas poétikájának specifikuma), hogy a műben destruktív erővel feszül egymásnak a tiszta jelenlétre törekvő test és a fotótechnika, de mindkettőjük „*akarata fel van függesztve*”,²⁵ mert a mű játéktere és „létmódja” nem más, mint ez a felfüggesztés, vagyis a művész és saját Cöleme közti hasadás. A felhasznált médiumoknak ez a kölcsönös önfüggesztése jelenik meg az érett hajasi poétika mintaképeként is felfogható képalkotói eljárásban, az öndestrukció kapcsán már említett bécsi akcionizmus fotóperformanszaiban. A Rudolf Schwarzkogler és Günter Brus által kikísérletezett fotószeánszok műfaja mind

motivikus,²⁶ mind módszertani értelemben a hajasi sorozatok legközelebbi rokona. A konkrét műelemzés előtt ezért mindenképpen érdemes röviden rekonstruálni a bécsiek eljárását, hiszen a *Húsfestmények* és a bécsi fotószeánszok (technikai értelemben) felfoghatóak ugyanarra a képzőművészeti igényre adott válaszként is.

A bécsi művészek fotóperformansza a hatvanas évek happeningjeihez és médiumkonfigurációkhoz képest egy új kategóriát hoz létre: nem egy dramatikus cselekmény folyamatát mutatja be, hanem teátrális eszközökkel létrehozott fiktív szituációt rögzít megrendezett *fotószeánsz* keretében.²⁷ Schwarzkogler és Brus felfogásában a festés folyamata (*Malaktation*) olyan konstrukciós kényszer hordoz immanens módon, amely egy zárt műtárgy létrehozására irányul. A konstrukciós kényszeren a test eksztatikus képalkotási lehetőségeinek a festési folyamatba integrálása sem segít, hiszen az eredmény kimerülhet a gesztikus festészethez visszavezető regresszióban. Ezzel szemben a fotográfia médiuma a művészeti folyamat lezárulását akadályozza meg, és egyúttal az akcionista eseményhez való totális hozzáférés lehetőségét is megteremti. Ennek köszönhetően a művész egész figyelmét az akció szcenikus lefolyására összpontosíthatja, hogy létrehozza a performansz tárgyak és szekrétumok (pépes és nem pépes anyagok) szemantikai összefüggéséből felépülő *anyagnyelvet*.²⁸ Az ilyen fotóakció nem a kép, illetve a reprezentáció elutasítását jelenti, hanem épp ellenkezőleg, a reprodukciós eszköz funkcionális és konstruktív használatát. A film és a fotó technikáinak hangsúlyos használata a bécsi akcionizmus egészére is jellemző volt, vagyis ennek a mozgalomnak az esetében, hasonlóan Hajas művészetéhez, egy dualista poétikáról beszélhetünk. Adott egyrészt az élő, technikailag kiszámíthatatlan, nyilvános, testközpontú előadás (melynek kiindulópontja többek között a Otto Mühl-féle materiálakció), másrészt már a kezdetekben is jelen van a mediális közvetítettségben megfogalmazódó alkotás lehetősége. Ezért írhatja Robert Fleck Günter Brus *Selbstverstummelung* című fotóakcióját elemezve: „*a bécsi akcionizmus semmiképp sem merül ki egyfajta expresszionisztikus, az életet és a művészetet egybemosó létezősmódban, és minden interperitáció kérdéses marad, ami kizárólagosan ebből a nézőpontból elemzi vagy ítéli el. A bécsi mozgalom már kezdetétől fogva rendelkezett a konceptuális művészet és a body-art elemeivel.*”²⁹

Hajas képsorozatai illeszkednek az akcionista fotószeánsz kívánalmaihoz, hiszen ezek is a közönség részvétele nélkül, magányos képalkotó rituálé gyanánt, a fényképezőgép igényei szerint komponálódnak. A fotókat készítő Vető János (hasonlóan a bécsi fotószeánszokban közreműködő Ludwig Hoffenreich-hez) egyenrangú alkotónak tekinthető, hiszen az akcióhoz való totális hozzáférést az ún. fotográfiai tekintet teszi lehetővé, így a tényleges akció dramaturgiáját a fotó mint képalkotó médium határozza meg. Sőt Hajas sorozataiban az akció ténylegessége a médiumok önfüggesztése folytán megkérdőjeleződik,³⁰ vagyis a mediális közvetettség fikcióteremtő erőterében egyszerre valóságosként és műviként jelenik meg. A gátakra nem ügyelő direktséget, melyet Földényi F. László az érett fotóakcióművek specifikumának tart, nem úgy kell érteni, mintha itt egyfajta abszolút prezencia formákat és technikai korlátokat ledöntő önbejelentése menne végbe. A fotósorozatok tökéletesen megtervezett és technikai professzionalizmussal kivitelezett művek, az elkészült fényképekből Hajas szignóval és címmel ellátott tablókát készített, s ez a gesztus a performansz műtárgyasításának igényét, a táblakép hagyományához való termékeny visszakapcsolódást jelzi. A gátak ledöntését a módszertani és szellemi szigor, az artaud-i értelemben vett kegyetlenség teszi lehetővé, de az eredmény nem a korlátként felfogott műalkotás elhagyása, hanem a médiumok közötti mezsgye állandó *bejárása*, egyúttal ennek a közönytiségnek az eseményzerű felmutatása.

26 Hajas fotóakcióművei közül különösen az *Utolsó menet I. és II.* mutatja a bécsi akcionizmus (pontosabban Schwarzkogler hatását, de a *Chöd* című performansz egyes motívumai (gézbe csavart fej) is említhetőek ebből a szempontból.

27 Vö. Justin Hoffmann: *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, Verlag Silke Schreiber, München, 1995

28 Badura-Triska, Eva: *Rudolf Schwarzkogler – Leben und Werk*, Ritter Verlag, Klagenfurt, 1992, 22.

29 Fleck, Robert: *Aktionismus und Konzeptkunst in Österreich*, in: *Identität und Differenz: Eine Topographie der Moderne 1940-1990*, Peter Weibel, Christa Steinle (Hg.). – Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 1992, 268-286. 269.

30 Horányi Attila: *Vera Ikon*, in: *Nappali Ház*, 1991/1-2., 96-102., 100.

24 Kiss Attila Attila: *Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színháza*, Jelenkor, 2005 június, 619-632. 629.

25 Bodor Béla: *Carneval herceg apokalipsze*, in: *Uő.: Már az avantgárda carnevára útott*, Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2007, 54.

Debreceni Boglárka

Lobogók, kofferek, fuckin' csillagok

Szombathy Bálint: „Ötágú”

↳ Erlin Galéria, Budapest

↳ 2012. február 15-28.

Úgy voltam én a vöröscsillaggal, mint tolvaj szarka a csillogó tárgyakkal. A sok jelentésréteggel rendelkező szimbólum nem volt számomra más, mint vonzó csecsebecse, a polgárpukkasztás eszköze. Emlékszem, hogy megörültem, amikor gimnazista koromban találtam egy karácsonyfadísznek álcázott, szép, kővér példányt az egyik papírboltban. A szintetikus holmi úgy nézett ki, mint a Kreml tornyai az októberi forradalom 20. évfordulóján rubinüvegéből készültre lecserélt, hajdan rézzel borított, rozsdamentes acélvázba foglalt, féldrágakő-lapokból álló, újpogány pentagrammák, azzal a különbséggel, hogy legfelső ágának a tetejére kör alakú felfüggesztőt forrasztottak. Persze, rögtön kihasználtam a tárgy jellegéből adódó előnyeit, bőrre fűztem és a nyakamba biggyesztettem, ha már tiltott jelkép, lássuk, mit szólnak a suliban. Az egészben az volt a legfurcsább, hogy anyámon kívül senki nem szólt semmit, ő viszont nyomatékosan kérte, hogy *tüntessem el, mert ez nem játék. Nagyon komoly dolog.* Valóban. Szombathy Bálint, aki totalitárius diktatúrák jelképeivel dolgozik,¹ és több mint negyven évvel ezelőtt használta először munkássága során e motívumot, kiválóan „szemlélteti” a történelmi tények és társadalmi konfliktusok komolyságát, illetve az ezekhez kapcsolódó szimbólumok, motívumok erejét azok számára, akik nem éltek diktatórikus rendszerben, nem tapasztalták meg annak előnyeit, hátrányait és visszáságait, létrehozásának és/vagy szétbomlásának a körülményeit.

Az Erlin Galériában kiállított, a Laibach-fellépéssel egybekötött és az A38 hajón megvalósított performansz² emlékét őrző, Szombathy vérével megöntözött *Jugoszláv zászló* (2010) a délszláv háborúba torkolló, hatalmas emberáldozatot követelő, nyomasztó korszak lenyomata, emléke. A jóléti szocializmus vív-

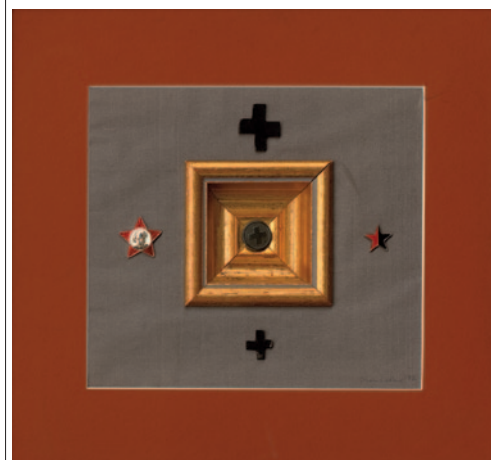
1 Nem csak a vörös csillaggal, hanem a sarló-kalapáccsal és a fekete Malevics-kereszttel is.

2 *Hommage to Laibach – Szombathy Bálint performansza.*

A38 Hajó, Budapest, 2010. december 10. (Az akció a *Ljubjana Calling Fesztivál* keretében kerül megrendezésre az A38 új kiállítóterében.) ld. még: <http://www.a38.hu/hu/cikk/laibach-30-eve-a-tabudontes-elharcosai>



SZOMBATHY BÁLINT
Hommage to the
Laibach, 2010,
performansz,
A38 Hajó,
Budapest, 2010



SZOMBATHY BÁLINT
Memento mori!, II., vegyes technika, 1992



SZOMBATHY BÁLINT
Memento mori!, III., 1992, vegyes technika

mányaiért, a mesterségesen összekovácsolt egységért, s később ennek az egységnek a meg- és szétbontásáért meggyőződésből vagy kényszerűségből Jugoszlávia minden állampolgára a vérét adta, átvitt értelemben vagy szó szerint. A zászló központi eleme a vörös csillag, a hatalom, az erő, az öt földrész, a munkásforradalom, az ember szimbóluma, körülötte a formáját követő, a balkáni térség valamennyi tagállamát érintő kivágás a térképen. Az a krétával vörösre festett csillag, amit ART LOVER (Szombathy Bálint) sablonként használt a *My City Belgrade* fesztiválon a kompozíció elkészítéséhez, és amelynek a hátoldalát akkor feketére festette, szintén megjelenik az Erlinben. A stendhali címet viselő *Vörös és fekete* körbe-körbe forog egy csokitorta-szerű talapzaton,

Szipőcs Krisztina

A műteremtől az orrig – öt téma, mely megrengette a művészeti világot

William Kentridge: *Five themes*

egy szokványos posztamens tetején. Csak-hogy ez az életnehabostorta-vörösséffekete szó szerint le van szarva. A csillag ágain és körülötte kutyagumik éktelenkednek, pedig a hatalmi jelképeket, az általuk közvetített jelentéstartalmakat, mint az fentebb is kiderült már, nem szabad semmibe venni, elfelejteni. A kiállítóterben porcelán nippként talicskáját tologató, építgető Mao Ce-tung működése például mintegy hetvenmillió emberéletbe került, és a kínai történelem kulturális örökségének jelentős részét megsemmisítette (*Az ifjú Mao talicskátol*, 2012). A Szovjetunió, a kommunizmus építésének, Sztálin és Trockij áldozatainak száma szintén milliókban mérhető (*Huszonhárom millió*, 1992). A munka hőseinek álmait betemetik a tárnák (*Szocialista bányászbrigád a tárna előtt*, 2002). A menekülők, teletömött kofferekben cipelik magukkal a múltat a jövőbe: egy baltát, egy rendszámtáblát, a Tito halálát közlő belgrádi napilapot, a vajdasági magyarok zászlaját, kinek mi jutott (*Koffer*, 1997).

Memento mori! (I-III. 1992) hirdeti a meglőtt férfi nyakszirtjén lévő ragtapasz-rózsakereszt (I.), az egyenlő szárú pentagrammája (rózsája) helyén megjelenő férfifej szakállán a pillangó, az újjászületés, a változás, a mulandóság, a lélek tarka szimbóluma (II.), az intarziás négyzet közepén és körül elhelyezett görögkeresztek, ötágúak (III.). Emlékezz a múltra, hogy könnyebben észrevedd a jelen visszasságait. Ezen a ponton pedig az aktuális társadalmi-politikai helyzetekre, életproblémákra, konfliktusokra folyamatosan reflektáló művész, attól tartok, nem csak az amerikai lobogó csillagos dollárfellegei ellen tiltakozik (*A pénzben hiszünk / In Money We Trust*, 2012), tovább gondolva az *In God We Trust-In Art We Trust* intervenciót (1985). A mellékes tartalmakat azonban árnyalni kell.

A háttértevékenység kifejtésében szerencsére egy öreg harcosnak van gyakorlata.³ Lehet, hogy tévedek, de úgy érzem, hogy amikor Szombathy Bálint a fiatal művészek jelképek, szociális és társadalmi problémák iránti érzéketlenségéről beszél egy nemrég adott interjújában,⁴ nem pusztán az ötágúak karácsonyfadíszekké silányulására gondol, hiszen kit érdekelnek ma már az áldozatokon, a megszállott emlékezetkutatókon és a megtorlókon kívül a vörös csillagok? Az „aktivistákat”, a „földalatti ellenállás” vezéralakjait, a „partizánokat”, azokat, akik látják, és észre merik venni, hogy a szabad véleménynyilvánítás ismét veszélybe került. Mert *Sohse hull le a vörös csillag*.⁵

3 Szombathy a *Zászlók* (1971-72) akció fotódokumentációját a rendszerváltás után mutatta be először.

4 http://hvg.hu/kultura/20120221_performance_szombathy_balint_kepzomuvesze

5 Ady Endre: *Csillagok csillaga*, 1907

Szerencsések azok, akik láthatták WILLIAM KENTRIDGE *Five themes* (Öt téma) című retrospektív kiállítását a többéves turné valamelyik állomásán, mert kivételes, életre szóló élményben részesülhettek (egy szerző nem túl gyakran ragadtathatja el magát ennyire egy múzeumlátogatás kapcsán, de ezúttal bátran állók a szkeptikusok elébe). A San Francisco-i MoMA és a Norton Museum of Art által szervezett, 2009-ben útnak indított,¹ majd az elmúlt három évben New Yorkban,² Párizsban,³ Jeruzsálemben,⁴ Amszterdamban⁵ és Moszkvában⁶ is bemutatott, lenyűgözően gazdag, elgondolkodtató és a szó legjobb értelmében véve látványos kiállítás 2010 őszén a magyar közönség számára is elérhető közelségben, a bécsi Albertinában⁷ járt; e sorok szerzője is ezt a változatot látta.⁸ A vándorkiállítás soron következő állomása a melbourne-i Australian Centre for Moving Image lesz, ahol május végéig mutatják be Kentridge több mint hatvan munkáját: videóinstallációit, animációs filmjeit, rajzait, színházi modelljeit és szobrait.⁹ A Kentridge kiállítás kurátora MARK ROSENTHAL, a Norton Museum munkatársa volt, aki a művésszel együttműködve öt téma köré csoportosította a műveket, innen a cím: *Five Themes*, illetve a kiállítás alkalmából kiadott, impozáns könyv borítóján látható vizuális jel: K5, vagyis „Kentridge 5 témája”. Hogy melyek ezek a témák? Olykor banális, máskor kultúrtörténeti vagy költői reminiscenciákat hordozó fogalmak, képek, utalások, amelyek alkalmasak egy teljes művészi univerzum megrajzolására. Így „a művész műterme”, illetve az önarckép műfaja, majd a „vastag idő”, amely megüli hétköznapjainkat (mint a guánó), az „alkalmi és maradék remény” a korrupt és romlott világban; a Varázsfuvola mint a fény és az árnyék példázata, s végül az abszurd egyetemes tanulságai az orosz irodalom és forradalom képein keresztül. A világszerte vándoroltatott, népszerű kiállításon ez az öt téma – költői kép, élethelyzet, figura, kultúrtörténeti toposz, előkép – foglalja keretbe Kentridge trendeken és iskolákon felül álló, összetéveszthetetlen stílusú és hangulatú, szuggesztív életművét.

1 William Kentridge: *Five themes*. San Francisco Museum of Modern Art, 2009. március 14 – május 31., Modern Art Museum of Fort Worth, Texas, 2009. július 11 – szeptember 27.; Norton Museum of Art, West Palm Beach, Florida, 2009. november 7 – 2010. január 17.

2 Museum of Modern Art, New York, 2010. február 24 – május 17.

3 Jeu de Paume, Párizs, 2010. június 29 – szeptember 5.

4 Israel Museum, Jeruzsálem, 2011. március 5 – május 29.

5 Stedelijk Museum, Amszterdam, 2011. július 7 – október 2.

6 GARAGE Centre for Contemporary Culture, Moszkva, 2011. szeptember 30 – december 1.

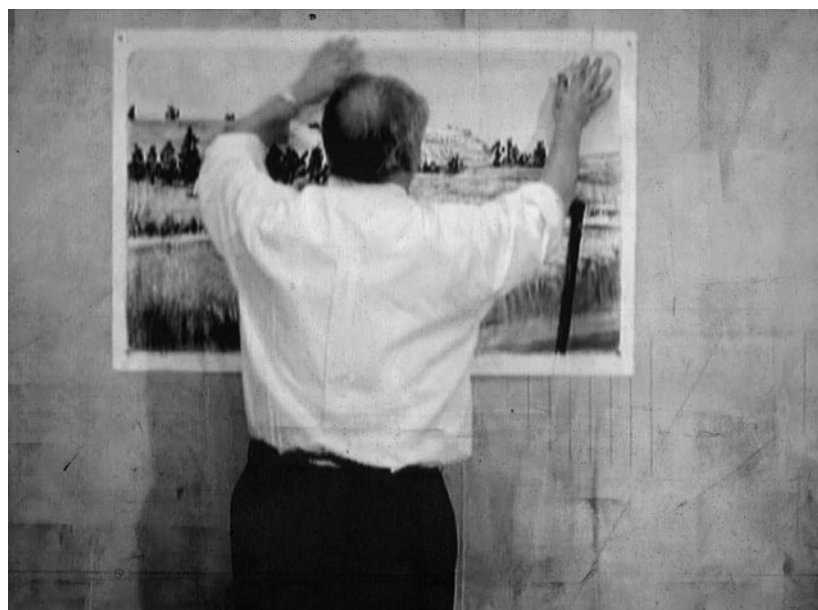
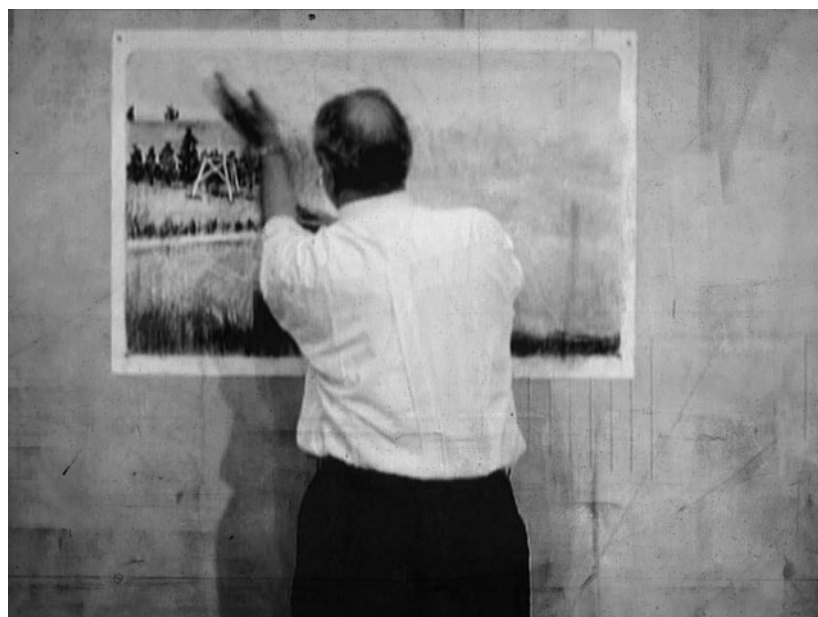
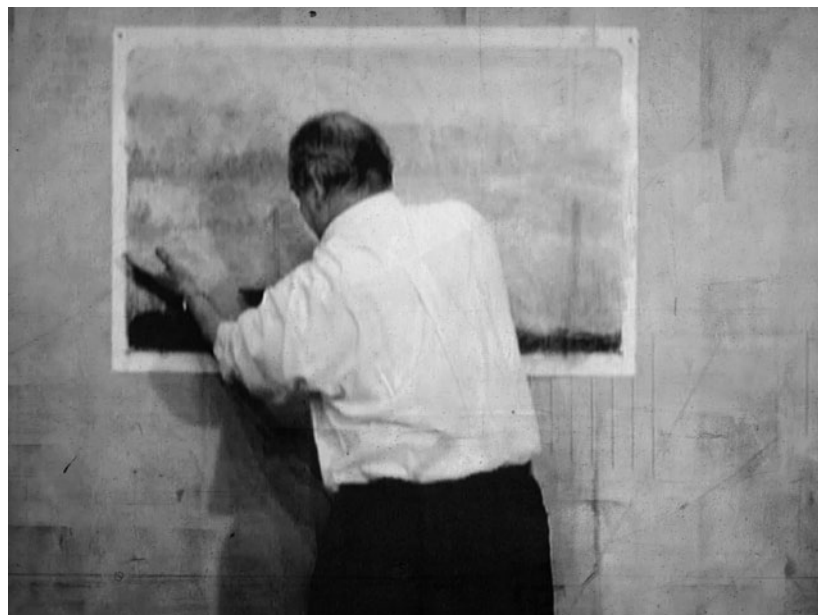
7 Albertina, Bécs, 2010. október 30 – 2011. január 30.

8 A Szépművészeti Múzeum kamarakiállítása (2011. szeptember 20 – október 16.) a retrospektív egyetlen termét, az „*I am not me, the horse is not mine*” című videóinstallációt mutatta be, egy informatív portréfilmmel, illetve egy egynapos, alkalmi vetítéssel kiegészítve, mely válogatást adott Kentridge animációs filmjeiből. Ami a videóinstallációt illeti: aki nem látta az eredeti verziót, talán nem is vette észre (?), de az amúgy kristálytisza, nagy felbontású filmeket a Szépművészeti Múzeum Dór csarnokában szedett-vedett projektorokon, elcsúszott, elszíneződött, rossz felbontású vetítéseken nézhették. Még kellemetlenebb volt azonban az erőltetett árukapcsolás Kovácsnai György életművét és a hatalmas felhajtás Kentridge („korunk egyik világszerte legelismertebb kortárs művésze, 2009-ben a Time magazin a világ 100 legbefolyásosabb embere közé sorolta”, idézet: Szépm. Múz.) körül, ami talán akkor is túlzás lett volna – tekintetbe véve Kentridge személyiségét és műveit –, ha sikerül a művész életműkiállítását Budapestre hozni. A hisztéria eredményeként lelkes tömegek maradtak ülöhely nélkül és kényszerültek udvariasan végighallgatni a helyi közreműködők promóciós szövegeit 2011. október 4-én, míg végre sor került Szántó András és William Kentridge beszélgetésére a színpadi reflektorok vakító fényében.

9 Australian Centre for the Moving Image, Melbourne, 2012. március 8 – május 27.

A Johannesburgban, Dél-Afrika legnagyobb városában élő és alkotó Kentridge az 1990-es években tűnt fel rövid animációs filmjeivel, úgynevezett „rajzvetítéseivel”, a nemzetközi figyelmet az 1997-es *documenta* hozta meg számára, hogy napjainkra valóban az egyik legelismertebb képzőművésszé váljon. Az apartheid, vagyis a faji megkülönböztetés gyakorlata Dél-Afrikában, amely az 1950-es évektől a rendszer 1990-es bukásáig, illetve Nelson Mandela 1994-es megválasztásáig érvényesült, az egyik leggyakrabban hivatkozott fogalom Kentridge munkáival kapcsolatban, de ez a személyes tapasztalat maga is ambivalens, és sokkal inkább vonatkozik egy általános létállapotról, mint Kentridge személyes sorsára vagy konkrét eseményekre. Mégis, e rendszer abnormitása oly mértékben hatotta át a mindennapokat és Kentridge személyiségét, hogy különösen érzékenyvé vált a mindenkori társadalmi, politikai kérdésekre, a társadalom és az egyén morális állapotára, és így lett az apartheid művészetének visszatérő viszonyítási pontja, hivatkozási alapja. Kentridge szülővárosát és lakhelyét, Johannesburgot „reménytelenül provinciális” helyként jellemzi – az ország teljes gazdasági és kulturális elszigetelődését nemcsak az abszurd helyi törvények, de a hetvenes évektől bevezetett nemzetközi bojkott is elősegítették. Az apartheid sújtotta Dél-Afrika metaforájaként a művész legtöbbször a súlyos, érzések nélküli, mozdíthatatlan kősziklát használja, ezzel kapcsolatos érzéseit a marginalitás, a kényelmetlenség, a másság fogalmaival írja le. A litván zsidó bevándorlók leszármazottjaként 1955-ben született Kentridge jómódú fehér környezetben nevelkedik, fiatalságát ezzel együtt (vagy épp ezért) az idegenség masszív érzete hatja át. A családi szakmát, az ügyvédkedést feladva előbb politológiai és afrikánisztikai tanulmányokat végez, majd művészeti iskolába jár, a nyolcvanas évek elején Párizsban rövid ideig színészetet is tanul. Játsszik és rendez egy johannesburgi színházban, a nyolcvanas években tévéfilmeket készít, majd 1985 körül végleg a képzőművészet mellett kötelezi el magát. Művészetének kiindulópontja és háttere tehát a dél-afrikai társadalmi-politikai valóság lesz, amely szuggesztív képek soraként, fájdalmas, rezignált életérzésként jelenik meg műveiben, erkölcsi kérdésekkel egybefonódva („Dél-Afrikában az ember nemigen menekülhet meg attól, hogy a politikai realitásról gondolkodjon”¹⁰). Ehhez az alapvető élményvilághoz járulnak majd további források: az európai irodalom, opera, színdarabok, képzőművészeti és filmes előképek, amelyekből merítve

10 Michael Auping: *Double lines. A „stereo” interview about drawing with William Kentridge*. In: *William Kentridge: Five Themes*. Edited by Mark Rosenthal, San Francisco Museum of Modern Art, Norton Museum of Art in association with Yale University Press, New Haven and London, 2009, p. 232.



WILLIAM KENTRIDGE
Moveable Assessts,
from 7 Fragments
for Georges Melies,
2003, 35 mm-es és
16 mm-es animációs
film videón

megteremt a saját személyiségén átszűrt karaktereit és történeteit, beépítve színházi és filmes tapasztalatait is.

Ami a képzőművészetet illeti, Kentridge előbb a festészetről, majd a színek-ről mond le, s a fekete-fehér szénrajz lesz szinte kizárólagos műfaja. A rajzok azonban hamar túllépnek az állókép státuszán: a képeket módosítva, a fázisokat filmre rögzítve megszületnek animációs filmjei. Az elsőt 1989-ben készíti, *Johannesburg, 2nd Greatest City After Paris* címmel, amely további nyolc részzel kibővítve egy 2003-ig tartó sorozattá áll össze (*9 Drawings for Projection*). Ezek a Kentridge munkásságából talán leginkább ismert filmek alkották az öt téma egyikét a kiállításon (*Thick Time – Soho and Felix*). Az animációk ún. stop motion technikával, vagyis percnként 25 állóképet filmre rögzítve készültek, de a szokásos technikától eltérően ezek nem önálló lapokat jelentenek, hanem ugyanannak a falra rögzített rajznak a törlésével, továbbrajzolásával, módosításával készülnek, amíg új jelenetre nem „vált a kamera”. Ily módon a korábbi fázisok nyoma, „szellemképe” is látható marad a papíron, illetve a befejezett rajzok mindig a jelenet utolsó fázisát mutatják (egy-egy filmben összesen mintegy húsz jelenetet). A fehér papíron használt fekete szénhez – amelyet könnyedsége, szabad alakíthatósága miatt is kedvel Kentridge – helyenként egy jellegzetes világoskék, néha kevés vörös szín társul.



WILLIAM KENTRIDGE
Journey to the Moon,
2003, 35 mm-es és
16 mm-es animációs
film videón

Az animációkhoz nem készül storyboard, nincs előre megírt történet: kiindulópontjuk egy-egy ötlet, kép, vízió, a további történéseket a „rajzoló kéz”, a vizuális logika irányítja. A rajzolás fontos összetevője a rajzlap és a kamera közötti séta, az a fizikai aktivitás és az arra fordított idő, amely lehetővé teszi az időszakos eltávolodást a képtől. Kentridge számára a rajzolás, illetve a rajzok animálásának folyamata a világ megértésének eszköze is egyben, amely időben zajló folyamat, így a változás momentumával gazdagítja és a valós élethez közelíti a kiragadott pillanatképeket.¹¹ Ahogy a vele interjút készítő Michael Auping írja: „rajzai – legyen szó nagyméretű, energetikus szénnyomokkal áthatott egyedi lapokról, egy animációs film részletéről, installációba rögzítve és sztereoeszközzel felnagyítva – alapvető modelljei annak, hogyan fordul át a készítés és a látás a jelentésbe”.¹² Még egyszerűbben: a rajz a gondolkodás demonstrációja Kentridge számára.¹³

A filmek visszatérő karakterei Soho Eckstein, a halszákmintás öltönyt viselő dél-afrikai gyáros, üzletember, illetve a melankolikus, szerelmes természetű – gyakran meztelenül ábrázolt – Felix Teitelbaum. Mivel Kentridge sokszor – legtöbbször – önmagát használja rajzai modelljeként, nem véletlen Soho és Felix hasonlatossága a művéssel, de a két szereplőt a külső hasonlatosságon túl is saját alteregóiként értelmezi a művész, akiket még a nyolcvanas évek végén, egy-egy határozott karakterként álmódott meg. Soho elhízott, érzelmentes, profitorientált pénzember, akire azonban nagy hatással van felesége – nélküle gyengévé és sebezhetővé válik. Felix ábrándos, érzelmes művészlélek, aki Soho felesége iránt epekedik. A szurreális, álomszerű történések színhelye a nagyváros, Eckstein hivatala, illetve az ipari táj, ahol kizsákmányolt feketék tömegei dolgoznak Soho bányáiban, miközben a főszereplők lelkét bonyolult érzelmi viszonyaik terhelik elsősorban. A kilenc epizód más-más mozzanatot ragad ki *Johannesburg* és a szereplők életéből, ám a fontos, történelmi jelentőségű aktusok (emlékműavatás – *Monument*, 1990, az Eckstein birodalom elleni tüntetés és annak összeomlása – *Sobriety, Obesity and Growing Old*, 1991) inkább csak a háttérét adják az érzelmekkel telített magánéletnek, a szerelmi háromszögben vergődő és saját lelkiismerete által kínzott Soho belső vívódásainak.¹⁴

11 „The activity of drawing is a way of trying to understand who we are and how we operate in the world”, vagyis „a rajzolás tevékenysége egy módja annak, hogy próbáljuk megérteni, kik vagyunk és hogyan működünk a világban”. Lásd: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/williamkentridge/flash/index.html>

12 Auping, p. 229.

13 Uott, p. 238.

14 A filmek léggöze – a megcsalt férj szenvedéseivel és a régies kellékekkel – számomra sokban emlékeztet Füst Milán *A feleségem története* című regényének hangulatára.

Az áradó víz (és a fickándozó halacska) az érzéki-
ség és az túlcsorduló érzelmek jelképeként jele-
nik meg a szénrajzokon, amit a kék színű kréta
és a klasszikus zenei aláfestés hangsúlyoz.

Az öltözékek, a tárgyak, a technikai eszközök, az
architektúra sokkal inkább idézik a 20. század
eleji modernizmus korszakát, mint az apart-
heid vagy posztapartheid időszakot. A különféle
korokból a néző retinájába égett előképek itt
egymásba úsznak, a koncentrációs táborok lát-
ványától (*Mine*, 1991) a helyi sajtófotókig, ame-
lyek az 1994-es választások előtt készültek az
atrocitásokról (*Felix in Exile*, 1994).

Ez utóbbi epizódban a párizsi száműzetés-
ben lévő Felix új szerelme fekete, aki különféle
technikai eszközökkel vizsgálja az eget, a tájat,
miközben maga a látvány is gyakran tükörkép-
ként, illetve egy tükör vagy papírlap „kép a kép-
ben” felületén jelenik meg. Kentridge műveiben
a látás, érzékelés segédeszközeinek, ill. magá-
nak a látás szervének, a szemnek felmutatá-
sával¹⁵ demonstrálja, hogy a látvány nem eleve
adott, hanem konstrukció eredménye, így módon
a valóság (igazság) fogalma is kérdéses.

A Soho és Felix animációkkal való formai
és tartalmi hasonlóság miatt ide kívánczik
Kentridge-nek az a korai színpadi produkciója
is, a *Woycek on the Highveld*, 1992, amelyet a
budapesti közönség 2011 októberében látha-
tott két előadáson a Trafóban.¹⁶ Georg Büchner
sokszor feldolgozott darabját a társulat dél-afri-
kai környezetbe helyezte, ahol a német katona
szerepét egy nyomorult fekete segédmunkás
kapja, egy megalázott, tudományos kísérletek-
nek alávetett, állandó elvárásokkal szembesít-
tett kisember, aki féltékenységekben megöli a
feleségét, az egyetlen embert, akit szeret.

Az animációkban a tömeg részeként, munkás-
ként, áldozatként ábrázolt fekete ember itt
főszereplővé lép elő. A többrétegű színpadon
Kentridge háttéranimációi, az élő szereplők, a
bábok és a zene együtt viszik előre a történetet,
mely megállíthatatlanul halad a tragikus vég-
kifejlet, a megbomlott elméjű Woyzeck véres
látomásának beteljesítése felé. Azt, hogy mi
zajlik Woyzeck lelkében, Kentridge égre vetített
animációin láthatjuk – Kentridge rajzai jelenítik
meg gyanút, az örületet, a féltékenységet, amit
a Doktor saját, egzaktnak hitt eszközeivel és
módszereivel képtelen felderíteni.

A kettős látás, a megkettőzött valóság és
hasadt személyiség ábrázolása nyilvánvaló
módon kapcsolható össze a *Stereoscope*, 1999
című animációban a két részre osztott képfe-
lülettel, a fáradt, melankolikus Soho alakjával
és a kinti fenyegető erőszak képeivel. A Soho

15 Előszérzettenl vágja be Buñuel *Andalúziai kutyájának*
híres szem-részletét

16 William Kentridge and the Handspring Puppet Company:
Woyzeck a Highvelden (Woyzeck on the Highveld), Trafó –
Kortárs Művészetek Háza, Budapest, 2011. október 7–8.



WILLIAM KENTRIDGE
Felix in Exile, 1994
(film stills), 35
mm-es és 16 mm-es
animációs film
videón



WILLIAM KENTRIDGE
Learning the Flute, 2003

és Felix sorozatot egy 2003-as film, a *Tide Table* zárja le, amelynek kiindulópontja Max Beckmann egy 1924-es expresszionista festménye, illetve egy családi fénykép Kentridge nyugágyon pihenő, öltönyös nagypapjáról. A fáradt, melankolikus Soho élete itt egyfajta nyugvópontra ér; a környezet, a víz, a zene, a vízben megmerítkezők alakja a felejtés és a megbocsátás hangulatát hordozzák, a vízparti épületből távcsővel figyelő egyenruhás figurák aggasztó jelenléte ellenére. A kiállítás második témaköre, az Übű-tematika, illetve a „felvonulás” motívuma sok szálon kapcsolódik a Soho és Felix animációkhoz és az apartheid témájához (*Occasional and Residual Hope: Ubu & the Procession*). Az Alfred Jarry darabja, illetve rajzai által inspirált művek főhőse Übű király, a gátlástalan, törtető, gyáva, kapzsi gyilkos és zsarnok, a gonosz új megtestesülése, aki egy örült politikai rendszer szimbóluma. Az Übű tematikát a darab százéves évfordulója alkalmából készített metszetek indították 1996–97-ben. A két lemez felhasználásával készült, nyolc részes nyomatsorozatban Übű primitíven megrajzolt alakja mintegy bekebelezi azt a férfiakot, melynek előképe a művész; a kombinált akvatinta, hidegtű és metszet technika a lapok nagyobb felületét feketén hagyja, amelyen a motívum mintegy negatívban jelenik meg. A grafikai sorozatot követte az *Ubu and the Truth Commission* című színházi produkció, illetve az annak háttéréként is vetített, *Ubu Tells the Truth, 1997* című animáció, mely a grafikákhoz hasonlóan fekete alapon fehér vonalrajzzal készült, és amelybe Kentridge dokumentumfilm-részleteket is beillesztett. A film főszereplője egy állványra szerelt kamera, Übű alteregója. A rémületes jelenetekben az erőszak, kínzások, gyilkosságok valódi történéseken alapul – képeit látjuk, amelyek szemtanúja az önálló életre kelt masina, aki a terhelő tanúktól és a nyomoktól gyilkossággal, robbantással igyekszik megszabadulni. A *Shadow Procession, 1999* című animáció felvonultatja az alaktalan Übüt, valamint tárgyak, papírkivágások és élő szereplők által alakított figurákat az „árnyak menetében”, amely témát aztán rajzban, kollázs-

ként és szoborban megfogalmaz. A felvonulás, a vonulás nemcsak sajátos afrikai jelenségként, hanem mint tipikus huszadik századi politikai, társadalmi formációként is fontos Kentridge számára. Inspirációs forrásai többek között Szergej Eisenstein filmjei, Goya festményei is. A processzió lehet tiltakozó menet, erődemonstráció, zenés ünnepi felvonulás, de háborús áldozatok, rabok szálnalmas vonulása is, erőltetett menetben, szedett-vedett tárgyakkal, közlekedési eszközökkel. Az „árny” fogalma pedig újra elvezet a valóság és a látszat körüli kérdésekhez, a platóni barlanghasonlathoz, vagyis a művészet és az ábrázolás alapvető filozófiai problémáihoz, amely kérdések ott vannak minden Kentridge-mű mélyén.

A kiállítás első, „poszt-apartheid” témája „a művész a műtermében” művészettörténetileg ugyancsak alaposan megágyazott kérdésköre (*Parcours d'atelier – Artist in the Studio*), amelyel a művész az előbb tárgyalt sorozatokat követően, 2003 körül kezd intenzíven foglalkozni. A témának szentelt nagyszabású installáció kilenc vetítésből áll, részei a *7 Fragments for Georges Méliès*, illetve a *Journey to the Moon* és a *Day for Night* című filmek, melyeken a művész, illetve műtermének milliője jelenik meg,



WILLIAM KENTRIDGE
What Will Come (has already come), 2007

az élő szereplős animációt tárgyakkal és rajzzal kombinálva. Kentridge számára a műterem a gondolkodás és a fizikai aktivitás helye, ahol a művész szuggesztív illúziót teremt a néző számára, és most maga ez az illúzióteremtő alkotói folyamat válik művének témájává. A visszafelé lejátszott felvételeken a művész szétszakított és kitorölt rajzot rak össze, a levegőben repülő tárgyakat gyűjt egybe boszorkányos ügyességgel, visszafordíthatatlan folyamatokat fordít meg egyszerű eszközei segítségével, mintegy demonstrálva alkotói hatalmát. A játékos és szabad felfogású mozgóképek tematikus keretét Mélies *Utazás a holdba* című tudományos-fantasztikus filmje adja, mely a korabeli filmes trükkök egész arzenálját vonultatta fel 1902-ben. Kentridge innen meríti az úrhajó, vagy a csillagos ég és a hold motívumát, továbbá a némafilmek korát idézi az installációhoz komponált zongorakíséret is. Az installáció egyfelől tisztelet az alkotói szabadság, a kreativitás, a művészettörténet és a filmtörténet előtt, ugyanakkor teret ad Kentridge-nek mint színésznek, ami a színházzal újra szorosra fűzött kapcsolatát is megelőlegezi.

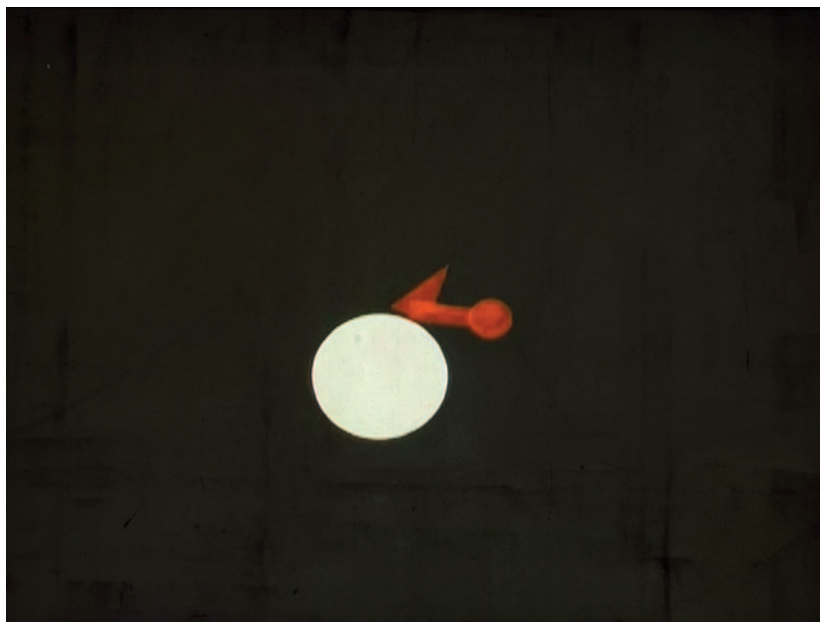
2003-ban Kentridge megbízást kap, hogy állítsa színpadra Mozart *Varázsfuvoláját* Brüsszel fel-

újított operaháza, a La Monnaie részére. Az előadás 2005-ben valósul meg, s a munka hozadékaként elkészül egy film, két miniatűr színházmodell, továbbá egy anamorfikus film is (a tematikus blokk címe a kiállításban: *Sarastro and the Master's Voice – The Magic Flute*). Az iskolai táblára negatívban vetített *Learning the Flute*, 2003 nem más, mint Kentridge „vázlatkönyve” az operához, az opera főbb vezérmotívumait (sötétség és homály, valamint fény és tudás ellentéte) tárja elénk, célja az opera vizuális nyelvének kidolgozása volt. A hasonló című, nagyszabású, együttesen 2.8 x 3.5 méteres nyomaton, amely 110 db enciklopédialapra készült, és amely egy kiállítóterem egész falát elfoglalja, egy egyiptomi templomot, különféle színpadi technikai eszközöket és egy sólymot látunk, kiegészítve a művész sajátos jelentésű motívumaival (lámpaizzó, kamera, megafon); ez a grafika ugyancsak az opera főbb motívumait sorakoztatja fel.

A Preparing the Flute egy mini-színpad, modell az előadáshoz, számítógép vezérelte eszközökkel és az opera kulcsjeleneteivel. A művész ismét aktív szereplője a vetített animációnak: pontosan koreografált mozdulatokkal lép bele saját rajzába, varázsolja elő és repteti Papageno szerepében a madarakat. Miközben a *Varázsfuvola* eredetileg a fény, a felvilágosodás ünnepe, Kentridge-nél jó és rossz, fény és árnyék kiegészítik, ellenpontosozzák egymást; a legnagyobb kérdés számára, hogy az egyszemélyes hatalom és a bölcsesség valóban együtt járhat-e, s hogy a felvilágosodás valóban a jót hozza-e el a földre. „Az elmúlt kétszáz évben az igazság bizonyossága és a hatalom monopóliuma volt a lehető legmérgezőbb kombináció”, mondja, ily módon teszi kétértelművé Sarastro figuráját, akinek „jóindulata mögött egy szörny rejtőzik”.¹⁷

Ennél a modellnél is nagyobb méretű és bonyolultabb a *Black Box (Chambre noire)*, a másik miniatűr színház, amelynek színpadán mechanikus szereplők

17 Részlet az Art21 Kentridge-portréfilmjéből (Episode #134). www.art21.org



WILLIAM KENTRIDGE
That Ridiculous Blank Space Again, from *I am not me, the horse is not mine*, 2008

(egy íróasztallámpa, egy koponya, egy árnyalak stb.) adják elő megkoreografált drámájukat, amely még az előbbieknél is távolabb áll a Varázsfuvola optimizmusától. A „fekete doboz” Kentridge felfogásában egyben kamera belseje is, a színpad a lencse és a fényérzékeny felület közti terület, ahol leképeződik a kinti világ. A vetített képeken a felvilágosodás és a gyarmatosítás korának képei keverednek: Namíbia 1904-es német elfoglalása, Afrika 19. század végi felosztása s az azt követő megtorlások a felkelők ellen, amelyek árnyékba burkolják a felvilágosult, a technikai fejlődésben hívő civilizációk történetét. A koponya motívuma a törzsek kiirtására, majd maradványaik „tudományos” feldolgozására, mérésére utalnak, amelynek eszköze a körző volt. Az animációba beemelt archív filmfelvételen többek között azt a szimbolikus jelenetet láthatjuk, amint egy német vadász lelövi a Varázsfuvolában még könnyed táncot járó rinocéroszt, Afrika jelképét. A Black Box pesszimista vízió a „felvilágosult” nyugati civilizációról, amely tudását és hatalmát gonosz célokra használja.

Végül az utolsó témakör (*Learning from the Absurd – The Nose*) szintén egy operával függ össze, amelyet William Kentridge a New York-i Metropolitan számára állított színpadra 2010-ben. Dmitrij Sosztakovics 1930-ban bemutatott, *Az orr*

című operája Gogol 1836-os novellája alapján készült, főszereplője Kovaljov írnok, aki egy reggel arra ébred, hogy eltűnt az orra. A történet az orr visszaszerzése körül játszódik, aki önállósítva magát parádézik fel és alá Szentpétervár utcáin. Gogol története Laurence Sterne *Tristram Shandyjére*, illetve közvetve Cervantes *Don Quijotéjára* megy vissza; innen származik *Az orr* másik fő motívuma, a ló. Kentridge számára a három szerző abszurd világlátása egymásba fonódik: akik mindhárom fantasztikus és lehetetlen történeteket írtak le, amellyel saját korukat figurálták ki. *Az I am not me, the horse is not mine* („Én nem én vagyok, a ló nem az enyém”) című nyolccsatornás videóinstalláció, amelyet az opera előkészületeként készített Kentridge és először 2008-ban mutatott be, az orosz avantgárd művészet formai elemeit és a harmincas évek történelmi dokumentumait felhasználva beszél a társadalmi utópiákról és azok kudarcáról. (Utalásként feltűnik többek között Tatlin Internacionálé-emlékműve, de az egyszerű létra is szerepet kap mint a társadalmi felemelkedés és bukás jelképe.) A művész itt elsősorban a kollázstechnikát használja, tépett, vágott papírdarabokkal, sok tipográfiai, szöveges elemmel, számos fizikai réteggel, piros és fekete színekkel a forradalmi, konstruktivista művészetre való utalásként. Az egyik film Kentridge felvonulás-témáját eleveníti fel újra: a vörös zászlót követő sziluettek részben élő táncosok árnyékai, részben a stop motion technikával mozgatott papíranimációk (az orr, Malevics fekete négyzete, bábok, egy ló, Tatlin emlékműve stb.). Részleteket láthatunk korabeli orosz híradókból, filmekből, amelyeket a szereplőkre applikált orr váratlan megjelenése tesz komikussá, az összképet tovább színezi az afrikai és az európai zene vegyítése. Afrikai táncosok orosz katonai kabátban orosz népi táncokat improvizálnak; a felvételen a reflektor fényében gigantikusra nyúlt árnyékkukat látjuk. Sosztakovics operájának idejére – aki koncertfelvételen tűnik fel – a forradalom elszakad a néptől és az utópisztikus céloktól, mint ahogy a művészet is elszakad a nyitottság, a lehetőségek, az újdonság eredeti értékeitől, hogy a hatalom szolgálatába álljon. Kentridge nem ilyesfajta művész; távol áll tőle bármilyen evidencia vagy önhittség, ezért talán meglepő is egy kissé, hogy sokrétű, nehezen dekódolható, melankolikus vagy épp tragikus hangulatú műveit milyen hatalmas szakmai és közönségsiker övezi. A siker mélyén – a művek hallatlan gazdagságán túl – valószínűleg az rejlik, hogy Kentridge azon kevés kortárs művészek egyike, aki szuggesztív erejű, mélyen átélt, univerzális érvényű víziót tudott alkotni korunkról, a huszadik és huszonegyedik századról.

Német Szilvi

Sakkrendelő [revisited]*

Péli Barna *Vastag tej* című kiállításán Előd Ágnes, Galbovy Attila, Gálik András, Havas Bálint, Péli Barna, Szabó Ádám és Szász György művészekkel*** beszélgetett Forián Szabó Noémi (részlet)**

➤ Dóvin Galéria, Budapest

➤ 2011. október 25.

Több mint egy évtized telt el a címben felsorolt szobrászok keddenkénti összejövetelei óta, melyek során a résztvevők elsősorban saját és egymás alkotótevékenységéből kiindulva diskuráltak a szobrászati médium, produktum és praxis problematikáiról. Az elhangzott dialógusokat a dokumentálás szándékával akkor

* A beszélgetés teljes videóanyaga elérhető az Inexhibition blogon: <http://inexhibitionblog.blogspot.com/2011/11/sakkrendelo-in-dovin.html>

** Péli Barna: *Vastag tej*. Dóvin Galéria, Budapest, 2011. szeptember 30 – november 9. <http://dovin.hu/kiallitasok-archiv/2011-kiallitasok-archiv/4221-peli-barna-vastag-tej>

*** A *Sakkrendelő* két további résztvevője, Kovács Gergő és Kotormán Norbert szobrász nem tudott jelen lenni a beszélgetés alkalmával

Forián Szabó Noémi művészettörténész rögzítette és dolgozta fel, mely anyagból egy játékosan *Sakkrendelő*nek nevezett¹ – egy vágtatlan és egy szerkesztett részből álló – interjú szöveget közölt 2001-ben a *Balkonban*.² A Dóvin Galériában, Péli Barna *Vastag tej* című kiállításának apropóján, egy kerekasztal-beszélgetésnyi időre újra összeállt az egykori művészkör. Az alábbi szöveg az elidegenítő formális felülírás kiiktatásával, csupán terjedelmében limitálva közvetíti a megrendezett diskusziót.

✳ **Forián Szabó Noémi:** *A jelenlévő szobrászok közösen gondolkodtak a kortárs szobrászat helyzetéről 2000 telén, 2001 tavaszán Péli Barna lakásán, házibuli hangulatban, az összejöveteleket Sakkrendelőnek nevezték. Most újra összejöttünk a te (Péli Barna – a szerk.) kiállításod apropóján. Mi is az a Vastag tej?*

✳ **Péli Barna:** *A Vastag tej, eredeti nevén Lapte Gros³ egy játék, amit különben a kínaiak művelnek a legbrutálisabban. Romániában öt-hatfős*

1 © Galbovy Attila

2 Forián Szabó Noémi: *Sakkrendelő. Beszélgetések Előd Ágnes, Galbovy Attila, Kotormán Norbert, Kovács Gergő, Péli Barna, Szabó Ádám és Szász György szobrászművészekkel*, *Balkon* 2001/5., 9-14.

http://balkon.c3.hu/balkon_2001_05/sakkrendelo_text.htm

3 <http://www.youtube.com/watch?v=eU1etX4oQnQ>

PÉLI BARNA

Vastag tej, 2011 © Fotó: Eln Ferenc



csoportokban játszottuk, ugyanezt a kínaiak nyolc és afölötti létszámban oldják meg. Nincs szex a játékban, a „Kicsi a csomó nagyot kíván”-hoz hasonló, bár annál kicsit bonyolultabb. Ennek a játéknak a megformálása szolgáltatta az első felállást, viszont untam az ötletet, és eszembe jutottak olyan karakterek, mint például Ferenczi Robi,⁴ aki napszúrást kapott Amerikában és ennek következtében megtért. Ez jó történetnek tűnt és még adódott hozzá két-három másik sztori is, amiket felhasználtam alkotás közben. Mivel nem tudtam eldönteni, hogy állítsam ki a figurákat, ezért elsősre a lehető legesetlegesebb módot választottam. A kiállításhoz azonban három címet is kiírtunk, amiknek megfelelően később be is állítottuk a figurákat: 1. *Vastag tej (játék)*; 2. *B.A.SZ.SZ.* (= Bemutatom Színes Szivacsaimat), ami mindegyik formációra érvényes: egy négyéves kislány találta ki, nagyon tetszett, hogy „leszivacsozza” a szobraimat, végül is nagyrészt ez az anyaguk; 3. *Parttalan Frieze*, ez az a változat, amit majd utolsónak rakok ki: nagyon szépen be lehet állítani a társaságot egy sorba.

✘ **Szabó Ádám:** Még mindig nem mondtad el, miről szól a játék.

✘ **PB:** Két csapat játsza, míg az egyik csapat bedől, lehajol, a másik ugrik, plusz egy bíró felügyeli a folyamatot, aki itt Ferenczi Robi. Ha sikerül az egyik csapatnak felugrani a többiek hátára, akkor egytől ötig mutatnak egy számot a bírónak. Abban az esetben, ha az alsó társaság nem bírja el a felül lévőket, újrakezdődik az egész. Az a cél, hogy te ugorj, tehát téged tartsanak. Általában úgy osztottuk be magunkat, amikor ugró játékosok voltunk, hogy a végére kerüljenek a nehezebbek, hiszen ha az alsó sor nem bírja a terhelést, akkor már el sem juthatnak odáig, hogy a felső játékosok által megadott számot, amit végül a bíró ellenőriz, egyáltalán kitalálják. Ha eltalálják, akkor lép életbe a csere. Tehát az elején még fizikai a buli, onnantól szerencse. Nulla agy. Ennek ellenére érdekes, meg jó izzasztó.

⁴ Ferenczi Róbert (1967–2009) képzőművész, további információ: <http://www.irokezcollection.hu/index.php?base=collection&type=artist&lid=68>

PÉLI BARNA
Vastag tej, 2011 © Fotó: Eln Ferenc



✘ **FSzN:** *Ha jól látom, most négy ül biztonságosan.*

✘ **PB:** A játékosok tekintetéből ki lehet találni, milyen fázisban vannak. Szóval ez volt ez eredeti terv és pont arról beszélgettünk, hogy miért nem ez valósult meg végül a kiállításon. Igazából zavart, hogy túl pornográf, és abban a pillanatban, hogy ez felmerült, nem is próbáltam meggyőzni magam, hogy nem számít, hiszen nem szerepelnek explicit módon nemi szervek. Tulajdonképpen örültem is ennek a zavarnak, így legalább ki lehetett találni egy újabb történetet, és annak függvényében folytatni a munkát. Robi nagy indián volt, Ülő Bika. Így jött a toll. Amúgy teljesen esetlegesen alakult az egész, az volt a lényeg, hogy egy hónapnál tovább ne foglalkozzak ugyanazzal a kérdéssel.

✘ **Előd Ágnes:** A megnyitón melyik installációs megoldást választottad?

✘ **PB:** Szétszórtam a figurákat azt az egyetlen szempontot szem előtt tartva, hogy a legszimpatikusabb nézetük forduljon a bejárat felé.

✘ **FSzN:** *A megnyitón megkérdezték tőled, miért rózsaszínek és fényesek ennyire a szobrok. Ez új, korábbi munkáidra nem volt jellemző.*

✘ **PB:** Az ember mindenféle dolgot csinál, és ha alkotás közben megtetszik neki valami, azt el is kezdi használni. Továbbá egy kereskedelmi galériába (Dovin – a szerk.) készült a munka,

így törekedtem arra, hogy szép és sok legyen. Úgy gondoltam, legalább annyira legyen fényes, mint amennyire sok.

FSZN: Szóba jött még a tervezgetésnél, hogy összejövünk mindannyian a megnyitó előtt és eljárszunk a szoborcsoporttal: vajon hány variációban lehet kirakni.

⊗ **PB:** Simán lehet pakolni, nincs összeragasztva. A műteremben is folyamatosan felmerült, hogyan lehet a csoportot variálni, hiszen tizenhárom figurát azért rendszeren lehet pakolgatni.

⊗ **SzÁ:** Engem még az érdekelt, hogy a néző számára megadod-e a lehetőségét annak, hogy a sztorit önállóan ki tudja bontani az összeállításokból.

⊗ **PB:** Annak a lehetősége, hogy ez egy sztori, azt gondolom, hogy még a lehető legesetleesebb variációból is kitűnik. Sőt, egyszer hazafele menet a Szentkirályi utcán fel is háborodtam, és azt gondoltam: nem létezik, hogy egy egységes zöld teremben egy csomó kis rózsaszín kupac ne lenne egy sztori. Tehát ezt tényleg bárhova kirakhatnád és ki is rakhatod, akkor is egy sztori lesz.

⊗ **FSZN:** Abban, amit ketten csináltatok, a kettőtök folyamatos asszociációi következtében, elágazások mutatkoztak a történetben, hol erre gondoltál, hol arra gondoltál, bármerre indulhattál, jutottál valahova. A néző tehát több történetet gyártott egy olyan látvánnyal kapcsolatban, amelynek igazából az általatok – spontán módon – konstruált narratíváját sose tudta rekonstruálni, sőt nagyon vigyáztatok arra, hogy ne is áruljátok ezt el. Ha kérdezte valaki, mindig elvicceltétek a dolgot.

⊗ **PB:** Teljesen más csoportban vagy társaságban dolgozni, mint egyedül.

[...]

⊗ **FSZN:** Már az együttműködés előtt is dolgoztatok a filmgyárban?

⊗ **Galbovy Attila:** Nem.

⊗ **FSZN:** Attila mindig azt állítja, hogy minden a filmgyárból jön. Ezek szerint mégse.

⊗ **GA:** Én ezt mondtam?

⊗ **FSZN:** Ezt mondtad a saját munkádra is, meg amit közösen hoztatok létre, arra is...

GA: Visszavonom.

⊗ **FSZN:** ...hogyan ez olyan, mint amilyeneket a filmgyárban csináltatok.

⊗ **PB:** Amikor először elmentünk a filmgyárba, nyolc társaság pályázott egy feladatra. Mi elvittük azt a katalógust, amit a Trafó adott ki a *Delegáció* című kiállításról.⁵ Ezen részt vett Ferenczi Róbert, Kokesch Ádám, Gergő (Kovách Gergő – a szerk.), Uglár Csaba, Nagy Gyuri (Nagy György Kálmán – a szerk.) meg mi. A filmgyárban az illetékes végiglapozta a katalógust és nagyon tetszett neki, hogy sokféle anyagot



PÉLI BARNA
Vastag tej, 2011
© Fotók: Eln Ferenc

használnuk, így bennünket vettek fel a munkára, és azóta is bedolgozunk. Tehát a filmgyár és a művészeti tevékenység között van összefüggés. Az aktuális kiállításnál kevésbé, de ez egészen más dolog. Vannak pancsolósabb helyek, a Trafó vagy a Tűzraktér,⁶ itt nem lehetett pancsolni, úgy is készültem erre a kiállításra, hogy amit megcsinálok, azt idehozom és leteszem. Viszont variálok, tehát nem ragasztom le, és mindenféleképpen figyelek arra, hogy olyan legyen a statikája a szobornak, hogy minden elem szétszedhető maradjon. Számítok arra, hogy valami röppályán mozog a munka, ne fülledjen be.

⊗ **GA:** Ahol ezelőtt működtünk, mindegyik olyan hely volt, ahol magában a kiállítótérben is lehetett dolgozni legalább egy hetet, így ott a helyszínen készült el sok minden.

⊗ **PB:** Ennek volt köszönhető az is, hogy sokkal kukkolósabb érzet szivárgott át a munkákból. Elmentél a kiállításainkra és olyan érzédes volt, hogy valahova beleshettél, valami intim közegbe. Itt ugyanezt nem tudtam megoldani. És ez óriási különbség. Itt nem lehet levernivala a vakolatot, vagy nem lehet belefúrni a földbe. Ennek az eredménye, hogy amit most látsz, sokkal kompaktabb.

⊗ **SzÁ:** Tehát sokrétűbb történetek éltek és ahhoz képest ez most egy kicsit letisztultabb, egységesebb irányba mozdult el? Vagy ettől így félnél?

⊗ **PB:** Letisztultabb? Igen, ettől félnék. Nem esne jól, de hát valószínűleg így van. A korábbi kiállításomról⁷ beszélgettünk Attilával, aki azt mondta, neki az jobban

5 Galbovy Attila, Kovách Gergő, Péli Barna: *Delegáció*. Trafó Galéria, Budapest, 2004. január 28 – február 29. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=14&id=41898>

6 Galbovy Attila–Kovách Gergő–Péli Barna: *Urnamentál*. Tűzraktér, Budapest, 2006. április 8 – május 7. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=14&id=51022>; Galbovy Attila – Péli Barna: *Az utolsó kínai*. Tűzraktér, Budapest, 2008. november 1–25. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=14&id=52598> (ld. még: Györffy László: *Az utolsó kínai*. Balkon, 2009/1., 30–31.);

7 Péli Barna: *Szárnyas polip*. Dóvin Galéria, Budapest, 2009. október 2 – december 1. <http://dovin.hu/peli-barna/2121-peli-barna-szarnyas-polip> (ld. még: Grecsó Krisztián: *A mi családi életünk*. Balkon, 2010/4., 26–27.)

tetszett, mert sokkal ziláltabb volt, többfélebb, az egyik felület kopott, a másik fényes, a harmadik ilyen, a negyedik amolyan... Ez egységesebb és túlcinált. Mindkettő ugyanabban a térben volt, van kiállítva, tehát tulajdonképpen meg lehetett volna most is oldani, hogy ne legyen ilyen homogén a látvány. [...]

✘ **GA:** Valószínűleg azért hasonlít a kutyás munka⁸ ehhez, mert az volt talán az egyetlen, amit együtt csináltunk, és három vagy négy hónapig dolgoztunk rajta egyhuzamban. Tehát nem pillanatok alatt állt össze, hanem rendszeresen kimunkáltuk.

✘ **PB:** Ott is az volt a cél, mint itt, hogy szép legyen. Különbözik egész más, ha matatsz és hibázol. Már eleve az, hogy hibázol, miként merül fel akkor, amikor egyedül melózol. És milyen az, amikor nem benned merül fel, hogy hibázol, hanem a másokban. Akkor annak mentén folytatódik a meló. Ez óriási különbség, szintén a félreértés kategóriája. Te azt gondold, hogy ilyen, a másik azt gondolja, hogy olyan, és történik valahogyan a dolog. Nagyon más az, ha együtt csinálod. Ha egyedül melózol, rögtön elkezdted szűkíteni a kört, hogy az a hiba minél kevésbé merüljön fel. Ha nem egyedül dolgozol, hanem kettesben, akkor az a hiba nem hibaként merül fel, hanem egy új sztoriként. Nyilván ez a meló azért is lett ilyen, mert most már két éve dolgozom rajta egyedül. Világos a különbség.

✘ **FSzN:** Ezt meg is határoztátok a Sakkrendelőben, hogy ez a ti módszertek lényege: egyikőtök mond valamit, másikatok mond valamit...

✘ **PB:** Képzeld ezt el úgy, hogy egyedül vagyok. Vannak módszerek, de az nagyon drága...

✘ **FSzN:** (Szász Györgyhöz fordulva): A te diplomamunkádnak⁹ a lényege a variabilitás volt. Így forgattad, úgy forgattad, bármerre forgathattad, ez most visszaköszön. Heten voltak a Sakkrendelőben, abból négyen Körösi-tanítványok, nagyon határozott körösi-konceptes elképzelésekkel 2000 körül. Azóta ebből a csoportból Gergő és Norbi is a Barnáék útján folytatja. Barna most egyedül van és egy olyan ideát valósít meg, ami abban az időben, sőt Körösiéinek a '90-es évek eleje óta, központi ügy volt.

✘ **EÁ:** Szerintem az, amire Barna gondol, mármint hogy ügyelt a figurák súlypontjára annak érdekében, hogy többféleképpen elő lehessen adni velük történeteket, más eset. Ennek az összeállításnak az esetében nem úgy merül fel a forgathatóság, mint annak idején a Gyuriéban. Abban ez egy nagyon tisztán megjelenő, központi elem volt. Barna szobrának változatos összeállíthatóságában ez csak egy elem a többi közül.

✘ **FSzN:** De egy fontos és nagyon hangsúlyos elem.

✘ **PB:** Hangsúlyos elem, mint ahogyan még két-három további fontos elem is szerepel. Akkor igazi egy munka, ha minden elem hasonló súllyal bír. Akkor tud igazán bizonytalan lenni, vagy olyan, amiért emlékeim szerint jónak nevezünk egy alkotást. A Gyuri szobra sokkal perverzebb volt.

✘ **EÁ:** Utólag én is úgy gondolom, hogy ez a variációs mechanizmus benne volt a körösi-környékben, de ilyen tisztán, mint a Gyuri, senki nem fogalmazta meg azóta se.

✘ **Szász György:** Ezek mind visszaforgatásos módszerre épültek.

✘ **FSzN:** Variációk sorozata, amelynek a különböző kiállítási megoldásai dokumentálva vannak. Ez egy gondolkodásmód, attitűd, amelynek a fókuszában nyilván a néző áll, akinek játékteret adsz, hogy több értelmezési lehetőséget is találjon egy tárgynak.

✘ **EÁ:** Ebből a szempontból, az, amit a Barnáék csinálnak – akár korábban, vagy most, külön-külön is –, vagy a Kis Varsó azzal, hogy letesz egy kész műtárgyat, és azt mondja a szcénának, tegyetek vele, amit akartok, várjuk a reakciókat, nagyon hasonló attitűd. De ezzel az erővel mindannyiunkban megvan ez a vonal.

✘ **FSzN:** Pontosan ezt mondom, milyen érdekesek ezek az oda-vissza játszmák így tíz év után is. Amikor már alig találkoznak egymással a tagok. Ez a szellemi

diskurzus folytatódik, ha nem is tudatosan, de az áthallások, inspirációk mentén igen.

[...]

✘ **PB:** Az is egy praktikus tapasztalat, hogy két kéz nem fele a négy kéznek, hanem a negyede. Tehát négyszer annyi idő egyedül megoldanom valamit, mintha két ember dolgozik rajta. Nagyon látszik, hogy mennyi idő alatt készül el egy figura. Az időintervallum így kerül bele egy melóba. Paul McCarthy szobrai esetében például meggyőződésem, hogy azokat rengetegen csinálják egyszerre. Ez leolvasható róluk.

✘ **GA:** Körülbelül ötvenen-hatvanan.

✘ **PB:** Igen, és emiatt annak ellenére, hogy merev látvány, mégis mozgásban van. Mindenki tudja, hogy pontosan mi a dolga. Egészen más, mikor egy ember áll neki.

✘ **FSzN:** Nehéz az átállás, ha valakivel párban dolgoztál. Nagyon jól megvilágítottad: ami hibának tűnik, két perc alatt közösen átértelmezhető erénnyé, és folytatható tovább a munka. Egyedül maradván viszont egy skizoid helyzet alakul ki: egyrészt állandóan felül kell bírálnod önmagad, másrészt szimulálva az alkotópáros állapotát, kívülállóként kell nézned önmagadat.

✘ **Havas Bálint:** Érdekes, amiket észreveszel, de úgy érzem, nagyon kategorikus minősítő különbséget teszel a két dolog között. Mert ami az egyikre jellemző, az a másikra is érvényes lehet: rossz is meg jó is, nehéz is meg könnyű is.

✘ **PB:** Amúgy ti hogy dolgoztok? Te is dolgozol egyedül, meg az András (Gálik András – a szerk.) is, és leültök keddenként megbeszélni a dolgokat? Nálatok azért a meló hetven százaléka szervezés, nem? Tehát nem úgy alakul, ahogy nálunk, hogy a meló minimum hetven, de inkább nyolcvan százaléka effektíve a fizikai kivitelezés.

✘ **HB:** Amit a mi esetünkben közös munkának nevezünk, annak szerves részét képezi, hogy valamilyen módon reflektálunk a munkánkra, hogyan működik, esetleg mit változtatnánk meg rajta, és az hogyan működne? Ez bizonyos része eleve a közös gondolkodásnak. Már nagyon hosszú ideje dolgozunk együtt, ha belegondolok, a kommunikáció kapcsán, ennek a dinamikája folyamatosan változik. Lehet egy félközös egy féle közös munka egy adott ponton, és más félközös egy másféle közös munka egy másik ponton, így tizenöt év dimenziójában. Eleve nehéz leegyszerűsíteni egy ilyen kérdést, hogy művészek közösen dolgoznak, egy közös művészi identitáson belül végeznek egy ilyen típusú munkát.

✘ **PB:** Tehát ha elkezdtek egy melót és az volt a helyzet, hogy te vagy a filológus-filozófus, és ő pedig a vadállat, és akkor mégiscsak kiderül, hogy ő a filozófus, és te vagy a vadállat?

✘ **HB:** Akár.

8 A Kis Varsó által működtetett Hajós utcai projekthelyszínen kiállítva (Galbovy Attila – Péli Barna: *Manus*, 2001) és a *Hét Műtárgy* sorozat keretében külön bemutatva. Galbovy Attila – Péli Barna: *Részlet*, 2000, lakkozott vegyes technika, 50 × 127 × 60 cm

9 Szász György: *Törvényenkívüli*, 1999, acél, papírragasztó, fűrészpor, faforgács, 200 × 120 × 100 cm, <http://www.mke.hu/new/diploma1999.php?page=3>

Az álomnak vége

„Mindenhol ellenség vár
És mindenhol gyűlölnék téged
menekülj végre
az álomnak vége”
SPIONS: *A Summer Song*
Szöveg: Anton Ello (1978)

A SPIONS születéstörténetének 20., a Balkon 2011. novemberi számában publikált fejezetét azzal fejeztem be, hogy 1978. május 2-án elhagytuk Magyarországot. Most, hogy szükségessé vált a történet folytatásának ismertetése, fontosnak tartom újra, a korábbi beszámolónál részletesebben elmondani elutazásunk sztoriját és annak közvetlen előzményeit is. Elsősorban azért, hogy magam számára tisztázzak bizonyos, az utolsó fejezetekben nem elég pontosan, nem elég plasztikusan felvázolt vonatkozásokat. Másodsorban pedig azért, hogy a Tisztelt Olvasónak ne kelljen újra elolvasnia a hónapokkal ezelőtt publikált utolsó fejezetet ahhoz, hogy követni tudja a meglehetősen bonyolult, több dimenziórendszerben játszódó események alakulását.

Nagyjából 36 éve történt, hogy nyilvánvalóvá vált számomra is, amit a SPIONS lelke, az akkor már Anton Ello kódnevet használó kém¹ már régen tudott: Magyarországon nincs, sohasem volt, nem is lesz kiteljesedési lehetőség az olyanoknak, mint amilyenekké bennünket formált az, aki titkos misszióinkra erre a mocsaras terepre vezényelt minket. Nemhogy élettérhez nem jutunk itt, de túlélni sem sokáig tudnánk már ebben a gravitációtútgépes, avas disznózsír- és lábszagú, mocskos, ragadós közegben. Minden lépésnél akadályba ütköztünk. Minden kap-

¹ A korábban Molnár Gergely kódneven ismert kém 1977 végétől Párizsba érkezésünkig használta az Anton Ello kódnevet.

NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Algol – A Háromság titka, 2011, digitális kollázs



csolatteremtési kísérletünk, edukációs célú akciónk groteszk tragikomédiába fulladt. Akiben megbíztunk, átvágott. Akiben nem bíztunk meg, abban nem csalódtunk. Az 1956-os rövidéletű csoda emlékeinek elhalványulásával az 1970-es évek végén kezdett újra feléledni a régi, össznépi játék, az egymás kritizálása, a széthúzás, gyűlölködés, a minden újtól, idegentől, mástól való beteges félelem.

A később „demokratikus ellenzék” néven ismertté vált pseudo-közösség, amelynek perifériáján mozogtunk, gyorsan egymással vetélkedő, egymást gyalázó és megsemmisíteni igyekvő (a háttérben persze lazán egyezkedő, egymás érdekeit védő) frakciókra bomlott, amikor a kiválasztottak elkezdtek osztani a Soros-pénzeket, amelyekből egyesek bőven kaptak, mások, akik nem ítéltettek a politikusi kaszthoz csatlakozásra alkalmasnak, egyáltalán nem.

A társaságokban, ahová jobbak híján jártam, kis suttogó csoportok alakultak ki, akik közeledésemre abbahagyták a suttogást, és éreztették velem, hogy jelenlétem nem kívánatos. Ők sem voltak fontosak nekem, csak Nietzsche azóta már elvetett tanácsát követtem: bármilyen társaság hasznosabb, mint a semmi.

A SPIONS koncertjei vagy botrányba fulladtak, vagy hatósági beavatkozás következtében nem jöttek össze. Egyre szaporodtak, egyre erősebbekké, egyre fizikálisabbá váltak a titkosrendőrség által ellenünk szervezett atrocitások. 1978 márciusától naponta kaptam fenyegető, névtelen, éjszakai, vagy hajnali telefonhívásokat. Az együttes frontemberét megtámadták és megverték a Keleti Pályaudvar előtt, az érdeklődő, a támadókat biztató lakosság gyűrűjében. Többször megtámadták Dohány utcai lakása közelében is. Betörték zuglói otthonomba. Nem vittek el semmit, csak könyveim és kézirataim egy részét hajigálták a padlóra. A behatolás módjának nem maradt nyoma. A hivatlan látogatóknak nyilván kulcsuk volt a lakáshoz, és ezt tudtomra akarták adni. Hasonló behatolást észlelt a SPIONS frontembere is saját lakásában. A SPIONS történet 20. fejezetében írtam az 1978 tavaszán rám állított nyomozóipari tanulókból álló osztagról és testes oktatóikról, akik állandó kísérőimmé váltak, és az Árpád hídon történt ijesztgetésről, amikor három civilnek álcázott rendőrautó megpróbálta kocsimat belenyomni a Dunába.

Utólag rekonstruálva az eseményeket, rájöttem, hogy a hatóságok nyílt erőfitogtatása mellett számos burkolt figyelmeztetést is kaptam az engem figyelő, irántam bizonyos jóindulattal viseltető ügynököktől, akiket akkor közeli barátainak, munkatársaimnak gondoltam. Egyikük,



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Phalaenopsis
aphrodite, 2011,
digitális kollázs

akit akkor már 8 éve, a Műszaki Egyetem Irodalmi Alkotóköréhez való csatlakozásom idején állítottak rám, s az évek során folyamatosan részt vett, hathatósan segített különböző projektjeim megvalósításában, többször hivatkozott bizonyos, meg nem nevezett barátaira, akik szerint a SPIONS megalapításával nagyon veszélyes terepre tévedtem, jobban tenném, ha visszatérnék a „hagyományos” művészetekhez. Később ugyanő már azt idézte névtelen barátaitól, hogy talán érdemes volna egy időre külföldre költöznünk a zenekarral, mert Magyarországon az emberek soha nem fogják megszeretni azt az „agresszív ricsajt”, amivel mi próbálkozunk, s talán hamarosan elfogy a türelmük és „leráncigálnak” bennünket a színpadról.

A maga szimbolikus, költői, zen-mesteri stílusában többször figyelmeztetett a Pécsi Zoltán fedőnevű ügynök, Algol László is, aki ugyan a SPIONS frontembereinek beavatója volt a rock & roll misztériumában, de nem helyezte, hogy az elméletet gyakorlatra váltsuk. Először néhány nappal az együttes katasztrófában végződő első koncertje² után, hajnalban kopogott³ zuglói lakásom ajtaján. Amikor beengedtem, nem ült le, bundáját is magán tartotta. Megállt a könyvespolc előtt, meghajolt a könyvek irányába, majd felém fordulva engem is így köszöntött. „Fontos közlendőm van”, mondta, szokása szerint igen halkán, puhán, a szavakat gondosan elválasztva egymástól. Átadott egy, a második világháborúban harcoló német katonák számára rendszeresített, eredetileg bátorságuk fokozása, fáradtságuk elűzése céljából kiutalt *amphetamin* (*speed*) tabletták tárolására használt, szürke bádógekapszulát. A kapszula tetejét lecsavarva belsejében összetekert, megsárgult papírdarabot találtam, rajta az *I-Ching* (*Ji-King – A változás könyve*) kínai jóskönyv két hexagramjának rajzát, alattuk a „≠” (nem egyenlő) jelét.⁴ A 45. hexagram (*Tó a föld felett*) neve kínaiul (*t'sui*; – *tszui*), ami csoportosulásra, összegyülekezésre és befejezettségre egyaránt fordítható. A 49. hexagram (*Tűz a tó alatt*) – (*gé* – *dzsé*) – neve jelenthet megnyúzást, állatbőrt, forradalmat, megolvadást és kantárt is.⁵ „Amikor nagy számban gyűlnék

2 1978. január 15. Egyetemi Színpad, Budapest – L. SPIONS (*Tizennyolcadik rész*) Az első bevetés

3 Valamilyen okból Algol sohasem csengetett, mindig Morse-jel szerű, ritmikus kopogással tudatta érkezését. Utólag visszagondolva biztos vagyok abban, hogy kopogásának alkalomról alkalomra változó ritmusa is üzenetet rejtett, mint ahogy valószínűleg Algol összes többi gesztusa is. Élő, tudatos, folyamatosan változó, gondosan megkomponált műalkotásként létezett. Minden ruhadarabjának, test- és fejtartásának, kézmozdulatának szimbolikus, kommunikációs szerepe volt. Mindig, minden pillanatban, az összes rendelkezésére álló eszközzel üzent, de kódolt üzenetei megfjtéséhez nem adott kulcsot.

4 Az egyenlőség („=”) és a nem egyenlőség („≠”) jeleit az alkímiaival is foglalkozó Robert Recorde (kb. 1512–1558) Wales-i orvos és matematikus vezette be a *The Whetstone of Witte* (*Witte fenéköve*) című, 1557-ben publikált könyvében, amellyel megalapozta az algebra tudományát Angliában. A „≠” jelet 1973 május 2.-án, a Paralel Kurzus/Tanpálya című, a budapesti Ganz-MÁVAG Művelődési Központban rendezett előadásán bemutatott $3 \times 8 \neq 24$ formulában használta először St. Auby (Szentjóbó, Stjóbó) Tamás. A SPIONS 1978-ban átvette, majd 1984-ben megoldotta a formulát: $3 \times 8 = 888$

5 Richard Wilhelm *I-Ching* interpretációi alapján

össze az emberek, viszály keletkezhet. Ennél fogva a felsőbbrendű ember ilyenkor megújítja fegyvereit, hogy felkészülten találkozhasson az előre nem látottal. A nagy ember változik, mint a tigris. Hisznek neki, már azelőtt is, hogy a jóshoz fordulna”, mondta szinte suttogva Algol, majd előbb felém, aztán a könyveim felé meghajolva, puha, hangtalan, hosszú léptekkel elhagyta a lakást. Az ebédlő ablakából kinézve nem láttam a hosszú kocsibejárárn, a Gyarmat utca felé távozni a hajnali szürkületben. Fogalmam sincs, hogyan jutott ki az utcára. A belső telek, ahol a társasház állt, minden oldalról magas drótkerítéssel volt bekerítve, amelynek túloldalán ugyancsak bekerített házak álltak. A második figyelmeztetést a SPIONS második koncertjét⁶ követő harmadik napon, 1978. március 11-én, szombat éjszaka kaptam Algoltól. Ismét előzetes bejelentkezés nélkül jött. Pár perccel éjfél előtt kopogott az ajtómon. Valószínűleg a lehallgatástól tartva soha nem használta a telefont. Miután szertartásosan köszöntötte a könyvespolcot, meghajolt előttünk is, és átadott feleségemnek egy orchidea-csokrot. Fogalmam sincs, honnan szerezte a ritka virágokat, abban az időben nem árultak orchideát Budapesten. Talán az Állatkert Pálmaházában jutott hozzájuk, valamelyik titkos kapcsolata révén. Az is lehet, hogy ő maga természetette az egzotikus virágokat várbeli lakásában, ahová soha nem hívott meg senkit. Mindent tudott a növényekről, ahogy az összes többi, köztünk felvetődött témában is tudóshoz illő ismeretekkel rendelkezett. „A virág neve *Phalaenopsis aphrodite*, Hold orchidea”, mondta halkán, monoton hangon, feleségem szemébe nézve. „Dél-Kelet Ázsia erdeinek lakója, a Himalájától a Fülöp szigetekig megtalálhatók különböző változatai. Különlegessége, hogy a *Dendrobium* és *Vanda* nevű orchideafajtákhoz hasonlóan aszexualisan is képes szaporodni. Ha virágainak beporzása valamilyen okból nem következik be a megfelelő időben, a szárán található kidudorodások némelyikében növekedési hormonok szaporodnak fel, s a dudorok néhány nap alatt önálló növényekké alakulnak, amelyek Telihold idején a szárról leválva a földre hullva, igen rövid idő alatt gyökereket bocsátanak a talajba, és elkezdenek önállóan táplálkozni.

Egy maláj legenda szerint, amelyet Walter Spies német festőművész, a lila oroszlánjairól ismert Vámos Rousseau tanítványa jegyzett fel az Indonéziához tartozó, korábban Celebes néven ismert Sulawesi szigetén, az 1920-as években, a Hold orchidea az ártatlanok védelmezője. A sziget középső, hegyekkel borított területén élő, bonyolult temetkezési szertar-

6 1978. március 8., MTA Tömegkommunikációs Kutatóközpont klubja, Budapest

tásairól és szentként tisztelt kékszemű, albinó bivalyaikról ismert *Toraja* nép *Aluk To Dolo*, »Az ősök útja« nevű vallásának egyik legfontosabb rituáléja során madártollakból készült ruhákba öltözött fiatal lányok fiatal, mezelen, hosszúra nőtt körmű fiúk tapskíséretével táncolják el a szépséges Ma'dondan hercegnő történetét. Az öt üldöző *Kaili* harcosok elől a hercegnő a dzsungelbe menekült. Napokig bolyongott étlen-szomjan a veszélyes vadállatoktól, kígyóktól és démonoktól hemzsegő őserdőben, míg végül álomra szenderült a Sa'dan folyó partján, nyíló orchideákkal borított, korhadt farónkók között. Üldözői a nyomára akadtak, s ha az orchideák nem ébresztik fel, és energiájukat énekükkel átadva nem segítik menekülni a hercegnőt, bizonyosan meg is ölik. Az orchideák energiájától megerősödött hercegnő előbb csak futott a folyóparton, majd a levegőbe emelkedett és repülve érte el a Lokon és Empung ikervulkánok közötti völgyet a sziget északi részén, ahol vőlegénye, Luaan herceg várta seregével. A herceg katonái végeztek a hercegnőt üldöző, vérszomjas *Kaili* harcosokkal, s azóta hagyománnyá vált a *Toraja* nép körében, hogy veszély esetén a Hold orchidea virágját tűzik a hajukba. Csak ezt akartam elmondani. Remélem, megértettétek mindketten, hogy miért éppen ezekkel a virágokkal jöttem”, mondta Algol, majd tőlünk és könyveinktől meghajlással elbúcsúzva távozott. Feleségem orchideával a hajában aludt el azon az éjszakán.

A harmadik figyelmeztetésben a SPIONS (titkosrendőrségi szabotázs következtében) meghíúsult harmadik koncertjét⁷ követő napon, kora délután részesített a Pécsi Zoltán fedőnevű ügynök. Két bőröndnyi, eladásra szánt könyvvel érkeztem az egyik belvárosi antikváriumba. A tervezett elutazásunkhoz szükséges pénzt próbáltam könyveim eladása révén összegyűjteni. Már éppen kezdtem volna kipakolni a könyveket a pultra, amikor meghallottam az ismerős, halk hangot. „Könyveket nem tanácsos eladni. Csak elajándékozni vagy elégetni érdemes őket.” Hátranéztem, Algol állt mögöttem, szemén napszemüveg, nyakán hímzett, HMG (Hábermann M. Gusztáv – ez volt a szüleitől kapott kódneve) monogramos, fehér selyemsál. „Vagy kisütetni is lehet, ahogy Halász Péterrel terveztétek⁸ annak-

7 1978. április 14., Janus Pannonius Egyetem, Pécs. A koncert elmaradását okozó szabotázsról, és az azt követő, természetfeletinek nevezhető jellegű eseményekről a SPIONS történet 20., *Omen & Nomen* című, a Balkon 2011. novemberi számában megjelent fejezetében számoltam be részletesen.

8 Ahogy a budapesti Múcsarnokban, 2012. február 2-án tartott *A jövő tegnap* volt című előadásomban említettem – az előadás teljes szövege ezen a címen olvasható: <http://Indrawingso2.webs.com/kunsthalle.htm>; rövidített változatát közölni fogja a Balkon –, Halász Péterrel, a szegedi színházi fesztiválon, az 1970-es évek elején, közös előadásként bepanírozott könyvet terveztünk olajban kisütetni. Az akciót akkor és több, mint 30 évvel később, a budapesti Múcsarnokban is betöltötték az illetékesek.

idején. Nyilvánosan nem sütünk könyveket, de privátim természetesen lehet. Otthon, a saját konyhánkban, néhány meghívott vendég előtt. Beszélhetnének?” Visszacipeltem a könyvekkel teli bőröndöket a kocsimhoz, beraktam őket a csomagtartóba, és Algol kérésére elindultunk a Pilis hegyei felé. A kocsimban Algol nem beszélt, nyilván tudott az utastérbe telepített poloskáról. A *Roxy Music Siren*⁹ című lemezét hallgattuk, a *Both Ends Burning (Mindkét vég ég)* című számot utasom kérésére többször is. Az utolsó kilométereket az Algol által felfedezett barlanghoz gyalog tettük meg. A barlang bejáratához érve eltávolítottuk a szűk nyílást takaró faágakat. Némelyik nemrég levágottnak tűnt, jelezve, hogy Algol nem sokkal korábban látogathatott utoljára szentélyébe. A barlang központi termében álló kelta oltárkőhöz érve Algol meggyújtotta a magával hozott gyertyát. „Imádkozunk érted. Hamarosan hajóra szállsz és viharos tenger vár téged”, mondta suttogva, majd egy imának tűnő szöveget kezdett *gael* (kelta) nyelven mormolni: „Ni bu Sanct Brigid suanach ni bu huarach im sheirc Dé, sech ni chiuir ni cossena ind nóeb díbad bethath che...”¹⁰

Nyilvánvaló volt számunkra, hogy nemcsak a SPIONS akarja a maga részéről felbontani a Varsói Paktumot, hanem a hatóságok is szívesen látnák, ha végleg kiköltöznénk a „legvidámabb barakkból”. Persze legszívesebben agyba-főbe verve dutyiba zártak volna bennünket, de az ország eladósodása miatt akkor már féltek a kedvezőtlen nyugati média-reakcióktól. A kényelmetlenné vált figurákat az 1970-es évek közepétől, a korábbi gyakorlatuktól eltérően már nem csukták le, hanem változatos nyomásgyakorló eszközökkel elérték, hogy önként hagyják el az országot.

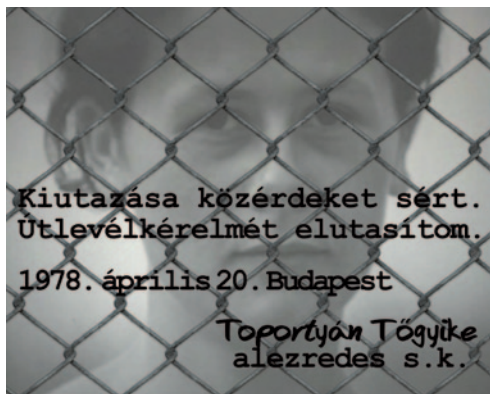
Az együttes történetének 20., a Balkon 2011 novemberi számában publikált fejezetét azzal fejeztem be, hogy 1978. május 2-án elhagytuk Magyarországot. Az útlevelet rekordidő alatt megkaptuk. A zsarolás lehetőségét azért fenntartották: a SPIONS frontemberének felesége, az Eörsi Katalin kódnevű kém, és Orsós Györgyi, az én feleségem útlevélkérelmét a szokásos „Kiutazása közérde-

9 1975, Island/Atco

10 „Szent Brigideknek nem adatott meg az alvás képessége, Isten iránta érzett szeretetében sem kételkedett soha; nem csak elutasította, de nem is kereste a lenti világ gazdagságát, ő, a szent.” Mint utólag kiderítettem, Algol nem imát mormolt, hanem a sokak által a druida vallás termékenységi istennőjével, Brigiddel azonosított Kildare-i Szent Brigitta (Brigit) történetét mondta el az ír szent, Broccan Cloen szavaival. Szent Brigitta képes volt az emberek lelkébe látni és bátran szembeszállt a Gonosszal.



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Könyvsütés, 2011,
digitális kollázs



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Orsós Györgyi útlevelekérelmének elutasítása, 2008,
digitális kollázs

ket sért" indoklással visszautasították.

A visszautasítást aláíró hivatalnoknál a legutóbbi időig, két évtizeddel a „rendszerváltás” után is, változó színezetű kormányzatok alatt, magas pozícióban, a Belügyminisztérium alkalmazásában állt.

Nem volt könnyű Budapesten hagyni a feleségem, a családomat, azzal az eséllyel, hogy talán sohasem fogom látni őket. Megígértem feleségemnek, hogy mindent meg fogok tenni kiutazása engedélyeztetése érdekében. Anyám, akivel egy házban laktunk, s aki minden lehetséges módon támogatott művészi pályámon, megértette, hogy el kell mennem, de nagyon elkeseredett. Elkeseredettségét nem mutatta, inkább tanácsokat adott egészségem védelme érdekében, s átadta azoknak a régi barátainak címét, akik a háború, illetve az '56-os forradalom után nyugatra költöztek. Mivel nem akartam, hogy a címeiket megtalálják nálam a határon, memorizáltam őket. Mint később kiderült, anyám régi barátai közül már senki sem lakott a megadott címeken, legtöbbjük évekkorábban meghalt. Anyámtól megkaptam apám nagypapjától örökölt aranyóráját is, amit eladhatok majd nagy szükség esetén.

Fogalmam sem volt, hogy miből fogok élni Nyugaton, amíg a SPIONS le nem szerződik valamelyik nagy lemezcéggel (a kortárs angol és amerikai punk zenekarok pályáját ismerve biztos voltam az együttes nyugati sikerében). A kőszínházaknak végzett munkám addig biztosította megélhetésemet, ráadásul az elutasításomat megelőző hónapokban állandó, az akkori viszonyok között jó fizetéssel járó díszlettervezői szerződést kaptam az akkor Kerényi Imre (az 'Alaptörvény Asztala' mai atyja) vezette szolnoki színházról. A szolnoki színháznak végzett munka mellett folyamatosan kaptam a látványtervezői megbízásokat más vidéki és budapesti színházaktól is. Ugyan a televíziós, Balázs Béla Stúdiós, és más, saját kezdeményezésű projektjeimet a SPIONS beindítása után azonnal leállították a hatóságok,

de engedélyezték, hogy „kiszolgáló” művészként dolgozhassak az általuk kontrollált színházakban. Megtakarított pénzem persze nem volt, a javadalmazásokat gondosan úgy számolták ki akkor, hogy a keresett pénz csupán a megélhetési költségeimet fedezze, félretenni nem lehetett belőle. Azóta a helyzet tovább romlott, ma már akkor sem lehet az írói, művészi munkából a magamfajtanak megélnie, ha mint én, évekig vakáció nélkül, a hét minden napján, látástól vakulásig robotol. A turistaútlevelel utazók számára engedélyezett 400 dollárral a zsebemben indultam útnak, amelynek nagy része elment benzinre és autópályadíjakra Párizsig.

Ahogy a megelőző fejezetben már említettem, külön-külön, más irányokban hagytuk el az országot. Én autóval, Ausztrián keresztül utaztam Münchenbe, ahol a néhány nap múlva a SPIONS Berlinből érkező frontemberével kellett találkoznom. A magyar-osztrák határnál darabokra szedtek a vámosok. Még rozoga Zsigulim ajtóinak műbőrrel borított párnázatát is leszedték, dróttal a benzintankba is belekotortak. „Hol vannak a költemények?”, ismételte a kövér, igen büdös leheletű parancsnokuk. „Tudjuk, hogy költeményeket akar kicsempészni. Hol vannak?” Nem voltak nálam se költemények, se más olyan dolgok, amelyek engedély nélküli kivitelét tiltották az akkori törvények. Egyetemi diplomámat, a munkáimról írott kritikák fotóit tartalmazó filmtekercset már korábban kicsempésztettem egy Magyarországra látogató francia ismerőssel. Végül csak a véletlenül a kocsiban felejtett, angol nyelvű *Superman* képregényt koboztak el, majd nagy kegyesen utamra engedtek.

Németországba a fekete zakóm hajtókájára tűzött vörös csillagos jelvények – úttörő, KISZ, Ifjú Gárda kítűzők, apám Kiváló Dolgozó és Munka Érdemrend kítűtetései, stb. – miatt jutottam be nehezen. Az NSZK-ban akkor hágott tetőfokára a Baader-Meinhof hisztéria. A számos merényletet és emberrablást elkövető anarchista csoport, a Rote Armee Fraktion (Vörös Hadsereg Frakció – RAF) első, letartóztatott vezetői, Andreas Baader, Gudrun Ensslin és Jan Carl Raspe 1977 októberében „öngyilkosságot” követettek el szigorúan őrzött celláikban. Haláluk körülményei alapján a német liberális közvélemény inkább hatósági kivégzésüket tartotta valószínűnek. A negyedik alapító, Ulrike Meinhof korábban, 1976 májusában halt meg a börtönben, ugyancsak gyanús körülmények között. A csoport következő generációja még elődeiknél is vehemensebben folytatta a merényleteket és emberrablásokat. Ennélfogva Németországban mindenkit terroristának vagy terrorista-szimpatizánsnak minősítettek a hatóságok, akik bármiféle kommunista-gyanús jelvényt viseltek. Én pontosan ilyen jelvényekkel voltam alaposan kidekorálva. Ráadásul a kocsim német alaposágú átkutatása során egy „THE ROAD OF SPIONS” feliratú katonai overall is találtak. A „Spion” németül kémet jelent, csillagjaimmal együtt alkalmat adva a „komcsi kém” asszociációkra. A német határőrök angolul faggattak, néha orosz szavakat dobva be a hatás kedvéért. „Ich bin ein Kunstler. Ich bin ein Turist.”, ismételgettem. „Ja, ja, Kunstler, aha! Turist, ach so!”, hitetlenkedtek a megtermett fegyveresek. Mivel a német törvények nem tiltották a vörös csillagok viselését, végül kénytelen voltam utamra engedni, de Zsigulim poros, horpadt rendszámtábláját több nézőpontból is lefényképezték.

Münchenben néhány napig egy ott lakó építész barátom, Füspök László látott vendégül. Megmutatta a várost, a még Hitler által építtetett, köpcös, hangulatukban a mai, budapesti West End City Centerre emlékeztető épületeket. Megcsodálhattam a városi park, az Englische Garten megszámozott alumínium táblákkal ellátott fáit és bokrait, és a mesterséges patak partján merengő, verseket író költőket, valamint a park közepén lévő, jókora tisztás fűvén ebédidőben meztelenül heverő, kövér, rózsaszínű testű hivatalnokok ezreit. Egy éjszaka házigazdám elvitt egy bárba, az egyik munkásnegyedben. Kiszolgálás közben a pincérnő hirtelen lerakta a söröskorsókkal teli tálcát, felugrott a színpadra, darabos mozdulatokkal levetkőzött, s az Eiffel-torony vetített képe előtt maszturbálni kezdett egy szék lábával, a kurjongató, részeg közönség legnagyobb örömére. Napközben, amikor házigazdám dolgozott, a pályaudvaron, az ott lebzselő török vendégmunkásokkal együtt *peep show* bámulással múltattam az időt. Magyarországon abban az időben még tiltott volt a pornográfia minden formája. Nagyon érdekelt, hogy mit tud kínálni ezen a számomra akkor rendkívül izgalmas területen a szabad világ.

Erhardt Miklós

Szükségállapot

Tasnádi József: *Desert Inn*

↘ Vajda Lajos Stúdió, Szentendre

→ 2011. október 15 – november 11.

↘ Kis Zsinagóga, Eger

→ 2012. március 13–23.

TASNÁDI JÓZSEF *Desert Inn* című munkáját nehéz megragadni. Nehéz annak ellenére – vagy éppen amiatt –, hogy dúskálunk a fogódzókban. Tasnádi maga írt okos, érzékeny kísérszöveget a műhöz – jelen kommentár csak ennek kiegészítése. A szöveg szerint az installáció Howard Hughes-nak állít emléket. Hughes Paolo Virilio posztmodern hőse, „aviátor”, filmproducer, multimilliárdos, aki élete utolsó két évtizedét, jórészt meztelenül, mosdatlanul töltötte egy ágyban fekve, különböző hotelek – köztük a Desert Inn – egységesre csupaszított tetőtéri szobáiban, folytonosan saját filmjeit nézve. A kommentár ugyanakkor ki is terjeszti a referenciát a kényszerbetegsége, s még általánosabban a betegség állapotára. Az installáció maga bőszégesen merít az így adódó gazdag jelentéshalmazból. Annyira párhuzamos a tárgyával, hogy kénytelenül is autobiografikus műként olvassuk.

Tasnádi József teljesen nonkomform módon úgy tízévente jelentkezik főművekkel, a közties magasságokat nem ugorja meg. Nála mintha éppen a művészetcsinálás

tűnne fel disorderként, rendkívüli állapotként, pedig a művészetet Beuys óta ha valamivel, hát a gyógyulással szokás összehozni. Egy ilyen egzisztenciális döntésnek egy minden nézetében „kreatívok” által mérnökölt világban van relevanciája, ugyanakkor sajátos viszonyt tetelez választott műfajával, az installációval.

Az installáció mint műfaj lényegében a művészet szabadságával való disputából nyeri a minőségét, a mellérendelés posztmodern szabadságának bujkáló fenyegetése mellett. Megjelenése ahhoz a mozgáshoz köthető, amellyel a képzőművészet fokozatosan kitört a határai – a kép kerete, vagy a szobor bőre adta határok közül, és kiterjesztette illetékességét a tér egészére. Boris Groys éppen ebben látja az installáció elliptikus anyagiságát – igaz, hogy nincs megfogható matériája, de a térben egzisztál, és a térben-való-lét az anyagiság legfontosabb bizonyítéka. Ennek folyamánya, hogy az installáció médiuma maga a tér fölött való autonóm hatalomgyakorlás, az így generált egységes, szuverén tér, amely megkérdőjelezi a demokrácia intézményes (önkorlátozó, nem szuverén) szabadságfogalmát.

Fentiek miatt az installáció általában könnyű kezű műfaj, sokat bíz a nézőre. A *Desert Inn* nem ilyen; itt minden indokolt, szellemi segéd-

TASNÁDI JÓZSEF
Desert Inn, 2011, installáció



vonalak hálózatából bomlik ki, mintha egy álom aprólékos reprezentációja, lehetetlen munkájának eredménye volna. Jóllehet, tíz év élete és munkája van benne, elveti a letisztulást: a dolgok létét itt az indokolja, hogy eddig a pontig jutottak el a fejlődésben-felhalmozódásban, visszavágyva alig van belőlük. Két ágyat látunk, két metafora-gépezetet, két ember hült helyét, amelyek totális mellérendelésben léteznek, kicsit úgy, mintha az obszesszív jelentéshalmaz szédületében nem lett volna hely egy ágyra fektetni minden ötletet, hozzávetőleg meg kellett volna osztani őket, az absztrakciós fokukban jelentkező eltérésnek megfelelően. Az egyik



TASNÁDI JÓZSEF
Desert Inn, 2011, installáció



darab aranyozott lábakon álló, papírzsebkendőbe csomagolt tábori hordágy, lábánál propeller, a mögött monitor, amely Hughes filmjeit vetíti végtelenítve. Az egyes elemek megfeleltethetők Hughes életrajzi tényeivel. Nevezük ezt narratív-leíró rész-installációnak. A másik inkább allegorikus – a normális létállapottá lett betegség allegóriája; a céltalan, fegyelmezett mozgás emlékműve. Központi eleme ráépített kielboatevezők körkörös munkája, amely a víz nagyobb sűrűségű eleme híján csak valami alig észlelhető, megejtő ingó mozgást ad át az ólom papírzsebkendők ellensúlyával felfüggesztett kórházi ágyak. Az ágyat finom gépezet foglalja el, szennvedélyes mérnöki aprómunka (Hughes maga is tervezett ágy-gépet), amely az evezők mozgását reprodukálja.

Tasnádi művének legnyugtalanítóbb eleme ez a belső megkettőzöttség, amely ellehetetleníti, hogy egységként tekintsük. El vagyunk szokva az ilyesmitől. Letisztult koncepciókat várunk, izgatónan elliptikus, egyvonalú gesztusokat, vagy éppen aha-élményt, humort; a spektrum másik végén üzenetet, kánont, uniszónót. A magában álló, nagy mű kicsit riaszt. A *Desert Inn* olyan hovatehetetlen, amilyen számomra a Duchamp-féle *Nagy üveg*. Bár számos, közvetlen és közvetett módon le van horgonyozva

(referenciálisan, műfajilag, ólom papír zsebkendőkkkel, stb.), mégis lebeg. Fizikailag lebeg a térben, lebeg a szakaszosan épülő életműben, és lebeg tágabb kontextusában, a kortárs magyar képzőművészetben (utóbbiban, annak öntudata és aktív diskurzusa híján, valójában persze „nem kunszt” lebegni).

Talán nehezen indokolható, mégis szeretném megpróbálni, hogy e hangsúlyosan önéletrajzi, egyszerre hermetikus és populáris, mindvégig a személyesség hangján szóló mű mentén a politikai irányába tapogatózzak. Eerre csak az jogosít fel, hogy ez a mű véletlenül éppen ma állt elő, amikor a legáltalánosabb közérzetünk éppen valamiféle betegségben fogható meg. A szükségállapot a számos remekül, az eredetivel jóval kifejezőbbre sikerült magyarítás egyike, a *state of emergency*, a vészállapot, a rendkívüli állapot közjogi formulája. Olyan államirányítási helyzetet vagy technikát jelöl, amely lényegében az alkotmány felfüggesztésén keresztül operál; a normalitás felfüggesztésével teszi lehetővé a normális működést. A magyar kifejezés egyszerre utal az állapot jogi szükségességére, illetve arra, hogy fennállása esetén szubjektum kerül a szükség állapotába (a szükség kifejezés már önmagában gyönyörű).

A szükségállapot kivételessége ellenére vannak országok (Egyiptom, Izrael, Törökország, Argentína, stb), amelyek hosszú évtizedeken át szükségállapotban léteztek, léteznek, de a kétezeregyes amerikai Patriot Act megjelenésével a világ vezető hatalmában, a demokrácia és a szabadságjogok zászlóshajójában is bevezetésre kerültek olyan rendelkezések, amelyek az alattvalók egy csoportját, a terrorista-gyanús elemeket kiemelték a jog fennhatósága alól, lényegében következmények nélkül feláldozhatóvá téve őket a magasabb jó, a nemzetbiztonság oltárán.

Én pedig – magyarok – a saját bőrünkön tapasztalhatom, hogyan normalizálódik alattomosan, amit azelőtt nem gondoltunk normalizálhatónak. A szükségállapot ugyanis elsősorban normalizált mivoltában igazán hasznos. Ahogy az olasz jogfilozófus, Giorgio Agamben fogalmaz: „...a permanens szükségállapot szándékos előidézése lett a kortárs államok, köztük a demokráciák egyik legfontosabb intézkedése” (*Homo sacer: il potere sovrano e la nuda vita*, 1998.).

Látszólag nehéz nagyobb ellentétet elgondolni, mint amely a szükségállapot és a normalitás között feszül; különös módon annál nehezebbnek tűnik, minél inkább ezzel írható le a helyzet, amelyben élünk. A krónikus betegség hasonlóan mozdítja ki az embert a szabadság illúziójából, teszi létállapottá a korlátozottságot, és hasonlóan viszi közelebb a személyiséget saját tétlen lényegéhez. Tasnádi József installációja nem az autonóm szabadság, hanem ezen állapot keserűen felszabadító kontemplálásához visz el.

Popovics Viktória

Postmemoriam Nemes Csaba

Apja neve: Nemes Csaba
Nemes Csaba kiállítása

➤ Knoll Galéria, Budapest

➤ 2012. február 2 – március 31.

A postmemory (*utóemlékezet*) fogalmának megalkotója, Marianne Hirsch szerint „a fénykép az a médium, amely összeköti az első- és másodgenerációs emlékezést, emlékezetet és utóemlékezetet.”¹ Nemes Csaba utóemlékezik. Teszi ezt egy vizuális antropológus érzékenységgel és egy kortárs festőművész szenvedélyével. A választott médium az apai fotóalbum, melynek darabjaiból privát és kollektív narratívát rekonstruál. Amire emlékezni akar, meghatározza mindazt, ahogy saját és társadalmi jövőjét látni szeretné, valamint ahogy a jelent értelmezi. A 2009 óta folyamatosan készülő fotó-alapú festmények a családi örökség tudatos felvállalásának, folytatásának és beteljesítésének manifesztumai. Az iskolaigazgató édesapa Kádár-korszakban készített fotói különböző közösségi és privát események dokumentumai. Témájuk a szocializmus falusi mindennapjai: zárszámadás a termelőszövetkezetben, iskolai ünnepség, csoportos buszkirándulás, melyek az első generáció számára nosztalgikus emlékek, a másodgeneráció-

¹ Marianne Hirsch: *Kivetített emlékezet – Holokauszt-fényképek a magán és a közösségi emlékezetben*, ford. Bán Zsófia, Enigma, 37-38. sz. (2003), 120 o.

NEMES CSABA
Meghallgatás, 2010, 200 × 200 cm





NEMES CSABA
Zárszámadás, 2009, 120 x 120 cm

NEMES CSABA
Egy tüntetés fényei, 2012, 60 x 60 cm



nak viszont csupán kis szocialista retró kelléktár: úttörőkendő, esztékás szemüveg, oldtimer autóbusz.

Ami igazán izgalmas a történetben, az a fényképek kisajátítása, festészet nyelvén való elemzése és a privát felvételeknek a közösségi emlékezet részeként való megjelenítése. A fekete-fehér fotókat Nemes kinagyítja, előbb szürke tónusban, később kiszínezve adja vissza, de a kompozíción semmit sem változtat. „Eleinte ragaszkodtam a képen látottak megfestéséhez, tehát nem tettem hozzájuk semmit, csak megpróbáltam beljük helyezkedni, felfejteni az egykori történetek szálait. Később felmerült a képek 'kiszínezésének' lehetősége (...) A későbbi 'kiszínezés' újabb kapukat nyitott. Itt már én is jobban 'beléptem' a képbe...” – vallja egy interjúban.² Nemes egyértelműen elhatárolja magát attól a fotorealisztikus ábrázolásmódtól, mely a fénykép utáni festészet műfajának virtuózeit izgatja. Az ecsetkezelés elnagyolt, az arcvonások kidolgozatlanok, a háttér alig kivehető, szinte csak jelzésszerű, a kompozíciók vázlatosak. A kiállítás vizuális című is szolgáló apa-fia festményre flegmán, önkényesen keni föl a piros N. CS. – N. Cs. monogramot, édesapja nevét és saját művészi szignóját.³ Tetten érhető ugyanakkor egy-egy bravúros festészeti pillanat, például a *Zárszámadás* vizeskancsóján vagy a *Buszkirándulás* autóbuszüvegén, nem mintha lettek volna kétségeink a mesterségbeli tudást illetően. A vizuális és tartalmi feszültség a Knoll Galériában megrendezett tárlat legújabb darabjain kulminálódik. Az aktuálpolitikai vonatkozású, szintén fotó-alapú festmények, mint az expresszív ecsetkezeléssel megfestett *Egy lappangó diktatúra emlékezte*, múlt és jelen kontinuumát artikulálják. Az *Egy tüntetés fényein* jól beazonosítható a helyszín, felidéződnek a közelmúlt eseményei, a kép egyharmadát uraló felemelt (munkás) ököl azonban (még) a kommunista szimbolika maradványa. Ez a szemüveg a jelent a múlt paródiájaként, vagy legalábbis annak fanyar karikatúrájaként láttatja. Árnyalt gondolkodásmódról árulkodnak kisméretű, diptichon formájú festményei, amelyeket hol fikatív mondatokkal kommentál, például a *Demonstrálók* jeleneténél („Éljen és virágozzék”, „Segíts magadon”), hol a látottakat *Gyere ide, Takardj!* árulkodó címmel szinkronizálja. A *Monológ* című munka a roma integráció máig meg nem oldott problémájának, a felek közti dialógus hiányának vizuális összegzése. Épülő vagy épp omladozó házuk elé kivonult népes

² Pílinger Erzsébet kérdez, Nemes Csaba válaszol. http://www.knollgalerie.at/home_bp.html

³ A játék a monogrammal az emblemikus 1995-ös, Veress Zsolttal való névcseré-projekt továbbgondolásaként is értelmezhető, újra megpendítve a szerzőség problematikáját.



NEMES CSABA
Monológ, 2012, 2 db 40 × 40 cm



cigánycsalád, szemben a szocializmus alatt preferált szegregált oktatás monologizáló szakértőivel. Ironikus fikciót is csempész a kordokumentumok közé, egy templomi szószékről integető férfi alakjában. Egy biztos, a köztudottan ateista és egyházellenes kultikus filmrendezőt nem szabad elfelejtenünk (*Ne feledjétek Buñuel!*). A *Meghallgatás* monumentalitása és jelenetbeli feszültsége révén is figyelmet érdemel, az úttörőmozgalom ideológiai túlzásaira és (értelmetlen) szigorára enged következtetni. A kis pionír a „mindig igazat mond” úttörő alapszabály súlya alatt szenved egy meg- vagy inkább kihallgatáson, ahol az asztalapon visszatükröződő alak csak a vörös nyakkendő alapján beazonosítható.

A fotó sajátossága, hogy idővel kifakul, megrongálódik, az általa őrzött emléképek pedig módosulnak, majd feledésbe merülnek. Azáltal, hogy Nemes „leporolja” a családi fotóalbumot, az emlékeket átmenti egyik hordozóról egy másikra, a privát és személyes történeteket pedig feláldozza a kollektív emlékezés oltárán. A sorozat megfogalmazza a múlthoz való reflektív viszony kialakításának szükségességét, aktualitását és indirekt módon a nevezett attitűd hiányának következményeire is figyelmeztet. Az archív fotóhasználat legitimizálja azt a Jan Assmann féle, a *Kulturális emlékezet* című kötetben megfogalmazott felvetést, miszerint a jelen csak a múlt tükrében értheti meg önmagát, a múltat pedig csak a jelen érdeklődése őrizheti meg.

A szociális érzékenység és a jelenre való kritikai reflektálás, valamint a társadalmi-politikai szerepvállalás terén Nemes Csaba a kortárs magyar képzőművészet egyik non plus ultrája. Festményei, így a *Kádár üdülője*, a *Zárt intézet* (amely a Lipótvárosi Elmegyógyintézet helyzetének abszurdítására reflektál), a *Mindennap56*, a *Remake* című animáció mind-mind társadalmi-politikai jelenségeket, eseményeket interpretáló alkotások, a múltfeldolgozás sajátos művészi megnyilvánulásai. A „Vergangenheitsbewältigung” nemcsak a német terminológiában túlterhelt fogalom, mi magyarok viszont inkább „hírből” vagy elméletben, mint gyakorlatban ismerjük. Hosszan sorolhatnánk azon külföldi művészek neveit, akik műveikben intenzív dialógust folytatnak a történelmi múlt örökségével Hans Haackétól Anselm Kieferen át Gerhard Richterig.⁴

4 Gondolok itt Richter történeti festészetére, a II. világháborús német bombázók fotóiról készült festményekre, vagy a Rote Armee Fraktion tagjainak haláláról készült sorozatra, a náci egyenruhás Rudi nagybácsi portréjára.

Lehetséges szellemi rokonság épp ez utóbbi művéssel fedezhető fel. „*Gerhard Richter munkája olyan igazodási pont, amihez képest az én koordinátáim is jobban meghatározhatók*”⁵ – nyilatkozza a kiállítás apropóján készült interjúban, ugyanakkor azt is leszögezi, hogy a fotóhasználat vagy inkább fotóválasztás során egy richterínél sokkal tudatosabb hozzáállás vezérli. A kölcsönzött és saját képek olyan szelekció áldozatai, melyek elsődleges szempontja „az identitás politikum”, annak paradox aspektusaival együtt.

A bevezetőben már említett Hirsch-féle utóemlékezet fogalma szigorú értelemben a traumát megélt szülők és gyerekeik viszonyulását jelenti szüleik tapasztalataihoz. A „tanú-generáció” hallgatása okán az utónemzedék egy múltira irányuló kreatív, emlékezet-konstruktív munkával utólagos együttérzését próbálja kifejezni, mely munkában a családi fotók által őrzött emlék-tartalmaknak kulcsszerepük van.⁶ Az *Apja neve: Nemes Csaba* sorozat koncepciója és a posztmodern paradigmájába illeszkedő elmélet párhuzama jól körvonalazódik a kiállítás kapcsán. Az alkotások személyes családi-generációs élményekben gyökereznek, a privát fotók révén kerülnek felszínre, de a jelenre való kivetítés révén egy jelentős többlettartalommal is rendelkeznek.

5 *Pilinger Erzsébet kérdez, Nemes Csaba válaszol*, http://www.knollgalerie.at/home_bp.html

6 Vö. Hirsch, 113-132. o.

Hermann Veronika

Egy nap majd egy nagyszerűbb otthon

Kirakat bolygó / Planet Display

➔ Trafó Galéria, Budapest

➔ 2012. január 12 – február 26.

„Abban a Birodalomban a Kartográfia Tudománya olyan Tökéletességet ért el, hogy egyetlen Provincia térképe betöltött egy Várost, a Birodalom térképe pedig egy egész Provinciát. Idővel azonban ezeket a Hatalmas Térképeket nem találták kielégítőnek, és a Kartográfusok Kamarája akkora Térképet készített a Birodalomról, amekkora maga a Birodalom volt, és azzal pontról pontra egybeesett.”

(Jorge Luis Borges: *A tudomány pontosságáról*)

Minimál zene és dizájn, IKEA, sarki fény, vodka, jégkorong, Bergman-filmek és az ABBA – nagyjából ezek az ismert és kedvelt sztereotípiák Svédországgal kapcsolatban, legalábbis a legtöbb esetben. A Trafó Galéria *Kirakat bolygó* elnevezésű kiállítása rációfól ezekre a közhelyekre, hiszen olyan svéd fotósokat mutat be, akiknek képeit szemlélve eszünkbe juthat ugyan a sarki fény és a vodka, azonban a legkevésbé sem ez lesz a meghatározó. A minimalizmus viszont marad, igaz nem a skandináv közhelyek IKEÁ-s változatában, hanem olyan letisztult, konceptuális és kontrasztos formában, ami sokáig kísérti a befogadót még akkor is, ami-

kor már a saját városi terében mozog. A kérdés ezek után már csak az, hogyha svéd minimalista fotókiállítást nézünk, akkor most vajon Surányi Miklós is – „tiszteletbeli” – skandináv?

A *Kirakat bolygó* több szempontból is csoportos kiállítás: egyrészt három személy, másrészt viszont négy alkotó munkáit vonultatja föl. A hazai közönség előtt talán kevésbé ismert KLARA KÄLLSTRÖM és THOBIAS FÄLDT évek óta jelen vannak a kortárs fotószcénában, 2005 óta pedig KK + TF néven együtt is dolgoznak, sőt, a B-B-B-Books kiadót is közösen alapították.¹ Az ő munkáik mellett – egy kifejezetten átgondolt és elegáns kuratori koncepció eredményeként – SURÁNYI MIKLÓS fotói láthatóak a Trafó kiállítóterében.

A cím többféle értelmezési lehetőséget is rejt, hiszen utal Surányi *Display* című fotósorozatára, valamint arra is, ahogyan a kiállított munkákban a körülöttünk lévő világ elemei a kontextus nélküli létezés, illetve a politikai és társadalmi konstruáltság díszleteivé válnak. Az angol címben szereplő 'display' kifejezésben nemcsak a kiállítás, de a megnyilatkozás is benne rejlik, míg magyarul a kirakat a példaszerűség, illetve a csillogó felszín és a valóság közötti törés jelzése is lehet. FENYVESI ÁRON nem félt eljátszani a közhelyekkel, ezeket azonban mintegy le is bontja az a mód, az a gesztus, ahogyan Surányi képei kiegészítik.

¹ <http://b-b-b-bookc.com>

Kiállítási enteriőr: jobbra KLARA KÄLLSTRÖM vetítése (Blackdrop Island, 2011), a háttérben pedig SURÁNYI MIKLÓS fotói © Fotó: Surányi Miklós





KLARA KÄLLSTRÖM
A Backdrop Island sorozatból, 2011



szítik a svéd alkotóké: egy olyan minimál, de sokáig nézhető kiállítás jön így létre, amely a divatfotó sokat kritizált és elemzett műfaját ugyanúgy játékosra hozza, mint a városi terek narrativizálhatóságát, természetes és mesterséges viszonyát, vagy művészet és politika korántsem egyértelmű kapcsolatát az információs társadalom paranoid díszletei között.

Ez utóbbira jó példa a KK+TF páros *Wikiland 24-25/02/2011* című fotósorozata, amely Julian Assange és a Wikileaks ügyét tárgyaló londoni Belmarsh bíróság (Belmarsh court) előtt készült képekből áll. A kiállítótérben a sorozatból 16 darab látható, fehér keretben, formailag akár a távol-keleti miniatúrákat is megidézhetik. A fotókból készült könyv volt KK és TF első közös munkája a B-B-B-Booksnál, a tartalomnak pedig különös aktualitást ad az, hogy alig egy évvel később egy újabb digitális botrány, ezúttal a fájlcsere- és megosztók, illetve a szerzői jog szempontjából illegális tartalmak ellen irányuló ACTA² elterjedése foglalkoztatja a nyilvánosságot. Meddig terjed az egyén szabadsága, s hol az a pont, amikor-tól kezdve viszont már valaki másét korlátozhatja? Másfelől pedig: meddig terjed a nyilvánosság szabadsága, és mikor korlátozza már az egyénét, illetve meddig terjed egy állam szuverenitása egy politikai közösségen belül, és mikor korlátozza már saját polgárai alapvető jogait? Hasonló gondolatokat erősít és vet fel a *Europe, Greece, Athens, Acropolis* (2011) című sorozat, illetve a belőle készült könyv, amelynek szintén a Trafó Galériában volt a bemutatója. A B-B-B-Books további, főleg Földt munkáit bemutató, kis példányszámban megjelenő kiadványai is megtekinthetők, sőt meg is rendelhetők: ugyanakkor egy asztalon heverve, illetve a falra is kitéve nemcsak, hogy oldják a tér sterilizálását, de még a ready-made ideáját is megidézik.

A *Europe, Greece, Athens, Acropolis* fotói 2011 októberében a sztrájk közepette készültek a helyszínen, tehát akkor, amikor Görögország már régen a csőd szélén táncolt, s így az Európai Unió – és a világ – gazdasági és politikai folyamataira is hatással volt. A kiállítótérben sorozat-szerűen az Akropolisz földfelszínét bemutató tizenhat fotó látható, mellettük pedig két másik, az épületeket, illetve

a sztrájkoló és tüntető tömegeket ábrázoló felvétel. A sorozatban – és a kiadványban is – nem pusztán az az ironikus, ahogyan a cím és a képi megvalósulás is a Google Maps és egyéb digitális programok tér-szűkítő mechanizmusát idézi, hanem az, hogy ráadásul Európából éppen azt az aprócska részt nagyítja ki, amelyről könnyedén állítható, hogy kultúrtörténetének egyik origója. Itt nemcsak a természeti (földfelszín) és az emberi (sztrájk) ellentéte a fontos, hanem az, ahogyan a történelmi díszletek között a nyomor és a válság képei válnak uralkodóvá, s így világossá válik, hogy a hagyomány, amely nem is oly régen még domináns volt, nemcsak megkérdőjeleződni, de megdőlni látszik.

A kiállítás központi alkotása Klara Källström *Backdrop Island* (2011) című közel hétperces videóinstallációja, amely a később még szóba kerülő lírai városfilmek hagyományát is megidézi. A tengerparti nagyváros ipari képein keresztül egy olyan új természet-fogalom látszik kirajzolódni, amelyben az eredetileg organikus metaforák kifordulnak saját jelentésükből, és a mechanikus természet *jelentőivé* válnak. Az autó bogár formájú, a madarak a reptérről a tengerpartra repülnek, a nem használt épületek robbantása pedig a hétköznapi teatralitás megnyilvánulása az urbánus díszletben. Källström vetítése a nagyvárosi tömeg – már számtalan alkotót meghihető – létmódjához, elmagányosodásához és magánmitológiájához kapcsolódik. A (valóban minimál) ambient aláfestő zene mellett a képeket VIKTOR JOHANSSON kortárs svéd költő verse kíséri, amelynek a kiállításon is közzétett magyar fordításából elengedhetetlen néhány részletet idézni:

² Anti-Counterfeiting Trade Agreement, vagyis Hamisítás Elleni Kereskedelmi Megállapodás: nemzetközi egyezmény, amelynek a célja az internetes kalózkodás és a fájlcsere- vagy ingyenes tartalomszolgáltató oldalak megfékezése a szellemi tulajdon és a jogvédett tartalmak megővésének érdekében. Az ACTA heves vitákat és ellenállást vált ki annak kapcsán, hogy korlátozza a személyes szabadságot, ellenőrzi az egyén által letöltött internetes tartalmakat, és veszélybe sodorja a leglátogatottabb honlapok (pl. YouTube) működését. Az ACTA ellen számos tiltakozó akció és tüntetést szerveznek és szerveztek – többek között – Magyarországon is. Bővebben ld. pl. http://hvg.hu/Tudomany/20120206_acta_magyar_tuntetes

„Vannak belső csontvázak.
Vanak erős sztetoszkópok, amellyel meg lehet hallgatni a csontokat.
A visszhang emlékeztet, hogy egy világosan fénylő hirdetőtábla alatt sétáltál, és úgy villogtál és zümmögtél, akár a bogarak.
Egy nap minden fény lerázza magáról a reklámokat és a logókat.

(...)

Az alaphang: csigák karcolják a fekete táblát, ez annak a zaja, amiként elhasználódunk.

(...)

A csontjaink tejjé válnak és úgy áradunk szét az autópályákon, mint a medúzák.

(...)

Az autók némán suhannak, egy kagyló lecsendesíti azt, ami alatta robban.

Azért megyünk moziba, hogy a legszomorúbb filmet válasszuk.

Nem tudatosítottam magamban, hogy a robbanások szomorúak, pedig azok.

Nyeled a könnyeid a legszomorúbb robbanásoktól azért, hogy egy sötét ikret építs, aki egy másik filmszínházban ül.

(...)

Autóink bogarakra emlékeztetnek.

A ház a lágy ember körüli megkeményedés.

A part éles, de járunk rajta.

Felveszel egy kagylót, hogy illusztráld a hajléktalanságod.

Ezek az elhagyatott otthonok csak úgy hevernek mindenfelé.

Egy nap majd egy nagyszerűbb otthonra lelünk.

Egy nap majd a tengerben alszunk

(...)

Megmutatom, hogyan hallgasd az óceánt egy kagylóban,

és hogyan hangzunk még sokáig azután is, hogy eltűntünk.

De azt mondd, hogy már a mienk az óceán. Itt van, morajlik.”

A szöveg alapmetaforái a város mint tenger, illetve a kagylóban rejlő otthon képzete, amely azonban átalakul akkor, amikor a kagylóban hallható tengerzúgás az otthontalanság trópusa lesz. A természeti és emberi keveredése, továbbá a város mint szövet szövegszerű olvashatósága ebben a vetítésben a mikronarratívák szintjén a tenger képzetében török darabokra. A medúza kedvelt toposza az európai kultúrtörténetnek és filozófiának, itt azonban nem a tekintetével bénító, szörnyű mitológiai figura, hanem – szokatlan módon – a medúza valódi, organikus állaga lesz a kép alapja. Sem nem szilárd, sem nem folyékony tengeri élőlény zselés, ozmotikus képzete kenődik el az autópályán: egy baleset résztvevője, szirénák villognak és nincsen test, csak tej és medúza. Ugyanígy finom megoldás a madarak és a repülőgépek



THOBIAŠ FÄLDT
Az 581c vol 2-3 sorozatból, 2010

közötti azonosság implikációja, amelyben nemcsak a madarak repülnek a tenger felé, hanem maguk a repülőgépek a madarak, amelyek valamiféle posztmodern áldozatvállalás bizarr rituáléjában a tengerbe zuhannak.

A nyugtalan ipariális metaforák, a tömeg és a város radioaktivitásának képzete a 20. század elejétől népszerű, és nem csak az *Ember a fellevőgéppel* (r.: Dziga Vertov, 1929), a *Nizzáról jut eszembe* (r.: Jean Vigo, 1930), vagy a *Berlin egy nagyváros szimfóniája* (r.: Walter Ruttmann, 1927) jellegű városfilmek esetében, hanem az avantgárd költészet és festészet számos alkotójánál ugyanúgy, mint József Attila *Téli éjszaka* (1933) című költeményében. Az ember és bogár, illetve autó és ember metaforája szintén nem egy posztmodern invenció és gesztus, legközhelyesebben természetesen a karkai átváltozásra lehet utalni. A szöveg azonban mégis működik, mert konzekvensen alkalmazza saját trópusait egy tengerparti nagyváros kontextusában. A prózavers és a videószekvenciák poétikailag azonos pozícióba kerülnek, a képek ugyanúgy visszanyúlnak az avantgárd városmegjelenítések technikáihoz, mint a szöveg a sínekhez, az autókhoz, a robbantások zajához, ahhoz az alapcsendhez, amelynél halkabb már elképzelhetetlen egy városban.

Thobias Fäldt *581 C Vol. 2-3* című fotósorozatának hozzávetőlegesen 60 darabja látható a kiállítóterben, és ha van alkotás, amelyre kiválóan vonatkoztatható a kiállítás-vezetőben (is) alkalmazott „meta-narratíva” kifejezés, akkor ez a sorozat mindenképpen ilyen, hiszen „Thobias Fäldt úgy utal a fotókra, mint egy 581C nevű elképzelt hely képeire.”³ A fotók mindegyike egy kiragadott részletet ábrázol: egy alakot, egy szituációt, egy természeti vagy városi jelenséget, embereket, hétköznapokat, hol meghökkenítő (telefontöltő a narancson), hol átlagos, megszokott beállításokban. Mintha egy, a valóság véletlenszerűen kiragadott elemeiből összeállított kirakós-játék darabkái lennének: a kirakóbolygó egyedí, mégis sokszor ismétlődő jelenetei Jim Jarmusch *Éjszaka a Földön* (Night on Earth) című 1991-es mozijának stílusában elmesélve. A sorozat felveti azt a kérdést, hogy érdemes-e az egyes fotókra koncentrálni, avagy milyen fikcionalizált története(ke)t lehet rakni az egyes darabok mögé? Egy önmagában

3 http://www.b-b-b-books.com/wp-content/uploads/2011/08/BBB_pressrelease_581C-1.pdf (2012. februári találat) Eredetileg: „Thobias Fäldt refers to the images as documents from an imaginary site called 581C.”

álló fa, egy integető család, éjszakai városképek – kiragadott pillanatok, amelyek a nagy narratívákkal való teljes leszámolást jelentik. Azt reprezentálják, hogy az egész képzete végképp darabokra hullott, s a benne és vele élők ugyanakkor a történetnek a folytonosan változó, kaleidoszkóp módjára keveredő darabjai. A sorozat képi világa, megkomponáltsága és elbeszéléstechnikája érdekes módon nem ír elő semmiféle domináns értékcapcsolást, a fotókon nincs nagyobb jelentősége az emberi alakoknak, mint az állatoknak vagy a városi tereknek. Fontos azonban megjegyezni, hogy néhány kép így is a divatfotó vagy a modellfotó határát súrolja. Szerencsére ez sem előnyére, sem hátrányára nem válik a sorozatnak, ahogyan a kiállításnak sem, amely nem állít, vagy állít elő jelentéseket, mindezt

a befogadójára bízva, és így partnerként kezeli. Nem mindig bonyolult a formanyelv, amit ezek a fotók alkalmaznak, viszont képesek kérdezni és továbbvezetni.

SURÁNYI MIKLÓS *Display* című sorozatának kiállított darabjai meglepő hasonlóságokat mutatnak a svéd páros fotóival: nemcsak kiegészítik azokat, hanem válaszolnak is rájuk, s egyben megszüntetik az esetleges skandináv közhelyeket is a térben. A 2006 és 2011 között készült sorozat darabjairól sok esetben nem lehet eldönteni, hogy beállított vagy elkaptott pillanatot ábrázolnak, és éppen ez a határsértés teszi őket izgalmassá. A pöttyös zakó alatti koponya lehetne egy science fiction hiperrealista díszlete, míg a kanapén gyűrődő ruhák pusztán rendetlenségnek tűnnek – egészen addig, amíg fel nem idézik Christian Boltanski *Disperse* (1995) című installációját, amit a londoni Serpentine Gallery *Take me (I'm yours)* kiállításán⁴ keretében mutatnak be, vagy Michelangelo Pistoletto *Venus of the Rags* című 1974-es ruhainstallációját, amely a Tate Modern állandó gyűjteményének darabja. A szarvast ábrázoló fotó, ahogyan egy rövid interjúból kiderül, véletlen: „A szarvasos képem Zalában, az egyszerűen csak 'Szarvas' nevű vendégelőben készült, ahol az egyik vendégcsalogató attrakció egy élő szarvas. Szóval szarvaspörkölt-evés közben ezt a szarvast és a háttérben elszuhanó kamionokat lehet nézegetni.”⁵ Ahogyan a svéd alkotók sorozatát, úgy Surányi képeit is lehet egyfajta vizuális önéletrajzként, vagy naplóként olvasni, amelyben folyton a narratívát keressük, megpróbálunk valamiféle összefüggés kiolvasni, felfedezni, holott csak a véletlen, az extrém pillanatnyiség létezik. Színes, harsány, realista képek a *Display* darabjai, és éppen változatosságuk és szubjektivitásuk miatt sokféle esztétikai minőséget hoznak játékba. A rózsa-

bokor mögül kileső kutya fotója szinte giccsbe hajlik, míg a fehér ablakon vérnek tűnő piros festék hideg és szürreális. A legemlékezetesebb talán az élénkzöld padlón heverő színes cukorkák képe, amely annyira bizarr, színpompás és értelmetlen, hogy sokáig maga elé szögezi a nézőt.

A cukorkák – mintha valaki kirázta, kiszedte volna őket egy zacskóból – papírban vagy éppen anélkül, kicsomagolva hevernek, néhány pedig összetörve és összezúzva... a szerencsésebb cukorkák talán a zacskóban maradtak. A *Display* képei Surányi Miklós másik, *Interkozmosz* című 2011-es sorozatának tagjaival összeolvastva izgalmas kontrasztot hoznak létre, hiszen míg az előzőek mikrovilágokat jelenítenek meg, addig az *Interkozmosz* négy fotója (a címből is következtethetően) a csillagokat, az űrt, a Tejutat ábrázolja. A befogadó hirtelen eldobott cukorkának érzi magát, miközben Stockholmban és Budapesten, Athénban és Londonban mennek a taxik, tüntetnek a tömegek, és ugyanazok az éjszakai és nappalok váltják egymást. A néző látja, ahogyan a háromdimenziós térkép egybeesik a birodalommal, áll a kiállítótérben, az épületben, az utcában, a városban, és kirakatbolygóvá válik.



SURÁNYI MIKLÓS
Interkozmosz, 2011

KK + TF, KLARA KÄLLSTRÖM + THOBIAŠ FÄLDT
Európa, Görögország, Athén, Akropolisz, 18-19/10 /2011 © Fotók: Surányi Miklós



4 *Take me (I'm yours)*. Serpentine Gallery, London, 1995. március 24 – április 30. (kurátor: Hans Ulrich Obrist)
5 <http://kortars.freeblog.hu/archives/2012/02/02/SM/>

Palotai János

Magyar ösztöndíjasok Párizsban

➔ Párizsi Magyar Intézet

➔ 2012. január 19 – február 25.

Kezdjük a „kályhánál”. Pontosabban a radiátornál, aminek nagy szerepe volt Kertész André egyik párizsi lakásában, épp abban az időben, amikor József Attila Párizsban egy hideg tetőtéri szobában telelt. A fűtőtestet CSEH GABRIELLA ösztöndíjas találta meg ugyanott, csak az utca neve változott azóta. Ahogy 80 éve a fiatal Kertész felkutatta és megörökítette Ady nyomát, hasonlóan történt most is. Bár ez csak töredéke Cseh munkájának, aki nagy affinitással foglalkozik régi enteriőrökkel, mint vizuális „archeológus”; korábbi testlenyomatait után most egykori művészek nyomait fotózza: Nicolas Schöffer, Gertler Tibor, Vörös Béla, Rozsda Endre elhagyott műtermeit, Capa, Tihanyi Lajos, Beöthy István, Fejtő Ferenc lakásait, József Attila szobáját. A művész is „bebocsátást nyert a képbe”, nemcsak a lakásokba, s az „archaikus” dokumentumokat és a jelen tereit

új kontextusba igyekeznek helyezni. Az idő távol-sága „megnyújtja” a teret Cseh képein, ahol Kertész – és Brassai – élt, dolgozott, a belsők ettől lesznek hasonlóak a nagy előd készíttette *Distortion*okhoz. Annak emblemikus sziluett portréja is megérinthette, a mai énképek nemcsak önreflexiók. Nem is az itt talált tárgyak, a műterem, Kertész lenyomatai a valójában fontosak, hanem a *meglátásuk*, a látás. Amit nem lehet leképezni, sem Kertészt, sem a modellét, az a tekintet struktúrája. Van Eyck tükrös képének „felidézése” az *Arnolfini házaspárról*, nem véletlen, az is a látásra utal.

Cseh Gabi lefotózta az Au Sacre du Printemps galériát is, Kertész 1927-es tárlatának helyszínét. Ahol József Attila is ott volt, személyesen és egy képen is, ám ez a Kertész fotó eltűnt.* A másik Kertész ösztöndíjast, MOLNÁR ZOLTÁNT is foglalkoztatta a költő. Ismerte Párizsban írt verseit, megtalálta francia fordításukat, megjelenésüket a L'Esprit Nouveau avantgárd folyóiratban. Így a *Pohár* és a *Dúdoló* címűt, valamint

mu
N
mu
mu
mu
mu



ANDRÉ KERTÉSZ
Önportré, Párizs, 1927



CSEH GABRIELLA
Kertész első párizsi szobája, Párizs, 2009

CSEH GABRIELLA
Memoires d' intérieurs, kiállítótér radiátorral, Párizsi Magyar Intézet, 2012. január





MOLNÁR ZOLTÁN
Santes Maries
de la Mer, 2005



MOLNÁR ZOLTÁN
Párizs, 2010

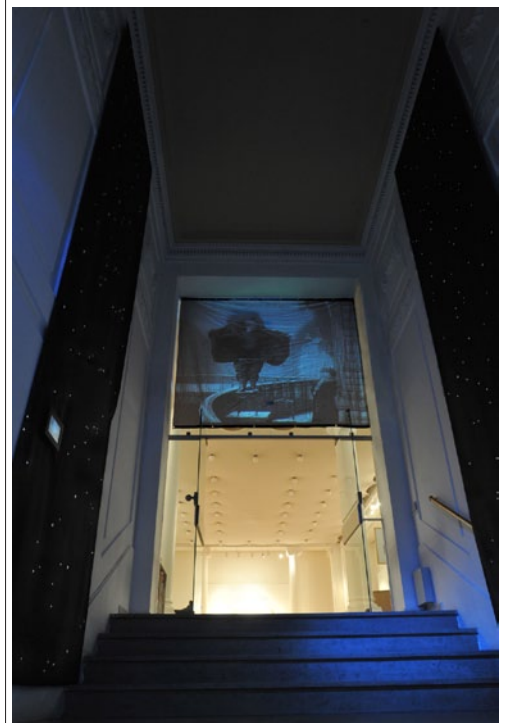
az *Egy átlátszó oroszlánt* (eredetileg: A bőr alatt fekete árnyék, melyet a költő fordított franciára). Molnár fotói nem a versek „fordításai”, bár jórészt képleírások, inkább azok értelmezései; ennek alapja a két művész szociális és egyéni érzékenysége, magányossága lehet. A fotós mindig nagy empátiával közelít a szegényekhez, kitzsítottakhoz: romákhoz, józsefvárosi leszakadókhoz, a munkanélküliekhez határon innen és túl, éppúgy, mint a brazilai őslakosokhoz. Ösztöndíja idején nemcsak a párizsi utcákat fotózta, ahol a költő is járhatott, hanem az aluljárókban meghúzódó illegális bevándorlókat, a Massyból, Vincennes-ből kitolcoltákat. Járt a normandiai halászköznél, St. Marie de la Merben, ahol a cigány Madonnát ünneplik. Az irodalmi művek megértése igényli a morális ítélezést, s az esztétikai kommunikációban ez az igény a szabadságra épül (Jauss recepció elmélete szerint). A fotós általi „hidverés” kép és vers, s ugyanakkor – nem Párizs és Pest, hanem – az etikai és az esztétikai megértés között történik. VINCZE OTTÓ szentendrei képzőművész elsőként kapott Vasarely ösztöndíjat. Munkáiba gyakran emel be szabásmintákat. Nem bizzar ötlet, de ehhez illő témája az osztrák szabó tragédiája. Előzményei megtalálhatók korábbi installációi közül az *Ereszkedő súlypontok* súlypontok a „lebegő” ernyőiben, vagy a *Gimnasztika Mala Stranán* című munkájában. Az osztrák szabó, Franz Reichelt a maga varrta repülőkabátban ugrott le az Eiffel toronyról, s bár a próbák sikerültek, az ugrás végzetes következményekkel járt. Vincze a 100 éve történt eseménynek állít emléket: Reichelt évnek nevezve ki 2012-t. Rehabilitálja a szerencsétlenül járt embert, akiről ironikusan írnak a toronnyal kapcsolatban, mint a kor annyi más hőbortos kísérletezőjéről. Mitológiai ősképe Ikarusz bukása, aki a siklórepülés archetípusává vált. Vincze ehhez mérve épít nagy installációt: kívül a filmre vetítést az Intézet homlokzatára, bent a filmre vett zuhanást vetítik. A kora-

beli fotókhoz maiakat társít: míg Reicheltet az elugrás előtti pillanatban látni, addig egy másik képen, az Mo-ás út hídkorlátján, a művész áll. Ő is „bekerül a képbe”. A bejárat feletti erkélyen is őt látni, mintha fekete madarat röptetne (kamera: Csató Máté). A lépcsőházat sötétkékg anyaggal borította be, az ég kárpitjaként, amire csillagként gombokat varrt. Csak a varrógép hiányzott a kiállításról...

* Bővebben lásd: <http://post-antiq.blogspot.com/2011/04/keressuk-jozsef-attilat.html>



VINCZE OTTÓ
Franz Reichelt emlékévé, 2012



Csujja László

A Balázs Béla Stúdió vonzáskörzete

Mindig máskor, máshol lenni – Nemes Gyula

Interjúsorozat (2. rész)*

Egy korábbi Balkon-számban a műcsarnoki BBS kiállításról írtam recenziót.¹ Úgy érzem, hogy abban a szövegben túl sokat szó esett arról, hogy miért szűnt meg a Stúdió. Ezt szeretném most ellenpontosítani azzal, hogy olyan aktív alkotókkal beszélgetek, akik szerintem – ha még létezne – ma is ott dolgoznának.

* **Csujja László:** *A BBS-ben készítetted az első filmed?*

* **Nemes Gyula:** Kábé '92 körül fordultam meg először a Stúdióban. Ez a „legelső filmem” – amiről kérdezel – tulajdonképpen nem is létezik: azt mondtam a vezetőségnek, hogy az utómunka kerül ennyibe, pedig az összeg, amit kértem, az valójában a film teljes költségvetése volt és végül el is készült valami. Talán az volt a címe, hogy *Fénykor*. Egyszer levetítették valahol, és úgy megijedtem, hogy többet nem mertem elővenni (nevet).

* **CsL:** *Szerinted van értelme a BBS szellemiségének aktualitásáról beszélgetni?*

* **NGy:** Nem tudom, hogy van-e értelme. Persze minden tradíciónak vannak maradványai, és most ugye ráadásul az van, hogy mi ezt a nagy tradíciót kidobtuk. Létezett egy olyan intézmény, ami a világon sehol: egy nagyjátékfilmnyi pénzt oszthattak szét maguk között a művészek anyagi és politikai cenzúra nélkül. Ennek a világ máig csodájára jár, mégis kidobtuk, pedig nyilván ki lehetne lobbizni most is. Ha belegondol az ember abba, hogy mennyibe kerül egy magyar

¹ Nézd, ott az anyukám! BBS 50. Más hangok, más szobák- rekonstrukciós kísérlet(ek). A Balázs Béla Stúdió ötven éve, Műcsarnok, Budapest, 2009. december 15 – 2010. február 21. Balkon, 2010/3., 13-16.

* A beszélgetés-sorozatot 1. részét Igor és Ivan Buharovval a Balkon 2011/11,12-es számában jelent meg.



NEMES GYULA
Letűnt világ, 2008

játékfilm most, és hogy az hány százaléka a teljes magyar filmgyártás éves költségvetésének... A BBS-ben a gyártási struktúra nagyon érdekes volt: ennek mintájára alakultak meg például a nyugat-európai *lab*-ek.² Kelet-Európát ebből a szempontból nem ismerem, kivéve Csehországot, ahol viszont szintén létezik valami hasonló: alternatív közösségek, akik technikát és csapatot biztosítanak egymás számára. Rendelkeznek filmes felszereléssel, archívumuk, fórumuk, saját újságjuk van, és persze embereik, akik eljönnek dolgozni. Pénzt azt nem, de technikai struktúrát és apparátust azt képesek nyújtani. Kezdő filmeseknek ez nagyon jó. Én például nem lehettem volna filmrendező, a sehonnanból jöttem, és addig álltam ott keddenként a BBS üléseken, míg végül nem bírták és adtak valami pénzt, amiből el lehetett indulni. Ha most fiatal lennék, meg lennék ijedve, biztos videókat készítnék. A szellemisége viszont, az egy másik dolog, mert az egyáltalán nem volt egységes. A BBS-t a kísérleti filmmel – illetve filmezéssel – szokták azonosítani, pedig ennél sokkal változatosabb volt a repertoár, csak amikor a kilencvenes évek folyamán kezdett elfogyni a pénz, akkor erősítették rá erre a formára. A BBS-ben komoly filmgyártás folyt: készült ott nagyjátékfilm, egészestés szociológiai és dokumentumfilm, valamint kisjátékfilm, animáció és persze mindezek mellett számos kísérleti film is. Forgattak ott olyan filmeket is, amik be se kerültek az archívumba, és így még a többieknél is „láthatatlanabbak”.

* **CsL:** *Ezt hogy érted? Miért nem kerültek be az archívumba?*

* **NGy:** Erre sok példa van. Ha összeveted a BBS nyomtatott filmográfiáit az online-nal, akkor magad is láthatod ezeket az eltéréseket, amik a hetvenes évektől kezdődnek. Csak tippelni tudok, hogy akkor miért nem kerültek be: politikai okokból talán, vagy azért, mert torzóban maradtak... Az én időmben, emlékszem, sok filmet támogatott a BBS, de attól még nem lettek automatikusan BBS-filmek. Voltak, akik csak egy kis pénzt kaptak, például olyan félamatőr filmekre, mint amilyen az én *Fénykorom* is volt, amit már az előbb említettem. De a fordítottja is előfordult: a BBS is „adoptált” már kész, amatőr körülmények között készült filmeket. Most hirtelen: GAZSI ZOLTÁN: *Időt töltök – koncertfelvételek az undergroundról* (1982–1984) című filmje jut eszembe.

* **CsL:** *Tehát azt állítod, hogy vannak olyan magyar alkotók, akik ma is követik a BBS tradícióját?*

* **NGy:** Valamilyen rejtett formában igen, de hogy pontosan ezek a különböző vonulatok hogyan élnek tovább, azon nem gondolkodtam. A kísérleti nagyjátékfilm tovább létezhet,

² www.filmlabs.org

mégpedig anyagi okok miatt, tehát azok a mozgóképek, amelyek korábban a BBS-ben készül-
nének, most is kaphatnak gyártási támogatást,
és ez tök jó. Sok olyan, többé-kevésbé low
budget filmnek tekinthető, szabadon gondol-
kodó munkát forgatnak itthon, amelyekről
nyugaton elképzelhetetlen, hogy elkészülhetné-
nek. Szóval a tradíció létezik. A dokumentum-
film viszont szinte teljesen megszűnt abban az
értelemben, ahogy a BBS-ben vagy a HDF-ben
(Hiradó és Dokumentumfilm Stúdió /1965–1995/
– a szerk.) gondolkodtak róla, és valami TV-
gagyizás került a helyére.

✳ **CsL:** Ezeket a vonulatokat összegezve nevez-
hetjük kísérleti filmeknek? A megszűnt MMK-ban
a 4K kuratóriumának egyik „K”-ja például erre
utalt.³

✳ **NGy:** Azért nagyon óvatosan kell bánni ezekkel
a fogalmakkal, mert igazából nincs ilyen, hogy
kísérleti-, meg dokumentumfilm. De mindegy,
fogjuk rá, hogy tényleg van egy olyan típus, ami
annyira önreflektív, hogy már nem dokumen-
tumfilm. A kísérleti filmeknek is megvannak a
szubzsánerei: absztrakt, found footage, snitt-
film stb. Lichter Péter barátom found footage
absztrakt filmje (*Féltalom*, 2009)⁴ idéz egy műfajt⁵
és lehet, hogy nem tévedek nagyot abban, hogy
még nem volt ilyen Magyarországon. Egyébként
ennek a műfajnak a legnagyobb mestere Vladimir
Kobrin (1942–1999) volt,⁶ akinek saját iskolája van
Oroszországban, nem ismerik a nevét Magyar-
országon, ahogy a tanáromét, Karel Vachekét
(1940–) sem,⁷ mert ezzel a vonulattal szinte senki
sem foglalkozik itthon, közben ő nemrég kapott
életműdíjat Karlovy Varyban.

Hogy a klasszikus kísérleti film miért szűnt meg,
azt nem tudom... Nincs képzés, nincs fórum, nem
lehet megnézni őket sehol. Nincs kísérleti filmes
portál, tematikus fesztivál,⁸ ami vérciki, nincse-
nek műhelyek, nincs élete. Nagyon jó lenne pél-
dával retrospektív sorozatokat szerkeszteni ebben
a témakörben.⁹ Azt látom, hogy egy fiatal most
nem érez késztetést a kísérleti filmre, manap-
ság ez nem egy presztízsz-műfaj. Az számít,
hogy milyen fesztiválra megy, hányan nézik, erre
redukálódnak a pénzosztók szempontjai. Én is
nagyjátékfilmet szeretnék készíteni, mert nincs
presztízse a többi műfajnak, megértem a fiatalo-
kat. Amúgy középgenerációban se nagyon van...

3 Kutatási, Képzési, Kísérleti Film, Könyv- és Folyóirat
Kiadói Szakkollégium (4K) – <http://mmka.hu>

4 <http://magyar.film.hu/filmhu/magazin/lichter-peter-elso-korben-a-pornot-probaltam-meg-atalakitani-lichter-peter-felalom-kiserleti-film.html>

5 http://en.wikipedia.org/wiki/Found_footage

6 <http://prizmafolyoirat.com/2011/10/17/kiserleti-vetito-15-lichter-peteralvajarok-babszinhaza-vladimir-kobrin-filmjei/>

7 <http://www.karelvachek.cz/>

8 Magyarországon eddig a *Magyar Filmszemlének* és a *Mediawave*-nek (www.mediawave.hu) volt/van külön kísérleti filmes szekciója.

9 A Sörös Zsolt által a Ludwig Múzeumban szervezett *Láthatatlan filmek* klubja, ezt a hiányt igyekeznek/igyekezett pótolni – Csujka László.



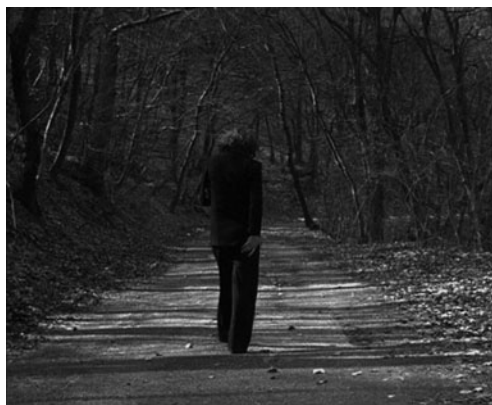
NEMES GYULA
Letűnt világ, 2008

csak még egy-két őslelet, akik csinálják a dolgaikat. Nem gondolom, hogy meren-
geni kéne a múlton. Nem a BBS tradíciójáról kéne beszélgetni, hanem az egyes
műfajok sorsáról.

✳ **CsL:** A *Letűnt világgal* (2008) beutaztad a világot, rengeteg alternatív fesztiválon
vettél részt. Nyugaton milyen kultúrája van a kísérleti filmnek?

✳ **NGy:** Két dolgot tapasztalok egyszerre, még nem döntöttem el, melyik az igaz.
Egyrészt van egy nagyon pezsgő kísérleti filmes élet, szakkollégiumok, alapítvá-
nyok... Franciaországban vagy Kanadában például óriási divatja van, mert olcsó
és rugalmas, akik nem szeretik a mainstreamet, azok ilyen filmeket csinálnak.
Jó fesztiválokon nagyon komoly munkákat is láttam. Másrészt meg azt is
tapasztaltam, hogy kísérleti filmnek nevezik azt is, ami az elképesztően amatőr
hülyéskedés, tudod, amikor a gyereket fürdetem a fürdőkádban. Nem akarok neve-
ket mondani, mert nagyon elismert alkotók is belecsúsznak ilyesmibe. Amit a Tóth
János csinált,¹⁰ azt ma nem látom. Lehet, hogy a struktúra, és nem is a pénz miatt.
Hiszen egy olyan sorozathoz, mint ami például a *Study I-II.*-től (1975, 1976)
a *Shine*-ig (*Ragyogás*, 1983) tart, ahhoz kell 10 év, meg technikai háttér és legalitás,
hogy valaki egy gyertyáról készít filmet... A *Hajnal* is így készült (r.: Szirtes András,

10 [http://hu.wikipedia.org/wiki/Tóth_János_\(operatőr\)](http://hu.wikipedia.org/wiki/Tóth_János_(operatőr))



NEMES GYULA
Negatív magyar filmtörténet, 2010



1973–1980). Ezt most maga a struktúra nem engedi meg, mert neked május 31-ig be kell adnod a kész anyagot. Nem tudod 1 év alatt fölvenni 10 év történetét.

✦ **CsL:** *Ez a dokumentumfilmekre végkép igaz...*

✦ **NGy:** Ha már a dokumentumfilm szóba került, itt élnek bizonyos hagyományok, kicsi vonulata a lírai dokumentumfilmeknek, erre példa a *Gubera* (r.: Oláh Lehel, 2004), az *Egerszalók* (r.: Csáki László, Pálfi Szabolcs, 2006), a *Bádovgyáros* (r.: Csáki László, 2010), a *Csepelevél* (r.: Feszt Judit, Somogyvári Gergő, 2010), meg a *Letűnt világ*, és nyilván voltak is meg lesznek is mások, ami nem egyedül a világon: most egyfajta reneszánsza van a néma dokumentumfilmnek. Ez egy pozitív példa, ezek az alkotók hasonló korúak, hasonlóan jó filmekkel, tehát alakul egy generáció... Szerintem *Az élet vendége – Csoma legendárium* (r.: Szemző Tibor, 2005) vagy a *Hukkle* (r.: Pálfi György, 2002) is lehetne dokumentumfilm. Az a legviccesebb, amikor a valódi dokumentumfilmeket kell kísérleti dokumentumfilmeknek nevezni, hogy elválasszák őket a tévés műfajoktól. Létezik már olyan pályázat is, amit „nyomkövető dokumentumfilmre” írtak ki, hiszen nyilvánvaló, hogy egy év alatt nem lehet egy átfogó szociográfiát leforgatni. Egyébként az életszerűtlen támogatási struktúra is a cenzúra egy formája.

✦ **CsL:** *A mai stúdiók miért nem tudják betölteni a BBS szerepét? Vannak olyanok, amik helyel-közzel meg tudtak maradni függetlennek, gondolok itt a Duna Műhelyre – amíg létezett – vagy az Infogra.*

✦ **NGy:** Ez nem a stúdiók hiánya, elégtelensége, hanem maga a rendszer működik másképp. Régen volt olyan, hogy csomagterv. Nem gondolkodtam még rajta, de kéne egy BBS-hez hasonló intézmény, vagy legalábbis kéne egy keret. Ha előveszed Szóts István reformtervezetét, amit 1945-ben írt,¹¹ ott mindent elmond arról, hogy hogyan kéne megszervezni a filmgyártásunkat. Benne van a megoldás: ő is azt írja, hogy x százalékot el kell különíteni kísérleti műhelyre. A mai rendszer arról szól, hogy forgatókönyv alapján bírálják el dolgokat, a probléma viszont az, hogy van egy olyan filmtípus, amit nem lehet ez alapján megítélni, következtetésképp azok nem fognak elkészülni. Pedig egyszerű a logika: le szeretnék forgatni valamit, amit nem tudok leírni, ezért mutatok belőle valamit, és ha érdekes, akkor kapok még rá fedezetet. Azt is fontos tudni, hogy ezek általában nem nagy összegek.

A rendszerváltás előtti magyar filmgyártásban iszonyú pénzek voltak: egy 17 perces népszerű-tudományos TV-film is komoly költségvetésből készült, mai mértékkel negyed „nagyjátékfilmnyivel”. Most kisebb pénzt áldoz az állam az egész területre, de azért minden összegből el lehet különíteni valamennyit.

✦ **CsL:** *A videó előtt drága mulatság volt forgatni, a filmet elő kellett hivatni, sok macerával járt. Ha ma a mobiloddal is nyomulhatsz, akkor miért lenne szükség keretekre?*

✦ **NGy:** Azért vannak olyan filmek, amiket nem tudok felvenni mobillal. Én még benne voltam abban a legutolsó évfolyamban, aki még anyagi okok miatt kezdett el Super8-ra forgatni. Szegény családból származó emberként nem tudtam videokamerához hozzájutni. A legelső filmemet mágnesszalagra kezdtem

forgatni, csak egy hét múlva vissza kellett adni a kamerát, a Super8-as meg mindig nálam lehetett. Ma már az elképzelhetetlen, hogy én azért forgattam 16 mm-re, mert az még az Super8-nál is olcsóbb volt, mivel Ukrajnában megvettem egy bolt teljes készletét 5000 forintért, plusz még egy kamerát is ugyanannyiért, és akkor ez volt a költségvetése a filmnek. Szóval azért nem volt elérhető. Az más, hogyha van egy alkotóműhely, ami az én időmben ugyan már alkotóműhely és elég alacsony színvonalú volt, de akkor is fontos, hogy az ember valahova be tud menni és kollégákkal tud találkozni.

✦ **CsL:** *Panaszkodsz az alacsony színvonalra, de ha mindenki forgathat, akkor miért nem készül több jó film?*

✦ **NGy:** Pont ez a lényeg, hogy szerintem készülnek, és majd ha eltelik 20 év és eltűnnek a reklámköltségek dollármilliói, és lesz rálátás, és meg kell nevezni, kik lesznek korunk legnagyobb filmkészítői, akkor majd kiderül, hogy nem az Almodóvárok meg a Tarantinók, mert azok teljesen feledésbe merülnek, de volt itt egy filmgyártás, a videó megosztó honlapokon, nem tudjuk a nevüket, de ott elkezdtek olyan dolgokat csinálni, ami teljesen más struktúra, és megújítottak valamit.

✦ **CsL:** *Azért fölteszem az ultimate kérdést, hogy szerinted miért szűnt meg a BBS?*

✦ **NGy:** Nem a BBS, hanem az állami filmgyártás szűnt meg. 1995 környékén pár évig leállt a filmgyártás, nem készültek filmek. Az más kérdés, hogy olyan emberek kerültek a BBS élére, akiknek nem volt elég kompetenciája. Az volt egy izgalmas korszak, amikor a hetvenes években indult filmesek bent maradtak a BBS-ben és ott egy erős generációt alkottak, a nyolcvanas évek közepétől viszont már kevesen láttak benne perspektívát és továbbléptek. Én láttam anno Mundruczó Kornélnak is ott egy forgatókönyvét, de nem támogatták.

Visszatérve az eredeti témára, az egy művészettörténeti vagy filmesztétikai kérdés, hogy a BBS-ben kialakult hagyományok hogyan élnek tovább, de erről eszembe jutott egy zseniális

¹¹ Szóts István: *Röpirat a magyar filmművészet ügyében* (1945). Magyar Filmintézet, Budapest, 1989

műfaj, a filmvers.¹² Tóth János, Huszárik Zoltán és Morell Mihály alkotta meg és máig sem tudom, hogy ennek a nagyon is lehatárolható műfajnak vannak e külföldi formái, kérdeztem erről már filmtörténészeket is, de amiket ajánlottak, azok mások voltak, szóval ez egy nagyon sajátos magyar filmtípus, aminek létezett folytatása Szirtes Andrásnál meg Tímár Péternél, és az, amit Kotnyek István csinál, az is ide tartozik szerintem. Például ilyen filmeknek is kellene készülniük...

☉ **CsL:** *Legújabb filmed a Negatív magyar filmtörténet (2010), amiben tisztességes kort megélt filmrendezők mesélnek meg nem valósult filmterveikről, többnyire azokon a helyszíneken, ahol forgatták volna őket. A koncepten túl mit akartál ábrázolni a képpel, milyen szerepe volt az eredeti helyszíneknek?*

☉ **NGy:** Alapvetően azokra a filmekre koncentráltunk, amelyekből maradt fenn valami: próbafelvételek, motívumfotók, rajzok, vagy legalább az eredeti helyszín. Szóval nem annyira a jelentőség alapján – fontos filmek kimaradtak, kevésbé fontosak meg benne vannak. Alapvetően ez nem egy objektív tanulmány, hanem egy film – mégha csak egy tévéfilm is –, játék egy témával. Csibészkedés az általam tisztelt öregekkel. Hirtelen az jut eszembe, ez egy strukturalista film, variációk arra, hogyan lehet elmesélni egy filmet, ami nem készült el. A helyszín ennek része: hol fotón jelenik meg a rendező narrációjával, hol az eredeti felvétel ütközik a jelenlegivel, hol újratorozzuk a filmet az eredeti helyszínen a rendezővel, hol az alkotó formanyelvét idézzük meg az adott tájban.

☉ **CsL:** *Ergől eszembe jut, hogy úgy néz ki, az új játékfilmed is készülöben van (címe: Zero). Milyen formanyelvet fogsz használni? Lesznek-e benne a korábban említett found footage vagy dokumentum felvételek?*

☉ **NGy:** A Zero pikareszk történet, ami hirtelen fordulatokat vesz, és így változik a film műfaja is. Ahogy több helyen is nyilatkoztam, „korunk egyik legégetőbb környezeti problémájának, a méhek gyors, katasztrófával fenyegető kihalásának groteszk drámája. Főszereplője egy méhészt, aki anarchista terroristaként harcol a méheket károsító fogyasztói társadalom ellen”. Négy részből áll, és mindegyiknek más a formanyelve: burleszk, melodráma, akciófilm, dokumentumfilm. Archivok ott lesznek, ahol a terror túlnő a főhősön, és már mindenki harcol mindenki ellen: ezt trash youtube videókból fogjuk összerakni. Sokszor (pl. a *Letűnt világ* esetében) a forgatott anyagaim tűnnek archívoknak – ezt a Zeronál nagyon is kiaknázuk majd, sok történetet dokumentumfelvételekkel fogunk elmesélni, amelyek a filmbé ágyazva más jelentést kapnak. Terveink szerint magyar-cseh-német koprodukcióban készül. A cseh és német partnerek mellett a Magyar Nemzeti Filmalap és az EU MEDIA programja is támogatja.

☉ **CsL:** *Abból, ahogy fogalmazol, érzem, hogy elveszett benned egy filmesztéta. Honnan jön ez a bölcsész szemlélet?*

☉ **NGy:** Az esztéta, az nagyon elveszett..., de tény, hogy először bölcsészként végeztem az ELTÉ-n cseh, magyar, filmelmélet szakokon. Azonban nem innen jön a bölcsész-szemlélet, hanem onnan, hogy a múltban élek, a húszas és a hatvanas évek az inspirációs forrásaim, filmben, zenében, irodalomban egyaránt. Mindig máskor, máshol lenni – ez az oka annak, hogy annyit utazok, hónapokra külföldön élek, Afrikában, Ázsiában töltöttem az elmúlt két év jelentős részét, és majd ha a kedves olvasók ezt az interjút olvassák, akkor sem leszek az országban.

12 Nemes Gyula: *Veszendő varázs. A BBS filmversei*, Filmvilág 2002/9. 44-47.

Hercsel Adél

Nemes Gyula: *Negatív magyar filmtörténet*

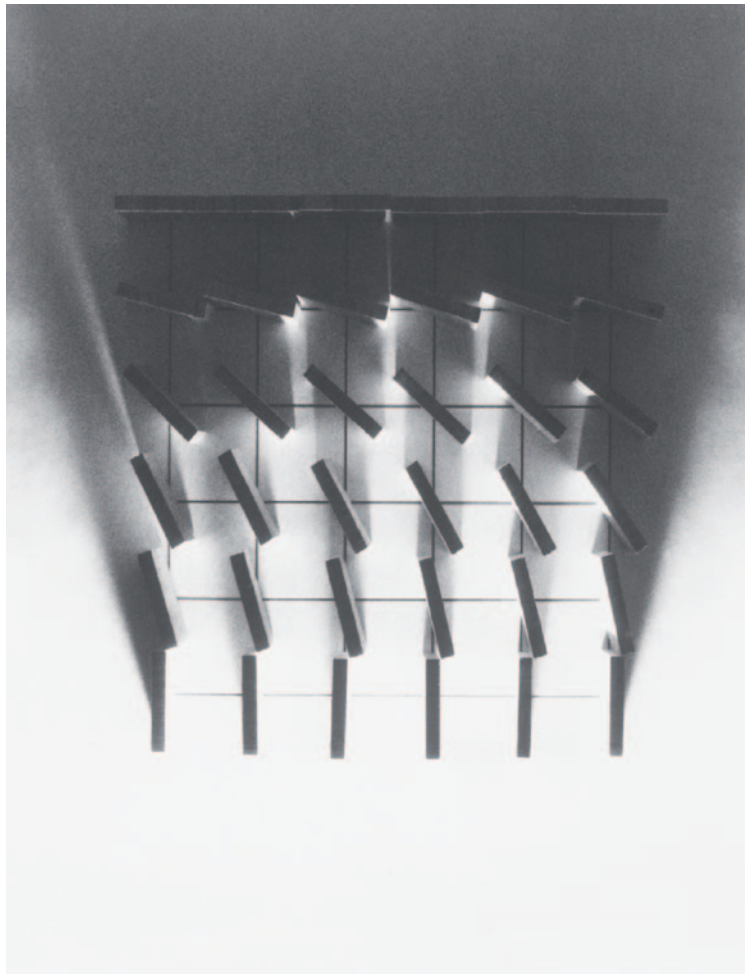
„Elmondtam már, de most elmondom tizenötödszörré is, hogy ennek a szakmának az egyik feltétele, hogy felejteni kell tudni. Ez nem úgy van, hogy azon törjem a fejemet, hogy mi lett volna. Mi a fenének? Őrület. És a te filmjeiddel mi lesz?” – Jancsó Miklós ezekkel a mondatokkal végszavazza NEMES GYULA *Negatív magyar filmtörténet* című, 2010-ben készült kísérleti avantgárd dokumentumfilmjét, amelyben a magyar filmtörténet még ma is élő nagy öregjei soha el nem készült filmjeikről mesélnek. A film aktualitása éppen ebben, a Jancsó Miklós által meg-

fogalmazott kérdésben manifesztálódik: Mi lesz a filmjeimmel? Mi lesz a fiatal filmes generáció sorsa ebben a kilátástalannak tűnő politikai, a kultúrát marginalizáló, gazdasági válságtól sújtott helyzetben?

Nemes a saját kétségbeesését duzzasztja generációs kérdéssé, és szorongását oldandó járul a filmes „apákhoz”, hogy az ő történeteikből merítsen erőt és ihletet. Dokumentumfilmje András Ferenc, Banovich Tamás, Bácskai Lauró István, Dárday István, Dömölky János, Elek Judit, Gulyás Gyula, Gulyás János, Herskó János, Jancsó Miklós, Kovács András, Makk Károly, Marx József, Mészáros Márta, Rózsa János, Sándor Pál, Sára Sándor, Huszárik Zoltán és Bódy Gábor – az utóbbi két rendezőt Mátis Lilla, illetve Tímár Péter képviseli – egy-egy el nem készült alkotását idézi hommage-szerűen, majd ezeket az „idézeteket” az adott filmalkotó stílusát filmnyelvi imitáló rövid beszélgetésekkel, anekdotákkal egészíti ki.

Nemes a múltidézés elősegítése, megkönnyítése érdekében, szinte kivétel nélkül az el nem készült filmek helyszínén interjúvolja meg a nagy öregeket. A helyszínbejárás túl, a kép a képben, a film a filmben technikára épít, és sok esetben, azok nagy meglepetésére, próbajelenteteket vetít le az idős rendezők számára el nem készült filmjeikből. „Minden rendező pályáján van jó néhány meg nem csinált film. Lehet, hogy az egy egészen másfajta filmtörténet lenne.” – összegzi a *Negatív magyar filmtörténet* koncepcióját a dokumentumfilm egyik beszélgetésben Marx József filmtörténész. Nemes Gyula pedig meglehetősen egészséges módon reagál a Marx és a Jancsó által megfogalmazott 'Mi lett volna, ha' típusú kérdésfeltevések létjogosulatlanságával kapcsolatban.

A *Negatív magyar filmtörténet* egy recycling-film, ami az állítja, „üzeni”, hogyha nem tudunk filmet készíteni, mert ellehetetlenítettek az infrastruktúrát és a körülményeket, akkor a gazdaságosság és az újrahasznosíthatóság jegyében kénytelenek vagyunk a használhatatlannak tűnő maradékot és töredékeket egy egészévé összeilleszteni. A dokumentumfilm, propagandisztikus jellege ellenére, egy percig sem panaszkodik, és szerencsére a didaktikus hibájába sem esik. Éppen ellenkezőleg, rengeteg humorral áll hozzá saját témaválasztásának abszurdításához, és játékként, egy rendhagyó filmtörténeti narratívát konstruáló kísérletként fogja föl az általa választott perspektívát, amely alulnézetből szemléli a szocialista éra alatti filmművészetet. És bár a dokumentumfilm hiába próbálja meg tematizálni a hiány alakzatait, a lepergő negyvenöt perc alatt mégis rengeteget megtudunk a kor szellemiségéről, művészi közegéről és lehetőségeiről. Nemes Gyula filmjében így a negatív előjel észrevétlenül pozitívrá vált.



MAURER DÓRA

Zsilipek / Sluices

2012. március 7 - április 20.

VINTAGE GALÉRIA

1053 Budapest, Magyar utca 26.

www.vintage.hu



TINDERSTICKS ■ A38 ■ 2012. május 12., (szombat) ■ 20:00

>SILENCE< / A venue for tranquil encounters with art
● SAMMLUNG ESSL – KUNST DER GEGENWART
www.sammlung-essl.at
KLOSTERNEUBURG / BÉCS
2012. 03. 20 – 05. 20.

Utopia GESAMTKUNSTWERK
● 21ER HAUS
www.belvedere.at
BÉCS
2012. 01. 20 – 05. 20.

BEAUTY CONTEST
● MUSEUM AUF ABRUF (MUSA)
www.musa.at
BÉCS
2012. 02. 26 – 05. 27.

Claes Oldenburg
The Sixties
● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
www.mumok.at
BÉCS
2012. 02. 04 – 05. 28.

Urs Fischer
● KUNSTHALLE
www.kunsthallewien.at
BÉCS
2012. 02. 17 – 05. 28.

Anselm Kiefer / Works from the Essl Collection
● SAMMLUNG ESSL – KUNST DER GEGENWART
www.sammlung-essl.at
KLOSTERNEUBURG / BÉCS
2012. 02. 03 – 05. 29.

Afterimage: Intuition and Duration within the Space of Art
● KUNSTHALLE EXNERGASSE
http://kunsthalle.wuk.at
BÉCS
2012. 04. 12 – 06. 02.

Andrea Fraser
Projection
● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
www.mumok.at
BÉCS
2012. 02. 04 – 06. 03.

Tanja Widmann
● GRAZER KUNSTVEREIN
www.grazerkunstverein.org
GRAZ
2012. 04. 20 – 06. 09.

Gustav Klimt
The Drawings
● ALBERTINA
www.albertina.at
BÉCS
2012. 03. 14 – 06. 10.

Clegg & Guttman
● BAWAG FOUNDATION
www.bawag-foundation.at
BÉCS
2012. 04. 12 – 06. 10.

Wearing skirts / The staging of clothes in contemporary photography. Works from the collection
● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / MÖNCHSBERG
www.museumdermoderne.at
SALZBURG
2012. 02. 18 – 06. 18.

Dieter Roth
Selves
● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / MÖNCHSBERG
www.museumdermoderne.at
SALZBURG
2012. 03. 03 – 06. 24.

Hands-On Urbanism 1850 – 2012 / Vom Recht auf Grün
● ARCHITEKTURZENTRUM WIEN
www.azw.at
BÉCS
2012. 03. 12 – 06. 25.

Acting Spaces – Stage Models
● ÖSTERREICHISCHE THEATERMUSEUM
www.khm.at/en/austrian-theatre-museum/
www.theatermuseum.at
BÉCS
2012. 02. 23 – 06. 30.

CAR CULTURE. The Car as a Sculpture
● LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ
www.lentos.at
LINZ
2012. 03. 02 – 07. 04.

Morgan Fisher
The Frame and Beyond
● GENERALI FOUNDATION
http://foundation.generalifoundation.at
BÉCS
2012. 03. 02 – 07. 29.

Pop and the Sixties
● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
www.mumok.at
BÉCS
2012. 01. 19 – 09. 02.

Modernism: Suicide of Art? / Reflections of the Collection of the Neue Galerie Graz
● NEUE GALERIE GRAZ
www.museum-joanneum.at
GRAZ
2011. 11. 27 – 2012. 09. 02.

Weit der Operette / Glamour, Stars und Showbusiness
● ÖSTERREICHISCHE THEATERMUSEUM
www.khm.at/en/austrian-theatre-museum/
www.theatermuseum.at
BÉCS
2012. 02. 02 – 09. 24.

Belgium
The Forfeiture of Money
● D+T PROJECT
www.dt-project.com
BRÜSSEL
2012. 03. 02 – 04. 07.

Cy Twombly
Photographs 1951–2010
● PALAIS DES BEAUX-ARTS / PALEIS VOOR SCHONE KUNSTEN
www.bozar.be
BRÜSSEL
2012. 01. 02 – 04. 29.

Spirits of Internationalism / 6 European Collections 1956–1986
● MUHKA
www.muhka.be
ANTWERPEN
2012. 01. 20 – 05. 06.

Gianni Motti
La Grande Illusion
● D+T PROJECT
www.dt-project.com
BRÜSSEL
2012. 04. 21 – 05. 19.

Per Kirkeby
Retrospective
● PALAIS DES BEAUX-ARTS / PALEIS VOOR SCHONE KUNSTEN
www.bozar.be
BRÜSSEL
2012. 02. 10 – 05. 20.

Rosemarie Trockel
Flagrant Delight
● WIELS CONTEMPORARY ART CENTRE
www.wiels.org
BRÜSSEL
2012. 02. 18 – 05. 27.

Imaging History
Young Belgian Photography
● FOTOMUSEUM
http://www.fotomuseum.be/
ANTWERPEN
2012. 02. 17 – 06. 03.

Nedko Solakov
All in Order, with Exceptions
● STEDELIJK MUSEUM VOOR ACTUELE KUNST (S.M.A.K.)
www.smak.be
GENT
2012. 02. 25 – 06. 03.

Ford Madox Brown
● MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN
www.mskgent.be
GENT
2012. 02. 26 – 06. 03.

Le grand Atelier / Traité de l'admirable diversité de la vie et du monde à l'usage des enfants
● LE MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS
www.mac-s.be
SITE DU GRAND-HORN
2012. 03. 04 – 06. 03.

Chantal Akerman
Too Far, Too Close
● MUHKA
www.muhka.be
ANTWERPEN
2012. 02. 10 – 06. 10.

Maria Iori, Raphaël Cuomo
Twisted Realism
Nicolas Provost
Plot Point Trilogy
● ARGOS VZW CENTRE FOR ART AND MEDIA
www.argosarts.org
BRÜSSEL
2012. 04. 21 – 07. 01.

The MODERNS. Art from the Netherlands
● KONINGIN FABIOLA ZAAAL
ANTWERPEN
2012. 01. 28 – 08. 18.

Csehoország
Jan Kaplan
10:35
● THE SILENT VILLAGE DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART)
www.doxprague.org
PRÁGA
2012. 01. 12 – 04. 09.

Middle East Europe
● DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART)
www.doxprague.org
PRÁGA
2012. 01. 26 – 04. 20.

Tomáš Jětela
Beyond the Polyhedric Mirror
● GALERIE LABORATORIO
http://www.galerielaboratorio.com
PRÁGA
2012. 03. 08 – 04. 20.

Jiri Franta, David Böhm
● JIRI SVETSKA GALLERY
www.jirisvestka.com
PRÁGA
2012. 03. 30 – 05. 05.

Křištof Kintera
Výsledky analýzy
● MĚSTSKÁ KNIHOVNA (MUNICIPAL LIBRARY)
www.ghmp.cz
PRÁGA
2012. 02. 29 – 05. 13.

Prison: No Limits for Art
● MORAVSKÁ GALERIE V BRNĚ
www.moravska-galerie.cz
BRNO
2012. 04. 06 – 05. 13.

Antoinette Nausikaa (NL), Marika Asatiani (GEO), Nikola Čulík (CZ), Tibor Zsolt (HU)
1+(1+1)+7
● MEETFACTORY GALLERY
www.meetfactory.cz
PRÁGA
2012. 03. 08 – 05. 18.

L'étude d'après nature
● MORAVSKÁ GALERIE V BRNĚ
www.moravska-galerie.cz
BRNO
2012. 02. 24 – 05. 20.

Pavel Sterec
Motionless Exchange
● MORAVSKÁ GALERIE V BRNĚ
www.moravska-galerie.cz
BRNO
2012. 02. 03 – 05. 27.

Adolf Wöflfi
Svořitel Universa
● DŮM U KAMENNÉHO ZVONU (STONE BELL HOUSE)
www.ghmp.cz
PRÁGA
2012. 02. 27 – 05. 27.

CARE CRISIS
● FUTURA
www.futuraproject.cz
PRÁGA
2012. 03. 06 – 05. 27.

Bernd & Hilla Becher
Coal Mines. Steel Mills.
Shirana Shahbazi
Then Again
● GALERIE RUDOLFINUM
www.galerierudolfinum.cz
PRÁGA
2012. 03. 22 – 06. 03.

Dánia
BIOTOPIA
● UTZON CENTER
http://www.utzoncenter.dk
AALBORG
2012. 02. 17 – 04. 09.

Jonathan Meese
EVOLUTION de LARGE (ICH-TEA-OHHH-SAURYS)
● KUNSTFORENINGEN GL STRAND
www.glstrand.dk
KOPPENHÁGA
2012. 02. 14 – 04. 15.

Never Odd or Even
● MUSEET FOR SAMTIDSKUNST
http://samtidskunst.dk/
ROSKILDE
2012. 01. 11 – 04. 18.

Marc Quinn
All of Nature Flows Through Us
● KUNSTEN – MUSEUM OF MODERN ART AALBORG
www.kunsten.dk
AALBORG
2012. 01. 21 – 04. 29.

Louisiana – on paper / Ellsworth Kelly
● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST
www.louisiana.dk
HUMLEBÆK
2012. 01. 26 – 04. 29.

Andreas Gursky
● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST
www.louisiana.dk
HUMLEBÆK
2012. 01. 13 – 05. 13.

Yael Bartana
● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST
www.louisiana.dk
HUMLEBÆK
2012. 02. 28 – 05. 20.

Women of the Avant-garde 1920–1940
● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST
www.louisiana.dk
HUMLEBÆK
2012. 02. 14 – 05. 28.

João Penalva
● BRANDTS EXHIBITION COMPLEX / KUNSTHALLEN BRANDTS
www.brandts.dk
ODENSE
2012. 03. 01 – 05. 28.

Tony Oursler
Face to Face
● AROS AARHUS KUNSTMUSEUM
www.aros.dk
ÅRHUS
2012. 03. 03 – 07. 09.

Észország
Spatium – Danish Contemporary Art
● KUMU
www.ekm.ee
TALINN
2012. 01. 20 – 05. 13.

Undiscovered Masterpieces. Russian Art from the Collections of the Baltic Countries
● KUMU
www.ekm.ee
TALINN
2012. 03. 22 – 08. 12.

Finnország
Taryn Simon
Photographs and Texts
● TAIDEMUSEO MEILAHTI
www.taidemuseo.fi
HELSINKI
2012. 03. 09 – 05. 13.

Of Toys and Men
● TENNISPALATSI
www.taidemuseo.fi
HELSINKI
2012. 02. 24 – 05. 20.

Thank You for the Music – How Music Moves Us
● KIASMA
www.kiasma.fi
HELSINKI
2012. 01. 20 – 06. 17.

Franciaország
Dancing through life
● CENTRE POMPIDOU
www.centrepompidou.fr
PÁRIZS
2011. 11. 23 – 2012. 04. 02.

Henri Cartier-Bresson / Paul Strand
Mexico 1932–34
● FONDATION HENRI CARTIER-BRESSON
www.henricartierbresson.org
PÁRIZS
2012. 01. 11 – 04. 22.

Lawrence Weiner – Vik Muniz
● COLLECTION LAMBERT
www.collectionlambert.com
AVIGNON
● CHAPELLE DU MÉJEAN
ARLES
2011. 11. 11 – 2012. 05. 13.

Debussy, la musique et les arts
● MUSÉE NATIONAL DE L'ORANGERIE
www.musee-orangerie.fr
PÁRIZS
2012. 02. 21 – 06. 11.

Hollandia
Old and new portraits from the Groninger Museum collection
● GRONINGER MUSEUM
www.groningermuseum.nl
GRONINGEN
2011. 12. 11 – 2012. 04. 08.

The Dutch photo book
● NEDERLANDS FOTOMUSEUM
www.nederlandsfotomuseum.nl
ROTTERDAM
2012. 01. 21 – 04. 29.

Azzedine Alaïa in the 21st Century
● GRONINGER MUSEUM
www.groningermuseum.nl
GRONINGEN
2011. 12. 11 – 2012. 05. 06.

Chuck Close
Prints: Process and Collaboration
● ROTTERDAM KONSTHAL
www.kunsthall.nl
ROTTERDAM
2012. 01. 28 – 05. 06.

Alexander Calder
● GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG
www.gemeentemuseum.nl
HÁGA
2012. 02. 11 – 05. 28.

Istanbul Modern – Rotterdam
● MUSEUM BOIJMANS VAN BEUNINGEN
http://www.boijmans.nl
ROTTERDAM
2012. 03. 10 – 06. 10.

Ai Weiwei
● DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST
www.depont.nl
TILBURG
2012. 03. 03 – 06. 24.

Izrael
The Hungarian Magic Cube
● KIBBUTZIM COLLEGE OF EDUCATION / THE CURATORIAL STUDIES PROGRAM GALLERY
http://www.smkb.ac.il/en/
TEL AVIV
2012. 03. 08 – 04. 05.

