

Balkon

2012_4

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



ISSN 1216-8890 880 Ft



9 771216 889000

MAGYARORSZÁG
Ősz Gábor <i>Az Ablak / Das Fenster</i> ● VINTAGE GALÉRIA www.vintage.hu Budapest V., Magyar u. 26. 2010. 04. 24 – 05. 25.
Elkoppott objektumok ● FUGA – BUDAPESTI ÉPÍTÉSZETI KÖZPONT www.fuga.org.hu Budapest V., Petőfi S. u. 5. 2012. 05. 11 – 05. 29.
Rajk László <i>Híányzó sors – Auschwitzitzi falak / Missin Fate – Auschwitz Walls</i> ● 2B GALÉRIA www.pipacs.hu/2b Budapest IX., Ráday u. 47. 2012. 05. 02 – 05. 31.
Mátrai Erik PORTICUS ● ACB KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA www.acbgaleria.hu Budapest VI., Király u. 76. 2012. 05. 10 – 06. 01.
Magyar Műhely 50 ● MAGYAR MŰHELY GALÉRIA www.magyarumhely.hu Budapest VII., Akácfa u. 20. 2012. 05. 09 – 06. 01.
Gunter Damisch – Hencze Tamás ● OSZTRÁK KULTURÁLIS FÓRUM KIÁLLÍTÓTERME www.okfbudapest.hu Budapest VI., Benczúr u. 16. 2012. 05. 17 – 06. 01.
Menasági Péter <i>Edeni Geometria</i> ● PARTHENON-FRIZ TEREM (MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYESÜM) www.mke.hu Budapest VI., Kmetty Gy. u. 26-28 2012. 05. 16 – 06. 02.
Asztalos Zsolt <i>Eszperanto</i> ● ÓBUDAI TÁRSASKÖR GALÉRIA www.obudaitarsaskor.hu Budapest III., Kiskorona u. 7. 2012. 05. 08 – 06. 03.
Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktorai Iskolája ● PÉCSI GALÉRIA Pécs, Széchenyi tér 2012. 05. 10 – 06. 03.
Monori Sebestyén <i>Összetevő</i> ● KLEBELSBERG KULTŰRKÚRIA Budapest II., Templom u. 2-10. Budapest 2012. 05. 17 – 06. 05.
Schmal Károly <i>Határ</i> ● PINTÉR SONJA GALÉRIA www.pinterantik.hu Budapest V., Falk M u. 10. 2012. 05. 05 – 06. 06.
Bukta Imre <i>GM KUKORICA</i> ● PARK GALÉRIA (MOM PARK) Budapest XII., Alkotás u. 53. www.molnaranigaleria.hu 2011. 12. 08 – 2012. 06. 08.

Szinyova Gergely ● KISTEREM www.kisterem.hu Budapest V., Képiró u. 5. 2012. 05. 10 – 06. 08.
Megyik János <i>A tér képe / The Space of the Image</i> ● LUDWIG MŰZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MŰZEUM www.ludwigmuseum.hu Budapest IX., Komor M. u. 1. 2012. 03. 09 – 06. 10.
Sipos Marica <i>Trauma</i> Dobos Sándor <i>Három kései mese</i> ● BTM – BUDAPEST GALÉRIA KIÁLLÍTÓHÁZA www.budapestgaleria.hu Budapest III., Lajos u. 158. 2012. 04. 19 – 06. 10.
Kontaktzóna / Contactzone – Juraj Meliš és a magyar szlovák kapcsolatok ● KASSÁK MŰZEUM (ZICHY-KASTÉLY) www.kassakmuzeum.hu Budapest III., Fő tér 1. 2012. 05. 05 – 06. 10.
Romhányi Veronika <i>Jelentéktelenek – A Gyűjtemény</i> ● STÚDIÓ GALÉRIA http://studio.c3.hu Budapest VII., Rottenbiller u. 35. 2012. 05. 15 – 06. 12.
Świerkiewicz Róbert <i>25.567 Nap, avagy „ami személyes és ami szent”</i> ● A38 KIÁLLÍTÓHELY www.a38.hu www.petrys.hu Budapest XI., Pázmány P. rkp., Petőfi-híd budai hídfő 2012. 05. 29 – 06. 12.
Komoróczy Tamás <i>Szellemcsapda</i> ● NEON GALÉRIA www.galerianeon.hu Budapest VI., Nagymező u. 47. 2. em. 2012. 05. 17 – 06. 13.
Kortárs építészet Panonnhalmán ● FUGA – BUDAPESTI ÉPÍTÉSZETI KÖZPONT www.fuga.org.hu Budapest V., Petőfi S. u. 5. 2012. 05. 21 – 06. 13.
Klimó Károly, Willi Weiner <i>Mint a tűz mint a víz / Feuer wie Wasser</i> ● CSIKÁSZ GALÉRIA www.arthouseweb.hu Veszprém, Vár u. 17. 2012. 04. 21 – 06. 16.
Szirtes János – Molnár Ágnes Éva Rutkai Bor – Nemes Péter ● MISKOLCI GALÉRIA – RÁKÓCZI-HÁZ www.miskolcigaleria.hu Miskolc, Rákóczi u. 2. 2012. 05. 11 – 06. 16.
Katrina Neuburga <i>Sajtóház / Press House</i> ● TRAFÓ GALÉRIA www.trafo.hu Budapest IX., Liliom u. 41. 2012. 05. 10 – 06. 17.

Random <i>Miniszterek gatyában – Pusztai Sándor üszömester képei (1933–1939)</i> Hérmán Ildi – Horváth M. Judit <i>NHL / Privát képek</i> ● MAI MANÓ HÁZ (MAGYAR FOTOGRAFUSOK HÁZA) www.maimano.hu Budapest VI., Nagymező u. 20. 2012. 05. 11 – 06. 17.
Gálhidy Péter ● MOLNÁR ANI GALÉRIA www.molnaranigaleria.hu Budapest, VIII., Bródy S. u. 22. 2012. 05. 10 – 06. 22.
Kéri Mihály ● VAJDA LAJOS STÚDIÓ GALÉRIA Szentendre, Péter-Pál u. 6. 2012. 05. 26 – 06. 23.
Magyarósi Éva <i>Láthatatlan rajzok</i> ● MÉLYCSARNOK (MŰCSARNOK) www.muacsarnok.hu Budapest XIV., Hősök tere 2012. 05. 17 – 06. 24.
A zéró évek – Kortárs szlovák képzőművészet ● MODEM MODERN ÉS KORTÁRS MŰVÉSZETI KÖZPONT www.modemart.hu Debrecen, Baltazár Rezső tér 1. 2012. 03. 24 – 06. 24.
Szalai Kata <i>Mintamondatok</i> ● MŰTEREM GALÉRIA www.modemart.hu Debrecen, Batthyány u. 24. 2012. 05. 18 – 06. 24.
Csiky Tibor (1932–1989) ● KOGART GALÉRIA www.kogart.hu Budapest VI., Andrásy út 108. 2012. 05. 24 – 06. 29.
Vera Molnár, Judit Nem's, Hans JörgGlattfelder ● B55 KORTÁRS GALÉRIA www.b55galeria.hu Budapest V., Balaton u. 4. 2012. 05. 25 – 06. 30.
Gaál József ● GODOT GALÉRIA www.godot.hu Budapest XI., Bartók B. út 11. 2012. 05. 29 – 06. 30.
Konok Tamás, Hetey Katalin ● PÉCSI GALÉRIA / M21 KIÁLLÍTÓTEREM Pécs, major u. 21. 2012. 05. 11 – 06. 30.
St Gallen-i kalandok / Hartung, Tápies, Uecker és az Erker-jelenség ● SZÉPMŰVÉSZETI MŰZEUM www.szepmuveszeti.hu Budapest XIV., Dózsa György út 41. 2012. 03. 20 – 07. 01.
A fotóművészet születése – A piktorializmustól a modern fotográfiáig (1889–1929) / The birth of art photography – From pictorialism to the modern photography (1889–1929) ● SZÉPMŰVÉSZETI MŰZEUM www.szepmuveszeti.hu Budapest XIV., Dózsa György út 41. 2012. 03. 29 – 07. 01.

Európai utasok – Kolozsvári képzőművészet az ezredforduló után ● MŰCSARNOK www.muacsarnok.hu Budapest XIV., Hősök tere 2012. 04. 19 – 07. 01.
Kelemen Károly <i>Átfestett ikonok</i> ● ERNST MŰZEUM www.ernstmuseum.hu Budapest VI., Nagymező u. 8. 2012. 05. 03 – 07. 01.
Erdély Gábor <i>Távolság közelében, 1992–2012</i> Barcsay Jenő <i>Vihar és vágy</i> Gender ecset – Válogatás az MKE Festő Tanszék hallgatóinak munkáiból ● PAKSI KÉPTÁR www.paksikeptar.hu Paks, Tolnai u. 2. 2012. 05. 11 – 07. 11.
Kondor Attila <i>Az emlékezés művészete</i> ● BTM – BUDAPEST GALÉRIA KIÁLLÍTÓHÁZA www.budapestgaleria.hu Budapest III., Lajos u. 158. 2012. 06. 14 – 07. 20.
Bodóczy István <i>A tanítás mint alkotás</i> ● BTM – BUDAPEST GALÉRIA BUDAPEST KIÁLLÍTÓTERME www.budapestgaleria.hu Budapest V., Szabad sajtó út 5. 2012. 06. 07 – 07. 29.
Société Réaliste <i>empire, state, building</i> ● LUDWIG MŰZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MŰZEUM www.ludwigmuseum.hu Budapest IX., Komor M. u. 1. 2012. 03. 19 – 08. 05.
Politechnika ● VILTIN GALÉRIA www.viltin.hu Budapest V., Széchenyi u. 3. 2012. 06. 08 – 08. 08.
Győrffy László <i>Az ördög a DNS-ben</i> ● SZENTI ISTVÁN KIRÁLY MŰZEUM www.szikm.hu Székesfehérvár, Országzászló tér 3. 2012. 05. 19 – 08. 26.
Julita Wójcik <i>Hullám panel</i> ● PLATÁN GALÉRIA www.platinst.hu Budapest VI., Andrásy út. 32. 2012. 05. 31 – 08. 31.
Tót Endre <i>Nagyon speciális óráimok (1971–2011)</i> ● MODEM www.modemart.hu Debrecen, Baltazár Rezső tér 1. 2012. 06. 02 – 09. 09.
Victor Vasarely, Denise René és a geometrikus absztrakt művészet kalandja Magyarországon <i>Konstruktív-konkrét, klasszikusok</i> ● VASARELY MŰZEUM www.vasarely.hu www.osas.hu Budapest III., Szentlélek tér 6. 2012. 05. 24 – 09. 16.

Art deco és modernizmus – Lakásművészet Magyarországon 1920–1940 ● IPARMŰVÉSZETI MŰZEUM www.imm.hu Budapest IX., Üllői út 33-37. 2012. 03. 01 – 09. 30.
Robert Mappelthorpe ● LUDWIG MŰZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MŰZEUM www.ludwigmuseum.hu Budapest IX., Komor M. u. 1. 2012. 05. 25 – 09. 30.
A párizsi Magyar Műhely öt évtizede ● PETŐFI IRODALMI MŰZEUM www.pim.hu Budapest V., Károlyi M. u. 16. 2012. 05. 11 – 10. 28.
KÜLFÖLD / EURÓPA
Ausztria Clegg & Guttman ● BAWAG FOUNDATION www.bawag-foundation.at BÉCS 2012. 04. 12 – 06. 10.
Gold ● UNTERES BELVEDERE www.belvedere.at BÉCS 2012. 03. 15 – 06. 17.
David Claerbout <i>Diese Sonne strahlt immer</i> Stephan Dilleuth <i>Slavs and Tatars</i> ● SECESSION www.secession.at BÉCS 2012. 05. 03 – 06. 17.
Dieter Roth <i>Selves</i> ● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / MÖNCHSBERG www.museumdermoderne.at SALZBURG 2012. 03. 03 – 06. 24.
Hands-On Urbanism 1850–2012 / To Right to Green ● ARCHITEKTURZENTRUM WIEN www.awz.at BÉCS 2012. 03. 12 – 06. 25.
CAR CULTURE. The Car as a Sculpture ● LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ www.lentos.at LINZ 2012. 03. 02 – 07. 04.
Morgan Fisher <i>The Frame and Beyond</i> ● GENERALI FOUNDATION http://foundation.generalii.at BÉCS 2012. 03. 02 – 07. 29.
Collection on Display II – Pictures of Day and Night ● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / RUPERTINUM www.museumdermoderne.at SALZBURG 2012. 05. 08 – 07. 29.
Gil & Moti <i>Totally Devoted To You</i> ● LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ www.lentos.at LINZ 2012. 05. 25 – 08. 12.

Albertina Contemporary / From Gerhard Richter to Maria Lassnig ● ALBERTINA www.albertina.at BÉCS 2012. 05. 26 – 08. 19.
Gustav Klimt <i>Up Close and Personal / Images – Letters – Insights</i> ● LEOPOLD MUSEUM www.leopoldmuseum.org BÉCS 2012. 04. 24 – 08. 27.
Modernism: Suicide of Art? / Reflections of the Neue Galerie Graz ● NEUE GALERIE GRAZ www.museum-joanneum.at GRAZ 2011. 11. 27 – 2012. 09. 02.
Pop and the Sixties ● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG) www.mumok.at BÉCS 2012. 01. 19 – 09. 02.
The Circus as a Parallel Universe ● KUNSTHALLE www.kunsthallewien.at BÉCS 2012. 05. 04 – 09. 02.
Act together – effect together / Collaborations of Guenter Brus with friends since 1970 ● NEUE GALERIE GRAZ www.museum-joanneum.at GRAZ 2012. 05. 12 – 09. 02.
SINNESRAUSCH Artists ● OK OFFENES KULTURHAUS OBERÖSTERREICH www.ok-centrum.at LINZ 2012. 06. 04 – 09. 20.
MADE 4 YOU / Design for Change ● MAK www.mak.at BÉCS 2012. 06. 06 – 10. 07.
Michelangelo Pistoletto <i>Self-Portraits, Mirrors, Minus-Objects</i> ● NEUE GALERIE GRAZ www.museum-joanneum.at GRAZ 2012. 06. 02 – 10. 14.
Belgium
The MODERNS. Art from the Netherlands ● KONINGIN FABIOLA ZAAL (KFZ) ANTWERPEN 2012. 01. 28 – 08. 18.
Jeremy Deller <i>Joy in People</i> ● WIELS CONTEMPORARY ART CENTRE www.wiels.org BRÜSSZEL 2012. 06. 01 – 08. 19.
TRACK ● STEDELIJK MUSEUM VOOR ACTUELE KUNST (S.M.A.K.) www.smak.be GENT 2012. 05. 12 – 09. 16.

Balkon

Budapest

főszerkesztő

Hajdu István

ihajdu@c3.hu

szerkesztők

Százados László

szazados.laszlo@mng.hu

Szipócs Krisztina

szkriszta@c3.hu

design

Eln Ferenc

elnfree@c3.hu

fotó

Rosta József

jozsef.rosta@gmail.com

web

Eln Ferenc

www.balkon.hu

HU ISSN 1586-9792

Lapunk támogatói:



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 irodáinál, a hírlapkézbesítőknél, a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR): Budapest VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest

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

Előfizetési ár:
590,-Ft

Árusítási ár:
880,-Ft

Összevont szám ára:
1080,-Ft

Készült a
Mester Nyomdában

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



2 Rózsás Lívía

Kirekesztés és elfogadás – a kortárs képzőművészet identitása és intézményrendszere globális perspektívából

8 Najmányi László

SPIONS / Huszonharmadik rész

13 Varga Tünde

Páros kalandok / kettős kalandozás:
Albert Ádám: Never Take a Trip Alone

22 Lájér Vera

Zöldellő Weser és „rügyező” rádió-művészet
Interjú a Weserburg, Studienzentrum für Künstlerpublikationen munkatársaival

27 Kerekes Anna

Távoli helyszínek unalmas művészete?
Traffic. Konceptuális művészet Kanadában 1965-1980

31 Kosinsky Richárd

„Bináris mondatszerkesztés”
Vera Molnar: *Egy százalék rendetlenség*

33 Balázs Kata

Gémes Péter kiállítása

36 Paksi Endre Lehel

Egész jó
Sipos Eszter: *Meddig mész el?*

38 Cserba Júlia

Greatest Hits
Robert Combas retrospektív kiállítása

41 Dudás Barbara

A fémhulladék-szobrászat fenegyereke
John Chamberlain: *Choices*

Kirekesztés és elfogadás – a kortárs képzőművészet identitása és intézményrendszere globális perspektívából

A *Global Art and the Museum* (GAM) PETER WEIBEL és HANS BELTING kezdeményezése. A GAM 2006-ban indult, s mivel a globalizáció jelenségét a legmeghatározóbb hatásmechanizmusként feltételezi a jelenkori képzőművészeti gyakorlat szempontjából, célja az 1989 utáni globalizációs folyamatok feltérképezése a képzőművészetben.

Hat év leforgása alatt publikációk és szemináriumok sora, egy konferenciasorozat és egy kiállítás valósult meg. Ez utóbbi *The Global Contemporary – Kunstwelten nach 1989*¹ címmel volt látható a ZKM-ben (Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe). A tárlatot nem mellesleg a *The State of Image – Die Medienpioniere Zbigniew Rybczyński und Gábor Bódy* című kiállítás követte,² mely PIOTR KRAJEWSKI (WRO Art Center, Wrocław) és PETERNÁK MIKLÓS közös kurátori munkájának eredménye.

A ZKM megalakulásakor, a kilencvenes évek elején egy olyan új Bauhausként definiálta magát, mely a digitális kultúra alkotó laboratóriumaként művészek és teoretikusok találkozhelyévé kíván válni. A gigantikus, három futballpályányi térrel rendelkező komplexum alapvető céljai később megváltoztak. A művészet és technológia határterületéhez köthető kiállításokon, valamint a rezidens művészek tevékenységén túl olyan tárlatok is helyet kaptak, melyek csak részben vagy egyáltalán nem foglalkoztak a „médiaművészettel”. Maga a fogalom is mind a mai napig idézőjelre szorul: meghatározása annak ellenére nehézkes, hogy intézményesült, s mára már rengeteg kulturális intézmény profilját meghatározza. Ráadásul mintha ezen intézmények és az általuk képviselt művészeti tevékenység virágkora a végéhez közeledne: megérne egy külön misét a holland és angol kultúrpolitikai döntések következtében lehetetlen helyzetbe kerülő NIMK, V2³ és sok más archívum, kutatóműhely vagy media art lab helyzete, valamint a megváltozott finanszírozást követő, várható profilbeli változásai. A ZKM azonban él és virágzik, aminek oka egyrészt az intézmény gigantikus mérete, illetve az ott folyó sokrétű, de mégiscsak Peter Weibel kezében összpontosuló s épp ezért karakteresen meghatározott munka.

Így a ZKM-től, pontosabban Peter Weibeltől és Hans Beltingtől már nem annyira meglepő, hogy egy ennyire tág téma kibontását célozták meg, ráadásul két, önmagában is hosszasan magyarázatra szoruló fogalommal (globális, kortárs) a kiállítás címében.

Weibel a kiállítást kísérő napilap formátumú katalógus⁴ előszavában kísérletet tesz néhány fogalom rövid tisztázására a globalizáció jelenségével kapcsolatban. A *befogadás/kirekesztés* (Inklusion/Exklusion) fogalompár jelenti a kiindulópontját.

1 „A globális kortárs – művészeti világok 1989 után.” ZKM | Museum für Neue Kunst, Karlsruhe, 2011. szeptember 17 – 2012. augusztus 19. (<http://www.global-contemporary.de/> utolsó letöltés: 2012-05-10)

2 *The State of Image - Die Medienpioniere Zbigniew Rybczyński und Gábor Bódy*. 2012. január 28 – június 24. ([http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$7848](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$7848) utolsó letöltés: 2012-03-01)

3 NIMK: Nederlands Instituut voor Mediakunst, Amsterdam. <http://nimk.nl/>; V2 Institute for the Unstable Media, Rotterdam. <http://www.v2.nl/>

4 A kiállításához kiadott vezető itt tölthető le: http://www.global-contemporary.de/images/stories/TGC_Zeitung_en.pdf (utolsó letöltés: 2012-02-20)

Véleménye szerint a nyugati civilizáció 1989-ig azt a kiváltságot élvezte, hogy meghatározója, gyakorlatilag ura volt a kizárás/elfogadás kettősségének, politikai, gazdasági és kulturális szempontból is. Az általa meghúzott időhatár – az ő olvasatában – a hidegháború végét, a mi régióinkban pedig a kommunizmus összeomlását, a „New Economy” későkapitalista periódusának kezdetét jelenti. Az európai és az észak-amerikai kultúrkör számára a globalizáció azt jelenti, hogy már „saját magára”, illetve saját magán belül is alkalmaznia kell a kizárás és elfogadás törvényét, ez a folyamat pedig megkérdőjelezi a „Nyugat” hegemoniáját.

Hogy mi jelentette a Nyugat hatalmát? Weibel úgy gondolja, hogy a gazdaság, a politika és a művészet borromeói gyűrűkként összefonódott, egymástól egyenként el nem választható hármassága. A válaszok többsége azonban a szuverén nemzetállamok, illetve a kapitalista termelés kialakulását és létrejöttét nevezi meg okként: ezek a folyamatok adják a Nyugat hegemoniájának hajtóerejét, de ezek fogják majd előidézni a végét is. A modernitás, a kolonializáció és a globalizáció folyamatainak negatív hatásai immár nemcsak a világ Európán kívüli részét érintik.

Ha Niklas Luhmann *Die Gesellschaft der Gesellschaft*-ban⁵ felvázolt elméletét kívánjuk követni – amint azt Weibel is teszi –, akkor arra a következtetésre kell jutnunk, hogy a társadalmi rendszerekben kialakuló differencializáció óhatatlanul kirekesztéshez vezet. A kirekesztés és az elfogadás kettős aktusa pedig az alapjává válik egy adott identitás kialakításának.

Hans Belting ANDREA BUDDENSIEGGel közösen írt második bevezetőjében (ibid.) a szerzőpáros megjegyzi, hogy az utóbbi évtizedek globalizációs folyamatai legalább olyan nagy hatással voltak a képzőművészetre és legalább akkora változást okoztak benne, mint az új médiumok megjelenése. Mindez együtt pedig jelentősen befolyásolta a művészeti világ szerkezetét és felépítését: az internet például már eleve összeköti a művészek új generációját, a rezidenciaprogramok megjelenése, az egyre több nemzetközi projekt és kiállítás pedig nagyban előmozdította ennek a nagyjából azonos korú művésznemzedéknek a nemzetközi tájékozottságát.

A kiállításon – a cím keltette várakozásoknak valószínűleg megfelelően – műalkotások és dokumentációk szinte befogadhatatlanul óriási halmaza várja a nézőt. A gyanúja nem is csal: ha valóban végig akarja nézni és olvasni az összegyűjtött anyagot, és bele akar mélyedni a kiállított művek rengetegének befogadásába,

5 Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1998



RAQS MEDIA COLLECTIVE
Escapement, 2009, installáció, vegyes technika, 27 óra, magas fényű
alumínium LED világítás, 4 monitor, videó és audio loop, változó méret

akkor napokra vagy inkább hetekre lesz szükség. A kurátorok több szekcióra bontották a kiállítási anyagot, melynek első része a két kötet tartalmához, valamint az online adatbázishoz kapcsolódik. A *The Room of Histories – Eine Dokumentation*⁶ – mintegy felütésként – a világ minden részéről válogatott anyagokon keresztül igyekszik bemutatni, illetve strukturálni az utóbbi húsz év művészeti gyakorlatát. A „történet” többes száma is azt a szinte felmérhetetlenül gazdag pluralitást hangsúlyozza, amely a művészeti világon/világokon (Kunstwelten) belül megfigyelhető.

A feldolgozás több téma felől közelít, egyrészt látható egy kronologikus dokumentáció, ahol 1989-től nyomon követhetőek a művészeti világ azon fontos eseményei, melyek a globalizáció témájával kapcsolatosak. Ilyen többek között a Centre Pompidou 1989-ben rendezett *Magiciens de la terre* kiállítása,⁷ ahol a nyugati művészet, avagy a nyugat-európai művészeti élet által meghatározott kánon (Westkunst) kirekesztő jellegét és az olyan lehetséges alternatívákat tematizálták, melyek addig nem lehettek részei a kortárs képzőművészeti diskurzusnak.

Az *Art Spaces* dokumentációs anyag a globális

6 A történelmek terei – egy dokumentáció

7 *Magiciens de la terre*. Centre Pompidou, Párizs, 1989. május 18 – augusztus 18. (<http://magiciensdelaterre.fr/> utolsó letöltés: 2012-03-01)

kortárs művészeti gyakorlat topologikus feldolgozására tesz kísérletet. A tizenhét intézmény nevében, melyet bemutat, többnyire szerepel a MOCA (Museum of Contemporary Art) szókapcsolat: ilyen többek között a MuAC – Museo Universitario de Arte Contemporáneo Mexikóvárosban,⁸ a Total Museum of Contemporary Art (TMCA),⁹ Korea első magánkézben lévő művészeti intézménye vagy a Muzej Suvremene Umjetnosti Zagreb/Museum of Contemporary Art Zagreb.¹⁰

A tárlat első része RASHEED ARAEEN *The Reading Room 1979-2011* című installációját is magában foglalja. Az ő személye és művei kiemelt helyet kapnak a kiállításon, az egyik korábbi írása pedig szerepel a kiállításhoz kapcsolódó kiadványban is.¹¹

Araeen (1935) Londonban élő, pakisztáni származású konceptuális művész, kurátor, szobrász, festő és író, aki a Nyugat-Európában élő nem európai vagy éppen az USA-ból érkezett művészek első generációjához tartozik. Szerepelt a már említett *Magiciens de la terre* kiállításon is. Művészi munkásságával párhuzamosan publikál is, 1987-ben alapította meg a *Third Text – Third World Perspectives on Contemporary Art and Culture* című folyóiratot.¹² A folyóirat adja az installáció alapját is, ahol az összes kiadás olvasható volt az alapítástól napjainkig. Araeen teljes munkássága a kirekesztettség témája köré szerveződik, pakisztáni bevándorlóként használja a *Westkunst* eszközrendszerét, de saját kulturális háttérét is beleszövi munkáiba. Pályája kezdetén jelentős nehézségeket okozott számára, hogy betörjön a brit művészeti életbe.

A következő téma a szaporodó biennálék kérdése. Itt egy térkép tájékoztat a jelenlegi kortárs művészeti biennálék helyéről a világban.

8 <http://www.muac.unam.mx>

9 <http://www.totalmuseum.org/>

10 <http://www.msu.hr/>

11 Rasheed Araeen: *Our Bauhaus Others' Mudhouse*. In: *Contemporary Art and the Museum – A Global Perspective*. Ed.: Peter Weibel, Andrea Buddensieg. Hatje Cantz Verlag, 2007. p. 150-162.

12 <http://www.thirdtext.com/>

A közgyűjteményekben megjelenő, politikailag elkötelezett és főként a biennálék szakmai közönségét vonzó művészet mellett helyet kap a globális kortárs művészeti piac feldolgozása is, így például DAMIEN HIRST műveinek piaci működési mechanizmusa. De szerepel itt egy interjú MATHIA DIAWARA afrikai filmtörténészrel, valamint egy kritikus és ironikus, videóra forgatott, másfél órás dokumentumfilm BEN LEWIS-szal is (*The Great Contemporary Art Bubble*, 2009). Utóbbi ironikus megkérdőjelezése a kortárs képzőművészeti élethez kapcsolódó hypenak: álláspontja szerint a kortárs művészet produktumai mögött nem mindig áll akkora teljesítmény, mint amilyen nagyra értékeli azokat egy-egy kurátor, s ezáltal a közönség.

Kifejezetten a kiállításra, házon belül készült el STEWART SMITH, ROBERT GERARD PIETRUSKO és BERNDT LINTERMANN közreműködésével a *trans_actions: The Accelerated Art World 1989-2011* (2011) című installáció. A majdnem 360 fokos vetítéfelületen a globális művészeti piacra, illetve a biennálékra vonatkozó adatok jelennek meg. A mű tulajdonképpen több animált infografikából áll össze, a projekthez kapcsolódó kutatás során felgyűlemlített adatokat összefoglalva és vizualizálva.

A kiállítás következő részei már nem ennyire információdúsak: az adatok zuhatagát videók és installációk váltják fel. A *Weltzeit: Die Welt als Transitzone / World Time: The World as a Transit Zone*¹³ tereiben olyan munkák láthatók, melyek a senkiföldjét, a tranzitónákat tematizálják: a világ olyan pontjait, melyek annak ellenére, hogy rengeteg kultúra, sokféle átutazó van jelen egyszerre bennük, mégis arctalanok, jellegtelenségek, semlegesek maradnak. Az összes kiállított munkát nem áll módomban elemezni, még csak megemlíteni sem, ezért néhány mű kiemelésére szorítkozom.

Az első ilyen installáció keletkezési helye, annak ellenére, hogy a világ minden tájáról érkező művészek műveivel szembesülünk, Karlsruhe. MATTHIAS GOMMEL munkája – *Untitled (Passage)* (2011) – repülőtereken vagy például bankokban használatos, a várakozók sorait terelő oszlopokat és elválasztó szalagokat használt fel. A szalagokra a *Life on the Ocean Wave* című dal szövegét írta fel, a véget nem érő utazás metaforájaként, miközben halk háttérzeneként kíséri minket maga a dal is, amint keresztülsétálunk az installáción. A tranzitónák átmeneti jelleget sugallnak, az installáció viszont egy egész életet át állandósuló, biztos pont nélküli életet vizionál, egyszerre tragikus és romantikus módon.

A RAQS MEDIA COLLECTIVE *Escapement* (2009) installációja szintén egy közteret idéz a benne látható 27 órával, melyek mindegyike egy más

időzónában lévő várost reprezentál. A lapokon számok helyett a félelem (fear), kimerültség (fatigue), büntudat (guilt) stb. szavak szerepelnek. Olyan érzések ezek, amelyek a világban elfoglalt helyétől függetlenül azonosan jelen vannak minden emberben. Az *escapement* a mechanikus óraszerkezet azon része, mely továbbítja a fogaskerekek mozgását, s ugyanakkor, mivel az *escape* (menekülés) szót is tartalmazza, az állandó elvagyódásra is utal.

A *Lebenswelten & Bildwelten / Life Worlds and Image Worlds*¹⁴ szekcióban bemutatott munkák a tömegmédiá állandó jelenlétére, a folyamatos, részben egysegített képfogyasztás jelenségére és a globálisnak nevezhető, lényegében világszerte azonos populáris kultúrára reflektálnak. HALIL ALTINDERE *My Mother Likes Pop Art Because Pop Art is Colorful* (1998) C-printje a török kortárs képzőművészet egyik emblematikus alkotása. A képen a művész édesanyját látjuk tradicionális viseletben, török szöttekkel letakart ágyon egy színeivel is kirívó, oda nem illő könyvvel, melynek a borítóján a nagybetűs POP ART felirat kíséretében ANDY WARHOL Marilyn Monroe-portréja látható. A két világ majdhogynem egyszerű ütköztetéséből nyilvánvalóvá válik, hogy a „mamának” egy bármilyen magazin megfelelne, hogy nézegesse, a lényeg az, hogy színes legyen. A magas kultúra, amelynek a pop art óhatatlanul részévé vált, nem érthető meg a kontextusa nélkül. Az, hogy épp egy pop art könyv került Altindere anyukájának kezébe, dupla csavar: a mű maga is a high and low, a kirekesztés/elfogadás kettősségben találta meg azt a feszültséget, ami felértékelte és a kánonba emelte.

Ugyancsak Warhol Monroe portréja jelenik meg RASHEED ARAEEN *Golden Calf (Aranyborjú)* (1987) című táblaképén. Ugyanaz a Warhol-print megnégyszerre, kereszt alakban fogja közre a központi képet, amely egy saját vérebe fagyott iráni katonát ábrázol. Araeen azonos helyiértéken kezeli az amerikai populáris kultúra sztár ikonját és a politikai alapon zajló háború áldozatát. Hasonló módon alakul át kultikus figurává a kép mindkét szereplője: a tömegmédiá révén válnak Araeen kritikai reflexiójának tárgyivá. A mű egyszerre súlyosan tragikus és játékosan könnyed: a képek erejét egyszerre támasztja alá és tagadja pusztán a két gyökeresen különböző háttérű és jelentéstartalmú ábrázolás egymás mellé állításával.

PIETER HUGO fotósorozata (*Nollywood*, 2008) kevésbé politikai szemszögből dokumentálja Nollywoodot, a világ Hollywood és Bollywood utáni, harmadik legnagyobb filmipari központját. A Dél-Afrikában működő filmipar évente majd 2000 filmet állít elő: afrikaiak az afrikaiaknak trash kivitelben, alacsony költségvetéssel, nagyjából hasonló témák feldolgozásával, mint Bolly- vagy Hollywoodban. A fotósorozat azt a világot dokumentálja, mely eleve lokális reprezentációs gépezetként működik, s ugyanakkor nyugati minták alapján alkot „hű” képet az afrikai életről. A *„Weltkunst” – Die Wunderkammer aus postkolonialer Sicht / „World Art” – The Curiosity Cabinet from a Postcolonial Perspective*¹⁵ szekció egyértelműen az etnográfiai és a művészeti gyűjtemények közötti elválasztás fenntarthatóságát és indokolhatóságát tematizálja, emellett pedig a múzeum, főként a kortárs művészeti múzeum szerepét, feladatát és jövőbeli lehetséges definícióit vizionáló munkákat vonultat fel. Ezek egyike NEIL CUMMINGS és MARYSIA LEWANDOWSKA videó munkája. A *Museum Futures: Distributed* (2008) egy 2058-ban játszódó fiktív beszélgetés a Moderna 3.0 múzeum vezetője és a múzeum archívumának egyik dolgozója között. A beszélgetésből rekonstruálható az a negyven év, ami a valós jelen és a videó jelene között eltelt: a művészeti piac helyét annak bekövetkező összeomlása után egy nyitott, közösségi művészeti gyakorlat vette át. Az elgondoláshoz kiérkezhetőek a jelenleg nagy publicitást kapó kreatív, társadalmi összefogáson alapuló, open source és öko-fogalmakkal jellemezhető utópista elméletek.

A *Grenzfragen. Der Kunstbegriff der Moderne / Boundary Matters. The Concept of Art in Modernity*¹⁶ szekció nem annyira a művészet-fogalom határainak kérdéseit, mint inkább a „művészeti világ”-ban jelenlévő insider/outsider (kirekesztett/befogadott) kettősség problémakörét veti fel ismét, geográfiai értelemben. LEILA PAZOOKI *Moments of Glory* (2010) installációjának neonfeliratai („Iranian Jeff Koons”, „Indian Damian Hirst” vagy „Cindy Sherman of Asia”)

14 „Életvilágok” és képi világok

15 „Világművészet” – a *Wunderkammer* posztkolonikus perspektívából.

16 Határeset. A modernitás művészetfogalma.

13 Világidő: A világ, mint tranzitóna

ironikusan utalnak ismét a „nyugati” művészet által meghatározott skatulyázási sémákra, felvetve azt a kérdést is, hogy a művész vajon iráni Bruce Naumanként pozicionálja-e magát. Ennél analitikusabb munkák mutatkoznak be a *Netzwerke und Systeme. Globalisierung als Thema / Networks and Systems. Globalization as a Topic*¹⁷ című részen. A RYBN.ORG kollektíva *ADM VIII* (2011) címmel egy performance-ot adott elő a kiállítás keretein belül,¹⁸ ennek az eredménye lett az azonos című vetített installáció. Az *ADM* cím az *Antidatamining*¹⁹ elnevezésű kutatási projekt rövidítése, melyet a kollektíva 2006-ban indított el. Egyszerre végeznek művészi kutatómunkát, gazdaságszociológiai elemzést, geopolitikai vizsgálatot és archiváló tevékenységet. Mindennek a keveréke maga a performance is, mely egy 2010. május 6-án történt valós eseményen alapul. Ezen a napon 14:40 körül meglepetésszerűen 900 pontot esett a Dow Jones index. Később a 14:40 és 15:00 közötti tranzakciókat érvénytelenné nyilvánították, mikor kiderült, hogy a számítógépes rendszer hibájából származott a hirtelen csökkenés. A RYBN.ORG csoport egy saját „trading robotot” programozott, mely önmaga képes döntéseket hozni a tőzsdei eladásokkal és vásárlásokkal kapcsolatban. A robot működését kronologikusan rögzítették, és egy adatvizualizációs rendszer segítségével hozták létre a kiállításon látható adatpanoptikumot. Szintén együttes munka eredménye az *NSK Folk Art (2008)* című installáció: az NSK (Neue Slowenische Kunst) alapító tagjai, az 1983-ban Ljubjanában alakult IRWIN művészcsoport,²⁰ a LAIBACH együttes²¹ és a (ma már Noordnungként ismert) SCIPION NAŠICE SISTERS SZÍNTÁRSULAT közösen jegyzik. A csoport mindhárom alapító tagja különböző médiumokat használva azonos kérdéskörrel foglalkozik: nevezetesen a művészetpolitikával, illetve annak az ideológiai rendszerekkel való kapcsolatával. 1991-ben alapították meg NSK néven a saját államukat,²² tulajdonképpen ennek állami reprezentációja a létrehozott installáció: címer és egyenruhák jelenítik meg az NSK „államesztétikáját”. A CHTO DELAT? szintén egy – a 2000-es években a Szentpétervár-Moszkva tengely mentén művészekből és filozófusokból összeverődött – csoportosulás.²³ Saját újságot jelentetnek meg, legutóbbi kiállításaiakon farostlemezzel ragasztott, fénymásolt kollázsokból és videók-

17 Hálózatok és rendszerek. A globalizáció mint téma
 18 <http://www.w02.zkm.de/videocast/index.php/component/content/article/446-rybn.html> (utolsó letöltés: 2012-03-01)
 19 <http://www.antidatamining.net/>
 20 <http://www.irwin.si/>
 21 <http://www.laibach.nsk.si/>
 22 <http://www.nskstate.com/>
 23 <http://www.chtodelat.org/>



PIETER HUGO
 Nollywood. Escort Kama. Enugu, Nigeria, 2008, C-print, 110×110 cm
 © Pieter Hugo Courtesy Stevenson, Kapstadt/Johannesburg und Yossi Milo, New York



PIETER HUGO
 Nollywood. Chris Nkulo and Patience Umeh. Enugu, Nigeria, 2008, C-print, 110×110 cm
 © Pieter Hugo Courtesy Stevenson, Kapstadt/Johannesburg und Yossi Milo, New York



NEIL CUMMINGS & MARYSIA LEWANDOWSKA
Museum Futures: Distributed, 2008, videó, hang, 32'

ból építettek installációkat,²⁴ és emellett már jónéhány „Songspiel”-t (igen, nem tévedés: daljátékot) készítettek el rövidfilmek formájában. A ZKM-ben a *The Tower: A Songspiel* (2010) volt látható. A művészek tulajdonképpen egy maguk által rendezett kosztümös előadást dokumentáltak, ahol a szöveges részeket gyakran kórusdalok váltják. A hatás olyan üdítően egyedi, hogy az ember szinte el is felejt, hogy a Gazprom²⁵ kritikájáról van szó, sematikus karakterek szájába adott hatásvadász szövegekkel.

A hálózatok és a politikai után a művészeti piac, a művészi alkotás áru jellege kerül görcsö alá a *Kunst als Ware. Die New Economy und die Kunstmärkte / Art as Commodity. The New Economy and the Artmarket*²⁶ szekcióban. Itt látható az ELMGREEN & DRAGSET duó²⁷ *Prada Marfa* (2005) című elhíresült kísérletének dokumentációja is. A két művész általában nagyméretű, hiperrealista installációkat hoz létre, múzeumi vagy közterekben. A bemutatott munka „csak” annyiban különbözik egy szokásos Prada butiktól, hogy nem folyik benne kereskedelmi tevékenység. Ezt nehéz is lenne megvalósítani, ugyanis a *Prada Marfa* a texasi sivatag közepén, az út mellett áll, pontosan ott, ahol a madár sem jár. Így az áruk (cipők és táskák a Prada 2005-ös őszi kollekciójából) kiállítási tárgyakká avanszálnak. Az installáció egyértelműen a konzumkultúra kritikája, de megfontolandó, hogy a szerzők egyben az amerikai land art irányzatot is belefoglalták munkájuk tartalmi hátterébe.

A *Lost in Translation. Neue Künstlerbiografen* részbe magától értetődően került be MLADEN STILINOVIĆ *An Artist who cannot speak English is no artist* (1994) című alkotása, egy rózsaszín lepedő, amire a fenti mondat angol nyelven íródott.

A művel már többször találkozhatott a közönség, többek között a Harald Szeemann a Balkán kortárs művészeti tendenciáit feldolgozó kiállításán is.²⁷ A belgrádi művész cinikus mondata 1994 óta vesztett éléből, a nézet egyértelművé vált.

24 *Chto Delat?: Perestroika: Twenty Years After: 2011–1991*, Kölnischer Kunstverein, Köln, 2011. augusztus 27 – szeptember 18.; *Chto Delat? in Baden-Baden: The Lesson on Dis-Consent*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 2011. október 29 – 2012. február 12.

25 Az orosz Gazprom gázipari óriásvállalat Szentpétervár történelmi központja mellett építene fel egy 400 méter magas irodaházat. A terv nagy port kavart, az UNESCO kilátásba helyezte, hogyha a terv megvalósul, akkor a város elvesztheti világörökségi státuszát.

26 A művészet mint áru. A New Economy és a művészeti piac.

27 *BLOOD & HONEY – Future's in the Balkans*. Sammlung Essl – Kunst der Gegenwart, Bécs, 2003. május 16 – szeptember 28.

A belga származású FRANCIS ALÿS a belga származású művész, aki Mexikóvárosba költözését követően kezdett el a vizuális művészetekkel foglalkozni és több médiumot felhasználva alkot. Legtöbbször egy-egy köztér és/vagy a saját performance-ának a dokumentálása műveinek központi témája. Az itt kiállított fotó²⁸ szintén dokumentáció: a művész Mexikóváros egyik központi terén beáll a munkára és megrendelésre váró festők, villanyszerelők stb. sorába, akik mind táblával hirdetik a foglalkozásukat. Alÿs a „Turista” feliratot rakja ki maga elé. Az ironikus beállítás a művész saját szerepét kérdőjelezi meg, hiszen az ő művészi hozzáállása a világotutazó és megfigyelő, a változó kulisszák és helyszínek nélkül semmissé válik művészete.

A kiállítás nagymértékben épít a projekt kapcsán kiadott publikációkra: a *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*²⁹ címmel 2007-ben megjelent első kötetre és az azt 2011-ig követő további két tanulmánykötetre.

A 2007-es kötet bevezető tanulmányában³⁰ Hans Belting a globalizáció által okozott változásokra reflektál a múzeumok, különösen a kortárs művészeti múzeumok életében. Így például arra a művészeti intézmények esetében a globalizáció ellenhatásaként jelentkező reakcióra,

28 Francis Alÿs: *Turista, Catedral Metropolitana*, 1994

29 *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*. Eds: Peter Weibel, Andrea Buddensieg. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern. 2007

30 Hans Belting: *Contemporary Art and the Museum in the Global Age*. In: *ibid.* p. 16-41.

amely a lokalizáció fontosságát hangsúlyozza. A múzeumoknak és kulturális létesítményeknek, bármennyire is a nemzetközi jelenlétre tartanak igényt és bármennyire is természetes céljuk, hogy a globális térképen szerepeljenek, mégis össze kell egyeztetniük ezeket a törekvéseiket a helyi kulturális igényekkel.³¹ A globál/lokál fogalompár mellett az etnológia/képzőművészet kettőse is felmerül, pontosabban az a tény, hogy a két, eddig jól elhatárolhatónak tűnő rekesz közti fal, szintén a globalizációs folyamatok hatására, lebomlani látszik.

Ugyancsak ebben a kötetben jelent meg Peter Weibel *Beyond the White Cube* című szövegének – a szerző 1996-ban megjelent, a Grazban megrendezett *Inclusion:Exclusion* című kiállítás katalógusában megjelent tanulmányának – az átirított változata. (A szöveg a fentebb már vázolt kirekesztés/elfogadás gondolatmenetet vezet le.)

A következő kötet *The Global Art World*³² címmel jelent meg két évvel később. Ismét Hans Belting és Peter Weibel bevezető szavai irányítják el az olvasót a „globális művészet” fogalmával kapcsolatban, hogy azután a világ minden tájáról származó szakemberek vázolják fel a „művészet új geográfiáját”, miközben kísérletet tesznek a jelen művészeti múzeumaik feltérképezésére is.

Az utolsó megjelent kötet már nem csak a szoros értelemben vett művészeti világban nyújtana eligazítást. A *Global Studies*³³ célja a kortárs művészeti produkció és kultúra egységes szemléltetése, bemutatása. Itt is, akárcsak az előző kötetek esetében, a ZKM által rendezett konferenciák meghívottjainak előadásai vagy tanulmányai olvashatók. Többnyire részletkérdéseket tárgyalnak az olyan sokatmondó fejezetcímek alatt, mint például „a globális és lokális piacok között”, „kortárs művészet és történeti diskurzus” vagy a „kortársiasság (contemporaneity) és megbízás”.

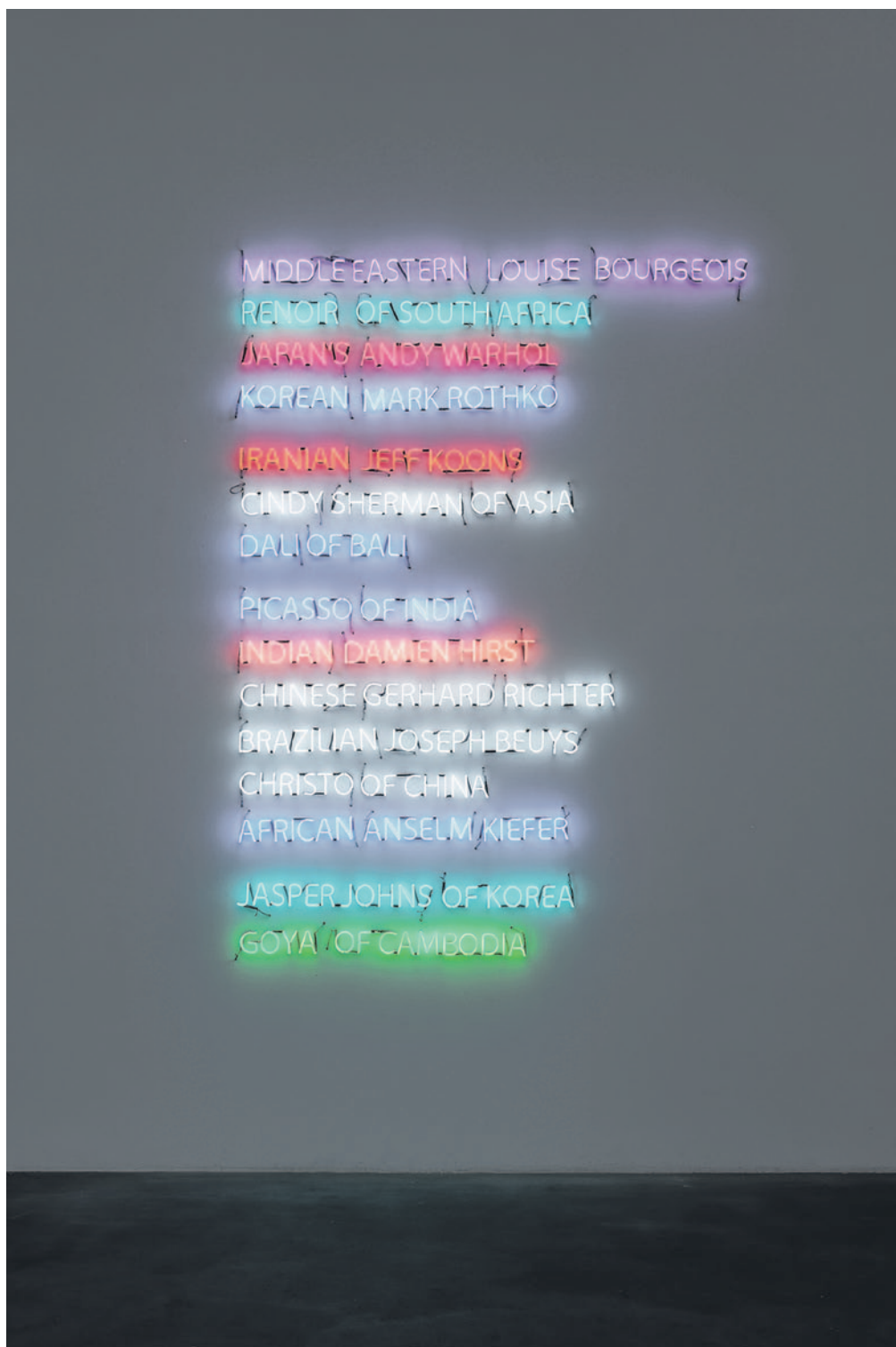
A projekt átfogó jellege és meghatározó szerepe a kortárs művészetről való gondolkodással kapcsolatban kétségen felül áll. Bepillantást enged olyan intézmények életébe, melyekről még egy a képzőművészettel intenzíven foglalkozó közép-európai érdeklődő sem biztos, hogy valaha is tudomást szerezne, s mindemellett a világ minden tájáról érkező szakemberek formálnak véleményt, tárják fel az őket jelenleg foglalkoztató kérdéseket és problémákat.

Azonban a bemutatott nagyfokú diverzitás ellenére a Weibel által bevezetett kirekesztés/befo-

gadás kettőssége továbbra is fennáll. Kényszerű helyzet ez, ugyanis a kirekesztés továbbra is az identitás meghatározásának egyik eszköze. A határok azonban folyamatosan változnak, újabbak születnek, miközben mások megszűnnek vagy inkább csak eltolódnak: az egyik oldalon engedve, szabadabban, más oldalakon viszont talán szorosabb keretek közé zárulva folytatódik a művészet története a globális viszonylatok között is.

A Westkunst kirekesztő jellege továbbra is fennáll. Bármennyire is kitágultak a határok, s bármennyire is csökkentek a perifériák és központok közötti különbségek a globalizációs folyamatoknak köszönhetően, a kiállításon szereplő harmadik világbeli művek mégis ehhez képest pozicionálják magukat. A változás így, hasonlóan az új média begyűrűzését követő időszakban lejátszódott átrendeződéshez, pusztán formai jellegű: több médiumon keresztül kap formát, több kulturális kóddal dolgozik, de a kipukkaszthatatlan buborék ugyanaz marad.

LEILA PAZOOKI
Moments of Glory, 2010, neon csövek, transzformátorok, 15 db,
sorok hosszúsága: 60 és 200 cm között © Leila Pazooki



31 „The local requires new meaning in a global era. In the end art becomes a local idea.” In.: *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*. Edited by: Hans Belting, Andrea Buddensieg. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2009. p. 6

32 *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*. Edited by: Hans Belting, Andrea Buddensieg. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2009

33 *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture*. Eds: Hans Belting, Jacob Birken, Andrea Buddensieg, Peter Weibel. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2011

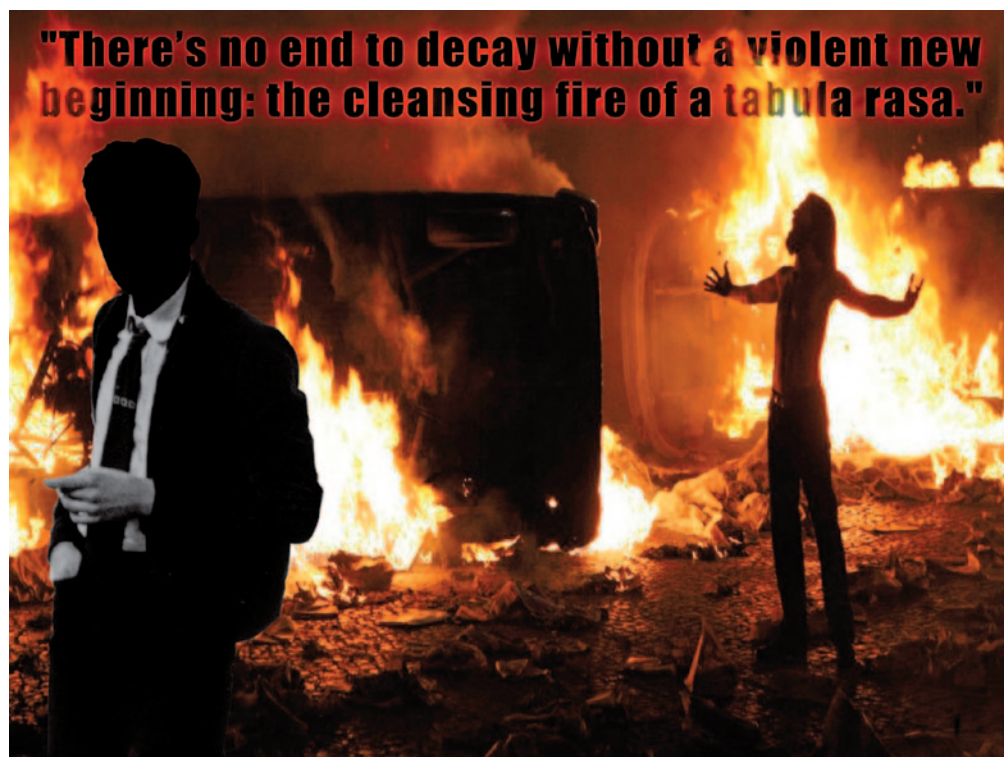
A kommunizmus kísértetei és Hölderlin boldog szelleme

„Silhouettes and shadows
watch the revolution
No more free steps to heaven...”
David Bowie: *It's No Game (Part 2)*¹

Stuttgarter barátom, egy kórtermekre és beteggyakra specializálódott német festőművész építész felesége a városközpontban, tágas műteremlakásban lakott. Férje nem volt otthon, műveivel vacsora után ismerkedtünk. Az 1970-es évek végén, a body art, a konceptuális- és akcióművészet, a fluxus virágzása idején meglehetősen ciki, maradi hozzáállásnak számított a festegetés világszerte. A műterem falain függő, nagyméretű, a sűrű árnyalataival operáló, fotórealista képek mégis aktuálisnak tünnek számomra. Stílusuk, tematikájuk a kor, a modernizmus agóniája végső fázisának hangulatára rímelt. A fáradtságtól sokáig nem tudtam elaludni. Szobám ablakából figyeltem a néptelen, esőáztatta utcán villogva száguldozó rendőrautókat. Némelyikük megállt, a kiszálló zsaruk parkoló Zsigulim körül szimatoltak. Benéztek az ablakokon, a kocsik alá is, kipróbálták, hogy nyitva van-e valamelyik ajtó. Hajnali három körül kivilágítatlan, robusztus, sűrű gépjárművek fékeztek a szemközti ház kapuja előtt. A kocsikból fekete ruhás, sisakos, géppisztolyos kommandósok ugrottak elő és

1 „Silhouettes and shadows/figyelik a forradalmat / Nincs több szabad belépés a mennyországba...” (NL nyersfordítása) – dal a *Scary Monsters (and Super Creeps)* albumról (RCA Records, 1980)

888: Letter to-from Bardo – II/11 (Stuttgart)



berohantak a házba. Az egyik emeleti lakásban fények gyulladtak ki, a függönyökre dulakodó árnyak vetültek. Kisvártatva a zsaruk hátracsavart karú, alsónadrágos, véresre vert, ordító férfit hurcoltak ki a házból. Bedobták az egyik sűrű mikrobuszba és elhajtottak. Korábban háziasszonyunk szalvétára írt üzenetben figyelmeztetett bennünket, hogy ne beszéljünk politikáról a lakásban, mert lehallgatják. Reggeli után vendéglátónk 200 márkát csúsztatott a zsebembe és becsomagolt néhány szendvicset az útra. Javaslatára levettük vörös csillagos jelvényeinket, és Serguei Pravda fekete dzsekire cserélte szovjet katonatiszti zubbonyát. „A forradalmár legfőbb kötelessége a túlélés”, idézte Abbie Hoffmant, az amerikai Yippie-mozgalom² bölcs vezérét. Karlsruhe érintésével pénzgyűjtő túránk következő állomására, Heidelbergbe indultunk tovább, az A8-as autópályán.³ Az autórádió hallottuk, hogy a Baader-Meinhof csoport második generációjának felszámolására indított hajsza eredményeképpen már több száz gyanúsítottat tartóztattak le. A csoport vezetőinek nyolc hónappal korábban, a stuttgarteri Stammheim börtönben bekövetkezett halála – a hatósági jelentések szerint öngyilkossága, a közvélemény szerint kivégzése⁴ – után Andreas Baader, Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin és Jan-Carl Raspe agyát eltávolították koponyáikból és tanulmányozására a Tübingeni Neurológiai Kutatóintézetbe szállították.⁵ Ahogy a bolsevik diktatúra Magyarországon, a „szabad” Németországban is agykárosodottnak gondolták a hatóságok mindazokat, akik szembeálltak a rendszerrel.

A Rajna keleti partján fekvő Karlsruhe városába érve meglátogattuk a piactéren (*Marktplatz*) álló, a város alapítója, III. Karl Wilhelm Zähringen örgróf (1679–1738) sírja fölé vörös homokkőből

2 A Yippie-mozgalomról a Schuller Gabriellával közösen írt *YIPPIE! Az engedetlen polgár* című könyvben adok részletes tájékoztatót. (Golyós Toll Kiadó, Szombathely, 2008)

3 Németországi túránk során folytatott beszélgetéseink részleteivel 30 évvel később, a frontember *Letter to-from Bardo* című tanulmánykötetében találkoztam újra. A SPIONS eposz jelen fejezetét, mint az előzőt is, a kötethez készült digitális kollázsaimmal illusztráltam. A kötet a SPIONS hivatalos honlapján fejezetekre bontva kerül internetes közlésre: <http://spions.webs.com/library.htm#702642375>

4 A hivatalos öngyilkosság-teória ellen szólt a boncolási jegyzőkönyv is, amely szerint Baadert a tarkóján érte a gyilkos golyó, amely a homlokán keresztül távozott. A szakértők szerint szinte lehetetlen lett volna ilyen szögből, saját kezűleg leadni a lövést. Két másik golyónyomot is találtak a cellában az eset kivizsgálása során, egyet a falban, egyet az ágy matracában, vagyis Baadernek kétszer kellett volna lőnie, mielőtt a harmadik golyó végzett vele. Egy szigorúan őrzött, bekamerázott, bepolicázott cellában ez nehezen elképzelhető. Baader jobb kezén találtak löpőnyomokat, noha balkezes volt. Ugyanakkor Raspe kezén nem találtak löpőnyomot, ami arra utal, hogy nem ő adta le az életét kioltó lövést.

5 A laboratóriumi vizsgálatok eredményeit összefoglaló jelentés évekkel később került (részlegesen) nyilvánosságra. A vizsgálatok egyedül Meinhof agyában mutattak ki egy 1962-es mütét nyomán keletkezett elváltozásokat. A halott terroristák agya, Meinhof formalinban tartósított sűrűállománya kivételével a későbbi rendőrségi jelentések szerint „ elvesztett”, a megkeresésükre indított nyomozás eredménytelenül zárult.

épített piramist. A sikeres hadvezér, a virágok nagy barátja⁶ vadászat közben, egy patak partján lepihenve álmodta meg új palotáját (*Karlsruher Schloss*), és a legyező alaprajzú várost, Baden-Durlach tartomány leendő fővárosát. A kastélyt a szabadkőműves⁷ és okkultista Jakob Friedrich von Batzendorf számos szimbolikus elemet tartalmazó, megbízója elképzeléseit hűen követő tervei alapján, 1715-ben építették. A palota és a város alaprajza egyértelműen a *Mindentlátó Szemmel* megkoronázott szabadkőműves piramist idézi.⁸ A kastély tornyától, kerék küllőjéhez hasonló elrendezésben 32 sugárút indul. Számukat ugyancsak a városalapító álma határozta meg. Az őrgróf álmában a Heidelberg alapításában is titokzatos szerepet játszó, az északi mitológiákban gyakran feltűnő Jetta varázslónő jelent meg. Az álomban tulipánokból font koszorút viselő boszorkány a legenda szerint nemcsak a kastély és az őrgróf által felépítendő város alaprajzát rajzolta világító vonalakkal a levegőbe, hanem megadta a város erejét adó sugárutak számát is „Annyi sugarat látok, ahány fogad volt régebben.” A szabadkőművesek által is használt kabbalista numerológiai tanítások szerint Isten 32 betűből (a rejtett bölcsességhez – *Chochmah Nistara* – vezető 32 ösvény) álló írásra tanította Ádámot. A 32 betű megfelelő elrendezése a kabbalisták szerint kirajzolja a (talán szégyenében) rejtőzködő Teremtő arcát. Az idők során a betűk egy része elfelejtődött. A kabbalisták szerint megtalálásuk visszaadná az ember méltóságát. Sokat sejtető egybeesés, hogy az indiai *Páli Kánonban Digha Nikaya (Hosszú beszélgetések)* címmel összefoglalt *Theravada* buddhista hagyományok szerint a történelmi Buddhát 32 fizikai jellemzővel lehet leírni.

„Zordan dőlt nagy idők titkaitól nehéz
árnyával s az egész völgyre feküdt a vár
orkán tépte falakkal;
ám az örök Nap ifjító

fényt ontott a gigász tömbre, a rom körül
zöldebb volt a borostyán, a hegyoldalon
nyájas lombjukat erdők
zúgatták le a vár felől.”

Friedrich Hölderlin: *Heidelberg*⁹

Heidelberg a náciizmus egyik bölcsője, intellektuális központja volt. Hitler hatalomra jutása után az egyetem összes nem árja származásúnak, illetve politikailag megbízhatatlannak minősített oktatóját elzavarták. A főbejárat feletti „AZ ÉLŐ SZELLEM” mottót „A NÉMET SZELLEM”-re cserélték. Az intézmény komoly részt vállalt a fajmélethez kapcsolódó genetikai kutatásokban. Az egyetemi kórház nőgyógyászatán erőszakos sterilizációkat végeztek. A pszichiátrián „életre nem méltóknak” (*Lebensunwertes Leben*) nyilvánított elmebetegeket, melegeket, nyomorékokat, gyenge fizikumú gyermekeket öltek meg változatos módszerekkel, a náci *Aktion T4 Euthanasia* programja keretében.

1934–35-ben munkaszolgálatosok (*Reichsarbeitsdienst*) és az egyetem „nemzeti érzelmű” diákjai hatalmas amfiteátrumot (*Thingstätte*) építettek a város fölé emelkedő domb (Heiligenberg – *Égiek hegye*) oldalán, ahol pártgyűléseket

6 A vérontást és a természet szépségeit egyaránt kedvelő arisztokrata palotája udvarán botanikus-kertet hozott létre, amelyben, egy 1713-ban keletkezett lista szerint 2121 féle virágot, köztük 1163 tulipánfajtát (egy-egy ritka tulipán hagymája a szolgák évi fizetésének felébe került abban az időben), és egzotikus fák százait gondoztak kertészei. Kertjének virágait több mint 6000 akvarellen örökíttette meg realista festőkkel. A festményeket tartalmazó kötetek kettő kivételével megsemmisültek a Baden Tartományi Könyvtár 1942-ben elpusztító tűzben. A városalapító 1738-ban, tulipánágysái kapálása közben elszendvedett gutaütés következtében halt meg.

7 Karlsruhe látogatásunk fő oka a szabadkőműves titkok iránti közös érdeklődésünk volt. A SPIONS frontemberét elsősorban a világpolitikára évszázadok óta nagy befolyással bíró szervezet ideológiája, konspirációs technikái és hierarchikus felépítése foglalkoztatták, míg én a szimbólumrendszerüket tanulmányoztam középiskolás korom óta.

8 A képek alapszimbólumának is számító *Mindentlátó Szemről* a SPIONS eposz *Bevezetés a kémológijába 1.* című, második fejezetében írtam részletesen. (Balkon, 2010. március)

9 Rónay György fordítása

és a náci propagandaminiszter, Göbbels¹⁰ által komponált rituálékat rendeztek¹¹. 1938. november 9-én, a zsidók megfélemlítésére szervezett Kristályéjszaka (*Kristallnacht*) során két zsinagógát gyújtottak fel a városban. Másnap megkezdődött a zsidók és baloldaliak elszállítása a koncentrációs táborokba. 1945. március 29-én a visszavonuló Wehrmacht katonái felrobbantották a Neckar folyó ősi hídját.

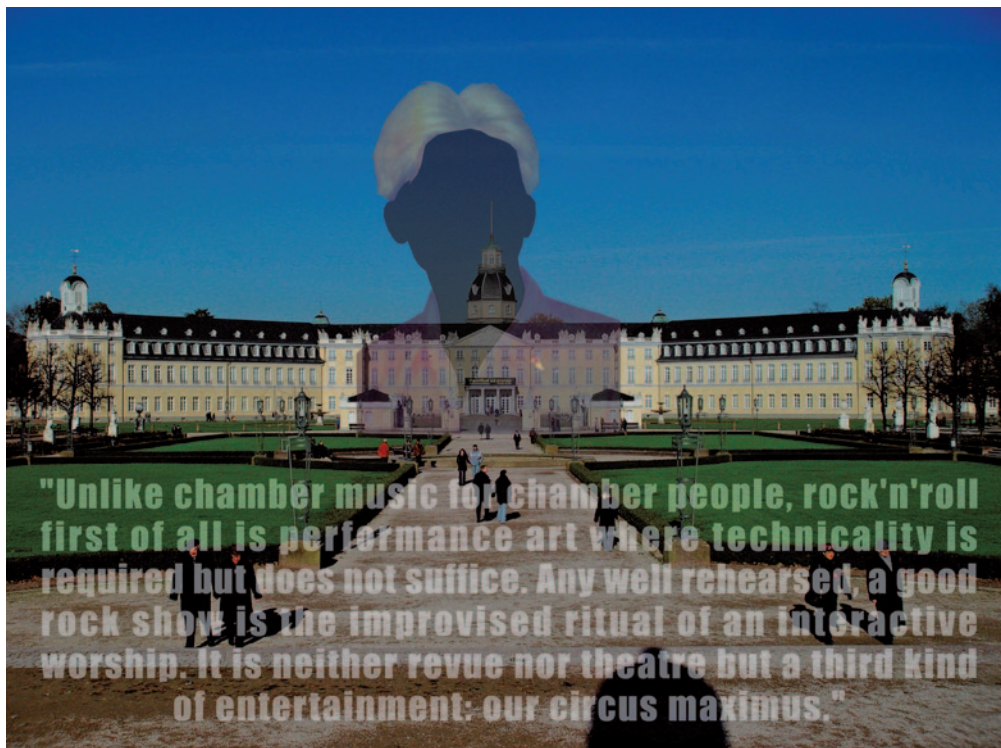
Heidelbergi látogatásunk egyik, szent célja 500 amerikai dollár átvétele volt. A pénz – egy Amerikába látogató német tudósra bízva – a frontember Yale egyetemen tanító nagybátyja küldte, unokaöccse új élete elkezdésének segítségére. A frontember Stuttgartból való elindulásunk előtt felhívta a heidelbergi egyetemen tanító professzort, és megbeszélte vele egy kora délutáni találkozót annak irodájában. A megbeszélés időpontban megérkeztünk az I. Rupert választófejedelem által 1386-ban alapított egyetem – Németország legrégebbi felsőfokú oktatási intézménye – parkolójába. A frontember bement a megfelelő épületbe, hogy találkozzon a tudóssal és átvegye nagybátyja ajándékát. Csalódottan jött vissza. Az irodát zárva találta, kopogtatására senki sem válaszolt. Megpróbálta nagybátyja ismerősét az előcsarnokból telefonon felhívni, de sem az irodában, sem a professzor lakásán nem fogadták hívását. Vártunk néhány órát a parkolóban, hiába. A következő néhány nap során a frontember többször is megpróbálta telefonon elérni a tudóst, de nem járt sikerrel. Az 500 dollár örökre elveszett. Miután valószínűvé vált, hogy a heidelbergi egyetem nagyhírű professzora privatizálta az Amerikából küldött, számára biztosan csak aprópénznek számító segélyt, rosszkedvűen indultunk megnézni az ősi várost, és a Jettenbühl nevű dombon, valamikor 1214 előtt épült kastély (*Heidelberger Schloss*) dicsőséges romjait. A magaslat és a környező erdő neve a Karlsruhe alapításában is misztikus szerepet játszott szépséges északi boszorkányra és jósnőre, Jettára utal, aki a legendák¹² szerint valamikor ezen a dombon élt, innen manipulálta a közelben és távolban történeteket. Egykori jóslatának megfelelően a kastélyt többször is lerombolták és újjáépítették hosszú története során.

10 A vad antiszemitizmusáról és kiváló szónoki képességeiről nevezetes Dr. Paul Joseph Göbbels (1897–1945) 1921-ben a heidelbergi egyetemen szerzett doktorátust.

Tézisét a 19. századi német romantikus drámairodalomról írta. Legkedvesebb tanára, Friedrich Gundolf és PhD konzulense, Max Freiherr von Waldberg zsidók voltak. Mindkettőt eltávolították az egyetemről a náci hatalomátvétel után.

11 A második világháború után az amerikai hadsereg használta az amfiteátrumot kulturális programok és vallási ceremóniák helyszínül. Az 1980-as évek közepétől minden év április 30-án fiatalok ezrei gyűlnek össze a náci által szakrális helynek megálmodott szabadtéri színházban, hogy dobolással, tűzgyújtással, táncokkal és szemeteléssel ünnepeljék meg a Boszorkányéjszakát (*Hexennacht; Walpurgisnacht*).

12 Például a fiatal frank harcok szerelmi tragédiáját elmesélő *Farkasfarrás legendája*.



888: Letter to-from Bardo – XII/11 (Karlsruhe 02)

Mostani, romantikus állapotát a fejedelmi udvarnak otthont adó épülettömb (*Saalbau*) löportornyát 1764. június 24-én egymás után kétszer eltaláló villámcsapást követő tűzvésznek köszönheti. A város és a kastély történetét megörökítő Victor Hugo szerint az akkor éppen a pápistákat diszkrimináló égiek nem akarták, hogy Heidelberg korábban a protestánsok és katolikusok által közösen használt főtemplomát a katolikusoknak visszaadó III. Karl Philip (1661–1742) választófejedelem fia, Karl Theodore (1724–1799), Bavária főhercege másnap, tervei szerint beköltözzön a kastélyba.¹³

Heidelberg kastélyának romjai, a város fölé magasodó dombok és az alattuk kanyargó Neckar folyó számos művészt meghihlettek. Legismertebb közülük a várost 1817 és 1844 között több alkalommal meglátogató J. M. W. Turner angol festőművész volt, aki a romantikus iskolához tartozó kollégáihoz hasonlóan nem törődött a valósághűséggel, inkább a hely varázsos hangulatát igyekezett visszaadni. A palota látványos maradványai között egymást fényképező trollokat (évente 3 millió zajos, rettenetes külsejű turista látogat Heidelbergbe a világ minden tájáról, szaporodásuk megállíthatatlan) kerülgetve mi, a kommunizmus kísértetei egy rég halott költő boldog szellemét kerestük, hogy a térben és időben történő szabad utazás gyakorlati problémáinak megoldásáról konzultáljunk vele.

Friedrich Hölderlin (1770–1843) német költő és látnok, a jénai egyetemen tanító Fichte,¹⁴ az önismeretet, öntudatosságot, éberséget Európában először propagáló filozófus tanítványa, Hegel¹⁵ munkatársa volt. Novalis,¹⁶ a „szerelem vallásának” (*Liebesreligion*) megalapítója, valamint Goethe¹⁷ és Schiller¹⁸ barátja sok időt

13 Victor Hugo: *Heidelberg* (Societäts-Verlag, 2002). Victor Hugo mellett a barátja, Joseph Twichell lelkipásztor társaságában Európát bebarangoló Mark Twain (eredeti nevén Samuel Clemens) amerikai író is beszámolt a heidelbergi kastélyról *A Tramp Abroad* (*Egy csavargó külföldön*) című, Walter Francis Brown, True W. Williams, Benjamin Henry Day, William Wallace Denslow és saját maga illusztrálta könyvében (American Publishing Company, 1880).

14 Johann Gottlieb Fichte (1762–1814)

15 Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831). Figyelmét Hölderlin hívta fel Hérakleitosz (kb. Kr.e. 535–475), az embergyűlöletéről nevezetes görög filozófus – a „zokogó bölcs” (a Kr.e. 3. században Élt Diogenész Laertiosz, a görög filozófusok életrajzírójának meghatározása) – az ellentétek egységét elemző gondolataira, amelyekből Hegel levezette a dialektika koncepcióját. A *dike eris* – a küzdelem igazságszolgáltatás – elvét valló, a „minden mozog” (*panta rhei*) eszméjét hirdető, az emberi fajt gusztustalannak, alacsonyrendűnek, gyermekeknek, ostobának, gonoszsnak látó Hérakleitosz a történelem első punk gondolkodójának tekinthető.

16 Novalis – Friedrich Leopold von Hardenberg (1772–1801)

17 Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832)

18 Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759–1805)

töltött Heidelbergben. Ődát is írt a városhoz,¹⁹ ahol ma az egyik gimnázium neve és a Neckar folyó északi partján magasodó Heiligenberg (*Szentelek Hegye*) oldalán kiképzett Filozófusok Sétányán (*Philosophenweg*) elhelyezett tábla emlékeztet rá. A SPIONS frontemberével körülbelül egy órát töltöttünk a Neckar folyó régi hídján²⁰. A tettetett közömbösséggel hullámozó folyó vizébe merengve vártuk a megváltást. Hölderlin 1802-ben a homburgi konzul fiának házitanítójaként dolgozott a franciaországi Bordeauxban. Egy napsütötte délutánon, elkényeztetett tanítványa ostobaságát és pimaszságát megelégtelve kihajította a kölyköt az ablakon. A porontynak nem esett baja, de a költőt azonnal elbocsátották állásából. Párizs érintésével – ott látott először és utoljára életében eredeti ógörög szobrokat – üres zsebbel, gyalog indult vissza Németországba. Heidelbergbe érve megállt a Neckar hídján, s a folyó örvényét nézve megvilágosodott. Az örvény visszanézett rá és átprogramozta szürkeállományát. Hölderlin attól a pillanattól kezdve haláláig a görög aranykorban látta, tudta magát és környezetét. Arcáról többé nem tűnt el a mosoly. A hivatalosan örültnek nyilvánított poétát az elmebetegségét diagnosztizáló hatósági vélemény mentette meg a börtöntől, amikor az öt nürtingeni otthonába befogadó egykori iskolatársával, barátjával és mentorával, von Sinclair²¹ író-diplomatával együtt 1805-ben összeesküvés és hazaárulás vádjával perbe fogták. Börtön helyett a tübingeni bolondokházába került, ahol az örültek ordítozását megakadályozó maszok (fennmaradt ábrázolásain közveszélyes elmebetegnek látszó) feltalálójá, Dr. Ferdinand Autenrieth²² kezelte, a korban szokásos módszerekkel, jeges vízbe merítéssel és hetekig tartó leköötözéssel.

1806-ban a még mindig mosolygó költőt elbocsátották a tébolydából. A Dr. Autenrieth kórházigazgató által aláírt zárójelentés betegségét gyógyíthatatlannak nyilvánította, azt prognosztizálva, hogy három éven belül meg fog halni. A családja által kitagadott²³ látnokot verseinek nagy tisztelője, Ernst Zimmer asztalosmester és családja fogadta be.²⁴ A következő 37 évet, 1843-ban bekövetkezett haláláig az asztalosmester Neckar-parti házában toronyszobájában töltötte, szent révületben. Az antik Görögország tündöklő víziójában élt, házigazdáját, ritka ven-

19 *Heidelberg* (1788) – Friedrich Hölderlin: *HYPERION AND SELECTED POEMS* (The Continuum Publishing Company, New York, 2002)

20 Helyén először a rómaiak építettek kőpillérekre álló fahidat Kr.u. 40 körül.

21 Isaac von Sinclair (1775–1815)

22 Johann Hermann Heinrich Ferdinand von Autenrieth (1772–1835)

23 Hölderlin gyermekkorában elhunyt apja rá nézve igen kedvező, előtte eltitkolt végrendelete megsemmisítése érdekében anyja és nővére évtizedekig tartó (sikertelen) pert is indított.

24 Ha tudunk, képzeljünk el egy helyet és egy kort, ahol és amikor egy versszerető iparos a házába fogad és évtizedeken keresztül gondoz egy elmebeteg költőt.

dégeit pedig a görög aranykor hőseinek, íróinak, költőinek, szobrászainak vélte. Kizárólag versekben, a klasszikus görög verslébakat használva beszélt hozzájuk. Esténként toronyszobája ablakában fuvolázott, a torony aljában összegyűlt szomszédok nagy gyönyörűségére. Továbbra is írt verseket, gyakran a folyóparton talált fadarabokra.²⁵ Egyre letisztultabb, légiesebb költeményeit házigazdájának és látogatóinak ajándékozta. Régi barátai, köztük Hegel, Goethe és Schiller elfeledkeztek róla. Családtagjai egyszer sem látogatták meg, még a temetéséről is távolmaradtak. Halála után derült csak ki, hogy az apja által ráhagyott tekintélyes összeg és annak az évek során felhalmozódott kamatai révén dúsgazdag emberként halt meg. Vagyonát apja végrendeletének megsemmisítéséért évtizedeken át hiába pereskedő, őt kiközösítő családja örökölte.

Hölderlin személye, költészete, emelkedett világlátása, sorsa a SPIONS frontemberét és engem egyaránt régen foglalkoztatott. A *Tolvajok Városa* című, a Magyar Rádió 1972-es pályázatán nyertes hangjátékomat Hölderlin *Hyperionja* ihlette.²⁶ A SPIONS leendő frontembere a főszerepet alakította Halász Péter és barátai Lakásszínházának Hölderlin *Der Tod Des Empedokles (Empedoklész halála)* című, befejezetlen verses drámája ihlette, *Hölderlin Empedoklész* címmel 1974 februárjában bemutatott darabjában.

Empedoklész (kb. Kr.e. 490–430) a szicíliai Acragas (a mai Agrigento) helyén létesült görög városban élő enigma volt. Őt tartják a tanaikat versbe foglaló, azokat hárfakísérettel, énekelve előadó – tehát az írástudatlan többség figyelmére is igényt tartó – görög filozófusok közül az utolsónak. Arisztotelész (Kr.e. 384–322) a vak Homérosz bárkit hatása alá vonó közlőképességéhez hasonlította kommunikációs művészetét, a retorika atyjának nevezte. Empedoklész családja fontos szerepet játszott a szicíliai görög közösség életében. Apja, Meto kezdeményezte az önkényuralkodó Theron fia, az ugyancsak diktatórikus módszerekkel kormányzó Thraszideosz elzavarását. A demokrácia ideáját bátran szolgáló apja példáját Empedoklész is követte, ő kezdeményezte az

²⁵ Leghíresebb, a tübingeni toronyszobában írt, számos komponista által megzenésített versét – *Die Linien des Lebens (Az élet vonaljai)* – is egy uszadékfára írta és Zimmer asztalosmesterek ajándékozta.

²⁶ A *Tolvajok Városa* Bozó László rendezésében a Magyar Rádió első és utolsó quadrophonikus (teljesen térhatású) hangjátékainak egyike volt. Több külföldi rádióállomás, köztük a svájci közszolgálati rádió is átvette, és évekig játszottta. Első hangjátékomban sikere nyomán a következő években további, ugyancsak Hölderlin művei ihlette hangjátékokat írtam, de ezek egyikét sem tartották felvételre méltónak a Magyar Rádió illetékesei. Legközelebb A *Tolvajok Városa* bemutatója után 29 évvel készült hangjátékomban a nagyműltű, mára tökéletesen érdektelenné silányított intézményben: 2001-ben mutatták be a Papp Gábor Zsigmonddal társrendezésben készített *Theremin* című rádiójátékomban. Kapcsolatom azóta teljesen megszűnt a magyar közszolgálati rádióval.

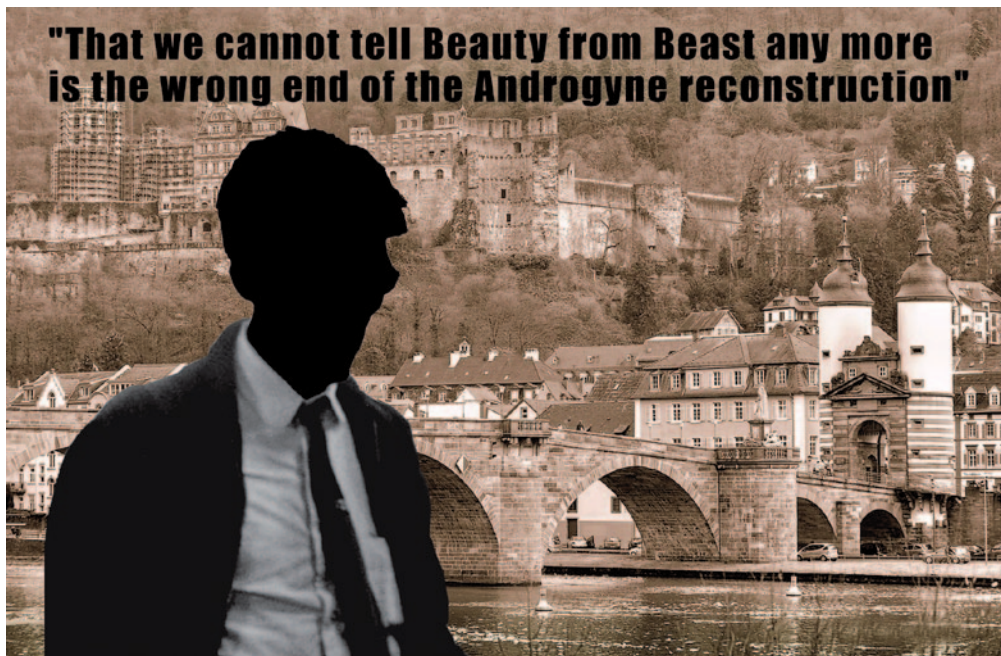
elkergetett diktátor hatalmát átvevő oligarcha kormány leváltását. Családjától örökölt óriási vagyona nem tette kapzsi, önző szörnyeteggé. Honfitársai a szegények és elesettek önzetlen, nagylelkű támogatójaként, a kizsákmányolás minden fajtája eltökélt ellenségeként tisztelték. A költő-filozófus orvosként is jeleskedett. Sok kortársa és későbbi biográfusa nagy hatalmú varázslónak tartotta, aki nemcsak halálos betegeket gyógyított költészete erejével, hanem engedelemre tudta kényszeríteni a természet erőit is. Viharokat indított és állított le, esőt vezényelt aszálytól sújtott vidékekre, parancsolt a szélnek és a villámoknak is. Mesteri módon megkomponált, könnyen megjegyezhető, ritmikus mantrákból szerveződött szövegei a feljegyzések szerint képesek voltak visszaadni az öregek

888: Letter to=from Bardo – IV/7 (Karlsruhe 03)



888: Letter to=from Bardo – XI/7 (Heidelberg 01)





888: Letter to=from Bardo – XII/6 (Heidelberg 02)

ifjúságát, a súlyos betegek egészségét, és szavainak hatalma ki tudta űzni az emberekbe beköltözött Gonoszt. A ókor híres orvosait, Akront és Pauszaniászt, és tudósait, például Parmenidészt és Anaxagorászt sorolják legközelebbi barátai közé. Számos tanítványa közül a szofista filozófus és mesterszónok, az első nihilista gondolkodók egyike Gorgiász (kb. Kr.e. 485–380) emléke maradt fenn. Kortárs történetírók szerint hosszú utazásokat tett a Távols-Keletre, a Mágusok Földjére (valószínűleg Indiába).

Indiai tanulmányújtjait a Védák bölcsességét visszhangzó (ugyanakkor az orfikus misztériumokra²⁷ is alapozott) filozófiai munkássága bizonyítani látszik. Ő volt az első európai kozmológia kétezer évig érvényesnek tartott alapelveit felvázoló gondolkodó. Szakítva a létet egyedül a tűzből eredeztető Hérakleitosz (kb. Kr.e. 535–475) elképzelésével, ő lett a világot alkotó négy, általa *gyökereknek* nevezett alapelem (az „elem” – *stoicheion* – megnevezést Platón vezette be), a *tűz* (az orfika szimbolikájában Zeus), *levegő* (Héra), *víz* (Nesztisz) és *föld* (Aidoneosz) létezésének első európai hirdetője. Az indiai bölcsek tanításait és a természet működését tanulmányozva Empedoklész arra a következtetésre jutott, hogy amit születésnek és halálnak gondolunk, az mindössze az alapelemek összekeverődése és a keverékek szétválasztódása – mix és remix. Lemezlovasok gondolkodnak így művészetükről. Javasolta a *Szeretet és Küzdelem* erejének felhasználását az alapelemek új minőségek teremtése és a régiek megsemmisítése céljából történő összekeverésére és szétválasztására. Egyértelműen a hindu világlátással való szoros kapcsolatára utal, hogy hitt a lélekvándorlásban, a reinkarnációban és transzmigrációban. Úgy gondolta, hogy az emberi lélek szabadon mozog a testek között. Lelkünk átadható másoknak, illetve növényekbe és állatokba is átköltözhet, hirdette. Sürgette a vegetáriánus táplálkozásra való áttérést, azzal az indoklással, hogy az állatokba az eltorzult, bűnös lelkek költöznek, büntetésből, s az állati hús elfogyasztásával ezeket a beteg, mérgező lelkeket beengedjük testünkbe. Mint a hinduk és a buddhisták, ő is úgy gondolta, hogy a bölcs, az élet titkát megismert emberek lelke kiszabadul az örök körforgásból, és boldogan pihenhet az örökkévalóságban (*Nirvana*). A lélekvándorlás, a lélek átadha-

²⁷ „Van művészet, amely geometrikus és értelmes, csaknem pythagoreus és klasszikus, de mindenképpen valamely rend ihletéből él, és ehhez képest az arányt és a bizonyosságot és a tudást sugározza. Ezt a művészetet orfikusnak lehet hívni, nem azért, mert Orpheus találta ki, hanem, mert Európában legmagasabb foka az orpheusi görög klasszika. Orfikus végül az egyiptomi művészet is, a tibeti, sok tekintetben a kínai, a tolték, a gótika, a reneszánsz. Az orfikus művészet megfőkező művészet. Nagy példája a keleti yantra. Az erőket, amelyekhez nyúl, rendezi. Ezért minden orfika nagy célja a harmónia. S ezért értelmes, geometrikus és arányos és ezért él a rend ihletéből és ezért legmagasabb foka a görög klasszika.” Hamvas Béla: *Arlequin (Részlet a Titkos jegyzőkönyvből)*

tóságának lehetősége beépült a SPIONS programjába is. A SPIONS dalaiban és manifesztumaiban meghirdetett *Nukleáris reinkarnáció* (*Nuclear Reincarnation*) folyamata az önvizsgáló kém-lélek megsokszorozódását, láncreakció-szerű, megállíthatatlan erejű robbanáshoz (minőségváltozáshoz) vezető elszaporodását, az „öntudatos elit” hatalomra jutását jelenti. Empedoklész óriási életművéből körülbelül 550 sornyi szöveg, a *Megtisztítások* és a *Természet-ről* című verses tanításainak néhány részlete maradt meg, kéziratföredékek és idézetek formájában.²⁸ Mivel az őt idéző antik szerzők nem tartották fontosnak a pontos forrásmegjelölést, a legtöbb esetben nem tudni, hogy az egyes fennmaradt szövegrészek melyik műből valók. Tanításainak egészére ezért főleg követői és csodálói interpretációiból következtethetünk. Empedoklész halálát az ókortól kezdve sok író mitologizálta. Arisztotelész szerint 60 éves korában halt meg, más történetek azt állították, hogy több mint 100 évig élt. Az Empedoklész életét a kortársak szerint leghitelesebben, a vele folytatott személyes beszélgetések alapján megörökítő Lydiai Xantosz *Empedoklész élete* című biográfiája elveszett. Heraklidész Ponticus (kb. Kr.e. 390–310) szerint a filozófust az istenek élve ragadták az égbe. Mások feljegyzései szerint a szicíliai vulkán, az Etna kráterének lángjaiba vetette magát. A Diogenész Laértiosz által feljegyzett legenda szerint miután a vulkán tüze elemészttette a tanító testét, halhatatlan istenné változott. Egy másik legenda szerint azért ugrott a kráterbe, hogy tanítványainak bebizonyítsa halhatatlanságát. A Kr.u. 2. században élt Samosatai Lucianus *Icaro-Mennippus* című, dialógus formájában írt szatírájában az emberek azt hiszik, hogy a nagy filozófus testét a vulkán kitörése az égbe repítette, ahol halhatatlan istenné változott, de a tűzhányó kidobta egyik bronz szandálját, bizonyítva, hogy nem így történt. A bronz szandál a következő évszázadok íróinak, történészeinek Empedoklész történetét feldolgozó írásaiban előbb vas szandállá, végül vascipővé változott, amelyet nem a vulkán dobott a hegyoldalra, hanem a tanító hagyott halálugrása előtt a kráter pemén. Hölderlin *Tod des Empedokles* (*Empedoklész halála*) című, 1798–1800 között több változatban készült, befejezetlen drámai költeményében már nem egy, hanem egy teljes pár vascipőről ír. Az ő személyes élményekből született interpretációjában a filozófus az emberek, köztük léha tanítványai iránt érzett undorában ugrott a kráter izzó lávatavába.

²⁸ A keresztény és muszlim cenzoroknak köszönhetően ennél több egyetlen ókori görög gondolkodó műveiből sem maradt fenn.

Varga Tünde

Páros kalandok / kettős kalandozás:

Albert Ádám: *Never Take a Trip Alone*

ALBERT ÁDÁM műveinek nagyfokú komplexitása kutatáson alapuló előkészítő munkájának, tudományos felkészültségének és divergens gondolkodásmódjának köszönhető. Albert olyannyira felkészült művész, hogy a művet előkészítő háttérkutatás során a művészeti író feladatainak egy részét is elvégzi. Korábban például OTTO NEURATH és GERD ARNTZ kísérleti tipográfiájával kapcsolatos kutatásának eredményeit¹ felhasználva alakította ki saját ábrázolási rendszerét és alkalmazta azt a társadalmi hálózatok vizsgálati módszerének vizualizációján alapuló – a *Keresd a kulcsot: ingatlan panama a „legpestibb” budapesti utcában* című – 2010-es munkájában (melyhez a Király utcai ingatlanok felvásárlásának és ingatlan-panamájának hálózatrendszerét tárja fel oknyomozó pontossággal).² Ezúttal a *Never Take a Trip Alone* című munkájában (2011)³ a 17. századi látószek-

1 Albert Ádám – Polyák Levente: *Ábrázolható tudomány. Vázlatok Otto Neurath és Gerd Arntz együttműködéséről*. In: *Új Művészet*, 2010/7., 35-37.

2 http://www.mke.hu/sites/default/files/attachment/mestermunka_alberta.pdf; <http://www.bh-n.com/files/publications/anatomy.pdf>

3 A teljes munka Budapest után (*Albert Ádám: Never take a tripe alone*. NextArt Galéria, 2011. máj. 1 – jún. 14.; *Magáért beszél – A Fialat Képzőművészek Stúdiójának [FKSE] éves kiállítása*, Magyar Nemzeti Galéria, 2011. júl. 16 – szept. 14.), Berlinben látható: *Albert Ádám: Never Take a Tripe Alone*, Collegium Hungaricum, 2012. ápr. 27 – jún. 3.

ALBERT ÁDÁM

Never take a trip alone – installáció, NextArt Galéria, Budapest, 2011 © Fotó: Kudász Gábor Arion

rény ábrázolás-történeti és látáselméleti kérdéseinek vizsgálatát helyezi közös térbe a német kultúrtörténet két nagy alakjának, Goethének és Humboldtnek az életművével, azáltal, hogy a földrajzi térben és a képzeletben is megtett kalandozásaiak jelentőségének emléket állító, kultuszhelyként és emlékműként funkcionáló dolgozószobáikat modellezi.

Albert munkájának komplexitása azonban nem ér véget a már így sem kevés kérdést felvető szobabelsők perspektíva-dobozba integrálásával: a mű kiterjedt értelmezési hálójának további dimenziót nyújt, hogy a dolgozószobák és a több évszázados technikai eszköz megelevenítése, illetve annak a kivitelezésnél alkalmazott modern technikával történő vegyítése (vagy újrajátszása) mellett, a dobozok kínálta élményt olyan, a legújabb számítógépes grafika vizualizációs eljárásainak alkalmazásával készült animáció is kíséri, amely a szobabelsőkben való (a kukucskáló-dobozba kódolt) körbetekintést szó szerint színre viszi. A munka további, harmadik része a szobák perspektivikus leképzését mutató két rézkarc, a negyedik pedig szintén kettős, színezett, gót betűs tipográfiával ellátott papírmunka, melyek a szobák egy-egy emblematikus darabját, a látcsövet és a létrát emelik ki.⁴ A galériateret (nem pusztán fizikailag) betöltő négy, különböző képalkotó eszközökkel

4 Lásd még SZÁZADOS László: *Albert Ádám*, in: *Contemporary Art in Hungary 2011/2012*, szerk. SPENGLER Katalin, Budapest, Absolut Media Kft, 2011, 200-213.





Goethe weimari dolgozószobája, 1959 (fotó: Wittig, © Das Digitale Bildarchiv des Bundesarchivs)



Humboldt dolgozószobája – Eduard Hildebrandt műve nyomán, kiadó: Stroch and Kramer, Berlin, 1856 (olajnyomat, 622×755 mm, © Kupferstichkabinett – Staatliche Museen zu Berlin)

és technikákkal készült rész együttesen egy jól megtervezett, egymásra reflektáló installációt képez. Míg a papírmunkák felirata, a *pictorial surface* (képi felület) és a *representational canon* (reprezentációs kánon) explicit módon utalnak arra a történeti ívre, melyet Albert munkája bejár, a perspektivikus leképzés szabályainak megfelelően szerkesztett rézkarcokon megjelenő szobák változatai szembeállítva a perspektíva-doboz nézőpozíciójával lényegesen kifinomultabb összefüggérendszerrel utalnak a kánon, illetve a megfigyelő néző változó szerepkörére. Ezzel Albert bizonyos szempontból újra játssza Martin Jay elgondolását, miszerint a modernitás látásrendszerei „vitatott területként” (*contested terrain*) foghatók fel.⁵

Albert munkája az ábrázolás szempontjából két lényeges korszakot köt össze (és von be a jelenbe) egy olyan eszközzel, amely kulturális szerepének értelmezése ugyan lényegében alakult át, mégis mindkét korszak gondolkodói és művészei (művész-gondolkodói) megszállottan foglalkoztak a látvány és reprezentáció sok tekintetben hasonló kérdéseivel – a kornak megfelelően eltérő válaszokat kínálva. Az egyik a németalföldi kísérletező ábrázolás és optika művészettörté-

⁵ Martin JAY: *Scopic Regimes of Modernity*, in: *Vision and Visuality*, szerk. Hal FOSTER, Seattle, Bay Press, 1988, 3-4. (Mint Jay megjegyzi „a reneszánszsal és tudományos forradalommal kezdődően a modernitást határozottan okulárcentrikusként fogják fel”. *Uo.*, 3.)

neti jelentősége, mely Svetlana Alpers *Hű képet alkotni* című meghatározó műve nyomán kerül be a közgondolkodásba, úgy mint az itáliai festészet módszerétől és céljaitól eltérő ábrázolás-, illetve kulturális szemléletmód lenyomata. Alpers jól ismert tézise szerint az északi és az itáliai hagyomány kettőse alapvetően a *leírás* és az *elbeszélés* művészetének eltéréseként értelmezhető különbség. Ahogy Alpers rámutat, ez az a korszak, amikor a camera obscura mellett megjelenik a mikroszkóp – az az optikai eszköz, amely a látás mint a világról való tudás segítését szolgálva egy „új világra” nyit ablakot és egyben alakítja a léptékről alkotott felfogást. A két gondolkodás-, illetve ábrázolásmód eltérését Alpers szerint a hollandok látásba, azaz az empirikus megfigyelésbe vetett bizalma adja, mind a mikroszkóp, mind a camera obscura képeit illetően.

Alpers szerint ez érhető tetten Keplernél is, akinek ahhoz, hogy megtegye korszakalkotó megfigyeléseit, a szem mechanizmusát mint tanulmányozása tárgyát le kellett választania a test meghatározottságáról. Mint írja, Kepler ehhez azt a stratégiát választotta, hogy „elkülönítette a renehártyán megjelenő kép (látott világ) fizikai problémáját az észlelés és érzékelés pszichológiai problémáitól”.⁶ Alpers alapvető fontosságúnak tartja a szem ilyen jellegű elválasztását a németalföldi ábrázolásnál. Ennek példaként látja a szem megtévesztésén alapuló, általában szobabelsőt vagy katedrális belső terét ábrázoló holland látószekrényt is, melynek működési mechanizmusa egyértelműen a szem és a látott dolog leválasztására épül.⁷ Ugyanakkor a holland elgondolás szerint a kép az, ahol a megfestett világ és a látott világ találkozik. Vagyis az az anamorfikus illúzióval kísérletező ábrázolási mód(szer), amely a perspektíva-dobozt is jellemzi a hollandoknál „nem erkölcsi, hanem ismeretelméleti kérdés: annak a felismerése, hogy az ábrázolásból nincs menekülés”.⁸ Az időben második pont, melyet Albert munkája megjelöl, Goethe kora, akinek optikai kísérleteivel Jonathan Crary is hosszasan foglalkozik.⁹ Crary szerint a 19. századra esik az a társadalmi és gazdasági változás, amely a jelen vizuális kultúra megalapozásaként fogható fel. E változások jelentős mértékben befolyásolják az egyénről, individuumból alkotott képet, mely

⁶ Svetlana ALPERS: *Hű képet alkotni. Holland művészet a XVII. században*, ford. VÁRADY Szabolcs, Budapest, Corvina, 1998, 59-60. Mint megjegyzi, Kepler „a látványt a renehártyán kialakuló képmás gyanánt határozza meg, amit jelentőségét teljesen festményeknek nevezett”. 58.

⁷ David BOMFORD: *Perspective, Anamorphosis, and Illusion. Seventeenth-Century Dutch Peep Shows*, in: *Vermeer Studies*, szerk. Ivan GASKELL és Michiel JONKER, Washington, National Gallery, 1998, 125-134. Bomford szövege áttekintő írás a fennmaradt látószekrényekről, illetve azok szerkesztési, kivitelezési eljárásainak lehetséges módszereiről.

⁸ ALPERS: *I. m.*, 59.

⁹ Jonathan CRARY: *A megfigyelő módszerei*, Budapest, Osiris, 1999.

nem csak a tudományos diskurzusokban, de a művészetek és a kultúra területén is megjelennek. A 18-19. században a vizuális szórakoztatás több olyan művészet-alatti formája is feltűnik, amelyet az emberek lelkesen látnak, a kulturális „elit” viszont nem tart túl sokra. A 18. századra jellemző népkertek (mint a londoni Raleigh, Vauxhall és Kensington), a szórakoztatás olyan kiállítótermei, mint például a londoni „egyiptomi csarnok”; Don Saltero első londoni nyilvános múzeumként számon tartott, üzleti céllal nyílt, egzotikumokat felsorakoztató, kávéházi magánkiállítása,¹⁰ vagy a panoráma- és dioráma-festmények célja elsősorban a szórakoztatás és/vagy a „valóság-hatás” felkeltése volt. A problémát – legalábbis Peter de Bolla Angliát szem előtt tartó elemzése alapján – többek között az is jelentette, hogy a feltörekvő középréteg (middling sorts) a hasonlóságot (vresemblance) helyezte előtérbe megrendelése során, illetve annak terjesztésében volt érdekelt, míg „a magaskultúra-elmélet mindent megtett azért, hogy értéktelennek és hitványynak minősítse (to trash) a kor legnépszerűbb művészeti formáit.”¹¹ Ennek okaihoz sorolható egyfelől az addigra már vulgárisnak tartott vásári látványosságok terjedése, másfelől a műkereskedelem erősödése és az azzal szemben álló akadémiai ízlés rendjének védelme.¹² A 19. századtól pedig megjelennek az olyan kísérleti optikai eszközök is, mint a sztereoszkóp (1830 körül), a kaleidoszkóp (1815), a thaumatróp (1825), a fenakisztoszkóp (1831), a zootróp (1830 körül), vagy éppen a kukucs-káló dobozzal rokonságot mutató császárpa-

10 Richard ALTICK: *The Shows of London*, Cambridge, Harvard University Press, 1978, 16., A jelenséggel Richard Steele is hosszasan foglalkozik a *Tatler* hasábjain. *The Tatler*, 1709. június 28.: Az első angliai nyilvános múzeumként Ashmole Tradescanttól megörökölt és Oxfordnak ajándékozott gyűjteményét tartják számon. Vö. többek között, Jeffrey ABT: *The Origins of the Public Museum*, in: Sharon MACDONLAD, szerk. *Companion to Museum Studies*, Wiley-Blackwell, 2006, 115-134. Tony BENNETT: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, New York, Routledge, 1995.

11 Peter DE BOLLA, *The Education of the Eye. Painting, Landscape, and Architecture in 18th-century Britain*, Stanford, Stanford University Press, 2003, 29. lásd még: Andrew McCLELLAN, *Watteau's Dealer. Gersaint and the Marketing of Art in 18th Century Paris*, in: *Art Bulletin*, 1996, vol. 78 no. 3.

12 Lásd például William Wordsworth a *The Prelude* című versének London-fejezetéből a Bartholomew-i vásár részt. Elemzését az elit és vulgáris rend elkülönítésének szempontjából. Erről lásd pl., Tony BENNETT, *I. m.*, John BARELL, *The Public Prospect and the Private View. The Politics of Taste in 18th Century Britain*, in: *Reading Landscape. Country-City-Capital*, szerk. Simon Pugh, Manchester, Manchester University Press, 1990. De az is elképzelhető, hogy a tudás kontrolljáért folytatott küzdelem egyik állomása, annak a hitnek a maradványaként, miszerint a dolgok látásának, azaz az észlelésnek az alapja egy olyan hasonlóságon alapul, mely az agyba surranó idolum, vagy kép, melynek helyét Descartes Filozófiai írásaiban (feltehetően Arisztotelész nyomán [Élektfilozófiai írások, 425 a-b]) még a *sensus communis*-ként jelöli meg. René DESCARTES: *Válogatott filozófiai művek*, ford. SZEMERE Samu, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980, 130. vö. ALPERS: *I. m.*, 61. o., LUCRETIVUS: *A természetéről*, Kossuth Kiadó, 1997., illetve Adrien JOHNS: *The Nature of the Book. Print and Knowledge in the Making*, Chicago, Chicago University Press, 1998, 389.

ALBERT ÁDÁM
Never take a
trip alone, 2011,
rézkarc (Goethe
dolgozószobája),
papír, 275 × 410 mm
© Fotó: Kudász
Gábor Arion



ALBERT ÁDÁM
Never take a
trip alone, 2011,
rézkarc (Humboldt
dolgozószobája),
papír, 315 × 410 mm
© Fotó: Kudász
Gábor Arion



noráma stb.¹³ Megítélésük azonban művészeti szempontból nem volt sokkal kedvezőbb.

A kukucs-káló doboz hasonló utat jár be, mint a látás megismerésre szolgáló eszközök a 19. században már burjánzó sokszínűséget mutató változatai: a 18. századra átkerül a művészeti és tudományos érdeklődés 17. századi köréből a vásári mutattványosok egyszerű képmutogató technikai eszköztárába, illetve (feltehetően hasonló [szocio]kulturális érdekekhez fűződő félreértés következtében) minősül át gyerekjátékká.¹⁴ A perspektíva-doboz azonban egyfajta előzményként, vagy egy korai elfeledett módjaként is értelmezhető annak a kérdésfelvetésnek, amely mentén Cray strukturálja a 19. századi látványfogyasztás megváltozott rendszerét és az ahhoz kapcsolódó fiziológiás kísérleteket. A látószekrény térhatású képének előállása, azaz a térhatású illúzió a monokuláris látásra alapozott. A kémlelőlyuk azért csak egy szem számára

13 Természetesen nem a 19. században kísérleteznek csak a térhatás elérésével: megemlíthetők ebből a szempontból például Johann Christoph Kohlhans (1677), illetve William Molyneux (1692) beszámolója, melyet a camera obscura konvex lencsével való kiegészítésének segítségével ért el, illetve a zograoszkóp (1740-es évek). Erin Blake szerint azonban ez az eszköz még nem volt elegendő ahhoz, hogy azt a változást előidézzék, melyet Cray a sztereoszkópnak tulajdonít. Erin C. BLAKE: *Zograscope and the Mapping of Polite Society*, in: *New Media 1740-1915.*, szerk. Lisa GITELMAN és Geoffrey PINGREE, Cambridge, London: MIT Press, 2003, 3.

14 Lásd például a Hogarthnak tulajdonított, *The Peep Show* (1740) című festményt.



Samuel van Hoogstraten (1627–1678): Látószekrény, 1655–1660 körül (Peepshow with Views of Interior of a Dutch House, fa, olaj, tojástempera, 58 × 88 × 60,5 cm © National Gallery, London)

teszi lehetővé a betekintést, mivel az illúzió előállításához szükséges, hogy a lépték és a mélység érzete elvesszék. A panelek, melyek az anamorfikus és a perspektivikus torzulás elegyét alkalmazzák normál pozícióból, két szemmel nézve torzított képet mutatnak, a megfelelő szögből kukucskálva azonban összeállnak a kívánt látvánnyá. Bomford szerint ehhez a művésznek feltétlenül be kellett terveznie a kémlelőlyuknak megfeleltethető enyészpontot, vagy többszörös enyészpontot.¹⁵ A Crary által felvázolt változások azonban már a látás binokuláris természetére, illetve a látvány fiziológiai kérdéseire helyezik a hangsúlyt. Crary szerint Goethe utóképeket érintő kísérletei is a test fiziológiai meghatározottságainak problémájaként értelmezhetők. Mint arra rámutat, az az epiztemológiai kétely, miszerint a látvány nem írható le maradéktalanul, illetve nem uralható sem geometriai, sem fiziológiai állandókkal, egyfelől az utóképek tanulmányozásához köthető optikai kísérletek hatásában érhető tetten. Crary szerint ugyanakkor a váltást legmarkánsabban a sztereoszkóppal folytatott kísérletezés mutatja. A sztereoszkóp a két szem diszparitását használja ki: a néző két szemére két különálló kép vetül, melyet az elme egységes képpé szintetizál. A néző „előtt” megjelenő kép így a mélység és a távolság érzését, vagyis a háromdimenziós kép illúzióját kelti. A mélység elnyerésének ára azonban a kép keretének elvesztése: a sztereoszkópikus kép megfosztja a látást a hagyományos perspektivikus ábrázolás megszokott keret-érzésétől. A látvány ily módon már nem képzelhető el a néző fiziológiá-

jától függetlenül. A sztereoszkópikus kép többek között abban jelentett újdonságot, hogy felforgatta az optikai jelek hagyományos funkcióját, mivel olyan képet mutat, amelynek nincs egységesítő rendje vagy logikája. Míg „a perspektíva homogén és potenciálisan metrikus teret rejt magában, a sztereoszkóp különálló elemek inkább egybecsoportosított, mint egységes mezejét tárja föl”.¹⁶

A látószekrény – amelyet Crary nem igen vesz figyelembe vizsgálatai során – ugyanúgy a kerettől való megfosztottság érzetét kelti, mint a sztereoszkóp, annak ellenére, hogy a perspektivikus szerkesztés elengedhetetlen része a látvány konstruálásának. A keret elvesztése és a térhatás illúziója azonban egy körbetekintő, szabadon mozgó és nem rögzített, vagy merev tekintetet implikál. A látószekrény mintegy előrevetíti a sztereoszkópot (ezen belül is a császárpanoráma, vagy világpanoráma néven ismert hibrid sztereoszkópikus kukucskáló dobozt), a lényegi eltérés azonban az, hogy a látószekrény a monokuláris szem elbizonytalanítására, míg a sztereoszkóp a szem binokuláris diszparitására alapozva hozza létre a térhatás illúzióját.¹⁷ A kontroll hiányára építő nézésből fakadó gyönyör miatt mindkét eszközt a tömegszórakoztatás, sok esetben a látvány gyönyörét fokozó erotikus (vagy egzotikus) látványfogyasztás-ipar sajátítja ki. Hoogstraten céljai az ábrázolás ezen módjával azonban lényegesen ambiciózusabbak, és figyelemfelkeltően komplexebbek annál, semmint pusztá szórakoztató eszköz létrehozásával kísérletezett volna. A legismertebb és egyben legösszetettebb elméleti és technikai szempontok figyelembevételét mutató munkája a londoni *Látószekrény* néven ismert szobabelső, a *Peepshow with Views of the Interior of a Dutch House* (1655–1660 körül).¹⁸

Hoogstraten perspektíva-dobozza olyan bonyolult kísérleti és művészeti utalások tárházát felsorakoztató eszköz, amelyről Brusati feltételezi, hogy kifinomult ízlésű és művelt műgyűjtő gyönyörködtetésére készült. Brusati több fontos funkciót tulajdonít a perspektíva-dobozzal való kísérletezésnek: egyfelől a természet tudományos vizsgálatára alkalmas kutatási eszköznek tekinti.¹⁹ Másfelől olyan kísérletnek, mellyel lehetőség nyílik a művészi készség és zsenialitás elismerését mutató csodálat kiváltására, valamint – például Hoogstraten esetében – a művész önreprezentációjára. A kettő azonban valamelyest össze is függ: a londoni doboz esetében a kép a szem becsapásának nyílt állításával mutat rá a természetéről való tudás és annak reprezentációja közti kölcsönhatás/kölcsönösség elkerülhetetlenségére és kérdésességére is. A szem megtévesztése a festő tudományának legmagasabb teljesítménye, a látás természetéről való tudományának felhasználásával lehetséges.²⁰ Ami az önreprezentáció és tanultság kérdését illeti, Hoogstraten az egyébként németalföldi „kunstkammer festményként” is ismert hagyománynak – mely a festészetet az ábrázolás egyetemes tudásaként mutatja be – megfelelően látja el munkáját képi utalások halmazával.²¹ Az összesen kilenc egymásba nyíló szoba falait díszítő képek egyike például a festészet tudományként való bemutatásának allegóriájaként szolgáló *Minerva győzedelmeskedik a tudatlanságon* című festmény, mely a bal kémlelőlyukból válik láthatóvá, az ajtó bal oldalán, párba állítva Pán és Apollón küzdelmének jelenetével, mely a jobb kémlelőlyukból látható második szoba falát díszíti, a tudás és tudatlanság allegóriájaként a festészet által elnyerhető tudás fontosságát hivatott hangsúlyozni. De további utalások találhatóak a festészet és a festő hatalmára vonatkozóan is: Brusati szerint azzal, hogy Hoogstraten számos olyan jelet helyez el, amelyek a készítőre utalnak (mint például a neki címzett levél vagy a családi fegyverek) a festő műve felett gyakorolt kontrollját hangsúlyozza.²²

16 CRARY: *A megfigyelő*, i. m., 141.

17 Jonathan CRARY: *The Suspension of Perception*. New York, MIT Press, 1999, 135–140., Lásd még Stephan OETTERMANN: *The Panorama. History of a Mass Medium*, New York, Zone Books, 1997, 229–232., és Walter BENJAMIN: *Egyirányú utca. Berlini gyermekkor az ezredforduló táján*, Budapest, Atlantisz, 2005.

18 <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/samuel-van-hoogstraten-a-peepshow-with-views-of-the-interior-of-a-dutch-house>

19 Celeste BRUSATI: *Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel Hoogstraten*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995.

20 *A Feigned Cabinet Door* című festményén Hoogstraten a szem becsapásának tudományáért a bécsi udvarban elnyert medálját helyezte el, valamint egy elismervényt a „Samuel Van Hoogstraten nyerte el Bécsben, 1655. február 12-én” felirattal. Lásd Justina SPENCER: *Looking into Samuel van Hoogstraten's Perspective Box*, 2008. unpublished MA thesis. McGill University, Montreal, 67–68.

21 BRUSATI: *I. m.*, 177–78. Mint Brusati megjegyzi Hoogstraten a saját „fiktív házát” a festészet (Pictura) birodalmával asszociálja. 179.

22 BRUSATI: *I. m.*, 181.

15 BOMFORD. *I. m.*, A perspektíva doboz további jelentősége, hogy több anamorfikusan torzított képből áll össze.

Hoogstraten perspektíva doboza a kornak megfelelően egy díszített négyszögletű fadobozzal rejtje el azt a gúlát, amely elengedhetetlen fizikai alapja a perspektíva, illetve a perspektíva „másikként” (double) felfogott anamorfózis keverésének segítségével megszerkesztett látványnak. Bár nem teljesen ismert az eljárás, a szakirodalom leginkább a próba-hiba alapú kísérletező munkát említi. A perspektíva-dobozok sok esetben csak egy kémlelőlyukból adtak lehetőséget a kép megtekintésére, és mivel a dobozba zárt látvány elengedhetetlen feltétele volt a fényforrás, a doboz négyzet alakú első oldala átlátszó hárttyát kapott (például a koppenhágai dobozon a kémlelőlyuk felett található ablakszerű nyílás). Hoogstraten munkájának fényforrása szintén a doboz első oldala (frontja), itt viszont nem egy, hanem két egymástól távol eső, a fedőlapp két szélén található lyukat helyezték el. Hoogstraten célja az volt, hogy a betekintést engedő mindkét lyuk felől olyan térhatású illúzió táruljon a néző elé, amely nem csak a művész zsenialitásáról győzi meg a nézőt, hanem oly módon vonja be a látványba, hogy a lépték megítélésének képessége elveszszék és a tekintet mintegy fizikailag is a kép terébe kerüljön. A doboz Brusati szerint egészen

különleges fizikai kapcsolatot teremt a néző és a leképzett világ közt: egyrészt betekintés kínál a néző számára normál körülmények közt nem látható világba, másrészt „a néző szemét szó szerint foglyul ejti a saját világa és a művész mester munkájának találkozási pontjában (juncture)”.²³ Mint írja, a művész a szem képtermelő aktivitásának csalását utánozza, vagyis azt ahogy a természet a szemnek megjelenik.²⁴ A festett kép a léptékesztés következtében a valós fizikai érzékelés és jelenlét hatását kelti és erősíti a kukucskálás gyönyörének valóságát. A hatás eléréséhez Hoogstratennek alkalmaznia kellett az anamorfózis technikáját. Ennek előzménye természetesen a fent említett holland camera obscura kísérleteken alapuló kepleri modell. A kép a kepleri felfogásban a retina félgömb alakú felületére vetül, és így az anamorfózis technikájának újragondolása és alkalmazása majdhogynem adott. Alpers szerint „Hoogstraaten úgy viszonyul a művészet képeihez, ahogy Kepler a rekehártyán levőkéhez”.²⁵ Ugyan Jay az anamorfózist a perspektíva rögzített, kimerevített, küklopsz-szemű tekintetnek alternatív vizuális rendjeként tételezi, azaz két egymástól eltérő rend egymás mellett létezéséeként, a látódoboz sokkal inkább tekinthető olyan műnek, amelyben a két ábrázolási mód produktív együttélése a világ leképzésének, illetve megmutatásának egymásra reflektáló rendszerét kínálja. Grotenboer szerint az a perifériális látószög, melyet az anamorfózis igényel, szembesíti a nézőt a perspektíva működési mechanizmusával, vagyis a perspektíva vizuális gondolkodást alakító természetével.²⁶ Az anamorfózist mint technikát ugyan már Leonardonál és Dürernél is megtaláljuk, elméleti síkon azonban Francois Niceron

23 BRUSATI: *I. m.*, 181.

24 BRUSATI: *I. m.*, 186.

25 ALPERS: *I. m.*, 87.

26 Hanneke GROOTENBOER: *The Rhetoric of Perspective. Realism and Illusion in Seventeenth-century Dutch Still-Life Painting*, Chicago: Chicago University Press, 2005. idézi: SPENCER, *I. m.*

ALBERT ÁDÁM

Never take a trip alone, 2011, perspektíva kabinet (Goethe dolgozószobája, részlet), plexi, MDF, dibond, bükkfa, rozsdamentes acél, 196 × 84 × 94 cm © Fotó: Kudász Gábor Arion



kezdte el kidolgozni a perspektíva gömb alakú, vagy bizonyos torzulással rendelkező felülteken való alkalmazhatóságának bemutatása céljával, azaz a perspektíva másikkaként.²⁷ Hoogstraten dobozának esetében ezt az északi prespektíva-felfogást mutatja a sokszoros enyészpont beiktatása is.²⁸ Tulajdonképpen a dobozba zárt anamorfózis mint eszköz a látásnak azt a lehetőségét foglalja magában, amivel a mozgó, vagy körbetekintő szem egymást követő ábráinak reprezentációja elgondolhatóvá és leképezhetővé válik.

Albert munkájánál csak annyiban találkozunk az anamorfózis Hoogstratennél található szerkesztési eljárásával, amennyiben a négyzet alapú gúla belső oldalain a szobabelsők perspektívikusan szerkesztett, azaz rövidülést mutató képei annak mondhatók, mégis a leskelődő számára váratlan módon előáll a térhatás. Albert műve ugyanakkor nyíltan állítja a látás illúzióját egyfelől azzal, hogy a doboz gúla alakú külsejét a 17. századi eljárástól eltérően nem rejtje el. Másfelől a látványt nem a fényforrást jelentő „ablak” alatt vagy oldalán elhelyezett kémlelőlyukon keresztül teszi hozzáférhetővé, hanem a doboz teljes frontális felületét átlátszó plexilemezzel fedi le, és ebbe vágja bele a lyukat, amelyen keresztül nem az egyetlen, előírt (be) látási lehetőséget vagy pozíciót kapja a néző, hanem „csak” a látódoboz látványának képpé, vagyis szobabelsővé összeállításához szükséges (egy) szem pozíciójának helyét jelöli ki. Albert így kifinomult módon tárja a doboz reprezentációs technikájába kódolt csalást, valamint az illúzió létrehozását is a néző elé, és ezzel a technikai titok tanulmányozására invitálja a nézőt, akinek ezúttal nem csak a szeme esik csapdába – azaz nem csak az illúzió vagy a leskelődés szkopofilikus gyönyöre bilincseli le –, hanem az elméje és a „teste” is, mivel a „tudós” vagy gyermeki kíváncsiság felkeltésével felszólítja a nézőt, hogy újra és újra végigjárja a tereket. Először behív a látás „igazságaként”/valóságként állított perspektívikus kép szemlélésébe, amely a képterébe húzza a néző egy szemét, és ugyanarra a körbetekintésre készíti, mint amelyre a 17. századi perspektíva-doboz is épít, és amely miatt az e dobozokkal kísérletező művészek a látás tudományának kísérleti feltárását is állítják. Ugyanakkor hátralépésre és a látvány kétszemű – azaz a binokuláris diszparitással számoló – ellenőrzésére is kényszerít azzal, hogy a teljes dobozbelső leplezetlenül a néző elé tár. A nézőt a doboz kívülről történő megfigyelése és ellenőrzése több módon (ha tetszik, egy szórakoztató koreográfiával) mozgatja meg:



ALBERT ÁDÁM
Never take a trip alone, 2011, perspektíva kabinet (Humboldt dolgozószobája, részlet), plexi, MDF, díbond, bükkfa, rozsdamentes acél, 196 × 84 × 94 cm © Fotó: Kudász Gábor Arion

hátra és előremozgásra készíti, a plexilemezre tapadásra és a szobák két szemmel történő vizsgálatára, körbejárásra, illetve (az egy szem számára fenntartott) kémlelőlyukhoz való visszatérésre – a szem és a tudat egymásra reflektálásának különös tánca ez. Albert munkája azzal, hogy sem a doboz gúla formáját, sem a belső tér szerkezetét nem rejtje el a néző elől, a látás – érzékelés – reprezentáció kérdéskör történetét meséli újra és tapasztaltatja meg a szemlélővel, oly módon, hogy közben aktív szerepet játszik a történet megkonstruálásában. Ugyanakkor az (esztétikai) tapasztalat több szinten is érvényesül a reprezentációs kánon kultúrtörténetét ismerő szakértő, valamint az érzékelés és reprezentáció hiátusának problémájával először szembesülő számára egyaránt élvezetes módon. A történet azonban nem ennyire egyszerű: a kiindulópontként használt olajnyomat, vagy az emlékszobák berendezésének színei és kellékei visszaadása helyett Albert stilizált, lecsupaszított monokróm szürke felületet teremt. A szürke hagyományosan az az alap, amelyre a színek felkerülnek, és amelyből a színes formák kiemelkedése tovább erősíti vagy akár meg is teremti a térhatást. A színek a holland festészetelméleti gondolkodásban Alpers szerint speciális helyzetet tulajdonítanak. Az itáliai – Michelangelo nyomán Vasari által ismertetett – *colore* és *disegno* ellentétpár ugyanis itt nem értelmezhető. Alpers Hoogstraten *A festésről* (1678) címmel írt kézikönyve nyomán állítja, hogy a holland *teykenkunst* kifejezés a *disegno* és a *colore* két különböző formája, mely a természet utáni

27 Jean-François NICERON: *La Perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux*, Paris, 1638.; Leonardo DA VINCI: *Codex Atlanticus* (1478–1519)

28 Vö: SPENCER: *I. m.*

másolást, és nem a valóságos és az eszményi megkülönböztetését jelöli.²⁹ Alpers szerint mivel ekkor még nem tudtak eleget a lencsén áthatoló fény megtöréséről, a szemben megjelenő kép leírásának minden további kísérlete során kénytelenek voltak feltételezni, hogy az idolum, vagyis maga az idea surrant be a szembe és innen az agyba.³⁰ Mint írja „a szem modellje, a holland képek és a képekről szóló holland szövegek közt járva olyan területet is feltérképezünk, ahol a látszat ábrázolása – Kepler *ut pictura, ita visio* – nemcsak úgy határozza meg a képet, hogy kizárja a különbségtételt rajzolás és festés között, hanem azt is uralja, ahogyan a művész önmagát érzékeli, egész elméjét birtokba veszi”.³¹ A színek hiánya elénk tárja ennek a holland és itáliai kettősségnek az alapvető ábrázolás-történeti problémakörét, a leíró, a természetet színekkel másoló és a perspektívával lényegesen kevésbé rígorózan bánó holland felfogás és a rajznak tulajdonított a szemlélemből induló ideális leképzés itáliai megközelítését.

Albert szürke felületei ugyanakkor rámutatnak, hogy a dolgok sosem adták a reprezentációban, sőt munkájával több értelmezői sikot tesz lehetővé: egyfelől a szürke felfogható a szín hiányaként, az az alapszín, amely a színekkel kibontakoztatható formák világát megelőzi, ennyiben Hoogstraten, illetve a holland festészeti gondolkodás szín és rajz egységét adottként vevő (játék)terével ellentétben állítja saját munkáját. A szín hiánya megakasztó elem a kukucskáló dobozok azon szándékával szemben, hogy a tekintet beszippantásával az elme (szemben a perspektivikus szerkesztéssel létrejövő metrikus tér egybefogó, „kartézianus” uralkodó pozíciójával)³² is látványba merülésre kényszerüljön. Másfelől a szín és a rajz vitájának művészet-, illetve kultúrtörténeti kérdéses is újrajrja egy olyan eszközzel, mely egyszerre tagadja az egységes (a reflexiót megelőző) szubjektumot és a látás (reprezentációtól független) objektivitását. Hoogstraten *teykenkunst* kifejezése nem teszi lehetővé azt az értelmezést, mely a *disegno*-t, azaz a dolgok kiválogatásán és rendszerezésén alapuló reprezentációt emeli ki szemben a dolgok megjelenésén alapuló *coloreval*, Albert doboza viszont ennek ellenpontjaként kiprovokálja a kérdés történeti újragondolását. Ennek a (velencei és firenzei művészeti hagyomány versengéséből induló) dichotómiának a továbbélése mutatkozik például a Francia Királyi Akadémia vitáinak a *Querelle*-nek egy részeként

29 ALPERS: *l. m.*, 64.

30 ALPERS: *l. m.*, 61. lásd még 13. lábjegyzet hivatkozásait.

31 ALPERS: *l. m.*, 64.

32 A kartézianus perspektíva problémakörének részletes elemzésére nincs mód a dolgozat keretein belül. A perspektívához kapcsolt kartézianus jelző problématicuságáról lásd Lyle MASSEY: *Picturing Space, Displacing Bodies. Anamorphosis in Early Modern Theories of Perspective*, Pennsylvania University Press, 2007.



ALBERT ÁDÁM
Never take a trip alone, 2011, perspektíva kabinet (Humboldt dolgozószobája, részlet), plexi, MDF, dibond, bükkfa, rozsdamentes acél, 196 × 84 × 94 cm © Fotó: Kudász Gábor Arion

a Rubens és Poussin hívók ellentétének teoretikus szövegeiben, majd (többek között Batteux 18. századi értelmezését követően)³³ például Kantnál is, aki a rajzot a forma okán a tiszta izlésítélet (és a gondolkodás) tárgyává teszi, szemben a színnel, amely a kontúr kitöltésére szolgáló vonzó ingerhez tartozik és ezért az érzetben gyönyört kelt (vagyis célja van), tehát nem szolgálhat az esztétikai ítélet meghatározó alapjául.³⁴ Kant elméletében a felfogás egységességét és érvényességét az elme transzcendentális nézőpontja garantálja, s ily módon válik kiküszöbölhetővé az észlelés esetlegessége.³⁵ Azaz az egyetemes törvényszerűségek érvényességének alapjául az elme apercepción alapuló szintetizáló képessége szolgál. A problémával visszatér a *disegno* mint a gondolat (feltehetően a platóni *eidós* nyomán)³⁶, vagyis az elme kivetülésének és a megfigyelő helyzetének, szubjektumpozíciójának, valamint az ismeretszerzés lehetőségének kérdése.³⁷ A perspektíva elméleti síkon azt a pozíciót garantálná, amely a néző és a művész (egy szemének) helyét is kijelöli, a rajz pedig annak a matematikailag, azaz tudományos úton levezethető leképzését. A megfigyelő tudat, mintegy ördögi körben matematikai módon bizonyítja saját elgondolásának helyességét az ábrázolásban. Ehhez azonban szükségesnek látszik a rajz mint az elme kivetülésének elsődlegessége a szín csábító, az elmét megzavaró erejével szemben.³⁸ A részletek ábrá-

33 Vö. Roger DE PILES, Dialogue upon Colouring (1673). In: *Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas*, 1648–1815, szerk. C HARRISON, P WOOD, J GAIGER, Blackwell, Oxford, 2000. 185–192.; Charles BATTEUX: *Értekezés a szépművészetekről – avagy miképpen vezethetők vissza egy és ugyanazon elvre*, in: *Janus*, HORÁNYI Özséb, szerk., 1987/IV.1., Pécs.

34 Immanuel KANT: *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Szeged, Ictus, 1998. 14. §. 140–142. Kant elgondolása természetesen a hagyományba illeszkedik, és bár hivatkozás nélkül, de Poussin *Megfigyelések a festészetről* című szövegében *A szín hízelgése* alcímet viselő rész elgondolását visszahangozza: „A színek a festészetben éppúgy a szemeket megejtő hízelgések, amint a versek ékességei is azok a költészetben” in: MAROSI Ernő szerk. *Emlék márványból és homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből*. Budapest, Corvina, 1976. 185–187., 187.

35 Hasonló megfigyelést találhatunk Kittlernél is az érzékelés transzcendenciájával kapcsolatban. Vö. Friedrich A. KITTLER: *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely, Kiadó – Ráció Kiadó, Budapest, 2005. 98–99.

36 Vö. Ervin PANOFSKY: *Idea*, Budapest, Corvina, 1998.

37 A kérdéshez lásd még Donna HARAWAY: *The Persistence of Vision*, in: *Visual Culture Reader*. Nicholas MIRZOFF, szerk. New York: Routledge, 1998. 195.

38 A hagyomány váltakozó értelmezését mutatja például, hogy Addison *A képzelőerő gyönyöreiben* (Pleasures of the Imagination) a szín kolorista elméletének megfelelően a színekben látja a képzelőerő legmagasabbrendű gyönyörét. Ugyanakkor megjegyzendő az is, hogy a képzelőerő nála még nem a kantianus, vagy a coleridge-i egybefogó észre utal. „Van a szépségnek egy második fajtája is, amelyet a művészet és a természet számos produktumában megtalálunk; ez nem hat olyan hűvös és vadsággal, mint a saját fajunk szépsége, de mégis alkalmas rá, hogy titkos élvezetet váltson ki belőlünk, és egyfajta gyengéd elfoglaltságot azok iránt a helyek és tárgyak iránt, amelyekben rábukkantunk. Ez vagy a színek derűségéből és sokféleségéből ered, a részek szimmetriájából és arányos elosztásából, a testek elrendezéséből és beállításából, vagy mindezek megfelelő keveredéséből és egyesüléséből. Az ilyenfajta szépségek számos forrása közül a szem a színekben leli a legnagyobb élvezetet.” Joseph ADDISON, *A képzelőerő gyönyöre*, ford. GÁRDOS Bálint, in: *Jelenkor*, 2007/11., 1184–1209.

zolásának a 18. században (illetve a romantikában) is előkerülő kérdése szintén a csábítás, az elme figyelmének elvonása miatt jelent problémát.

Albert munkája lenyűgöző módon hozza játékba ezeket a reprezentációs eljárások eltéréseiből adódó kérdéseket. A kukucska doboz reprezentációs technikájának sajátosságából adódóan a látvány egybefogásának illúziója (a látvány háromdimenziós tér képzetét keltő egybefogása) és az egyszemű tekintet képtérbe való bevonásának következményeként lehetővé váló körbetekintés egymás ellen játszik, folyamatosan szembesít azzal, hogy a látvány nem uralt, nem csak a színek csábító, figyelemelvonó hatása miatt, hanem mert a szem kedvére és kontrollálatlanul kalandozhat a látvány (azaz Hoogstraten szobabelsőjének) apró részleteinek tömkelegében. A szem csapdába ejtése így nem csak az illúzió folytán következik be, hanem a kémlelőlyukon beleső, körbetekintő szem részletekben való elveszésének szkopofilikus gyönyöréből adódóan is.

A részletek tömkelegének felsorakoztatása Barthes szerint (a realista regény technikájaként) a valóságkiváltásának alapjaként szolgál a leírás során.³⁹ Tudniillik az olvasó olyannyira elveszik a részletek felsorolásában, hogy végül feladja számbevetelüket és elfogadja a leírás akkurátusságát és a leírt (táj) valóságosságát (hitelességét). A narratológiával Balnál, illetve a képelméletek felől Mitchellnél is megjelenik a kérdés az elbeszélés és a leírás – áttételesen pedig az itáliai *istoria* és a flamand leíró festészet – kettősének versengéseként: a leírás, a részletek tömkelege eltéríti a „megfigyelőt”, a leírás képisége fogva tartja az elmét és azzal fenyeget, hogy leállítja a történet előrehaladását.⁴⁰ Sőt, lehetetlenné teszi az elme racionális (perspektívába kódolt) egybefogó szemléletmódját. A kukucska dobozban (mely felerősíti az északi leíró festészet eme tulajdonságát) nem csak a színek, hanem a tárgyak sokasága is fogva tartja a tekintetet, olyannyira, hogy az akár el is veszhet a látványban. Alpers alapján Hoogstraten perspektíva-értelmezésnek megfelelően *prospect* áldozatul esik az *aspect* összegének.⁴¹

Ezen a ponton Albert dobozának tematikus és ábrázolásmódbeli játéktere összeérni látszik: a kor, amelyet a két dolgozószoba megidéz a látványnak ezt a fajta figyelemelterelő hatását az elme vagy képzelőerő működésének eltéréseként érti. A 18-19. század folyamán megjelenő optikai kísérletek (sztereoszkóp, utóképek stb.) szembesítenek a látvány fiziológias meghatározottságával, a test folyamatainak dezintegráló működésével, és ennek nyomán a figyelem szabályozásának kérdése irányába mutatnak a vizsgálatok. Ugyan a romantika reprezentáció-elmélete a kanti idealizmusból és annak transzcendentális egységfogalmából indul ki, de a szubjektív, illetve töredékes érzékelés felismerése már a szubjektum új fogalma felé mutat, amennyiben a szubjektum érzékelése immár nem tekinthető függetlennek a test és a psziché dezintegráló működéseitől.⁴² Kant elmélete szerint, mint ahogy arra Crary rámutat, „minden lehetséges észlelés egy minden empirikus érzéki tapasztalat fölött álló, eredeti szintetikus egységessítő princípium működése alapján történik, mely fölött áll bármilyen olyan empirikus érzékelésnek, mint például a látás [vision]”.⁴³ Ahogy a szín Kantnál, a 18-19. századi szerzők írásaiban a részletek burjánzó sokasága is csábító erővel bír és eltéríti, pontosabban ellehetetleníti az elme (reflexió) egybefogó képes-

ségét.⁴⁴ A részletek ilyen jellegű sokaságának figyelemelvonó hatását a vulgáris ízlés jellemzőjeként kezdi érteni: Wordsworth például a *The Prelude* fent említett szöveghelyén a vásári mulatságok vizuális tömkelegét azért tartja vulgárisnak, mert eltéríti a kontemplatív elmét.⁴⁵ Coleridge pedig a mikroszkópban már nem az új világra nyíló, látás általi megismerés lehetőségét látja, hanem a „tanulatlan,” a részletekben elvesző tekintet metaforáját.⁴⁶

Albert dobozba zárt szobáinak stilizált képei, azaz az eredeti dolgozószobák látványa alapján készült szürke felületek nem csak a színeket, de a berendezési tárgyakat tarkító kisebb díszítőelemeket is nélkülözik. A szobabelsőbe való kukucskaálás ugyan a körbetekintő szem leskelődésbe kódolt rejtett gyönyörét nem iktatja ki, de a látvány sokkal kevésbé működik a csábítás szcenáriója mentén, mint inkább a reflexió gondolkodás metaforájaként. Pontosabban a kettő közt billeg: a valóságkiváltást megakasztja a valóságosság szimulációjának hiánya, ezzel utat enged a gondolkodás egybefogó reflexió munkájának. Hasonló problémát fogalmaz meg Wilhelm von Humboldt nyelvelméleti írásaiban. *A gondolkodásról és beszédéről* (1795/96) című szövegben. Humboldt a gondolkodás lényegét a reflektálásban látja, azaz a tárgyat önmagával szemben egységbefogó elme tevékenységeként, mely mint írja csak a nyelv médiumában lehetséges. Éppen emiatt érdekes az a képi metaforika, melyet Humboldt okfejtése során használ: a gondolkodás folyamatában az ember metszeteket [abschnitte] képez és ezeket a jelekben mint egységeket fogja össze.⁴⁷ Ehhez Humboldt szerint azért szükséges az időben a hang által kibontakozó nyelv, mivel a „látás közvetlenül és pusztán önmagában nem határozná meg más határokat, mint a különböző színek közöttit, de nem a különböző tárgyak közötti körvonalak által.”⁴⁸ Vagyis Humboldt a látás pusztán színekkel működő megkülönböztető képességének tételezésével alárendeli a látást a nyelvnek, de a gondolkodás metszeteiken alapuló működésével visszacsempészi a látás

39 Roland BARTHES: *The Reality Effect*, ford. R. CARTER, in: *French Literary Theory Today*, szerk. Zvetan TODOROV, Cambridge, Cambridge University Press, 1978. 14-16.

40 William T. MITCHELL: *Picture Theory. Essays on Visual and Verbal Representation*, Chicago, Chicago University Press, 1994, magyarul Uő., *Az ekphrasis és a másik*, ford. MILIÁN Orsolya, in: *A képek politikája*, szerk. SZÖNYI György Endre és SZAUTER Dóra, Pécs, JATE Press, 2008, 193-222. Mieke BAL, Az ekphrasiszról tartott előadásanyag kézirat, Budapest, 2000 március, ELTE.

41 Az aspect – prospect különbségtétel kérdéséhez lásd Poussin elgondolásából induló értelmezést. ALPERS, *I. m.*, 73-74. o. „Míg a prospect jellegű szemügyrevétel hallgatólagosan összefügg a perspektivikus leképzéssel, az aspect típusú nézés megmarad pusztán annak, ami – egyszerű nézésnek, hozzá kapcsolódó leképzés nélkül.” 74.

42 Vö. Crary szerint „az új fiziológiai optika egyik eredménye az volt, hogy feltárta a 'normális' szem egyedi sajátosságait. A retinális utóképeket, a periférikus látást, a binokuláris látást és a figyelemkűszöböket mind abból a szempontból kezdték el tanulmányozni, hogy számszerűsíthető normákat és paramétereket határozzanak meg” CRARY: *A megfigyelő*, *i. m.* 30., valamint Jonathan CRARY: *Attention and Modernity in the 19th Century*, in: *Picturing Science, Producing Art*, szerk. Caroline A. JOHNS és Peter GALISON, New York, London, Routledge, 1998. Crary szerint ekkor válik alapvető fontosságúvá annak meghatározása, hogy az érzékelés milyen módjai tekinthetők elfogadhatónak vagy „normálisnak”, mivel az érzékelést valamilyen módon szabályozni igyekeztek, azért, hogy a teljes önkényesség lehetőségét kiküszöböljék. A kérdéssel a camera obscura kapcsán lásd még Barbara STAFFORD: *Voyage into Substance. Art, Science, Nature, and the Illusured Travel Account, 1760-1840*. Cambridge, London, The MIT Press, 1984. különös tekintettel a 424. oldalra.

43 Jonathan CRARY: *The Suspension of Perception*, *i. m.*, 14., illetve ezen nézetét fejti ki még: Uő., *Attention and Modernity in the 19th Century*, in: *Picturing Science, Producing Art*, (szerk.) Caroline A. Jones és Peter Galison, Routledge, New York, 1998, 477.

44 A kérdés elemzését a Claude-üveg elmével analóg a látványt egybefogó természetéről és a romantikus képzelőerőről lásd, Arnaud MAILLET: *The Claud Glass*, Zone Books, 2004. 143-45.

45 William Wordsworth, *The Prelude, A Northon Critical Edition*, szerk. M. H. Abrams, Stephen Gill, London and New York, Northon and Company, 1979. Lásd még: William Wordsworth, *Preface to the Lyrical Ballads*, in: *The Prose Works of William Wordsworth*, szerk. W. J. B. Owen, Oxford, Clarendon Press, 1974, 128. Korábban lásd Dryden panaszeit a vásárokról, Peter STALLYBRASS és Allon WHITE: *The Grottesque Body and the Smithfield Muse. Authorship in the 18th Century*, in: *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, Cornell University Press, 1986. vagy Reynolds akadémiai előadásait, Sir Joshua REYNOLDS: *Discourses on Art*, szerk. Robert R. WARK, New Haven and London, Yale University Press, 1997.

46 Samuel T. COLERIDGE: *On Poesy or Art*, in: *Biographia Literaria*, szerk. J. Shawcross, London, Oxford University Press, 1969, 256.

47 Wilhelm von HUMBOLDT: *A gondolkodásról és a beszédéről*, in: *Szép Literaturai Ajándék*, Pécs, 1998/ V. évfolyam, 2-3 szám. 1.

48 HUMBOLDT: *I. m.*, 1-2.

Albert által is előtérbe állított problémáját. Bár Humboldt-nál a nyelv időbeliségében és az emberből áradó hang által lehetséges a gondolkodás, ezt az időbeliséget egy másik a vizuális elméletek által is kedvelt trópus az *energeia* segítségével fogalmazza meg: „maga a nyelv nem mű (ergon), hanem tevékenység (energeia).”⁴⁹ A letisztult, színek előtti formák és a gondolkodás absztrakciójának nyelvi „áramlása” így a látószekrény színpadára állítva cáfolja meg többek között Humboldt a látást a nyelvvel szemben statikusnak ítélté elgondolását.

A szobák reprezentációja további kultúrtörténeti asszociációkat kelt életre: úgy tekintünk be a szobákba, hogy azzal nem csak két szobabelső, hanem egy teljes hagyomány horizontja is feltárul. A képek ugyan a kémlelőlyukon beleső néző számára a teljesség illúzióját nyújtják, hasonlóan ahhoz, ahogy a teleologikus történelemi narratíva is egységes, egylátószögű elbeszélőhorizontot tétel, de a család leplezetlensége szembesít az egységes képpé alakulás illuzórikus voltával is. Míg Hoogstraten dobozában a kémlelőlyukkal szemközti falon elhelyezett festett tükör működik megakasztó elemként, Albert dobozában teljes konstrukciója a demisztifikálást segíti – talán éppen ezért is vak Goethe szobájának szintén a lukkal szemközti falon elhelyezett tükré.⁵⁰

A kulturális emlékezet torzító szelektivitásának idealizálása mutatkozik az emlékszobák intézményrendszerében is. Goethe és Humboldt mint a nemzet, nemzeti kultúra és öntudat kiemelkedésének kezdőpontján álló óriások a történelmi korszakok öngeneráló autopoetikus természetének jelképei is.⁵¹ Az emlékmű-szobákba tekintéssel beleshetünk a két meghatározó gondolkodó életművének ugyancsak meghatározó tereibe, azaz a műveikben megtett tudománytörténeti utak elkészítésének helyszíneibe. A helyszellemének megidézése érdekében megtett út, vagyis a helyszínre zárandoklás aktusát megkívánó emlékszoba megtekintésének rituáléja elleplezi a kukucskálódobozzal nyilvánvalóvá váló leskelődésnek az intim térbe/magánszférába hatolását és az egyéni élet intézményé magasztosításának aktusában rejlt problematikusságot. Ugyanakkor a szobák perspektíva-dobozba integrált kiállítása reflektál arra a technológiára is, amellyel a 19. századi közéleti tudós ember önmaga nyilvános énjét (és élet-

49 Idézi BENCZ László: *Nyelv, struktúra, megértés* (Humboldt nyelvkonceptiója nyomán) in: *Szép irodalmi ajándék, I. m.*, 4. Humboldt nyelvelméleti nézeteit alapvetően Fichte befolyásolta lásd: Martha B. HELFER: *Herder, Fichte and Humboldt's "Thinking and Speaking"*, in: *Herder Today*, Berlin, Walter de Gruyter, 1990, 367-381.

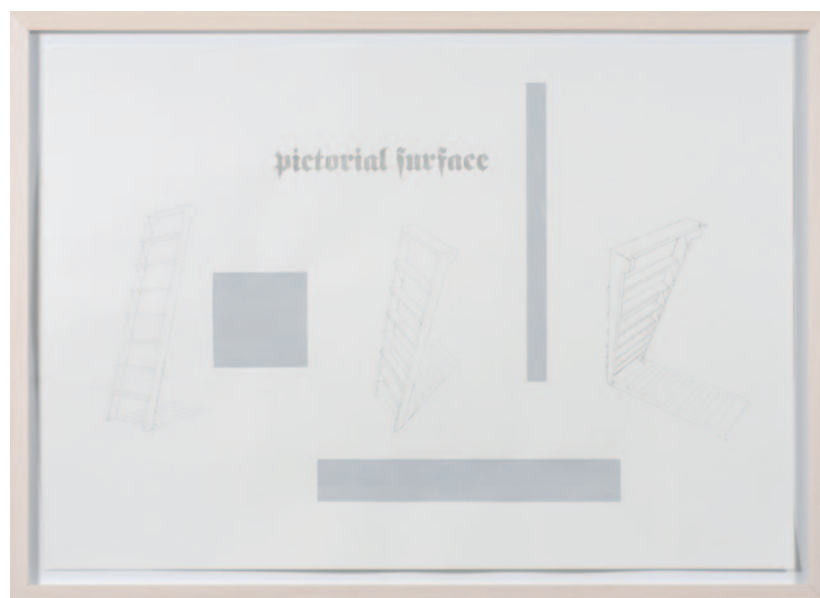
50 Brusati szerint Hoogstraten kukucskáló dobozának szemközti falán a tükör megzavaró erőként funkcionál: a nézőt szembesíti saját maga leskelődésének aktusával.

51 Alexander von Humboldt jelentőségének és a történetmondás új lehetőségeinek példájára lásd Daniel Kehlmann *A világ fölmérése* című regényének hatalmas sikerét. (ford. Fodor Zsuzsa, Budapest, Magvető Kiadó, 2006.)

ALBERT ÁDÁM
Never take a trip alone, 2011, (representational canon), papír, ceruza, akvarell, akril, 700 × 1000 mm
© Fotó: Kudász Gábor Arion



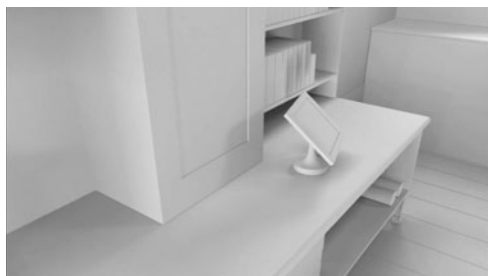
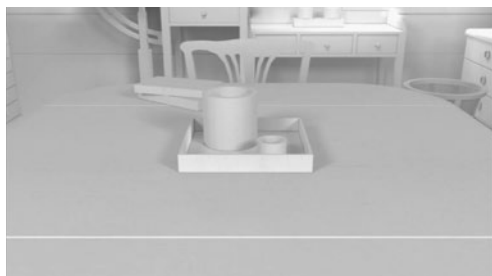
ALBERT ÁDÁM
Never take a trip alone, 2011, (pictorial surface), papír, ceruza, akvarell, akril, 700 × 1000 mm
© Fotó: Kudász Gábor Arion



terét) megkonstruálja. A dolgozószobák mindkét tudós esetében már életükben mintegy önnön emlékeztük katedrálisát is jelentették.

Albert egyik inspirációs forrásának a címben egyértelműen megjelenő kérdése is lényeges szempont a munka értelmezési lehetőségeiben: ahogy korábban a Grand Tour-t bejáró nemesurak is rajzolóit vittek magukkal az útra, akik a látott tájakat és emlékeket megörökítették, a 18-19. század polgárosodó tudós utazói is rajzolókkal örökítették meg a beutazott vidékeket. Talán kevésbé maradt meg a kulturális emlékeztetben, hogy Goethét Christoph Heinrich Kniep kísérte itáliai útján, több ekkor készített palermói tájképe is ismert.⁵² Alexander von Humboldt elsősorban Latin-Amerikát felmérő utazásai nyomán indult el három festő, Johann Moritz Rugendas, Ferdinand Bellermann és Eduard Hildebrandt a tudományos igényű kutatások megörökítése céljából. Egy metaforikus áttemeléssel, ahogy a látószekrény megfigyelő pozíciója a test és szem elválasztásán alapul, Goethe kutató,

52 Vö. OETTERMANN: *I. m.*, 7. Oettermann szerint a Palermóba tartó tengeri út során szembesül Goethe először a horizont navigációból ugyan már jól ismert jelenségének tájképfestészeti jelentőségével. Oettermann ugyanakkor hosszasan ír arról a tapasztalatról is, amely a panorámák nézőpontját is adja. Szövegében Goethe 1779-es, a svájci Alpokba tett utazásának tapasztalatát említi. Mind a horizont, mind a magasból letekintés tapasztalata az elme saját határainak megtapasztalásaként fogalmazódik újra Oettermann-nál. 7-13. Georg STRIEHL: *Der Zeichner Christoph Heinrich Kniep (1755 - 1825). Landschaftsauffassung und Antikenrezeption*, Olms Verlag, 1998. Csak egy rövid idézet említenék: „[...] Kniep meg közben fáradhatatlanul készítette számunkra a lehető legpontosabb vázlatokat. Milyen jó volt, hogy ezzel nincs semmi gondom, s ilyen biztos emlékeztetőkre teszek szert!” Johann Wolfgang GOETHE: *Utazás Itáliában*, in: *Önéletrajzi írások*, ford. Rónai György, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1984, 67-427, 241.



ALBERT ÁDÁM

Never take a trip alone, 2011, still (Goethe dolgozószobája), 3D animáció, 52'

ismeretszerző, tapasztalatgyűjtő útján a rajzoló útitárs, míg Humboldt esetében az őt követő festők jelentették a rajzokat generáló „külső” szemet. És míg Talbot (camera obscurán modellezett) fotóapparátusát a *természet írójának* hívja, mivel úgy véli, a képeket a természet hozza létre a fény segítségével, Goethe még a technikai eszköz hiányában – bár amatőr művész – professzionális rajzolóra bízta a megőrkítés munkáját.⁵³ Humboldt 1807-ben megjelent *Ansichten der Natur* című műve még a festők utazásait megelőzően készült, ebben a műben Humboldt az ekphraszisz képleirő módszerét követi a táj „lefestésére”, melyhez Goethe példája adja az inspirációt.⁵⁴ Az ember által készített rajz vagy leírás, mivel az elmén átszűrt látvány és nem a természet közvetlen lenyomata, hangsúlyosabban mutatja a látvány szubjektív, ugyanakkor a reflektáló elme elsődlegességére épülő ábrázolásmódot.

Albert intertextuális referenciahálója ugyanakkor előhívja Alexander von Humboldt kantiánus eszméken alapuló *Kozmos*ának⁵⁵, illetve utazásai során tett megfigyelésének tudományos, rendszerező elgondolásainak hatását is.⁵⁶ Nicolas A. Rupke, Humboldt legújabb életrajzírója szerint Humboldt-ot alapvetően két műve a *Kozmos* (1845), illetve az *Ansichten der Natur* kapcsán ismerték.⁵⁷ A *Kozmost* már Berlinben, a perspektíva-dobozzal megidézett dolgozószobájában

53 Lásd még Kittler Rudolf Arnheim utalását, KITTLER, *I. m.*, 32.

54 Claudia MATTOS: *Landscape Painting Between Art and Science*, in: *Alexander von Humboldt. From the Americas to the Cosmos*, Bildner Center for Western Hemisphere Studies, The Graduate Center, New York, 142-143. Goethe Hackerttől tanult tájképfestészeti elgondolásait Humboldt-val 1795-ben osztotta meg wiemari találkozásuk alkalmával. Vö *Uo.*, 145. Goethe Hackerttel több ízben is találkozott itáliai utazása során. Naplójában a visszatérése előtti római találkozás kapcsán jegyzi meg: „ő [Hackert] hihetetlen mesteri biztonsággal tudja papírra rögzíteni a természetet, s egyben művészi formát is tud adni a rajznak. Sokat tanultam tőle ebben a pár napban”. 1878. június 16. Goethe: *Utazás Itáliában*, *i. m.*, 336.

55 Alexander von HUMBOLDT: *Kozmos*, ford. FÜLÖP Zsigmond, Budapest, Atheneum, 1925.

56 Érdekességként jegyezném meg, hogy E. A. Poe, *Eureka* (1848) című prózaversét Humboldt-nak ajánlja. A művet lehet az ész egybefogó, panoráma-szerű reprezentációjaként is értelmezni.

57 Nicolaas A. RUPKE: *Alexander von Humboldt: A Metabiography*, Chicago, University of Chicago Press, 2008, 38.

írta. Az ötkötetesre tervezett, a világ kompendiumaként felfogott rendszerező mű, melyben a természet a kanti eszmék hatása nyomán mint egész és oszthatatlan jelenik meg, a tudomány megismertetésén keresztül történő nevelés céljával, a német „nép” számára készült. Berlinben a *Kunst um Humboldt: Reisestudien aus Mittel- und Südamerika* címen megrendezett kiállításon⁵⁸ voltak láthatók az utazás során készített skiccek és tanulmányok. A képeket Humboldt közvetítésével vásárolta meg IV. Frigyes a Kupferstichkabinett számára. Míg a Kupferstichkabinett a tudományos rendszerezés előtti gyűjtemények logikájához tartozó, általában főúri nyomat- vagy grafikai gyűjteményt idézi, a Humboldt-ot követő művészek rajzai már a tudományos gondolkodás formálásához nagymértékben hozzájáruló humboldt-i rendszerezés lenyomatait mutatják.⁵⁹ A humboldt-i rendszerező gondolkodás hatása és annak kritikai újragondolása nem véletlenül áll a kutatáson alapuló művészeti reflexió egyes képviselői érdeklődésének homlokterében: ehelyütt csak az utalás szintjén irányítanám rá a figyelmet Mark Dion természettudományos rendszerekre reflektáló munkáira, amelyek közt Humboldt elmélete is megjelenik. Ilyen például az *Alexander von Humboldt (Amazon Memorial, 2000)* című munkája, mely a Kölnben *Alexander von Humboldt és más szobrok* (Alexander von Humboldt and Other Sculptures, 2000) címmel kiállított installáció része volt, mely Humboldt könyveiből, az általa leírt növényekből és egy akváriumból (tíz élő piranhával) állt.⁶⁰ A látószekrények reprezentációja mellett mindkét dolgozószobát megmutatja egy-egy közel egyperces háromdimenziós animáció is. Az animáció nézőpontja azonban a 3Ds program technikai apparátusát kihasználva a szobabelsőben való körbemozgást szimulálja, úgy mintha a szoba közepén elhelyezett ülőhelyről állna fel a látogató. A néző ezúttal a szeme körbemozgása helyett virtuálisan a test körbemozgásának illúziójában részesül. Nem csak a virtuális látogató, hanem a dolgozószobák megidézett, de fizikailag hiányzó tulajdonosainak szempontjából is megismétlődik az a körbetekintés, melyet a néző szeme számára a látószekrény képe nem tesz teljes mértékben lehetővé. Kittler szerint a művészetben „alapvetően egy érzékszerv megtévesztéséről van szó”. Mint írja, a festészetben a kijelentett természeti igazságának helyét „egy konvenció foglalja el, amelyet ignorálni kellett, és amely felett előbb át kellett siklani ahhoz, hogy az ember az illúzió áldozatává váljon”.⁶¹ Így a festészetben ezzel csak egyfajta illúzió vagy fikció jön létre és nem szimuláció, mint a technikai médiumok által generált képekben. Kittler szerint a technikai médiumokban a festészetrel szemben a szimuláció az imagináriust úgy hozza létre, hogy a „valóst” is bevonja, ahova – Lacan alapján – például a test is tartozik.⁶² A test hiánya a test virtuális jelenlétével szembeállítva ad még egy fordulatot az eddigi reprezentációs eljárások értelmezési kérdéseikhez.

58 *Kunst um Humboldt: Reisestudien aus Mittel- und Südamerika*. Kupferstichkabinett, Berlin, 2009. nov. 13 – ápr. 11. (<http://www.smb.museum>)

59 A Kupferstichkabinett kulturális emlékezetben tartására egy érdekes példa a londoni White Cube (Hoxton Square) kortárs grafikai kiállítása, a *Kupferstichkabinett: Between Thought and Action*, 2010. júl. 28 – aug. 28. (<http://whitecube.com>)

60 Mark Dion: *Alexander von Humboldt and other Sculptures*, Galerie Christian Nagel, Köln. 2000. nov. 3 – dec. 30. (<http://www.galerie-nagel.de/>). Lásd, Adrienne KLEIN, *New Sites and Sounds*, in: *Alexander von Humboldt. From the Americas to the Cosmos*, *i. m.*, 160.; Dion tudományos rendszereket mint fikciókat állító installációi különösen érdekesek Albert gondolkodásának szempontjából is. Lásd még Mark Dion: *Natural History and Other Fictions* (A természettörténet és más mesék), 1997.

61 KITTLER, *I. m.*, 29.

62 Míg a festészeti konvenciók és eljárások még láthatók, de felfüggesztendők az illúzió felkeltésének érdekében, a kód a technikai médiumok esetében azonban már nem észlelhető. KITTLER, *I. m.*, 32.

Lájer Vera

Zöldellő Weser és „rügysző” rádió-művészet

Interjú a Weserburg, Studienzentrum für Künstlerpublikationen munkatársaival*

A brémai *Weserburg, Museum für moderne Kunst*¹ fennállásának 20. évfordulóját ünnepli. A gyűjtők múzeumaként elhíresült intézmény 2011 őszén *Farbe im Fluss* (Festék a folyóban) címen² nagyszabású ünnepi kiállítást rendezett, többek között Jackson Pollock, Andy Warhol, Gerhard Richter és Ai Weiwei munkáiból. A festékek mint sűrű, folyékony anyaggal foglalkozó, tematikus nemzetközi seregszemle

¹ Weserburg, Modern Művészeti Múzeum, Bréma, Németország, www.weserburg.de

² *Farbe im Fluss / Color in Flux*, Weserburg, Bremen, 2011. szeptember 10 – 2012. január 29.

* Weserbug Művészeti Kiadványok Kutatóközpontja. Az interjú 2011. december 5-én készült a helyszínen.



Green Bremen
színesfestési akció

nyitó eseménye³ NICOLÁS URIBURU argentin művész – eredeti, 1968-as velencei akcióját⁴ megidéző – folyó-festése volt. A Weser folyó vizén végtelenbe vesző S-formát leíró motorcsónakban állva hajózott Uriburu és segédei. A csónakban melléjük helyezett, emberragyságú festékeshordókból műanyagvödörrel merték a fluoreszkáló sárga és narancs-vörös folyadékot az alattuk sötét hullámozó vízbe. A tízliterekben mérhető, folyékony festékanyag nyomukban erőteljes, fűzőld színre festette a vízfelületet, majd lassan eloszlott. A *Green Bremen* színesfestési akció nagy figyelmet keltett a folyó mindkét partján: az alkalmi tengerészek szokatlan, közel két órán át tartó tevékenységét sűrű taps kísérte; a műélvező tömegeket a szemerkélő eső sem tartotta vissza. A jubileumi festészeti kiállításon szinte kizárólag sztárművészek – zömmel az alapító gyűjtők, donátorok és köreik kollektívájából válogatott – munkáit láthatta a közönség, így a fentiekben kívül ARMAN, THOMAS RUFF, MARK TOBEY, PETER ZIMMERMANN, LYNDA BENGLIS, RAINER SPITT, CHRISTIAN FROSCHE és mások munkáit. A jubileumi kiállítás látványossága és zajos sikere mellett az intézménynek van egy másik arca is. A városi által fenntartott Weserburg múzeum-épület falai között – néha szinte láthatatlan módon – egy önálló kutatóközpont és archívum is működik. A modern múzeum *Studienzentrum für Künstlerpublikationen* névre keresztelt egysége nem múzeumi archívum, sokkal inkább „gyűjtemény a gyűjteményben”. A Weserburg művészpublikációkra szakosodott osztályának vezetőjét és munkatársaival a Studienzentrum múzeumban elfoglalt helyéről, sajátos státuszáról és tevékenységi köreiből, valamint unikális gyűjteményéről kérdeztem. A beszélgetésen részt vett DR. ANNE THURMANN-JAJES, a Studienzentrum vezetője, BETTINA BRACH, a gyűjtemény kurátora, FRANZISKA RAUH és SARAH ROTHE tudományos munkatársak, utóbbiak a 2012 őszén bemutatásra kerülő *Radiokunst* (Rádió-művészet) projektfelelősei is egyben.

☘ **Lájer Vera:** Kedves Frau Thurmann-Jajes, ahogy a Weserburg kiállításait és rendezvényeit megfigyeltem, világossá vált, hogy működik az intézményen belül egy kutatóközpont, amely része ugyan a múzeumnak, de egyben önálló is, szinte független. Hogyan lehetséges ez? Milyen szerepet tölt be a Studienzentrum für Künstlerpublikationen a nagy egészben?

☘ **Th-j:** Természetesen a Studienzentrum fel fogható úgy is, mint a *Weserburg, Museum für moderne Kunst* egyik osztálya. Ez esetben mi egy kis osztály vagyunk. Két főállású dolgozóval, négy részmunkaidős szakmai munkatárssal és gyakornokokkal. Alapvetően mindannyian

³ 2011. szeptember 9-én délután 14 órától

⁴ *Green Venice*, 1968 (a Velencei Biennále keretében)

WARNING:

PERCEPTION REQUIRES INVOLVEMENT

Muntadas—On Translation: The Audience UC Berkeley Art Museum 02.07.01–04.29.01

ANTONI MUNTADAS

WARNING. ON TRANSLATION: THE AUDIENCE.

Berkeley Museum of Art, USA, 2001

Slg. Studienzentrum, Weserburg, © VG BILD-KUNST Bonn, 2011

művészettörténeti kutatással foglalkozunk. Elsősorban lokális és németországi, valamint külföldi egyetemekkel és főiskolákkal való kutatás- és oktatás-alapú együttműködésekben vagyunk érdekeltek. Archívumként, kutatóhelyként,⁵ valamint tudományos oktatóközpontként működünk. Ugyanakkor rendszeresen tudunk kiállításokat is rendezni: a kutatás, a kiállítás és a publikáció hármasságát kivételes módon, a múzeum segítségével tudjuk megvalósítani. A koncepció kidolgozásától a sajtóanyagok megírásáig minden az osztályunkon zajlik. Évente több kisebb és két nagy kiállítást rendezünk. A kisebbeket a Weserburg Museum kiállítóteréből leválasztott pár száz négyzetméteren, a saját kiállítóterünkben, többnyire tárlókban rendezzük meg. Nagy kiállításaink természetesen nagyobb helyigénnyel és a Weserburg éves időszakos kiállításai között szerepelnek. A múzeum és a Studienzentrum kommunikációját is összehangoljuk. Szerves része vagyunk a múzeumnak mint intézménynek, de van önálló szakmai hatáskörünk. Máskülönben a legfontosabb tényező, amely egyre inkább különálló „szervezetté”, mint osztállyá alakított bennünket az, hogy a Studienzentrum nem csak egy archívum, hanem önálló gyűjtemény is, ezért klasszikus múzeumi tevékenységet is végzünk, a vásárlástól a katalógizáláson és a restauráláson át a külső raktározásig. Gyűjteményünkben a művészpublikációk tételszáma mára elérte a 100 000-es tételszámot.

✚ *A nagyszámú gyűjteményi anyag kapcsán felvetődik a kérdés, hogy az archívum építésének története valóban párhuzamosan zajlott a húszéves modern múzeum*

5 A Studienzentrum jellegét és profilját tekintve sokban hasonlít a budapesti Artpool-ra.

KLAUS STAECK, O.J.

Slg. ASPC/Studienzentrum, Weserburg, © VG BILD-KUNST Bonn, 2011



fejlődésével? Hol kapcsolódik össze az archívum és a múzeum története? Kinek köszönhető a gyűjtés ötlete? Honnan származik a gyűjtemény törzssanyaga?

✚ **Th-J:** A kezdetek 1974-re nyúlnak vissza, amikor is kolléganóm, a Studienzentrum kurátora, Bettina Bach asszisztense volt GUY SCHRAENEN-nek, így került kapcsolatba már viszonylag korán az archívum és az alakulás előtt álló múzeum. Guy Schraenen és ANNE MARSILY privát gyűjteményének neve ekkor még *Archive for Small Press & Communication* (ASPC) volt, amelynek idővel helyet kerestek a gyűjtők. Az első „megnyitó” 1991-ben volt, majd az archívum 1999-ben a brémai Egyetem⁶ intézményi keretei között működött. Ekkor vettem át a gyűjtemény irányítását, először még az Universität Bremen termeiben, majd a költözést követően a Weserburg Modern Művészeti Múzeumban, amelyet eleve két bázisra (a múzeumra és az archívumra) alapítottak. Az eredeti anyaghoz képest mára 30 nagyobb és több kisebb archívum is bekerült a gyűjteménybe. A gyarapodás történetét és a tevékenységünket 2009-ben, a tízéves fennállásunk alkalmából megjelentett kötetben részleteiben is hozzáférhetővé tettük.⁷ Összegzőképpen elmondható, hogy a Weserburgban őrzött archívum és gyűjtemény attól különleges, hogy míg az 1960-1970-es években létrehozott egyéb archívumok többsége sajnos megsemmisült, a Studienzentrum megmaradt. Nemcsak a fellelhető dokumentumok, hanem a hozzájuk kapcsolódó hálózatok, kapcsolatok sem enyésztek el. Ebben látom a gyűjtemény hitelét és erejét.

✚ *A pontosítás kedvéért: valóban mit gyűjt az archívum? Mit értünk a „művészpublikáció” fogalma alatt?*

✚ **Th-J:** A legfontosabb kritérium, hogy kizárólag az egyes művészek által vagy az ő megbízásukból nyilvánosan közzétett, illetve saját kezű-

6 Universität Bremen

7 Studienzentrum für Künstlerpublikationen. Weserburg, Universität Bremen, 2009. Kleine Reihe, Band 6.

leg sokszorosított, esetleg publikált munkákkal foglalkozunk. Az archívumunk számára elfogadható művészpublikációk 11 különféle kategóriába sorolhatók. Mi az 1950-es, 1960-as évektől kezdődően gyűjtünk, a műfajok, amelyek nálunk gyűlnek, gyökerüket tekintve az 1920-as évekre, az avantgárd kezdeteihez, a futurizmushoz és a dadaizmushoz vezetnek vissza. Az általunk gyűjtött kategóriák: 1. a művészkönyvek; 2. a multiplikák, könyvobjektek; 3. művészek által írt újságok, röplapok; 4. efemer munkák, mint például a plakátok vagy meghívók; 5. fotók; 6. képeslapok, bélyegek, matricák; 7. grafikai munkák, xerox-másolatok, bélyegek/bélyegzők; 8. hanganyagok lemezeken, kazettákon, audio-CD-k, a „rádióművészet” tárgy körébe vonható anyagok; 9. multimedialis tartalmak CD-ROM-on és DVD-n; 10. művészvideó-felvételek, művészfilmek; 11. network-munkák, számítógépen közzétett alkotások.⁸ A határ ott húzható meg, hogy a fenti kategóriák mindegyikében többszörözött munkákról beszélünk. A néhány példányban, kézzel készített, igényes művészkönyv nálunk műtárgynak minősül. A gyűjteményünk erre nincsen berendezkedve.

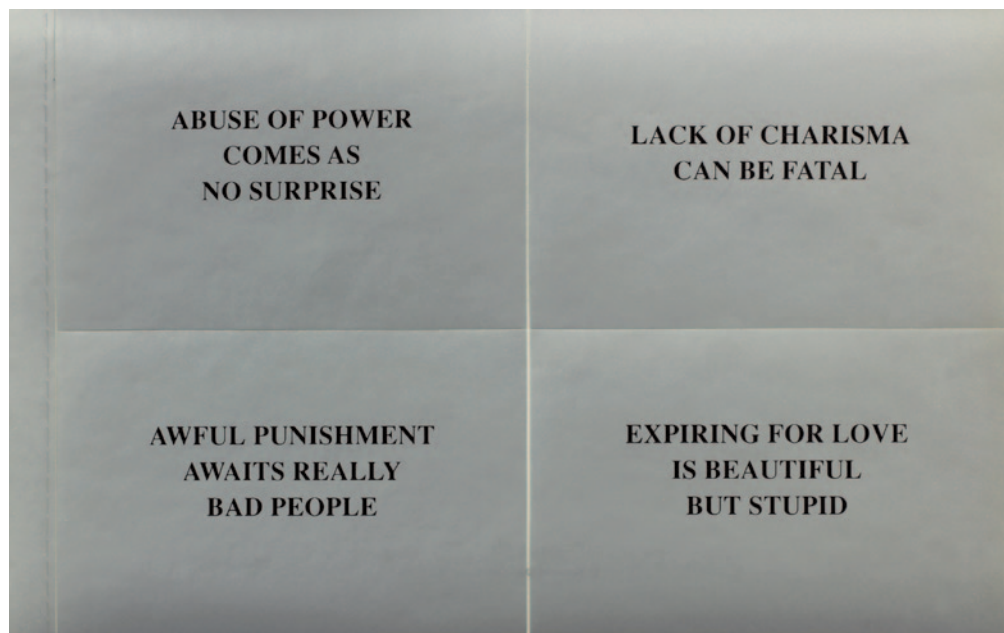
⊗ **BB:** A művészek vagy örökösök meg szoktak keresni bennünket egy-egy darabbal is, ilyenkor azt tanácsoljuk, hogy inkább egy galeristát keressenek meg helyettünk. Időnként adódnak félreértések, ez érthető.

⊗ *Mi változott az elmúlt húsz évben, főleg technikailag? Hogyan lehet karbantartani és technikailag fejleszteni a gyűjteményt? Megoldást jelenthet a digitalizálás? Milyen új kihívást jelentenek a digitális technikával készült vagy közzétett munkák az archívum számára?*

⊗ **Th-J:** Nem is annyira a technikai változások az érdekesek. Sokkal fontosabb, hogy hosszútávú kutatási területeket határozzunk meg és ezek mentén haladjunk. Ilyen volt az elmúlt három évben a *POETRY GOES ART & vice versa* című projekt, ahol először az 1950-es évek svájci, brazil, svéd és osztrák konkrét költészete került fókuszba, szándékoltan különös hangsúllyal a kulturális és politikai széttagoltságra. Majd az 1960-as évek felé haladva bekapcsoltuk Németországot is a kutatásba, és lassan a grafikák, filmek, szövegek és újságok lapjain át jutottunk el a mostani fő területünkhöz. 2011 óta a rádió- és hangművészet nem pusztán esztétikai, hanem társadalmi, szociológiai értelemben vett kutatásához és vizsgálatához kezdtünk hozzá. Ez ugyancsak minimum 2-3 évre meghatározza a tevékenységünket. Most a rádióművészetrel foglalkozunk elmélyülten, tartalmi, nem technikai irányból.

⊗ **BB:** Kutatói szemmel, érdemben még nem

⁸ Lásd bővebben: *Was sind Künstlerpublikationen?* In: *Studienzentrum für Künstlerpublikationen*. Weserburg, Universität Bremen, 2009. Kleine Reihe, Band 6. 13-15.



JENNY HOLZER
Aus: Messages, 1988

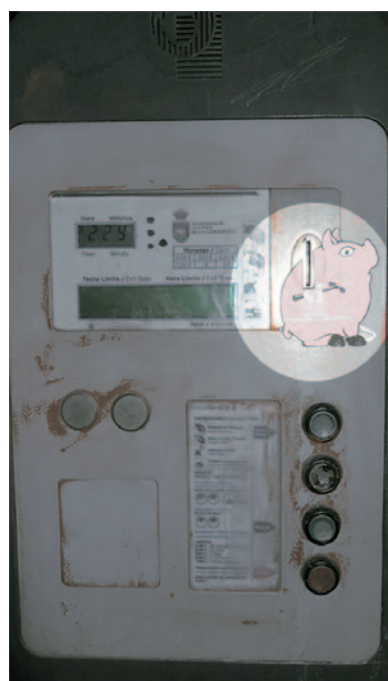
Slg. ASPC/Studienzentrum, Weserburg, © VG BILD-KUNST Bonn, 2011

tudunk foglalkozni például a web-oldalakkal, blogokkal vagy a közösségi média csatornáin közzétett művészeti projektekkel. Ennek is eljön majd az ideje. Egyelőre annak örülünk, hogy ezek a világhálón keresztül még egy ideig „élők” maradnak, nem kell feltétlenül ebben a stádiumban megőriznünk őket.

⊗ **SR:** Most, a „rádióművészetel” kapcsolatban bizonyos technikai kérdésekkel is foglalkozunk, elsősorban azért, hogy minden hanganyagot a lehető legjobb állapotban és minőségben tudjunk meghallgatni. Célunk, hogy a 2012 őszén nyíló kiállításra minél több, a korszakba tartozó, analóg és digitális formában rögzített hanganyagot dolgozzunk fel. Mi a rendszerezés, a tartalmi feldolgozás és a történeti kutatás oldaláról vizsgálódunk, remélhetőleg a prezentációnál, az őszi kiállításon a technika is rendben lesz.

⊗ *Mi játssza manapság a legfontosabb szerepet a munkájukban? Ha a Weserburg ünnepi rendezvénysorozatában a zöldre festett Weser, Önöknél talán a „rügysző” rádió-művészet?*

⊗ **Th-J:** Elsősorban a gyűjtemény, ez nem is kérdés. A gyűjteményen alapul a munkánk, ez a bázisunk. Innen indul ki a kutatás, a kutatáshoz célként rendeljük



monomuerto
Dritter Platz des
International Sticker
Award, 2009





TIMM ULRICHS
Zettel ankleben verboten, 1964 © VG BILD-KUNST, Bonn, 2011

a kiállítást, és szorosan emellett áll a művészetközvetítés feladata is. A kutatáshoz megfelelő partnerek és pályázatok szükségesek, de először mindig felmérjük az erőnket. Nagy, többéves projektek mellett csak kisebb kiállítások, szemináriumok, előadások férnek bele. Ennek ellenére mindig nagy feladatokat vállalunk, mint most a rádió-művészettel, amellyel 2008 óta előbb konferenciák, majd nemzetközi találkozók során ismerkedtünk és mélyítettük el tudásunkat, hogy végül ráépítsünk egy komplex kutatást. Igen, a rádióművészetre a közeljövőben mindenképp építünk.

✦ Szerepel a távoli célok között még több külsős munkatárs foglalkoztatása, nagyobb apparátus felépítése a hatékonyság növelése céljából?

✦ **Th-J:** Javítani mindig mindenben lehet és érdemes is, de hogy több munkatársat igényelnénk ehhez, nem hinném. Erre hadd válaszoljak egy régi, bizonyára a miénknél vallásosabb időkből származó mondással: „Ha egy közösség tagjai nem ismerik egymást, akkor az a közösség már nem közösség többé.”

✦ **Máshogy teszem fel a kérdést. Hogyan lehet a Studienzentrum gyűjteményét időről időre érdekessé tenni? Mit gondol, hogyan lehetne szélesebb körben népszerűsíteni, fenntartani a kíváncsiságot a tevékenysége iránt a nem szakmai körökben is?**

✦ **Th-J:** Ez egy nagyon fontos kérdés; kérdezzük meg a kollégáimat is. Természetesen a kiadványaink idegen nyelvre – angolra, spanyolra, franciára – való lefordítása mindenképp egy népszerűsítő eszköz lehet. Mi abban a szerencsés helyzetben vagyunk még ebben a pillanatban, hogy tudunk olyan érdekes kis kiállításokat is csinálni, mint például a *Sticker Award* (Matrica-Díj), ami sokakat érdekel és vonz. A legnagyobb sikerünk 2007-ben a mostanihoz hasonlóan, ugyancsak egy művészbélyegekből rendezett kamarakiállítás volt, az 1960-as évektől a jelenig, *Leck' mich!* (Nyalj meg!) címmel. A látogatók nagyon szerették. Ugye Bettina?

✦ **BB:** Igen, legfrissebb sikerünk valóban a *Sticker in der Kunst*.⁹ Kurátorként azt tapasztalom, hogy a látogatók közel érzik magukhoz a matricák műfaját. Mivel a műfajt szeretik, ezért nem nehéz bevonni őket. A kis katalógusban, ahogy más kiadványainkban is, igyekeztünk vizuálisan egy kicsit markánsabbak lenni.

A múzeum színe a pink, mi viszont a rozsdabarna, vörös árnyalat felé vittük a színskálát, ezzel is jelezve, hogy ez a *Studienzentrum* kiállítását kíséri. Ahogy mindig egyformán hangsúlyos a *Studienzentrum Weserburg* és az *Universität Bremen* logó is, jelölve az előd és az utód kapcsolatát. ANDREAS ULLRICH, a legutóbbi *Sticker Award* győztese mellett magyar résztvevők is voltak, TÓTH GÁBOR, TÓT ENDRE és VERA MOLNAR személyében. A kiállításon a mail art-tól a street art-on keresztül a matricák és a „matricás” művészek kanonizációjára tettünk kísérletet, fontosak tartottam azonban, hogy történeti kerete is legyen a kiállításnak, így a legendás ANDY WARHOL *Banán* (1967) vagy KEITH HARING figurája, GUGLIEMO ACHILLE CAVELLINI 1981-es munkája és TIM ULLRICHS műve sem maradhatott ki a válogatásból. A nemzetközi mezőnyből ANTONÍ MUNTADAS és GÉRARD DUCHÊNE

is helyet kapott a kiállításon. Úgy éreztük, hogy mi ezzel a kiállítással méltón megünnepeltük a „ház”, a Weserburg 20. születésnapját, és nem kell megijednünk a popularitástól.

✦ **A válogatásban főként amerikai, német és nyugat-európai művészek szerepeltek. Milyen vonatkozásban lehet érdekes Önöknek egy távoli országból küldött vagy ritka nyelven írt művész-publikáció?**

✦ **Th-J:** Ez egy különleges terület, amire most rátapintott, a nyelvek kérdése. Bátran állíthatom, hogy a gyűjteményünkben szinte a világ összes nyelvén írt és a legkülönfélébb nemzetiiséghez tartozó hagyaték megtalálható.

Az érdekesség abban áll, hogy ezek a munkák valamilyen módon kapcsolatba hozhatók egymással. Ha mondjuk egy lengyel művész ismert egy japán alkotót, találkozta Párizsban vagy írtak egymásnak, előfordulhat, hogy bizonyos szavakat, jeleket, kódokat mindketten használtak, hogy jobban megértsék egymást. A kutatás során szerzett tapasztalatok alapján elmondható, hogy sokkal több és szövevényesebb kapcsolati háló rajzolható ki az egyes szereplők között, mint azt gondolnánk. Így a munkánk során hamar rájöttünk, hogy csak a végső vagy csak nagyon speciális kérdések esetében van szükség a művészek által publikált anyagok szóról szóra való lefordítására.

✦ **BB:** Előfordulhat, hogy egy kiállítás alkalmával a fordítástól kivételes esetekben teljesen eltekintünk, mert az íráskép vagy az üzenet sokkal markánsabb megítélésünk szerint, mint a fordítás.

PETER NIEMANN
Wenn ich hier parke, ist das Kunst
© VG BILD-KUNST Bonn, 2011



9 *Sticker in der Kunst*. Vom Aufkleber in der Mail Art über Streetart bis zum Sticker Award. Kleine Reihe, Band 12

Távoli helyszínek unalmas művészete?

Traffic. Konceptuális művészet Kanadában 1965–1980

📍 Leonard & Bina Ellen Art Gallery / Concordia University, Montreal, Kanada

📅 2012. január 13 – április 28.

A kanadai konceptuális művészet sokszínűségét és hatását feltáró első áttekintő kiállításon több mint hetven helyi, a nemzetközi vonulatba szorosan illeszkedő művész műve szerepel. A majd száz műtárgyból és archív dokumentumból felépülő *Traffic: Konceptuális művészet Kanadában 1965–1980* című vándorkiállítást Montrealban a Leonard és Bina Ellen Galéria mutatta be a torontói, halifaxi és edmontoni bemutatkozása után.¹ A tárlat következő – és egyben utolsó kanadai – állomása idén szeptembertől Vancouverben lesz,² hogy utána a német Badischer Kunstvereinbe is eljusson a jövő év során.

A hiánypótló kiállítás³ ötlete BARBARA FISCHER és CATHERINE CROWSTON kurátoroktól származik, akik már 2004-ben felismerték a szorosabb együttműködés szükségességét. A kiállítás hét kurátorára⁴ hárult feladatként az előzetes kutatás, a még élő művészek felkeresése és egy internetes archívum létrehozása az eredmények megosztása érdekében.⁵ A kurátorok a földrajzi és kulturális sajátosságok figyelembe vételével a regionális bemutatás mellett döntöttek a kiállításon belül. Ez a koncepció felveti azonban azt a kérdést: vajon hogyan lehet bemutatni azokat a művészeket, akik több helyszínhez is kötődnek? Hogyan lehet elérni a regionális felosztás ellenére, hogy a kiállítás ne elszigetelt közösségeket mutasson be, ugyanakkor megőrizze ezeknek a helyszíneknek a különlegességét és sajátosságát?

A kiállítás élő közösségek létező kapcsolatrendszerének kulturális cseréjére hívja fel a figyelmet, kiegészítve a helyi történelmi fordulópontok, intézményrendszerek (múzeumok, galériák, művészeti központok, egyetemek) háttérével. A mai kortárs kurátori munka sokszor az önkényes tematikus bemutatás felé irányul, sajátos üzenetet közvetítve. Jelen kiállítás viszont nem emel ki nyilvánvaló összefüggéseket, azokat a nézőnek a részletekből kell összeraknia. Miután látta a kiállítás egészét, a látogatónak újra fel kell idéznie azt, hogy a különböző szekciók közötti kapcsolódási pontok előtűnjenek. A közönség elsőként a Montrealban, Torontóban, Londonban és Guelphben élő művészek konceptuális gyakorlatát fedezhette fel,⁶ míg a második részben figyelmüket Halifax, Vancouver, a Prérik és az Arktisz köthette le.⁷

A konceptuális művészet⁸ általánosan arra keresi a választ, hogy mitől művészet a művészet, így a gondolatosság nyer elsőbbséget a megvalósítással szemben. SOL LE WITT minden szellemi folyamatot (firkákat, tanulmányokat, beszélgetéseket) értékesebbnek tart a tárgyak létrehozásánál, melyek a már egyébként is túlaradó

világot terhelnék.⁹ Másrésztől JOSEPH KOSSUTH és az ART & LANGUAGE csoport a konceptualizást a művészet meghatározásának gesztusára korlátozták. A gondolat elsőbbségét itt felváltja a tautológikus követelmény: meghatározni a művészetet és csakis a művészetet, ellentmondások nélkül. A nyelv iránt való érdeklődés és kifejezőerejének használata meghatározó szerepet kapott ebben a folyamatban. A konceptuális művészet nem egy strukturált irányzat, sajátosságait néha nehéz azonosítani, mind a művészi megközelítések sokfélesége, mind a különféle kortárs irányzatokra gyakorolt hatása miatt.

Montreal és evvel együtt a quebeci régió politikai, szociális és kulturális életét az úgy nevezett „csendes forradalom” alatt (1960 és 1970 között) vitákban gazdag, de megoldásokban szegény időszak jellemezte. Ekkor zajlottak a frankofón Québec emancipációs törekvései, az állami intézmények modernizációja és a kultúra demokratizációja. A GARY COWARD, WILLIAM VAZAN művészek és a műkritikus GEORGE BARDO által 1971-ben szervezett kiállítás *45° 30' North 73° 36' West + Inventory* címmel a konceptualizmus egyik első megjelenése Montrealban,¹⁰ amely csak katalógusának szélesebb körű terjesztésével ért el nagyobb közönséget. Ez az esemény segítette elő a Véhicule Art Inc. művészek által vezetett művészeti központ (az úgy nevezett „artist-run center”) létrehozását, mellyel nem csak fórumot nyert a konceptuális gyakorlat, hanem a multidiszciplináris, a festéssel szakító kísérletezés is helyet kapott. A *Parachute* 1975-ös megalapításával megszületett az első, a konceptuális művészetnek kritikai támaszt nyújtó montreali folyóirat.¹¹ Az angol anyanyelvű konceptuális művészek (TOM DEAN, SUZY LAKE, BILL VAZAN) mellett a francia ajkú művészek (ROBERT RACINE, FRANÇOISE SULLIVAN, SERGE TOUSIGNANT) törekvései a quebeci ellenkultúrát és a gyarmatosítás ellen irányuló mozgalmakat támogatták.

Bill Vazan *Canada Line* című 1970-es munkájában múzeumokhoz és galériákhoz folyamodott, hogy közös virtuális tengelyen jelenítse meg – egy fekete szalag talajra ragasztásával – az egymástól távol eső művészeti intézményeket. A kiállítás első termében a kanadai térképen bejelölt, különböző helyszíneket összekötő fekete vonalat in situ készített dokumentumfotók egészítették ki.

A második teremben Suzy Lake 1975-ös videóján egy férfi Kimon Nicolaides *A rajzolás természetes módja (The Natural Way to Draw)* című

1 Justina M. Barnicke Gallery / University of Toronto, Toronto, 2010. szeptember 10 – november 28.; Mount St. Vincent University Art Gallery, Halifax, 2011. március 18 – május 8.; Edmonton Art Gallery, Edmonton, 2011. június 25 – szeptember 25.; Montreal: 2012. január 13 – április 28.

2 Contemporary Art Gallery, Vancouver, 2010. szeptember 9 – 2013. január 6.

3 Ugyan a Párizsi Városi Modern Művészeti Múzeum 1989-es kiállításán (*L'Art conceptuel, une perspective*) és a Queens Múzeumban 1999-ben (*Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s*) Kanadában készült munkák is szerepeltek, átfogó kutatás és kiállítás mégsem született.

4 Michel Thériault és Vincent Bonin (Montreal), Barbara Fischer (Toronto, London, Guelph), Jayne Wark és Peter Dykhuis (Halifax), Catherine Crowston (Prérik és Arktisz) és Grant Arnold (Vancouver).

5 <http://www.ccca.ca/traffic>

6 2012. január 13 – február 25.

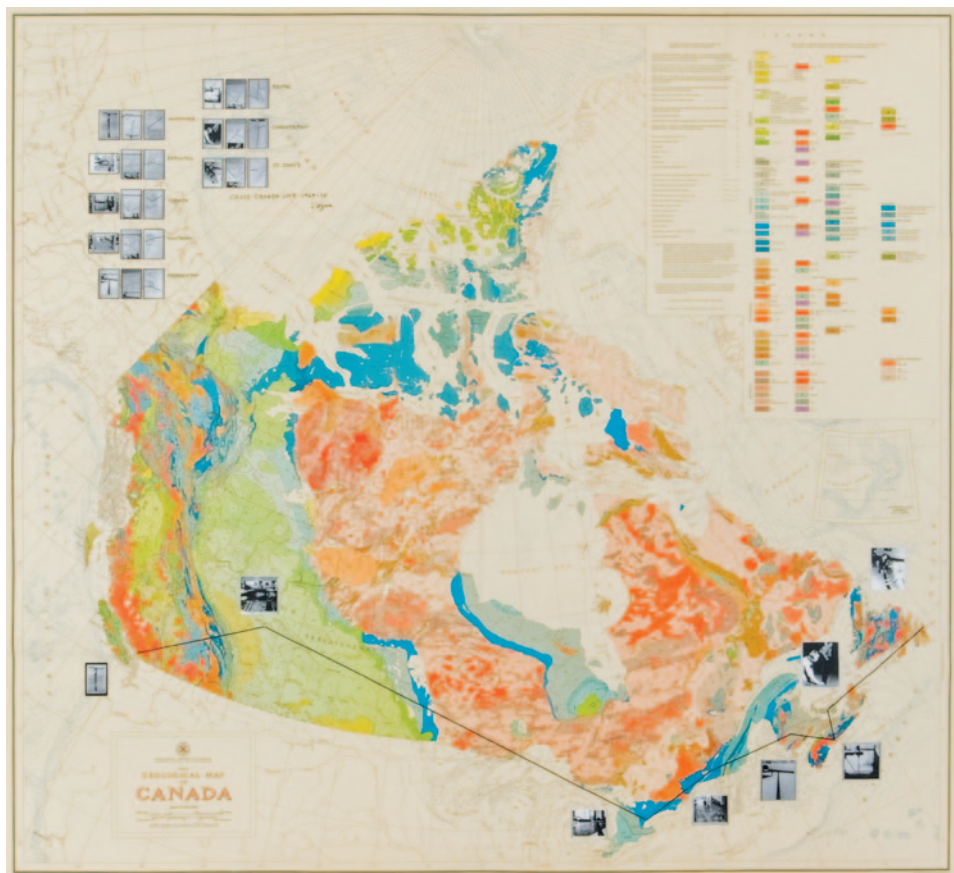
7 2012. március 16 – április 28.

8 Vagy más néven az „Idea art”, „Post-Object art”, vagy „Dematerialized art”.

9 Sol Le Witt (1967 nyár), „Paragraphs on Conceptual Art”, in *Artforum* (vol. 5, no. 10), pp. 79–83.

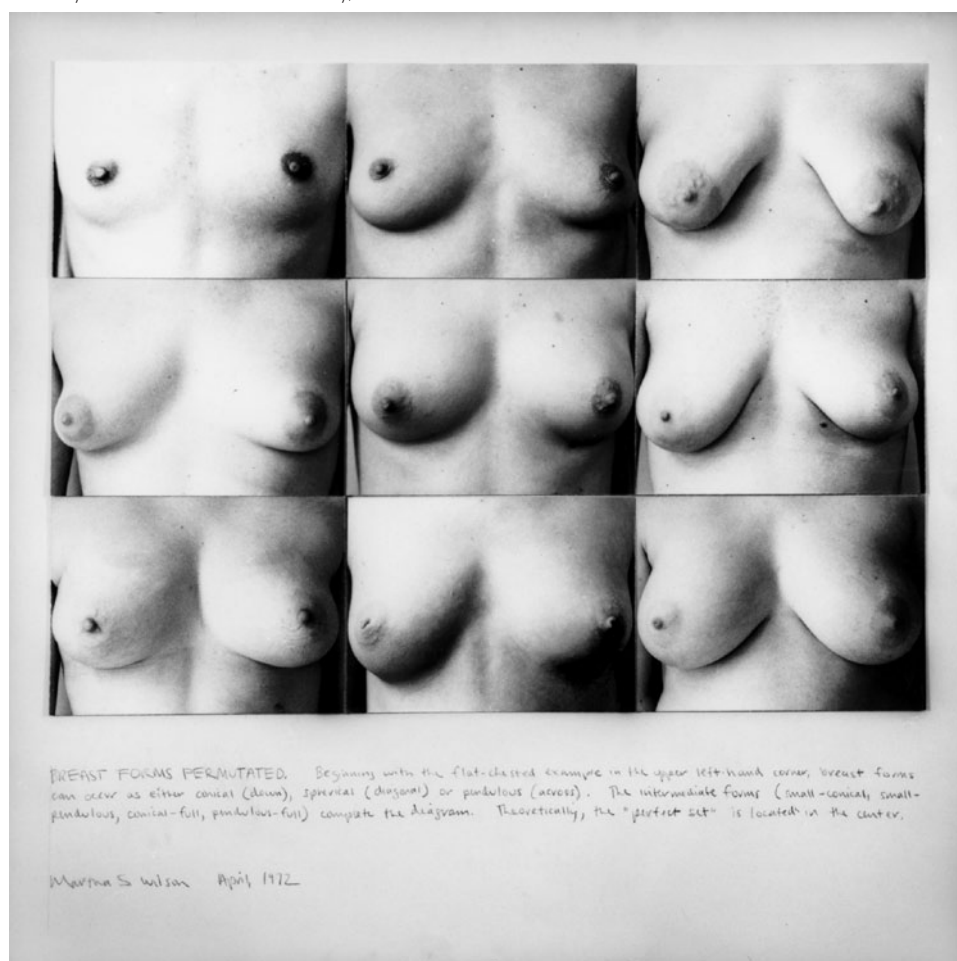
10 A Saidye Bronfman Központban és Sir George Williams Galériában, amerikai és kanadai művészekkel.

11 <http://www.parachute.ca/>



BILL VAZAN
Canada Line, 1970, Map of Canada with 32 silver prints
Courtesy of the artist and Leonard & Bina Ellen Gallery, Concordia University

MARTHA WILSON
Breast Forms Permutated, 1972, 9 black and white photographs with text
Courtesy of the artist and P.P.O.W. Gallery, New York



kézikönyvből olvas fel. Eközben a művész nő fehérre sminkelt arcán fekete szemceruza segítségével illusztrálja a felolvasott feladatsort. A szöveg a helyes gesztusok, formák és árnyékolás elsajátításának fontosságára hívja fel a figyelmet a fej tanulmányrajzáról szóló fejezeteiben.

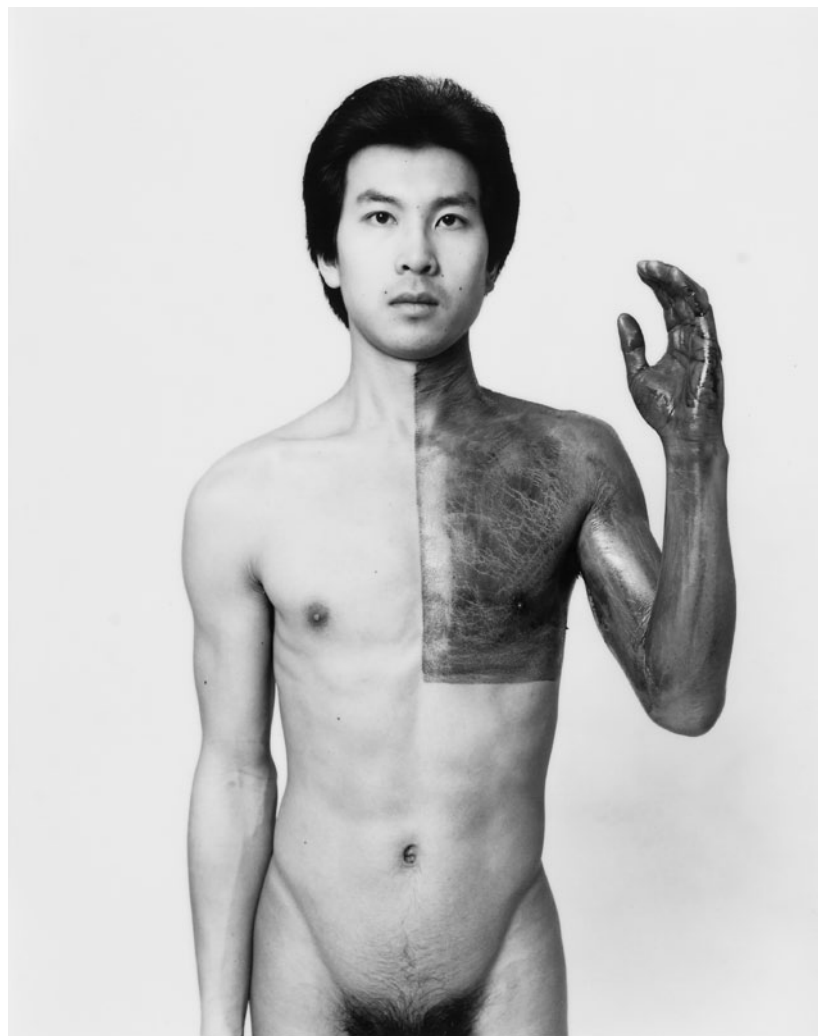
Toronto montreali festőkkel való párbeszédét 1964-ben új horizont váltja fel: New York. Clement Greenberg amerikai műkritikus hatására Henry Moore brit modernizmusa és a Painters Eleven absztrakciója kap központi szerepet. MICHEL SNOW és JOYCE WIELAND kísérleti megközelítésükkel különböznek mindezeketől. 1968-1969-ben a háború elől menekülő amerikaiak nagy számban költöztek Torontóba. A születő ellenkultúra főbb állomásai a Coach House Kiadó (1966-tól), a torontói egyetem Rochdale kollégiuma és a General Idea kollektívája. LES LEVINE és VERA FRENKEL munkáiban a művészeti közösség kiépítését szorgalmazó törekvések tűnnek elő, ahogy a Nightingale Galéria megalapításánál is. Ez a művészek által vezetett művészeti központ, hasonlóan a montreali Véhicule Art Inc.-hez, 1971-től *A Space* néven működött tovább. Az itt szervezett *Concept 70* című esemény az első konceptuális videók megjelenését jelzi STEPHEN CRUISE, JOHN McEWEN, ROBERT BOWERS, LISA STEELE, TOM SHERMAN és az amerikai DENNIS OPPENHEIM és VITO ACCONCI műveivel. IAN CARR-HARRIS munkáiban a nyelv iránti szkepticizmus fejeződik ki, míg CAROLE CONDÉ és KARL BEVERIDGE művei az Art & Language-től és Joseph Kosuth-tól való elhatárolódást hangsúlyozzák.

Vera Frenkel a kommunikációs technológiák lehetőségeit kihasználva alkotta meg 1974-ben *String Games, Improvisation for Inter-City Video* című művét. A különböző városi helyszínek között élő adásban közölt performansz a mai digitális technikák előfutára volt. A kiállítás egy másik videómunkája *Birthday Suit – with scars and defects* címmel Lisa Steele 27. születésnapján tett fogadalmának dokumentuma, miszerint a művész a kamera előtt bemutatja élete során felhalmozott sebesüléseit. Szobájában levetkőzik, majd sorra megérinti a testén található hegeket.

Guelphben ERIC CAMERON Sol Lewitt hatására (aki szerint a gondolat gyártó gépezet) olyan kísérleti pedagógiai módszert dolgozott ki, melyben a csoportos munkák kerültek a középpontba, és ahol a munka során tanár és diák azonos szerepet vállalt. Korszakalkotónak számított a videóművészet oktatásának az egyetemi programba való bevezetése. Cameron *Video Circuits* címmel kiállítássorozatot szervezett a legfontosabb kortárs videómunkákkal. A videóművészet a konceptuális művészetet maga mögött hagyva később inkább a történetmondás felé fordult.

Londonban 1968-ban JACK CHAMBER megalapította a Canadian Artist Representation (CAR), mely a művészek önképviselését szolgálta. A város másik nagy alakja, GREG CURNOE 1961-ben létrehozta a *Region Magazine*-t, majd egy évvel később a Region Galériát és 1966-ban a 20/20 Galériát. Ez utóbbi az eljövendő művészek által vezetett művészeti központok előfutára volt és az első azok közül, ami a kiállító művészeknek honoráriumot ajánlott fel. Curnoe munkáiban a nyelv és az alkotás, illetve a térkép és a kulturális földrajz iránti érdeklődés mellett a folyamatra helyeződött hangsúly.

Halifax a Nova Scotia Collage of Art and Design (NSCAD) újító pedagógiai megközelítésének köszönhetően a konceptuális művészet egyik nemzetközi központjává vált 1969 és 1980 között. Ezek közé az innovációk közé tartozik az úgy nevezett „Projects Class”, a litográfiai műhely, az NSCAD kiadója és a meghívott művészek programja csakúgy, mint az Anne Leonowens Galéria és Mezzanine Galéria megalapítása. LAURENCE WEINER és DAN GRAHAM első egyéni kiállításukat itt mutatták be 1969-ben és 1970-ben. Dan Graham a főiskola multimédiás felszerelésének köszönhetően első filmes és videós performanszait itt készítette el. Lucy Lippard, a New York-i műkritikus számára a Projects Classon való részvétel és az azt követő *Six Years* címmel tartott konferenciája a konceptuális művészetről készített meghatározó kritikai művének alapjául szolgáltak.¹² A NSCAD programjainak bősége GARRY NEILL KENNEDY-nek, az intézmény vezetőjének és az intézmény néhány meghatározó tanárának (DAVID AKEVOLD, GERALD FERGUSON és MARTHA WILSON) művészeti elképzeléseit tükrözte. A halifaxi szekcióban sok olyan anyag került kiállításra, amely még soha nem került kurátorok keze alá. A konceptuális művészetben gyakran előfordul, hogy a közvetítő szerepet játszó személyek (például a kurátor vagy műkritikus) kimaradnak a folyamatokból és maga a művész tölti be ezeket a feladatokat. Ezt a hagyományt törte meg a halifaxi szekció két kurátora, akik inkább az aktivitások dokumentumaival, mintsem műtárgyakkal találkoztak a főiskola archívumában. THEODORE WAN *Bridine Scrub (for General Surgery)* című 1977-es fekete-fehér fotósorozatán meztelen testének különböző részeit sötétre festette és erről felvételeket készített. A sebészeti beavatkozásra utaló cím, a művész mozdulatlansága és a testén lévő osztások mind elősegítik azt az asszociációt, hogy egy húsdarabot látunk. A szemben lévő falon MARTHA WILSON *Breast Forms Permutate* című 1972-es fekete-fehér fotósorozatában a lapos női mell-



THEODORE WAN
*Bridine Scrub (For
General Surgery)*,
1977, 10 silver gelatin
prints, Courtesy of
the Vancouver Art
Gallery Collection

kastól indulva három mellformát figyel meg (kúp alakú, gömbölyű, lecsüngő), hogy végül rátaláljon az elméletileg „tökéletes formációra”.

A **winnipeg**i konceptuális művészeket egyrészt a Plug In Galéria támogatta. Furcsa módon az itt bemutatott művek többsége olyan elemi anyagokat használt fel, mint a beton, fa, üveg, gipsz és így tovább. Másrészt a manitobai egyetem One One One Galériája és a Winnipegi Művészeti Galéria (WAG) jelentették a konceptuális művészeti gyakorlat bemutatkozásának bástyáit. Itt állították ki Gordon Lebredt és Max Dean munkáit. Az 1970-es évek alatt az előbb említett galériák meghatározó kiállításai és kiadványai mellett a Grand Western Canadian Screen Shop rézmetsző műhelye fontos új kifejezőeszközzel szolgált a konceptuális művészek, így többek között a GENERAL IDEA, MICHAEL DE COURCY és RICHARD HRABEC számára.

GORDON LEBREDT *Get Hold of This Space* 1974-es munkája a kiállítótér falán fekete ragasztóval körülhatárolt négyzetbe írt üzenetet közvetít: „Ragadd meg ezt a teret!” A kiállítótér másik falán JOYCE WIELAND *O Canada* című 1970-es munkája látható. A művész kirúszosított száját a litográfiához használt kőhöz szorította, miközben a nemzeti himnuszt formálta ajkaival. Az így készült piros nyomat szavalást tükröző kör alakú és ovális szájformák sorakoznak.

Az **Edmontoni** Művészeti Galéria (EAG) által szervezett *Place and Process* című 1969-es kiállítás a konceptuális művészet egyik meghatározó eseménye volt, ahol olyan művészek munkái voltak kiállítva, mint HANS HAACKE, ROBERT MORRIS és DENNIS OPPENHEIM. Edmontont ettől a ponttól kezdve nemzetközi színvonalú kiállítási központként ismerték el. De amint 1971-ben BILL KIRBY elhagyta a galériát, az nagy változásokon ment át és az 1970–1980-as években a Clement Greenberget követő absztrakt festő- és szobrásziskola közvetítőjévé vált.

¹² *Six Years: The Dematerialization of the Object from 1966 to 1972*



GLENN LEWIS
Blue Tape Around a City Block, 1969, film transferred to DVD, Courtesy of the artist

A **Calgary**-i Egyetem és az Albertai Művészeti Főiskola 1971-től olyan fiatal művészeket foglalkoztatott, mint JOHN WILL, PAUL WOODROW, JEFF FUNNEL, DON MABIE és CLIVE ROBERTSON. A művészek munkáit az interdiszciplinaritás – mely a művészeti folyamatokat emelte ki a műtárgykészítés rovására –, valamint a művészet és a mindennapi élet közötti határvonal eltörlése jellemezte. A calgary-i művészek a tömegkommunikáció manipulatív jegyeire felfigyelve saját televíziós, rádiós és folyóiratbeli megjelenéssel kísérleteztek. Clive Robertson 1974-ben megalapította a *Voicependence* hanganyagból felépülő magazint, melyet kazettán terjesztettek. 1975-ben két intézmény is alakult. Egyik a Parachute Center for Cultural Affairs (a későbbi Arton): egy szerteágazó programú intermediális központ művészeti rezidenciával, országosan elismert videofesztivállal, illetve a *Centerford* folyóirattal. A másik pedig a Clouds 'n' Water Galéria (a későbbi Off Központ, majd The New Gallery), amely a meghívott művészek programjával a nemzetközi kapcsolati hálóba illeszkedett.

A kanadai **Arktiszon** született művek közül a kiállításon LUCY LIPPARD és LAWRENCE WEINER Inouivkban készült, illetve az N.E. THING Co. művészeti csoport munkái kerültek bemutatásra. A N.E. Thing Co. művészei, IAIN és INGRID BAXTER a kanadai tundrán a *You Are Now in the Middle of an N.E. Thing Co. Landscape* című táblákat tüzték ki és ezekből később, 1968 és 1969 között képeslapokat készítettek.

A konceptuális művészet **Vancouver**ben az 1960-as évek elején jelenik meg, a hagyományok megkérdőjelezésének és a kulturális piac megbuktatásának szándékával. Az 1967-ben alakult Intermédia művészeti szervezet ennek az ellenkulturális mozgalomnak jellegzetes példája a különböző művészeti ágak elkülönülését átívelő, a konvencióval szakító csoportos művészeti munkákkal. Több galéria is ösztönzőleg hatott a vancouveri művészeti élet színterén: a Szép-művészeti Galéria, a British Columbia Egyetemen SUB Galériája, az Ace Gallery of Douglas Christmas és a Vancouveri Művészeti Galéria. A legfontosabb kiállítást majd hatvan európai és észak-amerikai művész műveivel *955000* címmel Lucy Lippard szervezte a Vancouveri Művészeti Galériába 1970-ben. Az élet és a művészet közötti határvonalat feszegették olyan művészek, mint MICHAEL DE COURCY, ROY KIVOOKA és az IMAGE BANK (VINCENT TRASOV, MICHAEL MORRIS). Mások a kapitalizmus absztrakt rendszere iránt érdeklődtek: CHRISTOS DIKEAKOS, ROBERT KLEYN, JEFF WALL és IAN WALLACE.

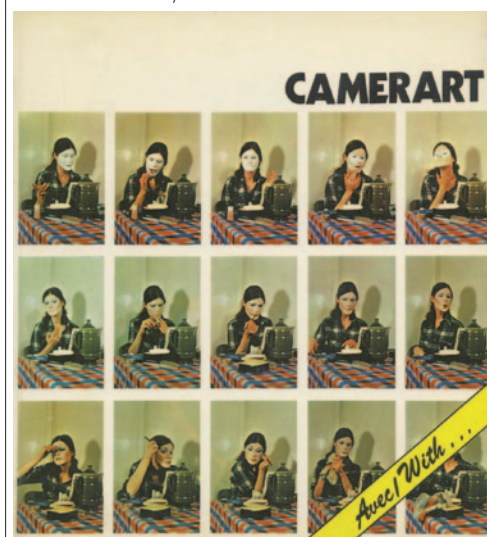
Az 1970-es években a művészek nagy része a konceptuális művészetet maga mögött hagyva más, a nyugati kultúra képi világát újra gondoló művészeti stra-

tégiákat sajátított el. A kiállítás utolsó termében GLENN LEWIS *Blue Tape / Around the City Block* című 1968-ban 16 mm-re forgatott filmjén a művész kék szalaggal egy vancouveri háztömb éttermeit, boltjait, irodáit és parkoló helyeit zárja körbe.

A kanadai konceptuális művészetet bemutató kiállítás olyan kapcsolódási pontok felfedezését engedte meg, melyek földrajzilag távol eső területek hasonló művészeti gyakorlatára mutattak rá. A kurátorok által választott cím (*Traffic*) ezt az egyének és intézmények közötti dinamikát tükrözi, mely tovább él a kiállításhoz kapcsolódó programoknak (konferenciák, tárlatvezetések, kiadványok¹³ és kerekasztal-beszélgetések) köszönhetően.

Az itt bemutatott műveket a hatalom, az intézményi apparátus, az oktatás és a média megkérdőjelezése, illetve a nyelv és a kommunikáció alapvető kritikája jellemzik. A művészeti munkák során kialakult együttműködés közösségek létrejöttét segítette elő, alátámasztva az 1960-as és 1970-es évek ellenkulturális mozgalmait. A sokszor unalmasnak bélyegzett konceptualizmus Kanadában bizonyosan megújító hatással bírt, miközben szorosan kapcsolódott a helyi szociális, kulturális és politikai harcokhoz is.

Catalogue of the exhibition Camerart. Vingt-quatre artistes du Québec with work by Suzy Lake on the cover, 1974, Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Université Concordia: Concordia University



¹³ A kiállítás katalógusa szeptemberre várható, de *Beszélő tettek* címmel a Leonard és Bina Ellen Galéria már kiadott egy szöveggyűjteményt; továbbá egy ingyenes újság formájában a kiállításon szereplő szövegeket is magával vihet a látogató.

Kosinsky Richárd

„Bináris mondatszerkesztés”

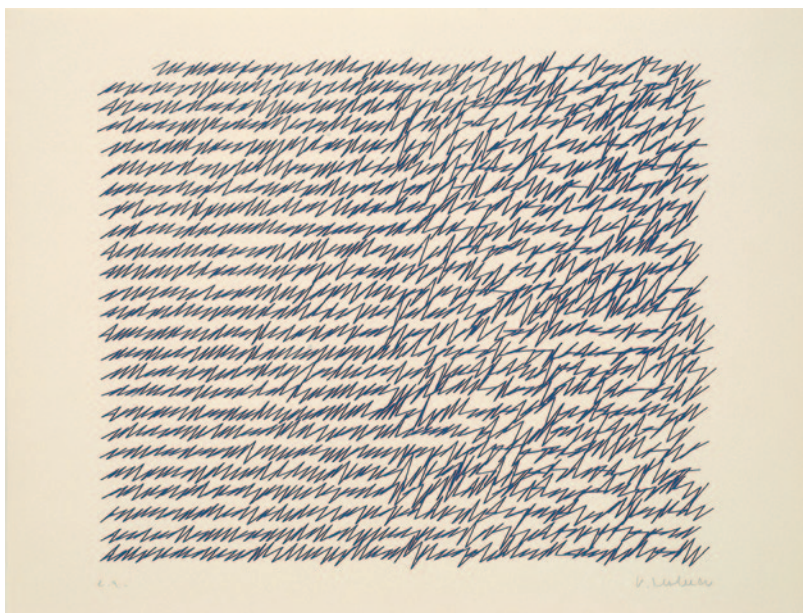
Vera Molnar: Egy százalék rendetlenség

➔ Kepes Intézet, Eger

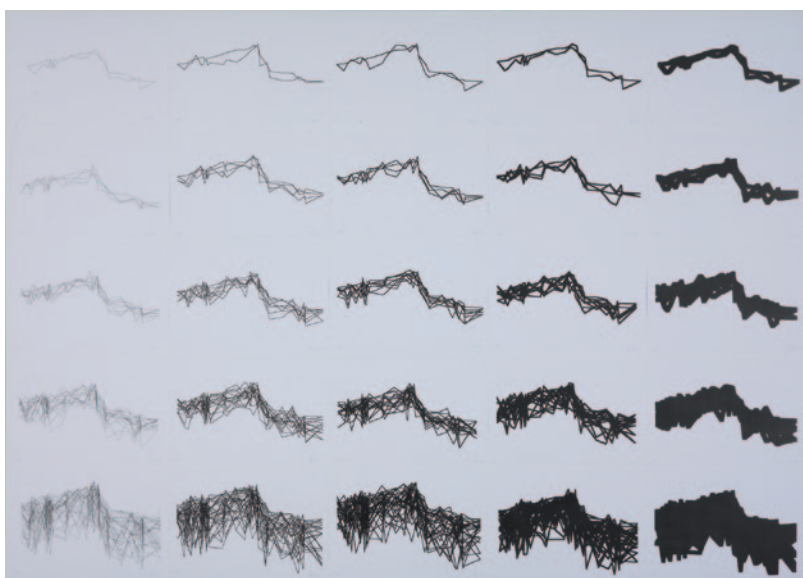
➔ 2012. március 2 – május 27.

A Kepes Intézet március elején erős felütéssel három, lazán összefüggő és elegáns gondolati ívet mutató kiállítással nyitotta meg kapuit: a Kepes György állandó tárlattal, valamint a Franciaországba szakadt Vera Molnar és a kortárs média-, fotó- és kinetikus művészet alkotásait bemutató két időszakos kiállítással.¹ Az Intézet újbóli megnyitása fontos mérföldkő (lehet) a magyar kulturális

1 Másodfokú egyenletek / Quadratic Equations, 2012. március 2 – június 1., Kepes Intézet, Eger, Széchenyi u. 16.



VERA MOLNAR
Anyám levelei, 1988,
szerigráfia, papír,
30 × 42 cm
Szöllősi-Nagy-Nemes
Gyűjtemény © Fotó:
Sarkantyú Illés



VERA MOLNAR
Signature – 140704-A,
2004, akril, vászon,
100 × 100 cm
Szöllősi-Nagy-Nemes
Gyűjtemény © Fotó:
Lénárt Márton

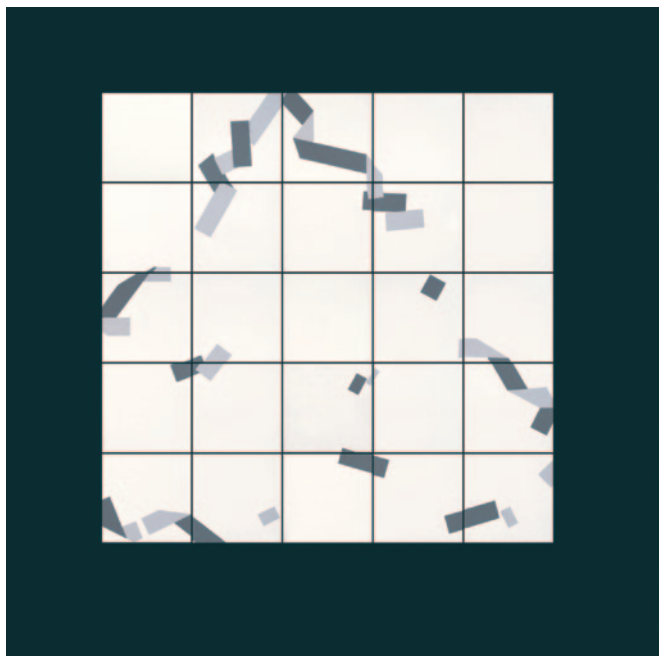
életben, de ugyanilyen tanulságos VERA MOLNAR *Egy százalék rendetlenség* című kiállítás is a digitális művészet belső mechanizmusainak megismerése szempontjából, nem beszélve a Molnar munkásságába nyert szélesebb bepillantásról.

A kiállítás az 1970-es évektől kezdve az utóbbi évekig csupán egy-egy meghatározó alkotást szerepeltet, így Vera Molnar esetében, akinek egyes alkotásai csak az azokat létrehívó szériák kontextusában értelmezhetők, csupán intenciójában retrospektív. Ezért inkább az átfogó jelzőt használnám rá; igaz, hogy ezzel együtt az eddigi legnagyobb méretű Vera Molnar kiállítás itthon. Felismerte ezt a kiállítás kurátora, LIGETFALVI GERGELY is, és inkább Molnar fajsúlyos sorozatainak kiemelésével és a kiállítás ezen mérföldkövek köré való rendezésével adott kulcsot a közönség kezébe az életmű megértéséhez.

A kiállítás elején és végén a művész generatív, permutációs struktúrákat vizsgáló sorozataiból láthatunk egy-egy darabot. Az egyazon forma variálásából létrejövő autonóm struktúrák összefüggnek és kiegészítik egymást, a képek kontextusából, az azonos sorozatba tartozó szekvenciák kontrasztjaiból kiolvasható az alkotások genezise. Az *Egy százalék rendetlenség* kiállítás központi tengelyét mégis, akarva-akaratlanul az életművet végigkísérő CÉZANNE-féle Mont Sainte-Victoire motívum jelenti. Nem a konkrét motívum, hanem az abban megtestesülő művészi attitűd. Akárcsak Cézanne, Molnar is az elemeket egymásra vonatkoztatva hozza létre alakzatait. Képei az elemek közötti folytonos váltakozásból születő különbségekre építve visszamutatnak önmagukra és átváltozásuk játékkára. „A kép teljesítményére nézve meghatározó jelentőségű az elemek közötti összes átmenet rendszere, a kontrasztok potenciálja. [...] Az értelem együttesen adódik a dinamikus genezissel, az önmagát feltáró folyékony tagolódással”,² írja GOTTFRIED BOEHM Cézanne festészetére kapcsán. Cézanne-nál a hegy motívuma – az azt meghatározó rend – a látás tapasztalatában realizálódik, „létesülésének e permanenciájában”.³ Molnar alkotásainak lényege – SAUSSURE elméleteit átültetve a vizualitás nyelvére – a diszkrét, önreferens jelek különbözőségében megjelenülő, az abból fakadó képi szöveg kontextusában és kontrasztjában rejlik. Vera Molnar festményeit ugyanúgy olvasni kell ebben az értelemben, mint Cézanne alkotásait. Molnar Sainte-Victoire interpretációi szintaxisának megértésével a kiállítás többi része is könnyűszerrel értelmezhető. A *Sainte-Victoire hegy*

2 Gottfried Boehm: *Paul Cézanne: Montagne Sainte-Victoire*. Válogatott művészeti írások. Szerk.: Bacsó Béla. Budapest, 2005. 67. o.

3 U.o. 69. o.



VERA MOLNAR
A Sainte-Victoire hegy 25 négyzetre bontva, 2004, akril, vászon, 25 x (30 x 30 cm)
Szépművészeti Múzeum, Budapest

25 négyzetre bontva⁴ című festményen vagy a négyzethálós papírba tépésekkel belevitt hegy-motívum esetében, ahogy említettem, a hangsúly nem a hegy motívumán, hanem az azt konstituáló képi jelek viszonyán, a vonalak egymásra vonatkoztatásában és az általuk újradefiniált motívum felismerésén, a képi „evidencián” van. A számítógépes művészet metódusai kapcsán PATRICIA SEARCH ezt a perceptuális tudásunk újrendezésének, reflektív absztrakciónak nevezi.⁵ A fenti olvasat természetesen nem Vera Molnar művészetének kánonja, csupán ennek a kiállításnak egy lehetséges interpretációja, amit alátámaszt a Cézanne hommage-ok relatíve nagy száma és a 2010-es, Szépművészeti Múzeumban bemutatott *Vera Molnar / Cézanne* kiállításra és annak katalógusában⁶ leírtakra

4 Vera Molnar: *A Sainte-Victoire hegy 25 négyzetre bontva*, 2004, akril, vászon, 25 db x 30x30 cm, Szépművészeti Múzeum

5 Patricia Search: *The Semiotics of the Digital Image* In: Leonardo, Vol. 28, No. 4. (1995), pp 311-317

6 Vera Molnar / *Cézanne*, Szépművészeti Múzeum, 2010. A kiállításához kapcsolódó katalógus: *Vera Molnar / Cézanne*. Szerk.: Geskó Judit, Kumin Mónika. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2010

VERA MOLNAR
Sainte-Victoire, 2003, akril, fekete papír, 15 x 25 cm
Szöllősi-Nagy-Nemes Gyűjtemény © Sarkantyú Illés



VERA MOLNAR
Sainte-Victoire, egy vonalból, 1999, számítógépes print, 25 x (210 x 300 mm), Szépművészeti Múzeum, Budapest

való hangsúlyos hivatkozás is. Mindenesetre Cézanne motívumának kiemelt szerepe Molnar életművében nem tekinthető véletlennek. A kiállítás másik tengelye Molnar *Anyám levelei*⁷ sorozata, ahol a művész édesanyjával való levelezését folytatja – immár csak alkotásaiban. Molnar anyja halála után annak jellegzetes, a sorok elején még rendezett, majd a jobbszáron már egészen kaotikus kézírásának vizualitását „vizsgálja”. Az *Anyám levelei* sorozatnak és a többi, ugyanazon teremben kiállított, ennek logikájához kapcsolódó alkotásnak – Dürer monogramjának Vera Molnaréba való átfordítása vagy a *Signature*⁸ című festmény – mélyen személyes jellege egyértelmű, de jelen kiállítás keretein belül itt ismételten inkább a jelek egymásra vonatkoztatottságán és a kontextuson van a hangsúly. A saussure-i gondolat itt még inkább érvényesülni látszik, amennyiben a már említett *Dürer monogramon* vagy a *Signature* és *A láthatótól az olvashatóig*⁹ sorozaton a betűk permutációikban vizualitássá lényegülnek – és fordítva. Ilyen olvasatban az *Anyám levelei* is egészen új értelemréteggel bővül. Kétségtelen tehát, hogy az *Egy százalék rendetlenség* gazdag és rendkívül fontos kiállítás, amely bepillantást enged Vera Molnar életművébe, de ami talán még ennél is nagyobb érdeme, hogy egy elegáns kuratori fogással megismerhető Molnar gondolkodásmódja, utalással a digitális művészet metódusaira, megengedve az „egy százaléknyi rendetlenséget” is.

7 Vera Molnar: *Anyám levelei*, 1988, szeriográfia, papír, Szöllősi-Nagy-Nemes gyűjtemény

8 Vera Molnar: *Signature – 140704-A*, 2004, akril, vászon, 100x100 cm, Szöllősi-Nagy-Nemes gyűjtemény

9 Vera Molnar: *A láthatótól az olvashatóig*, 2010, szeriográfia, papír

Gémes Péter kiállítása*

➤ Vízivárosi Galéria, Budapest

➤ 2012. március 29 – április 29.

GÉMES PÉTER elsősorban a nyolcvanas évektől fokozatosan kibontakozó „spirituális” szemléletű műveiről ismert a közönség előtt. A képzőművészeti fotóhasználat önálló, egyedi gondolkozású alkotója volt, Beke László rendszere szerint „mágikus felfogású”,¹ aki éppen ennek az autonómiának köszönhetően maradt kívül a trendeken. Elemzői rendszerint a (kulturális és spirituális értelemben vett) hagyományban való gyökerezésük, filozófiai ihletettségük irányából igyekeznek megközelíteni a munkáit, illetve a hetvenes-nyolcvanas évek individuális mitológiái, a klasszikus kultúra posztmodern „felhasználása” felől szemlélik az életművet. Rendszerint felmerül a sajátos, festői hatású, nagyméretű, rendkívül komplex ikonográfia alapján felépülő, görög és keresztény szimbolika által ihletett fotómunkái – amelyek tárgya, szereplője is rendszerint az alkotó maga – a kamerának létrehozott és azt fotó formában rögzítő cselekmény, vagy a kamera

1 Molnár Edit: *Árnyak mentén. Gémes Péter művészete* In: *Gémes Péter gyűjteményes kiállítása*, Műcsarnok, Budapest, 2010. 7-30.

* Ezúton fejezem ki köszönetemet Gaál Józsefnek, akivel, a véletlennek köszönhetően, együtt volt szerencsém megnézni a kiállítást.

GÉMES PÉTER

Csendélet, 1978, 74 × 58 cm © Fotó: Rosta József



előtt zajló akció dokumentálásának oppozíciójában való értelmezhetősége.²

A Vízivárosi Galéria azonban ezúttal nem ezekből, a tragikusan fiatalon, 1996-ban elhunyt művész érett időszakából származó és a művészettörténet-szakmát rendszerint zavarba ejtő munkáiból rendezett kiállítást, hanem annak a Lengyelországhoz köthető időszaknak a természetét mutatja be, amelyet maga a művész „emelt ki” az életművéből. Gémes ezt az időszakot későbbi érdeklődése és kibontakozása szempontjából nem tartotta jelentősnek, sok ekkor készült művét meg is semmisítette. Az ilyen helyzet mindig nehézséget okoz, olyan objektivitásra kényszeríti a nézőt, amely menthetetlenül elválasztja az alkotói „önértelmezéstől”. A kiállítás egyúttal emlékkiállítás is – ezt hangsúlyozandó egy, a hetvenes évekből származó, kisméretű önarckép fogadja a látogatót a legelső falon.

A Műcsarnokban 2000-ben rendezett Gémes-kiállításához készült katalógusban az itt kiállított alkotások elemzése, az életműben való elhelyezése olvasható Molnár Edit szövegében,³ egyes művek a lengyel kollégák visszaemlékezéseiben tűnnek fel,⁴ és néhány mű reprodukcióban is megjelenik, de az itt látható, alapvetően kronologikusan rendezett kiállítás lényegében olyan lehetőséget kínál a nézők számára Gémes első alkotói periódusának megismerésére, amelyen 1981 óta, amikor lengyelországi „terméséből” rendezett kiállítást a Lengyel Tájékoztató és Kulturális Központ, nem adódott. A kiállítás folyamatában tárja fel a belső összefüggéseket, a litográfia terén végzett kísérletek és a bámulatos technikai bravúrok megfigyelésére nyújt lehetőséget, a fotó és a grafika határainak kitérítésére tett próbálkozások vizsgálatát kínálja, és nagyon aktuális problematikát vet fel – függetlenül attól, hogy az alkotó életművébe hogyan, mennyire integráns módon kapcsolhatóak be. Az azóta eltelt évtizedek fényében a hatvanas-hetvenes évek művészetének értelmezésével küzdő, a földrajzi értelemben vett kelet és nyugat művészetének érvényességéről szóló aktuális viták és rendszerezési lehetőségek tükrében az itt látható grafikák annak a problematikának képezik a részét, amely a kelet-európai, illetve kifejezetten a magyar pop art meghatározásával kapcsolatos. Esetében nem csupán a kelet-európai, stíluspluralizmusból következő sajátos pop art-értelmezés, hanem az alkalmazott és autonóm műfajok együttes jelenléte, egymáshoz való viszonyának kiegyenlítése is problémaként jelentkezik.

2 Lásd *Gémes Péter gyűjteményes kiállítása*, Műcsarnok, Budapest, 2010

3 Molnár Edit i.m

4 St. Zbigniew Kamiński, Jacek Werbanowski, In: *Gémes Péter gyűjteményes kiállítása*, Műcsarnok, Budapest, 2010. 154-159. ill. 160.



GÉMES PÉTER
Mirage III., 58 × 82 cm, 1978 © Fotó: Rosta József



GÉMES PÉTER
Önarckép bekötött szemmel, 1983 © Fotó: Rosta József

Gémes esetében ez a „keletiség” ráadásul kettős gyökerű, hiszen lengyelországi tanulmányainak hatása nem hanyagolható el, ez a hazai közegetől el is zárta egy időre. 1972-től alkalmazott grafikát tanult a Varsói Képzőművészeti Akadémián, ahova (a Kirakatrendező Iskolában töltött évek után) a budapesti Képző- és Iparművészeti Gimnáziumból, Pásztor Gábor alkalmazott grafikai osztályából került. Pásztor Gábor, az alkalmazott grafika hatvanas években kiteljesedett generációjának technikai kísérleteiről ismert alakja saját, a hatvanas években a pop art jellemző szerkesztési elveket is felmutató munkáiban is figyelmet fordított a kortárs képzőművészetre és a művészi grafika alkalmazott grafikával való keresztezésének lehetőségeire, ez a tanítási praxisában is jelen volt.⁵ Gémes Lengyelországban – a Varsói Akadémián megszokott rendnek köszönhetően – a grafika mellett festé-

⁵ Kovács Gyula: *Túl a technikán. Pásztor Gábor művészete*, Művészet, 1982/11. 16-19.

szeti tanulmányokat is folytatott Stanisław Poznańskinál, montázs-szerkezetekkel kapcsolatos fotografiai kísérleteket végzett, az alkalmazott és autonóm szemléletmód szimultán gyakorlása számára tehát külföldi tanulmányai idején is természetes maradt.

A nagy hagyományú lengyel grafika azonban, mint kortársai visszaemlékezéseiből kiderül, nem volt Gémesre akkora hatással, ahogyan azt feltételezhetnénk – viszont a kísérletezési lehetőségek tárházát nyújtotta számára. Hazatérése után a fotóhoz való fordulása részben annak a Magyarországon a litográfiában mutatkozó hiánynak volt a következménye, amelyet, a kísérleti grafikában a fotó „beléptetésével”, a makói művésztelep töltött ki.

A hiperrealizmus és a pop art sajátos egyvelegéből táplálkozó, a hétköznapiság tárgyai iránti elkötelezettség, a meglepő, gyakran ironiát sem nélkülöző kiemelések, kivágások, transzpozíciók (hogy egy 1979-ből származó, kiállított sorozat – nyilvánvalóan a fotóhasználat módjára utaló – címét idézzem) jellemzik Gémes első periódusának képi világát.

Érdekes módon feltételezhető, hogy a pop art Gémeset ért inspiratív ereje, folyóiratok által közvetítve egyenesen Amerikából származott, méghozzá James Rosenquist és – amint Szőnyi György a megnyitón mondott beszédében említette – Ben Schonzeit pop art által megérintett, a hiperrealizmus úttörői közé tartozó művész korai munkáinak vizsgálatából, a montázs-technika alkalmazásából. Ennek a fogyasztói kultúrának, illetve a geometrikus művészet hegemoniájával való szembehelyezkedésnek, attitűdnek és képi rendszernek a hatása egészült ki a vasfüggönyön túli valóság jellegzetességeivel, a második világháború utáni irányzatok sajátos keveredésével, illetve pluralitásával. A litográfia technikájával való kísérletezés, a harsány kommersz grafika és a szürke árnyalataiból építkező színvilág szembenállása, a sokszorosított grafika lehetőségeinek a kitágítása, a festékszóró spray és a hagyományos grafikai és festészeti eljárások sajátos találkozásának eredményei követhetők végig az egymás mellé helyezett műveken. Mégis, a műveket szemlélve határozottan elválnak a megközelítési módok és formai megoldások az egyes lapokon. 1975-ben még kifejezetten dekoratív-popos a *Kompozíció*, a *Porcelán pincsi* című alkotás. 1976-ban a hiperrealizmus és a pop egymásra vetítéséből, a művészi grafikába transzponált kereskedelmi grafika, a nagyvárosi utcarészlet-kirakat toposzának felvetései mentén születnek alkotások (*Kompozíció I.*, *Kompozíció II.* / *Junior*, *Centrum III.*). Talán nem túlzok, ha egyes esetekben Gémes későbbi, „spirituális” szemlélete felől közelítve, a tárgyi világ kritikus szemléletét vélem felfedezni, vagy a tárgyak önmagukban való „szépségének” a firtatását, esetleg ironi-

kus-filozofikus szembeállításal a „szép” tárgyi kultúra hiányát a hetvenes évek sorozatgyártottságon alapuló, kelet-európai valóságának tárgykultúrájával. A valódi repülőgép mását, sajátos modern jelenséget (amely a tárgy játék-mivoltát és a „létrehozás” folyamatát is hangsúlyozza) mutat meg a *Repülő modell*. A kiállított anyagban talán „leghiperrealistább” lap a felnagyított *Süteményeket* ábrázoló munka (1976). A pop és hiperrealizmus ötvözetét néhány, a bontakozó és a fotográfiában gyökeret verő konceptualizmus irányába mutató, de mégis a kép elemek közti vizuális kapcsolatok, formai egyezések, ellentétek rendszeréhez kötődő és az alkalmazott vizuális metaforák szempontjából didaktikusnak is mondható megoldás gazdagítja. Ilyenek az egy többtagú festmény-sorozatba tartozó *Önarckép bekötött szemmel* képkockákból építkező, osztott szerkezete (1980), a már felsejelő spirituális tartalmakkal rendelkező, koponyából és valamilyen textilből készült rózsza részletének együtteséből felépülő *Női Hamlet* című festmény (1980), vagy az egyszerűbb, pusztán formai és geg-alapon összeálló kompozíciók, mint a női lábból mint elemből és harsány, majdnem ipari reminiscenciákat hordozó, felnagyított hajcsavarókból összeállított *Kompozíció* (1975) vagy a *Hajfonat* (1978). Ehhez képest a női „külsőségek” tárgyi szükségleteivel foglalkozó másik kiállított műve, az arcfestés eszközeit ábrázoló *Csend-Élet* (1980) homogén, egységes kompozícióként kidolgozott festmény, az 1979-ből származó *Belső tér* pedig kifejezetten lírai (repülő madarak, önarckép-képkocka és ruhák együttese). Az oldenburgiasan monumentális nagyított tárgyakat valamiféle absztrakttal utalásokkal telített környezetben ábrázoló *Mirage* című sorozat és a magazinfotó alapján készült *Krisztina kertje* című munkák is szerepelnek itt, amelyek a homogén felület létrehozására tett kísérletek jegyében, szokatlan módon, színes ceruzával készültek.

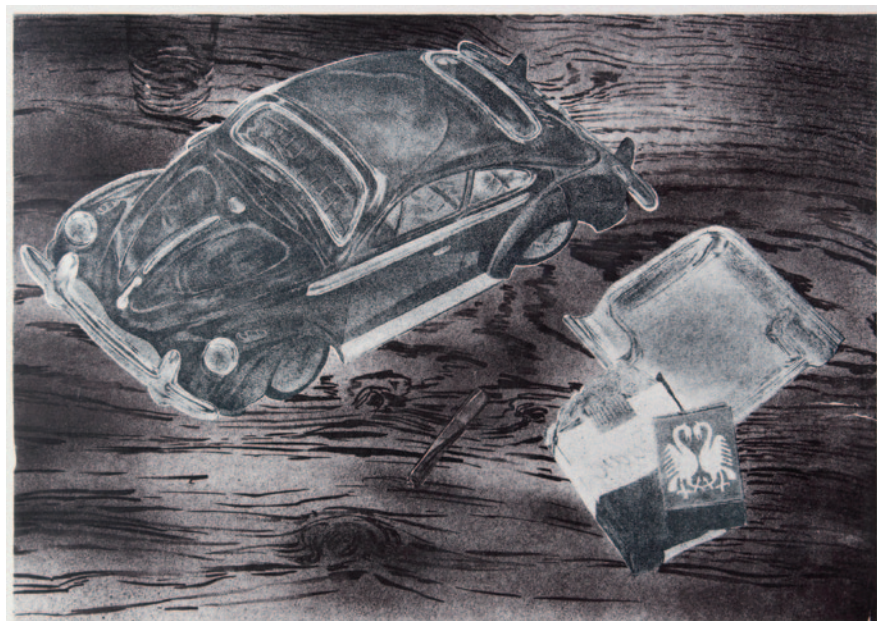
Az alkotó saját fejlődése szempontjából lezártak és lezárónak tartotta ezt az időszakot, most, sok évvel később azonban munkái meglepően gondolatébresztőnek bizonyulnak: az életműben a kísérletezés évtizedekkel később is folyamatos jelenléte mindenképpen hidat képez ezen korai és az érett fotográfiai munkák között. Ugyanilyen híd a valóság (testi, tárgyi világ) kérdésével való, az életművön átívelő, folyamatos foglalkozás, amely ezekben az első munkákban vetődik fel, és „átszellemített” formában, de mégis a valós tárgyak és testek leképezésével született későbbi fotográfiai művekben is jelen van. Hogy mindez a kísérletező, öntudatlan önmeghatározásra törekvő, vasfüggönyön inneni pop art és hiperrealizmus, korai koncept történetét kivételesen értékes művekkel gazdagítja, az vitán felül áll és az ezzel kapcsolatos kánon bővítésére kötelez.



GÉMES PÉTER
Mirage I., 56 × 79 cm, 1978



GÉMES PÉTER
Cím nélkül, 1978, 68 × 96 cm © Fotó: Rosta József



GÉMES PÉTER
Csendélet, 1977, 70 × 100 cm © Fotó: Rosta József

Paksi Endre Lehel

Egész jó

Sipos Eszter: *Meddig mész el?*

→ Viltin Galéria, Budapest

→ 2012. március 7 – április 21.

Teljesen logikus reakció a kortárs művészetekben a konvergálásra törekvés a szociális, politikai, elméleti területeken tapasztalható elaprózódásra, strukturális elbizonytalanodásra való válaszként. A nagy narratívát eltemettük, azonban kísült, ez ugyanolyan, a fenntarthatósághoz tartozó emberi igény, mint maga a kétely. A rugalmas referenciapontokkal operáló kánonírás (ami már természetesen nem is kánonírás) még a street artnál is rövidebb idő alatt vált önmaga preparátumává: a posztkolonialista elméletek nyomán valahogyan csak nem akar egy ezen elveknek megfelelő gyakorlat – és piac – megizmosodni, lévén a piacot nem a lelkiismeret és altruizmus jellemzi; a szupremáciák továbbélése a rejtett narratíva létjogosultságát igazolja. Az egymással nem kommunikáló magánmitológiák helyett előtérbe került a relációesztétikában az emberi kapcsolatfölvétel mint művészeti forma és cél; illetve a képalkotás értékmérőjeként régóta alkalmazzuk a szaknyelv helyett a személyes megéltség hitelességének mérlegelését. SÍPOS ESZTER itt és ezen kérdéskörökben kapcsolódik a korához.

Következetes, egy-egy műformát éveken keresztül precízen kidolgozó alkotó, aki ugyan kiindulásként szubjektumától el nem vonatkozatható, úgynevezett eseményeket használ, azonban magánmitológia építése helyett e személyes történetek újraközlését egzisztenciális kérdések paraboláiként alkalmazza. Ez az a mozzanat, amelyben világosan törekszik arra, hogy elhatárolja magát az egyéni narráció – jó ideig bevált – érvényétől.

SÍPOS ESZTER
Meddig mész el? Viltin Galéria, 2012, részlet a kiállításról
© Fotó: Sulyok Miklós

Vágya nem kevesebb, mint az élet értéke; az egyén sorsa iránti felelősségének tisztázása, amiről világosan beszél e műcím: (*Ne menekülj a tegnap elől*) *A tegnap nem torzított el bennünket, vagy mi nem torzítottuk el a tegnapot* (No need to escape from yesterday because yesterday hasn't deformed us or hasn't been deformed by us). Mindez tagadott formájú idézet Beckett tollából: *A tegnap eltorzított bennünket – vagy mi torzítottuk el a tegnapot?* (there is no escape from yesterday because yesterday has deformed us, or been deformed by us?). E mondat emblematisan foglalja össze a széttört, majd egy pillanatra újra összeálló egykori egész akarásának mitológiáját, amely e tárlat egyik vezérmotívuma. (A nagyobb, széttört tényérok egyes, lényegi információt hordó darbjait edzett üveg körlapra rögzítette a művész, s alá egy fatáblából kivágott körlapra a maradék töredékeket, melyek olykor úgy fordulnak alá a látható fragmentumoknak, hogy egy-egy pillanatra a rekonstruálható egész mutatja meg magát.) Hogy a bölcsészet mindezt fölveti, talán nem ad okot csodálkozásra. Azonban amikor a kortárs fizika is visszalép a filozófiába a Nagy Egyesítő Elméletek (Grand Unified Theory) kapcsán, az mintha az író igazolná. Az önmagukban elégtelennek tekintett általános relativitás- és kvantummechanika-elmélet (a túlnagy és a túlkicsi) egyesítésekből spekulált húr-, majd szuperhúr- és multiverzum-elméletek tizenegy dimenzióra duzzasztott verziói (M-Theory) után újra emancipálják a megfigyelő tudatát, mint ami



szükségszerű ahhoz, hogy értelmet adjon a megfigyelés tárgyának, az erre alkalmas, mert ezt lehetővé tevő univerzumnak. Nem járunk messze tehát nemcsak annak beismerésétől, hogy a jövőt ugyanúgy lehet alakítani, mint a múltat; hanem ekképpen az ismert tétel megfordítása is a diskurzus ajtaján kopogtat: a tudat határozza meg a létet!

Sipos Eszter posztmodernje tehát talán már más alapvetésből válogat: saját múltjának kultúrkinéséből. Különösen figyelemreméltó az, ahogyan nemcsak a reneszánsz majolikakemény ornamentikáját, hanem a struktúráját (ornamentikus keret, belső mezőben illuzionisztikus ábrázolás), sőt, még ugyanebben a korban – Corvin Mátyás idején – csírájában meglévő allegorizáló üzenetközvetítést is fölleveníti. Ennyiben egyáltalán nem a jelenlegi mainstream angolszász kortárs képzőművészetre inkább jellemző nemtani (gender) vagy identitás-diskurzushoz kapcsolódó művészetnek tekintem (a naplót még talán inkább), hanem a latin területekre jellemző élő örökség rokonának. Hovatovább a 2011-es *Velencei Biennálé* olasz pavilonjának kavalkádjában feltűnés nélkül asszimilálódhatott volna a számtalan idézetet és aktualizációt fölvonultató kínálatba. Hagymányait érti és nem tartja használhatatlannak a jelen szempontjából e kommunikatív artefaktum struktúráját.

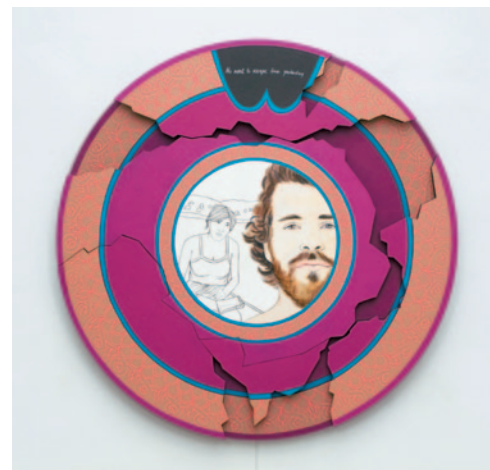
A manierizmus korából, a műértő megszületésének környékén rendkívül népszerű embléma újjászületését valósítja meg ugyanis a művész a képhez rendelt szöveg együttes szerepeltetésével. Olyannyira szoros a rokonság, hogy a kép és a szöveg az esetek túlnyomó többségében egymást értelmezi, erősíti – azzal szemben, milyen gyakran fordul elő a kortárs művészetben e két elem dekonstrukciós, jelentést elbizonytalanítani célzó, vagy csak újabb horizontokat megnyitó egymás mellé állítása. Továbbá mindenféleképpen lázadás e döntés a csak szimbolikus-képi, és a csak racionális-intellektuális szupremáciákra törekvő (képzőművészeti) áramlatok ellen is.

A lázadás – vagy inkább tiltakozás – a választott szövegrészletek, fogalmak egyes eseteiben olykor értékhierarchia alapú állásfoglalásba torkollik: itt egyes helyeken a dekonstrukciótól sem idegenkedik a művész. Az európai nagypolitika kulisszává vált jelszavai, jelmondatai mögötti kiüresedettségre utaló finom ironia rejlik a képek és a szövegek közti vélt vagy valós diszkrpanciákban. (*Trust is the fundamental human need* – azaz a bizalom az ember alapvető szükséglete – vagy: *But what forms a crowd into a real community?* – azaz mi teszi közösséggé a tömeget?)

Ugyanez a kritikai szál kevésbé mutatható ki a gender diskurzusából vaskosan értelmezhető naplók esetében – bár a falon kitérülést-



SIPOS ESZTER
Yesterday hasn't deformed us or hasn't been deformed by us, 2011–2012, akril, formázott fa, üveg, ø 120 cm
© Fotó: Sulyok Miklós



SIPOS ESZTER
Yesterday hasn't deformed us or hasn't been deformed by us, 2011–2012, akril, formázott fa, üveg, ø 120 cm
© Fotó: Sulyok Miklós



SIPOS ESZTER
Notesz / Sokat gubóztunk, 2011, festett objekt, akril, fa, vászon, selyem, 60 x 90 cm
© Fotó: Sulyok Miklós

bezáródást végző, elektromos motorokkal meghajtott naplőfüdelek nagyon direkt pihegő pillangói nem is szerepeltek itt. A kritikát játékba nem hozó kitérülőkészítő motívuma azonban a fölgyújtott (ornamentikáknak ismét indokolt szerepet a fedelek borításán biztosító) naplő-objektumnál kézenfekvő. E művek legnagyobb értéke az őszinteség, ami további objektív érték kategóriák bevezetésének ellenáll – a művész bátorságával találkozva belső világát, dilemmáit elfogadhatjuk, vagy elutasíthatjuk. A tárgyerek univerzalizálására törekvésével rokon elem, hogy a mikronarratívákhoz – szűk ismeretségi, baráti körben zajló eseményekhez – a művész minden esetben párosít a korra jellemző, az adott szituációra egyben befolyással is bíró vezető médiahírt. Ezek állandó jelenléte mintha az intimitás elvesztéséről tudósítanának: azaz a kellemességet megtestesítő kikapcsolódási külsőségek a globális erőszak tudomásának köszönhetően díszletekké foszlanak, s mentsvárunk, a személyesség is illúzióvá lesz.

Cserba Júlia

Greatest Hits

Robert Combas retrospektív kiállítása

→ Musée d'art contemporain, Lyon

→ 2012. február 24 – július 15.

ROBERT COMBAS nem túloz, amikor arra figyelmezteti a kiállítása iránt érdeklődőket: aki igazán meg akarja nézni, annak 2-3 napot kell rászánnia. A művész három évtizedes munkásságát összegző retrospektív kiállítás több mint hatszáz alkotást gyűjtött egybe a Lyoni Musée d'Art contemporain (MAC) három emeletnyi, teljes kiállítóterületén. Alapos megtekintése nemcsak komoly fizikai, de szellemi erőfeszítést is követel a látogatótól. Az épület felé közeledve már távolról feltűnik a homlokzaton elhelyezett, Combas egy 2010-es festményéből kiragadott, hatalmas méretre felnagyított, egész alakos, képregényszerű figurája, mintegy előrevetítve, mire is számíthatunk.

A kiállítás részben időrendben, részben témák köré csoportosítva igyekszik rendszerbe foglalni Combas sokrétű és a szó szoros értelmében sokszínű munkáit. Az első termek a képzőművészeti pályára készülők, majd azon elinduló Combas rajzaival, festményeivel ismertetnek meg bennünket, a gyerekkori rajzoktól első markánsan kirajzolódó, egyéni stílusú képei megjelenéséig. Az 1957-ben Lyonban született, Sète-ben nevelkedett művészt már az elemi iskolában minden tantárgynál jobban érdekelte a rajz, és még tíz éves sem volt, amikor megértő szülei beiratták a városka egyik művészeti iskolájába. Gyerekkori rajzait főként jól ismert képregények (Tom és Jerry, Tintin, Miki egér) inspirálták. Annak ellenére, hogy ezek átlagosnak tekinthető, kevés eredetiséget mutató rajzok, mégis okkal kerültek a kiállításra: a csatajelenetekben és a serdülőkori rajzok zenészeiben már ugyanazok a témák merülnek fel, mint Combas számos későbbi festményében. „Valaki mindig le akar győzni téged, túl akar szárnyalni, meg akar szégyeníteni,

meg akar ölni...” – m ondtá találkozásunk során. A tragikus, elborzasztó, undorító háború, ahogy ezt egyik legjellegzetesebb, 1987-ben készült festménye, a *Love and Peace et Happiness* is reprezentálja, Combas-nál nevetség tárgya lesz. A tőle megszokott, monumentális méretű festmény főszereplői, Major Dundee orosz-amerikai katonatiszt és a nemesi származású Henri Thomson közt halálra menő csata folyik egy darabka földért, egy golfpályáért. A háborús kavalkádban, a gránátok sűrűjében árválkodik egymagában a Love & Peace táblát tartó, erőszakmentességért tüntető alak.

A zene – és erre utal a kiállítás címe, a *Greatest Hits* is – legalább olyan fontos helyet foglal el Robert Combas munkásságában, mint a festészet, pontosabban fogalmazva a kettő együtt, melyek egymással szorosan összefonódva töltik ki életét. „Festészetem rock, a rock fílingjének keresése.” – állítja. Combas előbb lett ismert zenészként, mint képzőművészként. 1978-ban, akkori élettársával, CATHERINE BRINDELLEL és RICHARD DI ROSÁVAL (a festő HERVÉ DI ROSA bátyjával) megalakította a zaj- és rockzenét dada-szövegekkel párosító, dob-gitár-ének összetételű, punkos hangvételű együttesét, a Dél-Franciaországban gyorsan népszerűvé váló *Démodés*-t. Az együttes koncertjeivel foglalkozó kritikák tették először említést festészetéről. Ugyanebben az időben Catherine Brindellel és Hervé di Rosával – akivel a montpellier-i Ecole de Beaux-Arts-on került barátságba – elindította kollázsokat, rajzokat, fotókat tartalmazó, száz példányban terjesztett fanzinját, a *Batot*. Ezekben a kiadványokban már ott rejtőzik az alig három évvel később kikristályosodó, szabályokat, vázlatokat, előtanulmányokat nélkülöző festészeti irányzat, amelynek a Combas és di Rosa munkáit figyelemmel kísérő BEN VAUTIER később a *Figuration libre* nevet adja. 1981-ben a lakásából elköltöző BERNARD LAMARCHE-VADEL műkritikus¹ felajánlotta a fiatal művészeknek, hogy rendezzenek kiállítást kiürített, Fondary utcai loftjában, és a kiállításnak a *Finir en beauté* címet adva, a kurátori feladatot is magára vállalta. Combas és Hervé di Rosa mellett meghívta a hasonló szellemben dolgozó Catherine Viollet-t, JEAN-CHARLES BLAIS-t, FRANÇOIS BOISROND-t és nem utolsósorban az ígéretes tehetségű (25 éves korában meghalt) RÉMI BLANCHARD-t. Az eseményt a francia művészettörténet a *Figuration libre* születéséként tartja számon. Ekkora Combas már rátalált egyéni hangjára, a hetvenes évek viszonylag egyszerűbb, a képregényhez közel álló ábrázolását, benne háromszögfejű, égnék álló hajjú, furcsán grimaszoló emberkéivel, egy túlszű-



ROBERT COMBAS
Psychopatex pár,
1995, 125 × 165 cm,
akril, vászon, Sophie
Reynaud gyűjtemény,
Párizs © Adagp,
Párizs, 2012

¹ Bernard Lamarche-Vadel (1949–2000) író, költő, műkritikus, 2009-ben a Musée d'art moderne de la Ville de Paris nagyszabású kiállítást szentelt emlékének.

folt, pszichedelikus, színekben tobzódó stílus váltotta fel, leginkább talán Richard Lindner és Peter Saul alakjaihoz hasonlítható emberekkel és emberi tulajdonságokkal felruházott állatokkal. A nyolcvanas évektől Combas megszállott harcot vív az üres vászonnal, vérmes igyekezettel tölti ki szinte minden négyzetcentiméterét. Absztrakt motívumokkal borítja be, ebbe a térbe helyezi el alakjait, az elkészült képekhez pedig kommentárokat fűz, történeteket kreál. A kiállítás rendezői a pályakezdet bemutatása után – elszakadva a kronológiától – témák szerinti csoportosításban tárják elénk a már kiforrott Combas munkásságát. A megoldás jó választásnak bizonyult, mert ilymódon nemcsak az derül ki világosan a néző számára, hogy bizonyos kérdések a kezdettől napjainkig végigkísérik a művészt, de arra is módot ad, hogy nyomon követhessük feldolgozásuk alakulását a különböző periódusokban. Így például a halál egészen másképpen jelenik meg a mindössze két fityegő autódíszat, egy plüssnyuszit és egy műanyag csontvázat ábrázoló, 1981-es *La Mort et le petit lapin*-en, mint a 2009-ben festett, sötét tónusú, telítettebb festményén, a *Le pendu á l'endroit*-n, melyen a stilizált csillagokkal és más motívumokkal telerakott háttér előtt egy lábánál fogva felakasztott férfialak

Robert Combas a zenész
© Fotó: Cserba Júlia



ROBERT COMBAS
Dél-vidék, részlet © Fotó: Cserba Júlia





ROBERT COMBAS
Miki mindenkié, 1979,
akril, farost,
141 × 80 cm, Centre
Pompidou Collection
© Adagp, Párizs, 2011

himbáldozik „gondolkodva, lefelé lógó hajjal szélcsendben, egy váratlan dolgokkal borított mennyboltos éjszakán” – ahogy a művész magyarázza. Bármilyen formában is jelenik meg, Combasnál, akárcsak a mesében, a halál sohasem végleges, visszafordíthatatlan.

A szexualitás szinte minden munkájában jelen van, ha csak burkoltan is, vagy ha nem magán a festményen, akkor a címben vagy a kommentárban. A csak 18 éven felüliek számára látogatható teremben viszont az erotika, a bujaság, az egyszemélyes, páros és többszereplős szexuális aktus ábrázolásának korlátlan szabadságával szembesülünk, a művész 1981-es tollrajzától, a *Combas disznó történeteitől*, a Combas-stílusként emlegetett formától egészen különböző, PIERRE ALECHINSKY képszerkesztésére emlékeztető *Paráznádkodó fantomig*, 2000-ból. Itt, a központi kép értelmezésének kiegészítéseképpen, a centrumot egy sor kártyalapszerű önálló kép veszi körül. Nők, zenészek, vallás, a pályát meghatározó dél-vidék alkotják a kiállítás további fejezeteit, de a felsorolásból vétek lenni kihagyni TOULOUSE-LAUTREC alkotásainak sajátos feldolgozásait. Combas csodálattal adózik Toulouse-Lautrec előtt, akiben elsősorban a pop-art első előfutárát tiszteli. De nem Toulouse-Lautrec az egyetlen, akinek képeit új formába öntötte. YVON LAMBERT galerista felkérésére 1985-ben a Louvre mesterműveinek egy

sorát, David, Velaquez, Poussin, Rubens festményeit dolgozta fel, majd kövekezett Bacon, Matisse, Picasso és 2010-ben a vámos Rousseau. Combas számára a festmények interpretálása semmiben sem különbözik attól, mint amikor egy zeneművész saját felfogásában eljátszik egy darabot.

Közbevetőleg vissza kell térnünk Combas pályájának korábbi éveire. A Fondary utcai kiállítást egymás után követték az egyéni és csoportos kiállítások Franciaországban és külföldön. Combas szokatlanul rövid idő alatt nemzetközi hírnévre tett szert, képeiért versengtek, a galériák pedig ezt kihasználva irreálisan magasra tornázták árait. A túlértékelés árát viszont maga a művész fizette meg: néhány évi tündöklés után következett a purgatórium, elmarasztaló kritikákkal, ritkuló vásárlásokkal, a gyűjtők elfordulásával. Combas azonban szerencsére nem kereste sem a galériák, sem a közönség kedvét. Ha képeinek tónusa sötétbe is fordult, saját magához állhatatosan híven folytatta munkáját, és ez meg is hozta gyümölcsét. Napjainkra elfoglalta érdemeinek megfelelő helyét, igaz, annál nem többet, de nem is kevesebbet. Amikor 2010-ben hosszabb szünet után újra Párizsban mutatta be legfrissebb festményeit, nagy érdeklődés fogadta kiállítását. Vásznaival együtt egy régi mesternek nem a képét, hanem az írását, John Milton *Elveszett paradicsomát* interpretálta színek, vonalak, figurák kaval-kádjában és elmaradhatatlan kommentárjai kíséretében. Példaként álljon itt egy idézet e sorozat egyik darabjához, a *Les Voici et Voilà*-hoz írt szövegből: „Íme a drogosok, züllöttek, perverzek és azok is, akik úgy döntöttek, hogy a kanapéra ugorva tévét néznek, persze síkképernyőst. Leszedek egy gyümölcsöt, egy almát, de én férfi vagyok, azt álmodom, hogy virágnak vagyok álcázva, Margitnak hívnak. És a távolban, de nem túl messze, elbukott angyalokat látok aláhullani rózsaszín fűrtökben...” A párizsi kiállítás képsorával és a legutóbbi idők néhány alkotásaival zárul a tárlat.

A zene az egész kiállítást végigkíséri, minden teremben a művész válogatásának megfelelően, más-más zene szól: Robert Richman, Neil Young, Frank Zappa, Sex Pistols, Alice Cooper, Brian Ferry mellett közel negyven zenekar, énekes szólal meg. Robert Combas szoros kötődését a zenéhez nemcsak a nyolcvanas évektől napjainkig készülő festményei tükrözik, de gazdag kislemezgyűjteménye (amelyből jónéhány képeihez társul, installációszerű elrendezésben kapott helyet) és a közelmúltban saját maga által készített videoklipjei is erről tanúskodnak. Mindezen felül, a szerencsés időpontban érkező látogatók a múzeumban kialakított műteremben dolgozó Combast élőben is hallhatják zongorázni, gitározni, láthatják festeni.

Dudás Barbara

A fémhulladék-szobrászat fenegyereke

John Chamberlain: *Choices*

📍 Guggenheim Museum, New York

📅 2012. február 24 – május 13.

Egy olyan volumenű szobrászati kiállításnak, mint amilyen JOHN CHAMBERLAIN *Choices* című tárlata, keresve sem találhatnánk jobb helyszínt a Frank Lloyd Wright féle New York-i Guggenheimnél. A választás nem csupán az intézmény – eredetileg Solomon Guggenheim és nem utolsósorban Hilla von Rebay – absztrakt művészet iránti elkötelezettsége miatt telitalálat, de azért is, mert a spirális szerkezetű épület rotunda-szintjein különösen előnyösen mutatnak Chamberlain absztrakt művei. Bár szokás a Guggenheim-beli kiállításokat elsősorban abból a szempontból vizsgálni, hogy vajon sikerült-e kiküszöbölni azt az állítólagos problémát, miszerint az épület árnyékos erkélyeivel és görbe falsíkjaival jelentősen megnehezíti a kiállítások rendezését, a bravúrosan installált kiállítás láttán ezúttal ez a kérdés fel sem merülhet.

A kiállítás egy igazi amerikai sikertörténetnek állít emléket, melyben Chamberlain személye és művészete is nagy szerephez jutott, aki „jókor, jó helyen volt”. Az akkoriban kamionsofőr-bajszáról, később fekete fedora-kalapjáról híres Chamberlain chichagói tanulmányai után 1956-ban érkezett New Yorkba, röviddel az után, hogy az absztrakt expresszionisták keresztapja, CLEMENT GREENBERG piederstálra emelte JACKSON POLLOCK, WILLEM DE KOONIG és BARNETT NEWMAN ame-

rikai-típusú festészetét, és mint a modernista művészet következő lépcsőfokát jellemezte azt. Ebben a történelmi pillanatban még a csillagoknak sem kellett különösebben jól állnia Amerika felett ahhoz, hogy valaki az absztrakt expresszionizmus legfőbb elvének – a narratív tartalom száműzésének – háromdimenziós alkalmazásával hamar elismertté váljon. 1960-ban rendezett első önálló New York-i kiállítását követően szerepelt az 1961-es nagyszabású, *The Art of Assemblage* című MoMA-beli tárlaton, mely az asszamlázs eljárás sokszínűségét volt hivatott bemutatni Duchamptól Kienholzig.

Chamberlain munkásságának ekkortól kezdve lett elválaszthatatlan jellemzője az asszamlázs, ami esetében nem – klasszikus értelemben vett – talált tárgyak (found objects) kétdimenziós képbe való beépítését jelenti, hanem az általa kiválasztott tárgyaknak (chosen objects) nevezett, főként fém hulladékok szobrászati alapanyagként való felhasználását. „Egy nap valami – egy dolog – eléd kerül, felveszed, elviszed és átteszed máshová, és *illik oda*. A megfelelő dolog, a megfelelő pillanatban. Megcsinálhatod ugyanezt szavakkal vagy fémmel is”,¹ idézi a kiállítás kurátora, SUSAN

1 “One day something—some one thing—pops out at you, and you pick it up, and you take it over, and you put it somewhere else, and it fits. It’s just the right thing at the right moment. You can do the same thing with words or with metal.” Lásd: <http://www.guggenheim.org/new-york/press-room/releases/4356-chamberlain>



JOHN CHAMBERLAIN
Dolores James, 1962
Painted and chromium-plated steel
184,2 × 257,8 × 117,5 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
© 2011 John Chamberlain / Artists Rights Society (ARS), New York
© Fotó: David Heald/Solomon R. Guggenheim Museum, New York



JOHN CHAMBERLAIN
 Sphinxgrin Two, 2010
 Aluminium, 490x420x370 cm, Private collection
 Installation view: John Chamberlain: Choices, Solomon R. Guggenheim Museum, February 24 – May 13, 2012
 © 2011 John Chamberlain / Artists Rights Society (ARS), New York
 Fotó: David Heald © Solomon R. Guggenheim Foundation



JOHN CHAMBERLAIN
 © Fotó: Robert McKeever,
 Courtesy Gagosian Gallery

DAVIDSON a művész szavait, majd hozzáteszi: Chamberlain művészetének vezérelve a jó választás és a pontos illeszkedés. Ahogy az a kiállítás kronologikus rendezésének köszönhetően is gyönyörűen olvasható, a csaknem hatvan évet felölelő életmű több korszakra osztható, alapvetően a felhasznált anyagok szerint. Korai művei kizárólagos alapanyagául elavult, funkciójukat veszített gépjárművek egyes darabjai szolgáltak, ám szemben a kortárs francia CÉSAR hasonló alapanyagból, kompressziós eljárással tömbbé formált műveivel, Chamberlain hegesztett szobrai esetében körültekintő formai megfontolásnak lehetünk tanúi. Ennélfogva pedig elsősorban nem a „consumer car culture” kritikáját kell felfedeznünk műveiben, hanem az anyag természetében rejlő lehetőségek tiszteletét, mely az ötvenes évek második felében készült alkotásaira – amikor is autóalkatrészeknél már egyéb fémhulladékot is felhasznált – különösen jellemzővé vált. Míg azonban a hasonló elveket valló – egyébiránt Chamberlain elődjeként számon tartott – DAVID SMITH szobrai finom, geometrizáló, néhol már-már konstruktivisták megfogalmazásukban egyfajta eleganciát mutatnak, addig Chamberlain férfias vehemenciával vágott bele mind az alkotásba, mind az arról való – gyakorta alkoholgőzös – filozofálásba. Ekkoriban készült szobrai általában monokróm

vas és acél alkotások, így például egyik leghíresebb, *Shortstop* című 1957-es szobra is. Műveinek címében egyébként szinte soha sem árul el semmit az adott alkotás készítésének körülményeiről, ahogy nem visz közelebb a mű esetleges értelmezéséhez sem, ám ebben épp úgy szándékosságot kell látnunk, mint szinte bármely más absztrakt művész esetében is.

Annak ellenére, hogy elsősorban autószeretetről ismert, bátran kísérletezett a különböző egyéb anyagokkal is (habszivacs, alumíniumfólia, plexi, papír), bár a legnagyobb hatást mégis tagadhatatlanul a zománcozott fém elemek (az autóalkatrészek mellett háztartási gépek elemei, ipari hulladékok) tették rá. Ezen kívül – főképp a hatvanas években – írással, filmezéssel is foglalkozott,² míg a hetvenes évekre visszatért az autókhoz, azoknak is bizonyos alkatrészeihez (lökharítók, sárhányók, karosszéria). Szobrainak jellemző színhasználatával egyfelől a formalista hagyomány kigúnyolása volt a célja, másfelől Van Gogh és Matisse állítólagos hatása mellett az absztrakt expresszionista festészet szobrászatba való átültetését próbálta megvalósítani. Míg a nyolcvanas években a RALPH GOINGS-féle fotórealista képekről is ismerős, jellegzetes amerikai autófajta, a pick-up truck karosszériájának módszeres felcsíkozásával foglalatostkodott, addig kései munkáiban visszatért a monokrómiához. Ebben az időszakban születtek azok az Egyesült Államokban eddig még ki nem állított, hatalmas méretű, alumíniumfóliából összecsavart, organikus hatást keltő szobrai, melyek talán a legnagyobb váltást jelentik az amúgy viszonylag egységes képet mutató életműben.

A kilencvenes években CHUCK CLOSE is megfestette a vérbeli amerikai Chamberlaint egy kései, pötttyözös portréján, aki a bulvársajtót is rendszeresen ellátta alapanyaggal. 2011-es halálával a nagy történelmi John-ok sorába lépett, emlékét pedig méltón idézi a New Yorkban májusig látható, majd 2013-ban a Bilbao-i Guggenheimbe látogató retrospektív kiállítás.

² Erről részletesebben Najmányi László cikkében: http://artportal.hu/aktualis/hirek/najmanyi_laszlo_meghalt_john_chamberlain

ART MARKET 2012 | BUDAPEST

NEMZETKÖZI KORTÁRS
KÉPZŐMŰVÉSZETI VÁSÁR

Időpont: 2012. november 8-11.
Helyszín: Budapest, Millenáris

„Az Art Market Budapest nem csupán művészeti vásár, hanem olyan találkozóhely is egyben, ahol a szakma és a látogatók megtekinthetik és megvitathatják Közép- és Kelet-Európa művészetét, amely fejlett és szofisztikált, de sokak számára még felfedezésre vár.”

Nicola Trezzi,
a Flash Art Magazine szerkesztője,
a Prágai Biennálé kurátora,
az Art Market Budapest kuratóriumának tagja

|| MÉG.TÖBB.KORTÁRS ||

www.artmarketbudapest.hu | www.facebook.com/ArtMarketBudapest
info@artmarketbudapest.hu

Sense of Place – European Landscape Photography
 ● PALAIS DES BEAUX-ARTS / PALEIS VOOR SCHONE KUNSTEN
 www.bozar.be
 BRÜSSEL
 2012. 06. 14 – 09. 16.

Jimmie Durham
A Matter of Life and Death and Singing
new art in antwerp 1958–1962 / # 3 creating totally new media
 ● MUHKA
 www.muhka.be
 ANTWERPEN
 2012. 05. 24 – 11. 18.

Csehország

David Černý
 ● DVORAK SEC CONTEMPORARY
 www.dvoraksec.com
 PRÁGA
 2012. 06. 13 – 09. 07.

Faces – Face as the phenomenon in videoart
 ● GALERIE RUDOLFINUM
 www.galerierudolfinum.cz
 PRÁGA
 2012. 06. 21 – 09. 16.

Brno Biennial 2012 Main Exhibition
 ● MORAVSKÁ GALERIE V BRNĚ
 www.moravska-galerie.cz
 BRNO
 2012. 06. 22 – 10. 28.

Dánia

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

TREFFPUNKT: BERLIN
 ● ARKEN MUSEUM OF MODERN ART
 www.arken.dk
 ISHØJ
 2012. 05. 12 – 07. 22.

PINK CAVIAR – New works in the Collection 2009-2011
 ● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST
 www.louisiana.dk
 HUMLEBÆK
 2012. 05. 24 – 08. 19.

RE.ACT.FEMINISM #2 – A PERFORMING ARCHIVE
Maryam Jafri
Geographies
 ● MUSEET FOR SAMTIDSKUNST
 http://samtidskunst.dk/
 ROSKILDE
 2012. 06. 16 – 08. 19.

Edward Kienholz
Five Car Stud
 ● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST
 www.louisiana.dk
 HUMLEBÆK
 2012. 06. 06 – 10. 21.

Észtország

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

Finország

Georgia O'Keeffe
 ● TENNISPALATSI
 www.taidemuseo.fi
 HELSINKI
 2012. 06. 08 – 09. 09.

Eyeballing! / The new forms of comics
 ● KIASMA
 www.kiasma.fi
 HELSINKI
 2012. 03. 09 – 09. 09.

Franciaország

Yutaka Takanashi
 ● FONDATION HENRI CARTIER-BRESSON
 www.henricartierbresson.org
 PÁRIZS
 2012. 05. 10 – 07. 29.

Chiharu Shiota
Labyrinth of Memory
 ● LA SUCRIÈRE
 www.lasucriere-lyon.com
 LYON
 2012. 05. 03 – 07. 31.

Turbulence
 ● ESPACE CULTUREL LOUIS VUITTON
 www.louisvuitton.com/espaculturel
 PÁRIZS
 2012. 06. 21 – 09. 16.

Laurent Grasso
Uraniborg
Rosa Barba
Back Door Exposure
Eva Besnyo (1910–2003)
Sensuous Image
 ● JEU DE PAUME
 www.jeudepaume.org
 PÁRIZS
 2012. 05. 22 – 09. 23.

Histoires de voir: Show and Tell
 ● FONDATION CARTIER
 www.fondation.cartier.com
 PÁRIZS
 2012. 05. 15 – 10. 21.

Hollandia

Martin Roemers
The Eyes of War
 ● ROTTERDAM KONSTHAL
 www.kunsthall.nl
 ROTTERDAM
 2012. 05. 03 – 08. 26.

William Eggleston
Before Color
 ● NEDERLANDS FOTOMUSEUM
 www.nederlandsfotomuseum.nl
 ROTTERDAM
 2012. 06. 16 – 08. 26.

'Topsy Turvy, Long live the upside-down world!'
 ● DE APPEL ARTS CENTRE
 www.deappel.nl
 AMSZTERDAM
 2012. 05. 25 – 09. 23.

Izrael

Eugene Atget
As Paris Was
 ● THE ISRAEL MUSEUM
 www.imjnet.org.il
 JERUZSÁLEM
 2012. 03. 23 – 06. 30.

Third Show: The Urban Condition – Works from the Israel Museum, Jerusalem
 ● THE ISRAEL MUSEUM
 www.imjnet.org.il
 JERUZSÁLEM
 2012. 03. 22 – 07. 31.

Írország

Anri Sala
1395 Days Without Red, 2011
 ● IRISH MUSEUM OF MODERN ART
 www.imma.ie
 DUBLIN
 2012. 05. 31 – 07. 15.

Lengyelország

Dmitry Gutov
Selected video works
 www.ggm.gda.pl
 ● GDANSK CITY GALLERY
 2012. 05. 11 – 07. 08.

Art Everywhere – The Academy of Fine Arts in Warsaw 1904 - 1944
 ● ZACHĘTA NARODOWA GALERIA SZTUKI
 www.zacheta.art.pl
 VARSÓ
 2012. 06. 05 – 08. 16.

Theatre of life
 ● CENTRE OF CONTEMPORARY ART ZNAKI CZASU
 http://csw.torun.pl
 TORUN
 2012. 05. 18 – 09. 16.

Luxemburg

Canja Iveković
Waiting for the revolution
Emily Bates
The sky is glowing with the setting sun
Filipa César
 1975
Simon Evans
How to be alone when you live with someone
Steven C. Harvey
Vehicles
 ● MUDAM LUXEMBOURG
 www.mudam.lu
 LUXEMBOURG
 2012. 06. 12 – 09. 16.

Nagy-Britannia

Zoe Leonard
Observation Point
 ● CAMDEN ARTS CENTRE
 www.camdenartscentre.org
 LONDON
 2012. 03. 31 – 06. 24.

Doris Salcedo
 WHITE CUBE (MASON'S YARD)
 www.whitecube.com
 LONDON
 2012. 05. 25 – 06. 30.

Out of Focus: Photography
 ● SAATCHI GALLERY
 www.saatchi-gallery.co.uk
 LONDON
 2012. 04. 25 – 07. 22.

Eric Baudelaire
The Anabasis of May and Fusako Shigenobu, Masao Adachi and 27 Years Without Images
 ● GASWORKS
 www.gasworks.org.uk
 LONDON
 2012. 05. 11 – 07. 22.

David Claerbout
the time that remains
 ● PARASOL UNIT
 http://www.parasol-unit.org/
 LONDON
 2012. 05. 31 – 08. 10.

Migrations / Journey into British Art
 ● TATE BRITAIN
 www.tate.org.uk
 LONDON
 2012. 01. 31 – 08. 12.



5. crosstalk video art festival
 2012. június 7–10.

h e l y s z í n e k :
 vetítés



Gozdu 'C'

1075 Budapest, Király u. 13.

előadás+kerekasztal+workshop



Magyar Építőművészek Szövetsége

1088 Budapest, Ötpacsirta u. 2.

v e n d é g :

Medienwerkstatt Wien (A),

sixpackfilm (A),

Isa Rosenberger (A)

s z a t e l l i t :

Chimera-project (H)

SIMON STARLING / SUPERFLEX

REPROTOTYPES, TRIANGULATIONS AND ROAD TESTS

Thyssen-Bornemisza Art Contemporary
TBA21 Augarten, Scherzergasse 1A, 1020 Bécs

2012. május 30 – szeptember 23.

PERFORMANCE SOROZAT: EPHEMEROPTERAE

2012. június 1 – szeptember 28.
minden pénteken este 6 órakor
a Ephemeropterae pavilonban
A pavilon tervezője: David Adjaye

HELYSZÍN:

THYSSEN-BORNEMISZA ART
CONTEMPORARY – AUGARTEN
Scherzergasse 1A, 1020 Bécs

NYITVA TARTÁS:

naponta: 11:00–19:00
pénteken: 11:00–22:00
(ünnepnapokon is nyitva)

JEGYÁRAK:

5, EUR
Kedvezményes (diákoknak
és nyugdíjasok)
3, EUR
Ingyenes belépés a 18 éven
aluli gyermekeknek.

2012. június 28 – szeptember 28.
között az előadásokra minden
pénteken 6 órától ingyenes
a belépés.

KÖZLEKEDÉS:

A 2. és 5. villamossal az
Am Tabor megállóig.
Metróval (U2) a Taborstraße
megállóig.

INFORMÁCIÓK:

Thyssen-Bornemisza Art
Contemporary – Augarten,
T +43 1 513 9856-24
exhibitions@TBA21.org
www.TBA21.org
www.facebook.com/TBA21
twitter.com / #! / TBA21_Vienna

SIMON STARLING
Venus Mirrors (05/06/12, Hawaii & Tahiti [Inverted]), 2012
2 távcső tükör (átmérő 600 mm), állványok
© Fotó: Courtesy of the artist and neugerriemschneider, Berlin