

Balkon

2012_7,8

kortárs művészet és irodalom Budapest



ISSN 1216-8890 1080 Ft
12008
9 771216 889000

MAGYARORSZÁG

Ritkán látott képek – Utazás a vidéki múzeumok fotókiincsei között

● MAI MANÓ HÁZ (MAGYAR FOTOGRAFUSOK HÁZA)
www.maimano.hu
Budapest VI., Nagymező u. 20.
2012. 06. 21 – 09. 16.

Art deco és modernizmus – Lakásművészet Magyarországon 1920–1940

● IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM
www.imm.hu
Budapest IX., Üllői út 33-37.
2012. 03. 01 – 09. 30.

Robert Mappelthorpe

● LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM
www.ludwigmuseum.hu
Budapest IX., Komor M. u. 1.
2012. 05. 25 – 09. 30.

Elmozdulás. Munkáskultúra és életmódreform a Madzsar-iskolában / Életmód és társadalmi mozgalmak a modernitásban I.

● KASSÁK MÚZEUM (ZICHY-KASTÉLY)
www.kassakmuzeum.hu
Budapest III., Fő tér 1.
2012. 06. 22 – 09. 30.

Névelő növények – rajzoló szépírók

● MEDGYESSY FERENC EMLÉKMÚZEUM KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIÁJA
Debrecen, Péterfia u. 28.
2012. 06. 16 – 09. 30.

Soltész István

Vadak, halak, madarak
● MODERN – MODERN ÉS KORTÁRS MŰVÉSZETI KÖZPONT
www.modemart.hu
Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
2012. 07. 14 – 10. 07.

Kilátás – Nemzetközi művészet Somlói Zsolt és Spengler Katalin gyűjteményéből

● MODERN KÉPTÁR – VASS LÁSZLÓ GYŰJTEMÉNY GALÉRIÁJA
www.vasscollection.hu
Veszprém, Vár u. 3-7.
2012. 07. 21 – 10. 13.

A hős, a hősnő és a szerző / The hero, the heroine and the author

● LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM
www.ludwigmuseum.hu
Budapest IX., Komor M. u. 1.
2012. 07. 05 – 10. 23.

Frank Gaudlitz

Casa mare
● NÉPRAJZI MÚZEUM
www.neprajzi.hu
Budapest V., Kossuth L. Tér 12.
2012. 06. 19 – 10. 26.

A párizsi Magyar Műhely öt évtizede

● PETŐFI IRODALMI MÚZEUM
www.pim.hu
Budapest V., Károlyi M. u. 16.
2012. 05. 11 – 10. 28.

Cseke Szilárd

A haladás illúziója / Illusion of progress
● PARK GALÉRIA (MOM PARK)
Budapest XII., Alkotás u. 53.
www.molnaranigaleria.hu
2012. 06. 07–12. 02.

Idegen anyag – „Szürrealizmus” a valóság vonzásában / Foreign matter – “surrealism” in the Attraction of Reality

● MODERN MODERN ÉS KORTÁRS MŰVÉSZETI KÖZPONT
www.modemart.hu
Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
2012. 06. 15 – 12. 31.

KÜLFÖLD / EURÓPA

Ausztria

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.

GROUP EXHIBITION: Mutatis Mutandis

● SECESSION
www.secession.at
BÉCS
2012. 06. 29 – 09. 02.

Simon Starling in collaboration with SUPERFLEX

Reprototypes, Triangulations and Road Tests
● THYSSEN-BORNEMISZA AUGARTEN CONTEMPORARY
www.tba21.org
BÉCS
2012. 05. 30 – 09. 23.

Reflecting Fashion – Art and Fashion since Modernism

● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
www.mumok.at
BÉCS
2012. 06. 14 – 09. 23.

MADE 4 YOU / Design for Change

● MAK
www.mak.at
BÉCS
2012. 06. 06 – 10. 07.

John Cage and...

● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / MÖNCHSBERG
www.museumdermoderne.at
SALZBURG
2012. 07. 14 – 10. 07.

Michelangelo Pistoletto

Self-Portraits, Mirrors, Minus-Objects
● NEUE GALERIE GRAZ
www.museum-joanneum.at
GRAZ
2012. 06. 02 – 10. 14.

Merce Cunningham. Dance Company

Photographs of a Dance Movement
● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / RUPERTINUM
www.museumdermoderne.at
SALZBURG
2012. 07. 28 – 11. 11.

Belgium

Sense of Place – European Landscape Photography

● PALAIS DES BEAUX-ARTS / PALEIS VOOR SCHONE KUNSTEN
www.bozar.be
BRÜSSZEL
2012. 06. 14 – 09. 16.

MANIFESTA 9 – The European Biennial of Contemporary Art – De Europese Biënnale voor Hedendaagse Kunst

http://manifesta9.org
GENK (LIMBURG)
2012. 06. 02 – 09. 30.

Sol LeWitt

Colors
● MUSEUM LEUVEN
www.mleuven.be
LEUVEN
2012. 06. 21–10. 14.

Jimmie Durham

A Matter of Life and Death and Singing
● 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

Edward Kienholz, Five Car Stud

● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST
www.louisiana.dk
HUMLEBÆK
2012. 06. 06 – 10. 21.

NEW NORDIC – Identity & Architecture

● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST
www.louisiana.dk
HUMLEBÆK
2012. 06. 29 – 10. 21.

Finnország

Eyeballing! / The new forms of comics

● KIASMA
www.kiasma.fi
HELSINKI
2012. 03. 09 – 09. 09.

Camouflage / Contemporary art and design intertwine in Camouflage.

● KIASMA
www.kiasma.fi
HELSINKI
2012. 06. 15 – 10. 07.

Franciaország

Turbulence

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

Laurent Grasso

Uraniborg
Rosa Barba
Back Door Exposure
Eva Besnyó (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.

The Lambert Collection in Avignon / A Festival in two acts

● COLLECTION LAMBERT
www.collectionlambert.com
AVIGNON
2012. 07. 07 – 11. 18.

Hollandia

Martin Roemers

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

William Eggleston

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

Chino Otsuka

A World of Memories
● HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY
www.huismarseille.nl
AMSZTERDAM
2012. 06. 09 – 09. 09.

'Topsy Turvy, Long live the upside-down world!'

● DE APPEL ARTS CENTRE
www.deappel.nl
AMSZTERDAM
2012. 05. 25 – 09. 23.

William Kentridge

Black Box / Chambre Noire
● JOODS HISTORISCH MUSEUM / JEWISH HISTORICAL MUSEUM
www.jhm.nl
AMSZTERDAM
2012. 07. 16 – 11. 25.

Lengyelország

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

Damien Hirst

● TATE MODERN
www.tate.org.uk
LONDON
2012. 04. 04 – 09. 09.

Island Stories: Fifty Years of Photography in Britain

● V&A
www.vam.ac.uk
LONDON
2012. 03. 16 – 09. 19.

Transformation and Revelation: Gormley to Gaga. UK design for performance 2007–2011

● V&A
www.vam.ac.uk
LONDON
2012. 03. 17 – 09. 30.

Németország

Alfredo Jaar

The way it is. An Aesthetics of Resistance
● NGBK (NEUE GESELLSCHAFT FÜR BILDENDE KUNST)
http://ngbk.de
BERLIN
2012. 06. 15 – 08. 19.

Larry Clark

● C/O BERLIN
www.co-berlin.com
BERLIN
2012. 05. 26 – 08. 22.

Faktor, Robakowski, Sandfort, Walther – Pioneers of the Social Media

● ZKM / MUSEUM FÜR NEUE KUNST
www.zkm.de
KARLSRUHE
2012. 06. 15 – 09. 09.

DOCUMENTA (13)

http://d13.documenta.de
● KASSEL
2012. 06. 09 – 09. 16.

Alfredo Jaar

The way it is. An Aesthetics of Resistance
● ALTE NATIONALGALERIE
www.smb.spk-berlin.de
BERLIN
2012. 06. 15 – 09. 16.

Alfredo Jaar

The way it is. An Aesthetics of Resistance
● BERLINISCHE GALERIE
www.berlinischegalerie.de
BERLIN
2012. 06. 15 – 09. 17.

Jeff Koons

● SPRENGEL MUSEUM
www.sprengel-museum.com
HANNOVER
2012. 06. 20 – 09. 23.

Diane Arbus

● MARTIN-GROPIUS-BAU
www.gropiusbau.de
BERLIN
2012. 06. 22 – 09. 23.

Lia and Dan Perjovschi

● IFA-GALERIE
www.ifa.de
STUTT GART
2012. 07. 20 – 09. 23.

TO THE MUSEUM OF MODERN DREAMS. Artistic Concepts of the 1960s to the 1980s

● STAATSGALERIE
www.staatsgalerie.de
STUTT GART
2012. 06. 25 – 09. 30.

It's John Cage

● STAATSGALERIE
www.staatsgalerie.de
STUTT GART
2012. 07. 21 – 11. 11.

Olaszország

Plamen Dejanoff

The Bronze House
● MAMBO
www.mambo-bologna.org
BOLOGNA
2012. 06. 01 – 09. 09.

Románia

SubREAL

Retrospect
● MNAC
www.mnac.ro
BUKAREST
2012. 05. 31 – 09. 30.

Spanyolország

Centre Internacional de Fotografia Barcelona (1978–1983)

● MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA
www.macba.es
BARCELONA
2012. 01. 26. – 08. 22.

The Inverted Mirror: Art from the Collections of “la Caixa” Foundation and MACBA

● GUGGENHEIM MUSEUM BILBAO
www.guggenheim-bilbao.es
BILBAO
2012. 01. 31 – 09. 02.

Rosemarie Trockel

a cosmos
● MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA
www.museoreinasofia.es
MADRID
2012. 05. 23 – 09. 24.

Mona Hatoum

● FUNDACIÓ JOAN MIRÓ
http://fundaciomiro-bcn.org/
BARCELONA
2012. 06. 22 – 09. 24.

David Hockney

A Bigger Picture
● GUGGENHEIM MUSEUM BILBAO
www.guggenheim-bilbao.es
BILBAO
2012. 05. 15 – 09. 30.

Balkon

Budapest

főszerkesztő

Hajdu István

ihajdu@c3.hu

szerkesztők

Százados László

szazados.laszlo@mng.hu

Szipőcs Krisztina

szkriszta@c3.hu

design

Eln Ferenc

elnfree@c3.hu

fotó

Rosta József

jozsef.rosta@gmail.com

web

Eln Ferenc

www.balkon.hu

HU ISSN 1586-9792

Lapunk támogatói:



Kiadja és terjeszti a
Poligráf Könyvkiadó

Poligráf Kft.

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

Felelős kiadó:
Hermann Péter

HU ISSN 1216-8890

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

E-mail: balkon@c3.hu

Terjesztés:

Árusításban terjeszti a Lapker Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK). Előfizethető Budapesten az ÜLK kerületi ügyfélszolgálati irodájánál, a 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
Belív: Arctic Volume White 150 gr



2 Hornyik Sándor

Alternatív időutazók – Posztkommunizmus, figurativitás és dekolonializáció

Európai utasok – Kolozsvári képzőművészet az ezredforduló után

12



Terpesz, celofán, koponya, vér
Ujj Zsuzsival beszélget Kovács Gabriella

18

Benkő Krisztián

Lady Gaga
(Zeitgeist)



21

Najmányi László

SPIONS / Huszonhetedik rész



26

Cserba Júlia

A valódi elfogadhatatlan, egyébként nem is létezik
Philippe Cognée, Darren Almond, Marc Bauer, Eberhard Havekost,
Jim Jarmusch – *Le réel est admissible, d'ailleurs il n'existe pas*



31

Popovics Viktória

Nagyon speciális örömök
Tót Endre retrospektív 1971–2011



35

N. Mészáros Júlia

Mobility
Kelle Antal *ArtFormer* kiállítása



38

Hegedüs Orsolya

„Vadhajtások” / A debreceni Déri Múzeum két kiállításáról
Névelő növények – Rajzoló szépiprók
Et lettera – Képeket írni, szavakat rajzolni



41

Uszkay Tekla

Csakis a természet határtalan tisztelete...
Gálhidy Péter: *Se szó*



44

Bakos József

Tükör és árnyék
Kecskés Péter: *Duplex XX Divináció*



46

Palotai János

Roma festők „konkrét” expresszionizmusa



49

Máthé Andrea

ArtBasel szubjektív
Reflexiók a 43. ArtBaselről



53

Hermann Veronika

Gonna California
Pacific Standard Time – Kunst in Los Angeles 1950–1980



56

Ariko Kato

A könyv mint az írás és a rajz toposza
Bruno Schulz illusztrációi a *Szanatórium a Homokórához* című kötetében

Alternatív időutazók – Posztkommunizmus, figurativitás és dekolonializáció

Európai utasok – Kolozsvári képzőművészet az ezredforduló után

➤ Múcsarnok, Budapest

➤ 2012. április 19 – július 1.

Ha utazásról van szó, akkor a tudomány jelen állása szerint a helykoordináták tűnnek fontosnak, vagyis az, hogy hova is utazik valaki. Persze az sem mindegy, hogy ki utazik és honnan is jön pontosan, hiszen az utazás kondíciót leginkább a kiindulópont határozza meg. ANGEL JUDIT kurátor (és GULYÁS GÁBOR igazgató) *Európai utasok* kiállítása – mely cím kicsit túl erősen hajaz az Európai Utasra¹ – egészen konkrétan meg is adja a kiindulópontot, Kolozsvár városát, mely már jó ideje Cluj-Napoca néven szerepel az európai térképeken. A desztináció viszont meglehetősen ködös, jobban mondva homályban marad, hiszen csak annyit tudunk, hogy „európai” utasokról van szó. Ez valószínűleg arra utal, hogy a kiváló marketinggel bíró kolozsvári történet szereplői európai identitással rendelkeznek, és keresztül-kasul be is járnak az öreg kontinenst, sőt ahogy a Los Angeles-i Nicodim Gallery² és Mircea Cantor (életrajza szerint: „él és dolgozik a Földön”) példája mutatja: igazi globális kozmopolitákról van itt szó. Erre a bizonyos marketingre, illetve PR-ra a továbbiakban igyekszem majd a lehető legkevesebb hangsúlyt fektetni, egyrészt azért, mert a „sikersztori” már épp elég jól reprezentált a hazai kulturális életben is, másrészt pedig fontosabbnak gondolom a jelenség reciklált bemutatásánál annak elemzését.

Tehát nem arról lesz most szó, hogy ki, mikor és hogyan csinált karriert – bár az önmenedzselés igen fontos és a teória szempontjából is elgondolkodtató eleme a sztornak –, milyen múzeumok, galériák, gyűjtők és kurátorok hathatós közreműködésével, hanem arról, hogy az idegenség és a nagybetűs Másik vonzerején, illetve a piac működésének törvényszerűségein túl vajon maguk a művek is hozzájárultak-e a kolozsvári képzőművészet európai és amerikai elismertségéhez. Ehhez a vizsgálathoz két elméleti kiindulópont kínálkozik, melyek maguk is meglehetősen kies, ámbátor lápos vidékek: a kommunizmus felszámolásának és a figurativitás megerősödésének ezredfordulós diskurzusa. Már csak azért is, mert a kettő között van egy nagyon is nyilvánvaló kapcsolat, mégpedig a kifejezetten figuratív (retorikai és képi értelemben is) szocialista kultúra értelmezésének (egyszerre külső és belső) kényszere. Ha a kilencvenes évek a kortárs művészettörténet kelet-európai narratívája szerint a médium és a medialitás jegyében hozta létre a maga különféleképpen konceptuális ihletésű műveit, addig a nullás éveket a kritikai (avagy politikai) művészet és a figuratív festészet előretörésével szokták jellemezni. Ezek persze kissé homályos kategóriák, de hogy konkrétumokat is mondjak, és egy párhuzamos történetet is megidézzek: a lengyel példa Arthur Żmijewski és Wilhelm Sasnal kiemelésével valami hasonló szerkezetet mutat, legalábbis távolról, a színes magazinok magasságából.

Ordas művészettörténeti közhely – legalább a posztmodern, de inkább a reneszánsz, illetve a reneszánszok óta –, hogy a képek nem annyira a valóságra, mint inkább egymásra reflektálnak. Hasonlóan bulvárteoretikus szlogen az is, a vizuális

kultúra tudományának partvidékeiről, hogy egy korszak képterhelését annak politikai gondolkodása és technikai apparátusa határozza meg. És ha még ideveszem a mai történettudomány legkelendőbb elméleti szempontjait is (trauma, emlékezet, mikrotörténetek), akkor válik igazán érdekessé, hogy honnan is kezdi el felgöngyölíteni az Európai utasok kiállítás a „kolozsvári iskola” (avagy „jelenség” – mely kifejezés meg a lipcsei sztorira és annak tálalására emlékeztet erőteljesen) művészeinek munkásságát. Mi is kerül a fókuszba, és hogyan? A nézőt a műcsarnoki kiállításon először is egy Y-tongból épített „mauzóleum” fogadja, valamint egy kisfiú, aki azt mondogatja a maga bájos hangján, hogy „úgy döntöttem, nem mentem meg a világot”. A kisfiú MIRCEA CANTOR 2011-es terméke, a mauzóleum pedig CIPRIAN MUREȘAN *Dog Luv* (2009) című filmjének ad hangsúlyosan komor otthont. A szürke – egyszerre lakótelepi és gyári – esztétika ráadásul az egész kiállításon végigvonul, hiszen az Y-tong újra és újra megjelenik az egyes termek belsőépítészeti kialakításában. A *Dog Luv*hoz, SAVIANA STĂNESCU kegyetlenül ironikus színdarabjához és annak Mureșan-féle színreviteléhez ez az egyszerű, „ipari” szcéna kiválóan passzol is. A félórás videóban ugyanis egy kutyabáb (Mad Dog) vezérletével nyerünk bepillantást az emberi gonoszság és aljasság isteni színjátékába, példának okáért hosszú percekig hallgathatjuk, röhécselő kutyák szájából, az emberi kínzások kultúrtörténetét az olajban főzéstől a karóba húzások és a lefejezésen (természetesen: életlen bárdal) át a modern kor „humánusabb” módszereiig.

Amíg a bábfilm helyspecifikus installálása itt Budapesten – Románia közvetlen szomszédságában, egy puhának, illetőleg egy keménynek mondott diktatúra romjain, továbbá a felejtés és az emlékezés dialektikájának hálójában vergődve stb. – egész egyértelműnek tűnik, addig Cantor kicsit negédes „kisfiúja” egy jóval bonyolultabb problematika felé kalauzol. Mureșan műve, annak groteszk, sőt tragikomikus felhangjaival együtt is konkrét politikai üzenetet hordoz, melyet leginkább azzal a gyönyörű kifejezéssel írhatnánk le, hogy „poszt-totalitárius kritika”. Amíg Mureșan művének jelentései – az ironikus, „gyermeki” scenírozás ellenére is – a politikai filozófia talaján bontakoznak ki, addig Cantor művének helye egy picit összetettebb. Egyrészt természetesen a régió terméke (piaci értelemben) és annak reprezentánsa, hiszen még az is megadatott neki, hogy a Tate Modern egyik kiállításának kölcsönözze címét.³

³ Az *I Decided Not To Save The World* című, a Tate Modern és az isztanbuli SALT együttműködésében létrejött, 2011. november 14. és 2012. január 8. között megrendezett kiállításon Mounira Al Solh, Yto Barrada, Mircea Cantor és a Slavs and Tatars kollektíva művei voltak láthatók. Barrada lett a 2011-es Guggenheim Deutsche Bank Artist of the Year cím tulajdonosa (https://www.db.com/csr/en/art_and_

¹ www.europaiutas.hu/
² <http://nicodimgallery.com/>

Másrészt viszont erőteljesen reflektál nemcsak a régió, de úgy általában a művészet és a teória mai helyzetére is. A kisfiú ugyanis nemcsak a művészeti és politikai avantgárdtól idegenkedő átlagembert képviselheti, hanem magát a művészt is, aki így egyrészt azt állítja, hogy elege van a hazáját egykoron jellemző, harcos, kommunista ideákból, másrészt viszont azt is mondhatja, hogy elege van a mai, baloldali orientációjú kritikai művészet nem kevésbé (sőt!) vonalas tevékenységéből is. Ráadásul, amíg a Tate Modernben inkább az előbbi lehetett hangsúlyos, addig a Múcsarnokban inkább az utóbbi. És mindez nemcsak a posztoszocialista művészet, de az egész úgy nevezett „posztsovjet állapot” problematikáját is jól mutatja, amelyben egyrészt a felejtés és az emlékezés kettős spirálja határozza meg a felnövekvő generációk viselkedését, másrészt viszont ez az egész „politikai” kérdés egészen könnyedén félre is tolnak a kapitalista tabula rasa vagy a globalizált szórakoztatóipar (legyen az akár a *Jégkorszak 4.*, akár az *Alien 5.*) ürgyén és menedékében.

Ezt az ambivalens „politikai” helyzetet csak tovább súlyosbítja, hogy a napi politika még mindig érdekesebb lehet a nagyközönség számára, mint a művészet belső ügyei, és ez mintha a budapesti „román” kiállítás „főhősein” is nyomot hagyott volna. Cantor 2005-ös *Gyémántkukoricája* például szintiszta utalásnak tűnik Damien Hirst híres *Gyémántkoponyájának* ambivalens kritikai pozíciójára (miközben annál két évvel korábbi!), míg a későbbi „kisfiú” a kortárs művészetben kívül is kiválóan működik. De gondolhatunk a fehér homokban sepregető szép, fehér (és persze nagyon allegorikus) nőalakok (*A boldogság nyomában*, 2009) és a korábbi Beuys-hommage (*Távozás*, 2005 – egy prérifarkas és egy szarvas kísérteties „tánca”) viszonyára, illetve arra is, hogy a *Táj(kép) változik* videó-

[music/artist_of_the_year_2011.html](http://www.musee-lamuseum.com/musee/artist_of_the_year_2011.html); <http://www.ikon-gallery.co.uk/programme/current/event/594/riffs/>), Cantor pedig a francia Marcel Duchamp Díjat nyerte el, amely egy Centre Pompidou kiállítással együtt jár (<http://www.adiaf.com/english/index.htm>).

Európai utasok – Kolozsvári képzőművészet az ezredforduló után, 2012, Múcsarnok részlet a kiállításról © fotó: Rosta József



nak (2003) szintén van egy művészettörténeti olvasata. A nyilvánvaló politikai parabolán – a tömeg transzparenszek helyett tükröket hordoz – túl megidézi Robert Smithson legendás 1969-es mexikói tükrös melóját (*Yucatan Mirror Displacements*) is, mely a világ leképezésének és leképezhetőségének állított grandiózus emléket. Hasonló megfigyeléseket tehetünk Mureşan esetében is, hiszen a *Román vér* (2004) provokatív rajza vagy a vicces, „colás” *Válaszd...* videó (2005) mindenki számára érthető (talán túlságosan is), és talán a Maurizio Cattelan-, illetve az Yves Klein-parafrázis is akkor működik igazán jól, ha nem zavarnak be a művészettörténeti referenciák. Persze az is igaz, hogy mindkét parafrázis konceptuálisan és ideológiailag is ütőképes, hiszen az előbbi esetben Mureşan II. János Pált cseréli le a román ortodox egyház legendás vezetőjére, Teoctist pátriárkára, aki jól szolgált Ceauşescu alatt és után is. Az utóbbi esetben pedig megmutatja – igazi kelet-európai realitaként – hogyan is végződött (volna) Yves Klein csodálatos repülése Párizs fölött. Ez viszont afelé tereli a nézőt, hogy igazából a párhuzamos történetek a legerősebbek, azok, ahol a politika és az esztétika párhuzamosan bomlik ki, és közösen képesek „újraírni” a történelem egy adott európai szegmensét. A következőkben így



MIRCEA CANTOR
A boldogság nyomában, video, 2009 © fotó: Rosta József

ilyen újraírásokról lesz szó, melyek egyrészt a globális tér különféle nézőpontjainak, másrészt az idő dimenzióival és eltérő felfogásaival játszanak el. Ám előjárdobban azt sem árt tisztázni az egyre gyakrabban hangoztatott dekolonializáció ígézetében, hogy honnan is indulunk ki, avagy honnan és hogyan nézünk „mi” itt az egykori Kelet-Európában, és milyenek is az aktuális látási viszonyok.

Első exkurzus: posztsovjet helyzet

Amíg a posztmodernnek vagy a posztstrukturalizmusnak még megvoltak a maga emblematikus, teoretikus fároszai (legalábbis a popkultúrában), addig a posztzocialista vagy posztkommunista, illetve posztsovjet állapotnak nincsenek efféle szerzői. Ez egyrészt annak köszönhető, hogy a „poszt”-ok ideje és retorikai formulája már kissé lejárt, másrészt pedig annak, hogy Jean-François Lyotard nagy narratívákkal szembeni gyanúja viharos gyorsasággal áttért a nagy kritikai elméletekre (köztük Lyotardéra) is. Ezzel együtt persze azért megmaradt egy-két nagy elmélet/író, akik előszeretettel fókuszálnak a jelen kérdéseire. Az egyik ilyen a Frankfurti Iskola nyomdokain járó amerikai filozófus, SUSAN BUCK-MORSS, aki a világok harcát és a hidegháború logikáját helyezi új megvilágításba.⁴ Tézise szerint, mely persze sokat köszönhet Frédric Jamesonnak és másoknak, 1992-ben radikálisan új helyzet állt elő, mivel megszűnt az a kétpólusú világrend, amely a kapitalizmus és a kommunizmus érdekeit egyaránt szolgáltatta.⁵ Tehát nemcsak Kelet-Európa van ma posztsovjet helyzetben, illetve állapotban, hanem az egész világ, és a modernizáció kelet-európai verziójának kudarcra erősen kihat a modern projektum egészére. Buck-Morss ugyanis azt állítja, hogy nemcsak az államszocializmus utópikus rendszer, hanem egykori versenytársa és partnere, a liberális demokrácia is. 1992 előtt azonban az utópiák megvalósulá-

sának késlekedését még jól rá lehetett fogni a hidegháborúra, a keleti blokk összeomlása után azonban igen gyorsan nyilvánvalóvá vált, hogy nemcsak a kommunista, de a kapitalista jólét is csupán ideológiaként lehet globális érvényű. A posztkommunizmus másik vezető teoretikusa – talán nem véletlenül – egy orosz filozófus, BORIS GROYS, aki egy másik nagy dichotómiát, a művészet és a politika, avagy az autonóm kultúra és a hatalom viszonyát kísérel meg a korábbiaknál árnyaltabban tárgyalni.⁶ Groys ugyanis forradalmi módon igyekszik kiszabadítani a szocreált és annak posztsovjet kisajátítását a propaganda és a giccs skatulyájából – a szocreált ugyanis egyfajta posztmodern idézet- és kollázs-technikaként interpretálja, mely bátran párhuzamba állítható az amerikai pop arttal. Közben azonban arra is felhívja a figyelmet, hogy 1992 után az „eredeti” kontextus egyre inkább eltűnik, és a posztsovjet brand egyre inkább beolvad a nyugati kulturális termelésbe, a korábbi ideológiai „pluralizmust” pedig szimplán felváltja a piac doktrínája, mely sokkal inkább képimádó, mint a totalitárius rendszerek valaha is voltak. Így Groys a képprombolást tartja a vizuális művészetek egyetlen kritikai eszközünek, amely viszont azzal jár együtt, hogy a

4 Susan Buck-Morss: *Dreamworlds and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*. MIT Press, Cambridge, 2000.

5 Frédric Jameson: *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Indiana University Press, Bloomington, 1995.

6 Boris Groys: *Art Power*. MIT Press, Cambridge, 2008.

művészetnek paradox módon propagandisztikusnak kell lennie. Sőt egy másik paradoxonnal is szembe kell néznie: a képből képköltés feladatával, melynek a kép médiumán keresztül kell megvalósítania a kép kritikáját.

Az efféle nagy narratívákkal szemben – Buck-Morss 1492-től, Groys pedig minimum a felvilágosodástól indul el –, szűkebb régióink kezd megírni a maga kis történeteit is, amelyek közül kiemelkedik PIOTR PIOTROWSKI munkássága, aki legújabb könyvében a geográfiai helyett egy topográfiai szemléletet javasol, amely az egyes városokra és kulturális központokra optimalizálja vizsgálódásait, és egyre inkább eltekint a nagy nemzeti vagy ideológiai keretektől.⁷ Piotrowski új könyvének lengyel címével – *Agorafília* – ráadásul egy kiváló metaforát is talált az 1989 (illetve 1992) utáni kelet-európai (kulturális) helyzet leírására. Egyrészt azért, mert a diktatúrák felszámolása felől nézve megjelenik benne a régió művészetének intenzív nyitása a társadalmi és politikai kérdések, illetve a köztér irányába – sőt ezen túlmenően akár még a globális kapitalista piac meghódítására (illetve annak igényére) is lehet asszociálni. Másrészt pedig azért, mert az agorafília, avagy a tér szeretete magyarázatot ad egyes kelet-európai művészeti vállalkozások – melyek a hely és a múlt specifikumait vizsgálják – sikerére is, és persze jól összezseng a globális hangsúly lokálissá formálódásával, mely kifejezés viszont már a legújabb globalizáció-kritikát is beépíti a kultúraiparba.

Ennek a topográfiai, avagy anti-globalizációs nézőpontnak egy izgalmas esete OVIDIU ȚICHINDELEANU posztmarxista kultúrakritikája, amely arra is magyarázatot keres, hogy az újabb baloldali elméletek miért is nem képesek meghonosodni a volt szocialista országokban. Az ok egészen kézenfekvő: az antikommunizmus miatt, amely azonban nemcsak a múlt bűneire keres túlságosan is kézenfekvő magyarázatokat, de meglehetősen egyoldalúan a Nyugat és a Piac értékeit domborítja ki, miközben eltorzítja a szocialista modernitás értékelését, és lényegében egyetlen utat engedélyez a jövőre nézvést: a globális kapitalizmust.⁸ (Talán ezért sem feltétlenül lenne jó és üdvös kizárólag a Piac szempontjából értékelni a kolozsvári sikertörténetet!) Viszont arról sem szabad elfeledkezni, hogy az új, keleti művészeti trendek értékeléséhez nagyban hozzájárul a „meglepetés ereje” is,

7 Piotr Piotrowski: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. Reaction Books, New York, 2012.

8 Ovidiu Țichindeleanu: *The Modernity of Postcommunism*. Idea, 24, 2006.

<http://idea.ro/revista/?q=en/node/416&articol=404>
Az antikommunizmus két további jellegzetességgel is bír, melyek össze is függenek. Az egyik a klerikalizmus, a másik pedig a nacionalizmus megerősödése a régióban. Ezzel Țichindeleanu és Piotrowski mellett András Edít is intenzíven foglalkozik: *The Unavoidable Question of Nationalism*. Springerin, 10:3, 2010. <http://www.springer.in.at/dyn/heft.php?id=64&pos=0&textid=0&lang=en>

hiszen, ahogy BORIS BUDEN írja, a posztkommunista politika és kultúra értékelése során a Nyugat elég erősen infantilizálja a Keletet, amely – nem melleleg – egy jól ismert kolonialista stratégia is egyúttal.⁹ Az egzotikus „Nagyon-Közel-Kelet” (avagy a „Balkán”) viszont éppen azt próbálja újabban bebizonyítani, hogy nagyon is jól beszél nemcsak a saját, de a másik (Nyugat) nyelvét is, legalábbis ha a kultúra és a művészet történetéről van szó.

A nyugati nézőpont elsajátítása és az „európai” identitás megszerzése azonban nem feltétlenül kínál kiutat a Második vagy a Harmadik Világból. Egyesek szerint a kolonializmushoz hasonlóan a posztkolonialista kritika is benneragad a korábbi hatalmi hierarchia csapdájában, amelyből újabban egy dél-amerikai eredetű mozgalom látszik kiutat találni. Már Țichindeleanu és a dekolonializáció másik ismert kelet-európai teoretikusa, MARINA GRŽINIĆ is csatlakozott ahhoz a kezdeményezéshez, amely az argentin kultúrtörténész, WALTER MIGNOLO nevéhez fűződik, aki a Duke Universityn hozott létre egy új kutatócsoportot

9 Boris Buden: *Zones des Übergangs. Vom Ende des Postkommunismus*. Suhrkamp, Berlin, 2009.

CIPRIAN MUREȘAN
Az öt éves terv vége, 2004 © fotó: Rosta József



a beszédes Transznacionális Dekoloniális Intézet név alatt.¹⁰ Mignolo és dél-amerikai, illetve kelet-európai társai egy olyan „harmadik út” mellett kötelezték el magukat, amely sem nem keleti, sem nem nyugati, és jórészt a kultúraelmélet (hibriditás, liminalitás, meszticizáció) dél-amerikai eredményeire támaszkodik.¹¹ Az ebből kisarjadó dekoloniális esztétika célja az, hogy a lokális tényezőket szem előtt tartva kilépjen a modernitás és a modernizáció kapitalista és kommunista ideológiájából is, és elszakadjon az alá- és fölrendeltség koloniális viszonyaitól, a kultúraelméletben pedig a piaci multikulturalitás helyett a nem-hierarchikus interkulturális szempontokat szeretné kidomborítani.¹² Innen nézve válik különösen érdekessé, hogy a valaha volt Harmadik és Második Világ romjain – a globalizált modernitás idején – milyen esztétikai és politikai premisszák határozzák meg Európában a képzőművészet vizuális kultúráját. Vajon képesek leszünk-e arra, hogy ne 1492-höz vagy 1992-höz képest definiáljuk magunkat, hanem mondjuk 1955-höz, azaz a bandungi konferenciához, amelyen 29 afrikai és ázsiai ország kísérelte meg kialakítani a békés egymás mellett élés szempontrendszerét?

Második exkurzus: Posztmédiám állapot

Ha valaki azt gondolja, hogy az angolszász elmélet csak a nagy, „nyugati” metropoliszokban működik, akkor valószínűleg téved. Jól mutatja ezt a kolozsvári Idea folyóirat¹³ példája, mely nem csupán lefordítja, de értelmezi és honosítja is a legújabb (nem ritkán baloldali) intellektuális trendeket, de erről szolt egy nem olyan régen Bratislavában lefolytatott konferencia is, mely a posztmediális fes-

10 Marina Gržinic: *Biopolitics, Necropolitics, De-Coloniality*. Pavilion, 14, 2010. http://www.pavilionmagazine.org/pavilion_14.pdf

11 Walter Mignolo: *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options (Latin America Otherwise)*. Duke University Press, Durham, 2011.

12 A 2011-es *Decolonial Aesthetics* című manifesztumot 13 szerző jegyzi: Alanna Lockward, Rolando Vásquez, Teresa María Díaz Nerio, Marina Gržinic, Michelle Eistrup, Tanja Ostojic, Dalida María Benfield, Raúl Moarquench Ferrera Balanquet, Pedro Lasch, Nelson Maldonado Torres, Ovidiu Tichindeleanu, Miguel Rojas Sotelo, Walter Mignolo. <http://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/>

13 <http://www.idea.ro/editura/>

ADRIAN GHENIE

Szenteste, 2007, olaj, vászon, 140 x 260 cm, Tanulmány a *Gyűjtő I.* című képhez, 2008, akril, kollázs, papír, 140 x 200 cm © fotó: Rosta József

tészet címet kapta ROSALIND KRAUSS, illetve az őt követő (sőt a pittura immedia kifejezéssel meg is előző) PETER WEIBEL nyomán.¹⁴ Krauss posztmédiám állapot fogalma – mely szintén Lyotard „condition postmoderne”-jének örököse – azonban nem annyira az episztemológiában, mint inkább az anyagi (noch da zu művészet) szférában gyökerezik, egészen pontosan Clement Greenberg modernista formalizmusában, mely máig kiható érvénnyel a mediális önreflexió feladatát tűzte ki célul az avantgárd avagy kritikai művészet elé. Krauss szerint ma – a konceptualizmus diadalmenete, intézményesülése, sőt elbulvárosodása után – az igazán progresszív és tartalmas művészet úgy foglalkozik a valósággal, hogy közben a saját eszköztárára fókuszál.¹⁵ Vagyis az új, médium-specifikus művészet leginkább azt vizsgálja, hogy ő maga milyen eszközökkel és előfelte-

14 Weibel 2005-ben *Postmediale Kondition* címmel rendezett kiállítást Grazban, melyet részben Krauss *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition* (1999) című könyve inspirált, amely Marcel Broodthaers kapcsán dobta be a köztudatba a „postmedium condition” kifejezést. Weibel azonban elszakadt Krauss médium-specifikus horizontjától, pontosabban visszafordította arra a médiaművészetre (de nem az amerikaiakra, hanem az osztrák verzióra), amely amúgy Krauss is inspirálta a fogalom kidolgozásakor.

15 A fogalom a kilencvenes évek második felében jelent meg Kraussnál többek között Christian Marclay, James Coleman, William Kentridge és Sophie Calle művészetéből kiindulva. V.ö.: Rosalind Krauss: *Perpetual Inventory*. MIT Press, Cambridge, 2010.



vésekkel alkot képet a világról, és ebből milyen tanulságos következtetések vonhatók le a tudomány, a média és a kommunikáció egészének logikájára nézvést. Ha Krausst Közép-Európából értelmezzük – ahogy ezt Weibel is tette – akkor két izgalmas momentum is adódik. Az egyik az, hogy maga Krauss nem szokott eljutni idáig (térben), ami azt is jelenti, hogy nem nagyon lehet tekintettel a helyi időszámításra se, példának okáért a dekolonializáció igényeire sem. A másik az, hogy Krauss (de még Weibel is) a „postmedium condition” fogalommal továbbra is egy univerzális, „tudományos” episztemológiában gondolkodik,¹⁶ amely még az amúgy politikai indíttatású művekben is a mediális és az ismeretelméleti szempontokat domborítja ki.¹⁷

E problematika megoldására, avagy a két eltérő nézőpont – azaz a partikuláris politika és az univerzális esztétika összebékítésére – legújabbán JACQUES RANCIÈRE tett – a művészeti életben is jól fogadott – kísérletet, aki Krausshoz hasonlóan és Groystól eltérően nem érzi túrhetetlennek és kritizálандónak sem a látványos kép, sem pedig a formalista esztétika hagyományát. Bár az is igaz, hogy nála a formalizmus leginkább egy radikálisan avantgárd stratégiából, a szituacionisták praxisából ered, akik (állítólag) alapvetően politikai céljaik eléréséhez sajátították ki a kapitalista képipar közismert termékeit és módszereit. Rancière viszont mintegy a fejéről a talpára állította Guy Debord-t, hiszen azt vallja, hogy a kép és a spektakulum nem feltétlenül a legfőbb gonosz, hiszen ha felismerjük és kihangsúlyozzuk működési mechanizmusait, akkor akár még a szolgálatunkba is állítható. Ebből egész egyszerűen az következik, hogy Rancière is a médium kreatív és önreflexív alkalmazásában látja a művészeti progresszió lehetőségét, és az sem véletlen, hogy hasonló időhatárokból gondolkodik, mint Krauss, hiszen egyik paradigmátikus szerzője éppen Broodthaers kortársa, Jean-Luc Godard.¹⁸ Valahol ez a genealógia is afelé mutat, hogy Krausznál és Rancière-nél – a maguk „posztmodernista” és „posztmarxista” koordinátái között – mintha egyaránt a kép, a médium és a művészet dekonstrukciója köszönne vissza azzal a hangsúlybéli különbséggel, hogy Krauss inkább

16 Miközben az is igaz, hogy Krauss és az October folyóirat inkább a Duchamp-paradigmához, míg Weibel és az *Ars Electronica* inkább a Turing-paradigmához tartozik. A médiaművészetben belül Lev Manovich írt – Duchamp, illetve Turing nevével fémjelvezve – két eltérő paradigmáról, illetve területről. Az egyik inkább a filozófia és a társadalomkritika, a másik pedig inkább a tudomány és a technológia kérdéseire felé orientálódik. V.ö.: Lev Manovich: *The Death of Computer Art*. (1996) <http://rhizome.org/discuss/view/28877/>

17 A posztmédia és a posztmédium állapot különféle értelmezéseiről lásd bővebben Domenico Quaranta 2011-es könyvét, melynek bevezetője angolul is olvasható: *The Postmedia Perspective*. <http://rhizome.org/editorial/2011/jan/12/the-postmedia-perspective/>

18 Jacques Rancière: *A felszabadult néző*. (2008) Ford.: Erhardt Miklós. Műcsarnok, Budapest, 2011.

a korai, „posztstrukturalista” Derrida szoros olvasataival szimpatizál, míg Rancière a késői, politikai gondolkodóhoz – *Világ kozmopolitái, még egy erőfeszítést!* – hasonlóan a jelentéstermelő rendszert már nem a maga autonómiájában vizsgálja.¹⁹ Ez azonban ismét visszavezet Groys kérdésfeltevéséhez, aki a konceptuális művészet hagyományára mentén a politikai propagandát továbbra is szembeállítja az autonóm (piaci) művészettel, a kritikát pedig a spektakulummal, és elgondolkodtató módon nem akarja elfogadni az is-is alternatíváját. Pedig éppen ez az alternatíva lehetne a Kolozsvár-jelenség kulcsa, amelynek művészei ugyanolyan jól teljesítenek az Akadémián, mint a Piacon.

Kettős látás

Immáron a politika és az esztétika legújabb optikáival felszerelve érdemes akkor újra visszatérni a kiindulóponthoz, ahol is már rögtön az első teremben ott virítanak ADRIAN GHENIE nagyszabású és tetszetős festményei, akit VICTOR MANNAL és ŐERBAN SAVUVAL egyetemben a legsikeresebb „kolozsvári festők” egyikének szoktak titulálni. Ghénie és Savu hozza is a kiállításon a tőlük elvárható minőséget és egyéni látásmódot, mely mindkettőjük esetében a művészettörténet és a kortárs művészet alapos ismeretéről tanúskodik. Bizonyos szempontból ők a román szürrealizmus két arcát is reprezentálják (a sok közül), Ghénie Max Ernst és Francis Bacon nyomdokain „bomlaszt”, Savu pedig úgy „kódósít”, mintha Giorgio De Chiricót és Luc Tuymant ötvözné a posztnagybányai hagyományokkal.

19 V.ö.: Jacques Derrida: *La vérité en peinture*. Flammarion, Paris, 1978. és Jacques Derrida: *Világ kozmopolitái, még egy erőfeszítést!* Magyar Lettre Internationale, 38, 2000. <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00022/derrida.html>

ŐERBAN SAVU
Az ifjú diktátor, 2009 © fotó: Rosta József





ALEX MIRUTZIU
Tears are precious, 2007, videó, 2'55" © fotó: Rosta József

Valójában persze Ghenie-t inkább David Lynch (és a *Twin Peaks*) inspirálta, Savu látásmódja pedig mintha Edward Hoppert és az amerikai realistákat fordítaná át a romániai posztkommunista viszonyokra. De még mielőtt az összes csillagot lehoznánk az égről, kapcsoljunk át gyorsan dekoloniális üzemmódra: ez a névsorolvasás részéről egy jól ismert, nyugati, koloniális stratégia ironikus alkalmazása, amely ismert és sikeres művészekhez köti a keleti kulturális termékeket. Ezzel a retorikával értékelt a New York Times kritikusa is Ghenie és Savu (valamint magyar részről Bodoni Zsolt és Szűcs Attila) festészetét, amikor Gerhard Richterhez és Luc Tuymanshoz mérte őket az *After the Fall* kiállítás kapcsán.²⁰ Ez a stratégia amúgy piaci szempontból látszólag még jó is, hiszen köti valahová a teljesen ismeretlen kelet-európai neveket, miközben sajnos nem hangsúlyozza kellőképpen a Máságot és a kulturális fordítás technológiáit, ami viszont az önálló legitimáció megkerülhetetlen feltétele lenne.

Innen nézve Ghenie Duchamp-hommázsra egészen remek példája annak, miként is működik egy dekoloniális festői dekonstrukció, mely a vizualitás különféle technológiáinak (film, fotó, kollázs, frottázs) kombinálására is nagy hangsúlyt fektet. Ott van egyrészt a konceptuális (és egyben kritikai) művészet atyamestere, a Nyugat Marcel Duchamp-ja, aki nem mellesleg sutba dobta a retinális festészetet, másrészt meg a ravatalok és a temetések kommunista kultusza, és nem utolsósorban a posztkommunista gyászunk hiányának és szükségességnek problematikája is. Ghenie minderre ráenged egy félig reális, félig „bomlott”, szürreális filtert – Csernus Tibor is ezt tette a szocreállal jó ötven éve, kár hogy akkor erre nem volt vevő a Nyugat –, és szemtelenül élénk textúrájú olajfestménybe foglalja a festészet egykori „gyilkosának” emlékét. Más műveiben ráadásul ugyanezt teszi a múlt jelentős politikusaival is, például a műgyűjtő Hermann Göringgel, miközben kísérteties, film noir-os színvilágot használ erős mediális utalásokkal. Vagyis – kolozsvári kollégáihoz hasonlóan – egyszerre kísérel meg egy poszt-szovjet és egy posztmediális festészetet is kimunkálni.

A másik „local hero”, Savu talán Ghenie-nél egy fokkal erőteljesebben aknázza ki a couleur locale-t és a realizmus helyi tradícióit, melyek az új román filmekben is visszaköszönnék, példának okáért Christian Mungiu Cannes-i díjnyertes *4 hónap, 3 hét, 2 napjában* (2007). Régiós perspektívában ez a visszafogott, halvány, kísérteties „szürrealizmus” a szocmodern valóság jellegzetesen kihalt

20 Martha Schwendener: *18 Journeys Forged in Communism*. New York Times, January 14, 2011. http://www.nytimes.com/2011/01/16/nyregion/16artwe.html?_r=1
A Hudson Valley Center for Contemporary Arts (Peekskill, NY.) *After the Fall* című kiállítása (2010. szeptember 19 – 2011. július 24., <http://hvcca.org/>) eközben azért azt is megmutatta, hogy az általam elemzett „dekolonialista dekonstrukció” egyáltalán nem egy topografikus, kolozsvári jelenség, hiszen hasonló szellemben és vizuális kultúrával dolgozik a cseh Daniel Pitin, a horvát Elvis Krstulovic, a moldáv Alexander Tinei és a magyar Bodoni Zsolt is.

tereivel Szűcs Attila hasonló hangulatú és vizuális kultúrájú (de kicsit korábbi) festészetét is felidézheti a pesti nézőben. A hátsó udvarokon, a parkolókban és a már-már absztrakt terekben ténfergő avagy kószáló, karakter nélküli posztkommunista átlagemberek Savunál is igen finom és dekoratív színvilágban jelennek meg a vásznon, amivel némiképp esztétizálja a pusztulás képeit, miközben rafinált, görbe tükröt is tart a Nyugat sztereotip Kelet-Európa képe elé. Másként, talán direkterben politizál VICTOR MAN, az egyik legjobb reputációval (Shirin Neshat, Anish Kapoor és Matthew Barney társaságában erősíti a Gladstone Gallery²¹ csapatát) rendelkező „kolozsvári” „festő”, aki PAP ANNA-BELLÁVAL közösen rakott össze egy teremnyi installációt. A műcsarnoki teret teljesen kitöltik a hatalmas falrajzokat imitáló tapéták (mely talán ironikus utalás Románia egyik legjobb művészeti exportcikkére, Dan Perjovschira), de van preparált rókafej is, és egyéb rejtélyes objektumok, illetve képek, melyek együtt az „*Akiknek van foguk, és akiknek nincs*” címet kapták – ez egyúttal egy önálló mű címe is, amely Man 2008-as londoni kiállításán²² is szerepelt. Az önálló, falnak támasztott „táblaképen” vélhetően azok jelennek meg, akiknek „nincs” foguk, a művön ugyanis csábítóan cigarettázó aktmodellek (a pornósztár már interpretáció lenne!) láthatók, illetve nem láthatók, hiszen a színtanyomatok feketére vannak színezve. (Man amúgy a sötét alapon sötét, enigmatikus, figuratív, posztkommunista festményeivel vált kelendővé.) A sokszorosított falrajzokon viszont karikatúraszerűen ábrázolt férfiak, illetve hímek harcolnak egymással, de a fogak kérdését azért a róka és az absztrakt plasztika jelenléte is megkeveri kissé. Az atmoszféra erősen szürreális és orientális, miközben az alkotópáros a szürrealizmus áterotizált, meglehetősen macsó kultúráját is egyfajta posztfeminista kritika alá vonja. Victor Man példája egyúttal a kiállítás nagy erényére is rámutat, hiszen Angel – valahol Manhoz hasonlóan – nem zárja profitorientált, kapitalista gettóba az új figuratív, kolozsvári festészeti trendet, hanem kritikai (politikai) művészeti kontextusban tálalja, mely kontextus mediálisan is jót tesz a műveknek, hiszen festői értékeik még jobban kidomborodnak egy videó vagy egy posztkonceptuális (illetőleg poszt-posztkonceptuális, vagy akármilyen) objekt társaságában. Viszont a jól fogyasztható, színes, szagos és kellőképpen figuratív festmények némiképp el is vonják a tekintetet a fotóktól és a mozgóképektől, melyek műfajilag és képpnyelvileg nagyon is kötődnek a konceptuális művészet gyakran inkább ezoterikus, mint provokatív

21 <http://www.gladstonegallery.com/>

22 Victor Man: *ATTEBASILE*. Ikon, London, 2008. november 26 – 2009. január 25. (<http://www.ikon-gallery.co.uk/>)

tradíciójához. Ettől a (piaci) törvényszerűségtől talán csak Cantor HD-minőségű, táblaképre vetített videója tud eredményesen elszakadni, miközben a képileg nem annyira elbűvölő, illetve bombasztikus filmek talán jobban megérdemlik a figyelmet. LÁSZLÓ ISTVÁN WC-ben úszó, és természetesen lehúzhatatlan csillaga (*Csillag*, 2011) például méltán lett világhírű, mert nemcsak politikai és helyspecifikus, de tartalmaz megfelelő mennyiségű művészettörténeti utalást, és ráadásul még szórakoztató is. Egy fokkal finomabb, de talán még mélyrehatóbb eszköztárral dolgozik a CRISTI POGĂŢEAN videója (*Cím nélkül*, 2005), amelyen a kamera előtt spontán elhaladó hétköznapi embereket látunk, akik kommunizmus ide, kapitalizmus oda, mégiscsak keresztet vetnek az ortodox templom szomszédságában, ami arra utal, hogy a vallásos kultúra nem feltétlenül a nacionalizmus és a posztnationalizmus nagy narratíváinak rugóira működik.

Pogăţean másik – és talán legsikeresebb – műve pont ide kalauzol, a Kelet és a Nyugat (illetve a többféle Kelet és Nyugat!) határvidékére, ütközési zónájába. Vagyis egészen pontosan – és valahol nagyon viccesen – az egyik és a másik Kelet ütközési zónájába, hiszen a szövött szőnyegen az arab terroristák által elrabolt román újságírók történetének egyik híres

fotója jelenik meg. A terrorista cselekmény maga pedig kiválóan mutatja, hogy az iszlám világ felől nézve Kelet-Európa nagyon is a nyugati kultúra része. A cím – legitimálva humoros olvasatomat – pedig egy már-már blaszfém fricska az egyre sekélyesebb tömegmédiára fel: *Szöktetés a szerájból* (2006) (miközben a mű humora egyszerre többféle politikai érzékenységet is sérthet). Az ilyen típusú munkák mellett viszont nem könnyű labdába rúgni, MARIUS BERCEA „dekonstruktív”, posztszocialista festményei ugyan jól érvényesülnek, viszont SZABÓ PÉTER személyes hangvételű diái és „post it” kommentjei nehezen vonzzák magukhoz a figyelmet (*Csoport körben ül*, 2011). Más kérdés, hogy Szabó egyes mai kritikái normák szerint progresszívebb, mint Bercea vagy Mircea Suciú, akit a belga szürrealizmus (jelesül Borremans) követőjeként szoktak bevezetni a piacra. Viszont utóbbiak nagyon jól sáfárkodnak a spektakulum tradícióival, és szinte eldönthetetlen, hogy festői VJ-kről, vagy posztmediális, kritikai művészekről kell-e inkább beszélni az esetükben.

A festészet mellett még az amúgy ötletes objektumok is háttérbe szorulnak kissé, RĂZVAN BOTIŞ hatása (bár a *Hit the Road Jack*, 2010-es, whisky-vel töltött botja azért erős poén) például nem olyan maradandó, mint Ghenie-é, Berceaé vagy éppen DANA FĂRKAŞÉ, hogy egy „női” verziót is említsék, mely konkrétan is megidézi Francis Bacon figuráját és műtermét (de nem a mostani kiállításon). Lehetőséges, hogy ehhez a kiállítási effekthez az is hozzájárul, hogy az objektumművészet kultúrája erősen nyugati, miközben a figuratív festészet jól érzékelhető kapcsolatokat ápol a specifikus szocialista múlttal, illetve annak reprezentatív képalkotásával (köztéri festészet és szobrászat). Talán hasonló okokból tűnnek egy picit haloványnak GABRIELA VANGA és ALEX MIRUTZIU nagyméretű, vetített mozgóképei is, amelyek első blikkre nem sokat tesznek hozzá a grand media art nyugati kultúrájához. Ez viszont csak kiemeli, hogy Bercea és Suciú párhuzamosan próbálja meg dekonstruálni a helyi kulturális tradíciókat, illetve a nagy művészettörténeti narratívákat a flamand tájképektől az ázsiai horrorfilmekig. Hasonlóan izgalmasak azok az állóképek is, amikor az identitás elemei borítják

Európai utasok – Kolozsvári képzőművészet az ezredforduló után, 2012, Műcsarnok részlet a kiállításról, középen: GABRIELA VANGA: Meggondolni már nem lehet, 2010 © fotó: Rosta József





DUO VAN DER MIXT
Besztof piros-sárga-kék, 2002–2005 © fotó: Rosta József



fel a helyi értékek piramisát, illetve bontják elemeire a nagy posztkommunista „Háború és békét”. Mirutziu portréfotóin a homoszexuális és szodomazo kultúra íródik rá a kommunizmus és a posztkommunizmus szenvedéseinek apologetikájára, CHRISTIAN OPRIS pedig az alkalmazott, illetve hivatalos (szocialista) művészet szemléletét kombinálja össze a művészettörténeti hagyománnyal, illetve az identitás reprezentációjával, hiszen különféle médiumokon és stílusokon keresztül ábrázolja, avagy asszimilálja saját arcát a mindenkori „törvényes” rendszerhez. E törvényes rend román verziója jelenik meg a DUO VAN DER MIXT „szociográfiájában” is (*Besztof piros-sárga-kék, 2002–2005*), amely azt mutatja, hogy a nagy Románia kultusza hogyan borította be a mindennapokat kék-sárga-piros sávok festések formájában. A Duo van der Mixt egyik tagja amúgy nem kisebb név, mint MIHAI POP, a már szinte fogalommá vált Plan B galéria²³ alapítója (Adrian Ghenievel együtt), aki a román nemzet identitásépítő stratégiáit vizsgálja fotografikus eszköztárral, mely nem feltétlenül szakad el témájától, a politikai propagandától, viszont kiválóan illusztrálja a képrombolás és a képalkotás Groys-féle paradoxonát.

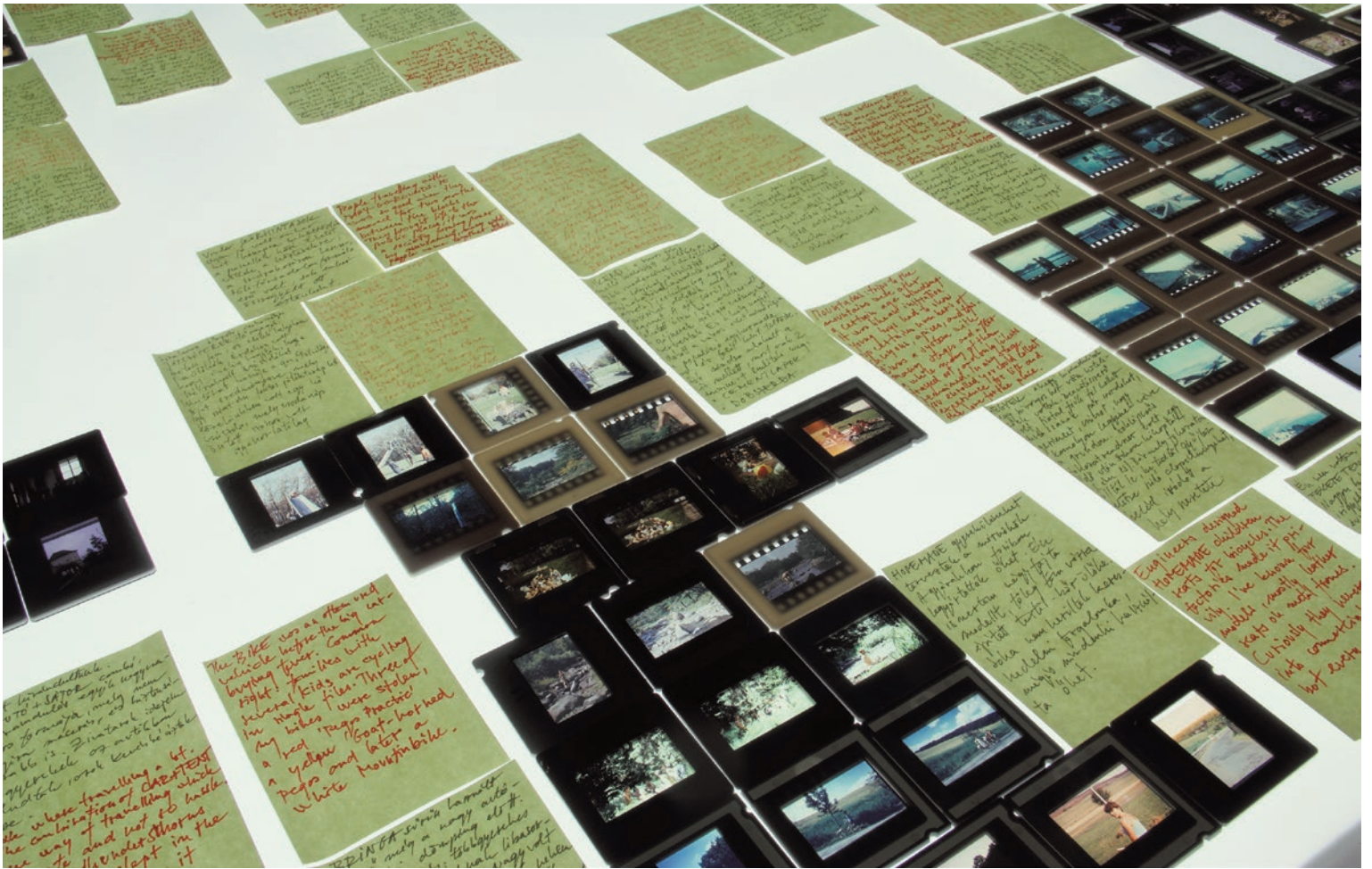
23 <http://www.plan-b.ro/>

Másfajta stratégiát választanak a Bázis²⁴ alkotói, BERSZÁN ZSOLT, BETUKER ISTVÁN és VERESS ZSOLT, akik masszívan igyekeznek kötődni a művészettörténet expresszionista és neoexpresszionista hagyományaihoz, miközben talán az bennük a legmeglepőbb, hogy nincs bennük semmi meglepő, illetve helyspecifikus, avagy dekoloniális, dacára annak, hogy ők az igazán kolozsváriak Cluj-Napocában, illetve annak legendássá tett kortárs művészeti központjában, az Ecsetgyárban. Berszán művészete érdekes módon éppen az univerzalitást állítja szembe a partikularitással, vagyis a „kolozsvári festőktől” eltérő stratégiát folytat, mondhatni nem vesz tudomást a hely szelleméről, illetve nem nyíltan, a tematikán, hanem „tudat alatt”, az anyagokon keresztül közelít ahhoz. Műveiben mintegy kombinálja az absztrakt expresszionizmus fekete-kultuszát és az abjekt art animalitását (a szó latin értelmében). Veress szintén az abjekt art mechanizmusaihoz igyekszik kapcsolódni, pontosabban egészen az abjektig viszi el a figura és a hús színpompás „bomlasztását”. Ezekből az erős impulzusokat kiváltó művekből azonban éppen a legfontosabb alkotórész, az idő hiányzik, hiszen valahol éppen az identitás időtlensége mellett kötelezték el magukat.

A dekonstrukciónak és a kritikai (politikai) művészetnek ugyanis már nem is annyira a hely, mint inkább az idő adja az egzotikumát – talán ez lehet a jelenlegi posztkommunista állapot legnagyobb tanulsága, és efelé mutat a régió kritikai művészetének egyre intenzívebb gyűjtése és kanonizálása is. Pontosabban az idő és a történelem alternatív képe válik egyre izgalmasabbá a Nyugat számára, mely itt nálunk, „valahol Európában, de azért még sem igazán ott” akkor lehet valóban revelatív, ha a dekolonizáció szellemében nem a meglévő nagy narratívákat görgeti tovább, hanem létrehozza a maga saját, alternatív történeteit, amelyekben már nem Hollywood vagy a MoMA, de nem is a Kreml vagy a Securitate osztja a szerepeket.²⁵ Más kérdés – némileg a realitások szellemében –, hogy annak a posztnemzeti, „európai” művésznak, aki nem számíthat egy Brazília- vagy Indonéziaméretű piacra, milyen kompromisszumokat is kell kötnie ahhoz, hogy saját kis, romániai vagy erdélyi vagy éppen szász történeteihez megtalálja a megfelelő producereket.

24 <http://www.bazis.ro/>

25 Itt az idézőjeles szövegrésszel Homi Bhabha egyik eszmefuttatására utalnék, melyben azt fejtegette, hogy a hibriditásnak fontos elemei azok az átmeneti jelenségek, melyek lehetővé teszik a fordítást, miközben fenntartják a különbségeket és a hatalmi viszonyokat is. Az angol nyelvű indiai kultúra például szinte már „fehér”, de azért még sem teljesen az. V.ö.: Homi Bhabha: *Location of Culture*. Routledge, New York, 122.



SZABÓ PÉTER
Csoport körben ül, 2011, installáció, részlet © fotó: Rosta József

Európai utasok – Kolozsvári képzőművészet az ezredforduló után, 2012, Műcsarnok
részlet a kiállításról © fotó: Rosta József



Terpesz, celofán, koponya, vér

Ujj Zsuzsival beszélget Kovács Gabriella

„Jövő hét kedden a Ligetben várlak,
Szívemet addig mások elől takarom,
Jövő hét kedden magamat neked adom.”

Ujj Zsuzsi *Ligeti slágere* 1989-ben született, konkrétan a Liget Galériában megrendezett második (Halas Istvánnal és Várnagy Tiborral közös) kiállítása kapcsán. Az első megnyitója szintén itt volt két évvel korábban,¹ ahol képei mellett versei is megjelentek egy szamizdat-füzetecskében.² Várnagy Tibor, a Liget Galéria vezetője hívta elő Ujj Zsuzsi első negatívjait, és maga is meglepődött az eredményen, hiszen nem sejtette, hogy az írás mellett fotóval is foglalkozik.

1 Ujj Zsuzsi: *Első kiállítás*. Liget Galéria, Budapest, 1987. november 1-17.

2 <http://www.c3.hu/~ligal/dupla8390.htm>



UJJ ZSUSZI
Sarkos fóliás, 1986,
fekete-fehér pozitív
síkfilm, 24 × 36 mm

A MissionArt az 1985–1991 között készített nagyobb méretű fotókból válogatott most a májusi tárlatra.³ Kishonthy Zsolt, a galéria vezetője szerint az anyag művészettörténeti lelet, s bár Ujj Zsuzsi fotóművészeti újralfedezése számos véletlennek is köszönhető, az mégis csak tény, hogy idén ősszel a Tate Modern *A Bigger Splash: Painting after Performance Art* kiállításán⁴ Jackson Pollock, David Hockney és Cindy Sherman művei mellett Zsuzsi képét is látni fogjuk.

✦ **KG:** *Jól tudom, hogy az egyik kedvenced a Trónusos kép (1986)?*

✦ **UZs:** Igen, most már nekem is az: nagyon emlékszem az élményre, önkiodóval készült és a negatívot az akkori barátom, élettársam, HALAS ISTVÁN hívta elő. Lett belőle egy picike papírkép – nézőkép –, nagyon tetszett a végeredmény, szóval örömöm volt benne. Ma már visszanezve leginkább egy kislányt látok rajta, egy makacs kislányt. Huszonéves koromban nem nagyon tudtam artikulálni azt, amit érzek, amit gondolok, de ez a fotó mégis pontosan kifejezte. Ebben az elmaszkírozott, letakart emelvényen ülő nőben benne van a Halassal eltöltött időszak, és szorosan kötődik a bennem megélt férfi-nő kapcsolatokhoz is. Halas fotós volt, és nem értettem, hogy mit, miért és minek fényképez. Valahogyan hozzá szerettem volna szólni a munkáihoz, vagy csak megérinteni őt a képeimen keresztül, hogy megértse a problémáimat.

✦ **Mi volt az, amit problémásabbnak éreztél önmagadban vagy akár egy párkapcsolatban?**

✦ Leginkább azt éreztem, hogy valamiféle férfiszemléletben élek, egy olyan viszonyban, ahol a nő az eleve alacsonyabb rendű. Aztán azt gondoltam, lehetnék én is domináns. Úgy láttam, hogy nem igazán ismer engem az, aki velem együtt él, és emiatt nem is tud szeretni. Valami ilyesmi oka volt annak, hogy nagyon sokféleképpen igyekeztem magam megmutatni.

✦ **Temperafestékkel csontvázalakot festettél magadra óriási szemmel, a női nemiség sajátosságait hangsúlyozva.**

✦ Így történt, de nagyon sok minden a véletlen szüleménye. Amikor a *Trónusos képet* készítettem, épp rajtam volt a női baj. Bugyit kellett húznom, mert másképpen nem tudtam volna eltakarni magam. Viszont jelöltni akartam a női jegyeket... hogy ott van valami. Akkor ezt így oldottam meg. Nincsen semmi misztifikáció benne, a praktikusság miatt alakult így a fotó.

✦ **A Trónusos egy sorozat része, idetartozik a**

3 Ujj Zsuzsi: *Képek 1985-1991*. MissionArt Galéria (www.missionart.hu) Budapest, 2010. május 5 – 24.

4 *A Bigger Splash: Painting after Performance Art*. London, Tate Modern (<http://www.tate.org.uk>), 2012. november 14 – 2013. április 1.



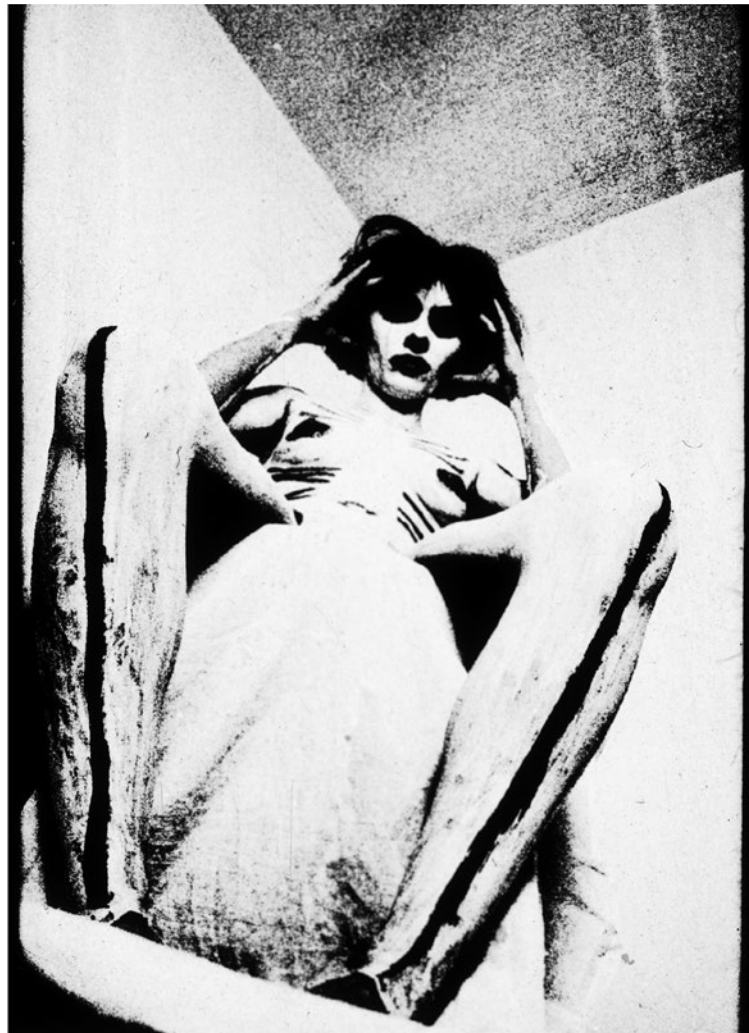
UJJ ZSUZSI
Esküvő, 1986, lambda print, 70 x 50 cm (2012)

Tojásos képed (1986) is, amelyik talán párja is egyben.

⊗ Ezt a képet most fedeztem fel. Az előhívott negatív életlen volt, mert nem sikerült tökéletesen beállítanom mindent. Éppen ezért az első Liget Galériás kiállításom anyagából kiostáltam. A *Tojásos* úgy párja a *Trónusos*nak, hogy a képen ugyanazt a lényt vagy nőt látjuk az emelvényen, csak egy másik perspektívából. Alulra tettem a kamerát: a letakart szék ezáltal megnőtt, és olyan lett, mintha egy hatalmas tojás lenne a lábam között. A termékenységnek valamiféle torz formája ez a fotó. A sorozat darabjait bezárkózva két-három napig csináltam egy szobában. Ezek egyben előre megrendezett képek voltak: mindig tudtam, hogy mit szeretnék, és a terveket cédulákra előre le is írtam.

⊗ *Miket írtál fel azokra a cédulákra?*

⊗ Például ilyen vezényszavakat, hogy trónusos, vagy a szülős képemnél azt, hogy: „terpesz, celofán, koponya, vér”. Általában mindent elterveztem. Éreztem, hogy a fotókon nem szerepelhetek csak úgy pucéran, de hétköznapi ruhában sem. Innen jött a testfestés ötlete és biztos Hajas Tibor képei is hatottak rám. Az egész munkában a legizgalmasabb az ered-



UJJ ZSUZSI
Tojásos, 1986, lambda print, 100 x 70 cm (2012)

mény volt, ami valahogy mindig érdekesebb, erősebb lett, mint amit előtte el bírtam képzelni.

⊗ *Említetted Hajas Tibort, a Sminkvázolatokban az arcot rombolta le, a testét felületként, eszközként használta. Te is sokszor felismerhetetlen vagy a képeken.*

⊗ Én is fölismerhetetlen vagyok. Emlékszem, nagyon szívenütött és mellbevágott, amikor először láttam Hajas munkáit. Részletesen nincs előttem minden műve, csak az esszenciális élmény maradt meg. Nagyon merésznek találtam a képeit. Ideértem Hajas írásait, a filmkísérleteit és a Beke László által leírt performanszait is, amiket nem láttam. Nekem van egy teljes, ha úgy tetszik, idealizált képem Hajas Tiborról. Számomra az ő életműve példaértékű. Nem láttam ilyen fotóhasználatot, ilyen merész, bátor, magatartást annak előtte. Nyugodtan mondhatom, hogy ez segített és inspirált a későbbi munkáimban, mert bátorságot adott. Vérszemet kaptam. Láttam, hogy lehet. És azt is láttam, hogy előtte sem az időzjelbe tett cenzúra miatt nem lehetett. Őt ez érdekelte. Létmélységkutató volt, képzőművész, költő és filozófus egyben. Kérdéseket hagyott maga után, és ez jó.

⊗ *Hajas Tibor képeit egy speciális helyzetben láttad, testvérenek kamrájában.*

Ez így igaz?

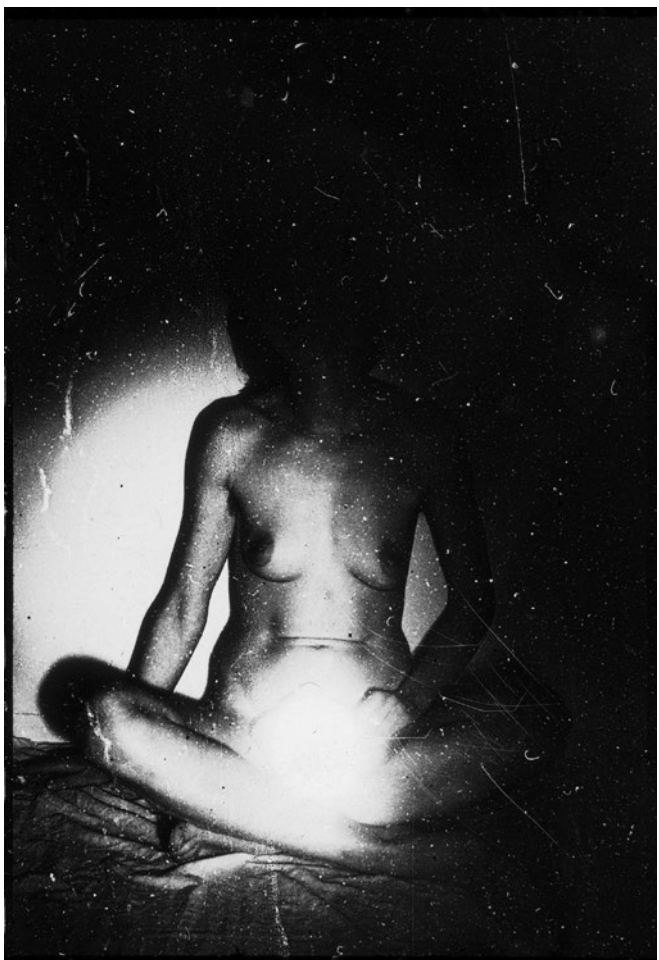
⊗ A lakásnak volt egy elkülönített, ablaktalan része, ahonnan Széphelyi F. György ezeket a képeket kirakta elénk. A történethez az is hozzátartozik, hogy ez a találkozás nem jött volna létre John P. Jacob amerikai kurátor nélkül, aki akkoriban nagyon érdeklődött a kelet-európai fotóművészet iránt.⁵ Valahogy kapcsolatba került Várnagy Tiborral, és aztán vele együtt tudtunk bejutni a rejtelmes lakásba. Széphelyi nem is fényképeket mutogatott akkor nekünk, hanem előre megkom-

⁵ <http://www.ligetgaleria.c3.hu/38.htm>



Ujj Zsuzsi
Torzó II., 1989, lambda print, 100x70 cm (2012)

Ujj Zsuzsi
Tükrös öles, 1986, fekete-fehér fotópapíron, 88 x 47 cm



ponált, valóságos táblaképeket, amelyeken minden fotónak, rajznak, színezésnek megvolt a helye. Ez a tudatosság is nagyon tetszett.

✚ *Első kiállításod a Liget Galériában 1987-ben volt. Mit jelentett ez neked vagy akár a környezetednek?*

✘ A kiállítás megnyitón sokan meglepődtek és másképpen kezdtek hozzám viszonyulni. Szegény Zsuzsi, mondták, meg azt, hogy ez is a Zsuzsi... Egyedül Várnagy Tibornak, a galéria vezetőjének volt szeme erre, rám. Elég laza volt, belefértem a koncepciójába. Én megkönnyebbültem a kiállítástól, kiraktam valamit, ami nekem fontos volt, nem nagyon kellett magyaráznom semmit, a képek helyettem beszéltek.

✚ *A családotban is hagyománya volt a fotózásnak, otthon egy komplett fotólaborral éltél együtt. Huszonhét évesen kezdtél először fényképezni, előtte nem érdekelt ez a forma?*

✘ Előtte másképpen fejeztem ki magam. Gyerekkoromban verseket írtam, később dalszövegeket is. Zenélni is akartam, és mindig voltak ilyen suta elképzelések, hogy hátha összejön valami zenekar. Ha sikerült valamit megfogalmazni önmagammal kapcsolatban, akkor mindjárt jobban lettem. Olyan volt ez nekem, mint a munkatapasztalat. A fotózást is folyamatos tanulási folyamatként éltem meg. A MissionArt katalógusában a kronológiai sorrendben összerakott munkáim kapcsán egy fejlődést látok. A kislány, aki a tükörbe belenéz... eljut egy trónusig és tovább, a végén pedig ott vannak a *Körbe* (1991) című fotóim, amit csak körös képeknek nevezek. Ebben a körben a szüleim is benne vannak. Anyukám mindig azt mondta, hogy ha én így csinállok, meg úgy csinállok, és nem teszek úgy, ahogyan kéne, na, akkor földönfutó leszek. Láttam magam előtt ezt az élményt, a „földön futást”, ahogy soha nem ér véget ez a kínszenvedés-cucc. Riasztó emlék-kép. Azon a körös képen ezt a bolyongást próbáltam ábrázolni, és szerintem ez még nem ért véget.

✚ *Különös a fotó története is, ráadásul ennél a képnél inkább a negatívot választottad.*

✘ Ez a kép nem véletlenül született. Akkoriban működött még az Egyesült Képek Egyesülete, ahova olyan fiatal fotóművészek tartoztak, akiket a Fialatok Fotóművészeti Stúdiójából valamilyen oknál fogva kivasztítottak, tehát nem fértek bele, vagy maguk nem akartak tagokká lenni. Gyakran csináltak közös kiállításokat. 1991-ben Kaposváron egy lerobbant kastélyféleségben rendeztünk be egy fotólabort, egy óriási, 500 m²-es helyiségben volt a műterem. A majdani kiállítás helyszínén, az üres térben csináltuk meg Halassal a *Körbe*-képeket. Én még előtte nagyobb mennyiségben szereztem fekete fóliát, és újságpapírokból kiraktam egy kb. 10 méter átmérőjű kört. Elkezdtem meztelenül körbejárni rajta, István pedig időközönként befogta a kamera lencséjét. Így történt, hogy a testek nem mozdultak be. Akkoriban a fólia – nem tudom pontosan megmagyarázni, miért is – izgalmas anyagnak tűnt. Ragaszkodtam a fóliához, az előző képeim is feltűnik ez az anyag, sok mindenre asszociált a látványa. A fehér fólia a vízre, a napfény csillogására, a fekete a halálra, hullaszákra... Emlékszem, Erdély Miklós is használta, talán egy Turgenyev darabhoz, amiben díszlettervező volt. Aztán megláttam a körös képek negatívait és nagy öröömöm volt benne, szépnek találtam őket, viszont előhívás után a pozitív képek egyáltalán nem tetszettek, nem hatottak. Így maradt az egész negatívban.

✚ *Nagyon sok esetben – mint ahogy ezeken a körös képeken is – meztelenül látunk. Máshol testrészeket mutatsz, amelyek olyanok, mintha csonkolva lennének. Kiszolgáltatottság, a test maszkos vagy lecsupaszított ábrázolása minden képeden jelen van. Van, aki úgy tartja, hogy a te performansz-fotóiddal kezdődött Magyarországon a nőművészet.*

✘ Nyilván kissé jobban el kellene gondolkoznom ezen a gender témán. Oltai Kata előszava a MissionArt kiadványban⁶ pont arról szólt, hogy milyen izgalmas nőművészeti szempontok szerint is lehet vizsgálni a fotóimat. Amúgy ez maradjon a teoretikusok, művészettörténészek dolga.

✚ *Akkor nézzük az *Esküvős* (1986) című képed. Itt a vőlegényed egy partvisra helyezett koponya szépen felöltöztetve, ahogyan kell. Te kifestve állsz mellette, majdnem meztelenül. Nincs benne semmi gender identitáskritika?*

6 Oltai Kata: *A női szerepképek lábjegyzetei. Ujj Zsuzsi szubverzív testmaszkja*. In: *Ujj Zsuzsi – Képek 1985-1991* (kiállítási katalógus), MissionArt Galéria, Budapest, 2012, 5-10.

⊗ Ez nem az én problémám. Jó, megcsináltam ezt a képet, egyébként nem is házasságban éltem akkoriban, teljesen emancipált voltam. Másfelől olyan családban nőttem fel, ahol egyáltalán nem volt ilyen macsó szemlélet. Az apukám nagy tiszteletben tartotta a mamát, és nem az volt, hogy ő dolgozik, aztán amikor hazamegy, akkor megkap mindent. Kivette a részét a házimunkából, porszívót fogott vagy főzött. Először akkor találkoztam bármilyen férfi-nő problémával, amikor párkapcsolatba kerültem. A szerelmeim természetesen másképpen nőttek fel, mint én, és ez nem kevés feszültséggel járt. A fotót tudatosan készítettem. Öcsike (az első férjem) öltönye a szekrényben lógott, kikaptam, felöltöttem a partvist, aztán rátettem a koponyát meg egy kalapot. Magamat felismerhetetlenre festettem, és nem véletlenül helyeztem a kezem a sliccére. Az ott akkor birtoklás volt. Az arckifejezésem teljesen álszent, és az összkép, a benyomás, az valahogy teljesen abszurd és torz.

⊕ *Hat évig tartott az életemben a fotózás. Miért hagytad abba ilyen rapid módon?*

⊗ Véget ért a párkapcsolatom, volt két egyéni és számos csoportos kiállításom, és egyre inkább a dalszövegekben kezdtem megtalálni mindazt, amit akkoriban fontosnak láttam.

Nem hagytam fel a kereséssel, az önkutatásommal, csak ahogyan Szirtes András mondja a *Pronuma bolyok története* című filmjében: „Álljunk át egy másik anyagra!” Visszaálltam az írásra.

⊕ *A fotók mellé soha nem írtál szövegeket?*

⊗ Az úgy kimaradt. Viszont a *Dunántúli* és a *Ligeti slágert* azidőtájt szereztem, amikor fotóztam. Dalokat írtam és szerettem volna egy zenekart is mellé. A Liget Galériás kiállítás megnyitón '87-ben úgy ahogy, már elénekeltem néhány számot. Egy kis füzetnyi kiadványban megjelentek a verseim, és ezeket játszottuk el Gasner Jánossal és Vető Jánossal. Vető végig lesunyta a fejét, mert katasztrofálisan szólunk. Spenót – Tóth Zoltán gitáros – is ott volt már akkor valamilyen oknál fogva, később egy másik megnyitón be is szállt a közös zenélésbe. Akkoriban mindent akartam, zenét, szöveget, fotót egyszerre. A *Csókolom* csak jóval később alakult, 1992-ben sajátos körülmények között. Zalka Imre fotós barátommal jártuk az éjszakát, mindenki azt hitte, hogy egy pár vagyunk. Valójában mindketten egyedül voltunk, ő nőre vadászott én meg talán férfira. Imi mondta egyszer, hogy kezdjünk el zenélni, csináljunk valami értelmes dolgot, és ne csak kocsmákba járjunk portyázni.

⊕ *A verseidet sokan depressziósoknak tartják, miközben te pont nem ezt gondold rólad.*

⊗ Talán azért mondják ezt, mert nem értik bennük az iróniát. Persze vannak olyan dalaim, amelyek tragikusak, véresek, de a zenekar ezt nagyon jól tudta ellenpontozni. A *Dunántúli sláger* (1988) egy vágyakozó, fülbemászó dal, a *Ligeti sláger* egyszerű melódia. Az *Oldalra néztem* (1981) című például eléggé gunyoros, hiszen a történet szerint látom, hogy a pasim csajozik, és akárhová nézek, az állandóan csajozik, és egyszer már odáig fajul a dolog, hogy odanézek és már nem is csajozik, hanem pasizik.

⊕ *A képeidben is megvolt ez az irónia?*

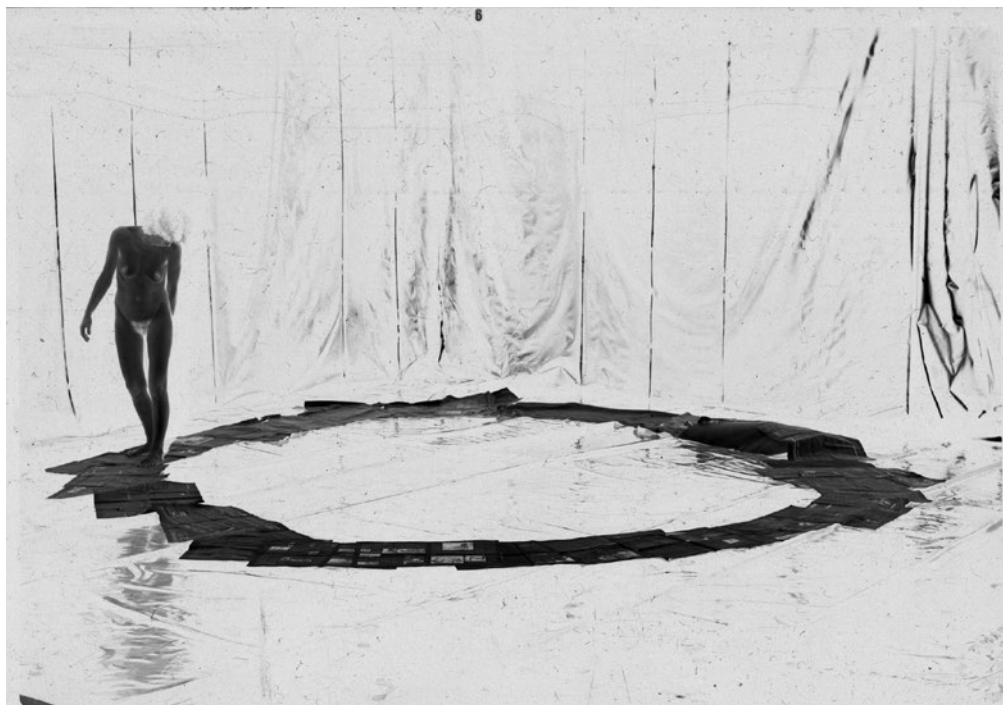
⊗ Nem, azok nagyon komolyak voltak. Azt mutatták, ahogyan akkor éltem. Néhány képem nem annyira tragikus. Ezek az úgynevezett sarkos fotóim

Ujj Zsuzsi
Tükrök a falon I., 1989, lambda print, 100 x 70 cm (2012)



Ujj Zsuzsi
Tükrök a falon II., 1989, lambda print, 100 x 70 cm (2012)





Ujj Zsuzsi
Körbe I., 1991, fekete-fehér fotódokubrómpapíron vászonra kasírozva, 98 × 132,5 cm

Ujj Zsuzsi
Körbe II., 1991, fekete-fehér fotódokubrómpapíron vászonra kasírozva, 98 × 132,5 cm



(*Sarkos pinás*, 1985; *Sarkos fóliás*, 1986), ahol a hasamra festett rombuszjelekkel próbáltam a saját nőiségemet hangsúlyozni. Mondjuk ezek sem túlzottan ironikusak, csak azt akartam, hogy vegyenek már észre.

✦ *A Csokolommal mit szerettél volna megmutatni magadból?*

✦ Nem akartam semmit sem megmutatni, elsősorban azokat az embereket szerettem, akikkel együtt zenéltem. Egyszerűen jó volt csinálni. Soha nem gondoltam nagyobbra annál, ahogyan kezdődött.

A Csokolomot mint nevet nem is nagyon kedveltem. Csók zenekart szerettem volna, de leszavagták a férfiak.

✦ *Oké, te csókot akartál. Nagyon sokan a zenekarod miatt ismernek.*

✦ Igen, ez most derült ki, amikor a kiállítás volt a MissionArtban. Gondolom, elég sokan kimondottan a „zenei múltam” miatt jöttek el a megnyitóra. Persze elég hosszú idő, kb. 16 év volt, amíg a Csókolomban zenéltem. És az is elég sokáig tartott, amíg ezt a speciális nyilvánosságot megszoktam, de sose bírtam igazi frontemberré válni.

Mindig mondták a többiek, hogy kommunikálni kell a közönséggel és mozogni a zenével együtt, de nekem ez nem ment így direkt módon. A koncertezést, hülye szóval mondva, nagy publicitásnak tartottam, miközben mégis ilyen kényszeresen magamutogató voltam a megmértetésben.

✦ *Most nem csak a képeidet mutatták be újra, hanem a verseidet is megjelentették? A szövegekben, ahogyan a fotóidnál, látsz valamilyen fejlődést?*

✦ Sajnos ezt nem mondhatom el. A képeimet egységesnek látom, mindez az írásaimra nem igaz. Leginkább egy ilyen asszociációra épülő szöveg-rengetegnek érzem az egészet. Tökéletlen szövegek, de nem baj. Egy-két versemre mondom azt, hogy ok. Például a *Manuela Manasanára* (2009), ami egy megrendelésre készült ballada. Amikor írtam, mindennek alaposan utánanéztam, még a Manuela negyednek is.

✦ *Most is írsz?*

✦ Nem írok, nincs szerelem. A múzsa az nem hülyeség. Lehet úgy csinálni, mintha nem lenne, de arra én nem vagyok képes. Nekem fontos az, ami itt történik velem, bár egyre kevésbé, mert sokszor másképp szeretném élni az életem. De az írás, az még bármikor előjöhethet.

✦ *És a fotózás? Az már nincs benne a tervben?*

✦ Nem is volt benne sose. Igaz, ambícióim a versírással kapcsolatban sem voltak. Minden később jött, gyerekkoromban bohóc szerettem volna lenni, utána meg színész. A kamaszokkal ezek a vágyak lezárultak.

✦ *Dolgoztál a Balázs Béla Stúdióban és a Fekete Doboznál is. Készítettél filmeket is: pl. Hogyan szabaduljunk meg egy csapásra öngyilkos gondolatainktól? (1989) vagy a Zsuzsi szelet / csokoládé bevonat nélkül (1998). Valahogy úgy tűnik, hogy mindig a kép, a mozgókép közelében voltál.*

✦ Sok helyen dolgoztam, soha nem voltam megélhetési művész, mindig volt munkahelyem. A 80-as évek közepétől kb. 1993-ig, a leghosszabb időt a Balázs Béla Stúdióban töltöttem, elsősorban Forgács Péter asszisztenseként a *Privát Magyarország* című sorozatában és más videós munkáiban. A BBS-ben általában kis költségvetésű filmek készültek,

ezért a saját VHS vágónkon előváltuk a filmeket. De dolgoztam együtt Szirtes Andrással, dr. Horváth Putyival és Menyhárt Jenővel is... Közben a filmarchívumot is kezeltem és lassan a videó-archívumot is. A videó akkoriban jött be. Nagyon jó emlékeim vannak arról a korszakról. A Fekete Doboz Alapítvány is a BBS-ben kezdte meg az akkor még illegális működését. 1988-ig szamizdat videófolyóiratként tartották számon és a rendszerváltás után önállósultak mint alapítvány. Ez leginkább Elbert Márta és Jávor István nevéhez fűződik. Később mikor kirúgtak a BBS-ből – egy nem rövid munkanélküli időszak után – hozzájuk mentem dolgozni.

A filmkészítés mint olyan nem érdekelt soha, de világleletemben szerettem a mozit. A *Zsuzsi szélet / csokoládé bevonat nélkül*, az például szinte az összes fotóm állóképekben videokamerával felvéve, kronológiai sorrendben, 11 percben. Pakoltam egymás után a képeket, raktam alá egy kis lehúzás Csókolom zenét, egy részletet egy dalból, amit nem tudom hányszor kellett egymás után vágni. Volt benne egy kis szöveg is. Lehet mondani, hogy szinte házilag készült. Ezt akkor csináltam, amikor egy kiállítási meghívásnak kellett volna eleget tennem és nem volt kedvem hozzá, mert már nem készítettem képeket és ezt vetítettem helyette.⁸

☘ *A mostani, egyéni kiállításod kapcsán újrafedezésként beszélnek. 2009-ben a bécsi MUMOK (Modern Művészetek Múzeuma) Gender Check című átfogó tárlatán⁹ is szerepeltél, itt figyeltek fel rád?*

☘ Néhány művészettörténész mindig is figyelemmel kísérte a Liget Galéria tevékenységét, és mivel a kiállításaimat is itt rendezték, gondolom, volt olyan, aki a munkáimat is ismerte és szerette. Az egyéni tárlatok mellett jó néhány csoportos ügyben is részt vettem, például Halas Istvánnal és Várnagy Tibivel Houstonban állítottunk ki,¹⁰ de Nyugat-Európában is sokfelé jártak a munkáim. András Edit művészettörténész írt nekem, amikor a bécsi MUMOK kiállítást rendezték, és így néhány fotómat kiküldtem Bécsbe. A *Gender Check* katalógusában látta meg később a Tate Modern egyik kurátora a *Trónusos képem*, és igazán rangos művészek közé válogatták be az őszi bemutatóra.

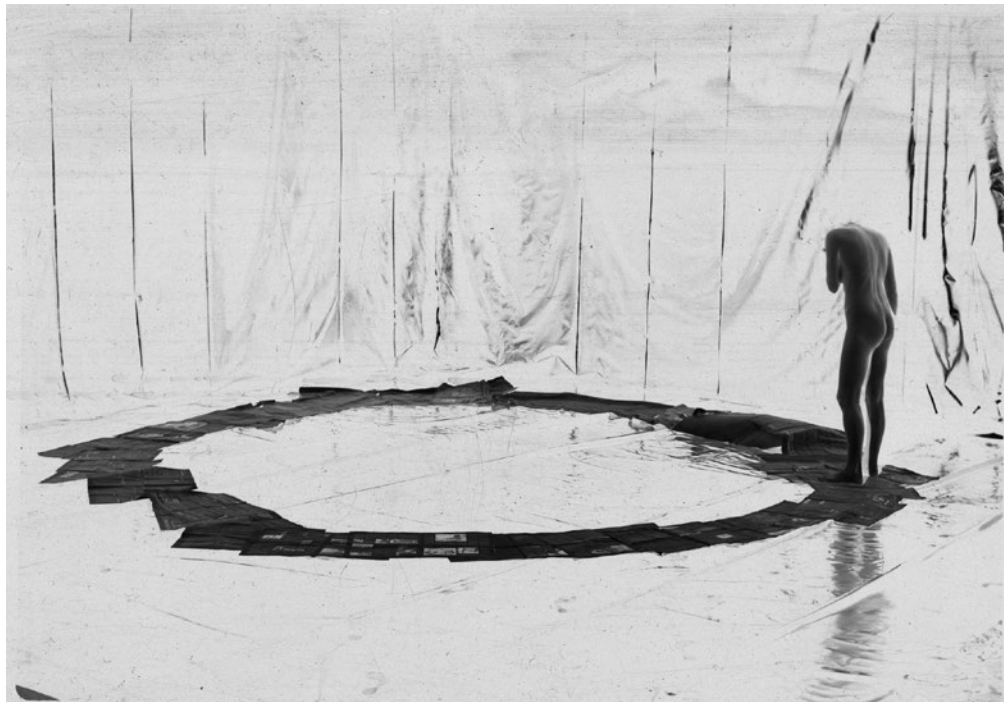
☘ *Újból a Trónusos kép.*

☘ Igen, mondjuk ez dicsérheti a bécsi katalógus összeállítóját is. Szerintem is jó az a kép, nem bánom. Várnagy Tibi mondja, hogy menjek ki a

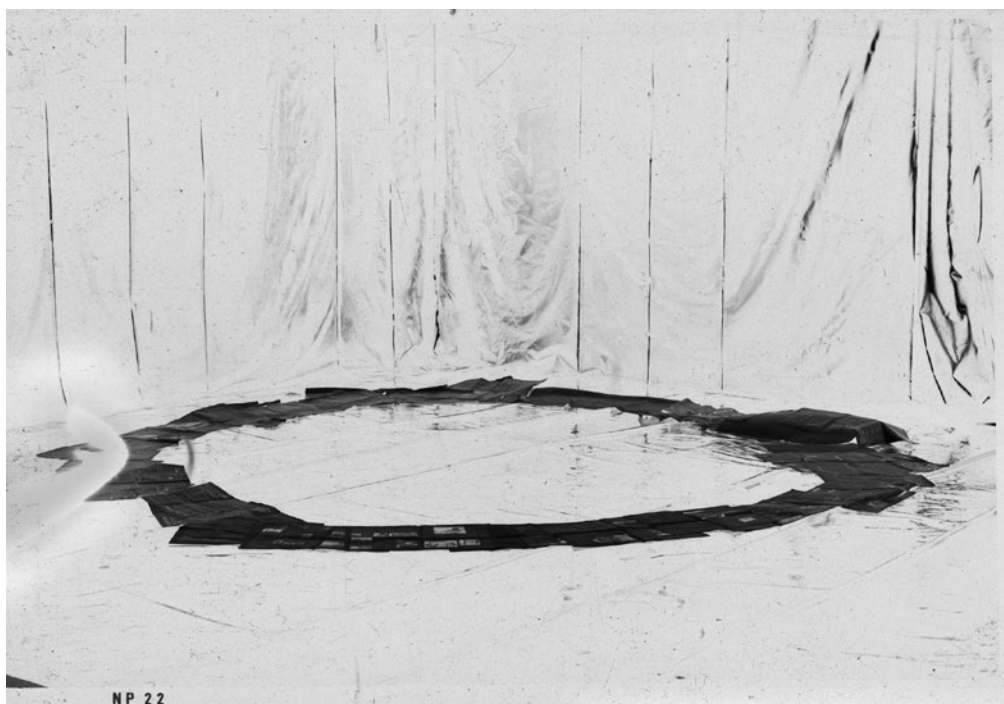
⁸ A sellyei irodalmi tábor meghívására készült, kiállítás helyett 1997 júliusában.

⁹ *GENDER CHECK – Femininity and Masculinity in Eastern European Art*. MUMOK (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, (www.mumok.at), Bécs, 2009. november 13 – 2010. február 14.

¹⁰ *Three Hungarian Photographers – István Halas, Zsuzsanna Ujj, Tibor Várnagy*. Houston Center For Photography, Houston 1989. szeptember 15 – október 29. (http://www.hcponline.org)



Ujj Zsuzsi
Körbe III., 1991, fekete-fehér fotódokubrómpapíron vászonra kasírozva, 98 × 132,5 cm



Ujj Zsuzsi
Körbe IV., 1991, fekete-fehér fotódokubrómpapíron vászonra kasírozva, 98 × 132,5 cm

londoni kiállításra, bár egy kukkot sem tudok angolul, de nagyon biztat. Valójában nekem már ez a megnyitó a MissionArt Galériában is ünnep volt. Kishonhy Zsolt, a galéria egyik tulajdonosa már két-három éve rágta fületem, hogy szervezzük meg ezt a tárlatot. Véletlen az egész: egy gyerekkori barátja (Selmeczi Mátyás) ajánlott be hozzá, aki egyébként Csókolom rajongó is egyben. Amíg munkanélküli voltam, simán lett volna időm erre a feladatra, de akkor a lelkiállapotom miatt nem érdekelt. Végül is nagyon kitartó volt, Várnagy Tibi is biztatott, és összeraktuk. Igazi ajándék volt ez az egész, az hogy a megnyitóra eljött a testvérem, hogy újra láthattam a legjobb gyerekkori barátaimat és szinte az összes szerelmemet.

Lady Gaga

(Zeitgeist)

A Lady Gaga-jelenség kapcsán a fülbemászó diszkóslágereket mindig megújuló, kreatív, extrém haj- és ruhakölteményekkel feltuningoló énekesnőről a kritikai visszhangban talán a lehangsúlyosabb és legtöbbször visszatérő jellemzés, hogy LADY GAGA az internet-generáció, a valóságshow-k, a YouTube videómegosztó, az iTunes letöltések, a közszemlére tett magánszféra lehetőségét nyújtó twitter- és facebook-korszakának rekordere és legnagyobb sztárja.¹ E sorok szerzőjét ezúttal az a kérdés foglalkoztatja, hogyan vált Lady Gaga pár év alatt – nemzedékének korszakjellemét egyszerre megérezve és diktálva – első próbálkozásai után lemezei megjelenésével a kisebb New York-i klubok bárénekesnőjéből és kabaréfigurájából 2011-re a világ 11. legbefolyásosabb nője és legnagyobb női popikonja (*Forbes* magazin), majd 2012-re Angela Merkel és Michel Obama mellett a világ három legnagyobb hatalmú nőjének egyike (MSN).



lady_hindu
(the-fame.org)

A többszörös Grammy-díjas és az MTV Music Awards-on évek óta a legtöbb díjat elnyerő Stefani Joanne Angelina Germanotta manhattani olasz katolikus családból származik (az '50-es, '60-as évek New York-i „digó” szubkultúrájának emléket is állít *Eh, eh eh!* című dalának videójában), míg anyanyelve francia; de rajong a német nyelv és kultúra iránt is: egyik karjára egy eredeti német Rilke-idézetet tetováltatott az íráskényszerről. Első nagylemezén (*The Fame*, 2008) és az ezt kiegészítő középlemezen (*The Fame Monster*, 2009) a hírnév megszerzésének vágya, a figyelem ökonómiája, illetve a figyelem középpontjába kerülés árnyoldala (a fényképezészek zaklatása, a drog stb.) képezik fő témáját.

Majd a megszerzett (el)ismertség birtokában második nagylemezével (*Born This Way*, 2011) már sokkal tudatosabban dolgozott a sikerét megalapozó rajongói közösségépítésen. Munkáját, a színpadi látványtervezést, öltözködési stílusát, designját pályakezdése óta az Andy Warhol Factory-je előtt tisztelgő Haus of Gaga nevű kreatív csapat segíti, melynek jelenleg két legfontosabb tagja az (online) menedzsmentért felelős afroamerikai Troy Carter és Nicola Formichetti divatigazgató (fashion director).

A ruhakreációk mellett stílusának fontos elemei az álarcok és (nap)szemüvegek, melyekből számtalan designer darabot és saját kreációt (iPod, borotva-, égőcigaretta-szemüveget) viselt az elmúlt években – a *Poker face* című dal szellemében ez a kimondott szavak és a gondolatvilág között mindannyiunkban meglévő ellentmondásra is reflektál. A csapat készíti elő Gaga minden fellépését és élő performansát is, amelyekben az énekesnő hű marad bárzongorista pályakezdéséhez, azt a legkülönfélébb avantgárd hangszer-műalkotásokkal (buborékruha és -zongora, égő zongora, 32 kezű, kétszemélyes zongora egy Elton Johnnal közös fellépéshez, billentyűzettel ellátott akusztikus gitár, unikornis zongora, rózsaszín zongora kék pillangókkal, több méter magas lábú zongora stb.) és provokatív teatrális show-elemekkel kiegészítve: a tehetséges pianista gyakran zongorázik a székre felállva, de időnként a lábával is kalapája a billentyűzetet.

Dalszövegeinek egyedi jellegzetessége a nyelv-játékok kedvelése, így a dallamok egyfajta variálási elv alapján bővülnek: egyes szövegsorokat értelem nélküli szótagokkal („da da doo-doo-m”, „Rah, rah, ah, ah ah/ Roma, roma ma-a/ Gaga ooh la la”) egészít ki, vagy dadogásszerűen énekel szavakat („P-p-p-poker face, p-p-p-poker face”, „Papa-paparazzi”). A pályáját szövegíróként kezdő Germanottára – a *Black Jesus* című dal tanúsága szerint – hatással volt a konkrét költészet, ez érezhető is például a „Monster” szó feszületet formáló írásmódján; a *Just dance* egy részletének anagrammatikus inskripciói pedig az avantgárd halandzsa felé közelítenek, és előadott hangzásában a futurista-dadaista kezdetekig visszanyúló hangköltészetre emlékeztet:

„Dancing in my revelation
Underground pop civilization
Concrete poetry to feed my mind
Old symbolism was left behind”

(*Black Jesus † Amen fashion*)

„Half psychotic, sick hypnotic.
Got my blueprint it's symphonic
Half psychotic, sick hypnotic
got my blueprint electronic.”

(*Just dance*).

Lady Gaga pályakezdése óta építi a „kis szörnyek”-nek (Little Monsters) nevezett saját (rajongó)közösségét, melyben éppúgy szerepet játszik a szeretet-filozófia, az erős összetart(oz)ás toborzó jellegének folyamatos hangsúlyozása a közösségi oldalain, mint az agresszió és a militarista felhangoktól sem mentes küzdési szellem. A művész nő világméretűre láthatólag erős hatást gyakoroltak a

¹ Vö. Rojek, Chris: *Pop Music, Pop Culture*. Cambridge: Polity, 2011

horrorfilmek és a gótika: ez tetten érhető a kannibalizmus témáiban (*Monster, Teeth*), a vér és a csonkítás iránti gyönyörében. A legújabb, 2012 tavaszán elindult koncert-turné plakátja felidézi Lewis A *szerzetes* című rémregényéből a bajorországi kastélyt kísértő vérező apáca alakját.² Germanotta nagy feltűnést keltett 2011-ben húsból készült ruháival, ez az ötlet a Born This Way Ball turnén továbbfejlődött: az egyik jelenetben Gagát egy vágóhidak hangulatát idéző fakerettel sonkák közt henteskampón lógva tolják be a színpadra, majd egy hatalmas húsdaráló is feltűnik a show-ban.

A Little Monsters közösség fő bázisát alighanem a világszerte közel 300 millió tagot számláló, az énekesnő által „új faj”-nak nevezett queer nation jelenti, melyre Gaga az évek során egyre tudatosabban hangolódott rá. Az első klipekben elcsattanó egy-egy lesbizsók után a *Paparazzi* és a Beyoncéval közösen készült *Telephone* klipjeinek folytatásos filmként egymást követő története a férjüket meggyilkoló Danaidák mítoszát is felidézi, majd a *Born this way* album címadó dalának szellemében a radikális feminizmus egy queer kettős identitássá fejlődött tovább: a *Yoüo-I* videójában Germanotta férfi (Jo Calderon) és női (Lady Gaga) alteregója egymással esnek szerelembe. (Szexuál)politikájában kiemelt szerepet tölt be a militarizmus: az *Alejandro* klipjét indító katonai felvonulástól a „női” fegyvereken át (tűzokádó melltartó, rúzspisztoly, „blöffölő muff”) a *Telephone* video egyes kritikusokat sokkoló jelenetéig, melyben Gaga és Beyoncé a német „ein, zwei, drei” felirat kíséretében patkányméreggel követnek el tömeggyilkosságot egy étteremben.

A „kilépés” vágyának történetiségét jelzik az elzárás foucault-i ihletésű helyszínei: börtön (*Telephone*), elmeógyógyintézet, W.C. (*Marry the Night*). Noha Lady Gagát pályakezdésében biztos családi háttér segítette, mégis hitelesen járul hozzá ahhoz – például a *Bad Kids* című dalával –, hogy rajongóinak önbizalmat adjon. A közösség építésének folyamatában Gaga újabb és újabb kapukat nyit meg: bensőséges viszonyt ápol afr(oamer)ikai és latin-amerikai rajongóival; a félig olasz, félig japán származású Formichetti pedig a japán *Vogue Homme* vezetőjeként Gaga ázsiai népszerűségét is megalapozta. Emellett Germanotta nagy hangsúlyt fordít arra, hogy európai tábort is erősítse, az amerikai pop történetében ő volt az első, aki kvázi-német nyelvű dalt írt:

*Ich liebe an austa be clair,
Es kumpent madre monstere,
Aus-be aus-can-be Flagen,
Begun be uske but-Bär.*

² Ld. Lewis, Matthew: *A szerzetes*, (ford.) Benkő Krisztián. Budapest: General Press, 2012

*Ich liebe an austa be clair,
Es kumpent üske monstere,
Aus-be aus-can-be blasen,
Fräulein we should be clair.
(Scheisse);*

s számaiban vagy videóiban időnként francia (*Bad Romance, Marry the Night*), spanyol (*Americano*) és svéd szövegrészletek is elhangzanak. (A Jonas Akerlund rendezte *Paparazzi* klipben Gaga szeretőjét az az Alexander Skarsgård alakítja, aki 2011-ben Lars von Trier *Melankólia* című filmjében tűnt fel mint Justine [Kirsten Dunst] vőlegénye.)

Az új faj beolvasztó jellegének fontos mozzanata volt a freak-stílus előtérbe állítása. A *Born this Way* klipben Gaga gépfegyver-sorozat kíséretében hirdeti ki a fajvédő politikát: egyes értelmezések szerint a szvasztikává formálódó testek (is) erősítik a jelenet „újhitlerista” vonásait, ami „a capital H.I.M.” (nagy Ő)-nek nevezett, teljes testtetoválásával a „ön-jelölt torzszülött” (self-made freak)³ hagyományát követő *Zombie Boy* (Rick Genest) alakjában mutatkozik meg. A testi normasértés esztétikai újraértelmezése már a 2009 őszen bemutatott *Paparazzi* klipben új irányt adott Gaga művészetének. A videóban felismerhető

³ Ld. Bogdan, Robert: *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1988, 234-263.

lady_gun (the-fame.org)



E.T.A. Hoffmann és Heinrich von Kleist hatása, amikor a megejtően bájos éneklő automata, Olympia alakmása kerekesszékekben gördül végig a vörös szőnyegen⁴: a notórius Camille Paglia megfogalmazásában „olyan mint egy nyakig-láb (gangly) marionett vagy egy plaszticizált android”.⁵ Később a *Born this way* album megjelenését követően a popikon gyakran tűnt föl a nyilvánosság előtt és fényképeken a francia performanszművész, Orlan stílusában szándékosan „csúnyára” átplastikázott arccal és testtel. Bár a 2011 júliusi, sydney-i koncertjének performanszát, a kerekesszékekben ülve sellőként előadott dalt többen illeték azzal a váddal, hogy filantrópia helyett csupán a sokkolási szándék motiválta, Gaga jelentős mértékben hozzájárult ahhoz, hogy próbára tegye előítéleteinket a normatív test („szépség”) mibenlétét illetően. Germanotta előszeretettel dolgozik együtt közel-keleti művészekkel is. Fölfedezése a szenegáli muszlim Akon (Aliaune Thiam) nevéhez köthető, aki először szerződtette lemezkiadó cégénél, a Kon Live Distribution-nél, első slágereit pedig a marokkói származású és New

4 Vö. Benkő Krisztián: „Unheimlich és Grácia a német romantikában” *Literatura*, 2009/3., 278-300.

5 Paglia, Camilla: „Lady Gaga and the death of sex” *The Sunday Times Magazine*, 2010. szeptember 12.

York-i karrierje előtt Svédországban a palesztin Rami Yacoubbal együtt dolgozó RedOne-nal (Nadir Khayat) közösen szerezte, míg ruháiban gyakran merít ihletet a török Hussein Chalayantól. A második nagylemezen RedOne nevéhez köthető a *Scheisse* mellett a *Judas* című dal is, amely a felszín mögött ironikusan arra is utalhat, hogy a Palesztina függetlenségének elismerésében rejlő izraeli béke keresése meglehetősen egyoldalú kísérlet. (RedOne legutóbb a Marc Antony és Pit Bull számára készült *Rain over me* című dallal keltett feltűnést.) Miközben Gaga Iránban is óriási rajongótábort tudhat magáénak, 2011 nyarán a *Forbes* magazin publicistája egy interjú-hamisítványban éppen az USA közel-keleti politikája kapcsán tulajdonított neki egy olyan megállapítást, amit akár a pár hónappal korábban kijött kislemezben, a *Judas*ban rejlő iróniára is érthetünk: „tartsd közel magadhoz a barátaidat és még közelebb az ellenségeidet (...) nem olvasott még Machiavellit?”⁶

A Kampfhoz csatlakozás lehetőségének eseményjellegű újabb állomása az indiai és roma közösségek megszólítása volt. A *Scheisse* a Nicola Fromichetti vezette Mugler számára készült fél-hivatalos klipjének indogermán (szinti) asszociációi 2011 nyarán⁷ előkészítették Gaga fellépését az őszi első indiai Forma-1-en a Bollywood-i színész, Arjun Rampal szervezésében: ez jó alkalom volt, hogy összehangba hozza a második nagylemez borítójának olasz futurista jellegét (a gép-és sebességkultuszt, a versenyszellemet) az album címadó dalát megihlető hindu reinkarnáció (újajászületés) vallásbölcseleti kérdéseivel. (Némi polgárpukkasztó céllal a *Scheisse* [Szar] című dalhoz készülő második klip Gaga első parfümjének promóciós videója.) Germanotta a hinduizmus iránti érdeklődése révén egyaránt kapcsolatba került Rajan Zeddel, Deepak Choprával és Osho filozófiájával.

6 Freedman, Daniel (2011) „Lady Gaga to Obama: Read Machiavelli” *Forbes*, 2011. június 28.

<<http://www.forbes.com/sites/danielfreedman/2011/06/28/lady-gaga-to-obama-read-machiavelli/>>

7 Vö. Benkő Krisztián: „»Tzigán dallok magyarítottva« (Nyelvi kozmopolitizmus Weöres Sándor *Psychéjében*)” *Korunk*, 2011/6., 97-101.



lady_chopper (the-fame.org)



lady_freak (the-fame.org)

Az utóbbi guru legendássá vált hitleri üdvözlése feltűnt a Born This Way Ball turné első állomásán 2012. április 27-én Szóulban (vagyis a turné része lett), amikor a *Scheisse* előadása közben a táncosok katonai menetelése kíséretében jelent meg a jellegzetes kézfeltartás.⁸ Germanotta 2008-as debütáló albumának megjelenése óta folyamatosan világszerte koncertezik, és 2011 végén több interjúban (a Lifetime tévésorozatna *The Conversation* sorozatában, az *Ellen DeGeneres Show*-ban) úgy nyilatkozott, hogy vonzósnak találja a cigányok vándorló életformáját: „Cigány (gipsy) vagyok”, mondta, „otthon-talan” – talán ebben a gesztusban a cigányzene iránt rajongó és vándoréletet élő zongoravirtuóz, Liszt Ferenc előtti tisztelgést is sejthetünk. 2012 meghozta Germanotta számára az első kisebb filmszerepet a *Men in Black III.*-ban, és az előzetes találgatások alapján Gaga kisebb szerepet kap Quentin Tarantino *Django unchained* című filmjében is. A készülő produkciót különösen az Oscar-díjas Christoph Waltz szereplése teszi érdekessé, mert a Hans Landából Dr. King Schultz-cá átalakuló karakter megjelöl egy olyan értelmezést, amely a filmet folytonosságba állítja Liszt Ferenc, Kuthy Lajos és Leni Riefenstahl pályájának egy karakteresen közös vonásával.

Némileg korszerűsítve *A felvilágosodás dialektikájának* meglátását a kultúrpar természetét illetően: a Lady Gaga-jelenségben a média „úgy kölcsönöz testet az ügynek, mint a reformációnak a nyomdaprés. A vezér vallásszociológia kitalálta metafizikai karizmája végül pusztán rádióbeszédei mindenütt-jelenválóságának bizonyul, mindenütt-jelenválóságnak, amely démonikusan parodizálja az isteni szellem mindenütt-jelenválóságát. Az a gigantikus tény, hogy a beszéd mindenüvé behatol (...) Az ajánlás paranccsá válik”.⁹

8 Vö. Subhuti, Anand: „The Hitler Greeting”, in: Uő. *Lady Gaga, This is Osho*. Cambridge: Perfect Publishers, 2012, 194-198.

9 Horkheimer, Max – Adorno, Theodor W.: *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek*. Budapest: Atlantisz, 2011, 198.

Najmányi László

SPIONS

➔ Huszonhetedik rész

A Siegfried-vonal – A háború képzőművészete 1.

„Fixed fortifications are monuments to man's stupidity.”¹

General George S. Patton, a Harmadik US hadsereg parancsnoka

Ha feladjuk naiv, lila képzelgéseken és hurrá-optimizmuson alapuló nézeteinket a művészet és a polgári erkölcs eredendő összetartozásáról, könnyen észrevehetjük, hogy a háborúk idején kiépített védelmi vonalak, lövészárkok, tankcsapdák, bunkerek valójában műalkotások, a funkcionális művészet kategóriájába tartoznak. A *land art* (*earthworks, earth art, tájművészet*) a táj és az azon végzett emberi beavatkozás szerves összekapcsolódása. Ez a meghatározás pontosan illik a domborzati viszonyokhoz, növényzethez és más, helyi adottságokhoz tökéletesen illeszkedő lövészárk- és erődítményrendszerekre, amelyek tervezői, kivitelezői a művészek legtöbbször lelkismeretesebben, nagyobb odafigyeléssel dolgoznak, hiszen emberi életek ezrei, tízezrei függenek munkájuk eredményességétől. Ilyen *land art* műalkotásnak tekinthető a Németország nyugati határainak védelmére létesített, *Siegfried-vonal* (*Siegfried line, Siegfriedstellung*) néven elhíresült *Westwall* (*Nyugati fal*) is.

A véderőrendszert az első világháború idején, 1916–17-ben létesített *Hindenburg-vonal* meghosszabbításaként építették, majd Hitler parancsára 1938-tól kezdve restaurálták és továbbfejlesztették. Az öt szekcióból (*Wotan Stellung; Siegfried Stellung; Alberich Stellung; Brunhilde Stellung; Kriemhilde Stellung*), egymáshoz kapcsolódó betonbunkerekből, géppuskafészekből, lövészárkrendszerekből, ágyúk elrejtésére szolgáló, fagerendákkal megerősített gödrökből, parancsnoki

1 „Az állandóságra épített erődítmények az emberi hülyeség emlékművei.” James F. Dunnigan: *The World War II Bookshelf*, 2005, Citadel Press, (NL nyersfordítása)

888: Letter to=from Bardo – III. 9 (Hürtgen 12)





888: Letter to=from Bardo – III. 9 (Hürtgen 12)

állásokból, alagutakból és szögesdrót-kerítésekből álló Hindenburg-vonalat orosz hadifoglyok építették. Az áttörhetetlennek hirdetett védelmi rendszert először az 1917. november 20. és december 7. között lezajlott Cambrai-i csatában sikerült az újonnan kifejlesztett tankokat tömegesen bevető angol csapatoknak időlegesen áttörniük. Véglegesen az 1918. szeptemberében indított Száznapos Szövetséges Offenzíva hatástalanította.

Hitler és vezérkara 1936-ban, az 1930-tól kiépülő francia *Maginot-vonal* mintájára kezdte el tervezni a több mint 18 ezer erődítményből, bunkerből, alagutakból, tankcsapdákából álló, 1940-es befejezésekor 630 km hosszúságú Siegfried-vonalat. A munkálatokat a Fritz Todt fegyverkezési miniszter (*Reichminister für Bewaffung und Munition*) vezette építési szervezet (*Organisation Todt*) égisze alatt az autópálya-építkezésekről átvezényelt munkacsapatok, magánvállalatok és a Birodalmi Munkaszolgálat (*Reichsarbeitsdienst*) munkásai – köztük körülbelül 20 ezer kényszermunkás – végezték. Összesen mintegy 500 ezren dolgoztak a gigászi építkezésen. Az erődítményrendszer a holland határon álló Kleve városától a svájci határnál fekvő Weil am Rhein városáig húzódtott. Bár Hitler saját első világháborús tapasztalataira alapozta a létesítendő védelmi vonal részleteit, a Nyugati fal építése főleg propagandacélokat szolgált. A náci vezér és vezérkara pontosan tudta, hogy a haditechnika korszerű eszközei ellen semmilyen erődítményrendszer nem nyújthat teljes védelmet, legfeljebb lelassíthatja, de nem tudja megállítani a jól felszerelt, túlerőben lévő ellenséget. A náci propagandagépezet Németországban és külföldön egyaránt a véderőrendszer áttörhetetlenségét hirdette (ahogy a franciák is tették a Maginot-vonallal kapcsolatban).

A német lakosság számára az erődítményrendszer az általuk békebarátnak vélt náci rezsim alapvető defenzív szándékait bizonyította, míg a szomszédos országok fenyegetést láttak benne. Meglátogatásuk során engem elsősorban a Siegfried- és Maginot-vonalak építészeti vonatkozásai foglalkoztattak.

Kora gyermekkorom óta érdekelnek a várak, erődítmények. Első bunkeremet hatéves koromban, 1953 nyarán, a Szolnok külterületén lévő barakk-lakásunk előtt elterülő gázos mezőn, az általam vezetett gyermek-csapat tagjainak közreműködésével építettem. A szomszédos ruszki laktanya² udvaráról elcsent tábori ásó segítségével mély gödrot ástunk, amelynek falait téglá- és betondarabokkal

2 Sztálin 1953. március 5-én meghalt. Halálát hosszú ideig nem jelentették be. Mivel az orosz laktanya udvarán napokon át gyászindulókat gyakorolt a katonazenekar, s az oszlopokhoz kötözött katonák korábban gyakori korbácsolását is beszüntették, sejtettük, hogy valami rendkívüli esemény történt a Szovjetunióban.

erősítettük meg. A gödrot lécekre és faágakra borított kátránypapír darabokkal fedtük be, amelyre földet szórtunk, majd gyepetglákkal álcáztunk. Vízvezető árkot is ástunk a bunker köré, így annak belseje esőben is száraz maradt. A mintegy 1,5 x 2 m alapterületű, másfél méter belmagasságú rejtkehelyen raktároztuk fegyvereinket: fakardokat, csúzlikat, dárdákat, dugós puskákat, íjakat és nyilakat. Biológiai védelemről is gondoskodtunk. A bunkert körülvevő mezőn madzagok végére tapasztott szurok-gombócokkal madárpók méretű (kiterjesztett lábaikkal a 10-12 cm átmérőt is elérhetik), a farkaspókok (*Lycosidae*) családjába tartozó, fájdalmas harapású szongáriai cselőpókok³ (*Lycosa singoriensis*) tucatjait fogtuk. A ma már védett pókok mély, kör-keresztmetszetű lyukakban éltek. A lyukba eresztett szurok-golyót rovarnak vélték, megragadták karmokban végződő lábaikkal és beleragadtak. Ha a lyukból kihúzva sikerült kiszabadulniuk a szurokból, mellső lábaikat felemelve azonnal támadóállásba helyezkedtek, s ha óvatlanul közelítettünk hozzájuk, villámgyorsan valamelyik fedetlen testrészünkre ugrottak és méregmirigyekkel összekapcsolt rágóikat bőrünkbe mélyesztették⁴. A családi gyufáskatulyákban tárolt pókokat a bunker falának külön e célra létesített üregeiben helyeztük el. A dobozokat elmés spárga-rendszer segítségével a bunker csapóajtájához kapcsoltuk. Ha az óvatlan látogató felemelte volna a csapóajtót, a dobozok kinyíltak s a bunkert elárasztották volna a kiszabadult, harcra kész pókok. Játékfegyvereink és harci pókjaink mellett valódi gyilkoló szerszámokat, a rusziktól csent lőszerket, szuronyokat is rejtegettünk a bunkerben. Sőt, éles kézigránátot is sikerült a részeg katonák által őrzött lőszerraktárba besurrannva zsákmányolnunk. A közeli, régi lövészárkok által átszabdalt mezőkön és a Zagyva-parton barangolva számos roszdás töltényhüvelyt, fegyveralkatrészt és egy átluggatott, horpadt német rohamsisakot is találtunk – a második világháború idején komoly csatározások zajlottak a környéken. Fegyverkezésünknek a csapatunkban hadtáp- és szanitéc-feladatokat ellátó, kettősügynök hűgöm vetett véget, aki hűségesküjét megszegve jelentette

3 Lehetséges, hogy nem a szongáriai cselőpók, hanem az erősebb mérgező *pokali cselőpók* (*Geolycosa vultuosa*) példányaikat fogtuk be, amelyek csak lábaik hátsó részének színében és mintázatában különböznek közeli rokonaiktól. Mindkét pókfaj Dzsungáriában, az Altáj környéki félisvati klímájú sztyeppéken őshonos.

4 Egy ízben engem is megharapott egy rám támadó pók. A karom gyorsan a duplájára dagadt, s bár a közeli rendelő orvosa beinjektiozott, a dagadás és fájdalom csak napok alatt múlt el. A pók-fóbiát (*Arachnofóbia*) úgy sikerült elkerülnöm, hogy felgyógyulásom után azonnal folytattam a pókvadászatot, elsősorban azért, mert elterjedt a hír, hogy a patikákban pénzt fizetnek a veszélyes izeltlábúakért, amelyek mérgéből ellenszérumot állítanak elő. Amikor pókokkal megtömött cipősdobozaimmal beállítottam a szomszédos gyógyszerertárba, kiderült, hogy a hír hamis. Az összegyűjtött pókokat besoroztam bunkerünk védelmi rendszerébe.

szüleimnek, hogy az orosz laktanya mellett húzódo betonúton éles lőszeret robbantgattunk. Lőszerünket, szuronyainkat, gránátunkat elkobozták és átadták a laktanya megértő ügyeletes tisztjének. Csapatunkat sarokba térdeltetés és palacsintamegvonás után feloszlatták, bunkerünket lerombolták. A romhalmazból szerteszaladó pókok látványát soha nem fogom elfelejteni. Később, magam és ottani csapataim védelmére Kiskunfélegyházán és Győrben is építettem bunkereket.

Középiskolás és egyetemi éveim alatt számtalan, egyre tökéletesebb bunkert terveztem. Tervezett bunkereim formai evolúciója az évek során a korai gótikától az érett Bauhaus stílusáig vezetett. Elégedettségemmel vegyes megdöbbenéssel tanulmányoztam 1979 nyarán⁵ a Normandia partjaira a második világháború alatt épített, akkorra már a természetbe teljesen belesimuló, mohával borított német erődítmények maradványait. Stílusuk, arányaik szinte teljesen megegyeztek az én korábbi bunkerterveimmel. A funkcionalitás harcépítészeti logikája egyértelműen a Bauhaus-hoz vezet. A mai erődítmények (sőt a 'lopakodó' harci járművek is) még mindig ebben a legöbolyított felületekkel operáló stílusban épülnek.

A SPIONS Párizsba érkezése után, 1980 januárjában kezdtem el az Élő Idő Katedrális, a *The Building*⁶ (*The Station of Nuclear Reincarnation; Station of Departure*) tervezését. Ez a négydimenziós, az Idő terébe is átterjedő épület is egyfajta bunkernek tekinthető. Az 1990-es évek elején a Karib-tengeri Carriacou szigetére terveztem bunkerszerű, a talajba süllyesztett, teljesen önellátó, a legagyafúrta betörési kísérleteknek és a legpusztítóbb hurrikánoknak is ellenálló építményt, amikor ott akartam végleg letelepedni.⁷ A pénz hiányában meghiúsult letelepedési kísérlet után, közel két évtizeden át építészeti munkásságom főleg síremlékek, kripták, emlékművek⁸ tervezésére fókuszálódott. 2010-ben kezdtem el a SPIONS által alapított Atheist Church⁹ (Ateista Egyház) temploma (*Temple of Nuclear Reincarnation*), az univerzális bunker tervezését.

A SPIONS frontemberét az építészet főleg annak szellemi vonatkozásaiban érdekelte. Néha kaptam tőle külföldi folyóiratokból kivágott, gondosan megcímezett borítékokba helyezett bunkerképeket, s ő hívta fel figyelmemet a góti-

5 A SPIONS franciaországi utazásairól, köztük a normandiai tanulmányutakról a későbbi fejezetekben fogok részletesen beszámolni.

6 <http://spions.webs.com/eden.htm#673646968> – Erről a projektről a SPIONS párizsi tartózkodását ismertető fejezetekben fogok részletesen írni.

7 I. Najmányi László: *Karib könyv* – <http://www.freewebs.com/wordcitizen17/index.htm>

8 <http://laszlonajmanyidesigns.webs.com/apps/photos/album?albumid=13080288>

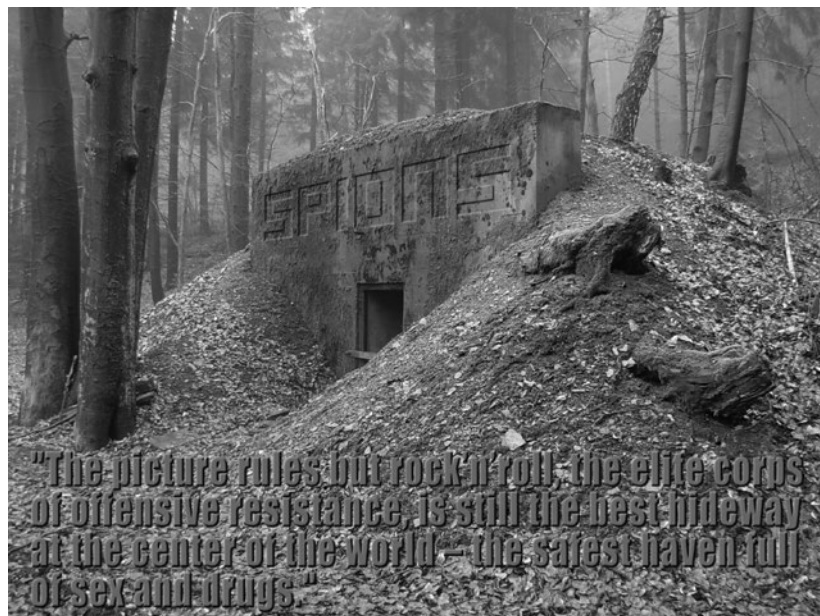
9 <http://spions.webs.com/church.htm> - Ezt a projektet a SPIONS saga utolsó, az 1996-ban elkezdődött periódust ismertető kötetében fogom bemutatni.

kus katedrálisokra is. Örültem, amikor a gräfenrodai Kertitörpe Múzeum pazar kiállításainak megtekintését követő sörözés közben beleegyezett, hogy mielőtt megcélozzuk Párizst, tekintsük meg a Siegfried- és Maginot-vonalakat, valamint a verduni csatateret, és töltsünk időt Strassburg és Reims katedrálisainak tanulmányozásával is. Szerencsére a Kölnben, az 'Enoch zu Guttenberg' és 'Metatron' kódnevek mögé rejtőzött enigmától¹⁰ kapott nagylelkű anyagi támogatás lehetővé tette, hogy kifizessük a szellemileg nagyon hasznos kitérőkkel jócskán megnövekedett költségeket.

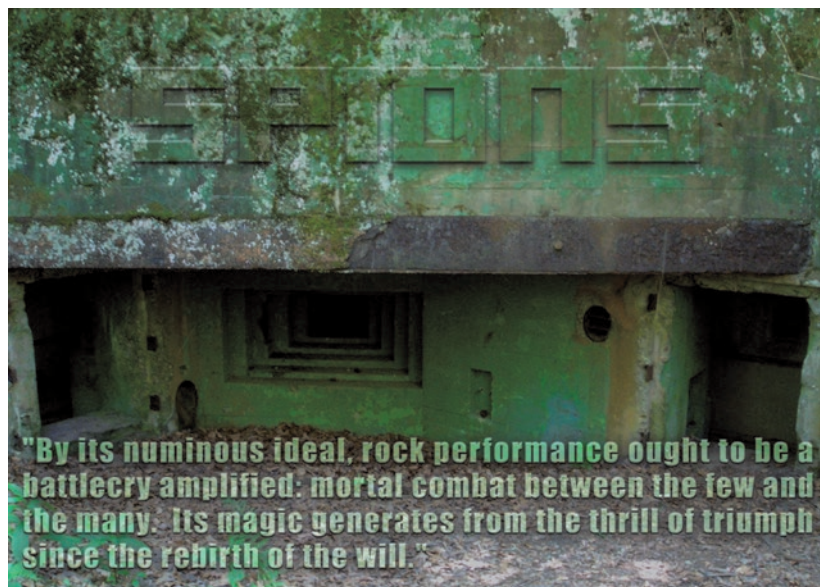
A Siegfried-vonalat a német királyok egykori koronázó városa, a belga és holland határok közelében fekvő Aachennél értük el.¹¹ A gyógyfürdőiről nevezetes ősi várost a frank törzsek királya, a Nagy Károlyként (*Charles le Magne; Karl der Große*) is ismert Charlemagne római császár (*Imperator Romanorum*) tette ismertté a 8-9. században. Ő adott parancsot a város katedrálisának megépítésére 786-ban. 936 és 1531 között, 600 éven keresztül 30 német királyt és 12

10 Róla a SPIONS saga a Balkon 2012/6. számában publikált 25., *Afterpunk és Metatron* című fejezetében írtam részletesen

11 A Siegfried-vonal tanulmányozása során folytatott beszélgetéseink részleteivel három évtizeddel később, a frontember *Letter to-from Bardo* című tanulmánykötetében találkoztam újra. A SPIONS eposz jelen fejezetét, mint az előző néhányat 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>



888: Letter to-from Bardo – I. 5 (Hürtgenwald 02)



888: Letter to-from Bardo – III. 4 (Hürtgenwald 03)



888: Letter to=from Bardo – XII. 7 (SLIME, Hürtgenwald 01)

királynőt koronáztak meg ebben az évszázadok során számos alkalommal, különböző stílusokban újjáépített templomban. A katedrális kincsei között található Zeus és Démétér termékenységi istennő leánya, Persephoné (nevét tilos volt kimondani az antik Görögországban), az árnyékok, az alvilág, és a növények görög istennőjének, az átkok hordozójának szentelt szarkofág. A katedrálisban található az alapító, Charlemagne végső nyughelye is. 1000-ben III. Ottó császár felnyitatta az akkor már csaknem 200 éve halott uralkodó sírboltját. Lomellói Ottó, a császár egyik udvarnokja így tudósított az eseményről: „Szóval bementünk Károlyhoz. Nem feküdt a halottak szokása szerint, hanem ült, mintha élne. Fején arany koronát viselt, kesztyűs kezeiben jogar, hosszúra nőtt körmei átszúrták a kesztyűket... A sírboltban erős szag csapott meg bennünket... Károly császárnak egyetlen végtagja sem esett az enyészet áldozatául, csupán orrának hegye tört le. Ottó császár arannyal pótolta a hiányt, kivett egy fogat Károly szájából és befalaztatta a sírkamra bejáratát.”¹² 1165-ben Barbarossa Frigyes császár újra kinyitatta Charlemagne sírboltját, s a maradványokat abba a márvány szarkofágba helyeztette, amelybe egykor Augustus római császárt temették. 50 évvel később, 1215-ben II. Frigyes császár lett kíváncsi Nagy Károly tetemére, amelyet aranyból és ezüsből készített koporsóba költöztetett.

Aachenben született Ludwig Mies van der Rohe modernista építész, a Bauhaus egyik alapítója. Ebben a városban hozta létre Paul Julius Reuter a róla elnevezett, kezdetben postagalambokat alkalmazó hírugynökséget 1850-ben. És itt született Anne Frank anyja, Edith Frank is.

Az 1944. október 2–21. között zajló aacheni csata a második világháború végső szakaszának egyik legfontosabb ütközete volt. Noha a Siegfried-vonal részévé tett, bunkerekkel, tankcsapdákkal, lövészárkokkal, szögesdrót kerítésekkel és aknazárakkal körülvett várost kezdetben csak a Gerhard von Schwerin tábornok vezette 116. páncélos hadtest 600 katonája és 12 tankja védte, s a németek még tüzéséggel sem rendelkeztek, a sokszoros túlerővel támadó, óriási technikai fölényrel rendelkező brit, amerikai és lengyel csapatok csak óriási embervesztéssel, közel három hétig tartó, utcáról utcára, házról házra folytatott küzdelemmel tudták elfoglalni az előzőleg rommá bombázott Aachent. Ez volt az első német város, amelyet a szövetségesek megostromoltak, remélve, hogy onnan könnyen el tudnak jutni a Ruhr-vidékre, a német ipar központjába, de addig még véres összeütközések sora várt rájuk. Látogatásunk idején már csak néhány,

¹² *Chronicle Novalesia*, 1026 – *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, VII. könyv, III. fejezet, 32. bekezdés (NL nyersfordítása). Charlemagne foga később IX. Lajos francia király rokona, Duc de Berry gyűjteményébe, Krisztus töviskoronájának egyik tövise, Éliás próféta köpenyének darabja, Jézus az Utolsó Vacsora során használt ivóedénye, Szűz Mária tejének néhány cseppje és hajszálai társaságába került.

a város határában emlékműként meghagyott bunker és „sárkányfogaknak” nevezett betongúlákból álló tankcsapda-mező emlékeztetett az aacheni csatára. A porrá bombázott óvárost olyan sikerrel építették újra, hogy aki nem ismerte a közelmúlt véres történelmét, azt hihette, az ódon házak sok évszázada sértetlenül sorakoznak a macskaköves, keskeny utcák két szélén.

Számunkra sokat jelentett, hogy 1959. október 19-én Aachenben nyílt meg a világ első diszkója, a Scotch-Club, amelynek rezidens lemezlovasa, a DJ Heinrich kódnéven dolgozó Klaus Quirini volt az első klub-DJ a világon. Első fellépését Lale Andersen *Ein Schiff wird kommen* című slágerével nyitotta. Ő alapította a világ első lemezlovas-szakszervezetét is, amely elérte, hogy a regisztrált DJ-k ingyenes egészségügyi ellátásban, táppénzben és nyugdíjban részesüljenek. A Scotch-Clubban számos híresség, köztük Udo Jürgens, Peter Maffay, The Rattles és Giorgio Moroder kezdte karrierjét. Mire az első, hasonló jellegű klub megnyílt az USA-ban, már 17 diszkó működött Aachenben.

A három hamburgi punkkal – Elf, Eddi és Ball – Aachen határában találkoztunk. Az út szélén bandukoltak déli irányban. Intésükre megálltunk és felvettük őket. Elmondták, hogy a Screamer nevű együttes tagjai, a Siegfried-vonal bunkerit látogatják a környéken. Amikor megtudták, hogy a Varsói Paktum első punkjai vagyunk, meghívtak, hogy töltsük az éjszakát főhadiszállásukon, a hürtgeni erdő (*Hürtgenwald*) egyik általuk felfedezett és lakhatóvá tett bunkerében, ahol hetek óta csöveznek.

A belga határ mentén fekvő erdő a Rur folyó és Aachen között terül el. Kevés út és ösvény vezet át rajta. Az erdőben zajló csata csaknem négy hónapig, 1944. szeptember 19-től 1945. február 10-ig tartott. A németek két okból védték keményen a környéket. Egyrészt itt gyülekeztek az Ardennes-i offenzívára készülődő egységeik. Másrészt az erdőn keresztül lehetett megközelíteni a Rur tavat (*Rurtausee*) elzáró Schwammenauel gátat, amelynek felrobbantásával el tudták volna árasztani az alacsonyabban fekvő vidéket, megakadályozva a Rur folyón történő átkelést, s ezzel a Ruhr-vidék könnyű elérését. Az erdőt védő, *Generalfeldmarshall* Walter Model vezette véderő kb. 5000 katonája ugyan jelentős számbeli kisebbségben volt a 120 ezer katonával támadó amerikai túlerővel szemben, de a meredek dombok, hegyek, szakadékok szinte lehetetlenné tették a harci járművek mozgását, s ebben a sűrű erdőben építették ki a németek a Siegfried-vonal legerősebb erődítményrendszerét is. A bunkerek környékét aknazárak és a hó alá rejtett egyéb, halálos

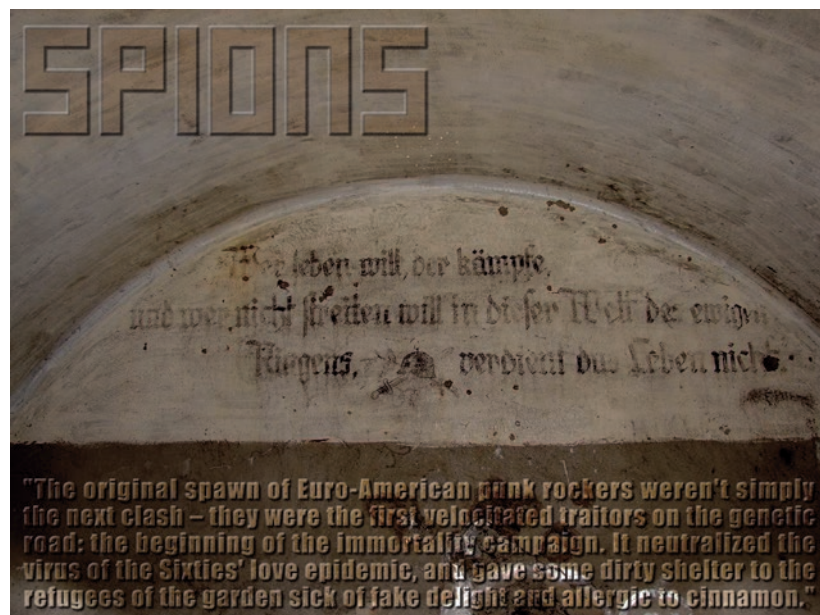
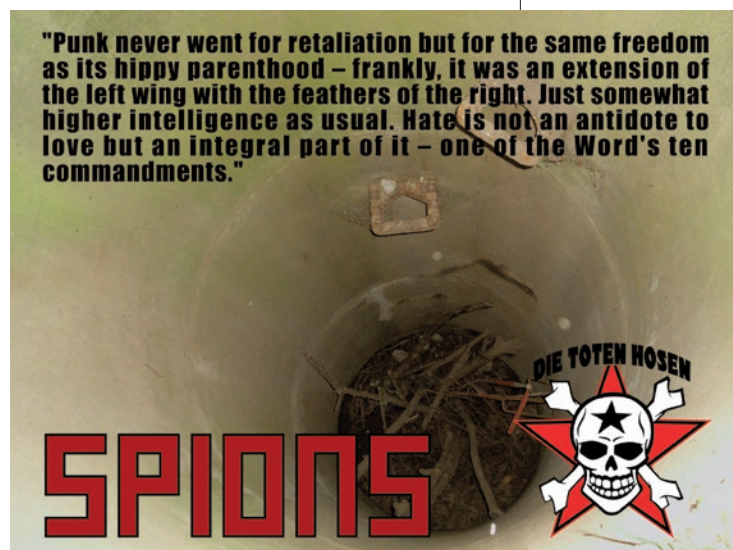
csapdák védték. A jól álcázott, alagutakkal és lövészárkokkal összekötött erdődtményeket nehezen lehetett felfedezni. Egyenként kellett felrobbantani őket, vagy lángszórókkal semlegesíteni védőiket. A ködös időjárás és a fák takarója megnehezítette a repülőgépekről történő felderítést és bombázást. Az amerikaiak csak az erdő fáinak, bokrainak módszeres kiirtásával tudtak előrehaladni. A csata végére alig maradt álló fa a mintegy 50 km² területű erdőben. Az itteni harcokban részt vett Ernest Hemingway amerikai író is, aki tudósításaiban véresebbnek minősítette ezt az ütközetet, mint a normandiai partraszállást.

A B399-es úton érkező Hürtgen kisvárosban hagytuk az autót, onnan gyalog vágtunk neki az erdőnek. Hamarosan letértünk a földútról, s keskeny ösvényen kapaszkodtunk tovább a hegyoldalon, a hamburgi punkok főhadiszállása felé. Az utolsó néhány száz métert az ösvényt otthagya a félig betemetett lövészárkokban tettük meg. A mohával benőtt bunker rozsdás bádoglemezzel takart bejáratát csak közelebb érve fedeztük fel. Odabentről zene szólt, a The Damned¹³ nevű brit punk együttes *New Rose* című száma: „I can't stop to mess around / Like a brand new rose in town / See the sun, see the sun it shines / Don't get too close or it'll burn your eyes...”¹⁴ A bunkerbe lépve először a rozsdás olajoshordóból épített kályhát pillantottam meg. A tetejére helyezett vaslapon lángvörösrre festett hajú, katonai bakancsot viselő lány – Zero – ütött-kopott bádogfazékban főzött valamit.

13 Velük néhány hónappal később, a párizsi République tér közelében, a 18 Rue du Faubourg du Temple 18. alatt működő Le Gibus klubban sikerült személyesen megismerkednem. Koncertjükéről, ami nagyjából annyiból állt, hogy a színpad két széléről köpködtek egymás szájába, a SPIONS saga egyik későbbi, a párizsi tartózkodásunkról szóló fejezetében fogok részletesen írni. A Captain Sensible kódnevű basszusgitárosukkal Kanadába költözésem után évekig leveleztem.

14 „Nem tudom abbahagyni a kavarást / Mint egy vadonatúj rózsza a városban / Nézd a napot, nézd a napot amit ragyog / Ne menj túl közel, vagy megégeti a szemeidet...” A *New Rose* című kislemezről, 1976, Stiff Records (NL nyersfordítása)

888: Letter to=from Bardo – XII. 7 (Hürtgenwald 07)



888: Letter to=from Bardo – XII. 6 (Hürtgenwald 01)

Később megtudtam, hogy az erdőben gyűjtött gombákból és gyökerekből készült a vacsora. A vashordóból kivezető bádogcső a bunker egykori kilövőnyílásán keresztül vezette a szabadba a füstöt. Egy másik, zöldhajú lány – Blitz – a betonfal alján rongyokból és szénából rögtönzött vacokra terített hálószákon hevert, mellette autó-akkumulátorra kapcsolt, hordozható lemezjátó bömbölt, körülötte a betonpadlóra szórt lemezek. A fiúk kipakolták zsákjaikból az Aachenben lopott söröket és vodkát. A készülő vacsora furcsa illatához hamarosan vastag spliffek aromája keveredett. A vacsórától nem kértünk, kenyerünket megosztottuk vendéglátóinkkal. A SPIONS frontembere kimeríthetetlen készleteiből mindegyiküket megajándékozta egy vörös csillagos kitüntetéssel, amelyet azonnal feltűztek fekete dzsekijükre, a többi kitűző közé. A lányok a nyakukat díszítő, szegecsekkel kivert kutyanyakörvekre akasztották őket. Besötétedett. A punkok olajos rongyokból tekert fáklyákat gyűjtöttek, amelyek fényében a rég halott katonák által a betonfalakba karcolt feliratokat tanulmányoztuk. Ball dobolni kezdett egy bádogdobozon, Elf, Eddi és a lányok énekelni kezdtek. „Deutschland muß sterben, damit wir leben können!...”¹⁵ Később, a SPIONS frontembere jóvoltából megtudtam, hogy

15 „Németországnak meg kell halnia, hogy mi élhessünk...” – szövegrészlet a Slime együttes *Deutschland Muss Sterben* című dalából (NL nyersfordítása) l. <http://www.youtube.com/watch?v=ID41stARKow>

888: Letter to=from Bardo – VIII. 11 (Hürtgenwald 08)



a dalszöveg a hamburgi háborús emlékmű (*Kriegerdenkmal*) feliratának, Heinrich Lersch *Katonadal (Soldatenlied)* című verse részleteinek paródiája. Az eredeti szöveg így szól: „*Deutschland muß leben, auch wenn wir sterben müssen*”.¹⁶

Másfél évvel később, Párizsban értesültünk, hogy vendéglátóink, Michael „Elf” Mayer, Eddi Räther és Peter „Ball” Wodok, Dirk „Dicken” Jora énekessel kiegészülve megalapították a Slime nevű punk együttest. *Slime 1* című bemutatkozó albumuk volt az első lemez, amit politikai okokból betiltottak Németországban. A lemez néhány dala, köztük a *Deutschland*, a *Bullenschweine (Zsarudísznők)* és a *Polizei SA/SS* még most, 34 évvel később is tiltólistán van. Ők írták meg a német punkmozgalom himnuszát is, *Hey Punk* címmel. 1994-ben feloszlottak, majd 2010-ben néhány, az alakulásuk 30. évfordulóját megünneplő koncert idejére újraegyesültek. A két lány közül a barátságosabb Zéróval váltottam pár képeslapot a következő években,¹⁷ aztán nem jött tőle üzenet többé.

Másnap reggel elbúcsúztunk a bunker lakóitól. Az erdőn keresztül visszaballagtunk a Hürtgenben hagyott Zsigulihoz. A kocsihoz érve furcsa esemény történt. Volt Budapesten egy titokzatos, sovány, karvalyarcú pasas, aki a SPIONS megalakulását követően a legváratlanabb pillanatokban bukkant fel körülöttünk, megígért valamit (ígéreteit sohasem teljesítette – Magyarországon ez mindmáig bevett gyakorlat), majd eltűnt. A „Vadász” kódnevet adtuk neki. Egy idő után észrevettük, hogy elég, ha kiejtjük kódnevét egymás közötti beszélgetéseink során, rövidesen megjelenik. Emigrációkra készülődve gyakran viccelődtünk azon, hogy végre megszabadulhatunk ettől a kellemetlen kísértettől, Nyugatra érve nem látjuk majd többé. Nem így történt. Amikor Hürtgen főterén beszálni készültünk a Zsiguliba, hogy elinduljunk túránk következő állomása felé, a SPIONS frontem- bere felnevetett, és ezt mondta: „De jó, hogy nincs itt a »Vadász«”! Felnézve megdermedtem a meglepődéstől: egy közeli élelmiszerbolt ajtajában ott állt a pasas, és vidáman integetett. A frontember is észrevette. Beugrottunk a kocsihoz, padlógázt adtam és elporzottunk a francia határ, és azon túl következő célállomásunk, a Maginot-vonal felé.

Folytatása következik

¹⁶ „Németországnak élnie kell, akkor is, ha meg kell halnunk” (NL nyersfordítása)

¹⁷ Körülbelül fél évvel találkozásunk után megírta, hogy barátnője, Blitz heroin-túladagolás következtében meghalt. Barátai punk szertartással, a hürtgeni erdőben temették el, kedvenc lemezeivel együtt.

Cserba Júlia

A valódi elfogadhatatlan, egyébként nem is létezik

Philippe Cognée, Darren Almond, Marc Bauer, Eberhard Havekost, Jim Jarmusch – *Le réel est admissible, d'ailleurs il n'existe pas*

➔ **HAB Galerie / Le Hangar à Bananes, Nantes**

➔ **2011. december 3 – 2012. február 5.**

„...Az igazat mondd, ne csak a valódit” – kéri versében Thomas Manntól József Attila. Ez az idézet jutott eszembe, amikor meghívót kaptam egy nantes-i kiállításra, amelynek címe: *A valódi elfogadhatatlan, egyébként nem is létezik* (Le réel est inadmissible, d'ailleurs il n'existe pas).

A helyszín az egykor banánraktárként működő, az 1940-es években épült hatalmas csarnok a Loire-folyó által közrefogott szigeten, az Ile de Nantes-on. A 8000 m² alapterületű Hangar à Bananes (Daniel Buren és az építész Patrick Bouchain bejárat előtt sorakozó *Karikái*val), egy a fiatalok által szívesen látogatott épület, melyben egy ideje van már éjszakai szórakozóhely, étterem és koncertterem, mostantól pedig itt működik a kortárs művészetnek helyet adó *HAB Galerie* is,

DANIEL BUREN *Karikái* az épület előtt © fotó: Cserba Júlia



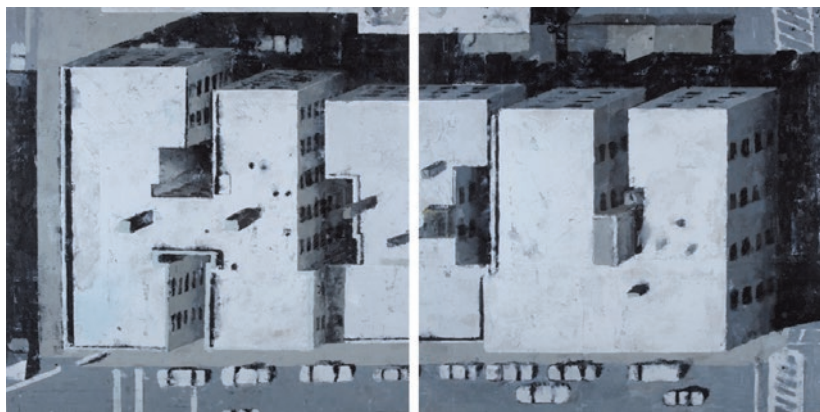
amely a helyi Ecole des Beaux-Arts és a kulturális programokat szervező társaság, a Voyage à Nantes (Utazás Nantes-ba) irányítása alatt működik.

Az eredeti elképzelés szerint a galéria a város szülötte, a mai francia középgeneráció egyik legeredetibb képzőművésze, PHILIPPE COGNÉE retrospektív kiállításával nyílt volna meg. A művész azonban visszautasította ezt a felkérést, és helyette egy más művészekkel közös, együttgondolkodásra alkalmas csoportos tárlatot javasolt, négy-öt, különböző nemzetiségű művész meghívásával, a kurátori feladatra pedig JEAN-CHARLES VERGNE-t, a FRAC-Auvergne igazgatóját kérte fel. Jean-Charles Vergne egy olyan tárlat létrehozására vállalkozott, amely felfedi előttünk, hogyan képes a művész a valóságot torzítva visszaadni, mégis igaznak tetsző képet formálni, és azt, hogy a műalkotás – épp úgy, mint egy fényképezőgép lenscséje elé helyezett szűrő – képes megváltoztatni valóságérzékelésünket. Ez utóbbi gondolatot, egyben a kiállítás koncepciójának kindulópontját Jean-Charles Vergne a katalógusban egy Prousttól vett példával világítja meg. *Az eltűnt idő nyomában* narrátora Renoir festészetét megismerve az utcán csupa „Renoir-nőt lát, ... az autók is Renoirok, és a víz és az ég is...” A narrátor a világot Renoir-szűrőn keresztül érzékeli és fogadja el igaznak. Őt művész, a francia PHILIPPE COGNÉE, az angol DARREN ALMOND, a svájci MARC BAUER, a német EBERHARD HAVEKOST és az amerikai JIM JARMUSCH – a felvetett témához hol egészen szorosan, hol csak áttételesen kapcsolódó – alkotásain keresztül gondolkozhat el a látogató, hogy igaz-e az igaz. Mielőtt rátérnénk a kiállítás részletesebb ismertetésére, jegyezzük meg, hogy a felsorolt résztvevők közt szereplő Jim Jarmusch neve furcsának tűnhet mindazok számára, akik a Múcsarnokban rendezett Bizottság-kiállítás kapcsán kifogásolták a hang-és filmfelvételek jelenlétét. Nos, a nantes-i tárlaton Jarmusch folyamatosan vetített filmje, *Az irányítás határai* (The Limits of Control, 2009) nem mint játékfilm, hanem a szerző egyetértésével mint képzőművészeti alkotás szerepel. A tárlat témájához szervesen kapcsolódó gondolat jelenik meg az egyik szereplő, a Mexikói (Gael García Bernal) szavaiban, amikor ezt mondja: „...minden megváltozik, ha más színű üvegen keresztül nézed. Semmi sem valódi. Minden csak a képzelet játéka. Számomra néha a tükörkép sokkal valódibb, mint a tárgy, ami tükröződik.” A kiállítóterbe bejáratához érkezve, Darren Almond munkája, az *Amnézia* fogad bennünket. A felirat arra figyelmeztet, hogy a kiállításba belépve felejtsünk el mindent, hagyjunk helyet a benyomásoknak, kilépve pedig felejtjük el, amit láttunk. A művek, ha jók, egy idő múlva úgyis újra felbukkannak gondolatainkban, és hatni fognak ránk. Almond szerint ahhoz, hogy egy



PHILIPPE COGNÉE
Carcasses rouges, 2004, peinture à la cire sur toile, 130 × 195 cm,
Courtesy Galerie Daniel Templon, Paris © fotó: B.Huet/Tutti

mű mélyebb értelemben, ne csak vizuálisan hasson, időre van szükség. Az angol művész érdeklődésének középpontjában, legyen szó akár konceptuális alkotásról, fotóról vagy filmről, a valóságnak az idő függvényében vizsgált érzékelése áll. A telihold fényénél fotózott Foolmoon-fotósorozaton megjelenő Sainte-Victoire-hegyet a túlzóan hosszú exponálási idő úgy deformálta, hogy akár olyan is lehetne; valóságként látszik, miközben nem az. A nézőben felmerül a kérdés, vajon milyenek látták az emberek a Sainte-Victoire-t a cézanne-i „szűrő” létrejötte előtt. A világot bejáró Almond egy másik sorozata, a vegyi szennyezettségtől, savas esőtől kipusztult erdő maradványait elénk táró *Night + Fog* a sztálini idők Gulagjának helyszínén készült, és párhuzamba állítja a természet lassú pusztulását az ott őrzött politikai foglyok sorsával. Az idő fogalma erősen foglalkoztatja MARC BAUERT is, mégpedig elsősorban annak az emlékezésre gyakorolt hatása. Bauer, a fáradhatatlan rajzoló, egyik családtagja – feltehetően Auschwitzra visszautaló – tragikus emlékfoszlányait vetíti elénk 15 ceruzarajzon. A történet valós, ez a valóság azonban az illető saját valósága, amelyben bizonyos, mélyebb nyomot hagyó dolgok idővel felerősödnek, míg mások, esetleg lényegesebb elemek elhalványulnak. Jól példázza ezt az a rajz, melyen az ágyon fekvő nő fölött hatalmas, irreális méretű patkány tornyosul. PHILIPPE COGNÉE-től egy márványhasábokból álló installációt, valamint festménysorozatokat láthatunk, amelyekről a vele készült alábbi interjúban maga a művész ejt néhány szót. Cognée az adott téma lefotózott vagy videóra felvett, és gyakran már ebben a fázisban módosított képét átvetíti a vászora és körülrajzolja. A vízszintesen lefektetett alapra felmelegített méhviasszal kevert színes pigmentet visz fel. „...szeretek végigmenni, taposni a képen, hogy megkaparintsam, magamban érezzem” – mondja. Az elkészült festményt kihülés után fóliával borítja be, és forró vasalóval végigsimítja. Ez az alkotófolyamat legmeghatározóbb fázisa: az ecsetet felváltó vasalóval végzett gesztusok, a nyomás erőssége, időtartama, a mozdulatok hevesége alakítják ki a kívánt eredményt. Az utolsó mozzanat a filmre eltávolítása, melynek során az itt-ott a filmre ragadt festékréteg is leválik a vászorról. Az eredményként kapott, elmosódott körvonalakból, elhomályosuló részletekből, egymásba olvadó színekből álló festményekből jónéhányat láthatunk a kiállításon. A német Eberhard Havekost festményein sivár, lélektelen épülethomlokzat, balesetet szenvedett, különböző nézetből ábrázolt, összetört autó, sztenderdizált lakókocsi szerepel, mindez olyan kivágásban, ami nem felel meg az emberi szem látómezejének, vagyis miközben a kép reálisnak tűnik, a valóságban így semmiképpen nem láthatnánk. *Havekost* katalógusban idézett szavai szerint azt festi, amit nem lát. Ez alatt nem azt érti, hogy a láthatatlant, a transzcendens vagy az elrejtettet ábrázolja, hanem azt akarja bizonyítani, hogy csak azt



PHILIPPE COGNÉE
Google HIU, 2007, diptychon, 200 x 400 cm, Courtesy Galerie Daniel Templon, Paris
© fotó: B.Huet/Tutti

tudjuk lefesteni, amit a valóságból meglátunk, csak egy valóságtöredéket, rosszabb esetben a meghamisított valóságot. Ha a látogató csak kicsit is elbizonytalanodik saját, egyedüli igazságába vetett meggyőződésében, máris sikeresnek tekinthetjük a tárlatot.

A kiállítás alkalmából feltettem néhány kérdést Philippe Cognée'-nak.

✦ **Cs. J.:** *Megindokolná, miért nem élt a felajánlott lehetőséggel, miért választotta a csoportos kiállítást az egyéni helyett?*

✦ **P. C.:** Ennek két oka is volt. Az első az, hogy nagyon érdekelnek a más, különböző horizontról érkező művészek, és szeretem szembesíteni a munkájukat a sajátommal. A másik: amikor a felkérést kaptam, akkor már szerepelt a Musée de Grenoble 2012-es programjában egy nagyszabású egyéni kiállításom terve. A grenoble-i múzeumot Franciaország egyik legszebb és legfontosabb múzeumának tartom, nagyon nagyra becsülöm a gyűjteményét. Ott kiállítani megtiszteltetés és egyben nagy kihívás is. Természetesen mindig örömmel állítok ki szülővárosomban, de nem akartam megelőzni a grenoble-i kiállítást egy másik egyéni szerepléssel.

✦ **Nantes-ban született, de gyerekkorát Afrikában töltötte. Életének ez a szakasza milyen mértékben befolyásolja munkáját, világszemléletét, gondolkodását?**

✦ Tizenkét évet éltem Beninben, négyéves koromtól tizenhétig. Kezdetben nem jártam iskolába, otthon, a szüleimtől tanultam írni-olvasni. Szinte alig utaztunk, így azok alatt az évek alatt alig láttam valamit Afrikából, de amikor már iskolába jártam, az iskolatársaimon keresztül sok mindennel megismerkedtem. Ami a leginkább megmaradt bennem, az a szabadság, az emberek közvetlensége, a napi élet egyszerűsége, a jó idő, a tenger... mi kell ennél több egy fiatalnak. És nem volt televízió sem, ami elrontotta volna ezeket a kellemes körülményeket. Meztől jártunk, közelebb voltunk a természethez, a színek élesebbek, az illatok erősebbek voltak, különösen eső után. Valószínűleg ezért vagyok a mai napig is nagyon fogékony a szagokra, és biztos nem véletlen, hogy viaszt használok a munkámhoz, ami felmelegítve erős szagot áraszt magából. De igazán sohasem analizáltam mélyebben, hogyan hatott a benini időszak későbbi életemre. Meglehet, hogy a kíváncsiságot, a mások, a világ iránti nyitottságot az ott töltött éveknek köszönhetem.

✦ **Szinte elképzelhetetlennek tartom, hogy a visszatérés Európába, egy francia nagyvárosba ne hatott volna felkavaró élményként egy tizenhét éves fiatalember számára. Vajon nem ez az oka annak, hogy műveiben nagyon gyakran ábrázol nagyvárosi tájakat, épületekkel, utcákkal, autópályákkal?**

✦ Nem. Kezdetben, fiatal képzőművészként az afrikai emlékezet foglalkoztatt, és megpróbáltam az afrikai legendavilágot az európai, a görög mitológiával

keverni. A fordulat akkor következett be, amikor tudatosan távolodni kezdtem Afrikától. Nantes külvárosában éltem, és közben római ösztöndíjjal a Villa Medicebe kerültem, ahol volt időm és alkalmam sokat gondolkodni. Akkor értettem meg igazán, hogy a mai kor igazi világa a külváros, a legtöbben ebben élünk, lakótelepeivel, utakon átívelő magasfeszültségű vezetékével, szeméttelével, raktáraival, hipermarketjeivel, Franciaországban éppúgy, mint Németországban, Angliában, az Egyesült Államokban vagy akár Afrikában. Egyszerre megvilágosodott előttem, hogy minek keresnék távolabb, amikor mindaz, ami engem is érint, ami rám is vonatkozik, itt van előttem. Elkezdtem fotózni mindazt, ami az utamba került, először a műtermemben a hűtőszekrényt, a fürdőkádat, a mosógépet, a cipőmet, az asztalon heverő könyvet, azután a ház környékét, majd egyre szélesedett a kör. Kezdetben a fotókat átrajzoltam, átfestettem, több mint háromszáz levelezőlap méretű fotómat alakítottam így át. Azután egyszer csak jött a váltás, és a fotókból, a videókból kiemelt filmkockákból vászonra festett képek születtek.

✦ **A nyolcvanas években a legkülönbözőbb kifejezési formákkal dolgozott, beleértve a szobrot, reliefet, metszetet, rajzot. A kilencvenes évek elejétől viszont főleg festéssel foglalkozik. Azt hiszem, túlzás nélkül állíthatjuk, hogy a festészet a kortárs képzőművészet háttérbe szorult, mostoha műfaja. Önt mi köti mégis olyan szorosán a festészethez?**

✦ Ez az az eszköz, amivel leginkább ki tudom fejezni az engem körülvevő világhoz fűződő viszonyomat. Ugyanakkor a hallgatóimnál is azt tapasztalom, hogy legtöbbször számukra a festészet a múlté, szerintük nem korszerű. Ez szinte természetes is egy olyan világban, amelyben elárasztanak bennünket a mozgóképek. Engem viszont nagyon izgat a festészet újrameghatározása, a kísérletezés, hogy hogyan lehet egy közönséges tárgyat a festészet által magasabb szintre emelni. Ha Gursky monumentális méretű fotóit a számtalan szereplővel megnézzük, akkor egy adott helyzetben megmerevedett személyeket látunk rajtuk. A fotó egy bizonyos pillanatot rögzít, míg a festmény nem statikus, ki lehet vele fejezni a mozgást, a változást. Óriási különbség a fotóval szemben az is, hogy amikor az anyagot felviszem az alapra, amikor a kezemmel gesztusokat végzek, akkor energiát viszek át, és ha a kép jól sikerül, akkor ez az energia felszabadul, kisugárzik a nézőre.

✦ **2005-ben, az angers-i Musée des Beaux-Arts-ban rendezett kiállításán láttam nagyon-nagy és egészen kis méretű képeit is, ráadásul ezeket több esetben egymás mellé is akasztotta.**

✦ A festmény minden elemének, minden paraméterének, az arányoknak, a méretnek megvan a maga szerepe, és minden attól függ, hogy

1 Philippe Cognée (1957) a párizsi Galerie Daniel Templon művésze, a kortárs francia festészet egyik legjelentősebb, nemzetközi hírű megújítója.

milyen hatást akarok elérni, mit akarok mondani a képpel. Munka közben jöttem rá, hogy a kétméteres vásznon megjelenő, felnagyított hűtőszekrény vagy mosógép egészen más értelmet kap, mint eredeti méretében. A felnagyítással a jól ismert tárgyak látványa eltávolodik az eredeti funkciójukat felidéző képzettől, és megzavarják, elbizonytalanítják a nézőt. Amikor ugyanazt a témát kétféle méretben megfestve, egészen kis és egészen nagy képen egymás mellé akasztottam, akkor a néző az egyiket egy részletgazdag, a másikat egy átfogó képnek látta, anélkül, hogy realizálta volna, hogy ugyanazt ábrázolja mind a kettő. Ma már nem vagyok benne biztos, hogy jól tettem, amikor így rendeztem el azon a kiállításon képeket, de akkor úgy gondoltam, hogy segít feltárni a témát annak minden rejtélyével együtt.

☞ *Festményei néha annyira elhomályosodnak, eltorzulnak az alkalmazott technika következtében, hogy a tárgyak egészen elveszítik eredeti formájukat, már-már absztraktak is mondhatnánk. Mindezek ellenére figuratív festőnek tartja magát?*

☒ Egyértelműen állítom, hogy festézetem, amely a valóságból táplálkozik, figuratív, és ez még akkor is igaz, ha a motívum néha a teljes felismerhetetlenségig átalakul. Lebontani, újraépíteni, megsemmisíteni, megalkotni, ebből a körforgásból születnek a munkáim. Végül is azt utánzom, ami a természetben is zajlik az idők kezdetétől. Figuratív festő vagyok, még ha sokszor én is elmegyek az absztrakció határáig. Nem a valóság másolásán, hanem a téma transzponálásán dolgozom. Képeimet, mint sok más művész, én is fotók alapján készítem, de mindegyikünk a maga módján fejezi ki azt, amit a világról gondol. Míg például Gerhard Richter fotókból kiinduló munkái közt számos absztrakt kompozíciót találunk, addig Gasiorowski bizonyos értelemben szétrombolta a fotókat, hogy azután a vásznon valami újat hozzon létre belőlük.

☞ *A supermarket, a szeméttlerakó, a városi környezet mellett fontos helyet foglal el munkájában a mészárszék témája, és a kiállításon is láthattuk harminchat darabból álló Carcasse-sorozatát (2003). Egy olyan, a művészettörténetben jól ismert témával foglalkozik, amelyet évszázadokkal ezelőtt Rembrandt csendéletként, a huszadik század közepén Soutine pedig drámai módon dolgozott fel. Mi talál benne érdekesnek egy 21. századi művész?*

☒ Többen is mondták nekem, hogy túlhaladott, nem modern, szerintem pedig épp ellenkezőleg, nagyon is kortárs téma. Valójában bármely téma érdekes lehet, bármelyik szólhat saját korunkról. A hús ábrázolása sok nagy mestert foglalkoztatott, de ahogy a világ változik, úgy változik a témáról alkotott kép is. Sokszor fel is teszem magamnak a kérdést, vajon Rembrandt hogyan festené meg ma a Mészárszéket. Az ő idejében a mészáros egy-egy marhát vágott le, manapság ez ipari méretekben történik. A futószalagon történő leölést a

PHILIPPE COGNÉE

TAJ1, 2011, 152 x 200 cm, Courtesy Galerie Daniel Templon, Paris © fotó: B.Huet/Tutti





Részlet a kiállításról, előtérben PHILIPPE COGNÉE *Makettje*

PHILIPPE COGNÉE
Supermarché Leclerc, 2000, 152 x 130 cm, Courtesy Galerie Daniel
Templon, Paris © fotó: B.Huet/Tutti



húst ábrázoló képek egymást követő sorával próbáltam érzékeltetni. Nemrégiben újra egy vágóhídon jártam, és az a furcsa tapasztalat ért, hogy másodszer sokkal nehezebb volt elviselni, mint először. Nemcsak a kettévágott, kampóra felakasztott marhák, a lecsöpögő vér látványa rendített meg, de a hangok is megrázóan hatottak rám. A vágóhíd tulajdonképpen egy olyan gyár, ahol az élőlény tárggyá változik. Belegondolni is nehéz azoknak az embereknek a helyzetébe, akik ott dolgoznak. Számukra a munka nem állatok levágását, hanem automatikus gesztusok sorozatát jelenti. Kedvem lenne portrészorozatot készíteni róluk, egyszer talán meg is fogom csinálni. A hús-téma csak látszólag áll távol a korábbiaktól. Míg a lakótelepi épületekben és az árukat kínáló polcokkal teli szupermarketekben, rácsos szerkezetükkel az architektúra ragadott meg, addig a modern korhoz szintén hozzátartozó szeméttelrakó esetében más érdekel. Ott nincs meg ez a rácsos szerkezet, viszont a felhalmozott szemét látványa lenyűgöző, nyugtalanító. Ez a helyzet a vágóhídi kettéhasítva lógó állatokkal is, miközben a struktúra, a húst tartó csontváz is nagyon érdekel. Igyekeztem minél nagyobb távolságot tartani az eredeti és a megfestett látvány között, és kerülni a látványosságot, amit fénnel telibb, kékes színekkel próbáltam elérni. Munka közben igyekeztem mindenfajta érzelmet kizárni, kizárólag tárgyat látni a modellben.

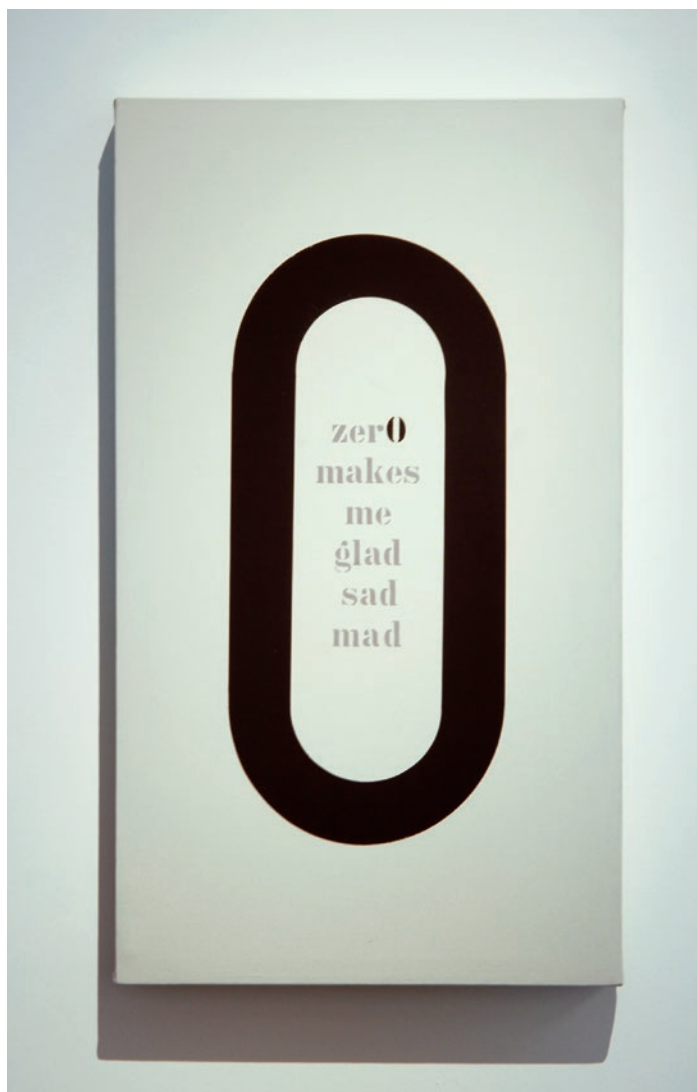
⊗ *Vagyis ugyanabba az állapotba kerülni, mint a vágóhídi dolgozó, csak míg nála ez az időkhöz akarától függetlenül alakul ki, addig Ön ezt tudatosan törekedett elérni.*

⊗ *Amikor az ember fest, bármi legyen is az, minden érzelmet ki kell zárnia, ki kell ürítenie magából, csak a képre, a munkafelületre, a különböző elemekre szabad koncentrálnia. Festés közben nincs helyük az érzelmeknek. A festményeimnél*



TOT ENDRE
TOTal zérO sorozat, 1975, zománc, féMLEMEZEK © fotó: Rosta József

Amikor Tót Endre – a kezdeti informel, majd pop art korszaka után – ráérez arra, hogy a hetvenes évek Magyarországon festéssel nem lehet „kommunikálni”, xeroxokkal, képeslapokkal, művészkönyvekkel, mail-art munkákkal „levelező tagként” kapcsolódik be a művészet nemzetközi áramába. A *Meg nem festett vásznaim* (1971) című művészkönyve festői korszakának lezárásaként és a konceptuális művészet felé tett első lépésként értelmezhető. Ezt követően különböző alapideák mentén írható le művészete, mint az „esőkonceptek”, „nulla-darabok”, „öröm-akciók” és „hiány-képek” – a kiállítás rendezője is ezt a tematikát követi. Tót művészetének további, munkásságát a fluxushoz kötő alapmotívumai a mediális sokszínűség (fotó, videó, fénymásolat, transzparens, plakát, falrajz, póló, akció), művészi megnyilvánulásainak ironikus-humoros karaktere, valamint eszköztárának életközeli, (gerilla-) akció jellege, melyekkel nemritkán rendőrségi beavatkozást is kiváltott. A MODEM mosdóinak tükörre írt felirata: „*haeztelolvasodutálnifoglak* * *haeztelolvasodszeretnifoglak*”, vagy a berlini fal nyugati oldalára írt „*Örülnek, ha a másik oldalra*



TOT ENDRE
A zérO boldoggá, szomorúvá, bolondá tesz, 1979–2005, akril, vászon © fotó: Rosta József

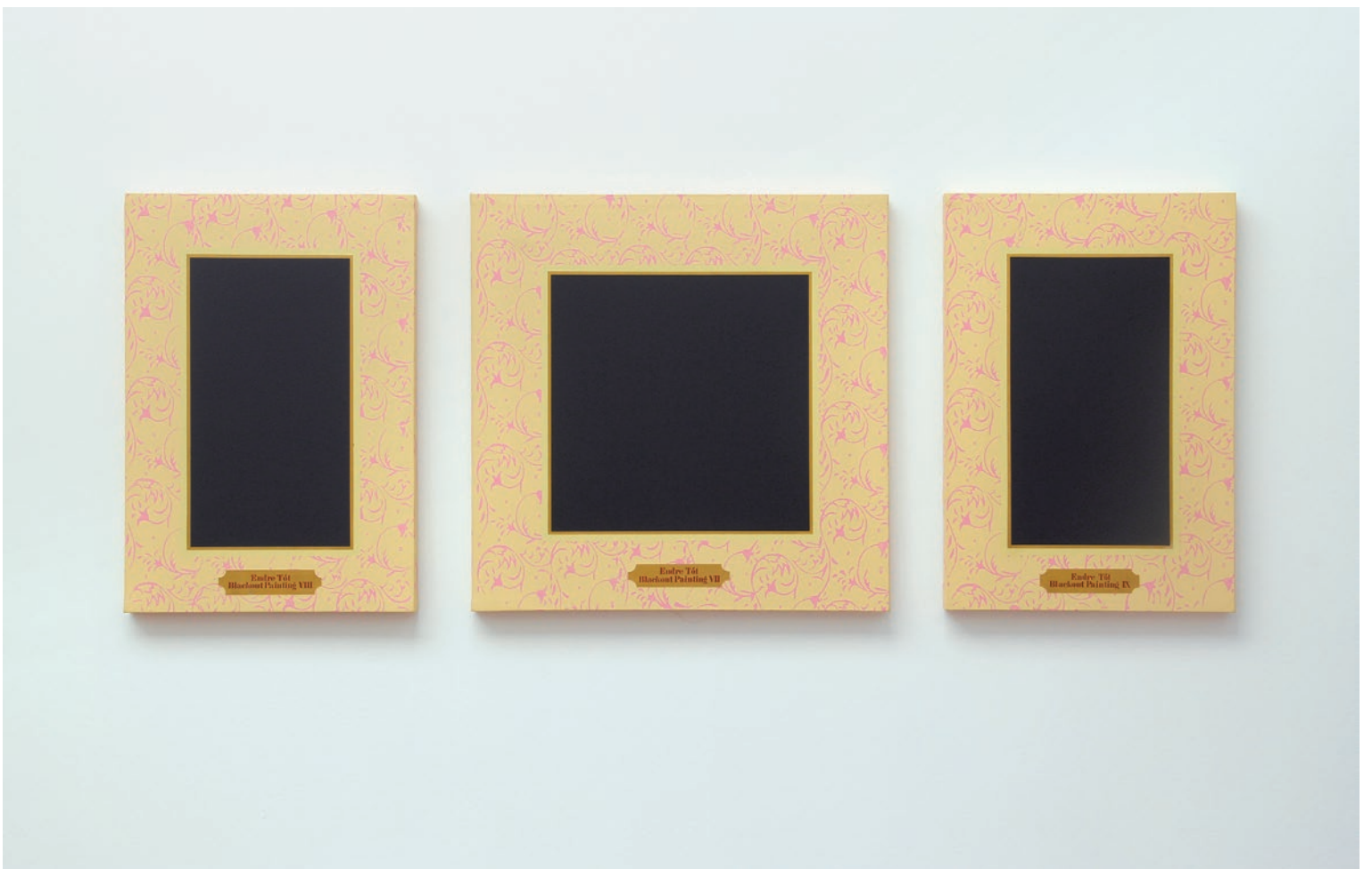
is írhatnék valamit” híres mondata 1979-ből is az élet és művészet határának felszámolását hirdeti. Ide kívánczik az 1978-ban Németországba disszidált Tót műveinek politikai kontextusa is, mely műveinek egyik markáns interpretációs szála. Ennek kibontására a MODEM-beli kiállítás többek között az „*Örülök, ha...*” kezdetű mondatok, a történelmi képek (*Hruscov Amerikában, Mao*) és a „*TÓTAlJOYS*” fedőnév utcai akciók dokumentációjának bemutatásával vállalkozik. Izgalmas szempont Tót Endre műveinek a művészetfogalom felőli vizsgálata. A művészet autonómiája jogán tótendrész mondataival előszeretettel hagy fizikai és mentális nyomot a white cube oldalán – ez alól a MODEM és annak fehér falai sem kivételek („*Melyik a helyes irány?*”, „*Örülök, ha abnormálisan írhatok*”) –, ezekkel egyszerűen a white cube esztétikát, a modern művészeti paradigmát is célba veszi. Ugyancsak ebbe a tematikába kapcsolhatóak a hiány esztétikájának¹ szellemiségében készült, a kiállításban szép számban felvonuló *Távollévő képek* és *Blackout festmények*. A festészet és a művészettörténet válságára is reflektáló képek gyökerét talán leginkább a hagyományos művészetfogalom átalakulásában, Robert Rauschenberg radírképében vagy Ad Reinhard monokróm vásznaiban találjuk. Tót kiüresített vásznai a múzeumi intézményrendszerre, a művészettörténetre, a festészet médiumára reflektáló alkotások. Ezek az „anti-művek”

1 „Olyan műveket jelölünk így, melyek eredeti műveket abszentsálnak az elrejtés rituáléja vagy bemutatásuk megtagadása által. Ugyanakkor a Hiányzó esztétikai minősége egy műalkotás újrafogalmazása által jön létre.” Ulriche Lehmann: *Tót Endre és a hiány esztétikája*. In: Tót Endre: *Semmi sem semmi, retrospektív 1965-1995.* Műcsarnok, Budapest, 1995., 13-14.o. (Ulrike Lehman és Peter Weibel Tót távollevő képei közül néhányat beválogatott a *Hiány esztétikája* (1994) / *Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit* / című könyvbe is.)



TOT ENDRE
 Kioltott festmény, VIII., VII., IX., 1998-99 © fotó: Rosta József

TOT ENDRE
 kiállítása, MODEM, 2012, részlet © fotó: Rosta József





TÓTH ENDRE
 Örülök, ha égő újságot olvashatok, 1986/2010, digitális print, vászon © fotó: Rosta József

ugyanakkor valójában a művészet lényegére vonatkozó javaslattelemek, céljuk annak megkérdőjelezése és újragondolása.

Távollévő festményein Tóth Endre ismert művészettörténeti, történelmi és aktuálpolitika események képi reprezentációját használja, hogy a kitakarás által a befogadó emlékezetéből hívja elő azokat. Képmegsemmisítő (ikonoklaszta)² attitűdjével szenvedélyesen keresi azt a minimális gesztust, amittől mű lesz a kép, és azt a maximális elhagyást, amikor még felismerhető, fejben kiegészíthető marad az ábrázolt tartalom. Elkülönített térben, afféle múzeumban kaptak helyet azok a monokróm képei, melyeken képi tartalom helyett fekete felület jelenik meg, a festmények egyetlen látványosabb eleme pedig azok keretét jelző dekoratív ornamentika. Mind az üresen hagyott, mind a feketére festett képei a műalkotást elpusztító gesztus műalkotássá avanszálását szolgálják, és egyben a művekhez fűzött sajátos vizuális kommentárok is.

A kiállításon a magyar művészettörténetet sem marad reflektálatlanul. A kurátorok külön egységben szerepeltetik a legújabb tótendrésített *Munkácsy: Faust vázlat* (2012) című művet, *Czigány Dezső: Nevető önarcképe*t (2012) egy korábbi, 1996-os Czóbel-Tót kettős önarcképpel. Tót egy, az Antal-Lusztig gyűjteményből kölcsönzött Czigány remekmű mellé a rá jellemző fekete szegélyű, képadatokat a vászonra festő, kiüresített művét állítja ki. Míg Czigány Dezső törekvése a téma minél élethűbb, minél kifejezőbb visszaadása a festészet eszközeivel, Tóth Endrét 2012-ben sem a skandalum, hanem inkább az érdekli, mi lehet egyáltalán és mi minden lehet még művészet? Örülünk, hogy ezt teszi.

2 „Dada Messe in Berlin” című koromfekete képével szerepelt a legendás *ICONCLASH: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art* (ZKM, Karlsruhe, 2002) kiállításon.



TÓTH ENDRE
 NIX, 2005, akril, vászon © fotó: Rosta József



TÓTH ENDRE
 Munkácsy Mihály Faust vázlat, 2012, print, vászon © fotó: Rosta József

TÓTH ENDRE
 Örömrások 1, (1975–2011), 2011, videó, 2"42" © fotó: Rosta József



N. Mészáros Júlia

Mobility

Kelle Antal *ArtFormer* kiállítása

➤ Schöffner Miklós Gyűjtemény, Kalocsa

➤ 2012. május 18 – július 23.

A *Mobility* című kiállítás megnyitójára készült, Schöffner-zenére koreografált tánc KELLE ANTAL *ArtFormer* tisztelegése a kinetikus művészet nagy jelentőségű, kalocsai születésű mestere előtt, akiről azt vallja, hogy Schöffner látásmódja inspirálta. A táncmű az idea megszületéséről szól, mely kitölti a művész minden gondolatát, míg életre nem kelti.

Kelle Antal azonban nemcsak ezzel a kinetikus eredetű, fényeffektusokkal kombinált táncalkotással kívánt megemlékezni a művész születésének 100. évfordulójáról, most megnyílt tárlatát is a hely szellemének rendelte alá. Már ez a kettős gesztus is sokat elárul a gondolkodásáról, művészi feladatvállalásáról, így pl. arról, hogy Schöffnerrel együtt azt vallja, hogy a valóság a dolgok kölcsönös kapcsolata, mely semmiképp sem esetleges²: egyetlen momentum változása akár az egésznek a formájára is hatással lehet. A művész legfőbb feladata az, hogy ezt az alapigazságot mint örökérvényű tudást, egyetemes mértéket emlékezetben tartsa, s teoretikusan is megalapozott, egzakt formába öntse.

Innen nézve Kelle Antal művészetét tekinthetjük úgy is, mint egyenes folytatását és kiteljesítését mindannak, amit a konstruktív művészet tanulságait feldolgozó Schöffner Miklós a kinetikus művészetel elindított. Mindketten saját koruk csúcstechnikáját integrálják műveikbe, melyekkel a legkülönbözőbb diszciplínák közötti szabad átjárás és az interaktivitás lehetőségét keresik és kínálják fel a maguk közösségének.

Ha konkrét példát keresnénk kettőjük szellemi kapcsolatára, Kelle Antaltól az *Elágazások* című kettős szoborcsoportot említeném³ mint az első olyan munkát, melyet szintézissteremtő igénnyel hozott létre, Schöffertől pedig az 1949 és 1953 közötti *Térdinamikus konstrukciókat*, amely művekkel először tett kísérletet arra, hogy a plasztikai tér új meghatározásán túl, „események sorozataként, sokaság és rend korrelációjaként” definiálja tér és idő viszonyrendszerét.

Mindkét alkotó megközelítésmódja interdiszciplináris, és mindkettőjük alá- és fölérendelés nélküli világot teremt azáltal, hogy az elemek elkülönítése és összekapcsolása mint történés, változás és mint eleven mozgás vagy életre keltés, magában a formában megy végbe.

Közös az analogikus gondolkodás, a szobor terének új értelmezése, a forma mozgással való telítése, az anyag átlényegítése és a nyitott gondolkodás, eltérő a két művész szókészlete, technikahasználata és az a szemszög, amelyből az azonos idejű sokféleség és egyazon dolog sokféle értelmezhetősége a változó világ művészi láttatásának kiindulóponttá válik. Mindez Schöffert még az öt megelőző generációhoz kapcsolja, Kellét viszont egy távolabbi időbe, egy profán jövőbe, a mai totális paradigmaváltás korába helyezi.

Az a szigorúnak vélt geometrikus nyelv, mely Schöffernél a korai konstruktivista formaelvek következetes felvállalásának következménye, s kizárólag derékszögű, egyenes és síkgeometrikus elemek használatára korlátozódik, az ugyancsak szimbolikus formákban gondolkodó Kelle számára már túl sok lehetőséget kínál a szubjektív megnyilvánulásra.

Az ő művészetében a koegzisztencia nem geometrikus konstrukcióhoz kötött, hanem a legszükségesebbre redukált, tisztán értelmi rendben kikristályosított

formához, mely éppúgy lehet geometrikus, mint organikus, de a kettő szintézise is.

A legfontosabb nyelvi, kifejezésbeli különbség közöttük az, hogy míg Schöffner előbb „felöltözteti” a derékszögű konstrukcióit (színes és tükörként funkcionáló fényes lapokkal, mozgatható elemekkel), majd az elemek mozgathatóságával az eredeti fizikai megjelenéstől eltérő formát teremt, Kelle már a gondolkodás korai fázisában elemi lényeggé csupaszítja formaalképzését, melyben a mozgás a kezdetektől immanens létező. A szobor így a szétnyílás-összezárulás folyamatának minden fázisában megőrzi éles kontúrjait, anyaga eredendő fizikai és esztétikai minőségeit és a folyamatos változást implikáló jelentését is. A mű átlényegülése nem a mozgattal keletkező mozgás-illúzió, hanem az ideáltipikus forma és szerves mozgása tökéletes összhangjának az eredménye.

Kelle Antal – miközben kiterjeszti a konstruktívizmus formaelvét, végletesen leegyszerűsíti a formát, racionalizálja a mozgást és lemond minden illúzióról –, a szobortest, anyag, mozgás és szellem szétválaszthatatlan egységére teremt új, integratív formát, mely a mindent felölelő végtelen egyszerűség példázata.

Az ő esztétikai terében helyet kapnak már olyan Schöffnerétől idegen szempontok is, mint a fenségesség, a tökéletesség, a mozgás mint szubsztancia, az átlós irányú formakibontás, az anyag érzékisége és szimbolikus jelentése. Mindehhez nélkülözhetetlen a mai technika és technológia, mely a gondolkodás új szabadságfokát biztosítva soha nem tapasztalt formák feltárásához vezeti a művészt.

Legpregnansabb példája e kiállításon az INS-Felület, melynek fény-árnyék effektusokkal kombinált megdőbbszörözésével készültek a tárlaton bemutatott, vászonra nyomtatott fotók, valamint az újonnan felismert forma végtelen variációs lehetőségeit felvillantó, kivetítőre komponált film is.

Az INS-Felület⁴ fogalmi tömörségű, leheletfinom, konkrét alakzat, amely olyannyira ismeretlen formajelenség, hogy még a forgatásával létrejövő térbeli formákra és struktúrákra sincs megfelelő szavunk, így az absztrakt jelzőt használjuk rájuk is.

Az INS-Felület nem síkforma és nem test. Egyetlen olyan pontja sincs, amellyel valamely másik pontja megfeleltethető lenne azokban a projekciós modellekben, amelyeket ismerünk, és nem zárul össze testté. Mégsem jó rá az absztrakt meghatározás, mert nem formai

1 Előadók és társszerzők: Rubi Anna és Rusi Andor (táncosok), Kálmán Mátyás (fényeffektusok).

2 Aknai Tamás: *Schöffner Miklós. A művészet kiskönyvtára*. Budapest, 1975

3 A mű hármask csoportból álló verziója szerepel az ez évi, XIII. Nemzetközi Velencei Építészeti Biennálén.

4 Az INS egy mozaikszó, amelyet Kelle Antal három szó kezdőbetűjéből hozott létre: az I igenlő ívet, az N nemmel tagadó vonalat, az S semlegesesen kilengésmentes egyenest jelent.

vagy gondolati elvonatkoztatással jött létre, s nem egy új matematikai függvény háromdimenziós megfelelője.

Térbe hajlik, egyszerismind elfordul, széleit konvex, konkáv és egyenes vonalak határolják, forgásával az organikus világra jellemző téri alakzatokat ír körül, síkra transzponálva pedig három, egymástól lényegileg különböző háromszögmintát vagy azok variációjaként jelenik meg.

Ez a legalább négy dimenziót feltételező, rejtélyes formaelem minden bizonnyal történelmi jelentőségű felismerés, mely új dimenziót nyit a művészetben (és a filozófiában, a matematikában, a fizikában s valószínűleg számos további tudományterületen).

Legközelebbi előzményeit azoknál a konstruktív művészeknél vélem felfedezni, akik az íves síkok térbeli mozgását és a téralakítás fizikai törvényeit vizsgálták, így például Naum Gabo, Tatlin és a Pevsner-testvérek gyökeresen új jelensége-

KELLE ANTAL

Elágazások poz21 opus251, 2012, rozsdamentes fém



ket feltáró formakísérleteiben, vagy Brancusínál, aki a természeti törvényeket tapasztalati úton kutatva és egyéni formaelvűvé alakítva az organikus élet szubsztanciális lényegét igyekezett megragadni szobraiban. Továbbá az olyan konceptuális, minimalista és konkrét művészeknél, akik a szabályostól eltérő tökéletes formákat kerestek, s a geometrikus és organikus minőségek dinamikus ellentéteire építve a közvetlen életmozgás szintetikus megragadásával kísérleteztek, mint Calder, Richard Serra, részben Eduardo Chillida, az első szobrászati korszakában Hetey Katalin, és az utóbbi két évtizedben főleg monumentális méretekben dolgozó Anish Kapoor.

Kelle Antal ArtFormer INS-Felülete egy új totalitás szintetikus alapeleme, mely benne rejtőzik az említett művészek ösztönös formasejtéseiben (lásd: Hetey Katalin gipszformái az 1960-as évek végén), bár soha nem tudatosult számukra és nem is deriválták olyan fogalmi tisztaságú formává, mint amilyennel itt találkozunk. Ez az esszenciális tömörségű, a filozófia, művészet és tudományok köztes terében létező, metaformaként értelmezhető, tárgyiasult térfelület egy eddig lappangó, a tudatban még nem létező, de lehetséges új megformálási mód alaphelyzete, számos következő szobor, kisplasztika és síktranszformációs lenyomat építőköve.

Az *Elágazások* közelében bemutatott *Egyágú* című munka, mint a kellei mozgáselv egyik legkorábban megtestesült őstípusa, a közvetlen művészeti kapcsolatok hiánya ellenére is szoros formai rokonságban áll Paul Bury és Hetey Katalin csövekből alkotott, illetve tervként fennmaradt szobraival és a posztmodern architektúráis szobrászatban pl. Alexander Lieberman monumentális csőkompozícióival.

E művészek alkotásait a tiszta érzékelés és a fantázia szülte, míg Kelle Antal esszenciális formatípusát az interdiszciplináris gondolkodás, mellyel következetesen és tudatosan egyszerűsége, egyetemessége, interaktivitásra, valamint a forma és technika szintézisére törekszik. A *Vari.Art* többállapotú kisplasztika-sorozat itt látható darabjai sem geometriai absztrakt sémák, fizikai és matematikai tudományos tételek mozgással és mozgathatósággal kombinált térbeli megfelelői, ahogy a legtöbb kinetikus művésznél látjuk, hanem hosszú elemzési, formaredukciós, absztrahálási és gondolkodási folyamatban letisztult formák, ahol a technikai tudás ugyanolyan fontos bázis, mint a művészi megnyilatkozást alátámasztó metafizikai látásmód. Továbbfejlesztésük olyan monumentális művekhez segítették, mint a *Nexus* és a 25 méteres, készülő indiai *Vágy* című szobor, melyek közül az előbbi a vetített művek között, az utóbbi pedig fotózott formában van jelen a kiállításban. Szellemi előzményei között a kinetikus Takis 1974 és 1980 között alko-

tott poetikus térformáit érdemes megemlíteni, melyek Jel címen váltak ismertté.

Kelle Antal minden egyes alkotása a filozófiai, esztétikai, fizikai és matematikai tér csúcstechnikával megtermékenyített, különleges szintézise, mely gondolatilag, esztétikailag, kinetikus és művészeti szempontból is tökéletesre érlelten ölt testet, mert a valóság teljes átélésén, megértésén és a diszciplínák közötti szabad átjárhatóságon alapul. Ezek a művek egyszerre értelmezhetők szimbolikusként és tárgyiasként, jelként és designná nemesedett komplex tér-forma-egységként, avagy kérdésekként, állításokként és reflexióként, szüntelen változó, sokrétegű kontextus értelmezésének aktuális nézőpontjaként és adott formai állapotaként. Mozgásukkal, formaváltozataikkal, sokféle anyagi megjelenésükkel azt erősítik, hogy nem egy zárt gondolkodási rendszerben megszilárdult formavilág tartozékai, hanem a környezettel és velünk való kapcsolatban változó viszonyaikkal más-más tartalmakat hoznak felszínre, képesek közvetíteni.

Kelle Antal világról alkotott felfogásmódja több pontban érintkezik a strukturalista filozófia és építészet úttörő gondolkodóiéval, így pl. Louis Kanéval, aki a növekedés, változás, flexibilitás és a formaelemek cserélhetőségére vonatkozó elképzeléseivel a bővíthető építészeti struktúrák elméleti alapját teremtette meg.⁵⁵

A *Vari.art*-sorozat hasonló gondolkodás eredménye, melyben a művész felkínálja a nézők számára a formaváltoztatás, az érzelmek, hangulatok, saját gondolatok kifejezésének lehetőségét, ezzel a környezet visszatükrözését és reflexiójának közvetlen kifejezését. Fejlettebb változatai a számítógéppel interneten keresztül vezérelhető mobiliszobrok.

Kan és követői, a metabolista építészek folytonos jelenként értelmezték az időt, mely koronként más-más formát ölt. Az Ego decentralizálásának szükségességét, a közösséget és a világot hangsúlyozták. Az időbeli folytonosság kifejezéséhez raszter- és hálórászter-struktúrákat használtak, mellyel a szerkezet felszabadítását és gazdagságát célozták.

E dekonstruálással indító, a világ új szintézisét kereső és megteremteni igyekvő strukturalisták gondolkodása már Schöffert sem hagyta érintetlenül, hiszen Chronos-sorozatában a szobron belüli idő foglalkoztatta, későbbi műveiben pedig a külső világ változó tényezőinek szoborra kifejtett hatását vizsgálta.

A *Vari.art*-sorozat más nézőpontból is kiemelkedően fontos munka: a minden „másképp egyforma” és a „megegyezően más” filozófiai, matematikai és esztétikai problémakörét dol-



KELLE ANTAL
Tükrözés, 2012, rozsdamentes fém

gozza fel benne a művész a mobilitás feltételeinek biztosításával. A szobrokkal való „játék” segít megérteni, hogy az ember is csak szerény alkotóeleme a világnak, akit azonban erkölcsi felelősség terhel a környezet, a társadalom és az embertársak iránt, még akkor is, ha azok nem tudnak a létezéséről.

Kelle Antal művészetének, gondolkodásának és világlátásának alapja a kölcsönös és a nyitottság, a létező dolgok mögötti egyetemes érvényű összefüggések keresése, amit végtelenül egyszerű formákkal, azok variációival, változtathatóságával és mozgásával fejez ki. Ehhez különböző nézőpontokat és értelmezéseket vizsgál meg, ütköztet, mutat be, von be látókörébe, gondolkodásába és formavilágába. Konklúziói kibontását, továbbgondolását, kész formaváltozatai továbbalakítását ránk bízva, közben készségesen megtesz mindent, hogy kérdéseinkkel megtaláljuk őt s reagáljunk a megszólítására.

Tér és idő feletti, múltat, jelent és jövőt újraértékelő, szintetikus gondolkodásából eredő új felismerései, csúcstechnikára épített, interaktív megoldásai, holisztikus integrációs törekvése és végletes formai redukciója művészetét nemcsak rokonítja, de meg is különbözteti a kinetikus, kibernetikus és geometrikus művészetektől: egy gyökeresen új művészet alapjait veti meg, mely a valóság mélyebb megismerésére, sokoldalú megközelítésére, a másként gondolkodás és tolerancia elfogadására serkent. Kelle Antal ArtFormer szüntelenül arra biztat bennünket, hogy alkossunk véleményt műveiről, a világról vagy bármely jelenségről, mert a lényegre való ráismerés fontos feltétele a nézőpontok különbözősége és a kölcsönös párbeszéd, mely segít kontrollálni is az új feltevéseket.

5 Aldo van Eyck: *Lépések egy konfiguratív építészeti felé.*
In: *A mérhetőség és a mérhetetlen.*
Építészeti írók a huszadik századból. (Szerk.: Kerékgyártó Béla), 2. kiadás, Typotex, 2004. 149-162. o.

Hegedüs Orsolya

„Vadhajtások”

A debreceni Déri Múzeum két kiállításáról

Névelő növények – Rajzoló szépírók

➤ Medgyessy Ferenc Emlékmúzeum, Debrecen

➤ 2012. június 16 – szeptember 30.

Et lettera – Képeket írni, szavakat rajzolni

➤ Déri Múzeum, Debrecen

➤ 2012. július 25 – szeptember 9.

A debreceni Déri Múzeum majd két éve húzódo felújítása miatt az intézmény időszaki kiállításai eddig a Medgyessy Ferenc Emlékmúzeumban kaptak helyet. Itt, a történeti és helytörténeti kiállítások sorába illeszkedve, szemléletében azonban azoktól messze elrugaskodva jött létre a *Névelő növények – Rajzoló szépírók* kiállítása. Konceptiója SZOBOSZLAI LILLA kurátor-muzeológus nevéhez köthető, s felvetésével szorosan kapcsolódik az anyaintézmény, a Déri Múzeum felújítása után elsőként megnyitott épületszárnyában rendezett *Et lettera – Képeket írni, szavakat rajzolni* című tárlatához. Mindkét válogatás a különböző művészeti ágak

Névelő növények – Rajzoló szépírók, kiállítási enteriőr, Medgyessy Ferenc Emlékmúzeum, Debrecen, 2012 © fotó: Süli-Zakar Szabolcs

közötti átjárhatóság jegyében fogant: a ma nagyon felkapott, ám ettől még nem kevésbé releváns interdiszciplináris megközelítés jelen esetekben a képzőművészet és az irodalom közötti „közlekedést” vizsgálja.

A korábban megnyílt, Medgyessy múzeumbeli kiállítás alcímében is jelzi, hogy fókuszában a „rajzoló szépírók” állnak. A válogatásban 44 olyan magyar író, költő szerepel Csokonai VITÉZ MIHÁLYTÓL TÓTH KRISZTINÁIG,¹ akiktől irodalmi munkásságuk mellett képzőművészeti anyag is fennmaradt, vagy a kortársak esetében már publikált vagy éppen publikálatlan formában, de lehetett tudni ilyen típusú tárgyak vagy dokumentumok létezéséről. Nem kerültek a névsorba olyan alkotók, akik képzőművészként is maradandó életművel bírnak. A kurátori vizsgálódás elsősorban nem az önálló műalkotásként is megálló műveket célozta meg, hanem azokat a vizuális megnyilatkozásokat, amelyek az adott

1 A kiállítás Arany János, Ascher Oszkár, Babits Mihály, Balázs Béla, Bartis Attila, Boncza Berta, Csáth Géza, Csokonai Vitéz Mihály, Erdélyi József, Erdős Renée, Forgách András, Füst Milán, Gelléri Andor Endre, Háry János, Jékely Zoltán, Jókai Mór, Juhász Gyula, Kaffka Margit, Kazinczy Ferenc, Karinthy Frigyes, Kisfaludy Károly, Kiss József, Lénárd Sándor, Móra Ferenc, Móricz Zsigmond, Nagy Endre, Nagy László, Oláh Gábor, Ottlik Géza, Petőfi Sándor, Petőfi Zoltán, Pilinszky János, Sarkadi Imre, Sárközi Márta, Szabó Lőrinc, Szijj Ferenc, Tandori Dezső, Tar Sándor, Tersánszky Józsi Jenő, Tóth Árpád, Tóth Krisztina, Török Sophie, Weöres Sándor és Zelk Zoltán műveinek felhasználásával jött létre.





Névelő növények – Rajzoló szépirók, kiállítási enteriőr, Medgyessy Ferenc Emlékmúzeum, Debrecen, 2012 © fotó: Süli-Zakar Szabolcs

szerező magánlevelezésének, naplójának, egy-egy kéziratának margóján, vagy esetleg különálló lapon szerepeltek. A lapszéli ábrák, spontán automatizmusok, tudattalanul firkált alkalmi rajzocskák, sebtében felvázolt krockik, kávéházi karikatúrák sorában megjelenő egy-két fotó sok esetben csak műfajában különbözik az előbbiektől, szándékában és megvalósulásában azonban nem. A kiállítás címének „Névelő növények” Tandori Dezső szójátékából ered, aki barátainak szóló magánleveleiben használta először a határozott névelő A és Z betűjéből formált falevel formájú rajzot. Tandori irodalmi növénykéje nemcsak jól csengő címként, hanem a kiállítás műfaji „vadhajtásait” reprezentáló vizuális mottóként is működik. A válogatás elvei önmagukban még nem jelentenek választóvonalat a jelenlegi kiállítás vagy egy hagyományos irodalomtörténeti tárlat anyaga között. Ami mégis képzőművészeti teszi ezt a nem művészi szándékkal létrehozott rajzok-

BENCZÜR EMESE

Használati utasítás, 2012, vegyes technika, *Et lettera – Képeket írni, szavakat rajzolni*, Déri Múzeum, Debrecen, 2012 © fotó: Süli-Zakar Szabolcs



ból és fotókból konstruált tárlatot, az a bemutatás mikéntje. A rendezők lemondtak arról, hogy a hagyományos muzeológiai gyakorlatot követve magukat a dokumentumokat állítsák ki. Ahelyett, hogy felkínálnák azt a primér befogadói élményt, amelyet az originalitás aurája és a megszokások vezérelte kiállításlátogatói attitűdnek való megfelelés biztosít, a nehezebb utat választották. A sok hónapos kutatómunka során összegyűjtött és kiválogatott eredeti rajzok és fotók² csupán kiindulópontul szolgáltak azoknak a lapoknak a megszerkesztéséhez, melyek az installáció alapjául szolgálnak. Ezekon a sokszor egészen kisméretű, lapszéli ábrák a többszörösükre felnagyítva, s időnként szövegekkel – kéziratmásolatokkal vagy nyomtatott idézetekkel – társulnak. A hangsúly a szerkesztettség okán sokkal inkább a válogatás és a bemutatás gesztusára helyeződik, melyet Ferencz Marcell helyspecifikus installációja is aláhúz. A 12. *Velencei Építészeti Biennálé* magyar pavilonjának *Borderline Architecture* című installációját³ is jegyző építész a falak helyett a térben helyezte el a 300 darab 110 x 70 cm-es printet. A lapok egymás mögé felfüggesztve lebegnek egy enyhén átlós irányban kifeszített vékony drótpáron, kihasználva a kiállítótér 30 méteres hosszát. A számozott, a szerzők neve szerinti abc-sorrendben felakasztott printeket a nézők szabadon lapozgathatják, mint egy könyv lapjait. A végeredmény így egy önálló műnek is tekinthető képzőművészeti installáció, mely egy lapjaira hulló könyvet megidévezve saját médiumával is reflektál a kurátori koncepció által felvetett műfaji átjárhatóságra.

Az anyaintézményben rendezett tárlat témája az írás. Az öt másik várossal⁴ együttműködésben, az Európai Bizottság támogatásával megvalósult *Et lettera – Képeket írni, szavakat rajzolni* címen futó projekt a résztvevő városok nagymúltú intézményeinek⁵ gyűjteményeiből származó, eredeti dokumentumokból válogatva mutatja be az írott és nyomtatott betű történetét, bepillantást nyújtva az európai írástanulási módszerekbe és azok művelődéstörténeti fejlődésébe, a latin betűs írás mint ismeretközlő közeg történeti átalakulásába, kalligráfiai, tipográfiai, képi felhasználásába. Ezt a történeti anyagot, amely végigvándorolt a résztvevő hat város egy-egy intézményén, a debreceni kiállítását kurátori, Szoboszlai Lilla és SÜLI-ZAKAR

2 Az eredeti kéziratok őrzői a Déri Múzeum Irodalmi Gyűjteménye, az MTA Kézirattára, az OSZK Kézirattára, a Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattára és Művészeti Tára, a kortársak munkái pedig maguktól az alkotóktól származnak.

3 <http://borderlinearchitecture.com>

4 Debrecen mellett Arad, Barcelona, Brno, Strasbourg és Varsó vett részt az együttműködésben.

5 Strasbourgból a Nemzeti és Egyetemi Könyvtár Soennecken Gyűjteménye és az André Malraux Nagykönyvtár, Aradról az A. D. Xenopol Könyvtár, Barcelonából a Xavier Benguerel közkönyvtár, Brnóból a Jiří Mahen Könyvtár, Debrecenből pedig a Déri Múzeum és Irodalmi Múzeum, valamint a Református Kollégium Nagykönyvtára.

SZABOLCS 9-9 kortárs szépiró és képzőművész⁶ alkotásaival kiegészítve gyúrta érdekes és sokszínű tárlattá. A projekt eredeti felvetését, az írás kultúrtörténeti szerepének vizsgálatát a jelenre kiterjesztve olyan kortárs szerzőktől kértek kéziratokat, akik a mai napig használják a kézírás irodalmi gyakorlatukban, s olyan képzőművésztől kértek meglévő vagy új munkát, akiknek művészeti eszköztárában kiemelt fontossággal bír a szöveg. A névsor egyik körben sem teljes, de a cél nem is ez volt. Az írók és költők

6 Kiállító szépirók: Borbély Szilárd, Dragomán György, Garaczi László, Lackfi János, Marno János, Szijj Ferenc, Tandori Dezső, Térey János, Tolnai Ottó. Kiállító képzőművészek: Baglyas Erika, Benczúr Emese, Chilf Mária, Csontó Lajos, Gerber Pál, Molnár Dóra, Ráskai Szabolcs, Solt András, Vincze Ottó.



VINCZE OTTÓ
Relatív szerencse, 2012, installáció, *Et lettera – Képeket írni, szavakat rajzolni*, Déri Múzeum, Debrecen, 2012
© fotók: Süli-Zakar Szabolcs

kéziratlapjai azon kívül, hogy az alkotási folyamat közvetlen és kézzelfogható lenyomatai, elsősorban az íráskép és a kalligráfia, azaz vizuális vonatkozásai okán kaptak helyet a kiállításban. A kortárs képzőművészeti alkotások szerepeltetése ennél jóval komplexebb problémakört érint: a szöveg mint vizuális elem jelenlétét. A szöveget szavak, mondatok formájában az avantgárd integrálta a képzőművészet eszköztárába, művészeti használatára az angolszász művészeti szakirodalom a textual art gyűjtőfogalmat használja.⁷ A szöveghasználat formái, szemiotikai és mediális keretrendszere művészeti stílusok, áramlatok, médiumok, alkotók és olykor művek szerint is változó. Jelen tárlat célkitűzéseit és dimenzióit messze meghaladta volna bármilyen erre vonatkozó, átfogó igényű válogatás, de a szöveges elem képzőművészeti használatának változatos lehetőségeit, s azok következményeit a vizuális percepcióban, illetve annak értelmezésében a most bemutatott anyag is változatosan illusztrálja. CSONTÓ LAJOS arte povera installációjának erodált szó-plasztikai esetében a médium a nyelvi jelentést befolyásoló tényezővé válik, BENCZÚR EMESE címkefüggönyének felirata saját médiumára utal vissza, míg BAGLYAS ERIKA sorozatának kínai kalligráfiai esetében a felrajzolt jelek konkrét jelentése még a művész számára is homályban maradt. VINCZE OTTÓ installációjában a szobrászati és a szöveges elemek kölcsönhatásából bontakozik ki a jelentés, GERBER PÁL szöveg-képein pedig a jelentés az elsődleges, a kép pusztán a közlés médiuma.

Mivel a művek jelentős része kifejezetten erre a kiállításra készült, néhány alkotó – CHILF MÁRIA, Csontó Lajos és Vincze Ottó – megragadta az alkalmat arra, hogy reflektáljon a Déri Múzeum felújítás utáni, műszaki és esztétikai anomáliákkal terhelt állapotára, melynek a múzeumszakmai körökben terjedő szóbeszéd

7 A textual art témakörében számos figyelemre méltó publikáció született, pl. Simon Morley: *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, 2003.; Nadine Monem (szerk.): *Art and Text*. London, 2009





CSONTÓ LAJOS
Kidobott szavak, 2012, installáció, részlet, *Et lettera – Képeket írni, szavakat rajzolni*, Déri Múzeum, Debrecen, 2012
© fotó: Csontó Lajos

BENCZÜR ÉMESE
Használati utasítás, 2012, részlet, vegyes technika,
Et lettera – Képeket írni, szavakat rajzolni, Déri Múzeum,
Debrecen, 2012 © fotó: Lukács Tihamér



kívül kézzelfogható jelei is megmutatkoztak a kiállítás megnyitásakor.⁸

A kortárs és a kultúrtörténeti anyag elegye az arányérzék, a jó rendezés és a falakon elhelyezett, a nézői orientációt segítő szöveges magyarázatok révén olyan egységes kiállítással áll össze, amelyre kevés példát találunk a hazai muzeológiai gyakorlatban. A magyarországi kiállításrendezési praxisban az anyag kortárs vagy történeti mivolta határozza meg a rendezés és a prezentálás módját, a kétféle szemlélet között – sajnos – többnyire áthidalhatatlannak tűnő szakadék tátong. Az ebbe a helyzetbe nem beletörődő, az *Et lettera* és a *Névelő növények* kiállításban megmutatkozó innovatív kurátori szemlélet remélhetőleg követendő gyakorlatként és nem csak vadhajtsásként fog ezentúl érvényesülni a Déri Múzeum gyakorlatában, s talán más hazai múzeumokéban is.

8 Talán Vincze Ottó „hely(zet)specifikus” munkája (*Relatív szerencse*, 2012) reflektál a legegységelműbben a kialakult helyzetre: a múzeum első emeleti, reprezentatív kupolatérben ismeretlen – „értelemszerűen” nem is jelenlévő – játékosok által, ismeretlen szabályok szerint folytatott fikatív(?) játék alakítja a múzeum(ok) hétköznapijait. A padlómintázat által kijelölt játékmezőn hevernek – némelyik a „talpán”, némelyik az oldalára dőlve – az egyes oldalakon múzeumépületekké alakított „dobókockák”, míg a kupolatér szélén, a falnál elhelyezett négy köpad zöld plüssborításán hamuból kimaszkolva-kirajzolva olvasható a négy – törvényileg feladatul szabott – múzeumi alapfunkció: GYŰJTÉS, MEGŐRZÉS, KIÁLLÍTÁS, PUBLIKÁLÁS. (ld. még Áfra János beszélgetését a képzőművészettel: <http://prae.hu/prae/articles.php?aid=5382&cat=6>)

Uszkay Tekla

Csakis a természet határtalan tisztelete...

Gálhidy Péter: *Se szó*

↳ Molnár Ani Galéria, Budapest

↳ 2012. május 10 – június 22.

A Bródy Sándor utcai kis galériába lépve az a benyomásunk támadt, mintha lépté-kükben átdimenzionált – faragott –, természeti fragmentumok lennének „szét-szórva” a tér különböző pontjain. Letisztult, a klasszikusabb szobrászati vonalat képviselő formák: nem tolakodóak, nem egy utópisztikus koncepció telepszik a nézőre. Az anyag, a tér és a forma érzéki találkozásáról van inkább szó, ahol egy-fajta lassú, meditatív feltárási folyamat részeként a mesterségbeli problémák kerülnek előtérbe. A kiállítás lényegében a természet vízparti „tárgyaiból” indul ki: átalakít, de nem absztrahál, inkább egy sajátos építkező folyamat részeként keresi azok esszenciáját. A fehér falsíkok tökéletes háttérként szolgálnak az egyszerűsége törekvő látványhoz: a víztükrökből kinyúló hegy, a tüske, az erdő, a fűszál egységes formavilágot hordoznak, s állomásról-állomásra, léptékváltások során át vezetnek be a nézőt GÁLHIDY PÉTER egyéni hangú szobrászi világába. A mesterségének, az anyagalakításnak egy olyan organikus kibomló alkotói folyamata rajzolódik ki, amely mintha állandóan archetipusok létrehozására törekedne. Témáit mintegy „összegzőképp”, lényegüket összesűrítve bontja ki, amely folyamatnak a valós „tárgy” formai visszabontása az eszköze: a szobrász magából a tárgyból indul ki, amelyet a forma révén tölt meg gondolattal. Ezt a feltételezett folyamatot egy Hamvas Béla által megfogalmazott gondolat-tal érzem rokonnak: „A tárgynak a művész ad formát azáltal, hogy a határoltba beleteszi a határtalant. A végtelen befogása a végesbe.”¹

1997-es konceptuálisabb irányú diplomamunkája, a magasban kifeszített, damilból készített szék installáció óta Gálhidy egy nagy váltással a hagyományos szobrászi felfogás felé fordult.² A tiszta növényi formákból kiindulva kezdte el felfedezni az anyagokkal való játékot, megfigyelni tárgyain a kiegyensúlyozás és a statikusság viszonyát, illetve használni a szobrászat klasszikus mesterségbeli eszközeit. Először vasat formázott, majd különböző nemes faanyagokat, és dolgozott vegyes technikával is, de kizárólag természetes anyagokat ötvözve. *Tollelvel* (2002) című több mint másfél méteres hegesztett vas munkáját számos levélforma, érezet-mintázat kísérlet követte, hogy végül eljusson a legegyszerűbb, a természetben önmagában nem, a művészetekben viszont annál inkább létező, szimbólumként is használt fűszálhoz.³ 2009-es, a pécsi Parti Galériában rendezett önálló kiállításának⁴ középpontjában is ez állt, mint ahogy az ugyanott, a Városháza elé – a Széchenyi térre – készült plasztikája is egy hatalmas letaposott fűszálat formált bronzból.

Talán nem véletlen, hogy Gálhidy-nál a fűszál – amely, ha jól tudom, a Hamvas Béla kedvenc olvasmányai közé tartozó keleti filozófiai szövegekben, taoista

1 Hamvas Béla: *Öt meg nem tartott előadás a művészetéről*. 1987

2 A 2003-ban *Plastica Dreams* címmel a Műcsarnokban rendezett kiállítás katalógusának bevezetőjében, mely *A tárgyparafázistól a térprotézisig* alcímet viseli, a szerzők is definiálják ezt a tendenciát, mely a 90-es évek végén erősödött fel (Magyarországon is), melynek során a tárgyat (szobrot) képként realizáló és láttató installáció műfaja fokozatosan visszazorol a hagyományos szobrászat újrafelfedezésének és újraértelmezésének hatására. A „szobrászat a szobrászat után” képviselői vállalják a tradicionális plasztikára jellemző zártabb, testtel, térfogattal és kiterjedéssel rendelkező formát, a mesterségbeli tudásból fakadó szobrászati problémákat, miközben folyamatosan szem előtt tartják azt is, hogy a képzőművészet vizuális reneszánszához hasonlóan felértékelődött a szobor látványa, képszerűsége. (in: Kat. *Plastica dreams – Szobrászat az installáció után*, 2003)

3 Elég talán csak József Attila verseire utalnunk.

4 *Gálhidy Péter: Fűszállítás*. Parti Galéria, Pécs, 2009. július 11 – augusztus 26.



GÁLHIDY PÉTER
Kiskapus, 2012, vegyes technika, 240 x 20 x 14 cm,
Molnár Ani Galéria © fotó: Szalontai Ábel

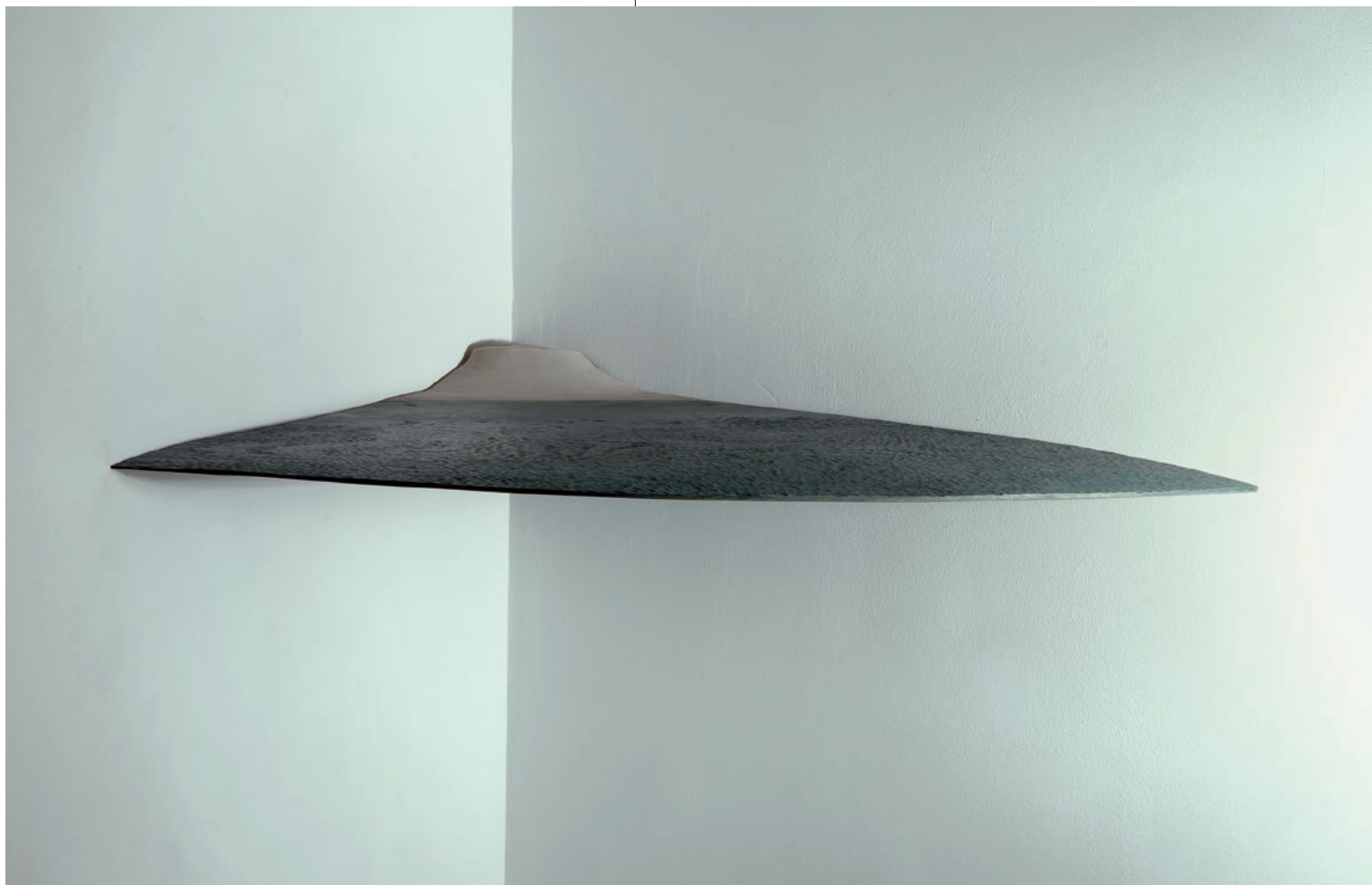
tanításokban a *nem cselekvés* szimbólumaként jelenik meg –, különféle forma-, felületalakítással és általában emberragyságnál nagyobb méretben, visszatérő elemként jelenik meg.⁵ Ez az egyszerű növény a téri dimenziót tekintve is – csavarodva, kilapítva vagy éppen meghajolva – kihívásokat rejtő szobrászi alapanyag.

A pécsi kiállítóterben, még ha összetörve is, de robotsztus tárgyként a falra applikálva méltóságteljesen, a tere meghatározva „mutatkozott be”, máskor pedig kókadozva „utazott” egy számára épített kis uszályon. Molnár Ani galériájában viszont melankolikus, lírai szereplőként „egy szál magában” az egyedüllétet, a kitzasztottságot szimbolizálta, s ugyanakkor a legkisebbik, a különleges kiválasztását és kiemelését a tömegből. A *Kiskapus* (2012) című munkát fémalapra applikált, kályhafénnel feketére festett, talált – telefonfülkéből kitért – üvegcserepek alkotják: a korrózió megelőzésére szolgáló háztartási anyag „találkozás” a tört üvegekkel pont olyan hatást kelt, mintha a fémfelület, az elszenesedett levélen kristályosodó felületet létrehozva, rozsdásodna.

Az installálásnak különösen fontos szerepe van a kiállításon, hiszen a posztamens elhagyásával a tárgyat a környezet természetes, elemi részeként kezeli, s ezzel mérsékli a kiemelt műalkotás-jelleget. Ez persze nem jelenti azt, hogy ezek a munkák hétköznapi tárgyak hatását keltenék: Gálhidy csak „közvetlenebb” helyzetbe hozza őket, miközben – a tőle megszokott módon – nagyon is átgondolt a térben való elhelyezésük. Nem véletlen egyetlen fűszál elhelyezése sem: a *Fűszál szárítón* (2012) gondosan felfektetett kardokként, mintha egy fegyvertárlóban feküdnének, a *Kiskapus* pedig olyan, mint egy kard, amit a hazaérkezés után a sarokba félretéve találunk. Ugyanakkor a „fűszál mint kard” motívum a népmesék

5 A fűszál az ember számára azt a mondanivalót hordozza, hogy ne szálljon szembe a természet erejével és a természet törvényeivel. Jó példa a *Vu Vey elvre* a szélben lévő fűszál, mely rugalmas, enged a szélnek és elhajlik, majd a szél elmúltával felegyenesedik, így ilyen értelemben erősebb, mint a fa.

GÁLHIDY PÉTER
Tető, 2012, tölgyfa, hársfa, 11 x 125 x 77 cm, Molnár Ani Galéria © fotó: Szalontai Ábel



szimbólumvilágának jelenlétére is utal Gálhidy munkáiban.

Népmesei motívummal találkozunk az *Erdő, szél* (2012) című munkában is, amely az egyetlen posztamensen kiállított mű volt: a miniatűr kerekerdőben, a fűszál ellenpontjaként Gálhidy egy egész fatömeget zsugorított össze egy tömbből kifaragva. A cseresznyefából faragott és szénrel festett rönk tetején az erdő szélben megdőlni, egybefüggő fakoronái szinte lángokként lobognak. A természeti elemek találkozásának együttése – szél/levegő, tűz, fa/szilárd anyag – úgy jön létre, hogy közben utal az idő-igényes, precizitást igénylő szobrászi munka (faragás) és a spontán könnyed formaalakítás közötti ellentmondására is.

A földön heverő gyöngyházborítású vasmacska (*Az*, 2012), egyfelől egy tíz évvel korábbi munka, a *Tej föle gyönyör* (2001) párdarabja – Gálhidy ugyanúgy egy talált tárgyat borít be most is gombokkal –, másfelől pedig visszautal az alapformára: a tengermélyi állapotot tükröző halpikkelyszerű ragasztott borítás úgy hat, mintha a természet által visszavett tárgyon kialakuló fenséges korrózió lenne.

A hulladékként kezelt gyöngyház gombok felhasználásával Gálhidy az újrahasznosítás, a környezettudatosság elemét is bevonta az alkotási folyamatba. A tudatosságnak ez a spontaneitáson, a véletlenszerűségen túllépő attitűdje jellemzi a műveit általában is: a rendkívül alapos esztétikai koncepció, a széppé formálás célkitűzése. Az említett két munka esetében például a hulladékból készült ékszerszerű tárgy létrehozása révén az anyag átnemesítése, újragondolása, egy olyan mű létrehozása, amely esztétikai élményt nyújt.

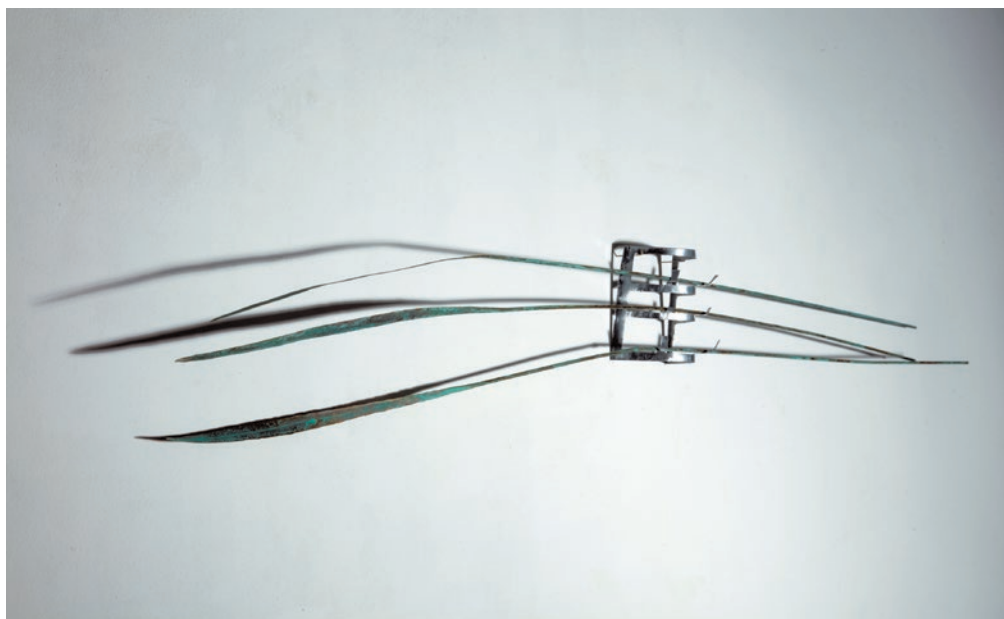
A felhasznált anyagok megmunkálása, az organikus formák kezelése, a térbeli illúziókeltés, de a plasztikák installálásának módja is mind utalnak a szobrok formavilágát meghatározó viszonylagosságra. A méretarányokkal való játék, a felület képzése, a nézőpont váltogatása is mind ezt erősíti. A *Tető* (2012), illetve *Kishegy* (2010) című munkák azoknak a korábbi műveknek a sorába illeszkednek, melyek hegy- és túskeformákat mintáznak, és amelyekhez a Balatonból kinövő vulkanikus tanúhegyek látványából merített ihletet a szobrász.⁶ Ugyanez vonatkozik a *Taplóhegyre* (2011) is, persze attól függően, hogy épp milyen léptékben gondolkodunk, hiszen hiába hasonlít – egyfelől – a fát megtámadó taplógomba formájához, egy „távolabbi” nézőpontból ugyanez az alakzat a badacsonyi hegyek parafrázisaként is működik.

A *Szere* (2012) egy fordítottan – lentről felfelé – „(le)csorgó” vízugarat mintáz: az irányokkal való

6 Ilyen típusú mű a vadkörte, illetve mamutfenyő „alapanyagú” *Egyhegy* (2007) és *Túske* 2007, de ebbe a műtárgycsoportba tartozik a Magyar Nemzeti Galériában található *Akali* (2005) című nagyméretű nyárfa plasztika is.



Erdő, szél, 2012, cseresznyefa, 29 × 33 × 36 cm, Molnár Ani Galéria © fotó: Szalontai Ábel



Fűszál szárító, 2012, bronz, horgony-lemez, 12 × 108 × 6 cm, Molnár Ani Galéria © fotó: Szalontai Ábel

tréfa, ami a névadásban (eresz megfordítva) is jelen van, itt is a relatív nézőpontnak ad teret, amit csak fokoz a feketére elszínezett faanyag égetett felületet idéző hatása, miközben technikailag is jelentős kihívást, különlegességet jelent a csavart forma megoldása. Ez a munkafolyamat mindazonáltal – a korábban megszokotthoz képest –, spontánnak, könnyednek mondható, hiszen teret ad a véletlenszerűnek.

Gálhidy Péterrel beszélgetve az embernek az a benyomása támad, hogy ő maga is annak az organikus, maga által teremtett atmoszférának a része, mint a szobrai. Részt vesz a környezete által teremtett hangulatban, de megfűszerezi azt saját mesés valóságának fragmentumaival. *Se szó...* csakis a természet határtalan tisztelete plasztikai minden mozzanatának alapja.

Bakos József

Tükör és árnyék

Kecskés Péter: Duplex XX Divináció

➔ MAMŰ Galéria, Budapest

➔ 2012. június 22.

„Az Élő Szellem mint tiszta tükör, a test csupán por rajta.
A szépséget nem látjuk magunkban, mert e por alatt lapulunk.”

Dzsálad-Din Rumi: Por a tükrön

„A test maga terebély Bodhi-fa
a tudat pedig ragyogó tükör.
Gondosan tisztítsd mindig,
ne hagyd, hogy por lepje.”

Shen-hszü

„Isten meghalt” – mondta Nietzsche.

„Nietzsche meghalt, mondta Isten” – egy WC falfirka tanúsága szerint.

„A művészet meghalt” – mondta a DADA 1916-ban a Cabaret Voltaire-ben. Én meg azt mondom, „az ember halott”, embercentrált művészetével, a humanizmussal együtt, mely csak illusztrációja lehet a humán, sőt általános etológiának. Mert nemcsak halottak, de rosszabb: unalmasak, információ- és tudás-hiányosak. Mert a művészet, ha nem tiszta tükör, tehát tükre a metafizikumnak, pusztán por. Művészet, tudomány, matematika, filozófia fazettái a mondhatatlannak.

KECSKÉS PÉTER
Duplex XX Divináció, MAMŰ Galéria, 2012

Nincs többféle Kultúra, bár kultúrák vannak, de ezek nem fogják túlélni a közeledő rossz időket. Ez adja az apropót, hogy KECSKÉS PÉTER „Tükrei” kapcsán, üvegyöngyjáték módjában, néhány vázlatos összefüggést mutassak fel. Mert a Borges megidézte hereziarkával ellentétben nem mondhatjuk, hogy minden tükör undorító (ámbár az apaságra nézve már igaza lehet) azzal, hogy megsokszorozzák a felesleges létezőket. A tükör lehet elrejtettség a rejtettségben, feledésben, felfénylés a sötétségben, cusanusi speculum, phainomenon teljes jelentésében tekintve: phainein (ragyogni, látszani), az orfikusok Protogonosz Phanésze, a Kozmosz első teremtője, és ez a teremtő-megnyilvánító Fényprincípium él tovább a későbbi istennemzedék vezérének, Zeusznak nevében: Zoé és Phósz, Élet és Fény.

A tükör duális természete eképp a transzgresszus helye is, ahogy Platon barlangjának fala is felfogható ilyen kettős szerepű „tükörnek”: egyszerre árnyshízház, de a fény forrására is utal. Mint kettős, a tükörszimmetria és az általánosabb szimmetriák szimbóluma is. A szimmetriák, melyek azonban nemcsak térbeliek, már a matematikát idézik, a csoportelméletet, sőt az ezeken is túlmenő metaszimmetriákat, mint a dualitások, és diszciplínáikat, a grupoidok elméletét, a kvantum- és nem-kommutatív geometriákat, kategória- és toposz-elméleteket. Az utóbbiakról csak annyit, hogy a matematika legelvonatottabb terepnumát jelentik, és



minden toposz külön (matematikai) Univerzum, saját logikával, nyelvvel, minden toposz mintegy spekuluma saját univerzumának. Az pedig, hogy hozzáfűztük a „matematikai” jelzőt, nem von le realitásukból semmit, ha figyelembe vesszük a matematikai multiverzum(ok) hipotézisét (ennek egyik képviselője Max Tegmark), miszerint nincs is fundamentális szinten más létezés, mint a matematikai struktúrák. Ez alapozná meg a fizika és matematika oly csodás egymásra hangoltságát, és magyarázza, hogy a szimmetriák és töréseik, sérüléseik, a repedt tükrök oly fontos szerepet kaptak a fizikai valóság pincésintjén. Ilyen, többek között, a SUSY (szuperszimmetria) vagy a Mindenség Elmélete rangjára vágyó szuperhúr-elméletekben szintén feltűnő metaszimmetria, egy dualitás, mely a Planck-méretnél lát egy „tükröt”, mely „alatt” újra egy nagyvilág jelenik meg: $R/1/R$, ahol R az Univerzumunk sugara. De talán ontológiai-
lag még érdekesebb a Holografikus Princípium, mely szintén egy dualitást használ, az ún. AdS/CFT-t (AntideSitter/Konformis mezőelmélet), mely szerint az első tag által kifejezett háromdimenziós „valóságunk” csupán vetület, holografikus tükörkép Világegyetemünk kétdimenziós esemény-horizontja tükréből (ezt írja le a CFT), melybe mintegy beprogramozva, de intrinzikus-inherens dinamikával, egy hologram (Mátrix) a realitás. Mindez rávilágít arra, hogy a magasabb valóság alapjában és alapjánál (Ur- és Ungrund) információs, tudás-természetű, ahol nincs tér és idő, nincs geometria, sőt topológia, hanem absztrakt struktúrák, végül is a bölcsesség egyre érdekesebb vagyis mélységében komplexebb információsződése a sophia perennisnek. És itt pillanthatjuk meg a fentiekkel affín, Kecskés Pétert közvetlenebbül ihlető eszmecsoport némiyikét: Platónnal és barlangjával már találkoztunk, majd jönnek a neoplatonikusok, így Proklosz is, egy sajátos tükrö-reflexiós elvvel, mely a léthierarchiában hat, s ez fog megjelenni Areopagita Szent Dénes apofatikus teológiájában, angelológiájában. Ez tér azután vissza a halmazelmélet végtelenjeinek hierarchiájában, mert ha az Abszolútumnak, amit Cantor és utódai nagy Omegának neveznek, a Megismerhetetlennek és Magnum Innominandumnak lenne csak egyetlen olyam attribútuma, „neve”, mely csak Őt illeti, akkor ezzel abszolút megragadhatatlansága sérülne. De éppen ezek miatt az apofatikus teológiákban éppúgy, mint a Mengenlehrében ahhoz, hogy nevezetlen, ismeretlen maradjon, meg kell nevezni, ismerni, de úgy, hogy minden tulajdonságában, nevében alsóbb entitások a hierarchiában – a halmazelméletben bizonyíthatóan végtelen sok ilyen létező – részesedik, reflektálja a tulajdonságokat, neveket. Talán ez is megvilágítja Cantor azon sejtésének mélységét, miszerint a halmazelmélet lehet a teológia jövőbeli, tisztább nyelv-



KECSKÉS PÉTER
Duplex XX Divináció,
MAMŰ Galéria, 2012

vezete. Ma már hozzávonnánk a kategória- és toposzelméletet is.

Azonban Kecskés legfőbb inspirátorai Platón-Aflatun arab és főleg perzsa-iráni követői, akik fentieket az Abszolútumot, a Fények Fényét egyszerre elfedő és felfedő fátylakkal – akár 99000-el – szimbolizálják, léttükör hierarchia-párhuzamként. Az iráni fénymetafizika legmélyebb bölcse Shihaboddin Yahya Sohrawardi szintén leír egy kozmikus, de több ontikus esemény-horizontot, tükröt, a mundus imaginalist, Malakutot (álam-i-mithal), az állócsillagok 8. klímáját, ami egy szférikus tükrök, ahol több más között Hurqalya teofánikus városa is van, s amely a deus absconditust és revelatust reflektálja alulról és felülről, elfedve-felfedve. Ez a közvetítő állomás a Fények Fényéhez, az igazi Orienshez, mely az Axis Polarisra át, egy magasabb ki-Kelethez, az igazi hajnal fényéhez, amit ennek az iskolának a neve – Ishraq – is jelent. Túl pszichológián, historicitáson, szociumon. De ahhoz, hogy a szellem tükre tökéletes legyen, és a tükrökép és a tükrözött egybeessen – akár csak a kabbalahban az Ayin semmi-mindenét tükrözhesse a lélek-világ –, a léleknek, szellemnek fájdalmas csiszolásra, vándorútra kell lépnie.

Nos, hogy fugánk befejezetlenül is körbe érhesen, még egy tükröt említenem kell, Nicolaus Cusanusét, aki Istent a possess dialectikájával egy végtelen sugarú körrel közelíti, egy Isten, aki – akár csak R/1/R – egyszerre legkisebb és legnagyobb, végtelen. Ezen kör kerülete, „esemény-horizontja” egy végtelen távoli ideális egyenes lesz. De vigyük tovább a gondolatkísérletet a halmazelmélet szellemében és eszközeivel, növeljük a végtelen sugárt a transzfinit ordinálisokkal, ekkor körünk, világunk, „negatívba” fordul és elkezd kontrahálni, azonban itt az origó és a kerület – számunkra – helyet cseréli! Új törvények, új geometria és dinamika lép fel. Rokonsztruktúrákat a poszteuklidészi geometria is tartalmaz, pl. a projektív és konform tereket. Természetesen mindez szimbólumként fungál. A szimbólum azonban nem allegória, még csak nem is metafora. A szimbólum magasabb közvetítő valóság, ha tetszik, tükrök, melynek vagy amelyben árnyékai/árnyékok vagyunk. Szimbólummá pedig akkor válhatunk, ha tökéletes tükrök leszünk. Enélkül csak por, füst és árnyék. Ahogy Hui-neng a Csan 6. Pátriárkája válaszként Shen-hsziu versére mondja:

„Sosem volt Bodhi-fa
S ragyogó tükrök sincsen.
Alapvetően semmi sincs,
Igy hogy is lephetné por!”

Vagy ahogy Shabistari a Gulshan-i-Raz-ban írja:
„A világnak nincs léte, csupán látszása,
Kezdetétől végéig csak játék, játék...”

Palotai János

Roma festők „konkrét” expresszionizmusa

Kállai Henrik: *Melléktermék*

📍 Terem Galéria, Budapest

📅 2012. június 4-22.

Sárkány fesztivál

📍 Bódvalenke

📅 2012. június 9-10.

Kortárs roma művészeti gyűjtemény. Állandó tárlat

Kreatív design az elfogadásért. Romani Design Stúdió nemzetközi bemutató

📍 Kugler Art Szalon, Budapest*

📅 2012. június 23.

Hogy a roma művészet hogyan reagál ma a kisebbségi létre, sorsokra, annak megértéséhez tekintsük át az előzményeket. A roma kultúra a 70-es évek elején jelent meg a magyar művészetben. Ekkor jelentkezett a tizenéves Bari Károly cigány nyelvű verseivel, Choli Daróczi József roma fordításával (József Attila költeményei) és Lakatos Menyhért – aki részt vett Kemény István cigány-kutatásában – *Füstös képek* című regényével. Ekkor fedezte fel F. Mihály Ida, az MNG művészettörténésze BALÁZS JÁNOS (1905-1977) verseit, képeit, aki 63 évesen kezdett festeni a salgótarjáni Cigánysoron, és élete utolsó 8 évében több száz festményt készített. Stílusát nem lehetett a naiv parasztfestőkéhez hasonlítani, színei, témái, humora, meseszerű tájai, archaikus víziói eredeti fantázia-világot mutattak. *A Föld teremtése*, a *Hinduk* és a *Nap* című képei arra utalnak, hogy az eredet-legenda is foglalkoztatta.

1979-ben megrendezték az autodidakta cigányfestők tárlatát Kőbányán. Kiderült, sokan vannak, s ekkor vált ismertté például Oláh Jolán, Orsós Teréz, Fenyvesi József, Pongor Beri Károly, aki, hogy ne tévesszék össze a költővel, David Beerire változtatta a nevét. A kiállítás nemcsak koloritálásában volt sokszínű: tájlíra, portré, élet- és álmoképek kerültek a falakra. Háttérben a szeretet igény/hiány, a szegénység, ami szembesítette a nézőt a romantikus cigányképpel, ideológiával. A hivatalos szocialista realizmus mellett végül is elfogadták ezt a másfajta vizualitást, aminek megteremtőjét sokan a „remete” Balázs János belső vízióiban látták.

* A galériát Kőszegi Edit, Surányi András filmrendező és Szuhay Péter néprajzkutató hozta létre a roma művészek támogatására.

A következő évtizedek nagyhatású alakja PÉLI TAMÁS (1948–1994), aki már iskolázott művész – Hollandiában is tanult három évet az Akadémián – és egyben tanár is volt. Kezdetben a reneszánszsal, a középkori színikonográfiával foglalkozott, majd több „natúrával” akart hírt adni a cigány közösségekről, melyeknek nem volt saját értelmisége (Gyöngyössi Imre *Meztelen vagy* című filmje e probléma felszínét érinti a roma festmények, balladák „adaptálásával”), nem volt koncepciója, csak kis csoportjai, melyek el akarták helyezni magukat a világban, keresték a gyökereiket. Így jutottak el az ősi indiai kultúrához.

Péli monumentális, 42 nm-es pannója a tiszadobi Andrássy kastélyban a genezist, az indiai Khali istennő mítoszát és a vándorlást örökítette meg. A képen a fekete sas már az újkori veszedelmet, a fasizmust jelöli. A holokausztot SZENTANDRÁSSY ISTVÁN emelte fel 1993-ban a szenvedés egyetemes szintjére barna szárnyasoltárán, mely a *Bisterdo (Elhallgatott) holokauszt* című kiállításon volt látható a Múcsarnokban 2004-ben. A teológiai programtól függetlenül – teremtés, kísértés, kiűzetés – az utóbbi elem szerepe idővel megnő a roma triptichonokon.

A születés univerzális eseménye más roma képeken is megjelenik. A Biblia új, „interkozmosz” felfogásában is megmarad az anya-gyerek szentség (Kertvélyesi Lajosnál). Péli a születést örömforrásként mutatta meg az anyátlan – főleg roma – gyerekeknek, akiknek az anyai szeretet hiányzik az életükből, nincs az identitásukban. A kép adhatott nekik valamit: elindította GYÜGYI ÖDÖN grafikust és BALOG TIBORT a művészi pályán. Utóbbi korai munkáin Kondor Béla, Szalay Lajos hatása látható. A 2009-es velencei biennálén saját képeivel szerepelt a cigány művészet pavilonjában.

„Univerzális” az autodidakta HORVÁTH JÁNOS bódvalenkei tűzfal festménye is. A roma mitológia mellett a Nap és a Hold elrablásának és visszaszerzésének történetéből vezeti le az emberek bőrszínét, felhasználva a bibliai harsona falromboló hatását is, mely itt a rabló sárkányokat pusztítja el. A kép bal felén a rossz erők, jobboldalt az emberek tiszta világa, házakkal, templommal. Felfedezője, Pásztor Eszter lehetőséget látott más festők bemutatására is, úgy gondolta, az erre épülő *Sárkány fesztivál* jövedelmet hozhatna a helyi munkanélkülieknek. Azóta külföldről, Szerbiából is érkezett roma festő, ZORAN TAIROVICS. Falfelület van elég, hatalmas képek készítésére is. VÁRADI GÁBOR a kislétai áldozatoknak állított emléket a freskófaluban: a halál, a szeretet és a remény triptichonján. Első képe közepén a halál madara vijjog, amint elragadja a családanyát. Középen a megfeszített Jézus, jobbján zenélő művész. KUNHEGYESI FERENC freskóján, krisztusi pózban indiai félisten megbékélést, toleranciát hirdet (Péli hatására?).



HORVÁTH JÁNOS
A Nap és a Hold © http://hu.wikipedia.org/w/index.php?title=Fájl:Horváth_János_Nap_Hold.JPG&filetimestamp=20110920183850



CSÁMPAI ROZI
Bódvalenkei mindennapok © http://hu.wikipedia.org/w/index.php?title=Fájl:Bódvalenkei_mindennapok.JPG&filetimestamp=20110920215042

KUNHEGYESI FERENC
Bódvalenke balladája © http://hu.wikipedia.org/w/index.php?title=Fájl:Bódvalenke_balladája.JPG&filetimestamp=20110920212000



A felerősödő rasszizmus, a sorozatgyilkosságok egyre sötétebb képeket „hívnak elő”. Az identitás, elfogadás problémáiról „beszélnek” OLÁH MARA képei: *Kirekesztve; Kifehéredve; Ezt ti nem értitek; Roma nő a földgömb előtt medítál: honnan jöttünk és hova tartunk?* Oláh cigányországról ábrándozik, munkái sajátos „folytatásai” Péli pannójának. BÓDI KATA az újabb gyilkosságokról szól: Csorba Róbert és kislfia temetéséről, a roma vizualitás hagyományos nyelvén.

„2007 óta sötét kort élünk, amiben megnő az alkotó felelőssége is, a hatásmechanizmusok ellenőrizhetetlenek lesznek, az öngazolások, dogmák sátáni körébe



BOGDÁN JÁNOS
Egyedül

OMARA
Cigányország, olaj, farost, 67 x 49 cm



lehet kerülni” – fogalmaz az újabb generációba tartozó BOGDÁN JÁNOS (Amigo). Főiskolát végzett Pécsen, Lantos Ferencnél tanult. Ott ismerte meg feleségét, Simon Erika festőművészt. Nem tudatosan készült a művészi pályára, otthonról menekült. Apja zenészek szánta, hogy így emelkedjen ki a szegénységből. A művészeti iskolában nyitottsággal találkozott, akkor ott nem érezte, csak később találkozott az előítéletekkel. Korábbi „violett” képei után sötétek jöttek, fenyegető alakok, vadállatok, kígyók, bálnák, illetve sikátorok, alagutak; ritkán a fehér ló, a tisztaság jeleként naplóiban is megjelenik. Bódvalenkén egy korábbi témáját variálta tovább: a két, kövön ülő, szenvedő embert. A plasztikus, szoborszerű festmény bővült egy harmadik kövel, amiről még hiányzik az alak. Egy másik aszimmetrikus falképen a szintén fiatal KÁLLAI HENRIK *Üldöztetésének* elszenvedő alanyai a kép egyik sarkába szorulnak, a mentőangyal még a túloldalon van. Kállai festménye illik a kitaszítottság kontextusába. Munkáin az expresszionizmus és nem a reneszánsz hatása érezhető, ami Bogdánra is elmondható. Kállai a Szegedi Tanárképző Főiskolán rajz szakot végzett, kisfilmeket készített Jancsó Miklósról, a cigány bánatról, és festett a holokausztról. Legújabb kiállításának expresszív képei személyes világról szólnak: anyjáról, rokonokról, a falu bolondja Katiról, jó boszorkányról, ördögűzésről. A *Mel-léktermék* című magyarázata: Kállai a festést fontosabbnak tartja a képnél. A folyamat során az érzelmi feszültség oldódik benne, a festői jelírás gesztusai önkéntelenül jönnek, az indulatok harmóniába oldódnak. A festést intimnek tartja, de közelebb akarja hozni a befogadókhoz. Ezért fest megnyitói és kiállításáróin, és tanít hátrányos helyzetű gyerekeket, mint Bogdán János. Közös vonásuk, hogy származásukban tartják magukat romának, a művészetben nem fogadják el a megkülönböztetést. Mások is így gondolják. Az idősebbek közül a kézzel festő DILINKÓ GÁBOR szerint sem kell mindig cigány képet festeni, át kell lépni azon. PONGOR BERI KÁROLY is elutasította a „naiv” szint elvárását. Szentandrassy szerint a valódi probléma, hogy a cigánynak nincs joga festeni, gondolkodni. Ehhez a „joghoz való jogot megfestettük” – mint mondta, 30 év alatt a magyar roma festészet világszínvonalú lett, vizuális kultúrája létjogosultságot nyert. (Kötelessége az őszinteség, hitelesség az identitáshoz vezető úton.) A festő Garcia Lorca cigány-románcáról készített sorozatot, mely az egyetemes művészet része lett. A roma festészet hagyományos elemei továbbélnek, színviláguk, ami az öltözködésből merített, most VARGA ERIKA ruháiban visszatért a magas kultúrába (Romani Design Studio). Az ötvös végzettségű roma nő emellett szerkesztője/kiadója a *Glinda* című magyar-roma, kétnyelvű gyereklapnak is.

Máthé Andrea

ArtBasel szubjektív

Reflexiók a 43. ArtBaselről

📍 Bazel

📅 2012. június 14–17.

A több mint háromszáz legjobbnak tartott kortárs képzőművészeti galéria idei bázeli bemutatkozása¹ megközelítően 2500 művésztől mutatott be több ezer alkotást kiegészülve az *Art Unlimited* és az *Art Statement* kiállító tereivel – ahol a nagyméretű, illetve a kiemeltnek tartott alkotásokra irányították rá a figyelmet –; és akkor még nem is említettük a mindezekhez kapcsolódó egyéb kiállításokat, filmvetítéseket, panelbeszélgetéseket, performanszokat, a műgyűjtők és galéristák találkozóit és az *Art Parcours*-t, amely a város St. Johann negyedében ráadásaként még jó néhány installációt, performanszt mutatott be. Bár ez a kínálat már önmagában is egyszerre lenyűgöző és sokkhatású, Bazel még ehhez is tudott hozzátenni: a Kunstmuseumban a *Renoir – korai évek* című időszak

1 <http://basel.artbasel.com/>

SHIRIN NESHAT

Sara Khaki, 2012, tinta LE silver gelatin printen, 152,4 × 114,3 cm © Shirin Neshat, a Gladstone Gallery (New York és Brüsszel) jóvoltából



kiállítást,² a Beyelerben pedig Jeff Koons műveit³ (csak hogy érzékelhető legyen a kínálat talán két legszélsőbb pontja), miközben a *Schaulager*⁴ egy, a fő kiállítótérhez illesztett pavilonnal képviseltette magát. De át lehetett sétálni a Rajna túloldalára a *Listère*⁵ is, ahol – az *ArtBasel*hez kapcsolódva immár 17. alkalommal – fiatal(abb) és ismeretlen(ebb) művészeket mutattak be a galériák egy régi gyárépületben. Rengeteg jó, magas színvonalú, sok kiváló és néhány feltűnő műalkotás, mindenféle műfajban, keletkezési idejüket tekintve cc. 1907-től napjainkig. Lehetetlen mindezt átfogóan láttatni, ezért csak arra vállalkozom, hogy a bemutatott művek közül három, általam választott művész alkotásairól írjak, és éppen csak rávilágítsak egy számomra érdekesnek és lényegesnek tartott jelenségre, amely az idei *ArtBaselen* kiállított művek láttán is előtűnt: olyan alkotásokat emelnék ki, amelyek, bár teljesen különböző módon, de a kézírással foglalkoznak: formailag megjelenítik, valamiképpen reflektálnak rá. Az *ArtBaselen* bemutatott munkák esetében, e tematikán belül, a kis papírok sorozatára írt művektől⁶ kezdve a családi, személyes fotók széléire rögzített feljegyzéseken át, az egész falat betöltő kézírásos lapokból összeállított felületekig – mint például az *ART&LANGUAGE Potrék és egy álom* című installációja⁷ – terjed a skála. Bár mindig is voltak olyan képzőművészeti alkotások, amelyeken felirat, betű, írás jelent meg – a középkori képek egy részéhez (a képre festett szalagokon megjelenítve) ez általában is hozzátartozott, és jóval később az avantgárd is gyakran élt ezzel a lehetőséggel⁸ – mégis különbséget tennék azokkal az alkotásokkal kapcsolatban, amelyek nem kiegészítő elemként vagy részként (addicionálisan vagy parciálisan) alkalmazzák a különböző kézírásokat, hanem a mű lényegi elemeként jelenítik meg: a sajátosan, az egyéni írásra jellemzően megformált betű- vagy jelsorral alakítják (ki) a művet, vagy a kézírásra emlékeztető jelsor központi helyet kap az alkotásokon. Mindezek egyik, időben legközelebbi példájának feltehetően Cy Twombly kézírás imitáló műveit tekinthetjük (akinek néhány alkotása szintén feltűnt az *Art 43 Baselen*⁹). Ugyanakkor az a nagyfokú személyesség és közvetlenség, amit a kézírás fejez ki, a fokozatosan elszemélytelenítő elektronikus

2 *Renoir. Between Bohemia and Bourgeoisie The Early Years*, Kunstmuseum Basel, Basel, 2012. április 1- augusztus 12. (www.kunstmuseumbasel.ch)

3 *Jeff Koons. Fondation Beyeler*, Basel, 2012. május 13 – szeptember 13. (www.beyeler.com)

4 www.schaulager.org

5 www.liste.ch

6 Annette Massager, illetve Hanne Darboven alkotásai

7 *Art&Language: Portraits and a Dream*, 2009 (Lisson Gallery) http://www.frieze.com/issue/review/art_language1/ (2012.06.30.)

8 v. ö.: Michel Butor: *A szavak a festészetben*, Corvina, Budapest, Imago sorozat, 1986

9 Galerie Karsten Greeve AGM, St Moritz, Svájc



JAUME PLENSA
Könnyű árnyék VI. / Light Shadow VI, 2012, vegyes technika,
papír, 119 x 86 cm; Galerie Lelong (Párizs, Zürich, New York)

világban – még a művészetek univerzumában is – egyre nagyobb jelentőségre tesz szert. Írásom az ezt a témát felvető fotókkal, szobrokkal valamint egy installációval foglalkozik. Két nagyméretű fekete-fehér fotóportré, egy fiatal iráni férfi és nő az arab kézírások egyikével beírt arcképe tűnt fel a Gladstone Gallery¹⁰ egyik falán. A kufi írást nem ismerők számára is átütő erővel rendelkeznek ezek a képek azáltal, hogy idegenséget és ismerősséget egyszerre közvetítenek. Az írás mintegy az egymásnak el nem mondható helyett beszél, még annak árán is, hogy férfi és nő egymás mellett beszélnek el. Mindkét arcon egyforma szomorúság, kérdés és várakozás fejeződik ki, ami jelzi azt, amit SHIRIN NESHAT – aki Rumi, Hafiz, Khayam és Ferdausi írásain nőtt fel – más művei is mindig hangsúlyoznak: a nők jogtalanságának, kifosztottságának, alsóbbrendűségbe szorításának nemcsak ők az áldozatai, hanem a férfiak is, hiszen egymástól elválaszthatatlanul elsősorban emberek. Az írás közös kincsük, a közös emberi kér(d)ések – a fájdalom, a szenvedés, a létbeli és az aktuális hatalomnak való kiszolgáltatottság – egymás közötti kommunikálásának is eszköze (lehetne), főként akkor, ha a nőknek is lehetőségük lenne megismerniük az írásjeleket. Shirin Neshat fotóin a kézírás a legszemélyesebb érintettséggel ad hírt egy még mindig (el)zárt és alig

megközelíthető világról, és felvállalja az ezzel még mindig együtt járó veszélyeket is.¹¹ Az iráni származású, az Egyesült Államokban élő művész, neve a *Nők férfiak nélkül* (2009) című film¹² rendezőjeként lehet sokak számára ismert. Videóinak, fotóinak, filmjeinek témája a muszlim világ társadalomkritikai, gender szempontú megközelítésben, a hazájában élő perzsa nők helyzete, a férfiak és nők abszolút hierarchikus kapcsolata, pontosabban kapcsolat nélkülsége. Egyik legismertebb fotósorozatán a csadorba öltözött nők még szabadon látat(hat)ható bőrfelületét – az arcát, a kezét, talpát – nagyon dekoratív, szép kufi írással „borította be”, majd lefotózta őket, miközben ellenpontként és egyben a szövegekhez is kapcsolódóan fegyvert is belekomponált a képekbe.¹³

JAUME PLENSA szobrai és rajzai másként jelenik meg a kéz/írás, csendességük és elgondolkodtató erejük azonban hasonló Neshat fotóiéhoz. A *Könnyű árnyék* sorozat (2012) csak vonalakkal jelzett profiljait, körvonalait lecsorogó, fokozatosan elmosódó írásjelek rajzolják ki, *Nuria* (2009) című portré-szobrainak két oldalán éppen hogy csak láthatóan domborodik ki az írás, a *Három grácia* (2012) alakjai olvashatatlan jelekből álló írásfüzérből állnak össze, a *Zene lelke* (2011) pedig fehér lemez kottasorból formál ülő, magába merülő alakot.¹⁴ Szellősek ezek az alkotások, formailag átjárhatóak, mégis szellemi súlyuk, nehézkedésük van. Plensa művei – ide értve a *Vak Angyal*¹⁵ című szoborsorozatát (2012) is – a racionalitás és a lét törekeny kapcsolatát jelenítik meg: azt az ambivalenciát, ami a gondolkodás hatáira ráeszmélő, és az azon túllépni szándékozó teremtőmenny dilemmáira, nehézségeire utal; hűvös és távolságtartó, miközben abszolút szükségesnek és kikerülhetetlennek láttatja az emberi alkotóképesség kifejeződésével, a teremtés megadatott lehetőségével járó szenvedést. Felteszi, s egyben meg is válaszolja műveivel a kérdést: vajon mennyiben segít az élet élésében a racionalitás, boldogabbá teszik-e az embert a gondolkodás és a kifejezőkészség lehetőségei? A gondolatoknak az ember számára ismeretlen eredete és származása, sokszor kiszámíthatatlan következményei állnak ezeknek a műveknek a középpontjában: vajon mennyiben adottak és mennyiben konstrukciók?

11 Shirin Neshatot kiltolták hazájából, Iránból.

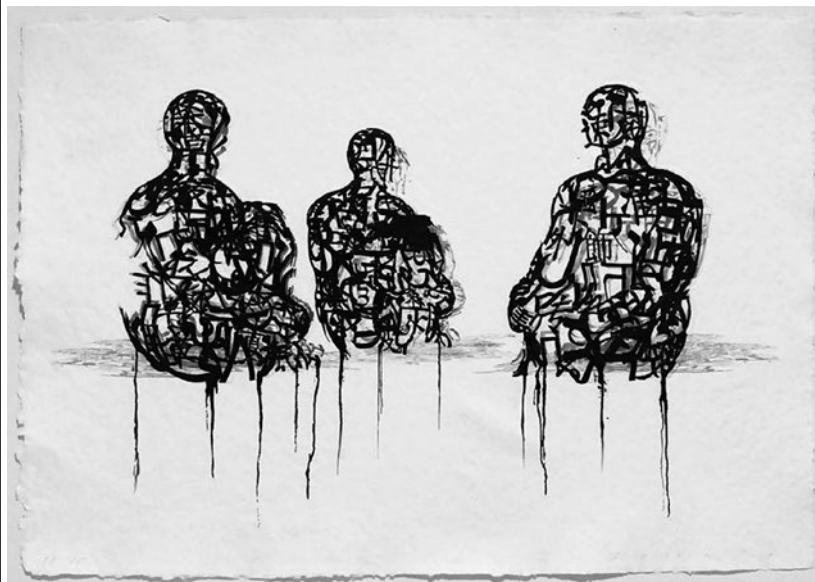
12 Shirin Neshat: *Women without Men*, 2009. A 66. Velencei Filmfesztivál (2009) és a CineFest, a 7. Miskolci Nemzetközi Filmfesztivál (2010) díjnyertes filmje; előzménye egy öt részből álló videoinstalláció volt. A műveket inspiráló könyvet Shahrnush Parsipur írta.

13 A témához ld.: *Allah asszonyai. Shirin Neshat-tal beszélget Páldi Livia*, Balkon, 1997/4.5., 15-19.

14 Jaume Plensa: *Light Shadow*, 2012, vegyes technika papíron, 119 x 86 cm; *Les trois Graces*, 2012, digitális print és domborítás abakán, 70 x 100 cm; *L'Anima della Musica* (tanulmány), 2011, vas és festett ón, 50 x 32 x 33 cm (mindhárom művet a Galerie Lelong, Párizs, Zürich, New York állította ki); *Nuria VI*, 2009 című szobrot, alabaster 168 x 68 x 69 cm (Galerie Alice Pauli, Lausanne).

15 Jaume Plensa: *Blind Angel*, 2012, poliészter, gyanta, acél és fény, 205 x 148 x 122 cm (Galerie Lelong)

JAUME PLENSA
Három grácia / Les trois Graces, 2012, digitális print és domborítás abakán, 70 x 100 cm;
Galerie Lelong (Párizs, Zürich, New York)



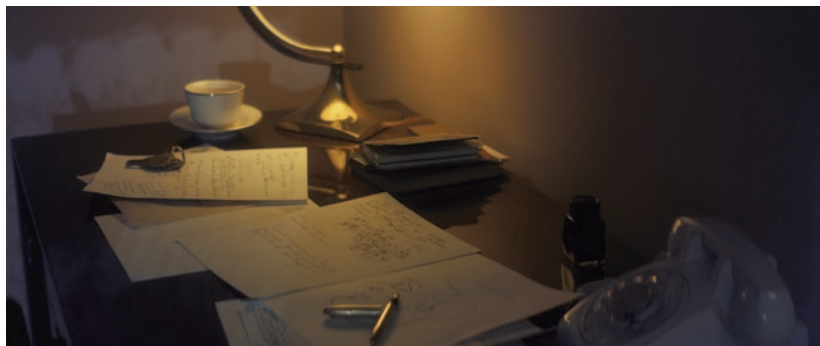
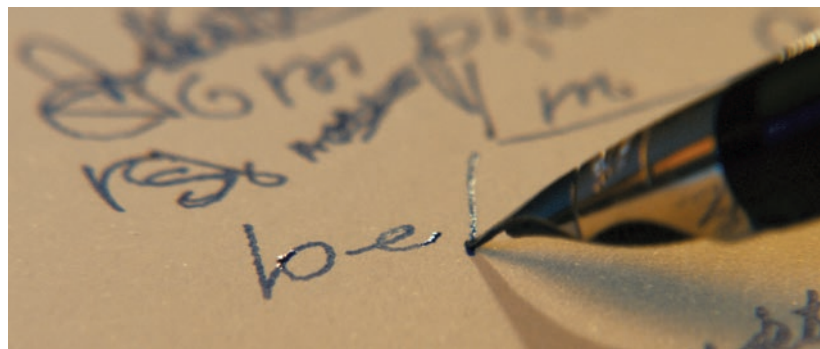
10 www.gladstonegallery.com

Bár más megközelítésből, de PHILIPPE PARRENO *Marilyn* című videoinstallációja¹⁶ is az emberi (ön)konstrukcióval foglalkozik: azzal a jelenséggel, hogy a valóságos én-képtől távol álló ön-imázs megteremtése egyre többek számára válik lehetségessé. Számára ennek az (igen csak megkérdőjelezhetőként felvetődő) önkonstrukciónak az egyik első példája és egyben áldozata Marilyn Monroe, akit – a művész feltételezése szerint – saját, a publikum számára kreált imázsa ölt meg. Videóján szimulációt alkalmaz: naplójegyzetei alapján idézi meg a Hotel Waldorf Astoria New Yorki szállodaszobáját, ahol Marilyn Monroe az 1950-es években lakott, a naplót, amit vezetett, és a hangját, ahogy mondja-(fel) olvassa az éppen írt szöveget. Látjuk a töltőtoll nyomán keletkező sorokat. A dokumentumnak tűnő, a jelenlét illúzióját keltő film végén derül ki, hogy mindez megrendezett, beállított jelenetek sora, s hogy Marilyn Monroe kézírását is egy speciális robotgép utánozta. Ez a többszöröződés a szimulációban és imitációban éles fényt vet a kézírás valamikori szerepére, jelentőségére, hangulatára és (érzelmi) közegére. Egy – mára már lassanként letűnő – kor pillanatait, momentumait idézi meg: a tárgyakkal berendezett szobában a legszemélyesebb módon, kézírással írt naplófeljegyzést és levelet, amely fennmaradt, és amelynek alapján Philippe Parreno műve is létrejöhett.

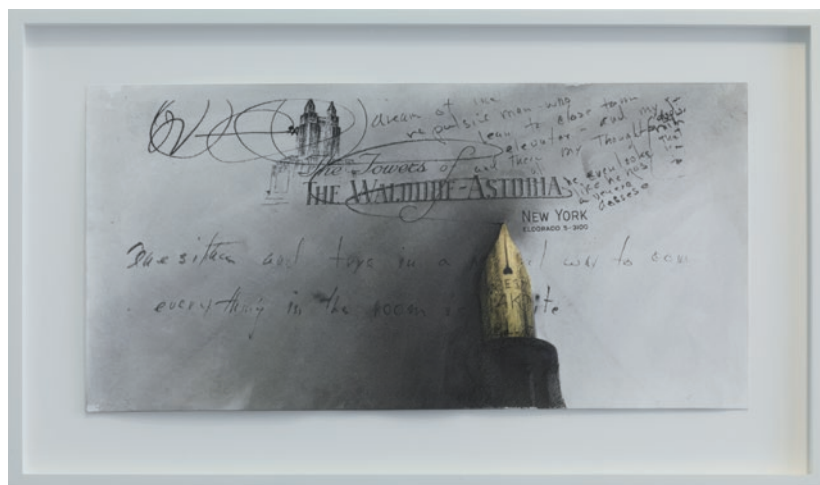
Az írás és különösen a kézírás megjelenítése képzőművészeti alkotásokon oszcillálóvá teszi a befogadói magatartást a nézés és az olvasás között, s ez, az élményszerzői folyamat egyútt pillanatról pillanatra változtatja az interpretációs folyamatot is. A kézírás használatának, mint a Gutenberg-galaxis egyik alapvető attribútumának fokozatos „felszámolódása” korszakhatárt jelölőnek tűnik: nagyjából a XX. század végéig általános gondolat kifejező és üzenetközvetítő eszközként működött, s éppen ezért nem igazán volt reflexió tárgya. Használata az „általános műveltség” része még ma is, de elsajátításának kötelező volta és mindennapos szerepe nem engedte, hogy a figyelem középpontjába kerüljön. Egyértelműnek vélt létezése tüntette el a figyelem elől vagy szorította ki a lényegesnek gondolt dolgok közül. Annymira magától értetődően illeszkedett a mindennapok világába, hogy ez elhalványította különlegességét vagy specifikus voltát – nem mutatta magát különbözőként. Lassanként eltűnése azonban láthatóvá, érzékelhetővé teszi a különbséget, amit a kézírás minden más feljegyzési formával szemben jelent(ett).¹⁷

¹⁶ Philippe Parreno a Fondation Beyelerben állított ki két videomunkát; az *Art Basel* keretében beszélgetést rendeztek vele, azt követően pedig *Galeristenabend* következett, amely háttérnek tűnő, de valójában kiemelt esemény.

¹⁷ V. ö.: Boris Groys: *On the New in*: <http://www.uoc.edu/artnodes/espai/eng/art/groys1002/groys1002html> (2012.05.02)



PHILIPPE PARRENO
Marilyn, 2012,
állóképek a videóból;
a Pilar Corrias Gallery
jóvoltából



PHILIPPE PARRENO
Marilyn Monroe,
spiritualista
estélyre készülve,
2012, részlet az 5
darabos sorozatból,
selyemszitanyomás,
tus, aranyfűst,
32 x 57 cm; Maja
Hoffmann / LUMA
Foundation
© fotó: Adam Reich



LOS CARPINTEROS
150 People, 2012,
installáció, Prädiger
Kirche, Basel; az Art
Basel jóvoltából



LOS CARPINTEROS
150 People, 2012, installáció, Prädiger Kirche, Basel; az Art Basel jóvoltából

A vizuális nyom hagyásnak ez a legszemélyesebb és legindividuaisabb formája, ebben lelhet rokonságra a művészeti alkotásokkal, és ekként lehet a műalkotás az a megnyilatkozási mód, ami megőrizhet, emlékeztethet, figyelmet irányíthat a kézírásra. Hasonlóak abban is, hogy (részben) a kontingens elemek is a lényegűkhöz tartoznak, ellenállnak a még egyszeri tökéletes utánzásnak (nem totálisan repetitívek), de repetitív formájukban lényeges attribútumuk az így létrejövő variánsok-variációk. Napjainkban gesztusértékűnek – egy ritkuló, már-már eltűnő, használaton kívülre kerülő kommunikációs forma megőrzésének – látszik a kézírásra történő reflexió, hiszen azt fokozatosan felváltja egy egyszerűbb (formájában, tartalmában és kifejezőmódjában is leegyszerűsödő, elektronikus eszközzel létrehozott), személytelenebb, szabályos nyomtatott formára épülő írásmód. Mindezek miatt válik egyre lényegesebbé, hogy (a) művészeti alkotások emlékeztessenek az utánozhatatlan, személyhez kötött, egyéni, személyes másolattal még egyszer ugyanolyan módon nem megismételhető kézírásra. Nyilvánvaló, hogy egy olyan hatalmas kortárs képzőművészeti bemutatón, mint az *ArtBasel*, még számtalan mű, tendencia és momentum, érdekes kiállítóter, program, vagy éppen a rendezés koncepciója is említést érdemelne. Azonban inkább egy olyan jelenséget említenék meg, ami egyáltalán nem *ArtBasel*-t minősíti, sokkal inkább egy tény, egy tendenciát jelez: a szakralitással foglalkozó vagy a szakralitásra utaló művek szinte teljes hiányát, amely alól csak két

érintőleges kivételt tudnék említeni. Az egyik egy installáció az *Art Parcours* keretén belül: a Prädiger Kirche terének székeit szinte jórészt elfoglalva – 150 – szépen elrendezett, polgári ízlésű férfi vagy női öltözetet helyeztek el, „ültetettek le” alkotói, a LOS CARPINTEROS, megtöbbszörözve és ugyanakkor „megtöltve” ezzel a „kiüresedés” fogalmát és jelenségét. A másik ilyen jellegű alkotás a *Liste17*-en volt látható. A templomok kiüresedtek, a kiállítóterek megteltek, ahogy ezt az *Art43Basel* hatvanötezer látogatója is jelzi. Mindazonáltal a galériák nem szakrális terekké, hanem inkább az érdeklődés és az élményszerzés tereivé, csomópontjaivá alakultak át. Akadt azonban számos munka – köztük néhány „kézírásos” műalkotás is –, amely a nagy tömegben is képes volt – ha nem is szakrális, de – emlékezetesen sajátos aurát teremteni és utalni a hétköznapinál sokkal többre, egészen másra.

Hermann Veronika

Gonna California

Pacific Standard Time – Kunst in Los Angeles 1950–1980

↻ Martin-Gropius-Bau, Berlin

↻ 2012. március 15 – június 10.

“Facing west from California’s shores,
Inquiring, tireless, seeking what is yet unfound,
I, a child, very old, over waves, towards the house of maternity,
the land of migrations, look afar”

(Walt Whitman: *Facing West from California’s shores*)¹

“What thoughts I have of you tonight, Walt Whitman, for I walked down the
streets under the trees with a headache self-conscious looking at the full moon.”

(Allen Ginsberg: *A supermarket in California*)²

Monumentális kiállítást szentelt a berlini Martin-Gropius-Bau az Európában – talán többnyire csak – közhelyek szintjén ismert kortárs vagy majdnem kortárs nyugati-parti amerikai művészetnek. A tárlat a Los Angeles-i központú *Getty Research Institute*³ azon kutatási projektjének keretében valósult meg, amely arra irányul, hogy minden oldalról feltérképezze a sokszínű és sokarcú dél-kaliforniai művészeti szcénát. A kiállítás tulajdonképpen három nagyobb gondolatmenet mentén próbálja összerakni, egymáshoz illeszteni a bemutatott anyagot – többnyire sikerrel. A történeti és politikai kontextust megteremtő, hat szekcióra felosztott, számtalan tárgyi emlék és dokumentum mellett sorakoznak a festmények, szobroknak és installációknak helyet adó termek, a két részt pedig teljesen egybefogja egy válogatás JULIUS SHULMAN épületfotóinak legjavából.

A kiállítóterbe lépve az első sorban színészként ismert DENNIS HOPPERTől (1936-2010) láthatunk néhány, a korszak mindenki által jól ismert figuráját megőrzítő felvételt, többek között Jane Fondáról, Ike és Tina Turnerről vagy éppen Bill Cosbyról (*Jane Fonda with target* 1965, *Ike and Tina Turner with Coke bottle* 1965, *Bill Cosby maps to the stars* 1965). Az 1960-as években készült, fekete-fehér fotóknak nem annyira művészi, mint inkább a hangulat-teremtő hatása fontos, ez utóbbiban egyébként az egész kiállítás nagyon erős. Kihaszználva, de nem elhasználva, észrevétlenül bontja le a Kaliforniáról és az 1960-as évekről a legtöbb emberben élő sztereotípiákat, a „gyanútlan” néző így már az első terembe elkezd érezni, mitől is annyira különleges Los Angeles: olyan álmokból épül, amelyeket sok esetben meg is valósítanak.

A kiállítás váza a több termen keresztül, lépésről lépésre felépített, korabeli tárgyi emlékekből, dokumentumokból, meghívókból és újságokból kialakított archívum. Az archívum-elméletek egyik legfőbb alapvetése, hogy az archívum egyszerre törekszik megőrzésre és ugyanakkor megsemmisítésre is, valamint az is, hogy az archívum bizonyos értelemben mindig fikció marad. Ebben az esetben ez tökéletesen megvalósul. A befogadó részben kronologikus, részben tematikus kapcsolatok alapján járja végig a kiállítás címében megjelölt három évtized társadalmi és politikai eseményeinek történetét az Egyesült Államokban. Az első téma, ha úgy tetszik, etűd a *Making the scene* („Megcsinálni/Felépíteni a jelenetet”) címet viseli: korabeli fotókkal, kiállítási katalógusokkal, vagy akár belépőjegyekkel illusztrálja a korszakot. Az 1950-es

évek végén olyan új galériák jelentek meg Los Angeles körül, mint a Mizuno, vagy a Dwan Gallery. A levegőben már ott voltak azoknak a társadalmi változásoknak az előjelei, amelyek néhány évvel később nemcsak az Egyesült Államokat, de az egész nyugati világot felforgatták. A művészet egyre erőteljesebben társadalmi és a politikai ügyek képviselőjévé vált. Ez természetesen sokaknak – köztük számos politikusnak – nem tetszett: ezt illusztrálja a második terem, amely a *Public Censure* („Nyilvános cenzúra”) elnevezést kapta. Itt azoknak a botrányos kiállításoknak a korabeli dokumentációi láthatók, amelyek tartalmuk vagy megvalósulási módjuk miatt olyan nagy ellenkezést váltottak ki, hogy akár be is tiltották őket. Ilyen volt például Huysmam Gallery *War Babies* című kiállítása 1961-ben, vagy EDWARD KIENHOLZ *Back Seat Dodge '38* című szobrának 1966-os bemutatása, amelyet aztán a Los Angeles County Museum of Art-ra nehezedő politikai nyomásra nagyon hamar betiltottak „pornográf és istenkáromló” elemei miatt.⁴ A kronológia és a tematika is jól illusztrálja, hogy az időkorlátul választott három évtized alatt a politikai és társadalmi ellenállás először is radikálisan csökkent, majd lassan támogatásba fordult át. A polgárjogi mozgalmak olyan eredményt hoztak már alig egy évtized alatt, amely azóta is példa nélküli. A helyzet persze még most sem tökéletes, azt azonban ma már nehéz lenne elképzelni, hogy 1960-ban fekete és fehér bőrű állampolgárok csak engedéllyel házasodhattak össze, vagy még úgy sem. Úgy tűnik, hogy vannak azért olyan helyek, ahol mintha működne a kritikus tömeg elve.

A harmadik etűd, amely a *Private assembly* („Privát összejövetel”) címet kapta, a képzőművészethez és a polgárjogi mozgalmakhoz egyaránt szorosan kapcsolódó beatköltőket mutatja be. Kevésbé közismert tény, hogy a *posztmodern* kifejezést legelőször az 1950-es évek végén jelentkező amerikai prózairodalomra – például JACK KEROUAC, JOHN BARTH, THOMAS PYNCHON vagy JOHN UPDIKE műveire – vonatkozóan használták. Ezen szövegek jellegzetességei – a nem-lineáris narratíva, az önéletrajzi elemek szabad használata, a megbízhatatlan elbeszélő – a beatköltők alkotásaiban, sőt a képzőművészetben is megjelentek. Nem véletlen, hogy azóta a „posztmodern” a század egyik legfontosabb (és legelhasználtabb) kifejezésévé vált. A térben itt is a hiteles szemtanúkra építenek: eredeti kiadású kötetek és felolvasóestek programfüzetei sorakoznak egymás mellett, tökéletes kellékeként egy irodalmi és történelmi időutazásnak. A falakon olyan emblematisz szövegek láthatók, mint JOHN REED *It was her love* című verse, vagy WALLACE BERMAN álneven írt *Morphine*

1 Nyersfordításban: „A kaliforniai partokról Nyugatnak fordulva / Kutatva, fáradhatatlanul, keresve a még meg nem leltet / Én, gyermek, nagyon öreg, a hullámok felett az anyaság háza, / az elvándorlás földje felé, messzire tekintek.” (A szerk.)

2 Orbán Ottó fordításában: „Milyen gondolataim támadnak ma éjszaka rólad, Walt / Whitman, mert fejfájósan lődörögök a / mellékutcákon a fák alatt elfogódott tekintettel / bámulva a teliholdat.”

3 <http://www.getty.edu/research/>

4 A korabeli befogadói reakciókról egy videó: <http://www.getty.edu/pacificstandardtime/explore-the-era/archives/v57/>



ED RUSCHA
Standard Station,
Amarillo, Texas
1963, olaj, vászon,
Hood Museum of
Art, Dartmouth
College, Hanover,
New Hampshire
Gift of James
Meeker, Class of
1958, in memory of
Lee English, Class of
1958, scholar, poet,
athlete and friend
to all

Mother című költeménye. Hogy milyen atmoszférateremtő ereje van ezeknek a sokat látott tárgyknak, azt illusztrálja inkább ALLEN GINSBERG szintén kiállított nagyszerű versének néhány sora: "In the dim light the radio blares its jazz / the heartbroken salesman lights another cigarette / In another city 27 years ago / I see your shadow on the wall."⁵ (*To Lindsay*)

A negyedik, talán legérdekesebb szekció a *Mass Media* („Tömegmédiá”) elnevezést kapta. Itt olyan könyvek és kisfilmek láthatók, amelyeknek tervezéséhez és megalkotásához a korabeli tömegmédiák bevett és népszerű kódjait alkalmazták, illetve forgatták ki. A stratégia lényege az volt, hogy a nézőket a tömegtermékek fogyasztóinak tekintették. Itt található a vizuális művész és countryzenész TERRY ALLEN ma már alig ismert és nehezen megszerezhető dala, a *Gonna California* (1969), vagy ED RUSCHA kemény borítású vázlatfüzete, a *Practice Artist Book*, de itt látható ALLEN RUPPENBERG *Al's Grand Hotel* című projektjének dokumentációja is. Ruppensberg 1971-ben kibérelt egy üresen álló, kétszintes házat Hollywoodban a Sunset Boulevard-on és valódi hotellé alakította. A „nyitás” előtt rengeteg címzettnek szétküldött reklámanyagban amellest, hogy értesített az új hotel működésének megindításáról, feltüntette a különös és meglepő elnevezésű szobák árait is: a 25 dolláros ultraviola szobánál például valamivel drágább volt a Jézus szoba, amelyet 30 dollárért lehetett kibérelni egy éjszakára. Vasárnap esténként különböző performanszokat és koncerteket tartottak a hotelben, fellépett itt például többek között Ruppensberg jó barátja, Terry Allen is. A projekt címe egyébként az 1932-ben forgatott *Grand Hotel* című filmre utal (r.: Edmund Goulding), amely forgatókönyvének megírásában Balázs Béla is részt vett. A tömegmédiá hatásával foglalkozó szekcióba mindezek mellett olyan ritkaságokat is kiállítottak, mint a Magyarországon talán kevésbé ismert performansz-művész, CHRIS BURDEN reklámként vetített kisfilmjei.⁶

Az ötödik *Artschool as Audience* („A művészeti iskola mint közönség”) című etűd a korabeli művészeti oktatást mutatja be, már a címmel is jelezve a szerepek és a pozíciók destabilizálódását. Kiderül, hogy a University of California különböző kampuszain (San Diego, Irvine, Berkley, Los Angeles) ekkoriban olyan művészek tanultak, mint például Barbara Smith, Chris Burden, Judy Chicago vagy Allan Kaprow. A szabad és innovatív légkörnek köszönhetően a hallgatók társadalmi aktivitása is megnőtt, nem véletlen, hogy a polgárjogi mozgalmak nagy része is innen, a jónevű, nyugati-parti egyetemekről indult. Ekkor vált az oktatás részévé az a gyakorlat is, amely a mind mai napig jellemzi a legtöbb amerikai konceptuális művészt: nem csupán a már említett tömegmédiá, hanem általában a populáris kultúra különböző elemeit kezdték el vizsgálni és kritikusan felhasználni.

A fogalmiságot így kiterjesztették a társadalom olyan diskurzusaira is, amelyeknek korábban nem volt sajátja az elvontnak tartott konceptuális tartalom. Az utolsó, hatodik terem, amely kontextusba helyezi a kiállítást, szorosan ehhez

⁵ Orbán Ottó fordításában: „a félhomályban dzsesszt harsog a rádió / a törtszívű ügynök újabb cigarettára gyújt / Más városban 27 évvel ezelőtt / látom árnyadat a falon.”

⁶ Talán nem érdektelen megemlíteni, hogy KRUSOVSKY DÉNES 2011-ben megjelent, *A felesleges part* című verseskötetében többször megjelenik Chris Burden, sőt bizonyos értelemben akár az elbeszélő alteregójaként is olvasható. A kötet címadó verse pedig Burden 2005-ös *Ghost Ship*-installációjának címét teszi meg mottónak.

kapcsolódva az *Art of Protest* („A tiltakozás művészete”) alcímet kapta. Főleg fényképekkel dokumentálja, hogy miként fogtak össze az 1960-as években az egyetemi hallgatók és a fiatal képzőművészek annak érdekében, hogy felülírják azt a társadalmi rendszert, amely már bebizonyította működésképtelenségét, és egyes úton vezetett a vietnami háború értelmetlen poklához. Ebben a teremben látható egy fénykép egy Susan Sontag nevű fiatal egyetemista lányról is, amint 1966. február 26-án beszédet mond a Los Angelesben a *Peace Tower*⁷ háborúellenes installációja mellett.

Ez a hat téma biztos kézzel vezeti be a befogadót azoknak közhelyeknek a világába, amelyek elbódítják, de ugyanakkor nyitottá is teszik. Ezután következik a kiállítás törzsanyaga, amely sok esetben a már a dokumentációkból megismert alkotók munkáiból áll: az egyetemistaként, vagy kezdő művészként felbukkanó nevek a kiállítás további részében már sokszor befutottakként, igazán ismert és emblemikus alkotásokkal szerepelnek. Mindazonáltal, ezek a további termek is követik a tematikus és kronologikus sorrendet, különválasztva például a külföldi művészek kaliforniai alkotásait a Los Angeles-i művészek munkáitól, vagy éppen a szobrokat és a kevert műfajú objektektől. A gazdag anyag világossá teszi, hogy miért épp erre, a kiállítás címében is megjelölt három évtizedre koncentrál a kiállítás: ebben az időszakban és épp a fenti folyamatok eredményeképpen vált Los Angeles azzá a művészeti centrummá, amelynek ma is ismerjük.

Bár nyilván lehetetlen végigmenni a hatalmas tárlat összes kiállított alkotásán, néhányat azonban mégis muszáj kiemelni. Ilyen a brit DAVID HOCKNEY *A bigger splash* (1967) című festménye, amely egyúttal a Pacific Standard Time emblémájaként és posztereként is szolgál. A képnek egyébként két előzménye is van 1966-ból, amelyek *A little splash* és *Splash* címen ismertek. A pop art festmény egy kellemesnek tűnő kaliforniai napot ábrázol, annak minden kötelező felszerelésével: ragyogóan kék ég, szikrázó napsütés, pálmafák a háttérben és egy medence. A kép címe – egy nagyobb csobbanás – arra utal, hogy a festmény centrumában egy, éppen a víz alatt lévő figura által keltett nagy fröccsenés látszódik. Az éppen elkapott pillanat furcsa, kísérteties hatást kelt, hiszen a látszólag teljesen „üres”, szereplők nélküli képen mégis van valaki a víz alatt, akit a befogadó semmiképpen nem láthat. A medence széléről, a jobb alsó sarkokból a képtérbe, a vízfelület fölé behatoló ugródeszka miatt a festmény nézőjének olyan érzése támad, mintha ő maga is beleugorhatna ebbe a szinte giccses, harsány színekkel

⁷ A *Peace Tower* eredetileg 1966-ban Los Angelesben emelték a vietnami háború ellen való tiltakozás szimbólumaként. 2006-ban a New York-i Whitney Museum szobortermében újjáépítették, az iraki háború ellen való tiltakozást kifejező gesztusként.

megfestett képbe, amely ugyanakkor felveti a nem-jelenlét problémáját is. Nem véletlenül választották ezt a festményt a kiállítás emblemmájának: úgy „csobban” bele a látogató ebbe az idillinek tűnő, régmúlt Kaliforniába, hogy közben nem is veszi észre, hogy valójában a társadalmi biztonságérzetével játszanak.

BRUCE NAUMAN *Four corner piece* (1970) című installációja négy derékszögben egymásba kapcsolódó kis folyosóból, s mindegyikben egy-egy a nézők feje fölé szerelt videokamerából, valamint a padlóra helyezett monitorból áll. A kamerák nem az alattuk elhelyezkedő, hanem a következő folyosó padlóján található monitorral vannak összekötve, így a folyosók között bókászva a látogató éppen csak egy pillanatra kaphatja el saját képét. Ez a furcsa önbújócska egy ideig szórakoztató, majd kifejezetten nyugtalanító képzeteket kelt, pontos metaforájaként annak a kornak, amelyben az én és az identitás korábban adottnak tételezett kategóriái destabilizálódni kezdtek.

ROBERT GRAHAM 1965 és 1971 között készült cím nélküli diorámái a kaliforniai építészeti hagyományokat idézik fel, míg JAMES TURRELL *Stuck red / Stuck blue* (1970) című páros installációja teljesen elbizonytalanítja a percepciót. Az installáció két nyolcszögletű bemélyedés, amelyek sötétpirosra és sötétkékre vannak festve, és ugyanilyen színű, fluoreszkáló fényvel vannak kitöltve. A tér és a fény furcsa játéka olyan optikai illúziót hoz létre, amelyben bizonyos szögből eldönthetetlen, hogy két vagy három dimenziót érzékelünk-e. A fény tér-képző ereje ebben az installációban már nem pusztán konceptuális, hanem fenomenológiai problémákat is felvet – amely irányzat egyébként nagy hatással volt James Turrell korai munkáira. JOHN ALTOON 1962-ben költözött Santa Monicába, és ekkor készítette a 18 képből álló *Untitled, from the Ocean Park Series* című sorozatát. Ezekon a képeken az absztrakt expreszszionizmus jellegzetességei keverednek a tipikus kaliforniai tájjal, valamint a jellemzően hozzárendelt napsütéssel, amelynek képi ábrázolása szinte éteri fényhatásokat tud létrehozni a vásznon.

JUDY CHICAGO *Car hood* című 1964-es objektje egy kék lakkal fényezett Chevrolet motorházteteje. Ma már talán didaktikusnak hat, hogy a műtárgy a kommersz kultúra és az autómánia férfiközpontúságra épülő mindennapi diskurzusát jelképezi, a korban azonban ez jelentős újításnak, sőt felforgató hatásúnak számított. MARY CORSE *White light* című sorozatának a római ötlet jelölt, 1969-ben készült darabja – amelynek felületét mikroszemcsés üvegszilánkok alkotják – ismét csak azt jelzi, hogy a fény, a fényjáték, a világosság milyen erős szervezőereje festmények egy jelentős részének: mintha ezek mindegyike a kaliforniai napsütés valamiféle furcsa metonímiájaként működne. A konceptuális megoldások és a sokszor önkereső művészetdefiníciók azonban azt mutatják, hogy Los Angeles fölött sem

ragyog mindig olyan kéken az ég. Izgalmasan kapcsolódik a kiállításnak helyet adó város, vagyis Berlin kontextusához SAM FRANCIS monumentális, 8 x 12 méteres programfestménye, a *Berlin red*. A címben a város egyszerre lehet minőségjelző és alany: a kép értelmezésekor korántsem mindegy, hogy berlini pirosról vagy piros Berlinről beszélünk. Az öt pirosas árnyalatú szektort, a szétforgácsolt Berlint ábrázoló festmény 1969-ben, a berlini Neue Nationalgalerie megrendelésére készült – mindössze néhány évvel a világokat elválasztó fal felhúzása után.

A kiállítás harmadik része a 2009-ben elhunyt világhírű épületfotós, JULIUS SHULMAN képeiből válogat. Shulman életműve gyakorlatilag egybeforr Kaliforniával, ahogy ő maga is nyilatkozta ezzel kapcsolatban: „az én életem története Kalifornia története.” Shulman (szem)tanúja volt, és meg is örökölte, hogy miként hozta létre az építészek az 1950-es évek végétől megjelenő új generációja a ma már tipikusnak ható, de azóta is vonzó és felforgató kaliforniai építészeti stílust. A LE CORBUSIER-t példaképnek választó fősodor ötvözta a természeti adottságokhoz alkalmazkodó funkcionalitást, az éles, modernista formákat és a helybeli, részben spanyol eredetű hagyományokat. Shulman végigfényképezte FRANK LLOYD WRIGHT, PIERRE KOENIG, RICHARD MEIER vagy CHARLES EAMES épületeit. Ahogyan a kiállítóterben is olvasható, Shulman laza lifestyle-fotói nem kis mértékben járulta hozzá, hogy Los Angeles kialakíthassa jelenlegi misztikus státuszát a jövő egyik legvonzóbb és legdinamikusabb városaként. Leghíresebb fotója a *Case Study House #22* című kép, amely 1960-ban készült egy Pierre Koenig által tervezett ház teraszáról.

A *Pacific Standard Time* különböző médiumokon és műtárgyakon keresztül, de tulajdonképpen ugyanazt állítja: egy dinamikusan fejlődő művészeti szcena és egy fejlődésre képes jóléti társadalom találkozása kifejezetten nagy dolgokat hozhat létre. Annak ellenére, hogy sok részből áll össze, a kiállítás nem kusza vagy követhetetlen. A három anyagrészt kiegészíti és értelmezi egymást, a befogadónak nincs más dolga, mint lassan összerakni fejében az időutazásra épülő kaliforniai kirakóst. A kiállításról kilépve már-már furcsa, hogy Berlinben vagyunk, és nem Los Angelesben. Szinte kár.



JULIUS SHULMAN
Case Study House
#22, 1960, Gelatin
silver print
Getty Research
Institute, Los
Angeles, CA
© J. Paul Getty Trust

A könyv mint az írás és a rajz toposza

Bruno Schulz illusztrációi a *Szanatórium* a *Homokórához* című kötetében

Bevezetés

Bruno Schulz író és rajzművész volt egy személyben. Saját kezűleg illusztrált második kötete, a *Szanatórium a Homokórához* (1937) mutatja be a legjobban e kettősséget. A Schulz-kutatók főként a prózájával foglalkoznak, ritkán elemzik részletesen illusztrációit.¹ Schulz rajzait rendszerint a szöveggel összefüggésben, a mű vizuális megjelenítéseként tárgyalták, vagy az adott kötetből kiragadott rajzokként kezelték. Ha viszont a kötet részének tekintjük az illusztrációkat és azon belül vizsgáljuk, Schulz egész könyve – nem csak a kép vagy a szöveg – üzenetközlő médiumnak bizonyul. A *Tavaszi* című elbeszélésből idézek néhány mondatot: „Észrevettétek-e, hogy bizonyos könyvek verssorai közt fecskék röpdösnek csapatostul – remegő, búbos fecskék egész szakaszai? Olvasni kell e madarak röptéből...”²

1. Az illusztrációk

Schulz már a *Fahajas boltok* (1933) című kötetét is illusztrálni akarta. 1932 júliusában Stefan Szumannak írt levelében így fogalmazott: „A borítót én rajzolom magamnak. Úgy gondoltam, a szövegbe illesztett fametszetekkel illusztrálom, mint a XIX. század elején megjelent könyveket, de nem tudom, megcsinálom-e.” Itt valószínűleg az 1830-as években népszerű illusztrációkról van szó, amelyeket egy angol fametsző, Thomas Bewick (1753–1828) készített először. Bewick keményfát használt a fametszetekhez, így a betűkkel együtt nyomtathatták az illusztrációkat. Ennek eredményeképpen csökkent a nyomtatási költség, így több illusztrációt is elhelyezhettek. Ezenkívül az illusztrációk jobban összefonódtak a szöveggel.³ A *Fahajas boltok* borítóját Schulz készítette, de a könyv illusztrációk nélkül jelent meg. Zárójelben jegyzem meg, a kötet kiadását Schulz bátyja finanszírozta. Talán a költségek miatt alakult így, vagy a Rój kiadó hagyta figyelmen kívül a pályakezdő kívánságát. Csak a *Szanatórium a Homokórához* megjelenésével vált valóra az az álma, hogy a saját könyvét illusztrálhatja. A két világháború közötti Lengyelországban nem volt túl gyakori az illusztrált regény. Egyik visszaemlékezésében Schulz elmagyarázta, hogy *A bálványimádás* könyvéhez készült cliché-verre-ek Leopold von Sacher-Masoch *A bundás Vénusz* című regényének illusztrációi.⁴ Ezek a tények és információk arra mutatnak, hogy

1 Schulz saját műveivel készült illusztrációit Jerzy Ficowski adta ki. Az album tartalmazza a folyóiratokban megjelent első közlések illusztrációit és a kiadatlan skicceket is, ugyanakkor olyan illusztrációkat válogattak be, melyek könnyen azonosíthatóak a szöveg vizuális megjelenítéseként. De ebbe nem illesztették be a *Szanatórium a Homokórához* könyv változatában található összes illusztrációt. Bożena Schallcross írt a mű illusztrációról. A szerző hangsúlyozza, hogy Schulz illusztrációi nem mimetikusán jelenítik meg a szöveget, nem függenek össze olyan szorosan a szöveggel, mint a hagyományos értelemben vett illusztrációk. B. Schallcross, „Pencil, Pen and Ink: Bruno Schulz's Art of Interference” [in:] James S. Pula & M. B. Biskupski eds, *Heart of the Nation: Polish Literature and Culture* (New York: Columbia University Press, 1993), 57–68. o. Seweryna Wyśouch is kitért Schulz saját műveivel készített illusztrációira és a téma iránti érdeklődésére. Vö. S. Wyśouch, „Ilustracja autorska – casus Brunona Schulza”, *Teksty drugie*, 1992/3., 116–122. o.

2 A Schulz elbeszéléseiből vett idézetek a *Fahajas boltok* című elbeszéléskötetből származnak. A szerző kiemelési.

3 K. Nishimura, *Image na Shuzigaku* (Tokyo, 2009), 348–360. o.; D. Blewett, *The Illustration of Robinson Crusoe: 1719–1920* (Gerrards Cross, 1996); Ienari Hirata, *Igrisu Sashie-shi* (Tokio, 1995), 14., 93. o.

4 J. Ficowski szerk., *Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu* (Kraków, 1984), 55. o.

Schulzot nagyon érdekelték a könyvillusztrációk, és bizonyára meg volt győződve arról, hogy a könyvekben lenniük kell képeknek.

1937 februárjában, vagyis miután elküldte a kéziratot a kiadóba, de még a mű megjelenése előtt, Schulz a következőket írta a könyvről Tadeusz Brezának küldött levelében: „270 oldalra nőtt a terjedelem, az illusztrációkkal együtt körülbelül háromszáz oldal lesz. Nagyon féltém az illusztrációkat, nehogy elrontsa a kiadó.”

A *Szanatórium a Homokórához* végül Schulz harminchárom rajzával jelent meg, a borítót is ő tervezte. Összesen kétszázhatvanhárom oldal volt, plusz a tartalomjegyzék – tehát valószínűleg úgy jelent meg, ahogy Schulz elképzelte. Az illusztrációk többsége a mellettük található szövegben leírt jelenetek mimetikus ábrázolása. Csak néhány vált ki diszsonanciát, ezeknek egyik jelenet sem felel meg az elbeszélésben. Még olyanok is vannak, amelyek nagyon hasonló kompozíciót ismételenek, olyat, amilyen éppen az előző oldalon található. Ezek vajon tévedések, vagy abból adódnak, hogy Schulznak nem volt fontos a könyv egész kompozíciója? Kiderült, hogy nem, ellenkezőleg.

Nézzünk meg néhányat e diszsonáns illusztrációk közül. Az *Edzio* című elbeszélésben van egy rajz, mely egy férfi-kutyát ábrázol, amint egy csoport nő előtt térdel. Emberi teste, de kutya-feje és -farka van. Nincs ilyen jelenet az elbeszélésben, bár az illusztráció laza kapcsolatban is állhat a szöveggel. Egy helyen fehér kutyához hasonlítja a szerző Edziót, az elbeszélés hőst – akinek rossz a lába. „Mint egy nagy, fehér kutya, akár a négy lábúak, lekuporodik, majd nagyokat dobbantva” közeledik Adela ablakához. Ezenkívül az illusztráció a következő szöveg mellett található: „Döbbsen és szégyenkezve hallgatjuk, de valami elképesztő elégedettség is eltölt bennünket a vad és fantasztikus erőszak gondolatára, amit ezen az atlétatermetű, bár erőtlen lábú ifjún követek el.”

„Vad és fantasztikus erőszak” – talán Schulz a nők előtt térdelő férfit ábrázolta, amint azt gyakran tette saját férfi-nő kapcsolatait bemutató rajzaiban. Ebben az elbeszélésben érdekesebb két, hasonló kompozíciót ismétlő illusztráció, amelyen egy csoport nő és férfi látható az asztalnál. Nincs ennek megfelelő leírás a szövegben. Közös a kompozíció, ezenkívül négy nő ugyanolyan mindkét illusztráción. Az első nyolc embert ábrázol, a második pedig hetet. Annyi a különbség, hogy az elsőn, a kép közepén ott van Schulz önarcképe, az öt oldallal későbbi, második illusztrációról viszont eltűnt – tehát az elbeszélés legvégén már nem látható. Ha egy párnak tekintjük ezt a két elbeszélést, akkor a második illusztráció mellett olvasható szövegben kifejtett filozófiát demonstrálják. „Az egész voltaképp nem más, mint egyetlen nagy, énekekből, fejezetekből és rapszodiákból

álló, a ház alvó lakóira osztott történet. Amikor az egyik abbahagyja és elhallgat, másvalaki folytatja helyette, és így vándorol az elbeszélés ide-oda, nagyívű epikai fordulatokkal, miközben az emberek ott hevernek a ház szobáiban tehetetlenül, mint valami nagy, süket mákgubó rekeszeibe zárt mákszemek, és e lélegzetvételből növekednek tovább, a hajnal felé.”

Egy álom leírása ez, ugyanakkor Schulz történetfelfogását is kifejezi. Minden történet része, részlete az egyetlen, nagy történetnek. A történet, amelyet elmesél valaki, egy előző történet folytatása, és egy másik történetben folytatódik, amelyet másvalaki mesél. (E világfelfogás modelljét, vagyis az integráns egész és fragmენტumai közötti kapcsolaton alapuló modellt már ismerjük *A Valóság mitizálása* című, 1936-ban írt esszéjéből, valamint a *Könyvek Könyve* című elbeszélésében található könyv motívumából. Így hát Schulz e két illusztráció kombinációjával mutatta be azt, amit a második illusztráció mellett írt, vagyis azt, hogy eltűnt a szerző-Schulz, az elbeszélések mégis folytatódnak. A két illusztráció párba állítva kifejezi a szöveg tartalmát.

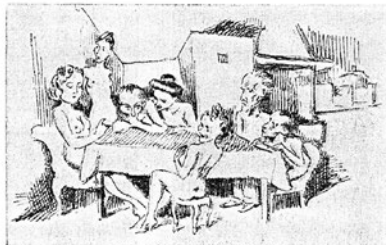
A következő, *A nyugdíjas* című elbeszélésben is arról árulkodik a narrátorváltás, hogy Schulz tudatosan rendezi el az illusztrációkat. Az *Edzio* című elbeszélésig egy fiú volt az egyes szám első személyű narrátor, az „én”, a Jakubnak, néha Józefnek nevezett szereplő fia. Ez után az elbeszélés után, jobban mondva az újabb illusztrációt követően, amelyen már nem látható Schulz önarcképe, öregember-nyugdíjassá változik az egyes szám első személyű narrátor, akit Szymciónak hívnak. *A nyugdíjas* című elbeszélés azzal kezdődik, hogy bemutatja önmagát mint narrátort. „Nyugdíjas vagyok a szó szoros és teljes értelmében, e tulajdonság rendkívül magas fokán; felettébb előrehaladott stádiumban leledző aranypróbás nyugdíjas.”

Ritkán kezdődik így Schulz-elbeszélés. Továbbá azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, milyen különösen hangsúlyozza Schulz azt, hogy a narrátor nyugdíjas („a szó szoros és teljes értelmében”). Schulz így hívja fel a figyelmet arra, hogy a narratori „én” megváltozott, és a történet másként folytatódik. *A nyugdíjas* című elbeszélés kezdete megegyezik az azt megelőző *Edzio* utolsó részletével. Az *Edzio*-ban található két illusztráció disszonanciája, illetve az *Edzio* és *A nyugdíjas* című elbeszélések sorrendje azt bizonyítja, hogy az illusztrációk elválaszthatatlanok a szövegtől, annak tartalmát fejezik ki. Érdemes ebben a kontextusban elemezni a *Könyvek Könyve* című elbeszéléshez tartozó két illusztrációt. Az elbeszélésbe csak két illusztrációt illesztett, melyek nagyon hasonló kompozíciójúak. Vajon Schulz nem fordított figyelmet erre? Szerintem a két hasonló illusztráció szintén összhangban áll Schulz szándékaival és számításaival. Mindkettőt egy-egy illusztrált

We wszystkich łózkach leżą ludzie z podciągniętymi kolanami, z twarzą gwałtownie w bok odrzuconą, głęboko skupioną, zanurzoną w sen i bez granic mu oddana.

Jak któryś dorwał się snu tak go trzyma kurczowo z żarliwą i bezprytomną twarzą, podczas gdy oddech, wyprzedzając go daleko błędzi samopas na odległych drogach.

I jest to właściwie jedna wielka historia podzielona na partie, na rozdziały i na rapsody rozdzielone między tych śpiących. Gdy jeden przestaje i milknie, drugi podejmuje jego wątek i tak idzie to opowiadanie tam i sam szerokim epickim zygaskiem, podczas gdy leżą w pokojach tego domu bezwładni jak mak w przegrodach wielkiej głuchej makówki i rosną na tym oddechu ku świtowi.



EMERYT

Jestem emerytem w dosłownym i całkowitym znaczeniu tego wyrazu, bardzo daleko posuniętym w tej własności, poważnie zaawansowanym, emerytem wysokiej próby.

Być może, że przekroczyłem nawet pod tym względem pewne ostateczne i dopuszczalne granice. Nie chcę tego zatajać, cóż w tym tak nadzwyczajnego? Po co robić zaraz wielkie oczy i patrzeć z tym obłudnym szuncunkiem, z tą uroczystą powagą, w której tyle jest tajonej radości ze szkody bliźniego? Jak mało ludzie mają w gruncie rzeczy najprymitywniejszego taktu! Takie

231

reklámról szóló leírás mellé helyezték, amelyet az ideális *Könyvek Könyve* narrátora talált meg. Mindkét rajzon egy kintornás látható – az első emeleti erkélyen összegyűlt hallgatóságával együtt. Az első a hangszerreklám leírása mellé került: „S látni is lehetett e kintornákat, tarkára festve, hogyan vándorolnak jelentéktelen, szürke öregemberek hátán, kiknek élettől elvásott arca, mintha pókháló leptevolna be, annyira elmosódott, arcok, melyekben könnyező, mozdulatlan, lassan kifolyó szemek ültek, arcok, melyekben magva szakadt az életnek”. És ők „rázendítettek a maguk melódiájára, nem az elejétől fogva, hanem onnan, ahol előző nap abbahagyták, úgy muzsikáltak. »Daisy, Daisy, ó válaszolj nekem.«” Az első illusztráció a kintornán játszó, barázdált homlokú és szomorú arckifejezésű öregembert mutatja be, így joggal tekinthetjük a leírás vizuális megfelelőjének. A kintornáson kívül szerepel a képen egy nő és egy fiú, illetve a mögöttük álló Schulz önarcképe. A nő és a fiú az álló kintornást nézi, a fiúra emlékeztető önarckép az illusztráció olvasójára-nézőjére tekint. Vagyis Schulz mint mindentudó író és mint a fiú-narrátor felnőtt alakja jelenik meg. E metafiktív elemről eltekintve a kép egyezik a szöveggel, nem kelt nagy disszonanciát.

A második illusztráció viszont igen. Ugyanez a kompozíció ismétlődik hat oldallal később: a kintornás az utcán, a nő és a fiú a balkonon, mégis jelentős különbség van a két illusztráció között. A másodikról eltűnt Schulz önarcképe, emellett a kintornás, a nő és a fiú arckifejezése is megváltozott. Fiúk tűntek fel az utcán, ők nem voltak ott az előző illusztráción. Hogy megértsük ezt a másodikat, a szöveget megelőző és az azt követőhöz kell fordulnunk.

„Az Autentikum él és gyarapodik. Mi következik ebből? Az, hogy íme, amikor legközelebb fölnyitjuk salabakterünket, ki tudja, hol lesz már Csillag Anna a híveivel. Talán mint hosszú hajú zarándoknőt látjuk őt viszont, ki köpenyével végigsöpri Morvaország országútjait, távoli földeken át vándorol, hétköznapi sárga s prózába merült fehér városokon át, s az »Elza-hattyúír« mintáit osztogatja Isten rühtől-fekélytől kínzott szegényeinek. Ah, mit csinálnak akkor majd a városka becsületes szakálltulajdonosai, kik óriási szörzetüktől mozdulni sem tudnak, mit csinál majd ez a húséges község, mely mérhetetlen termésének ápolására és adminisztrálására ítéltetett? Ki tudja, nem vásárolnak-e valamennyien valódi schwarzwaldi kintornát, s nem mennek-e világgá apostolnőjük után, hogy megkeressék távoli földön, útközben mindenütt a »Daisy, Daisy«-t muzsikálva?”

Ebben a részben azt írja le, hogy Csillag Anna, aki korábban egy hajnövesztő szerreklámaraként jelent meg, most egy másik reklámban tűnik fel, az Elza-hattyúír balzsam-

ne, blade oczy nad bezbarwnym, weszającym wąsem i czuł się nawskroś szewcem. — I jeżeli nie bolaly ich wrzody, nie łamaly kości, pochłina nie kładła na barłóg, byli szczęśliwi bezbarwnym, szarym szczęściem, palili tani tytoń, żółty tytoń cesarsko-królewski, lub marzyli tępo przed kolekturą loterii.

Koty przebiegały im drogę, to z lewej to z prawej strony, snił im się czarny pies i świerzbiała ich ręka. Czasami pisali listy z listowników, nalepiali troskliwie markę i powierzali je z wahaniem i pełni nieufności skrzynce pocztowej, w którą uderzali pięścią, jakgdyby ją budzili. I przez sny ich przelatywały potem białe gołębie z listami w dzióbkach i znikaly w obłokach.

Następne stronicie wznosiły się ponad sferę spraw codziennych w regiony czystszej poezji.

Były tam harmonie, cytry i harfy, ongi instrumenty chorów anielskich, dziś dzięki postępowi przemysłu udośćępnione po popularnych cenach prostemu człowiekowi, bogobojnemu ludowi dla pokrzepienia serc i godziwej rozrywki.

Były tam katarynki, prawdziwe cuda techniki, pełne ukrytych wewnątrz fletów, gardziołek i piszczałek, organków trelujących słodko, jak gniazda szlochających słowików, nieoceniony skarb dla inwalidów, źródło lukratywnych dochodów dla kalek i niezbędne w ogóle w każdym muzycznym domu. I widziało się te katarynki pięknie malowane, wędrujące na plecach niepokazanych szarych staruszków, których twarze wyjedzone przez życie, były jakby zasunute pajęczyną i całkiem niewyraźne, twarze o łzawiących, nieruchomych oczach, które z wolna wyciekały, twarze wyjałowione z życia, tak odbarwione i niewinne, jak kora drzew



12

mot népszerűsí. A következő részben pedig arról ír, hogy Csillag Anna városkájának lakói szintén a hajnövesztőszer reklámjából valók, s ezúttal a hangszerről, a kintornáról szóló reklámban jelennek meg, a „Daisy, Daisy”-t éneklük. Ez a két illusztráció tehát a *Könyvek Könyve* szövegében leírt gondolatokat fejezik ki. „Az Autentikum él és gyarapodik”, vagy mint két oldallal később olvashatjuk a második illusztráció alatt: „S itt mutatunk rá a salabakter egy különös sajátosságára, mely immáron világos az olvasó előtt: hogy olvasás közben bontakozik ki, határai mindenfelé ki vannak tárva mindennemű fluktuáció és áramlat befogadására.” A *Könyvek Könyvének* ezt a jellemzőjét mutatja be a két illusztráció egy sorozatként. Vagyis azt fejezik ki, hogy nincsen határ a művek között, és hogy a látszólag független történetek valójában egyetlen nagy történetet vagy Könyvet alkotnak.

Ebben a kontextusban a *Szanatórium a Homokórához* című elbeszélés illusztrációja és a kötet utolsó előtti oldalán, pontosabban az utolsó, *Apám utolsó szökése* című elbeszélés végén található utolsó képen a szövegben leírt „idő” szimbolikus bemutatása. E két illusztráció kompozíciója hasonló, két nőt és egy kocsi láthatunk, akik egy kétlovas hintóban ülnek. A *Szanatórium a Homokórához* című elbeszélés illusztrációja a sanatóriumban folyó furcsa időről és a városban élő nőkről szóló fejezet végén található. Ennek egyik leírás sem feleltethető meg az elbeszélésben. Ha viszont visszalapozunk az előző oldalra, a következő leírást találjuk: „Mindnyájan tudjuk, hogy ezt a fegyelmeztelen elemet csak a kényszer tartja valamennyire kordában, a szakadatlan gondozás és féltő ápolás, szeszélyeinek korrigálása, kilengéseinek gondos szabályozása. Mihelyt kiszabadul e pártfogás alól, nyomban kirúg a hámból, vad eltévelyedésekre, kiszámíthatatlan csínytevésekre, alakatlan bohóckodásra támad kedve. Egyre világosabban rajzolódik ki az inkongruencia egyéni időink között. Apám ideje és az én saját időm már régóta nem illeszkedik össze.”

A hintóban ülő nők alakjai e „fegyelmeztelen” „időt” illusztrálják, ha figyelembe vesszük az *Apám utolsó szökése* című elbeszélés történetét és a második rajtot. Az elbeszélés végén Jakub, a narrátor apja rák alakjában, egy lábacsckáját hátrahagyva távozik, de nem csak az apa, hanem a szolgáló, Adela is elutazott Amerikába. A második illusztráción látható távolodó hintó nem pusztán a kötet és Jakub családi történetének végét, hanem az előző elbeszélés üzenetét is kifejezte jelképesen: vagyis az Apa „ideje” már másként telik, mint „az én időm”, azaz a

5 Az Elza-hattyúír-reklámról beszélő narrátor azt mondja az előző oldalon látható kisvárosról: „papírféreg é alatt, prózától és mindennapiságtól megcsontosodottan”; „e nyomorékvándorlás mögött távoli és szomorú kisvárosokat lehetett látni, papírféreg é alatt, prózától és mindennapiságtól megcsontosodottan.” (114. o.)

narrátor ideje. A kötet végén ezek már „nem illeszkedtek össze”. Hasonló kompozícióba illeszkedik a korábban már leírt filozófia, ezen alapul a kötet világa.

Így hát kitalálhatjuk, miért tartott Schulz ezektől az illusztrációktól. Hiszen némelyik már az illusztráció hagyományos értelmezését feszegette, mely szerint az illusztráció mimetikusan ábrázolja a szöveget. Annál is inkább, mivel egy kötet, sőt egy elbeszélés két rajzában ismételte ugyanazt a kompozíciót. Schulz attól tartott, hogy a szerkesztő véletlenül eltávolítja azokat az illusztrációkat, amelyek többlettérmet hordoznak.

Jerzy Ficowski szerint a *Szanatórium a Homokórához* első kiadásában a következő fülszöveg olvasható: „a szerzőben, aki maga illusztrálja könyveit – de már magában abban a törekvésben is, hogy saját kézzel készítse el művét – van valami a középkori ihletett papok és mesteremberek lelkeiből.”⁶

Ficowski feltételezése szerint ezt Schulz írta, de az is lehetséges, hogy a kiadó fogalmazta meg. Mindenesetre ez a részlet jól érzékelteti, miféle munkát végzett Schulz. Megírta a szöveget, elkészítette az illusztrációkat, de a könyvvel csak akkor készült el, amikor összekapcsolta a kettőt, egy művet alkotott az elbeszélésekből és az illusztrációkból. A *Szanatórium a Homokórához* kiadásában megmaradt minden illusztráció. Ekkor kezdődik az olvasó munkája.

2. Tizenhárom

Ebben a kontextusban szeretnék hivatkozni David A. Goldfarb diskusziójára, melyben a *Fahajas boltok* és a *Szanatórium a Homokórához* című kötetekben szereplő elbeszélések számával foglalkozik.⁷ Lássuk *A nagy szezon éjszakája* című elbeszélés kezdetét, ez a *Fahajas boltok* című kötet utolsó darabja: „Mindenki tudja, hogy a közönséges, rendes nyarak sorában az elkülönösödött idő méhéből időnként más nyarak is születnek, különleges nyarak, elfajult nyarak, melyeken – akár egy hatodik kisujj a kézen – valahol kinő egy tizenharmadik, hamis hónap.” A narrátor a tizenharmadik hónaphoz, vagyis a második *Ádár* hónaphoz hasonlítva elbeszélését, amely csak minden szökőévben fordul elő a zsidó naptárakban. Így kezdetben a kalendárium „kopottas margójára” írt ráadásként, a véletlen műveként kezeli az elbeszélést. Goldfarb szerint maga *A nagy szezon éjszakája* című elbeszélés pont a tizenharmadik helyet foglalja el a kötetben, pedig a *Fahajas boltok* tizenöt elbeszélésből áll. Goldfarb azonban felhívja a figyelmet az *Értekezés a próbabábukról* című három elbeszélésre. Kettő közülük a *Folytatás* és a *Befejezés* címet

6 J. Ficowski, *Okolice Sklepow Cynamonowych: szkice, przyczynki, impresje* (Kraków, 1986), 62. o.; M. Kitowska-Łysiak szerk., *Bruno Schulz: Szkice krytyczne* (Lublin, 2000), 8. o.

7 D. A. Goldfarb, „Czytając Schulza: „Noc wielkiego sezonu”, *Kresy*, 1993/13., 15–21. o.

viseli, így ha egy elbeszélésnek tekintjük ezt a három *Értekezés*-t, a *Fahajas boltok*-ban olvasható elbeszélések száma tizenhárom. A *Szanatórium a homokórához* című kötet valóban tizenhárom elbeszélést tartalmaz. Ebből a kontextusból kiderül, hogy *A nagy szezon északaján* című elbeszélést Schulz tizenharmadik, ráadás-elbeszélésnek tekinti, akárcsak a narrátor.⁸ Goldfarb e meglátása hiteles és igen fontos észrevétel a könyvről alkotott schulzi koncepcióról fóttyatott vitánkban.

Az illusztrációk elemzéséből és Goldfarb tanulmányából az következik, hogy Schulz teljesen tudatosan használta fel a könyv minden elemét a szöveg tartalmát közvetítő médiumként.⁹

3. A könyv mint művészeti ág

Nagy hagyományokra tekintenek vissza az olyan szembeállítások, mint festészet–költészet, kép–szöveg, festő–író, rajzolás–írás, vizualitás–verbalitás, ezeket paragonéknak, azaz a művészeti ágak összehasonlításának nevezzük. A Keoszi Szimonidésznek tulajdonított híres mondás szerint „a költészet beszélő kép, a festészet pedig néma költészet” (Plutarkhosz, *Moralia*, 17F–18A, 58B, 346F–347A). Horatius pedig azt mondja, „ut pictura poesis” (Horatius, *Ars poetica*, 361. o.). A költészet beszél, a festészet hallgat. Bár logocentrikus hierarchia rejlik ezekben a kijelentésekben – azt hirdetik, hogy a költészet a festészet felett áll¹⁰ – e szerzők két különböző, de hasonló művészeti ágként vetik egybe az irodalmat és a festészetet. Ezzel helyezkedett szembe a XVIII. században Lessing a Laokoóonnal, hangsúlyozva, hogy a médiumok különbözősége miatt éles határ választja el az irodalmat a költészettől. A huszadik században ezt egy kritikus, Clement Greenberg végezte el a művészettörténet területén.¹¹ Hagományosan tehát azt feltételezik, hogy van határ az irodalom és a festészet között.

8 Uo.

9 Schulz könyvei e ponton közelednek a „liberatura” felfogásához, melyet Zenon Fajfer és Katarzyna Bazarnik javasolt. A „liberatura” terminus a „literatura” és a latin „liber” szó összekapcsolása, mely egyszerre könyvet és szabadságot jelent. Fajfer és Bazarnik szerint a liberatura a totális könyv projektje, mely „az irodalom anyagainak – a betű, szó, mondat és a könyv egészének – tudatos felhasználásáról, a szöveg és kép integritásáról és azok jelentésszerkezetéről” szól. A liberatura feltételezi, hogy a „könyv tere (rövidebb mű esetében az oldalak) nem a szó semleges helye, hanem műalkotás, a művészi kommunikáció médiuma”. K. Bazarnik „Liberature: What's in a Name” [in:] K. Bazarnik és Z. Fajfer, *Liberature* (Kraków, 2005), 9. o. A *Könyvek Könyve, az Edző és az Apám utolsó székelye* című elbeszélések illusztrációival Schulz teljesíti a liberatura feltételeit. Szerves egészet alkotó könyvet hozott létre, melyben együttműködik a szöveg, az illusztrációk és azok elhelyezkedése együtt alkot jelentést.

10 Nishimura, i. m. 16–17, 105. o.

11 Greenberg a modern festészetet az irodalommal, irodalmisággal való kapcsolatától függetlenül definiálta, felhívta a figyelmet az autotematikuságra, a néző figyelmének a festői médiumra, vagyis a sík felületre. Vö. többek között: C. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance 1957–1969*, szerk. John O'Brian (Chicago and London, 1993), 85–93. o.



zaślepienia, gdy wniesiono mego ojca na półmisku. Leżał wielki i spuchnięty wskutek ugotowania, blade szary i galaretowaty. Siedzieliśmy w milczeniu, jak struci. Tylko wuj Karol sięgnął widełcem do półmiska, ale opuścił go niepewnie w pół drogi, spoglądając na nas ze zdziwieniem. Matka kazala odstawić półmiskę do salonu. Tam leżał na stole pokrytym kapą pluszową, obok albumu z fotografiami i mechanicznej katarzynki z papierosami, leżał omijany przez nas i nieruchomy.

Nie na tym jednak miała się zakończyć ziemską wędrówka mego ojca i ten ciąg dalszy, to przedłużenie historii poza, zda się, już ostateczne i dopuszczalne granice — jest najboleśniejszym jej punktem. Czemuż nie dał wreszcie za wygraną, czemuż nie uznał się w końcu za pokonanego, gdy już naprawdę miał wszelkie powody do tego, i los nie mógł już pójść dalej w doszczętnym pogrzebieniu go? Po kilku tygodniach nie-

ruchomego leżenia skonsolidował się jakoś w sobie, zdawał się jakby przychodzić pomału do siebie. Pewnego ranka zastaliśmy półmiskę pusty. Jedna tylko nogę leżała na brzegu talerza, uронiona na zastygłym sosie pomidorowym i galarecie stratomanej jego ucieczką. Ugotowany, gubiąc nogi po drodze, powlókł się ostatkami sił dalej, w bezdomną wędrówkę i nie ujrzeliśmy go więcej na oczy.

Ezt láthatjuk Schulz fogadtatásában is. Vagy íróként, vagy festőként kezelték, amikor pedig olyan művészként említették, aki író és festő egy személyben, az irodalmi munkásságát gyakran a festészetéhez, a festészetét pedig a prózájához hasonlították. 1930-ban, írói pályakezdése előtt a Schulz rajzait nagyra értékelő művészettörténész „költőnek” nevezte, cliché-verre-jeit pedig „meg nem írt verseknek”.¹² Ugyanez fordítva is működik, Schulz prózáját grafikáihoz szokás hasonlítani. Gyakran nevezik Schulz szavaival festett képeknek”.¹³ Schulz *Könyvek Könyve* című műve képes megváltoztatni a művészeti ágak paradigmáját. Itt megemlítem, hogy Schulz cliché-verre-nek nevezte ezt a gyűjteményt, *A bálványimádás könyve*-ben szereplő képekre utalva. Ebben a könyvben a borítóra írt cím az összes szöveg, így a visszájára fordítja a kép és a szó megszokott hierarchiáját. Joggal mondta Kris van Heuckelom, hogy *A bálványimádás könyve* mint műalkotás eltörli a határt a vizuális és a verbális művészet között.¹⁴ Úgy gondolom, Schulz tudatosan szembehelyezkedett azzal az értelmezéssel, hogy a könyv a szó reprezentációja, amikor könyvnek nevezte az illusztrált irodalmi művet. A könyvet a művészet harmadik ágának, az értelemalkotás toposzának, illetve oszthatatlan médiumnak tekintette, mely egyszerre tartalmaz szöveget és képet.

Konklúzió

Az illusztrációk elemzéséből az következik, hogy Schulz tudatosan használta arra a könyv elemeit, hogy létrehozza belőlük a totális könyvet, melyben különböző szinteken értelmezhetjük a jeleneteket. Schulz könyve nem absztrakt szöveg, nem is tiszta kép, hiszen mintegy építészként konstruálta a könyvet. A műalkotást nemcsak absztrakt, zárt és a környezettől elválasztott mikrokozmoszként kezeli, nem jelölt ki határt a fiktív világ és a valóság között, hanem anyagi tárgynak látja a műalkotást, amely része annak a szerves egésznek alkotó világnak, amelyben ő maga is létezik.

Ezt a harmadik művészeti ágat, a „könyvet” nem lehet az irodalom vagy a festészet kategóriájába zární. Schulz könyvére jellemző, hogy állandóan felhívja a néző figyelmét az irodalom és festészet, a valóság és fikció közötti határra.

Kovács Edit fordítása

12 Wł. Kozicki, „Z »Salon Wiossenego«. (Wystawa ogólna: grafika i rzeźba: Lewe skrzydło).” *Słowo Polskie*, 1930/141., 7. o.

13 J. Ficowski szerk., *Bruno Schulz: Ilustracje do własnych utworów* (Warszawa, 1992), 13. o.

14 K. Van Heuckelom, „Artistic Crossover in Polish Modernism. The Case of Bruno Schulz's *Xięga Bałwochwalcza* (The Idolatrous Booke)”. <http://www.imageandnarrative.be/iconoclast/heuckelom.htm> [13 lutego 2010]; D. De Bruyn és K. Van Heuckelom, „Artistic Reflexivity and Interartistic Contamination in Polish Modernism: The Graphic and Literary Works of Bruno Schulz,” *Symposium*, 62/3, 2008, 175–192. o.

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



CONSTELLATIONS / Constructivism, Internationalism, and the Inter-American Avant-Garde
● AMA | ART MUSEUM OF THE AMERICAS
museum.oas.org/
NEW YORK
2012. 06. 21 – 09. 23.

This Will Have Been: Art, Love & Politics in the 1980s
● WALKER ART CENTER
www.walkerart.org/
MINNEAPOLIS
2012. 06. 30 – 09. 30.

Ghost in the Machine
● NEW MUSEUM
www.newmuseum.org
NEW YORK
2012. 07. 18 – 09. 30.

Rineke Dijkstra
A Retrospective
● SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM
www.guggenheim.org
NEW YORK
2012. 06. 29 – 10. 03.

Naoya Hatakeyama
Natural Stories
● SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART
www.sfmoma.org
San Francisco
2012. 07. 28 – 11. 04.

Film and Photo in New York
● THE ART INSTITUTE OF CHICAGO
www.artic.edu
CHICAGO
2012. 07. 21 – 11. 25.

KÜLFÖLD / ÁZSIA

Dél-Korea

Nam June Paik's 80th Anniversary: Nostalgia is an Extended Feedback
● NAM JUNE PAIK ART CENTER
http://www.njpartcenter.kr/en/
Yongin-si
2012. 07. 20 – 2013. 01. 20.

Japán

Arab Express: The Latest Art from the Arab World
● MORI ART MUSEUM
www.mori.art.museum
TOKIÓ
2012. 06. 16 – 08. 28.

Szingapúr

Jia Aili
Seeker of Hope
● SINGAPORE ART MUSEUM (SAM)
http://www.singaporeartmuseum.sg/
SZINGAPÚR
2012. 07. 06 – 09. 23.

Ausztrália

Pat Brassington
Á Rebourts
● ACCA / AUSTRALIAN CENTRE FOR CONTEMPORARY ART
http://www.accaonline.org.au
MELBOURNE
2012. 08. 11. – 09. 23.

Sculptural Matter
Supported by Naomi Milgrom AO
● ACCA / AUSTRALIAN CENTRE FOR CONTEMPORARY ART
http://www.accaonline.org.au
MELBOURNE
2012. 08. 11. – 09. 23.



VÁRNAI GYULA

VÉLEMÉNY BARÁT TERMÉK
2012. szeptember 20 – november 11.



Svájc

Pieter Hugo
This must be the place / Selected works 2002–2011
● MUSÉE DE L'ÉLYSÉE
www.elysee.ch
LAUSANNE
2012. 06. 08 – 09. 02.

Rosa Barba
Time as Perspective
● KUNSTHAUS
www.kunsthau.ch
ZÜRICH
2012. 06. 06 – 09. 09.

Jeff Koons
● FONDATION BEYELER
www.beyeler.com
BASEL
2012. 05. 13 – 09. 13.

Svédország

Social Fabrik
● LUNDS KONSTHALL
www.lundskonsthall.se
LUND
2012. 06. 09 – 09. 02.

Irving Penn
Diverse Worlds
● MODERNA MUSEET
www.modernamuseet.se
MALMÖ
2012. 06. 16 – 09. 02.

August Strindberg
Fotografiska
http://en.fotografiska.eu
● STOCKHOLM
2012. 05. 11 – 09. 08.

Painting as Action
● MODERNA MUSEET
www.modernamuseet.se
STOCKHOLM
2012. 06. 02 – 09. 09.

Törökország
Berlinde de Bruyckere
● ARTER SANAT IÇIN ALAN / SPACE FOR ART
www.arter.org.tr
ISTANBUL
2012. 06. 21 – 08. 26.

After Yesterday / From The Photography Collection

of Istanbul Modern

● ISTANBUL MODERN
www.istanbulmodern.org
ISTANBUL
2012. 02. 16 – 09. 23.

Ukrajna

Anish Kapoor
● PINCHUKARTCENTRE
http://pinchukartcentre.org
KIJEV
2012. 05. 19 – 09. 30.

KÜLFÖLD /AMERIKA Argentína

Los Carpinteros
● FAENA ARTS CENTER
www.faenaartscenter.org
BUENOS AIRES
2012. 05. 15 – 08. 12.

Brazília

Deseando lo real / Austria Contemporánea
● MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORANEO (MUAC)
www.muac.unam.mx
MEXICO CITY
2012. 06. 30 – 09. 02.

USA

Roy Lichtenstein
A Retrospective
● THE ART INSTITUTE OF CHICAGO
www.artic.edu
CHICAGO
2012. 05. 22 – 09. 03.

Dance Works I: Merce Cunningham / Robert Rauschenberg
● WALKER ART CENTER
www.walkerart.org/
MINNEAPOLIS
2011. 11. 03 – 2012. 09. 08.

Janet Cardiff & George Bures Miller
THE MURDER OF CROWS
● PARK AVENUE ARMORY
www.armoryonpark.org
NEW YORK
2012. 08. 03 – 09. 09.

Christer Strömholm
Les Amies de la Place Blanche
● INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY

www.icp.org
NEW YORK
2012. 05. 18 – 09. 12.

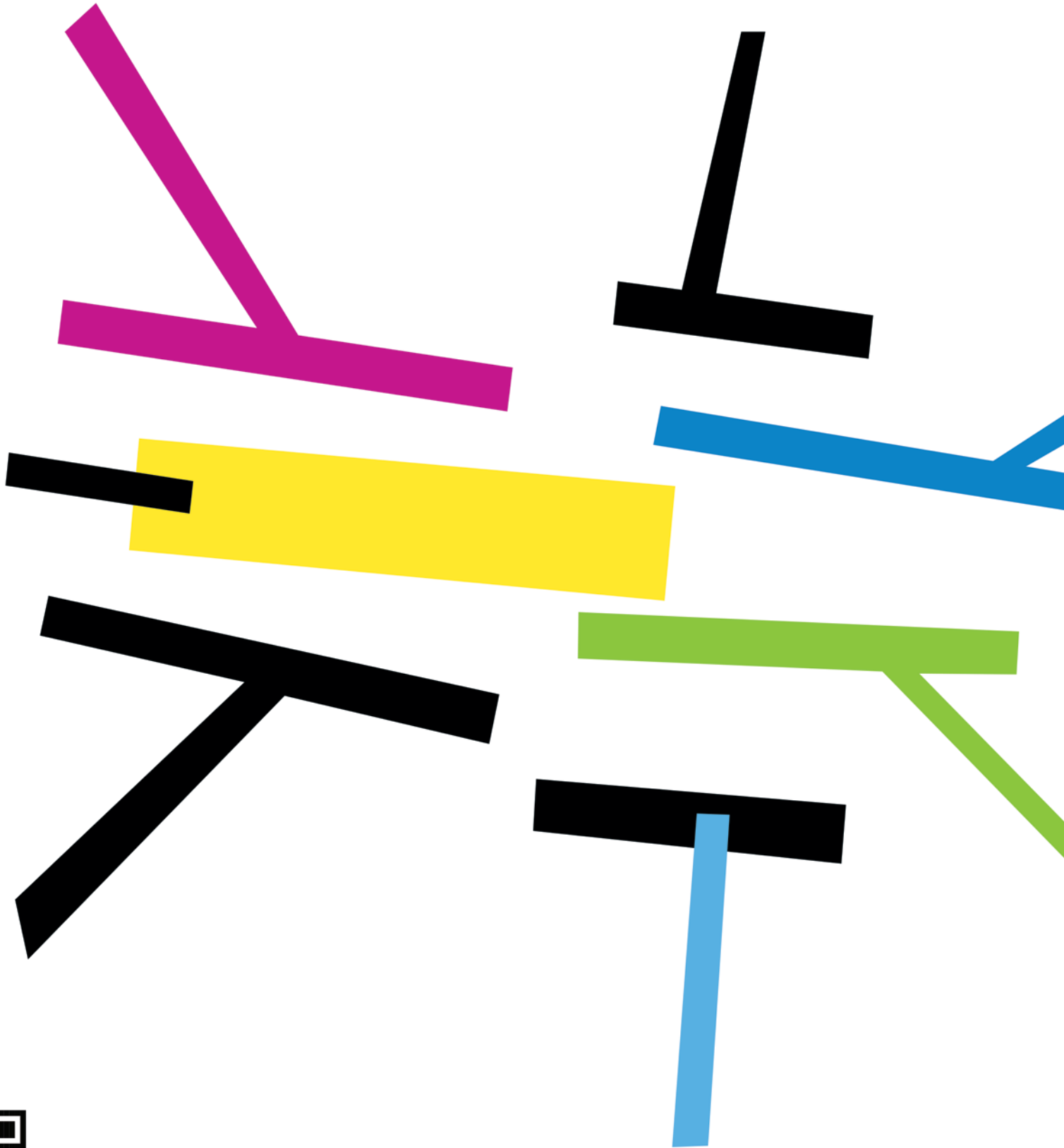
Art of Another Kind: International Abstraction and the Guggenheim, 1949–1960
● SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM
www.guggenheim.org
NEW YORK
2012. 06. 08 – 09. 12.

Solo projects by Rey Akdogan, Edgardo Aragón, Ilja Karilampi, and Caitlin Keogh
● P.S.1 CONTEMPORARY ART CENTER
http://ps1.org
NEW YORK
2012. 06. 03 – 09. 17.

Jack Smith
Normal Love
● P.S.1 CONTEMPORARY ART CENTER
NEW YORK
2012. 07. 07 – 09. 17.

The New Contemporary
Vienna International Art Fair
September 20–23, 2012
www.viennafair.at

VIE NAFAIR



Hauptsponsor
ERSTE 
MehrwERT Sponsoring