

Balkon

2012_10

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

ISSN 1216-8890 880 Ft



12010

9 771216 889000

MAGYARORSZÁG

A KÉPEK ÁLLÁSA / Bódy Gábor

- LABOR

http://labor.c3.hu

Budapest V., Képiró u. 6.

2012. 10. 27 – 11. 16.

Balázs József Tamás
Piát hozzá!

- PARTHENON-FRIZ TEREM (MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM)

www.mke.hu

Budapest VI., Kmetty Gy. u. 26-28

2012. 11. 13 – 11. 24.

Spacemaker / Common Ground – 13. Velenci Nemzetközi Építészet Biennálé

- HUNGARIAN PAVILION (GIARDINI DI CASTELLO)

http://www.velencibiennale.com/hu.html

VELENCE

2012. 08. 29 – 11. 25.

Szűcs Attila
Bevezetés a plankingbe

- A38 KIÁLLÍTÓHELY

www.a38.hu

www.petrys.hu

Budapest XI., Pázmány P. rkp., Petőfi-híd budai hídfő

2012. 11. 06 – 11. 28.

Szabó Dorottya
Krisis gyümölcsök

- VILTIN GALÉRIA

www.viltin.hu

Budapest V., Széchenyi u. 3.

2012. 10. 18 – 12. 01.

Szabó Ákos
Subflow

- NEON GALÉRIA

www.galerianeon.hu

Budapest VI., Nagymező u. 47. 2. em.

2012. 11. 06 – 12. 04.

Czene Márta
Timeline

- INDA GALÉRIA

www.indagaléria.hu

Budapest VI., Király u. 34. II./4.

2012. 11. 14 – 12. 07.

Bukta Imre

- GÓDOT GALÉRIA

www.godot.hu

Budapest XI., Bartók B. út 11.

2012. 10. 30 – 12. 08.

[a felfüggesztés gyanúja] / [the suspicion of suspence]

- TRAFÓ GALÉRIA

www.trafo.hu

Budapest IX., Liliom u. 41.

2012. 11. 08 – 12. 09.

Pixelszalag Műhely

- MAI MANÓ HÁZ (MAGYAR FOTÓGRÁFUSOK HÁZA)

www.maimano.hu

Budapest VI., Nagymező u. 20.

2012. 11. 08 – 12. 09.

Uglár Csaba
A Sorok közt

- ACB KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA

www.acbgaleria.hu

Budapest VI., Király u. 76.

2012. 11. 23 – 12. 21.

Borsos Lőrinc
Kiállítás szüleinknek

- SZENT ISTVÁN KIRÁLY MŰZEUM

www.szikm.hu

Székesfehérvár, Országzászló tér 3.

2012. 10. 27 – 12. 21.

Kicsiny Balázs
O. története / The Story of O.

- 2B GALÉRIA

www.pipacs.hu/2b

Budapest IX., Ráday u. 47.

2012. 11. 23 – 12. 28.

Mi mennyi? – Örkény István százéves

- PETŐFI IRODALMI MŰZEUM

www.pim.hu

Budapest V., Károlyi M. u. 16.

2012. 04. 06 – 12. 31.

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

- MODEM MODERN ÉS KORTÁRS MŰVÉSZETI KÖZPONT

www.modemart.hu

Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.

2012. 06. 15 – 12. 31.

80-as generáció – Társadalom-helyzetkép-kiállítás

- ARTBAZIS ÖSSZMŰVÉSZETI MŰHELY

www.artbazis.hu

Budapest VIII., Horánszky u. 25.

2012. 11. 22 – 2013. 01. 04.

Fridvalszki Mark, Marko Tadić, Pavla Sceranková
A csillagok ma másnak tűnnek

- DOVIN GALÉRIA

www.dovin.hu

Budapest V., Galamb u. 6.

2012. 11. 17 – 2013. 01. 05.

Szűcs Attila
Planking

- DEÁK ERIKA GALÉRIA

www.deakgaleria.hu

Budapest VI., Mozsár u. 1.

2012. 11. 23 – 2013. 01. 05.

Lakner Antal
Munkaállomás / Workstation

- LUDWIG MŰZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MŰZEUM

www.ludwigmuseum.hu

Budapest IX., Komor M. u. 1.

2012. 09. 20 – 2013. 01. 06.

A KÉPEK ÁLLÁSA / Zbigniew Rybczyński: A VÉLETLEN MINT STRATÉGIA

- VASARELY MŰZEUM

www.vasarely.hu

www.osas.hu

Budapest III., Szentlélek tér 6.

2012. 10. 19 – 2013. 01. 06.

Polgár Csaba
Fény-nyomatok–Leplek–Képek

- BTM – BUDAPEST GALÉRIA

BUDAPEST KIÁLLÍTÓTERME

www.budapestgaléria.hu

Budapest V., Szabad sajtó út 5.

2012. 12. 06 – 2013. 01. 06.

Világosan itt áll! – A Fiatal Művészek Stúdiója Egyesület éves kiállítása

- KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET

www.ica-d.hu

Dunaújváros, Vasmű út 12.

2012. 11. 10 – 2013. 01. 13.

Menesi Attila
[1-19] dokumentációs kiállítás

- KASSÁK MŰZEUM (ZICHY-KASTÉLY) KÖZTES TEREI

www.kassakmuzeum.hu

Budapest III., Fő tér 1.

2012. 11. 29 – 2013. 01. 13.

Ámos Imre és a XX. Század – kortárs összművészeti kiállítás

- RÉGI MŰVÉSZTELEPI GALÉRIA

http://asztali.lutheran.hu

Szentendre, Bogdányi u. 51.

2012. 12. 07 – 2013. 01. 15.

Bartl József
Jel – Tranzit

- MŰVÉSZETMALOM

www.muveszetmalom.hu

Szentendre, Bogdányi u. 32.

2012. 11. 23 – 2013. 01. 16.

Volodymyr Kuznetsov
Polski Fiat 126P

- PLATÁN GALÉRIA

www.polinst.hu

Budapest VI., Andrásy út. 32.

2012. 11. 15 – 2013. 01. 18.

Újratöltve – Válogatás a Kovács Gábor Művészeti Alapítvány gyűjteményeiből

- KOGART HÁZ

www.kogart.hu

Budapest VI., Andrásy út 112.

2012. 10. 18 – 2013. 01. 20.

Gál András & Robert Schaberl
Párhuzamos kiállítás / Parallel Exhibition

- VASARELY MŰZEUM

www.vasarely.hu

www.osas.hu

Budapest III., Szentlélek tér 6.

2012. 11. 23 – 2013. 01. 20.

Turcsány Villő
Inga – hangolás / Pendulum – tuning

- BTM – BUDAPEST GALÉRIA

KIÁLLÍTÓHÁZA

www.budapestgaleria.hu

Budapest III., Lajos u. 158.

2012. 11. 29 – 2013. 01. 20.

Progresszív útkeresések – Fiatal Művészek Fotóművészeti Stúdiója (1970–2012)

- MAGYAR FOTÓGRÁFIAI MŰZEUM

www.fotomuzeum.hu

Kecskemét, Katona József tér 12.

2012. 11. 16 – 2013. 01. 27.

Birkás Ákos
Fotómunkák a 70-es évekből

- KNOLL GALÉRIA

www.knollgalerie.at

Budapest VI., Liszt F. tér 10.

2012. 11. 15 – 2013. 01. 31.

Alkony – A figuratív festészet nemzetközi tendenciái / Nightfall – New Tendencies in Figurative Paintings

- MODEM MODERN ÉS KORTÁRS MŰVÉSZETI KÖZPONT

www.modemart.hu

Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.

2012. 10. 07 – 2013. 02. 03.

Bukta Imre
Másik Magyarország

- MŰCSARNOK

www.mucsarnok.hu

Budapest XIV., Hősök tere

2012. 11. 10 – 2013. 02. 10.

Kondor Béla
Forradalmár, próféta, melós

- MODEM

www.modemart.hu

Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.

2012. 11. 04 – 2013. 02. 17.

A hang szabadsága. John Cage a vasfüggöny mögött

- LUDWIG MŰZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MŰZEUM

www.ludwigmuseum.hu

Budapest IX., Komor M. u. 1.

2012. 11. 23 – 2013. 02. 17.

Svéd konstruktívok

- MODERN KÉPTÁR – VASS LÁSZLÓ GYŰJTEMÉNY GALÉRIA(A)

www.vasscollection.hu

Veszprém, Vár u. 3-7.

2012. 11. 17 – 2013. 02. 28.

Válogatás a Ludwig-gyűjteményből

- LUDWIG MŰZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MŰZEUM

www.ludwigmuseum.hu

Budapest IX., Komor M. u. 1.

2012. 11. 23 – 2013. 03. 02.

Jeremy Deller
Az orgavea-i csata (Ki egyet sért, mindenkit sért), 2001

- KASSÁK MŰZEUM (ZICHY-KASTÉLY)

www.kassakmuzeum.hu

Budapest III., Fő tér 1.

2012. 11. 24 – 2013. 03. 02.

Kemény Judit (1918–2009)

- COMMERZBANK GALÉRIA

www.commerzbank.hu, www.tatartgallery.com

Budapest V., Széchenyi rkp. 8.

2012. 09. 20 – 2013. 03. 20.

VILÁGMODELLEK – Műtermi kísérletek és dokumentumok Kondortól napjainkig

- MAGYAR NEMZETI GALÉRIA

C-ÉPÜLETE

www.mng.hu

Budapest I., Budavári Palota

2012. 11. 29 – 2013. 04. 29.

KÜLFÖLD / EURÓPA

A u s z t r i a

Counter-Production

- GENERALI FOUNDATION

http://foundation.generali.at

BÉCS

2012. 09. 07 – 12. 16.

Alex Katz

- SAMMLUNG ESSL – KUNST DER GEGENWART

www.sammlung-essl.at

KLOSTERNEUBURG / BÉCS

2012. 09. 15 – 2013. 01. 06.

BUSY Exhausted self / Unlimited ability21er Haus

- BELVEDERE

www.belvedere.at

BÉCS

2012. 09. 20 – 2013. 01. 06.

Judith Barry
Voice off

- MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)

www.mumok.at

BÉCS

2012. 08. 24 – 2013. 01. 13.

Alejandro Cesarco

- MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)

www.mumok.at

BÉCS

2012. 09. 12 – 2013. 01. 13.

XTRAVAGANZA / Staging Leigh Bowery

- KUNSTHALLE

www.kunsthallewien.at

BÉCS

2012. 10. 19 – 2013. 02. 03.

Gardens in the Exosphere / Poems and Picture-Poems by Günther Brus

- NEUE GALERIE GRAZ

www.museum-joanneum.at

GRAZ

2012. 10. 06 – 2013. 02. 03.

Dan Flavin
Lights

- MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)

www.mumok.at

BÉCS

2012. 10. 13 – 2013. 02. 03.

Yael Bartana
Wenn Ihr wollt, ist es kein Traum

Liz Deschenes

Fiona Rukschcio
retaped Rape

- SECESSION

www.secession.at

BÉCS

2012. 12. 07 – 2013. 02. 10.

Awakening the Night. Art from Romanticism to the Present

- UNTERES BELVEDERE, ORANGERIE

www.belvedere.at

BÉCS

2012. 10. 24 – 2013. 02. 17.

Chuck Close
Multiple Portraits

- MUSEUM DER MODERNE

SALZBURG / MÖNCHSBERG

www.museumdermoderne.at

SALZBURG

2012. 10. 27 – 2013. 02. 17.

Che Guevara – Images of revolution. From the Skrein Photo Collection

- MUSEUM DER MODERNE

SALZBURG / RUPERTINUM

www.museumdermoderne.at

SALZBURG

2012. 11. 24 – 2013. 02. 03.

The Naked Man

- LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ

www.lentos.at

LINZ

2012. 10. 26 – 02. 17.

Mike Parr
Edelweiß

- KUNSTHALLE

www.kunsthallewien.at

BÉCS

2012. 11. 07 – 2013. 02. 24.

Sharon Lockhart | Noa Eshkol

- THYSSEN-BORNEMISZA AUGARTEN CONTEMPORARY

www.tba21.org

BÉCS

2012. 11. 23 – 02. 24.

Soviet Modernism 1955–1991

- ARCHITEKTURZENTRUM WIEN

www.azw.at

BÉCS

2012. 11. 08 – 2013. 02. 25.

Eberhard Havekost

- MUSEUM DER MODERNE

SALZBURG / MÖNCHSBERG

www.museumdermoderne.at

SALZBURG

2012. 11. 11 – 2013. 03. 03.

Maria Lassnig
Retrospective

- NEUE GALERIE GRAZ

www.museum-joanneum.at

GRAZ

2012. 11. 17 – 04. 28.

Poetry of Reduction – Minimal, Concept, Land Art

- MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)

www.mumok.at

BÉCS

2012. 09. 17 – 2013. 05. 05.

Belgium

Marlene Dumas
Nudes

- PALAIS DES BEAUX-ARTS / PALEIS VOOR SCHONE KUNSTEN

www.bozar.be

BRÜSSZEL

2012. 11. 20 – 2013. 01. 20.

ENSEMBLEMATIC

- STEDELIJK MUSEUM VOOR ACTUELE KUNST (S.M.A.K.)

www.smak.be

GENT

2012. 09. 15 – 02. 10.

new art in antwerp 1958–1962 / # 5 but vision itself

- MUHKA

www.muhka.be

ANTWERPEN

2012. 12. 07 – 2013. 02. 10.

S.F. [Art, science & fiction]

- LE MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS

www.mac-s.be

SITE DU GRAND-HORNU

2012. 11. 18 – 02. 17.

C s e h o r s z á g

Beyond Reality
British Painting Today

- GALERIE RUDOLFINUM

www.galerierudolfinum.cz

PRÁGA

2012. 10. 04 – 12. 30.

Jan Jakub Kotík
Forces of Resistance

- DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART)

www.doxprague.org

PRÁGA

2012. 10. 11 – 2013. 01. 07.

AMOR PSYCHE ACTION – VIENNA. The Feminine in Viennese Actionism. Hummel Collection.

Forces of Resistance

- DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART)

www.doxprague.org

PRÁGA

2012. 10. 19 – 2013. 01. 14.

Cartographies of Hope: Change Narratives

- DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART)

www.doxprague.org

PRÁGA

2012. 11. 22 – 2013. 02. 21.

Jan Švankmajer

- DŮM U KAMENNÉHO ZVONU (STONE BELL HOUSE)

www.gghp.cz

PRÁGA

2012. 10. 26 – 02. 23.

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

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 Simon Zsuzsa

Nincs többé szabad szín, szabad forma
Rákóczy Gizella festésze

7 Najmányi László

SPIONS
Huszonkilencedik rész

12 Polyák Levente

Közösségi urbanizmus: három kiállítás az informalitás új építészetéről

17 Varga Tünde

Építési terület: Mark Wallinger a 10 éves BALTIC-ban
Mark Wallinger: *Site*

23 Pilári Darinka

Mozdulatlan istenek
Jan Fabre: *Zeno Brains and Oracle Stones*

26 Máthé Andrea

Szabdalt kezek
Lovas Ilona kiállítása

28 Fehér Dávid

Nonfigurációk
Bak Imre és Barabás Zsófi: *Nonfigurációk*

32 Balázs Kata

Szenvedéllyel élni
Válogatás a Bodnar Zoltán gyűjtemény absztrakt anyagából

34 Gyenge Zsolt

A fenyegetettség terei
Anri Salá

36 Portik Blénessy Ágota

A mező tetején – festéssel, a festészetéről, a festészetért
Fiatal kolozsvári festők kiállítása

39 Liviana Dan

A farkas és a bárány
Kint a bárány, bent a farkas

41 Lesi Zoltán

Az új Viennafair
VIENNAFAIR: *The New Contemporary*

Simon Zsuzsa

Nincs többé szabad szín, szabad forma

Rákóczy Gizella festészete

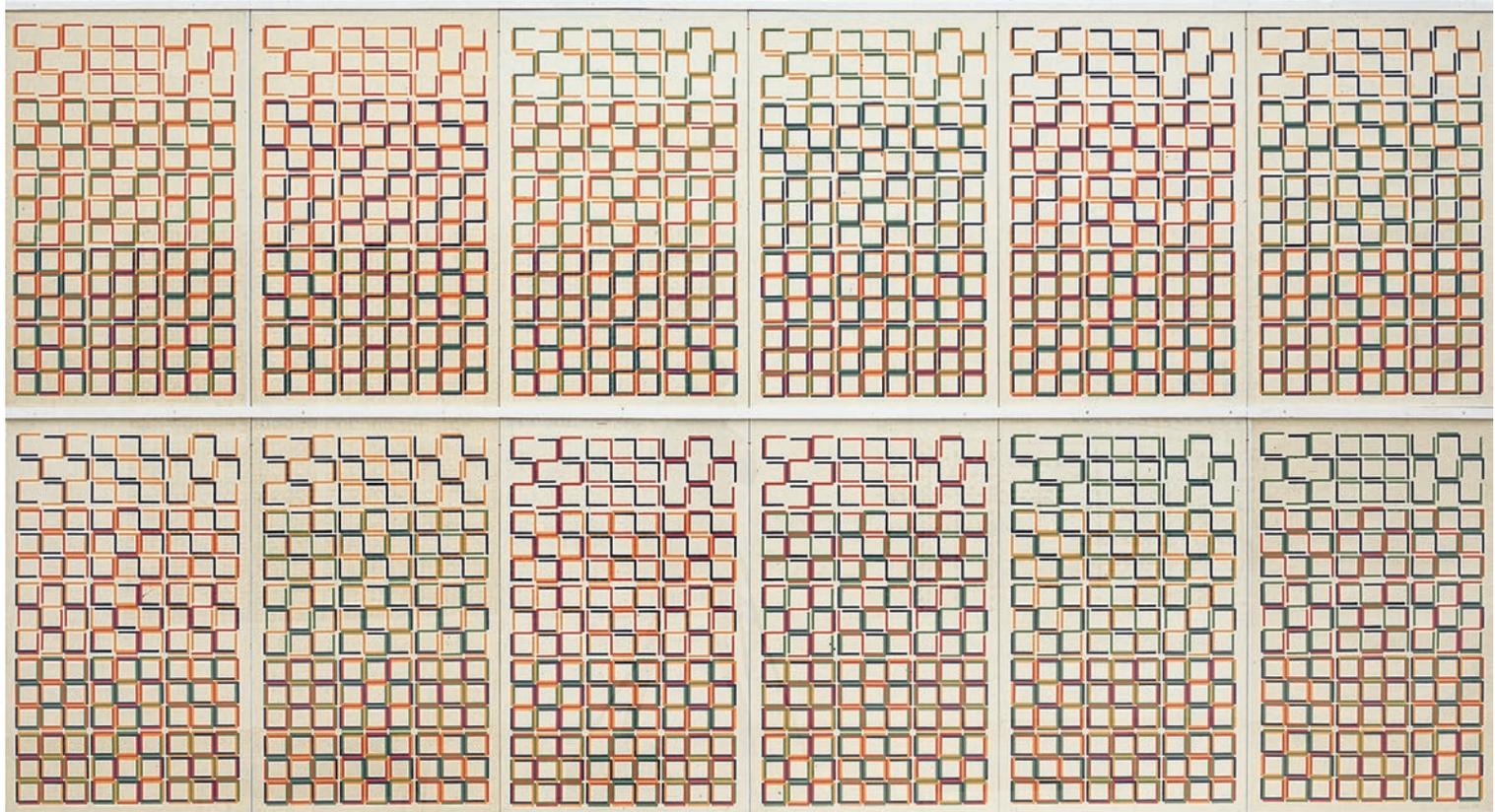
🔍 Első rész

Rákóczy Gizella a kiállítóteremben

Amikor először találkoztam Rákóczy Gizella műveivel a Budapest Kiállítóteremben (1994), akkor azt gondoltam, hogy a festő direkt erre a kiállításra és ebbe a terembe készítette a műveit, mert nem az volt a benyomásom, hogy képek sorakoznak egymás mellett, hanem az, hogy egyetlen nagy mű borítja a falakat, és hogy ez a mű éppen akkora, mint a három fal, amelyet faltól-falig és plafontól a padlógig beborít. Azután még több kiállításán szembesültem ezzel az élménnyel; kiderült, hogy Rákóczy Gizella bármilyen és bármekkora termet-teret be tud rendezni anélkül, hogy új műveket csinálna az adott méretre vagy változtatna munkáin, gondosan kimérve az adott teret. Egyszerűen ilyenek a művei. Mintha nem különálló képek lennének, nem látni, hogy hol ér véget az egyik és hol kezdődik a következő, az egész egyetlen képfolyam, amelyen azonos vagy hasonló motívumok, azonos vagy hasonló színek ismétlődnek egy végtelenbe futó mustrában. A festő nem kiállításokat rendez, hanem saját képére formálja a teret, Rákóczy Gizella-teremmé változtatja az adott helyet. Ez a hatás művészetének egyik lényegi vonásából adódik: Rákóczy Gizella sorozatokat készít, szeriális műveket, sőt, ha úgy tetszik, egyetlen sorozaton dolgozik folyamatosan, évek óta. Hogy mitől sorozat a sorozat, mi az összekötő kapocs, mik az összefüggések – ezekre

RÁKÓCZY GIZELLA
360 N fele, (12 rész), 1981, tempera, papír, 130×80 cm egyenként
© Fotó: Sulyok Miklós

a kérdésekre látszólag könnyű a felelet, hiszen a színek és formák könnyen számbavehetőek. Ami a színeket illeti, összesen négyet látunk, illetve ezek árnyalatait, valamint a négy színből kevert színeket melyek folyamatosan ismétlődnek. A formák pedig, amelyek a színeket hordozzák, még egyszerűbbek: többnyire négyzetek és téglalapok. Amikor ugyanaz a szín és ugyanaz a forma sokszor ismétlődik, az valóban összetartozó és nyugodt, harmonikus hatást kelt, ez azonban egy idő után unalmasná válik. Rákóczy Gizella képei harmonikusak, viszont egyáltalán nem unalmasak, sőt nagyon is változatosak, annyira, hogy már-már a diszharmonia hatását keltik. Ha a néző meg akarja fejteni, hogy mi a háttere ennek a harmónia-káosz ellentétnek, hogy a színek és formák pusztán ismétlésén túl milyen további összetett ismétlések vannak, egyszer csak rémülten kell belátnia, hogy nincs ismétlés. A négy szín ugyanabban a konstellációban a számtalan variáción belül, egy táblán vagy egy összetartozó egységen belül csak egyszer fordul elő! Ez lehetetlen! Ilyen kis számú szín, ilyen korlátozott formavilág esetén kell lennie, már csak véletlenül is, ismétlésnek! Biztos van is, csak nem könnyű megtalálni. A néző ekkor feladja, nem tudja megfejteni a rejtélyt, illetve beéri azzal a magyarázattal, hogy a festő olyan fejlett szín- és kompozícióérzékkel rendelkezik, amellyel képes a formákat és a színeket úgy elosztani a felületen, hogy az a teljes harmónia, ugyanakkor a teljes változatoság benyomását keltse. Beéri azzal a megállapí-



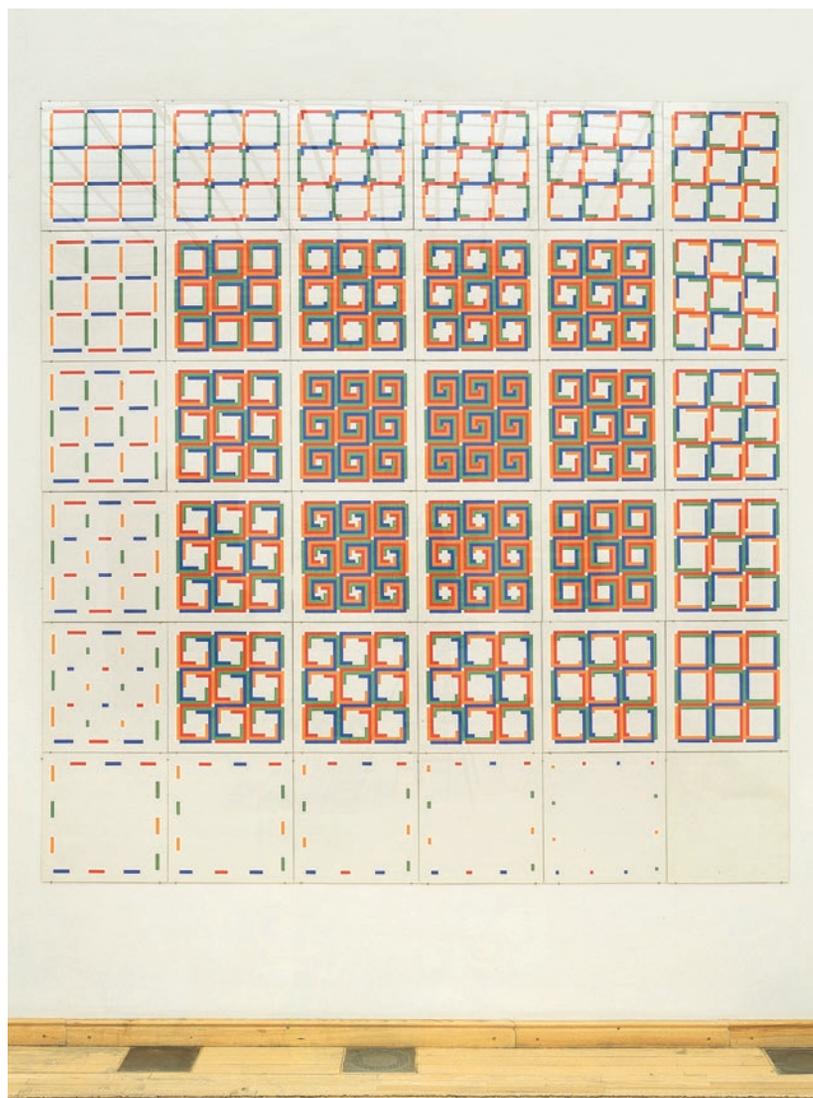
tással, hogy az egész úgy szép, ahogy van, úgy jó, ahogy van, és nem kell rejtett összefüggéseket keresni.

Biztos van, aki ennél tovább jutott az analitikában, de bevallom, engem a festő világosított fel, hogy adott egységen belül valóban nincs ismétlés, és hogy nagyon is vannak összefüggések, és hogy mindez bizony nem intuíció, ihlet, hanem számolás eredménye. Nincs egyetlen szabad forma és nincs egyetlen szabad szín, mindegyik egy pontosan végrehajtott szisztematikus számítás eredménye. Ha megkaptuk a kulcsot, akkor már nem nehéz megérteni az egészet, hiszen a „számolás” jelen esetben nem emelt matematikát jelent, hanem egyszerű számtani műveleteket, összeadást, szorzást, számsorok felírását és a számoknak megfelelően színeket és formákat. Alap-matematika és alap-geometria. Ezt a tudást a nézőnek nem könnyű feldolgozni, az első reakció amolyan csalódásféle, „ja, csak ennyi az egész? négyig én is tudok számolni!” Hamarosan be kell azonban látni, hogy a „csak ennyi” bizony nem csak ennyi. Valóban csak négyig kell számolni, hiszen négy színről van szó, de a számolás második-harmadik fordulójában már azt kell látnunk, nagyon megváltoztak a dolgok: még mindig négyig számolunk ugyan, de az eredményt, azaz a kiszámolt színegyüttest látva olyan, mintha négyzetre vagy a harmadik hatványra emeltünk volna vonalakat és színeket, és innen már nem tudjuk, hogy mi lesz a következő lépés. Ha azonban mégis megértjük, hogy mi történik a negyedik, ötödik lépésben, akkor az esztétikai hatáshoz a felfedezés intellektuális öröme is társul.

És még valami: Rákóczy Gizella, a festő papírra fest temperával, vízfestékekkel; szabadkézzel festi a geometrikus alakú, egyenletes felületű színmezőket. Technikai értelemben véve olyan eszközöket használ, amelyeket a lírai, a véletlen is belekalkuláló, szubjektív, intuitív szabad festészethez találtak ki. Ezekkel a nem odaillő eszközökkel készíti a szigorú, számításokon alapuló, racionális kompozícióit. Módszere, egy szisztéma felállítása és annak következetes végrehajtása, gondos, aprólékos kézi munkával, a másoló szerzetes alázatával és visszafogottságával – ez is hozzájárul művei hatásához. Kizárta ugyan a szubjektumot, saját szubjektumát a műből, de az visszajött a kézen és a matérián keresztül.

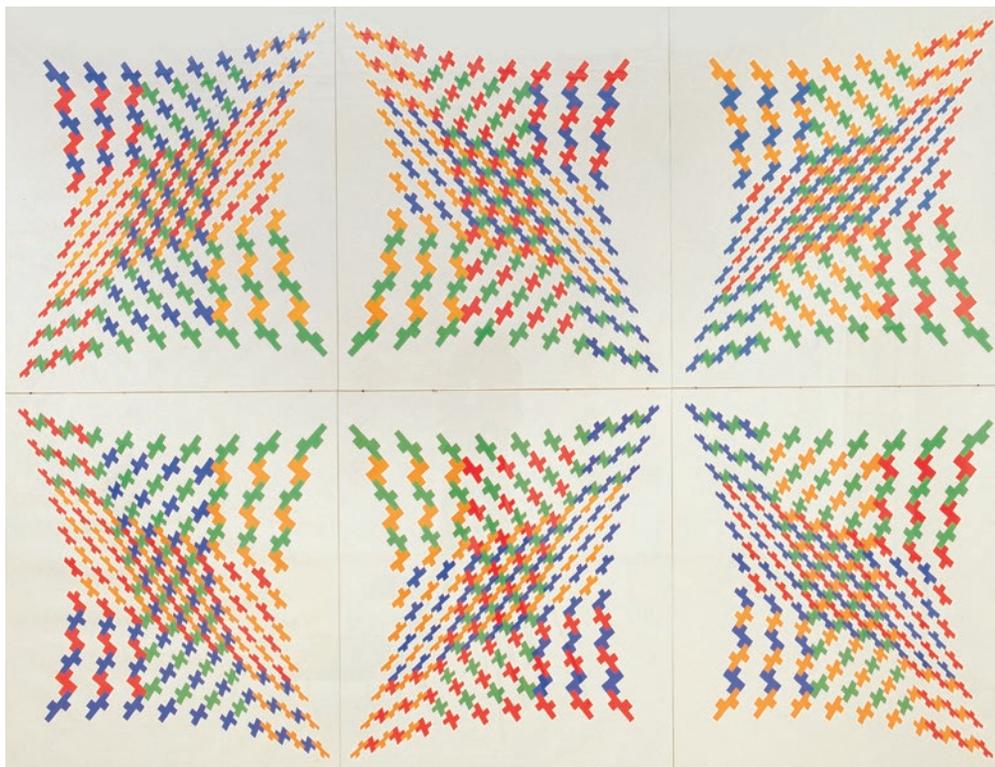
Az absztrakció és a matematikai alapú szeriális művészet

Nem ismeretlen, de nem is gyakori a modern művészet történetében ez a fajta szigorú, önkorlátozó művészeti attitűd. Az sem ritka, hogy az absztrakció konkrét, geometrikus fajtájának körébe tartozó művészek belefutnak valamely megfogható-kiszámolható szisztémába, és azt meg is csinálják a gyakorlatban. Sokkal kevesebben szentelik munkásságuk egészét vagy jelen-



RÁKÓCZY GIZELLA
Négykarú spirálok magegységben való bontása (36 rész), 1982, tempera, papír, 59×59 cm egyenként
© Fotó: Sulyok Miklós

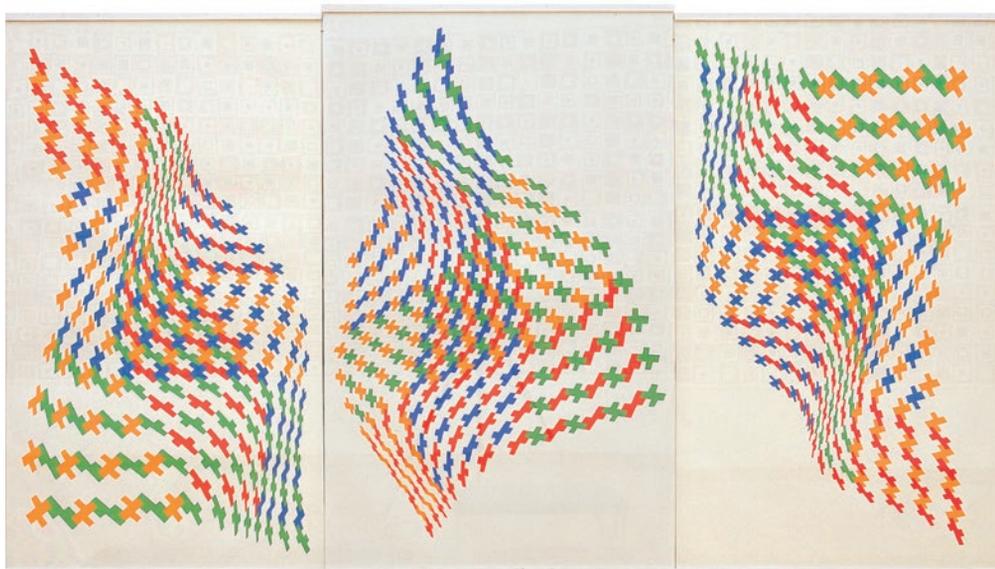
tős részét ennek. Ezért amikor azt mondjuk, hogy „matematikai-geometriai alapú szeriális művészet”, akkor tulajdonképpen nem irányzatról, nem csoportról beszélünk, hanem művészek egy csoportjáról, akik a modernizmusban, az absztrakcióban időről időre felbukkantak és felbukkannak. Ami ezeket az olykor időben és térben egymástól távol levő művészeket összeköti, az azonos koncepció vagy azonos művészeti attitűd. A vizuális, formai megjelenítésben ugyanakkor igen különbözőek. Maga a koncepció egyébként egyáltalán nem szokványos, mondhatni anti-művészeti még a modernizmuson belül is: a művész lemond az egyik legfontosabb művészi eszközéről, az intuitív komponálásról, ha úgy tetszik, lemond a szabad választásról, és helyébe szigorú, kötött matematikai-geometriai szabályokat szabályokat állít. Általában egyszerű matematikai műveletekről van itt szó: ismétlés, összeadás, szorzás, osztás, sorok képzése páros számokból, prímszámokból és így tovább. Az egyik népszerű sor a Fibonacci-sor (13. század), amelynek nagyon egyszerű a számolása: a sorban minden szám az előző kettő összege: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8... stb. Népszerűségét annak a ténynek köszönheti, hogy meglepetéseket tartogat, megmutatja, hogy a progresszív ütemben előrehaladó műveletek nem szimpla ismétlések, hanem a mélyükön kreatív erők rejtőznek. És az a felfedezés is hozzájárult népszerűségéhez, hogy a sorozat az élővilág növekedési szisztémájában is felfedezhető. A másik kedvelt számtani-geometriai formula az aranymetszés, amelynek definíciója: a rövidebb „a” szakasz úgy aránylik a hosszabb „b” szakaszhoz, mint a hosszabb a kettő összegéhez. Képlete $(a+b):a=a:b$ vagy $a:b=b:(a-b)$. Ezt már sokkal nehezebb kiszámolni, mert csak közelítő értékekkel lehet dolgozni, könnyű viszont geometriailag kísérkeszteni. Ez a kb. 2/3-1/3 arány szintén megtalálható a természetben és állítólag az ember szemmértékébe is bele van „építve”. Ebből szintén lehet sort képezni.



RÁKÓCZY GIZELLA
Hajlított spirál I., (6 rész), 1984, tempera, papír, 120 × 105 cm egyenként
© Fotó: Sulyok Miklós

A matematikai-szisztematikus művész azonban nem a számokkal, hanem a számoknak megfelelő mennyiségek vizuális megjelenítésével dolgozik. Alapesetben geometriával, de nem csak azzal. A megjelenítésben, már ami a kezdő lépést illeti, teljes szabadsága van a művésznek – egy egységnek megfeleltethet egy szakaszt, egy bizonyos nagyságú négyzetet, kört, de akár egy bizonyos színárnyalatot, színmennyiséget is. A következőket művésznél, miután felállította ezt a megfelelést, nincs többé szabadsága, vagy ha úgy tetszik, nem kényszerül a szabadságból adódó választás-kényszerre, csak annyi a dolga, hogy végrehajtsa a feladatot a szabályok szerint. Nincs más dolga, mint geometriailag és színben megjeleníteni, „ábrázolni” a számokat. Lehet csálni is, lehet tetszés, ízlés, érzés szerint beiktatni elemeket, de az így dolgozó művészek tudják, hogy nem érdemes. Nem érdemes, mert a pontos végrehajtás érdekesebb, szebb és előre nem látható, váratlan eredményt hoz. A szisztéma felállításakor ugyanis nem lehet pontosan előre látni, hogy mi fog történni a negyedik, ötödik lépésben, ez csak akkor derül ki, ha az alkotó megcsinálja. Ez a kíváncsiság, a meglepetés is része az alkotási folyamatnak.

RÁKÓCZY GIZELLA
Hajlított spirál II., (3 rész), 1987, tempera, papír, 186 × 108 cm, 189 × 120 cm, 186 × 114 cm
© Fotó: Sulyok Miklós



A festészetnek ez a kötött módszere formálisan az absztrakció része, ugyanakkor ami a forma és jelentés közötti viszonyt illeti, jelentősen különbözik attól. Az absztrakció értelmezés-történetét kezdettől fogva végigkísérte az a dilemma, hogy lehet-e, kell-e képen kívüli valóság-referenciákat társítani a műhöz. A szisztematikus, matematikai alapon nyugvó sorozatmű esetében ez a forma-jelentés kettősség nem áll fenn: a szisztéma és a megvalósult mű között azonoság van; a mű háttérképlete, matematikája nem magyarázó jelentés, hanem maga a mű. Nem lehet azt mondani, hogy a Fibonacci-sor szerint sorjázó sorozatmű a számsort „szimbolizálja”, mert ez maga a számsor. Ha úgy tetszik, itt a kép és jelentés, ábrázolás és jelentés egymásra csúszott, „jelölő és jelölt” egybeesik – ahogy MAX IMDAHL mondja az ilyen típusú műről. Pontosabban majdnem egybeesik.

A „majdnem” arra vonatkozik, hogy a kép az elvont matematikai mennyiségek geometriai kivetítése, vizuális változata. A változat szó is fontos itt, hiszen egy ugyanazon számsornak, képletnek, számtalan sok vizuális képe lehetséges; egy számjegyhez, egy egységnyi mennyiséghez bármilyen vizuális minőséget hozzárendelhetünk. Ebben a különös festészeti módszerben a szín sem szabad, a szín is lehet a sorozat, a kód, az algoritmus része, hordozója, megjelenítési eszköze, bármilyen furcsán hangzik is ez. A hagyományos festészetben a szín a természetben látható színt próbálta követni, illetve próbált attól elszakadni a kifejezés érdekében. Az absztrakcióban viszont magára maradt a szín, nem volt természeti referenciája. Sokan ezt tagadják, és a nagy színlátóra, Kandinszkijra hivatkoznak, aki azt gondolta, hogy a színeknek kötött jelentésük van. Ez a kötött jelentés, az ő „színtana” azonban az ő szubjektív színlátásán alapult, és nem általánosítható. A következőket szeriális mű ebben a dilemmában úgy foglal állást, hogy a színek a mennyiségen túl nem tulajdonít semmilyen jelentést. A forma-jelentés dilemmán túl a szellemi háttér is érdekes ennek a racionális műtípusnak, illetve művészeti módszernek. Nagy általánosságban a művészettörténeti háttér maga a modernizmus és annak határmezsgyéje. A modernizmus felszabadította a művészetet a tradicionális művészeti kötöttségek alól, és állandó újítási vágyában új és új eszközöket talált ki a hagyománytól való elszakadásra. Ezek az eszközök, a kötetlen, intuíción alapuló műkészítés, az ennek megfelelő szabad választás eszközei egy idő után elfogytak és a modern festészet eljutott egy olyan határpontra, ahol már csak az ismétlés, a variáció, a reprodukció, az ironikus múltidézés maradt. Sokan úgy látták, hogy mindebben van valami nagyon szomorú, dekadens vonás. Felmerült a vágy az ellenkezőjére, a kötött, szabályoknak alávetett és az



RÁKÓCZY GIZELLA
4 szín 4 tónusa 96 N, (24 rész), 1996, akvarell, papír, 39×39 cm egyenként
© Fotó: Sulyok Miklós

emberi szubjektum esetlegességét kiiktató, törvényeknek alávetett műtípusra, amely azonban elegendő változatosságot is eredményez. Ez vezetett a szabad választásról való önkéntes lemondásra. Erre a végletes megoldásra azonban kevesen jutottak el, ezért nem lett belőle irányzat.

A másik, inkább filozófiai jellegű szellemi háttér maga a természettudományos-rationális világnézet, az a modern fizikatudomány által is alátámasztott gondolkodás, hogy a fizikai világ és általában a világ törvényei maradéktalanul megismerhetők, és ezáltal uralhatók.

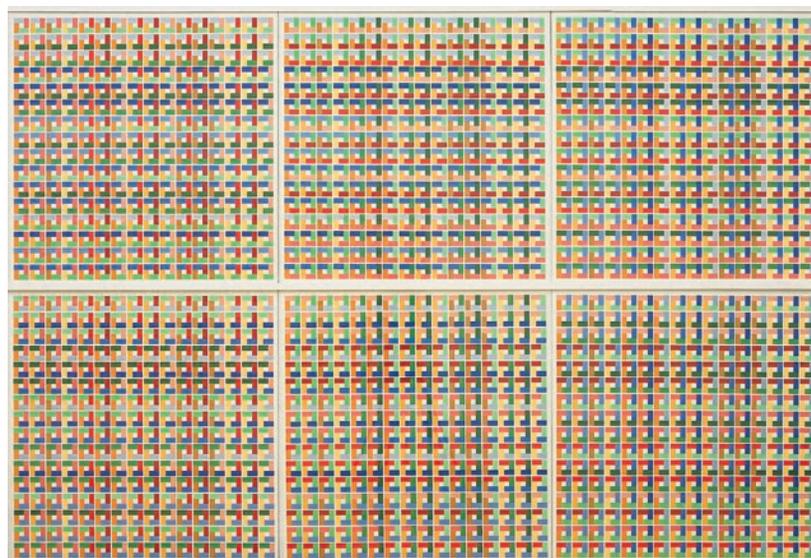
Ez az alapvetően racionális, de az utópiát sem nélkülöző világnézet természetesen hatással volt a modern művészet különböző irányzataira, ezen belül is elsősorban az absztrakcióra, amelynek egyik hivatkozási alapja volt. A szeriális-matematikai mű a világ autentikus leírása – ahogy ALAN FOWLER angol művészettörténész, a matematikai művészet alapos elemzője tömören megfogalmazta: „... ez a logikai és szisztematikus alapra épülő mű minden más, ábrázoló formánál mélyebben fejezi ki a világ realitását.” Szinte ugyanígy fogalmazott MAX BILL, amikor azt írta a *Matematikai gondolkodás a művészetben* című többször publikált írásában, hogy a kor szellemének megfelelő művészet az, amely a matematika tiszta, elvont szellemében fejezi ki a világ felépítésének struktúráit. Meg kell jegyezni, hogy Max Bill a művészetek teljes skáláján dolgozott a festészettől a designig és az építészetig, és mindegyik műfajban egy vég-sőkig letisztult geometrikus formavilágot alkalmazott, de ezt a típusú, matematikailag kötött szisztémát ő sosem alkalmazta.

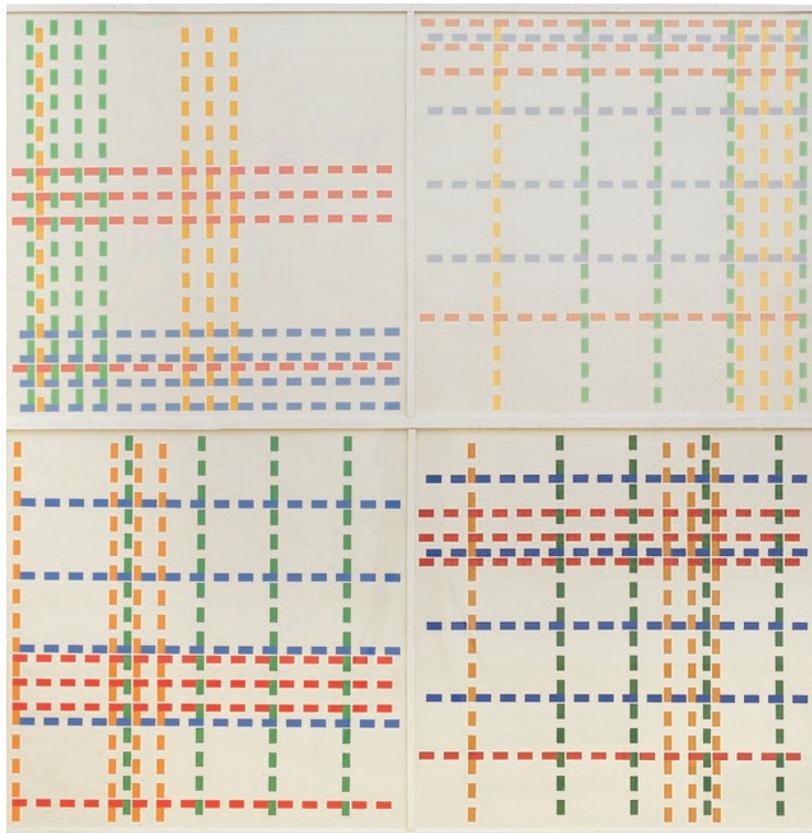
A matematikai-logikai művészetben van valami időtlen, hiszen a modernizmus korszaka elmúlt, de ez a műtípus azóta is időről időre megjelenik a művészetben. És mindig vannak olyan szellemi irányzatok, amelyek ébren tartják ezt a gondol-

kodást. A fizikába vetett optimista hit mára ugyan kimerült, de a helyét elfoglalta a biológia iránti nagyfokú érdeklődés. Az emberiség most az életfolyamatok megismerésében látja a tudomány célját – a fizikai tudományok helyébe a biológia és a genetika lépett –, és most erről gondolja azt, hogy az élő szervezetek, benne az ember, teljes mértékben megismerhetők, sőt átalakíthatók. A genetika, a mesterséges intelligencia-kutatás alapnyelve is a matematika, illetve a számítástechnika, a kibernetika. A matematikai szeriális mű tehát aktuálisabb, mint valaha, anélkül, hogy megváltozott volna. A történelem neki dolgozik.

A genetikatudománnyal való rokonsággal lehet dicsekedni, van azonban egy szegény rokon, akit inkább szégyellni kell. Ez az ornamentika. A hasonlóság csak „külsődleges” – mondják azok, akik szeretnék letagadni, hogy valami köztük volna az ornamentikához. De a rokonság tagadhatatlan. Az ornamentals ugyanúgy formák, motívumok sora, mint a szisztematikus sorozatmű, és ugyanúgy valamely szisztéma szerint képezi a sorozatot, mint a matematikai mű. Igaz, az ornamentals háttérszisztémája még egyszerűbb, mint az előkelő rokoné: ismétlés, tükrözés-forgatás, léptékváltás. De ez sem igaz minden esetben: a spirálgörbéből származó meanderre, az egyik legismertebb ornamentals-motívumra például nem mondhatjuk, hogy annyira egyszerű volna. Az sem feledhető, hogy keletkezésekor minden díszítőelem világmagyarázó szimbólum volt, csak ez a jelentés lassan lekopott róla. Amikor a XIX. században elkezdtek számba venni a különböző kultúrák ornamentalsait, az érdeklődés már kizárólag

RÁKÓCZY GIZELLA
4 szín, 4 tónus-variáció, (6 rész), 1997, tempera, papír, 136×136 cm egyenként
© Fotó: Sulyok Miklós

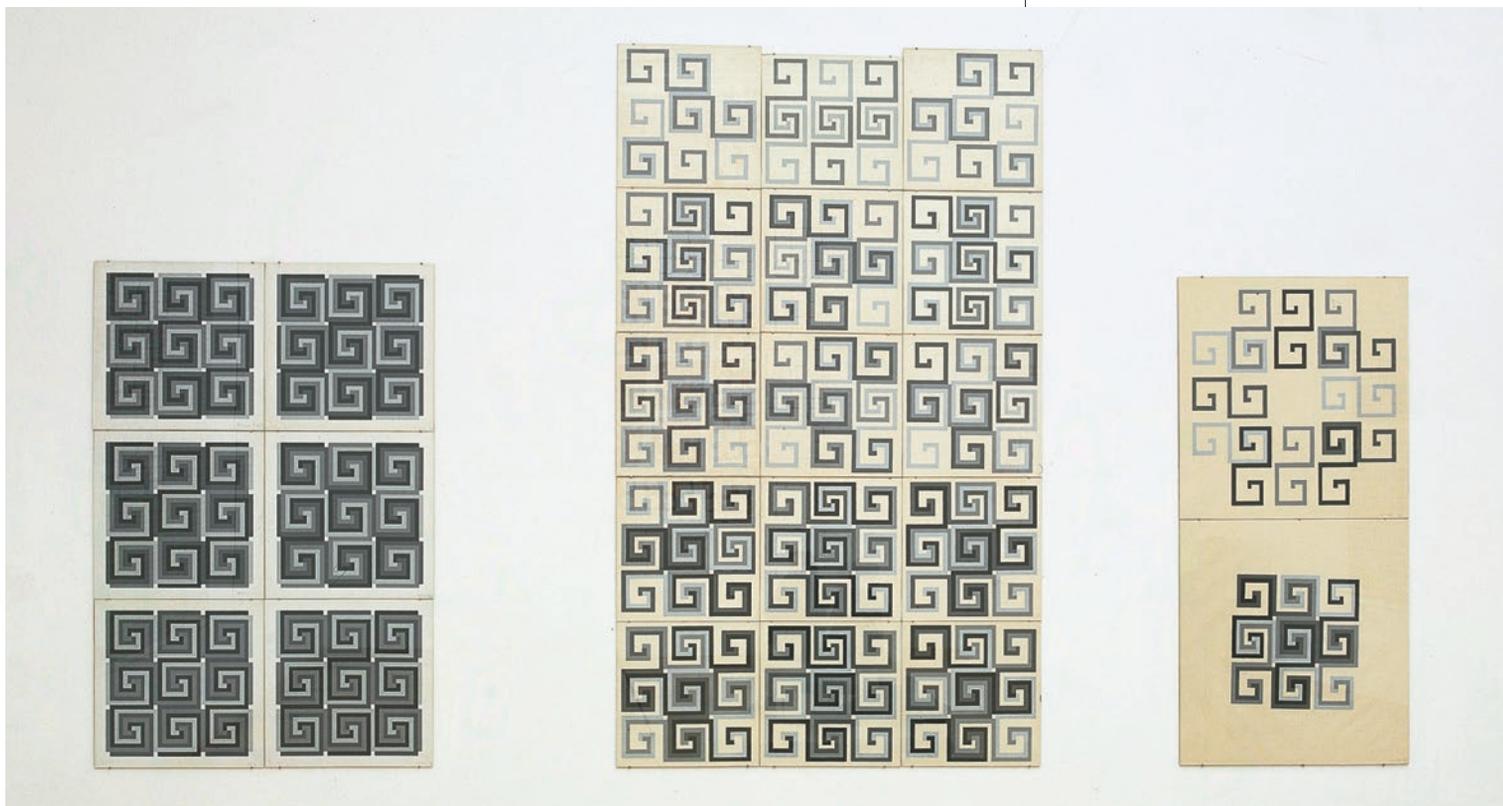




RÁKÓCZY GIZELLA
4 szín 4 tónus szintrebontása, (4 rész), 1994, tempera, papír, 136x136 cm egyenként
© Fotó: Sulyok Miklós

a formai jegyekre irányult. Az ornamentika ma már nem más, mint díszítés, amely az „üres helyek” kitöltésére szolgál. A magasművészet ezért időnként fontosnak tartotta, hogy elhatárolja magát ettől az ún. „alkalmazott” művészettől. Kandinszkij, a teoretikus már a kezdet kezdetén kijelölte az absztrakt festészet mint magasművészet territóriumát,

Kiállítási részlet RÁKÓCZY GIZELLA műcsarnoki kiállításán, 1998
© Fotó: Sulyok Miklós



amely szerinte addig tart, ameddig a kép szellemi tartalmat hordoz – ha ez hiányzik a műből, akkor az már nem művészet, hanem csupán tetszetős minta, ornamentika. Az absztrakció kezdetén a művészetnek szüksége volt erre a megerősítésre, a művészet szellemi, utópikus, filozófiai referenciájára. Ez azonban olyan követelményt támasztott mind a művészekkel, mind a teoretikusokkal szemben, amelyeknek nem volt könnyű megfelelni, különösen egy-egy konkrét mű esetében nem volt könnyű a döntés, mondhatni, lehetetlen volt. Ma már nem vagyunk ilyen szigorúak, az azóta eltelt száz év alatt az absztrakció leleményei elkoptak, és a semmit sem jelentő puszta forma is leleménynek számít. Egy olyan kiállítás, mint az *Ornamentika – szerialitás* a Vasarely Múzeumban (2011), azzal, hogy felvállalta az ornamentika-rokonságot, pontosan tükrözte ezt a helyzetet.

A SZÖVEGBEN HIVATKOZOTT IRODALOM:

Max Imdahl: *Ikonika. In Kép, fenomén, valóság.* Szerk. Bacsó Béla. Bp., 1997. 300-324. A ford. alapja: Max Imdahl: *Giotto. Arenofresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik.* München, Fink Verlag, 1980.

Alan Fowler: *A Rational Aesthetic.* http://people.exeter.ac.uk/PErnest/pome24/a_fowler_a_rational_aesthetic.doc. (Az 1951-ben alakult brit Constructionists nevű csoportról. Tagjai: Viktor Pasmore, Mary és Kenneth Martin, John Ernest, és Anthony Hill.)

Max Bill: *Die mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit.* In Pevsner, Vantongerloo, Bill. Zürich, Kunsthaus, 1949.

Ornamentika – szerialitás. Rendezte a Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület. Vasarely Múzeum, Budapest, 2011. október 12 – január 8.

A gótika csodái, a vitustánc és a szabadkőművesek titka

„The Order offers esoteric instruction through dramatic ritual, guidance in a system of illuminated ethics, and fellowship among aspirants to the Great Work of realizing the divine in the human.”

Aleister Crowley: *Liber AL vel Legis*¹

Megalakulása óta gyakran gyanúsítják ellenérdekeltjei a néhai Varsói Paktum első punkegyüttesét, a SPIONS-t azzal, hogy voltaképpen egy magát rock'n'roll kém-kommandónak álcázó, önállósodott szabadkőműves páholy. Az *Új Világrend* (NWO – *New World Order*) megteremtésén munkálkodó, titkos, nemzetek feletti² összeesküvés aktív résztvevője.³ Hogy eloszlassam e képtelen vádakból adódó félreértéseket, szükségesnek látszik tisztáznom munkacsoportunk viszonyát a szabadkőművességgel, sőt, a tradicionális miszticizmus összes iskolájával és irányzatával is. Az analízis megkezdésére a franciaországi Strasbourg katedrálisánál, 1978 májusában tett látogatásunkról szóló beszámoló ad lehetőséget, amelyet hasznosnak látok a New York-i Chrysler-torony legendájának⁴ ismertetésével bevezetni.

1927. április 2-án, 52. születésnapjának éjszakáján a német származású Walter Percy Chrysler (1875–1940), a mozdonygépészből lett multimilliomos autógyáros, a Chrysler Corporation alapítója szabadkőműves szertartáson vett részt a Szabad és Elismert Szabadkőműveseknek (*Free and Accepted Masons, Grand Lodge of New York*) 6. sugárút és a 23. utca sarkán⁵ működő Nagytemplomában. A szertartás befejeztével emelkedett lelkiállapotban sétálni indult, hogy a friss tavaszi levegő segítségével feldolgozza a Páholy Nagymestere, Arthur S. Tompkins (1865–1938) beszéde ébresztette kavargó gondolatait. Nemcsak a Nagymester együttérzésre, az embertársakkal való szolidaritásra buzdító szavai varázsolták el, hanem az ugyancsak a testvériséghez tartozó finn zeneszerző, Jean Sibelius *Szabadkőműves Szertartási Zene* (*Surumarssi – Musique Religieuse*) című műve is, amelyet a különleges hangulatú zenedarab 1927. január 2-i finnországi bemutatóján közreműködő muzsikuskok, Wäinö Sola és Arvi Karvonen adtak elő a szertartás során, az oltár két oldalán felállított harmóniumokon.

A gondolataiba merült autógyáros, anélkül, hogy észrevette volna, észak-keleti irányban átszelte Manhattan szigetét. A Szt. Patrick székesegyház éjfél jelző

¹ „A Rend drámai rituálék, a felvilágosult etika rendszerében való kalauzolás, és az aspiránsok közönségének megteremtése révén ezoterikus instrukciókat ajánl az isteni az emberiben megvalósítása Nagy Munkájához.” (Aleister Crowley: *A Törvény Könyve*, 1904, Egyiptom – NL nyersfordítása)

² A SPIONS a kezdetektől nemzetek feletti (*overnational*) akciócsoportnak vallotta magát. Mivel nem voltak identifikációs problémáink, a „népet” mindig csupán absztrakt konceptnek, a nemzethez tartozás érzését a hiteles önkép hiányából adódó krónikus kisebbségi érzés következtében kialakuló, beszűkült tudatállapotnak tartottuk, és az egyén felsőbbrendűségét hirdettük a kollektíva ellenében, könnyű volt számunkra a rock poszt-babiloni szellemi testvériségéhez kapcsolódní. A világalom megszerzésére tett erőfeszítéseink tökéletesen illeszkednek az igazi rock műfaja művelőinek alapvető ambícióihoz.

³ Valójában belénk programozott feladatunk a szerény kezdetektől fogva nem más, mint a globális ifjúsági kultúra manipulálása az új, véglegesnek szánt, minden korábbinál hasznosabb érték-hierarchia (etikum *versus* etnikum) megteremtése és megszilárdítása érdekében.

⁴ A témát, Walter Percy Chrysler naplója és korabeli újságcikkek alapján korábban részletesen feldolgoztam az artportal.hu felkérésére 2011. májusában készített *audiokalauzban*: http://artportal.hu/aktualis/audiokalauz/a_chryslerorony_legendaja_audiokaluz

⁵ A New York-i Szabadkőműves Nagytemplom két háztömbnyire van a Chelsea Hotelől (állítólág titkos alagút köti össze a két épületet), és a Halász Péter és barátai által az 1970-80-as években működtetett Squat Színház hült helyétől. A színházról és környezetéről a *Downtown Blues* című könyvemben (2006, Nyitott Könyvműhely kiadó) írtam részletesen.

harangja az East Riverhez közel, a 42. utca és a Lexington sugárút sarkán, a Turtle Bay-nek (Teknősbéka-öböl) nevezett városrészben, egy üres telek⁶ előtt állította meg. Az éber álmodozásából magához térő autógyáros árokszerű mélyedés szélén találta magát. A mélyedés az egykori DeVoor's Mill patak feltöltött medre volt. Körülnézett a holdfényben és meglepődve vette észre, hogy a város épületei lassan átlátszóvá válnak, majd eltűnnek, hogy átadják helyüket az erdővel benőtt szelíd domboknak, amelyek az európaiak érkezése előtt Manhattan szigetét borították. A dombok hajlataiban patakok csörgedeztek az East River és a Hudson folyók irányába. A lábai előtt húzóódó árok is megtelt kristálytiszta, csobogó vízzel, visszaváltozott patakká. A patak túlsó partján csuklyás köpenybe burkolódzott alakot látott közeledni. Észrevette, hogy a közeledő a szabadkőművesség szimbólumát, kőműves körzöt és derékszögű vonalzót szorít a szívéhez. A patakpartra érve az egyre tisztább kontúrokkal kirajzolódó alak hátrtolta csuklyáját, felfedte arcát. A páholya gyűléstermében függő képre emlékezve Mr. Chrysler azonnal felismerte: E. Mester, teljes nevén Erwin von Steinbach (1244–1318), a *Liebfrauenmünster*, a strasbourg katedrális építészé, az 1275-ben alapított első német szabadkőműves páholy alapító Nagymestere állt előtte a holdfényben. A jelenés bal kezével a testvériség egyezményes jelét mutatta, és nagyon távolról érkező hangon kimondta a titkos jelszót, amellyel közösségük tagjai üdvözik egymást: „Bóáz!”⁷

A 142 méter magas strasbourg katedrális északi tornya 1874-ig a világ legmagasabb épülete volt. Homlokzatának elforgatott nyolcszögekből

⁶ A telket a jótékonyágáról is híres Peter Cooper iparbáró, feltaláló, az első amerikai gőzmozdony tervezője és építője ajándékozta 1859-ben az általa alapított Cooper Union művészeti és technikai főiskolának, amelynek diákjai az alapító jóvoltából tandíjmentességet élveznek mindmáig. A főiskola a teknősbékák egykori költőhelyén irodaépületet emelni szándékozó William H. Reynolds vállalkozónak lízingelte a területet.

⁷ A Bóáz héber eredetű férfinév, jelentése: erős, erő van benne, őbenne (az) erő. Bóáz *Rúth Könyve* (héberül: *Megillat Ruth – Rúth tekerése*), a *Héber Biblia* (*Tanakh*, az *Ószövetség Könyve*) harmadik része (*Ketuvim, Iratok*) második egységének, az *Öt tekerés* (héberül: *Hamesh Megillat* vagy *Chomeish Megillás*) egyikének jelentős funkciókat ellátó szereplője. *Jeremiás könyve* (52:21–22) és a *Királyok könyve* (7:13–22, 41–42) szerint „Bóáz” volt Salamon jeruzsálemi temploma bejárata felett magasodó két, rézből, vagy bronzból készült, körülbelül 180 cm átmérőjű, 8,2 méter magá, 2,4 méter magasságú, gránátalma – motívumokkal díszített, tetejükön lilium-motívumból komponált koszorúval ellátott oszlopfővel megkoronázott front-oszlopa közül a baloldali neve. A másik oszlopot „Jáchin”-nak (héberül יָחִין, jelentése „Alapítás”) hívták. Az oszloptörzseket lilium-motívumokkal dekorálták. Néhány, a *Talmudot* kutató rabbi Bóáz-t a bölcsességéről és igazságosságáról nevezetes lbzan betlehemi bíróról azonosítja. A szabadkőművesek számára a „Bóáz” Salamon király templomának szimbolikus, szellemi értelemben vett újjáépítését jelenti. Erre utal az is, hogy néha az egykori templom másik oszlopa, „Jáchin” nevét használják titkos köszöntésül. Templomaikban az oszlopok mása általában az oltár két oldalán áll. A román stílusú toszkánai Santa Maria Maggiore templom bejárata előtt két szabadon álló oszlop utal Bóázra és Jáchinra. A jóskok által is használt tarokk (*Tarot*) kártyák néhány variánsán a Főpapnö figuráját Bóáz vagy Jáchin reprezentálja.



888: Letter to=from Bardo – IV. 5 (Chrysler 01)



888: Letter to=from Bardo – X. 9 (Strasbourg 01)

szerkesztett geometriai struktúrája az összes szabadkőmíves szimbólumot tartalmazza. A homlokzaton sorakozó szimbólumok nevének német nyelvű kezdőbetűit jobbról balra olvasva az egyiptomi *Halottak könyvéből* (*Reu nu pert em hru*) vett idézethez jutunk: „Hódolat neked a szépség koronáját viselő Napisten, ahogy kiemelkedsz hajnalban a sötétségből és ragyogásod megtölti élettel lelkemet, és tudással mindazok szívét, akik felismerik hatalmadat.”

Az autógyárost elvarázsolta a jelenés. Naplójában azt írta később, hogy nem emlékszik rá, hangosan vagy csak magában igazolta vissza a titkos jelszót. Tisztán emlékezett viszont a rég halott német Nagymestertől kapott utasítás minden szavára: „Horus akarata, hogy ezen a helyen építsd fel tornyát. Legyen ez a torony az összes tornyok közül a legmagasabb a te idődben. 77 emeletét koronázzák ívek, amelyeknek fénye soha se halványodjék el. És ez az építmény ne nehezédjék Föld Anyánk testére, hanem lebegjen felette, Osiris megszentelt terében. Ne a magad dicsőségére, hanem utódaid hasznára építsd a tornyot. Ha betartod ezeket az utasításokat, és tisztességesen bánsz munkása-

iddal, könnyű lesz majd halálad, tíz évvel és 90 nappal tornyod felépülése után. Nevedre pedig tisztelettel fognak emlékezni évszázadokon át.” Mr. Chrysler naplója szerint ezután pergamenre rajzolt építészeti tervet mutatott neki E. Mester. A rajz minden vonala ragyogni látszott a sötétben, összes részlete kitörölhetetlenül rögzült agysejtjeiben. Egy éjszakai madár kiáltására a jelenés halványulni kezdett, majd a semmibe foszlott. Amikor az autógyáros felocsúdott, már derengeni kezdtek a hajnal fényei az East River túlsópartján. Manhattan szigetének erdőkkel borított dombjai és a köztük csörgedező patakok lassan eltűntek, és újra felmagasodtak az épületek sötét tömbjei.

Látomása után néhány nappal megvásárolta a Teknősbéka-öböl lízingjét William H. Reynolds építési vállalkozótól, és felkérte a területre korábban tornyot tervező neves építész, William Van Alent (1883–1954), hogy készítse el a Chrysler Corporation székházának terveit. Az építész úgy tett, mintha hozzáfogott volna a tervezéshez, de néhány hét múlva valójában ugyanazokat a terveket mutatta be megbízójának, amelyek megvalósítását az öt korábban felkérő William H. Reynolds túl drágának találta. A tervek megpillantásáról így írt naplójában az autógyáros: „Hosszú ideig nem tudtam megszólalni a meglepetéstől. Van Allen lapjain ugyanazt a tornyot láttam, amelynek tervrajzát E. Mester megmutatta nekem azon a varázsos éjszakan. Ugyanazok a vonalak, ugyanazok az ívek, ugyanazok az arányok. Csak a torony tetejének karcsú oromdísze hiányzott, amelyet kérésre az építész pontosan ugyanolyannak és ugyanakorának rajzolt meg, mint amilyenek E. Mester rajzán láttam. A misztikus kapcsolat azonnal nyilvánvaló lett számomra. A terveket változtatás nélkül elfogadtam.”

A torony építése 1928. szeptember 19-én kezdődött. Több ezer munkás dolgozott az építkezésen, de a frenetikus munkatempó ellenére – hetente négy emeletet húztak fel – egyetlen baleset sem történt, ami abban az időben példátlan eseménytelenségnek számított a New York-i toronyépítések történetében.⁸ Mintha isteni gondviselés felügyelte volna a Chrysler-torony emelkedését. Minden a terveknek megfelelően történt. A konstrukció során felhasznált, csaknem 400 ezer szegecs mindegyike pontosan illeszkedett az acélgerendákba és lemezekbe fűrt lyukakba. Az összes, körülbelül 3 milliárd 826 ezer, kézzel fektetett téglarepedés nélkül elbírta a rá neheződő, óriási nyomást. Az egyiptomi építészet jegyeit is magába foglaló, *art-deco* stílusban épült, oromdíszevel együtt 305 méter magas, 77 emeletes tornyot

⁸ Az Empire State Building nagyjából ugyanabban az időben zajló építése során öt munkás vesztette életét és több tucatnyian sebesültek meg súlyosan.

1930. május 20-án adták át. Abban az időben ez volt a világ legmagasabb épülete.⁹ A torony tetejét rozsdamentes acélból és üvegből konstruált ívekből alkotott korona díszíti, amely elsőként veri vissza a felkelő Nap fénysugarait Manhattan szigetén. Különös tény, hogy bár az épület tervezője nem tartozott a testvériséghez, a torony dekorációjának geometriai struktúrájából, a strasbourgi katedrális homlokzatához hasonlóan ősi szabadkőmíves szimbólumok olvashatók ki. Az épület földszintjén elhelyezett, a szokásosnál háromszor magasabb kirakatoknak és az első 12 emelet üveggel borított sarkainak köszönhetően a torony lebegni látszik a térben.

Bár az épület eredetileg a Chrysler Corporation székházának épült, sohasem került az autógyári nagyvállalat birtokába. A rég halott német szabadkőmíves nagymestertől kapott utasításnak megfelelően Walter Percy Chrysler a torony tulajdonjogát utódai nevére íratta. Elkövetett azonban egy számára végzetes hibát: kihasználva, hogy nem kötöttek írásos szerződést, nem fizette ki az építész honoráriumát. William Van Alen csak karrierjét tönkretéve, hosszas pereskedés után jutott hozzá megérdemelt munkadíjához. Mivel az autógyáros ebben a tekintetben nem teljesítette a látomástól kapott utasítást, rosszul bánt alkalmazottjával, nem kapta meg a könnyű halál jutalmát. 1938-ban teljes lebénulással járó agyvérzést szenvedett. Két évig tiszta tudattal, de magatehetetlenül élt még. A torkán letolt csövön keresztül pépekkel táplálták, és csak pislogással tudott kommunikálni gondozóival. A jóslatnak megfelelően pontosan tíz évvel és 90 nappal tornya felépülése után, 1940. augusztus 18-án halt meg, s gátlástalan, a haszon érdekében etikátlan cselekedetekre képes üzletemberként emlékeznek rá. Temetésén, kívánságának megfelelően, Sibelius *Szabadkőmíves Szerartási Zenéjét* játszották. Földi maradványait utolsó lakhelye, a New York állam Westchester megyéjében fekvő Tarrytown (ma Sleepy Hollows) község temetőjében épített mauzóleuma rejtí. Rozsdamentes acélból öntött koporsóját vállalatának egyiptomi stílusú, szárnyas szemet ábrázoló logója és a szabadkőmíves testvériség szimbóluma díszíti. A Teknősbéka-öbölben átélt látomása emlékéért New York legszebb tornya őrizi a változó időkön át.

Reggel 10 óra körül sikerült parkolóhelyet találnunk a strasbourgi (németül Straßburg, vagy Strassburg) katedrális közelében. A kocsiból kiszállva azonnal köhögni kezdtünk. Látogató-

⁹ Az egy évvel később átadott, 102 emeletes Empire State Building ugyan 76 méterrel felülmúlta magasságát, de a Chrysler-torony mindmáig a legmagasabb acélgerendákkal megerősített téglalapú épület a világon

sunk idején ez a város volt Franciaország legszennyezettebb levegőjű településeinek egyike. A Rajna mindkét partján működő gyárak és erőművek ontották a füstöt, ami megrekedt a házak között, s valamilyen okból éppen a székesegyház környékén volt a legsűrűbb. A helyzetet a nagy gépjárműforgalom tovább súlyosbította. A brooklyni Greenpoint negyed kivételével, ahol 1986-tól kezdődően 10 éven át éltem, sehol sem találok annyi köhögő, begyulladt szemű, bőrbetegségek és rákos kinövések által eltorzított emberrel, mint Strasbourgan. Az Ill és Rajna folyók találkozásának egykori mocsaraira épült város legalább hatezer éve lakott terület. Utcáit járva nemcsak a szennyezett levegő szúrós szagát érzi az ember, hanem a múlt bűneire érzékenyek a neolitikus kor óta itt tenyésző embertömegek orrfacsaró bűzét is. A láplakó, primitív törzseket meghódító proto-kelták Kr. e. 1300 körül létesítettek itt cölöpökön álló kunyhókból álló települést, amely a mocsarak Kr. e. 3. században történt lecsapolása után az Argenterate nevet kapta. A rómaiak Nero Claudius Drusus (Kr.e. 38–9) uralkodása alatt erődítményt építettek a területen, amelyet Argenteratumnak neveztek el. A középkori latin nyelvű feljegyzésekben Argentinának nevezték a várost. A 4. században püspöki székhelyé vált települést az 5. században az alemánok, hunok¹⁰ és frankok is elfoglalták. A 9. században kapta meg a maihoz hasonló nevét – Strazburg. Hívták Stratisburgumnak, Strateburgus-nak és Strossburinak is. A 923-ban a Szent Római Birodalomhoz csatolt Strasburg gallicizált neve germán eredetű, jelentése „Város a keresztútnál”, illetve „Erőd a keresztútnál”. Fülöp (*Philipp von Schwaben*, 1177–1208), Svábia királya 1276-ban nyilvánította Szabad Birodalmi Várossá a fontos kereskedelmi gócpontot. Gottfried von Straßburg 1200 körül itt írta meg a *Tristan* című lovagregényét, amely Wolfram von Eschenbach *Parzivaljával* és a *Nibelungenlieddel* együtt a német középkor narratív

¹⁰ Az Attila vezette hun hordák a hozzájuk csatlakozott frank, gót és burgundi törzsekkel megerősödve 451-ben rohanták le Galliát. A keletrómai birodalom csapataival harcolva előbb az akkor Mediomatrix néven ismert Metz városát ostromolták meg, majd Párizst megkerülve az akkor Aureliana Civitas-nak hívták Orléans ostromába kezdtek. Az alán népcsoportba tartozó *goár* törzs harcosaival szövetkezett Flavius Aëtius (kb. 396–454) keletrómai hadvezér serege a Châlons-i csatában legyőzte a hunokat. Két évvel később, 453-ban Attila feleségül vett egy Ildikó (Ildico) nevű germán vagy gót lányt. Nászéjszakáján orrvérzés következtében meghalt. Egyes források a túl sok alkohol fogyasztása következtében beállt belső vérzésnek tulajdonítják a hun uralkodó halálát. Mások, köztük az izlandi *Völsunga saga* és *Poetic Edda* (róluk a SPIONS-saga 26., *Az alkalmazott történelmi alapjai* című fejezetében írtam részletesen) szerint Attilával új feleségének kése végzett. A legenda szerint hosszú gyásznaposság (strava) után a hun uralkodót hármas – arany, ezüst és vas – koporsóba helyezve, az időlegesen eltérített Tisza folyó medrében temették el alattvalói, majd mindazokat, akik ismerték temetésének helyét, kivégezték. A hun-magyar rokonság egyes hívői mindmáig próbálják megtalálni Attila koporsóját, és persze a vele eltemetett mesés kincseket. Pár évvel ezelőtt mérgegrágra fémdetektorral felszerelt, a hun viseletet imitáló jelmezekbe öltözött fanatikuskok, mongol minták alapján készített, bivalybőrrel bevont csónakon hajózták végig a Tiszát, de néhány második világháborús bombán, aknagránáton és fém hajóroncsokon kívül semmit sem találtak. Ha igaz a legenda, Attila sírja valószínűleg a folyó valamelyik, a szabályozás után holtággá vált, majd kiszáradt és betemetődött szakasza egykori medrében lehet. Korszerű, mélyen a talaj alá is belátó katonai radarberendezésekkel biztosan meg lehetne találni a kincset, de ilyen eszközökkel csak az amerikai hadsereg és az izraeli titkosszolgálat rendelkezik, s nincs garancia arra, hogy ha már fellelték, vagy a jövőben meg fogják találni a kincset, az információt megosztják majd a magyar illetékesekkel.



888: Letter to=from Bardo – XV. 8 (Strasbourg 03)

mesterművei közé tartozik. Az 1332-ben lezajlott forradalom után a város szabad köztársaság lett. Az 1348-ban kitört pestisjárványt követően itt rendezték az európai történelem egyik első pogromját: 1349. február 14-én több száz zsidót égettek meg a Főtéren. Az életben hagyottakat elűzték, s a 18. század végéig zsidó nem tartózkodhatott a városban. Különleges adót (*Pflastergeld*) vetettek ki a lóháton vagy szekéren a város utcáin közlekedő zsidókra. Közéletüket kolompolással kellett jelezniük, hogy a járókelők időben elfordíthassák a fejüket.

A strasbourgi polgárok közül sokan a gyűlölt zsidók átka következményének tulajdonították az 1518 júliusában kitört, az idősebb Pieter Brueghel által rajzban is dokumentált tánc-járványt¹¹ (*choreomania, Sydenham chorea, Szent Vitus*¹² *tánca*). Először egy tiszteletreméltó háziasszony, Frau Troffea kezdett vadul táncolni a katedrális előtti téren. Egy pillanatra sem állt le, étlen-szomjan pörgött, ugrándozott, rángatózott napokon át. Egy héten belül 34 polgár – férfiak és nők vegyesen – csatlakozott hozzá. Egy hónap múlva már 400-an táncoltak megállíthatatlanul az utcákon és tereken. Sokan közülük szívrohamot vagy gutaütést kaptak, másokkal a kifáradás végzett. Ahogy orvosi



888: Letter to-from Bardo – VI. 5 (Vitus 01)

feljegyzések, írásban fennmaradt prédikációk, krónikások, történészek visszaemlékezései és a városi tanács jegyzőkönyvei igazolják, a hatóságok előbb orvosokhoz, majd ördögűző papokhoz¹³ fordultak segítségért, hiába. Végül további táncra buzdították a megszállottakat, remélve, hogy maguktól kifáradnak és visszatérnek a szorgalmas munkához. Két nagyméretű, a céhek gyűléseinek megtartására szolgáló terem és egy gabonapiacot bocsátottak a táncolók rendelkezésére, sőt, színpadot is építettek nekik a katedrális előtt. Hogy a kúra hatásosságát fokozzák, zenészeket szerződtettek, akik éjjel-nappal játszották a talpalávalót. A zene hallatán még többen csatlakoztak a táncolókhöz, és a korábban táncolni kezdők is új erőre kaptak. Az egész Európára áttért tánc-járvány a 17. század közepén váratlanul véget ért, s azóta sem jelentkezett újra. Kitörésének okát mindmáig nem tudta kideríteni a tudomány. Talán a vitustánc génekbe ivódott emlékének köszönhető, hogy helyi barátaim szerint Strasbourgban működnek Franciaország legnépszerűbb diszkói.

Johannes Gutenberg (kb. 1400–1468) 1440-ben, Mainzban helyezte üzembe az első nyomdagépet. 1460-ban létesült az első strasbourgi nyomda. 1605-ben Johann Carolus (1575–1634) *Relation aller Fürnemmen und gedenckwürdigen Historien (Beszámoló az összes különleges és emlékezetes hírről)* címmel itt publikálta az első újságot. A hetilap tudósítói Európa számos nagyvárosából küldtek cikkeket. Az 1520-as években a város polgárai csatlakoztak a Martin Luther által elindított reformáció mozgalmához. A protestáns képprombolási szenvedélynek számos helyi templom és kolostor esett áldozatul.

Strasbourg addig szabad városát 1681-ben XIV. Lajos (1638–1715) Franciaország részévé nyilvánította. A város katedrálisát visszaadta a katolikus egyháznak. Bár komoly erőfeszítések történtek a protestánsok kiszorítására, a város lutheránus egyeteme az 1789-es francia forradalomig működni tudott. Itt tanult Goethe is. Claude Joseph Rouget de Lisle (1760–1836) a strasbourgi polgármester által 1792 április 25-én adott vacsora során, abszintmármorban komponálta a *La Marseillaise*-t. A forradalom idején a katedrális több száz szobrát megsemmisítették.

13 Az egyik ördögűző szerzetes, Timotheus testvér fennmaradt feljegyzései szerint, amikor végre sikerült kiűznie az ördögöt Frau Melzer testéből, az azonnal beköltözött az asszony ballabát lefogó Jakob Münzler hentesmester testébe, annak orrlíkáit át. „Hopplá! Hopplá!”, kiáltotta Herr Münzler és olyan lendületesen kezdett táncolni, hogy leverte az ablakpárkányra helyezett gyertyatartót. Az égő gyertya meggyújtotta az ágytakarót, amelyen a másik három asszisztens által lefogott Frau Melzer feküdt. Csak a szerencsének köszönhető, hogy a közelben lábatlankodó Hansi Prieger asztalosinas nem vesztette el a lélekjelenlétét, és az ördögűzéshez használt vödörnyi szenteltvízzel leöntötte az égő ágytakarót, így az eszméletlenül fekvő asszony nem vált a lángok martalékává.

11 Az egész Európára áttért táncmánia első kitöréséről a 7. század történetírói tudósítottak. Az 1020-as években a németországi Bernburgban 18 paraszt kezdett el énekelni és táncolni a templom körül, megzavarva a karácsonyi istentiszteletet. 1237-ben Erfurtból Arnstadtba gyalogló gyermekek nagy csoportja kezdett el hirtelen ugrálni és táncolni az országúton, nagyon hasonlóan a harlemi patkányfogó legendájához. 1278-ban több mint 200 ember táncolt a németországi Meuse folyó hídján, amely a ritmikus mozgás következtében belengett és leszakadt. 1374-ben Aachenből indult újra a járvány, amely áttért Cologne, Flanders, Franconia, Hainaut, Metz, Strasbourg, Tongeren és Utrecht városokra is, majd megjelent Luxemburgban és Olaszországban. 1381-ben Augsburg polgárai kezdtek el táncolni. 1428-ban egy schaffhauseni szerzetes táncolta halálra magát. Ugyanabban az évben Zürichben is napokig táncolt egy csoport nő. A tánc-járvány a 16. században érte el csúcspontját. A strasbourgi eset mellett az 1536-os baseli gyermektáncot is feljegyezték az orvosok és történészek. „Több, a drefelhauseni Szt. Vitus kápolnát évente látogató nő addig táncol éjjel-nappal, amíg extázisban össze nem esnek. Amikor magukhoz térnek, nyugodtak maradnak a következő májusig, amikor Szent Vitus napja körül újra táncolni kezdenek. Egyikük már 20 éve táncol rendszeresen, egy másik pedig 32 éve.”, jegyezte fel Gregor Horst orvosprofesszor (idézet Midelfort, H. C. Erik *A History of Madness in Sixteenth-Century Germany* című könyvéből – 2000, Stanford University Press, NL nyersfordítása)

12 Szent Vitus (†303) Diocletianus (244–311) és Maximian (kb. 250–310) társaságú uralkodásának idején Sziciliában, a mai Mazara del Vallo környékén született. Bár Rómában meggyógyította Diocletianus fiát és más csodákat is véghezvitt, a császár parancsára forró olajjal teli üstbe vetették és lassú tűzön megfőzték, mert nem volt hajlandó megtagadni keresztény hitét. Legendája szerint a mártír fennhangon imádkozott, énekelt és táncolt az üstben. Az emlékére szentelt napon a hívők táncol és énekel ünnepelnek. A mártír a gyógyszerek, vendéglősök, sörfőzők, vincellek, rézművesek, táncosok és színészek, fiatalok, háziállatok és az epileptikusok védőszentje. Védelmet nyújt villámcsapás, állatok támadása és a későn ébredés ellen. A leggyakrabban üstben ülve ábrázolják, kezében palmaággal, vagy könyvvel, hollóval, sással, kakassal. Karcsonjtját és koponyáját Prágában, a tiszteletére emelt székesegyházban őrzik.

A székesegyház tornyát is le akarták bontani az egyenlőség nevében, de végül a lelkes forradalmárok megelégedtek a torony csúcsára helyezett, bádoból készült, pirosra festett, óriási frígiai sapkával.

Az 1870–71-es francia-porosz háború után (amelynek a város művészeti múzeuma és a felbecsülhetetlen értékű térképritkaságokat és középkori kéziratokat tartalmazó könyvtára is áldozatául esett) Strasbourgot az újonnan létrejött Német Birodalom annektálta. A város körül masszív erődítményrendszert építettek a németek, amelyet az első világháború után, amikor Strasbourg újra francia kézbe került, összekapcsoltak a Maginot-vonallal.¹⁴ Lengyelország lerohanását követően, 1939 szeptember 1–3. között a város teljes lakosságát evakuálták. A Wehrmacht csapatainak 1940. júniusában történt megérkezéséig Strasbourg teljesen üresen állt. A francia kapituláció után a várost, Elzász-Lotharingia tartománnyal együtt Németországhoz csatolták, zsinagógáját lerombolták. Az 1940 június 28-án a városba látogató Adolf Hitler a katedrálisra a „német nép szentélyévé”, vagy az Ismeretlen Katona emlékművévé akarta nyilvánítani. Az Óváros épületeiben is óriási károkat okozva, 1943-tól folyamatosan bombázták a várost a Szövetségesek. Súlyosan megsérült a katedrális is. A második világháború bejeződése után Elzász-Lotharingia, fővárosával együtt újra Franciaország része lett.

A szennyezett levegőtől fulladozva, köhögési rohamokkal küszködve jártuk körül a katedrális. Légzési nehézségeinket a székesegyház belsejét vastagon borító tömjénfüst tovább fokozta. Éppen istentisztelet zajlott a füstben, a bűnösök köhögve, harákolva vallási himnuszokat énekeltek. Az ugyancsak köhögő, harákoló pap és a fulladozó ministránsok serege bumfordi balettet lejtve, megszállottan lóbálták a füstölőket. Bár szívesen tanulmányoztuk volna hosszabb ideig a katedrális, valamint a hatalmas épületben őrzött kincseket, de a mindkettőnket kínzó köhögő-görcsök és légszomj gyorsan kiűztek bennünket a szent füstből. Különösen a több ezer szoborral és szabadkőműves szimbólumokkal dekorált homlokzatot (ez volt az egyik első európai templom-homlokzat, amelyet előzetesen, papíron megterveztek), és a déli oldalkápolnában elhelyezett 18 méter magas asztronómiai órát szerettem volna behatóbban megvizsgálni. Az óra első változatát (*Dreikönigsuhr – A három királyok órája*) 1352–1354 között építették.

14 A Maginot-vonalról a SPIONS-eposz 28., *Verdun és a Maginot-vonal – A háború képzőművészete* 2. című fejezetében írtam részletesen.

1547-ben, Christian Herlin irányításával új, ma a strasbourgi Dekoratív Művészetek Múzeumában látható óra építésébe kezdtek, amelyet Conrad Dasypodius és a Habrecht fivérek közreműködésével 1571-ben fejeztek be. Ezt az órát Tobias Strimmer svájci művész festményei díszítették.

A most is működő, nemcsak az aktuális időt, hanem az égi konstellációk változását, a napéjegyenlőségek és a húsvéti ünnepek évről-évre változó idejét is meghökkentő pontossággal mutató órát a Dasypodius-féle szerkezet házába, 1838–1843 között építette be Jean-Baptiste Schwilgué. A legenda szerint az első óra építőjének szemeit (a prágai asztronómiai óra megalkotójának látószerveihez hasonlóan), a kegyes megrendelő utasítására kiszúrták a munka elvégzése után, nehogy még egy hasonló tökéletességű szerkezetet építhessen.

„Too much!”,¹⁵ mondta a SPIONS frontembere, amikor utoljára visszaneztünk a katedrális homlokzatára. Ezt a gótikus építészetre és a szabadkőműves szimbolikára egyaránt értette. Beültünk a Zsiguliba, széttéptem a tilosban parkolásért a szélvédőre helyezett büntetőcédulát, és elindultunk Reims felé. Útközben arról beszélgettünk, hogy a SPIONS vizuális anyagait, zenei és verbális üzeneteit minden körülmények között minimalista szikársággal kell megterveznünk, hiszen az emberek csak kevés szóból, jelből megkomponált, egyszerű közléseket értenek.¹⁶ Nem hívőkre, hanem értőkre volt szükségünk. Bár a zeneipar, benne a koncertszervezés és lemezkiadás nyilvánvalóan a szabadkőművesek irányítása alatt áll világszerte, semmiképpen sem szabad beleesnünk a rájuk jellemző lélekgyilkos hókuszpókuszolás csapdájába. „Az igaz, hogy 3x8=24”¹⁷, de ennek nem misztikus okai vannak, hanem a képlet egyszerűen a sorsformáló egyenlőtlenéget demonstrálja: az időnek nemcsak mennyisége, hanem változó minősége is van”, mondta a frontember, és feltett egy David Bowie számokat tartalmazó kazettát. „...I look at my watch it says 9:25 and I think / „Oh God I’m still alive”...”¹⁸

Folytatása következik

15 „Túl sok!”

16 A Strasbourgba, majd onnan Reims-be vezető utunk 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>

17 A később a SPIONS címerpajzsára is felkerült képletet, állítása szerint IPUT, St. Aubry Tamás fejlesztette ki, az 1970-es évek elején. Ars poeticájának megfelelően a SPIONS a kezdetektől igyekezett minden gondolati rendszerből átvenni az értékeket.

18 „...Az órára nézek 9:25 mondja és azt gondolom / Ó Istenem még mindig élek...” Részlet David Bowie: *Time* című dalának szövegéből (az *Aladdin Sane* albumról, 1973, RCA Records – NL nyersfordítása)

888: Letter to=from Bardo – IX. 3 (Strasbourg o2)



Polyák Levente

Közösségi urbanizmus: három kiállítás az informalitás új építészetéről

Hands-On Urbanism

➤ **Architekturzentrum Wien, Bécs**
➤ **2012. március 15 – június 25.**

RE•ARCHITECTURE

➤ **Pavillon de l'Arsenal, Párizs**
➤ **2012. április 12 – augusztus 31.**

Spontaneous Interventions

➤ **Amerikai Pavilon, 13. Velencei Építészeti Biennálé, Velence**
➤ **2012. augusztus 29 – november 25.**

A nyár elején sokan felkapták a fejüket a frissen beiktatott budapesti főépítész nyilatkozataira. FINTA SÁNDOR a különböző újságoknak adott interjúiban a városfejlesztés olyan vízióját vázolta fel, amely korábban nemigen jelent meg a hivatalos városszabályozás kontextusában. „Nálunk eddig inkább a felülről, a politikától jövő kezdeményezéseket szolgálta ki a városépítész szakma. Az EU-ban viszont az új prioritások megjelenését segítik, hogy az alulról jövő kezdeményezéseket, és a közösségi tervezés alapú programokat, innovatív városfejlesztési akciókat, kísérleti laborokat jobban figyelembe lehessen venni” – mondta Finta. „Abban hiszek, hogy mielőtt hosszútávú, nagy és költséges fejlesztéseket indítunk, életet kellene költöztetni az eddig kihasználatlan városi terekbe, épületekbe, ami nem feltétlenül nagy kiadás, de az életet kellemesebbé teheti.”¹

A főépítész szavai korántsem egy elképzelt, utópikus helyzetet írnak le. Sokkal inkább egy olyan tendenciára utalnak, amelyben az építés szakma elkezdte figyelembe venni a gazdasági válság következtében összezsugorodott piac körülményeit, észrevenni a várostervezés által figyelmen hagyott területek lehetőségeit, és elkezdett reagálni a helyi közösségek igényeire, a nagyszabású építkezések helyett a kisléptékű, gyakran ideiglenes, közösség-orientált beavatkozásokat részesítve előnyben. Az elmélet az építészeti tevékenységek elmúlt évekbeli diverzifikálódását „az építészet kiterjesztett tereként”,² illetve az utcára visszatérő tervezők „performansz-építészeteiként”³ írja le.

Hogy Budapest főépítésze a városháza perspektívájának részévé akarja tenni a civil, egyetemi és művészeti szférában zajló építészeti kísérleteket, ez csak a magyar kontextusban tűnik avantgárd lépésnek. A városi foghíjakra, üres épületekre, ideiglenes helyzetekre koncentráló építészeti projektek az elmúlt években megtalálták az utat nem csak a progresszívebb önkormányzati és állami területfejlesztési programokba, de a legfontosabb építészeti kiállítóhelyekre is. Pár évvel a kanadai CCA 99 alulról induló urbanisztikai kezdeményezést bemutató,

Actions: What You Can Do With the City című kiállítása⁴ után a trend beérni látszik: 2012 nyarán Európa irányadó intézményeiben is egymást követték a közösségi építészet és urbanizmus különböző formáit bemutató kiállítások.

Az Architekturzentrum Wien⁵ március és június között mutatta be ELKE KRASNY *Hands-On Urbanism* című kiállítását, amely a világon szerzetés felbukkanó spontán (és gyakran illegális) városi kertek és farmok példáján keresztül vázolta fel az informális térfoglalások történetét. A később a DAVID CHIPPERFIELD által a *Velencei Építészeti Biennálé* Központi Pavilonjába részben átvett kiállítás⁶ ambíciója az volt, hogy különböző kezdeményezések egymás mellé állításával mutasson be olyan városi helyzeteket, konfliktusokat, célokat, szerepeket és módszereket, amelyek egy globális mozgalom kifejeződéseként értelmezhetőek.

Kérdés persze, hogy ezek a helyzetek tényleg összehasonlíthatóak-e: az Elke Krasny kutatásában megvizsgált esetek között ugyanúgy megtalálhatóak a 19. század közepén, Lipcsében alapított önkormányzó kert-közösségek, a Nobel-díjas JANE ADDAMS chicagói bevándorlók háza, a 20. század eleji Bécs közösségi kertjei, a háború utáni Bréma túlélő-kertjei, mint az 1950-es évek Hong Kongjának nyomornegyedei, az 56-os magyarok által Bécsben alapított Macondo kert, újrafeldolgozás Porto Alegre-ében, városi farmok Havannában, informális városrészek Isztambulban, Quitóban és Mexikóvárosban, gerillakertek az 1970-es évek New Yorkjában, kortárs közösségi kertek Londonban és Berlinben, MARJETICA POTRC lakótelepi kert-projektje Amszterdamban vagy az ATELIER D'ARCHITECTURE AUTOGÉRÉE párizs-külvárosi öko-farmja. Bár a közösségi érdekek, az önszerveződés, az informalitás – és időnként az illegalitás – valóban összeköti a bemutatott projekteket, ezek mégis gyakran igen eltérő együttműködések keresztül, intézményi kapcsolatokkal vagy nélkül, különböző szereplők kezdeményezésében vagy mozgósításával születtek meg.

Krasny tétele, amelyet a kiállítás és a kapcsolódó katalógus⁷ is alátámasztani látszanak, hogy az elmúlt két évszázad városfejlődésének motorjai – a magán- és közszféra egyre erősebb elválását eredményező, szigorodó szabályozások, a modernista zoning és a technokrata várostervezés mellett – az alulról induló urbanisztikai kezdeményezések, illegális térfoglalások, közösségi túlélő mechanizmusok, amelyek

4 *Actions: What You Can Do With the City*. Canadian Centre for Architecture, Montreal, 2008. november 26 – 2009. április 19.

5 www.azw.at

6 http://www.azw.at/page.php?node_id=36page_id=784&lang_id=en

7 Elke Krasny (szerk.), *Hands-On Urbanism*, Wien: Architekturzentrum Wien, 2012

1 http://index.hu/belfold/2012/05/22/uj_palyazat_lesz_a_szell_kalman_terre/
2 Anthony Vidler, *Architecture's Expanded Field*, in: *Artforum*, April 2004
3 Pedro Gadanho, *Architecture as Performance*, in: *Dédalo* #02, March, Porto: 2007

nélkül a városok története aligha írható meg. Az építészet és az építészek szerepe ebben a történetben pedig meglehetősen ellentmondásos. Az építészek és várostervezők – a modernista ideológiában szinte megkérdőjelezhetelen – mindenhatóságát az épített környezet alakulásában az 1960-as évektől folyamatos kritika érte, először a hivatalos építészeti diskurzuson kívül: JANE JACOBS 1961-es, *The Death and Life of Great American Cities* című könyvét követően komoly vita alakult ki a tervezői önkénnyel szembenő közösségek szerepéről a városok alakulásában.⁸ A szemléletváltás hamar elérte a szakmát is: BERNARD RUDOLFSKY – aki maga is az Osztrák-Magyar Monarchiában nőtt fel, amelynek széthullása és az azt követő válság közepette jelentek meg Bécsben az első közösségi kertek – 1964-ben állította össze nagyszerű, 11 évig turnézó, *Architecture Without Architects* című kiállítását és az ebből készült könyvet.⁹ Rudolfsky gyűjtése a lehető leglátványosabb helyen, a New York-i MoMA építészeti galériájában szembesítette a szakmát az építészek nélkül készült – népi, bennszülött vagy informális – épületek globális dominanciájával az épített környezetben, és egyike lett azoknak az építészeti kiállításoknak, amelyekre ma paradigmaváltóként szokás emlékezni. Mindezzel párhuzamosan zajlott az a folyamat is, amelyben az ENSZ egymást követő, 1960-as és 1970-es évekbeli kongresszusai fokozatosan elismerték az informális települések létjogosultságát, és azok megsemmisítése helyett a legalizálásukat, infrastruktúrával való felszerelésüket javasolták az érintett városok és országok vezetőinek. A következő évtizedek városfejlődésében természetesen továbbra is kérdéses maradt az építészet és az építészek mozgásterét. Erre kifejezetten rá is kérdez Krasny kiállítása: a bemutatott történetekben mi a szerepe az építészeknek, várostervezőknek – illetve a(z) építészként dolgozó) képzőművészeknek: kutatók, kezdeményezők, koordinálók, közösségépítők, technikai szakértők, vagy már létező folyamatok legitimálói, esetleg a láthatóság megteremtői, intézményi kontextusok felépítői, illetve támogatási források előteremtői? Krasny példáiban ezek bármelyike lehet, de egyes folyamatok teljes mértékben építészek vagy tervezők nélkül zajlanak.

Fontosabb szerepet adott az építésznek a párizsi városháza hivatalos kiállítóterme, a Pavillon de l’Arsenal nyári kiállítása, amely *Re-Architecture* címmel egy olyan fiatal építészgenerációt mutatott be, amelynek képviselői „elkötelezettek az interdiszciplináris

⁸ Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, New York: Random House, 1961

⁹ Bernard Rudolfsky, *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1964

A Bowery-Houston közösségi farm és kert
© Fotó: Donald Loggins, 1974



Abbey Gardens, London
© Fotó: Elke Krasny, 2011



MARJETICA POTRC
The Cook, the Farmer, His Wife and Their Neighbour



és participatív városi és építészeti gyakorlat iránt”. A kiválasztott francia, brit, holland, belga és spanyol szervezetek, illetve építész-kollektívák (Andrés Jaque Architects, Atelier d’Architecture Autogérée, Assemble, Bruit du frigo, Collectif Etc, COLOCO, DUS Architects, Ecosistema Urbano, Exyzt, MUF architecture/art, Practice Architecture, raumlabor berlin, Rotor, Zones Urbaines Sensibles, 1024 architecture) közös nevezője egyrészt az, hogy a piacon kívül, gyakran hivatalos megrendelők nélkül, közösségekkel együttműködve, a helyi igényeket felmérve dolgoznak, másrészt az, hogy költséghatékony módon, talált anyagokat újrahasználna és a munkafolyamatokba önkénteseket bevonva töltenek meg élettel üres épületeket, foghíjtelkeket, elhagyott városrészeket, ahol a hangsúly az épített struktúráról az újraértékelt terekre, az együtt létrehozott helyzetekre, az építés folyamatára kerül.



A Pavillon de l'Arsenal kiállításának részlete
© Fotó: Pd'A

A kiállításon bemutatott projektek meglehetősen sokfélék. A román származású építész-páros, CONSTANTIN PETCOU és DOINA PETRESCU által létrehozott ATELIER D'ARCHITECTURE AUTOGÉRÉE (AAA) – amely egyébként mind az AzW kiállításán, mind a *Velencei Biennálén* kiállít, és egyébiránt *Urban Act* címmel maga is kiadott egy részletes katalógust a hasonló építészeti szervezetekről¹⁰ – 2001-ben kezdeményezte egy kelet-párizsi foghíjtelken a Passage 56 elnevezésű közösségi tér létrehozását, amely közösségi kertként, helyi szervezetek és csoportok találkozóhelyeként működik azóta is. Az Ecosistema Urbano „mesterséges fája” egy energiatermelő struktúra, amely közösségi teret hoz létre egy olyan madridi külvárosban, amelynek a közösségi dimenzióit fejlesztői teljesen elhanyagolták. A már Budapesten, a Ludwig Múzeum Yona Friedman kiállítása kapcsán is ismerős párizsi EXYZT kollektíva¹¹ egy Grenoble-közeli kisvárosban, Saint-Jean en Royans-ban épített egy nemrég lebontott épületből közösségi kioszkot, amely hamar a környék jövőjéről való beszéd középpontjává vált. A pár

¹⁰ Constantin Petcou, Doina Petrescu és Nolwenn Marchand (szerk.), *Urban Act: A Handbook for alternative practice*, Párizs: peprav, 2007

¹¹ <http://www.ludwigmuseum.hu/site.php?inc=kiallitas&kiallitasId=763&menuId=44>

A rotterdami gyalogoshíd terve
© Fotó: Zones Urbaines Sensibles



éve szintén Budapestre látogató¹² RAUMLABOR BERLIN egy, az Essent és Mülheimet összekötő autópályák között elhelyezkedő metróállomást alakított át ideiglenes operaházzá, amely a helylakosok által elmesélt történetek opera-feldolgozásait játszotta, ilyen módon újrahangolva és étellel töltve meg az amúgy elhagyott, veszélyes környéket. A rotterdami ZONES URBAINES SENSIBLES csoport tagjai, az idei *Rotterdami Építészeti Biennálé*¹³ kurátorai, egy elhagyott belvárosi irodaházat vettek gondozásukba, befogadva a helyi kreatív ipar start-up cégeit és szervezeteit, egy közösségi finanszírozású gyalogoshíddal kötve vissza az autótak által elszigetelt épületet a város vérkeringésébe.

Ebből a néhány példából kiderül, hogy bár a Pavillon de l'Arsenal-ban bemutatott kiindulási helyzetek és eszközök igencsak eltérőek, ezek mindegyike az építészet kitért mezéjében pozicionálja magát, új építész szerepek mentén. Ezek szerint az építészek és várostervezők új feladata a problémás városi (és rurális) helyzetekre reagálni, a létező helyzetből kiindulni, abba beavatkozni, a formák megtervezése helyett a közösségi részvételt és az együttműködések kereteit létrehozni. Ezek a projektek az építés és az építészet újragondolására hívnak fel: a kollektív munka ideje és a gyakran ideiglenes terekben töltött intenzív idő „anyaggá válnak”, ugyanúgy részévé válva a létrehozott építészeti helyzeteknek, mint a felhasznált építőanyagok. Ha mindeme jellemzőket egymás mellé helyezük, nem lehet nem észrevennünk azt, hogy ez az építészeti megközelítés ugyanazt a nyelvet

¹² <http://kek.org.hu/yona/>

¹³ <http://www.iabr.nl/EN/>

beszéli, mint az elmúlt évtizedek hely-specifikus és participatív képzőművészete.

Ha a *Re-Architecture* az európai alternatív építészeti csoportok – kissé hiányos – seregszemléje volt, az idei Velencei Építészeti Biennálé *Spontaneous Interventions* című kiállítása¹⁴ a hasonló elgondolások által motivált építészeti-urbanisztikai beavatkozások amerikai leltárját adja az Egyesült Államok pavilonjában. A kiállítás címe kissé félrevezető: bár a 124 bemutatott „városi beavatkozás” némelyike valóban hirtelen elhatározásból, spontán módon született meg, mások viszont gondos tervezéssel, hosszú szakmai munka eredményeképpen jöttek létre. Az itt bemutatott esetek főszereplői egyrészt építészek, várostervezők, művészek, aktivisták, másrészt azok a helyi közösségek, akik „vették a lapot” és beszálltak a játékba, reagálva a felkínált helyzetekre, lehetőségként felfogva azokat. A kiállítás olyan szervezetek és személyek bemutatkozó anyagaiból áll, mint például az 596 ACRES kollektíva, amely feltérképezte a brooklyni foghíjtelkeket, vagy NICHOLAS DE MONCHAUX, aki adatbázist készített a San Francisco-iakról. A New Orleans-i CANDY CHANG matricákat gyártott, amelyeket kitöltve és egy-egy elhagyott ingatlan falára, kerítésére vagy üres üzletek kirakatára ragasztva egy környék lakói határozhatják meg a nekik leginkább hiányzó funkciókat, szolgáltatásokat. A San Francisco-i REBAR 2005 óta szervezi meg évi rendszerességgel a parkolóhelyeket ideiglenes installációkkal betöltő kezdeményezéseket összekapcsoló *PARK(ing) Day*-t, amelyhez időközben számos ország (köztük Magyarország)¹⁵ szervezetei is csatlakoztak. Az ARCHITECTURE FOR HUMANITY CHICAGO busza mobil zöldségesként juttatja el a szükséges élelmiszereket a kevésbé ellátott negyedekbe. A New York-i CENTER FOR URBAN PEDAGOGY a városi politika különböző szabályozásait (lakáspolitikai, az utcai árusok jogai, a letartóztatottak jogai, stb.) fordítja le hétköznapi nyelvre, grafikai elemekkel magyarázva.

Ebből a mintából látszik, hogy mennyire tág az a tér, amelyet az Amerikai Pavilonban CATHY LANG HO, NED CRAMER és DAVID VAN DER LEER kurátorok „spontán városi beavatkozások” területeként definiáltak: ahol „emberek és szervezetek közvetlenül beavatkoznak a környezetükbe, pozitív változást hozva ezzel utcáikba, háztömbjeikbe, negyedeikbe.”¹⁶ Közös pontjaik a diszfunkció vagy hiány azonosítása, a hiány pótlásának – részben építészeti-urbanisztikai eszközökkel történő – megszervezése, és ideális esetben a szervezés átadása a közösségnek;

¹⁴ <http://www.spontaneousinterventions.org/>

¹⁵ <http://parkingday.hu/>

¹⁶ Cathy Lang Ho, Ned Cramer és David van der Leer, *Spontaneous Interventions: Design Actions for the Common Good*, in: *Architect Magazine*, 2012/augusztus, 8.

megannyi stratégia, amely elfordul a piaci megrendelésektől: közösségi projektekbe kezdenek bele akár önköltségen, közösségi finanszírozással vagy nagy alapítványok segítségével, csakúgy, mint a korábban látott két kiállításon bemutatott kezdeményezések zöme.

Ha a három kiállításhoz egy tendencia kifejeződéseiként tekintünk, azt látjuk, hogy a párizsi és velencei kiállítások az elmúlt években a közösségi urbanizmus eszméje körül Észak-Amerikában és Európában kibontakozó szakmai közeget mutatják be, amelyben az építészek, urbanisták, aktivisták csoportjai, saját szakmaik korlátait feszegetve a helyspecifikus és részvételi művészet, valamint a társadalmi design felé nyitnak; ennek a jelenségnek ad történeti perspektívát a bécsi kiállítás. Ez a tendencia nem csak az építészeti és a design társadalmi erejébe vetett hit kerülőutakon való visszatéréséről árulkodik, de a civil társadalmak szakmai energiájáról, valamint a civil és szakmai szférák közötti új szövetségekről is. A kiállítás műfajának szempontjából ugyanazzal a meghatározó kérdéssel – a kutatásra illetve beavatkozások dokumentációjára épülő építészeti-urbanisztikai kiállítások általános problémájával – szembesülünk mindhárom esetben: hogyan használható egy kiterjedt kutatás során felhalmozott tudásanyag egy kiállításban olyan módon, hogy az több legyen, mint a kutatás vagy építészeti aktus pusztá leírása, egy térben kihajtogatott könyv?¹⁷ Mindhárom kiállítás javarészt szövegekből áll, amelyeket fotók – vagy legjobb esetben videók – illusztrálnak.

A párizsi kiállításból tökéletesen hiányzott a látogatót befogadó és időzni készítő scenográfia, de ugyanígy a kapcsolódó kiadványok vagy digitális anyagok is, amelyek bármiféle dialógust kezdeményezhettek volna a bemutatott projektekkel a galéria terén kívül. Az Architekturzentrum kiállítása (ALEXANDRA MARINGER építkezési hálóból és a rájuk aggatott növényekből és információs táblákból álló kiállítás-designján keresztül) ugyan megpróbált interaktív környezetté válni, mégsem feltétlenül vált a „tudástermelés helyévé”, amely a kiállításban bemutatott illetve a részletes és finoman kidolgozott katalógusban megjelent információkon túl új gondolatok sokaságát generálta volna.

Némileg sikerült diskurzus-teremtővé válnia azonban az amerikai kiállításnak: az amerikai pavilon előtt berendezett és a megnyitó napjaiban folyamatos programmal animált vitatér ugyanúgy segített elhelyezni a kiállítást az építészeti közbeszédben, mint a kiállításokhoz kapcsolódó internetes fórumok, Twitter-dialógusok és egyéb kommunikációs platformok. Az amerikai pavilon gazdag mediáltsága jó tükrözi azt a világot, amelyet a kiállítás megjelenít: egy sűrű, számos különböző szereplő által eltérő nézőpontokból táplált civil diskurzust, amelyben a várostervezésről szóló beszéd „demokratizálódása során valódi társadalmi memm

¹⁷ Ennek a kiállítási műfajnak a legösszintébb megvalósulásai az elmúlt években megszorodó magazin-kiállítások vagy „élő folyóiratok”, mint a *New City Reader* (<http://newcityreader.net/>) vagy a *FORMAT* (<http://format.aaschool.ac.uk/>)

Az Amerikai Pavilon kiállítása

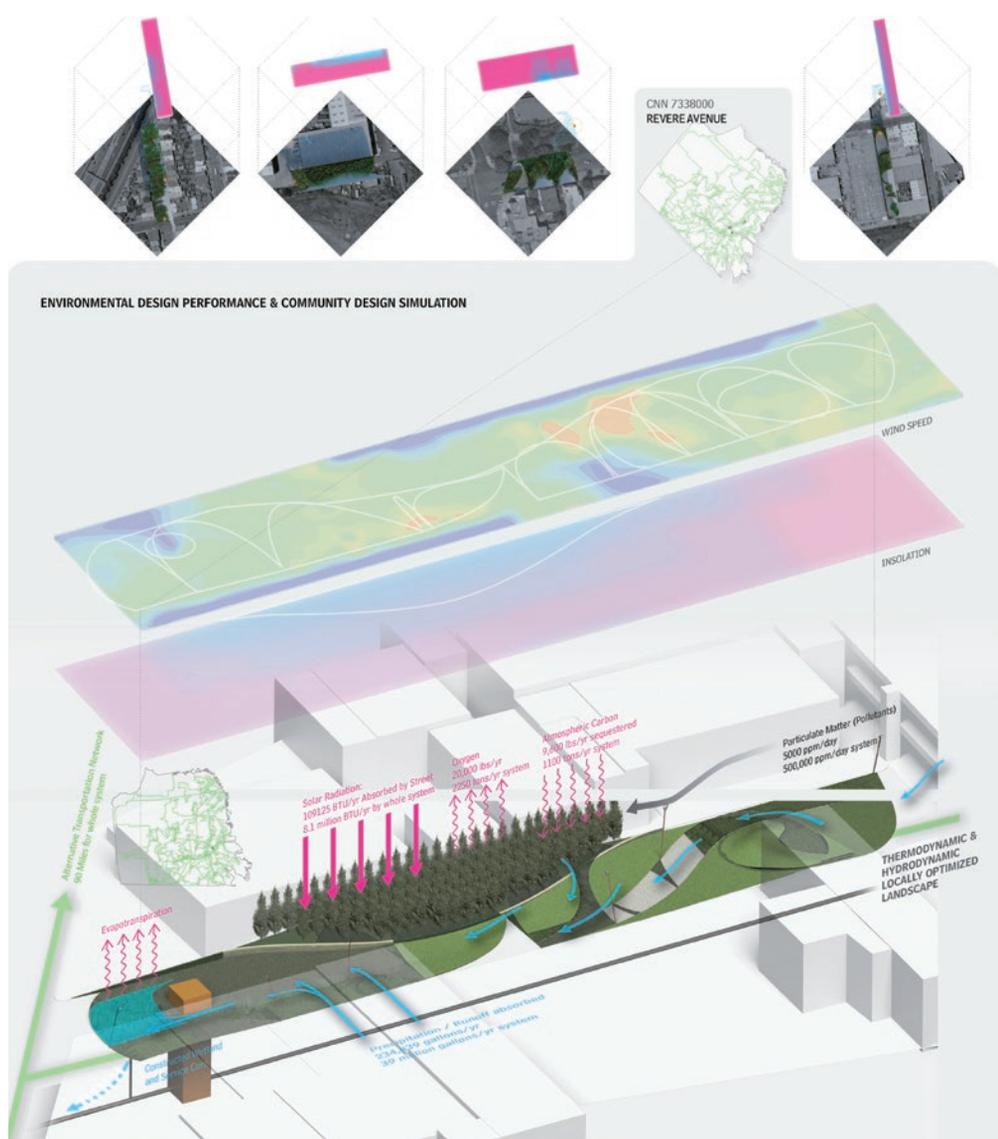
© Fotó: Freecell





A Park(ing) Day
© Fotó: Abby Wilcox, Bold Italic Magazine

NICHOLAS DE MONCHAUX
Local Code



alakult”¹⁸ Mind a leginkább katalógusában kibontakozó bécsi kiállítás, mind az internetes vitákban a maga valódi közegét megtaláló amerikai pavilon arra mutatnak példát arra, hogy egy építészeti kiállítás – amely leggyakrabban a kiállítás terétől távol eső dolgokra, építészeti helyzetekre utaló referenciák és dokumentációk összessége – egyre kevésbé tud működni a kiállításához kapcsolódó, de a kiállítás terén kívül létrehozott médiumokban zajló reflexió nélkül.

Egy biztos: a kiállítások, mint az építésze-tről szóló beszéd klasszikus médiumai beemelik a „spontán beavatkozásokat” a mainstream építészeti köztudatba. A közösségi kertek, az informális építészeti, az önszerveződő városfejlesztés gondolata mára kilépett az ellenkultúra és a társadalmi periféria világából, a szakmakritika a szakma részévé vált, és ebben a kiállításoknak is fontos szerepe van. Az intézménykritika intézményesülése természetesen mindig ellentmondásos folyamat, de a civilség és szakmaiság, az informális és formális közötti egyensúly kulcskérdés lehet az elkövetkező évek várospolitikáiban. „Ezek a városi momentumok – ideiglenesek, szituacionálisak, intelligensek, egyéniek – nem tudják helyettesíteni a felülről történő tervezés hatékonyságát és hatókörét. A megfelelő közös alap valahol a kettő között helyezkedik el” – írja az amerikai kiállítás katalógusának egyik szerzője.¹⁹

Kérdés, hogy miként jön létre ez a közös alap: segítenek-e ezek a kiállítások abban, hogy valódi kapcsolat alakuljon ki a kiállításokban megmutatkozó civil-építészeti-tervezői gondolatok és az építészeti és urbanisztikai kérdésekben döntő szerepek, városházák, fejlesztési minisztériumok között? Valóban tud-e mediálni a kulturális intézményrendszer a „spontán beavatkozások” és a várospolitika között? Hogyan válhatnak a bemutatott alapelvek a rendszeren kívül álló esetekből egy rendszer meghatározó részeivé? Akárhogyan is, a közösségi urbanizmus megvalósult példái egy alternatív logika előőrseiként jelennek meg a kortárs városban és megtámasztanak másképpen tekinteni térre. „Ha csak élelem-termesztésként fogjuk fel, a városi mezőgazdaság eredményei szerények” – írja a közösségi kertek mozgalmáról REBECCA SOLNIT. „De ha a megértés, közösség és társadalmi átalakulás katalizátoraiként gondolunk rá, ezek az eredmények sokkal jelentősebbek. A városi farmok és kertek a világ megváltoztatásának sajátos módjai. (...) Olyan eszközök, amelyek segítenek gazdaságról, léptékekről, igazságosságról, örömről, munkáról, egészségről és a jövőről gondolkodni.”²⁰

18 Gordon Douglas, *Do-It-Yourself Urban Design in the Help-Yourself City*, in: *Architect Magazine*, 2012/ augusztus, 44.
19 Cathy Lang Ho, Ned Cramer és David van der Leer, i.m., 26.
20 Rebecca Solnit, *Revolutionary Plots*, in: *Orion magazine*, 2012. július-augusztus

Varga Tünde

Építési terület: Mark Wallinger a 10 éves BALTIC-ban

Mark Wallinger: *Site*

➤ BALTIC Centre for Contemporary Art, Newcastle

➤ 2012. június 22 – október 14.

Newcastle városregenerációs projektjének kiemelt művészeti intézménye, a Baltic Mill (BALTIC Centre for Contemporary Art)¹ idén, július 13-án ünnepelte a tizedik születésnapját. Az eredetileg Baltic Flour Mill néven működő malom épületét két évvel a Tate Modern átadása után, a kétezres évek trendjébe illeszkedve alakították át. A kiállítóteret a régió újrapozicionálása érdekében John Montgomery (50 pontba foglalt) revitalizációs listájának,² illetve a Richard Florida írásaiból jól ismert „kreatív város” és művészeti projektek elgondolásnak megfelelően felülről jövő támogatás segítségével hozták létre.³ A newcastle-i Quayside and Gateshead Quays regenerációjához tartozott a múzeumhoz vezető, díjnyertes milleniumi híd megépítése, valamint a folyópart mentén kialakított promenád is. Ezek így együtt olyan benyomást keltenek, mintha a Tate Modern dél-londoni fejlesztési tervének módosított, kisebb léptékre átirított változatát integrálták volna

1 www.balticmill.com

2 JOHN MONTGOMERY, *Cities and the Art of Cultural Planning*, in *Planning Practice and Research* 5 (1990), 3., 8–25.

3 Lásd: WESSELY ANNA, *A kultúra mint csali* című kitűnő szövegét: *Jelenkor*, 2005. 48. g., 873–879. <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=849>

BALTIC Centre for Contemporary Art, Newcastle

© grewlike; <http://www.flickr.com/photos/topsy/7400664802/sizes/o/in/photostream/>

a város új, kulturális „szívébe”. A projekt eredeti, még 1991-es „master planért” felelős tervező-cég az a Farells nevű cég volt, amely az utóbbi években a hasonló gazdasági problémákkal küzdő északkelet-angliai régió kulturális fejlesztések segítségével történő újrapozicionálásában is részt vállalt. A projekt négy helyszíne közül (Margate, Folkestone, Whitstable Bexhill-on-Sea) ők tervezték újjá a margate-i tengerpartot, ahol a Turner Contemporary⁴ kapott helyet, illetve építik újjá (természetesen nem kevés befektetői érdeklődéssel a háttérben) a folkestone-i kikötőt, amelyhez még, a turizmus generálásának reményében egy művészeti rendezvényt, a kortárs művészeti *Folkestone Triennálét* is kapcsolnak.⁵ A „kreatív városfejlesztési” projektek logikáját ismerve természetesen nincs ebben semmi meglepő, csupán egy jól bevált recept alkalmazása történik.⁶ Talán Newcastle esetében sem teljesen alaptalan Julian Stallabrass szarkazmusa a regenerációs célú kulturális pro-

4 www.turnercontemporary.org

5 <http://www.folkestonetriennale.org.uk/>

6 Peck szerint a „Légy kreatív – vagy szűnj meg” [Be creative – or die] mára már szlogenyszerű kijelentés. Mint írja, a kultúra hasznosítása felértékeli az egyes kerületeket vagy városrészeket, ahol a kultúra és a művészet mellett még a társadalmi tolerancia is fogyasztási cikké válik, a művészet pedig a városok közötti (globális) verseny kulturális „vagyonként” funkcionál. Vö. JAMIE PECK, *Struggling with the Creative Class*, in *International Journal of Urban and Regional Research*, 2005, 29. 4. 740–770. Lásd még: http://tranzit.blog.hu/2011/11/03/folkestone_i_triennale_varosi_regeneracio_avagy_a_muveszet_a_gazdasag_szolgalataban_elso_resz





MARK WALLINGER

Study for 1000000000000000 2012 © and courtesy the artist

német kopf-stein kifejezés abszurd asszociációs láncot nyit meg) a somme-i csata első napján elesett 19 240 ember emlékére.¹⁴ De nem pusztán ennek a két munkának az alapja a számozott kavics: a rendszerezés abszurdítására, illetve az emberi lépték geológiai folyamatokkal szembeni reménytelen kicsinységére/jelentéktelenségére reflektál 1001 darab számozott kavicsokból álló – szintén helyspecifikus – műve, az *Okestein* 2007, de hasonló alapelemekből építkezik a 2010-es oslói *Kunstneres Hus* számára készített *Oslo Steiner* is.

A BALTIC kiállítóterében a számozott kavicsok ismét egy helyspecifikus alkotás részeként, ám ezúttal lényegesen nagyobb méretben és újabb interpretációs keretben jelennek meg – a helyspecifikusság alapját azonban itt nem a helyszínen gyűjtött kövek adják, mivel az Egyesült Királyságban illegális a tengerparton kavicsot gyűjteni. A terembe lépő látogatót ez a kavicsos tengerpart benyomását keltő kötömegek és a szemközti falat majdhogynem betöltő film fogadja, amely azt az illúziót kelti, mintha az installáció és a film folytonos lenne, egymással

összeérne, hogy hasonló optikai zavart generáljon, mint a panorámaképek előterének illúziókeltése.

Wallinger munkássága során gyakran reflektál a vizuális művészetek optikai játéktérére: a Hogarth perspektivikus illúzióival foglalkozó munkái – mint amilyen például az 1986-ban készült *Satire Sat Here* – szinte kivétel nélkül az optikai hagyomány kikezdésének parafrázisai. A *Construction Site* is több szinten működik az installációs térben: egyfelől Wallinger itt is egy optikai játékteret nyit, a tükrözött terek és konstrukciók, a perspektivikus illúzió, valamint a horizont kultúrtörténeti allúziójának egymás mellé helyezésével (mely a 18. század látással való megszállottság egyik alaptapasztalata).¹⁵ A kulturális allúzió szintjén Wallingert Fellini *Nyolc és fél* (1963) című filmjének zárójelenetét idézi, ahol a meghiúsult filmprojekt véglegességét, vagy inkább a film meghiúsulásának visszavonhatatlanságát hangsúlyozza a tengerparti állvány elbontásának jelzészzerű képe és a kiadott utasítást követő munka megkezdése. A *Construction Site*-ban az állvány azonban nem csupán egy rövid, jelzésértékű jelenet darabja, hanem maga a film főszereplője és témája: az állványzat felépítésének és lebontásának folyamatát rögzíti. Az állványzat konstruálásának és dekonstruálásának funkciójától független látványa, felerősíti/előterbe helyezi a tárgy, azaz az állványzat épületfelújításokban betöltött, átmeneti szerepét, mely önmagában nem végcél, csak egy fázis az épület megújításában, és ennél fogva keresztreferenciát is képez a kavicsok, illetve a fal (*The Other Wall*) téglái, azaz a végtelenbe terjeszthető és a befoghatatlan megszámlálásának hiábavaló és lezárhatatlan folyamatával; ennyiben Fellini filmjének soha el nem készülő produkciójához épített állvány hiábavalóságával is. Az analógia az el nem készülő filmről készített film és az állványzat átmenetisége, illetve az átmenetiség kiemelése (azaz a művek/művé-

14 <http://www.folkestonetriennial.org.uk/permanent-work>

15 Vö. Stephan Oettermann, *The Panorama. History of a Mass Medium*, New York, Zone Books, 1997



MARK WALLINGER
 Construction Site 2011
 Courtesy of Anthony Reynolds Gallery London © the artist

szet mulandósága) között a megrázó erejű, sorsfordító remekművek ironikus ellenpontjaként is felfogható.

Az állványzat konstrukciója szokásos helyszínéből kimozdítva, azaz a felújításra váró épület frontja helyett a tengerparton folyik. Ha valaki volt olyan szerencsés, hogy egy angol tengerparti városban lakjon, ismerheti a különösen a tengerparti házakra jellemző állványok állandó látványát, melyek mintha önálló életet élve mozognának egyik épületről a másikra. Wallinger filmje az állványzat ideális esetben majdhogynem alig érzékelhető, ingatag és törékenynek tűnő szerkezetét állítja szembe annak kézzelfogható fizikaiságával azáltal, hogy áthelyezi az üres tengerpartra. A funkcióját veszített konstrukció magát az építés lenyűgöző koreográfiáját viszi színre a filmen, ahogy a munkások a művészet kiemelt és elit foglalatosságával szemben a kétkezi szakmunka nem szabad művészetét gyakorolják. A precíz, összhangon alapuló építés és a kifinomult, sokéves szaktudás biztonsága az építmény ingatagsága, a munkások állványzaton való mozgásának veszélye, a kiszámítható, menüetyszerű tánc képzete megkérdőjelezi/eltörli a durva munkás és finom művész, tudás és tudás megkülönböztethetőségének arrogáns (esztétikai) ítéletét.

A kontraszt megsokszorozódik a vizuális és művészi játékos utalások, gagek révén. A munkások az állványzatot a horizonttal egy magasságig építik, az újabb optikai illúzió így képi játékká alakul: az állvány alapja a kavicsos tengerpart – amely a terembe lépő számára a filminstalláció előtti összefüggőnek tűnő kavicszölyeg folytatásának tűnik, illetve a perspektíva kijátszása miatt még erőteljesebb valóságosság érzetét keltő látványt ad. A felépített állvány teteje az ég/horizont egyenes vonala; mintha az állványt az ég és a föld két rajzolt csíkként kereteznék vagy foglalná keretbe, e két pont közt felfüggesztve. Ezt a nyugvópontot, mely egyúttal a film fordulópontja is, az zökkenti ki, amikor is a három építőmunkás az állvány tetején megtöri a horizonthoz függesztettség/rögzítettség érzetét, és egy pillanatra a horizontra álló, vízen sétáló alakok illúzióját keltik. A bontás és építés végeérhetetlen sziszifuszi feladatának pillanatnyi egységgé, célá történő összeállása után azonban – melynek céltalan célja, vagy ha tetszik, célszerűtlensége a röpké egység/befejezettség fölött érzett öröm (amely egy elismerő és felszabadult

tenyérösszeütésben fejeződik ki) – ismét elindul, újra kezdődik a munkafolyamat. A film azonban nemcsak intellektuális, hanem érzéki, szenzuális szinten is működik: a tenger hullámmása és az építés viszonylag lassú, repetitív folyamata pszichedelikus, meditatív és nyugalmat sugárzó, a vetített kép szinte behúzza a tekintetet, a belefeledkezést csak néha-néha töri meg egy-egy sirály vagy motorcsónak gyors átcikázása, amelyek mellett a tengerpart majdhogynem valóságosságának élménye csak annál kézzelfoghatóbban hat.

A kavicsos előtér, mellyel messziről nézve szinte egybeolvad a film, közelről szemlélve további meglepetést okoz: a számozott kavicsok lényegesen távolabb vannak egymástól, mint ahogy az első pillantásra látszik, egy-egy sakk-kockát foglalnak el, távolságuk beszabályozott és nem véletlenszerű – mint a korábbi munkáknál –, minden kőnek ugyanakkora helye van. A sakk-tábla számozott kavicsokból álló, az archeológiai gyűjtések katalógizációjára emlékeztető rendszere bonyolult, a tudomány és ezotéria határait is átlépő vagy azokra rákérdező utaláshálót hoz működésbe. A galériateret szinte betöltő mező 65 536 négyzetből, sakk-táblába átszámolva 1024 darab sakk-táblából áll, ez pedig éppen egy (kilo)bájt-nak felel meg, ahol egy bájt nyolc bitből, azaz a sakk-tábla egy sorának 8 kockájából áll; a fekete-fehér váltakozása sem véletlenszerű analógia, a számítógép igaz-hamis, egy vagy



nulla alapját képző digitek/egységek vizuális analógiája. A mű címe ennek a 65 536 négyzetnek a kettes számrendszerre átírt formája, azaz 2^{16} , a szupertökéletes számok sorában a hatodik. Egy szám tökéletes, ha egyenlő az osztói összegével. Ezeket a számokat már az ókorban is ismerték, s kultúránként eltérő jelentésekkel ruházták fel őket: Szent Ágoston például a világ teremtésének hat napját is ezzel magyarázza, a görögöknél viszont a hat részeinek integritása és a benne rejlő egység következtében a házasság, az igazság és a szépség jelképe.¹⁶ A szupertökéletes számokat 1969-ben Suryanarayana nevezte el a tökéletes számok általánosításából. Wallinger tudatosan használja a szupertökéletes számok sakk és számítástechnikai vonatkozását. A sakkjátszó segítségével előáll, a számelméleti táblázatból sem távoli számösszefüggések sora mutatkozik meg a tökéletes számok és kavicsok rendszerének további értelem szintjén szó szerinti változtatva a matematikában a tökéletes számok alatt tárgyalt hatszögszámok rendszerével. Tudniillik definíció szerint „azokat a számokat, amelyek értékének megfelelő számú kavicsból kirakhatók a 0; 1; 2; ...; k oldalhosszúságú szabályos hatszögek egymásba illesztve úgy, hogy egy csúcsuk és

az ebből induló két oldalegyenesük egybeesik, hatszögszámoknak nevezzük.”¹⁷ A kínai-keleti kultúrkörben a Ji Ching (I Ching vagy Ji King), a *Változások könyvének* 8 trigram, 64 hexagram rendszere áll ehhez közel, mely ugyanakkor az először Leibniz által leírt,¹⁸ szintén nullát és egyet használó kettes számrendszerben való gondolkodás alapjaként hivatkozott, jóskönyvként is használt mű.¹⁹ A rendszer lényege a mozgásban lét, a folyamatos változás a chi energia áramlása, illetve ezen keresztül a világ összefüggéseinek intuitív megértése. A kiállítás szövege a nyugati földmágiához (geomancy), szintén a jóslás művészetéhez utalja a látogatót, ez a Ji Ching nyugati megfelelője: ebben a rendszerben is hatosával osztottak a táblázatok, pontosan annyi táblázat van, ahány sakkjátszó Wallinger elhelyezett. Ebből adódik, hogy Wallinger művét akár a térrendezés matematikai (a Ji Ching Feng Shuitól sem távol eső) művészetéhez is közelíthetjük, mely a kavicsok, számok, sakkjátszó komplex számelméleti térrendezésnek, az összkép tekintetében a tengerpart látványának meglehetősen egyszerű alaptapasztalata keveredik azzal, és szolgál a film előtereként. A különálló elemek mintegy öngazoló rendszere és az egybeeső kavicsos tengerpart képzete éles és meglepő kontraszt, visszatérésre kényszeríti a látogatót, csakúgy, mint a film végtelenített építése és bontása. A tenger végtelenje, a számos ugyanakkor megszámlálhatatlan kavics tenger, a tükrös struktúrák végtelen játéktere, jelentős és jelentéktelen, véges és végtelen határainak egybecsúsítása a teljes kiállítás, és annak egyes munkáinak is alapproblémája. *A The Other Wall* a terem bal falát tölti be, az angol épületekre oly jellemző vörös téglafal egyes tégláit számozta meg Wallinger, majd építette be a falba, teljesen véletlenszerűen. A mű, miként a teljes installáció is a rendszerező, építő munkát, a felvilágosult gondolkodás alapjait állítja szembe a véletlenszerű, végtelen permutációs lehetőségekkel előálló, egyetlen szilárdnak és megbontathatlannak tűnő építménnyel azáltal, hogy az egyes, azonos helyiértékű elemeket nem

¹⁶ Szent Ágoston, *Az Isten városáról*, ford. Földvári Antal, Kairosz Könyvkiadó, 2005. Vö. Karlik Zsuzsanna, *A tökéletes számok*, ELTE TTK, 2009, szakdolgozat, kézirat.

¹⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Hexagonal_number

¹⁸ Gottfried Wilhelm von Leibniz, *Explication de l'Arithmétique Binaire*, 1703, <http://www.leibniz-translations.com/binary.htm>

¹⁹ Eric J. Aiton, Leibniz: *A Biography*. Oxford, New York, Taylor & Francis, 1985, 245-8.

számozott sorrendbe, hanem véletlenszerűen építi be. Az építmény esetleges és önkényes sorrendjének szilárd építménye önmaga iróniájaként emelkedik a térben, inkább lesz az ideológiai konstrukciók erőszakos válaszvonalára, mintsem biztonságot adó menedék egyik oldala. Az egyes téglák, csakúgy mint a kavicsok jelentéktelen, hétköznapi és hasonló egységek összességei.

A téglafal Wallinger *Mark* című videómunkájának „képi” ismétlése és tükrözése.

A téglafal mint egy nagyobb egység építőköve ebben a diavetítésre emlékeztető, 2265 kockából álló képtömegben szakadatlanul ismétlődve, jelölők és referenciák újabb játéktérét nyitja meg. Wallinger London különböző részein a tetszőlegesen kiválasztott falak tégláira írta fel a „MARK” szót/betűsort. A MARK Wallinger vezetékneve, ugyanakkor az angolban a megjelölni, jellel ellátni ige, és a jel(ölés) főnév is, a „MARK” szó így utalhat a (művészi) jelhagyás gesztusára, a kézjegy szerzői autoritására mint aláírás, a művész önreprezentációjára, ugyanakkor mint személynév éppen annyira lehet bárki (általában bármely férfi) neve, mint az „én” személyes névmás. A téglákra írt szó sérülékenysége, a téglák mint építőkövek hétköznapi-sága, a múltékony és eltűnő hátrahagyott és mindennapos falra vésett jelek éles kontrasztot adnak és ironikusan reflektálnak a művész-szerző kézjegyének nyugati időtlenségen alapuló értékökönómájával.

A *Heaven and Hell* című alkotás a lépcsőház legalján és legfentén elhelyezett tükrök és a fémszerkezet átláthatósága miatt a végtelen tükrözések befoghatatlan határtapasztatást vegyíti a testi érzékelés szédítő, a magasság és mélység rettenetéből adódó testi-fizikai érzetével. A bináris kettősség szintén a feng shui bináris rendszere, de az utalásháló ismét sokszoros és vonatkozik az installáció tükröződéseire. Az hogy Wallinger a tükröket a lépcsőházba helyezi el, ismét egy loop-szerű helyzetet teremt, hasonlót ahhoz, mint a filmben az állványzat építése: az érkező és a távozó látogató is találkozik a művel, kezdő és végpontja is az installációnak, mely mindkét irányban a végtelenbe nyitja a teret. Ugyanakkor felfogható a *Stranger* (1990) vagy akár az *Angel* (1987) című videó keresztreferenciájaként is: az utóbbiban a mennybeszállást egy végtelennek tűnő „felemelkedéssel” profanizálja azáltal, hogy a legmélyebben fekvő metróállomás, a londoni Angel megálló mozgólépcsőjén gyalogol a fölfele tartó lépcsőn, vak „prófétaként”, lefelé az ellentétes irányba.

Az épületen kívül egy hatalmas, az épület falával közel azonos magasságú, festett „I” betű látható, a teljes installáció második kereteként. Ahogy az épületen belül a lépcsőházban elhelyezett tükrök, az épületen kívül az „I” keretezi a kiállítást: érkezéskor ez a monumentális „Önarckép” az első, távozáskor az utolsó mű, vagy zárókép, amivel találkozik a látogató.²⁰

Wallinger 2007-ben kezdett el kísérletezni az *Önarckép*-sorozattal, 2009-ig már több, mint harminc darab, különböző betűtípus szerint festett „I”, azaz „Én”-képet készített, mind *Önarckép* címen, alcímként, zárójelben pedig a használt font típusát jelöli meg.²¹ A fontok kulturálisan telített, történeti konnotációjának²² festészeti kiaknázásával korábban a *Q*-sorozatban kísérletezett. Itt is fontos, hogy a font maga is jelentéssel felruházott: mint írja, „Lenyűgöz a Helvetica hihetetlen autoritása. Szeretem a Garamond-t, ami a Biblia hitelesített kiadásához készült – maga az *Ige*. Ugyan az egész csak annyi értelemmel bír, mint az, hogy én egy szokványos önarcképet készítek, mivel pontosan ismerem a festészet igazságát és hamisságát [deceit].”²³ Az *Önarcképek*nél viszont a betűtípushoz rendelt jelentés nélküli jelölő, a bárki által mondható „Én” szó, mely az angolban csupán egy egy vonalból álló betű, a nagy „I”. A betűtípus, ez esetben az érthetőséget sugárzó *Times New Roman*²⁴ kiválasztása, így a személyiség állítmány nélküli „felöltöztetésének”, valamiként megmutatásának játékaiként is érthető.

Fichte nyomán a dekonstrukció (nevesen Paul de Man iróniával foglalkozó szövege) rámutatott az „én”, azaz az alany és az azt követő ige, a vagyok (valaki, vagy valamilyen) összekapcsolásának hiatusából adódó állítás bizonytalanságá-

20 Ugyan a művészettörténetben Morris *I-box* című munkája kézenfekvő allúzió lenne, Wallingernél a tipográfiai jelentéssel felruházás lényegesebb elemnek tűnik.

21 Vö. Martin Herbert, Mark Wallinger, *London*, Thames and Hudson, 2011, 193.

22 Simon Garfield, *Just my Type. A Book about Fonts*, London, Profile Books, 2011. A betűtípusokról való ismeretekért és a forrásért köszönettel tartozom az MKE tervezőgrafikus hallgatóinak.

23 Martin Herbert, *Mark Wallinger, i. m.*, 193.

24 A *Times New Roman* betűtípus a *The Times* betűtípusának 1931-es az olvashatóság és fiatalos külső érdekében történő megújításának eredményeként jött létre.



MARK WALLINGER
Self Portrait (Times New Roman), 2012
<http://www.flickr.com/photos/13560532@N05/7474235118/sizes/l/in/photostream> © Ol' 55

ra.²⁵ Az „én” verbális valamiként konstruálásának, és az „én” valóságossága között feszülő hiátus áthidalhatatlanságára. Az „én”, amely bárki által mondható, bárkit jelölő névmás, nem jelent semmit, míg utána nem mondjuk a predikátumot. Wallinger hasonló problémát feszeget az önarckép hamisságával és helyezi az ironia (leállíthatatlan) játéktérébe az én valamiként való képi megformálását, oly módon, hogy a betűt képként (betűképként) a festő kézjegyeként annak ürességével és jelentésnélküliségével mutatja fel, ugyanakkor az adott betűtípus kultúrtörténeti hagyományából adódó konnotációkra tolja át a jelentéstételezés megindítását. Ahogy a téglafalon hagyott jel (MARK), nagyon sok személyt jelölő személynév, úgy az „Én” (I) a mondással lesz élő referencia, írásként Wallingernél az egyik miniatűr, míg a másik gigantikusra nagyított üres jel, miközben látszólag mindkettő az egyén, a művész „énjének”/személyének jelentőségét hangsúlyozza.²⁶ A művek értelmezéséhez a kiállítás előtt alig egy évvel a Thames and Hudson gondozásában megjelent, az életművet áttekintő album hasznos tájékoztató pontot kínál, megerősíti Wallingernek a BALTIC kiállításával is hangsúlyozott, a brit művészetben betöltött jelentéktelen jelentőségét.

25 Paul de Man, *Az irónia fogalma*, in *Eszztétikai ideológia*, ford. Katona Gábor, Budapest, Osiris, 2000, 175-203.

26 Ellenpontként lásd a Chichester Katedrálisban elhelyezett installációt: *I am*, 2009, vö. Martin Herbert, *Mark Wallinger*, i. m. 244.

Pilári Darinka

Mozdulatlan istenek

Jan Fabre: *Zeno Brains and Orcale Stones*

➤ MAM Mario Mauroner Contemporary Art Vienna, Bécs

➤ 2012. szeptember 20 – november 10.

Barázdáltság, a világ köldöke, a halál után láthatóvá váló forma bennünk – és JAN FABRE-nek köszönhetően már rajtunk kívül is. A tojásformájú agy az élet eredetével asszociálódik, a felsorakozó szimbólumok a tudatosság és a tudatalatti korlátaira, távolságára kérdeznek. Aztán jönnek a teknősök, hogy eszünkbe juttassák Zénont, a filozófust és a teknősbéka versenyfutását Akhilleusszal. Fabre legújabb szobraival az osztrák Mario Mauroner galéria a fizikai létezésbe vetett hit lehetséges „isteneit” mutatja be. A belga művész életművében használt jelképek most új konstellációban a *Zeno Brains and Orcale Stones*¹ címet viselő, szeptember végén nyílt bécsi kiállításon láthatók.²

A kiállítóteremben három darab 3,5 tonnás, carrarai márványból készült, stilizált agyvelő nyugszik önnön anyagából készült posztamensen, teknősök társaságában. Mint egy műtéli beavatkozás tárgya kínálja magát mozdulatlanul: itt szemünk láttára zajlik majd mindaz, amit ösztönösen élünk meg. A tudat barázdált felszínre alakítja a sejtek tömegét; agyak hevernek márványban, mellettük teknősbékák. Jan Fabre egzisztencialista indíttatású szobrai ahhoz a világhoz igyek-

1 „Zénón agyak és jóskövek”

2 A kiállítás a *Curated by Vienna* rendezvénysorozat részeként, Hegyi Lóránd kurátor szervezésében valósult meg.

JAN FABRE
Zeno Brains and Orcale Stones

szenek hozzáférést biztosítani, amelyet kognitív képességeink és kultúránk teremtett. Sebész-kését szimbólumok létrehozására használja; egy 2400 éve létező ellentmondást vág át egyetlen mozdulattal az időben. A létfilozófiai kérdések megfogalmazásához két jelképet használ: az agyat, mint az intellektusért és a percepcióért felelős szervet, illetve a teknősbéka mitológiai jelképét.

A galéria tere magas, szűk, steril, a három Fabre-szobor egy egyenesre felfűzve, egymástól egyenlő távolságra áll. A carrarai márvány fehérségének árnyalatait tovább rétegzik a falak és a járófelület fehérei. Sírhely, szakrális űr – amely a megfigyelő belépésekor születik meg. A kiállítás horizontális elrendezésére merőlegesen érkezünk, éppen két szobor közé nyílik az ajtó, a hatalmas fehér agyak rögtön közrefognak, és az első benyomás során a csak a halál után látható, tekervényekkel és barázdákkal borított, letisztult, tojásdad forma válik a megfigyelés tárgyává.

A Zénón névre keresztelt agyakkal Fabre már korábbi alkotásaiban³ is foglalkozott, de központi témává ebben a sorozatban váltak, ahol Jan Fabre Zénón, az i.e. 5. században élt eleai gondolkodó Akhilleusz-apológiáját használja a szobrok narratív háttérének megteremtéséhez.

3 *Pietàs*, 2011; *Vier Orakelsteentjes dragen een onbekende planeet*, 2008, *Searching for Utopia*, 2003



Zénón paradoxonja szerint az érzékeny sarkú hős és az eredendően lassú teknősbéka versenye sohasem végződhet Akhilleusz győzelmével, mert a köztük lévő távolság bár végesnek tűnik, mégis a végtelenségig osztható marad. Sem pluralitás, sem mozgás nem létezik, így a sokrétű mitológiát mozgató teknősbéka, amely a szoborcsoportokban különböző pozíciókban működik közre, és Akhilleusz mint a fabre-i szimbólumrendszer „agya” mint két egymáshoz közelítő párhuzamos, soha nem érik el egymást. A művész ily módon a gondolkodás és létezés különböző, mégis ugyanazon folyamatát ábrázolja, ugyanakkor a teknősbéka és annak páncélja a földi létbezártságot jelképezi. (A görög mitológiában Khelóné nimfa a meghívás ellenére sem megy el Zeusz és Héra lakodalmára, ezért Hermész vízbe veti, és teknősként teste örökre összenő a házával.)

A Fabre teremtette mitológiai rendszer sokrétű, már-már vallássá szerveződik. A *Zeno Brains and Oracle Stones* is számos kapcsolódó narratívát működtet. Például tovább fűzve a teknősbéka hermeneutikai szálait, meg kell említenünk, hogy az indiai legendák szerint a világot vállukon hordozó elefántok is teknősökön áll-

JAN FABRE
Zeno Brains and Oracle Stones



nak, vagy egyéb konnotációban Atlaszként hordozzák az égboltot. Itt az egyik szobor esetében három teknős tolja megfeszülve a hozzájuk viszonyítva túlzottan nagy agyvelőt, amelyre ily módon a világot (vagy szerényebben, a szubjektumot) vezérlő tudatosság jelképeként is tekinthetünk. De a létbezártság és a tudat küzdelmének elbeszélése is megelevenedik, miközben ahogy Akhilleusz és a teknős versenyében sem hirdettünk győztest, itt is pusztán a folyamat bemutatását látjuk. Nincsenek eldöntött helyzetek, a arányokból is inkább az fakad, hogy Fabre koncepciójának középpontjában az agy, az embert szervező erő, a lét centruma áll.

Egy másik szobor esetében az agy a teknős páncéljává válik, az előbbi viszonyrendszer belsővé alakul, a bezártság büntetés, a teknős testállása pedig a támadást-védekezést sugallja. A kisagynál kibújó farok, az előre-nyújtott nyak, a „felszisszenő” nyelv mozgalmasságot tükröz, miközben – ha felidézzük a zénóni tanítást – nincs kétség: itt a statikusság uralkodik. A csontkemény hát- és hasteknőből nincs menekvés, de az életben testté vált „ház” mint a lélek temploma, védelmet is nyújt, az abba való visszahúzódás akár örök életet is ígér. A teknős páncélja mint egy templom boltozata emelkedik a test fölé, formája az égboltot mintázza, a mindenség földi birtoklásának vágyát is kifejezi. Az agyak a *Zeno Brains and Oracle Stones* szobraiban úgy ülnek posztamenseiken, akár a mozdulatlan istenek. A világotjást testesítik meg aszerint a másik hiedelem szerint, hogy a világ egyetlen magból fejlődött ki.

És itt már rátérhetünk a kiállítás címében rejlő másik utalásra is, az *Oracle stones* (jós, bölcs, orákulum kövek) mint szent kövek felidézük Omphalosz kövét is, amely görögül annyit jelent: köldök. Az ókori görög mitológiában Zeusz két sást küldött, hogy szeljék át a világot és találkozzanak annak középpontjában. Az omphalosz kövek ezt a helyet jelölték, amelyek közül is a leghíresebb az, amely a delphoi jósdában állt. A zsidó-keresztény hagyományban számtalan történet kapcsolódik omphaloszokhoz, illetve az azok által jelölt helyhez. (Jákob így nevezte el a helyet, ahol álmában az Úr megjelent neki, és a héber Bét-El kifejezéssel illette, ami annyit tesz, Isten háza.) Erwin Rohde 19. századi német filológus vélekedése szerint a delphoi Python a föld lelkét képviselte, akit – miután Apollón legyőzte – az Omphalosz alá temettek el, és így az egyik isten a másik sírja fölé emelte templomát. Utóbbi képet a Fabre-féle „vallás” szimbólumaira úgy vonatkoztathatjuk, hogy a földi életet megtestesítő agy fölé a bölcsességet és örök életet jelentő teknősbéka emelkedik, ahogy ezt a trilógia harmadik csoportjánál ábrázolja. Utóbbi szoborcsoport a legidillibb: a teknősbéka testtartásából (nyugodtan sétál) és pozíciójából (az agy tetején) harmónia sugárzik.

Nem véletlen, hogy az egység létrejöttéhez az égi attribútumokkal (bölc, szent, erős) rendelkező teknős is szükséges, amelynek csillagképe a Lantban is ott ragyog felettünk, miután Jupiter az égre helyezte. Ez az állat volt az, amelynek páncéljából és ináiból Hermész pengetős hangszer, lírát készített. (A líra Orpheusz keze alatt elcsendesítette a hullámokat, érzővé tette a sziklákat, hallóvá a fákat, és meglágyította még Hádész szívét is, aki visszaengedte Eurüdikét a holtakéból az élők birodalmába.)

Az emberi agyvelő omphalos gyanánt magában hordozza a lélek végtelenségét is, amelyre szintén a teknősök utalnak. Fabre a lélekkel kapcsolatos véleményét korábban az anatómiai szív megformálásával és a jelenleginél líraibb anyaghasználattal (muranói üveg és emberi csontok) fogalmazta meg;⁴ a jelenlegi installáció a téma jóval komplexebb kifejtése. A kiállítás második része a galéria alagsorába szorult, így a tizenhárom kisebb szobor akár egy bűvőpatak kapcsolódik csak a fő narratívához. A kis agyvelők klasszikus, fekete, henger alakú posztamensen, épp szemmagasságban, „tálcán” kínálják magukat. Mint az ember belső küzdelmei, amelyek különböző metamorfózisokon mennek át, úgy jelennek meg az agyból kinövő faágon a csigák, a virágon a lepkék vagy a leveleken a bogarak. A statikusság kimozdulni látszik, ahogy a különböző változatok megelevenednek. A fehér márványszobrok kompozíciójában belső feszültség keletkezik, burjánzanak a csiszolás által láthatóvá váló kristályok és a kifejlődő alakzatok. Az installáció azt sugallja, hogy egy végtelen láncolat kiragadott részletét látjuk, mert a metamorfózisok sora mindkét irányban folytatható lenne, de amit észlelünk, az csak utalás az egészre – az emeleti installációra. (Az, hogy felülről nem látni rá az egyes szobrokra, azt a benyomást is keltheti, hogy ez itt a tudatalatti, az átváltozások tere.)

Jan Fabre alkotásai abból a szempontból tudatosan használják a kiállítás médiumát, hogy egy már korábban bemutatott és folyamatosan fejlődő szimbólumrendszer elemeit alkotják. A szobrok egy érett önazonosságot képviselnek, amely éppen oly mértékű bizonyosságot áraszt, mint egy 3,5 tonnás márványtömb. A galéria födémét a nagy súly miatt több helyen alá kellett támasztani, ami – korábbi századok párhuzamainál maradvánnyal – felidézi V. Sixtus pápát (1521–1590), aki egy 361 tonnás egyiptomi obeliszket költöztetett át az új Szent Péter bazilika egyik végéből a másikba, hogy végül ujjongva azt mondhatta: a tárgy, amely eddig pogány volt, ezentúl a kereszténység jelképe lesz. Fabre óriás agyai egyelőre csak Carrarából utaztak Bécsbe, egy sajátos, XXI. századi világkép szimbólumaiként.

4 *The future merciful heart for men and women*, 2008



JAN FABRE
Zeno Brains and Orcale Stones



Máthé Andrea

Szabdalt kezek

Lovas Ilona kiállítása

➤ Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest

➤ 2012. szeptember 17 – október 21.

„Ki mer
csukott szemmel megállani
ama mélyponton,
ott, ahol
mindig akad egy utolsó legyintés,
háztető,
gyönyörű arc, vagy akár
egyetlen kéz, fejbólintás, kézmozdulat?”
(Pilinszky János: *A mélypont ünnepéye*, részlet)

Tekintetünket kezek vezetnek körbe a kiállítóteremben. Egy-egy kéz lenyomatait látjuk, amelyek felmutatássá válnak, a felmutatás jelévé lesznek. Egyszerű tenyérnyomatok válnak képpé, amelyeket három generáció tenyerének formájából kiindulva alakított ki alkotójuk, LOVAS ILONA. Kifeszített mozdulatuk és sérült voltak rögzítése azonban nem a kézábrázolások szokásos ikonikus formáját követi, hanem átítatódik nagyon személyes, majdhogynem intim jelzésekkel, formai kibillentésekkel.

LOVAS ILONA
Részlet a kiállításról, Petőfi Irodalmi Múzeum
© Fotó: Rosta József

Az európai festészeti hagyományban a középkortól kezdődően nagyon ritkán ugyan, de megjelenik – általában az égből lenyúló jelként, képi részletként – a kéz külön ábrázolása, azonban ezek a kézfejet és nem a tenyeret mutatják. A bizánci, oroszországi, bolgár, balkáni szerb, krétai és közép-görögországi ikonokon kap hangsúlyos szerepet és jelentést a kézábrázolás tenyeret is láthatóvá tévő változata: a legismertebb talán Krisztus áldásra emelt, tenyerét is a kép nézője felé mutató jobb kezének megfestése, bár ezeken a képeken összetett ujjai félig el is takarják a kéz belső részét.¹ Ha a teljes tenyérábrázolás forrásait keressük, akkor az ikonok egyrészt az Istenanya ábrázolásaihoz vezetnek, az ún. Orans, a Jel Istenanyjának ikon-típusához,² ahol Mária nyitott tenyereit emeli az ég felé, másrészt pedig egyes szentek kitért tenyerű ábrázolásaihoz.³ Az *Angyali üdvözet* az

¹ „A Pantokrátor (a mindennek felett uralkodó Krisztus, aki magába foglalja a létezést) a transzcendens Isten megmutatkozásának – epifániájának – kifejezése, azé, aki emberi vonásokat öltött. (...) Általában mellképek ezek az ikonok, Krisztus jobbra áldásra emelkedik, baljában zárt vagy nyitott könyvet tart, törvényének a jelképét.” In: Olga Popova – Jengalina Szmirnova – Paola Cortesi: *Az ikon. Stílus-történeti kalauz a 6. századtól napjainkig*. (Ford. Fery Veronika) Officina '96 Kiadó, Budapest, 1998, 14.

² *Az ikon*, i. m. 16–17.

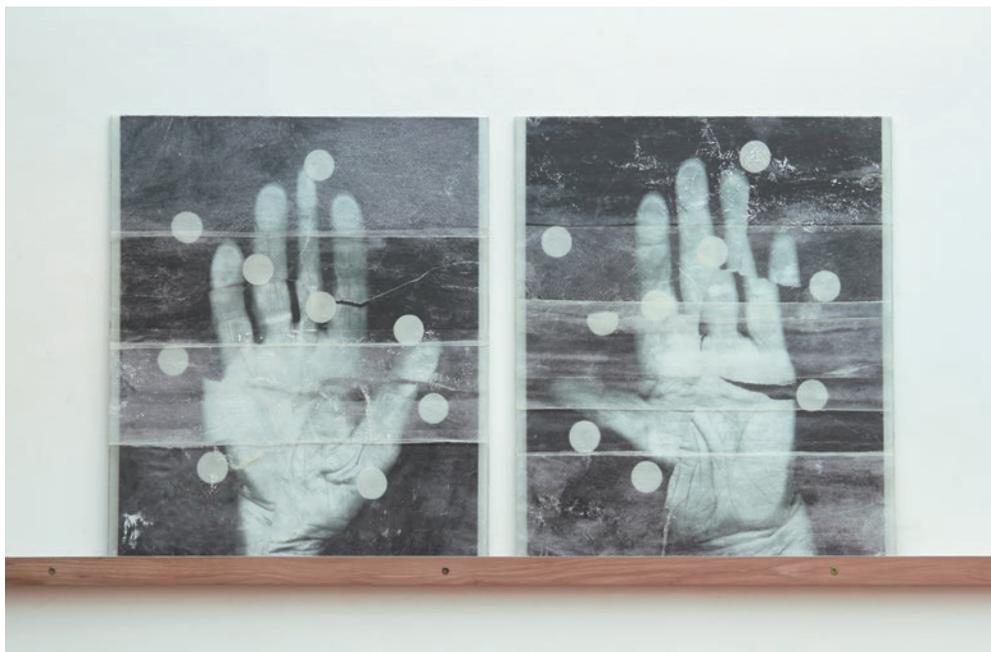
³ Például a könnyező Istenanya ábrázolása (a trojanai Szent istenanya kolostor ikonja, Bulgária) és Szent Marina (az Athéni Bizánci Múzeumban, 15. század) In: *Az ikon*, i. m. 104. és 93.



a téma mind a nyugati, mind a keleti festészetben, amelynek néhány feldolgozásán Mária kissé megemelt, egyenesen tartott tenyérrel int Gábrriel arkangyal felé.

Milyen nyomvonalon kapcsolódnak mindehhez, mit mutatnak és mit jelenthetnek Lovas Ilona üvegek közé zárt, vékony hártáival védett, tördelt-szabdalt kézlenyomatait? Először is a nyíltság és a nyitottság gesztusát teszik nyilvánvalóvá, a feltárulkozását, de ennek hatáira, a legszemélyesebb és legbelsőbb szféra – ami az emberben egyben isteni szféra is – védelmére, sérthetetlenségére, de egyben sérülékenységére is utalnak. Az érintés és érinthetőség szabadságát és korlátait közvetítik képi megfogalmazásban. Azt, hogy a test épsége és teljessége amennyire természetes, annyira kiszolgáltatott is a külvilágnak. Az épséget talán csak akkor tudjuk ajándékként érzékelni, ha elveszítjük, ha széttörök-széttöredezünk, ha roncsolódik. A tenyér a tapintás legfontosabb érzékszerve, tevékenységeink jelentős részéhez elengedhetetlenül szükséges, sérülése visszavonja, kivieszi az embert a külvilágból, vagy legalábbis kizökkenti megszokott köreiből, aktivitásából. Az elvágott ujjak, a felhasított tenyér rést vág a mindennapokon is, és másfelé fordítja, más utakra tereli az életet. Jó esetben befelé fordít, a transzcendenshez kapcsolódó immanens felé. A sérülés a belső hangra irányítja a figyelmet, így mutatja az utat az újra meglelhető összeilleszkedés felé. Lovas Ilona tenyeret felmutató ikonjai a gyógyulás képi metaforái az ostya és a vékony, jelzesszerű hártya, amely odapolyázza a kezekhez az ostya darabjait. A helyreállítást a szétszabdalt, tört tenyér és a teremtés töretlensége, épsége között az ostya, tehát az odaadományozott test és vér tudja megtenni, a jóvátétel ekként lehetséges. Az ostya jelenléte, tenyér általi érintése élő és éltető tapasztalattá válik, de nem tolakodóan, hanem rejtőzködően, visszafogottan. A képeken a kis ostyakarikák fehérsége pehelyszerűen könnyed, mégis sűríti az áldozatot, az adomány, az életadás metaforáit. Utal a részesezés tenyére és ténylegességére, az anyag – a só, a marhabél, az üveg, a papír, a liszt, a víz – azon kötelékeire, amelyek az anyagon túlihoz fűzik. A véletlen törései a tenyérképeken szándékot felfedő jelentéssé alakulnak; vonalai, elcsúszásai, az idővel ráírt jelek és elmosódások kivehetővé, értelmezésre adottá válnak.

Az egymásra helyezett részek – a tenyérnyomat, az ostya, a hártya, az üveg – képi egységet alkotnak a síkban, de kialakítanak egy diszkrét perspektívát is, amely a képek mélységét, formai rétegzettségét is fokozza, egyfajta „beláthatatlan beláthatóságot” kölcsönözve számukra. Úgy vélem azonban, nem lehetetlen, hogy a keresztény hagyomány mellett egy másik tradíció fonalát is felveszik, vagy legalábbis meg-



LOVAS ILONA
Részletek a kiállításról, Petőfi Irodalmi Múzeum
© Fotók: Rosta József



mozdítják Lovas Ilona tenyérképei. Váratlan formaalakításai, a nagyításból következő képi erejük meglep, megdöbben, nyíltságuk, felmutató erejük mehökkent, szabdalt felületeik szinte hátrálásra készítetnek: holott láthatóan „egyszerű a képlet”: egy-egy tenyér, mellettük a párjuk, mégis külön-külön képeken. Az egyik, talán sokak által ismert zen-koan így fogalmaz: „Tudod, hogy szól két tenyér, ha csattan”, és felteszi rögtön a felrázó kérdést is: „Vajon hogy szól egy tenyér, ha csattan?”⁴

A választ mindannyiunknak saját magunknak kell keresnünk, és ha nem is találjuk meg a megnyugtató végsőt, Lovas Ilona tenyérképei mégis hozzájárulnak ahhoz, hogy közelebb kerüljünk, ha nem is „a”, de legalább egyféle megoldáshoz, hogy meditatív útra lépjünk és ezeknek az ikonszerű képeknek az egyszerű szépségén keresztül találkozunk saját megtörettetéseinkkel, de a felajánlott épség újramegtalálásának lehetőségével is.

4 In: *101 zen történet* (Ford. Bánfalvi András) Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, Budapest, (évszám nélkül), 25–26.

Fehér Dávid

Nonfigurációk*

Bak Imre és Barabás Zsófi: Nonfigurációk

➔ Faur Zsófi Galéria, Budapest

➔ 2012. október 11 – november 4.

Az utóbbi idők művészetelméleti diskurzusában újfent divatba jött a *figura* és a *figuráció* fogalma. Feltehetően azért, mert a táncról a mozgóképen át a teológiáig és a retorikáig rengeteg különféle területet lehet a segítségével összefogni, számtalan interdiszciplináris kutatás hívószavává válhat.¹ Mindezek legfontosabb előzménye, Erich Auerbach híres *Figura*-tanulmánya az antikvitástól a középkorig mutatja be a fogalom alakulástörténetét, mely persze a mi szempontunkból ezúttal csak kevésbé lehet érdekes. A „plasztikus képződményként” értelmezett figura-fogalom elsőként Terentiusnál jelent meg az i. e. 2. században. A figura szó, szemben szinonímáival, a *formával*, a *sémával*, a *morphéval*, a *typosszal* vagy

1 Vö. Gottfried Boehm – Gabriele Brandstetter – Achatz von Müller (Hrsg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2007

* Elhangzott Bak Imre és Barabás Zsófi *Nonfigurációk* című kiállításának megnyitóján a Faur Zsófi Galériában, 2012. október 11-én.

az *eidosszal*, a kezdetektől fogva magában hordozott mozgékonyásra, dinamizmusra, ha tesszük, lezáratlanságra utaló jelentésrétegeket. A *figura* szó gyöke ugyanis közös a *fingere* igéével, s így asszociálni enged a permanens alkotás-alkotás képzetére.

A nagy svájci művészettörténész, Gottfried Boehm nemrég megjelent tanulmányában összekapcsolja az „ikonikus figurációról” való beszéd időszerűségét a *performativitás* fogalmának előtérbe kerülésével.² A figurációként értelmezett kép ugyanis nem lezárt, formává szilárdult egység, hanem sokkal inkább folyamatosan alakuló, dinamikus entitás. A pillanatba zártságából kiszabadított kép sajátos időtapasztalatot implikál, eseménykarakterrel bír, Boehmmel szólva, a létrehozás és a befogadás idejében létezik, abban az idő intervallumban, amelyet az alkotó, majd később a befogadó tölt el előtte.

Ha „ikonikus figurációról” beszélünk, átkerül a hangsúly a végeredményről a folyamatra, a mozdulatlanság és a mozgás közötti paradox kettős állapotra, a kép strukturális sajátossága-

2 Az „ikonikus figuráció” leírása során Gottfried Boehm tanulmányára támaszkodtam: Gottfried Boehm: Die ikonische Figuration, in: *Figur und Figuration*, i.m., 33–52.

BAK IMRE ÉS BARABÁS ZSÓFI: Nonfigurációk, részlet a kiállításról, Faur Zsófi Galéria



ira és az észlelés mikéntjére. A belső összefüggések finom játéka mint folyamatos genezisre, az illuzórikus képfelületre mint sajátos *energia-mezőre*, melyben az alakok és az alakzatok, a képek és a képzetek létrejönnek, majd eltűnnek. Mind „mágikus” festői játékok eredményei: a háttérből figurák lépnek elő, majd szívódnak fel, alakzatok állnak össze, majd esnek szét. Megnyílik a tér, majd visszazárul tömör, kétdimenziós felületté. A fekete háromszög-kiszögellést az egyik pillanatban hegyesedő nyílásként, különös lyukként észleljük, a másik pillanatban viszont tömör, piramisszerű alakzatként. Kérdés persze, felválthatja-e az egymást kizáró nézetek „vagy-vagy”-át az eldönthetetlenség, a szimultán többnézetűség. Egy sajátosan értelmezett „is-is”, amit BAK IMRE a leggyakrabban „minthá”-nak nevez.³

Az eddig elmondottak egyaránt elvezethetnek az op-art szemfényvesztéséhez és a Gestaltpsychologie kísérleteihez, amelyek mind-mind ennek a sajátosan értelmezett képi „minthának” a termékeny kiaknázásai: annak a különbségnek, amelyet Josef Albers az „actual fact” és a „factual fact” kettősségeként, vagyis a tárgyiasult kép és az apperceptív kép dichotómiájaként írt körül. A tekintet folytonos „átfordulását” evokáló, többolvasatú vizuális jelek kapcsán Boehm az „esztétikai határ” kifejezést használja.⁴ Ezen határok „leolvasása”, befogadása hosszas szemlélet igényel. Időt, amit a befogadó nem spórolhat meg.

Úgy érzem, kevés olyan kérdést, problémát találni, melyben a két eltérő alkatú művész, Bak Imre és Barabás Zsófi osztozik. Ha mégis ilyet keresnek, az egyik – ahogy a kiállítás címében is oly találóan megfogalmazódott – épp ez lenne: a *figuráció*ban rejlő képi potenciál következetes vizsgálata, s ennek nyomán egy sajátosan értelmezett, korszerű *non-figuráció* megalkotásának igénye. Non-figuráció alatt ez esetben a figuráció egy sajátos, nem mimetikus válfaja értendő. Bak és Barabás festményeire ugyanis képtelen vagyok másként tekinteni, mint markánsan különböző, ha tetszik, diametrálisan eltérő „ikonikus figurációkra”, „performatív képfolyamatokra”. Képeik labirintusok; nem pusztán vizuális, hanem szemantikai értelemben is: hisz maximálisan kiaknázzák az amimetikus formák, motívumok jelentéstani nyitottságát, a „mintha-világok”-ban rejlő vizuális és intellektuális potenciált.

Bak Imre festményeinek nem pusztán járulékos eleme, hanem valódi tárgya a Boehm által leírt ikonikus figuráció – a zártság és a nyitottság

3 Vö. Bak Imre 1999-2000. *Mintha...*, Platán Galéria, Lengyel Intézet, Budapest, 2000

4 Vö. Gottfried Boehm: Die Dialektik der ästhetischen Grenze. Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluß an Josef Albers, *Neue Hefte der Philosophie*, 1973/5, 118-138.



BAK IMRE
Most, 2011
140×210 cm,
akril / vászon

dialektikája, a képi konstellációk, ha tetszik, konfigurációk és diszfigurációk alakulása, permanens változása. Az „előtt” és „mögött”, az „itt” és az „ott” viszonya, a „látható” és a „láthatatlan”, a „zárt” és a „nyitott” paradox kettőssége, ami a kép szemlélése során érzékileg jelenvalóvá válik. Az akrillal festett tömör felületek megnyílnak, majd bezárulnak, mintha a „semmi” és a „valami” régi metafizikai kérdését ismételnék, s ennyiben már-már szorongató egzisztenciális kérdésekhez vezetnek, afféle sajátosan értelmezett meditációs objektumként. Illuzórikus rövidülések. Akár az op-art világáig is visszavezethető áthatások. Josef Albers festményeinek mágikus mozgásai s az ebből származó képi feszültség. Egyre feszesebb kiszögellések, s a bennük rejlő agresszivitás. Borulékony egyensúlyhelyzetek. Ekképp jellemezném Bak Imre legújabb festményeit, melyek konzekvensen folytatják a korábbiakat, egy megdőbbszerűen következetes, szisztematikus, elméleti megalapozottságú gondolatmenet következő, szükség-szerű fázisaként. Bak Imre festményei, akár korábban, ezúttal is tájképnek vagy csendéletnek tűnnek, asszociatív-referenciális mezejük a korábbi festményekéhez hasonlóan tág. A művészt ugyanis nem pusztán a leképezett-megalkotott látvány, hanem az ahhoz kapcsolható jelentés(sor) is foglalkoztatja. Még pontosabban: a *jelentés mint* (folyton változó, alakuló) *jelenség*. A jelentés-adás folyamata és az értelemtulajdonítás relativitása. A denotáció és a konnotáció. Az analógiákra épülő, Hamvas Béla által is elemzett, archaikus öslátás,⁵ mely révén egy

5 Vö. pl. Hamvas Béla: *Scientia sacra I.*, Szentendre, 1995 (1943-44), 168-169.



BARABÁS ZSÓFI
Egyre közelebb, 2011, olaj, vászon, 150×150 cm
© Fotó: Sulyok Miklós

forma kontextusától függően nyer újabb és újabb jelentést. A kör lehet tányér, lehet napkorong, lehet házablak, ám akár a befogadónak szegezett pupilla is. A négyzet pedig lehet ház vagy doboz, ablak vagy ajtó, kapu vagy kémény. Ha legújabb festményére, a *Kitörésre* tekintek, az egyik pillanatban egy különös tájat látok, közepén architektonikus formával, afféle kvázi-monumentummal, mely akár Tatlin csavarodó építményére is emlékeztethet. Ironikusan újraértelmezett, megidézett és felszámolt *utópikus forma*, mely mögött végtelennek tűnő zöld mélység nyílik meg. Lehetséges persze, hogy tévedtem, s mindez nem más, mint egy közlő, „extrém nagyításban” szemlélt csendéleti elem. Miközben körbeasszociálom a látványt, szinte meg is feledkezem arról, hogy amit látok, az nem más, mint egy háromszögekből rafináltan megalkotott konfiguráció. A szikár geometrikus elemek rendkívül dinamikus, szinte végletekig feszített formává állnak össze. A hangsúly pedig ezúttal mintha épp ezen lenne, az „összeállítás”, a figuráció folyamatán. Miként emelkedik ki a háttérből Bak Imre rejtélyes monumentuma, miért érzem a függőleges szimmetriatengelyen végighúzó, élére állított háromszöget inkább a csavarodó „szobor” részének, mint a zöld felületbe hasító résnek, mindent beszippantó feketelyuknak. Miért válik Bak Imre kisebb méretű tájvariációin ugyanez a háromszög (a talpára állítva) számtalan asszociációt sejtető, feketébe vezető nyílássá.

Bak Imre életművében a hatvanas évek óta jelen vannak az új képeken látottakhoz hasonló dinamikus sávsekvenciák, a hozzájuk társítható, asszociatív, analogikus jelentéskonfigurációkkal pedig a hetvenes évek óta kísérletezik. A kettőt kombinálva egy tárgynélküli, mégis tárgyias, „szemiotizált absztrakciót” hoz létre és gondol újra immár hosszú ideje. Az utóbbi évek alkotásai azonban mégis markánsan eltérnek a korábbiaktól.

Bak Imre a hatvanas évek második felében – mindez immár történelem – a „post-painterly abstraction”, a shaped canvas és a hard edge jegyében, Kenneth Nolanddal, Frank Stellával, Ellsworth Kellyvel vagy Georg Karl Pfahlerrel rokon festményeken gondolta újra a táblakép és a festészet fogalmát. Konceptuális kitérő után pedig, a „posztmodern” elméletekkel számot vetve, egy mérsékeltén játékos „poszt-geometriát” megalkotva értelmezte át nemcsak a saját műveit, hanem a hard edge és a festészet utáni absztrakció mibenlétét is. Az utóbbi évtizedben pedig, úgy érzem, ezen is túllépve, mindkét „posztot” maga mögött hagyva, egy sajátosan értelmezett „*posztmediális absztrakció*” jegyében alkotja műveit. Posztmediális alatt ezúttal nem a Clement Greenberg esszencialista médium-fogalmát kritizáló Rosalind Krauss kifejezését,⁶ hanem inkább Peter Weibel megközelítését értem, miszerint a virtualizált-mediatizált világban, a radikális képinfláció korában a hagyományos médiumokkal operáló művészek sem vonhatják ki magukat a digitalizált képáradat hatása alól.⁷ Bak Imre – képletesen szólva – mintha eljutott volna Malevics vörös négyzetétől Josef Albers mágikus négyzetein keresztül a digitálisan felbontott, teljesen anyagtalán képek vibráló pixelnégyzeteiig. A számítógéppel tervezett képek vibrálóan rideg, kihűlt, kvázi-digitális felületei mintha ezt a fajta virtuális anyagtalanságot fordítanák vissza az anyagság terebélyességébe. Mintha festménnyé fagyna rajtuk a számítógépes monitorok érzéki, mégis megfoghatatlan, olykor a valóságnál is valóságosabbnak tűnő, hideg-rideg édene.

Bak Imre az utóbbi időszakban festett művein tehát újabb rétegekkel bővül az „ikonikus figuráció”. A képek szerves részévé válik a virtuális és az anyagszerű kettőssége, a (sejthető) digitális alap és a (látható) „analóg” eredmény konfliktusa. Bak Imre ennyiben továbbra is közeli rokona Peter Halley, Sarah Morris, esetleg Imi Knoebel inter- vagy posztmediális absztrakciójának, s talán még inkább a manapság egyre nagyobb teret hódító új absztrakció fiatal képviselőinek, Odili Donald Oditának, Jens Wolfnak vagy Sarah Crownernek (hazai kontextusban pedig – a tán épp Bak nyomdokain haladó – Szinyova Gergőnek). Bak Imre aktuálissá tett geometrikus absztrakciója tehát a kortárs vizuális kultúra jelenségeire is reflektál, ám mindközben a festészet történetével is számot vet, hisz a hegyes háromszögekkel széttört, majd újraépített felületek olyan alkotókig is visszavezethetnek, mint Richard Mortensen vagy Olle

6 Rosalind Krauss: *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames and Hudson, New York, 1999

7 Peter Weibel: *The Postmedia Condition*, in: *Postmedia Condition*, kat. Centro Cultural Conde Duque, Madrid 2006, elérhető: <http://www.medialabmadrid.org/medialab/medialab.php?l=06a=a&i=329>

Baertling. Nehéz korszerűtlenebb irányzatot találnunk manapság, mint a geometrikus absztrakció. Ugyanakkor szintén nehéz korszerűbb festészeti gondolkodásmódot megneveznünk Bak Imrénél, aki a festészet utáni absztrakció után negyven évvel, mintha a „médiom utáni absztrakcióval” kísérletezne, a képi figuráció újabb módozatait kutatva.

Bak Imre elfojtott feszültségeket sejtető kiszögelléseit, geometrikus konfigurációit ezúttal BARABÁS ZSÓFI organikus alakzatai ellenpontozzák. Még ha távol is áll tőlem a gender studies terminológiája, ezúttal szívesen jellemezném ebben az összefüggésben Bak Imre alakzatait maszkulinként, Barabáséit pedig femininként. Barabás Zsófit persze semmi esetre sem szerencsés a nemiséget expliciten tematizáló nőművészként emlegetni; inkább olyan női képzőművészek tartom, akinek művei – tán az intentio auctoristól is függetlenül – markánsan feminin karakterűek, akár csak a vele kapcsolatban hivatkozási pontnak tekinthető Lee Krasner, Louise Bourgeois, Yayoi Kusama, Julie Mehretu vagy az összes közül leginkább Eva Hesse.

Földényi F. László pontosan fogalmazott, amikor azt írta, hogy Barabás Zsófi műveinek legfontosabb elemei közé tartozik a látványok „mozgásba hozása”,⁸ az a fajta dinamizmus, melyről Gottfried Boehm írt az „ikonikus figuráció” kapcsán. Barabás Zsófi különféle felületi minőségeket konfrontál, felismerhető, visszatérő, karakteres, mégis beazonosíthatatlan motívumokat variálva végletesen kiélezi műveinek szemantikai nyitottságát. Festményei pontosan leolvasható relacionális struktúrák, melyeket a sűrű, homogén felületek, az áttetsző finom festékrétegek, a rajzolva festett, Vajda Lajos ősenyészétét idéző kvázi-satírozások és a rövid, ritmikus gesztusok vég nélküli dialektikája jellemez. Az ellentétek és az analógiák komplex rendszereként is leírható festményeken Barabás mintha az organikus jellegű absztrakció Hans Arp-tól Frank Stelláig ívelő történetét is újragondolná, miközben az absztrakt expresszionizmus, főképp Willem de Kooning vagy a brit absztrakció, főképp Patrick Heron örökségét is vállalná, külföldi utazásai során szerzett tapasztalatait is kamatoztatva.

Félrevezető lenne azonban Barabás Zsófi művészetét ilyesféle művészettörténeti és művészetelméleti összefüggésrendszerben láttatni, hisz az öntudatlanul is megidézett referenciák minden esetben roppant személyes érzéki tapasztalatokat közvetítenek. A változatos felületi minőségek test-érzeteket hívnak elő: gyöngéd érintést, simogatást, vad gesztusok-

kat, lágyságot vagy keménységet, melegséget vagy hidegséget. Veszélyes lenne azonban a nem meghatározhatót meghatározni, a nem kimondhatót kimondani, a szükségszerűen verbalizálhatatlan tapasztalatokat szavakká visszafordítani, s ezáltal banalizálni. Mégis úgy érzem, leírhatom azt az érzésemet, hogy Barabás Zsófi újabb festményein mintha a test tájától jutna el a táj testéig. Különös víz-, föld-, bórallati világai mintha az emberi tudat mélyére hatolnának, ám mindeközben éterien lebegők is maradnak.

A különös képelemek, alakzatok organikus rendszerként kapcsolódnak össze – vizuális megjelenésük és verbális jelentésmezéjük is folyamatosan változik a különféle relációknak megfelelően. Egyszer szemgolyónak tűnnek, máskor mákgubónak, a szélben hullámzó fűtömegnek vagy szigorú szemöldöknek, sűrű szőrzetnek, virágtermésnek vagy méhlepénynek. Asszociációk és léptékváltások, képzelt és valós mozgások jellemzik Barabás Zsófi új festményeit. *Kiazmusok*, mondhatnám Maurice Merleau-Ponty-t idézve, aki a világot képlékeny hűsként írta le, a szubjektum és az objektum között különös kölcsönviszonyt feltételezve: a látvány bennem van, ugyanakkor én is benne vagyok a látványban.⁹ A „kint” és a „bent” folyamatosan átfordul, újraértelmeződik, ahogy Barabás Zsófi hűsszerűen remegő test-tájéka is újabb és újabb értelmet nyernek.

Barabás festményeit, Theodor Hetzer kifejezését idézve, organikus *képtest*-ként (Bildleib)¹⁰ írhatnám le, melynek elemei mintha élő szervezetként hatnának egymásra. Talán nem véletlenül vált műveinek gyakran visszatérő, domináns színévé (a képcímekben is megjelenő) bőr- és hússzín, az inkarnát, a festészeti traktátusok visszatérő témája Cennino Cenninótól Filippo Baldinucciig.¹¹ A „*tinta di carne*”, amely a hagyományos festészetben, így például Tiziano remegő húsú női testeinek esetén, az élettelség záloga volt. Barabás Zsófi szinte burokká táguló, monumentális szín-terei mintha kettős értelemben is tematizálnák a testben-lét állapotát: leképezett testként, szinte tapintásra invitáló érzéki (kép)felületként saját testtudatunkat is erősítik, ugyanakkor hatalmas méreteket öltve, a befogadót magukba zárva, mintha visszatérnének a forrás, az anyaméh őstengerébe, a Ferenczi Sándor által emlegetett thalassális állapotba.

Ebben a szürreális, álomszerű világban találkozni látszik a mikroszkopikus a makroszkopikussal. A plazmában úszó összejtek képei-képzetei eggyé válnak a kietlen, hegyes-dombos őstájak világával. Valahogy akként, ahogy József Attila immár közhellyé lett versrészletében írta le a nő „termékeny testének lankás tájait”, a sok gyökerecske által át meg áthímezett gyomor érzékeny talaját, a rózsabokrokhoz hasonló vérköröket, melyek „viszik az örök áramot, hogy / orcádon nyíljon ki a szerelem és méhednek áldott gyümölcse legyen”. A testet, melyben „Tavak mozdulnak, munkálnak gyárak, / sűrög millió élő állat, / bogár, / hinár, / a kegyetlenség és a jóság; / nap süt, homályló északi fény borong – / tartalmaidban ott bolyong / az öntudatlan örökkévalóság.”

Úgy érzem, Barabás Zsófi művein ezt a fajta öntudatlan örökkévalóságot keresi. Különös képalakzatai, *nonfigurációi*, *diszfigurációi*, *konfigurációi*, netán *transzfigurációi* egy ilyesfajta bizonytalan, labilis egyensúlyhelyzet kereséséről tanúskodnak. Egy hosszú út elején jár, a keresés fázisában, mely mintha egy Bak Imrééhez hasonlóan letisztult, ha tetszik, esszenciális képesség irányába tartana, ám lényegét tekintve nem geometrikus, hanem organikus-gesztikus karakterű. Gottfried Boehmöt szabadon parafrázálva újfent megállapíthatom, hogy az „ikonikus figuráció” performatív képfolyamatai a láthatóság és a láthatatlanság közötti hiátusból hozzák létre a teremtés helyét, mely a folyamatos genesis energiamezéjének is tekinthető.

A teremtés persze nem pusztán az alkotó, hanem az aktív befogadó feladata is. Rajtunk tehát a sor, hogy Bak Imre és Barabás Zsófi másként-másként értelmezett nonfigurációit kreatívan befogadva, magunk győződjünk meg a festői képfolymatok „igazságáról”.

9 Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*, L'Harmattan, Budapest, 2007, 148–176.

10 Hetzer képtest-fogalmához lásd: Bacsó Béla: Képtest – testkép, in: *Modell. Női akt a 19. századi művészetben*, Imre Györgyi szerk., kat. Magyar Nemzeti Galéria, 2004, 83 – 91.

11 Ehhez lásd: Bohde, Daniela: »Le tinte delle carni«. Zur Begrifflichkeit für Haut und Fleisch in italienischen Kunsttraktaten des 15. bis 17. Jahrhunderts, in: Bohde, Daniela – Fend, Mechthild (Hrsg.): *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Gebr. Mann Verlag, Berlin (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst), Bd. 3, 2007, 41–63. (illetve a kötet további tanulmányait)

8 Földényi F. László: A festés öröme. Barabás Zsófi képeiről, in: *Barabás Zsófi. A Berlin sorozat*, Budapest, 2008, 4.

Balázs Kata

Szenvedéllyel élni

Válogatás a Bodnár Zoltán gyűjtemény absztrakt anyagából

📍 B55 Galéria, Budapest

📅 2012. augusztus 30 – szeptember 29.

A Bodnár-gyűjtemény mintegy 300 darabot számláló kollekcijából tavaly rendeztek nagyszabású tárlatot a Reök-palotában.* A B55 Galéria profiljának megfelelően ezentúl a jelentős absztrakt anyagból láthattunk egy válogatás.

Magángyűjteményt bemutató kiállításokon a művek önálló szemléletén kívül mindig felmerül egy másik, a gyűjtemény kialakulására és kialakítására irányuló szempont is, itt derül ki ugyanis a gyűjtést meghatározó elképzelés, vagy a gyűjtemény „szakosodása” egy-egy területre. A húsz éve fejlődő (és eredetileg klasszikus avantgárdra specializálódott, többek közt értékes Mattis-Teutsch János-műveket tartalmazó) Bodnár-gyűjtemény esetében a figuratív képek és az absztrakt alkotások egyaránt láttatják azt a kérlelhetetlenséget, amiről a bankár és jogászprofesszor gyűjtő korábbi interjúiban és ezúttal is beszél „stratégiájával” kapcsolatban. A kompromisszummentesség csupán az anyagszerűséghez való ragaszkodást és a piaci, valamint ízlésbeli trendek alapos, szubjektív szűrőn való átpréselését jelenti, egy nagyon is önálló, folyamatosan alakuló ízlésvilág nevében, ami sokszínűvé teszi a kollekción.

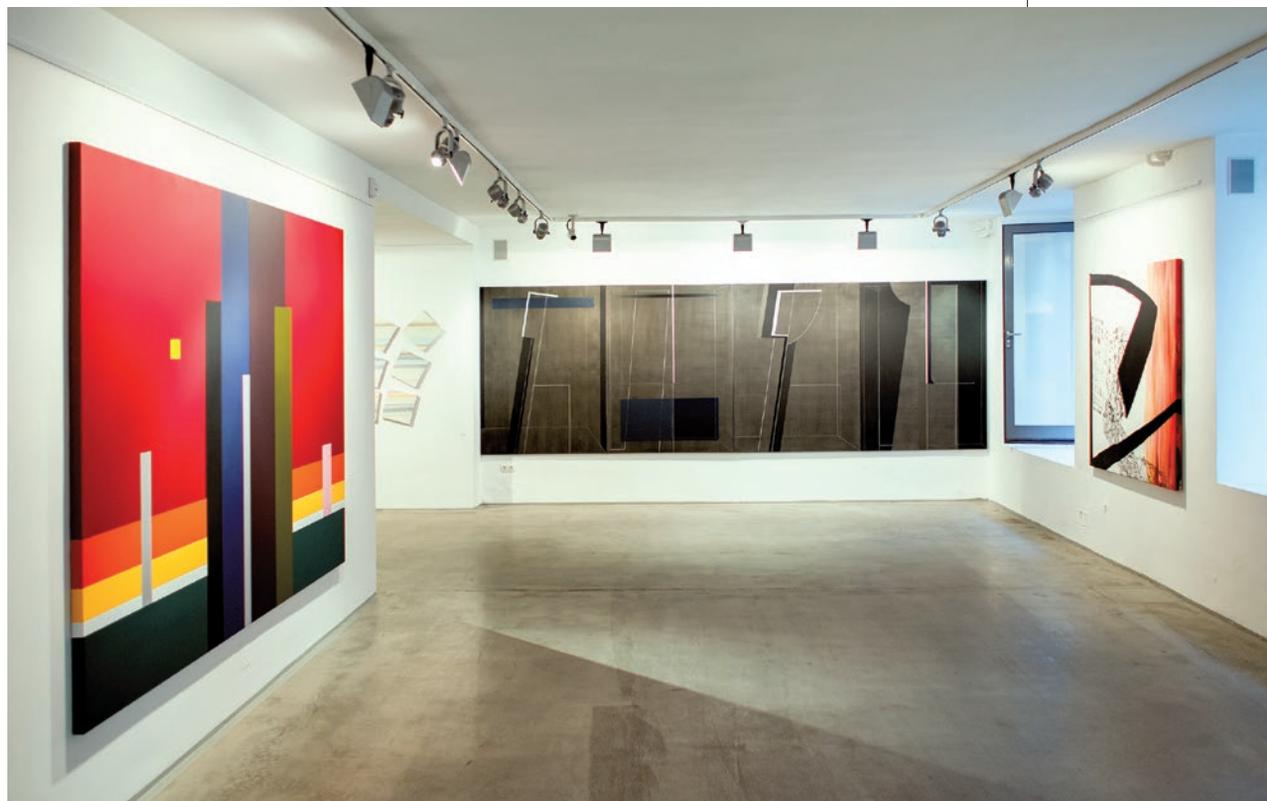
A gyűjtemény egésze különféle életkorú, különböző stílusokat képviselő és eltérő nemzetiségű alkotók munkáiból áll össze, mind a figurativitásban, mind az absztrakt megközelítések között.

* *Meditációs tárgyak. Válogatás a Bodnár-gyűjteményből*, Regionális Összművészeti Központ, Szeged, 2011. július 16 – szeptember 25.

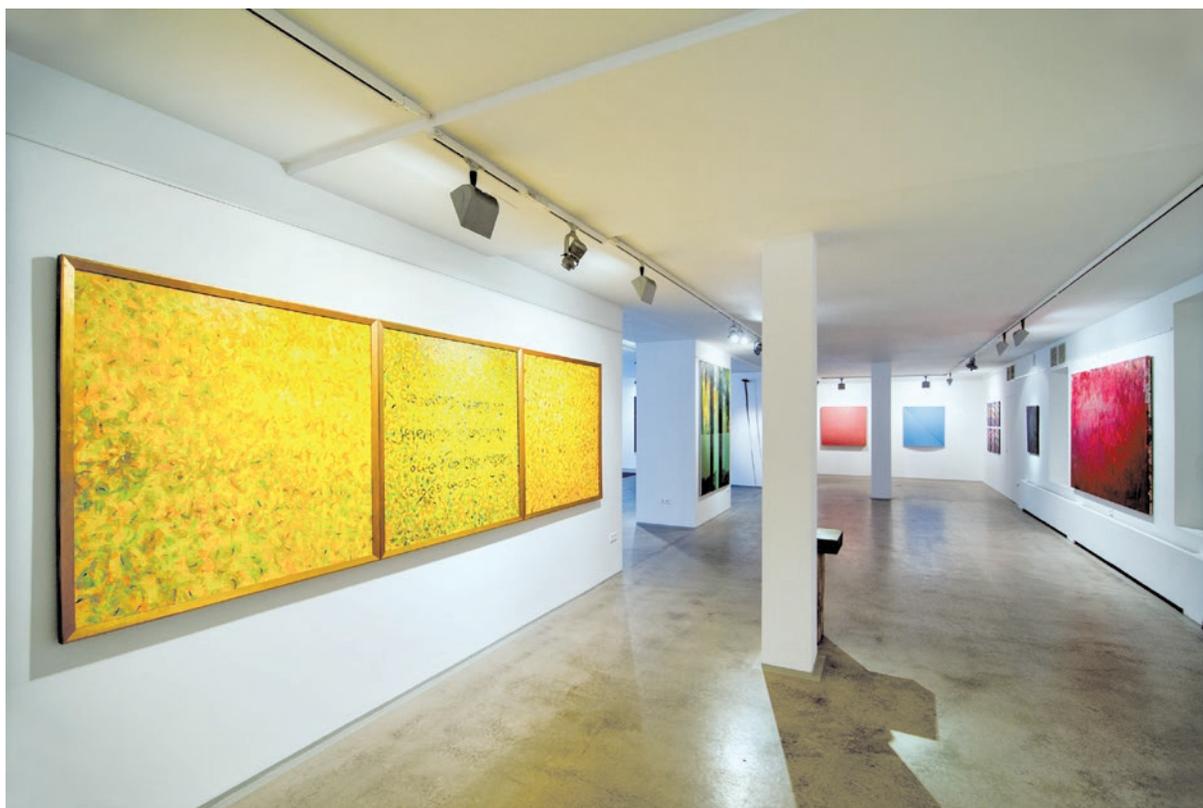
Arra a kérdésemre, hogy az „absztraktok” iránti érdeklődés mivel magyarázható (a tavalyi szegei kiállításon, főként a figuratív művek között, a groteszk-szürreális szemlélet, sőt, egyenesen az emberábrázolás iránti érdeklődés uralkodott), az absztrakció vagy nonfigurativitás örökvényűsége a válasz. A szegei tárlat címe *Meditációs tárgyak* volt, s ez tulajdonképpen meghatározza a gyűjtemény szellemét az absztrakcióval kapcsolatban is. Ezért szerepelnek itt a hideg geometriát képviselő alkotások és a forró, expresszív absztrakció-felfogás jegyében született művek egyaránt. A B55-ben látható anyag a hazai absztrakt szemléletű vagy azzal is foglalkozó művészek széles spektrumát – és a legkiemelkedőbbeket – mutatja be.

A kiállítás a hazai „nagyokkal” kezdődik, a gyűjteményben egyébként markánsan és különböző korszakaival jelen lévő NÁDLER ISTVÁN egy ritka, „szírom-motívumos”, korai, hatvanas évekből származó munkája (*Hármas ritmusban*, 1968), BAK IMRE nagyszabású vászna (*A nappal és éj között*, 2007), valamint a kiállítást megnyitó KONOK TAMÁS Kodály Zoltán emlékének tisztelő nagyméretű műve (1982) és a mobiljaihoz a geometriát csupán „felhasználó” HARASZTY ISTVÁN egyik alkotása is látható.

A kiállításon szereplő alkotások közt jelentős szerepe van a gyűjteményben több művével is jelen lévő és a külföldön széles ismertségnek örvendő JOVÁNOVIC TAMÁS Olaszországban díjjal kitüntetett *Nonostante* (2009) című alkotásának. Az egyensúly kérdésének az absztrakció felől való felvetését fogalmazza meg, a tőle megszokott minimális formákból és vizuális



Részlet a kiállításról
B55 Galéria



Részlet a kiállításról
B55 Galéria

gesztusokból (színes vonalakból), egyes képekből létrehozott „kép-falon”, felidézve Földényi László Jovánovics egy korábbi, Lengyel Intézet belső kiállításának (2005) megnyitóján elhangzott szavait: „Jovánovics művei úgy azonosak önmagukkal, hogy közben állandóan olyan benyomást keltenek, mintha éppen felszámolni készülneek önmagukat.” BODNÁR ZOLTÁN avantgárdhoz, művészethez, absztrakcióhoz való viszonyát, saját bevallása szerint, sokban alakította a nyolcvanas években Moszkvában látott avantgárd művészeti tárlat – Jovánovicsal itt érzek erős kapcsolatot. Jovánovics és a szintén külföldön élő KESERŰ KÁROLY művének (*Untitled 06/04*, 2004/2007) szerepeltetése erősíti meg a geometrikus megközelítések látszólag eltérő, ámde annál biztosabb kapcsolatát; a serialitás, szigorú geometria és (zenehallgatás közben, egyfajta „lenyomatként” létrejövő) pontokra épülő játékoság, a geometrikus intellektualitás „filozófiai-tudományos” mélységei, de az esztétikai élmény kiváltásának vágya irányába is. A középgeneráció és a legfiatalabb nemzedék tagjai közül SZIRTES JÁNOS az alkotás folyamatát hangsúlyozó művével (*Cím nélkül*, 2004), MULASICS LÁSZLÓ a nyolcvanas évek újfestésze utáni, figurativitástól elszakadó korszakából származó képekkel (*Rekvizitum II.*, 1992; *Sebességelosztás*, 1996), BARABÁS ZSÓFI egy rá jellemző absztrakt, de figurativitást implikáló forma-foltokból építkező művel (*Irány nélkül*, 2010), a Párizsban élő és a gyűjteményben jelentős számú, groteszk szemléletű figuratív művel jelen lévő AATOTH FRANVÓ egy munkájával (*Impenetrable*, 2012) szerepel.

A monokróm nyugati tradícióba illeszkedő meditatív funkciója (GÁL ANDRÁS sienai vörös monokrómja) és az egyértelmű konstruktív-konkrét, optikai kísérletekkel összefüggő szemlélet sem marad ki (DIRK RATHKE két egymásra fordított kék háromszögből létrejött négyzete, NÉMETH MELITTA, HALMI-HORVÁTH ISTVÁN munkái). GÁLHIDY PÉTERnek a természet geometriájából, organikus „forró” formakincséből táplálkozó, festett fára épülő munkái a bővítésre váró plasztikai gyűjteménybe tartoznak.

A kortárs ázsiai művészet nem abból a szempontból van jelen ebben a kollekciónban, ahogy azt rendszerint a nagy nemzetközi kiállításokon láthatjuk. Nem új médiumokkal adott válaszokat látunk a globalizált vagy a különbözőséget hangsúlyozó helyzetekre. Felmerül, hogy a Srí Lanka-i, vietnámi alkotók kulturális környezetében hogyan érvényesül a nyugati művészet története, hogyan ötvöződik az a buddhista hagyománnyal vagy olyan tradícióval, amelyben a buddhista hagyomány és a kereszténység kapcsolatban állnak, mint Srí Lankán, vagy hogy a mindenkori politikai helyzet miképp befolyásolja a művészetek történetének alakulását, mint Vietnámban – mégis, az a meghatározó, hogy ezek a távol-keleti munkák miképp kerülnek kapcsolatba az absztrakció különféle lehetőségeivel foglalkozó nyugati képkultúrát képviselő művekkel. A mongol BAZO legfrissebb körfestményei közül ipari anyaghasználatot, de op art reminiscenciákat is hordozó, ám a mongol kultúrában az örökkévalóságra utaló és reflektáló koncentrikus köröket formázó műve (*1x15 Hurden, No. 5*, 2009), MANOHANSA PRAGEETHnek a szingaléz-tamil konfliktust feldolgozó, szétlőtt és korrodálódott fémlapot és töltényeket magába foglaló plasztikája (*Post war*, 2010) és GÁLL ÁDÁM informel anyaghasználatot mutató emlékműfestmény-objektje (*Farkas István emlékére*, 2005) látványos csoportot alkot. CHANDRAGUPHTA THENUWARA buddhista tradícióra épülő, az írást és az expreszív absztrakt formákat kombináló triptichonja, a *Dhammapada No.1*. egy terembe került APPELSHOFFER PÉTER gesztusokra épülő, 2006-os DLA vizsgamunkájának egyik darabjával (a három műből kettő a Bodnár-gyűjtemény részét képezi) és BÁNKI ÁKOS vörös gesztusokból szerveződő nagyméretű munkájával (*Dionüszosz álma no. 16*, 2008), magától értetődő kapcsolatot rajzolva ki a munkák közé. A tanulság megerősíti a gyűjtő szavait. Az absztrakt művészettel kapcsolatos történeti felvetések felsorolása mellett az absztrakt művészet állandó kérdéseit és egyetemességét is bemutatja ez a kiállítás, önállóan erős és kevésbé erős műveken keresztül, amelyek „a szenvedéllyel gyűjtő” koncepcióban mégis érvényessé állnak össze.

Gyenge Zsolt

A fenyegetettség terei

Anri Sala

📍 Centre Pompidou, Párizs
📅 2012. május 3 – augusztus 6.

Should I stay or should I go now? – hangzik a fülünkben még sokáig a jólismert Clash szám refrénje, pedig szöveget egyszer sem hallunk hozzá. A különféle zenedobozokon és veriklikken előadott, széttördelt, időnként visszafelé lejátszott, máskor végletekig lelassított, legtöbbször akkordjaira széteső zene ismertsége miatt töredékességében is képes felidézni az egész dal lendületét, hangzásvilágát. Így aztán ez a remixelés leginkább arra alkalmas, hogy egyfajta atmoszférikus háttérrel teremtsen a videóképeknek, és kontrasztként szolgáljon a vizuális környezethez, amelyben a zenét játszó figurák és lejátszáshoz használt eszközök megjelennek.

Ha szigorúak akarunk lenni, mozis terminológiával egyszerű remake-nek, zeneivel pedig remixnek nevezhetnénk ANRI SALA nyári párizsi kiállítását, amelyen



ANRI SALA
The Clash, 2011, D video projection, Dolby surround 5.0, 8 min. 31 sec.
Courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris; Hauser & Wirth, Zurich and London;
Marian Goodman Gallery, New York; Johnen Galerie, Berlin
© Anri Sala 2011

ANRI SALA
Tlatelolco Clash, 2011, HD video projection, Dolby Digital 5.1, 11 min. 49 sec.
Screen capture © Anri Sala, 2011
Courtesy: kurimanzutto, Mexico; Marian Goodman Gallery, New York
Hauser & Wirth, Zurich, London; Galerie Chantal Crousel, Paris



végeredményben négy korábbi filmjének egy-másba montírozott, majd öt hatalmas vászonra szétszedve vetített verzióját láthattuk néhány egyéb apró mű társaságában. Bár tényszerűen és a technikai megvalósítást illetően valóban helytálló a remix kifejezés, óriási félreértés lenne pusztán ekként kezelni a dolgot: Anri Sala a képeken belüli és a vetített képeket körülvevő tér bonyolult megkonstruálása és összekapcsolása, valamint a kifinomult hangzásvilág révén új dimenzióba emeli korábbi videóit. Ezek a filmek már egyáltalán nem önálló művekként vannak itt jelen, hanem egy nézőt megzavaró és magába szippantó térkonceptiót és –tapasztalatot megvalósító, önmaga konstruáltságára is önreflexíven rákérdező komplex audio-vizuális konstrukció részeként működnek. Mindezt pedig csak úgy lehet felfejteni, ha nem csak a vetített felvételekre figyelünk, hanem a Pompidou galériájában létrehozott teljes installációt bevonjuk az értelmezésbe.

A termet öt, egymáshoz képest különböző szögekben elfordított nyitott dobozban található vászon foglalja el, amelyeken váltakozva megy a nagyjából egy óra hosszú vetítés 12 szekvenciája. Amikor véget ér az egyik vásznon a szekvencia, minden jelzés nélkül egy másikon kezdődik el a következő, amit vagy rögtön észreveszünk, ha éppen egy közeli dobozban indul el, vagy a térben a hang alapján tájékozódva kell megkeresnünk. Ahogy a vetítés időtartama alatt bejárjuk a galéria terét, szép lassan megismerjük azt, összeáll bennünk nézői terünk struktúrája, felfedezzük a galéria sarkaiban elhelyezett önjáró kis dobozat. További érdekesség, hogy a videók legtöbb jelenete utcán játszódik, a kamera előtt elhaladó embereket látunk folyamatosan – és ezzel párhuzamosan a Pompidou központ földszintjén elhelyezkedő galéria hatalmas üveglakain keresztül közvetlenül az utcára látunk, ahol a videókhoz hasonlóan emberek haladnak el, egyesek benéznek, mások továbbisietnek. Ez Anri Sala egyik trükkje arra, hogy egy a képen ábrázolttal is kapcsolatban levő, koherens *nézői* teret hozzon létre. A rendszeresen megszakadó és a tér más pontján folytatódó vetítések miatt soha nem merülhetünk el teljesen az adott szekvencia terében, mert folyamatosan a minket fizikailag körülvevő, a kiállítás során a saját testünkkel bejárt, majd végül belakott térre is figyelniünk kell. Ezt tovább erősíti az a megoldás, hogy bár az egy szekvenciához tartozó hangok nagy része abból a vetítődobozból jön, amelyet éppen nézünk, minden esetben a minket körülvevő további dobozok is bekapcsolódnak egy rövidebb vagy hosszabb, a látotakhoz illeszkedő hanghatással. Mindez (főleg az elején, amíg a videók egymásutáni és nem párhuzamos struktúráját ki nem ismerjük) arra kényszerítenek bennünket, hogy elnézzünk a



vászonról a másik doboz irányába, hogy vajon ott nem indult-e be egy másik vetítés is. De nem csak a Pompidou központ körüli valós utcarészlet teremt kapcsolatot a filmek terével. Az egész montázssorozat egy olyan esti felvétellel kezdődik, amelyen az előtérben látható fák ágai között egy beazonosíthatatlan színes felületre, talán egy épületablakra látunk rá, amelynek színe folyamatosan változik. A teljes film végül ugyanezzel a képpel ér véget, csak akkor egy egységes vörös felületet látunk az ablakban. És ezután, a loop-ban vetített videó végét és elejét elválasztó néhány percben az összes vásznon egyszerre látjuk ugyanazt az egységes vöröset, majd azokat a színeket, amelyek a videó elején jelentek meg. Vagyis ezáltal Sala már a videón belül is a videón kívülre helyez bennünket: úgy tűnik, mintha mi magunk lennénk az a férfi, aki az utcáról, a galérián kívülről nézi azt az ablakot, amelyen belül ezek a fények/színek felvillannak. A vásznon tehát olyan képeket nézünk, amelyek csak a galérián kívülről lennének láthatóak, így a videók ábrázolt tere egy pillanatra szinte teljes mértékben egybeforr a vásznot tartalmazó térrel, a galériával. Egységes tér tehát csak a galéria, illetve annak utcai környezetének valós terében létezik, pusztán a videókon belül nem. Hiszen Sala arra egyáltalán nem fordít figyelmet, hogy az egyes, nagyon filmszerűen felvett és vágott videók *ábrázolt* tere megkonstruálható legyen. A szereplők egy ideig átláthatónak tűnő utcarészletben vagy téren mászkálnak, de aztán ugyanolyan ritmussal, teljes természetességgel érkeznek meg, lépnek át egy másik (adott esetben teljesen különböző) térbe. A sorozatban leghosszabban látható film, a 2011-es *1395 Days without Red* egy pontosan nem definiált, de láthatatlan veszély miatt állandó terrorban élő kihalt városban játszódik. A LINA BÉGGÉJA által játszott főszereplő, aki a párhuzamos vágásból kikövetkeztethetően egy Csajkovszkij szimfónia próbájára igyekszik, a város többi lakójához hasonlóan minden utcasarkon megáll, majd egy pillanatnyi habozás után átsprintel az úton, hogy a szemközti utcafront fedezékében folytathassa útját. Vagyis ebben a világban a veszély nagyon térbeli, minden szereplő elemi érdeke, hogy alaposan kiismerje a város szerkezetét. Azonban Sala montázsa pont ezt nem teszi számunkra, nézők számára lehetővé, ugyanis nem ad lehetőséget egy filmbeli koherens tér megkonstruálására: teljesen véletlenszerűnek tűnik az, hogy honnan hova érkezünk meg. Érdekes módon az ettől függetlenül készült többi videóra is jellemző ez a térkonceptió. A *Tlatelolco Clash* (2011) című filmben például – amit részletekben, a többi közé ékelve nézhetünk meg – Mexikóváros egyik ikonikus terére érkeznek meg a szereplők eljátszani a korábban említett Clash számot. A tér egyik oldalán egy színesre festett hatalmas épület áll,

ANRI SALA
No Window No Cry
(Juan O'Gorman,
Biblioteca Central de la
UNAM, Mexico City), 2011
Musical box, glass, metal
window frame.
97 × 112 × 8 cm
Courtesy: kurimanzutto,
Mexico
© photograph: Anri Sala



ANRI SALA
No Window No Cry
(Junzo Sakakura, Institut
franco-japonais de Tokyo,
Tokyo), 2011
Musical box, glass, wooden
window frame.
118 × 80 × 7 cm
Courtesy: Kaikai Kiki Gallery
© photograph: Keizo Kioku



ANRI SALA
No Window No Cry
(Le Corbusier,
Maison-atelier Lipschitz,
Boulogne), 2011
Musical box, glass, wooden
window frame.
135 × 108 × 10 cm
Courtesy: Galerie Chantal
Crousel, Paris
© photograph:
Juliana Santacruz



amit azonban első pillanatban pusztán egy busz- megálló kopott betonvárójának nézünk – csak mikor néhány snittel később besétál a képbe az egyik szereplő, jövünk rá a valós dimenziókra. Sala egy pillanatra sem hagy nyugodni bennünket, állandóan megzavarja mindennapi létünk egyik legalapvetőbb rétegét, az általában oly természetesen és megbízhatóan működő térpercepciókat, amelynek következtében állandóan saját helyzetünk és a környezetünk viszonyára kell reflektálnunk.

Mintha mindez nem lenne elég, Sala még egy apró, immáron nem vetített részletet ad hozzá mindehhez. A galéria átlátszó hatalmas üveglablakai közül az egyik eltér a többitől, mivel homályosra van cserélve. Erre felragasztva található egy kis kézzel működtethető zenedoboz (azoknak kicsinyített mása, amelyeket a filmben láthattunk), amit mi magunk hozhatunk működésbe egy kis fogantyú segítségével. Normális esetben azonban a kezünk/ujjunk nem férne el a fogantyún, mert beleütközne az üvegbe – ám ez az üveg ki van vájva (mintha a sok kéztől kopott volna ki, mint mondjuk Szent Péter lába a római bazilikában), és ott a homályos üveg az elvékonyodás miatt átlátható. Vagyis az történik, hogy az alapesetben vékony, sík felületnek tekintett üveg, az a bizonyos perspektivikus látvány előtt önmagát felszámoló ablak hirtelen térbeli kiterjedést, anyagiságot, vastagságot kap. A galéria biztonsági üvegfalainak vastagságát normális esetben nem tudnánk érzékelni, itt viszont a maga anyagszerűségében tárul elénk, megborítva a látvány és a láttató felület amúgy egyértelmű, konvencionális viszonyát, és így magának a mögöttes feltároló látványnak az ontológiai státuszát, valóságát/valószerűségét kérdőjelezi meg. Innen nézve Anri Sala videói már nem szerencsétlen egyének vagy közösségek fenyegetett sorsáról szólnak, hanem minket, nézőket próbálnak kimozdítani és arra kényszeríteni, hogy stabil referenciapontjainkat elvesztítve friss szemmel nézzünk a világra, hogy újra elkezdjünk tájékozódni benne.

A remake-jelleg ellenére Anri Sala párizsi kiállításának egyáltalán nincs utánérzés hatása, a galéria terében létrehozott konstrukció messze túlmutat az egyes videók értelmezési keretein. Az albán videós munkájának legnagyobb érdeme, hogy a komplex (művészet)elméleti kérdések felvetése, a konceptuális jelleg mellett és ellenére teljesen magával ragadó, vizuális és auditív szinten elbódító, szenzuális művet hozott létre, amelynek teréből a film lejártá után is nehezen esik távozni.

Should I stay or should I go?...



A szerző a cikk írása idején a Nemzeti Kulturális Alap Képzőművészeti szakkollégiumának alkotói ösztöndíjában részesült.

Portik Blénessy Ágota

A mező tetején – festészettel, a festészetről, a festészetről

Fiatalkolozsvári festők kiállítása

↳ Quadro Galéria, Kolozsvár

↳ 2012. szeptember 24 – október 12.

Léteznek még az alapokat megrengető igazi, nem csupán felszínes megújulás? Lehet-e még egyáltalán újat mondani a festészet eszközeivel? Van olyan tematika vagy műfaj, amely még nem lerágott csont, elcsépeelt lemez, rongyosra hordott ruhadarab? Járható út-e még a figuratív festészet?

Ezek és ehhez hasonló kérdések fogalmazódnak meg bennünk a Quadro Galéria¹ 2012. szeptember 24-én nyílt, *A mező tetején* című kiállításának megtekintésekor. A tárlat a februárban megrendezett Szeret-menti egyhetes alkotótábor eredményeit kívánja bemutatni. A résztvevő hét fiatal művész (TEODORA AXENTE, RADU BĂIEȘ, BELÉNYI SZABOLCS ISTVÁN, GABRIEL BICA, LAURA PRAȚA, SZÉKELY-KIRÁLY BOGDAN IOAN, TODOR TAMÁS) a kolozsvári Képzőművészeti és Formatervezési Egyetem magiszteri és doktori hallgatója, a nyolcadik pedig a tábor művészeti koordinátora és egyben tanárunk, KUDOR DUKA ISTVÁN festőművész.

1 www.galeriaquadro.ro



TEODORA AXENTE
Létrehívás I., olaj,
vászon, 46 x 41 cm



KUDOR DUKA ISTVÁN
Arckép, tus, grapefruitlé, papír, 26×20,5 cm

A tábor kijelölt helye (a Botoșani megyei Vârful Câmpului – Mező Tetején település, Vlad Iftime panziótulajdonos jóvoltából) és ideje az alkotás mellett alkalmas volt meditálásra, önreflexióra és igazi, belső megújulásra. Így a művészek számára nem csupán a produktivitás volt szempont, hanem elméleti kérdések tisztázása, újragondolása és élményekkel való gazdagodás, melyeket későbbi munkájukban felhasználhatnak.

A modernitás, posztmodernitás világában nem hiszünk már az Újban, hiszen előttünk már mindent megírtak, megalkottak. Világunkban csak palimpszeszt, parafrázis lehetséges. Ám, ennek ellenére meg lehet találni a megújulás útját, még akkor is, ha az egy hosszú bolyongás, útvesztőkkel, labirintusokkal és zsákutcákkal tarkított ösvény. A kiállító művészeknek viszont meglepően fiatalon sikerült saját útjukat megtalálni. S ha talán még túl korai a művészek „univerzumáról” beszélni, sajátos stílusuk és személyiségük jelei már jól felismerhetőek munkáikon – mondta SZÉKELY SEBESTYÉN GYÖRGY, a kiállítás kurátora.

A fiatal művészeket összefogó kapocs elsősorban nem a tanintézmény, melyet látogatnak. Sokkal erősebb kohéziós erő az általuk művelt figuratív festészet, mely a kolozsvári kortárs művészet egyik markáns trendje a konceptuális tendenciák mellett. A figurativitás keretein belül maradván mindannyian a hagyományos festészeti műfajokat részesítik előnyben. Ezt már első látásra megállapíthatja a látogató, hiszen főként tájképek, portrék, enteriőrök tárulnak elénk. A kiemelkedő technikai tudás mellett azonban mindegyik kiállító művész becsempész a képekbe egy kis gondolati, tartalmi újtást, mely frissességet kölcsönöz a „beporosodott” műfajoknak.

Megfigyelhetjük, hogy a kiállító művészek annak ellenére, hogy a kolozsvári iskolához tartoznak,

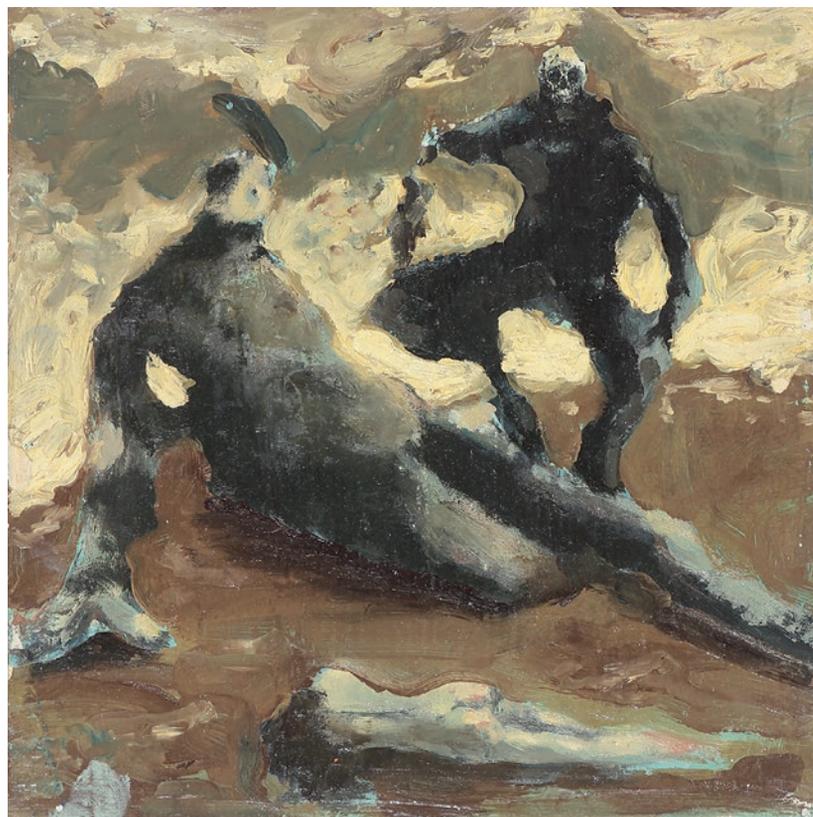
művészetükben részben el is szakadnak az előző generációtól. Míg a most már *kolozsvári iskolaként* cédulázott, nemzetközileg ismert művészek főként történelmi vonalon indultak el, a rendszerváltás hatásait, vagy különböző szélsőséges ideológiákat (pl. a Funar-féle nacionalizmus), illetve az ortodox egyházat kritizálják, ezen fiatal alkotók az újfiguratív művészetet gyakorolva, a történelmet és politikumot mellőzve, kizárólag a festészet eszközeivel *festészetet* alkotnak.

A termeken végigsétálva nem látunk géppuskát tartó tiszteket, tankok sem gördülnek az úttesten, nyoma sincs erőszaknak vagy háborús borzalmaknak, mint volt a Műcsarnok *Európai utasok – kolozsvári művészet az ezredforduló után* című

RADU BĂIEȘ
Megigézve, olaj, vászon, 120×140 cm



TODOR TAMÁS
Találkozás szörnyekkel III., olaj, fa, 30×30 cm



kiállításán.² Végletekig csupasított, kiüresedett utcajelenetekkel vagy városképekkel sem találkozunk, a kiállított festményeken nem sorjáznak „monostori” szürke betonrengetegek, a szocializmus „épített örökségei”. S bár a nemzetközi kritika rajong ezért a típusú művészetért, mely posztoszocialista szemüvegen keresztül reflektál a kommunista múltra, melynek legfőbb tematikája a történelmi, közösségi és egyéni traumák feldolgozása, a fiatal művészek munkáikkal megmutatták, hogy tovább lehet és kell lépni. A festészet szabályai a Ceaușescu-éra után is ugyanúgy érvényesek: lehet csupán festéssel a festészetről beszélni, történelmi és politikai konnotációkat mellőzve. Munkáikkal nem egy adott tér, régió egy bizonyos időpontban fellépő problémáira keresnek megoldást, hanem az egyetemességig tágított határokkal a mindenkori kérdések megoldására jelentkeznek különböző variációkkal. Nem a szocialista rendszerben felnőtt gyerekek metafizikus szomorúságával, hanem friss szemmel szemlélik az embert, az életet, a minket körülölelő világot, a „nagy téma” tudata nélkül. Ennek egyik magyarázata az is természetesen, hogy a kiállító művészek nagy része csak egy-két évet töltött a régi rendszerben, vagy éppenséggel 1989-ben született.

TEODORA AXENTE a hagyományos portré műfaját műveli nem hagyományos módon. Munkáit ambivalencia hatja át: megrendezett jeleneteket fest, feldíszíti alakjait, ezzel úgymond eltávolítva őket a valóságtól, egy második, képi valóságba helyezve át őket. Ennek ellenére a megjelenített arcok erős érzelmi töltetet sugallnak és ezzel egyben közelséget is árasztanak a néző irányába. Egyéni színvilágát a színes szürkék, a barna és vörös árnyalatainak sajátos módon való alkalmazása adja.

RADU BĂIEȘ enteriőrfestészete az előbbi munkáknál már jóval távolságtartóbb, higgadtság és kiegyensúlyozottság jellemzi. Nagy felületekből építkezik kollázsszerűen, ám ezen felületek egy pillanatig sem unalmasak, hiszen a színek, textúrák játéka maradandó esztétikai élményt nyújtva érvényesül. A képek

² *Európai utasok - Kolozsvári képzőművészet az ezredforduló után*. Műcsarnok, Budapest, 2012. április 19 – július 1. (ld. Hornyik Sándor: *Alternatív időutazók – Posztkommunizmus, figurativitás és dekolonializáció*. Balkon, 2012/7,8., 2-11.)

kiegyensúlyozottságát nem csupán a kompozíció eszközeivel éri el, hanem a hideg-meleg színek és különböző felületek játékával. Kiállított műveinek tematikája az egyetem festészeti műtermének ócska, kiült kanapéja, mely műalkotássá, szoborszerűvé lényegül át. Băieșnek sikerült ezen elcsépelet használati tárgyat kiragadni profán környezetéből és egy – sőt, több – misztikus, kissé melankolikus hangulatú műalkotássá örökíteni át.

GABRIEL BICA nagy merészséggel nyúl olyan témákhoz, melyeket már rég elavultnak hittünk. El kell ismernünk, hogy nagy szakmai tudást és bátorságot igényel a klisének hitt témák feldolgozása, melyeket csupán egy hajszál választ el a gyerekkorunkban aranykorát élő, a nagyszoba faláról ismert falragaszoktól – olvassuk Székely Sebestyén György szavait a kiállítási katalógusban. Minden bizonnyal nagy vállalkozás 2012-ben olyan naplementét, erdőt vagy éjszakai látképet festeni, mely nem válik giccsé, hanem megmarad mesterkélttség nélküli, őszinte, szemem gyönyörködtető alkotásnak.

LAURA PRAȚA kronológiát és logikát felrúgva a klasszikus filmtörténet felől nyúl a festészethez. S így a némafilm-kockákra emlékeztető jelenetek – bár színesek és járműveket, emberek ábrázolnak – teljes mértékben elvesztik dinamizmusukat, lendületüket. Színkezelésében és hangulatában fotótörténeti vonatko-



© Fotó: Ördög Gyárfás Ágota



zásokat is fellelhetünk, hiszen képei leginkább dagerrotípiákra vagy szépiafotókra emlékeztetnek.

SZÉKELY-KIRÁLY BOGDAN IOAN női portréi rokonságot mutatnak ugyan Chuck Close amerikai festő munkáival éppen fotorealisztikus voltak miatt, de részben el is távolódnak ezektől. Játékosság helyett erősebb a belőlük sugárzó melankólia, s a testi „szépséghibák” nincsenek photoshopolva. De éppen ezektől válik a modell szépsége és egyénisége hitelesebbé, mely az esztétikumon túlmutatva a magára a festészetre tereli a néző figyelmét.

TODOR TAMÁS szörnyei, bár eszünkbe juttatják a Goya festmények drámaiságát, nem hatnak ijesztően a nézőre. Az eget-földet, vizet és szárazföldet egybemosó, őslapoti létre emlékeztető hátterekből kilépő óriás szörnyek barátságosak, s ez nem csupán megformálásuknak köszönhető, hanem az árnyalatokkal szabadon játszadozó, impresszionistának ható, könnyed és laza ecsetkezelésnek is, mely sokat „lágýt” a jeleneteken. Todor Tamás barokkosan beállított, színpadias jeleneteket „örökít meg”, s a nagyfokú gazdagsággal kiképzett, különböző textúrákat kombináló és színárnyalatoktól tobzódó hátterekből még nem tudni, hogy világmegváltó vagy apokaliptikus szörnyek lépnek elő.

BELÉNYI SZABOLCS vásznai monumentális méreteket öltenek, portréi erős ecsetkezelésről tanúskodnak. Talán ő közelít a kiállítók közül a leginkább a neoexpresszionizmushoz. A kiállítás fontos része tanáruk és festőtársuk, KUDOR DUKA ISTVÁN portrészorozata. Ha áttekintjük Kudor több mint egy évtizedes munkásságát, elmondhatjuk, hogy művészetét nem befolyásolták és nem ingatták meg a nagy gyorsasággal változó különböző ideológiai, stilisztikai trendek. Festészete, művészetete állandó, legyen szó kis tusrájzairól vagy pár méteres portréiról egyaránt. Sajátos eljárása a képek „lerontása”, mely során a lerombolt felszínes rétegek alól előbukkan a valós, igazi mag, a festészet maga.

A kiállítás érdeme, hogy a kolozsvári kortárs művészet gazdagságát és változatosságát kívánja bemutatni. A nyolc kiállító művész mindegyike, a konceptuális tendenciákat mellőzve, az újfiguratív művészetet gyakorolja, de teljesen más, egymástól eltérő, egyéni stílusban. François Martin egyik munkájának címét kölcsönözve azt mondhatjuk, hogy ezen fiatalok is a „festmény bőrével” (*Peau de peinture*) való foglalkozást művelik magas szinten. Az úgynevezett „kolozsvári festők” nemzetközi sikerének egyik oka a mesterségbeli tudás. Egy másik oka pedig az, hogy ebben (abban) a városban a fiatal tehetségeknek meglepően nagy koncentrációjával találkozunk. A most fellépő, a rendszerváltás környékén született művészek mindezt megerősíteni látszanak.

Liviana Dan

A farkas és a bárány

Kint a bárány, bent a farkas

➤ MAGMA Kortárs Művészeti Kiállítótér, Sepsiszentgyörgy

➤ 2012. augusztus 17 – szeptember 7.

„Ember embernek farkasa” írta volt Thomas Hobbes hosszú idővel 2012 román nyara előtt. Mivel a MAGMA Kortárs Művészeti Kiállítótér pontosan a mai politika szeszélyes szabályait követve működik, a *Kint a bárány, bent a farkas* címmel megrendezett csoportkiállítás¹ néhány olyan allegóriát tematizál, amelyek valósággá váltak idén nyáron. Az igazság mindig az erősebb oldalán van. Az ítélet mindig az erősebbnek kedvez. A gyengébb fél érvelése érdektelen. Vagyis mindig tudatosítani kell, melyik oldalról is nézzük a dolgokat. Mert a farkas meg tudja

¹ Kiállító művészek: BENKOVITS BÁLINT, JULIUS GYULA, SZOLNOKI JÓZSEF, VÁRNAI GYULA, BORSOS LŐRINC, KITZINGER GÁBOR, TASNÁDI JÓZSEF, CSATÓ MÁTÉ, PACSIKA RUDOLF, TÓTH ESZTER, CSONTÓ LAJOS, SZIGETI GÁBOR CSONGOR és a GRUPPO TÖKMAG



BENKOVITS BÁLINT
Carousel
© Fotó: Magma

hamisítani a bárány történetét, a bárány pedig olyan, maga ellen fordítható történeteket talál ki, amelyek megkönnyítik a farkas életét. A múlt kultúrákban a politikai hatalom közvetlenül érvényesült, nem volt sem megfoghatatlan, sem kommentálható. A társadalom automatikusan elfogadta a hatalom és a politika kapcsolatát. A mai hatalom számára az analógiák kényelmetlenek. A hatalom nem tud kellő esztétikai távolságot tartani és képtelen az érdektelen befogadásra. A néha ismert, máskor titkoskodó gondolatmeneteken alapuló, a hatalomgyakorlást igazoló elméletek olyan kemény konfliktusokat generálnak, amelyeknek valójában csak a felszínét konceptualizáljuk. És amikor csak látszatokkal találkozol vagy látszatok alapján tárgyalasz, jó, ha nyitva van egy védőernyő a fejed fölött. A hatalom megnyilvánulhat pusztán egy közhelyes vélemény formájában, de hirtelen telítődhet irracionális és abszurd tartalmakkal is. A művészek első pillantásra felismerik a legnagyobb kockázatokat hordozó kérdéseket. De ugyanilyen gyorsan jelzik az utópiákat és a hamis utópiákat is. Az így láttatott világ akár szétszórtnak is tűnhet; valójában inkább entrópiikus, paradoxálisan koncentrált.

A hatalommal szemben megfogalmazódó városi szenzibilitás hiánya miatt a művészek maximálisan fokozzák függetlenségüket és kerülnek az önellenőrzés csapdáit. Útkeresztvezőkben működnek. Megkeresik a rendszer alagútjait. A határok ismeretlenek. Meddig tart a szabadság? Hol ér véget a intimitás és hol kezdődik a művészet? Vagy hol ér véget a művészet és hol kezdődik az intimitás? Megkísérelheti-e a művészet egy különös, instabil és fölöttébb bizonytalan világ reprezentálását?

A valós politikában vannak zsoldosok is, és van kurucos hazaszeretet is. A szegénység, a tudatlanság, a korrupció, a földalatti gazdaság, a vidéki maffiák a hatalom agresszivitásába csomagolva jelennek meg. A brutalitást mint brutalitást pedig tolvajnyelven vagy informálisan megfogalmazott képek teszik láthatóvá. A kiállítás leplezetlenül mutatja meg mindazt, amit a törvényes társadalom elutasít, kizár vagy elrejt. Amennyiben bármilyen kétséggel szemben menedéket élvez, a hatalom és a politika közötti távolság elengedhetetlen volta már nem nyilvánvaló. A hatalom egy megfoghatatlan tartományból árad. Nem kimondottan destruktív. A társadalmi kontextus megváltoztatta konnotációt – már nem semleges és nem szabad. A mítoszok és a szimbólumok – útlevelek, rendőrbotok, jelképek, a bizonytalanul terjedő gőz és a televízió képei, amelyek akkor is manipulatívak, ha éppen nincsenek – a hatalmat a piaci struktúrákhoz tették hasonlóvá. Esztétikai nézőpontból tekintve pedig kétértelművé vált.

A bárány már nem ijed meg akárkitől, de még túl békés. Nem érzi magát igazán hitelesnek... a farkas pedig, aki mindig egy igazi csapás, fenyegetés, kín... korlátlanul alakítja saját esztétikáját. A MAGMA játéka nyugtalanítóak, ugyanakkor egy hűvös hatalom képét rajzolják fel. Pontosan azt, amire 2012 román nyarának szüksége volt.

Fordította: Boros Judit

CSONTÓ LAJOS: És mégis, és mégsem; TASNÁDI JÓZSEF: Az egyik; BORSOS LŐRINC: Cirkusz sorozat
Előli: CSONTÓ LAJOS: Kiemelés © Fotó: Csontó Lajos



Lesi Zoltán

Az új Viennafair

VIENNAFAIR. The New Contemporary

📍 Bécs

📅 2012. szeptember 20-23.

Az új kortársat új szemüveggel, mondhatnánk a *Viennafair* mottója alapján,¹ de mint odabent kiderül, ez inkább a keletre irányuló terjeszkedésből adódó új piacra, (számunkra talán kevésbé ismert) művészekre és galériákra utal. Metternich régi szöfordulata szerint a Balkán, vagyis a kelet kapuja Bécs keleti kapujánál kezdődik. Persze a *Viennafair* eddig is Közép- és Kelet-Európára fókuszált, és az új tulajdonos, SZERGEJ SZKATERSIKOV (Oroszország), valamint a kurátorok, VITA ZAMAN (Litvánia) és CHRISTINA STEINBRECHER (Kazahsztán) is erre a kelet-nyugat közti cserére alapozzák a vásárt. Utóbbi szerint bár az osztrák galériák kezdetben elég szkeptikusan álltak a tulajdonos- és szemléletváltáshoz, azonban ahogy szerveződött a vásár, látva az eredményeket, sikerült őket megnyugtatni. A galeristák által egységesen dicsért előrelépés volt az is, hogy igényesebbek lettek a standok

¹ <http://www.viennafair.at/>

KHANLAR GASIMOV
Rózsavíz projekt installációja, 2012, Gazelli Art House, London



és nagyobb, használhatóbb tereket kaptak, mint tavaly. Szintén újdonság, hogy művészek, múzeumvezetők, gyűjtők és teoretikusok tartottak minden délután nyílt előadásokat a *VIENNA Quintet*-ről, valamint a török és az orosz művészeti szcénáról, így is segítve a gyűjtőket és az érdeklődőket az eligazodásban. A hype-hoz hozzátartozott az is, hogy a vásár előtti napokban az utcákat a két kurátorhölgy képeivel plakátolták tele.

A kiállító 122 galéria 26 ország között oszlik meg, s ebből 47 a közép-, kelet- és délkelet-európai régiókból érkezett. Magyarországot hat galéria képviselte: acb, Deák Erika, INDA, Kisterem, Molnár Ani és a Viltin. Magyar művészek néhány osztrák galériánál is szerepeltek, ilyen volt például az artmark, a Knoll Galerie és a Thoman. A keleti és nyugati galériák aránya megegyezik a tavalyival, viszont sok nyugati galéria is kelet-európai művészeket állított ki. A külföldi galériáknál azonban több volt a nehezebben értékesíthető concept-art jellegű munka és az installáció, mint az osztrákoknál, akik szívesebben állítottak ki festményeket és szobrokat. A *VIENNA Quintet* névre keresztelt kiállítás és beszélgetéssorozat öt posztszovjet ország

(Azerbajdzsán, Belorusszia, Grúzia, Kazahsztán és Ukrajna) néhány fontos kortárs alkotóját mutatta be, hogy segítse integrálódásukat az európai mainstream kultúrába, illetve a közvetlen kapcsolatfelvételt a nyugati gyűjtőkkel. Európában valószínűleg újdonságnak számít egy ilyen típusú színes kiállítás, és ehhez a *Viennafair* ideális helyszínnek bizonyult. De finoman szólva is bártortalannak tűnt ez a kezdet, hiszen a *VIENNA Quintet*-ben szereplő műalkotásokról nem szerepelt fotó a vásári kiadványban, a kiállított művek mellett nem állt galerista, és persze nem is lehetett őket megvásárolni. Christina Steinbrecher az ezzel kapcsolatban feltett kérdésre azt válaszolta, hogy ez inkább egy kísérlet és személyes ismerkedés ezen országok művészeivel, galériáival és gyűjtőivel.

KHANLAR GASIMOV, akinek szerencsés módon a londoni galériáját (Gazelli Art House)² is meghívták, volt talán a *VIENNA Quintet* legizgalmasabb alkotója. Gasimov művészi koncepcióját és szürreálisnak ható munkáit többnyire szülőhazája, Azerbajdzsán költészete inspirálja. A *88 órás versmondás vászonra* című performanszában például költők olvasták fel verseiket egy sötét előhívószobában a kezeletlen vászon és fotópapír előtt. Metaforikusan értelmezve, a versek által beengedett fény segítségével jön létre a kép, mintegy bemutatva a művészeti tárgyak filozófiai megközelítésének egy speciális esetét. Gasimov a vásznakat és a fotópapírokat ezután egy folyamatosan átalakulásban/oxidációban lévő anyagra, rézre feszítette. A művész a *VIENNA Quintet* programjának részeként személyesen mutatta be az egyik legújabb munkáját, aminek főszereplője néhány palack rózsavíz. Koncepciója a török-iráni tanmesék hőségének azon történetén alapul, amelyben Naszreddin Hodzsa megoldja két veszekedő fivér problémáját: eldönti, kié is legyen a megörökölt birtok. Naszreddin a földre hajtja a fejét, hogy maga a vita tárgya adjon választ, majd azt mondja nekik, hogy a föld nem a tiétek, hanem ti vagytok a földé. A fivérek ezek után, Naszreddint bölcsességet követve és terjesztve, a földön termesztett rózsákból kinyert rózsavizet ingyen osztogatták minden arra járónak. A projekt célja néhány rózsavizes palack kövéstése az azeri falvak és hegyek között, bemutatni miként vándorolnak kézzől kézre.

2 <http://www.gazelliartthouse.com/>

SOCIÉTÉ RÉALISTE

Európa, 2008-2009, digitális nyomat dibond-ra feszítve © SociÉTÉ Réaliste, acb Galéria, Budapest

Oroszországot idén nyolc galéria képviselte. Amint azt egy ottani galerista (pop/off/art) elbeszélésből megtudtam, Oroszországban meglehetősen kevés galéria működik, a műtárgyak árai pedig megdöbbentően magasak. Tény, hogy míg a *Viennafair*-en a kiállított műtárgyak átlagos ára 3000 euró körül mozgott, addig az orosz galériákban másfél, kétszer ennyiért lehetett vásárolni. Ennek egyik fő oka az orosz társadalom a nyugatitól, de még itthonitól is eltérő struktúrájában keresendő: szinte egyáltalán nem létezik középosztály, így a művészek fokozatos felfuttatása is sokkal nehezebb. Egy másik jellemző vonás, hogy a politikai vezetők még mindig beleszólnak az ország reputációjának védelmébe ürügyén abba, hogy mit vihetnek ki a galériák külföldi vásárookra.

Az orosz galériák mindazonáltal kiemelkedő forgalommal zártak, ami egyszerre volt köszönhető az új arculatnak, a meghívott orosz gyűjtőknek és az általuk bemutatott műveknek. A vásár egyik legfontosabb fiatal orosz képzőművésze, a Kandinszkij-díjas³ POLINA KANIS (Galleria Glance)⁴ volt, aki *Tojások* (2010) című videóban egy magas épület tetején állva próbál tojásokat elkapni a szoknyájával, majd egy kosárba megmenteni. TAISIYA KOROTKOVA (Triumph Gallery)

3 <http://www.kandinsky-prize.ru/en>

4 <http://www.galleriaglance.com/> Polina Kanis videója látható volt Budapesten is a Knoll Galéria *Russian Renaissance 2.0* című kiállításán (2012. június 14 – július 28.)



születést tematizáló, fotorealista álcázott festményei megidéznek Rembrandt *Tulp doktor anatómiáját* (1632) és ugyanakkor érezni valami-féle rejtett szakralitást is bennük.

A Thaddeus Ropac galéria nagyméretű standja mellett nem lehetett csak úgy elsétálni: ILYA és EMILIA KABAKOV klasszikus orosz témák kollázsa alapján készült festményei és ERWIN WURM bronzötvetekből készült dülöngélő házromjai minden tekintet magukhoz vonzottak, nem csak a fotósokat. VITALY PUSHNITSKY napjaink egyik leghíresebb orosz művésze. Művei több orosz galériánál szerepeltek, új tondói például a pop/off/art galériánál. Pushnitsky újabb alkotásából jelenleg is láthatunk Budapesten egy válogatást⁵ a Deák Erika Galériában, amely viszont Bécsbe ALEXANDER TINEI, MOIZER ZSUZSANNA és SZŰCS ATTILA festményeit hozta el.

A VIENNA *Quintet*hez hasonló speciális projekt volt a *DIALOG* is, amely prominens isztambuli galériák, az intézményi keretek és a művészi kezdeményezések bemutatására vállalkozott. A török állam 2008 óta, mióta az Európai Unió csatlakozási próbálkozások alábbhagytak, alig investál a kortárs művészetekbe, így inkább magángyűjteményekből nyílnak múzeumok.

A *Viennafair*-en egyébként az *Istambuli Biennale* anyagából láttuk válogatást.

A vásár egyik legemlékezetesebb műtárgya INCI EVINER videóinstallációja (mozgófestménye) volt.⁶ A *Megszegett kiáltványokat* (2011) három képernyőn látjuk, a képek alcímei: emigránsok, agresszió és tüntetés. Inci Eviner emberek és állatok mozdulatait vette föl és vágta össze animált gif-szerűen. Az ábrázolás módja tragikomikus, hiszen az egyik oldalon Európai Unió zászlós maszkban fejen álló alakokat látunk, a másikon oldalon pedig lobog a tűz és a jogaikért harcolnak. A fekete háttér, a burlesz-k hatás és a töredékesség a *Dogville* című film (r.: Lars von Trier, 2003) világát idézi. A *Megszegett kiáltványok* a párizsi 2006-os antiszemita elleni tüntetésre emlékezik, amit az váltott ki, hogy egy muszlim csoport elrabolt, majd megölt egy marokkói zsidó fiatalembert.

A *Viennafair*-en kiállított műtárgyakra nagyon jellemző volt a közéleti, politikai tematika.

A térkép mint motívum többször is megjelenik a vásár műtárgyai között, a legmarkánsabban azonban a SOCIÉTÉ RÉALISTE (acb Galéria) műveiben. Láthattunk a magyar-francia párostól néhány képet a kritikus országhatár-szakaszokat betűtípusként ábrázoló *Limes New Roman* (2009-2012) sorozatból, és szintén kiállították az összes európai országot a legnagyobb kiterjedésében, de mégis a kontinensen ábrázoló *Greater Europe* (2008-2009) című munkájukat is.



NEMES CSABA
Szabadságharcos, 2012, 100 x 100 cm © Knoll Galéria, Budapest, Bécs

A Société Réaliste művei különösen megnyerték a vásár kurátorainak tetszését, akik személyes tárlatvezetésük során külön is felhívták a látogatók figyelmét GRÓF FERENC és JEAN-BAPTISTE NAUDY munkáira. Egy a nevét el nem áruló török művész *Extrastruggle* (NoN Gallery, Isztambul) című projektje⁷ keretében láthatunk egy hasonló témájú munkát. Az *Égei-tengeri köztársaság* (2012) című képen Törökország Égei-tengeri régióját független országgént ábrázolja. Jelezve, hogy Törökországban nem csak a kurdok, az azeriek és az örmények képeznek kisebbséget, hanem már maguk a kemalisták⁸ is azzá váltak: bár ebben a régióban többségben vannak, de egyúttal el is szeparálódtak az ország többi részétől. Az *Égei-tengeri köztársaságot* egy a vidékre jellemző növény – a murvafürt – virágszirmai rajzolják ki.

Nemcsak Tony Cragg rozsdabevonatos acél szobrai vonták magukra a figyelmet a Knoll Galériánál, de NEMES CSABA fekete-fehérbe öltözött *Szabadságharcosa* (2012) is, aki is a városi-kulisszák között, talán valamelyik pesti kerületben sétál át éppen az utca egyik oldaláról a másikra. A Molnári Ani Galériánál aztán újra felbukkan a téma más technikákkal JAKATICS-SZABÓ VERONIKA versképregényein, de már sokkal erőteljesebb hangon. Az ő 2006-os budapesti tüntetésekről készült munkáját, amely szerencsés módon vevőre is talált a vásár utolsó napján, láthattuk a vásár ideje alatt megjelent osztrák FAQ magazin lapjain is.

A Knoll Galéria számára egyébként rendkívül sikeres volt az idei *Viennafair*. Minden művésztől adtak el műtárgyat, így például IVAN GORSHKOV minden kiállított szobrát eladták. Deák Erika galériája és a Kisterem is tudott egy-két képet eladni, a Ljubljana P74 galériánál pedig SZOMBATHY BÁLINT fotóira és kollázsaira is akadt vevő. A többi galériától is pozitív visszajelzéseket kaptam az eladásokkal és a szervezéssel kapcsolatban, de a kiállított anyag is frissebbnek hatott.

Ne bánjuk tehát az oroszokat, tényleg megújult a *Viennafair*.

⁷ <http://galerion.com/extramucadele>

⁸ A kemalizmus (más néven: hat nyíl) egy ideológiai vezérelv, amely Mustafa Kemal Atatürkötől, a modern török állam megeremtőjétől, származik hat irányelvet takar: a republikanizmust, a szekularizmust, a nacionalizmust, a populárizmust, a reformizmust és az államközpontúságot. Bár a legutóbbi török kormányok eltávolodtak a kemalizmustól, az mégis 1937-től máig az alkotmány része.

⁵ Vitaly Pushnitsky: *Point of View*. Deák Erika Galéria, Budapest, 2012. szeptember 27 – november 17.

⁶ <http://www.incieviner.net/>

PATRON

2012. december 14-21.



KARÁCSONYI VÁSÁR AZ FKSE TAGJAINAK MŰTÁRGYAIBÓL
STÚDIÓ GALÉRIA

Budapest 1077, Rottenbiller u. 35. / studio.c3.hu



2012. november 17 – 2013. január 5.

FRIDVALSZKI MARK (H/D), PAVLA SCERANKOVÁ (SK/CZ), MARKO TADIĆ (CRO)

DOVIN

DOVIN GALÉRIA • 1052 Budapest, Galamb utca 6. • www.dovin.hu

<p>The Ph Factor / Photography and Fine Art in the Second Half of the 20th Century</p> <p>● MORAVSKÁ GALERIE V BRNĚ www.moravska-galerie.cz BRNO 2012. 12. 07 – 2013. 03. 03.</p>
<p>Dánia</p> <p>A Human Echo</p> <p>● AROS AARHUS KUNSTMUSEUM www.aros.dk ÁRHUS 2012. 08. 31 – 12. 30.</p>
<p>INDIA: ART NOW</p> <p>● ARKEN MUSEUM OF MODERN ART www.arken.dk ISHØJ 2012. 08. 18 – 2013. 01. 13.</p>
<p>Self-portrait</p> <p>● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST www.louisiana.dk HUMLEBÆK 2012. 09. 14 – 2013. 01. 13.</p>
<p>Észtország</p> <p>IRWIN. Construction of the Context</p> <p>● KUMU www.ekm.ee TALINN 2012. 09. 28 – 2013. 01. 28.</p>
<p>Finnország</p> <p>Toby Ziegler <i>Alienated Objects</i></p> <p>● KIASMA www.kiasma.fi HELSINKI 2012. 09. 28 – 2013. 01. 13.</p>
<p>Reality Bites</p> <p>● KIASMA www.kiasma.fi HELSINKI 2012. 11. 02 – 2013. 03. 10.</p>
<p>Franciaország</p> <p>Buren, Merz, Rautalt <i>L'œuvre et ses archives.</i></p> <p>● CAPC MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE BORDEAUX www.capc-bordeaux.fr CHÂTEAU-GONTIER 2012. 02. 09 – 12. 09.</p>
<p>About Menocchio we know many things</p> <p>● BÉTONSALON www.betonsalon.net PÁRIZS 2012. 09. 26 – 12. 22.</p>
<p>Ci-Contre</p> <p>● FONDATION HENRI CARTIER-BRESSON www.henricartierbresson.org PÁRIZS 2012. 09. 12 – 12. 23.</p>
<p>Adel Abdessemed <i>I am Innocent</i></p> <p>Marcel Duchamp Prize 2011: Mircea Cantor</p> <p>● CENTRE POMPIDOU www.centrepompidou.fr PÁRIZS 2012. 10. 03 – 2013. 01. 07.</p>
<p>Photography in France 1950–2000</p> <p>● LA MAISON EUROPÉENNE DE LA PHOTOGRAPHIE www.mep-fr.org PÁRIZS 2012. 11. 14 – 2013. 01. 13.</p>

<p>Manuel Álvarez Bravo <i>A Photographer on the Watch (1902–2002)</i></p> <p>Muntadas <i>Entre / Between</i></p> <p>Filipa César <i>Luta ca caba inda (The struggle is not over yet)</i></p> <p>● JEU DE PAUME www.jeudepaume.org PÁRIZS 2012. 10. 16 – 2013. 01. 20.</p>
<p>Charles Fréger <i>Seconde Peau / Portraits photographiques et uniformes</i></p> <p>● LE POINT DU JOUR www.lepointdujour.eu CHERBOURG-OCTEVILLE 2012. 09. 23 – 2013. 02. 23.</p>
<p>Yue Minjun <i>L'ombre du fou rire</i></p> <p>● FONDATION CARTIER www.fondation.cartier.com PÁRIZS 2012. 11. 14 – 2013. 03. 17.</p>
<p>Mirages d'Orient, grenades et figures de barbarie / Chassé-croisé en Méditerranée</p> <p>● COLLECTION LAMBERT www.collectionlambert.com AVIGNON 2012. 12. 09 – 2013. 04. 28.</p>
<p>Hollandia</p> <p>Ian The <i>Dark Clouds</i></p> <p>● ROTTERDAM KONSTHAL www.kunsthall.nl ROTTERDAM 2012. 09. 01 – 12. 09.</p>
<p>VIEWPONT / A closer look at showing</p> <p>● HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY www.huismarseille.nl AMSZTERDAM 2012. 09. 14 – 12. 09.</p>
<p>Dutch Masters in the 21st century</p> <p>● ROTTERDAM KONSTHAL www.kunsthall.nl ROTTERDAM 2012. 05. 18 – 12. 31.</p>
<p>Lewis Hine</p> <p>● NEDERLANDS FOTOMUSEUM www.nederlandsfotomuseum.nl ROTTERDAM 2012. 09. 15 – 2013. 01. 06.</p>
<p>Diane Arbus</p> <p>● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM AMSTERDAM www.foam.nl AMSZTERDAM 2012. 10. 26 – 2013. 01. 13.</p>
<p>Anish Kapoor</p> <p>● DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST www.depont.nl TILBURG 2012. 10. 13 – 2013. 01. 27.</p>
<p>Viviane Sassen <i>In and Out of Fashion</i></p> <p>● HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY www.huismarseille.nl AMSZTERDAM 2012. 12. 15 – 2013. 03. 17.</p>

<p>Zarina Bhimji</p> <p>● DE APPEL ARTS CENTRE www.deappel.nl AMSZTERDAM 2012. 11. 17 – 2013. 03. 30.</p>
<p>Lissitzky – Kabakov <i>Utopia and Reality</i></p> <p>● VAN ABBEMUSEUM www.vanabbemuseum.nl EINDHOVEN 2012. 12. 01 – 2013. 04. 28.</p>
<p>Horvátország</p> <p>Dan Perjovschi <i>News from the Island</i></p> <p>● REYKJAVIK ART MUSEUM www.artmuseum.is REYKJAVIK 2012. 09. 15 – 2013. 01. 06.</p>
<p>Írország</p> <p>Alice Maher <i>Becoming</i></p> <p>● IRISH MUSEUM OF MODERN ART www.imma.ie DUBLIN 2012. 10. 06 – 2013. 02. 03.</p>
<p>Lengyelország</p> <p>József Robakowski. <i>My own cinema</i></p> <p>● CENTRE OF CONTEMPORARY ART ZNAKI CZASU http://csw.torun.pl TORUN 2012. 10. 25 – 12. 30.</p>
<p>Tropicalisms</p> <p>● GDANSK CITY GALLERY www.ggm.gda.pl GDANSK 2012. 09. 22 – 2013. 01. 06.</p>
<p>Anna Baumgart <i>Synecdoche</i></p> <p>● CSW ŁAŻNIA www.laznia.pl GDANSK 2012. 11. 17 – 2013. 01. 13.</p>
<p>Jiří Kolář <i>Collage with an Ermine</i></p> <p>The lunatics are on the loose...</p> <p>Fluxus european festivals 1962–1977</p> <p>● MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W KRAKOWIE www.mocak.pl KRAKKÓ 2012. 10. 18 – 2013. 01. 27.</p>
<p>Anna Molska <i>The Sixth Continent</i></p> <p>● ZACHĘTA NARODOWA GALERIA SZTUKI www.zacheta.art.pl VARSÓ 2012. 11. 24 – 2013. 02. 03.</p>
<p>Litvánia</p> <p>PANORAMA 14: selected works from Le Fresnoy Art Centre annual exhibition Šejla Kamerić</p> <p>● THE CONTEMPORARY ART CENTRE www.cac.lt VILNIUS 2012. 11. 30 – 2012. 01. 20.</p>
<p>Luxemburg</p> <p>ATELIER LUXEMBOURG – The Venice Biennale Projects 1988–2011</p> <p>● MUDAM LUXEMBOURG www.mudam.lu LUXEMBOURG 2012. 10. 13 – 2014. 02. 24.</p>

<p>Nagy-Britannia</p> <p>Everyday Selves: Contemporary Self Portraits</p> <p>● BELFAST EXPOSED, BELFAST www.belfastexposed.org BELFAST 2012. 10. 25 – 12. 21.</p>
<p>Turner Prize 2012</p> <p>● TATE MODERN www.tate.org.uk LONDON 2012. 10. 02 – 2013. 01. 06.</p>
<p>Everything Was Moving: Photography from the 60s and 70s</p> <p>● BARBICAN – ART GALLERY http://www.barbican.org.uk LONDON 2012. 09. 12 – 2013. 01. 13.</p>
<p>Artists Film International: Karim Debbagh, Ben Hagari, Sefer Memisoglu, Nguyen Trinh Thi</p> <p>● WHITECHAPEL GALLERY http://www.whitechapelgallery.org/ LONDON 2012. 10. 13 – 2013. 01. 13.</p>
<p>William Klein + Daido Moriyama</p> <p>● TATE MODERN www.tate.org.uk LONDON 2012. 10. 10 – 2013. 01. 20.</p>
<p>Tracing the Century: Drawing as a Catalyst for Change</p> <p>● TATE LIVERPOOL www.tate.org.uk LONDON 2012. 11. 16 – 2013. 01. 20.</p>
<p>Jonas Mekas</p> <p>● SERPENTINE GALLERY www.serpentinegallery.org LONDON 2012. 12. 04 – 2013. 01. 27.</p>
<p>Taylor Wessing Photographic Portrait Prize</p> <p>● NATIONAL PORTRAIT GALLERY www.npg.org.uk LONDON 2012. 11. 08 – 2013. 02. 17.</p>
<p>BREAKING THE ICE: MOSCOW ART, 1960-80s</p> <p>● SAATCHI GALLERY www.saatchi-gallery.co.uk LONDON 2012. 11. 21 – 2013. 02. 24.</p>
<p>Jannis Kounellis</p> <p>● PARASOL UNIT http://www.parasol-unit.org/ LONDON 2012. 11. 28 – 2013. 02. 24.</p>
<p>Island Stories: Fifty Years of Photography in Britain</p> <p>● V&A www.vam.ac.uk LONDON 2012. 03. 12 – 2013. 03. 19.</p>
<p>A Bigger Splash: Painting after Performance</p> <p>● TATE BRITAIN www.tate.org.uk LONDON 2012. 11. 14 – 2013. 04. 01.</p>
<p>Light from the Middle East: New Photography</p> <p>● V&A www.vam.ac.uk LONDON 2012. 11. 13 – 2013. 04. 07.</p>

<p>GAIETY IS THE MOST OUTSTANDING FEATURE OF THE SOVIET UNION – New Art From Russia</p> <p>● SAATCHI GALLERY www.saatchi-gallery.co.uk LONDON 2012. 11. 21 – 2013. 05. 05.</p>
<p>Németország</p> <p>Kís Varsó <i>Lélekben tomboló háború</i></p> <p>● GALERIE FÜR ZEITGENÖSSISCHE KUNST www.gfzk.de LIPCSÉ 2012. 10. 06 – 12. 09.</p>
<p>Dennis Hopper <i>The Lost Album / Vintage Photographs of the 1960s</i></p> <p>● MARTIN-GROPIUS-BAU www.gropiusbau.de BERLIN 2012. 09. 20 – 12. 19.</p>
<p>Sounds Like Silence</p> <p>● HMKV IM DORTMUNDER U www.hmkv.de DORTMUND 2012. 08. 25 – 2013. 01. 06.</p>
<p>Show 'My shaving-mirror – From Holthuys to Beuys'</p> <p>● MUSEUM KURHAUS KLEVE www.museumkurhaus.de KLEVE 2012. 09. 09 – 2013. 01. 13.</p>
<p>Joel Sternfeld <i>Retrospective</i></p> <p>● C/O BERLIN www.co-berlin.com BERLIN 2012. 11. 10 – 2013. 01. 13.</p>
<p>The Shuttered Society – Art Photography in DDR 1949–1989</p> <p>● BERLINISCHE GALERIE www.berlinischegalerie.de BERLIN 2012. 10. 05 – 2013. 01. 18.</p>
<p>PRIVACY</p> <p>● SCHIRN KUNSTHALLE www.schirn-kunsthalle.de FRANKFURT 2011. 11. 01 – 2012. 02. 03.</p>
<p>White Feathers, Black Fur. Animals in 20th-Century Art</p> <p>● SPRENGEL MUSEUM www.sprengel-museum.com HANNOVER 2012. 09. 02 – 2013. 02. 10.</p>
<p>ARTandPRESS / Art. Truth. Reality.</p> <p>● ZKM / MUSEUM FÜR NEUE KUNST www.zkm.de KARLSRUHE 2012. 09. 15 – 2013. 02. 10.</p>
<p>Vidéo Vintage 1963–1983 / A Selection of the New Media Collection, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris</p> <p>● ZKM / MUSEUM FÜR NEUE KUNST www.zkm.de KARLSRUHE 2012. 09. 22 – 2013. 02. 10.</p>
<p>Visions of Modernity</p> <p>● DEUTSCHE GUGGENHEIM www.guggenheim.org BERLIN 2012. 11. 15 – 2014. 02. 17.</p>

<p>Norvégia</p> <p>To Be With Art Is All We Ask</p> <p>● ASTRUP FEARNLEY MUSEET FOR MODERNE KUNST http://afmuseet.no OSLO 2012. 09. 29 – 2013. 01. 27.</p>
<p>Olaszország</p> <p>Francis Bacon and the Existential Condition in Contemporary Art</p> <p>● CENTRO DI CULTURA CONTEMPORANEA STROZZINA www.strozzina.org FIRENZE 2012. 10. 05 – 2013. 01. 27.</p>
<p>L'Italia di Le Corbusier</p> <p>● MAXXI www.fondazionemaxxi.it RÓMA 2012. 10. 18 – 2013. 02. 17.</p>
<p>William Kentridge <i>Vertical Thinking</i></p> <p>● MAXXI www.fondazionemaxxi.it RÓMA 2012. 11. 17 – 2013. 03. 03.</p>
<p>Oroszország</p> <p>Jake and Dinos Chapman <i>The End of Fun</i></p> <p>● THE STATE HERMITAGE MUSEUM www.hermitagemuseum.org Szentpétervár 2012. 10. 20 – 2013. 01. 13.</p>
<p>Portugália</p> <p>Julião Sarmiento <i>White Nights</i></p> <p>● MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA FUNDAÇÃO DE SERRALVES www.serralves.pt PORTO 2012. 11. 24 – 2013. 03. 03.</p>
<p>Románia</p> <p>SubREAL <i>Retrospect</i></p> <p>● MNAC www.mnac.ro BUKAREST 2012. 05. 31 – 12. 31.</p>
<p>Spanyolország</p> <p>Specters of Artaud. Language and the Arts in the 1950s</p> <p>● MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA www.museoreinasofia.es MADRID 2012. 09. 19 – 12. 17.</p>
<p>Nasrin Tabatabai i Babak Afrasabi <i>Seep</i></p> <p>● MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA www.macba.es BARCELONA 2012. 10. 26 – 2013. 01. 20.</p>
<p>Claes Oldenburg <i>The Sixties</i></p> <p>● GUGGENHEIM MUSEUM BILBAO www.guggenheim-bilbao.es BILBAO 2012. 10. 30 – 2013. 02. 17.</p>
<p>Explosion! The legacy of Jackson Pollock</p> <p>● FUDACIÓ JOAN MIRÓ http://fundaciomiro-bcn.org/ BARCELONA 2012. 10. 24 – 2013. 02. 24.</p>

VILÁGMODELLEK STEFAN MORLO

Műtermi kísérletek és dokumentumok Kondortól napjainkig • Studio Experiments and Documents from Kondor to the Present Day

KONDOR Béla

CSERNUS Tibor

MEGYIK János

ERDÉLY Miklós

MOLNÁR Edit

MÁTIS Lilla

JOVÁNOVICS György

MAURER Dóra

GÉMES Péter

BARANYAY András

SCHMAL KÁROLY

ÉRMEZEI Zoltán — RAUSCHENBERGER János

FEHÉR Márta

SCHAÁR Erzsébet

HÁY Ágnes — CSÁSZÁRI Gábor

LENGYEL András

PUKLUS Péter

SZABÓ Dezső

CSÖRGŐ Attila

SZACSVAY Pál

KONDOR Béla: A Katasztrófa I–XIX. sorozatból / From the Series Catastrophe I–XIX, 1972 (MNG)

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA • Budavári Palota, A-B-C-D épület • H-1014 Budapest, Szent György tér 2. • 2012. november 30 – 2013. április 28.
HUNGARIAN NATIONAL GALLERY • Buda Palace, Buildings A-B-C-D • H-1014 Budapest, Szent György tér 2. • 30 November 2012 – 28 April 2013