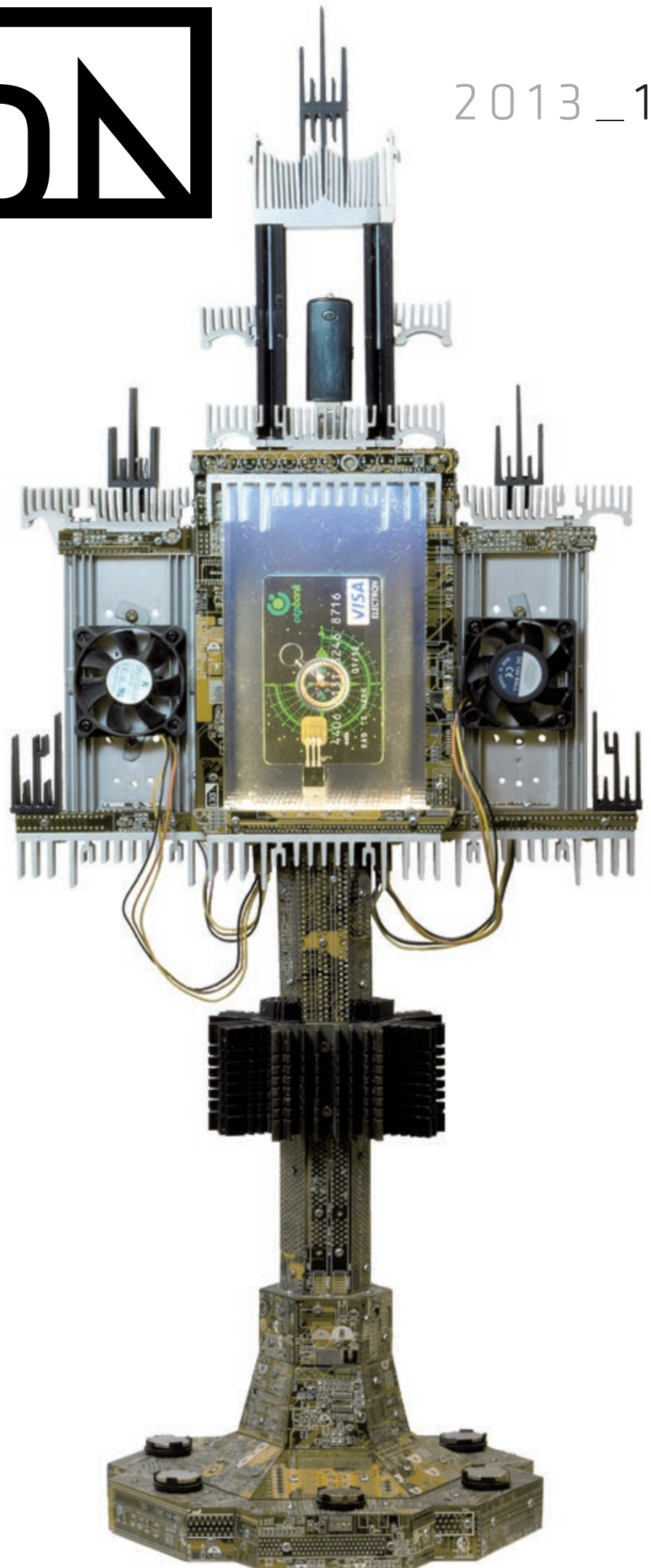


Balkon

2013_1

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



ISSN 1216-8890 880 Ft



9 771216 889000

13001





HALÁSZ PÉTER TAMÁS:
Monstrancia 2, 2012, objekt,
(pc hulladék; hűtőbordák,
alaplapok, stb.)



FKSE_001

SCHMIED ANDI:
27 m², 2013, installáció

i m p r e s s z u m

Balkon

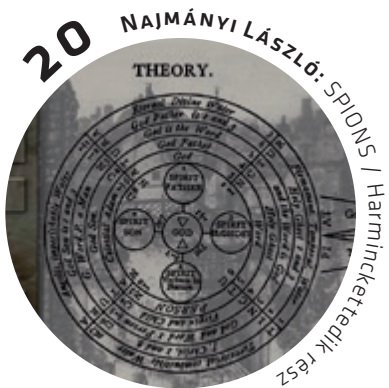
HU ISSN 1216-8890

Levélcím: Balkon, Kállai Ernő Művészeti Alapítvány
1024 Budapest, Fény u. 2. ✉ balkon@c3.hu
www.balkon.hu

Poligráf Kft.

Felelős kiadó: HERMANN PÉTER
Kiadja és terjeszti a Poligráf Könyvkiadó
2120 Dunakeszi, Keszthelyi István u. 5/a.
Telefon: +36 27 547 825 ✉ Fax: +36 27 547 826
e-mail: poligraf@invitel.hu

Főszerkesztő: HAJDU ISTVÁN ✉ ihajdu@c3.hu
 Szerkesztők: SZÁZADOS LÁSZLÓ ✉ szazados.laszlo@mng.hu
 Szípművész: SZÍPŐCS KRISZTINA ✉ szkriszta@c3.hu
 Grafikai terv: ELN FERENC ✉ elnfree@c3.hu
 Fotó: ROSTA JÓZSEF ✉ jozsef.rosta@gmail.com



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 ügyfél-szolgálati 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 és negyed évre: 1.770 Ft
 Árusítási ár: szimpla szám: 7.080 Ft és dupla szám: 1.770 Ft



ARCTIC PAPER

Készült a Mester Nyomdában
 Arctic Volume White papírra.
 Borító: Arctic Volume White 300 gr
 Belív: Arctic Volume White 150 gr

t á m o g a t ó k



„Nyeletlen bicska, penge nélkül” – vagy a bikinivonal

Előadásom a *Fotótörténet és művészettörténet* szekció bevezetőjében megfogalmazott kérdésekre¹ sajátos szempontból próbál választ keresni. A hipotézis: amennyiben megértjük, milyen volt a fénykép a fotográfia feltalálása előtt, azt is jobban fogjuk tudni, mit kezdhetünk a poszt-fotografikus állapottal. Posztfotografikus állapotnak – másként: jelennek – nevez(het)jük azt a helyzetet, amikor tudjuk ugyan, hogy digitális adatrögzítés történik, mégis használjuk még a fénykép szót ezen (vizuális) adathalmaz egyszerű nevéként.

A fotó feltalálásával a képi kifejezés és a fogalmi gondolkodás viszonyában történt alapvető, forradalmi változás, mely a digitális eszközök megjelenésével válik teljessé, másként: ezzel lezárul véglegesen a fotográfia korszaka. Nem azt állítom persze, hogy a fotográfia utáni helyzetben a kémiai-optikai, anyaghoz kötött fényképezés teljesen eltűnne (rézmetszetet is csinálnak még), hanem bizonyos fajta képek tűnnek el. Marad például a kísérletező művész és az amatőr, a régi értelemben értve, aki szereti ezt a médiumot – míg a profi és a teljes civil szféra már át is migrált digitális adatrögzítés területére. Mobilja van és tárhelye, feltölt és indexel a fészbukon.

Az idézet a címben GEORG CHRISTOPH LICHTENBERGTŐL származik. Ez az első tétel abban a fiktív angliai Wunderkammer-leltárban, melynek leírását publikálta a göttingeni zsebnaptár (Göttinger Taschen Calendar 1798, 154-169.). Előkerül Lichtenbergnél máshol is, például a camera obscura kontextusában így: „A camera obscuráról, amelyhez új dobozt és konvex lencsét kell készíteni, a penge nélküli kés jutott eszembe, amelyről hiányzott a nyél.” Valóban, mi másból áll a camera obscura, mint lencséből és dobozból?

Vegyük észre a hasonlóságot a lichtenbergi aforizma és ERDÉLY MIKLÓS fotóról írt mondatai között, ahogy a *Sejtések II.* című költeményében olvashatjuk: „17/a. Egy szakasz katonának ötven évvel ezelőtt megparancsolták, hogy masírozzon körbe a kaszárnyaudvaron. A szakasz katona azóta is masíroz az idők végezetéig. Ilyen dolog a fénykép. Szakasz katona és kaszárnya nélkül.” Ilyen lenne hát a fénykép, a doboz és a lencse nélkül, vagy talán nem is ezek hiányoznak, hanem a készítő, szándékaival, történetével, valamint, másfelől, a másik oldalalon a képen lévő(k) – valójában ők mind, mars, eltűntek. Maradt a kép, mint a penge nélküli nyeletlen bicskából a szavak. Látjuk a masírozást, a képek végeláthatatlan menetét.

Georg Christoph Lichtenberg jegyzetei, ötletei között mintegy fél évszázaddal a fotográfia találmányának bejelentése előtt találhatunk olyan sorokat is, melyet egyesek a fényképezés ideájának korai felvetéseként interpretálnak: „1769. november 12-én Ljungberg úr felvetette azt a gondolatot, hogy egykoron talán majd megtalálják az eszközt, amelynek segítségével a camera obscura képei a papíron rögzíthetővé válnak. Erről eszembe jutott, hogy a bolognai kő magába szívja a fényt és egy ideig meg is őrzi azt. Ugyanis kísérleteket végeztek, hogy ha a bolognai követ a prizma kék sugarába helyezik, akkor a továbbiakban annak színét

felveszi-e. Ha ez így lenne, talán rövid időre festményeket is be lehetne így módon mutatni.”² „Ha ezzel a péppel bevonnánk egy lemezt – ebből egyébként játékhöz készítenek már csillagokat –, és egy camera obscura üvege alá helyeznénk, akkor ha minden igen szilárdan állna és a tárgyak is mind mozdulatlanok lennének, a kép bizonyosan úgy festődne le a táblákon, hogy a tájat még a sötétben is szemlélhetnénk. (...) Ez ugyan nagyon is mulandó, ugyanakkor rendkívül érdekes festményt adna ki. Ha ez felfénylne, akkor már csak akadnia kéne valakinek, aki rögzíti a fényt, és akkor a képtárakban be lehetne falazni az ablakokat, a tájképfestők pedig valamennyi portréfestővel együtt kívül találnák magukat a kapun. Nem bosszantó, ha nincs minden rögtön kéznél?”³ Ha a *close reading* erről az ötletről nem is állíthatná, hogy a fényképezés eszméjének korai felvetése lenne (inkább a televízióhoz hasonlít, színes és van benne foszfor – a fluoreszcencia szerepet játszott a Röntgen-sugárzás, majd a radioaktivitás felfedezésében is), azt kétségkívül megállapíthatjuk: körülbelül úgy viszonyul Lichtenberg ötlete a fényképezéshez, ahogy – jó esetben – mi gondolkodunk arról a posztfotografikus vizuális világról, melynek jeleit már tapasztaljuk, de még csak most van alakulóban... A konferencia jellege miatt az itt adódó gondolat-kísérletektől egyelőre megkímélem a figyelmes közönséget. Következzen inkább a – címben ugyancsak jelzett – bikinivonal.

Ismerős jelenség, amelynek során a nyári nap és az emberi bőr együttesen és jól láthatóan elkészítik egy-egy ruhadarab fotogramját a testfelületen, ami azután a téli szoláriumban (de persze anélkül is) eltűnik majd szépen, hogy helyet adjon a következő nyár mintázatainak.

Ahogy a bikinivonal, eltűnnek a fotográfiák is mind, ha nem is annyira gyorsan.

A valódi probléma véleményem szerintem nem az, hogy része-e a fotográfiákról való beszéd a műtörténeti diskurzusnak, hanem hogy ezek a képek (és a fotográfia korszaka) jórészt el fognak tűnni. DENNIS OPPENHEIM ismert konceptuális fotóműve,⁴ az 1970-es olvasási pozíció,

2 Georg Christoph Lichtenberg: *Schriften und Briefe*, 3. kötet (1765–1770). Hanser Verlag, 1974. 25-26. lap

3 Georg Christoph Lichtenberg levele Johann Andreas Schernhagenhez, 1773. augusztus 16. (Idézet a *Levelezés*, 1. kötet, 190. levél, 347. lap nyomán) Lichtenberg: *Briefwechsel Bd. 1: 1765-1779* C. H. Beck, 1983. Köszönet Mélyi Józsefnek a fordításokért.

4 Dennis Openheim (1938–2011) *Reading Position For A Third Degree Burn*, 1970. Stage I and Stage II. Book, skin, solar energy. Exposure time: 5 hours. Jones Beach, New York “The piece incorporates an inversion or reversal of energy expenditure. The body is placed in the position of recipient ... an exposed plane, a captive surface. The piece has its roots in a notion of color change. Painters have always artificially instigated color activity. I allow myself to be painted ... my skin becomes pigment. I can regulate its intensity through control of the exposure time. Not only do the skin tones change, but change registers on a sensory level as well. I feel the act of becoming red.” <http://fette.tumblr.com/post/290881057/dennis-openheim-reading-position-for-a-third>

1 A szöveg első változata előadásként elhangzott *A művészettörténet útjai* című tudományos konferencia Cs. Plank Ibolya vezette szekciójában, 2012. november 11-én. A szekcióvezető előzetesen feltett kérdései voltak (többek között): „Mi kell ahhoz, hogy a fotográfia története a művészet-történet-írásban is helyet kapjon? A társtudományok és a különböző kritikai teóriák, elméletek megváltoztatták a képről való gondolkodást. Mennyiben érvényesül ez a fotótörténetben? Melyek a következményei a kultúrában a fényképek általános felértékelődésének? Van-e, lehet-e ebben bármi szerepe a fotótörténeti kutatásoknak?”

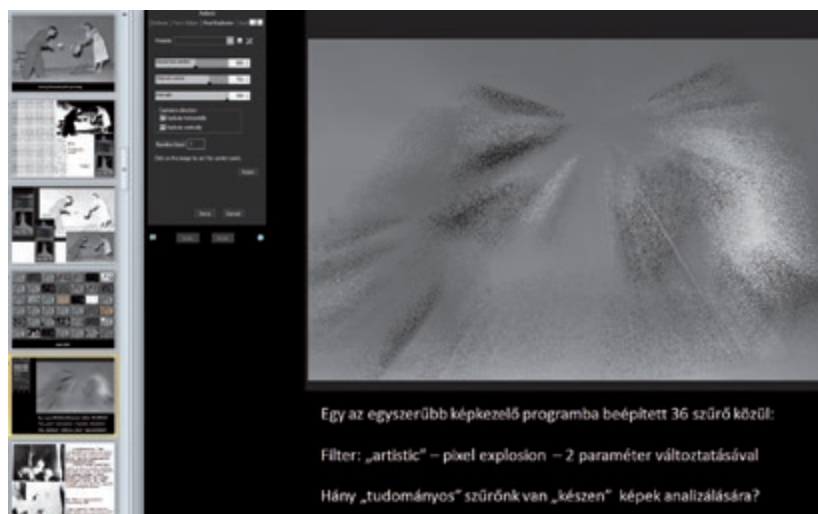
amikor is öt órán át feküdt a Napon, hogy a hasára fektetett könyv árnyképe láthatóan rögzüljön (mellékhatásként harmadfokú égési sérüléseket szenved): e színes fotó például készítése óta anyagában jelentősen megfakult. A fotográfia (fotografikus kép), amit kezdetől reproduktív médiumnak tekintettek, a digitális kép(adat)rögzítés megjelenésével hirtelen eredetivé vált. Hogyan lehetséges ez? Mi az a sajátossága a fényképnek, ami ezt a fordulatot (fából vaskarika), lehetővé tette? Milyen új módszereket találhatunk, ha „fotót”, bármit is jelent, a digitális váltás ellenére (vagy éppen ebből adódóan) megőrizni, kutatni és megérteni próbáljuk? Mivel az 1835–2005 közötti (s a csekély, ma is készülő) analóg képhalmaz legnagyobb része anyagában hosszú távon nem megőrizhető, csupán az információ, akkor a digitális migráció elkerülhetetlen. Ebből azonban nem az következik, hogy eltűnő képeink digitalizálás után kidobhatók, épp ellenkezőleg: minden egyes anyagában megfogható fotótárgy egycsapásra műtárgy státusúvá változott át, múzeumi tárggyá alakult. Akár egy régészeti ásatás feltárt kődarabjai, a rozsdás lópatkó, cserépegény, üvegszilánk, ruhafoszlány, lábszár-csont és tarsolylemez. Amíg megvan, egyedül ez az „eredeti” a referencia, a forrás.

A digitális kép adat. Az analóg/digitális váltás ugyan nélkülözhetetlen, de ezzel megszűnik mindaz, amit a képben „eredetinek” tekintünk, épp akkor, amikor valamiféle adattá alakul át. A szkenneléssel a fotó megváltozik, más lesz az info-tartalom: nem tudjuk egyértelműen megmondani a digitalizált kép alapján, milyen is (volt) az eredeti. A szkennelés, reprodukció minőségétől, felbontásától függenek a részletek: a felbontás határaként megjelenik a pixelhatár. A digitális kép mint adat különböző változatban, akár leírások formájában is megnevezhető, igen könnyen (át)alakítható. De ez már másfajta adatsor, aminek az eredeti képhez kevés köze van. Tehát a digitalizáláson túl egyéb adatokat is társítanunk kell fényképünkhöz, különben a műveletnek az égvilágon semmi értelme. A kérdés az, hogyan.

Milyen információkat szükséges, illetve lehet megőrizni, ha van egy pozitív képünk, s miyet, ha megvan a negatívja? A kérdés nem lényegtelen, mivel minden pozitív kép (ha van vagy volt negatívja) csupán a negatívról készíthető lehetséges képek egy esete. A negatív ugyanis mindig lényegesen több információt tartalmaz, mint ami egyetlen pozitív nagytáson vagy kontakton látható. Erről szól 1972-ből BÓDY GÁBOR (talán egyetlen) koncept-műve, az *Akutancia-kritérium bizonytalanságai*. „Az akutancia-kritérium a fotó-szakirodalomban használatos szenzitometriai adat: a nyersanyagra jellemző hívási pontot adja meg, ahol a kép feketedése optimális részlet-gazdagságot biztosít. A mellé-



Véletlenszerűen kiválasztott kép a Fortepan gyűjteményből: <http://www.fortepan.hu/>



A Fortepan gyűjtemény képének egyszerű manipulációja



A Fortepan gyűjtemény képének egyszerű manipulációja



BÓDY GÁBOR
Filmiskola, 1976

kelt két fotó egyazon negatív-kockáról van nagyítva. Eltérésük megmutatja, hogy a fotó-nyersanyagra rögzített potenciális kép különböző feketedési szinteken különböző információkat tárol. (A képpár mellest arra is rávilágít, hogy minden pillanat-fotó egymást keresztező, végtelenbe nyíló fizikai mozgások metszete.) Magát a potenciális képet viszont nem tudjuk láthatóvá tenni, s csak mint az aktuális nagyítások közti feszültséget érzékeljük.”⁵

Egy fotografiai negatívot ez alapján talán mint filmet kellene szkennelni, ahogy ugyancsak Bódy *Filmiskola* (1976) című filmjében a fent leírt állapotot mozgóképként látjuk megjelenítve, vagy mint térbeli képet: pixel helyett voxel. A negatívban lévő információ tehát legfőlegbén dinamikusan képként menthető át, ami időbeli vagy térbeli átírást kívánna, a felbontás mellett a feketedés-értékek miatt.

Próbáljuk megérteni az analóg és digitális képforma közti alapvető különbségeket. Nem térünk ki most arra a tényre, hogy a „digitális kép” (a vektoros vagy pixeles reprezentációtól eltekintve is) többszáz lehetséges fájlformátumot jelent, melyek közül vagy mi választunk, vagy megtette helyettünk a gyártó. A fotográfia egyszerű algoritmusai a negatívától a pozitívig: exponálás – előhívás – mosás – rögzítés – mosás – szárítás – nézés – exponálás (nagyítás a sötétkammerában) – fixálás – mosás – rögzítés – mosás – szárítás – nézés (néhány nézést kihagytam). A rossz képet szét lehet tépni. Digitális „fényképezőgéppünk” egy mini-komputer, amit a gyártó előzetesen az image processing számtalan kombinációjára készített fel, s lényegében már az exponálás előtt, saját monitorján felkínálja rögzítésre a képet, amit azután jóváhagyunk, másként eltárolunk a memóriába. Az „anyagatlan” folyamat, a bitekkel történő gyors manipuláció az eljárást magát más keretbe vonja: optikai feljegyzéseket készítünk, vizuális jegyzeteket, amit majd az „anyamédiumba” – komputer – áttöltve fogunk használni. Alkamasint lehet, hogy képként, sőt az is, hogy a „fotónak” megfelelően a szokott módon ki is nyomtatjuk, de ez csupán az egyetlen és nem is feltétlen a leggyakoribb lehetőség az adatfeldolgozás kínálta utak közül. Ezt a képet nem lehet már széttépní, de egyetlen gombnyomásra eltűnik.

Amint az analóg képből digitális készült, az „anyagi” információ eltűnt, a dokumentum a virtuális adattérben fikcióvá alakult, amellyel bármit tehetünk.

Vegyünk egy példát, mennyire egyszerűen történik ez, akár véletlenül. A képeket a komputeren minden esetben valamely kép nézésére alkalmas program segítségével látjuk. (Azt most hagyjuk itt figyelmen kívül, hogy szinte minden monitor beállítása más, vagyis nem a beszkenelt képet látjuk sohasem, hanem egy alkalmi verzióját.) A legegyszerűbb képkezelő programban is tucatjával találunk

előregyártott, beépített ún. „speciális hatásokokat”, melyek automatikusan átalakíthatják képünket. Ezek némelyike egyébként a fotográfia kreatív hőskorában kitalált ún. „trükkök” replikája (szolarizáció, hi-key, low-key stb.). Válasszunk egyet, amely pl. 36 különböző szűrőt, filtert kínál fel. Az ún. „artistic” – pixel explosion – filter segítségével két mozdulattal, vagyis két paraméter változtatásával véletlenszerűen kiválasztott képünk (1.) már egészen másként néz ki (2.-4.). Ennyire egyszerű a metamorfózis, de nem az itt felmerülő kérdés: hány tudományos szűrőnk van „készen” képek analizálására? E digitális és vizuális képmanipuláció alkalmas meditációs bázis lehet minden képkutató számára, hogy saját módszerein elmerengjen. A digitális kép metaadatokat tartalmaz, melyeket egyébként a lelkes felhasználók boldogan és jórészt tudatlanul töltenek fel a marketingmenedzserek, FBI, KGB és hasonló szervezetek örömére. Az ún. Exif (Exchangeable image file format) információkban igen gazdag, adott esetben a kép készítésének pontos tér-idő koordinátáit is őrzi. Egy digitalizált kép ilyen információkat nem tartalmaz, legfeljebb egy fájlnevet és a méretet, tehát a metaadatokat a szkennelőnek kell minden esetben megadni, hogy a virtuális fikciót ismét összekösse az eredetivel, az analóg világgal.

Milyen adatokat kell megadni a szkennelőnek, vagy – hogy néprajzi analógiával éljünk – az adatrögzítőnek? Mi a képen kívüli és a képpen megőrzött információk viszonya? Ez az indexelés, leírás, metaadat-struktúra azért nélkülözhetetlen, mert képi alapú keresés egyelőre még nem létezik a komputer világában, minden kép indexelt, így található meg és hasonlítható össze bármi mással. A fotográfiai leírókártya on-line kell, hogy keletkezzen, s e vonatkozásban valamiféle szabvány sem lenne hátrány, hogy használhassa is a kutató.

Mit is kellene a digitalizálásra vállalkozó gyűjteménykezelőnek a memóriába menteni? Először a legfontosabb képeket, azután a legsérülékenyebbeket, majd az összes többi fotót mind, szépen sorban, a gyűjtemények listája, excel táblázatai szerint mindent (Kiegészítve képekkel például az alábbiakat: <http://www.mafot.hu/kutatas.html>.)

Ezután már felmerülhet az is, milyen információink vannak még, az egyszerű adatleíráson túl, például az képen magában? Van olyan szoftver, ami a kép alapján megadja az optikát (látószöveget) amivel a fénykép készült, minthogy ismerünk olyan műalkotást, ami ezt használta.⁶ Ebből rekonstruálható a fotózás helye, amiből felépülhet egy új adatstruktúra, mely folyama-

⁶ Sauter, Joachim - Lüsebrink, Dirk «Invisible Shape of Things Past» <http://www.medienkunstnetz.de/works/invisible-shape/>

⁵ Fotóművészet, 1972.3.

tosan bővíthet. (Hányan néztek meg egy képet – a neten megtalálhatóak a számok –, hánynak tetszett, s egyéb statisztikák, stb., ismerjük.) Ám a komputer monitorján minden kép (ez a szöveg is kép, amit éppen írok), vagyis új módszerek kellene, újfajta adatelemzés, adatvizualizációs alkalmazások. A képelemzés nyelve képi – képekben kell gondolkodnunk. Az általános és alkalmazott képtudomány alapvonalai készen állnak, bár az Image Science – nevéből is következően – nem a humaniorák része. Általunk is épp használt változatát (komputermonitor) ma mérnökök és programozók művelik egy-egy csillagászati kép vagy a szubatomi szféra vizualizációjához, esetleg egy új (digitális) kamera tervezése közben (egyéb interfészekről most nem beszélve). Nekik azonban semmi tapasztalatuk a digitális kor előtti képekről.

Tudomány: talán félrevezető név itt. Tudomány nem azért jön létre, mert valamit tudunk – épp ellenkezőleg, mert valamit nem. Amint egy probléma, terület és attitűd (megengedem: módszer) definiálható, talán már csak nevet kell adni a teretnek, hogy diszciplína legyen belőle. Transzdiszciplína?

De maradjunk az új típusú képeknek: milyen képek ezek, melyekkel az interneten „szörfölve” találkozhatunk? Nézzünk néhány példát,⁷ hogy láthatóvá váljék a különbség a régi típusú képeink s a digitális vizualizációk között. Újfajta vizuális projekciókról van szó: gondoljunk itt a Google Earth-re s a képben tett utazásra, a kívülről látott Földgolyótól az utcai nézetig.

Az amatőr fényképezés robbanásszerű elterjedését szokás az egyszerű boxgép, a Kodak No. 1 Camera 1889-es megjelenéséhez kötni, az újabb digitális képi eszközök némelyike joggal idézi fel a design-t. Ilyen a Lytro kamera (Lytro light-field or plenoptic camera)⁸, mely 2011-ben jelent meg a piacon (legalábbis az Internet szerint).

7 Kompozit csillagászati kép a Tejútrol, amit a VISTA és mérnökei készítettek. VISTA: <http://www.vista.ac.uk/index.html>

„Több mint 84 millió csillagot tartalmaz a Tejút központi magjáról készült 9 gigapixeles felvétel, amely segíthet a csillagászoknak megérteni a csillagformálódás összetett folyamatát anyagaxisunkban. A képet a European Southern Observatory VISTA infrateleszkópja készítette, több ezer különálló kép összedolgozásával. A fotón tízszer több csillag található, mint a korábbi munkákon. A kép segítségével a tudósok fontos statisztikai elemzéseket végezhetnek a színről, hőmérsékletéről, tömegéről és a különböző csillagok koráról. Az elkészült fotó 108 200-szor 81 500 pixeles. Egy átlagos könyv fotófelbontásával nyomtatva kilenc méter magas és hét méter széles lenne. A kép 24,6 gigabájt teljes verziója [PSB] letölthető a European Southern Observatory oldaláról, vagy torrentfájként innen.” http://index.hu/tudomany/2012/10/25/9_milliard_pixeles_kep_a_tejutrol/
Reklámkép a Photoshoppal történt beavatkozás „előtt” és „után” és egy vizualizáció (4535 Time magazin borító).
„Lev Manovich & Jeremy Douglass – Mapping Time (2010) Manovich and Douglass took 4535 Time magazine covers, from 1923 to 2010, and ordered these covers in a number of different ways to show patterns. He took all of the Time covers as a database and showed what one can do with these data. It shows certain tendencies in design and even content over time.” <http://mastersofmedia.hum.uva.nl/2011/03/06/the-rebirth-of-data-between-database-and-narrative/>
8 <https://www.lytro.com/>

Hirdetése a „jelen” fotografálására szólít fel; de hát nem ezt tette a hagyományos fotográfia is? Az újdonság, hogy a technológia a leképzendő jelenet teljes fényterét rögzíti, mintegy az összes megtörő és visszaverődő fénysugarat – vagyis szó nincs egyetlen képről már –, s így például a fénytér információk birtokában utólag állítható az élesség, mint az egyik leglátványosabb eredménye a rögzített fényinformációk képi megjelenítésének, vagyis eldönthetjük, meglévő adataink alapján mit és hogyan veszünk figyelembe. Ez – nosztalgikusan Bergson-t idézve – a „tartamos” jelen, nem a pillanatnyi.

A piacodni készülő Memoto kamera szerkesztői más irányt vettek. A Memoto⁹ folyamatosan készíti a képeket, ha a felhasználó feltűzi a nyakkendő-tűt vagy a bross helyére: percnként kettőt, ami azt jelenti, hogy az elem kimerülésség, mondjuk naponta 4 gigabyte-nyi is lehet ez az adatmennyiség, ami évi 1,5 terabyte-ot jelenthet folyamatos használat esetén. Míg a Kodak No.1 jelszava a „push the button – we do the rest” volt, a Memotón már bekapcsoló gomb sincs, magától csinálja a képeket mindaddig, amíg sötétbe nem kerül: zsebbe, vagy az asztalra, letakarva a 70 fokos látószögű lensét. A fotó korában azt gondoltuk, vagy az volt az illúzió: a gépbe belenéz az ember, s a képen valahogy érezhető ennek a nyoma is. A Memoto esetében világos, hogy erről szó nincs, a gép magától dolgozik, az ember csak a kész képre kíváncsi. Leánykori nevén egyébként ezt az eszközt úgy hívják, hogy „SenseCam”, és például az Alzheimer-kór kutatásában használják orvosok (köszönet az információért Kovács Gyulának és Racsmány Mihálynak.)¹⁰

Miért fényképeznek az emberek? Mert inkább nézni szeretnek, mint emlékezni. Itt két kérdés következik:

1. Milyen képet készített az a kamera, ami a képen¹¹ látszik?
2. Hány fénykép van a világon?

Ugyancsak Lichtenberg írja anno: az ember ismer manapság nagyjából 300 000 állatot és 14 000 növényt. Egy weboldal szerint Murray Korman pályája során 450 000 fényképet készített. A YouTube szerint 2010-ben percnként 60 órányi videót töltöttek fel az emberek, s több mint 14 billió tétel volt található a meg-

9 <http://memoto.com/>

10 Watching My Mind Unfold vs. Yours: An fMRI Study Using a Novel Camera Technology to Examine Neural Differences in Self-Projection of Self vs. Other Perspectives
<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3132549/>

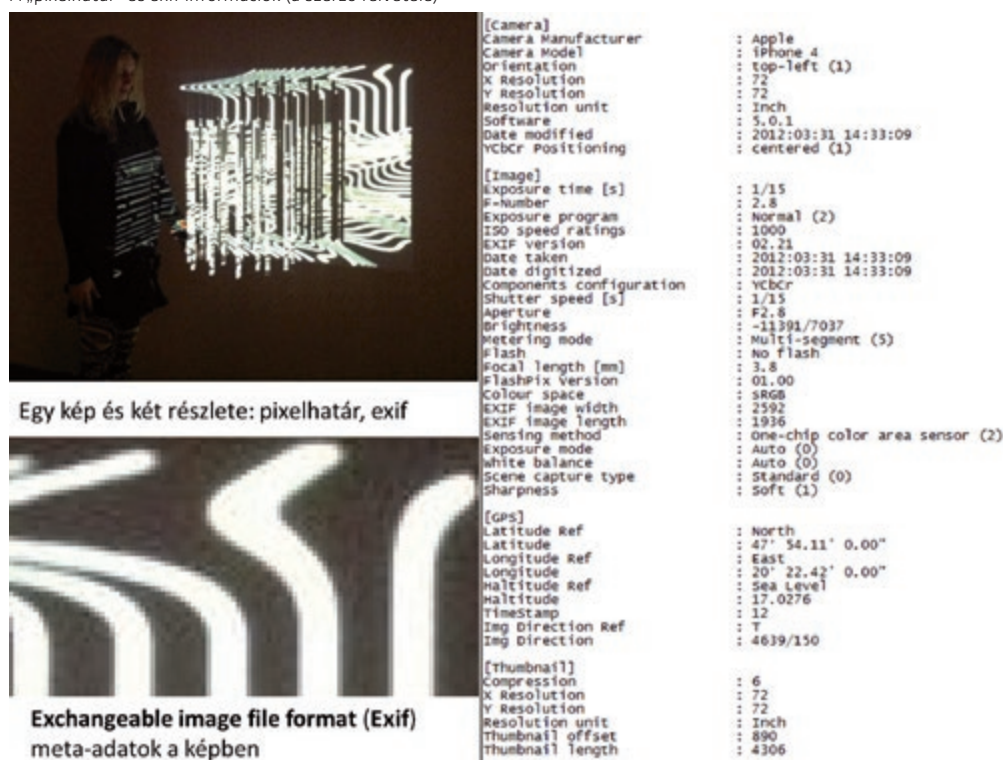
11 Szegedy-Maszák Zoltán: *Vizuális kommunikáció* c. installációjának részlete. <http://pillanatgepek.c3.hu/kiallitas/muveszek/szegedy-maszak-zoltan/>

SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN
Vizuális kommunikáció – Jonathan Swift tiszteletére (2008) c. interaktív installációjának részlete (a szerző felvétele)

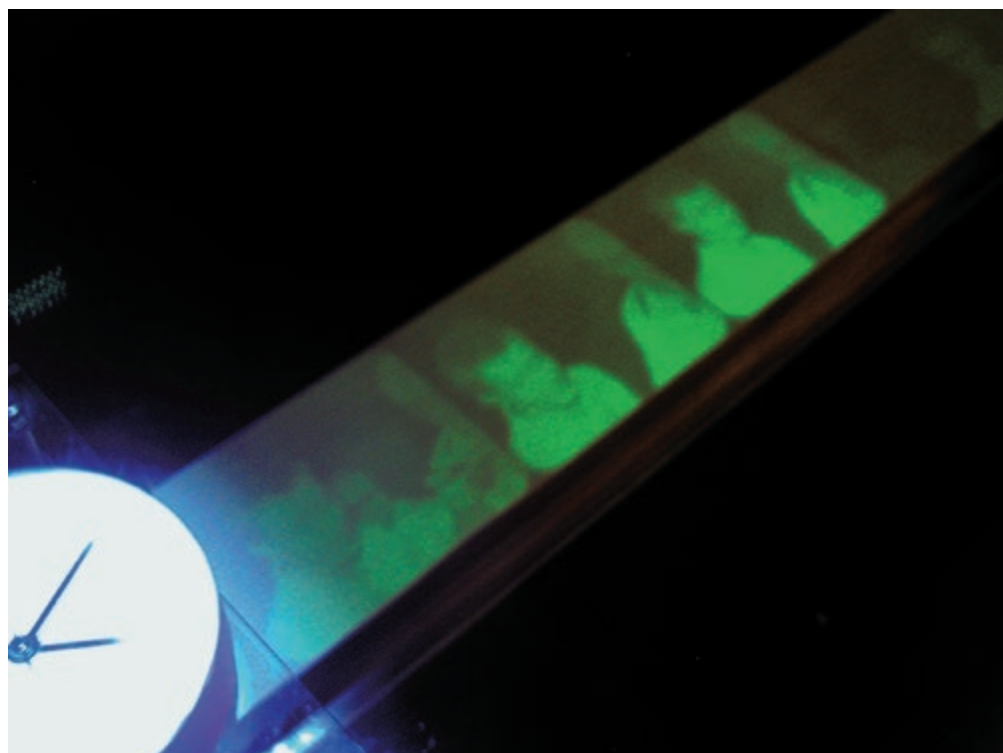


osztón 2010 májusában (<http://en.wikipedia.org/wiki/Youtube>). A Flickr 2011 augusztusában 6 billió képet tárolt (<http://en.wikipedia.org/wiki/Flickr>), s mivel 2005 óta elérhető, ez hat év termése. Míg a fotográfia korszakában a készíthető képek számát az emberi életkor és bizonyos szabványok mérték (a Gondy-Egey

A „pixelhatár” és exif információk (a szerző felvétele)



Ideiglenesen előtűnő és eltűnő képek. A 2004-es Ars Electronica kiállítás egyik installációjának részlete (a szerző felvétele)



műteremben készült összesen kb. 40 ezer vizitkártya, a Leica szabvány szerint 36 kocka egy tekercs film stb.) a jelen a memóriakapacitásról és a keresőmotoroktól szól. Feltehető a kérdés, hány kép készülhetett a fotográfia korszakában? Ha az 1840–1900 közötti 60 évben 50 országgal és országokként 10 000 képkészítővel számolunk, melyek mindegyike 40 000 képet készített, ez = 1 200 000 000 000 vagyis 1,2 billió kép – ami a Flickr-re 6 év alatt feltöltött képek valamivel több, mint egyhatoda. Még csak töredékük került a netre, de ami késik, nem múlik. Szükséges ez? – kérdezhetjük. Történik – ez a válasz. Új időtapasztalatot jelent mindenestre, amihez talán hozzárendelhető valamiféle meteorológia: Kairosz időjárást jelent a mai görög nyelvben. Az új képek, új eszközök, új adatok, új módszerek után végezetül egy régi-új idő-fogalomról kell itt szót ejteni. A könyv formájában publikált fotótörténetek máig leggyakrabban kronologikusak. Kivétel például a fotográfia új(fajta) története MICHEL FRIZOT szerkesztésében.¹² Pedig ha belegondolunk, a fotóra, a filmmel ellentétben, nem Kronosz, hanem Kairosz logikája a jellemző. Minden fotóban közös a vágy nyoma, Occasio, az alkalmas pillanat, a kairosz megragadására – ez a különös, közös azonosság, ami összekapcsolja a képeket. A fotós Kairoszt üldözi, és a képen lévők kairosza a fotós.

A fotó megőrökíti a tény, hogy kinek-kinek Kronosza a maga számára Kairosz. Az elkészült fotónak sincs Kronosza: bármikor nagyítható, sokszorozható, digitalizálható. Így a „fotóművészetnek”, bármi is legyen ez, nincs története – hiszen a fotóknak sincs. Aminek története van, az a képsík két oldalán található, ami a közös kairosz felől közelíthető meg, minthogy amikor a képet nézzük, a készítő és ami rögzült valójában már „nincs ott”. A fotó-idő öntudatlan kairosz-idő, mindenkié és senkié, így a fotó reprezentálhat egy történetet. Ezt elő kell hívatni, mint egy latens képet a Fotexben. A Fotex az internet, a hívót már keverik.

Másként: minden fénykép egy-egy potenciális mikro-történelmi monád. A kronológia konstruktőrei, a történészek ezért nem voltak képesek hosszú időn át képeket, különösen fényképeket megfelelően használni. Illusztrációnak hívták, azt hitték, bolognai kő – pedig a kairosz nem világít, hanem elillan. Ez változni látszik.

A képtörténetírás elkezdődhet, most, amikor lassan bármely adat elérhető, amikor minden adat (transz/meta/inter)diszciplináris közelítéseknek lesz kitéve, s amikor – majd az internet aranykorában – bárki bármilyen számára szükséges információtól egyetlen kattintásra lehet.

¹² Michel Frizot: A New History of Photography. Köln, Könemann, 1998. (francia, német nyelven is)

Pfisztner Gábor

Argikéraunosz*

Szabó Dezső: *Magasfeszültség*

➤ Trafó Galéria, Budapest

➤ 2012. szeptember 6 – október 21.

... a megismerés csak villanásnyi.¹
(Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*)

Az utóbbi két évben készült, öt nagyméretű (120×144 cm) fotográfia a Trafó alagsori galériájában elsősorban szokatlan színvilágával vonta magára a kiállítás-látogató figyelmét. A sejtelmes, inkább sötétnek ható képeken valahogy mégis a telített, erőteljes színek domináltak: a hajnal pírját vagy az alkonyat hideg kék fényét idézve emeltek ki néhány „műtárgyat” – magasfeszültségű vezetékek távtartóit, szélkerekeket vagy épp egy toronyházat. A komor hangulat mellett a domináns közös motívum a felhőtlennek tűnő égboltból lecsapó villám. A kiállítás

¹ Walter Benjamin: „A szírének hallgatása”. In: *Válogatott írások*. Budapest, Osiris, 2001, 222. [az eredeti fordítást módosítottam, P.G.]

* Villámokkal felfegyverzett. Derveni papirusz XIX. kolumna 10. sor

és a sorozat címe – *Magasfeszültség* – ezekre a Szabó Dezső által elő- és megidézett elektro-mos kisülésekre utal.

Analógiaként adódik az amerikai Walter de Maria koncepciója, aki 1977-ben épített egy hatalmas kiterjedésű művet (*Lightning Field*) az új-mexikói sivatagban. Az ott felállított 400 darab, több mint két méter magas acélrúd nem csak egy helyet és egy tömeget definiált: odavonzhatták a villámokat is, hogy de Maria velük, illetve rajtuk keresztül fejthessen ki hatást a természetre, beavatkozva annak folyamataiba, de legalábbis irányítva erőit, befolyásolva azok embertől független, de nem determinálatlan áramlását.²

Szabó Dezső de Mariával ellentétben nem akarta kihívni a természet erőit, vagy megváltoztatni azok „vektorainak” irányát. Ő a de Maria által „megidézett” természeti jelenséget akarta létrehozni miniatürizált formában, hogy megfigyelhesse, vizsgálhassa, majd irányítva és szabályozva igazíthassa bele azt saját „lekicsinyített” világába. Mégsem csupán az amerikai művész munkájának inverzével van dolgunk – a beláthatatlanul nagy apróvá zsugorított ellenté-

² A témához ld.: Krasznahorkai Kata: *A tér képe. Úton Walter de Maria Lightning Fieldjéhez*, Balkon, 2009/11_12, 11-14.

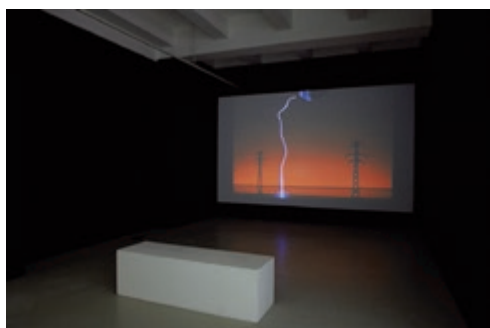


SZABÓ DEZSŐ
High Voltage V/I, 2012, 120×144 cm
(145×160 cm), C print, ed3
Vintage Galéria, Budapest



SZABÓ DEZSŐ
High Voltage V/V, 2012
120 × 144 cm (145 × 160 cm), C print, ed3
Vintage Galéria, Budapest

SZABÓ DEZSŐ
Electric Field, 2012, loop 17min © fotó: Surányi Miklós
Vintage Galéria, Budapest



tével –, mivel nem egy parányi világ-remake-ról és az abban cikázó iciri-piciri villámokról van itt elsősorban szó.

A *Magasfeszültség* Szabó Dezső korábbi munkáihoz hasonlóan saját építésű makettek felhasználásával készült. A felvételeken megjelenő villámok viszont nem egy technikai trükk eredményeképpen kerültek utólag a képekre, hanem egy Tesla-transzformátor segítségével gerjesztett, valódi elektromos kisülések „nyomai” az emulzióban – és így mint minden más is, ami a képen rögzült, nagyon is valóságosan *ott* voltak a kamerával szemben. Ezeket a mesterségesen létrehozott, ámde nagyon is valódiaként megjelenő fényjelenségeket – „villámokat” – illesztette be a kép kompozíciójába, integrálta a megépített világhoz.

Szabó Dezső az elmúlt bő egy évtizedben készített munkáiban valóság és fikció, kép és leképezett viszonyait vizsgálta a mediális kép „tudatformáló”, véleményalakító praxisának kontextusán belül. Egyszerre több irányból is közelített ahhoz a paradoxonhoz, amit közkeletűen a fénykép valóságosságának nevezhetünk. Nemcsak a méretarányosan lekicsinyített világ hatott valóságosan a fényképen – legalábbis a „mediális kép” viszonyrendszerén belül –, de azok az „események” is, amelyeket előidézett ebben a makett-világban. Mindeközben pedig – megjelenésében és installálási módjában is – a táblakép tradíciójához kapcsolta a fotó médiumát. Így, még azzal együtt is, hogy a látványt – a képtárgy megjelenésének köszönhetően – eltávolította jól ismert, megszokott közegétől (sajtó, televízió), komoly kihívás elé állította a nézőt, vajon észreveszi-e a „többrendbeli csalást”.

Az új képekben, összevetve őket a korábbi munkákkal, vannak azért a folytonosságra utaló elemek. A kiállított kép mérete és a médium anyaga mellett, ilyen például az épített makett-világ, de a konstruált esemény is. Az összevetés lehetősége azonban ezzel kimerül, itt ugyanis már nem elsősorban a fikció és a valóság szembeállítására, a dolog és reprezentációja közötti kapcsolatra valamint annak kritikájára kerül a hangsúly. Mindazonáltal a művész itt is kiemelt helyre teszi a fotót mint művészi médiumot és mint „fotóműtárgyat”, összevetve azt a festészettel, illetve a hagyományos táblaképpel, hogy újabb kérdéseket generáljon. A fényképezés itt tehát nem annyira a kritika eszköze és tárgya, mint korábban, hanem elsősorban alkotói médium. Ennél a munkánál ugyanis ez az egyetlen lehetséges választás az, amely képes arra, hogy technikailag és mediálisan is megvalósíthatóvá, „megmutathatóvá”, egyúttal pedig láthatóvá is tegye a természet ma már nem hozzáférhető „fenségségét”. Ugyanakkor így van egyedül relevanciája a villám fogalma, a valóságos villámok, a kitalált villámok és a miniatúr, mesterségesen keltett villámok közötti különbségtételnek a képen belül.



A műegyüttes, amint azt Horányi Attila kiállítás-megnyitójában kifejtette, legalább négy releváns szempontból – a szépség, a mediális reflexió, a táblakép és a kivitelezés technikája alapján is – vizsgálható. Szabó Dezső sorozata azonban megenged egy „négy és feledik” megközelítést is: ez pedig a természet és a mű viszonyán belül a *fenséges* és annak művészi megjelenítése. A művésznek – miként azt Kant írja – a munkája alapjául, mintaként szolgáló természeti jelenséget oly tökéletesen kell a rendelkezésre álló eszközeivel, művészete szabályait követve ábrázolnia, hogy az mégis természetként tűnjön elő. A természet ilyen szépségének művészi eszközökkel való megragadása ma (a legkülönfélébb okokból) nem része a kortárs művészet meghatározó témáinak. Ugyanakkor az is problematikus, hogy mit tekinthetnénk most egyáltalán „természetnek”, hogyan kellene annak kinéznie, illetve megjelennie a műben, továbbá hogy miként hathatna ma egyáltalán természet(es)ként az ábrázolása. Szabó Dezső *Magasfeszültség* című sorozatának képeit tekinthetjük olyan kísérletnek is, amely megpróbál választ adni ezekre a kérdésekre. (Ebből a nézőpontból, a fenti összefüggéseket figyelembe véve korábbi munkái is vizsgálhatók lennének.) Szabó Dezső az ember által egyelőre érinthetetlen – számára azonban mintaként szolgáló – természeti jelenséget használta fel és „hozta közel”: nem pusztán mimetikus megjelenítése, hanem annak előállítás, majd „megmutatása” révén. Ez az „előállított” természeti szép (a hajnalpír vagy a napnyugta fényeinek, színeinek előidézése a műteremben, amelyek kortárs ábrázolásait egyébként ma giccsnek tartjuk), illetve a művillámok esetében a létrehozott „fenséges” – a „természet nyújtotta” – látvány válik a műben ábrázoltak „mintaképévé”. Szabó Dezső ezzel a gesztussal viszont „profanizálta” és emberi léptékűvé tette a kanti értelemben vett fenséges jelenséget: elvette titáni erejét, hogy a képben művészi szépként visszaadhassa neki azt, ami miatt egykor, igazi természeti jelenségként áhítatra, alázatra, elgondolkodásra és önszemlélésre készítette az embert. A fenséges egyik fő jellemzője Kantnál ugyanis, hogy bár elborzaszt, az emberi elme mindközben szemléletében mégis képes megragadni, felül tud rajta emelkedni, és így nem válik saját félelme rabjává. Szabó Dezső viszont ezt a félelmet kiváltó jelleget megszelídítette, és így szinte komikussá tette. Ebben a jelenségben – akár a képen, akár a természetben – már nem a kanti fenségességet, hanem a mára már sokkal inkább jellemző, a heideggeri értelemben vett *technika* fogságába ejtett, racionalizált és ekként „deszakralizált” tárgyat látjuk. Heideggernél a technika lényege a technikainak az az *összessége*, amely mindig valamilyen folyamat már eleve biztosított, rendelkezésre álló

részeként tartja fenn, nyújtja az ahhoz szükséges dolgokat: „puszta” forrásként, legyen szó nyersanyagról, tudásról, kutatásról vagy épp az energiatermelésről. A villám a mai ember számára már nem fenséges természeti jelenség, hanem sokkal inkább tudományos vizsgálódások tárgya vagy science-fiction filmes feldolgozások témája. Nem Zeusz attribútuma, hanem egy tudományosan leírható vagy pszeudo-tudományosan ábrázolható „esemény”.³ Ettől a konnotációtól szabadította meg Szabó Dezső itt a villámot (is). Így – többek között – annak lehetőségét mutatta fel, hogy miképp lehetséges a kortárs művészet kontextusában érvényes módon foglalkozni problematikussá vált esztétikai fogalmakkal. Arra tett kísérletet, hogy ha kerülővel is, de ismét eljusson oda, ahol a szép és a fenséges, mint a természetben apperceptálhatók, visszanyerik a kanti meghatározás szerinti értelmüket, és így lehetőség nyílik akár művészi ábrázolásukra is.

3 Szabó Dezső korábbi műveiben is megannyi módon szembesülhetünk ilyen utalásokkal, amelyek lehetővé teszik az ilyen allúziót.

Studio (A Magasfeszültség-sorozat megvalósításához épített Tesla-transzformátor és berendezés), 2012, giclée nyomtat, karton, 198 × 126 cm



Szalai Borbála

Kozmosz kézikönyv, makett-univerzum

2012 decemberében és 2013 januárjában egy időben három, különböző verzióban volt látható Budapesten PUKLUS PÉTER *Kozmosz kézikönyv (Handbook to the Stars)* című sorozata: a Magyar Nemzeti Galériában rendezett *Világmodellek* című csoportos kiállításon,¹ a 2012. decemberében újonnan nyílt galériában, a Trapézban,² illetve a mindkét térben megtekinthető, azonos című könyvben.³

Ez a három verzió nem csupán ugyanannak a sorozatnak a különféle válogatásait jelenti, hanem egyben Puklus Péter válaszait is a kortárs fotó bemutatásának/ installálásának lehetőségeit kutató kérdésekre. A sorozat egyes képein megjelenő műtermi kísérletezés a könyvben és a két kiállításon folytatódik: ezeken keresztül ahhoz is közelebb kerülhetünk, hogy megértsük, miként képzelet el Puklus Péter saját helyzetét a fotográfia kozmoszában.

A *Kozmosz kézikönyv*-sorozat, amely a 2009-ben elkezdett Budapest *Éden*-sorozat folytatása, egy új fejezet indulását sejteti az *Intím-cím nélkül* és a *Másfél*

1 *VILÁGMODELLEK – Műtermi kísérletek és dokumentumok Kondortól napjainkig*. Magyar Nemzeti Galéria C Épülete (www.mng.hu) Budapest, 2012. november 29 – 2013. április 28.

2 Puklus Péter. *TRAPÉZ* (www.trpz.hu), Budapest, 2012. december 11 – 2013. január 25.

3 Peter Puklus: *Handbook to the Stars*. BANSKÁ ST A NICA CONTEMPORARY, Štokovec, 2011

PUKLUS PÉTER
049_013, 2011, B.St., 51×72 cm, Archival Pigment Print



méter sorozatokkal fémjelezhető előző korszak után. Ezekből a korábbi munkákból, ha más formában is, de megőrődik a nézőt voyeurré tevő bizarr, intim hang. Az új sorozat fekete-fehér és színes képein (városi)tájképek és csendéletek láthatók. Ez utóbbiak között olyan talált és újrendezett helyzetek, makettek, kísérletezések, forma- és fénytannulmányok kaptak helyet, melyek a műtermi gondolkozás folyamatába engednek bepillantást.

A *Kozmosz kézikönyv*-sorozat 2012 márciusában jelent meg könyv formájában. A műtermi munkára épülő sorozat bemutatásán túl a képek közötti viszony vizuális megjelenítésére is kísérletet tesz: a megszokott lineáris szerkesztés helyett a képek nem sorban, képpárokba rendezve követik egymást, hanem egy nagy képzeletbeli síkon vagy félgömbön helyezkednek el. Az asszociatív módon elrendezett képek rendszerében nincs első és utolsó kép, csak hangsúlyok vannak, melyek ritmusát nem a sorrendiség vagy képpárok adják, hanem azok mérete, illetve a színes és a fekete-fehér fotók viszonya. Ezen a képzeletbeli felületen rajzolódik ki tehát a képeket összekapcsoló rendszer és a közöttük fennálló viszony egy csillagászati térképhez vagy egy gondolattérképhez (*mind map*) hasonlatosan. Ennek a rendszernek több esetben is szándékoltan áldozatul esik maga a kép, mivel az össze-

PUKLUS PÉTER
2904, 2011, B.St., 80×95 cm, Archival Pigment Print



függő sík könyvlapokká bontása sok esetben azt eredményezi, hogy a képek csak fragmentumokban láthatóak. A fotók és a közöttük lévő űr egyenrangúvá válik, így tehát a könyv a sorozat bemutatásán túl a képek közötti kapcsolatot is tematizálja.

Fontos eleme a szerkesztésnek, hogy a fragmentumokká széteső képek, valamint a rendszer egésze kizárólag az olvasó képzeletében állhat össze. A Magyar Nemzeti Galéria *Világmodellek* című kiállításán ez a sejtett struktúra válik láthatóvá. A könyv 31 példányából egy installáció áll össze, és bár a könyvben csak részleteiben látható képek itt újra összekapcsolódnak, töredezett jellegük mégsem szűnik meg. A sorozat eképpen fragmentált és nyomdai reprodukciók formájában megjelenő darabjai alárendelődnek az őket összekapcsoló struktúra egészének: a fotók csillagképként összeálló rendszere és belső viszonyai egy olyan teret jelenítenek meg, mely a felvételek terén kívül, azok körül jelenik meg.

A Trapézban rendezett kiállításon ennek némiképp pont az ellentétére, a fotó belső terének meghatározására helyeződik a hangsúly. A kiállításon – immár fotónagyításokként – kizárólag a sorozat műtermi csendéleteket ábrázoló darabjai jelennek meg, kiegészülve a rajtuk látható konstrukciókhoz hasonló térbeli installációkkal.

Ezek az installációk tehát egyszerre jelennek meg a térben és a sík két dimenziójára szűkített absztrakciókként. Mindez rögtön felveti a kérdést, hogy miért áldozza fel Puklus Péter a síkszerűségben és az elkülönülő tér-időben rejlő – flusseri értelemben vett – mágikus erőt, mit tekint tehát a fotó terének, hogyan határozza meg saját művészi kompetenciáját, illetve miként tekint magára mint fotográfusra?

A galéria térben megjelenő installációkra nem a fotográfia műfaján kívülre mutató lépésekként kell tekintenünk, hanem a sorozat képeihez illeszkedő és a fotográfia műfajára vonatkozó kérdéseket vizsgáló konstrukciókként. A galéria terébe lépve az első installáció központi eleme egy ananász, beletűzködve az *„I love you”* felirat gyertyákból. Ennek ellenére, hogy a nézővel megegyező térben és időben jelenik meg ez a konstrukció lényegileg mégsem különbözik a mellette elhelyezkedő fotókon látható műtermi csendéletektől. A fal elé helyezett, egy nézetre komponált tárgyegyüttes fotószerűségét tovább erősíti az alá és mögé helyezett milliméterpapír, mely a fotós műtermekből ismert háttérként jelenik meg. Hasonlóképpen fotószerű a másik installáció: a fekvő könyv és a rajta álló kazetta-tok, a belecsúsztatott fotóval (a kép akár a *Másfél méter*-sorozat egy darabja is lehetne). A másik két konstrukcióval ellentétben a harmadik térbeli elem esetében nem talált és átalakított tárgyról van szó, hanem egy vízszintes síkokra vágott gipsz szoborról. És bár ez a tárgy illeszkedik legkevésbé a sorozat egészéhez, a hozzá kötődő elsődleges asszociációk miatt (ld. a sorozatban többször ismétlődő női gipsz portrét; a gipsz szobrot mint fotográfiai fénytannulmányok gyakori elemét; vagy exponálási próba csíkra, ún. próba lépcsősorra való utalást), annak terén kívül mégis értelmezhetetlen.

A térkísérletek, a fotók megjelenítésére, installálására és az egyes részlemek egymáshoz fűződő viszonyára, valamint Puklus Péter mindebben elfoglalt helyére vonatkozó kérdésekből épül fel az a műtermi makett univerzum, mely a *Kozmosz-kézikönyv*-sorozat alapját adja, és mely nem csupán tematikájában jelent újat a korábbi sorozatokhoz képest, hanem egy új, kísérletezésekkel teli kutató szakasz kezdetét is előrevetíti.

PUKLUS PÉTER
Kozmosz kézikönyv, könyvinstalláció, 2012; részlet a Világmodellek című kiállításból,
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2012 © fotó: Berényi Zsuzsanna



Sárréti Gergely

A társadalmat átalakító művészet

Cittadellarte. Teilen und verändern*

📍 **Kunsthau Graz**

📅 **2012. szeptember 29 – 2013. január 20.**

A MICHELANGELO PISTOLETTO által 1994-ben megalkotott *Progetto Arte* (Project Art) azon a tézisen alapul, hogy a művészet az emberi gondolkodás legérzékenyebb és legteljesebb kifejeződése. Eljött az idő a művészek számára, hogy felelősséget vállaljanak az összes emberi tevékenységért, a gazdaságtól a politikáig, a tudománytól a vallásig, az oktatástól a viselkedésig – egyszerűen minden olyan dologért, ahol közös fonalak alakítják a társadalmi szerkezetet.¹

A *Progetto Arte* kiáltványa szerint a művészetnek felelőssége van a társadalmi rendszerek átalakításában, és ez egyben az ugyancsak Pistoletto nevéhez fűződő *Cittadellarte* alapvető javaslata is. A kutatóbázis egy centrifugális és centripetális erő központjaként működik, a kreativitás és az akció hatalmas mágneseként, amely különböző művészeti formákat tár a társadalom elé. Tevékenységük célja, hogy a művészet tettekészen jelenjen meg a civil társadalom minden területén, felelősségteljesen forduljon korunk mélyreható változásai felé.

A *Cittadellarte* nyitott, kreatív és participatív hálózat, melynek célja „a művészet és az élet közötti közvetlen kapcsolat megteremtése”, a fenntarthatóság,

¹ Részlet a „*Progetto Arte*” című kiáltványból. http://www.cittadellarte.it/userfiles/file/materiali/pdf/the_progetto_arte_manifesto.pdf

MICHELANGELO PISTOLETTO

The Third Paradise

© Fotó: UMJ / N. Lackner, Kunsthau Graz, BIX-Fassade, 2012

az erőforrások gondos felhasználásának alapelvein keresztül. Az 1998-ban a Torino melletti Biellában – Michelangelo Pistoletto szülővárosában – a művész által alapított művészeti város ötlete abból az elgondolásból eredt, hogy a művészeti stratégiák által a világ egy jobb és jelentőségteljesebb helyé válhat a globális változások közepette. Filarete – a városi utópia atyjaként ismert firenzei szobrász és építész – már a 15. században megálmodta a várostervezésen alapuló ideális életteret. A *Trattato d'architettura* (Értekezés az építészetéről) című művében nem csak a szerkezeteket, utakat és épülettípusokat, hanem egy szabályzatot is megalkotott abból a célból, hogy megalkossa az építészet és az általános együttélés harmonikus organizmusát. Más szóval, egy ideális város terve nem csak a funkcionális infrastruktúrát kell, hogy tartalmazza, hanem magát a társadalmat is a rendszer részeként.

A *Cittadellarte* szó többjelentésű: a cittadella (fellegvár) olyan terület, ahol a művészet erősen védelmezett; a città (város) pedig mai világunk interrelációs összetettségével és nyitott ideáival van összefüggésben. A „művészet városa” egy nagy laboratóriumként jellemezhető, amely a kreatív energia generátora, és amely ellenőrzetlen folyamatokat indít el a kultúrában, a termelésben, a gazdaságban és a politikában. Pistoletto leírása szerint a *Cittadellarte* kezde-

* A kiállítás a Kunsthau Graz és a *Cittadellarte* együttműködésével, a Steirischer Herbst programjaként valósult meg. Kurátorok: KATRIN BUCHER TRANTOW, JUAN ESTEBAN SANDOVAL. Társ-kurátorok: KATIA HUEMER, PAOLO NALDINI.





A Cittadellarte megnyitása
© Fotó: UMJ / N. Lackner

Részlet a kiállításról
© Fotó: UMJ / N. Lackner





A Cittadellarte megnyitóját
© Fotó: UMJ / N. Lackner

tekben egy két részre osztott primer sejttagként jött létre, amely azóta folyamatosan osztódik és további atommagok kozmoszait generálja, melyek között mágneses térterők és gravitációs mezők jönnek létre. A természet strukturált rendszereit reprodukálja biológiai és kozmikus értelemben. A Cittadellarte ezeknek a sejteknek és magoknak az egésze, amelyek a társadalom mintájára vannak elrendezve és elnevezve.² Közös nevük az Uffizi, offices, azaz „irodák”, amely különböző tevékenységekkel rendelkező hivatalokat foglal magában, és a városi operatív struktúra szerves részeként működik. Az Uffizi alapvető feladata, hogy „inspiráljon és felelősségteljes változást hozzon létre a társadalomban kreatív ötletek és projektek megvalósítása révén”. Mindegyik iroda külön létesítményekkel rendelkezik a művészet, az oktatás, az ökológia, a politika, a gazdaság, a spirituális szükségletek, a gyártás, a táplálkozás, a kommunikáció, az építészeti és a divat területén.

A művészet terjesztése

1967-ben Michelangelo Pistolettot, a fiatal és ismert festőt felkérték, hogy rendezzen egy önálló kiállítást a torinói Sperone galériában. Egy egyedülálló ötlettel állt elő: ahelyett, hogy a saját képeit állította volna ki (hogy felkeltse a lehetséges vevők érdeklődését), egy mérföldkövet tett le az adott év megjelölésével (*Pietra miliare*, 1967). Ezzel egy új korszakot hirdetett meg – a művészet terjesztésének korát. A kiállítótér klasszikus értelmezését leromboló felhívás mellett a kiállítás látogatóit nem csak a saját, hanem művészbarátai műveinek megtekintésére is invitálta.

Az 1967-es év egy új korszak kezdetét jelentette munkásságában: a közösségi periódus kezdetét. Pistoletto a kollektív, részvételen alapuló művészet iránt kötelezte el magát, egyrészt saját tükrös objektjeivel, másrészt kollektív projektek bemutatásával (elsőként a Zoo csoporttal, később a *Cittadellarte*

megalapításával 1998-ban). A művészet beszivárog a médiába, s így közvetlen és aktív módon beleírja magát a társadalomba. A kölcsönösségen alapuló művészeti hálózat párhuzamosan fejlődött saját műveivel és válaszul szolgált a globális politikai zűrzavarra is. Nem az ún. Elfoglaló mozgalom³ volt az első eset, amikor a művészek rávilágítottak alkotásaik politikai lehetőségeire. A művészetnek mindig volt politikai aspektusa: az aktuális társadalmi eseményeket mindig is kritizálták és kommentálták a művészek, az egyiptomi piramisoktól Giotto padovai freskóin keresztül Pamela Rosenkrantz feminista intervenciójáig. A műalkotások állást foglaltak és ezt követelték meg közönségüktől is; felvilágosításra törekedtek és új gondolkodásmódra sarkalltak. Ez igaz a 20. századra is: a futurista kiáltványtól Joseph Beuys híres tölgyfáin át egészen Ai Weiwei müncheni *Remembering* installációjáig (2009): ezek a munkák – politikai és társadalmi küldetésstudatukkal – a szűk belső körön kívüli közönséghez is elértek. Ugyanakkor a hetvenes

³ Nemzetközi tiltakozó mozgalom a gazdasági és a társadalmi egyenlőtlenség ellen. Elsődleges célja, hogy a gazdasági szerkezetet és a hatalmi viszonyokat társadalmi szinten igazságosabbá tegye. Az első Occupy tiltakozás az „Occupy Wall Street” (Foglaljuk el a Wall Street-et) néven kezdődött 2011. szeptember 17-én a New York-i Zuccotti parkban. http://en.wikipedia.org/wiki/Occupy_movement, <http://occupywallst.org/>

² <http://www.philamuseum.org/exhibitions/414.html?page=2>



Részlet a kiállításról
© Fotó: UMJ / N. Lackner

évektől kezdődően egyes médiumok egyre jelentéktelenebbé váltak és sokszor teljesen figyelmen kívül maradtak.

Az olyan fogalmak, mint az *art activism* (művészeti aktivizmus) vagy a *social impact of art* (a művészet társadalmi hatása) a művészet területének újra-fogalmazását sejtetik. Ez az aktív átalakítás szolgálatába állítja a termelést és a művészi tevékenységet. PEDRO REYES *Palas por Pistolas* (2008) című munkájában 1527 pisztolyt gyűjtött össze a mexikói Culiacánban, megolvasztotta őket, majd ugyanannyi ást öntött belőlük, hogy végül a helyi lakosokkal együtt 1527 fát ültessen el.⁴ AI WEIWEI *Fairy tale* (2007) című projektje hasonló szimbolikus erővel bír. 1001 különböző korú kínai résztvevő kapott útlevelet és utazott Németországba 28 napra a *Documenta 12* szervezésével, hogy felfedhessék saját „tündérmeséiket”.⁵ A krízis és az egyidejű információtúlfeszítés idején úgy tűnik, a művészet kapta meg azt a szerepet, hogy figyelmünket a változásra irányítsa. Egyre több olyan művel szembesülünk, amely társadalmi tudatosságot követel és túllép a pusztá ábrázoláson. A legutóbbi biennálék, csakúgy, mint az idei *DOCUMENTA (13)* egy olyan művészeti terület megjelenésére mutatnak rá, mely politikai és társadalmi aktivitást követel és a társadalmat tekinti közvetítő közegének. Bárki, aki nyitott fülekkel és a társadalmi erejében vetett hittel tekint a művészetre, láthatja, hogy sok napjainkban dolgozó művész munkájához csatlakozhat szabadon. Ezek a műalkotások sürgető problémákkal foglalkoznak. Olyan társadalmi és politikai kötelezettségek felé fordítják figyelmüket, amelyek a kollektív feldolgozáson révén élő műalkotássá válnak.⁶

4 <http://pedroreyes.net/palaspistolos.php>

5 <http://www.artbook.com/blog-ai-weiwei-in-the-media.html>

6 Hivatkozás Paolo Naldini *The art of demopraxia* és Katrin Bucher Trantow *A city of socially-engaged art* című cikkére, mely a kiállítás *Book of Transformation* című katalógusában jelent meg.

A megosztó átalakítás

A Cittadellarte nyílt hálózat, mely egy művészeti kollektívaként kívánja ösztönözni a társadalmi belüli felelősségteljes változást.

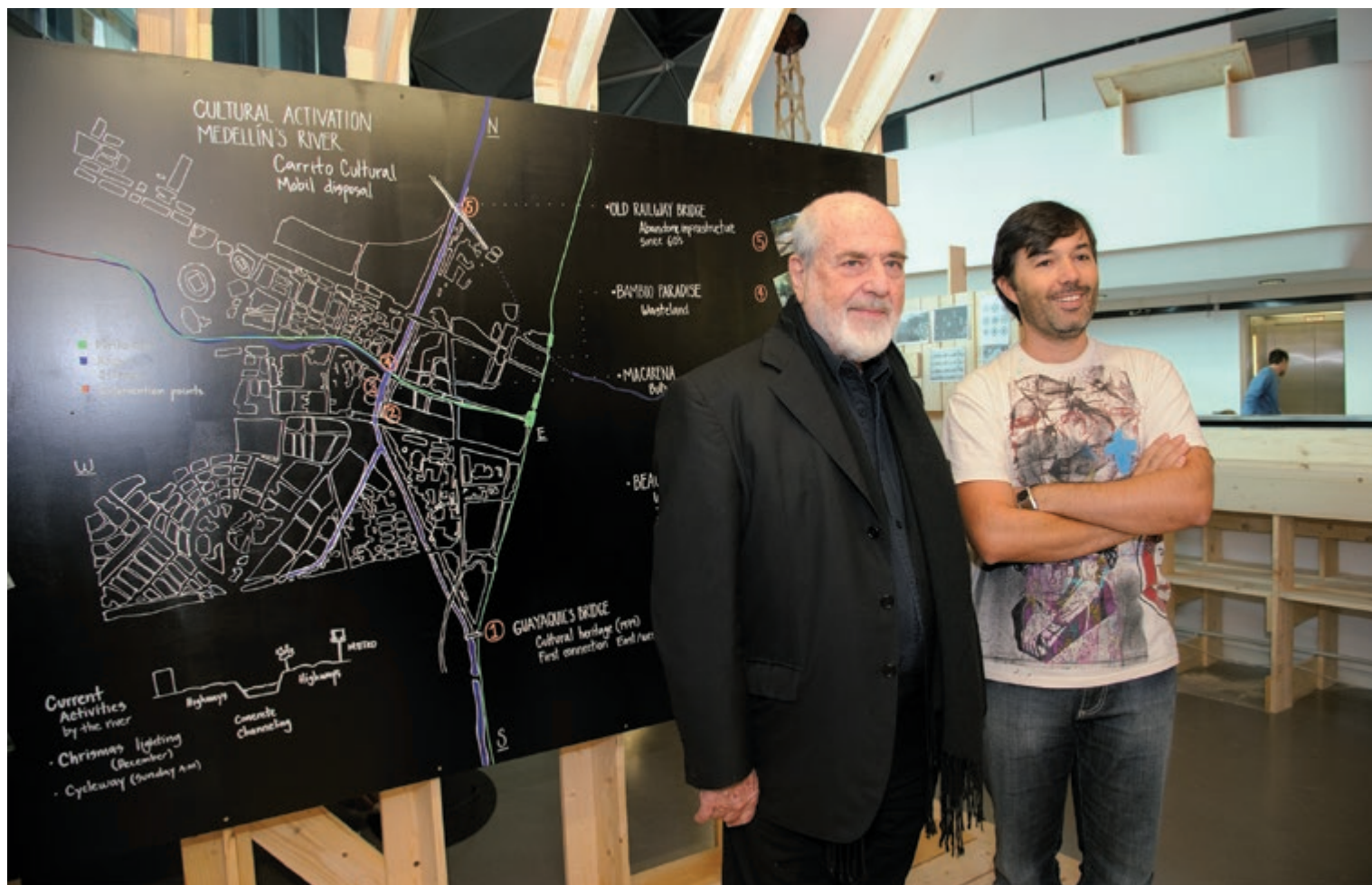
A Grazban bemutatott *Sharing Transformation* erről a hálózatról szól, és a művészi interakció alapelveivel foglalkozik, ugyanakkor a közös művészi produkció lehetőségeivel kapcsolatos projekteket érintő kérdésekre koncentrálnak.

A „megosztó átalakítás” a társadalmi folyamatok átformálását támogatja. Mivel vándorprojekt, sokkal inkább értelmezhető résztvevői struktúraként, mint klasszikus kiállításként.

Az együttműködés koncepciója szorosan kapcsolódik a Stájer Ősz fesztiválhoz és annak *Art is Concrete* témájához.⁷

A fadeszkákból felépített environment-város kapcsolatot teremt a sokféle művészi nézőponttal és művészi kezdeményezéssel, ahol nem csak különálló projektek képviseltetik magukat, hanem az egész művészeti város, ahol szívesen fogadják a hozzájuk csatlakozó látogatókat. A kiállítás a kultúra által létrehozott, nyitott és fenntartható globális modell iránti vágyat tükrözi, és jól érzékelhető az állandó változások közepén álló utópisztikus

7 <http://www.steirischerherbst.at/2012/micro/english/index.php>



MICHELANGELO PISTOLETTO és JUAN ESTABAN SANDOVAL a ParaArtFormations elött
 © Fotó: UMJ / N. Lackner

MICHELANGELO PISTOLETTO
 Love Differences
 © Fotó: UMJ / N. Lackner



város metaforája is. A művészet foglalkozik a várossal, megfigyeli, reflektál rá és együttműködik a lakossággal. A projekt egyúttal megpróbálja a felelősségteljes művészi megosztás és átalakítás folyamatát is értelmezni, számos különböző összefüggésben fedi fel és ajánl stratégiákat az együttműködésre.

A grazi Kunsthaus épülete lehetővé teszi, hogy a rendezvény klasszikus kiállítási formát öltözzön, de alkalmas arra is, hogy a nézőközönség segítségével folyamatos átalakuláson essen át.

A CONSTRUCTLAB csapata, melynek tagjai különböző területekkel foglalkoznak, megalkotta a strukturális és folyamat-orientált, rugalmas építészetet (*KunstStadt*, 2012). Egy olyan várost építettek fel, ami támogatja az integrált részvételt és használatot, és amelynek fontos része az átalakítás. Ez a vibráló művészváros azokat a művészeti projekteket egyesíti, amelyek a kollektív részvételt tekintik céljuknak. Megvizsgálta a városi funkciókat és a következő terekre osztotta fel őket: fedett piac, mozi, kávézó, gyakorlati és oktatási terület. Az így létrejött, élettel teli városban megtalálhatóak az információs és hálózati pontok, melyek elismerik és elfogadják a város védelmező szerepét: egy átalakítható, átjárható menedékként tekintenek rá, ahol lehetőség nyílik különböző energiák találkozására.

Az esemény másik vendéglátója LEOPOLD CALICE, a bécsi tájtervező, aki főtéri konyhájában „főzi ki az urbánus tájat”, lehetőséget adva a látogatóknak, hogy újszerű perspektívából szemléljék a várost (*The Beholding Eye*, 2012). DAN PETERMAN a külvárosban építette fel az üvegházát. Peterman az *Experimental Station* művésze és megalapítója, a 90-es évek elejétől kezdve hoz létre társadalmilag fenntartható projekteket Chicago egyik negyedében. A stíriai kecskesajtból készített műve a látogatók passzív közreműködését használja a saját érlelése során (*Finishing Room*, 2012). Mellette találhatóak a dél-kínai művészeti galéria kerti pavilonjai, *Vitamin Creative Space* elnevezéssel. A *The Garden of Forking Paths* az autonóm termelési módszerek információinak cseréjéről szól. A név Borges azonos nevű elbeszélésére (magyarul: Az elágazó ösvények kertje) utal, amely hipertextként különböző szinteken értelmezhető, s nem csupán a világról való ismereteket írja le, hanem az univerzumról szólókat is. A Vitamin Creative Space ezt a hipertextet követi, egymásba szöve a különböző ismeretszálakat.

A Michelangelo Pistoletto által létrehozott *Love Difference* mozgalom egy olyan független szervezet, ami az interkulturális projektek és a nyílt hálózatok támogatását célozza meg. Pistoletto régóta használ tükröket ahhoz, hogy belevonja nézőit műalkotásaiba. A *Love Difference Table* a város központjában található, mintha egy, a kollektív transzformációs folyamatot bevezető párbeszéd része lenne. A Kunsthaus a Facebookon és a Twitteren keresztül szólítja meg a vendégeket, hogy vegyenek részt a projekteken, amely egyben felhívás is arra, hogy osszák meg gondolataikat a témáról, a helyről és az ott betöltött szerepekről. Az itt megszerzett információk egy kibővített, mégis személyes szemszögből tükrözhetők vissza. A külső szobában található, a multikulturalizmussal foglalkozó *Neons* kampány arra ösztönzi az embereket, hogy a különbözőséget számos eltérő színben és nyelven tapasztalják meg. Az *Evento* a Cittadellarte és Michelangelo Pistoletto által szervezett biennále volt 2011-ben, Bordeaux-ban. A rendezvény a városi környezetbe helyezett kortárs művészet bemutatásával foglalkozott. A résztvevő nagyszámú helyi és nemzetközi művész számára a város tíz nap leforgása alatt egy olyan multikulturális helyé vált, ahova Bordeaux lakosait meghívhatták, hogy aktívan csatlakozhassanak tevékenységükhöz. Mára ezeknek a projekteknél bizonyos része a városfejlesztés részévé vált (*The 'Chantier' of Shared Knowledge*, 2012).

A Cittadellartával és a Zenga Foundationnel együtt a VISIBLE olyan művészeti ágakat tüntet ki a Visible-díjjal, melyek saját intézményeiken kívül is hatással vannak a társadalomra. A művészeti csoport 2004 óta frissíti és újítja *Letteratura di svolta* nevű könyvtárát. A *Visible Library* olyan könyveket tartalmaz, melyekből a harminc legfontosabb, filozófiával és művészetelmélettel foglalkozó kiadványt a Cittadellarte művészei és kritikusai választottak ki. Most mindez a *Steirischer Herbst* fesztivál alatt a résztvevő művészek, tudósok és kurátorok által javasolt, társadalmilag elkötelezett projektekről szóló könyvek listájával egészül ki. A *Visible Cinema* válogatott videómunkákat mutat be,

melyekben a művészi produkció a társadalmi átalakulás részeként értelmezhető. A város bejárata mellett a CHIMURENGA író- és publicista csoport plakátja fogadja az érdeklődőket, amely együtt dolgozik egy Megaphon nevű utcai magazinnal. A kiállításon a Visible-lel együttműködésben egy pán-afrikai szervezésű költői aktivista szervezetként jelennek meg (*The Chronic*, 2012).

A város szélén elterülő erdő az egyiptomi GUDRAN interdiszciplináris szövetség sátrának ad otthont, akik a forradalom kitörése óta hozzák létre Alexandria utcáin párbeszédközpontú munkáikat. Évek óta próbálják megismertetni a művészi kreativitást a nagyközönséggel, de aktívak voltak az arab tavasz⁸ tiltakozásain is. A társadalmi felelősségvállalás szószólójaként, az utcára kivonulva tükrözik vissza a hétköznapi valóságot, felhasználva az aktuális politikai konfliktusok globális médiában használt szimbólumait. CLAUDIA BOSSE a képek, a helyek és a rögzült viselkedések valóságával foglalkozik. A privát tér publikus térbe való helyezésére szólít fel, valamint lehetővé teszi a hétköznapi gyakorlatok és paraméterek fizikai megtapasztalását (*Structures Of Circumstances*, 2012). A fenntartható gazdaság és a társadalom témája valamennyi műalkotásban megjelenik. Az kolumbiai Medellinből származó EL PUENTE LAB és a berlini PARAARTFORMATIONS (PUF) egy saját tervezésű teherszállító biciklivel állt elő a városi problémák enyhítése céljából. A grazi Rebikel kerékpárszerelő csoporttal együttműködésben, helyben gyártott teherszállító kerékpár a megavárosi tapasztalatokat próbálja más kontextusban értelmezni. A kiállítás után az újrahasznosítás és a fenntarthatóság elveinek megfelelően az építési anyagok és a teherbicikli újrahasznosításra kerül, vagy felhasználható lesz más projektekhez.

A *Sharing Transformation* bár kicsi, mégis nagy jelentőségű kiállítás az alkotás kollektív formáiról, maga is egy hálózat, amely magában foglalja a Cittadellarte és más autonóm szervezetek által kreált strukturákat. A Cittadellarte úttörő szerepet vállal egy új modell, a tartós együttműködésen alapuló művészeti és társadalmi tevékenység létrehozásában. Ily módon a Cittadellarte reflektál Pistoletto saját, a szemlélő bevonásán alapuló, hatvanas évekbeli munkáira, másrészt kibontja számunkra a művészet és a világ folyamatosan változó viszonyrendszerét is.

8 Az arab államokban kirobbant kormányellenes felkelések elnevezése; demonstrációk, tiltakozások és háborúk revolúciós hulláma, mely 2010. december 18-án kezdődött Tunéziában, „jázmínos forradalom” néven. http://en.wikipedia.org/wiki/Arab_Spring

Reims legendái 03. – a „Vadász” és egyéb rejtélyek, Rózsakeresztes Testvériség, Lapis Philosophorum, Szent Johanna

„The men that walk with Satan, their years are as a day;
They know each generation as a dream that drifts away.”

Robert E. Howard: *The Men That Walk With Satan*¹

A SPIONS eposz 27., (*A Siegfried-vonal – A háború képzőművészete 1.*) című fejezetében írtam először a különös figuráról, aki időnként, varázslatszerűen megjelent a közelünkben. „Volt Budapesten egy titokzatos, nagyon sovány, karvalyarcú pasas, aki a SPIONS megalakulását követően a legváratlanabb pillanatokban bukkan fel körülöttünk, megígért valamit (ígéreteit sohasem teljesítette – Magyarországon ez mindmáig bevett gyakorlat), majd eltűnt. A »Vadász« kódnevet adtuk neki. Egy idő után észrevettük, hogy elég, ha kiejtjük kódnevét egymás közötti beszélgetéseink során, rövidesen megjelenik. Emigrációkra készülődve gyakran viccelődünk azon, hogy végre megszabadulhatunk ettől a kellemetlen kísértettől, Nyugatra érve nem látjuk majd többé. Nem így történt.”² Véletlenül kimondott nevét téren és időn át meghallva a „Vadász” a Maginot-vonal meg-

1 „A Sátánnal sétálók évei olyanok, mint egy nap; / Úgy ismerik a generációkat, mint a tovatűnő álmokat.” Robert E. Howard (1906–1936): *A Sátánnal sétáló emberek*, versrészlet az *Énekek az árnyékokban* című kötetből (Robert E. Howard: *Singers in the Shadows*, 1970, Donald M. Grant, Publisher, Inc.) – NL nyersfordítása.

2 Najmányi László: SPIONS. Huszonhetedik rész; *Balkon* 2012_7, 8; p. 26.

888: Letter to=from Bardo – XV. 4 (Reims 02)



látogatása idején, a németországi Hürtgenben jelent meg először a „szabad világba” érkezésünk után. Másodszor Reims-ben rémlett fel, amikor a SOGGY nevű punkegyüttes külvárosi pincéjét az ott töltött éjszaka után elhagyva, a lepusztult gyárépület kerítése mellett parkoló Zsiguli felé indultunk. Ezúttal az én számon csúszott ki a titokzatos pasas kódneve: „Már csak az hiányzik, hogy itt is előjöjjön a »Vadász!”, nyögtem a koszos matracra az átnavigált éjszaktól elgémberedve. „Már nem hiányzik. Itt van”, mondta a SPIONS frontembere fojtott hangon, szemével diszkrétan az utca túloldala felé mutatva. Odanéztem. A szemközi betonkerítéshez támaszkodva valóban ott állt a „Vadász”. Amikor tekintetünk találkozott, barátságosan intett jobbkezzével és elindult felénk. Beugrottunk a kocsiba és elzúgtunk Reims belvárosa felé. A visszapillantó tükörben visszanezve nem láttam a kísértetet az üres utcán, csak az ütteset borító szemét kavargott nyomunkban.³ Ritkán fordul elő, hogy kora reggel misztikus élmény ér. A Reimsben töltött harmadik napunk reggele ilyen volt. Az egyik megmagyarázhatatlan esemény követte a másikat. Dél előtt 10 órára találkozót beszélünk meg Bertrand de Bonnet-Morellel, régi reimsi levelezőpartneremmel, a szabadkőművesség, a Rózsakeresztes Testvériség és az alkímia egyik helyi kutatójával. Bertrand nem volt a megbeszélte időben az általa javasolt kávéházban, telefonon sem tudtam elérni. Csaknem egy órás várakozás után zilált külsejű, szeplős, loboncos vörös hajú ifjú hölgy lépett az asztalunkhoz. Monsieur de Bonnet-Morel titkárnojeként mutatkozott be angolul, és elnézést kért, amiért főnöke késik. „Felrendelték”, mondta. „Hová?”, kérdeztem. „Fel!”, suttogta Colette, és szeplős mutatójával bizonytalanul a mennyezetre mutatott. „Majd jön. Vagy nem”, tette hozzá. Ha bármilyen kérdésünk lenne, ő is tudja a Monsieur választait tolmácsolni, állandó telepátikus kapcsolatban állnak. Rövid koncentráció után Colette valamennyi kérdésünkre érdemben válaszolt, Bertrand barátom leveleiből megismert, jellegzetesen barokkos stílusában. Éppen a franciaországi üldöztetés elől Skóciába menekülő templomosokra vonatkozó kérdésünkre felelt, amikor a kávéház ajtajában feltűnt a fekete, csuklyás köpönyeget viselő Bertrand és vidáman kiabálva befejezte titkárnoje mondatát. Elnézést kért késéséért, amit hivatali elfog-

3 A „Vadász” misszióknak valamennyi állomásán, Párizsban, Torontóban és New Yorkban is felbukkant később. Sőt, a Carriacou nevű karib-tengeri szigeten, és Indonéziában is találkoztam vele, az 1990-es évek elején. Legutóbb néhány napja, Budapesten láttam a szobám ablakán keresztül, miután korrigáltam a SPIONS-eposz 27. fejezetét, amelyben kódnevét először említettem történetünk leírása során. Az ablakom alatt húzódó, többsávos út túloldalán állt és irányomba nézve, felemelt jobbkezzel integetett. Ezekről a ki tudja hányadik típusú találkozásokról a SPIONS-eposz későbbi fejezeteinek némelyikében fogok majd részletesen beszámolni.

laltságával indokolt. Miután leült az asztalunkhoz, Colette felállt, és lehajtott fejjel, nesztelen léptekkel bement a mellékhelyiségbe, ahonnan többé nem jött elő. „Már nincs rá szükség”, mondta főnöke, amikor egy idő után titkárnője hollétéről érdeklődtem, „Lement.” „Hová?”, kérdeztem. „Le”, válaszolta Bertrand és másra terelte a szót.

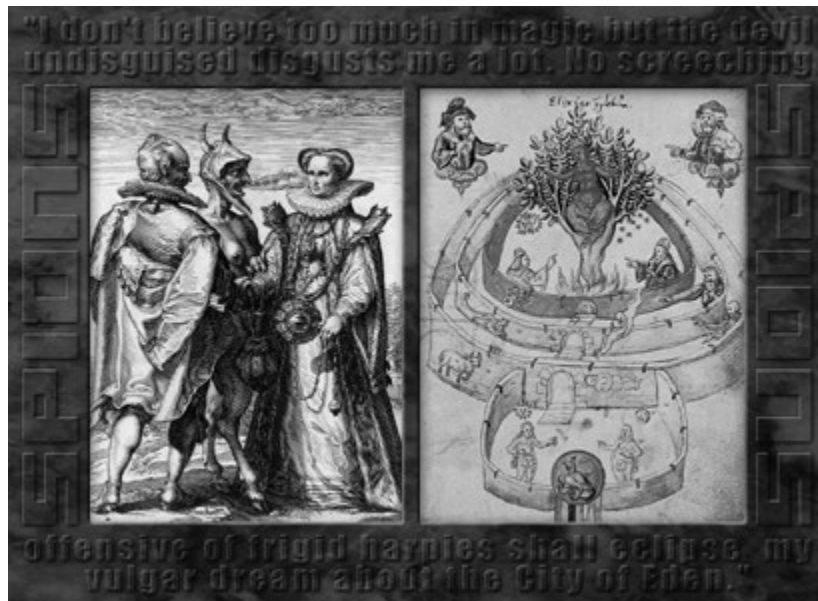
A szabadkőműves szimbólumok és rituálék közül sok a Templomos Rendhez is köthető, bizonyítva, hogy a két szervezetnek közös szellemi gyökerei vannak. Egyes teóriák szerint a skót Szabadkőművesek Társasága a Templomos Lovagrendből nőtt ki, miután sok templomos lovag menekült Skóciába az üldöztetések elől. A katolikus egyházból kiközösített I. Robert (Robert Bruce, Roibert a Briuis, 1274–1329) skót király hadseregébe fogadta őket, és segítségükkel nyerte meg az angolok ellen, Skócia függetlenségéért vívott bannockburni csatát 1314-ben. Számos legenda szerint a templomosok által Salamon király jeruzsálemi templomának romjai között megtalált, Jézus örök életet adó vérét⁴ tartalmazó Szent Grált (vagy Sangrealt) a Franciaországból elmenekült lovagok 1307-ben Skóciába vitték, és a Roslin település felett magasodó Rosslyn kápolnában rejtették el. A 16. századtól, sokszor skót kapitányok parancsnoksága alatt a déltengereken portyázó angol kalózhajók fekete zászlaját (lobogó⁵) díszítő koponya és lábszárcsontok közismert templomos szimbólum, amelyet a szabadkőművesek is átvettek. A skót szabadkőművesek első páholya egyes vélemények szerint a 16. század végén, a 17. század elején, valószínűleg a Kilwinning apát-ságban⁶ alakult meg. Azt, hogy a titkos társaság már jóval korábban is működött, a legrégebb ismert szabadkőműves szöveg, az 1390 körül íródott *Halliwell kézirat*⁷ (*Regius Manuscript*) bizo-

4 Ahogy a SPIONS-eposz előző, 31. fejezetében már írtam, a Jézus isteni voltát tagadó, a Templomosokkal szoros kapcsolatot ápoló dél-franciaországi albigenes/kathar közösségek teológusai szerint Jézus szeretője/felesége, Mária Magdolna az emberi élet meghosszabbítására képes menstruációs vérét tartalmazta a szent edény.

5 Nem sokkal e jelentésrészlet összeszerkesztése (2012 augusztusa) előtt komoly vita zajlott a magyarországi politikában arról, hogy mi a különbség a zászló és a lobogó között. Nem tudom, hogy az identitáskezesők számára oly fontos témakörben sikerült-e megnyugtató kompromisszumra jutni, hiszen még a nemzeti zászló (lobogó?) színeiben – árpádsávok vagy piros-fehér zöld? – sem sikerült eddig megegyezniük.

6 Egyes források a 12. századra teszik az első skót szabadkőműves páholy megalakulását, de a fennmaradt írásos dokumentumok későbbi dátumra utalnak.

7 A British Museum Királyi Könyvtárában őrzött kéziratot *The Early History of Freemasonry in England (A Szabadkőművészek korai története Angliában)* címmel, 1840-ben publikálta először James Orchard Halliwell Shakespeare-kutató. A valószínűleg egy régebbi kéziratból másolt, ó-angol nyelven írt szöveget VII. Henrik király 1468-ban szerezte meg könyvtára számára, majd 1757-ben II. György ajándékozta a British Museumnak.



888: Letter to-from Bardo – X. 3 (Demonio con Pechos de Mujer 01)

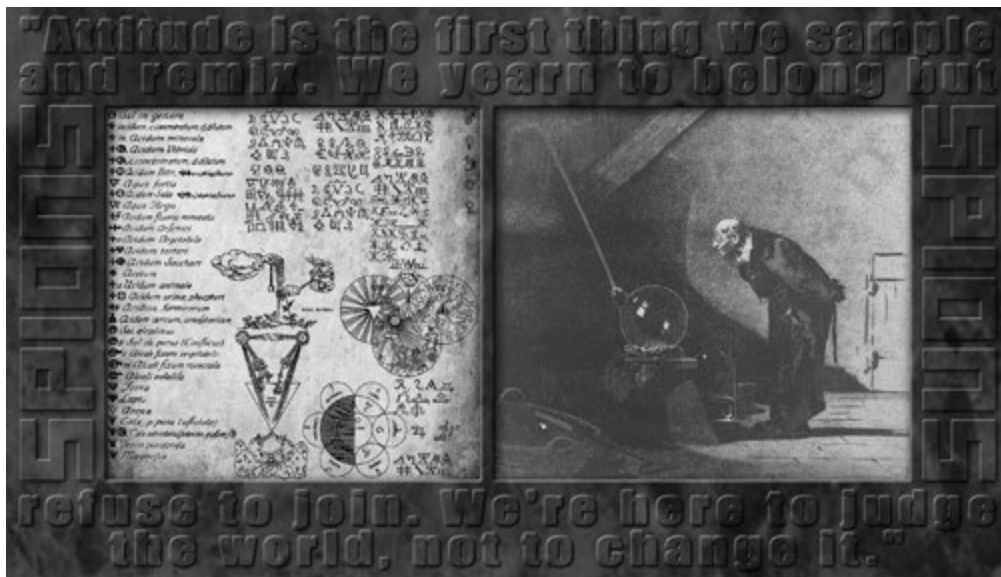
nyítja. A 64 oldal terjedelmű, ismeretlen szerző által versformában megírt szöveg szerint a titkos társaságot a Kr.e. 4. században élt Euklidész, a geometria tudományának atyja a káldeus papok tudásának megőrzése céljából, Egyiptomban alapította. A templomosok és szabadkőművesek szoros kapcsolatára utal, hogy az első skót szabadkőműves páholy rituáléi közé tartozott a pápai tiara és a francia korona másolatának megtaposása. Így álltak szimbolikusan bosszút a Templomos Rendet szétverő, vezetőit meggyilkoltató V. Kelemen pápán és IV. Fülöp királyon. További bizonyíték kapcsolatukra, hogy amikor XVI. Lajost 1793 január 21-én a párizsi Concorde téren (*Place de la Révolution*) lefejezték, a forradalom kirobbanásában kulcsszerepet játszó francia szabadkőművesek felugrottak a vérpadra, és kezüket, zsebkezdőiket a király vérébe mártva, levágott fejét felmutatva a templomosok 479 évvel korábban máglyán elégetett, huszonharmadik, utolsó Nagymesterére utalva kiabálták: „Jacques de Molay, tu es vengé!” („Jacques de Molay, halálod megbosszultatott!”)

Reims komoly szerepet játszott a SPIONS egyik fő nemezeise, a nemzetközi szabadkőművesség történetében. 1581-ben az angol protestáns egyházat megalapító I. Erzsébet⁸ angol királynő által indított üldözés ellen Franciaországba menekült hittudósok⁹ ebben az ősi városban fordították latinból angolra a szabadkőművesek által használt *Douay-Reims Biblia* nagy részét, és 1582-ben itt publikálták először az általuk fordított, terjedelmes kommentárjaikkal és jegyzeteikkel ellátott *Új Testamentumot*. A Salamon király templomának szimbolikus újjáépítésére, az Új Világrend (*Novus Ordo Seclorum*) megteremtésére szövetkezett, a világpolitikára a történelem során számos alkalommal nagy hatást gyakorló konspirátorok számára a Douay-Reims Biblia azon passzusai¹⁰ különösen fontosak, amelyekben a kőművesek tevékenységéről van szó. Az angol katolikus fordítók, akik közül ketten (Gregory Martin és Thomas Worthington) szabadkőművesek voltak, munkájuk során számos kulcsfontosságú részletet átvettek a protestáns William Tyndale 1525-ben publikált Biblia-fordításából.

8 I. Erzsébet (1533–1603) a Tudor-ház utolsó uralkodója, VIII. Henrik és lefejeztetett felesége, Boleyn Anna lánya volt. Ő végeztette ki Stuart Máriát, a skótok királynőjét. 1558-ban, trónralépése után első intézkedésével megalapította az anglikán egyház elődjét, az angol protestáns egyházat, amelynek kormányzója lett. Törvényben (*Act of Uniformity*) tette minden alattvalója számára kötelezővé a vasárnapi templombajárást és az angol nyelvű protestáns imakönyv (*Book of Common Prayer*) használatát. V. Pius pápa 1570-ben kibocsátott, *Regnans in Excelsis* című bullájában kiátkozta és illegitimé nyilvánította az angol királynőt. Ekkor fordult az addig vallási ügyekben meglehetősen toleráns uralkodó haragja a katolikusok ellen. Alattvalói katolikus hitre térítését a trón elleni árulásnak minősítette, és halálbüntetéssel szankcionálta. Az 1570-es évektől számos katolikus misszionárius érkezett titokban Angliába, hogy visszatérítsék az országot a Vatikán kebelébe. Sokat elfogtak és kivégeztek közülük, tovább szaporítva a katolikus mártírok kísértetseregét.

9 William Allen, Gregory Martin, Richard Bristow és Thomas Worthington.

10 *Királyok Könyve* [2. Samuel] 5:11; *Királyok Könyve* [1. Királyok] 5:18; *Királyok Könyve* [2. Királyok] 12:11, 22:6; 1. *Paralipomenon* (1. Krónikák) 14:1, 22:15; 2. *Paralipomenon* (2. Krónikák) 34:11; 1. *Ezsdrás* (*Ezra*) 3:7, 3:10



888: Letter to=from Bardo – XI. 7 (Alchemy 01)

Ennek azért van különleges jelentősége, mert a reformáció elindítói közül Martin Luther, Philip Melanchthon, Johannes Reuchlin és Jan Amos Kozmensity is tagjai voltak okkult tudományokkal foglalkozó titkos társaságoknak.

Martin Luther (1483–1546) nemcsak szabadkőműves, hanem az ugyancsak német misztikus, a Christian Rosenkreuz (1378–1484) alkímista orvos tanai alapján a 17. században alapított, a *gnosztikus kereszténység* és az *albigens (kathar)*¹¹ eretnekek hitrendszerét, valamint a *szufi* és *zoroasztriánus* mesterek tanításait átvevő Rózsakeresztesek Testvériségének (*Fraternitatis Rosae Crucis*, németül *Bruderschaft Rosenkreuz*) is aktív tagja volt. Egyes források szerint bizalmasai előtt gyakran a Testvériséget megalapító Christian Rosenkreuz reinkarnációjának nevezte magát (később Rudolf Steiner, Max Heindel, Guy Ballard és más misztikusok a 18. században híressé vált St. Germain gróft¹² tartották ugyanazon lélek újjászületésének).

Maurice Magre (1877–1941), az okkult tudományok neves kutatója szerint¹³ Christian Rosenkreuz a thüringiai erdőben épült kastélyukban egykor élő híres Germelshausen¹⁴ család utolsó leszármazottja. Az albigens eretneknek minősített családot Konrad von Marburg,¹⁵ a III. Innocent pápa által az eretnekek kiirtásával megbízott szadista inkvizitor meggyilkoltatta. Egyedül az akkor ötéves legfiatalabb gyermek maradt életben a Szeretet Istene nevében levezetett családirtás után, akit az albigensek fellegrábról, a dél-franciaországi Languedoc-ból származó szerzetes mentett meg és rejtett el szektája Reims környéki titkos kolostorában. Christian Rosenkreuz ott ismerkedett meg azzal a négy szerzetessel, akikkel később a francia királyok városa utcáin éjszakánként sétálva, és a katedrálisban tett látogatások során kidolgozta a pápaság intézményének megszüntetését egyik fő feladatának tartó Rózsakeresztes Testvériség teológiai és filozófiai alapjait. A titkos társaság születéséről fennmaradt legendák szerint az alapító nagymester Reimsben írta az 1614 és

11 A kathar eretnekekről a SPIONS-eposz későbbi, a Dél-Franciaországban szerzett tapasztalataimat átadó fejezetében fogok részletesen írni.

12 A SPIONS 1982 őszén a kanadai Torontóba érkező frontembere beszámolt egy néhány hónappal korábbi, párizsi találkozásáról a magát halhatatlannak mondó Count St. Germainnel. Ezt a nagyon messzire vezető történetet a SPIONS Észak-Amerikába költözéséről tudósító fejezetek egyikében fogom részletesen ismertetni.

13 Maurice Magre: *Magiciens et Illuminés. Apollonius de Tyane. Le Maître inconnu des Albigeois. Les Rose-Croix. Le Mystère des Templiers. Nicolas Flamel et la Pierre philosophale. Saint-Germain l'immortel. Cagliostro le charlatan. Mme Blavatsky et les Théosophes* (1930, Fasquelle)

14 A Heinrich Heine, Friedrich Gerstäcker és mások által feldolgozott, számos variációban fennmaradt *Germelshausen* legenda szerint az elátkozott falu, város, ház, kastély réges-régen a föld alá süllyedt, s csak évszázadonként egyetlen napra emelkedhet a felszínre.

15 Konrad von Marburg (1195–1233) IV. Ludwig (1200–1227) Thüringia fejedelme lelki tanácsadója volt. Feladatai közé tartozott az uralkodó felesége, Magyarországi Erzsébet (1207–1231) megszelídítése, betörése is. Gyermekétől elválasztotta, éhezettette és rendszeresen korbácsolta a meztelenre vetkőztetett és oszlophoz kötözött asszonyt, aki valószínűleg az elszenvetett kínzások következtében halt meg 1231-ben. Hogy saját felelősségéről elterelje a figyelmet, a pápa kegyében álló gyilkosa gyorsan szentté avatatta áldozatát.

1616 között Németországban megalapított *Fama Fraternitatis Rosae Crucis* (A Rózsakeresztesek dicsősége), *Confessio Fraternitatis* (Confessio oder Bekenntnis der Societät und Bruderschaft Rosenkreuz – Gyónás avagy a Rózsakereszt Társaságának és Testvériségének önvallomása) és a nevét is feltüntető *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz anno 1459* (Christiani Rosencreutz alkímista menyegzője az 1459-es évben) című tanulmányait, amelyek a testvériség alap-dokumentumainak tekinthetők. A kathar/albigens hitrendszer tökéletesség iránti vonzódását tükröző, a korabeli hermetikus és alkímista írásokhoz hasonlóan csak allegorikusan, szimbolikusan értelmezhető, kizárólag a beavatottak számára megnyíló szövegek, szakítva a tökéletlenséghez, esendőséghez vonzó katolicizmussal, felvázolják az emberiség univerzális megreformálásának, istenivé emelésének szükségességét és módszereit.

A második manifesztum (*Confessio Fraternitatis*) igazolni látszik a feltételezést, miszerint a Testvériség alapítója és első vezetője nem egyedül írta a tanulmányt, hanem valaki más fejezte be, egészítette ki. A szöveg elemzéséből kideríthető, hogy a Rózsakeresztes Testvériség 1407-ben alakulhatott. Természetesen ezeket a dátumokat nem szabad konkrétan tekinteni, hiszen a rózsakeresztesek nyilvánvalóan folytatták a témák és ideák numerikus aspektusok útján történő kifejtésének Püthagorasz¹⁶ által megkezdett hagyományát. Ugyanakkor ennek a Jézus által is alkalmazott, hallgatóságát gondolkodásra készítő titkosítási módszernek az ellenkezőjét is elrejtette szövegeiben írjuk: „Parabolák által beszélünk hozzátok, de szívesen elvinnénk benneteket a megfelelő, könnyű és őszinte magyarázathoz, megértéshez, kinyilatkoztatáshoz és az összes titok megismeréséhez.”¹⁷ A legendák szerint a Mester irányításával templom is épült, amelynek a *Sanctus Spiritus* (Szentlélek – egyes források szerint *A Szentlélek Háza*) nevet adta. Nem tisztázott, hogy hol épült ez a templom. Vannak, akik a thüringiai erdőben keresik romjait, mások szerint földalatti létesítményről van szó, amelyet a Reims-i katedrális kazamatái alatt lehetne megtalálni. Kihasnálva az első világháború alatt súlyosan megrongálódott székesegyház újjáépítési munkálatainak káoszát, vállalkozó szellemű rózsakeresztesek az 1920-as években a katedrális közelében álló egyik ház pincéjéből alagutat fúrtak a székesegyház alá, de nem tudni, hogy megtalálták-e a Rózsakeresztesek első templomát. Az alagút

16 I. Hamvas Béla: *Püthagorasz* <http://hamvasbela.org/szavak/puthagoras.html>

17 *Confessio Fraternitatis* (NL nyersfordítása).

a második világháború idején beomlott, induló szakaszát az 1950-es években állítólag felfedezték és betemették.¹⁸

A rózsakeresztes hagyományok szerint, Christian Rosenkreutz jóslatának megfelelően pontosan 120 évvel halála után egy Testvér megtalálta a Mester tökéletesen épen maradt, kőszarkofágban fekvő holttestét a titkos templom kriptájában és Portugáliába vitte, ahol a Sintra városának közepén épült *Palácio da Regaleira* palota parkjában (*Quinta da Regaleira*) található, a legenda szerint a föld középpontjába nyúló kútban (A beavatás kútja) helyezte el. A kút kb. 27 méter mélyen kőtáblával blokkolta, amelyet a Templomosok rendjének keresztje középre helyezett rózsakeresztes szimbólummal díszített, majd betemette a sírhelyet és egy tölgyfát ültetett fölé. A 19. század végén megtalált kút volt a templomos lovagok által a területen elsőként, a 13. században épített építmény. A parkot és a palotát a kávé- és drágakő-kereskedelem révén meggazdagodott, a Rózsakeresztesek Testvériségéhez is tartozó szabadkőműves, a világ egyik legkomplikáltabb óráját¹⁹ birtokló António Augusto Carvalho Monteiro (1848–1920), Fagagna grófja, az olasz Luigi Magnini (1848–1936) díszlettervező és építész tervei alapján 1904–1910 között építtette a kút köré. Az allegorikus elrendezésű, szándékosan elvadított növényzetű park alatt kiterjedt, a palotát a kúttal, a kápolnával, a grottókkal, a mesterséges vízesés távával, és a palota tornya alatt fekvő Léda barlanggal összekötő, elrendezésében a fényt és a sötétséget, a halált és a feltámadást szimbolizáló alagútrendszer húzódik. Ugyancsak Luigi Manini tervezte Carvalho Monteiro sírboltját a Cemitério dos Prazeres temetőben, amelynek szabadkőműves és rózsakeresztes szimbólumokkal ellátott ajtaját ugyanaz a kulcs nyitja, amely a palota, valamint az egykori tulajdonos lisszaboni, a Rua do Alecrim-en lévő kastélya kapuját is. A keletre néző kriptá a szabadkőműves templomok formáját idézi. A falakat koponyákat tartó méhek és más szabadkőműves szimbólumok, valamint az elhunyt ópiumfüggőségére utaló

18 Egyes reimsi barátaim szerint az alagút bejáratát a Raymond Abellio kódnevet használó, a német megszállás alatt a nációkkal kollaboráló Georges Soulés (1907–1986) francia író, kabbalista és ugyancsak náci-szimpatizáns homoszexuális szeretője, az albán származású Zafid Verta kriptográfus fedezték fel 1952-ban, röviddel azután, hogy az író visszatért svájci emigrációjából. Soulés a zürichi levéltárban bukkant a régi térképre, amelynek rajzolóit feltűntették az alagút nyomvonalát. Hónapokig tartó munkával sikerült átjutniuk a beomlott szakaszon és elértek a rózsakeresztesek egykori templomát a katedrális kazamatái alatt. Valószínűleg nagyjértékű kincseket találhattak, mert az addig meglehetősen szerény körülmények között élő író hamarosan luxusvillát vásárolt Nizzában, és albán szeretőjével több egyiptomi és perzsi kutatóexpedíciót szerveztek a következő években. Kutatási eredményeit Georges Soulés *Introduction à une théorie des nombres bibliques (Bevezető egy, a bibliai számokra vonatkozó teóriához)* című, 1984-ben publikált könyvének szövegébe rejte, a perzsa misztikus, Avicenna (980–1037) által kifejlesztett *Wahidahad* titkosírási rendszer szabályai szerint kódolva adta közre.

19 *Leroy 01, „La Lucie”* – Az 1867–96 között, Svájcban, Charles Piguet órásmester által épített, ma a svájci Besançon Időmúzeumában őrzött zsebóra 26 funkciója között az égitestek mozgását mutató csillagterképek, hőmérő, páratartalom-mérő, légnyomásmérő és magasságmérő is megtalálható: <http://www.horozima.com/2010/05/leroy-01-one-of-most-complicated.html#>. UDDSYK-C01



888: Letter to-from Bardo – XI. 7 (Tabula Smaragdina – Hommage to Bela Hamvas 01)

mákvirágok és mákgubók díszítik. Helytörténevezek szerint a Carvalho Monteiro földi maradványait őrző szarkofág alól alagút vezet a Palácio da Regaleira parkjában lévő Beavatás kútjához, az első rózsakeresztes Nagymester feltételezett végső nyughelyéhez.

A Christian Rosenkreuz életére, halálára, holttestének megtalálására és újratemelésére vonatkozó legendák metafizikai jellege elködösíti, homályba burkolja a Rózsakeresztesesség eredetét. Valószínűleg ezek a legendák által említett események is szimbolikusan értendők. A Nagymester sírja felnyitásának és az alkímista újratemelésének története például a természet és a kozmikus jelenségek ciklikusan ismétlődő voltára utalhat. Hasonló, csak szimbolikusan értelmezhető legendák találhatóak Wolfram von Eschenbach (kb. 1170–kb. 1220) ó-német lovagköltő (*Minnesänger*) a templomosok által őrzött Szent Grálra (*Lapis Exillis*) vonatkozó, töredékekben fennmaradt feljegyzéseiben, vagy az alkímisták által az ólmot és más nehézfémeket arannyá változtató *bölcsek kövéről*²⁰ (*Lapis Philosophorum*; *Lapis Elixir*) és annak megtalálásáról (*Magnum Opus*) írt szövegekben is. A bölcsek köve nem a konkrét aranycsinálás eszköze,

20 A bölcsek kövéről először az egyiptomi vagy görög alkímista és keresztény gnosztikus, Panopoliszi Zoszümosz tesz említést a kb. 300 körül írott, Ibn Al-Hassan Ibn Ali Al-Tughra'i és Ibn Al-Nadi nem teljesen szövegű arab fordításában fennmaradt, eredetileg görög nyelvű *Cherikmeta* című értekezésében. A legendák szerint a természettudós és filozófus, Albertus Magnus (1193/1206?–1280) felfedezte a bölcsek köve előállításának titkát, amelyet halála előtt átadott tanítványának, az „angyal doktornak” (*Doctor Angelicus*) is nevezett Aquinói Szent Tamásnak (1224–1274). A legjelentősebb keresztény teológus és misztikus halálához különös történet fűződik. A vándorpredikátorként dolgozó, óriási termetű domonkosrendi szerzetes 1274. március 7-én szamárháton érkezett az olaszországi Fossa Nuova ciszterciata kolostorába. Szokása szerint útközben megpróbálta gondolatban felvázolni elmondandó beszédét, de nagy elkeseredésére semmi sem jutott az eszébe. Érzéskor véletlenül beütötte fejét a kolostor alacsony kapufélfájába. Leestet szamaráról és elájult. Amikor magához tért, lelki szemei előtt tisztán kirajzolódott a prédikáció szövege. Élete legszebb beszédét mondta el a kolostor templomában, majd a szöszekről lejöve összeesett és meghalt. A kolostor apátja által megszentelt bárdokkal darabokra vágott, hatalmas testét néhány óra múlva már hatalmas üstökben főzték a gyönyörűséges gregorián himnuszokat éneklő, csuklyás szerzetesek a kolostor fáklyákkal megvilágított pincéjében. Egyes források szerint úgy gondolták, hogy a halott prédikátor teste rejti a bölcsek kövének Albertus Magnus által átadott titkát, amelyhez a hús lefőzése útján juthatnak. A mágikus követ nem találták meg, de ereje működött, hiszen Fossa Nuova kolostora alaposan meggazdagodott a szent csontjainak ereklyékként történt eladása révén.

Paracelsus (Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim), a 16. században élt svájci alkímista hitt az *alkahest*, a világ összes alkotóelemét tartalmazó, minden anyagot, így az aranyat is felbontani képes, oltott mész, alkohol és *potassium karbonát* (hamuszír – a szappan és üveggyártásban használt anyag Magyarország egyik legfontosabb exportcikke volt a 18. században) megfelelő arányú keverékéből desztillálható őselem (*prima materia*) létezésében, amit ő a bölcsek kövével azonosított. Szerinte az *alkahest* aranycsinálásra való felhasználásának legnagyobb nehézségét az okozza, hogy az anyag mindent felbont, így képtelenség bármiben tárolni, mert tárolóedényét is felbontja. Haláláig dolgozott a mágikus anyag gondolati úton történő lebegtetésének megoldásán, de végül arra a következésre jutott, hogy az *alkahest* a körülötte lévő levegőt is felbontja, lebegtetése tehát csak tökéletesen légüres térben elképzelhető, amit korának technikai eszközeivel képtelen volt előállítani.



888: Letter to=from Bardo – XI. 7 (Alchemy 02)

hanem az ember tökéletesítésének, önfejlesztésének, a megvilágosodás elérésének, az égi áldás bekövetkeztének szimbóluma.

Hatéves koromban a modellvonalok építése mellett az okkult tudományokat is tanulmányozó rokonom, a Kiskunfélegyházán élő Csajághy Kálmán vasúti tisztviselő jóvoltából került a kezembe Donászy Ferenc *Az arany szalamandra*²¹ című, gótikus stílusú, egy a középkori Budán élő alkímista kutatásait is ismertető rémregényének kellemesen megsárgult lapokat tartalmazó példánya, amely még ma is utazó könyvtáram kincsei közé tartozik. Azóta, tehát e sorok írása idején már 60 éve foglalkoztatnak az alkímia és a Rózsakeresztesek Testvériség titkai. Érdeklődésemet tovább fokozta egy másik távoli rokonom, ollyói Gabányi János (1871–1934) tábornok, hadtörténész, a budapesti Hadtörténelmi Múzeum és Levéltár egyik alapítója és első igazgatója *Magyar várak legendái*²² című könyve, amelynek 1956-ban

21 Donászy Ferenc: *Az arany szalamandra* (1906, Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.T.) – a könyv e-book formátumban ingyenesen letölthető a világhálóról.

22 Gabányi János: *Magyar várak legendái* (1926, Szent István Társulat). A könyv újabb kiadásából éppen a legérdekesebb részeket hagyták ki az újraserkesztők. A hadtörténész író emléket márványtábla őrzi Budapest I. kerületében, a Vérmező u. 10-12. szám alatti ház falán.



888: Letter to=from Bardo – XII. 2 (Quinta da Regaleira 01)

birtokomba került első kiadása számos, a régi korok alkímistáira és rózsakeresztesekre vonatkozó történetet is tartalmaz. Az évek során komoly mennyiségű, a fenti témákra vonatkozó forrásanyagot halmoztam fel. Különösen Párizs zsidónegyedének (*Marais* – 1980-ban egy ideig ott laktam) ódon antikváriumaiban, és később a New York-i utcai árusok járdákra fektetett nyolfóliáin találtam számomra felbecsülhetetlen értékű alapműveket. Érdeklődésemet a SPIONS frontembere is osztja, bár ő elsősorban a távol-keleti és zsidó miszticizmusra, valamint a náci okkultista kapcsolatainak vizsgálatára szakosodott. Sokat tanultam az alkímiáról St. Aubry (Szentjőby) Tamástól is, aki először hívta fel figyelmemet Hamvas Béla²³ ezirányú kutatásaira. A SPIONS frontembere révén ismerkedtem meg az európai alkímista kutatások buddhista és hindu megfelelőivel. Tőle tudtam meg, hogy e két szellemi iskola a Bölcsek Kövét *Cintamani* (szanszkrit nyelven: *Devanagari*) néven ismeri.²⁴

1429. március 10-én (más források szerint június 17-én) Reims katedrálisában koronázták meg a Győzedelmes (*le Victorieux*) előnevű VII. Károly (1403–1461) francia királyt, VI. „Az Őrült” (*le Fou*) Károly (1368–1422)²⁵ fiát. Trónralépését

23 St. Aubry Tamástól kaptam kölcsön az 1970-es évek elején az akkor még betiltott Hamvas Béla: *Láthatatlan történet* című könyve első kiadásának (1943. Egyetemi Nyomda) egy példányát, amelyet lefényképezve sokszorosítottam. Ez volt az első Hamvas könyv, amit olvastam, s rajta keresztül ismerkedtem meg az európai szellemtörténet a bolshevik diktatúra által elhallgatott, betiltott vonulatával.

24 A buddhisták szerint a mágikus, a kívánságokat teljesítő, a sötétséget megvilágosító követ a Buddhát két újjászületése között tanítóként helyettesítő, a halottakat kalauzoló, a pokol kiűrését végső céljául tűző *Avalokitesvara*, az együttérzés bódhiszattvája, az *Ksitigarbha* tartja a kezében. A *Lung ta* (*Szél Ló*) hátára helyezett kő gyakran feltűnik a tibeti imazászlókön is. A buddhista hagyományok szerint a *Cintamani dhāranī*-jét (szanszkrit nyelven: „Szinhála” – a mantrákhoz hasonló rituális szöveg) recitálva a hívők megkaphatják Buddha bölcsességét és a *Bodhi* (megvilágosodottság) állapotába kerülhetnek. A hindu tradíciók a varázskövet *Vishnu* és az elefánfejű *Ganesha* istennel hozzák kapcsolatba. A *Védák* hol a kígyóként ábrázolt *Nāga* király tulajdonába tartozónak írják le a követ, hol a félig földi állat, félig haltestű tengeri lény, a *Makara* homlokdíszeként emlegetik. A 10. században írt, a *Valmiki* nevű bölcsnek tulajdonított *Yoga Vasistha* című szöveg metaforikusan, a megvilágosodás elérésének eszközeként beszél róla. Az 1275–1296 között élt, a megvilágosodást fiatalon elért hindu szent, *Jñāneshwar* (*Dnyāneshwar*, *Jñānadeva*) a *Bhagavad Gita*-hoz írt kommentárjaiban (*Bhavartha Deepika*) 17 alkalommal hivatkozik a kőre, amely a nehézfémeket arannyá változtatja. *Tirumular*, 5. századi indiai bölcs klasszikussá vált *Tirumandhiram* című művében kijelenti, hogy *Shiva*, vagy *Shambhala* isten neve alkímista eszköz, amely a halandó testet halhatatlan arannyá változtatja.

25 1393. január 29-én VI. Károly francia király ünnepséget rendezett felesége egyik udvarhölgyének házassága alkalmából. A király és öt ifjú arisztokrata vadembereknek öltözve táncoltak a műsorban. Louis de Valois, Orleans hercege, a király öccse későn érkezett a rendezvényre, és a viaszból és kenderlevelekből készített jelmezeket viselő táncosokat valódi vadembereknek nézte. Fáklyájával véletlenül meggyújtotta egyikük jelmezét. A tűz gyorsan átterjedt a többi táncosra is. Négyen életüket veszítették, Jean de Nantouillet, a mókakedvelő uralkodó legközelebbi barátja a szennyes vízzel telt mosogatóüstbe ugorva menekült meg. A király súlyosan megégett. Felgyógyulása után VI. Károly elkezdte magát üvegből készültnek hinni, és bonyolult védelmi módszereket eszelt ki, hogy testét ne törhessék szét.



888: Letter to=from Bardo – XIV. 4 (Marie Magdalene 04)



888: Letter to=from Bardo – XIV. 4 (Jean d'Arc – Hommage to Ingres 01)

az ugyancsak a francia trónért harcoló angol és a velük szövetséges burgundiai sereget Istentől kapott missziója tudatában legyőző, a Lorraine és Champagne tartományok határán fekvő Domrémy községben, parasztcsaládban született Jeanne d'Arc-nak (1412–1431) köszönhetette. 1430. május 23-án a néhány ezer francia katona élén a Compiègne-t ostromló, számbeli fölényben lévő angol és burgundiai csapatokra támadó Jeanne d'Arc-ot elfogták a burgundiaiak. Bár lett volna rá lehetősége, az általa trónra segített VII. Károly semmit sem tett kiszabadítása érdekében. A lány többször próbálkozott a szökéssel – egy alkalommal például kiugrott Vermandois várának 21 méter magas tornyából –, sikertelenül. Az angol kormány megvásárolta a foglyot a burgundiaiaktól, és eretnekség vádjával 1431. február 21-én (más források szerint január 9-én), az angol okkupációs kormány székhelyén, Rouenban egyházi bíróság elé állították. A világi és egyházi törvények semmibe vételével lezajlott, az angolokat szolgáló, reimsi születésű Pierre Cauchon (1371–1442), Beauvais püspöke vezette tárgyalás végén az iskolázatlansága, analfabétizmusa ellenére nagyon intelligensen²⁶ védekező nőt ellene

26 A tárgyalás jegyzőkönyvének egyik részlete mutatja Jeanne d'Arc magasfokú intelligenciáját. A kérdésre, hogy Isten kegyeltje-e, így válaszolt: „Ha nem vagyok, bár Isten azzá tenne, és ha az vagyok, bár megtartana kegyelmében.” A kérdés hittudósi csapda volt. Az egyházi doktrina szerint senki sem lehet biztos abban, hogy Isten kegyeltje. Ha Jeanne d'Arc igennel válaszolt volna a kérdésre, eretneknek vallotta volna magát. Nemmel válaszolva bevallotta volna bűnét. Boisguillaume jegyző, aki a tárgyalás jegyzőkönyvét vezette később így emlékezett a történetekre: „A választ hallva kihallgatói hülyének érezték magukat.” George Bernard Shaw *Saint Joan (Szent Johanna)* című drámáját a tárgyalás jegyzőkönyvére alapozta, a dialógusok egy részét szó szerint vette át a jegyzőkönyvből.

szóló bizonyítékok nélkül halálra ítélték. Bár tisztában volt a vádlott ártatlanságával, IV. Jenő (1383–1447) pápa nem emelte fel szavát védelmében. Jeanne d'Arc-ot 1431. május 30-án Rouenben máglyán megégették. Hamvait a Szajnába szórták. Ügyét III. Callixtus (1378–1458) pápa utasítására újratárgyalták. 1456. július 7-én 115 mellette szóló tanú vallomása alapján ártatlannak és mártírnak nyilvánították. XV. Benedek pápa (1854–1922) a csaknem négy évszázaddal korábban ártatlanul kivégzett nőt²⁷ 1920 május 16-án szentté avatta.²⁸ Az egyház malmai lassan őrölnek. 1992. október 31-én, csaknem 360 évvel azután, hogy a Szent Inkvizíció tanai visszavonására kényszerítette Galileo Galilei (1564–1642) olasz tudóst, II. János Pál (1920–2005) pápa sajnálatos hibának nevezte az ellene folytatott eljárást. Ezzel a beismeréssel az egyház tudomásul vette, hogy mozog a Föld. 2008. márciusában Nicola Cabibbo, a vatikáni Tudományos Akadémia vezetője bejelentette, hogy szobrot fognak állítani a méltatlanul meghurcolt tudósnak az egyházi állam falain belül. Egy hónappal később Gianfranco Ravasi, a Szentszék Kulturális Bizottságának feje közleményben tudatta a médiával, hogy a szobor felállítását bizonytalan időre elhalasztották. Akkor fogom elhinni, hogy a Római Katolikus Anyaszentegyház véglegesen szakított sötét múltjával, amikor a világ összes katolikus templomában elhelyezik a Szeretet Istene nevében megkínzott és szadista kegyetlenséggel kivégzett számtalan ártatlan áldozatot megőrkítő képeket és szobrokat. Ennek az egyszerű, természetes, emberi gesztusnak nem lehet anyagi akadály, hiszen a Vatikán megtartotta az egyházi bíróságok által az évszázadok során elítéltek elkobzott vagyonát.

Folytatása következik

27 A modern korban az Óceán mindkét oldalán sok neves pszichológus vizsgálta az elmondása szerint Istentől kapott víziók alapján cselekvő Jean d'Arc elmeállapotát, de egyikük sem tudta az örület bármiféle változatát rábizonyítani. A legfőbb bizonyíték elméjének tisztasága mellett tárgyalásának jegyzőkönyve volt. „A bírák gyakran zavarbaejtő gyorsasággal változtatták kérdéseiket, de a vádlott egyszer sem vesztette el lélekjelenlétét, választékos franciasággal cáfolt meg minden, a kérdésekbe rejtett állítást, s válaszai csodálatos emlékezőtehetségének bizonyítékai. Jeanne d'Arc intelligens replikái arra készítették a bíróságot, hogy a tárgyalást zártta nyilvánítsák.”, foglalta össze vizsgálati jelentését az American Psychiatric Association világhírű szakértőkből álló bizottsága 1977-ben. 28 A kínai megszállók ellen 1959-ben 600 gerilla élén harcoló Ani Pachen (1933–2002) apácát a Tibeti Szent Johánnának nevezik hazája függetlensége helyreállításának hívei. Az életét indiai emigrációban befejező apáca Adelaide Donnelly közreműködésével, a Tibet ügye iránt elkötelezett Richard Gere amerikai filmszínész előszavával ellátott könyve a tibetiek függetlenségi törekvéseinek egyik leghitelesebb dokumentuma. Ani Pachen and Adelaide Donnelly: *Sorrow Mountain: The Journey of a Tibetan Warrior Nun. (Bánat hegy – egy tibeti harcos apáca utazása)*, 2000, New York: Kodansha International)

Paksi Endre Lehel

Síremlék és jövőkép

Piszkos fény – Halász Péter Tamás kiállítása

acb Galéria, Budapest

2012. október 19 – november 16.

Rombolni lehet szelíden és elegánsan is, nemcsak durvábban kimondással.

HALÁSZ PÉTER TAMÁS két legyet üt egy csapásra, amikor kereskedelmi galériában megnyílt egyéni tárlata nyitótermében installált munkái egyben a drága, nagyon értékes konceptuális műtárgyat, és a drága műtárgyat magának megengedhető vásárló csúcspozícióját – mindezek vitán felül álló szupremációját – ugyanazon műtárgyban mossza alá. Miközben semmi ellen sem lázad, mindkét társadalmi jelenséget látszólag naivan elfogadja, s ettől még fölháborítóbb az eredmény.

HALÁSZ PÉTER TAMÁS

Fa pusztító, 2012, heat & light box, fatüzelésű kályha, (öntöttvas motorblokk; újrahaznosított, rozsdamentes acél, hőálló üveg) © fotó: Orbán György



Megszoktuk a ready-made realizmust, a groys-i más anyagból teljesen ugyanazt fásztó, értelmetlen munkával, azonos méretben legyártó, szerző halála utáni receptművészetet. A térdelej e fogásával újabban operáló művek a dekontextualizáció varázsvesszejével a szerző (mert ugyan ne tagadjuk már, hogy itt nincsen szerző) által rólunk gondoltan általunk nem eléggé ismert, vagy megismert tematika felé terelgeti nyájias figyelmünket. Itt viszont egy fogalomösszeomlásnak köszönhetően e figyelmünk ugyanoda vezetettik, ahová mindig is vágyott, följebb a társadalmi ranglétrán, ami itt testet ölt eképpen: házimozi (*Gesamtkunstwerk 5.1*, 2012, fekete gránit) és playstation (*Végtelen erő*, 2012, fekete gránit). (Itt a többes szám első személy a legnagyobb forgalmat lebonyolító eladások alapján indokolt.)

Az exkluzivitás modern kori szimbóluma, a fekete és csillogjon kritériumai a minimalista designnal párosulnak e rendkívüli erőfeszítést igénylő, mérnöki precizitással az örökkévalóság számára gránitból megalkotott szoborinstallációkban. A *Gesamtkunstwerk 5.1*-el szembesülve valóban mintha az Űrodüsszeia magasabb rendű intelligenciájának manifesztációja, az ideák világából érkező hasáb unokaöccse állna készsleges szolgálatunkra otthonunk legmegbecsültebb fókuszában. Figyeljük meg azt a finom ironiát, amely abban a műtárgy-megismerési stádiumban aktivizálódik, amint a *Végtelen erő* elé ülven a befogadó a tökéletesre polírozott monitor síkján önmaga befogadásra nyitott személyiségének tükrét pillantja meg – ami által a mű nyitottságára terelődik az egy pillanatra ismét megtalált figyelme. Még finomabb vizuális visszacsatolás a kristályos szerkezetű magmás kőzet polírozással érzékvé tett textúrája és a monitorok adásszünetében tapasztalható zaj „mákos” vagy „hangyaversenyes” mozgóképének összecsengése.

Vagyis e művek már túl vannak a radikálisan nyitott mű kategóriáján, amelyekkel való találkozásunkkor pusztán éreztetett tudásanyagunkat tehetjük próbára, előítéleteinket mozdíthatjuk ki a helyéből. Halász Péter Tamás tisztában van vele, hogy képzőművészként a legjobb eséllyel jelenlegi társadalmunk csúcán álló személyek lehetnek potenciális vásárlói; és azzal is tisztában van, hogy fogyasztói társadalmunk státuszszimbólum fétisei az autó mellett a szórakoztató elektronikai eszközök. Tehát itt valójában csak két, egy nyilvános-szimbolikus és egy messzemenően elitista fétis egymásba hatásáról van szó, amelyből nem interpretációk végtelen sora előtt nyílik meg az értelmezői horizont, hanem a fétis-jelleg olttatik ki. (Ezt értettem fogalomösszeomlás alatt, amely Halász korábbi munkáinak is lehet jellemzője, így a *Trófea* sorozat is ugyanezen kioltó elven alapszik.) Ezért megállapítható az





HALÁSZ PÉTER TAMÁS
Fa pusztító, 2012, heat & light box, fatüzelésű kályha, (öntöttvas motorblokk;
újrahasznosított, rozsdamentes acél, hőálló üveg) © fotó: Halász Péter Tamás



HALÁSZ PÉTER TAMÁS
Szél parcella, 2012, light box, (reflexiós és sötétítő fólia, tükör, villanymotorok, LED fényforrások, pvc alkatrészek)
© fotó: Orbán György



HALÁSZ PÉTER TAMÁS
Végtelen erő, 2012, granite station, playstation 3, fekete gránit
© fotó: Orbán György

ezt az elvet követő művekről, hogy „feltételesen”, vagy még inkább „fenntartásokkal nyitott” jelleggel bírnak.

E jelleg jegyében a dekonstrukció nem dolgok, fogalmak közti összefüggésekben rejlik (vélt vagy valós) értelmek ellen, hanem viszonylag pontosan beazonosítható (vélt vagy valós) értékek relativizálására használt eszköz. A fenntartásokkal nyitott mű recepcióesztétikai működésében visszatér egy konszenzuális olvasat esélye: így a *Partíciókban* (2009, e kiállításon nem szerepelnek) a nyomtatott áramkörökből épített középkori ereklyetartóformák ebből eredően szakralizált, megmutatott közepében megjelenő digitális adathordozó (egy-egy pendrive) szerepeltetése korunkra vonatkozó értékjelöléssé lesz. Így beszélhetünk szerzőről. Azonban e szerző ódzkodik az alanyiságtól, ezért kijelentéseiben igyekszik egy globális alanyra fölcserélni művészi lényét. Hűsbavágó, mindenkit érintő, ezért együtt gondolkodást szorgalmazó témák vannak tehát, ami ellentétbe állítható a kortárs művészet azon csoportjával, ahol az egyes befogadó tudatának nagyobb szabadságfokát célozza meg a mű. A *Piszkos fényben* e téma egyértelműen azonosítható: az energia (ismét).

Még mindig a design potenciális paródiájaként is működőképes, funkcióját és újrahasznált elemeit hivatkozón megmutató *Fa pusztító* (2012, öntöttvas motor-blokk, rozsdamentes acél, hőálló üveg) is, címében egyértelműen e fő narratíva, az emberi fogyasztás forrásainak végeességére hívja föl figyelmünket. S talán csak másodsorban paródiája még a ready-made realista konceptuális műtárgynak is, lévén tényleg be lehet vele fűteni – sőt, hatásfoka sem annyira rossz a nagy felületű hőleadó ál- és valódi füstkivezetéseknek köszönhetően!

E globális narratíva felől helyezhetjük el Halász Péter Tamás korábban is kedvelt technikai megoldása, a tüköralagút elvét magukba építő fénydobozokat is. Itt egészen illusztratív esetek bukkannak föl már; végeláthatatlan, szabályos rendben ismétlődő erdeje a: 1. megújuló energiák nem triviális szimbólumaként értelmezhető, ültetett fáknak (*Energia erdő*, 2012, light box: reflexiós és sötétítő fólia, kompakt fénycsövek, tükör vízszaggárral vágva),

2. a megújuló energiák triviális szimbólumaként használt szélérőműveknek (*Szél parcella*, 2012., light box: reflexiós és sötétítő fólia, tükör, villanymotorok, LED fényforrások, pvc alkatrészek), illetve 3. a kisméretű olajkutaknak (*Ígéret földje*; anyag, technika: mint előbb; e munka már csak az Art Market Budapest standján került a nagyközönség elé). Ez utóbbi esetben a tüköralagút elve a világunk irányítását jelenleg kezükben tartó közgazdászok irracionális tébolyát illusztrálja; a vég nélküli fosszilis tüzelőanyagok tartalékainak, valamint az ezzel szoros összefüggésben álló vég nélküli növekedés illúzióját. Az utóbbi két fénydoboz mozgó alkatrészeket is tartalmaz: voltaképpen kétszer épült meg a motívum, s ezek ferde szögű tükörözései teszik lehetővé a távolba vesző sorok illúzióját. Azonban e két, forgó alkatrész nem azonos időben kezdi lejárni azonos pályáját, hanem késleltetéssel, aminek köszönhetően az egymás mögött a „sorban” megjelenő „példányok” nem szimplán a vizuális ismétlés látzatát keltik, hanem valódi sokaságét.

Szintén e vég nélküliségre gondolhatunk, mint narratíva-elemre az *Örök forgó* (2012, light box zdb., reflexiós és sötétítő fólia, tükör félgömbök, elektronika, LED szalag, autó gumiabroncs) kapcsán is, noha itt az utalásrendszert fölülírja a „szuperbindzsi” jelleg. A gumiabroncs peremében futó LED fények nagyjából vizuális érzékelésünk határát jelölik ki – még éppen mozognak és nem állandónak észleljük a föl villanásokat. Bónuszként e föl villanások karácsonyfagömbök raszterbe elhelyezett csoportján fraktálokat demonstrálnak; a többi munka kontextusában tudjuk a narratívához csatolni őket (az újrahasználat, vagy a végtelen motívumának révén is), de itt – akár a geometriai – gyönyör értékét se becsüljük alá.



HALÁSZ PÉTER TAMÁS
Örök forgó, 2012, light box, 2db; (reflexiós és sötétítő fólia, tükör félgömbök,
elektronika, LED szalag, autó gumiabroncs; újrahasznosított) © fotó: Orbán György



Mucsi Emese

A csillagok ma másnak tűnnek / The Stars Look Different Today*

Fridvalszki Mark (HU/DE), Pavla Sceranková
(SK/CZ) és Marko Tadić (CR) kiállítása

📍 Dovin Galéria, Budapest

📅 2012. november 17 – 2013. január 5.

A csillagok ma másnak tűnnek, de mihez képest? Feltehetően az esti égbolt rögzült emlékezeti képe a különbségtétel alapja. Ahogy Eco szerint a Holdról mindenkinek van, úgy annak környezetéről, a csillagos égről is kell, hogy legyen összetett *kognitív típusunk*¹ – egy a megértést segítő sémánk –, ami alapján mindig ráismerünk a fejünk fölött látott éjjeli jelenségre. A csillagokról tudjuk, hogy csak sötétedés után bújnak elő, és az égen világlanak még akkor is, ha esti viharfelhők takarják őket. Ismeretes, hogy a számos kis fénypontból álló csillagképek és csillagsorok helyzete az éggömbön a látóhatárhoz viszonyítva a földrajzi szélességgel változik, ennek ellenére bárhol is legyünk, a tiszta égbolton biztos

¹ Lásd: Eco, Umberto: *Kant és a kacsacsőrű emlős*. Budapest, Európa Kiadó, 1999, 420-66. o.

* Kurátor:
Sárvári Zita

megtaláljuk őket.² És végül esetükben is tisztában vagyunk azzal, hogy a kút vízfelszínén csillagoló ponthalmaz csak a fölénk boruló csillagos ég tükörképe. Létezik tehát egy igen összetett megértési séma, amibe beillesztve, emlékezeti úton, észrevétlenül azonosítjuk ezt a komplex tüneményt. Ám amikor a változó természetű csillagok a megszokotthoz képest – szóra érdekesen – másnak tűnnek, akkor bár csillagokként dekódolódnak, mégis, mivel eltérnek a megszokott sémától, megkérdőjelezik vagy kissé megváltoztatják az azonosításuk alapját képező kognitív típust.

A Dovin falán látható, több tucat képeslapból és egy animációs filmből álló installációjával (*We Used to Call It: Moon*, 2011–2012) MARKO TADIĆ³ épp ezt, az égboltról és a Holdról alkotott kognitív típusunkat írja újra. A DIY-esztétika – a Do It Yourself szemléletmód barkács-attitűdjének – jegyében készült⁴ álszemélyes pszeudodokumentumai, következetesen meghackelt anizixai hamis emlékképekként úsznak be a kol-

² Bartha, Lajos: Csillagképek ismerete. Egyetemi csillagtan jegyzet. (http://astro.elte.hu/astro/hun/oktatas/jegyzetek/Csillagkepek/Bartha_Csillagismeret.pdf)

³ Marko Tadić (1979, Sziszek) Zágrábban élő, horvát származású képzőművész.

⁴ Sárvári Zita: *A csillagok ma másnak tűnnek*. Kiadvány a Dovin A csillagok ma másnak tűnnek című kiállításához, Budapest, 2012

A csillagok ma másnak tűnnek, 2012, részlet a kiállitásról © fotó: Szigeti Gábor Csongor





MARCO TADIĆ
We Used to Call It: Moon, 2011–2012, részlet © fotó: Szigeti Gábor Csongor

MARCO TADIĆ: We Used to Call It: Moon, 2011–2012, (háttérben)
PAVLA SCERANKOVÁ: We Used to Call It: Puzzle, 2009, (előtérben) © fotó: Szigeti Gábor Csongor



lektív emlékezetbe, felülírva a környezetünkről és történelmünkről megszerzett tudásunkat.⁵ Tadić munkái visszamenőleg dokumentálják azt a fiktív kozmoszállapotot vagy lehetséges világot, amelyben a Föld feltételezett második holdja nem csapódott bele a jelenleg nagybetűs Holdként ismert égitest sötét oldalába.⁶ A külön ötlet mentén szerveződő, szórakoztató, talmi archívum tussal, lakkfilccel, késsel és kaparással elváltoztatott lapjain a második hold eltérő formákat öltve, különböző korokban, szentképeken, változatos – főként népszerű, turisztikai desztinációként ismert – helyszínek felett bukkan fel. Egy helyütt *A vihar felhői* mögé bújva lopja be magát az irodalomtörténetbe.⁷ Másutt csak hatását látjuk egy visszataszító, egész felsőtestén aranyragyás, idült holdszindrómás beteg mellképén.⁸ A két hold elméletet magyarázó áltudományos csillagászati rajzokat és földre szállt holdsarlókat ábrázoló képeslapok között kuriózum az az egy megszokott egyholdas tájkép, amire az „ERRŐL A FOTÓRÓL A MÁSODIK HOLD EL LETT TÁVOLÍTVA” felirat került fel.⁹ Ezzel a gesztussal a művész szellemesen reflektál saját alkotói módszerére, a kép- és emlékezetmanipulálásra.

A dupla holdas képeslapsorozat alatt, a galéria padlóján PAVLA SCERANKOVÁ¹⁰ óriás kirakós

5 Az emlékezet hét bűne közül az egyik a szuggesztibilitás. Emlékeinket – legyenek azok szemantikusak vagy önletrajziak – utólag konstruáljuk meg különböző támpontok segítségével, ezért személyes emlékezetünkbe gyakran építünk be külső forrásból származó, félrevezető információkat is. Az emlékezet szuggesztibilitása, azaz befolyásolhatósága úgy mutatkozik meg, hogy ezek a mások által közölt, mutatott vagy sugallt fals információk – hamis gyermekkori fotó alapján konstruált saját emlék; hipnózis során előhívott magabiztos, de pontatlan életrajzi tények stb. – valóban képesek felülírni, átépíteni emlékeinket. Lásd: Schacter, Daniel L.: *Az emlékezet hét bűne*. HVG Kiadó, Budapest, 2002

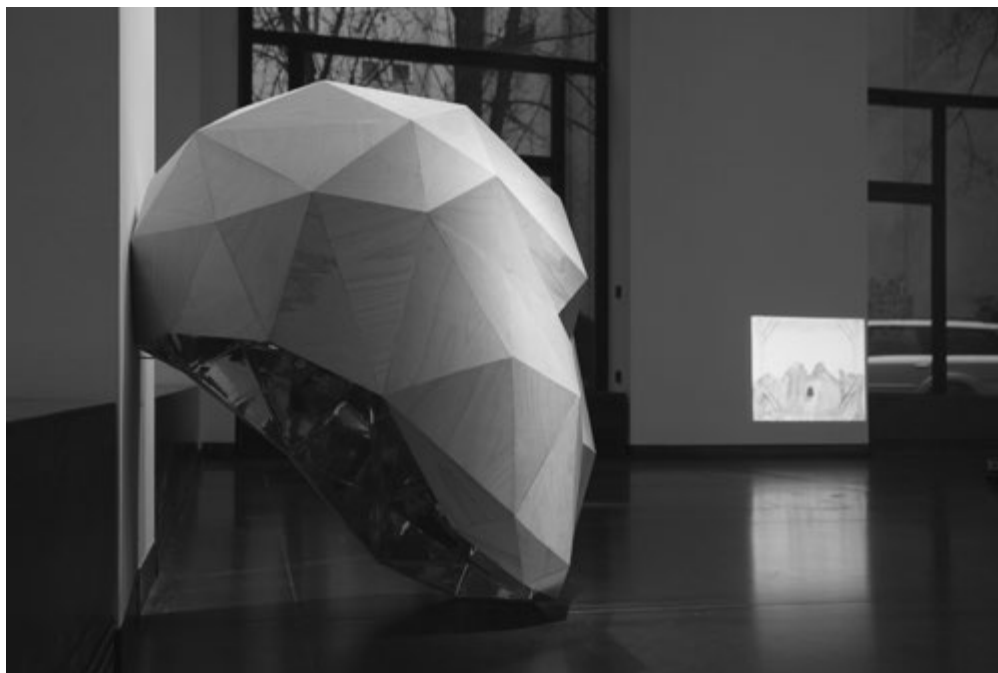
6 Jelenlegi ismereteink szerint a Hold abból a törmelékből született, amely egy 4,5 milliárd évvel ezelőtti, gigantikus ütközés nyomán keletkezett, amikor az ősi Föld és egy Mars nagyságú, a Naprendszeren kívülről érkező égitest pályái keresztezték egymást. A Hold kérgé az űrkutatási eredmények tanúsága szerint jelentős különbségeket mutat a Föld felől látható, illetve a túloldali, árnyékos oldalon. A két oldal ásványanyag-összetétele és felszíne is különbözik: az innensőn például nagyságrendekkel kevesebb a kráter, és nyoma sincs a túloldali hatalmas hegyláncoknak. Amerikai csillagászok 2011-ben a *Nature* című tudományos folyóiratban ennek a jelenségnek az egyik lehetséges magyarázataként publikálták – feltehetően Tadić munkáját is ihlető – elméletüket. A teória szerint az évmilliárdokkal ezelőtti ütközés során felszabadult anyagot a gravitáció nem egy, hanem két égitestbe vonzotta össze. A nagyobb lett az ősi-Hold, a másik, harminczor kisebb pedig több százmillió éven át második holdként jelent meg a Föld egén. Később ez a Föld körüli két hold összeütközött, minek során a kisebb, nagyjából ezer kilométer átmérőjű objektum beleolvadt a nagyobbba (a mostani árnyékos oldalon), így létrehozva a jelenleg Hold néven ismert égitestet. Lásd: http://index.hu/tudomany/urkutatatas/2011/08/04/ket_holdja_volt_a_foldnek/; <http://www.nature.com/news/2011/110803/full/news.2011.456.html>

7 Marko Tadić: *We Used to Call It: Moon (részlet)*. *The Tempest – Act I.*, 2011

8 A képeslapon olvasható felirat szerint az aranyhegek Heinz Ohlsen (1922–1999) berlini színészt és hangjáték-előadót borítják. Marko Tadić: *We Used to Call It: Moon. (részlet)*. *Moon Face Syndrome*, 2011

9 Marko Tadić: *We Used to Call It: Moon (részlet)*. *The Censorship of the Second Moon*, 2011

10 Pavla Sceranková, (1980, Kassa): Prágában élő, szlovák származású képzőművész.



A csillagok ma másnak tűnnek, 2012, részlet a kiállításról; az előtérben: PAVLA SCERANKOVÁ: *Imageless Thought*, 2012, a háttérben: MARCO TADIĆ: *We Used to Call It: Moon*, 2011, videó © fotó: Szigeti Gábor Csongor

játéka (*Puzzle*, 2009) fekszik, amelyre egy hatalmas, üreges, tükrökkel bélelt fej (*Imageless Thought*, 2012) tekint a vitrin felől.¹¹ Sceranková művészeti gyakorlata – Tadić-hoz hasonlóan – részben a művészet és a tudomány határán mozgó gondolatok mentén szerveződik, azonban most a Dovin Galériában nem kvázi-tudományos munkáival szerepel.¹² Bár a megjelenő formák csillagképeket idéznek, a földön adott rendszerben szétszórta, túlméretezett képességfejlesztő játék¹³ és a kiállítás többi eleme közt nem a csillagászat az összekötő elem, hanem az emlékezet. Sceranková 2006 és 2009 közti – *Emlékezet mint új valóság* korszakcímmel összefogott – alkotói periódusában foglalkozott a nosztalgiaiával, az emlékezeti működésekkel és torzításokkal.¹⁴ A *Puzzle* eltűzött méreteivel arra az érzelmek befolyásolta emlékezeti torzulásra utal, amikor egy felnőtt ifjúkori játékaról őrzött memóriabeli képe a valódinál egy jóval nagyobb tárgy emlékét őrzi. A kirakós maga pedig azokhoz a kognitív folyamatokhoz hasonlóan működik, mint amikor egy összetett megértési séma segítségével azonosítunk egy abba beillő valóságdarabot.

FRIDVALSZKI MARK¹⁵ analóg technikával készült xeroxai egyszerű formákat ábrázoló, fekete-fehér űrtájképek. A barátságatlan, gépies, iparművészeti minőségűvé redukált képvilág¹⁶ a két hold létrejötte előtti, évmilliárdokkal ezelőtti időköt vagy a poszthumán jövőt idézi. Mandala jellegű, középpontosan szimmetrikus

11 A játékra néző fej kiállítóterében elfoglalt helyzetéből adódóan utalhat a befogadói magatartásra, a műalkotások interpretálására. Ez az értelmezés közel áll a művész intenciójához, melyet a legfőbb érdeklődési körét tárgyaló, *Képnélküli elme (Mind without an Image)* című tézisében fejt ki. A tanulmány filozófiai, neurobiológiai, esztétikai és művészeti nézőpontokból járja körül az érzékelt és az érzékelt világ közti viszonyokat, vizsgálja magának az érzékelési aktusnak az élményét, illetve rendszerezzi a megfigyelő és a megfigyelt közti szokatlan viszonyokat. Sceranková szerint lehetetlen precíz tudományos definíciót adni a megértés természetéről, viszont a kiállítási befogadói élmény jól példázza ezt az egzaktan leírhatatlan tudatállapotot. Lásd: *Imageless Thoughts*. Ferenczy Noémi interjúja Pavla Sceranková-val. In: *Art Guide East online*. <http://artguideeast.org/2012/12/14/imageless-thoughts/>

12 Pedig obszervatóriumából (*Observatory*, 2011) érdekes lett volna „megfigyelni” a jelenleg munkái főleg magasodó Tadić-féle kétholdas égbolto(ka)t és Fridvalszki Mark minimalista űrtájképeit is.

13 A gyerekjáték helyüket kereső pozitív elemek jóval nagyobbak a játéktesten ugyanolyan alakúra formált lyukaknál, így csak megfelelő távolságból és perspektívából állhat össze a kirakó. Lásd: Sárvári, Zita: i. m.

14 Ekkori munkái közt található többek közt egy fejből rekonstruált épületegyüttes (*Haus am Lützoplatz*, 2007), egy gyermekkori kisbögere mintáin alapuló animációs film (*Six Dreams From a Cup*, 2006) is. Lásd.: <http://www.scerankova.wz.cz/>

15 Mark Fridvalszki (1981, Budapest): Berlinben élő, magyar származású képzőművész.

16 A galéria egyik falát teljes egészében borító tapéta sormintája is Fridvalszki munkája. A xeroxok mögé komponált háttér installációvá minősíti a falat. Ehhez az installációhoz tartozik egy a befogadói aktivitást serkentő, elvihető műtárgyhalmoz is, mely a falon látható sormintát ismétlő kártyácskákból. A fekete körökben Ovnimoon & Via Axis: *Galactic Mantra* című psytrance számának valóban mantra jellegű, önmeghatározó mondat szerkezeteket ismétlő, meditatív szövegéből kiemelt egy-egy sor szerepel.

kompozíciói és technikai megoldásai Fridvalszki művészi praxisával párhuzamos, a technokultúrával szoros kapcsolatban álló alkalmazott grafikus gyakorlatára utalnak.¹⁷ Az elektronikus zene és a galaktikus vizuális elemek ihletésében született oeuvre első látásra távol áll a kiállítást összetartó motívumoktól: a gyermekkortól és az emlékezéstől. Az elmélyültebb elemzés azonban rávilágít arra, hogy Fridvalszki repetitív motívumkészlete és minimalizált színhasználata a technozene kollektív emlékezetünket megérintő ősi vonzerejét ismétli. A folyamatos ütemre komponált recitativo a magzat fölött permanensen dobogó anyai szív és az azzal párhuzamosan hangzó anyai szó ritmusát, a babák feltételezett, születés előtti emlékeit idézik.¹⁸

A *csillagok ma másnak tünnek* koncepciója a három művész munkáit elvont – sokak által vitatott – tudományos feltevések hálójába illesztve mutatja be. A műtárgyakra vonatkozatható, megértésüket segítő, korábban említett definíciók elgondolkodtatóak és szórakoztatóak. Még akkor is, ha az úrkutatás elméletei, a prenatális vizsgálatok és az emberi elme működéseivel foglalkozó pszichológiai tanulmányok hasonlóan marginális pozíciót foglalnak el a közgondolkodásban, mint az irodalmi kánonon még mindig kívül álló tudományos fantasztikus műfaj. A kiállítótérben együtt látható műalkotások így – a köztük meglelt kapcsolatok egy részének ismeretében – szóra érdemesen másnak tünnek, azaz a leírt összefüggési rendszeren belül másként értelmezhetőek, mint külön-külön, azon kívül.

17 Fridvalszki eredetileg alkalmazott grafikusnak készült. Művészi produktumain kívül mind a nyolcvanas éveket evokáló kurrens úrrintás divattrendbe illeszkedő textildizájnain (OVERMIND clothes), mind a partikhoz és egyéb zenei kiadványokhoz készített tervezőgrafikus munkáin ("Flowing Geometry") megállják a helyüket. Lásd: Fridvalszki Mark képzőművész bemutatkozik a Printa Akadémián. (videóinterjú, 2010). <http://www.youtube.com/watch?v=OWUCXmPZvSQ&noredirect=1>

18 Az intrauterin fejlődéssel a hetvenes évektől kezdve foglalkoznak fejlődéslelektani szakemberek. A születés előtti időszakot érintő kutatások kezdetben elsősorban a fejlődést károsító környezeti tényezők veszélyét hangsúlyozták. Az utóbbi években fordult a tudományos érdeklődés a funkcionális prenatális fejlődés kérdései felé. A legújabb tanulmányok arra világítanak rá, hogy születése előtt a közvetlen környezete mellett a méhen kívüli világ is nagy hatással van a kisbaba szervezetére. Az anya szív működése és emésztőrendszerének működése hangforrás, mozdulatai mozgásingereket eredményeznek. A Magyar Pre- és Perinatális Pszichológiai és Orvostudományi Társaság (MPPPT) a várandósságot, az anya-magzat kapcsolatot az anya és babája közötti aktív dialógusnak tekinti, fejlesztetőnek, formálhatónak tartja. Lásd: Raffai Jenő: *Megfogantam, tehát vagyok. Párbeszéd a babával az anyaméhben*. Útmutató Kiadó, Budapest, 1998

Tarczali Andrea

Imago ludens

Pető Hunor: Küldöm a képem

➤ MAMŰ Galéria, Budapest

➤ 2012. október 19 – november 2.

„Nem igaz, hogy a jó nem győzedelmeskedhet a gonosz fölött. Csak az angyaloknak is úgy kellene szerveződniük, mint a maffiának.” Kurt Vonnegut¹

PETŐ HUNOR kiállításának nyitóképe idézi fel bennem Vonnegut szavait. A *Víztűkör* című képet nézve némi zavar rögtön érzékelhető, a víz felszíne ahe-lyett, hogy tükrözné a látványt, visszafelel. Egy rés a művön. A tükröződés nem felel meg az elvárásainknak, az illúziókeltés szabályainak. A kiállított alakzat őst a művész épp egy Vonnegut könyvborítóhoz készítette. Egy puttót látunk vagy a szerelemistent, Ámor-Cupidót angyal képében, kezében Neptunusz színgonyával? Poszeidon-Neptunusz istenség az elégedetlenség erőt, energiát tesztesíti meg. Második születésével, miután apja, Kronosz felfalta őt testvéreivel

1 Kurt Vonnegut: *A hazátlan ember*. Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2006 (ford.: Békési József)

Legyen a kollégánk!
Ha érdekes hírfotója van, küldje el hírügynökségünknek!

Hírügynökségünk fotószolgáltatása várja rendkívüli eseményekről, megdöbbentő történetekről, látványos jelenségekről, tragikus szerencsétlenségekről, vagy szokatlan helyzetekről készített digitális felvételeit!

Például ilyenekre gondolunk:



Egy hírfotó csak frissen jó!
Küldje a képét!

PETŐ HUNOR
Küldöm a képem!
2012, print,
100×140 cm



PETŐ HUNOR
Vízűkör, 2012, print rétegelt lemez, 380×240 cm

együtt, majd kiöklendezte őket, elvesztette a fiúk közötti elsőszülöttségét, ami alapján joggal feltételezte, hogy mint teljes jogú örökös, uralhatja a világmindenséget. Ehelyett neki csak a tengerek, tavak és pocsolyák vize jutott. Azóta is ki vagyunk téve a kismemizett istenség szeszélyeinek, jó- vagy rosszindulatának, és nem csupán a tengereken. Vagy egyenesen az ördög jelenik meg vasvillájával? Szerelem versus harc? Tökéletes kontamináció. Maga a fogalom is jócskán ellentmondásos: nem pusztán a kulturálisan össze nem tartozó elemek elegyítésével létrejövő rendhagyó ikonográfiai megoldásokat jelzik vele, a *contamino* latin szó jelentheti a megfertőzést, a bepiszkítást is, kulturálisan kapcsolódik a zaj, a hiba és a félreértés kérdésköréhez. Az enyhén pejoratív mellézköngye mellett észre kell vennünk a kontamináció által felvetett új lehetőségeket is.

PETŐ HUNOR
Bölcsőtől a sírig – Az élet szakaszai, 2012, penész, zsemlemorzsa, 550×100 cm



A kiállítás játékos kerete egy fiktív képügynökség felhívása. A „sajtóanyag” ezt a fikciós keretet ismerteti. „A kiállítás a hírügynökségek felhívásait veszi alapul: Egy hírfotó csak frissen jó! Várjuk képeidet, melyek szólnak rendkívüli történésekről, szokatlan jelenségekről vagy szerencsétlenségekről!” A szöveg a művészi választ is értelmezi: „Erre a felszólításra küldi a művész átvitt értelemben a képeket úgy, hogy a felhívásban foglaltakat, illetve azok ellentétét fogalmazza meg egy kiállítás keretében.”

Ez a keret befolyásolja a kiállított munkák értelmezésének modalitását, amelyben feltárul a „beszélő” viszonya a mondandó valóság-tartalmához. A különleges, különös és a furcsa az érdeklődés és figyelem pszichikai erőinek felkeltésére és fenntartására irányul. Hogyan lehet erre az igényre felelni és ugyanakkor ellentmondani neki, egyben modulálni a „hírértékről” kialakított felfogásunkat?

Vajon milyen hírértéke lehet egy olyan banális esemény groteszkjének, mint egy izzócserének a Szépművészetiben? Vagy a sírplasztikák és a nipppek vizuális világát idéző hegedülő angyalkáknak egy „üres” festővászon előtt? Milyen új információt hordoz számunkra az emberi élet fázisait megjelenítő penészkép-sorozat? Hogyan kerül ide a Szépművészeti megüresedett kanapéja, ahol más nem látható, mint az „üres” helyek, valaminek a hiánya, a csend, hogy megfelelő képzavarral éljek? A „Küldöm a képemet!” egy felvetés, egy lehetséges krea-

tív nézőpont. A kreatív erő képes arra, hogy az ellentéteket egyesítse, a divergens gondolkodás mellett játékos könnyedség jellemzi, a külvilágot aktívan formálja – néhány olyan kreativitáspszichológiai motívum, amely ebben az összefüggésben érdekesnek tűnik. A kreativitás nem csupán a külvilág képeit képes átalakítani, éppolyan erővel hat a mentális képeinkre is. „A kreativitás kommunikációt jelent: az egyén állandó kapcsolatban van a külső és a belső világgal”.² Hogyan lehet kimozdítani egy kényszerítő mechanizmust, amely mechanizmusnak a társadalmi kritikáját már a 19. században találóan foglalta össze Thoreau a Waldenben: miért van az, hogy a dolgok használnak minket és nem fordítva?³ Ez végső soron elvezet minket a szabadság apodiktikus kérdéséhez. Thoreau waldeni modellje, az ideiglenes kivonulás a társadalomból valamint a társadalmiasult mechanizmusok kényszerítő erejének ideiglenes felfüggesztése, hogy megtapasztalhassa, mi az, ami valóban alapvetően szükséges egy tartalmas élethez, egyre izgalmasabbnak tűnő kísérlet. Thoreau végigvitte a civilizációs logikát, a szabadság elvesztésének lépéseit vizsgálva kritika alá vont a társadalmi intézményeink mellett egy sor ártatlannak tűnő társadalmi gyakorlatot, nem utolsósorban a korabeli sajtó termékeit, a gondolkodásra és a létezésre tett hatásukkal együtt. Thoreau kérdését parafrázálva: hogyan érhetjük el, hogy ne a képeink használjanak minket? Az imaginációnak és a játéknak ebben kiemelkedő szerep jut. A figurális elem, az emberi alak megjelenése Pető Hunor művészetében egyrészt bevezet egy antropológiai aspektust,⁴ az érintettség, az emberre, emberire vonatkoztatás lehetőségét a képek észlelésébe, amely a képek érzékelésén és felismerésén keresztül az olthatatlan értelmezés-kényszerünkbe torkollik. Az árnykép használatában egy játékos utalást is felfedezhetünk a szépművészetek kezdetére. Az antik eredetű⁵ művészettörténeti toposz szerint az ábrázoló művészet az ember árnyképének körülrajzolásával kezdődött. Az emberi alakok sziluettjei mellett ez a képi toposz az Óda háttérének vászontexturáján

² Erika Landau kiemeli a kreativitásnak azt a sajátosságát, amelynek értelmében minden egyénre és minden helyzetre érvényesek lehetnek ezek a kritériumok. Erika Landau: *A kreativitás pszichológiája*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1974 (fordította Illyés Sándor)

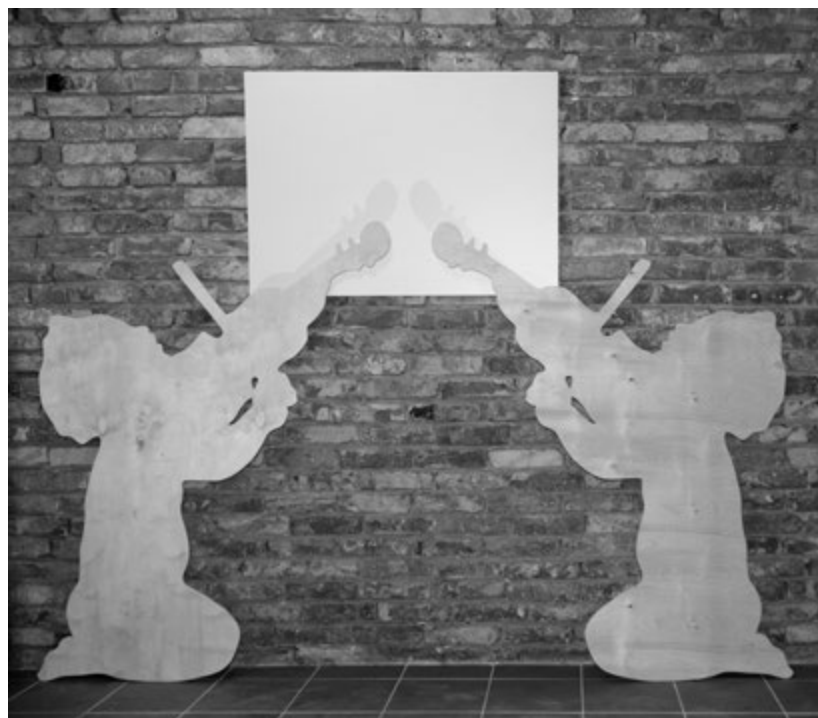
³ Thoreau (1817–1862) kritikája ugyan különböző formákban, de hasonló értelemmel jelenik meg könyvében Henry David Thoreau: *Walden. A polgári engedetlenség iránti kötelességről*. Fekete Sas Kiadó, Budapest, 2008 (3. kiadás)

⁴ Ezt az antropológiai aspektust Belting elemibb szinten, az emberi test és kép kapcsolatára alapozza képanropológiájában. *Test-kép-médium*. In: Hans Belting: *Képanropológia. Képtudományi vázlatok*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2003. 13–66 o.

⁵ Plinius két különböző szöveghelelye keveredik a későbbi hivatkozásokban, a szövegek a festészet és a szobrászat eredetét is érintik. Idősebb Plinius: *Természettörténet*. *Az ásványokról és a művészetekről*. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2001. XXXV. könyv V. 15. 162–163. o., XXXV. könyv XLIII. 151., 204–205. o. Belting képanropológiájában az árnyképek indexikális voltát hangsúlyozza.



PETŐ HUNOR
Izzócsera a Szépművészetiben, 2012, print, rétegelt lemez, 140×184 cm



PETŐ HUNOR
Óda, 2012, print, rétegelt lemez, 280×220 cm

Tolnay Imre

A fal helye(tt)

Convoy Berlin

↳ Csikász Galéria, Művészetek Háza, Veszprém

↳ 2012. november 9 – 2012. december 22.

Talán többen is egyetértünk abban, hogy önmagában nem a legszerencsésebb dolog és nem a legkreatívabb szempont azonos lakóhely alapján összegyűjtve szerepeltetni művészeket. De abban még többen egyetérthetünk, hogy vannak városok, amelyek intenzív légköre, kedvező, ösztönző közege tarka, vonzó és meghatározó centrumokká teszi azokat. Az utóbbi években Berlin szerzett ilyen, egyre erősödő pozíciót magának a művészeti világban: ma a képzőművészek egyik európai Mekkájaként páratlan hírnévnek örvend, s míg a kilencvenes



DENNIS FEDDERSEN
Cím nélkül, 2011
acrytal

kirajzolódó árnyékképben is megjelenik, mint az illúzió illúziója. Az alapozott vászon képeinek (print) támasztott térdeplő angyalok hegedűs sziluettfigurája (rétegelt lemez) valódi árnyéka a kép árnyékrajzára rímel, a valódi vetett árnyék és az árnyék képe együttesen idézi meg a festészet eredetét.

A képeknek egy másik aspektusát, a mentális képeket szeretném a képek szimbolikájáról folytatható diskurzusba bevonni. Jung a kulturálisnál elementárisabb szintekre vezeti vissza azt a tényt, hogy egyáltalán képet alkotunk, az imaginációt az ember alapvető képességének tartotta. Számomra ezek a felismerések megerősítik a kép-képzés-képzelőerő-kreativitás fogalomsor közötti szoros kapcsolatot. Jung a szimbólumok szerepének gyöngülését mint a pszichikus energia elvesztését diagnosztizálja, holott ezen szimbólumok az integráció eszközei lennének.⁶ Vajon milyen újabb jelentések bomlanak ki, ha az archetípusok főbb fajtáival összevetjük a kiállítás képeinek szimbolikáját: a múltó idő képét, a felemelkedés képeinek fény-szimbolikáját, vagy a fegyverrel harcoló hős képét. A művész a humoreszk és a groteszk eszközeivel láttatja az archetípusok dinamikáját.

A penészképek életútját a művész tablója ismereti, így csak egy számomra izgalmas vonást szeretnék kiemelni. Az első penészképek a véletlen művei voltak, éppen ebben a galériában a *Morzsák* című kiállítás zsemlemorzsa képeinek alapanyaga penészedett meg a párától (1995, MaMú Galéria), majd a művész kikísérletezte a penészedés irányításának lehetőségeit. Az utóbbi időben egyre inkább foglalkoztat az a kérdés, hogy a dinamikus modellek, milyen módon képesek az élő, eleven mozgások érzékeltes leírására és követésére. Ismeretelméleti szempontból egy alapvető dilemma a mozgásban lévő folyamatok statikus, rögzített elvek alapján történő értelmezése. Pszichológiában a dinamikus fejlődési modellek⁷ rámutatnak arra, hogy egyes életszakaszok sajátos életfeladatokat hordoznak magukban. *A bölcsőtől a sírig – Az élet szakaszai* képsorozat tematikusan érintkezik a dinamikus fejlődélmélettel, másrésztől a művekbe behelyezett dinamikus mozgások a penész eleven tulajdonságaival újabb valóságrétegeket vonnak be a képalkotás területére. Mindamellet, amit itt felvetettem, nyitva szeretném hagyni a kérdést: mi módon tudunk mi magunk is részt venni a képalkotás felelősségteljes játékában?

⁶ Carl Gustav Jung: *Az ember és szimbólumai*, Göncöl Kiadó, Budapest, 1993. 94. o.

⁷ Erik Erikson (1902–1994) az első pszichoanalitikus az egész élethosszra kiterjesztette pszichoszociális fejlődési modelljét. Az idea már korábban is ismert volt, például a spirituális hagyomány életciklus-felfogásáról Rudolf Steiner 1909-es budapesti előadásainak egyikén beszélt.

években csak a „bennfentesek” ismerték fel a városban rejlő lehetőségeket, mára egyre többen helyezik ide élet-és alkotóterüket.¹ Tehát Berlin a világ minden részéről vonzza a kultúrateremtőket, akik az expanzív metropoliszban a lehetőségek városát látják. A fal lebontását követő évek Berlinje a rögtönzött művészeti események helyszínéből a globális művészeti szcéna és piac egyik központjává avanzsált, melynek kulturális-művészeti arculatára jelenleg is a folyamatos alakulás és rendkívüli sokszínűség jellemző. E tarkaság legfőbb komponensei az itt élő művészek sokfélesége, hiszen jelentős részük nem a város vagy tágabb térsége szülötte.

A veszprémi Csikász Galéria zegzugos, boltívekkel, beszögellésekkel, de világos-tiszta falfelületekkel tagolt belső térrendszere remekül választotta el és fűzte össze a „berlini konvoj” munkáit. Az előtérbe – de nevezük már „a kiállítóteret” – lépve HANNAH DOUGHERTY kis fa madárházai fogadnak, funkciójukkal, variabilitásukkal (3 házikó-típus 4-4-4 változata) is szelíd szimbólumai az otthon-itthon egyetemes, de intim fogalmának. A művész egyébként hosszú út vándormadaraként, amerikaiaként találta meg új hazáját a nagy német kultúrvárosban. Ugyanitt (első helyiség) álldogál a padlón BJÖRN DAHLEM neoncsövekkel határolt (megvilágított) élű, háromszögekből álló térgeometriai tárgya, mely az asztrofizika (pl. kepleri érdeklődésű) világát köti össze esetlegessége, humora révén a hétköznapi elmélyülten keresgélő és barkácsoló művész-atmoszférával. A mű jellege, impozáns fénye miatt is némileg a kiállítás egyik emblematikus tárgyává vált. Végül a komikum-tragikum határmezsgyéjén szedi szét és gyúrja sajátosan, olykor szimbolikus, szurreális elemekkel újra legfőképp volt hazája (Skócia) és a gyarmati világ történelmét ANDREW GILBERT ironikus-kritikus festészete.

A második helyiségben találhatóak NORBERT BISKY festményei. *Camp* című akvarellje a meghívóra kerülve a tárlat egyik „hívószava” lett, melynek kis strandoló figuráit körülölelő vörös háttér-lazúrja egyszerre hamiskásan idilli és fanyarul drámai töltésű, amint nagyméretű olajképei is. A művész NDK-s múltját, környezetét, önmagát is e többfrontos vallatás és küzdelem tárgyává teszi nagyméretű vásznával is (*Quorum, Köpet*), bár a kiállításról szerkesztett, olykor közhelyszerű, sztereotipikus, bár kétségtelenül közérthető, tárgyilagos megközelítésekbe bocsátkozó katalógusa² „apokaliptikus és komor” jelzőit túlzásnak érzem. DENNIS FEDDERSEN antik hatású fehér szo-



HANNAH DOUGHERTY
Madárházak, 2007/12, többféle fa, változó méret

RUPRECHT V. KAUFMANN
Bepillantás, 2012, olaj, kollázs, fa
Találkozás, 2012, olaj, fa



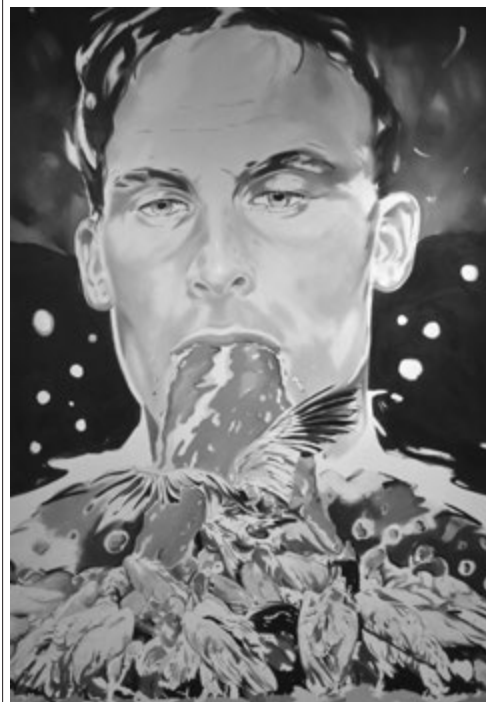
1 Johannes Sperling: *Convoy Berlin* / in: *Convoy Berlin* kiállítás-katalógus, Bikszady Galéria, Budapest – DZA zu Altenburg, Németország

2 Johannes Sperling idézett írása, 2012

borfiguráját meglehetősen felülírja a ráhúzott hálózások, mely a rejtőzés és a védekezés kettős hatásának számtalan olvasatát nyitja meg (úton levés, átmenetiség, idegenség, félelem, kiszakítotttság stb.). Björn Dahlem vitrinbe zárt *Valószínűségfája* a művész már említett ironizálásának, áltudományos polemizálásának még jellegzetesebb darabja.

KATINKA PILSCHEUR világa reduktív és monokróm, de amint ez a borászat reduktív eljárására is jellemző, az elsődleges zamat és jelleg, az anyag primer tartalmának megőrzése a mű célja. Kis kép-tárgyain a felhasznált matéria már önmagában jelentést hordoz, derékszögek közé rendezve, kiragadva eredeti közegeikből azonban új tartalmi rétegeik is feltárnak (Lada-autótlakk, Yves Saint-Laurent-körömlakk). Szintén monokrómak, de felületkezelésükben sokkal tobzódóbbak, organikusabbak BETTINA KRIEG fotó-élményekből táplálkozó, finoman gomolygó, de csupán tanulmány-szerű tusrajzai vagy egymásra rétegzett, rendet és rendetlenséget egyszerre felvonultató izgalmas szitanyomatai. A szintelenség trendjén továbbhaladva juthatunk el SVEN DRÜHL klaszszikus elődöktől kiragadott motívumok lecsupaszítása, újrendezése által születő festészetéhez, vagy RUPPRECHT VON KAUFMANN komor, véletlenszerű szituációkat finoman megidéző piktúrájához. Mindkettőjük kérdéseket nyitva hagyó, drámai, katartikus élményt indukáló képiséget teremt, képmérettől, témától függetlenül. SHANNON FINLEY kanadai művész archaikus pajzs-szerű, misztikusan sejtelmes felületű geometrikus festményei hajtogatások nyomát

BJÖRN DAHLEM
Marseis (Phobos), 2008



NORBERT BISKY
Köpet, 2007, olaj, vászon

viselő pszeudo-élekkel tagoltak. A madridi származású SECUNDINO HERNANDEZ a kollázsain mikro-makro-szférákat társít, melyek a hétköznapok többszörösen felülírt elemeiből táplálkoznak, állnak össze és esnek szét öntörvényű jelrendszerekként. Vásznaian szelíden kimozduló szín-szimmetriák izzanak tombolán. Különbözőképpen, de mégiscsak a ready made-t közelíti, illetve a mű és tárgy határterületeit, kereteit feszegeti a tárlaton több művész is, hullámzó minőséggel, intenzitással. A grúz származású GOTSCHA GOSALISHVILI szép, gazdagon árnyalt fehérekben derengő, lüktető Puzzle-ja nem hat különösebben elementáris erővel, langyos finomsággal felülírt (festett) talált páros rajz-portréja (nagyénéni, nagybácsi) pedig messze nem mérhető például ARNULF RAINER hasonló művei hófokához. VIA LEWANDOWSKY két, csontvázként meredő összetört kerti műanyag székről készült fotói szikár tárgyilagosságukkal meggyőzően hatnak, úgy mint ahogy emberei arc lenyomatát őrző, egyfajta memento morinak szánt tortája is. Az amerikai RYAN MCLAUGHLIN képregényszerűen előadott, expresszivitásra törekvő, ironizáló csendéletei több izgalmas elvi, műfaji, hermeneutikai kérdést vetnek fel, de ezekben mintha tétován meg is rekednének. A Stilleben-műfaj és a porté felségvizein markáns evezőcsapásokkal halad viszont THORSTEN BRINKMANN, szokatlan konstellációjú műveket „hord össze”, pozitív értelemben: a talált, szerepüktől megfosztott tárgyak, anyagok igen koherens új együttállásokat, fanyarul misztikus enteriőröket eredményeznek.

Balázs Kata

A vándorépítészet és a terek természete

Kiscelli vígasztaló – Bér János kiállítása

📍 Kiscelli Múzeum , Budapest

📅 2012. október 12 – november 11.

Az 1957 óta Franciaországban élő BÉR JÁNOS munkái legutóbb a kiscelli templom-térben voltak láthatóak, és ezzel majd egyidőben a Francia Intézet is rendezett – KLIMÓ KÁROLLYAL közös – tárlatot¹ műveiből. A kiállítás a művész második magyarországi önálló kiállítása volt az 1992-ben a Vasarely Múzeumban rendezett kiállítás után.

Bér János művészeti tanulmányait – magyarországi alapok után – Franciaországban folytatta, párizsi és hannoveri galériákhoz kötődött, és hivatalos magyarországi „bemutatkozására” egészen a rendszerváltás utáni évekig kellett várni. Azok közé az alkotók közé tartozik, akiknek a karrierje évtizedekig fejlődött a hazai eseményektől függetlenül (és akiknek bemutatásában, mindenekelett a Franciaországban élők esetében, a Kiscelli Múzeum élen jár). A most kiállított hét hatalmas (16 x 2 méteres), lelógatott vászon az utóbbi évtizedekben – a korábbi festett felületekből ritmikus hatású kollázsok után és mellett – a művészt foglalkoztató

¹ Szervusz, János! – Hogy vagy Károly? János Bér és Klimó Károly közös kiállítása, Francia Intézet, Budapest, 2012. október 5 – november 9.

Részlet BÉR JÁNOS kiállításáról
Kiscelli Múzeum, 2012

kérdésekkel, a sík és a tér viszonyával kapcsolatos. Ugyanakkor, szélesítve a kérdéskört, az absztrakció alapját felidézve, mindez a kép, a sík és a tér viszonyát problematizálja. A 20. század folyamán egyre inkább kitágult a tér, ami a festő, az alkotó számára adott volt, amelyben dolgozott, és ez a tér egyre közelebb került a készülő műtárgy tényleges teréhez. Bér színes vízszintes vonalai – szakítva az átlók nyugtalanító dinamikájával, amelyek szakadatlanul ismétlődve húzódnak feszültséget (vagyis talán sokkal inkább kiegyenlítődést) teremtve a vertikális felületeken –, az alkotó „belelépését” követelik meg az alkotás terébe a folyamat közben: tér és sík kapcsolatát az emberi tér tárgyiasult leképezésének formájában. Az ismétlődés, a lila-fekete-fehér (amelyek a művész elmondása szerint a templom monumentális és lenyűgöző teréhez, színeihez, téglasávjaihoz illeszkednek), olykor egymásra részben ráhúzódo, mindenféle kontextusukat elvesztett (talán az ötvenes-hatvanas évekből ismerős „írás”-sorok köréből eredeztethető) sávok ritmikus sora a végeség és a végtelenség ellentmondásait sűríti a síkba. A kép szélén lezárulnak, de folytatódnak a következő sorban. Ecsettel születnek, a kézzel készült egyenes vonal sajátosságaival, amelyek a szabálytalan/szabályos, kiszámítható/ esetleges elválaszthatatlan együttesét foglalják magukba, a személyesség és a hideg struktúra absztrakt művészetben ismert dialektikájának megfele-



Csuj László

A Balázs Béla Stúdió vonzáskörzete

„Irányított véletlenek” – Lichter Péter

Interjúorozat (3. rész)*

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

✦ Csuj László: *Úgy ismertem meg a neved, hogy 2004 körül együtt szerepeltünk különböző magyar kisjátékfilmfesztiválokon. Szerinted változott a mezőny azóta, más típusú rövidfilmek készültek akkor?*

✦ Lichter Péter: Nagyon keveset jártam magukra a vetítésekre, néha a díjadókra sem mertem elmenni. 2004-ben a *Budapesti Független Filmszemlén* az egyik zsűri azt vetette föl, hogy kellene osztani „balta-díjakat” a rossz filmeknek, és ettől akkor nagyon megijedtem, mert így visszatekintve, egy csomó rossz filmet is készítettem, amik sokszor eléggé nehezen nézhetőek voltak. Szerintem csak annyi változott, hogy most már mindenki képes olyan képminőséggel filmet készíteni, ami nyolc éve még elképzelhetetlen volt. A filmek minősége viszont biztos, hogy hasonló a húsz évvel ezelőttiekhez. Kifejezetten az én filmjeimre visszatekintve: az infrastruktúra alig változott, most is a saját zsebpénzemből forgatok, évente egyet. Talán mostanra jobban ismerem a határait, tudom, hogy mire vagyok képes és mire nem, mik azok az anyagok, amik érdekelnek. Így tanultam meg használni a Super8-ast.

✦ CsL: *Amikor elkezdted a filmkészítést és nézted a többi amatőrfilmet, éreztél valamilyen inspirációs forrást? Mennyire érdekeltek a többiek filmjei?*

✦ LP: Kiemelkedően nagy élményem nem volt. Azt vettem észre, hogy két típusú amatőrfilm van. Az első típusból nagyon sok készül, ezek azok, amik a saját kereteiken túllépnek: olyannak akarnak látszani, mint azok a mozgóképek, amik a mozikban futnak. A másik típus az, amikor az alkotók a saját korlátaikat (ki)használva akarnak filmet készíteni. Ezek a művek a maguk nemében „profik”, mert egy profi se tudta volna jobban elkészíteni őket az adott keretek között.

✦ CsL: *Azért tettem föl az előző kérdést, mert ugyan nem tartalak amatőrfilmsnek, de mégis az általa vázolt korlátokkal számoló alkotói attitűd egyenesen vezet a te filmjeidhez, akár a Kazettához (2011)² vagy a Félálomhoz (2009), amelyek pont ezeket a határokat használják ki, ráadásul a mi generációnkban kevés experimentális, a forma felől gondolkodó filmet készítenek. Ebben az értelemben mégiscsak inspirált az amatőrfilmes közeg.*

✦ LP: Igazad van, de ez nem volt tudatos. Nagyon tetszett például a Simonyi Balázs–Tóth Barnabás alkotópáros *Terepszemle* (2004) című filmje. Kiszálltak az

¹ *Nézd, ott az anyukám! BBS 50. Más hangok, más szobák- rekonstrukciós kísérlet(ek).* A Balázs Béla Stúdió ötven éve, Műcsarnok, Budapest, 2009. december 15 – 2010. február 21. Balkon, 2010/3., 13-16.
² *Ld. még: Tóth Andrea Éva: „Ez az út nem vezet sehova.” Avagy merre tartanak a kiállított filmek?* Balkon, 2011/6., 42-43.

* A beszélgetés-sorozat 1. része Igor és Ivan Buharovval a 2011/11. 12-es, 2. része Nemes Gyulával a 2012/2-es Balkon-számban jelent meg.

lően. Mivel Bér szellemi irányultsága a pszichozsólalízis felé mutat (rímelve az absztrakt művészet nagy évtizedeinek, legalábbis az európainak, és azon belül is az élen járó franciának az érdeklődésére), ennek a motívumnak központi szerepet kell tulajdonítanunk. A véletlen és a megtervezettség különös egyensúlyának létrehozása és az alkotó személyének mediátori tevékenysége, személyes, érzelmetli és objektív jelenléte kell, hogy legyen a kulcsmotívum az alkotás folyamatának „misztériumában”, illetve, tautologikusan az alkotás maga éppen ennek a folyamatnak a kutatásává válik. Ilyen értelemben Bér tevékenysége túlmutat a geometrikus és expresszív absztrakció problémáin, és túllép azok (már történeti dimenzióból vizsgálható, ilyen értelemben „meghaladott”) szempontjain és tanulságain, a geometrikus megközelítések intellektuális indítatásait véve alapul, hiszen lényegében konceptuális kérdésfelvetéssel él, de a személyes jelenlét minden körülmények között való megtartásával.

A képtér és a képet körülvevő tér kapcsolata mind tárgyi, mind filozófiai értelemben az ötvenes évek óta kiemelten foglalkoztatja a képzőművészetet. Bér az installáció-environment kategóriáin is túl kíván lépni, amikor helyiséget a helyiségben létrehozó „vándorépítésztként”, építészeti „kísérő festésztként” határozza meg munkáját. A fellógatott vásznak csoportja ugyanis nemcsak helyspecifikus, hanem határozottan reflektál is a tér architektúrájára, amely, tovább gazdagítva az utalások lehetséges rendszerét, eredetileg szakrális tér volt. Az ilyen jellegű terekre való munka nem példanélküli Bér művészetében, egyéb térbeavatkozások mellett 2005-ben Pluméliau-ban készített munkája vezetett a Kiscelli vígasztalóhoz. A terek természete, az objektív végtelen és az emberi véges, a fent és lent kérdése ebben a közegben újabb kérdéseket vet fel, elkerülhetetlené téve a Hajdu István által a kiállításához készült katalógusban, Bér munkáival kapcsolatban említett metafizika felmerülését.

Mark Rothko (az ő térről alkotott elképzeléseinek Bér Jánosra gyakorolt hatásáról François Barré is megemlékezik a katalógusban) monokrómjai óta az absztrakció és a szakralitás explicit módon való összekapcsolódása nem jelent újdonságot, de itt, az installációművészet évtizedeiben, a tényleges térbe lépő képzőművészeti alkotásokból levont tapasztalatok és következmények ismeretén innen arra jutottam, hogy megint újragondoljam az „aktuális” és „nem aktuális” fogalmát mai kontextusban. A Kiscelli terét az absztrakció „franciás”, informel körüli forrással rendelkező, de az absztrakt expresszionizmushoz ebben a formájában talán még inkább kötődő, és mindezt következetesen továbbgondoló, a „hideg absztrakció” grammatikáját is beépítő, univerzálissá tágított művészetfelfogásának hatásos, talán az utolsók közt hitelesen emelkedett megnyilatkozása töltötte be 2012 őszén.

országúton egy videókamerával, és egy tök jó filmet lett belőle. Valahogy én is így próbáltam gondolkodni, már a kezdetektől fogva. Például az első filmemnél eldöntöttem, hogy nem használok párbeszédet, mert úgy éreztem, hogy képtelen lennék bármiféle dialógot írni. Még az érettségi előtt forgattam, csak a Banán film fesztiválon ment, az volt a címe, hogy *Képek és hangok* (2002). Intuitíven találtam rá a formára, a nem-tudás biztonságával. Most meg már az a problémám, hogy túlságosan sokat tudok erről a hagyományról, amit nevezünk avantgarde-nak.

☉ **CsL:** *Azon túl, hogy felismerted a korlátaidat, azt is látom, hogy beléptél egy tradícióba, amit az előbb avantgarde-nak nevezted. Hogyan talált meg ez téged? Sablonosnak tűnik a kérdés, de a generációnkból senkit sem talált meg ilyen erősen.*

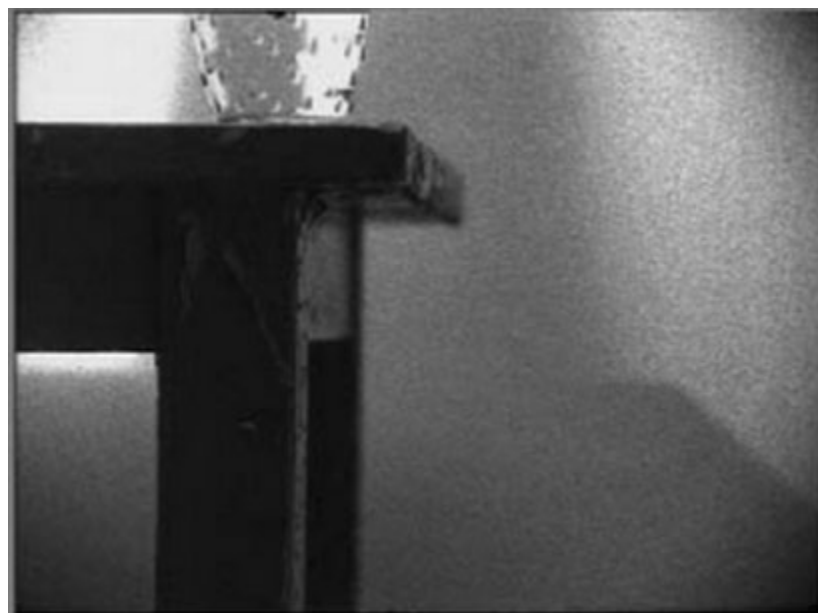
☉ **LP:** Szerintem ez egy véletlen. Annyi persze igaz, hogy jó barátja vagyok Nemes Gyulának, akihez minden filmemet elvittem 2002 óta, és aki mindig elég kemény véleményt mondott róluk, és most visszatekintve, az ő filmjei néha hasonlítottak az enyéimhez. Aztán később, amikor felfedeztem a BBS-t, a francia meg az amerikai avantgarde-ot, akkor vettem észre, hogy milyen jó, hogy mások is így gondolkodtak, és hogy az én filmjeim is abszolút beleillenek ebbe a világba. Ami pedig még nagyobb felfedezés volt, hogy külföldön ennek egy óceányi közössége van, akiket az interneten keresztül bármikor el tudok érni.

☉ **CsL:** *Másrészt egy abszolút intézményes hálón, az ELTE filmszakon keresztül is kapcsolódtál ehhez a tradícióhoz.*

☉ **LP:** Az ELTE azért volt inspiratív, mert hálózatban kezdtem látni a filmtörténetet. Ne úgy képzelj, hogy otthon ültem és Chris Markert néztem éjjel-nappal. Még most is krimiket meg sci-fit nézek a legszívesebben, de persze megnézem Stan Brakhage filmjeit is, és ezeket próbálom integrálni. Az egyetemen egy olyan közösségben voltam öt évig, ahol nem volt vetélkedés, ami talán egy filmművészeti egyetemen sokkal élesebben tud jelentkezni. Itt senki nem csinál semmit, csak filmeket néz. A Prizma folyóirat,³ amit a barátaimmal alapítottunk, ennek a közösségnek a terméke.

☉ **CsL:** *NEMES GYULA vagy a BUHAROVOK filmjeiben sokszor érzem azt, hogy a mű szándékosan úgy pozicionálja magát, hogy bizonyos kulturális, szociális, politikai trendeket opponál. Neked is vannak ellenérzéseid például a mainstream kultúrával szemben?*

☉ **LP:** Lehet, hogy ez egy generációs kérdés, de fenntartom annak a lehetőségét, hogy tíz év múlva velem is ez lesz. Most úgy érzem, hogy olyan vagyok, mint egy tizenkilencedik századi szimbolista költő, aki elvan a szavakkal. Ez nem



LICHTER PÉTER
77 év deja vu, 2007,
részletek



LICHTER PÉTER
Félálom, 2009,
részlet

3 <http://prizmafolyoirat.com/>



LICHTER PÉTER
Félálom, 2009,
részlet

azt jelenti, hogy ellene vagyok bármiféle rendszerkritikának, de még nem jutottam el addig, hogy ezt ki is fejezzem filmmel. Ugyanazokon a filmekben nőttem föl, mint mindenki más a generációból, *Indiana Jones*-on, meg *Rambón*. A klasszikus művészfilm elég későn jutott el hozzám, és addigra az ízlésvilágom már megmunkálta magát. Engem például a cseh vagy szlovák újhullámos filmek nem tudtak meghatni, mert nem igazán értettem a mozgalmiságukat.

✦ **LP:** *Ettől függetlenül egyetértesz azzal, hogyha évtizedekkel később majd megvizsgáljuk a filmtörténetet, akkor a mai mainstream filmek eltűnnek, és helyettük majd azok az „amatőrök” lesznek említésre méltóak, akik az Interneten választódtak ki, a videómegosztó honlapokon keresztül?*

✦ **LP:** Még Coppola is azt mondja, hogy a jövő film-Mozartjai mobilokkal fognak remekműveket készíteni. Ehhez azonban kellenének válogatók is, valamint egy kánonképző szándék. A mozi nem fog változni, a videómegosztók a hierarchiát vagy a klasszikus filmnyelvet nem fogják megváltoztatni.

✦ **CsL:** *Érdekesnek tartom, hogy a filmjeidből kiolvasható egyfajta determinizmus. Gondolok itt a Félálomra vagy a Kazettára, ahol a sors kezére bízod a képi változókat. Van valami mögöttes meggyőződésed, koncepciód ezzel kapcsolatban?*

✦ **LP:** Nagyon szeretem a stilizált világot, de a dokumentumjellegű dolgokat is, és a kettő látszólag üti egymást. Nehéz azt mondani, hogy egy film úgy legyen stilizált, hogy közben rejt magában úgynevezett igaz pillanatokat. Ha a nyersanyagot nézed, és kiég a celluloid, azok véletlen alakzatok, de a montázssal való játék is két ellentétes elem ötvözésére törekszik. Nagyon nehéz úgy megkapó, látványos, lírai képsort létrehozni, hogy az ne legyen közhelyes vagy megcsinált. Ezért nagyon jó terep a Super8-as technika és a found footage film. Az eredeti felvételek hordoznak magukban egy olyan igazságot, amihez már nem tudsz hozzányúlni, a Super8-nak pedig van egy olyan rontottsága, amit nagyon nehéz lenne digitálisan létrehozni.

✦ **CsL:** *Tehát az anyag fölötté áll az alkotónak?*

✦ **LP:** Fölötté áll, de azért csak látszólag. Az elmúlt három évben sokat játszottam a nyersanyag megmunkálásával, és most már nagyjából tudom, hogy ha valamit csinállok, akkor mi fog történni. Tehát ezek irányított véletlenek, éppen úgy, mint egy játékfilm forgatásán a színészek improvizációja. Itt is eldöntheted, hogy te mennyit improvizálsz. Nyilván ennek a technikának is megvan a története, ami kábé hatvan-hetven éves: a kortársak közül Phil Solomon, vagy korábban Len Lye vagy Stan Brakhage.

✦ **CsL:** *Magyarországon az absztrakt vagy montázsfilmmek van bármilyen múltja?*

✦ **LP:** Nem nagyon. Szirtes András *Madarak* (1976) című munkája jut eszembe, aminek a montázstechnikája nagyon impulzív tette a filmjét. Talán még Tóth János *Arénáját* (1970) említhetném. Biztosan csináltak hasonlókat, de nem tudok

róla. De például Stan Brakhage Amerikában 1963-tól a haláláig szinte csak ilyen filmeket készített.

✦ **CsL:** *Ha lenne tere az experimentális filmnek, akkor gazdagabb lenne a kultúrája? Nem csak a kísérleti filmre, hanem más periférikus műfajokra is gondolok.*

✦ **LP:** A BBS úgy indult, hogy kísérletezzenek a fiatalok tét nélkül, ebből vált azután a kísérleti film „bástyájává”. A kettő nem ugyanaz, mert a kísérleti szó teljesen félrevezető. Szerintem ma a legnagyobb kísérleti filmes JAMES CAMERON, mert olyan technikákkal filmez, amivel még előtte senki. Amiről mi eddig beszélgettünk, az egy száz éve élő hagyomány, amit korábban avantgarde filmnek neveztek, aztán a franciák kitalálták, hogy legyen a neve experimentális, aztán Amerikában underground-nak nevezték, a beat nemzedéktől kezdve. A BBS szellemisége ehhez az undergroundhoz kapcsolódott. Például HUSZÁRIK ZOLTÁN és STAN BRAKHAGE, SZIRTES ANDRÁS és JONAS MEKAS között tök sok párhuzam van. A „kísérleti” szó a fesztiválkatalógusok miatt épült be a köztudatba, mert annak, hogy „kísérleti”, van egy körülhatárolható jelentése. De egyébként mivel kísérleteznek az experimentális filmek? Lehet, hogy a *Roger nyúl a pácban* sokkal inkább kísérleti film, mint az én filmjeim. Hogy legyen egy terep, ahol filmes technikákkal kísérleteznek, nagyon fontos lenne, mert éppen egy technikai forradalmat élünk át. Jön a 3D, a GPS-el összekötött filmek, ezeket lehetne támogatni, hiszen ez izgatja most az embereket.

✦ **CsL:** *Milyen diskurzusa van az avantgarde filmnek itthon?*

✦ **LP:** Az avantgarde-nak, az absztrakt, lírai dokumentumfilmes hagyománynak ma nincs diskurzusa Magyarországon. Kettészakadt ez a világ, az egyik bekerült a múzeumokba, ahhoz, hogy észrevegyék, galériába kell menni, képzőművészként tartják számon. A másik vonal a filmes támogatási rendszerhez való csatlakozás, de ott sem alakult ki az, hogy pontosan mi is a kísérleti film. Mindenki nagyjátékfilm felé ácsingózik, például FLIEGAUF BENEDEK *Tejútja* (2012) egy kimondottan klasszikus experimentális film. De cikkek sem jelennek meg ebben a témában. Például tizenöt év alatt egy Brakhage portré volt a Filmvilágban, mikor meghalt.⁴ Aztán egyetlen egy KENNETH ANGER portrét hoztak le,⁵ amikor kijött egy DVD, és akkor slussz. Az itthoni dolgokat egy fél mondatnál próbálják elintézni, ez nem teremti meg a diskurzust, ahhoz, hogy látható legyen, ez nem elég. Kevés lenne az is, ha kipattanna az új BBS a semmiből. Fesztiválokkal, vetítésekkel, filmekkel, cikkekkkel lehetne újraéleszteni a kultúráját, hogy az alkotókat az

4 Antal István: *Brakhage átalakult*. Filmvilág 2003/6., 48-49.

5 Kecskés Péter: *Haragos apokalipszis*. Filmvilág 2009/11., 4-9.

emberek valahová el tudják helyezni. Például PÁLFI GYÖRGY új filmje egy found footage film, aminek a tradíciója az 1930-as években indult. Amit azonban a *Final cut*ról (2012) olvastam a *Filmvilág*ban,⁶ az nem egy diskurzusépítő attitűd. Ez egy jó mérőónja volt annak, hogy mi van most az emberek fejében, és hogy az újságíróknak ennyire nincs semmi, és a fáradtságot sem veszik, hogy utánanézzenek, az ijesztő.

⊗ **CSL:** *Ennek a beszélgetéssorozatnak a korábbi megszólalói hasonló tapasztalatról számoltak be...*

⊗ **LP:** Ezt a vonalat ugyanúgy menedzselni kell, mint a költészetet, ami könnyebb helyzetben van, mert mindenki el tudja magában helyezni, a kísérleti filmet viszont sehová nem tudjuk... Nem csak itthon van így, ne gondold azt, hogy nyugaton ez esetleg másképp van. Egy neves avantgarde filmtörténésznél olvastam, hogy huszonöt éves praxisa során mindig azzal szembesül, hogy a diákok idegenkednek ettől a dologtól. Nyilván filmje válogatja, ha valamit nem ismernek az emberek, és hirtelen eléjük van téve, akkor sokszor nehéz áthidalni a távolságot. A kísérleti film ugyanolyan film, mint amilyeneket a multiplexekben látunk, és mindkettőre szükség van. A kísérleti filmesek az USA-ban is állami ösztöndíjkból éltek vagy egyetemen tanítottak, és sokszor nyomorogtak. Persze nálunk minden kisebb, és ezért jobban látható a rendszer rozegasága.

6 Kelecsényi László: *Mozivarázs*. *Filmvilág* 2012/06., 32-33.



LICHTER PÉTER
Kazetta, 2011, részletek



i n s i d e e x p r e s s



FKSE_002

KRISTÓF GÁBOR:

Váltó, 2013

offset nyomódúc, 350×500 mm



340015



340016



340017



340021



340022



340023



340027



340028



340029



340033



340034



340035





340018



340019



340020



340024



340025



340026



340030



340031



340032



340036



340037



340038



Balkon hirdetési felületek és árak:

egész oldal álló (hátsó borítón): 80.000 Ft (204×278 mm)

fél oldal fekvő (hátsó borítón): 40.000 Ft (204×134 mm)

egész oldal álló (belső oldalon): 60.000 Ft (201×278 mm)

fél oldal fekvő (belső oldalon): 30.000 Ft (201×134 mm)*

A hirdetésekből befolyt összeg 30 %-ából a Balkon díjat alapít.

**Az évente egyszer odaítélt INSIDER-díjat az új „inside express”
rovatban bemutatott legjobb FKSE projekt nyeri el.**

* A feltüntetett árak a 27% ÁFA összegét nem tartalmazzák.