

# Balkon

2013\_6

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



ISSN 1216-8890 880 Ft



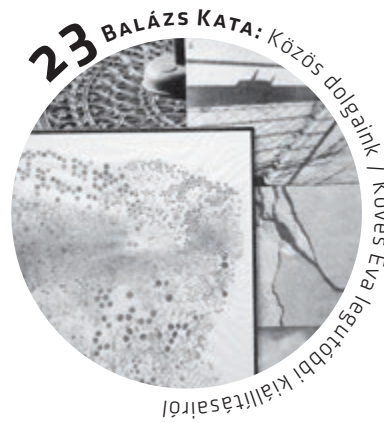
9 771216 889000







SZALAY PÉTER  
Maradványérték, acb Attachment,  
2013, részlet a kiállításról  
© Fotó: Szalay Péter



Fiatal  
Képzőművészek  
Stúdiója  
Egyesület  
studio.c3.hu

\_011

SZALAY PÉTER  
AJÁNDÉK NAGYINAK, 2012  
szemüveg, szemüvegtok,  
gyermekláncfű

**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  
 SZIPŐCS 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





# Úszó tárlatok

## Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal

### 4. rész – Kérdések Bukta Imre\* képzőművészhez

☛ **Bódi Kinga:** *Először 1980-ban, pályakezdő képzőművészként vett részt a Biennálén, három rajzzal egy csoportos kiállításon.<sup>1</sup> Ezt követte az 1988-as nagyobb, szinte egyéni szereplés Samu Gézával és Pinczehelyi Sándorral. Sokak szerint ez a kiállítás volt a legerősebb tárlat, amit valaha rendeztek a magyar pavilonban. Ki döntött arról, hogy 1988-ban Önök képviseljék Magyarországot a Velencei Biennálén? Mi volt a kiállításuk koncepciója?*

☛ **Bukta Imre:** Az 1980-as kiállítás egy államilag, közvetlenül a kultuszminisztériumból szervezett, 30-40 fős részvétel volt. Ezt egy mini szalonként tudnám leírni a legjobban, teljesen vegyes volt. Szerepeltek a nagy öregek és mi, fiatalok is egy-egy művel. Nem volt koncepció, csak leszóltak a minisztériumból, hogy adjunk műveket a *Biennáléra*. Ez a szereplés teljesen érdektelen volt, semmi jelentősége nem volt.

Ehhez képest teljesen más volt a felállítás 1988-ban. Ekkor már nem a minisztériumban döntöttek, hanem NÉRAY KATALIN volt a kormánybiztos, ő egy személyben döntött arról, hogy kik állítsanak ki abban az évben a magyar pavilonban. Néray hármunkat kért fel, de abba nemigen szólt bele, hogy milyen műveket állítsunk ki, illetve ezt közösen beszéltük meg. Egyébként ezt az egész biennálés szereplést<sup>2</sup> megelőzte egy bemutatkozó kiállítás az Ernst Múzeumban,<sup>3</sup> amelyen SAMU GÉZA és én szerepeltünk. Elfeleztük az Ernst Múzeumot, és én ott – a „saját részemem” – főleg rajzokat és síkképeket állítottam ki. A *Biennálén* aztán persze más munkákkal szerepeltem, ott inkább szobrok és installációk voltak. Ami a válogatást illeti: azt fontos látni, hogy a mi kiállításunk volt a második olyan, amelyet teljes felelősséggel Néray Katalin koncipiált. Korábban minden kiállítást a minisztériumból szerveztek, és ennek köszönhetően leginkább egy nagy massa került ki a magyar pavilonba. Néray először 1986-ban volt a magyar részvétel felelőse, akkor a Bak-Birkás-Kelemen-Nádlér négyest állította ki, és ez volt az első olyan kiállítás hosszú idő óta, ami sikeres volt.<sup>4</sup> Ekkor végre rengetegen látogatták a magyar kiállítást, végre nem szalon-kiállítás volt, hanem csak négy – tényleg a legfrissebb – művész munkáit lehetett megtekinteni.

1 1980 – Nemzeti biztos: Csorba Géza; művészek: Bálint Endre, Barabás Márton, Barcsay Jenő, Bukta Imre, Deim Pál, Dienes Gábor, Fajó János, Fehér László, Feledy Gyula, Fóth Ernő, Hencze Tamás, Kárpáti Tamás, Kéri Ádám, Keserű Ilona, Klimó Károly, Kocsis Imre, Kokas Ignác, Kondor Béla, Korniss Dezső, Kő Pál, Martyn Ferenc, Nagy Gábor, Paizs László, Schaár Erzsébet, Segesdi György, Somogyi József, Szabados Árpád, Tóth Menyhért, Varga Imre, Vigh Tamás, Vilt Tibor, Záborszky Gábor, Zrinyifalvi Gábor.

2 *Imre Bukta, Sándor Pinczehelyi, Géza Samu. XLIII. La Biennale di Venezia 1988, Ungheria, Magyar Pavilon, Venecia, 1986. június 26 – szeptember 25.*

3 *Samu és Bukta. Ernst Múzeum, Budapest, 1988. március 21 – április 17.*

4 *BAK, BIRKÁS, KELEMEN, NÁDLER. XLII. La Biennale di Venezia, Ungheria 1986, Magyar Pavilon, Venecia, 1986. június 29 – szeptember 8.,* ld. „Úszó tárlatok. Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal. 2. és 3. rész – Kérdések Bak Imre, illetve Birkás Ákos képzőművészekhez.” *Balkon*, 2013/5., 4–10., 11.

\* 1952-ben született Mezőszemerén. 2007-ben diplomázott a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karán, festőművész szakon. 1970 és 1971 között művésztelepet szervezett Tiszafüreden Bernáth(y) Sándorral. 1975 és 1990 között a Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesületnek tagja, 1987-től elnöke volt. 1982 és 1985 között Derkovits-ösztöndíjban részesült. 1986-ban Smohay-, majd 1989-ben Munkácsy-díjat kapott. A Magyar Képzőművészeti Egyetem óraadó tanára. Mezőszemerén él és dolgozik.

Néray egy más szemléletet hozott az addigi minisztériumi gyakorlathoz képest. És koncepcionálisan velünk akarta folytatni azt az utat, amit 1986-ban a Bak-Birkás-Kelemen-Nádlér négyessel elkezdett. Azt gondolta, hogy van valami kelet-európai sajátosság abban, amit Samu, PINCZHELYI SÁNDOR meg én csináltunk akkoriban. Én 1988-ban már sok mindenem túl voltam, akkor már nekem is volt valami nevem Budapesten, tehát Néray a személyemben nem egy ismeretlen-érdekes gyereket kapart elő faluról. Kati sok hasonlóságot látott Samuban és bennem, de így utólag most azt gondolom, hogy egy kicsit dogmatikus alapon válogatott össze bennünket. Akkor indult el sok kritikus-tól az a felületes kategorizálás, hogy a Bukta is olyan népi művészetet csinál, népi eszközöket használ, mint a Samu. De én például soha nem használtam fel egy teknőt sem, sőt, szándékosan nem használtam fel semmi ilyesmit a munkáimnál. Ha használtam volna is, akkor maximum szatirikusan, nem úgy, ahogy a Samu. Úgyhogy szerintem nagyon nagy volt a különbség köztünk, de persze az ember nem mond vissza egy ilyen lehetőséget, mint a *Velencei Biennále*. Úgy voltam ezzel, hogy ez Kati szubjektív véleménye, mint a kiállítás kurátora ezt az összeválogatást szabadon megteheti, én a saját munkáimra koncentrálok. Azonban ennek a párosításnak lett – és ezt most negatívan mondom – egy elég erős utóélete, mert a *Biennále* után sajnos tényleg nagyon sokszor összekötöttek minket Samu Gézával. Én még valahogy elviseltem ezt a helyzetet, de Samu nem tudta kezelni. Ebből komoly konfliktusok születtek amelyek odáig fajultak, hogy 1989-ben San Franciscóban, ahol közös kiállításunk nyílt,<sup>5</sup> Samu meg akart engem ölni. Az amerikai rendőröknek köszönhetem, hogy még élek. Ezután az eset után végleg megszakadt a kapcsolatunk, és aztán ő még ugyanebben az évben meg is halt. Samu tragédiája az volt, hogy egyszerre akart amatőr és profi lenni; egyszerre akart megfelelni Kő Pálnak és köreinek, ugyanakkor meg akart maradni népi, fafaragó „művésznek” is. Ezeket a nagy kiállításokat, főleg a *Biennálét* és a sikert nem tudta a helyén kezelni. És engem riválisának tekintett. Ez a *Velencei Biennálén* is kibukkott: az installálás közben letépte a csillárt a mennyezetről és hozzám vágta.

☛ **BK:** *Mit jelentett 1988-ban egy magyar művésznek részt venni a Velencei Biennálén? Milyen volt a Biennále magyar és nemzetközi megítélése az 1980-as években?*

☛ **BI:** Természetesen nagyon nagy dolog volt részt venni a *Biennálén*, de azt gondolom, ez ma is így van. Örültünk mindannyian a felkérés-

5 *The New Art of Hungary - Four Artists. Imre Bukta, Áron Gábor, Géza Samu, János Szirtes. Don Soker Contemporary Art, San Francisco, 1989. szeptember 7 – október 28.*

nek. De nem éltünk teljesen jól a lehetőséggel, legalábbis én biztosan nem. Utólag már látom, hogy milyen hibákat követtem el, sok mindent másképp kellett volna csinálni. Sajnos bennem is megvolt az a kelet-európai betegség, hogy minden oldalról meg akartam magamat mutatni, és így túl szerteágazó lett a kiállítás – redukálni kellett volna sok mindent. A kevesebb ugye többet mutat, ez itt is érvényes lehetett volna. Teret ugyan hagytam a munkáknak, de túl sok-félét állítottam ki.

✳ **BK:** *Mennyiben illeszkedett az 1988-as kiállításuk a Biennále akkori „trendjébe”? Hová pozicionálná a kiállításukat, összehasonlítva az abban az évben, a többi pavilonban látottakkal?*

✳ **BI:** Erős munkákat csináltunk, így igen sok pozitív kritikát kaptunk, de igazán nagy áttörés mégsem volt, mert az a művészet, amit mi ott bemutattunk, Velencébe késve érkezett. Akkor a többi, főleg nyugat-európai pavilonban már más szelek fújtak. 1980-ban vagy 1982-ben kellett volna nekünk ott lennünk. Olyan 1983-84 körül kezdődött az, amikor a kommunista rendszerben kicsit már lehetett reformokat végrehajtani. De a kultúrában később, mert arra még azért tovább figyeltek. A kultúra fokozatosan kezdett ellenőrizhetetlenné válni az 1980-as évek végére. Így kapott Néray 1986-tól kezdve szabad kezét. De a mi művészetünk 1988-ban már nem illett bele az akkori nyugati trendekbe. A másik probléma a rendezés volt. Akkoriban az volt a trend a pavilonok installációiban, hogy minden nemzet próbálta elegánsan berendezni a saját pavilonját. Mi meg kicsit rokokósak lettünk. Samunak az a sok fája, nekem meg ezek a láncfűrészrel készült szobraim. Még a Pinczehelyi volt a legletisztultabb, de azért az ő pop artos szitanyomatai és festményei is szövevényesek voltak. Meg a sok piros-fehér-zöld nem annyira működött Olaszországban, mert az emberek nem értették, hogy akkor ez most zöld-fehér-piros, csak véletlenül fordítva van?

✳ **BK:** *1988-ban kivel dolgoztak közvetlenül együtt a kiállítás megvalósítása/kivitelezése alatt (minisztérium, intézmények, múzeumok, művészettörténészek, művészek stb.)?*

✳ **BI:** Csak mi hárman és Néray dolgoztunk együtt az egész kiállításon, senki más. A minisztériumból senkivel nem találkoztunk, igazából akkor nem érdekelt különösebben senkit sem a minisztériumból a *Biennále*. Tudták, hogy van ez a *Biennále*, amin azért részt kell venni, de különösebben nem akartak ezzel foglalkozni. A kiállítás felépítését mi magunk csináltuk, mindenki maga installálta a saját részét. Egy hetünk volt az installálásra.

✳ **BK:** *Dolgozott már korábban is együtt ezekkel az intézményekkel, művészettörténészekkel, művészekkel?*

✳ **BI:** Igen, állítottam már ki korábban is együtt Samuval, és talán Pinczehelyivel is. Nérayval

1980-ban találkoztam először, ő akkor figyelt fel rám, akkor váltam a kedvencévé. Kati az 1980-as években nagyon hitt bennem, ezért sok kiállítási lehetőséget teremtett nekem. Akkor ő a Kulturális Kapcsolatok Intézetében dolgozott, és külföldre szervezett magyar kiállításokat. 1980-ban például kivitt engem meg Samu Gézát a *Fiatalok Biennáléjára* Párizsba.<sup>6</sup> Ez volt az első közös kiállításunk Samuval, innen indult a Bukta-Samu párosítás.

Ennek a párizsi kiállításnak egyébként megszervezte Kati a magyarországi bemutatóját is a kőbányai Pataky Művelődési Központban 1981 telén,<sup>7</sup> amelyet azonban kudarcosan bezártak. Kész volt a kiállítás, lezajlott a megnyitó, és utána két nap múlva úgy zárták be a kiállítóteret, hogy az ott maradt eszközeimet és holmimat sem tudtam elvinni. A megnyitóra eljöttek ballonkabátos urak a minisztériumból, meg a III/III-asok is nyilván ott voltak, és nem tetszett nekik az, amit ott láttak. Igazából szerintem két munkám verhetette ki náluk a biztosítékot. Az egyiknek az volt a címe, hogy *Bezárt tör*. Ez egy üvegosztamens volt, amiben alul volt egy ventilátor és rajta falevelek. Ez a ventilátor időkapcsolóval hol bekapcsolt, hol meg ki. Felfújta, megkavarta a faleveleket, amelyek végül lehultak. Nem tudom, de ha én III/III-as lettem volna, biztos, hogy asszociáltam volna 56-ra. A másik mű, ami irritálhatta őket, egy lengyelországi tájkép volt. Ez egy vászonra rávitt fénykép volt, ami egy erdőt ábrázolt. Én fotóztam egy krakkói kirándulás alkalmával, és egy picit életlen volt. Erre a fotóra csukákat maszkoltam ki, és a vászon mögött húzogattam a halakat, így az egész olyan lett, mintha levegőben úszó, lebegő halak lettek volna az erdőben. A harcsák alatt meg ott volt egy varsa, azt odarajoltam. A kép címe *Varsa(u)*. Szerintem ez verte ki a biztosítékot, mert ugye ekkor került Lengyelországban Jaruzelski hatalomra katonai puccsal... A többi mű nagyon differenciált volt, azt nem értették, szerintem.

A kiállítás bezárása után egyébként írtunk a Samuval egy levelet a minisztériumnak, hogy miként lehet az, hogy a munkáinkat Párizsban kiállíthatjuk, itthon meg nem. Erre válaszul azt írták, hogy a műveinkkel semmi baj nincsen, csak rossz helyen vannak kiállítva, mert felhergeljük velük a munkásosztályt Kőbányán. De hát nyilván nem írták meg az igazat... Viszont egy hónap múlva, amikor a kiállítás amúgy ténylegesen bezárt volna (ha nyitva maradhatott volna), hirtelen szóltak, hogy most gyorsan elhozzhatjuk a műveinket, és akkor egy nagyon érdekes dolog történt. Volt egy *Trágyafestmény* című munkám: egy 2x3 m-es poz-

<sup>6</sup> *Biennale de Paris. Manifestation Internationale des Jeunes Artistes.* Centre Georges Pompidou, Párizs, 1980.

<sup>7</sup> *Bukta Imre és Samu Géza kiállítása.* Pataky Galéria, Budapest, 1981. december 11 – 1982. január 31.

A Magyar Pavilon kiállítása rendezés közben, 1988, Velence  
© Fotó: Pinczehelyi Sándor









Kiállítási interiőrészlet (az előtérben Samu Géza, a háttérben Pinczehelyi Sádor művei)  
Magyar Pavilon, Velence 1988  
© Fotó: Pinczehelyi Sándor

Pinczehelyi szitákat és festményeket csinált, és én is javarészt új munkákat, nagyméretű faszobrokat faragtam ki láncfűrészsel. De volt egy-két korábbi művem is, amit 1983-ban festettem.

⊕ **BK:** *Mi volt a korábbi véleménye a Biennáléről és változott-e azáltal, hogy részt vett a kiállításon? Ha igen, mennyiben?*

⊗ **BI:** Az 1988-as szereplésem előtt nem voltam a *Biennálén*, mivel nem utazhattunk ki Nyugatra. De utána, a szereplésem kapcsán megmaradt bennem egy nagyon pozitív élmény, ami azóta is tart.

⊕ **BK:** *Mennyiben definiálták úgy magukat 1988-ban, hogy a kiállítással az akkori „kortárs magyar művészetet” reprezentálják Velencében?*

⊗ **BI:** Akkor már nem csak a Giardini nemzeti pavilonjai jelentették a *Biennálét*, hanem mellette ott volt az Arsenale is az *Aperto*-kiállításokkal. Úgyhogy ez már lazította a kizárólag a hivatalos nemzeti szereplésben való gondolkodást. 1988-ban ott voltunk magyarok mi a pavilonban, és az *Aperton* is voltak magyarok. HARALD SZEEMANN BACHMAN GÁBORT és SZALAI TIBORT hívta meg a magyarok közül az *Aperto*-kiállításra. Ha az *Aperto*-művészeket megnézzük, akkor jól látszik, hogy ezek a művészek a demokratikus ellenzék köreiből kerültek ki. Lehet, hogy Szeemann irányítottan jutott el hozzájuk, de lehet, hogy nem, ez végül is mindegy, mert amúgy szerintem nagyon érdekes dolgokat csináltak Velencében Bachmanék. Úgyhogy két helyen is lehetett látni abban az évben magyar művészeket. Persze mindenki az *Aperton* akart akkoriban kiállítani, mert azt mindenki tudta, hogy az meghívásos kiállítás, a pavilonok meg hivatalos, állami tárlatok. Így az *Aperton* nyilván nagyobb volt a presztízse. De én a pavilonnak is örültem. Mert a *Biennale* mégsem art market, és avított nemzeti pavilonrendszer ide vagy oda, azért valamilyen komolyabb produkciót kell a nemzeteknek bemutatni. Szerintem az a nemzet jár jól, amelyik demokratikus módon (mondjuk pályázás útján)

évről-évre megbíz egy-egy új kurátort, hogy találja ki és szervezze meg az adott pavilon kiállítását.

⊕ **BK:** *Milyen volt a korabeli magyar és nemzetközi visszhangja a kiállításnak?*

⊗ **BI:** Magyar visszhang semmi nem volt, a hazai sajtóban nem jelent meg rólunk semmilyen hír. Aki a szakmában volt, az persze tudott a *Biennálés* szereplésünkről, de az átlagközönségnek semmit nem mondott a *Velencei Biennale* és a magyar pavilon. A hivatalos állami lapok nem közöltek a kiállításunkról semmit. Viszont emlékszem, hogy külföldi galériásoktól egy halom névjegykártyát kaptam, hogy menjek hozzájuk kiállítani. Sőt, ha jól emlékszem, talán még vásárlások is voltak külföldi gyűjtők részéről.

1988-ban volt egy nagyfokú figyelem a kelet-európai országok felé. Különösen a lengyelekre meg ránk nagyon figyeltek. Csehszlovákia akkor még nem volt érdekes, ott még teljesen szocialista művészetet állítottak ki, a jugoszláv pavilonban is, a román pavilonban meg nem volt semmi. Úgyhogy részben ennek a politikai érdeklődésnek volt köszönhető a mi viszonylag nagy művészeti sikerünk.

**BK:** Milyen hatása volt (ha volt) a Biennálén való részvételnek későbbi pályafutása szempontjából? (Kapott-e ennek hatására meghívást külföldi kiállításokra, kialakultak-e nemzetközi kapcsolatok stb.?)

**BI:** 1988-ban a nagyfokú nemzetközi érdeklődésnek volt akkora huzata, hogy a *Biennale* után Néray meg tudott még szervezni nekünk és még más, akkor fiatal magyar művészeknek egy sor kiállítást külföldön. Voltunk Svédországban, a már említett San Franciscóban, New York-ban és Torontóban.<sup>8</sup> Illetve ketten a Samuval Helsinkiben.<sup>9</sup> Ezek a kiállítások egyértelműen a pozitív *Biennálés* szereplésnek köszönhetően valósulhattak meg.

**BK:** A rendszerváltás után, 1999-ben még egyszer szerepelt a Biennálén, ekkor egy művel egy nagyobb csoportos kiállításon. Milyen különbségeket a lát a három Biennálén való részvétele között?

**BI:** 1999-ben STURCZ JÁNOS volt a kurátor és öt művészt válogatott össze.<sup>10</sup> Emlékszem, akkor erről vita volt, hogy ez sok vagy kevés. Mindenkitől egy munka került ki Velencében, úgyhogy nem volt sok mű a pavilonban, de egy kicsit sokféle lett a kiállítás. Tőlem az *Okos táj* című munkát választotta Sturcz, ezt egyébként 1993-ban csináltam, és 1994-ben már szerepelt a *São Paulo-i Biennálén*. Viszont összehasonlítva az 1988-as szerepléssel, 1999-ben semmi érdeklődés nem volt a Magyar Pavilon iránt. 1988-ban sorban álltak, voltak látogatók, akik órákat töltöttek a pavilonban, ehhez képest 1999-ben semmi nem volt. Ez nem azt jelenti, hogy rosszabb volt a kiállítás, vagy hogy nem voltak jó művek kiállítva, hanem egyszerűen a figyelem hiányzott. Ez politika, hogy melyik pavilonra irányul éppen a figyelem.

**BK:** Milyen emlékei vannak a Biennálén való részvételeiről?

**BI:** A legjobb az 1988-as kiállítás volt. Az 1980-as szereplést nem is igazán tekintem szereplésnek. 1999-ben meg valahogy elsiklott az egész. De amúgy csak jó emlékeim vannak a *Velencei Biennáléről*, de ebben biztos, hogy szerepet játszik az is, hogy nagyon szeretem magát a várost is.

8 *Imre Bukta, Sándor Pinczehelyi, Géza Samu: Ungerns bidrag till Biennalen i Venedig 1988*, Lunds konsthall, Lund, 1989; *The New Art of Hungary - Four Artists*. Imre Bukta, Áron Gábor, Géza Samu, János Szirtes. Don Soker Contemporary Art, San Francisco, 1989; *Hungarian Art Today*. Cultural Center, Southampton, New York, 1990; *Free World. Metaphors and Realities in Contemporary Hungarian Art*. Art Gallery of Ontario, Toronto, 1991.

9 *Imre Bukta – Géza Samu*. Taidesaloniki Bellarte, Helsinki, 1989. november 3 - december 12.

10 *L'Assunzione della techné / Tackling techné / A techné vállalása*. 48. *Velencei Biennálé 1999*, Magyar Pavilon, 1999. június 12 – november 7. – Nemzeti biztos: Sturcz János; a nemzeti biztos helyettese: Bálványos Anna; művészek: Benczúr Emese, Bukta Imre, Csörgő Attila, Erdélyi Gábor, Imre Mariann.

**BK:** Követi-e minden két évben a Biennálét? Hogy látja, mennyit változott az 1980-as évek óta?

**BI:** Persze, követem, mindig elmegyek a *Biennáléra*, már csak a tanítás miatt is: meg lehet látni a trendeket, információs szempontból nagyon fontos. Meg mindig arra gondolok, hogy ha valaki képes Indonéziából vagy Dél-Amerikából elmenni Velencébe, akkor nekem természetesen el kell mennem, hiszen hat óra alatt ott vagyok. Ezért örülök a mai napig is a *Biennálénak*, ott van egy csoda, a város, ott vannak a kiállítások, egy helyen rengeteg művet meg lehet ismerni, lehet találkozni emberekkel, meg lehet beszélni, ki mit látott a pavilonokban, úgyhogy én ezért ott mindig jól érzem magam.

Közben persze 1988 óta rengeteget változott a *Biennale*; amikor mi állítottunk ki, akkor még csak a Giardini volt, meg az *Aperto*-kiállítás, ma meg már az egész város, a teljes Arsenale és több száz külső helyszín is benne van a *Biennálén*. Régen elég volt egy-két nap a megtekintésre, ma már négy-öt sem elég arra, hogy mindent megnézzem az ember.

**BK:** Részt venne-e megint a Biennálén?

**BI:** Nem állítanék ki, annyiszor voltam már ott. De nem azért, mert nem szeretem a *Biennálét*, hanem azért, hogy állítson ki más.

Készült: Budapest, 2012. július 7.

## Kérdések Pinczehelyi Sándor\* képzőművészhez

**Bódi Kinga:** 1988-ban Bukta Imrével és Samu Gézával állítottát ki a *Velencei Biennálén*. Sokak szerint ez a Néray Katalin által rendezett kiállítás volt szakmailag a legjobb tárlat, amit valaha a Magyar Pavilonban rendeztek. Mi volt a kiállításotok koncepciója?

**Pinczehelyi Sándor:** Az 1980-as évek közepe-vége Magyarországon az új szexizibilitás időszak, akkoriban egy igen komoly fellendülés volt tapasztalható a képzőművészeti életünkben.

A mi kiállításunk gyakorlatilag az 1986-os velencei magyar kiállítás egyenes folytatása volt. NÉRAY KATALIN akkor a Múcsarnokban együtt dolgozott HEGYI LÓRÁNDdal, úgymond szellemi társak voltak. Az 1980-as évek második felében az összes biennálés szereplést közösen találták ki, aztán persze a lebonyolítást, meg a kiállítások megrendezését már Kata hivatalból is egyedül vitte, de azt, hogy két évente ki képviselje Magyarországot, közösen döntötték el. A mi kiállításunkat két hazai tárlat előzte meg. Először nekem volt egy egyéni kiállításom a legújabb munkáimból az Ernst Múzeumban 1986-ban,<sup>1</sup> aztán BUKTA IMRÉNEK és SAMU GÉZÁNAK rendezett Kata egy nagy közös kiállítást ugyanott 1988-ban,<sup>2</sup>

1 *Pinczehelyi Sándor grafikusművész kiállítása*. Ernst Múzeum, Budapest, 1986. november 6 – 30.

2 *Samu és Bukta*. Ernst Múzeum, Budapest, 1988. március 21 – április 17.

\* 1946-ban született Szigetváron. 1966 és 1970 között a Pécsi Tanárképző Főiskola magyar-rajz szakán tanult. 1969 és 1977 között a pécsi Janus Pannonius Múzeumban dolgozott, majd 1977 és 1999 között a Pécsi Galéria igazgatója volt. 2000-tól 2005-ig a pécsi Janus Pannonius Tudományegyetem Művészeti Kar Vizuális Művészeti Intézetének igazgatója volt. Az 1970 és 1980 között működött Pécsi Műhely, valamint az 1987-ben alapított DOPP-csoport alapító tagja. Péccsett él és dolgozik.



ahol újfent kiderült, hogy mindketten nagyon jó művészek. Ezután a két kiállítás után állt össze Kata fejében, hogy hármunkat össze lehetne valahogy illeszteni és ki lehetne vinni a *Velencei Biennáléra*. Így indult a mi velencei történetünk. Azt azért tudnod kell, hogy Lóránd Bukta és Samu műveit nem szerette annyira, mint amennyire Kata. Úgyhogy, ha Lórándon múlik, akkor nem biztos, hogy mi hárman együtt szerepeltünk volna 1988-ban Velencében, de ebből is látszik, hogy azért Kata sok mindent önállóan döntött el. Lóránd később elismerte, hogy hármunk munkái tényleg jól működtek együtt Velencében, vizuálisan és tartalmilag is nagyon erőset tudtunk létrehozni.

**BK:** Mit jelentett 1988-ban egy magyar művésznek szinte egyéni tárlattal részt venni a *Velencei Biennálén*? Milyen volt a *Biennále magyar és nemzetközi megítélése az 1980-as években*?

**PS:** Ezt egy hasonlattal tudnám a legjobban leírni: olyan volt nekünk 1988-ban részt venni a *Velencei Biennálén*, mint egy konzervatóriumba járó diáknak a New York-i Metropolitanben fellépni. Ez még akkor is igaz, ha azt is figyelembe vesszük, hogy én például 1988-ra már sok mindenem túl voltam itthon. Addigra megcsináltam már a sarló-kalapácsos képeimet, már megjelent motívumként a munkáimon az utcakő, a csillag, a paprika és a piros-fehér-zöld is. Több ilyen szériát elkészítettem már addigra. Nem azt

mondom, hogy akkoriban nagyon jól ment nekem, de igazából ismertebb voltam, mint most vagyok a jelenlegi dolgaikkal. De akkor óriási lehetőségnek számított, hogy kiléphettünk a nemzetközi porondra, ráadásul a legnagyobbra. A *Biennálét* szakmailag mindenki elismerte, sőt, mi talán a fénykorában állítottunk ott ki. Azt gondolom, hogy akárki akármit mond, a *Velencei Biennále* mindig is az első számú nemzetközi kortárs képzőművészeti kiállítás volt és ma is az, amire mindenki odafigyel. Mert van egy története, vonzása és bája.

**BK:** Mennyiben illeszkedett az 1988-as kiállításokat a *Biennále* akkori „trendjébe”? Hová pozicionálnád a kiállításokat, összehasonlítva az abban az évben, a többi pavilonban látottakkal?

**PS:** Csak két példát mondok: az Amerikai Egyesült Államok pavilonjában JASPER JOHNS, a francia pavilonban CLAUDE VIALLAT állított ki 1988-ban. Velük egy időben szerepeltünk mi Velencében. Ez a pozicionálás igazából egy meglehetősen érdekes kérdés, mivel valójában nincs hierarchia a Giardiniben. Aki ott van a *Biennálén*, annak a munkáját elismerik. Ez volt a legfantasztikusabb érzés Velencében, hogy ezekkel a művészekkel egyenrangúként kezelték bennünket. Ilyet korábban soha nem élhattunk át, és úgy hiszem, azóta sem nagyon. Semmiben nem voltunk lemaradva, egyszerűen csak mások voltunk, és ezáltal egyenlők. Éppen a másságunk volt az érdekességünk. Véleményem szerint teljesen helyén volt a Magyar Pavilon 1988-ban.

**BK:** 1988-ban kikkel dolgoztatok közvetlenül együtt a kiállítás megvalósítása, kivitelezése alatt? (Minisztérium, intézmények, múzeumok, művészettörténészek, művészek stb.)

**PS:** Mindenki egyedül készült a *Biennáléra*, magában dolgozott otthon. Csak a megnyitó előtti utolsó hetekre jöttünk össze megnézni egymás munkáit. A rendezést viszont Velencében közösen csináltuk, Néray Katalin irányításával. A Műcsarnok kiállítás-építői segítettek az installálásban VIGYORI (HORVÁTH ENDRE) vezetésével. Egyébként a minisztérium az installációs költségeken kívül az anyagköltségre is adott nekünk pénzt, ha jól emlékszem, százezer forintot kaptunk fejenként. Illetve Velencében fizették a szállásunkat, és kaptunk napidí-

PINCZEHELYI SÁNDOR *Halak* (1988, Roland Riz gyűjtemény, Bolzano), című munkája előtt, 1988 Magyar Pavilon, Velence





jat is. Mindez természetesen teljesen hivatalos úton zajlott, a minisztérium szerződést kötött velünk. Amúgy kicsi volt az egész csapat, nem vettek túl sokan részt az előkészületekben. A katalógust Néray Kata szerkesztette, KOZÁK CSABA teljes „biennálás” asszisztenciájával, és PÓCS PÉTER tervezte. Kata általános bevezetőjét minden művésznél egy-egy tanulmány, illetve korábban megjelent írások követték. Bukta Imrénél ATTALAI GÁBOR, BEKE LÁSZLÓ, SZABADOS ÁRPÁD, BUKTA IMRE; az én esetemben HEGYI LÓRÁND, KOVALOVSKY MÁRTA, DOLÉNE AINARDI, DIETER HONISCH; Samu Gézá-nál KOVALOVSKY MÁRTA, FRANK JÁNOS, KOZÁK CSABA, KESERÜ KATALIN szövegei követték egymást a reprodukciókon és a szokásos, rövid életrajzi adatokon kívül.

✦ **BK:** *Dolgoztál már korábban is együtt ezekkel az intézményekkel, művészettörténészekkel, művészekkel?*

✦ **PS:** Igen, mindenkit ismertem már régebb óta. Katával a hetvenes évek elejétől ismertük egymást, Lórával 1975 óta vagyunk barátságban. Buktával pedig már többször állítottunk ki közösen 1988 előtt. De a legrégebbre Samuval nyúlt vissza a kapcsolat, hiszen vele együtt jártunk Pécssett a Művészeti Gimnáziumba. Egészen pontosan alattam járt két évvel. És ha így nézzük, hiszen most Pécssett ülünk, akkor ez egy

olyan dolog volt 1988-ban Velencében, hogy Pécs letette oda a névjegyét, amit szerintem külön érdemes kiemelni.

✦ **BK:** *Mennyi idő telt el a kiállításon való részvételre való felkéréstől a megnyitőig? Milyen munkafázisai voltak ennek az időszaknak? Milyen volt az installálás Velencében?*

✦ **PS:** Miután Kata kitalálta a kiállítás koncepcióját, beterjesztette a kérelmet a minisztériumban, ahol akkoriban igazából már senki nem szólt bele semmibe. Vagy legalábbis Kata ügyesen lavírozott a minisztériumban, gondolom, megbíztak benne, szakmailag is volt tekintélye. Azt kell, hogy mondjam, hogy akik akkor a minisztériumban dolgoztak, engem kifejezetten szerettek. Úgyhogy semmiféle akadályt nem állítottak a mi kiállításunk elé. Ha jól emlékszem, 1987 őszén kaptuk meg a hivatalos felkérő levelet a minisztériumból, amiben arról tájékoztattak bennünket, hogy mi képviseljük Magyarországot a következő *Velencei Biennálén*. Én egyébként abban az időben már a Pécsi Galéria igazgatója voltam, és hogy tisztességesen fel tudjak készülni a *Biennáléra* – mivel nagyon kevés időnk volt –, 1988-ban az egész évre fizetés nélküli szabadságra mentem.

Emlékszem, hogy még 1987 decemberében kimentünk négyen (Néray, Samu, Bukta és én) Velencébe, hogy megnézzük a Magyar Pavilont, és eldöntsük azt, ki melyik épületrészt kapja meg a bemutatkozásra. Miután hazajöttünk, mindenki örülten elkezdett dolgozni. Kata abba nem szólt bele, hogy mit csinálunk, azt teljesen ránk bízta, persze közben többször konzultáltunk egymással.

Lehet, hogy ez most mesének tűnik, de maga az installálás teljesen családias hangulatban zajlott. Néray Katalin kifogástalanul, biztos szemmel rendezett kiállításokat, pontosan érezte, mit hová kell tenni a pavilonban. Mindezen felül legendásan jól főzött, úgyhogy amíg mi installáltunk, a pavilon kis konyhájában mindig készített nekünk valamit enni a feleségeink segítségével. Emlékszem olyan esetre is, hogy a közeli izraeli és finn pavilonokból átjöttek a művészek és a kurátorok az illatokra, és őket is meghívtuk. Az installálásnál egyébként Hegyi Lóránd is ott dolgozott, közös, csapatmunka zajlott.

Csoportkép, Velence, 1988, balra: Samu Géza, Néray Katalin  
középen: Kozák Csaba és Szabó Beáta szobrász, jobbra: Borbás Klára és Hegyi Lóránd  
© Fotó: Pinczehelyi Sándor



✚ **BK:** *Mesélj egy kicsit a megvalósult kiállításról, hogyan nézett ki, mi volt a rendezési elv? Régebbi (már meglévő) munkákat vittél a Biennáléra, vagy új munkákat készítettél Velencébe?*

✚ **PS:** Nagyjából, tehát már jó előre, az említett téli velencei látogatáson eldöntöttük az elrendezést. A kiállítás-rendezés egyébként a magyar pavilonban egy nagyon érdekes és nem is könnyű kérdés. Ahhoz, hogy például megértsük a mi kiállításunk rendezési elvét, elmondom az 1986-ban megrendezett magyar tárlat néhány hibáját. Vitathatatlan, hogy négy nagyon jó művész (BAK IMRE, BIRKÁS ÁKOS, KELEMEN KÁROLY, NÁDLER ISTVÁN) állított ki akkor a Magyar Pavilonban és a kurátori elképzelés is jónak tűnt. De mégis elkövettek egy koncepcióbeli és egy rendezési hibát. Az a tér, ahogy akkor és most a magyar pavilon kinéz, szerintem „maximum háromemberes”. Tehát egyrészt sokan voltak az Imréék négyen, másrészt viszont a nyitott belső udvart nem lett volna szabad üresen hagyni. Hogy miért? Ott voltam Velencében, és figyeltem az embereket. Egyszerűen elmentek a látogatók a magyar pavilon előtt, mert ahogy kívülről benéztek a bejáraton keresztül, azt hitték, hogy üres. Ezt a hibát később Kata is belátta, és éppen ezért, amikor két év múlva nekünk rendezte a kiállítást, ebbe a részbe betette Samu Géza fából és cirokból készült, *Másvilágkép* című nagy installációját. Azt gondolom, hogy mindegy, mit tesz oda az ember, csak lennie kell ott valaminek.

És ez a látvány valóban bevonzotta az embereket az épületbe. Ebben persze az is közrejátszott, hogy abban az időben azért jobbra még a festészet dominált, és Samunak ezek a természetes anyagai a térben nagyon figyelemfelkeltőek, nagyon különlegesek, közönségcsalogatóak voltak. Így Samu lett a belső udvar és mögötte az apszis. A bal oldali teret kapta meg Imre, én pedig a jobb oldalra kerültem. Nagyjából mindenki új munkákat vitt Velencébe, de azért még egy-két régebbit is. Szerettünk volna egy szélesebb válogatást bemutatni abból, ami bennünket a *Biennale* körüli időben foglalkoztatott. A bejárat melletti kerek terekben pedig filmek vetítésére volt lehetőség: egyrészt rólunk szóló dokumentum- és portréfilmek, másrészt saját készítésű videók futottak ott. Nekem például egy olyan filmem, amit Lux Tónival<sup>3</sup> közösen forgattunk Makón, a grafikai művésztelepen, az 1980-as évek elején. Én csináltam az „akciót”, ő meg felvette filmre. Ennek az volt a lényege, hogy odamentem a makói libatenyészetre, ahol megvettem két libát, az egyiket lefújtam pirosra, a másikat pedig zöldre, tetőtől talpig, majd visszaengedtem ezt a két libát a többi fehér közé. Majd levágtunk, megkopasztottunk és megsütöttünk egy piros, egy fehér és egy zöld libát...

Az egész film nem több mint hat-hét perc. A *Biennale* megnyitóján egyébként nagy sikere volt ennek a munkának. Majd rá két hétre kaptam egy idézést Pécsre (!), Velence város bíróságától, mert feljelentett az olasz állatvédő liga állatkínzásért. Ráadásul az egész kazettát elkobozták, úgyhogy onnantól kezdve nem volt vetítés a magyar pavilonban. Nem csak ez a libás nem ment, hanem semelyik másik sem. Végül aztán persze nem lett semmi komolyabb per az egész feljelentésből, de én azért még sokáig szorongva mentem az eset után Velencébe.

✚ **BK:** *Mi volt a korábbi véleményed a Biennáléről és változott-e azáltal, hogy részt vettél ezen a megakiállításán? Ha igen, mennyiben? Ma visszatekintve milyen emlékeid vannak a Biennálén való részvételéről?*

✚ **PS:** 1988 óta nosztalgiával megyek minden alkalommal Velencébe. Nem változott a véleményem azóta, hogy kiállítottam ott. Mindig is fontos eseménynek gondoltam a *Biennalét*, és ezt ma is fenntartom. A pavilonrendszerrel is egyetértetek, fontosak a nemzeti pavilonok. Persze úgy, hogy közben ott van az Arsenale, a központi pavilon, meg a sok külső helyszín, ahol kvázi „bárki” kiállíthat. A nemzeti pavilonok kiállításai és a kurátori kiállítások együtt tökéletesen jól működnek, megvan a megfelelő párbeszéd.

✚ **BK:** *Mennyiben definiáltátok úgy magatokat 1988-ban, hogy a kiállítással az akkori „kortárs magyar képzőművészetet” reprezentáltátok Velencében?*

✚ **PS:** Amikor ott vagy a *Biennalén*, mint kiállító művész, nem tudod érezni azt, ami történik veled. Csak később, a különböző interpretációk révén fogod fel a saját pozíciódat és jössz rá az összefüggésekre. Mindenképpen kell egy kis idő, kell a rálátás – mind térben, mind időben –, hogy világos legyen a saját szereped. Úgyhogy amikor ott voltunk 1988-ban Velencében, ezt így, ennyire direkt nem

fogalmaztuk meg, hogy mi a „kortárs magyar képzőművészetet” reprezentáljuk, de persze azért így éreztük. Utólag bebizonyosodott, és ma már sokkal jobban látom, hogy tényleg azt képviseltük, és az akkori magyarországi „tendenciák” közül kiemelkedtek a mi műveink. Persze arról mindig el lehet vitatkozni, hogy miért X és miért nem Y van a magyar pavilonban. Erről 1988-ban is volt vita, és ahogy látom, azóta is minden alkalommal ez történik. Nem állítom, hogy a mi évünkben nem lehetett volna más, hasonló kvalitású művészeket kivinni, de ott a kurátor neve, aki szelektált és döntött. Ebben persze, hogy benne van a szubjektivitás. Ergo szerencsénk volt, de abszolút ott volt a helyünk. Ez egyébként pontosan ugyanaz a szituáció, mint amikor a Hajdu megcsinálta a buda-pesti műtermes könyvét,<sup>4</sup> tizenhat művészt választott, és utána mindenki szidta, hogy miért az a tizenhat van benne a könyvben. Erre én az mondom, hogy tessék, lehet csinálni másik ilyen könyvet, másik tizenhat művésszel. Hajdunak azonban ez a válogatása, ott szerepel a könyv tetején a neve. Megjegyzem, a különböző vélemények szembeállítása egyébként nagyon is fontos lenne.

De, hogy visszakanyarodjak a *Biennáléhoz*. Számunkra tényleg súlya volt ennek a bemu-takozásnak, óriási lehetőségként éltük meg a szereplést. Úgy éreztük, hogy jól kell képviselnünk az országunk képzőművészetét. Akkoriban egyénileg nem juthattál ki – vagy csak ritkán – külföldi kiállításokra, csak a magyar szervezésű, csoportos tárlatok jelentették a külföldi megmutatkozási lehetőséget. Nem nagyon tudok olyan magyar művészről, akit akkoriban meghívtak volna külföldi kiállításokra. Talán Birkás Ákost, Bak Imrét meg Jovánovicsot. Nekik már korábban, más utakon megvoltak a külföldi kapcsolataik, jól beszéltek nyelveket, nekünk meg nem volt ilyen hátterünk. Úgyhogy nagyon örültünk és örömmel reprezentáltuk a kortárs magyar képzőművészetet. Ennek az egésznek, amit most mondtam, ma már nincs ekkora hordereje, hiszen a kapuk megnyíltak, és bárki, bárhol kiállíthat szerte a világban. Úgyhogy ma már mindenki inkább csak magát képviseli.

✚ **BK:** *Milyen volt a korabeli magyar és nemzetközi visszhangja a kiállításnak?*

✚ **PS:** A nemzetközi visszhang nagyon jó volt. Emlékszem, legalább húsz különböző televízió-nak és rádió-nak adtunk interjút. Egyébként mindenkinek ugyanaz volt az első kérdése: „Úgye már lehet ilyen művészetet csinálni Magyarországon?” Erre mindig igyekeztük elmondani, és Kata is minden lehetséges fórumon hangsúlyozta, hogy azok a művészek, akik ott voltak 1988-ban a Velencében, nem akkor kezdték

3 Lux Antal (1935, Budapest) festő, filmművész, fotóművész, videóművész.

4 Hajdu István: *Les Ateliers de Budapest (Budapesti Műtermek)*. Ed. Navarra, Paris





Kiállítási enteriőr  
 Pinczehelyi Sándor műveivel  
 Magyar Pavilon, Velence, 1988  
 © Fotó: Pinczehelyi Sándor

a pályát, nem a *Biennáléra* csináltak először ilyen műveket, hanem egy hosszú folyamat révén jutottak el a kiállításon bemutatott alkotásaikig. Azt akarta megmutatni, hogy minden műnek háttere van, nem a semmiből kerültek elő a művek és a művészek. Akkor már egyikünk sem volt húszéves, volt mögöttünk valamennyi „szakmai út”. Az fontos szempont volt Katának is, hogy bizonyítsa a világnak, a kortárs magyar művészetnek folyamata, hagyománya is van, nem egy újkeletű jelenségről van szó. Ezt a katalógusban is hangsúlyozta a bevezető tanulmányában, s miután ezt megértették a külföldiek, egészen máshogyan néztek a magyar pavilonra. Elismeréssel. És utána többektől hallottam, hogy egy ideig az a szóbeszéd járta, hogy a mi pavilonunk aspirál a földíjra...

A magyar visszhang teljesen más volt, igazából nem nagyon foglalkoztak a *Venecei Biennáléval* akkoriban Magyarországon, csak minimálisan. Egy-két cikk jelent csak meg a *Művészetben*, meg a napi sajtóban.<sup>5</sup> A hátunk mögötti visszhang meg inkább az irigykedés, a szájhúzás és a kritizálás volt. Én ezt már akkor sem értettem, és ma sem értem, hogy miért nem lehet egymás sikereinek örülni. Én éppen fordítva látom, mint mások. Ha egy kollégám, akár Pécsről, akár az ország más pontjáról nemzetközi sikert ér el valamilyen fórumon, az az én sikerem is, az engem is segít.

✳ **BK:** *Milyen hatása volt (ha volt) a Biennálén való részvételnek a későbbi pályafutásod szempontjából? (Kaptál-e ennek hatására meghívást külföldi kiállításokra, kialakultak-e nemzetközi kapcsolatok stb.?)*

✳ **PS:** A *Biennále*-szereplés által kiváltott figyelem görbéje egy nagyon jó kérdés. A *Biennále* előtt nagyjából hat hónappal kezdődik az érdeklődés a munkáid iránt, aztán ennek a figyelemnek a csúcspontja a megnyitó előtti három sajtónap. Onnan kezdve még másfél évig „Biennalekünstler” vagy s utána vége. Akkor már jönnek a következő biennále-művészek. Viszont az a másfél év nagyon intenzív is lehet, ezt a nagyon fókuszált időszakot úgyesen ki lehet használni, sok kapcsolatra lehet szert tenni.

PETER LUDWIG például akkoriban úgy járkált a szakmai megnyitókön, hogy minden mű előtt megállt és diktafonra mondta a gondolatait az adott alkotásról. Emlékszem, így jött be hozzánk is. Néray Katalin akkor már jól ismerte őt, rögtön

oda is ment hozzá és együtt járták végig a kiállítást. Mesélt neki rólunk és a műveinkről. Kata ebben nagyon ügyes volt, és azt gondolom, ez (is) a feladata egy jó kurátornak. Ennek hatására tőlem például egy művet meg is vett Peter Ludwig a saját gyűjteménye számára.<sup>6</sup> Ezen kívül a Magyar Nemzeti Galéria a kiállítás bezárása után vásárolt egy alkotást tőlem, a *Csillag, Coca-Cola I.* című festményt.<sup>7</sup>

A vásárlásokon kívül kiállítás-meghívások is történtek. Először Szófiába mentünk, ahol magyar napokat tartottak, és ennek keretében mutatták be a mi velencei munkáinkat is.<sup>8</sup> Ezt a kiállítást egyébként a Bukta *Trágyafestménye* miatt a megnyitó másnapján bezárták... Aztán a lundi Konsthall akkori igazgatónőjével a Kata nagyon jóban lett a *Biennálén*, és ennek következményeként a *Biennále* bezárása után egy az egyben meghívták Lundba a velencei anyagunkat.<sup>9</sup> Onnan aztán a berlini Magyar Intézetbe ment a kiállításunk.<sup>10</sup> Ezekon kívül azonban komolyabb, nyugati múzeumokba, Kunsthallékba nem hívtak meg kiállítani a *Biennále* után, de néhány magyar szervezésű nagy külföldi kiállításra, igen.

✳ **BK:** *1990-ben és 1995-ben te tervezted a Venecei Biennále magyar kiállításaihoz a katalógusokat. Mesélj egy kicsit ezekről a kiadványokról.*

6 *Szpartakiád I.* 1988, olaj, vászon, 200 x 280 cm, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen.

7 *Csillag, Coca-Cola I.* 1988, olaj, akril, vászon, 200 x 280 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

8 Kulturpalatset, Szófia, 1988.

9 *Imre Bukta, Sándor Pinczehelyi, Géza Samu: Ungerns bidrag till Biennalen i Venedig 1988*, Lunds konsthall, Lund, 1989. március 11 – április 16.

10 *SINNBILDER. Imre Bukta, Sándor Pinczehelyi, Géza Samu*, Haus der Ungarischen Kultur, Berlin, 1989. május 11 – június 27.

5 P. Szabó Ernő: „Másfajta realizmusok – Bukta Imre, Pinczehelyi Sándor, Samu Géza.” *Művészet*, 1998/5., 8–23.; Rózsa Gyula: „Isten báránnya bálvánnyá változik? Tudósítás a negyvenharmadik velencei biennáléről.” *Népszabadság* 1988. július 30.; „Képzőművészetünk Velencében.” *Magyar Nemzet*, 1988. szeptember 27.; „Képes beszámoló a 43. Velencei Biennáléről.” *Népszava* 1988. október 24.; „Tradíció, pátosz, irónia, Művészettörténészek az idei Velencei Biennáléről.” *Dunántúli Napló*, 1988. november 5.



⊗ **PS:** Egy kiállítási katalógusnál elsődleges szempont, hogy harmóniában álljon a kiállítás-sal, a kiállított művekkel. Ezért volt a katalógus sárga-fekete 1990-ben, amikor FEHÉR LÁSZLÓ sárga-fekete képei voltak a Magyar Pavilonban (kurátor: Néray Katalin), majd ugyanezen megfontolásokból kifolyólag volt teljesen fehér, dombornyomott a kötet 1995-ben, amikor JOVÁNOVICS GYÖRGY (kurátor: KOVALOVSKY MÁRTA) fehér gipszplasztikái voltak kiállítva. Az is cél volt, hogy valamennyire hasonló szerkezete, tipográfiája legyen a magyar kiállítások katalógusának, hogy ha az emberek ránéznek egyre, azonnal bevilanjon nekik az előző kötet. Kicsit didaktikusak ezek a katalógusok, de nagyon jól használhatók.

És ez volt a cél. A művekről nagy reprókat mutatni, életrajzokat és ismertető szövegeket beletenni. Akkoriban tényleg az információ átadása és a művek megismertetése a külföldiekkel volt az elsődleges cél. Egyedül a katalógus és a meghívó készült akkoriban nyomtatványként a kiállításokhoz, úgyhogy meghatározó szerepük volt, funkcionálisan kellett működniük.

⊗ **BK:** *Követed-e minden két évben a Biennálét? Mennyit változott az 1980-as évek óta? Milyenek látod a jövőjét?*

⊗ **PS:** 1982-ben voltam először a *Biennálén*, és onnantól kezdve mindegyiket láttam. 1982-ben egy Stúdiós kirándulás volt Velencében, úgy jutottunk ki Olaszországba. Ma meg már úgy megyek Velencébe, mintha hazamennék. Én úgy látom ma a *Velencei Biennálét* és ezzel együtt az összes ilyen nagy biennálét, mint egy profin működő iparágat. Ahhoz, hogy a művészet fontos legyen az emberek mindennapi életében, ilyen események kelljenek. A 2011-es *Biennálén* figyeltem a látogatókat, és a nagyrészüket ötven év körüli franciául és németül beszélő házaspár, illetve baráti társaság volt. Elkezdtem gondolkodni, mi is lehet ennek az oka, és rájöttem, hogy ez az a generáció, amelynek a tagjai az 1960-as években a német és francia múzeumokban a földön ültek, nekik magyarázták a kortárs művészetet. Beérett az oktatási rendszer. És a következő generációkkal ugyanezt kell tenni. Ehhez is kell a *Velencei Biennále*.

⊗ **BK:** *Részt vennél-e megint a Biennálén?*

⊗ **PS:** Persze, hogy részt vennék. De úgysem fognak már meghívni. Nem illek már bele abba, ami manapság a világban van. És nem is akarok már megfelelni. 1988-ban lendületben voltunk, nem foglalkoztunk az elvárásokkal, sok mindenről nem is tudtunk, egyszerűen csak tettük, amit jónak éreztünk. Öregebben az ember már nem tud ilyen „ártatlan” lenni, és ha nem is nyíltan, de tudat alatt kalkulálnánk az elvárásokkal, és ez tulajdonképpen már nem az igazi.

Készült: Pécs, 2012. szeptember 21.

Najmányi László

## SPIONS

⊗ Harmincötödik rész

### Ómenek, a felvilágosodás Szentháromsága és az eltűnt útlevel rejtélye

„...I'M ON THE ROAD AGAIN  
NEVER GO BACK AGAIN  
LONESOME COWBOY ON A HORSE WITH NO NAME  
WELL, I WAS TOO YOUNG AND MY MIND WAS TOO GREEDY  
SWEET MOTHER RUSSIA MEANT NOTHING TO ME  
I HAVE DESERTED MY PARTY AND MY ARMY  
ALL I WANTED WAS TO BE RICH AND FREE  
...I'M ON THE ROAD AGAIN  
THE WIND BLOWS WILD AGAIN  
TRAVELING TRAITOR WITH NOTHING TO GAIN  
YES, I WAS DECEIVED BY WESTERN PROPAGANDA  
VISIONS OF LIBERTY AND HUMAN RIGHTS  
I WAS SEDUCED BY THE BRITISH INVASION  
AND SOLD MY SOUL TO THE DEVIL IN DISGUISE...”  
SPIONS: *Red Soldier Blues*<sup>1</sup>

(Lyrics by SERGUEI PRAVDA, 1978)

A Párizsban töltött első napjaink varázsa kellemes meglepetéseket hozott. Kedves, segítő barátokra találtunk, volt mit ennünk, volt hol laknunk, némi pénzhez is jutottunk, és a város Tündérr királynő-arcát mutatta. Akkor még nem tudtam, hogy a pozitív események sorozata a lehető legrosszabb ómen. Az alaposan elfuserált teremtés miatt érzett szégyenében bujkáló Felelős így próbálja figyelmeztetni a kiválasztottakat, hogy szeretete bizonyítékul valami különösen nehezen elviselhető megpróbáltatást készít elő számukra. Életem filmjét visszanezve döbbenettel vegyes csodálkozással látom, ahogy az ártatlanság vakságában nem vettem észre az intő jeleket. Utólag visszagondolva is túlvilági hírnöknek látom a városba érkezésünk éjszakáján hozzánk szegődött fekete macskát,<sup>2</sup> akinek a közelgő katasztrófákat nálam mindig sokkal jobban megérző frontember a Belphegor kódnevet adta. Belpi, ahogy becéztük, minden nap első szálláshelyünk, a Rue des Archives-i bérház kapujában várta, hogy aznap felfedező utunkra induljunk. Az emberi jajgatásra kísértetiesen emlékeztető nyávogással üdvözölt bennünket, aztán Morse-jel-szerű nyiffantás sorozatokkal, rövid előrefutásokkal, farkának figyelmeztető felemelésével próbált útirányt javasolni. Ha az általa tanácsolt irányba fordultunk, csatlakozott sétánkhoz. Ha nem fogadtuk meg javaslatát, visszafordult és duzzogva letáborozott a kapu előtt, ahol megvárta, amíg visszatértünk a kirándulásról. Tanácsát érdemes volt megfontolnunk, mert mindig misszióink szempontjából fontos, nem feltétlenül derűs

<sup>1</sup> „...ÚJRA AZ ÚTON VAGYOK/SOHA NEM FORDULOK ISMÉT VISSZA / MAGÁNYOS COWBOY NÉVTELEN LOVON / NOS, TÚL FIATAL VOLTAM ÉS A TUDATOM TÚL KAPZSI / ÉDES OROSZORSZÁG ANYA SEMMIT SEM JELENTETT NEKEM/ELHAGYtam PÁRTOMAT ÉS SEREGEMET / CSAK GAZDAG ÉS SZABAD AKARTAM LENNI... ÚJRA AZ ÚTON VAGYOK / A SZÉL ISMÉT VADUL FÚJ / UTAZÓ ÁRULÓ, AKI SEMMIT SEM NYERHET / IGEN, BECSAPOTT A NYUGATI PROPAGANDA / A SZABADSÁG ÉS EMBERI JOGOK VÍZIÓI / ELCSÁBÍTOTT A BRIT INVÁZIÓ / ÉS ELADTAM A LELKEM AZ ÁLRUHÁS ÖRDÖGNEK...”  
SPIONS: *Vöröskatoná Blues* (Szöveg: Serguei Pravda, 1978 – N.L. nyersfordítása)  
<http://wordcitizen30.webs.com/library.htm>

<sup>2</sup> Megérkezésünkről a SPIONS eposz 34., *Voilà, a SPIONS megérkezik Párizsba* című fejezetében számoltam be. A macskáról mint a kémekek szent állatáról a 2., *Bevezetés a kémológiaiába* 1. című fejezetben írtam.



NAJMÁNYI LÁSZLÓ  
Homage à Marie-  
Antoinette 01.,  
2013, digitális  
kollázs (a művész  
archívumából)

helyekre vezetett el bennünket. Ilyen hely volt a Cité szigetén (*Île de la Cité* – „A város szigete”) épült *ancien* börtön (*La Conciergerie* – „A Gondnokság”) is, ahová macskabarátunk javaslatára látogattunk egy jázminillatú májusi délutánon. A Cité a két megmaradt, természetes Szajna-sziget egyike.<sup>3</sup> A Kr.e. 3. század közepétől Kr.e. 52-ig, a gall törzseket egyesítő *Vercingetorix* (kb. Kr.e. 82–46) Julius Caesar légiói ellen folytatott küzdelme idejéig a *Parisii* nevű kelta törzs élt a Cité szigetén. Párizs 212-ben tőlük kapta a nevét. Észak-Gallia római uralma az 5. században végleg összeomlott. Párizs vegyes etnikumú lakossága, Szent Genováva (*Sainte Geneviève*, *Sancta Genovefa*, kb. 419/422–502/512) javaslatára 451-ben a szigetre menekült Attila hunjai elől, akik a legenda szerint a szent imáinak hatására hagyták abba a város ostromát.<sup>4</sup> Az 5. századtól kezdődően, három évszázadon át a *Meroving* frank dinasztia uralta a területet. A második *Meroving* király, I. Clovis (481–511) palotát épített a sziget nyugati végén, és itt alakította

3 A másik a Szent Lajos-sziget (*Île Saint-Louis*). A New York-i Szabadság-szobor másolatát tartalmazó Hattyúk szigetét (*Île aux Cygnes*) 1857-ben, Grenelle kikötőjének védelmére létesítették – nem keverendő össze a korábbi, a 18. században a Mars-mezőhöz (*Champ de Mars*) csatlakoztatott Hattyúk szigetével.

4 A Párizs megmentője tiszteletére emelt, földi maradványait őrző templomot 1791-ben a forradalmárok elkobozták az egyháztól, és Panthéonná átnevezve a legkiválóbb franciák temetkezési helyévé tették. A szent csontjait és más relikviáit nyilvánosan elégették. Az épület 1821-ben visszakerült az egyház tulajdonába, majd 1831-ben ismét szekularizálták. 1852-ben visszakapta az egyház. Ma a Panthéon egyszerre lát el liturgiai és szekuláris funkciókat.



NAJMÁNYI LÁSZLÓ  
La Trinitée de la  
Mort 01. (A Halál  
Háromsága 01.),  
2013, digitális  
kollázs (a művész  
archívumából)

ki birodalmának (*Meroving Neustria*) fővárosát<sup>5</sup>. A sziget keleti végén, az egykori kelta szentély helyén keresztény katedrális, a *Notre Dame*<sup>6</sup> őse épült a 10. században. Jacques de Molay-t, a Templomos Lovagok utolsó nagymesterét a közeli, a Cité-t a Szajna két partjával összekötő Pont Neuf híd építése idején, 1599–1607 között megszüntetett Zsidók Szigetén (*Île aux Juifs*) égették meg 1314. március 18.-án.<sup>7</sup>

Belphegor, a fekete macska a mai Igazságügyi Palota (*Palais de Justice*) részét képező egykori hírhedt börtön, a *Conciergerie* kapujáig kísért és ott várt bennünket. A börtön eredetileg a *Meroving* palota kibővítésével és megerősítésével IX. Lajos (*Saint Louis*, 1214–1270) és a Templomos Rendet felszámoló, a zsidókat Franciaországból kiűző (majd visszahívó) IV. („Szép”) Fülöp (*Philippe le Bel*, 1284–1314) uralkodása idején épített Királyi Palota (*Le Palais de la Cité*) része, a *Gondnoki Hivatal* volt. A középkori fegyintézetből három torony maradt meg. 1370 körül ebben az épülettömbben helyezték működésbe Franciaország első nyilvános óráját. A most is látható órát 1535-ben installálták. A pompázatos időgép látványa lenyűgözött, figyelmemet – mindmáig hatóan – az időre, erre a nagyon emberi találmányra fordította. A következő két év során többször visszatértem, hogy a mesterművet behatóan tanulmányozhassam. Az ősi szerkezet alatt latin nyelvű felirat olvasható: „*Machina quae bis sex tam juste dividit horas, justitiam servare monet legesque tueri*” („Ez a gép, amely olyan igazságosan osztja fel az órákat dupla hatásokra, az igazság szolgálatára és a törvények tiszteletére tanít bennünket”).

Az épületrészt 1391-től használták börtönné. Hogy milyen képzeletek voltak a korabeli franciáknak az igazságosságról és a törvények tiszteletéről, pontosan illusztrálják a rabok fogvatartásának körülményei. A gazdag vagy befolyásos foglyok saját, ágygal, asztallal, naponta ürített küblivel, írószerszámokkal, olvasnivalóval felszerelt cellát kaptak. A kevésbé fontos rabok egyszerűbben berendezett cellákat (*pistoles*) bérelhettek. A legszegényebbeket (*pailleux*) összezsúfolva, sötét, nyirkos, patkányoktól és élősködőktől hemzsegő odúba (*oubliettes* – „elfelejtett helyek”) zárták,

5 Odo (*Eudes*, kb. 852–898), Nyugat Franciaország királya, Franciaország Nagyhercege, Párizs grófja 885–886-ban innen irányította a várost ostromló vikingek elleni védekezést.

6 Az ősi templom helyén 1163–1345 között épült *Notre Dame* katedrális belsejét, köztük a kriptát és a sírokat a Francia Forradalom idején szétrombolták, az értékes műtárgyak egy részét ellopták. Az épületet Az Értelme Kultusza Katedrálisává nevezték át, és élelmiszerraktárként használták. A részegen tomboló forradalmárok tudatlanságára jellemző, hogy a bibliai Júda királyainak szobraikat lefejezték, mert azt hitték, hogy azok a francia királyokat ábrázolják. A katedrális ólomüveg ablakait – a déli és északi Rózsablakok kivételével – összetörték.

7 A franciaországi Templomosok történetéről és Nagymesterük haláláról a *SPIONS* eposz 31., *Reims legendái 02.* – *Templomosok, Salamon kincse, Világképlet, Virgo, Mária Magdolna vére* című fejezetében írtam részletesen.

ahol dohos, penészes, rothadó szalmán aludtak. Dolgukat a soha nem takarított padlóra végezték, s legtöbbször az egészségtelen körülmények miatt kialakult fertőző betegségek, köztük a pestis áldozatául estek.

A „Szabadság, Egyenlőség, Testvériség” Szentháromsága nevében bevezetett, tíz hónapig (1793 szeptemberétől 1794 júliusáig) tartó forradalmi terrornak (*La Terreur*) több mint 40 ezer áldozata volt Franciaországban. Nem csak a guillotine működött szakadatlanul. Közel 5000 embert vízbefojtottak (*Noyades de Nantes*), és százakat vert agyon, tépett szét a feldühödött, tökrészes tömeg. Az 1793. szeptember 17-én kihirdetett Gyanúsítottak Törvénye (*Loi des Suspects*) „a köztársaság ellenségeinek” minősítetteket rögtönítélő bíróságok kezére adta. A verdikt csak felmentés vagy halálos ítélet lehetett. A Párizsban letartóztatottak közül több mint 2700-an „a guillotine előszobájának” nevezett, vizelet- és ürülékiszagú Conciergerie börtönben raboskodtak. A gazdagok ugyanúgy előjogokat, kényelmesebb elhelyezést kaptak, mint a királyság idején. A börtön parancsnokai mesés jövedelmekhez jutottak a kenőpénzek révén. Gyakran előfordult, hogy a rabot, aki egy hónapra előre kifizette az ágyért járó pénzt, másnap lefejezték, így ágyát azonnal bérbe lehetett adni egy új fogolynak. A börtön celláit a „legjövendelmezőbb bútorozott szobáknak” nevezték a forradalmi Párizsban.

A lefogott nincstelének (az összes kivégzettek 72 %-a) ugyanúgy sötétben és mocskban, fertőzéseknek kitéve, összezsúfolva raboskodtak, mint elődeik a királyok alatt. A királyság idején uralkodó állapotoknál annyiban lett súlyosabb a foglyok helyzete, hogy őreiket már nem kötötték szabályok, előírások. Hangulatuknak, szeszélyeiknek, tudatállapotuknak megfelelően bánhattak a foglyokkal. A főfoglár döntötte el, hogy ki fogadhat látogatókat és ki nem. Sokszor még a busás baksis zsebrevágása után is kedvezőtlen döntést hozott. A tárgyalások és kivégzések gyors egymásutánban, rendszeretlenül folytak. Voltak, akiket az ítélethozatal után azonnal kivégeztek, mások még napokig, hetekig a Conciergerie celláiban raboskodtak. Kivégzésük előtt személyes holmijukat elkobozták, majd megkötözve szekerekre rakták, és az utcákon hömpölygő, végzős tömeg ordítozása közepette vitték őket a kivégzőhelyre. Legtöbbször az akkor A Forradalom terének (*Place de la Révolution*) nevezett, a mai Concorde téren (*Place de la Concorde*) felállított nyaktílóhoz vezetett utolsó útjuk, ahol az orgiasztikus kivégzés-sorozat nyitányaként XVI. Lajost (Louis XVI), a polgárrá lefokozott („Citoyen Louis Capet”) királyt lefejezték. A levágott fejeket a hóhér gyakran az ujjongó tömeg közé dobta, ahol leköpdösték, levizelték, és sokszor óráig dobálták, rugdosták a porban őket.

Sok híres foglya volt a börtönnek a forradalmi terror idején. Itt raboskodott többek között André Chénier költő, Charlotte Corday (Jean-Paul Marat gyilkosa), Madame du Barry, Georges Jacques Danton, és itt várt sorsa beteljesedésére a terror elindítója, a jelentéktelen külseje miatt szadizmushoz vezető kisebbségi komplexusban szenvedő Maximilien Robespierre is. Marie Antoinette (1755–1793) királyné, Mária Terézia Habsburg császárnő lánya 1793. augusztus 1-jén lett a Conciergerie foglya. A 280-as számmal jelölt rab viszonylag tágas, ágygal, két matraccal, székekkel, asztallal és vödörrel felszerelt, téglapadlós cellát kapott a földszinten. Szolgálója, Rosalie Lamorlière vele maradhatott, s megengedték neki, hogy apró kertet ápoljon a börtönudvaron. A királyné egészségi állapota gyorsan romlott a börtönkörülmények és a szakszerű orvosi kezelés hiánya következtében. Tuberkulózisban és gyakori vérzést okozó húgyúti rákban szenvedett. Minden mozdulatát kapatos, időnként gúnyos megjegyzéseket bekiabáló őrk lesték a szoba egyik végében felállított mocskos paraván mögül.

Több kísérlet (a „Szekfű összeesküvés” és a „Parókkészítők összeesküvése”) történt kiszabadítására, de az igazában biztos királyné nem volt hajlandó megszökni. Tárgyalása 1793. október 14-én kezdődött. Orgiák rendezésével, az államkincstár kifosztásával, gyilkossági tervekkel, fia királlyá nyilvánításával és a gyermekkel folytatott szexuális kapcsolattal vádolták. Az ellene emelt vádak közül az egyik legabszurdabb saját testőrsége lemészárlásának megszervezése volt. A valóságban a királyi családot védő svájci gárda katonáival a palotát (*Palais des Tuileries*) megostromló tömeg végzett 1792. június 20-án. Két napig tartó tárgyalás után a forradalmi bíróság árulás bűnében találta vétkesnek és halálra ítélte. Az ítéletet 1793. október 16-án, kora reggel hirdették ki, néhány órával később, délben végre is hajtották. A gúnyosan „Capet özvegynek” nevezett, 38 éves királyné haját rövidre vágták, durva, fehér vászonruhát adtak rá, majd hátrakötözött kézzel, szekéren vitték a kivégzőhelyre. A végső útját szegélyező tömeg szidalmazta, leköpdöste, rothadt gyümölcsökkel és ürülékkel dobálta. „Bocsásson meg uram, nem szándékosan tettem”, ezek voltak az utolsó szavai, ugyanis a guillotine felé tartva véletlenül rálépett a hóhér, Henri Sanson lábára. Karóra tűzött fejét a hóhérsegéd felmutatta az őrjengő tömegnek. Testét a Rue d'Anjou utcában lévő Madeleine temető jeltelen sírjába dobták, és mint korábban kivégzett férjét, mésszel leöntötték. A királyi pár földi maradványait – csak néhány csont és egy női harisnyakötő csatját tartalmazó szürke massa maradt meg belőlük – a Bourbon Restauráció idején, 1815. január 18-án, az akkor trónra lépő XVIII. Lajos rendeletére exhumálták és három nappal később a St. Denis Bazilika nekropoliszában, a francia királyok hagyományos temetkezési helyén temették újra őket. A múltat végképp eltörlendő a bazilika királlysírait felbontották a forradalom idején, és a rég halott királyok és hozzátartozóik csontjait egy közeli tömegsírba dobták, majd ugyancsak leöntötték mésszel. Ami megmaradt belőlük, 1817-ben

NAJMÁNYI LÁSZLÓ  
La Trinitée de la  
Mort 02. (A Halál  
Háromsága 02., 2013  
Az 1978-ban,  
Párizsban készített  
olajfestményekre  
alapozott digitális  
kollázs (a művész  
archívumából)





a templom kriptájába, neveiket felsoroló márványtáblákkal lezárt szarkofágba került. Miért szül a szabadság örületet? Miért kell egyenlőnek éreznem magam az utcai lincselőkkel? Miért lennének testvéreim a vérszomjas démonok és tomboló hárpia? Az ősi börtön, az ódon falakból áradó univerzális, örök emberi gonoszság annyira megviselt, hogy miután Belphegor, a fekete macska átkísért bennünket a Jézus Krisztus állítólagos töviskoszorúja és keresztje szilánkjának őrzésére épített Sainte-Chapelle templom kapujához, nem tudtam a szépséges ólomüveg ablakokban igazán gyönyörködni. Később több alkalommal visszatértem, hogy behatóan tanulmányozzam őket. Párizs véres, mocskos, bűzös történetének hatása azóta is sokszor felbukkan műveimben. Ha 1978 májusában valaki a politikai világnézetem felől érdeklődik, biztosan anarchista royalistának vallottam volna magam. Szerencsére senki sem tette fel ezt a dimenziótlanító kérdést, így önmagam maradhattam: bármilyen ideológiát, szövetségest, önmagát bármikor elárulni képes, büszke és szabad rock'n'roll kém.

\*\*\*

A lakásában töltött napjaink múltával első párizsi vendéglátónk, Monsieur Brodier színházrendező egyre komorabb lett. Órákig állt az ablak előtt, gyászos arckifejezéssel a semmibe meredve, vagy ült az íróasztalánál lehajtott fejjel, homlokát tenyereibe hajtva. Akkor nem tépelődtem sokat rosszkedve okán, de visszagondolva nyilvánvalónak tűnik, hogy egyrészt saját munkanélküli helyzete nyomasztotta (beszélgetéseink során gyakran szidta a kultúrát nem értékelő politikát, politikusokat), másrészt egyre hosszabbra nyúló jelenlétünk is zavarhatta a nagynak nem mondható Rue des Archives-i lakásban. Továbbra is rendszeresen vitt el bennünket ebédelni kedvenc kifőzdéjébe, és hívott meg otthoni vacsoraasztalához, de egyre ritkábban mosolygott barátságosan. Míg én nem foglalkoztam házigazdánk egyre sötétülő depressziójával, a SPIONS frontembere, aki a paranoiát, nagyon helyesen, mindig igen hasznos tudatállapotnak tartotta, növekvő ellenszenvvel figyelte őt. Beszélgetéseink során kifejtette, hogy Monsieur Brodier a nihilista, semminek örülni nem tudó, örökké spekuláló értelmiségi megtestesítője, s mint ilyen, a punk ősellensége, aki valami nagy gonoszságra készül ellenünk.

A SPIONS teljes későbbi történetét befolyásoló végzetes esemény, a frontember útlevelének titokzatos eltűnése naplójegyzeteim szerint 1978. május 19-én következett be. Monsieur Brodier és felesége néhány napra vidékre utazott. Egyedül maradtunk a lakásban. Míg én a Marais negyed penészillatú antikváriumai-

ban kutattam a kabbalista Sabbatai Zevi (Shabbetai Tzvi, 1626–1676)<sup>8</sup> szefárd csodarabbi életét és munkásságát ismertető könyvek után, a frontember Pierre Violence-szal, együttesünk komponista-szólógitárosával találkozott, aki később indult el Magyarországról, mint mi, és útközben eladta a gitárját. Mivel nem voltam jelen a találkozón, az ott történeteket a most Helmut Spiell kódnevet használó, a kanadai Montrealban élő frontembertől 2012. április 3-án kapott, angol nyelvű email vonatkozó részleteit idézve írom meg. A referenciahiányok miatt bizonyos kifejezések nem fordíthatók le magyarra, ezeket angol eredetiben közlöm. Hogy Spiell! remek angol stílusát érzékeltessem, és nyersfordításomat hitelesítsem, lábjegyzetben csatolom az eredeti email részleteket:<sup>9</sup>

„Ami az útlevél-ügyet, emigrációs megpróbáltatásom legfőbb malőrjét illeti, a rejtély ugyanúgy megfajtetlen most, mint akkor volt. Egy teljes, később elégett könyvet<sup>10</sup> írtam róla, de sohasem értettem meg a miértet és hogyan. Sem a valóságos, sem a misztikus értelemben. Csak régen beteljesítenének bizonyult, patetikus próféciákkal tudtam előállni. Amikor bukásra ítélt fiú vagy, minden jelnek látszik. Az utcai csavargók a kutyapísát is tudják olvasni. Szóval nem fogom újraanalizálni a történeteket, csak a librettót adom neked, a szokásos dióhéjban, rendben? Miután megérkeztünk és letelepedtünk Párizsban, a Cafe de la Paixban,<sup>11</sup> az előre megbeszélte helyen és időpontban találkoztam először külföldön Pierre Violence-szal, Spion-társammal. Enyhe, szellős péntek este volt, és jól éreztem magam, ami mindig a feszült várakozás jele. The rocks seemed rolling, sok elmondandó jó hírem volt. Harminc perccel korábban érkeztem fatális randevünk helyére és egy sarokasztalhoz ültem a teraszon. Aztán megpillantottam az oda-vissza sétáló Pierre-t, később az utca másik oldalán is feltűnt. Tíz perccel a megbeszélte időpont után lépett az asztalomhoz, és bocsánatot kért a késésért.

8 *A Zohar (Ragyogás; Sugárzás)* című zsidó misztikus szöveg 1648-ra (a zsidó időszámítás szerinti 5408-as évre) jósolta a Messiás érkezését. 1648-ban az akkor 22 éves Sabbatai Zevi a törökországi Szmirna városában bejelentette követőinek, hogy ő a Megváltó. Állítását bizonyítandó héberül kimondta az Isten nevét tartalmazó Tetragrammatont (יהוה – „A négy betű”: YHWH; YHVH; JHVH vagy JHWH). A judaizmus nyomatékosan tiltja a formula kimondását, amelyet a vallási parancsolatok szerint a Messiás megérkezéséig csak Yom Kippur (Jom Kippur, A Kiengesztelés Napja) ünnepe a Főpap ejthet ki, Jeruzsálem Templomában. Noha a rabbi később felvette a mohamedán vallást, mindmáig sok ezer hívője van, főleg Törökországban (török nevük *Dönme* – *Áttértek*).

9 „As to the passport-affair, the single main malheur of my immigration trial, the mystery is as unsolved now as then. I wrote an entire book about it before the autodafe but could never understand how and why. Neither in the real, nor the mythological sense. All I could come up with were pathetic prophecies vastly unfulfilled long ago. When you're a doomed boy, everything is a sign. Bums can read dogpiss. So I'm not gonna analyze it again, just give you the scenario in a usual nutshell, okay? After we all arrived and settled in Paris I had my first abroad meeting with my co-Spion in Cafe de la Paix; day and hour fixed before my departure. It was a mild and breezy Friday evening and I felt alright, which is always a signal of suspense. The rocks seemed rolling, I had many good news to tell. I went to the spot of the fatal rendez-vous thirty minutes earlier and set to a corner table on the terrasse. Then I saw Pierre walking by and away, and later on the other side. He showed up indeed ten minutes past, apologizing. I was so sure in myself I found it rather charming then and we never had a better chemistry. I attributed that to the change of milieu. We talked about what and when till the night fell, reinforcing the original plan to leave for London as soon as possible and join The Raincoats booking us the venues. What I didn't realize was the problem. Pierre spoke a fluent French but not English - it would have been my advantage. Besides, the Goodmans were rich Mafiosi, proffering him tous comfort and knowing a lot of people in the music business. Later they set an entire house at our disposal in Neuilly where we all lived till SPIONS broke up. It broke up because sonny formed his own group named 'French Rock', forbidding me to use the songs we wrote. But let's get back to Cafe de la Paix. I only left the table of our conversation once to buy cigarettes, but it was for a long time because of a long line. Leaving my shoulder bag with the presumed passport in it on the chair of course. When we finally took off, a cinematic coincidence happened, osh it. We were descending to the Metro, I think at the Opera, when the police came and stopped us in the tunnel. They asked for ID's since we were punk rockers. Pierre spoke better French and showed his correct papers, but me, who was anyway the more suspicious, just could not find mine any feverishly searching. I must have left it home Chez Brodier I believed - I didn't need to use it for days preceding, and that's the big black hole on my biography. Trusting I was Hungarian too, the police kindly let us go, so I didn't worry at all. But could not recover my passport I waited a decade to obtain ever more. The black hole swallowed it without a trace. I sooner imagined our gentle host conspiring to put me in jail for having killed his wife than something graver. Next Monday without consulting me, Pierre asked for political asylum from France using my defined lyrics as proof of harcèlement. That's how I stayed in town as well. But I was so high, I didn't care a bit. I turned into a fatalist overnight. I behaved like destiny's child and accepted everything like any lazy bastard would. I said I was a diamond dog but all I ever prayed for was a leash. At my proto-masochist heart I was almost proud of the worse luck, interpreting the plague as providence. They took my passport away because I do not need one, I was reasoning. I always considered my ID's as false documents - to be rid of them was like a relief. No paper - don't belong. I was naive like the infant Jesus, but sure a lot happier. That's how my disidentification began. Whoever did it, was gratefully forgiven. But again, maybe I myself threw it in the Seine in some drug-induced frenzy - would sound so much better for the script. Or simply lost it pell-mell in the helter-skelter. But whatever was the truth, all I knew I didn't want to replace it. I arrived to the free world like a rocket man.”

10 *THE BOOK of Reconstruction* – a frontember az évek során sok tízezer oldal terjedelműre duzzadt, számos, a SPIONS-al kapcsolatba került híresség rémtetteit és személyes adatait is tartalmazó naplója, amelyet az 1980-as évek végén, a kanadai Montrealban elégetett, miután a pereskedéstől félve egyetlen kiadó sem vállalta publikálását.

11 Az 1862-ben megnyitott híres kávéház a Boulevard des Capucines és a Place de l'Opéra sarkán működik, a Szajna jobb partján, Párizs 9. kerületében.



NAJMÁNYI LÁSZLÓ  
Az útlevél eltűnésének rejtélye, 2013, digitális kollázs (a művész archívumából)

Olyan biztos voltam magamban, hogy nagyon sármosnak gondoltam a megoldását, és még soha nem működött jobban a kémia közöttünk. Ezt a környezetváltozásnak tulajdonítottam. A mit és mikorról beszélgettünk az éjszaka beálltaig, megerősítve az eredeti tervet, hogy amilyen gyorsan csak lehet, továbbutazunk Londonba és csatlakozunk a számunkra koncertlehetőségeket ígérő Raincoats-hoz.<sup>12</sup> Az volt a probléma, ami nem tudatosult bennem. Pierre folyékonyan beszélt franciául, de angolul nem – ez az én előnyömre vált volna Angliában. Emellett az őt elszállásoló Goodmanok (*a pénz és kapcsolatok nélkül Párizsba érkező Pierre-t az én kérésemre fogadta be Valerie Goodman és húga – NL megjegyzése*) gazdag maffiózók voltak, teljes komfortot biztosítottak számára, és sok embert ismeretek a zeneiparban. Később egy egész házat bocsátottak a SPIONS rendelkezésére Neully-ben (*Párizs egyik legelőkelőbb városnegyede – NL megjegyzése*), ahol a SPIONS felbomlásáig élt. Azért bomlott fel, mert a fiacskám saját együtttest alapított, 'French Rock' néven, megtiltva nekem, hogy használjam a dalokat, amelyeket közösen írtunk. De térjünk vissza a Cafe de la Paix-ba. Beszélgetésünk során csak egyszer hagytam ott az asztalt, hogy cigarettát vásároljak, de ez hosszú távollét volt, mert hosszú sort kellett kivárnom. Oldaltáskámat, benne a féltett útlevéllel persze a székemen hagytam. Amikor végül elhagytuk a kávéházat, filmben illő incidenciát történt, osh it.<sup>13</sup> Ahogy a metróhoz vezető lépcsőkön ereszkedtünk alá, rendőrök állítottak meg és igazoltattak bennünket az alagútban, mivel punk rockerek voltunk. Pierre beszélt jobban franciául és megmutatta korrekt papírjait, de én, aki egyébként is a gyanúsabb külsejű voltam, a frenetikus keresgélés ellenére sem találtam az útleveletemet. Biztosan a kedves Brodier-ék otthonában hagytam, gondoltam – nem volt szükségem rá az előző napokban, és ez egy nagy fekete lyuk az életrajzomban. Elhíve, hogy én is magyar vagyok, a rendőrök utunkra engedtek bennünket, úgyhogy egyáltalán nem idegeskedtem. De soha többé nem találtam meg az útleveletemet, amire egy évtizednél is tovább vártam. A fekete lyuk nyomtalanul elnyelte. Inkább hittem,

12 Ahogy azt a SPIONS eposz 34. *Voilà, a SPIONS megérkezik Párizsba* című fejezetében írtam, az együttes frontembere és zeneszerző-szólógitárosa 1978 telén, Varsóban ismerkedett meg a Raincoats angol női punkzenekarral, akik megígérték, hogy koncerteket szerveznek számukra, ha sikerül Londonba jutniuk.

13 Az „osh it”, „Osh it” a SPIONS által alapított Ateista Egyház (The Atheist Church) Ámenje. A frontember e fejezetben ismertette e-mailjéből idézve: „It's about the expletive use of the octagrammatic Nomen of our omniabscent Author of All Works of Art. Beside the exhalation factor, it also works for easy swearing in the everyday practice, as in „O Shit!” Certainly the most frequent phrase of English speech. Which in turn extends the expressive syllable to the verbal domain, for you can as well say „Osh it” when something's happening. Another great grace of the Antigod is that you may take his name in vain as often as you like. Actually, it is a part of the new Discipline. The transsubstantiation of the foul into holy, I guess. Make the people pray all the time.” <http://wordcitizen30.webs.com/church.htm>

hogy tapintatos házigazdánk lopta el (mert így konspirálva akart engem börtönbe juttatni, miután megölte feleségét), mint a sokkal síribb lehetőséget. A következő hétfőn, anélkül, hogy ezt megbeszélte volna velem, Pierre politikai menedékjogot kért Franciaországban,<sup>14</sup> az én, általa lebecsült dalszövegeimmel bizonyítva üldöztetését. Így maradtam én is a városban. De olyan emelkedett lelkiállapotban voltam, hogy nem törődtem a dologgal. Egyetlen éjszaka alatt fatalistává váltam.

A végzet gyermekeként viselkedtem, és mint bármelyik lusta fattyú elfogadtam mindent. Azt mondtam, gyémánt kutya<sup>15</sup> vagyok, de mindig csak pórázért imádkoztam. Proto-mazochista szívemben csaknem büszke voltam a balszerencsémre, a pestist előrelátásként interpretáltam. Azért vették el az útleveletemet, mert nincs szükségem rá, érveltem. Az igazolványaimat mindig hamis dokumentumoknak tartottam – az útlevelemtől történt megszabadulást megkönnyebbülésként éreztem. Nincsenek papírok – nincs hovatartozás. Naív voltam, mint a gyermek Jézus, de biztosan sokkal boldogabb. That's how my disidentification began.<sup>16</sup> Bárki tette, hálásan megbocsátatik. Az is lehet, hogy bedrogozva magam dobtam a Szajnába – ez sokkal jobban hangozna a forgatókönyvben. Or simply lost it pell-mell in the helter-skelter. Bármi is legyen is az igazság, csak annyit tudtam, hogy nem akarom pótolni azt, ami elveszett. Rakéta-emberként<sup>17</sup> érkeztem a szabad világra.”

A frontember útlevelének eltűnése végzetes csapásnak bizonyult a SPIONS evilági érvényesülése szempontjából. Útlevél hiányában Serguei Pravda (később Gregor Davidow) nem tudott Angliába, a punk hazájába utazni, ahol már várták. Franciaországban sem kérhetett politikai menedékjogot. Nem írhatott alá szerződéseket, nem nyithatott bankszámlát, lakást sem vehetett ki a saját nevére. Előbb papírok nélkül, aztán hamis útlevéllel bujkált évekig Párizsban, miután kiutasították Franciaországból. Csak több mint 20 évvel később sikerült legalizálnia magát, amikor megkapta a kanadai állampolgárságot.

14 A menekült-státusba kerülés azzal járt, hogy Pierre, ha akart egyáltalán, nem, vagy csak nagy idővesztéssel járó nehézségek leküzdése után utazhatott volna tovább Angliába.

15 Utalás David Bowie *Diamond Dogs* című lemezére (1974, RCA).

16 Lefordíthatatlan szójáték – a „disidentification” egyszerűen jelent „identitástól való megfosztódás”-t és „disszidensé válás”-t.

17 Utalás Elton John *Rocket Man (I Think It's Going to Be a Long, Long Time)* című dalára (1972, MCA/DJM), amelyet David Bowie *Space Oddity* című száma (1969, Philips/Mercury/RCA) inspirált.

Szücs Luca

# Derkovits – most

## Képzőművészeti ösztöndíjasok kiállítása

→ Múcsarnok, Budapest

→ 2013. április 6 – május 12.

A Derkovits-ösztöndíjasok idei kiállítása rendhagyónak tekinthető abban az értelemben, hogy nem egyszerűen egy megszokott beszámoló kiállítás – a tavaly elmaradt pályázati kiírás miatt<sup>1</sup> –, hanem a mostani nyertes pályázók alkotói munkásságának egy hosszabb időszakát bemutató tárlat volt, amelyet a hagyományokkal szakítva, az Ernst Múzeum helyett a Múcsarnokban rendeztek meg. A 166 pályázó közül kiválasztott 25 kiállító művész<sup>2</sup> munkásságának legjellegzetesebb alkotásai a kurátor, KÉSZMAN JÓZSEF koncepciója szerint kiegészültek az ösztöndíjasok pályázati anyagával és portfoliójával, így az érdeklődő látogatók betekintést nyerhettek egy-egy fiatal művész pályaképének alakulásába, és beha-

<sup>1</sup> Az MMIKL (Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus) átalakítása miatt maradt el tavaly a pályázati kiírás, idén pedig már a MANK (Magyar Alkotóművészeti Közhasznú Nonprofit Kft.) hirdette meg a Derkovits Gyula képzőművészet ösztöndíját.

<sup>2</sup> Antal Balázs, Balázs József Tamás, Blahó Borbála, Borsos János, Brückner János, Csató József, Kerecsi Nemere, Kis Endre, Koós Gábor, Korcsmár Eszter, Nagy Karolina, Nagy Zsófia, Németh Marcell, Orbán Gergely Kristóf, Rolik Ádám, Soós Katalin, Süli-Zakar Szabolcs, Szabó Ákos, Szabó Eszter, Szabó Éva Eszter, Szabó Klára Petra, Szanyi Borbála Szvet Tamás, Takács Szilvia, Tóth Angelika. Összesen 26 művész nyerte el idén az ösztöndíjat, de közülük László Gergely lemondta a kiállításon való részvételt.

Derkovits – Most, Múcsarnok, Budapest, 2013  
Enteriőr részlet a kiállításról © Fotó: Végel Dániel

többan megismerhették az egyes képzőművészeket foglalkoztató problémákat, kérdéseket. A kiállítás egészével kapcsolatban megállapítható, hogy műfajukat tekintve a művek többségét az intermedialitás jellemezte, kisebb volt tehát a festészeti szekció, amelyet többek között ROLIK ÁDÁM, CSATÓ JÓZSEF, SZABÓ ÁKOS, TÓTH ANGELIKA és KIS ENDRE művei alkottak. A kiállított művek lazán körülírható témák szerint voltak elrendezve, így például az első nagyteremben kaptak helyet a politikai-kritikusnak tekinthető művek, BORSOS JÁNOS *Kívül-belül tágas* című munkája és BRÜCKNER JÁNOS *Magyar hipszter* arcképcsarnoka (2012). SOÓS KATALIN különféle intézmények tárgyi világára és az étkezés helyszíneire reflektáló munkái miatt a második terem egyfajta domesztikált jelleget kapott, míg a harmadik terem public artos formát öltött SZABÓ ÉVA ESZTER színes hajtogatható papírepülőivel, TAKÁCS SZILVIA *Hordozható és Festhető Házak és Fák* (2012) projektjével<sup>3</sup> vagy KORCSMÁR ESZTER KÖRES street art hatású képeivel. SZVET TAMÁS *Esettanulmány – Nézet* (2012) című sorozatának szoborabjái ugyanakkor szétszórva, a kiállítás legkülönbözőbb pontjain voltak felállítva és

<sup>3</sup> Takács Szilvia projektjét dokumentáló blog: <http://hordozhatofestheto.blogspot.hu/> [legutóbbi lehvívás: 2013-05-27]





engedtek egy meghatározott képen keresztül rálátást a tárlat egyes pontjaira.

A Derkovits-ösztöndíj egy olyan nagy presztízsű díj, amit elvileg mindig a legtehetségesebb fiatal alkotóknak ítélnek oda, így nem meglepő, hogy a kiállítás szakmai és laikus látogatói egyaránt reflexszerűen keresik az új generáció ígéretes tehetségeit és próbálják feltérképezni a kortárs művészet aktuális kérdéseit. Ez a jelen cikk szerzőjére is igaz, ezért úgy döntöttem, hogy a következőkben nem egy közös koncepció vagy téma szerint összeköthető műveket mutatok be, hanem három különböző, konzisztensen alkotó művész nagyon eltérő, azonban egyaránt releváns és izgalmas problémákat megfogalmazó munkáit igyekszem körbejárni.

SÜLI-ZAKAR SZABOLCS önálló, valamint LUDMAN ÉVÁVAL közösen készített installációja a kiállítás vizuálisan legátgondoltabb és esztétikailag leglátványosabb terme volt. Az elsőtített terem egyik végében volt látható a 2010-es *Lebegő erkélyek* című négycsatornás installáció, amelyben ruhaszárító kötelekre felfüggesztett és ventilátorral lebegő mozgásban tartott négy lepedőn egy-egy balkon valós méretű kivetített képe jelent meg. A valószínűsíthetően a szocializmus időszakában épült kocka háztömb egyforma felépítésű erkélyei aszerint különböztek egymástól, hogy lakójuk miképpen tette személyessé és lakta be őket egyéni identitásának megfelelően. A *Lebegő erkélyek* jelentése tovább bővíthet Süli-Zakar Szabolcs – élettársával, Ludman Évával közösen készített – 2011-es, *Társas Együttélés Kritikus Aspektusai* című, három elemből álló installációjával, amelynek egyik része a *Fészekrakó* című videómunka, amelyben, ahogyan a művész fogalmazott: „az állati (fészek) otthoneremtést emeltük rendhagyó módon a miénkbe, kissé kilátástalanul”.<sup>4</sup>

A videómunkán Ludman Éva látható, aki monoton ritmusban gyalogolva cipeli hátán, mint egy nehéz túratáskát az installáció részeként is kiállított – vagyis helyesebben felfüggesztett – nemezből és acélból készített hajlékonstrukciót, amelynek szerkezeti rajza képezi az installáció harmadik elemét. A mű-együttes egyszerre utal arra a gazdasági és társadalmi realitásra, amelyben a fiatal generáció egyre növekvő egzisztenciális küzdelmek elé néz, és a folyamatosan útban lévő – Marc Augé fogalmát használva „nem-helyekben” élő – globális nomád figurájára.<sup>5</sup> Ilyen értelemben a *Lebegő erkélyek* mint valós, antropológiai hely egyfajta ellenpontot képez, miközben lebegésével az ott-hon, a hely és az identitás fogalmának instabilitására, nagyfokú változékonyságára is rámutat. Szintén a hely és a művészt körbevevő környe-



Koós GÁBOR  
Torony I-III., 2012  
© Fotó: Végel Dániel



Részlet SÜLI-ZAKAR SZABOLCS és LUDMAN ÉVA  
*Társas Együttélés Kritikus Aspektusai* (2011) című installációjából  
© Fotó: Süli-Zakar Szabolcs

zet feltérképezése áll KOÓS GÁBOR – első éves Derkovits ösztöndíjas – a Műcsarnok apszisában felállított, nagyméretű installációjának fókuszában. Koós kedvelt művészeti technikája a magasnyomás, ezzel kísérletezett kiállított munkájában is, amely három nagyméretű (5×1,5 m), egy-egy középkori tornyot ábrázoló fametszetből, illetve az azok előtt a földön elhelyezett fanyomódúcok egységéből áll. A koncentráltan és letisztultan kidolgozott, monumentális, fekete-fehér nyomatok hűvösségük ellenére személyes hangvételű szimbólumba sűrített emlékenyomatok, amelyekben a művész skóciai ösztöndíja alatt szerzett vizuális élményeit és környezetét örökítette meg. Az installáció szerves részét képezi a skóciai időszak alatt készült, *Diary* (2010) címet viselő frottázsnapló. Koós ebben a frottázs-papírnak köszönhetően naplószerűen gyűjtötte össze a számára fontos helyekről és személyekről készített nyomatokat, így például különféle organizmusokról, valakinek a hajjáról vagy egy épület kerítéséről. A frottázs-lapok így – egy izgalmas művészkönyvet létrehozva – absztrakt nyomat-képekben őrizték meg ezeket az emlék-fragmentumokat és azok struktúráit. Koós mindezt kiegészítette egy fotódokumentációval is, mely segít feloldani könyve enigmatikus nyomatait.

4 Süli-Zakar Szabolcs: Derkovits ösztöndíj pályázati terv, beszámoló a Műcsarnokban

5 Marc Augé: *Nem helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába* (Műcsarnok könyvek), Budapest 2012, 52.

Hermann Veronika

# Tetszetek volna

## Minden szükséges eszközzel

acb Galéria, Budapest

2013. április 25 – május 30.



SZABÓ ESZTER  
Miasszonyunk, 2012, részlet a video-loop sorozatból

A kiállítás talán egyik legszellemesebb alkotójának, SZABÓ ESZTERnek a már jól ismert, a magyar kispolgári valóságot humorral feldolgozó, *A Paradicsom visszahódítása* című videómunkája<sup>6</sup> mellett bemutatta újabb, *Miasszonyunk* című (2012), 5 darabból álló, egyenként 30 másodperces video-loop sorozatát is. Szabó egy 2012-es, talált naptár régi – talán 16. századi – Máriát és a Gyermeket, illetve a Szent Családot ábrázoló festményeit használta fel: Máriát 21. századi fiatal lánnyá, a gyermek Jézust pedig egy kisállattá, kutyákká és macskává „festette át”. Hasonlóan más műveivel, itt is a képekben rejlő groteszk ellentétre épít akkor, amikor egy régi kerettéma részeként Máriát a húszas éveiben járó fiatal nőként látjuk megjelenni, amint megértő és nyugodt arccal egy hevesen lihegő és gusztustalanul szörcsögő, kis kendőcskét viselő mopsz kutyát ringat, vagy azon a másik képen, ahol egy felöltötött és ipoddal szórakozó selyempincsit tart éppen. Szabó Eszter ebben a sorozatában korunk társadalmának bizarr kisállat és „cukiság” iránt rajongó kultúrájára reflektál.

Végezetül elmondható, hogy a Derkovits-kiállításnak javára vált a koncepció-, illetve helyváltás: úgy tűnik, hogy a tágabb „merítés” miatt az elmúlt évekhez képest több volt a minket körbevevő valóságra, társadalomra és kulturális környezetre kritikusán reflektáló mű.

6 *A Paradicsom visszahódítása* című művet legutoljára P. Szűcs Julianna elemezte behatóbban. P. Szűcs Julianna: „Gyémánt a kazalban (Újragondolt hagyomány. A Derkovits Gyula-képzőművészeti ösztöndíjasok beszámoló kiállítása, Ernst Múzeum, 2012. április 5–22.)”, *Mozgó Világ*, 2012/5. URL: <http://mozgovilag.com/?p=5474> [legutóbbi lehívás: 2013-05-27]

### A nemzeti összetartozás dala

Tulajdonképpen maga a tény, hogy egy ilyen, a (jelenlegi) társadalmi és politikai helyzettel kapcsolatban igencsak kritikus álláspontot megfogalmazó kiállítás még helyet, teret kaphat, némi öröme ad okot. Az acb galéria *Minden szükséges eszközzel* című tárlata ugyanis csupa olyan – legnagyobb részben hazai – alkotást vonultat fel, amelyek különféle médiumok segítségével súlyos állításokat tesznek arra nézvést, hogy miért is nem jó jelenleg – és évtizedek óta – Magyarországon élni. A művészet és a társadalom, illetve a művészet és az aktivizmus kérdése az 1960-as években a művészettörténeti és elméleti diskurzus középpontjába került, amikor a különféle társadalmi és polgárjogi mozgalmak, illetve irányzatok hatására a művészek egy része elméletileg is megalapozott, ideológiákkal áthatott művészettel lépett fel. Az aktivista művészet szupersztárjai – Barbara Kruger, Cindy Sherman, a Guerilla Girls vagy akár Ai Wei Wei – felismerték, hogy a hatóság és provokatív társadalmi üzenet érdekében komoly szellemi munkával kell feltárniuk és megismerniük azokat a háttérben dolgozó erőket és hatalmi viszonyokat, amelyek az elnyomó társadalmi praxist működésben tartják. A *Minden szükséges eszközzel* kiállítás esetében a helyzet sokkal egyszerűbb: jelen esetben ugyanis a társadalmi praxist működtető erők nem igazán próbálnak láthatatlannak maradni, az elnyomó és kizáró gyakorlatokat, melyek saját megkérdőjelezhetetlen igazukat hirdetik, az egyetlen üdvözítő útnak tüntetik fel. A rendszer az utóbbi években olyan direkt labdákat ad fel, amelyek lecsapásához még különösebb elméleti felkészültségre sincs szükség. A kiállítók azonban ennek sincsenek híján: a hatalomhoz való simulékony viszony, az előítéletek működése és a többségi társadalom kirekesztő mechanizmusai ellenében fogalmazzák meg magukat. A kiállítótérbe lépve a közintézményekből ismerős látvány fogadja a látogatót, nevezetesen a Nemzeti Együttműködés Nyilatkozata. KISSPÁL SZABOLCS munkája azonban csavar egyet a dolgon: miközben a giccsbe burkolt látvány ismerős, mégis van benne valami nem odaillő, a nyilatkozat szövege ugyanis lovári nyelvre van lefordítva. A 2010. június 14-én kétharmados többséggel elfogadott szöveg névleg a nemzeti együttműködés, valójában azonban egy politikai formáció ideológiai artikulációja. A lovári a Magyarországon élő legnagyobb kisebbség egyik anyanyelve, a kiállítás vezetője szerint ennek terjesztését a művész személyes feladatának tekinti.

### Vissza a jövőbe

TNPU/IPUT (ST. TURBA TAMÁS) – a.k.a. Szentjőby – 2003-as tusrajának címe: *Akinek ez nem tetszik, hagyja el az országot*. A kép a gyerekrajzok naívságával dolgozik, egy kettéágazó utat ábrázol, amelyen a címként is szereplő felirat olvasható. A dátum azt sugallja, hogy a kép Gyurcsány Ferenc akkoriban elejtett elegáns és átgondolt, azaz gyomorforgató félmondatának reflexiója. Jó, hogy ilyen alkotások születhetnek az ezredforduló utáni Magyarországon, azonban ennek – mint érzékelhetjük – igen súlyos ára van. Ugyancsak S. Turba munkája az 1969-es fluxustárgy, amely a *Csehszlovák rádió, 1968* címet viseli. A cím már maga is ikonikus, hiszen a világban zajló jelentős változások közül a hazai életre talán leginkább a csehszlovákiai események voltak hatással. Az 1968-ban történetek közül a kiállítás vezetője kiemeli még Martin Luther King meggyilkolását, a Baader-Meinhof csoport megalakulását, illetve a nyugati társadalmakban zajló

szexuális és polgárjogi forradalmakat. A prágai megszállást követően a Szovjetunió helyzete újfent stabilizálódni látszott, s ehhez a baráti Magyar Néphadsereg is segítséget nyújtott. A kiállított objekt egy kéncsíkkal szegélyezett téglá, amely egy népi leleménynek állít emléket. Amikor a prágai tavasz hatására egy időre a rádiózást is betiltották, a lefoglalt rádiók ellen való tiltakozásképpen az emberek elkezdtek becsomagolt téglákkal járni az utcán, amelyet a korabeli hatóság gyors észjárású képviselői menten le is foglaltak. St. Auby ezen alkotása kizárólag ebben a társadalmi és történeti kontextusban értelmezhető, s ezen keresztül válik együtt az ostoba, szervilis és gonosz hatalom, illetve az értelmetlen háborúk ellen való tiltakozás szimbólumává is. A kiállításon egyébként nem ez az egyetlen, az államszocializmus időszakában keletkezett alkotás: a koncepció az akkori és jelenlegi párhuzamok, a történelem körforgásának, „visszatérésének” szomorú képzetét sejteti. PAUER GYULA *Tüntetőtábla-erdő* című 1978-as ezüstnyomata a nagyatádi művésztelepen, a természeti környezetbe kihelyezett transzparenszeket örökíti meg, emellett az utolsó megmaradt tüntetőtáblát is láthatjuk. Ugyanezen korszakból látható még MAJOR JÁNOS *Avatgardizmus* című tusrajza, illetve a *Major János kabátja* című dokumentáció, amely

Galántai György balatonbolglári Kápolnaműtermében jegyzett ERDÉLY MIKLÓS, JOVÁNOVICS GYÖRGY és MAJOR JÁNOS 1973-ban. A képen – nem túl meglepő módon – egy kabát látható, amelyet mintha valaki szándékosan felejtett volna ott. Pedig a felejtés éppenséggel pont a szándékoltságot zárja ki. Ez azonban nem befolyásolja a kép különös hangulatát.

### A gyűlölet természetrajza

A nemzeti identitás szellemes újragondolásairól ismert HORVÁTH TIBOR két munkája is szerepel a kiállításon. A 2011-es *Zsidó a...* című munkája egy általános iskolai írásfüzet egy kitépett lapja, amelyen a következő ismétlődő szöveg olvasható a gyermekírás nehezen formálódó, mégis szép betűit imitálva: „zsidó a barátom nembaj. cigány a barátom nembaj. meleg a barátom nembaj. rokkant a barátom nembaj. nemvagy a barátom nembaj”. Az iskolai feladat és a szöveg közötti kontraszt csak első látásra megdöbbentő, egyébként pedig logikus. Arra az egyszerű tényre hívja fel ugyanis a figyelmet, hogy a sztereotípiák, a kirekesztő gesztusok, a rasszizmus vagy a szexizmus mindig a szocializáció során sajátítódik el, vagyis nem kódolt, hanem tanult viselkedésforma. A gyerekek alapvetően és ösztönösen nem kirekesztőek a szó társadalmi értelmében, azonban ahogy belépnek a társadalmi szabályrendszerbe, máris azzá válnak. A gyűlölet remekül eltanulható, és a szemüveg vagy a vörös haj miatti csúfolódást már csak egy lépés választja el a bőrszín vagy szexuális orientáció miatti kirekesztéstől. A *co.co.* című 2010-es, alig egy perc hosszúságú videóban először egy lobogó magyar zászlót látunk, majd egy arra sétáló férfit, aki úgy kezd üvöltöni a zászlóra, hogy az elszíntelenedik, beszürkül. A zászló által kiváltott szélsőséges reakcióról valójában nem egészen eldönthető, hogy düh avagy lelkesedés szüli, mindenesetre újragondolja a hagyományos képzeteket nemzeti jelképeink feltétlen tiszteletéről. EL-HASSAN RÓZA *Arab tavasz télen* című 2012-es tüntetőtáblaobjektje a személyes érintettség, illetve a posztkoloniális diskurzus időszerűsége miatt is fontos alkotás.

Minden szükséges eszközzel, acb Galéria, Budapest, 2013  
Enteriőr részlet a kiállításról PAUER GYULA és HORVÁTH TIBOR műveivel







Minden szükséges eszközzel, acb Galéria, Budapest, 2013  
 Enteriőr részlet a kiállításról Mécs Miklós, Kis Róka Csaba, Tót Endre és Pauer Gyula műveivel



TÓT ENDRE  
 I am sad if I can't make a nice red star, but I am glad if finally I manage to make a nice red one, 1972, habszivacs, 25 x 24 cm, 24 x 24 cm



GERHES GÁBOR  
 Neologizmus, 2013, kovácsoltvas, 52 x 117 cm

„A fanyélre erősített alaktalan, kissé groteszknak ható faragott fatáblát két lyuk szaggatja át, és egy csizma alakú öböl töri meg közepén. A nyílás mellett mintegy kokárdaként, egy ötszirmú piros virág látható. A tábla jobb alsó részén egy arc vehető ki, megjelenik egy fejforma szemüregekkel, ornyereggel, és a száját is sejteni lehet.” Egy absztrakt, mégis embert idéző tüntetőtábla ez, amely valóban hordozható, vagyis rendeltetésszerűen használható. Az arab tavasz eseményeit érdekes módon főleg azzal kapcsolatban szokás említeni, hogy az első jelentős megmozdulás volt, amely a közösségi médiumokon keresztül formálódott. Az, hogy eredményei finoman fogalmazva is rövid távúak voltak, már kevésbé tűnik érdekesnek a nagyközönség számára, pedig aktualitásukat a jelenlegi szíriai események is igazolják. A sok hazai vonatkozású munka között némileg kakukktojásként bújjik meg két név. A kiállítás címéül is szolgáló *Minden szükséges eszközzel* című plakát a dél-afrikai származású KENDELL GEERS eredeti szövegének digitális printje, amelyet először a New York-i Guggenheim Múzeum *Contemplating the Void* című kiállításán volt látható 1995-ben. A szöveg az intézményesített elnyomás és a művészeti szcénát is meghatározó hatalmi relációkat kritizáló kiáltvány. Geers előszeretettel emeli fel a hangját a háború okozta társadalmi egyenlőtlenség és az amerikai hadsereg által működtetett fogolytáborok ügyében.

## Visszatérés a Paradicsomba

A másik külföldi munka a baszk származású, de New York-ban élő és alkotó ITZIAR BARRIO *Return – Welcome to the new Paradise* (2009–2010) című munkája, amely egy háromrészes projekt egyik darabja. A cím az Édenkert-metaforát egészen meglepő társadalmi kontextusba helyezi. A kiállításon látható 17 perces videó a projekt első fázisa, amely a *Visszatérés* címet viseli. A művész egy brooklyni épület tetején helyezett el egy hirdetőtáblát a következő szöveggel: „Welcome to Paradise. You, wild cat.” A csiricsáré tábla az utazási irodák hatásvadász vizuális narratíváját idézi meg. A környék lakói nagyrészt színesbőrű bevándorlók, akiket a videó alatt arról faggat a művész, hogy mit jelenthet ez a tábla. A megkérdozetek nagy része a Karib-tenger mellől, Afrikából vagy Dél-Amerikából érkezett, olyan helyekről, amelyeket az utazási irodák éppenséggel földi paradicsomként szoktak ábrázolni. Arra a kérdésre, hogy mit jelenthet a plakát, számtalan válasz érkezik, azonban mindegyiknek köze van a vallási Paradicsom szimbolikájához. Sok bevándorló számára a brooklyni gettó tényleg maga a paradicsom azokhoz a gazdasági és társadalmi körülményekhez képest, amelyek elhagyott hazájukban uralkodnak. Az érdektelentől a lelkesig, a filozofikustól az értetlenig sokféle megnyilatkozást hallhatunk. Egyikük azt mondja, hogy a Paradicsom az, amit ki kell érdemelni. Ezzel szemben egy másik válaszoló szerint személyes Édenkert bármi, ami éppen történik. Végül is mindkettőjüknek igaza lehet. A kis brooklyni utazás után azonnal visszacsöppenünk a jelenlegi Magyarországra, melynek uralkodó közhangulatát talán leginkább a SOCIÉTÉ RÉALISTÉ 2013-ban készült munkája, a *Cím nélkül, évszám nélkül, Magyarország* kapja el. Az alumíniumlemezből készült nemzetiszínű lobogó közepén – a lyukas zászlót megidéző – kerek kivágás van, amely valójában egy sokszirmú virág, avagy kormánykerék. Ennél azonban jóval több is, hiszen a kerék nem más, mint az indiai zászló mintájára készült roma zászló szimbóluma. Az 1971-ben elfogadott roma zászló közepén a vörös kerék, vagy más néven csakra összetett jelentéssel bír. Utal az őshaza, India zászlójára, ugyanakkor a vándorló életmód és a felkelő nap jelképe is. A Societé Réalisté ezt teszi a magyar zászló közepére, az integráció azonban egyelőre – makroszinten mindenképpen – sikertelen. Egyre kellemetlenebb asszociációkat hív elő a kiállítás hangulata, amely kevésbé radikális ugyan, mint amilyennek tűnik, összességében mégis működik. Petri György legendás verse, a *Zátony* sorai visszhangoznak: „Mert ez nem ideje semminek.” Csak úgy itt vagyunk, itt felejtve. Mint Major János kabátja.

Balázs Kata

## Közös dolgaink

### Köves Éva legutóbbi kiállításairól

📍 Hotel Nemzeti, Budapest

📅 2012. december 15 – 2013. április 11.

📍 Tat Galéria, Budapest

📅 2013. január 23 – február 20.

📍 Fészek Galéria, Budapest

📅 2013. március 13 – április 5.

Köves Éva munkáival ebben az évben három helyszínen is találkozhatott a közönség: tavaly év végén, a Hotel Nemzeti új, kortárs művészeti sorozatának első meghívottjaként korábbi munkáiból nyílt kiállítás a Blaha Lujza téri felújított szálloda belső tereiben, az év elején a Tat Galériában és tavasszal a Fészek Galériában *Közös dolgaink* címmel mutatták be alkotásait. A három kiállítás összefügg, annak ellenére, hogy egyenként különböző új szempontokra hívják fel a figyelmet Köves Éva munkáiban. A Nemzeti Szálló teljes mértékben az adott térre és annak funkcióira „alkalmazott” kiállítása korábbi művekből való válogatást vonultat fel, a belsőépítészeti kialakítás és a festményinstallációk között kibomló, sokszínű párbeszéd lehetőségét mutatja be (egy 2005-ös Köves-sorozat címét kölcsönvéve) a kint-bent, fent-lent összefüggések mentén. A Tat Galériában nyílt tárlat is a galéria terének építészeti, szín- és anyagbeli kötöttségeihez igazodva alakult egybefüggő, csaknem a teljes falfelületet befedő installációvá, amelyhez szorosán kötődik a Fészekben rendezett kiállítás: összetett fotóinstallációk, egy-egy grafikával kiegészítve, gyakorlatilag térré „rétegezve” a felvételek mentén kibomló felületet.

Köves Éva munkáiban az utóbbi négy évben a közösség kérdései kerültek előtérbe, alkotásmódjában és a feldolgozott témákban egyaránt. Ez egyrészt a közös(ségi) alkotómunkában jelentkezik, a kiütkeresés nevében az utóbbi néhány év mikro- és makroszinten egyaránt megmutatózó rossz közérzetéből, szorongató körülményei közül, logikus lépésként, másrészt a közösség fogalmának alapvető jelentésével, a közösség számára felmutatható megoldási lehetőségek vizuális megfogalmazásával foglalkozik.

Az alkotóközösség ebben az esetben egy közös kezdeményezést takar, amely 2009-ben EL-HASSAN RÓZÁVAL és SZTOJÁNOVITS ANDREÁVAL közösen indult el. Az együttműködés több kiállítás létrehozását is eredményezte: 2009-ben a három alapító SALAM HADDAD-dal kiegészülve rendezett bemutatóját, 2011-ben pedig Sztojánovits Andreának és Köves Évának közös, *Dodeca* címet viselő tárlatát, mindkettőt a Fészekben. Külföldi részvételek mellett ez év márciusában az egri Kepes Intézetben is szerepeltek egy installációval. Az együttműködésnek, amelynek kiindulását a különböző szemléletek találkozása, az ebből születő munkák, kísérletek létrehozása vezette, fontos állomása volt a 2011-ben a *Velencei Biennálé* magyar pavilonjának pályázatára beadott, *Közös dolgaink* címet viselő pályázat. A végül, egyelőre a kivitelezését váró, leginkább a design társadalomtudományi oldalára hangsúlyt helyező, etnikai és társadalmi kérdésekkel foglalkozó projekt munka a kollektív alkotás folyamatára épült, a mű helyszínen való létrejöttére különböző szakmák képviselőinek bevonásával, a kétkezi munkát végző emberektől a szociológusig. Ebben a munkában kiemelt szerephez jutott a kap-tár motívuma, mint a közösség, közösségi munka és a társadalmi gondok megoldási lehetőségeinek metaforája – és ez köszön vissza Köves utóbbi években készült munkáin is, az említett kiállítások központi elemeként, de már 2011-ben is hasonló súllyal jelent meg a Tat Galériában rendezett egyéni tárlatán.



Köves munkáival kapcsolatban a szakirodalmi konszenzus azt mondja, hogy azok a konstruktivista örökség leghívebb hazai hordozói. A színredukciók, formai analízisek, a kedvelt témák (leginkább a város), a fotó és a festmény közti kapcsolat átjárhatósága, a szekvencialitás és a festmény és a tér közötti kapcsolat, a festmény térbe való kiléptetésének lehetőségeit firtató festményinstallációkban és a festészettel párhuzamosan művelt fotográfiában öltenek testet ebben a kilencvenes évek óta alakuló alkotói világban. Továbbgondolásuk azokba a munkákba fut, amelyek a vizualitás másik, technológiával, zenével szorosan összefüggő területével, a vj-k munkájával való találkozással kapcsolatos: a professzionális vj-ként működő képzőművész, Sztojánovits Andrea Köves-festményekre (vagy róluk) készített vetítései, animációi közösen létrehozott, kinetikus audiovizuális installációkként működnek, ezek közül egy látható a Nemzeti kiállításán is. Köves saját munkáiban pedig, amelyek tulajdonképpen a négyéves együttműködés során felvetődött utak egyéni alkotói világába való integrálásának nyomait mutatják, analizálja az egyébként szigorú matematikai alapokon álló vetítések elemeit, struktúrákra bontja, mint korábban a párizsi és budapesti vas-szerkezeteket és árnyékaikat, beépíti őket, és a rétegzettség (vetített rétegek, transzparencia, summázat) problémáját veti fel a segítségükkel, akár *Csendélet* című sorozatának térbeli továbbgondolásaként. Ezek az elemek sokszor a kaptár szerkezetét idézik meg, egyértelműen illeszkedve Köves konzekvens, de mindig megújuló szemléletébe, amelyben egy-egy elem alapos formai analízise központi szerepet tölt be. Ezekben a munkákban a társadalmi elkötelezettség a vágyott közösség-metafora, amely a kaptár analízisében ölt testet, és úgy tűnik, ennek a mostanában oly divatos művészeti jelenségnek is így adnak új dimenziót, az alapvetően klasszikus művészeti eszköztár lehetőségei közt, de nagyon „elemelt” módon. A kaptár így a kollektív alkotás jelképe, amelyre a tágabb közösségi szimbolika is rávetül, formai szempontból pedig egészen odáig vezethet az analógia-

keresés, hogy a kaptár-rajzokban felfedezzük a közösségi hálózatok vizsgálatával kapcsolatos diagramok távoli rokonait is. A Tat Galéria idei kiállításán ezek a motívumok részben kiszínesedtek, az évtizedekkel ezelőtti Köves-palettát felidézve, valamint a Fészek-beli bemutatóval együtt a szintén régen nem gyakorolt technikát, a rajzot hozta vissza. A technikai kép és nem-technikai kép kapcsolódási lehetőségeinek (fotó és festmény) vizsgálatát mélyítő alkotások ezek: Köves kaptárokról készített rajzait fényképezte körbe, és az ennek (amelyben a technikai hordozó megváltoztatása és a kompozíció alapos analízise egyaránt alapvető) eredményeképp, fotón létező elemekből állította össze az új képet, azoknak rajzba vagy egyes esetekben festménybe való „átfordításával”. Az ezzel a módszerrel létrejött munkák kerültek (vetültek) a Fészekben a legutóbbi tizenhét év eddig egyetlen eddigi sorozatban sem feldolgozott, Köves ismerős motívumait mutató (város, kirakat, felhők) fotókból készített együttesekre, vagy helyeződtek a falra, önmagukban állva, a Kövesre jellemző festmény (és tehát rajz) installációk összeállításának megfelelően. A Tat Galériát beborító összetett, színes és monokróm elemekből egyaránt táplálkozó



KÖVES ÉVA  
Common Things, 2013 / fotó, rajz és festmény installáció / fotó, ceruza, olaj, vászon





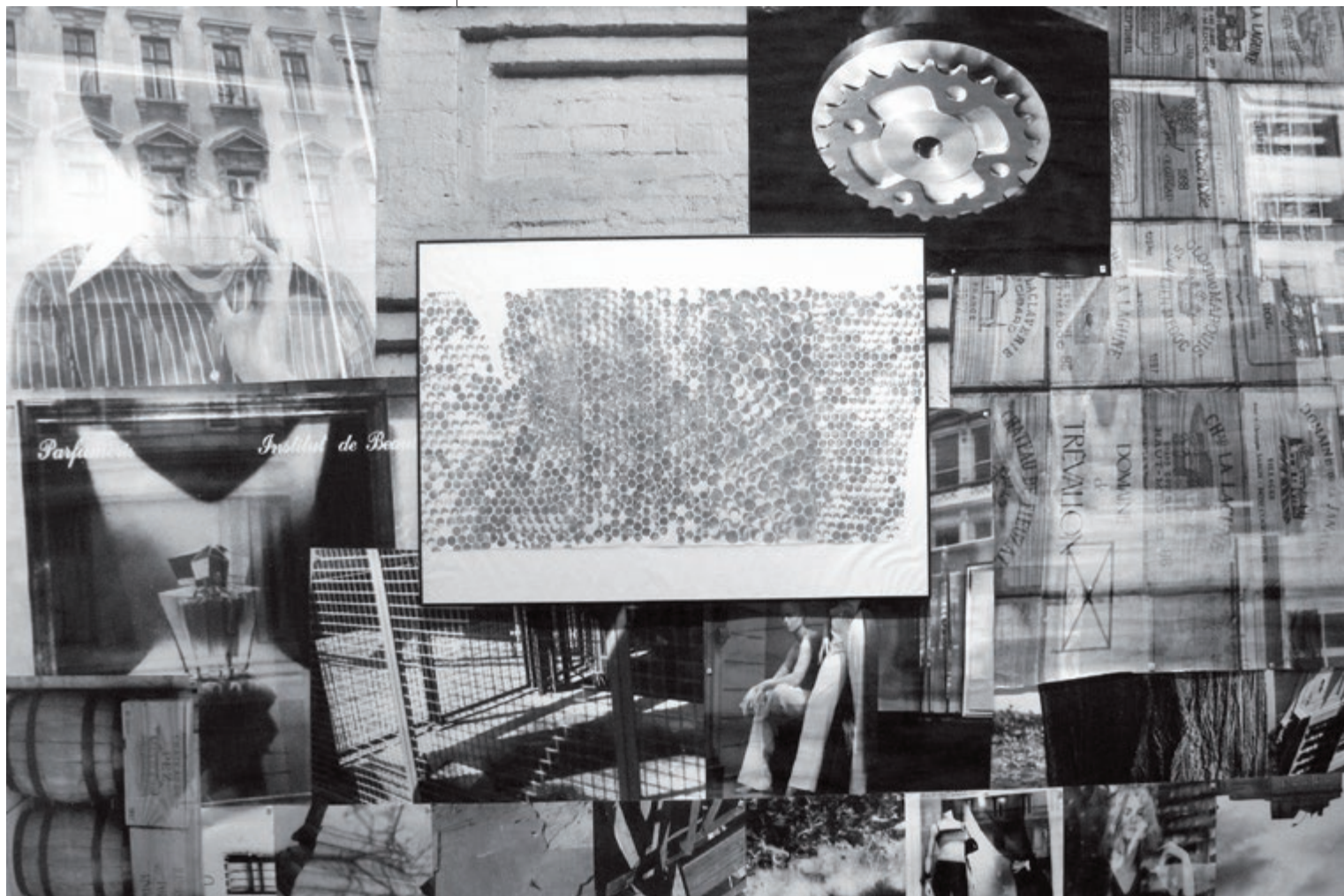
installáció, amely többféle folytatás lehetőségét vetette fel, a redukció irányába mozdult a Fészekben látható anyagban, visszahozva a szigorú fekete-fehér világot, struktúrák általi szabályozottság hatását mutatva a fotók keltette vizuális asszociációk, metaforák sorában. Mind a Hotel Nemzetiben bemutatott válogatást, mind a Tat és a Fészek kiállításait végignézve, egyértelműnek látszik, hogy Köves számára az adekvát kifejezési forma egyre inkább a murális munkák létrehozásában rejlene, amelyre azonban a Ludwig Múzeumba, pályája elején készített falfestménye óta sok lehetősége nem nyílt. Munkáiban az utóbbi időszakban központi jelentőségűvé vált közösségi téma és annak vizuális megjelenítési lehetősége a falfestmény' kollektív „használati értékében” is megmutatkozhatna így, de egyúttal megmaradna a festészeti eszköztár használatánál, amelyben a kinetika és a kompjútergrafika irányába történő műfajtagítási kísérletek is változatlan szerepet játszanának.

1 Köves Éva installációja; Ludwig Múzeum Budapest, 1993. október 28 – november 14.



KÖVES ÉVA  
Common Things, 2013 / rajz fotó installáción / fotó, ceruza, 250x250 cm

KÖVES ÉVA  
Common Things, 2013 / rajz fotó installáción / fotó, ceruza





# Kánonon innen és túl

## Oszlopsor / Arrière-garde König Frigyes kiállítása

➔ Szent István Király Múzeum Országzászló téri épülete, Székesfehérvár

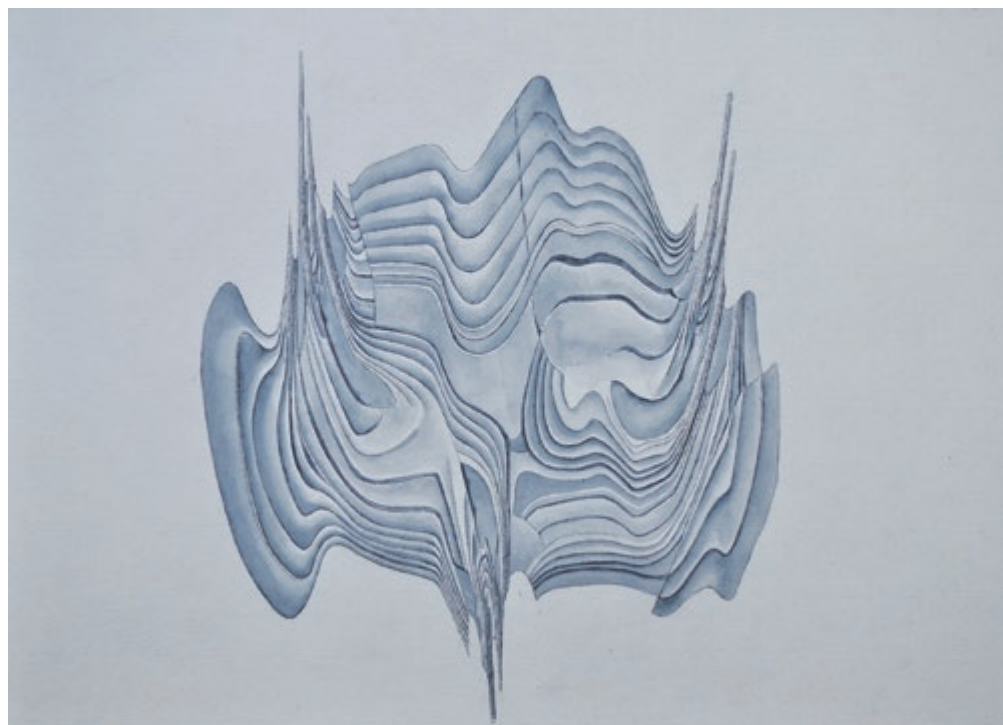
➔ 2012. március 30 – június 9.

Ismerős helyek, ismerős formák, az arányok, a színek kollektív emlékezetünk mély zónáiban lüktetnek. Az antik oszlopok szépsége élményvadász turistát és időbúvár régészt egyaránt egyként magával ragad. Ahogy a művész zibbadt ámulata is változatlan évszázadok óta. Ligeti Antal 1860-ban így emlékezett itáliai utazásaira: „Balra az égnél vidámabb színű azürkék tenger – rajta libegő fehér árbócos halászbárkával. [...] Azontúl a város, a parttól menettelesen emelkedve felfele csinos házai között kiemelkedő roppant templomával, míg jobbra a város fölött függélyesen emelkedik az óriási szirttömb, mintegy a mythosból az utókor számára gigászok által rakott emlék, s e szirttömb tetején Akteon imádott templomának romjai. – Mit szól ön a tájhoz? – kérde Lipsio. Válasz helyett rajzónomat vevém elő, s egy köre ereszkedtem.”<sup>1</sup> Hasonló gesztussal fordul König Frigyes másfél évszázaddal később az antikvitás romjai felé. Közeledésében ott az alázatos figyelem és elragadtatott áhítat; tárgyyszerű deskripció és emelkedett pátosz. Már az általa használt kétszáz esztendő akvarell is jelzi azt az örömet, amellyel belehelyezi magát az adott történelmi szerepbe.

Csomagokkal megrakva, araszolva a horvát autópályán aligha gondolunk rá, hogy útban a tengerpart felé elődeink évszázados útját követjük. A mediterráneumnak ugyanez a bódító illata vonzotta dél felé Goethét, a Grand Tour-járó angol főurat vagy az antik hexameterek nagymesterét, Berzsenyi Dánielt. Ott, ahol a

<sup>1</sup> Egy magyar festész tapasztalatai Szicíliában. Ligeti Antal elbeszélése nyomán közli Szokoly Viktor. *Hölgyfutár*, 1860, 962. – Idézi: Szabó Júlia: *Antik romok a XIX. századi magyar tájfestészetben és rajzművészetben*. In: *Uő: A mitikus és a történelmi táj*. Balssi, Budapest, 2000, 11.

KÖNIG FRIGYES  
akvarell, 2013, 25×30 cm



római kori romok természetes részei a városképeknek, ott, ahol 1825-ig a gimnáziumok tanítási nyelve a latin maradt, az antik örökség szervesen beépült a nemzeti hagyományokba. Ilyen formán, mikor a 19. században magyar festők hada veszi az irányt Itália felé, nem csak a korban szokásos művészi peregrináció hagyományának hódol, hanem saját kultúrája nyugati gyökereit kutatja fel.<sup>2</sup> Az a tiszteletteljes ámulat, amely Libay Károly Lajos antik romokról festett aprólékos akvarelljeiről árad, vagy az a csodálattal teli pátosz, amely Ligeti Antal dél-tengeri vedutáit áthatja, a mai néző számára sem ismeretlen. Ám a mi magatartásunkba már a turista modern szerepe is belejátszik, akinek sajátos tekintete konstruálja meg a másik kultúráról alkotott képét, vágyak, benyomások és tények egyedi szövedékét.<sup>3</sup>

A kulturális turista-zarándok és a kultúraközi közvetítő, utazó szerepét König tudatosan ölti magára. Székesfehérváron most kiállított oszlop-képei egy immár tízesztendő alkotói folyamat összegzése, amelynek végpontja egy Hvar szigetén, Jelsa városának tengerpartján felállított mészkőből faragott dór oszloptöredék.<sup>4</sup> Ez a fejezetet és lábazatot egy alacsony alakzatba foglaló szobor arányaiban a kikötői kövekre utal, a hajókötelek által fényesre csiszolt, az idő által deformált, roncsolt plasztikákra. Az utazás jelképrendszerében ezek az alakzatok képviselik az állandóságot, a szilárd biztonságot. Ahogy az antik oszlopok is. Ám König kikötői kövek közé faragott oszlopa egyúttal a kultúraközi érintkezés, a művészeti tradíciók közvetítésének metaforája is. Közös pont a magyar és horvát, a mediterrán és közép-európai kultúra között. Éppen ezért lényeges, hogy nem Itáliában vagyunk, hanem Horvátországban, azon belül is Dalmáciában, valódi kulturális kontaktzónában. Kelet és nyugat határvidékén, ott ahol a római uralom összeomlásával Velence és Bizánc feszült egymásnak (és ahol egy ideig a magyar királynak való behódolás jelentett megoldást a kettős szorításból). Éppen ezért elgondolkodtató, hogy a zárai békét követő 160 éves közös múlt, majd a Monarchia birodalmi összeborulása ellenére a magyar művészek az antik örökséget csak elvétve keresték e tájékon. Talán a posztmodern historizmusa és az ezredforduló multikulturális érzékenysége kellett ahhoz, hogy új figyelemmel forduljunk e hagyományaihoz oly sok rétegű tájék felé. Történetünk kezdetén, úgy tíz esz-

<sup>2</sup> Sinkó Katalin: *Viaggiatori ungheresi in Italia*. In: Pittori ungheresi in Italia 1800-1900. Accademia d'Ungheria, Roma, 2002, 7-30.

<sup>3</sup> John Urry: *The Tourist Gaze. Leisure and travel in Contemporary Societies*. Sage, London, 1990.; Bódis Krisztina: *Posztmodern turizmus*. In: *A turizmus mint kulturális rendszer*. Szerk.: Fejős Zoltán. Néprajzi Múzeum, Budapest, 1998, 189-196.

<sup>4</sup> A székesfehérvári kiállítást megelőzően a Jelsában felállított szobor munkálatait is bemutató zágrábi kiállítás összegezte az oszlop-képeket: König Frigyes: *Columna*. Galerija Bacva, Zágráb, 2012.

tendővel ezelőtt, Kőnig Frigyes Zára városában a Szent Donát templom tövében felhalmozott antik oszloptöredékekre lett figyelmes. A Donát püspök idején a 9. században emelt bazilika alapzatához ugyanis felhasználták a korábbi Augustus kori fórum maradványait. A nagyon is láthatóvá tett töredék talán már az építettök számára sem nélkülözte a szimbolikus olvasót: a leomló római birodalmat maga alá temető győzedelmes kereszténység erejét. Kőnigre oly jellemző módon az itt készült első rajzok egy régészeti felmérés pontosságával rögzítették a látottakat, az egymásra rétegzett töredékek kaotikus halmát.

Ez volt a megfigyelő tudós attitűdje, akinek célja a látottak rögzítése, dokumentálása, majd értelmezése. E program jegyében készült rajzai a tudományos rajz évszázados hagyományait követik, tárgyyszerű és világos ábrák. A „pictor doctus” racionális magatartása Kőnig számos egyéb munkájában is jelen van: a történet-sz régész alaposágával dolgozik a magyarországi várak korpuzán, a gorsiumi falkép- és koponyaleleteken.<sup>5</sup> A pillanatnyi állapot rögzítése azonban csak a vizuális percepció első szintje, feladata szerint szigorú tényközlés, a tárgyra irányuló koncentrált figyelem eredménye.

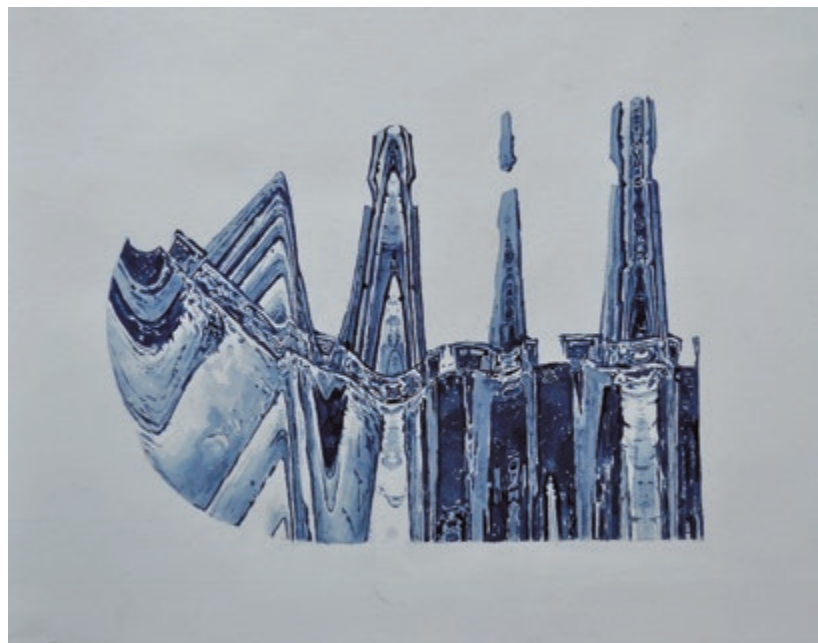
A tudós itt óvatosan megtorpan, nem szívesen bocsátkozik hipotézisekbe. Kőnig azonban ezen a ponton cseréli a tudós talárt bohém barettre (ahogy e szerepcseréket egy jóval korábbi fotósorozatán dokumentálta is), hogy a dolgok állása után hogyanokra és miértekre keresen választ. Vár- és koponyarekonstrukciói már korábban is példát mutattak tudomány, mágia, játék és poézis finoman hullámozó összjátékára. Munkáiban rendre áthágja tudomány és művészet szilárdnak hitt határmezsgyéjét.

Kettős szerepjátszása cseppet sem idegen az ezredforduló általános „episztemiológiai szkepszisétől”, amely a történettudományból indulva lassanként a régészek kutatóárkait is elérte.<sup>6</sup> Az emlékezet konstruáló karaktere a régészet leleteket értelmező módszerével rokon, más szóval az archeológia metaforája az emlékezet. Jan Assmann nagyhatású kulturális emlékezet-kutatásai nyomán nyilvánvaló, hogy a tárgyi lelet mindenkori jelentését a közös emlékezet értelmező hálójából nyeri.<sup>7</sup> A múlt utal ugyan, de mindig jelen idejű. Ez a közös nevező a rom jelen állapota és rekonstruált múltbéli megjele-

5 Muladi Brigitta: *Időugrás. Aspektusok Kőnig Frigyes művészetében*. In: Kőnig Frigyes: *Vasary Képtár, Kaposvár, 2008*, 4-15.; Kőnig Frigyes: *Historia picta castellarum. Erődítések és várak a Kárpát-Medencében az őskortól a XIX. századig*. Archeolingua, Budapest, 2010; *Arckonstrukció. A Magyar Képzőművészeti Egyetem Művészeti Anatómia Rajzi és Geometria Tanszékének kutatási anyaga*. Semmelweis Kiadó, Budapest, 2011.

6 A jelenséget a kortárs művészetalkotásai felől is értelmezi: Kocziszky Éva: „Archeológia és képzelőerő.” *Balkon*, 2009/6, 2-7; Uő: „Régészet és képzelőerő. A klasszikus ókor fragmentumai a modern korban.” *Buksz*, 2009/7, 340-346.

7 Jan Assmann: *A kulturális emlékezet*. Atlantinsz, 2004.



KÖNIG FRIGYES  
aquarell, 2013, 20×30 cm



KÖNIG FRIGYES  
olaj, vászon, 2013, 70×50 cm



Cseh Szilvia

# A valóság, ami nincs

## Párbeszéd. Modern / Kortárs / Monokróm

↳ **Kepes Intézet, Eger**

↳ **2013. március 10 – június 10.**

nése között. Ez nyitja meg a művész és tudós magatartása közötti átjárót. Assmann megfogalmazása szerint a művész emlékezete abban különbözik a tudós magatartásától, hogy az időrétegeket saját belső logikája szerint strukturalja; az így körvonalazódó „memoria mundi” alaphangjaiban egybecseng Kőnig saját bejáratú csodakamrájával, korai *Orbis pictus*ával.

A rom ebben az olvasatban a régészet terméke, történeti értelemben sosem létezett kulturális konstrukció, önmagában értelmezhető esztétikai tárgy. Kőnig képeinek egyedüli és kizárólagos tárgyai az antik oszloptöredékek. Ezúttal lemondva a régész analitikus kutatásáról, fragmentumait szándékosan eloldja konkrét időtől és helytől. Így válik tárgyává az antik örökség maga, pontosabban ennek a közös örökségnek az az esztétizált formája, ami kulturálisan meghatározza a hozzá fűződő viszonyunkat.

A kezdeti dokumentatív leírásokat romantikus rom-parafrázisok követték, ám idővel a kannelúrázott oszlop önelvű képi jellé tisztult, olyan elvont vizuális formulává, amely belső arányossága folytán alkalmas elvont képi tartalmak megjelenítésére. Az antik romok Kőnig képein nem a pusztulás metaforái, sokkal inkább – Aby Warburg értelmezése nyomán – vizuális emlékjelek, az idő „energiakonzervjei”.

Kőnig oszlopciklusa technikai sokszínűsége ellenére is épp olyan egyszólamú és világos, mint tárgya maga: a dór oszlop. A mediterráneum alaptónusait megidéző kék-fehér olajképeken, akvarelleken és domborműveken a dór oszlop a művészi szépség alapmodulja. Vitruvius nyomán maga a törvény, a szabály, a kánon. Erejét csak fokozzák apró szabálytanságai, a mészők közelnézetre feltáruló természetes alakzatai. Az összkép repetitív ritmusában gondosan megmunkált, manuális részletek nyújtják a második szöveget. A mérték és arányosság archaikus rendjét csak egyetlen erő, az organikus növekedés vitális ereje írja felül, ami olykor megcsavarja, máskor prizmatikusan megtöri szabályos ritmusukat. A kánon szilárd állandóságát ez a folytonos változás, növekedés írja felül, az életenergiáktól duzzadó alakzatok kirobbanó lendülete vagy a víztűkörben fodrozódó kannelúrák illékony látványa.

Kőnig művei ebben az értelemben elmélkedések rend és harmónia esélyeiről, történetek a szabályos művészi szépség keresésének, megtalálásának és megértésének hosszú folyamatáról. Egy belső zárandókat dokumentumai. Elgondolkodtató monumentumok egy olyan kulturális közegben, amelynek ma lételeme a harc, színtere a közélet, alaphangja a politikum. Ebből a nézőpontból a tárlat befogadó helye, a székesfehérvári István Király Múzeum is jelentőséget nyer, hiszen az oszlopvariációkat belemeríti a királyi város évezredes időkútjába. Hazatér.

Mieke Bal holland kultúrteoretikus és művész a vizuális esszencializmusról írva a „vizualitás rezsímjének” nevezi korunkat, amelyben a képek különös erővel kényszerítik ránk jelenlétüket.<sup>1</sup> A *mű-tárgyak* helyét egyre nehezebb megtalálni és értelmezni a mindennapi és a művészeti jelentések sokszor áttekinthetetlen hálójában, így a kontextusokat kereső kiállítások – a némileg leírt művészet-történet segítségével – mégiscsak fogódzókat adhatnak. A kép mibenlétéről gondolkodni aktuálisabb, mint valaha: egyelőre biztosan törődnünk kell a kortárs ikonokkal.

A Kepes Intézet kiállításán látható műveket egy több mint 3500 darabot számláló kollektívából, Antal Péter műgyűjtő anyagából válogatták a kurátorok.<sup>2</sup> A rendezés eredményeként nem egyféle didaktikus történetre helyeződik a hangsúly, hanem egy intuitív, a gyűjtő szemével látható szempontrendszer kerekedik felül. Ekkora anyag esetében adódhatott volna az időbeli folytonosság mellett többféle rendezőelv is, de a bonyolultabb megoldásokat kerülve, úgy tűnik, a szín dominanciája lett a meghatározó. Az Antal-Lusztig gyűjteményről köztudott, hogy múzeumi kvalitású; időbeli léptéke (19. század vége – 21. század eleje) megnehezíti a ráközelítést és az összehasonlításokat – közel másfél évszázad magyar művészetébe illeszkedik fokozatosan egy jelentős kortárs nemzetközi anyag, és a gyűjteményezés új szempontjai válnak világossá: az érdeklődés fókuszába a monokróm művek kerülnek. A Kepes Intézet építészeti újragondolt terei, az eredeti épület átmentett architektúrája azonban megengedte volna a lazább rendezést, kevesebb anyaggal is.

Az Antal-Lusztig gyűjteményből – amelynek egy része a pécsi Modern Magyar Képtárban is helyet kapott egy ideig, majd végleg visszatért Debrecenbe – itt egy új válogatásban a modern magyar művészet legizgalmasabb darabjai kerültek a falakra: a Nyolcához közel álló expresszív NEMES LAMPÉRTH JÓZSEF és MATTIS TEUTSCH JÁNOS (1910–1920-as évek), az avantgarde (BORTNYIK SÁNDOR, PÉRI LÁSZLÓ és KASSÁK LAJOS az 1910–20-as évektől az 1960-as évekig) és MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ különböző időszakokból válogatott művei (1910–1946). A másik nagy csomópontot a Szentendrei és az Európai Iskola konstruktív-szurrealista félabsztrakciója jelenti (többek között KORNISS DEZSŐ, ORSZÁG LILI, VAJDA LAJOS), több BARCSAY-művel kiegészülve az ötvenes évektől a hetvenes évek geometrikus absztrakciójáig. Az időbeli átmenetet az expresszív SCHAAR, TÓTH MENYHÉRT, VESZELSKY, REIGL, valamint a konkrét művek (VERA MOLNÁR, MAURER, HENCZE, FAJÓ) képviselik, ezek közé illeszkednek a kortárs monokróm képek – azonban nincs sok értelme ennél bővebb stílustörténetet felvázolni a mintegy kétszáz kiállított mű kapcsán.

Magyarországon talán a (fél)absztrakció hagyományaihoz a legkönnyebb viszonyulni – a nem-ábrázoló, konkrét, újkonstruktivista festészet létjogosultsága részben „igazolt”, a monokrómnak azonban még mindig bizonytalan a helye a magyar művészet be- és elfogadástörténetében. Egy ilyen situációban a Kepes Intézet kiállításán a korábbi művek kikerülnek az eredetileg stiláris azonosságba, meghatározottságba kényszerített múzeumi aurából, az *egyszínű* képek pedig

1 Bal, Mieke: *Visual essentialism and the object of visual culture*. Journal of Visual Culture, London: SAGE Publications, 2003. Az előzmények között lásd többek között: Debord, Guy: *La Société du spectacle* (A spektakulum társadalma), 1967 és Jay, Martin: *Scopic Regimes of Modernity*, 1988

2 Erdész László és Konkoly Ágnes

már nem a művészet vakfoltjaként léteznek – itt épp a múzeumi történeti folytonosság válik másodlagossá.

Ennek ellentmondhat, hogy valójában különböző festői módszerekről van szó, hiszen a Nyolcak és később az Európai Iskola, bár különböző módon, de a tárgyhoz való kötődésében és festői eszközeinek használatában az absztrakció Franciaországból hozott szellemi forrásait és festészeti felfogását integrálta, miközben Moholyék az orosz konstruktivizmust (ráadásul, mint Bortnyik, többen felhagynak az avantgarde lelkesedéssel és visszatérnek, mondjuk, a naturalista képcsináláshoz). A kilencvenes évek magyar monokróm iskolája pedig – csak részben – a malevicsi és mondriani szuprematista-transzcendens, illetve racionalista szálakat fűzte tovább. Azokat a képi konstrukciós elemeket, amelyeket a kubizmus, majd az avantgarde használt, a történeti radikális (és így a monokróm) festészet teljesen megbontja – és nemcsak formai dekonstruálásról van szó, hanem a társadalomhoz, a nézőhöz kötődő viszonyról is. Ilyen szempontból az előbbiek – a konstruktivisták, az aktivisták – szociálisan érzékeny irányba mozdultak, míg az új festészet a teljes autonómiát hangsúlyozza. (És itt érdemes lenne rögtön

e történettől elszakítani az amerikai absztrakt expresszionista kötődéseket is: BARNETT NEWMAN, ROTHKO referenciális elemekkel telített „monokrómjait”.) Nincs más lehetőségünk tehát, mint közelebb kerülni e szélsőséges festészeti módszerekhez: az itt kiállított műcsoportok esetében akarva-akaratlanul – a színhangsúlyokon felül – minden egyes kép a festők gesztusaira tereli a néző figyelmét. A korai művek esetében – mint pl. NEMES LAMPÉRTH *A Nagybányai boglya* (1910 körül) – a tárgy már szinte indifferens módon jelenik meg, de expresszív ereje megfelelő párhuzamba kerül RENE RIETMAYER objektékké táguló műveivel (*Innes*, 12 db festett kocka, 2004). Nemes Lampérth olyan színdinamikával, a kiegészítő színekkel dolgozik, amelynek konvencionálisától egyébként egy-két évvel később a radikális festészet előzményeként sokat emlegetett RODCSENKO-mű, a *Tiszta vörös, tiszta sárga, tiszta kék* (1921) fordult el, azzal, hogy három külön vászonra különítette el a három alapszínt. E kép és Malevics monokróm ikonjai a forrásai a mai radikális festészetnek, amelyek azonban a reprezentáció ultima ratio-jaiként mégsem tudták beteljesíteni végső szerepüket. Nyilvánvalóan nem a festészet végének diktátumai e képek, hanem „a művészeti gyakorlatok konvencióinak határait rögzítik”.<sup>3</sup>

A felfokozott narratívakeresés éveit, az új médiumok és a társadalmi kérdéseket beszippantó objekték, installációk megjelenésének ideje itthon egyébként átfedésbe került a monokróm-történettel – visszatekintve a művészeti rendszerváltások egyik legizgalmasabb korszakának nevezhetjük. Azt, hogy van-e Magyarországon monokróm művészet és milyen a kapcsolata a nemzetközi szcénával, első alkalommal a Műcsarnok 2002-es monokróm kiállítása<sup>4</sup> próbálta

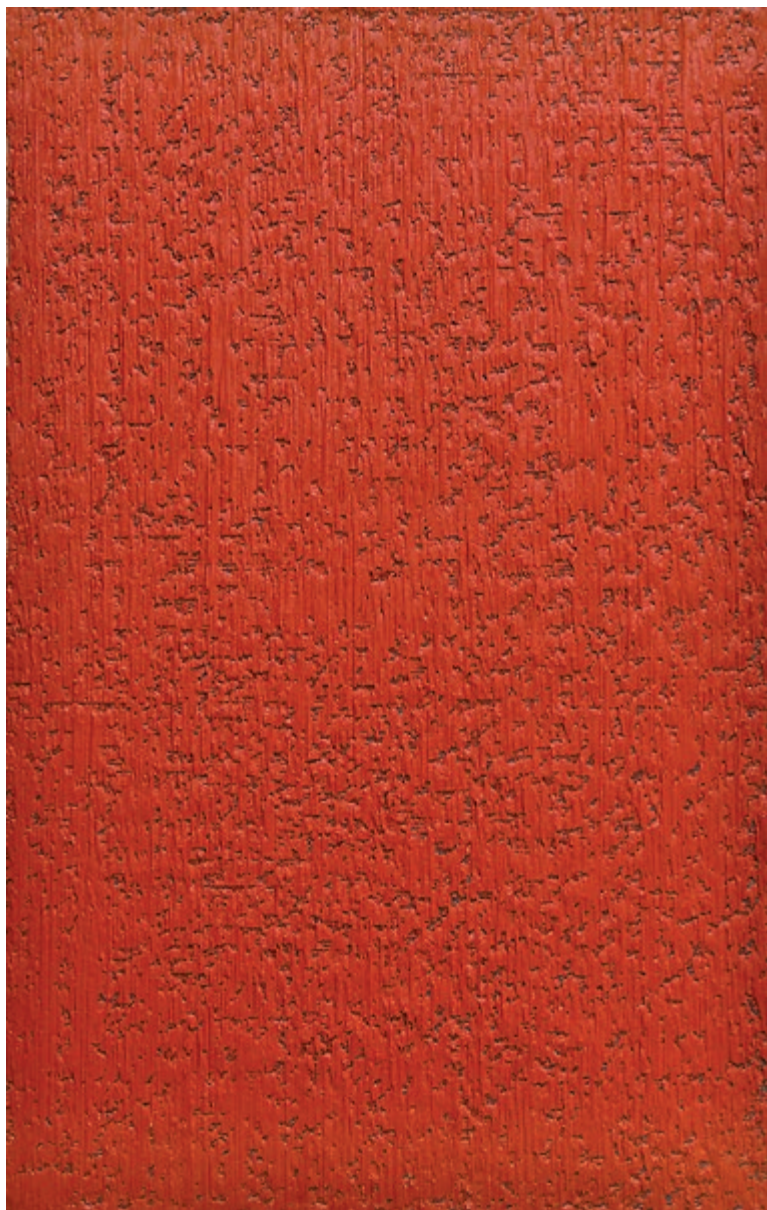
3 Erről többek között lásd Foster, Hal: *The Return of the Real – the Avant-garde at the End of the Century*. An October Book, London: MIT Press, 1996

4 *A szín önálló élete*. Kurátorok: Mayer-Fehr-Gál-Sturcz. Műcsarnok, 2002

Párbeszéd. Modern / Kortárs / Monokróm  
Enteriőr részlet a kiállításról, Kepes Intézet, Eger, 2013







SAKURAI  
Brooklyn Bridge, 5., 2007



KÁROLYI ZSIGMOND  
VWF, 1995

megválaszolni. A válaszok valójában különböz-  
tek, és nem feleltek meg teljes egészében a  
monokróm doktrínájának (sok esetben az anali-  
tikus festészet felé mutattak a képek). A Kepes  
Intézetben ugyan többirányú a „párbeszéd”, de  
így is nyilvánvaló, hogy fontos művek láthatók  
(HARTWIG KOMPA, ROLF ROSE, PETER TOLLENS,  
JASON MARTIN).

Amikor 1990-ben KÁROLYI ZSIGMOND főisko-  
lás osztálya elé tárta a monokróm-programot,<sup>5</sup>  
többféle kiindulópont létezett. Lehetséges volt  
az a fajta képanalízis is, mint SZABÓ DEZSŐÉ:  
a lakkfelület, amelynek esetében a lehető leg-  
reduktívabb festői faktúra hordoz egy magát  
az anyagot tagadó, önfelszámoló tartalmat  
(*DeLuxe*, 2007-2008 és *Retina*, 2007). Az anya-  
gok tulajdonságaiból fakadóan az olajfesték  
biztosan nem, a szilikon (FRANK PIASTA: *Lichte  
orange*, 2002) vagy az akril azonban képes erre  
(MARCIA HAFIF: *Heliogen blue*, 2000). Más-  
részt, és ezért radikális a folyamat, a festé-  
szeti objektummal kapcsolatos minden egyes  
probléma preferenciaként jelenhet meg: kiderült,  
hogy a kép oldalának is van esztétikája (GÁL  
ANDRÁS: *Wien/ani Ionic painting*, 2001) – vagy  
nincs, mert valójában kétdimenziós tárgyról,  
síkról beszélünk. Itt az ecsetvonás individua-  
lizálódik, a festék taktilitása pedig szenzuális  
„teher” a szemnek, vagyis, ezek a képek más-  
részről mégiscsak feltűnően materiálisak (JAKOB  
GASTEIGER: *16.11.*, 1996; SAKURAI: *Brooklyn  
Bridge*, 5., 6., 7., 2007).

A kiállításban e szempontok mint lehetséges  
hangsúlyok kissé elvesznek. VESZELSZKY BÉLA  
(*Táj*, 1964) például az optikai felületről, a tárgy  
előtűnéséről és eltűnéséről szól, míg a mellette  
látható ERDÉLYI GÁBOR kép (*Cím?*, 2010) vékony  
színes festékkerettel körbevont képe a mono-  
króm akadémiusságát írja ironikusan felül,  
másrészt azonban éppen e különbségek okán  
erősödnek fel a lehetséges áthallások a diszcipli-  
naris monokróm és a festői megoldások tekin-  
tetében lehetséges monokróm képek között.  
Szintén ilyen határhelyzetet teremt, ha a forma  
nem direkt módon, hanem a festék tulajdon-  
ságai által determináltan jelenik meg az egy-  
színű felületen (BERNÁTH ANDRÁS: *Objektum  
No.119*, 1998, KÁROLYI ZSIGMOND: *VWF*, 1995).  
A monokromitás szentségében az előállítható  
képek száma végtelen, a repetíciónak is kitün-  
tetett szerep jut (CHRISTIANE CONRAD képso-  
rozata).

A radikális festészet semmiképpen nem jelenti  
a képi tradícióktól való teljes elfordulást, bár  
mélyen benne van az avant-garde kritikája. Áltá-  
lában a festő számára az analízis – az önanalí-  
zisen kívül – az esztétikai konvenciókhoz való

<sup>5</sup> Erről részletesebben lásd Páldi Livia: *A monokróm kaland és Sturcz János: „Látod, amit látsz”*. In: *A szín önálló élete. Colour - A Life of its Own*. Katalógus. Szerk.: Mayer Marianna. Budapest: Műcsarnok, 2002



viszonyulást jelenti, és ez az aktus egészen más megközelítést jelent, mint a nézőét: egyrészt a művész elkerülhetetlenül konstituálja az addig ismert formarendszereket, másrészt jó esetben, modernistaként, távolabb is lép attól. Ellentétben a rothko-i *post painterly abstraction*nal, a radikális festő a festészeti eszközökkel készült képre mégis csak mint színre és felületre redukált, független objektumra tekint, annak belső formalizmusa nélkül. Azonban tévedés, hogy „felszámolja” a képet – akkor sem számolja fel, ha szándéka szerint minimalizálja a festői aktust vagy a felületet, vagy a képet mint elméleti síkot kezeli.

Éppen így nem lehet kikerülni a kérdést, miszerint a „kép nélküli kép” esetében hol a helye az imaginációnak. Deleuze eredetileg Bacon-re vonatkozó megjegyzésének, miszerint „tévedés, hogy a festő egy fehér felületen dolgozik [...], mivel még bármilyen jelet ejtene rajta, a vászon már lehetséges képek sokaságával telített”,<sup>6</sup> itt kitüntetetten igaznak kell lennie. Ezek a látszólag kiüresített képek a megvalósulásuk utáni pillanatoktól kezdve is éppen azt az érzetet erő-

6 Deleuze, Gilles: *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. New York: Continuum Books, 2003. 71.

BERNÁTH ANDRÁS  
Objektum No.119



sítik fel, miszerint „látnom kell” benne valamit. A néző egyébként – érthető módon – tart ettől az aktustól, hiszen általában hozzászoktunk, hogy minél több a képi információ, látszólag annál könnyebb tudásunkkal körbevenni. Goodmantól már ismert probléma, hogy nyelv nélkül nincsen kép,<sup>7</sup> de a verbalitás egyben a visszajára is fordítja a látható és nem látható dolgokhoz kötődő ábrázolást: fogalmi elemekből épített struktúrákat állít elénk. A képmás hiánya – ami a kép olvasását megnehezíti – tehát nem jelent abszolút értelemben vett referenciánélküliséget, és bár ha nem is ahhoz a valósághoz közelít, amely mindennapi szavainkkal kimondható, de egyébként nem idegen tőle, csak éppen az élő és felismerhető formák, „figurák” utánczataival manipuláló művekhez képest másféle fel- és megismeréshez visz közelebb. Egyébként is: a művészeti manifesztumokkal, stílusdefiníciókkal 2000 után már nehéz bármit is kezdeni; a vizualitás egy egészen különböző társadalmi és technológiai közegéből tekintünk *most* a monokróm képekre. Lehetséges, hogy újra kell gondolni a viszonyokat: nem ikonoklasztikus képi bombákként kezelni őket, hanem mondjuk a társadalom autoritásának tabula rasa-iként.

Újrakezdődhet a festészet ideje? Ma, a hatvanas és hetvenes évek „radikális” világától eltérően, virtuális terekbe is kényszerítve, a digitális kultúra, a „social media” bővületében, másrészt a társadalmi konstrukciókat előtérbe helyező többdimenziós képi világok mellett, az eklekticizmussal még mindig küszködő kortárs festészeti figurális határain kérdéses és elgondolkodtató, milyen képekben látjuk meg önmagunkat. Ez a kiállítás – ilyen értelemben – feltűnő érzéki és szellemi összehatások lehetséges kombinációja: szó szerint vizuális élmény.

7 Goodman, Nelson: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Harvard University-The Hobbs-Merrill Company, Inc., 1968

CHRISTIANE CONRAD  
Maigrün, 2007



Csatlós Judit

# Kisajátítások története

## Svätopluk Mikyta: *Narancssárga emberek*

Deák Erika Galéria, Budapest

2013. április 5 – április 27.

A tükörben látott kép akármilyen valódinak is tűnik, látszólagos. Őrzi az eredeti méreteket, és a szöveget, kép és tükörkép távolsága is megegyezik, de az oldalak megfordulnak. Ha az így keletkezett képet tovább tükrözzük, akkor jobb és bal visszafordul, minden irány és oldal a helyére kerül. Az egymással szembefordított tükörök pedig végtelenítik ezt a dinamikát. SVÄTOPLUK MIKYTA *Narancssárga emberek* című kiállításán két egymás felé fordított tükör foncsorozásába karcolta be a „L” és „R” kezdőbetűket, segítve ezzel a tükör működésének leleplezését, de ugyanakkor új térbe is helyezte a jobb és bal kategóriák közti viszonyrendszert. A történeti sajátosságok és nemzeti kontextusok következtében ezen kategóriák inkonzisztens közép-európai (politikai) használata azonban nem érinti az installáció értelmezését magát, hanem „csak” jelzi az ingoványos, ideológiák uralta terepet.

A szlovák művészet élvonalába tartozó Svätopluk Mikyta – akinek a munkássága több kiállítás mellett az FKSE prezentációja<sup>1</sup> és Klorofill Kiadó (Vécsey Júlia) *Rajzlap* sorozata<sup>2</sup> révén nálunk is ismert – a nemzet fogalmát és történeti konstrukcióját, valamint a totalitárius rendszerek hatalmi mechanizmu-

sait vizuális lenyomataikon keresztül vizsgálja. A *Narancssárga emberek* címmel látható kiállításon újrahasznosított dokumentumok és szimbólumok képezik a jelentések elsődleges szintjét. Az installációhoz felhasznált tükörök a pozsonyi Kijev Hotelből származnak. A nyugati és a VIP vendégek fogadására a 60-as és 70-es évek fordulóján épült reprezentatív komplexum még a mai elhanyagolt, pusztuló állapotában is őrzi monumentalitását. A korabeli fantasztikus filmek világát idéző belső térkialakítás és berendezés a korszak jövőről alkotott elképzeléseit, a társadalom és a jövő tervezésének modernista utópiáját hordozza. Szintén komplex jelentésmezőt hoznak magukkal a grafikákon és az installáción felbukkanó gót betűk. A középkorban megszületett betűtípus a romantika idején a német nemzeti identitás és nyelv kifejezőeszköze lett, s ezzel hosszú küzdelem vette kezdetét az antikvával (amit olvashatóbbnak értékelték). Később, 1911-ben már a Reichstag elé került a két betűtípus használatának kérdése, míg végül 1941-ben a náci párt egy csavarral a római birodalmi eszme jegyében az antikvát tette meg szabványnak és zsidónak bélyegezte a hagyományosan nemzetinek tartott gót betűt.<sup>3</sup>

3 Paul Shaw and Peter Bain: *Blackletter. Type and National Identity*. Princeton Architectural Press, 1998., 49. (Letölthető: <http://pdfdownload.me/blackletter-type-and-national-identity/>).

1 <http://labor.c3.hu/2010/03/svatopluk-mikyta-prezentacioja/>

2 <http://labor.c3.hu/2011/10/gerhes-gabor-svatopluk-mikyta-szinyova-gergo-rajzlap/>

SVÄTOPLUK MIKYTA: *Narancssárga emberek*  
Enteriőr részlet a kiállításról, Deák Erika, Galéria, Budapest, 2013



A kiállítás címét is adó sorozat alapanyaga pedig HANS SURÉN *Mensch und Sonne* (*Ember és Nap*) című könyve, amelynek testfelfogása – még mielőtt a nemzetiszocialista politika integrálta volna – az alternatív életmódot kínáló reformtörekvésekhez kapcsolódott. Mint látjuk, a megidézett alkotóelemek kulturális használata bővelkedik a fordulatokban, így már önmagukban is a kisajátítások történeteként foghatóak fel.

A „narancssárga emberek” népe tehát Surén 1938-as kiadású könyvéből kell életre. Ez eredetileg 1924-ben *Der Mensch und die Sonne* (*Az ember és a Nap*) címmel jelent meg, majd összesen 68 kiadást ért meg, és a II. világháború végéig 250 ezer példányban kelt el. A nudizmust és gimnasztikát hirdető munka sikerét a 19. század elején FRIEDRICH LUDWIG JAHN a nemzetállam szolgálatába állított sportmozgalma előzte meg, illetve a század végétől kibontakozó életreform mozgalom alapozta meg, azzal hogy a testi szépséget, az erőt és az egészséget egymással összekapcsolta.<sup>4</sup> Ez utóbbi körökben a meztelenség alapvető jelentőségre tett szert, s ebben Surén elméletének legfontosabb hozadéka az volt, hogy a tudományos-biológiai indoklással szemben mitikus és nemzeti érvrendszert alkalmazott, amikor a meztelenséget a modern élet alapjának tette meg.

A könyv gazdag fényképanyaga ugyanakkor hozzájárult az új ember ikonográfiájának megteremtéséhez is, ami aztán LENI RIEFENSTAHL filmjeiben érte el csúcspontját. Vizuális előképeket éppen Riefenstahl 1936-os berlini Olimpiáról készült (1938-ban bemutatott) filmjének kezdő jelenete<sup>5</sup> teszi nyilvánvalóvá, amikor az idealizált görög szobrot egy sportoló képében kelti életre. Habár Surén szerint a mitikus germán múltból lép elő az új „nép”,<sup>6</sup> az emberi test esztétizálása az antik mintákhoz igazodik. Idealizált szépségük és erejük vitathatatlan, izmaik még akkor is feszesekek, amikor a nap felé fordított arccal megpihennek. A fényképeken azt látjuk, hogy ezek az emberek otthonosan mozognak a természeti környezetben: virágos mezőkön, nap-sütötte vízpartokon, nyílt, átlátható terepeken végzik gyakorlataikat. A napfény – amely a láthatóságot garantálja – elmaradhatatlan eleme a képeknek: megvilágítja a test minden apró részletét, feltárja a szabálytalan vagy rendellenes testi jegyeket, melyek a vér és a származás



SVÄTOPLUK MIKYTA  
Game with Spheres, 2013, rotogravur 10×14,5 cm

tisztátalanságáról árulkodhatnak. Ezeknek az embereknek azonban nincs semmi „rejtegetnivalójuk”, bátran felkínálják testüket a kutató tekinteteknek. Ez a tekintet azonban nem semleges: felméri a testi adottságokat, méreteket, formákat és színeket vesz számba, hogy messzemenő következtetéseket vonjon le ezek alapján az egyénről. A látás kitüntetett szerepe már a 19. századi tudományban vitathatatlan, Jean-Martin Charcot az elhíresült Salpêtrière kórházban meztelenre vetkőztetett betegek szemlélése útján állítja fel diagnózisát, Alphonse Bertillon párizsi rendőrfelügyelő antropometriai mérések alapján azonosítja a bűnelkövetésre való hajlamot, Cesare Lombroso pedig anatómiai jegyek alapján azonosítja a „született bűnözőt”. A fotográfia pedig nem csak rögzíti ezeket a megfigyeléseket, hanem maga is olyan eszköz, amely a (szabad) nem látható különbségeket, rejtett jelentéseket láthatóvá teszi. A weimari Németországban a testi jegyek és a származás összekötése révén, már nem kizárólag az egyénekről, hanem egész társadalmi csoportokról, etnikumokról árulkodnak ezek a stigmák. A látás azonosító, szelektáló, értelmező mechanizmusai így módon a hétköznapi gyakorlatába is beszűrődnek, sőt biopolitikai szerepet is kapnak. A csoportos – meztelen – tornázás mint a nyilvánosságra hozott test, egymás ellenőrzését teszi lehetővé, így közvetlenül megvalósítja a társadalmi kontrollt.

Svätopluk Mikyta a láthatóvá tételt és feltárást magukon a képeken végzi el, ahogy egyszerű eszközökkel a végletekig fokozza az eredeti kompozíciót, és így részben kiélezi, részben vitatja, részben pedig átírja az eredeti jelentések érvényességét. Fekete tömbök, geometrikus formák, kitararások segítségével felszámolja a fényképek utolsó bizonytalan, homályos területeit is: átlátható, mesterséges rendet teremt. Ebben a térben a narancssárgák új közösségét hozza létre, hol egyetlen testrészt kiemelésével, hol a teljes embercsoport összeolvasztásával. Ezáltal a személyes és kollektív identitás, az egyéni érdek és a csoportérdek közti sajátos dinamika körvonalazódik. Ha a Lacan által bevezetett tükör-stádium elképzelést figyelembe vesszük, a másik tekintete az identitás létrejöttének is a feltétele. Ez az identitás pedig jelen esetben látható, érzékelhető, a testben megfogalmazódó minőség: a narancssárga mint az új, tökéletes emberi faj alaptermészete. Ugyanakkor a narancssárga, amely összeköti ezt a népet, és egyben el is távolítja a valóságtól és visszaulajja az utópia terébe.

A teljesen nyilvános, meztelen, ellenőrizhető test és a hozzá kapcsolódó felügyelet azonban még az eredeti fényképeken is csak utópiaként valósul meg, hiszen a tabuk erősebbek az ideáknál, amint azt a férfiak ágyékkötői jelzik. Persze nem csak Surén modelljei használják ezt a ruhadarabot, Leni Riefenstahl életre kelt

<sup>4</sup> A Nacktkultur fogalom az 1870-es évek német állatvédő, vegetáriánus és természetgyógyászati köreiben jelent meg először. Karl Toepfer: *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*. California, University of California Press, 1997., 30.

<sup>5</sup> Leni Riefenstahl – Olympia (1 PART 1/11) <http://www.youtube.com/watch?v=7Tl6ylo-tcc>

<sup>6</sup> A „nép” fogalma a 18. században megszülető nemzeti eszme alapjául szolgál, amelyről úgy gondolkodnak, mintha a történelemben gyökerező leszármazottai közösséget alkotna. Sokkal inkább egy eszmény kifejeződése, mintsem társadalmi valóság. Erről Wolfgang Kaschuba: *Bonyodalmak: a „népiségtől” a „népi közösségtől”*. In: uő. *Bevezetés az európai etnológiába*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 2004, 49-69.



olimpiászai is viselik, és a nudista fürdőzők is ritkán jelennek meg enélkül. Az ágyékkötő tulajdonsága, hogy viseléskor hátulról és oldalról mintegy eltűnik a szemünk előtt (legalábbis a fényképeken), azonban elülső nézetből nyilvánvaló a jelenléte, sőt kifejezetten felhívja a figyelmet arra, amit eltakar. Ez a ruhadarab képes megfogalmazni egy új törzsiséget, felmutatni az idea és a megvalósulás közti távolságot, és felhívni a figyelmet a meztelenséghez kapcsolódó attitűdök kétarcúságára. Mikyta ezt a ruhadarabot valódi fétistárggyá teszi, amikor önmagában, absztrakt formává csupasztva ábrázolja. A fétis a törzsi társadalmakban olyan szentséggel telített tárgy, amely funkcióját tekintve az adott csoport életében sajátos pszichológiai-kulturális töltettel bír, és ezáltal kitüntetett helyet kap az adott közösségben. A fegyelmezett, ellenőrzött test esetében a fétisben megtestesülő szentség maga a megtagadott, a testtől elválasztani akart szexualitás, mint az exsztázis és az önkívület eredete. Ez olyan örökös veszélyforrásként lebegett ezen testkép fölött, ami által mind az önkontroll, mind a társadalom ellenőrzése alól kicsúszik az egyén. Maga az ágyékkötő a náciizmus testre vonatkozó azon dilemmájának szimbólumává emelkedik a kiállítás terében, amely elhatárolódik a szexualitástól, a vágytól, az érzékiségtől, a kéjtől, miközben piedesztálra emeli a testet; ugyanígy tiltja a homoszexualitást, miközben isteníti a férfi közösséget és bajtársiasságot. Svätöpluk Mikyta nagy érdeme, hogy minimális beavatkozással és apró manipulációk segítségével feltárja a totális állam és a látvány közötti kapcsolatot. Azt, hogy ezekben a rendszerekben egy mindenható külső tekintet tölti be az élet minden területére kiterjedő kontrolláló szerepet, lett legyen az a kommunista utópiák vagy a nemzetiszocialista jövőkép által vezérelt tekintet. Amikor az anomáliát, a rendellenességet, az ellenállást maga a látvány leplezi le, akkor az elvárásoknak való megfelelés is formák által történik. Ugyanakkor a hatalom működésében ez ma is létező dolog, elég csak a médiára gondolnunk. Kérdés, hogy mit tehetünk akkor, amikor a képek segítségével a legalapvetőbb tulajdonukat akarják átszabni, az énünket, az identitásunkat és a testünket. Képesek vagyunk-e az ellenállásra, vagy az egyre cizellálódó kommunikációs technikák között észre sem vesszük, hogy nem mi választottuk a cselekvéseinket meghatározó képeket. Kérdés, hogy ki tartja elénk azt a tükröt, amiben újra és újra megpillantjuk magunkat?



A szerző a cikk írásának idején az Emberi Erőforrások Minisztériumának Kállai Ernő művészettörténeti-műkritikai osztályában részesült.

Bán András

## „Milyen kő az? Bedobhatod.”

### Szabó Ádám tisztelgő kiállítása Csokonai halálának 170. évfordulóján\*

➤ Miskolci Galéria – Rákóczi-ház, Miskolc

➤ 2013. február 28 – április 6.

SZABÓ ÁDÁM készített egy szobrot.

Így van ez rendjén. Úr ír, kutya ugat, macska nyávog, szobrász szobrokat készít. Ámde. Szabó Ádám száját (szaboadam.tumblr.com) évekre visszanezve szobrászati problémákat, plasztikai értelmezéseket, nem-szobrokat, sokegyebet találunk. Szobrokat – így – nem.

Szabó Ádám készített egy Csokonai portrészobrot.

Még a legmegátalkodottabb konceptualista szobrász is hozzálát portrét megmintázni, ha – különösképpen inséges időkben – beesik egy megbízás. Ám ez a Csokonai nem megrendelésre készült. Megmintáztatott, bronzba öntetett a köztérre kerülés legcsekélyebb esély nélkül. Ugyanis...

Szabó Ádám készített egy portrészobrot az ötvenes éveiben járó Csokonairól.

Azt minden iskolás tudja, hogy a poeta natus, *a' vidám természetű* költő, a *honjában legbujdosóbb magyar* 32 évesen tüdőgyulladásban elhunyt. Ötven éves korában tehát nem élt. Ezt az idős költőről készített, kifogástalanul mintázott, *élethű* Csokonai-büszttöt kínálja föl értelmezésre most Szabó Ádám.

Lehetséges közelítések: irodalomtörténeti persziflázs, ikonográfia és kultusz, pszichológiai bravúr, a nagyság előtt tisztelgő szomorú farce, a mimézis filozófiája, avagy újabb fejezet a formaképzés nagymonográfiájából. Illetve nyilván mindenik. Hiszen a büszttöt Szabó Ádám több elemből álló installáció részeként mutatta be a Miskolci Galériában: további hiteles, kétes vagy bizonytalan eredetű dokumentumok segítségével bontva ki az életút kései szakaszát.

A keskeny arc, jellegzetesen hosszú orr, erős arccsont az idővel arányosabbá vált, a középen választott kevéske haj megmaradt, a szemek alá táskák rakódtak, a ráncok kesernyések, de nem nehéz fellelni még a vonásokban a büszkeséget, s kis játszi derűt. Szerencséje van: szépen öregedett. Az életvezetési legenda szerint 1804-es nagyváradai súlyos hülése nem bizonyul végezetesnek: Kazinczy beajánlja Keglevics János grófnak, aki gyógyíttatja, majd könyvtárosi állást kínál számára kistapolcsányi kastélyában. Az itt töltött évekhez kötődik második szerelme: ám a Helga-versekben is a kilátástalan rajongás szólal meg. Kapcsolatukra Lilla árnya vetül megbocsáthatatlanul.

„Te csókot látsz, de rég csattant, halott kezek cirógattak,  
te nem bocsáthatod meg azt. Az élő súly – amit szégyelsz.  
Ha kő lettem – zuhanni kell. Tenélküed hová essek?  
Ne múltam nézd, ha itt vagyok. Maradj, Helga. Ne menj még el.”

Ezért életét immár csak az írásnak és művei kiadásának kívánja szentelni. Összegyűjtött műveinek 1816-os kiadását azonban Kölcsey lesújtó kritikával illeti.

A gyenge egészségű költőt ez végképp megviseli, visszavonultan él Kistapolcsányban, fordít, barátaival kiterjedt levelezést folytat. 1842-ben utolsó – s újra siker-

\* A projekt munkatársai: FÜSPÖK ZOLTÁN restaurátor (a szobor kifestése a dagerrotípiához), BALOGH SÁNDOR könyvrestaurátor, SZÁSZ REGINA könyvművész (őregített tipográfia), CSOSZÓ GABRIELA képzőművész (az idős Csokonai fotója), BAKODY MÁTÉ (dagerrotípiát), VASS TIBOR költő (az idős Csokonai levelei), G. ISTVÁN LÁSZLÓ költő (kései Csokonai-versek), MARGÓCSY ISTVÁN irodalomtörténész (adalékok Csokonai 1805 utáni életrajzához).



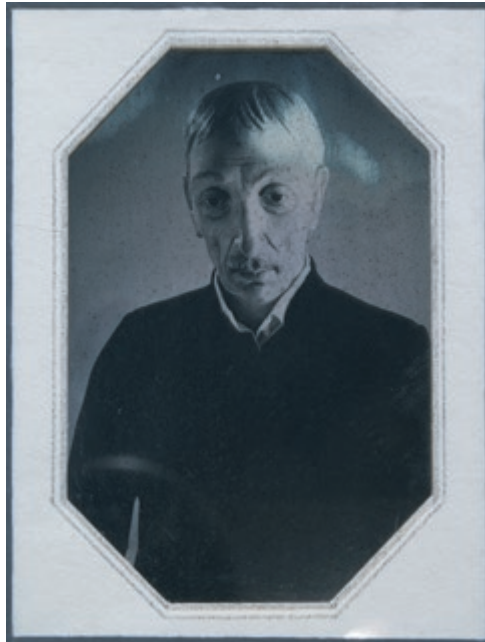
Vajda Julianna (Lilla) olajfestmény után készült litográfia 1860k. Vajda Julianna (1776-1855) Vajda Pál komáromi kereskedő leánya, akivel Csokonai 1797 tavaszán ismerkedett meg, ekkor születtek nagyrészt Lillát dicsőítő dalai, szerelemvalló levele, melyben Lillát nyilatkozásra kéri, és felelete Lilla kedvező válaszára. Vajda Julianna nem volt közömbös a költő iránt, de meguntán a várakozást az állás után járó Csokonaira, 1798 márciusában férjhez ment egy Lévai István nevű gazdag, dunaalmási kereskedőhöz. Amikor első férje 1840-ben meghalt, másodszer is férjhez ment, Végh Mihály református lelképásztorhoz.

telen – próbálkozással perzsa versfordításait szeretné megjelentetni Pozsonyban. Ezen útja alkalmával végzetesen meghűl: 1843. február 28-án hunyja le végleg szemét. (A miskolci kiállítás megnyitóját a halálnak 170. évfordulójára időzítették.) Schedel Mihály 1844-ben Pesten rendezte sajtó alá minden műveit. Ez a kiadás utólagosan teljes elismerést szerez számára, a fiatal Petőfit már új Csokonaiaként is emlegetik. Ezen kiadás számos levelét is közli, melyekből máig megoldatlan életrajzi mozzanatok, batátságok s egyéb rejtelmek sejlének:

„Meg eshetik ugyan, hogy mindjárt az első egymás meg látásából igaz barátság származhatik, és hogy a nagy elmék egymást egyszeribe meg esmérk, ahogy szeréntelenül megjegyzém, velünk esett meg anno, de azonban a nálamnál bölcsebb és okosabb ember tanácskozik elébb magában, s úgy adja ki osztán magát.

Ez ilyen magában, s magával való tanácskozássra pedig lássuk be, idő kívántatik. Becsülnöm kell, a mítskéjem vagyon. S vagyon a mi barátságunk, mely igaz barátságunk számtalan hasznai vagynak, és az abból származó gyönyörűségek tetemesek.”

Szabó Ádám kiállítása képekben is bujkál. Az Ádám Bálint (1872-1913) – ki annak idején az Epreskertben a Stróbl-féle Szobrászati Mesteriskolában okította az ifjakat – által jegyzett, s 1900 körülre datált bronzportrén kívül találtatik itt litográfia az idősödő Lilláról, csinos arckép Homródi



BAKODY MÁTÉ: Csokonai Vitéz Mihály, daggerrotípiá, 1842 Louis Daguerre képalkotási technikája először 1840-ben jelent meg Magyarországon. Bakody Máté (1813-1849) Bécsben 1841-ben ismerkedett meg a daggerrotípiával és ott vásárolta felszerelését. 1842-ben a Felvidéken járva vándorfényképészként kereste kenyerét, ekkor készítette egy felvételt Csokonairól, amely a költő utolsó, életében készült hiteles képe. 1845-ben nyitotta meg saját műhelyét Pesten, az 1848-49-es szabadságharcban honvédként szolgált és halt hősi halált.



ÁDÁM BÁLINT: Csokonai Vitéz Mihály, bronz 1900 k. Ádám Bálint (1872-1913) tíz éven át tanított díszítőszobrászatot a Székesfővárosi Iparrajziskolában, majd 1909-től a Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskolán a Stróbl Alajos vezette Szobrászati Mesteriskolában dolgozott az Epreskertben.

Annáról, aztán persze a Debreceni Kollégium és a kistapolcsányi kastély ábrázolata, Kazinczy, Kölcsey, Keglevics arcvonásai, a Schedel-féle kiadás kinyitva egy kései levélnél, s legfőképp Bakody Máté daggerrotípiája Vitézről épp a halála előtti esztendőből. Itt azért már csak elgondolkodik a tiszteletre méltó kiállításlátogató.

Ha bronz portrét kanyaríthat is a szobrászi fantázia, fotografálni csak azt lehet, ami létezett. Bakody Máté (1813-1849) vándorfényképész (később hős szabadságharcos) – akinek azonos nevű távoli rokona érdekes módon ma is daggerrotípiákat készít – a Felvidéken járva örökítette meg a költőt. A felvétel igen talált, szinte élők az arcvonások közel két évszázad távolából. Talán Csokonai korai halála valójában romantikus román volt, s az objektív valóban a költőre szegeződött? Hibátlan a portré, a daggerrotípiá, a litográfiát imitáló két rajz is a maga műfajában, pontos a szerkesztés a talált tárgyként idevegyített bútordarabokkal, litográfiákkal, tajtékipával, s a lelemény az életrajz, a kései versek és levelek megíratásával.

A választás sem véletlen. Csokonai magát is Amphibiumként, kétéltűként citálta, ki egyaránt képes eleget tenni a podesse és delectare, a tanítás és gyönyörködés poétikai kihívásának. Ilyen Amphibium Szabó Ádám itt és más munkáiban is: imitál, ahol a valóságot keressük, s valóságnak faragja meg a képtelen imitációt. Ekével szántja a márványt, tengerhullámmzássá alakítja a fa csiszolását, kipótolja a természet hibáit. Olyasfajta intellektuális következetesség van jelen az eddigi életműben, mint a nagy szerkesztő, Csörgő Attila, vagy érintés tárgyiségától lélekmélyéig eljutó Koronczi Endre munkáiban.

Az ember univerzális és elemi élménye a másik ember arca („egészen bizonyos – így mondja Albert Besnard –, hogy az ember önmagát szereti legjobban a természetben”). A portré szükségképpen idealizálás, a lényegi keresése a fiziognómia által újra-s újarajzolt esetlegességben. „Ennek az idealizálásnak – Gadamerrel szólva – végtelen sok fokozata lehet a reprezentatívól a legintimebbig”. Az öreg Vitéz arca azonban realitás nélkül nem idealizálható, csak tiszta (plasztikai) idea. Vagy a daggerrotípián maga az abszurd. Szobrászunk Csokonaijával a valóság, a leképzés, az emlékezés, a megjelenítés kalandját márványnál is maradandóbb materiában rögzíti. Szabó Ádámban poeta doctust tisztelhetünk.

Kozák Zsuzsa

# Maradványérték

## Szalay Péter kiállítása

→ acb Attachment, Budapest

→ 2013. április 25 – május 31.

A művész (a pedagógushoz, a közgazdászhoz stb. hasonlóan) a maga módján és eszközeivel a társadalmi és személyi bajok orvosa, s ebben az értelemben a hippokratészi eskünek megfelelően kell munkálkodnia. Praktizálhat kiváló belgyógyászként, felületi kezelőként vagy sarlatánként is. Melyiket művész egészségügyi kezelését választaná a magad számára? És melyiket ellenséged számára?

„Esküszöm a gyógyító Apollóra, Aszklepioszra és Hügieiára és Panakeiára és valamennyi istenre és istennőre, akiket ezennel tanúkul hívok, hogy minden erőmmel és tehetséggel megtartom következő kötelességeimet: tanáromat, akitől e tudományt tanultam, úgy fogom tisztelni, mint szüleimet, vagyonomat megosztom vele, s ha rászorul, tartozásomat lerövöm; utódait testvéremnek tekintem, oktatom őket ebben a tudományban, ha erre szentelik magukat, mégpedig díjtanul; továbbá az orvosi tudományt áthagyományozom fiaimra és mesterem fiaira és azokra, akik az orvosi esküt leteszik, másokra azonban nem. Tehetségem-

hez és tudásomhoz mérten fogom megszabni a betegek életmódját az ő javukra, és mindent elhárítok, ami ártana nekik. Senkinek sem adok halálos mérget, akkor sem, ha kéri, és erre vonatkozólag még tanácsot sem adok. Hasonlóképpen nem segítek hozzá egyetlen asszonyt sem magzata elhajtásához. Tisztán és szentül megőrzöm életemet és tudományomat.

Sohasem fogok hólyagkővet operálni, hanem átengedem ezt azoknak, akiknek ez a mesteriségük. Minden házba a beteg javára lépek be, s őrizkedni fogok minden szándékos károkozástól, különösen férfiak és nők szerelmi élvezetre használatától, akár szabadok, akár rabszolgák. Amit kezelés közben látok vagy hallok – akár kezelésen kívül is a társadalmi érintkezésben – nem fogom kifecsegni, hanem titokként megőrzöm. Ha ezt az esküt megtartom és nem szegem meg, örvendhessek életem fogytáig tudományomnak, s az életnek, de ha esküszegő leszek, történjék ennek ellenkezője! – hang-

<sup>1</sup> A Hippokratészi eskü szövege. Latinul *Hippocratis Jusjurandum*, valószínűleg a Hippokratészt megelőző időszaktól (i.e.VI.századból) származik, s a Kósz szigetén működő Aszklepiosz orvospapok fogadalmi szövege volt. Forrás: Wikipédia

SZALAY PÉTER

Maradványérték, acb Attachment, 2013, részlet a kiállításról

© Fotó: Szalay Péter





zott el már 2200 éve, s ennek távoli fényében fogom vizsgálni Szalay Péter szobrász utóbbi két kiállítását.

Szalay klasszikus szobrászatot tanult Pécsen, de mivel szaktudásának bölcsőjétől földrajzilag és eszmeileg is igen messzire távolodott, így ezen szakaszra most nem is fordítok több figyelmet. Munkájának egyik alapvetése a kényszeres újrashasznosítás, amelynek érdekében nem árt kilométereken át hurcolni akár egy sáros, súlyos és nem cipelésre formatervezett kerékbilincset a híd alól a műterméig. Egy-egy mű kiindulópontja tehát többnyire egy tárgy, amit megpillant valahol, s amelyet – miután alkotóműhelyébe trógerolta – olykor napokig, hetekig is nézeget. Latolgatja az inkarnációs lehetőségeket. Az objektummal való összeszokás annak egy pózmentes művészeti produktummá való átképzését teszi lehetővé. Mondhatni: az lesz belőle, ami már úgyis benne volt. Csak itt az új forma közelebb van a felszínhez, mint mondjuk egy kötőm esetében.

Ez az affinitás kap erőre Szalay *Maradványérték* című új kiállításán, amely szinte pedánsan találó módon az acb galéria új, Eötvös utcai kiállítóterének nyitó programja. A pedánsan találó pedig az benne, hogy a kiállított műtárgyak a Király utcai acb galéria átalakítása során termelődött szemétből születtek. Ennek dacára nem sült ki belőle „Kis acb néprajz”, mindenki elővakodhat. Igaz, nem lehetett kihagyni egy-egy kínálkozó ziccert, de a helyzeti energiát csak nagyon visszafogottan alkalmazza a művész. Miközben alkotó töprengéseit látványosan prezentálja, bohócszámot mutat be, mint afféle roppant elvont entellektüel. Egy 1913-as amerikai oktatórajz szerint<sup>2</sup> a siker felé vezető úton a bohém bukik el elsőként. Vagy belehal harmincéves koráig. Vagy tisztességesen belemerevedik és véresre veri az öklét követelőzés közben, hogy a legközelebbi ezredfordulón is a diplomamunkájáért váltsunk jegyet. Szalay Péter alkotói attitűdjéből hiányzik az a szertelenkedő póz, ami tíz év múlva kesernyés öntetszelgésbe fog átcsapni. Művészete mindenekelőtt fókusz-elvű, analitikus, s csak utána manuális produkció. (Másoknál e kettő nagyjából szimultán zajlik, megint másoknál az analízis kondenzcsikként húzódik a műalkotás nyomában.)

Így nem meglepő, hogy a *Maradványérték* egyik nagy erénye a tömörség. A művész terebélyes és hálás témához nyúlt, amelyet aztán addig szűkített, míg nem egy kezelhető, bejárható és kimeríthető altémát kapott. Így jutott el a „galéria-felújítás plusz riszajkling” öblös anyagától az újrashasznosításra már alig alkalmas

anyag búcsúdaláig. Könnyen értelmezhető, szikáran, de virtuózan térszerűsített képeket láthatunk. A vizualitásukban komplikációmentes belső struktúrák két-, illetve háromdimenziós elemeket egyesítenek, például dobozkeretben elhelyezett fotó – ami önmagában mélységgel gazdagítja a sík felületet –, és arra helyezett törmelék. Ez a plaszticitást kivonó és bepumpáló játék ad felhajtóerőt a végletekig lealacsonyult eredetnek. A sivár, impotens matéria új, szertelen, de kérész-életű létjogot szerez. A szűk határok közé szorított, de a határokig kifejtett tárgy okozza, hogy a kiállítás látványa befejezettség, teljesség, a végigmondott történet érzetét kelti. A generált asszociációs irányok nem ágaznak szanaszét, azokat be tudjuk fogni, de kínálóznak bennük a tőlünk függő, személyesebb képzettársítások útjai is. Ezt azzal éri el, hogy minden mű könnyen szóba áll a másikkal, de más-más szabály szerint, miközben rendületlenül konvergál a fő téma irányába. Látszólag minden kiállítás ezen elv szerint épül fel, a gyakorlatban viszont kevés-szer sikerül ennek valóban, működőképesen megvalósulnia.

Ha egy művész körüljár egy általa izgalmasnak tartott témát, nem nagy teljesítmény a művek között felismerni valamiféle pollilógust, gondolhatnánk. Ez azonban csak akkor van így, ha a művészen megvan az a képesség, hogy a bensőjében sokáig forgatott, gyúrt és tépázott ideákat mások számára is többé-kevésbé érthetően tudja műalkotásokká formálni úgy, hogy még ő maga is emlékezzen, milyen eszmei kezdőpont vezetett a manifesztálódott végpontokba. Ez garantálja az alapvető koherenciát egy műcikluson belül. A *Maradványérték* iskola-példája az olvasható, de játékban hagyott gondolatoknak. A kiállítás erőssége ez a hibátlan balanszírozás információadás és kérdezés között.

De nézzük közelebbről, mi is történik itt. Először is adott egy hatalmas sittkupac, amely a tér tekintélyes részét elfoglalja. Mintha az ablakon dőlt volna be az elporladt malter, felszedett parketta és levert stukkó. A művész mintegy leszögezi, milyen alapanyagból építkezik az egész. Ez az alapanyag pedig az acb galéria korábbi külleme, lehántva. Ez a tény önmagában elég kiindulást biztosít egy tíz-szer ekkora tárlathoz, Szalay viszont már ekkor gyakorolja a lemondás jól megtérülő gesztusát. Amint szemrevételezzük ezt a gúlaszerűen szétterpeszkedő építkezési szemetet, s öntudatlanul gyönyörködünk is benne, az aljában alattomosan ránk leső mozgásérzékelő berobbantja a koszos kis parkettasort, amely szinte fel akar falni, fenyegetően veri magát a betonpadlóhoz. Nem, nem. Nem vizsgálhatjuk mulyán a faltörmelékét és egyebet. A passzivitás csúcán lévő anyag halottaiból feltámasztva ront ránk, dühödtebben, mint akármikor, korábbi létformájának szerényre szabott lehetőségei között. Ezen a ponton mindenki halálra rémül, kivéve, aki az éktelen parkettazaj közepette érkezik. Máris fel vagyunk zaklatva, pedig épp hogy csak beléptünk. Innentől kezdve a sitt tövében tanyázó fahulladék mint egy lánctravertház őrző, csahol ránk, míg ki nem takarodunk. De a szoba tele van érdekességgel, érdemes elviselni a jelenlétünk keltette zajszenyezést.

A bejárati ajtóra merőleges falon – a művész elképzeléseinek megfelelően – meg lehetőségen magasan függ nyolc kisebb kép. A változó mélységű keretekbe fekete-fehér fotók vannak foglalva az acb Galéria megnyitóról. A fényképeken szereplő festmények, szobrok viszont nem látszanak, mert törmelékek, faldarabkák, faszilánkok apró csoportjai fedik el őket. Ne tartsuk igénytelennek a kivitelezést és dilettánsnak az elképzelést, nevezük inkább mesterkéletlennek. Mert igen frappáns döntés volt a hajdani megnyitók emlékeit dilemma nélkül háttérre súlylyesztve mutatni, és ormótlanul rátelepíteni a tárgyszerűen adott jelent. Ezzel a fallal átellenben, a harapós kedvű sithalom másik oldalán tornyosul egy hulladékokból tákolts, bizarr írásvetítő. Az üvegre került kódarabok árnyékait az üvegen átcsapó, agresszív fénycsóva vágja a falnak, s azok homályos foltokként tántorognak a galéria szabad kézzel összefirkált, régi alaprajzán. Lírai hangot hallhatunk pendülni, míg az elemi erővel hasító reflektor útjába nem hajolunk, s azzal vége is a révedésnek. De vannak itt szelídebb művek is. Egy vitrinben koszos, összetört mennyezeti gipszstukkó darabjai mozgolódnak egymáson, olyanformán, mintha plafontól független, új létüket próbálgatnák, arra eszmélve, hogy plafon nélkül megdőglenek, s mi az üveges szekrényben ezt a groteszk végjátékot szemlélhetnénk. Mellette, hasonló vitrines körülmények között zajlik az acb egykori ajtófélfájának szúvak általi, lassú halála, melyet a vad parkettadübörgés közepette erősen füelve meg is hallgathatunk. A korhadts gerendadarabok

<sup>2</sup> The Road to Success. The Etude, 1913.  
<http://etudemagazine.com/etude/1913/10/the-road-to-success.html>



SZALAY PÉTER  
Maradványérték, acb Attachment, 2013, részlet a kiállításról  
© Fotók: Szalay Péter



SZALAY PÉTER  
Maradványérték, acb Attachment, 2013, részlet a kiállításról  
© Fotó: Szalay Péter



mögé helyezett erősítő egy fejhallgatóba vezet a miniatűr gyilkosok tevékenységét. Végül két retró tabló 3D-ben: egyik a galéria falába veszett, vakolat fedte tipliket mutat be tudományos igényrel, fossziliákat megillető precizitással, a másik kibelezett villanykapcsoló helyét és értelmét világítja meg az acb-ben és a világban.

Átütő a művész definíciós és arányérzéke, amely kikerüli a sok pályatársára jellemző hibákat: megrekedést a célozgatások és kacsingatások bennfenteskedő modoránál, a konkrét kijelentésekre képtelenül bölcseledő általánosítgatást, a divatok szőrén ülését. Ez a Szalay javára meglévő, üdítő minőségi kontraszt természetesen a *Maradványérték* artikulált céljain kívül esik, mégis tapintható. De nemcsak a silány művész paródiája kerül műsorra. Amikor Szalay vitrinjei fölé hajolunk, hogy megszemléljük a vakolatdarabokkal ékes, műanyag tipliket, máris felvettük azt a szerepet, amit ő osztott ránk.

Így járt az is, aki év elején ellátogatott Szalay Péter az Art9 Galériában rendezett kiállítására.<sup>3</sup> Itt munkásságának másik fő irányját, a kinetikus szobrászatot is arra használta, hogy borsot törjön az orrunk alá. A 2012-es, *Visszhang* című mozgó objekt mellett két, térspecifikus installációt mutatott be. Az egyik egy óramű volt, ami egy cérnán tekeredett lassacskán lefelé, közben a nagymutatójára erősített ceruza rugó alakú vonalat rajzol a falra. A másik egy asztal volt, rajta terítő, azon színes folyadékkal telt poharak. A terítőt óraszerkezetek húzták le szép lassan. A kiállításlátogató, ha kis időt rászánt az órákra és végiggondolta, milyen, láthatatlanságig mérsékelt ütemű folyamatok zajlanak a szeme előtt, akkor kitalálhatta a bekövetkezendő eredményt, vagyis a rugóvonal képződését, illetve a terítőnek nem lerántását, de lehúzódsát. Úgy is lett: a poharak egyenként kiértek az asztal peremére s megfontoltan kiborultak. A néző pedig szépen elcsodálkozott mindezen és hagyta megtörténni. Szalay szellemes kompozíciói megmozgatják gondolatainkat, de nem kímélnék attól a konklúziótól, hogy az újrahaznosítás is csak egy végpont felé halad, vagy hogy az ember tétlenül nézi végig valami belátható rossznak a bekövetkeztét.

Ez itten nem patetika patika. Ez munkaterápia. Itt nem kicsiny poénok avított patronjai durrognak. Ez nem is intellektuális RPG (a Szovjetunió első rendszeresített kézi páncéltörő gránátvetője), amely lenullázza győtrelemmel építgetett valóságképünket. Szalay Péter képzőművészete nem kultúrfejtő, hanem kultúrbandázs. Segít vitálisabb taktusra váltanunk funkcióképtelenné vált gondolkodási és cselekvési mechanizmusainkat.

<sup>3</sup> Szalay Péter szobrászművész kiállítása, art9 Galéria, Budapest, 2013. február 18 - március 8.

Láng Eszter

# Magánmitológia aranyszegélyű teáskannával és pomelóval

Ujvárossy László: *Idővonal. A gondolat röpte*

📍 Miskolci Galéria, Miskolc  
📅 2013. április 18 – június 22.

A Munkácsy-díjas, Nagyváradon tevékenykedő UJVÁROSSY LÁSZLÓ ritkán kiállító művész, már csak ezért is felkeltheti az érdeklődést. Legutóbb Magyarországon a debreceni Modemben láthattuk munkáit *A nagyvárad 35-ös Műhely* című csoportos kiállításon. E mostani, a Miskolci Galériában megrendezett egyéni kiállítása élettörténetének keretében foglalt betekintést az életműbe, s „harminc év távlatából reflektál a megélt szubjektív idő fény- és árnyoldalaira, a család, a kiszolgáltatottság és a művészi szabadság emlékezetével”.<sup>1</sup>

A művész kérdéssel indít: „Biztos a jó oldalon állsz?” De hol van, melyik a jó oldal? Van-e egyáltalán jó oldal? Van tehát egy filozófiai alaphelyzet, van a kérdés. És van(nak) a mű(vek), van a kiállítás. Hogy melyik a „jó oldal”, végül is magunknak kell eldöntenünk. A kiállításon Ujvárossy kézzel falra írt biográfiája vezet végig, vezérfonalként és keretbe fogva egyúttal a munkákat. A családi képek már az indításkor átalakulnak kortörténeti dokumentumokká, s egyúttal aktivista fel-

hangú, de konceptuális fogantatású alkotásokká. Például a két, egymásba karoló, magabiztosságot sugárzó férfialaknak a 19. század fordulójára datálható fényképén (*Nagyapám*, fotómontázs-print) nemcsak az öltözék s rajta a vastag arany óralánc, de az egyik fej helyén a virágmintás, aranyszegélyű teáskanna, illetve a nagypapa feje fölé mintegy koronaként helyezett teáscsésze és csészealj is a valaha volt polgári jómódra, életformára utal. A szülői fotón hiányzó, távollevő édesapát fátyolos réteg fedi, a Duna-csatorna irányát kék égből hasított nyíl mutatja. Az életút építkezéseken, kertrészleteken, különféle grafikákon át vezet a szellemi fogyatékosok oktatási intézményéhez: a vágyott rajzfilmstudió helyett a kisegítő iskoláig. De éppen ebből a helyzetből születik az a látásmód, amellyel a világra tekint: a tanítványok informel rajzi ábrázolásmódja erősen megragadta, hiszen ahogy maga is fogalmaz, „a tranzavangárd szemlélettől nem idegen a mitikus-metafizikus gondolkodás”. A szellemi fogyatékosok tudatalatti jelzéseinek áttemelése a művészetbe mindenképpen hozzájárult saját magánmitológiájának megteremtéséhez. Emellett a kisegítő iskola Ceaușescu-diktatúrája alatt ideális búvóhelynek bizonyult, ahol a hatalom figyelme nem kutakodott „az avangárd-féle elitgondolkodás” után.

UJVÁROSSY LÁSZLÓ: *Idővonal. A gondolat röpte*  
Enteriőr részlet a kiállításról, Miskolci Galéria, Miskolc, 2013  
© Fotó: Kís Tanne István







UJVÁROSSY LÁSZLÓ: Idővonal. A gondolat röpte  
 Enteriőr részlet a kiállításról, Miskolci Galéria, Miskolc, 2013  
 © Fotó: Kís Tanne István

A kiállításon jó néhány informel indíttatású munkát találunk, ahol a kéz, máskor pedig a ló és lovasa mint motívum gyakran megjelenik, néha népművészeti elemekkel is vegyülve, máskor vászonra nyomtatott grafikaként.

Ujvárossy László bemutatott munkásságában legalább három jól kikapintható vonulatot fedezhetünk fel. Az egyik a fogyatékos gyermekek már említett informel látásmódjának „kisajátítása”, a másik a giccs átalakítása és beemelése a képzőművészeti közegbe, a harmadik a diktatúra világának sajátos tükrözése. A magam részéről azonban hajlok arra is, hogy ezek mellett egy negyediket is önálló vonulatként értelmezzek, magát az emlékezést, a visszatekintés folyamatát tehát, amely összefogja, keretbe helyezi az előző hármat. A kiállitásnak van egy belső ritmusa. A hármas osztat kétszeres: egyrészt vízszintesen a baloldali

UJVÁROSSY LÁSZLÓ:  
 Pomelő, 2013



fal közbeeső tér jobboldali fal, másrészt függőlegesen a falakon körbefutó szöveg, alatta és fölötte a munkákkal.

Több olyan alkotás is látható, amelyek alapját talált, talán épp a kidobott szemétből összeszedett, giccses esküvői fotók adják. Ilyen a fiatalkori Ceaușescu házaspárra emlékeztető, bizakodóan előre tekintő fiatal nő és férfi beállított, boldogságot kifejezni akaró, a nagyszerű szocialista jövő reményébe vetett hitet sugárzó portréja. A képet egyforma, piros paradicsomok fogják egybe és teszik ritmusossá. A paradicsom, de a piros szín önmagában is számtalan asszociációra ad lehetőséget.

Az *Éljen és virágozzék* feliratot viselő alkotás is esküvőkép-feldolgozás. Négy, bézs színű műanyag lapra kézi készítésű papír, két hatvanas évekbeli esküvői portré és két gyerekportré került. A felirat magyarul és románul, vízszintesen fut a munkán. Elvileg utalhatna a megkötött frigyre is, ám a diktatúrában felnőtt befogadó tudatába odatolakszik a politikai szlogen második fele: „szeretett hazánk, a Román Népköztársaság!”, vagy „a Román Kommunista Párt!” stb., már csak azért is, mert a merített papír „üres” része nem üres, hiszen kallódó betűelemek, betűrészcsek tarkítják.

Az 1981-es *A fény lenyomata* című alkotáson (hímzés, vászon, 196x149 cm, két oszlop közé kifeszítve) Ujvárossy a hagyományos grafikai módszereken túllépve a nyersvászon lepedőre eső fény foltjainak kontúrvonalát piros hímzőfonállal varratta ki, s a munka készítésének ideje is oda van hímezve. Bármilyen nyúl tehát, képzőművészeti alkotás születik a keze nyomán. Ezért születhet az ötágú csillagból vaginális világ, várossal vagy várral, ahol az orvosi elnevezések (vestibulum, orificium, fossa navicularis) egyúttal a várba vezető utakat és helyeket is jelentik.

A padlózatra és a levegőbe függesztve is kerültek alkotások. Így például a három, nyersszínű, sűrű, vékony vászonra feketével nyomott, vásári vagy még inkább egyszerű gyerekrajz-indíttatású, a padlószintből alig tíz centire kiemelkedő, rövid lábakon fekvő lovas figura. Ezek a munkák is a kisegítő iskola hatását tükrözik megfogalmazásukban. A lovon ülő, furulyázó fiú és a ló alakja fehér akrillal van kontúrozva, felettük pedig a térbe lógva bükkfából kifaragott „furulya-ikonokat” láthatunk. Padlón álló keretben láthatunk néhány festményt is, kettésével egymásnak háttal fordítva, térbeli tárgyként kiállítva.

A kéz motívuma időről időre visszatér Ujvárossynál. Egyik kiemelkedő, nagyméretű akrilfestményén (*Zoolátria*, 1987) az egymás alatt elhelyezkedő kezek harapásra nyíló szájú, éles fogakkal bélelt állatfejekként jelennek meg, s két oszlopba rendezetten, fenyegetően szemben állva acsarkodnak egymással. A kép, bár

nem most készült, aktualitásából semmit nem veszített. Itt ismét óhatatlanul eszünkbe jut a kérdés: biztos-e, hogy a jó oldalon állunk? A kiállítás szerves része néhány videómunka is. Ezek „grafikai moziként” dolgozzák fel az életmű egy-egy darabját. E parafázisok friss, 2013-as alkotások. Öt monitoron láthatjuk őket. (Az animációt MURÁNYI MATZA TERÉZ és DOMOKOS ZSOLT készítette.) A *Termékenység* című videóban a kezek nyugodt tájat formáznak, növényekként, fákként hajladoznak, mozognak a digitális világban, s a természet gyarapodása, szaporodás, születés, gyarapodás, növekedés a szemünk előtt megy végbe az életre kelt rajzok nyomán, de a színes, kezekből született, egymást fenyegető ordas állatok festményéből is készült videómunka, s videófeldolgozásban láthatjuk viszont a boldogan a jövőbe tekintő esküvői párt is. Mindezzel együtt a kiállításra összeválogatott, reprezentatív anyag mozgalmas művészeti alakzattá, egyetlen óriási installációvá áll össze, vagy még inkább az assemblage és az installáció igényes együttesévé. Objektek, grafikák, fotók, festmények mind a helyükön, egy jottányit sem lehetne változtatni, így eleven és monumentális, miközben a tér egyfajta belakottságot, otthonosságot is áraszt. Ráadásul az emlékezet és a multimédia eszközeivel nemcsak a múltat, de a jelent is sikerült becsempészni a falak közé: a másság kirekesztése, a kultúra eltorzítása és mindezek vizuális megformálása változatlanul fontos társadalmi kérdésekként merülnek fel. „Ha most utólag visszagondolok – mondja a falra felírt életrajzban Ujvárossy László –, meg kell állapítanom, hogy általában volt a folyamatban valamilyen giccshordozó kiindulópont, egy kép, egy fénykép, egy tárgy vagy tárgye gyüttes, amely többnyire izgalomba hozott. Ekkor elindult a tudatos tartalomfeltöltő játék – nevezhetjük készítési folyamatnak is –, amely igénybe vette az emlékezés bizonyos típusát. Ezek azok a részletek, melyeket Fülep Lajos a művészetre vonatkoztatva 'másként mondhatatlannak' nevezett, amelyek a lélektan bugyraiba terelnék a diskurzust.”

BÁN ANDRÁS, a kiállítás kurátora kitűnő koncepcióra építette fel és rendezte meg a tárlatot. A Miskolci Galéria azonban nemcsak ezzel az eseménnyel hívja fel magára a figyelmet, hanem azzal is, hogy egyszerre több, hasonlóan magas színvonalú tárlattal várja a látogatókat: a szintén nagyváradi ANTIK SÁNDOR is bemutatkozik, és a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia Miskolci Területi Csoportjának székfoglaló kiállításán BUKTA IMRE munkásságába tekinthetünk be. Mit mondhatnánk egyebet: szépen, elegánsan és méltósággal búcsúzik az igazgatói széktől Bán András.

1 Idézve Bán András kiállítási felvezetőjéből

László Melinda

## Ütközben

### Jakatics-Szabó Veronika és Mayer Éva: *Itiner*

→ Molnár Ani Galéria, Budapest

→ 2013. március 28 – május 31.

A Molnár Ani Galéria két fiatal, a Magyar Képzőművészeti Egyetem DLA képzésén részt vevő művésze, JAKATICS-SZABÓ VERONIKA festőművész és – a friss Munkácsy-díjas – MAYER ÉVA grafikusművész közös tárlatának címe: *Itiner*, vagyis útinapló. Az életút eseményeinek rögzítése. Azonban a kiállítás kapcsán többről is szó van, mint az élet egyes momentumainak kronologikus felfűzése, mozzanatok rögzítése vagy felsorolásszerű közlés. S véletlenül sem állíthatjuk, hogy a két művészi attitűd anekdotikus ihletésű lenne. Sokkal inkább egyfajta szintézisre törekvő kísérletről van szó, így a két fiatal alkotót jellemző összetett gondolkodásmód az igazán lényeges és figyelmet érdemlő.

A két művész közös témája az emberi kapcsolatok vizsgálata (a munkákon legtöbbször az alkotók maguk is megjelennek), mint két individuum egyensúlyozása az általuk megélt valóságban, s rokonságuk ebben áll. JAKATICS-SZABÓ VERONIKA számos alkalommal dolgozik együtt *Rónai-Balázs Zoltán* költővel, és készítenek

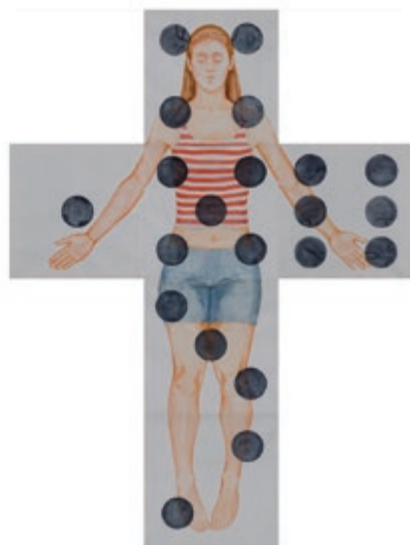


Itiner.  
Enteriőr részlet a  
kiállításról, Molnár  
Ani Galéria, 2013





JAKATICS-SZABÓ VERONIKA  
Kockaalaprajzok figurákkal



MAYER ÉVA  
Tisztulás



közös versképregény-sorozatot, éles szemmel megjelenítve a hétköznapi világot. Jakatics játékosabb hozzáállása, interpretációja, festészeti megoldásai révén könnyedebbnak tetsző, míg Mayer Éva szimbolikus ihletettséggű fekete-fehér, redukált, komorabb hatást keltő képi világa csendes elmélkedésre készített.

A művészettörténetben számos példát találunk arra, hogy a képzőművészet és a költészet szorosan összefonódik, s a két művészi kifejezési forma kapcsolata manapság is nagyon aktuálisnak bizonyul, ugyanis számtalan törekvés, kezdeményezés merítkezik a két terület közelítéséből, és tesz kísérletet a határterületek feloldására. A költőiség azonban más és más formában jelenik meg a két alkotó esetében. Jakaticsnál a játékoság, a humor, az ironia, a színesség, s a szeretetteljes naivitásba hajló ábrázolási mód ellenére *Univerzális sorsjáték* című sorozatában a lét felett érzett kiszolgáltatottság, bizonytalanság is megjelenik, és ez a kettősség teszi érdekessé, vonzóvá alkotásait. A dobókocka motívumával „játszik el”, s asszociálhatunk akár az életben való ugróiskolaszerű lépegetésre is, de a munkákkal kapcsolatban talán nem is annyira a véletlen és a szerencse a találó jelző. „A kocka el van vetve” – mondta Julius Caesar a történetírás szerint, mikor megindult Róma ellen, s ezzel polgárháborút kezdeményezett. E szállóigévé vált szavakban a döntés erejének, visszavonhatatlanságának érzése, a visszaforgathatatlan idő és a következmények kényszerű vállalása fejeződik ki. Jakatics esetében is talán közelebb járunk az igazsághoz, ha a „semmi sem stabilan állandó, statikus”, „minden folytonos változásban van” képi megjelenítésének oly könnyen kínálkozó megoldásán túl árnyaljuk az értelmezést azzal, hogy mindennek több oldala van, több nézőpont, egyéni attitűd létezik, s ilyenformán a bizonytalanság és az ismeretlentől való félelem is közrejátszik munkáinak üzenetében. A dobókocka kiterítése, szerkezetének felfedése és vizsgálata párhuzamba állítható a világ törvényszerűségeinek és működésének megértésére való törekvésével, s talán az is plasztikusabban érzékelhető, hogy csak egyes fragmentumokat ismerünk, látunk át, mert az egészről csak sejtésünk lehet. Mayer Éva rendkívül tudatos munkáiban az egyén-egyén és egyén-társadalom viszonyát állítja középpontba. A somorjai születésű művész alkotásai a nemzeti identitás kérdéskörével ugyan árnyalódnak, de az is leszögezhető, hogy jóval többről, jóval komplexebb gondolatiságról, valóságértelmezésről árulkodnak. A személyességen keresztül egyetemes emberi létkérdések, problémák, alapérzések öltenek formát, mint az egyén útkeresése, önmeghatározása, helyének és feladatának megtalálása a világban. Mayer egyedi, nagyméretű alkotásaiban a térből kimetszett figurák és különböző



szimbolikus töltésű tárgyak alkotnak egységes rendszert. Többnyire hatalmas, kietlen tér, űr alkotja a hátteret. Ebben lebegnek a figurák egymás mellett, mégis – kényszerűen – elkülönülve, s csak a tekintetük találkozik, mint a *Tisztulás* című alkotásán. Azonban gyakran még ennyi kapcsolat sem jöhet létre az alakok között. A mérleg, mint a megmérettetés és elmúlás gyakori szimbóluma, Mayer Évánál is megjelenik. Talán a legfájóbb az „ellensúly” hiánya, de a láthatatlanság ellenére mégis jelen van, mert a mérleg két oldala kiegyenlített. A boltíves kapukon át a csillagos égbolt messzeségébe induló, még visszatekintő alakban jelenik meg a legprimerebb módon az eltávozás momentuma. Ennél jóval árnyaltabban szerkesztett a *Lélekhajó* című munkája, ahol a csónakban felidéződik a mérleg motívum is, mintha az egyserpenyős mérleg szélén feküdne a férfialak. Hová van kikötve a csónak? Hová horgonyzott le? Nem tudni. Mint ahogyan azt sem, hogy a csillámló víztükröt, a tó rezzetlen felszínén tükröződő csillagos eget látjuk-e, vagy maga a végtelen égbolt öleli körül a „Lélekhajót”. Az átszűrődő tragikus világlátás mellett nem mehetünk el, hiszen az emlékezés és feldolgozás munkái ezek, egyben a megértése és az elfogadása. Időtlenségbe merevített lírai búcsú.

### Helyesbítés:

A Balkon 2013/5. számában a 9. oldalon szereplő képek hibás adatokkal jelentek meg.

Az érintettek és az olvasók szíves elnézését kérjük!

A reprodukciókat és a helyes képaláírásokat újra közöljük.



Kiállítási enteriőr KELEMEN KÁROLY munkáival: Prométheus Teddy (1986), A tékozló fiú (1985)  
© Fotó: Bak Imre

Kiállítási enteriőr NÁDLER ISTVÁN munkáival: Hommage à Malevics I-IV. (1985)  
© Fotó: Bak Imre



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



Fiatal  
Képzőművészek  
Stúdiója  
Egyesület  
studio.c3.hu

\_012

KAULICS VIOLA  
Privacy, 2009











# V E N D É G M Ű V É S Z E K A K L A U Z Á L T É R E N

Válogatás a BTM – Budapest Galéria

nemzetközi művészcsere programja résztvevőinek munkáiból 1989–2013



A BTM-Budapest Galéria Kiállítóháza, 1036 Budapest, Lajos utca 158.

Látogatható 2013. augusztus 25-ig, hétfő kivételével 10-18 óráig.

[www.budapestgaleria.hu](http://www.budapestgaleria.hu)