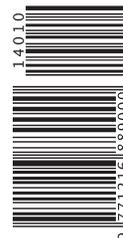


# Balkon

2014\_10



ISSN 1216-8890 880 Ft

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







## ← b o r í t ó

ALBERT ÁDÁM  
fagolyó, 2014  
giclée, 26×26 cm

## ← i n s i d e e x p r e s s

Fiatal  
Képzőművészek  
Stúdiója  
Egyesület

studio.c3.hu

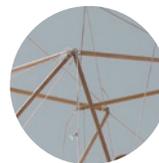
– 035

KERESZTES ZSÓFIA

White Lie, 2014  
papír, iPhone doboz, gyurma,  
akril festék, ragasztó  
© Fotó: Zana Krisztián

## t a r t a l o m

4



Úszó tárlatok  
Beszélgetések az egykor Velencei  
Biennálén részt vevő magyar  
képzőművészekkel, kurátorokkal,  
nemzeti biztosokkal.  
13. rész – Kérdések  
Csörgő Attila képzőművészhez

8



András Sándor:  
Gondolatok a portréről a psziché  
korszakában (Második rész)

13



Najmányi László: SPIONS  
Negyvenhetedik rész

17



Jan Elantkowski:  
Az emlékezet [csend]es ereje  
[csend] – Egy Holokauszt-kiállítás

19



Hadi Barbara:  
Biztonsági zóna  
[csend] – Egy Holokauszt-kiállítás

**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 / Fax: +36 27 347 825  
e-mail: poligraf@invitel.hu

25



Sárreți Gergely  
„Because nature nurture”  
Land art kezdeményezések  
a Székelyföldön  
INTERTWINED / Összefonódás

29



Tillmann J.A.  
Paks et gaudium  
ex-artist's collective  
]Loránt Anikó és KaszásTamás[  
Önantropológia – „Előszedni  
a régít, lemásolni az újat”

32



Kozák Csaba:  
Egy konceptuális művész '76-ból  
Koncz András kiállítása

36



N. Mészáros Júlia:  
A szín testet ölt  
Heiner Thiel, Michael Post  
és az OSAS tárlata

39



Gerhes Gábor:  
Inside Express  
Kaulics Viola, Kótun Viktor  
és Szentesi Csaba kiállítása

41



Palotai János  
Svájci utóirat  
Kiállítások a zürichi Kunsthausban

Főszerkesztő:

Hajdu István

ihajdu@c3.hu

Szerkesztők:

Százados László

szazadoslaszlo@gmail.com

Szipócs Krisztina

szkriszta@c3.hu

Grafikai terv:

ELN FERENC

www.elnferenc.net

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.  
Levélcíme: HELIR 1900 Budapest

Előfizetési díj: egy évre: 7.080 Ft  
fél évre: 3.540 Ft • negyed évre: 1.770 Ft  
Árusítási ár: szimpla szám: 880 Ft • dupla szám: 1.080 Ft



ARCTIC PAPER

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

t á m o g a t ó k



EMBERI ERŐFORRÁSOK  
MINISZTERIUMA



Nemzeti Kulturális Alap

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

## 13. rész – Kérdések Csörgő Attila\* képzőművészhez

✚ **Bódi Kinga:** Minden országban más és más rendszer alapján döntenek el, ki állíthat ki az adott ország nemzeti pavilonjában. Mit gondolsz a 2002 óta érvényben lévő magyar kurátori pályázati rendszerről?

✚ **Csörgő Attila:** Erről nincs igazán kiforrott álláspontom. Alapvetően nincs baj a pályázással, de persze néha megmutatkoznak a rendszer gyengeségei, amikor például a minisztérium felülírja a szakmai zsűri döntését.<sup>1</sup> Szerintem nincs általánosan jó recept arra nézve, hogy hogyan kell kiválasztani évről-évre mindig a „legjobb” kurátort, a „legjobb” projekttel egy-egy nemzeti pavilonban. Minden országban más lehet a „legjobb” megoldás, az adott ország társadalmi struktúrájától függően. Magyarországon az a baj, hogy nagyon nagyok az indulatok és kicsi a konszenzus. Így itt lehet, hogy még mindig a pályázás a legjobb megoldás – a rendszer gyengeségei mellett vagy ellenére is.

✚ **BK:** 1999-ben ki(k) döntött(ek) arról, hogy ti öten (BENCZÚR EMESE, BUKTA IMRE, CSÖRGŐ ATTILA, ERDÉLYI GÁBOR, IMRE MARIANN) képviselitek Magyarországot a Velencei Biennálén?

✚ **CsA:** 1999-ben STURCZ JÁNOS művészettörténész volt a velencei magyar kiállítás<sup>2</sup> kurátora, ő keresett meg ötünket. Jánost pedig közvetlenül a minisztérium kérte fel az az évi *Biennále* magyar kiállításának a megszervezésére, aminek a háttérben – amennyire én tudom – egy néhány hónappal korábban megjelent cikke<sup>3</sup> állt. Ez egy igencsak konfrontatív írás volt, amiben „megtámadta” a nagy öreg művészgenerációt és a fiataloknak követelt több teret. Ez akkoriban elég nagy port kavart a magyar művészeti életben. Voltak, akik üdvözölték a szókimondó cikket, és a művészek idősebb generációja nyilván nem volt boldog azoktól a hangoktól, hogy kvázi „eljárt felettük az idő”. A kiválasztás pontos folyamatát nem ismerem, de akkoriban egyértelműen az a hír járta művészeti berkekben, hogy emiatt a cikk miatt döntöttek úgy a minisztériumban, hogy Sturcz János rendezzen egy „friss, fiatalokat bemutató” kiállítást Velencében. Én azért gondolom, hogy ez tényleg így lehetett, mivel ő előtte szinte alig rendezett kiállítást,<sup>4</sup> úgyhogy a kiállítás-rendezői előlétele nem nagyon lehetett indok.<sup>5</sup>

Nekem egyébként semmilyen szakmai kapcsolatom nem volt Sturcz Jánossal a *Biennále* előtt, úgyhogy némileg meg is lepett, amikor megkeresett.

✚ **BK:** Mit jelentett számodra (saját karriered szempontjából) 1999-ben a Velencei Biennálén való részvétel?

✚ **CsA:** Az első dolog, amibe akkor belegondoltam, hogy milyen klassz, hogy egy nap alatt többen nézik meg majd a munkáimat, mint előtte az összes kiállításomon, a csoportosakat is beleértve. Ezért ennek a hatalmas publicitásnak rettenően örültem. Persze közben meg rájöttem, hogy Velencében azért eléggé diffúz a látogatók figyelme, mert rengeteg dolog van egyszerre. A „laikusok” esetében azért, mert elfáradnak a sok látnivalótól, és egy idő után csak a kötelességéret mozgatja őket, a szakmabeliek esetében meg azért, mert legalább annyira az interperszonális térben tájékozódnak, mint amennyire a műveket nézik. Igazán a megnyitó napok számítanak a legjobban, amikor a szakma meg a sajtó nagyon koncentráltan van jelen. A szakma legnagyobbjai egyszerre, egy helyen. Megmondom őszintén, ettől vártam valamiféle áttörést. De talán naiv voltam, mert manapság az számít a legtöbbet, hogy része vagy-e a művészeti rendszernek.

1 2007-ben a *Biennále* szakmai zsűrije győztes pályázatnak Nemes Csaba *Remake I-X*. című munkáját (kurátorok: Maja és Reuben Fowkes) szavazta meg, ám formai okokra hivatkozva a minisztérium nem fogadta el a zsűri döntését. A zsűri a második körben Andreas Fogarasi *Kultur und Freizeit (Kultúra és szabadidő)* című projektjét (kurátor: Timár Katalin) találta a legjobbnak, és így végül ez a munka képviselte Magyarországot az azévi *Biennálén*.

2 *L'Assunzione della techné. Emese Benczúr, Imre Bukta, Gábor Erdélyi, Mariann Imre. La Biennale di Venezia XLVIII. Esposizione Internazionale d'Arte. Ungheria.* Magyar Pavilon, Venecia, 1999. június 9 – november 7.

3 Sturcz János: Üzenet a mestereknek. A kortárs magyar művészet megítélésének és önértékelésének problémáiról az átmenet időszakában. *Új Művészet* 1998/5., 37-40.

4 1994-ben többedmagával rendezte a *Természetesen* című kiállítást. Lásd: *Természetesen. Természet és művészet Közép-Európában.* Ernst Múzeum, Budapest, 1994. március 19 – május 1. A kiállítás koncepciója: Keserü Katalin. A tárlatot rendezte: Jegerger Krisztina és Sturcz János. A kiállítás katalógusát lásd: Bálványos Anna – Bárd Johanna (szerk.): *Természetesen. Természet és művészet Közép-Európában.* Múcsarnok, Budapest, 1994.

5 Az 1999-ben a kurátorral készített interjúban erről a kérdésről Sturcz János így nyilatkozott: „Ezzel kapcsolatban nincsenek illúzióim, és azt gondolom, hogy sajnos nem annyira az elmúlt években kifejtett szakmai teljesítményem volt ennek az oka, hanem sokkal inkább az a lépésem, amellyel a múlt évben egy vitaindító írásban kritizáltam azt a megcsontosodott hierarchiát, azt az állóvizet, amelyet a magyar művészeti, illetve talán az egész szellemi életben érzékelek” Lásd: Bordács Andrea: Szubtilis jelenlét. Beszélgetés Sturcz János művészettörténésszel, az idei Velencei Biennálé magyar kurátorával. *Új Művészet* 1999/6., 4.



Velencei Biennálé, 1999, megnyitó: Bukta Imre, Benczúr Emese, Imre Mariann, Csörgő Attila, Erdélyi Gábor © Fotó: Rosta József

Én akkoriban még semennyire sem voltam benne a galériás szisztémában és a nonprofitban is csak vékonykán. Ez biztosan befolyásolta azt, hogy mekkora figyelmet kaptak a munkáim.

Általánosítva úgy látom, hogy azoknál a művészeknél adhat igazi lökést egy ilyen részvétel, akik egy dübörgő szisztémából jönnek. Az sem véletlen, hogy művészeti hatalmaknak számító országokat ismert művészek szoktak képviselni. Nincsen „adjunk egy lehetőséget a fiataloknak”-féle kísérletezés, hiszen túl nagy a tét.

✪ **BK:** És végül milyen kritikákat kaptál? Milyen volt a nemzetközi és a magyar visszhangja a kiállításotoknak? Milyen hatása volt (ha volt) a Biennálén való részvételnek a későbbi művészeted, pályád szempontjából? (Kaptál-e közvetlenül ennek hatására meghívást külföldi kiállításokra, kialakultak-e nemzetközi kapcsolataid, megvásárolták-e munkáidat stb.?)

✪ **CsA:** Éppen ez az érdekes, hogy közben meg a kiállítás végére annyi névjegykártyám és telefonszámom volt, meg annyi informális dicséretet és pozitív kritikát kaptam, hogy szinte alig tudtam már ezektől aludni, olyan izgatott voltam, de mégsem lett ezeknek a megkereséseknek konkrét kifizése. Pontosabban:

Velencei Biennálé, 1999, megnyitó: Koronczai Endre, Csörgő Attila, András Gábor, Turai Hedvig © Fotó: Rosta József



csak egy-kettőnek, tehát inkább úgy mondanám, hogy alig csordogált végül valami. Egy német és egy olasz galériában lett közvetlenül a Biennálé után kiállításom, ezek tényleg konkrétan Velencének voltak köszönhetőek.<sup>6</sup> De valahogy nem volt elég potencia és business ezekben a kiállítóhelyekben, és ahogy elmúlt a biennálelkesedés, el is haltak ezek a kapcsolatok. Egy igazán jelentős hatása volt a biennálás szereplésnek, mégpedig egy cambridge-i egyéni kiállítás, de ez csak öt évre rá, 2004-ben valósult meg.<sup>7</sup> Viszont ezt a kiállítást 1999-ben Velencében döntötte el a Kettle's Yard akkori vezetője. Az az igazság, hogy összességében sokkal többet vártam a Biennálétól.

Amúgy ez a hatás-kérdés egy érdekes dolog, mert bár közvetlenül a Biennálé után nem kaptam felkéréseket, megkereséseket, de például még sok évvel később is előfordult, hogy megismerkedtem egy kurátorral vagy múzeumvezetővel, és rögtön mondták, hogy emlékeznek a biennálás munkáimra. Szóval valahogy közben mégis volt hatása a munkáimnak, csak nem annyira konkrétan, közvetlenül. Közben meg megy az idő, más dolgok is történnek az emberrel és egy idő után már nem tudod megmondani, hogy mi miért is történik. Ez olyan, mint amikor különböző folyadékok összeömlenek, és nem tudod már őket elválasztani egymástól a nehézségük alapján.

Ami a vásárlásokat illeti: a Magyar Nemzeti Galéria megvette a *Félgömb* című munkámat.<sup>8</sup> Két másik munkámat pedig már korábban megvásárolták: a *Forgástest (Pohár)*<sup>9</sup> a dunajvárosi ICA-D gyűjteményéből, a *Maelström Projekt*<sup>10</sup> pedig a bécsi Sammlung EVN-ből került a kiállításra.

✪ **BK:** A Velencei Biennálét régóta erősen kritizálják nemzeti pavilonrendszerben való gondolkodása miatt (a nemzeti pavilonok célja „az adott ország művészeti termésének két-évente történő bemutatása”). Mennyiben gondolsz úgy, hogy 1999-ben a kortárs magyarországi képzőművészetet reprezentáltak Velencében?

✪ **CsA:** Nyilvánvalóan azt reprezentáltuk, de ezen így kimondva azért nem gondolkodunk. Meg ez önmagában elég üres megfogalmazás. Hadd mondjak el itt egy dolgot. A minisztérium, illetve a magyar állam állta a kiállítás teljes költségét – pontos összegekre már nem emlékszem –, viszont előre nem kaptunk meg például az anyagpénzből semmit. Mindent magunknak kellett megfinanszírozni, és csak utólag térítették meg

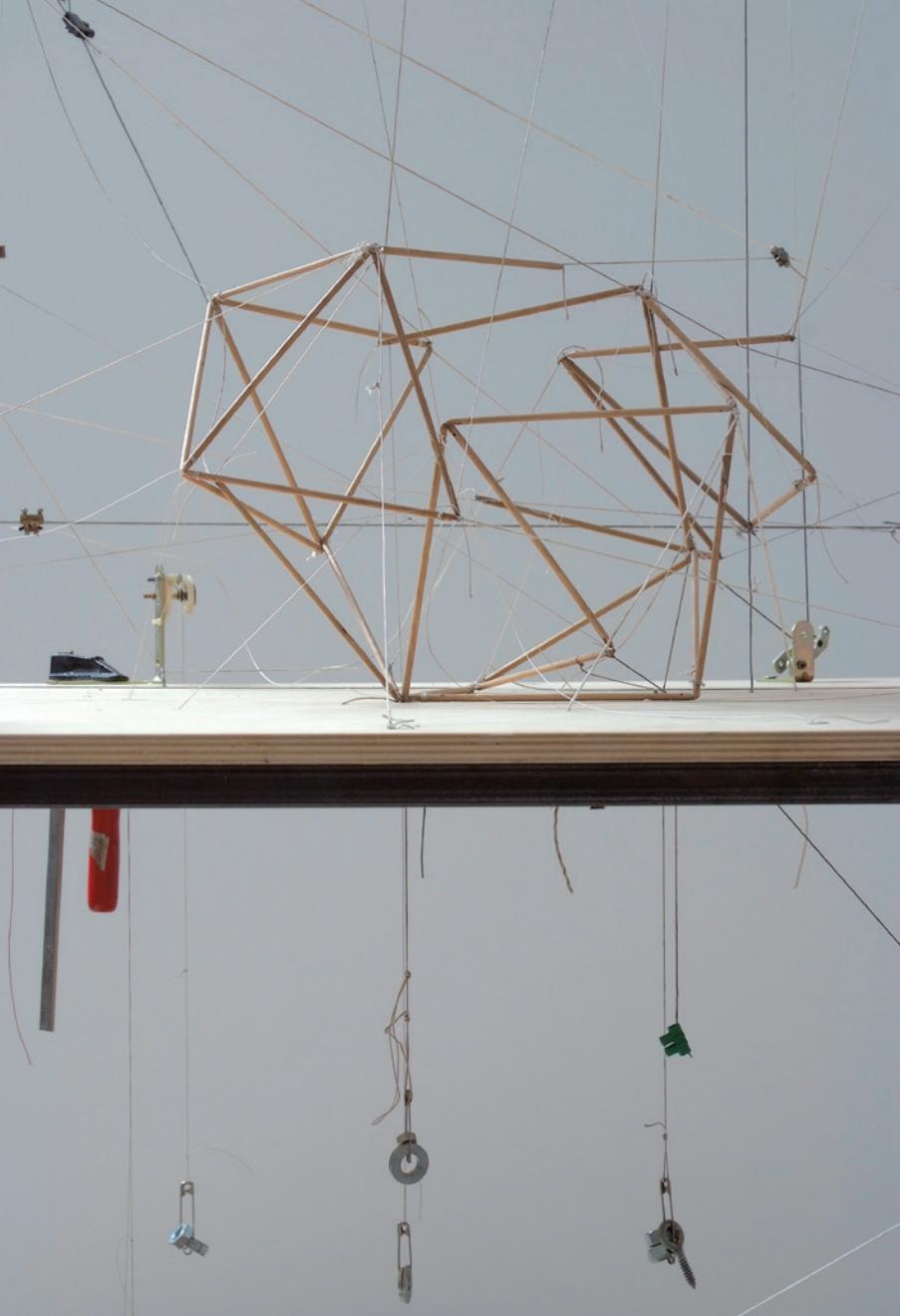
6 Attila Csörgő. Galerie für Gegenwartskunst Barbara Claassen-Schmall, Bréma, 2000; Acqua Obliqua. Fioretto Arte Contemporanea, Padova, 2000.

7 Attila Csörgő. *Platonic Love*. Kettle's Yard, Cambridge, 2004. március 27 – május 9.

8 *Félgömb*, 1996, elektromotor, forgó alkatrészek, zseblámpaizzó, 100×100×50 cm.

9 *Forgástest (Pohár)*, 1992, vegyes technika, 30×80×80 cm.

10 *Maelström Projekt*, 1995, motorolaj, elektromotor, alumíniumedény, 57×57×60 cm.



CsÖRGŐ ATTILA  
Cím nélkül (1 tetraéder + 1 kocka + octaéder = 1 dodecaéder), 2000 (részlet) © Fotó: Rosta József

CsÖRGŐ ATTILA  
Forgástest (Pohár), 1992 © Fotó: Rosta József



a művek előállításához szükséges anyagköltséget. Ez nagyon kellemetlen helyzeteket eredményezett, volt köztünk olyan, akinek ezért pénzt kellett kölcsön kérnie. Szóval, amikor arról beszélünk, hogy Magyarországot reprezentáljunk, akkor azt sem kellene elfelejteni, hogy mennyire veszi komolyan az állam a saját reprezentációját. Amúgy meg tudom, hogy sok helyen nem becsülik a nemzeti pavilonok rendszerét, de például egy olyan kis országnak, mint amilyen a miénk, szerintem kifejezetten előny, hogy van egy ilyen nemzeti pavilonja egy nagy nemzetközi kiállításon. Még hogyha sokan nem is mennek be. Persze, ha pontoszni lehetne a kiállítóhelyeket, biztos, hogy nem a hierarchia elején végezne a *Venecei Biennále* Magyar Pavilonjában való kiállítási lehetőség, de azokba a kiállításokba, amelyek az élvonalba tartoznak, ritkán jutnak el magyar művészek. Ez legalább egy hely, ahol folyamatosan, két évente meg lehet mutatkozni. Ezt mindenkinek, a magyar államnak, a művészeti szakma szereplőinek stb. egyaránt értékelni kellene. Nyilván nem akkora már a súlya a velencei magyar kiállításoknak, mint mondjuk a háború előtt volt, de akkor is örülni kellene, hogy egyáltalán van egy ilyen megmutatkozási lehetősége a magyar képzőművészetnek. Úgyhogy amikor kritizáljuk a nemzeti pavilonok struktúráját, ezeket a szempontokat is figyelembe kellene vennünk.

✪ **BK:** *Hová pozicionálnád a kiállításokat, összehasonlítva az abban az évben a többi pavilonban látottakkal?*

✪ **CsA:** Ahhoz a „barkácsoló-művészethez”, amit 1999-ben a mi munkáinkkal a Magyar Pavilonban látni lehetett, nem nagyon volt hasonló akkor a *Biennálén*. Videók voltak a legtöbb pavilonban, szóval formai szempontból nézve kilógtunk a sorból. De ez akár érdekes is lehetett, vagy más volt a többi pavilonhoz képest.

1999-ben nekem a legnagyobb élmény a Svájci Pavilonban kiállító ROMAN SIGNER munkái jelentették, akinek a művészetét és a művészetről való gondolkodását nagyon szerettem már akkor is, és a saját dolgaimhoz közel állónak éreztem. A gravitáció, a fizika és az idő kérdései olyan fogalmak, amelyek az ő munkáiban és az enyéimben is hangsúlyosan jelen vannak. Mondjuk, azért nála a manualitásnak kisebb szerepe van. Szóval annak örültem, hogy 1999-ben egyszerre szerepeltünk a *Biennálén*. Akkor személyesen nem találkoztunk, de később úgy alakult, hogy 2012-ben együtt állítottunk ki egy németországi kiállításon,<sup>11</sup> és amikor elkezdtünk beszélgetni, kiderült, hogy ő is pontosan emlékszik az én velencei munkáimra és én is az övére. Ez fontos kapcsolódás volt kettőnk között, és akkor ott a beszélgetés közben felmerült bennem, hogy talán jó időben szerepeltem Velencében.

<sup>11</sup> Attila Csörgő / Roman Signer. Kunsthalle Mainz, Mainz, 2012. november 9 – 2013. február 17.

☉ **BK:** *Mi volt a korábbi véleményed a Biennáléről? Változott-e a azáltal, hogy részt vettél a kiállításon? Ha igen, mennyiben?*

☉ **CsA:** A saját szereplésem előtt kétszer jártam a *Biennálén*, 1990-ben és 1993-ban. Akkoriban (1990) még főiskolás voltam, és egyáltalán életemben először jártam Velencében, azt sem tudtam, mi az, hogy *Biennále*, annak előtte soha nem láttam nagy nemzetközi kiállítást, úgyhogy minden új volt nekem: a város és az a rengeteg mű egyszerre a Giardiniben. Túl sok élmény és impulzus volt mindez, éppen ezért nem is emlékszem, hogy mit láttam, milyen nagynevű művészek állítottak akkor ki a *Biennálén*. Nagyjából ahhoz tudnám hasonlítani, mint amikor elmész a moziba és egyszerre látsz egy csomó érdekes színt vagy képet. Ennél többet nem jelentett, nem foglalkoztatott, hogy mi ez a struktúra, jó-e egyáltalán, miről is szól ez a *Biennále*, mit jelenthet egy művésznek, ha itt szerepel, túl azon, hogy biztos jó. Persze 1999-ben már belülről láttam a szisztémát, és azt tapasztaltam, hogy sokkal nagyobb a *Velencei Biennále*, mint korábban gondoltam. Az egymás mellett álló kisebb-nagyobb pavilonok azt sugallják, hogy itt többé-kevésbé egyenrangú szereplők vannak, a valóságban azonban egy más eloszlású hatalmas erőteret strukturálja a dolgot. És azért voltak nagyobb elvárásaim a mi szereplésünkkel kapcsolatban is, mert azt gondoltam, hogy erősebb a mi pozíciónk, mivel nem olyan nagy a rendszer. De be kellett látnom, hogy nem így van. Nagyobb a rendszer és mi kisebbek vagyunk benne. Ez nem baj, ettől még nincs bennem csalódás, csak talán már reálisabban látom a magyar kiállítások helyét Velencében.

☉ **BK:** *Mennyi idő telt el a kiállításon való részvételre való felkéréstől a megnyitőig? Elegendőnek érezted-e ezt az időt a kiállítás eredetileg elképzelt megvalósításához?*

**CsA:** Január vége, február eleje lehetett, amikor megtudtuk, hogy mi állítunk ki Velencében. A megnyitő pedig júniusban volt, úgyhogy nagyon kevés időnk volt az előkészületekre. Ezt aztán később, már a kiállítás kiértékelésekor, egy nyilvános beszélgetésen el is mondtam, hogy mennyire problémásnak tartom a szűk időkeretet, ami általában a művészek és a kurátor rendelkezésére áll. Annál is inkább, mivel egy abszolút tervezhető kiállításról van szó, tehát a legkevésbé kellene így lennie: *Biennále* csak háború idején nincs, úgyhogy nem egy szűk félévvel a megnyitő előtt kellene kapkodni.

☉ **BK:** *Mesélj egy kicsit a megvalósult kiállításokról, az installációról. Hogyan nézett ki a Magyar Pavilon, mi volt a rendezési elv? Mi volt a kiállításotok (közös) koncepciója?*

**CsA:** Nem igazán tudom megmondani, hogy János mi alapján állította össze a névsort. Inkább elkülönülő részekből állt össze a kiállítás, nem folytak egybe a munkák. Emese és Mariann új munkákat csinált, kifejezetten a *Biennáléra*. De

Bukta Imrétől meg direkt régi munkát akart János. Az én esetemben volt három régi és egy új munka. Úgyhogy ebből a szempontból eléggé vegyes volt a kép. Az volt a stratégia, hogy mindenkinek legyen egy saját helye. János semmit nem döntött el egyedül, közösen beszéltük meg, hogy ki melyik térrészben állít ki. Emese vászna adta magát, hogy a nyitott átriumban működhet csak, illetve Imre *Okos táj* című installációját, a mérete miatt, az egyik nagyterem hosszanti falára kellett elhelyezni. Én kicsit specifikus voltam abból a szempontból, hogy egyes munkáimhoz sötét kellett, másokhoz meg világos. Így kaptam meg az apszist és a bejárat melletti két kisebb körteret.

Amit talán érdekes megemlíteni, hogy a *Biennále* előtt soha nem állítottam ki olyan kiállításon, ahol egy hónapnál hosszabban kint lettek volna a munkáim. Meg főleg kisebb kiállítóhelyeken szerepeltek munkáim, ahol csak akkor voltak működésben, ha éppen bejött valaki, ennek megfelelően kapcsolták fel és le a teremőrök a technikát. De a *Biennálén* öt hónapon keresztül folyamatosan kellett menniük a műveknek, ilyen élethosszra kellett (volna) kialakítani a technikákat. Ezzel rengeteget küzdöttem és igazából nem tudtam jól megoldani. Állandóan leálltak a gépek. Többször voltam kint a kiállítás ideje alatt szerelni, illetve a ludwigos technikus kollégák<sup>12</sup> is folyamatosan jártak ki szervizelni.

☉ **BK:** *Milyen emlékeid vannak a Biennálén való részvételről?*

**CsA:** Alapvetően jók, de amit így utólag problémának látok, hogy nincs utómunkája a kiállításoknak. Azon dolgozni kellene, hogy a *Biennále* bezárása után a kiállításokat itthon és esetleg több külföldi helyen is bemutassák.

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

**CsA:** Ez nehéz kérdés. Őszinte leszek: egyrészt nagyon örültem 1999-ben, hogy kiállíthattam Velencében egy csoportos kiállításon, de maradt bennem valami hiányérzet. Úgyhogy most azt mondanám, hogy csoportos kiállításon nem vennék többet részt, de egy esetleges egyéni felkérésen azért elgondolkodnék.

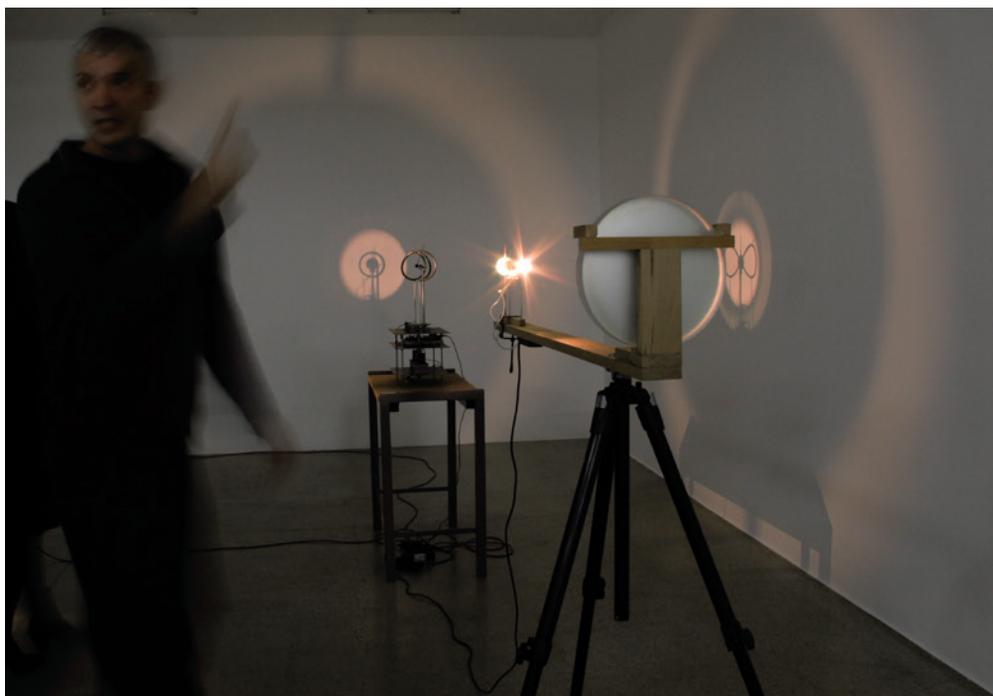
☉ **BK:** *Milyennek látod a Velencei Biennále jövőjét?*

**CsA:** Veszít a jelentőségéből, ez nem kérdés, mivel szinte már minden városban van biennále. Ha ekkora túlkínálat van a biennalékból, akkor ez devalvációval jár. De a *Velencei Biennálén* közben meg pont az ősrégisége ad talán valamiféle izgalmas patinát, ettől maradhat talán örökre érdekes.

Készült: Varsó-Budapest (Skype-interjú), 2013. április 18.

12 1997 után másodszor is a Ludwig Múzeum volt a lebonyolítója és felügyeleti szerve az azévi velencei magyar kiállításnak.

CsÖRGŐ ATTILA  
kiállítása, Secession, Bécs, 2011. december 2 – 2012. február 5.  
a háttérben: Clock-work, 2011 © Fotó: Rosta József



# Gondolatok a portréről a psziché korszakában

## (Második rész)

### 4.

Amikor az isteni kikerül a látható ember láthatatlan köréből, marad az a láthatatlan, ami (akár halhatatlan lélekkel, akár nélküle) egy létező emberé. Ez a láthatatlan végül is psziché és elme, ahhoz tartozik egy olyan eleven test, amelynek a működése részben maga is láthatatlan. Marad tehát valami látható, és egy olyan láthatatlan, ami *egy bizonyos ember ábrázolt arcán át sejtethető és érezhető*. Ahhoz hasonlóan, ahogyan a középkorban Jézusé, amelyet azonban, mint szó volt róla, ismert egyetlensége és a felismeréséhez szükséges szimbolikus jelek segítettek *azonosítani*, és akinek *identitását*, „minőségét” alapvetően a néző hite szolgáltatta. Jézushoz emberi mivoltában sem tartozhatott, ami (ma) psziché, és isteni mivolta nélkül az emberi nem lett volna akkor, és ma sem lenne elegendő. Dürer rajzában anyjáról nemcsak azt tudni, ki volt ő, azt is, mi volt, és ebben ahhoz, hogy nő és öreg és megviselt, hozzátartozott az is, hogy a lelke halhatatlan. Dürer említett önarcképén hozzátartozott a halhatatlan lélekhez az is, hogy ő így tudott festeni. A 19. század végétől készült portréknál viszont magára marad az emberi, ám mi az ember? Pilátus *mondhatta* Jézusra *mutatva*: „Íme, az ember”, Nietzsche befejezetlenül maradt *Ecce homo*ja előszavának első mondatában viszont ez olvasható: „elengedhetetlennek tűnik számomra megmondani, *ki vagyok én*”, és a könyv utolsó mondatában: „– Megértettek engem? – *Dionüszosz a megfeszített ellen.*”<sup>1</sup> Az „ember” fogalma már 1900 előtt problematikussá válik, talán legismertebben éppen Nietzschénél, aki jelentős pszichológusnak tartotta magát, valamint az emberarc festőinél, talán Manet-től és Cézanne-től kezdődően. Picasso afrikai-európai maszk-arcai esetében félreérthetetlen a problematikusság. Nietzsche kijelentéséből az Isten haláláról egyenesen következett, hogy az az Ember halálával jár együtt, bár ezt igazán csak a második világháború után vonták le határozottan, elsősorban francia gondolkodók. Következett belőle a szubjektum válsága is, mindennek előtt a psziché összefüggésében, amennyiben egy ember saját pszichéjét nem tekintheti objektumnak, amivel szemben találja magát, hacsak nem azonosítja a pszichét saját testével, saját magát pedig a rációval. Az egyéniség, személyiség, identitás elveszítette monolitikus jellegét, én helyett az ön (self) lett hangsúlyos. A láthatatlan, amiről itt szó van, így az a tartozéka is, ami a psziché, nem lényeg, ahogyan a látható sem látszat. Mindkét jelző és főnév elsősorban arra utal itt, amit

az emberek másokban és magukban megélnék és megtapasztalnak. Az ábrázolásnak ahhoz kell viszonyulnia, bármilyenre sikeredjen is. Hegel mondta esztétikai előadásában, hogy „a látszat a lényegnek lényeges” („der Schein ist aber dem Wesen wesentlich”). És ez elfogadható vélemény, ha a látszat-lényeg megkülönböztetéssel gondolkozunk, hiszen akkor a látszatnak a lényeg is lényeges, nem látszólagos. Ha viszont elfogadom azt is, hogy „az ember halott”, hogy ugyanis az ember szó elveszítette a 18. és a 19. századi gondolkodásnak mind humanista (Herder, Lessing, Humboldt, Goethe, Schiller), mind keresztény jelentését, illetve értelmezését, még akkor se mondhatnék valamit az ember lényegéről, ha megtartanám a lényeg-látszat dualizmust, és annak hegeli dialektikus feloldását, szintézisét. Az ember szó eddig még nem kapott új jelentést, illetve nem keletkezett új szó. Nietzschénél az „emberen-túli ember” (Übermensch) kifejezés valójában egy negatív antropológiához illik; Heidegger pedig „ember” helyett, ismert magyar fordításban, a „jelenalólét”, a magam fordításában a „meglélet” („Dasein”) szót használta, értve ezen, hogy ott és itt találja magát, ahová dobódott. (Az *itt*hez az *én* és a *most* tartozik, Heidegger ettől a szubjektív „én”-től akart megszabadulni, és a német „da” egyaránt jelenthet *ittet* és *ottot*.)

A láthatatlan, amiről itt szó van, nem is a husserli „lényeglátás” („Wesensschau”) eredménye, hanem egy létező emberi lény egyik aspektusa, aminek a látható, illetve az érzékelhető és megtapasztalható a másik. Ez viszont általánosítva

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden. Giorgio Colli és Mazzino Montinari, szerk. 6. kötet. Deutsche Taschenbuch Verlag, 1999 [1988], 257. és 374. o.

kevés, hiszen arra redukálható, hogy csak saját fajtájával tud szaporodni, és – egyesek által vitatott – különlegessége a nyelviség. A pingvinek is két lábon járnak (ezért rájuk is vonatkozik Platón meghatározása az emberről: tollatlan kétlábú), a majmoknak is van kezük, a hódok is építkeznek. De amúgy sem kielégítő, ha *homo sapiens* helyett *homo faber*t mondunk (ez Max Frisch egyik regényének a címe). És a fenomenológus Merleau-Ponty nézetére se gondolok, aki szerint éppen a látható láthatatlan.

A látható az érthető hagyományos metaforája lenne?

Nem így értem most. Ami látható, az érzékelhető – bár nem minden, ami érzékelhető, látható, a hang például láthatatlan, a Föld kétféle forgása is az. Különbözik viszont az érzékelhetőtől, ami csak érezhető. Jellegzetes divat volt a 19. század második felében, hogy a családtagok halottaikat olyannak fényképeztették, mintha élők lettek volna: felöltözve, szokásos környezetükben, mintha aludnának. A hozzátartozók tudták persze, hogy az a családtag halott, de vajon mit éreztek, amikor a fényképet nézték, érzékelték? A tény, hogy halott, nemcsak azt jelentette, hogy már nincs benne lélek, éltető erő, ami egy kómában fekvőben, ha mesterséges úton is, még megvan, hanem azt is, hogy gondol(kod)ás, érzés és psziché még potenciálisan sem lehet egy halottban.

A láthatatlan lehet érezhető, lehet sejthető, lehet feltételezhető, és lehet persze hihető. (Hinni majdnem mindent és mindenben lehet, csak nem mindenki képes rá.) Mára, a 20. század múltán, láthatatlan többféle lehet, köztük vannak új változatok is. Lehet: (a) csak közvetve érzékelhető (mint fényképekről a Hold árnyoldala), lehet (b) műszerekkel „közvetlenül” érzékelhető (már Galilei távcsöve és Leuwenhook mikroszkópja óta, de ma már van elektron-mikroszkóp és röntgen felvétel is, sőt képernyőn látható operáció annak folyamatában) lehet (c) hatásából következtethető (mágnesség, elektromagnetizmus); lehet (d) probabilisztikusan feltételezhető (mint Bohr komplementaritás elmélete a fényről, Heisenberg meghatározhatatlanság-tétele), lehet (e) egyelőre pusztán feltételezhető (mint az agyfolyamatok többeséből kiemelkedő [ún. „emergens”] folyamatok-állapotok, például a neuronok 40 megahertzes oszcillációja esetében), és lehet végül (f) csupán szükségesnek gondolt-tételezett, de képzelhetetlen valami, (mint az anti-anyag, a bozon, a fekete lyuk, stb.). A felsoroltak mind fizikai és fiziológiai példák, de egy érzékelt, sőt egy saját magát érzékelő emberben az érzések és hangulatok, sőt a sejtelmek is mind a pszichéhez tartoznak.

Nem kevésbé láthatatlan persze az idő múlása, ami „hatásából” – egy tárgy, ember vagy környezet változásából – következtethető ki. A relativitáselmélet szerinti téridő egymáshoz rendel

ugyan teret és időt, de az irreverzibilis idő, az *előbb-később* egy bizonyos irányuló viszony, míg a tér maga nem az (Newton-Smith), a térben lévő bármi pedig az irányuló idő változásával változik. Azt se látjuk világos nappal, hogy a fény szüntelenül *érkezik*, nem áll a kertben vagy a szobában, csak azért mert a kert és a szoba áll. Egy Rembrandt önarcképre nézve látom, hogy középkorú férfi, egy másikon fiatalember, egy harmadikon öreg. Ezek mind láthatók, a fiatalság és az öregség azonban egy festményen azért látható, mert az arc olyannak lett festve, olyan pedig azért lett festve, tételezem fel, mert olyan volt, azaz olyanná válva volt. A festő nem az időt állította meg, az arcot sem, és amit festett, nem pillanatfelvétel volt; ráadásul Rembrandt nem is arcot, hanem arcban embert festett, egy bizonyos embert, öreget öregnek, sőt öregedőnek: egy jó festő, ha akarja, egy arcot meg tud úgy festeni, hogy az dinamikusnak „látszik”, olyannak érezhető. (A nézőt szemmel kísérő festmény ehhez képest nagyon egyszerű technika fogás, bár ez is az elevenség látszatát kelti.)

Az időt a „ránézés” (az intuíció, németre fordítva az „Anschauung”) egyik formájának gondolta Kant. A probléma azonban maga a *nézés*, úgy is, mint metafora, hiszen a nézés érzékelhető és érzékelhetetlen mozgás, térben-létezés, ahol is a létezés: előtt-utóbb-szekvencia. „Az idő, akárcsak a tér, nem egy platonista létező eszmei entitása, amelyet látás-aktussal érzékelni lehet, sem egy olyan rendszubjektív formája, amelyet az emberi megfigyelő oktrojál a világra, ahogyan Kant hitte. (...) A lehetséges rendszerek többeséből választott időrend, amelyik a mi világunkra áll, empirikus dolog (...), és amit az időről tudunk, nem *a priori*, hanem megfigyelés eredménye.”<sup>2</sup>

A láthatatlan nem is Lyotard „megjeleníthetetlen”-je. Hiszen ami a környezetben és introspektíve is láthatatlan, a festészetben egy portréból, az érzékelés folyamatában érezhető-sejthető, akkor pedig megjeleníthető. A felidézés („evocation”) nem megjelenítés, ahogyan a kiemelkedés („emergence”) nem agyfolyamat. (Lyotard gondolatmenetét<sup>3</sup> tévesnek tartom: Kant – illetve Burke – előtt nem volt se „szép”, se „fenséges” e szavak sem akkori, sem a mai jelentése szerint, ahogyan „művészet” sem volt a szó kiemelten esztétikai – nem érzékeléses, aiszthéziszes, percpiciós – jelentése szerint. Az angol és francia „art” és a német „Kunst” a bármit készítés képességét jelentette. A „les belles lettres” (szépirodalom) Descartes idejében még magában foglalta a matematikát és a fizikát is, az angolok egészen a 20. századig használták ezt a – később magyarul „szépirodalom” jelentést nyert – francia kifejezést.

Egy portré igenis megjeleníti egy emberarc *képét* annak, aki nézi, és az, amit megjelenít, nemcsak érzékelhető, hanem érezhető és érthető is a nézés folyamatában (érteni kell azt is, hogy nem értem, sőt azt is, hogy amit látok, nem azért készült, hogy propozicionálisan értsem).

Egy ember bensőjét kifejező arcvonásainak *együttese* egyszerre nem jelenhet meg, ezt a tényt azonban a technikával cáfolni lehet: a festő egy-egy ember arcát több szögből és akár pillanatnyi alkalmak sorozatában látja, vázlat(ka)t készít, és a festményt, grafikát vagy metszetet a műhelyében alkotja meg. Merleau-Ponty azt írja Cézanne-ról, hogy „százötvenszer kellett ülni neki egy portréhoz”.<sup>4</sup> Olykor nem is találkozik a festő a leképzendő emberrel, hanem képek, jó ideje már fényképek és leírások együttesének alapján dolgozik, amit egyébiránt mindig megtehet. A festő, a grafikus mindig sűrít, olyasmint csinál, amire a fényképezőgép sohasem képes, a sűrítést pedig az adott eleven – vagy elevennek érzett – arc alapján a maga intuíciója és keze révén végzi, ehhez pedig elengedhetetlen, ha technikai készsége tetemes, hogy az adott ember láthatatlanjának – maga érezte – jellege szerint is látassa az arcát.

Walter Benjamin esszéje arról, hogy a technikai reprodukció korában elvész az egyetlen mű egyetlensége, egy bizonyos szempontból a fiziológiai reprodukció esetére is érvényes. A falon függő egyetlen kép mozdulatlan marad, nézője viszont különböző szögekből és távolságokból nézheti, ráadásul a nézett kép érzékelt másolata a munkamemóriában csak másodpercekig marad meg, aztán

2 Hans Reichenbach, *The Rise of Scientific Philosophy*, 1951, 154sk; idézi Newton-Smith, 214.o.

3 Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Bennington and Massumi, ford. Minneapolis: University of Minnesota Press 1984, 81. o.

4 „Der Zweifel Cézannes” in: *Was ist ein Bild*, Gottfried Boehm, szerk. 4. kiadás. München: Fink, 2006 [1994], 39. o.



OSKAR KOKOSCHKA  
Gyermek szülei kezében, 1909, olaj, vásznon, 72×52 cm; Österreichische Galerie, Bécs

továbbítódik egy másik memóriatelepre. Aki néz, abban esetleg nagyszámú másolat készül, és ezek együttesében látja, amit néz, vagyis a fiziológiai reprodukció többese, pluralitása és a vele keletkező sűrítmény adja a festményt, amit ő maga nézve lát, és amire (percekkel később is) emlékezik. A nézéssel és látással kapcsolatban érdemes elgondolkozni, éppen a mondottakkal kapcsolatban is, Berhard Waldenfels ajánlatáról, hogy meg lehet és meg is kell különböztetni egymástól „az újrafelismerő nézést” a „néző nézéstől”, és ahol a nézés kitor a megszokott nézésből, ott a néző nézést „tárgyelőtti nézésnek” („vorgegendständlich”) lehet mondani.<sup>5</sup>

A fiziológiai, tehát az érzékelést végző reprodukció nem csak a vizuális rendszerben készül. Abba a sűrítménybe, amit a kép előtt állva látok, betársul a fogalmak mentális modellje és a psziché érzékenységének aleatorikája, továbbá egy bizonyos fajta ambi- vagy akár polivalens attitűd, viszonyulás, beállítódás.

Összegezve: az emberi láthatatlan jellege vált problematikusává a 19. század végére, és maradt azóta is problematikus. Ehhez járul, ismétlem, mind az ábrázolandó, mind az ábrázoló ember jellege, minősége. Ebbe az együttesbe szólt és szól bele szerintem az életerő-lélektől megkülönböztetett psziché a maga tetemes és gyakran megfejthetetlen, legalább is rendezhetetlen összetettségével és bonyodalmaival. Gauguin Tahitiba távozott a probléma elől, van Gogh egy olyan megoldásba, amit valamivel később expresszionizmusnak neveztek a németek, előtte *fauve*-nak a franciák. Kokoschka nyilvánvalóan az előbbi, Nolde az utóbbi módszert és

attitűdöt követte. Picasso mintegy Gauguin stílusát alkalmazta a maga módján Gertrud Stein arcképében, amely egzotizmus nélkül sugall emberi egzotikumot, *tabula obscura* rejtélyt, Madam Z esetében viszont egészen másként sűrítve és szimplifikálva járt el. A 20. század végén, a szerintem eddig utolsó nagy festő, Bacon, jellegzetesen vallotta: „Mindig azt remélem, hogy sikerül az embereket jelenségekké deformálni. Nem vagyok képes őket szószerintinek festeni.” („I’m always hoping to deform people into appearance. I can’t paint them literally.”). És az eredmény: „olyan mesterségesnek látszik, és mégis annyival inkább valós” („it looks so artificial and yet so much more real”).<sup>6</sup>

## 5.

Deleuze kitűnő könyvben foglalkozott Bacon festészetével, behatóan, aprólékosan. Az egyik fejezetben felteszi a kérdést: „hogyan lehet a láthatatlan erőket láthatóvá tenni?”, és megjegyzi, hogy ez áll Baconnak mindegyik *fej-sorozatára*, saját *önarckép-sorozatára*, sőt ezeket éppen ezért csinálta. Olyan, mintha a kozmosz erői egy, a kapszulájában mozdulatlanul ülő, galaktikaközi utazóval szembesülnének. Olyan, mintha láthatatlan erők ütnék a fejet különböző irányból.<sup>7</sup> „Tehát minden az erőkkel van kapcsolatban, az erő minden. Ez konstituálja azt a deformációt, ami a festés aktusa: nem vezethető vissza sem a forma transzformációjára, sem az elemek dekompozíciójára.”<sup>8</sup>

Aki minderről részletes és igen érdekes dolgokat akar megtudni, szerintem nem fog csalódní Deleuze könyvében, legfeljebb nem tetszik neki. Deleuze hosszasan taglalja, hogy Bacon képei a tapintó („tactile” és „haptic”) és a „tapintható-optikus” („tactile-optic”), az (egészen közelről) megérintő pillantást váltják ki.<sup>9</sup> A könyv angol fordítója megjegyzi, hogy Deleuze a „tactile” szót Riegl-től vette át, és ahogyan arra Panofsky rámutatott, a német művészettörténészek a „taktisch”, a (stratégikustól megkülönböztetett) taktikus szinonimájaként használják.<sup>10</sup> A taktikus egyértelműen valami a stratégikuson belüli, annál kisebb elgondolást és eljárást jelent, ami közismert, de ezúttal hangsúlyozni akarom, hogy a taktika maga is – és a stratégiától eltérően gondolt-érett – távolságban van bármilyen ténylegesen történő eseménytől. Ezt azért tartom fontosnak, mert azt hiszem, hogy ami Bacon szándékait illeti, azoktól nem idegen a tapinthatóról a taktikusra is asszociálás, míg Deleuze

6 David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon* (New York, Thames and Hudson, 1987), 146. és 148. o.

7 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation I.* (Édition de la Différence [1981], 40. o.: „comment rendre visible des forces invisibles?”

8 I.m., 40. o.

9 I.m., 11. o.

10 Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The logic of sensation*, David W. Smith ford. (London: Continuum, 2004), 174. o.

5 Berhard Waldenfels, „Ordnungen des Sichtbaren”, in: *Was ist ein Bild?*, 234. k., illetve 251. o.



FRANCIS BACON  
Portré tanulmány, 1952, olaj, vászon, 66×56 cm  
Tate Modern, London

a puszta tapintást mint egy az ujjak hegyén érezhető érzetet („sensation”) és a hozzá tartozó affektust hangsúlyozza. Bacon ugyanis „távolságról” („distance”) is beszél, azt mondja, még Rembrandt festményeit is szívesebben nézi üveg alatt,<sup>11</sup> vagyis neki érzékelhető és érezhető üvegfalra van szüksége festmény és ránézés között. Úgy értem, neki egyszerre volt szüksége arra, hogy visszaverődjék és átjuthasson, hogy átjutás közben érezhesse, nem juthat át, és nem-átjutás közben, hogy átjut.

Ez a távolság – egészen más, mint „a távolságot, mint üveggolyót neked adom” (József Attila) – egybehangzik azzal, hogy neki deformálásra van szüksége ahhoz, hogy az emberekből jelenés („appearance”) válhasson. Tudja (úgy tudja), munka közben „mélyül a rejtély, mi a jelenés”, illetve a jelenés, és mivel az szüntelenül, tizedpílanatonként változik, szerinte-száma „a jelenés/jelenés egy folyamatosan lebegő dolog”.<sup>12</sup> „Számomra a festés rejtélye/misztériuma („mystery”) ma az, hogyan lehet jelenésget készíteni. Illusztrálni lehet, tudom; fényképezni lehet, tudom. De hogyan lehet ezt a dolgot olyanná készíteni, hogy a jelenés misztériumát a készítés misztériumában kapd el? Illogikus módszere a készítésnek, illogikus kísérlettel elkészíteni azt, ami reményeid szerint logikus eredményhez vezet, abban az értelemben, hogy az ember reméli, hirtelen képes lesz azt a dolgot teljesen illogikus módon úgy elkészíteni, hogy az teljesen valós, és egy portré esetében felismerhető legyen, mint azé a személyé. (...) Mindig megkísérlem a véletlen [„chance or accident”] révén megtalálni a módját, hogy ott, más alakokból újrakészítve, jelenés legyen.”<sup>13</sup>

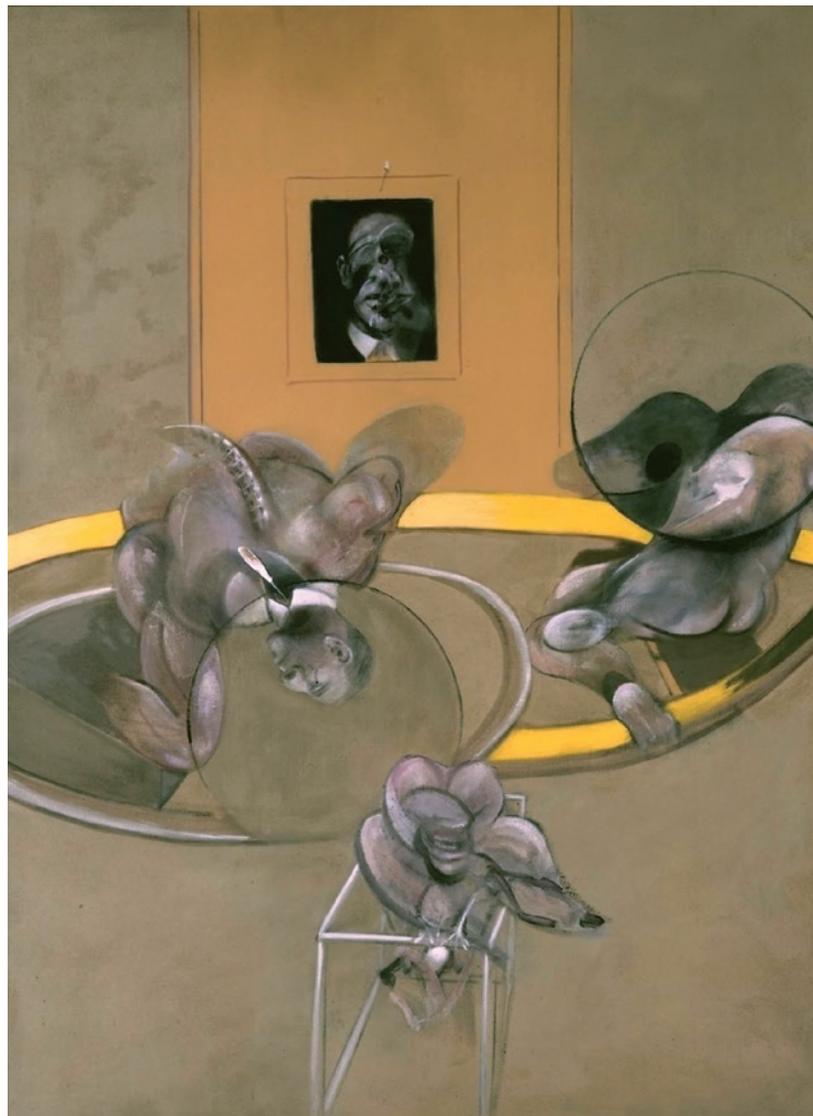
11 Sylvester, 87. o.  
12 I.m., 118. o.  
13 I.m., 105. o.

Bacon a Sylvesterrel folytatott beszélgetésekben ismételtlen visszatér a feszületre, és egyik alkalommal azt mondja, nem ismer más képet, ami annyi érzést („feeling”) váltana ki.<sup>14</sup> Egy másik alkalommal megjegyzi: „Krisztus központi figurája nagyon hangsúlyozott és elszigetelt helyre van emelve.” Sylvester kérdésére, hogy a Feszület megfestésénél radikálisan másképp közelíti-e meg a problémát, mint amikor más festményeken dolgozik, azt feleli: „Hát persze, akkor az ember valójában saját érzéseiből és érzeteiből („feelings and sensations”) dolgozik. Mondhatnám, majdnem közelebb van az önarcképhez”.<sup>15</sup> A beszélgetések során gyakran jelzi, hogy ő nem hívő, ebből pedig az derül ki számomra, hogy amiről beszél, eléggé egyszerű a maga bonyolultságában. Egyszerű, hogy számára csakis élet, test és psziché maradhat. Az érzések és érzetek csak az eleven embertesthez kapcsolódnak, nincsen központjuk, középpontjuk: nincsen centripetális erő, amelyik bármi vonatkozásában együvé vonzaná, gyűjtené őket.

Van, ahol az érzések fakadnak, illetve gerjednek, és ez a Feszület esetében egy kiemelt, mindentől elkülönült, az eleven és a halott közt függőben hagyott, az érzékenység és az érzéktelenség között feszülő embertest. Bacon többször mondja, hogy aki meghalt, megszűnt; és hogy az eleven húsból („flesh”) mészárszéki hús lesz („meat”), ami „gyönyörű” piros, ugyanakkor, akik húst esznek, nem gondolnak arra, hogy a hús, amit esznek, halott, legyilkolt állat húsa. Ehhez hozzátenném, hogy az idegrendszer, amire sokszor hivatkozik, a sajátjára és azokéra, akikre hatni akar, már nem létezik a mészárszéki húsban, már megszűnt, ahogyan az eleven test elevenisége, életeréje is. Az érzékenységnek határa van, ez a határ is megszűnik,

14 I.m., 44. o.  
15 I.m., 46. o.

FRANCIS BACON  
Három figura és portré, 1975, olaj, pasztell, vászon, 198×147 cm; Tate Modern, London



eltűnik a test eltűnésével, már a feldarabolásával; a piros hús tehát az élet még *éppen tűnő* nyoma (hamarosan megbarnul). A kereszt ráadásul olyan „*armatúra*”, amire, ahogyan mondja, mindig szüksége van a test kiemelésére.

Bacon a tudatosságot, mint eltervező agyat elveti, de a tudatot, mint eszméletet nem, és amikor a tudattalanról beszél, azt nyilvánvalóan pszichikai jellege szerint is érti és különbözteti meg a tudattól, aminek magyarul csak részleges szinonimája az eszmélet (tudatos van, eszméletes nincs). Emlegeti a kritikai funkció fontosságát,<sup>16</sup> és amikor azt mondja, hogy az idegrendszer „optimista anyagból” van, hozzáteszi, hogy ő a létezés születéstől halálig terjedő ténye mellett ennek mindig „tudatában van”.<sup>17</sup> A tudat figyelembe vételére utal az a véleménye is, hogy az élet értelmetlen, mi adunk neki értelmet, amíg léteünk.<sup>18</sup> Ez pedig nemcsak elmére, hanem érző elmére és pszichére enged következtetni, a művészet pedig számára és szerinte ilyen értelem-adás: obszesszió az étellel.<sup>19</sup> Szándéka festőként: „élve elkapni ezt az eleven ténnyt”.<sup>20</sup> „Így hát a művész talán képes megnyitni az érzések szelepeit, vagy talán úgy kellene mondanom, levenni róluk a lakatot, és képes a szemléltőt az élethez erőszakosabban terelni vissza.”<sup>21</sup>

Az érzés („feeling”) mellett Bacon sokszor beszél érzetről („sensation”), Deleuze ez utóbbira alapozza interpretációját, némileg félrevezetően, hiszen az érzetet is érezni kell,<sup>22</sup> és a szomorúságot is. Amit érez valaki, ha nem pusztán gondolat, illetve fogalom, nem lehet pusztán fiziológiai, fizikai érzés, beleértve a zsigerit (ami különben szintén az agyon keresztül érezhető). Az érzés amúgy is vektoriális, ahogyan ezt Whitehead (szerintem pontosan) mondja: „Az érzések ‚vektorok’, mivel azt érzik, ami *ott van*, és azzá transzformálják, ami *itt van*.”<sup>23</sup> Az érzések érzik ezt, vagyis az „itt” egy „önhöz/magam”-hoz (self) kapcsolódik, nem egy „én”-hez, aki beszédben kifejezi, jelenti.

Arra a megállapításra, miszerint a festészetben szokásos hierarchia szerint első a történeti, utána a mitológiai és vallásos téma, erre következik az arckép, aztán a tájkép, végül a csendélet, Bacon azt válaszolja: „Én fordítva mondanám. Jelenleg, mivel a dolgok olyan bonyolultak [„difficult”], az arckép az első.”<sup>24</sup> Ennek egyik magyarázata az lehet, amit folytatólag mond: nem szereti a történeteket, unalmasak, s azért sem szeret több

figurát festeni egy képre, mert az történetre készlet. A narratíva unalmassága a szemantikus érthetőségé, „agyi”, magyarázó, és ezért azzal kapcsolatos, amit ő illusztrációnak mond: akaratlanul klisészerű, és következtető, nem megragadó. A különbség szerinte a festék jellegétől is függ: „egyes festék közvetlenül hat az idegrendszerre, más festék egy történetet mond el hosszadalmas szócsépléssel az agyon át”.<sup>25</sup> Az „agyi” itt is narratív gondolatot, gondolkodást, leírást jelent, amelyik a részletességek mellett azért is unalmas, mert klisészerű, konvencionális, vagyis már személytelenül interpretált, akár egyből beugrik, akár gondolkodni kell arról, mit lát valaki.

Egy arcképnek, embernek „kisugárzása” („emanation”) van, „energia a jelenségben/jelenésben”,<sup>26</sup> valami nagyon tényleges, valós: érzés, nem gondolat. Csak azokat festi, mondja Bacon, akiket nagyon jól ismer,<sup>27</sup> és azért fest olyan sok önarcképet, mert nincsen, akiről festhetne.<sup>28</sup> Az angolban egyetlen szó van arra, hogy „tud” és „ismer” („to know”), Russelnek van egy esszéje, amelyben megkülönbözteti egymástól az ismerésből és a leírásból adódó tudást („knowledge by acquaintance” és „knowledge by description”), ami magyarul arra is áll, ami az *ismeretség* és az *ismeret* közti különbség. Egy embert nagyon jól *ismerni* egészen más, mint sokat *tudni*, ismeretekkel rendelkezni róla. Egy ember kisugárzása pedig csak érezhető és jól-rosszul körülírható.

Míndez együttesen megerősíti, de mindenképpen megtámogathatja azt a véleményemet, hogy a 19. század végétől máig tartóan igen nehéz lett a láthatóban a láthatatlant, a testhez és elméhez szervesen kapcsolódó pszichét éreztetni és sejtetni a maga valóságában és tényében, tudatosában és tudattalanjában.<sup>29</sup>

A mondottak és idézetek után talán jobban érthető, miért válik a jelenség „annyival valósabbá”, amennyire „olyan mesterséges”. A mesterséges jelenség és a valós (hatás) közötti egybehangzás egybecseng Baconnak azzal a kijelentésével, hogy szerinte érzés („feeling”) és idegrendszer („nervous system”) együtt szükséges,<sup>30</sup> hogy neki szüksége van az emberi érzésre („human feeling”) és az érzés szintjeire („levels of feeling”).<sup>31</sup> Mindezt egybefogja egy további együttes: psziché és jelenség („psyche” és „appearance”).<sup>32</sup> Vagyis az embereket jelenséggé kell deformálnia, hogy ami látható és érezhető, mesterségesnek, de sokkal valósabbnak tűnjön. Ha azt mondjuk: valósabbnak lehessen látni, a *látni* olyan *vizuális érzékelés*, ami egyúttal *érezés*, és az *érezékelésnek* az a válfaja, amit magyarul az *észlelés* szó és az *észre vesz* kifejezés jelez. Egyből, az érzékelés automatizmusához kapcsolódva vesz észre valamit az ember, észre venni pedig olyasmit is lehet, ami nem érzhető, nem azonosítható, nem világos. Az ember úgy vesz észre, figyel fel, ahogyan a kutya hegyezi a fülét.

Az érzés lényünk jelenlegi jellege szerint, ezt kell összefoglalóan hangsúlyozni, egyaránt lehet fizikai (fiziológiai) és pszichikai. Amikor érzem, hogy hideg van, nemcsak külső légköri hideget érzek, hanem azt is, hogy fázom, és ez már pszichikai állapot is, az pedig teljesen pszichikai, ha akkor is fázom, amikor a hőmérő szerint nincs is hideg, és nem is ráz a hideg. A deformációhoz psziché társul a nézőben-látóban, ahogyan abban társult, aki a deformálást végezte, akiből a deformálás történt, és azt megtörténte után megfelelőnek találta.<sup>33</sup> Akiből? Talán inkább: amiből, és inkább pszichéből, mint elméből. Angolul pedig a Bacon említette „sensational image” – ami nem „mental image”<sup>34</sup> – kétértékű kifejezés: a kép *érzeti* és *szenzációs*. Hogy mi a szenzáció? Az, hogy milyen is az emberi psziché ezekben az időkben, amikor deformálásra és mesterséges jelenségre van szükség a valós megérezéséhez. Ezen valóban csak elképedni lehet.

16 I.m., 122., 149., 160. o.

17 I.m., 80. o.

18 I.m., 131. o.

19 I.m., 63. o.

20 I.m., 57. o.

21 I.m., 17. o.

22 Az angol „to have a/the sensation” kifejezés a szokásos, de benne a „to have” inkább annak felel meg, hogy „to feel”, érzem, mint annak, hogy „to know”, *tudom*. Azt viszont nem mondják, hogy „to sense a sensation”.

23 Alfred North Whitehead, *Process and Reality. Corrected Edition*. David Ray Griffin és Donald W. Sherburne, szerk. (New York-London: Macmillan 1978), 87.o.

24 I.m., 63. o.

25 I.m., 18. o.

26 I.m., 174. o.

27 I.m., 73. o.

28 I.m., 129., 133., 142. o.

29 I.m., 120., 122., 170., 172. o.

30 I.m., 43. o. „one can only want to record one's own feelings about certain situations as closely to one's own nervous system as one possibly can.”

31 I.m., 44. o.: „on which one can operate all types of level of feeling”.

32 I.m., 83. o.: DS (...) Perhaps you'd tell me what you feel your painting is concerned with besides appearance. FB It is concerned with my kind of psyche, it's concerned with my kind of – I'm putting it in a very pleasant way – exhilarated despair.”

33 Tulajdonképpen magától értetődő, mégis érdemes megjegyezni, hogy Bacon, aki munkájával kapcsolatban állandóan intuícióról, érzetről, idegrendszeréről és véletlenről beszél, a kritikai funkciót is említi, i.m., 122., 149., 160. o.

34 I.m., 160. o.

## SPIONS

## Negyvenhetedik rész

**Post Tenebras Lux – Szent Tamás vendégei Svájcban 01.**

„Every year is getting shorter never seem to find the time.  
Plans that either come to naught or half a page of scribbled lines.”

Pink Floyd: *Time*<sup>1</sup>

Egyfelől meghalok, mert megöl a szerelmi bánat, féltékenység, csalódás, mert a társam elhagyott. Másfelől életben tart a büszkeség, mert a néhai Varsói Paktum első punkegyüttese, a SPIONS tagja vagyok. Tag, bár a kezdeti dob gép-kezelés után már nem zenész, hanem valóságos belső titkos tanácsnok (VBTT). Egyfelől minden percét élvezem Szent Tamás társaságának, itt Genfben (Genéva), a glóbusz legsemlegesebb városában. Másfelől elszomorít a jelenleg még áttörhetetlen fal<sup>2</sup> léte az úgynevezett „magaskultúra” és a rock'n'roll között.<sup>3</sup>

1978 távoli ősze. Genf városának sajt- és arany illatú utcáin, parkjaiban, tópartján sétálunk és vitatkozunk. *Egyetértés:* az emberiség szellemi evolúciója e kritikus szakaszában (Aquarius kora, az orwelli prófécia beteljesedése) az időtudatos alkotónak kötelessége elhagynia az elit-kultúrában betöltött pozícióit, átranszponálva magát a „nem-művész-művész” brahmin-státusba. *Véleménykülönbség:* míg Szent Tamás az elit-kultúra erődítményeiben, kápolnáiban, katedrálisaiban reinkarnálódott nem-művész-művészként, addig én, kém-misszióm stratégiai feladatként rockbandához csatlakoztam. Szent Tamást nagy szíve a művészet specialistáinak aszexuális társaságához vonza, míg minket a Pokol dobjai csábítanak. Ritmusuk hívott le, a nép, a valódi mutánsok közé, és adott otthont és laboratóriumot a föld alatt, az *Underground*-ban.

Valószínűleg az anya szívdobogása a legerősebb, legemlékezetesebb élmény, amely a méhben növekvő embriót éri. Kilenc hónapon, több mint 270 napon át, folyamatosan hallja a szent ritmusképletet, Szent Tamás. Embrió korunkban – egyelőre – még nem kell dolgoznunk. Nincs lakbérhátralék, politika, se számlák, se adók. Táplálékunkra és ruházatunkra sincs gondunk. A meleg, nedves biztonság és kényelem sötétjében lebegve kapjuk meg a szent ritmus egész ébredő lényünket átható szenzációját, amelyre testünk, lelkünk rezonál. Aki a rock'n'roll valódi gyökerét keresi, ebben az életben át tartó ős-émlékben találhatja meg.

1 Dal a Pink Floyd *The Dark Side of the Moon* című albumán (UK, Harvest, 1973)

2 Szellemi tűzfal, amely megakadályozni próbálja a Korszellem (*Zeitgeist*) kétirányú szabad mozgását a populáris és az elit kultúrák dimenziói között.

3 E sorok írása idején, 1978 őszén – bár már mutatkozott néhány jele az enyhülésnek – még elképzelhetetlen volt Kraftwerk vagy Lou Reed koncert, David Bowie összművészetét bemutató kiállítás és eseményorozat a világ legrangosabb művészeti intézményeiben. Mára mindez megvalósult, Iggy Pop egyetemen tanít, Johnny Rotten angol vajjat reklámoz világszerte. Genfi látogatásom idején a rock'n'roll – nem ítélve méltónak a Magas Kultúra templomainak tiszta fényét élvezni – még többnyire sötét lebujszó lakója volt. Csak marginális, de feltörekvő művészeti galériák engedtek meg punk-koncerteket nagyrítknak ma-guknak, saját belterükben.

A nyugodt ember szív körülbelül hetvenszer dobban percenként, Szent Tamás. Ez a *roots-reggae* tempója. Izgalmi állapotban vagy fizikai megterhelés esetén a szívverés felgyorsul. A százhusz dobbanás percenként – ezt a szív szeretkezés közben produkálja – a közép-tempójú rock'n'roll megfelelője. Az orgazmus során a szívverés felgyorsul, akár percenkénti százkilencven-kétszáz dobbanásra is – ennek párhuzamát a punk és elektronikus tánczenében találhatjuk meg. A rockzene voltaképpen a szeretkezés zenei leképezése: előjáték, középrész, orgazmus. A tudományos kutatások szerint a háromtól hét percig tartó közönségek általában mindkét partnert orgazmushoz juttatják. Ilyen hosszúságúak az átlagos rock számok is. A szeretkezések ideális hossza hét-tizenhárom perc. A legtöbb Pink Floyd szám ennyi ideig tart. A rock and roll szexi, Szent Tamás. A művészet, beleértve a nem-művészet-művészet pótcselekvését is, nem az.

Sétáltunk és vitatkoztunk. Szent Tamás tökéletesen tisztában volt a rock'n'roll szabadságfokával, de nem vonzották dobjai.<sup>4</sup> Azt hiszem még senki sem látta Szent Tamást táncolni. Igaz, a SPIONS frontembere is csak a rockszínpadra teljesen kifejlett rocksztárként pattanva táncolt életében először, és a sajátja volt az első rock-koncert, amelynek személyesen tanúja lett.

Megnéztük a helyet, ahol a Sissinek becézett Erzsébet királynét (Elisabeth Amalie Eugenie von Wittelsbach) 1898. szeptember 10-én Luigi Lucheni olasz anarchista hegyesre köszörült reszelővel szíven szúrta. A királyné utolsó mondata a „*Was ist mit mir geschehen?*” (Mi történt velem?) volt. Az első nap délutánján – miután pazar, curryvel ízesített rántottával<sup>5</sup> vendégtelt meg bennünket stúdiójában<sup>6</sup> – Szent Tamás elkalauzolt egy viszonylag szerény külsejű élelmiszerboltba, a Genfi-tó partján. Közvetlenül a bejárat mögött, háttal az üzlet belsejének, láthatóan vaksi idős hölgy ült a kasszájánál. Rajta kívül más nem volt az üzlethelyiségben. Rejtett tükröket, videó-kamerákat se láttam. A jóságos nagymama külsejű, szemüveges, ezüsthajú idős hölgy háta mögött a polcokon alapvető élelmiszerek: rizs, liszt, só, cukor, tojás, étolaj, ecet, száraztészta, halkonzervek stb. A polcok úgy voltak elrendezve, hogy a kasszájánál ülő idős hölgy még hátra fordulva se láthassa, hogy milyen élelmiszert pakol éppen a kabátja, szoknyája alá a szemfüles vásárló. Rizst, tojást, étolajat és curryt vettünk, fizettünk értük a kasszájánál.

4 Saját, évtizedekkel későbbi konfessziója szerint a számok szövegeit sem érti.

5 A curryvel ízesített, liszttel dúsított rántotta készítésének titkát Szent Tamástól lestem el. Igaz, ma már nem búzalisztet, hanem rizslistet, és/vagy kókuszreszeléket használok a dúsításhoz. Azt is tőle tanultam, hogy a haját nem vágni, hanem öngyújtóval leégetni kell. Sokkal tartozunk Szent Tamásnak: neki köszönhetjük a „Légy Tilos!” életertvet is.

6 Vendéglátónk elmondta a konyhaasztalnál, hogy már régen rizsen és tojáson él.

Az utcára érve Szent Tamás elmondta, hogy néhány évvel ezelőtt a török vendégmunkások télen megették a tó hattyúit. Ezért döntött a városvezetés olyan üzletek létesítése mellett, ahol könnyű alapvető élelmiszereket lopni. A svájciak praktikus emberek. A városatyák úgy vélték, hogy a bizonyos fokú éberséget feltételező lopás kevésbé károsítja a személyiséget, mint a hattyúvadászat, vagy a koldulás.

Rezidenciájába visszatérve házigazdánk statisztikákkal bizonyította, hogy olcsóbb lenne azért fizetni az embereknek, hogy ne dolgozzanak, mint bérért dolgoztatni. A gyártott termékek nagy része felesleges. A gyártási folyamat során károsodik a környezet, rengeteg szemét keletkezik, a termelők egészsége is tönkremegy – mindezeknek olyan komoly költségvonzatai vannak, amelyek messze meghaladják a hasznot, amit a munka hoz. Megismerkedtünk a Létminimum Standard projekttel: állampolgári jogon járó, a szerény életvitelt lehetővé tevő juttatás, amely biztosítaná, hogy csak az dolgozzon, aki akar. Az embereknek így maradna idejük magukra, önképzésre, önfejlesztésre, sorsuk megkomponálására. A svájci törvények szerint Szent Tamás népszavazásra bocsáthatja a Létminimum Standard bevezetését szorgalmazó törvényjavaslatát.<sup>7</sup> A direkt demokrácia elveivel együtt ezt az elképzelést is támogatom, a SPIONS programjába is bekerült.

\*

Genf Zürich után Svájc második legnépesebb települése. Romániában, az ország francia anyanyelvű részében ez a lefojtott temperamentumú város ad otthont a legtöbb embernek. Utcáin, parkjaiban, terein, tópartján sétálva inkább kísértetvárosnak tűnt. Kevesen mutatkoztak nyilvánosan. Alig néhány, minden feltűnést kerülve osonó, feltehetőleg helyit láttunk. A gépjárműforgalom is rendkívül gyér volt. Persze Párizs nyüzsgésére emlékező tudatom is becsaphatott: valójában több gyalogossal találkoztunk, mint amennyit aktuálisan érzékeltem.

Az emberek többsége annyira önmagába fordult, hogy mindig siet, futva közlekedik. Környezetéből alig lát valamit. Elsuhanó fények, pasztellszínek, elmosódott sziluettek, árnyékok. Még akkor is fut, amikor azt hiszi, sétál. Nem tudja, hogy sietni nagyon alantas viselkedés. Csak alvajárók sietnek, éberek soha. Szent Tamással Genfben sétálva nem siettünk sehová. Megtudtuk tőle, hogy a test és a tudat gyakori *aszinkronitásáról* René Descartes írt gyönyörűen a 17. században, létrehozva a *kartéziai dualizmus* nem tanulságok nélküli eszmerendszerét.

<sup>7</sup> 2013-ban az állampolgári jogon járó, a szerény életvitelt lehetővé tevő juttatás bevezetését népszavazással utasította el a lakosság Svájcban, ahogy a menedzserfizetések korlátozását sem vezették be.

Szent Tamás vendégei (Selfie: Emmy Grant / Szentjóbó Tamás, 1978, Genf, fénykép az IPUT/TNPU archívumból)



Hasonlóan közelítették meg az ősidők óta ismert emberi elidegenedettségek probléma- és tünetrendszerét az Arisztotelész előtt élt görög *avicenniánus* filozófusok és még régebbi ázsiai filozófiák is. Számos megközelítési javaslat született. A legtöbbjük vagy *dualista*, vagy *monista*. A dualizmus mereven elhatárolja egymástól a tudat és az anyag birodalmait. Egymástól végzetesen távol lévőkként határozza meg őket. A monisták úgy tartják, hogy csak egyetlen, mindent egyesítő valóság, szubsztancia, esszencia létezik, és biztosak abban, hogy e teóriájuk mindent megmagyaráz.

Szent Tamás hol dualista, hol monista módon érvelt az elitkultúra belső bomlásának életterve mellett. Engem a rock'n'roll életsílushoz vonzott a hang, a vízió. Miután ráereszkedett a *főn*, a nyomasztó, mindenkit megbolondító hegyi szél a városra, már csak vitatkoztunk. Végül mindenki szellemi otthonában maradt, azon a helyen, abban a funkcióban amelyet kijelölt számára az őt működtető, titkos kód, egyedi programozása.

Talán azért voltak annyira üresek a genfi utcák, mert a város a *Jeûne genevois*-ra, a Szent Bertalan éji mézszárlás évfordulójának megünneplésére készült. Ezen a napon, 406 évvel ezelőtt, ezen a szeptemberi napon érkeztek a franciaországi vérengzések elől menekülő kálvinista, protestáns hugenották Genfbe. Az ünnepre, mint mindenre, némán, kemény munkával, lakásaik, hivatalaik mélyén készültek a városlakók. Nem volt idejük lófrálni az utcán, mint nekünk. Beszélgetni, eszmét cserélni, vitatkozni, megsértődni, kibékülni, pompás lét-terveket a szavak erejével felvázolni, s közben kémkedni minden iránt. A görög Aranykor babérligetében sétálva, meg-megállva élvezni egymás társaságát.

\*

Genf történelmileg protestáns városnak számít. Protestáns Rómának is hívják, mert innen indította világhódító útjára az egyház hatalmi struktúrájának megreformálását szorgalmazó PR kampányát a magyar nyelven Kálvin Jánosként emlegetett Jean Calvin (szül. Jehan Cauvin, 1509–1564), a nagytekintélyű, francia születésű hittudós. A születésétől katolikusként nevelkedett Kálvint 1533 őszén, 24 éves korában sorsformáló, tudatmódosító vízió lepté meg, amelyről a *Kommentárok a Zsoltárok könyvéhez* című könyvében két, egymást csak részben átfedő verzióban számolt be: „Hirtelen átváltoztatással Isten legyőzte és tanításra alkalmas, ifjonti állapotba hozta a tudatomat... Megízleltem az igazi isteniség ízét, és megkaptam tudását. Azonnal olyan erős vágy gyulladt bennem a fejlődés elindítására, hogy bár nem rejlesen hagytam ott másirányányú tanulmányaimat, kevesebb hévvel folytattam őket”, mondja első vízió-rekonstrukciójában.

Kálvin írásaiban ne keressünk szenvedélyt. Még a saját, gyakran viharosan tomboló érzéseiről is képes hűvös tárgyilagossággal írni. Tüze jéghideg. Nem az érzelmeket akarja felkorbácsolni, hanem informál, idéz, érvel, az értelemmel polemizál. Nem feltalálni akar, hanem a meglévőt ésszerűsíteni, rendbehozni. Nem *originátor*,

hanem kommentátor. Rock'n'roll párhuzammal élve: inkább Nick Cave, mint Tom Waits. A zsidó-keresztény Szentírások szinte mindegyikéhez fűzött kötetnyi megjegyzést. Élettervét a Római Katolikus Anyaszentegyház hatalmi struktúrájának megváltoztatásában határozta meg. Ahogy Jézus sem új vallást akart alapítani, csupán az ó-hit egyes dogmáinak újjakra cserélését javasolta, úgy Kálvin sem a katolikus tanítás lényegének megváltoztatására tört. A Tan terjesztését akadályozó avitt terjesztői rendszer korszerűsítését, ésszerűsítését, erkölcsi megerősítését követelte, és javasolta a teológia logikusabbá tételét, valamint a szentek kultuszának eltörlését, végzett jogászként kifogástalan jogi nyelven, jogász terminusokban.

A Római Katolikus Anyaszentegyház időtuda-tosabbá tételének szándéka nem kerülte el a nagyhatalmú, velejéig korrupt, időnként fajirtástól, népiirtástól, az ideológiai ellenfelek fizikai megsemmisítésétől sem visszariadó katolikus klérus figyelmét. Az pedig, hogy Kálvin jogosnak, sőt kötelességnek nyilvánította a diktatórikus hatalommal szembeni polgári engedetlenséget, kiobbantotta a diktatórikus egyházi hatalom haragját. Menekülnie kellett Franciaországból. Svájcba költözött. Bár eredetileg csak egy éjszakát szándékozott tölteni Genfben, végül ott telepedett le. A nyilvánosságtól elzárkózva, minden idejét és energiáját tanulmányaira fordítva akart a városban élni. Azonban a Református Egyházat a svájci Neuchâtel, Berne, Geneva és Vaud kantonokban megalapító Guilhem Farel (Guillaume Farel, 1489–1565), rávette, hogy vegyen részt a genfi egyházközség megalapításában.

1536-ban, genfi letelepedése után három évvel, Kálvin latin nyelven publikálta a protestantizmus szisztematikus teológiáját meghirdető *Institutio Christianae religionis* (A keresztény vallás intézményei) című, korszakindító kötetét. A könyv a teológus-jogász értekezéseiből kifejlődött kálvinista vallás alapműve lett. 1537 januárjában Kálvin és Farel *Articles concernant l'organisation de l'église et du culte à Genève* (Írások a genfi egyház és istentisztelet megszervezéséről) címmel beadvánnyal fordultak Városi Tanácshoz. A dokumentumban leírták az új egyház áldozási szertartásainak mikéntjét és gyakoriságát, a kiközösítés módját és lehetséges okait, a hitvallás kötelezettségét, a hívők közös éneklésének bevezetését a liturgiába és a házassági törvények revízióját. Genf város Tanácsa még aznap megtárgyalta és elfogadta a dokumentumot. Ezzel hivatalosan is megszületett a kálvinista egyház.

\*

Budapesten, 2014 siralomház-feelinget hozó októberében, naplóbejegyzések alapján, szellemi képességeim teljes birtokában írom ezeket a sorokat, Neked. Spiell!, a SPIONS frontembere

NAJMÁNYI LÁSZLÓ  
A Reformáció Falának  
megtekintése, 2014  
digitális kollázs,  
(kép a művész  
archívumából)

ma elküldte e-mailben a *Letter To=From Bardo* utolsó, XXI. és XXII. fejezeteit. Nem volt energiám elolvasni őket. Amint lesz, felrakom mind a kettőt a SPIONS-portál megfelelő<sup>8</sup> oldalára. Jó lenne találni erre az utolsó Királynő angoljával, 12 régi év súlya alatt megírt briliáns, példa- és forrásértékű, tudatmódosító, poptörténeti varázskönyvre kiadót. Megtisztelő számomra, hogy részem lehetett a nagy mű megszületésében.

Füst, ital- és ételáldozat hajnali háromkor. Rituális műszakkezdés. Feladat: a jelen végtelenített káoszából vissza találni 1978 genfi őszenek antik rendjébe. A hangszórókból Townes van Zandt: *Waitin' Around To Die*<sup>9</sup> című dala<sup>10</sup> szervezi meg a visszaemlékezés hangulatát. Ír tengerészdalok leszármazottja, amerikai *country blues*. Búcsúdál, mindig aktuális. Nyoma sincs benne az önsajnáltnak. Amerikai búcsúdál. Nem megalázkodás, hanem kiegyenesedés, isteni dac, valódi méltóság. „Ha meghalok, lemezgyűjteménnyel együtt temesetek el”, mondja Spiell! a *Letter To=From Bardo* XXII. fejezetének lezáró, 12. traktusa végén. Halál utáni lelkiállapot, valódi, született rocker végakarata és testamentuma. A szürkeálmány kiismerhetetlen labirintusának mélyén lassan megnyílnak az emléktár kapui. Szabad utazás kezdődik Térben és Időben, 2014 alsóbalkáni terrorjából vissza 1978 mágikus genfi őszébe. Kronosz–Zeusz, Poszeidon, Hadész, Heszitia, Demeter és Héra néhai atya – helyenként elhomályosította a videófelvételekhez hasonló formátumban agyamban tárolt emlékképeket. Különösen a szélekről tűntek el a részletek.

Emelkedett lelkiállapotban végrehajtott, laza séták a ránk ereszkedett görög Aranykor illatos babérilgetében. A babérillat olyan erős volt, hogy semlegesítette Genf átható, a hegyekből lecsapó fön szétterítette denevérek könnyében pácolt olvadt ementális sajtban érlelt aranyzagát. Az első genfi éjszakánkon figyelmes vendéglátónk megmutatta a helyet, ahol régen a kivégzéseket rendezték, s ahol mindmáig nem nő fű. Aztán a Jean Calvin, Kálvin János által négy évszázaddal ezelőtt alapított Egyetem udvarának parkjába vitt bennünket. Sötét volt a kihalt parkban. Ahogy csendben álltunk a park egyik végében, vízcsobogás távoli hangját hallottuk. Elindultunk a lágy, mágikus hang irányába. A park túlsó végére érve rémálomként tűntek elő a sötétből lassan a reformáció nagyjainak alulról, halványan megvilágított, monumentális kőszobrai. Valamennyien ott voltak. Középen Theodore Beza (1519–1605), Calvin, Farel és John Knox (c. 1513–1572) öt méter magas kőmásai. A gigászi hármastól balszárnyán Hallgatag William (1533–1584), Gaspard de Coligny (1519–1572) és Friedrich Wilhelm von Brandenburg (1620–1688), jobbszárnyán Roger Williams (1603–1684), Oliver Cromwell (1599–1658) és Bocskay István (1557–1607), a főalakoknál két méterrel alacsonyabb, három

8 <http://spionslibrary04.blogspot.hu/>

9 <http://www.youtube.com/watch?v=h6JG-yE8UTw&feature=youtu.be>

10 A dal linkjét Spiell! a *Letter* utolsó fejezeteivel együtt küldte el.





NAJMÁNYI LÁSZLÓ  
Az emlékezőművész  
és agya, 2014  
(emlékműterv,  
a művész  
archivumából)

méter magas szobrai meredtek az örökkévalóságba. A főalakok két oldalán a fal teljes hosszában a reformáció és Genf mottója kőbe vésve: *Post Tenebras Lux* (Fény a sötétség után). Alacsonyabb rangú kálvinistákat csoportokként, kisméretű domborműveken örökítették meg. A falba vésve a kálvinizmus történetének fő eseményei. A középső szobrok talapzatán *christogram*: IH̄X.

A Reformáció Fala<sup>11</sup> (*Monument international de la Réformation; Internationales Reformationsdenkmal*) előtt álltunk. A komor szobrok lábánál keskeny, mesterseges csermely csobogott gondosan kiszámított kísértetiességgel. Nem az Élet Vize, az biztos. Inkább nehézvíznek tűnt. Szigorú szimmetria: a Fal stílusa a náci neogótikus emlékművek előképe. Éjfél után, holdfényben különösen hatásos. Kereszteslovagokhoz hasonló figurák. Elszánt, kemény, kőbefagyott arcok, szigoruk nem fog meglágyulni.<sup>12</sup>

A reformáció két fő irányzatát, a lutheránust és a kálvinistát nem sok különbözteti meg egymástól. Mindkettőnek a kemény munka és az örömtől való tartózkodás megtisztító, megváltó erejébe vetett kérlelhetetlen hit áll tanítása középpontjában. A munkaalapú társadalom lutheránus-kálvinista víziójából egyenes út vezet a náci haláltábor kapufeliratához: „Arbeit Macht Frei”. A munkamániás lutheránus és kálvinista egyházak múltjában közös az antiszemitizmus is.<sup>13</sup> „Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid” (Ne higgy a zöld mező rókájának, sem a zsidó esküjének), írta<sup>14</sup> és prédikálta templomokban a protestáns reformációt elindító Luther Márton (1483–1546). Javasolta a zsidók otthonainak lerombolását, zsinagógáik felgyújtását, imakönyveik elégetését, pénzüik elkobzását, szabadságjogaik elvételét, sőt meggyilkolásukat. „Sokat beszélgettem számos zsidóval: sohasem láttam az áhítatnak egyetlen cseppjét, az igazságnak, vagy a nemességnek egyetlen morzsáját – nem, sohasem találtam józan észet egyetlen zsidóban sem”, írta Kálvin, aki úgy vélte, hogy a zsidók félreinterpretálták a saját Szentírásaikat, mert nem veszik észre az Ó- és az Új Testamentumok egységét. Ő, Lutherrel ellentétben nem javasolta a zsidók kiirtását. Azt azonban írásban

és prédikációiban mindig hangsúlyozta, hogy a kereszténység felvételét elutasító izraeliták a kénköves pokolban fogják végezni. 1937-ben Nürnberg városa Julius Schrecher (1885–1946), a *Der Stürmer* nevű náci újság főszerkesztőjét születésnapján Luther *A zsidókról és az ő hazugságaikról* című könyvének első kiadásával lepte meg. Schrecher újságja Luther művét „minden idők legradikálisabb antiszemita írása”-ként jellemezte.<sup>15</sup> Az üveg alá helyezett könyvet kiállították a nürnbergi náci gyűléseken. A szöveget Dr. E. H. Schultz és Dr. R. Frercks hosszan idézték az *Árja Törvényt* magyarázó, 54 oldalas tanulmányukban.<sup>16</sup> A kevésbé harcias Kálvin nem vált náci ikonná, de az ő „puha” antiszemitizmusa is beépült a nemzetiszocialista életérzésbe. Miután befogadtuk a Reformáció nagyjai szobrainak éjszakai horrorját, visszaindultunk Szent Tamás remetelakába. Útközben megosztotta velünk a kereszténység egyik fundamentális teológiai feltevésével kapcsolatos kétegyét. Az Evangéliumok szerint Jézus azért jött erre a világra, hogy megváltsa az embereket az Eredendő Bűntől, amelynek következményeit az elkövetés óta öröklik az egymást követő generációk. A Szentírás szerint az Eredendő Bűnt azzal követte el az első emberpár, hogy a Teremtő határozott tilalma ellenére megkóstolták a Tudás Almáját. Büntetésük az Éden kertjéből való kiűzetés mellett halhatatlanságuk elvesztése volt, valamint a férfiaknak attól kezdve arcuk verejtékével – munkával – kellett megtermelniük maguk és családjuk számára az ételmezt, és a nőknek fájdalommal kellett szülniük. Amennyiben Jézus megváltotta az embereket az eredendő bűntől, hatályon kívül helyezte a miatta kiszabott büntetéseket is. Vagyis a hívőknek már kétezer éve nem kellene dolgozniuk, asszonyaiknak fájdalommal szülniük, és a halhatatlanság mindegyiküknek alanyi jogon járna. Szent Tamás okfejtése lenyűgözött, a kereszténység egyik fundamentális teológiai feltevésével kapcsolatos kétegyét azonnal magamévá tettem, s azóta is gondosan ápolom. Nem kis részben az ő hittudósi munkásságának köszönhető, hogy a SPIONS frontembere az Overnational Socialist Party<sup>17</sup> (OSP – Nemzetekfeletti Szocialista Párt) „a keresztény probléma végső megoldása” („The Final Solution to the Christian Problem”) érdekében történt megalapítása után magára vette a világ bűneit, rock’n’roll Messiásként kezdett tündökölni, és létrehozta az Ateista Egyházat (The Atheist Church<sup>18</sup>).

Folytatása következik.

11 A Reformáció Falát négy svájci építész, Charles Dubois, Alphonse Laverrière, Eugène Monod és Jean Taillens tervezte, a szobrokat Paul Landowski és Henri Bouchard francia szobrászok faragták kemény kőbe. A Falat 1909-ben avatták fel.

12 Az emlékmű inspirálta 1946-ban Illyés Gyula *A reformáció genfi emlékműve előtt* című, sokak által a 20. század legfontosabb magyar versei közé sorolt költeményét: „Száznegyvenhárom léptem: ez a hossza / a szobor-sornak. Hírnök, ki megölt / milliók végső tisztelgését hozza / úgy mentem el rajvolnak előtt...” (Forrás: [http://tar.infotars.hu/pp1513/private/toronyor/11\\_evf\\_3/reformaciovers.htm](http://tar.infotars.hu/pp1513/private/toronyor/11_evf_3/reformaciovers.htm))

13 A korabeli katolikus egyház a reformált mutációkhoz hasonlóan antiszemita volt, amit mi sem bizonyít jobban, mint hogy a Szent Inkvizíció ideája a spanyolországi zsidóság felszámolásának eszközeként született.

14 *Von die Juden und Ihren Lügen* (A zsidókról és hazugságaikról), és *Vom Schem Hamphoras und das Geschlecht Christi* (A Szent Névről és Krisztus származásáról) – mindkét könyvet 1543-ban, három évvel halála előtt írta Luther. A könyvek népszerűségére jellemző, hogy mindkettőt ötször nyomták újra Luther életében.

15 Ellis, Marc H.: *Hitler and the Holocaust, Christian Antisemitism* (Hitler és a Holocaust, keresztény antiszemitizmus), Baylor University Center for American and Jewish Studies, 2004

16 E. H. Schulz – R. Frercks: *Warum Arierparagraf? Ein Beitrag zur Judenfrage*, Verlag Neues Volk, Berlin, 1934

17 <http://spions.webs.com/osp.htm>

18 <http://spions.webs.com/church.htm>

# Az emlékezet [csend]es ereje

## [csend] – Egy Holokauszt-kiállítás

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest  
2014. július 11 – szeptember 28.

A kamera lassú, vertikális mozgása a helyiség padlójára irányul. Az épület vízzel megtöltött belsejét látjuk. Csak amikor a kamera annyira felemelkedik, hogy a helyiség falai is láthatók legyenek, akkor vesszük észre, hogy ebben a csaknem statikus képben valami nem stimmel. Az uszoda egy zsinagóga. Vagy valami olyasmi, ami zsinagóga volt, mielőtt a náci városi uszodát csináltak belőle 1942-ben. URIEL ORLOW *1942 (Poznań)* című videója (1996/2002) RAFAL JAKUBOWICZ lengyel képzőművész *Uszoda* (2003) című ismert alkotásához hasonlóan olyan mű, amely ennek a konkrét helyszínnek – egy régi poznaí zsinagóga épületének – az emlékéiről szól. Ez a harmonikus, rafinált, ugyanakkor a maga „csöndességében” rendkívül erős közvetítő erejű munka adekvát módon látszik kifejezni azt, ami az Orlow művét bemutató kiállítás üzenete.

A címadó [csend] többféleképpen értelmezhető; a kiállítás kurátora, TIMÁR KATALIN átengedi a látogatóknak, hogy maga fedezze fel a jelentését. A kiállításon bemutatott munkák megválogatása is ösztönözni tetszik a látogatót arra, hogy a látottakhoz képest kialakítsa saját viszonyulását a vézskorszakhoz. Ám a [csend] ennek a témának a bemutatásáról meg a kortárs művészetben való megjelenítéséről szóló kérdést is felveti; úgy tűnik, a holokauszt emléke a kortárs művészetben továbbra is feldolgozatlan (és észrevehetetlen). Tény, hogy Magyarországon tíz

éve volt a vézskorszaknak szentelt utolsó nagy kiállítás, mégpedig az *Elhallgatott holokauszt*, melyet a Múcsarnokban rendeztek meg.<sup>1</sup> A lengyel képzőművészethez viszonyítva úgy tetszik, annak ellenére, hogy a kortárs lengyelországi művészek jóval gyakrabban és erőteljesebben foglalkoznak a holokauszt ábrázolásával és az emlékezettel kapcsolatos problémákkal, mint a magyarországiak, magával a holokauszttal kapcsolatos kiállítások ott is ritkaságszámba mennek (a legutóbbi ilyen témájú kiállítás *A lengyel művészet és a holokauszt* volt a varsói Zsidó Történelmi Intézetben).<sup>2</sup> A többek között Csehországból, Szlovákiából, Lengyelországból és Romániából érkezett műalkotások révén a [csend] – Egy Holokauszt-kiállítás a Ludwig Múzeumban kitöltöni látszik azt az űrt, amely az effajta jelenlét hiányából keletkezik, nem csak Magyarországon, hanem Közép-Kelet-Európa jelentős részében is. Ezért is szeretnék e helyütt az ebből a térségből származó műalkotásokra összpontosítani.

TAMARA MOYZES szlovák művész *A holešovicei háromszög / Holokauszt-émlékmű helyett bevásárlóközpont* (2012) című alkotása a színhely emlékezetéhez kapcsolódik. Prága hetedik kerületében, Holešoviceben, ahol a második világháború idején a prágai zsidókat gyűjtötték össze, mielőtt a koncentrációs táborokba deportálták volna őket, a kerület vezetése bevásárlóközpontot akar építeni. Az installáció bevásárlókocsikból és két videóból áll. Az első, amely az egyik kocsiban van, egy 1944-es náci propagandafilm, *a Theresienstadt. A Führer a zsidóknak ad egy várost*; a kocsisor fölé tornyosuló másik videó a cseh televízió helyi híreinek egy részlete, a holešovicei területről szóló vitát bemutató riport. A tiltakozók védeni próbálják a helyszín emlékét, *les lieux de mémoire* Pierre Nora szavai szerint. E két dolog – a bevásárlóközpont és a vézskorszak áldozatainak szentelt emlékmű – abszurd szembesítése kiprovokálja emlékezésünk kondíciójának megkérdőjelezését.

EL-HASSAN RÓZA *R. a túlnépesedésről gondolkodik/álmodik* című munkája a rasszizmus kérdésével foglalkozik. A Ludwig Múzeumban bemutatott verzió egy kicsiny, görnyedt, fekete csadort viselő, narancsszínű léggömbhöz simuló nőalakot ábrázoló szobor. A szomszédos falon narancsszínű, *I am overpopulation* feliratú póló látható – El-Hassan Milica Tomićtyal és Branimir Stojanovićtyal folytatott e-mail váltásának terméke – meg egy rajzsorozat. A művésznő a „túlnépesedés” terminusra hívja fel a figyelmet, az olyan kijelentések mögött rejlő veszélyre, hogy egy bizonyos csoportban „túl sokan” vannak, mintha az efféle gondolkodás közvetlenül



Kiállítási enteriőr:  
[csend] – Egy  
Holokauszt-kiállítás.  
Ludwig Múzeum –  
Kortárs Művészeti  
Múzeum, Budapest,  
2014  
Fotó: © Bujnovszky  
Tamás | Ludwig  
Múzeum – Kortárs  
Művészeti Múzeum,  
Adattár és Digitális  
Archívum

<sup>1</sup> *Elhallgatott Holokauszt*. Múcsarnok, Budapest, 2004. március 18 – május 30.

<sup>2</sup> Lásd: Jan Elantkowski: Emlékezés nyitott formák között. A lengyel művészet és a holokauszt, *Balkon* 2014/1., 37–38.



EL-HASSAN RÓZA  
R. a túlnépesedésről  
gondolkodik,  
1999–2003  
© Foto: evn  
collection, Maria  
Enzersdorf, Austria;  
© Jens Preusse for  
evn collection

a náci filozófiából eredne. Ugyanilyen nyugtalanító SZIRMAI NORBERT és RÉVÉSZ JÁNOS *Jobb a Fradi!* (2002) című filmje, amely a Ferencváros futballklub stadionjából tudósít, és a Fradi-szurkolók megnyilvánulásait rögzíti. A megkérdezettek szájából nyíltan rasszista (romaellenes), antiszemita és homofób kijelentések hangzanak el. A szurkolók szerint az általuk a stadionban használt nyelvezet nem irányul konkrét csoportok ellen („hisz vannak roma ismerőseim”, mondja egyikük) – egyedül az ellenfél csapatának és drukkereinek sértegetését szolgálja. A film végén egy szurkoló kijelentése hallható, aki így felel, amikor a magyarországi roma kisebbséghez fűződő viszonyáról kérdezik: „Csak egy problémám van velük: hogy léteznek.”

A kiállításon bemutatott jó néhány mű azonban nem ennyire egyértelmű, nem azonosítható ennyire könnyen a holokauszttal kapcsolatos vagy közvetlenül róla szóló megnyilvánulásként. EVA KOTÁTKOVÁ cseh képzőművész *Ülj egyenesen!* (2008) című installációja egy faszerkezet, amelyre négy projektort erősítettek. A falra vetített videók nevelési funkciót betöltő furcsa alkotmányokba bebörtönzött, merev testtartással ülő gyerekeket ábrázol. A mű a kontrollált gyerekek passzivitását mutatja be, olyan manipulációt, amelyet könnyen a nevelés jelmezébe lehet bújtatni. Ugyanebben a kontextusban született meg ARTUR ŽMIJEWSKI *„80064”* (2004) című, közvetlenül a holokausztot érintő alkotása is, mely az áldozatnak a hóhérral szembeni passzív viszonyát ábrázolja. Kotátkova installációjában a gyerekek megfegyverzése a náci propagandát idézi fel, az nevelte fel a Hitlerjugendet, a náci eszmék soron következő terjesztőit; emez viszont univerzális alkotás, a holokauszt kontextusában megjelenő olvasata csak az egyik lehetőség.

EVA KOTÁTKOVÁ  
Ülj egyenesen!, 2008  
© Fotó: courtesy hunt  
kastner, Prague

MICHAEL BERENBAUM szerint a holokausztnak három különböző története, az emlékezésnek három hordozója van, sorrendben: a tettesé, a szemtanúé és az áldozaté.<sup>3</sup> Ez a modell alkalmazható a STEFAN CONSTANTINESCU román művész *Troleibuzul 92* (2009) című videójában ábrázolt helyzetben. Egy telefonbeszélgetésnek vagyunk tanúi, miközben egy férfi felszáll a járműre. Verbális erőszakot követ el áldozatával szemben (akinek ismeretlen marad a hangja és a személye), kiabál és fenyegetőzik. Egy mellette ülő idősebb nő akaratlanul is tanúja lesz a helyzetnek. A film végén a férfi kiszáll, és látszólag minden újra rendbe jön. Constantinescu alkotása bemutatja a passzivitást, a másokon esett sérelem néma jóváhagyását. Az erőszak nappal zajlik le, nyilvános helyen, napsütésben. A kamera helyzete bennünket is belehajt a történetbe, a verbális erőszaknak mi is ugyanolyan tanúi leszünk, mint a troliban ülő nő.

Csak néhány munkát említettem meg a Ludwig Múzeumban bemutatottak közül – azokat, amelyek találóan példázák, képviselik a kiállítás jellegét és küldetését. A *[csend]* a holokauszt tragédiáját egyfajta univerzális történetbe helyezi, olyan képet ad a vészorszakról, amely sokszor látszólag vele (vagy egymással) össze nem függő elemekből áll. Helyzeteket, reakciókat mutat be, olyan kapcsolódásokba bonyolítja a személyiséget, amelyek a második világháború idején a huszadik század legnagyobb tragédiájához vezettek; olyan összetevőkbe, amelyekből több mint 70 éve bekövetkezett az emberi civilizáció bukása. A *[csend]* kiállításon bemutatott művek nagy része „nem szó szerinti”, jelentésük rejtett, de az a kontextus, amelyben megjelennek, kibővíti látóterünket, kiprovokálni látszik a gondolkodás új útjait, új jelentést kölcsönöz az eredetileg nem feltétlenül a holokauszttal kapcsolatos műveknek. És éppen az egyetemesség szintjére került emberi viszonyokkal foglalkozó alkotásokból ered a holokauszt-kiállítás csöndes ereje.

3 Michael Berenbaum, *After Tragedy and Triumph: Essays in Modern Jewish Thought and the American Experience*. Cambridge University Press, New York, 1990. 33



STEFAN  
CONSTANTINESCU  
*Troleibuzul 92*,  
2009, képkocka a  
videóból © Stefan  
Constantinescu

# Biztonsági zóna

## [csend] – Egy Holokauszt-kiállítás

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest  
2014. július 11 – szeptember 28.

„[...] nem kellett volna inkább hallgatni?”  
(Berel Lang)

Amikor VICTOR KLEMPERER a náciizmus térnyerésétől kezdődően írott naplóbejegyzéseiben a *Lingua Tertii Imperii* mindennapi működésének megfigyelése révén igyekszik a hatalom szerkezetére vonatkozó következtetéseket levonni, több fontos észrevételt tesz a Harmadik Birodalom, a személyiséget kiteljesíteni igyekvő – talán leginkább a marcuse-i affirmatív kultúra belsővé vált személyiségesszéménye van ehhez legközelebb –, és egyszerre személytelenítő, tárgyiasító politikájának nyelvi megmutatkozásait illetően. Nemcsak az a belátás válik számára meghatározóvá, miszerint a náciizmus „egyes szavakon, beszédfordulatokon keresztül írta be magát” a német lakosság tudatába – s melyeket a szüntelen ismétlés eszközével úgy sikerült észrevétlenül népnyelvvé tennie, hogy az ellenállás megnyilatkozásai akkor és később is e kialakult mintázatok szerint működjenek –, hanem joggal állapítja meg, hogy e szellemi kifejezőeszközök egészen ellentétes célok és jelentéstartalmak szolgálatában is azonosak lehetnek. „Mindig, nyomtatásban és szóban, művelteknél és műveletleneknél ugyanaz a sablon, ugyanaz a beszédmód” – emlékszik vissza Klemperer, jóllehet azoknál, akik a nemzetiszocializmus legnagyobb ellenségeit képezték, az LTI éppolyan „kizárólagosnak és szegényesnek” mutatkozott. A 1945 utáni német antifasiszta megnyilatkozások mindazonáltal éppúgy a demokrácia „charakterlich” vonatkozásairól beszéltek, ahogyan korábban a nemzetiszocialisták a német nép totális egységét igyekeztek általa kifejezésre juttatni, mi több; éppen e fogalom révén teremtették meg azt a hierarchikus kategóriarendszert, mely mentén számos csoport került kívül emez ideológiai egység elgondolásából. Később, amikor REINHART KOSELLECK kijelenti, hogy „a kóvel szemben a szó jelent alternatívát”,<sup>2</sup> mintha Klempererrel folytatna párbeszédet, amennyiben az emlékmű és az általa rögzített minden olyan materializált emlékezeti forma ellenében szólal fel, mely az emlékezés folytonosságát megbénítja. Olyan jelet kell hagynunk „amely egyszerre emlékeztet minden áldozatra és a mi bűnösségünkre is”<sup>3</sup> – mondja –, vagyis, a későbbi, túlélő társadalom az SS kategorizáló tevékenységének örökösévé válik, ha kiemeli az áldozatok egy-egy csoportját – sőt akkor is, ha az áldozatok minden csoportjának külön emlékművet állít. Az emlékmű metaforájának kibontásához és az emlékműben koncentrálnó tapasztalati formák megkövülésének gondolatához – melynek radikális következményeit egy, az áldozatokat számszerűsítő hierarchia rémképében ragadhatjuk meg –, Koselleck

az elsődleges tapasztalat (Ehrfahrung) szingularitásán és közvetíthetetlenségén keresztül jut el. A náci „megsemmisítés” történelmi esetében az emlékezet (Erinnerung) másodlagos, folytonosságot teremtő intézményei háromféle attitűdöt képviselnek, ahol a tudományos feldolgozás, a morális kritika vagy a vallásos válasz megoldási kísérletei csupán „kilátástalan” megoldásokhoz vezetnek. E „kilátástalanság” megőrzése, vagyis a primer tapasztalattal való konfrontálódásból származó újabb és újabb apóriák felmutatása azonban szükségszerűnek bizonyul, mivel elháríthatatlanul a másodlagos tapasztalat perspektíváinak kizárólagos érvényre jutását, s biztosítékul szolgál arra, hogy a sokféle és töredezett elsődleges tudásból az emlékezetbe való átlépés szüntelenül zajló folyamatként érvényesüljön. Amikor Koselleck a szó *alternatívájáról* beszél tehát, a nyelv egy olyan felfogását veszi „alapul”, mely a tapasztalás előzetesen adott mezőjeként a „nem-egyidejű egyidejűség” tapasztalati terei között valamiképpen közvetíteni képes – s amely egyúttal a közvetítés aktusára irányítja a figyelmet. A *[csend] – Egy Holokauszt kiállítás* innen indítja útnak a látogatót, ahol a „performatív emlékművek” gondolatának kibontását szolgáló múzeumi tárló révén azonnal felülírja Koselleck fentebbi ellenvetését az emlékművekkel szemben, a *Botlatókövek* darabjai mentén<sup>4</sup> pedig a tárlat egészében végig is vezeti azt.

A *[csend]* mindazonáltal már a címválasztás révén egy ilyenfajta kontinuitás megtartásának igényével lép fel, mellyel nemcsak a 2004-es Múcsarnokbeli tárlathoz<sup>5</sup> való kapcsolódását helyezi előtérbe – majd később BODÓ SÁNDOR, MÉCS MIKLÓS, GERBER PÁL munkáinak újra szerepeltetése vagy SUGÁR JÁNOS akkori és HORVÁTH TIBOR mostani művének egyértelmű interakciója révén –, hanem mindjárt eliminál minden olyan törekvést, melyet Lanzmann a megértés szándékában rejlő obszcenitásnak nevezett. „Sok módon hallgathat az ember, melynek vannak jó és rossz módjai”<sup>6</sup> – mondja Lanzmann; a holokausztról való túl sok beszéd pedig a hallgatás egy rossz módjának kifejeződése, amely éppúgy menekülést jelent, ahogyan Koselleck elgondolásában a *jobban tudás* könnyebbége is a menekülés útját jelentette a tudás elviselhetetlenségével szemben. A *[csend]* zárójele a tárlat címében egyértelművé teszi a „másként hallgatás” követelését, mely a primer tapasztalás meglepetésszerűségének ismételtetésével a tapasztalatok egymásra

4 Ld. Turai Hedvig: Vigyázat! Múlt! Günter Demnig botlatóköveiről, illetve: A macskakövek emlékezete. Nagy Edina beszélget Günter Demnig képzőművésszel és Böröcz Lászlóval, a 2B Galéria vezetőjével. *Balkon*, 2007/5., 32–34., 35–37. o.

5 *Elhallgatott Holocaust / Bisterdo Holocaust / The Hidden Holocaust*. Múcsarnok, Budapest, 2004. március 18 – május 31.

6 Lanzmann, Claude: *A megértés obszcenitása – egy este Claude Lanzmann-nal* (ford.: Babarczy Eszter), Thalassa, 1994/1–2., 279. o.

1 Klemperer, Viktor: *A harmadik birodalom nyelve* (ford.: Lukáts János) Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 1984. 18. o.

2 Koselleck, Reinhart: *Az emlékezet diszkontinuitása* (ford.: Schein Gábor) In.: 2000 *Irodalmi és társadalmi havilap*, 1999/11., 6. o.

3 Koselleck, i. m. 8. o.



Kiállítási enteriőr: [csend] – Egy Holokauszt-kiállítás. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2014; Fotó: © Bujnovszky Tamás | Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár és Digitális Archívum

ZBIGNIEW LIBERA  
Lego koncentrációs tábor, 1996



rakódásának és újraíródásának fentebbi mechanizmusát játszhatja újra a látogatóval, s ehhez a művészet befogadásában rejlő tapasztalati potenciált használja ki. Ez a potenciál teszi lehetővé a „tudás elviselhetetlenségével” való szembesülést, hiszen önmagunk megismerésének legfontosabb „alapzatát” nyújtja egyúttal. A kiállítás elméleti keretét nyújtó ERNST VAN ALPHEN pedig ebből a felismerésből indul ki, amikor a holokauszt-hatás fogalmának kibontását kísérel meg.<sup>7</sup>

Amikor van Alphen *holokauszt-hatásról* beszél, a holokauszt mechanizmusát meghatározó alapelvek művészetbeli használatára és újrajátszására (reenactment) gondol, melynek lehetőségét az ember – itt a legtágabb értelemben vett – „történelemhez” való viszonyának valamilyen képzeletbeli adottságában alapozza meg. A holokauszt gépezetének – érdekes módon Klemperer is a mechanikai eredetű szavak gyakoriságát emelte ki – ilyen alapelvét jelentik a szubjektum mechanikus módon való objektummá változtatásának aktusai – a tömegek archivális kategóriák szerinti elkülönítése, a besorolás alakzatai vagy a szervezett tömegirtás mozzanatai –, melyek egyúttal a holokauszt utáni társadalmakra gyakorolt hatások felől artikulálnak szüntelenül. A holokauszt-hatás működésének leírása az emlékezet és a trauma közötti feszültség művészi kibontásának diskurzusához kapcsolódik – jóllehet a trauma mibenlétének megragadása inkább csak valamilyen mechanizmus értelmében válik tisztázottá; a trauma az ismétlés során, a megtörtént esemény után válhat csupán átélhető élménnyé, miközben a reprezentáció kulturális és történelmi keretei közé soha nem illeszthető be – ezért is lesz fontos a *keret* culleri kibomlása vagy a derridai archívum-koncepció van Alphen számára is. A feladat tehát a *re-prezentáció* eredeti értelmének visszaállítását jelenti, ahol a valóság nem-narratív elemei egy alkotó produktivitás révén kerülnek napvilágra, s amely alkotó potenciál egyúttal a valóság gyarapítására is képessé válva ugyanazzal a mozzanattal tudja felmutatni azt is, *ami nincs*. Vagyis, amikor van Alphen Boltanski művészete kapcsán a valóság Janus-arcának megmutatkozását említi, akkor a jelen nem lévő vagy nem látható valóságtartalmak felszínre hozásában ezt a teljesítményt emeli ki – jórészt egy gadameri felfogás értelmében vett alkotó pozíciójának szemszögéből. Megint csak Koselleck kifejezésével élve, „minden lépés a gázkamrákhoz vezet, de egyik sem vezet be a gázkamrákba”,<sup>8</sup> azaz, a holokauszt-hatást létrehozó művek nem mondanak semmit a múlt történéseiről, hanem diszciplinárizált minőségében jelenítik meg azt, olyan teret nyitva meg – ami a múzeumi elrendezés és annak

7 Ernst van Alphen: *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Stanford University Press, 1997

8 Koselleck: i.m. 6. o.

felelőssége kapcsán különösen érvényes –, amely „a múlttal való játékra” (van Alphen) invitálja a befogadót. Talán egy ilyesfajta igény fenntartásának is köszönhető az, hogy bárhol indulunk el a tárlat művei felé, a [csend] haladási iránya mindig „ugyanoda” vezet.

A holokauszt-hatás elérésének és megértésének tétje tehát nemcsak a holokauszt történéseihez való közelítésben, hanem a művészet médiuma révén az áldozattal és az elkövetővel való azonosulás lehetőségének fenntartásában mutatkozik meg. A játék-, dráma vagy a performance-elméletekből kölcsönzött metaforák nem véletlenül válnak ennyire hangsúlyossá; a játékba való bekapcsolódás révén – persze a játék fogalmának felbukkanása mind filozófiai, mind pszichológiai, és persze a huizingai értelemben további kérdéseket vet fel – a holokauszt oktatásának vagy a nevelés felelőségének kérdését hozzák felszínre. Így válaszol ZBIGNIEW LIBERA *Lego koncentrációs tábora* (1996) EVA KOTÁTKOVÁ *Úlj egyenesen!* (2008) című installációjára, ahol az utóbbi a mesekönyvek színes „szabályszerűtlenségei” révén még inkább – a holokauszt oktatására ugyanúgy jellemző – dogmatikus kontroll pedagógiai eszközeire hívja fel a figyelmet, jóllehet Libera *Legóinak* variációs lehetőségei hasonlóan szélsőséges nyugvópontra jutnak végül. A [csend] három nagy hívószava – *reguláció*, *pozíciók* és *emlékezet* – mindazonáltal nemcsak a nevelés, hanem tematikusan az iskola, a munka, a hivatás, a sport, a termelés és fogyasztás, a túlnépesedés vagy a tömegornamentika társadalmi alakító erőinek viszonyait hozták működésbe. Ez a mechanizmus egyrészt olyan elemek összerendezése révén valósul meg, mint a bevásárlókosárba tett 1944-es theresienstadti náci propagandafilm (TAMARA MOYZES: *A holešovicei háromszög / Holokauszt-emlékmű helyett bevásárlóközpont*, 2012), BODÓ SÁNDOR már-már abszurditásba forduló *33-tól 45-ig* (2004) című munkája vagy ALBERT ÁDÁM *Munkapróba/BLK 1.* (2014) installációja, amely a kiállítás legérzékletesebb darabja a holokauszt-hatás működésének és működtetésének tekintetében. Albert a Bogen-Lipmann kalitka téri-vizuális intelligenciát mérő tesztjét mindenki számára kipróbálhatóvá teszi, miközben a kalitka szerkezetét elemeire bontva azokat a kalitka köré installálja. E mozzanattal nem csak az emberi képességek mérhetőségének ideológiáját teszi kikezdehetővé, hanem valamilyen kategóriába sorol is egyben, melynek pozíciója alapvetően meghatározza a tárlat további műveire vetett tekintetünk perspektíváit. Bárhol indulunk Albert munkája felé, már valamilyen hierarchia szerint kapott kategóriáink tudatában indulunk tovább, majd jutunk vissza újra – e mozzanat pedig Albert munkáját mint a tárlat egyik tranzitorikus középpontját tünteti ki. De Albert nemcsak a személyes érintettség



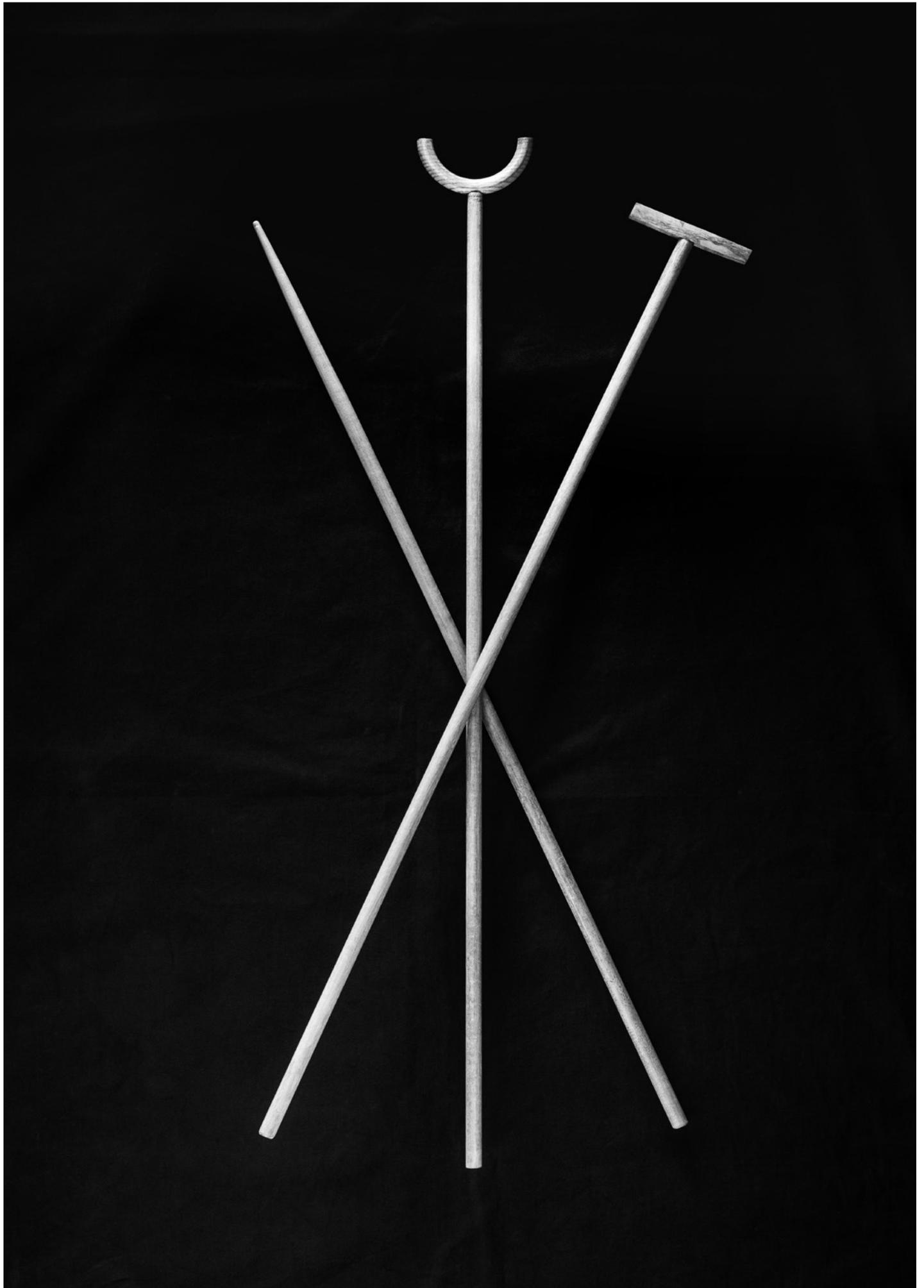
OMARA  
Már akkor éreztem, hogy akit szeretek, nem hozzám való, 1962, 2000  
© Fotó: Rosta József

BODÓ SÁNDOR  
33-tól 45-ig, 2004

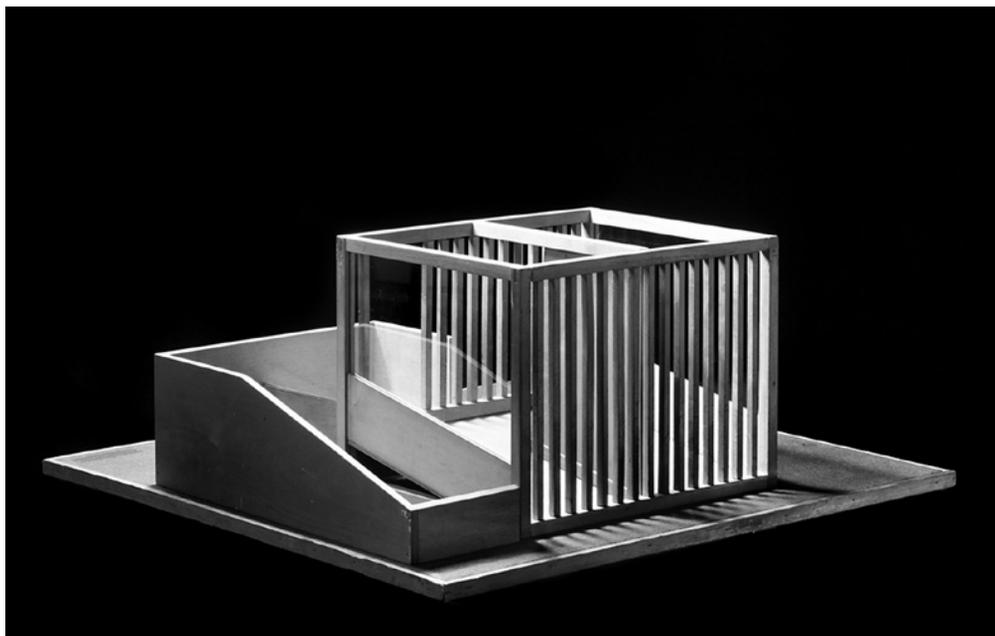




ALBERT ÁDÁM  
Munkapróba/BLK 1., 2014, installáció © Fotó: Kudász Gábor Arion



ALBERT ÁDÁM  
pálcák, 2014, giclée, 56x38 cm



ALBERT ÁDÁM  
Munkapróba/BLK 1., 2014 © Fotó: Albert Ádám



ALBERT ÁDÁM  
nézőpont, 2014, giclée, 40×83 cm

ALBERT ÁDÁM  
tribün, 2014, giclée, 42×68 cm



valóban tapasztalhatóvá tétele révén válik közép- ponti jelentőségűvé, hanem – már a kalitka létre- hozóinak története kapcsán is – arra figyelmeztet, hogy a tárlatot tematizáló társadalomformáló erők mindig magukban hordozzák az ideológiai megmerevedés potenciáit, ahogyan korábban a nem, a faj vagy a vér alakzatai. A holokauszt-hatás figyelmeztető funkciója pedig ezen a ponton válik igazán jelentőssé, amennyiben a romák ellen elkövetett gyilkosságok művészeti megidézése kapcsán nemegyszer emlékeztet e felsorolt alak- zatok kimerevithetőségének veszélyére, melyek egy effajta nyelvadás révén legitimálják és rögzítik a társadalmi kirekesztés formáit. A kurátori elrendezés ugyan kikerüli a roma holokauszt külön tematizálásnak vagy elbeszélhetőségének kérdését – éppen valamilyen hierarchia felállítá- sának lehetősége ellenében –, de nem kerüli meg; ama beszédmód logikájának mindenre kiterjedő visszatérésére figyelmeztet, mely Klemperer szá- mára is vészterhesnek mutatkozott – ezért van az, hogy csak fülhallgatón keresztül hallgathatjuk SZIRMAI NORBERT és RÉVÉSZ JÁNOS *Jobb a Fradil!* (2002) című dokumentumfilmjét is.

Amikor Albert alkotását mint tranzitorikus cent- rumot gondoljuk el, amely a holokauszt-hatás szervezőelemeit a tárlat egészében működteti, egyúttal az a problematika kerül előtérbe, mely az egyes művek holokauszt-hatásának mibenlétére kérdez rá. Amikor van Alphen holo- kauszt-hatásról beszél, látszólag olyan művek alapján gondolkodik, melyek nem, vagy csak érintőlegesen tematizálják történeti értelemben a holokausztot, de mégis, valamiképpen egy- értelművé teszik a holokausztra való pontos reflexió meglétét. A *[csend]* által bemutatott művek jelentős hányada azonban – melyek szá- mottevő része éppúgy megfelelhet a tudomá- nyos, a vallási, és szándéka ellenére a morális megközelítésnek – viszonylag kevésbé képes e hatást működtetni önmagában, vagyis létrejöt- tének vagy felmutatásának lehetősége a kurátori munka függvényében artikulálódik. Így válnak értelmezhetővé a Pécsi Tudományegyetem DLA hallgatóinak alternatív terei, melyek a holokauszt- effekt beindítását, fenntartását és egyáltalán az abszolút relativizálás és végletes univerzalizálás passzív befogadói pozícióinak ellehetetlení- tését igyekeznek véghezvinni. FARKAS IMRE, SZÁNTÓ ISTVÁN és ZRÍNYI ORSOLYA, a *KIS VARSÓ Fogyművészeti Központ* (2007) című installációja kapcsán „kiállított” művei képesek leginkább teljesíteni e feladatot, ahol a cél – a „kurátorok” szavaival – „a Dávid-csillag betagozódása egy olyan elren- dezésbe, amely a jelzett intenció értelmében feloldozza partikuláris jelentésének kötöttsé- gei alól, vagy legalábbis lehetőséget ad ennek a jelentésnek a toleráns kitágítására.” A *[csend]* – *Egy Holokauszt kiállítás kísérlete* ugyanebben a törekvésben ragadható meg, mellyel arra figyel- meztet: „a nagy per” még mindig nem ért véget.

# „Because nature nurture”

## Land art kezdeményezések a Székelyföldön

### INTERTWINED / Összefonódás

Zsolnay Kulturális Negyed, m21 Galéria, Pécs  
2014. július 18 – augusztus 17.

A Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának Doktori Iskolája (PTE MK DLA), valamint az Erdélyi Művészet és Örökség Egyesület szervezésében működő NAP (Nature Art Project) Természetművészeti Központ közös együttműködésével jött létre a bikfalvi workshop (Háromszék, Románia). A workshop célja különféle, táji környezetbe illesztett helyspecifikus projektek létrehozása volt, a doktori iskola hallgatói és a programhoz kapcsolódó vendégművészek bevonásával. A művésztelep COLIN FOSTER, szobrász és a doktori iskola vezetője, valamint PÉTER ALPÁR, a NAPtelep szervezője és doktorandusz közös ideája alapján jött létre, helyt adva a természetművészet (land art) és a társadalmi környezet viszonyával kapcsolatos gyakorlat- és elméletközpontú kutatásoknak.

A pécsi Zsolnay Kulturális Negyed m21 galériájában megrendezett nyári kiállítás nagyrészt a mindennapos környezeti kapcsolatokra reflektált, melyek többféle művészeti felfogásról adtak számot, több alkotó perspektívájából. Az *INTERTWINED / Összefonódás* című tárlat főképp a 2014. július 1–10. között megtartott bikfalvi Nature Art Project művésztelepen szerzett tapasztalatokra irányult, felölelve a *Reális és virtuális terek* témáját, olyan művekkel gazdagítva, amelyek a doktori iskola műterméin belül születtek. Ahogy azt a kiállítás címe is érzékelteti, az *egybefonódás* itt nemcsak a művészet a természettel való kapcsolatára mutatott rá, hanem a doktori iskola komplex művészeti ágainak és alkotóinak változó nyelvezetére is utalt, utalva a múlt és a jelen, a belföld és külföld, az urbánus és falusi összefonódására, de asszociálhatunk a bikfalvi workshopon való társas *együttélés* jelenségére is.

A kiállítás az alkotóművészet intervencióját mutatta be a természetben, a szociális térben és az urbánus környezetben. A dialógus helyenként a fenntartható fejlődésre vagy a környezetvédelemre vonatkozott; máskor a falusi kultúrtér vallási és szociális környezetét tárta elénk. A kiállítás bikfalvi részlege a helyspecifikus munkák miatt nagyrészt csak az ott történt akciók lenyomatait mutatta be, printeken, fotókon és videókon keresztül. Az m21 tere viszont megkívánta, hogy olyan alkotások is szerepeljenek, melyek kötődnek a land art témájához (REZSONYA KATA, VARGA TÜNDE), virtuális és reális dimenziókban mutatva be azokat. A JOHAN VAN DAM kurátor által szelektált kiállítási anyag változatos munkákkal egészült ki, melyek a tér fogalmát járják körül, és mindennapi naturális vagy urbánus környezetünkre reflektálnak. A bejáratnál lévő termék a Bikfalván készült művészeti happeningeket és jelenségeket, valamint a természetes anyagokból készített, természethez közeli plasztikákat mutatták be (TÓTH ATTILA, TÓTH VERONIKA). A hátsó termék leginkább a virtuális, digitális térrel foglalkoztak

(FODOR PÁL, TÓTH ZSUZSA), valamint természeti és más fizikai törvényekkel voltak kapcsolatosak, mint a fények (SZIGETI GÁBOR CSONGOR, BOROS MIKLÓS JÁNOS, LOSONCZY ISTVÁN), az anyagok összetartása és keverése (KRÁMLI MÁRTA), illetve a mindennapi környezet és a fogyasztói kultúra problémái (PALATINUS DÓRA, VARGA GABI).

A Kovászna Megyei Művelődési Központtal együtt szervezett NAPtelep kortárs művészeti rendezvényének elsődleges célja, hogy az itt létrehozott műalkotások a székelyföldi „kultúrtájban” valósuljanak meg. A NAPtelep 2012-től hoz létre olyan kortárs művészeti eseményeket, amelyeknek központjában az ember és a természet, illetve a művészet és a természet viszonyának tanulmányozása áll. Az itt résztvevő alkotók korábban a természeti elemeket (víz, fény vagy a föld) ruházták fel művészeti vonatkozással, feltérképezve a terület társadalmi és kulturális berendezkedéseit.<sup>1</sup>

A III. NAPtelep a PTE Művészeti Kar doktori iskolával közösen szervezett természetművészeti műhelyének témája a *Reális és virtuális terek*, ahol a résztvevő alkotók (zenészek és képzőművészek) egyéni és kooperatív munkával aknázták ki a különböző szociális és természeti térségek adta lehetőségeket. Az esemény szerves része volt a Colin Foster által vezetett *The Language of Art* szeminárium a doktori iskolán, ahol a művészek előzetesen megismerhették Bikfalva területi adottságait; koncepcióikat és munkaterveiket pedig helyben kiviteleztek. A telepen részt vett alkotók saját művészetfelfogásuk szerint viszonyultak az adott környezethez. Akadtak olyanok, akik számára a szociális és természeti milió teljesen új terepet nyitott meg a művészi gyakorlatban, és akadtak olyanok is, akik már ismerték a land art vagy a public art kifejezőeszközeit. Az itt született művek többnyire helyspecifikusak, alkalm szerűek voltak, ugyanakkor akadtak olyan alkotások is, melyek (ismeretlen ideig) állandó helyet kapnak a falusi környezetben.<sup>2</sup>

Colin Foster *Gigantic* című videóprojektjének témája egy hátizsák, mely néhány, természetművészeti alkotásokhoz szükséges eszközzel, valamint mindennapos használati tárgyakkal van telepakolva. A rövidfilm enyhe angol humorral fűszerezett TV Shop-szerű reklámként jelenik meg, középpontjában az emblematis, *Gigantic* márkájú táskával, mely megkönnyítheti a buzgó land art alkotók vállalkozását a művészetszínlelés területén. A videó egyfajta ironikus válasz digitális

1 <http://www.naptelep.ro/index-projekt.php>

2 A helyspecifikus művészeti gyakorlat itt egyrészt azt is jelenti, hogy az alkotó az adott környezeti viszonyokhoz kapcsolódik munkájával, másrészt, hogy a helyben megjelenített művek, avagy az alkotási procedúrák milyen módon fűződnek a helybeli szociális, ökológiai, kulturális, vagy politikai jellegzetességekhez. A helyhez kötődő művészi folyamat legjelentősebb szempontja, hogy az alkotás hogyan interpretálja az ember, az adott környezeti tér és az idő viszonyosságait (l. Johan van Dam Bikfalvához kapcsolódó sajtószövegét).



COLIN FOSTER  
Gigantic

és virtuális korunk tömegművészetére. Foster másik projektjében, melyet szintén egy rövid dokumentációs film ismertet, különböző alakzatú pecsétet (olykor lábbeliként) alkalmaz Bikfalva neves történelmi és vallási földjein, megőrizve lenyomataikat. Ezek a pecsétek megjelennek a filmben szereplő *Gigantic* hátzásokban is, valamint kiállított tárgyként is, más használati eszközökkel együtt az m21 tárlatán. A videó háttérzenéjét BICSKEY LÁSZLÓ hegedűművész szolgáltatta, aki más, itt jelen

COLIN FOSTER  
Határmezsgye



lévő művészekkel is kooperált, Bikfalva által ihletett természeti impresszióit feldolgozva.<sup>3</sup>

SZABÓ KLARISZ hanginstallációja egy tisztás feletti erdő szélén helyezkedik el, Bikfalvához közel; hangjai a szél lendítése, mozgása által szólnak meg. A *Határmezsgye* című szobor több tűzfának vágott bükkfából áll, egy élő, masszív bükkfára fellógatva. A természetes materiákból létrehozott mű a természetben szól meg, megvalósítva a reális és a produktív, „hangzó” tér egységét. A címválasztásnak két indítéka is volt: Bikfalva eredetileg határvédő faluként működött, másrészt pedig a mű egyfajta választóvonalként szolgál az erdő és az előtte elterülő rét között. NEMES ZSUZSA egy tradicionális médiumot, a tojástemperát választotta koncepciója kidolgozásához. Bikfalva és környékének közösségéhez az ő művészete állt a legközelebb: képek sorozatát festette különböző térségekről és tájakról, melyek meghatározóak a vidék történelmére, legendáira vagy a helyi emberek emlékeire nézve. A festmények egyfajta vizuális tiszteltnyilvánítások a terület természeti, kulturális, vallási és szokási jellegzetességei iránt, mely

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=5rzbcMQpYZM>



SZÁNTÓ ISTVÁN  
Virágtő-fej-ház-kulcs

tényező – Nemes nézetei szerint – a jövőben is éppúgy fontos értéket fognak képviselni, mint a jelenben.

A Kárpát-medence júliusi égboltjának csillagrendszer képmását megvalósítva PÉTER ALPÁR különféle méretben lyukakat égetett szórványosan egy lepedő felületébe, a csillagok fényereje szerinti rendezettségben (*Párhuzamos*). A napfény átszűrődésén keresztül, átvilágítva a textilponyván, a föld felszínén láthatjuk a bolygók és a csillagok állásának rendszerét, pontos minta szerint, ahogy az éjszakai égboltot láthatjuk. A vásznat egy tisztás felett feszítették ki, melynek elterülése a kötelek vonalaival együtt pontosan követi a csillagkép tájolását. Péter munkája a valóságról alkotott érzékelésünkön keresztül köti össze a materiális, földi, „tapintható” valóságot a látványon alapuló égi, univerzumi tér szintjével. A párhuzamos síkok érzékelése csak illúzió, mégis ez a realitás hétköznapi tudatunk számára. Az ég és föld találkozási vonala a horizont, mely az installáció minimális optikai játéka felel meg. Virágok, ásványok és termékek gyűjtésével, a környék természetes összhangját megalkotva és ahhoz igazodva BOTKA ILDIKÓ színes vászoncsíkokat kreált a növényi festés hagyományos eljárásával, melyek alkotóelemei a környezetnek, a természetes elemeknek és nem utolsósorban a festészeti előadásmódnak (*Gyűjtött színek*). A térbeli installációk Bikfalva kertjeinek és erdőinek megőrkítéséről, élénk növényvilágának újraértelmezéséről szólnak. A bikfalvi református templom egykori cserépleceiből készített, vakrámokra feszített vásznak között felfüggesztett pamutcsíkok alkotják a belső tér hálózatát, melyek fák, bokrok, növény szárak, levelek és ágazatok struktúráinak mintájára készültek el. A vásznak növényi színezéssel, a főzés és a bedörzsölés eljárásával készültek, mely az erdélyi paraszti kultúra tradícióját idézi fel. Tervezőgrafikai munkásságából kiindulva NAGY TAMÁS a betűfajták és a tipográfia képalkotási módszereinek szellemében egy ismeretlen, „természeti” írás mintázatát tárta fel egy halott lucfenyő külső felületéről (*Natural asemic writings*). A kutatás gyakorlati része a fa kérgének letisztításából áll, mely alatt korábban a kártevő rovarok vájatokat fúrtak. A fa járatainak finomítása és azoknak nyomdafestékekkel való lefestése után a fa felszínén lineáris meanderformák rajzolódtak ki, felfedve így egy addig nem látott mikrokörnyezeti virtuális teret. Ez egyfajta aszemikus írásként,<sup>4</sup> idegen és rejtélyes kalligráfiaként jelenik meg, melynek plasztikája többféle

4 Az aszemikus írás kifejezés jelentése, hogy nincsen jelentése az adott szövegnek, szavaknak, jeleknek, azaz nincs szemantikája. Írásnak tűnik, de nem igazán tudjuk elolvasni. Az ilyen írás egy üres tartalmat hordoz, amit a néző és befogadó saját maga értelmezhet és töltheti meg jelentéssel a saját belátása szerint (Nagy Tamás).

asszociációs lehetőséget nyújt. A lucfenyőt a művészi beavatkozás után az eredeti környezetébe állították vissz. Ugyanezekből a vájatokból Nagy Tamás agyagtábla-lenyomatokat is készített, melynek példányai szerepeltek a kiállításon is (*Clay cortex*). Egy másik, *The line of defense* című installációs projektjében Nagy 126 darab nyílvesztőt állított bele a földbe a bikfalvi vártemplom tornyának lőtávolságából, a múltbéli históriák felelevenítéseként. Bikfalva történelmi jelentőségét a 13. században épült, védelmi célokat szolgáló református temploma jeleníti meg, melyet 15-17. századi lőréses várfal vesz körbe. A nyílvesztők egy részét a templomhoz vezető falbejáratnál installálták ostromzár-szerűen, a másik része pedig a torony előtt, köríves elrendezésben.

SZÁNTÓ ISTVÁN a kerámia tetőcserepet választotta médiumának, melyekből nagyméretű, pixelizált falkompozíciókat alkotott. A bikfalvi kultúrház udvarán elkészült, néprajzi motívumokat ábrázoló művek végleg ottmaradnak a falusi környezetben. A *Virágtő-fej-ház-kulcs* virágyszerű struktúrája a címből fakadóan többféle ornamentumot is rejt magában, más-más látványt megidézve: házat, kulcsot vagy egy rókafejet. A *Csillagmadár* című munkánál szintén ez a vizuális folyamat jelenik meg, viszont a madár motívuma pontosabban kivehető, a lándzsa formájú régi cserepek rendszeréből adódóan. A madárforma szeme nyolcszögű csillag alakzatban van kirakva a nyolcágú Nap-csillagot szimbolizálva, mely a székely zászlóban a jelenlegi nyolc székely szék (Marosszék, Udvarhelyszék, Gyergyószék, Csíkszék, Bardóc-Miklósvárszék, Sepsiszék, Kézdiszék, Orbaiszék) egységének a jelképeként felel meg. Az m21 tárlaton kiállított fotók mellett Szántó *Szemes-pixel* című munkáját is bemutatta a galéria padlózatán Johan van Dam együttműködésével, mely téglaporból készült keresztszemes-pixel mintázatot ábrázolt. A kanadai író, költő és műkritikus, JOHN K. GRANDE a vizuális művészeti alkotástól különállva, beatnik-szellemében fogant költeményében foglalta össze Bikfalva ihlette életérzéseit, melyet a környék gyalogösvényein, legelőin és tisztásain írt meg. A *World Walk 2014 Bikfalva* videós dokumentációban elhangzó vers központi témája a falusi természet valóságának életképeit taglalja.<sup>5</sup>

BEÖTHY BALÁZS Bikfalván elkészített három munkaprojektjét az m21 falán szemmagasságban elhelyezett, sétálva olvasható feliratcsíkokkal mutatta be, ahol a történet fordulópontjaihoz különféle fotókat mellékel. A három horizontvonal segítségével mutatta be az elkészült és a tervszintű művészeti projekteket, három különálló „látóteret” létrehozva. Az elbeszélésű csíkok

5 <https://www.youtube.com/watch?v=gfzuzul3vmv1>



FALUVÉGI TÜNDE  
Lét Tér



KOTER VILMOS  
Restructuring

beszámolnak a helyben megvalósított intervenciókról, valamint a falu egyéb jellegzetességeiről, mint a református templomban kihelyezett nagyméretű magyar zászlóról [*Címeres (országzászló)*], vagy a Csigavár legendájáról [*Feszes (csigavér)*]. Utóbbi kapcsán egy helyben megvalósított akciót is tárgyal, melyben egy több méteres juta-spárgára helyben talált cserépdarabokat erősített, egy szurdok tetejére feszítve ki azt, ahol a bikfalvi templomkert is állt. A *Laza (Sziluett)* című munkájában Beöthy a kultúrház északi hátsó falára egy helyi fa elfordított sziluettjét festette fel turmixgéppel feldolgozott csillagmoha, sör és cukor keverékével. A projekt lényege, hogy a moha újra életre keljen – az idő rövidsége miatt Beöthy egy helyi lakost kért meg, hogy két hétig locsolja azt rendszeresen.

SZIGETI GÁBOR CSONGOR ugyancsak három, helyben készített projekttel állt elő. *ChainTree* című művében három elromlott láncfűrészelt ültetett el a földre három facsemete alá, melyeknek gyökerei az idő múlásával körbefonják azokat.

A projekt egy visszafordított szimbolikus folyamatra épül, ahol a fűrész nem a fák kivágására hivatott, hanem védelmezi azokat. Ugyanakkor felhívja a figyelmet a környezetvédelemre is, a fakivágások okozta károk gyakori problémájára. A *Mobile Balance* Szigeti már többször feldolgozott interaktív land art projektje, az emberi súly mérlegszerű balanszára tett játékos kísérlet, amelynek kipróbálása ezúttal a falu kultúrház udvarán történt. Az m21 kiállításon bemutatott *Reality Landscape* egy nagyfelbontású (1080 pixel / inch) élő tájkép, mely egyetlen kameraállásból, 0-24 óráig közvetíti a tájban történő változásokat. Az egyedülálló projekt egyfajta valóság show-hoz hasonlatos élményt nyújt a tárlat látogatójának, viszont itt a fókusz a tájra irányul, és nem az emberi cselekvésre. Az élő tájkép várakozást kelt a történés iránt; a közvetítés folyamatos (ellentétben a gyenge felbontású, pár másodpercenként frissülő webkamerás képekkel). Szigeti bikfalvi munkái mellett több más interaktív installációjával és videójával is találkozhattunk a kiállításon, melyek a többnyire land art témáját ölelték fel.

FALUVÉGI TÜNDE *Lét Tér* című, faágakból és levelekből összefont struktúrája félkör alakzatban áll szabadon, belső nyílásai gótikus ablakok mintájára nyílnak. A konstrukcióban a félkörös tér egyfajta metafizikai szimbólumként jelenik meg. A természeti és a szociális környezet az emberrel alkot egy harmonikus egész kört: a saját életterünk, saját létünk és saját rejtett történeteink elfogadása összhangot képezhet a világgal. Faluvégi Szent László legendáját használta fel művében személyes mondanivalóként megörökítve, mely a nézők számára nem volt látható – a Bikfalva környékén lévő templomok falain több helyen lehet felfedezni Szent László legendáját. KOTER VILMOS ágakat vágott különböző nagyságú darabokra, ésegy fa törzse köré kötötte őket, egy nagyobb hengerformát hozva létre (*Restructuring*). A fraktálszerű struktúrát alkotó ágakat több helyről gyűjtötte össze, melyek aztán visszatértek eredeti környezetükbe, újabb természeti kontextust kapva. A Bikfalván készült rövidfilmek és a dokumentációk KOMJÁTHY MÁTÉ munkáját dicsérik.<sup>6</sup>

A természetművészeti workshop lehetőséget nyújtott az alkotóknak arra, hogy kizökkenjenek a hagyományos műtermi gyakorlatból, és kibővítsék ismereteiket, kutatási témáikat különböző médiumokban, térbeli és experimentális megnyilvánulásokban. A természet mint téma és eszköz, változatos formában jelent meg az itt résztvevő alkotók műveiben és intervencióiban, valós és virtuális tereiben.<sup>7</sup>

6 <https://www.youtube.com/watch?v=a-GcgZbsamo>

7 Lásd John K. *Grande Bikfalva – Virtual and Real Space* című szövegét, mely a workshopon résztvevő alkotóművészek Bikfalván készült munkáit taglalja.

Tillmann J. A.

# Paks et gaudium

ex-artist's collective ]Loránt Anikó és KaszásTamás[  
*Önantropológia – „Előszedni a régít, lemásolni az újat”*

Paksi Képtár, Paks  
2014. szeptember 26 – november 16.

Nigel Barley brit antropológus pályáját a szokásos módon kezdte: afrikai terepmunkára ment, és egy éven keresztül a *doajo* törzs életét tanulmányozta és élte – résztvevő-megfigyelőként. Ám erről írott könyve, az *Egy zöldfülű antropológus kalandjai* már eléggé elüt a műfajbéli méjnsztrímtól, amiért is elég nagy vihart kavart. Igazán érdekessé azonban a könyve vált, amit hazatérése után írt – abban ugyanis saját országának, a *somorú szigetlakóknak* a kultúráját írta le, mégpedig az angolokat – etnológiai szempontok szerint.

Ilyen, 180 fokos fordulat nemcsak az antropológiában következett be; hasonló horderejű változások történtek a kultúra legkülönbébb területein. Ezek a művészet közegét sem hagyták érintetlenül, ezek hatására a helyzete megváltozott. Amit az is mutat, hogy érzékeny antennákkal rendelkező művészek is másként tekintenek a tevékenységükre – és önmagukra. Amikor művészek *ön-antropológiai terepmunkát otthonvégző kutatóként* látják magukat, az – az önreflexió magas foka mellett – a terep határozott átrendeződését, a tevékenység fókuszának áthelyeződését, a feltételek megváltozását mutatja. Mostanában a művészeti praxisban, akárcsak a képzésben, a kutatás vált központi fogalomká – míg régebben ezt a helyet a *kísérlet*, a kutatás gyakorlati része töltötte be. Kísérletező művészetből *kutató művészet* lett. A kutatás nem más, mint *kutásás*: keresés az alapokban, az általajban. Valamivel mélyebbre menően a megszokott fel-színeknél. Elmélyedés, belemélyedés az élet általános és konkrét alapjaiba.

A kutatás így magától értetődően életmód-kutatás is. Annak vizsgálata, milyen az élet, hogyan is élődnek az életek. Hogyan lehet élni? Ami a művészet modern hagyományában egyszerűs mind azt is jelenti: hogyan lehet *másként* élni? Másként – mindahhoz képest, ami ami körülvesz bennünket, ahogy többnyire az életek körülöttünk élődnek. Mert ez a „közép”, az átlag

EX-ARTIST'S COLLECTIVE ]LORÁNT ANIKÓ ÉS KASZÁS TAMÁS[  
*Önantropológia – „Előszedni a régít, lemásolni az újat”, Paksi Képtár, 2014, részlet a kiállításról*





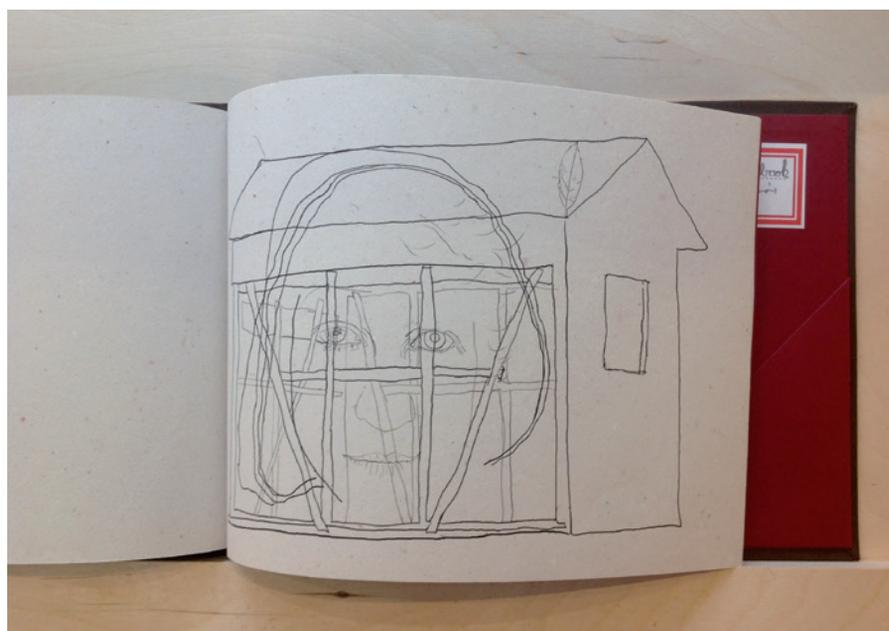
EX-ARTIST'S COLLECTIVE | LORÁNT ANIKÓ ÉS KASZÁS TAMÁSI  
Önantropológia – „Előszedni a régit, lemásolni az újat”, Paksi Képtár, 2014, részletek a kiállításról



többszörösen kétségessé vált. Nemcsak nyárs-polgári vonásai miatt, amihez képest régen a bohémságban vagy a kommunákban vélték alternatívára lenni. Sokkal inkább azért vált kétségessé, amit fizetni kell érte. *Nem éri meg* – a hajszoltsága, a kiszolgáltatottsága, az üressége és a veszélyessége miatt. Nem mintha széles néptömegek kezdtek volna *veszélyesen élni* Nietzsche szándéka szerint, hanem mert életük módja ön- és közveszélyes: az élet értelmét éppúgy veszélyezteti, mint az élet (*biosz*) – biológiai alapjait. KASZÁS TAMÁS és LORÁNT ANIKÓ ön-antropológiai munkái mögött egy alapvető felismerés érzékelhető: az, hogy az ember eredendően szegény. Csupaszon születik és kiszolgáltatott. Sokáig mások közvetlen segítségére szorul. És felnőttként is, egész élete során ezer és ezer szállal kötődik a környezetéhez. A földhöz, a levegőhöz, a fényhez. A növényekhez, az állatokhoz és persze embertársaihoz.

A művész is szegény. Eredendően szinte semmije sincs, és mindig *hozott anyagból* kénytelen dolgozni. Az ennek belátásával létrehozott művészet mégsem válik feltétlenül szegénné. Ahogy az *arte povera* sem volt az, jóllehet egyszerű anyagokat és tárgyakat használt fel, gazdag vonatkozásokat és jelentéseket teremtve.

Kaszás Tamás és Loránt Anikó is ezekre a körülményekre tekintettel keresi a helyét. Keresik azokat a megoldásokat, eszközöket, technikákat, amelyekkel a szegénység, a kiszolgáltatottság kontextusát át tudják alakítani. A sokoldalú függés szárendszereit olyan textúrává tudják formálni, amellyel komor kilátások közepette is megteremthetők az élhető élet feltételei, a szabadság személyes és személyeken túlmenő övezeteit. Ennek során tevékenységük mégsem válik utópikussá, nem dermed bele a mozgalmárság mechanikájába. Az ilyesféle kudarcok ismeretén túl a játékoság és az ironia megóvja őket ettől. Mindenféle tárgyakat fabrikálnak, hasznosítják a régit és újrahasznosítják az újat, barkácsolnak, kitalálnak és fejlesztenek. Ezenközben megfigyelik magukat, rácsodálkoznak egy-egy leleményre, és eredményessége láttán – miként azt egy faliújság faszerkezetéből jurtavázzá alakító munkájukról készült videó mutatja – jókedvükben olykor tánkra is perdülnek. Munkájuk eredményeit és felismeréseit időről-időre, mint ezen a kiállításon is, megosztják. Használható tárgyakat és tanulságos megoldásokat tesznek közzé. Lehetőséget teremtenek életkörülményeik és (mű)tárgyaik szemrevételezésre és a nyugodt szemlélődésre – amire egy használt építési pallókból készült formás paddal invitálnak. *Ahol élni lehet, ott jól lehet élni* – jegyezte föl magának Marcus Aurelius. Erre a császári udvarban élve intette magát, amelyet mint filozófus megvetett, de minden élethelyzetre érvényesnek tartott. Úgy tűnik, így vannak ezzel – életükkel és munkáikkal – a kiállítók is. Ezért mondható el Pakson is: *Pax et gaudium*. Béke és öröm.



EX-ARTIST'S COLLECTIVE | LORÁNT ANIKÓ ÉS KASZÁS TAMÁS |  
Önantropológia – „Előszedni a régit, lemásolni az újat”, Paksi Képtár, 2014, részletek a kiállításról  
© Fotók: Eln Ferenc



# Egy konceptuális művész '76-ból

## Koncz András kiállítása

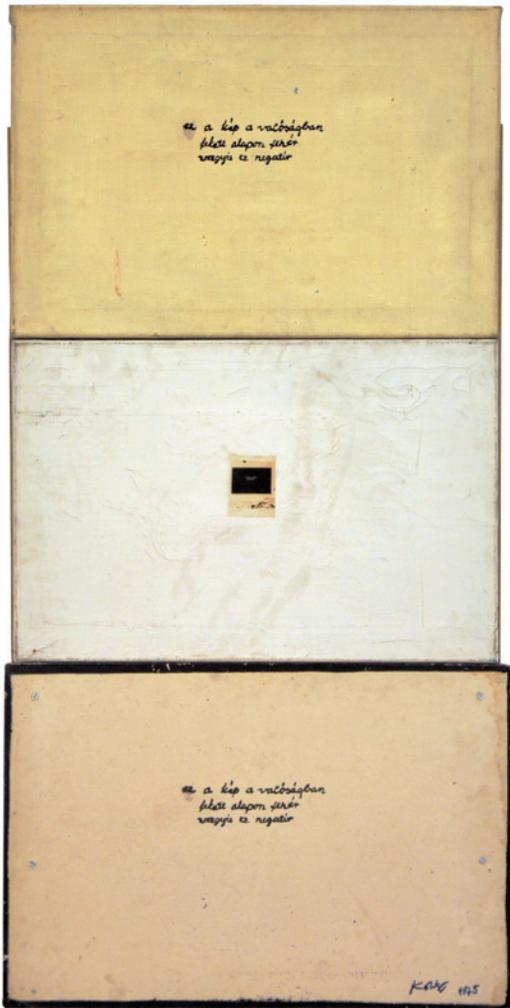
Neon Galéria, Budapest  
2014. október 8–31.

„Az avantgarde 35 évente újjászületik.” A kiállítás címe túlzás, nem is értem, hogy miért pont 35 évente születik újjá az avantgarde, de jó látni, hogy Koncz mit tett le egykoron. A közel két tucatnyi mű között egyaránt szerepel festmény, grafika, fotó, fali objekt, melyek sokszor szöveges betétekkel egészülnek ki. Ezen munkák döntő többsége közel negyven évvel ezelőtt, 1976-ban készült, amikor Koncz huszonhárom évesen másodéves volt a Képzőművészeti Főiskolán. A művész nyolcvanas évektől datált festményeinek már semmi köze az itteni munkákhoz. Akkorra



KONCZ ANDRÁS  
Az avantgarde 35  
évente újjászületik  
Neon Galéria, 2014  
részlet a kiállításról

már dübörgő koloritással élt, míg ezen munkái még minimalistán visszafogottak, a dolgokat megkérdőjelezzük, át- és felülírjuk az ismertet, interpretáljuk és újraértelmezzük a legegyszerűbb jelenségeket, egyszerre dokumentálnak és parafrázálnak. A művészet – kiváltképpen a konceptuális művészet – lényege az, hogy elgondolkoztasson, az igazán jó műtárgy pedig megköveteli, hogy a művész eredeti szándéka mellett a néző tovább- vagy akár másképp értelmezze egy adott mű üzenetét. Ez a demokratikus megközelítés valójában kitágítja a mű befogadásának körét. Az immáron klasszikus fekete-fehér fotó, az *Ég a kezem* a művészt ábrázolja, akinek tenyere lángol, a tűz felfelé kúszva pedig egy szív alakú foszlányban emelkedik a magasba. Koncz arca szenttelen. Ebben a mágikus/trükkös munkában benne van a művészi önsanyargatás/önfeláldozás gesztusa. Látványos heroizmus és annak tagadása, trónfosztása párban jár. A következő olaj/vászon festményen, egy fekete-fehér rajzon és fotósorozatokon feltűnik egy lány, aki félig vagy teljesen meztelen. Hol farmerfelsőben, hol pedig teljesen pucéran. Meztelenségében semmi szexuális, erotikus utalás nincs, a dolog nem is a szépségről szól, hanem egyszerűen arról, hogy a nő, a modell maga a valóság, a „meztelen igazság” képi szimbolikája. Gyakorlatilag a főiskolai modellt emelte ki az akadémikus, mesterséges környezetből és a saját, szintén mesterséges környezetében ábrázolta. A modell ránk néz, de nem kacérkodik, nem kommunikál velünk. Semmi éteri nincs benne, hús-vér valóságában a hiperrealista festmény, az aprólékosan kidolgozott rajz és fényképek azt sugallják, hogy „ez az én átiratom a nőiséggel kapcsolatban”. Ha kell, akár meg is csonkíthatom, személytelenítem, miközben a formai tökélyre törekszem, kitörölöm a fejet, az arcot, a helyét kiikszelem, mert így akarom. Duchamp előtt tisztelegve a széken ülő akt a nyakát igazítja, az egyik kép statikus, míg a párja ismét személyiségét veszti, hiszen az arc/fej bemozdul, azonosíthatatlanná válik. Koncznál a hátterek mindig semlegesek, teljesen közömbösek, a lényeg a főmotívumon, a figurán van. Barnás-sárgás fali objektje, többretegű montázs egy napilap egymásra ragasztott oldalából áll, egy halmot/dombot mintáz, pontosabban női mellet, melynek bimbója nem igazán hívogató, hiszen az egy gyufásdoboznyi kubus. A témától teljesen idegen anyagban ábrázolt motívum meghökkentő, provokatív. Másik hommage-a Duchamp kubista korszakának záró képére utal. A *lépcsőn lemenő* akt négyes fekete-fehér fotósorozata, melyen a mozgásban lévő meztelen női test vibrál, szétesik, majd vigyázzállásba merevedik, aztán leül és végre jobb lábát kirúgva elmosolyodik. Most is kizárólagosan az alak a főszereplő, hiszen a csempézett háttér kórházian steril. Semmi szépelgés, semmi finomkodás. Az akkori idők egyik legjelentősebb munkája



KONCZ ANDRÁS  
A kép valóságban..., 1975 olaj, vászon, farost 122×60 cm



KONCZ ANDRÁS  
Nosztalgiával viseltetni..., 1978, olaj, szita 50×35 cm



KONCZ ANDRÁS  
Az avantgarde 35 évente újjászületik, Neon Galéria, 2014; részlet a kiállításról



KONCZ ANDRÁS  
100 kép együtt, polaroid fotók, karton, 100x120 cm © Fotó: Juhász Imre

a '82-es *Megnyitó*, amire a Fiatal Művészek Klubjában került sor. Pazar a résztvevők névsora: Birkás, Csömöri, Károlyi, Kelemen, Lengyel, Lugo, Zuzu, Tolvaly, Vető. Történt pedig, hogy mindegyik kollégáját/barátját megkérte, hogy a teljesen besötétített teremben tetszőleges ütemben, egy adott időintervallumon belül csináljanak 10-10 polaroid fényképet. A képek egy része dokumentatív jellegűre sikeredett, mások bemozdultak vagy éppen értelmezhetetlen részleteket mutattak be. Az akció után mindegyik művész soronként felrakta a falra a 10-10 fotót. Na, ilyen egy megnyitó vakon, vakuval. A dolog lényege viszont az, hogy a műalkotás folyamata egybeesett a kész műtárggyal, míg a tudatosan kigondolt koncepció pedig a véletlenek sorozatáról szólt. Másik ismert műve a *Vonaleltérítés*, amit kiállítótermi környezetben is megvalósított, viszont az igazán nagy dobás a Felvonulási téren történt. Az úttestre festett fehér csíkot egy tükör megállította, befogadta, saját, eredeti pályájáról eltérítette. A realitás, az illúzió, az alkotó és a befogadó helyzetének definiálása. (Látszólag egyszerű a dolog, ám tudnunk kell, hogy akkorajt még minden év április 4-én tankok parádéztek ezen az úton. A kádári korszak káderei megmondták, mi az irány, mi a pálya. A vonalas elvtársak egy, a jövőbe futó – illetve vesző – vonalra próbálták terelni a népet. Nem lehetett véletlen, hogy Koncz ezt a környezetet választotta.) A *Beszélgetés Zsigával* (Károlyi) egy 4×5-ös fekete-fehér fotósorozat, ami inkább festői, mint dokumentatív, hiszen hátrálnunk kell, hogy lássuk az impresszionisztikus jelenetet. A képek homályosak, bemozdultak, a szürke, monokróm mezőkön fehér pöttyök lüktetnek. A véletlenek, a szándékosan elnagyolt részletek mégis következetes egységgé állnak össze. A következő csíkozott, nyolcas osztású fotótáblán Károlyi Zsigmond, Horváth Emese és Halász András látszanak egy kietlen, érdektelen folyósón. Ülnek, beszélgetnek, cigarettáznak, bemozdulnak, sétálnak, járkálnak. Nem tudjuk, mi a dolguk, lehet, hogy valami vizsgára készülnek, vagy éppen Godot-ra várnak. 1976-os *Negatívja* valójában – egy alkotói folyamat leírásán túl – kiáltvány, proklamáció, manifesztum, amit pontokba szedve írógéppel írt, majd felnagyított. Recept és műleírás, 6 pontban beavatás a fotónegatív elvén készített festmény fortélyaiiba. Az utolsó fotón, applikált szövegbetétes képen pedig feltűnik a művészettörténetbe immáron bevonult Rózsa presszó, ahol a főiskolások beszélgettek, vitáztak, felolvastak, akcióztak, ahogy megpróbálják értelmezni, mi van a hétköznapi és művészeti események mögött. A gondolat szabadságát a szabadság gondolata táplálta. Koncz akkor 23 éves volt, ma nem tudom, mit mond egy 23 évesnek ez a kiállítás. Annyit viszont tudok, hogy mindez a számítógépek, a Photoshop eljárás, a digitális kamerák korszaka előtt történt.



KONCZ ANDRÁS  
Cím nélkül (Portré), 1976, olaj, vászon, 60×80 cm



KONCZ ANDRÁS  
*Vonaleltérítés*, 1976, fotó, 40×35 cm

# A szín testet ölt

## Heiner Thiel, Michael Post és az OSAS tárlata

Vasarely Múzeum, Budapest  
2014. október 8 – 2015. január 11.

A tárlat témája és címe azt sugallja, hogy a kiállításon a szín a főszereplő, amely valamiféle dinamikus átalakuláson megy keresztül, s eközben kapcsolata a hordozó anyaggal, formával, felülettel megváltozik, új, önálló minőséget hoz létre: színes felületből szín-felület, formát fedő színből plasztikus szín lesz.

Ugyancsak a címből és a témából következik, hogy a szín megtestesülésének a műveknél törvényszerűen be kell következnie. S valóban ez történik, mert a szín itt nem mint anyag, nem mint formaalkotó és képalakító eszköz, nem mint festékfelviteli technika által keletkezett képi minőség, s főleg nem mint statikus képalkotó

JEREMY THOMAS: Spitfire Red, 2012, fém, akril, 38×50×40 cm, Komatsu Green, 2014, fém, akril, 56×82×56 cm;  
GÁL ANDRÁS: C.n. 2013, olaj, vászon, 60×60 cm; EDUARD TAUSS: Alakítás, 2013, poliuretán, pigment,  
158×107×17 cm; HAÁSZ ISTVÁN: Structura solida II., 2000, fa, karton, akril, 100×300×16 cm



elem jelenik meg, hanem a formával szorosan összefonva új, köztes minőséget teremt a festészet és a szobrászat, s még inkább, a kép és az objekt között. A szín tehát testet ölt, de a test nem alak, nem felület és nem forma, hanem mindezeket magába integráló, új plasztikai sajátosság, amely legalább annyira intellektuális és érzéki, mint bármely esztétikailag élvezhető műalkotásban.

A szín megtestesülésének az a módja, amikor a síkhoz tapadó kép mint szín megváltoztatja a képet hordozó és befogadó teret, miközben azok fizikai lényege nem változik (azaz sem a szín, sem a tér, sem a kép nem marad azonos eredeti önmagával) a magyar művészetben monumentális méretben MAURER DÓRA Buchbergben kivitelezett *Térfestés-projektjében* vált először megtapasztalhatóvá (1982), jóllehet a fény megtestesülésével már Moholy-Nagy László, a szín plasztikai átlényegítésével már Mattis-Teutsch János, s a színnel mint létezővel már Victor Vasarely is foglalkozott. A mai magyar festők közül a Svájcban élő Németh János az, aki számára a színefestés a komplex valóság totális megragadásának olyan eszköze, mely köztes teret teremt a festészet és a természet között.

Maurer Dóra Buchbergben egy boltíves középkori belső tér szabálytalan falaira egy korábban kiérlelt, nyolc kötött színnel megtervezett,

kétdimenziós geometrikus rendszerábrát festett. A kész mű mind a teret, mind a kötött rendszert alkotó színeket, mind a szabályosan szerkesztett képet teljesen megváltoztatta, melynek következtében kép és a képet hordozó helyiség minden paramétere viszonylagossá vált: a tér a képet kvázi-képpé alakította, a szín pedig ambivalenssé tette a teret.

E mű születése közel esik a Fluxus-mozgalom (70-es évek végi) késői fázisának azzal a törekvésével, hogy a fizikai és nem-fizikai között valamiféle interaktív helyet találjon és teremtsen, amelyben a dolgok határai összemosódnak, a dolgok és jelenségek egymás ellentétébe fordulnak, összekapcsolódnak és szétválnak, eltűnnek, és újra megjelennek, s eközben megtartják eredeti mivoltukat is.

A létezés és a valamivé válás egyidejű állapotának bizonytalan kapcsolata a műben a kijelentéseket kérdésekké változtatják, amely kérdések olykor válaszként is értelmezhetők.

Így van ez az itt bemutatott művekkel is. Ezek a munkák eredendően plasztikus formák, geometrikus vagy organikus testek, térbe nyíló, falhoz kötött egyenes vagy íves síkok és reliefek, amelyeket a szín egymással, a fehér háttérrel vagy a fényvel és a megvilágított térrel összekapcsolódva, az eredetnél tágabb dimenzióba és eltérő kontextusba helyez.

Talán nem véletlen, hogy a mai kiállítás magját képező nemzetközi anyagot abban a Wiesbadenben mutatták be először (Kunstverein Wiesbaden, 2013), amelynek tartományi múzeumban 1962-ben az első Fluxus-fesztivált rendezték, melyen az amerikai és az európai avantgarde egymás megtermékenyítésére találkozott. Az absztrakt expresszionizmus ekkor már hatást gyakorolt az európai festészetre, amelyen belül a német művészet számára az absztrakció kínálta azt a lehetőséget, hogy megszabaduljon a múlt minden nyomasztó terhétől és ne kötelezze el magát valamely művészeti ág irányába (Aknai Tamás). A Fluxus volt az, amely a háború után tudatosan a jól beazonosítható művészeti ágak és hagyományos műfajok közötti térre összpontosított, amely teret Dick Higgins szinte azonnal – s hasonló tudatossággal – intermédiának nevezett.

Az itt kiállított művek nagyon is konkrétak – színes formák, testek, síkok –, s a színnel együtt is minimalista tömörségűek, mégsem konkrét művészeti alkotások és nem minimal art művek, minthogy meghaladják a konceptuális, strukturális és a 70-es évek geometrikus absztrakt törekvései mögötti gondolkodást.

Bennük a szín és a forma, a szellemi és a fizikai, az érzéki és a konkrét egymástól elválaszthatatlan egységet alkot mind a mű elgondolásakor, mind a mű megvalósításakor és megjelenésében is. Minden elem és mozzanat abszolút egyenrangú egymással, ugyanakkor egymásmellettségük,



elől: GÁYOR TIBOR: Memento 1956, 2006, fa, akril, modell, 50×41×30 cm; hátul balra és jobbszélén: HEINER THIEL, C.n. 2014, elo×ált alumínium, 71×65×8 cm, és C.n. 2009, 50×45×10 cm; középen: MICHAEL POST: C.n. 2014, üvegszál, acél, akril, 89×55,4 cm



HEINER THIEL, MICHAEL POST, MICHAEL POST: C.n. 2014, 55×21×3 cm és C.n. 2013, üvegszál, acél, akril, 144×20×17 cm

ANN REDER: HAV kék, 2013, rétegelt lemez, olaj, 126×444×19 cm és HAV sárga, 2014, 126×46×9 cm; EDUARD TAUSS: Akasztás, 2012, poliuretán, pigment, 130×46×14 cm; JOVÁNOVICS TAMÁS: Summer Palace, 2006, polisztirol, akril, 200×100×30 cm





GÁYOR TIBOR: Sarok objekt, 2001, acél, zománc, 117×93×70 és 93×70×117 cm  
 BILL THOMPSON: Moon Snail, 2009, poliuretán, 61×74×12 cm

egymással folytatott párbeszédük megváltoztatja az eredeti vizuális minőségüket (például HAÁSZ ISTVÁN fényvel mélyített negatív síkjai, JOACHIM BANDAUI lakkfestésű objekt-képei, HEINER THIEL hajlított és GÁYOR TIBOR szögletes szín-síkjai, ANN REDER konkáv ívekkel kombinált plasztikai). Ha a forma geometrikus test vagy annak síkhoz kötődő része, akkor a színnek van döntő szerepe abban, hogy a forma fizikai zártságáról elterelje a figyelmet, s valami új, az ornamentálisra inkább jellemző átváltozást, átlényegülést eredményezzen (ROY THURSTON, MATTEW TYSON művei és GÁL ANDRÁS szintestkép-tárgyai). Ha a forma organikus test vagy organikus absztrakció, akkor a színfelületével érintkező fény teremti meg azt a dinamikus viszonyt, melyben a plasztikusság köztes formává, téri és testi helyett képi plaszticitássá lényegül (BILL THOMPSON high-tech kivitelű objektjei, MICHAEL POST gyúrt alapú poliuretán kép-tárgyai).

Valamennyi kiállított műre jellemző, hogy az eltérő minőségek közelednek egymáshoz, felcserélhetőséget vagy kontinuitást biztosítva egymásnak az egyenmőség,

elemi egyszerűség és új képi, formai, térbeli plasztikai egység állapotának az eléréséhez (legkomplexebb példa JOVÁNOVICVS TAMÁS munkája). Minél plasztikusabb, kerekdedebb, ívesebb a forma, annál fontosabb színfelületének, színteste kontinuitásának a megszakítása, a forma testiségének, térbeliségének a tagadása, a szín plasztikai értékének a növelése. S minél tagoltabb vagy képszerűbb a forma, annál inkább szükséges a szín formaképző erejének, lehatároló képességének a korlátozása, a színfelület kontinuitásának biztosítása. Tér és test, forma és felület, szín és plaszticitás, zártság és nyitottság, térbeliség és képszerűség egymás ellenében végül közbülső formává, új médiummá válik, összetettebb valóságot teremt.

A szín, mint szín ezekben a művekben szín-felület, szín-plaszticitás, szín-forma és művészi reflexió is. Tehát nem egyszerű optikai, esztétikai, vizuális és téri minőség, s nem is csak illuzionisztikus, dematerializáló, tartalmat univerzáló festészeti eszköz, hanem olyan szoros kapcsolat és egymásra utaltság tér, forma, felület, szín, technika, nyelv és gondolkodás között, melyben a mű téri, plasztikai, vizuális, érzéki és asszociatív minőségei egymással ötvöződnek, vagy egymás ellenében hatva, önmagukat megőrizve is, egymást egymásba járhatóvá teszik. A fizikai, érzéki és intellektuális átjárhatóság az, amely felerősíti a szín plasztikai minőségeit és megteremti azt a kontextust, melyben a mű, mint szín-tárgy valamiféle kritikát is gyakorolva a megelőző művészetekre, a valóság új terét hasítja ki és teszi láthatóvá – létezővé lényegül. Újfajta érzékiséget testesít meg, mely nem tagadja meg sem a racionalist, sem a véletlenszerűt.

MÜLLER-EMIL: work, 2014, akril, MDF, 42×81×3 cm  
 Heiner Thiel, C.n. 2014, eloxált alumínium, 71×65×8 cm  
 JEREMY THOMAS: Neve Blue, 2013, acél, körömlakk, 21×28×17 cm



# Inside Express

## Kaulics Viola, Kótun Viktor és Szentesi Csaba kiállítása\*

Budapest Galéria, Budapest  
2014. október 10 – november 9.

### 2014. Világűr. Budapest. Galéria.

Hatalmon a Nagy Tojás. Államforma: Népstadion, az oxigén fogy, a kozmosz 20 óráig nyitva, onnantól kijárási tilalom lép életbe.

KAULICS VIOLA, KÓTUN VIKTOR, SZENTESI CSABA.

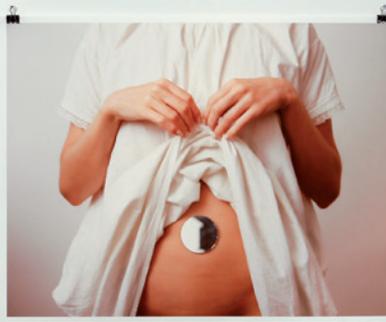
Megbízatásom tárgya e három célszemély megfigyelése, társadalmi hasznosság, gyönyörködtetési-index, nyugatmajmolás, hagyománytisztelet, önreflexió, és szappanbuborék-faktor vonatkozásában.

A kapott eredményeket analitikus összehasonlító vizsgálatnak vetem alá, jelentésben olykor kitérek egyéb, nem várt szempontokra is.

Erről majd folyamatosan.

SZT-kartonjaikat bekértem. Jelzett időszakra vonatkozóan egyéb forrásokból származó hálózati személyek és titkos megbízottak (TMB)-ktől származó, operatív módszerekkel készült korábbi jelentéseket találtam. Itt anonimizált sorok olvashatók, de halványan kivehetőek bizonyos nevek: Torok, vagy Török(?), Konkoli, Sipőc... – ezeknek később utánanézni!

KAULICS VIOLA  
Purification, 2014 © Fotó: Rosta József



### Jelentés:

KAULICS VIOLA sok mindent tud az ideális férfiről, és keresi a megfelelő nőt, aki sokszor saját maga. Először önmagunkkal kerülünk intim viszonyba általa.

A test egy magát működtető rendszer, az intimitás személyes terünk határáig ér. Önmagunk határa tehát intimitásunk határa is. Meddig tart, ami honnan kezdődik?

Testhatárrendészeti szerv: lélegző combok.

Kaulics Viola szájtján van egy kép, ahol egy pár látszik, azaz egyáltalán nem látszik, csak a többi képből gondolni, hogy azok ugyanúgy ők. Állnak az ablak és a függöny között, azaz mintha már épp nem is lennének ott, ellebegnek az áttetsző anyaggal. Mennek kifelé az odakintre. Az odakint ez esetben egy közeli tűzfal, előtte tető. Olyan, sárga hullámlemez lehet, rajta törmelek és galambszar. Duplaszárnyú az ablak, azon nehezebben megy kifelé a megváltás.

Purifikáció: megtisztulás a címe az itteni anyagnak. Kényelmetlenül közeliek.

Szabad-e székelés közben lábat mosni?

És lábmosás közben székelni? Így a rabbi.

A feloldozás véget ér a háztartási létra utolsó fokán, mire a panelszoba menyezetét érinti fejünk. Így én.

Zeboramintás plüstarakón elkárhoznék, ha egzotikust akarok.

KÓTUN VIKTOR 190 cm magas, szőke, gondosan borotvált, külsejében átlagos, környezetébe beleolvad, emiatt sokszor teljesen észrevétlen marad. Látszólag úgynevezett rejtőzködő típus, ez azonban félrevezető. Gyakran másokat, valamint saját magát megszemélyesítve jelenik meg. Ez utóbbi



SZENTESI CSABA  
Cím nélkül (disszociatív formaterv), 2014 (részlet) © Fotó: Rosta József

KÓTUN VIKTOR  
Vázlatok egy posztneovangárd arcképcsarnokhoz No. 1, 2014 (részlet) © Fotó: Rosta József



# Svájci utóirat

## Kiállítások a zürichi Kunsthausban

esetben válik csupán láthatóvá, és ilyenkor meg-  
tévesztően ártalmatlanná. A szükségesnél több  
nyakkendőt tart otthon, ezek színösszeállítása  
első ránézésre természetesen nemzeti és val-  
lási önérzetet sért. Az ide szánt „Kezdeti vázla-  
tok egy neoavantgard arcképcsarnokhoz 1” című  
műegyüttes azonban minden szempontból köz-  
veszélyes. A falhoz támasztott kazár-lobogó  
felesleges indulatfokozás. Szappanbuborék-  
faktor maximum, gyönyörködtetés-index zérus.  
Kapitalista. Egyszer Horváth Tiborral is látták.  
Személye további operatív megfigyelést igényel.  
Égő dossziójának nyilvános felolvasását kérem.

SZENTESI CSABA: egyelőre sokat gondolkodik,  
idézet, a modernitás fogalmával operálgat.

„Mai rend-fogalmunk a modernitás terméke.  
A jövőbe mutató, a tökéletesedést ígérő fejlődés  
eszméje összefonódik a szabályosság, a rendezett-  
ség, az észszerűség gondolatával. A fejlődés mint  
emberi vágy, mint elrendelt terv, program és világ-  
magyarázati elv az Ész mindenhatóságába vetett  
hitből nyeri értelmét.” – halljuk a háttérben Vágási  
Feri gondolatait a *Szomszédok*ból. A laminált for-  
gácsolapokból jó ebédhez szól a nóta. Hogyan  
építsünk sörösüvegéből röntgensövet. Maxi-  
család mini ötletei. Utána pacalvacscora és ultiparti.  
Zárójel: vizsált időszakban a kiállítás még nem  
készült el, a mű lapraszerelt állapotban a falhoz  
támasztva állt – zárójel bezárva.

„Tiszta érzélemlát  
Szobrászi ökonómia  
Líra alá rejtett építettségek

Nem avantgarde de haladó ízlésű  
Szocialista elkötelezettségű  
Realista nagyplasztika”

Vizsgált személy megítélésében bizonytalan  
vagyok. Barkácsfaktor kiemelkedő, ideológiai  
képzettség elfogadható, nyugatmajmolás: zérus.  
Esetében Fehér ET. szakvéleményét minden-  
képp kikérni! – megjegyzés magamnak.

### Összegzés:

Nagy biztonsággal megállapítást nyert, vizsgált  
személyek egy idegen világ felbérelt ügynö-  
kei. Tevékenységüket a bolygónk iránti nemzeti  
elkötelezettség teljes hiánya jellemzi. Kiejtésük  
akcentusokkal terhelt, veszélyesen emelkedő tár-  
sadalomkritikai index, jordán alapok, miegymás.

### Javasolt eljárás:

díjat visszavonni, kiállítást lezárni. stb, stb, stb.

Köszönjétek magatoknak!  
A figyelmet.

\* Elhangzott 2014. október 9-én, a kiállítás megnyitóján.  
\*\* Az idézet Fejős Zoltántól származik.

HENRY FUSELI és  
JAVIER TÉLLEZ  
Prométheusz fáklyája,  
2014  
Kunsthau Zürich,  
részlet a kiállításról,  
Fotó: Lena Huber

Vendégjársunkból nem maradhat ki a zürichi Kunsthaus. Gazdag gyűjteménye a  
16. századtól napjainkig terjed. Ezen belül is külön teret kapnak a svájci születésű  
művészek: Arnold Böcklin, Ferdinand Hodler, Felix Vallotton, Johann Heinrich  
Füssli. Füssli sorozata, a *Prométheusz fáklyája* idén egy tematikus tárlat alap-  
ját képezte, amely a mitológiai hős alakváltozásait mutatta be.<sup>1</sup> Füsslinél a férfi  
test anatómiája dominál. A mítosz olyan 20. századi művészeket is megihletett,  
mint Constantin Brancusi, Jacques Lipschitz, Oskar Kokoschka vagy Barnett  
Newman. A kiállítás centrumában most ARNO BREKER (1900–1991) monumentá-  
lis műve áll, melyen a férfias erő kultusza érvényesül. Brekert Hitler nevezte  
ki egyetemi professzornak, szobrát a nagy birodalmi művészeti kiállításon  
mutatták be (1937). Hasonló alak vitte a fáklyát Leni Riefensthal olimpiai filmjén,  
*A szépség diadalán*ak elején, és filmen mozdul most meg Breker szobra is, egy  
másikkal, KARL GENZEL (alias Karl Brendel, 1871–1925) hermafroditájával, melyet  
az „Elfajzott művészet” tárlaton állítottak ki 1937-ben. Breker Prométheusát és  
Genzel „korcsát” a nemzeti szocialisták eszközként használták fel.

E két szoborról készített filminstallációt JAVIER TÉLLEZ (1969) *Rotations* címmel,  
2011-ben. A két merőben eltérő művet egymás mellé helyezte egy műteremben,  
egy-egy ellentétes irányban forgó talapzatra. Így filmezte le őket, lassan, alulról  
fel felé haladva. A két felvételt kettős vetítésben, szinkronban mutatja be. Látni a  
testrészek legapróbb részleteit, bár az extrán közeli felvételek kezdetben nehezítik  
az azonosítást. Felismerhető Genzel művének nagy fallosza, ami hatalmasabbnak  
tűnik a monumentális Prométheuszénál. A kis faszobor emlékeztet a termékenység  
primitív varázseszközeire. A nézőnek az az érzése támad, hogy eltűnik a külön-  
ség a két szobor között, azonos szemmagasságba kerülve. A zárójelenetben a  
kamera lassan hátrálva először mutatja meg együtt a két alkotást, s így kicsinek

<sup>1</sup> Die Fackeln des Prometheus/Prometheus's Torches. Kurátor: Mirjam Varadinis. Zürich. Kunsthaus. 2014.  
június 20 – október 12.





JAVIER TÉLLEZ  
 Rotations (Prometheus and Zwitter), 2011  
 film installáció két 35 mm-es vetítővel, színes film, hang nélkül, 7 perc  
 Courtesy of Peter Kilchmann, Zürich, Photo: Thomas Strub  
 © Javier Téllez

CINDY SHERMAN  
 Cím nélküli Horrorok, Kunsthau Zürich, 2014, részlet a kiállításról  
 © Foto Lena Huber





CINDY SHERMAN  
 Untitled #420, 2004, chromogenic color print (2-rész), egyenként: 182,4×115,8 cm  
 Astrup Fearnley Collection, Oslo  
 © Cindy Sherman. Courtesy of the artist and Metro Pictures, New York.

tűnik a monumentális. Ezek a markáns felvételek teszik hatásossá Tellez művét, műveit. A venezuelai születésű, New York-ban élő, dolgozó „mitoszkató” művész a kasseli Documentán is feltűnést keltett videó-opuszával, az *Artaud barlang-jával* (2012). Tellez néha maga is szereplője munkáinak, különböző „jelmezekben”. Ez „köti össze” a másik rejtőző művésszel, CINDY SHERMANNEL (\*1954), akinek ugyan-csak a Kunsthausban nyílt kiállítása.<sup>2</sup>

Cindy Sherman zürichi áttekintő kiállításának témája a fenyegetés és a groteszk, s címe, a *Cím nélküli Horrorok* részben a képek tartalmára reflektál, de arra a tényre is, hogy Cindy Sherman nem adott címet a képeknek. A nézőre hagyja, hogy a saját elképzelései szerint olvassa a képeket, arra ösztönzi őket, hogy történetet kerekítsenek a képek köré, mögé, és végül maguk adjanak címet azoknak. A kiállítás kulcsműveket mutat be a fotós 1975 ben induló karrierjének alkotói korszakaiból. A korai időszak olyan ikonikus darabjait, mint a *Cím nélküli Film Csendélet* sorozat, mely egyaránt emlékeztet az olasz neorealizmusra, s az amerikai „film noirra”, de feltűnnek olyan későbbi fotográfiák is, mint a *Hollywood / Hampton Types* (2000–2002), a 2003–2004-ben készült *Bohócok* (Clowns) sorozat, de beemelte az 1992 ben készült *Sex Pictures* sorozat képeit is. Egymás mellé helyezve, még jobban kiemelik az életmű konzisztens voltát: Sherman képei mindig az emberi létezés alapvető kérdéseit boncolgatták úgy, hogy közben a kifejezés, a képi megformálás újabb és újabb útjait keresték. A *Mirjam Varadinis* kurátor által válogatott 110 kép nem lineáris vagy kronologikus megközelítését jelentik az életműnek, hanem a képek olyan kombinációját, amely új megvilágításba helyezi a művész oeuvre-jét, és megmutatja őt a filmekben és a fotókon keresztül.

Először egy 1976-os felvételen látni, 22 évesen, pályája kezdetén, az akkori Vogue címlapján, csábos dívaként, a nőiesség kultuszának mesterkélttségével. Később „arab delnős”, vagy Penelope Cruzos, Liza Minellis sztárként. A műmellű Szűz-Anya már a különböző ábrázolási sémák blaszfémiájának is vehető. Ezek a nagy színes táblaképek még őriznek valamit a „film-still” elemekből, de inkább az expresszionista festészetre utalnak: stílusban és témában. Félelem az erőszaktól: a korábbi díva a (libido) domandi áldozata – vagy a láthatatlan és meghatározatlan rettegés foglya. Az ezredfordulón készült a vesztes nő képe, hiába a műhaj, műmell, a túlfestés, az idővel nem tud harcolni. Legújabb fotóin leveti az álarcot, festéket, és majd 60 évesen igazi arcát, énjét mutatja meg. A képméretet a nézőt taszítja, egyben közelebb is viszik az intim szférához. A rendezés „hozzáadott értéke”, hogy a fotókat fedő üveglapokon néhol tükröződik a szemben látható kép, fokozva a képek sötét hatását.

2 Cindy Sherman: *Untitled Horrors*. 2014. 06. 06 – 09. 14.

inside express ▶

## Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

— 036

FAJGERNÉ DUDÁS ANDREA JÚLIA  
 Türelem rózsát terem II., 2014.,  
 olaj, vászon, 90×90 cm  
 © Fotó: Fajgerné Dudás  
 Andrea Júlia

FAJGERNÉ DUDÁS ANDREA JÚLIA  
 Türelem rózsát terem,  
 performansz, 2014 augusztus 28.,  
 acb Galéria  
 © Fotó: Aknay Csaba





# MemoryLab – Photography Challenges History

## Retracings – archívumhasználat a kortárs fotográfiában (I. világháború)



Megtekinthető hétfő kivételével 10–18 óráig.  
Budapest Galéria, 1036 Budapest, Lajos utca 158.  
[www.budapestgaleria.hu](http://www.budapestgaleria.hu)  
[info@budapestgaleria.hu](mailto:info@budapestgaleria.hu)

