

Balkon

2015_4

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest





GUTTMAN BARBARA
Káddis Michaelnek

A *Káddis Michaelnek* egy interaktív installáció, amely több száz padlóra helyezett, 12 cm hosszúságú málnaízű keménycukor babából készül. A padlóra helyezett babák interakcióba léphetnek a közönséggel, illetve olyan környezeti elemekkel, mint a levegő páratartalma és a hőmérséklet, amelyektől megolvadhatnak. A közönség számára az a választás adódik, hogy részt vesz a munkában vagy sem, illetve, hogy lábujjhegyen közöttük lépkedjen, vagy rajtuk járva megsemmisítse a babákat.



Az installáció eddig megvalósult:

- 2013 júliusban a Kragujeváci Nemzeti Múzeum kortárs művészeti galériában (Kragujevac, Szerbia).
- 2014 januárban Szombathelyen a Fő téren és az onnan nyíló sétálóutcán.
- 2014 márciusban az *Arte Laguna Prize* döntő válogatásában az Arsenálében (Veneza, Olaszország).

Fünf Tage Rennen, 1968
fekete-fehér vintage fotó
(az acb galéria jóvoltából)

(Bódi Kinga: Beszélgetés
Altorjay Gáborral
Jörg Immendorffról.)

Fiatalképzőművészek
Stúdiója
Egyesület

studio.c3.hu

_ 0 4 2

GUTTMAN BARBARA
Káddis Michaelnek, 2013–2015



4



Bódi Kinga: Beszélgetés Altorjay
Gáborral Jörg Immendorffról.
Barátságról, lázadásról,
közösségről, elválásról
(1968–1970/71)

13



Aknai Katalin: Német emberek:
Jörg Immendorff
Immendorff. Éljen a festészet!

18



Túllépni saját köreinken
Kis Róka Csabával
beszélget Sirbik Attila

21



Bakos Gábor: Lélek és
forradalom – Jancsó Miklós
Derkovits-filmjéről

25



Najmányi László: SPIONS
Ötvenkettedik rész

Balkon

HU ISSN 1216-8890

Levél cím: 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

30



Popovics Viktória: Új generáció,
régí hagyomány – mai lengyel
művészet | *Procedures for the
Head – Polish Art Today*

33



„Nézzük, ahogy nő egy fa”
Adamik Lajos beszélget
Axel Matthesszel

34



Kiss Noémi: Egy házasság
csontjain | Paul és Gisèle
Celan: Egy művészi párbeszéd
dokumentumai

36



Magén István: Határvidék
Hermann Zoltán *Töredékes
monitoring* című kiállításáról

37



Konkoly Ágnes: *Megálló*
Szilágyi Teréz kiállítása

Főszerkesztő:
HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

Szerkesztők:
SZÁZADOS LÁSZLÓ
szazadoslaszlo@gmail.com
SZIPŐCS KRISZTINA
szkriszta@c3.hu

Grafikai terv:
ELN FERENC
www.elnferenc.net

Fotó:
ROSTA JÓZSEF
jozsef.rosta@gmail.com

38



Simon Bettina: Brazil paradicsom
How to (...) for things that don't
exist | 31. Bienal de São Paulo

40



Cserba Júlia: A megszabadított
figurativitás – Paella

42



Pfisztner Gábor: Önnön arcképére
Hegedűs 2 László *2 Kettő* című
kiállítása – *Képpraxisok*. Hegedűs 2,
Lévay, Váli

43



Miró igazi műterme | Maria Luisa
Lax-szal beszélget Vámos Éva

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



Bódi Kinga

Beszélgetés Altörjay Gáborral Jörg Immendorffról. Barátságáról, lázadásról, közösségről, elválásról (1968–1970/71)*

15.-20.10.68
IM PARKHAUS UTTER
DER KUNSTHALLE
TAGLICH 10 - 22 UHR

☛ **Bódi Kinga:** Mikor és hogyan ismerted meg személyesen JÖRG IMMENDORFFOT?

☛ **Altörjay Gábor:** 1968 tavaszán, röviddel azután, hogy Kölnbe költöztem.¹ WOLF VOSTELL mutatott be neki, akivel Immendorff már 1967 óta együtt dolgozott különböző utcai akciókon és művészeti projekteken. 1968 tavaszán aztán többször találkoztam Vostellel,² Immendorff-fal és akkori feleségével, művésztszával, CHRIS REINECKÉVEL, akik, így hárman, abban az időben szinte állandóan együtt voltak az Immendorff és Reinecke által Düsseldorfban alapított LIDLRAUM-ban³ vagy Immendorffék lakásán. Valahogy abban az időben Vostell, Immendorff és Reinecke körül csak úgy gyülekeztek az emberek; jó volt velük lenni, beszélgetni, haverkodni. Így tehát én is eljártam velük mindenhová, a LIDLRAUM-ba és a lakásukra is, hiszen Köln nagyon közel van Düsseldorfhoz, sokat diskuráltunk mindenféléről, együtt gondolkodtunk bizonyos művészeti, társadalmi és emberi kérdésekről. Az első perctől fogva volt köztünk egy kölcsönös szimpátia; én érdeklődtem az ő akkori dolgai iránt, ő pedig az én munkáim iránt. Ez ilyen egyszerűen ment:

1 Altörjay – miután 1967 augusztusában Bulgárián és Jugoszlávián keresztül elhagyta Magyarországot – 1967. szeptember 26-án érkezett meg Stuttgartba. Ezt követően 1968 márciusában költözött át Stuttgartból Kölnbe.

2 1968-ban Wolf Vostell megalapította a *Kombinat 1* nevű csoportosulást és (kiállító)helyet, amelyhez Altörjay is csatlakozott, és ahol akkoriban lakott. Altörjay Hans Sohm (1921–1999) fogorvos-műgyűjtőn keresztül ismerkedett meg Vostellel és a körülötte csoportosuló művészekkel. Sohm az 1960-as és 1970-es évek neodadaista ellenkultúrájának (beat-szcéna, happening, fluxus, bécsi akcionizmus, konkrét költészet stb.) legnagyobb „konzerválója” és gyűjtője volt. Gyűjteményét és archívumát ma a Staatsgalerie Stuttgartban őrzik. (<http://www.staatsgalerie.de/archive/sohm.php>)

3 Jörg Immendorff és Chris Reinecke hivatalosan 1968. március 3-én nyitották meg a LIDLRAUM-ot Düsseldorfban, a Blücherstrassén, egy régi kocsmá hátsó helyiségében, amelyet az író HANSJÜRGEN BULKOWSKI és a vállalkozó, műgyűjtő WOLFGANG FEELISCH anyagi támogatásával tudtak kibérelni. Alapító manifesztumukban így fogalmaztak: „A LIDLRAUM-ban Jörg Immendorff és Chris Reinecke saját művészeti praxisukat fogják kidolgozni és gyakorolni. A LIDLRAUM platformot kíván biztosítani minden valós erejű munkának és együttműködésnek a művészet és a politika terén. A LIDLRAUM-ban mindenki tájékozódhat az eseményekről.” 1968. április 4-én az alábbiakkal egészítették ki küldetésnyilatkozatukat: „A LIDLRAUM művészeti objekt, a LIDLRAUM állandó művészeti akció, a LIDLRAUM építészeti, ahogy csak magunknak el tudjuk képzelni. Ezért egy szabályozott kiállítási program feleslegessé vált számunkra.” Idézte: Harald Szeemann: *Der lange Marsch oder Ausreizungen aus der Zeit heraus*, in *Immendorff*, kiáll. kat., Kunsthaus Zürich, Zürich, 1983, 15. A LIDLRAUM-ot 1969 januárjában zárták be.

Immendorff egy nagyon nyitott ember volt. Nagy hatást tett rám az a közeg is, amibe Vostell és Immendorffék révén akkor belecsöppentem, és tetszettek Immendorff akkoriban készített dadaista dolgai is: az óriásbabák és a jegesmedvék, mint az ártatlanságra és a korunk jégkorszakára utaló szimbólumok. Az egész LIDL-t és minden akciót, amit kitaláltak, egy dadaista gesztusnak

* Az interjú Szőke Annamária kezdeményezésére valósult meg Altörjay Gábor a budapesti acb Galériában 2015. március 6 – április 16. között megrendezett *Welt ohne Herz* című kiállításának (kurátor: Kürti Emese) megnyitása előtt. A kiállítás előtt Altörjay egy hónapot töltött Budapesten, amely idő alatt két szakmai eseményre is sor került művészetének bemutatásával kapcsolatban: 2015. február 13-án Szőke Annamária beszélgetett Altörjayval „Valaminek lenni unalom” címmel a Kecse utcai Múteremházban, majd 2015. február 24-én ugyanott Kürti Emese mutatta be – Altörjayval közösen tartott előadáson – a művész 1967 és 1970 közötti németországi tevékenységét. A budapesti kiállításához kapcsolódóan egy hosszú életrajzi kronológia is megjelent Altörjay művészetéről, amelyet ő maga, valamint Benedek Kata és Szőke Annamária állítottak össze. Jelen beszélgetés másik apropóját a Szépművészeti Múzeumban 2014. november 9 – 2015. február 15. között megrendezett *Immendorff. Éljen a festészet!* című kiállítás (kurátorok: Bódi Kinga és Alexander Tolnay) adta, amelynek kiegészítéseként értelmezhető az itt közölt beszélgetés, mivel a tárlaton kizárólag Immendorff festészeti munkássága (1966–1968, 1970–2005) kapott helyet. Immendorff 1968 és 1970 között felhagyott a festéssel, és e néhány évben különböző társadalomkritikus akciókat szervezett többek között Wolf Vostellel és Altörjay Gáborral együtt. Jelen interjú ezen időszak eseményeit mutatja be. Immendorff 1970 után visszatért a festészethez, amelyet élete végéig soha többet nem hagyott el.

fogtam fel, és ők annak is szánták.⁴ Ne felejtsük el, hogy 1968-at írunk, ami tényleg egy eufórikus korszak volt: tiltakozásokkal, lázadásokkal, társadalmi elégedetlenségekkel teli időszakot jelentett. Minden Martin Luther Kingről és Rudi Dutschkéről szólt... és közben meg, mintha mi sem történe a világban, megnyílik a *documenta*, a kölni vásár. Teljes abszurditás volt minden, ami-ben éltünk. Ezeket a kanonizált, a műkereskedelem mozgatta intézményeket tették, tettük meg kritikáink alapjává. Immendorffban és a LIDL-ben tényleg benne volt az ironia, a kritika, az aktivitás, a tükörtartásra és a társadalom felrázására irányuló szándék.

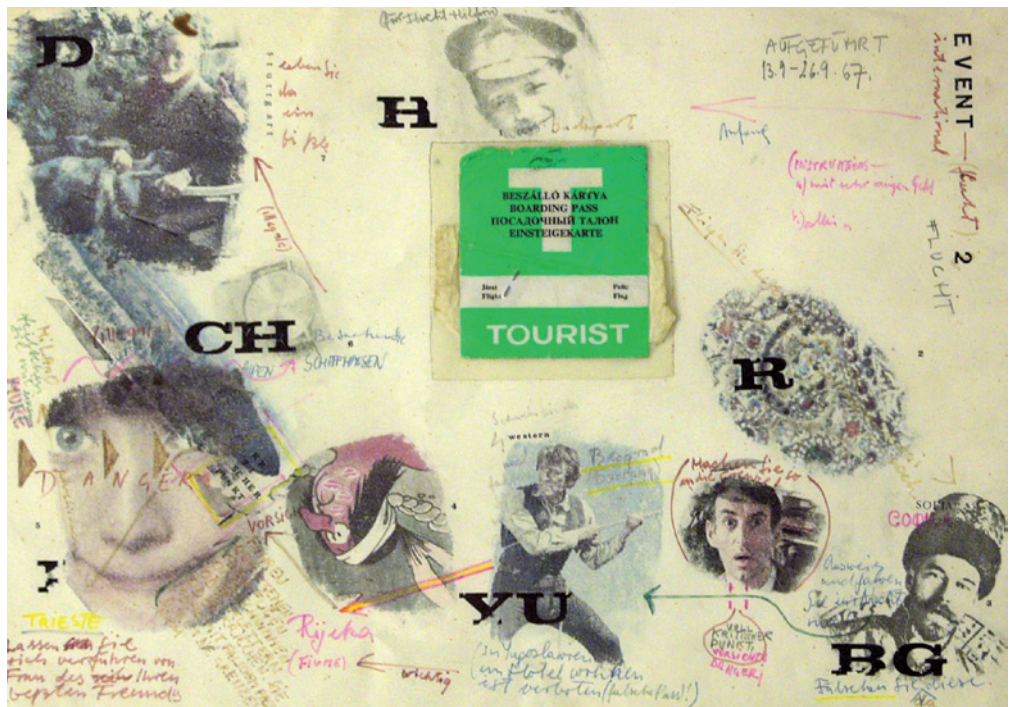
☛ **BK:** Milyen viszony volt akkoriban Immendorff és Reinecke között?

☛ **AG:** Immendorffnak nagyon sokat jelentett Reinecke, túl azon, hogy a felesége volt, igazi lelki-szellemi társa volt abban a néhány évben, amíg együtt voltak. Chris Párizsból jött Düsseldorfba, ahol látta YVES KLEINT, JEAN-JACQUES LEBELT. Köln előtt Párizs volt a művészet fővárosa: az 1950-es és 1960-as években mindenki, így például GÜNTHER UECKER, Vostell és persze Chris is odament. Így ő már nyilvánvalóan olyan dolgokat tudott, amik ezt a vidéki rajztanár fiút, Immendorffot lenyűgözték, és döntő hatást gyakoroltak rá. Érdekes, hogy csak jóval később tudtam meg, hogy Reinecke tíz évvel idősebb volt Immendorffnál: mi 21-22 évesek voltunk, ő pedig 31. Ez a különbség akkor egyáltalán nem tűnt fel nekem. Nagyon helyes nő volt, de iszonyúan szigorú, teljesen fanatikus, mindenben nagyon végletes és maximalista. Igazából mintha valamifajta erős anyapótléket jelentett volna Immendorffnak, akit Chris mindig „Lumpi”-nak szólított. Mindig az volt az érzésem Immendorff-fal kapcsolatban, hogy valami deficitje van az életének, ami gyakorlatilag az élete végéig tartott. Mindenesetre az Immendorff-Reinecke művészpáros nagyon erős szellemi és alkotói közösséget jelentett: fantasztikus dolgokat, akciókat, művészeti produktumokat hoztak együtt létre.

☛ **BK:** Milyen embernek láttad Immendorffot? Mit jelentett neki mindaz, amit akkoriban csinált?

☛ **AG:** Amikor én kapcsolatban voltam Jörggel, akkor egyrészt nagyon visszafogott, szerény, másrészt meg iszonyúan nyitott, érdeklődő

4 A LIDL „csoport” két tagja Jörg Immendorff és Chris Reinecke volt. A LIDL szó infantilis babanyelv és hangforma, amely a DADA szóhoz hasonlóan programadó modellként funkcionált számukra. Immendorff 1967 végén használta először ezt a szót művészeti, aktivista tevékenységére. Az első LIDL-mű 1968. január 31-én született meg: Immendorff egy magánakció keretében egyszemélyes demonstrációt hajtott végre a bonni városháza előtt. Németország lélektelen és fantáziátlan nagypolitikája ellen tüntetett: fel és alá sétált az utcán a bonni városháza előtt, és egy pici, fából készült, a német zászló színeivel befestett játékkockát húzott maga mögött a földön, amelynek minden oldalára ráírta a LIDL szót. A félórás akció után a rendőrség kihallgatta a művészt, aki ekkor tette először akciója terepévé az utcát (Aktionsfeld).



ALTORJAY GÁBOR
Utam a szabadságba, 1967, kollázs, 29,5×41,5 cm
(az acb galéria jóvoltából)

és elszánt volt mindenben, amit csinált. Ez a nagypofájú huligán stílus sokkal később, az 1980-as években alakult ki nála, de akkor már nem voltunk kapcsolatban egymással. Arra is nagyon emlékszem, hogy mindig remegett a keze, valahogy mindig volt benne egy furcsa idegesség. Ez az idegesség akkor is jelen volt, amikor az akcióit csinálta, sőt, talán akkor még erősebben. Lehet, hogy persze csak a felfokozott állapot miatt vibrált meg rezgett körülötte a levegő, de amikor dolgozott, nagyon komoly volt; mindig rettentően komolyan vette magát és azokat a dolgokat, amiket kitalált.

Én egyébként soha nem gondolkodtam akkoriban azon, hogy mit jelentenek azok az akciók, performanszok, amelyeket ők csinálnak. Minél kevésbé voltak egyértelműek, minél meglepőbbek voltak az összefüggések, annál világosabb volt számomra, hogy ezek dadaista gesztusok. Soha nem beszéltünk egy-egy akció-ról utólag, nem „tematizáltuk” később őket. Sem a külön csinált dolgokat, sem az együtt létrehozott akciókat. Semmi többről nem volt szó, mint arról, hogy tetszik-e nekünk az elképzelés, amit külön-külön vagy közösen kitalálunk. Minél messzebről jött az összefüggés, annál izgalmasabb, annál sejtelmesebb volt a végeredmény.

☛ **BK:** Melyik volt az első közös akció, illetve esemény, amelyen Te is részt vettél Immendorfffékkal?

☛ **AG:** Nem sokkal a megismerkedésünk után, 1968 májusára szerveztek Immendorffék egy ún. *LIDL Wochét* (LIDL Hetet) a LIDLRAUM-ban, amelyre engem is meghívtak. Az akcióhetet 1968. május 14-én 20.30-kor nyitották meg, és öt napon keresztül minden este fellépett valaki.⁵ Öten szerepeltünk az akcióhét keretében: Immendorff, Vostell, Reinecke valamint – „külsős”, meghívott résztvevőként – a spanyol ZAJ nevű fluxuscsoport⁶ és jómagam. Időrendben haladva először a ZAJ csoport adott egy akusztikus koncertet,⁷ ezt követte Vostell egy,⁸ Immendorff négy,⁹ majd én három akcióval,¹⁰ s végül az utolsó nap Reinecke akciója zárta a hetet.¹¹ Azért azt fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy valójában nem arról volt szó, hogy mindig mindent együtt csináltunk, hanem mindenki külön-külön foglalkozott a saját ügyével, ami éppen foglalkoztatta, és aztán bizonyos

5 *LIDL Aktionswoche*. LIDLRAUM, Düsseldorf, 1968. május 14-18.

6 A ZAJ csoport tagjai: José Cortes, Manuel Cortes, Juan, Hidalgo, Walter Marchetti, Tomas Marco.

7 cONclERtO. 1968. május 14-én.

8 *Brotstrasse*. 1968. május 15-én.

9 *Den Eisbären mal reinhalten; Das Lidlstück; Aktion für Ehepaare; Jetztlidl*. 1968. május 16-án.

10 *Suicidum; Igazoltatás; Kijárat*. 1968. május 17-én.

11 *Klimabrett*. 1968. május 18-án.



Jörg Immendorff és Chris Reinecke akció közben a LIDLRAUM-ban. Düsseldorf, 1968
© Fotó: Thomas J. Tilly, Düsseldorf



Lidl Akademie – Stützpunkt 1 (LIDL Akadémia – Támaszpont 1). Düsseldorf, 1969 körül
Fotó © Galerie Michael Werner
Foto-Archiv, Märkisch Wilmersdorf

pontokon, mint például ezen a *LIDL Wochén*, ezeket összefűztük, s egymás után bemutattuk. De voltak teljesen közösen kitalált és megvalósított akciók is. Tehát voltak közös munkák, és autonóm performansok is, akár egy-egy kiállítás vagy 'event' égisze alatt. És persze mindig segítettünk egymásnak, ha kellett. Addigra már tényleg mindannyian barátságban voltunk, túl azon, hogy együtt szerveztük a dolgainkat. Én például ezen a *LIDL Wochén* Vostellnek segítettem az akciójában, aki kenyérszeletekből rakott ki egy utcát. A kenyerek között volt egy sörösdoboz, benne egy lencsével és egy fényszennel, így amikor meggyújtottam egy gyufát a kenyerek között, akkor a fényszennel elvezette az elektromosságot az utca végén lévő TV-készülékig, amelybe bele volt építve egy igaz kasza, ami az elektromosság hatására mozgásba jött és elkezdett kaszálni. És persze voltak olyan események is a LIDLRAUM-ban, amelyeken én nem vettem részt.¹²

¹² Pl. *LIDLSTADT Tierlied*, 1968. augusztus 5–10.; vagy Nam June Paik és Charlotte Moorman koncertestje 1968. október 7-én.

✚ **BK:** *Mennyien vettek részt akkoriban egy ilyen LIDL eseményen?*

✚ **AG:** Nem volt nagy közönség, underground volt, amit csináltunk. Volt, hogy csak 20 ember jött el, de megesett, hogy akár 50-100 ember is jelen volt. Nem tudom, hogyan terjedt a híre ezeknek az akcióknak, nyilván szájról-szájra, de idővel azért egyre többen voltak. Amúgy fontos volt Immendorffnak a nyilvánosság, de úgy gondolom, hogy nem ez volt az elsődleges célja ezekkel az akciókkal és eseményekkel. Maga az akció, az adott helyen és időben 'hier und jetzt' végrehajtott cselekvés, illetve ennek a rögzítése sokkal fontosabb volt a számára. Mindig ott volt velünk egy fotós, aki minden akciót és eseményt dokumentált.¹³

✚ **BK:** *Immendorff akkoriban hivatalosan JOSEPH BEUYS tanítványa volt a düsseldorfi Akadémián, még ha nem is vette komolyan az akadémiai képzést. Mennyire érdeklődött Beuys Immendorff akciói iránt?*

✚ **AG:** Beuys respektálta Immendorff akcióit, de nem különösebben érdeklődött irántuk. Ennek azért részben inkább Vostell lehetett az oka: köztük akkor már nem volt éppen harmonikus a viszony, mi meg viszont gyakorlatilag egy „csoportot” képeztünk Vostellel, közösen állítottunk ki, együtt szerepeltünk mindenhol. Úgyhogy én azt gondolom, hogy inkább Vostell, és nem Immendorff miatt nem jött el Beuys ezekre az eseményekre.

✚ **BK:** *A következő közösen szervezett akciótok, az Anti-Documenta Hearing a művészeti, társadalmi és politikai nyilvánosság szempontjából már sokkal nagyobb horderejű esemény volt...*

✚ **AG:** Igen, az valóban más kaliber volt. Immendorffot nagyon zavarta akkoriban a *documenta* elitista és kommersziális szemléletű rendszere, illetve az, hogy teljesen átláthatatlan, illetve műkereskedelmi szempontok alapján, nem transzparens módon válogatják be a kiállító művészeket. 1968. június 26-án tartották az az évi 4. *documenta* hivatalos nemzetközi sajtótájékoztatóját a kasseli városházán, amit mi az akciókkal nem csupán megzavartunk, de gyakorlatilag megakadályoztuk, hogy megtörténjen.¹⁴ Arra akartuk felhívni a szélesebb tömegek figyelmét, hogy a *documentának* függetlenednie kell a műkereskedelemtől, „pusztán” művészeti szempontok alapján kell működnie, és minden művészeti kezdeményezésnek helyet kell biztosítania. A foratókönyvet, hogy egymás után milyen eseménysorozattal zavarjuk meg a sajtótájékoztatót, közösen találtuk ki.¹⁵ A következőképpen zajlottak az események. Elkezdtek

¹³ Thomas J. Tilly fotográfus dokumentálta a LIDL-eseményeket ebben az időben.

¹⁴ Immendorff kasseli akciójának felhívása így hangzott: „Ich mache die Documenta frei!” (Szabaddá teszem a Dokumentát!)

¹⁵ Az akció résztvevői voltak: Jörg Immendorff, Chris Reinecke, Altorjay Gábor, Wolf Vostell és Friedrich Wolfram Heubach.

gyülekezni a német és külföldi újságírók a városházán, több százan voltak a nagyteremben, majd megérkezett a *documenta* több mint húsztagú vezetősége, élén a 152 cm magas PROF. ARNOLD BODE-val.¹⁶ A komitő felsorakozott a kamerákkal és az újságíró tömeggel szemben, mi meg a fal mellett álltunk szépen csendben. Aztán Bode elkezdte a köszöntőjét, és én abban a pillanatban elkezdtem vak karszalagokat (sárga karszalagokat három fekete ponttal, amelyeket a háborús vakok hordtak, hogy messziről fel lehessen őket ismerni) osztogatni a teremben körben álló újságíróknak. Közben Vostell előrerohant az asztalhoz Bode mellé, és egy papírzacsokból ezer darab egypfennigest öntött az asztalra. Ezután következett Immendorff, aki az egyik kezében egy hosszú pálcára applikált jegesmedvét tartott, a másik kezében pedig egy bödön méz volt, amit elkezdett ráönteni az asztalra, illetve az azon heverő pénzkupacra. És ekkor jött Chris, aki meg odaszaladt a Bodehoz, elkapta a kisembert, átölelte és száján csókolta. Ez az egész maximum egy perc leforgása alatt történt, így a teremben mindenki csak állt, sokkolva a döbbenettől, hogy mi folyik itt... A nagy zavarban Bode és a bizottság gyorsan kimenekült, és ezzel vége is lett a valójában el sem kezdődő sajtótájékoztatónak. Ez tényleg egy gerilla-akció volt, erről csak mi tudtunk, teljesen titokban, közösen készítettük elő az egészet. Én csináltam a vak karszalagokat, együtt gyűjtöttük össze az ezer darab egy pfennigest, és aztán mindent átvittünk Düsseldorfból Kasselba. Ehhez az akcióhoz egyébként csináltunk egy manifesztumot is 2. *Manifestum zur Aufklärung Autoritärer Tendenzen in Westdeutschen öffentlichen kulturellen Institutionen* (2. Manifesztum a nyugat-németországi kulturális közintézményekben megvalósuló tekintélyelvű tendenciák megvilágításához) címmel,

16 1955-ben Arnold Bode (1900–1977) német festő, építész és kurátor egyedül alapította Kasselban a *documenta*-t. 1959-ben a 2. és 1964-ben a 3. *documenta* élén is ő állt – abban a két évben Werner Haftmannnal közösen –, majd a 4. *documenta*-ra egy 24 tagú bizottságot állított össze, amelynek ő volt az elnöke. A következő, 1972-es 5. *documenta*-nak megvalósításában már nem vett részt, annak vezetője Harald Szeemann lett.

Jörg Immendorff és Altorjay Gábor a düsseldorfi Akadémia előtt az intézmény elfoglalásakor. Düsseldorf, 1969 májusa. Közölve: Anette Hüsch, Michael Krajewski (szerk.), Immendorff. *Male Lago. Unsichtbare Beitrag*, kiáll. kat., Staatliche Museen zu Berlin, Walther König, Köln, 2005. [o. n.]



és ezt röplap formájában terjesztettük az utcákon. Az alapvető kérdéseink úgy hangzottak, hogy „Wo ist Fluxus? Wo ist Happening? Wo ist Environment?”¹⁷ Ezeket az irányzatokat ugyanis teljesen negligálta a *documenta* 1968-ban, mivel leginkább csak a pop artnak, a kinetikus művészetnek és a minimal artnak nyújtott kiállítási lehetőséget.

✚ **BK:** Milyen következménye lett az akcióknak?

✚ **AG:** Óriási sajtóvisszhangja volt, minden újság velünk volt tele,¹⁸ de nem történt semmilyen hivatalos feljelentés vagy rendőrségi előállítás. Valójában egyetlen egy következménye volt az egésznek, mégpedig egy évekig tartó per Immendorffék ellen. Kassel városa ugyanis beperelte Christ és Jörgöt a városháza értékes, műemléki asztalának a megtisztítása miatt.¹⁹ Az *Interfunktionen* című magazin²⁰ első számában megörökítettük az egész akciót (bele van ragasztva egy mézbe áztatott egy pfennig, van benne egy eredeti vak karszalag stb.), és megjelent a kötetben az akció komikus következménye is, hiszen olvasható benne az az éveken keresztül tartott levelezés, amely Immendorff és Kassel között zajlott, azaz ahogy Jörg mindig visszautasította Kassel városának a követelést. A végén nem is kellett semmit sem fizetnie, szóval még az is elmaradt. Ebből az *Interfunktionen* számból, amit mindannyian aláírtunk, egyébként csak 25 példányt csinált HEUBACH, s mára már csak a fele van meg, maximum 10–12 példány, úgyhogy nagyjából 10.000 eurót ér ez az első szám. Az MIT (Massachusetts Institute of Technology) tavaly tavasszal meg akarta venni tőlem az én példányomat, de nem adtam el. Nekem ez egy nagyon fontos referencia és emlék.

Bode egyébként igen gyáván reagált az akciókra, abszolút nem tudott vele mit kezdeni.

✚ **BK:** Szakmai körökben nem alakult ki az akciók hatására semmilyen vita vagy párbeszéd az autonóm képzőművészet és a műkereskedelem kapcsolatáról, illetve a *documenta* jövőjével és megreformálásával kapcsolatban?

✚ **AG:** De, abszolút! Sőt, valójában nem csak miattunk lett nagy szakmai vita, hanem inkább Beuys miatt, aki 1968-ban kiállító művész volt a *documenta*-n, és közben akkor terjedt el róla, hogy milyen hatalmas összegekért adta el a

17 Hol a Fluxus? Hol a Happening? Hol az Environment?

18 Pl. Agressiv geküßt, in *Der Spiegel* 1968, július 1., 43–45.

19 Kassel városa 1968. július 17-én kelt levélben szólította fel Chris Immendorffot (Reineckét), hogy az asztal és a szőnyeg megtisztításának összegét (27 márka 35 pfennig) térítse meg. Ld. az eredeti dokumentumot közölve: Anette Hüsch, Michael Krajewski (szerk.): Immendorff. *Male Lago. Unsichtbare Beitrag*, kiáll. kat., Staatliche Museen zu Berlin, Walther König, Köln, 2005. (o. n.)

20 Az *Interfunktionen* című művészeti és teoretikus magazint Friedrich Wolfram Heubach alapította 1968-ban. Az *Interfunktionen* azon művészek számára kívánt megjelenést biztosítani, akik nem a pop art, a minimal art vagy a kinetikus művészet iránt érdeklődtek. A magazin 12 számot élt meg, s 1968 és 1975 között jelent meg. Ld. Christine Mehring: Continental Schrift. The Magazine *Interfunktionen*, in *Artforum International* Vol. 42, No. 9, May 2004, 178–183, 233.

művészetét a piacon. Akkor került napvilágra, hogy a Wella gyár milliomos tulajdonosa, KARL STRÖHER (1890–1977) 700.000 márkáért megvette az addigi életművét.²¹ Ezzel a tettel Beuys gyakorlatilag alapjaiban alakította át a kortárs műtárgypiacot, valamint a műkereskedelem és az elit-ellenes, baloldali, forradalmi autonóm kortárs művészet kapcsolatáról vallott nézeteket. Óriási vitát váltott ez ki szakmai körökben. Emlékszem, volt egy nyilvános vitafórum FRANZ DAHLEMMEL, akin keresztül Ströher megvette a Beuys-műveket, és ezen a baloldali művész-körök gyakorlatilag nekiestek Dahlemnek, hogy miként gondolta ezt: árulás, amit tett. Annak, amit eddig a szemébe dobtunk – mert pont ez volt a lényege, hogy a művészet nem elitista –, annak most hirtelen ilyen óriási, teljesen irracionális ára lett. Mi persze azért az elején még jóval szolidárisabbak voltunk Beuys-szal, 1968 őszén még együtt állítottunk ki vele Frankfurtban.²² De nyilván fura helyzet volt, hogy ő akkor hirtelen milliárdos lett, mi meg egészen más anyagi helyzetben voltunk. És ez nem csak az irigységről szólt, hanem elvekről. Hogy valójában nem lett volna szüksége arra, hogy eladja magát, hiszen professzori állása volt Düsseldorfban az Akadémián. A felháborodás és a féltékenység keveréke volt az, ami terjedt, és e kettő miatt lett az egészről óriási botrány 1968-ban.

Aztán persze később, 1972-ben Immendorff, 1977-ben pedig Vostell is bejutott a *documentára*, de addigra már egy alapjaiban más világ volt, sok minden elveszett azokból az értékekből, amelyeket 1968-ban nagyon komolyan vallottunk, és a kapcsolatok is megszűntek, amelyeket 1968-ban még fontosnak tartottunk. 1977-ben Beuys benne volt a *documenta* tanácsadó testületében, és tudom, hogy ő akadályozta meg Vostell egyik tervét, hogy a Fridericianum tetejére helyezzenek egy 'Starfighter'-t. Vostell és Beuys akkor már egyáltalán nem beszéltek egymással.

✚ **BK:** *Hogyan folytattátok az együttműködésüket Kassel után?*

✚ **AG:** 1968 júliusában együtt állítottunk ki a Deutscher Künstlerbund éves kiállításán,²³ ahol Erdély Miklós is ott volt, és *Nürnberg – Beuys* című írásában be is számol arról, hogy találkozott Immendorffal, Beuys-szal, Rotraut Kleinnel és velem.²⁴ Nürnberg után aztán jött a már említett szeptemberi, frankfurti kiállítás a Galerie Ursula Richternél, amibe én azért inkább csak belecsöppentem, mert eredetileg csak Beuys-Vostell-Immendorff-Reinecke szerepelt volna benne. De nekem is kellett a pénz, úgyhogy engem is bevettek. Ez is mutatja, hogy mennyire kollegiális hangulat volt akkoriban közöttünk. Mindenki egy dolgot állított ki, mert nem volt több hely. Beuys például egy TV-készüléket, amelynek a képernyője le volt fedve filccel, s e fölé a falra pedig odahelyezett még egy, ugyanakkora filcképernyőt, mintha kisugározná a falra azt, amit az ember a TV-ben lát. Immendorff egy néger babával szerepelt, amit akkoriban címerpajzsként és anti-akadémikus festészeti szimbólumként használt és értelmezett. A többiek munkáira sajnos már nem emlékszem.

✚ **BK:** *Minek volt köszönhető, hogy 1968 októberében a 2. kölni vásáron (2. Kölner Kunstmarkt) ti is részt vehettetek Anti-Kunstmarkt című projektetekkel?*

✚ **AG:** A forradalmi helyzet megkívánta, hogy az *Anti-Kunstmarkt*nak legalább a Kunsthalle mélygarázsát odaadják a vásár idejére. Így végül többen összeálltunk és közösen csináltuk meg a *5 Tage Rennen (Anti-Kunstmarkt)* című kiállításunkat,²⁵ ami a második kölni vásár²⁶ keretében valósult meg, a Kunsthalle alagsorában. Eredetileg öt napra terveztünk, a vásár teljes idejére (1968. október 15–20.), de már



Immendorff mézet önt ezer darab egy pfennigre, kezében jegesmedvével. Kassel, 1968. június 26.
© Fotó: Lengemann / Archiv Altor Jay, Hamburg-Berlin

Protest der Honiggießer: Eine makabre Szene von der gestrigen Pressekonferenz im Rathaus. (Alle Fotos: Lengemann)

a második nap be kellett zárunk szolidaritásból. Az történt ugyanis, hogy a vásár ideje alatt megrendezett, mindenféle párhuzamos rendezvények között Warhol filmjeit megkölni avantgardista filmesek²⁷ munkáit vetítették az első este az akkor épülő U-Bahn neumarkti, még meg nem nyitott állomásán, és a hatóságok odajöttek, leállították a vetítést és elvették a filmeket. Erre azonnal tiltakozásba kezdtek a művészek, és ROLF-DIETER BRINKMANN vezetésével arra szólították fel a kölni vásár galeristáit és minden kiállítóját, hogy szolidaritásból azonnal zárjanak be. A vásár be is zárt akkor, de persze a galériák másnap már újra kinyitottak, míg nekünk egyértelmű volt, hogy addig nem folytatjuk a kiállításunkat, amíg nem adják vissza a filmeket. Végül visszaadták, de addigra már vége volt a vásárnak, így a mi kiállításunk igazából csak egy napig volt látható. Ezen a mi „pincekiállításunkon” több minden zajlott egymás mellett. Vostell például épített egy korcsolyapályát, feltöltötte tejjel, és ebben a tejben korcsolyázott, aztán ki voltak állítva NAM JUNE PAIK TV-installációi, Jörg pedig felépített egy LIDL Stützpunkt (Támaszpont) Reineckével és MAURICIO KAGELLEL együtt. Ez is egy hirtelen jött ötlete volt Immendorffnak, mint minden, hogy a LIDL-nek természetesen kellene támaszpontok az ország minél több

21 Karl Ströher az 1960-as években Franz Dahlem műkereskedő és galerista biztatására kezdett el kortárs műgyűjtéssel foglalkozni. Beuys munkái közül először 1967-ben vásárolt, amikor is megvette Beuys *Parallelprozeß* című, a münchenglabachi Städtisches Museumban az abban az évben megrendezett retrospektív kiállításának teljes anyagát. Ströhernek 1969-re már kizárólagos elővásárlási joga volt Beuys munkáira. Az évek alatt Ströher tulajdonába került a világ legnagyobb Beuys-gyűjtemény, amelyet végül 1989-ben „Block Beuys” néven a darmstadti Hessisches Landesmuseum szerzett meg, s azóta is ott őriznek. (<http://www.hlmd.de/de/museum/kunst-und-kulturgeschichte/block-beuys.html>) L. Eva Beuys, Wenzel Beuys, Jessyka Beuys: *Joseph Beuys, Block Beuys*, Schirmer/Mosel, München 1990.

22 Galerie Ursula Richter, Frankfurt am Main. Megnyitó: 1968. szeptember 14. A kiállításon és az akciókon részt vettek: Altorjay Gábor, Joseph Beuys, Chris Reinecke, Jörg Immendorff, Wolf Vostell.

23 *Deutscher Künstlerbund Jahresausstellung. Kunsthalle – Künstlerhaus, Nürnberg, 1968. július 20 – szeptember 15.* Immendorffék a *Das Honigtor* című alkotással vettek részt.

24 Erdély Miklós: (Nürnberg – Beuys), in uő.: *Művészeti írók – Dosszié sorozat*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991. 37–46.

25 Részt vettek: Altorjay Gábor, Ursula Burghardt, Alfred Feussner, Friedrich Wolfram Heubach, Mauricio Kagel, Nam June Paik, Peter Saage, Wolf Vostell és a LIDL csoport (Jörg Immendorff és Chris Reinecke).

26 A kölni vásár (*Kölner Kunstmarkt*) az első modern és kortárs képzőművészeti vásár Európában, amelyet 1967-ben Hein Stünke és Rudolf Zwirner kezdeményezett. Mellétük alapító tagok voltak még: Alfred Schmela, Hans-Jürgen Niepel, Günter Pooch, Dieter Brusberg, Rudolf Springer. A vásár 1974-ben vált nemzetközivé (*Internationaler Kunstmarkt Köln*), és 1984 óta *Art Cologne*-nak hívják. (<http://www.artcologne.de/de/artcologne/home/index.php>)

27 Az XSCREEN – Kölner Studio für den unabhängigen Film (Kölni Filmstúdió a független filmért) elnevezésű kísérleti filmstúdiót 1968-ban alapították Kölnben.

városában. Így akkor ott Kölnben kicsi, papírból készült LIDL Häuscheneket (házacskákat) csinált támaszpontoknak, amikbe bárki belebújhatott. Reinecke ehhez kapcsolódóan egy 1 km hosszú sálat kötött. Az én akcióm abból állt, hogy Coca-Colát és kvaszt osztogattam az embereknek egy tányérban. Összeöntöttem ezt a két „nemzeti italt”, amit persze az emberek így, ilyen formában nem szerettek.

Itt egyelőre még dadaisták voltunk, harcos dadaisták, mindenre beszóltunk és mindent kritizáltunk, de aztán persze később mindenki eladta magát a galeristáknak, ki korábban, ki később, nincs ezen mit tagadni.

✚ **BK:** 1968 vége körül benne voltál egy olyan projektben, ami fiatal művészeket „promotált” többek között galeristáknak és a szélesebb társadalmi rétegeknek. Ennek a projektnek a dokumentációja 1969 januárjában megjelent a WOLFGANG FEELISCH által létrehozott VICE-Versand²⁸ kiadó és csomagküldő szolgálat Zeitkunst im Haushalt című csomagkiadványában,²⁹ amelyben két munkával³⁰ szerepeltél.

✚ **AG:** Feelischnek az volt a célkitűzése a VICE-Versanddal, hogy minden német háztartásba jusson el és legyen közvetlenül kézbe vehető a legaktuálisabb, legidősebb művészet. A Köln-Düsseldorf környék legfiatalabb, kísérletező szellemű művészei tömörültek körülötte, de persze Beuys is benne volt ebben a társaságban, az ő munkáit is „küldöztette” a csomagjaiban és a kiadványaiban. A lényege mindennek az volt, hogy iszonyú olcsón – 8 márkába került egy-egy objekt és kiadvány – hozzájuthatott az ember a kortárs képzőművészethez. Leginkább a diákokat, a fiatalokat próbálta Feelisch megszólítani.³¹

✚ **BK:** Ehhez hasonlóan küzdött Immendorff is a művészet demokratizálódásáért, és éppen ennek jegyében lépett fel különböző városokban utcai demonstrációkkal a hivatalos képzőművészeti akadémiák ellen, s nyitotta meg saját „ellenintézményét”, a LIDL Akademiét

28 Wolfgang Feelisch vállalkozó és műgyűjtő 1966-ban alapította Remscheidben a VICE-Versand elnevezésű kiadót és csomagküldő szolgálatot. Mottója: „Kunst für die Gesellschaft und vor allem für junge Leute” (Művészetet a társadalomnak, és mindenekelőtt a fiataloknak). A VICE-Versandon keresztül Feelisch sokat tett a művészet demokratizálódásáért, és nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a szélesebb társadalmi rétegekhez is eljutottak a kortárs műalkotások – leginkább a fluxus és Beuys munkái – multiplikált formájában. Egy-egy példányt magának is megtartott: és ezekből épült fel az egyik legfontosabb fluxusgyűjtemény, a *Sammlung Feelisch*, amelynek darabjai ma a dortmundi Museum am Ostwallban találhatóak. Ld. Peter Schmieder: *Unlimitiert. Der VICE-Versand von Wolfgang Feelisch. Unlimitierte Multiples in Deutschland. Kommentiertes Editionsverzeichnis der Multiples von 1967 bis in die Gegenwart*, Walther König, Köln, 1998; Wolfgang Feelisch, Kerstin Skrobaneck: *Konsum statt Kommerz. Der VICE-Versand von Wolfgang Feelisch*, in Kerstin Skrobaneck, Nina Schallenberg, Herbert Nolden, Reinhard Spieler (szerk.): *Gut aufgelegt: Die Sammlung Heinz Beck*, kiáll. kat., Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen am Rhein, Wienand, Köln, 2013, 122-129.

29 A kiadványban szerepeltek: Joseph Beuys, Wolf Vostell, Klaus Staeck, Nino Barbieri, Fieter Rot, Daniel Spoerri, André Thomkins, Robert Filliou, Mauricio Kagel, Urdula Burghardt, Claus Paeffgen, Altortjay Gábor.

30 Altortjay Gábor: *Kurzschlußobjekt, Stecker mit Kabel*, 1968.

31 Ld. Feelisch macht's möglich, in *Die Zeit* 1969. január 10.

(LIDL Akadémiát) 1968. december 9-én Düsseldorfban. Hogyan zajlottak ezek az akadémiaellenes tüntetések, és mi volt a legfőbb célkitűzése Immendorff „akadémiájának”?

✚ **AG:** Emlékszem, az egyik nap kaptam egy táviratot Vostelltől, hogy „Gábor, azonnal gyere Düsseldorfba, a LIDL Akadémia professzornak nevezett ki!” Azonnal mentem, és persze ez az egész arról szólt, hogy ki kell vonulni a hivatalos Akadémiából, illetve el kell foglalni az Akadémiát és egy „alternatív” akadémiát kell létrehozni. Ennek előzménye a karlsruhei Akadémia elfoglalása volt 1968 novemberében,³² s gyakorlatilag ezt ismételte meg Immendorff később Düsseldorfban. Mindenki számára nyitottá akarta tenni az Akadémiát, s fel akarta számolni a műfaji megkötöttségeket. A LIDL Akadémiának éppen az volt a lényege, hogy minden olyan alkotói formának, kísérletezésnek és törekvésnek helyet adott, amely erre igényt tartott. Kiadtak egy röpiratot is, amelyben a legfőbb alapelveket fogalmazták meg, illetve azt, hogy ki *nem* professzor a LIDL Akadémián: *nem* direktor EDUARD TRIER, *nem* professzor Joseph Beuys, NORBERT KRICKE, és mindazok, akik a hivatalos akadémián akkoriban a tanári gárdához tartoztak. Mi voltunk a „professzorok”, Immendorff, Reinecke, Vostell, Kagel, én stb.³³ 1969. május 5 és 10. között egy *Arbeitswoche* keretében foglaltuk el a düsseldorfi Akadémiát: gyakorlatilag átvettük a képzés irányítását, kitértük a LIDL zászlót az egyetem épületének a tetejére. Én kiírtam az Akadémia falára, hogy az „Die Akademie ist eine Bulldozerfrage!” (Az Akadémia csak dózerelés kérdése!), amit csak nagyon kevesen értették meg Nyugaton, mivel ez a Sztálin szövege volt Magyarországgal kapcsolatban, amikor ugye azt mondta, hogy „a magyar kérdés: vagonkérdés”. Ennek analógiájára írtam ki a szövegemet az Akadémia falára.

A LIDL Akadémiának, a hivatalos akadémia elfoglalásának, a demonstrációknak és akcióknak annyiban lett következménye, hogy túl azon, hogy hosszú levelezések, üzenetek, beidézések mentek Immendorff és az Akadémia rektori tanácsa között, hosszabb távon tényleg kialakult egy „Akademiestreit”³⁴ a művészképzés megreformálásáért.

✚ **BK:** Mondhatjuk, hogy akkor ez explicit szakítást jelentett Beuyszal?

AG: Igen, itt váltunk el véglegesen Beuystól. Igazából egyértelmű volt, hogy Immendorff már régen nem vesz részt a hivatalos akadémiai képzésben, hiszen

32 Immendorff (Reineckével) 1968. november 14-én részt vett egy akcióesten Karlsruhéban a Képzőművészeti Akadémián. Másnap, november 15-én Immendorff transzparenssekkel vonult ki az utcára: „LIDL bleibt da! LIDL übernimmt die Akademie! Die Karlsruher Kunstakademie ist ab diesem Zeitpunkt LIDL Akademie!” (A LIDL itt marad! A LIDL elfoglalja az Akadémiát! A karlsruhei Képzőművészeti Akadémia innentől fogva LIDL Akadémia!) Ld. Hans Peter Riegel: *Immendorff. Die Biographie*, Aufbau, Berlin, 2010, 63.

33 A LIDL Akadémia alapelve volt, hogy a professzorok nem életfogytig tanítanak, továbbá hármastólja volt a LIDL Klassénak: „Hier dürfen wir arbeiten; Hier dürfen wir lieben; Hier dürfen wir liegen” (Itt szabad dolgoznunk; Itt szabad szeretnünk; Itt szabad hevernünk). A LIDL Akadémia első tagjai voltak: Klaus Stein, Johannes Stüttgen, Altortjay Gábor, Chris Reinecke, Fritz (Friedrich Wolfram) Heubach, Wolf Vostell, Mauricio Kagel, Peter Sage, Jörg Immendorff, Peter Dürr. Lásd az eredeti dokumentumot közölve: Anette Hüscher, Michael Krajewski (szerk.): *Immendorff. Male Lago. Unsichtbare Beitrag*, kiáll. kat., Staatliche Museen zu Berlin, Walther König, Köln, 2005, (o. n.).

34 Erről az akadémiai vitáról lásd Hans Peter Riegel: *Immendorff. Die Biographie*, Aufbau, Berlin, 2010, 65.

Prof. Arnold Bode menekül a kasseli documenta sajtótájékoztatójáról. Kassel, 1968. június 26.
© Fotó: Lengemann/Archiv Altort Jay, Hamburg-Berlin





Vakkarszalag újságíróknak az Interfunktionen első számából. Kasseler Stadtausgabe, 1968.
© Fotó: Lengemann/Archiv Altor Jay, Hamburg-Berlin

egészen más elképzelései vannak a művészeti oktatásról.³⁵ 1969 tavaszán aztán volt egy nagyobb „Beuys-osztály” című kiállítás Trierben, a Städtisches Museumban, ahová engem is meghívtak Immendorffék vendégként.³⁶ Ez egy nagyon vad kiállításra sikerült, mert Blinky Palermo meg Katharina Sieverding nagyon züllöttek voltak akkoriban, és az egész kiállítás gyakorlatilag arról szólt, hogy ők tolták a drogokat. Felépítettek egy „bunkert” maguknak nagy szénabálákból, bebújtak mögé, hogy ne lássák őket, és ott nyomták az anyagokat. Immendorff meg tulajdonképpen itt kezdett bele abba a projektjébe, hogy ahol kiállított, ott mindig kihívta az igazgatót egy birkózó párbajra, egy *Ringkampf*-ra. Ez itt valósult meg először a

megnyitón: kisanadrágban birkózott Curt Schweicherrel, a trieri múzeum igazgatójával. Én még egy ilyen *Ringkampf*-on vettem részt: 1970-ben Göttingenben a *Konzepte einer neuen Kunst* című kiállítás megnyitóján is megcsinálta ezt Immendorff, ami még komolyabb volt a trierihez képest, mert itt tényleg professzionális ringet épített az akciónak.³⁷

✦ **BK:** *A sport és a kortárs művészet összekapcsolása Immendorffnál talán itt fogalmazódott meg először, s aztán ez az elképzelés egyre erőteljesebbé vált, hiszen 1969-ben elkezdtetek együtt, mint LIDL Mannschaft (LIDL Csapat) készülni az 1972-es müncheni Olimpiára. Immendorff a társadalom szempontjából hasznossá akarta tenni tevékenységét, illetve úgy gondolta, hogy az akciók, amelyeket csináltok, valójában sportesemények, amelyek fitten tartanak benneteket. Az első edzések az Intermedia 69 elnevezésű fluxusfesztiválon tartottatok.*

✦ **AG:** Igen, miután 1969 májusában a LIDL Akadémiát is meghívták az *Intermedia 69*-re,³⁸ Immendorff kitalálta, hogy tartsuk ott az első edzésünket. Ez volt igazából a „válogató”: 1969. május 16-án ott döntöttük el, hogy ki melyik számban a legjobb. A 100 méteres futást Jörg nyerte meg, mert hát neki volt tornacipője, én meg zokniban futottam a salakon. Így aztán én a rúdugrást választottam. És végül mindenkinek megett a saját sportága.³⁹ Eredetileg három évig nagyon intenzíven akartunk készülni az olimpiára, tényleg az volt a célunk, hogy az adott pillanatban mindenki beugrik majd „zavarni” a saját versenyszámában, Münchenben... Az első évben rendszeresen edzettünk, de aztán elkezdtünk politikailag fokozatosan távolodni egymástól, és kezdtek ritkulni a találkozásaink. Végül nem is tudom, hogy Immendorffék egyáltalán elmentek-e 1972-ben Münchenbe. De ha el is mentek, tuti, hogy nem csinálták meg az akciót, mert a palesztin terrortámadás és túsdráma miatt nyilvánvaló volt, hogy bárkit, aki bármilyen zavart csinál az olimpián, azt lelövik. Úgyhogy ez az akciónk így végül meghiúsult.

✦ **BK:** *1970-ben a kölni Kunsthalle Jetzt. Künste in Deutschland heute című kiállításán⁴⁰ mint LIDL Akadémia azért LIDL Sport akciókkal szerepeltetek...*

✦ **AG:** Kölnben a kiállításra hivatalosan a LIDL Akadémiát hívták meg, és egy termet biztosítottak a számunkra. Itt Jörg felépített egy BÜRO OLYMPIA LIDL SPORT (Olimpiai Iroda Lidl Sport) elnevezésű termet, és ott csináltunk mindenféle akciókat. Én egy idegenvezetőt játszottam. Amúgy az egyik akciónról szólt, hogy a BÜRO OLYMPIA LIDL SPORT felszólította a Kunsthallét, hogy bontsa le a kiállítást, és adja át az épületet reklámrendezvényeknek. Jörg edzéseket akart a Kunsthalléban tartani, hogy készülhessünk tovább az olimpiára. Ezzel is azt akarta bizonyítani, hogy a művészet és a sport kéz a kézben jár, és azonos funkciójuk van a társadalomban.

✦ **BK:** *Immendorff az 1960-as évek végén szinte egyáltalán nem festett, noha ma a második világháború utáni német festészet egyik meghatározó alakjaként*

37 *Konzepte einer neuen Kunst*, Kunstverein, Göttingen, 4 részes kiállítás-sorozat, 1970. januártól-áprilisig. I. 1970. január 9-28.: Beuys, Haacke, Höke, Ulrichs; II. 1970. március 1-14.: Bayrle, Demattio, Harvan, Herzog, Christoph Müller, H. A. Schult, Weh, Weseler; III. 1970. március 20 - április 5.: Altorjay, Hödicke, Lüpert, Monmartz, Reich, Schüuffelen, Schweizer, Spoerri; IV. 1970. április 12-26.: Distel, Dressler, Froese, Glasmacher, Immendorff, Luther, Rinke.

38 *Intermedia 69*. Studentenhochhäuser am Klausenpfad + Umgebung (és környéke), Heidelberg, 1969. május 16 - június 22. A fesztivál és kiállítás kitalálói és szervezői Klaus Staack és Jochen Goetze volt. A fesztivál vállaltan reakcióként határozta meg magát a retrográd, unalmas, szalonjellegű, évente kötelezően megrendezendő Kunstverein-kiállítások ellenében. Staack és Goetze úgy gondolták, hogy a fesztivál által zavart tudnak kelteni, és így ki tudják billenteni a város polgárait a pszuedó-idillből, amelyben éltek. A fesztiválon több mint 80 művész lépett fel akciókkal, happeningekkel, experimentális koncertekkel, performanszokkal, akciósínházi előadásokkal, filmvetítésekkel, és kb. 5000 ember vett részt az eseményeken. Többek között például: Daniel Spoerri erdélyi gulyáslevest főzött a helyi menzán, Christo egy legendás akció keretében becsomagolta az Amerika-házat (az épület ma: Német-Amerikai Intézet), Jochen Gerz röplapokat osztogatott, a zürichi Guru Guru Groove dada-rockot adott elő. A korabeli németországi művészeti viszonyokat szimbolizálja, hogy Vostell visszamondta a részvételt, amikor megtudta, hogy Beuys is szerepelni fog a fesztiválon. Végül Beuys mégsem vett részt az eseményen. Ld. Richtig kühn. *Intermedia 69*. *Der Spiegel* 1969. május 26., 185-186. Az 1969-es *Intermedia* dokumentációjából és kritikai rekonstrukciójából az esemény negyven éves évfordulóján, 2009-ben kiállítást rendeztek Heidelbergben. Ld. *INTERMEDIA 69 / 2009 / Rückblick auf eine öffentliche Geste*. Kunstverein, Heidelberg, 2009. május 16 - augusztus 23.

39 Jörg Immendorff: 100 méteres futás: Chris Reinecke: távolugrás: Altorjay Gábor: rúdugrás: Harald Kugel: magasugrás; Klaus Stein: úszás; Karin Genoux: szertorna; Hans Henin: vívás; Heyden: 1000 méteres futás; Peter Dürr: löngés; Caspar König: gyaloglás; Robert Filiou: 1500 méteres úszás; Paco Knöller: judo; Sigris: talajtorna; Justus Zedelius: 400 méteres futás; Günther Kuschmann: tenisz; Heubach-Rogalla-Sieber-König: labdarúgás. Ld. Harald Szeemann: *Der lange Marsch oder Ausreizungen aus der Zeit heraus*, in *Immendorff*, kiáll. kat., Kunsthaus Zürich, Zürich, 1983, 28.

40 *Jetzt. Künste in Deutschland heute*. Kunsthalle, Köln, 1970. február 14 - május 18.

35 Immendorff a düsseldorfi Képzőművészeti Akadémián 1963 és 1964 között Teo Otto színpadi művészeti osztályába járt, ahonnan 1964-ben jelentkezett át Joseph Beuys monumentális szobrászat osztályába, ahol a hivatalos képzést soha nem végezte el.

36 *Klasse Beuys*. Städtisches Museum, Trier, 1969. április 25 - június 8. A kiállítás *Eröffnung mit Aktionen* (Megnyitó akciókkal) címszóval híresült el. A kiállítás végül a tervezett nyitva tartáshoz képest egy hónappal korábban, 1969. május 1-jén bezárt, mivel a helyi közönség elégedetlenségét fejezte ki a megtartott akciókkal és ezáltal az új művészetfelfogással szemben. Egykori Beuys-tanítványok, akik szerepeltek ezen a tárlaton: Jörg Immendorff, Blinky Palermo, Imi Knoebel, Katharina Sieverding, Daniel Spoerri. Vendégkiállító: Altorjay Gábor.

tartjuk számon. 1970-ben kezdett el (újra) festeni. Beszélgettek valaha festészetről?

✘ **AG:** Az 1960-as évek második felében a mi szemünkben a festészet halott dolog volt, mi csak akciókat, objektumokat, életnagyságú fotókat csináltunk. De Immendorffnak egy idő után szerintem hiányozhatott a festészet, a rajzolás. Ha valamit később annyi ideig csinál az ember, mint Immendorff a festést és a rajzolás, akkor azt biztos, hogy élvezettel teszi, különben nem lehetne egy életen keresztül magas szinten művelni, nem lehet így kitartani egy valami mellett csupán érdekből. Egyszerűen rajzolni kellett. Kereste, hogy hogyan tudja kidolgozni magából a deficitet, és ezt a festészetben találta meg. Meg persze szerencsés egybeesés volt, hogy 1969–1970 körül Düsseldorfban megismerkedett MICHAEL WERNERrel, akinek valamiért szimpatikus volt, felkarolta őt, és onnantól kezdve fokozatosan tért át a konzekvens festészeti tevékenységre. De ez nem az egyik napról a másikra történt: 1970–1971 körül láttam még néhány képét, és azok nekem akkor még ugyanúgy dadaista gesztusok voltak, csak vásznon. Aztán jött nála ez a Mao-örület, elkezdte festeni ezeket a propagandaképeket a KPD-nek (Kommunistische Partei Deutschlands), amit az elején viccesnek tartottam, aztán meg már egyáltalán nem érdekelt. És igazából nem értettem, hogy miért hagyta abba az akciókat, amelyek viszont nekem nagyon tetszettek, a festészetét viszont nem találtam izgalmasnak.

✘ **BK:** 1970-ben még egy akció erejéig együtt voltatok Dortmundban a Sammlung Feelisch című kiállítás vernisszázán.⁴¹ Ez volt az utolsó közös akciótok?

✘ **AG:** Igen, akkor ott Dortmundban még csináltunk közösen egy akciókat a megnyitón Feelisch kedvéért, mert ő egy fantasztikus ember volt, aki tényleg nagyon sokat tett a fluxus népszerűsítéséért. De aztán a megnyitó után pár héttel, május elsején, Kölnben már szemben álltunk egymással a Neumarktnál: Immendorff a maoistákkal együtt, kis könyvvel a kezében skandálta, hogy „Mao-Ce-Tung, Mao-Ce-Tung”, mire mi válaszként az kiáltottuk, hogy „Freiheit!” Ők is voltak vagy tizennyolcan, és mi sem voltunk sokkal többen. Aztán Immendorff bekapcsolódott a kommunista párt Stadtteil Arbeit elnevezésű programjába, és főleg gyerekekkel foglalkozott, iskolai neveléssel, művészetpedagógiai reformokkal. Chris meg közben nagyon direkt politikai lett, és az egész művészetet kevésbé tartotta már fontosnak, s fel is hagyott vele.

✘ **BK:** Gyakorlatilag a politikai szembekerülés vezetett oda, hogy teljesen szétesett a LIDL, és minden, ami eköré szellemileg szerveződött? Emiatt szakadt meg a Te kapcsolatot is Immendorffékkal?



100 méteres futás, olimpiai válogató. Jörg Immendorff (balra) és Altörjay Gábor (jobbra, zokniban, alsónadrágban). Heidelberg, 1969. május 16.
© Fotó: Katharina Sieverding/Archiv Altörjay, Hamburg-Berlin

✘ **AG:** Valójában igen, ha nagyon egyértelműen akarom megfogalmazni, akkor politikailag két végpontra kerültünk 1970–1971 tájára. Egyáltalán nem veszünk össze, csak más-más utakon mentünk tovább az életben. Immendorff teljesen maoista, és azt hiszem Amerika-ellenes is lett, én pedig anarchoszindikalista. Chrisszel azért még 1971-ben csináltam egy WDR-rádiójátékot, az volt a címe, hogy *11 Frauen* (11 nő). Ez volt az utolsó közös projekt velük, vagyis már csak Chrisszel. Utána Immendorffal 2007-ben bekövetkezett haláláig, csak egyetlen egyszer találkoztam: 1989-ben összefutottam vele egy nemzetközi filmfesztiválon Hamburgban. Akkor már nagyon más ember volt, de azon az egy éjszakán újra több órát beszélgettünk. Mint két férfi, aki élete csúcán van. Már ő sem volt maoista és én sem voltam anarchoszindikalista. Nagyon barátságos volt, de addigra már eltávolodtunk egymástól. Engem ez a *Malerfürst* attitűdje hidegen hagyott, én akkoriban filmekkel foglalkoztam, ami egy teljesen más közeg volt, a festészet egyáltalán nem érdekelt. Ráadásul én 1976 körül teljesen felhagytam a politikával, ő meg a *Café Deutschland*-sorozattal az 1970-es évek végén, illetve az 1980-as évek első felében, ha áttételesen is és más éllel, de tovább politizált. Németország politikai helyzete mindig is nagyon érdekelte Jörgöt.

Aztán még egyszer beszélünk 2005 tavaszán telefonon, de akkor már nagyon beteg volt. Amikor pedig 2007-ben meghalt, én éppen Budapesten voltam, ott olvastam a halálhírét a *Spiegel*-ben az interneten. Annyira megrázott a dolog, hogy arra gondoltam, hogy nekem most azonnal fel kell hívnom Christ. Halló, itt Gábor – mondtam. Mi?? Harminchét év után most hívsz fel, csak így?? Nem akarok Veled beszélni – hangzott a válasz. De – mondtam – Chris, hát Jörg meghalt, és arra gondoltam... De nem érdekelt, amit mondok. Hát sajnálom – mondtam, és puff, letették a telefont. Nagyon meg voltam döbbenve, hogy ennyire elutasító volt, haragot éreztem a hangján. És akkor rájöttem, hogy valójában fogalmam sincs arról, hogy mekkora seb volt az nekik, hogy szétváltak. Egyáltalán nem követtem a mi eltávolodásunk után az ő életüket. Rájöttem, hogy teljesen örült és szörnyű ötlet volt őt Jörg halálakor felhívni. Azóta nem is mertem többet keresni. Ez volt az utolsó kapcsolódásom „Immendorffékhoz”.

✘ **BK:** Utólag visszatekintve, hogyan látod: mit jelentett neked ez az időszak, az, hogy akkoriban Vostellel és Immendorffékkal egy közösségbe tartoztál?

✘ **AG:** Úgy érzem, talán az volt a legfontosabb, hogy iszonyú optimisták voltunk. Tele voltunk ötletekkel, energiával; óriási tettvágy volt bennünk, tényleg azt gondoltuk, hogy a világon semmi sem nagyobb horderejű és fontosabb annál, amit mi csinálunk. Minden nagyon kezdeti volt, mindent mi formáltunk napról-napra; ez rettentő felemelő érzés volt. Azt gondoltuk, hogy megváltjuk a világot, hogy tényleg tudunk forradalmat csinálni. Olyan kép van bennem erről a pár évről, hogy mindig nagy dumák mennek, viták, felfokozott helyzetek alakulnak ki, mindig odamegyünk valahová, ahol megzavarunk másokat, folyamatosan röplapokat készítünk és osztogatunk, kint vonulunk az utcán, hangoskodunk...

41 Sammlung Feelisch. Museum am Ostwald, Dortmund, megnyitóakció: 1970. április 17.

Mi voltunk az avantgárd. Militáns dadaisták voltunk, s egyre politizálódtunk mindaz, amit csináltunk. Egyre jobban belementünk a társadalomba, a társadalmi kérdésekbe. Uecker, HEINZ MACK vagy a ZERO⁴² soha nem foglalkozott ilyesmivel, éppen ezért nekünk ők egyáltalán nem voltak érdekesek, a múltat jelentették a számunkra, amin túllépünk. Hiába működünk egymással párhuzamosan Düsseldorfban, nem volt átjárás a csoportok között. Ők egyébként is az 1960-as évek végére már befutottabb művészek voltak, mivel ALFRED SCHMELA galerista abszolút a ZERO művészeket futtatta, meg egy idő után Beuyst is.⁴³ Viszont Schmela gyűlölte Vostellt, úgyhogy mi eléggé távol voltunk tőle, aki egyébként egy nagyon kellemetlen pasas volt. Ő volt a *macher* Düsseldorfban, aki mozgatta és meghatározta az ottani műkereskedelmi piacot. Aki RUDOLF ZWIRNER volt Kölnben,⁴⁴ ugyanaz volt Schmela Düsseldorfban. Közben, ezen manipulált műkereskedelmi körökön kívül, ami igazán fontos volt Kölnben az Vostell körül történt, Düsseldorfban meg Immendorff volt a vezérszervező, illetve azért még nagyon fontos volt ott DANIEL SPOERRI kocsmája.⁴⁵ Akkoriban az volt az ember érzése, hogy a Ruhr-vidék olyan lesz, mint Amerikában Los Angeles. Ez majdnem sikerült is. De csak majdnem.

✚ **BK:** *Milyennek képzeltétek akkoriban a jövőt?*

✚ **AG:** Nekünk Vostellel volt egy utópista optimizmusunk. Nagyon és rettentő naivan hittünk abban, hogy a tábornoak, a gyárosok, a hivatalnokok és a rendőrök eltűnnek. És hogy a technikával le lehet győzni a kapitalizmust. Immendorffot kevésbé érdekelte a technikai forradalom, rá ez nem hatott úgy, mint ránk. Mi MARSHALL MCLUHAN és RICHARD BUCKMINSTER FULLER bővületében éltünk. Amikor megjelent az első hordozható TV-készülék Németországban a boltokban, Vostell

berohant és azonnal vett egyet. Azt gondoltuk, hogy a *gadgetek* által egy boldog – McLuhan szavaival élve – világhaluban fogunk majd élni, ahol csak jóga lesz, és mindenki csak ad, meg kap. Hogy az egész világ, a művészet és minden információ ott lesz a zsebünkben, és ez minden problémát, háborút megold majd. Vostell ezt meg is fogalmazta 1968-ban.⁴⁶ Tényleg hittünk a technikában és a forradalmi jövőben. Hogyha nem lesznek kommunikációs akadályok, akkor nem lesznek háborúk. Akkoriban nagyon sokat dumáltunk erről; erről dumáltunk, és nem a kenyérről vagy a sörről. Persze ma már látjuk, hogy a *gadgetek* nem oldottak meg semmit, és Vostell 1968-ban biztos, hogy nem gondolta, hogy ötven évvel később első világháborút játszanak majd Ukrajnában. Azaz, hogy valójában az amerikai iPad-jeiken keresztül kommunikálnak egymással az orosz ukrainaiak és az ukrainai oroszok, és közben ölik egymást... Úgyhogy ma már látjuk, hogy ez az elképzelés óriási tévedés volt a részünkről. A világ nem abba az irányba ment, ahogy mi fiatalon, optimistán és naivan gondoltuk. De akkor nagyon boldogok és felszabadultak voltunk, mert őszintén hittünk a változásban.

Készült: Budapest, 2015. február 22.

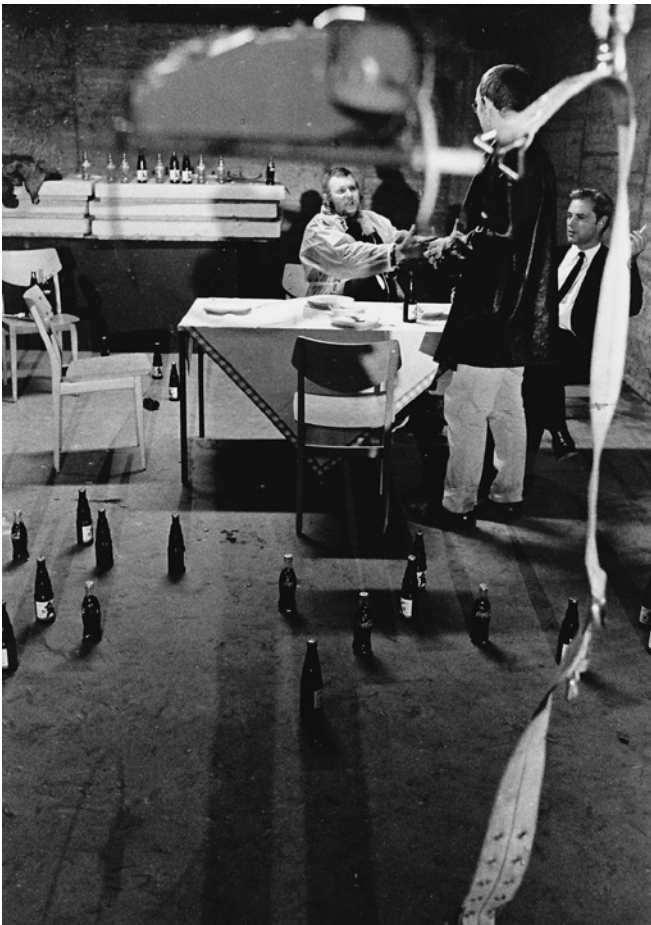
42 A ZERO csoportot 1958-ban Heinz Mack és Otto Piene alapította Düsseldorfban. 1961-ben csatlakozott hozzájuk Günther Uecker. 1963-ban fogalmazták meg manifesztumukat *Zero der neue Idealismus* (Zero az új idealizmus) címmel. A csoport 1966-ban bomlott fel, amikor is tagjai eltérő utakon folytatták tovább művészeti tevékenységüket.

43 Alfred Schmela műkereskedő és galerista 1957-ben nyitotta meg első galériáját Düsseldorfban.

44 Rudolf Zwirner műkereskedő és galerista először 1959-ben nyitott galériát Essenben, majd 1962-ben átköltözött Kölnben, s ott folytatta galériás tevékenységét.

45 Daniel Spoerri 1968-ban nyitotta meg düsseldorfi *Restaurant Spoerri* nevű éttermet, amelynek emeleti szintjén 1970-ben indította útjára az *Eat-Art-Gallery*-t.

46 Ld. Vostell elképzeléseit a jövőről és a technikai változásokról: Wolf Vostell: WDR-Dokumentation Happening Fluxus, Köln, 1968. <https://www.youtube.com/watch?v=jy1pXPCRM3A>



Fünf Tage
Rennen, 1968
fekete-fehér
vintage fotó
(az acb galéria
jóvoltából)



Német emberek: Jörg Immendorff

Immendorff. Éljen a festészet!

Szépművészeti Múzeum, Budapest
2014. november 9 – 2015. február 15.

A meditatív alkatú utazó művész, a természetes anyagok és szögek vonzásában alkotó Günther Uecker tárlata után¹ afféle antitezisként is tekinthetünk az „Immendorff. Éljen a festészet!” című, a Szépművészeti Múzeum „Klasszikus, Kortárs, Német”-sorozatában megrendezett kiállítására. Első látásra egy JÖRG IMMENDORFF életműkiállításról van szó – a harsány kezdetektől a csendes végig –, amely a kurátorok, BÓDI KINGA és ALEXANDER TOLNAY válogatásában, az árnyalt tematikai váltások mellett a techné sodró erejét bíró festőt mutatja be. Nem véletlen hát a művésztől kölcsönzött címadás sem: a festészet, különösen a figuratív festészet hányattatásai, többszöri teoretikus eltemetése, majd feltámadása után nézzünk hát újra képeket, s lehetőleg ne csak az Immendorff nevével szinte egygyé váló, a német kulturális-politikai egységet idő előtt megálmódó allegorikus sorozatot, a *Café Deutschlandot*. S ha emlékszünk még, hogy Immendorff életműve a 80-as évek hívszavával, a mindenre alkalmazható „posztmodern fordulattal” volt asszociálható, az a kérdés is felvetődik, hogy miként fogadjuk ma ezt, a festészet újbóli emancipációjához tapadó, erősen személyes mitológiát teremtő életművet a magyar kontextusban ismerősebb új szenzibilitás múltba hullása és a Fal leomlása után 25 évvel. Vagy éppen a jelenben: az új Lipcsei iskola és a Kolozsvári Iskola Európa új, posztoszocialista berendezkedésére reflektáló festészetének népszerűsége idején? Azt, hogy ebben a témában még mennyi tartalék és feladat van, a kiállításához készült katalógus interjú-blokkja² mutatja meg, amelyben az új eklektika/szenzibilitás kérdéskörében érdekelt magyar művészek beszélnek a 80-as évekbeli művészi praxis változásairól az egyre renyhébb szocializmus idején, továbbá az általános európai festészeti újhullámmal való szinkronicitásról, a magyar művészet „sorsfordulóiról”, német barátságokról, utazásokról, s arról, hogy a svájci geometrikus festmény miatt szürke, kék és pink, míg a magyar barna, zöld és drapp.³

Immendorff egészen nyugodtan lehetne a kortársunk is. Az 1945-ben született apák generációjához tartozik, s hatvanegy éve volt arra, hogy kifesse magából a németországi történelem ránehezülő terhét, a második világháború veszteségeit és annak következményeit, az ország kettészakadását követő hidegháborús létélményt, majd az újraegyesítéssel beköszöntő, még mindig ellentmondásokkal terhes

demokratikus berendezkedést. Immendorff nyugaton „rekedt”, ő lett a kiterjesztett szárnyú sas védelme alatt a Volkswagen golfal száguldó *Brrrd festő*. Művészi nevelődése a düsseldorfi Képzőművészeti Akadémián 1963-64-ben kezdődött a Bauhaus műhelyében és Brecht egyik legszorosabb munkatársaként működő Teo OTTO⁴ vezette színpadi művészeti osztályban, hogy majd azután egy éles váltással a tanulmányait inkább JOSEPH BEUYS monumentális szobrászati osztályában folytassa. A művészet totális kiterjesztéséért szónokló és a hagyományos műformákat felmondó Beuys rendkívüli hatással volt a hatvanas évek balos ideológiájával azonosuló művészhallgatókra, köztük Immendorffra is. Erről tanúskodik egy sorozat festmény is – élete első kiállításán a Galerie Schmelában, 1965-ben⁵ –, amelyek kizárólagos témája Beuys figurája, aki ha a festészetet nem is, Immendorffot azért kedvelte. Beuys kellett ahhoz is, hogy a művészet szociális relevanciájában elbizonytalanított művész a direkt politikálás kedvéért átmenetileg felhagyjon a festészetrel – azzal a médiummal egyébként, amellyel kezdettől fogva zsigeri, integer viszonyban volt. 1966-ban megfesti tehát a *Hagyjatok fel a festészetet!* című programművet, amelyen Beuys Stetson-kalapját húzza át két erőteljes mozdulattal és a címmel azonos szöveggel. Furcsa, de ez már majdnem az az Immendorff, akit ismerni vélünk. A kép ugyan festmény, szimbolikus módon mégis a graffiti hirtelen és mulandó testébe van zárva, amely a vászonban is leginkább a megtámadnivaló falat látja. Az akadémiai értelemben vett művészetet durván áthúzó kritikai gesztus ellentmondásossága éppen ez a reflektálatlan, erős festőiség, a tizenöt évvel későbbi *Éljen a festészet!* vizuális sejtetése. Ettől függetlenül, természetes módon hagy fel a festészetrel, hogy az majd utcai akciók és performanszok alá rendelt, alkalmazott kiegészítő legyen. Ekkor születnek az úgynevezett babaképek is (afro és ázsiai változatban, s nem tudom, ebben mennyiben játszik szerepet Immendorff rövid flörtje a maoizmussal). 1968 és 1970 között, akkori feleségével, a – női munka terét és idejét érzékeny fonál-akciókon keresztül tematizáló – CHRIS REINECKÉVEL politikai akciók szervezésébe fogtak a Dada-lét háború utáni alternatíváját megteremtő, erősen társadalomkritikus LIDL-közösségi vállalkozással (maga a LIDL szóalak a DADA allúzióját keltő, gúgygő babanyelv, friss és kellőképpen ártatlan). Göndör kacajú, zsírpárnás babakból álló transzparenszeket

1 Uecker. *Képpé formált anyag*. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2012. december 15 – 2013. március 17. Kurátor: Dr. Alexander Tolnay; társkurátor: Bódi Kinga

2 Magyar visszhang. Kortárs magyar képzőművészek visszaemlékezései az 1980-as években Németországban tett utazásaikról, a korabeli német festészeti jelenségekről (Bak Imre, Birkás Akos, Bullás József, Fehér László, Hopp-Halász Károly, Kelemen Károly, Klimó Károly, Nádler István, Roskó Gábor). In: *Immendorff. Éljen a festészet!* (kat. Szerk.: Bódi Kinga, Borus Judit, Dr. Alexander Tolnay) Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2014, 169-225.

3 Soós Tamást lazán idézve, ld. Magyar visszhang. Jörg Immendorffról és a berlini falról. In: *Immendorff. Éljen a festészet!*

4 Teo Otto (1904–1968) a huszadik század egyik legnagyobb díszlettervezője, aki szoros alkotói kapcsolatban állt Bertolt Brechtel. Az ötvenes években is rendezett Brechtet, amikor ehhez már alig volt valakinek bátorsága. A világhírt a *Kurázi mamó*hoz tervezett híres kordé hozta meg számára, amit 1941-ben, az ösbemutatókor Therese Giehse, 1949-ben Helene Weigel, 1965-ben Lotte Lenja húzott a színpadra.

5 *Jörg Immendorff. Malerei*. Galerie Schmel. Düsseldorf, Megnyitő: 1965. augusztus 6.



JÖRG IMMENDORFF
Művész akartam lenni (Ich wollte Künstler werden), 1972
A Számadás (Rechenschaftsbericht) című sorozatból
akril, vászon, 90x80 cm, magángyűjtemény © Lothar Schnepf, Köln

és maszkokat készítettek utcai processziókhöz és happeningekhez, közösségi teret nyitottak, akadémiát alapítottak, és a szélesebb közönség megszólítása érdekében sporteseményeket is szerveztek, amelyeken Immendorff rövidnadrágban maga állt a ringbe. Ez mind maga volt a LIDL, az akadémiaellenes szecesszió pedig az intézményből való kiüzetéssel végződött. Véget ért a Beuys-korszak, a Reineckével való házasság felbomlása pedig a művészettel mint reális, kommunális anyaggal való foglalkozás végét is jelentette. A közösség kovácsolásának, létrehozásának gondolata azért nem szűnt meg, csak az immendorffi ego belső készletének igényei szerint folytatódott fejben, illetve a hetvenes évek második felétől a „két Németország egyesített kávézójának” grandiózus koncepciójában, a senkiföldjét markírozó *Café Deutschland* hatalmas, színes vásznain.

De még ezelőtt, afféle átmeneti funkcióban, láthatóak az Immendorff polit-kultos érdeklődését megtestesítő táblák, amelyek hírügynökségi fotóidézetekre emlékeztetnek, szövegeik pedig a kapitalizmus kizsákmányoló mechanizmusait leleplező kommentárok, állapotjelentések, javaslatok, forradalmian naiv megfogalmazásában. A polit-comics korszak képeinek csoportja az egyetlen olyan, izoláltan működő egység a kiállításon, amelynek nem használ a felsorolás, az egy sorban való kirakás. A katalógus egyik dokumentumfotóján látszik, hogy ezekkel a képekkel annak idején, a kasseli *documenta 5-ön* 1972-ben – valamiféle óriási népújságként –, valósággal ki volt tapétázva a fal. A lapok – látszólag – véletlenszerűen voltak kitergetve, de azért úgy is olvashatók, mint egy story-board, képből és szövegből mégis mindenki annyit vitt haza, amennyit akart. Szétszálazva mindez kissé akadozva működik, ráadásul a szövegeknek így nagyobb jelentőséget tulajdonítunk, minthogy az Immendorffnak eredetileg szándékában állt (állítólag a kommunista pártba is a motívumgyűjtés kedvéért lépett be). A kiállítási koncepció kezére játszó kivétel azonban itt is van: „Művész akartam lenni...” – közli az ifjú festő a padlásszobájában gyertyafény mellett álmódzva sikerről, újságcímlaplóról, az eredetiséget szavatoló újdonságról (ironikusan felidézve a kispolgár szemszögéből a művészt a semmittevő lúzer alakjával egybemosó klasszikust, Carl Spitzweg *A szegény költőt*, 1839 ábrázoló képét). „Gyere le kolléga” mondja az azonos című protest festményen az üres vászorra



JÖRG IMMENDORFF
Gyere le, kolléga (Komm runter, Kollege), 1974, akril, vászon, 200x150 cm | Galerie Michael Werner, Märkisch Wilmersdorf–Köln–New York © Lothar Schnepf, Köln

hágó művész immár egy transzparens „eszköze-ként” – majd megérkezik a történelembe. Azért is érdekes ez, mert Immendorff nem eseményeket, ok-okozati viszonyokat, a történelmet működtető szellemet kutatja, hanem állapotokat rögzít, és szereplők köré épít összetéveszthetetlen,

Kiállítási enteriőr Jörg Immendorff műalkotásaival a *documenta 5-ön* | Kassel, 1972. június 30 – október 8.
© Galerie Michael Werner Foto-Archiv, Märkisch Wilmersdorf



de mindig talányos ikonográfiát. Nem kétséges, hogy a világgal való kapcsolatfelvétel és kommunikáció számára maradéktalanul a festészet keresztül megvalósítható. *Éljen a festészet!* – rikoltja Immendorff szignatúráként is értelmezhető apró feje az azonos című festmény alján, hogy mi is a teendő (*ab ovo*, merthogy egy tojás is látható ugyanitt). A barna monokróm kép témája is felettébb különös; az előtérben két öltönyös, állami hivatalnoknak kinéző szemüveges alak a hónaljánál fogva vonzsol egy nőt. Talán a festészet ájult múzsáját, míg a háttérben egy szabadtéri jelenet meztelen alakjai (szabadidős műtermi modellek?) egy hasáb alakú, fekete kutyaház tetején beszélgetnek. Mi lehet ennek az enigmatikus a képnek a feloldása, és vajon jól látom-e, amit látok? Kivezetni a félholt festészetet az akadémizmus cerberusai által őrzött síron túli világból és továbbszöni a mesét olyan festményeken, mint *Az újra összehozom magunknak* (1981), az *Azokról, akiknek örülnek* (1980), és még sorolhatnám. A story-boardok aprólékossága és stilisztikai fojtottsága után ezek a képek dinamikusak, szinte robbannak a felületen; durvák, karcosak, és a leszorított színskála jó érzékkel örökíti át valamit a szocreál kiváltotta kedélytelenségből és rossz lelkiismeretből. Immendorffnak amúgy is erőssége a drámai-hangulati színkeverés, még a színek fojtott tartományaiban is. Eközben Németország történetének neuralgikus pontjaira hágott rá; öklével lyukat ütött a Falon, ecsettel olvasztja fel a hidegháború jegét a Brandeburgi kapunál és szünteti meg a német-német határt 1977-ben Kelet-Berlinben. A festészetben véghezvitt konceptuális akcióinak köszönhetően Immendorffot a hetvenes évek végétől már mint politikailag elkötelezett művészt emlegetik, művészetét pedig amolyan huszadik századi történeti festészetnek tartják. Mindeközben elég jól illik rá a korszellem diktálta megújult expreszszionizmusból és a művészet valóságára reflektáló újrealizmusból képződött *Heftige Malerei* és *Új Vadság* címke. Ezt alkalmazza és szereti is a művészetkritika: végtére is a leírásban nem árt a témával korreláló, használható szóképzés. Mégis, hogy mi irányította Immendorffot tematikai megválasztásában, az érzésem szerint egy sokkal profánabb és „ésszerűtlenebb” dolog volt, amit egyszerűen az adottságokból fakadó, és idővel azt egyre tudatosabban működtethető művészi ösztönnek neveznék. Fölfeküdt arra a zavaros vízre, amit közönségesen életnek, vagy a történelem gyors iramú változásainak tekintünk, s ami a testére ragadt, azt sürgető irállyal megfestette. A vizuális memória a felszínen futó információkat és benyomásokat jó érzékkel választja ki és kételyek nélkül csoportosítja a prózaiság és az utópia körül. Ennek a zanzának éppúgy része a politika, a kultúra, a hírek, a kocsma, Beuys, és az utolsó sorozatot figyelve, a halál is. Immendorff olyan biztos kézzel tud Ernst Ludwig Kirchner

modorában „fametszetet” készíteni, hogy abban a magától értetődő módon teremtődik meg a német kultúrával ápoltság folytonosság, a mindenki-lehet-kortárs érzése (*Café Deutschland – Üvöltő*, 1992). A művészet történetében való otthonos mozgás során karakteresen válnak ki kor- és művésztársak, képződnek meg a művészet sajátos szimbolikájú tárgyai, a sor végén a romantikus toposszal, a Doppelgängerrel, a lélekkronon és az örök kísérő alakját megképző majommal. Az ő hatalmasra növesztett démonikus teste rejti el a festőre Káinként támadó szobrász jelenetét, hogy így a nyolcvanas évek *paragone* kérdésköre is kapjon valamennyi fényt (*A festőben lakozó szobrász az ő legkedvesebb ellensége*, 1986).

MICHAEL WERNER, a művész professzionális életét végigkísérő galériszt és barát úgy véli, hogy Immendorffnál minden valamiféle folyamatos készenléti és irritatív állapotról, a motivációról szólt, ami a képkalkotás – a jó képeké! – elengedhetetlen feltétele volt. Ezért aztán a művészettörténeti kategóriákat sem tartja különösebben alkalmazhatónak. S az interjú egy váratlan pontján komolyra fordul a szó, mert Immendorff kapcsán nem a művészet stílus kérdéseiről, és nem is a művészetet mozgatató metafizikai-esztétikai erőkről esik szó, hanem a jelenkori német közérzetet is meghatározó történelmi „kényelmetlenségről”; hogy mit is jelent az – ha már Immendorff a kérdést közvetlenül nem tudja megválaszolni –, hogy valakinek Németország a hazája. Werner és az általa képviselt művészek annak a háború utáni generációnak a tagjai, amelynek kollektív élménye a hiányérzet volt. Wernert immár pontosan idézve: „Mind kispolgári, vidéki származásúak voltunk. Az úgynevezett nemzeti érzelmű értelmiséget elpusztították a náci idők alatt, (...) és ehelyett az értelmiség helyett nem lett semmi. Először húszévesen ébredtem ennek tudatára. (...) És ez a hiány most is jelen van: nincs senki, aki a nemzeti kultúrát, érzéseket művészileg érdekes módon meg tudná fogalmazni. (...) Olyan tulajdonságok, amelyeket korábban zsidó jegyeknek minősítettek, például az intelligencia, a humor, a rugalmasság, ezekből semmi nem maradt. (...) Húsz-harminc évesen ettől nagyon szenvedtünk, és mindig azt kérdeztük, hogyan lehetne ezen változtatni. Hogy ne legyen minden ilyen karót nyelt, nyárspolgári. Erre a fő válasz akkor az volt, hogy a 68-asok mindezt megváltoztatták. (...) ez egyáltalán nem igaz. A szüleink nyárspolgári világa itt maradt. (...) Ez a folyamatos hiányérzet volt a témánk (...) Azok után, ami történt, nem mondhattuk nyíltan, hogy hiányoznak a zsidók, hiszen meggyilkolták őket a nácik alatt. A vágy az elveszett világ után azonban bennünk volt. És a mai napig bennünk maradt.”⁶

6 A Michael Werner-rel folytatott interjú Immendorff művészetének interpretációja szempontjából a katalógus egyik legfontosabb szövege: Bódi Kinga-Michael Werner: „A folyamatos hiányérzet volt a té-

Franz Dahlem, Markus Oehlen, Jörg Immendorff és A. R. Penck a documenta 7-en; a háttérben Joseph Beuys éppen interjút ad | Kassel, 1982. június 19. – szeptember 28.
© Galerie Michael Werner Foto-Archiv, Märkisch Wilmersdorf





JÖRG IMMENDORFF
A festő mint vászon (Painter as Canvas), 1990–1991, olaj, vászon, 270×180 cm
Galerie Michael Werner, Märkisch Wilmersdorf–Köln–New York
© Lothar Schnepf, Köln



JÖRG IMMENDORFF
Cím nélkül (Ohne Titel), 1996, olaj, vászon, 300 x 250 cm
magánygyűjtemény © Lothar Schnepf, Köln

Immendorff persze teremtett magának egyet, egy tértől és időtől független plakatív és érzéki senkiföldjét, ahol német és német, kelet és nyugat kezet foghatott egymással, ami történetmesélés és állapotfeltárás között egyensúlyoz és a 'mi-lenne-ha' történetietlen kérdésére ad nagyon személyre szabott, de legálább átélhető választ. (Ugyanennek a kérdéskörnek a kritikus változatát tárja elénk, bontja ki ANSELM KIEFER *Deutschlands Geisteshelden*, 1973 című óriás festménye.) Otto és Beuys tanítványaként kihegyezett érzékkel a színpadi jelenlét és a terek iránt teremt erős látványokat, reflektorral mélybe világító színpaddal, huzatos perspektívákkal. Ebben a scenárióban a művész és mindenki más demokratikus szereplő. Michael Wernernek nincs ilyen háttérje, a felvilágosodás korából itt ragadt, régivágású úriember ő, aki a kitörési pontokat a művészet világában keresi – s eközben képzőművészeti brandet teremtve, felfuttatott egy generációt. Amikor az 1991-es újraegyesítés a megosztottsággal járó politikai tudathasadásos állapotot hivatalosan megszüntette, más hangsúlyok rendezték át Immendorff művészetének a terepét. Ezek az áttérések, változások szervesen és lassú átmenetekben következtek be: érzékelhetővé téve e festői karakter állandóságát és stabilitását; ahogy a *Café Deutschland*-ból kiváló csoportképek „barátságképekké”, s más, apróbb zsánerré szelődülnek. 1990-ben *A festő mint vászon* egy nagy példakép, Max Ernst, egy kávéházi szegletben Immendorff arcát festi ki, aki babaként nyugszik az ölében. Fejének a padlóra vetett árnyékából egy majom feje bontakozik ki. A festőt festő-jelenetet a valódi élet keretezi, férfival üzérkedő prostituálttal, a meleg éjszaka sötét árnyaival. A földön a művészetet jelképező szétgurult krumplik hevernek. 1996-ban Immendorff Harlequin, a bohóc animált testében kel új életre és az akadémikus portrék modorában hirdeti a festőcéhhez való tartozást, de páróka helyett 1-es rajtszámú frigiai sapkát visel, ecset helyett egy véres parókát tart az

mánk”. Beszélgetés a festészet műfajának aktuális megítéléséről, a kivüállásról, a német társadalomról és Jörg Immendorffról. In: *Immendorff. Éljen a festészet!* (kat. Szerk.: Bódi Kinga, Borus Judit, Dr. Alexander Tolnay) Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2014, 47–55.

ujjai között (*Cím nélkül*). A háttérben leláncolva a festőként inkarnálódott majom Immendorff korai babaképeinek idézetét festi. Szöveg ezúttal nincs a képen, mert mintha a „Művész akartam lenni” korai ígéretét beteljesítő módon összegeznék az önarcképen: íme, ez vagyok én, idáig jutottam most, amikor 1996-ot írunk. Ez után nem sokkal diagnosztizálták Immendorffnál az agyi és mozgató idesejtek teljes leépülésével és bénulásával járó, visszafordíthatatlan ALS-betegségét. Bátran nevezhetjük fordulatnak is az utolsó kilenc év történéseit, amikor Immendorff fél szemmel már az órát figyeli, s valahol a helyére kerülnek az excentrikus életet élő művész kalandjai a kokainnal, a kurvákkal és a Goslaer Kaiserring kitüntetéssel.⁷ „Sok minden nevetséges; minden nevetséges, ha a halálra gondolunk” – mondta Thomas Bernhard az Osztrák Állami Díj átvételekor.⁸ Immendorffnak is eszébe juthatott valami hasonló, majd egy nagy rántással fordított egyet Fortuna szekerén. A festésben mint fizikai cselekvésben ugyan akadályoztatva volt, minthogy az aktív bal keze állt le először, így a 'pictorial turn' játszmáit elsősorban

7 A Goslaer Kaiserring egy nemzetközi művészeti díj, amelyet 1975 óta ítél oda minden évben egy kiemelkedő jelentőségű kortárs képzőművésznek Goslar városa.

8 Thomas Bernhard: *Djajim*. Fordította: Adamik Lajos. Kalligram, Pozsony, 2009.

fejben kellett lejátszania. Egy teljes képet fedő módon már nem tudott festeni, de a mediális átgyúrással új felületeket, s ezzel új szemantikai rétegeket is nyert. Ahogy fogy az idő, a festék már csak vékonyan kerül a felületre, a nagyobb és gazdaságosabb helykitöltés céljára rászterpontokból álló foltokat alkalmaz. Az élet és a halál értelméről moralizáló grafikai idézetek épülnek a képekbe Hans Baldung Grientől, és Jacob de Gheyn-től vagy Rosso Fiorentinótól, és párbeszédet folytatnak egy csontvázval vagy nehéz aurájú, fekete árnyakkal. Az *Észrevétlen részvételen* (2005) – csalhatatlan színpadi érzéket követve – éjjék csipkefelületbe burkolva ül egy alak a sámlin, arcát a titokzatos fény forrása felé fordítja, hogy az egy utolsót lobbanjon, mielőtt a horizont alá bukik.

Az utolsó képek a kiállítás nagy meglepetései és talányai: még azt az Immendorffot is más megvilágításba helyezik, akit ismerni véltünk, vagy esetleg félreismertünk. S hogyan tovább? A kurátor azon kérdésére, hogy hogyan látja a nemzetközi, ezen belül is a kortárs német képzőművészet (festészet?) jövőjét, Michael Werner válasza kissé leszerelően, de őszintén az volt, hogy „fogalmam sincs”. Ettől még a szakmájáról felelősen gondolkodó szakember terveket kovácsol (meghódítani Amerikát), és dolgozik tovább. Mint Immendorff a halál kapujában.



JÖRG IMMENDORFF
Észrevétlen részvétel (Unichtbarer Beitrag), 2005, olaj, vászon, 150×130 cm
Galerie Michael Werner, Märkisch Wilmersdorf–Köln–New York © Lothar Schnepf, Köln

Kiállítási enteriőr, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2014
© Szesztay Csanád, Szépművészeti Múzeum, Budapest



Túllépni saját köreinken

Kis Róka Csabával beszélget Sirbik Attila

☛ **Sirbik Attila:** *A magyar festészetben nincs hagyománya az emberi testet tabuk nélkül felmutató, ahhoz a végletekig ironikusan viszonyuló magatartásnak. Képeid mindezt felfokozottan állítják középpontba. Honnan nálad ez a gyakran obszcenitásba hajló poszthumán vízió?*

☛ **Kis Róka Csaba:** Egy meglehetősen hosszú folyamatról van szó. Évekig, még egyetemi tanulmányaim során kerestem a saját hangom. Olyan motívumkészletet alakítottam ki, amivel a leghitelesebb módon tudtam kommunikálni. Spontán rajzoltam. Amit megláttam vagy ami megjelent a fejemben, azt lerajzoltam, aztán ezekből kiszűrődtek a leggyakoribb, általam legkezelhetőbb motívumok,

KIS RÓKA CSABA

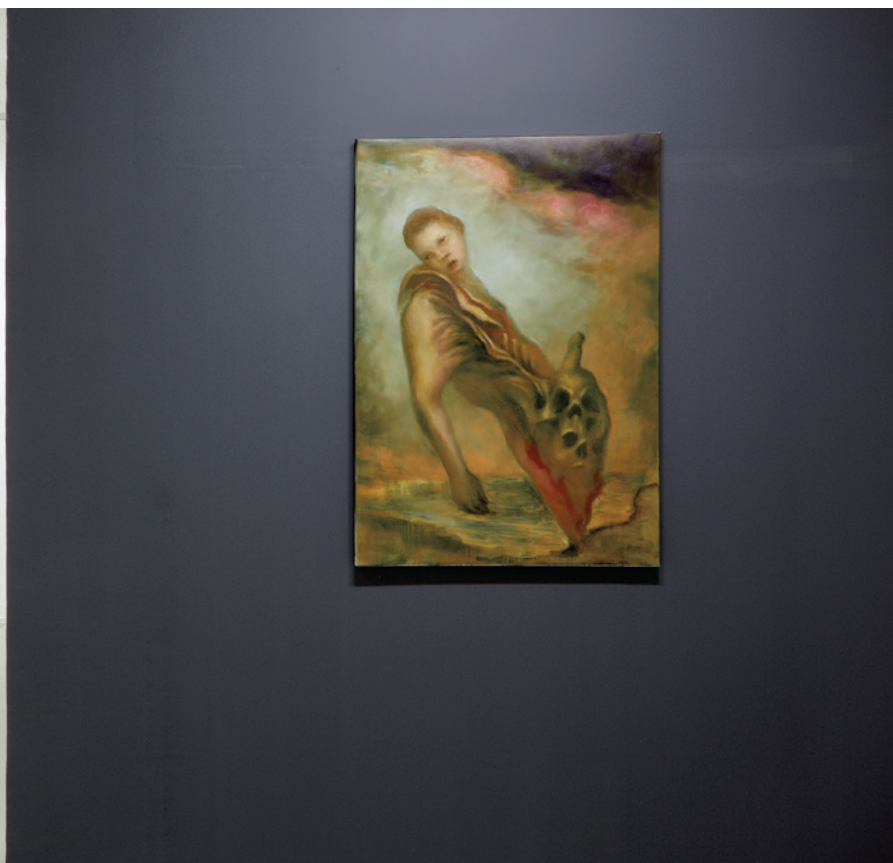
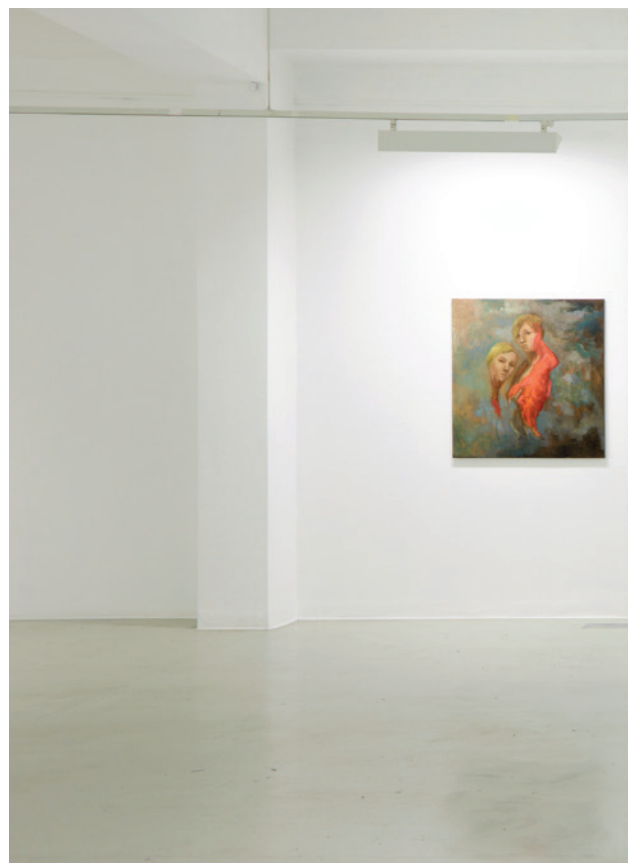
Weltschmerz – Kis Róka Csaba kiállítása. Trafó Galéria, Budapest, 2014. december 18 – 2015. február 4.

© Fotó: Surányi Miklós

2015 / 4

amelyeket később már tudatosan kezdtem alkalmazni. Ilyen motívum a keresztény ikonográfiához köthető szakállas, kopasz szent vagy a fallosz-ábrázolás is, ami a házfalakon látható, vizuális káromkodásnak tekinthető firkákból ragadt meg bennem. Ezt kezdtem helyzetbe hozni, átlényegíteni, rétegekkel felruházni. Így már nem csupán trágár, de kontextustól függően akár a hatalmat is kifejező szimbólummá vált. Az, hogy egy képen belül több alaknál is alkalmazom, különféle pozitívumokban jelenítem meg, zavarba ejtő hatást kelt. Olyan jelentéstartalmak tárulnak így fel, amelyek túlmutatnak az ábrázolt motívumon. Háttéréim már a kezdetekben klasszikus festészetre emlékeztető tájak voltak, megspékelve leomló paneltömbökkel, ami egyébként egy konkrét kelet-németországi utazás élményéből eredeztethető. Olyan városokat látogattunk meg 2005 telén, ahol a munkanélküliség miatti elvándorlás okán egész lakótelepek néptelenedtek el.

A megcsonkított, abuzált figurák a reneszánsz és barokk festészet nyomán kerültek be látókörömbe. Tizenévesen olyan death metal zenekarokat hallgattam, akik előszeretettel alkalmaztak lemezborítóikon gótikus és reneszánsz purgatórium-ábrázolásokat. Zenéjük pedig posztapokaliptikus hangulatot árasztott magából. Akkoriban döbbsentem rá, hogy a festészet is lehet olyan, mint a zene, ami később le is csapódott munkáimban. Meg kellett érnem ahhoz, hogy azt a sötét tónusú tartalmat, amit ezekből a zenékből inspirálódva



a vászonra akartam átültetni, hiteles festészeti nyelven tudjam közölni. Innen eredeztethető az a súlyos fogalmazásmód, ami jellemez. A víziójellem pedig annak is köszönhető, hogy figuráimat soha sem egy jól körülhatárolható korhoz kötve ábrázolom. Nem ruházom fel őket egyértelmű attribútumokkal, ami, mondjuk, a jelenhez igazodna, vagy ha igen, akkor mixtúrát képezek. Ez különösen igaz a két-három évvel ezelőtt készített munkáimra. Korábban egy képen belül ábrázoltam a különféle korokból eredő motívumokat, még a csodaszarvas is egészen gyakori vendége volt alkotásaimnak. Jelenlegi figuráim lenyűzött bőrt viselnek, a sajátjukat vagy másét. A kortársansággal és a szétcincáltsággal az a célom, hogy a mindenkori borzalmakról beszéljek, az emberi természet sötét oldaláról, arról, ami természetünkéből fakad.

SA: Alkotásaid a kortárs magyar képzőművészeti szcénában egy teljesen egyedülálló, ugyanakkor önmagában koherens alkotói attitűdöt mutatnak. Festészedet táplálkozik más kultúrkörökből is, vagy inkább egyfajta fúzióteremtésről van szó? Fúzió akár a barokk dagályosság és a horrorfilmekből jól ismert éles brutalitás között, áltörténelem és posztapokalipszis egymásra találása?

KRCs: Érdekes volt felismerni, hogy a szinte gyökértelen festészetünkhöz hasonlóan itthon az is gyökértelen, amit én csinállok. Ez a fajta besorolhatatlanság egyfelől jó, mert unikális lehet, másfelől pedig, mivel nehéz párhuzamot vonni, nagy mértékben megnehezíti festményeim befogadását. Viszont én mégis látok előzményeket, ilyen például Roskó Gábor festészete, Kósa János kilencvenes években készült munkái vagy Mednyánszky katonáábrázolásai.

Festészetem az európai hagyományokból indul ki, a film mint vizuális inger is erősen hat rá. A brutalitás ábrázolása azonban sokkal izgalmasabb egy festmény esetében, hiszen egy állóképet látunk csupán, amitől legfeljebb elfordulhatunk. Ez sokkal könnyörtelenebb a nézővel szemben. Ez a fajta könnyörtelenség természetes része volt a korábbi festészetnek. Vegyünk akár bibliai témákat ábrázoló festményeket, mint amilyen például az ártatlanok lemészárlása. Maga a történet is hátborzongató, hát még ábrázolva, ahogy a csecsemőket földhöz vágják. Szóval azt gondolom, hogy ha ez a képi világ az európai festészet része (nem beszélve arról, hogy a barokk számomra a legérdekesebb időszak), miért ne kommunikálhatnék én is ezen a nyelven. Ha a Rijksmuseumban találkozunk ilyen képi világgal, semmi kifogásunk nincs ellene, viszont ha egy kortárs festő hozza ezt a nyelvet, sok esetben visszautasítjuk.

SA: A francia független képzőművészeti „iskola” gyakran operál a fő védjegyének tekinthető borzalmak különféle ábrázolásával,

csönkítésekkel, perverzciókkal, sok esetben ironikus kontextusba helyezve azokat. Nálad milyen szerepet játszik az irónia és a humor?

KRCs: Érdekes az általuk képviselt gátlástalan kifejezésmód, azonban számomra nem releváns ez a tömény, levegőtlen trash világ, ami már szinte önmagát oltja ki. Egy zenemű is akkor működik, ha előkészületek előzik meg a fő témát. A humor és az irónia nálam teret képez a groteszk, brutális motívumoknak, amelyek így kihangsúlyozódhatnak, viszont lélegzethez is juthatnak egyúttal. Humorossá válhat, ha egy bizarr jelenetet nyugodt, bukolikus tájba helyezek, kellemes idilli hangulatot sugárzó színekkel festek meg. Vagy ha például Hitlert gyerekként jelenítem meg, kismadrágban, kezében két patkánnyal, amint értetlenül nézi, miként repülnek ki a csodaszarvas testéből más patkányok. Kínunkban is szoktunk nevetni, sok módja van a humor előidézésének, de kell hozzá a megfelelő befogadó is. Nem lehet mindenkihez szólani egyszerre.

SA: Mit jelent számodra a hatásvadász jelző, véleményed szerint hol húzódik a provokáció határai?

KRCs: Sokan negatív módon értelmezik a hatásvadász jelzőt. Szerintem egy műalkotás akkor kelt figyelmet, ha az. Maurizio Cattelan pápa szobra jó példa erre, vagy Ron Mueck is. A lényeg, hogy a mű túlmutasson ezen. Rendkívül érdekesnek tartom, hogy sokan provokatívnak tartják a festményeimet. Internetes sajtóban megjelent interjúim kommentjeibe beleolvasva meglepő, hogy még a mai képeim is kicsapják a biztosítékot, pedig jóval absztraktabb módon fogalmazok a pár évvel ezelőttiekhez képest. Meglepő, hogy festményekre reagálnak így. Ez megerősít abban, hogy festéssel napjainkban is lehet kommunikálni, reakciót kiváltani. Provokatív lehet egy festmény is, ha nem azt mutatja, amit általában egy festménytől elvárunk. Amúgy meg teljesen személyiség- és kultúrafüggő, mi válik provokatívvá. A Charlie Hebdo szerint bármit és bárkit ki lehet gúnyolni, mert a baloldali szemléletben ez elfogadott, de látjuk azt, milyen reakciót váltott ki. Az PC (politikailag korrekt), ha mindent egyformán kitekerünk? Márpedig ropant PC-nek tartjuk magunkat. Az a baj, hogy mégsem látunk túl saját köreinken. Természetesnek tartjuk saját vonatkoztatási rendszerünket és azt gondoljuk, hogy ezt más rendszerek is értik és elfogadhatónak tartják, az pedig eszünkbe sem jut, hogy ez mélyen sértő lehet. És ilyenkor ez befűrődik a másik rendszer szövetébe, ami beláthatatlan ellenreakciókat válthat ki.

KIS RÓKA CSABA
Hadi égbolt, 2014, olaj, vászon, 100×95 cm
© Fotó: Surányi Miklós





KIS RÓKA CSABA
Alávaló bárgyúság,
2014, olaj, vászon,
115×80 cm
© Fotó:
Surányi Miklós

SA: Pontosan tudod, mikor képes egy-egy képed sokkolni a befogadót, vannak ilyen szűrőid?

KRCs: Eleinte fel sem tűnt, hogy amit csinálok, az sokkoló is lehet. A 2000-es évek elején beadtam egy négy alkotásból álló kisméretű sorozatot egy fehérvári tárlatra, amit egy egyházi tulajdonban lévő épületben rendeztek. Néhány nappal a megnyitó előtt telefonáltak, hogy díjat kaptam, viszont a munkáimat nem állítják ki, mert azok trágárok. Meg voltam lepődve. Úgy éreztem, megtámadtak, hiszen azok a képek egyszerűen expresszívok voltak, még meg sem jelentek rajtuk a később rám jellemző motívumok.

Tulajdonképpen nem érzem sokkolónak a festményeimet, hiszen ezek mégiscsak képek a falon. Másfelől pedig értem ezt az effektust, viszont nem vagyok képes egy külső, objektív nézőpontból megítélni annak mértékét. Rengeteg vizuális inger ér minket, olyanok is, amelyek sokkolóak lehetnek. A tévében, a filmek közti reklámzuhatag engem például sok esetben sokkol, pedig csak mosogatószerekről vagy babakenőcsőkről van szó. Vagy gondoljunk bizonyos lemezborítókra, a metál kultúrára jellemző képi motívumokra, amelyek ma már teljesen elfogadottak. Egy zenei kultúra jól beazonosítható, elfogadott vizuális megjelenési formája. Akárcsak az Iron Maiden három méteres, színpadon totyogó Eddie figurája. Amit én csinálok, az galériák és múzeumok falain megjelenő műtárgyként van besorolva. Könnyen túl lehet lépni a sokkhatáson, ha megfelelő intelligenciával fordulunk a képek felé és felfedezzük, hogy ez nem más, mint egyfajta közlési forma, amelynek ráadásul több ezer éves hagyománya van, csak ebben a korban mások a vonatkozásai.

SA: Van bármiféle viszony és kommunikáció a képeid között, a vissza-visszatérő motívumokon túl?

KRCs: Persze. Munkamódszeremből adódóan egyik festmény szüli a másikat. Mikor egy bizonyos képen dolgozom, óhatatlanul felmerülnek olyan újabb képek, festészettechnikai megoldások, amelyek esetleg a festmény előrehaladottságából adódóan nem alkalmazhatók, csak egy következőn. Tulajdonképpen a festményeim generálják egymást. Olyan is előfordul, hogy egy sokkal korábbi festményemből nyerek ötletet. Az utóbbi időben ciklusokban dolgozom. Egy év alatt nagyjából két ilyen van. Minden ciklusnál kettővel korábbihoz nyúlok, az előző, még nagyon friss tapasztalatok mindig enyhébben érvényesülnek.

SA: A nemrég a Trafó Galériában látott képeiden egyfajta elmozdulás látszik a korábbi munkáidhoz képest. Visszafogottabbak, lekevertettebbek. Tudatos transzformálásra vagy csak transzponálásra van szó, ha alkalmazhatjuk ezt a zene világában használatos szakkifejezést a képeid közötti viszony megközelítésére?

KRCs: 2011 tavaszán volt az acb Galériában egy önálló kiállításom. Akkor fogalmazódott meg bennem egyfajta igény a változtatásra. Nem éreztem már kihívásnak, hogy olyan képeket fessek, mint addig. Egy sokkal sűrítettebb fogalmazásmódot kezdtem el alkalmazni. Ennek érdekében meg kellett metszenem a korábban felépített rendszeremet. A festészet nyelvezetére, a festmény absztrakt tartalmára kezdtem koncentrálni. Csökkentettem a figurák számát, igyekeztem minél kevesebb motívumba sűríteni mindazt, amit korábban a sokszereplős jelenetek jelentettek számomra. Ebből adódóan kevesebb az akció ezeken a vásznanon, ami visszavesz a humorfaktorból is. Azonban ez nem veszteségként jelenik meg, nem is akarom azt a fajta tobzódást előidézni, ami korábban jellemezte képeimet. Innen nézve valóban visszafogottabbak az új munkáim, de amit már többször is megkaptam, hogy ezek lágyabbak lennének – nem tartom valósnak. Sőt, szerintem sokkal keményebbek és könyörtelenebbek, mint amit valaha is festettem, pont azért, mert nem jellemző rájuk a humorral való feloldás. Ez egy konzekvens folyamat, ami itthon nem is igazán volt látható, mivel az akkor készült munkákat nagyrészt Hollandiában és Svájcban mutattam be. 2013-ban szintén az acb-ben volt önálló tárlatom.² A Trafós kiállításon pedig egy még kompresszáltabb eredmény – csak, hogy én is éljek egy hangtechnikai kifejezéssel – került kiállítási helyzetbe. Inkább a transzponálás tűnik megfelelő jelzőnek, hiszen nem alakítottam át teljesen, hanem módosítottam nyelvezetemen, ami konzekvens folytatása eddigi tevékenységemnek.

1 Weltschmerz – Kis Róka Csaba kiállítása. Trafó Galéria, Budapest, 2014. december 18 – 2015. február 4.

2 Kis Róka Csaba: *Kihalni tudni kell.* acb Kortárs Művészeti Galéria, Budapest, 2013. november 22 – december 20.

Lélek és forradalom

Jancsó Miklós Derkovits-filmjéről

„Minden társadalmi válság mélyén
a hatalmi érdekek primitív, nyers ellentéte feszül.
Csak a 'vagy-vagy' számít.”
(Kállai Ernő: A Dózsa-sorozat fametszetei; 1936)

JANCSÓ MIKLÓS egyértelműen baloldali elkötelezettségű gondolkodó volt, aki egyaránt bírálta a terrort, a dogmatizmust és a kádári puha diktatúrát. Forradalmár – mind társadalmi, mind művészi értelemben. Két rendhagyó képzőművészfilmje (*Derkovits*, 1958, *Halhatatlanság*, 1959) kétségkívül a korszak szülöttje, magán viseli tehát annak a kultúrpolitikának keményvonalas, didaktikus, ideologikus hangját. Mindenekelőtt a narrátor szövege képviseli ezt a hangnemet, amely a mai fülnek kifejezetten bántó. Az elemző szemnek ezt kell leválasztani a képek forradalmiságáról: a rövid művek dokumentarista filmkísérletekként az elsők között jártak, amelyek a filmnyelvi megújulás formai lehetőségeit az interdiszciplináris művészet nyitott műtípusán keresztül hajtották végre, és utat mertek nyitni a politikai eszméket kritikai alapon vizsgáló modernizmus költői filmformája felé. A szobrász- vagy képzőművész-sorsot feldolgozó rövidfilmek¹ korszaknyitó darabjainak számítottak, melyekben a rendezőt képzőművészet és mozgókép kapcsolata, valamint a művész szubjektív világának műbe vetülése foglalkoztatta.²

Az avantgárd filmforradalmár Jancsó politikai³ modernizmusának első mozgóképes ideológiai tette volt ez a két film. A Budapest Filmstúdió égisze alatt készült festményfilm „a forradalmár művész magatartásának általános logikáját kísérel meg kifejezni Derkovits képei alapján”,⁴ ilyenformán radikális „tettével” Jancsó Derkovits egyedülállóan modern szocialista művészete előtt hajtott fejet, pedig „1958-ban még sokan vitatták⁵ Derkovits helyét a magyar festészet történetében. Ebben a vonatkozásban ez a film tett volt, kiállás a nagy munkásfestő elismeréséért”.⁶ Jancsó, miközben a Derkovits-film előtt József Attiláról, majd utána Goldmann Györgyről készített személyes, szerzői vallomásként értékelhető ideologikus balos filmverset, megfogalmazta rekonstrukciós technikájú, valóságfeltáró módszerének lényegét: a kritikai történelmi vizsgálat általános törvényeinek – film-

poétikai – leírását, amellyel egyben történelemszemléletének avantgárd (vagyis tagadó) revizionista nézőpontját is kijelölte.⁷

A filmekben a Horthy-korszak fasisztoid terroridőszaka idéződik fel. A proletár-kommunista művészsors tragikus életútjai parallel módon jutnak el egy tragikus végkifejlethez: a politikai és hatalmi terror milyen súlyos lélekbeteggé nyomorítja, és lehetetleníti el az alkotó ember típusát. A népért, nemzetért való művészi és emberi önfeláldozás halhatatlan dicsőségének tematikai sorsvariációiban bukkant rá először Jancsó vezértémájára: a hatalmi elnyomás tragikus következményeinek és folyamatainak vizsgálatára. Jancsó későbbi stílusában ez a nagyon belülről ábrázolt, megszemélyesített, szubjektív módon „átszenvedett” történelmi esztétizmus alakul át kollektivistá, racionalizált személytelen történelmi analízissé. Ugyanis Jancsó további alkotói periódusaiban egyértelműen elhatárolódott ezekben a filmekben expresszionista módon megformált absztrakt ábrázolásmód továbbvitelétől. Túl romantikusnak gondolta őket.

Az Én-központú, indulatvezérelt, szubjektív filmforma még nem rendelkezett a fajta távolgáttartással, ahonnan a világ mindkét ellenpólusa (hatalomra törekvők - elnyomásba kényszerítettek) ugyanolyan érvénnyel bemérhető, objektív módon, illúziómentesen megítélhető lett volna, éppen ezért Jancsó a későbbi (be)érett modernizmusában az expresszív formavilágtól azért távolodott el, mert úgy érezte, hogy a szubjektív módon befolyásolt történelmi látásmód nem kínál számára eléggé „tisztá formát”.

Derkovits 1927-es kiállítási katalógusában leszögezi: „Festészetemet minden illuzionisztikus eszköztől megszabadítani akarom, mert csak úgy jöhet létre egy erős festészet, ha tisztára festői formákkal dolgozunk...”⁸ Tehát Derkovits és utána Jancsó is személyes meggyőződésből, elsősorban politikai és társadalmi tettként értelmezték művészetüket, amelynek eszközét, az ecsetet és a kamerát kijózanító fegyverként használták humanista forradalmi eszméik kinyilvánítására: „Az a mű, amely megnyugtat – lefegyverez; amelyik viszont felráz, tehát tette kézzel a kegyetlenség, az embertelenség ellen – optimista.”⁸

Derkovits még belülről, a proletariátus végsőkig harcoló, de elnyomított drámai szemszögéből bontja ki egyetemesített társadalomontológiai értékrendjét. Jancsó már külső, racionalista

1 Erről a témáról lásd bővebben Bakos Gábor: *A hatvanas évek magyar filmművészetének művészet-történelmi vonatkozásai.* (In: www.filmkultura.hu spirál-rovat)

2 Nemeskürty István *Megkésztet pályakezdeés Jancsóval a hatvanas években* In: *Filmvilág* 1981/09

3 „Mi azt a teóriát fogadtuk el és szolgáltuk teljes hittel – ebben az értelemben értünk felnőttné -, hogy a filmművészet feladata nem egyéb, mint képi nyelvre fordítani, segíteni és népszerűsíteni a napi politikát. (...) Amikor mi indultunk, világra eszméltünk, senki nem beszélt – vagy nem beszélhetett – arról, hogy a művészetnek két másik funkciója is lehetséges: a valóságfeltárás és a szórakoztatás.” (In: Zsugán István: *Szubjektív magyar filmtörténet.* 1964–1944. Osiris–Századvég, Bp., 1994. 36.)

4 Szekfű András: *Fényes szelek fűjjátok!* Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1974. 40.

5 „Követői nem akadnak, de recepciója annál több problémát okoz az utókornak. Derkovits ugyanis baloldali érzelmű, igazi proletár művész, nagypolgári mecénásokkal, akit kilakoltatnak, és az éhhalállal küszködik, aki 1945 után állandó vita tárgya (akárcsak a költő József Attila): par excellence szocialista művész-e, avagy Nyugat-imitáló formalista?” (Beke – Gábor – Prakfalvi – Sisa – Szabó: *Magyar művészet 1800-tól napjainkig.* Corvina, 2002. 331.)

6 Szekfű ui.

7 Nacionalizmus, patriarchális népfelfogás, „naiv” forradalmi optimizmus. Lackó Miklós tanulmányában megnevezi azt a három legfontosabb történelmi gócpontot és tabutémát, amelyeknek Jancsó későbbi filmjeiben nekiment, és felszámolt közéleti ihletettséggé művészi radikalizmusával: „Jancsó művészete éles szakítás ezekkel a hagyományokkal, de úgy, hogy töretlenül megőrizi politikai ihletettségét.” (Lackó Miklós: *A könyörtelen humanizmus hagyománya.* (Jancsó Miklós történelmi szemmel.) In: *Filmkultúra* 1971/2.)

8 Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994. 40.



„(film)történész-ként” írja meg hosszú snittes kamera-töltőtollával világtörténelmi dimenziókig terjesztett elidegenedés-vízióit. Derkovits a hétköznapi világ expresszív költőiségű, mégis megrendítő erejű terror- és szenvedésképeivel⁹ folytatott művészi „földalatti harcot” a Horthy-korszak erőszak-kormányára ellen. Jancsó a kádári puha diktatúrában készített történelmi filmjeinek csupasz („pszichológia-mentesített”), áttételes parabola-történeteibe kódolta bele demitizáló,¹⁰ forradalmi ideológiáját,¹¹ amely az „elszenvedett múlt”¹² „stílmantikájának” – Jókai-féle – önámítási mítoszait robbantotta széjjel.

Jancsó a történelmi elidegenedés személytelenül objektív modellteremtésére törekedett.¹³ Derkovits jóval líraibb¹⁴ hangvétellű volt és Jancsó egyik állandó témája körül forgott (munkás, népi osztály elnyomása, megnyomorítása), amelyet három fő altémakörre oszthatunk: 1. Az (ellen)forradalmi elnyomás erőszakultuszából fakadó népi-társadalmi szenvedés kendőzetlen bemutatása. 2. A munkás nép és népi sors monumentalitásának, időtlen örökérvényűségének hirdetése. 3. A proletárforradalom világrendítő osztályharcának igazságában való elkötelezett hit. Az egyetemes szintig tágtított társadalmi értékítéletre való törekvés azt sugallja, hogy Jancsó ösztönösen ráérezett Derkovits festői szemléletmódjának rejtett mozgóképes kompozíciós elveire.¹⁵ Derkovits-filmje, minden stílusbeli ingatagsága ellenére is, adott egy bátor lökést a magyar modernista film megszületésének,

9 Derkovits témaválasztását az a történelmi tény legitímálta, hogy a háború és a Tanácsköztársaság után itthon a népesség nagyobbik része irtózatot nyomorban élt. A Kassák Lajos által vezetett Munka-kör szociofotósai kiállítását a nyomor kendőzetlen ábrázolása miatt 1932-ben be is tiltják. A képzőművészetben az újklasszicizmus (Aba-Novák) mellett hódított az „újtárgyiasság” konstruktív és expresszív ábrázolási tendenciája. Derkovits kivételes tehetségű egyéni formanyelve a két utóbbi stílusvariációt egyesítette.

10 „Olyan nemzeti mitológia azonban, amely a történelemben egyértelmű identitást tudott volna teremteni, Magyarországon nem volt, s valószínűleg máig nincs. A negyvennyolcas forradalmat, amely a leginkább képviselhetett volna hasonló erejű identitásteremtő erőt, ötvenhat bukása és a kádári konszolidáció jó időre diszkreditálta. (...) Jellemző, hogy a Szegénylegények áldozat hősei is mind nehéz életű betyárok, szabadságharcos múltjuk rég a legendák kódéba vesztett. A magyar történelmet mitizálni nem, csak demitizálni lehetett.” (Kovács András Bálint: *A hetvenéves Jancsóról*. In: *Film szerint a világ*, 303.)

11 „Számunkra az emberek nem elsősorban, mint egyéniségek érdekesekek, hanem mint egy struktúra részei. Ez az értékrend az archaikus személytelenségű történelemé, azé a nagyvonalú, a személyiség sorsával foglalkozó édes keveset törődő interpretálásé, ami a régi eposzokban is fellelhető.” (Perneczky Géza: *A szépség mítosza, a harmónia széttörése, a köznapok költészete. Magyar filmképek stílusváltozatai*. In: *Filmkultúra* 1965–73. Válogatás. (szerk. Bíró Yvette) Budapest, Századvég, 1991. 32.)

12 Bíró Yvette nevezte így a *Szegénylegények* történelemképét.

13 „Ez az értékrend az archaikus személytelenségű történelemé, azé a nagyvonalú, a személyiség sorsával foglalkozó édes keveset törődő interpretálásé, ami a régi eposzokban is fellelhető.” (Perneczky Géza: *A szépség mítosza, a harmónia széttörése, a köznapok költészete. Magyar filmképek stílusváltozatai*. In: *Filmkultúra* 1965–73. Válogatás. (szerk. Bíró Yvette) Budapest, Századvég, 1991. 32.)

14 A drámai feszültség expresszionista módon eltúlzott térdinamikáját gyengéd vagy kontrasztos színhasználatlaldotta: „Ahogy a középkori festők az arany pompájával hódoltak Máriának és a kisdiednek, úgy fűrésztötte meg Derkovits proletáralakjait a szimbolikussá növekvő ezüstben, a rózsaszín, a világos okker és a világoskék lágyan egymásba simuló színpárjában.” (Németh Lajos: *Modern magyar művészet*. Corvina, 97.)

15 A két alkotó világát számos tartalmi vagy stíliser egyezés köti össze, amelyből a legfontosabb a rigid hatalom erőszakarcának kendőzetlen bemutatása, továbbá a bipoláris világrend egyazon képen belüli szerepeltetése. (elnyomó-elnyomottak, lázadó szegények – véreskezű elnyomók, kirekesztettség – bennrekesztettség stb.)

hiszen politikai modernizmusunk¹⁶ első „aktivista filmjének” tekinthető. Elsőként itt körvonalazódik a rendező avantgárd¹⁷ politikai esztétikájának lényege, amelyet még nem képes saját, autonóm filmnyelven keresztül kifejezni, hanem Derkovits egyedülálló, modern szemléletű, szocialista festészetének elsőpré erejét hívja segítségül. Azért értékelhetjük forradalmi tettnek „ellenállás-művészetük” társadalomkritikáját, mert egy addig nem tapasztalt progresszív felfogásban tágtították ki a sematikus szocialista-realizmus hagyományos kereteit.

Most vizsgáljuk meg Jancsó első képzőművész-rövidfilmjének eklektikus expresszivitását, mivel a két életrajzi filmversben nemcsak a hol lírai, hol drámai módon előadott rekonstrukcióval vagy az ideologikus orosz „materialista” expresszivitás nyelvi stilizációjával él a rendező, hanem a német expresszionista festészetet idéző deformáló, szorongatóan felizzított képrajzzal is. Ez utóbbi stílusvonás bizonyára Derkovits festészetének tanulmányozása után lopakodott be Jancsó expresszív formakészletébe, hiszen a tragikus életutat bejárta magyar kommunista festő a magyar expresszionizmus¹⁸ egyik kiemelkedő zsenije volt.

A képi eszközök manipulációjával mindkét film-ben vizuális bizonytalanságot teremt, amely egyúttal a személyes lét és pszichotikus bizonytalanság szorongató világának is megfelel. Ilyennek számít a Derkovits-film-ben az expresszionista festészetre, filmre és magára a magyar festő motívumvilágára is jellemző ablakok, tükrök, rácsok és belső architekturális keretek nyomasztó-elnyomott, neurotikus érzelmekhez való társítása. Itt a fény-árnyék az egyik legmeghatározóbb drámai stílus-elem: expresszionista módon lüktet, sejtelmesen megfélemlít és megrajzolja az élő szereplőket, akiknek mindvégig csak az árnyalakjával lehet találkozni: az éhhalálba őrült forradalmárfestő szellemalakját; a festő lakása ajtajának üveglapja előtt elbandukoló szegény férfiak és nők megtört, félelemtől reszketeg, elsurranó alakjait; a háztetőn ólalkodó macska¹⁹ omladozó háztetőfalra vetülő árnyképét. Ebben a film-ben Jancsó a fény-árnyékkal és a szűkös lakásbelső nyomort sugalló hangulatának realisztikus – kammerspiel-szerű – felnagyításával

16 „A hatvanas évek „cselekvő” filmje, illetve a modernista film-művészet persze maga is politizáló művészet volt. Így érthető, miért éppen Jancsó Miklós, Kovács András vagy Kósa Ferenc munkái váltak hivatkozási alappá vagy kerültek keresztüztűbe.” (Czirják Pál: *Fellazult tételtek* Jancsó filmek vitái a hatvanas években. In: *Metropolis: Magyar filmkánon*. 2009/03. 58.)

17 „Peter Wollen szerint kétfajta avantgárd film létezik. Az egyik tisztán formalista, a másik politikai. Olyan filmkészítők, mint Eisenstein, Jancsó vagy Godard, nem csupán a formai újításai miatt tekinthetők avantgárd alkotóknak, hanem filmjeikben kifejeződő politikai álláspontjuk miatt is.” (Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Palatinus, 2005. 50.)

18 Derkovits egyedi stílusvilágában az expresszionista érzelem és formafokozás mellett a kubizmus több-nézőpontú térszemlélete, illetve egy finom és gyengéd színefestészet dominált.

19 A háztetőn madárra vadászó árnyék-macskák képeinek vesztély-szimbóluma Derkovits: *Végzés* (1930) című festményéből származik.

teremti meg elsősorban a film expresszív pszicho-drámai, nyomasztó atmoszféráját.

Nemcsak a Derkovits-, de majd a Goldmann-film jelképteremtő absztrakt kompozíciós elve is az irracionális politikai terror személytelen erejének lélekpusztító működését festi le szubjektív vízióként. A két film sötét, deprimált világa a szorongató fantáziának és a spontánul feltörő szubjektív indulatoknak ad expresszív formát.

Jancsó megérezte, hogy az agresszív-indulatos formaalakításon alapuló expresszionista ábrázolásmód lehetőséget nyújthat költészet, szobrászat, festészet és mozgókép poétikai világának összekapcsolására, hiszen az expresszionista filmkép mesterkél, valótlan, szokatlan beállításai a szereplőktől függetlenül, aktívan részt vesznek a cselekmény alakításában, amely így új lehetőségeket nyújt a filmnek, és a társművészeti ágak (festészet és színház) plasztikai jeleivel tágítja a kinematográfia poétikai jelrendszerét²⁰.

Röviden foglaljuk össze, hogyan képes a film a felsorolt társművészeteket hitelesen bemutatni, miközben saját nyelvén keresztül próbál reflexív módon nyilatkozni róluk. A film permanens, mozgó látványvilágával és időszerkezetével folyamatosan darabolja szét a benne foglalt és beke-retezett cselekményt. A szüntelen kép-átalakulás során, amikor a kamera és a vágás kombinatorikus lehetőségei miatt minden motívum, tárgy, ember újabb szemszögből tárul elénk, a formaalakzatok egymást követve, változó ritmusba váltják egymást, bújnak ki egymásból. A „feldarabolás–megmerekítés” művészi eljárását, vagyis az „ott van” és „nincs ott” esztétikai posztulátumát a többi művészettől különbözve a film problematikusabban

20 Kovács András Bálint: *Metropolis, Párizs. Képzőművészeti Kiadó, Bp. 45.*



valósítja meg. Dialektikus nyelvi képessége miatt egyszerre képes alkalmazni és involválni a térbeli és időbeli művészetek stilizációs elveit. Amíg a film előtti művészetek elvonatkoztató gondolkodásmódjukat valósággal azonos dimenzióban végezték, a film már nem magát a valóságot absztrahálja,²¹ hanem manipulatív művészi technikájával téren és időn végez elvonatkoztató „beavatkozást”. A film irreális tér-időszervezésű „formaakarataival”²² a realitás képének teljességét kívánja megvalósítani. A jelölt jelenségvilágot tördeli fel a tér-idő elvont művészi átalakításával. Ebben a montázs-elvű, feldarabolásra épülő alkotói absztrakcióban kell keresnünk a film művészi erejét, s egyben hiányosságát²³ is, amely által megkülönböztetni magát a többi művészeti ágtól, s amely által „hetedik művészetként” definiálható. – „A filmművész egyszerre szabadalja szét a verset és töri össze a szobrot!”²⁴ Jancsó a síkba merevített tér-idővel foglalkozó festészetet dinamizálta a film illuzórikus reprezentációs képességében. Egy festmény bemutatásának mozgóképes adaptációját nagyszerűen szemlélteti Derkovits *Menekülők* (1926) című nagyméretű olajfestményének „filmes átfordítása”. Az akcióvezérelt téma adja magát. „A fehérterror elől menekülő népek” rémületes pánikrohanásáról „mesél” a kép. Ezt a felülnézetes festményt „dramatizálja” a leghosszabb ideig Jancsó. Bizonyára azért, mert a Derkovits-képek közül ebben a látomásszerű akcióáradatban találta meg leginkább saját magát: különféle örvénylő fizikai mozgásokon keresztül fejeződik ki az egyetemes vízióvá tágított mondanivaló. A cselekmény képen kívülre tartó menekülés-irányát hangsúlyozva vágja egymásra Jancsó a heves mozdulatokat tevő paraszthalakokat, illetve megvadult állatokat. Az oldal és rézsütos, „expanzív mozgásoktól”²⁵ szétfeszített közelképek és kis-totálók után látjuk csak egészében a teljes kompozíciót, és rajta a kavarodó „érzelmi energiák által mozgatott formákat”.²⁶ Az ideologizáló avantgárd film expresszív poétikai alakzatának lényege az „ütközés”, vagyis amikor a kép érzéki anyagának konfrontálásából megszületik a nevelő szándékú tiszta szellemi gondolat. A gondolattól az érzelmekhez visszatérő drámai

21 Hiszen a film a valóság ontológiai reprodukcióját adja, vagyis a mozgóképes apparátus objektív (emberi beavatkozástól független) mechanikus eljárásmódja által létrejövő kétdimenziós téma referenciális alapon megegyezik valóságbeli másával. (Lásd. bővebben Bazin)

22 „(...) egy adott időszak minden művészi alkotásában ugyanaz a „formaakarata” („Formville” – Worringer fogalma) nyilatkozik meg, amely egymáshoz közelíti, asszimilálja az alkotásokat.” (In: Jan Mukarovskij: *Szemiológia és esztétika*. Kalligram, 2007. 221.)

23 „A filmnyelv problémái, úgy véljük, a filmforma kétdimenziósságából vezethető le. Minden film legkisebb formái közös többszörösét, így határozhatjuk meg: a film egyrészt látvány, másrészt időbeli szekvencia. Ez egy olyan elvont meghatározás, amely csupán megjelöli az alapviszonyt, ami minden film legfontosabb formai kiindulópontja: egy látványvilágnak és egy időbeli szerkezetnek a kompozíciós viszonya.” (Kovács András Bálint: *A film művészettörténete*)

24 Vö. Gyertyán Ervin: *A művészek testvérisége*. Gondolat, Budapest, 1966. 175–176.

25 „Derkovits menekülés-tematikájú művein egy újfajta megoldást alkalmaz – Körner Éva megfogalmazásában – „a képtérből átlósan kifutó mozgást”. A mozgás átlós iránya ugyanebben az időben alakul ki; a német művészet ösztönzése feloldja Derkovits korábbi árkádia-korszakának elvonatkoztatott, hermetikus jellegét.” (Passuth Krisztina: *Derkovits művészete és a húszas évek német festésze*. In: *Tranzit. Tanulmányok a kelet-közép-európai avantgarde művészet témaköréből*. Új művészet Kiadó, 72.

26 Körner Éva: *Derkovits Gyula*. Corvina, 1968. 105.





képfűzés intellektuális képkapcsolási logikáját nagyszerűen példázza a filmben a Tanácsköztársaság bukását Derkovits szemszögéből összefoglaló rövid szekvencia: Berény Róbert *Fegyverbe!* című híres plakátját látjuk. – Gyülekeznek a felhők. – A napsütötte agitációs plakátra árnyék borul. – Egyre szürkébb és komorabb felhők kúsznak az égbolt előtt. Dörög és villámlik. – A festő székére rakott paletta és ecset falra vetülő árnyékát egyre ijesztőbb módon remegtetik meg a mélykékre színeződött gyilkos vihar villámcsapásainak éles fényei. Idegesen rángatózik az ablak keretének fekete rácsa a plakáton. A székében magába roskadtn ülő, fejét kezébe temető festő szobája falára vetülő villódzó sziluett-képe. A tiszta fényű holdat eltakarják az éjszaka fekete felhői. A búslakodó, de egyben reményt adó narrátor-szöveg így összegez: „A Magyar Tanácsköztársaság elbukott. Gyász és félelem ült a szívekbe. De elszántság is. Derkovits Gyula is ekkor fogadta meg, hogy soha nem hagyja el a proletár-forradalom zászlaját.” Egy sötétbe burkolt képet világítanak meg. A kamera lassan előre kocsiz. Derkovits „megérett” szakállas, elszánt tekintetű, 1921-es portróját látjuk. A kép tág premier plánból szűk szemközelibe érkezik: megszületett a népét eltökélten támogató festő harcos énje.

Jancsó festészeti filmversében a művész életrajzának felelevenítésekor a legfontosabb szervezőerőnek azt tartotta, hogy a festő oeuvre-jében hogyan fejlődik ki politikai-társadalmi, illetve szellemi-művészeti forradalmi ideológiájának esztétikája.

Jancsót az érdekelte, hogy a forradalom alakzatainak²⁷ vagy szakaszainak (kirobbanás, leverés, megtorlás utóélete, a hithű forradalmár halálban való megtisztulásának kinyilatkoztatása) lényegét meg tudja mutatni a filmképbe belefoglalt festménykép valóságsűrítő ereje által.

A forradalmi munkás-erőt és világepítő szándékot szimbolizálja Derkovits utolsó, konstruktívan expresszív stíluskorszaka. Ennek a korszaknak a jelentős reprezentatív műveit – *Hajókovács*, *Hídépítők*, *Dunai homokszállítók* című festményeit – Jancsó is a filmje utolsó negyedébe helyezi, megértve ezzel Derkovits létösszegző munkásképeinek gondolatmenetét, amelyből egy újraformálódó, jövőjét minden nehézség ellenére kitartóan építő munkásosztály hitereje sugárzik.²⁸ Természetesen a nyílt agitáció sem hiányozhat a filmből: Derkovits egyedülálló erejű Dózsa-sorozatának formai és ritmikai konfrontáción alapuló expresszív képmontázsa. Jancsó optimizmusa, állhatatos forradalmi küzdőkedve azonosul egy „gyászalkotás” bemutatásával, amely minden tragikus tartalma ellenére további

ellenállásra sarkallja nézőjét. Ilyen, ideológiailag többszörös szimbolikával rendelkező mű Derkovits *Halottsiratás* (1924) című olajfestménye, amelyről még a kíséző szöveg is azt mondja, hogy nyíltan Horthy-ellenes, és a képet a Duna vízébe fojtott két szocialista újságíró emlékére festette a művész. Jancsó a filmre jellemző képszemléllő dramaturgiával mutatja be a festményt. Úgy snitteli fel a képet, mintha egy rövid filmjelenetben lennénk. Egy lassú, leíró svenkkel végigpásztázunk a barázdált arcú, meggyötört arcú parasztemberekre. Egy kopasz, idős férfi szigorú áhítattal olvassa könyvéből a sirató szöveget, miközben széttárt kezekkel gesztikulál hozzá. A felvevőgép lassú, szomorú lefelé mozgással a halott férfi földbarna színű arcára köt át. Két rövid drámai közeliben a férfi megkötözött kezére és lábára vágnak rá. Majd újból vissza az arcára. És a végén áttűnéssel, egy drámaian szűk kistotálban meglátjuk az egész horizontális tagolású festményt, amelynek képszerkezete átmenetet képez az oeuvre-ben.²⁹ Az oválishan örvénylő kompozíción a vadul izzó érzelmek, hullámzó, vagy éppen szaggatott formák sokasága ellenére is egyensúly uralkodik. Derkovits művészi értelemben vett osztályharcosságának egyik stiláris fegyvere a tragédiát és a tasztító, undorkeltő humort ötvöző szatirikus³⁰ képstílus volt. A szatirikus-tragikus hatás egymást fokozó kettősségében fejlődött Derkovits expresszív újrealizmusa,³¹ Jancsó a festő groteszkjei közül talán a legtöbbször idézett pohos, nagydarab, kopasz *Halárus* (1930) elnagyolt tárgyi és emberi formáit szemléli végig „gúnyos kamerájával”.

A korai, hatvanas évekbeli Jancsót összevetve Derkovitscsal, úgy látom, hogy mindketten realitás és absztrakció korrelációjában tágtították a forradalom és a belőle szorosan következő politikai-hatalmi terror konkrét történelmi eseményeit, és a tiszta viszonylatokat kifejező, absztrakt, ideológiai-filozófiai végkövetkeztetésekkig vitték művészetüket. A szocialista realizmus dogmatikus, reprezentatív, konvencionális nyelvét politikai modernizmusuk radikális felülvizsgálatával kritika alá vonták. A valóságból indultak ki, amelyet nem közvetlenül érzékelhető módon utánoztak. Az életanyag realizmusának lényegét akarták egy autonóm, absztrakcióra törekvő képrenddel megfogni. Ezért egy önálló viszonyrendszer mentén működő, sajátos, magánmitológiát, illetve jelképrendszert dolgoztak ki. Személyes állásfoglalásuk teljes mértékben, hitelesen azonosult népük, osztályuk etikai sorsának pesszimista történetével. – Világforradalmárok és proletárharcosok voltak.

27 „A forradalom, mint alakzat lehetővé teszi különféle társadalomtörténelmi folyamatok, mozgások megfigyelését, vizsgálatát. Az így létrejövő narratíva egyidejűleg állhat rekonstrukciós kísérletként, modellként vagy parabolaként. Feltárhajta a történelmi fejlődés ellentmondásait, kirajzolhatja a változások és visszarendeződések ingamozgását, körüljárhatja az osztályharcok dialektikáját, elemzés alá vonhatja a hatalom és erőszak viszonyát.” (Cirják i.m. In: *Metropolis*. 59.)

28 Aradi Nóra: *A szocialista képzőművészet története*. Corvina, 2. átdolgozott kiadás. 177.

29 Körner Éva i. m. 88.

30 „A magyar művészet történetében Derkovitsnak nincsenek szatirikus elődei...” (In: Körner i. m. 223.)

31 Körner. i. m. 208.

SPIONS

Ötvenkettedik rész

Black Hole Déjà Vu

„It's no secret that our music is so-so, but it was not our goal to create good music. We use the principle of bad art, bad rhyme and bad music. The idea was as simple as a tank: Everyone has to have an access to music and we talk about it constantly. Anyone can be Pussy Riot. A punk is someone who knows how to ask the world uncomfortable questions and does everything possible to make sure the world can't cop out of answering those questions. A punk is a person who lives and breathes astonishment. Astonishing other people and astonishing yourself – that's what art is for us, and without art, life can't exist. It would be too boring. Punk culture has taught us that to be moderate and restrained is not always the correct choice. When your intuition is telling you that the time has come to leave behind your moderation, do it! And if you need to use institutions to make sure the world doesn't cop out, we're going to use them.”¹ (Pussy Riot)

¹ Forrás: <http://mic.com/articles/112684/with-one-amazing-quote-pussy-riot-sums-what-every-punk-fan-feels>

NAJMÁNYI LÁSZLÓ

Rendezvous (photo-performance, fotó: Béres János & Najmányi László, 1978 | képek a budapesti A. gyűjteményből)



1978. szeptember 16-án, szombaton, éjfél körül, kb. 20 órás autózás után parkoltam le ütött-kopott Zsigulimat Zuglóban, a Gyarmat utcai lakásunkhoz vezető kocsibejáró előtt. Füst szállt fel a motorházból. Mint pár nap múlva kiderült, Párizsban nagynövésű egerek vagy kistermetű patkányok raktak fészket benne. Összeaszott tetemüket megtalálta és megőrizte számomra a minden kuncsaftját kedélyesen kifosztó acélfogú Pityu, a szerelő. K. bácsi, a szomszéd épület alagsorában lakó házmester természetesen meghallotta érkezésünket. Láttam, hogy a pinceablak függönyét résnyire széthúzva figyelte, ahogy bőrdnjeinkkel baktattunk a belső udvaron álló kockaház felé. Gondolom, munkaköri kötelességének megfelelően vagy azonnal, vagy másnap délelőtt jelentette érkezésünket az illetékeseknek. Bementünk a földszinti lakásba, feleségem az egyik, én a másik szobában táboroztam le.

Bár igyekeztem csak a jelenre koncentrálni, nagyon nyomasztott, hogy párkapcsolati problémám megoldása érdekében időlegesen ott kellett hagynom a francia fővárost, az éppen beinduló SPIONS-t, az együttes saját metafizikai háborúját vívó frontemberét. Árulás. Halál-élmény. Balga módon azt reméltem, hogy a kedvesség és a meggyőzés eszközeivel sikerül rávennem feleségemet, Orsós Györgyit² (1953–2009) hét éve tartó közös kalandunk folytatására. Tavasztündér, erdei nimfa, ártatlan, varázsos, tiszta lény. Mindenkinél és mindennél fontosabb volt nekem.³

Vissza a rémálomba. Azt hittem, sikerült végleg kiszabadulnom belőle. A Gyarmat utcai lakás, papírvékony falaival. Áthallatszott a szomszédok horkolása, és ők is tisztán hallották, ahogy megpróbáltam a válásról lebeszélni eltökélt, velem együtt nevetni már nem hajlandó feleségemet. Megvitatták az esetet egymással, mindegyikük hozzáadta a hallottakhoz saját titkos vágyait. Így születnek a mítoszok, legendák, vallások. Ma már tudom, amit akkor még nem: a nők nehezen döntenek, de ha végül döntéshez jutnak, rendszerint képtelenek változtatni elhatározásukon. Ilyennek alkotta őket a bölcs Természet, bizonyára jó okkal. A tönkrement kapcsolatokban eljön az idő, amikor már sem tettek, sem szavak

² <http://wordcitizen16.webs.com/eulogies.htm#472862126>

³ Mellettem nem tudta saját életét élni. Sorsát tönkretevő hibát követtem el, amikor azzal biztatva, hogy színházi és egyéb munkáim jövedelméből el tudom tartani kettőnket, rávettem, hogy hagyja ott műszaki rajzoló munkáját az UVATERV-nél, és fókuszálja energiáit a Képzőművészeti Főiskola felvételi vizsgáira. 19 éves volt akkor. Addígi rendezett, általa kontrollálható életéből belezuhant az én kiszámíthatatlan, kiismerhetetlen kreatív káoszomba. Fokozatosan szétesett, ahogy én is. Hatszor próbált bejutni a Főiskolára. Kétségtelen tehetsége és szakmai tudása ellenére nem vették fel. Néhány év után megszakadt a szellemi kapcsolat közöttünk. Veszekedések, verekedések marták szét varázslatunkat. Ahogy korábban már írtam, 1978 nyarán, Párizsban közölte velem, hogy nem csatlakozik hozzám az emigrációban, új társra talált egy fiatal német arisztokrata személyében.

nem működnek, a románcnak vége, elkezdődik a felszámolás szívtelen prózája, a szürke részletek, amelyekről nem érdemes beszámolni.

A családi pokol és a pokoli környezet: boldogtalan kísértetek és éhes démonok. A magukat barátoknak kiadó ismerősök, akik szigorúan helytelenítették, árulásnak minősítették elmeneteletem. Kényszerű visszatérésem után ugyanők azért ítélték el, minősítették árulónak, mert visszajöttem. Az ítékezés állandó kényszere. Az agresszivitásban megnyilvánuló ilyen-olyan komplexusok. Főleg a kisebbségi. „A falakból is gyűlölet sugárzik”.⁴ Akkor, az 1970-es évek végén kezdődött a máig tartó, ösztársadalmi, életpótló, kölcsönös gyűlölködés. Ahogy puhult a rendszer, úgy nőtt az irigykedés. A mások örömeinek elvételekor érzett öröm. Attól érzi magát valakinek, hogy ellenkező véleménye van. Jobban tudja. A „szerintem”-ek, a vélemények. „Gennyes pattanások a lélek arcán”.⁵ A millió apró cenzor és kritikus országa. A „Bocsáss meg, részeg voltam” léha mentalitása. A részegség mint mentőkörülmény. A saját belébe töltött Rőfike mint a néplelek kifejeződése.

Vissza a gyárszínházak mókuskerekébe. Ahogy azt korábban már írtam, 1977-re elegendem lett a mainstream színházak felkérésére végzett látványtervezésből. Magasrendű, korszerű vizualitásban alacsonyrendű, avitt, kisrealista vagy 19. századi patetikus színjátszás. Csak azért vállaltam ezeket a munkákat mert másból nem tudtam megélni. Megélhetési látványtervező. Kémfeladatként kezeltem a megélhetési színházazást. Éjszakánként vagy kora hajnalban mindent leírtam.⁶ Titkosírással, hogy ne tudják elolvasni. A fojtogató ostobaság. A színházi büfék, vendégszobák belterjes, pállott nyomorúsága. Az emberek, akiknek csak munkatörténetük van. Gerinc helyén kocsonya. Lélek helyén velős pacal. A kispolgári lét beszűkítette tudatuk. A felszínes rendezői pszichologizálás. Az érzelmeket kizárólag ordítással vagy suttogással megjeleníteni tudó színészek. A bárgyú köz-helyek örkérvényű, nagy igazságokként való tálalása. A közönség, amely mindent megtapsol. Vastaps a legundorítóbb blődliknek is. Napokkal azután, hogy visszaérkeztem Budapestre, elkezdtek érkezni a látványtervezői felkérések. Nem volt pénzem, a számlákat fizetnem kellett, némelyiket elvállaltam.

Közben: 1978. október 14-én Hajas Tibor a lengyelországi Lublinban bemutatta *Hiroshima, mon Amour* című performanszát; 1978. október 16-án II. János Pál néven pápává választották Krakkó érsekét, Karol Wojtylát; 1978. október 23-án megtörtént Anna Banana kanadai networker és dadaista akcióművész filmbemutatója és performansza a budapesti Fiala Művészek Klubjában;⁸ néhány nappal korábban feleségem elköltözött. Konrád György fogadta be.

4 SPIONS: *Nirvânia*

5 888: *LETTER TO=FROM BARDO* – <http://spionslibrary04.blogspot.hu/>

6 I. Najmányi László: *ROCK'N'ROLL MEMOÁR* – e sorok írása idején még kiadatlan kézirat

7 Galeria Labyrinth

8 A pop art műfajába tartozó film vetítését és a könnyed performanszot hangos röhögéssel és bekurjongatásokkal fogadta a magyar értelmiség és művészvilág krémje. Különösen Dobai Péter, a Magyar Köztársaság későbbi Babérkoszorús Költője, a Nemzet későbbi Művésze, a Magyar Köztársasági Érdem-

Egyedül maradtam a lakásban. Szinte mindent kidobtam belőle. Csak egy matrac, hálósák, rajasztal és néhány összecuszkható campingszék maradt. A cigarettafüsttől és veszekedésektől besárgult falakat fehérre, a padlót feketére festettem. Az ablakokra pauszpapírt ragasztottam, hogy ne lássam a semmit odakinn. Speedet (Gracidin fogyasztótabletta, amfetamin) szedtem, vodkát, konyakot és whiskyt ittam. Az ital agresszívvá tett és elbutított. A speed napokig ébren tartott, hatása elmúltával ugyanannyi ideig tartó depresszió következett. Az alváshoz erős altatóra (kezdetben a Párizsból hozott Valium, majd amikor az elfogyott, Eunoctin) volt szükségem. Belevetettem magam a munkába, hogy ne kelljen gondolkodnom.

Az életének 20 évvel később halálugrással véget vető Paál István (1942–1998) rendező felkért, hogy tervezem meg Sławomir Mrożek⁹ lengyel drámaíró *Tangó* című darabja előadásának díszletét a szolnoki Szigligeti Színházban. Paál Istvánt az „amatőr”¹⁰ színházi mozgalomban ismertem meg. Sokat dolgoztunk együtt,¹¹ miután *mainstream*

rend *Lovagkeresztje* későbbi büszke tulajdonosa jeleskedett a bekurjongatásokban és hangos röhögésekben. Magyarországi tartózkodásuk idején az akkor már világhírű művész és partnere, Bill Gaglione nálam laktak, kölcsönkért matracokon. Még sohasem találkoztak ilyen agresszív, rosszindulatú, humorosan közönséggel, mondták.

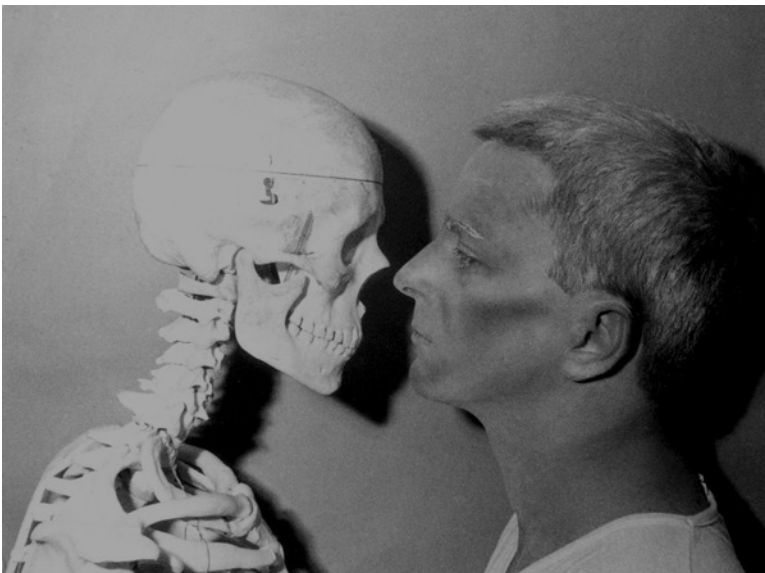
9 Sławomir Piotr Paweł Mrożek (1930–2013) *Tangó (Dialógus)* című, először 1965-ben, a Lengyelországi Bydgoszcz-ban bemutatott darabjának története a kortárs társadalom generációs szakadékról, a konformitás, anarchia, entrópia és formalizmus nemzedékek közötti konfliktusról szól: van-e helye a gondolkodó embernek ilyen összeomlott értékrendű közösségben? A *Tangó* szolnoki bemutatásának engedélyezése a Kádár-rendszer felpuhulásának jele volt, mivel disszidens, a bemutató idején már francia állampolgárként, Párizsban élő a lengyelországi bolsevista diktatúrát bíráló lengyel író műve. A korabeli lengyel és a magyar kultúrpolitika közötti különbséget jól mutatja, hogy Mrożek legtöbb darabját emigrációja után is játszhatták a lengyel színházak, míg Magyarországon tiltólistára került.

10 Minden alulról jövő művészeti kezdeményezést automatikusan amatőrnek minősített a rendszer. Profi művészek kizárólag az állami kiképzésben (agymosás) részesült állami alkalmazásban állók számítottak.

11 Alfred Jarry: *Übű király* (Pécsi Nemzeti Színház, 1972); Albert Camus: *Caligula* (Pécsi Nemzeti Színház, 1976); Mihail Bulgakov:

NAJMÁNYI LÁSZLÓ

Nice Couple (photo-performance, fotó: Béres János & Najmányi László, 1978 | képek a budapesti A. gyűjteményből)



színházi rendező lett. Bár másképpen viszonyultunk a színházhoz (például én irtóztam a pátosztól, ő szerette), kölcsönös tisztelet jellemezte viszonyunkat. A közös munka mindig a látvány megtervezésével kezdődött. Nem szólt bele a tervezési folyamatba. Az általam kialakított színpadi térből indult ki. Ritkán kért módosításokat. Ha valamilyen okból nem láttam értelmét eltérni az eredeti elképzeléstől, megértette és elfogadta érveimet, elállt a változtatástól.

A *Tangó* színpadképét a düsseldorfi kirakatok minimalista expresszionizmusa, Hans-Jürgen Syberberg *Hitler: Egy német film* (Hitler, ein Film aus Deutschland, 1977) című filmje¹² és a Kraftwerk lemezborítók inspirálták. Fekete műanyagpadló, ajtókeret, néhány bútordarab, ravatal, koporsó. A felülről kötéllel leereszkedő oszladozó hullák ideáját Syberberg filmjéből emeltem át. A látvány színvilágát a vörös és a fekete némi szürkével katalizált összejátszására alapoztam. Ez komoly konfliktust¹³ eredményezett a színház elvű vezetőségével¹⁴, akik szerint a színkombináció egyértelműen az anarchiát idézné meg a Szolnoki Szigligeti Színház szocialista színpadán. Nem megengedhető. Végül a barna színárnyalatokhoz vonzódó Bögel elvtárs, a Művelődési Minisztérium színházügyi komisszára kompromisszumos javaslatára kénytelen voltam a vöröset vörösesbarnára tompítani. Ez a megoldás viszont újabb kétségeket ébresztett a vezetőségben: a Jézus Krisztus Szupersztár hippy Krisztusa külső megjelenését imitáló igazgató megkért, hogy ne szürke színű legyen a sámli a díszletben, mert amikor a főszereplő negyedszer felordít és a vörösesbarnára festett komód mellé rúgja, Bögel elvtárs esetleg úgy értelmezi a színek találkozását, mintha egyenlőségjelet tennénk a *Württembergi jegyzetek* és a Párt XVII. kongresszusa záróközleményének második bekezdése között. Pedig a két szöveg extaktikus különbségét Lukács György már kétszer megénekelte. Végül a sámli színét szürkésbarnára változtattam, amely megoldás eloszlatta az igazgatói kételyeket, és Bögel elvtárs sem emelt ellene kifogást.

Javasoltam, hogy az előadást a Kraftwerk zenéje (*Trans Europa Express; Die Mensch-Maschine*) punktuálja. A lemezek eredeti, az angol verzióknál ütősebb, német nyelvű változatait használtuk. Ez volt az első alkalom, hogy elektronikus popzene szólalt meg magyar színházi előadásban. Én készítettem az előadás plakátját is: két



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Najmányi László: P.O.W. (Lonely Guy Forever) (photo-performance, fotó: Béres János & Najmányi László, 1978 | képek a művész archívumából)

meztelen, megnyúzott férfi (Vesalius anatómiakönyvéből¹⁵ privatizált figurák tusrajz másolata) táncolt rajta egymással. Először jelent meg egyértelműen homoszexuális kapcsolatra utaló kép magyar plakáton. Az oszladozó hullák elkészítését is elvállaltam. Ez a manuális feladat tökéletesen illett akkori lelkiállapotomhoz. A következő hónapokban négy, a Tanszerellátó Vállalattól vásárolt műanyag csontvázal éltem együtt. A csontokra gipszbe mártott géz- és rongydarabokat tekertem, majd rothadásszínekre festettem őket. Preparálásuk előtt a saját munkáimban is felhasználtam a csontvázakat.

Még most, csaknem 40 évvel az események után is rémálom visszaemlékezni az 1978 utolsó hónapjainak Budapestje által előidézett, Dante Poklának legmélyebb bugyraként manifesztálódó tudatállapotomra. Életemben akkor örültem meg először igazán. Az örület az, amikor az ember nem tudja, mit mond, cselekszik éppen. Tiszta pillanataimban iszonyodva vettem észre, hogy mivel, kit sértettem meg alaposan pár perccel, órával, nappal, héttel korábban. Bocsnatot akkor még nem tudtam kérni, még mindig magyar voltam, ebben az értelemben is. Az áldozataim kárpótlásának lehetősége eszembe se jutott, csak sok évvel később tanultam meg a valódi bűnbánat lélekkönnyítő lehetőségét.

Napjaim kemény munkával – a csontvázak preparálása a *Tangó*hoz; fotósorozatok készítése;¹⁶ mániává fokozódott, kényszeres naplóírás; tantra jóga új barátnőmmel, aki Kőbányán lakott, vad szeánszaink után, hajnalonként fuvaroztam haza, mert nem volt hajlandó velem ébredni; autózások vidéki városokba, egyeztetésre; kényszeres éjszakai látogatások a F fiatal Művészek Klubjában; metafizikai, történelmi és vallási logókkal hangsúlyozott, szövegalapú képek készítése stb. – és tombolással teltek. Örületem elhitette velem, hogy nemcsak tilos, de értelmetlen is hazudnom. Az adott helyzetre és az illető szellemi kapacitására való tekintet nélkül mindig, mindenkinek pontosan azt mondtam, amit gondolok. Sok könny kicsordult, sokan átkozódtak azokban a gonosz hónapokban miattam Budapesten. Helyspecifikus módon azonban: minél rosszabbul bántam

¹¹ *Álszentek összeesküvése* (Szolnoki Szigligeti színház, 1977), stb.

¹² A 442 perc (csaknem 6 és fél óra) hosszúságú filmet 27-szer néztem meg a párizsi La Pagoda moziban, minden alkalommal összekötve az élményt Napoleon mauzóleumának meglátogatásával a közeli Invalidek templomában.

¹³ A konfliktusról a *Balkon* 2010/3. számában, a SPIONS-eposz harmadik, *Bevezetés a kémológia*ba 2. című fejezetében számoltam be részletesen.

¹⁴ A szolnoki színház akkori igazgatója az Alaptörvény Asztalának későbbi édesapja, Kerényi Imre, az MSZMP pörgős playbója volt.

¹⁵ Andreas Vesalius: *De Humani Corporis Fabrica* (Svájc, Basel, Johannes Oporinus kiadása, 1543)

¹⁶ A fotósorozatok – fotó-performanszok dokumentációi – készítésében többnyire Béres János és Vető János voltak segítségemre.

velük, minél galádabbul inzultáltam, aláz-
tam meg őket, annál inkább kedveltek.
Az öregkor biztonságos távolságából vissza-
nézve elmondhatom, hogy örütem legke-
gyetlenebb tréfái idején szerettek a legtöbben.
Kizárólag feketébe öltözve jártam az éjszakai
várost. A gyász és a bosszú színe. Három nap
ámokfutás bespeedezve, részegen, három nap
alvás bealtatózva. Meg akartam halni, azt hiszem.
Közben: 1978. október 26-án az Elnöki Tanács
rendeletben biztosította az állampolgárok jogát
a külföldre utazáshoz. Azoknak, akiknek útle-
vélkérelmére Toportyán Tőgyike alezredes
s.k. „Kiutazása közérdeket sért” választ kül-
dött, nem járt ez a jog. 1978. október 28-án a
Központi Statisztikai Hivatal elnöke elrendelte
a személyi szám és a személyi lap bevezeté-
sét. Megszámolták és bilétázták az alattvalókat,
mint a vágómarha állományt. Nem emlékszem
tiltakozásra. 1978. november 2-án, Győrben fel-
avatták Közép-Európa legnagyobb színházát, a
Kisfaludy Színház új épületét. Mozgatható szín-
padpadló, korszerű hangosítás, lámpapark meg
minden. Akkor még nem sejtettem, hogy közöm
lesz az épülethez.

Quod fuimus, estis; quod sumus, vos eritis –
Ami voltunk, az vagy; ami vagyunk, az lesz.
1978. november 14. és december 24. között,
Rauschenberger János rendezésében *Kortárs
művészet* címmel eseménysorozatra került sor
a budapesti Bercsényi Klubban. Kiállítás, vetí-
tés- és koncertsorozat. A megelőző hetek-
ben készített fotóimat, valamint Német- és
Franciaországból importált, Magyarországon
nem árusított vagy nehezen beszerezhető apró,
hasznos objektumokat – BandAid ragtapasz, kínai
evőpálcikák, Valium-tabletták, havazást tartal-
mazó üveggömb stb. – állítottam ki. A P.O.W.¹⁷
önportré-sorozat alcímében önbeteljesítő jóslat:

17 Prisoner Of War – Hadifogoly

Lonely guy forever. 1978. november 21-én, Sáry László és az Új Zenei Stúdió kon-
certje előtt, vagy után, már nem emlékszem, cím nélküli performanszt mutattam
be, amelynek kulminációjaként zongorázni tanítottam egy szolnoki csontvázat.
A zongorában füstbombát robbantottam, majd felfokozott idegállapotom követ-
keztében elájultam. Ájulásomból Duró Győző, a szolnoki színház dramaturgia,
tántoríthatatlan fiatalember ébresztett. Holnap reggel várunk Szolnokra, meg-
beszélésre, mondta fölém hajolva, ahogy a padlón fekvő csontvázat. Nem öltem
meg, pedig meg kellett volna.

1978. december 19-én Hajas Tibornak asszisztáltam Vető János, Xantus János és
ifj. Kurtág György társaságában ugyanott. Sötétben, hátracsavart kezeinél fogva,
kötéllel felhúztuk meztelen testét a levegőbe, alatta magnéziumot robbantottunk.
A vakító fény a pupillákban égette a megkínzott emberi test sziluettjét. Hosszú
percekig ott maradt. Többé nem lehetett elfelejteni. A show után söröztünk és
szivaroztunk valahol. Hajas Tibor a Churchill Morning¹⁸ szivarokat szerette. Profi volt,
igazi nagyvonalú úriember. Maga a stílus: megadta a dolgok módját. A „mit”, „mikor”,
„hol” és a „hogyan” egyformán fontosak voltak számára. Rendszerint sikerült a hamut
egyben tartania szivarján mindvégig. Igazi művészet – body art – ez, művelésé-
hez biztos kézre, tiszta fejre van szükség. És türelemre: a Churchill Morning szivart
nyugodt tempóban két és fél, három óra alatt lehet végigszívni. Én a Dannemann¹⁹
ESPADA SUMATRA és ESPADA BRASIL *cigarillo* márkákat kedveltem. Ízléses, fekete
fémdobozban forgalmazták őket. Hajas Tibor Nescafé üvegekbe gyűjtötte a sziv-
arhamut. Én nem gyűjtöttem semmit, maximum információt, de azt sem mindig.
Gyakran hagyott ki napokra a tudatom.

Hosszú, reggelig tartó beszélgetések Hajas Tiborral: Tibetről, a görög Aranykorról, a
halál szexepiljéről, reinkarnációról, a rockzenéről, a punkról, David Bowie-ról,²⁰ Iggy
Popról, Lou Reedről, a Velvet Undergroundról, Andy Warholról, a body artról, Chris
Burdenről, a bécsi akcionistákról, Otto Mühlről, Rudolf Schwarzkoglerről, Gilbert
és George-ról, Ulayról és Marina Abramovičről, Yves Kleinről, Bruce Naumanról,
Dennis Oppenheimről, Gina Pane-ről, Bob Flanaganról, Mona Hatoumról, Piero
Manzoniról, a RAF terroristákról, a SPIONS-ról és annak Párizsban kémkedő front-

18 <http://www.catawiki.com/catalog/cigar-labels/brands/churchill/3278509-churchill-morning-guaranteed-finest-sumatra-tobacco-international-trade-mart-no-401-301>

19 <http://www.famous-smoke.com/brand/dannemann+cigars>

20 Bowie zenéjét és személyiségét évekig teljes értetlenség fogadta Magyarországon. A magyar nótákon,
operettekben és esztrádzszenén szocializálódott, a blues által éppen csak megérintett helyiek hidegnek
találták zenéjét, és mint a helyi modellekhez, berögzült, bumfordi karakter-mintákhoz képest totálisan
más, vehemensen elutasították azt a folyamatosan változó személyiség-fikciót, amelyet a világnak vetített.
Évtizedeknek kellett elteltelnie, mire a Közép-Dunavölgyben is kialakult rajongótábor – érdemes tisztelet-
tel emlékezni a Berkes Hajnalka, Bress Kinga, Batta Zsuzsanna és mások által 1988-ban alapított Hungarian
David Bowie Fan Club (https://www.facebook.com/search/str/Hungarian%20David%20Bowie%20Fan%20Club%20Founded%20in/keywords_top) hiánypótló ismeretterjesztő munkájáról. Az 1990-es évek végén
volt szerencsém megismerni őket. Először 1999 áprilisában, a budapesti Merlin Nemzetközi Színházban, a
Les Fleurs du Mal utazó társulat (http://lesfleursdumal.webs.com/) produkciójában bemutatott *THE
CITY OF THE LAME* című darabom (http://wordcitizen26.webs.com/) színrevitelén működtünk együtt.
Titkos kollaborációnk azóta is tart.

NAJMÁNYI LÁSZLÓ

Untitled (performance a budapesti Bercsényi Klubban,
1978. november 21. | ismeretlen fényképész képei a művész archívumából)



emberéről, szivarokról, a fiatal lányok és fiúk szépségéről, házassági problémáinkról, spiclikről, titkosrendőrökről, vámpírfilmekről, a zsidókérdésről. Sokszor késő éjjel vagy hajnalban találkoztunk, amikor visszaértem a vidéki színházakból. Bármikor felhívhattam, bármikor szívesen látott. Általában a Felszabadulás tér 1-ben (a mai Ferenciek tere) találkoztunk, ahol szüleivel lakott. Vacsorával kínált, utána kávéztunk, szivaroztunk pedáns rendben tartott, ízlésesen berendezett étletterében. Ugyanazokon a dolgokon tudtunk nevetni. Félmondatokból, grimaszokból, kacsin-tásokból, kézmozdulatokból is megértettük egymást.

Hajas Tibor tanító volt, a Zarathustrák akkor még Budapesten is élő fajtájából. Mindig, mindenhol tanított. Nem locsogott, fecsegett, mint körülötte a felszín, hanem kinyilatkoztatott. Teljes lényét beleadta a megfellebezhetetlen közlésbe. Éjfékete, magasröptű humor, tökéletesen megfogalmazott mondatok, az értelmezést megkönnyítő hangsúlyok, kifejező arcjáték, gondosan megkomponált, elegáns gesztusok. Táncbeszéd. Beszélgetéseink közben (mint mindig, mindenhol) jegyzetelt. A naplóját írta. Én memóriámban rögzítettem a történeteket, mondottakat, csak hazaérve, protestáns kriptaszerűen puritán otthonom magányában írtam le, amit szükségesnek tartottam. Belső emigrációba vonultam, csontpalotámba, szürkeállományom labirintusának mélyére. A Gonosz Birodalmának²¹ nyomorúságos kolóniáján életjelek után kémkedve igyekeztem lélekben Párizsban maradni. Gyakran beszéltem a SPIONS akkor még a Serguei Pravda kódnevet használó frontemberével telefonon. Elmondta, hogy Malcolm McLaren, a Sex Pistols ex-menedzsere javaslatára a Barclay lemezcég kiadja az együttes első lemezét. Két szám kerül rá, a *Russian Way Of Life*²² és a *Total Czecho-Slovakia*.²³ A lemez producere – ugyancsak Malcolm McLaren javaslatára – M²⁴ (Robin Scott angol zeneiparos), ő játszik basszust szintetizátoron, a bátyja dobol, Jean-Marie Salaun gitározik. A kiadó nem engedi, hogy az általam tervezett logó²⁵ – a Dávid-csillag, a vörös csillag és a szvasztika egymásra halmozva (First Gate: The Mind²⁶) a lemez közepére vagy a borítóra kerüljön. Attól félnék, hogy egy, a három



Najmányi László és Hajas Tibor (Bercsényi Klub, 1978. december 19. © Fotó: Vető János)

csillag valamelyikét követő szélsőséges csoport felrobbantja a lemezboltokat, ha meglátják a kirakatban az általuk blaszfémiaiként érzékelt logót. Csak két csillag egymásra halmozását engedélyezte volna a Barclay vezetője, de az illetékes beosztottak nem tudtak megegyezni, hogy melyik kettőt. Egy ideig úgy látszott, hogy a szvasztika/vörös csillag páros mehet, aztán azt sem találták kósernek, a szocialisták, kommunisták, anarchisták, fasiszták és a militáns zsidó szervezetek feltételezhető reakciója miatt. Így a logó, a SPIONS induló tudatállapotának a történelmi geometria eszközeivel történt leképezése, a mi titkunk marad. Remélhetőleg nem sokáig. A lemezborítót Lulu Picasso tervezi. Gondok adódtak, mert a számok zeneszerzője, Pierre Violence, aki az augusztusi lyoni koncertet követően kilépett a SPIONS-ból és nem vett részt a számok felvételein, le akarja tiltani zenéjének kiadását. Botrányt okozott a Barclay irodájában. A részletekről majd amikor visszatértem Párizsba. A cég ügyvédei intézik az ügyet. Pénze nincs a frontembernek, papírok nélkül él. Nem tud munkát vállalni, lakást kivenni, dokumentumokat aláírni. Egy Budapestre látogató francia kollaborátorunk közreműködésével elküldte kazettán az elkészült felvételeket. Kérte, hogy ne mutassam meg őket senkinek.

A kazettát csak rozoga Zsigulimban hallgattam, újra és újra, amikor egyedül ingáztam a vidéki gyárszínházak között. Minden alkalommal elbűvölt az expresz-szív elektro-punk minimalizmus. Az egyedi, saját hangzás, a rock műfaji lényege. Kérlelhetetlen, fenyegető, metszően gúnyos, hiteles, vad, hisztérikus. A punk halál-sikolya és az *afterpunk* születésének traumája egyszerre. A modernizmus hosszú agóniájának konklúziója. A vízió testet öltött, a fikció valósággá vált. A frontember odatette magát. Végrehajtotta a legnehezebb kémfeladatot. Nemcsak viselkedésében és külsejében lett tündöklő rock-sztár, hanem hangjával is úgy varázsolt már, mint isteneink. Annak ellenére, hogy az általam tervezett logót cenzúrázták és nem én terveztem a lemezborítót, büszke voltam, hogy a legaktuálisabb projekt résztvevője, a SPIONS tagja lehettem. Nem vagyok egyedül, tartozom valahová. Oda, ahová akarok. Oda, ahová beillek. Rock'n'roll kémelek bandájába. A hozzám hasonlók közé. Ennek tudata adott életerőt, mentett meg az örülettől, segített túlélnem a bolsevizmust, juttatott vissza Párizsba fél évvel később.

21 Copyright © Ronald Wilson Reagan (1911–2004), az Amerikai Egyesült Államok 40. elnöke

22 https://www.youtube.com/watch?v=R8-e_wGGjWY

23 <https://www.youtube.com/watch?v=35uBtsrjJBM>

24 Az „M” a brit titkosszolgálatok mindenkor vezetőjének kódneve. *M Pop Muzik* című, a SPIONS lemezzel egy időben, 1979 elején megjelent száma felkerült a világ összes jelentősebb országának slágerlistájára. A szám szövege a SPIONS frontemberének dalaiból titokban átemelt szlogenekből állt össze. M – Robin Scott – néhány hónap alatt multimilliomos lett. Nem találta szükségesnek, hogy fizessen Serguei Pravdának a szlogenekért. Tudta, hogy nem fog perelni

M: Pop Music: <https://www.youtube.com/watch?v=iFFOd8TDZA>

25 Az embléma/logó születéséről a SPIONS-eposz harminckilencedik, *Money Magnetism*, *Jim Morrison sírja és az Idő Első Kapuja* című fejezetében írtam

26 I. THE TWELVE GATES OF TIME – <http://spionsedenpics.blogspot.hu/> és SPIONS DESIGNS: <http://spionsdesignpics.blogspot.hu/>

Új generáció, régi hagyomány – mai lengyel művészet

Procedures for the Head – Polish Art Today

Kunsthalle, Pozsony
2015. február 27 – június 28.

A *Procedures for the Head – Polish Art Today* című kiállítás, amely a varsói Modern Művészeti Múzeum közreműködésével jött létre, csaknem ötven, különböző generációhoz tartozó lengyel művészt mutat be a tavaly megnyílt pozsonyi Kunsthalléban.¹ A mostani kiállítás annak a SEBASTIAN CICHOCKI és ŁUKASZ RONDUDA kurátorok által jegyzet tárlatnak a folytatása, mely 2014-ben élénk reakciókat váltott ki a varsói művészeti szcénában és vonzáskörzetében. Az *As You Can See – Polish Art Today* kiállítás² volt az egyik első átfogó seregszemle azóta, hogy a lengyel képzőművészet sikere és jelenléte globális szinten is evidenciává vált. A közel nyolcvan alkotót felvonultató konzervatív művészeti szalon kiállítási forma, a manapság bevett kurátori koncepció kőré épülő kísérletezés helyett, magukra a művekre irányította a figyelmet, az ország művészeti központjainak és perifériáinak is egyfajta leltárát nyújtva. A különböző tematikai súlypontok kőré csoportosított alkotások a műfaji sokszínűség mellett a generációs kapcsolatokat és a lokális változatosságot is kiválóan bemutatták. Helyet kapott a városi központokon kívül zajló, ún. „countryside art”, a különböző inspirációs források, mint a folklór, a régi mesterek vagy a neoavangárd hagyomány, de a különböző kontextusok is, mint a feminizmus, a globalizáció vagy az ún. „anyag fordulat”. Egy ilyen átfogó szándékkal létrejött reprezentatív kiállítás számos veszélyt rejt, a kurátorok azonban szándékosan merészkedtek nehéz terepre, és vállalták a kiállítással kapcsolatos konfrontációt. Egyenesen a műteremből kikerült, még sehol be nem mutatott művek és kanonikus alkotások közül egyaránt válogattak, frissen végzett, feltörekvő művészeket helyeztek befutott lengyel világsztárok mellé. A kiállítás kísérletet tett a kánon föllazítására, valamint megpróbálta lebontani a lengyel művészet megszokott kategóriarendszerét, hogy új erővonalak mentén újrendezze azt.

A Pozsonyban megvalósult bemutató ennek a kísérletezési folyamatnak, a varsói „főpróbának” a következő állomása. A *Procedures for the Head* egy tartalmilag és formailag is letisztultabb, mindössze néhány kiválasztott témára fókuszáló, filmes logika mentén felépülő narratív kiállítás, fogalmazott Cichocki.³ A kortárs művészeti kiállítások befogadására nem igazán alkalmas egykori Művészetek

1 Kiállító művészek: Paweł Althamer & Paulina Antoniewicz & Jacek Taszakowski, Ewa Axelrad, Mirosław Bałka, Wojciech Bąkowski, Piotr Bosacki, Paweł Bownik, Olaf Brzeski, Rafał Bujnowski, Oskar Dawicki, Wojciech Doroszuk, Nicolas Groszpiere, Aneta Grzeszykowska, Jan Smaga, Łukasz Jastrubczak, Ewa Juszkiewicz, Magdalena Karpińska, Tomasz Kowalski, Agnieszka Kurant, Milena Korolczuk, Zbigniew Libera, Goshka Macuga, Marcin Maciejowski, Honorata Martin, Krzysztof Mezyk, Gizela Mickiewicz, Katarzyna Mirczak, Anna Molska, Mikołaj Moskal, Witek Orski, Sławomir Pawszak, Agnieszka Piksa, Agnieszka Polska, Katarzyna Przeważńska, Wojciech Puś, Karol Radziśzewski, Joanna Rajkowska, Bianka Rolando, Wilhelm Sasnal, Maciej Sieńczyk, Janek Simon, Slavs and Tatars, Łukasz Surowiec, Monika Szwed, Iza Tarasiewicz, Mariusz Tarkawian, Aleksandra Waliszewska, Jakub Woynarowski, Jakub Julian Ziółkowski, Anna Zaradny, Artur Żmijewski.

2 *As You Can See – Polish Art Today*. Museum of Modern Art; Varsó, 2014. február 14 – 2015. augusztus 31.

3 Részlet a kurátorral készített interjúból, Varsó, 2015. március 5.

Háza hosszú, folyószerű, egymásba nem átjárható termei nem adtak lehetőséget a művek párbeszédére, ezért a kurátor egy szekvenciában átélhető, különböző témaköröket egymás mellé rendező narratívát próbált létrehozni. A fő kiállítótérben az építészeti adottságokból fakadóan olyan nagyméretű művek kaptak helyet, mint GOSKA MACUGA Tadeusz Kantor *Levél* című happeningjére reflektáló, több mint tíz méter hosszú installációja, vagy a SLAVS & TATARS művészcsoporthatalmas kárpitja (*Mother Tongues and Father Throats*, 2012), valamint OLAF BRZESKI gigantikus méretű, törékeny összhatást keltő szobra (*For the Love of a Woman*, 2012).

Ami személyes, az egyben politikai is

A kiállítás címe a legendás lengyel neoavangárd páros, a KWIEKULIK (ZOFIA KULIK és PRZEMYSŁAW KWIEK) *Activity on the Head* című három részes performanszára utal. A lublini Galeria Labiryntben 1978-ban megrendezett kétnapos fesztiválon megvalósult performansz során a művészpáros saját fejét használta eszközként a hétköznapi cselekvések politika általi meghatározottságának kifejezésére. A jól dokumentált jelenetek egyikében Zofia Kulik ül a földön, fejét egy mosdótáblából kidugva, melybe Kwiek vizet önt, hogy felsőtestét és lábait megmossa. Közben Kulik alig kap levegőt és szinte már csak az orrán át képes lélegezni, a férfi a következők ordítja: „Bármit mondhatsz, nyomorult!”⁴ Kwie Kulik performansza válasz volt a szólásszabadság megsértésére, és felhívta a figyelmet a totalitárius rendszer kontrolljára a privát szféra fölé. A magán és a nyilvános konfrontációja számos más alkotásuknak is kiindulópontja volt (többek között a *Foglalkozások Dobromierz-zsel* című sorozat, 1972–74), melyekkel rámutattak arra, ahogyan a megfigyelő és ellenőrző apparátus behálózta az élet minden területét. A kiállítás című válaszított akció a Lengyel Népköztársaság mindennapjairól és politikai klímájáról ad jellemző korrajzot.⁵

A *Procedures for the Head* kiállítás esetében ugyancsak a magánszféra adja a művek egy jelentős részének témáját, helyszínét, megvalósításának formáját és módját, de egy megváltozott társadalmi-politikai szituációban. MILENA KOROLCZUK a népszerű amerikai kenyérből, az előre szeletelt „wonder bread”-ből farag portrékat és készíti kompozíciókat. Fotósorozata (*Disney*, 2013; *Stone-*

4 Łukasz Ronduda, Georg Schöllhammer (szerk.): *KwieKulik: Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, Jrp Ringier, 2013, 294. o.

5 A hatvanas-hetvenes évek konceptuális művészetének átfogó feldolgozásához lásd: Luiza Nader: *Konceptualizm w PRL*, Foksal Gallery Foundation, University of Warsaw Press, 2009

ANETA GRZESZYKOWSKA, JAN SMAGA
Részlet a Private archives sorozatból, 2006–2011
fotó, 24×30 cm | A Raster Galéria és a művész tulajdona



henge, 2013) kenyérbélből faragott híres emberek, történelmi alakok, mitológiai hősök arcát örökíti meg, melyek reggeli elmélkedéseinek és gondolati kalandozásainak melléktermékei. A varsói Raster Galéria által képviselt JAN SMAGA és ANETA GRZESZYKOWSKA *Privát archívum* (2006–2011) című ciklusa a pár otthonának belső tereibe, intim szférájába enged betekintést, mely mindennapi életük és az alkotás helyszíne is egyszerre. Az archívum részét képezik a különböző nyilvános művészeti helyszíneken, mint a *Velencei Biennále* lengyel pavilonja előtt, a nagy múltú Foksal Galériában vagy Edward Krasinski műtermében készült kvázi-pornográf felvételek. A magánszféra és a nyilvánosság feszültségére vonatkozatható „ami személyes, egyben politikai” alapvetést – mely olyannyira jellemző a Kwie Kulik tevékenységére – számos művész viszi tovább, de már egy megváltozott politikai és társadalmi erőterben feszegetve a művész mint állampolgár, és a politikailag elkötelezett művészet lehetőségeit.

A hagyományos műalkotás politikálódásának kérdése jelenik meg KATARZYNA PRZEWAŃSKA munkájában, aki absztrakt festőként a lengyel parlament ülés-termének újralfestésére és korszerűsítésére vállalkozott. A Sejm átfestésével, a lengyel politikusok munkakörülményeinek javításával kíván közvetlen hatást gyakorolni a politikai döntéshozatalra. A *Map of Phantom Islands* (2013) a New Yorkban élő és alkotó AGNIESZKA KURANT által katalogizált fiktív szigetek gyűjteménye. Az *Atlantis*, *Hyperborea* vagy *Antilia* elnevezésű szigetek térképészek hibáiból jöttek létre, vagy olyan felfedezők szándékos kreálmányai, akik nem akartak csalódást okozni a felfedezések finanszírozóinak. A művész szerint ezeknek a „szellemfővárosoknak” a gazdasági értéke újra és újra szerepet játszott a történelemben, és sok esetben a politikai konfliktusokra is hatással volt.

A konceptuális festészet lengyel sztárja, RAFAŁ BUJNOWSKI egy, a varsói Modern Művészeti Múzeum gyűjteményében lévő sorozatával szerepel. Az *Eye Sockets* (2010) című festmények a gazdasági válság mementóiként magasodó befejezetlen bérházak rideg építészeti struktúráit ábrázolják hihetetlen kifejezőerővel. A földön álló hatalmas vásznak tökéletesen visszaadják a csupasz betonfalak szerkezetét, a monokróm fényes felületek valós ablaknyílások hatását keltik. A koromfekete felületek és az arról visszaverődő fény összehatása képezi ezeken a konceptuális műveknek az alapját.

A gazdasági világválság következményeinek lehetséges jeleneteit látjuk ZBIGNIEW LIBERA fotóin. A megrendezett fotók egyikén az emberek közös összefogással pénzüket égetik az utcán (*People Burning Money*, 2014), míg a másik felvételen egy férfi (a művész?) egy teraszon ülve az utolsó ítéletről olvas egy lengyel napilapban (*Economic Nuremberg*, 2014).

A lengyel művészetben hangsúlyos holokauszt-tematikát WILHELM SASNAL egy festménye és ŁUKASZ SUROWIEC installációja képviseli. A filmrendezőként is jegyzett Sasnal egy 1963-as lengyel holokauszt-dráma (*Naganiac* [The Manhunter]) jelenetéből meríti témáját, a film megrázó és embertelen képeit sötét, baljós festménybe ülteti át. A *Sterben und Sterben* (2013) a 7. *Berlin Biennáléra* készült *Berlin-Birkenau* projekt terméke. Artur Żmijewski meghívására Surowiec az Auschwitz-Birkenau-i koncentrációs táborból származó fiatal nyírfákat telepített át Berlinbe. Azonban nem minden fa tudott gyökeret verni az új helyszínen, egy a halott nyírfák közül vitrinbe helyezve látható Sasnal festménye mellett a kiállításon.

A lengyel katolikus egyház a kortárs képzőművészek gyakori célpontja. A katolicizmus kritikája ARTUR ŻMIJEWSKI *The Mass* (2012) című videójával van jelen. A nemzetközi kortárs művészeti szcéna egyik legprovokatívabb szereplője hazája legtöbbet játszott színdarabját, a római katolikus mise szertartását rekonstruálta a Varsói Drámai Színház színészeinek bevonásával.

Az AZORRO csoport tagjaként ismertté vált OSKAR DAWICKI *Tears of Joy* (2014) című háromperces videója a kiállítás egyik legmegindítóbb alkotása. Dawicki itt Paweł Mykietyn lengyel zeneszerzővel dolgozott együtt, és az alapvető emberi érzések kifejezésére fókuszált, a rá jellemző önreflexív módon. A lírai videó-önarckép a gravitáció törvényeire is rácafol: a felfelé hulló könnyek, a művész tekintete és szuggesztív jelenléte által a nézőt a tehetetlenség és a pótolhatatlan veszteség érzése hatja át.

Dokumentarizmus és fikció a lengyel kortárs művészetben

A közelmúlt lengyel művészetének feldolgozása, a „könyv” hiányzó fejezeteinek megírása a nemzetközileg ismert és elismert lengyel művészettörténészek, kurátorok, kritikusok, valamint a mára professzionizálódott intézményrendszer (beleértve a kereskedelmi galériákat)⁶ vitathatatlan és közös érdeme. A művészek lappangó archívumainak nyilvánosságra kerülése (pl. KwieKulik), a gyűjteményekben tatóngó lyukak és a publikációs hiányosságok fokozatos betöltése a



ZBIGNIEW LIBERA
Economic Nuremberg #2, 2014. újság, 98×68 cm
A Raster Galéria és a művész tulajdona

neoavangárd intézményesüléséhez és egy új kánon létrejöttéhez vezetett. Nem elhanyagolható a művészek új generációjának szerepe sem ebben a folyamatban, akik szintén segítették a mesterek kanonizálását, mint például a New Yorkban élő PIOTR UKLANSKI. A lengyel kortárs művészet „enfant terrible”-je társszerkesztője volt Łukasz Ronduda *Polish Art of the 70's* című kötetének, 2012-ben pedig *Polish Neo-avant-garde* címmel sorozatot hozott létre a könyvben tárgyalt nagy elődök (Grzegorz Kowalski, Natalia LL, Zofia Kulik, Ewa Partum vagy Zbigniew Warpechowski) műveit sajátítva ki.

A hatvanas-hetvenes éveket azért érdemes a lengyel művészet jelenének leírásakor elemezni, mert látható, hogy azok az alapvető vonások, amelyek a jelen irigylésre méltó eredményeit jelentik, több évtizedes alapokon nyugszanak.⁷ A lengyel művészek új nemzedéke már az ún. „archivális-fordulat” gyermeke, akik egy jól definiált, hagyományai tekintetében reflektált művészeti szintérre érkeznek. A nagy elődökkel kapcsolatban érzett korábbi nosztalgia és kritikátlan csodálat olykor provokatív irányba fordul, és gyakran az irónia hatja át az alkotásokat. A fantasy és a fikció irányába való eltolódás jelenik meg AGNIESZKA POLSKA és Jakub Woynarowski munkáiban. JAKUB WOYNAROWSKI képviselte Lengyelországot a 14. *Velencei Építészeti Biennálén Impossible Object* (2014) című projektjével, melynek inspirációs forrása a Piłsudski tábornok sírja fölémelt baldachin volt. Woynarowski a művészettörténethez összeesküvés-elméletként közelít, és egy baldachint idéző diagram segítségével próbálta meg felvázolni a modernizmus alternatív térképét. A lengyel identitás alapjait kutatva visszanyúlt egészen a 15-16. századig. A mozgóképpel dolgozó alkotók közül kiemelkedik Agnieszka Polska *Future Days* (2013) című filmjével, melyet egy rezidenciaprogram során forgatott Gotland szigetén. Polska munkája egy olyan képzeletbeli mennyországról szól, ahol azok a művészek bolyonganak, akik méltatlanul merültek feledésbe. A művészettörténeti tények és az azt övező mítoszok közötti határvonal elmosása az új generáció egyik legizgalmasabb sajátossága.⁸

Amint arról már szó esett, GOSHA MACUGA a lengyel színház- és képzőművészet máig legnagyobb hatású alkotójának, Tadeusz Kantornak híres *Levél* happeningjét (1967) rekonstruálta.⁹ Míg Kantor a Foksal Galériának címzett levelét hét postás kézbesítette, addig Macuga több mint tíz méter hosszú küldeményét a Zachęta Galériának szánta. A Londonban élő művész nő levéltári kutatáson

7 Petrányi Zsolt: *A dolgok néha épp azok, amiknek látszanak* (Néhány gondolat a lengyel művészet sikereiről), Tiszatáj, 66. évf. 4. sz., 2012

8 Agnieszka Polska *Eljövendő napok* című kiállítása a 2015. április 10 – május 10. között a Trafó Galériában (Budapest) látható.

9 Kantor happeningjéről bővebben lásd: Klara Kemp-Welch: *Antipolitics in Central European Art 1956–1989. Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule*, London: IB Tauris, 2013, p. 34–35.

6 A művészeti piacról kiszorult avangárd mesterek (pl. GRZEGORZ KOWALSKI, WIKTOR GUTT) műveivel foglalkozik például a fiatal varsói Pola Magnetyczne galéria.



GOSHA MACUGA
The Letter, 2011, nyomtatás, 370×1132 cm
A varsói Modern Művészeti Múzeum gyűjteményéből

alapuló projektjeiben valós történelmi tényeket társít aktuális kérdésekhez és eseményekhez. A kontextust itt a Zachęta történetének botrányos eseményei adják, amikor is az intézmény számtalan agresszív levelet kapott, brutális, gyakran antiszemita támadások érték a múzeum dolgozóit és igazgatóját.¹⁰ A Turner-díjra jelölt művész ezzel a munkájával a társadalomban zajló változásoknak, a kortárs művészetben zajló küzdelmeknek és a művészi szabadságnak állít emléket. A festő TOMASZ KOWALSKI pszichedelikus storyboardjainak esztétikája és vizuális nyelvezete egy letűnt világot idéz, érdeklődésének középpontjában olyan, a kommunizmus idején aktív művészek állnak, akiknek neve mára szinte teljesen feledésbe merült. A pozsonyi Kunsthalle ablakaira készült helyspecifikus üveg-festményei az épület történetére reflektálnak.

Számos művész munkájában a hagyományos műfajok visszatérése és megújítása, a mindennapi tárgyhoz, dolgokhoz, az anyaghoz való megszállott kötődés figyelhető meg. MARCIN MACIEJOWSKI legújabb alkotásai érett és kifinomult festői tanulmányok formákról, színekről, emberekről és különböző élethelyzetekről. A *Composition for a Small Space* (2014) című festmények szereplői életük kulcsfontosságú döntései előtt álló fiatal művészek. Maciejowski saját kortársait ábrázoló kompozíciói a festészeti problémák mellett a generációját foglalkoztató egzisztenciális kérdésekbe, inspirációs forrásokba, a bohém és hipster lét mindennapjaiba is bepillantást enged. A helyspecifikus intervenció eszközeivel operáló EWA AXELRAD munkája egy karambol nyomait őrző védőkorlát, mely gyomorszáj magasságban három méter hosszan mered ki a falból. Axelrad objektjei az ütközés és a sebesség fizikai törvényeinek vannak kitéve, a szobrászat esztétikai és materiális határait feszegetve. A lengyel művészek alkalmazott műfajokban aratott sikereinek csak egy példáját említve kiemel-

kedő a grafikus MACIEJ SIENCZYK és a kortárs lengyel irodalom sztárja, DOROTA MASŁOWSKA együttműködése. Az író provokatív, a lengyel valóság mindennapi abszurditását megragadó regényei és drámái tökéletes összhangban állnak Sienczyk markáns vizuális nyelvezetével.

A kiállításon nem szereplő művészek képzeletbeli listáján találjuk többek között Konrad Smolenskit, Katarzyna Kozyrát, Monika Sosnowskát és Piotr Uklanskit, de hiányzik a Varsóban élő Csörgő Attila is, aki a 2014-es *As you can see – Polish Art Today* kiállításon például jelen volt. Összességében azonban elmondható, hogy a *Procedure for the Head* kiállítás részletes és pontos áttekintést ad arról, ami ma Lengyelország művészetét határain innen és túl meghatározza, és teszi ezt úgy, hogy a művészeti hagyomány és a társadalmi-politikai kontextus szálai is kirajzolódjanak a háttérben. Az avantgárd örökséggel szemben kialakított reflexív viszony, a művészettörténeti hagyományra való tudatos reflexió, a hagyományos vizuális eszközök megújítása és a progresszív üzenet közvetítése – ezek a kiállítás leghangsúlyosabb állításai.

SLAVS & TATARS
Mother Tongues and Father Throats, 2012
szőnyeg, 300×490 cm | A varsói Modern Művészeti Múzeum gyűjteményéből



¹⁰ Ez történt például Piotr Uklanski *The Nazis* című kiállítása kapcsán 2000-ben, melyen különböző háborús filmek német tisztjeit játszó színészek portréit mutatták be. A galériát átmenetileg be is zárták, miután egy lengyel színész karddal támadt a képekre.

AGNIESZKA POLSKA
Future Days, 2013



„Nézzük, ahogy nő egy fa”

Adamik Lajos beszélget Axel Matthessel

AXEL MATTHES (1936) az utóbbi fél évszázad német könyvkiadásának meghatározó alakja, a nevét viselő kiadó alapítója. Szoros szakmai és baráti szálak fűzik Magyarországhoz, így egyik legkedvesebb házi szerzője a Balkonban is rendszeresen publikáló Földényi F. László, akit ő fedezett fel a német olvasóknak. Legutóbb Klimó Károly Neon Galériabeli kiállításának megnyitójára érkezett Budapestre. Ebből az alkalomból kérdeztük életútjáról, kiadói munkásságáról és arról, hogy mit gondol a világról.



Axel Matthes és Klimó Károly

✚ **Adamik Lajos:** *Matthes úr! Az ön nevét hallva az elmúlt néhány évtized egyik legrangosabb német kiadójára asszociál az ember, amely kezdettől fogva radikális és következetes programjával tűnt ki a sorból. Mennyire elégedett ezzel az azonosítással – örül neki, beletörődött, vagy egyáltalán nem ért egyet vele?*

✚ **Axel Matthes:** Retrospektíve, visszatekintve erre a bő negyven évre, ami 1977 és 2008 között eltelt, azt mondanám, hogy büszke nem vagyok, de legalábbis elégedett. De hadd kezdjem az elején! Az én nemzedékemnek a '68-as diáklázadások jelentették „a” kezdetet. Akkor, ifjonti anarchista lelkesedéssel alapítottuk meg első kiadónkat, a *Rogner & Bernhardt*-ot. És itt mindjárt az elejétől fogva igényes, színvonalas kiadói programot építhettem fel. Az első fontos szerzőnk Walter Benjamin volt. Ő volt az, akit a Suhrkamp – a nagy testvér, ahogy én tekintettem rá – elmulasztott fölfedezni. És hogy ez a program létrejöhetett, az mindenekelőtt annak tudható be, hogy természetemnél fogva olvasó ember vagyok.

✚ **AL:** *És hogy lett a Rogner & Bernhardtból Matthes & Seitz?*

✚ **AM:** 1976-ban határoztam el, hogy új kiadót indítok, és ott folytatam tovább, amit Rognerékkel kezdtem. Én csináltam a programot, társam, Claus Seitz pedig a tipográfiai-nyomdai részért felelt. Így lett belőlünk Matthes & Seitz. Francia filozófusokat és esszéistákat, Antonin Artaud-t, Georges Bataille-t, Michel Leirist adtuk ki, no és Marquis de Sade-ot, aki németül addig úgymond csak fű alatt és nem a legjobb fordításokban volt elérhető. Ők jelentették számunkra az alappilléreket: a szellem Németországban szinte ismeretlen anarchistái. Mégpedig, igencsak spártai módon, arra vállalkoztunk, hogy a teljes munkásságukat adjuk ki – ez szer-

zőnként tíz-tizenkét kötetet jelentett. Mert egyébként ugye az az úzus, hogy kima-
zoláznak egy-egy művet, és az illető szerző ezzel ki van pipálva. Én viszont egész munkásságuk tükrében akartam megmutatni ezeket a gondolkodókat, akik úgy-
mond metafizikai módon búcsúztatják el a nyugati metafizikát. És közben persze mégis megmaradnak metafizikusnak, de úgy, hogy lerázzák magukról, ami lom, megszabadulnak az avított kolonctól. Dekonstruktivisták, mégpedig a szó heideggeri értelmében. Mert amit a későbbiek, a fiatalok csináltak a nyugati filozófiával, Heideggerig bezárólag, az nem dekonstrukció, hanem destrukció. Szellemi élősködés. Hogy fognak valami nagy dolgot, belerúgnak, azaz befeketítik és abból élnek.
✚ **AL:** *Heideggert éppen mostanában próbálják újra- és átértékelni – és a „Fekete füzetek” alapján úgy tűnik, hogy nem is teljesen ok nélkül.*

✚ **AM:** No igen! Azért ez sem olyan egyszerű történet. Olyan gondolkodókról beszélünk, akik nem voltak remeté, nem vonultak elefántcsonttoronyba, hanem politikailag is állástfoglaltak és megnyilatkoztak. És ezt mi, a mából visszatekintve persze már más fényben látjuk – ahogy Bismarck mondta, a politikában legfeljebb öt évre lehet előrelátni. A bécsi pozitivisták között is akadt későbbi náci-szimpatizáns, de ez mit sem változtat a filozófiáján. Vagy említhetem Anton von Webernt is, aki a századelő zenei avantgárdjának fontos alakja volt, az írásaiból nekem rokonszenves kozmomisztika cseng ki, később mégis rokonszenvezett az osztrák nációkkal. Akkor most már a zenéjét se hallgassuk? Manapság, a zsnalizmus korában – mert abban élünk, ugye? – elég kijelenteni, hogy X. Y.-nak nem a megfelelő párttagságja volt, és ezzel el is intéztük az illetőt. És ez működik bármilyen irányban. Ott van például az ezzena professzora – mert már ilyen is létezik –, aki a második, berlini Matthes & Seitzben fasisztoid szerzőket „fedezett fel”, és ezzel tette magát nagyvá. Földényi nagyon szép esszéiben rántotta le róla a leplet.

✚ **AL:** *Erre a magyar „akcentusra” a Matthes & Seitz programjában még vizs-
zatérnének, de hadd kérdezzük előbb a franciákról: miért éppen náluk kötött ki, és miért éppen kiadóként? Teljesen azért nem magától értetődő, hogy '68-as anarcho-liberálisaként valaki éppen könyvkiadásra adja a fejét.*

✚ **AM:** Valóban nem. Mint említettem, mindig is betűimádó voltam, faltam a könyveket. És ebből fakadt az első, ugyancsak futurista pályaelképzelésem: antikvárius szerettem volna lenni. Ez még az Adenauer-korszakban, Berlinben volt. Csak hát nem születtem lübecki patricius családba, szóval nem építhettem arra, hogy az örökségemből majd veszek magamnak egy fóliánsokkal kibélelt használtkönyv-kereskedést. Tovább súlyosbította a helyzetet, hogy nemcsak gazdagnak, de alkalmazottnak sem születtem. Nehezen viselem el, ha mások mondják meg, hogy mit csináljak: számomra csak egy főnök létezik, a halál. Szóval se főnököt nem akartam a fejem fölé, sem hitelt nem remélhettem a saját antikvárium alapításához, viszont szerettem volna a könyvek közelében maradni – így végül lektorok álltam.

És tény és való, hogy a szerencse is sokat segített, hogy összejöttem két hozzám hasonló lelkes taknyossal, Rognerrel és Bernhardtal; utánuk pedig Seitzcel, aki a vállalkozáshoz ugyan egyáltalán nem értett, csak a könyvkiadás műszaki oldalához értett, ahhoz viszont kiválóan. Három év múlva aztán szét kellett válnunk, de a nevet, mert jól hangzott és mert már kezdték is megszokni, megtartottam, ahogy megtartották az utódaim is.

✚ **AL:** *Szakítottak Seitz-cel?*

✚ **AM:** Nem, idő előtt elhalálozott. Elment, ahogy azóta elmentek Bognerék is. Jött értük a „főnök”, és elvitte őket.

Így visszatekintve tényleg azt mondhatom, hogy szerencsém volt a körülményekkel. Huszonévesen három évet töltöttem szanatóriumban tébécével, ami egyfelől remek lecke volt az élet szépségeiből, másfelől rengeteg „szabadidő-höz” juttatott, amit olvasással tölthettem, és nekiláthattam behozni a lemaradást. Ugyanis, ha még nem említettem volna, az NDK-ban nőttem fel. Alapvetően a Magyarország iránti rokonszenvem is innen ered. Hogy nem vagyok „wessi”. 1953-ban még Brandenburgban tettem le az első érettségimét. Egy évvel később, Nyugat-Berlinben pedig a másodikat.

✚ **AL:** *1953, 1954 – nekünk, magyaroknak, ezek futballtörténelmi mérföldkövek. Ön hogy került a Vasfüggöny egyik oldaláról a másikra?*

✚ **AM:** Nézz! Ami a későbbi generációknak Kelet-Németország, az az én számomra tulajdonképpen még Közép-Németország volt. Berlinton autóval röpké háromnegyed óra a lengyel határ, a gyerekkoromat részben még Königsbergben töltöttem. Botho Strauss például, aki szintén az Odera mellől való, de nyolc évvel fiatalabb nálam, már nem ismeri ezt a melankóliát, ami bennem még ennyi idő múltán is megvan. Igazában tehát Sziléziából származom. Mikor aztán serdültem, apám éppen hadifogoly volt Oroszországban. Én meg emiatt nem voltam hajlandó oroszul tanulni, szépen meg is buktam. És akkor jött az első tébécé, és ki kellett hagynom egy évet. Oroszból az utolsó negyedévben, magántanárral pótoltam a lemaradásomat, és láss csodát, az évfolyam egyik legjobbja lettem. Azóta nem tartom semmire az iskolát, Goethével együtt azt gondolom, hogy az egyetlen járható út a magánoktatás. Ez az egész mai felhajtás az iskola szociális nevelő szerepe körül maszlag.

1 Tíz év (1975–85) – Klimó Károly kiállítása, Nein Galéria, Budapest, 2014. december 3 – 2015. január 9.

15-16 éves koromra tehát sziléziai menekültből és orosz-tagadóból meggyőződéses marxista-leninista lettem. Az ám, mi akkor még Maót is oroszul olvastuk az iskolában! Még Ulbricht beszédeit is holt komolyan hallgattam a rádióban. Ez volt az én totalitárius kanyaró-korszakom. És ez nem is olyan rossz, mert egész életre impregnálja az embert, kitermeli benne az ellenmérgeket.

AL: És mikor lett vége a nagy ábrándnak? Mitől múlt el az ideológiai kanyaró?

AM: 1953-ban, tehát még bőven Adenauer idején hazatértek Oroszországból az utolsó hadifoglyok. Köztük apám is, aki meg sem állt Nyugat-Berlinig. Én pedig lemondtam a leninista-marxista apától, és engedelmessé válni kezdtem, követtem őt. Előtte még hallgattam egy szemesztert a kelet-berlini egyetemen, egyebek között az SED fő kultúr-ideológusainak fejtárgyításából. És ebből az egész korszakból egyetlen szerzőt tartottam meg: Lukácsot! Na jó, mondjuk, talán még Marxtól egyet-mást, de nem a „nagy” műveket, hanem például a leveleket, amelyek helyenként, ahol a jeles szerző egyik nyelvről a másikra vált, Ezra Poundra emlékeztetnek. És Lukácsnak sem a legkorábbi dolgait, mert a *Lélek és forma* az NDK-ban egyáltalán nem volt hozzáférhető; hanem a „polgári realizmusról”, Raabéról, Thomas Mannról és a többiekéről írottakat. Aztán jött ugye az a szörnyű könyv, az *Ész trónfosztása*; de belőle legalább értesülhettem a „gonoszok”, Klages, Heidegger és a többiek létezéséről, akiket Lukács szép sorban kivégez. Földényitől később még számos csúnya dolgot tudhattam meg Lukács életrajzából. Szellemileg ezzel együtt fénykévekkel száryalta túl Ulbrichtot, hogy mást ne mondjak. Ezzel a szellemi poggyással érkeztem tehát Nyugat-Berlinbe, egy akkor még igencsak apolitikus korszakba, ahol egyenlőséget tettek a társadalmiság, a marxizmus és a kommunizmus közé, és hamar megbélyegezték az embert. Aztán, mikor elkövetkezett '68, és a neves müncheni kiadó, a Hanser lektora például egész tornyot épített a szobájában Lenin és Marx műveiből, mondván, hogy élni sem tud nélkülkük, én már kellőképp fel voltam vértezve.

De nem is ide akartam kilyukadni. Hanem oda, hogy Lukácstól jutottam el Walter Benjaminig, Benjaminról pedig a francia szürrealistákig. És amikor kiújult a tudóbajom és időmilliomos lettem, igyekeztem behozni mindazt, ami a hitlerjé miatt kimaradt. Így fedeztem fel sorra Benjamin, Aragont, a fotográfus Gisèle Freundot, aki rendszeresen sakkozott Benjaminnal. És elég hamar rájöttem, hogy a szürrealisták közül megint nem a főideológusok az igazán izgalmasak. Mert bár Bretonról is kiadtam két könyvet – és valljuk be: Enzensberger csak a kislábujja lehetne Bretonnak, aki kockáztatott is valamit –; de hát Bretonnak, ugye, már a papája is rendőr volt, és alighanem tőle örökölte a ceszaromániáját. Szóval engem inkább a disszidensek érdekeltek, Artaud, a festő Masson és Bataille. És ahogyan Debussy olyan franciásan transzformálta, mondhatni, desztillálta Wagner, úgy desztillálta Bataille Nietzsche-t. Így aztán, míg Franciaországban a világháború után már komoly Nietzsche-recepció bontakozott ki, Németországban még jó ideig szörnyetegnek számított. Fölfedeztem tehát őt is, és igyekeztem a franciákon keresztül visszahozni. Mert az említett franciák mind baloldaliak voltak, és az ő pedigréjük, ha tetszik, makulátlan volt.

AL: Ezek azért nagyon izgalmas, jellegzetesen huszadik századi lóugrások vagy vargabetűk: a Nietzsche-kiátkozó Lukácstól eljutni Benjaminig, tőle a szürrealistákig, a szürrealistákon át pedig visszakanyarodni minden érték átértékelőjéig. A „külső” pályáját mintha kevésbé cifrázták volna ilyen lóugrások.

AM: Való igaz, 1976-ban is csak egy hülye történet miatt kellett távoynom az első kiadónktól. Addigra ugyanis átalakult a tulajdonosi struktúránk, és az új tulajdonosnő mindenáron a szeretőjét akarta benyomni az én helyemre. És akkor Habermas felhívott, hogy nem akarnék-e főlektor lenni a Suhrkampnál. De én úgy döntöttem, hogy inkább saját kiadót csináljak. Innen már ismert a történet. Bataille, Benjamin, Caillois... Habermas később egy nagy cikkében, amit a „Zeit”-ba írt Adornóról, Horkheimerről és Benjaminról, úgy fogalmazott, hogy a Matthes & Seitz programja dárdahegy, amely Caillois ellen irányul, akiről már Benjamin kritikusan írt a harmincas években. Így kaptam negatív nemesi rangot. És így alakult, hogy a könyveim 70 százaléka fordítás lett. Így lett házi szerzőm Földényi, aki egy nap beállított hozzám a *Melankóliával*, mert a Hansertől hozzám irányították, három órát beszélgettünk, és azt mondtam, hogy ön az én szerzőm. Mert rögtön nyilvánvaló volt, hogy benne is megvan az a fajta szellemi tapintásérzék, ami nekem annyira fontos.

AL: Ennyi nívós szerzővel körülvéve soha nem gondolt arra, hogy maga is írjon?

AM: Írtam, nem is keveset, főleg elő- meg utószavakat a különböző kiadásainkhoz, de a legtöbbet álneven. Egy kiadónak szerintem nem áll jól, ha a saját cégét önmaga fényezésére használja. Aki figyelmesen tanulmányozza az antológiát, amelyik a Diederichsnél jelent meg, abban szinte minden lényegeset megtalál, amit a világról gondolok. Minek még egyszer megírni, amit mások már tökéletesen elmondtak?

AL: A minapi megnyitón például úgy fogalmazott, hogy „Heidegger és Adorno kifosztotta Georg Simmelt”. Kifejtené ezt kicsit alaposabban? A romlás speciális esetéről van szó, vagy egy univerzális jelenség eseti megnyilvánulásáról, mely szerint az utódok mindig az elődökből táplálkoznak?

AM: Belőlük táplálkoznak, ez nem is lehet másképp, de a táplálkozás nem feltétlenül, nem minden esetben jelent fosztogatást. Schelling például sokat tanult Böhmétől, de ezt nem nevezném fosztogatásnak. Heidegger többek közt a halálról írottakban vett át Simmeltől nem keveset anélkül, hogy Simmel nevét egyszer is kimondaná. Adorno ugyancsak sokat vett át Simmeltől, aztán meg ugyancsak negatívan, fitymálóan írt róla, mondván, hogy Simmelnél még sok minden hiányzik, ami benne már megvan, hogy ő az igazi Simmel. Hát nem tudom! Hadd idézem Moltkét, igen, a porosz tábornokot, akitől Bismarck, miután Versailles-ban német császárrá kiáltották ki I. Vilmost, azt kérdezte: akkor most mihez kezdünk? Mire Moltke azt felelte: „nézzük, ahogy nő egy fa” – ami, lássuk be, szép felelet egy tábornoktól.

AL: Szóval egy porosz tábornok közelebb jutott a zen-buddhista bölcsességideához, mint filozófus honfitársai hatvan-hetven évvel később? Ha ez nem hanyatlás...

AM: Nagyképű tudálékosság nélkül azt mondanám: a legtöbb ember szegény ördög. Minden ember nyomorék, ki-ki közülünk púpot hord a hátán – de minden púpban ott rejtőznek az anyalszárnnyak. Erről az egész hanyatlás-kérdéskörrel persze Spengler juthat eszünkbe, aki sok mindent tényleg előrelátott. Mégis volna vele szemben – azon túl, hogy benne is volt valami katonaság – volna tehát egy olyan kritikám, hogy gőzünk sincs, mi az élet; hol szellemnek, hol anyagnak, hol energiának címkézzük, és vannak persze törvények, de az életben újra meg újra tapasztalható az ellenkezőjük is. Ahogy én látom az emberiség történetét, a haladás mindig visszalépés, a nyereség mindig veszteség is. Az élet már csak ilyen polarítások körül alakul, nem megy másképpen. Említhetném Bruckner utolsó szimfóniáját, amely nekem mindig úgy szól, mintha az egyik házban éppen meghalna, a másikban meg születne valaki. Bataille meg úgy fogalmazott, hogy a haláltudat elengedhetetlen az élet intenzitásának fokozásához. Áthoztak Párizsból Münchenbe egy nagy kiállítást, amely a szakralist akarta megmutatni a modern művészetben, és bár a franciák maguk is a blaszfémia és térdepelésre szűkítették le a fogalmat, a németek még rátettek egy lapáttal, és a szakralist eleve „szellemi”-re cserélték a címben. Nos, megnéztem a kiállítást, és azt kérdeztem magamtól, hogy mi az, amit szívesen hazavinnék belőle. És ez nem volt más, mint egy görög márványdombormű római másolata a bejáratnál, egy Dionüszosz-ábrázolás. Hozzá képest minden, az egész 20. század elcsökevényesedésnek tűnt, benne volt meg az, amit egyetlen képben el lehet mondani az életről.

KISS NOÉMI

Egy házasság csontjain

Paul és Gisèle Celan: Egy művészi párbeszéd dokumentumai

2B Galéria, Budapest
2015. január 27 – február 20.

A művészeti párbeszéd dokumentumai nem minden esetben olyan drámaiak, mint ezen a kiállításon. Viszont csak a boldogtalan házasságok érdekesek. Kezdetben szenvedélyes szeretet, aztán ragaszkodás, közös munka, végül láthatatlan és beláthatatlan a tátongó úr, ahová a két alkotó megérkezik. A második világháború után vagyunk, Párizsban. A férj bukovinai zsidóként született a romániai Csernovicban (mai Ukrajna), német költő és műfordító. E terület korábban a Monarchia legkeletibb tartománya volt, így menekültként érkezik meg Bukarestből Budapesten és Bécsen át 1948-ban Franciaországba. 1951-ben

ismerkedik meg GisÈLE LESTRANGE-zsal, majd a következõ év decemberében összeházasodnak.

Gisèle képzõmûvész. Francia, arisztokrata és katolikus családban születik, családtagjai nem nézik jó szemmel házasságát. Gisèle mégis befogad egy idegent. Igyekszik megérteni a celani költészet komor és redukált hangját, olyannyira, hogy a hatvanas években rézkarokat készít a versekhez, sorozatokat és albumokat adnak ki közösen a férjével. A 2B Galériában az *Atemkristall* (Lélegzetkristály, 1965) és a *Schwarzmaut* (Feketevám, 1969) ciklusok illusztrációit láthatjuk, ezeket választotta ki a kiállítás kurátora, MÁRKUS VIRÁG. A szûkszavú versekhez absztrakt karcok illeszkednek. A kifejezés eszköze maga az eszköztelenség, a képi és a nyelvi redukció finoman idomul egymáshoz. Különös, konokul komor módon egészítõdnek ki a versek és a bekeretezett képek, a fénymûsolt szavak a háború utáni élet és egyéni sors traumáit beszélik el rendkívüli szó- és képhasználattal. A házasságra és az alkotásra is árnyékot vet a trauma. Lassan és hullámokban törnek fel az indulatok. Mígnem az egész tragédiába torkollik...

PAUL CELAN 1970 áprilisának végén a Szajnába veti magát. Gisèle már csak az óráját veszi észre az íróasztalán. Férje egyszer azt mondta neki, ha a karóráját leveszi, mire megtalálják, õ már nem lesz életben. Szívszorító sorsok elevenednek meg. Miközben a gyanútlan tárlatlátogató csupán elvont képeket, és a sűrû, metaforikus celani verseket érzékeli. Ahol az életrajz minden nyilvánvaló jele eltûnik. Pedig az *Atemkristall* és késõbb a *Fadensonnen* (Fonálnapok, 1968) versei is az emberi kapcsolatok lehetetlenségérõl hoznak hírt: a paradoxonok õrvénylõ ereje felemészti a versbéli jelentést, marad a váz, a vers csontja, hamu, a szürke ég, egy temetõ virág. Az érzelmi kettõségek, a szerelem lehetetlensége, az ember világbeli halálos idegensége hívja elõ Gisèle Celan-képeit. A feleség mûvei mintegy véletlenszerûen, mágneseles módon rendeznek egymás mellé vonalakat. Ezek az alkotások a háború közvetlen tragikus élményét feldolgozó mûvészet hangján keletkeztek. Jellemzõek a végtelenbe tartó, a kimondás és a hagyományos rajz vagy festészet lehetetlenségérõl tanúskodó hermetikus jelek. Elhallgatásról, tragikus világba vetettségérõl (sorszerûségérõl) és az elnémulásról szólnak. A képen vonalakat, gömböket, köröket látunk – arcok és emberek helyett. A versek ugyanígy a kimondás lehetetlenségérõl és a mûvészet eszköztelenségérõl szólnak. Ebben a keretben bújjik meg a két mûvész, a két „túlélõ” házassága, de sorsukat mintegy eleve el is rendeli a nyomatokon látható tragikus árnykép. Gisèle lebegõ alakjai a házasság elszakadt kötelékei, szétcibálják, szétdobják az ábrázolást. Ahogy elvesz az ábrázolásba vetett hit, úgy múlik el a szerelem is – a szeretet, a találkozás, a közös otthon mind csak vágy marad csupán –, az alakok a képeken csupasz pálcikák, tátongó úrben lebegnek, néhol feltûnik ugyan a hold, ami éppen a nap is lehetne, de totálisan elérhetetlen és kiüresedett jel marad.

„Olvasni fogom a verseit most és mindig, régóta bennem vannak kedvesem, de nem akartam elfogadni õket, a versei valóságosak, de rettenetes valóságok. Most már jól tudom, hogy nem lehet elmenekülni elõlük, már vagy százszor bebizonyították nekem, és most õk fognak megmenteni engem és segíteni abban, hogy átélhessem ezeket a valóságokat. Nem fogok többé ellentmondani nekik. Félttem a verseid tõl, most már szeretem õket, mert igazak, az igazságot hordozzák, és te magad vagy bennük”, írja Gisèle Paulnak (Párizs, 1958. január 23. A házaspár halála után majd hétszáz levél látott napvilágot BERTRAND BADIOU és BEDA ALLEMANN kiadásában. 2001-ben két nyelven is megjelent a kötet.¹ A levelek újra kontextualizálják a képeket, és még jobban megemelik e versek és képek privát jelentõségét. Ragaszkodásról, befogadásról és közös munkáikról szólnak. De szólnak bántásról, drámáról és kirekesztettségérõl is. Celan 1965-ben bekerül a pszichiátriára, miután felesége ellen gyilkosságot kísérel meg. Két évvel késõbb pedig fiát bántalmazza. 1967-ben végleg szakítanak, Celan külön lakásba költözik Párizsban. Folytatódik a drámai levelezés, még inkább a szeretet, elmagányosodás és a tanácstalanság hangját hallani a sorok között. E házasság tragédiáját éppúgy dokumentálják a galériában látható képek, mint a levelek. Mégpedig feldolgozatlanul traumatikus egyéni sorsokat vetítenek elénk: a kép absztrakt formájában még inkább érzékeltetni a magány és a fájdalom árnyékos hangjait. A nyelv már csak formanyelv: lélegzetkristály (kitalált, mûvi szavak), anyag és árnyéka, a karcok pedig pusztán vonalak, mintha tüket, kést és pálcikát látnánk a képeken lebegni. A vonalak árnyéka szürke, sárga, barna – lesaványított kifejezések, komor, szürke, felejthetetlen nyomok –, mely valójában provokatív szembesítés az emberi bõr, haj, és test hiányával. Érdekes, hogy Gisèle ezeket a képeket Celan „szerelmi” lírájához készítette. Szétforgácsolódik a jel és jelentés, és megszûnik az összhang. A kifejezés odaforduló ereje már nem bírja el a sze-



Paul és Gisèle Celan, rue de Montevideo, 1956. (Eric Celan gyűjteményéből)
© Eric Celan (Paris) / Suhrkamp Verlag (Berlin)

relmet, és a szerelmes szavait, gügyögés sincs már – csak hallgatás. „Die Liebe / zwangsjackenschön” – „A szerelem / kényszerzubbonyszép”, mondja Celan a *Fonálnapok* egyik versében.

Von Ungeträumtem

Álmodatlantól élettelen, / Élethegetyet hányt fel az alvatlanul át- / bolyongott Kenyér föld.

Morzsájából / gyúrod újra neveinket, / miket én, szemeddel / egyenlõ / szem bárki ujjbegyén, / végigtapintok / egy rög után, mi által / felvrradhatok terád, / világló / éhkopgyertya a szájban.

Weißgrau

Kéregféhér a fel- / tártatlan meredõ érzések / meddõjén.

Száraz felé sodort / homoknád fúj homok- / mintázatot a / füstszárú kutak énekére.

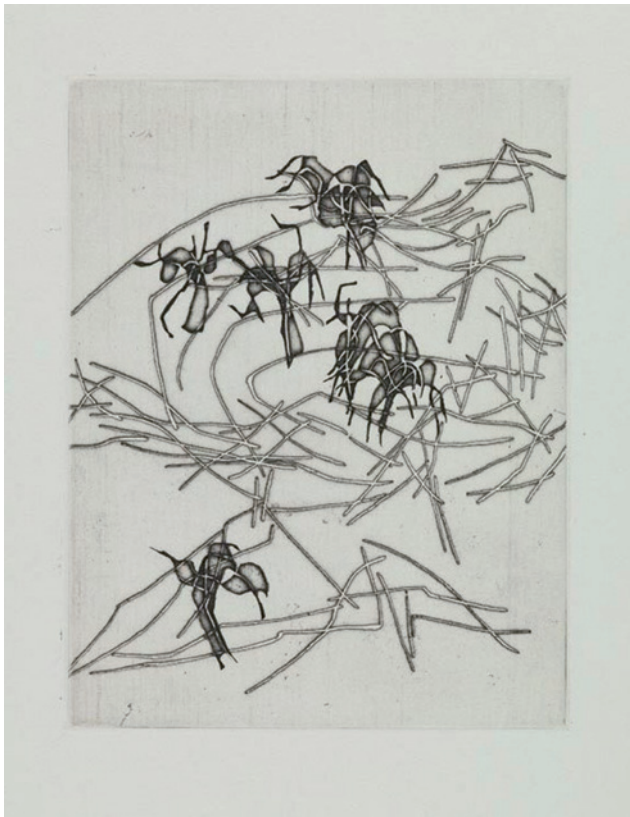
Egy fül, leváltan, fülel.

Egy szem, síkokra metszeten, / majd megfelel nekik.

GISÈLE CELAN-LESTRANGE
Atemkristall 1, rézkarc, 27*34 1965
© Eric Celan (Paris) / Suhrkamp Verlag (Berlin)



1 Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrangle Briefwechsel. Mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric. Aus dem Französischen von Eugen Helmlé, hrsg. und kommentiert von Bertrand Badiou in Verbindung mit Eric Celan, Anmerkungen übersetzt und für die deutsche Ausgabe eingerichtet von Barbara Wiedemann. 2 Bde, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001; *Correspondance (1951-1970) de Paul Celan et Gisèle Celan-Lestrangle*. Éditée et commentée par Bertrand Badiou, avec le concours d'Eric Celan. 2 volumes, Paris: Éditions du Seuil, 2001.



GISÈLE CELAN-LESTRANGE
Atemkristall, rézkarc, 26*18,5 1965 © Eric Celan (Paris)

In den Flüssen

A jövőtől északra vetem ki / a folyókba a hálót, / melyet te habozva raksz tele / kövekkel írt / árnyékkal.

Fadensonnen

Fonálnapok

a hamufekete pusztán. / Egy fa- / magas gondolat / fényhangot fog: adódik / dalolnivaló még az / emberen túl.

(Marno János fordításai)

Eszünkbe juthat Anselm Kiefer összekoszolt német tájképe a náci Németországról (*Märkische Heide*, 1974), vagy Lakner László a *Halálfűgáchoz* készített variációinak sora, melyek – többek között – Celan szavait, a „fekete tejet”, e híres bukovinai paradoxont dolgozzák fel több verzióban. A hiányzó szavak és a meglévő vonalak felcserélhetősége, az absztrakció lebegő szövegei hasonlítanak Gisèle kompozícióihoz.

Paul Celan szuggesztív képi költészetének jelentős magyar vonatkozásai is vannak a hatvanas évektől. Pilinszky János, Oravecz Imre és Marno János lírája említhető, ahol közvetlen hatás is kimutatható. Több kötet és számtalan tanulmány született az utóbbi évtizedben a celani hermetizmusról, Bacsó Béla, Bartók Imre munkáit érdemes megemlíteni. Számomra e kiállítás mégsem e költészet filozófiai gyökerei miatt volt érdekes, hanem ahogy BARTÓK IMRE a megnyitó beszédében is írta: „Gisèle Celan-Lestrange végtelen türelemmel, emberfeletti erőfeszítésekkel és empátiával fogadta el a másikat, és vele az árnyakat. Vigasztalta a dührohama után, támogatta az utolsó pillanatig, jócskán elválásuk után is. Ő maga csendesesen, a háttérben alkotott.”² Gisèle és Paul Celan életének művészeti dokumentumai országokat ívelnek át és össze is kötnek egymástól teljesen különböző területeket, a bukovinai, zsidó, haszid Európát a gazdag, felvilágosult Párizssal, ahol azonban a háború komor képei nem kevésbé érvényes művészetet hoztak létre, különös, keleti nyelvjárásban. Hogy ez az átívelés mégis sikertelen maradt, és végül a halál sűrű függőnyét hajította két ember sorsára, a huszadik század intim tragédiái közé tartozik. De épp az intimitás válik az eltaikaró absztrakció mellett bensőséges, személyes viszonyra a látogató számára. A házasság dokumentuma átélhető, személyes dráma a 2B Galéria tárlatán. Celan halálával a múlt század legeredetibb ironikus nyelvzsenije búcsúzott. Gisèle Lestrange 1991-ben halt meg párizsi otthonában.

² Bartók Imre: *Kisebbségek. Megnyitó Gisèle Celan-Lestrange kiállítása elé*, 2B Galéria, Budapest, 2015. január 28. <http://www.litera.hu/hirek/-74649> (Hozzáférés: 2015. március 20.)

Magén István

Határvidék

Hermann Zoltán *Töredékes monitoring* című kiállításáról

Magyar Műhely Galéria, Budapest
2015. március 5–27.

HERMANN ZOLTÁN kiállításának megtekintésekor a beinduló reflexió, legyen az akár lírai, akár epikai, a művészet saját kifejezési terében autoimmun, tehát konkrétumhoz viszonyít. A képek narratívája tömör, leegyszerűsítő, az emberi test elvonatkoztatásának ősi törekvése nyilvánul meg benne, valahol az absztrakció határvidékén. Itt nem csupán a művet kell elképzelnünk, hanem azt a konfigurációt is, melyben a műalkotás rendeződik, és a vizuális kijelentést metaforává teszi. A digitális mező a bizonyíthatóság határán túlra terjed. Meglátjuk azokat a színfoltokat, formákat és vonalakat, melyek végső soron a kifejezési mód megbízhatóságát igazolják. Bolyongásunk a művészet határvidékén, számkivettségünk azonban olyan dolgok felé irányítja a figyelmet, melyet a látás vagy az észlelés késleltetésével jellemezhetnénk.

Hermann Zoltán semmiféle szempontból nem akar megfelelni. Lexikális értelemben sem. Képeinek nem ad címet, még csak alá sem írja őket. Ábrázolatai nem definiálhatók. Kompozíciói ismeretlen közegben, gyakran egy abból kibontakozó másik fluidumban lebegnek. A saját útját járja, képei összetéveszthetetlenek, a szignó csak zavarra, idegen motívummá válna. Ha kilépnénk a tapasztalatok mindennapiságából, elfogadnánk, hogy ebben az epizódlanconban nem mesélünk történeteket. Már csak azért is így kell tennünk, mert ezek a történetek tele vannak olyan elemekkel, melyektől a narratíva sérülhet.

Az MMG föld alatti, felújított kiállítótermében szinte mélytengeri csönd, visszafaftott várakozás, a végtelig letompított színvilág várja a tárlatlátogatót. Pupillája tágul, fokozottabban érzékeli a színeket, azt próbálja kipuhatolni, hogy rátalál-e néhány alapvető kategóriára, melyek által időszerű összefüggéseket lehet felfedezni, vitatkozni, újszerű törvényszerűségeket ismertetni. Színérzékenységünk fokozódik, reneháryákon optikai szintézisek jelentkeznek. A játék dinamikussá lesz, észrevevesszük, hogy a falakon egymástól megfelelő távolságra elhelyezett, giclée technikával készült műalkotásokból erő és méltóság árad. Nem tudok képeket megnevezni, mert nincsenek képcímek. A név teológiája félretolható, zárójelbe tehető, a művészettörténet teológiája felülírja azt. Nem kinyilatkoztatás ez, inkább a szabadság belső metamorfózisa.





Konkoly Ágnes

Megálló

Szilágyi Teréz kiállítása

Fészek Galéria, Herman-terem, Budapest
2015. február 11 – március 6.

„Képesújságokból kivágott, arcból vagy testből kiemelt, akár már nem is azonosítható részletek mint önálló motívumok jelentik az elmúlt években munkám alapját” – írja a művész a kiállítási koncepcióban. A kortárs művészethez való kapcsolódási pontok nehezen értelmezhetők. Az „igény” szót ebben az értelemben használva azonban Hermann művészete önmagát kijelentő és tartózkodó is egyben. A modern stílustörekvéseknek és saját kifejezéskeresésének megfelelően következetes. A montázstechnika lehetőségeit messze túlszárnyalva alkot, elvonatkoztat. Saját bevallása szerint számára az emberhez, az emberi figurához való kapcsolat az elsődleges. A különféle formák között Hermann számára a legfigyelemfelkeltőbb a különös átalakításokkal megrajzolt emberi alak. Alig felismerhető, csak részleteiben azonosítható, figyelmeztetésként vagy felkiáltásként. Hermann művészete a kozmikus világrend létét firtató, kutató emberi test szétszórt motívumainak sorozata.

„Az első montázsok festményeim vázlataiként készültek. Mára azonban a motívumok önállóan, teljes szabadságukban a képi kreálódás akciójában témájává, önmaguk témájává is váltak” – vallja. Válogat a vizuális lehetőségek között. A számára fontosakat úgy formálja, színezi, világítja meg, hogy az optikai hatás ne csupán valamiféle referencia átmenete, kifejeződése legyen, hanem egy sajátos logika mentén kikristályosodó kísérletsorozat eredménye, konklúziója is. Bevallása szerint értelmezését, bizonyítását munkássága során újra és újra megkísérelte.

Hermann Zoltán kiállításán a „minimál-figuralista” cselekményszövésvé bővül, tágul, hajlékot keres. Sematizmus nincs a történetben, mert ez a fajta narráció, megítélés szerint, a hagyomány egyetlen vonásával sem rendelkezik, illetve ha igen, akkor azt Arisztotelész fogalmi rendszerébe illesztve, vizuális epiforaként lehet meghatározni, mely tulajdonképpen az elhasználódás átfordítása, az építés sémájának újra és újra, a talajerősítés szintjén történő átgondolása. A kutatómunka terebélyesedik, az üledék tisztul. Az intellektuális eredetű mikroklíma elburjánzása megtermékenyítheti a művészetet, inspirál, állásfoglalásra tanít. A háttér munka sokoldalú, „a feldolgozás egyre bővül, festményeken, fényképeken, és a számítógép alkalmazásával is” – írja. A jelzés, a tan, a logosz napvilágra kerül, kifejezésre juttatja a művész szándékát, mely akkor válik érthetővé a tárlátogató számára, ha elfogadja azt aényt, hogy a műalkotás tulajdonképpen „csak” valamiféle pillanatnyi viszonyt örökít meg, az alkotónak a környezetéhez, a természethez, a társadalomhoz vagy éppen a művészethez való viszonyát. Videomunkája „a struktúra, a tér személyességének megélése”. Szinte kitépi a végtelenből a motívumokat, melyeknek állandó, folytonos újrendeződése a circulus vitiosus, az újjászületés, az átalakulás, az újratereztetés része, a feszültség forrása, számtalan variáció, apokaliptikus modell.

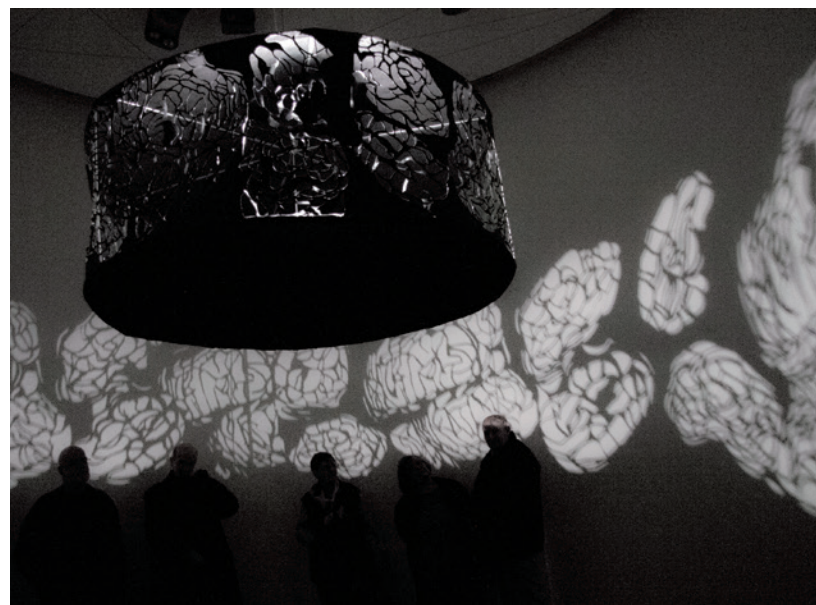
Az életmű különböző szakaszai egymásra rakódtak. Az eredmény „programszerűen” él tovább. A szürrealitás tényeivel együttműködő tapasztalatok feldolgozása folyik. „Azt remélem, hogy műveim egy elkerülhetetlen, állásfoglalásra is kényszerítő kapcsolatot provokálnak a nézővel.” – összegzi a koncepcióban. Ami megítélés szerint ennél is több: segítséget nyújt egy totálisan új világkép kialakításához.

Szó szerint szédítő a Fészek Klub rotundájában SZILÁGYI TERÉZ helyspecifikus installációja, mely a fényt és az árnyékot, a mozgást, a teret, sőt még a nézőt is egy nagy árnyjátékba komponálja. A művet egyetlen villanykörte, és egy fekete krepp-papírból készült „lámpaernyő” kelti életre, melybe Szilágyi Teréz kecsesen kanyargó motívumokat vágott. Az apró mintázatok a falon hatalmas árnyékokká duzzadnak, és ha óvatosan megbillentjük az installációt, a terem ringlispillé változik: mozog a talaj, a fal, sőt mi magunk is, az egymást kergető árnyékok repetitív körtáncát a néző(k) fel-fel bukkanó óriás sziluetteje töri meg.

Szilágyi Terézt régóta foglalkoztatja a fény, pontosabban a fény útja, és annak tűnékeny – az ablakon beszűrődő, a redőny rései közül előbukkanó, a lépcsőház sötét zugaiiban felsejülő – jelenései. A fény finom játékának, a legkülönbözőbb szegletekben megbújó részleteit nagyítja ki, melyek ezerféleképpen jelennek



SZILÁGYI TERÉZ
Megálló, 2014, Fészek Galéria



meg a világhossz és a sötétség találkozásában. Ugyanakkor a fény munkáinak önálló kompozíciós (építő)eleme is: a figurativitás és a nonfigurativitás határán jár. „pseude geometrikus” enteriőrök tektonikájának szervező motívuma. Szilágyi képei a fény életének pillanatnyi, örökké változó kaleidoszkópját merevítik ki, és a fényjátékok e tiszta szemléletében megszűnik az idő, pontosabban a szubjektív, a belső idő ölt testet. A most bemutatott munka előzménye a 2010-ben, Kovács Lolával közösen készített *Égéstűkör–Et in terra* című installáció, mely egy római padlózat geometrikus mintázatát, egy felülről megvilágított, a plafonra erősített formával a padlóra vetítette, „felcserélve”, illetve egymás tükörképévé változtatva a földet és az égboltot.

A *Megálló* is a fény és az idő szövetségéből fonódik, de itt fordított a folyamat: nem az időtlenség, hanem az állandóság hiánya mozgatja: fény és árnyék, csavarodó, forgó, monoton – és a nézők spontán mozgásával mégis újra és újra megtörő – ritmusában csak a változás konstans. Az érzékelés káoszának e nagy színjátékában a főszereplők mi vagyunk. A játékban mindenki a maga módján vesz részt: eszünkbe juthat a nietzsche-i szkeptizmus; „A számtalan villódzó naprendszerbe szétporciózott Világmindenség egyik félreeső szegletében volt egyszer egy égítést, amelyen bizonyos okos állatok kitalálták a megismerést.”¹ Lehet az érzékelés görbe tükre: az apollói értelem fényét, az érzéki, a reflektálatlan dionüszoszi princípium veszi át. Vagy talán éppen ellenkezőleg, „megelevenedett” barlanghasonlat, melyben a platóni kérdés visszhangzik: „(...) gondolod, hogy ezek az emberek önmagukból és egymásból valaha is láthattak-e bármi egyebet, mint azokat az árnyékokat, amelyeket a tűz a barlangnak velük szembe lévő falára vetített?”² és az érzékszaladások e katarzisában a maradandó, a változatlan világ fénye sejlik fel.

1 Nietzsche, Friedrich: *A nem morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, (ford. Tatár Sándor), in: *Athenaeum I.* (1992) 3 sz., 32. o.

2 Platón: *Állam* (ford. Steiger Kornél), Atlantisz, Budapest, 2014., 515a

Simon Bettina

Brazil paradicsom

How to (...) for things that don't exist

31. Bienal de São Paulo

São Paulo, Brazília
2014. szeptember 6 – december 7.

Vannak a világban *nem létező* dolgok, ilyen az ufó, a sellő, az egyszerű, a boszorkány vagy akár a dinó. Nem léteznek számunkra, mivel nem tudunk a valóságnak nevezett tér-, időtapasztalatunk szerint kapcsolatot létrehozni velük. Ez a nem létezés valójában egy erőteljes jelenlét velejárójaként is elgondolható, mind egyiknek megtalálhatjuk a nagyon is valóságban gyökerező eredetét. Valahogy így érdemes kiindulni a 31. São Paulo-i Biennálé címéből, *Hogyan ... a nem létező dolgokat*, a hiányzó mondatrész helye tetszőlegesen kiegészíthető: *Hogyan ismerjük fel a nem létező dolgokat; Hogyan küzdünk a nem létező dolgokért; Hogyan találjuk meg a nem létező dolgokat; Hogyan használjuk a nem létező dolgokat; Hogyan képzeljük el a nem létező dolgokat...*

Hogyan kell jó biennálét csinálni, milyen egy jó biennálé egyáltalán? Többféle lehetséges válasz van. Vajon most sikerült? São Paulóban mindenképp a művészet felforgató minőségében bízott a főkurátor, CHARLES ESCHÉ, amikor ötfős csapatával a 31. biennálét rendezte 2014-ben. A másik érdekes kérdés, hogy vajon a közönség visszajelzései szerint, miért lett *csúnya* a 31. SPB?

A biennálé műfaja kettős természetű. Egyrészt időszakos, efemer esemény, és mint ilyen, lényege az egyszerűségében és megismételhetetlenségében ragadható meg. Másrészt – és ez nem független egyszerűségétől –, próbál valamiképpen az örökkévalóságnak is dolgozni azáltal, hogy jelenidejűségében igyekszik felmutatni a megismételhetetlen, érvénnyel bíró dolgokat.

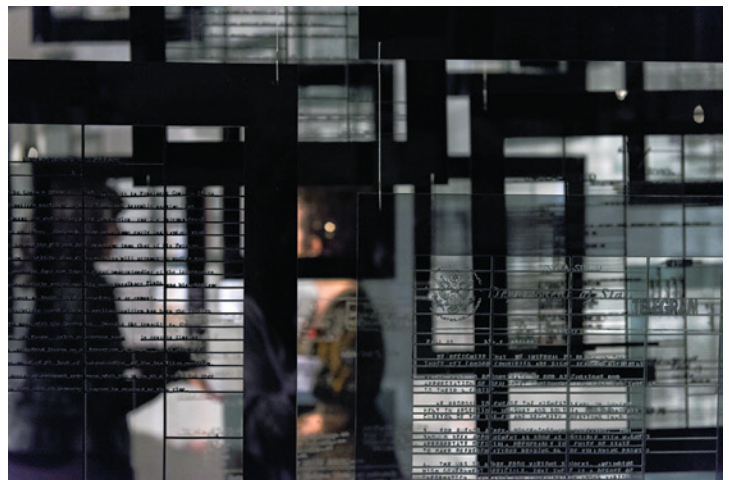
A Saõ Pauló-i a velencei után a második legrégebbi a biennálék közül, amiből ma már többszáz van világszerte. A városban jelentős európai emigráns értelmiségi kör jött létre, mely a háború utáni művészeti színteret erőteljesen meghatározta. A biennálé 1951-ben született meg az európai emigráció aktív részvételével – azzal a céllal, hogy az európai vérkeringésbe csatornázza a brazil művészetet, illetve fordítva, hogy elhozza a kortárs nemzetközi művészetet Brazíliába. Latin-Amerika elsőszámú művészeti eseménye azok közé tartozik, amelyek önreflexív szerepvállalással diskurzusteremtőnek számítanak a művészeti világban: Saõ Paulo adott otthont a biennálé ideje alatt második alkalommal megrendezett World Bial Forumnak, fő témája a Global South volt. Az ambiciózus fórum olyan városokra koncentrált, ahol az elmúlt két évtizedben a biennálék új formákat mutattak – Dakar, Isztambul, Jakarta és Saõ Paulo.

Az előző biennálé két évvel korábban azzal lépett ki keretei közül, hogy a város felé nyitott, szó szerint is kilépve a város szívében található Pavilonból. Nyolc alternatív helyszínnel az volt a célja, hogy demokratizálja a művészethez való hozzáférést: valóban sikerült megszokoznia azok számát, akik láthatták a kiállított munkákat. Az egyik ilyen külső helyszínen, a Luz pályaudvaron például, naponta több százezen haladtak át a mennyezetről függő objekt alatt – amiről egy óriási térfelügyelő kamerára lehetett asszociálni. Ez a lépés mindenképp markáns nyomot hagyott a SPB történetében. A 31. SPB folytatta a művészethez való hozzáférés demokratizálásának gondolatmenetét, és visszatért a Ciccillo Matarazzo Pavilonba – az Oscar Niemeyer által tervezett modern épület a város szívében található az Ibirapuera Parkban.

A szeptember elején megnyílt biennálé szűkebb kontextusa Saõ Paulo aktuális eseményei: tömegtüntetések, fociévek és az őszi választások. Az intézményes keretek között zajló erőszak olyan állandó témának tűnik, ami végigvonul Brazília történetén a gyarmati időktől a katonai diktatúrán keresztül egészen napjainkig – ha a városi szegénység üldözésére és a tömegtüntetések oszlatására gondolunk. A rendőri erőszak témájához kapcsolódik egy videómunka (GABRIEL MACARO: *It's not about shoes*). Azokról a cipőkről szól, amelyeket rendőrségi felvételek rögzítettek a tüntetések helyszínein, hogy később a cipők alapján be lehessen azonosítani az Anonymus-maszkot viselő vagy arcukat ruháikkal eltakaró tüntetőket – akár azután is, hogy ruhát cserélnek, hiszen a cipő olyan ruhadarab, amit magukon hagynak ebben az esetben is. A projektekben kulcsproblémaként jelenik meg a rendőri militarizáció a tömegtüntetéseken, a városi szegénység kriminalizációja és a tömegosztatások a társadalmi felkeléseken – Brazíliában, Törökországban, a Közel-Keleten, vagy akár az európai és észak-amerikai Occupy Movement tevékenységében.

Nemcsak az egyes munkák alkotói érezték feladatuknak, hogy feldolgozzák az aktuális témákat. Mintha ez a tudatosság, a Brazílián végighullámzó tüntetésekre való reflexió lenne a kiindulópontja a horizontálisan szervező kuratori koncepciónak is. A meghívott főkurátor, Charles Esche – az eindhoven-i Van Abbemuseum igazgatója, korábban az isztambuli és gwangju-i biennálé társkurátora – ötfős kuratori csapattal dolgozott. Munkamódszerük az volt, hogy együtt körbeutazzák az országot, és testközelből, beszélgetések és workshopok segítségével vizsgálták meg a valódi társadalmi vakfoltokat és problémákat: oktatás, egészségügy, közlekedés.

VOLUSPA JARPA
Learning Histories, installáció, 2014
© Leo Eloy / Fundação Bienal de São Paulo



Latin-Amerika kontextusában vizsgálták a társadalmi nemek, vallás, abortuszhoz való jog, városi élet, koloniális múlt kérdését – e csomópontok köré rendezhetők a kiállítás egyes darabjai is. GIUSEPPE CAMPUZANO ambiciózus vállalkozásában a transzneműség történetét foglalta össze, és egészen visszavezette a maja civilizációig (*The Transvestite Museum of Peru*, 2009–2013). A tizenhetedik és tizennyolcadik század során afrikai rabszolgák tömegeit hurcolták át az óceánon, de sokan veszítették életüket a hajóúton. A gyarmati múlt feldolgozásaiképpen nekik állít emléket az installáció, ami a tengerben rejlő holttesteket idézi meg (EL HADJI SY: *Archéologie Marine*). ANNA BOGHIGUIAN egyiptomi művész a nomád életmódot tanulmányozta több földrészen, a nagyobb folyók, Nílus, Gangesz, Amazonas mentén keresztül utazva az országokat (*Cities by the River*). Egy méhkaptárakból készült installáció az emberi társas kapcsolatok szerveződését reprezentálja: egyszerre demokratikus és monarchikus. Mindez tükrözi az egyiptomi társadalmi változásokat is az elmúlt évtizedben: a demokrácia irányába való elmozdulás ellenére továbbra is a tekintélyelvűség uralja az élet minden szintjét. NURIT SHARETT izraeli videóművészt a hibrid identitások érdekelték Brazíliában, s ezeket projektjében, interjúkban dokumentálta a külföldi nézőpontján keresztül (*Counting the Stars*).

Bár a kurátorok úgy építették fel a kiállítást, hogy az útvonalak szabadon alakíthatók legyenek – vannak jól kitaposott ösvények, félreeső udvarok és zsákutcák is –, mégis folytonosság figyelhető meg a gyarmati múlt és a jelenkori gazdasági kizsákmányolás témák feldolgozásának módja között. Meg kell jegyezni, hogy nagyon is látható problémákról esik szó a társadalmilag elkötelezett művészeti alkotásokat szemügyre véve. Mi az, ami *láthatatlan*? A Saõ Paulo belvárosában éktelenkedő utolsó életben maradt Moinho favela a foci VB közeledtével egyre kínosabbá vált városi vezetőség számára. A hírekből úgy vált ismertté, hogy 2013-ban többször is kigyulladt a negyed – a hatóság igyekezett kikergetni lakóit a város szívéből, megtisztítva a belvárost. A biennále pavilon alsó szintjén ők is kaptak felületet arra, hogy a földszinti üvegfalakat felhasználva elmondják a véleményüket arról, milyen beavatkozásokra lenne szükség a favelák lerombolása helyett.

A biennále egyik legerősebb kulcsszava éppen a hozzáférhetőség. A város szívében található Ibirapuera Parkba nem egyszerű mindenkinek eljutni egy közel húszmillió nagyvárosban, ezért a biennále buszjáratokat biztosított a külsőbb kerületekből érkező látogatók számára. A tömegközlekedés erőteljesen átpolitizált kérdésnek számít, hiszen éppen a buszdíjak megemlése volt a tüntetések kiváltó oka – ezt idézte fel GRAZIELA KUNSCH ingyenes buszokról szóló projektje (*Omnibus Tarifa Zero*), mely szerint a jármű végállomás nélkül keringene a városban. A biennalé fő célkitűzése Esche nyilatkozata szerint az, hogy összehozza azokat a közösségeket, amelyek egymás számára *láthatatlanok*. Végző soron a marginalizálódott csoportok és témák teremtik meg a közös kapcsolat az egymástól földrajzilag távol eső projektek között.



Saõ Paulo valamelyik lejtős utcáján a sok közül sétál egy fiatal fiú vagy lány – nem lehet egyértelműen eldönteni, mert az arcát és a törzsét teljesen eltakarják a hatalmas zacskó és a kartondobozok, amit a feje fölött cipel. A városból is csak egy járdaszegély és egy összefirkált homlokzat látszik. Az egyetlen jól kivehető részlet a képen a Havaianas papucs. A Havaianas-ról tudni kell, hogy az egyik legmenőbb márkának számít, méregdrágán kapható az egész világon, kivéve Brazíliában: itt nagyon olcsó és mindenki, tényleg mindenki ezt hordja. Két rezidens művész, aki két hónapot töltött Saõ Paulóban, felvételeken rögzítette benyomásait a városról. A biennalé előmunkálatai részeként beszámolójukban – *Dobozok és zacskók a hátukon* – a városi életkép nélkülözhetetlen szereplőit örökítették meg: gyalogosan vagy csomagokkal megpakolt biciklin, vagy hasonló járművel közlekedő embereket (INES DOUJAK és JOHN BARKER: *Boxes and sacks on their backs*). A biennalé hivatalos illusztrációja PRABHAKAR PACHPUTE rajza egy bábeli torony formájú, törekeny szerkezetű építményről (*Tension Zone*). A kagyló formájú építményt többen cipelik a fejük fölött, majdnem teljesen elbújva benne, belőlük is csak a lábuk látszik ki.

VOLUSPA JARPA szép kivitelezésű installációja – *Learning Histories* – a történelem reprezentációját vizsgálta. A mennyezetről lógó, átlátszó fekete-fehér műanyaglapok egyrészt a CIA dokumentumai, s a legutóbbi braziliai diktatúráról (1964–1985) szólnak, illetve a brazil titkosszolgálat anyagai az ötvenes és hatvanas évekből. A diktatórikus múlt feldolgozása Brazíliában a képzőművészet egyik sarkalatos pontja – a biennalé részlegesen bojkottja a diktatúra idején jelentős társadalmi szerepvállalás eszköze volt. Ezeknek a dokumentumoknak egy része a titkosítás feloldása előtt ki lett törölve. Az információ megsemmisítése freudi értelemben a történelmi traumákat mélyíti: a kitörölt, tehát *láthatatlan* részletek megszakítják az egységes történelmi narratívát, és általt akadályozzák a múlt feldolgozását. A demokrácia jegyében nyilvánosságra hozott iratok olvasása hagyományos értelemben nem működik, megint a hozzáférhetőség problémája merül fel.



GIUSEPPE CAMPUZANO
The Transvestite Museum of Peru, 2009–2013
© Leo Eloy / Fundação Bienal de São Paulo



ÉDER OLIVEIRA
Cím nélkül, 2014
© Leo Eloy / Fundação Bienal de São Paulo

A brazil street art művész, ÉDER OLIVEIRA újságok bűnügyi rovatának hasábjait utánozta falfestményei stílusában és témaválasztásában egyaránt. Az emberméret többszörösére nagyított portréin azokat a jellemzően öslakosok vagy afrikai bevándorlók leszármazottjaiként megjelenített fiatal férfiakat ábrázolja, akikről fényképet közölnek az újságok büntett elkövetésének vádjával. Belém utcáin, házfalain és Saõ Paulóban a biennalé falain Oliviera a kevert identitású caboclo indiánokat egyszerű emberekként mutatja, és nem megbilincsel bűnözőkként. A figyelem az arcvonásokra összpontosul, a bőrszín árnyalataira és szuggesztív tekintetükre.

A nagyvárosi tér természetét vizsgálja MARK LEWIS filminstallációja (*Invention*). A felvétel tempójának köszönhetően a bevásárlóközpont és a metró egymást keresztező mozgólépcsője elidegenítő hatást kelt, és lecsupaszított vonalak hangsúlyozásával halványan ugyan, de felidéz a háború utáni absztrakt festészet virágzását Brazíliában. Ez a formai átlényegülés fokozódik attól, hogy a szomszédos kivetítőn a hatvanas években – a Niemeyer-iroda tervezésében – épült Copan Building tűzlépcsőjén ereszkedik a kamera, és feltűnik Saõ Paulo másik építészeti jelképének, a MASP (SP Művészeti Múzeum) galériájának enteriőrkepei is. A következő felvonásban egy hatalmas autópálya tűnik fel, amely a hetvenes években épült, és derekasan szétrombolta a város szövetét. Ennek orvoslásként minden héten egy napra visszakapják a városlakók ezt a területet.

Az első biennalék megalakulása óta az utóbbi évtizedekben világszerte megszaporozódott a számuk. Azok a biennalék, amelyek a Saõ Paulo-ihoz hasonlóan forradalmi irányt vettek, paradigmaváltó magatartásukkal elkerülik azt a hibát, hogy a rögzült muzeális/múzeumi modell (a white cube-ra gondolok) eszköztárat használva önméltóvá váljanak – akár azon az áron is, hogy a végeredmény *csúnya* lesz. Az egyértelműen artikulált kuratori hang mellőzésével és a letisztult, professzionálisan kivitelezett alkotások helyét a workshopokat és közösségi részvételt előnyben részesítő projektszerűen megvalósult 31. SPB nemcsak üdítően hatott, hanem kitüntetett figyelmet érdemelt.

A megszabadított figurativitás

Paella

Az 1920-ban épült és a hetvenes évek óta használaton kívüli hűtőházat az eredetileg önkényesen elfoglalt, majd Párizs városa által működtetett művészházat, a Frigos-t¹ a nyolcvanas évek elején a civil összefogás mentette meg a lebontástól. A Frigos napjainkban Párizs egyik legdinamikusabb alkotóhelye. Az egyik helyiségben színdarabot próbálnak, a másikban videó, a harmadikban festmény készül, valahonnan zene szűrődik ki, a lépcsőházban pedig ráérősen beszélgetőket kerülgetnek a le- és felfelé igyekvők. Közel kétszázan dolgoznak abban a nemcsak külsejében, de atmoszférájában is pezsgő, színes épületben, ahol a párizsi utcák egyik legmarkánsabb művészeivel beszélgettem. PAELLA CHIMICOS, 2000-től PAELLA, 2011-től pedig Paella?, eredeti nevén Michel Palacios spanyol származású, francia festőművész és grafikus 1985 óta dolgozik a Frigos egyik műtermében.

Cserba Júlia: *A köztudat az utcai képzőművészt többnyire képzetlen, jó esetben autodidakta festőként képzelem el. Ön egyike azoknak, akik rációlnak erre a téveszmére, hiszen hosszú és sokoldalú képzés áll a háta mögött.*

Paella: Ilyen irányú tanulmányaimat egészen fiatalon kezdtem, mert olyan középiskolába jártam, ahol rajzot, festést és reklámgrafikát tanultunk, és mivel abban az időben még nem használtunk számítógépet, szinte minden grafikai technikával megismerkedtünk. Annyira sokrétű alapismereteket kaptunk, hogy azt szoktam mondani, olyan, mintha a grafikai művészet szolfézsát tanultuk volna meg. Érettségi után az Iparművészeti Főiskolára (École des Arts Décoratifs) akartam menni, de elrontottam a felvételi vizsgámat. Később kiderült, hogy ez csak hasznomra vált, mert miközben arra vártam, hogy felvegyenek, beiratkoztam az egyetemre, képzőművészeti szakra. Itt, '68 utáni szellemben, a konceptuális irányvonal dominált, sok teóriával. Egyrészt azt tanultuk meg, hogy kevés anyaggal is létre lehet hozni művészi alkotást, másrészt azt, hogy a megvalósításnál sokkal fontosabb a gondolat. Ezzel összefüggésben nagy hangsúlyt fektettek arra is, hogy képesek legyünk a munkánkat szavakkal is megvédeni, a munkánkra vonatkozó elméleteket megmagyarázni. Szerencsémre, az egyetemen találkoztam egy olyan tanárral, aki arra biztatott, hogy lépjek művészi pályára, és ne az École des Arts Décoratifs-ra, hanem inkább az École des Beaux-Arts-ra jelentkezsem. A grafika mellett a Beaux-Arts-on kezdtem el komolyan festeni, és ott leginkább azt tanultam meg, hogyan, milyen szempontok alapján kell konstruálni egy alkotást. Több évig ugyanaz a téma foglalkoztatott, a valóságból indultam ki, embereket festettem, kétdimenziósra 'kilapítva'.

CsJ: *Hogyan került kapcsolatba az utcai művészettel, és annak milyen formáját választotta?*

P: A Beaux-Arts-on több olyan diáktársam is volt, aki az utcán festett, és ez engem is érdekelni kezdett. Voltak, akik csak azért kezdtek az utcán dolgozni, mert nem volt más lehetőségük kiállítani, és így akartak elindulni a pályán. 1985-ben csatlakoztam az utcai akciókhoz, de mellette továbbra is festettem, és a két műfajt teljesen különváltan műveltem, és művelem ma is. Ezért is történt, hogy míg festőként azután is az eredeti nevem alatt dolgoztam, addig az utcán a Paella Chimico álnévet használtam, ami az eredeti nevem anagramja. Ez hangzásban is jól beleillett a kor szellemébe, hiszen olyan elnevezések keringtek, mint Speedy Graphito, Bazooka vagy a pop világában Rita Mitsuko. Emellett a paella, ami egy spanyol étel neve, utal a spanyol származásomra, a valójában nem is létező szó, a Chimico pedig arra, hogy csak 'műspanyol' vagyok, mivel én már Franciaországban születtem. VLP (Vive la Peinture), Jérôme Mesnager, Miss.Tic, Blek, Speedy Graphito és mások akkoriban leginkább az építkezéseket körülvevő kerítésekre

és házfalakra festettek, de én valami más formát kerestem, olyant, ami jobban megfelel a gondolataim grafikus közvetítésére. Közölni megfigyeléseimet, megmosolyogtatni, gondolkodtatni, ez volt a célom. Minden bizonnyal grafikus képzettségemnek köszönhetően így találtam rá arra, ami valahol a reklám és a politikai plakát keveréke. Ezeket a kis fekete-fehér plakátokat a Beaux-Arts grafikai műhelyében nyomtattam ki.

CsJ: *A következő fázis pedig már az utcán zajlott, de hogyan?*

P: Többnyire vasárnaponként jártam a várost, mert akkor könnyebb volt ragasztgatni, de nem véletlenszerűen, hanem egy bizonyos kultúrkörnyezetet keresve. Olyan negyedekben, mint például a Saint-Germain, a Les Halles, a Bastille és a Marais, ahol galériák, múzeumok vannak, ahol sok a járókelő, a diák, a turista. Alkalmanként 2-300 darabot ragasztottam ki oszlopokra, esőcsatornákra. Egyszerre volt diszkrét és figyelemfelhívó, és kezdetben teljesen anonim, emiatt rejtélyes. Volt, aki ráírált, rárajzolt, volt, aki letépte, és volt, aki magával vitte, de ez hozzátartozott a 'játékhoz'. A plakát a kifejezés, a véleménynyilvánítás szabadságának egyik nagyon fontos eszköze, de nemcsak a plakát készítője, hanem a közönség számára is. Jelezheti, ha nem tetszik neki, hozzáírhat, ráragaszthat, megtarthatja. Ez semmiképpen sem számít a tulajdonnal szembeni agresszióknak. Ebből a szempontból is közelebb állt hozzám, mint a falra festés, amelyik kisajátít magának egy területet. Nem annyira illegális, mint inkább populáris tradíció. Egy idő után észrevettem, hogy eltűnnek a plakátjaim, az emberek kezdték gyűjteni. Körülbelül öt év után, látva, hogy a kiragasztásaim egyre inkább elfogytak, másrészt azért is, mert belefáradtam a rutinba, az utcai jelenlétnek ezt a formáját abbahagytam. Arról nem is beszélve, hogy a plakátragasztást már túl sokan csinálják, divattá vált. Valami másféle megjelenési módon kezdtem gondolkodni, amivel megszólíthatom a járókelőket.

CsJ: *Az utcai 'beavatkozásnak' milyen más formájára váltott?*

P: Mivel többnyire kerékpárral közlekedem, gyakran látok elhagyott, kuka mellé kirakott tárgyakat, mosógépet, tévét, ruhadarabot: a fogyasztói társadalom hulladékait, melyek mögé odaképelem használóikat. Ezekre ráfestem, ráírom a többnyire valami aktualitással vagy a tárgy használatával, környezetével kapcsolatos gondolataimat. Ritkán, de az is előfordul, hogy hazahozom a tárgyat, de a gyakorlat az, hogy lefotózom, és a képet itthon felteszem a Facebookra. Gyakorlatilag minden nap egyet. Hogy az otthagyt tárgynak mi lesz a sorsa, azt nem követem, lehet, hogy valaki hazaviszi, de valószínűbb, hogy a szemeteskosziba kerül, megsemmisül. A köztéri megjelenés egy másik formájának tekinthető az is, amikor a helyszínen, kiállításon, utcai eseményen, közönség előtt nyomtatom a plakátjaimat.

CsJ: *Mi a magyarázata annak, hogy míg ezeken a szórólapokon, apróhirdetésre emlékeztető kis plakátokon a szöveg változik, addig mindig ugyanaz az a gumiszzerű nyújtózkodó, spirálfejű alapfigura jelenik meg?*

P: Ahogyan a festészetben, úgy ezen a területen is a saját magam által felállított szabályok szerint dolgozom. A figura maga valóban mindig azonos, a törzse merev, karjaival, lábaival viszont maximálisan ki akarja tölteni a teret. Hogy jobban érthető legyen, hasonlatképpen Mondriant hoznám fel, aki négyzetes, egyenes vonalakkal foglalja el teljes terjedelmében a teret. Nálam, mint egy szobába, börtöncellába zárt emberi test, amelynek terjeszkedése limitálva van, az alak deformált lábaival, karjaival, és bizonyos érzékiséggel igyekszik teret nyerni, miközben arca kifejezéstelen, mert a kifejezés elsőségét teljes mértékben a testnek adja át.

CsJ: *Hogyan látja a street-art jövőjét azok után, hogy a műfajnak gyűjtői lettek, és belépett a galériák, sőt múzeumok világába is?*

P: Itt a kerületben több ezzel foglalkozó galéria is működik, nem mindegyik egyformán sikeresen. Ellene vagyok a „street artiste” elnevezésnek abban az esetben, ha valaki galériákban állít ki. Azt is be kell látni, hogy sokan közülük nagyon érdekeset hoznak létre az utcán, amikor azonban képeik bekerülnek a galériába, ott kiderül, hogy közel sincs olyan tehetségük, tudásuk, ami biztosítaná, hogy azok a galériában is megállják helyüket. Van, akinek mondanivalója van, és azért fest az utcán, van, aki csak azért, mert ugródeszkának tekint, és a gondolatok helyett csak saját egóját akarja hirdetni. Ha valaki nem marketingnek tekint, és nemcsak Miki egerekkel tölti meg a falat, hanem egyéb mondanivalója is van, az persze más. Annak a kerületnek a polgármestere, ahol a műtermem van, nagyon kedveli a street-artot, ezért sok üres falat bocsátott a művészek rendelkezésére. Különös dolgokat tapasztalok, mikkel festik tele a falat. Meglepve fedezek fel itt-ott tízméteres kedves kiscicát, óriási méretű emberi alakot vagy egy szép madarat, minden gondolat nélkül, csupán dekorációként. Az utcai művészet mára némiképpen elhasználódott. Úgyis annyi képpel találkozik a városban az ember, nem találok zavarónak vagy csúnyának az üresen hagyott tűzfalat, sőt szinte jólesik a szemet megpihentetni rajta. Mint minden műfajba, ahogy például még a rap-zenébe is, a politika belefolyik, megszerzi magának. Semmiképpen sem az ellen vagyok, hogy a festők rendelkezésére bocsássanak falakat, de hagyják meg a szabadságukat, és ne azt kelljen festeniük, ami a politikusoknak tetszik.

1 <http://les-frigos.com/>



PAELLA
La Douche écossaise, 2002, akril, vászon, 162x128 cm

CsJ: Ahogyan már említette, utcai tevékenységével párhuzamosan festőként is folyamatosan dolgozott és dolgozik jelenleg is. Mi az, ami a festő Paellát foglalkoztatja?

P: A festészet egyfajta kísérletezés, megtapasztalás, és másokra hagyom, hogy eldöntsék, avant-garde vagy retrográd-e, amit csinálok. Sokan és régóta mondják, hogy a festészet meghalt. Számomra a grafika mellett a festészet a másik olyan eszköz, amin keresztül a legjobban szólni tudok a kortársaimhoz. Amit ma általában a kultúra nyújt az embereknek, az nagyon felszínes és gyorsan kell fogyasztani. A jó festmény képes lekötni a néző figyelmét, időt, némi elmélyülést, elgondolkodást igényel, vagyis a médiával szemben nem a látvány gyors fogyasztását nyújtja. A képszerkesztés, a tér felosztása a vásznon is ugyanúgy foglalkoztat, mint a plakátok esetében, és 1986-1999-ig a festményeknél is ugyanazzal a szabállyal dolgoztam. Ezeknél a teret kitöltő gumiemberke és az azt körülvevő szövegek, gyakran szójátékok, egyfajta költemények vagy mondókák kapcsolatban vannak egymással. Mint egy metafora, a szöveg a rajzzal egybe-forrva fejezi ki azt, ami a figurával történik. A nézőt egy történetre emlékezteti. 1999-től továbbra is a tér problémája foglalkoztat a festészetben, de változtattam a saját szabályomon. Ettől kezdve a nevemet is megváltoztattam Paëllára kérdőjellel. Kérdőjel, mert magamnak is állandóan kérdéseket teszek fel, de kérdőjel az alapfigurám alakja is.

CsJ: Most már jobban megértem, miért idézi egyik katalógusában Eugène Ionescot, aki arra vonatkozóan, hogy mi is egy műalkotás, azt mondta, hogy „kérdések sorozata és mivel konstrukcióról van szó, a művet a kérdések építészetének lehet tekinteni”. Mit változtatott meg 1999-ben a korábbi munkáihoz képest?

P: Az új szabály szerint továbbra is szövegek kísérik a figurát, de azok nincsenek közvetlen kapcsolatba vele. A figurák most is mozgásban, cselekvésben vannak, de sokkal emberibb alakot öltenek, mint a korábbiak, van hajuk, fülük, orruk, néha ruhájuk is. A kép és a szöveg között, ellentétben az illusztrációval, ahol a kép megmagyarázza a szöveget vagy fordítva, nincs ilyen összefüggés, nincs evidencia. A kép nem azt mutatja, amit a szöveg közöl. Bizonytalan, kétértelmű kapcsolat, ami a néző számára kérdéseket vet fel. Mindenki másként értékeli, másként fejt meg, hiszen saját tulajdonságai, megélt tapasztalatai, tudása szerint mindig magunkat vetítjük a képre. Sokszor meglep, mennyire másképpen értelmezik, mint én. Ezért is szeretek olyan helyen kiállítani, ahol olyan közönséggel szembesíthetem a munkáimat, amelyek nem kifejezetten múzeum és kiállítás látogató. Azt is megszabtam magamnak, hogy nem akarok egy stílusba beleragadni, és most már körülbelül tizenöt éve haladok ezen az úton. Érdekel

az expresszionizmus, a képregényforma, az art brut, de a klasszikus festészet is, á la manière de Daumier, á la manière de Picasso... Egyfajta játék, de komoly feladat is „másolás” közben megérteni, hogyan festette meg El Greco a Toledo látképét vagy Velázquez Az udvarhölgyeket. Ezeken a másolatokon néhány részletet megváltoztatok a magam stílusában, de sokszor annyira elfedem egy másik festménnyel, hogy nem is látni, hogy mi van alatta. Ez a fajta munka új ötletekhez, új utakra vezet, és nem utolsó sorban meggátolja, hogy a képeim csak kereskedelmi áruvá váljanak. Sok példa van rá, hogyan ismétlik magukat a művészek, sokszor a galéria nyomására, és olyant festenek, ami keresetté vált, amit könnyen eladható. Hány komoly művésznél láthatjuk, hogy hosszú karrierjéből mindössze tizenöt év volt az, amikor fontosat alkotott, a többi annak ismétlése. Szeretem magamat is meglepni, kísérletezés közben váratlan megoldásra rátalálni. A nagyközönség leginkább úgy ismer, hogy humoros képeket rajzolok, rózsaszínes spirálfejű alakokkal. Igyeksem megújulni, előrehaladni. Az viszont nem változott, hogy továbbra is ragaszkodom az igényes kivitelező munkához, ahhoz, hogy fontosságot tulajdonítsak a színnek, az anyagnak, a rajznak, a kompozíciónak. Elégedettséget akarok érezni a munkámban.

CsJ: Ha jól ítélem meg, akkor a formai változást nem kísérte tartalmi, hiszen ahogy korábban, úgy továbbra is olyan témák foglalkoztatják, mint az emberi butaság, a szűklátókörűség, a karrierizmus, a kultúra és a politika viszonya, hogy csak néhányat említek az utóbbi évek képeiből.

P: Az ember érdekel, az emberek viszonya egymáshoz, a helyük, a helyzetük a társadalomban. A képeimben sok a kritika vagy helyesebb inkább irónia, de sohasem ítélek. Nem vagyok képes megjavítani a társadalmat, sem megmondani, hogy hova fogunk eljutni, nem javaslok politikai megoldásokat sem. Arra szorítkozom, hogy az embereket felrázzam, gondolkodásra készítsem, ráébrezzem őket arra, hogy más szemszögből is lehet nézni a világot.

CsJ: A grafikáival, bár könyvei is megjelentek, leginkább az utcán találkozhattunk, de hol láthatók a festményei?

P: A festészetnek szentelt „másik életben” egyrészt galériákban, másrészt alternatív helyeken állítok ki. Mindig kerestem az alkalmat, hogy ne csak kiállító-soknak szentelt terekben, kulturális intézményekben mutassam meg a munkáimat, hanem atipikus helyeken is, amelyeknek nem ez az elsődleges funkciója. Többször állítottam ki éttermekben, bárókban, ahogy azt a kezdő művészek is teszik. Azzal azonban tisztában kell lenni, hogy ezeken a helyeken a képeket sokkal inkább dekorációnak tekintik, mint kiállításnak. A Duplex bár² ebből a szempontból kivétel, ezért is vált számomra hagyománnyá, hogy 1986 óta a mai napig évente egyszer kiállítok ott. A Duplex olyan számomra, mint egy laboratórium. Mindig komoly munkával készülök rá, és segít megújulni. Sohasem mutattam be képeimet a FRAC³-nál vagy más állami vásárlásra. Ez egy másik művészi útválasztás lenne, amihez megfelelő galériákkal kellene együtt dolgozni, kapcsolatok kiépíteni, és ez nem az én utam. Örülök, hogy a képeim olyan jelentős magángyűjteményekben vannak jelen, mint Cerès Francoé, de hogy valahol be legyen leltározva, az kevésbé érdekel. Biztosan könnyebben tudnék élni, ha a másik utat választanám, de az üzleti siker kényelmessé teszi a művészt.

CsJ: Helyes az az észrevétel, hogy munkásságát, mint sok kortársáét, erősen befolyásolta a Figuration libre?

P: A „befolyásolás” egy kicsit pejoratív ebben az értelemben, olyan mintha valaminek a nyomása alatt lettünk volna, miközben számomra a Figuration libre a nyitást jelentette. Viszont tény, hogy amikor festeni kezdtem, ez dominált a kortárs festészetben, „benne volt a levegőben”, a fiatalság szele volt. Ha azonban végigtekintünk a művészettörténeten, látjuk, hogy nem egyetlen festő talál fel valami újat, hanem a dolgok egymásra épülnek, és a kortársak egymást inspirálják. A Figuration libre-nek is megvolt az előzménye. Az ötvenes években megjelentek az absztrakcióra reagáló művészek, akik expresszív, képregények hatását mutató, meghökkenítő, néha humoros, mégis komoly képeket festettek, mint például Maryan, de ők is valami korábbiából merítették. Miközben a Figuration libre légkörében éltem, azt már akkor tudtam, hogy számomra a festészet nem csak egy impulzió, egy lelkiállapot, életérzés spontán kifejezése, egy séma széttörése, hanem a festői munkára vonatkozó kérdésvetéseket, gondolkodást, megismerést, felfedezést jelenti. A szigorú és pontos szabályok felállítása, ami strukturálta a munkámat, egyfajta reakció volt a Figuration libre-re. Nem én találtam ki a szövegek beemelését sem a festészetbe, sokan megtették már előttem. Szeretek variálni a tipográfiával, a betűkarakterekkel, hol rendetlenül, hol frízformában elhelyezni a szöveget, és a vizualitás mellett nagyon fontos számomra maga a nyelv, annak élvezete. Az én festészetem nem „figuration libre”, hanem „figuration délibérée”.

² A Duplex-ben *Plan sur la comète et cartes du 7ème ciel* címmel 2015. február 2-án nyílt kiállítása

³ FRAC: Fonds régionaux d'art contemporain, 1982-ben Jack Lang akkori kulturális miniszter azzal a céllal hozta létre, hogy a különböző régiók állami keretből, saját vásárlás útján kortárs gyűjteményt hozhassanak létre.

Önnön arcképére

Hegedűs 2 László 2 Kettő című kiállítása

KÉPPRAXISOK. Hegedűs 2, Lévay, Váli

Műcsarnok, Budapest
2014. december 13 – 2015. február 1.

A Műcsarnok főhajójának harmadik termében HEGEDŰS 2 LÁSZLÓ korábbi munkáiról már ismerős kislány áll, mintegy kétméterre magasodva, kezében labdával. Mögötte Hegedűs 2007-es *2könyv* című írása olvasható sötét paravánon. Egy kép, amely szöveggé lett, és egy másik, amely testet öltött a térben. RADNÓTI SÁNDOR Hegedűs „szemléltető ábrái” és fényképei kapcsán írta, hogy nála minden az, ami, nem pedig annak tagadása, amit ábrázol vagy megjelenít. A hatalmas kislányalak itt „kilépett” a valóságba, utalva a kép mint reprezentáció és feltételezett mintaképe közötti kapcsolatra. Hegedűs szemügyre vehető és jól tapintható választ ad arra, miként fonódhat egymásba a fotografikus kép és az érzékelhető tér, miközben persze megvonja a nézőtől a fényképen még jelen lévő, itt viszont már egyértelművé tett forma elgondolható sokféleségét. Hegedűs 2 László utóbbi években készült munkáiból KÉSZMAN JÓZSEF válogatott a Műcsarnok kiállítására. Készman kurátori programja egyértelműen arra irányult, hogy a gazdag, több évtizedes életműből elsősorban az utolsó korszak munkáit mutassa be a nézőnek, különös hangsúlyt helyezve a képkalkotás technikájára, amely itt elsősorban a digitális eszközök használatát jelenti. Hegedűs művészete a kép létrehozásából indul ki, de mindig visszafordul és újra a képre irányul, a képpel folytatott párbeszédé, vitává válik.

Lényeges különbségeket nem lehet felfedezni a korábbi alkotói gyakorlathoz képest, Hegedűs 2 nem hoz újat, viszont lankadatlan elszántsággal és meggyőződéssel, mintegy megszállottan teremt újabb valóságokat a fent említett eszközökkel, eljárásokkal. „Tárgyait újra meg újra új rendbe állítja”, írta ESTERHÁZY PÉTER 2004-ben. Újraértelmezi a balatoni nyarat, a mások által eldobott, szükségtelennek ítélt fényképeket, egy kutya látványát, foltjait, suhanó iramodását, iszkolását. Ki- és átszínezi a valóságos tárgyakat, értelmet és jelentést ad látszólag jelentés nélküli dolgoknak és értelmetlennek tűnő helyzeteknek, formát biztosít a korábban formát nélkülözőnek, a meghatározatlannak. Újabb történeteket elevenít meg a trafik előtt behavazott kis téren, és az új szituációkban megjelenő alakok más és más nézőpontokat tesznek lehetővé, a nézőt pedig arra készítetik, hogy változtasson korábbi álláspontján (akár szó szerint is).

Hegedűs 2 nem készíti, hanem intenzíven használja a fényképet, legyen az sajátja vagy bárki másé, hogy dolgozzon rajta, kiegészítve, továbbgondolva azt, amit a fénykép mutat, amire mutat. Ennek megfelelően használja fel újra és újra, dolgozza tovább, azaz gondolja tovább korábbi munkáit, vagy azt, amit egykor megjelenítettek számára (pl. a székesfehérvári vidámpark elárvult eszközeit). Technikája minden esetben a digitális képmódosítás, beavatkozás. A montázs az értelemdadás új lehetősége, a dolgok másképp látásának, az evidenciának tűnő jelentések újragondolásának, a kritikus viszonyulásnak az esélye. A képet a legkülönbözőbb módokon roncsolja, esetenként látszólag felszámolva, megszüntetve az eredeti látványt, de egyúttal a tárgy anyagát is. Ezzel a gesztussal megnehezíti a látottak felfogását és értelmezését, ellehetetlenítve azt, mintegy visszavonva, elleplezve, megvonva a nézőtől a nyilvánvalót.

A manipulálás a valósághoz fűződő, a racionalitáson alapuló viszonyunk evidenciájának megkérdőjelezése, felülvizsgálata. A kvantumfizikában nem tekintik magától értetődőnek a világ valóságosságát egy bizonyos rögzített formában, amely a megfigyelőtől független objektív valóság lenne. Azaz úgy tekintenek rá, mint a végtelen lehetőségek kaleidoszkópjára. EDWARD FRENKEL matematikus

KUROSZAVA AKIRA *A vihar kapujában (Rasómon)* című filmjét hozza példának arra a kérdésre, hogy létezik-e egy lezajlott esemény valóságossága, a megfigyelőtől független objektív valóság. A fénykép – naivan szemlélve – épp ezt a független valóságot hivatott mechanikusan rögzíteni, miközben valójában ellenkezőleg áll a dolog: a valóság mikéntjének bemutatását a kép készítője, leírását, illetve még inkább elbeszélését pedig leginkább a néző határozza meg. A technika csak a jelenlét tényét igazolja vissza, nem pedig mikéntjét. Ezt a „miként létet” adja hozzá Hegedűs a világhoz, egy lehetőséget kiválasztva a végtelen sokból. Praxisait egyvalami köti itt össze: az, ahogyan összesűríti az időt. Zárványként őrzik a jelent, amely az aktuális pillanatból tekintve már mindig csak múlt marad, amely kibontható, de csak a jelen perspektívájából érthető. Hegedűs egy helyen Esterházyt idézi, aki azt mondja egy interjúban, hogy ő írásaiban nem a valóságot írja le, hanem mondatokat eszkábál, és mondatai valóságát ellenőrzi azon, hogy megnézi, van-e a világban olyan rész, amely megfelel a leírásnak. Csak a nyelvet tekinti valóságnak, ugyanakkor mindent nyelvnek tekint. Hegedűs 2 Esterházyt idézve egyúttal saját művészi stratégiájára is utal. Ő maga képeket eszkábál, majd az így létrejött képek valóságát ellenőrzi azon, hogy megnézi, van-e a világban olyan rész, amely megfelel annak, ami képein látható. Csak a képet tekinti valóságnak, ugyanakkor mindent képnek tekint. A kép valósága Hegedűsnél egyúttal a nyelv valósága is. VILLÉM FLUSSER hangsúlyozza, hogy nem a világ (kívül), és nem is a fogalom (az apparátuson, speciálisan a fényképezésen belül) valóságos, hanem maga a fénykép az. Érthetjük ezt akár úgy is, hogy azért, mert a képnek nincs olyan referenciája, amely a valóságban „létezik”. A kép (és speciálisan a fénykép) a valóságosan létező és látható dolog, nem pedig az, amire mutat, amit reprezentál, élénk állít. Annak inkább realitása van – a lehetőség értelmében, amely sokféleképp bontható ki, zárható le, de csakis a befogadó „elbeszélésében”, hisz a kép egy állapot, nem folyamat. A nyelv valósága – miként arra Esterházy írásából következtethetünk – az, ami fenntartás nélkül jelen van a kimondásban (a leírásban), amelyben ekként nem kételkedünk. A világot pedig a nyelv valósága teszi hozzáférhetővé. A kép (nem pedig a fénykép) valósága Hegedűs esetében a szöveg által válik megtapasztalhatóvá, annak köszönhetően tekintjük valóságnak. „Sötétségbe merült minden”, írja *2 könyv* című szövegében, „és csak a szövegtenger zúgása hallatszott”. A kép, a fénykép tárgyként ott van; amit megjelenít, azzal kapcsolatban szükségszerűen kétségeknek kell felmerülniük. A dolog miként léte, valóságának egy lehetségesége a nyelvi megformálásban realizálódik, válik egyáltalán létezővé. Az elmúlt évtizedekben Hegedűs munkájának igen komoly recepciója volt. BEKE LÁSZLÓ a kortárs művészet kontextusában vizsgálta és értelmezte művészetét, Radnóti Sándor a gondolkodás lehetséges vizuális lenyomataként, a világra adott filozofikus, ám ugyanakkor az ábrázoló művészet eszközeivel adott kritikai reflexióként beszélt róla. Esterházy, aki *A Nagy Fehérvári Árvíz* című munkához írt szöveget, nagyon is komolyan vette Hegedűs 2 Lászlót és művészetét, összekapcsolva saját írói eljárásával. Beke László a formai és stratégiai motívumokat

HEGEDŰS 2 LÁSZLÓ
ÉNTEOMITIÓK 1, 2007

idézte, sorolta fel, gyűjtötte össze, Radnóti Sándor egy lehetséges művészi attitűd vázlatát adta, és indokolta a médiumválasztást, azt, amely valami valóságra utal, valamit látszólag valóságossá, jelenlévővé tesz. Esterházy pedig kiemelte a művészi tett lényegét: a „tenni kellést”, és rámutatott, hogy a művész a pillanatot műveiben nem megragadja, hanem előállítja.

Évekkel ezelőtt azt írtam, hogy Hegedűs 2 László „...belektor bűvös ládájába és előtűrja eszközeit, majd ráveti magát a világra, belemászik a képébe és addig gyúrja, gyötri, formálja, keni-maszatolja, dörzsöli, súrolja, kaparja és tapasztja, míg már hiába is tennék oda a tükröt a világ arca elé [...], a világ elképedne, [...] mert nem ismer magára. Nem egyezik ön-képével. Nincs átfedés, lefedés, csak elfedés, ki- és eltakarás.” A világ hagyja magát, hogy Hegedűs 2 kedvére tegyen vele, amit szeretne, hogy felhasználva rámutasson egy mágius világ önnön arcképére.

Miró igazi műterme

Maria Luisa Lax-szal beszélget Vámos Éva

MIRÓ, aki sokáig csak álmzott arról, hogy saját műterme lesz, José LLUIS SERT építéssel közösen szülőföldjén, a tenger fölé magasodó Cala Major hegyoldalában valósíthatta meg végül álmát.¹ Itt, a mediterrán kultúra közegében, a természettel mély szimbiózisban épült meg – szinte a hegybe olvadva – Miró műterme, amely ma már múzeum. Itt az öbölben és a hegyoldalon kedvére alakíthatta talált tárgyait: „Mert Joan Miró megtalál egy követ, / mert Joan Miró felszedett egy követ. / Nézzétek a Nap vizét, / Meg ezt az ízt, a fű ízét, / ezt a fűzöld ízt, a zöld kő erezetét.”² Ahogy bejárjuk a műtermet, mintha Miró csak tegnap fejezte volna be a festőállványokon látható képeket. A sokasodó Miró kiállítások után felmerül a kérdés, tudnak-e még újat mondani a rendezők. Maria Luisa Laxot, a mallorcai Pilar és Joan Miró Alapítvány gyűjteményi vezetőjét kérdeztem a múzeum eredetéről.

✦ **Maria Luisa Lax:** Miró maga beszélt a küzdelmes kezdetekről, arról, hogy Párizsban néha fűtetlen kölcson-műtermekben, Barcelonában saját szobájában, de sohasem igazi műteremben dolgozhatott csak. Évtizedekkel később jutott el oda, hogy egy építéssel, aki ugyancsak katalán volt, hozzáláthattak álmai megvalósításához. Kezdetben leveleztek erről. José Lluís Sert akkoriban a Harvardon tanított építészetet, és onnan küldte tervrajzokat és maketteket. Sert 1937 után Amerikába emigrált, minthogy részt vett a Spanyol Köztársaság párizsi világkiállítási pavilonja tervezésében. Ott állították ki Picasso Guernicáját és Miró nagyméretű képét. A mallorcai tervek kivitelezését a helyszínen Enric Juncosa, Miró sógora vezette. Miró visszatért gyökereihez. Gyerekkorában a nyarakat töltötte a szigeten nagymamájánál, és a felesége Pilar is a vidék szülője. 1940-ben a Mallorcára menekült Franciaországból a német megszállás elől, és így élt két évig újra a szigeten. 1956-ban költözött be végleg az ő elképzelései szerint megvalósult, az ő műveivel és az ő tárgyaival benépesített műterem-együttesbe. Miró hangsúlyosan természetközeli helyszínt választott: szentjánoskenyérfaakkal és mandulafákkal teli teraszos hegyoldalt, amely a tenger és a kikötő fölé nyúlik. Az épület különlegesen hullámzó vonalú teteje harmonikusan illeszkedik a környező hegyvonulathoz. De ez nem csupán esztétikai megfontolásból készült így. Ez teszi lehetővé a műterem megfelelő megvilágítását és szellőzését is. Az épület maga beton és a vörös színű agyag, és kerámiák, jellegzetesen helyi, mediterrán anyagok kombinációjából valósult meg. Először csak összehordva, ma már pél-

dás rendben sorakoznak a talált régi és újabb népi iparművészeti alkotások, és mindazok a tárgyak, szikladarabok és kaktuszok, régi fadarabok és gyökerek, régi falusi munkaeszközök, amelyeket Miró új életre keltett, fantasztikus és burleszk művekké varázsolva egyszerűnek tűnő talált tárgyait.

✦ **Vámos Éva:** Milyen műveket mutatnak be a múzeumban, és mi az, ami különlegessé teszi a Pilar és Joan Miró mallorcai épületegyüttesét?

✦ **MLL:** Miró minden korszakából és minden műfajban alkotott műveiből láthatunk itt – éppen abban a környezetben, ahogyan a művek elkészültek. Ezen a nagy területen más és más műteremben készülhettek festményei, szobrai, kerámiái és grafikái. A Párizsban, majd több alkalommal Amerikában is tanulmányozott nyomdai eljárásokat Miró itt végre a saját nyomdaprésen valósíthatta meg. Kézműves őseitől örökölt kitűnő érzékkel nagy örömmel kísérletezik a grafika újabb és újabb lehetőségeivel. Hosszú utat járt be Miró, amíg több évtized után, amikor itt berendezkedett és elővehette könyveit, régi vázlatfüzeteit, kollázsait, hogy újragondolhassa az alkotás folyamatát. Kipróbálta magát szinte minden műfajban: olajfestményt, kollázt, rézkarcot, könyvmotot és ezek kombinációit is. Az épületegyüttesben található egy 17. századi régi ház is, amelyben ma a szülők portréitól, a régi családi falikárpittól a szigeten használatos tárgyakig látható ahogyan Miró visszatért a gyökerekhez. A régi épület falait telerajzolta graffitikkal, amelyek folytatásaként ott állnak meghökkentő szobrai is. Gaudinak ajánlott sorozatával bemutatjuk azt is, ahogyan a barcelonai Gaudi épületek hatottak rá. Egyébként Gaudival találkozott még egy régi barcelonai művész-körben, ez volt a Cercle artístic de San Lluç.

Grafikáira a középkori anonim könyvillusztrátorok is hatottak. De Miró érdeklődése, kíváncsisága határtalan: a keleti művészetekből két hosszabb, Japánban tett útján a kalligráfiát, a tollfestés technikáját tanulmányozta. Az először Párizsban felfedezett primitív művészetek köréből is gyűjtött, eredeti művek és másolatok láthatóak műtermében a pre-kolumbiai tárgyaktól kezdve egy régi ausztráliai maszkig.

Szürrealista versei és képei éppen úgy láthatóak, mint színházi díszlet- és kosztümtervei, amelyeket részben Marx Ensttel közösen, 1926-tól kezdődően készített Párizsban, Monte-Carlo-ban, 1935-ben pedig Barcelonában.

Festményein először fekete vonalakkal kezdi a munkát, majd színes festékfoltokat tesz fel, olajfestéket, közvetlenül a tubusból, és fröcsköléssel folytatja – a nagyobb szabadság jegyében sokszor a földre helyezett vásznakon.

Kiállításainkon az alkotás folyamatát is nyomon követhetjük – hogyan jutott el Miró a kerámiaszobroktól, Artigastól tanulva, és vele együtt próbára téve az anyagot a híres, a párizsi UNESCO székházat körülvevő kerámia Nap-és Holdfaláig. Az embert, a földet, a világmindenséget jelenítette meg műveiben.

Miró legfelszabadultabb utolsó két évtizedének művei vannak itt többségben – összességében 1300 műtárgy, és ezen kívül nagyon jelentősek Miró gyűjteményei, és az archívumban található régi családi és más fényképek, valamint levelezése kora legjelentősebb íróival, művészeivel. Joan Miró és felesége Pilar azt kívánták elérni Alapítványukkal, az ott található könyvtárral együtt, hogy minél többen ismerjék meg Miró és kortársai művészetét kutatási programok keretében is.

Így épült meg az ő támogatásával az Alapítvány intézményének épülete is Rafael Moneo – Sert tanítványának – tervei alapján, aki újabb vízfelületekkel a tengert még közelebb hozta a múzeum épületeihez.



1 Joan Miró: *Je rêve d'un grand atelier* (San Lazzaro interjúja), revue XXe siècle no 2, 1938
2 Pere Gimferrer: *Egy kőfaragóhoz*. Déri Balázs fordítása

TÖBB FÉNY!

Fénykörnyezetek

ÚJ BUDAPEST GALÉRIA
2015. április 13 – augusztus 23.



Megtekinthető hétfő kivételével 10–18 óráig.
Új Budapest Galéria, 1093 Budapest, Fővám tér 11–12. (Bálna)
www.budapestgaleria.hu/uj/ | info@budapestgaleria.hu



SZEM REZONÁTOR AZ ERŐMŰBEN

ZICS BRIGITTA INSTALLÁCIÓJA

a Kelenföldi Erőmű
Bierbauer Virgil tervezte
vezénylőtermében

2015. május 1-3.
11.00-20.00
Kelenföldi Erőmű,
Budapest XI., Hengermalom út 60.

Zics Brigitta (HU/UK) művész
John Shearer (UK) tudományos munkatárs,
computertudós
Dr. Bierbauer (Borbíró) Virgil (1893-1956)
építész, az épület tervezője
Peternák Miklós (HU) kurátor

EYE RESONAT AT THE POWER PLANT

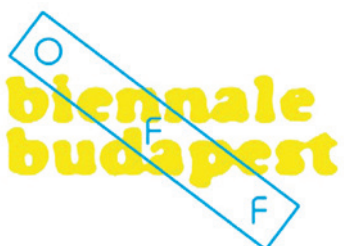
AN IMMERSIVE INSTALLATION BY BRIGITTA ZICS

in the Kelenföld Power Plant's
Control Room designed
by the Hungarian
architect Virgil Bierbauer.

Exhibition
Opening Hours 11.00-20.00.
1-3 May 2015
Kelenföld Power Plant Station,
Budapest XI., Hengermalom út 60.

Brigitta Zics (UK/HU) Artist
John Shearer (UK) Collaborator,
Computer Scientist
Dr. Virgil Bierbauer/Borbíró (1893-1956)
Architect
Miklós Peternák (HU) Curator

<http://eyeresonator.c3.hu>
<http://eyeresonator.com>



OFF BIENNÁLÉ Budapest
C³ Kulturális és Kommunikációs Központ Alapítvány
Kelenföldi Erőmű
Magyar Építészeti Múzeum
Ravensbourne (UK)

OFF BIENNALE Budapest
C³ Center for Culture & Communication Foundation
Kelenföld Power Plant Station
Hungarian Museum of Architecture
Ravensbourne (UK)