

# Balkon

2015\_7, 8

kortárs  
művészeti  
folyóirat  
Budapest



ISSN 1216-8890 1080 Ft



THE ROYAL KNIGHTS  
OF GREATER  
DANVILLE  
VA.  
DRUM & BUGLE CORPS



## ← borító

IBRAHIM MAHAMA  
Out of Bounds, 2015

(All the World's Futures, Arsenale)  
56. Nemzetközi Képzőművészeti  
Kiállítás – Velencei Biennále  
© Fotó: Rosta József

## ← inside express

JENNIFER ALLORA &  
GUILLERMO CALZADILLA  
In the Midst of Things (performansz)

TERRY ADKINS  
Muffled Drums, 2003

(All the World's Futures, Arsenale)  
56. Nemzetközi Képzőművészeti  
Kiállítás – Velencei Biennále  
© Fotó: Rosta József



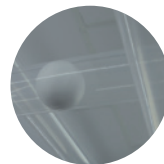
## t a r t a l o m

4



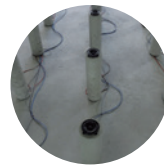
Szipőcs Krisztina: Minden világok jövője | 56. Nemzetközi Képzőművészeti Kiállítás – Velencei Biennále

10



Seres Szilvia: Világok jövője – Az identitás hatalma | Cseke Szilárd: *Fenntartható identitások*

13



Sörös Zsolt: Ideiglenesen „áthangolt” urbánus autonóm területek | *Sound as Space*  
Nem látod? Séta a fülnek

16



Szilágyi Ákos: Gesterben – Lustig – Geboren | A *Vörös Horizont* című kiállítás köszöntése

20



Hermann Veronika: Változatok fogalmiságra | Essl Art Award Cee 2015

**Balkon**

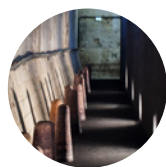
HU ISSN 1216-8890

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

**Poligráf Kft.**

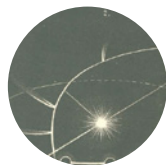
Felelős kiadó: HERMANN PÉTER  
Kiadja és terjeszti a Poligráf Könyvkiadó  
2120 Dunakeszi, Keszthelyi István u. 5/a.  
Telefon / Fax: +36 27 347 825  
e-mail: poligraf@invitel.hu

26



Cserba Júlia: Triennale de Vendôme

26



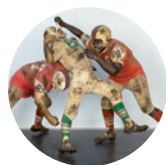
Peternák Miklós: Szellem az anyagban – az érzéki világ kiterjesztése és a technikai médiumok | 3. rész | Látni a láthatatlant: látható semmi – láthatatlan valami

31



Veszprémi Nóra: A Szent Grál és a Coca-Colás üveg találkozása a boncasztalon | *Love Is Enough: William Morris and Andy Warhol*

36



Fekete Vali: Konzumpoézis *Ludwig Goes Pop*

39



Najmányi László: SPIONS Ötvenötödik rész

43



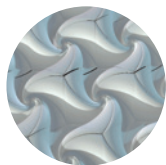
Kovács Ágnes: Ellenművészet Elfajzott művészet – Nemzeti szocialista művészet

46



Jan Elantkowski: Újra feladott levelek | *Letters to Afar*. Forgács Péter és a The Klezmatics kiállítása

48



Maurer Dóra: Erdély Dániel Spidronjai

50



Palotai János: Az Óperencián túl – és innen | Zsigmond Vilmos ikonosztáza | Beszélgetés Kodolányi Sebestyénnel

52



Hemrik László: Összjáték párducokkal | *Kékpárduc* A Karkade Company előadása

**Főszerkesztő:**  
HAJDU ISTVÁN  
ihajdu@c3.hu

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

**Lapterv:**  
ELN FERENC  
www.elnferenc.net

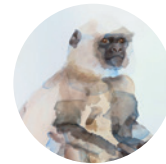
**Fotó:**  
ROSTA JÓZSEF  
jozsef.rosta@gmail.com

53



Rónai-Balázs Zoltán: Csak tiszta forrásból | Szanyi Borbála bádogszobraitól

54



Perczel Júlia: Pakk\_Art – Műkereskedelem másképp? Pakk\_Art aktuális kiállítása Nemes Anna: *Animal Love*

56



Láng Eszter: Magén István: *A Biblia betűi* című kiállításáról

58



Cserba Júlia: Párizs útvesztőjéből a magyar legendába | Mészáros Flóra: *Martyen Ferenc és Párizs*

Terjesztés: Árusításban terjeszti a Lapker Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK). Előfizethető Budapesten az ÜLK kerületi ügyfélszolgálati irodájánál, a hírlapkézbesítőknél, a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR): Budapest VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest

Előfizetési díj: egy évre: 7.080 Ft  
fél évre: 3.540 Ft • negyed évre: 1.770 Ft  
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



# Minden világok jövője

## 56. Nemzetközi Képzőművészeti Kiállítás – Velencei Biennále

Velence, Olaszország  
2015. május 9 – november 22.

1. rész

Nem gondoltam volna, hogy ennyi év múltán ismét a történelem angyalával<sup>1</sup> és Marx *Tőkéjével* kapcsolatos ismereteimet kell leporolnom, amikor az 56. *Velencei Biennáléről* írok. Mint ismeretes, Walter Benjamin történelemfilozófiai esszéjét Paul Klee *Angelus Novusa* kapcsán írta<sup>2</sup> a múlttól és a jövőről, a történelem katasztrófájáról és a haladás viharáról, a köztes létben rekedt hírnök szemléletes leírásán keresztül. Az ideai kiállítás főkurátora, Okwui ENWEZOR<sup>3</sup> ezt a szöveget választotta mottójául, jelenünket a szorongás koraként jellemezve, amelyet mély megosztottság, hangsúlyos egyenlőtlenségek és a jövővel kapcsolatos bizonytalanság jellemez. Ebben a meglehetősen drámai kontextusban bukkan fel hivatkozási alapként Marx műve, amelyet a központi pavilonban a DAVID ADJAYE<sup>4</sup> által tervezett ARÉNÁ-ban, „a nyilvános beszélgetések fórumán”, oratóriumszerű előadásban hallgathat meg a közönség hét hónapon keresztül.

A helyzet azonban még ennél is bonyolultabb: a *Tőke* maratoni felolvasásának előképe az „akrand páth”, azaz a szikh vallás szent könyvének megszakítás nélkül, több napon keresztül zajló felolvasása, mely újabb filozófiai, illetve vallási perspektívával gazdagíthatja eredeti nézőpontunkat. S ha még ez sem lenne elég: a *Tőke* dramatikus formában, Isaac Julien rendezésében kerül színpadra, aki Enwezorhoz

és Adjaye-hoz hasonlóan fekete bőrű, afféle migráns (elnézést), ugyanakkor a nyugati világ játékszabályai szerint játszó, de gyökereit meg nem tagadó értelmiségi, aki jelentős befolyással bír korunk szellemi áramlataira. S az ARENA még egy, mára jórészt feledésbe merült történetre is visszacsatol: az 1974-es szolidaritási akcióra a Chilével, melynek keretében művészek tiltakoztak a Pinochet-diktatúra ellen, direkt módon a kor társadalmi-politikai kontextusába ágyazva a biennále patinás intézményét.

A nyájas olvasó ezek után már sejtheti, hogy az 56. *Velencei Biennále* kapcsán felmerülő témáink – Okwui Enwezor személyének, szemléletének és érdeklődésének, valamint a dolgok jelenlegi állásának köszönhetően – szerteágazóak és húsba vágóak, és messze túlmutatnak egy szokványos képzőművészeti kiállítás problematikáján. Enwezor valóban komoly ember, aki állhatatosan kutatja a művészet, valamint a történelmi, etikai és társadalmi kérdéseket közti kapcsolatokat. Ugyanakkor kitűnő ízlésű művészettörténész is, kinek kiállításai valódi intellektuális és esztétikai élményt jelentenek. Így idén nagyrészt megüsztek azt a belterjes és áltudományos fontoskodást (továbbá a talmi kereskedelmi csillogást), amely nyomán régebben magam is hajlamos voltam a „nyugat” és ezen belül a kortárs képzőművészet végét vizionálni. Ehelyett most olyan nagyvonalú, szabad és bátor, ugyanakkor professzionális művészettel találkozhattunk, mely úgy kell nekünk e vérzivataros időkben, mint egy falat kenyér. Enwezor nemcsak az elmúlt évtizedekben általa rendezett nagy nemzetközi

1 Szipőcs Krisztina: Angyalok és angyalt rajzolók, *Magyar Szemle*, 2. évf. 12. sz., 1993, pp. 1265-1273.

2 „Van Kleenek egy *Angelus Novus* című képe. Angyalt ábrázol, aki mintha rámeredne valamire és el akarja hátrálni tőle. Szeme tágra nyílik, szája nyitva, szárnyai kifeszülnek. Ilyen lehet a történelem angyala. Arcát a múlt felé fordítja. Ahol mi események láncolatát látjuk, ott ő egyetlen katasztrófát lát, mely szüntelen romot romra halmoz, s mindet a lába elé sodorja. Időzne még, hogy feltámassza a holtakat és összeillessze, ami széttört. De vihar kél a Paradicsom felől, belekap az angyal szárnyaiba, és olyan erővel, hogy nem tudja többé összezárni őket. E vihar feltartóztathatatlanul űzi a jövő felé, amelynek hátat fordít, miközben égig nő előtte a romhalmaz. Ezt a vihart nevezzük haladásnak.” Walter Benjamin, *Angelus novus: Értekezések, kíséreltetek, bírólatok*, Magyar Helikon, Budapest, 1980

3 Okwui Enwezor 1963-ban született egy nigériai kisvárosban. Nigériában megkezdett egyetemi tanulmányait az Egyesült Államokban folytatta, a New Jersey City University-n szerzett diplomát politikatudományokból 1987-ben. Diplomája megszerzése után költészettel és szövegalapú művészeti formákkal (konceptuális művészet, művészetkritika) foglalkozott. 1993-ban társaival együtt lapot alapított *Nka Journal of Contemporary African Art* címmel. Első nagyszabású kiállítása a 30 afrikai fotóst bemutató *In/sight* volt a Guggenheim Museumban (1996), amelyhez a kortárs afrikai művészet debütálása köthető a nyugati szcénában. 1997-ben a *Johannesburgi Biennále* művészeti vezetője, 2002-ben a kasseli *documenta 11*, 2008-ban a *Gwangju Biennale*, 2012-ben a *Párizsi Triennále* kurátora. A Velencei Biennále 120 éves történetében Enwezor az első afrikai születésű főkurátor és Harald Szeemann mellett ő az egyetlen, aki a *documenta* és a *Velencei Biennále* művészeti vezetője is volt.

4 David Adjaye ghanai származású brit építész. Számos képzőművészettel kapcsolatos projekt nyomán kapott megbízást Enwezortól a *Biennále* tereinek tervezésére: az ő irodája alakította ki a Corderie kiállítási tereit, valamint hozta létre a Giardini központi pavilonjában az ARÉNÁ-t, „az élőbeszéd, a dal, felolvasások, filmvetítések gyűjtőhelyét”, amely többirányú nézőterével és színpadával kívánja aktivizálni, a diskusszív térbe bevonnai a látogatókat.

kiállítások eredményeit összegzi ezen a biennálén, hanem ezt kiegészíti számos, kifejezetten ebből az alkalomból készült új művel, valamint multidiszciplináris, inspiratív programokkal, művész-performanszokkal<sup>5</sup> és különféle előadásokkal, ismét sokféle irányba tágítva a biennále és a kortárs képzőművészet kereteit. Ehhez a szilárd kurátori alaphoz viszonyíthatjuk az egyes országok, kurátorok és művészek teljesítményét. Néhány szám: az idén 120 éves művészeti rendezvény összesen 11000 m<sup>2</sup>-en mutatta be a főkurátor válogatását – 3000 m<sup>2</sup> a Giardini, 8000 m<sup>2</sup> az Arsenale területén – amelyhez 89 nemzeti pavilon járult hozzá a saját kiállításával (ebből 29 a Giardini történeti épületeiben és 31 az Arsenáléban). Az Enwezor által rendezett központi kiállításon 136 művész szerepel 53 országból, közülük 89-en most első ízben, számosan az úgynevezett „perifériáról”, kifejezetten a kiállításra készült munkával. A biennále történetében először állt ki Grenada, Mauritius, Mongólia, Mozambik és a Seychelle-szigetek (és érdekességképpen említsük meg az Apostoli Szentszék kiállítását is az újonnan felújított Sale d’Armiban). További 44 kísérő kiállítást lehetett megtekinteni a városban és tágabb körzetében, már ha valakinek volt erre ideje és energiája. A *Velencei Biennále* már régóta olyan megrendezvény, amelyet lehetetlen teljes egészében befogadni (idén például csak kevesen találták meg és látták a díjnyertes örmény kiállítást San Lazzaro kolostorszigetén). E beszámoló ezúttal is a biennále egyfajta személyes olvasata, töredékes útibeszámoló, mely nem mentes némi elfogultságtól sem.

És most térjünk vissza a történelem angyalához és a kapitalizmushoz. Enwezor az 1914-es és 1939-es történelmi évfordulókat emlékeztünkbe idézve napjaink globális tájképét úgy festi le, mint amely újra romokban hever, ahol eluralkodott az erőszak és gazdasági pánik, ahol humanitárius katasztrófa zajlik a tengereken, a sivatagokban és a határokon, amint a bevándorlók, menekültek és kétségbeesett emberek keresnek menedéket látszólag nyugodtabb és prosperálóbb vidékeken. „Bárhová fordulunk, újabb válságot, bizonytalanságot, mélyülő fenyegetettséget látunk a világban”, írja a kurátor. A kérdés az, hogy hogyan lehet a kortárs jelen új nyugtalanságát, a dolgok jelenlegi állását a művészet eszközeivel megragadni? Mennyiben mutathat túl a dolgok prózai valóságán egy műalkotás, hasonlóképpen Klee *Angelus Novus*ához?

Enwezor elképzelése szerint a kurátor, a művészek, a közönség és bárki, aki a biennáléhoz hozzájárul a maga eszközeivel, mind egyazon a zenekarban játszik; ez a virtuális és valóságos

BRUCE NAUMAN  
Human Nature /  
Life Death / Knows  
Doesn't Know, 1983

ABDEL ABDESSEMED  
Nymphs, 2015  
(All the World's  
Futures, Arsenale)  
© Fotó: Rosta József



BRUCE NAUMAN  
Human Nature /  
Life Death / Knows  
Doesn't Know, 1983  
(All the World's  
Futures, Arsenale)  
© Fotó: Rosta József

<sup>5</sup> Többek között Olaf Nicolai, Jason Moran, Jeremy Deller, Charles Gaine vagy a TOMORROW darabjaival, melyek ihletői többek között Marx, a munkadalok, a gyárak világa vagy a társadalmi igazságosság mint olyan.

közösség foglalja el a biennále tereit és ragadja meg a válságos jelent, a dolgokat a műveken keresztül. Az egyes műveket a kurátor úgynevezett „szűrőkön” keresztül kapcsolja be a rendszerbe, melyek a következők: „Élő jelleg: az elbeszélés időtartama” (a kiállítás mint időben zajló esemény, narratíva); „A rendezetlenség kertje” (a kertek – giardini – mint az egyes nemzetek kaotikus viszonyának térbeli metaforái); és végül a „Tőke: élő felolvasás” (a fiktív és valóságos tőke, illetve Marx műve, „korunk nagy drámája”, mely 1867-es megjelenése óta oly nagy hatást fejtett ki világszerte, de amit oly kevesen olvastak eredetiben). Marx *Tőkéje* a kurátor véleménye szerint olyasfajta szöveg, melyből magyarázatot kaphatunk a fennálló rendszerekkel kapcsolatos kérdéseinkre: „szoros olvasása” révén megismerhetjük és megérthetjük a kapitalizmus jelenségét, a pénzügyi rendszerek kapzsiságát, a természeti erőforrások és az emberek kizsákmányolását, a társadalmi szerződést megszegő politikai, hatalmi rendszereket: korunk meghatározó gazdasági, társadalmi struktúráit. A biennále átlagközönségét nyilván nem lehet kényszeríteni, hogy magáévá tegye a szövegkorpuszt és annak alapján változtassa meg éltét, de a felolvasások és a Marx művére reflektáló munkák legalább az alapfogalmakat (munka, termelési viszonyok, elidegenedés, ár, profit, válság) a fejekbe sulykolják, és ily módon felkelthetik a dolgok megértésének igényét. Felmerül persze a kérdés, hogy mi jön *ezután* (létezik-e az eddigiéknél jobban működő, egyben igazságosabb gazdasági, társadalmi rendszer, vagy éppenséggel egy elkerülhetetlen természeti-gazdasági katasztrófa felé sodródik a világ), ám erre a kérdésre a biennálétól nem várhatunk egyértelmű választ – ez az a jövő, amelyet nem láthatunk, de amely felé feltartóztatatlan erők repítenek, miközben a múlt romjai felett szemlélődünk. „Az esztétikai döntés egyben mindig politikai is”, mondja Enwezor,<sup>6</sup> és ezzel mélységesen egyet kell értenünk. Jól tudjuk, hogy az avított politikai eszmék karöltve járnak az ízléstelenséggel, a hamis pátozzsal, a megalomániával vagy a múltba merengő formavilággal, amely aztán áthatja az élet minden területét – gondoljunk csak az építészetre, a köztéri szobrászatra, az öltözködésre stb. „Elkülöníteni a művészetet a politikai hangulattól és eseményektől? Ez nem fog menni!” – hát én sem erőltetem.

Az Arsenale első terme erős felütéssel indít. BRUCE NAUMAN villódzó neonfeliratait – „halál”, „fájdalom”, „étel” stb. – az algériai-francia ADEL ABDESSEMED *Vízililiomai* ellenpontozzák: hosszú, éles pengéjű bozótívágó késekből állított „növények”, a művész más munkáihoz

GEORG BASELITZ  
Fällt von der Wand  
nicht (Doesn't Fall  
From the Wall)  
(All the World's  
Futures, Arsenale)  
© Fotó: Rosta József



C.T. JASPER & JOANNA  
MALINOWSKA  
Halka/Haiti  
18°48'05"N  
72°23'01"W  
(lengyel pavilon)  
© Fotó: Rosta József



RIRKRIT TIRAVANIJA  
Untitled (14,086  
unfired) (All the  
World's Futures,  
Arsenale)  
© Fotó: Rosta József

6 Idézi a *THE BAG – Biennale Arte Guide* című kiadvány, 1 kötet, p. 20.

7 Ugyanitt.



(a szögesdrótból készült Krisztushoz vagy a szemeteszakokkal telerakott menekültszállító hajóhoz) hasonlóan felkavaró, ellentmondásos objektumok. Bruce Nauman az egyike azoknak a művészeknek, kiknek műveiből (az 1972-től a nyolcvanas évek elejéig készült neonmunkáiból) antológiát állított össze a kurátor, hasonlóan HARUN FAROCKI filmes életművéhez, amelyből összesen 87 munka tekinthető meg a biennálén. Kiemelt figyelmet kap továbbá WALKER EVANS, SZERGEJ EJZENSTEIN, CHRIS MARKER, ISA GENZKEN, HANS HAACKE, MARLENE DUMAS, GEORG BASELITZ és más, általunk kevésbé ismert művészek – ők azok a kulcsfigurák, kiknek életműve történeti perspektívába helyezi a frissen készült munkákat, mint ahogy az Nauman és Addesmed esetében is történt.

A Corderie következő nagyszabású installációja a nemrégiben elhunyt zenész, performer, tanár és képzőművész TERRY ADKINS nevéhez fűződik: szobrait, installációit nagyméretű hangszerekből és különféle anyagokból, zeneszerző módjára komponálja, előcsalgotva a lelket a holt tárgyakból. Művei környezetében került sor arra az élő operaelőadásra, amellyel JENNIFER ALLORA & GUILLERMO CALZADILLA járult hozzá az Enwezor által elképzelt, az emberi hangra, szövegek és dalok élő előadására épülő programsorozathoz. Az *In the midst of things* című, olasz énekesek által előadott darabot Joseph Haydn *Teremtés* című oratóriumából írta GENE COLEMAN, megváltoztatva az eredeti zenemű hangjainak, illetve részeinek sorrendjét, ezzel mintegy átírva a bibliai teremtéstörténetet, benne a teremtmények megjelenésének sorrendjét is.

Hadd kössem ezekhez a művekhez, illetve gondolatmenetehz a lengyel pavilonban bemutatott *Halka/Haiti 18°48'05"N 72°23'01"W* című filmet, C.T. JASPER és JOANNA MALINOWSKA alkotását. Az extrém szélesvásznú, a jelenlét illúzióját keltő filmen egy falusi utcarészletet látunk Haiti szigetén napkeltétől napnyugtáig, ahol hosszabb-rövidebb előkészületek után, anakronisztikus jelenetek tanúi lehetünk: jelmezbe öltözött énekesek a falu közepén előadják Stanisław Moniuszko *Halka* című nemzeti operáját, egy tragikus szerelem lírai történetét. De hogy kerül a 19. századi nemzeti érzés és romantika az asztalra? A történelem meglepőbb fordulatokat produkál, mint gondolnánk: a Cazale nevű falu lakói részben lengyel katonák leszármazottai, akiket Napóleon küldött Saint-Domingue szigetére 1902-1903-ban, az itteni rabszolgalázadás leverésére. Az előadások ezeknek a haiti lengyeleknek, barátaiknak és ismerőseiknek – valamint „az ott elhaladó állatoknak és motorkerékpárosoknak” – szólt, a projekt célja pedig, hogy újragondolja és felülvizsgálja az uralkodó történelmi narratívákat. Visszatérve az Arsenaléba: ugyancsak a kultúrák és tradíciók ütközésének szentel multimédiás installációt THEASTER GATES *Martyr Construction*

című munkájában, amelyben jól megtermett fekete férfiak dolgoznak látványosan egy lebontásra ítélt katolikus templomban. Gates kiállítja a templomi orgonából kimentett sípokat, a harangot és szobortöredékeket: az egykori chichagói Szent Lőrinc templom rekvizitumait is, amely egykor lengyel és ír bevándorlóknak nyújtott menedéket, de nemrégiben a telekspekuláció áldozatául esett a most afro-amerikaiak és spanyolajkiak által lakott környéken.

Rombolás után építés és munkásmozgalom: RIRKRIT TIRAVANIJA komplett téglagyárat telepített az egyik kiállítóterembe, ahol 14 086 db agyagtéglát készítettet tradicionális módszerekkel, melynek darabja 10 €-ért kapható. A téglára nyomott kínai pecsét jelentése: „Ne dolgozz!” A téglákból befolyó pénzt az olasz munkások egyik szervezetének utalják át; a Giardiniben általa kiállított – fiatal művészek közreműködésével készült – több száz rajz pedig a sajtóban különböző tüntetésekről, felvonulásokról megjelent fotók alapján készült, körképet adva a jelenégető problémáiról, a demokratikus jogok megsértéséről és az ez elleni tiltakozás lehetőségeiről.

ADRIAN PIPER amerikai konceptuális művész és filozófus – aki a legjobb művész díját nyerte el idén Velencében – *The Probable Trust Registry: The Rules of the Game 1-3* című csoportos performansza a szavak és ígéretetek, valamint szerződések és aláírások értékéről és érvényességéről szól. A kiállítóteremben kialakított regisztrációs asztaloknál jelentkező személy az alábbi három állítás közül választhat: „Mindig túl drága leszek ahhoz, hogy megvásárolj”, „Mindig azt fogom gondolni, amit mondok”, „Mindig azt fogom tenni, amit mondok”. A játékszabályok valamelyikét vállaló aláírók döntésükön keresztül analizálhatják tetteik indítékait, saját személyiségüket és másokhoz való viszonyukat, mely végső soron a társadalmi szerződések (ha úgy tetszik: a törvények és akár az úgynevezett „együttműködési rendszerek”) kérdéséhez, azok érvényességéhez is elvezethet. A személyes és titkos nyilatkozatokat Piper archívuma gyűjti és dolgozza fel az utókor számára.



ADRIAN PIPER  
The Probable Trust  
Registry: The Rules  
of the Game 1-3  
(All the World's  
Futures, Arsenale)  
© Fotó: Rosta József

A ghanai IBRAHIM MAHAMA nem kertel, amikor monumentális, jutazsákokból készült installációja jelentéséről faggatják: témája a munka és a tőke, az árutermelés és -kereskedelem, amelynek volumenét és jellegét a kókuszdió és más áruk és termények szállításához használatos durva textil másodlagos, egyszerre „ipari méretű” és kézműves jellegű felhasználásán keresztül érzékelteti (van-e még, aki emlékszik a gyarmatáru kifejezésre?).

Mint említettük, Harun Farocki filmjei, fontos referenciaként bukkannak fel újra meg újra Enwezor kiállításain. Itt most többek között azt a sokcsatornás installációt (*Labour in a Single Shot*) is láthatjuk, amelyet előzőleg a berlini HKW mutatott be.<sup>8</sup> NTJE EHMANN és Farocki felkérésére a világ 15 nagyvárosában rögzítették filmesek vágás nélküli rövidfilmjeiken, hogyan munkálnak az emberek, legyen az szellemi vagy fizikai, fizetett vagy önkéntes, tradicionális vagy korszerű munka, alkalmat adva a szemlélőnek, hogy eltöprengen a munka mibenlétén, árán és hasznán.

A jövő társadalmának és technikájának vizionálásához nyújthat segítséget az argentin ERNESTO BALLESTRETOS kis műhelysarka, ahol ultrakönnyű repülőmodellek készülnek és szállnak a levegőben, látszólag fittyet hányva a gravitációnak. Ha valaki ennél több technikát, pénzt és látványosságot kíván ugyanebben a témában, nézze meg a koreai pavilonban MOON KYUNGWON & JEON JOONHO *The Ways of Folding Space & Flying* című futurisztikus, velejéig profi munkáját, amely a jövőből visszatekintve vizsgálja az emberi civilizációt, miközben meglehetősen üresnek és magányosnak, ugyanakkor tökéletesen gépesítettnek festi le a jövőt.

A német pavilon a „munka”, a „migráció” és a „lázadás” témájában mutat be négy művészi pozíciót és alkotást, melyek közül HITO STEYERL *Factory of the Sun* című videóinstallációja volt a leglátványosabb, ugyanakkor legrejtélyesebb. A művész a digitális technika segítségével élő embereket transzformál a virtuális térbe, egy a számítógépes játékok világához hasonló valóságba, amelyet egy digitális stúdióhoz hasonló térben kivetítve, napozóágyakról tekinthetünk meg. A szereplők rabszolgaként dolgoznak egy stúdióban, amely mozdulataikat fényimpulzusokká alakítja. A helyzetük ellen lázadókat a Deutsche Bank drónjai támadják, majd a tánc lesz a láthatatlan ellenfelek elleni tiltakozás leghatékonyabb formája, amely fergeteges diszkófeelingben csúcsosodik ki a darab végére – így alakítva végül politikai parabolává a látszólag csacska történetet. Apropos, tiltakozás: OLGA CSERNYISEVA érzékeny rajzai mellett GLUKLYA (NATALJA PERSINAJAKIMANSZKAJA, a Sto gyélaty? csoport aktív tagja, a talált ruhák üzemének alapító vezetője)



FIONA HALL  
Wrong Way Time  
(ausztrál pavilon)  
© Fotó: Rosta József



JOAN JONAS  
They Come to  
Us without a Word  
(amerikai pavilon)  
© Fotó: Rosta József

8 *Labour in a Single Shot*. Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2015. február 26 – április 6. (<http://www.hkw.de>)

látványos és humoros installációja képezte le az orosz és kelet-európai életérzést: seprűnyélre húzott jobb-rosszabb ruhadarabok és azok feliratai fejezik ki a mindenkori kisember viszonyát a hatalomhoz és tiltakozását a putyini rendszer ellen a használt ruhapiac általánosan elterjedt és hatásos eszközeivel.

Ennél erőteljesebb szimbólumokkal demonstrált Ukrajna Oroszország be nem vallott területszerző háborúja ellen: feketébe öltözött, alakzatokba rendeződő kommandósok vitték be a háborús hangulatot Velence békés utcáira a Pinchuk Art Center által állított ideiglenes, transzparens pavilon közelében, mely feltörekvő fiatal művészeknek adott helyet, és amely a „Remény” nevet kapta. A sajtószöveg utalt arra, hogy a 2013-as tüntetések alatt több mint 100 civil tiltakozó veszítette életét, és hogy a kiállítás az új, modern, transzparens Ukrajnát kívánja képviselni, amely napjainkban is küzd a korrupció, a gazdasági nehézségek és a keleti részén állomásozó orosz hódító csapatok ellen.

Nehéz elvonatkoztatni a militáns Oroszország képétől, amikor az orosz pavilonba lép az ember – mint ahogy zavarba ejtően nagy és „élő” az a pilóta-figura is, amellyel elsőként szembesülünk (IRINA NAKHOVA műve). Ukrán aktivisták is úgy vélték, hogy érdemes tiltakozásuk színhelyeül választani az orosz kiállítást: #ONVACATION néven, mintegy „szabadságukat töltve” foglalták el a tereket és hirdettek szolidaritási szelfi-akciót.<sup>9</sup> Most pedig néhány atipikus, mégis szimpatikus pavilonról és kiállításról, amelyek bár ismeretlen területekre csábították a látogatót, az a kaland végén elégedetten távozott. Idén ezek közé tartozott Ausztrália és az Egyesült Államok, melyek FIONA HALL, illetve JOAN JONAS műveit mutatta be. Az újonnan épült, múzeumi sztenderdeknek megfelelő ausztrál pavilonban egy különös, első pillantásra inkább néprajzi vagy helytörténeti bemutatóra emlékeztető kiállításba lépünk: a falakon kakukkosórák, a sarokban hánocsból font állatok, a vitrinekben bankjegyek és kőzetek – mindez a *Wrong Way Time* című műben egyetlen hatalmas installációban egyesül, amely a globális politika, a pénz és a természeti környezet viszonyát vizsgálja. Joan Jonas-t inkább a videó és a performatív művészet jellemzi, de Hallhoz hasonló érdeklődéssel a természet és annak spirituális jellege iránt. Az egymásra reflektáló páros videóvetítéseken jelmezekbe öltözött gyermekeket, tájakat és állatokat látunk, a tereket tükrök és egy velencei kristálycsillár fénye, a művész rajzai és japán papírsárkányok szellemítik át. Az 1960-as évek vége óta aktív művész kifejezett női érzékenységgel teremt meg álomszerű tereit, a konceptuális művészetet a performanszal és multimédiás eszközökkel vegyítve.

<sup>9</sup> Bővebb információ: <http://on-vacation.info/>



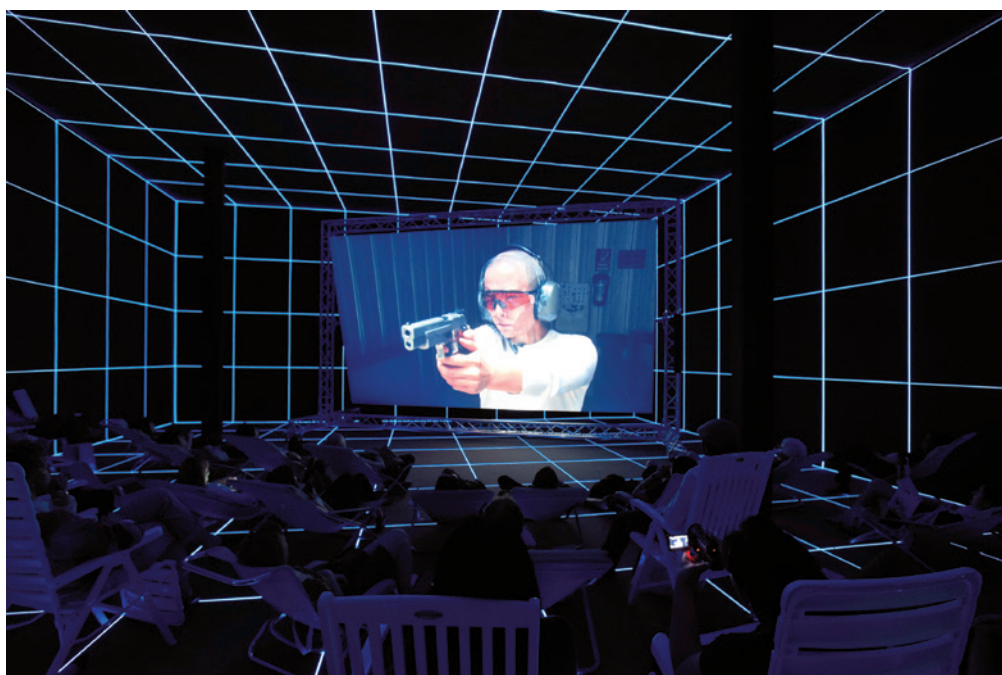
MOON KYUNGWON & JEON JOONHO  
The Ways of Folding Space & Flying (koreai pavilon)  
© Fotó: Rosta József

A *Gotika* című kísérő rendezvényre<sup>10</sup> – az üvegből készült művek kiállítására – mintegy véletlenül keveredtünk el: nagy nevek, gyanúsán nagyszabású projekt: már hogy tudna minden felkért sztárművész kizárólag üvegből dolgozni? A művek egy része azonban kimondottan kellemes meglepetést okozott, mint például WAEŁ SHAWKY remek bábfigurái, amelyek a *Cabaret Crusades* filmhez készültek, vagy PASCALE MARTIN TAYOU lábosok köré állított csödülete. És még egy, meglepetés-szerű élmény: a tajvani TIEN-CHANG *Never say Goodbye* című opusza, amely új értelmet ad a szentimentalizmusnak, valamint az egyenruhának és a fojtott erotikának, Tajvan, valamint a nyugat összefonódó történelmének kontextusában.

Folytatása következik.

<sup>10</sup> *Glasstress 2015 Gotika*. Az Ermitázs és a Berengo Studio projektje; Palazzo Franchetti / Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti; Velence, 2015. május 9 – november 22.

HITO STEYERL  
Factory of the Sun (német pavilon)  
© Fotó: Rosta József



# Világok jövője – Az identitás hatalma

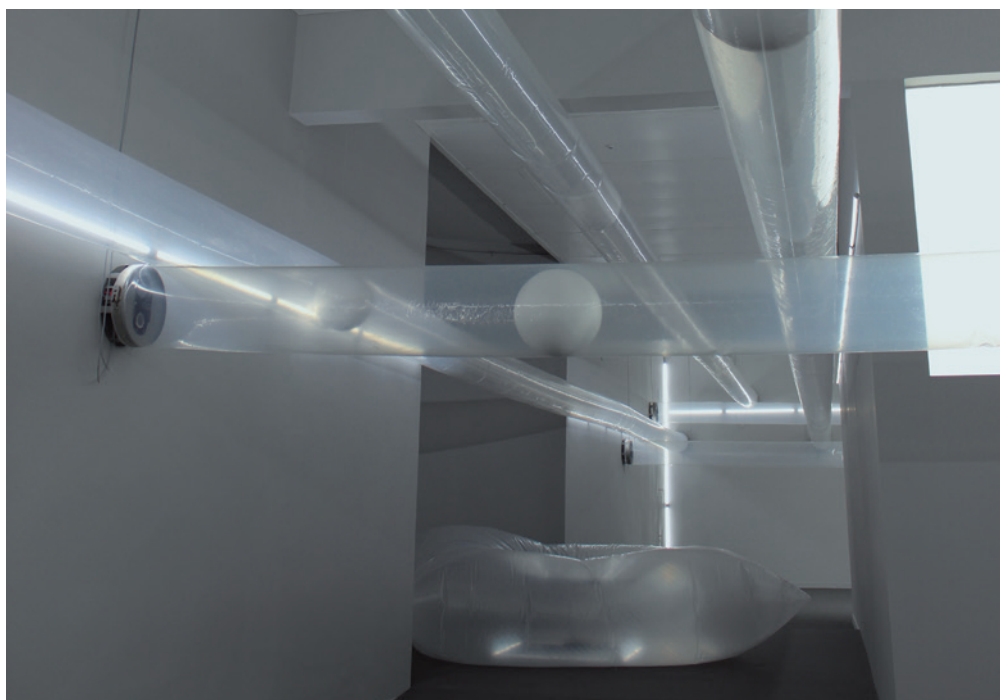
Cseke Szilárd: *Fenntartható identitások*

56. Velencei Biennále, Magyar Pavilon  
2015. május 9 – november 22.

„Kollektív identitás, kulturális identitás, vallási identitás, nemzeti identitás, etnikai identitás, nemi identitás, területi identitás, ökológiai identitás, legitimáló identitás, rezisztens identitás, fogyasztói identitás.” Példák az identitással és fenntarthatósággal kapcsolatos 56. Velencei Biennále magyar pavilonjának belső udvarában kialakított participatív tér korongjaiból kiforgatható szöösszetételekre. A *Világok jövője* (All the World's Futures) címet viselő, 56. Velencei Nemzetközi Képzőművészeti Biennalén Magyarországot GERMAN KINGA és CSEKE SZILÁRD *Fenntartható identitások* című projektje<sup>1</sup> képviseli, amely a kollektív és individuális identitások problematikájára reflektál.

<sup>1</sup> A kiállítás honlapja: <http://www.sustainableidentities.com/>

CSEKE SZILÁRD  
Fenntartható identitások, 2015 | 56. Velencei Biennále, Magyar Pavilon © Fotó: Rosta József



Korunkra a közös identitások felbomlása, egy kizárólag piacokból, hálózatokból, az új gazdaságelmélet egyénekéből és stratégiai szervezeteiből álló erős világa jellemző, ahol a modern nemzetállamok jócskán veszítettek szuverenitásukból. OKWUI ENWEZOR, a biennále kurátora idén a szervezetek és rendszerek szétcsúszására, a szerkezetek és a formák megbomlására, illetve az értékrendek felborulására szerette volna ráirányítani a nemzetközi figyelmet, egyéni és globális perspektívát egyaránt felkínálva, egyfajta globalizáció-kritikát adva a művészet, technika és ökológia referenciamezőiben.

Koncepciója a biennalét olyan inspirációs forrásként, gondolkodási és vitahelyszíneként vizionálta, ahol a Velence különböző pontjain megjelenő metaforikus terek művészeti narrációja globális értelmezést és párbeszédet kezdeményezhet a nemzetek problémáira, valamint a társadalmi változásokra reflektálva. Szükség van-e egy ilyen világban identitásokra, ahol az elemi ösztönök, hatalmi impulzusok, énközpontú stratégiai kalkulációk, makrotársadalmi szinten pedig a „barbár nomád” dinamika fenyeget?

A magyar pavilon címe ironikusan hívja fel a figyelmet az identitások állandó változására, azok konstruált jellegére. Cseke Szilárd a kilencvenes évek óta épít mobil objektumokat, amelyek – címeiken keresztül is – a migráció, a fenntarthatóság vagy éppen az identitáskeresés témáira utalnak. Objektjei a fizika és geometria világának vizuális fordításai, ahol a folyamatosan változó látvány jellemzi az általa épített rendszereket, s azok kölcsönhatásaiból létrejövő állapotokat. A pavilonban létrehozott helyspecifikus

térinstalláció faltól falig terjedő átlátszó fólia-csőveinek hálózatában ventilátorok mozgatnak fehér polisztirol golyókat. A golyók behatárolt mozgása jól jelzi a konstrukciós folyamatot, ami mindig a konkrét életfázisok, az adott kulturális közeg révén alakul. A golyók nem tudnak kigurulni az áttetsző csövekből: mozgásuk -tól-ig terjed. Dinamizmusukkal azonban egyszerre jelölnek ki gondolati keretet és térszövetet. Ezen térforma energiaforrásoként a központi részen elhelyezett hatalmas, folyamatosan felfújódó, majd leeresztő, áttetsző fóliapárna is beazonosítható. A függőleges és vízszintes fényvonalakat alkotó ledes fénycsövek hideg fényének szerepe a térélmény további erősítése.

A bejáratnál balra eső térben az objektum közepéből, hangjából készített hanginstalláció fogadja a látogatókat. A felerősített sűrűlódó és légmozgással járó hangokból GRYLLUS ÁBRIS médiaművész alkotott kompozíciót, amely nagyon fontos kiegészítő eleme az installációnak, és egyben az installáció terébe belépő látogatók „felkészítője”, a hangok által is erősítve a következő inspiratív térélményt.

German Kinga művészettörténész, a MOME egyetemi docense még 2015. január elején bevonta a projekt kivitelezésébe COSOVAN

ATTILA és BALLA DÓRA docenseket és a MOME MA szakos hallgatóit. German ugyanis évek óta nagyon fontosnak tartja az integratív csoportos munkát és a hallgatók aktivizálását valós projekteken. Workshopokon keresztül gondolkodtak közösen az arculat, a katalógus, illetve a részvételi tér (a belső, nyitott udvar) lehetőségeiről.<sup>2</sup> A projekt vizuális elemeinek koordinációját – a kiállító művészen és a kurátoron kívül – egy ugyancsak egykori MOMÉ-s hallgató, FOGARASY TAMÁS jegyzi. Neki köszönhető a POSSIBLE Budapest céggel közösen létrehozott, hangalapú applikáció<sup>3</sup> megvalósítása is. Az applikáció ötlete és tartalma szintén az említett workshop eredménye. Az applikáció által a helyszínen felvett hangfájlból készít transzkóddalással egy 3D-s objektumot, amelyet e-mailben is megkaphatnak az identitásukat a digitális térben is tesztelő és kiterjesztő látogatók. Ritkán történik meg, hogy egy A++-os globális ügynökség egy művészeti projekt mellé áll egy applikáció formájában, de reméljük, nem először és utoljára a biennále és a magyar kiállítások történetében. A POSSIBLE ráadásul olyan Fortune 1000 ügyfelek számára nyújt értékes és mérhető interaktív marketing szolgáltatásokat, mint a Canon, a Telenor, a Mazda, az AT&T, a Barclays, a P&G, a Nokia, a Microsoft vagy a Dell. Az applikáció sikerét bizonyítja, hogy május végéig több mint 1700 objektumot tárol az adatbázisa.

Az inspiratív térélmény végső állomásaként a kiállításlátogatók a magyar pavilon átriumában nemcsak kiforgathatják a tárcsákon lévő különböző identitás-feliratokat, hanem fekete táblafalakra üzenetet is hagyhatnak a MOME hallgatói által kézzel kiöntött krétagömbökkel. A kiállítás eddigi dokumentációja alapján volt olyan professzor, aki identitással kapcsolatos tézisét fejtett ki a táblára vázolva gondolatmenetét, de volt, aki csak a „Kövesd a szíved!” feliratot hagyta ott

<sup>2</sup> <http://www.mome.hu/hu/hirek/1019-fenntartható-identitások-velencében>

<sup>3</sup> <http://app.sustainableidentities.com/>





CSEKE SZILÁRD  
Fenntartható identitások, 2015 | 56. Velencei Biennále, Magyar Pavilon © Fotó: Rosta József

CSEKE SZILÁRD  
Fenntartható identitások, 2015 | 56. Velencei Biennále, Magyar Pavilon © Fotók: Germán Kinga



a későbbi látogatóknak, amelyet egy másik látogató a „Ne!” felirattal egészített ki.

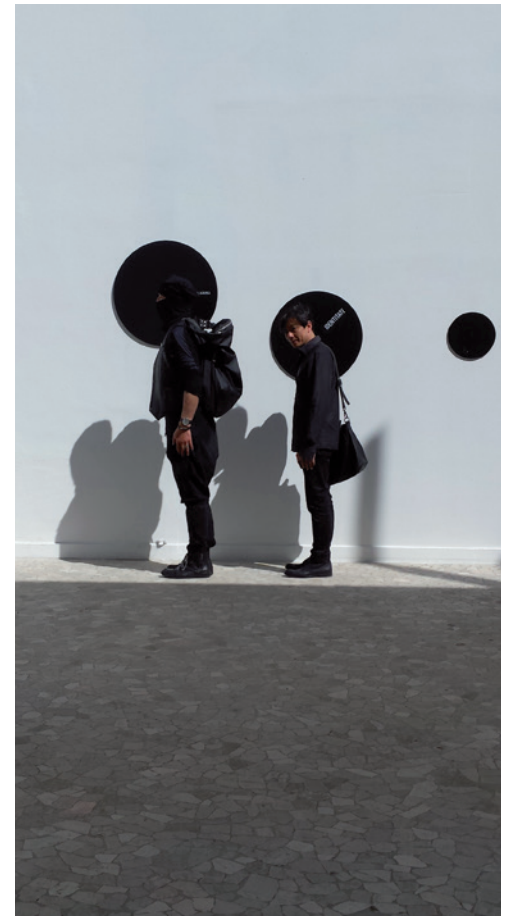
A magyar pavilon szimbolikus és absztrakt rendszerének kontemplatív tere jól illeszkedik abba a kortárs nemzetközi gyakorlatba, amely a hang és a műalkotás metaforikus tereit hozta létre idén a Giardiniben. Gondoljunk akár a franciák sétáló fenyőfáira,<sup>4</sup> amelyek mozgását kísérő zörejek a fák nedvkeringésével és a fény-árnyék változás jeleinek transzkódolásával hozták létre, a norvég pavilon *Rapture* című dialógusterére<sup>5</sup> vagy CHI HARU SHIOTA japán művész *Kulcs a kézben* című gigantikus installációjára a japán pavilonban, ahol a piros fonalak és kulcsok alkotta szövött térben hosszasan bolyonghatott a megbabonázott kiállításlátogató.<sup>6</sup>

A mobil szobrok meditatív jelensége, a látvány folyamatos változása, a gondolkodásra és dialógusra készítő alkotás-együttes – tehát a Cseke féle rendszer – különleges élménnyel gazdagít, ám egyértelmű választ nem ír elő: ironikusan sejteti, hogy fenntartható identitások valószínűleg nincsenek.

4 Céleste Boursier-Mougenot: révolutions. <http://www.institutfrancais.com/fr/actualites/pavillon-francais-biennale-de-venise-2015-revolutions>

5 Camille Norment: 'Rapture'. <http://oca.no/venice-biennale/venice-biennale-2015.1/>

6 Chiharu Shiota "The Key in the Hand". <http://2015.veneziabiennale-japanpavilion.jp/en/>



# Ideiglenesen „áthangolt” urbánus autonóm területek

## Sound as Space. Nem látod? Séta a fülnek

OFF-Biennále, Budapest, V., VI., VIII. kerület  
2015. május 2–17.

Minden, a környezetünkben gyakorlatilag állandóan jelenlevő nemkívánatos akusztikai jelenség összességét zavaró zajként élünk meg. „Zajtudatosságunk”, vagyis (városi) tereink akusztikai „áthangolásának” az igénye, mint környezettudatosságunk fejlesztésének újabb lehetősége csak a legutóbbi időkben kezd több figyelmet kapni – nem utolsó sorban olyan autonóm művészeti projektek mentén, mint a budapesti belvárosi közös és ismerős terekben megrendezett *Sound as Space. Nem látod? Séta a fülnek* című hanginstalláció-kiállítás, amely ÖZE ESZTER és PERCZEL JÚLIA első kurátori együttműködése is egyben.

1910-ben Robert Koch bakteriológus, ezt írta: „Egy napon az emberek ugyanolyan könnyörtelenül fognak harcolni a zaj ellen, mint ahogyan ezt teszik most a kolera és a pestis ellen”; s bár ma már a csendesebb környezetben munkálkodunk, ezt a törekvésünket a globális hanghullámok mennyiségének folyamatos növekedése kiegyenlíti. (A városi zajvédő fal tökéletesen szimbolizálja az építészek és a várostervezők tehetetlenségét a folyamatosan növekvő háttérzajjal szemben...) Miközben pedig a művészek intervencióként működő hanginstallációkat alkotnak, köztereken, közös, valamint ismertebb helyeken található kisebb területeket alakítanak, „hangolnak” át, mint ahogyan ezt a *Sound as Space*, az *OFF-Biennále Budapest* egyik legizgalmasabb kiállítása is tette.

A hanginstalláció fizikai helyzetét leíró tér az építészeti tér, amely ezáltal egybeesik a létrejövő ideiglenes percepcionális térrel is. A hanginstalláció komplex tere kiterjesztett tér, a hangok expanziójának a tere, a térbeli és az időbeli művészeti formák integrációja, amelyben a hangműveknek nincsen kezdete és vége, többnyire hiányzik a narratíva és a performativitás. Éppen emiatt, s persze azért is, mert egy hanginstalláció sosem csak hangból áll (csupán tárgya a hang), hanem más médiumokkal együttesen létezik az alkotás, az átvitel és a percepció hármasságában, lehet annyira flexibilis és interaktív médium, hogy *in situ* mutatkozzék meg és hangozzék fel a legkülönbözőbb terekben.

A kurátorok által felkért kiállító művészek – mint ahogyan ezen a területen jellemzően lenni szokott – különböző irányokból (a kortárs zenétől a konceptuális művészetig) jutottak el a hanginstalláció-művészetig. A *Sound as Space* alkotói számára

az akusztikai értelemben vett ürességnek nem a csend felel meg, hanem éppen az ellenkezője: a minket a mindennapi technológiai térben az élet minden szintjén mindenütt körülvevő elektronikus eszközök és gépek zaja.

Az installáció által a közönség számára megnyitott tér percepcionális térére alakításakor főleg a külső helyszínen létrehozott installációk kerültek interakcióba a környezettel. Az V. kerületi Vitkovics Mihály u. 3. szám alatti két szomszédos üzlethelyisége adott otthont KOLOZSVÁRI CSENGE és TORNyai PÉTER munkáinak. Kolozsvári *Poliritmia* (2015) című kétcsatornás videó-munkáján, amelyet az üzlethelyiség kirakatában az utcáról láthattunk és hallhattunk, a páternoszter funkcionális monotóniája és a mozgás által folyamatosan változtatott tere az időnként felosztó kapitalizmus mechanizmusának szimulációja. Más szavakkal: a „pszeudociklikus idő” a kapitalizmus egyik manipulatív stratégiája, amelyben csillapíthatatlan igényt teremt bennünk, hogy felaprózzuk magunknak és nyomon kövessük a valójában már előre felosztott idő múlását. A kiállítóhely városi pozíciójából kiindulva a környék utcáinak térkép-rajzolataiból alakított ki zenei mintázatokat Tornyai Péter zeneszerző *Városi tücskök* (2015) című interaktív hanginstallációjában, ahol a mintázatokat egy-egy zenélő dobozon a látogatók szólaltatják meg. A zenei szövetté váló hangképével és primitív, eszkábált DIY-technológiájával ez az installáció egy „paleolitikus” koncept art: olyan kontextust teremt, ahol mintegy a mai technológiai tudásunkkal, de eszközeinket hátrahagyva visszatérnénk egy régebbi világba, hogy újra felfedezzük a teremtett városi tér és a percepcionális tér kapcsolatát a térkép-analógiából született, mechanikus hangkeltő eszközök (amelyeknek a sebessége is változtatható volt) által teremtett spontán zenei palimpszeszt által.<sup>3</sup> Különös, történelem nélküli, improvizált városi folklór lehetséges tere a *Városi tücskök*.

Médiaarcheológiai alternatív valóságprezentációként is értelmezhető GAAT ANDRÁS *ID* (2015) című első rádió adó-vevőkörből álló helyspecifikus hanginstallációja, amelyet a VIII. kerületi Víg u. 20. sz., utcáról nyíló helyiségének teljesen elsötétített szobájában rendezett be. Gaat a hágai Királyi

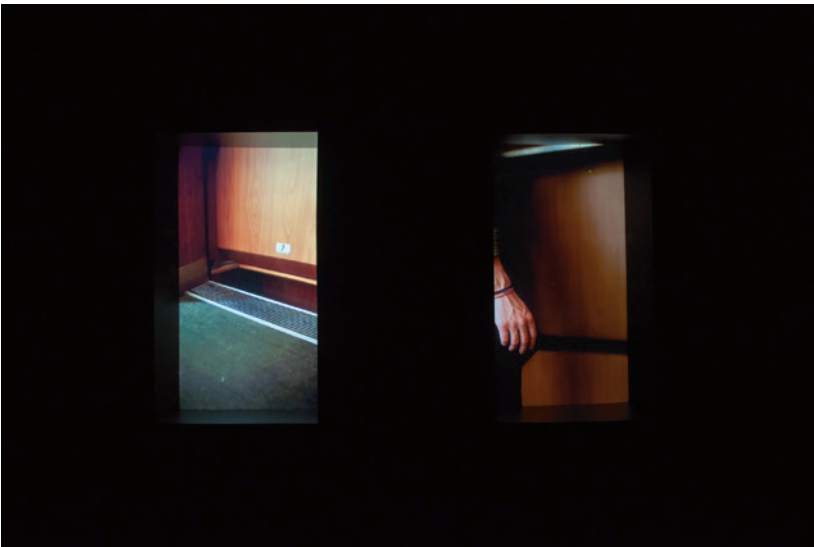
2 Vö.: „151. A pszeudociklikus idő olyan idő, amelyet az ipar formált át. Az árutermelésre épülő idő maga is fogyasztási cikk, amelynek összetevője mindaz, ami a régi egységtársadalmak széthullása következtében elkülönbözött: a magánélet, a gazdasági élet, a politikai élet. A modern társadalom teljes fogyasztható ideje végül változatos, új termékek nyersanyagává lesz, amelyek úgy jelennek meg a piacon, mint az ösztársadalmilag szervezett idő egyes alkalmazásai. 'Egy termék, amely fogyasztásra kész formában létezik, újból nyersanyagává válhat egy másik terméknek... (A tőke)' (Kiemelés az eredetiben. – S. Zs.) GUY DEBORD: *A spektákulum társadalmá. VI. A spektakuláris idő.* Ford. Erhardt Miklós. [http://www.c3.hu/~ligal/spekt\\_tars\\_liget\\_11\\_print.pdf](http://www.c3.hu/~ligal/spekt_tars_liget_11_print.pdf) (Utolsó hozzáférés: 2015. július 10.)

3 A palimpszeszt értelmezéséhez lásd: HAKIM BEY: *A palimpszeszt.* Ford. Nagy Imola. [http://www.inaplo.hu/helikon/013-Hakim\\_Bey-A\\_palimpszeszt.pdf](http://www.inaplo.hu/helikon/013-Hakim_Bey-A_palimpszeszt.pdf) (Utolsó hozzáférés: 2015. július 10.)

1 DORIS KLEILEIN – ANNE KOCKELKORN: Akusztik nerut. / Disconnection. In: DORIS KLEILEIN – ANNE KOCKELKORN – GESINE PAGELS – CARSTEN STABENOW (Hrsg. von / Eds.): *Tuned city – zwischen klang- und raumspekulation / between sound and space speculation.* Berlin, Kookbooks, 2008, 6–12, különösen: 6–8.; ill. 100–106, különösen: 100–102.



TORNYAI PÉTER  
Városi tücskök,  
2015, interaktív  
hanginstalláció,  
(részlet) 1052  
Budapest, Vitkovics  
Mihály u. 3., Sound as  
Space, OFF-Biennale  
Budapest  
© Fotó: Eln Ferenc



KOLOZSVÁRI CSENGE  
Poliritmia, 2015  
két csatornás  
videó-munka  
1052, Budapest,  
Vitkovics Mihály u. 3.,  
Sound as Space,  
OFF-Biennale  
Budapest



VÁRNAI GYULA  
Replika, 2015  
hanginstalláció,  
(részlet)  
1061, Budapest,  
Király u. 8-10,  
Central Passage,  
40-es helyisége,  
Sound as Space,  
OFF-Biennale  
Budapest  
© Fotó: Eln Ferenc

Konzervatórium Hangtani Intézetében a hidegháborús rádióadás-zavarás esztétikai aspektusait kutatja, amely egyúttal elméleti keretrendszerként is szolgál számára installációi megalkotásában. Az *ID*-ben a régi, egymást zavaró rádióadásokat modellezi, miközben egy imaginárius világot alkot, amelynek fókuszában a prostitúcióról való diskurzus narratívája által elfedve, de magáról az elektromágneses kommunikációs metanyelvről és az információ változékony természetéről, azaz az

analóg korszakról való meditáció áll.<sup>4</sup> A rádióművészet maga tartalmazza az interferenciát, mint legközvetlenebb reflexiót – hívja fel a figyelmet José Iges. Az interferencia mindaz, amitől maga a médium kapja az identitását: hogyan változtatja meg, alakítja át vagy teszi értelmezhetetlenné a jelet az átvitel során küldő és fogadó között.<sup>5</sup> Mit jelent az információ minősége, mi az *üzenete* a két rádióforrás zavarásából létrejövő nyelvnek?<sup>6</sup> A VI. kerületi Király u. 8-10, Central Passage, 40-es helyiségben a felsőbb szinten rendezte be VÁRNAI GYULA *Replika* (2015) című hanginstallációját. Várnai Gyula, aki legutóbb *Az érzékelhető határán – más hangok* című nemzetközi hanginstalláció kiállításon szerepelt 2014 őszén,<sup>7</sup> a magyarországi neokonceptualizmus reprezentatív képviselője. Mint már oly gyakran, most is egy egyszerű, hétköznapi jelenségből indul ki. A *Replika* redukált eszköztárában az ismeretlen terekre nyíló, egyébként pedig zárt ajtók egyszerű elrendezésben álltak egymás mögött sorozatban, hogy a rajtuk bekopogtatók más és más hangzásokat szólaltassanak meg. A látogatók létszámától függően a szólisztikus hangzástól a komplex hangzó tér élményéig viszonylag sok (bár korlátozott a kopogásra megszólaló hangminták száma) hangzás létrehozható itt, azonban az installáció fő érdeme, hogy elképzeltet velünk egy másik világot, amelyből csak hallhatunk valamit, sejtjük (az emberi) jelenlétet, de oda soha át nem léphetünk. A fantázia felszabadításával pedig mi hozzuk létre a képzeletünkben a mögöttes, másik valóságot. A másik mű GRYLLUS ÁBRIS *PS – Homage to György Ligeti* (2015) című hanginstallációja

4 „Az 'ID' egy helyspecifikus hanginstalláció, mely a hallgatólagos kollektív emlékezet aspektusaival foglalkozik. A mű helyszíne egy sarokra helyezkedik el a Rákóczi tértől, melynek meghatározó és jellegzetes történelme van. A Rákóczi tér és környéke a 80-as évek második felétől a magyarországi szex-turizmusnak és általában a magyarországi prostitúciónak egyik főbb központjává vált. Ahogy a hidegháborús rádióadás-zavarás, a hidegháborús korszak végének magyarországi szex-turizmusa is a magyar kollektív emlékezet egy feltáratlan része. A jelen installáció a magyar történelem e rejtett, de meghatározó szeletére fókuszál. Rádióhullámok segítségével szembeállítva kerül két hangfelvétel. Az egyik felvétel a Rákóczi téri járókelők a prostitúcióról alkotott véleményét, míg a másik az amszterdami piros lámpás negyed járókelőinek gondolatait rögzíti. Bár sok hasonlóság van a két környék között, a jogi kontextus jelentősen eltérő. Bizonyos fokig ez a különbség meghatározhatja a prostitúció értékelését és az ahhoz való hozzáállást. Az installáció során két rádióadó sugároz felvételeket ugyanazon a frekvencián. Egy rádióvevő felveszi a két adást. A hangzás a két rádióadó egymás zavarásából alakul ki. A rádió közegéből (elektromágneses mező) adódóan a két közvetítés jelerőssége előre csak részben határozható meg. Ezáltal a két hangforrás folyamatos küzdelemben áll egymással; hol az egyik adó által sugárzott felvétel kerül előtérbe, hol a másik. Csak úgy, mint ahogy az a hidegháborús rádióadás-zavarás esetében is történt.” – részlet Gaat műleírásából a kiállítás brosúrájában.

5 JOSÉ IGES: Radio Art as Interference. In: HEIDI GRUNDMANN – ELISABETH ZIMMERMANN – REINHARD BRAUN – DIETER DANIELS – ANDREAS HIRSCH – ANNE THURMANN-JAJES (Eds.): *Re-Inventing Radio. Aspects of Radio as Art*. Revolver, Frankfurt am Main, 2008, 119–129, különösen: 119–120.

6 Az egyik legizgalmasabb rádióművészeti kollektív a *The Conet Project*, amely mellett, hogy rövidhullámú kémadások lélegzetelállító gyűjteménye, egyúttal egy zörejzenei remekmű is. <http://www.irdial.com/conet.htm> (Utolsó hozzáférés: 2015. július 10.)

7 ÖZE ESZTER: Kiszűrődő hangok. *Balkon*, 2015/1., 25–28.; KOVÁCS BALÁZS: Más hangok. *Az érzékelhető határán. Flash Art*, 2014/4–5., 40–43.



volt ugyanitt, amely fő inspirációs forrásául Ligeti György 1962-es *Poème Symphonique* című, 100 metronómra írt emblemikus művét tekintve interaktív, s egyúttal akár kollektív zene- és hangtér-alkotási játékra hívja a nézőket. Az installáció alaphelyzetében 60 bpm-mel szóló digitális metronómok (100 db 10x10-es rácsban elhelyezve) a közöttük mozgó látogatók pozíciójától függően változtatják a tempójukat (a távolabbiak tempója lassul, a közelebbieké gyorsul). Az amúgy is impozáns látványt nyújtó installáció akár köztéri hanginstalláció-szoborként is izgalmas téralkotó objekt lenne (mint például Max Neuhaus *Times Square*-je,<sup>8</sup> amely ugyan rendszeres karbantartást igényel, mégis régóta működik), s amely a megfelelő ellenakció lehetne az olyan tudatalattira ható, kontroll alatt tartó, manipulációs céllal készített, rendszerint kompresszált hangzású hangkörnyezetre, mint pl. a plázákban hallható ún. „muzak”, amely a „kvantum moduláció” (kiemelés az eredetiben – S. Zs.) szintjén változtat meg minket, hiszen a zenét is és minden akusztikai formációt perifériálisan és atmoszférikusan *mint* környezetet tapasztaljuk meg.<sup>9</sup>

A *Sound as Space* kiállítás mindenképpen egyik legfőbb érdeme, hogy – az *OFF Biennale Budapest* szellemiségéhez híven – egy olyan értelmezési mezőben hozta létre a projektet, ahol lehetősége van megmutatni, hogy az állam pszichikus gyarmatosítását megjelenítő absztrakt rácsoszáttal szembehelyezkedik egy

másik, palimpszeszt-szerű pszichotopográfia, a szabad kreativitás, mint az ellenállás át- meg áthelyeződő helyei.<sup>10</sup> Az Ideiglenes Autonóm Területek elsősorban azokon a helyeken jelennek meg, ahol az állam mindent ellenőrizni és irányítani akar: „Az IAT olyan mint egy lázadás, ami nem kerül közvetlen kapcsolatba az Állammal, egy gerilla operáció, ami felszabadít egy területet (egy föld-, idő- vagy képzeletterületet) aztán szertefoszlik, azért, hogy valahol máshol alakuljon újra mielőtt még az Állam megfojthatná. Mivel a Szimuláció érdeklődik elsősorban az Államot és nem a tartalom, az IAT 'elfoglalhatja' titokban ezeket a területeket és viszonylagos nyugalomban valósíthatja meg egy időre ünnepi céljait.”<sup>11</sup>

Végül pedig a kiállítás számokban: 3 tér, 5 helyszín, 5 művész, 5 új mű, több, mint 700 látogató, 9 szervezett séta (6 séta a Hosszúlépés sétacég szervezésében, 1 kurátori séta, 1 az Artportal séta részeként, 1 az OFF Klauzál program részeként).<sup>12</sup>

8 <http://www.diaart.org/sites/main/timesquare> (Utolsó hozzáférés: 2015. július 10.)

9 MARC COUROUX: Towards Indisposition. In: JAMES LÉGER (Ed.): *The Idea of the Avant Garde And What It Means Today*. Manchester University Press, Manchester – New York, 2014, 255-262, különösen az *Occupy the Background! (Instrumental Music #2)* című alfejezet: 259-260. A kvantum modulációhoz kapcsolódóan „a hang nélkül nem létezik tér” témakörében igen érdekes megállapításokat tartalmaz az alábbi összefoglalás: *The Sound Installation*. <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/TheSoundInstallation.pdf> (Utolsó hozzáférés: 2015. július 10.)

Gryllus installációjának a kreatív kódja Nagy Ágoston (Binaura) érdeme. Mindkét installációban a hardverfejlesztő mérnökök Ujvári Dávid, Teleki Norbert (Fablab Budapest) voltak.

10 Lásd: 3. lábjegyzet.

11 HAKIM BEY: *Ideiglenes Autonóm Terület*. Ford. Nagy Imola. [http://inaplo.hu/helikon/08-Hakim\\_Bey-Az\\_Ideiglenes\\_Autonom\\_Terulet.pdf](http://inaplo.hu/helikon/08-Hakim_Bey-Az_Ideiglenes_Autonom_Terulet.pdf) (Utolsó hozzáférés: 2015. július 10.)

12 Perczel Júlia társkurátor szíves közlése.

GRYLLUS ÁBRIS

PS – Hommage to György Ligeti, 2015, hanginstalláció, 1061, Budapest, Király u. 8-10, Central Passage, 40-es helyisége, Sound as Space, OFF-Biennale Budapest © Fotó: Eln Ferenc



# Gesterben – Lustig – Geboren

## A Vörös Horizont című kiállítás köszöntése\*

### Vörös Horizont. Orosz és ex-szovjet művek a Ludwig Múzeum gyűjteményében

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest  
2015. június 5 – szeptember 6.

Legális, illegális, féllegális. Engedélyezett, tiltott, engedélyezetlen. Goszizdat – szamizdat. Nonkonformista – konformista. Kincstári művészek és disszidensek. Szocreál és szoc-art. Hivatalos és nem-hivatalos kultúra.

Rendkívül nehéz, talán nem is lehetséges egységes fogalmi keretben elhelyezni ennek a kiállításnak az anyagát. Ha keletkezésük helyén (Szovjetunió és a poszt-szovjet Oroszország) és idején (a 20. század utolsó három évtizede) túlmenően valami összekapcsolja őket, akkor az maguknak a gyűjtőknek – a kiállítás egyik képén portrészzerűen is megörökített Ludwig-házaspárnak – a személye, személyes intenciója, érdeklődése és ízlése, amely a hatalmas Ludwig-gyűjtemény e részének összeválogatásakor annak idején irányította őket.

Nem lehet azt állítani, hogy kifejezetten a nem-hivatalos szovjet – tehát nemcsak orosz, hanem ukrán, lett, grúz – képzőművészetet gyűjtésére szakosodtak volna, inkább csak nem vették figyelembe a hatóságok által meghúzott határokat, vagy hanyag eleganciával úgy tettek, mintha nem léteznének. Hogy végül mégis a nem-hivatalos szovjet művészet dominál a gyűjteményben, annak okai nem csupán esztétikaiak, és nem is csak a gyűjtői intuícióban keresendők (akkor kezdek el és olyasmit kezdek el gyűjteni, aminek mások szemében még nincs vagy csekély az értéke). Arra gondolok, hogy ebben az esetben a gyűjtést erősen motiválhatta a szóban forgó művek kimentésének, pusztá fennmaradásuk biztosításának szándéka, nem beszélve alkotóik támogatásáról, amely a vásárlások mellett olykor ugyancsak kimentésük szándékával párosult. Az, hogy ez a nem-hivatalos képzőművészet egy tömbben fennmaradt, elsősorban nyugati gyűjtőknek köszönhető. Előbb a képek, installációk, performanszok, végül maguk a művészek mentek Nyugatra (az itt látható képek alkotóinak döntő többsége a hetvenes vagy nyolcvanas évektől Nyugatra költözött, ott él vagy ott halt meg, ritkábban két- vagy többlaki életet folytatva). Nem csoda, hogy Oroszországban mindmáig nincs olyan gyűjteménye és állandó kiállítóhelye képeiknek, amely a Ludwig-gyűjteményhez vagy más hasonló nyugati gyűjteményekhez lenne fogható.

Nem-hivatalos és hivatalos határai természetesen a Szovjetunióban sem voltak egyszer s mindenkorra és mindig jó vastagon meghúzva, kurzusról-kurzusra

változtak, hol szűkültek, hol tágultak, ahogy az alkotók is ide-oda csúszkáltak a legalitás és féllegalitás között, attól függően mikor és milyen határt léptek át (olykor elég volt az esztétikai határ átlépése, máskor még a politikai határ átlépését sem torolták meg).

E mostani kiállítás tengelyében mindenesetre nem a hivatalos, illetve nem-hivatalos művészet ellentéte, hanem két egymást követő évtized – a hatvanas és a hetvenes évek – meghatározó, de világszemléleti, esztétikai, érzelmi szempontból egyaránt ellentétes képzőművészeti mozgása, sőt, mozgalma áll: az egyik a *szurovij sztyil*, a másik a *konceptualizmus*. Ellentétük kevéssé volt reflektált a maga korában, inkább csak utólag kerül éles megvilágításba, egyébként az évtizedek között inkább váltásról, viharos átalakulásról lehet beszélni, amelynek eredményeként a valaha fél-hivatalos „szigorú stílus” nem-hivatalos kultúrába lesüllyedt képviselői egyszer csak a konceptualistákkal egy helyen találták magukat. A „szurovij sztyil”, amelyet általában „szigorú stílusként” fordítanak – és amit én inkább *zord, rideg, nyers vagy kemény* stílusnak mondanék – a szocialista realizmus totalitárius változatával való érzelmi és esztétikai szembe-szegülésből fakadt, de csak a sztálini „bolsoj sztyil” (a „nagy szabású stílus”) giccisének hazug páto-szát opponálta, nem a realizmust és nem is a páto-szt. Visszatérés volt a paradicsomi realizmus émelyítő világából a földi realizmus páto-szához, bizonyos fokig a húszas évek forradalmi avantgárdjának lelkületéhez és esztétikájához. A „szigorú stílust” talán úgy lehetne jellemezni, mint valamilyen sajátos szovjet reformációt, a totalitárius kommunista politikavallás revízióját, képrombolást, a pártállam egyházi hierarchiájának semmibe vételét, a hit belsővé tételét és individualizálását a kollektív szertartásokkal szemben. A monumentalista állami giccs, a „nagy stílus” retorikus páto-szával a heroizált hétköznapiaság, a kemény és fárasztó munka, egy aszketikus életforma páto-szát helyezi szembe, önmagukon nyugvó, magukért helyt álló alakokkal, felnőtt emberekkel, akár építőmunkások, geológusok, parasztok, akár pedig mérnökök, laboratóriumokban kísérletező fizikusok. A politikai hit alakzatai itt nem láthatóak sem felirat, sem allegória formájában: az állam infantilizáló paradicsomi boldogság-retorikája helyére a rigorózus, kissé nyomasztó kötelesség-etika lép. Nincs többé szüksége a párt-egyház kívülről jövő ösztönzésére, fegyvelmező és kényszerítő apparátusára, szervezésformáira, önként vesz részt a világ átalakításának nagy programjában. A munka a korai „szigorú stílus” festményein, mint önmegtartóztatás, lemondás, önfeláldozás, egyfajta protestáns világi aszketikus értelmeződik, ellentétben azzal a már-már fiziológiai örömmel, amely a munkát a sztálini „nagy stílus” giccsparadicsomában jellemzi.

\* Elhangzott a Vörös Horizont – Orosz és ex-szovjet művek kiállítása a Ludwig Múzeum gyűjteményében című kiállítás megnyitóján, 2015. június 4-én.

Innen nézve a konceptualista tréfa határát súrolja, hogy a Ludwig Múzeum alapítóinak – Peter és Irene Ludwignak – páros portróját éppen a „szigorú stílus” egyik alapítója, DMITRIJ ZSILINSZKIJ festette meg 1981-ben (mint ismeretes, ők maguk hívták meg őt Aachenbe és bízták meg a portré elkészítésével). Bár itt már a kései „szurovij sztyil” modora érvényesül, ezen a képen is jelen van a prózaian, fennkölttség nélkül felfogott munkás élet „protestáns ethosa”, csak itt nem kétkezi emberek és nem is fehérköpenyes tudósok láthatók a képen, mint a hatvanas évek „szigorú” vásznain, hanem a gyűjtők, de hasonló beállításban: kissé fáradtan, tűnődő, enyhén melankolikus arckifejezéssel, a jól végzett életmunkát, a kiemelkedő teljesítményt követő belső megnyugvás állapotában, a munkahelyükké vált polgári enteriőrben, nem annyira a gyűjtemény uraiként, mint inkább robotosaiként.

A hatvanas évek szovjet reformációját azonban ellenreformáció követte, a teljesen kiüresedett totalitárius kultúra grandiózus fölhabosítása: a brezsnyevi barokk. A szovjet rendszer, mint ismeretes, ideokrácia volt. Szavakból, szövegekből állt, ideológiai hit képezte alapját, amelyet persze az erőszak szavatolt. A szovjet művészet – maga a Szovjetunió mint politikai államalakulat és társadalmi valóság – konceptusok konceptusa volt, ahogyan Boris Groys használja

e szóösszetételt: *Gesamtkunstwerk Stalin*. A konceptualista művészet csak felfedezte ennek a valóságot kreáló államművészetnek az irrealitását, fantasztikumát, tisztán konceptuális jellegét, amikor az autonóm művészet szabadságával esztétikailag újraakertezte az eredeti szovjet valóságkeretet, amely akkor már – a hetvenes évektől – nem keretezett semmit vagy – ami ugyanaz – a semmit keretezte csupán.

Hadd érzékeltessem ezt az esztétikai újraakertezést Puskin szovjet konceptusának újraakertezésével, úgy, ahogyan az ezen kiállításon LEONYID BARANOV egész termet elfoglaló *Puskinnak ajánlva* (1981) című szoborkompozíciójában – e valószínűleg kis szoborparkban – megvalósul. Baranov újklasszicizmusának merőben konceptualista jellegét az mutatja, hogy a kompozícióban (2 Puskin + 2 Gogol + 1 Lermontov + 1 Goncsarova – Puskin felesége) nem valószínűsítő életrajzi személyek szoborportréi fordulnak beszédesen egymás és az örökkévalóság felé, hanem az orosz kulturális hagyományban megdermedt konceptusok, fogalmak öltének bennük alakot: a Puskin-konceptus, a Puskin-Lermontov és Puskin-Gogol konceptus és így tovább. A műnek a tárgyat – nem Puskit, még csak nem is a Puskin-kultuszt, hanem a kulturális Puskin-konceptust – felbomlasztó ironiája azonban nem érthető, ha csupán a vizualitás síkján maradunk, nem lépünk át a fogalmak, az értelmezések síkjára, e nélkül ugyanis nem tudjuk mire vonatkoztatni az ironiát. De lássuk kicsit közelebbről most már, milyen Puskin-konceptusokról is beszél a halhatatlanság klasszicista márványfehérségét az efemeritás gipszfehérségével *imitáló*, bizonyos értelemben *hamisítványokból* álló szoborpark. Mindenekelőtt az úgynevezett „nagyemberek” (a történelmi nagy emberek, a nagy hazafi, a nagy hadvezér, a nagy biológus, stb.) klasszizáló, heroizáló szovjet konceptusát kell megemlítenünk, amelyre a *pszeudoklasszicista* konceptus *objektív ironiája* a legközvetlenebbül irányul. Ezek a 19. és 20. századi orosz nagyembereknek – hadvezéreknek, íróknak, tudósoknak – a harmincas évek közepén kezdődő kultusza ugyanis nem róluk magukról szólt, nem önmagukért, saját teljesítményük, kiválóságuk okán váltak képzőművészeti témává, jelentek meg festményeken,

Vörös Horizont. Orosz és ex-szovjet művek a Ludwig Múzeum gyűjteményében | Részlet a kiállításról  
© Fotó: Rosta József





Vörös Horizont. Orosz és ex-szovjet művek a Ludwig Múzeum gyűjteményében | Részlet a kiállításról  
© Fotó: Rosta József

szobrokban, filmvásznon, irodalomban, hanem mint *konceptuális hasonmások*: a „Nagy Sztálin” *ikonjai* voltak a Nagy Hadvezér, a Nagy Tudós, a Nagy Nyelvész, a Nagy Irodalmár hüposztázisában. Hogy Puskin maga is egyike volt ezeknek a konceptuális hasonmásoknak, ikonoknak, azt hadd támasszam alá egy korabeli viccel: 1937-ben, a nagy terror baljós évében emlékeztek meg országgraszoló csinnadrattával Puskin halálának századik évfordulójáról. A vicc arról szól, hogy az évfordulóra kiírt emlékműpályázaton kiosztott három díjat sorrendben a következő művek kapták. Harmadik díjas lett az az emlékmű, amelyen Sztálint látni, kezében könyvvel, amint Puskinat olvas. – Ez történelmileg helyes – mondja Sztálin elvtárs –, de politikailag helytelen. Hol marad a párt irányvonala? A második díjas emlékmű Puskinat mutatja, amint Sztálint olvas. Ez politikai szempontból helyes – mondja Sztálin elvtárs –, de történelmileg helytelen, mert Puskin korában Sztálin elvtárs könyveit még nem adhatták ki. Végül is az első díjat az a Puskin-emlékmű kapta meg, amelyen azt látni, amint Sztálin Sztálint olvas.” Ez a viccbeli emlékmű (vagy emlékmű-vicc) úgy hat, mintha a hetvenes évek szovjet konceptuális művészei találták volna ki. A sztálinista szovjet Puskin-konceptus csak rárétegződik az orosz kulturális hagyományban létező „Puskin a mi nemzeti Istenünk” konceptusra, amelynek tömör összefoglalása a legalább száz évre visszamenő és minden orosz által ismert szlogen: „Puskin – eto nase vszjo” (azaz: *Puskin – a mi számunkra minden*). De erre még újabb Puskin-konceptusok rétegződnek rá, kezdve az „u nasz poet bolse csem poet” („nálunk a költő több mint költő”) Kelet-Európa-szerte ismert romantikus konceptusától egészen az orosz beszélt nyelvben máig használatos tréfás fordulatig: „Hát a villanyt ki fogja leoltani, Puskin?” Leonyid Baranov szoborpanteonjának névalakjai tehát nem az életrajz, hanem az orosz és szovjet kulturális mítoszok konceptuális szálaival vannak egymáshoz csirizelve. Innen nézve az „íróisten”, a derék íróársak, a hírhedt-híres írófeleség szoborportréinak egységes gipszfehére már nem a klasszikusok emlékművekben megörökített halhatatlanságára, hanem inkább a *halotti maszkra* utal.

A konceptualista művész olyan Midász király, akinek kezében minden tárgy, minden kép szóvá, fogalommá válik. Számára a világ fogalmakból áll össze, fogalmakra esik szét, és egyre megy, vagy pusztá hit kérdése, hogy van-e tapintható tárgy és látható kép a fogalmakon túl. Mert mi is volna az iskolateremtő Joseph Kosuth nevezetes széke 1965-ből – *Egy és három szék* –, ha nem az lenne a neve, hogy szék? Mit fognék meg, ha nem a *széket* fognám? A széket úgyszólván *szaván* fogom és székként látom. Egy ilyen szemlélet számára az eleve csak *szavakban*, fogalmakban létező szovjet valóság igazi kincsesbánya volt, de amikor ez a kincsesbánya bezárt, még mindig ott volt a világ metafizikai kincsesbányája,

amelynek bezárását – legalábbis részben – éppen a konceptualizmus végezte el, amikor – képletesen szólva – a művészet fejébe a filozófia fogalmi kalapácsával próbálta beleverni, hogy vége van. Nota bene, egy ilyen kalapács – talán Nietzsche „kalapáccsal filozofálni” mondatának vizuális megvalósításaképpen – a kiállításon is látható, a nagyszerű grúz konceptualista művésztől, GIA EDZGVERADZÉTÓL, akinek képén egy kalapácsot tartó kéz finom mozdulattal szöggel üt át két könyvet, amivel persze szögletet üt a néző fejébe is, de a kép alkotója ennél a szögnel megáll, a többi már a fej dolga.

Még két példával szeretném illusztrálni, mit is jelentett a rendszerváltás után, a kilencvenes években az egykor szoc-artos konceptualizmus metafizikai síkra áthelyeződése. Az egyik példa Gia Edzgeradze 1998-as *Szűnyogoktól megzavart nyúl* című vászna, amely egy harminc festményből álló installáció darabja, és az *Ultramodern nihilizmus* című kiállításon<sup>1</sup> szerepelt a Ludwig Múzeumban. A döglött nyúl mint festészeti konceptus persze nagyon régi, de mint a konceptuális művészet témája egyáltalán nem az, és nem lehet kétséges, hogy Edzgeradze e képével a magát „igen rámenős nyúlnak” nevező Joseph Beuys híres *How to explain Pictures to a Dead Hare* címmel 1965-ben előadott performanszához kapcsolódik, avagy legalábbis az ehhez kapcsolódó Richard Baxter *Dead Hare Explaining Life to the Artist* (2004) című festményéhez, úgyhogy Edzgeradze szűnyogoktól gyötört döglött nyula most már talán csak az újvidéki Nikola Džafu *Lepus in fabula* projektjeként megvalósult *Nyúlmúzeumában*<sup>2</sup> található végső nyugalomra. A másik példa DMITRIJ ALEKSZANDROVICS PRIGOV orosz konceptualista hangköltő és képzőművész *God Is Dead* (1983) című golyóstollrajza, amely a művész azonos címmel 1995-ben a budapesti Ludwig Múzeumban megrendezett nagyszabású installációjához<sup>3</sup> kapcsolódik. Prigov – igazi konceptualistaként vagy az „igazi konceptualista” konceptusát is eljátszva csak – az agyoncsepelt Nietzsche-mondást, magukat a szavakat – de már nem eredeti nyelvükön, nem egy Nietzsche-könyvből vett *idézetként*, hanem az angolszász tömegkultúra szemeteskukájában talált szlogenként, graffitiként – ravatalozza fel. A dekontextualizált szavakból – a fogalmakból – készít tárgyat és képet, bontja ki a konceptusban rejlő projektet: ha Isten halott, akkor el kell temetni, kezdődhet a gyászszertartás. Értelemszerűen a múzeum tere lesz a ravatalozó, amiben persze ironikusan a „múzeum mint műalkotások ravatala” konceptus is benne foglaltatik.

<sup>1</sup> Gia Edzgeradze: *Ultramodern nihilizmus*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 1998. december 17 – 1999. január 31.

<sup>2</sup> Lásd: <http://www.zeckojijepojeomuzej.com/>

<sup>3</sup> Dmitrij Prigov: *Isten halott (God is Dead)*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 1995. május 16 – július 9.

Az „Isten halott” mondat, amelyet Prigov installációja úgy visz színre, pontosabban úgy *teatralizál*, hogy felravatalozza a mondatot, komor katafalokot épít mögéje, Isten tágra nyílt, vérkönnyet ejtő szemének uralma alá helyezve a gyászteret (a barokk *theatrum mundi*, egyben a barokk templom háromszögbe foglalt allegorikus-ornamentális Isten-szemét idézve) a nézőt *halottnézőként* hívja meg a látványban megdermedt konceptushoz. *A Nagy Mondatot, e Nagy Mondat végtelen ürességét nem hallani, hanem látni kell.* Az elme szemével, úgy, ahogyan az ikont is nézni kell. Mintha az *auto sacramental* barokk műfaja kelne új életre ebben az istenhalálban. Egyrészt esztétikailag, hiszen *a vallást esztétizáló* barokk jellegadó vonása a tisztán szellemi-fogalmi közvetlen átváltozása érzékvé-láthatóvá a tömeg szeme láttára; másrészt vallásilag is, hiszen a misztériumjáték is Isten passiója és halála körül forog, csak éppen az Üdvözítő feltámadásának boldog végkifutásával. Valójában azonban Prigov is ide lyukad ki: *az Isten Halott-mondat elgyászolása* – a nevezetes gyázmunka elvégzése – azt jelenti, hogy a semmilyen módon nem koncipiálható (felfoghatatlan, körülírhatatlan, kimondhatatlan) Isten végül is kiszabadul e

gyászmondat zárójelei közül. A konceptualista installáció a *mondat temetésével* végül is éppen Isten létét állítja, csak itt Isten mint „Isten”, mint *látható* Szótest „hal meg” és „támad fel” – a megtestesült Ige evangéliumi analógiájára – e minden metafizikának, transzcendenciának véget vető Nietzsche-mondat halálából. Ahhoz hasonlóan, ahogyan egy másik konceptualista, JURIJ LEJDERMANN e kiállítás poszterén látható 1989-es festményén a *lények* támadnak fel, ha a német szavakat helyes, *tehát fordított* sorrendben – a világ végéről visszafelé – olvassuk: *Gesterben – Lustig – Geboren* („meghalt, örült, megszületett”).

A moszkvai konceptualizmus azért lehetett művészileg a szovjet korszakon messze túlmenően is olyan termékeny, mert iróniája nem szubjektív, hanem objektív, nem politikai, hanem metafizikai irónia volt, nem csupán a fennálló politikai rendszerre, hanem az egész egy időben fennálló világra, a fennálló valóságra irányult, és ennek megfelelően értelme nem valamilyen közösség, hanem az egyes, a személyes egyén szabadságának kivívása volt. „...Az iróniának – mint Sören Kierkegaard írta egykor – *mindig az a fontos, hogy a szubjektum szabadnak érezze magát*, tehát a jelenség soha ne nyerjen realitást a szubjektum számára. (...) Az iróniában *a szubjektum mindig ki akar törni a tárgyból*, és ezt azzal éri el, hogy minden pillanatban a tudatára ébred annak, *hogy a tárgynak nincs realitása*.”<sup>4</sup> A későszovjet és a posztszovjet konceptualista művészet semmit nem fejezett ki élesebben, mint éppen ezt: *a tárgynak nincs realitása – velem szemben*. Minden akció, kép-mű, performansz, installáció értelme végsőleg ugyanaz volt: a szubjektum kitörése a tárgyból: kiszabadulás nem pusztán a rendszer, hanem valóság konceptusának fogságból is.

4 Sören Kierkegaard: *Egy még élő ember írásaiból – Az irónia fogalmáról*. Jelenkor Kiadó, 2004, pp. 260-261.

Vörös Horizont. Orosz és ex-szovjet művek a Ludwig Múzeum gyűjteményében | Részlet a kiállításról  
© Fotó: Rosta József



# Változatok fogalmiságra

## ESSL ART AWARD CEE 2015

Budapest Galéria, Budapest  
2015. május 15 – június 14.

A Budapest Galéria Lajos utcai kiállítóhelye adott otthont a kétévente odaítélt *ESSL ART AWARD CEE 2015*-ös magyarországi jelöltjeinek munkáiból rendezett tárlatnak, ahol a tíz fiatal képzőművész között már az a kettő is ott volt – Bernáth Dániel és Végh Júlia –, akik végül a díj nyertesei lettek. Bár a kiállított anyagok alapján nyilván nem lehet hosszú távú következtetéseket levonni, általánosságban megkockáztatható, hogy az idei év pályaművei – egyúttal pedig a fiatal magyar művészek kedvelt témái – között elsősorban a művészet jelenére, jövőjére és funkciójára rákérdező, önértelmező-önmagyarázó, konceptuális munkák, illetve az *önazonosság*, az *idegenség* és úgy általában: az *identitás* elbeszélhetőségére és a *történetmondás* lehetőségeire vonatkozó kérdéseket feszegető

SÁRKÖZI PÉTER  
Nézőpont, 2012, média installáció © Fotó: Rosta József



művek voltak többségben. Az utóbbi években a művészetelméleti diskurzus kulcskérdéseivé inflálódo emlékezetpolitikai és családtörténeti narratívákat alkalmazó munkák és az önelbeszélés művészeti koncepciójának különféle stratégiáit bemutató alkotások egyébként nem állnak távol egymástól, ahogyan az általuk játékba hozott – helyesebben inkább ott tartott – témák és problémák sem. Mit jelent a természeti és az épített környezet, s mindez milyen viszonyban áll az egyénnel? Mi a különbség szemlélődés és befogadás között? Milyen lehetőségei vannak az elfelejtett vagy elfojtott mikrotörténeti momentumokból építkező identitáskonstrukcióknak? Mi a haza és mi az idegenség? Ezek a kérdések azok, amelyeknek értelmező bemutatása lefedheti az idej jelöltek alkotásait.

Mivel a művészetet – ahogyan általában a kultúrát – nem lehet homogénként elgondolni, a művészi identitás stratégiái is különfélék lesznek, s ezek mind egy folyamat részei. A folyamat termékeként létrejövő mű olyan szimbolikus termék, amely folyton alakul, amelyet folyamatosan létre kell hozni és le kell bontani, amelyre a hagyományhoz hasonlóan építeni lehet, de folyton újra is kell értelmezni a befogadás különféle szintjei során. Feltűnő az is, hogy a kiállított művek jelentős része egy olyan normatívva váló hagyomány eredménye, amely nemcsak vizuális, hanem szövegszerű metaforákra épül. Ez önmagában nem problémamentes, ugyanakkor világosan mutat néhány művészet- és képelméleti problémát, amelyek a kép és a nyelv teherbírásának meghaladásáról szólnak. GALAMBOS ESZTER *Interferencia* című 2014-es fotó- és médiainstallációja egymás mögé függesztett, 50x40 centiméteres családi fotókból áll. Az áttetsző képek rétegei egymáson átütve palimpszesztusként változtatják meg saját olvashatóságuk és láthatóságuk feltételeit. A nem túl bonyolult, a munka leírásában is olvasható metafora természetesen a családtörténetek összetettségére utal, azt azonban érdemes megjegyezni, hogy ezzel nemcsak a történetek egymásra rakódása és a fénytörés által befolyásolt láthatóság, hanem éppenséggel az *elmondhatóság* kérdése kerül a mű középpontjába. Egyszerűbben fogalmazva, a dominánsan vizuális elemekből építkező tartalomban az egymással interferáló rétegek nem a kép, hanem a nyelv teherbírásának véglegességére hívják fel a figyelmet.

Hasonló kérdéseket feszeget SCHULLER JUDIT ugyancsak nyelvi alapokra épülő *Gitta-napló* (2012/2014) című installációja, amely a falon printben, egy asztalra kihelyezve pedig művészkönyv formájában is megtekinthető. Schuller munkájában a talált tárgy ezúttal egy talált levélsorozat, amely a leírás szerint a művész nagyapja és Szűcs Gitta nevű barátnője 1940-es évekbeli levelezésére épül. A levelekből kiválogatott, sokszor giccsbe hajló mondatok mellett fotók

szerepelnek, méghozzá olyanok, amelyeket az alkotó a szöveghez illőnek érzett. Az asszociációk természetesen meglehetősen lazák, az „elvállalsz útítársul?” végű levéltöredék mellett például egy kukucskáló őzike, míg a „tegnap tavasz lett nálunk” mondat mellett egy üres szoba és egy üvegajtó fény-árnyék által mintázott felülete látható. A többszörös szelekcióval persze éppen a szövegek talátsága, esendőse sérül, közben azonban érthető a válogatás módszere is.

BÁNFI BRIGITTA *Inkább otthon, de nem haza* című kilenc darabból álló, vegyes technikával készült installációja – a vezető szerint – egy Münchenben töltött félév biografikus benyomásairól, állandó költözésekről, alkalmi alkalmazkodásokról mesél. Bár ez nincs feltüntetve, a cím ZÁVADA PÉTER *Ahol megszakad* kötete *Pesti sampon* című versének<sup>1</sup> utolsó sora, amelyet amúgy mostanában számos irodalmi rendezvényen is mottóként használnak. Az *otthon* és a *haza* szembeállítása nem újdonság, mostanában azonban szomorúan aktuális probléma a fiatal művész- és értelmezői generációk számára. A lokális keretekben otthonos, azonban a kirekesztő retorika absztrakt konstrukcióival nehezen azonosuló identitás frappáns összefoglalása ez a sor. Kifogatra németül is több helyen megjelenik Bánfi ugyancsak kiállított, *135 dolog*

1 ZÁVADA Péter: Pesti Sampon. In Uő.: *Ahol megszakad*, Libri Könyvkiadó Kft, Budapest, 2012, 34.

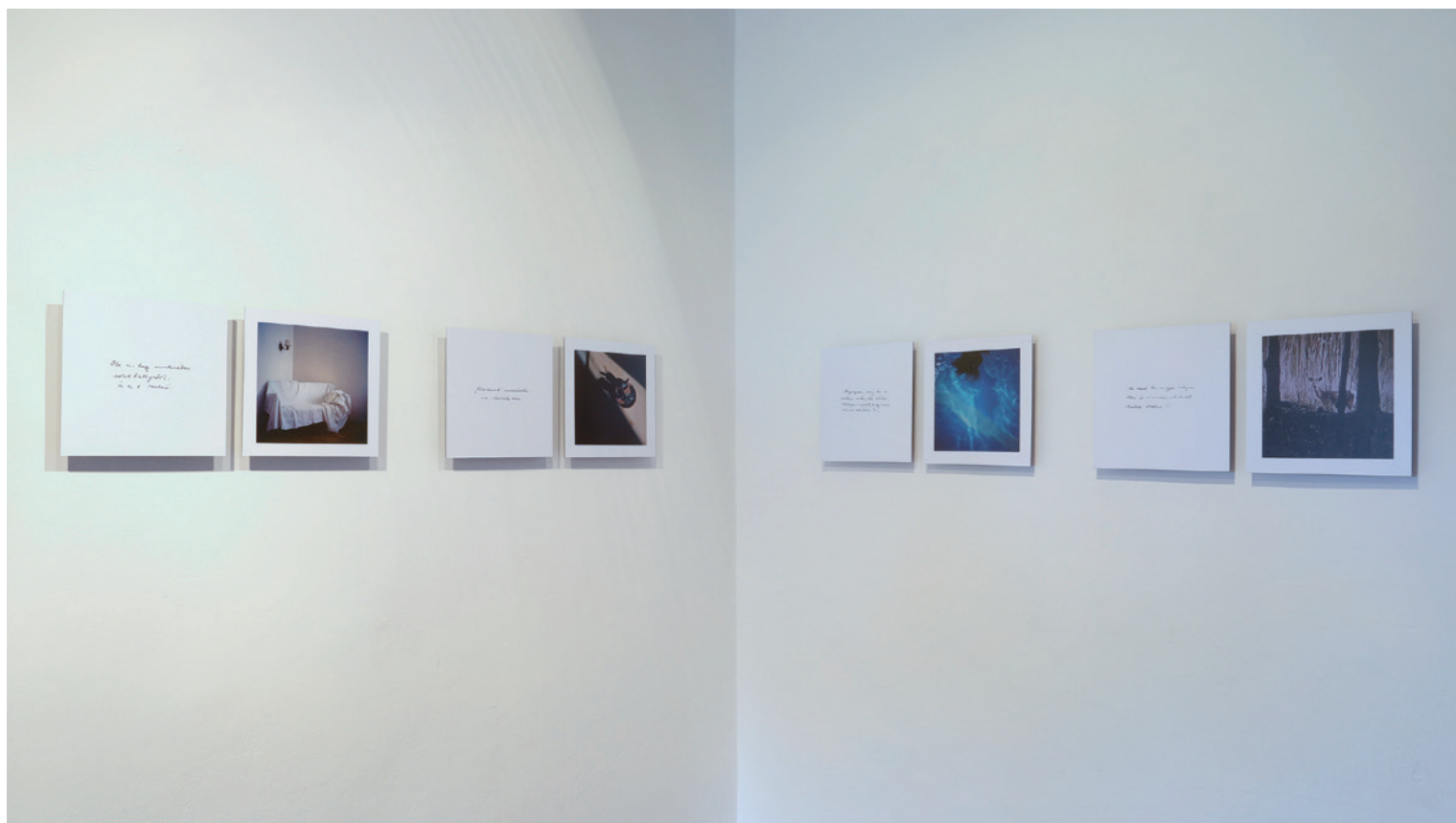
*amit szeretek benned* (2014) című grafitrajz-sorozatában is, amely nemcsak a nyelvi elemekkel megjelenített vizualitás, hanem a fordíthatóság kérdését is fölveti. Egészen pontosan ez olvasható a rajzokon: „Eher zuhause als heimat oder Nur zuhause, kein heimat.” Érdekes, hogy a hazára éppen azt a *Heimat* kifejezést használja, amely a német kultúrtörténetben sokkal inkább kötődik az otthonosság és a lokalitás, mintsem az absztrakt nacionalizmus regiszteréhez. A *Heimat* lokálisan és temporálisan is különbözik a szülőföld jelentette haza fogalmától. Jóval kevésbé szakralizálható, kevésbé befolyásolja a történetiség, illetve a közösségi narratívák alakulása. A *Heimat* működés módja retorikailag az anekdotáét idézi, amelynek megértése szintén annak függvénye, hogy befogadja mennyire biztosan áll benne a közösség hétköznapi szokásrendszerében. „Hiszen a politikai-antropológiai doktrína szerint az otthon, a *Heimat*, tehát a lokalitással, az ismerős kulturális térrel való feltétel nélküli azonosság, az elfogadás mitikus idillje akkor és csak akkor válhat progresszívvé, ha az emberi nemi egy ritmusban, annak sorára reflektálva valósul meg.”<sup>2</sup> Jean Améry ugyancsak e tárgyban írt, *Mennyi haza kell az embernek?* című esszéjében az emigráció kapcsán a következő olvasható: „Nem szívesen használom ebben az összefüggésben a minap még oly divatos fogalmat, de valószínű, hogy nincsen rá jobb szó: a honvágyam, a honvágyunk nem volt más, mint önmagunktól való elidegenedés.”<sup>3</sup>

Az otthon és haza saját, belső dilemmái, külföldi és helyi, valamint nyelvi és vizuális reprezentációi ugyanabba az irányba mutatnak: az önazonosság felszámolása a lokális idegenségben és a belső emigrációban egy ponton ugyanúgy az örökség részévé válik.

Az egyik legszemélyesebb munka SÁRKÖZI PÉTER *Nézőpont* című 2012-es média-installációja, amely némi tornagyakorlatot is igényel, cserébe viszont cirkuszi majmot, avagy műtárgyat csinál a látogatóból. Egy emelvényre felállva egy monitorral találjuk szembe magunkat, amelyen az érintés hatására különféle emberek jelennek meg, akik szakértő és koncentrált tekintettel mind az álló alanyt nézik.

2 GYÖRGY Péter, *Apám helyett*, Magvető, Budapest, 2011, 232.

3 AMÉRY, Jean, *Mennyi haza kell az embernek?* in Uő.: *Túl bűnön és bűnhődésen. Esszék, Múlt és Jövő*, Budapest, 2002, 67.





BÁNFI BRIGITTA  
Inkább otthon, de nem haza, 2014, filc, cérna, olajpitt, tus, g mű, egyenként 90×90 cm © Fotó: Rosta József

Egymás után haladnak el a névtelen, ám arccal nagyon is rendelkező leskelődők és műértők, akik a dobogón álló ember helyzetébe képzelt műalkotást tanulmányozzák. A tárgyiasítás, a különböző pozíciók meg- és kiforgatása, a voyeurizmus és az objektifikáció különféle módozatainak ilyenét kihasználása nem kifejezetten invenciózus, a dolog azonban annyiban mégis működik: egy idő után tényleg zavarba ejtő lesz a monitoron bámészkodó emberek tekintetének látszólag kiszolgáltatva, kitömött barbárként álldogálni egy dobogón. VÉGH JÚLIA különböző című darabokból álló képsorozata áttetsző filmre felvitt akril montázsfestményekből áll, a trükkös médium-választás pedig az egész munka koncepciójára kihat.

GALAMBOS ESZTER  
Interference, 2014, fotó, média installáció hanggal, 7 fotó, egyenként 50×40 cm © Fotó: Rosta József



Az André Breton-idézettel<sup>4</sup> indító leírásból kiderül, hogy a sorozat az emlékezés dinamikájára, illetve a valós hírek szituatív átértelmezésére épül, vagyis a médiaeseményeket egy emlékezetpolitikai szűrőn keresztül változtatja művészeti alapanyaggá. A kelet-európai rögválóból ismert jelenetek – rendőrökkel, tűzoltókkal és kisgyerekekkel – ugyanúgy helyet kapnak a képeken, mint a különféle természeti katasztrófák medializált tartalmainak átértelmezése. A *Balance* (2015) című képen mentősök próbálnak a kocsiba helyezni egy hordágyon egyensúlyozó figurát, a *Transparent Flyer* című 2014-es képen pedig ünneplőbe öltözött, lufit tartó kisgyerekek láthatók, a szocialista realista alkotások feszengő és modoros hangulatát idézve. A *Let's be world famous, but not this way* (2014) című képen maszkot viselő, magyar zászlót és transzparenst tartó emberek menetelnek. A transzparenst egy toronyba csapódó repülőgép látható és a kép címével egyező magyar felirat olvasható: NE ÍGY LEGYÜNK VILÁGHÍRŰEK! Az egész annak ellenére is roppant nyugtalanító, hogy számos módon értelmezhető. Talán éppen ez a legfélelmetesebb: a nyomok, az áttűnések, a szürke, álarcos, zászlót lengető, menetelő emberek, akik sok mindent jelképezhetnek, de ezek közül egyik sem vidám...

4 „Hiszek benne, hogy eljön az idő, amikor az álom és a valóság, ez a két, látszatra oly nagyon ellentétes állapot összeolvad valamilyen tökéletes valóságfelettségben.”



# Triennale de Vendôme

Musée de Vendôme, Manège Rochambeau, Vendôme  
2015. május 23 – október 31.

Nem sok jót vár az ember az olyan eseménytől, amely lokálpatriotizmusból vagy akár nemzeti büszkeségből „helyi” művészekre korlátozza résztvevőit, legyen szó egy városról, megyéről vagy akár egy országról. Még akkor sem, ha annak egy kétmillió fős város ad helyet, hát még ha egy vidéki kisváros, jelen esetben a franciaországi Vendôme. És amennyire kockázatos vállalkozás az említett szempont alapján sikeres tárlatot létrehozni, épp annyira hiba lenne előítéleteinknek engedni: ezért aztán megnéztem az első ízben megrendezett *Vendôme-i Triennálét* (La Triennale de Vendôme). Nem bántam meg. Elsősorban azért, mert több komoly művész



KARINE BONNEVAL  
Makarka, 2015  
22 cukorsüveg,  
egyenként 70 cm  
magas, 30 kg, fekete  
festék  
© Fotó: Nicolas  
Durand

megismerésére adott alkalmat, de nem elhanyagolható élmény volt a szervezéssel kapcsolatban szerzett tapasztalat sem. Ezért érdemes néhány szót ejteni létrejöttének körülményeiről, mert az állam és a civil kulturális társaságok együttműködésének követendő példáját nyújtja.

A Région Centre és Val de Loire területén dolgozó művészeket felsorakoztató *Triennale* központi helyszíne egy frissen renovált 19. századi lovarda, a Manège Rochambeau. A 12 méteres belmagasságával és 1400 m<sup>2</sup>-es alapterületével kortárs kiállítások és más kulturális rendezvények befogadására kiválóan alkalmas épület a francia állam tulajdonában van. A helyszín mellett a *Triennale* anyagi feltételeit a Kulturális Minisztérium Regionális Igazgatóságán (DRAC) keresztül szintén a francia állam biztosította, amely ugyanakkor távol tartva magát mindenfajta befolyástól, a megrendezést, beleértve a kurátori feladatokat is az Association Emmetropra, egy olyan, a függetlenség, kompromisszumok nélkülség és nyitottság szellemében működő társaságra bízta, amely az alternatív művészet támogatását tartja fő feladatának. Mivel az ország nehéz gazdasági helyzete a kulturális költségvetés csökkentésével jár, a színvonal megtartása érdekében – ahogy ezt a kurátoroktól megtudtuk – a biennále helyett a háromévenkénti megrendezés mellett döntöttek.

A műtermi látogatásokat követő döntés alapján beválogatott résztvevők, szám szerint huszonegyen, szabad kezet kaptak nemcsak a kiállítandó művek megválasztásában, de a rendelkezésükre bocsátott terület felhasználásban is, így gyakorlatilag a művészek saját elképzelése szerint megvalósult önálló kamarakiállítások sorát látogathatjuk végig a labirintusszerűen elrendezett térben. Ahogyan ez ma már megszokott, a műfajok sokféleségével találkozunk, akár egy művész munkásságán belül is, mint például MASSINISSA SELMANI esetében. Az algériai születésű fiatalember animációs rövidfilmjében, újságokból kivágott képmontázsaiiban és rajzsorozataiban humor, irónia és nem utolsósorban társadalmi kritika, lázadás keveredik. Ez utóbbi leginkább rajzaiban manifesztálódik, ahol a finom vonalak könnyedsége ütközik a téma súlyosságával. RÉMI BOINOT kiállításának (*Parmi les hommes au beau milieu / Emberek között szép környezetben*, 2015) törzsét egy, az ember és a természet, az ember és az állat, az ember és az Isten kapcsolatának rejtelmét kutató művész Jáva lakóiról antropológiai megközelítésben készített dokumentumfilmje adja. A mennyezetről – végtelenített videófilmen – egy disznó vádló szeme tekint ránk, a vörös folyadékkal teli lavór felett „vértől” csöpögő ecset himbálódzik, a sarokban pedig egy hatalmas vulkanikus kőzet fekszik egy hozzá csatlatott fejhallgatóval, amelyből a közönség a csend hangjait hallgathatja.

Az 1984-ben Prágában született CATHERINE RADOSA munkáival két helyszínen is találkozhatunk. Az egyik a várost átszelő Loir folyó (nem tévesztendő össze a Loire-ral) partján álló hídszerű lakóház. Szerelmesek által kedvelt árkádjai alatt elidőzve olyan hanginstallációt hallgathatunk (*Parlez-moi d'amour / Beszélj nekem a szerelemről*, 2015), amelyet Radosa a város fiataljaival a szerelemről folytatott beszélgetéseiből állított össze. A Manège-ben látható installációja viszont hang nélküli képsorokat vetít elénk, olyan fotókat, amelyeken ismert személyiségek, színészek, befolyásos politikusok felfelé mutató hüvelykujjal fejezik ki tetszésüket. E gesztusok azonban sokuknál őszintétlennek tűnik. Catherine Radosa – bizonyos távolságot tartva – sohasem maga szóval meg, nem ő hoz létre képet, hangot, hanem másokat hagy beszélni, megmutatkozni. Ezzel a módszerrel vizsgálja az egyén és a társadalom viszonyát, fejtegeti a kulturális azonosságok és különbségek, a nemzeti hovatartozás kérdését és a generációját izgató egyéb problémákat. A színházi gyakorlattal is rendelkező DOROTHY-SHOES harminchárom „megrendezett” fotóból álló sorozata, a *ColèreSPlaquées* (a sclerosis multiplex francia nevének, a „scérose en plaque”-nak az anagramjából) nőket ábrázol a szörnyű betegségre, de a leheletnyi feminista beütésből következtetve egyéb okokra is utaló, fájdalmas

pozíciókban. Az első látásra ijesztő képek üzenete optimista: az életerő képes felülkerekedni a szenvedésen. A fiatal fotóművész számos külföldi szereplése mellett 2008-ban résztvevője volt a székesfehérvári *Kortárs Művészeti Fesztiválnak* is. Az indiai származású MARIO D'SOUZA mintegy négyszáz különböző méretű, növényi és ásványi motívumokból kiinduló rajzával, akvarelljével borította be a falakat, míg az ugyancsak klasszikus technikát használó THIERRY-Loïc BOUSSARD-tól primer színekkel festett, végletekig leegyszerűsített ház-sorozatot láthattunk. A 2012-ben elhunyt festőművész alkotásai mintegy tiszteletadásként és tegyük hozzá méltán kerültek a *Triennáléra*. Fülünket CÉCILE LE TALEC kőfalára (*Lithaophone*, 2015) tapasztva a Vendôme-ot átszelő folyók zúgását halljuk. A falfelületet a hangrezgésre formálódott festékrajzolat teszi izgalmassá, titokzatossá. NILS GUADAGNIN videó - és tárgyinstallációja természeti jelenségekkel, a materiális és immateriális átváltozásokkal foglalkozik, KARINE BONNEVAL cukorsüveg-installációja a rabszolgaságot, míg a koreai HAYOUN KWON videója a két Korea háborúját idézi elénk. SEBA LALLEMAND tasiszta festményei meglepő technikával készültek: a művész a szappannal kevert tust üveglopóval fújja papírra. Élvezetes színfoltja az eseménynek a kísérleti filmjeivel ismertté vált MARIE LOSIER és a háromtagú filmes csoport, a GALERIE DU CARTABLE közös kreációja. (A csoport elnevezése működésük tömör összefoglalása: az utcán sétálva, iskolatáskához hasonló, hátán viselt képernyőn teszik mindenki számára láthatóvá filmjeiket.) A közös projekt első része a megnyitó napján zajló, happeningszerű filmforgatás volt. A filmben (*L'art de s'égarer ou l'image du bonheur / A vándorlás művészete avagy a boldogság képe*, 2015) szürrealista epizódok zenésszel, tornásszal, félig ember, félig állatokkal és a húszas évek amerikai filmjelenetei tűnek fel, de megidézik Madonnát, Luther Mártont és Bosch-t is. A szereplők közt felfedezhettük a belga kísérleti filmezés egyik legjelentősebb képviselőjét, a fiatal művészeket ilymódon pártoló BORIS LEHMANT is. Az elkészült filmet a *Triennálé* időtartama alatt, az alkotók korábbi filmjeivel együtt, a régi mozik stílusában felépített kis vetítőteremben láthatja folyamatosan a közönség.

DOROTHY-SHOES  
ColèreS Planquées, 2014-2015, 33 fotó, egyenként 60x90 cm © Fotó: Nicolas Durand



Egy távolabbi helyszínen két graffitiművész, MONSIEUR PLUME és INCONITO freskói borítják annak a használaton kívüli, art deco stílusú ipari épületnek a falait, amely a város két részre osztottságának, a szegények és a tehetősek elkülönülésének szimbólumává vált. És ha már populáris, utcai művészetről van szó, helyénvaló, hogy a polgári negyedből messziről is jól látható falfestményeken (*Sentimental madness*, 2015) a művészek saját elgondolásai mellett olyan jelenetek, tárgyak, szimbólumok kavalkádja is megjelenik, amelyeket kérdőív formájában megkérdezett helyi lakók javasoltak számukra.

A *Triennále* egyik nagy tanulsága, hogy egy bizonyos földrajzi területen élőkre szűkített részvételi lehetőség nem jelent nemzeti korlátozást, a franciák mellett számos más országban született művész is bemutatkozhatott. A másik figyelmet érdemlő konklúzió, hogy viszonylag kis költségvetéssel is lehet színvonalas eseményt rendezni, ha azt hozzáértő, lelkes és munkára kész csapat teszi. A harmadik, és talán legfontosabb tanulság pedig az, hogy Franciaországban, de valószínűleg sok más európai országban sem tapasztalható olyan éles különbség a vidék és a főváros művészeti élete és közönségigénye között, mint Magyarországon.

THIERRY-Loïc  
BOUSSARD  
festményei, részlet  
© Fotó: Nicolas  
Durand



MONSIEUR PLUME & INCONITO  
aerosol, 2015 © Fotó: Cserba Júlia

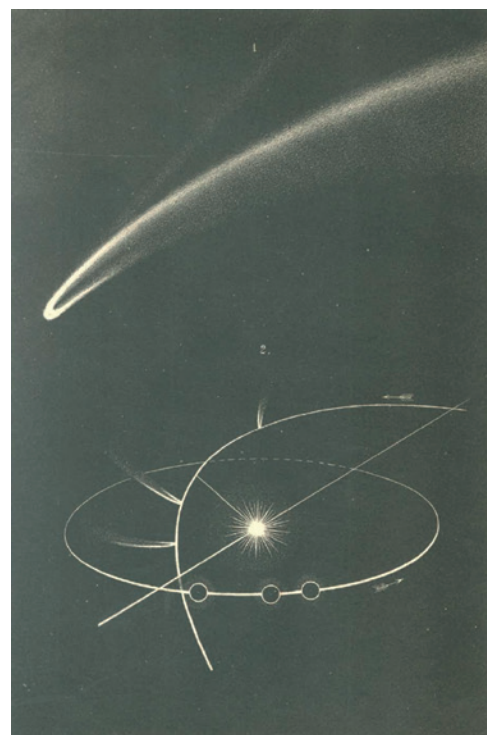


# Szellem az anyagban – az érzéki világ kiterjesztése és a technikai médiumok

## 3. rész | Látni a láthatatlant: látható semmi – láthatatlan valami

A tömegmédiumok – film, televízió – megjelenése és elterjedése előtt az emberek gyakrabban és alaposabban kémlelték az égboltot (*a Hold a legrégebbi tévé* – Nam June Paik). A 19. századi híradások, megfigyelések gyakran szólnak különös fényjelenségekről, felhőkről, a Napfogyatkozás vagy a Vénusz-átvonulás éppúgy lehet hírlapi téma, mint a csillagászat legkülönbözőbb tárgyai, felfedezései – mindenekelőtt az üstökösök. Az égi jelek figyelése, ezekből valamiféle jelentés kiolvasása egyáltalán nem abszurd vállalkozás, gondoljunk a Nap szerepére a földi élet, vagy az égbolt „csillagaira” az időtudat kialakulása, a naptár szempontjából. Egyre jobb eszközökkel, távcsövekkel, fényképezőgépekkel egyre távolabb és egyre pontosabban látunk, az égi jelek a jövődőlésre alkalmas tüneményekből átalakulnak leírható objektumokká. A látható és láthatatlan határai tehát módosulnak ugyan, de radikálisan ezzel még nem rendeződnek át, hiszen legegyszerűbb esetei a tér és idő kategóriái vonatkozásában változatlanok („nem látunk át a falon”, „nem látjuk a jövőt”). Mi történik azonban, ha valami, ami korábban nem volt látható, azzá válik (például új üstökös jelenik meg az égen), illetve valami nem látható *valamit*, ami ugyancsak nem látható, egyszerre csak láthatóvá tesz (egy új típusú sugár áthatol az anyagon)? Felmerül a megértés lehetősége, mint racionális interpretációs technika. Valami újdonságot először érzékelni és leírni természetesen más, mint megszokott létezőként, elfogadottként tudomásul venni. A két nézet közti távolság felfogható olyan folyamatként, melynek a kezdeti állapotáról általában kevesebb információ van, mint a végállapotról, az átmenet folyamatról pedig szinte semmi.<sup>1</sup>

„Azon véleményt, hogy az üstökösök teste nem tömör test, hanem valami gázalakú finom anyag, osztják a legjelesebb természettudósok és csillagászok, kik közt a már érintetteken kívül csak Babinet kitűnő francia physicust és csillagászt említem meg. E bűvár férfiú, ki az üstökösökről már néhány év előtt *«Riens visible»* (látható semmik) cím alatt írt egy jeles értekezést, egy a tudományok akadémiáján Parisban tartott ülésen tudományos készültséggel mutatta ki: hogy egy milliméter vastagságú légréteg, ha az egy üstökös helyébe az égre felhelyeztethetnék, a naptól megvilágítva, sokkal fényesebb tünemény volna, mint az üstökös maga; és kimutatta, hogy egy oly nagy tömegű üstökös, mint földünk, súlyra nézve többet nem nyom, mint 30 köb méter víz. Mikép bizonyította



A Donati-féle üstökös. Illusztráció Dr. Weinek László *Rettegés az üstökösöktől* című cikkéhez. Természettudományi Közlöny, 1881. március (139. füzet) 97–112. lap, 1. tábla

be a tudós férfiú ezen tétéleit, e szűk hely nem engedi meg, hogy elbeszéljem.” – fejezi be Bardocz Lajos *Az üstökösökről* írt cikksorozatát.<sup>2</sup> Az említett Jacques Babinet (1794–1872) a francia akadémia tagja, tudománynépszerűsítő írók (a telegráfról, a sztereoszkópról) szerzője,

<sup>1</sup> Rainer Maria Rilke: Ős-zörej (Ur-Geräusch). In: *Válogatott prózai művek*, Budapest: Európa, 1990. 409–419., illetve Friedrich Kittler kapcsolódó elemzése (Kittler 1999: 43–45).

<sup>2</sup> *Vasárnapi Ujság* 1861. 30: 342–344. 354–355. 31: 366–367. 32: 378–379. 33: 388–391. 34: 403–404.

a Donati-üstökös<sup>3</sup> iránti érdeklődését Daumier egy karikatúrája is megörökítette.<sup>4</sup> Népszerűvé vált szókapcsolatával – *riens visible* – nem feltétlen értett mindenki egyet,<sup>5</sup> s tegyük hozzá, némi alappal, hiszen a Donati üstökös volt az első, amelyről fotográfia készült.<sup>6</sup> Milyen semmi az, amit le lehet fotografálni? A semmi kérdését természettudományos összefüggésben tárgyalja Lengyel Béla 1881-es népszerű előadása.<sup>7</sup> Bár az előadás kezdete inkább nyelvészeti jellegű,<sup>8</sup> a bemutatott demonstrációk során megkísérli előállítani a „semmit”, melynek persze didaktikai okai vannak: „Előállítható-e olyan tér, melyben anyag nincs? olyan tér, mely abszolút üres, melyben nincs semmi? A kérdés ily alakban – mint első pillanatra látható – alkalmas a kísérleti kutatásra, és az is világos, hogy a kérdés tanulmányozására egyedül az indirekt út választhatjuk: a semmit nem tehetjük közvetlen kísérlet tárgyává, hanem, ha kísérleteinket úgy rendezzük el, hogy egy bizonyos adott térből a benne lévő testeket alkalmas eszközök és módszerek segítségével lassanként eltávolítjuk, akkor végre sikerül talán oly tért előállítani, mely abszolút üres, melyben nincs semmi. [...] A csőből a gáz légszivattyúval eltávolított annyira, hogy a manométer

3 Az üstökösök közül a Donatiról elnevezett anyiból különleges, hogy Magyarországról szabad szemmel is jól látható volt, s újként volt nyilvánartva: „Új vendég-e a Donati-féle üstökös: vagy régi? A *Vasárnapi Ujság* 40. száma 474. lapján a „Donati-féle üstökös” című cikkben ez áll: „azon ragyogó fényű üstökös, mely néhány hét óta pusztá szemmel is látható egünkön, legelőször Donati nevű csillagász fedezte fel június 2-án; tőle vette eddigi ideiglenes nevét is, melyet meg fog tartani mind addig míg netalán kiderül, hogy az üstökös már nem új, hanem régi, újra visszatért vendég.” *Vasárnapi Ujság*, 42/1858. október 17. 499–500. Jókai is innen vette az ötletet új lapjához: „(Jön az üstökös!) Még most csak távcsövön, de a jövő szombatán, azaz f. hó 21-én már szabad szemmel is látható lesz. Ezen üstökös legfőképp abban különbözik minden eddig ismertektől, hogy míg emezek járása rendetlen, addig az rendezes, mindig egyenlő időszakokban lesz szemlélhető [...] Talán felesleges is megemlítenünk, hogy e kedves vendég nem más, mint Jókai „Üstökös” című humoristikus hetilapja, mely aug. 21-én kezdi meg pályafutását” *Vasárnapi Ujság* 33/1858. 392

4 Honoré-Victorin Daumier: M. Babinet prévenu par sa portière de la visite de la comète. *Le Charivari*, 22 September 1858

5 „M. Babinet, a distinguished French philosopher, in his *Études et Lectures sur les Sciences d'Observation*,” is indeed rather hard upon the poor comets. He calls them mere gatherings of vapour, visible *nothings*, devoid of all physical properties...” A Tale of a Comet. In: John Cargill Brough, *The Fairy Tales of Science. A Book for Youth*. London: Griffith and Farran, 1857 [1858], 197–213

6 Pasachoff, Jay M.; Olson, Roberta J. M.; Hazen, Martha L., The Earliest Comet Photographs: Usherwood, Bond, and Donati 1858. *Journal for the History of Astronomy*, 05/1996. 129. <http://adsabs.harvard.edu/abs/1996JHA....27.129P> Ha összevetnénk ezt a fotót a megfigyelés nyomán készült szabadkézi rajzokkal, nem a (mintegy 6 perc hosszú expozíciós idővel felvett) fénykép nyerne. S akkor Turner festményéről még nem is szóltunk: <http://collections.britishart.yale.edu/vufind/Record/1666046>

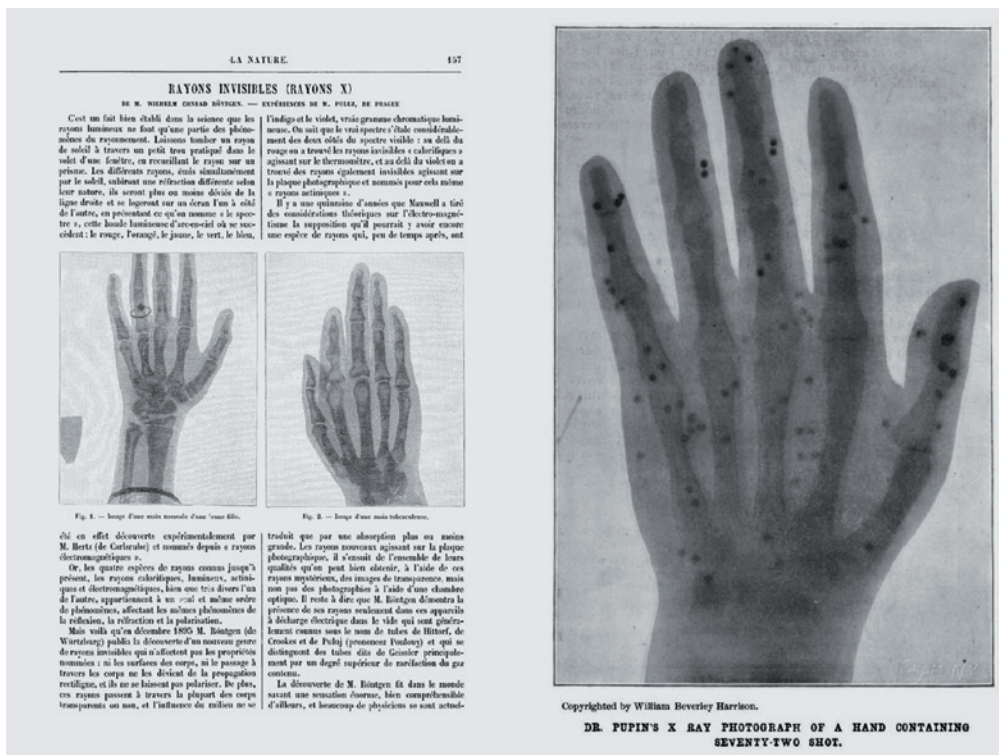
7 Lengyel Béla: A „semmi”-ről. Népszerű előadás. Tartott a Természettudományi Társulat estélyén 1881. márc. 4-ikén. *Természettudományi Közlöny*, XIII. kötet. 1881. 281–293

8 „A „semmi” szó minden nyelvben nagyon otthonos és a legkülönbözőbb körülményekből kifolyó viszonyokat jelöl: nem lát semmit, nem hall semmit, nem ért semmit, nem tud semmit, nem lett belőle semmi stb. És feltűnő hogy a magyar úgy szerkeszti a mondatot, hogy a nem szócska a semmi mellett mindig szerepel; tehát a semmi a magyar ember fogalma szerint olyan, a melyet nem látni, hallani, érezni stb. Más nyelvekben ez nem úgy van: pl. az angol és német nyelvben a semmi szó úgy áll a mondatban, mintha tárgyat jelentene. Ezek látják, hallják, érzik a semmit.” *Természettudományi Közlöny*, 143/1881. 281.

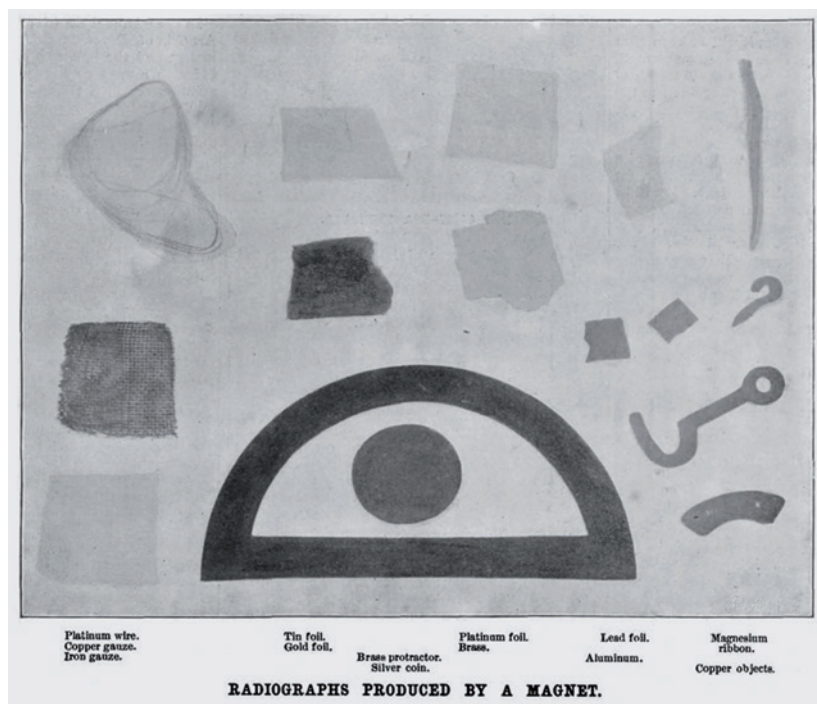
már valóban semmi jelét sem adta annak, hogy a csőben még valamelyes gáz maradt volna. S mégis, ha az elektromos áramot át bocsátjuk a csővön, igen meglepő tűneményt fogunk észlelni. Engedjék meg, hogy e tűneményt – mert csak rövid időközben észlelhető – előre leírjam: A cső kezdetben kékes fényvel világít, de rövid idő múlva a cső két pontján, és pedig a végeitől egyenlő távolságban, a fény színe megváltozik, sárgászöldbe megy át és innen lassanként az egész cső hosszában elterjed. [...] Midőn egy ilyen csőben a bemutatott tűnemények már előállottak és a szivattyúzást még tovább folytatjuk, akkor e tűnemények lassanként egészen eltűnnek és másfélék lépnek helyükbe. Ezek az ú. n. Crookes-féle tűnemények, melyekről egy más alkalommal<sup>9</sup> volt szerencsém kimerítőbben beszélhetni”

A Crookes-féle tűnemények, ismertebb alakjukban a Crookes-csőben tapasztalható sugárzás, mely mágneses tér segítségével modulálható (így válhatott Ferdinand Braun módosításai nyomán a katódsugárcső később televíziós képernyővé), a kísérlet során – újabb ritkítás nyomán – megszűnnek, s az előadó felteszi a kérdést, ha már az elektromosság sem tud a csővön áthatolni, akkor eljutottunk volna az abszolút üres térhez? A válasz természetesen nem, hiszen ott van még a fénysugár, mely még mindig áthatol – s ennek a magyarázatát már ne részletezzük. A konklúzióhoz vezető úton a szerző felhívja a figyelmet a természetben található átmenetekre, fokozatokra (a vízben sem látunk semmit, de más a helyzet, ha mikroszkóppal vizsgáljuk) valamint a minőség és mennyiség különbségére – s végül egy művészeti példát hoz: „A semmi e szerint nem abszolút valamit, csupán viszonyt jelent; és midőn e kifejezéssel élünk, hallgatagon mindig összehasonlítást

9 Lengyel Béla: „A sugárzó anyagról.” *Természettudományi Közlöny*, 139/1881. 113–118. Hat képpel. Ugyanezen lapszám hosszú tanulmányt közöl az üstökösökről, szerzője Dr. Weinek László: „Rettegés az üstökösöktől. Az üstökösök bizonynyal a világ-tér legérdekesebb alakzatai közé tartoznak. Olykori óriási kiterjedésük mellett is oly légszerűek, oly áttetszők, hogy farkukon, sőt fejükön keresztül is látja az ember a legkisebb csillagoknak teljes fényű ragyogását. És mégis, eleitől fogva félelmet és aggodalmat keltenek az emberiségben. Volt idő, midőn az üstökösöktől való félelmet az istenfélés kiegészítő része gyanánt tekintették. Egy-egy feltűnő üstökösben a tüzes *démón* látták, mely eljött, hogy vezelekre intse az emberiséget. (...) Fájdalom, ez a rettegés, mely elég sokáig Európa legműveltebb népeit is hatalmában tartotta, a tudományak is sokat ártott, a mennyiben e miatt mindazok az adatok, melyek a 15-ik századig különféle üstökösök helyére és alakjára vonatkoznak, megbizhatatlanok. Mert mit csináljunk az olyan üstökösökkel, melyek virágcs vessző, kard, vagy tör alakjában vannak lerajzolva?” U.o. 97. lap (két képpel).



A röntgen-ikonográfia a kezekkel kezdődik: képek készülnek Röntgen és Röntgen felesége, Anna Bertha Ludwig kezéről, báró Eötvös Loránd és később Ferenc József császár és király kezéről, de Konkoly-Thege Miklós keze, Gothard Jenő keze is leképezésre került. Jelen illusztrációk a *La Nature* „láthatatlan sugarak” című cikkéhez egy fiatal lány és egy tuberkulózisban szenvedő beteg kezét mutatják, a *Scientific American* ábrája pedig egy söréttel megöltt kéz képe, hetvenkét lövedékkel, mindkettő 1896-ból. Figyelemreméltó a nyomdatechnika is, vagyis a módszer ahogy az eredeti képet mint újságillusztrációhoz megfelelő, sokszorosítható formára írták át.



A röntgen-ikonográfia másik típusa: különböző tárgyak képe a szürke-skála eltérő fokozatait mutatja, mintegy fotogramként, azonos idejű sugárzás esetén, anyagról függően. Ilyen teszjellegű képeket készítettek például Klupathy Jenő, Josef Maria Eder, Gothard Jenő és mások. Jelen illusztráció a *Scientific American* 1896. 04. 18. számából való.

teszünk. A vásári képre, művészeti becsét illetően, azt mondjuk, hogy nem ér semmit; ezzel nem azt akarjuk mondani, hogy a képnek abszolút nem volna becsé, hanem előttünk lebeg egy Munkácsi- vagy Makart-féle kép és ehhez hasonlítjuk amannak a becsét. Természetes, hogy az akkor elenyészik, semmivé lesz. Így van ez más esetekben is."

Nem a lezárás eleganciája miatt idézzük ezeket a sorokat, hanem mert a legfényesebb üstökösnél is világosabban mutatják, hogy a kétféle vizuális világ: a természettudomány látvány és képvilága és a képekkel „hivatásszerűen” foglalkozó, művészetnek tekintett képköltés között nincs semmiféle átjárás. Fel sem merül az a szempont – bármi is legyen itt a „vásári kép” jelentése –, hogy azoknak a „tüneményeknek”, melyeket a demonstrációk során láthattak a jelenlévők, mi a vizuális státusa, illetve miként viszonyul a „természeti tünemények” látható és láthatatlan (de előidézhető vagy speciális eszközökkel, akár vizuális léptékváltással, mint a teleszkóp vagy mikroszkóp megmutatható) világa a képvilághoz? Mit jelent a leképzés, az ábrázolás a „természet” ezen halmaza vonatkozásában? A közvetlenül vagy közvetve megmutatható „valóságok” között az átmenet minőségi vagy mennyiségi szempontú közelítést kíván? Melyik a „semmi” és mihez képest, s mit jelenthet itt a „látható valami”, aminek esetleg nem ismerjük a státusát, magyarázatát, okát, jelentését – s ebben a művészet jól formált képvilága sem segít? Új helyzet áll elő, mely néhány évtized alatt átrendezi ezeket a lényegében még meg sem állapított határokat azzal együtt, amit elhatárol(hatna).

1895. december 28-án két jelentős médiatörténelmi esemény történt Európában, melyeket – a sok más, nyilvánvaló történelmi lehetőséget elhanyagolva – itt ki szeretnénk emelni. Mindkettőnek van előzménye, de ezen a napon értesülhetett a felfedezésről a nyilvánosság. Az egyik laboratóriumi történet: 1895. november 8-án készíti el Wilhelm Conrad Röntgen felesége kezéről az első olyan képét, melyen nem annyira a kéz epidermisze, inkább a csontozat lesz látható. Az eredményekről december 28-án készül el publikációra szánt tanulmánya.<sup>10</sup> A Lumière testvérek ezen a napon vetítenek először nyilvános helyen, a Salon Indien du

<sup>10</sup> Röntgen, Wilhelm Conrad: Ueber eine neue Art von Strahlen. In: *Sitzungsberichte der Würzburger Physik.- medic. Gesellschaft*. Würzburg, 1896, S. 1–9. [http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/roentgen\\_strahlen02\\_1896](http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/roentgen_strahlen02_1896)

Röntgen 1896. január 23-i előadásának szövege angolul *Nature* 53. számában jelent meg <http://www.nature.com/physics/looking-back/roentgen/index.html>, magyarul itt olvasható: <http://chemonet.hu/hun/olvaso/histchem/viz/roentgen.html>

Grand Café in Paris termében. A néhány, egyenként kb. 50 másodperc hosszú vetített képen az emberek mozogni látszanak. Mindkettő szokatlan, új látvány, de világszenzáció igen hamar az elsőből válik: az új sugarak alkotta képről szóló híradások gyorsaságban és mennyiségben jóval túlszárnyalják a Cinématographe-ét. Ennek két oka is lehet azon túl, hogy mozgó képeket már jóval korábban is lehetett látni, olvasni is lehetett róluk: a mozgókép újságban nem reprodukálható, ugyanakkor a kor tudományos laboratóriumi fel voltak azokkal az eszközökkel szerelve (Röntgen a Crookes-féle csövet használja)<sup>11</sup>, melyek segítségével meg lehetett próbálni Röntgen „kísérletének” reprodukálását, vagyis lokálisan elkészíthetők voltak a „láthatatlant láthatóvá tevő” röntgenképek. Röntgen felfedezése nyomán nem csak újabb láthatatlan sugarak (mint a radioaktivitás)<sup>12</sup> felfedezésére kerül sor, hanem megjelenik egy újfajta ikonográfia, közvetlenül az X-sugarakról szóló híradások során. Négy fő csoportot vehetünk észre:

1. Kezek. Röntgen felesége, Anna Bertha Ludwig keze, Röntgen keze, Rudolf von Kölliker anatómus keze, báró Eötvös Loránd keze, Ferenc József császár és király keze (mindegyik kéz gyűrűvel), Konkoly-Thege Miklós keze, Gothard Jenő keze, egy fiatal lány és egy tuberkulózisban szenvedő beteg keze,<sup>13</sup> egy kéz, melyben hetvenkét lövedék látható,<sup>14</sup> a kéz, mellyel Edison hirdette profiknak és amatőröknek egyaránt ajánlott házi röntgenkép készítésére alkalmas eszköz-összeállítását.<sup>15</sup> Az eszköz rövidesen egyszerűsödik és Edison Fluoroscope-ja<sup>16</sup> néven vásárolható is a piacon, míg ki nem derül, hogy a sugarak károsítják az egészséget.

2. Dobozba zárt tárgyak: Klupathy Jenő képei, illetve a *La Nature* 1896. május 30-i száma 401. lapján valamint a *Scientific American* 1896. február

<sup>11</sup> „Röntgen felfedezése után egyszerre sok kutató rájött, hogy ő is észlelt már kisülési csöveknél olyan jelenséget, amit X-sugarak okoztak, s ebből kiindulva többen próbáltak prioritási igényeket támasztani Röntgennel szemben. Crookes pl. aki hosszú évekig foglalkozott kisülési csövekkel, visszaemlékezett rá, hogy a kisülési csövek fényjelenségeinek fényképezésénél több ízben erős fátyolt talált a lemezein, amit a lemezek gyártási hibájának tulajdonított s reklamációt jelentett be a gyárnál.” Sándor Endre A 60 éves röntgensugárzás. *Fizikai Szemle* 1956/07. 113. <http://www.old.kfki.hu/fszemle/archivum/fsz5604/fsz5607/fsz5607.html>

Ez az információ William Crookes (1832 – 1919) vonatkozásában azért rendkívül érdekes, mivel élete végéig hitt a spiritizmusban, jól be lehetett például csapni egy olyan fotográfiával, amely kettős expozícióval készült – látta a szellemet – miközben nem merült fel benne a saját kísérleti lemezeinél tapasztalt anomáliák kapcsán (sem?) hogy a jelenség okát, magyarázatát keresse: mindkettő képinterpretációs hiba.

<sup>12</sup> „Bequerel jelen volt Párizsban az Akadémián, amikor Poincaré ismertette Röntgen felfedezését.

– „Honnan lépnek ki az X sugarak?” – kérdezte.

– „Röntgen szerint a kisülési cső falának arról a részéről, ahol az üveg a legjobban fluoresszkál” – válaszolta Poincaré.

Ettől kezdve Becquerel a fluoresszcencia és a röntgen-sugárzás közös okát kutatta.”

Radnai Gyula: Az Eötvös-korszak. *Fizikai Szemle*, 1991/10. <http://www.kfki.hu/fszemle/archivum/fsz9110/rgy9110uj.html>

<sup>13</sup> *La Nature* 1896: 157.

<sup>14</sup> Dr. Pupin, *Scientific American*, 1896. március 21., 184. lap

<sup>15</sup> *Scientific American*, 1896. július 25., hirdetés.

<sup>16</sup> *La Nature*, 1896. június 27. 49–50.

15-i szám címlapján közölt képek. De ide kapcsolhatjuk Josef Maria Eder<sup>17</sup> és Gothard Jenő különböző anyagok transzparenciáját vizsgáló tesztképeit is.

3. Karikatúrák: ezek főszereplője általában a csontváz (gyakran női)<sup>18</sup>, mely motívum a képeket a kísértetek, haláltánc<sup>19</sup> ábrázolások, fantazmagóriák történeti csoportjához kapcsolja, akarva-akaratlanul.

4. Különböző állatok, csúszómászók, ékszerrek, rugók, érdekes formájú tárgyak együttese, melyek vizualitása leginkább az 1920 körül megjelenő fotogramokra emlékeztet. Ez nem véletlen, hiszen a röntgenkép lényegében hasonló elven működik, itt sincs jelen optika, csak a képek árnyéka nem a fény, hanem a röntgensugár behatása nyomán áll elő a megfelelőképpen érzékenyített lemezen, filmen, papíron. Gothard Jenő egy egész sorozatot készített ezekből az évek során.<sup>20</sup>

Linda Dalrymple Henderson szerint az egyik első avantgarde művész, aki a röntgen-sugarakat mint újfajta realitás bizonyítékait tárgyalja, a – spiritalizmustól és teozófiától is érintett – cseh festő, František Kupka volt.<sup>21</sup> Az x-sugarak világszerte azonnali szenzációt keltettek, ezt számtalan beszámoló, publikáció mutatja és a hasznosításra is szinte azonnal sor került.<sup>22</sup> Mi lehetett az ok, hogy ilyen szinten megérintette a tudományos szakmán túli közönséget is e találmány? Itt történik meg először, hogy – „ahogy Hans Castorp Madame Chauchat testén” – átláthatunk a világ „epidermiszén”, a felület sérelme nélkül feltáru, mi is van a „látható” mögött, ráadásul ez nem optikai természetű eszközök segítségével (mint a mikroszkóp vagy a teleszkóp) történik, hanem egy láthatatlan sugár és egy ennek a felfogására

17 Faber, Monika 2003. „Josef Maria Eder und die wissenschaftliche Fotografie 1855-1918.” In: Monika Faber – Klaus Albrecht Schröder (szerk.), *Das Auge und der Apparat. Eine Geschichte der Fotografie aus den Sammlungen der Albertina / The Eye and the Camera. The Albertina Collection of Photographs*. Paris: Seuil/Albertina, 142-169. A 152. lapon közölt kép.

18 *Die Bombe* (Wien), 1896. január 26. A kép még a bűnbeesés ikonográfiáját is felidézti, mivel a világító lámpa ábrázolása kigyószzerű.

19 Anna-Bertha, Röntgen felesége meglátva a képen kezének csontozatát, állítólag ezt mondta: "I have seen my death!" [http://en.wikipedia.org/wiki/Wilhelm\\_Röntgen#cite\\_note-Landwehr-5](http://en.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Röntgen#cite_note-Landwehr-5)

20 <http://www.gothard.hu/gttak/instruments/x-ray-tubes-and-images/x-ray-images/x-ray-images.php>

21 Henderson szerint az első Kupka festmény, melynél az x-sugarakra jellemző transzparencia alkalmazásra kerül az 1906-1909 között készült, bochumi múzeumban lévő *Álom* című kép. Talán nem tévedünk nagyot, ha ide kapcsoljuk – gondolva a Röntgen-karikatúrákra – egy 1900 körüli rézmetszetét is, *Az alkoholista álmát* (Prága, Nemzeti Galéria). Linda Dalrymple Henderson, *X Rays and the Quest for In visible. Reality in the Art of Kupka, Duchamp, and the Cubists*. *Art Journal* Vol. 47, No. 4, Revising Cubism (Winter, 1988), pp. 323-340. <http://www.jstor.org/stable/776982>

22 A nyilvánvaló orvosi, diagnosztikai alkalmazások mellett az anyagvizsgálatok sőt a kriminalisztika területén is: Reiss, Rudolphe Archibald, *La Photographie judiciaire*. Paris: Charles Mendel, 1903. 6. fejezet: La photographie de l'invisible, 91-104

preparált anyag reakciója révén. Valódi szellemképek ezek, túlszárnyalva minden spiritalizma mutatványt vagy fotográfiát.<sup>23</sup>

A felfedezés budapesti nyilvános bemutatásáról részletes tudósítást közöl a Vasárnapi Ujság 1896. január 19-i száma, négy képmelléklettel és Dr. Klupathy Jenő előadásának kivonatával: „*Fölvizsgálás a Röntgen találmányáról*.”

Rég volt a budapesti műegyetem fizikai intézetének előadási terme olyan zsúfolásig megtelve, mint csütörtökön este, midőn a matematikai és fizikai társulat ülést tartott, de a melyen a vendégek sokkal számosabban voltak jelen, mint a tagok. Oka pedig ezen rendkívüli érdeklődésnek az volt, hogy ez ülésen szándékoztak azon kísérletek eredményét bemutatni, a melyeket a Röntgen hirtelen világhírré jutott fölfedezésének nyomán nálunk is sikerült elérni. Ezek az érdekesnek ígérkező mutatványok vonzották tömegesen az előadási terembe a közönséget, melynek sűrű soraiban ott volt többek közt Schlauch Lőrincz bíboros, az egyetemi tanárok nagy része, kiváló tudósok, arisztokraták, férfiak és nők vegyesen s a nagy közönség minden rétegéből annyian, hogy jó részük be sem fért a téres terembe s mindnyájan a legfeszültebb érdeklődéssel várták az előadás kezdetét. Az ülésnek tulajdonképpen több tárgya lett volna, de tekintvén a rendkívüli számban összegyűlt közönséget, az intézők elhatározták, hogy minden mást elhalasztva, az ülést csak is a Röntgen-féle felfedezés bemutatásával töltik ki. Először br. Eötvös Loránd lépett a felolvasó asztalhoz s üdvözlővén a jelen voltakat, a közelebb elhunyt Jedlik Ányosról, mint a társulat legrégebbi tagjáról emlékezett meg rövid, kegyeletos szavakban. Azután a szót átadta dr. Klupathy Jenő tanárnak, a ki majd két óráig tartó előadást tartott a nevezetes találmányról, elmondva annak előzményeit, ismertette az idevonatkozó fizikai törvényeket, közben-közben pompásabbnál pompásabb mutatványokkal téve még érdekesebbé előadását. Mindezt teljes bőségében fentebb közöljük, bemutatván azon meglepő fényképeket is, a melyeket ez alkalommal Klupathy tanár a bámulós közönségnek bemutatott. Különböztetendő, hogy a fiatal magyar tanár, b. Eötvös Loránd támogatásával, mindjárt a fölfedezés első hézagos hírére hozzáfogott kísérleteihez, melyek neki részben még jobban sikerültek, mint Röntgennek, míg a bécsi, berlini, londoni, stb. tanároknak a dolog egyáltalában nem sikerült, mely helyekről – és máshonnan is – most tömeges kérdezősködésekkel árasztják el Klupathy tanárt. Az előadás végével olyan dörgő éljenzés és taps jutalmazta az érdekes előadást, a melyet alig hallottak még valaha a fizikai terem falai.”

Az előadásból kiténik, hogy Röntgen közleményének megjelenése előtt készítették a képeket, az első híradások<sup>24</sup> nyomán (illetve abból adódóan, hogy Röntgen postán megküldte jelesebb kollégáinak a szöveget). Három rövid részlet Klupathy előadásából: „Az első hír után várt részletesebb leírás híján tudomány-egyetemünk fizikai intézetében hozzáláttam Röntgen kísérleteinek ismétléséhez, hogy t. i. a Crookes-féle cső sugaraival átlátszatlan testeken át átlátszatlan testekről fotográfiákat készítsék.” A kísérlet elsőre nem, másodsorra, a paramétereket átendezve már sikerült: „A zárt kazettára helyezett pénzdarabok, olló, kulcs, éles világos képe jelent meg a fotográflemezen az előhíváskor. A kazettára helyezett tárgyak tehát elfogják ezeket a hatásos sugarakat, s így azok alatt az érzékeny lemez változatlan marad, míg a szabad részekben elváltozik s az előhívásnál ép úgy elsötétül, mintha közönséges fény hatott volna rája.” A kísérlet értelmezése az akkor még elfogadott (téves) éter-elméleten alapul, izgalmas társadalmi analógia segítségével: „A jelenség magyarázata azon analógiák alapján, melyeket a fény, hő és hang nyújtanak, hozzávetőleg nagyon egyszerű. A sugárzó fény és hő magyarázatára az egész világot betöltő aethert veszszük fel, melynek sokféle hullámzása a testeket áthatja, egyeseket fölmelegít, megvilágít, míg másokon nyom nélkül áthalad; úgy mint a szellem hullámzásában az eszmék nagy tömegeken nyom nélkül áthaladnak, míg egyes rokonlelkek átveszik, felkarolják, átalakítják s új eszméket keltenek belőle.”

A Vasárnapi Ujság ezen lapszáma önmagában megérne egy részletesebb elemzést. A címlapon Jedlik Ányos portréja, a 95 évesen elhunyt tudós nekrológja

23 Clément Chéroux, Andreas Fischer & Pierre Apraxine, Denis Canguilhem, Sophie Schmit (szerk.) *Le troisième oeil. La photographie et l'occulte*. Paris: Gallimard 2004. Ezen úttörő katalógus referenciaként közöl néhány radiográfiát, és megtalálható benne például William Hope: *William Crookes és a felesége szelleme* című 1916-os fotográfiája is (174. lap).

24 *A Wiener Presse* 1896. január 5-i száma volt az első, amely a szenzációról hírt adott, majd másnap e hír nyomán a *London Standard*: „The Professor has succeeded in photographing metal weights which were in a closed wooden case, also a man's hand which showed only the bones, the flesh being invisible.”

kíséretében. Eötvös Loránd róla szóló, fent említett megemlékezését a 43. lapon ugyancsak közlik, a párhuzamos oldalon a Röntgen felfedezéséről szóló hosszú írás vége olvasható, Klupathy két képével. Ezek (és a megelőző, 41. lapon található két kép) már nem metszet, hanem kémiai eljárás (fénykép nyomán készült klisé) segítségével lettek kinyomtatva, hasonlóképp Jedlik portájához, amelyről a képalírás közli, hogy Ellinger Ede fényképe, a kép sarkán pedig jól látható a klisékészítő Kurcz Lipót szignója. Kurcz Lipót és társa hirdetését (valamint a hasonló szolgáltatásokat kínáló Weinwurm Antal hirdetését, akniek Kurcz néhány évvel korábban még üzletvezetője volt) a 44. lapon találjuk: a „photocinkografiai műintézet ... készít mindennemű nyomtatványokhoz szükségelt clichéket chemigrafia, chromotypia, photo-(auto)-typia útján.” A közvetlenül mellette lévő hirdetés: „A főváros legszebb látványossága az Andrásy út végén Feszty Árpád óriási körképe: a magyarok bejövetele” – mely 9-től 6-ig, „este villamvilágításnál” 50 krajcárért látogatható. Az 1800 négyzetméternyi, „e célra szőtt” vászonra festett, három évvel át készült képről megtudjuk, hogy „a magyar festőművészet legnagyobb alkotása”. A Feszty körkép éppannyira új látványosság a főváros számára, mint a röntgenképek, minthogy e minőségében Magyarországon az első – de tudjuk, hogy a forma évszázados múltra tekint vissza. Ízlésvilágát tekintve nem sokban különbözik attól a képtől, melyet ugyanezen újság 40. lapján találunk: Bihari Sándor: *Leánynező* című festményétől. Ha az újságot itt nyitjuk ki, egymás mellett látjuk Bihari képének fametszetes, egész oldalas reprodukcióját valamint két röntgenképet, melyeket már az új nyomdatechnika változtatott egészen fotószerűvé: mintha valóban egy évszázad választaná el egymástól a kétféle képi világot. Az evilági „életkép” és a „túlvilági” csontváz-árnyak kontrasztja valódi kihívás az egyszerű nézői tekintet számára. Hasonló képi kontrasztok megtekintéséről, s a közvetlen

Loie Fuller kigyótánc (Serpentine dance). A *Scientific American* illusztrációja (1896. 06. 20.) a színpadi megvilágítás technikáját mutatja reflektorokkal és laterna magica vetítéssel. V.ö. a Vasárnapi Ujság beszámolója, 1893. 7. szám, 109. lap: „Ehhez a tánczhoz saját szerű ruha kell. A tánczosnő fehér selyem trikót visel s ezen fölül van a legfinomabb brüsszai vagy lyoni selyemből készült ruha, mely olyan finom és lenge, hogy szinte átlátszó. A szoknya igazán ezer-ráncú. A selyemszövet ránczai laposak, s a harmonika redőihez hasonlóan sorakoznak egymás mellé, de e ráncok egyetlen gyors mozdulattal szétröppenthetők s megint összesímithatók, a nélkül, hogy összekuszálódniának. Mikor a tánczosnő kibontja, a ruha szinte végtelenné tetszik. (...) Az ezerrétű lengő szoknya a tánczosnő testtartása és kézzel való kormányzása szerint a legplasztikusabb alakokat ölti (...) kosár-alakot ölt, majd óriási pillangó ábrázol, de legkarakterisztikusabb alakja a kigyóvonal...”



nézői reakcióról számol be az alábbi tudósítás, ha a néző nem is tekinthető „átlagembernek”: „A KIRÁLY LÁTOGATÁSAI. Ő Felsége budapesti időzése alatt mindig sok érdeklődést mutat a főváros társadalmi, tudományos és művészeti intézményei iránt. Mostani ittléte alatt is néhány érdekes látogatást tett. Június 5-én délben a felség Benczúr Gyula Bajza utcai műtermébe ment. A lipótvárosi Szent István bazilika egyik oldalsó oltárára Benczúr nagy képet festett Szent István királyról, a mint felajánlja Szűz Máriának, Magyarország védőasszonyának a magyar koronát. Megilletődve állott meg a király a színekben ragyogó kép előtt és hosszú ideig nézte, majd a mester felé fordulva, ismételtlen mondotta »Gyönyörű, gyönyörű.« Kérdezősködött a többi oltárképekről is. »A mint hallom, nagyon szép lesz a templom belseje«, mondotta a király. Ezután átment a művész második nagy műtermébe, a hol az állam által megrendelt ezredévi ünnep nagy történelmi képe, az országgyűlés hódolata a királyi pár előtt már fő részeiben készen van. A képen az udvar tagjai és a főurak közül mindenkit felismert és több ízben elismerését fejezte ki a mesternek. A királyné arcára azt mondta, hogy nagyon élethű. A király fél órai tartózkodás után Benczúr műterméből visszahajtatott a várpalotába.

Június 7-ikén három egyetemi klinikát és a »Ferencz József Tanítók Otthona« nevű ifjúsági nevelőintézetet látogatta meg. (...) A király érdeklődése folyton növekedett, aprólékos dolgokat is akart látni, preparátumokat, végül pedig leült az egyik asztalhoz, letette balkezét a fekete lapra és Röntgen-módszer szerint lefotografáltta. A klinika múzeumát is megmutatták ő Felségének, a ki megnézte azután az emelet összes helységeit, s mire a földszintre ért, már hozták a kezéről fölvett Röntgen fényképet. »Nem nagyobb a kép?« »Nem, felség, felelt a tanár, a fölvétel természetes nagyságú.«

A röntgenkép a király 1904-es látogatása idején készült. Közlik is, ezzel a képalírással: „A Réczey-klinika Röntgen-laboratóriumából. Ő FELSÉGE KEZÉNEK RÖNTGEN-KÉPE. (A képen alul látható zsinórzat a kabát arany zsinórzata.)”<sup>25</sup> A király mindenkit felismer az ezredévi – a hódoló díszfelvonulás körképe melletti másik, nagy méretű, az 1896-os ünnepségeket megörökíteni hivatott – készülő festményen. Az eseményen maga is jelen volt a királynővel együtt, hiszen épp előttük „hódoltak” az országgyűlés tagjai. A királyné, az 1898-ban meggyilkolt „Sissi” (Elisabeth Amalie Eugenie von Wittelsbach) arcát „nagyon élethűnek” találja. Két nappal később, saját kezének röntgenfelvételét látva meglepődik, milyen kicsi a valóságos méret, vagy, ahogy a klinikus mondja: a „természetes nagyság.”

25 Vasárnapi Ujság, 24/1904, 409-410, kép: 411.



# A Szent Grál és a Coca-Colás üveg találkozása a boncasztalon

## *Love Is Enough: William Morris and Andy Warhol*

Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham  
2015. április 25 – szeptember 16.

A művészeti műveket párhuzamba állító kiállításokban mindig rejlik némi önkényesség, de WILLIAM MORRIS (1834–1896) és ANDY WARHOL (1928–1987) még ehhez képest is furcsa párnak tűnik. Az egyik jómódú angol családban nőtt fel a Londonhoz közeli Walthamstow-ban, a másik szegény kelet-európai bevándorlók gyermekeként látta meg a napvilágot a Pennsylvania állambeli Pittsburgh-ben. Az egyik a középkori lovagregények hőseiről álmodozott gyermekkorában, a másik a hollywoodi sztárokról. Az egyik szocialista nézeteket vallott, és a kézműves ipar feltámasztásán munkálkodott, a másik a fogyasztói társadalom ikonjait, a tömeggyártás termékeit emelte be a művészetbe. Nemcsak, hogy sohasem találkoztak, sohasem éltek egy helyen – de még csak egy évszázadban sem. A pályáját reklámgrafikusként kezdő New York-i alkotót nem érdekelte különösebben a 19. századi angol iparművész, utóbbi pedig nyilván nem is tudhatott száz évvel később született kollégájáról.

Nyilván nem is tudhatott? A *Love Is Enough* című kiállítás, amely JEREMY DELLER<sup>1</sup> rendezésében valósult meg előbb a Modern Art Oxford,<sup>2</sup> majd pedig a Birmingham Museum and Art Gallery termeiben,<sup>3</sup> éppen az efféle, a történelem megszokott lineáris narratívájából adódó prekonceptiókat teszi zárójelbe. Nem miszticizmusról van szó, csupán a tudományos logika felfüggesztéséről egy inkább képzettársításokra alapozó, okos és érzékeny kiállítás erejéig. Művészettörténész szemmel elvárható lenne, hogy Morris és Warhol között legyen valamilyen kapcsolat: esetleg egy unásig elemezhető forrásszöveg, amelyben Warhol kifejti a véleményét Morrisról, vagy egy olyan műcsoport, amely Morris egyértelmű hatását példázza Warhol életművében. Ilyen kapcsolatok híján pedig szükség lenne legalább arra a megnyugtató érzésre, hogy a két alkotót el tudjuk helyezni egy összefüggő és az időben előre haladó történet két adott pontján. A művészettörténész végzettségű művész, Jeremy Deller azonban úgy mutat rá ennél mélyebb összefüggésekre,

hogy mindezt tudatosan hanyagolja. A tárlat, amely fegyvelmezett kutatáson és anyaggyűjtésen alapul, tiszteli a történetiséget, de a szokásos narratívák helyett másféle történelemszemléletet ajánl: olyat, amelyben a kapcsolatok nem pusztán lineárisak; amelyben nem a „hatások” érdekesek, hanem az összecsengések, és amelyben a múlt nem dobozba zárt, steril vizsgálati tárgy, hanem velünk élő, mindennapi tapasztalat. A cél nem annak erőltetett bizonygatása, hogy Warhol olyan, mint Morris, vagy Morris olyan, mint Warhol, hanem egy olyan közeg megteremtése, amelyben a két életmű kölcsönösen értelmezheti egymást.

Jeremy Deller Anglia egyik legelismertebb kortárs művésze. 2004-ben Turner-díjat nyert,<sup>4</sup> 2013-ban pedig ő képviselte az Egyesült Királyságot a *Velencei Biennálén*.<sup>5</sup> Munkáiban gyakran vizsgál – és hoz létre – szokatlan történelmi és kulturális összefüggéseket. Ennek korai példája volt az 1997-ben készült *The History of the World*: egy fal méretű diagram, amely a hagyományos angol rezesbandák és a 80-as évekbeli acid house közötti „társadalmi, politikai és zenei kapcsolatokat” szemlélteti a maguk kuszaságában. A kapcsolatok feltérképezését követően Deller felkért egy rezesbandát, hogy hagyományos hangszerekkel acid house-t játsszanak (*Acid Brass*, 1997). Az efféle képzettársításokkal Deller tudatosan apellál a szürrealizmus esztétikájára, módszerét azonban „társadalmi szürrealizmusnak” („social surrealism”)<sup>6</sup> nevezi: a történelmi idővel és a kultúra regisztereivel űzött, önkényesnek tűnő játékokai ugyanis gyakran a társadalmi modernizáció ambivalenciáira világítanak rá. *So Many Ways to Hurt You* című 2010-es filmjének középpontjában a walesi bányászcsaládban felnőtt amerikai birkózó/pankrátor, Adrian Street áll. Street 1973-as hazalátogatásakor készült az a fotó, amely Deller számára a kiindulópontot jelentette: a képen a színpompás androgün jelmezeiről ismert Street teljes díszben pózol a bányában apjával és annak munkatársaival – nincs az a szürrealista montázs, amely ennél meghökkentőbb lenne. Deller szerint ez a fotó magában foglalja azt a folyamatot, amelynek során az Egyesült Királyság – sok egyéni fájdalom árán – ipari országból a szolgáltató és kreatív ipar országává vált.<sup>7</sup> A 70-es, 80-as évek gyárbezárásai, sztrájkjai hosszan ható traumaként bújnak meg a mai Anglia politikai és kulturális identitásának mélyén. Deller ezt a gondolatkört folytatta

4 <http://www.tate.org.uk/visit/tate-britain/turner-prize>

5 <http://www.jeremydeller.org/EnglishMagic/EnglishMagic.php>

6 Ehhez ld.: Hal Foster: „History is a Hen Harrier”, in: *Jeremy Deller – El ideal infinitamente variable de lo popular / The Infinitely Variable Idea of the Popular*, CA2M · Centro de Arte Dos de Mayo – MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Madrid, 2015, 100–107.

7 Mark Rappolt: „Interview with Jeremy Deller”, *Art Review*, 2013. nyár, [http://artreview.com/features/feature\\_jeremy\\_deller\\_venice\\_interview/](http://artreview.com/features/feature_jeremy_deller_venice_interview/)

1 <http://www.jeremydeller.org/>

2 *Love Is Enough: William Morris and Andy Warhol*, Modern Art Oxford, 2014 december 6 – 2015. április 8. (<https://www.modernartoxford.org.uk/>)

3 <http://www.birminghammuseums.org.uk>

a 2013-as *Velencei Biennále* angol pavilonjában, amelyben egy 19. századi gyárat elevenített fel dokumentumokon keresztül, utalva a kizsákmányolás mai formáira is. A pavilonból nem hiányozhatott William Morris sem, aki a munkásmozgalom valódi hőseként támadt fel: az őt ábrázoló falképen (*We Sit Starving Amidst Our Gold*) gigászokként emelkedett ki a vízből, és dobta félre Roman Abramovics jachtját, amely az eggyel korábbi *Biennálén* a parton horgonyozva sokak bosszúságára takarta el Velence látványát a kevésbé jómódú látogatók elől.<sup>8</sup>

Ezek a munkák nemcsak a történelmet vizsgálják, hanem a brit nemzeti identitást is, jelképeken, traumákon, elfojtásokon keresztül. Minden szimbolikus figurához számtalan értelmezés tapad. William Morris nemcsak szocialista gondolkodóként része a nemzeti panteonnak, hanem az Arts and Crafts mozgalom szellemi atyjaként is. Kis túlzással neki köszönhető, hogy a virágminták mindmáig oly elevenen burjánzanak a brit design legnépszerűbb – és leginkább „angolosnak” tekintett – termékein (elég Cath Kidstont említeni). A Morris által alapított cég a mai napig működik,<sup>9</sup> kitűnően példázva a brit „állandóságot”, amely része nemcsak a nemzeti önképnek, de az angolokról külföldön élő sztereotip képnek is. A sztereotípiát persze mi sem cáfolja jobban, mint a 20. század második felében lezajlott, Deller által is vizsgált óriási társadalmi átalakulás – amelynek veszteségeit, fájdalmát hatékonyan leplezi és fojtja el az állandóság illúziója. Morris, mint kulturális ikon, ezt a kettőséget is megtestesíti. Ha arra gondolunk, hogy a sztereotip „angolságot” semmi sem ellenpontoszza jobban, mint a gyakran ennek ellentétéként konceptualizált sztereotip „amerikaiság”, Morris és Warhol összevetése már nem is tűnik olyan önkényesnek. A kiállítás a párhuzamok és ellentétek ennél sokkal összetettebb

hálóját szövi meg, de az egyik téma kétségtelenül a sztereotípiák, „ikonok”, rögzült képek, (nemzeti) legendák és a mögöttük rejlő, teljes egészében hozzáférhetetlen és ábrázolhatatlan „valóság” bonyolult viszonya.

A tárlat négy egységből áll, amelyek voltaképpen bármilyen sorrendben megtekinthetők, de mi most kezdjük a *Camelot* című résszel, amely a két művész gyermekkorával indul. Mindketten álmvilágot építettek fel maguknak. Morris az Artúr király-mondakör szereplőjéért rajongott, és gyakran játszott lovagosdit saját pónilova hátán, páncélba öltözve. A gyermek Warhol sokat betegeskedett, és otthoni magányában a hollywoodi sztárvilágba vágyakozott: számtalan rajongói levelet küldött kedvenceinek, és a válaszul kapott dedikált fotókat gondosan rendszerezett albumokba gyűjtötte. A Warhol által gyűjtött sztárfotókat, illetve az általa készített pop art-portrékat a preraffaelita DANTE GABRIEL ROSSETTI Morris feleségéről, Jane Morrissról készített arcképei kísérik. A képi eszközök, a beállítások valóban meglepően hasonlóak, ami jól érzékelteti a 19. századi romantikus rajongás és a 20. századi sztárkultusz közötti mély affinitást. Ugyanakkor a különbségeket is hosszan sorolhatjuk: a Jane

8 Foster: i. m.

9 <https://www.william-morris.co.uk/>

Love is Enough kiállítási enteriőr © Modern Art Oxford | Fotó: Andy Keate



Morris-arc képek a művészek és a modell intim szférájában, személyes indíttatásból jöttek létre – egy szerelmi háromszög lenyomatai –, a sztárfotók viszont par excellence nyilvános képek, amelyek a színésznők imázsának építését szolgálják. Az igazi hasonlóság azonban e különbségek mögött rejlik: Jane ugyan magánemberként jelenik meg a képeken, de a valódi Jane ettől még ugyanúgy megismerhetetlen, mint a valódi Liz Taylor. A preraffaelita „sztár” gondosan kidolgozott arc képei többet árulnak el a nő életét meghatározó férfiak művészi törekvéseiről, mint a szegény munkáscsaládból származó, ragyogóan okos Jane Burden életéről, amely valahogy feledésbe merült a képek mögött.

Így születnek a legendák – és így fedik el a (társadalmi) valóságot. És ha egy sorozatnyi ábrándos szemű női arc kép erre képes, mire lehet képes egy egész legendakör? Az oxfordi bemutató után Birminghamben a kiállítás a Birminghami Múzeum gyűjteményének ritkán kiállított, fényérzékeny kincseivel, a William Morris és EDWARD BURNE-JONES együttműködéséből született *Szent Grál-falikárpitokkal* bővült. A Grál-lovagok történetét elbeszélő kárpitok első sorozata William Knox d’Arcy, egy ausztrál

aranybányászatból meggazdagodott mágnás megrendelésére készült 1895–1900-ban; a Birminghamben található szőttések már utánrendelésre készültek más gazdag ügyfelek számára. A Morris hőseit, Sir Lancelotot és a többieket a századvégi angol esztétizmus legteljesebb kifinomultságával ábrázoló kárpitok gyönyörű álomvilágba repítenek – ugyanakkor Morris munkásságának legnagyobb ellentmondását is magukban hordozzák. A szocialista iparművész, aki rendületlenül hitt abban, hogy a művészet mindenkié, a vadkapitalizmus nyerteseinek megrendeléseiből élt. És mivel egy megrendelésre készült, nagyszabású munka sosem egyszerűen a művész szellemi terméke, hanem a megrendelő kívánságai nyomán születik, a kárpitok témáját sem lehet csupán Morris Artúr-mániájával magyarázni. A 19. századi Angliában nemcsak a pónilóval játszó kisfiúk képelték magukat a bátor lovagok bőrébe – hiszen egy hatalma csúcsán levő világbirodalom nagy erejű nemzeti szimbólumairól beszélünk. Ha pedig a Grál-lovagokra a gyarmatosításból meggazdagodott szerencselovagok árnyéka vetül, akkor az egész már mégsem tűnik olyan éterinek...

Azzal, hogy a legendák mögött rejlik igazság prózai, sőt sötét is lehet, Morris és Warhol is tisztában volt. Warhol híresség-képei – amelyekből bőséges válogatást láthatunk a kiállításon – vállalják, hogy csak a felszínről szólnak. A Kennedy családot ábrázoló képek politikai szereplőket jelenítenek meg a hollywoodi sztároknak kijáró sémák szerint; politikai tevékenységük nem lényeges, csupán a legendák ragyogása. Ez a ragyogás, amely Grál-lovagokká változtatta a 19. századi iparbárokot, a demokratikusan megválasztott politikusokat is magasan a hétköznapi választópolgárok feje fölé emelte: a Kennedy család rezidenciáját az elragadtatott sajtó gyakran nevezte Camelotnak. Warhol maga is rajongó volt, de a rajongásából született művek Morris munkáinak és gondolatainak tükrében értelmezve túpontosan mutatnak rá erre a visszásságra.

Love is Enough kiállítási enteriőr © Modern Art Oxford | © Fotó: Andy Keate: Shirley Temple dedikált, kézzel színezett fotója Andy Warhol gyűjteményéből © 2014 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Artists Rights Society (ARS), New York and DACS, London), Andy Warhol: Marilyn kárpit, 1968 (Courtesy of Marla and Larry Wasser, Toronto, Canada and DACS, London)





WILLIAM MORRIS  
Akwarell – Tapéta terv – Akantusz, 1883, akvarell, ceruza, papír © Birmingham Museums Trust

ANDY WARHOL  
Virágok, 1970. egyedi szitanyomat fehér papíron © Anthony D'Offay, London and DACS, London



A kiállítás *Hopes and Fears for Art* című része éppen azt igyekszik bizonyítani, hogy Warhol látszólag blazírt játéka a tömegkommunikáció ikonjaival nem jelentette a mélyebb problémák negligálását. Morrishoz hasonlóan ő is a tömegek előtt kívánta megnyitni a művészet kapuját – talán nem olyan szigorú társadalmi-politikai elvektől vezérelve, de mégsem érzéketlenül. Kettejük munkásságát éppen itt gabalyítja legszebben össze a kiállítás: a Morris elvei és megrendelői köre között feszülő ellentmondást egy Warhol-idézet világítja meg: „Amikor az emberek vagy civilizációk degeneráltak és anyagiassá válnak, mindig a külsődleges szépségüket és gazdagságukat hozzák fel mentésként.”<sup>10</sup> Warholon keresztül érthetjük meg azt, hogy az ellentmondás nem megsemmisítő, hanem termékeny. A dilemma – van-e értelme szépet teremteni, amíg szenved a világ – ugyan örök, de a vele való szembenézés maga a művészet. Morris szembe tudott nézni ezzel – miközben rendületlenül hitte, hogy a szenvedésből éppen a szépség jelenti a kivezető utat. Ezért hiányzik művészetéből az irónia. Warhol kezében viszont az irónia volt a kard, amellyel átvághatta a gordiuszi csomót. A magazinok, reklámok és sztárfotók nyomán kialakított, jellegzetes warholi képi nyelv a sztárvilágnál sötétebb témák megjelenítésére is alkalmas volt. A villamosszék vagy a revolver sokféle színben sokszorosított ábrázolásai arra emlékeztetnek, hogy Liz Taylor vagy Marilyn Monroe arcképehez hasonlóan ezek a tárgyak is az amerikai kultúra ikonjai – csak éppen radikálisan másféle képzeteket idéznek fel, hiába burkolja be őket a reklámok képi világának csillogása. Az alabamai faji zavargásokról készült sajtófotót vagy a szovjet rakétakilövő állomások térképét felhasználó munkáiban Warhol még közvetlenebbül utalt kurrens feszültségekre, veszélyekre, amelyeket – legalábbis a kiállítás összefüggésében – a warholi képi nyelv nem gyengít, nem relativizál, nem tesz idézőjelbe, hanem éppenséggel az arcunkba vág. A mitizálás ezúttal nem lepelként szolgál, hanem rálátást enged a mélységre.

Irónia helyett Morris inkább egy másik médiumhoz fordult, és szocialista pamfletekben vázolta fel azt az ideális világot, amelyben a munkás nem a kizsákmányolás kiszolgáltatott áldozata, hanem örömét leli öntudatosan végzett tevékenységében. Ez a műfaj nem kívánta meg, hogy a szépség köntösébe burkolja a problémákat: a *Useful Work versus Useless Toil* (1884) című pamflet például már címében is világosan fogalmaz. Kapitalista megrendelőit nem befolyásolhatta, de saját gyárában Morris igyekezett a gyakorlatban is megvalósítani azt, amit prédikált. Warhol „gyára”, a legendás Factory ezzel szemben inkább műterembe oltott közösségi hely volt, mint gyár, de a névadás mögött a

<sup>10</sup> *The Philosophy of Andy Warhol*, 1975, idézet a kiállításon.



SIR EDWARD BURNE-JONES, WILLIAM MORRIS, JOHN HENRY DEARLE  
A Szent Grál keresése kárpitsorozat – 2. jelenet – A lovagok felfegyverzése és távozása, 1895–1896  
gyapjú, selyem, moher, teveszőr, pamut, Birmingham Museums Trust

játéknál több rejlik. A kiállítás *A Factory as It Might Be* című része szerint mindkét alkotóhely tulajdonképpen a művészet és az ipari tervezés, illetve a komoly munkamorál és a kreatív munkakörnyezet egységét valósította meg a maga sajátos módján. Morris gyárában talán csendesebben zajlott a munka, nem jártak ki-be az illusztris vendégek, és nem zajlott fergeteges éjszakai élet, de a két művészt munka közben ábrázoló, a falakon vegyesen sorakozó fotók minden különbséggel együtt valahogy mégis nagyon hasonlóak. A két idősík egybecsúsztatásával a kiállítás mintha azt sugallná, hogy Warhol munkásságában Morris ideálja emelkedett magasabb szintre: nemcsak hogy hasznos munka lett a hasztalan gürcölésből, de a munka összeolvadt a kikapcsolódással is.

A kiállítás utolsó része (amely a kicsit közheles *Flower Power* címet viseli) elvonatkoztat a társadalmi összefüggésektől, a munkakörülményektől, és egyetlen formai motívumra fókuszál: a virágra. A Morris által tökélyre fejlesztett növényi ornamentikát számos kárpit és tapéta példázza a kiállításon, amely vázlatok és eredeti dúcok segítségével betekintést nyújt a tervezés és kivitelezés folyamatába is. A tárgyak jó

része a ma is fennálló cég tulajdona. Morris öröksége organikusan, folytonosan él tovább, akárcsak egy virág; akárcsak a legendák és sztereotípiák Angliája. A mindig a jelenben élő, műanyag Amerika Andy Warholjáról már kevésbé jut eszünkbe a virág – pedig, ahogy a falfelirat megjegyzi, ez volt művészetének második leggyakoribb motívuma. Morris műveinek kontextusában könnyű felfigyelni arra, hogy a tapétákhoz hasonló dekoratív törekvés nyilvánul meg Warhol arannyal festett képein és virágokat ábrázoló szitanyomatain, vagy, hogy a fiatal férfiakat virággal ábrázoló képek tulajdonképpen egy szecessziós képi közhely, a „nő és virág” kiforgatott változatai. Mindebből már sejthető, hogy ez a kiállítás legszokványosabban „művészettörténeti” része. A mindent beborító, végtelenségig folytatható, felvállaltan csak felszíni dekorativitásra törekvő, de mégis Morris művészetének lényegét magában hordozó virágminta azonban a kiállítás egészének jelképe is lehet.

Jeremy Deller művészként nem próbálja meg uralni műveinek értelmezéseit, hanem a munka befejeztével hátralép, és a kreatív közönségnek adja át a terepet. Kurátorként sem tesz másként: a példás gondossággal megírt magyarázó feliratok csak a történeti tényeket ismertetik, és az egyes termek koncepcióját vázolják fel néhány mondatban, de a tárgyak közötti finomabb kapcsolatok keresését már a látogatóra bízzák; erre tettem kísérletet én is a fentiekben. Adódik a kérdés, hogy a *Love Is Enough* – amely a címét William Morris egy versciklusától (1872) kölcsönözte – voltaképpen művészettörténeti kiállítás vagy művészi installáció, de jómagam úgy vélem, hogy a kiállítás éppen a két kategória közötti átjárhatóságot érzékelteti. A művészettörténet nem savanyú pofájú élősködő a művészet eleven testén, hanem kreatív tevékenység, amelyet történetesen a tudományosság szabályai szerint űzünk. Műveléséhez a szeretet prózai világunkban nem mindig elég. Nélküle azonban egész biztosan nem megy.

# Konzumpoézis

## LUDWIG GOES POP

Mumok, Bécs

2015. február 12 – szeptember 13.

Írónia, provokáció, a hétköznapok kultikus tárgyainak és alakjainak beemelése a művészet témái közé. Neo-dadaizmus. A profán szentesítése, a szentségek leleplező profanizálása. A pop art nem egyszerűen művészeti irányzat, hanem társadalomkritika, lázadás és életérzés.

Ma, úgy látszik, mintha újra felerősödne a pop art 30–40 évvel korábbi aktualitása. Sőt, a velencei biennále jó néhány kiállítóját szemlélve (pl. a kanadai pavilon Quebec-i alkotókollektíváját<sup>1</sup>), beszélhetnénk a pop art, illetve a későbbi, a nyolcvanas éveket meghatározó neo pop art újabb fejlődési stádiumáról, vagy ha úgy tetszik, új hullámáról, amelyben a fogyasztás által felhalmozott elhasznált

<sup>1</sup> BLG alkotócsoport: JASMIN BILODEAU, SÉBASTIEN GIGUÈRE, NICOLAS LAVERDIÈRE

DUANE HANSON

Football Vignette, 1969, üvegszálás, poliészter és ruházati cikkek, 170×300×180 cm  
Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (kölcsonben Österreichische Ludwig Stiftung) 1981 óta © Duane Hanson / Bildrecht Wien, 2015 © Fotó: © mumok



anyagok, a szemét, a jómód, az árutömeg, a populáris médiaeszközök és a szegénység kontrasztja rajzolódik ki.

Marilyn Monroe, Jacquelin Kennedy és Mick Jagger több színben, szitanyomatokon, átrajzolt fényképeken. Elvis Presley és a híres Cambell leveskonzerv dobozok reprodukciója. Roy Lichtenstein felnagyított képregény-hősnői. A pop art sztereotípiái, Andy Warhol főművei. A kiállított több mint száz mű, hét intézmény, a kölni, az aacheni, a koblenzi, a budapesti és a pekingi Ludwig Múzeum, valamint a bázeli Művészeti Múzeum és a bécsi Mumok együttműködésével szerveződött kiállítás. A Ludwig-gyűjtemény anyagából 2014 végén először a kölni Ludwig Múzeum rendezett kiállítást *Ludwig Goes Pop* címmel, ennek egyfajta változata látható Bécsben. A kiállítás-sorozat harmadik állomása októberben nyílik majd a budapesti Ludwig Múzeumban, amelyre 60 nagyjértékű műalkotás érkezik.

Talán nincs is olyan másik 20. századi művészeti irányzat, amely annyira gyorsan betört volna a műtárgypiacra, mint a pop art, amelynek legkorábbi gyűjtői közé tartozott Peter és Irene Ludwig is. A Ludwig házaspár már a hatvanas évek elején felfedezte az amerikai pop artot, amelynek elsősorban a csúcspontjai és a legendás alkotói kötötték le az érdeklődésüket.

Hamarosan a legnagyobb európai gyűjteményt mondhatták magukénak, bár az európai kritikusok csak az 1964-es *Velencei Biennále* és a 1968-as 4. *documenta* után kezdték számon tartani. A bemutatott mintegy négyemeletnyi anyag az ötvenes évek közepétől a hetvenes évek közepéig követi a pop artot, elsősorban az irányzat legendás alakjainak, az amerikai Duane Hanson, Robert Indiana, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Andy Warhol és Tom Wesselmann, illetve a brit Peter Blake és Richard Hamilton munkáin keresztül. De megtalálhatók a kevésbé ismert alkotók (Howard Kanowitz, Allan D'Arcangelo) is és az irányzat európai képviselőinek (Peter Blake, David Hockney, Martial Raysse, Mimmo Rotella) művei is. Az alsó szinten rögtön WARHOL mosóporos és leveskonzerv installációja indítja a kiállítást, amely többnyire az alkotókra és a különféle műfaji elemekre koncentrált, és nem annyira a kronológiára. Az alkotók stílusi jegyei jelentős variabilitást mutatnak a műfaj széles határain belül. Az irányzat egyik legradikálisabb alakja, ROBERT INDIANA munkái elsősorban a reklám esztétikáját és a konzumkultúra eszközeit használják fel újra, középpontba helyezve egyes számokat vagy szavakat. Itt látható híres fekete-fehér LOVE című munkája is.

Ugyancsak a reklám- és sokszorosító grafika eszköztárát használva a műfaj legismertebb munkái Warhol nyomtatott sztárportréi (Marilyn, Mick Jagger, Jackie Kennedy), melyek mellett feltűnnek a *Koponya*, az *Autóbaleset* és a *Repülőszerencsétlenség* című grafikák is, amelyekkel együtt mélységeiben érthető meg Warhol egyfajta „vanitatum vanitas” filozófiája, amely az *Andy Warhol filozófiája* és a *Popizmus* című művében a történelem esetlegességével egyetemben bontakozik ki. Az utóbbi könyvben hívja fel a figyelmet a történelem nem egyedi voltára,<sup>2</sup> arra, hogy az események behelyettesíthetők, vagyis, hogy már nem is az esemény, hanem az arról való tudósítás, híradás a fontos. Mint ahogy saját életművében is sokkal nagyobb gondot fordított a művek publicitására, mint magukra a művekre. Az *Autóbaleset*, illetve a *Repülőszerencsétlenség* egy-egy újságcikk szitalenyomata, amelyekben egyszerre jelenik meg a baleset tragikumja és az ismertség, a publicitás ereje. (Mára az ilyen tragikus kettőségeket akár tudatosan is használják egyes megbomlott elmék, mint a közelmúltbeli repülőszerencsétlenség öngyilkos pilótája.)

TOM WESSELMANN a szexlapok és a hirdetések szexuális töltetű megjelenését karikírozza a *Nagy amerikai meztelenség* című sorozatában.

2 A könyvekről a *Balkon* 2006/6 számában Halász Péter, a könyv fordítója és Sebők Zoltán esztéta beszélgetett. Itt idézi Sebők Warholt *Popizmus* című könyvéből: „Aminek meg kell történnie, az megtörténik, de ha mégsem, akkor megtörténik valami más.”



JASPER JOHNS  
Target, 1974, enkauszta és újságpapír, vászon, 40,6×40,6 cm  
Museum Ludwig, Köln/Cologne (A Ludwig Gyűjtemény adománya) 2011 óta  
© Bildrecht Wien, 2015 © Fotó: Rheinisches Bildarchiv

A filmek és a Mickey kultusz szintén megjelennek, különös tekintettel a múzeum legfelső szintjén látható, OLDENBURG nevével fémjelzett Mouse Múzeumra, amely az „amerikai álom” tárgyainak gyűjteménye. (A Mouse Múzeum teljes egészében látható lesz októbertől a Ludwig Múzeum kiállításán.)

De ugyancsak megjelenik a II. világháborút követő amerikai nemzedék egyik kultuszfilmjének, a *Batman*nek a referenciája: Mel Ramos *Batmobil* című alkotásában, amelyen Robin és Batman futnak egy „batman” autó előtt, rájátszva a film ismert plakátjainak képi világára.<sup>3</sup>

Szerencsére kellő figyelmet kap a kiállítás tematikájában ROBERT RAUSCHENBERG, JASPER JOHNS és JIM DINE, mert nélkülük bizony belevesznénk a pop art sematizálásába. Így legalább, ha már történelmi elemekre kevésbé épít a kiállítás, rajtuk keresztül követhetjük a pop artnak az absztrakt expresszionizmussal, illetve a dadával való kapcsolatát, kialakulását és egyfajta folytonosságát. Dine különféle hétköznapi tárgyakat helyezett képeire, ez a motívum erősen jellemzi Jasper Johns képeit is, amelyek sokszor a műalkotás és a hétköznapi tárgyak konvergenciáján alapulnak, miközben nem egyszerűen lemásolják az adott tárgyat, hanem mint objektet, beemelik a műalkotás, a kép, a vászon terébe és a tárgyat felhasználva, de már különféle festészeti eljárásokkal jelenítik meg. Szemben a pop art tisztán figuratív munkáival, ezeken a műveken az applikált tárgyak mellett sokszor erőteljes ritmikus ecsetvonások, foltok, festett felületek láthatók. Rauschenberg korábbi munkáin pedig – a dada leszármazottjaként – újságkivágásokat, használati tárgyak csomagolásait szerkesztette képpé.

A pop kialakulásának és társadalomkritikai szerepének szempontjából méltatlanul kevesebb hangsúlyt kap – nyilván kevesebb munka található a Ludwig gyűjteményben – az angol vonal, RICHARD HAMILTON és EDUARDO PAOLOZZI az ötvenes évek elején alapított Független csoportja (Independent Group), amelynek tagja különös figyelmet szenteltek a tömegtermelésnek, a városi kultúrának,

3 Különös egybeesés, hogy Mel Ramos legutóbbi munkáit a szegedi Reök Palotában láthatjuk július közepétől szeptember 20-ig. A kiállítás megnyitójára a nyolcvan éves művész személyesen utazott Szegedre. Munkái, a különféle pin-up pózokban látható csinos hölgyekkel, akiknek dús idomai hol a hot-dogot, hol a Coca Colás vagy épp egy ketchupos üveget, illetve márkás szivart fognak közre, nemcsak a pop évek kultúrájának, de korunk szexista reklámjainak is ironikus bemutatásai.

a tömegkommunikációs eszközöknek és a zenének. Különösen hiányzik a hangsúly annak ismeretében, hogy a „pop” keresztapja nem más, mint Hamilton, aki először definiálta az irányzatot, mint: „populáris, rugalmas, mulandó, olcsó, fiatalos, szellemes, elbűvölő, hatásvadász, szexy, tömegesen előállítható és Nagy Üzlet.” 1956-os kollázsa a *Mitől olyan mások és vonzóak a mai lakások?* erős társadalomkritikájával és eszközrendszerével a pop art kezdetét s egyfajta ideológia összefoglalóját jelentette. Hiszen fontos látni, hogy a pop art a tömegtermelés és tömegmédia kialakulásával átalakuló erkölcsi-morális társadalmi ellenmondásokra épült, mert a „megvehető és eldobható” dolgok világa alapvetően megváltoztatta a korábbi konzervatív értékrendet, amelynek alapköve a maradandóság és állandóság volt. Fétissé vált az autó, kommersz az erotika, s a televízió keresztül a reklámok betolakodtak a család életébe, a privát szférába és jelentősen kezdték befolyásolni a mindennapokhoz való viszonyt és az önértékelést.

A kiállítás az amerikai hiperrealizmus emblematikus művészeinek, DUANE HANSON (*Hajléktalanok*, 1969/70; *Nő pénztárcával*, 1974) és JOHN DE ANDREA (*Nő az ágyon*, 1974) alkotásaival zárul, illetve egy kortárs projekttel egészült ki. A brit VILLA DESIGN csoport az 1930-as évek híres producere, rendezője és első homo-szexuális pornósztársa, az Auschwitz-ban meggyilkolt Bernard Natan alakját idézi fel, egy neki szentelt múzeum lehetőségeit vizsgálva.

Mivel a gyűjteményben csak néhány darabbal van jelen az európai vonal (például a francia MARTIAL RAYSSE munkájával, akinek tavaly a párizsi Pompidou Központban, most pedig Velencében, a *Biennálevél* egy időben látható retrospektív kiállítása),<sup>4</sup> ezért a kor ábrázolásából kimarad a fluxus vagy épp a francia új realizmus bemutatása, amelyek a korban párhuzamosan meglévő, egymást át- meg átható irányzatok. Persze, mondhatjuk, nem egy kor ábrázolása, hanem egy gyűjtemény tematikus bemutatása volt a cél. De sok figyelmet nem szenteltek azoknak a szociológiai,

politikai elemeknek sem, amelyek jelentősen befolyásolták a popnak mint korszaknak a kialakulását. Kétségtelen, hogy a gyűjtemény objektív adottságai meghatározzák azt, amit be lehet mutatni, de a kiállítás rendezői néhány könyv, lemezből és hangfelvétel odarendelésén kívül nem sok energiát vesztegettek a közeg bemutatására, amely nélkül ez az irányzat sterilen, tisztán műalkotásain keresztül kerül a látogató elé és szinte kontextus nélkül a levegőben lóg. Kár érte. 2001-ben a párizsi Pompidou Központ mutatott be egy több mint 500 elem-ből álló kiállítást „Pop évek” (*Les années Pop*)<sup>5</sup> címmel. A kiállítás átfogó jelleggel, az amerikai és európai mozgalmakat egyaránt felvonultatva szemléletesen mutatta be a vizuális művészetek széles spektrumát és a korszak szociológiai háttérének bemutatásán keresztül az ötvenes évek végétől a hetvenes évek közepéig a pop korszak szellemét. Azt hiszem, bárki számára, aki az utóbbi időben felélénkült retro-pop érdeklődés hatására kiállítást szervez, még mindig igazi etalon lehetne ez a 14 évvel ezelőtti kiállítás, amely mögött számomra háttérbe szorul az aktuálisan Bécsben bemutatott, de kontextusba nem helyezett gyűjtemény.

4 Martial Raysse. Palazzo Grassi, Venecia, 2015 április 12 – november 30.

5 *Les années Pop*. Centre Pompidou, Párizs, 2001. március 15 – június 18.

Ludwig Goes Pop, mumok, Bécs, 2015. 02. 12. – 09. 13. részlet a kiállításból  
ROY LICHTENSTEIN: Still Life with Pitcher and Apple, 1972 | ROY LICHTENSTEIN: Cubist Still Life with Lemons, 1975 © Estate of Roy Lichtenstein / Bildrecht Wien, 2015 © Fotó: mumok / Laurent Ziegler





Najmányi László

## SPIONS

## Ötvenötödik rész

## Awop Bop A Loo Bop A Lop Bam Boom

„Nézd: van a boszorkánykonyha üstje. Ebbe bele vannak dobálva a kígyók, békák, mérgek, s le van földve egy nagy földővel. Ez annak a képe, hogy össze voltunk zsúfolva az állítólagos, utópikus és torz proletárdiktatúra födele alatt. És amikor az 1989-es puccs leemelte ezt az üstfödőt (...) akkor a kígyók, békák szerteugráltak az üstből. Ellentétben álltak egymással, de a militarista-merkantilista elnyomás egymás mellé préselt mindenkit, s így a 83 százalék képimádó művész egy fedél alatt sínylődött a 17 százalék képromboló nem-művészet-művésszel is.”<sup>1</sup>

St. Auby Tamás

2015. június 29. hétfő. Ébredés kb. 3 órás alvás után, délelőtt 11-kor. A Bolygó Zsidóról, Ahasvérusról (*Butadeus*, az arabok *Szamirir* vagy *Zerib* néven ismerik) álmodtam. Az új Vasfüggöny leereszkedése előtt illegálisan kelt át a déli határon. Elfogták és a basahalmi menekülttáborba zárták. Láttam, ahogy Gideon, Simeon sofárját megfújva próbálta a Negev forró homokjába szűrt pásztorbotját (*sebet*, latinul *baculus*) kivirágoztatni. És láttam, ahogy Dátánt és Avirámot, Eliáv Reuvén fiait, házaikkal, sátraikkal és minden javukkal együtt, egész Izráel közepette elnyelte a talpuk alatt megnyíló föld.<sup>2</sup>

Szellőztetés: felhős ég, melegedés, a hétvégén visszatér a kánikula. Danubeai bunkeremben nyaranta gyakran 50 fok fölé emelkedik a hőmérséklet, megnehezítve a kémkedést. És elszaporodnak a pókok, hogy legyen kikkel identifikálnom magam. 2 dl csapvíz, torna, kávé, cigaretta. A tegnapi naplójegyzet kiegészítése, lezárása, a mai elkezdése. Tegnapi konklúzió: jóformán minden – a pálinka, a tokaszalonna és a velős pacal kivételek – többre kerül itt, a kényszermunka és éhbérek földjén, a politika proletárdiktatúrájában, mint a Szabad Világban, ahol a jövedelmek sokkal magasabbak. Mivel a TNPU szuperintendánsa még a múlt században megkeresztelte a Sátánt,<sup>3</sup> ez az áldatlan állapot nem lehet a Bukott Angyal műve. A SPIONS<sup>4</sup> az Utolsó Ítéletet követeli! Azonnal!

Levélsemém kitakarítása a postafiókokból. A szétrohadó test kényszeres aktivitása: matatás, piszmozgás, zabálás, céltalan bóklszás a Neten, lázalmokba forduló alváskísérletek egész nap. Este 10 körül tértem magamhoz a gravitáció-túltergés okozta kábulatból. Meditáció az erkélyen. Odalent adócsalók száguldoztak luxuskocsijaikban, Harley Davidsonjaikon. Zselészerűvé lazult fiatalok vizelték

kurjongatva a házfalat. A szerencsétlen sorsú szígeten négynegyedes technodöngöléssel tartották ébren a madarakat és a környék nyugdíjasait. Láttam a parkoló autók gumicsöveit és kábeleiket szétrágó kedves menyétcsaládot. A barátaim, intettem nekik. Az autópályán túl sötét hullámozott a Styx. Vitte a tengerbe a vén kontinens belevizelt fogamzástól maradt, kokain- és ópiumszármazékokat. Láttam már fel-emelt karú vízhullát is tovaúszni itt. Nem, nem készítettem vele selfie-t, de valaki más biztosan. Irgalmatlan telihold – vagy valami, ami annak látszik – a lélekgyilkos város felett. „Üres, mint a zsebem.” Videokommunikáció a SPIONS most Charlotte Bonaparte fedőnéven a kanadai Montrealban kémkedő frontemberével. „A szerelem féltékenységhez, birtoklási vágyhoz és más szörnyű neurózisokhoz vezet. A legrettenetesebb találmány”, mondta tánca előidézte transzban. „Lehetetlen harcolni ellene, úgyhogy csak megadom magam a szerelem démonának, mint mindenki. (...) Kivégeztették Kadhafit, pedig olyan szórakoztató volt. Megölették, hogy felszabadítsák a népet. És most a nép egymást gyilkolja.”<sup>5</sup>

Arab tavasz: elindult a menekültáradat Európa felé.<sup>6</sup> Aki terroristák elől menekül, az feleségével és apró gyermekeivel együtt terrorista. Rádásul gyógyíthatatlan betegségek hordozója. Robbantani és meggazdagodni jön, betegen, több ezer kilométert gyalogolva Európába. Vagy eleve gazdag – Basahalom volt polgármestere, a prominens szerint megengedhetnék maguknak, hogy repülőn jöjjenek, akkor megkapnák a menedékjogot. Hogyan tudnának például a szíriai kormány és az ISIS terroristák által üldözöttek eljutni a damaszkuszi repülőtérre? Engednék őket üldözőik repülőre szállni? JE SUIS RÉFUGIÉ! Életformám: menekülök. Menekülve kémkedek.

\*

Menekülés időgépen a végtelenített 1984-ből vissza a kedves, szelíd, békés és nyugodt 1979 tavaszába, a bolsevik diktatúra andalítóan láb-szagú alkonyába, amikor Zoroaster tanításait tanulmányozva, a megélhetési látványtervezés szüneteiben szép lányokat fotografálva, kundalini meditációs gyakorlatokat végeztem a semmi sötét gyomrában, hogy kiirtsam magamból a múltat, benne a szerelem szeretetgyilkos démonát, és felkészüljek a visszatérésre Párizsba. Üzenet a SPIONS akkor már Gregor Davidow néven ott kémkedő frontemberétől: „Hozz pénzt! Sokat!” Tudtam, hogy a frontember alkatilag képtelen a pénzkeresésre, az ő életfeladata a világalalom megszerzése. Nekem sem a tőkefelhalmozás

1 Forrás: „Dolgozzanak a Szent Automaták!” – St.Auby Tamás, a TNPU szuperintendánsa – Kovácsy Tibor interjúja St. Auby Tamással, *Magyar Narancs*, 2009/51. (12. 17.)

2 5. Mózes 11:6

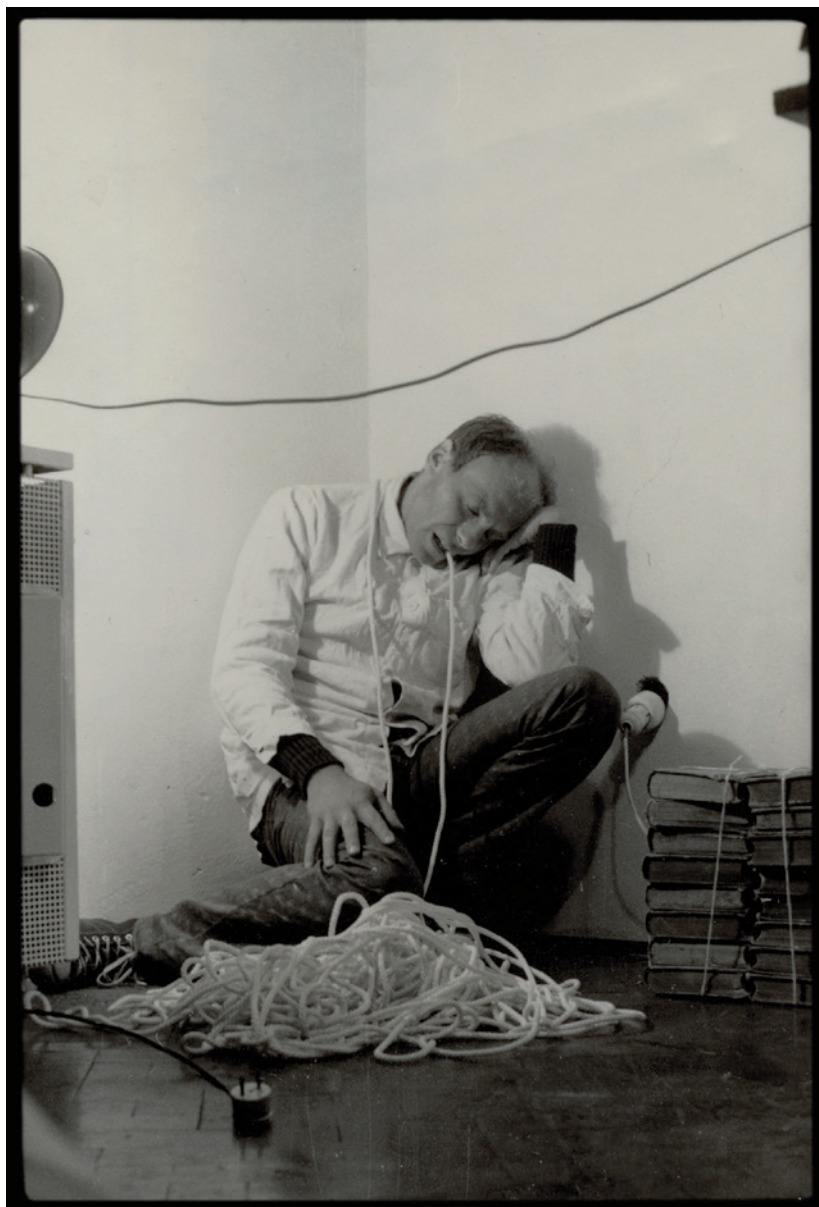
3 Forrás: St. Turba Tamás: „Az mégiscsak felháborító, hogy nincs testőröm” – Pseudo-interjú a 70 éves Pauer Gyula festőművésszel – *Magyar Narancs*, 2011/50. (12. 15.)

http://magyarnarancs.hu/kepzo/interju/az-megiscsak-felhaborito-hogy-nincs-testorom-77927

4 http://spions.webs.com/

5 G.I.N.A./Spiell: Total Madness Series: WORKSHIPS CXXVI  
https://www.youtube.com/watch?v=oSdUrwK8KA

6 Minden menekültet be kell engedni, ha megígéri: nem vágja el lánya torkát, ha az burkáját ledobva csobban a Fertő tóba.



Dixi – The End of the Line © Fotó: Najmányi László, 1979, a művész archívumából

a fő erősségem (a történelmi geometria területén vagyok igazán otthonos), de a SPIONS életben tartása érdekében vállalnom kellett a feladatot. Amim még volt – magnetofonok, hangfalak, mikrofonok, elektronikus berendezések, fényképezőgép, fotó-labor –, pénzé tettem. Eladtam sokat látott, rozszant Zsigulimat is. Lemezjátszómát és a SPIONS első lemezét<sup>7</sup> Dixinek adtam. Minden szírszart elvállaltam. Terveztem látványt a Vígszínháznak, Népszínháznak, a Honvéd Művészegyüttesnek, Szolnokra, Győrbe, Kecskemétre, televíziónak, MAFILM-nek, bugyuta gyerekdarabokhoz, és elitista giccsekhez. Ismeretterjesztő előadásokat tartottam színháztörténetről, történelmi eseményekről, irodalomról, képzőművészetről, elektronikus zenéről, kísérleti filmekről, ipartörténetről stb., hajnalonként hosszú futásokra indultam Zuglóban, hogy fizikailag felkészítsem magam Párizsra.

\*

A modern popzene a rock'n'rollal kezdődött az 1950-es évek közepén. A rock'n'roll alapvetően két hagyomány keverékeként született – a negro *rhythm'n'blues* vegyült a romantikus fehér bájolással, színes ütem a fehér érzélgősséggel. Az agresszió, a nyílt szexualitás, a hangerő és az erős, egyszerű, elemi ritmus volt az új benne. Az erősítés miatt nagyobb és hangosabb volt az összes korábbi zenénél. Az új műfajt az elektromos gitárok tették popzenévé. Persze az elektromos gitárok önmagukban nem voltak újak, évek óta használta őket a jazz és az R&B,

és fehér sikerszámokban – például a hangszer egyik kifejlesztője, Les Paul (1915–2009) műveiben – is megszólaltak, de sohasem használták teljes zenék alapjául őket. Goromba, erős, végtelenül hangos (a rock'n'roll mindenekelőtt hangzás) – az elektromos gitárok úrkorszaki szörnyek hangfegyvereinek tűntek, és azonnal eltörölték az összes korábbi udvariaskodást. Leállították a morfondírozást, gyomron és ágyékon ragadták áldozataikat.

A harmincas évektől kezdve a pre-pop leragadt a palota-korszakban – a *big bandek* aranykora, amikor minden puha, meleg, szentimentális, minden színlelés és szemfényvesztés volt. A showbusiness klisé-törvényei szerint a nehéz időkben a szórakozás, szórakoztatás nyálasan érzélgőssé válik. Nehéz idők követték egymást a swing-korszakban. A tízmilliókat nincstelekké nyomorító (igaz, a jazz műfaját felvirágoztató) világgazdasági válság (*Great Depression*), aztán a forró-, majd hidegháború. Belevarrva egyre zsugorodó életükbe az emberek kétségbeesetten szorították egymást a táncterem sötétjében. Biztatásra és biztonságra vágytak. Csak a valóságot kizárva tudták jól érezni magukat. Dalok a holdfényről, csillagorról, rózsákról és vérző szívekről – magyarra fordítva: „el nem csókolt csókok”, „hamvadó cigarettavég”, „minden asszony életében van egy pillanat”, Fényes Szabolcs, Karády Katalin, Jávor Pál, Gózon Gyula, Tolnay Klári, Ákos Stefi, Hollós Ilona, Vámosi János, Záray Márta és társaik<sup>8</sup> – teherautószámra. A nagyzenekarok pingvin-kosztümöket viselő zenészei egyenes sorokban, fegyelmезetten ültek. Amikor szólóztak, felálltak, majd trillájuk befejeztével visszaültek. Az édesen melodizáló énekesek haját zsíros, olajos, illatosított kenőcs (*brillantín*) tapasztotta fejbőrükre. A harmonizáló, lágyan ringatózó kórusokból simogató hangfelhőkként lebegett elő az *oo-wah* és a *doo-wah*, és mindenki táncolt. Az élmény meleg és kényelmes volt, mint egy pelyhes paplan.

Néha, nagyon ritkán a palota-korszak előhozott valami szokatlan, különös frissességet, mint Fred Astaire (1899–1987) filmjei, vagy Frank Sinatra (1915–1998) belső erőt, valódi keménységet, vagányságot sugárzó kiállása, de a produktumok többsége egyszerűen csak nagyon rossz volt, állott, pállott, kiszámítható, unalmas. A korszak legkellemetlenebb jellemzője a lassúsága, változatlansága volt. A legtöbb új táncstílus évekig, akár tíz éven át is tartott. A háború alatt minden lefagyott, a *big bandek* ugyanazt játszották.

<sup>8</sup> A sírva vígadó néplelek orientációinak megfelelően az első világháború utáni magyar könnyűzene forrásai a német, francia, olasz dalok, a lokálok, revűszínpadok, kabarék kupléi, és a cigányzeneként, magyar nótákként ismert népies műdalok voltak, néha halvány swinges árnyalatokkal álvagányítva. A két háború közötti könnyűzene stílusa töretlenül uralkodott a bolsevista diktatúra első évtizedeiben is, mivel a pártállam korosodó vezetői ifjúkoruk zenei ízlését erőltették az új nemzedékekre, egészen a hatvanas évekig, amikor megjelentek az angolszász rock inspirálta első „beat-zenekarok”.

<sup>7</sup> SPIONS: *Russian Way of Life/Total Czecho-Slovakia* (Single, Paris, Barclay, 1979)

Az 1950-es évek elejére a szórakoztatóipar gyárai már ugyanazt a terméket gyártották.

A zeneipart mindvégig középkorú üzletemberek irányították, akiket, mivel jól kerestek, semmiféle változtatás nem érdekelt. Néha felcseréltek pár részletet, megálmodtak valami apró újdonság-trükköt, cuki kis komédiát, bedobtak egy-egy új, bárgyún csipogó kebelcsodát. Aztán hagyták termelni a futószalagot. Csak azért tudtak így túlélni, mert senki sem ajánlott alternatívát.

Az 1950-es évek elejéig nem volt *teenager*-zene, semmi, amivel a fiatalok azonosulni tudtak volna. A színpadokon, lemezeken, rádióműsorokban többnyire harmincas éveikben járó alkalmazottak énekeltek. A fiataloknak ugyanazok a nyálas dalok jutottak, amelyeket szüleik szerettek. Hirtelen kipattant a semmiből egy nyilvánvalóan, büszkén, öntudatosan meleg (*Tutti Frutti*), villogó szemű, villogó fogsorú, kifestett arcú, aranylaméba öltözött fekete, és elkiáltotta magát: „*Awop Bop A Loo Bop A Lop Bam Boom*”, aztán püfölni kezdte a zongorát. Ezzel a bejelentéssel új korszak indult, a szellem új birodalma született. Az új korszakot az életerő elementáris kitörésével elindító illetőt Little Richardnak hívták. Ő lett a rock'n'roll első királynője. Elvis királlyal kötött frigyéből rock-mutánsok generációi születtek és benépesítették az egykedvűen pörgő planétát. Az írországi születésű (Londonderry, 1946) Nik Cohnt, az *Awopbopaloobop Alopbamboom*<sup>9</sup> című rocktörténeti alapmű szerzőjét a kategorizálás, rangsorolás, versenyztetés hívei a rock-újságírás atyjának tartják. Miután ifjúságát szülővárosa lemezboltjában töltötte, az 1960-as évek elején Londonba költözve a nagymúltú *The Observer*<sup>10</sup> engedte elindítani *The Brief* (Az eligazítás) című, a rock zenével foglalkozó, műfajteremtő rovatát. Amerikába költözve rávette Clay Ferkert, a *The New York Times* kulturális szekciójának szerkesztőjét, hogy

9 Nik Cohn: *Awopbopaloobop Alopbamboom* (GB, Paladin Press, 1970). Az írás közben Beethoven A-moll vonósnégyesét teljes hangerővel hallgató, könyvét napi 10 órában, 49 nap alatt megalkotó szerző a rock'n'roll enigmatikus előadóinak – Elvis, Little Richard, Chuck Berry, James Brown, The Beatles, The Rolling Stones, Dylan, The Who stb. – bemutatásával ismerteti meg olvasóit a műfaj kialakulásával és felvirágzásával. Könyve Giorgio Vasari (1511–1574) A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete Cimabue-től máig (*Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori da Cimabue insino a' tempi nostri*) című, a 16. században publikált művének rock'n'roll verziója. Tele attitűddel, ravasz, csavaros, néha kegyetlen ítélezéssel, fiatalos cinizmussal és fájó szeretettel. Valószínűleg Cohn messianisztikus rock sztárról 1967-ben írt regénye (*I Am Still the Greatest Says Johnny Angelo*) inspirálta David Bowie-t Ziggy Stardust figurájának megteremtésére. 1973-ban Guy Peelleaert belga művésszel (a vele való találkozásáról a SPIONS-eposz egyik későbbi fejezetében fogok írni) kollaborálva született meg a *Rock Dreams* című, a punk látványvilág kialakulásában komoly szerepet játszó képeskönyvük, tele botrányos, *air-brush* technikával készített rock-sztár tablókcal: SS egyenruhákba öltözött Rolling Stones tagok túlságosan fiatal, meztelen kislányok társaságában; Sam Cooke soul énekes gyilkosság áldozataként motel szoba padlóján fekvő; Brian Wilson, a Beach Boys bedilizett zsenije pianinó mögül kukucskál ki a Csendes Óceán felett lenyugvó nap fényében. A *Rock Dreams* lapjai a Stones *Exile on Main Street* albumának borítójával rivalizálva generációknak adott felületet a marihuána tisztításhoz.

10 Az újság korábbi szerzői közé tartozott George Orwell (1903–1950) is.

írhasson a disco – fekete, meleg, főleg a dél-brooklyni macsó olaszok által kedvelt underground szubkultúra abban az időben – jelenségről. Cohn nem ismerte a disco szubkultúrát, nem volt meleg, soha sem járt Dél-Brooklynban, nem voltak discókba járó olasz (*dego*) jampi ismerősei, sem disco zenét játszó fekete zenészbartái. Az Európában már korábban a *mainstreambe* került (*Eurodisco*), az amerikai fehér nagyközönség által még nem ismert disco-zenét nem szerette, kedve sem volt a szcénával találkozni. Jellegzetes rock'n'roll gátlástalansággal fiktív beszámolót írt tehát, amelynek karaktereit régi angliai *hipster* ismerőseiről mintázta. Nagy szenzációt kiváltó, *Tribal Rites of the New Saturday Night* (Az új szombat éjszaka törzsi rítusai) című „tudósítása” 1976. június 7-én jelent meg a világ legnagyobb példányszámú napilapjában. Fiktív riportja alapján, a Cream és a Bee Gees menedzsere, Robert Stigwood rendezésében, John Travolta főszereplésével, a Bee Gees zenéjével készült a disco-örületet a világra szabadító, 1977 decemberében, a New York-i Grauman's Chinese Theater-ben bemutatott *Saturday Night Fever* (Szombate esti láz) című film. A hamisító Nik Cohn mérhetetlenül meggazdagodott, a földlakók pedig Pápua Új-Guineától Tűzföldig szub-basszusos, katonás ritmusokra kezdtek döngölni. Vallások mindig, kultúrtörténeti irányzatok többnyire félreértésekből, szándékos, vagy akaratlan hamisításokból születnek. Ez történt a disco-korszak kirobbanása tanulságos esetében is.<sup>11</sup>

1979 tavaszán, a Szabad Világhoz képest a szokásos több éves késéssel Budapesten is beköszöntött a disco-korszak. A helyi hipsterek, akiknek a punk túl kemény és intellektuális volt, a punkkal együtt indult reggae, a „királyok zenéje” pedig az itt még nyomokban is alig létező emberi méltóságtudatra apellált, ráadásul nyugodt lüktetésével nem tudott mit kezdeni a disznósíron és büdös pálnán élők, kurjongatva csúrdöngölő lokális kultúra, nos a helyi hipsterek gyorsan eltravoltásodtak. A körömgombát büszkén a nyilvánosság elé táró, koszos, büdös lábakra húzott saruk, és a tokaszalonna, pálnákás butykos és bugylibicska hordozását megkönnyítő tarisznyák ugyan maradtak, némelyeknél a lajbi is, de megjelentek a széles gallérú, köldökig nyitott fehér vagy virágmintás polyester ingek, a szőrös mellkasokon az arany-, pontosabban aranyozott láncokra függesztett medallionok, a vaskos, piros, vagy fekete kövekkel ellátott arany-, pontosabban aranyozott gyűrűk, karperecek, a pomádézott hajkoronák.

Mindenütt az Abba, Boney M., Village People, Giorgio Moroder, Donna Summer, KC and the Sunshine Band, Jackson-család, Chic, Bee Gees és más disco-énekesek és formációk termékei bömböltek, örökre elfojtva a gondolkodó ember zenéinek itt egyébként is alig suttogó hangjait. *Mamma Mia*<sup>12</sup>, *Money Money Money*<sup>13</sup>, *Y.M.C.A.*<sup>14</sup>, *Dschinghis Khan*<sup>15</sup>, *Rasputin*<sup>16</sup>, *Dance, Dance, Dance*<sup>17</sup> – nem adatott előlük menekülés. Az igényesebb disco-zenékre – például az Eno utáni Roxy Music és a Blondie számaira – nem volt fogékony a közeg, ahogy az általam oly jól ismert párizsi disco-clubok elegáns dekadenciája is taszította a játszani nem szeretők, ezért nem is tudó helyi érzékenységet. A Szabad Világban népszerű disco-táncok – „Bump”, „Penguin”, „Boogaloo”, „Watergate”, „Robot”, „The Hustle” stb. – csak csúrdöngölősítve, idétlen, szervesületlen töredékekben jöttek át.<sup>18</sup> A mindenható ősbolsevik zene-cenzor, Erdős Péter (1925–1990), aki saját bevallása szerint nem szerette a fiatalok zenéjét és önmagát, jó okkal, diabolikus személyiségnek tartotta, volt annyira dörzsölt, hogy már korábban, 1977-ben, az ABBA mintájára összegrundolta szőke szeretőjének a Neoton Familia (külföldi fogyasztásra: Newton Family) disco-zenekart, amelyet a diktatúra minden rendelkezésére bocsátott eszközével addig promotált, amíg már az alsóbugaci vasútállomás

11 A disco-korszak indulásának más vonatkozásait a SPIONS-eposz *Harmincnyolcadik, Poszt-bábeli naplóírás, a divat divatja és a cut-up módszer* című fejezetében ismertettem.

12 ABBA: *Mamma Mia* – dal az együttes ABBA című albumáról (Polar/Epic/Atlantic, 1975)

13 ABBA: *Money, Money, Money* – dal az együttes *Arrival* című albumáról (Polar Music, 1976)

14 Village People: *Y.M.C.A.* – dal az együttes *Cruisin'* című albumáról (Casablanca Records, 1978)

15 Dschinghis Khan: *Dschinghis Khan* – dal az együttes *Dschinghis Khan* című albumáról (Jupiter Records, 1979)

16 Boney M.: *Rasputin (Laß mich gehen)* – dal az együttes *Nightflight to Venus* című albumáról (Atlantic/Sire Records/Hansa Records, 1978)

17 Chic: *Dance, Dance, Dance (Yowsah, Yowsah, Yowsah)* – dal az együttes *CHIC* című albumáról (Atlantic/Wounded Bird Records, 1977)

18 A disco-korszak Amerikájában sok éjszakai klub rendezett disco-tánc versenyeket, és szakképzett instruktorkor vezetésével délutánonként, nyitás előtt ingyenes tánc-kurzusokat tartottak. A disco-tánc oktatás úttörője a San Francisco-i Karen Lustgarten volt. A táncstílusokat definiáló *The Complete Guide to Disco Dancing* (Warner Books, 1978) című könyve 13 hétig volt a *The New York Times* bestseller listáján. A sok millió példányban eladott könyvet németre, franciára és kínaira is lefordították.

budijának egyetlen csapjából is a *Sandokan*<sup>19</sup> folyt. Ezüst disco-csizmák, aranylamé melltartók és bugyik, NDK-s bajszok és sérók, magyaros tokák és pocakok, koncertek és lemezek Japánban, Dél-Koreában, Tajvanon, a Fidzsi- és Fülöp-szigeteken, Spanyolországban, Dél-Amerikában, az NSZK-ban, Dániában és Olaszországban.

Az első fővárosi disco-klub, a budai SAROKHÁZ (XII. kerület, Nagyenyed utca 15.) volt. Lediscósodott a Citadella étterme is, ahová pár évvel korábban a Kex koncertjei miatt jártam. Éjszakánként látszott a színes reflektorok villogása a hegy tetején, a basszus a Lánchídig hallatszott. A szegény Dunát disco-hajók szennyezték gázolajjal. A leplepukantabb falusi kocsmák hátsó szobáiban, pincéjében is disco klubok nyíltak. A ZDF (*Disco*) és az ARD (*Musikladen*) nyugatnémet tévécsatornák disco-műsorait a Magyar Televízió is átvette, a 'Musikladen' *Nemzetközi Diszko* néven futott. A hetvenes évek közepétől engedélyezett butikok átálltak a nyugatról becsempészett vagy helyben barkácsolt disco-uniformisok árusítására. Maszek cipészek combközépig érő ezüst és arany disco-csizmák manufaktúrálásába fogtak. A fodrászok nyugatnémet magazinok képeiről kop-pintották a disco-frizurákat. Divatba jött az erős smink, vastag szemkihúzás, csillámpor a szemhéjakon és pattanásos pofikon, szétnyílvá fogászati katasztrófákat feltáró kék és arany ajkak, műkörmök a mancsok vaskos, tömpe, mocskos ujjain. A Szabad Világban népszerű disco-drogok – kokain (*blow*), *amyl nitrát* (*poppers*) és *Quaalude* tabletták – helyett borkóla, kisfröccs, pálinka és hamisított unicum. A disco-zenével együtt, ugyancsak megkésve átjutott a Vasfüggönyön a szexuális forradalom is. A lapostetvek elszaporodásával párhuzamosan járványszerűen terjedtek a legkülönbözőbb nemi betegségek és a herpesz. Nemcsak az első néprétegekben, hanem az öntudatlan elit konspiráló köreiből is.

A Népköztársaság útja (Andrássy út) 60. patinás, Feszty Adolf (1846–1900) tervei alapján, 1880-ban épült, ma a Terror Háza Múzeumnak otthont adó épületének<sup>20</sup>

19 Neoton Família: *Sandokan* – dal az együttes *Neoton Disco* című albumáról (Pepita, 1978)

20 A háromemeletes, neoreneszánsz polgári lakóház eredetileg Perlmutter Izsák (1866–1932) festőművész tulajdona volt. Halála után a Magyar Zsidó Múzeum és a Budapesti Zsidó Hitközség pesti jogelődje, a Pesti Izraelita Hitközség örökölte az épületet, de a haszonélvezeti jog Perlmutter özvegyét és leányát illette meg. A magyar nemzetiszocialista mozgalom Szálasi-féle szárnya 1937-ben tőlük bérelt helyiségeket a házban. Bár 1938. február 21-én a Magyar Nemzeti Szocialista Pártot betiltották, és vezetőjét, Szálasi Ferencet (1897–1946) 1938. július 6-án bebörtönözték, a nyilasok zavartalanul tarthatták gyűléseiket az Andrássy úti épületben, amely 1940-ben, Szálasi szabadulása után, Hűség Háza néven lett főhadiszállásuk. Az 1944. november 4-én hatalomra jutott nyilasok akkor már begyűjtőhelyként és börtönként működtették a ház pincéjét, ahol az elfogottakat kínozták. Az épület 1945-ben került az újonnan alakult államvédelmi hatóság birtokába. A szomszédos, ugyancsak az Ávó tulajdonába került házak pincéivel összekötött földalatti labirintusban raboskodott évekig Mindszenty József (1892–1975) bíboros. Számos kegyvesztett bolsevista vezetőt, köztük az az 1951 májusában letartóztatott, 1952 decemberében életfogytiglani börtönre ítélt Kádár Jánost (1912–1989) is itt kínozták elvtársai (1954 júliusában szabadult). A náci és a kommunista diktatúra éveiben 3500 embert öltek meg az épületben.

Méhes Marietta és Eörsi Katalin | Kép a *Some Girls* sorozatból. © Fotó: Najmányi László, 1979, a művész archívumából



pincéjébe, ahol először a nyilasok, aztán az Ávó működtetett kínzókamrákat, a Belügy-minisztérium disco-klubját telepítették. A véréztatta falakat belambériázták, színes reflektorok, apró, de forgó tükörgömb, cellából átalakított büfé. Alapszervi KISZ-titkárok és buja titkárnők, ifjú tartótisztek, értékes társadalmi kapcsolatokként regisztrált besúgók, és a „demokratikus ellenzék” egyes, rokoni kapcsolatok révén a BM-hez, vagy annak fiókintézményeihez kötődő tagjai ropták politikailag megbízhatónak minősített lemezlovasok<sup>21</sup> mixeire. Az őrzés-védésről az egykori körömtépésekről, here-kalapácsolásokról, veseleverésekről, elektromos kezelésekről, sóval etetésekről, szemkítolásokról, izzó vasakkal égetésekről, agyonverésekről nosztalgizáló, elpotrohosodott, nikkelfogú, barnazoknis, barnaszandálos, régi ávós elvtársak gondoskodtak.

\*

A magát rendszernek hazudó, vesztét érző rendtelenség előhúzta a nacionalista kártyát. Tudták, hogy parasztlázadástól nem kell félniük (a földművesek nagy része a „háztáji gazdaság” engedélyezése következtében elég jól élt), hanem – mint 1848-ban, vagy 1956-ban – most is a városok jelentenek veszélyt a diktatúrára, ezért a városi kultúra – benne a nehezen tűrt rockerek – támogatása helyett a sohanemvált falusi idill iránti nosztalgiát igyekeztek feléleszteni. Ezért a „népi” írókat, álnaív „népművészetet” és a rózsadombi agyak szülte táncházmozgalmat támogatták. Aki nem a discókban, az a táncházakban csúrdöngölt. Ahogy Szent Tamás utólag olyan pontosan megjósolta, „az állítólagos, utópikus és torz proletárdiktatúra üstjének födele” kezdett felemelkedni, az üstből kiugráltak a kényszerűségből együtt fővő képmádók és képrombolók, akik talajt fogva tovább szeparálódtak „urbánusokra” és „népiesekre”. A közöttük kialakult konfliktus fő oka az volt, hogy az „urbánusok” bolsevista kötődésű elitje osztotta a Soros-pénzeket.

\*

21 A DJ-k közül többen – például a közkedvelt Cintula (Keresztes Tibor, fedőneve „Kurucz Tibor”) a magyar disco műfaj alapító lemezlovasa (öt hazafias alapon, 1966-ban szervezte be ifjúságvédelmi vonalra tartótisztje, Bándi Ferenc rendőr hadnagy), és a „Dejkó” fedőnéven szorgalmasan jelentő Arató András – besúgókként is munkálkodtak, gyakran egymásról is informálva az infomán illetekéseket. A magyar zenei szcénát több mint 60 ügynök figyelte, a beszerzett lemezlovasok mellett ismert, népszerű zenészek, például Som Lajos (a Tűzkerék, Neoton, Taurus, Piramis, Senator együttesek basszusgitáros); a Liszt Ferenc díjas, a Magyar Köztársasági Érdemrend tisztikeresztjével kitüntetett Vikidál Gyula (fedőneve „Dalos”, a Gemler, Pop, Recorder, Gesarol, Pannónia, P. Mobil, Dinamit, P. Box, MHV, Boxer, Mobilmánia énekes), az *István, a király* című nemzeti giccs-rock opera 1983-as bemutatóján ő alakította Koppány vezért); Fogarasi János (fedőneve „Gara”, a Sirius és a Metró együttesek tagja, egyik első jelentését saját feleségéről, Fábri Éva énekesnőről adta); Elekes Zoltán (fedőneve „Papp Ferenc”, a Sámson, majd a Metró zenekar tagja); Gerdesits Ferenc (fedőneve „Tompá”, a Sámson és a Non Stop együttesek tagja, később operaénekes), stb. – Forrás: Szőnyi Tamás: *Nyilván tartottak* (Budapest, Tihany-Rév/Magyar Narancs, 2005)

# Ellenművészet

## Elfajzott művészet – Nemzeti szocialista művészet

Pinakothek der Moderne Kunst, München

2015. május 20 – 2016. január 31.

1978 májusában „turista-útlevelemmel” utaztam Párizsba. Turista útlevelemért abban az időben háromévenként lehetett folyamodni. Tehát „látogató-útlevelem” kellett szereznem. Látogató-útlevelemhez nyugatról küldött, hitelesített „meghívóútlevelemmel” lehetett hozzájutni, amelynek küldője vállalta, hogy fedezi a meghívott költségeit. Egy Franciaországban élő barátom közreműködésével a párizsi Pompidou Centertől kaptam meghívólevelet. A magyar videó-művészetet bemutató előadás-sorozat megtartására kértek fel. Mivel állami intézménytől érkezett a szabályos, lepecsételt meghívólevél, nem kellett hitelesíteni. Megkaptam a látogató-útlevelet. Abban különbözött a turista-útleveletől, hogy birtokosa csak nagyon kevés valutát, ha jól emlékszem 70 amerikai dollárnak megfelelő összeget igényelhetett. Így a megspórolt, illegálisan amerikai dollárra váltott pénzemem jól el kellett rejtenem, hogy Cerberus,<sup>22</sup> a hatalom háromfejű kutyája ne találja meg a határnál. Jól elrejtettem.

Írásaimat, fotóimat, képzőművészeti munkáimat, dokumentumaimat nem vihettem magammal Párizsba. Nagy faládába zártam és megőrzésre Papp Tamás (1948–1986) barátomra bízam őket. A ládát és annak tartalmát azóta sem láttam.<sup>23</sup> Az 1964 óta vezetett naplójegyzeteim egy részét francia ismerősök közvetítésével korábban már sikerült kicsempészniem. Másik részüket, ónozott bádogdobozba forrasztva titkos pilisi rejtekhelyemen dugtam el.<sup>24</sup>

Az elutazásomat megelőző este meglátogattam Hajas Tibor magyar király. Hajnalig beszélgettünk. Fémdobozos *Churchill Morning* szivart adott búcsúajándékkul.<sup>25</sup> Én gyermekkorom egyik kedvenc könyvével – Donászy Ferenc: *Az arany szalamandra*<sup>26</sup> – ajándékoztam meg. Akkor láttam utoljára.

Minden tulajdonomat tartalmazó két bőrönddel,<sup>27</sup> vonattal indultam vissza Párizsba 1979. május 15-én, kedden reggel. Anyám kikísért a taxihoz. Tíz évvel később, New Yorkban találkoztam vele legközelebb.

Folytatása következik

22 A mélység az Alvilág kapuját őrző démona a görög mitológiában az óriás Túphón és a minden szörnyek – köztük a Prométheusz máját marcangoló keselyű – ösanyja, Kétó leánya, a félig nő, félig kígyó Ekhidna gyermeke.

23 Papp Tamás halála után hagyatéka gondozójának birtokába került a láda. A „rendszerátvitel” után személyesen és közvetítő útján is kértem, hogy adja vissza munkáimat és dokumentumaimat, de nem adta. Halálomra várva privatizálta őket, remélve, hogy akkor majd fényezheti magát velük. Évtizedek óta ül poros odvában a ládán és vár.

24 A pilisi barlangba rejtett bádogdobozt, tartalmával együtt húsz év múlva megtaláltam.

25 A szivart megőriztem. 1991. november 2. mágiikus éjszakáján szívtam el, amikor először érkeztem karib-tengeri szigetre.

26 Donászy Ferenc: *Az arany szalamandra* (Budapest, Athenaeum Irodalmi és Nyomdai RT, 1906)

27 A következő évtizedekben kilencszer költöztem új országba két bőrönddel. Az emigráció szimbólumaivá nemesedett két bőrönd még mindig megvan, tartalmuk nagyrészt kicserélődött.

1937-ben két nagyszabású kiállítást is láthatott a nagyérdemű közönség Münchenben. Ezek megrendezése főként a már öt éve uralmon lévő nemzeti szocialista kultúrpolitika számára volt kulcsfontosságú, mert Goebbels és stábjá úgy gondolta, hogy a két kiállítás hatása – ha nem is ezer évig, ameddig a birodalom fennállását elképzelték –, de legalábbis a 20. század végéig meghatározzák majd a „tisztá” német művészet irányvonalát. A *Nagy Német Művészeti Kiállítás* volt az egyik nagy esemény, amelyet az erre a célra újonnan épített Német Művészet Házában rendeztek meg, és amelynek az volt a feladata, hogy az általuk elképzelt „új német művészetet” mutassa be.

Ahogy Hitler fogalmazott az 1937. júliusi 18-i megnyitó alkalmából, „itt egy hatalmas fordulatot kell végrehajtani az egész német kulturális alkotás területén. Ennek a kiállításnak fordulatot kell hoznia a mostani szobrászati és festői hanyatlással szemben. Hiszen, a művészetnek nem az a feladata, hogy a mocsokban turkáljon, hogy az embert a szétbomlás állapotában fesse le, vagy hogy a kreténséget mint az anyagiség szimbólumát rajzolja meg.” Ezeket műveket is bemutatták az *Elfajzott Művészet* kiállításon, amely a szomszédos Hofgartenben volt látható, és amelynek az volt a feladata, hogy a német moderneket nyilvánosan is megalázzák és egyfajta rituálé keretében – amely hasonlatos volt a korábbi könyvégetési akciókhoz – végleg megsemmisítsék.

A müncheni Modern Művészet Képtárban ennek a két, történelmi jelentőségű kiállításnak kulcsfontosságú művein keresztül a látogató szembesülhet azzal, hogy ő mit gondol valójában a művészet „feladatáról”, és mit jelentenek számára a „szépség és az igazság” fogalmi az ember és az élet ábrázolásában. A németek többsége, főként a fiatalok ugyanis már eléggé unják a didaktikus megrendezett kiállításokat, amelyek túlságosan „tankönyvszagúak”, és sokan vannak, akik változást követelnek. A nagy, háborzongató reprodukciók és történelmi kísérőszövegek helyett a történelmi események és művészeti vonatkozásainak bemutatását is a mával való szoros kontaktusban képzelik el. Egy ilyen kísérlet ez a kiállítás is, amely a nemzeti szocialista művészetet nemcsak a kortárs, elfajzottnak kikiáltott művészettel szembeveti, de lehetőséget ad arra is, hogy a háború utáni művésznemzedék erre adott választát megismerhessük. Így az 1933-ban hatalomra jutott nemzeti szocialista párt ideológusai által „elfajzottnak” bélyegzett MAX BECKMANN és OTTO FREUNDLICH művei találkoznak ezen a kiállításon azokkal a művekkel és művészekkel, akik az akkori rezsime kedvencei voltak. Sokáig raktárban porosodott például, a kortársai által csak „a női fanszörzet mestereként” emlegetett ADOLF ZIEGLER *Négy elem* című allegorikus képe, vagy JOSEPH THORAK, Goebbels kedvenc szobrászának gigantikus *Két ember* című szobra is, amelyek 1937 és 1941 között keletkeztek. Ziegler és Thorak Hitlertől – akárcsak a Führer kedvenc építészeti, Troost, majd annak halála után Speer – az akkori legjelentősebb állami megrendeléseket kapták meg, de a legfontosabb hivatalokat is ők



ADOLF ZIEGLER (1892-1959)  
A NÉGY ELEM 1937 előtt, olaj, vászon  
középkép: 171×190,8  
két oldalkép: 170,3×85,2 cm

töltötték be. Feladatuk az volt, hogy létrehozzák az új, egészséges nemzeti szocialista emberképet, és példaként állítsák a német művészek elé. A velük „szembesített” két mű, Max Beckmann *Kísértés* (1936–1937) című triptichonja és Otto Freundlich *Felkelés* (1929) című plasztikája, amelyek ma a klasszikus modern művészet főműveinek számítanak, az egykori „elfajzott kiállításon” nem voltak ugyan láthatóak, de a legszorosabb kapcsolatban álltak az emigrációra kényszerített és üldözött művészekkel.

Max Beckmann már néhány hónappal a náci hatalomátvétel után eltávolították frankfurti tanári állásából, de még egy ideig Németországban maradt, remélve, hogy a berlini nagyvárosi forgatagban észrevétlenül tovább dolgozhat. 1937. július 18-án azonban a rádió közvetítette Hitler már idézett beszédét, amelyet a Német Művészet Házának megnyitása alkalmából tartott. Ebben a beszédében a vezér mindenkit felszólított a „szörnyűséges látászavarban szenvedő” modernnek elleni harcra, és megesküdt arra, hogy hajthatatlan „tisztító harcot” vív az ilyen művészek és műveik ellen. Néhány nappal később Beckmann feleségével Amszterdamba emigrált, és soha többé nem tért vissza Németországba. Jól tette, hogy elmeneült, mert azon a napon, amikor Adolf Ziegler megnyitotta az „Elfajzott művészet” kiállítást Münchenben, amelyen hatszáz mű szerepelt, és amelyeket már korábban, mintegy harminckét német múzeumból eltávolítottak vagy elégettek, Beckmann műveiből tíz festményt és egy tucat grafikát mutattak be „elrettentésül”.

Beckmann most látható *Szent Antal megkísértése* triptichonját már Berlinben festette, és a Gestapo nem tudta lefoglalni, mert azt már korábban Hollandiába szállították. A képet

később a londoni 20. századi német művészeti kiállításon láthatta az angol és a külföldi közönség a New Burlington Galériában, amelyet tiltakozásul szerveztek a náci kulturális politika és az „Elfajzott művészet” kiállítás ellen. A londoni kiállításra 269 modern műalkotást válogattak be, és 1938. július 8-tól augusztus 27-ig volt nyitva. Naponta ezren látogatták, sajnos azonban a münchenit több millióan „látták”, hiszen ingyen és egyben kötelezően szállították a tömeget Münchenbe az „elfajzottak” megtekintésére egész Németországból. Londonban Max Beckmann volt az egyetlen művész, akit a szervezők felkértek egy előadás megtartására is, mivel a nézők és a sajtó is az ő triptichonját tartotta a kiállítás legjelentősebb művének. A művész végül egy furcsa programbeszédet mondott el *Festészetemről* címmel, amelyben önmagát minden napi politikai aktivitástól elhatárolta. Beckmann nem volt hajlandó olyan direkt politikai üzeneteket megfogalmazni a műveiben, mint GEORGE GROSZ vagy ERWIN BLUMENFELD, JOHN HEARTFIELDRŐL nem is beszélve.

Az akkori művészek mély egzisztenciális dilemmájáról, az ellenállás vagy az alkalmazkodás lehetőségeiről ERHARD FROMMHOLD írt egy fantasztikus és elfogulatlan tanulmányt. Frommhold nemcsak az általános politikai zűrzavart írta le, amelyben nap mint nap „megerőszakolták” az embereket, de feltette azt a fontos kérdést is, hogy lehet-e egy olyan esztétikai, szellemi közegben valami érvényeset, újat létrehozni, amelyben például a vad OTTO PANKOK Cézanne műveit a legkedvesebb tapétamintának nevezte, Hitler pedig még FRANZ MARC kék lovai ellen is „mennydörgött”, mondván, hogy azok nem olyanok, mint a valóságban. George Grosz és más, az „új tárgyilagosság” művészeinek félelmet és szorongást kiváltó képei nagyon is valóságosak voltak, de sok modern művész – többek között a zseniális OSKAR SCHLEMMER – sem értette, mi a baj az ő „nemzeti” konstruktivista művészetével. Miért távolították el freskóját a Bauhaus iskolából? Ezt a problémát WALTER BENJAMIN érezte meg először, amikor a tömeg megerőszakolásáról, a politikai élet átesztétizálásáról írt már 1936-ban. „A tömeg megerőszakolása, amely egy vezető kultuszának talaján áll, megelőlegez egy olyan apparátust is, amely a kultusz előállítására alkalmassá válik.” Sokan mások sem vettek észre semmit ezekből a tendenciákból, pedig a korbéli nemzeti szocialista művészetkritika sohasem tagadta azt, hogy, hogy mi az, amit a párt szeretne: a „nem-teremtő” tömegeből ki akarták emelni azokat a szerintük teremtő tehetségeket, akik létrehozzák majd azt az általános faji szépséget, amely egy tiszta, egészséges népi egységet képez, és amelynek egységére a zseniális vezér vigyáz majd, az idők végezetéig.

Adolf Ziegler az alkalmazkodó művészek közé tartozott és megértette, mit kívánnak tőle. *Négy elem* című képe a legismertebb nemzeti szocialista művek közé tartozott. Ismertségét a Harmadik Birodalomban nemcsak a róla készült

képeslapoknak és a művészeti folyóiratok reprodukcióinak köszönhetően, hanem azért is, mert ez a mű, egy nagyformátumú falikárpit formájában is látható volt a párizsi világkiállításon (1937), ahol a német pavilont díszítette. Még ebben az évben szerepelt a *Német Művészet Kiállításon* is Münchenben, és Hitler megvásárolta a Königsplatzon lévő „Führerbau”, vagyis a náci párt reprezentációs épülete számára. Ziegler festménye, a négy akt, a négy elemet, a tüzet, a vizet, a földet és levegőt jeleníti meg, úgy hogy az antik témát a művész összekötötte azzal az „északi” ideális szépséggel, amely megfelelt a nácik faj- és nőiség képének. Az allegóriák a szobrászatból átvett mozdulatokba dermedve pózolnak egy posztamensen, mint a bölcsesség és a szépség ideáljai. Ziegler aprólékos, régi-módi festői modora készítette a kortársakat a már említett gúnyolódásra. A legjobb szeméremszőrzet-festő műve ennek ellenére nélkülöz minden érzékiséget, de ugyanakkor az aktok allegorikus voltuk ellenére is hétköznapivá silányítják az addig a keresztény-szagrális témákra használt képi formát, a triptichont – igaz, ezt Beckmann és mások is megtették. Ziegler nem volt különösebben tehetséges festő, de nem is volt ügyetlen, ismertsége mégis inkább a birodalomban betöltött befolyásos hivatali rangjával függött össze. 1934-ig senki sem ismerte, később, miután kapcsolatba került Hitlerrel, ő lett a Képzőművészeti Birodalmi Kamara elnöke, valamint a müncheni akadémia egyik professzora. A *Négy elem* a háború után a szövetségesek által létrehozott Münchener Collecting Pointba került, ahová főként a nácik által elrabolt műkincseket szállították be ideiglenesen. Ziegler képe onnan – mint állami tulajdon – a Bajor Állami Képtárba raktárába került. Otto Freundlich tragikus körülmények között lett híres Németország-szerte, amikor *Az új ember*



OTTO FREUNDLICH  
(1878–1943)  
Felkelés (Aufstieg),  
1929, bronz,  
200×104×104 cm

(1912) című, expresszív pasztikájáról készült reprodukciót, az *Elfajzott művészet* kiállítás katalógusának címlapjaként használták fel. Ez a mára elkallódott gipszfej egykor a Hamburgi Múzeumban volt, és a kiállításon már mint egy tipikusan a zsidó fiziognómiát gúnyoló művet mutatták be, amelyhez a következő szöveget fűzték: „Pontosan így kell kinézni az embernek a zsidók akarata szerint.” Freundlich üldözése nem korlátozódott csupán műveinek elkobzására és kigúnyolására. Mint zsidó művészt a háború kitörése után Párizsból, ahol addig élt, különböző lágerrekbe internálták, majd újra szabadon engedték. Később újra elfogták, majd a Lublin–Majdanek-i koncentrációs táborban 1943. március 9-én, odaérkezése napján meggyilkolták. Freundlich szobrászként a német absztrakció úttörői közé számított. Már 1908-ban Párizs felé orientálódott, és részt vett számos német-francia művészekből összeálló avantgarde mozgalomban (Novembergruppe, Dada), majd az „Abstraction-Création” mozgalomban is a harmincas évek elején. 1938-ban még kiállított a párizsi Jeanne Bucher Galériában. A hatvanadik születésnapja alkalmából rendeztek kiállítást műveiből, ahol húsz művészbarátja megvette a nincstelen, éhező művész alkotásait. Freundlich tragikus életrajza kontrasztban áll a kiállításon látható, első monumentális pasztikájával, a *Felkeléssel*, amely 1929-ben készült. Ez a mű szimbóluma akart lenni egy dinamikus egyesülésnek és társadalmi utópiának, amely az individualizmust meghaladhatja, de az ő egyéni sorsának tükrében felfogható azoknak a pusztító erőknél játékaiként is, amelyek a gonosszá, embertelenné tesznek egy társadalmat.

Josef Thorak *Két ember* című szobrát 1941-ben állították ki a *Nagy Német Művészeti Kiállításon*. Thorak ARNO BREKER mellett vezető szerepet játszott a nemzeti szocializmus monumentális, hősi embertípusainak megalkotásában. Aktábrázolásai személytelen ideálképei a harcra és áldozatra képes férfiaknak, és az azokat segítő nőknek. Ő is részt vett a párizsi világkiállításon, és a legnagyobb megbízásokat nyerte el a berlini olimpia szobrászati munkáiban. A *Két ember* című szobor nemcsak régiesen hat, de a figurák nemi jellegének lepellel való eltakarása a náci rezsím prudériáját is jól illusztrálja. Mindenesetre Thorak 1944-ben felkerült az „istenihatalmú tehetségeknek” arra a listájára, amely a Birodalom 12 legfontosabb, sőt pótolhatatlan művészt sorolta fel. A szobrot nem vették meg, és mint Ziegler képe a Collecting Pointból, ez is a Bajor Állami Gyűjteménybe került.

A kortárs párbeszéd példája FRANCIS BACON 1945 után készült *Keresztrefeszítés* című triptichonja, amely ezeknek a műveknek a kritikai kommentárját adja, nem beszélve arról, hogy keletkezése idején, a figurális festészet megújulását is jelentette a hatvanas évek közepén. A keresztrefeszítés a középkori és újkori művészet gyakori témája, de Bacon triptichonján még sokkal inkább ábrázolja az erőszakot, mint elődei, és a mindenkor reményt arra, hogy ez egyszer megszűnik, kérdésessé teszi. A megkínzott és bántalmazott testek mind a három képfelületen megjelennek, de a felismerhetetlenségig szétdarabolva: az áldozatokat és tetteseket már nem lehet egymástól megkülönböztetni. Az emberi test úgy tűnik fel, mint egy állati tetem, és Bacon az egyik izmos, fojtogató mészáros karján látható horogkeresztet úgy helyezte el, mintha az trikolor lenne, amely az egyetlen utalás a nemzeti szocialista erőszakra. Bacon valójában a hétköznapi életnek az általános „erőszakosságát” akarta a festészet eszközeivel közvetíteni. A háború után a művészetet eluralkodó absztrakt művészetével szemben Bacon figurális festésze egy radikálisan megváltoztatott test- és emberábrázolással kísérletezett. Az eltorzult, felbomlott és széttépett testrészek, -fragmentumok, az expresszív színfoltok éles ellentétben állnak a szoborszerűen megformált és felmagasztalt ideális emberi testekkel, amelyek a náci művészetet jellemezték. A triptichont a Galerie-Verein támogatói köre vette meg 1967-ben. Franz von Bayern herceg, az egyesület alapítója számára a kép sokkoló volt, „Minden dolog, amely minket tulajdonképpen a német múlttal kapcsolatban foglalkoztat, az benne van ebben a képben” – fogalmazott, amikor a művel először találkozott egy New York-i galériában.

A kiállításon még tizennégy további művész munkái láthatóak, akik valamilyen kapcsolatban álltak vagy állnak ezzel a korszakkal. A kurátor DR. OLIVER KASE fontosnak tartotta más művészek, például AUGUST SANDER, TADEUSZ KANTOR, CHRISTIAN BOLTANSKI, ARNULF RAINER, GEORG BASELITZ, EUGEN SCHÖNEBECK, ANSELM KIEFER és SIGMAR POLKE egy-egy művét is bevonní a múlt és jelen párbeszédébe.

# Újra feladott levelek

## Letters to Afar. Forgács Péter és a The Klezmatics kiállítása

Museum of the City of New York, New York  
2014. október 22 – 2015. március 22.

„Működésbe hoztam a kamerámat, amint a hajó elindult a New York-i kikötőből. Felveszem az egész utat, és remélem, ily módon, ha visszatértem Amerikába, megoszthatom a barátaimmal mindazt, amit láttunk” – írja 1931-ben a barátjának GUSTAVE EISNER, a zsidó származású New York-i bevándorló a szülővárosába, Łódźba tett utazásáról, aki ezen utazás során egy kamerával lefilmezte a gyermekkorából ismert helyszíneket. Eisner a YIVO<sup>1</sup> amerikai részlege végrehajtó tanácsának tagja és a New York-i Gustave Eisner Utazási Iroda tulajdonosa volt. Az általa forgatott filmeket reklámanyagként használta fel, ugyanis irodájának fő profilja az „óhazába”, főként Lengyelországba és más kelet-európai országokba irányuló utazások szervezése volt, ami igen népszerű lett az Amerikában megtelepülő zsidó származású bevándorlók között.

FORGÁCS PÉTER a fent említett Eisner anyagaiból és más, New York-i zsidó bevándorlók által forgatott privát felvételekből alkotta meg installációját. Ezek a filmek a múlt század húszas, harmincas éveiből származnak, a lengyelországi hazai tájakra tett utazásokat dokumentálják, a régi lakóhelyükre tett sajátos *voyage sentimental*-t, szentimentális utazást.

1 A YIVO Institute for Jewish Research 1925-ben alakult Zsidó Tudományos Intézet. Létrejöttje összekapcsolódik a világi zsidó kultúra és a jiddis nyelv kutatásával, amelyet a kultúra jelenségeinek dokumentálásával kellett megvédeni a feledéstől a folyamatos asszimiláció és modernizáció közepette. 1940 után, amikor az intézet New Yorkba költözött, beszűntették a közép-európai tevékenységét. A YIVO jelenleg a kelet-európai zsidókról, a jiddis nyelvről, irodalomról és folklórról szóló ismeretek leggazdagabb forrása (információ: <http://www.yivo.org/>)

FORGÁCS PÉTER  
Letters to Afar: Kolbuszowa (részlet)  
Az YIVO Institute for Jewish Research, New York jóvoltából



Forgács Péter és a zenei aláfestésért felelős New York-i klezmergyűttes, a THE KLEZMATICS kiállítása a Museum of the City of New Yorkban a *Letters to Afar* című projekt második felvonása. Az első 2013-ban zajlott le, ez a kiállítás nyitotta meg a régóta tervezett varsói Lengyel Zsidók Történelmi Múzeumát, a POLIN-t.<sup>2</sup> Az installáció a POLIN és a YIVO Institute for Jewish Research megrendelésére készült, a YIVO, a varsói Nemzeti Filmtár, a washingtoni United States Holocaust Memorial Museum, a tel-avivi Beth Hatefutsoth és a jeruzsálemi Steven Spielberg Jewish Film Archive filmanyagainak felhasználásával.

Az összegyűjtött filmek megindítóan illusztrálják és dokumentálják a két háború közötti városi és falusi hétköznapi életet, bemutatják a jiddis kultúrát a megsemmisülés küszöbén, a II. világháború és a holokauszt előestéjén. Ekkortájt romlik a gazdasági helyzet, nyíltan antiszemita jelszavak formálódnak. A ma már nem létező világ utolsó évei zajlanak. Alighanem éppen az elfelejtett vagy ismeretlen világok felfedezése az egyik legizgalmasabb vonás Forgács munkásságában, ami ezen a kiállításon karizmatikus és egyben szublimált módon nyilvánul meg. A művész azzal kezdi az alkotás folyamatát, hogy figyelmesen végigbongeszi a levéltárakat, régész módjára<sup>3</sup> kiássza belőlük, az emlékek mélységéből azokat a képeket, amelyek a többségnek soha nem lettek volna elérhetőek. Ezeket a kicsiny amatőr képeket, mikrotörténelmi elemeket ő fedezi fel, s egyben a saját szükségletei szerint sajátítja ki és használja fel őket. Forgács, ahogy más munkáiban is, kiragadja az összefüggésükből, reinterpretilja, manipulálja őket, megállítva a kockákat az általa

2 *Letters to Afar (Listy do tych, co daleko)*, POLIN Muzeum Historii Żydów Polskich, Warszawa, 2013. május 18 – szeptember 30., <http://www.polin.pl/en/event/letters-to-afar-may-18th-september-30th-2013>

3 Deirdre Boyle: *Meanwhile Somewhere... A Discussion with Péter Forgács*. In: *Millenium Film Journal*, 37, 2001. <http://mfj-online.org/journalPages/MFJ37/DeirdreBoyle.htm>





FORGÁCS PÉTER  
Letters to Afar: Kolbuszowa (részlet)  
Az YIVO Institute for Jewish Research, New York jóvoltából

kiválasztott pillanatban, megkettőzve, lelassítva, tükrözve, egymás mellé helyezve őket.

A kiállítótermet úgy tervezték meg, mint egy hatalmas audiovizuális installációt, amelyben különböző jeleneteket csodálhatunk meg a legkisebb és a legnagyobb városi zsidó közösségek életéből egyaránt. Meglessük a falusi vásárok folklórját (Kolbuszowa, Kałuszyn, Zaręby Kościelne), valamint a modern zsidó élet olyan központjait, mint Krakkó, Varsó, Łódź vagy Wilno. Egyfajta kakofónia jön létre, ugyanis a vizuális „orkesztrációk” szimultánban keletkeznek. Az egyes vetítések elhelyezkedése lehetővé teszi, hogy megsokszorozódjanak a nézőpontok, de ha a nézőben keletkező tehetetlenségérzetről beszélünk, akkor biztosan nem az ettől a helyzettől való túlterheltséggel kapcsolatban, inkább azzal összefüggésben, ahogy belemerülünk a szemünk előtt életre kelő világba. Ennek a vizuális lakomának a The Klezmatiks elgondolkodtató zenéje adja meg a báját.

Mai perspektívából a képeken ábrázolt életre nem nézhetünk másként, mint a holokauszt prizmáján keresztül. A konkrét személyek arcán ugyanis meglátjuk az őket hamarosan elérő tragikus sorsot. Mégis úgy tűnik fel, hogy Forgács nem a vézskorszakkal való összefüggésről szól, nem is a traumáról, hanem *per se* az emlékezésről. A már nem létező emberek, helyszínek emlékezetéről. Ezeket a filmeket nekünk, nézőknek a halál jelöli meg, de az, ami ezeken a „vizuális képeslapokon” a leginkább megindít, az épp a bennük rejlő élet.

4 Tamara Sztyma: *Letters Rewritten. 'There' and 'now' – Film Locations from the Past*. In: Magdalena Propokowicz (ed.): *Péter Forgács and The Klezmatiks. Letters to Afar* (kiállítási katalógus). Muzeum Historii Polskich Żydów POLIN, Warszawa, 2013, 24.

A transzbaejtő zene és a megragadó fekete-fehér képek. A városok és falvak látványa. Meg az arcok. Azok arca, akiktől az egész összeáll – ők válnak a kiállítás kulcselemeivé. A kiállítást epilógus zárja, amely mosolygós vagy kíváncsi embereket ábrázol, felhasználva a kiállításon bemutatott városok és falvak filmanyagait. Ez a magával ragadó művelet lesz az esszenciája mindannak, amit addig láttunk. Tartalmazza ezeknek az embereknek a sorsát és életét, bemutatja az arcukon tükröződő mikrotörténelmet.

Ahogy TAMARA SZTYMA találóan megjegyzi, mi – az eredeti filmek nézőivel ellentétben – nem egy óceán választ el ezektől a megörökített pillanatoktól, hanem nyolcvan évnyi időkülönbség.<sup>5</sup> Ahogy az eredeti filmek Amerikában az akkori emigránsokban nosztalgikus érzéseket keltettek, a mai közönségben a *Letters to Afar* kiállítás egyfajta határozatlan vágyakozást ébreszt. A művész idő- és térbeli utazásra hív; ahogy nyolcvan éve az amatőr felvételek szerzői az új hazájukban élő testvéreiknek dedikálták ezeket a vizuális közléseket, úgy írja meg és küldi el újra Forgács Péter ezeket a leveleket – nekünk címezve, az életet dicsérve.

5 Ibidem

FORGÁCS PÉTER  
Letters to Afar: Kolbuszowa (részlet)  
Az YIVO Institute for Jewish Research, New York jóvoltából



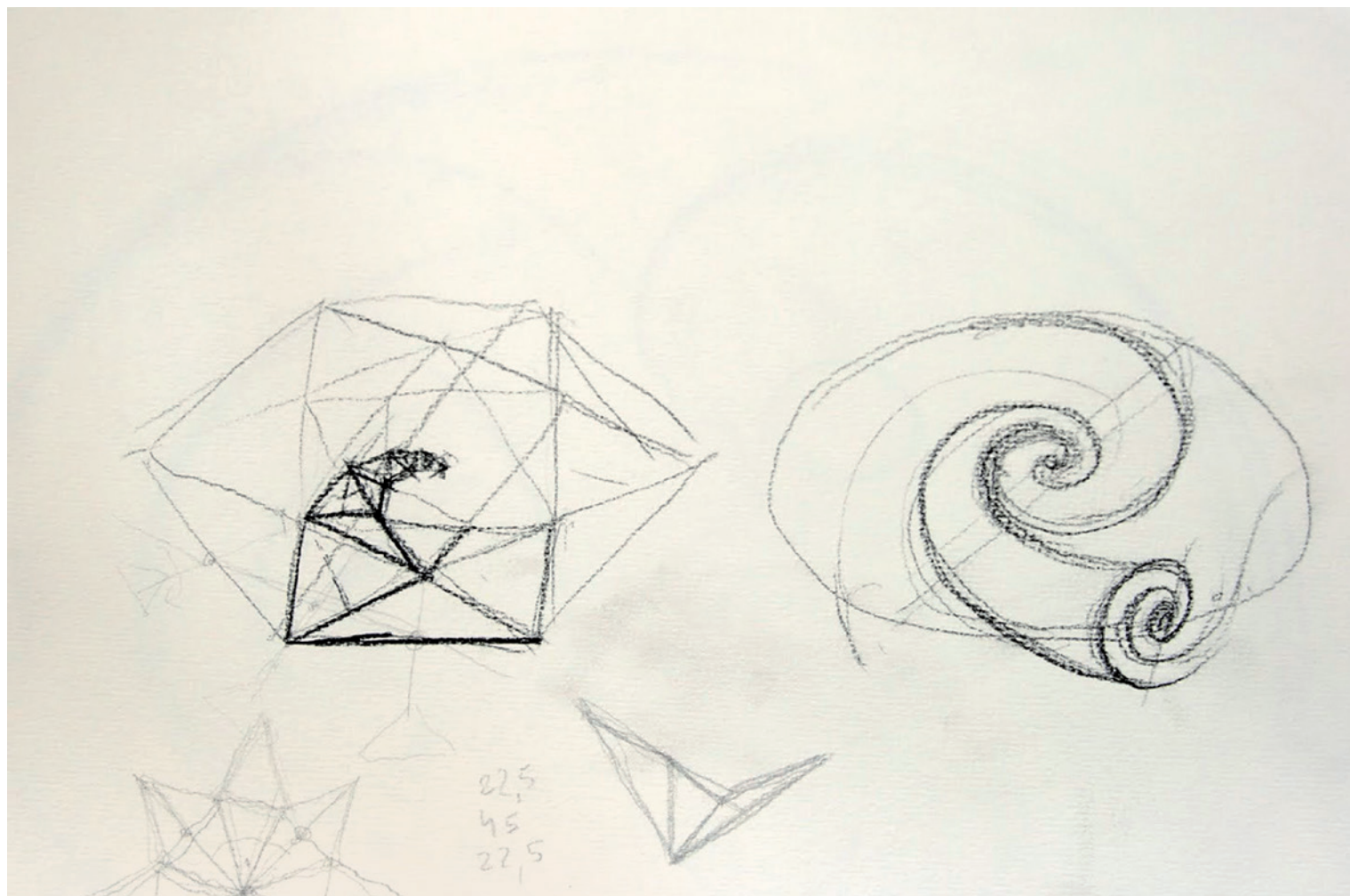
# Erdély Dániel Spidronjai

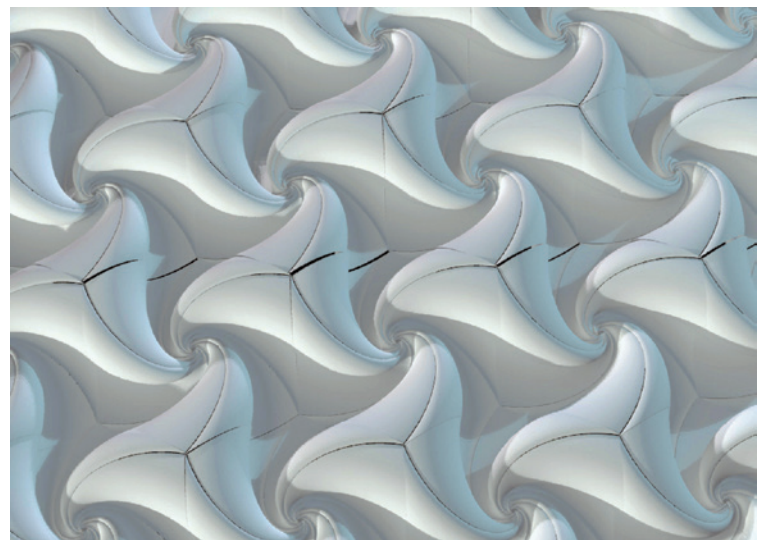
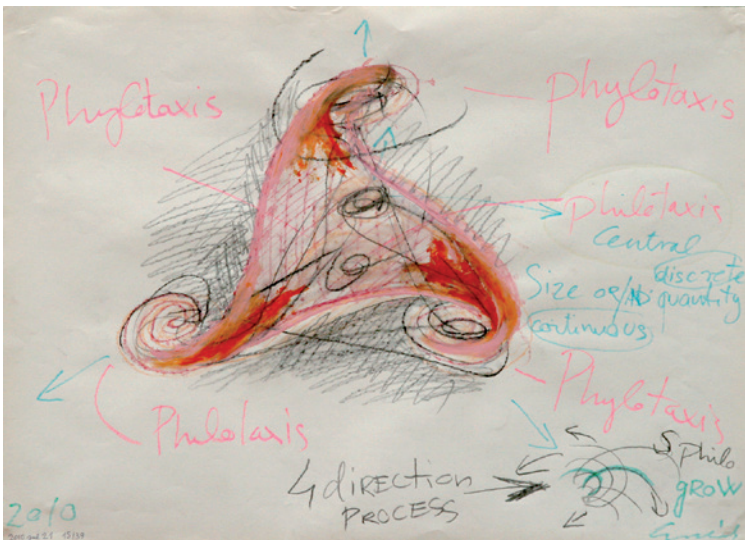
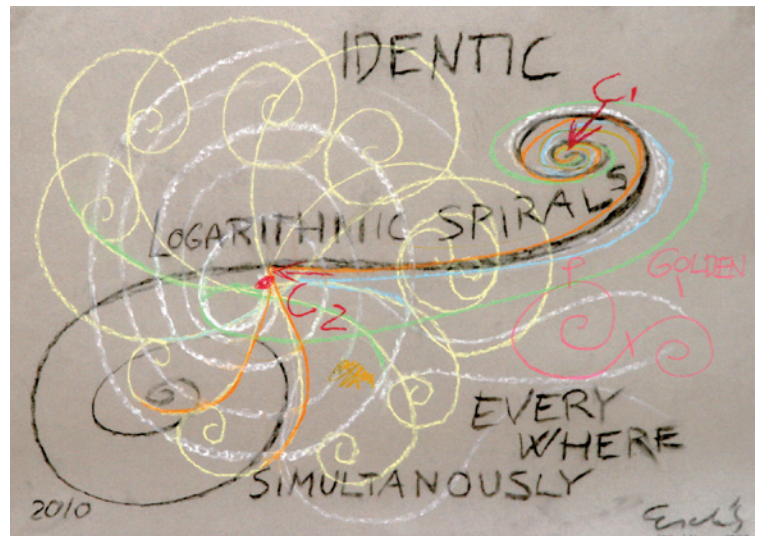
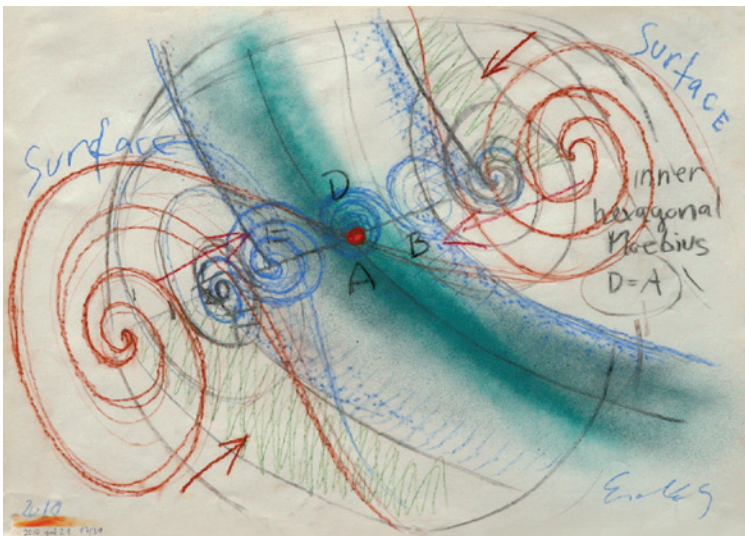
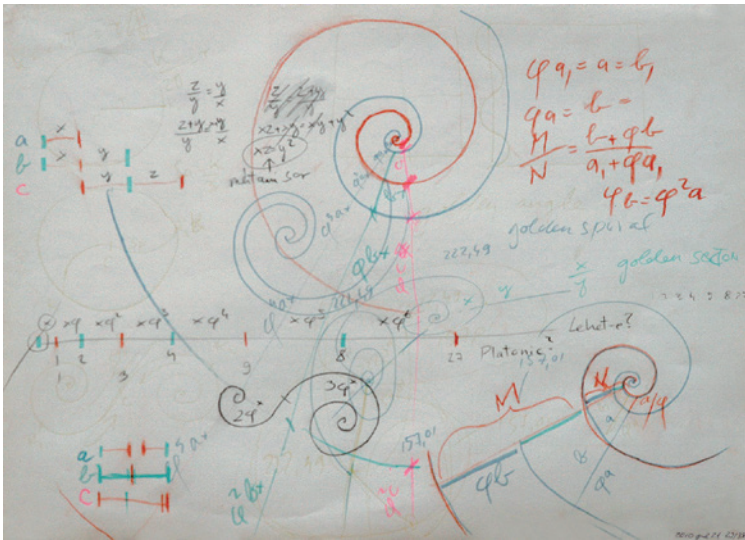
Az itt közreadott rajzok a *Spidron*nak elnevezett,<sup>1</sup> eredetileg síkban tervezett spirálrendszer térbeli továbbfejlesztésének és dinamikájának lehetőségeit kutatják lendületes, vázlatos vonalakkal. A kettős spirálokat a gondolkodás hevében odavetett verbális megjegyzések, elnevezés- és meghatározás-ötletek veszik körül. A rajzos jegyzetek – legalábbis Joseph Beuys magyarázó táblái óta – bevonultak a kiállítótermekbe, együtt szerepelnek a kidolgozott művekkel. ERDÉLY DÁNIEL lapjai üdítően követhető és gondolatébresztő módon egy elképzelt, távoli – mert kozmikus hatású – entitás kibontására irányulnak. Néhány rajzon plasztikus testként

<sup>1</sup> <http://www.spidron.hu>

jelenik meg a tervezés egy-egy nyugvópontjához, eredményéhez érkezett újabb *Spidron* formáció. Az alakzat a testté válás felé halad, fényt kap, ízes árnyékok teszik, majdhogynem haptikus-ornamentális formává, szinte érezzük ruganyos puhaságát.

Minden művésznak vannak találmányai, tárgyi, tematikai felismerései, technikai újításai, amelyek munkáit jellemzik, és amelyek mellett kitart. Erdély Dániel legfőbb találmánya – inkább felfedezése –, a *Spidron*, konceptuális, gondolati karakterű, egyszerre tartozik a művészet és a tudomány területére. Demonstrációja köré szerveződnek a technikai és egyéb találmányok. A megjelenés formái igen sokfélék: fából, fémből gondosan kivitelezett kis- és óriási reliefek (elméletben végtelen nagyméretűek), körplasztikák, festmények, számítógéppel megvalósított platóni testek, színes nyomtatott szeriális képek, animációs videón láttatott folyamatos formaalakulások, puzzle-felületek, egészen a sztereo látvány-eseményig. Mind metaforák, a láttatás eszközei. Erdély Dániel munkájának hajtóereje az a heurisztikus felismerés, hogy a világ értelmét, megfogalmazását a spirálmozgás, az örvény, a vortex adja, és ezt az élményt a fizika-matematika tudományában elmélyedve is alátámasztani igyekszik.





# Az Óperencián túl – és innen

## Zsigmond Vilmos ikonosztáza

### Beszélgetés Kodolányi Sebestyénnel

☉ **Palotai János:** Pár éve szervez vetítések a Ludwig Múzeumban,<sup>1</sup> legutóbb ZSIGMOND VILMOS fotóit reprezentáló kiállításához.

☉ **Kodolányi Sebestyén:** A Ginsberg-kiállítás előtt FABÉNYI JÚLIA felkért egy magyar vonatkozású filmprogram szerkesztésre. Nem tudtam, milyen anyagok lesznek itt, de szerencsés helyzetben voltam, mivel hosszú barátság fűzött ANTAL ISTVÁNHOZ, aki nagy ismerője volt a Ginsberghez köthető nemzedéki kultúrának. A kiállítás során derült ki, milyen kevesen ismerik ezt Magyarországon, nem tudnak vele mit kezdeni. Kritikailag is értelmezhetetlen világ ez az itthoni németes-franciás kultúrkör számára. Ezért is lenne fontos egy *cinemathèque*, arra épülne a kultúrák bemutatása. A Juszuftól kapott széleslátókörűséghez illett a program: a Balázs Béla Stúdiós és más kísérleti filmek a *Vert nemzedékről*.

☉ **PJ:** Még kevesebbet tudni a szomszédos, főleg a déli országok kultúrájáról. Ezért mutattad be a hazaiak mellett Ivan Galeta, Tomislav Gotovac, Sonja Iveković, Bojan Jovanović Zoran Popović és más művészek *experimentumait*, főleg a hatvanas-hetvenes évekből. Most folytatódik Amerika felfedezése magyar szemmel.

☉ **KS:** A Ludwig Múzeum csomagban készen kapta a Zsigmond Vilmos-kiállítást, képekkel, kurátorral. Fabényi Júlia fontosnak tartotta megerősíteni az anyag kortárs művészi kontextusokat tükröző oldalát, arra kért, járuljak hozzá valamilyen

elképzeléssel. A Ginsberg-kiállítás alapján azon gondolkodtam, hogy az amerikai kultúrával többet kellene foglalkozni, a populáris, kommersz vizuális világ kontextusaival, rétegeivel, amiben sok művész, gondolkodó működött közre. Ahogy például Cindy Sherman hollywoodi produkciókban készítette fényképeit, s mára meghatározó, kortárs kontextusú művész lett.

☉ **PJ:** Zsigmond Vilmos képeiről fiatal fotóművészek azt mondták, hogy azokat a maguk korában kell értékelni, s volt, aki az Amerikára rácsodálkozást emelte ki.

☉ **KS:** Ezek nem tudatos művészi megfontolásból készült képek, inkább a fiatal Zsigmond Vilmos fényérzékenyített játszadozása a szeretett technikával, azzal az oldalával, ahol a kép nem mozdul meg. Sem a narratíva, sem a kompozíció szintjén nem látni különösebb kísérleteket, de egyértelműen finom, érzékenyen szemlélődő a magatartása. Ez a vonulat általános fotográfiai attitűd, főleg az ötvenes, hetvenes évek között, ami a fotótörténetnek különösen izgalmas időszaka. Felvettem, hogy Zsigmond Vilmost nem e kronológia alapján kellene bemutatni, hanem inkább azokkal a fotókkal, melyek – vállalva a bizonytalanságokat (rontott kép) – rávezetnének a látás kultúrájára, annak hatásaira, és hogy miképp jelennek meg ezek fotóin, filmművészetében. Ezt végiggondolva lehetett volna erősebben kontextualizálni, akár külső anyagok bevonásával, izgalmassá tett kiállításban gondolkodni, de elutasították: egy individuum, „egyedülálló” önálló értéket létrehozó fotóművész megjelenítése volt az igény. Így felépítve is érdekes a sztori: mesebeli történet a fiúról, aki elmenekült a gonosz országából, átment az Óperenciás tengeren, megérkezett egy színes világba, arra rácsodálkozott, ott megalósította magát és később visszatért szeretett hazájába.

☉ **PJ:** A kiállításon betétekként peregetek filmrészletek triptichonokba rendezve a kiállítás (szerves?) részeként. Az első teremben még a hazai filmjeiből kifotózva, az ötvenes évek romantikus természet és világszemléletét láttatva.

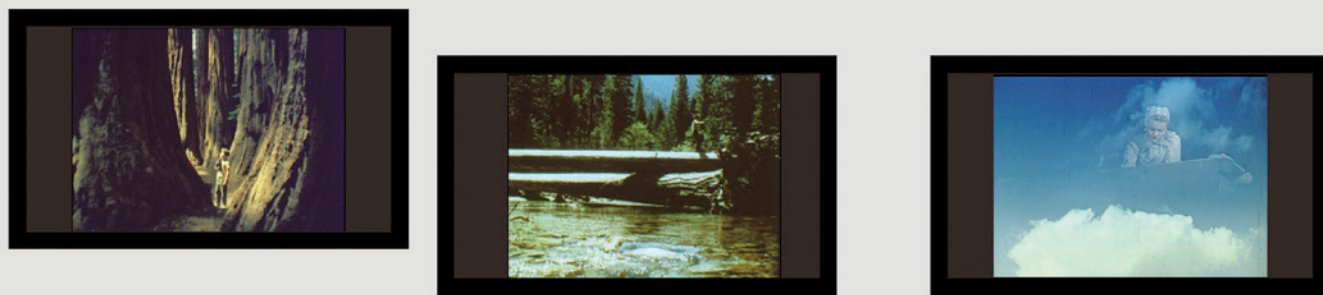
☉ **KS:** A koncepciómnak megfelelően összesen négy hármast kompozíció-sorozatot hoztam létre. Az elsőben van egy csavar, mert az utolsót is magába foglalja: ZSUFFA JÓZSEF 1953-as főiskolai vizsgafilmje, a *Föld* Zsigmond Vilmos első operatőri munkája, és mellette a kései, hazatérő 2001-es *Bánk bán*. Kezdő és záró egység is. A következő esszézerű triptichon az utat próbálja megfogalmazni, tiszteletben tartva a felépített ön-mitológiát: Zsigmond Vilmos és Kovács LÁSZLÓ részvételét az 56-os forradalomban, a főiskola kamerájával készült felvételeket a szovjet megszállás napjaiban. Ez utóbbit Bécsbe érkező eladták, ebből vették a hajójegyet Amerikába. Zsigmond az út során fotózott, miként a forradalom alatt is. Ezeket a felvételeket is megszereztem. Mindez jó alapanyag volt, hogy kifejezzem a tér-idő-kultúra kezelési konfliktust, amivel meg kellett küzdenie. A kompozíciót 2 film fejezi be. Zsuffával<sup>2</sup> Amerikában 1958-ban, Balázs Béla meséjéből készített *Az igazi égyszínkék* című színes filmje, és ugyanennek 1957-es hazai változata, amit BÁN RÓBERT és DIENES FERENC TÓTH JÁNOSzal forgatott. A párosítás feszültségteremtő, jelzi, hogy a levegőben volt akkor a történet, a színes film. A harmadik „hármast” volt a legnehezebb kihívás. Olyan teremben

<sup>1</sup> *Beat-nemzedék. Allen Ginsberg.* 2013.11.09.–2014.01.12.; *Anarchia, Utópia, Forradalom.* 2014.10.17.–2015.01.04.; *Fényképezte: Zsigmond Vilmos.* 2015.04.10.–06. 21.

<sup>2</sup> Zsuffa nem futott be filmes karriert, de megírta a legteljesebb monográfiát Balázs Béláról, akit ebből ismert meg Amerika.

Kompozíció 2





Kompozíció 2

kellett a mozgóképes kompozíció, melyben a 60-as évek elején készült fotói vannak, amikor megérkezett Los Angelesbe, ahol egy ideig semmi munkalehetősége nem volt, majd bébifotográfus lett, később pedig horrorfilmekben operatőr. Próbálkozott tévés munkákkal, a hollywoodi világ bemutatásával. Kínyszerű volt, saját bevallása szerint azon gondolkodott, jobb lenne hazajönni. Fotói erre az Amerikára való rácsodálkozások, finom, modern képek, minden különösebb felfedezés nélkül. Ezt kellett illusztrálni aszimmetrikus hármaskompozícióba, amibe ha beledobálók bármilyen típusú filmképet ebből a bizonytalan világból, horroret, táncosnőt a milliomosok klubjából, egy töredezett absztrakció jön létre. Egészen addig vittem, hogy monokróm hatásokkal játszó fura kompozíció lett. Ezen belül, szembe állítva tipikus amerikai képekkel, egy apokaliptikus punk absztrakciót sikerült létrehoznom. Olyan érzésem volt, hogy a villódzó képek, a bizonytalanság erős absztraháló tény a lélekekben. A legletisztultabb a harmadik. A képek egymáshoz való viszonyához, linearitásához izgalmas kísérleti fotóit találtam – nincsenek kiállítva –, mint autózás, a tükröződés világa. A triptichon a 70-es évek színes fotói termében van, és ROBERT ALTMANNnak szántam. Kulcsalak a fiatal filmek számára. A *Mc Cabe* és *Miss Miller*ből és az *Images*-ből idézek, s azokat a típusú felvételeket, ahol úgy érzem, hogy ez a fantasztikus alkotó nagy lökést adott operatőrének, hogy akár kísérleti filmesként dolgozzon. Egy sor kémiai, fizikai kísérletet kipróbálhatott, a „flashing” technológiához egy kanadai laborral tudtak új berendezéseket vetetni, hogy azokon próbálja ki.<sup>3</sup> Ezt az atmoszférát akartam megteremteni e triptichonban, ez a legbensőségesebb, legkomolyabb kulturális premisszákkal rendelkező kompozíció, nagyon szabad, mint a film forgatása volt. Láttam a „werkfilmjét”, milyen felszabadult, kreatív, kitüntetett

3 A film előérzékenyítése elővilágítással, és a hőesés előexponálása.

Kompozíció 5



pillanat volt a 70-es évek elején. Igazi hippi értelmiségi társaság jelenlétében, sok hippivel és nagy névvel, közösségi tudattal készült a film Kanadában, az erdőben. Szerintem ez volt az a momentum, amikor Zsigmond Vilmos egy inspiráló, új világba kerül – bár ezt nem említi. Az *Images*-ben képzelgések, látomások vannak a főszereplő skizoid alkata miatt. Van olyan pillanata a filmnek, amikor az operatőr együtt ül az autóban a nővel, aki többször rácsodálkozik, belenéz a kamerába és látszik, hogy bensőséges kapcsolattá nővi ki a helyzet magát (mintha naplószerű felvételt látnánk Jonas Mekas-tól), ami Hollywoodtól idegen.

⊕ **PJ:** *Ez profán változata a szakrális triptichonok Megkísértés képeinek. Az utolsó, a Genézis már eltér azoktól.*

⊗ **KS:** A negyedik az említett első. Mennyire izgalmas, amikor elkezdi fotográfiai, filmi leképezéssel foglalkozni a Főiskolán, az 50-es években, a szocreál idején. Érdekes az is, hogy miközben magába építi az ideológiai keretbe zárt, előírt formavilágot, küzd is ellene. Magába olvasztja a klasszikus romantikus, akár barokkos képi megfogalmazásokat, ahogy a magyar értelmiség próbálja beépíteni a szocreál látványvilágba a kismemesi-paraszti klasszicizáló világot. Amit ő mégis eredetinek, igaznak tekint, mert még hat a föld/egyke gondolaton alapuló harcias, felvilágosultnak tartott népi gondolkodás a 30-as évekből, s ebből látjuk a szocreál-nemzeti romantika képét, és ebből indult el az operatőr Amerikába. Épp lecsúszott, hogy részt vehessen a magyar film modernizációjában. A filmes gondolkodási mód, a nyelvi struktúrák valódi modernizálása akkor kezdődött, az ő nemzedékével. Zsigmond Vilmos Amerikában modernizálódott, azután a filmipar, a vizuális entertainment részévé vált. Furcsa módon, amikor úgy érzi, ideje hazamenni, otthon is letenni valamit az asztalra, olyan világba érkezik, ahol megint az a konzervatívizmus üti fel a fejét, amiben a nemzeti romantikus megfogalmazások, a klasszicista vagy barokkba hajló motívumok lesznek hangsúlyosak, ami ellen 40 évig küzdöttünk. Ebbe csöppent bele, tért vissza.

H e m r i k L á s z l ó

# Összjáték párducokkal

*Kékpárduc*  
A Karkade Company előadása

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti  
Múzeum, Budapest  
2015. június 20.

A KARKADE COMPANY Kékpárduc című előadásának definiálására nem találtam jobb szót a kissé megkopott Gesamtkunstwerknél, melyhez releváns adalék a csoport létrehozóinak önmeghatározása, miszerint az „expanded cinema tárházával garázdálkodnak”. Wagner esztétikai kísérletei óta sok víz lefolyt a Rajnán, ugyanakkor a művészeti megnyilatkozások (és már régóta nemcsak a színházak) a folyamatosan változó technológiai és filozófiai keretrendszerek között szívesen alkalmazzák a többdimenziós, a különböző művészeti ágakat integráló stratégiákat. De nincs új a nap alatt, néhány ezer évvel ezelőtt a komplex mágikus rítusok teremtették meg a művészet fundamentumait.

KARKADE COMPANY  
Kékpárduc, 2015. június 20., Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum

A Révész László László által írt és rendezett darabban láthatunk egy videofilm, egyszerre hallhatunk és olvashatunk egy epikus szöveget, miközben RAFAEL BERNABEU szigorú, feszes zenéje, hangeffektjei szólnak, hogy aztán a film/történet időnként megszakadjon, és a filmben is feltűnő fiatalok a maguk valóságában jelenjenek meg a vászon előtt, s a viszonylag szűk színpadon artistagyakorlatokat végezzenek.

Talán ebből a leírásból is kitetszik az előadás összművészeti jellege, melynek originalitását leginkább a cirkuszművészeti elemek adják. Ez a tavalyi *Can* című előadásban is így volt, és ebben alighanem nagy szerepet játszik az újcirkusz (*nouveau cirque*) Magyarországon is egyre népszerűbb irányzata. De az integráció érvényesíti az adott hely kontextusát, amely most egy múzeum, illetve egy múzeum és egy koncertterem közti előadóterem, s végül, de nem utolsósorban magába épít egy korszerű, a kooperáción, a közös alkotó cselekvésen nyugvó pedagógiai gyakorlatot is. Az előadás szereplői, artistái még középiskolás lányok és fiúk vegyesen, akik nem egyszerűen megvalósítanak egy rendezői szándékot, hanem jelenlétükkel, reakcióikkal, ötleteikkel modifikálják is az előadást. Kell ennél több a frusztrációs falakkal kiépített világunkban? Sokat tesz a pedagógiai vonal érdekében DORSÁNSZKY ADRIEN projektstratéga és MURAINÉ SZAKÁTS ILDIKÓ, a KABOLÓ Mozgásművészeti Műhely vezetője.

A hagyományos műfaji keretek közül szívesen kilépő, s a műfajok között ingázó művészekről nyilván nem idegen, hogy immanens üzeneteiket esztétikai eszközrendszerrel realizálják, ugyanakkor különösebb pszichológiai jártasság nélkül tudható, hogy a „totális” alkotásokban számolni kell a figyelemmegosztó képességünk korlátozottságával. Azt hiszem, Révész Lászlónak és csapatának sikerült egyensúlyt tartani az előadás különböző komponensei között.

A performansz mindössze félóra hosszú, egy színházi felvonásnyi idő vagy annyi sem. Viszont annál intenzívebb, miközben alkotóelemei egyszerre feszítik és lazítják az előadást.

Az angolul felolvasott, egyenes vonalú történet magyar fordítása a vetített kép felső szélén fut, valahogy úgy, ahogy a szöveggönyv az operaszínpadok fölött. Először V.-vel ismerkedünk meg, aki épp Budára, a sötét ingatlan-bizniszben utazó főnökéhez tart, hogy az leossa neki következő feladatát. Egyedül itt érzek némi aránytévésztést. A prológ alapján alighanem elvárható lenne V. újabb felbukkanása a sztoriban. De innen a csetlő-botló, elszánt és elkötelezett, a mafia után kémkedő, gazdasági titkosrendőr, Klözó (alias Körmendi Zoltán) kerül a





KARCADE COMPANY  
Kékpárduc, 2015. június 20., Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum

középpontba. Klözö több soron bénázik, ezért nyomozása kudarcba fullad, persze, hogy a kollégák is cseszegetik, ráadásul a család sem nyújt számára menedéket. Ne várjon senki happy endet! Egy nevetséges karambolban végződik a történet. Klözö autójára kamionnyi kismalac zúdul.

A történetben fanyar módon talál egymásra a magyar színtér, a magyar antihős, az amerikai komédia-folyammal, és annak kulcsfigurájával, Clouseau-val. Univerzalizálás és lokalizálás. A szöveg aprólékos realizmusát költői nagyvonalúsággal ellentéteztetve a videófilm, amely csak jelzi a történet egyes epizódjait. A szomorú komédiát kissé elemeli földtől, éles peremeit lekerekíti. De a film legjellemzőbb vonása minden kétséget kizáróan a „párducot” átszínező kékség lesz, melyet az első képkockákon feloldódó pigment-morzsaáknak köszönhetünk.

A *Rózsaszín párduc* a pop kultúra közkedvelt termék-együttese, így a Peter Sellers és más neves sztár főszereplésével készített tizenegy játékfilm, az első film főcímeben látható Hawley Pratt és Friz Freleng által tervezett animáció, annak párduckarakterre és az abból kinövő rajzfilmsorozat, ahogy Henry Mancini sokat citált filmzenéje is. A rózsaszín most viszont kékre vált, mondjuk, Yves Klein metafizikus mélységeket sugalló kékjére, s a zene sem marad meg a könnyen dúdolható harmóniánál. Az előadás ide-oda mozog a pop és a magas művészet regiszterei között. (Klein 1962-ben halt meg, az első *Rózsaszín párduc* megszületése előtti évben.)

A történetet, s vele Klözö vesszőfutását az artisták mozgásgyakorlatai szakítják meg, de szó sincs a pályára szaladó pom-pom lányok sekélyes magamutogatásáról. A filmszereplők megelevenednek, a produkció a valós művészi szintérré helyeződik át. És innen Klözö élete, lehetőségei és drámája csak egy nehezen verbalizálható szimbólumrendszerben tárgyasul. A néző szívesen elmélázna az összehangolt, harmonikus mozgássorokon, azok árnyjátékán, a gravitáció ellenében dolgozó kunsztokon, a máskor vicces vagy groteszk koreográfián, sőt a legszívesebben a fiatalok közékük vegyülne. De nem teheti, még nem, mert a zene dübörög, valaki még visszatartja, ott van valahol Klözö is – a pálya szélén. Hiszen ez az előadás azt feszegeti, azt is, gesamtkunstwerkstül, miként kötheti össze magát az individuum a közösséggel úgy, hogy ez a kapcsolat egyszerre legyen emberi és hatékony. Hajrá párducok, hajrá Klözö!

KARCADE COMPANY  
Kékpárduc, 2015. június 20., Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum



R ó n a i - B a l á z s Z o l t á n

# Csak tiszta forrásból

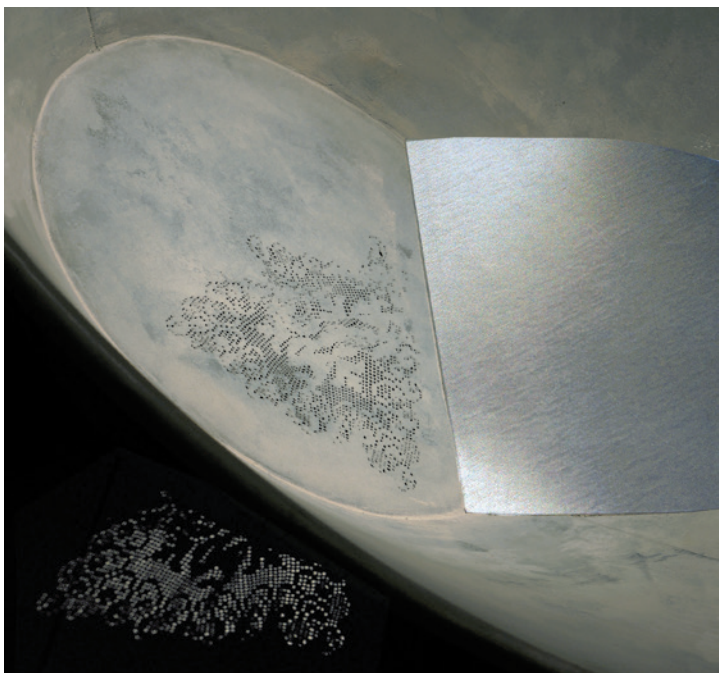
Szanyi Borbála bádogszobrairól

SZANYI BORBÁLA számos díjjal jutalmazott szobrászművész személyes számvetésként is felfogható dézsáiról szeretnék beszélni. Nem más apropóján, mint hogy megkapóak, illetve nem elhanyagolható a különlegességük a kortárs szobrászati-szcénában. Nyugodtan mondhatni, nem találni párjukat. Bádogszobrok a szoban forgó műalkotások, konkrétan régi idők házi kellékeinek, köznapi használati tárgyainak elvonatkoztatott, vagy inkább újraértelmezései, amik az alkotói szándék szerint a művész önnön, aktuális élethelyzetén való tűnődésén túl nem csak mintegy felhívnak megtenni ugyanezt a magunkén, de nagyon finom, költői ábrázolásai is ennek a jelenségnek.

Szanyi sorozatokban gondolkodik általában, ez a (ha szabad ezt a kifejezést használnom) projekt, illetve ennek anyaga is egy sorozat része. Használt már ezen belül fát, vastag vaslemezt, most pedig bádogot. A művek a természettől az ipusztól át a teljesen személyes, háztartási környezetig sokféle világot idéznek meg, a konkrét kiállítóhelyet, a mű közvetlen, konkrét közegét, hordozóját is beleértve esetleg (pl. az *Ysa pur* című sorozat a Diósgyőri Vasgyárban, 2012–13). Összekötő motívumuk a csipke, amit a minőségi értelemben vett idő és az abban való nyomhagyás – sőt „nyomolvasás” szinonímjaként is használ a jelenlegi kollekcióban. Tartalmilag pedig a szakrális, transzcendens.

SZANYI BORBÁLA  
Csendes napok I. III., 2013, 2014 (részlet)





SZANYI BORBÁLA  
Csendes napok I. III., 2013, 2014 (részlet)

A műtárgyak hagyományos, kézműves módszerrel készült bádgedények, amikhez gyakorlatilag elsajátította a bádgosmesterség fogásait. Ebben is, mint magában a csipkében is, megjelenik az archaikus, a hagyomány, nyilván kortársivá emelve. Az edények kényes egyensúlyi helyzetben állnak, felületük belül festéssel fehérre hamvasítva, bennük vízszintben beillesztett, fényes bádoglemez, „vítükör”: a legalkalmasabb médium az önszemlélésre. A hamvas bádog pedig reflexió az égre. A víztükör egyben a szakrális megmerítkezésre is utal, hiszen az önvizsgálat egyúttal megtisztulás is. De szimbolizálják az eltérő nagyságú felületeik és mélységeik a változékony emberi léthelyzeteket, mentális állapotokat – elhelyezkedésünket az átvitlen értett emberi térben. Tiszták, likvidek és sérülékenyek.

A dézsák falában a csipkék az idő lenyomatai, nem mellesleg árnyképek a padlón, mint az emlékeink: fragmentáltan, inkább mintaképp megjelenve és erősen befolyásoltan a környezettől. A csipkénél a tér, a megvilágítás, a nézőpont ami „átírja” őket – az emlékeknél a lelkiállapot, a kor, a nem és még annyi más. Egy biztos, ezek az énkép alakulásában szerepet játszó nyomok.

A csipkés ellenére a dézsák egyszerűek, szinte falusi miliőt idéznek, egy már nem is létező (napjainkban talán csak Erdélyben valamelyest fellelhető) életérzést. Ez az egyszerűség, jellegéből fakadóan, letisztultságot is jelez. A múlt eme megéledt relikviái emiatt tehetnek szert új jelentőségükre, ezzel a minden fölösleges formai túlkapást mellőző, funkcionalitás által meghatározott dizájnnal. De összességében is puritán, érzékeny fogalmazásmód jellemzi a kollekciót és különösen szimpatikus, ahogyan a nőiség megjelenik ezekben (mű)tárgyakban (egy, talán egyszerűbb világ attribútumaiban), hogy bár a felhasznált formák és háztartási eszközök a hagyományos női szerepeket idézik, mégis olyan természetességgel, ami teljesen független marad bármiféle nő-, illetve genderművészeti irányzat „egyénösvényétől”. Abszolút egyénien, őrizve és áttemelve a múltat a jelenbe.

SZANYI BORBÁLA  
Csendes napok I. III., 2013, 2014 (részlet)



Perczel Júlia

## PAKK\_ART – Műkereskedelem másképp?

PAKK\_ART aktuális kiállítása  
Nemes Anna: *Animal Love*\*

Defo Labor, Budapest  
2015. június 18 – szeptember 19.

Az inspiráló probléma adott. Hiányzik a fiatal hazai műgyűjtő réteg. A kétezres évek második felében induló fiatal gyűjtőgeneráció a válsággal eltűnt és máig nem tért vissza, holott a harmincas éveiben járó sikeresen vállalkozó, különféle szolgáltatásokra és szimbolikus tőkével gazdagon rendelkező javakra komoly összegeket áldozó réteg egyre inkább úgy tűnik, újra erőre kapott. Noha a jelenség okait ismerni vélük, a galéristák nagy részének mégsem sikerül megszólítani ezt az újabb generációt. Akár rendszeresen, akár eseti értelemben, alig vásárolnak ma kortárs művészetet itthon még az egyébként intenzív kultúrafogyasztók sem.

Ki állhatna tehát elő megszólításukhoz újszerű ötletekkel, ha nem épp ennek a generációnak kulturális vállalkozást indító tagjai? A PAKK\_ART egy ilyen ötletre felépített ambiciózus kísérlet, a szeptember 19-ig megtekinthető *Animal Love* című kiállítás pedig az ötlethez híven kontextualizálja NEMES ANNA legújabb munkáit. Kérdés, milyen áron.

A MÁRTONFFY MELINDA és MÁRTONFFY ZOLTÁN által 2014-ben életre hívott és jelenleg a Defo Laborban működő kulturális vállalkozás egyfajta fúziós modellen alapul; a PAKK\_ART a nonprofit galériák és a kereskedelmi galériák funkcióit és lehetőségeit igyekszik szintézisbe hozni. Célja egy olyan platform létrehozása, amely a művészettel való kötetlen és közvetlen találkozást teszi lehetővé azon kultúrafogyasztók számára, akik eddig valami oknál fogva nem tartoztak a kortárs művészet befogadói közé, noha egyéb kulturális szokásaik és anyagi helyzetük lehetővé tenné ezt számukra. Cél továbbá a mindenkori pályakezdő művészgeneráció piaci bemutatása és megélhetésének elősegítése.

E célok megvalósítása érdekében egyfajta átmenetet teremtve egy ruhabolt fesztelensége és egy műterem látogatás bennfentes hangulata között, a potenciális vásárlók a művészek összeállított pakkjaiból válogathatnak a galériatérben olyan élmény megélését segítve elő, amely átvezethet a műgyűjtés exkluzív világából a mindennapi kultúrafogyasztásba, kulcsfontosságú hidat képezve a műgyűjtés és egyéb kulturális szokásaik megszokott terepe között.

Tartalmi értelemben a pakk\_art a kereskedelmi galériáknál megszokott módon mintegy 15 fős kvázi állandó (bár félévente újuló szerződéssel formalizált) művészkörrel dolgozik. Az azonban már kevésbé megszokott a forprofit szektorban, hogy a képviselt művészek mind pályájuk elején álló alkotók. A fiatal alkotók és új tendenciák bemutatása részben éppen a piaci viszonyoktól való függetlenségük miatt jellemzően ugyanis a nonprofit galériák feladata, hiszen gazdasági szempontból nézve a fiatal alkotók mögött nincs még olyan volumenű történet, amely biztosíthatná a gyűjtőket az adott művész konszenzuálisan elfogadott kvalitásáról, illetve egyáltalán arról, hogy tíz év múlva is a pályán lesz még az alkotó, akibe investálnak. Ezért is van a kereskedelmi galériáknál jelentősége a művészkör életkorbeli diverzitásának; a befutottabb alkotók valamelyest már létükkel is biztosítékot szolgáltatnak a fiatalabbak számára. Ennek alapja persze, hogy a galérista feszesen felépített művészkörrel dolgozik, amelynek irányába egyfajta szakmai

Kurátor: URAI DOROTTYA





PAKK\_ART enteriőr

alapú bizalmi viszony alakul ki galérista és gyűjtő között. Amennyiben azonban kizárólag pályakezdő művészekkel építkezik egy galéria, s elsődleges célja mégis az eladás, racionális következményként ennek – részben éppen a kockázatból fakadóan –, az árai a más kereskedelmi galériáknál megszokottaknál jóval alacsonyabbak lesznek. Úgyes marketingesre vall, hogy sikerült ezt nem szükségszerűségként, hanem a „Kortárs művészet mindenkinek” szlogen jegyében privilégiumként, megközelíthető és elérhető művészetként kontextualizálni.

A PAKK\_ART-ot a hazai kereskedelmi szektorból, úgy gondolom, leginkább ahhoz a formációhoz lehet hasonlítani, amilyen a Várfok Galéria számára a Várfok Project Room, illetve az acb Galéria esetében az acb Attachment. Itt érhető

leginkább tetten ez a fajta kísérleti hozzáállás a forprofit szektorban; lényege kisebb tétben kipróbálni egy-egy fiatal művészt, mielőtt felvennék a galéria művészskörébe. Különbség azonban, hogy míg az előbbi két galéria esetében létezik egy kidolgozott diskurzus és kontextus, amelyhez képest kínálnak kiállítást egy-egy fiatal művésznek, a PAKK\_ART esetében nem érződik a művész kör felépülésének egzakt kidolgozottsága. Jelenleg leginkább formai, illetve méretbeli kritériumok hozzák közös nevezőre a művészgárdát; mintha tesztelnék, hogy mely művészek eladhatók és melyek kevésbé és majd ezután, a jövőben következhetne egyfajta piaci alapú profiltisztítás. A kockázat azonban az, hogy amennyiben maximálisan a kereslet határozza meg művészskört, nehéz lesz megszerezni a galérista egyik legfontosabb aduját, a fent említett megbízható szakmai hozzáértésén alapuló bizalmat az ügyfelek részéről.

De talán e vállalkozásnak nem is célja egy gyűjtőkör kialakítása, inkább egyfajta első lépcsőként kíván funkcionálni a műgyűjtés és műtárgyvásárlás világában; rávenni a kultúrafogyasztókat arra, hogy tekintsenek a kortárs műtárgyra is mindennapi életterükből elhelyezhető és annak személyességét és karakterét kiemelő értéktárgyként. Ezt az olvasatot erősíti maga a helyszín is; a galéria jelenleg a Defo Labor dizájn stúdió utcafronti részében működik, önmagában is hangsúlyozva a munkák ezen aspektusát.

Természetesen releváns olvasata lehet egyes műveknek dizájnként való értelmezésük. Kétszemélyes azonban, hogy minden képviselt művész éppen e művészetdefiníciót gondolná sajátjának. E problematikára a tulajdonosoknak ezért mindenképp reflektálniuk kellene valami módon kiállításaik létrehozásakor. Kérdés ugyanis, hogy e kontextus, és az ebben történő bemutatás a kiállított munkák, jelen esetben NEMES ANNA sorozatának mely olvasatát hangsúlyozza. Nemes Anna (1989) különleges festőművész. Munkáival tökéletesen lehet galériát építeni, mivel elsőre látszik a biztos technikai tudás és a kifinomult látásmód, amely tematikai sokrétűséggel és többértelműséggel párosul. Úgy tud festészetet művelni 2015-ben, hogy munkái nem tűnnek anakronisztikusnak és számos nézői pozíciót lehetővé tesznek. Éppen ezért azonban – úgy gondolom – munkái kifejezetten érzékenyek a kontextusra, amelyben prezentálva vannak; arra, hogy mely aspektusai válnak dominánssá.

Az *Animal Love* című kiállításon korábbi, fogyatékosokról, majd testépítőkről készített portrészorozatot most állatokkal, az állat és ember közötti kapcsolat átmeneteivel és variációival foglalkozó sorozata követte. A befogadás sajátossága, hogy a kiállítótérben elhelyezett, javarészt vászon-akril munkákon kívül a hely adottságából fakadóan Nemes pakkja is megtekinthető, amelyben ki nem állított, jellemzően balkezes rajzai között is válogathat a látogató.

Jelen cikk terjedelme sem a sorozat, sem a portré, sem pedig az állat-ember ábrázolás történetével és jelenségével való foglalkozást nem teszi lehetővé, s mivel Nemes munkái megérnének egy külön írást, ehelyütt kizárólag a kontextus szerepére szeretném felhívni a figyelmet. Tudniillik arra, hogy összhangban a galéria fentebb említett jellegével, e kontextus elsősorban Nemes munkáinak dekoratív aspektusára hívja fel a figyelmet, valamint technikai erőseit hangsúlyozza, azonban másodlagos marad a munkák azon rétege, amelyben

NEMES ANNA  
Majom, 2015, akvarell vásznon





NEMES ANNA  
Ózek, 2015, akvarell vásznon

lényegiben kapcsolódik korábbi, határhelyzeteket vizsgáló és mindennapi kategorizálásunkkal szembesítő munkáihoz. Sajnos úgy látom, e helyen e művek elsősorban dekoratív és technikailag érdekes képekként mutatkoznak meg. Úgy gondolom, a PAKK\_ART legfőbb tétje ez: képes lesz-e az általa képviselt bemutatási paradigmában a lehető legtagabb értelmezési kontextust megadni művészei és azok munkái számára. Képes lesz-e megtalálni a módját annak, hogy eladhatóságuk hangsúlyozása közepette ne degradálódjanak a művek pusztán dekorációs elemekké. Az ugyanis, ahogyan a PAKK\_ART a műtárgyak szimbolikus jelentésének újraértelmezésével, illetve a műtárgyakkal való találkozás kötetlenné tételével felszabadítani kívánja a kultúrafogyasztókat a kortárs művészethez való közeledésre, friss megközelítés. A pályakezdő művészek bemutatása és értékesítése mint cél, szintén figyelemreméltó kezdeményezés. Kérdés azonban, hogy a választott módszerek hosszabb távon valóban e célokat segítik-e elő. És ha igen, kérdés, hogy milyen áron?

NEMES ANNA  
Szürke kutya, 2015, akril, akvarell vásznon, 60x80 cm



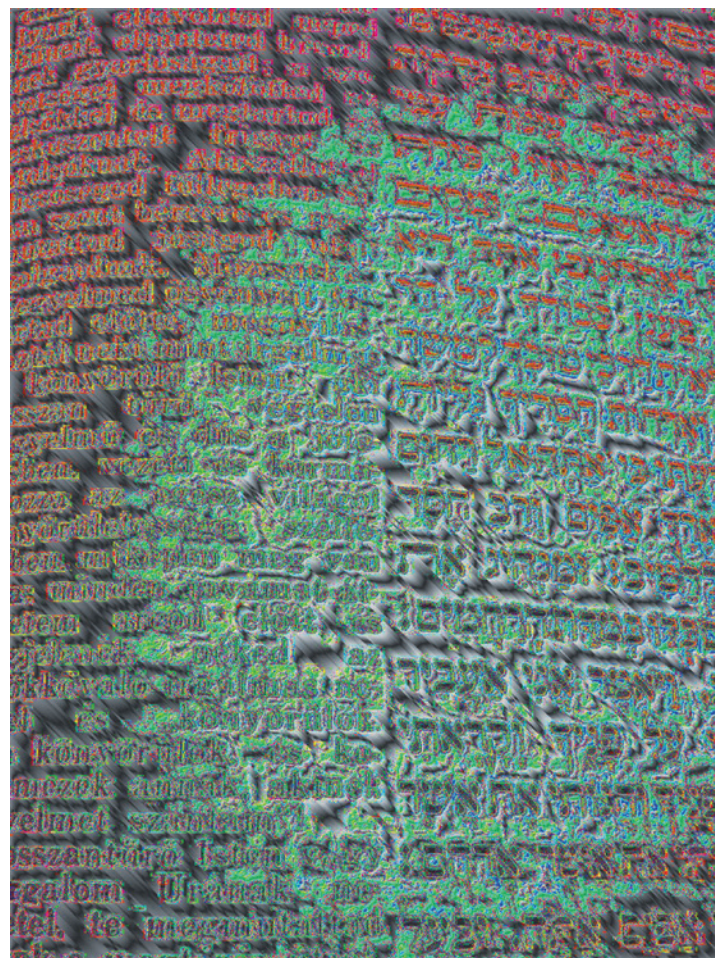
L á n g E s z t e r

# Magén István A Biblia betűi című kiállításáról

Pásti utcai zsinagóga, Debrecen  
2015. június 28 – július 30.

MAGÉN ISTVÁN kereső, kutató művész, kifejezetten megújító, önmegújító alkat, akinél az évtizedek során számos formai változást tapasztalunk. A szellemi tartalomban azonban felleljük a nem változó lényegét: a vizuális eszköztárat használva következetesen alapvető filozófiai kérdésekkel, az ember létbe való belevettségével foglalkozik. Ennek megfelelően egy konzekvens életmű legújabb darabjait láthatjuk kiállításán, a frissen felújított Pásti utcai zsinagógában. E nagyméretű digitális nyomatok először szerepelnek a nyilvánosság előtt, az anyag ugyanakkor – egyfajta szintézisként – korábbi művészetére is reflektál. A kiállított képek szemlélésekor legelőször is a tárlat egységessége tűnik fel, az összbenyomás a rend, fegyelem, harmónia fogalmait idézi. Magén bibliai szövegdarabokat, szövegrészleteket használ képi alapnak: a Tóra és a Talmud eredeti, héber nyelvű lapjait, a Tórát mint a kozmikus világegyetem keletkezésének alapmitoszt dolgozza fel.

MAGÉN ISTVÁN  
A Titkok Könyve

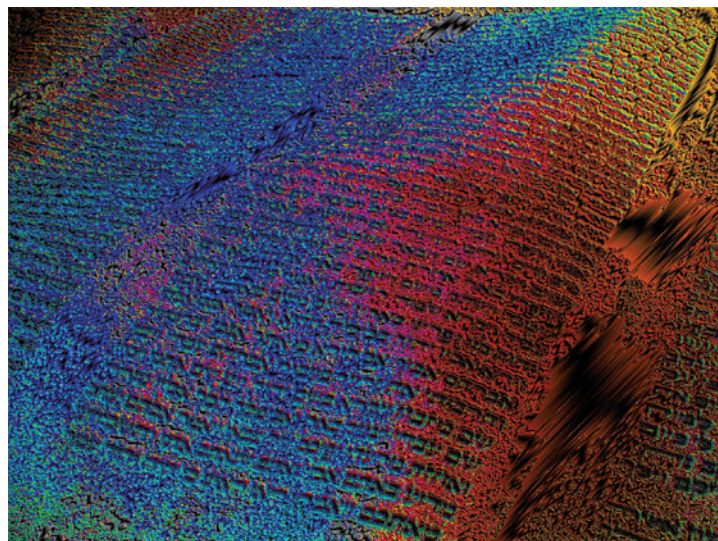


A képek formai megjelenése a minimálishoz közelít: nincs „ábrázolás”, azaz hiányoznak a valóság tárgyi összefüggései és alakjai, és a kompozíció redukált. Hangsúlyt kap ugyanakkor a képszerkezet, és a színek szerepe, hatása felerősödik. Az összefüggő, monokróm képtérbe réseket vág egy-egy ellentétes színű betoldással, beillesztéssel, ezáltal a képi dinamika hangsúlyosabbá válik. A szöveghatárok, betűkontúrok feloldódnak, légiesednek, a betűk, képi elemekké redukálódva, szövetet alkotnak. A szövegtartalom képiesedik, önálló, elvont, szubjektív képi világ jön létre. Képcímei összhangban vannak a szent íráskönyvek tartalmával, pl. *Teremtés, Réztekercs, Könnyező betűk, Heti szakasz, Tórai táj* stb. A héber betűk kvadrátformájából adódó itineráció révén az alkotó a geometriai művészet felé mozdul el – ez viszonylag új dimenzió Magén művészetében –, és ez a tökéletességre, az egyensúly megteremtésére, a tisztaságra, időtlenségre, valamiféle abszolútum kifejezésére törekvésnek tűnik. A betűk mint alkotóelemek a kvadrátformának köszönhetően repetitív motívumként viselkednek akkor is, ha a huszonegy héber mássalhangzó szövegalkotó mivoltában különféle összetételben jelennek meg.

Magén képei szépek, de úgy, hogy a következetes geometrikus gondolkodás lenyomataiként a patetikusságnak halvány nyoma se merülhet fel, és sokkal inkább látványbeli meditációk, mintsem dekoratív felületek, miközben a dekorativitás is jellemző, de csak visszafogottan, éppen annyira, hogy a laikus is „szépnek” érzékelhesse a műveket. Szépen szóltam ezekben a képekben, mert szépet, kiegyensúlyozottat, harmonikusot adni és kapni is jobb. De ennek érdekében feltűrtam a klasszikus iratok fegyelmezettségét, fiktív elbeszéléseket szerkesztettem úgy, hogy közben az emberek fejében kialakult óvatos és ósdi rendet, antiparadigmatikus motívumokat, használható, de semmit sem érő kapcsolatrendszereket semmisítettem meg, illetve utat nyitottam ilyeneknek. – fogalmazta meg egy kérdésemre.<sup>1</sup> Ennyit tehát a szépséghez, melynek esztétikai tartalmáról annyi vita folyt az idők folyamán. Magén absztrakt művészete

1 Nem publikált interjú.

MAGÉN ISTVÁN  
A Biblia betűi, 2015 | részlet a kiállításról © Fotó: Pálszabó-Jurovits Júlia



MAGÉN ISTVÁN  
Esszénus tekercs

kapcsán tehát eljuthatunk a filozófiai és az esztétikai tartalomhoz is, és a fenti nyilatkozata épp az absztrakt képekhez való viszonyulás másságát tükrözi, amit Mitchell így fogalmazott meg: „... nemcsak azt kell megkérdőznünk a képektől, hogy mit jelentenek, hanem hogy mit akarnak, milyen igényeket támasztanak velünk szemben, és ezekre mi hogyan reagálhatunk. Ez persze azt is jelenti, hogy szembenézünk azzal: mi mit akarunk a képektől.”<sup>2</sup>

2 What do pictures want? Interview with W. J. T. Mitchell, by Asbjørn Grønstad and Øyvind Vågnes. <http://www.visual-studies.com/interviews/mitchell.html>





MAGÉN ISTVÁN  
Egy régi imakönyvből

A képi megfogalmazás a síkbeliségen túl egy finom térbeliséget is érzékeltet, szinte megfoghatók, plasztikusak a betűk, annak ellenére, hogy egymáshoz simulnak, összetartoznak, homogén egységet alkotnak.

Ma a magyar képzőművészeti alkotásokban előtérbe került a betű- és szöveg-használat, nyomtatott és írott formában is, különösen az avantgárd művészetben. Géczai János, Fenyvesi Ottó, Lakner Zsuzsa, Petőcz András, Szombathy Bálint, Zsbori Ervin hozható fel hazai példaként. A külföldiek között David Rakia pár éve elhunyt izraeli festőművész említhető, akinek munkái ugyan a vizuális megfogalmazás, képesség, technika és módszer tekintetében erősen különböznek Magén műveitől, s a magéni geometriai fegyelem szemben áll Rakia látszólagosan kaotikus betűhalmazával, belső tartalmuk tekintve, a szellemi szépség megszólaltatójaként mégis közel van egymáshoz a két életmű. A Magén-féle képesség, ez a ritmikus szövetté oldódás, ez az „elsimulás” tehát másképp közelít a szövegekhez, mint a fentiek esetében, és ha van lelke az írásoknak (s miért ne lenne!), akkor azt mondhatjuk, nála a képekben a szöveglélek mutatkozik meg, és másodlagossá válik, hogy van-e összefüggés, „eredeti”, értelmezhető szöveg a kép mögött – miközben a héberül tudók mégis képesek desziffrálni a képeket alkotó szövegeket. Magén számítógéppel festi a betűket, melyek fényt vagy árnyékot cipelnek, eltéríti őket, próbálja az európai művészet hagyományaihoz igazítani, elterelni a világmegváltás útjából, az önsanyargatás útvesztőjéből, az örök zsidó önmardosás, az örök mártírság soha véget nem érő sötét árkából. Művészetében a gondolatmenet a nyelven túli tudás felé halad. Saját kifejezőmódján beszél a befogadóhoz. Az út, amin vezetni kívánja közönségét, legyen az bármilyen nemzetiségű, vallású, világnézetű, talán a paradicsomba visz. Lehet, hogy éppen abba, amiből elvágyódik az ember. Ha van egyáltalán paradicsom, tegyük hozzá.

Cserba Júlia

# Párizs útvesztőjéből a magyar legendába

Mészáros Flóra: *Martyn Ferenc és Párizs*

Balassi Kiadó, Budapest, 2014  
144 oldal, 86 színes kép

Ha ennek a hiánypótló könyvnek a címlapján egy közismert művészettörténész neve szerepelne szerzőként, egészen biztosan több recenzió jelent volna meg róla. MÉSZÁROS FLÓRA azonban egy ígéretes pálya elején járó művészettörténész, és ha az érdeklődés felkeltése szempontjából fiatalsága hátrányt is jelent számára, ez a hátrány eltöri azokat mellett az ugyancsak a fiatalságból fakadó előnyök mellett, amelyek lehetővé tették ennek a dinamikus hozzáállású tanulmányoknak a megszületését. És éppen azért, mivel a könyv maga igazolja a szerző hozzáértését, nem lett volna szükséges, hogy – valószínűleg az öngazolás diákos reflexéből – saját eddigi munkáit a kíváncsi nagyobb mértékben kiemelje a bevezetőben, amely egyébként tartalmában jó összefoglalót ad a kötet tartalmáról, háttéréről.

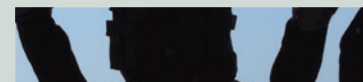
Mészáros Flóra bátorsággal és nyitottsággal nyúl a témához, MARTYN FERENC párizsi éveinek vizsgálatához, keres, kutat és járatlan utakra lépve, eddig homályban maradt tényeket tár fel. Nem elégtetik ki az eddigi kutatási eredmények, nem támaszkodik ellenőrzés nélküli adatokra, elkerüli azt a sajnos nem ritka gyakorlatot, amely sokszor téves adatokat használ fel és visz tovább. A fiatalság minden komplexustól mentes szemtelenségével mond ellent korábbi művészettörténeti állításoknak. Ahogy a bevezetőben írja: Kialakult azonban egy speciális művészettörténeti gyakorlat: a Martynnal foglalkozó szerzők többsége előzmények, biztos források és a képek többségének ismerete (!) nélkül írt a festő párizsi absztrakt korszakáról... A szerző alaposan tanulmányozta Martyn Párizsból hazaküldött leveleit, beszélgetett a festőt még személyesen ismerő művészekkel, művészettörténészekkel, az Abstraction-Création Brüsszelben élő, nemzetközi híró kutatójával, Gladys Fabre-ral, és a helyszínen, Párizsban igyekezett könyvtárakban, levéltárakban, gyűjteményekben Martynhoz kötődő adatok nyomára bukkanni. A tudomására jutott ismeretek alapján sok eddig megfejtetlen vagy tévesen megválaszolt kérdésre hol pontos választ ad, hol pedig az újonnan megszerzett tudás birtokában saját véleményt alakít ki. Többek között megtudhatjuk, miért hagyta el Martyn furcsa módon Magyarországot éppen abban az időszakban, amikor a magyar képzőművészet a megújulás irányába mozdult el, és miért Párizst választotta úticélpontul, annak ellenére, hogy ekkor már több pécsi művész, köztük Breuer Marcell, Forbát Alfréd, és a közeli barát, például Weininger Andor is a Bauhaus-hoz csatlakozva Németországban dolgozott. De ami mindezeknél sokkal fontosabb eredménye a szerző munkájának, az Martyn Ferenc párizsi évei alatt végigjárt hosszú és gyötrelmes útkeresésének feltárása, a kulcsfontos állomások sok új információt tartalmazó bemutatása, és a művész festészetében végbemenő átalakulás analízise. Mindennek megértéséhez nagymértékben hozzásegíti az olvasót a húszas évek Párizsának visszaidézése, és annak leírása, milyen művészi élettel találkozhatott a fiatal festő, milyen impulzusok érthették. Az olvasó is szinte átéli azt a zavart állapotot, amibe a modern festészet sokféleségével szembesülő fiatal Martyn kerülhetett a rázúduló új hatások alatt. Egyszerre volt jelen a kubizmus, a klasszikus festészet felé forduló figurális ábrázolás, a kibontakozó szürrealizmus és az egyre elfogadottabbá

váló absztrakció. A szerző párhuzamba állítja Martyn több festményét is azokéval a művészekével, akik különösen hatottak rá, így például Matisse-nak a Notre-Dame-ról készült 1902-es alkotását Martynnak szinte ugyanabból a nézőpontból ábrázolt 1927-es képével. Martyn ugyancsak 1927-ben megfesti a *Női alak a tájban*, amely viszont de Chirico 1925-ös *Költő és múzsájával* mutat nagyon közeli rokonságot, majd 1929-ben olyan festményekkel jelentkezik (*Alakok lépcsős szerkezetben*), amelyeket art-deco plakátok inspiráltak. Mindez jól tükrözi az útkeresés keserves tapogatózását, az egyéni stílus hiányát. Rippl-Rónai sok évvel korábbi, a felnőtté váló Martyn Ferencet dorgáló szavai: Hát ez így nem lesz jó! Mindenki fessen a maga módján! Párizsban még mindig időszerűek voltak.

Mivel Martyn akkoriban írt leveleiben sehol sem tett említést róla, a szerző az 1933-1934-ben készült alkotások elemzésén keresztül próbál választ találni arra, miképpen történhetett, hogy 1934-ben már az Abstraction-Création tagjai közt találjuk. A kötet jelentős terjedelemben foglalkozik Martyn ilyen mélységig eddig még nem vizsgált és kevésbé ismert párizsi nonfiguratív munkáival. Megcáfolja azt az eddigi feltevést, miszerint a Martyn-életműben, különösen a párizsi periódusban gyakran hangsúlyozott szerkezeti gondolkodás, azon belül a téma teljességének megértése, és ebből fakadóan a képmező egészének és minden elem azonos hangsúlyozásának fontossága az Abstraction-Création hatására alakult volna ki, és mindezt sokkal korábbra, Rippl-Rónai József tanításaira vezeti vissza. A festő Abstraction-Création-csoporthoz fűződő kapcsolatának és az ebben az időszakban készített képeinek behatóan elemzése, valamint magának a csoportnak a bemutatása sok új ismerettel szolgál a magyar olvasó számára.

A kötetben magának a művésznak eddig kevésbé vagy másként ismert portréja is kirajzolódik előttünk, sokban hozzájárulva életművének megértéséhez, értelmezéséhez. Az a tény is nyilvánvalóvá válik, hogy miközben Martyn Ferencnek Párizsban nem sikerült számottevő elismertségre szert tennie, addig a huszadi század második felének magyar festészeti megújulásában, az Európai Iskolában és a pécsi képzőművészeti életben kiemelkedő és meghatározó szerepet töltött be, és sokak mesterévé vált.

Mészáros Flóra Martyn Ferenc párizsi munkásságának újraértékelésével, kutatási eredményei alapján kialakított saját véleményével, következtetéseivel, feltevéseivel feladja a leckét a téma jövőbeli kutatóinak. Rájuk vár a feladat, hogy ezeket igazolják avagy megcáfolják.

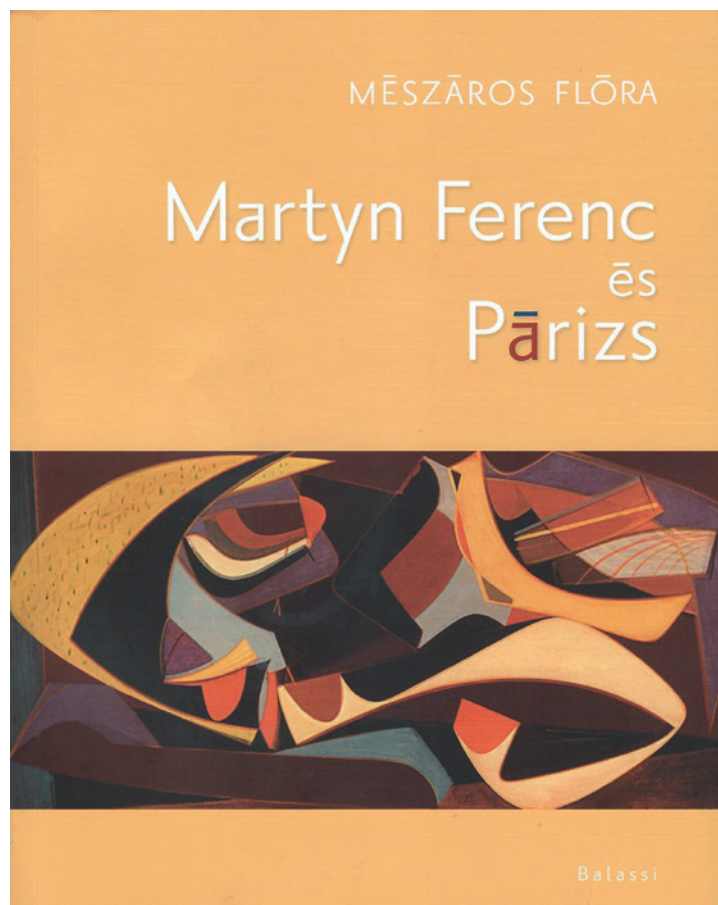


inside express →

Performansz a *Hope!*  
elnevezésű ukrán pavilonnál

56. Nemzetközi Képzőművészeti  
Kiállítás – Velencei Biennále

© Fotó: Rosta József







*Az ismerős és az ismeretlen*

# KRAJCSOVICS ÉVA

festőművész kiállítása



**Budapest Galéria**

2015. augusztus 7 – szeptember 13.

Megtekinthető hétfő kivételével 10–18 óráig. ☎ Budapest Galéria, 1036 Budapest, Lajos utca 158.

[www.budapestgaleria.hu](http://www.budapestgaleria.hu) ✉ [info@budapestgaleria.hu](mailto:info@budapestgaleria.hu)

