

Balkon

2016_3

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest

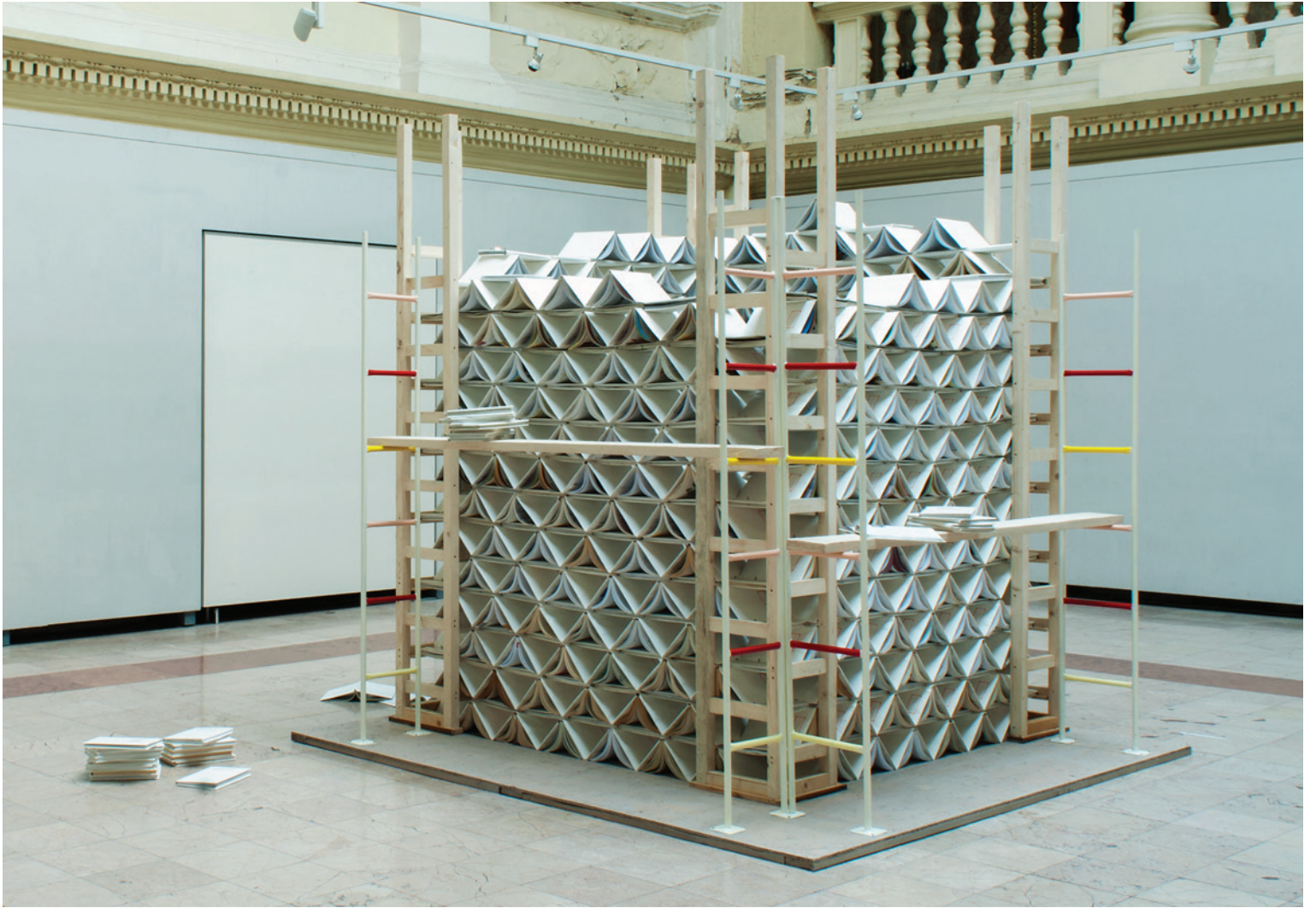


16003

9 771216 889000

ISSN 1216-8890 880 Ft





TASNÁDI JÓZSEF

A favágó hobbjaja, 2015

© Fotó: Szalontai Ábel

← i n s i d e e x p r e s s

Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

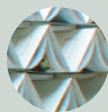
MOLNÁR JUDIT LILLA

Bunker, 2015

kb. 340 db tankönyv, fa, papír,
vas, zománccfesték

250×250×250 cm

© Fotó: Lakatos Attila



4



BÓDI KINGA

Úszó tárlatok

Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal – 23. rész – Kérdések Peternák Miklós művészettörténészhez

12



SÉRA ILDIKÓ

What People Do for Money:

Some Joint Ventures

A Manifesta 11 Zürichben

14

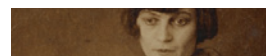


FENYVESI ÁRON

Komoróczy Tamás

Logos, Tekhnos, Textos, Videos, Audios, Lajos

17



SPULLER FERENC

Katekhón | Kompiláció két katolikus hívő, Hugo Ball és a mellette kitartó Emmy Hennings és Hennings kislánya, Annemarie emlékére, a DADA évfordulóján | 1. rész

Balkon

HU ISSN 1216-8890

Levél cím: Balkon, Kállai Ernő Művészeti Alapítvány
1024 Budapest, Fény u. 2. · balkon@c3.hu
www.balkon.hu

Poligráf Kft.

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



21

CSERBA JÚLIA

Lumière de l'aube – a hajnal fénye
Yoko Ono retrospektív kiállítása



24

NAJMÁNYI LÁSZLÓ
SPIONS

Hatvanegyedik rész



29

TASNÁDI JÓZSEF
A favágó hobbjaja



31

PÁLYI MÁRK

Gondolatok a képtárban
Ébredni alszom, lefeküdni kelek föl



33

SCHMAL RÓZA

Márványbánya
FOTÓ / MODELL – Képek a
természet és művészet között



35

KIRÁLY JUDIT

Egy, kettő, három, négy –
absztrakció ma

Főszerkesztő:
HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

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

Lapterv:
ELN FERENC
www.elnferenc.net

Fotó:
ROSTA JÓZSEF
jozsef.rosta@gmail.com

36



SIRBIK ATTILA

A domesztifikált horror dimenziói
Art-kapszulák szocio-politikai
amnézia ellen

37



Futballhuligánok, panelfiatalok,
nacionalisták
Jan Elantkowski beszélgetése
Tomasz Kulkával a *Képzelt
közösségek, magánképzetek*
című kiállítás kapcsán

38



PACSIKA RUDOLF

Egy ponton túl. Poroszlai Eszter
kiállításáról

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

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



ARCTIC PAPER

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

t á m o g a t ó k



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



Nemzeti Kulturális Alap

Úszó tárlatok

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

23. rész | Kérdések Peternák Miklós* művészettörténészhez

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

☞ **Peternák Miklós:** Nem vitás, hogy a lehetséges megoldások közül a nyílt pályázati rendszer az optimális. A legfontosabb, hogy mindig szakmai zsűrinek kell elbírálnia a pályázatokat. Nyilvánvaló, hogy nagyon sok múlik a zsűri összetételén, de ha ezt valóban szakmai szempontok határozzák meg, akkor a döntést mindenkinek el kell fogadni. Fontos, hogy a zsűri ne legyen állandó: mindig változzon az összetétele. Akkor jó a zsűri, ha minél sokrétűbb; ha van benne kutató-művészettörténész, kurátor, valamint olyan valaki is, aki már csinált a Biennálén kiállítást, de legyen benne művész is, és persze részt vehet benne állami képviselő is, de maximum egy fő. 2002 óta, amióta a pályázati rendszer él, nagyjából mindig is ilyen komplex zsűrik álltak össze, úgyhogy a szisztémában nem látok különösebben nagy hiányosságot vagy hibát. Sőt, kifejezetten jónak tartom, hogy ez a rendszer kétlépcsős: van egy első, írásbeli forduló, ahol a beadott pályázatoknak a zsűri részéről történő elbírálása után összeáll egy szűkített válogatás, akiket aztán behívnak egy második, szóbeli prezentációra. Ez utóbbin nagyon sok múlik. Mert elméletben össze lehet rakni egy jó pályázatot, de nagyon fontos, hogy ezt kommunikálni is tudja az ember, valóban megvalósítható legyen a projekt, illetve, hogy a zsűri tagjai a benyújtott papírok mögé pillantva személyesen is lássák és hallják a kurátort és a művészt. A Biennálén kiállítást csinálni egy nagyon komplex feladat, amely elsősorban nem az elméletalkotásról szól.

Amit elgondolkodtatónak és alapvetően problémának tartok az az, hogy viszonylag kevesen merik vállalni a megmérettetés kockázatát, vagy talán azt a munkát, ami egy jó színvonalú pályázati anyag összeállításával együtt jár. Az adott évben beadott tíz-tizenkét, vagy néha még ennél is kisebb számú pályázat, nagyon kevés.

A pályázati rendszer mellett nagyon lényegesnek tartom a Biennále Irodát, amelynek a felállítása az egyik legfontosabb lépése volt a velencei magyar kiállítások szervezésének a történetben, hiszen ilyen kaliberű – ráadásul évenkénti váltásban képzőművészeti és építészeti – projektek lebonyolításához kell egy felelős, aki képes mindezt áttekinteni és folyamatában is érzékelni.¹ Ha nincs felelős, aki „jó gazdaként” kézben tartja a szálakat és koordinálja azokat, akkor nem születhetnek igazán professzionálisan megvalósuló kiállítások. Tulajdonképpen az itt folyó munka a valódi garancia arra, hogy az egyes projektek követhető módon, biztonsággal megvalósulhatnak, tehát a kockázati tényezők így minimalizálhatók.

Különösen a 2014-2015-ben a Biennálén való magyar szereplés körül tapasztalt kaotikus és követhetetlen magyarországi események² fényében azt mindenképpen jó döntésnek tartom, hogy végül a Ludwig Múzeum felügyelősége alá került a biennalék szervezésének az ügye és a Biennále Iroda. A Biennálénak egy kortárs múzeumnál jobb helye van, mint bármely állami hivatalnál.

1 A Biennále Iroda 2001-ben Bencsik Barnabás kezdeményezésére jött létre. Az Irodát 2001-ben, majd 2006 és 2011 között Gáspár Júlia művészettörténész vezette. 2011-ben Gáspár Juliát Puskás István irodalomtörténész követte, majd 2016 januárjától Boros Géza művészettörténész.

2 A Velencei Biennále ügye 2013 szeptemberében került el a Műcsarnoktól, Gulyás Gábor akkori igazgató távozásával. Ezt követően a velencei magyar kiállítások ügye rövid ideig a Magyar Alkotóművészeti Nonprofit Kft. égisze alatt működött, majd 2015 januárjától a Ludwig Múzeum közvetlen felügyelete alá került. Az Emberi Erőforrások Minisztériuma 2015. januártól Balatoni Mónikát, az egykori kulturális diplomáciáért felelős államtitkárt nevezte ki nemzeti biztosnak és egyben a Biennále Iroda vezetőjének, aki 2015 szeptemberében váratlanul lemondott tisztségéről. 2015. október közepétől Fabényi Juliát, a Ludwig Múzeum jelenlegi igazgatóját nevezték ki velencei nemzeti biztosnak. A Biennále Irodát 2016 januárjától Boros Géza vezeti önálló osztályként a Ludwig Múzeum szervezeti struktúráján belül.

* 1956-ban született Esztergomban. Egyetemi tanulmányait 1976 és 1981 között az ELTE BTK történelem-művészettörténet szakán végezte. 1981 és 1983 között az MNG muzeológusa, 1983 és 1987 között az MTA Művészettörténeti Kutatócsoport tudományos munkatársa volt. 1990 óta tanít a Magyar Képzőművészeti Egyetemen, ahol az 1991-ben elindított Intermédia tanszék alapítója és a kezdetek óta tanszékvezetője. 1994 óta a művészettörténet tudomány kandidátusa. 1997 óta a C3 Kulturális és Kommunikációs Központ Alapítvány igazgatója. 2002-ben Németh Lajos-díjjal tüntették ki. 1978 óta tart előadásokat és publikál a tudomány és a művészet kapcsolatáról, illetve az új technikai médiumok elméleti és művészeti vonatkozásairól.

⊕ **BK:** Milyen célokat kellene megfogalmaznia az államnak (ha egyáltalán szükséges) a velencei magyar kiállításokkal? Mit gondol, mennyire vannak kihasználva a velencei magyar szereplésekben rejlő kultúrdiplomáciai lehetőségek?

⊗ **PM:** Az államnak tilos célokat megfogalmazni azon túl, hogy maximálisan megérti, hogy mennyire fontos historikusan és aktuálisan is, hogy egy ilyen centrális helyen, mint a *Velencei Biennále*, sikerült az elődeinknek létrehozni egy ilyen kulturális kitüremkedést. Ez ugyanannyira nagy jelentőségű, mint a magyar kulturális intézetek hálózata külföldön. Ha azokat a helyeket komolyan veszi az állam, akkor a velencei Magyar Pavilont is komolyan kellene vennie, mert hasonlóan fontos kulturális intézmény. Pontosan ugyanolyan gazdájának kellene lennie, mint a bécsi, a párizsi vagy a római Magyar Intézeteknek. A kortárs magyar művészet külföldi megjelenésének és a nemzetközi kulturális kapcsolatok kialakításának a szempontjából a velencei magyar szerepléseket egy kivételesen kitüntetett platformnak kellene tekinteni. Természetesen reprezentálhat az állam – ahogy a Német vagy a Francia Pavilonnál is megszokott, úgy a magyarnál is megjelenhet egy miniszter –, de ezt abban az értelemben kell tennie, hogy megmutassa, hogy az adott országban rangja van a kortárs művészetnek, fontos és kiemelt helyen szerepel a társadalomban. A kultuszminiszter, a magyar állam jelenléte az eseményen ezt az álláspontot képviseli, egyértelművé teszi, hogy nem szégyenletes ebben kortárs képzőművészeti közegben megjeleneni. A megnyitón résztvevő állami képviselő abban kell, hogy lássa a saját reprezentációs szerepét, hogy esetleg tart egy sajtótájékoztatót, amikor megérkezik, vagy szervez egy fogadást valamelyik este, illetve a megnyitón beszélget a többi nemzeti pavilonnál megjelenő politikus kollégájával, azaz a kapcsolatépítés és a diplomácia egyik fontos terepének kell, hogy tekintse ezt az alkalmat, hiszen bőven van erre lehetőség a megnyitó napjain.³ Ne a szakmai kérdésekben próbáljon meg üzenetet megfogalmazni. Ha az állam azt gondolja, hogy kompetens a kortárs képzőművészet szakmai kérdéseiben, akkor óriási téved. Kormányok jönnek-mennek, képviselőket választanak és leváltanak, de a szakmának van egy kontinuitása. Ezt korábban már többször belátták a magyar államférfiak, csak aztán ez valahogy, időről-időre, mindig elfelejtődik. A baj az, hogy a *Velencei Biennále* még mindig nem

³ 2011-ben – a *Biennále* weboldala szerint – több, mint 440000 látogató nézte meg a kiállításokat, ami az előző biennáléhoz képest 18% növekedést jelentett. Összesen 4500 nemzetközi újságíró akkreditált, 57 államfő, 40 miniszter és 23 nagykövet jelent meg a megnyitó napjain. Forrás: <http://www.labiennale.org/en/art/news/54iae-final.html> (Utolsó hozzáférés: 2016. március 5.)



Összeomlás – Passzív interjú. 54. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. Magyar Pavilon, Velence, 2011. június 4 – november 27. © Fotó: Németh Hajnal

szerepel a magyar állami költségvetés éves állandó rovatai közt, mint egy olyan kulturális intézmény, amellyel minden évben számolni kell, és amelyben óriási nemzetközi kultúrdiplomáciai lehetőség is van. Ez egy állandó, folyamatos projekt, ami rendszerességet, gondozást igényel. Amíg ezt nem látja be az állam, nem kerülhet igazán a helyére a *Velencei Biennále* kérdése és ügye sem az állami reprezentációban, sem a kortárs képzőművészeti szakmában. Egyszóval: a velencei magyar kiállításokban van kultúrpolitikai és nemzetközi diplomáciai potenciál, de ennek a legkevésbé sem szabad összekeverednie a Magyar Pavilonban látható szakmai projekttel.

⊕ **BK:** Minden ország államilag szervezett kiállításokkal vesz részt a Velencei Biennálén, s a nemzeti pavilonrendszerben való gondolkodást régóta éri erős kritika. Mit gondol erről, jó-e ez a struktúra, vagy változtatni kellene rajta?

⊗ **PM:** Egy ilyen kérdésnél mindig meg kell nézni a historikus háttérrel és a jelenkori folyamatokat. A historikus háttér az, hogy a 19. századi világkiállításokat – 1851 óta, amióta az angolok kitalálták a világkiállítást Londonban –

Összeomlás – Passzív interjú. 54. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. Magyar Pavilon, Velence, 2011. június 4 – november 27. © Fotó: Németh Hajnal



a nemzeti pavilonrendszer jellemezte. Ezt vették aztán át 1895-ben az olaszok – lényegében egy szakkiállításra adaptálva – Velencében, s ez meglehetősen bejött nekik. Leginkább azért, mert a világiállítások efemer jellegével ellentétben a *Velencei Biennale* állandó, a nemzeti pavilonokat folyamatosan lehet használni. A pavilonok, minden kritika ellenére, 1895 óta a mai napig, folyamatosan szaporodnak: ez egy valós folyamat, ami történetileg így alakult, nem hiszem, hogy küzdeni kellene ellene. A *Velencei Biennale* a kortárs művészet talán legismertebb, leglátogatottabb rendezvénye. A nemzeti pavilonok mellett ott vannak a kurátori terek, a Központi Pavilon, az Arsenale, a külső helyszíneken megvalósított kurátori kiállítások, és ezekre a helyekre például csak néha, elvétve jut be magyar művész.⁴ Az egész *Biennalénak* gyakorlatilag ma már csak egy szeletét jelentik a nemzeti pavilonokban megvalósuló kiállítások. Éppen ezért én nem nyúlnék hozzá a nemzeti pavilonokhoz – rengeteg egyéb tér, terület van: a globalizáció nem unifikáció, hanem a sokszerűség, a diverzitás megtapasztalása épp az egyedi, sajátos identitások kontextusa által. Ha nem a „nemzet” szót használjuk a pavilonokra, hanem mondjuk az ország(íma)z kifejezést, talán senkit sem zavarna: vagyis valami más probléma van – téves módon – ide áttolva.

A Magyar Pavilon pozíciója ebben a velencei történetben igen jó (lehetne). A múltat mindig lehet avittnak nevezni, de lehet olyan hagyománynak is tekinteni, amely bármilyen aktuális jelentést felvehet: hiszen a Magyar Pavilon alaphelyzetben egy üres tér, ami bármit befogadhat. Azt a kérdést kellene inkább feltenni, hogy mi a viszonyunk ehhez a hagyományhoz. Valamikor minden kortárs volt, így a Magyar Pavilon épülete is. 1909-ben, amikor megépült, egy aktuális *statement* volt a magyar állam részéről. Épp ezért még inkább szomorú, hogy ma mennyire nem tekinti a sajátjának az állam az épületet. Az is egyfajta kulturális üzenet egy ország részéről, hogy a pavilonjában van-e klíma, vagy nincs, van-e wifi, vagy nincs, beázik-e a tető, vagy sem...

Amúgy persze lehet kritikusan-ironikusan reagálni a nemzeti pavilonok rendszerére. Ezt mondjuk Németország vagy Franciaország megetheti, de Magyarország nem. Abban az esetben, ha sikerült volna jobban a nemzetközi terepre helyezni a kortárs magyar képzőművészetet, akkor felmerülhetne például, hogy ne csak

a magyar művészeket segítsük egy ilyen megjelenéssel, hanem a külföldieket is. De addig, amíg ez jelenti a magyar művészek számára a legfontosabb nemzetközi megjelenést, amire ráadásul minden évben van lehetőség, addig az ő hasznukra kell fordítani a pavilon kiállításait. Az itt való szereplés egyfajta potencialitás a kiállító művész számára, és így is kellene fel-fogni: már nem kezdő, de még lehetséges nemzetközi karrier előtt álló művészeket kellene bemutatni, hogy helyzetbe hozhassák magukat. Amennyiben a kortárs magyar művészet nemzetközi megítélése más lenne, mint most, akkor persze talán mást mondanék, de amíg ennyire siralmas a helyzet, addig ez a lehető legjobb, szinte egyetlen megfelelő megoldás. Az amerikaiaknál vagy a briteknél lehet jutalomjáték a megjelenés a saját nemzeti pavilonjukban, egyfajta kitüntető alkalom, egy-egy jól ismert, már világsztár művészeknek. De a Magyar Pavilonnál ezt nem lehet megtenni. Bármennyire is úgy vélem, hogy – nemzetközileg értve – a 20. század második felének egyik legjelentősebb művésze Erdély Miklós, mégse gondolom, hogy kiállítást kellene csinálni neki a Magyar Pavilonban.

⊕ **BK:** Mit jelentett önnek művészettörténész-ként 2011-ben a Velencei Biennalén kiállítás rendezni?

⊗ **PM:** Ez külső megítélés szempontjából talán fontos lehet, amit tényként el kell fogadni, bár engem különösképpen nem érdekel. Sok egyéb tevékenységem van, kifejezett kurátori karrierre nem vágyom: egyébként a művészettörténész szakmában ez tulajdonképpen nem is számít. Mint mindennek, ennek is két oldala van: szerintem minden projekt, amit az ember csinál, egyformán fontos – legyen szó egy kiállításról a *Velencei Biennalén*, vagy egy kis garázstárlatról mondjuk Budapesten. Ugyanúgy bele kell tenni mindkettőbe az energiát, csak akkor lesz értékes. Tehát minden munkának két megítélése van: a külső megítélés, és a belső meggyőződés, hogy valójában mit és mennyit tett bele az adott projektbe az ember.

Mindenesetre a *Biennale* nekem jó feladat volt, mert profi művésszel és kiállítás-szervezővel dolgozhattam együtt, és egy ambiciózus, izgalmas projekt valósulhatott meg.

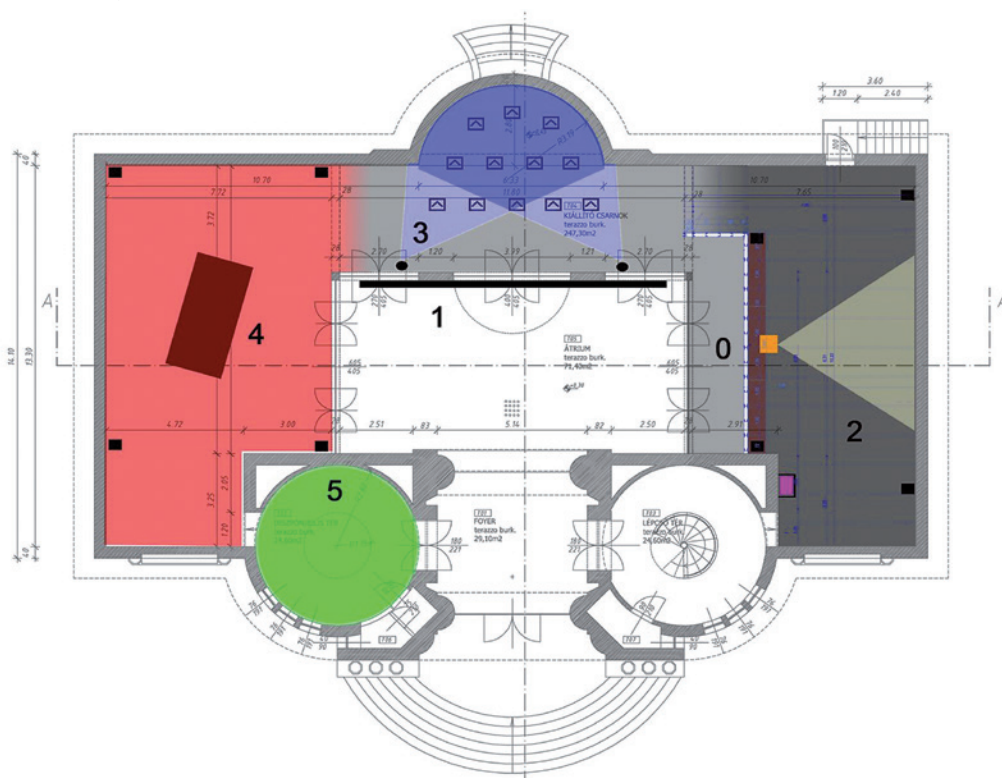
⊕ **BK:** Mi volt a korábbi véleménye a Biennaléről? Vátozott-e ez 2011-ben a kiállítás megrendezése után?

⊗ **PM:** Először 1986-ban láttam *Biennalét*, amikor éppen *Tudomány és művészet* volt a téma,⁵ úgyhogy ez elég nagy hatással volt

4 Pl.: 1988: *Aperto '88*: Bachman Gábor és Szalai Tibor; 1993: *Aperto '93*: El-Hassan Róza.

NÉMETH HAJNAL

Összeomlás – Passzív interjú. Alaprajz. 54. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. Magyar Pavilon, Velence, 2011. június 4 – november 27.



5 *Arte e scienza. 42. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. 1986. június 29 – szeptember 28. Főkurátor: Maurizio Calvesi. Abban az évben két szekcióra osztották a biennale kurátori kiállítását: 1. Tra passato e presente (Múlt és jelen között); 2. Nell'età delle scienze (A tudomány kora).*



NÉMETH HAJNAL

Összeomlás – Passzív interjú. 54. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. Magyar Pavilon, Velence, 2011. június 4 – november 27. © Fotó: Németh Hajnal

rám, mert addigra már – többek között – sokat foglalkoztam ezzel a két területtel, illetve a kapcsolatuk kérdéskörével. Később írtam is erről,⁶ illetve már addigra is több mindent publikáltam, meg előadásokat is tartottam ebben a témában.⁷ Tanulságos volt olyan művészek kiemelkedő munkáit látni, mint CY TWOMBLY vagy GIULIO PAOLINI. Az a Biennále egyébként nagyon szépen bánt a historikus részekkel, a makettekkel, a léptékváltással, a történeti anyagokkal. Mindez komolyan megfogott – akkor először és utoljára –, megvettem a *Biennále* katalógusát. Aztán az 1980-as évek végén és az 1990-es években inkább az *Ars Electronica* fesztiválokra jártam,⁸ Velencébe 1997 körül mentem el újra, de azóta többször is voltam. A véleményem a *Biennáléről* – pozitív irányba – már korábban megváltozott, azt nem befolyásolta a 2011-es részvételem. Tapasztaltam, hogy néhány év elteltével visszazsanézni egy-egy korábbi *Biennálét* (fotókon, interneten), igen tanulságos. Sok minden csak

6 Peternák Miklós: Két viszony. I. Művészet és tudomány (A XLII. Velencei Biennálé témáiról.); II. Hang és film. (Mauricio Kagel munkái a 14. Zágrábi Zenei Biennálén.) In: *Mozgó Film* 3. BBS, Budapest, 1989, 61-74.

7 Pl.: Peternák Miklós: *A fotó, film, videó és az idő. Művészet a változó világban. Képzőművészeti Világhét*, Budapest, 1980. Sokszorosítás: *Az 1980-as Képzőművészeti Világhét előadásai*, Budapest, 1980, 46-51., illetve: *Videó-művészet-kommunikáció*. In: *Mozgó Film* 1. BBS, Budapest, 1984, 293-302. (eredetileg: *Művészet és/mint kommunikáció. Képzőművészeti Világhét*, Budapest, 1983. Sokszorosítás: *Az 1983-as Képzőművészeti Világhét előadásai*, Budapest, 1983.)

8 Az első *Ars Electronica* fesztivált 1979-ben rendezték meg Linzben, a digitális forradalom jegyében. Az azóta minden évben megrendezendő fesztivál hamar az egyik legjelentősebb nemzetközi fesztivállá fejlődött a művészet-technológia-társadalom témában.

utólag esik le az embernek. Közben meg képtelenség azt várni egy ilyen megrendezvénytől, hogy a mi ízlésünket szolgálja. Mindig vannak izgalmas és új dolgok – s ez elég is. Én például 2005-ben Velencében hallottam először TINO SEGHALRól, az az évi Német Pavilonban láttam először a munkáit, és ma már nem kell mondani, hogy mekkora sztár, de sokan itt fedezték fel. Erről is szól a *Biennále*, új dolgok felfedezéséről.

Amúgy meg az alaphelyzet világos: adott egy megrendezés, egy nagyipar, amelynek tehát egy kicsiny részelemez ez a pavilon-dolog, ahol maximális intenzitással, a lehető legjobban kell megvalósítani az adott kiállítást, úgy, mintha az lenne a *Biennálén* a központ. De közben nem szabad naiv elvárásokat dédelgetni, fergeteges reakciókra számítani. Aki ezt nem tudja, azt érheti csalódás.

✚ **BK:** *Meséljen egy kicsit a 2011-ben Velencében megvalósult Németh Hajnal. Összeomlás – Passzív interjú címet viselő magyar kiállításáról. Mi volt a kiállításuk koncepciója, hogyan nézett ki az installáció, mi volt a rendezési elv?*

✚ **PM:** A kezdeményezés a művészé volt, aki szinte az utolsó pillanatban javasolta, hogy próbáljuk meg a pályázást – mondtam, hogy most már kicsit késő, időm sem volt sok éppen. Ő meg mondta, hogy neki van, s valóban annyira intenzíven kezdett el dolgozni, hogy nekem is nagy kedvet csinált hozzá. Így végül, amikor beadtuk a pályázatot, a szakmai zsűri⁹ tizenegy beérkezett pályázatból választotta ki győztesnek a projektünket. Itt jegyezném meg, hogy az én kurátori koncepcióm egy rendkívül avított szemléletet testesített meg: azt mondtam, hogy én az feladatom ebben a történetben az, hogy a saját tapasztalatommal, tudásommal és energiámmal maximálisan segítsen a művészt, hogy a lehető legkompromisszummentesebben és legperfekttebb módon jöjjön létre az, amit ő akar. Ez egy eléggé szimpla kurátori hozzáállás, ami manapság nem annyira divatos.

Hajni, a Magyar Pavilon tereit különálló akusztikai egységként felfogva, és ennek megfelelően kialakítva az egyes installációs részeket, egy abszolút helyspecifikus installációt hozott létre. Alapvetően három rétege, ha úgy tesszük, három narratívája volt az installációnak: az elénekelt baleseti beszámolók narratívája, a gépkocsihoz mint a 20. század fétisztárgyához kapcsolódó narratíva

9 Németh Hajnal. *Összeomlás – Passzív interjú. 54. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. Magyar Pavilon, Velence, 2011. június 4 – november 27. Kurátor: Peternák Miklós. Nemzeti biztos: Gulyás Gábor.*

10 2010-ben a pályázat kiíráskor Petrányi Zsolt – akkor még hivatalában lévő Műcsarnok-igazgató és egyben nemzeti biztos – által felkért zsűri tagjai voltak: András Gábor, Boros Géza, Hegyi Dóra, Sasvári Edit, Timár Katalin, Szipócs Krisztina.



NÉMETH HAJNAL
Összeomlás – Passzív interjú. 54. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia.
Magyar Pavilon, Velence, 2011. június 4 – november 27. © Fotó: Németh Hajnal

az összetört autóval és a vetített videó felvételeivel, s végül a látogató saját narratívája. A cél az volt, hogy a látogató teremről-teremre haladva fedezze fel a komplex mű különböző hang- és jelentésrétegeit. Aki egyenesen, a nyitott, napfényes átrium felől lépett be a Pavilonba, először a rendszámtáblákra nyomtatott verssel szembesült a szemközi falon, majd többnyire az autóbalesetet szenvedett interjúalanyokról készült fekete-fehér fotósorozat folyosóján keresztül jutott be a középő, apszisszerű térbe, ahol a kottatartókra helyezett szöveggömbök, a balesetek jegyzőkönyvei fogadták. Aki a belépéskor balra fordult, az az információs terem után az autóröncs terébe ért, ahol a balesetes BMW-n kívül csupán négy hangfal, s egyáltalán nem mellékesen: igen intenzív vörös fény fogadta. (Erős napsütéskor szinte lehetetlen volt néhány percnél többet eltölteni ebben a teremben.) Így továbbhaladva, a valóságos tárgy felől az átmeneti fénybe vont, megvilágított szövegekhez, majd a kísérleti operafilm sötét termébe juthatott: nevezhetjük ezt egy szokványos lineáris közelítésnek. Aki viszont a filmvetítés sötét teréből indult, vagyis a pavilonba lépve jobbra fordult, mintegy fordított sorrendben tárta föl a videóhoz vezető út rétegeit: amennyiben egy-két epizódot megnézett, könnyedén rájöhett arra, hogy az énekelt szövegeket elolvashatja, mint ahogy arra is, hogy a videónál meglévő, a felvétel környezetét (gyár, autópálya stb.) is rögzítő, hallhatóvá tevő hangirányító roncsautó terében megszűnik, ott csupán a tiszta énekhang és zene hallható már. A megvalósított velencei installáció főbb elemei már korábbról készen voltak, némelyik ki is volt itthon állítva.¹¹ Ilyen rövid idő alatt lehetetlen a nulláról kitalálni, kivitelezni és megvalósítani egy ekkora volumenű projektet. Így a pályázatunk pozitív elbírálása után a legfontosabb új elem elkészítésére koncentrált Hajni: a 12 felvonásos kísérleti operafilm leforgatására és elkészítésére. Megjegyzem, ez sem volt kis feladat fél év alatt, hiszen HD minőségről, több helyszínen való forgatásról, speciális hangfelvételekről, operaénekesek alkalmazásáról, és 90 perces, játékfilmnyi hosszról beszélünk. Hajni hihetetlen munkabírása és professzionalizmusa, s nem utolsósorban nemzetközi kapcsolathálója tette lehetővé, hogy elkészült a mű, nem is akármilyen minőségben. Az operalibrettók szöveggömbjei valós balesetek történetei alapján készültek: a vezetéshez, a sebességhez vagy az autóhoz mint fétishez fűződő emberi viszonyokat írnak le eldöntendő kérdések formájában. A párbeszédet előadó énekesek az élet színpadán (autógyár, szállodai szoba, autópálya) lépnek fel, a környezet zajait zenei motívumként értelmezve improvizálnak dallamokat vagy inkább diszharmóniákat. S a humor sem áll távol a dologtól, alkalmasint. A filmforgatáson kívül új volt még az installációban a rendszámtáblákból

összeállított vers, a hanginstalláció, a szereplőkről készített fotósorozat, és persze a weboldal, meg a katalógusok.

Felmerült, hogy a kiállítást Magyarországon is mutassuk be, mivel azonban az installáció több része már ismert volt a hazai közönség előtt, úgy döntöttünk, hogy nem a komplett installációt, hanem az új, a *Biennáléra* készült videót mutatjuk be mozi környezetben. Sikerült az ilyen szintű vetítéshez megfelelő helyszínt találni: az Uránia Nemzeti Filmszínház fogadó-készsége révén a budapesti ősbemutató még a *Biennále* nyitva tartása idején, 2011 szeptemberben megtörtént, s a munka így is remekül működött.¹² Egyébként épp most, amikor az interjú készül, kiállítótérben is látható végre – először Magyarországon – a teljes videó az Új Budapest Galériában, az *Időalap* című kiállításon.¹³

⊕ **BK:** *Mennyiben illeszkedett 2011-ben a magyar kiállítás a Biennále aktuális „trendjébe”? Egyáltalán: kell-e, hogy illeszkedjenek a magyar kiállítások egy nemzetközi diskurzusba vagy inkább a „differencia” a cél?*

⊗ **PM:** Csak véletlenül illeszkedett, mert, ahogy említettem, a mű alapelemei már korábban megvoltak, minthogy az aktuális *Biennále* főkurátora meghirdette volna központi koncepcióját.¹⁴ Szerintem értelmetlen akár illeszkedésről, akár differenciáról gondolkodni. A trendek úgyis csak utólag rajzolódnak ki, előre nem lehet ezeket látni. Az egyetlen cél, hogy az adott

12 ÖSSZEOMLÁS – PASSZÍV INTERJÚ. Kísérleti operafilm 12 részben. Írta és rendezte: Németh Hajnal.

Ének: Xenia Romashova (szoprán), Jana Kurucová (mezzo), Susanne Gritschneider (alt), Gregory Warren (tenor), Nathan De'Shon Myers (bariton), Tomasz Wija (basszus), Kinderchor Canzonetta Berlin | Kórusvezető: Jochen Wittur | Zongora: Virginia Ehrhardt, Matthias Samuil | Cselló: David Sills | Az angyal hangja: Jomo Charles-Schmid | Zene: Reggie and Cornelia Moore; Georg Friedrich Händel – Lascia Ch'io Pianga, Aria from Rinaldo | Kamera: Imreh István | Kamera asszisztens: Lovas Péter Hangfelvétel: Volker Schaner, Dino Grobe, Yensin Jahn, | Studios Saal3 Berlin | Utómunkálatok: Németh Hajnal, Volker Schaner, Yensin Jahn | Bemutató: Uránia Nemzeti Filmszínház, Budapest, 2011. szeptember 14., 19 óra.

13 IDŐALAP / TIMEBASE. *Idő-alapú médiaművek a kortárs képzőművészetben.* Új Budapest Galéria, Budapest, 2015. december 5 – március 20. Kurátor: Peternák Miklós. Kiállító művészek: Barnaföldi Anna, Gróf Ferenc (Société Réaliste), Kis Judit, Komoróczy Tamás, Maurer Dóra, Monhor Viktória, Németh Hajnal, Révész László László, Rigó Mária hagyományos filmkészítés kurzusa – MKE Intermédia (Farkas Rita, Horváth Zsófia, Huszár Ildikó, Kemény Zsuzsa, KISS Antal, Korponovics Roland, Kristóf Gábor, Tulisz Hajnalka), Szegegy-Maszák Zoltán – Fernezelyi Márton, Szemző Tibor, Szécsényi-Nagy Loránd, Szirtes János, Szolnoki József, Vándor Csaba, Waliczky Tamás.

14 ILLUMInazioni – ILLUMInations. 54. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. Velence, 2011. június 4 – november 27. Főkurátor: Bice Curiger. Az az évi főkurátor a *Biennále* központi tematikájában azokat az intuitív meglátásokat és azt a gondolati megvilágosodást hangsúlyozta, amely a művészettel való találkozásnak és a művészet azon képességének köszönhető, amely az érzékelés képességét fejleszti. Az ILLUMInáció-kiállítás a megvilágosító élmény fényére koncentrált. Lásd a koncepciót részletesen: <http://www.labiennale.org/en/art/archive/54th-exhibition/curiger/> (Utolsó hozzáférés: 2016. március 5.)

11 Összeomlás – Passzív interjú. Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Budapest, 2010; 2 Dal 1 Vég. MODEM, Debrecen, 2010; Aviva Képzőművészeti Díj, Múcsarnok, Budapest, 2010.

körülmények között megvalósítható lehető legjobb és legérdekesebb művet kell bemutatni. Volt olyan lista 2011-ben a nemzetközi sajtóban, ami a Magyar Pavilont az első kilencbe sorolta,¹⁵ ezzel egyet lehet érteni, de többen mondták azt is, hogy ez a legjobb kiállítás – ami talán túlzás. Egyértelmű volt, hogy a 2010-ben tragikus hirtelenséggel elhunyt CHRISTOPH SCHLINGENSIEF, vagyis a Német Pavilon lesz a díjesélyes.¹⁶ Ebbe a díjörületbe nem érdemes belemenni. Annak viszont örültem, hogy az azóta 2014-ben elhunyt ELAINE FRANCES STURTEVANT kapta az életműdíjat.

⊕ **BK:** Örök vita tárgya a rendelkezésre álló szűkös időkeret a kiállítások megvalósítására...

⊗ **PM:** Igen, valóban nagyon szűk az időkeret, ezen változtatni kellene már végre. Egyszerűen hamarabb kéne kiírni a pályázatot. A mi kiállításunk előkészítésének fontos eleme volt a Magyar Pavilon aktuális – az előző évi *Építészeti Biennále* még álló installációs elemeivel együtt történő – megtekintése, amely GÁSPÁR JÚLIA javaslatára és a Műcsarnok segítsége révén történt meg, s valóban hasznosnak bizonyult, minthogy az ott alkalmazott beépítés egy részét kompromisszum nélkül használni tudtuk. Ezzel jelentős időt – és nem utolsó sorban építési költséget is – takarítottunk meg az installációépítésnél.

⊕ **BK:** Ki finanszírozta 2011-ben a velencei magyar kiállítás költségeit? Mekkora költségvetéssel dolgoztak? Mit gondol: szükséges lenne-e az állami keret növelése, vagy inkább a magántőkét kellene bevonni, szponzorokkal kéne együttműködni?

⊗ **PM:** 50 millió forint állami keret volt a projektre. Nekem 30 millióról kellett költségvetést készítenem, amelyből 11 millió volt a produkcóra. A rendezvény rangjához képest nevetségesen csekély ez az összeg, ráadásul a költségvetés feletti rendelkezési jogot 2011 után nagy részben elvették a kurátortól, ami viszont így ellenőrizhetetlenné válik. A költségvetés csak a szigorúan vett projektre volt épphogy elég, a PR, a reklám, a reprezentáció, az esetleges külön programok és kísérő események a félév során mind elhullottak (egy *e-flux* hírlevél, egy *Flash Art* és egy *Caleidoscope* reklám, valamint 100 plakát volt lényegében a teljes reklámköltség). Meg kellene nézni, hogy más országok mennyit költenek a velencei kiállításra, vagy, hogy a különböző külföldi magyar kiállításokra és



NÉMETH HAJNAL

Összeomlás – Passzív interjú. 54. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. Magyar Pavilon, Velence, 2011. június 4 – november 27. © Fotó: Németh Hajnal

nemzetközi kultúrkapcsolatokra mennyit költ az állam, és annak a kontextusában kellene vizsgálni és felülbírálni a *Biennále* 50 milliós keretét.

Óriási problémának látom azt, hogy nem áll időben rendelkezésre a költségkeret. Korábban volt arra is példa, hogy az adott év kurátorának banki kölcsönt kellett felvenni az állami források késői utalása miatt, különben nem valósult volna meg a kiállítás a megnyitóra. A mi esetünkben is utófinanszírozás volt, viszont a kísérleti operafilm leforgatásához azonnali forrásokra volt szükség, így nélkülözhetetlen volt támogató produkciós partnerek¹⁷ bevonása előfinanszírozási konstrukcióban, hogy a munkafeltételeink biztosítva legyenek. De azt is a támogatásokhoz kell sorolni, hogy a lipcsei, akkor új BMW-gyár ingyenesen biztosította az egyik forgatási helyszínt, s akadt még néhány ilyen, kisebb tétel. Voltak önkéntes segítők is: a Képzőművészeti Egyetemen akkor indult képzőművészet elmélet szakról öt hallgató jelentkezett, s végül ők csinálták a kiállítás facebook és twitter oldalát, illetve valahogy elintézték, hogy a megnyitón legyen magyar bor, szponzorációs formában. Tehát túl sok mindenre nem nagyon volt módjuk, mert a feladatok már le voltak osztva, de ez a barátinak nevezhető segítség is igen fontos. A magántőke bevonását illúzióknak gondolom, kivéve, ha a nyertesnek vannak kapcsolatai. De ez esetleges. Ezt az egész kérdést a teljes kortárs magyar művészet és a magántőke kontextusában kellene vizsgálni. A kérdést nem úgy kell feltenni, hogy be kell-e vonni magánpénzt, hanem, hogy be akar-e egyáltalán vonódni a magántőke? Annak a cégnek vagy banknak, amelyik érdeklődik kortárs képzőművészeti projektek támogatása iránt, tudnia kell a *Biennáléről*, és el tudja dönteni, hogy akar-e pénzt adni vagy sem. Azok a cégek pedig, akiket meg nem érdekel a képzőművészeti támogatás, ha megkeressük őket, akkor sem fognak adni. Ha azzal próbáljuk meg az állami felelősséget kivédeni, hogy a magántőkét is be kell vonni és társfinanszírozás kell, akkor téves úton járunk. A Magyar Pavilon magyar állami terület, amit a kortárs művészetnek dedikáltak, s e minőségében a nemzetközileg leginkább látható tér, ahol a mindenkor kulturális kormányzatnak két dolga van: megfelelő támogatást nyújt egy átlátható rendszerben, ahol a projektek kiválasztása szigorúan szakmai döntésen alapul, majd megfelelő időben és megfelelő szinten megjelenik, mutatva, mennyire fontos Magyarországon a kortárs művészet.

És még egy dolog a finanszírozáshoz kapcsolódóan: a pavilont rendbe kellene végre tenni. Utalnék itt arra, amiket ezzel kapcsolatban Gáspár Júlia mondott

15 The Nine Best National Pavilions at the Venice Biennale. *Artinfo.com*, 2011. június 6. Lásd: <http://www.blouinartinfo.com/news/story/123928/the-nine-best-national-pavilions-at-the-venice-biennale> (Utolsó hozzáférés: 2016. március 5.)

16 *Christoph Schlingensief. 54. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. Velence, 2011. június 4 – november 27.* Kurátor: Susanne Gaensheimer. 2011-ben a német kiállítás nyerte el a *Biennále* fődíját, az Arany Oroszlán-díjat.

17 A C3 Alapítvány, Budapest, illetve a FuFoo Film GmbH, Berlin voltak a videomunka producerei.

ezen sorozat korábbi részében, amivel teljesen egyetértek.¹⁸ A Magyar Pavilon épületének a helyzete, állapota feltétlenül átgondolandó: jelenleg nem világos, ki is a gazdája. A tulajdonost terhelnék az évente szükséges javítások, állagmegóvás. Ami ezen túl megoldandó: a legutóbbi nagyobb felújításkor (1999) befejezetlenül hagyott, félbemaradt részek befejezése (így az emelet használhatóvá tétele), valamint az egyre hosszabbodó nyitva tartási idő miatt, legalább a részleges klíma megoldása, illetve egyéb, a jelenleginél megfelelőbb infrastruktúra kialakítása. A fenti anomália miatt még olyan rutinszerű feladatok megoldása is problémát jelent, mint a zárva tartási időben szükséges védelem a rongálás ellen, vagy a pincében időszakosan megjelenő víz stb.

BK: *Mi az ön tapasztalata: milyen az együttműködés a különböző „pozíciók” (minisztérium, Biennále Iroda, nemzeti biztos, kurátor, művész(ek)) között a kiállítások megvalósítása alatt?*

PM: Nincs ilyen intenzív együttműködés. Lehet, hogy jó lenne, ha lenne, de nincs. A minisztérium egy (egyébként igen szimpatikus) hivatalnok-képviselőjével csak a megnyitón találkoztam, a projekt közben érkezett új nemzeti biztossal pedig a megnyitó előtt talán kétszer. Megemlíteném, hogy a Műcsarnok gazdasági vezetője nagyon kooperatív volt. Szerencsére az akkori Biennále Iroda (Gáspár Júlia) működése ezt a kommunikáció-hiányt szinte észrevehetetlenné tette számunkra, vagyis képesek voltunk így csak a projekttel foglalkozni. Juli szerepét lehetetlen túlértékelni: nélkülözhetetlen volt. Az elején, a pályázat elnyerése és az első helyszíni szemle után még voltak illúzióink, hogy esetleg a pavilonért is tehetünk majd valamit, ha már így alakult – de hamar világossá vált, hogy az átláthatatlan viszonyok miatt ez lehetetlen, így inkább a projektre koncentráltunk.

BK: *Milyen volt a nemzetközi és a magyar visszhangja a Magyar Pavilonnak és az ott bemutatottaknak 2011-ben?*

PM: Nemzetközi részről nagyon sok pozitív visszajelzést kapott a kiállítás, számos nemzetközi szakember ott volt a megnyitón¹⁹ és szép számmal írtak is a kiállításról.²⁰ Az Izraeli Pavilon akkori kurátorának, JEAN DE LOISY-nek, aki utána a Palais de Tokyo igazgatója lett, nagyon tetszett Hajni munkája, és meg is hívta őt utána Párizsba.²¹

A *Kunstforum* fotósai rendre visszajártak forgatni. UDO KITTELMANN-nak (aki nyert már kurátorként a Német Pavilonnak díjat²²) viszont nem tetszett a kiállítás, amit lehetett tudni korábban is, amikor a Nam June Paik-díjra ajánlottam Hajni munkáit.²³ Ám ezért egyáltalán nem haragszom, sőt, örülök annak, hogy világosan elmondta a véleményét, és persze ettől függetlenül ott volt a megnyitón. Viszont nagyon sokra értékelte a kiállítást HUBERTUS VON AMELUNXEN, a Hochschule für Bildende Künste Braunschweig akkori elnöke, aki nem csak barátságból vállalta a pavilon megnyitását, hanem azért, mert igen izgalmasnak tartotta a projektet. Az ő révén tudtam néhány percet telefonon beszélni PAULVIRILIOval, ami ugyan rövid volt, de nem fogom elfelejteni egyre aktuálisabbá

18 Bódi Kinga: Úszó tárlatok. Beszélgetések az egykor Velencei Biennalén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal. 21. rész. Kérdések Gáspár Júlia művészettörténészhez. *Balkon* 2015/11-12, 4-9.

19 A Magyar Pavilon megnyitójára a nemzetközi kortárs művészet olyan jeles képviselői is elmentek, mint Iris Dresser és Hans D. Christ, a Stuttgart Kunstverein vezetői, Eva Schmidt, a Siegeni Kortárs Művészeti Múzeum igazgatója, Wulf Herzogenrath, a Brémai Kunsthalle igazgatója, Johannes Odenthal, a Berlieni Művészeti Akadémia programigazgatója, Regina Wyrwoll, a Nam June Paik-díjat alapító düsseldorfi NRW Alapítvány képviselőjében, Willem Velthoven, a *Mediamatic* médiaművészeti magazin alapító szerkesztője és tulajdonosa, László Glozer és Sabine Himmelsbach kurátorok, valamint Katharina Sieverding, Antoni Muntadas, Stephen Partridge és Marta Minujin képzőművészek.

20 Pl.: Susanne Boecker: Hajnal Németh – Crash – Passive Interview. In: *Kunstforum*, 2011/Bd. 210, 290.; Julie Henson: Hajnal Németh at the Hungarian Pavilion. In: *Dailyserving*, 2011. június 16. Lásd: <http://dailyserving.com/2011/06/venice-biennale-hajnal-nemeth-at-the-hungarian-pavilion/> (Utolsó hozzáférés: 2016. március 5.)

21 *Németh Hajnal. Contrawork*. Palais de Tokyo, Párizs, 2012. április 12-13. (Egyestés performansz.)

22 *Gregor Schneiders. Totes Haus u r. La Biennale di Venezia. 49. Esposizione internazionale d'arte*. Német Pavilon, Velence, 2001. június 10 – november 4. Kurátor: Udo Kittelmann. 2001-ben a német kiállítás nyerte el a *Biennále* fődíját, az Arany Oroszlán-díjat. Udo Kittelmann volt 2013-ban az Orosz Pavilon kurátora, ezzel ő volt az első külföldi kurátor annak történetében.

23 2010-ben Németh Hajnal is az egyik jelöltje volt a Nam June Paik-díjnak, ami azt jelentette, hogy kiállított a többi jelölttel együtt. A díjazott személyéről mindig a kiállítás nyomán dönt a zsűri. A magyar művészek közül mindeddig egyedül Csörgő Attila nyerte el ezt a rangos nemzetközi díjat 2008-ban. (Ld: <http://namjunepaikaward.org/>)

váló mondatait, amelyek világossá tették, miért nem vállalt szöveget a katalógusba...

Az élénk és pozitív nemzetközi visszhang kontasztkaként azt rendkívül meglepőnek tartom – s ha a szó nem lenne félreérthető itt, felháborítót mondanék, de valójában nem háborodtam fel, csak elszomorítónak érzem –, hogy számos cikk jelent meg a magyar (szak)sajtóban a *Biennaléről*, amelyek azonban alig, vagy egyáltalán nem említették meg a Magyar Pavilont. Nem az az érdekes, hogy nem írtak jót, hanem az, hogy egyáltalán nem említették, vagyis aki nem annyira tájékozott a kérdésben, annak a tudomására sem juthatott, hogy Velencében van rendszeres magyar megjelenés is. Ha saját magunk számára nem vagyunk jelen, ki másról várunk figyelmet? Hogyan reméljük a *Biennále* szélesebb körben történő megismertetését, ha mintegy eltitkoljuk, nem pedig terjesztjük az ezzel kapcsolatos ismereteket? Miért gondoljuk, hogy minden olvasónak evidens, hogy a *Velencei Biennalén* mindig vannak magyarok is? Ha itt nemzeti önreprezentációról lenne szó, akkor a reprezentált nemzetnek árgus szemekkel kellene figyelnie az ilyen eseményekre – de gyakran inkább oda sem néz. Ezen a mostani interjú-sorozaton kívül nem ismerek jelentős diskurzust erről a témáról.

BK: *Milyen hatással volt (ha volt) a Biennále saját művészettörténeti karrierjére? (Kapott-e közvetlenül ennek hatására meghívást külföldi kiállítás megszervezésére, kialakultak-e nemzetközi kapcsolatai stb.?)*

PM: A helyzetem annyiban speciális, hogy a kurátorkodás csak egy szelete annak, amivel foglalkozom, s nem ambicionálok ilyen speciális, kifejezetten kurátor-karriert. 2011-ben egyébként társkurátorként a berlini Akademie der Künste régi épületében is rendeztem egy kiállítást,²⁴ ennek az előkészületei párhuzamosan futottak a *Biennalével*, úgyhogy nem folyamánként kell értelmezni.

Hajni esetében több pozitívumról lehet beszámolni: ösztöndíjakat²⁵ is kapott a biennále-szerelés hatására és kiállításokra²⁶ is meghívták a már említett párizsin kívül is. Lehet, hogy ő többet remélt, ezt tőle kellene megkérdezni, de szerintem sok minden, ha áttételesen is, ebből a szereplésből következett.

BK: *Ma visszatekintve milyen emlékei vannak a kiállításrendezésről a Biennalén?*

24 *The State of Images / Der Stand der Bilder. Die Medienpioniere Zbigniew Rybczyński und Gábor Bódy*. Akademie der Künste Berlin, Berlin, 2011. október 28 – 2012. január 1. Kurátorok: Piotr Krajewski és Peternák Miklós.

25 Kulturverwaltung des Berliner Senats, Berlin, 2011; Stiftung Kunstfonds, Bonn, 2012; Deutsche Akademie Rom, Villa Serpentara, Olevano Romano, 2013.

26 Pl.: *Contrawork*, Kunstcentrum – Korenbeurs, Schiedam, 2011; *Contrawork*, Projections, Art Rotterdam, Rotterdam, 2012.

⊗ **PM:** A megnyitó napjáig alapvetően minden nagyon kellemes Velencében, szinte családias a kiállításépítés-szakasz a Giardiniben, az a két-három hét, amíg mindenki építi a saját pavilonját. Megjegyzem, nekünk azért volt ennyire jó élmény minden, mert a munkák nagy részét Gáspár Júlia (vagyis az akkori Biennále Iroda) intézte hibátlanul, kiváló helyi ismeretségekkel – egyértelműen pozitív referencia volt az ő jelenléte, nagyon sok mindent levett a vállunkról. Csak egy példa erre: ő már korábban elutazott Velencébe, mint Hajni és én, hogy kinyissa a Pavilont és előkészítse a kiállítótereket. Ezt nem úgy fogta fel, hogy „kitakaríttatja” az épületet: mire mi odaértünk, a törött autó bent állt a helyén, a kiállítóterben. Ha ő nincs, sok esetben bajban lettünk volna, hiszen rendkívül sok múlik a helyi olasz kapcsolatokon, gondoljunk csak arra, hogy az ottaniak az egész gigarendezvényen dolgoznak, nem csak ezen a pavilonon, vagyis elég fontos az előre tervezett, időzített kapcsolattartás, a különböző munkafolyamatok, engedélyezések stb. tekintetében. Amikor a megnyitóval elkezdődik a nagyüzem, minden alapvetően megváltozik a városban: a vendéglősök, az étlapok, az árak, s a *Biennále*-terület üzemeltetése, a hely funkcionalitása. Megjelennek a pénztárak, az örök, a sorok. Onnantól kezdve már a pénzkeresés diktál, nem a korábbi barátságosság.

⊕ **BK:** Milyennek látja a Velencei Biennále jövőjét és benne a magyar szereplést?

⊗ **PM:** Örületes expanzió van. Amióta – nagyjából 1989 óta – a nemzetközi biennále- és vásárnagyipar mint globalizációs folyamat ennyire beindult, Velence mint a mitikus első a sorban, valószínűleg egyre stabilabb és vonzóbb lesz. Ne felejtjük el, hogy nem nagyon utasítja vissza senki, ha felkérjük, hogy vegyen részt a munkáival a *Biennalén*. És minden hígulás vagy popularizálódás ellenére, amivel vádolni szokás a *Biennalét*, még mindig nagyon távol van a vásárok színvonalától, vagyis közelebb a művészethez, mint az üzlethez. Éppen amiatt a sok láb miatt, amelyekről beszéltünk: a nemzeti pavilonok, a főkurátori kiállítás, a *Biennaléhoz* közvetlenül kapcsolódó projektek, és végül a rengeteg, a városban épp ekkor nyíló – direkt erre az időszakra pozicionált – kiállítás. Ez egy nagyon sokrétű és gazdag szerkezet, amit nagyon jól használ a *Biennále*. És tegyük hozzá: nem lehet a *Velencei Biennalétől* olyat elvárni, amire nem alkalmas. Viszont a várost magát meg nagyon nehéz bármelyik másik városnak is imitálni, ahogy állítólag John Cage nyomán mondta Nam June Paik: a világ legfejlettebb városáról van szó, ahonnan már rég kitiltották az autókat.

Azt se felejtjük el, hogy azok, akik részt vesznek ebben az iparban, nagyon erősen formálják is a művészeti szcénát. A már említett



NÉMETH HAJNAL

interjú ad. 54. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia © Fotó: Peternák Miklós

Udo Kittelmann úgy lett alig negyvenévesen a legfiatalabb múzeumigazgató Németországban, hogy az általa kurált Német Pavilon megnyerte az Arany Oroszlánt 2001-ben. És ma már az igazgatósága alá tartozik az összes berlini állami múzeum. A karrierje – bizonyos értelemben – Velencében indult. Timár Katalin, aki kurátorként ugyancsak nyert ilyen aranyozott vadállatot, azt hiszem, nem tudna hasonló pozitív következményekről beszámolni, sajnos. De ez már a hazai helyzetből adódik.

A magyar szereplés jövőjéről, a közelmúlt tapasztalatai alapján, azt gondolom, hogy amíg a magyar kultúra, a képzőművészet, és benne a kortárs művészet, illetve ezen belül a pavilon ennyire ki van szolgáltatva a mindenkori kormányzati önkénynek,²⁷ nem nagyon lehet jósólni, bármi megtörténhet. Ha a pozitív kondíciókat biztosítani lehetne (a pályázati rendszer jó, csak időben ki kell írni a pályázatot és szakembereknek kell döntenie, előre lehessen tudni, hogy van egy garantált büdzsé, amellyel a projektek megvalósíthatók, a Pavilon állapota legyen a jelenkornak megfelelő színvonalú), akkor 15-20 évre előre megnyugtató lehetne a velencei magyar részvétel színvonala. De például az, amit maga csinál, a téma tudományos feldolgozása vagy ez az interjúsorozat, hihetetlenül sokat segíthet a tudomásulvételben, ami egyébként kimondottan nehéz, különösen a kortárs képzőművészet területén, amely nagyon keveseket érdekel sajnos, és amúgy sokan félnek tőle, mivel azt hiszik, nem értenek hozzá. Pedig ez jórészt csupán attitűd, elhatározás kérdése, s mint tudjuk, az attitűd néha formát ölt.

⊕ **BK:** Rendezne-e ma megint kiállítást a *Biennalén*?

⊗ **PM:** Megfelelő kondíciókkal nagyon szívesen. Nincs közvetlenül rajta a teendők, tervek listáján nálam, de nem zárom ki, ha esetleg egy művész megkeres azzal, hogy szívesen dolgozna velem és szeretne kiállítani a *Biennalén*, akkor – ha engem is érdekel az adott művész és jónak gondolom a projektet – segítek valamit megvalósítani a Magyar Pavilonban. De azon nem gondolkodom, hogy saját elhatározásból ambicionáljam a velencei részvételt, van elég egyéb teendőm szerencsére.

⊕ **BK:** A Velencei Biennále szélesebb társadalmi rétegekben szinte alig ismert. Hogyan lehetne javítani a kommunikáción? Hogyan lehetne népszerűbbé és ismeretebbé tenni a velencei magyar kiállításokat?

⊗ **PM:** A kortárs művészet, sőt: általában a képzőművészet „szélesebb társadalmi rétegekben szinte alig ismert”. Minden az oktatáson múlik (ezt az óvodától, sőt talán már a bölcsődétől értve), ott kezdődik a vizuális képzés. Ha a képzés megfelelő és nívós lenne Magyarországon, akkor lassan megváltozhatna a mediális jelenlét színvonala is, majd a közvélemény. Ha nem – akkor nem.

Készült: Budapest, 2016. március 4.

27 Lásd: Balatoni Mónika kinevezése és a kapcsolódó történetek a közelmúltból.

What People Do for Money: Some Joint Ventures A Manifesta 11 Zürichben*

SÉRA ILDIKÓ

* Manifesta – THE EUROPEAN BIENNIAL OF CONTEMPORARY ART. Manifesta 11, Zürich, Svájc;
2016. június 11 – szeptember 18. www.m11.Manifesta.org; www.Manifesta.org

Ez év június 11. és szeptember 18. között Zürich több pontján szokatlan dolgok történnek majd. Mint egy úrhajó, landol majd a *Manifesta* tizenegyedik kiadása a Zürichi-tó partján, és százöt napig sziporkázó megszállás alatt tartja a bankvárost.

Ez az amszterdami székhelyű nomád rendezvénysorozat, amely a *Velencei Biennále* és a kasseli *Documenta* mellett a legnívósabb művészeti esemény Európában, az idén ünnepli húsz éves jubileumát. Kifejezett célja, hogy az ismert művészeti központokon túl új, termékeny vidékeket fedezzen fel az európai közönség számára. Így lett az 1996-os első biennálé helyszíne Rotterdam, melynek főkurátora NÉRAY KATALIN, a budapesti Ludwig Múzeum egykori igazgatója volt. Két évvel később Luxembourgba vándorolt a fesztivál, majd Ljubljana következett, 2002-ben Frankfurt, aztán San Sebastian. Bár a 2006-os Nicosia-i fesztivál elmaradt, ám 2008-ban a dél-tiroli Trentinóban újra felvették a kétéves turnust. 2010-ben a dél-spanyolországi Murciában Észak-Afrika kortárs művészetét is bevonva rendezték meg a soros biennálét, majd a belgiumi Limburg következett, hogy a 2014-es szeptérvári rendezvénysorozat után, melyet másfél millióan látogattak, az idén Zürich legyen a *Manifesta* színhelye.

Az immár turisztikai szempontból is jelentős biennále alapítója, HEDWIG FIJEN máig a *Manifesta*-csapat motorja. Ő választja ki a helyszínt, a témát és jelöli ki a kuratori bizottságot. Munkamódszere formabontó, ám logikus: galériák és múzeumok helyett fodrászhoz megy. Ott kérdezi ki az embereket az aktuális helyi témákról; terepszemle alatt így érez rá a potenciális *Manifesta*-helyszín lüktetésére. A zürichi fodrásznál a magas ingatlanárakról és a szinte megfizethetetlen lakberről panaszkodtak, amit egy átlagkeresettel rendelkező város lakó már alig tud előteremteni. A gazdag külföldiek számára viszont így is igen vonzó a város, ami a négyezer településből lassan egy dinamikus nemzetközi metropoliszt formál. Emiatt azonban egyre több tősgyökeres zürichi érzi idegennek magát a szülővárosában. Ezek a törések és elletmondások teszik érdekessé Zürichet, melyek természetesen jellemzőek más globális pénzügyi és technológiai központokra is. A munka és a pénz két erősen identitásformáló tényező ebben a kicsi és gazdag országban, ám ez különösen igaz a bankszektor svájci fővárosára. Ezért is szerencsés választás a 2016-os *Manifesta* témája, amely – Hedwig Fijen frizurájának köszönhetően – valóban a város életét meghatározó erőkről szól. Milyen mértékben határozza meg identitásunkat a munka? Milyen szintű társadalmi elismerés kapcsolódik az egyes munkakörökhöz? Ezeket a kérdéseket tematizálja a harmincöt zürichi *Manifesta*-alkotás mindegyike. A svájci fesztivál jellegét egy másik tényező is befolyásolja: bár Zürich kulturális szempontból nem kell, hogy szégyenkezzen, mégis csupán egy bizonyos réteg látogatja a koncerteket, előadásokat, kiállításokat. Ezt a problémát vázolta fel CORINE MAUCH, Zürich polgármesternője 2009-ben, amikor azzal a céllal kereste fel Hedwig Fijent, a *Manifesta* igazgatóját, hogy megpályázza a 11. biennálé házigazdájának a címét.

CHRISTIAN JANKOWSKI, a Manifesta 11 kurátora
© Fotó: Manifesta 11





HEDWIG FIJEN, a Manifesta alapítója és a Manifesta 11 igazgatója © Fotó: Livio Baumgartner

Hogy szélesebb rétegek felé is nyissanak, a biennálé szokatlan helyszíneket von be kiállítóhelyei közé – már ha ezeket egyáltalán kiállítóhelynek nevezhetjük –: egy sor céget, köztük a városi szennyvíztisztító vállalatot, egy kutya-fodrász-szalont és a városi tömegközlekedési vállalatot. Bár idáig sem idegenkedtek a szokatlan helyszínektől (a belgiumi *Manifestát* például teljes egészében egy bezárt bányában rendezték meg), ez a fajta burjánzás és terjeszkedés egyedülálló a fesztivál történetében.

A 100 éves dada-jubileum kapóra jön a biennálénak: a legendás Cabaret Voltaire 'szintén bekapcsolódik az eseménysorozatba, egyfajta művészeti céhes központtá válva. „Művészek kabaréja – Voltaire céhház” néven fogadja majd az alkotókat, akik csak egy „Joint Venture Performance”, azaz az idej *Manifestára* jellemző, együttműködésen alapuló performansz árán válhatnak tagokká. Az egyszerű helyiségeket a Zürichi Műszaki Egyetem közreműködésével formálják át a biennálé idejére.

Mivel a kurátori gyakorlat, a kiállítási struktúra és a kapcsolódó oktatási projektek egy kétéves előkészítő folyamat gyümölcsei, ezért a helyi, az országos és a nemzetközi közönség is képet kap az aktuális művészeti folyamatokról, kifejezési formákról, másrészt mindez a befogadó hely szövetébe ágyazva történik.

A fesztivált a bevált módszerek ismételtetésétől nomád jellege védi meg. A *Manifesta*-csapat, melynek minden egyes alkalommal más kurátortorcsoport áll az élén, nagy kedvvel veti bele magát a soros város felfedezésébe. Céljuk, hogy

az európai művészeti, elméleti és politikai párbeszéd részévé tegyék az adott régiót. Erről tanúskodnak az elmúlt húsz év fesztivál-katalógusai is, melyek mindegyike olvasható a *Manifesta* honlapján.

A biennálé történetében most először áll egyetlen művész-kurátor a szervező csapat élén: CHRISTIAN JANKOWSKI, német multimédia művész, aki filmes, fotó- és videómunkáit, festményeit, szobrait és installációit performatív akciók során alkotja, többek között bűvészekkel, politikusokkal, remetékkel vagy a Vatikán képviselőivel együttműködve, hogy csak néhányat említsünk. Ő az 1992-es *The Hunt* alkotója, ahol a film főszereplőjeként élelmiszereket és tartós fogyasztási cikkeket terít le ijával egy bevásárlóközpontban. Vagy említhetjük a 2011-es *Casting Jesus*-t is, amelyben sztárkereső műsorok stílusában versengenek egymással a Jézus-jelöltek. Igen, a 2016-os *Manifestára* – amely idáig sem volt egy klasszikus biennálé – rányomja a bélyegét Jankowski személye. Kurátori koncepciója ugyanazon a három elven alapul, mint művészeti munkássága: az együttműködés, a „művészet-idegen” rétegek felé való nyitás és a tömegmédiára való reflektálás fontosságán.

A meghívott művészek egy sor helyszín közül választhatnak, melyekkel együttműködve, az ott dolgozókat az alkotási folyamat különböző szintjén bevonva, kollaboratív módon jutnak el azokhoz a művekhez és művészeti akciókhoz, amelyekből a *Manifesta* felépül. A sajtótájékoztatón egyelőre két projekt ismerhettünk meg, melyek természetesen még változnak, konkretizálódnak a júniusi megnyitóig.

JOHN ARNOLD Berlinben élő amerikai művész országos jelentőségű svájci díszvacsorák ételeit kínálja majd Maison Manesse, Michelin-csillagos zürichi szakáccsal együttműködve. A menüket a város különböző pontjain működő bódékban fogják árulni elvitelre. A közönség különböző társadalmi rétegekből tevődik majd össze: a közös étkezés összekapcsolja „az utca emberét” a nagykövetségek világával.



Manifesta 11
Tükröződések /
elmélgedések
pavilonja (Pavillon
of Reflections).
© ETH Studio
Emerson

1 <http://www.cabaretvoltaire.ch/>

MIKE BOUCHET Frankfurtban élő amerikai művész Zürich vízisztítójával, a Werdhölzlevel dolgozik együtt. Installációja a tisztító berendezésen kiömlő sárból készül. A mű mérete metaforikusan utal majd a város napi 110 tonnás hulladékmennyiségére. Mivel itt egy önkormányzati vállalatról van szó, az alkotás minden egyes fázisában elengedhetetlen, hogy Bouchet szorosan együttműködjön a felügyelő szervekkel. Az alkotás folyamatát a Zürichi Művészeti Főiskola diákjai rögzítik gimnazista „művészeti detektívek” közreműködésével, ami egyszerre fedi le a művészeti oktatás és a fesztivál dokumentációjának témakörét.

A szeptemberi sajtótájékoztatón az összegyűlt újságírócsapatot egy fürdőbe hívták meg a Zürichi-tó partjára. A helyszín a 102 napig tartó biennálé egyik fontos részére utal: a *Manifesta* „szíve” egy olyan lebegő sziget lesz, amely napközben fürdőként, esténként pedig szabadtéri moziként és bárként fog működni. A különböző alkotási folyamatokról készült kisfilmeket itt mutatják majd be. A 350 köbméter fából készülő konstrukciót a Zürichi Műszaki Egyetem építészeti tanszéke építi. És akkor jöjjenek a számok: a diákok több mint tízezer darab 5×5 centiméteres léceket csavaroznak össze, hogy elkészítsék a nyolc pontonon lebegő, 23×32 méteres *Tükröződések / elmélkedések pavilonját (Pavillon of Reflections)*. A tutajt, amely a *Manifesta* ideje alatt az egyik legforgalmasabb zürichi közlekedési csomóponttól, a Bellevue-től 50 méterre fogadja a fürdőzőket és a művészet iránt érdeklődőket, TOM EMERSON angol professzor vezetésével építi – a tervezés idejét is beleszámítva fél év alatt – harmic építészhallgató. Az impozáns és egyszerre filigrán építmény számára még egyelőre keresik azt a funkciót, melyet a *Manifesta* továbbvonulta után tölthet majd be. A biennálénak lesz egy hagyományos kiállítóhelyeken megvalósuló álló része is, melyben a város legfontosabb műcsarnokai és kiállítótermei vesznek részt: a Migros Kortárs Művészeti Múzeum,² a LUMA Westbau / POOL etc. Zürich,³ a Zürichi Műcsarnok⁴ és a Helmhaus⁵. Ezek mindegyikében a fesztiválmottóhoz kapcsolódó tematikus kiállítások kapnak helyet. A nemzetközi művészcsapaton kívül minden egyes biennálé teret kínál a helyi alkotóknak is, *Párhuzamos események / Parallel events* néven, melynek programját egyelőre még nem közzé tették. Egy biztos: szeptember közepén Hedwig Fijen és csapata továbbindul, hogy nekikezden a 2018-as palermói biennálé előkészítésének. Vajon ott mit mesélnek a fodrásznál?

2 <http://www.migrosmuseum.ch/de/>

3 <http://www.architektur-ausstellungen.de/institution-z%C3%BCrich/luma-westbau-pool-etc>

4 <http://kunsthalleszurich.ch/de>

5 <http://www.helmhaus.org>

Komoróczy Tamás Logos, Tekhnos, Textos, Videos, Audios, Lajos

Budapest Galéria, Budapest
2016. május 20 – június 19.

Ez a film itt előttünk nem celluloidra forog, hanem tárgyakra. Mi több, nem is biztos, hogy előre tekerceselik, lehet, hogy hátra, még valószínűbb, hogy mindkét irányba szimultán. De hogyan máshogyan is lehetne elképzelni egy tárgyakra forgatott filmet, amire még Godard sem gondolt.

Ez a kiállítás kortalan. Vektoriálisan egyszerre mutat a múltba és a jövőbe. Nem-euklidészi tér. Nem lineáris. Akár egy térbeli és időbeli assemblage eseményhorizontja, a maga totalitásában. KOMORÓCZKY TAMÁS kiállított művei egyszerre ősiek, archaikusak, prehumánok, de legalább annyira poszt-humánok is, mint posztmodernekek, sőt posztinternetek is egyaránt.

Tárgyak köre szerveződő időtlen történelmi pszicho-archeológiai kutatás zajlik itt a szemünk előtt, aminek ráadásul csak jelene van és kizárólag a maga frissességében létezik.

Ez a kiállítás radikálisan klisé-ellenes. Valójában én sem szeretném elhitélni senkivel, hogy ez a kiállítás a film műfaján keresztül olvasható. Nem kell olvasni amúgy sem. Komoróczy Tamás pedig nem csak videóművész, talán soha nem is volt az, pop meg biztosan nem, csak nem volt rá szó, lehet, hogy még most sincs, lehet, hogy soha nem is lesz. Az is lehet, hogy már húsz éve posztinternetebb volt a posztinternetnél, most meg hirtelen úgy használja az airbrushot, mint egy bölcs huszonéves.

Nem is biztos, hogy kellene új szavak a kiállításához, hiszen amely kifejezésekre szükségünk van, azok már adva vannak számunkra. A dolgok egyszerűek: Logos, Tekhnos, Textos, Videos, Audios, meg persze Lajos. Ez tényleg még egy réteg, patinát is ad néhol a műveknek.

Nem mellesleg úgy tűnik, mintha Komoróczy Tamás kitalálta volna Komoróczy Tamást úgy 6-8 évvel ezelőtt, és kipattant volna a saját fejéből.

Ez a Tamás neonfényből és poézisből szülte meg önmagát:

folyik a tejeves a hegesztőpisztolyából,

a woodoo meg az airbrushából.

Komoróczy megette Franz Westet egy Picasso kerámiából,

Miközben a Jade nyúl csendben és titokban szőtte tovább a történelem neuronhálóját a Hold sötét oldalán.

Shelley szélesvásznu só-sivatagában Ozymandiás beton-lábszárcsontjait kiforgatta a centripetális erő a földből.

Xanakis rácsai 15.000 Kelvinesek,

a holisztika intuitív,

a diktatúra analízis.

Nincs behatárolható anyaga ennek a kiállításnak.

Nem vizsgál részproblémákat, csak egészeket.

És tévedhetetlen.

Komoróczy művei nem következtethetők ki egymásból, mégis összefüggenek és logikusak. Holisztikusak. Minden egyben található meg bennük.

A művészet intuitív jelhagyás egy kulturális emléktérben. Nincsenek karjai, nem differenciált. Komoróczy műveinek belátható végeredményük van anélkül, hogy a hozzájuk vezető út tudatosulhatna a nézőben.

Komoróczy művei frissek, akár egy 6 millió éve becsapódott meteorit.

Komoróczy szabad.

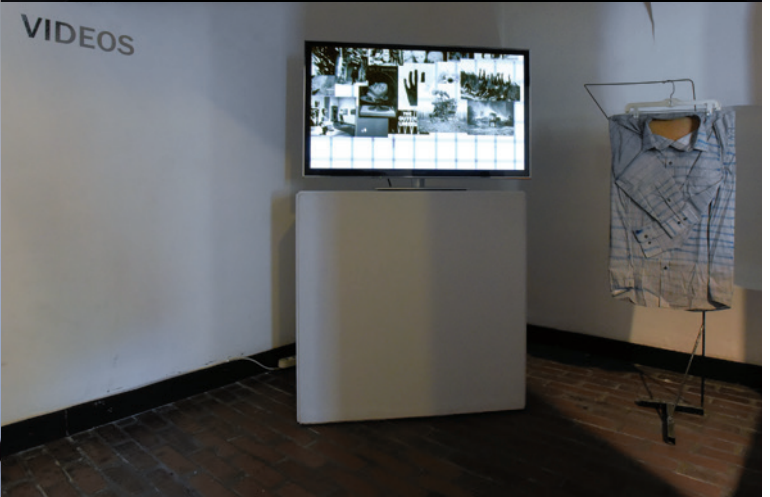
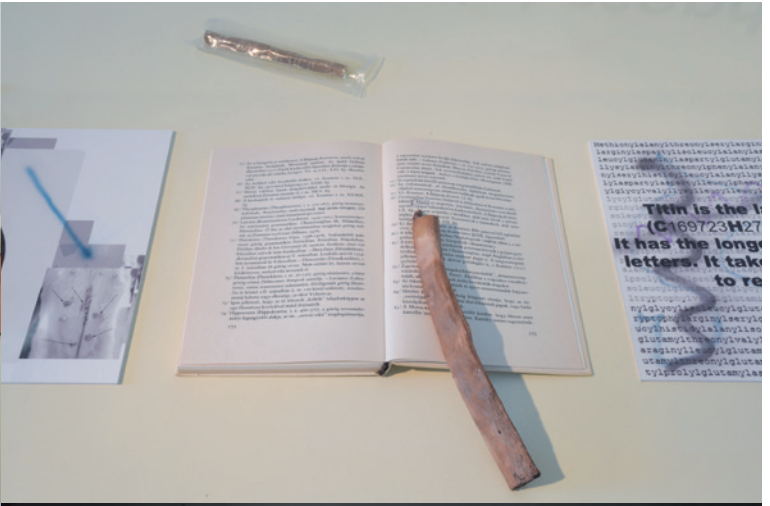
Mi, lehet, hogy csak szóláncainkat tudjuk zörgetni képei előtt.

KOMORÓCZKY TAMÁS

Logos, Tekhnos, Textos, Videos, Audios, Lajos

Budapest Galéria, 2016. május 20 – június 19. © Fotó: Rosta József





KOMORÓCZKY TAMÁS
Logos, Tekhnos, Textos, Videos, Audios, Lajos | Budapest Galéria, 2016. május 20 – június 19. © Fotók: Rosta József

Katekhón

Kompiláció két katolikus hívő, Hugo Ball és a mellette kitarató Emmy Hennings és Hennings kislánya, Annemarie emlékére, a DADA évfordulóján | 1.rész

„Először a látható Anyaszentegyházhoz fordulok (amely, tudom, láthatatlan is, a Római Katolikus Egyházhoz...

...Kiterjeszti fénylő szárnyait Ha a világ úgy dönt, hogy engedi szabadon működni, vajon azért teszi-e, hogy e szárnyak alatt leljenek védelmet városaink és falvaink? S ha a világ rátámad, hogy leigázza és láncra verje, a pusztába kell-e menekülnie?”

Jacques Maritain: *A garonne-i paraszt*

– *hommage à Szentjóby Tamás – hálával tehát a 24. kanton, a Telekommunikáció Nemzetközi Paralel Unió, a Milgram-teszt (arbitmachtfrei) ellenében megalapított Létminimum St.Andard Projezt avagy Noé bárkája ábelista szuperintendánsának, a hivatalosan svájci állampolgárnak...*

Előrebocsátva: hipotézisek ezen dolgozata, ha megérdemli, csak bevezetője lehet egy HUGO BALL teológiájáról szóló esszének.

1.

Azt mondják, hogy a kereszténység historikus-antropomorf dimenziója miatt volt képes tömegeket átható történelemformáló ideológiává válnia. De a Civitas terrana, a profán állam csak viszonylagos értékű a kereszténységben, hiszen az üdvösséget csak a Civitas Dei földi megnyilvánulása, az Ecclesia által érhet el az ember: Extra ecclesiam nulla salus.

Az augustinusi *illuminatio* terminusának megfogalmazásával a teremtést az isteni fény világítja át, e kegyelem által juthat a hívő az ideákhoz és összefüggéseihez, mert az értelem létezésének lényege az Istenhez való eljutás. Ugyanakkor a latin Egyházból kikényszerített döntés a pelagiánusi vita berekesztése lett, mely berekesztés a bűntől való megszabadulást csak kegyelmi ajándékként rögzítette, mivel az ember pusztán szabad akaratából immár képtelen megfékezni a miatta elszabadult rosszat. A katolikus szerzetesi mozgalom kifejtette az askézist mint a gondolatok és démonok ellen folytatott küzdelmet, így haladta meg Krisztus és az ember szünenergiájának látomásával a szkepszis, az epikureizmus és a Sztoa, az önuralomra mint istenülésre törekvő meditációs gyakorlatait. Pelagius is e meghaladás gyakorlója volt, aki elutasította a fatalista augustinusi praedestinációt mint a manicheizmus katolizálását (Spengler „iszlám gondolatnak” nevezi): a bonae voluntatis és a rossz, a bűn dualisztikus szubsztancialitással állnak szemben egymással. Az atlanti világból származó laikus Pelagius számára viszont az akarat az emberi tevékenység tulajdonsága szerint lesz jó vagy rossz. Az erény és az askézis gyakorlásával bármely keresztény elérheti a szentséget, a kegyelem Istennek Jézus Krisztus általi kinyilatkoztatásában áll. Pelagius szerint, mivel a bűnbeesés csak az Istennel való kapcsolatot tette romlottá, a teremtett emberi természet sértetlen maradt, következésképpen saját szabad akaratára támaszkodva jó cselekedetekkel minden ember képes elérni az üdvösséget.

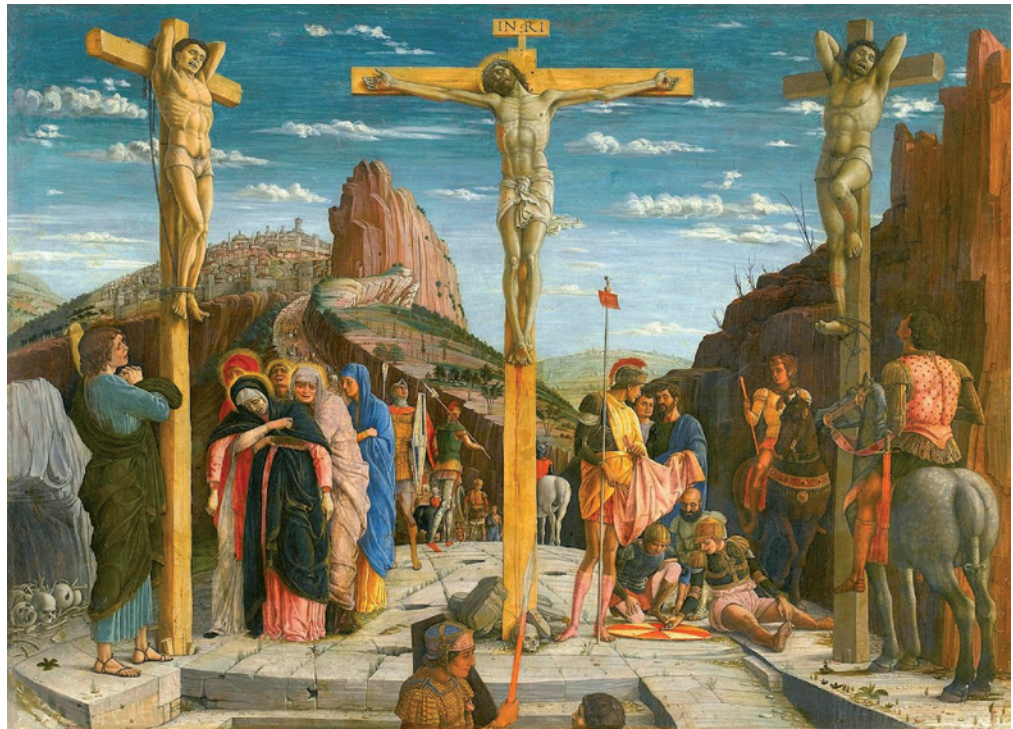
Róma hivatalos teológiája a tomista skolasztika szintézisében, amikor Sacrum Imperium már eleve keresztény, nem megtért Imperium Romanum, az emberek a természeti törvényben (*lex naturalis*) részesülnek, ami azt jelenti, hogy az eredendő bűn által nem sérült, teremtett természetes felépítésük folytán az ész által vezetve, az Istenben lényegszerűen meglévő törvény szabad belátása révén, kegyelmi állapotban cselekedhetnek a Krisztus parancsait követő jót, amivel üdvösséghez juthatnak. Közben azt a tételt felhasználva, hogy az ember *animal politicum et sociale*, s addig nem nevezhető jónak, míg nem illeszkedik be a civitas-ba, a francia legisták a rex mint imperator függetlenségét kinyilvánítva a Sacrum Imperium caesar-jával szemben, beindítják a folyamatot a területi-etnikai-nyelvi-állami egységek („nemzetállam”) kialakulásához. Aztán az Európa szívére elerő iszlám offenzíva idején a protestáns revolúció pelagianizmusnak nyilvánítja a skolasztikát, mely szintén offenzív reformáció szerint a jócselekedet nem járul hozzá a lélek üdvösségéhez, ami egyedül *sola fide* lehetséges, mivel a bűn megszüntette a szabadakaratot, mely szenzációt az „egész nemzetnek” manifesztál.

„Krisztus kép és szó. A szó és a kép egy. A szót és képet feszítették keresztre” – négy hónappal ír így naplójába¹ a már rég a vallásilag „semleges állam” és neutrális közjó bolyongó Anarchája, Hugo Ball, hogy megnyitotta „Cabaret Voltaire” nevezetű „intézményét” a svájci semlegesség Zürichjében, a Habsburgok egyik elvesztett őshazájának földjén, az európai területi-nyelvi-etnikai-állami egységek, vagyis az úgynevezett „nemzetállamok” forradalmi öncentralizációjának mint világháborúnak, a jünger *totális mozgósítás* geopolitikai és időbeni közepén. E totális mozgósítás ambíciója az életvilág minden életerejének és szegmensének, akarátának és képzeletének, örömeinek és fájdalmának egy hiánytalan állami-társadalmi rendszer szervezettségébe kapcsolása, s ezen ambícióknak nemcsak legjobb alkalmá, de egyenesen követelménye a megszervezett genocídium és revolúció.² A Kabaré, a polgárság henye szóalkotásának mint politikai feszültségevezetési helye, most a világok legjobbjának hiábavaló kutatója, s arról szarkasztikusan lemondó „propagátor” (mintegy egyszemélyes „bíborosi testület”) nevét viselte, mely megidézte széles mosolyát is Houdon plasztikájáról, mint maszkot, s mely név magába foglalta a *Candide* írójaként az egész akkori kollapszus mineműségét. Amiként a *Cabaret Voltaire* pusztá epizódként, úgy került a dadaizmus homogén amalgámjába az úgynevezett művészettörténet által Hugó Ball. E gényus azonban nemcsak azt mondta, hogy e celebritás buffónia és halotti mise egyszerre, hanem azt is, hogy a modernizmus művészete maga „nagypénteki művészet”. Egy *corpus* a pribékek és árulók között, de a megrendülőkért.

Ball a Cabaret Voltaire-ben a *Lautréamont*-és Jarry-féle deviációk mellett demonstrálja a költészeti paradigmát, aki Arthur Rimbaud. A költészeti paradigmát, a Babenberg-Turul dinasztia Duna-medencéjében született (majd „indogermáná” és Völkisch-operává tett) *Nibelunglied* és ennek sturlusoni átmentése az *Edda*-ba, vagy a dantei végrendelet és az „utolsó trubadúr”, Guillaume Machaut polifóniái, valamint a duna-völgyi (Ostarrichi) Minnesang és az ezzel rokon, a kárpát-medencei vallásforradalmi ikonoklasztizmusok ellenére, klérustól, költőtől, írástól fosztottan mégis, „szájról szájra”, valójában a szorongás

1 „Menekülés” vagy „kilépés az időből” (Ball...) kitétel lett a *Cabaret Voltaire* spectaculumról szóló naplójának a címe; az *Átváltozások no 7*, valamint a Beke László által szerkesztett *DADAIZMUS* antológia (Balassi Kiadó, Budapest, 1998) közölte eltérő fordításokban részleteit. (továbbiakban: Ball...)

2 Carnot-féle levée de massé-nak, a minden citoyent, „polgártársat” hadi szolgálatra kötelező „általános mozgósítás” a revolúciók, vagyis a modern háborúk általi kiterjesztéséről ír Ernst Jünger a Nagy Háború kapcsán „totális mozgósításként” (magyar nyelven: 2000 című folyóirat MCMXVI Február, 53-59. old.).



ANDREA MANTEGNA
Crucifixion, Louvre from Predella San Zeno Altarpiece Verona, 1457–1460

és a fenségesség kényszerítő egymásra vetülései által fennmaradt, a megkeresztelt graal-ezotériát is őrző, a rendkívüli Erdélyi Zsuzsanna által felfedezett és elkeresztelt „archaikus népi imádságok” költői világát elsöprő nyugati századok emancipatorizmusokban szétterülő szekuláris lyra-apológiáinak leg-radikálisabb leleplezését, profán apokaliptizmusát, Don Juan, Doctor Faustus, a polgárosulás plebejus mítoszai, meg a démonizmus igazolják a dantei *Ulysses*-t, s e titanizmussal szemben a shakespearei és cervantesi aranykori nosztalgiaik mint a világgal szembeni lázadások tragédiákba és komédiákba rejtekeznek. Hugo Ball pedig *Prospero*-ként, *Don Quijote*-ként Rimbaud-ban elemzi korábbi saját elszánását, azt, aki feláldozza a költőt a lázadó szökevényért, akiben mégis egy vadság állja útját egy költő-pap erejének. „Európa képmutató elhülyülésének, az általános ellélektelenedésnek, a szellem humanitárius tönkretételének egészen képességei feláldozásáig menő elszenvedése, ez a specialitása.” Rimbaud kinevette kétes barátságukban Verlaine-t, katolizálását, ami számos francia költő, író és festő, közülük sok protestáns katolizálása követte³ akkor, amikor szinte egész Európa a pápa, a „Vatikán foglya” gyűlöletében telt el. Afrikában aztán belátta, hogy „a négernek sem érik meg a fáradságot”, s „bálványként adta meg magát a sorsnak a korlátolt, nyárspolgár parasztok között.” Ugyanezt megkaphatta volna Alsó-Bajorországban, írja Ball, saját sorsát kísértve, s ezért is teszi hozzá, hogy Rimbaud példája tévút. Bár maga Rimbaud „pokol-évadjában” igenis hadar a „közönségesség csodájáról és a mindennapok mirakulumáról” és éppen a pokoljárás jelzi, hogy eljutott a küszöbre, amit Verlaine bizonytalanul vállalt, de amit már Charles Baudelaire jelölt ki, s olyanok mint Huysmans, illetve majd Hugo Ball megvalósított: a Krisztus-követést. Mindazonáltal Ball határozottan megfogalmazza a Rimbaud-paradigmát: a költői képességnél fontosabb a kultuszideál, aminek maga a költő a mesterműve.

Míg tehát a hatalom reprezentációját szolgáló high-techben, az építészetben a morrisiánus Deutscher Werkbund mérnökei (Obrist, Behrens, Gropius, Taut...) a világháború idejét agitációs kiállítások szervezésével és a katonai síremlékek tervezésével hasznosították, a biztos megélhetést nélkülöző expresszionizmus határvidékéről jött, száműzetést választó csepürágók Hugo

3 A katolikus konvertitákról egy összefoglaló munka az Ecclesia kiadó *A XX. század konvertitái című antológiája* (1986), aminek Ball-fejezete, a René Courtois S. J. által írt és Winkler Zsuzsa által magyarra fordított „Nietzsche tanítványa” című elemzés (II. köt. 151. o.) ezen esszének egyik „segédesszövege”.

Ball kezdeményezésére „1916” február 1-én, Zürichben megalapították a *Cabaret Voltaire* irodalmi kávéházat. Egyébként a filozófus és költő Ball igazi szökevény, ő önkéntesként jelentkezik a háborúba, de amikor Belgiumban látja, miről szól az egész, e megszervezett lincselésből dezertál Zürichbe, ahol majd anyja követeli tőle, hogy jelentkezzen a frontra jó hazafiként, bár anyja nyárspolgári szégyene tulajdonképpen meg se kottyán a német hadigépezetnek, hisz ez akkor tulajdonképpen minden fronton „nyertes”. Nos, Ball marad a Zürichben kreált intellektuális katlanban, ahol a háború előtti időszak minden szellemi irányzatának paródiája tobzódott a teozófus miszticizmustól, meg a német és orosz szimbolizmustól a *Soirées francaises*-ig... A svájci „semlegességébe” menekült középsztálybeli kelet-európai „lógósok” – tulajdonképpen Svájcban tanuló diákok –, „TRISTAN TZARA” vagyis „Megszomorított Ország” (avagy cárság), eredeti nevén Samuel Rosenstock és a szintén román zsidó „Marcel Janco” (Herman lancu) Max Oppenheimer társaságában (február 5-én) csatlakoznak a Rajna-vidéken katolikus közegbe született enigmatikus Hugo Ballhoz, amiben tehát már a német expresszionizmus menekültjei, Hans Arp, Richard Hülsenbeck is tevékenykednek, s ezen ambiciózus társaság Ball eksztázisát olyan internacionális támaszponttá teszik, ahonnan majd a nietzscheiánus Hülsenbeck Berlin és Kassák révén Pest felé, a legendákban valutaüzér Tzara pedig, akinek a *Cabaret Voltaire* „az isteN és borDély kozmopolita vegyülete” Párizsig és Hollandiáig hajt végre puccsokat, mindenhol elterjesztve Arp asszisztálásával, hogy ő a DADA mint dadaizmus kitalálója, amit azért is megtehet, mert a párizsi fin de siècle éveiben már létezett-létezik ez az inkoherenca (a *Société des Arts Incohérents*) még a *dada* név nélkül, bár már Gauguin használta művészete eredetőségére e *jelentést*. Francis Picabia is ezért dicsekedhet később, hogy „a dada szellemét” „1912” végén „Duchamp és én fejeztük ki. 1916-ban Hülsenbeck, Ball, vagy Tzara adta neki a 'kulcsszót': Dada”; s már korábban a dadaista dezintegrációhoz híven a keresztapaság körüli harcon gúnyolódik Hans Arp. A szurrealista szuverenitás legalizálásához a dadaizmust „tabula rasa”-nak nyilvánító André Breton írta Tzaráról, hogy Párizsba érkezve úgy tűnt, hogy „kénye-kedvére kezelte a szükséges *Terreur*-nak néhány gépét”, nem volt benne semmi megalkuvás mások iránt, míg egyszer csak rájött, hogy magára kellene tekintettel lennie. Addig azonban delejesen művelte „a gondolatok kémiai elrendezését” és az „impotens kánont” társaival. Tzara puccsainak szövetségese majd a holland Christain Küpper, aki Dr. Jekyllként mint „Theo von Doesburg” DESIGN-ná fejleszti a dolgot a *de Stijl* címkével, míg Mr. Hydként,

„Bonset” álnéven a dadaista szubverziót működteti (ezen kettős minőségében segít majd kifúrni a MOHOLY-NAGY nevezetű DESIGN-techokratának a lánnglelkű mazdazdanos misztikust, Johannes Ittent – a szuprematista Malevics egy lélek-társát – a Bauhausból, aki holott amúgy, szóval e német művészet-laboratórium programját írta meg. A magát eddig art nouveusan, historikusan bejártott „Le Corbusier” (Janeret) nevű francia építész pedig úgynevezett purizmusához azután alkalmazza a doesburgi stíjl-t, a latens dadaizmust, a „semmitést” tehát, amikor a ausztriai Adolf Loos felépíti Tzara párizsi házát a maga pazar elszánásában és klasszikus eleganciájában, s aminek a „belülről építkezés” koncepcióját alakítja át „lakógép”-elvvé Le Corbusier, szériális internacionalizmussal elfedve a minden bizonnyal a „XX.” század legénigmatikusabb, ugyanakkor leginkább feledett építészetétől származó inspirációkat (ami ráadásul aztán a fraktúrák alakítására is kiterjed). „Bonset” imígyen szól: „DADA és egy pillanatra mindenki felébred napi alvajárásából, amit életnek nevez; DADA és a holtak kikelnek sírjaikból és elkezdnek gúnyosan nevetni; DADA és a betegek megmozdulnak és táncolnak egy shimmyt; DADA és a vakok látnak, látják, hogy a világ DADA; DADA és a nyárspolgár gumit izzad.” Ennek exoterikus pozitív programját majd a *Manifest Cannibale Dada* (a „canibal”, a „karib” elnevezés eltorzult változata) a tengerek morajlását és a tengeri szigetvilágok ritusainak fantazmáit közvetítő



EMMY HENNINGS

szövegében Picabia szögezi le: „Dada olyan, mint a Ti reményeitek: semmi / mint a Ti Paradicsomaitok: semmi / mint a Ti bálványitok: semmi / mint a Ti politikai vezéreitek: semmi / mint a Ti hőseitek: semmi / mint a Ti művészeitek: semmi / mint a Ti vallásotok: semmi.” És Ball hallja, e szekularisták, akik mind azt gondolják, ők fejezik ki, ők képviselik a „DADA lényegét”, íme nem szabadulhatnak a kereszténységtől. A Ball ígésében megjelenő DADA nemcsak az áldozatot és nyelvét tematizálta, hanem maga volt az áldozat, ami sarokba szorított kétségbeesésében maga hívta ki a mitikus mészárosot és ő maga építette fel vesztőhelyét, ő maga gúnyolta magát, hogy túlélje a szocializáció áldozó mechanizmusát, s ő volt a gúnyolt, a „dzsóker, a koholmány, a rászédés, a csúf, a kifejezéstelen arc...”, olyan vagyok mint ti”.⁴

2_1.

Az energetika, amiből Ball lázadása nem elszánását, hanem viselkedéseit és formalizmusait vette, egy a revolúciókból, a Revolutionból telítődő pozitivistá médium-világ, a történelmi pragmatista homogenizáció. E modern, mindent elsőpró – avagy nihilista és pozitivistá – hatású jelenséggel való, önmagukat kiszolgáltató szembenézést a költők kezdik meg a Miltonnal birkózó William Blake-től, illetve Hölderlinteről, Kleisttől kezdve La Revolution francése elszabadulásakor. E Revolution felpergések, annak topográfiájában írt a családja által gyámságba helyezett Charles Baudelaire arról a humorról, ami „felszakítja és égeti a nevető ember ajkait”, s amely sohasem alvó, s olyan mint egy betegség, majd a Sade-i és a Maistre-i szellemben gúnyolódik a polgári szabadságon: „*Éljen a Forradalom!* ezt úgy mondom, mintha azt mondanám, hogy *Éljen a Rombolás!* *Éljen a Vezeklés!* *Éljen a Büntetés!* *Éljen a Halál!* Nemcsak áldozat lennék szívesen, hóhérnak lenni sem irtóznék – hogy mindkét módon érezzem a forradalmat. Mindannyiunk vérében van a republikánus szellem, miként a szifilisz a csontjainkban, meg vagyunk fertőzve demokráciával és vérbajjal.” A Revolution revolúciója, a forradalom önmaga ellen fordulásakor pedig Lautréamont *Maldoror*-ja amikor levonja az emberi világról való összes következtetés summáját: nevetni akar, s felmetszi a száját a füléig. A beért kollapszusban, a Monarchiák felszámolására kizsárolt totális mozgósításban, a forradalomhatványban André Vaché a dekadencia bohémjeinek a pozitivistá közönségességgel szembeni különcködését vagy túlzó finomkodását egy lebilincselő iszonyat, vallott rögeszmesség kifejezésére pályáztatta és a kárhózatot aratta le. Majd levonva az unalomba és iszonyatba, a háborús elkötelezettségbe való bevonhatóságából a felelőtlen következményt, öngyilkosságába egy ópiumszívó összejövetele, a humort is gyilkosságként mint „szórakoztató kísérletet” bevetve, tudtukon kívül még két ismerősét is bevonta:

Ahogy, mint Wilhelm Worringer meghatározása szerint, a francia „organikus-sággal”, automatizmussal szemben az expresszionizmus az életerő extenzív intenzívítást helyezi szembe, úgy ami a francia művészeti elitizmusban a dandység, az a németben patetikusk-groteszk exkluzivitás. A városi hedonizmus közegében a maga brutális határhelyzetével Longhi és Guardi utódjaként Toulouse-Lautrec („petite monstre” – ahogy Yvette Gilbert titulálta) egyesítette a *Nabis* dekorativitását, mely a titokzatosan mágikusát szolgálta, a csúfság apologetikus realizmusát, az imázs plakatív hatását és a paródiát, valamint az impressziót a Manet-féle distanciális tartással. Alfred Jarry a tudomány kvintesszenciális paródiájának, a patafizikának *Űbű*-je, aki megírja, színpadra alkalmazza, valamint a mindennapokban felveszi a Nyugat levitézlett mitikus hőseinek potroha, teremtménye, *Ubu roi* általa szcenizált viselkedését, vagy Tristan Corbiere (a „breton, tengerész és par excellence lenéző” – Verlaine), „ankou”, a halál kísérlete (ahogy a bretagnei tengerészek hívták), a disszonanciák litániáját verselő költő mellett már olyan „hivatásos paraziták”, mint Mollet báró vagy Pierre Mac Orlan a „predadaista” dandy must képviselték, ahogy a ember fizikai létének kétségbeesettségét és brutális szorongását ádáz humorral feltáró, velük a

tiszteletreméltó klaszikus Formát kontrasztáló német expresszionista költők, Morgenstern, Franz Jung, Carl Einstein, Schönberg, Dix, Grosz, Heym, Hoddis, Lichtenstein, Mynona, Schwitters, Benn a német „predadaizmust”. A mitteleurópai szinkronitásban az északi eurázsiai síkság peremén pedig az orosz futurizmusban Zdanyevics megteremti a *Zaum* nyelvet és költőiskolát, amiben az oroszországi evolúció nagy csinnadrattájakor írja Krucsonih: „A történelem mint analízis erotika / Gogol A-kaki-j A-kaki-jevicsével kezdődött és Zdanyevics kaki-kájával végződött / Az örökkévalóság az én bilim.”. Európa atlanti szigetvilági pereméről pedig előbb az Österreich-ungarische Staatsrecht-be, majd Párizsba emigrált dublini dandy, James Joyless („Örömtelen Jakab”) is úgy nyilatkozik, hogy szeretne felébredni abból a rémálomból, ami a történelem, s közben nyelvek-világok csődületét-metaforziszt, a dantei című *Ulysses*t a Nagy Háború és a dadaizmus tapasztalatával kezdi el írni egy „fűszerességéd agyával”.

Miközben Arp feltalálja a végső organitásra redukált-banalizált plasztikát, a posztszimbolizmus macskajának legelszántabb dandyjai, a Jarry és Satie által örökített elszánásban (Alfred Jarry néhány patafizikus esszéjét gépekhez való használati utasítások modorában írta, Eric Satie pedig írógépre, pisztolylövésre, repülőgépmotorra és szirénára komponált zenét), Picabia és Duchamp már megteremtették az „anya nélkül született lány” (a kor bálványa. a gép) előtti hódolatot. New Yorkban a fotográfus Stieglitz 291 kódú kiadványában közölte Picabia eufórikus „ironikus gépezeteit”, különös egybeeséssel azzal az alkalommal, hogy „1913”-ban Ford üzembe állítja az első szerelőszalagot, ami által a gép immár „gyötörően obszcén” lesz. De ahogy Jarry és Satie sem, úgy ők sem adták a gép pozitív apológiáját, mint a revolúciós ikonoklaszták, Moholy-Nagy vagy Le Corbusier.

Már Charles Cros költő és feltaláló, tudós és zenész, a Huncut Fickók, a Hydropaták összejöveteleinek, vagy a Tout Paris fáradhatatlan szervezője, valamint egy kabaré, a *Chat noir* első monológ-előadója volt. Performerként a német expresszionista költők ugyanilyen blazírt modorban, excentrikus és unott megjelenéssel olvassák fel verseiket, védve ezen „maszkkal” lecsupaszított idegrendszerüket. Erre az irodalomra az „expresszionizmus” kifejezést elsőként használó Kurt Hiller alapította a berlini *Neopatetikus kabarét*, mely csak apropója lehetett a majdani *Cabaret Voltaire*-nek.⁵

5 Mindezen századvégi-századelői közegekről és a dadaizmus összefüggéseiről részletesen magyar nyelven: *Az expresszionizmus enciklopédiája* (szerk.: Lionel Richard; Corvina kiadó, 1987); Niacolae Balota: *Abszurd irodalom* (Gondolat Kiadó, 1979); illetve A. Alvarez: *Öngyilkosság mint művészet* (Átváltozások no. 7.: 90-95. old.)

4 A dadaizmus rekonstrukciói: a Beke László szerkesztette *Dadaizmus antológia* (Balassi Kiadó, 1998.; Doesburg-idézet: 215. old., a Picabia-idézet: 139. old.), az *Átváltozások no 7.* (főszerkesztő Szántó F. István, Balassi Kiadó-JAK 1996), valamint: <https://www.youtube.com/watch?v=fklg2oV1kMc>

C SERBA JÚLIA

Lumière de l'aube – a hajnal fénye

Yoko Ono retrospektív kiállítása

Musée d'Art Contemporain, Lyon
2016. március 9 – július 7.

Arra a kérdésre, hogy ki az a YOKO ONO, a megkérdezettek egy bizonyos koron felül nagy valószínűséggel azt a választ adják, hogy John Lennon felesége, a fiatalabbak pedig azt, hogy „hallottam már a nevét, de nem tudom, hogy ki az.” Pedig John Lennon özvegye, Yoko Ono már akkor Fluxus-művész volt, amikor az irányzatnak még nem is volt neve, és több mint hat évtizede a nemzetközi művészeti élet igen aktív szereplője. New York-i loftja 1960-tól olyan performanszok, koncertek, „eventek” helyszíne volt, amelyeknek résztvevői az akkori avantgarde legmerészebb zenészei, költői, táncosai, képzőművészei voltak, mint például La Monte Young, Robert Morris, Simone Forti vagy Terry Jennings, de ott találjuk köztük John Cage-et, Marcel Duchamp-t, Isamu Noguchit, Jasper Johns-t és Robert Rauschenberget is.

YOKO ONO
Ex it, 1997/2016 © Fotó: Cserba Júlia



Fraciaországban kollektív kiállításokon eddig is többször találkozhattunk munkáival, de – Németország, Dánia és Ausztria után – most első alkalommal jelentkezik retrospektív kiállítással. Az, hogy ennek helyszíne a lyoni Musée d'art contemporain,¹ szinte magától értetődően következik abból a tényből, hogy a múzeum igazgatója, THIERRY RASPAIL hosszú évek óta kíséri figyelemmel Yoko Ono tevékenységét, és a *Lyoni Biennáléra* is több alkalommal meghívta. Hogyan lehet bemutatni egy olyan művész életművét, aki annyiféle eszközzel, ráadásul főleg akcióművészettel, performanszal, zenével, videóval dolgozik? – tettem fel a kérdést Thierry Raspail-nak, aki JON HENDRICKS-szel együtt a kiállítás társkurátora. „Yoko Ono ötleteit metaforaként kell felfogni, amit azután festmény, installáció, performansz vagy egyéb formában lehet értelmezni. Ugyanazt a gondolatot, koncepciót különböző alakban és időben is egymástól nagy távolságban dolgozza fel. Kezdetől fogva nem ad végleges formát a munkáinak, ugyanaz alatt a cím alatt többféle variáció létezik, és szabad utat ad instrukciói megjelenítésének is. Ön is, én is, bárki interpretálhatja.”

Ono esetében tulajdonképpen nem létezik „eredeti” alkotás, de úgymint felfoghatjuk, hogy valamennyi az. Ennek egyik eklatáns példája az *Instruction Paintings*. Ono első egyéni

¹ <http://www.mac-lyon.com/mac/>



YOKO ONO
We are All Water 2006. Kunsthalle Bielefeld, 2008

kiállításán 1961-ban, *Paintings & Drawings by Yoko Ono* címmel, korábban megfogalmazott instrukciói, rendelkezései alapján készített festményeit mutatta be George Maciunas New York-i galériájában, 1962-ben Tokióban viszont már csak az instrukciókat. Ez utóbbi esemény volt a konceptuális művészet egyik legelső nyilvános megjelenése. A közönség akkor, akárcsak most Lyonban, képek helyett rendelkezésekkel találta szemben magát. „Festményeim rendelkezések, és arra vannak hivatva, hogy mások hozzák létre” – vallja Ono, és ez történhet akár tárgyasult formában, akár képzeletünkben. 1964-ben *Grapefruit* címmel könyv alakban is megjelentette konceptuális instrukcióinak gyűjteményét, amit egyes kritikusai kottáknak, mások költeményeknek tartanak. Az első instrukciók, mint a „mosolyogjon egy hétig” vagy a „köhögjön egy évig” az ötvenes évek első felében születtek. A későbbiek ennél összetettebbek és vizuális aktivitásra invitálnak: „Hó helyett fehér márvánnyal beborított kert, a márvány hasonlít a hóhoz, de ezt nem lehet megállapítani, csak ha leszedjük a márványréteget.” „Egy papírgombóc és egy márványból készült könyv, a végső változatban egymásba fuzionál a két tárgy, de ennek létrejötte csak a fejünkben sikerülhet”, avagy „márványgömb,

YOKO ONO
Half-A-Room, 1967/2016 © Fotó: Cserba Júlia



ami képzeletünkben fokról fokra olyan hegyes kúppá alakul, hogy egy bizonyos pillanatban elnyúlik a helyiség túlsó végéig”.

Egészen más formában, de hasonló indítékkal készült 1967-es munkája, a félbevágott bútorokkal berendezett *Half-A-Room*. Az ebédlő bútorainak hiányzó részét képzeletünknek kell kiegészítenie. Azt, hogy Yoko Ono nemcsak képzeletében alkot figyelemre méltó képeket, azt a *Franklin Summer* (1994) nyolcvanegy vízszintesen és harminckét függőlegesen sorakozó, azonos méretű rajzával bizonyítja.

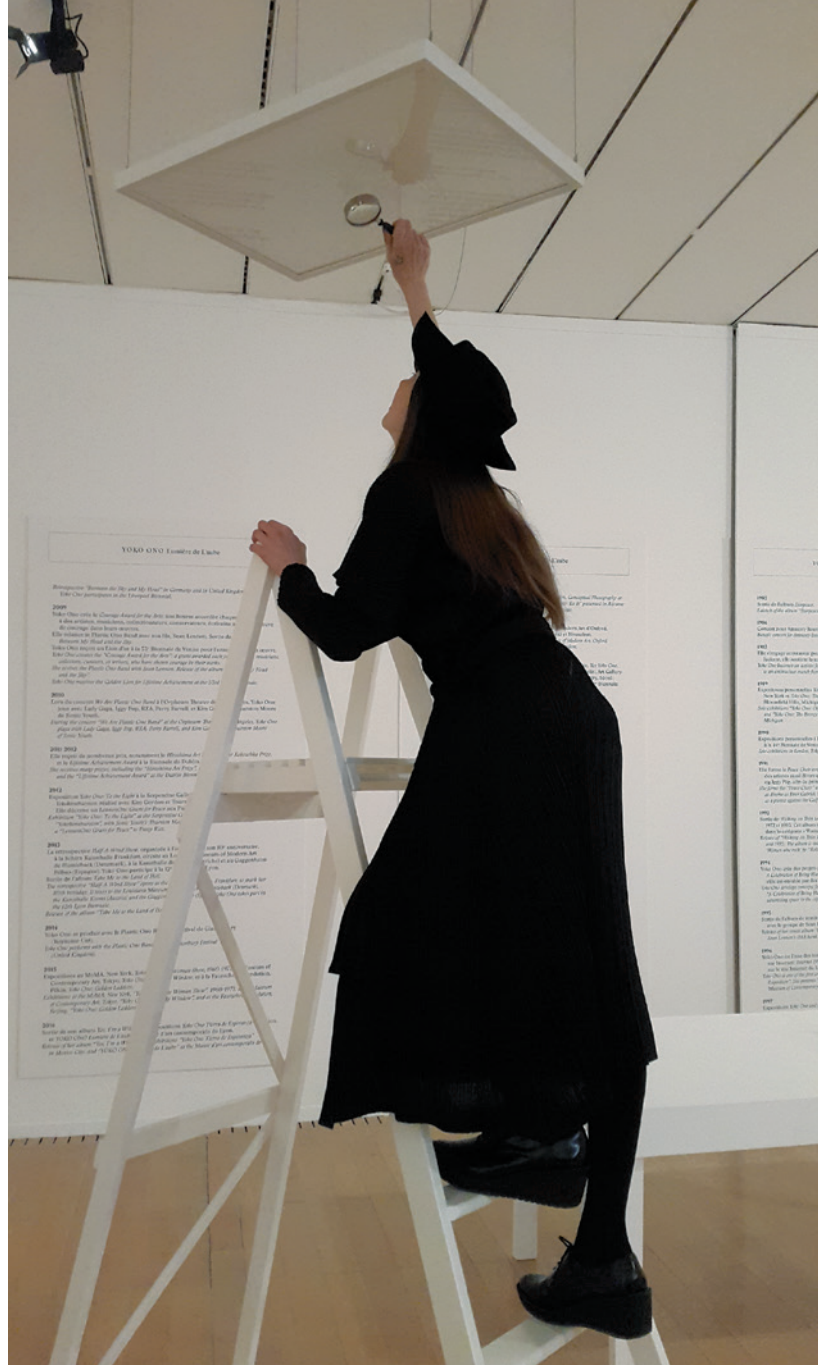
Egy 1967-es szövegében, a *Water Talk*-ban Yoko Ono azt írja, hogy „mindnyájan vizek vagyunk, más-más tartályban”. Ezt a gondolatot eleveníti meg az a 2006-ban készített installációja, amelyben azonos mennyiségű vízzel töltött, azonos méretű kis flakonok sorakoznak egy hosszú polcon. Rajtuk kézzel írt címkén politikusok, csalók, diktátorok, írók, művészek neve olvasható: Heine, Matisse, Thomas Mann, Hitler, Schönberg, John Lennon....

Az 1933-ban született Yoko Ono emlékeztetőbe élesen bevésődtek gyerekkorának háborús emlékei, a bombázások, az éhezés, a menekülés. Elkötelezett pacifistaként számos akció fűződik nevéhez, közülük a legismertebb és legnagyobb hatású a John Lennonnal közös *Bed-in for Peace* (1969) az amszterdami Hilton szállóban és ugyancsak közös óriásplakátokon, szórólapokon, újsághirdetéseken meghirdetett nemzetközi kampányuk 1969-ben, a *War is Over (If you want it)* volt. Ono eredetileg 1966-ban készített installációja, a *Play It By Trust* a háborús konfliktusok abszurdítására, a kölcsönös bizalom hiányára kívánta felhívni a figyelmet. Itt mindkét sakkozó partner fehér bábkulcsokkal játszik, ami nemcsak kiváló emlékezőtehetséget igényel, de ellenfelünk iránti bizalmat is. Az *Ex it*, aminek első változata 1997-ben készült, csarnok méretű

termet betöltő száz fakoporsója, a koporsókból kinövő fák és az itt-ott felzendülő madártrilla a halál és az újjászületés megrendítő metaforája. Második világháborús katonai sisakok függenek a mennyezetről különböző, zömében elérhető magasságban, bennük eget ábrázoló kék puzzle darabokkal. A *Piece of Sky* (2001) arra invitálja a látogatót, hogy „vegyen egy darabot az égből, tudatában kell lennie annak, hogy valamenynyien részei vagyunk mindegyikünknek”. Ono első alkalommal 2004-ben bemutatott akciója, az *Onochord - I. II. III. I. Love* szintén a béke üzenetét hordozza, de sokkal kevésbé meggyőzően, kevésbé hitelesen. Ennek lényege, hogy az arra hivatott helyeken, ezúttal a múzeum boltjában megvásárolható kis Onochord-zseblámpával ismerősnek, ismeretlennek villantsunk egyet, kettőt majd hármat, azt üzenve ezzel, hogy „I love you”. Bár ez az akció egyenes folytatása Ono korábbi háborúellenes megnyilvánulásainak, ez a „szeressük egymást gyerek”-szerű üzenet végtelenül naív, hamis utópia.

Yoko Ono, az elkötelezett művész nemcsak pacifista, de feminista is. Egyik filmre rögzített, emblemikus performansa, a *Cut Piece* (1965), akárcsak 1970-ben készített videója, a *Fly*, a nő testének önrendelkezési jogáért áll ki. Az első esetben Ono a színpadon a japán nők tradicionális pózában ülve, arra szólította fel a közönséget, hogy sorra vágjanak le egy-egy darabot a ruhájáról. A performansz Onótól bátorságot igényelt, hiszen kimenetele bizonytalan volt, nem lehetett tudni, meddig merészkednek el a résztvevők, esetleg a teljes lemeztelenítésig, ami a hatvanas évek Amerikájában akár botrányná is fajulhatott volna. A *Fly*-ban, amit Ono a „női test kihasználása elleni feminista manifesztumnak” szánt, egy légy mászik hosszú perceként keresztül egy meztelen női testen. *Toilet Thoughts* című filmje (1997) abból az instrukcióból született, hogy oxfordi kiállítása alkalmával egy meztelen női feneket ábrázoló posztert kell a város 365 pontjának mellékhelyiségeiben elhelyezni, és azokat rendszeresen filmezni. A mostani kiállítás időtartama alatt Lyonban is 365 helyen találkozhatunk a szóbanforgó poszterrel.

Yoko Ono munkásságának fontos, elválaszthatatlan része a zene. A három emeletet elfoglaló kiállítás minden részét végigkíséri a zene, a hang, beleértve a mellékhelyiségeket is, ahol egy korábbi performansz-koncertre utalva, a WC-öblítő felerősített hangja fogadja az oda betérőket. Hol hangeffektusokat hallunk, hol pedig Ono hangszerként használt hangját, hagyományos értelemben vett énekét vagy sikoltását, nevetését, sírását. Vég nélkül ismétlődő, befejezés nélküli szerzeményei jól illeszkednek a kiállítás egyes részeihez, és az ott töltött idő alatt élvezetet is találunk bennük, a múzeum alkalmazottjai azonban méltán



YOKO ONO
Yes Painting, 1966, Lyon, 2016 © Fotó: Cserba Julia

érdemelnének „veszélyességi pótlékot”. Mindennek nem mond ellent, hogy Ono évek során megjelentetett számos lemeze közül több is a Billboard sikerlistájának élére került. John Lennon mellett, sok más jelentős zenésszel, többek között John Cage-dzsel, Frank Zappával, Eric Claptonnal, Ornette Colemannel működött együtt, legutóbb, 82-ik születésnapja alkalmával pedig John Zornnal. Ono retrospektív kiállítása tulajdonképpen nem egyéni kiállítás, a közönség részvétele nélkül ugyanis befejezetlen, sőt zömében lényegét vesztett alkotások sora lenne. Mi értelme lenne a teljes sötétségbe burkolt teremnek, a *Touch Piece*-nek, ha nem tapogatóznánk benne, nem érintenénk meg egymást. Létrára mászunk, hogy nagyító segítségével kiderítsük, mit rejt a *Yes Painting*: egy apró papírdarab közepére írt YES-t. Megpróbálunk minél hosszabb partit játszani a fehér sakk-kal, és szöveget verünk a *Hammer A Nail Painting*-be. (Ennek első, 1966-ban Londonban bemutatott változata kapcsán ismerkedett meg Yoko Ono John Lennonnal, aki megkérdezte, beleütheti-e az első szöveget a képbe. Ono azt válaszolta, hogy ha fizet 5 fontot, akkor igen. Lennon ahelyett hogy fizetett volna, megkérte, hadd üthesse be inkább jelképesen. „Olyan sráccal találkoztam, aki ugyanazt a játékot játszsa, mint én, gondoltam” – emlékszik vissza az esetre Ono.)

Yoko Ono provokáló, megosztó, egyesítő, felrázó, megrázó, szórakoztató, elgondolkodtató, nőies, férfias, bátor, törekeny, könnyen érthető, nehezen befogadható. Nem mindennapi személyiség, nem mindennapi művész.

SPIONS

Hatvanegyedik rész

Timeship ORGON, David Bowie és a Nagy Párizsi Macskamészárlás

"You know who I am," he said
 The speaker was an angel
 He coughed and shook his crumpled wings
 Closed his eyes and moved his lips
 "It's time we should be going"

David Bowie: *Look Back In Anger*

Kitiltanak, betiltanak, kirekesztenek, berekesztenek, cenzúráznak, korlátoznak, megtagadnak, megvonnak, meghamisítanak, megfertőznek, ellehetetlenítenek, elkergetnek és persze meglopnak, amikor csak lehet. Legjobban temetni szeretnek, ha másképpen nem megy, hát újra.² Újra és újra. Ömlik, mindent befed már a régi kosz. Tudatlanság, félelmek, agresszivitás, gyűlölködés, pofátlan arrogancia. Időutazó megfigyelőként, informerként tartózkodom e mocsaras, kuruttyoló, sziszegő, bármikor bármire – csak fogalmi gondolkodásra nem – képes arcnélküli, lázasan pörgő, gögös véglényektől hemzsegő hadműveleti területen. Napi jelentéseimben minden obskurus, éppen látszólagos jelentéktelenségük miatt később fontossá válható részletre kitérek. Az 1960–70-es évek a személyiségfejlesztésről szóltak, most az elektronikus kutyúkkal molyoló süketnéma, vak, időbeteg, jövőképtelen alvajárók³ apró magánmitológiáival unalmasított korát vetíti a legkülönbözőbb felületekre a kollektív karma.

Nemrég túlélt 70. születésnapomon újabb, a néhai Varsói Paktum első punk együttese, a SPIONS curriculumába tökéletesen illő kémfeladattal bíztak meg a csak saját érdekeik érvényesítésével törődő istenek. Két tanítványom, AM⁴ és PM⁵ képében felkeresett Morpheus⁶ és Kuk.⁷ Miközben 70. születésnapom tiszteletére itták a magukkal hozott *Fernão Pires* portugál vörösbort, *hardcore*

1 Dal David Bowie *Lodger* albumáról (LP, RCA, 1979)

2 I. Dr. Bardo – TransMission 2013/02: *PÁNEURÓPAI KÖZTETEMŐ*

<https://www.youtube.com/watch?v=6xaZRG0jEKM&feature=youtu.be>

3 Szt. Tamás DJ Helmut Spiel! észrevételeivel kiegészített definíciója.

4 Délelőtt.

5 Délután.

6 Morpheus az álmok többnyire szárnyas démonként ábrázolt görög istene, aki képes bármilyen emberi formát magára önteni

7 A *Kek* és *Kekuk* neveken is emlegetett, ábrázolásain békaként, békafejű férfiként, női aspektusában (*Kauket*; *Keket*) kígyóként, kígyófejű nőként megjelenített androgün Kuk a sötétség eredeti koncepciójának megistenülése az egyiptomi *Ogdoad* (A nyolcszoros) kozmológiában, amelyet a korai, a mainál jóval tágasabb, befogadóbb világmagyarázatot adó gnosztikus kereszténység is átvett (I. a Kr.u. kb. 100 és 160 között élt *Valentinus* – *Valentinius* – nyolcrétegű Univerzumot felvázoló *Pleroma* – „Teljesség” – rendszerét). A fényt hozó, már a teremtés gesztusa előtt is létező Kuk a homály, bizonytalanság, ismeretlenség, visszavonultság, érthetlenség, a káosz képviselője is, ennél fogva a képek egyiptomi istenének tekinthető.

industrial elektronikus zenét játszó együttes alapítására köteleztek. AM, a produceri/hangmérnöki feladatokat is ellátó bariton IBANEZ Artcore Vintage és STEINBERGER Synapse XS-15FPA 5 húros basszusgitárokon és APPLE MacBook Pro Retina laptopon játszik majd, míg a magas falsettókat bármely napszakban könnyedén kiéneklő PM kommunikációs eszközei a BOSS SY-300 gitárszintetizátorra kapcsolt IBANEZ GSA60 Blackn Black és STEINBERGER GL2⁸ gitárok lesznek. A frontember szerepére az égiek engem találtak alkalmasnak. Hűséges, a KORG Kaoss Pad KP-3+ Dynamic Effect/Sampler⁹ és a ROLAND GR-33 gitárszintetizátor szolgáltatásaival dúsitott hangú MOOG Ætherwave thereminemen és szeretett öreg, 1995-ben, kétéves zenegyűjtő indonéziai expedícióm szünetében vásárolt KORG X3 szintetizátoromon szólózok, illetve én kontrollálom majd a ROLAND SP-606 Sampling Workstationt és a BOSS Loop Station RC-3 pedált is. Amennyiben szükség mutatkozik, be fogom vetni a Brian Briggs New York-i kollaborátoromtól 1985 forró nyarán kapott GIBSON Les Paul 1958 PlainTop VOS IT, a *death metal/grind core* hangzásvilágot tökéletesen hozni képes gitáromat is.

*Something happened on the day he died / Spirit rose a metre and stepped aside / Somebody else took his place, and bravely cried / (I'm a blackstar, I'm a blackstar)*¹⁰ Metafizikai háborúk rokkant, fizikailag és mentálisan egyaránt megnyomorodott, horizontálisan és vertikálisan egyaránt kihívott veteránja vagyok. Törékeny, mozgáskorlátozott aggastyán. A zenekaralapítás mesterem, David Bowie (1947–2016) távozása után egy hónappal kapott feladatának végrehajtását éppen totális alkalmatlanságom okán igazi rock'n'roll gesztusnak értékeltem, ezért – figyelembe véve, hogy a SPIONS DJ Helmut Spiel! néven jelenleg a kanadai Montrealban kémkedő frontembere nem érzi aktuálisnak a közszereplést – azonnal elfogadtam a kockázatos megbízatást.

Mi legyen a SPIONS munkásságát folytató együttes neve és első projektje? Kollaborátoraim

8 David Bowie 1991–92-es *Tin Machine* turnéján használta a STEINBERGER GL2 gitár krómozott változatát, amellyel a *You Belong In Rock and Roll* című számának videoklipjén is megcsodálható (a klipben Reeves Gabrels gitárvirtuóz a hangszer fekete változatán játszik. <https://www.youtube.com/watch?v=MgCwFKH2mBs>)

9 128 effektprogram: Filter, EQ, Modulation, Compressor, LFO, Delay, Reverb, Grain Shifter, Looper, Sample Effect, Sample Bank Crossfade, Drums, Synthesizer, Vocoder. Sampling felbontás: 16 bit, 48kHz

10 David Bowie: *Blackstar* – <https://www.youtube.com/watch?v=ksLwBaC4Sw>

fegyvert, célt, parancsokat követeltek. Minden megvolt már, semmire és senkire sincs szükség a globalizált, elszemélytelenedett, túltermelési válságban fulladozó tömegtársadalomban, gondoltam. Napokig tartó töprengés következett. Szpekuláció, okoskodás, a szürkeálmány gyötrése persze nem hozott eredményt. Az isteni szikrát nem lehet akarati úton csíholni. Az egyik álmatlan, kétségekkel gyötrő éjszakán ifjú barátom, Aurora Consurgens képében fia, az ezúttal álnok tekintetű perzsa macskaként kísértő Phobeter¹¹ társaságában meglátogatott Nyx¹², és közös gondolkodást (*brainstorming*) javasolt. A szokásos kérdésfelelet – „Ki vagy? Honnan jöttél? Miért vagy itt? Hová indulsz?” – módszer eredményeként megszületett a zenekar neve: *Timeship ORGON*; és indító koncepciója: *Nightsea Crossing*. Az alapkoncepcióból logikusan következik, hogy ismét a New Yorkban olyan tökéletes álcázást biztosító „Sir David O’Clock” fedőnevemet használjam frontemberként.

A Timeship ORGON első projektje – *Nightsea Crossing* – a Jung-féle belső terek éjtengereinek sötét hullámain történő időhajózásra invitálja majdani rajongóit. A projekt címét Ulay és Marina Abramović performansz-sorozatától¹³ kölcsönöztem. Időhajóm büszke vitorláját a Wilhelm Reich-féle, a Kozmosz végtelenjéből, az ősrobbanás epicentrumából érkező orgonéletenergia¹⁴ duzzasztja. Alapélmény: nincs jelen. Se jövő. Kisajátítóművészet (*appropriation art*): A „YESTERDAY = TOMORROW”,¹⁵ a Timothy Leary-től¹⁶ kölcsönzött „THE ONLY WAY IS UP”,

11 Phobeter (*Ikelos; Icelos; Icelus* – A Félelmetes) a rémálmodok görög istene a halandók világában magát mindig valamilyen állatnak álcázva jelenik meg. A tibeti *Bardona*, az élet és halál közötti állapotnak megfelelő Álmodok Földjén (*Demos Oneroi*) lakik az Alvilágban.

12 Nyx (Νύχ; Nox – Éjszaka), az éj görög istennője. A hatalma és szépsége miatt Zeus által is rettegett Nyx árnyékként jelen volt a Teremtés pillanatában. Bátyjával, az ugyancsak Chaos által nemzett Erebuszal (Ερεβος; Erebus), a mély sötétség és az árnyékok istenével folytatott viszonyából Phobeter mellett számos isteni gyermek született, köztük Hypnos, az alvás, és Thanatos, a halál istene.

13 A hosszú asztal két végén mozdulatlanul ülő enigmák 90-szer, alkalmanként 8 teljes órán át néztek pislogás nélkül farkasszemet egymással

14 A „Szexuális forradalom” kifejezést megalkotó Wilhelm Reich *Örömelvéről* (Pleasure Principle) a SPIONS eposz huszonegyedik, *Európa végtelen* című fejezetében ír, a tragikus sorsú tudós élettörténetét és orgonkutatásait a Schuller Gabriella színháztörténetessel közösen összehozott, az 1960-70-es évek ifjúsági mozgalmainak szentelt *YIPPIE! Az engedetlen polgár* (Szombathely, Golyós Toll Kiadó, 2008) című könyvben ismertetem kellő részletességgel.

15 <http://spions.webs.com/>

16 Timothy Francis Leary (1920–1996) – *I declare that The Beatles are mutants. Prototypes of evolutionary agents sent by God, endowed with a mysterious power to create a new human species, a young race of laughing freemen.* Forrás: Philip Norman: *Shout! The Beatles in Their Generation* (US, Touchstone; Rev Upd Su edition, 2005)



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
TSORGON Symbol, Flags, Bolts, 2016, arculattervek, digitális kollázs
A művész archívumából.

a „THE END IS ALWAYS NEAR”¹⁷ és a „WE PLAY MUSIC FOR THE SANE”¹⁸ programadó szlogenek által kalauzolvva a ma globális káoszánál szebb, kedvesebb, simogatóbb, intelligensebb múltakba hajózunk majd a keresőkkel, olyan tudatkényeztető dimenziókba, ahonnan biztosan nincs visszatérés. Aktuálisnak éreztem, hogy új együttesem első projektjeként a 30 kemény évvel ezelőtt, New Yorkban felvett számaimat¹⁹ frissítsük fel a legmodernebb, minimalista zenei szemlélet és kifinomult elektronika segítségével. Tegyük múltamat saját magam és az önefelelt, a hálilégység összpontosítási képességével felszerelt kortárs közönség számára egyaránt értelmezhetővé. Míg tanítványaim, AM és PM a zenei alapok lefektetésébe kezdtek, hozzáálltam az együttes pro-

17 Jim Morrison (1943–1971)

18 <http://novaakropola.awardspace.com/>

19 TCTC: *Dance The Newyork* (CD, Budapest, iNteRNeTTo / TCTC, 1998)
<http://wordcitizen23.webs.com/>

NAJMÁNYI LÁSZLÓ
TSORGON Masks, 2016, arculattervek, digitális kollázs
A művész archívumából.





NAJMÁNYI LÁSZLÓ
TSORGN Stage 11, 2016, látványterv, digitális kollázs. A művész archívumából.

móciójának előkészítéséhez, annak részeként az arculattervezéshez,²⁰ amelynek eredményeit a zenekar folyamatosan frissülő honlapján²¹ osztom meg az érdeklődőkkel. Sikerült rávennem kollaborátoraimat, hogy a koncerteken a mostanában oly aktuálissá vált fekete sámaszot viseljenek, míg én, frontemberként emberi agyat ábrázoló, 3D nyomtatással készített sisak védelmében, hűséges thereminem, Leona mögött, saját tervezésű és kivitelezésű fémszerkezettel támogatott lábaimon szilárdan állva kormányzom az ismeretlenbe időcirkálónkat. A 2016. január 10-én végleg eltávozott David Bowie, megbízható kalauzom a földi életben. Lejárt a szolgálati ideje, máshol van dolga. A *Leper Messiah*²² (*Leprás Messiás*), David Bowie ragyogó példáját követem, aki rákbetegségben haldokolva megdöbbenően gyönyörű búcsúlemezt²³ és annak két dalához klasszikus szépségű, szédítő mélységű videóműveket készített. A videók megtekintése során rajongóinak millióihoz hasonlóan azonnal azonosultam Lazarusával²⁴ és az Ormen villájának kertjében nyugvó halott asztronauta Major Tommal.²⁵ Magányosak azok, akiknek nincsenek hőseik. Pokolban gyötrődő halott az, aki elveszítette összes illúzióját.

Szégyentelenül elitista programot hirdetek. A szabadság eszméjében hiszek, az egyenlőség és testvériség gyáva ideáit határozottan visszautasítom. Nem vagyok hajlandó lefelé, a tudatlanság irányába orientálódni. Inkább felfelé, a tudás, szépség, intelligencia stílusos világába kormányzom ezt a büszke hajót. Nem akarok tömegizlés, elvárások kielégítésével próbálkozni. Úgysem sikerülne, mert nem ismerem, nem is szándékozom megismerni a tömegember tudatállapotát. Olyan zenét fogunk előállítani, amelyet mi magunk élvezünk. És erre a szállítóeszközként, közvetítőként, médiumként szolgáló hangzásvilágra értelmezhető, szellemileg magasrendű közléseket telepítek, amint elkészülnek az alapok.

+

*Don't you wonder sometimes
'bout sound and vision?*

David Bowie: *Sound & Vision*²⁶

A SPIONS az élő idővel szinkronban változó szellemiségének, azon belül képi világának kialakítása módszertanilag a szerény kezdetek óta megegyezik David

20 <http://timeshiporgonvisualization.blogspot.hu/>

21 <http://timeshiporgon.blogspot.hu/>

22 David Bowie: *Ziggy Stardust* – <https://www.youtube.com/watch?v=cusEcZdHxCg>

23 David Bowie: *Blackstar* (ISO · RCA · Columbia · Sony, 2016. január 8.)

24 <https://www.youtube.com/watch?v=y-JqH1M4Ya8>

25 David Bowie: *Blackstar*

<https://www.youtube.com/watch?v=kszLwBaC4Sw>

26 Dal David Bowie *Low* albumán (LP, UK/US, RCA, 1977)

Bowie alkotási folyamatával: idézetek egymásra halmozása (*superimposition*). Bowie a referenciák használatára tanított bennünket. Zenei referenciák, verbális referenciák, képi referenciák – ez a posztmodern művészet lényege. A közlést az idézetek összecsengése rejti. Bowie folyamatosan idézett, klasszikusoktól, kortársaktól, még saját korábbi munkáiból is. Csend ki (*nick it*) mindenből – látványelemek esetében a vallások, diktatúrák ikonográfiája, művészeti irányzatok stílusjegyei, tudományos illusztrációk stb. – a neked tetsző elemeket és kombináld őket egymással, létrehozva az éppen aktuális jelentésmódosulásokat. Ez az ipari kémkedéshez hasonlítható, posztmodern módszer az *Aquarius Synthesis* nevet kapta gyakorlatunkban. Nem feltalálás, hanem megtalálás és kisajátítás. Bowie mindenkinél jobban megértette a többértelműség és változás parancsoló szükségességét a művészetben – azt, hogy a mozgó célpontot nehéz eltalálni. Az 1960–70-es években kimúló modernizmusban, körülbelül száz éven át az eredetiség, hitelesség, valódiság minden más szempontot felülíró követelménye – az „új terrorja” – érvényesült. Bowie zsenialitása többek között a klasszikus és modernista ideák művészi eltulajdonításában, összekeverésében és népszerűsítésében nyilvánult meg. Új projektjei megvalósítását általában a vizualitás – színpadkép, maszk, jelmez, mozgás – megtervezésével kezdte, aztán megkomponálta – gyakran felvétel közben, a stúdióban – a látványvilághoz illő zenét, végül megírta a dalszövegeket. Hasonlóképpen a SPIONS projektek is az imázs megformálásával indultak.

+

See these eyes so green

I can stare for a thousand years

Colder than the moon

It's been so long

And I've been putting out fire

With gasoline

David Bowie: *Cat People (Putting Out The Fire)*²⁷

Ahogy a Rue Saint-Séverin 7. alatti ódon házban töltött első éjszakámon, a másodikon és harmadikon is az ablakomtól légvonalban 30–35 méter távolságban lévő ősi templom (*Église Saint-Séverin*) tornyának negyedóránként megkonduló harangjai mellett az éjfél után beinduló macskakórus tartott ébren. Visítás, vonyítás, hörgés, morgás, fenyegető és fájdalmas nyávogás napfelkeltéig. 37 régi évvel ezelőtt, 1979. május 18-án péntek délután a Notre Dame

27 Giorgio Moroder / David Bowie: *Cat People (Putting Out Fire)* – dal Paul Schrader 1982-ben bemutatott, Nastassja Kinski és Malcolm McDowell főszereplésével készült *Cat People* című filmjéből (Single, MCA, 1982)

katedrálissal szemközti kávéház teraszán találkoztam a SPIONS frontemberével. Nevetve hallgatta a macskákra vonatkozó panaszaimat. „Nyilván rájöttél már, hogy kísértetmacskák tartanak ébren”, mondta a frontember, aztán forró csokoládéját kavargatva elmesélte a Nagy Párizsi Macskamészárlás történetét.

Az 1730-as években Jacques Vincent nyomdája működött a Rue Saint-Séverin 7. földszintjén. A házban történeteket a nyomdász egyik alkalmazottja, Nicolas Contat dit Le Brun 1762-ben publikált *La misère des apprentis imprimeurs*²⁸ című memoárjából ismerte meg a világ. A nyomdászmaster két inasa, Jerome és Léveillé sötét, mocskos, bűzös, fűtetlen pinceodúkból laktak. Kora hajnalban keltek, egész nap robotoltak, miközben el kellett tűrniük a nyomdászsegédek sértegetéseit és gazdájuk goromba bánásmódját, ordítózását, rúgásait, pofonjait. Fizetést nem kaptak, ellátmányuk gyalázatos volt. Nem ehettek főnökük asztalánál, a többiek ételmaradékát kaparták ki a konyhában a tányérokba, amíg a szakács el nem kezdte árusítani a maradékokat. Attól kezdve a macskák ételét adta az inasoknak, régi, romlott, bűdös, férgectől hemzseggő húscsapatokat, amiket a macskák sem voltak hajlandók elfogyasztani.

A macskák speciális státust élveztek a nyomdászcsalád életében. A mester felesége imádta őket, különösen a rendkívül alattomos, az inasokat kedvtelésből gyakran megharapó, megkarmoló La Grise (A Szürke) volt a kedvence. A legjobb falatokat mindig ő kapta, éjszakánként a hitvesi ágyban aludt.²⁹ A nyomdászmuhely inasait az éjszakánként nyomorúságos odújuk ablaka előtt koncertező kóbor macskák is zaklatták, miattuk még pár órát sem pihenhetek éjszakánként. Egy éjszaka a fiúk elhatározták, hogy véget vetnek szenvedésüknek. A nagy utánzókésséggel megáldott Léveillé felmászott a tetőre, és közvetlenül gazdája hálószobája felett iszonyatos nyávogásba, macskavisításba, hörgésbe kezdett. Monsieur Vincent és felesége egy pillanatra sem tudták lehunyni szemeiket azon az éjszakán, és a következő éjszakákon sem. A házaspár arra a következtetésre jutott, hogy boszorkányság történik velük, valamelyik ellenességük átkot bocsátott rájuk. Először ördögűző papot hívtak, meggyóntak, megáldoztak, és újraszenteltették a házat. Miután ez a megoldás nem működött, a rémséges macskakórus továbbra is felharsant éjszakánként, a mester

28 A nyomdásztanoncok nyomorúsága.

29 A cukiság iránti vonzódás már akkor is jellemző volt az emberszeretetre képtelen polgároknak. Történetünk idején egy párizsi burzsoá, Monsieur Adolphe Archambault Fournier-Babineaux huszonöt macskát tartott otthonában. Nyávogva beszélt hozzájuk, dorombolt nekik, rostonsült szárnyasokkal etette őket, portréikat megfestette, miközben alkalmazottait éhezettette, verte, és ordítva, ezüstfejű sétatálcájával hadonászva zavarta el a háza falához támaszkodva megpihenő koldusokat.

megparancsolta az inasoknak, hogy szabadítsák meg a kóbor macskáktól. A parancsot felesége közvetítette a fiúknak, lelkükre kötve, hogy semmiképpen se ijesszék meg házikedvencét, a kövér, alattomos szürke kandúrt. Seprűnyelelkel, vasrudakkal felszerelve Jerome és Léveillé örömmel láttak munkához, a nyomdászsegédek lelkes közreműködésével. Természetesen a szürke kandúrt kapták el először. Léveillé vasrúddal törte el a gerincét, majd Jerome seprűnyéllel végzett vele. Tetemét a csatornanyílásba gyömöszölték. A nyomdászsegédek a tetőkön kergették a macskákat, botjaikkal püfölték és zsákokba gyűjtötték őket. Egymás után dobták a döglött és félholt macskákkal teli zsákokat a tetőről a ház belső udvarára. A hajtóvadászat befejeztével bírósági tárgyalást rendeztek az elfogott macskák ellen az udvaron. Volt bíró, ügyész, védőügyvéd, gyóntatópap és csuklyás hóhér is. Miután meghozták az ítéletet a bűnösnek bizonyult állatok ellen, a hóhér az egybegyűltek örömjongásától kísérvé rögtönzött akasztófára lógatta fel egyenként őket. A macskavadászatot megismételték a következő huszonöt éjszakán. Végül nem maradt kóbor macska a Rue Saint-Séverin környékén, és a nyomdászmuhely rezidens cicáinak száma is alaposan megcsappant.

Annak ellenére, hogy La Grise tetemét nem látta lógni az akasztófán, a nyomdászmaster felesége egy idő után ráébredt, hogy valószínűleg kedvence is áldozata lett a nagy, egész Párizsban ünnepeelt macskamészárlásnak. Napokig tartott hisztérikus, ájulásokban kulmináló zokogása. La Grise elvesztése után a korábban soha be nem álló szájú – ma beszédkénszeresnek mondanánk³⁰ – asszony többé nem beszélt. Férje aggódó kérdéseire is csak panaszos nyávogással válaszolt. Korai halálát kedvence elvesztése miatt érzett bánatának tulajdonították. Vajon miért gyilkolták a macskákat ilyen örömteli lelkesedéssel a régi idők Franciaországában? A titokzatos állat³¹ az ősi Egyiptom óta foglalkoztatja az

30 Sok ilyennel vagyok körülveve magam is. Budapesti háziasszonyom, Bezzeg Néni például ma délután megmutatta új, motorizált foteljét. Ahhoz, hogy a távirányító kezelését ismertesse, előbb részletesen be kellett számolnia bejárónője szokásairól, annak férje és mindhárom gyermeke betegségeiről, kora gyermekkoruktól máig; felnőtt gyermekei házasesetének bonyodalmairól; unokaöccsük floridai tapasztalatairól; Bezzeg Néni gyógytornászának – ő emelte a helyére a súlyos elektromos fotelt – spirituális evolúciójáról, amelynek nagy lökést adott egy tíznapos társasutazás közvetlenül a háromigenes népszavazás után a távoli Indiába; a harmadikon lakó gyógytornász különös viszonyáról a negyediken praktizáló vak masszörrel... És a rakottkrumpli elkészítésének egyetlen helyes módja, és a kakukkfű áldásos hatása a gyomorpanaszokra, és hasmenések és szorulások tanulságos történetei, és emlékszik, amikor tévzés közben tablettának néztem és lenyeltem a hallókészülékem?...

31 A körülbelül 9500 éve háziiasított macskáról (*Felis silvestris catus*), a kémek szent, szimbolikus állatáról a SPIONS-saga első, *Bevezetés a kémológiába 1.* című fejezetében írtam a tőlem kitelő legkörültekintőbb alaposággal, részletességgel. A számos kultúrában elterjedt mítosz szerint a macskáknak több életük van, ezért nem könnyű őket megölni. A legtöbb országban a macskák kilenc életéről beszélnek, de Olaszországban, Németországban, Görögországban és néhány spanyol anyanyelvű országban hét életet tulajdonítanak nekik, míg a török és arab hagyományok hat macskaéletet feltételeznek.

NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Ghost Cat, 2016, digitális kollázs. A művész archívumából.



emberi képzeletet. *Je ne sais quoi* – nem tudom mi. A miénkhez hasonló, vagy nálunk is magasabb rendű intelligenciát vélünk felfedezni a macskaszemekben. A macskák éjszakai koncertje emberi sikolyokra, csecsemősíráásra emlékeztet, az ember állati természetének mélyéről üzen. A macskák költőket – például Baudelaire-t³² – és festőket, mint Manet³³ inspiráltak, akik az állatok emberszerűségét és az emberek – különösen a nők – állati mivoltát akarták szemléltetni általuk. Hogy megértsük a macskák rituális fontosságát az európai kollektív tudat kialakulásában, feltétlenül át kell rágnunk magunkat népmesék, babonák, közmondások és a népi gyógyászat praktikáinak leírását tartalmazó gyűjtemények nyomasztó tömegén. A macskák mindenekelőtt a boszorkányságra emlékeztették az embereket. Macskával éjszaka találkozni egyet jelentett az Ördöggel, vagy valamelyik ügynökével, például boszorkánnyal való találkozással. A fehér macskák ugyanolyan sátániaknak minősültek, mint a feketék, nemcsak éjszaka, de nappal is. A Bigorre faluban élő parasztasszony kétségbeesetten nyávogó, szép fehér cicát talált szántóföldön. Kötényébe csavarva visszavitte a faluba. Ahogy a település boszorkányának háza elé ért, a macska kiugrott a kötényből. „Merci, Jeanne!”, mondta, és befutott a házba.

A folklór boszorkányai gyakran változtatták magukat macskává, hogy átkot bocsássonak áldozataikra. Időnként, különösen karneválok idején macskák képében boszorkányszombatokra gyülekeztek titkos helyeiken. Vonyítottak, verekedtek, közöszültek a vadmacska képében megjelenő Sátán irányítása alatt. A macskaboszorkány elleni leghatásosabb klasszikus népi védekezés a megnyomorítás volt: vágd le a farkát, fülét, szúrd ki a szemét, törd el egyik, vagy mind a négy lábát, tépd ki vagy gyújtsd fel a szőrét, ezzel megfosztod gonosz, mágikus hatalmától, nem tud részt venni a boszorkányszombaton, képtelenné válik megátkozni az útjába kerülőket. A néphagyományok szerint gyakran előfordult, hogy egy-egy macska megnyomorítása után az övéhez hasonló sebesülések jelentek meg a falu valamelyik boszorkánysággal gyanúsított nőlakóján. A népi hiedelmek szerint a macskák megakadályozták a kovász megkeletését, ha bejutottak a pékségekbe. A breton halászok zsákmányát is meg tudták rohasztani. Ugyanakkor, ha élve eltemették őket, gyomtalanították a szántóföldeket. A megfelelő módon – kasztrálva, szemeik kiszúrva, mancsaik fejszével levágva – élve eltemetett macskák meggyógyították az almafákat Bretagne-ban. Testrészeikkel gyakran betegségeket kúráltak a népi gyógyászatban. A lezuhanás okozta sérüléseket vadmacska frissen levágott farkából kipréselt vér gyógyította. A tüdőgyulladás ellenszere a macska végbélnyílásából kiszívott, vörös borba kevert vér volt. Kólika ellen a borba macskaürüléket kellett keverni. A régi bretonok szerint a frissen megölt macska még meleg agyvelejének elfogyasztása láthatatlanná tesz. Az állatkínzás – különösen a macskák gyötrése – népszerű szórakozási forma volt az újkori Európa megszületése idején. Elég Hoggarth 1751-ben készített *The Four Stages of Cruelty* (A kegyetlenség négy állomása) című metszet-sorozatát tanulmányozni ahhoz, hogy megértsük az állatkínzás fontosságát kortársai életében. A macskagyilkosság Cervantes³⁴ a 17. század elején, Spanyolországban írt *Don Quijote*-jétől Zola³⁵ a 19. században, Franciaországban született *Germinal*-jáig az irodalom populáris témája volt. A szerzők nem szadista ösztöneiket élték ki az állatkínzások pontos leírásával, hanem hitelesen tudósítottak koruk népszokásairól. A Máglyák Vasárnapja³⁶ katolikus ünnepén a francia gyerekek macskákat kötöztek rudakra és a máglyák tüzeiben megsütötték őket. Úrnapiján³⁷ addig dobálták magasra a macskákat, amíg azok az utcakövekre zuhanva ki nem múltak. A szertartás neve *Jeu du chat*³⁸ volt. Karneválok és Nagyöbjt idején Burgundiában

az ünneplő tömegek a megkínzott macskák hangját beépítették az ünnepi zenébe. A fiatalok egymásnak dobálták a macskákat, kitépve szőrüket, hogy az állatok fájdalmukban üvöltösenek. Június 24-én, a nyári napéjegyenlőség éjszakáján, Keresztelő Szent János ünnepén a hívők máglyákat raktak, átugrották a tüzeket, táncoltak a máglyák körül és a közhiedelem szerint mágikus erővel bíró tárgyakat hajigáltak a lángokba. Kedvenc szórakozásuk a macskák máglyán elégetése volt. A szerencsétlenségek elkerülése, a jó szerencse megidézése érdekében zsákokba varrva, karókhöz kötve, madzagokra felfogatva adták át őket a lángoknak. A párizsiak a zsákokba varrást („zsákbamacska”) preferálták. Saint Chamond *Courimaud*-jai³⁹ az utcákon kergették a szurokban meghempergetett és meggyújtott állatokat. Burgundia és Lorraine egyes részein égő májusfákra kötözött macskák körül táncoltak. Metzben tucatnyi, kosárba zárt macskát égettek el a máglyákon, pompás, gondosan megkoreografált szertartás kulminációjaként. A város előkelőségei méltóságjeljes menetben érkeztek a Főtérré,⁴⁰ a legfőbb méltóság gyűjtotta meg a máglyát,⁴¹ majd a helyőrség muskétásai kört formáltak a tűz körül, és sortüzet adtak, amíg a kosarakba zárt macskák üvöltve égtek.⁴² A macskaégetési szertartások helyről helyre változtak, közös a boszorkányégetési szertartások aurája volt.⁴³

Más országokban is hasonló sors fenyegette a kémek szent állatát. Az angol reformáció idején London Cheapside negyedében az összegyűlt protestáns tömegek macskák fejére *tonzúrát* (*pilis*) borotváltak, hogy katolikus szerzetesekre hasonlítsanak, csuhába öltöztették, majd felakasztották őket. Németországban, a 16. században fejlesztették ki a macskazongorát (*Katzenklavier*). A zongora billentyűkkel mozgatható kalapácsai a hangmagasságuk szerint, a kromatikus skálának megfelelően elrendezve rögzített macskák kifeszített farkára ütöttek (egy-egy források szerint a szerkezet meghúzta az állatok farkát).⁴⁴ Ha közös európai kulturális hagyományokról beszélünk, tudnunk kell, hogy az állatkínzás évezredek tradíciója is szerves része annak, akik vagyunk.

Folytatása következik

32 Charles Pierre Baudelaire (1821–1867) – „(...) A tudományok és a kéj barátai, / a homály rémeit keresik és a csöndet; / gyászhintaja elé foghatná Orkuszt őket, / ha meg tudnák dacos nyakuk hajlítani. / Ha merengenek, oly nemes szobor alakban / nyúlnak el, mint a nagy Szfinxek a sivatagban, / melyeket az örök álom deleje fog. (...)” (Charles Baudelaire: *A macskák* – Szabó Lőrinc fordítása).

33 Édouard Manet (1832–1883). Manet rendkívül erotikus *Olympia* avagy *Vénusz macskával* című, 1863-ban festett képét a kritikusok és a közönség egyaránt nagy erkölcsi felháborodással fogadták 1865-ben, első nyilvános bemutatása idején.

34 Miguel de Cervantes Saavedra (1547–1616)

35 Émile Édouard Charles Antoine Zola (1840–1902)

36 Dimanche les Brandons

37 Fete-Dieu

38 Macskajáték

39 *Cour à mioud* – macskakergetők

40 Place du Grand-Saulcy

41 *Afeu de joie* – örömtűz

42 A szertartást 1765-ben tiltották be, de a lakosság még évtizedekig gyakorolta illegálisan.

43 A francia nyelvet olyan kifejezések ékesítik, mint „Türelmes, mint a macska, amikor a karmai kitépik”, vagy „Türelmes, mint a macska, amikor a mancsait sűtik”.

44 Elsőként Athanasius Kircher (1602–1680) *Musurgia universalis* című, 1650-ben, Rómában kiadott könyvében (519. oldal) írta le a hangszeret. A macskazongoráról Jean-Baptiste Théodore Weckerlin (1821–1910) francia zeneszerző 1877-ben, Párizsban publikált *Musiciana, extraits d'ouvrages rare ou bizarre* című könyvében (349. oldal) is található részletes leírás.

TASNÁDI JÓZSEF

A favágó hobbija

Emil Cioran öccse (Aurél) idézi fel egy gyerekkori emlékét. A falubeli favágóról mesél, akinek hobbija az volt, hogy esténként Schopenhauer metafizikai spekulációit olvasta és a primitív dolgok költőiségén merengett. Érzelmekre még az is képes, aki amúgy nem tud hinni semmiben – gondolta. Honnan? Merre? A feltűnésből az eltűnésbe?

¹ Primitív: ősi, eredeti, kezdeti, elmaradott, fejletlen, együgyű, ostoba, műveletlen, legelső, elsődleges, kezdetleges, egyszerű, tökéletlen.

TASNÁDI JÓZSEF

A favágó hobbija, 2015 © Fotó: Szalontai Ábel

A születés előtti pillanat azonos a halál utáni pillanattal. Egyik sem az élet része. A lét és a nemlét lehetőségének együttállása talán éppen maga a valóság. A születés és a halál valósága evidencia. A születés és a halál ciklusként az állandóság részének gondolható. Ugyanakkor az állandóság még nem egészen valóság. Inkább amolyan valóság képlet, valóság princípium. Ennek ellenére sem születéskor, sem a halál pillanatában nem tudhatom, mire számíthatok. A valóság méltósága a kiszámíthatatlanságban van.

A kiszámíthatatlanság a természetes. Ez az alapértelmezett. A kiszámíthatatlanság nem meglepő. Ilyen a világ. Ez a normális.² A kiszámíthatatlanság az, amire számíthatok.

Egy kivágott virágzó almafa a lét és a nemlét lehetőségének valósága. Primitív dolog. Tegyük fel, hogy a halál megszünteti az időt. Egy gyilkos megállítja áldozatának privát idejét.

² Ian Stewart, angol matematikus – University of Warwick.



A favágó is gyilkos. Egy fagyilkos. Ha egy virágzó almafát kivágok olyan, mintha hasba rúgnék egy terhes nőt. A fejjel lefelé fordított, virágban lévő almafa az idő természetellenes, erőszakos kiiktatását jelenti, vagyis a gyilkosságot.

A favágónak a világok mindegyikével van valami – kisebb-nagyobb baja. Olyan betegségben szenved, amelyet Cioran metafizikus nyugtalanságnak nevez.

Mennyire gondolható primitívnek egy virágzó almafa kivágása?

Mennyire tekinthető lírainak egy kivágott virágzó almafa látványa?

Az érzelmekről elementárisan mesélni alighanem csak a költészet képes. A vers az érzés megközelítésének története. A figyelem meséje. A költészet nem a megismerés lenyomata, hanem a megélés. A megélés koncentrált idejéé, mely idő alatt az érzelmek konkrét gondolatokká mosódnak tisztára, hogy aztán amolyan érzelm-közzé dermedjenek.

Sokáig a kifejezést tekintettem az élet értelmének, a művészet értelmének pedig magát az értelmet gondoltam. Később rájöttem, hogy nem szabad értelmet

keresnem abban, amiben az érzelem dominál, a művészetnek tehát nem értelme, hanem érzelve van.

A művészet értelme maga az érzelem, az érzelem generálás.

Az érzelemben mindig van valami váratlan, valami meglepő és kiszámíthatatlan. Az a jó benne, hogy anyagtalanságában képes összekötni minket az anyaggal. Az érzelem olyan, mint a gravitáció.

Gravitáció = Vonzás.

Vonzás (bizonyos értelemben) = Csábítás.

Hawking szerint, ha a gravitáció csak egy kicsivel nagyobb lenne – a tér nem jöhetett volna létre. A fizikusok ahelyett, hogy örülnének ennek – azt kérdezik: miért is annyira gyenge a gravitáció? Nekik a keletkezés mikéntje érdekesebb, mint maga a keletkezés.

Newton úgy volt 24 évesen a nyugati világ legnagyobb matematikusa, hogy ezt rajta kívül senki sem tudta.

Pontosabban senki sem tudhatta, ugyanis az arrogáns Newton senkit sem tartott méltónak arra, hogy megossza vele tudását. Úgy gondolta, hogy munkájának publikálása csupán az ismerőseinek számát gyarapítaná, ugyanakkor csökkentené koncentráció képességét. Szerinte az igazság a csend és a töretlen meditáció együttállásában keresendő és található. Newtontól azt kérdezték: hogyan sikerült felfedeznie a gravitációt? Inspirált voltam – válaszolta. Na és mi a gravitáció? – kérdezték tovább. Maga Isten – mondta.

Mennyire nevezhető Isten primitívnek? A transzcendens – bármit is jelentsen az – nem szükségyszerűen köthető ahhoz, amit Istennek nevezünk – bármit is jelentsen az. És mégis... – végső soron mindenki csak a lényegét, az alap princípiumot, az alap primitivitást szeretné megérteni.

Romantika, szentimentalizmus, lágyság és keménység. Aztán még egy kis romantika.

Ha minden igaz - a csábítás története az édenkertben kezdődött. Az édenkert története maga is csábító. Az utópia csábítása.

A képzelet, a függetlenség, a bűn csábítása.

A favágó *hobbija* egy vizuális Rekvium. A munkáé, az elmulasztott, elrontott lehetőségeké, az elvesztett Paradicsomé, a meg nem valósult terveké, a kudarcoké, az ártatlanságé és a naivitásé, az elfeledett gondolatoké, azoké az emlékeké, amelyek olyan távolinak tűnnek, mintha nem is ebben, hanem egy előző életben történtek volna.

A munka, mint érzelem portré. A személytelen személyesség.

A konkrét és az ideális én közötti különbség helye. Ahol a lakk lepörög és láthatóvá válik az absztrakció, vagy hallhatóvá válik a folyamatos büntudat zúgása.



TASNÁDI JÓZSEF
A favágó hobbija, 2015 © Fotók: Szalontai Ábel



Gondolatok a képtárban

Ébredni alszom, lefeküdni kelek föl*

FKSE Stúdió Galéria, Budapest
2016. február 11 – március 2.

„Aki el tud aludni este és felkelni reggel, az mindenre képes. Megcsinálja ezt minden nap, ennél nincs nagyobb varázslat... ő maga csinálja, minden nap, amikor lefekszik és úgy dönt, hogy elalszik, és tényleg érzi és tényleg elalszik, és ő csinálta ezt és ez lett belőle, aztán reggel felkel minden nap. Átváltozik és visszaváltozik minden nap mindenki”.

CSERNE KLÁRI

„úgy nézték el ketten a lót / mint álomból néznek valót / valót amely elközeleg valót ami nincs”

SZILÁGYI ÁKOS

„Mondják a képek: világba kerültél! / Álomnak vége van, világnak nincs vége.”

BEREMÉNYI GÉZA

A Stúdió Galéria tárlata SZALIPSZKI JUDIT és SZEMZŐ ZSÓFIA válogatásában – és az alkotók eredeti elgondolása szerint – az „apró, jelentéktelennek tűnő elmozdulások, zónaváltások, ki- és visszazökkenések, ébredések vagy összeomlások utáni kontúrtalan állapotok, határhelyzetek” témakörét járja körül általános igénytel. Érdemes talán mégis megvizsgálnunk egy lehetséges kortörténeti kapcsolódást is. A kiállított művek közül többnek a kontextusa lehetővé teszi, hogy az alkotást a rendszerváltás idejébe helyezzük. A témának ezt a vetületét a kiállítás nem fejt ki, pedig az egyeduralom és a szabadság közötti átjárás éppen olyan, mint a csalóka álomból átlépni az ébren észlelhető valóságba.

A szabad cselekvés körülményei között nincsen értelme a változás fogalmának. A cselekvés során mindig valami újba kezdünk, soha nem csináljuk tökéletesen ugyanazt, egyik nap nem vagyunk ugyanazok, mint másnap. Ilyen körülmények között nem létezik az az állandó, amelyhez képest a változás lehetséges vagy mérhető. A változás mindig az, ami mérhető. Átváltozni varázslat, a cselekvés csoda. A kettő nem ugyanaz. Változás állagok, állapotok között lehetséges. Ilyen az álom és az ébrenlét közötti, illetve az álmodott dolgon belüli változás is.

A kiállítóterben fényesre csiszolt, harsányan újszerű deszkaasztalon két egymással eltoltna szembe fordított írógép várja a látogatókat. Az installáció felirata szerint „váratlan fordulatokat és ujjlenyomatokat” gyűjtenek. „Kíváncsivá teszszük egymást és csodálkozunk is... Mindenkiel gyakran történnek események, melyekre nem számít, és ez reményt adhat. Sem egyén, sem közösség, sem hatalom nem számíthatja ki lépéseinek következményeit.” Az asztal a rendszerváltás korszerűség-idolját idézi elénk: legyen fényes, egyszerű, egyértelmű, kifejező és könnyed – a hetvenes-nyolcvanas évek modern redukcionizmusa a '89-es fordulat után vált rövid ideig uralkodóvá Magyarországon, noha már azelőtt is jelen volt: a korábban ijesztő, kies tereket a simára csupaszított fabútorok mellett stimuláló fényekkel töltötték meg, stúdió lett minden helyiség. Ám végül nem a valóságot fölfedő nyilvánosság, inkább az álomszerűen eltakartó, megtévesztő mediatisztáció stúdiója. Az írógép pedig az asztalon a nyolcvanas évek ikonikus

darabja – a rendszerváltással lehetett először szabadon írni rajta, ám alig egy-két év múlva véget is ért a használata. A rendszerváltás határhelyzet-jellegét az írógép helyzetének határjellege is erősíti. Az installáció a leírása szerint belépés egy olyan valóság-helyzetbe, ahol a cselekvés lépései kiszámíthatatlanok, mivel mindig valami új elkezdődéséről van szó. Csakugyan ez a szabad, új kezdet hozhatja el egyedül a reményt, és ott lehet csodálkozni, ahol csoda is van.

A kafei átváltozás épp a „világ varázstalanítása” után kapott helyet a megtörténhető dolgok között. Úgy tűnik, hogy a varázslat éppen ezután a „varázstalanítás” után nyerte el létjogát a világban. A felvilágosodás „racionálizmusa” a csodát, amely annak idején, az új kezdet révén, mindennapos jelenség volt, az „irracionalisba” sorolta, mivel nem tudta kizárólag a magába zárkózó, mindent önmagával azonosító és ezen keresztül igazoló ész segítségével ellenőrizni, és így „transzcendensnek” nevezte – valóban az is, de nem a földi dolgok lehetőségeit haladja meg, hanem a dologiság monoton állapot-jellegét. Talán éppen ennek a konstans mérhető és vizsgálható állapotnak kellett a hely, a tudomány oltárán. A felvilágosodás azt mondta, „összekötözöm ezt az embert, és bizonyítsa be, hogyha létezik csoda: annak ellenére is el tud-e onnan menni, hogy oda van kötözve”. Holott a csodának soha nem a dolgok lehetetlensége volt a feltétele, hanem pont a dolgok lehetőségessége. Az a csoda, ami a valószínűségek ellenére, váratlanul bekövetkezik – de nem a lehetetlen. Vagyis a csoda feltétele épp a szabad mozgás és a cselekvés lehetősége volt. Innentől emberi cselekvés helyett csak az állagok közti változás lehetősége maradt, azaz a varázslat. Minden varázslat lett, ami elmozdult. Ettől kezdve már az éber életben is úgy következett az egyik pillanat a másikra, mintha az álmunkból ébrednénk föl. A kiállítás leírásában említett „apró, jelentéktelennek tűnő elmozdulások” már mindig „zónaváltások, ki- és visszazökkenések”, az értelmezhetőség, a jelentés folyamatossága nélkül; nem véletlen, hogy a szöveg az ébredést közvetlenül az összeomlással köti össze.

Ilyen fölállásban minden valóság manifesztációja csakis megrázkódtatásként érkezik a világra, amint az 1944-ben egyébként immár véglegesen megtörtént. Auschwitz ténye ugyanúgy a valóságot fedte föl, ahogyan korábban a cselekvés és a beszéd, csak hogy így Auschwitz lett az egyetlen valóság, egyedülként egyedi és megismételhetetlen. Minden más lelepleződött. Kiderült, hogy annak, amit valóságnak tételeztünk, a mozdulatlan állagszerűségnek, nem lett volna szabad kizorítania a csodát az irracionálisba, előjönnie az álom területéről és befészkelnie magát a valós világ terébe. Ezután az emberek már nem túllépni akartak az álom sekélyes mezsgyéjén, hanem beteljesíteni azt; a valóság így nem a cselekvésben, hanem saját maga fölszámolásában mutatkozott meg, és azóta már nincs is olyan valóság többé, amiben az álom büntetlenül jelen lehetne, és amiben nincs benne önmaga fölszámolása.

RUDAS KLÁRA festménye tágra közelíti meg ezt a kérdést. A négyzettel takart részből csupán a lobogó piros része látszik ki, így elsőre akár a vörös lobogó benyomását keltheti. Valójában azonban trikolórról van szó, méghozzá valószínűségi alapon kézenfekvően a francia zászlóról – a kék-fehér-piros éppen ennek a felvilágosodás utáni racionalizációnak az egyik jelképe. Ez a „varázstalanítás”, mint láttuk, nagyban afelé tolta el a világot, hogy a dominancia, az erőszak ne meghaladó kezdeti adottságnak, hanem középponti igénynek és normának számítsa. A négyzeten belüli terület azonban kivonódik ebből a jelentéstartományból. A hetvenes-nyolcvanas évek kedvenc színe, az intimitás képlekeny hullámzását idéző lila föloldja az erőszakos értelmezést. A dominancia területén minden álomszerű, bizonytalan valóságtartalmú és roppant változékony – a lila

RUDAS KLÁRA

Cím nélkül, 2014, akvarell © Fotó: Simon Zsuzsanna



* Kiállítók: Alpern Bernadett, Farkas Júlia, Fischer Judit, Flohr Zsuzsi, Halász Dániel, Kende Tamás, Klima Gábor, Markos Viktor, Mécs Miklós, Molnár Ágnes Éva, Páll Tamás, Rudas Klára, Katarina Šević, Sós József, Surányi Nóra, Vera Vera, Jelena Viskovic, Zagyvai Sári, Zalavári András. Kurátorok: Szalipszki Judit és Szemző Zsófi



ZALAVÁRI ANDRÁS

„Minden lakás olyan, akár a ketrac” (Zalavári András: Böhringer Waltz, videó, 2010, 01'17”)

© Fotó: Simon Zsuzsanna

négyszeg egy állandó pezsgésbe helyezi át ezt, a nemzetállami és egyéb sovén dogmákat fölváltja a kellemes és finom szórakozás, ahol senki nem kérdezi, milyen zászlót lobogtattak a felmenőid. A körötte elterülő maradék tér avítottak és már-már értelmezhetetlennek tűnik föl. Az a kár, hogy az ilyen pezsgés mindig csak az elrejtőzés segítségével nyújthat szabadságot – amikor a nyílt térben is átlépünk a szabadságba, amelyben immár mindenki részesülhet, senki nem tud veled mit kezdeni: ott ugyanis nem elég valami elől elvonulni, hanem a cselekvésünkkel újólag egyre meg kell alkotnunk a valós teret, ha azt akarjuk, hogy ne a tettől elvonatkoztatott szavak vagy bármi más, dominanciára épülő álomszerűség alkossa meg – ellenünk – erőszakosan azt. 1989-cel csakugyan véget ért a felvilágosodás két évszázados érdes hagyománya, kérdés azonban, mi köszöntött be helyette: végleges visszafejlődés az álomszerűségbe, vagy annak a fölismerése, hogy az igazolható helyett a jelentéssel rendelkezőnek

FISCHER JUDIT

Kilapított tárgyak: lottószám, dobókocka, gyógyszer, futó és ló, gyurma és vegyes technika, 2016 © Fotó: Simon Zsuzsanna



kell elsőbbséget nyernie? Az igazolhatóság ugyanis nem a valóság függvénye, inkább a létezés és a halál heveny metszéspontja.

A maga módján ezzel a kérdéssel szembesít ZALAVÁRI ANDRÁS videóinstallációja, mely egy lány mindennapi fölkelését játssza le folyamatosan az egymás mellett elcsúsztatott kockákon. Inspirációja szerint kísérlete Böhringer *A köznap szel-leme* című szövegének gondolatával vitatkozik, „ami többek közt a hétköznapok ismétlődő egyhangúságával foglalkozik”. Az alkotás szándéka alapján tehát a videó képsorainak változékony mozgását, eltéréseit állítaná szembe az egyhangúság tételével: nem nevezhető egyhangúnak, ami ennyire különbözőképp ismétlődik meg. Csakhogy mégis megmarad az ismétlésnél, ráadásul nemcsak azt szemlélteti, hogy az adott személy minden képkockán hasonlóan, avagy ugyanúgy kel föl – csupán időben elcsúsztatottan –, hanem azt is, hogy minden kockában, akárha minden lakásban, ugyanaz a személy lakik: tehát a rácsokban lakozó emberek élete csupán ránézésre különbözik, valójában ugyanazt csinálják mind. A kockák szabályos, emeletes elrendezése ezen túlmenően panelházra emlékeztet, amelybe beköltözik a biológiai frissesség és – a készítés eszközén keresztül – a modern technika. Ez ismételtelen a rendszerváltás átmenetébe helyezi a művet, ezáltal nem a szellemi, hanem a globális technikai átalakulás (fitness, digitális képminőség) vetületét illetően.

MARKOS VIKTOR expliciten is ezzel foglalkozik, amikor a háttérbe fotózott szürke panelházak elé színes tévét helyezve a televízió előtti elalvás anatómiáját rekonstruálja. „...a kilencvenes években ez tényleg valahogy úgy ment, hogy miután Baló György meg Bánó András kibeszélgették magukat, akkor olyan éjfél-tájig elkezdtek adni valami értelmezhető filmet...” – olvashatjuk a helyszíni ismertetőn, a képernyőn pedig túlnyomórészt filmek bevezető és záró főcímeinek feliratait láthatjuk mindössze: a kettő közötti időszakot a „néző” alvással töltötte ki. Az elektronika térnyerése az intimitás terében ugyancsak nyolcvanas évek végi jelenség, a szocialista lakótömbök egyre nagyobb hányadában lett a háztartások alapeszköze a műholdas adás vagy a nyugati gyártmányú műsor, és a lakosok egyre nagyobb látókör-tágulást élhettek át a képcsövön keresztül, míg nem a kilencvenes évekre az vette át az uralmat, és a lakótömb a háttérbe szorult: az már csak maradvány volt, a korszak jelképének helyét átadta az otthonok technicizálódásának. Szemrevalóan kortörténeti kontextust ad az alkotásnak az is, hogy a leírás két olyan televíziós személyiség említésével határolja körül a jelenséget, akik pályáján a kilencvens évek volt az utolsó időszak, amikor még szabadon, megbélyegzettség nélkül dolgozhattak, nem a lezsidózott tehetetlent, hanem a szabadság szónokát képviselték az átlagnéző szemében.

FISCHER JUDIT ugyanezt veszi górcső alá a másik oldaláról: a Kádár-korszak végére megszilárdult emblemikus tárgyak kilapulásával, alárendelődésével a haladás úthengerének. Itt éppen a valóságot alkotó szilárd tárgy válik álomszerű, lelapított elemmé: amennyire elhozta ugyanis a rendszerváltás a felvilágosodással lábra kapott erőszakos vezérelveket föllódó szabadságnak legalább az ígértét, ugyanannyira elkezdte fölszámolni a világ dolog-jellegét is, vagyis azt a szilárdságot, amely ezen tárgyak emblemikussá válásán keresztül megjelent. Mái sem tudhatni, hogyan történhetett, de a Kádár-rendszer vége felé mintha megállt volna az idő: a rendszer tárgyiságra irányuló fókuszának köszönhetően olyan állandóság jött létre, amely a cselekvés számára is egyfajta pszeudoteret képezett. Ez a tér persze nem lehetett valós a cselekvés szabadságának értelmében (az így létrejött vákuum legjobb érzékeltetéséhez talán Petri György *Petőfi*



MARKOS VIKTOR
Egyenesen át..., 2016, videó-installáció, 32'38" © Fotó: Simon Zsuzsanna



HALÁSZ DÁNIEL
Inside Russia (Mélyen Oroszországban), 2010, fotók, 30 x 40 cm
© Fotó: Simon Zsuzsanna

tér melodyját érdemes felütni), viszont olyannyira kifejezően megágyazott a világ állandóságának, hogy a rendszerváltás liberális gondolata is csak ebből az állandóságból táplálkozhatott – semmi más nem adott okot arra a föltételezésre, hogy a morális „szabványok” statikusan beállnak egy megadott szintre és úgy maradnak. Miközben az emblemikus tárgyak a hatalmat látszólag esztétikává kicsinyítve legitimáló konszenzus kifejezői voltak. A szociális gondolat a kelet-európai térségben összefonódott a hatvanas évek technológiai haladásával (a faluvillamosításokkal, a közszolgálati televízióval): az újszerű tárgyak egyszerre szocialista vívmányok és a nyugatiságnak tett engedelmények is voltak. Ezt a humanista elegyet képezte le az akkor bevezetett lottósorsolás kézzel kihúzható nyerőszáma, az elterjedt és – korszerűbb jellegű társasjátékok híján – egyeduralkodóvá lett dobókocka vagy a ló és a futó sakkfigurái is, hisz a sakk vezető sportként való tündöklésében is nagy szerepet játszott, hogy a rendszer a fizikai mozgolódás helyett a testi mozdulatlanyságot tartotta kívánatosnak. Az egyetlen tehát, ami állandóságával mégis túlmutatott az uralmon, 1990 után lelapítottá, álomszerűvé, elfelejtetté vált.

Ami maradt, ott figyel HALÁSZ DÁNIEL képpárján – egy amortizálódott fa pingpongütő, békejellel a közepén (a hozzá tartozó beton pingpongasztal talán szintén a rendszerváltás után kezdett rothadni, amikor már senki nem tartotta karban – mintha egykettőre nem is érdekelt volna már őket az a mindenkit kibontakoztató közösségi tér, amelynek az asztalitenisz addig a középpontjában helyezkedett el), meg egy belső-ázsiai portré. A kettő együtt a szovjet–magyar barátság jegyében fogant álmos béke légkörét idézi föl: hogy az egész Kádár-kor olyan volt, mint egy hosszan elnyújtóztott délutáni nátha, és örökös, fülledt-ködös szieszta. Mégis ez volt az egyetlen időszak, amikor megjelent az igény – ha nem is az adottság – az uralmon túlmutató szabad térre. Hisz a dominancia keretei közt, akár mi uralunk másokat, akár bennünket uralnak, a valóság épp ugyanannyira képlékeny, megfoghatatlan és bizonytalan, mint álmainkban. És ebből egyedül a Kádár-kori pszeudotér mutatta föl a kilépés igényét. Ez a tér a rendszerváltás után valóságossá is válhatott volna, ha nem a múlt előli szórakozásba és álomba menekvés, hanem az éber kezdet újszerűsége felé irányuló nyitottság határozza meg.

SCHMAL RÓZA

Márványbánya

FOTÓ / MODELL Képek a természet és művészet között

A Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény valamint a Doktori Iskola kiállítása

MKE Barcsay Terem, Budapest
2016. február 9 – március 18.

STROBL MARIANNE 1912-es fényképén egy sötét füstölgő gép hatalmas kődarabot emel a magasba – a ruszkcizai márványbányában zajló műveletet munkások és művészek figyelik. Amikor a márványból szobor lesz, felvételek és tanulmányrajzok készülnek majd róla, most azonban még nem több nyersanyag-nál, amelyet jövődó felhasználói körülmények között választanak ki, de elsősorban kötelekre, láncokra, dohogó gépekre van szükség, hogy egy szobrászműterembe kerüljön. Nem a faragás nehézségeit vagy a kész szobor leleplezését láthatjuk, hanem azt a ritkán megörökített pillanatot, amikor a távolság a holt anyag és a saját életet élő műalkotás között a lehető legnagyobb, ugyanakkor a szül(et) és elkezdődött: a kiindulópont és a végcél között már kirajzolódik egy útvonal. A Magyar Képzőművészeti Egyetem kiállításán nem ez az egyetlen kép, amely szokatlan nézőpontból mutatja az alkotás folyamatát. A Barcsay Teremben bemutatott anyag az intézmény nagy múltú gyűjteményében fenmaradt, főként 19. századi fotográfiákból és a Doktori Iskola hallgatóinak hozzájuk kapcsolódó kortárs reflexióiból áll össze, tehát magát a tárlatot is a művészi munka speciális (ön)vizsgálata hívta életre.

Milyen fényképeket gyűjtött a magyar művészek képzéséért felelős intézmény korai éveiben, mire használta, mennyiben tekintette a világ megismerését és a természet tanulmányozását megkönnyítő segédeszközöknek, és mennyiben önálló alkotásoknak ezeket? Az intézményi gyakorlat alapos kutatása megpróbál

STROBL MARIANNE (működött 1894–1933 között)
Ruszkcizai márványbánya album, 7. sz. kép. [Bécs], 1912. MKE Ltsz. 5618-07





HAÁSZ KATALIN
Periféria-sátor, 2016, papír, pasztell, vegyes technika, ~ 90×70×200 cm

konkrét válaszokat adni e kérdésekre, de egyszersmind ki is tágtja a kérdésfeltevés hatókörét. Láthatunk festőtanulókat, amint egy szobor fényképes reprodukciója nyomán készült gipszöntvényt rajzolnak, láthatunk keleti motívumokat, mozgástanulmányokat és természetből gyűjtött formákat, amint fényképfelvételek közvetítésével a kor művészeinek szolgálatába szegődnek; messzi tájak és régmúlt korok neves épületeit, amelyek látni és a látványt megérteni taníthatják a hallgatókat; de időről időre olyan képekkel is találkozhatunk, amelyek a médium önértelmezésének izgalmas, kétségekkel és kíváncsisággal teli történetébe engednek bepillantást. Ahogy Velázquez *Las Meninas*a a festészetről beszélő festmény – Mitchell kifejezésével élve: metakép –, úgy gondolkodnak ezek a felvételek a fotográfia mibenlétéről, a vizuális művészetekre gyakorolt sorsdöntő hatásáról.

Az a két fotó például, amely egy-egy tüpontos portréfestményt örökít meg, minden szónál beszédesebben tárja fel a képi ábrázolás történetében bekövetkezett fordulat horderejét. A ránc tekintő szem és a temérdek ránc éppen olyan, mintha hús-vér arcot rögzített volna a felvétel. Ha nem futnának „ráncok” – a festmény ezernyi apró repedése – a kép felületén is, nem jutna eszünkbe, hogy a modell már nem az eleven ember, hanem annak festett mása volt.

Nem kevésbé felforgató LUIGI FIORILLO fellah családot ábrázoló fényképe; látszólag közönséges műtermi felvétel, amely festett háttér előtt mutatja az egzotikus öltözetű asszonyt gyermekeivel, de ha jobban megnézzük, a fényképezés nyújtotta közvetlenség (a fellah nő átható tekintete) és az ismeretterjesztés szándéka egészen sajátos elegyet alkot. A felvétel nem dokumentál: a táj nyilvánvalóan festett, a környezet, amelyet a fényképész szándéka szerint modelljéhez kell társítanunk, mesterségesen odaillesztett. A végeredmény semmivel nem kevésbé konstruált, mint azok a 17. századi festmények, amelyek Svjetlana Alpers szerint a kor tudását jelenítették meg és dolgozták össze egy, a térképhez hasonlóan „átírt” felületen. Csakhogy a modellek saját életüket viszik színre az egzotikus díszlet előtt – szcenírozott megjelenítés és közvetlen jelenlét egymást folyamatosan felülíró, nyugtalanító billegése ejti rabul figyelmünket.

Ez a kettősség – hogy a fénykép egyszerre a tudás közvetítésének eszköze és az elevenünkbe vágó érzéki élmény forrása – PETTENDI SZABÓ PÉTER munkájának is egyik kiindulópontja. Az általa kiállított „kutatási napló” a milánói Arena Civicát ábrázoló fotográfiához kapcsolódó képeket helyez egymás mellé. Ahogy Pettendi Szabó a kísérőszövegben írja, a gyűjteményben talált kép témájának különlegessége és a felvétel részletgazdagsága egyaránt rabul ejtette; a kiállított sorozatok is tükrözik a történeti-tudományos és a vállaltan szubjektív megközelítés együttes jelenlétét. A sok kisebb-nagyobb print között találhatunk olyanokat, amelyek az aréna múltját elevenítik fel (megrendezett tengeri csata, focimeccs, Mussolini az ifjúsági rendezvényen stb.), de olyanokat is, amelyek egy-egy megkapó részletet járnak körül. A vásárosbódék, a kisvasút, a fák az épület mellett mind olyan mozzanatok, amelyek a feldolgozásban azt az élményt is képesek feleleveníteni, amit a művésznek jelenthettek, amikor rátalált az archívumban kutatása leendő tárgyára. A felfedezés, a nézés öröme átadható; a kinagyított részletek, vagy az eredeti részleteket újra bejáró-rögzítő felvételek megosztják a személyes tapasztalatot, miközben az Arena Civica múltja és jelene is megismerhetővé válik. (Látunk az Arena előtt bicikliző-sétáló embereket napjainkból, és hőlégballonos bemutatót 1904-ből stb.)

HAÁSZ KATALIN *Periféria-sátor* című installációja első pillantásra sajátos tanulmány. A melléte kiállított aktfotóról lemásolt lepel rajza mintha folytatná az intézmény korábbi hallgatóinak munkáját: követi az anyag jellegzetes esését, gyűrődéseit, vonalait, hogy aztán fehér fonalakkal vezesse őket a néző szeméhez, a bepillantás helyéül kijelölt nyíláshoz. A perspektivatankönyveket idéző „tudományos” ábra ugyanakkor szinte fizikailag szippantja a látványba a szemlélőt, aki így nem maradhat meg a szemlélésnél; oda kell lépnie, testileg is

viszonyba kell lépnie a lepelrel, amely nyilvánvalóan több, mint klasszikus akadémiai „modell” – minthogy a kontextus révén ő maga lesz a leselkedés tárgya, az elrejtett látvány, amely csak a sátorba bepillantó számára kínálkozik fel, váratlanul szinte érzéki testté válik. Holott nem több – bár nem is kevesebb –, mint a valódi test takarására és sejtetésére szolgáló anyag; felület, amely egyszerre mutat és rejt. Mintha itt is az ábrázolás misztériuma kerülne figyelmünk fókuszába: feltáru valami, hogy egyszerre nyújtsa a feltáruulás élményét, és a szembeesülést a teljes feltáruás lehetetlenségével. Amikor a sátor nyílásán benézünk, a látvány csak a miénk, kedvünkre nézhetjük a lepel hajlatait, de a lepel lepel marad: mindig találhatunk rajta újabb és újabb részleteket és szépségeket, de nem láthatunk mögé.

A kiállítás három tematikus egységre bomlik (Tanulmányok természet után; Világfalu; Fotográfusok – Művészet és fényképezés), ugyanakkor ezek inkább a megközelítés lehetséges szempontjait jelzik, tehát – ahogy a tárlat kísérőszövege is jelzi – bármely kép bármely részhez eleme lehetne. A rendezés egyik legnagyobb erőssége is abban rejlik, hogy finom kiemelésekkel (például a többi fölé helyezett, kinagyított felvételekkel), az elhelyezés gondos mérlegelésével és a kortárs művek beillesztésével olyan asszociációs hálót hoz létre, amelyben a válogatás szempontjai és a kuratori koncepció inkább választható vezérfonalnak, mintsem feltétlenül meghatározó értelmezési keretnek tűnik.

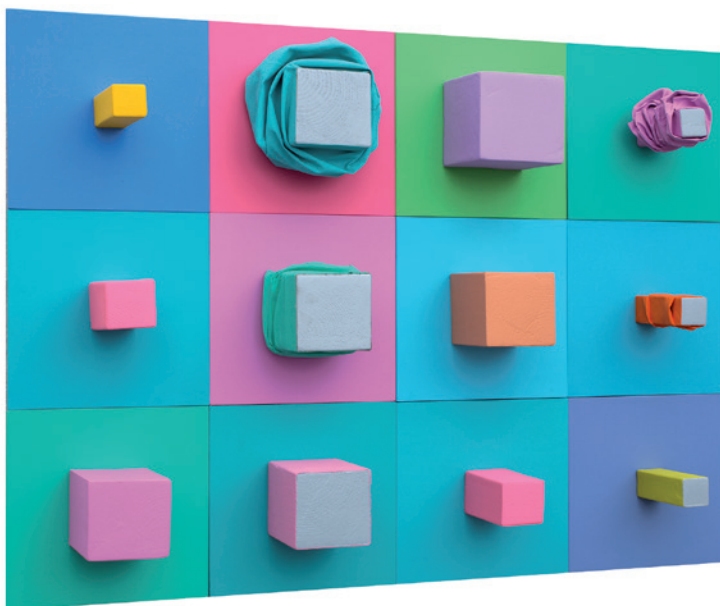
PETERNÁK ANNA *Embermagasság* című interaktív installációja az archívumban talált fotók reprodukcióiból létrehozott, mozgatható hasábkot helyez egy asztalra a nagyterem közepén; a képek térbe fordulnak, hogy egymással és a falakon látható képekkel is szokatlan kapcsolatba lépjenek. A Kálvária térnek nevet adó köépitmény nem egyszerűen az Epreskertben lábadozó katonáknak nyújt háttérrel, de egyik irányban a velencei Dózse-palotában, a másikban pedig egyiptomi templomromokban folytatódik. A művész nem tesz egyebet, mint hogy továbbvisz azon az úton, amelyen a Világfalu képeit nézve már elindultunk: hol holland csatornák mellett jártunk, hol a füstölgő Vezúvot néztük, hol a londoni Tower, vagy kastélyt Meránban – a falak mentén tett séta gyűrűzik be a tér közepén, válik maga is térbelivé, mintegy megtestesítve azt a szokatlan, sem térképekkel, sem mozgóképes utazásokkal nem helyettesíthető tapasztalatot, amelyet világunk ismerős helyein tehetünk számunkra ismeretlen és rég elhunyt fényképezészek tekintetén keresztül. A felkínált képek térben és időben tágtják képzeletünk játéktérét, az útvonalat azonban mi szabjuk meg, ahogy a printekkel bevont hasábkot is kedvünk szerint mozgathatjuk az asztalon.

Egy olyan tárlat, amely az archívumok mélyéről kiásott kincseket és a rájuk adott kortárs reflexiókat egyesíti magában, óhatatlanul bemutat olyan munkákat is, amelyek tisztességesen megoldják a feladatot, de nem lépnek túl rajta: a kontextusban működnek, azonkívül ugyanakkor valószínűleg jóval kevésbé. Ez önmagában nem lenne baj, sőt lehet tudatos vállalás is, de magában rejt a veszélyt, hogy iskolai leckére kezdenek hasonlítani az archív fotók közé helyezett újabb művek – különösen, ha olyan válogatott minőségű felvételekkel lépnek párbeszédbe, mint SÁNTA KRISTÓF festménye. A *Neurdein* testvérek tengertanulmányai egyszerre fotótechnikai bravúrok és költői vallomások változásról és változatlan-ságról, a minden pillanatban más és mégis mindig ismerős tengerrel – mellettük a 21. századra aktualizált kérdésfeltevés a digitális képek mulandóságáról és a festménnyé formált pixelek egyediségéről még kevésbé lesz átütő, mintha egy szerényebb 19. századi fotográfiát választott volna kiindulópontul. Ezzel együtt továbbgondolásra készíthet, ahogy SURÁNYI NÓRA *Lány iPhone 6-ossal* és *Nő iPad 3-mal* című lambda printjei is izgalmas irányba tolják tovább a figyelmünket a műtermi portrék mellé helyezett személy-technikai eszköz párosításokkal. SZABÓ FRANCISKA animációjában a 'férfi korszal' téma művészettörténeti előképei olyan rajzokon elevenednek meg, amelyeket a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola most végzős diákjai készítették. Digitális kijelzőn korszot tartó férfiakot nézni nyilvánvalóan abszurd, de az abszurdá tétel gesztusa nem nélkülözi a rácsodálkozást, a kíváncsiságot, annak a tiszta szándékát, hogy megértsük, hogyan láttak, pontosabban, mit szerettek volna megtanulni látni és megragadni azok, akik előttünk erre jártak. A rajzokai keretek között megleve-nített, ma már teljesen anakronisztikus (mitológiai és bibliai referencialításukat is elvesztett) beállítások úgy őrzik a hagyományt (nézni és rajzolni tudni kell), hogy közben nem vesznek szem elől a távolságot, amely elválasztja az eredeti fotográfia alapján tanulmányt rajzoló egykori diákokat a maiaktól, akiknek munkája végül egy tenyérnyi digitális képkeretben szüntelenül egymásba olvadva jelenik meg.

Egy, kettő, három, négy – absztrakció ma*

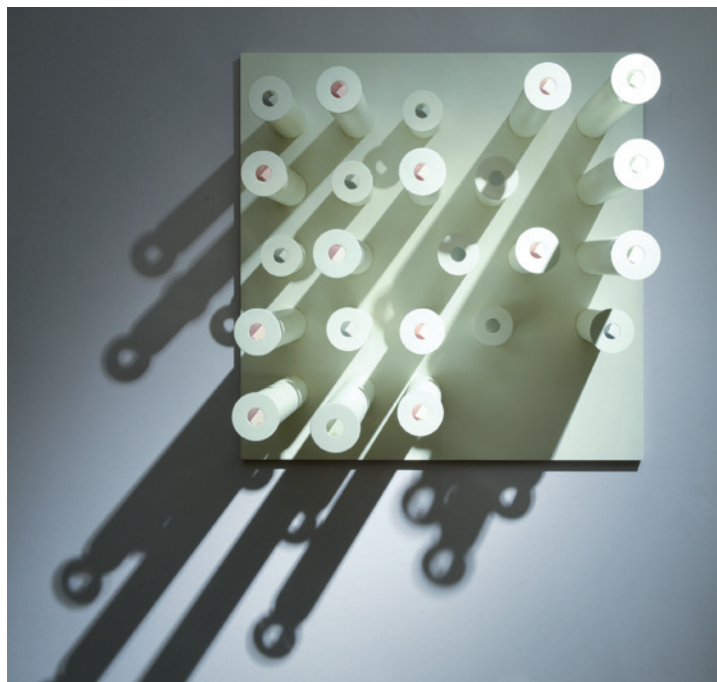
A három budapesti tárlaton nemrégiben bemutatott művek többségét tekintve elmondható, hogy a kiállítók visszanyúlnak a 20. század elejének egyes irányzataihoz, formavilágához, eszméihez, kutatásaihoz. Kapcsolódnak a geometrikus absztrakcióhoz, a verbálisan is megidézett konkrét művészethez, a képzőművészetet a zenével összekapcsolni szándékozó alkotómódszerhez, illetve művekhez, egyes színelméleti kutatásokhoz. Mindezeket asszimilálva jelen időben fogalmazznak. Műveiken hangsúlyos a síkbeliség/térbeliség, a sík/tér és a szín összefüggése, a színesség, a geometrikus és gondolati rend. Valószínűleg nem hagyható figyelmen kívül az a tény, hogy a kiállítók kevés kivételtől eltekintve MAURER DÓRA tanítványai voltak egyetemi tanulmányaik idején.

A geometrikus rendszerezettség VARGA GYÖRGY, VARGA BERTALAN és Csábi Ádám munkáin jelenik meg a leghatározottabban. Varga György „talált geometriát”, esetlegességgel, véletlenekkel felülírt, bonyolult ritmusú, szeriális szerkezetű képet állít ki. Varga Bertalan és Csábi Ádám munkáin a kiszámítottság, a megszerkesztettség dominál, a szabályos négyzet alakzat a jellemző, és a szín is szorosan kapcsolódik a formához. Csábi a néző által közvetlenül láthatatlan, reflektált fényvel, Varga Bertalan pedig – szisztematikusan rendszerezve – az utóképként meghatározott, maga által kevert kiegészítő színekkel operál. Ugyancsak az utóképként létrejövő komplementer szín határozza meg LAKATOS ÁRON munkáinak egy részét: a piros mellett türkiz, sárgák mellett lilák, zöldekkel rózsaszínek jelennek meg – áttetsző anyagokon, ami miatt a színek keveredése is nyomon követhető. A színek nem keverednek, ám időben folyamatosan változnak Csábi művein: a galériába beömlő napfény színe, melegsége, erőssége jelentősen befolyásolja a többregegy munkákat alkotó reflektált színeket.



VARGA BERTALAN
Pantomim, 2015, 90 × 128 × 15 cm, fa, olaj © Fotó: Sulyok Miklós

* Csábi Ádám: *Metszéspontok*. Next Art, Budapest, 2016. március 31 – április 24.; Piros Bora, Lakatos Áron: *Jóra hallgatni*; Hermina Galéria, Budapest, 2016. április 11 – április 30.; Bálványos Levente, Benedek Barna, Varga György, Varga Bertalan: *Konkrét*; Három Hét Galéria, Budapest; 2016. április 7 – május 3.

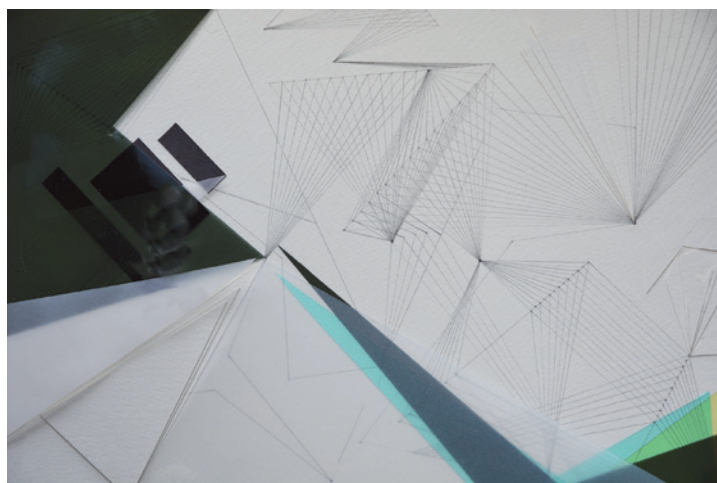


CSÁBI ÁDÁM
Metszetek IV., 2015, akril, rétegelt lemez, balsafa, plexi, 70 × 70 cm, 50 × 25 cm
© Fotó: Rosta József

A szín funkcionálhat a látvány és a hang, a képzőművészet és a zene közötti összekötő kapocsként is. A Hermina Galéria programjában és a galériához kapcsolódó ZENEKÉP CSOPORT munkájában hangsúlyos a két műfaj közötti kapcsolat kialakítása. PIROS BORÓKA és LAKATOS ÁRON egyes munkái konkrét zeneművek által inspirálva születtek. E művek, KEDVES CSANÁD zeneszerző darabjai a megnyitón el is hangzottak, s ugyanekkor kiderült az is, hogy az egymásra hatás mindkét irányban működik: egyes képzőművészeti művek a zene hatására, egy zenemű pedig Piros Boróka egy munkájának hatására született. Csábi Ádám *Reflex zenére* című műve az alkotó szerint kottaként is lejátszható. Az alapra merőlegesen a térbe nyúló, reflexekkel színessé tett hengerek, valamint ezek – a galériában az elhelyezés és a megvilágítás módjával hangsúlyossá tett – árnyéka különböző hosszúságú orgonasípkra emlékeztetnek és ritmusos mozgás érzetét keltik, zenei asszociációt alakítva ki ezzel is.

Térbe lépnek, a harmadik dimenziót is igénybe veszik Varga Bertalan, BENEDEK BARNA, Piros Boróka és BÁLVÁNYOS LEVENTE művei is. Varga Bertalannál a térbe lépő elemek hol szigorú rendszert követnek, hol szabálytalanok, a térbeliség hol valóságos, hol látszati. Benedek Barna festményén a térbeliség először optikai illúzióknak tűnik, majd a szemlélő nézőpont-változtatása során kiderül, hogy – legalább részben – valóságos. Bálványos Levente és Piros Boróka készen talált tárgy-darabokból komponál, karakteres műtárgyakat hozva létre: szikár, tisztán artikulált kompozíciókat (Bálványos), színes, finom, akár a himzéssel is rokonítható papírmunkákat (Piros). E két alkotó minimális eszközökkel dolgozik: egy-egy vonallal, puritán geometriai formával vagy a kézírás gesztusával. Vékonyka Rotring hegygyel, elfelejtett irkafirkával.

LAKATOS ÁRON
Cím nélkül, 2016, 45 × 35 cm, papír és műanyagfólia kollázs © Fotó: Rosta József



A domesztifikált horror dimenziói

Art-kapszulák szocio-politikai amnézia ellen

Horror Pista aka Máriás István:
Egotrip, 2015

„A gonosz diadalához csak annyi kell, hogy a jók tétlenek maradjanak.”
(Edmund Burke)

A posztnépi szürrealizmus fenegyereke, a budapesti horrorszcéna ifjú titánja, ilyen és ehhez hasonló címkékel illetik HORROR PISTA AKA MÁRIÁS ISTVÁNT, aki most egy kötetbe rendezte az elmúlt évek során „elkövetett” munkáit. Az *Egotrip* című kiadvány bepillantást enged az alkotó világába, e világ mélységeibe és dimenzióiba, de ha ez önmagában, vizualitásában nem lenne elég, hogy közvetlenül, csak munkái szemlélése által fedezzük fel ezt az összetett világképet – fogódzóként szolgálnak SZARVAS ANDREA, NEMES Z. MÁRIÓ, GYÖRFFY LÁSZLÓ, CSIZMADIA ALEXA és VERESS DANI esszéistikus, analitikus, elemző szövegei is.

A horror dimenzióiban mindig ott rejtőzik egyfajta megfektezhetetlen szabadság, az ösztönös kíváncsiságból kinövő képzelet és a fikció felszabadító ereje. Ahol a reális tárgy valósága mellé kerül a fiktív tárgy fiktív realitása, ott felerősödik a képzelet funkciója. Horror Pista esetében, ennek a köztes térnek a kimerítése bizonyos esetekben tudatos, ugyanakkor egyes munkái esetében, főként a mini installációk aprólékos, gondosan kivitelezett terében, több alkalommal is mintha túllépne a szándékosságon, mintegy szerepet adva az ösztönös megnyilvánulásoknak, ilyenkor lépi át azt a határvonalat, amin belül még vannak konkrét politikai-közéleti fogódzóink, ahol megszületik a szocio-horror. A határvonalon túli munkák esetében viszont sokkalta szabadabban mozoghat a befogadói intellektus, ezek a munkák már nem csak a gondolkodást, hanem az érzelmi reakcióikat is kiváltják.

Horror Pista munkáinak egy része megkísérti a lét reális állapotát, ezek az alkotások kevésbé fikcionálnak tehát, de éppen ezáltal válnak igazán izgalmassá,

hogy létdimenzióik a valóságból indulnak ki és oda is térnek vissza, egyfajta reál-horrorot teremtenek, domesztifikálják a horror dimenzióit, ismerőssé teszik azt számunkra, nem megteremtve, hanem felmutatva a mi kis házi, hétköznapi horrorunkat.

De vegyük csak sorjában, mivel is, milyen érzelmekkel játszik Horror esztétikai tárháza. Itt menetelnek az első sorban azok a mesei motívumvilágból is jól ismert toposzok, amik a tudatalatti mélyrétegeibe kövültek, és amelyekbe Horror diszkrétan ereszt, mélyeszt, süllyeszt fúrófejét, ugyanakkor felkavarja az előítéleteken alapuló tapasztalatokat is, amelyek egyes érzékszerveinket, a szaglást, az ízeletést, a tapintást alsóbbrendűnek vagy alantasnak tartják. De itt van az egyik központinak tekinthető motívuma, a frusztráció is. Mit lehet kezdeni egy a kaptalizmusból vastagon beleágyazódó reklámvilág tükörsíma vízből kiemelkedő testkultusz antropológiai bűvészműtárgyaival, ha a testhez hozzárendeljük a frusztrációt, a mutációt, a csúfat, a tébolyt? A választ keresve érdemes fellelőzni Horror Pista *Egotrip* című vaskos és impozáns albumát, ami az alkotó mintegy nyolc évnyi válogatott munkáit tartalmazza, vegyíti egybe, így teremtve egy jól szerkesztett képzőművészeti albumot.

A történelem tükrében nézve sokszor a realitás hordozza magában a legabszurdabb szituációkat. Horror saját szűrőjén keresztül enged át konkrét múltbéli tapasztalatokat, legyenek azok személyesek vagy kollektív tapasztalatok, hogy műhelyében, alkotói terében művészeti alkotással szublimálja azokat.

Ezekben az alkotásokban aztán többnyire vastag iróniával és alkalomadtán cinizmussal nyakonöntött társadalomkritikát is megfogalmaz. Vizuális gyógyszert, art-kapszulákat gyárt szocio-politikai amnézia ellen. Alkotásaiban sok esetben nem is a fikció, hanem inkább a lét reális állapotának megkísértése érhető tetten, ez hozza létre vizuális nyelvezetének mágikus, szuggesztív erejét.

Horror egyes munkáinak részleteiben, illetve ezek kontextusában egybeér az undorító és a fenséges, amelyek között egyfajta egyensúly alakul ki, de van olyan is, amikor valamilyen oknál fogva megbillen a mérleg nyelve, de erre csak ritkább esetekben kerül sor. Ezáltal, vagyis a fenséges és az undorító egymásba oltásával – semmiképpen sem mondanék passzírozást, mert legtöbb munkájában jele sincs az agresszióknak, inkább a körültekintő megfontoltság az, ami dominál – egyszerre teremt bennünk egyfajta zsigeri, érzelmi és ugyanakkor reflektált viszonyulást is. De, hogy miért éppen ez a mottó áll a szöveg elején? Az épp itt, ebben az alkotói kívülmaradásban érhető tetten, pontosan abban a gesztusban, a körültekintő megfontoltság gesztusában, ami képes megmutatni a cselekvés rettenetében megbújó bűnültséget. A tétlenség erejét, ami a félelemkeltés kifinomult formái által születik meg. Ezeket a dimenziókat mutatja meg például Horror azokban a munkáiban, amelyekbe a társadalom és az egyén viszonya ágyazódik be. Ebben a horror pista-i világban többszörösen bonyolult és összetett ez a viszonyrendszer, hiszen beszűrődik az alatomosságon, a perverziókon, az álszentségen túl az apokaliptikus és a science fiction világa is. Mert ha nem lenne elég a hétköznapi és mindennapi rettenet, vagy ha éppenséggel attól már megszabadulnánk, ha esetleg belenyugodnánk, hogy itt bárkinek, bármikor leeshet a feje, vagy aki ölel, az éppen egy csontváz, akkor sem mekülsz, mert levadász egy fura lény, vagy megbüntet a rettegett nevelőd. De ezek mind, egytől-egyik csak kivetülések. Ami nem más, mint a legrejtettebb belső félelmeink árnyéka. Egy vaskosan könnyed egotrip. Vagy valami egészen más?

HORROR PISTA

A harag rekonstrukciója, 2010, akril, vászon, 50×70 cm



HORROR PISTA

Zebraszarvas, 2014, vegyes technika, papír, 23×36 cm



Futballhuligánok, panelfiatalok, nacionalisták

Jan Elantkowski beszélgetése
Tomasz Kulkával a *Képzelt közösségek, magánképzetek*
című kiállítás kapcsán

A lengyel TOMASZ KULKA egyike azoknak a külföldi művészeknek, akik részt vettek a *Képzelt közösségek, magánképzetek* című kiállításon.¹ Kulka munkája egy installáció, mely huligánokat ábrázoló kerámiafigurákból áll, a címe *Utcai harc*.

☞ Jan Elantkowski: *Először is szeretnék az Utcai harc keletkezéséről kérdezni. Miért ezt a témát választottad, honnan jött az ötlet ehhez a munkához?*

☞ Tomasz Kulka: A munkám eredete nagyon egyszerű. Egy Wolbron nevű kisvárosból származom. Itt minden évben megrendezik az úgynevezett városnapokat, ahogy sok más lengyel városban. Popzenekarok jönnek, kolbászt, vattacukrot árulnak, és a legvégén tűzijáték van. Közben a helyi ifjúság csoportokban vonul ki arra a térre, ahol ezek a rendezvények zajlanak. Üldögélnék, szeszt isznak. A végére mind fel van pumpálva, enyhe összecsapások kezdődnek a különböző telepiek között, gyakran szabályos ütközetekre kerül sor. Régebben ez láthatóbb, tömegesebb volt, manapság mindez szétfolyt; úgy tűnik, azért, mert a fiatalok kimentek a Brit-szigetekre pénzt keresni. Egyszer passzív résztvevője voltam egy ilyen rendezvénynek, és alkalmam volt rá, hogy megfigyelhessek egy kábé száz-kétszáz fős álszurkoló ifjanc csoportot. Az volt az érzésem, csakis és kizárólag az volt a lényeges, hogy valami szórakozást találjanak maguknak, és hogy edzhessenek egy kicsit egymás között. Ez az esemény volt nekem az első jelzés arra, hogy nekilássak a témának. Információkat kezdtem keresni a huligánok összetűzéseiről, filmeket kerestem a Youtube-on, ahol ilyen edzésekről volt szó, amelyek rendszerint erdőben, parkolóban, gyakran valami külterületen zajlottak le. Találkozik két csoport, leginkább sportklubok rajongói, és megegyeznek abban, hogy tömeges ütközetet rendeznek. Sőt, létezik egy legálisan megjelenő lap, a *Szurkoló*, amely fényképek vannak csatákról, „akciókról”, a meccsek alatti verekedésekről. Egyszer csak jegyzeteket kezdtem készíteni az ütközetekről. Noha az ilyesmi jó párszor rokkantsághoz vagy halálesetekhez vezet, a témát továbbra is elhanyagolják, és különösebben senki sem próbálja megoldani ezt a problémát. Amikor elkezdtem ezzel a témával foglalkozni, erősen belemélyedtem a kerámiamédiumba is. Arra gondoltam, hogy érdekes motívum lehetne egy nagyon nagy szurkolócsoport figuráinak megformálása kerámiából. A kerámia olyan műfaj, amelynek esztétikai vonatkozása van, olyan tárgy, amelyet a lakás szépítésére használnak, egyfajta reprezentációs funkciója van. Egyben nagyon törekeny is, óvatosan kell vele bánni. Itt pedig a témához kapcsolódó kerámia bizonyos csikorgó hatást vált ki: a téma eléggé brutális, durva, a médium viszont fajszfigurákra emlékeztet, bárókisasszonyokra vagy idilli jelenetekre. És lényegében ez az egésznek az alap gondolata – bizonyos pillanatban erősen érdekelni kezdett a téma, és elhatároztam, hogy kerámiából alkotom meg az installációt; a végeredmény megcsodálható a kiállításon.

☞ JE: *Tehát érdekelni kezdett az egyes csoportok közötti viszony, illetve inkább a köztük lezajló konfrontálódás...*

☞ TK: Nagyon is. Az érdekelt, hogyan kerül sor az emberek között konfrontációra, és hogy milyen erősen meggyökeresedett bennünk, emberekben az az atavisztikus szükséglet, hogy így és ne másképp nyilvánítsuk ki az érzelmeinket. Hányan szeretik érezni azt a fájdalmat, amelyet maguk provokálnak ki. És a művem témá-

jának esetében nem véletlen ez a fájdalom – ezt a dolgot elejétől végéig megbeszéljük; az ütközetek résztvevői pontosan tudják, megvan rá a lehetőség, hogy szétverik a pofájukat.

Jövő hónapban lesz a következő projektemnek, a képregénynek a premierje. Úgy döntöttem, hogy megküzdök ezzel az anyaggal, és ennek az eredménye egyfajta képregény-napló. Bizonyos eseményeket dokumentál az életemből, továbbá közönséges hétköznapi történeteket is, amelyeket az ismerőseimtől hallottam; van benne depresszió, olyan panel-depresszió; van benne nagy tehetetlenség, hogy bármit csináljanak; van benne szexelés egy kispolskiban; van benne alkoholizálás – afféle közönséges hétköznapi panellét.

☞ JE: *Maradsz tehát a ködös, súlyos tematikánál. Más médium, de hasonló vonal: a marginalizálódás a társadalmon belül...*

☞ TK: Nyilván. Tudod, ez onnan ered, hogy nagyon sok ismerősöm van ebből a környezetből, olyanok, akik intenzíven gyúrnak a lakótelepi fitneszklubjukban, és a panelházak között kóborolnak. De ezzel a képregénnyel szeretném lezárni az alkotásaim „ködös” szakaszát, amit az *Utcai harc* című művel kezdtem el.

☞ JE: *Térjünk vissza erre a műre. Szerinted hogyan épül be a kiállítás egészébe, valamint – szélesebben értelmezve – a Privát nacionalizmus projektbe?*

☞ TK: Ennek a műnek a lényege egy kis közösség, amely közösség meg van rémülve és fél a másságtól. A másság valami idegen dolog; fenyegetés. Jelentkezhet egy szomszédos város formájában, amely azért jön ide, hogy meghódítsa a mi városunk lányainak szívét, vagy felvásárolja a sört a boltjainkból, vagy egyszerűen idejön, és örületbe kerget bennünket, mert a mi helyünkön van. Mi viszont úgy cselekszünk, mint a kutyák, amelyek körbepislik a falakat a városukban, hogy megjelöljük, ez a miénk.

☞ JE: *A kiállítás címéhez szeretnék kapcsolódni: Képzelt közösségek, magánképzetek. Engem ez a futballhuligán-világ bizonyos mértékig egy önmegvalósítási aktusra emlékeztet. Ezek a kis közösségek magukat határozzák meg, miközben megformálják a saját identitásukat. Egy csomó jelenség van, ami egybeforraszt egy konkrét csoportot, és ez egyáltalán nem feltétlenül a nacionalizmus, bár sugallhat ilyen analógiát...*

☞ TK: Ezek a klubszínek, egy adott társasághoz tartozás, amit sokszor belső szabályok alapján értelmeznek. Például az egymást lezsírozó Wista- és Cracovia-drukkerek erősen nacionalisták, „tiszta vérű” lengyeleknek tartják magukat. Ezek az emberek saját belső kódot használnak, saját színeik, gesztusaik, falfirkáik vannak, amelyek az összetartozásukról tanúskodnak. De mindez valójában

TOMASZ KULKA
Utcai harc, 2011-2012 © Fotó: Rosta József



¹ KÉPZELT KÖZÖSSÉGEK, MAGÁNKÉPZETEK / Privát nacionalizmus. BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest, 2015. október 28 – december 13.

onnan ered, hogy ezeknek az embereknek nincs semmilyen más, semmiféle jobb perspektívájuk. Megvan a klubjuk, amelyért odavannak, meg a találkozóik, meg az együttléjük. Ez alatt a mindent lefedő búra alatt intézik a saját kis belső ügyeiket, amelyek némi pénzzel járnak vagy presztízst teremtenek a csoporton belül. Úgy tűnik, olyasmiről van szó, ami nagyon mélyen benne rejlik a tudatalattinkban, az érzelmi azonosulás szükségletében. Egyesek képesek ezt kulturáltan véghezvinni, másoknak egyszerűen fizikai élmények kellene. Sokszor fájdalmat is kell érezniük ahhoz, hogy eljussanak a beteljesülés érzetéhez. Megjelenik egyfajta áldozathozatal is, amit a többi drukker nagyra értékel. Ha csatába mész és kapsz a pofádra, kezedet töröd, de megmutatod, hogy kemény vagy, akkor cserébe megkapod a barátaid tiszteletét, magasabba emelkedsz a hierarchiában.

☉ **JE:** *Az agresszió, a gyűlölet, a városi dzsungel, ahol a túlélés a szükséglet, meg a műveidben megjelenő rasszizmus, toleranciahiány egybevéve meglehetősen psziszimista látásmódot eredményez, ami a környező világot illeti...*

☉ **TK:** Egyetértek. De ezeket a képeket az ilyen külvárosokból szedtem össze. Nem a közepén figyeltem meg a várost. Wolbron például nem nagy város – nincs semmilyen konkrét perspektíva, választási lehetőség, nem könnyű tanulni, nincs lehetőség hozzáférni a tudáshoz és az információhoz. Ezek az emberek vagy a tévéből és az internetről szerzik az információkat, vagy az udvarról. Ami formál téged, az az ismerőseid, az a környezet, amely hatással és benyomással van rád. Ahhoz, hogy jól érezd magad, valamilyen környezetben kell működnöd. Ha nem választhatod meg a környezetet, akkor azt választod, ami van. Nem kell igyekezned és keresgélned, mert a barátaid ott vannak a házban, és biztonságban, megbecsülve érezd magad. Csoportot alkottok, ugyanazt a nyelvet használjátok...

☉ **JE:** *A házbéliek, a fiúk az utcából és a drukkerok – ez nem valami képzelt közösség. Ez nagyon reális közösség.*

☉ **TK:** Igen is, meg nem is, attól függ, honnan nézzük.

☉ **JE:** *Mi a te számodra a nacionalizmus?*

☉ **TK:** A nacionalizmus mindig létezni fog, szorosan összefügg azzal, ami egy adott időszakban a világban, Európában, a hazában történik. Ha olyan helyzetekre kerül sor, mint ma az európai bevándorlási hullám, vagy gazdasági válság van, esetleg más problémák rontják az anyagi helyzetet, akkor könnyebben és gyakrabban bukkan fel a nacionalizmus. A társadalom jobbra tolódik, szorosabbra tömöríti sorait a bűnös keresésében. És a bűnös mindig az lesz, aki idegen. Sokkal könnyebb az embereket manipulálni olyan időkben, mint ami Európában most van a menekültválsággal kapcsolatosan. Hangosabban és jobban érzékelhetően jelentkezik az az érzés, hogy a személyiség kötődik a nemzetéhez, a szülőföldjéhez, amikor megszületik a félelem, hogy valaki idejön, és mindezt elveszi, megbecsteleníti. Én baloldali vagyok, mindig ahhoz tartottam magam, hogy a világban sok árnyalata van a szürkének, semmi sem fehér vagy fekete. Láncreakciók, külső, tőlünk független események vezetnek a dolgok épp ilyen és nem másféle alakulásához. Nincs rá befolyásunk, de mindig könnyebb bűnbakot találni, valaki mást hibáztatni, ha nem akarjuk megkeresni a probléma igazi okát, majd a megoldást. Az embereket könnyű manipulálni, a nacionalizmus pedig ezt használja ki. A lehető legnagyobb mértékben ellene vagyok a nacionalizmusnak, de tudatában vagyok annak, hogy mindig létezni fog. Időnként kisebb vagy nagyobb erővel fog lecsapni, de jelen lesz a világban.

Budapest, 2015. 10. 27

TOMASZ KULKA

Utcai harc, 2011–2012 © Fotó: Rosta József



PACSIKA RUDOLF

Egy ponton túl. Poroszlai Eszter kiállításáról

Medence Concept Store, Budapest
2016. május 6 – május 27.

Mivel POROSZLAI ESZTER formavilágától amúgy sem idegen a kozmológiai analógia, hadd kezdjem egy Stephen Hawking-hipotézissel. Eszerint a fekete lyukba zuhanó tárgyak anyagának belső részecskéi teljesen összeomlanak, elveszítik tartásukat, megváltoztatják tulajdonságukat. Vagyis az a paradox helyzet állhat elő, hogy ha esetleg bármelyikünk bekerülne egy ilyen gravitációs kürtöbe, ugyan a sejtjei-atomjai az említett módon porlanának szét, a teste mégis koherens egységben maradna. Miközben valaki halálnak-halálával hal meg, a sziluette nem változik.

Poroszlai Eszter korábbi, realiztikusabb, olajjal vászonra készített alkotásaiban a látás-észlelés alapvető jelenségeit kutatva a képesség és a festészet olyan alaproblémáival játszott, mint a valóság és az ábrázolt kép közötti különbség, valamint a látás-nem látás drámája, mechanizmusa. A kép síkját indexikus gesztusokkal oldotta föl: kulcslyukon átjutó fény, valóságot torzító lencsék, a látványba épített festményen áthúzódó madzag, amivel a festészeti teret és a valóságot összekötötte. A játék a kép/valóság-síkokkal és az ön-reflektív rafináltság valahogy Duchamp-ra emlékeztetett. Ugyan ma már absztraktabb a kifejezési módja, de a színes, kör alakú lyukak, szétfeszített foltok az előbb említett, síkot megbontó gesztusok egyfajta folytatásai.

A közelmúlt egy időszakában alapformának a tóruszt használta. Ez egy olyan gyűrűforma, aminek körbe futó íve kör keresztmetszetű. Olyan morfológiai és tartalmi tökéletesség, ami bármilyen irányba beindíthatja a befogadó fantáziáját. Értelmezése a befogadó pozíciójától függ: ha akarom, akkor a semmi, ha akarom, akkor az univerzum modellje. Megvan benne a holisztikus tartalom lehetősége, de lehetséges a gazdag konceptuális interpretáció is.

A tórusz alakja mostanra egy tölcserre emlékeztető reliefre redukálódott. Ez ugyan térben is kiterjeszti az alkotást, de a művész továbbra is festészeti problémának tekinti tevékenységét. Színes, átlátszó textildarabokat feszít monokrom vászonra vagy installál térbe. A textilre festett vagy a beléjük metszett körök a feszítettségű eltorzulnak. Mindezt több, néha távolodó rétegben is megismétli. A transzparenciával játszik, a textil minőségével, az egymást fedő hálók eltérően feszülő hullámaival. A színek tiszták, gyakran foszforeszkáló hatások következtében, a fénytöbblet miatt elválnak a környezetüktől.

A mostani kiállításon a tárgy léptékváltása tartalmi átalakulást is eredményez. Kevésbé érvényesül az egymást fedő textilek hálójának interferenciája, viszont közelebb kerül a téri megoldáshoz. A tér és a szín együttes használata egy lépés affelé a holisztikus vízió felé, amiben James Turrell vagy Anish Kapoor gigantikus, ipari méretű szupremáciái valósulnak meg.

Ma újra fel lehetne tenni a kérdést: mit jelent, ha valaki a modernista „tudat” szerint alkot? A redukált forma, a tiszta színek, az univerzalitás, a modernista eszmék, a minimalizmus és a szín elméleti lehetőségei már ki lettek aknázva, a modernista látványvilág később – mint például a neo-geo alkotóinál – utalások, ismétlések szintjén jelent meg. Az egykori modernista példaképek újra fontosak lettek, de ma nem azok az analitikai kérdések foglalkoztatnak egy művészt, mint annak idején.

De létezik-e kritikai oldala mindennek az alkotói attitűdnek?

Roland Barthes tényként említi, hogy a nyelvészek nem ismerik el az analógikus kommunikáció és a kép nyelvi jellegét. Sokak meggyőződése szerint a képi reprezentáció ellenáll az értelemnek. A kép és az analógia nagyon kezdetleges rendszerek a nyelvhez viszonyítva, a kép limitálja az értelem lehetőségeit. „Hogyan kerül az értelem a képbe?” „Hol ér véget az értelem? S ha véget ér, mi van azon túl?”



POROSZLAI ESZTER
Medence, installáció

A képeknek olyan logikája és ereje van, ami saját, csak rájuk jellemző. Ami nem mondódik ki, az az érzékelésben valósul meg.

A nyelv eszközével alkotók is érzik, hogy az általunk használt terminusok nem hogy nem képesek rendbe hozni a világ dolgait, de egyre több fragmentumra robbantják szét azt az egységet, ami talán sosem létezett. Sok esetben úgy tűnik, hogy a vizualitással foglalkozó művészek az elképzeléseiket valamilyen narratívába ágyazzák be. Vagyis pontosan a verbalitás uralmát erősítik meg ahelyett, hogy kikezdenék annak kizárólagosságát. Holott éppen az érthetlenség leküzdése az a befogadó által elvégzendő munka, ami egy újonnan megalkotott alkotás hozadéka lehet a néző számára. Az értelmezés által változik át a tárgy műalkotássá, és a néző megújult ismeretstruktúrái képessé teszik további dolgok befogadására.

A modernizmus megidézése a kortárs térben abból a vágyból táplálkozik, hogy amikor a szavakat használni tudtuk, tiszta értelmet vetítettünk beléjük. Az egyszerűség élességéből áradó szépség, az átláthatóság, a tiszta arányok olyan biztonságérzetet jelentenek, amely a világ megismerhetőségének ígéretén nyugszik. A tárgyakkal és a színekkel való totális játék nagyon is érzékenyen betöltheti a művészetnek azt a feszültségoldó szerepét, melynek lényege visszafordítani azt a zsigereinkben robbanó entrópiát, amit folyamatosan, a fekete lyukba zuhanva élünk át.

POROSZLAI ESZTER
Rétegesek



i n s i d e e x p r e s s →

Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

SZÉCSÉNYI-NAGY LORÁND Remote Space Time Data Imaging and Revisualizing System Using Reduced CP437 Character Set, 2014 multimédia installáció

Az installáció 2 részből áll. Egy körülhatárolt területen cirkáló önjáró robotból, mely felépítéséből és programozásából adódóan kerüli a kijelölt tér átlépését, miközben folyamatosan, előre nem meghatározott módon, lassan haladva mozog. Eközben egy digitális réskameraként funkcionáló videokamera veszi a robot szubjektívjéből a körülötte lévő környezetet. Ezt az egy sorból álló képet egy rádióadóval folyamatosan sugározza.

Az installáció másik része egy mátrixnyomtató, amelynek egy rádióvevővel összekötött mikrokontroller továbbítja a robot által küldött képi információt, és folyamatosan nyomtat egy tekercs „végtelen” leporellópapírra.

Egyetemi éveim alatt érdeklődésem középpontjában a jellemzően vizuális technikai médiumokkal való kísérletezés állt. Utóbbi munkáim és szakdolgozatom is a „computer vision” részét képező, technikai médiumok általi háromdimenziós leképezéssel foglalkoztak.

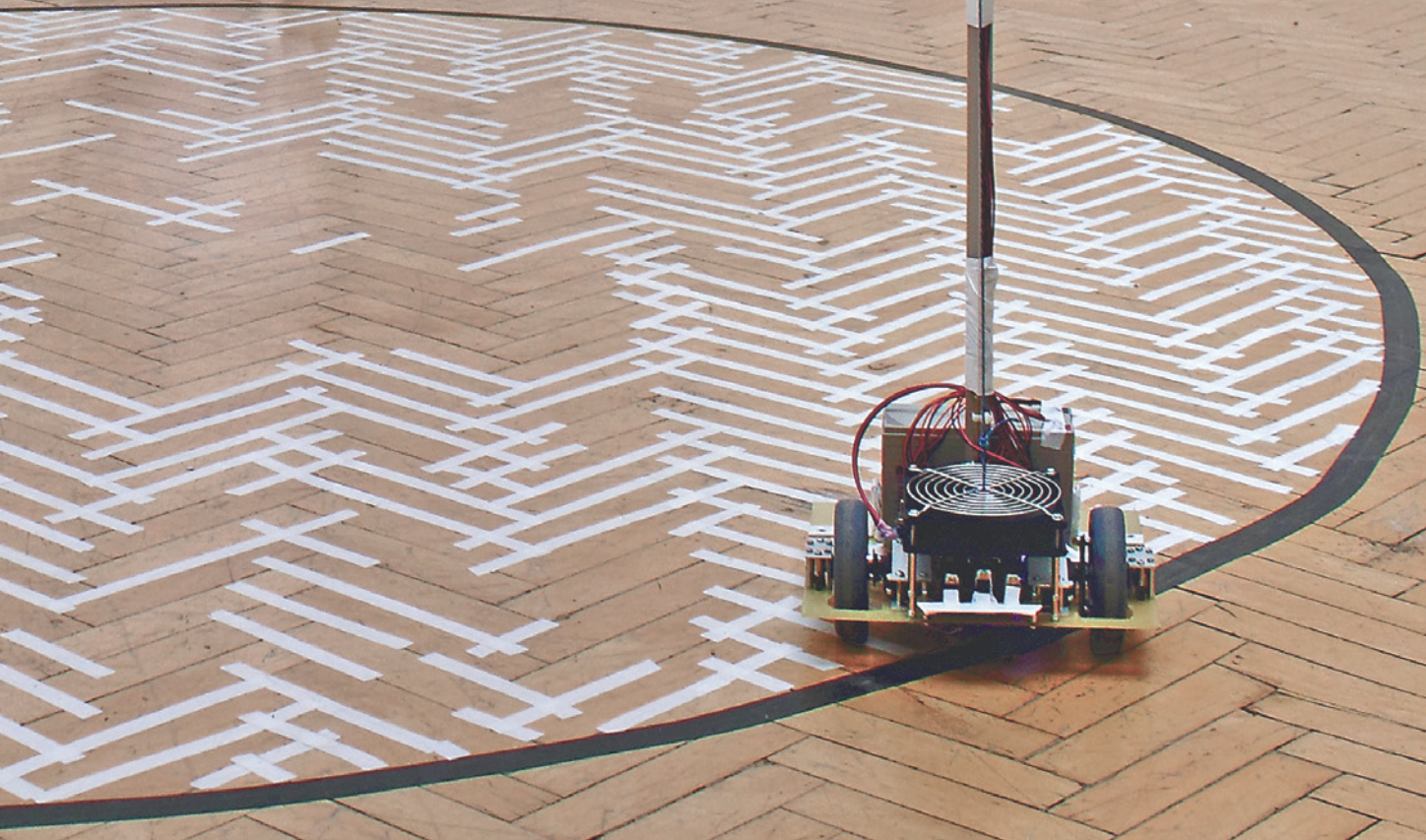
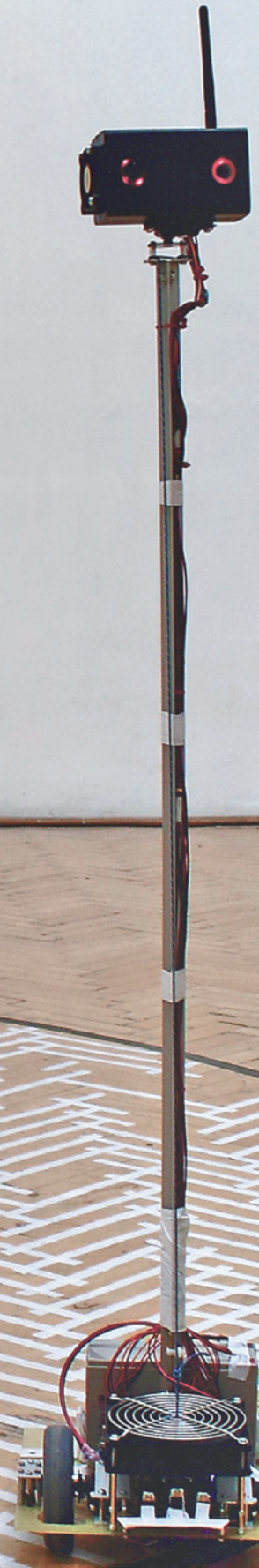
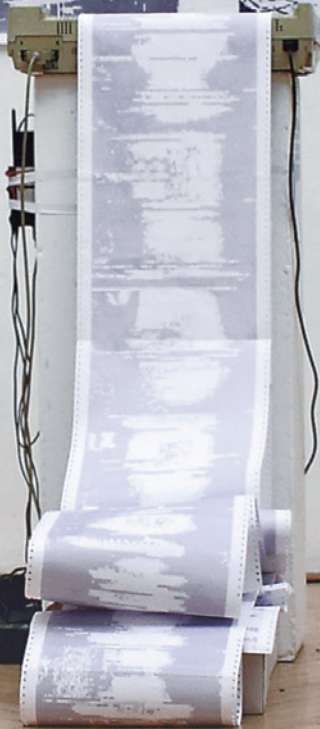
Diplomamunkámban az addigi tapasztalataimat próbáltam összegezni, reprodukálva a számítógépes képkalkáló rendszerek, jellemzően sokérzékelős technikai médiumok összetettségét és működését. A mű bonyolult címe is erre utal.

A napjainkban működő összetett vizuális képkalkotásra alkalmas rendszerek látásmódja miként értelmezhető az emberi befogadó számára?

Az installáció részét képező robot az alkotó mindenhatóságát megkérdőjelezve egy szubjektív, mozgása által önálló szemszögből térképezi föl környezetét, amit a befogadó nyomtatott kép formájában lát viszont.

Ez a végtelennek tűnő papírfolyamban a technológia sajátosságának megfelelően egymásba fonódik tér és idő, ugyanakkor a mű az ezen rendszerekre jellemző folyamatos adatáramlásra is reflektál.





S Z Í N T É R I D Ő

PAIZS PÉTER

Kiállítások 1984-2014



Budapest Galéria

2016. június 24 - július 24.

Megtekinthető hétfő kivételével 12-20 óráig.
Budapest Galéria | 1036 Budapest, Lajos utca 158.

www.budapestgaleria.hu
info@budapestgaleria.hu