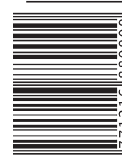


Balkon

2016_9

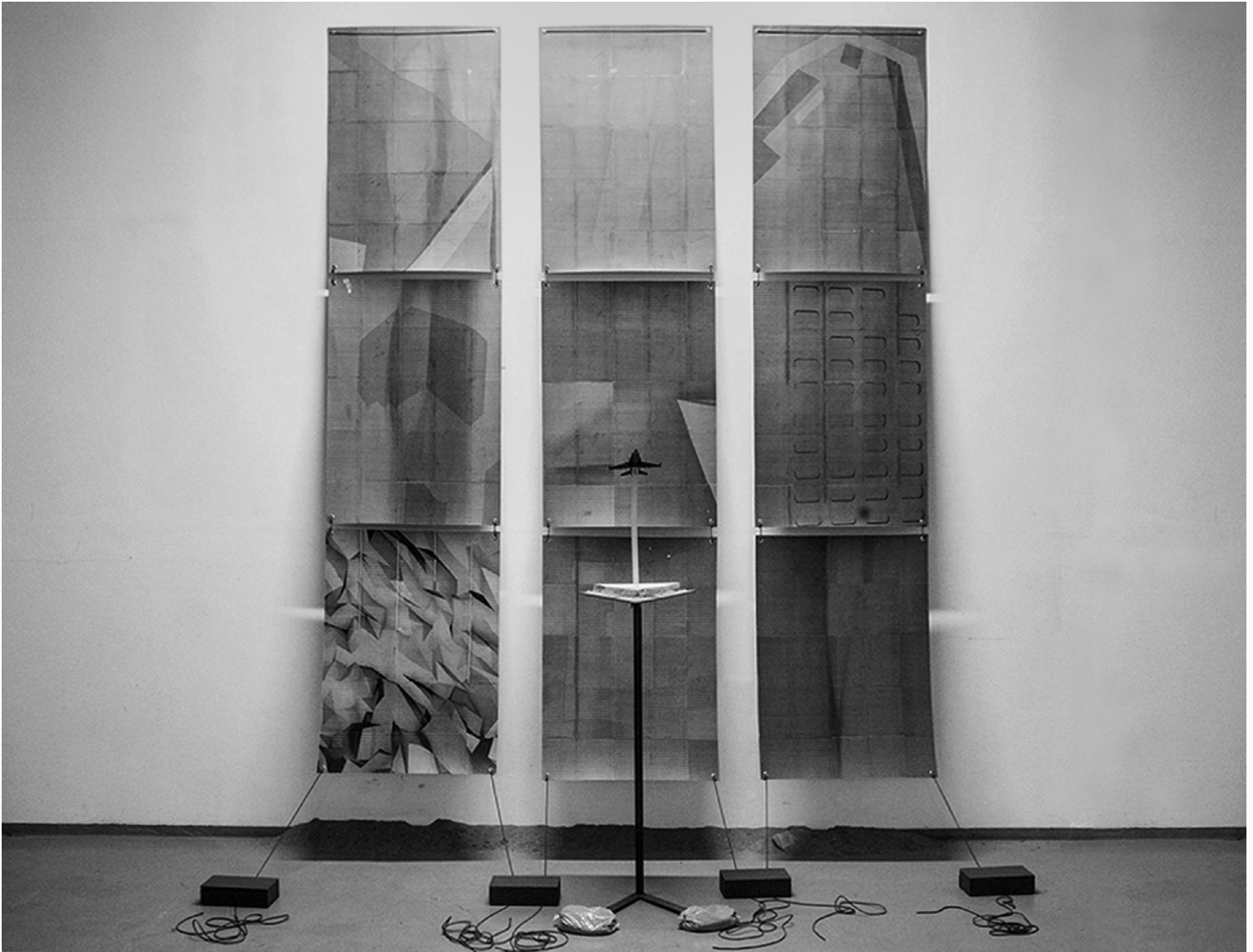
kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest

16009



9 1216 8890 0000

ISSN 1216-8890 880 Ft



MARK FRIDVALSZKI
Hagere Geometrie, 2016
© Fotók: Bartosz Swierszczek

Hagere Geometrie

Miklós völg yi Zsolt

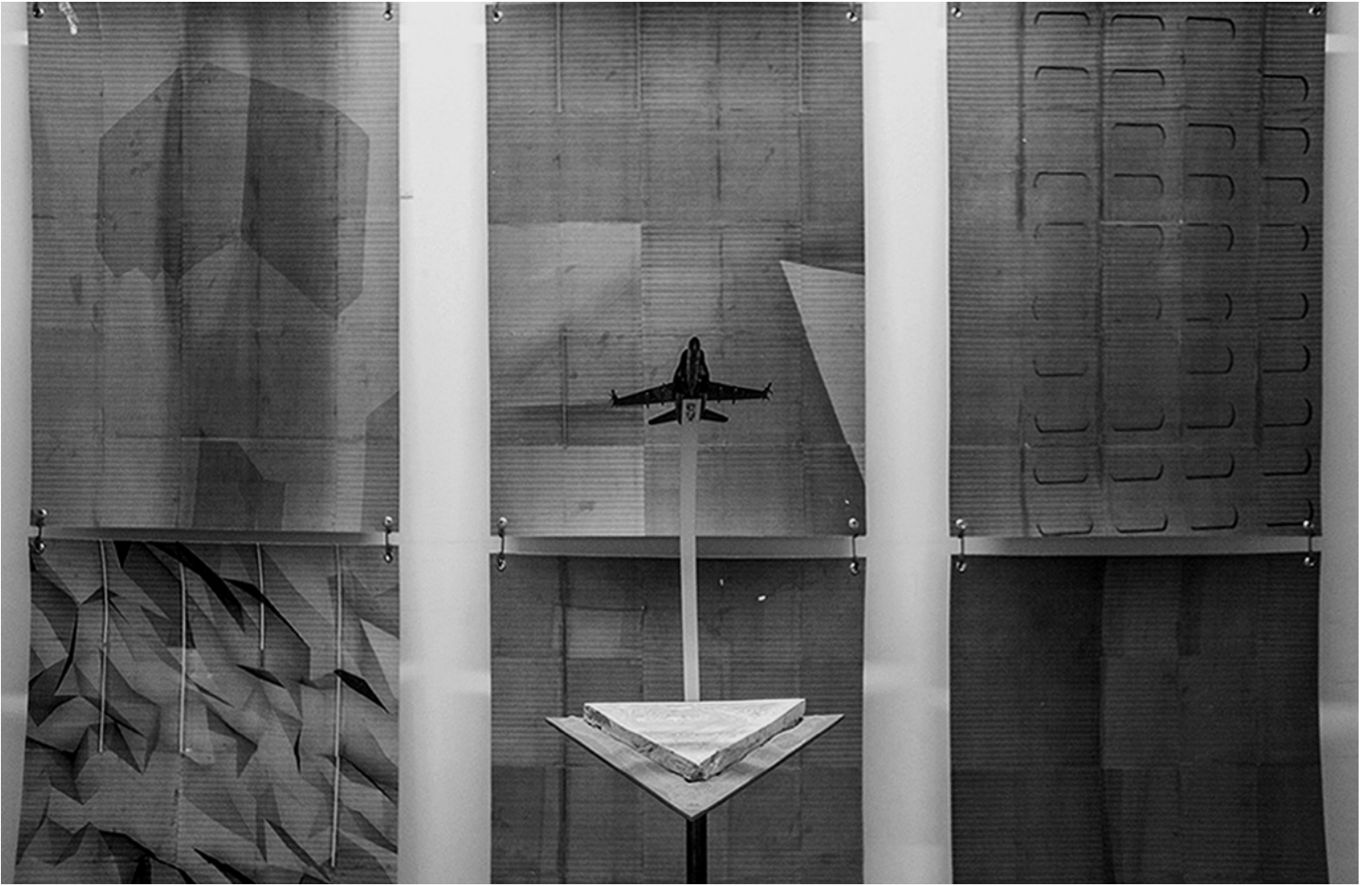
Új, szürke, polírozott króm felületek. Gradiensek, grid-tájak, CAD modellek parametrikus hálói és a hadi aviatika fenséges-idegenszerű geometriái. Vagy méginkább: ezen eszmék materiális romjai. Fragmentumok tehát, térben és időben szétszóródott részletei egy olyan elmúlt, vagy talán sohasem volt jövőnek, amivel kapcsolatban ugyanakkor az embernek könnyen támadhat nosztalgijája. Ez a fajta retrofuturisztikus hangoltság nem csupán felbontja a kulturálisan rögzült, lineáris időképzeteket, hanem, miként azt Gaston Bachelard írja, egy olyan tér lehetőségét nyitja meg, amelynek „ezernyi méhszejtjében sűrített idő tárolódik”.

FRIDVALSZKI MARK ezeket a sajátos, techno-archeológiai ihletettséggű esztétikai kódokat vizsgálja, amelyek képzeletbeli földrajzában a Perzsa-öböl sivatagi klímája, a homok, olaj és oxididáló fémek molekuláris szférája, a számítástechnika hajnalának steril, mérnöki fantáziáival keveredik. A 'New, Grey, Polished Chrome' sorozat művei továbbá a képzeletbeli és valós, digitális és fizikai, régmúlt és távoli jövő, technológia és művészet közötti látszólagos ellentétek feloldását teszik meg céltárgyuknak. Ezzel párhuzamosan a felületek, minták, alakzatok rendjét a „láthatatlan geometriája” iránti kíváncsiság inspirálja, amelynek forrásvidékét ugyanakkor nem a „látható” kultúrtörténetének inverzében, hanem az „eltűnés”, „lopakodás”

és „gyorsulás” technikáinak alárendelt utilitárius dizájnban érdemes keresni. Egy olyan formában tehát, amely nem közvetlenül a konstruktivizmus és geometrikus absztrakció művészettörténeti referenciáiból táplálkozik, hanem amelyet az ipari formatervezés, az aerodinamika, valamint a korai 3D modellező szoftverek látványvilága inspirál.

Anyaghasználatukat tekintve azonban ezek a képek egy olyan esztétikai stratégiát követnek, amelyek irritálni, sőt provokálni kívánják a kortárs képkultúránkat látszólag uraló, szintetikus fantáziarezsimeket. Helyükbe egy olyan új-anyagiság eszméjét állítják, amely ugyanakkor nagyon is tudatában van saját digitális „megelőzöttségének”. Ez a vizuális tudatosság a szürke tónusú xerox printek által imitált, fémes anyagfelületek szkeuomorf csillanásában éppúgy tetten érhető, miként a digitális „glitch” és a kalkulált nyomtatási hiba köztes terében létrejövő robusztusság nyomaiban.

Ahogy a „Bagdad Szellem” kiszabadul a 80-as évek digitális szimulárumából, öntött fémbe zárva egy pillanatra a „Magasságos Technológia” zenitjévé válik, majd alámerül a sivatag változó halmazállapotú „alantas anyagába”, éppúgy a jelen kiállítás művei is a képszerű szoftverek hígiénikus teréből, az ózondús fénymásolatok rusztikumán át, egyenesen a kép-ter érzéki materialitása felé törnek utat maguknak.



SZABÓ DEZSŐ

Exposed-Rózsaszín-szürke-fekete / Pink-Grey-Black, 2016, chemical painting (silver gelatin print), 58×48 cm, Vintage Galéria

← i n s i d e e x p r e s s

Fiatal
Képzőművészek
Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

FRIDVALSZKI MARK

Hagere Geometrie, 2016

4

HEGYESHALO_
f***k nyári workshop a határon |
Bori Om, Erdődi Katalin, Menesi
Attila és Orbán György beszélgetése

11

HORVÁTH ÁGNES: *Hatikva* | KissPál
Szabolcs hanginstallációja

14

NAJMÁNYI LÁSZLÓ: SPIONS |
Hatvanötödik rész

20

SEREGI TAMÁS: Csak
a jelentéktelen valóság
Jentéktelen | nonentity | Borsos
Lőrinc kiállítása

24

PFISZTNER GÁBOR: Úton a képhez |
Szabó Dezső két kiállítása a
Vintage Galériában

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



27

SZABÓ DEZSŐ: Fekete-fehér | Black&White



28

SZABÓ DEZSŐ: Exposed



29

FEHÉR DÁVID: Képáramlás
Szinyova Gergő új műveiről |
Szinyova Gergő: *Imaginary Viaduct*



31

Hidegtelelés
HALÁSZ KÁROLLYAL beszélget
SIRBIK ATTILA



33

PALOTAI JÁNOS:
A punk nem halott – avagy
feltámadás Barcelonában.
Spanyol kiállítási körkép

Főszerkesztő:
HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

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

Lapterv:
ELN FERENC
www.elnferenc.net

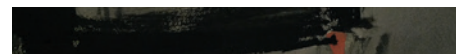
Fotó:
ROSTA JÓZSEF
jozsef.rosta@gmail.com

35



HORVÁTH VIKTOR:
Illetlen szerelem
Lelkes A. Gergely *Titkos tavasz*
című kiállítása

38



LÁSZLÓ MELINDA:
Közel hajolva a mindenséghez
Szüts Miklós: *Magyarázatok*
P. számára

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

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



ARCTIC PAPER

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

t á m o g a t ó k



A független képzőművészeti tanszék¹ nyári workshopjának idejének helyszíne olyan témákat hozott magával, amelyek különösen kényesek, és széles értelmezési horizonttal bírnak. Ahogy az év közben futó programok esetén is nagy jelentősége van a befogadó helynek – így a különböző egyetemi tanszékeknek –, úgy a nyári kurzus esetében még fontosabb szerepe van a kiválasztott helyszínnek, mert ez adja a koncepció magját. Az elmúlt évben ez egy Balaton melletti kis település, Ádánd volt, amelyet az idén Hegyeshalom követett. A kurzusnak is, a nyári workshopnak pedig különösen célja, hogy a képzőművészet eszköztárát felhasználva értő és érzékeny közös gondolkodást, párbeszédet indítson el a résztvevőkkel. Ez egyáltalán nem könnyű feladat, hiszen többségében egymás számára is ismeretlen résztvevőknek kell egy szűk, egyhetes időkeretben együttműködő partnerre válniuk. Az egy hét közös munka azonban azt mutatta meg, hogy mindez lehetséges: a jelenlévők nem kezelték tabuként a témákat, és nagyon is progresszíven kapcsolódtak be a koncepció kibontásába. A személyes tapasztalatok most is azt igazolták, hogy nagyon hamar kialakulnak olyan kisebb-nagyobb csoportok, amelyekben nem az alá-fölérendeltségi viszonyok a jellemzőek, hanem az, hogy mindenki – a témavezetőt is beleértve – egyenrangú partnerként dolgozik együtt a másikkal.

A f***k idejének nyári workshopjának témái – az *identitás*, a *migráció* és az *ország-határ* – meglehetősen aktuálisnak tűntek a tavaszi előkészítés folyamán: kurzusainkon az utóbbi időben egyre gyakrabban kerültek szóba ezek a témák, illetve különböző összefüggéseik, amelyek – úgy látszik – oly erőteljesen meghatározzák és befolyásolják a mai Magyarország mindennapjait, hogy nem csak most, de a közeljövőben is foglalkoznunk kell majd velük.

A helyszín kapcsán először használaton kívüli repülőtereken gondolkodtunk, azután határmenti települések és határátkelőhelyek jöttek szóba. Lehetőségként felmerült Röske is, de Hegyeshalom mellett döntött végül az

¹ Nyári workshop: Hegyeshalom, 2016 június 26 – július 2.
<http://fuggetlenkepzuveszetitanaszek.blogspot.hu/>; <https://www.facebook.com/flyingartcourses>

* MENESI ATTILA (Szentés, 1967): képzőművész, Budapesten él és dolgozik. Az index-link kortárs képzőművészeti kiadvány alapítója (Christoph Rauch-al közösen, 1999) és szerkesztője. A *Karba tett kezek – Tolvaly Ernővel beszélget Menesi Attila* könyv szerzője (2008). 1988 óta tagja a Fiala Képzőművészek Stúdiója Egyesületének, amelynek 1995 és 1999 között vezetőségi, 2003-tól tiszteletbeli tagja. Derkovits ösztöndíjas (1994–1997). Rezidenciaprogramok: Hamburg (1997), Párizs (2001), Lisszabon (2004). Résztvevője többek között a *Germanations 8 biennálénak* (Breda, Varsó, Athén, Madrid, 1994–1995), az FKSE Glassbox (Párizs, 2001), *Attitudes* (Genf, 2002), *W139* (Amsterdam, 2004) csereprogramjainak. A független képzőművészeti tanszék, a „flying art courses” hegyeshalmi nyári workshopjának projektvezetője (2013-tól)

ERDŐDI KATALIN (1980, Debrecen): független kurátor, kulturális munkás. 2013 óta Bécsben él, Budapesten és Bécsben dolgozik. 2004 és 2015 között hazai és külföldi művészeti intézmények kurátora, illetve programszerkesztője: Trafó Kortárs Művészetek Háza, Ludwig Múzeum / Ludwig Inzert, Lipcsei Kortárs Művészeti Galéria, brut Bécs, *imaganz Fesztivál* Bécs. A *PLACCC Fesztivál* (2008–2011), a *Body Moving* kortárs tánc programsorozat (2009–), valamint a *Közösségi Méz* (2013–) alapítója és (társ)kurátora. A Francia Kormány (2007–2008), a Robert Bosch Alapítvány (2007–2008) ösztöndíjasa. Rendszeresen ír és szerkeszt magyar és nemzetközi fórumoknak: tranzitblog.hu, mezosfera.org, etcetera (Belgium), HOW TO BUILD A MANIFESTO FOR THE FUTURE OF A FESTIVAL (Olaszország), Well-Connected (Németország). Jelenleg a Bécsi Képzőművészeti Egyetem PhD-in Practice, valamint a University of Reading és a Zürichi Művészeti Egyetem kuratori Phd programjának hallgatója. A független képzőművészeti tanszék, a „flying art courses” hegyeshalmi nyári workshopjának projektvezetője.

BORI OM (Berlin, 1987): képzőművész, Berlinben és Bayreuthban él és dolgozik. 2014-ben végzett a Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia szakán. Jelenleg a Berlieni Művészeti Egyetem (Universität der Künste, Berlin) hallgatója. Nemzetközi kiállítások és fesztiválok résztvevője többek között Németországban, Ausztriában, Franciaországban, Iránban és az Egyesült Államokban. A független képzőművészeti tanszék, a „flying art courses” hegyeshalmi nyári workshopjának projektvezetője.

ORBÁN GYÖRGY (Budapest, 1973): képzőművész, Budapesten él és dolgozik. A om2.hu művészeti, kritikai portál vendégszerkesztője (2015–2016). Az FKSE háromkötetes kiadványának (*Stúdió – Archivum – Diskurzusok*, 2009) szerkesztője. 2004 óta tagja a Fiala Képzőművészek Stúdiója Egyesületének, 2007–2010 között vezetőségi tag. 2009-ben Stúdiódíjas. A független képzőművészeti tanszék, a „flying art courses” hegyeshalmi nyári workshopjának projektvezetője.

egymásra rakódó időrétegek összetettsége – a rendszerváltozás előtti idők, az elmúlt 25 év, és persze a már emellett a tavalyi menekült-hullám eseményei, szerteágazó problematikája –, így végül ebben az irányban indult el a kapcsolatépítés. Az első helyszíni bejárás alkalmával a település atmoszférája, megváltozott funkciójú épületei és különösen a régi határátkelő további inspirációkat adott, de akkor még egyáltalán nem volt biztos, hogy a határátkelő épületét is használni fogjuk. A f***k és a Goethe Intézet új partnerségének köszönhetően idén egy német művész meghívására is lehetőségünk volt, ami további dimenziókat nyitott az eredeti koncepcióban. Szervezőként, témavezetőként mind a négyen más és más praxist hoztunk magunkkal. A következőkben a Hegyeshalmon eltöltött egy hetes közös munkáról, a témáról, a bennünk felmerült kérdésekről beszélgetünk.

⊕ **Erdődi Katalin:** *Attila említette az identitás kérdésének relevanciáját Magyarországon, melyben tapasztalataim szerint nagyon nagy szerepet játszik az országhatár. Történetileg, a társadalmi identitás szintjén ezek a határvonalak az ország „önképét” többszörösen átalakították, átszabták. Om, te Németországban nőttél fel, ott élsz és dolgozol, a Magyarországra látogatás így mindig határok átlépését is jelentette. Hogyan látod a határ és az identitás összefüggéseit?*

⊕ **Bori Om:** Az identitás az én értelmezésem szerint egy kétélű kard, amelynek mindkét oldala éles és fájdalmat okoz. Egyrészt az identitás individualitást jelent: csak én vagyok „én”. Másrészt egy csoporthoz – egy nemzedékhez, nemzethez, kisebbséghez, nyelvhez stb. – való tartozást. Mindkét formája esszencialista. Szüleim 1986-ban emigráltak Budapestről Berlinbe. Én egy évvel később születtem. Berlinben „a magyar” voltam, tinédzserként, amikor Budapesten kezdtem élni, „a német” lett belőlem. Egy számkivetett hibrid vagyok! Leginkább ott vagyok „én”, ahova nem tartozom. A határ teremtett, kétszeresen. Nincs olyan pillanat, amikor ne a kettős identitásom másik felét kérnék rajtam számon, ezért nincs egyetlen „önmagam”. Ez talán banális (és több millió, ha nem milliárd ember tapasztalja meg ugyanezt), de elsősorban ez a társadalmi valóság.

⊕ **Orbán György:** *Kati, te Bécsben élsz és dolgozol, a képző- és előadóművészet olyan területén, ahol egyáltalán nem szokatlan a konvencionális határok átlépése. Kurátori pályád során nem egyszer előfordult, hogy a témaválasztásokkal, illetve azok feldolgozásával olyan kérdéseket sikerült feszegetni, amelyek nagyon komoly gazdaság- és társadalompolitikai problémákat érintenek. Mit gondolsz, mennyire érnek be az ilyen*



K2, Hegyeshalom felirat
© Fotó: Kollár Zsófia

típusú projektek, mennyire képesek hatni a társadalmi folyamatokra, a társadalompolitika alakítására?

EK: Úgy gondolom, hogy a művészet képes társadalompolitikai kérdéseket különböző – gyakran meglepő és szokatlan, az uralkodó diskurzusokat kizökkentő – szemszögekből láttatni, illetve feldolgozni. Ebben rejlik egyfajta potenciál és ez egyben kihívás is: hiszen fontos végiggondolni, hogy pontosan hogyan – milyen művészeti eszközökkel, illetve milyen politikai beállítottsággal, megközelítéssel – nyúlunk ezekhez a témákhoz, és mire használjuk a művészet nyilvánosságformáló erejét. Számomra központi kérdés, hogy miként lehet művészeti stratégiákkal alakítani a nyilvánosság tereit, értve ezalatt egyrészt a fizikai értelemben vett urbánus – és rurális! – köztérket, másrészt a tágabb értelemben vett mediális és diszkurzív társadalmi nyilvánosságot. Ami az ún. „kritikus”, adott esetben nyíltan politizáló és társadalomkritikát gyakorló művészeti projektek hatásait illeti, ennek megítéléséhez (ami nagyon nehéz feladat!) kulcsfontosságú szempontnak tartom, hogy milyen új vagy más típusú „tudást” sikerül egy-egy ilyen projekt során kitermelni, illetve közvetíteni. Úgy gondolom, hogy ezek a kezdeményezések akkor válnak hatásossá, ha a gondolkodás, illetve a cselekvés különböző lehetőségeit és stratégiáit felvillantva aktiválják a politikai képzelőerőt, és ezen keresztül alakítják – akár közvetetten és tovagyűrűző, de nem elhanyagolható hatással – a társadalmi folyamatokat. Ehhez azonban elengedhetetlen, hogy kilépjenek a szűken értelmezett művészeti közegből, és egy szélesebb közönséggel – ideális esetben minél különfélebb közösségekkel és csoportokkal – kezdeményezzenek párbeszédet.

⊕ **Menesi Attila:** *Számos művészeti edukációs aktivitás ismeretes, te is részese voltál ilyeneknek magyarországi és német egyetemeken, édesapád, Bori Bálint révén pedig az INDIGO csoport tevékenységét is személyes történeteken keresztül ismerheted. Mit gondolsz a független képzőművészeti tanszék modelljéről?*

⊕ **BO:** Magyarországi tanulmányaim során láttam, hogyan is működik, illetve sok szempontból nem működik a felsőoktatási rendszer. Különösen a nem-működése volt nagy hatással rám: a gyenge struktúrák táplálták bennem leginkább a termékenységet. Erre a gyengeségre ráerősít a mai magyar politika, a restriktív, a korlátozás növekedése. Itt párhuzamot látok apám generációjával: nekik is szembe kellett nézniük a restriktív struktúrákkal, és önálló kezdeményezésekbe kellett fogniuk. A politikai helyzet az 1970-es és 1980-as évek Magyarországon egy olyan progresszív és nonkonformista irányba sodorta a művészi munkásságukat, ami erőt és inspirációt adott nekik. Bár a történelmi kontextus természetesen különbözik, de szerintem az utóbbi évek politikai változásai Magyarországon

egy nagyban hasonló környezetet hoztak létre. Mindezek a változások jelentősen hatottak rám is: a művészetem nem lett „politikussabb”, de érzékenyebbé váltam a politikára. A felvilágosításra képes potenciálja, a felelőssége, a nyilvánossága került előtérbe. Szerintem pontosan ez az, ami a f***k legfontosabb szerepe: a nyílt, művészeti párbeszéd, amelyet képes megteremteni, már önmagában politikai tett. Ez az, ami létrehoz olyan tereket, amelyekben a tanszék különböző programjainak résztvevői a saját felelősségüket felismerve és használva felvilágosítanak, határokat lépnek túl, provokálnak stb. A f***k elsősorban lehetőséget ad arra, hogy a „reális világot” kapcsolatba hozza a képzőművész(et) világával. Ez pedig teljesen más szinergiákat hoz létre, mint az amúgy gyakran zárt, exkluzív képzőművészeti közeg.

⊕ **OGy:** *A képzőművészeti közeg – itt Magyarországon legalábbis azt látom – jellemzően egyéni utakat feltételez. Még csoportos kiállítások esetén is sokszor inkább az individualista megnyilvánulások kerekednek felül, nem evidensek a valódi együttműködések, a partneri viszonyok. Om, te hogyan élted meg ebből a szempontból a nyári workshopot, milyen tapasztalatokat szereztél az egy hét alatt?*

⊕ **BO:** Én is hasonlóan látom a magyarországi képzőművészeti közeget. A csoportos kiállítások gyakran tűnnek inkább individuális munkák gyűjteményének, mint egy kollektív elképzelés és együttműködés eredményének. Ugyanakkor mintha ez más országokban is jellemző lenne a fiatal kortárs művészetre, ami utalhat mélyebb, strukturális tendenciákra (talán a konkurencia és a teljesítménykényszer hatása is állhat ennek a háttérben). A másik, személyes tapasztalatom pedig az, hogy a magyarországi iskolai, egyetemi nyári táborok, workshopok, amelyek a csoportos, közös, kreatív munkát aktívan elősegítetik, sokkal inkább intézményesítve vannak, mint például Németországban. Ott ilyen formában nem létezik az „alkotótáborozás”. A f***k nyári workshopja az olyan típusú táborok emlékéit hívta bennem elő, amelyekben kezdetektől fogva a kollektíva áll előtérben, és amelynek a légköre különbözik az egyéni munkásságétól. Az ötletek felerősödnek, ha másokkal megosztjuk őket: idővel egyfajta „meta-szint” alakul ki, amely mindenkit kapcsolatba hoz egymással. Ez a K2 határátkelőn összerakott kiállításunkon is felismerhetővé vált: a munkák között dialógus folyt, és tisztán tükrözték azt a kollektív folyamatot, amelyből kialakultak.

⊕ **OGy:** *Ezek a nyári workshopok még inkább kilép a kurzus a formális keretek közül. Mennyire érzed fontosnak, mennyire része a f***k programjának az utókövetés? Mik voltak a tapasztalataid a szervezéstől a megvalósulásig: hogyan alakult, változott a projektet befogadó településen élők viszonya a programhoz? Meddig és mennyire kell szerinted visszatérni ezekre a helyszínekre? Mi lehet a releváns utóélete egy olyan egyhetes együttműködésnek, mint ami Hegyeshalmon megvalósult? Ezek a tapasztalatok milyen módon alakítanak a meglévő modellen?*

⊕ **MA:** A nyári workshopok helyszínei minden résztvevő és témavezető számára új terepet jelentenek, hiszen nem egy bevezetett művésztelepre vagy

nyári táborba megyünk. Mindkét eddigi helyszínen felkavartuk valamilyen szempontból az állóvizet, és talán mélyebb nyomokat is hagytunk az ott lakók életében. Komoly részvétellel és lelkesedéssel találkoztunk a helyiek részéről, ami különböző módokon nyilvánult meg, a velük folytatott interjúktól kezdve az ingyenes szolgáltatásokig, nem beszélve az egyestés záróesemények közösségi programjairól és szerepvállalásairól. Ádándra idén nyáron rövid ideig visszatérve azt láttuk, hogy a forgalmasabb helyszínek köztéri beavatkozásainak és munkáinak nyoma veszett, a kevésbé forgalmas pontokon viszont azok a falu részévé váltak, ahogy a privát terekben is, mint például a Hornyák család lakóházában vagy a Koppány Sörözőben. A könyvtár számára ajándékozott festmény kölcsönzési mutatója az intézmény új vezetőjének aktivitásán is múlik majd, kíváncsi vagyok a folytatásra.

A hegyeshalmi projekt követése összetettebb. A K2 határátkelő épületében hagyott munkák együtt konzerválódnak a többi, különböző időszakokból ottmaradt történelmi dokumentummal. A nyilvános terekben lévő munkák – krétarajzok, matricák és egy több példányos fanzine – utóélete is a jövő titka, miközben számos képi és hanganyag még feldolgozásra vár. Van azonban még valami, ami talán az utókövetésnél – BACSA MELINDA, ERLAUER BALÁZS, FARKAS EVELIN, GÖRÖG DÓRA, HÉJJA JÁNOS, KOLESZÁR STELLA, KOLLÁR ZSÓFIA, KOVÁCS GYULA, KOVÁCS MÁTÉ, MALYA ATTILA, MARCZIN I. BENCE, MARTON ZITA, MOLNÁR RÁHEL, MONORY RÁHEL, MOSTOHA MARCELL, OROSZ FANNI, SZAPU DÁNIEL, TÓTH PÉTER és VARGA DÁNIEL részvételének köszönhetően – is aktuálisabb, mégpedig a hegyeshalmi kollaboráció intenzitása, ami a jelenlegi szakmai környezetben engem nagyon is motivál. Éppen ezért, bár a „flying art courses” folytatása jelenleg bizonytalan, az eddigi aktivitást a modell szempontjából előjátéknak tekintem.

⊕ **BO:** *Az ideai workshopon a politikai vonal dominált, nem utolsósorban Hegyeshalom földrajzi elhelyezkedése miatt. Magyar művészként lehet-e politikamentes művészetet csinálni? Vagy maga a politikamentes művészet is valójában politikai, éppen azért, mert nem foglal el pozíciót? Szerinted a konformizmus egy opció?*

⊕ **OGy:** Ez elég összetett kérdés. Mondhatnám, hogy nem lehet „politikamentes művészetet csinálni”, mert aktuálisan minden szereplő felveszi a maga pozícióját, és ezzel akarva-akaratlanul állást foglal. Így például az is egy állásfoglalás, ha valaki kiállít egy államilag finanszírozott, erős kontroll alatt tartott intézményben, mint ahogy az is, ha következetesen elkerüli ezeket a helyszíneket. A kétfajta döntésnek nyilván egészen más a súlya. Az elmúlt években megfigyelhető, hogy a társadalmi kérdések

© Fotó: Bori Om



diskurzív kibontása részben a kiállítótereken kívülre került. Ez egy „természetes” folyamat is, mivel egyre nehezebben képzelhető el az, hogy a jelenlegi, itthoni állami struktúrában, intézményes keretek között egy érvényes kritikai – a szó társadalmi értelmében politikai – mű jelenjen meg. Egy demokratikusan működő jogállamban a kultúrát több szinten szervezik: állami és civil szerepvállalással egyaránt. A felelősségi szintek és a finanszírozás módzatai is ennek megfelelően különbözőek. Nálunk az elmúlt években igen radikális módon számolták fel az egyébként joggal kritizálható intézményrendszert. A felelősségi szintek és a finanszírozás módzatai is ennek megfelelően különbözőek. Nálunk az elmúlt években igen radikális módon számolták fel, illetve központosították újra az egyébként joggal kritizálható intézményrendszert. Az állam úgy „vonult ki” a kultúra területének egy jelentős részéről, hogy közben túlhatalmat generálva, teljesen aránytalan módon – a Magyar Művészeti Akadémiához – csatornáztatta be a beszedett adóforintokat, ezzel pedig alapvetően átalakította az állami szerepvállalást. Tulajdonképpen egy igen széles és meghatározó területen „adta át”, szűkítette le a kultúrpolitika formálásának jogát egy épp általa kiemelt – korábban civil – szervezetnek. A kultúra más területein és az oktatásban is nagyon erős a centralizáció, éppen ezért értékelődnek fel azok a kezdeményezések, amelyek a jelenlegi kereteket kívánják meghaladni. A kultúra és az oktatás területén is nagyon erős a centralizáció. Épp ezért értékelődnek fel azok a kezdeményezések, amelyek a jelenlegi kereteket kívánják meghaladni.

Ma azt gondolom, hogy azok csinálnak igazi politikai művészetet, akik közel mennek a problémákhoz, akik – különböző szinteken is – megjelennek az oktatásban a rászorulókkal mellett, és művészeti aktivitásukat, jelenlétüket olyan projektekbe forgatják vissza, amelyek ott segítenek, ahol azokra szükség lehet. Itt olyan kezdeményezésekre gondolok, mint az „A Város Mindenkié” csoport projektjei,² a *Monitor* kritikai platform,³ amely oktatási program volt roma gyerekeknek, vagy a „Közélet Iskolája”⁴ és még sorolhatnám; tehát ahol meg tud jelenni és hasznosulni tud a képzőművészeti aktivitás is. Én a f***k-ot is ide sorolom. A konformizmus nem kellene, hogy opció legyen.

⊕ **MA:** *Erőteljes koncepciót dolgoztál ki a „határ” témájában a témavezető felkérésre, ami az egyhetes gyakorlatban több utat is talált magának. A helyi és környékbeli lakosság tagjaival folytatott párbeszédéből például – amelyek önmagukban is izgalmas dokumentumok és további*



Interjú Albertkémrpusztán
© Fotó: Bori Om

feldolgozásra váró, különböző médiumú nyersanyagok – egy olyan mátrix jött létre, ami a színházi előadásban a jelenlévő hegyeshalmiakat is szembesítette a migráció különböző kontextusaival. A többi projekt is forró témákat érintett. Szerinted voltak-e (lehetnek-e) ezeknek azonnali hatásai?

⊕ **EK:** A csoportommal a „független határőrség” kérdéskörével foglalkoztunk, ami már önmagában is egy ellentmondásos, feszültségekkel teli felvetés, hiszen a (nemzet)állam, a határok védelmére különböző történelmi korszakokban életre hívott határőrség egy hatalmi eszköz, – se működésében, se ideológiájában – nincs semmi köze a függetlenséghez. A „független” jelzőt ez esetben a kritikai hozzáállás jelzésére használtuk, és a csoporttal a cselekvés autonómiájának – egyfajta politikai, társadalmi és nem utolsósorban, szolidaris „ágencia” – értelmében azt kutattuk, hogy a határokkal szemben az ellenállásnak, a „határsértésnek” milyen stratégiái voltak, illetve vannak, egyfelől a hidegháború és a szocializmus alatt, másfelől pedig napjainkban, a jelenlegi határozással szemben. Ennek jegyében szerveztünk például napközben és éjjel gyalogtúrákat a zöldhatár mentén, ahol testközelből, az osztrák katonasággal való gyakori találkozásokon és ellenőrzéseken keresztül tapasztalhattuk meg a mostani, szabad mozgással leszámoló helyzetet. Ezen túl közösen kutattuk a magyar határőrség történetét a budapesti Rendőrmúzeumtól⁵ kapott archív anyagok, kézikönyvek, *Határőr* magazinok, valamint a korabeli hatalmi ideológia kulturális termékeként jegyzett *Határőr Kiskönyvtár* versesköteteinek segítségével.

Számomra már itt, a csoporton belül erőteljesen megjelent a tudástermelés és közvetítés kérdése – amit korábban említettem – a workshop során folytatott gyakorlati és történelmi kutatás, valamint az erről zajló párbeszéd és tapasztalatcsere formájában. Az e folyamat eredményeképpen született, többnyire kritikus hangvételű egyéni és kollektív munkákkal pedig arra törekedtünk, hogy ezt a nagyrészt frissen szerzett „tudásunkat” megosszuk egy szélesebb közönséggel: első lépésben a hegyesiekkel, a későbbiekben pedig, lehetőség szerint, a művészeti közeggel és másokkal is. Ez így kezdetnek egyfajta helyi szinten megjelenő mikro-hatást jelentett, amit az *Intermezzo a határon* címmel megrendezett, a közönség részvételére épülő színházi „játék” kapcsán azonnal megtapasztalhattunk, hiszen a helyi lakosok és a workshop résztvevői körében élénk vitát váltott ki.

Ez a hatás tovagyűrűzhet, amennyiben a megszületett munkák valamilyen módon eljutnak egy szélesebb nyilvánossághoz is. Ehhez azonban – főként akkor, ha ki szeretnének lépni a szűken értelmezett művészeti közegeből – újabb

2 <http://avarosmindenkie.blog.hu/>

3 <https://monitorlive.wordpress.com/>

4 <http://www.kozeletiskolaja.hu/>

5 <http://www.rendormuzeum.com/>



Éjszakai túra
a zöldhatáron
© Fotó:
Monory Ráhel

stratégiákat és platformokat kell találni. Azt tervezzük például, hogy az említett színházi játékon tovább dolgozunk Monory Ráhellel és Molnár Ráhellel: különböző határmenti településeken szeretnénk a helyi lakosság bevonásával játszani az előadást. Ezen túl úgy gondolom, hogy nagyon izgalmas volna a workshop anyagából és a még feldolgozásra váró „nyersanyagból” egy utazó, csoportos kiállítást összeállítani, amelyet többek között azokban az egyetemi városokban mutathatnánk be, ahol a résztvevők is tanulnak.

⊕ **MA:** *A tavalyi, ádándi nyári workshop egyik munkája a helyi könyvtár számára ajándékozott közös festmény volt, amely a szerzők szándéka szerint kölcsönözhető a könyvtár tagjai számára. A hegyeshalmi projektnek a szociális intervenciókon túl aktuálpolitikai vonatkozásai is vannak. 24 kurzusnak és két nyári workshopnak köszönhetően alakulóban van egy sok-diszciplináris hálózat, amely időről időre együtt gondolkodik és cselekszik. Képes lehet-e társadalmi szerepvállalásra is?*

⊕ **OGy:** Azt gondolom, hogy a projekt eddigi sikeressége egy tudatos építkezés eredménye. Az, hogy ez ennyi idő után is működik, az nem csak a még létező pályázatoknak köszönhető, hanem annak az élő kapcsolati hálóznak is, amit sikerült kiépíteni. A f***k legnagyobb értéke, hogy rugalmas, nem egy zárt koncepció szerint működik, nem helyhez kötött, de ami még ennél is sokkal fontosabb: az az, hogy élő párbeszéd-helyzetet generál a kurzusok folyamán. Ez önmagában is el tud érni változásokat, mert a személyes tapasztalataim szerint ezzel a módszerrel, még ha kis lépésekben is, de alakíthatóak, illetve változhatóak a „készen” kapott ismeretek, gondolatok. Ha arra gondolsz, hogy nagyobb léptékű hatást is el tud-e a későbbiekben érni a kurzus, illetve komolyabb szerepvállalást is fel kell-e vállalnia, az már nehezebb kérdés.

A jelenlegi állami kerettantervbe ezt a projektet nem lehet és nem is érdemes integrálni. Ha lenne lehetőség a program kiterjesztésére a középszintű oktatási intézmények részére úgy, hogy a kurzusok továbbra is aktuális kérdéseket dolgoznának fel a kortárs képzőművészet eszköztárát felhasználva – vagy, ha szükséges, akkor azt meghaladva –, az már egy nagyobb lépés lehetne a társadalmi szerepvállalás felé. A jelenlegi felsőoktatási rendszer keretei nem igen adnak mozgásteret a társadalmi, társadalompolitikai gondolkodásnak. A f***k egyik erénye, hogy szabad teret és lehetőséget tud adni ennek, ráadásul a program elemi érdeke, hogy kétirányú kommunikációs csatornákat nyisson. Ez érvényes a projektvezetők-résztvevők, illetve a projektgazdák-résztvevők-helyszínek viszonyában is.

Az ádándi együttműködés azt mutatta meg, hogy miként lehet sok apró nyomot hagyni egy településen úgy, hogy folyamatos kommunikáció zajlik a résztvevők és a településen lakók között. Nem állítom, hogy egy hét jelenlét megváltoztatta volna az ott élők szemléletét, de azt igen, hogy nyitottá váltak azokra az intervenciókra, amelyek az ott töltött idő alatt megtörténtek. Az egyik példa erre a „falunap”, amin a településen élők őszinte érdeklődéssel, nagy számban megjelentek,

a másik pedig az általam említett kölcsönözhető műtárgy, amely direkt kapcsolatot eredményezett a résztvevők és a település között, illetve a könyvtár – mint a helyi kultúra képviselőjét ellátó intézmény – felől érezhető nyitottság a kortárs képzőművészet felé.

Hegyeshalmon a résztvevők nagyon sok párhuzamos tevékenységet egymásra építve, rétegezve dolgozták fel a témákat. Az interjúzások, a nappali és éjszakai túrák, a különböző gyűjtések, a részvételi színház, a K2 épületében talált, privát történelemmel rendelkező tárgyakból készült installációs elemek mind olyan rétegek, amelyek nagyon erősen rezonáltak a helyszínre, a közeli- és távolabbi múlt eseményeire. Nagyon pontos megfigyelések és beavatkozások történtek, amelyeknek az eredményeit aztán az utolsó este megrendezett kiállításban lehetett igazán tetten érni. A K2 nem csupán egy helyszín volt, hanem a többi művel egyenrangú installációs elemmé vált. Ugyanakkor azt is nagyon érdekes volt látni, hogy egy település vezetője miként értelmez át egy olyan mozgóképes művet, amely a település legélettelenebb részét – a már évtizedek óta nem működő határátkelőt – mutatja be, amikor azt a kérdést teszi fel, hogy használhatná-e az önkormányzat imázsfilmnek a felvételt.

Kati mikro-hatást említ a színházi előadás kapcsán, én a magam részéről ezt a workshop egyik leglényegesebb elemének tartom, mert közvetlen párbeszédet generált a szereplők, illetve résztvevők, valamint a település lakói között. Még abban az esetben is, ha akkor és ott nem vezetett eredményre: csak az ilyen típusú interakciók képesek arra, hogy valós párbeszéd alapuló kommunikáció induljon be olyan társadalmi kérdésekben, mint migráció, szegénység, hajléktalanság, szegregáció... Magyarországon nagyon kevés olyan kortárs képzőművészeti megnyilvánulás van, amely érvényes üzenetet fogalmazna meg ezekben a kérdésekben. A f***k struktúrájából fakadóan viszont alkalmas lehet rá, hogy léptéket váltson; erről a programról el tudom képzelni, hogy egy olyan kulturális, társadalmi közvetítő szerepet tölt be, amelyre szélesebb körben van szükség. Persze ehhez a szándékon túl a fenntarthatóság is feltétel.

⊕ **BO:** *Magyaroként különböző menekültekkel kapcsolatos projekteken veszel részt Bécsben, amelyek az osztrák restriktív menekültpolitika ellen irányulnak. Szerintem ez egy különleges hozzáállás, mert úgy szokott tűnni, hogy a bevándorlók inkább passzívak a „fogadó ország” politikai rendszerével, eseményeivel kapcsolatban. Mennyire érzed a saját szereped aktivista kiállásnak, vagy ha nem annak, akkor milyen szerepvállalásnak gondold azt, amit csinálsz?*

⊕ **EK:** Bécsben azt tapasztaltam, hogy sokakat politizál a „bevándorló” lét. Velem is így történt, hiszen egy másik országban élek és dolgozom,

ahol napi szinten szembesülök a hovatartozás kérdésével, s ez az itteni szerepvállalásomat mind a politikai, mind a kulturális munka szempontjából meghatározza. Nem tudok absztrakt módon viszonyulni az itteni társadalmi és kulturális közeghez: számomra fontos az, hogy azt, ahogyan dolgozom, és amilyen témákhoz nyúlok, az a saját pozíciómat is informálja, befolyásolja.

Ausztriában a jelentős privilégiumokkal rendelkező EU-polgárokhoz tartozom, akik szinte egyenlő politikai és szociális jogokkal rendelkeznek, mint az osztrák állampolgárok. Ám vannak alapvető különbségek is: így például választójoggal Bécs városában csak kerületi szinten, Ausztriában pedig egyáltalán nem rendelkezem, tehát ilyen értelemben minimális szinten tudok hatással lenni a helyi politikára. Ezért a politikai szerepvállalásnak más, nem állampolgári lehetőségeit keresem, például csatlakoztam egy bécsi, főképp európai migránsokból álló, az itt élő és dolgozó nem-állampolgárok helyzetére fókuszáló aktivistacsoporthoz, a *Prearity Office*-hoz,⁶ amellyel elsősorban a migráció, a munkavállalás, valamint a prekariátus (a munka- és jövedelem nélküli társadalmi osztályok) kérdéseivel foglalkozunk. A tagok túlnyomórészt az Európai Unió olyan gazdasági perifériáinak számító országaiból származnak, mint Görögország és Spanyolország, illetve a poszt-szocialista országok közül Románia és Magyarország, és többnyire egzisztenciális okokból jöttek Ausztriába. Noha Ausztria jóléti állam, az elmúlt időkben jelentős támadások érik az itt élő bevándorlók szociális jogait: az elmúlt évben például felmerült, hogy más EU-tagállamok állampolgárai ne kapjanak a helyiekkel azonos szociális juttatásokat (pl. családi pótlékot), amennyiben családtagjaik nem itt élnek. Ez az intézkedés elsősorban az ingázó munkavállalókat érintené, és amennyiben elfogadják, fokozná az Ausztriában élő állampolgárok és nem-állampolgárok közötti egyenlőtlenséget, amit rendkívül problematikusnak tartok. A restriktív osztrák menekültügyi és migrációs politika – noha más eszközökkel él, mint a magyarországi – sok hasonló egyenlőtlenséget és igazságtalanságot szül, emiatt is fontosnak tartom, hovatartozástól függetlenül, a migrációs tapasztalatokkal rendelkező emberek közötti szolidaritás erősítését, akár politikai, akár művészeti projekteken keresztül. Úgy gondolom, hogy az ún. „poszt-migrációs társadalmakban” (*post-migrant society*) az egyik legfontosabb és legaktuálisabb kérdés, hogy mennyiben sikerül az állampolgárság fogalmát és tartalmát – az állampolgárok jogait és

MALYA ATILA
és MOSTOHA
MARCELL munkája
© Fotó:
Orbán György



a nemzetállam erre vonatkozó politikáit – újra definiálni, mivel ez elengedhetetlen ahhoz, hogy a napjaink társadalmi valóságának integráns és megkerülhetetlen részét képező migráció ne degradálja másodosztályú állampolgárokká a bevándorlókat. Az Európa-szerte erősödő nacionalizmus tekintetében ez egy nagyon nagy kihívásnak tűnik...

✚ **BO:** 2013-ban indítottad el a független képzőművészeti tanszéket. Mi motivált, amikor elkezdted a projektet? Volt-e valamilyen minta, ami alapján létrehoztad a f***k-ot? Milyen módon tartható fenn ezt a modell, hogyan maradhat hosszútávon is életképes?

✚ **MA:** Az új nyilvánosság motivált többek között, a képzőművészeti szakma belterjességének feltörése: egy valós, sok-diszciplináris platform létrehozása a kritikai gondolkodás területén, ami földrajzilag sem centralizált. Számos pedagógiai aktivitást és művészeti edukációs projektet ismerek és tanulmányoztam, részt is vettem hasonlóan az 1980-as évek egyik legsajátosabb és legszabadabb művészeti intézményében, a Kirakatrendező és Dekorátor Szakmunkásképző Iskolában, amely különleges szerepet töltött be a késő Kádár-kori edukációs szisztémában, de egyik sem szolgált mintaként. A független képzőművészeti tanszék inkább egy cselekvési modell, ami – a jelenlegi terepviszonyok ellenére – remélhetőleg hamarosan kilép a képzőművészeti dimenzióból egy tágabb társadalmi mezőbe. A magyarországi oktatás zárt diszciplináris, hierarchikus, az oktatói mobilitás területén hiányos jellegzetességei mellett több aktuális problémára – egyenlőtlen hozzáférés, központosítás, (ál)racionalizálás – is reflektálnak a különböző magyarországi tanszékeken megjelenő repülő kurzusok. Több mint 75 művészt, művészeti és egyéb szakembert hívtunk be eddig a projektbe, a fenntarthatóság ebből a szempontból inspiratív, ugyanakkor a volt keleti blokk országaira kiterjesztett projektekre még nincs forrás. Folyamatosan pályázunk (talán mondanom se kell: nem magyar forrásokra), ami megújuló energiákat igényel, ugyanakkor olyan visszajelzéseket kapunk a kurzusok és workshopok után, illetve a partnerkeresésben is, amelyek pozitívak a projekt hosszabb távú pályára állítását illetően.

✚ **EK:** A hazai viszonyok között évek óta foglalkoztat a művészeti, társadalmi és politikai elköteleződés fenntarthatósága, ahogy a „függetlenségért” folytatott folyamatos küzdelem is, amelyet elsősorban nem egyéni szélmalomharcként, hanem különböző szövetségek kialakításával tudok elképzelni. Attila és Gyuri, a saját munkátok és szerepvállalásotok, valamint a f***k szempontjából hogy látjátok ezeket a kérdéseket?

✚ **Ogy:** Kisebb-nagyobb lendületet véve már a kétezres évek elejétől voltak olyan kezdeményezések, amelyek a meglévő struktúrára igyekeztek rákérdezni, vagy próbálták meghaladni azokat. Az egyik legprogresszívebb képzőművészeti platform, amely hosszú ideje küzd azzal, hogy miként tudna állami segítség nélkül fenntartható pályán mozogni, a Fiala Képzőművészek Stúdiója Egyesület. Működését a közelmúltig egyfajta folyamatos előremenekülés jellemezte:

6 <https://prearityoffice.wordpress.com>



Intermezzo a határon, színházi játék, K2, Hegyeshalom, 2016. július 1.

a finanszírozási háttér miatt ez egy olyan állandósult állapotá vált, mellyel – miközben ez programjaik irányában, színvonalában nem tükröződött – minden vezetőségnek meg kellett küzdenie. Most olyan vezetősége van az FKSE-nek,⁷ amely igyekszik komoly stratégiákat kidolgozni a függetlenedésre.

Az elmúlt öt-hat évben újabb és újabb lendületet kaptak azok az intervenciók, amelyek hatást szerettek volna gyakorolni a meglévő struktúrákra, az egyeztetések és következmények nélküli döntésekre. Ilyen volt az egy FKSE főruból kinőtt Szabad Művészek csoport,⁸ amely direkt akciókon keresztül fogalmazta meg a nagyon radikális kritikai véleményét. Ennek a rövid távú haszna abban is megnyilvánult, hogy elindult egyfajta hálózatosodás, illetve egy belső kommunikáció, amely amúgy nem volt jellemzője a hazai képzőművészeti közegnek. Hasonló céllal indult el a tranzit_akciónap is,⁹ kifejezetten az aktuális kultúrpolitikai kérdések kapcsán szervezett fórumként, beszélgetés-sorozatként. Ennek az eseménysornak volt az egyik csúcspontja a *Ludwig Lépcső*, amely néhány napra elfoglalta a múzeum főlépcsőjét. Ez egy klasszikus „occupy” akció volt, amely arra kívánta felhívni a figyelmet, hogy az igazgatói pályázat elbírálásának folyamata nem a demokrácia és a szakmaiság talaján állt.

Ahogy már említettem, én azt gondolom, hogy most nemcsak a protest, hanem az a társadalmi problémákhoz kifejezetten segítő célzattal közelítő művészeti magatartás is lehet politikus, amely partneri viszonyra törekszik az érintettekkel. Bár a következetesség fontos, és persze az is állásfoglalás, ha egy művész nemet mond egy állami intézmény kiállítási felkérésének, de ennél sokkal inkább tartalmi kérdés, hogy mennyire érvényes az, amiben részt vesz.

A saját alkotói praxisomban a politikai témák inkább ironikus formában jelennek meg, emellett pedig igyekszem a figyelmemet és az energiáimat olyan projektekre fordítani, illetve olyanokban részt venni, amelyek vagy újfajta kritikai szemlélettel bírnak, vagy új mintákat, modelleket dolgoznak ki. Előbbire jó példa a om2¹⁰ című kritikai online portál oknyomozó cikksorozataiban való tevékeny részvétel, utóbbira pedig a f***k, amely felület, platform és ugyanakkor magatartásforma is: olyan nézőpontoknak, meglátásoknak ad teret, amelyek nem kerül(het)nek a hivatalos struktúrákon belülre. Lehetőséget ad arra, hogy különböző társadalmopolitikai kérdésekben kicserélődjenek a vélemények: a kortárs képzőművészet egy olyan közvetítő „nyelvvé” válhat, amely megkönnyítheti a felek

közi kommunikáció beindítását. Az előadók/ témavezetők és résztvevők egyaránt nagyon komolyan profitálnak ezekből a pár napos intenzív együttműködésekben, amelyeknek a tapasztalatait tovább lehet vinni. Mindennek a függetlenség adja meg a hitelességét s egyben azt a keretét is, amelyben szabadon lehet releváns témákkal foglalkozni. Úgy érzem, hogy addig tartható fenn vagy fejleszhető ez a projekt, ameddig ezeket az alapértékeit meg tudja tartani.

MA: A függetlenség nem állapot, hanem magatartás. Ezt a címet adtuk tavaly a *Balkon 2015/5* számában megjelent, a független képzőművészeti tanszékről folytatott beszélgetésnek¹¹ – nem véletlenül. Ugyan az azóta eltelt másfél év alatt is változott ezeknek a szavaknak a jelentése, mégis érvényes a mondat. Az állapot és a magatartás is erőteljes jelentésekkel bírnak, ebben a kontextusban viszonyokat fejeznek ki: az egyik átmeneti, a másik következetes. A függetlenség szót azok is jelszóként használták akkor, akik nem sokkal azelőtt még intézményi munkatársként hoztak döntéseket – adott esetben elutasítottak. Mára pedig, az aktuális rendszerben szinte mindenki érintetté vált – vagy, ahogy Erhardt Mikós fogalmazott egy kisebb körben: tűsz – valamilyen módon. Ezért van most szerintem csend. Béke és barátság. A magyarországi szcénával kapcsolatban a tanszék megalapításakor (2013) is volt és most is van egy ambivalens attitűdöm, amelynek egészen konkrét és személyes okai vannak, a kisebb konfliktusoktól a cenzúráig, illetve a szemünk előtt jelenleg is zajló folyamatok (mélyrétegei) miatt is. Az intézményrendszerben most biztonsági művészettel lehet találkozni (amelyikbe bemegyünk, abban is). Az egykori ellenállók egy része Berlinben (túl)él, másoknak hamarosan kiállításuk nyílik vagy megjön a DLA ösztöndíjuk, mi pedig egy NKA által támogatott művészeti lap hasábjain beszélgetünk.

A magam részéről manapság az emberi viszonyokra, intenciókra és cselekedetekre igyekszem figyelni, ami a f***k projektben jól is működik, a résztvevők közösen gazdálkodnak az energiákkal. Szerepet kap továbbá a felelősség és fokozódik a figyelem kölcsönössége is. Keverednek a generációk és a pozíciók, nem beszélve a „skill”-ekről. Bár hajlamos vagyok a szélmalomharcba beleállni, a szövetségekben minden bizonnyal hosszabb távú lehetőségek vannak. Külön öröm ezért számomra a projektben közreműködő különböző tevékenységű, életrésztársú és korú résztvevők visszajelzése.

7 <http://studio.c3.hu/fkse-studio/munkatarsak/>

8 <https://nemma.noblogs.org/2013/08/18/kik-a-szabad-muveszek/>; <https://hu-hu.facebook.com/Szabad-M%C5%B1v%C3%A9g%C3%A9szek-565038000182309/>

9 <http://tranzitblog.hu/category/akcionap/>

10 archívum: <https://web.archive.org/web/20160306043158/http://om2.hu/>

11 A függetlenség nem állapot, hanem magatartás. Csatlós Judit, Erlich Gábor, Korodi János, Kozma Eszter, Laki Júlia, Menesi Attila, Orbán György és Pál Rebeca a független képzőművészeti tanszékről, *Balkon 2015/5.*, 28–52. https://issuu.com/elntfree/docs/balkon_2015_05

Hatikva

KissPál Szabolcs hanginstallációja

2B Galéria, Budapest

2016. szeptember 9 – október 7.

A *Hatikva* Izrael nemzeti himnusza; azt jelenti: remény. A szó a héber *kava* igéből jön, jelentése: merőn néz, vár. Ebből következik a *remény*: hiszen, ha nem remélne, nem nézne merőn valahová. Vagy talán fordítva: azért néz merőn valahová, azért szegezi szemét egy pontra, mint a hívő zsidó a sabbatra, mert remél. Remény és várakozás rokonságára, közelségére Beckett *Godot*-ja igazán jó példa. Hogy Estragon és Vladimir várakozása mennyire reménytel, azt mindenki maga dönti el, ahogy a reménygazdálkodás is mindig, mindenkor saját döntés.

A kiállításnak, pontosabban a hanginstallációnak több rétege van. Magam így értelmezem.

A bergen-belseni *Hatikva* lejátszása a BBC eredeti hangfelvételéről: ez maga a Soa, az onnan való megmenekülés és e megmenekülés fölötti öröm. Ennek az öröme az egybefoglalása a péntek esti *Hatikva* eléneklése 1945. április 20-án. Öt nappal Bergen-Belsen április 15-i (húsvét vasárnapi) felszabadulása után a túlélők péntek esti istentiszteletet tartottak, és elénekeltek a már jó félszáz éves cionista dalt, a majdan megalakuló Izrael állam (2004-ig nem hivatalos) himnuszát, *A reményt*. A tábor fennállása alatt több mint 10 000 magyar zsidót hurcoltak Bergen-Belsenbe.

Ezt a dalt akarta a művész 2014-ben lejátsza(t)ni minden budapesti rádióban egy adott időpontban. Ez volt KISSPÁL SZABOLCS konceptje a 2014-es *Holokausz* *Emlékév* apropóján. A tervezett esemény-installáció legfőbb mondanivalója az *együtt-éneklés*, az *együtt-hangzás* (konkordancia) lett volna. Mert micsoda egy nemzeti emléknep legfontosabb üzenete, ha nem egy *együtt?* (Ki kéne persze térni arra a gesztusra is, hogy az Erdélyből ideszármazott művész miért tartotta fontosnak, hogy előálljon egy saját művel ebből az alkalomból? Ez is része a konceptnek.) 2014-ben KissPál tehát azt álmodta meg, hogy minden, Budapesten fogható magyar nyelvű rádió 2014. április 20-án, a felvétel rögzítésének 69. évfordulóján – ami történetesen húsvét vasárnapra esett – a *déli harangszó* helyett (minő provokáció!) adja adásba ezt a *Hatikvát*. Recsegőn, ahogy egy frissen feltörő emlékezéshez illik. Hiszen mi más célja is lehetne egy emlékévnek, ha nem az, hogy forrón emlékezzünk arra, amire nem szívesen emlékezzünk, s éppen ezért nem is szoktunk emlékezni. Mindez azonban túl sok ellenállásba ütközött. Nincs közös magyar emlékezet. Csak az a Mohács, 1526-ban. Az a Mohács, amelyet mesterségesen neveztek ki a magyar sorstragédia szimbólumának. Hogy szinte egybefolyjék Trianonnal: „Míg a mohácsi csata [...] metaforikus értelmében négy és háromnegyed évszázad óta szüntelenül foglalkoztatja a magyar történelmi gondolkodást, és nemzeti identitásunk egyik konstitutív tényezője, addig az 1944. évi zsidógyilkosság, amely pedig a magyar hatóságok jóváhagyásával és közreműködésével ment végbe, nem

kapott ehhez hasonló szerepet a magyar társadalom történelmi tudatában, a nemzeti tudatban” [...]. Ferenczy László csendőr alezredes, a deportálásokat irányító csendőrparancsnok [...] ezt a számot: 434 351 jelentette a belügyminiszternek”¹ – mintha egy telefonszámot adott volna meg.

KissPál Szabolcs tehát elküldte a meghívóleveleket. Majd megkapta a főleg *negatív* válaszokat. A 23 adóból 2 fogadta el a felkérést, 2 pedig nem abban az időpontban, illetve kontextusban sugározta az anyagot. Nem akarnék részletekbe menni, csupán zanzásítva – az általam „érdekesnek” tartott szavakat, fordulatokat kiemelve idemásolok egy szöveget. Van itt minden: katolikus, jobb- és baloldali, zenei és közrádió. Minden. Az egész Magyarország. Íme: *...ezzel nem tudunk élni. Nagyon sok sikert kívánunk a project megvalósításához! Elolvastam az anyagot és meghallgattam a felvételt. Az esemény messze van tőlünk. A felvétel annyira zajos és rossz minőségű, hogy ebben a formában biztosan nem. Egyetemes emberi alapértékek. Bárhol, bármikor és bárki sérelmére. Idén is nem kizárt, hogy felhasználjuk. Az Ön által jelzett időpontban rádióink Úrangyala-imádságot, valamint napi evangéliumot sugároz. Picit bezavar, hogy aznap Húsvét vasárnap van. Tegnap bejártunk a hatikvát. Nagyon szívesen közreműködünk a művészeti eseményben. Jelenleg épp szabadságon vagyok, de olvastam érdekes projekt-tervét. Méltón emlékezzünk meg az áldozatokról, a jelenkor*

¹ Komoróczy Géza: *Holocaust*. Osiris, Budapest, 2000, 81–82.

polgárai számára a nemzet történelmének tanulságait. A felvétel egy feature keretében elhangzott a 14 órai hírek előtt..

Két év múltán – most – újabb koncept: KissPál Szabolcs kiteszi, kiállítja, azaz exponálja a történeteket, evvel a konceptból valami mégis megvalósul. Együtt hallgatjuk a *Hatikvát*, olvassuk a *nem*-leveleket.

BÖRÖCZ LÁSZLÓ pedig mindezt kiegészíti egy korábban, más alkalomra készült KissPál-videóval (Grey, 2003), amely az installált kiállítás folytatása-válasza. Magam nem hiszek semmilyen közösség lehetőségében, ha nincs – nincs meg eleve – egy közösségi, egy közösséget teremtő akarat. De KissPál nem erről álmodott. Ő három tényezőt akart összehozni: a Bergen-Belsenben elhangzott Remény-himnuszt, a 70. éves évfordulót és, harmadik elemként, ezt a *kettőt* a magyar rádiókban megszólaltatni. Ennek az álomnak – és az álmot itt a látomás értelmében gondolom! – állít most emléket, *installál* hangot. Két remény fut itt össze: az egyik a felszabadított táborlakók reménye, akik eléneklük a remény dalát, és éppen szombaton, ami a remény, az „örök visszatérés” ünnepe is, hiszen a szombatot várjuk, őfelé irányul az életünk. A szombat tagolja az életünket, a szombat teszi, hogy az életünk nem egy formátlan és mállékony időmassza csupán.

És a másik remény: hogy hátha, ez egyszer. Hiszen mégiscsak a Holokauszt 70. éves évfordulója alkalmából, amikor együtt... még ha a kormány akaratából is. Minden adott volt: az együtt, az *alkalom* – két ernyő-esemény, az ernyőt az összefogás, a centripetális erők összefutásaként értve. És az eredmény: egy nagy NEM.

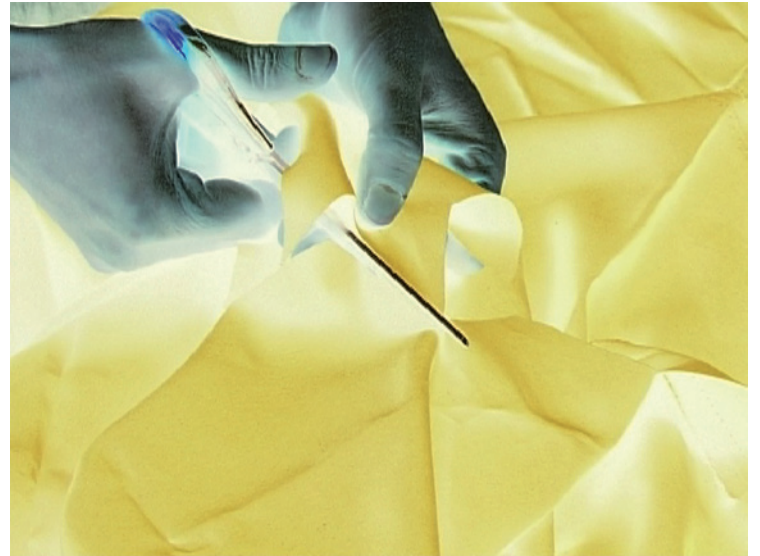
Egy következő gesztus maga a kiállítás. Az újabb remény, újabb felszólítás. Hiszen megvalósul a művészi álom, de nem az idézett „művészeti esemény” értelmében! Még ha kifordítva is: szól a *Hatikva*, az eredeti, a technikailag „nem

letisztított” ének, és a falon együtt vannak a KissPál által elküldött, *remény* diktálta levelek. No, meg az elutasító válaszok. A sok *nem*. A reménygyilkos *nem*. De a kiállítás, ez a hanginstalláció talán azért is született meg, hogy rámutasson a még mindig nem reménytelen helyzetre: akinek füle van a hallásra, az megérti, mi az, ami *nem* jött létre, de aminek létre kellett volna – és egy napon létre is kell – jönnie. Tudjuk, ugye: annak lehet csak megbocsátani, aki kéri a megbocsátást. Magyarországon ennek egy közös, aktív, bocsánatkérő és megbocsátó-tisztító *emlékezés* lenne és lesz az útja. Egy ilyen emlékezni akarásnak a rügye, ha együtt szólaltatjuk és hallgatjuk meg azt a *Hatikvát*, amit a tábor felszabadított lakói a felszabadulás örömeiben együtt énekeltek. Ők azért tudtak csak együtt énekelni, mert az öröm és a remény egy pillanatra egyesítette őket. Mert ne gondoljuk, hogy ezek a szerencsétlen – és itt csak annyiban szerencsések, hogy túlélő zsidók: hívők és hitetlenek, jók és rosszak és kevésbé jók, szegények és gazdagok, boldogok és boldogtalanok – különben *együtt* lettek volna.

Az installáció mellett, egy kisebb helyiségben a már említett, sokkal korábbi, rövid videó (Grey,

KISSPÁL SZABOLCS
Hatikva, hanginstalláció, 2016, 2B Galéria





KISSPÁL SZABOLCS
Grey, 2013, videó, állóképek

2003) fut – végtelenítve. Mintegy meghosszabbítása, folytatása a nem megvalósult elképzelésnek, és a megvalósuló nem-émlékezésnek. Egy kéz – amely bizony nagyon erősen idézi a Dániel 5-ben megjelenő kezet! – kék selyemből hatágú csillagot vág ki. Majd „negatívba” vált a szó konkrét és átvitt, de inkább azt mondanám,

még konkrétabb értelmében, és a kék kiegészítő színébe, sárgába fordul. A kék, tudjuk, az ég kékje: a remény, a szabadság, a levegő kékje. A sárga pedig, a sárga csillag – de nem is folytatom.

Dániel pedig megfejt a titokzatos kéz írását, amely által van, aki könnyűnek találta, mivel „az ezüst- és arany-, érc-, vas-, fa- és kőisteneket dicséred, akik nem látnak, sem nem hallanak, sem nem értenek”. Azt hiszem, ezek a süket és vak bálványok veszik el a remény kék színét, s fordítják mindig sárgába.



SPIONS

Hatvanötödik rész

Rasta, HuHu

„A maroonok Johnnynak hívták a különös amerikai, aki azért jött szigetükre, hogy katalogizálja ősi szokásaikat. És Johnny együtt nevetett, ivott, suttogott és éhezett velük, és addig szívta magába a Bárány Leheletét, amíg már nem volt tudós többé.”

Russell Banks: *The Book Of Jamaica*
(NL fordítása)

Öbirodalmi Felsője, Ras Tafari Makonnen Woldemikael, királyi nevén I. Hailé Szelasszié, a Szentháromság Hatalma, a Királyok Királya, Juda Törzsének Hódító Oroszlánja, Isten Kiválasztottja, Salamon király és Makeda, Sába királynőjének egyenes ági leszármazottja, a világ legrégebben uralkodó dinasztiájának utolsó felkentje, Etiópia Császára 1966. április 21-én Jamaica szigetére látogatott³. Négynapos látogatása mélyreható változásokat hozott a négy évvel korábban függetlenné vált szigetország lakóinak életében. Az etióp uralkodó a jamaicai kormány meghívására érkezett, hogy segítsen felszámolni a katasztrofával fenyegető hamis tömegreményeket. Időről időre elterjedt ugyanis a szigeten, hogy hamarosan megérkezik az etióp Birodalmi Flotta, a Naphajók, amelyek majd visszaviszik a 400 éve afrikai hazájukból rabszolgaként elhurcolt, a kiszolgáltatottság, nyomor, kilátástalanság minden gyötrelmét átélt tömegeket hazájukba, a földi Paradicsomként elképzelt Etiópiába. Lelkiismeretlen üzletemberek még jegyeket is árultak a Naphajókra. Amikor híre ment, hogy az etióp Birodalmi Flotta néhány napon belül horgonyt vet a karib-tengeri szigetország fővárosa, Kingston kikötőjében, az emberek eladták földjüket, kunyhóikat, kecskéiket, csirkéiket, és családotul, százával rohantak a tengerpartra, hogy aztán a hosszú, eredménytelen várakozást követően koldusszegényen bandukoljanak vissza falvaikba.

Több mint százezren várták a négust a repülőtéren, köztük legalább tízezer rasta. Esős reggel volt, a várakozók bőrig áztak. „Amint földet ér Istenünk repülőgépe, az eső el fog állni”, mondták egymásnak a rasták. Csodálatos módon valóban így történt. Örömmujongás tört ki, a tömeg a kordont áttörve a lassan begördülő gép felé rohant. Mindenki meg akarta érinteni. Amikor a Császár meglátta az ujjongó tömeget, a rasta-zászlókat és meghallotta az őt üdvözlő éneket, elsírta magát. A repülőgépet körülvevő tömeg miatt az uralkodó közel fél óráig nem tudta

elhagyni gépét. A rendőrség sikertelenül próbálta helyreállítani a rendet. Mortimo Planno³, a rastafari egyház egyik alapítója fogadta az élő Istenként tisztelt látogatót. Felment a repülőgép ajtajához vezető lépcsőn, kezét fogott az uralkodóval, majd megkérte a tömeget, hogy nyissanak utat a Császárnak. A tömeg kettévált, az uralkodó le tudott jönni a lépcsőn. Addigra már nyilvánvaló volt, hogy nem kerülhet sor a gondosan megtervezett, hivatalos fogadóünnepségre. Az uralkodó beszállt a várakozó gépkocsiba és szállására hajtattott. A rastákat nem érdekelte a protokoll, a hivatalos ceremónia. „Ez a mi nagy napunk! Ő a mi Istenünk! Ő az, akit látni akartunk! Üdvözljük Őt!”, kiabálták.⁴ „There is no repatriation without liberation” (Nincs hazatelepítés felszabadítás nélkül), így hangzott Hailé Szelasszié Jamaica népének a rasta bölcsék közvetítésével küldött üzenete. A rasta szövegértelmezés szerint az üzenet a rabszolga-mentalitástól való megszabadulásra vonatkozott. Csak királyemberek költözhetnek vissza az őshazába.

A rastafari vallás a huszadik század elején, a Jamaica szigeten született, 1916-ban az Egyesült Államokba emigrált, majd onnan 1927-ben szülőhazájába deportált, végül 1935-ben Londonba költözött Marcus Mosiah Garvey, Jr. (1887–1940), Jamaica első nemzeti hőse, könyv- és lapkiadó, újságíró, vállalkozó és szónok tanításaiból nőtt ki az akkor még brit gyarmat karib-tengeri szigeten. Martin Luther King szavaival: „Garvey

3 Mortimer St. George „Kumi” Planno (1929–2006), a dobok híres művésze, a rastafari vallás köztiszteletben álló, nagy öregje, a „Vissza Afrikába” mozgalom egyik fő ideológusa. Ő avatta be Bob Marley-t a rasta hitrendszer tanításaiba. A jamaicai kormány 1961-ben kormánytisztviselőkből és rastafari vezetőkből álló küldöttséget küldött Etiópiába, hogy átadják a meghívást a Császárnak. A rasta delegációnak Mortimo Planno, Douglas Aiken Mack és Fillmore Alvaranga voltak a tagjai. 1961. április 16-án Őszent-sége Abuna Basiliós (Gebre Giyorgis Wolde Tsadik, 1891–1970), az Etióp Ortodox Egyház hercegprímása Addis Abeba-i rezidenciáján fogadta a küldöttséget. Teával és mézzel kínálta őket, majd közölte velük, hogy hitük, amely szerint Hailé Szelasszié császár a visszatért Messiás, nem áll ellentétben a Biblia tanításaival. A hitükben megerősödött küldöttek 1961. április 21-én a Birodalmi Palotában fogadta az uralkodó. Először arámi nyelven beszélt hozzájuk, szavait a Birodalmi Gárdát vezető miniszter fordította angolra. Ő Birodalmi Felsője (H.I.M. – His Imperial Majesty) közölte a delegációval, hogy tudja, a Nyugaton élő feketék az etiópok vértestvérei, etiópok százezreit hurcolták a rabszolgakereskedők a Karib szigetekre és az Amerikákra. Etiópia elég erős és gazdag ahhoz, hogy befogadja mindazokat, akik vissza akarnak költözni Afrikába. A rasta küldöttség egy fából faragott Afrika térképet (oldalán az uralkodó portréjával), rastákról készült fényképeket, a Jamaicára költözött Errol Flynn (1909–1959) ausztráliai születésű amerikai filmsztár a szigetet ábrázoló festményét és egy, a rasta és etióp zászló vörös, arany és zöld színeivel szőtt sálát ajándékozott vallásuk Megváltójának, aki elfogadta a meghívást, arany medalliont ajándékozott a delegáció tagjainak, és bejelentette, hogy hamarosan meglátogatja a Karib tenger szigeteit.

4 Forrás: Leonard Barrett: *The Rastafarians* (US, Boston, Beacon Press, 1977)

1 Russell Banks: *The Book of Jamaica* (US, HarperCollins, 1980)
2 <https://www.youtube.com/watch?v=8rZlVkBwpgg>

volt az első színesbőrű ember, aki elindított és vezetett egy tömegmozgalmat. Négerek millióinak adott méltóságot és értelmes sorsot. És elérte, hogy a néger valakinek érezze magát.” Fekete nacionalista és pánafrikai gondolkodó, a Universal Negro Improvement Association and African Communities League⁵ (UNIA-ACL, Univerzális Néger Felemelkedési Szövetség és az Afrikai Közösségek Ligája) alapítója volt, akinek a feketék polgári jogaiért és egyesítéséért, valamint a gyarmatosítás ellen folytatott küzdelme többek között az amerikai fekete moszlimok (Nation of Islam) és a rastafari mozgalom számára is alapvető inspirációs forrás lett. A rasták Garvey-t prófétának, Keresztelő Szent János reinkarnációjának tekintik.

A rastafarianizmus Bob Marley, Peter Tosh és más reggae-sztárok sikerei révén az 1970-es évek elejétől gyorsan terjedt. Nemcsak a Karib-tenger valamennyi szigetén, valamint Észak-, Közép- és Dél-Amerikában születtek népes rastafari közösségek, hanem mindenütt a világban, s még Borneó őserdeinek *dayakjai* és New Guinea *pápuái* is Bob Marley képével díszített pólókban táncolnak a koponyafák alatt.

A rastafari hitrendszer az emberi méltóság, az önfejlesztés, önkiteljesedés vallása. A rasták hite szerint minden férfi király, minden nő királynő, gyermekeik hercegek és hercegnők. Úgy gondolják, hogy valamennyien bibliai szentek, hősök, próféták reinkarnációi, s igyekeznek ennek megfelelően beszélni, kinézni és viselkedni. Bob Marley-t, a reggae mindmáig legnagyobb sztárját a bibliai József reinkarnációjának tartják, önmagukat pedig izraelitáknak, a bibliai Ham gyermekeinek, Salamon király és Sába királynője szellemi házasságából származóknak. Szakramentumukat, a *ganját* (marihuána) Salamon király fűvének vagy a Bölcsesség fűvének (*Wisdom Weed*) is nevezik. Hitük szerint az első marihuána növény Salamon király sírjából nőtt ki. A növény magját Salamon király és Sába királynő egyenes ági leszármazottja, a világ legrégebbi, háromezer éve uralkodó dinasztiájának tagja, Hailé Szelasszié abesszin császár gyűrüje őrízte.

A rasták által messiásként tisztelt etióp uralkodót az Etiópiában orosz segítséggel hatalomra került bolsevik junta 1975. augusztus 27-én hálószobájában, párnájával megfojtatta. A négus testét a palota egyik illemhelyének padlója alá temették el. A bolsevista kormány 17 év múlva megbukott, a junta vezetői

5 Az emberek testvériségét és Isten atyai mivoltát hirdető szervezet mottója „One God! One Aim! One Destiny!” (Egy Isten! Egy cél! Egy végzet!) lett. Ezt a mottót torzította később az általa a világ nacionalista mozgalmi és tanai legfőbb ellenségének tartott Marcus Garvey írásai iránt szenvedélyesen érdeklődő Göbbels náci propaganda miniszter az „Ein Volk, ein Reich, ein Führer” (Egy nép, egy végzet, egy vezér) szlogenné.

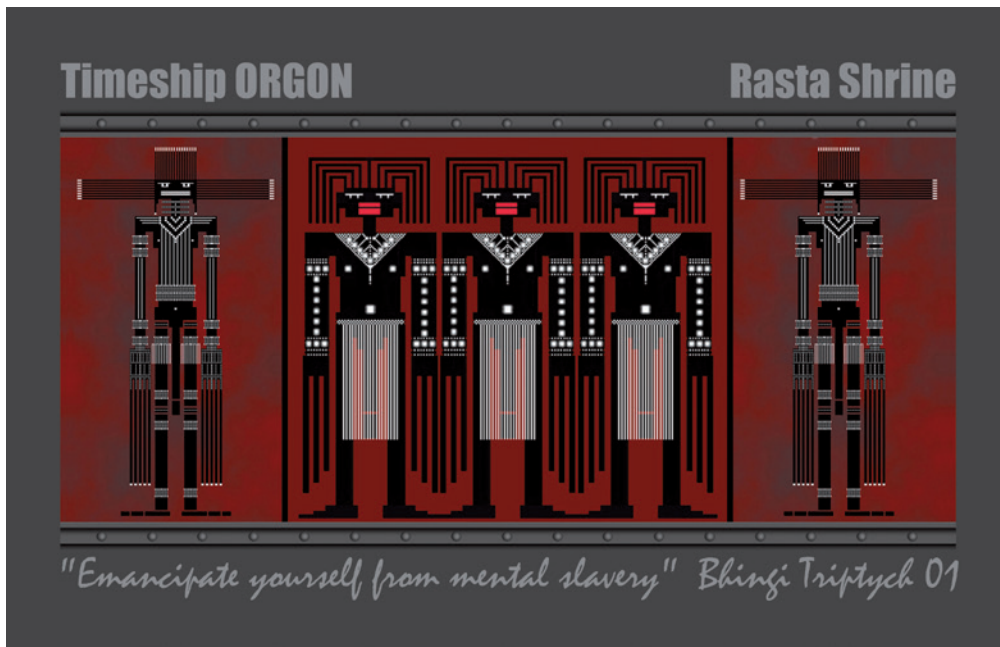


NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Timeship ORGON – Rasta Shrine, 2016
digitális kollázs, a művész archívumából

az államkincstárral külföldre menekültek. A palotát átvizsgáló katonák ekkor találták meg az uralkodó holttestét. Az új rezsim sem akarta visszaállítani a monarchiát. Évekig tartó viták után, engedelmességre kényszerítve a népakaratnak, végül engedélyezték, hogy a meggyilkolt császárt ősei mellé temessék el. Így ért véget a világ legrégebben uralkodó dinasztiája. A rasták mindmáig nem hiszik el Megváltójuk halálhírét. Úgy gondolják, hogy a négus Etiópia valamelyik sziklatemplomában él, és a bolygónkat jelenleg uraló Babilon bukása után elfoglalja majd a világ trónját. Gyűrüjét, benne Salamon király fűvének magjával, a rasta hagyományok szerint a négus Bob Marley-nak adta 1966-os jamaicai látogatása során. Marley 1981. május 11-én, 36 éves korában, rákbetegség következtében meghalt.⁶ Az etióp uralkodótól kapott gyűrűvel az ujján, vörös színű Gibson Les Paul gitárjával együtt temették el, szülőfaluja, a Saint Ann egyházközségben lévő Nine Mile közelében. Röviddel temetése után marihuána növény sarjadt ki a sírból, amely az évek során erős fává terebélyesedett. A rasták úgy vélik, hogy a Bölcsesség Fűve a Hailé Szelassziétől kapott gyűrű kővébe foglalt ősi magból nőtt ki. A fa alatt bibliai prófétákhoz hasonló kinézetű és viselkedésű rasta bölcsök ülnek, és a szent füst által hitükben megerősödve tárgyalják meg a dolgok eredeti rendjének helyreállítása érdekében szükséges teendőket.

A rasták a beszélgetést *reasoning*-nak, érvelésnek hívják. Hiszik, hogy csak hibátlanul megkomponált érveket szabad kimondani. Minden felesleges szó, minden apró hiba a logikában, minden mondat, amely nem megvilágosító erejű, amelyben nincs meglepetés, csak otromba tiszteletlenség a Teremtő iránt. Királyok és királynők, mint ők, nem lehetnek tiszteletlenek. Beszélgetés alatt megfontolt, nyugodt, fókuszált jelenlétet értenek, eszmék cseréjét, szellemi együttműködést. Teremtést. Úgy gondolják, hogy a világot a Teremtő önmagával beszélgetve teremtette. I & I, „Én és Én”: a rasták, önmaguktól tiszteltteljes távolságot teremtve, mindig így emlegetik magukat. Wittgensteini filozófiájuk szerint minden hibátlan érvnek, minden pontos megnevezésnek teremtő ereje van.

6 A rasták nem hisznek a halálban. „Ha azt halljátok, hogy meghaltam, ne higgyetek a rémhírtérjesztőknek. A rasta nem hal meg”, üzent a kórházban felvett magnókazettákon hitestvéreinek Marley.



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Timeship ORGON – Rasta Shrine, Bhingi Triptych 01, 1991–2016
digitális kollázs, a művész archívumából

negatívumoktól. Például a „library” (könyvtár) helyett „truebrary”-t mondanak, mert az eredeti kifejezésben benne van a „li” (*lie* – hazugság) szótag, amit az „igaz” (*true*) szóra cseréltek; az „understand” (*megértés*) helyett az „overstand”-et használják, mert királyemberek lévén ők nem állhatnak semmi alatt („under”), helyük felül („over”) van. A rasta szótár már körülbelül negyvenezer *irie*⁷ (kóser) szót tartalmaz.

Marley családja hosszú ideje pereskedik, hogy felbonthassák a sírt és megszerzhessék Rastafari gyűrűjét.



A világot többek között a 3×8+24 mágikus képlettel (a SPIONS megfejtése szerint 3×8=888) is megajándékozó, akkor a svájci Genévában élő, Párizsba hivatalos látogatásra érkezett Szent Tamás⁸ 1979 augusztusában néhány napra beköltözött Saint Séverin utcai egyszobás, szubminiatúr albérletembe. Mint a SPIONS frontembere kiderítette, a szent Beke László hercegprímástól kapott feladata az volt, hogy titokban kivizsgálja és jelentse Budapestnek, tényleg megőrültem-e. Egy délután a frontemberrel hármásban elhatároztuk, hogy moziba megyünk. Fatális elhatározás volt. Az ellenvéleményeket már akkor is nehezen tűrő Szent Tamás egy életre megsértődött (*öri hari*), mert az általa javasolt, *Chelsea Girls* című Warhol-remekműjében a SPIONS a *Reggae Sunsplash* koncertfilm⁹ megtekintése mellett döntött. Így a kisebbségben maradt Halhatatlan kénytelen volt a magas művészet helyett a Bárány Lehelete¹⁰ (*Lamb's Breath*) indukálta, valódi elragadtatást tanulmányozni a

7 Az „irie” a jamaicai patois nyelvújításban az „alright” (minden rendben) megfelelője. Jelentései: erős és kellemes; kiváló, a legmagasabb; a „jól érzem magam” tudatállapota.

8 Szentjóbó Tamás, Emmy Grant, IPUT, Szt. Auby Tamás, Szt. Turba Tamás, stb.

9 Az 1979 júliusában, Jamaicában megrendezett második *Reggae Sunsplash* fesztivál sztárjai Bob Marley és Peter Tosh voltak. Az előbbi valódi, a múltat, jelent, jövőt tisztán látó, transzcendenciát sugárzó prófétaként uralta a színpadot. A sárga-fekete csíkos darázsnek öltözött, kezében rugalmas sámánbotot tartó Peter Tosh – ő tanította meg a fiatal Marley-t gitározni – az afrikai mitológia nagy tréfacsinálóját, az alakváltó Anancy (Anansi) pókembert személyesítette meg. Mindketten hipnotikus hatással voltak rám, fókuszált, éber jelenlétükkel azonnal a reggae és a rasta világlátás rajongóivá varázsoltak.

10 A *Lamb's Bread* (*A Bárány Kenyere*) néven is ismert *Lamb's Breath* világos zöld színű, a sativa alfajhoz tartozó, a biológus, mesterkertész Kyle Kushman (Adam Orenstein) amerikai író különleges Vegamatrix kultivációs módszerével termesztett marihuána fajta citromízű füstje nagy energia mennyiséget ad, fokozza a tisztánlátást, a pozitív befelé fordulás intenzitását, csökkenti a fájdalmakat és enyhíti a depressziót. Azonnal hatni kezd, hatása egy-másfél óráig tart, magas eufóriát eredményez, feldob és pörgésben tart. Nem köhögtet és nem eredményez testi fáradtságot, nehéz érzéseket. Bob Marley, Peter Tosh és a roots reggae többi prófétája ezt a fenotípust preferálta.

Saint Séverin utcai moziban. A rasta hitrendszer és a királyok zenéje (a reggae) mélyen beépült a néhai Varsói Paktum első punk együttese curriculumába („Last Five Years Plan”). Az 1990-es évek elején részletekben kb. két évet töltöttem a Karib-tenger szigetein és Közép-Amerikában. Zenét gyűjtöttem, fotóztam, rajzoltam, festettem, helytörténeti és kultúrantropológiai kutatásokat folytattam. Naplójegyzeteimet és kutatási eredményeimet a *Karib könyv*¹¹ és *Rasta*¹² című, mindmáig kiadatlan kötetekben foglaltam össze. Az alábbiakat ezekből a könyvekből idézem.

A rastaközösségek neve *Nyahbingi* (*Niyabinghi*; *Nyahbinghi*). A szó jelentése „Fekete győzelem”. Eredetileg egy kelet-afrikai, Ugandában és Ruandában virágzó extatikus vallás és isten-nőjének neve volt, amely a gyarmatosítókkal szembeni ellenállás szimbólumává vált. A jamaicai rasták nyahbingi közösségei rendszeres összejöveteleket szerveznek, amelyek parlamenti ülésenként, bírósági tárgyalásként, vallási ceremóniaként és buliként egyaránt funkcionálnak. A többnyire telihold idején rendezett összejöveteleken a kelet-afrikai vallás szakrális, gyógyításra, ellenségek legyőzésére, tudattisztításra használt ritmusait váltott dobosok több napon át, három dobon játsszák: basszus dob (*Pope Smasher* – Pápa törő,¹³ vagy *Babylon Basher* – Babilon verő), a középhangú *funde* és a magas hangú, mondatszerű frázisokat produkáló *akete*. A 73 bpm – a nyugodt emberi szív ritmusa – ütemű¹⁴ szakrális ritmusok lettek a reggae zene alapjai.¹⁵

A *cannabis* (marihuána) és származékainak (hasis, hasis olaj) használata az alkoholfogyasztással egy időben, körülbelül tízezer évvel ezelőtt kezdődött. A cannabis és az alkohol fogyasztása különböző természetű – meditatív és agresszív – kultúrákat hozott létre. A keresztények borral áldoznak. A rasták szakramentuma az általuk ganjának nevezett, szerintük

11 <http://www.freewebs.com/wordcitizen17/index.htm>

12 <http://www.freewebs.com/wordcitizen14/rasta.htm>

13 Az angol kapitányok irányította rabszolgahajók többnyire zsidó tulajdonban voltak, és a római pápa megáldotta őket – ez a magyarázata a rasták pápa-ellenességének.

14 Alkalmam volt felvenni egy teljes hétig tartó Nyahbingi szertartást a Grenada karib-tengeri szigetországhoz tartozó Carriacou szigeten. New Yorkba visszaérve digitalizáltam a felvételeket. A MixMeister BPM Analyzer számítógépes applikáció segítségével később megállapítottam, hogy a dobolás üteme semmit sem változott az összejövetel 7 napja alatt, ugyanúgy pontosan 73 bpm volt az elején, mint a végén.

15 Az 1950-60-as években a jamaicaiak szívesen hallgatták a rhythm & blues (R&B) zenét játszó, rövidhullámon működő amerikai rádióállomásokat. A rövidhullámok az ionoszféráról visszaverődve terjednek. Az ionoszféra 73 bpm ütemben hullámszik, aminek következtében a rádióadatok hangereje ugyanilyen ütemben gyengül és erősödik fel. Ezt a bhingi-ritmussal egybeeső hangerőváltozást is beépítették zenéjükbe a reggae pionírjai.

mágikus, gyógyító hatású marihuána¹⁶ füstje. A keresztények szakramentuma, a bor – annak ellenére, hogy az alkoholizmus világszerte tömeggyilkos népbetegség¹⁷ – bolygónk legtöbb országában tetszőleges mennyiségben, szabadon fogyasztható. A rastafari hitrendszer szakramentumát az országok többségében szigorúan tiltják,¹⁸ annak ellenére, hogy nem lehet túladagolni, még senki sem halt bele használatába. Emberek milliói sínylődnék ma is börtönben az ősidők óta számos magasrendű kultúrában rekreációs, gyógyászati, és meditációs célokra használt növény terjesztéséért és fogyasztásáért. A turbulens 1970-es évek óta a jamaicai kormány megtanulta tolerálni a lakosság egyre nagyobb hányadát kitevő rasták ganja-használatát. A tolerancia a bűnözés visszaeséséhez és a társadalmi feszültségek enyhüléséhez vezetett.¹⁹ A marihuána hatása alatt született jamaicai zene pedig, a reggae újabb és újabb mutációi révén, folytatja világsikerét, nagyban hozzájárulva az ország gazdasági felemelkedéséhez. Nem kis részben a rasta művészeknek köszönhetően Jamaica kulturális nagyhatalommá vált, s az egykor kizárólag bauxitbányászatból, cukornádtermelésből, valamint égetett szeszek gyártásából és exportjából élő szigetország fő iparágai ma már a zene és a turizmus. A világ minden részéből érkező turisták egy része az ország gyönyörű természeti adottságait élvezni jön, de nagyon sokat közülük Jamaica kultúrája, zenéje, képző- és iparművészete, táncai, irodalma, hagyományai és a jamaicai emberek jó humora, vendégszeretete, kedvessége, érdekessége, a jamaicai életstílus tartalmas lazasága – és persze a remek helyi fű csábít a szigetre.

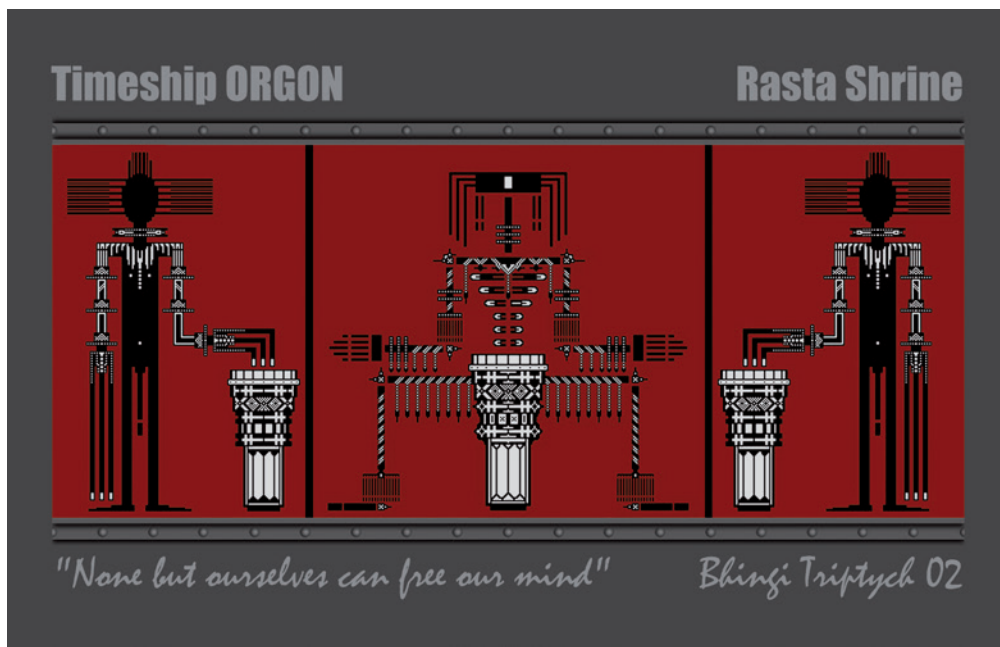
A *dreadlocks* (rettegésfonatok), a rasták jellegzetes, növényi kivonatokkal tisztán tartott hajviselete számos kultúrához kapcsolódik, hosszú múltja van. Természetes hajviseletként és parókák formájában népszerű volt már a dinasztiaiak korának Egyiptomában is. Shiva indiai isten és követői ugyancsak ilyen, „ja Taa”-nak nevezett

16 Az Indiából származó kender számos más néven is ismert: *weed, pot, buddha, bud, bhong, khief, kheef, khus, Mary Jane, grass, herb, dope, schwag, kaya, reefer* stb.

17 A legfrissebb statisztikák szerint Magyarországon 700 ezer alkoholista van, több ezer ember hal meg évente a mértéktelen alkoholizálás következtében. Ha az alkoholisták hozzátartozóit is számítjuk, a népbetegség következményeitől több millió ember szenved. Ennek ellenére a magyar kormány – élén a különösen káros pálinkát rendszeresen reklámozó miniszterelnökkel – intenzíven propagálja az alkoholfogyasztást, míg a marihuána termelőit, terjesztőit és fogyasztóit súlyos börtönbüntetéssel sújtják.

18 Az elmúlt években történelmi változások történtek a marihuánával kapcsolatban a világtrendeket meghatározó Egyesült Államokban. Európai példákat követve egyre több szövetségi állam legalizálja az 1930-as években tiltólistára helyezett növény termesztését, árusítását és fogyasztását.

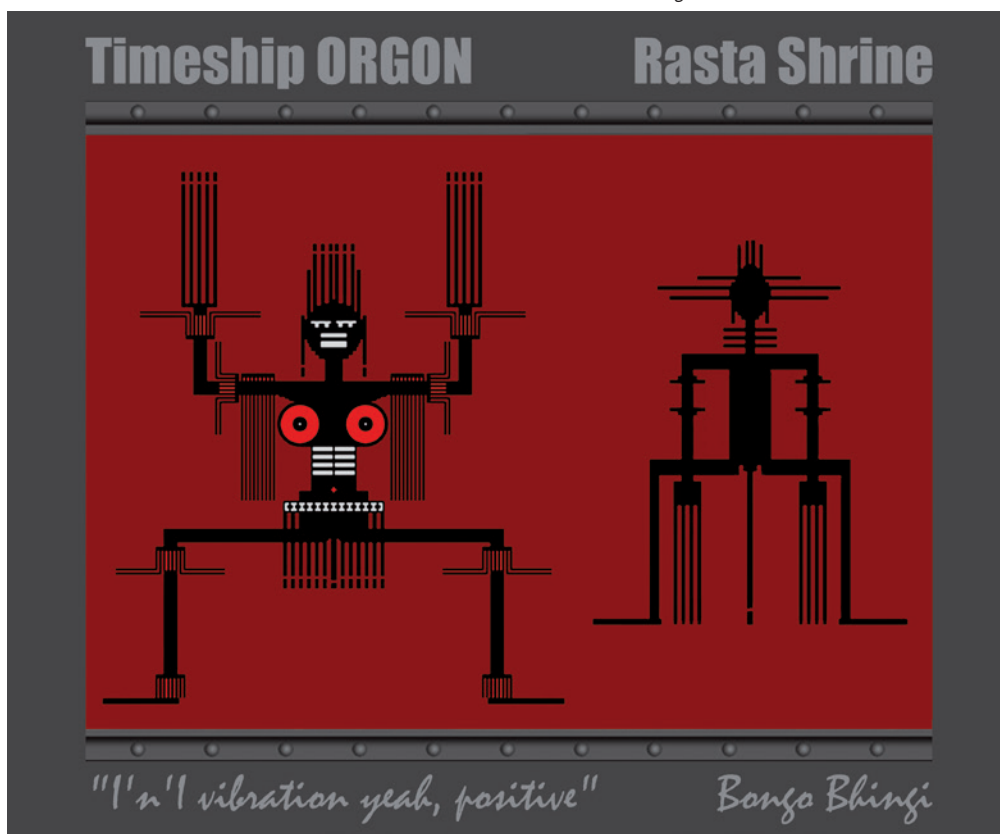
19 A marihuána termesztése, árusítása és fogyasztása 2015-ben vált legálissá a szigetországban.



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Timeship ORGON – Rasta Shrine, Bongi Bhingi, 1991–2016
digitális kollázs, a művész archívumából

fonatokba csavarták hajkoronájukat (ahogy ezt mindmáig teszik az indiai asz-kéták, szent emberek, a *Shaiva Nagas*) – mint ahogy a régi görögök és egyes csendes-óceáni szigetek lakói, az etiópiai *tewahed* egyház papjai és hívei, a zsidó naziriták, a perzsa szufik, az azték papok, a szenegáli *mouride* mozgalom tagjai, a kenyai *maasai, kikuyu* és *turkana* törzsek harcosai, Benin *yoruba* papjai, a kongói *himba*, a gaboni *fang*, a Sierra Leone-i *mende* népcsoportokhoz tartozók, és a korai keresztények is. Jamaicában az 1950-es években kezdett elterjedni ez a „kegyes”-ként (*righteous*) is emlegetett hajviselet, amelyet a rastafari vallás hívei

NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Timeship ORGON – Rasta Shrine, Bongi Bhingi, 1991–2016
digitális kollázs, a művész archívumából





NAJMÁNYI LÁSZLÓ

Timeship ORGON – Queen of Sheba Shrine, 1991–2016
digitális kollázs, a művész archívumából

egy bibliai idézettel²⁰ indokolnak, amely szerint hagyni kell a haját nőni, amíg az ember és az Isten egyesülésének napja el nem érkezik. A Júda oroszlánját szimbólumuknak tekintő rasták számára az sem mellékes, hogy hajviseletük az oroszlán sörényére emlékeztet.

A rastafari vallás szent könyve a *Holy Piby* (Szent Piby). A könyvet az Anguilla szigetén született, Marcus Garvey-vel az Egyesült Államokban megismerkedett Robert Athlyi Rogers²¹ írta, az 1920-as években. Rogers „Afro Athlican Constructive Church” (Afro Athlikai Konstruktív Egyház) néven afrocentrikus vallást alapított, amely gyorsan népszerűvé vált az Egyesült Államokban és a Karib-szigeteken. A bibliai állításokkal ellentétben Rogers egyháza tanításai szerint nem a zsidók, hanem az etiópok (tágabb értelemben az összes afrikai) Isten választott népe, és Marcus Garvey az etióp császár képében a Földre érkezett Messiás első apostola. Az egyház öngondoskodásra és önfelzabarádításra hívta fel a feketéket. A *Holy Piby* eredeti példányai igen nehezen fellelhetők.²² A *Holy Piby* négy könyvből áll. Az első, *The First Book of Athlyi Called Athlyi* (Athlyi Első Könyve, Amelyet Athlyi-nak Hívnak) csupán két fejezetet tartalmaz. A következő, *The Second Book of Athlyi Called Aggregation* (Athlyi Második Könyve, Amelyet Felhalmozásnak Hívnak) tizenöt fejezetével a leghosszabb a négy könyv közül²³. A harmadik könyv a *The Third Book of Athlyi Named The Facts of the Apostles* (Athlyi Harmadik Könyve, Amelyet az Apostolokkal Kapcsolatos Tényeknek Hívnak)²⁴. A *Holy Piby* negyedik könyvének címe *The Fourth Book of Athlyi Called Precaution* (Athlyi Negyedik Könyve, Amelyet Elővigyázatosságnak Hívnak).²⁵

Sokak szerint az etiópok Szentírása, a *Kebrá Nagast* adta az inspirációt a *Holy Piby* megírásához. A *Kebrá Nagast* Isten és a Frigyláda Jeruzsálemből Etiópiába utazásának,²⁶ a héberek vallása etiópiai térhódításának, és a Salamon király és

Makeda, ismertebb nevén Sába királynője frigyéből származó etióp uralkodók dinasztiájának történetét mondja el. A *Kebrá Nagast*, másnéven *A Királyok Dicsőségének Könyve* legalább ezer éve ismert. Hittudósok ezt a könyvet tartják az eredetileg a Napot, Holdat és a csillagokat imádó etiópok megtérése leghitelesebb leírásának.

Afrika gyarmatosításának idején újult meg a tudósok érdeklődése az Új Testamentumban említett Prestor János legendás országa iránt. Töredékes beszámolók és szájhagyomány útján jutott el Európába az Afrika szívében rejtőző, titokzatos keresztény királyság híre. Spanyol és portugál kutatók indultak el, hogy megtalálják a lehetséges szövetségest az Iszlám és az ottomán törökök ellen. Az egyik első dokumentum-gyűjtemény a Négus országáról Francisco Alvarez és Don Roderigo De Lima, Emanuel portugál király Dávid etióp királyhoz küldött követeknek tollából származik. A dokumentumok 1533-ban jelentek meg először nyomtatásban.²⁷

A *Kebrá Nagast* egyetlen ismert kézírata sem ad információt a könyv íróiról, a szöveg keletkezésének időpontjáról, vagy a körülményekről, amelyek között az ősi szöveggyűjtemény született. A legtöbb kutató úgy gondolja, hogy a *Kebrá Nagrast* az etióp királyok salamoni vonalának restaurációja korában, 1270 és 1285

27 A 16. század első felében PN Godinho publikált néhány, Salamon királyra és fiára, Menyelekre vonatkozó részletet a *Kebrá Nagast*-ból. Baltazar Téllez (1595-1675) 1660-ban adta ki a *Historia General de Etiópia* (Etiópia Általános Történelme) című művét, amelynek forrásai Manuel Almeida, Alfonson Méndez és Jerónimo Lobo munkái voltak. Az egyik legteljesebb, de legkevésbé ismert *Kebrá Nagast* fordítás Enrique Cornelio Agrippa (1486-1535) meglehetősen fárasztó, *Historia de las cosas de Etiópia* (Az etióp királyság történelme) című, 1528-ban, Toledóban megjelent könyve. Agrippa az okkult tudományokban és a Kabbalában jártas alkimista és királyi orvos volt, I. Maximilian és V. Károly udvartartásához tartozott. Boszorkányság vádjával Grenoble-ban bebörtönöztek és halálra kínozták. Később arab tudósok adtak tanulmányokat a *Kebrá Nagast*-hoz. Ezekről a kiegészítésekről Manuel Almeida (1580-1646) *Historia de Etiópia* (Etiópia történelme) című könyvében található információt, noha valószínűleg látszik, hogy a könyv kéziratának egyes, kulcsfontosságúnak tűnő részletei kimaradtak a publikációból. Manuel Almeida hittérítőként érkezett Etiópiába. Megtanulta a nyelvet, így eredetiben tanulmányozhatta az etiópok Szent Könyvét. Bátyja, Apollinare ugyancsak misszionárusként utazott két társával a titokzatos országba. Tigre városának kapujában mindhármukat halálra követték. Csak a 18. század végén kerültek nyilvánosságra újabb tudósítások Etiópiáról és magikus Szentírásáról. James Bruce of Kinnaird (1730-1794) a Nílus forrását kutatva jutott el a hegyekben rejtőző, ősi országba. Amikor Bruce elhagyta Etiópiát, Takla Haymanot király hadvezére, Ras Michael számos, felbecsülhetetlen értékű etióp kéziratot, köztük a *Kebrá Nagast* egy kópiájával ajándékozta meg. Bruce könyvének – *Travels in Search of the Sources of the Nile* (Utazások a Nílus forrásainak felkutatására) – harmadik kiadásában részleteket közöl a *Kebrá Nagast*-ból. Az etióp Szentírást az oxfordi egyetem Bodleian Könyvtárának adományozta.

20 Számok könyve 6:5

21 Robert Athlyi Rogers (Shepherd Robert Athlyi Rogers, 1891–1930)

22 A forrásértékű, a világ feketéi számára alapvető fontosságú könyv nem szerepel a washingtoni Kongresszusi Könyvtár, a New York-i Közkönyvtár, a híres amerikai és angol egyetemi könyvtárak katalógusában, ami egy ennyire ismert könyv esetében meglehetősen szokatlan. Rogers művét az 1920-as években betiltották Jamaicában és a többi Karib szigeten.

23 A hetedik fejezetben nevezi a szerző Marcus Garvey-t, a rastafari vallás akaratlan megalapítóját a szerző által Szentháromságnak is hívott Messiás három apostola egyikének.

24 Ez a kötet mutatja be a Jamaicában, 1914. augusztus 1-jén, Marcus Garvey által alapított UNIA-ACL két prominens tagját, Robert Lincoln Postont és Henrietta Vinton Davist, mint a Szentháromság-Messiás másik két apostolát.

25 A könyv törzsszövege után kérdések és válaszok sorozata következik, amelyek Garvey-t, valamint az előző lábjegyzetben említett Davist és Postont „Etiópia lecsúszott gyermekei” megmentőinek nyilvánítják.

26 A bibliai történetek szerint a Frigyládát a Salamont meglátogató, vele szerelmi kapcsolatba került, szépséges és szuperintelligens Mekada, Sába (Sheba) királynője lopta el.



SPIONS
Frontman Triptych, 2015
digitális kollázs, a SPIONS archívumából

között, Yekuno Arnlak uralkodása idején íródott. A könyv számos passzusa foglalkozik a Bölcsesség Fűvével, amelyet anyja, Bathsheba halálakor aján-
dékolt az Úr Salamon királynak, hogy megvigasztalja, és tévedhetlenné
tegye ítélőképességét.²⁸



A frontember 1978-as párizsi bemutatkozó interjúja – a SPIONS az orosz tit-
kosszolgálat (KGB) ügynökeinek harcedzett kommandója, feladatunk a nyugati
ifjúság erkölcsének megrontása – felkeltette az összes nagyhatalom illetékes
szerveinek érdeklődését. Producernek álcázott angol titkos ügynök; a SPIONS-
dalszövegeket²⁹ és manifesztumokat³⁰ önként, ingyen korrigáló amerikai kollé-
gája (ő szerettette meg velem a floridai Miami art deco építészetét); magát a
bolsevikok által 1918. július 17-én, családjával együtt lemészárolt utolsó orosz
cár, II. Miklós egyenes ági leszármazottjának mondó, újságpapírba csomagolt
szárított halat és saját gyártmányú abszint vodkát ajándékozó, Párizsban őrző-
védő szolgálatot működtető, hosszú szakállú, égő szemű, krumpliorrú „Ilja Ivanov”
(Iljuska), aki az 1978 augusztusi lyoni koncert kaotikus éjszakáján ajánlotta fel
nekünk testőri szolgálatait; a párizsi szalonok kedvence, a kövér, disznószemű,
mindig fekete micisapkát viselő, körmeit rágó „liberális” újságíró, aki a Gibus
punk klubban részegen elkotyogta, hogy a SDCE³¹ (*Service de Documentation
Extérieure et de Contre-Espionnage*), a francia kémelhárítás megfigyelésünk-
kel megbízott munkatársa – a SPIONS holdudvara, stílszerűen, nemzetközi
titkosügynökök bennünket praktikus ügyekben sokat segítő gyülekezete volt.
Természetesen a Közép-Dunavölgyi Bolsevik Diktatúra ügynökei, „Kádár apánk”
gyermekei is igyekeztek a közelünkbe férkőzni, és ha sikerült, mindig látó- és

28 Sámuel 2-12:24

29 <http://spionslibraryo2.blogspot.hu/>

30 <http://spionslibraryo1.blogspot.hu/>

31 Az 1944 óta működő, történetünk idején az apai ágon normann lovagok leszármazottja, anyai
ágon amerikai génállománnyal megáldott, hatalmas termetű (több mint két méter magas
izom- és hajkolosszus), „Porthos” becenevű Alexandre de Marenches (1921–1995) gróf, Ro-
nald Reagan amerikai elnök későbbi különleges tanácsadója irányítása alatt lázasan tevé-
kenykedő SDCE helyére 1982-ben a DGSE (*Direction Générale de la Sécurité Extérieure*)
lépett. A hiperaktív de Marenches gróf megjósolta Afganisztán 1979 decemberében bekö-
vetkezett, 1989 februárjáig tartó szovjet invázióját. Javasolta Reagan amerikai elnöknek,
hogy a DEA (Drug Enforcement Administration) által elkobzott drogokat titokban osszák
szét az Afganisztánban harcoló szovjet katonák között, hogy demoralizálják, harcképte-
lenné tegyék őket. Ötlete valószínűleg megvalósult, a drogprobléma az afganisztáni invá-
ziót követően vált járványszerűvé a Szovjetunióban, persze ehhez a lerohant országban
hatalmas mennyiségben természet, gyártott, fillérekért hozzáférhető marihuána, hasis,
ópium is nagyban hozzájárult.

hallótávolságon belül maradni. Köztük volt a
magyar kémszolgálat egyik vezetőjének magát
nyomorgó hippinek álcázó, Lukács György szel-
lemiségében hosszú, olvashatatlan esszékét író
és azokat vendégeinek könyörtelenül felolvasó
fia. Megjelentek látóterünkben a magyar párt-
lap véresszájú sztálinista, a feleségével együtt
az állambiztonsági szolgálat alkalmazásában
álló újságírójának gyermekei is, ők ösztöndíjjal
megtámogatva időztek a francia fővárosban,
a fiatalabb lírai költőként merengett, az idő-
sebb kapcsolati tőkét halmozott fel. Időnként
a maguk KISZ szervezőitkari módján csinoska,
álmodozó tekintetű, bájaikat velünk megosz-
tani igyekvő kém-tündérek is felbukkantak, de
hosszú, batikolt szoknyájuk alól bizony kilát-
szott a lóláb.

Folytatása következik

NAJMÁNYI LÁSZLÓ

HuHu, 2014

digitális kollázs, a művész archívumából



Csak a jelentéktelen valóság

Jelentéktelen / nonentity Borsos Lőrinc kiállítása

Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros
2016. szeptember 16 – október 8.

Csak a jelentéktelen valóságos. A jelentéktelen, amely egyben jelentésten is – az indoeurópai nyelvek a kettőt meg sem különböztetik egymástól. *Insignifiant* – ahogy a franciák mondják, *le détail insignifiant* – ahogy a francia realizmuselméletekben olvashatjuk: a jelentéktelen és jelentésten *részlet*, amelynek semmi funkciója, semmi jelentősége nincs egy elbeszélés vagy egy kép egészén belül (a történetben, a szerkezetben, a szimbolikus tartalomban), egyszerűen csak ott van, és „önelégült jelenlétével tüntet”. Miért említi meg

BORSOS LŐRINC

az ismeretlen isten szobra, 2016, zománccfesték, ventilátor, neon, fólia, szerelvények, audio, változó méret © Fotó: Weber Áron

Flaubert azt a bizonyos barométert a zongora felett, amikor semmi szerepe nem lesz később a szövegében? – teszi fel Roland Barthes teljes joggal a kérdést. A válasz pedig nagyon egyszerű: azért, hogy azt higgyük, tényleg létezik az a szoba, amelyikről éppen olvasunk, hogy azt higgyük, az író tényleg ott ül éppen, amikor leírja nekünk, vagyis nemcsak fantáziájának a terméke, hanem *valóban, valóságosan van, ott van*; nem tudjuk, miért, de mégis ott van, mondhatni csak, és éppen ez a „csak” az, aminek köszönhetően igazán bizonyosak lehetünk létezésében – azért, mert semmi értelme annak, hogy létezik, meg annak, hogy ott létezik és nem máshol, meg hogy most létezik és nem máskor. Ő az a bizonyos tengerparti kavics, amit Antoine Roquentin, Sartre *Undor*-jának főszereplője a kezébe vesz, és amelynek oktalan és céltalan csupasz „van”-ságától először fogja el az undorodás, az undor a létezés ragacsos esetlegességétől, amitől soha nem tudunk megszabadulni. És még csak nem is attól undorodunk ilyenkor, hogy úgy általában léteznünk *kell*, hiszen az ok és cél nélküliség épp ennek a kellésnek az ellenkezőjét jelenti, hanem attól, hogy ha már vagyunk, akkor viszont valaminek, sőt valakinek kell lennünk, ráadásul valamilyennek (magasnak vagy alacsonynak, kövérnek vagy soványnak, szőkének vagy barnának, okosnak vagy butának), és mindig valahol kell lennünk,



és valamikor kell lennünk, és valakikkel, és valamiben és valami előtt és után stb. –, és ezek közül egynek sincs az ég világon semmi, de semmi értelme. A létezés egészének még csak tudunk értelmet adni, hamis értelmet persze, amit ideológiának vagy magyarul világképnek nevezhetnénk, de ezeknek az apró részleteknek már nem. Itt vérzik át az ideológia szövetén a valóság, maga a pusztaság.

BORSOS LŐRINCÉK is a jelentések mentén talált rá a feketére, hiszen hogyan másképp találhatnánk rá. Jelentésekbe, jelekbe, történetekbe gabalyodva élünk, ki se látunk a tudati létezésnek ebből a gubancából, amiről jobb képet alkotni sem tudnánk, mint ami maga az agy. Ott vannak ezeknek a jelentéseknek és történeti utalásoknak a reminiscenciái a kiállítás több művében is. Elsősorban persze – ahogy ez náluk már csak lenni szokott – a keresztény vallási témákban. Az ördög, az angyalok, a bűnbánat, sőt a szépség is ott kísértenek a művekben: az egyik fal mellett egy szerszámosládának elkeresztelt kis gyűjteményt láthatunk például a vallási élet kellékeiből, szinte házi oltárként installálva, amelyeknél a feketéről még nagyon nehéz eldönteni, hogy hagyományos szimbolikus funkciójában van-e jelen, vagy már önállósodni próbál, és Isten vagy egyáltalán a vallás ellen fordul. A legjobb példa talán az *Ördögmentesített Jób* című munka lehet erre, amelyben Borsosék a bibliai Jób könyve szövegében feketével mázolták ki az Ördög, a Sátán szavakat. Mi is itt a fekete? Kitakarja, eltünteti, megsemmisíti, vagy éppen ellenkezőleg, helyettesíti és megtestesíti az ördögöt? És ha bármelyik is a kettő közül, hogyan viszonyul a Biblia hagyományos fekete színéhez? És persze hogyan viszonyul a szerszámosláda többi darabjához, a csillogó zománccfestéktől és a kifeszítéstől szögesdróttá átváltozó zsinór (*Held Up by Constant Stress*) vagy a sírkővé átváltozó könyvhöz (*Dokkoló*), ahol a feketében már nem is a formai és felületi, hanem a tömegszerű jelleg kezd el dominálni, a sír formátlan földhalma. Hosszan lehet kutatni az ilyen jelentések és utalások után ezen az igen gazdag művészeti anyagot felvonultató kiállításon, egészen az alsorsori hatalmas installációig terjedően, amely a vakítóan villódzó fényével és kellemetlen zajaival egyenesen a poklot akarja megidézni

számunkra, ördögi cinizmussal (*Az ismeretlen Isten szobra*).

Mégsem ez a legfőbb erényük ezeknek a műveknek. Hanem az, hogy meg merték tenni azt a következő lépést, amellyel a tárgyak és jelentések („entity”) mögé, a fekete anyagiségához és jelentéstelenségéhez („nonentity”) jutottak el. Vagyis hamar átvértett számunkra is a jelentéseknek ez a bizonyos ideológiai szövege, és ahogyan átvértett, abból lett igazán ez a kiállítás és ez a mostani művészet. Érdemes hangsúlyozni, hogy a jelentésektől nem az értelmén túli gondolkodás felé léptek tovább, a „miért van inkább valami, miért nincs inkább semmi?” kérdésének irányába, amely az üresség felé vezet. Hiszen ez a lehetőség is rendelkezésre állt volna, sőt ez az út könnyebben járható is lett volna, mivel oly sokan indultak már el erre a régi és az újabb művészetben egyaránt. Az ellenkező irányban viszont sokkal kevesebben indultak el, arra, ahol persze ugyanúgy valami kimondhatatlan és a megérthetetlen vár minket, mint az előbbinél, ám ami itt van, az nem az üressége, hanem éppen a telítettsége miatt kimondhatatlan. *Semmi* persze ez is, de anyagként semmi. Nem a valami tagadása, ami az értelem önmagába vesző örvényében keletkezik a léten túl, hanem a lét telített hiánya *itt, lent, körülöttünk* – a sötétség, a sűrűség, a konok butaság létmódja. Borsos Lőrincék ezt a szinte középkori

BORSOS LŐRINC

fuck kapoor black, 2016, zománccfesték, ablakmosó szerkezet, arduino, változó méret © Fotó: Weber Áron





BORSOS LŐRINC
etalon, 2016, zománcfesték,
szilikonforma, 20 x 30 x 5 cm
© Fotó: Tóth Márton Emil



BORSOS LŐRINC
biggie smalls, biggie smalls,
biggie smalls, 2016, zománcfesték,
szűnyogháló, 50 x 70 x 5 cm
© Fotó: Weber Áron

BORSOS LŐRINC
befejezetlen leltár, 2016, zománcfesték, sűrített levegő, papír, salgó, lánc, 60x100 cm
© Fotó: Weber Áron



gondolatvilágot fedezték fel a feketében. Egy olyan feketét, amelyik nem is szín, mert nem viszonyul semmihez, és még csak nem is árnyal semmit, csupán tiszta pigment, piszkosan tiszta szubsztancia, amely tehetetlen, makacs, öntörvényű, ellenálló, lassú, de lassúságában mégis kitartó. Amelyik terpeszkedik, felgyülemlik, beterít, ragad és piszkol; amelyik lenyomatokat hagy anélkül, hogy akarná, vagy mi akarnánk; amelyik berepedezik, amelyik kitüremkedik és kibuggyan a térbe, amelyik ragadós légyapírként magára gyűjti a világ dolgait, de ki tudja, miért. Így válhatott a végső és az egyetlen vonatkoztatási ponttá a felgyülemelő és önmagába dermedő anyag (*Etalon*), amely se nem (kép)felszín, se nem dombormű, se nem tárgy, hanem csak pusztá anyag, amelyben semmilyen potenciális forma nem rejtőzik, de éppúgy elutasít minden kívülről érkező formát is. Így találkozhat a formátlanságban a mindent beborító vagy magába nyelő semmi a legtisztább enciklopedizmussal (*Légió*). Mert az anyag mint semmi meghatározhatatlan, ám ez tulajdonképpen azt jelenti, hogy mindent képes magába fogadni, ami „hajlandó” belépni, vagyis nem akar neki kívülről formát adni. Mert a semmi és az enciklopédia is tökéletesen esetleges, így önmagát sem határozza meg, és ezért voltaképpen végtelenül *nyitott*. És persze így találkozhat az anyagi formátlanság végső soron

még a szépséggel is – de ez a szépség nem az eszme érzéki látszásának, az esetleges érzéki világ megváltásának, vagyis szükségszerűvé tételének, a csodája, hanem a szabálytalanság banális szépsége, a megfolyó festék, a ránc, az anyajegy, a szépségpötty (*Biggie Smalls, Biggie Smalls, Biggie Smalls; Melléktermék*).

Ha a tiszta anyag az etalon, éppen az lenne a bűn, ha formába próbálnánk kényszeríteni. És persze a tiszta anyag nem tud önmagától sem kiteljesedni, önmagát kibontakoztatni, mert nincs benne semmi potencialitás, nincs benne semmi intenzív, ami kibomlani akarna. Nem azért, mert csak belseje van, hanem éppen mert tiszta extenzió. Ha tehát hűek akarunk lenni lényegéhez, csak annyit tehetünk, hogy engedjük kifelé irányulni, vagyis terjedni, áradni, burjánozni. Ebből nem formai gazdagság, hanem anyagi bőség lesz. Borsos Lőrincék jó érzékkel sejtették meg az anyagnak ezt a törekvését. A kiállítás, ahogy én látom, ezért nélkülöz mindenfajta szerkezetet. A művek még csak nem is ugyanannak a különböző variációi, hanem egyszerűen egymás mellett állnak, tiszteletben tartva a másikat, aki voltaképpen önmaguk. Minthogy a műveket alkotó eljárások is nagyon külsődlegesek. Nem feldolgozzák és bedolgozzák a feketét, beépítik vagy bekeverik valami másba, hanem együtt-dolgoznak vele, vagy akár őt magát állítják elő. Az első azt jelenti, hogy Borsos Lőrincék nemcsak hogy nem akarják feloldani vagy valami nagyobb egész puszta részévé tenni, hanem kifejezetten olyan eljárásokat választanak, amelyekben az anyag saját intenciója is közre tud működni. Az öntés, a préselés, a rétegezés, a nyomás, a csöpögtetés, a fújás, a mártogatás mind-mind annak megmutatására szolgáló eszközök, hogyan tudjuk elérni, hogy az anyag a saját jogán és a saját lényegének megfelelően létezessen. Ráadásul úgy, hogy még akkor is folytathassa önmaga alakítását, amikor az alkotók már magára hagyták. Nem pusztán a véletlennek a művekbe építéséről van itt szó, hanem olyan anyagi folyamatok művészi felhasználásáról, mint a lassú száradás és az azzal járó repedezés (*Jó temetés, rossz temetés*), a folyamatos megfolyás és szétterjedés (*Izoláció; Befejezetlen leltár*) és hasonlók. Ezeket egészítik ki a fekete közvetlen előállítására szolgáló eljárások, mint amilyen például az égetés (*A felvilágosodás igazi arca*) vagy általában a fényel és a sötétiséggel végzett manipulációk (a lightboxtól a kiállító terem falainak beborításán át a hibásan villódzó neon használatáig). A kiállítás említett gazdagságának érzését ennek a rengeteg eljárásnak a szinte ránk zúdítása kelti. És persze az, ahogyan e műveletekből egymástól nagyon különböző fajtájú művek keletkeznek. Ebben is van valami következetesség: mivel az eljárások az anyagot próbálják szolgálni, nem lehetnek tekintettel művészeti ágakra és médiumokra. Ezért találkozunk felületekkel,

képekkel, tárgyakkal, installációkkal, mozgó szobrokkal, konceptuális művekkel, eseményművekkel, hang- és fényinstallációkkal ugyanolyan rendezetlen módon, ahogy az anyag az eljárások esetében is megkövetelte. Talán csak egy dolog nyugtalanítja az embert, ami korábban is Borsos Lőrinc munkái kapcsán: az erőszak indokolhatatlan mértékű jelenléte, amely a kiállítás egész hangulatát meghatározza. És ez az ő esetükben arról szól, hogy vajon tényleg sikerült-e az elején említett szimbolikus réteget igazán maguk mögött hagyni. Persze nem kellene ezt feltétlenül megtenni, de mintha a projekt kifejezetten erre tett volna kísérletet. Konkrétabban megfogalmazva arról van tehát szó, hogy a jelentéktelenség és a jelentéstelenség, akár a fekete esetében is, valóban kegyetlenséget jelent-e. Hogy a kegyetlenség jelentéktelenség-e, hogy az értelmetlenség jelentéstelenség-e...

BORSOS LŐRINC
pilótafülke ("it isn't that we don't trust you, joe, but this time we've decided to go over your head.") 2016, print, zománccfesték, fa, változó méret
© Fotó: Weber Áron



Úton a képhez

Szabó Dezső két kiállítása a Vintage Galériában*

A Vintage Galéria tavaly szeptemberben mutatta be SZABÓ DEZSŐ *Fekete-fehér / Black and White* című sorozatát, majd idén szeptemberben *Exposed* címmel új munkáit. A két kiállítás jelentősen különbözik egymástól, akár csak az elmúlt több mint másfél évtizedben készült képeitől is, mégis, sok minden szól amellett, hogy együtt érdemes szemügyre venni őket. Erre az is okot adhat, hogy a *Fekete-fehér* és az *Exposed* sorozatnál is előtérbe kerül a „médiум” és használatának kérdése, ami viszont végigkíséri Szabó Dezső egész eddigi művészi pályáját.

A kortárs művészetről folytatott párbeszéd egyik kristályosodási pontja a médium fogalma, vagy inkább problémája. Alapvetően két álláspontot lehet egymástól megkülönböztetni. Az egyik azt a hagyományt tekinti követendőnek, amelyet CLEMENT GREENBERG nevéhez szoktak kötni, aki a médium specifikusságát a modern művészet meghatározó jellemzőjének nevezte, és művészi médiumban immanensen benne foglalt minőségeket a mű fel-tételének tekintette. Helyette Krauss egy technikai (vagy fizikai) támaszról (support: támogatás, állvány) beszél, amelyet az anyagi feltételekből levezetett konvenciók készleteként ért, olyan konvenciókéként, amelyekből az expresszivitás új formái alakíthatók ki, és amelyek tetszőlegesen továbbfejleszthetők.² Ezzel szemben áll az a koncepció, amely szerint a médium minősége ebben a greenbergi értelemben ma már irreleváns, sokkal nagyobb szerepe van a médiumhasználatnak a funkció szempontjából.³ Hozzávetőlegesen ezt a pozíciót képviseli az angol művészetfilozófus, PETER OSBORNE is, aki többek között épp a fotográfiát teszi felelősség ennek a specifikusságnak a megszüntetéséért.⁴ Létezik azonban egy ezektől eltérő felfogás is – NIKLAS LUHMANNÉ –, amely a médiumot a formához köti és mindkettőt a kommunikációs folyamaton belül tételezi és értelmezi.⁵ Ebben a koncepcióban a médium

1 Itt idézőjelbe teszem a fogalmat, mert egyelőre nem térek ki a fogalom használatából és értelmezéséből fakadó lehetséges jelentésbeli különbségekre, ezen a ponton tehát mindegyik releváns lehet.

2 Krauss több írásában is foglalkozik a médium problémájával a modern, illetve a posztkonceptuális (eleinte pedig a posztmodern) művészetben. V.ö: Rosalind E. Krauss: *Sculpture in the Expanded Field*. October 1979 8 (1979 tavasz). 30-44. o., továbbá „...And Then Turn Away?” An Essay on James Coleman. *October*, 1997 81 (1997 nyár). 5-33. o., valamint *Reinventing the Medium*. *Critical Inquiry*, 1999 25. 2 “Angelus Novus”: Perspectives on Walter Benjamin. 289-305. o.

3 Sabeth Buchmann: The (Re)Animation of Medium Specificity in Contemporary Art. In: *Contemporary Art: 1989 to the Present*. Szerk. Alexander Dumbadze, Susanne Hudson. Wiley-Blackwell. 2013. 107-116. o. Itt 107. o.

4 Peter Osborne: *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. London, New York, Verso. 2013.

5 Ezt a koncepciót Niklas Luhmann dolgozta ki, aki a művészetet is kommunikációs folyamatnak tekinti, amely így illeszkedik a komplex társadalmi kommunikációs rendszerbe. Vö. ehhez Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main, Suhrkamp. 1995. illetve uő.: *Das Medium der Kunst*. In: *Aufsätze und Reden*. Szerk. Oliver Jahraus. Stuttgart, Philipp Reclam. 2001. továbbá Irene V. Small: *Aspecificity/Autopoietic Form*. In: *Contemporary Art: 1989 to the Present*. Szerk. Alexander Dumbadze, Susanne Hudson. Wiley-Blackwell. 2013. 117-125. o. Small tanulmányában Luhmann médiumfogalmára alapozva elemez olyan kortárs műveket, amelyeknél a hagyományos médiumfogalom nem lehet releváns.

* Szabó Dezső: *Fekete fehér / Black and white*, Vintage Galéria, Budapest, 2015. szeptember 15 – október 9. Szabó Dezső <http://vintage.hu/exhibitions/szabo-dezso-black-white>; Szabó Dezső: *Exposed*, Vintage Galéria, 2016. szeptember 9 – október 28. <http://vintage.hu/exhibitions/exposed>

és a forma kölcsönösen feltételezik egymást, továbbá ami egy helyzetben médium lehet, az egy következő helyzetben már formaként működhet, elemei kapcsolatának „szilárdságától” függően. A médium ez utóbbi felfogása az, amelynek segítségével új módon közelíthetünk Szabó Dezső eddigi alkotótevékenységéhez, azon belül pedig a médiumhoz fűződő viszonyához: ahogy arról gondolkodik és arra folyamatosan rákérdez műveiben.

Az utolsó két anyag „látványvilágában” és „témaválasztásában” is eltér a korábbiaktól. A *Fekete-fehér / Black and White* monokróm képekből áll, amelyeken korábbi munkákról ismerős makettek egyes elemei vagy még össze nem épített, a szerelőkereten lévő darabok szerepelnek. A tárgyak azonban önmagukban, kétdimenziós felületként jelennek meg, nem pedig térben elhelyezve egy történet részleteiként, díszleteiként. MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ fotogramnak nevezte azt az eljárást, amelyet Szabó Dezső is használ, és látszólag hozzá hűen fog fel. Moholy-Nagy Lászlóval ellentétben nála mégsem elsősorban a mindent láthatóvá tévő, a tárgyról visszaverődő fény megmutatása, rögzítése kap szerepet. A fotópapírra árnyékot vető dolgok és vetületük, valamint a felületen hagyott „nyomuk” az, ami itt hangsúlyos, akárcsak az esetenként belőlük kiszűrődő fény (amelynek karaktere ebben az esetben jelentősen különbözik azétól a fényforrásétól, amely a kép létrehozásában szerepet kap). Ez inkább emlékeztet arra, ahogy egykor Wedgwood, majd Fox-Talbot a fotográfiai eljárásokkal folytatott kísérletezések kezdeti fázisában, mintegy annak első logikus állomásaként éltek ezzel a lehetőséggel.

Az *Exposed* című kiállításon bemutatott műveknél a „mimetikus”, a valamint ábrázoló konkrétum felől egy másfajta konkretizálás – a képtárgy mint mű jelenlétének még erőteljesebb kiemelése – felé mozdult el Szabó Dezső. Ennek következtében teljesen absztrakt, „tárgy nélküli” képek születtek, melyek technikailag kemogramok, azaz létrehozásukhoz fényt és kémiai anyagokat, azok vizes oldatát, továbbá hagyományos, „baritált” fotópapírt használt. Ezek különféle kombinációban alkalmazva (főleg a felhasználás sorrendiségétől függően) eredményezték egyrészt a képet mint tárgyat, másrészt a rajta megjelenő látványt (kép mint „image”). A hívóoldat, a fixáló oldat és a fény megfelelő használatával, valamint a fotópapír pozíciójának változtatásával, mozgásával érte el a kívánt állapotot, ami egyszerre jellemzi a tárgyat és a rajta láthatót.

SZABÓ DEZSŐ

Fekete-Fehér | Black & White, 2015

Fény | Light C, silver print photogram, 48 x 38 cm, ed3, Vintage Galéria





SZABÓ DEZSŐ
Exposed, 2016, részlet a kiállításról
Vintage Galéria © Fotó: Sulyok Miklós

Korábbi munkáinál a témaválasztás, a kidolgozás, a kép látványvilágának megteremtése könnyen elfedhette azt, hogy Szabó Dezsőt kezdettől és alapvetően maga a kép problémája foglalkoztatta: a felületen kialakuló kép; az anyag, amely ennek a látványát létrehozza; az anyag viszonya a látványhoz, amelyet elrendezettségében láthatóvá tesz; a kép jelenségként, akként, amit tárgyként felületén hordoz. A kérdés elsősorban arra irányult, hogy mindezek hogyan viszonyulnak egymáshoz, illetve a világhoz, együtt és külön, továbbá hogy a néző hogyan viszonyulhat hozzájuk, valamiféle egységben szemlélve őket.

Az utolsó két sorozat radikális módon helyezi a középpontba ezt a problémát. Az elmúlt több mint másfél évtizedben készült sorozataival összevetve az utóbbi munkáknál látszólag egy teljesen új kérdéssel nézünk szembe, holott mindez már kezdettől meghatározó volt számára. Ebből a „kíváncsiságból” fakadt az érdeklődése a monokróm festészet iránt egy átmeneti időszakot követően, amikor még a festészeti absztrakció foglalkoztatta. Nem sokkal később a festészetnek teljesen hátat fordított, pedig még mindig nyitva álltak ugyanazok a kérdések, amelyekre immár a fotográfia eszközével kereste a lehetséges válaszokat. Talán meglehetősen ez a váltás, illetve választás, mivel a fotografikus kép az, ami a festett kép nem: vagyis annak tagadása,⁶ mégis eljuthatunk általa is azokhoz a megállapításokhoz, amelyeket Szabó Dezső először a festészet segítségével igyekezett kimondani.

A monokróm festészet bizonyos értelemben a festészet végső foka, amely kapcsán feltehető a legfontosabb, leginkább a lényegre – a festészet lényegére – rámutató kérdések, amelyek megválaszolása, a rájuk adott válaszok egyúttal fel is függesztik a folytatás lehetőségét. A fotográfia, a fotografikus kép ebből a szempontból egy olyan eszköznek bizonyult, amely épp ezt a folytatást tette lehetővé. Első fotografiai sorozatai szintén főként

ebbe az irányba mutattak, bár megjelenésüknek, témaválasztásuknak, a valóságábrázolás ellentmondásosságának köszönhetően könnyen és jól megközelíthetőek voltak az akkor uralkodó, a művészeti intézményrendszer és a vizuális kultúrát kritikai szemlélettel közelítő témák irányából. Itt is elsősorban a kép speciális vonatkozásai jelentették a kiindulópontot, de inkább a képi reprezentáció problémája került előtérbe a globális vizuális kultúra kritikájának tárgyaként.

Történetileg meghatározott, fokozatosan létrejött szituációknak tekintendő az, amelyben a kép ilyen módon válik a vizsgálódás tárgyává. Az 1980-as közepétől a képeket (és nem csak a művészet intézményrendszerén belülieket) egy a nyelvészetben, a szemiotikán, a nyelvi jelentésen túli megközelítésben vizsgálták: miként viszonyulnak az apparátusokhoz, az intézményekhez és a különféle diskurzusokhoz? Ez értelmezési keretként elfogadható ebben az esetben is, és végső soron ugyanazok a szempontok fontosak Szabó Dezső számára, legyen szó akár festett vagy fotografált képről. A médium abban az értelemben, ahogy azt Clement Greenberg a modern művészet meghatározó aspektusaként leírta, itt valójában irrelevánsá válik, az azonban szükségszerű, hogy az új eszközre vonatkoztatva is felvetődnek a festészet kapcsán körvonalazódó korábbi kérdések. A fotográfia mint képalkotó eszköz azért vált érdekessé és lényegessé a kép előállításának folyamatában, mert így lehetett még egyértelműbben rámutatni a „kép” problémájára. Ezért is kapott kitérítetett szerepet eleinte a kamera, az az eszköz – úgy is mint camera obscura –, amely „magától” jelenít meg „perspektivikus” képet, amely látszólag megfelel annak, ahogy az emberi szem érzékeli a körülvevő világot. A képalkotásból következik ugyanúgy a „valóság” és a „képen látható” viszonya, a mit-miként mutat meg a „kép” (itt most a tárgy és a felülete látható együtt), mi az igazsága, mi a valósága ennek a „képnek”, és miként befolyásolja, uralja, determinálja látásunkat. A makett kitérítetett szerepet kap ebben a folyamatban, mert természete-

6 Itt most nincs lehetőség arra kitérni, hogy ez egyrészt egy hagyományos művészetfelfogás (a művészet mint „craft”, techné) felől közelíthető meg, illetve technikai szempontból, amely mindenképp magával hozza az ismeretelméleti és ontológiai felvetéseket, amelyek a festészet és a fotográfia közötti különbségekből adódnak.

7 Vö. W. J. T. Mitchell: *A képek politikája*. 13. Ikonológia és műértelmezés. Sorozat szerk. Fabinyi Tibor, et al. Szeged, JatePress. 2008. Itt 136. o.



SZABÓ DEZSŐ
Exposed-Fekete lecsorgás | Black Dripping, 2016, chemical painting
(silver gelatin print), 58 x 48 cm, Vintage Galéria

sen megvan a maga „valósága” (fizikailag létező entitás, amely tapintható is), de lefényképezve ez a „valóság” teljesen más természetű, „átalakul”. Nem „nem valóság”, de mégsem egyértelmű, hogy minek is tekinthető annak alapján, ahogyan a képfelületen megjelenik: az anyagszemcsék, az egyéb kémiai anyagok, amelyek a színes technikánál jelen vannak az anyagban, valamint ahogyan mindez „átfordul” a nagyítás, a kópia elkészítése során. A *Magasfeszültség* című kiállításon⁸ bemutatott sorozatnál pedig egy újabb, más természetű „valóságselemt” is beemelt Szabó Dezső: egy természeti jelenség imitációját, a „házilag” előállított elektromos kísérlet, egy mesterséges miniatűr villámot.

Az utolsó két sorozatnál még egyértelműbben nyomul előtérbe a kép mint tárgy, valamint a kép mint látvány viszonya a létrehozás gesztusához, a „medialitáshoz”, és végső soron az „anyaghasználathoz”. A fotogramoknál megfigyelhető ez a redukcióra való törekvés. Szabó Dezső teljesen elhagyja a látványt mint „történetet” (narratíva), azokat a látványelemként szolgáló kellékeket, amelyek elvonhatják a figyelmet a kép tárgyi megjelenéséről. A másik oldalon viszont határozott lépést tesz a „konkrét” felé, amennyiben a képet a tárgyak jelenlétének a szó szoros értelmében vett lenyomata, nyoma alkotja, amely nem más, mint saját árnyékának „negatívja”. A konkrét itt vehetjük akár a szónak az eredeti, „összenövés” értelmében is, hisz az árnyék sosem választható el attól, amihez – akihez – tartozik, amely lényünk tulajdonképpeniségéhez tartozik (Kurt Blumenfeld) – hacsak el nem adják az ördögnek, miként Peter Schlemihl tette Adalbert von Chamisso meséjében. Ez visszatérést jelent – de nem az absztrakt vagy minimalista festészet látványához, hanem inkább egy olyan minimalista művészethez, ahol a plaszticitásával tüntető mű tárgyi karaktere áll a kérdés középpontjában. A dolgok mimetikus képe, amely szükségszerűen megjelenik a fotografikus leképezés logikája szerint, egyre kevésbé lényeges, jelentősége annyi, hogy a látvány még képként (a szó hétköznapi értelmében) értelmezhető legyen, egyúttal utaljon a „médium” működésének sajátosságaira, a tárgyi világhoz való jellegzetes kapcsolatára. Így jut kitüntetett szerephez a „kép” (itt fotografikus) létrejöttének folyamata, a „nyomhagyás”, és annak eredményeképp realizálódó fénykép (mint tárgy). Az itt megfogalmazódó probléma, az, hogy miként nézem azt, amit a felületen látok, a fotogramokat megelőző művek-

⁸ Szabó Dezső: *Magasfeszültség*, Trafó, Budapest, 2012. szeptember 6 – október 21.



SZABÓ DEZSŐ
Exposed-Látens kép | Latent Image, 2016, chemical painting
(silver gelatin print), 58 x 48cm, Vintage Galéria

nél is meghatározó, itt csupán radikálisabban mutat rá Szabó Dezső. Az, ami nyomnak tűnik, önálló képi elemmé, motívummá válik-e, vagy megmarad „indexnek”, esetleg denotáló jellé alakul? Ez a korábbi munkáknál nem volt ennyire kibontva a néző számára, mivel ott nem elsősorban – vagy egyáltalán nem – miniatűrként, makettként „ismerjük fel” a „dolgokat”, hanem konkrét tárgyakként (autóként, épületként, emberi alakokként stb.). A képen ezek a dolgok nem önazonosak, nem önmagukként vannak jelen, de nem is reprezentálnak, hanem annak adják ki magukat, aminek a helyettesítői (bár más a „szubsztanciájuk”, az anyaguk, pl. marcipán a fagyalt helyett). A fotogramoknál ezzel szemben nem annyira a Jean Baudrillard-t foglalkoztató látszatszerűség áll a középpontban (ami jellemző a korábbi művekre), hanem az, amire Flusser hívja fel a figyelmet. Az ő fenomenológiai megközelítésében a technikai kép háttérében a tudomány szövegei állnak, ezek jelennek meg képpé kódolva, itt a kémia, a vegyészet révén.

Erre a „kép” és a „látható” között feszülő különbségre mutatnak rá még alapvetőbb módon a legutóbbi kiállítás képei, amelyek Szabó Dezső meghatározása szerint kémiai festmények (chemical painting). Ez felveti a kérdést, hogy fényképnek lehet-e még tekinteni ezeket a tárgyakat, illetve fotográfiának az előállítás módszerét? (A fotogramnál ez történeti beágyazottsága miatt nem kérdés.) A fotográfiának van egy nagyon redukált – fenomenológiai szempontú – meghatározása. HUBERT DAMISCH szerint „elméleti szinten a fényképezés semmi több, mint a rögzítés folyamata, a beírás technikája egy ezüstsókból álló emulzióba”, amelynek eredménye „a fénysugarak létrehozta mozdulatlan kép [image]”.⁹ Az *Exposed* sorozatnál minden esetben meghatározó tényező a fény, ha nem is feltétlenül azt a sorrendiséget követte Szabó Dezső, amely a fotográfiai eljárásoknál hagyományosnak tekinthető. Arra viszont Damisch nem tér ki, hogy a kép (image) alatt mit is kéne érteni. Valami „ábrázolást”, figurálisat, olyasmit, amit „megszokásból” a fotográfiai képpel azonosítanánk (a „valóság realista ábrázolása/megjelenítése/leképezése” stb.), vagy annak ellentétét, akár egy nem ábrázoló képet? A meghatározásból kifarad a kémiai determináltság is, amelyet feltételez az „analog” (Szabó Dezső saját meghatározása szerint kémiai alapú) fotográfia. A kémiai ágensek nélkül nincs „látható kép”, mert nincs, ami „előhívja” – láthatóvá

⁹ Hubert Damisch: *Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image. October*, 1978 5. Summer. 70-72. o.

tegye –, majd rögzítse a beíródott „információt”. Az expozíció önmagában nem elégséges, hiába is jelenti azt többek között, hogy a dolog láthatóvá válik, megmutatkozik, kiteszi magát a tekintetnek. A fotográfia esetében ez csak metaforikusan állja meg a helyét. A lényeg ugyanis épp, hogy elrejtőzik, láthatatlanná válik. A nyersanyag exponálódik, ez az, ami „elszenvedi” a kitétséget, miközben magába fogadja a fényt.

Ez a redukált meghatározása a fényképezésnek viszont ráirányítja a figyelmet a kép létrejöttének körülményeire, a rögzítés folyamatára és a fénysugarak létrehozta mozdulatlan képre, végső soron arra, hogy a felületen megmutatkozó, közelebről nem megnevezhető csak azzal azonosítható, ami: a fotográfiai nyersanyaggal és a kémiai anyagoknak a rajza végzett módosításaival, az anyag egy speciális modifikációjával. Így lesz hangsúlyos létrehozás folyamata, a processzualitás. A korábbi munkáknál ezt inkább az inszcenálásban, a színrevitelben, a „látvány” megtervezésében és megalkotásában lehetett tetten érni. Ennek fokozódó jelentőségét mutatja, ahogy Szabó Dezső egyre inkább önálló műnek tekinti azt mappát, amely a képkészítés dokumentációját tartalmazza, és ez az „archiválási munka” leválik magukról az egyes művekről. Az archívum saját „identitást” nyer önálló műként.

Korábbi munkáihoz kapcsolódóan (részben az említett archívumból válogatva) jelentetett meg a Vintage Galéria 2007-ben egy könyvet *Képek / Photographs 1998-2006* címmel, amely hasonló funkcióval bír, és amelyben nem elsősorban az amúgy „nem teljes értékű” reprodukciókon van a fő hangsúly, mivel itt azok is új értelmet nyernek az összehasonlításban, hanem azokon a „werkfotókon”, amelyek szintén bekerültek a könyvbe, és amelyek „leleplezték” a képkészítési helyzetet. Ez azt implikálhatná, mintha az eredeti alkotói szándék kiterjedt volna a feltételezett néző szándékos megtévesztésére. Holott a félrevezetés, megtévesztés, a látvánnyal „folytatott játék”, a képrejtvényfeladvány-készítés nem volt az elképzelés része. Mindez csak mellékjelenség, mivel itt egyedül a képnek (megannyi jelentésében) van relevanciája. Fotográfiai szempontból az lényeges, ami HIROSHI SUGIMOTÓT is foglalkoztatta a *Dioráma* című sorozatánál: hogyan változtatja meg, formálja át a valóságot, és teszi problematikusá a képre valamint a képen láthatóra vonatkozó ítéleteinket, pontosabban miként csalja meg ítélőképességünket a fénykép.

A fotografikus kép – amint arra már az 1920-as években SIEGFRIED KRACAUER is rámutatott¹⁰ –, és persze a nyomdai reprodukció ugyanúgy valamilyen alapegységekből (anyag szemcsék, rászterpontok) áll össze, amely valamilyen képpel hordozza azt a képet, ami a fotográfiai nyersanyag, a fénykép vagy nyomat felületén látható. Ebben a tekintetben nincs különbség festett felület és a fotografikus nyersanyag felülete között (eltekintve most attól, hogy ez utóbbi hogyan jön létre, illetve milyen természetű a „kép”, amely megjelenik ezeken a felületeken). A festék és a fotográfiai nyersanyag (a benne található szemcséknek köszönhetően) egymáshoz lazán kapcsolódó elemek sokaságából áll, amelyeket a „forma” képes valamilyen egységbe rendezni (itt nem egy konkrét, határoló felületek által meghatározott síkbeli vagy térbeli kiterjedésre kell gondolni, hanem egy annál elvontabb entitásra). Ezen a ponton kell felidézni Luhmann koncepcióját a médium és forma viszonyára vonatkozóan. A társadalom vizsgálata során tér ki külön a művészetre, mint olyan területre, amelynél meghatározó a kommunikáció, részben a tartalom közvetítése, de legalább ennyire a társadalom egésze szempontjából. Ennek a kommunikációs folyamatnak szükségszerűen mindig kell, hogy legyen egy médiuma és természetesen formája is. A művészet kapcsán pedig erre alapoz mindent. A médium és a forma fogalmi kettőse arra is szolgál, hogy egy metafizikai szférában mozgó, a művészetről szóló diskurzusból kilépjen, és az eredeti, metafizikai implikációkat hordozó „hülé/morfé” (tartalom/anyag és forma) fogalompáron túllépve, elsősorban a kommunikáció felől közeleítsen a művészethez mint társadalmi gyakorlathoz. A médium nála sosem valami specifikus, például szobor vagy festmény, amint azt IRENE V. SMALL is kiemeli.¹¹ A médium olyan elemek együttese, amelyek lazán kapcsolódnak egymáshoz, míg a formát adó elemek szorosan illeszkednek. Ez teszi a médiumot alkalmassá arra, hogy igazodjon a formához.

A médiumot Luhmann felfogása szerint – aki itt részben a német idealizmus hagyományára támaszkodik – a forma teszi egyáltalán médiummá, egyúttal pedig láthatóvá. Nem arról van tehát szó, hogy rendelkezésünkre áll valami

(anyag vagy bármi más, például maga a művészet mint médium), amely megtalálja a maga formáját, hogy láthatóvá váljon, hanem épp fordítva, a forma az, amely kiköveteli magának a médiumot, amelyben megmutatkozhat. Ez mégsem egy alá-fölé rendeltségi viszony, mert a médium egy ponton maga is formává, míg a forma médiummá válhat. A médium tehát az, ami a formát akként, ahogyan van, egyáltalán lehetővé teszi. Luhmann az egész problémát rendszerelméleti szempontból közelíti meg, ami azért fontos számára, mert sem a médium, sem pedig a forma nem létezhet „magánvalón” („an sich”). Ez a fotográfia esetében azt jelenti, hogy a fotográfiai nyersanyag önmagában nem értelmezhető médiumként, akárcsak a fotográfia sem önmagában formaként. Rendszerintelen nézve viszont a fénykép lehet forma, a készítés módja pedig a médium, majd a fénykép válik médiummá és az azt használó, az általa alakot öltő kiállítás pedig a forma. Ha visszafelé lépünk egyet a másik irányba, akkor pedig a képalkotás folyamata az, ami a formát adja, az pedig, ami a formát lehetővé teszi, a fotográfiai nyersanyag, ami megint csak lehet formája a tágabb értelemben vett „anyaghasználatnak”.

Szabó Dezsőnél ennek értelmében a médium a kép problematikája és a képi tapasztalat, amelynek a formáját korábban a festészet, később pedig a fotográfiai előállítás folyamata adta. De ugyanígy, a kép (pontosabban a lefényképezendő látvány) lesz a médium, annak létrehozása, ez a sajátos performance pedig a forma, majd a performativitás tekinthető a médiumnak, míg a falra kerülő kép, mint fénykép lesz a forma, amelyben ez a performansz mint médium kifejeződik. A médium és a forma ilyen felfogása lehetővé teszi, hogy ne pusztán a tárgy és alkotói folyamat, technika és kép viszonyában láthassuk Szabó Dezső művészi tevékenységét, hanem egy olyan folyamatként, amelynek révén a művek jelenlétükkel, látványukkal, esztétikai meghatározottságukkal (minőségeikkel) teret nyitva, lehetőséget adnak arra, hogy kontemplálva felettük, magunk találjuk meg a válaszokat a művel megfogalmazott és feltett kérdésekre.

S Z A B Ó D E Z S Ő

Fekete-fehér / Black&White

A „Fekete-fehér” egy fotogramokból álló sorozat. Akár nevezhetjük az elmúlt években folytatott képeleméleti kutatásaim és fotográfiai munkáim hasznos melléktermékének is.

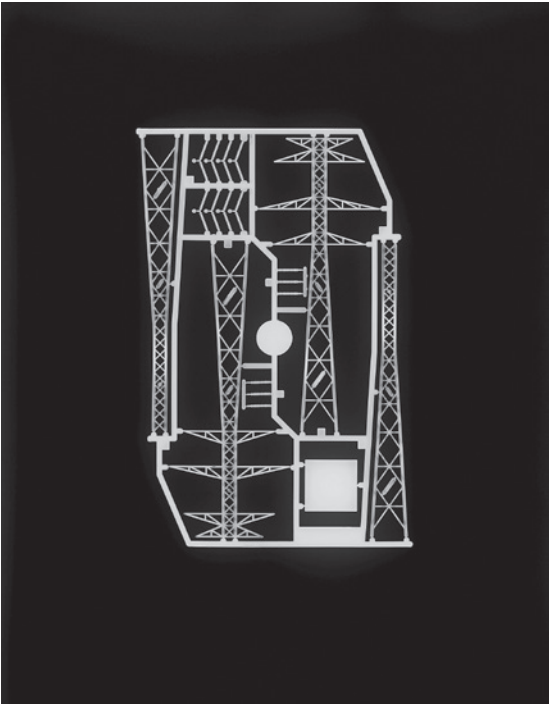
A fotogram – mint műfaj és eljárás – történetileg a 20. század első felének modernista és avantgárd világát idézi fel (Man Ray, Moholy-Nagy László). Esetemben a sorozat tematikája a modellezett látványokról készült munkáimból fejlődött ki, a képalkotó módszer megválasztása pedig már konzekvensen ebből következik.

Lényegében azokat a makett-tárgyakat dokumentáltam ezzel az eljárással, melyek a megépített látványok segédeszközei voltak. Ezekhez a képeimhez gyakran felhasználtam a kereskedelembe forgalmazott, a játékiparban előállított tárgyakat. Ezek a műanyag és fém játékszerek a minket körülvevő környezet kicsinyített másai. Általában komoly mérnöki és technikai teljesítmény van mögöttük. A legtöbb ilyen makett összerakható darabokból áll, a háromdimenziós tárgyak darabjai egy lapra vannak öntve. Egyfajta térkiterítésként a konstruktivizmus és kubizmus esztétikáját idézik meg. Ez azonban csak az egyik ok és lehetőség, hogy miért változtattam képpé ezeket az objektumokat.

A fotogram lényegi tulajdonsága, hogy a tárgy képe, melyet rögzít, szükségszerűen fizikai kapcsolatba kerül a kép felületével (vagy kis távol-

¹⁰ Siegfried Kracauer: A fotográfia. In: *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Szerk. Bán András, Beke László. Enciklopédia Kiadó. 1997.

¹¹ Irene V. Small: *Aspecificity/Autopoietic Form*. In: *Contemporary Art: 1989 to the Present*. Szerk. Alexander Dumbadze, Susanne Hudson. Wiley-Blackwell. 2013. 117-125. o.



SZABÓ DEZSŐ
Fekete-Fehér |
Black &
White, 2015,
magasfeszültségű távvezeték-oszlop építő készlet, silver print photogram, 48×38 cm, ed3, Vintage Galéria

ságra kell, hogy legyen attól), mely maga az egyedi és eredeti mű is. Egyszerűsítve lenyomatnak nevezhetjük.

Amennyiben a fotográfia lényege az optikai törvények alapján való leképezés, úgy a fotogramokat nem nevezhetjük annak. A két fontos előfeltétel a fotografikus rögzítéshez: a camera obscura jelenség alkalmazása, valamint (az általában) sík, fényérzékeny felület, mely rögzíteni tudja a képet. Ebből következően a fotogram csak az egyikkel bír, viszont elementáris tapasztalatként hathat a befogóra (és létrehozójára) az a fizikai és kémiai fenomén, ahogy a fény (mint energia) nyomot hagy, és ezzel információt hoz létre. Ez az alapvető tapasztalat a jelen hétköznapi gyakorlatából még inkább hiányzik. Az elektronikusan létrehozott információ elrejtje önmaga lényegét, működését nem értjük, megértéséhez magas szintű tudományos és technikai ismeretekre lenne szükség.

Az analóg fotográfiai kép, azaz a valódi fotografikus kép más jellemzői is alkalmasabbak arra, hogy lényegi jelenségekre (fogalmakra) mutassanak rá. A kiállított munkáimban ezeket a kérdéseket teszem fel, illetve mutatom be. Ezek közül néhány: 1. a pozitív-negatív ellentétpár mint fotográfiai fogalom, más szemszögből jelenlét és hiány; 2. a kép fogalmától elválaszthatatlan kétdimenziós, azaz absztrakt sík (felület), vagyis a négydimenziós téridő és a két dimenzióba absztrahált kép viszonya; 3. a fény, melynek létezéséről közvetett tapasztalataink vannak, s a kép nyomként emlékezik rá.

SZABÓ DEZSŐ

Exposed

Az *Exposed* a korábbi *Fekete-fehér / Black & White* című sorozat képelméleti kutatásaiból következő, azt folytató, még redukáltabb, a kép alapvető tulajdonságaira rákérdező munkákból áll. Hagyományos fotográfiai eszközök segítségével keresi a kép, illetve a fotografikus kép fogalmának végső határait.

Az „exposed” kifejezés a fényképezésben az exponált, vagyis a megvilágított fényérzékeny felületre, azaz a technikai részfolyamat megnevezésére vonatkozik. További jelentései: „feltárt”, „kiemelt”, „felszínre hozott”, vagy „környezetének kitett”, „láthatóvá váló”, „megszemlélhető”. Átvitt értelemben pedig „leleplezett”, „lemeztelenített”.

Egy kép befogadásakor egységként érzékeljük a kép mediális és mentális tartalmát. Elménk azonban észrevétlenül oszcillál e két tartomány között. Csak racionális módon tudunk megkülönböztetést tenni e két külön-teremtésű információ között. A fotografikus leképezés alapvető jellemzője, hogy – az emberi szemhez hasonló módon – a fizika törvényei alapján alkot képet, általában sík felületen. Ezért tűnik a fotografikus kép a világ objektív másának: a képkalkotásban felismerhető azonosságok és a folyamat objektív elemei miatt. Ez azonban csak mítosz és káprázat. A kép nem azonos a világgal. Bármilyen eredetű kép redukált információ, tehát absztrakció. A mediális képek funkciója, hogy speciális információkat hordozzanak és adjanak át. Agyunk folyamatosan értelmezi és újraértelmezi a világot, még akkor is, ha ehhez nem kap újabb információkat. Az érzékszervek által közvetített és a tudat által modellált mentális képeket sem nevezhetjük megbízhatónak vagy egzaktnak.

A *Fekete-fehér / Black & White*-sorozat a fotogram jellemző tulajdonságai miatt foglalkoztatott. Az *Exposed* esetében az alapfelvetés az, hogy innen továbbgondolva hagyjuk el az objektum leképezését is. Így marad a fény, a fotópapír és még a két vegyszer, a hívó és a fixir. Ebben a külvilágra nem reflektáló (önreflektív) helyzetben felerősödnek a mediális kép (ebben az esetben a fotó és festmény) elemi tulajdonságai. Ezek a kép alakja, a felület, a hordozó, vagyis az analóg fekete-fehér fotográfia fizikai-kémiai tulajdonságai, valamint a folyékony vegyszerek alkalmazásából adódóan a festészeti nyelv elemei. Ezért ezeket a munkákat nevezhetjük fotófestménynek, vagy kémiai festménynek („chemical painting”), amelyek konceptuális tartalmakat hordoznak, és egy analitikus, reduktív szemléletmód eredményei.

A fotogram esetében a fotópapír sík felületére helyezett objektum formája illetve vetett árnyéka adja a lenyomatszerű képet. Az így létrejött alakzat teszi láthatóvá a kép keletkezésének elvét. Ez az alakzat tereli is egyben a figyelmet, az esetleges (egyedi) forma/téma irányába. Ezáltal olyan összetett a befogadás és az értelmezés aktusa. Általános értelemben a kép csak elvileg létezik, csak az egyedi képre mint esetre mutathatunk rá. „Ez egy kép.” Az analóg fotografikus kép, pontosabban a fényérzékeny fotópapír mint tárgy működésének még redukáltabb vizsgálata érdekében elhagytam a közvetítettséget, vagyis egy más tárgytól származó információ rögzítését. A képet, annak jellegét a fény, a fotópapír és a vegyszerek egymásra ható viselkedése határozza meg. Magában a kép síkjában zajló folyamatok hozták létre a formát. Ez a forma nem utal semmire, azonos önmagával. A festéstől eltérően (pl. akciófestmény) a „kép” nem a felületen keletkezik, hanem magában a felületben, a fotóemulzióban (silver-gelatin print), fiziko-kémiai úton. A probléma érthetősége érdekében minimálisan vettem igénybe a festészeti eszközrendszer lehetőségeit. Nincs nyoma a festészeti eszközöknek, gesztusoknak, s csak a gravitáció hatását használtam fel a fotóvegyzerek felhordásához.

Az alapkérdés az, hogy a tárgynélküliségben, ábrázolás-nélküliségben hogyan jeleníti meg magát a kép. Az absztrakt festészet nem tudja magát kivonni az ábrázolás rendszeréből. A geometrikus vagy amorf formák is az ábrázolás rendszerébe tartoznak, függetlenül attól hogy megfeleltethető-e valamely felismerhető tárgynak vagy jelenségnek. A radikális, illetve monokróm festészetben a festmény képtárggyá válik: a festmény egy befestett tárgy. A monokróm festészeti praxis a festészet alapvető nyelvi eszközeinek vizsgálatát teszi meg tárgyának. Még ez a redukált forma sem tudja azonban maradéktalanul kivonni magát az asszociációk teljes köréből.

A fotófestményben megjelenítő elemé maga a festészet módszere, technikája válik. A festészeti nyelv alapelemei jelennek meg, egyszerre eltakarva és felmutatva azt a törekvést, hogy önmagában a fényérzékenység fogalma hogyan ismerhető fel a képből. (A felfedés egyben elfedés is. A lét a létezőben fedi fel – és fedi el – magát.) Szélsőséges esetben a fehér vagy fekete téglalap a kezdő és végpont, mely konvencionálisan a kép (információ) előfeltételezett helye (fehér vászon, fekete tábla).

Az analóg, vagyis kémiai alapú fotográfia meghatározóan az ezüst-halogenidek (ezüst-jodid, ezüst-bromid, ezüst-klorid) fényérzékeny tulajdonságain alapszik. Sajátos fizikai jellemzőkkel rendelkezik. E sorozat kutatási tárgya az olyan, költőinek is nevezhető elnevezés értelmezése, mint a látens kép, vagy az információt hordozó ezüst explicit megjelenítése a kép felületén, ezzel is felmutatva az analóg fotografikus kép néhány meghatározó mediális tulajdonságát.

FEHÉR DÁVID

Képaramlás

Szinyova Gergő
új műveiről*

Szinyova Gergő:
Imaginary Viaduct

Art+Text Budapest

2016. október 5 – október 30.

A festmények szemlézése olykor nem több vizuális élvezetforrásnál, ám vannak esetek, amikor a képpel való szembesülés intellektuális kihívássá válik. Hosszú ideje vagyok szemlélője és csak rövidebb ideje értelmezője SZINYOVA GERGŐ festményeinek. Először 2015-ben kíséreltem meg rövid esszét írni egyik festményéről.¹ A látvány minél pontosabb leírásának feladata olyan

1 Fehér Dávid: Szinyova Gergő: ASGLPOPMOC182015, 2015, in: *Bátor Tábor aukciós katalógus*, Budapest, 2015, 36–37.

* Elhangzott Szinyova Gergő *Imaginary Viaduct* című kiállításának megnyitóján az Art+Text Galériában, 2016. október 5-én. (Szerkesztett, lábjegyzetekkel kiegészített változat.)

evidensnek tűnő összefüggések kimondására sarkall, amiket hallgatag kép-nézőként magamban tartanék. Szavakat keresek, és ezek a szavak talán a látványok belső összefüggéseit is megvilágíthatják. A 2015-ös festményen Szinyova félig transzparens festékrétegek expresszív rendszerét alkotta meg. A spaklival felhordott festékfelületek sajátos blur-effektusai feloldották a színmezők kontúrjait, GERHARD RICHTERT idézve destruálták a formák kemény éleit, mintegy mozgásba hozva, dinamizálva a képfelületet, a képalkotás és a képnézés folyamatszerűségét nyomatékosítva. A festékrétegek félig elfedték a képmezőre helyezett lézernyomatokat, amelyek sajátos fázisfotóként is felfoghatók, hiszen maga a festmény látható rajtuk készülésének különböző stádiumaiban.

Szinyova lefényképezi, digitalizálja és ekként elanyagtalánítja, majd kinyomtatja, felülfesti, és ekként re-materializálja a kép felületét. A lézernyomat ráadásul átnyúlik a festmény hátoldalára, mintegy körülölelve a képtárgyat, amelyet Szinyova gyakran nem a falra akasztva, hanem különböző installációk részeként mutat be. A kép képe ráíródik magára a képre és a kép részévé válik. A „még nem” és a „már nem” valamiféle végtelen jelen időben olvad össze a festmény felületén. Szinyova Gergő időhurkot teremt, és megcsavarja a teret. Elbizonytalanítja az „előtt” és az „után”, az „eredeti” és a „másolat”, illetve a „recto” és a „verso” viszonyát. A festmények a média-képek vég nélküli körforgásának részei, másolatok másolatainak, szimulációk szimulációinak rendszerébe illeszkednek, amelyben felborulni látszik a lineáris időrend.

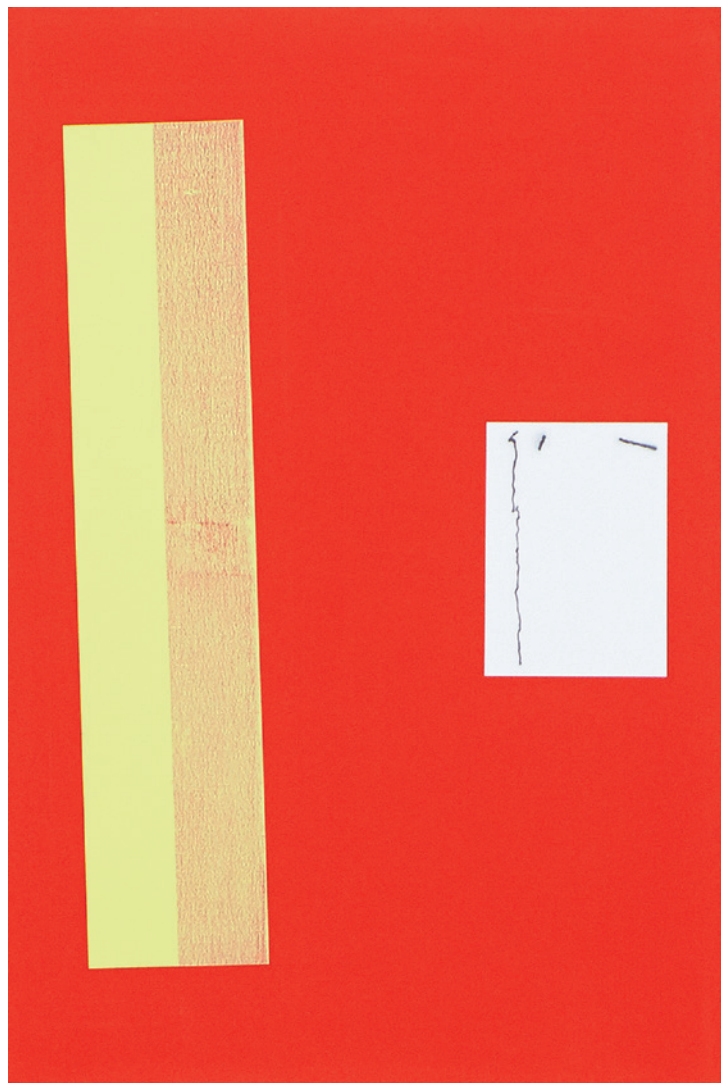
A nyolcvanas években a jelentős amerikai művészettörténész, DAVID JOSELIT (kurátortársaival, ELISABETH SUSSMANN-nal és Bob RILEY-val) egy *Endgame* című kiállításon vizsgálta a baudrillard-i szimulákrum-elmélet hatását a kortárs festészetre,² évtizedekkel később pedig „az önmaga mellé kerülő festészet” jelenségéről írt: a festmények hálózatokat teremtenek és hálózatokhoz kapcsolódnak, a virtuális képek végtelen áramlásának, körforgásának részei, egy középpont nélküli rendszer elemeiként.³ Nincs hierarchia és nincs időrend ebben az anyagtalansága ellenére is oly vibráló világban, amelynek útvesztőiben szinte követheletlenné válik egy-egy nyilvánosan megosz-

2 David Joselit – Elisabeth Sussman – Bob Riley (eds.): *Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, kat. The Institute of Contemporary Art, Boston, The MIT Press, Cambridge (Mass.) – London, 1986

3 David Joselit: *Painting Beside Itself*, *October*, Vol. 130, Fall 2009, 125–134.; David Joselit: *Reassembling Painting*, in: Manuela Ammer – Achim Hochdörfer – David Joselit eds.: *Painting 2.0. Expression in the Information Age*, exh. cat. Museum Brandhorst, Munich – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Prestel, München, London, New York, 2015, 169–181.



SZINYOVA GERGŐ
Imaginary Viaduct
Art+Text Budapest
2016 október 5 –
október 30.
© Fotó: Zana Krisztián



SZINYOVA GERGŐ
Imaginary Viaduct, Art+Text Budapest, 2016 október 5 – október 30.
© Fotók: Zana Krisztián



tott kép útja. A kortárs amerikai absztrakció jelenségeit elemezve LAURA HOPTMAN az „atemporalitás” – William Gibson által bevezetett – fogalmának segítségével jellemzi a folyton cirkuláló képek egymasmellettiségének és örök egyidejűségének, a végtelenné táguló jelen időnek a tapasztalatát. Ez az alapélmény lehet napjaink posztmediális karakterű absztrakt festészeti tendenciáinak is a kiindulópontja, a geometrikus absztrakció történetének – sokszor bejelentett – vége után.⁴

Merészség lenne azt állítani, hogy Szinyova Gergő az utóbbi évtizedek művészetelméleti szakszövegeire reflektálna festményein. Az azonban kétségtelen, hogy legújabb képsorozata a folytonos körforgásban lévő, újrahasznosuló, torzuló képi információk útjait modellezi és követi. Képciklusa a képek végtelen áramlását és virtualizálódását képezi le, egy tautologikus rendszert és egy sajátos időhurkot megalkotva. Kiindulópontja egy redukált vonalrajz, amelyet akvarellszínekkel fest körül. A vonalrajz és az akvarellkép kontúrjai visszaköszönnek a nagyméretű akrilfestményeken mint air-brushsal rajzolt éteri jelek. A vonalak a festményeken imaginárius papírlapnak tűnő fehér téglalapokra íródnak egy nagyobb kompozíció részeként. Az egymást idéző-ismétlő kompozíciók mintha a geometrikus absztrakció reciklált elemeit rendelnék egymás mellé: a tükörsima felület – olykor YVES KLEIN kékjét is idéző – fenséges monokrómiáját két párhuzamos sáv törli meg. Az egyik félig transzparens, a másik teljesen elfedi a képalapot. A szín-sávok szekvenciája a konstruktivista formaképzést éppúgy megidézi, mint a hard edge és a colour field painting redukált motívumait, például BARNETT NEWMAN „zip”-jeit, és azok a neo-geóhoz – főként PETER HALLEYhez – köthető kifordításait. A geometrikus kompozícióra képbe komponált képként íródik az air-brush rajz, amely mintha egyszerre idézné a kalligrafikus szemléletű informellt és a street art vulgárisabb művészetszemléletét.

Szinyova azonban nemcsak az absztrakt festészet jól ismert eljárásait és motívumait reciklálja, hanem saját kompozícióit is. A képek egymás variációi, ismétlései, másolatai, mintha a művész különböző filterekkel színezné át újra és újra ugyanazt a konstellációt. Képeit lefényképezi, szürkeárnyalattossá konvertálja, majd újra megfesti azokat. A szürke képvariánsok mintha egy szegényes eszközökkel kinyomtatott, fekete-fehér katalógus lapjait szimulálnák. Szinyova talán ösztönösen nyúl vissza a grisaille-festészet régi hagyományához. A szürkében tartott grisaille-elemek régebbi korszakokban illuzórikusan megfestett architektúrákat és plasztikai elemeket imitáltak, ezúttal viszont a szürkétönösű fényképek és reprodukciók világát is megidéző grisaille-festmények festményeket képeznek le. Képek képei, amelyekbe Szinyova egy eredendően is fekete-fehér képet ágyaz be, a kiindulópontul választott vonalrajzot, amelyet air-brush festménnyé szublimál. Egy másik sorozatán Szinyova a jól ismert vonalrajzot digitálisan manipulálja, elemeire bontja, újrendezi, ha tetszik, remixeli, majd lézerral vágja ki különböző variánsait a papír felületéből, éterien könnyed, mégis indusztriális karakterű látványokat alkotva. Ahogy a festménysorozat esetén, ezúttal is a vizuális információ alakváltozatait és torzulásait elemzi. A sorozat darabjai összeolvashatók egymással, ám a képfolyamnak nincs leolvasható időrendje és narratívája. A folyamatosan cirkuláló és módosuló képeket szemlélve az ember elveszíti orientációs pontjait, hiszen ebben a kontextusban értelmét veszíti az eredetiség fogalma.

Szinyova Gergőt mintha a technikai sokszorosíthatóság WALTER BENJAMIN nevezetes esszéjében leírt dilemmái, és a digitális sokszorosíthatóság – többek között – BORIS GROYS által elemzett jelenségei foglalkoztatnák.⁵ Mennyiben válik valami maradéktalanul megismételhetővé a mechanikus leképezés segítségével, és mennyiben válik mindez megfoghatatlanná a különféle virtuális felületeken újra és újra lehívott digitális képek világában. Szinyova tudatosan idézi meg a nyomdaipari termékek látványait és a grafikai design elemeit, miközben művei mögött felsejlenek az általa gyakran látogatott tumblr és instagram oldalakon felbukkanó képek remiszscenciái, a digitális kijelzők vibráló látványai és az apró elmozdulásokat egyetlen képpé tömörítő gif-ek dinamikája, talán több véletlennél, hogy képcímei az automatikusan generált fájlnevekhez hasonlóak. Képletesen szólva, a festmények felületei mintha egyszerre idéznék meg formatervezett könyvlapokat, hétköznapi látványtöredékeket és digitális kijelzőket.

Veszélyes lenne azonban mindezt a poszt-internet fogalma és a poszt-digitális képalkotás hívószava alá besorolni, hiszen Szinyova Gergő végső

4 Laura Hoptman: *The Forever Now. Contemporary Painting in an Atemporal World*, kat. The Museum of Modern Art, New York, 2014

5 Walter Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában, in: Walter Benjamin: *Kommentár és prófécia*. Gondolat, Budapest, 1969. 301–334., Boris Groys: *Modernity and Contemporaneity: Mechanical vs. Digital Reproduction*, in: Boris Groys: *In the Flow*, Verso, London – New York, 2016, 137–146.

sonon festményeket alkot, amelyek nemcsak megidézik, hanem elő is hívják a „technológia utáni”⁶ geometrikus absztrakció képi effektusait. Az intenzíven vibráló színmezők végtelen mélységű terek felé nyílnak, melyek előtt-között-fölött lebegni látszanak az egyre világosodó színsávok, afféle imaginárius képszegélyekként, árnyékba burkolózó térsarkokként, fokozatosan halványuló próbanyomatokként. A kézzel rajzolt air-brush kontúrok nyomatékositják, hogy mindez festve van. Az ismétlés sosem lehet tökéletes, a formák elkülönбöződnek egymástól.

Szinyova paradox módon az ismétlés gesztusa által teremt különbségeket. A képek ugyan egymást ismétlik, ám mégsem lehetnek tökéletesen azonosak. Redundancia, tautológia, szerialitás, reciklálás, ismétlés. Ezek a jól ismert és gyakran ismételt kifejezések jutnak az eszünkbe, amikor Szinyova egymáshoz hasonló, ám mégis egymástól különböző képfelületeit szemléljük. Asszociálhatunk a minimal art repetitív struktúráira és a neo-dadaizmus, illetve a pop-art monotonon ismétlődő képszekvenciáira is. Talán ROBERT RAUSCHENBERG volt az első művész, aki a mechanikus leképezésen alapuló ismétlést szembesítette a kézzel festett felületek megismételhetetlen minőségével. 1957-ben megalkotta a *Factum I-II* című képpárt.⁷ A két festmény kollázs elemekkel gazdagított felülete szinte tökéletesen azonos, ám a hasonlóság csak felerősíti a különbségekre fókuszáló befogadói érzékenységet. Rauschenberg a minimális eltéréseket és az emberi kézmozgásban rejlő véletlen faktort, ha tetszik, az egyedi és a sokszorosított dialektikáját teszi láthatóvá és kézzelfoghatóvá. Korlátozott mértékben megőrzi és felmutatja a benjamini értelemben vett aurát, a festői gesztus „itt és most”-jában rejlő megismételhetlenséget és reprodukálhatatlanságot. Mindez Szinyova Gergő festményeire is érvényesnek tűnik, jóllehet, a művész a festménysorozat kapcsán nem is Rauschenbergre, hanem a rauschenbergi eljárás egyik kezei örökösére, BERNARD PIFFARETTIRE hivatkozik. Piffaretti szintén kézzel festett, megduplázott struktúrákat alkot, és azokat „Moving pictures”-nek, vagyis mozgó képeknek nevezi. Piffaretti más esetben az időrend hiányára („No chronology”) utal,⁸ és mindez Szinyova legújabb sorozatának is fontos sajátossága, hiszen a hangsúly az ő esetében is a képek és a motívumok mozgásán, mozgatóján, átalakulásán, manipulációján és mutációján van. Akár 2015-ös festményén, ezúttal is időhurkot hoz létre, a folyamatos ismétlés és ismétlődés kezdet és vég nélküli képsorát.

Kicsit olyan ez, mint WADE GUYTON monokrómiája, amelyet a vásznon nem emberi kéz, hanem tintasugaras nyomtató hoz létre: finoman becsíkozva, kiszámíthatóan, mégis esetlegesen befestékezve a felületet, ismétlődő, mégis megismételhetetlen struktúrákat alkotva. Guyton monokrómiája, akár ALEKSZANDR RODCSENKÓÉ és AD REINHARDTÉ a festészet nullfokát és végpontját tematizálja, a festészet helyzetére, szerepére, létre és halálára kérdez rá. Beszélhetünk a modernista szellemiségű geometrikus absztrakcióról mint gyászunkról abban az értelemben, ahogy arra YVE-ALAIN BOIS utalt egyik nevezetes esszéjében?⁹

A kérdés messzire vezet, hiszen Szinyova tautologikus sorozata nem a „szétmásolás” okozta információvesztés jelenségét és a látvány devalválódásának folyamatát prezentálja, hanem inkább a megismételhetetlen festői gesztusban rejlő esztétikai többletet mutatja fel. A minimális elmozdulásokat, módosulásokat, a kéz tudatos és öntudatlan megbicsaklásának nyomainak csakis a sorozat darabjainak összenézése, vagyis a kiállítás címében említett „imaginárius viadukt” végigjárása során észlelhetjük. És ezáltal magunk is belekerülünk a Szinyova által megalkotott, vég nélküli képáramlásba. A festészet befogadása ennyiben nem más, mint átsétálni az anyagfolyam fölött húzódó imaginárius viadukton. Meglátni a viadukt láthatatlan köríveit, amelyek virtualitásuk ellenére is megőrzik robosztus anyagszerűségüket és érzéki potenciáljukat. Illuzórikus karakterük ellenére is jelenvalóak. Szinyova Gergő festményei ennek az imaginárius viaduktnak a kontúrjait keresik, mindannyiunkat szembesítve a festészet kortárs befogadásának kihívásaival.

6 Lásd a Tate Modern *Making Traces* című 2015-ben nyílt gyűjteményi bemutatójának *Painting After Technology* című alegységét olyan alkotókkal, mint Sigmar Polke, Albert Oehlen, Tomma Abts, Christopher Wool, Amy Sillman, Charline von Heyl, Laura Owens, Jacqueline Humphries (kurátor: Mark Godfrey).

7 A kérdéssről lásd: Branden W. Joseph: A Duplication Containing Duplications, in: Branden W. Joseph (ed.): *Robert Rauschenberg, October Files 4*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) – London, 2002, 133–160.

8 *Bernard Piffaretti: No Chronology*, Klemm's gallery, Berlin, 2016; *Bernard Piffaretti: Moving pictures*, galerie Cherry and Martin, Los Angeles, 2015

9 Yve-Alain Bois: *Painting: The Task of Mourning*, in: *Endgame*, 1986, i.m., 29–49.

Hidegtelelés

Halász Károllyal beszélget Sirbik Attila

HALÁSZ KÁROLY (sz. 1946) munkásságának indítótüzét Pécsi Műhelyes korszaka jelentette (1969–1980). Ebben a csoportos működésében találta meg egyéni hangját, melyben párosította a természeti környezetből való formai kiindulást, valamint a gimnáziumi éveiben nagy figyelemmel kísért nemzetközi áramlatok, művészek – legfőképp az op art és VASARELY művészetének – hatását. Mindezek következtében korábban kibontakozó geometrikus látásmódja (így a díszítő szakon elsajátított ornamentikák és minták szerkesztésének tudása, a LANTOS FERENC adta geometrikus nyelvezet és gondolkodásmód) párosult a többi taggal (FICZEK FERENC, KISMÁNYOKY KÁROLY, PINCZEHELYI SÁNDOR és SZÍJÁRTÓ KÁLMÁN) véghezvitt akciók kísérletező jellegével. Halász művészetében így alakulhattak ki a hetvenes években azok a szálak, amelyeknek köszönhetően egy tematikailag és mediális szempontból is szerteágazó életművet épített fel, ötvözve műveiben a festészetet, grafikát, szobrászatot, valamint az installációt, az akcióművészetet, a performanszt, a body artot, a videót és a filmet. Halász oeuvre-jében azonban – a Pécsi Műhely többi tagjával ellentétben – a festészet maradt a domináns műfaj, azon belül is az a törekvés, hogy a geometria mítoszán keresztül feldolgozza, személyessé tegye a geometrikus elemeket. Az acb galéria most először mutatott be egy olyan válogatást,¹ amely kizárólag Halász Károly *Magasles* című sorozatára koncentrált, bejárva annak mediális változatosságát és gazdagságát, tükrözve a művész életművére jellemző kísérleti anyaghasználatot. Ipari vászonra festett grafikákon, festményeken, sík- és térplasztikán, valamint egy, a kiállítás alkalmából rekonstruált, eredetileg 1972-ben Balatonbogláron, majd 1978-ban Pécsen bemutatott fémplasztikán keresztül bontakoznak ki azok a geometriai, konstruktivista, sík- és térbeli formai kérdések, amelyek a mai napig foglalkoztatják Halász Károlyt.

☛ **Sirbik Attila:** *Amikor a hetvenes években elkezdte a Magasles-sorozat kidolgozását, az államhatalom hogyan viszonyult a konstruktivista képzőművészeti dimenziókhöz?*

☛ **Halász Károly:** A *Magasles* első térplasztikai megvalósítása 1972-ben a Pécsi Műhely kiállításával együtt besorolódott a többi balatonboglári kiállítás „elkes” államhatalmi fogadtatásába. A rendezéskor, a rendőrségi igazoltatások és az esti visszatoloncolás a balatonboglári vasútállomásról Pécsre, egy éjszakai üres vonaton, majd másnap autóstoppal egy kölcsönkért százassal a megnyitóra, épp hogy csak odaérve, szokatlannak és értelmetlennek tűnt számomra. A zűrés események később kiállítási lehetőségeim ritkulásával, illetve azok kijátszásával gyarapodtak. Pécsen mi a Pécsi Műhelyben dolgoztunk – mindenki erejéhez és idejéhez mérten. Alkotói struktúráim időnként reagáltak a merev társadalmi viszonyokra. Malevics fekete négyzete számomra egy kemény, komor üzenet is volt egyben. A Modern Magyar Képtár Pécsen aktívan tette a dolgát, megalapozva a város hírnevét. A *Mozgás '70* és más hasonló kiállítások fontos eseményeknek számítottak.

☛ **SA:** *Alkotói pályáját mennyiben határozta meg az, hogy éppen Pécsről indult – ez mindig is origó maradt?*

☛ **HK:** Miután Pécsen a Művészeti Gimnáziumban végeztem díszítőfestőgrafika szakon, még 18 évig éltem ott. A gimnáziumban nagyszerű, az egyeteméről áthelyezett tanáraink voltak. Neves festőművészek tanítottak bennünket. Szakmai hiányosságaim pótlása szempontjából számomra jelen-

1 Halász Károly: *Magasles*, acb Galéria, Budapest, 2016. szeptember 8 – október 27.



HALÁSZ KÁROLY
Magasles, képtervek, 1972
© Fotók: Sulyok Miklós

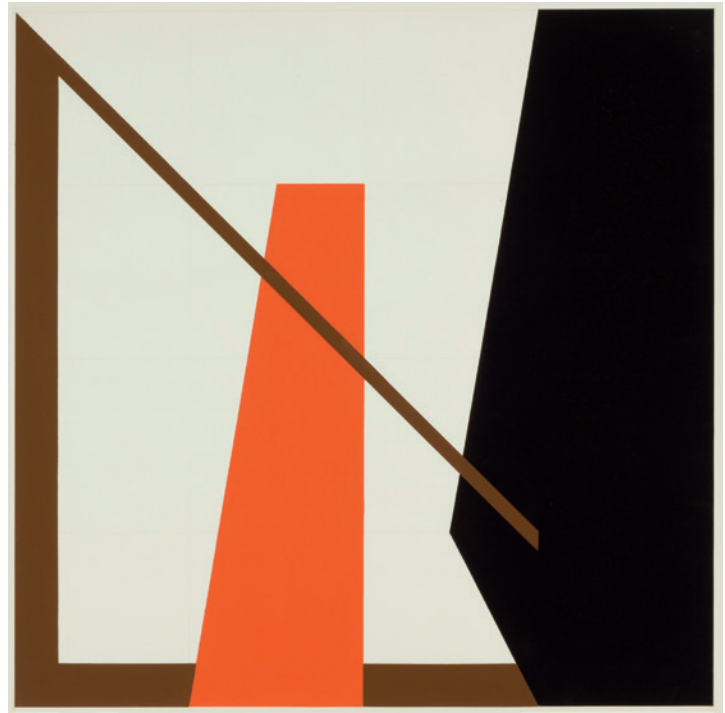
tős szerepet játszott a Megyei Könyvtár kiváló olvasóterme, csodálatos albumokkal, néhány fontos külföldi folyóirattal. Heti rendszerességgel látogattam már a kollégiumi éveim során is, 1962-től. A kollégiumban, ahol szinte katonai szigorral vigyáztak ránk, az éledő beat-korszakkal töltődünk fel. Később az első munkahelyem távol esett a művészet világától, de hasznos volt számomra, mert kitartásra ösztönzött. Kialakult bennem egy olyan csendes kitartás és ellenálló dac, amelyet kamatoztatni tudtam szakmai céljaim elérésekor. 1960 és 1980 között Pécs egy pezsgő, eleven város volt, így maradt meg emlékezetemben.

SA: Konstruktivisták gondolkodásmódjában milyen egyéni utakat tudott és tud bejárni? Ott voltak már a hetvenes években is a kortársak, illetve a magyar avantgárd első generációjának hatása?

HK: A konstruktivista gondolkodásmód valószínűleg a pécsi Bauhaus-kötődések és hagyományok ápolásával kezdődött, Lantos Ferenc oktatási módszereivel párhuzamosan. Ezen kívül többször kerestem fel BAK IMRÉT, NÁDLER ISTVÁNT, FAJÓ JÁNOST, különösen amikor Kasselbe készültem a documenta 5 kiállítás megtekintésére. Ebben az időben sokat leveleztem, galériáktól, művészekről kértem információkat. Fontos volt KASSÁK LAJOS utolsó kiállításának élménye Budapesten, a Rákóczi úton a Fényes Adolf teremben (1967), meghívásokat kaptam közös kiállításokra. Viszont a fizikai távolság akkoriban sajnos igen nagy volt a két város között. Különböző is csórók voltunk, anyagra sem nagyon tellett, nem, hogy utazásokra. Mindannyiunknak folyamatosan volt munkahelye, ahol időnk és energiánk nagy része elveszett. A nemzetközi Grafikai Biennálékra postán küldtünk munkákat. KOVALOVSKY MÁRTA és KOVÁCS PÉTER Székesfehérvárról is figyelemmel kísérte tevékenységünket. HEGYI LÓRÁNDdal is tartottam a kapcsolatot.

SA: Voltak évek, amikor a kritika a táblaképfestészet válságát, sőt halálát jövendölte. Ezt Ön képzőművészként hogyan élte meg?

HK: Nálam általában több, párhuzamosan elindított szakmai problémásorozat volt terítéken. Fotó, festés, plasztikai munkák... Ezek közül mindig azon dolgoztam épp, amelyikhez volt anyagom, vagy amelyikre időt tudtam szakítani. Sikeresült acélszobrász művésztelepeken is részt vennem Dunaújvárosban a fehérvári István Király Múzeum ajánlásának köszönhetően, ahol később az első nagy kiállításom is volt 1982-ben. Ebben az időben történt az, amikor nagy csinnadrattával jöttek a művészet végéről és haláláról szóló hírek. Lehet, hogy éppen ekkor festettem a legnagyobb lelkesedéssel, mert ekkor volt erre lehetőségem, PERNECZKY GÉZA ösztöndíjjal járó kölni meghívásainak hála. Megfelelő környezetben, jó anyagokkal, jó galériák, múzeumok közelében tudtam dolgozni. Vidáman vészeltem át azt az időszakot. Sikeresült néhány performansz és film megvalósítása is Amszterdamban, Miskolcon, Karcagon és Budapesten.



SA: Amikor az akcióművészet, a body art, a video és a film vizeiről újra a táblaképfestészet irányába evezett, csónakjába beugrott az amerikai minimal art impulzusa is?

HK: Az amerikai minimal art impulzusa már korán, nagyon korán megérintett. Abban az időben, amikor a Magasles problémáinak feldolgozásával bíbelődtem. Ha az ember viszonylag nagyobb méretekben gondolkodik, ki kellett várni a megfelelő anyagokhoz való hozzáférést és más, egyéb technikai lehetőségeket, ahhoz, hogy megvalósíthassa elképzeléseit. Az akcióművészet és a fotózás jelentette a kalandot és a kísérletezést.

SA: Mit jelent személyessé tenni a geometrikus elemeket? Nincs ebben semmilyen ellentmondás, feszültség?

HK: Ha sikerül, akkor örömet és lendületet jelent a további tevékenységemhez. Munkáim alkotása közben folyamatosan keresem az ellentmondásokat, és igyekszem megteremteni, ha szükséges, kiprovokálni a feszültségeket. Szeretnék olyan dolgokat is bemutatni, amiktől a nézőnek tágra nyílnak a szemei, esetleg ugrik egyet vagy hideglelést kap.

SA: Kísérletezés és kutatás mindenek felett?

HK: Igen, számomra ez egy örökölt, folyamatos tevékenység.

HALÁSZ KÁROLY
Magasles (rekonstrukció), 2016, installáció (részlet)



A punk nem halott – avagy feltámadás Barcelonában.

Spanyol kiállítási körkép

Szűkített spanyol körképünk kiindulópontja a madridi Prado Bosch-kiállításának „szatellitje” volt: ALVARO PERDICES és ANDRÉS SANZ videóinstallációja, a *Gyönyörök kertjének dekonstrukciója*, a *Végtelen kert*.¹ A nézőt körbeveszi a kép, s egy érzéki és konceptuális téren vezet át a Paradicsomtól a Pokolig. A festményt több univerzumra bontják fel, hogy mindent átfogó élményt adjanak a végtelen díszítéssel, valamint JAVIER ADÁN és SANTIAGO RAPALLO zenéjével. A töredékes képek, a változások mértéke, a meglepő mikro-narratívák új dimenziót adnak, és segítik annak megértését, hogy Bosch műve kezdettől napjainkig miért keltett és kelt döbbenetet.

Művészi zajok és a füldegős teremőr

Az 500 éves távlat után egy alig 50 éves nyílt ki a barcelonai kortárs művészeti múzeumban, a MACBÁ-ban. *A punk, és nyomai a kortárs művészetben*² GAVIN TURK nyitófotójával fogadott, melyen Sid Vicious öltönyben szegezi a pisztolyát a nézőre. (A kép természetesen Warhol coltos Elvis Presley képére emlékeztet.) A tárlat megidéz az eseményeket a Sex Pistols utolsó koncertjéig és a máig. A kiállításban fontos szerephez jut MARCUS GREIL és könyve, a *Rúzsnyomok* (1989), amelyben megírta a punk történetét. A kritikus ott volt az utolsó Sex Pistols koncerten, emlékezett arra, ahogy J. Rotten fogcsikorgatva énekelt a punk anarchiáról, és feltette a ma is aktuális kérdést: érezték valaha, hogy be vagytok csapva, hogy csaltatok?

Olyan radikális és nonkonformista mozgalmak örököseként, mint a DADA és a szituacionizmus, a punk a huszadik század leghosszabb ideig tartó kulturális referenciájává vált. A kiállítás azt vizsgálja, milyen hatást gyakorolt a punk a kortárs művészetre, megjelölve azokat a kritikus és kérdéses szellemi területeket, amelyek a legjobban mutatják a punk-mozgalom nyomait. A Sex Pistols-t olyan új punk bandák követték, mint a Teenage Jesus, a Jerks vagy később a Sonic Youth. A kezdést hatalmas siker követte: a punk-robbanás, amely alapvető fontosságú zenei mozgalom volt a hetvenes évek második felében.

A kiállítás koncepciója szerint a punk megkérdőjelezte a 20. századi létezés alapjait, kiindulva a szituacionisták mindent tagadó szlogenjeiből vagy a dadaisták forradalmi erőszakot hirdető nyilatkozataiból. „Nincs jövő” – ez volt a punk egyik jelszava, amit korábbi mozgalmaktól vett, de velük ellentétben tömegkultúrává vált: hatása túlmutatott az angolszász világon és a zenén. A túlhaladott történelmi jelenségeken átlépve a világ megértési módjára utaló jelzővé vált: a punk kritikus, radikális, ellenkulturális, a szabadság jelképe. A punk mint a sebesség, a zaj, az inkorrektesség, a nonkonformitás, a tagadás, az ellenzékliség és a provokáció attitűdje, végigvonul a századon. A gazdasági, politikai, szociális és kulturális szféra nyugtalanságának a megnyilvánulása, annak jelzése, hogy a hippi-álmom véget ért. A konzervatív-

vizmus visszatért, az olajválság, a kezdődő terrorizmus, a fiatalok jövőtlensége kilátástalan helyzetet teremtett.

A kiállítás a punk befolyását vizsgálja a kortárs művészetben, máig tartó, hiteles történetének bemutatásával, M. Greil szavaival: a napjainkban is látható nyomok követésével. A hatalmas terekben sétálva erősödik a benyomásunk, hogy a művészek, a trendek és a média közötti megosztottság ellenére a *zaj* egyesíti az alkotókat. Ez az attitűd, amely a dadaizmustól, a szituacionizmusig követhető, és ami még mindig tovább él a kortárs művészetben. A „punk is not dead” itt nemcsak szlogenként jelenik meg, az okok visszhangjaként, amelyek az elégedetlenséghez, nonkonformizmushoz, a hit elvesztéséhez, a korábbi ikonokkal, a fennálló rendszer belső gyakorlatával kapcsolatos heves kritikához vezettek.

Több mint hatvan művész vett részt a kiállításon, akik résztvevői és tanúi voltak a punk robbanásnak a hetvenes években, és tevékenységüket mint igazi felbujtók és aktivisták végezték. Voltak idősebbek is, akik a punk más, radikális mozgalmakhoz kötődését reprezentálják. Sokuk számára a punk művészetük referenciális elemévé vált, mert alkotó módon felhasználják a zajt, a kivágós tipográfiát, az anti-dizájnt és a csúnyaságot, és kizárják a direkt zenei hatásokat. A kiállítás bemutatja a punk-attitűd más nyomait is, mint a tagadás, ellenzékliség és rombolás, a félelem és a terror jelenléte a társadalomban. Beszél mindarról, ami elidegeníti az egyéneket, ami a pszichotikus államhoz vezet, mint az értékvesztés, normanélküliség, nihilizmus, a gazdasági rendszer kritikája és az anarchia, a szexuális felszabadulás követelése, a test mint harctér felmutatása.

A kiállítás a képek, műtárgyak mellett fanzinok, videók, filmek, cikkek, posztterek, könyvek és lemezek összessége. Részleteket láthatunk DEREK JARMAN *Jubilée* című filmjéből, előttünk van a *Mechanikus narancs* plakátja, egy szobában pergő filmen és kézzelfoghatóan CHRISTOPH DRAEGER müncheni terrorakció rekonstrukciója. Dokumentumok a punk történetéről, robbanásáról és hatásairól.

Az ismert külföldiek, VALIE EXPORT, NAN GOLDIN, MARTIN KIPPENBERGER, PAUL MCCARTHY mellett számos helyi művész munkáit is látni lehetett: többek között MARCELLÍ ANTUNEZ, JUAN P. AGIRREGOIKOA, JORDI COLOMER, JOTA IZQUIRDETO, JORDI MITJA, PEPO SALAZAR, SANTIAGO SIERRA műveit. A hitelességre való törekvést az időnként az egész MACBÁ-t megrázó zajeffektek mellett jól szemléltette a fülvédőt viselő teremőr.

Show – a gondolkodtató

Két emelettel lejjebb – a nálunk jórészt ismeretlen – ANDREA FRASER kiállítását láthattuk *A Jó kis show, ugye?* alcímű kiállítás³ erős kihívással él a tár-

3 Andrea Fraser: *L'1%, cest moi*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona; 2016. április 22 – szeptember 4. <http://macba.es/en/exhibition-andrea-fraser/1/exhibition-archive/expo>

EDUARDO BALANZA

Radio Cobra, 2005–2016, vegyes technika



1 *Jardin infinito / Infinite garden*. Museo Nacional del Prado, Madrid; 2016. július 4 – október 2. <https://www.museodelprado.es/en/whats-on/exhibition/infinite-garden/8776099b-f37a-4c5e-b706-e8b06928a4ae?searchMeta=infinite%20garden#>

2 *Punk. Its Traces in Contemporary Art / Punk. Sous Rastros en el Arte Contemporáneo*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona; 2016. május 13 – szeptember 25. <http://macba.es/en/exhibition-punk/1/exhibition-archive/expo>

sadalmi normákkal szemben. A művész lépten-nyomon demonstrálja, hogy művészetében a társadalomtudományokra támaszkodik, bemutatva, ahogy a művészet és annak belsővé tétele megjeleníti a társadalmi hierarchiákat és a legitimitást. Pierre Bourdieu úgy írja le az utóbbit, mint olyan tény, ami az egyes ember létezésének igazságos voltát jelenti, a megfelelő, elfogadható létet.

Bourdieu mérőkövetek tekinthető, a kultúrafogyasztásról és a társadalmi rétegződésről szóló kutatásából kiindulva Frasernek is volt néhány projektje, amelyben a művészet, az ízlés és a társadalmi osztályok összefüggését vizsgálta. Az ő sokhangú performansa, a *Segíthetek három*, 1991-es, 2005-ös és 2011-es verziójában ciklusokon keresztül vizsgálta, hogy az egyes társadalmi osztályokban a művészet, különösen az építészet és a dizájn miként szolgált eszközként a megkülönböztetésre, hogyan legitímálta (vagy nem) az osztálykülönbségeket, attól függően, hogy az egyén milyen hozzáféréssel rendelkezett az egyes kompetenciákhoz, és milyen lehetőségei voltak, hogy megszerezze azokat. Fraser munkái a pszichológiai extrém és a szociológiai, érzelmi és gazdasági kutatások határait feszegetik. A politikai kultúrával való kapcsolat fenntartása kutatási módszerének alapeleme.

Ez a kiállítás az egyik munkájáról – *Le 1% c'est moi* – kapta a címét, egy esszéről, amely tele van statisztikai gráfokkal, mely társadalmi-gazdasági kutatások eredményét tartalmazza arról, hogy milyen korreláció van a jövedelmi egyenlőtlenségek és a művészeti piac virágzása között az USA-ban és másutt. Radikálisan különböző formákat választva a 2003-as cím nélküli munkájában bemutatja, milyen a kapcsolat a legintimebb viszonyaink és a gazdasági viszonyok között, amelyek a köz- és magánéletünket meghatározzák. A *Projekciónban* (2008) Fraser a saját eszét és testét használja, hogy bemutassa a művészi pozíciókra ható érzelmi konfliktusokat. A *There 's No Place like Home* (2012), amit Fraser a 2012-es *Whitney Biennáléra* készített, bemutatja a kapcsolatot az érzelmi konfliktusok – mint oly sok művészi pozíció meghatározója – és a társadalmi-gazdasági konfliktusok között.

Mit akarunk a művészettől? Ez Andrea Fraser alapkérdése, amit munkáival a kulturális élet szereplőihöz – művészek, gyűjtők, galeristák, támogatók és



JORDI COLOMER
NoFuture, 2006, videó, 9:43

a közönség – intéz. A terület és téma specifikus, kutatás alapú módszerével, amelyet a konceptualizmusból eredeztet, feminista kutatásokat kombinál a szubjektivitásról és a vágyakról; módszere alapvetően a pszichoanalízisben gyökerezik, abban az elvben, hogy valaki a struktúrákhoz és a személyes viszonyaihoz alapvetően a saját életével, előadásával kötődik.

Az intézmény-kritika gyakorlatával összhangban Fraser munkáinak alapja a művészet világának kritikai elemzése, amiben alkotóan használja Pierre Bourdieu elméletét a reflexív szociológiáról és a szociális mezőkről. Ebből a perspektívából az intézményeken nemcsak a speciális szervezeteket értjük, mint például egy múzeum, de olyan területeket is, mint a művészet világa, amely együtt létezik más társadalmi struktúrákkal. Ezek a struktúrák nemcsak intézményesültek egy múzeumban és objektiválódtak művészi alkotá-

Punk. Its Traces in Contemporary Art, MACBA, részlet a kiállításról
© Fotó: Miquel Coll



Illetlen szerelem

Lelkes A. Gergely Titkos
tavasz című kiállítása

Budapest Galéria, Budapest
2016. szeptember 8 – október 9.

sokban, de megszemélyesültek és belsővé váltak az egyes személyekben is. Fraser ezt a folyamatot mutatja be munkáiban, speciális szerepeket vállalva és különböző társadalmi pozíciókban cselekedve, hogy feltárhassa a létező kapcsolatokat a nézőnek, inspirálva, hogy az reagálhasson a különböző perspektívákra és kialakítsa a sajátját. Munkái tele vannak intellektussal és humorral, igazi kihívást jelentenek a befogadó számára.

Fraser első egyéni kiállítása Spanyolországban egyfajta gyűjteménye az elmúlt harminc év kritikai művészetének, performanszt és installációt, szövegalapú munkákat és dokumentációt egyaránt bemutatva.

Másként modern

A Ramblas tengerparti végén, az egykori rendházban működik az Arts Santa Monica,⁴ a kreativitás, a kutatás, a meditáció és előadások műhelye, amely elősegíti az értékek bemutatását, az attitűdök fejlesztését a diszkurzivitás jegyében. Az új, 2006-óta működő modell nagy elismerésre tett szert a katalán művészeti szcénában, e módszerrel folyó munkát most retrospektív kiállításokon⁵ mutatták be. Feltűnő a nyitottság a társadalmi problémákra, a szociológiai szemlélet. Az Arts Santa Monica lapításakor már zajlott a pénzügyi, gazdasági válság, s a művészek ennek hatására ábrázolták a munka világát. EFRÉN ÁLVAREZ egy áruházba ment dolgozni karácsony előtt, a munkát és a szociális kapcsolatokat tanulmányozva. ANNEGIE VAN DOORN két évig élt a városban, majd ezer e-mailjét kézzel írta le. Mai „luddista”, géprombolóként cáfolja a technológia hasznosságát. Másoló gesztusa, a kézügyesség az emberi munkaképesség új formája a poszt-indusztriális kontextusban. Egy csoport a gazdasági folyamatba helyezte a művészi alkotást: GLORIA FERNÁNDEZ, JOAQUIN REYEA, ÁLVARO ICAZA, DAVID F. MUTILOA *Tranzakciója* egycentes érmék tömegét szórta el a kiállító tér sarkában, nem akadályozva a „kisajátítást”. Mit jelent a művész mint munkás: ezt mutatja be CIPRIAN HOMORODEAN szórólapjain. Mintegy 300, kézzel rajzolt lapon ajánlkozik minden szolgálatra: takarítástól, szállítástól a számítógépjavitásig, nyelvtanítással és a képzőművészetig. A szellemi itt azonos szintre kerül a fizikai munkával, így a művész z egyre bizonytalanabb helyzetű munkásosztály tagja lesz. Egyben felfedi a művészeti világ egyik közismert „titkát” is, miszerint nagyon kevés művész tud megélni kizárólag művészi-professzionális munkából.

Az emeleten fiatal fotósok tárlata, *A közeljövő mítoszai*⁶ mutatta be, hogyan néznek szembe a jövő kihívásaival a nagyvárosok, a „metropoliszok”. ARNAU BACH Európa 2013-as kulturális fővárosában, Marseille-ben látta a megújult régi kikötőt, míg más elhanyagolt részek kimaradtak ebből, így a társadalmi-kulturális különbségek nőttek. CARLOS ALBA Londonban a külföldiek mozgását figyelte meg, és a bevándorlók helyzetét kombinálta portrékkal, tájképekkel. NICO BAUMGARTEN azt kutatta, hogy a társadalom peremén lévő milyen alternatív modellt keresnek a fennmaradásukra, energiafüggetlenségükre. A tárlat jórészt hasonló, jövőtlen jövőképet mutatott, mint a punk kiállítás a MACBÁ-ban.

4 <http://artssantamonica.gencat.cat>

5 *ART JOVE 2006–2016*. Arts Santa Monica, Barcelona; 2016. szeptember 19 – október 2.

6 *Myths of the Near Future / Mites d'un futur proper*. Arts Santa Monica, Barcelona; 2016. július 19 – szeptember 2. <http://artssantamonica.gencat.cat/en/detail/Docfield-216>

A közeljövő mítoszai, Arts Santa Monica részlet a kiállításról



A nyelv előtt

LELKES GERGŐ őskori festő, a régi törzsi varázslók rokona – konnektorokat gyárt a túlvilághoz. Olyan helyeket, amelyek jók az átlépésre; mint a horizont, ahol a víz és az ég találkozásánál az indián főnök átevezhet a túlvilágra meg vissza.

A túlvilágot mi még nem láttuk, az is lehetséges, hogy csak saját evilági konstrukciónk, de akár anyagában, akár jelképesen, valahogyan mindenképpen létezik, még az ateista számára is – még ha magunknak sem valljuk be a hitünket, akkor is –, hiszen az ember irracionális lény, amióta a tudat létrejöttével elvesztett édeni kapcsolatot hitekkel, tervekkel, képekkel, történetekkel, formákkal, álmokkal, emlékekkel és ábrándokkal próbálja pótolni. Drogokkal, és ezek hasznos drogok, ha elviselhetőbbé teszik a meztelességünkre, szóval a létünkre való ráébredést. A tét a lét.

E kiállítás képeivel olyan világban mozgunk, amelyben még nem volt nyelv. Mikor nem az emberi megállapodások döntötték el, hogy mi mit jelent, hanem amit láttunk, hallottunk, éreztünk, szagoltunk, azonos volt azzal, ami volt; tudtuk, ha menekülni kell, tudtuk, ha enni, dugni vagy harcolni kell. Formátlanság, áramlás, örvénylés fogódzók nélkül, gondolkodás semmi. Ezek a képek civilizálatlanok.

A mentálhigiénés festészet

Ma a szavak és fogalmak rendje a fogódzónk, azt képzeljük, hogy léteznek azok a dolgok, amelyeket ilyen hangsorokkal jelölünk: *szék, barátság, flex, nemiség, haza, vallás, középkezdés, jogrendszer*. Rábízzuk magunkat a nyelvre és a gondolkodásra, ezekre a száználmas képtelenségekre, aztán csodálkozunk, amikor folyton vitatkozunk, háborúzunk, gyűlölködünk miattuk. Hát nem így megy. A szavaink a civilizációnk, és annyit is érnek; a civilizáció adta nekünk a gyógyszereket, a születésszabályozást és a vezetőkes vizet, de az atombombát és a bipoláris depressziót is. Nem lett tőle jobb, csak más lett; mégis hajlamosak vagyunk elfelejteni, hogy a civilizáció fiatal, a valódi motívumaink pedig millió éves állati drávjok; a racionalitás olyasmí, mint a vékony jég a mély víz felett. A mélyben mérges medúzák vörös csalánuszályokkal, iszonyatos karjaikat tekergető lila puhatestűek, fekete barlangszájából kiugró murénák a pofájukba lapáttal behányt fogazattal; ez a mi otthonunk, ez úszkál bennünk, és a kontroll a szörnyeknél van, de mi minderről nem akarunk tudni, hanem azt füllentjük magunknak, hogy márpedig az ember ésszel él, szépen rágyalogunk a centis jégrétegre, aztán nézegethetünk, amikor beszakad: diliházba jutunk, szétesik a családuknk, Führert választunk magunknak, hazug homlokzatokat építünk. Akkor már jobb benézni a jég alá önként. Rémes lesz, de legalább megtudjuk. Vállaljuk fel a szörnyeinket, akkor nem megtépnek bennünket, hanem csak illetlenül viselkednek – kínos, de az még mindig jobb. Most benézhetünk a jég alá.

Az illetlen művészet

Peire Vidal trubadúr a 12. században élt Toulouse környékén. Regényes életrajza szerint *beleszeretett* egy hölgybe, és mivel a hölgyet *La Lobának* (nőstényfarkasnak) hívták, a költő hím farkas akart lenni: farkasbőrt húzott, szögekből gyártott körmököt applikált az ujjaira, így kódorgott a környéken. Nyilván halálra rémítette a vár alatt legeltető birkapásztorokat, de nem ez volt a baj. Hanem egyszer a hölgy férje vadászni indult, vitte kalandra éhes vadászkutyáit, a kutyák szagot fogtak, elkapták a zavarodott elméjű hippit



LELKES A. GERGELY
Februári zakatolás, 2012, olaj, fatábla, 27 × 75cm (részlet) © Fotó: Lisztes Edina

és csúnyán megrángatták, alig tudta kimenteni közülük La Loba férje. Végül hazavitték és gondosan ápolták, Vidal felépült, La Loba és a férj pedig kicsit szégyenkeztek a baleset miatt, ugyanakkor jól mulattak a költő eszletlenségén. De hát csodálkozik Vidal? Nem csodálkozik, sőt: ő csinálta magának. Kivonulni a civilizációból, a vadonban lakni, állatnak öltözve asszonyokat kerülgetni illetlen és obszcén viselkedés, ám az adott helyzetben a lehető legadekvátabb eljárás volt – beleértve a tragikomikus befejezést is, hiszen a dühös véredek nélkül minden lezáratlan maradt volna. A *trobar* művészete a túlvilági, isteni szerelmet rávetítette a nőre (ritkábban férfire): ahogy a kolostorok szerzetesköltői Istenről és a szentekről írtak himnuszt, pont azzal az eszközzel, retorikával és apparátussal énekeltek a nő szerelméről a trubadúrok; ami eddig az isteni szerelem volt, az most a hölgy szerelme lett. Ez az egyszerű csere szélsőségesen kifinomult szimbolikába és formakultúrába mozgatta a kor udvari művészetét, olyannyira, hogy azt már maguk a szerzők sem bírták: az égi, az anyagtalan szerelem versei mellett – talán az egyensúly helyreállításáért – megírták derekas trágárságaikat, ráadásul ugyanazokban a kódexekben és ugyanazokban a struktúrákban, amelyben az égi szerelem zengett. A trubadúrok szép verseire emlékszünk az iskolából, de a csúnyákat ott nem mutatták – nem engedtek benézni a jég alá. Hát most:

LELKES A. GERGELY
Titkos tavasz, 2016, Budapest Galéria, részlet a kiállításról © Fotó: Lisztes Edina



LELKES A. GERGELY
Kimizdulás, 2014, olaj, vászon, 56 × 110 cm (részlet) © Fotó: Lisztes Edina

Martim Soares: *Una donzela jaz preto d' aqui*
(...)

Mikor a hölgy egész biztosra vette,
hogy markából nem lóg meg don Faszocska,
így szólt: – Ó, jaj! Halál az árulókra!
tavaly meggyaláztál engem egy este,
te átkozott; s végeznék is veled,
de látod, most még megkegyelmezek,
csak megnyúzlak – ez vár az árulókra.

Mikor látta a derék úri asszony,
hogy kis Pöcs úrfin teljes a hatalma,
nagyon jól tudta, tenni hova fogja:
börtönbe zárta, hogy ott a helyt ellasszon,
ahol már sok rab ki-be költözött,
de egyikük se jött ki azelőtt,
hogy megtört, s rút lelkét kiadta volna.

(a szerző fordítása)



Hát ez a farkasirha a költőn. Előbb Isten szerelmévé tesszük a szerelmet, megteremtjük a legelvontabb kulturális teret, majd mindezeket kapcsolatba hozzuk a vágyainkkal: a nőekkel vagy férfikkal és azok legnemibb nemiségével, és készen van civilizáció és állati téboly találkozása. A túlfinomult kultúra és a nagyszerű animalitás – egyszerre mozgunk a jégen és a jég alatt. A középkor művészei még tudták, amit mára elfelejtettünk: éteri szubtilitás és fertelmes állatiasság éppúgy összetartoznak, ahogy anyag és energia sem létezik elkülönítve; esetleg bizonyos speciális körülmények között tűnik úgy, hogy külön minőségek. Tehát a középkor énekeskönyveiben egymás mellett olvashatjuk a fenti disznóságokat és a Mária himnuszokat – ma nincs szerkesztő, aki egy kötetbe merésznélne tenni őket. Esetleg Lelkes Gergő, ő is csak azért, mert maga sem tudja, hanem csak én magyarázom bele: ezek a festmények a civilizáció minden tudásával és művészetével visznek el bennünket a tudás előtti helyzetbe. Ezért átjárók.

Üzenet

A képek első ránézésre nonfigurálisak, második ránézésre egy-egy festménybe beleláthatunk alakokat, később újra kétségeink lehetnek. Ha magától az alkotótól halljuk a mű keletkezéstörténetét, kiderül, hogy igen, vannak ott a tárgyi-emberi világra referáló figurák, akiket vagy amiket ő belekomponált a bekeretezett lelki tájba, de hát nem beszélhet mindenki a mesterrel, és ő maga sem tartja fontosnak, hogy a befogadó tudja, amit csak ő tud. Illetve ő és a kép megengedik, hogy a befogadó máshogy tudja, mint ahogy az alkotó. A művész és a műve nem ítélkezik, nem akar tanítani, üzenni, nem akarja ránk tukmálni elveit, erkölcsi nézeteit, semmit nem akar, viszont szélesre festi a kép szövege és a befogadási lehetőségek közötti horizontot. Rétegzettség, viszonylagosság, nyitottság, használhatóság.

Azért az előző szemérmertlenség után vegyük fel a transzcendens nézőpontot is:

Guilhem de Peitieu: *Mout jauzens me prenc en amar*

(...)

Senki nem jut hozzá közel;
nincs hozzá méltó másolat;
és vágni sem lehet olyat,
és nem is képzelhetjük el;
dicséretére szűk a hely,
s az idő szégyenben marad.

Kihűl a többi érzelem,
engednek királyok s hadak,
mert meghajlik az akarat
szépségétől, ha ő jön el.
Százszor hosszabb lesz életem,
ha szeretetébe fogad.

Üdve segít a betegen,
dühétől az ép megrohad,
s a bölcsre örület szakad,
és lesz a szépből fürtelem,
az ostobába észet lehel,
s nemes lesz a hitvány alak.

Nincs értékesebb szerelem;
szónál, képnél hatalmasabb,
s ha örökre velem marad,
hogy felfrissítse a szívem,
s a húson csodát tegyen,
megtartja ifjúságomat.

(...)

(a szerző fordítása)

Nem tudjuk eldönteni, hogy ezt a sok csodát és sok csapást Istennek vagy ember szerelmének köszönhetjük – nem is fontos. Tanulság: szerelemfogalmunk ezerszeresen átitatódott az emberfeletti, emberalatti túlvilágiság képzetével. És viszont. Így olvassuk Lelkes A. Gergely képeit.



LELKES A. GERGELY
Éjszakai zarándoklat, 2012, tojástempera,
olaj, vászon, 90 x 80 cm © Fotó: Lisztes Edina

LELKES A. GERGELY
Elérhetetlenül közel, 2015-16, tojástempera,
olaj, vászon, 200 x 125 cm © Fotó: Lisztes Edina



Közel hajolva a mindenséghez

Szüts Miklós: Magyarázatok P. számára

Ateliers Pro Arts Art Center / A.P.A. Galéria,
Budapest

2016. szeptember 30 – október 21.

SZÜTS MIKLÓS festői világa távol esik a leíró jellegtől, nála a „külső táj” minden esetben valamiféle „belső táj” képzetének a kivételése. Művészetét jó ideje ezek összecsengése és egymásra hatása határozza meg. Lehet, hogy festészetét a valóságból, a látványból kiindulónak és elemeiben azt felismerhetőnek véljük, de a jelentéstartalmat tekintve sokkal inkább egyfajta belsőből kiinduló imaginációról van szó, ez keresi a „formáját” a papíron. A befelé forduló, halk szavú lírai absztrakt, valamint a felkiáltó erejű expresszív művei által egyaránt egyre csak a forma és tartalom kérdésének határmezsgyéit járja be, akkor is, vagy talán különösen akkor, amikor éppen csak hagyja történni a dolgokat a kép felületén. A *belső* érzelmi rezgése által keltett motiváció: az emberben lassan kibontakozó, megszólaló s halkán „beszélő” sejtés, vagy éppen a túlcsoportoló, gátakat átszakító indulat. Mindent ezen a szűrőn keresztül lát az ember, ez itatja át és „színezi” olyanná a dolgokat, amilyen belső folyamatok zajlanak le benne, s ezek a belső történések mindig nagyon erősek és valóságosak. Az élet nagy kérdéseivel farkasszem nézve az egyén, akárhogyan is, egyedül van, s válaszait keresve egyedül járja be az útját.

Művészete kívülállónak bizonyul a rohanó, az elidegenedő, technikai civilizáció bűvöletében létező világgal szemben. Szüts Miklós érzékenysége

más talajon nyugszik, és a kapcsolódáshoz nekünk is saját magunk mélyére kell tekintenünk, egyszerű és őszinte valónkat kell megszólítanunk, intuitív képességeinket kell felélesztenünk. Festőisége nem sematizáló, gesztusaiban nem tapasztalható üres formalizmus, s a kapaszkodót nyújtó, de skatulyázó, hűvös racionalitás tökéletes ellentéppontja. Képi világa redukált, mondhatni eszköztelen, és koloritja is visszafogott, mély izzású földszínekből áll, de művészi megformálásában szimbolikus üzenet van. Fontos „üzenet” ez, mert a tartalom eredendően a forma. A faktúra milyensége az árnyalt gondolati háttér és érzelmi töltet okán változik. Művészetét egyszerre jellemzi befelé fordulás és expresszivitás, a különböző ciklusok más és más érzelmi, ebből következően festői, formai periódusok által diktáltak. A művek méretüket tekintve az egészen kis formátumú, intim terű naplójegyzetek, fragmentumok, szösszenetek képterétől a nagy lélegzetvételű festményekig széles skálán mozognak. Beszédes címei (mint a *Csonka keresztút*, a *De Profundis*, a „*Cropping*”, a *Búcsúzás*, a *Reggel*, a *Misztrál* és a *Történetek a tengerről* ciklus, valamint a *Skóciai jegyzetek* sorozat) által is a helyes értelmezés irányába terel minket az alkotó, ahogyan a művészi világkép jellegzetességét adják a metaforikus töltettel bíró motívumai és a tárgyválasztása is. A skóciai tájak szépsége jól ismert. A rengeteg esőtől frissen zöldellő rétek, a zord sziklák, a tenger végtelen horizontja, morajlása, a szél zúgása, a felhőkön átszűrődő fénysugár; mindez különböző napszakokban és időjárási viszonyokban más és más arcát mutatja. A szürkület derengő félhomályában szinte meglevenedik a táj, mintha megmozdulnának a formák, a domborzat finom lüktetésbe kezd, míg a felhőzet lágyan körülöleli a dombokat. A szél hol lágyan simogat, hol kiszámíthatatlanul, idegesen kavargva összekuszál mindent, majd el is tűnik nyomtalanul, csak a felborzolt „táj” marad meg, ezt láthatjuk a *Misztrál* című művén. Eróziós erejét tekintve hasonló a víz is, ám lassúsága, lágysága és befogadó jellege mégis más árnyalatot ad a jelentéstartalmaknak. A képeket az áttetsző víz és a tenger mélyének sötétsége között húzódo, s a csillogó, feszített víztükör és a váratlanul mélybe rántó örvény különös kettősségének párhuzama hatja át. Az akvarellek az árpa-ly jelenség átvitt értelmű megfelelőjeként a visszahúzódo és kiáradás képei, s létrejöttük is e változásoként írható le. A folyam állandó, mégis folyton változó („Nem léphetsz kétszer ugyanabba a folyóba.” – Hérakleitosz) minősége által pedig az élet körforgása idéződik meg, az örök ciklikusság. A part biztos pontot, kapaszkodót jelentő motívuma a megnyugvás, megérkezés vágyát és reményét jeleníti meg, ám mégis minden kétségek között van tartva, mert a *Tengerpart* című festményen a jelzőtorony sziluettje alig kivehető, szinte teljesen ködbevész. A *Misztrál* című művéhez hasonlóan jelentős tartalommal, hangsúllyal bír a felületalakítás a *Búcsúzás* esetében is. A merített papír által kiadott ráncolatok lenyomatra emlékeztető és leplet megidéző felületkezelése az elmúlást, a téglalap alakú nagy fekete sáv a sírhely zárt szögletét juttathatja eszünkbe. A *Reggel* című alkotása talán, mint „új lap”, az ébredés, eszmélés momentumaként értelmezhető, a fény felbukkanása, ha tetszik, győzelme a sötétség felett. Általa eltűnik



SZÜTS MIKLÓS
‘Cropping’, 2016, akvarell, papír, 56 x 76 cm



SZÜTS MIKLÓS
Tengerpart 7., 2012, akvarell, papír, 29 x 39 cm

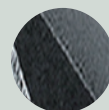
a bizonytalanság, a titokzatosság, hiszen a fény kirajzol minden formát, s jelenvalóvá tesz.

A Szűts Miklósról jellemző redukált képalkotás egyik vonulata a nagy és viszonylag homogén, vízszintes képfelületeket alkalmazó, mozdulatlan-ságot sugalló, ködös, széles horizontú, panteisztikus ihletettségű képek sora; valamiféle benn akadó sóhajok, lágy és halk rezdülések, melyek felvetik az ember létével és a világban betöltött helyével kapcsolatos szorongató kérdéseket. Személyes tájképzetei magukba szippantják a nézőt, akik belemerülnek, megmerítkeznek a kép által megidézett, bennük áttételesen előhívott tartalmakba. Belső feszültség, valamiféle kettősség izzik a művek mélyén. A kietlen képeken a magány és a mulandóság érzése idéződik fel, csak a csend és rezzenetlenség marad, s szinte kilépve időből, nyomasztó érzés keríti hatalmába az embert a ránk települő lég- és földtömegek „súlya” alatt – melyek akár fel is cserélődhetnek. Talajvesztettség, a fent és lent, akár az evilági, materiális és transzcendens megbillenése, az irányok összekuszálódása bontakozik ki, s felüti a fejét a kétely. Ezáltal az út, a kiút, a merre haladás kérdése is felvetődik.

A másik jelentős irányvonal expresszív képalakításával erőteljesebb festői világot mutat, melyben érzelmi szituációk testesülnek meg, s ezek kiáradásában a papíron átszűrődik a bizonytalanság, kiszolgáltatottság, fenyegetettség érzése. Jól tetten érhető a belső dinamikának a kivetülése abban, ahogyan váratlanul belehasít valami a kép érzékeny felületébe, mintegy az érzelmek alakulását követve, s visszacseng a belső forrongás, az elmerülő vagy talán lemondó elcsendesedés és felcsattanó artikuláció, a vakító fény által kimetszett és a sötét beborító, mindent elnyelő képrészecskéinek, felületeinek találkozásában. Absztrahálásában a képi elemek, felületek erőteljes ütköztetése révén a geometrizálás felerősödik, s a gondolatfolyamat követve törések, törésvonalak jönnek létre, miközben a fény és árnyék kontrasztjának szimbolikus töltése és a különböző minőségek találkozása által is e mögöttes hatásmechanizmus fejti ki hatását.

Megint újabb egységet képeznek a spontán és primer közlésekből álló alkotások, melyek érzékeny közvetítői azon belső elmozdulásoknak, hangsúlyeltolódásoknak, amelyek az alkotót jellemzik. Minden az arányrendszeren múlik, ugyanis ha a koordináta-rendszerben elmozdulás tapasztalható, a belső mozgatórugó, készítés által a festői attitűdnek is szükségszerűen változnia kell, s ily módon újabb minőségek keletkeznek. Szűts Miklós a leg-egyszerűbb és legsűrűbb kifejezési forma, ezáltal tartalom irányába fordul. A könnyednek tűnő kalligrafikus vonal tömörítő ereje és energiája nyilvánul meg a papíron, mely egyszersmind a legszemélyesebb artikuláció. Az esetlegességet magába foglalva az alkotó legközvetlenebb vallomása, érzelmek, idegállapot, cikázó gondolatok, tudat alatt ható félelmek, kételyek, sejtések szüremlenek át rajta. Ily módon a spontaneitás fontos „eszköz” számára, az esetlegesség nyitottsága, mely újabb és újabb dimenziókat nyit meg, miközben a vonások, „jelek” előre nem látható párhuzamokat vetnek fel. Szűts legpuritánabb akvarelljei tulajdonképpen a táj emlékfoszlányát, a bennünk megpendített húrok rezonanciáját rögzítik, a legszemélyesebb érzület energiájának visszfényét adják.

Melankólia lenne mindez? Valójában fókuszálás a megfoghatatlan, kiismerhetetlen és titokzatos lényegi irányába.

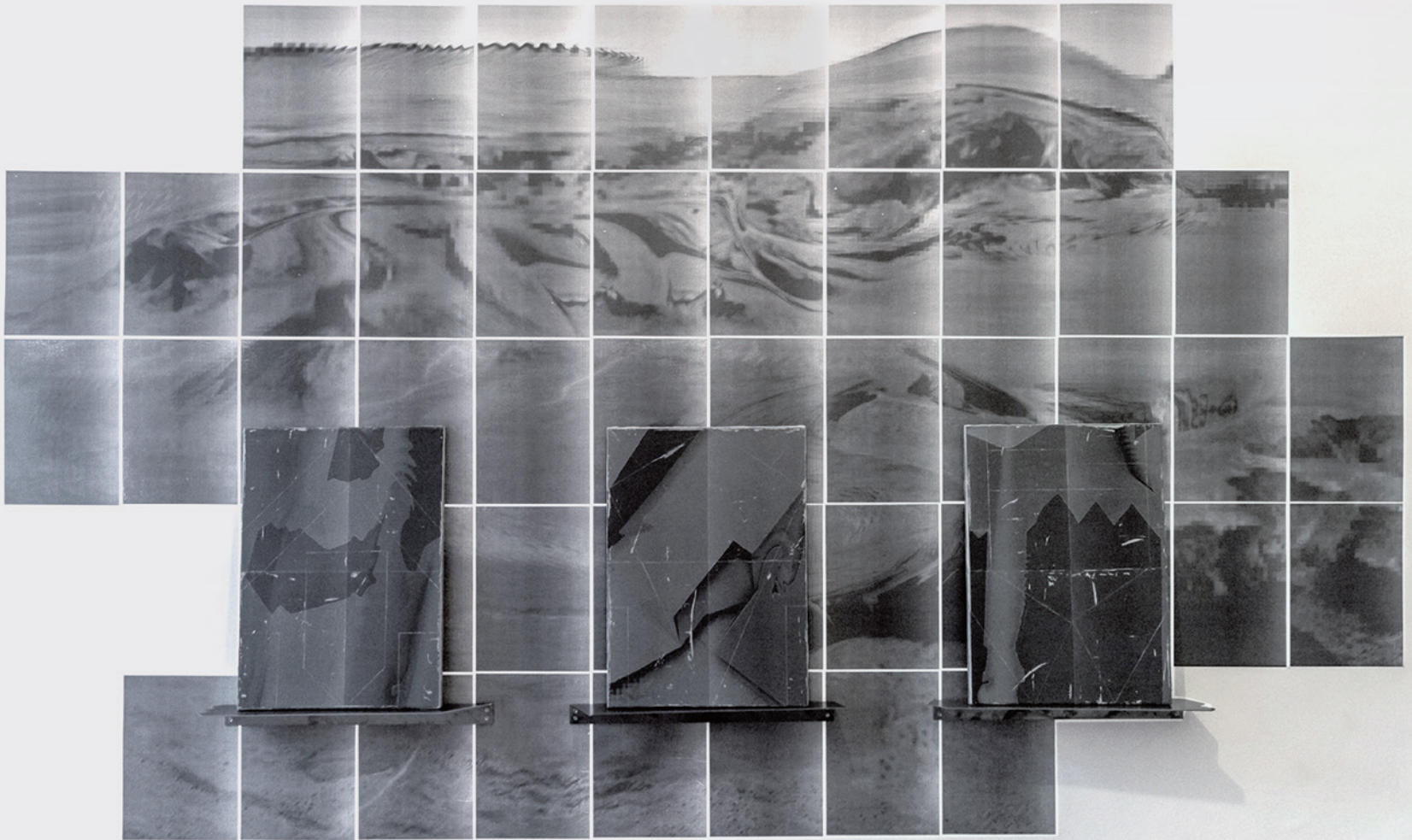


i n s i d e e x p r e s s →

Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

FRIDVALSZKI MARK
Hagere Geometrie, 2016



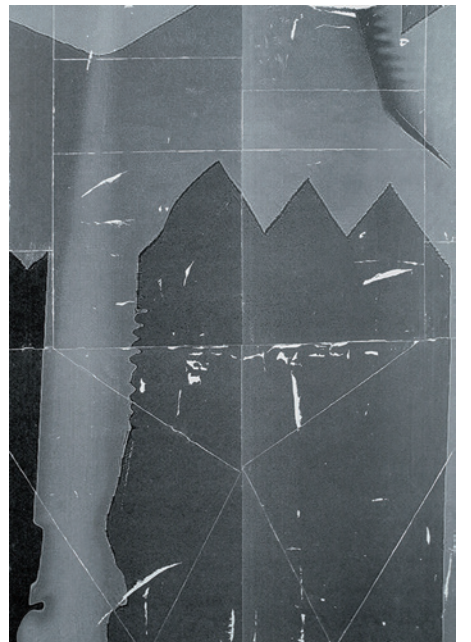
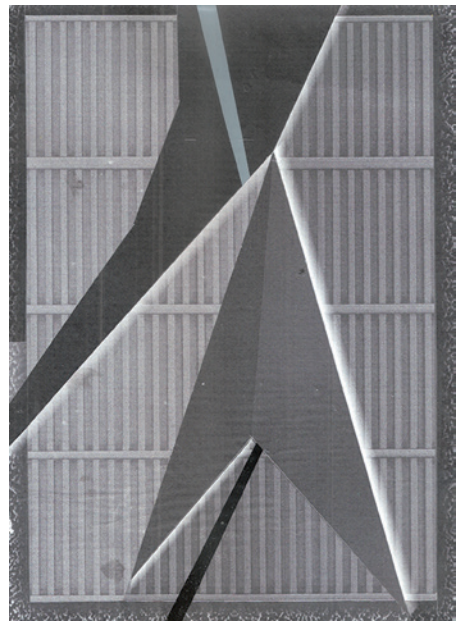
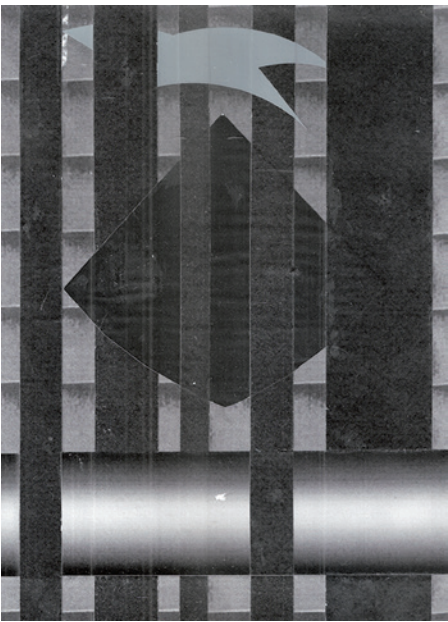
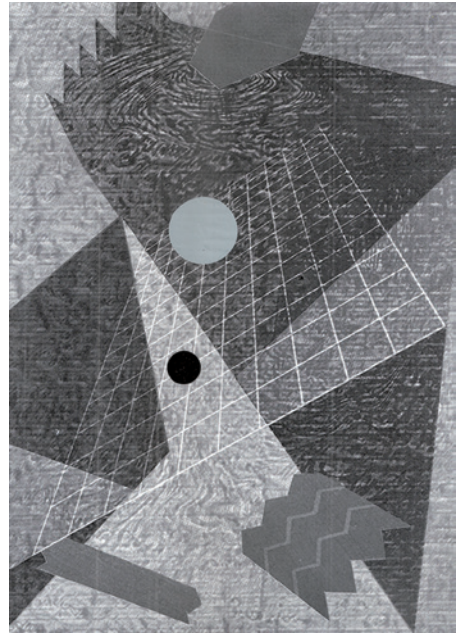
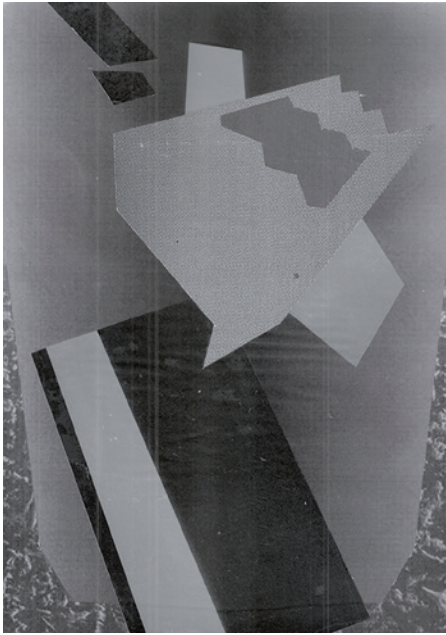
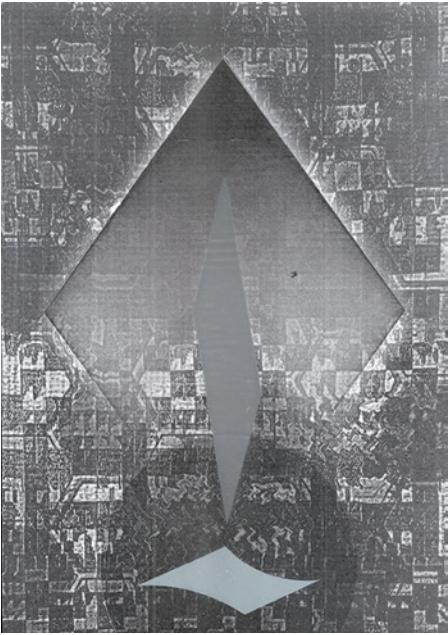
MARK FRIDVALSZKI
Hagere Geometrie, 2016
© Fotó: Norbert Juhasz

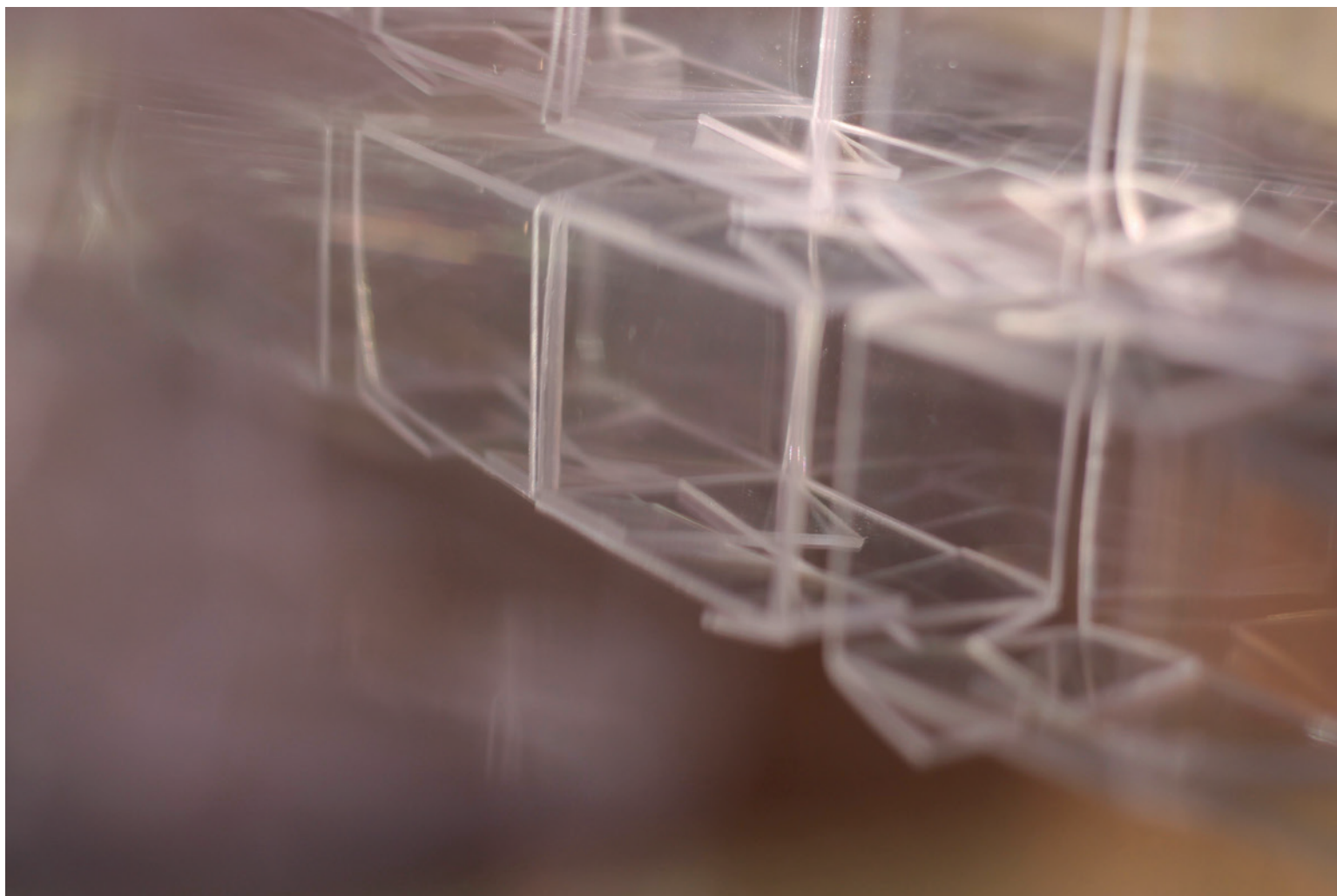
Hagere Geometrie

NEMES Z. MÁRIÓ

FRIDVALSZKI MARK munkáira jellemző egyfajta letisztult formaszemlélet, melyet „szikár geometria” (Hagere Geometrie) néven programmá is emel. Ez a szikárság azonban a geometrikus absztrakció puritán hajlamainak a kifordítása is, abban az értelemben, hogy vizuálisan követi a szigorú redukció elvét, kontextuálisan azonban „túltölti” és „teleírja” a tisztaságot. Fridvalszki esetében ugyanis nem lehet elvonatkoztatni a formák eredetétől és kulturális-technológiai beágyazottságuktól, hiszen a posztdigitális kollázsok fő inspirációs forrása az ipari és hadi esztétika, vagyis a képnelv alapját logók, fegyverek, aviatikai formák és felületek képezik. A szikárság ebben az összefüggésben „kiszipolyozott sorvadást” jelent, egy olyan posztpokaliptikus világ uralkodó dizájnját, ahol a belső vázra való visszabontás, a fémes szervetlenség féltése egy civilizációkritikai panorámában nyer értelmet. A szürke(ség) hangsúlyos jelenléte ugyancsak nem valamiféle tiszta esztéti-

kumnak köszönhető, hanem az ember technológiai alkonyának elidegenedett szürkeskáláját testesíti meg, melyben a földönkívüli látogatók („Szürkék”) és a geológiai tudat melankóliája, a romok és a sivatag víziója találkozik össze. Beat Wyss művészettörténész szerint a művészeti gondolkodás egyik aktuális feladata lenne a modernitás „hallgatása” mögé visszanyúlva feltárni a láthatatlan ikonográfiáját – megtalálni és játékba hozni a tiszta érzékenység elfojtott ideológiáit. Az Inverzen kiállított művek tanúsága szerint a legfiatalabb generáció nem képviseli, hanem kritikai módon (ki)használja a geometrikus absztrakció hagyományát. Ugyanakkor itt nem egyszerűen a tisztaság(illúziók) elvesztéséről van szó, hanem a tiszta érzékenység átalakulásáról kontextuális érzékenységgé, egy olyan szemléletté, mely a látható és a láthatatlan közti feszültségek finomszerkezetét próbálja feltárni, eszképzimus nélkül, ha nem is „valóság”, de az élet érdekében.





PARAMNÉZIA

A tökéletes megismételhetetlenségének nyomasztósága | A 6D csoport kiállítása

II: MIMÉZIS | MEDITÁCIÓ | MANTRA | REPRODUKCIÓ | VISSZAJÁTSZÁS | SPIRÁL | KÖR | PATTERN | MONOTONITÁS | TÜKÖR | TAUTOLÓGIA | VISSZATÉRŐ ÁLMOK | GYŰJTÖGETÉS | KALEIDOSZKÓP | FRAKTÁL | KÖZHELY | MÉMEK | TÁRGYHALMOZÁS | EMLÉKEZÉS | SOKSZOROSÍTÁS | RUTIN | KÉNYSZER | HORROR VACUI | RITMUS | KIOLTÁS | KÉP A KÉPBN | PARAFRÁZIS | PALINDROM | MINTAKÖNYVEK | GIF | REPETÍCIÓ ÉS NYUGALOM | FELÉPÜLÉS-VISSZAÉPÜLÉS :II

BUDAPEST GALÉRIA

1036 Budapest, Lajos utca 158. | földszint

2017. január 20 – február 26.

www.budapestgaleria.hu



budapest galéria
budapest gallery



BUDAPESTI
TÖRTÉNETI
MUZEUM
BTM