

képek a *promenadologia*¹⁹ léptéke szerint készültek, a MOTION_PICTURE sorozatban a sebesség tér-képei és tudati következményei lesznek lát-hatóvá.

A tömegturizmus utasait szállítják, mintegy tárgyként transzformálják. „A járműben ülő ember valójában nem utazó, hanem inkább olyasvalaki, akit mintegy csomagként küldenek.”²⁰ Azonban a technikai szingularitás fő irá-nyában naponta megújuló, hordozható interfészek már a látvány-csomag előállítására is képesek. A fején hordható kamera, a Google szemüveghez hasonlóan, nem sokára a személyes „időkapszulák” létrehozásának fő esz-köze lesz, amely a 21. századi népművészet bendzsójává, klarinétjává, furu-lyájává léphet elő.²¹ Az utazások következtében szaporodó idő-szülkületek új emocionális tartalmakat, végső soron új kultúrát, némelykor betegsége-ket hívnak elő (pl.: jet lag). William Gibson a *Trendvadász* című regényében a főhős időeltolódás okozta virtuális térfrusztrációja alakítja a cselekmény és a mű tereit. A MOTION_PICTURE-t nézve, mintha David Lynch *Lost Highway* című művének képkockáiba ereszkednénk, amelynek tartalmi hátterében a „pszichogén amnézia” áll a rendező vallomása szerint.²²

Radikális térképészet. Az elmúlt évtizedben számos gyűjteményes kiállítás mutatta be szerte a világon a téri fordulatot összefüggő képzőművészeti munkákat, tendenciákat, tudásbázisokat.²³ A sokszor „radikális térképé-zetnek” is nevezett térrel összefüggő képzőművészeti munkák csoportjáb-an Korodi művészete egy jól körülhatárolható és felismerhető utat képvisel. Az információk és tudások megszerzése és elosztása, valamint a társadalmi-és életminőség-cselekvésekbe való bevitele a 21. században szinguláris vál-tozásokat mutat. A tartalom és forma egymást elnyelő és megújító hullámai szinte egyszerre válnak az elitek és a tömeg külső (a cselekvések színtere) és belső (a gondolkodás és érzelmek színtere), lokális, globális és univerzális szerszámaivá a Big Data és az appok korszakában. Ezt fejezi ki a „think global, act local” marketinglecké 1.0-ás imperatívusza is. A designer már rég-óta nem autók, vagy fogkefék tervezésére szakosodott szakí, sokkal inkább ötlet-, információs-, politikai-, sőt léte designer.²⁴

Mindez a művészetet is érinti a művészeti ipar és a média kettős szorításá-ban. A mindenkori kortárs művészetek jelentős részt „hasítanak” ki a fenti, média által hype-polt folyamatokból: némelykor az élvonalban, máskor attól látszólag elvonultan működnek. A posztmodern korszak kezdő íve az idő relativizálásával indult, és a befejező, lezáró ív (a végjáték és nyitány egyben) a téri fordulatban látszik megvalósulni.

Saját szoba. Kafka szerint „minden ember egy szobát hordoz magában”.²⁵ Korodi a műtermének tereiből nyert személyes tapasztalatait vitte át a világ tértörtéjaira. Korodi János saját szobájának tudásbázisa azokra a dologi és szellemi konfigurációkra irányul, amelyek a térben, illetve a tér révén állnak elő. Festői készítése a jelenségek és dolgok „valódi vol-tának” megállapítására irányul. Mintegy valóság-kutatást végez, olyan adott világ-részletek felkutatását és megmutatását tűzi ki célul, amelyen keresztül az adott „helyek” megmutatják „humanisztikus arcukat”, és ezál-tal reflektálnak az egyetemes létfelfogásra, ezen keresztül történetünkre, jövőnkre, végső soron a gyakorlatban alkalmazott értékrendünkre, való-ságmértékünkre.

19 <https://de.wikipedia.org/wiki/Promenadologie>

20 PAUL VIRILIO: *Fahren, fahre, fahren...* Berlin, Merve, 1978. 16. l.

21 Nem régiben született egy új magyar startup app termék, a REKWEST, amely az ember „életfilmjének” megalkotását elősegítendő időkapszulák filmes, fotós és írásos dokumentációját teszi lehetővé. A *Rekwest* a világ első „pull messaging” applikációja a kérést emeli ki a kommunikációban: „kérj és megadatik”.

22 DAVID LYNCH: *Hogyan fogjunk nagy halat? Meditáció, tudat, kreativitás.* Kalligram, 2007., 87. l.

23 A teljesség igénye nélkül: 1.) *Decode.* Victoria & Alberti Museum, London, 2009. december 8 – 2010. április 1.; 2.) *Design and the Elastic Mind.* MOMA, New York, 2008.; 3.) *Terra Natale.* Fondation Cartier, Párizs, 2009.; 4.) Carlo Ratti: *Real Time Rome. Velencei Építészeti Biennálé,* 2006.; 5.) *Geografie und die Politik der Mobilität.* Generali Foundation Galeria, Bécs, 2003.; 6.) *Visualising Geography, Landing, a Royal Holloway.* University of London, 2002.; 7.) *Into the Open.* Amerikai pavilon a 2008-as Velencei Építészeti Biennálén.

24 Az egyszerre kicsapódó információs felhők zuhatagjában mintha minden egy-szerre kerülne a perifériáról a centrumba: a tudatküszöb real time és online (és őrizetlenül) nyitva áll. Túl a pénzügyi, közügyi, gazdasági, életmód és művésze-ti „szexlapok” vágykényszerítésén, a designkultúra mindannyiunkat érintő ügyek, kulturális, társadalmi folyamatok és jelenségek hálózata. A design az egyik leg-alapvetőbb sajátossága mindannak, amit emberinek nevezünk, a design az em-beri életminőség meghatározó tényezője – vallja John Haskett designteoretikus.

25 FRANZ KAFKA: *A nyolc óktávfüzet.* Bp., Cartaphilus, 2000. 7. l.

K O Z Á K C S A B A

Nemzeti Land Art

Baranyai Levente kiállítása

Deák Erika Galéria, Budapest

2016. november 16 – 2017. január 15.

A Mozsár utcai galéria hatalmas üvegportáljain keresztül már a túlsó oldal-ról is látható BARANYAI LEVENTE két legnagyobb festménye. A kettős osz-tású belső térben pedig egyértelműen kiderül, hogy a művész eszköztára, különleges technikája változatlan, tematikája viszont új irányt vett. A festő immáron negyed évszázada „felülről” tekint a világra, mintha egy repülőgé-pről szemlélné a bolygó természetes felszínét és ember alkotta objektumait. Az utóbbi két évben készült, madártávlatból megörökített olajképek olyan fotók után készülnek, melyek a Google Earth műholdas programját veszik alapul, azt „átírva”, manipulálva módosítják az eredeti kartográfiai látványt. Ezért van az, hogy távolról pontos, valóságghű festményeket láthatunk, míg a képekhez közelítve egy második olvasat finomságai rajzolódnak ki. Baranyai nem perspektivikusan és pasztózan lépteti a harmadik dimenzióba a képeit, hanem a 3D-s hatást azzal éri el, hogy spaklijával vastagon – van, ahol a két centimétert is meghaladóan – rakja fel a vászonra a festéket, vagy azt közvetlenül a tubusból nyomja a felületre. Faktúrája esetén inkább fes-tékkézelésről, mintsem ecsetkezelésről beszélhetünk. Pazar dolgok történ-nek a húsos, buja, már-már érzéki felszínén. A morzsás, szemcsés, rücskös alapon futó hengeres festékkigyóknak és a kockás, geometrikusan tördelt alakzatoknak ellenpontjai a matéria olvadt, színekben tobzódó „habcsókjai”, fagyaltgombócokhoz hasonlatos kupacai, melyek legszebbjei a zöld számt-alan árnyalatát felvonultató bukszusokat és fakoronákat reprezentálnak. A művész festészetének különlegessége és legfőbb érdeme ez a fajta kettős nézet, amivel képei elkápráztatják a befogadót.

Baranyai művei – az esztétizálásán túl – utalhatnak emberjogi mozgalmak harcára vagy éppen biblikus témák átiratai is lehetnek. Ilyenek a poszt-impreszionisták, pointillisták-divizionisták festésmódjára hajazó – így azok előtt (is) tisztelgő – *Free Tibet* (2016) és a *Szodoma Hong Kongban*, (2016) művei, melyeken az apró kalyibák, bódék, bádogházak ugyanolyan

BARANYAI LEVENTE
Szodoma Hong Kongban, 2016, olaj, vászon, 146 x 201 cm





BARANYAI LEVENTE
Nemzeti Übülő, 2016, olaj, vászon, 144 x 223 cm

gyönyörű mozaik-mintázatot adnak ki, mint a magasabb épületek blokkjai, kubusai. Az utóbbi képen megjelennek azok a fragmentumok, nevezetesen a focipályák, melyek aztán átvezetnek minket egy „szép, új világ” stadionjaiba.

Az ország a – régen elpártolt – szurkolók nélküli stadionok sztahanovista építésének okait keresi, miközben az építmények potenciális befogadóképessége közel sem arányos focistáink teljesítményével. Az i. e. 776-ban kezdődött Olimpiai Játékok ókori görög stadionja mindig is a sport nemes ügyének szimbóluma marad, mai változatai azonban a pazarlás jelképeivé váltak. Baranyai a *Nemzeti illemhely Stadionburgban* (2015) és a *Nemzeti árnyékszék* (2015) képein valós és fiktív, helyváltozásra kényszerített, önnemzéssel szaporodó stadionokat és füves futballpályákat telepít a kép térbe, melyek gigantikus méretei még a Magyar Nemzeti Galéria léptékeit is meghaladják. Olyanok ezek a kék-piros, narancsos gypeszönyeggel borított

stadionok, mintha csészealjak szálltak volna le az űrből, hogy elfoglalják a várost magasabb rendűnek vélt kultúrájuk nevében. (Mindig azokkal gyűlik meg a bajunk, akik magasabb rendűnek érzik magukat a többieknél.) A művész a stadion motívumának folyamatos ismétlésével arra a veszélyre figyelmeztet, hogy a cezarománia, a megalománia és az önimádát nem csak egy város vagy ország építészeti arculatát változtathatja meg, hanem a lélek törekény architektonikáját is lerombolhatja. A *Nemzeti Rend Art* (2016) stadionja viszont már egy olyan stadion-formát ábrázol, melynek a föld magja felé kanyargó, spirális gyűjűjének örvénylő tölcseire egyaránt a mélybe rántja az építőt és a nézőt. A *Viktoár kori lelet*, (2016) stadionjából és a *Nemzeti Übülő*, 2016 épületegyütteséből pedig olyan „tájidegen” objektumok, periszkóphoz hasonlatos képződmények nyúlnak ki, melyek fenyegetően és mohóan zabálnák fel a világot stadion-állkapcsukkal.

Az emberiség történelmének az antik kortól kezdődően mindig is voltak kiemelkedő méretű és minőségű építményei: piramisok, templomok, emlékművek, felhőkarcolók vagy éppen cirkuszok és stadionok. Ezek általában az adott kultúra vagy birodalom virágzásakor jöttek létre. Albert Speer mérnökre, a Harmadik Birodalom főépítésére várt volna a feladat, hogy a vezér parancsára megépítse Germániát, az új világ fővárosát és a Nürnberg közelébe tervezett, 400 000 ember befogadására alkalmas monumentális „Deutsches Stadion”-t, ami felett egy sasszobor terjesztette volna ki 15 méteres szárnyait. Az elkezdett stadiont sohasem fejezték be. A birodalom elbukott. A birodalmak elbuknak. Speer bizonyára örömet lelné lázas stadionépítkezéseinkben. Én inkább Baranyai Levente expresszív festményei és festői magatartása előtt hajtom meg a fejem.

BARANYAI LEVENTE
Nemzeti Illemhely Stadionburgban, 2015, olaj, vászon, 140 x 220 cm

