

Balkon

2017_2

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest



9 771216 889000 17002

ISSN 1216-8890 880 Ft



GEORG BASELITZ

Zéró Mobil, 2014 (részlet)
patinázott réz, 3/2 sz. példány
A Galerie Thaddaeus Ropac,
London–Párizs–Salzburg jóvoltából
© Fotó: Eln Ferenc


← inside express

GEORG BASELITZ

Újraélesztett múlt
Magyar Nemzeti Galéria –
Szépművészeti Múzeum, Budapest
2017. április 1 – július 2.
(részlet a kiállításból)
© Fotó: Eln Ferenc

4 

BÁN ZOLTÁN ANDRÁS
Üvöltő német panoráma
Georg Baselitz budapesti kiállításáról

10 


MÁTHÉ ANDREA
Elektronikus reneszánsz
Bill Viola kiállítása

14 

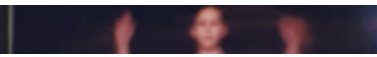
GYENGE ZSOLT
A szer/mző feltámadása: zenévé lett
szöveg kafei labirintusában
Szemő Tibor: „K” metszetek

18 


KELÉNYI BÉLA
Az átluggatott fényképező
Keszang Lamdark doboz-képei
és kép-dobozai

24 

NAJMÁNYI LÁSZLÓ
SPIONS
Hatvankilencedik rész

30 

SIMON BETTINA
Befejezetlen múlt
Forgács Péter: Véletlen Testek
Története

32 

FEKETE VALI
Határérzet
Kántor Ágnes festőművész kiállítása

34 

KOZÁK CSABA
Geometria
Érzelmes koncepciók
Tóth Eszter kiállítása

36 

LÁSZLÓ MELINDA
A külső-belső mentén
Könyv Kata: Kívülvalóság

38 

KOZÁK CSABA
Űrképek – Űrszobrok
SAXON Szász János kiállítása

Főszerkesztő:

HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

Szerkesztők:

SZÁZADOS LÁSZLÓ
szazadoslaszlo@gmail.com
SZIPÓCS KRISZTINA
szkriszta@c3.hu

Lapterv:

ELN FERENC
elnferenc.com

Fotó:

ROSTA JÓZSEF
jozsef.rosta@gmail.com

Balkon

HU ISSN 1216-8890

Levélcím: Balkon, Kállai Ernő Művészeti Alapítvány
1024 Budapest, Fény u. 9. • balkon@c3.hu
http://balkon.art

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

Terjesztés: Árusításban terjeszti a Lapker Rt.
és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti
a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK).
Előfizethető Budapesten az ÜLK kerületi ügyfél-
szolgálati irodájánál, a 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

Készült az EPC Nyomdában Budaörsön
Felelős vezető: Mészáros László

http://epcnyomda.hu

t á m o g a t ó k



BÁN ZOLTÁN ANDRÁS

ÜVÖLTŐ NÉMET PANORÁMA

Georg Baselitz budapesti kiállításáról

Kurátor: BÓDI KINGA, ALEXANDER TOLNAY

Magyar Nemzeti Galéria – Szépművészeti Múzeum, Budapest
2017. április 1 – július 2.

A világhírű német képzőművész nagyszabású kiállításán a *Sing Sang Zero* (2011) címre hallgató szobor már a bejáratnál sokkolja a látogatót. A művészt és az Elke keresztnevű feleségét ábrázoló, koromfekete emberpár (talán egyfajta Ádám és Éva? – de nem az idők kezdetén, hanem éppenséggel a végén?), jóval a néző feje fölé nő: irtózatossá méretű, nagyjából arctalan úrhajós-koponyák, roppant cipők, a világtörténelem gyászhuszárai vagy árvái, netán a *post-histoire* emberpárja vagy apokaliptikus jegyszédők. Ráadásul a férfi komor fenséggel előbukkanó, mintegy intő jelként figyelmeztető hímvevője azt a súlyos és elszánt retorikát előlegezi, ami az egész tárlatot jellemzi.

Ugyanebben a teremben, oldalt három hatalmas (egyaránt 300×250 cm méretű) vászon, amolyan alig rejtett Hitler-portrék, egyébként korábbi képek átfestései; a nemzószervek itt sem jelentéktelenek, az erektiláló phallosz szinte éppoly védjegye BASELITZ ikonográfiájának, mint József Attila szavalásának a felemelt mutatóujj.

A többi teremben sem csillapulnak a handabandázó gesztusok, a vásznakról leüvöltöző figurák fogadják a prédának tekintett nézőt; a színek őriöngenek, a formák zaklatottan kavargognak, minden kilép a medréből, a tomboló monumentalitás, sőt gigantinizmus riaszt és letaglóz. A néző (azaz én...) nem képes eldönteni, hogy valami kolosszális giccset lát, vagy esetleg roppant erejű, egyetemes érvényű látomás-sorozat.

Az amatőr, irodalmár nézőt (engem...) talán kevésbé izgatja a szakirodalomban sokszor megfogalmazott kérdés, hogy akkor most Baselitz figurális/figuratív vagy absztrakt jellegű festészetet művel-e, és hogy ennek miféle teoretikus nyúlványai léteznek. Sokkal inkább érdekes számomra a probléma, ami már részben kortárs magyar kérdés is lehet, hogy ez most emberi, túlzottan emberi (Nietzsche híres szavaival: *menschliches*, *allzumenschliches*) vagy netán német, túlzottan német, *allzudeutsches*, sőt *teutsches*? Azaz egyenesen teuton. Utóbbi

fel is merült az egyik, már a címében teuton túlradagolást említő cikkben,¹ melyet a szép, információkban gazdag katalógus említ meg.²

Mert az első látásra is elég egyértelmű, hogy Georg Baselitz művészete nem választható le a németsegről, a német történelemtől, a német szellemtől, a germanizmusról, ha úgy tetszik. Ő maga akarja a legkevésbé leválasztani. Miközben természetesen az egyetemes, a tisztán emberit (Richard Wagner szavával: „*das Reinmenschliche*”) célozza.

A németiséget újból ki kell találni

Csak hogy a németiséget 1945 után, vagyis Baselitz eszmélése idején ismét fel kellett fedezni, vagyis inkább feltalálni. Hogy Baselitz ifjúkorát két városban töltötte, amely valamikor egyetlen város volt, az rop-pantul jelképes. Élete és festészete számára a tépettség időszaka ez, ám egyben vágy az

¹ Werner Spies: Überdosis an Teutschem, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2. 6. 1980., 17

² Norman Rosenthal: Georg Baselitz és kritikai fogadtatása. In: *Baselitz. Újraköltött múlt.* Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2017, 75.

azonosulás iránt. Hogy ez mennyire bonyolult és nehéz, azt jól mutatja, hogy a német irodalomban sem történt másként.

A Baselitznél hat évvel később született jeles író, W. G. Sebald ekként írja le az állapotot a *Légi háború és irodalom* című esszéjében: „A mélyebb zavaroknak a német nemzet lelki életében tapasztalható szinte teljes hiánya arra enged következtetni, hogy az új, szövetségi köztársaságbeli társadalom az előtörténete során szerzett tapasztalatait az elfojtás tökéletesen működő gépezetére bízta, ami lehetővé tette számára, hogy tényszerűen ugyan elismerje a teljes degradálásból való létrejöttét, egyszersmind azonban mindezt maradéktalanul kiiktassa érzelmező-tartásából...”³

Sebald, aki az NDK-t (mint számára valóságosan vagy szellemi értelemben voltaképpen nem is létező államalakulatot) meg sem említi kis kötetkéjében, miközben szeméretveti a – nyugatnémet – irodalomnak, hogy nem ábrázolta a háború okozta pokoli sokkot és megaláztatást, egyáltalán lemondott (pár kivételtől, kiemelten Heinrich Bölltől és Hans Erich Nossacktól eltekintve) a németség szenvedéseinek vagy traumájának megjelenítéséről. Lehet ennek oka természetesen a német emberek zömét átírató büntudat is, vagy egyfajta mazochizmus, az elszennvedett büntetés élvezete. Hiszen Sebald szerint „az sem zárható ki, hogy a légitámadásokat elszennvedő emberek között nem kevés olyan akadt [...], aki a hatalmas tűzvészeket a nyilvánvaló esztelenség miatt érzett keserű, tehetetlen haragja ellenére is jogos büntetésnek, mi több, olyan felsőbb hatalom általi megtorlásnak érezte, amellyel nem lehet szembeszállni”.⁴

Ebbe a szellemi és lelki zűrzavarba, a különféle, erősen tisztátalan emóciók, indulatok és ellenindulatok káoszába kerül bele a fiatal Baselitz. Kelet-Berlin szocialista realista művészetét egyáltalán nem utálja és voltaképpen részt is venne benne, de másként, mint a művészeti hivatalnokok elképzelik. Ahogy Baselitz egy Heinz Peter Schwerfelnek adott interjújában⁵ évtizedek

³ W. G. Sebald: *Légi háború és irodalom. A rombolás természetrajza* (ford.: Blaschik Erika), Európa Könyvkiadó, Budapest, 2014, 20.

⁴ W. G. Sebald, 2014, 22.

⁵ *Ich, Georg Baselitz*, 1988, 42' (r.: Heinz Peter Schwerfel, Artcore – HPS Film, WDR) Ld. még: Georg Baselitz im Gespräch mit Heinz Peter Schwerfel. *Kunst Heute* Nr. 2, Kiepenhauer & Witsch, Köln, 1999; Detlev Gretenkort (szerk.): *Georg Baselitz – Collected Writings and Interviews*, Ridinghouse, London, 2010

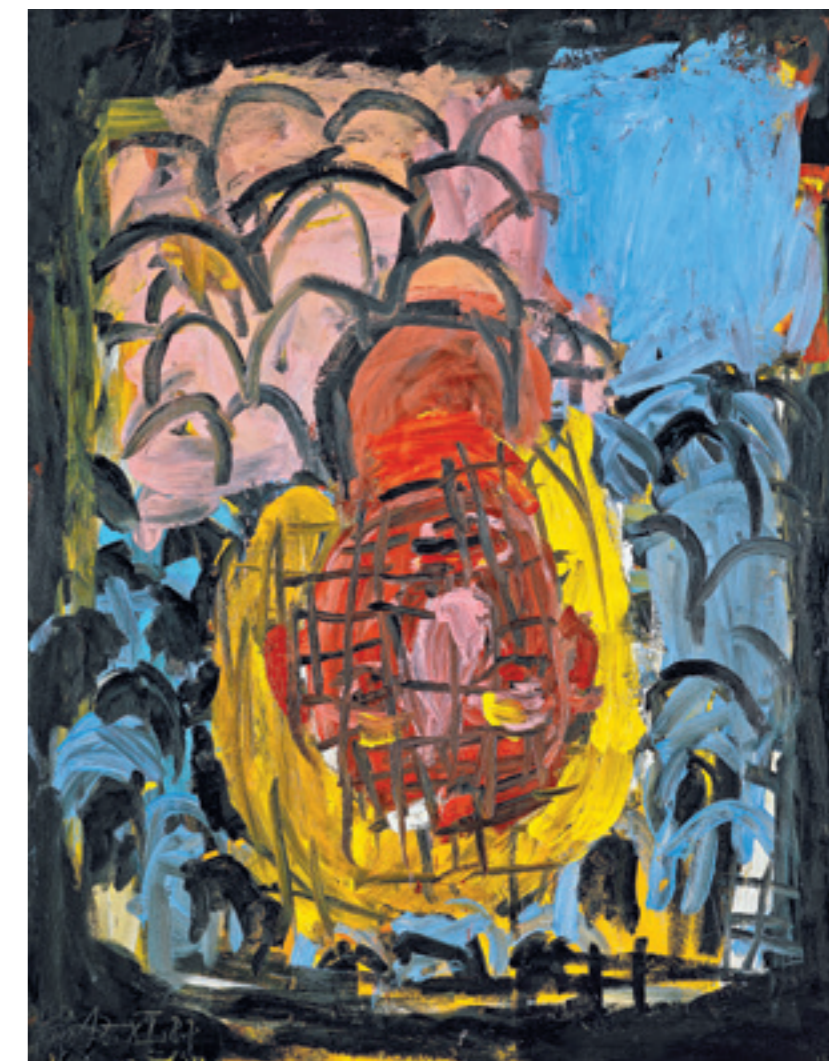
kel később elmondja, ő maga – akár az ugyancsak NDK-s (és később szintén az NSZK-ba áttelepült) festőbarátja, A. R. Penck – Picasso tanítványaként vett volna részt a világ keleti részének jobbításában. Ám az ilyesféle forradalmiság ott elfogadhatatlannak bizonyult, és „társadalmi éretlenség” okán ki is rúgják az itteni főiskoláról. De amikor 1957-ben átköltözik Nyugat-Berlinbe, akkor az ottani szabadság egyrészt jó értelemben sokkolja, másrészt az uralkodó „amerikanizmus”, a „kényszeres puccparádé” (*Putzswang*), a „fogyasztási düh” (*Konsumsucht*) taszítja, és ismét otthontalannak érzi magát; ráadásul ott van még a „Coca-Cola, Krupp”... Borzasztó, gúnyolódhatnék ma, de hát Baselitz 1945 utáni német kitaszítottság-érzete érthető. És őszinte. „Az én pozícióm Berlinben kezdetben rendkívül problematikus, nehéz és beszűkült volt, és kellett találnom valamit, amivel azonosulhatok. De valahogy sehol se találtam meg” – elemzi az interjúban.⁶

Az 1958-as nagy berlini tárlat (*Az új amerikai festészet*), egyebek mellett Jackson Pollock és Willem de Kooning műveivel, revelatívnak bizonyult, mégsem hozta el számára a megtalált bizonyosságot. Mert noha akkoriban csak a tasizmus, az informel, az absztrakt expresszionizmus számított bele a kánonba, azaz semmi megfogható tárgyiasság vagy annak akárcsak az árnyéka. Baselitz mást akart: általános volt a vélekedés, hogy már „nem lehetséges a figuratív festészet. De én új figuratív képeket festettem a saját elképzelésem szerint. Ez állandó súrlódásokhoz vezetett.”

⁶ Idézi: Bódi Kinga: Másnap megélni a tegnapot. In: *Baselitz. Újraköltött múlt.* Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2017, 33.

Georg Baselitz

A festő feje mint virágcsokor I., 1987
Albertina, Bécs, Essl-gyűjtemény





Georg Baselitz
6 tábla – női akt I–6., 1976–1977, olaj, tempera, rétegelt lemez
Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Bécs
az Österreichische Ludwig Stiftung für Kunst und Wissenschaft letétje

És aztán bekövetkezett a botrányos surlódás: Baselitz első önálló kiállításán, 1963-ban, a nyugat-berlini Werner und Katz galériában két képét (*A meztelen férfi* (1962) és a *Die große Nacht im Eimer* (1962/1963), szabad, ám értelemszerű fordításban: *Pocsékba ment a dús éjszaka*) a rendőrség erkölcselenség miatt lefoglalta; ostoba pereskedés indult; a képeket csak 1965-ben szolgáltatották vissza. Amikor a németek/művészek már azt hitték, végleg megszabadultak az „elfajzott művészet” (*entartete Kunst*) Hitler-féle kategóriájától, beleestek egy másikba.

Mit mutat, mire céloz ez a két kép, különösen a *Die große Nacht...;* miért bizonyult olyannyira elviselhetetlennek Németország szabadabb szellemű felében? Baselitz a Schwerfel-interjúban így beszél erről: „Festészetről nem volt szó. Általános volt a vélemény, hogy ez pornográfia, ezt mondták a tasizmus festői és interpretátorai. És mindenki azt mondta: Minden ajtó nyitva áll. Nincs semmi probléma, szabadok vagyunk. Egy szabad társadalomban élünk. Nincsenek tabuk. És akkor itt van ez a nevetséges kép...”⁷ Amiről egyszer a híres műgyűjtő, Franz Dahlem azt mondta, igaz, jó tíz évvel a festmény kiállítása után: „olyan, mintha tökön rúgták volna a németeket”. Csakhogy a rúgás, ha egyáltalán szándékolt volt (Baselitz a mondathoz fűzött kommentárjában tagadja ezt), nem a konkrét németekre célzott, „hiszen akkoriban a Rossz (Übel) túlságosan is sokrétű volt. Kikre irányulhatott volna a rúgásom? Az akadémiaira, a politikusokra, az utca emberére?” Üvöltés volt ez, törőlmetszett német üvöltés, noha német beat-mozgalm nem is létezett voltaképpen (a berlini 1968 más alapokon szerveződött).

⁷ Heinz Peter Schwerfel, 1988

Manapság, különösen akkor, ha a kép 2006-os rajzos, kisméretű remixeit (a katalógusban a 15., illetve 23. tétel) nézzük, világosabban látszik, hogy itt inkább valamiféle karikatúráról van (és volt) szó. Egyrészt az újrafestések-újrarajzolások a régi kép gúnyrajzai, hetykén vicces paródiái, hiszen az új verziókon már egyértelműen felismerhető Hitler fizimiskája, míg az 1963-as eredetin ez némileg rejtett volt. Másrészt, mai szemmel nézve, még jobban előbukkan az első verzió karikatúraszerűsége is, mely talán az egész német expresszionizmust gúnyolja (persze részben hódolattal), ugyanakkor (idézzük csak fel Otto Dix vásznait vagy még inkább George Grosz groteszk, társadalombíró, szatirikus grafikáit) átveszi annak „baloldali” vagy egyszerűen csak szociális érzékenységét. Ám ez habzó szájú (Baselitz bevallása szerint szándékoltan provokatív) erősen humortalan szolidaritás. Ismét a komorabb égboltú németiséghez jutunk.

És egy másik tradícióhoz, Baselitz saját hagyományához. Ahhoz, melyet önmagának talált ki és önmagához szabott.

Egy német affér: a csúnya képek

Baselitz a már sokat idézett interjúban kitér a maga magánemberi és festői gyökereire, amikor Schwerfel felteszi a kérdést: Létezik-e egyáltalán német festészeti tradíció?

„Hazám Németország. Származásom német, és mint festő úgyszólván kétlaki (*Zweitdeutsch*) német vagyok. A német festészet hagyománya a csúnya képek tradíciója. Dürertől Lucas Cranachon át egészen Nolde festészetéig. Dürer a csúnyaság mestere volt. Cranach törpét csinált az emberekből, porcelántündéreket a nőkől, és a tájból miniatúrákoszt.” Hogy ez igaz vagy sem, azt nyilván nem kell és lehet firtatni, elvégre minden művésznek (sőt embernek...) joga van rá, hogy megteremtse a maga tradícióját – akár a múlt átköltése révén is. Ha jól sejtem, a lényeg az, hogy mennyire működőképes ez a hagyomány, mekkora helyzeti energiát ad egy művésznek. Baselitznek, minden jel erre vall, óriási lökést és elszánást adott. Innen (is) érthetjük meg a korai korszak torz képeit. „A diszharmóniából indulok ki, a csúnyaságból, a nagy orrokból, a csöpögő szemekből, a tüskehajból, a túl nagy lábakból stb.”

Ez a *Die große Nacht...* esztétikája, ami könnyen válhat a karikatúraszerű ábrázolás alapjává. Ám Baselitz a teljes német kultúrát csúnyának, pontosabban széttépettnek, leromboltnak, vagyis ismét diszharmonikusnak érzékeli. „Ez a rombolás kultúrája. Menjen csak túl az Alpokon, nagyon régi városokat talál, ugyanakkor teljesen lerobant tájat, leégett erdőket, legyalult hegyeket. Viszont a városok épek. Németországban akadnak fantasztikus kertek, gyönyörű erdők, hatalmas fák, de a városok totál lerohadtak. Ez nem lehet véletlen. Ha már tönkretettük a városainkat, de néhol még maradt valami a régi szépségből, rögvest odamegyünk és a maradékot is szétzúzzuk. Tanyát vert bennünk a csúnyaság elve.”

Baselitz nagy elődje, a német expresszionizmus is csúnya képeket produkált, randa karikatúrákat. Baselitznek (mint egykor Goethének...) át kellett kelnie az Alpokon, hogy kissé másként kezdjen látni.

Az új pátosz: Hősök

Vagyis aligha véletlen, hogy a művészi fordulatot egy itáliai tartózkodás hozza: 1965-ben ösztöndíjat kap a firenzei Villa Romana-ba, megismerkedik a hajdani firenzei manierizmussal, és ekkor kezdi meg az eleinte a *Die neuen Typen*, később a *Hösképek* (*Heldenbilder*) című hatalmas korpuszt,

mely 60 (azonos méretű, azaz 162×130 cm) festményt és mintegy 130 rajzot tartalmaz.⁸ (Kár, hogy ezekből szinte semmit nem láthatunk a budapesti tárlaton.)

Az új és merész, de groteszk, karikatúraszerű látásmód részben megmarad: előképként elég, ha Bronzino kettős portréjára (1552) gondolunk, melyeket a Mediciek Nano Morgante nevű udvari törpéjéről festett. De ide tartoznak a 17. századi Giuseppe Maria Mitelli rézkarcai is, amelyeket Baselitz véletlenül fedezett fel egy ócskapiacon. (Magyar szálként megemlítendő, hogy Mitelli epés gúnyrajzot készített a fogságba esett és a rácsok mögött eszelősen tomboló kurucról, Thököly Imréről is.)

De az itáliai csúnyaság más, mint a német; ráadásul duzzad az életörömtől, és majd’ kicsattan az életigenléstől. Ez valamilyen redukált formában

⁸ A sorozathoz ld.: <http://baselitz.staedelmuseum.de/en/>; <http://blog.staedelmuseum.de/georg-baselitz-die-helden-der-film-zur-ausstellung-ist-online/>

Georg Baselitz
Sing Sang Zero, 2011, patinázott bronz
Magányűjtemény, Németország
A Galerie Thaddaeus Ropac, London–Párizs–Salzburg jóvoltából





Georg Baselitz
Először, kérem szépen, 2014
olaj, vászon
Albertina, Bécs
Batliner-gyűjtemény

Baselitz sorozatát is jellemzi. A *Hősképek* tarkák, lendületesek, olykor egészen üdék, és bár itt is (fél)mereven állnak a hímveszők – olyannyira, hogy *A csapda* (1966) című képen még a guggoló alatt fölött magasodó fák egy-egy ágcsontja is két kemény faszként szikrázik össze – egészében mégis inkább valamiféle furcsa és hamisnak aligha érezhető pátosz hatja át az ábrázolást. Melankolikus monumentalitást érzünk.

De hát kik ezek a hősök? És hogyan lehetséges német hősookról beszélni alig húsz évvel a minden képzeletet meghaladó német bukás után? Merthogy itt németekről van szó, az aligha kétséges.

Hát hősnek elég silányak, mi tagadás. Mindegyik lerobbant, mezítláb vagy foszladozó lábbeliben jár, bár bohócosan tarkát, de azért szinte rongyokat visel; sokszor feltűnik oldalukon valamiféle zászló, mely a földön hever vagy éppen a föld felé zuhan, de hogy pontosan minek a lobogója, azt nem mindig lehet kideríteni, de mindenképpen a bukás fogalmához tereli a nézőt. Egy jellemző képcím 1965-ből: *Vörös zászlóval*. Vagy a jellegzetesen német fogalom és foglalkozás: *A pásztor*. És eszünkbe juthat a teuton lelkipásztorként átszellemült Heidegger: „Az ember a lét pásztora”. Már eleve bukott hősök ezek? Talán igen, hiszen a nézők felé kitárt tenyerükön többnyire sebhely (vagy valami ahhoz hasonló folt) látható, egyfajta stigma – talán Krisztusé (?). Olykor a címek szerint is csapdába esett, bezárt alakok, akik mégis valahogyan láznak vagy legalábbis szenvednek esendőségüktől, tehetetlen mivoltuktól. Hőstett nélküli, de talán arra váró,

azt követelő héroszok ezek, akik a totálisan szekularizált térben nehezen viselik, hogy megfosztattak a hősiesség minden esélyétől. Testi és szellemi invalidusok.

A legnagyobb igényű festmény (már méretében is eltérő: 250 × 300 cm) a *Die großen Freunde*. (1965) És bár a cím nagy barátokról beszél, jóval egyértelműbben egyfajta Ádám és Éva ábrázolás ez, mint a bejáratnál látható kettős szobor. Baloldalt a nőalak (a modellje ismét Elke, Baselitz több évtizedes felesége), jobbra a férfi, mögöttük romhalmaz, a férfi oldalán a földre hanyatló zászló. A pátosz itt a legerősebb; nem véletlen talán, hogy maga Baselitz a képhez mellékelte kiáltványában egyenesen Isten ajándékának, továbbá kinyilatkoztatásnak nevezte a saját művét. Ez a roncsolt, ugyanakkor tavasziasan lobogó hajú, hamvas emberpár már régen maga mögött tudja a Paradicsomot, és mégis: most új Paradicsomot ígér vagy lát maga előtt. Ha másoknak nem is, de önmagának feltétlenül. Talán Heinrich von Kleist módjára kell ezt elképzelnünk: „a Paradicsomot bezárták, mögöttünk a kerub áll, így aztán meg kell kerülnünk a világot, hogy megnézzük, hátha akad egy hátsó bejárat.” A nagy barátok hajlanak rá, hogy elinduljanak ezen a világtörvénnyel.

Arcok nélküli Walhalla

Úgy tűnik, Baseltiz már igen korán megkezdte azt a manapság (túl) sokat emlegetett tevékenységet, nevezetesen a múlt legyőzését/meghaladását/feldolgozását (németül szöveg: *Vergangenheitsbewältigung*), mely igazából csak 1968 macskajaja után indult el és lett szinte kötelező elvárás a német szellem pozitív kulturális dolgozóitól. De Baselitz kicsit (túl) korán kezdte, és ha ezúttal nem keltett is botrányt, néminemű kellemetlen viszketést azért okozott Nyugat-Berlinben. Hiszen a múlt szőnyeg alá söprése volt az alapvető gesztus, és a német hősiesség bármiféle alakban (kivéve a világbajnokságot megnyert focicsapatot) visszatetszést, vagy valami tisztázatlan irányú gyanút keltett. Ismét Sebaldot lehetne idézni: a német nemzeti morális megújulás egyik legfőbb hajtóereje nem volt más, mint „egy teljes egészében immateriális dimenzió: a pszichés energiának az a mindmáig el nem apadó árama, ami az államunk alapjaiba befalazott hullák közösen őrzött titkából eredt, és ami a németeket szorosabban kötötte és köti még ma is egymáshoz, mint bármilyen pozitív, mondjuk például a demokrácia megvaló-

sításával kapcsolatos célkitűzés valaha is képes volt.”⁹ Hősookról ebben a szellemi légkörben nem lehetett beszélni. Hogy Baselitz mégis megtette, az vakmerőségnek értékelhető. *A nagy barátok* nemigen mondott mást, mint azt, hogy az élet él és élni akar. Még akkor is, ha német. És tökön rúgásról már végképp nem volt szó.

De bármennyire figurális/figuratív is ez a festészet, bármennyire is alakok, típusok állnak a középpontjában, bármennyire is az ember ábrázolása a végső cél, az arcok mégis hiányoznak Baselitz művészetéből. A *Hősképek* a testekhez képest aránytalanul kicsi, szinte zsugorított fejeket ábrázolnak – amolyan emberi dinoszauruszokat látunk. És ráadásul mindegyik arc szinte egyforma, nem csoda, hiszen az elbeszélések szerint mindnek Elke volt a modellje. Emiatt amolyan androgün alakok és fiziognómiák keletkeznek, és ez valahol kissé lehangoló.

Budapesti kiállításának szerfölött találó címe: *Újrajátszott múlt*. Ami esetünkben annyit jelent, hogy a tárlatot a remixek uralják, azaz a régi képek újraértelmezései. Nem átírt szövegek ezek, hanem kissé frivol visszatekintések, némileg megbékélt szívvel, a korábban nála alig észlelhető humorral, nem kevés öniróniával fűszerezve.

Hatalmas erő árad Baselitz művészetéből. Ízlés és karakter dolga (egyebek mellett), hogy ezt valaki őszinte csodálattal vagy netán viszolygással elegy szorongással szemléli. Hogy kortársunk-e Baselitz, ezt a kérdést már szinte föl se merem tenni. Nem tudom, igaz-e Thomas Mann mondata

9 W. G. Sebald, 2014, 21.

Georg Baselitz
Zéró Mobil, 2014, patinázott réz, 3/2 sz. példány
A Galerie Thaddaeus Ropac, London–Párizs–Salzburg jóvoltából
© Fotó: Eln Ferenc



az ő művészetére is, amelyet Wagnerről írt: „Wagner németisége modernül megtört és bomlott, dekoratív, analitikus, intellektuális, és ebből származik lebilincselő ereje, veleszületett képessége kozmopolita, planetáris hatás keltésére.”¹⁰ Úgy mondhatnám, hogy Wagner művészete álom (mese) volt a németiségről. Olyan álom, mely a tisztán emberihez akart eljutni, de ehhez előbb teljes mértékben németté kellett válnia, hogy aztán ezt, megszüntetve-megőrizve – hogy ismét egy nagy németet, Hegelt idézzek – Trisztán és Izolda, valamint élete végén Parsifal és Kundry alakjában tisztán emberivé tegye. Baselitz álma vagy látomása inkább talán csak körkép, de olyan német panoráma, amelyet képkockákra (elszigetelt festményekre) daraboltak. A Baselitz-Walhalla: egymást bámuló üres maszkok múzeuma.

10 Thomas Mann: *Egy apolitikus ember elmélkedései* (ford.: Györffy Miklós), Helikon, Budapest, 2000, 67, 68.

ELEKTRONIKUS RENEZSÁNSZ

Bill Viola kiállítása

Palazzo Strozzi, Firenze
2017. március 10 – július 23.

„...amikor egy másik típusú kultúrával találkozunk, éppúgy nincs helye a túlzott gőgnek, mint a túlzott szerénységnek, mert mindkettő akadályozza az érintkezést.”¹

A Palazzo Strozzi a 2017 első felében az amerikai BILL VIOLA videómunkáit mutatja be. Ha képes arra egy kiállítás, hogy meglepetést okozzon, megdöbbenés és olykor-olykor katartikus hatást is elérjen, akkor ez most és itt megtörtént. A firenzei Palazzo Strozzi a címnek megfelelően folytatja az AI WEI WEI-kiállítással² már láttatott koncepciót: elismert, életművel rendelkező kortárs művész válogatott, régebbi és újonnan készült alkotásai kerülnek a fókuszba, mégpedig úgy, hogy valamiképpen – a művészek által kiválasztott módon – kapcsolódnak a város művészeti hagyományaihoz. A jelenleg látható Bill Viola-videóinstallációk impozáns összhatása nagyrészt ismerős komponensekből, illetve a művész korábbi munkái közül válogatva jön létre: a reflexiókkal, a kortárs művek elrejtésével vagy látható beillesztésével régi korok művei közé, s ugyanakkor tágas, nagyvonalú elhelyezésükkel, a különböző helyszínek alkalmazásával, valamint a Viola-videóinstallációkra oly jellemző természeti elem – a tűz, a víz, a föld, a levegő – használatának különféle variációival. (Ez utóbbi egyszerre nyer konkrétan és metaforikusan is megfogalmazást a *Mártírok-sorozat* – *Earth*-, *Water*-, *Fire*-, *Air-Martyr* – 2014-ben készült videóiban.) Az összhatás pedig – túlzás nélkül állítható – lenyűgöző erővel marasztalja a látogatót.

Bár a Strozziiban és Strozziában van a fő helyszín, de Firenze más jellemző helyein is feltűnik egy-egy Viola mű: a Museo del Duómóban, a Santa Maria della Novellában, a Museo di Santa Andreában és az Uffiziben is, de még a Mercato Centrale (a fővásárcsarnok) is reagál a Bill Viola-kiállításra, ami Firenzén túlra is kiterjed, és bevonja még három toszkán város – Carmignano,

Empoli és Arezzo – múzeumaikat is a bemutató terébe. Ezeknek a kisvárosi múzeumoknak a szerepeltetése nemcsak kiemeli, hogy ezekben az intézményekben is olyan jelentős reneszánsz alkotások találhatók, amelyekkel kapcsolatba lépnek a Bill Viola-műalkotások, hanem azt is hangsúlyozza, hogy sok más toszkán (és itáliai) kisvárosban is, sokszor akarva-akaratlan, számtalan értékes – művészeti albumokból, könyvekből már ismert – középkori és reneszánsz művészeti alkotásra lehet bukanni.

A Viola-installációk rendkívüli hatásának alapja az a magától értetődő természetesség, ahogy egymás mellett, együtt léteznek az adott térben az általuk reflektált eredeti művekkel: a két korszak műalkotásai nem írják felül egymást, hanem egyenrangúan, egymást kiegészítve, egymáshoz hozzátéve kapnak újabb értelmet, s kínálnak fel újabb értelmezéseket. A mozgó képek még élőbbé teszik a reneszánsz műveket, egyik sem halványítja, nyomja el a másikat: dialógust folytatnak egymással. PONTORMO 1528–29-ben keletkezett művére – *Vizitáció, Mária és Erzsébet találkozása* – Bill Viola 1995-ben készítette el *Üdvözlés* (*The Greeting*) című videóinstallációját. Bár eredetiben akkor még nem látta, csak reprodukcióról ismerte ezt a nagyszerű a festményt, színei, elrendezése, arányai, a nőalakok beállítása arra készítették, hogy szellős mozgás imitációjára

építse – az egyébként már a keletkezés évében a *Velencei Biennálén* bemutatott – művét, amely a találkozás sokrétűségét emeli ki.

A víz motívuma jelenik meg az UCELLO-freskóval (1439–1440) párbeszédbe kerülő *Vizözönben* (*The Deluge*, 2002), a MASOLINO DE PENICALE 1424-es *Pietáját* játékba, pontosabban mozgásba hozó *Felemelkedés/Kiemelés* (*The Emergence*) című 2002-es műben és *A viharban* (amely címe szerint Shakespeare-utalás, *Tempest*, 2005) is. A tűz eleme *Az átkelés* (*Crossing*, 1996) című alkotásban, a föld (mint a földhöz tartozó kő) pedig például MICHELANGELO *Levétel a keresztről* (*Pieta bandini* vagy *Firenzei pieta*, 1547–55) című szobrára reflektálva kap szerepet *Viola Megfigyelés* (*Observance*, 2002) című videójában, ahol a szenvedés szemtanúi állnak a középpontban. Bill Viola 1974-ben járt először Firenzében, ahol akkor két évet töltött el. A Strozziina – a palota legalsó, földalatti szintje – TV-képernyőkön mutatja be ezeknek az éveknek a videóinstallációit. Ez a keresztmetszet a kezdeti időszakról – kiegészülve kiállítás egészével – felrajzolja az életműnek azt az ívét, amelynek során az installációk fokozatosan eljutottak a jelenlegi, szinte utánozhatatlan professzionalizmusig: a színben, beállításokban, koncepcióban, az absztrakció és a konkrét elemek arányossága tekintetében pontos képi megfogalmazásokig, a felvetett témák utalásainak egyetemességéig, az emberi kapcsolatok, az ember és a világ viszonyának megrendítő változásainak megjelenítéséig, amelyek mindig új variációkban ismétlődnek, és tesznek hozzá valami mást az előzőekhez.

Hogyan is olvassuk ezeket a mozgó képeket, amelyek történetekké is formálhatók-formálódnak, de egymást követő elszigetelt tényekként is értelmezhetőek? Bill Viola videóit az emberi élet kiszolgáltatottságáról, esendőségéről gondolkodnak és fogalmazznak meg – képből – kérdéseket;

Masolino da Panicale
(Tommaso di Cristoforo di Fino; Panicale di Renacci?
1383/84–1435.k.) *Pieta*, 1424, áthelyezett freskó,
280 × 118 cm, Museo della Collegiata di Sant'Andrea,
Empoli (inv. n. 32)



megrendítő eseményeket mutatnak be, olyan világot, ahol az ember, aki egyszerre gyanútlan és óvatlan, sejtéseiben mégis tudja, érzi az előszelét a váratlan katasztrófának, amelyeknek kiszolgáltatott, de amelyeket túlél, hogy újrendezze, ismét újrakezdje életét. Az emberi mozgásokon kívül a gesztusok, a mimika is nagy jelentőséget kapnak az installációk megjelenítésében, s az is lenyűgöző, ahogy egy-egy a festményeken látható tárgy, vagy alak megmozdul, megelevenedik: így például a Masolino-festmény sírköve és figurái, amint Krisztus fehér alakja elkezd lassan kiemelkedni a sírból. Viola a képzetet valóságossá alakítja a jelenet elevenné tételével, de úgy, hogy mindeközben az emberi élet szent voltára is folyamatosan utal a hagyományos toposzok sajátos újraírásával, pontosabban újraképezésével.

A kiállítás első videója, *Az átkelés* rögtön lényegre törő összefoglalás, de egyben az utalások nyitánya is: az egyik oldalon tűzben eléggő ember feltámadása a másik oldalon vízben – mindez egy vetítövászon két oldalán megjelenítve. A művész a szakralitásra érzékenyen, utalásszerűen, a háttérben

Bill Viola
Felemelkedés / Kiemelkedés | Emergence, 2002, videó
(falra szerelt vetítőfelület: 213 × 213 cm), 11' 40"
(Performers: Weba Garretson, John Hay,
Sarah Steben), Courtesy Bill Viola Studio



¹ Leonyid Baktin: *Az itáliai reneszánsz*, Typotex, Budapest, ford.: Soproni András, 1986, 2014, 9.
² Ai Weiwei. *Libero*. Palazzo Strozzi, Firenze, 2016. szeptember 23 – 2017. január 22.



Bill Viola
Vihar (Tanulmány a tutajhoz) | Tempest (Study for The Raft), 2005
videó (LCD panel: 66×109×10,2 cm), 16' 50" Courtesy Bill Viola Studio

kibontakozó jelenségként, az élet titokzatos változékonyságában megjelenő egzisztenciális kérdéseként tesz jelzéseket. Az emberen, emberi mozdulatokon, cselekvéseken keresztül jeleníti meg a sejtethőt, a megfoghatatlant úgy, hogy az ember ennek a szentségnek nincsen tudatában, de szükségszerűen kénytelen valamiféle nagy elemi erő terében lenni, cselekedni. A tapogatózó, utat kereső emberi önreflexió LUCAS CRANACH – szemtől szemben hihetetlenül gyönyörű – remekművére (Ádám és Éva, 1528) reflektáló két videóinstalláción – *A férfi a halhatatlanságot keresi*, *A nő az örökkévalóságot keresi* (*Man Searching for Immortality / Woman searching for Eternity*, 2013) – is megjelenik, felmutatva a nemek hasonló, de mégsem egyforma viszonyulását önmagukhoz és az élethez. A két közvetlenül egymás mellett futó videó fintora, hogy amíg Cranach festményén Ádám és Éva egymásra pillant, itt a férfi és a nő teljesen elkerüli egymás tekintetét, mintha tudomást sem vennének a másik létezéséről: „önmagukat keresik”, fizikailag egymás mellett vannak, de még sincsenek egymáshoz közel. Az öntükröződés, az ember – zsákutcába jutott – narcisztikus önmaga keresésének videója a *Megadás / Lemondás* (*Surrender*, 2001).

Lényeges és szembetűnő jellemzője a Viola-műveknek az időhöz való viszony. Nemcsak a történeti időszakok íveinek bemutatása, a korszakok összekötése, az ember időbeli változásainak és változatlanságainak megjelenítése, hanem az a lassúság, lelassítás, amellyel az installációk a képeket és az eseményeket bemutatják. Legtöbbször percekig szinte állóképet nézünk, egy beállítást, akár egy festményt, majd nagyon lassan elindul egy mozdulat, amit árnyalatnyi lépésben követ egy másik; úgy tűnik, nem történik semmi több, aztán egész hirtelen nagyon erős zúdulás, összeroppanás, ellenállhatatlan természeti csapás indul el. Az ember ezt csak elfogadni és elviselni tudja, nincsenek eszközei a beavatkozásra. Aztán a vízözön, a tűzözön, a szélvihar vagy a földomlás után minden elsimul. Mintha jöhetne valamiféle újabb kezdet. Valahonnan. Átkelés után újabb átkelés. Vízözön, elsodródás, földre kényszerülés, vagy csak menetel valaki egy szimbolikussá váló erdei

úton. Az egymáshoz kötődés és az egymásra utaltság ember és ember, természet és ember között mindenképpen hangsúlyos Viola műveiben. A mozgás és a kifeszített mozdulat (pl. *Visszatükröződő medence* | *Reflecting pool*, 1977) ellentéte és kiegészítője, hogy nem zene kapcsolódik, hanem természetes hangok illeszkednek videókhoz: a tűz ropogása, a szél fuvallatának hangja, a víz robaja, hangfoszlányok vagy csend.

Lehetséges, hogy a reneszánsz – legalábbis belső világunkban, szerteágazó emberi viszonyulásainkban és tága(sa)bb kapcsolódásainkban – talán nincs is olyan távol tőlünk, mint ahogy mai mindennapjaink és hétköznapi gondolkodásunk a felületen megjeleníti? Ezt a kérdést ez a kivételes, párhuzamos reneszánsz-kortárs művészeti kiállítás több szempontból is felveti, amint azt nemkülönben Bill Viola időközön átívelő, Pontormóhoz intézett szavai is, amelyeket 2013-ban, a festményt restauráló Daniel Rossi műterem látogatói naplójába jegyzett be: „Pontormo Mester, Köszönöm az Inspirációd és a Szellemed. Örökre hálás vagyok mindazért, amit kaptam tőled. Nagy mester vagy! Szeretném megmutatni neked a munkáimat mozgó képekkel. Alig várom, hogy találkozzunk a Mennyben, a Művészek szekciójában. Hálával és tisztelettel, Bill Viola.”



Bill Viola
Megfigyelés | Observance, 2002, videó
(plazma-tv: 120,7×72,4×10,2 cm), 10'14"
Courtesy Bill Viola Studio

Lucas Cranach
(Kronach 1472–Weimar 1553)
Adam, 1528, vegyes technika,
fatábla, 192×82 cm, Galleria
degli Uffizi, Gallerie delle
Statute e delle Pitture,
Firenze (inv. 1890, nn. 1459,
1458 Lukas Cranach)

Lucas Cranach
(Kronach 1472–Weimar 1553)
Eve, 1528, vegyes technika,
fatábla, 192×82 cm, Galleria
degli Uffizi, Gallerie delle
Statute e delle Pitture
(inv. 1890, nn. 1459,
1458 Lukas Cranach)



Bill Viola
A férfi a halhatatlanságot keresi / A nő az örökkévalóságot keresi | Man Searching for Immortality / Woman Searching for Eternity, 2013, videóinstalláció (két videó falnak támasztott gránittáblákra, 227×128×5 cm / db – vetítve), 18'54" Courtesy Bill Viola Studio and Blain Southern, London



A SZER/MZŐ FELTÁMADÁSA: ZENÉVÉ LETT SZÖVEG KAFKAI LABIRINTUSÁBAN

Szemző Tibor: „K” metszetek

Kurátor: KÖRÖSI BOGLÁRKA

Kassák Múzeum, Budapest
2017. április 7 – május 7.

Egyfajta misztikus érzékenység, nem anyagi természetű összefüggések tételezése és zenei jellegű asszociatív gondolkodásmód jellemzi SZEMZŐ TIBOR multimediális munkásságát, és ehhez remek inspirációra talált a romantika „nagy” betegségében, tuberkulózisban szenvedő Kafka életében, jellegzetesen közép-európai sorsában és metaforikus beszédmódon alapuló munkásságában. A különböző formákban (kísérleti rövidfilm, videóinstalláció, vetítésre hangolt koncert)¹ az elmúlt években márt feldolgozott zenei, képi és textuális anyag ezúttal egy lenyűgöző atmoszférájú, varázslatos multimediális installáció

¹ „A Kassák Múzeumban megvalósuló installáció több éves múltra tekint vissza. Első, hangjáték változata Forgách András író-dramaturg közreműködésével keletkezett, melyet 2010-ben mutatott be a Magyar Rádió. Egy évvel később filmanyaggal kiegészítve, a somorjai zsinagógabeli At Home Galériában már installációként volt látható. 2013-ban a színpadi művé fejlesztett alkotást nagy sikerrel játszották a budapesti Müpában. Később „mozikonzertként” Kassán, Kolozsváron, Wrocławban és az USA-ban is bemutatták. 2014-ben az MTVA-val együttműködésben díjnyertes kisfilm készült az anyagból.” Forrás: <http://www.kassakmuzeum.hu/index.php?p=kiallitas&id=274>

formájában jelent meg a Kassák Múzeumban rendezett kiállításon.

Nehéz erről a hosszú távú „projektről” beszélni, mert sok egybefüggő rétege olyanmódon egymásba szövődik, a keresztutalások révén olyannyira egymásra támaszkodik, hogy ellenáll a verbalitás lineáris logikájának. Talán a premodern, a barthes-i és foucault-i fordulatot megelőző szerző koncepcióval érdemes kezdeni, amelyet követve mintha Szemző is úgy vélné, hogy egy alkotó életművéhez többek között életrajzának és -körülményeinek a felderítése révén lehet közel kerülni. Vagyis hogy az alkotó személyisége, történeti és szemé-



Szemző Tibor
„K” metszetek, 2017, Kassák Múzeum
(részlet a kiállításból)
© Fotó: Kránicz Richárd

lyes helyzetekben való gyökerezettsége valamely non-diszkurzív és nem racionális módon fel tudna fedni valamit a művek rejtelmeiből. Éppen ezért a munka végeredményben Kafka életének utolsó szakaszát próbálja feltárni (itt ezúttal nem bemutattott, de a korábbi variációkban megjelenő) levelek, jegyzetek, valamint helyszínek és az őt körülvevő emberek emlékezete révén. A négy digitális projektorról és négy analóg 8 mm-es vetítőről vetített filmek helyszínrajzok vagy inkább -vázlatok, azokról a helyekről készült felvételek, ahol Kafka életének

utolsó éveiben megfordult (Prága, Matlárháza, Grindelwald), illetve ahol az őt akkoriban körülvevő két legfontosabb ember, Dora Diamant és Robert Klopstock élt (Szilézia, Graal-Müritz, Moszkva; Dombóvár, New-York). Ezeknek a helyeknek rendkívül plasztikus, magával ragadó, az atmoszféra lüktetését lenyűgöző módon átadni képes felvételei egy designcentrikus gondolkodást jeleznek: ahogy már korábbi, Danilo Kiš világát feldolgozó munkájában is látszott,² Szemző mintha úgy vélné, hogy az embert akaratán kívül is meghatározzák azok a tárgyak és terek, amelyek élete során körülveszik. Ezért azok figyelmes tanulmányozása magához a személyhez visz közelebb.

A helyszínek felvételei nem önmagukban, hanem szöveges és zenei klipekbe komponálva jelennek meg a galéria falain. A textuális és muzikális háttérrel ehhez Kafka *A császár üzenete* című nyúlfarknyi elbeszélése adja, amely az installáció vetítéseinek 65 perces összideje alatt 19 különböző nyelven hangzik el az eredeti némettől kezdve a magyaron keresztül olyan egzotikus nyelvekig, mint a tibeti vagy a bengáli.³ Az egyetlen bekezdésnyi szöveg számunkra érthetetlen nyelveken történő recitálása elszakad diszkurzív jelentésétől és zenei szövetté változik, ahol egy nyelv ritmusa, dallama, hangképzése, tagoltsága valamely nem textuális szinten működő, intuitív megértés vagy inkább megérzés hordozójává válik. Kafka írott szövege ebben a „hangszerelésben” posztmodern módon túllép az eredeti szerzői intención, és kiszakítva a könyvek jelszerű, tehát vak és süket kon-

² *K1 – Danilo Kiš Memorial Space*. 2014. <http://szemzo.org/hu/alkotas/installacio/k1-danilo-ki-s-memorial-space/>
³ Magyarul itt olvasható: <http://web.zone.ee/aurin/proza/fkacsaszaruzenete.html>

Szemző Tibor
„K” metszetek, 2017, Kassák Múzeum (részlet a kiállításból)
© Fotó: Kránicz Richárd





Szemző Tibor
„K” metszetek, 2017,
Kassák Múzeum
(részlet a
kiállításból)
© Fotó: Eln Ferenc

textusából, távoli helyek és kultúrák öntudatlan közvetítőjévé válik. Szemző e projekt egyik korábbi, önálló filmként bemutatott változatában (*Vágy, hogy indiánok lehessünk – Franz Kafka utolsó szerelme*, 2014) ráadásul az elbeszélés idegen nyelvű leiratát is ráúsztatta a helyszínek felvételeire, így a Kafka-szöveg nem csak auditív, hanem vizuális, képi regiszteren is megszólalt: egy archaikus, fonetikus ábécét megelőző nyelvfelfogás mentén állította az íráskép jelentésteli mivoltát. A textus tehát eredeti működéséből kiszakítva válik képiséggé és zeneiséggé. Az archaizálásra törekvés a filmek és az installáció megvalósításában is tetten érhető. Egyrészt a 8 mm-es analóg filmre történő rögzítés a nyersanyag törékenysége, roncsolódása révén még a viszonylag friss, az elmúlt 6-7 évben készült felvételeket is kopottnak, elhasználatnak tünteti fel. A legtöbbször kis mélységélességű, sokszor kissé homályos felvételek így technikai szinten idézik meg a mozgóképnek azt a korai korszakát, amely

Kafka életével esett egybe. De ugyanígy egyfajta archaikus művészetfelfogás leképeződésének értelmezhetjük azt a tényt, hogy az analóg vetítőkön időnként felpörgő rövid filmek a maguk materialitásukban egyediek: a technológia elavultsága miatt nem másolható, így egyedi, benjamin-i értelemben aurával rendelkező celluloid darabokról van szó, amelyek – ha a kiállítás során megsérülnek – nem pótolhatók. Mindezen túl az archaikus szemlélet a vetítés képi és hangyi feltételeinek magas minősége iránti elkötelezettségben is tetten érhető, a teljesen besötétített termek, a tökéletesen beállított hangszórók ugyancsak egy korábbi, a videó és médiaművészet konceptualitását megelőző hagyományhoz való ragaszkodás jeleiként érthetők. És ezzel elérkeztünk a kiállítás érzéki, perceptív tapasztalatához. A számítógépes időzítéssel egymás után és közben elinduló vetítések polifonikus vizuális és auditív élményt hoznak létre, hiszen miközben a nagy felületeken megjelenő, zenével és felolvasással

kísért képeket nézzük, időnként beindul egy-egy párhuzamos, kiegészítő, ha tetszik, periférikus vetítés is. Ráadásul az analóg vetítők hangos berregése tudatosan zavarja meg a precízen kimunkált zenei összhatást. Miközben a váltakozva felhangzó vetítéseket követve ingázunk a két terem között, egy másik különleges hatásra is felfigyelhetünk, főleg ha kevés látogató között adódik lehetőségünk megnézni a kiállítást. Ahogy megpróbáljuk minden vetítés előtt a legjobb, centrális helyet megtalálni a precízen a képmező két oldalára szerelt hangszórókból áradó gyönyörű zenei anyag és a képek áradásának minél tökéletesebb befogadásához, folyamatosan ennek a pozíciónak az elfoglalhatatlanságába ütközünk: ott, ahol ennek lennie kellene, vagy maga a projektor áll, vagy mi magunk takarjuk ki a kép egy részét, vagy egy másik vetítő állványa zavarja meg a látványt. Az apparátus, az installáció egyrészt felkínálja a tökéletes minőségű befogadás lehetőségét, másrészt a pozíció elfoglalhatatlansága révén elbizonytalanítja, destabilizálja az ennek a megtalálására törekvő nézőt. Szemző világában a többszólamúság, a megtervezettség ellenére az esetlegesség, a véletlenszerűség, valamint az intuíción és az asszociatív logikára uralkodik: a privilegizált nézői perspektíva hiánya természetesen az egyértelmű jelentés és a domináns interpretáció lehetetlenségét teszi a testi befogadás során megtapasztalhatóvá. Így aztán csak barangolunk zenévé lett nyelvek és helyekbe rejtőzött életek között abban reménykedve, hogy ama karkai hírnök tehetetlensége ellenére valamiképpen mégis csak eljut hozzánk egy császár üzenete. Ha másként nem, talán megálmodjuk.

Szemző Tibor
„K” metszetek, 2017, Kassák Múzeum (részlet a kiállításból)
© Fotó: Kránicz Richárd



Szemző Tibor
„K” metszetek, 2017, Kassák Múzeum (részlet a kiállításból)
© Fotó: Kránicz Richárd



AZ ÁTLYUGGATOTT FÉNYKÉPEZŐ

Keszang Lamdark doboz-képei és kép-dobozai

KESZANG LAMDARK (tib. sKal bzang lam brag, 1963), tibeti származású svájci művész a *Műanyag karma* című, 2008-ban megrendezett londoni kiállításán¹ egy üres sörösdobozt is bemutatott a Rossi & Rossi műkereskedés galériájában. A 2006-ban alkotott, *Doboz két kézben* címet viselő, kisméretű assemblage pontos megjelenítése persze nem ilyen egyszerű. A fekvő sörösdoboz ugyanis egy tányéron álló, kékre festett, imára készülő kézpár ujjain lebeg, míg a tenyerek között egy deformálódott, vöröslő női mummell pihen. Figyelmesen szemlélve a dobozt – vagy inkább a felnyitott doboz belsejébe nézve, a fenékén átszúrt lyukakon beáramló fény egy maszturbáló, mezítelen női figura kontúrjait rajzolja ki.

Ha értelmezni próbáljuk a leginkább katolikus vallási kegytárgyra emlékeztető, talált tárgyakból készített kompozíciót, a vérszínű, összeroskadt mummell utalhat a szüzességét védelmező Szent Ágota vértanúságára,² akit a római helytartó egy örömtanyára vitetett, majd megtörni nem tudván, levágatta a melleit. Miután Ágota csodálatos módon meggyógyult, a helytartó tovább kínoztatta.³ Bár halála árán Szent Ágota megmenekült a megbecstelenítéstől, a kézpáron fekvő sörösdoboz vagina alakú nyílása és a körülötte levő felirat (*lift upright – push back*) vagy az átlyuggatott fenéklemez mégis a deflorálásra utal. És mit gondoljunk a sörösdoboz belsejében kirajzolódó jelenetről?

Maga a tárgy révén képzett szituáció is ad megközelítési lehetőséget. Ha ugyanis a kérdéses jelenetet látni akarjuk, voyeurré kell válnunk, s ha ezt tesszük, akkor a látvány részeként magunk is meglesetté, sőt, áldozattá válhatunk, mint azt a fürdőző Dianát megleső Actaeon történetéből⁴ következő „vizuális megerőszkolás” kapcsán Octavio Paz részletesen kifejtette Duchamp-ról szóló művében.⁵ Egyébként is, Lamdark tárgyegyüttesének



Keszang Lamdark

Doboz két kézben. Talált tárgyak, 23 x 23 x 20 cm, 2007
Rossi & Rossi and the Artist



Keszang Lamdark
Szörnyeteg, 2007
C-print, 90 x 120 cm
Rossi & Rossi and
the Artist

beállítása leginkább Duchamp utolsó munkájára, a Philadelphia Museum of Artban „látható” *Adva van...* című művére (1946–66)⁶ emlékeztet: a falba épített, korhadó faajtó résén leleskelve egy gallyakon heverő, széttárt lábú, mezítelen hölgyet láthatunk, felemelt bal kezében egy fallikus gázlámpával, mögötte pedig egy tájképbe illesztett vízeséssel.

Tudván, hogy a művet tibeti származású művész készítette, a dobozban megjelenített kép láttán azonban nemcsak művészi allúzióra, leleskelésre, erőszakra vagy szexre, hanem a szexuális egyesülést kendőzetlenül bemutató tantrikus buddhista jelképesség vagy ikonográfia felidézésére is gondolhatunk. Ám a kérdéses műtárgy anyaghasználatából és szellemiségéből az is látszik, hogy Lamdark teljesen más utat járt be, mint Tibetben vagy Tibeeten kívül élő tibeti pályatársai; ráadásul nem azokhoz az emigráns generációkhoz tartozik, akik vallási és kulturális hagyományaikból kiszakadva is próbálták azokat megtartani. A kelet-tibeti Kham tartományból származó *rinpocse*⁷ apa és bhutáni anya fiaként, a tibeti emigráció indiai központjában, Dharamsálában született művész öt éves kora után svájci nevelőszülőknél nőtt fel. A svájci és angliai Waldorf-iskolák után először belsőépítészeti képzést kapott Svájcban, majd a New York-i Parsons School of Designban tanult, hogy végül a Columbia Egyetem vizuális szakát végezzék el, olyan nagy hatású, a 20. század művészetét radikálisan újraértelmező professzorok teóriáival küszködve, mint Rosalind Krauss vagy Benjamin Buchloh.⁸ Ennélfogva Lamdark művészete látszólag nem az emigráns tibeti művészek szokásos kettős, keleti-nyugati kulturális identitását tükrözi, hanem a hagyományos Tibet kultúrájától való esztétikai különállóságot; ám a Tibetbe legfeljebb csak alkalmanként ellátogató Lamdarkra fiatalkorában éppen a tibeti hagyomány volt döntő hatással. Amikor arcidegbénulását Svájcban a nyugati módszerekkel nem tudták orvosolni, akkor édesanyja egy tibeti orvost, *amcsit* (tib. *am chi*) hívott, aki tűszúrásos, akupunktúrás módszerrel (tib. *rsa khab brygab pa*) gyógyította meg.⁹ Ez az esemény a tradíciók iránti érdeklődés

6 <http://www.philamuseum.org/exhibitions/324.html?page=2>

7 Magas rangú, inkarnált lámákra vagy a tantrikus tanítások folyamatosságát biztosító hagyományvonal mestereire alkalmazott tibeti tiszteleti kifejezés, jelentése „drágakő”, „értékes” (tib. *rin po che*).

8 The world according to Keszang. Keszang Lamdark in conversation with Elanie W Ng. *Keszang Lamdark: Plastic Karma*, Rossi & Rossi Ltd, London, 2008, 8.

9 Clare Harris: Keszang Lamdark. *Keszang Lamdark and Palden Weinreb: Generation in Exile – Exploring New Tibetan Identities*, Rossi & Rossi Ltd., Hong Kong, 2011, 20.

mellett nyilvánvalóan befolyásolta később jellegzetessé vált művészi módszerét, a zárt felületek átlukasztását is.

Nyilvánvaló, hogy Lamdark szemléletében a hulladékcsapdában vergődő nyugati társadalom használhatatlanná vált termékeinek mostanság oly divatos újrahasznosítása is szerepet játszik. Számára a dobozok értéktelen anyaga az alkotófolyamat során válik értékké: „A munkám kis szentélyek készítéséhez hasonló” – nyilatkozta ezzel kapcsolatban.¹⁰ Mindenesetre a perforált sörösdobozzal Lamdark egy újfajta műtárgytípust állított elő, amely a leleskelő néző számára olyan „fényt képező” gépként működik, mint valami ellen-*camera obscura*: nem a külvilág (fordított) képét, hanem a művész (kifordított) belvilágát mutatja. Ráadásul a *Műanyag karma* című kiállításon több olyan fényképet is bemutatott, melyeket a dobozok átszurkált fenéklemezein kialakított ábrákat fotózva készített. A tárgyak belsejébe engedett fény ugyanis nemcsak határozott körvonalú – némileg a tetoválások formavilágára emlékeztető – ábrázolásokhoz juttatta, hanem a doboz belső tükröződésével manipulálva különleges, szinte térhatású fényképeket állított elő. Ilyen például

10 The world according to Keszang, 2008, 9.

Tibeti haragvó istenség arcának szerkezeti rajza. Gega Lama: Principles of Tibetan Art: Illustrations and Explanations of Buddhist Iconography and Iconometry According to the Karma Gardri School. Karma Sonam Gyamtsö Ling, Antwerpen, 1983, 224.





Keszang Lamdark
Terror, 2007, C-print, 90 x 120 cm, Rossi & Rossi and the Artist

a *Szörnyeteg* (2007) című munkája, mely körvonalaival egy tibeti haragvó istenség (tib. *khro bo*) arcának ikonográfiai jellegzetességeire – lángoló haj és szemöldök, vérben forgó szemek, vicsorgó agyarak – utal, a speciális fényeffektus segítségével pedig mintegy „aktiválja”, életre is kelti az ábrázolást. Ennek kapcsán érdekes analógiát vetett fel az oxfordi Pitt Rivers Museum kurátora, a kortárs tibeti művészettel foglalkozó CLARE HARRIS, aki arról informálta Lamdarkot, hogy a régi Tibetben a szerzetesek egy aranytűt használtak a művészek által megfestett istenség szemének beillesztésénél, s az adott képmás hasonló módon „kel életre”, ahogy az orvos tűszúrásai következtében Lamdark lebénult arca feléledt.¹¹ Eszerint az átszúrás, „felsebzés” nyomán felfakadó fény nemcsak az erőszakot, a kínzást, hanem a megújulás és a gyógyulás folyamatát is jelképezheti. Bár ez a megfeleltetés rendkívül tetszetős, s a tibeti festmények felszentelési szertartásánál pedig valóban ismeretes a „szem megnyitásának” (tib. *spyang dbye*) ceremóniája,¹² az aranytűvel kapcsolatos terápiát (tib. *gser khab*) alapvetően a tibeti gyógyászatban alkalmazzák.¹³

A doboz-fényképekből Lamdark egy olyan sorozatot állított elő, melyek egyaránt megjelenítenek a nyugati és a tibeti kultúrából ismert személyeket, szimbólumokat vagy ikonikus, egyezményes jelzéseket. Ezek általánosan a már ismertetett módon készültek: egy körkörös vagy az ábrázoláshoz kapcsolódó fényörvény középpontjában megjelennek a címadó motívum körvonalai, mint a *Terror* című képen, ahol a kétségbeesett arc fölött mintha egy pisztoly csövéből áradna ki a fény-robbanás. Lamdark külön sorozat

tot szentelt a női figurákat félreérthetetlen pózokban ábrázoló képeknek, mint a fényárban tükröződő, hosszú fülekkel és farkokkal ellátott, előrehajló hölgyikét ábrázoló *Pussycat* (2007). Ilyen és más, a hétköznapi életből vett jelenetek persze arra is emlékeztethetnek, hogy – a (sörös)doboz mélyére nézve – mennyire hajlamosak vagyunk feladni szellemi törekvéseinket az örömeért, sikerért, gazdagságért való hajszában... De ilyen a *Karambol* (2006) külső fénykörbe ütköző autója vagy a *Gördeszkázó* (2006) és a *Golfozó* (2006) fényben úszó, istenített sportolója is. Lamdark világában a spirituális világ ugyancsak magában hordozza a mindennapi banalitásokat, mint arra az integető 14. Dalai Lámát ábrázoló, ironikus *Jó reggelt, Őszentsége* (2006) vagy a koponyakoronaszerű aurával körbevett, csúcsos süvegű buddhista szerzetes, az *Arhat* (2007) is utal. Mindenesetre a doboz-képek kapcsán létrejött szituációkat többféleképpen lehet értelmezni: egyszerre szólnak félelemről és gúnyról, pornográfáról és áhítatról, s hatáson összeegyeztetik bennük Lamdark elvont és materiális látásmódja, amint azt a „démon” fogalma kapcsán kifejtette: „Kedvelem a démonokat, ám ez szintén a tibeti kultúrából jön – ugyanis ők valójában védelmezők. Rémisztő megjelenésük, többféle arcuk van, és én szeretem ezt a fajta kettősséget. És ha démonokkal harcolnak, akkor maguknak is erős démonoknak kell lenniük. Tetszik a gondolat. Nem gondolhatod pusztán, hogy »légy békés, és a démonok nem fognak neked ártani«. Rájuk kell ezt kényszerítened, így démonok harcolnak démonokkal. A képmás kettősségére gondolok, ami nem ugyanaz, mintha egy horrorfilmet készítenék.”¹⁴ A *Műanyag karma* című kiállításon Lamdark egy üres sörösdoboz-készletet (*Asztal sörösdobozokkal*, 2007) is felvonultatott, mintegy a művészetét ihlető forrás bemutatásaként. Ezek – csakúgy, mint a kiállításon különös hangsúllyal szereplő, rózsaszín műanyagba dermedt biciklikerek – leginkább a duchamp-i *ready made* ironikus kifordításainak tűnnek: míg a kerék lehet a mozdulatlan tibeti Életkerék tragikomikus jelképe (ti. a forgathatatlan Kereket már nem működteti a cselekedetek következménye, a *karma*), addig a mintegy festőpalettaként használt asztalon úgy sorakoznak a legkülönbözőbb típusú és magasságú festékfoltos

¹⁴ Keszang Lamdark in conversation with Elanie W Ng., London, 2008, 9.



Keszang Lamdark
O Mandala Tantric, 2009, plexi, LED világítás, fa, 120 x 10 cm, Rossi & Rossi and the Artist

sörösdobozok, mintha láthatatlan képeket tartalmazó sötétkamrák (is) lennének, a használhatatlanság rekvizitumaiként. Ezt a munkát Lamdark feltehetően a doboz-képek összegzésének szánta, ám az itt elrejtett univerzumot másként bontakoztatta ki. Lamdark munkásságában fordulópont volt a New York-i Rubin Museumban 2010-ben *Tradition Transformed* (Átalakult hagyomány) címmel megrendezett, kortárs tibeti művészetet bemutató kiállítás.¹⁵ Ezen a már említett *Doboz két kézben* című tárgyegyüttes és a még 2007-ben készült, tibeti témájú doboz-képek (*Templomi táncos*, 2007; *Haláltánc*, 2007; *Arhat*, 2007; *Garuda*, 2007) mellett egy újfajta tárgyat is kiállított, amely nemcsak átfordította, hanem mintegy összegezte is addigi ilyen típusú munkáit. Az *O Mandala Tantric* (2007) című képen ugyanis a korábbi hatásmechanizmusból kiindulva, egy besötétített és átluggatott, „doboztető”-ként kialakított plexiüveget használt, melyet hátulról világított meg. A *tantrák* a tibeti buddhizmus rendkívül bonyolult meditációs rendszereit és azok szellemi hátterét magukba foglaló szövegek, melyeknek szemléletét egy-egy

¹⁵ *Tradition Transformed: Tibetan Artists Respond*. The Rubin Museum of Art, New York, 2010. június 11 – október 18. <http://rubinmuseum.org/events/exhibitions/tradition-transformed>; http://rubinmuseum.org/images/content/Tradition_Transformed_Press_Release.pdf

buddha-lényegű istenség, környezetüket pedig *mandalájuk*, azaz palotájuk rendszerének szimbolikus alaprajza foglalja össze. A Lamdark fény- vagy kép-dobozának közepén látható mandala centrumában egy buddha-figura helyezkedik el női párjával, a szexuális egyesülés „anya-anya” pózában (tib. *yab yum*). Körülöttük a szertartási koponyabotokkal, emberi fejekkel (a művész önarcképe?) és koponyákkal tagolt rendszer talán a nyolcküllős buddhista Tankerekre emlékeztet, kívül pedig mintha egy újfajta Életkerékben (tib. *srid pa'i 'khor lo*) vagy zodiákusban forognának körbe-körbe a Lamdark-féle teremtés lényei: istenségek, emberek és állatok, melyek helyenként szexuális kapcsolatba is kerülnek egymással. Az élet és a halál összefonódásának és folytonosságának buddhista eszméje, a létforgatag (szanszkrit *szamszára*) sajátos ábrázolása mellett a mandala és az Életkerék szimbolikáját¹⁶ következetesen összekeverő mű egyszerre jeleníti meg az erotika szakrális átlénygítésének és a szexualitás kereskedelmi lezüllesztésének változatait. Nem véletlen, hogy ettől fogva Lamdark „neotantrikus művészet”-nek nevezi munkáit, melyekben a hagyományos keleti/tibeti szellemiség jellegzetes nyugati ideákkal, anyagokkal és képmásokkal olvad össze.

A New York-i kiállításon Lamdark mellett a Tibetben és Tibeten kívül élő, már nemzetközi ismertséget szerző tibeti művészek (GONKAR GYACO, TENZING RIGDOL, CERIN SERPA stb.) mutatták be műveiket. Szemléletével és anyaghasználatával azonban Lamdark meglehetősen különállónak számított köztük, s feltehetően ez eredményezte, hogy KEN JOHNSON, a *New York Times* művészeti kritikusa, aki egyes kiállítók munkáját „kiábrándítóan

¹⁶ Lásd erről Kelényi Béla: A buddhista Életkerék legkorábbi ábrázolásai. *Keletkutatás*, 2011. tavasz, 5–24.

Keszang Lamdark
Mao Muschi Mandala, 2011, plexi, LED világítás, fa, 120 x 12 cm, Rossi & Rossi and the Artist



illedelmes”-nek, sőt a szállodai előcsarnokok képeihez „kényelmetlenül közel állónak” nevezte, eredeti műként egyedül Lamdark fent elemzett alkotását emelte ki. A nyilvánvalóan igazságtalan bíráló azt is felvetette, hogy a kiállított művek nézőpontja mennyire nem felel meg a nyugati szcénának: „Ellentmondásos, hogy a modern művészet és kultúra által nyújtott szabadság ellenére a kiállításon részt vevő művészek egyike sem mutatott bármennyivel is több képzelőerőt, mint azt a klasszikus tibeti művészek tették több száz évig a 20. század előtt.”¹⁷ Clare Harris később így elemezte a kritika révén létrejött szituációt: „Johnson általános következtetése az volt, hogy az »Átalakult hagyomány« résztvevői »soha nem voltak modernnek«, vagy ami rosszabb: nem sikerült kihasználni a modernné válásnak a művészeti világ által biztosított szabadságát. De volt egy kivétel. Johnson úgy döntött, hogy az »egyetlen nézhető« Kesang Lamdark volt.”¹⁸ A tibeti művészek nevében Tenzing Rigdol válaszolt, aki Lamdarkot meg sem említve, hosszan méltatta Gonkar Gyaco itt is kiállított, időközben komoly elismertségre szert tett *Azonosságom* című fotósorozatát,¹⁹ mint az egyik legfontosabb, politikailag is legjelentősebb kortárs tibeti művet, s azt a következtetést vonta le, hogy Johnson egyszerűen azért nem értette meg a tibeti művészek metaforikus utalásait és fogalmi apparátusát, mert felkészületlenül bírálta a kiállítást.²⁰

Mindenesetre Lamdark következő, 2011-ben megnyílt *Son of Rimpoche* című kiállításán²¹ már magától értetődően alkalmazta az általa kikísérletezett fény/kép-dobozok elvét, melyeket a mandala kör alakú struktúrájával kötött össze. A plexiüveg tükröződő felületébe pontozásos technikával átvéselt fényképeket hátulról megvilágítva meghökkentő „fény-rajzokat” hozott létre. Ekkor készült jellemző műve, a *Mao Muschi Mandala* egyrészt politikai, másrészt pornografikus elemeivel sokkol (6. kép). A kitarulkózó női testek körforgásában, a mandala közepén – ahol a főistenység vagy annak jelképe helyezkedik el – egy koponyában Kína négy vezető politikusának (Mao Zedong, Deng Xiaoping, Hu Jintao, Jiang Zenmin) arcképe látható. A koponya nyilvánvaló utalás a tibeti Létkereket tartó Halál Urára, a maszturbáló nők pedig a *szamszára* egyik mozgatóórára, a világot átható szenvedélyre (tib. *dod chags*) vonatkozhatnak. A kínai, de még a tibeti vagy épp a nyugati néző számára is – másért-másért – botrányosnak ható mű feltehetően nemcsak arra figyelmeztet, hogy a leghatalmasabb politikai vezetők is ki vannak téve a mulandóságnak, hanem egyenesen a szenvedéllyel áthatott létforgatag legfőbb okaiként jelennek meg...

Mandala HH 14th (2010) című munkáján a tibeti buddhizmus istenségeinek ábrázolásai főként a Dalai Láma gesztusairól és táncosokról készült képekkel keverednek össze. Érdekes módon, a mandala közepén a gyakorlót a tantrikus beavatásnál segítő női védőistenység, a Sangpa Kagyü rend tanítása szerinti Fehér Khécsari *dákiní* (tib. *Shangs lugs mkha' spyod dkar mo*) lebeg lángkörben egy víztölcsér fölött, körülötte pedig megsokszorozódásai láthatók. A dákiní testtartása még a bonyolult tibeti panteonban is egyedülálló, mivel hátrahajlított két lábát teljesen széttárja (ezáltal nemi szerve is jól láthatóvá válik), lábai előtt kitért kezeivel pedig attribútumait, a bárdot és a vérrel teli koponyacsészét tartja. Khécsari kultusza a négy nagy tibeti buddhista rend egyikéhez, a Kagyü rendhez, azon belül pedig a Sangpa ágazathoz kötődik, melyet a 11. században egy Khyungpo Naldzsor

(tib. *Khyung po rnal 'byor*, 990–1139) nevű tantrikus gyakorló alapított. Khyungpo Indiában többek között egy női jóginé, Szukhasziddhi (tib. *rNal 'byor ma bde ba dngos grub*) tanítását tanulmányozta,²² az ebből kialakult hagyomány pedig a Khyunpo által a közép-tibeti Sang-völgyben alapított kolostorról kapta nevét. Khécsari nem más, mint a Szukhasziddhi megvilágosodott természetét megjelenítő személyes védőistenység (tib. *yi dam*); vizualizációs gyakorlata arra szolgál, hogy a szexualitás energiáját a megvilágosodás iránti vággyá alakítsa át. Nyilván nem véletlen, hogy Lamdark éppen Khécsarít választotta a kép központi alakjául, mint ahogy a körülötte forgó Dalai Láma-ábrázolások sem esetlegesek. S hogy Lamdarknak mi a véleménye a politikai realitásokról, azt a többi között jól illusztrálja a szappanbuborék-gömbben lebegő Potala palotára mutató Dalai Láma, melyet még ebben az évben különálló munkaként (*H.H. Soap Bubble*, 2011) is elkészített.

Ugyancsak 2011-ben nyílt meg *Generation in Exile – Exploring New Tibetan Identities* című, az Egyesült Államokban született, félig tibeti származású művésszel, PALDEN WEINREBBEL közösen megrendezett kiállítása.²³ Ezen a tibeti hagyomány életképeit (*Aristocrats*, *Mount Kailash*, a lhaszai Dzsokhang-templomban található, Tibet legszentebb szobrát ábrázoló *Buddha Shakyamuni* és a tibeti állami jós, *Dorje Drakden*, 8. kép) ábrázoló kép-dobozok mellett egy *Freak Party*ről és a *Kiss* együttes basszusgitárosa, Gene Simmons arcáról készített – jellemző módon fél szemét eltakaró – képet (*Gene Simmons*, 2011) is felvonultatott. Nem sokkal későbbi munkájában már Simmons közismert, kinyújtott nyelvű démon-maszkját „tükröztette” a Necsung kolostorban székelő állami jós, Dordzse Drakden (tib. *rDo rje grags ldan*) kinyújtott nyelvű megjelenítésével (*Dorje Drakkten Kiss*, 2012). Csakhogy a koponyakoronás, transzban lévő tibeti orákulum kinyújtott nyelvének egészen más jelentése van, mint a magát démonikusnak álcázó, az erotikus telhetetlenséget és a rock and roll lázadását kifejező Simmons ábrázolásának. Amikor a necsungi jós-médiumot

jövendölésre kéri fel, akkor rajta keresztül a testét megszálló istenség válaszol a hozzá fordulónak,²⁴ a kinyújtott nyelv pedig Tibetben soha nem a Nyugaton általánosan ismert gúnyolódás és nem is a szexuális ingerlés, hanem a tiszteletadás vagy az üdvözlés kifejezése volt. Egy tibeti legenda másféle okát is adja a szokásnak. Eszerint a buddhizmust üldöző, 9. századi tibeti uralkodó, Langdarma nyelve volt fekete színű, s amikor a tibetiek kinyújtják a nyelvüket, csak azt akarják megmutatni, hogy nem fekete, mint a démonikus királynak.²⁵ Végső soron tehát a kinyújtott nyelv az odaadás és az igazmondás kifejezése Tibetben, szöges ellentétben nyugati megfelelőjével. Így olvad össze a Kelet és a Nyugat között felnőtt Lamdark neo-tantrikus munkáiban a szexualitás ereje és az átlényegített szellemi erő, csakúgy, mint korábbi, a *Doboz két kézben* című munkájánál – számára mindkettő ugyanazt a teremtő energiát fejezi ki: „A munkáim egy motívumot követnek, amire úgy szeretek hivatkozni, hogy »szex, halál és rock and roll«. A szex és a halál nem ugyanazt a stigmát hordozza a tibeti buddhizmusban, mint Nyugaton. Ehelyett a tudat átmeneti állapotainak (*bardo*) tekintik őket, amikor az élet és a tudat felfüggesztődik, és a szellemnek lehetősége van arra, hogy fejlődjön vagy visszaessen.”²⁶ Amikor Lamdark később a két arcot – a nyugati rocksztár és a tibeti médium képét – egy újabb munkában (*Kiss the Future*, 2014) egyesítette, akkor mintegy a buddhista védőisteniségek újfajta megjelenítését hozta létre.²⁷

Bár Lamdark ezután folyamatosan készítette a kép-dobozokat (eddig bezárólag a saját életének kulcspontjait ábrázoló, 2017 februárjában Zürichben megrendezett *Double Vision* című kiállítás²⁸ darabjaival), közben a doboz-képeken való munkálkodást sem hagyta abba. 2012-ben *Peepshow Low* című munkájában az átlukasztott sörösdobozokat a szüleiről készült átvilágított fényképre helyezte rá. Egészen másfajta

24 Lásd erről Kuzder Rita: Necshung, a tibeti állami orákulum. In: *Védőmező istenségek és démonok Mongóliában és Tibetben*. Szerk. Birtalan Ágnes – Kelényi Béla – Szilágyi Zsolt. LHarmattan, Budapest, 2010, 119–142.

25 Tsepon W. D. Shakabpa: *Tibet története*. Osiris – Bódhiszattva, Budapest, 2000, 58.

26 *Paralel Realities: Contemporary Tibetan Art*. Arndt, Berlin, 2014, 22.

27 Uo.

28 *Kesang Lamdark: Double Vision*. Grieder Contemporary, Zürich, 2017. február 3 – március 11. <http://www.grieder-contemporary.com/exhibitions/current/197-2017-lamdark-exh>



Kesang Lamdark
Dorje Drakden, 2011, plexi, LED világítás, fa, 50x39 cm, Rossi & Rossi and the Artist

jelentéssel telítődik 2015-ben elkészített, *Lhasa Dreams* című munkája: egy műanyagból kiöntött, fehér matracon 46 kiürült *Lhasa Beer* sörösdoboz és két csomag bontatlan sör foglal helyet. A dobozokon a lhaszai (az „Istenek földje”) Dalai Lámák palotája, a *Potala* képe látható, „Sör a Világ Tetejéről” felirattal (ez a tibeti sör ugyan nyugati típusú lager [ászok] sör, de himáljai forrásvízből, malátája pedig tibeti árpából készül). A lyukasztások képei egyrészt nyugati sztárokat (Dieter Meier, John Belushi vagy Dan Aykroyd), másrészt önfeláldozó, magukat elégető tibetieket és pornográf ábrázolásokat mutatnak. 2015-ben elkészült, *Cheers (Peepshow)* című munkáján pedig Lamdark egy fény-dobozon 75 átlukasztott sörösdobozt helyezett el, melyek mindegyike más-más motívumot mutat. Az imaginárius térben így folyik kaleidoszkopszerűen egymásba Kesang Lamdark minden eddigi „átlyuggatott” fény-képe, egy konfliktusokkal teli, pusztulással és keletkezéssel telítődött összefüggéshálót hozva létre a mindent átható modern nyugati életforma és a lassan eltűnő keleti hagyományok határánál – inkább „globális”, mint „kortárs” tibeti művészetet.²⁹

29 Lásd erről Regina Höfer: *Kesang Lamdark: Doubler Vision*. Grieder Contemporary, Zürich, 2017.

17 Ken Johnson: Heady Intersections of Ancient and Modern. *New York Times*, 2010, August 19.
18 Clare Harris: In and out of Place: Tibetan Artists' Travels in the Contemporary Art World. *Asia through Art and Anthropology: Cultural Translation Across Borders*. London, Bloomsbury Publishing, 2013, 38.
19 Lásd erről Kelényi Béla: Gonkar Gyaco és a tibeti önazonosság, *Balkon*, 2016, 11–12. sz., 13–21.
20 Tenzing Rigdol: Heady Intersection of an Alien and Tibetan Modern Art. *Artists' Blogs: Tradition Transformed*, <http://traditions.rma2.org/tenzing-rigdol>.
21 *Kesang Lamdark: Son of Rimpoche*. Rossi & Rossi, London, 2011. május 6 – június 3. <http://rossirossi.com/wp-content/uploads/2017/02/kesanglamdarke-catalogue.pdf>

SPIONS

Hatvankilencedik rész

Paradigmaváltás, Marshall McLuhan, Titus, Céline sírja, a képek kora, kudarcba fulladt orgia, Wittgenstein biszexualitása

„Religion is for people who fear hell,
spirituality is for those who have been there.”

DAVID BOWIE

„Csatateren nem találsz ateistát”, mondta többször kollaborátorainak a 69. születésnapján megjelent utolsó albuma, a *Blackstar* felvételei közben halálára készülő David Bowie. „A zeneszerzés olyan, mint Isten keresése. Erőfeszítések az említhetetlen, kimondhatatlan, láthatatlan visszakeresésére, nem létező hangjegyek és zenei információk keresése.” Bár a rock'n'roll – a művészetekhez hasonlóan – a tömegek számára már régen elveszítette vallási funkcióját, művelőinek – ha legtöbbszörben nem is tudatosulva – megmaradt imának, titkok, csodák, a teremtés öröme, az emberin túli dimenziók felfedezésének, vagyis alapvetően spirituális tevékenységnek. Bowie a szigorú formai szabályok közé zárt popzenét – az „olcsó zenét”, Noël Coward megfogalmazásában – ötvözte a „magas” művészet végtelen lehetőségeivel, miközben ő maga a világ változásaira hangolt szocio-történelmi antennává vált. Egész életében szenvedélyesen olvasott. A könyvek fontosabbak voltak számára, mint az étel. Értette, amit olvasott, felfogta a szavak, mondatok jelentését, befogadta és képes volt továbbépíteni rég halott gondolkodók gondolatait. Egyszerre volt korának terméke és látnok, képessé vált érzékelni és megmutatni az elkövetkezendőket. Egyaránt élt a szavakban és a szavakon túlit elmondani képes képekben és zenében.

A poklok poklát oly sokszor megjárt, állandó jelleggel a nemzetek alatti underground sötét, nyirkos tárnáiba telepített Bowie-leszármazott, a SPIONS spiritualitása esszenciálisan nyelvi alapú: mi nem csak hiszszük, hanem tudjuk is, hogy a Mennysorság az egyenlők kommunikációja. Beszélgetés, eszmecsere, konverzáció, hívd bárminek, szavakról van szó.

□

„Egy kép többet mond, mint ezer szó”, ismételteti eszelősen, aki – bár ismeri –, nem érti a szavakat. Fogalma sincs, melyik mit jelent. Fejében – Kópf – nem állnak össze ideákat utaztató mondatokká a szavak. A beszédet

zúgásként, kattogásként, nyikorgásként, csikorgásként érzékeli. A leírt szöveg vizuális élményként raktározódik, ha raktározódik egyáltalán memóriacellái hálózatának rejtekében. A „fa” szót tudata nem kapcsolja össze képpel. Fát csak képen ismer fel. A fogalmi gondolkodás (*conceptual thinking*) képességének hiánya az absztrakcióra – elvonatkoztatásra – képtelenséggel társul.

A dolgokat, tárgyakat, személyeket szavak nevezik meg. „Kezdetben vala a szó.” TEREMTÉS = MEGNEVEZÉS. A megnevezést követően az egyes dolgok, tárgyak, személyek, események tulajdonságainak és viszonyrendszerének elemzése szüli a fogalmakat. FOGALOM = ÁLLÍTÁS. A tudomány már évszázadokkal a klasszikus fogalomelméletet megalkotó Arisztotelész előtt elkezdte keresni a fogalom – minden, ami állítás – mibenlétének értelmezését, de az eltelt évezredek kiváló elméinek (Descartes, Locke, Hume, Leibniz, majd Frege, Russell, Wittgenstein, Hilary Putnam, Jerry Fodor és még sokan mások) fáradságos munkája mindaddig nem hozott eredményt. Könyvtárnyi tanulmány, vitairat, könyv íródott a témában. Egyetemi fakultásokat, konferenciákat szenteltek neki. Temérdek közpénz és magánadomány segítette a tudósok munkáját. Mindezek ellenére még mindig ott tartunk, mint az Arisztotelésznél régebbi, a kecskepásztori létből alig kiemelkedett görögök: fogalmunk sincs a fogalmakról.

A kanadai médiakutató, Marshall McLuhan¹ nem a fogalmak fogalmának meghatározására fókuszált. Már az 1950-as években észrevette a fogalmi gondolkodás képességének egyre gyorsuló ütemű, egyre nagyobb embertömegeket érintő eltűnését az emberi létélményből. Arra a következtetésre jutott, hogy ez devolúciós tünet, amely a törzsi társadalom – globális falu (*Global Village*) – visszatérését, a világméretű primitívizálódást, elsilányosodást jelzi. „Majmok slusszkulccsal”, summázta véleményét. „Majmok okostelefonokkal”, ma már így mondhatnánk. Primitív emberek milliárdjainak diktatúrájában kényszerülünk az életnagyságnál nagyságrendekkel kisebb életeteket élni. Az ő rossz ízlésükhöz, betarthatatlan törvényeikhez, ostoba szabályaikhoz, fojtogató dimenziótlanságukhoz vagyunk kénytelenek alkalmazkodni. El kell viselnünk mocskos, bűzös, zajos közelségüket.

¹ Herbert Marshall McLuhan (1911–1980)

A primitív ember nem szavakkal, fogalmakkal, ideákkal, koncepciókkal, absztrakciókkal, hanem képekben és érzetekben gondolkodik. Agyában a bunkójával agyoncsapott leguán (*iguána*) képe egyedül a nyárson süített gyík illatával és ízével társul. Agyműködését nem a tudásvágy, hanem az éhség ösztöne irányítja. Nem érdeklik a leguánlét titkai, az állatfaj kialakulása, törzsfajlódása, a vele való szellemi kapcsolatfelvétel szükségessége és lehetőségei. Mozdog, már nem mozog és ehető – csupán ennyi érdekli a válára vetett vagy övébe tűzött gyíktetemmel kapcsolatban. Nincs szövegértése. Nem megért, hanem jól-rosszul megérez (érzékenysége, ösztönéletének komplexitása nem éri el a majmokét). Nincsenek szellemi igényei, nem is vágyik rájuk. A szellem embereit marginalizálja, kigúnyolja, kiröhögi, igyekszik ellehetetleníteni, kipusztítani őket. A magasrendű gondolkodás alapfeltétele az absztrakcióra – az ideák tárgyatlanítására – való képesség. Az isteni mivoltát önként, örömmel eldobó, visszaprimitívizálódott ember nem tud absztrahálni. A szavak – talán a hangutánzó kivételével – absztrakciók. Jelentésük, viszonyrendszerük megértésére csak az önmagával szemben igényes ember képes, a többi, a lázasan pörgő, izgága, agresszív többség nem. Nincs rá szüksége, élete, létigénye nem több, mint az evés, ivás, szaporodás, a gyűlölködés lehetőségei, valamint a látványosságok (*spectaculum*).

Marshall McLuhan első könyve, az 1951-ben publikált *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*² (A mechanikus menyasszony: az ipari ember néprajza) a populáris kultúra területének úttörő vizsgálata. A könyv címe – *The Mechanical Bride* – az ideák művészeti szerepének alapvető fontosságát felfedező és propagáló Marcel Duchamp³ egyik művére⁴ utal. Ahogy a szerző 1962-es könyve, a *The Gutenberg Galaxy*⁵ ez a mű is bármilyen sorrendben olvasható (mozaikrendszer) rövid esszék sorozata. Mindegyik tanulmány újságban, magazinban megjelent cikkel, vagy hirdetéssel kezdődik, amelyeket aztán McLuhan

² Marshall McLuhan: *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man* (New York, Vanguard Press, 1951)
³ Henri-Robert-Marcel Duchamp (1887–1968)
⁴ Az 1926-ban született, *The Large Glass* (A nagy üveg) címen is ismert rajz/szobor hibrid, *The Bride Stripped Bare By Her Bachelors* (Az agglégényei által meztelenre vetkőztetett menyasszony) gépmenyasszony által működtetett képzeletbeli gyár víziója.
⁵ Marshall McLuhan: *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (Canada, University of Toronto Press, 1962)

analizál. A Carl Jung⁶ és Wilhelm Reich⁷ pszichológiai kutatásaira támaszkodó analízis esztétikai vonatkozásokra, a képek, szövegek szimbolizmusára és az őket megalkotó vállalati entitásokhoz való kapcsolódásukra, valamint a tágabb társadalomra – célközönség – gyakorolt hatásukra egyaránt kiterjed. McLuhan ebben a televíziózás hajnalán írt könyvben hívja fel először a figyelmet a képek növekvő, a szövegtartalom csökkenő fontosságára a média-kommunikációban.

A *Gutenberg galaxis* az orális- és nyomtatott kultúrával, a kultúrával általánosságban és média-gazdaságtannal foglalkozik. Hogyan hat a kommunikáció technológiája (alfabetikus írás, a nyomtatás és az elektronikus média) a megismerés szerveződésére, amely alapvetően befolyásolja a társadalom organizációját. Felfedi a paradoxont: éppen a szövegek hozzáféréseinek megkönnyítésére a 15. században létrejött nyomdászat, a könnyű, gyors sokszorosítás lehetősége hozta el a képek dominanciáját a szöveges tartalmak felett. A nem absztrakt képek befogadása könnyebb, mint a többségükben absztrakt, leírásuk által az érzékszervektől még távolabbra került szavak értelmezése.

Az 1960-as évek elején McLuhan arra a konklúzióra jutott, hogy a nyomtatott kultúrát hamarosan obskurussá teszi az „elektronikus egymásrautaltság”, az írás kialakulása előtti *aurális/orális* kultúra újraelakulása. Az emberiség az individualizmus fragmentációja következtében törzsi alapú, kollektív entitássá degradálódik. „Ahelyett, hogy felépülne az új, az elpusztítottnál sokkal nagyobb, gazdagabb Alexandriai Könyvtár, a világ számítógéppé válik, elektronikus aggyá, mint valami gyermek tudományos-fantasztikus vízióban. És ahogy az érzékszerveink kívülre kerülnek, a Nagy Testvér belénk költözik.⁸ Így, ha nem vagyunk e dinamika tudatában, egyszerre visszakerülünk a terror pánik fázisába, pontosan beillesztődünk a törzsi dobok, totális egymásrautaltság és kényszerű együttélés kicsiny, fojtogatóan szűk világába. (...) A terror, az állandó rettegés minden orális társadalom normális állapota, mert ezekben minden

⁶ Carl Gustav Jung (1875–1961)

⁷ Wilhelm Reich (1897–1957)

⁸ „A rendszerváltás után az emberek átvették a korábbi cenzorok szerepét.” (Halász Péter)

Najmányi László

Timeship ORGON – Marshall McLuhan Shrine, 2017
digitális kollázs a művész archívumából





Najmányi László
Timeship ORGON – Wilhelm Reich Shine 01, 2017, digitális kollázs a művész archívumából

mindenre folyamatos hatással van. (...) A nyugati világ hosszú küzdelme az érzékenység, gondolatok és tiszta érzelmek visszaállítására érdekében nem készített fel bennünket jobban a kialakuló egység törzsi következményeire, mint amennyire fel tudtunk készülni a nyomtatási kultúra hatására bekövetkezett pszichés fragmentációra.⁹

Marshall McLuhan legismertebb könyvének – *Understanding Media: The Extensions of Man*¹⁰ (A média megértése: Az ember kiterjesztései) köszönhetjük a megállapítást: „*The medium is the message*” (A közvetítő az üzenet). Nem az a közlés, amit a tévében látunk, hanem az, hogy tévét nézünk – maga a tévé. Hasonlóképpen: korunk művésze a kurátor, alapvető funkcióját tekintve a közvetítő, a „middle man”. Ő saját kifejezőeszközeiként használja a tartalomszolgáltatókká leminősített művészeket. Övé a hatalom, a koncepció, az alap-idea, ő közöl, a művek az ő közlését illusztrálják. Csak olyan művek megmutatását engedélyezi, amelyek az ő – általában közhelyes, redundáns – mondandóját szolgálják. A kortárs művészet torzszülöttje a tematikus kiállítás. Jellemző módon a kiállító művészek a magát kulturális paradicsomként látó és hirdető Magyarországon ritkán kapnak honoráriumot, míg a kurátorok szinte mindig. A társadalom nem az alkotó művészek, hanem a műveik bemutatását engedélyező cenzor, a kurátor munkáját becsüli meg.

□

A szellemi paradigmaváltás – a fogalmi gondolkodásról a képi és érzeti „gondolkodásra” való áttérés – teljességében az 1970-es évek végén, a SPIONS Párizsba érkezése és ottani, nagyrészt titokban végzett működése idején, a kimúló modernizmus végvonaglásakor történt meg, akkor, amikor a művészet elvesztette aktualitását és a punk gyorsan öregedni kezdett, anélkül, hogy törődött volna a hogyannal. A szemléletbeli,

⁹ Gutenberg Galaxy p. 32. – NL nyersfordítása

¹⁰ Marshall McLuhan: *Understanding Media: The Extensions of Man* (Canada, McGraw-Hill, 1964)

szellemtörténeti változást aktív, a popzene ingoványos területére vezényelt kémként végzett alkotói gyakorlatomban közvetlenül volt alkalmam megtapasztalni. Párizsi kapcsolataim, ahogy elméjükben a pontos kifejezés előfeltételét jelentő, a kétoldalú kommunikáció lehetőségét adó fogalmi gondolkodást a képekben és homályos, kavargó érzetekben, „feelingekben” történő, gondolkodásnak biztosan nem nevezhető ízé váltotta fel, sorra lefagytak. Egyre kevesebb helyivel tudtam eszmét, információt, véleményt cserélni. Számukra bezárult a külvilág. Már nem szerettek játszani. Nem maradtak jövőterveik. Ami a fogalmi gondolkodás hosszú spirituális evolúció során kiérdemelt helyére települt, nem szellemi, hanem esszenciálisan testi, roppant magányos életlényt ad. „Már senkivel sem lehet beszélgetni”, mondta az alkalomhoz illően katolikus abbénak öltözött Titus,¹¹ párizsi kalauzum. Párizs északnyugati, belső külvárosai egyike, Bas Meudon (Département Hauts-de-Seine) apró temetőjében, az 1961. július 1-jén¹² más dimenziórendszerbe költözött nagy punk író, közös szellemi rokonunk, Louis Ferdinand Céline¹³ sírját keresve sétáltunk. A temetőbe Céline 1968. május 23-án, csütörtök éjszakáján leégett háza¹⁴ emléktől érkezünk.

¹¹ Őt, Párizs csúfondáros, őspunk krampuszát a SPIONS-eposz korábbi fejezeteiben mutattam be fontosságának megfelelő részletességgel.

¹² Ugyanezen a napon született az 1997-ben, máig tisztázatlan körülmények között, párizsi autóbalesetben meghalt Diána walesi hercegné (sz. Lady Diana Frances Spencer, „Lady Di”).

¹³ „*First of all read Céline; the greatest writer of 2,000 years*” – Charles Bukowski (Forrás: Bukowski, Charles: *Notes of a Dirty Old Man*. San Francisco, City Light Books 1969. p. 69.)

¹⁴ A tűz elpusztította Céline kéziratait, bútorait, mementóit. Toto, az író diktafonként használt, az épületen kívül elhelyezett madárházban, nyugdíjas éveit a lehetőségekhez képest élvezve pihenő idős papagája élte túl a lángokat. Titus szerette volna megszerezni a madarat, mert azt remélte, hogy az emlékszik olyan Céline-szövegekre, amelyek nem jelentek, nem jelenhettek meg nyomtatásban. A szomszédokat kérdezve és az önkormányzat archívumában kutatva nem sikerült kiderítenünk, hogy hová, kihez került Toto. Csak egy halvány, nagy valószínűséggel a semmibe vezető nyomon kereshetjük tovább. Mademoiselle Brossier, a Céline egykori otthonához közeli pékség tulajdonosnője szerint Totót egy magát szenegáli üzletbernek mondó, fekete kámszát viselő, rekedt hangú férfi adoptálta és vitte magával hazájába. Titus szenegáli utazást fontolgatott, hogy megtalálja és ellopja a nagy tudású beszélőpapagájt.

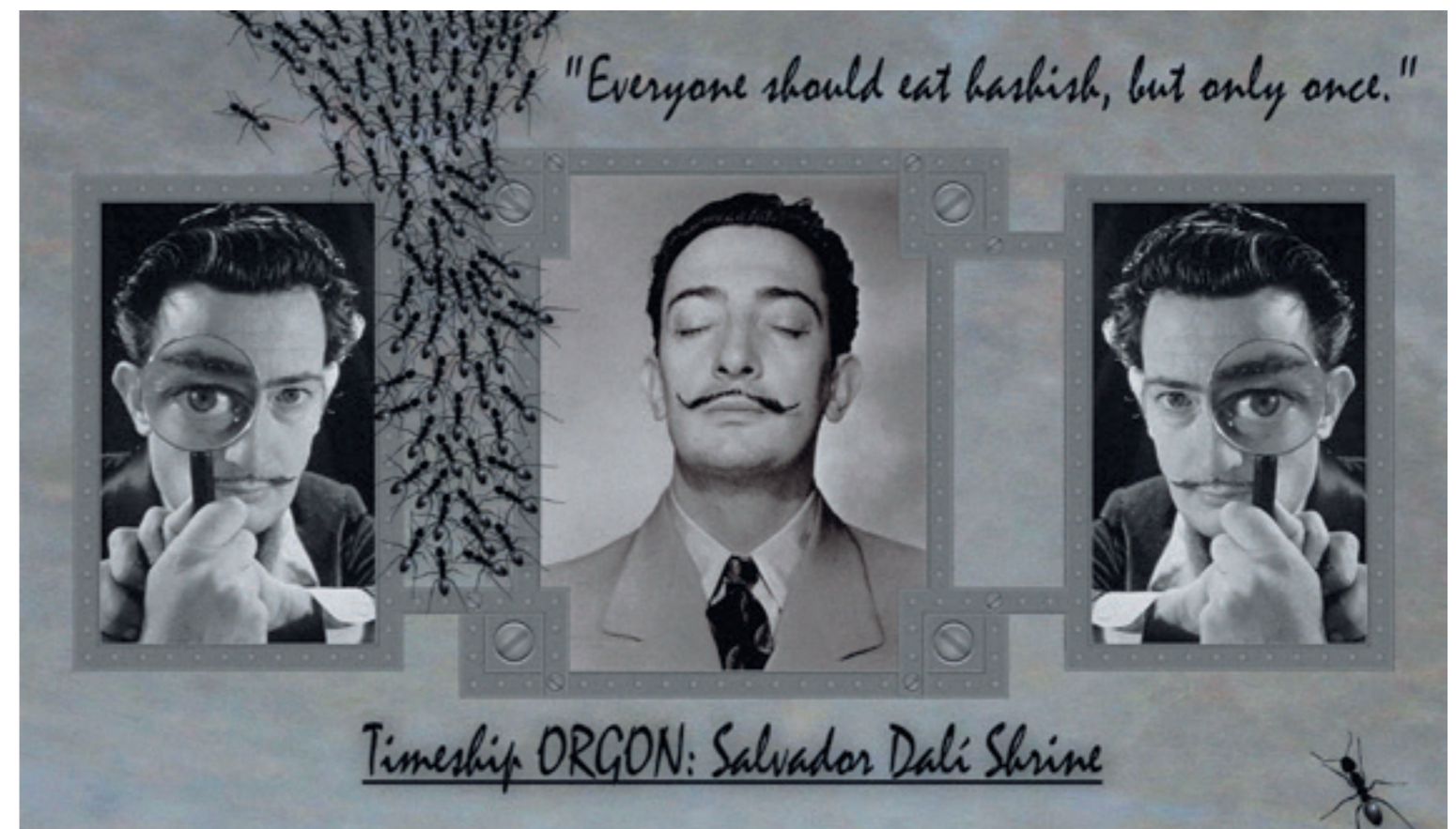
Titus, a szellemes társalgás rettentően francia művészetének utánozhatatlan mestere partnerek nélkül maradt. Párizsban már csak a SPIONS frontemberével és velem tud beszélgetni, mondta. „Beleszívták magukat a saját merdájukbe.” Titus a nagy társalkodók mára csaknem kihalt elitjéhez tartozik. Azokhoz, akik nemcsak lenyűgöző erővel monologizálnak (ilyen volt például a 11 évvel ezelőtt, 2006 márciusában, New Yorkban elhunyt világhírű színházművész, „Az ember, aki színház volt”, Halász Péter¹⁵), hanem igénylik a kétoldalú kommunikációt. Szenvedélyes, csillogó humorú vitakozók. Szellemi pengeváltás a kölcsönös és öntisztelet jegyében. Először az tűnt fel, hogy nem értik a szavait. A saját mondanivalójuk is fogyott. A találkozások közhelyek felesleges, egyre rövidülő, örömet senkinek sem okozó cseréjévé váltak. „Hogy vagy? Remekül.” A fogalmi gondolkodás megszűnésével leállt a szövegértelmezés. Az emberek egyre kevésbé értették egymást, de ez keveseket zavart. Az 1960-70-es évek szellemi sztárjai – a rock'n'roll, a képzőművészeti- és filmipar

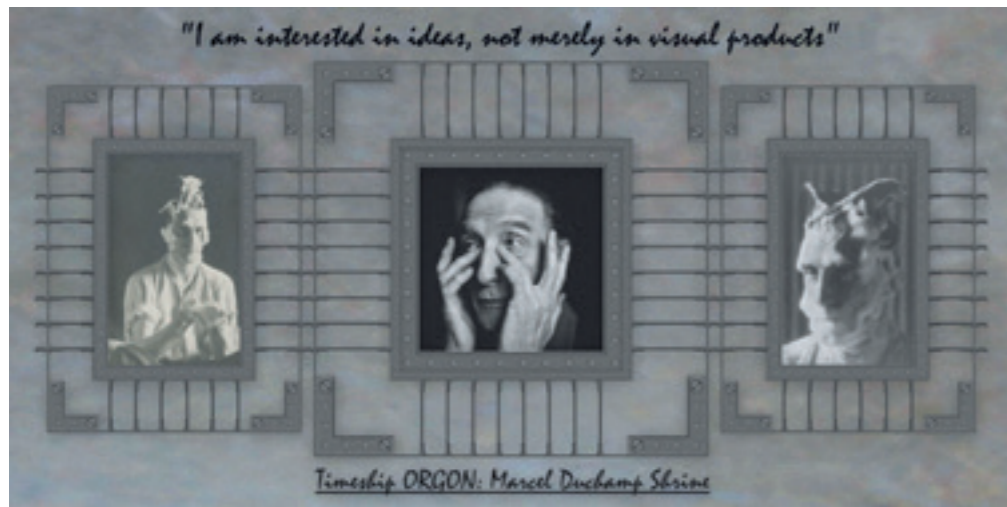
¹⁵ <http://www.freewebs.com/wordcitizen10/virtual-funeral.htm>

csillagai mellett, hozzájuk hasonló társadalmi megbecsülést élvezve – az írók, filozófusok voltak. Könyveket olvastunk, könyvekről beszélgettünk. Az 1970-es évek végére az írók, filozófusok a többi alkotóval együtt tartalomszolgáltatókká váltak, ami nagyjából ugyanazt a társadalmi státuszt jelenti, mint a kereskedőké. Ma már ritkán találunk olyanra, aki képes végigolvasni egy könyvet. A legtöbben egy oldalnyi szövegnél többet már csak pénzért tudnak befogadni, de még jól megfizetve sem értik a leírt mondatok többségét, azok összefüggéseiről még sejtéseik sincsenek. Az írás kialakulása előtti evolúciós múltba masíroztunk vissza.

Ilyen körülmények között az írásnak – a közlésnek egyáltalán – már csak jelentések formájában látom értelmét. Megfigyelem, hogy mi történik körülöttem, ki mit tesz vagy nem tesz, milyen változások és változatlan-ságok tapasztalhatók, aztán leülök a géphez és jelentek a megfigyeltekről. Korábban tudtam, ma már nem tudom, hogy kinek jelentek. Nem szükséges ismernem jelentéseim címzettjét. A jelentés írásának aktusában, a megfigyelésben, adatrögzítésben ugyanis az objektivitás elvének kell érvényesülnie. Bárkinek jelentek, ugyanazt kell közölnöm. Az író (költő, művész) és a jelentéseket gyártó kém között annyi az extatikus különbség, hogy az utóbbi nem saját magát kommunikálja, hanem környezetéről tudósít távolságtartóan, kellő tárgyilagossággal. Véleményezhet ugyan, de semmiképpen sem érzelmi alapon. Kevés író, művész kedveli a pontosságot, közülük jó néhányan egyenesen irtóznak tőle. A ködösítés, homályosság fokozza komfortérzetüket, és közönségük is vonzódik a ködhöz, homályhoz, így is, úgy is dekódolható sejtésekhez. A kémjelentések nem tartalmazhatnak reszlit, reziduomot. Bár a kémkedés a művészethez hasonlóan játék – megkockáztatom, hogy a legmagasabb rendű játéknak nevezzem –, a kém, az írókkal, költőkkel, művészekkel ellentétben nem locsoghat, fecseghet. Nem játszhat önfeledten üzenete közvetítőjével, munkaeszkö-

Najmányi László
Timeship ORGON – Salvador Dalí Shrine 01, 2017, digitális kollázs a művész archívumából





Najmányi László
Timeship ORGON – Marcel Duchamp Shrine, 2017, digitális kollázs a művész archívumából

zével, a nyelvvel. Az író, költő, művész a személyes dicsőség energiájából él, rendkívül fontos számára az ismertség, az elismerés. A kém igyekszik ismeretlen, láthatatlan maradni.

A kémek nagy korszaka az 1970-es évek eleje volt a populáris zene frontjain. Minden éber rocker programjának, személyiségének, mítoszának, orientációjának megfelelő kódnevet keresett magának. A rockzene kém-korszakának végét egyértelműen jelezte, hogy a Sex Pistols felbomlása után, 1978-ban Johnny Rottenből John Lydon lett.

□

Titus hozzám hasonlóan nagy tisztelője volt – gondolom, még mindig az – Wilhelm Reich munkásságának. 1954 márciusában az amerikai Maine állam bírósága találmánya, a szerinte a rák minden fajtáját gyógyító *orgon akkumulátor* államok közötti tiltott szállítása vádjával a világhírű pszichoterapeutát két évi börtönre ítélte. A bíró elrendelte a berendezés valamennyi példányának, valamint Wilhelm Reich kutatási naplójának,

Najmányi László
Timeship ORGON – Ludwig Wittgenstein Shrine, 2017, digitális kollázs a művész archívumából



kéziratainak, könyveinek megsemmisítését. A tudós birtokára – Orgonon – vezényelt két FDA¹⁶ ügynök felügyelte a pusztítás első fázisát, ahogy Reich barátai, és fia, Peter fejszékekkel darabolták fel a betiltott gyógyászati eszköz megmaradt példányait. Reich amerikai zászlót tűzött a roncsalom tetejére.

Néhány hónappal később a pszichiáter 6 tonna összsúlyú tudományos archívumát, kutatási naplóit, kéziratait, könyveinek – köztük a korszakalkotó *The Sexual Revolution*, *Character Analysis* és *The Mass Psychology of Fascism* – 251 példányát a New York-i Gansevoort szemétegetőben égették el a szerző költségén, munkatársainak kötelező közreműködésével. Ez volt az Egyesült Államok addigi történetének egyik legbrutálisabb cenzúrázása. Reich 1957. március 12-én kezdte meg börtönbüntetését. 1957. november 3-án meghalt a lewisburgi Szövetségi Börtön cellájában. Üldöztetését az addig monopolhelyzetet, óriási jövedelmelet élvező freudiánus pszichiáterek maffiája kezdeményezte. A lélekűvár-konspirációt Sigmund Freud Wilhelm Reich örömelet, szexuális felszabadítást hirdető nézeteitől rettegő, szorongásos, nemi ösztöneit apja tanácsára elfojtó, a szakmában nagy befolyással rendelkező, ugyancsak pszichiáter lánya, Anna Freud irányította. Reich egykor betiltott pszichoterápiái módszerei ma már teljesen elfogadottak és átütő sikerrel alkalmaztatnak az amerikai lélekgyógyászatban, reklámparban és politikai kampányok során.

„Az a baj velük”, mondta a fogalmi gondolkodás képességét, s vele a társalgás művészetét elveszített, kommunikációképtelen párizsi szellemi elite utalva Titus, „hogy nem basznak eleget. Vagy ha basznak is, nem jól. Ezért nincs mondanivalójuk, és ez a magyarázata az egyre jobban felerősödő agresszivitásnak. Amikor májusban Dalí a Francia Akadémia tagja lett, ő, és barátnője, Amanda Lear orgiát rendeztek a Hôtel du Louvre-ban. Korábban is rendeztek ilyen eseményeket, de ez nem úgy végződött, mint ahogy kellett volna.”

Céline sírja közelében leültünk egy padra. Titus, miközben elmesélte az orgia történetét,¹⁷ ezüsfogantyús – szerintem Monsieur

¹⁶ A – többek között – a gyógyászati termékek feletti ellenőrzést gyakorló szövetségi hatóság, *Food and Drugs Administration*.

¹⁷ Bár valamilyen okból – az okot már elfelejtettem – erre nem tértem ki a SPIONS-eposz korábbi fejeze-

Bizot-tól, az *Actuel* magazin tulajdonos-főszerkesztőjétől¹⁸ elcsent – sétapálcájával arabeszkeket rajzolt a porba. „A bíborszegélyes arany palástba öltözött Dalí és a magas gallérú, fekete selyemköpönyөгet viselő Amanda Lear vörös bársonnyal bevont emelvényeken álló arany trónusokon ülve fogadták a vendégeket. Ezüst páncélt viselő néger szolgák legyezték őket strucctollas legyezőkkel. Lábuknál fekete párdúc játszott aranylemezekkel és drágakövekkel ékesített emberi koponyával. A falakon rokkó festmények, Watteau, Boucher, Borromini, Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun, Jean-Baptiste-Siméon Chardin, Jean François de Troy, Fragonard és Guarini művei. Arany gyertyatartókban fekete és vörös gyertyák. A vörös bársonyhuzaatú, aranyozott, késői barokk stílusú szófákon Párizs elitje hevert. Pezsgő, abszint és más tudatmódosító szerek. Harsonaszó, vacsora. Arany evőeszközök, kelyhek, tányérok. Előétel: aranyporral bevont tuskájú, élő tengeri sünök. A legpensebb afrodisziákumok egyike. Második fogás: arany csészékben az afrikai Mali fővárosáról elnevezett 'bamako' leves, amellyel felesége, Gala lepte meg először Dalít, a Mester 40. születésnapján.¹⁹ Afrodisziákum. Harmadik fogás: csokoládészósszal tálalt homár. Desszertek. A fogások között a pincérek spanyol borokkal, a szolgák szegfűszeggel és fahéjjal illatosított hasissal töltött marokkói vízpipákkal kínálták a vendégeket. Nem használok drogokat, mert drágák. Inkább lopok és provokálok. Konyak, arany szelencékből válogatott szivarok. A karzaton ülő, torréador-kosztümökbe öltözött zenekar tüzes spanyol zenére váltott. A ceremóniamester, Enrique Sabater, Dalí asszisztense lépett a pódiumra. A Mester arra kéri kedves vendégeit, hogy kezdjenek el közöszlenni, mert a szexuális aktusok látványa és illata mindennél jobban inspirálják kozmikus művészetét.

teiben, 1978 nyarán a SPIONS is meghívást kapott Dalí és Amanda Lear ugyancsak a Hôtel du Louvre-ban megrendezett hasonló eseményére, így könnyű volt vizualizálnom a Titus által elmesélteteket. Meglepett, hogy az egy évvel későbbi fogadáson is ugyanazokat az ételeket szolgálták fel, mint a korábban. Úgy látszik, hogy a konyhaművészet területén a Mester nem ragaszkodott a rá oly jellemző meglepetésekhez.

¹⁸ Róla, a SPIONS egyik első pártfogójáról többször írtam a SPIONS-eposz korábbi fejezeteiben.

¹⁹ A születésnap ünnepséget 1944. május 11-én, a New York-i Knoedler galériában rendezték. A 165 éve működő, nagymúltú galériát 2011 novemberében végleg bezárták (NL megjegyzése).



Najmányi László
Timeship ORGON – Titus Shrine 01, 2017, digitális kollázs a művész archívumából

A korábbi, hasonló Dalí-rendezvényeken gyorsan levetkőzött mindenki és szorgalmasan kopuláltak reggelig. Most egyedül Edwige²⁰ és én kezdtünk hozzá, illetve talán Rémy Kolpa,²¹ a Libération újságírója is, de lehet, hogy csak maszturbált. A szalon másik végében volt Dorothée Selz,²² a cukorszobrász nő társaságában, de Dorothée lesbikus, szerintem Kolpa is meleg. Mindenesetre nem tudtam pontosan kivenni, hogy mit műveltek. A lényeg az, hogy rajtunk kívül senki sem vetkőzött le, csak álldogáltak zavartan nevetgélve, aztán sorra kislisszoltak a szalonból. Dalí dührohámot kapott, letépte Amanda Lear parókáját és megtaposta, majd párducukat maguk mögött vonszolva kiviharzottak a szalonból. Ráadásul kifelé menet a szolgák megtalálták zsákomban a vízpipát, a kanalakat és a két gyertyatartót. Szóval már orgiák sincsenek”, mondta jellegzetes, nyekergő fahangján Titus.

Még egy utolsó pillantást vettem Céline szerény sírkövére,²³ amelyen NDK gyártmányú, kék töltőtollamat hagytam, tisztelem jeléül. Aztán elindultunk a buszmegálló felé, hogy visszatérjünk Párizs belvárosába. Titus megáldotta a buszra várakozókat. Azon kevés ismerőseim közé tartozott, aki nemcsak idézni tudta Wittgensteint²⁴ – „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen”²⁵ – hanem olvasta is műveit. A buszon a szaporodni világlélménye miatt nem hajlandó filozófus biszexualitásáról beszélgettünk.

Folytatása következik

²⁰ A punk királynőjét a SPIONS-eposz hatvannegyedik, *Rokonlelkek, multimédia, spiclik és kémek* című fejezetében mutattam be.

²¹ A SPIONS-t a párizsi punk-szcénával megismertető újságíró többször említettem a korábbi fejezetekben

²² 1978 nyarán, ahogy erről a SPIONS-eposz harminchatodik, *Házkuti, Eat Art, cukor macskaszőrrel és sós hering* című fejezetében részletesen beszámoltam, néhány hétfő Dorothée Selz vendége voltam.

²³ A német megszállás előtt és alatt vadul antiszemita pamfleteket publikáló, a náciikkal való kollaborációért bebörtönözött Céline-nek a sírkövén hagyott kövek tanúbizonysága szerint sok zsidó származású rajongója volt, ami egyrészt írásai kétségtelen zsenialitásával, másrészt azzal magyarázható, hogy a megszállás idején az orvos-író éjszakánként sebesült partizánokat gyógyított.

²⁴ Ludwig Josef Johann Wittgenstein (1889–1951)

²⁵ „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell” (Ludwig Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus* – Austria, Annalen der Naturphilosophie, 1921 / *Logikai-filozófiai értekezés*, fordította Márkus György, Akadémiai Kiadó, 1962).

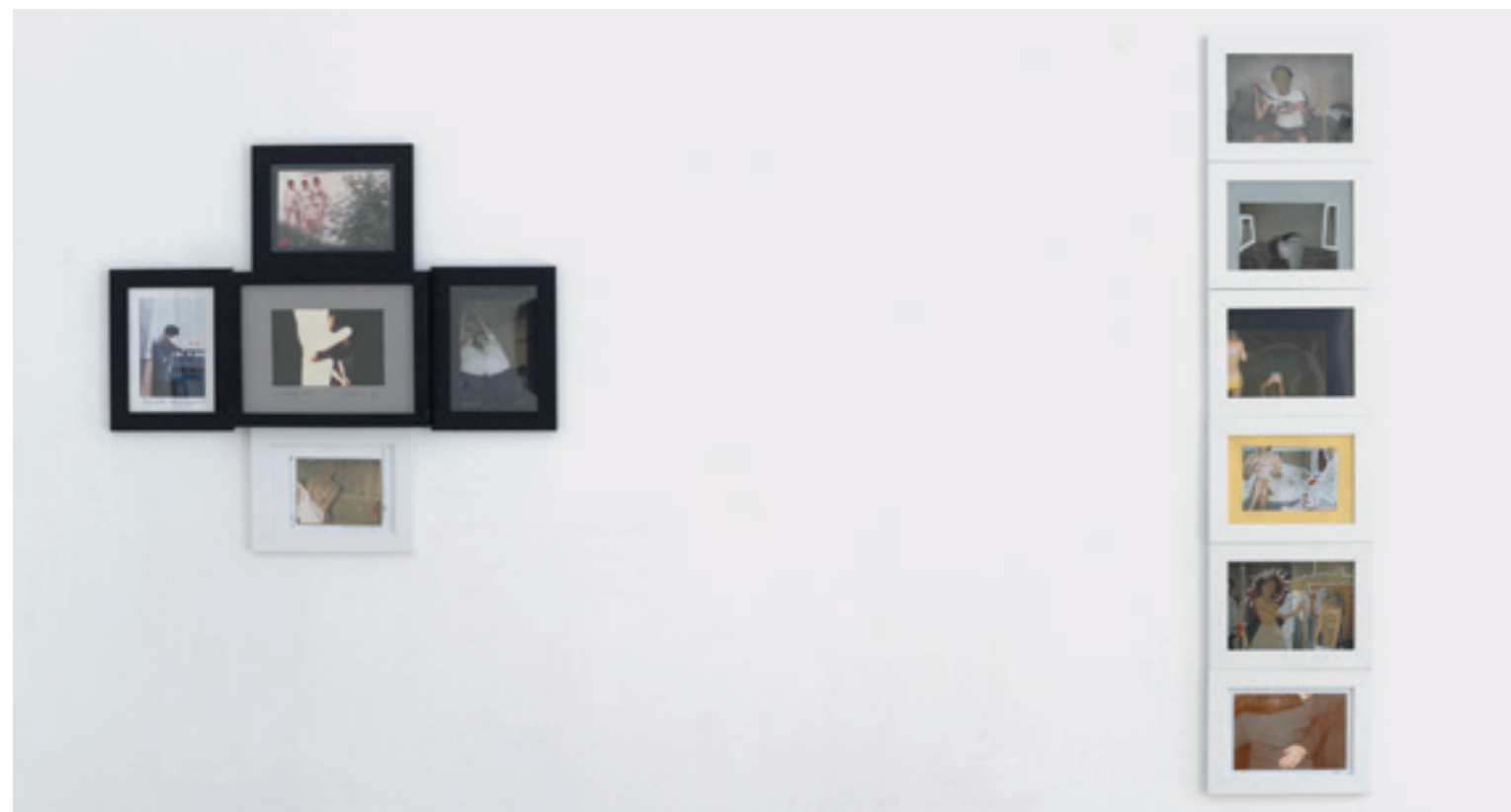
BEFEJEZETLEN MŰLT

Forgács Péter: Véletlen Testek Történetei

Molnár Ani Galéria, Budapest
2017. március 3 – április 28.

Egy családi fényképalbumban talált képeket helyezett el csoportokba rendezve FORGÁCS PÉTER a galéria falain. A talált képeket bekeretezte és átírta: a nyolcvanas években készült fényképekre vonalakat rajzolt, kisatírozta az arcot, bekarikázott egy testrészt vagy felnagyította egy részletét. Férfiak és nők láthatók lakásaikban vagy hétvégi üdülőikben, legtöbbször meztelenül. A kiállítást kísérő szöveg felveti a párhuzamot Nan Goldin amerikai fotóművésszel, és ez az analógia több ponton is működik. Goldin számára legna-

Forgács Péter
Véletlen Testek Történetei, 2017, enteriőr © Fotó: Kokavec Boglárka
A Molnár Ani Galéria jóvoltából



gyobb elismerést *A szexuális függőség balladája* (1979–1996) sorozata hozta, amely őrszi a nyolcvanas évek lenyomatát, ám ennél fontosabb, hogy mindkét alkotó az intimitás lehetséges tereit mutatja meg. Goldin felvételei is lakásbelsőben készültek, melyeken saját magát és a környezetében élőket testközelből engedni látni. Vagy pontosabban fogalmazva, azt követeli meg a nézőtől, hogy szemlélje ezeket a testeket akkor, amikor a mindennapi élet színpalái mögött tartózkodnak.

Véletlen Testek Történetei – a cím utal arra, hogy a talált képeket Forgács átformálja. Bizonyos részeket kiemelve, másokat zárójelbe téve mutatja be a talált fényképek lehetséges jelentésrétegeit. Az alkotói beavatkozással helyettesíti Forgács a családi vagy baráti felvételek intimitását. Az átrajzolt képek mégsem dolgoznak egyértelműen az intimitás ellen. A kiállítás képei között található videó – *Vera terhes* (1982) – erőteljes személyes jelleggel bír. A fényképekkel ellentétben, ahol többnyire férfiak teste látható teljesen meztelenül, ebben a munkában a meztelen női testé a főszerep. A testet mint tájat barangolja be a kamera. Ránagyít és megvizsgálja a felszínét. A közeli képkivágatok Moholy-Nagy László fotogramjait is felidéznek. Egy női test fekete háttér előtt leveszi ruháit. A homogén térben lassan mozgó alak végtelen időtlenséget

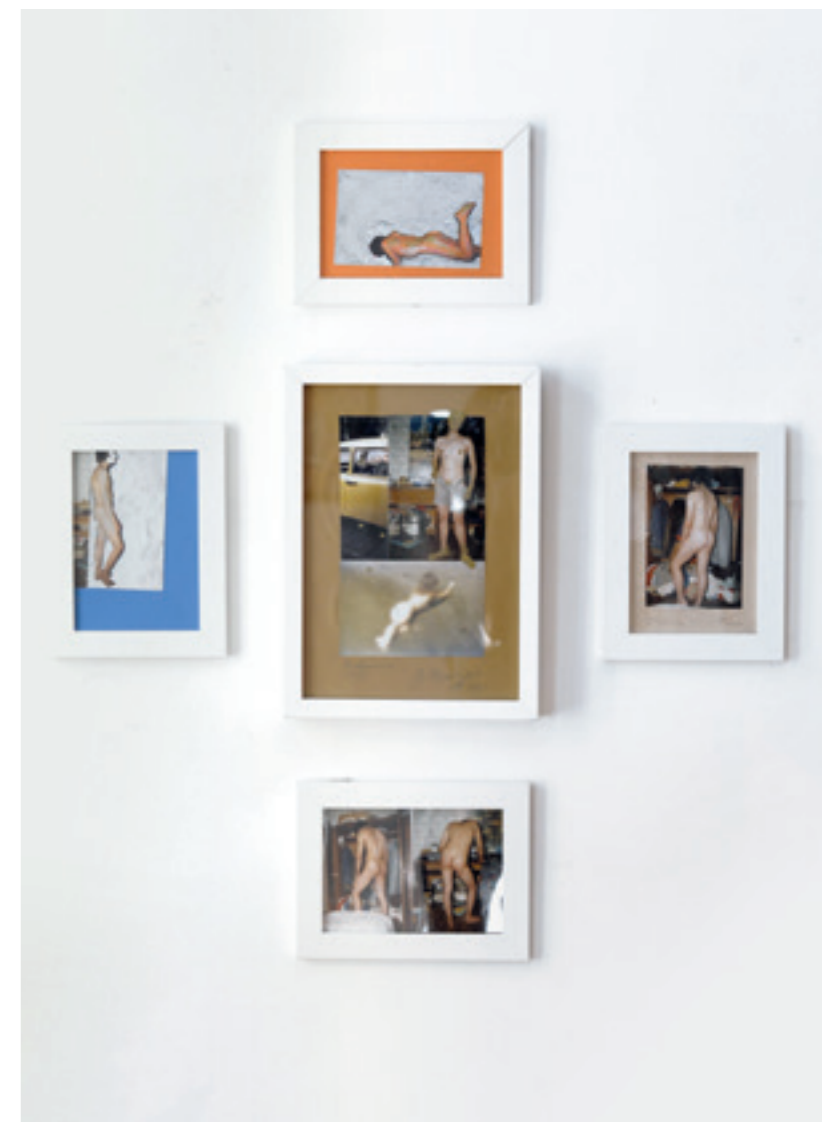
kölcsönöz a jelenetnek. A női test szoborszerűségét fokozza a lassított tempó. A műalkotás kidolgozottsága – amelynek minősége ellentétes a fénykép és a házi videófelvétel műfajából fakadó közvetlenségével – kerül előtérbe azáltal is, hogy először nem látható az egész test, csak a torzója.

Másféle esztétikai minőséget mutat a videó, mint a többi munka, mégsem alakul ki kontraszt közöttük. A meztelenségen való gondolkodás közben összekapcsolódik az első kiállított képpel (*Hommage à Caravaggio*), amely egy kollázsban ötvözi a kiállításon megfigyelhető beavatkozásokat. Forgács a képre egy giccstárgyat illesztett, egy festett agyag anygalt. A sötét háttér előtt fekvő meztelen férfi klasszikus pózt vesz fel, ágyéka kitarva egy anyagdarabbal, feje kisatírozva. A művészettörténeti utalások arra irányítják a figyelmet, hogy a meztelenségben, a meztelen testben a modellt fedezze fel a néző, ezzel nyomatékosítva azt az állítást, hogy a műalkotás alapanyaga a test.

A fényképek a napló műfajának tulajdonságait kölcsönzik: a nézőt privát jelentésekkel hozták kapcsolatba. A kiállításon látható személyes fotók is felkínálják az intimitás felőli olvasatot, a test érzékiségének témáját. Nan Goldin barátairól készített képei feltárásként értelmezhetők: ezek a fényképek jelentik az utat az intimitás terei között őrzött világ megjelenítésére. Forgács Péter átdolgozott talált képei (firkált képek) másfajta minőséget is hozzászólnak a fényképekben hordozott történetekhez és a testekhez kapcsolódó képzetekhez. Az eredeti roncsolásával létrehozott új képekben az értelmezési mező kiszélesedik. Ez az eljárás a konceptuális művészet eszköztárát eleveníti meg. Mintha a történetek újírásával közelebb kerülhetnének a történetek igazságához. A családi fotók az örökség jelentéstartalmát is felidéznek. Ez a gondolat azért is lehet termékeny, mert a talált fényképek forrásaként Pápai Péter gyűjteménye van megnevezve a kiállításon, ezzel mintegy összekapcsolja a tavalyi Jelentés' kiállításon bemutatott installációjával (*Pápainé és fiai*), amelyben Forgács azt a történetet dolgozta fel, miszerint édesanyjáról kiderült, hogy ő is jelentett – ekképpen kapcsolódnak a *Véletlen Testek Történetei* ehhez a gondolathoz, a történetek újírásához.

¹ *Jelentés*. Esterházy Marcell, Forgács Péter és Gerhes Gábor kiállítása, Capa Központ, Budapest, 2015. november 17 – 2016. március 13., kurátor: Mucsi Emese

Forgács Péter
Véletlen Testek Történetei, 2017, enteriőr
© Fotó: Kokavec Boglárka
A Molnár Ani Galéria jóvoltából



Forgács Péter
ANON L551, 1981-1982, 1 + 12 digitális példány + művész példány, 25,5 x 25,5 cm
© Fotó: Molnár Annamária
A Molnár Ani Galéria jóvoltából



HATÁRÉRZET

Kántor Ágnes
festőművész kiállítása

Reök Palota, Szeged

2017. február 2 – március 19.

Határéretet - pontos a cím. Kiválóan érzékelteti a most kiállított, különböző alkotói periódusokon átívelő, mintegy 70 kép közös érzületét, vagy ha úgy tetszik, szellemi síkját, s nem is szólva akkor még azokról határokról és arról a most aktuálisan is épp születőben lévő pontról, amely az egyes műveket a periódusoktól elválasztja, és új irányokat jelölhet ki a művész számára. Mit is jelent ez? A határ érzékelése, úgy tűnik, épp ellentéte a határtalanságnak. A „határ” a Magyar Nyelv Értelmező Szótára szerint: „azon vonal, mely kijelöli, meddig hat valaminek ereje, működése, terjedelme”) Képzelt vagy valódi vonal, mely valamely fekvő birtokot, térséget körülvesz, s más birtoktól, térségtől elválaszt. Így Ország határa. Vármegye, város, falu határa.²) Ezen elválasztó vonalat itt-ott kimutató jel, pl. fa, halom, kerítés.³) Egész földterület, melyet végvonalak és jelek vesznek körül, amilyenek egyes városokhoz, falukhoz, pusztákhoz tartozó földek, rétek, legelők, erdők stb. összessége.” De átvitt értelemben korlát, megszorítás, amelyet alábbi kifejezések tük-

Kántor Ágnes
Határéretet, 2017, enteriőr, Reök Palota, Szeged



röznek. Mindennek van határa. A törvények határt szabnak a korlátlan szabadságnak. A túlterjedő hatalmat illő határok közé kell szorítani.

KÁNTOR ÁGNES képei folyamatos határátlépések, legyen szó műfaji és/vagy stiláris határokról, az ábrázolás reális/szürreális tartományáról, az alkotó és befogadó szempontváltásairól és a dialógusról, amely az egyén, jelen esetben a művész és az őt körülvevő környezet, vagy magasztosabban, az őt körül vevő világ dualitásából fakad.

E határátlépések egyik eleme, hogy Kántor Ágnes képein az ábrázolt figuratív alakok épp annyira elvonatkoztatottak, mint amennyire az absztrakt/geometrikus elemek, a valóság egy-egy szeletét láttatják. A festmény keretei közt teremtett világ, tér és idődimenziói megragadhatatlanok. Akár az álomban vagy az emlékekben, vagy a speciális fotótechnikai eljárásokkal készült fotográfiákon. Vagyis csak részek rajzolódnak ki tisztán, s a részek közti viszonyok esetlegesek, alkalmoszerűek. Pillanatnyi jelenlétükkel mégis az öröklét egy darabját jelentik.¹ A lazúros képsíkokon felderengő álomszerű képek különböző valóságselemeket kapcsolnak össze, amelyeket többnyire absztrakt motívumok ismétlődése köt össze a változó képi kontextusokban, a síkban elmosódó perspektívákban vagy azok hiányában.

Ezek a határátlépések realizálódnak az egyenértékű valóság elemek látványként való egymáshoz rendelésével, összeolvadásával a síkban, amint azt megfigyelhetjük a *Rejt* című képen a növény és az ember egy képi síkon való megjelenítése esetében is. A test és a testet meghatározó, azt körülvevő tárgyak kettőségében is határok szakadnak át, amint kölcsönösen meghatározzák egymást, ahogy a test és a ruha összeolvad, a ruhát helyettesítő testben vagy a testté lett ruhában – vagy akár a ruha, akár a test egy részletének hangsúlyozásával, kiemelésével jelenik meg. Ez jellemzi a *Pöttös* sorozatba tartozó *Hálóing* című képet, miként a festményruhák sorozatát is, amelyekben épp akként van jelen a test, hogy hiányzik belőle. A test kettőségéből adódóan, vagyis hogy egyszerre jelenti az alkotó szubjektumát és képezi a szemléletének tárgyát, az itt

¹ „A pillanat az öröklétet tárja fel az existencia előtt, amelyről így elmondható, »nem az idő atomja, hanem az öröklété. Az öröklét első visszatükröződése az időben, s egyidejűleg első kísérlet az idő feltartóztatására.«” In: Gyenge Zoltán: *A megértett idő Existencia*, Vol.II. 1992/Fasc. 1-4 Szeged-Budapest, p.427

kiállított munkák közt jó néhány önreflexiót is találunk. Képeket, amelyeknek a test, a testhez való viszony a tárgya.

„Maga a tér ragadja meg magát a testem révén.” – írta Merleau-Ponty.²

A festő, miközben saját testét a világnak kölcsönzi, a világot festménnyé változtatja. Ilyen a *Kilátás* című kép is, melyen a szürkén derengő, meghatározatlan, definiálatlan, tehát határ-nélküli, vagy ha úgy tetszik határtalan térben a kép előterébe helyezett sötétebb alakok kezén narancs-vörösen feldereng a kesztyű, amely önmagában hordozza a kép tragikumát és általa bontakozik ki a képben felsejlő, a tértől és időtől épp annyira függő, mint amennyire immáron a kép terében független világ-egésze. S ide megint csak Merleau-Ponty szavai kíváncsnak: „A festő az egyetlen, akinek joga van a dolgokat a nélkül szemlélni, hogy az ítékezés kényszere nehezedne rá. És képes arra, hogy ebből a világból, mely a történelem botránnyait és dicsőségeit visszhangozza, *képeket* emeljen ki”³ – képeket, amelyek a látható belső meglevenedései, hiszen a festő nem kívülről, madártávlatból, hanem részként, belülről éli meg a teret, ebben tárul fel a világ, amelyben valamely pozíciót elfoglalunk. Ahhoz, hogy egyáltalán események, folyamatok, irányok legyenek, egy megtestesült szemlélő szubjektumra van szükség, aki a világ közegében létezik, és akinek számára ezek különböző formában megjelennek. Így képeződik le már-már Magritte-i szürrealitással a magas ház ablakaiban tükröződő fák feldarabolódott, részekre esett képe a *Mindig vágytam egy kertre* című képen. Kántor Ágnes ugyanis gyakran pazarlóan bánik a térrel. Képein sokszor óriási, nyitott, a lazúros felületkezelésnek köszönhetően azt mondhatnánk, már-már levegős felületek, a végtelenbe futó egyenesek, meghatározhatatlan helyszínek tűnnek fel. Figurái szinte elvesznek a „senki földjén”, a hajnali ködben. Fényhatásaiban sokszor a hajnalra emlékeztető derengést idézi, amely szintén határ-érzetet kelt: az átmenet az éjszaka és a nappal között. Átmenet az álmok és a valós világ között. A titkokkal teli éjszakából a félelmeket sejtető és szorongást keltő bizonytalan nappalba. A halálból az életbe.

² Maurice Merleau-Ponty: *A filozófus árnyéka*. In: uő: *A filozófia dicsérete*, p. 257.

³ Maurice Merleau-Ponty: *A szem és a szellem*. In: *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. (Szerk.: Bacsó Béla) Kijárát, Budapest, 1997. pp. 53-77.



Kántor Ágnes
Mindig vágytam egy kertre, 2010, akril, vászon, 15 db, 160x160 cm

Festményei tehát a különböző valóságdimenziók határtalan összeolvadásai. De mit is jelent a határtalan? Hogy határvonalak által ki nem jelölt. Vég nélküli, roppant nagy, vagyis az időben megjelenő végtelen. Ugyanis a térbeli határtalanság, az időbeli végtelenség, azaz másképp az öröknek az átélését nyújtja.

Amikor a dolgokat nézem, azt a teret látom, amit elfoglalom. Azt akarom, hogy újra megjelenjen a tér, hogy visszatérjen... „Kedvenc szobrom egy fal lyukkal, hogy bekeretezze a teret a tér túlsó oldalán”. – írta Andy Warhol.⁴ Az informel különböző irányzatai és közülük legmarkánsabban talán Lucio Fontana tettek kísérletet arra, hogy ne a térben ábrázoljanak, hanem magát a teret ábrázolják az ő saját szubjektivitásában. A teret a *space*-t vagy *espace*-t, amely más nyelvekben az űr fogalmát is hordozza. Ezzel is talán úgy van az ember, mint a legelső ábrázolásoktól kezdve szinte mindennel, le kell képezni, valamilyen formában meg kell ragadni azt, amitől félek vagy tartok. Az ember a legkorábbi időktől kezdve igyekszik megragadni az időt és a teret. Számokkal méri, falak közé szorítja, azért mert végtelensége, határtalansága félelmet kelt.

Minél kisebbnek és gyengébbnek érzem magam, annál inkább kerítést építek magam köré, s az így lehatárolt tér nemcsak biztonságot nyújt, de a megváltozott dimenzióknak köszönhetően azt a bizonyosságot is adja, hogy nagy vagyok és magam uralom a teret. Máskülönben a mulandó létező kénytelen szembe nézni a múlhatatlannal, az örök végtelennel.

Ezért a határtalanság egyszerre félelmet keltő, negatív, de a szabadságot is kifejező pozitív fogalom. A határok elmosódása az elszigeteltség helyett az összeolvadás vagy egység érzetét kelti, az átjárhatóság a szabadságét. Kántor Ágnes képein talán egyszerre mindkettőt.

⁴ Andy Warhol: *Andy Warhol filozófiája (A-tól B-ig és vissza)* Ford. Halász Péter. Konkrét Könyvek Kiadó, 2004, p. 158.

GEOMETRIA

Érzelmes koncepciók

Tóth Eszter kiállítása

FUGA Budapesti Építészeti Központ
2017. február 17 – március 8.

A Képzőművészeti Egyetemen 2006-ban végzett TÓTH ESZTER olyan – végletesen más művészi látásmódot képviselő – kiváló mesterek tanították, mint Szily Géza és Mauer Dóra. Így nem véletlen, hogy útja az ábrázoló/figurális indulás után az absztrakció irányába váltott. A művész fogalmazásában: „kusza élethelyzete” vitte az önvizsgálat és tudatosulás útjára, ami alkotásiban is szemléletváltást eredményezett.

Tárlata szűk válogatás grafikát, festményt, objektet és filmet egyaránt magába foglaló életművből. Az *Érzelmes koncepciók* kiállítás címe kontrapunktra épülő, hiszen ez a két szó nemigen szokott párba állni egymással. Művei színvilága hol minimalizált, a fekete-fehér átmeneteire épülő, másutt harsányabb, a piros-rózsaszín és a sárga-barna árnyalatait felvonultató. Formailag felrúgja ugyan a szigorúan szerkesztett mértani alakzatok egzakt paramétereit, ám mégis a geometriára hajazó.

Személyes tereihez érzelmesen közelít, szobája sarkáról szénrajzokat készít, majd kivágja a formákat, hogy a tér egy új értelmezését hozza létre a *Sarok I-III.* (2003) sorozatán. A szobasarkot *koncepciózusan* kibillentí

Tóth Eszter
Térkonceptió I-II., 2015–2016



statikus helyzetéből, a három sík találkozási pontját vándoroltatja a képtérben a rotáció és nagyítás segítségével. A nézőt úgy pozicionálja, hogy az a hiátus tereiben ide-oda mozogjon. A szabadkézi rajz nem steril, nem egyenes a vonal, nem pontos a vinkli. A látszatra monokróm mezők organikus szemcsézettek, morzsásak. A négyes osztású *Helyrekerülés* (2003) három rétegű pauszán egy téglalap forog. Az utolsó fázisban, a legelső elembe jön létre a teljesség. A művész szándéka szerint: „A négy képből álló mozdulatsor – emelkedő (a tér-múltú elem helyére emelkedése), és zuhanó (a történet iránya) – egy paradoxon megértéséhez segített. A képsor számomra egyfajta vizuális párhuzama, kifejezése lehet a komplexitásnak és egyidejűségnek.” Ehhez a művéhez kapcsolható a 2015-ös *Etűd* című filmje, amit ő svenkelt és vágott meg, akárcsak a képsor alatt futó zenei anyagot. Zeneműként Philip Glass kortárs szerző *Glassworks* albumából a *Floe (Úszó jégtáblák)* címen jegyzett darabját használta. A minimalista zene repetitív, sokszor zaklató, rendkívül impulzív. A művész tudatosan állítja ellentétpárba a hang- és képanyagot. A pörgő téglatest belsejében egy piramis-forma mozog, miközben maga a test hol geometrikusan szabdalta, hol pedig zárványok, foltok, ködfoszlányok úsznak át rajta. Közel 8 perc kell ahhoz, hogy a képtérben vándorló/csúszkáló, a keretből ki-be lépő téglatest a háttérbe húzódó, lehalkuló zenével párhuzamosan a „helyére”, a jobb felső sarokba kerüljön. Az érzelmes hangulatot sugalló folyamat kezdet fog a *koncepció*-val. A szerző deklaráta „érzelem és értelem motiválta” munkák sorában már színesebb, bővérűbb munkák következnek.

A *Térkonceptió I-II.*, (2015–16) festményei (a 2003-as darabokat sérülés miatt újra kellett festeni) a piros-rózsaszín és a sárga árnyalataiban tartottak. A térhatást nem csak színdinamikával, nem is a csuklós, behajlítható főmotívummal éri el, hanem azzal is fokozza, hogy a vakrámát a megszokott vastagságnál is mélyebbre veszi.

A főmotívum a második képen nem csak háromféle sárgával bővül, hanem geometrikus fragmentumokkal is kiegészül: a köz-



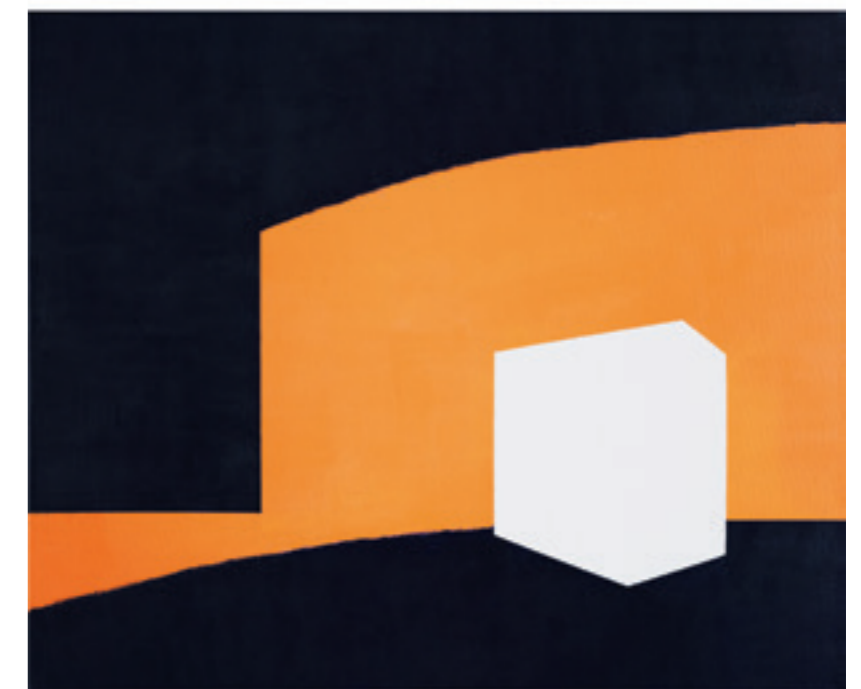
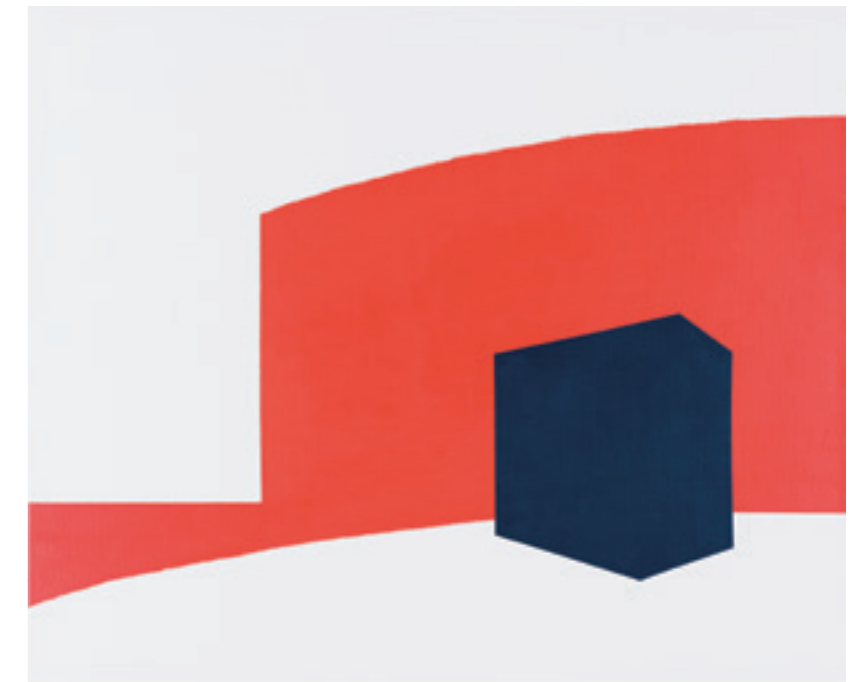
Tóth Eszter
Helyrekerülés, 2003

ponti magot téglalapok és egy háromszög fonja körbe, míg a centrum bal szélével párhuzamosan fut egy csík.

A négyszeresen rétegelt, papír alapú vázlata a művésznek a síkkal és a térrel folytatott dialógusának legfontosabb darabjaihoz, a *Taurus gumigyár I-II.*, (2015–16) festménypárhoz készült. Nem tudom, hogy Tóth Eszterben milyen érzelmeket váltott ki, amikor kollégiumi ablakából kinézve naponta láthatta a Taurus gumigyár és a Csatornázási Művek tömbjeit, mindenesetre – talán „motívumnak jó lesz” felkiáltással – beépítette azok sziluettjeit műveibe. A művész ábrázoló korszakához visszacsatoló motívumok természetesen csak utólagos magyarázat útján azonosíthatóak, mivel kontúrjaik immáron

önállósultak, leváltak eredeti szövegekörnyezetüktől. A Taurus-képek teljes felszíne monokróm mezőkkel festett, ám a 3-3 uralkodó szín megváltozik. A háttér fehérje lilásfeketére vált, a hátsó tömb pirosra sárgává szelídül, míg a szabálytalan kocka-forma sötétkékje kifehéredik, miközben teste elfordul a virtuális térben. Az arányok is megváltoznak, de a festmények vonalvezetésén még felismerhető az eredeti papír makett fogazottsága, recés széle, az egyenesek pontatlansága. A geometria lágy, de nem lírai! A művész fogalmazásmódja, térképzése során az analízis után szintézisre törekszik, épít és lebont, konstruál és dekonstruál. Ismétel, összegez, összead, változatokat készít, különböző elemeket állít párba, és meghatározott – az alkotás során bármikor megváltoztatható – sorrendiségre törekszik. Alkotói folyamatának jellemzője az az érvényes mondat, hogy „fontosabb úton lenni, mint megérkezni”. Mostani útján viszont – a tárlat hívószavainak ígéretét nem mindig beváltva – a koncepció sokszor elfedi az indíttatás érzelmeit, eluralkodik azokon.

Tóth Eszter
Taurus gumigyár I-II., 2015–2016



LÁSZLÓ MELINDA

A KÜLSŐ-BELSŐ MENTÉN

Könyv Kata: Kívülvalóság

Magyar Műhely Galéria, Budapest

2017. április 5–28.

Generációjának egyik legtehetségesebb fiatal festője, KÖNYV KATA a Magyar Képzőművészeti Egyetemen diplomázott (2008) Gaál József tanítványaként, jelenleg doktori képzésen vesz részt Pécsen. A Magyar Műhely Galériában megrendezett tárlaton a tradicionális festészti vonulatot képviselő alkotó klasszikus olaj és vászon technikájú képei mellett láthatók egyéb hordozóra készült munkák is, és a festő az installáció nyújtotta lehetőségeket is kihasználta.

A kiállítás címében a művész a foucault-i 'kívülvaló gondolatára' (la pensée du dehors) utal, mely szerint a *kint* és *bent* közötti elválasztó vonal nem rögzíthető, s mint *gondolat*, egyfajta hatásmechanizmus van jelen.

Könyv Kata realista festészeti attitűdje metaforikus ihletettségű és groteszkbe hajló, melynek sajátos eleme az irónia és a humor. A festőt körülvevő személyes életter, vizuális környezet reflexiója jelenik meg a képeken, de nem valamiféle mimézisről vagy üres esztétizálásról van szó, sokkal inkább a vizuális és a gondolati sík egységéről, a tartalom és a forma egyensúlyáról, mely a valódi műalkotás sajátja, ily módon mentes minden sal-

langtól és öncélúságtól. Eme szándék vezet Könyv Katát, amikor az asszociációkra épülő érzelmi és gondolati töltéssel bíró munkáit létrehozza. Azon belső késztetés, kényszer hajtja, mely által a műveken keresztül a megismerés és megértés ülepítő folyamata megy végbe, a mélyebb összefüggések feltérképezésének szándéka által diktált minden, miközben hangsúlyos szerepet játszik az (ön) kritikus szemlélet.

A jelen korunkat alakító információáradat és az egymást érő legkülönfélébb vizuális impulzusok különös, kiméraszerű képződményt alkotnak bennünk, s rengeteg hiánypótlékkal kábítanak. A felhalmozott lexikális tudás, részlet ellenére, amivel a *nagy egészet* áhítjuk „összerakni”, inkább a fragmentálódás, mint a kohézió válik tendenciává. A jó értelemben vett érzékenység elcsökevényesedik, noha csakis a beleérés által kerülhetünk közelebb a *lényeghez*. Az „örök titok” megmarad, mert fátyol homályosítja el tekintetünket, mely nem lebben fel, ám rajta keresztül mégis átszűrődik egy kevés fény teret engedve a sejtésnek, így a titokzatosság örök kísértés – talán nem is baj. Be kell látnunk, valójában semmivel nem tudunk többet, mint elődeink, s a hibákat is újra és újra elkövetjük. Mégis, gondoljuk meg, nem lehetséges, hogy közelebb vagyunk a *lényeghez*, mint gondolnánk, csak nem *látunk*, pusztán *nézünk*? Nem igaz-e, hogy ami igazán lényeges, az valójában nagyon is egyszerű? A „kívülvalóság”-ban ott a szétzilálódás veszélye, és az elszakadás momentuma is megidéződik. A széttöredezett *egész* szilánkjainak különböző minősége, különös egymásmel-

2017 - 2

lettisége montázs-szerűen „találkozik”, de forradások nélkül már nem ízesül.

Könyv Kata festészetében az élet szóttese, az emberi lét teljessége ölt testet, az egyént gyötrő létkérdések és a – gyakran önmagunk által kreált útvesztőnek tetsző labirintusban – civilizációs társadalmi problémák tapintódnak ki éppen ama fókuszálás által, ahogyan a festő a fragmentumba, a szimbólumteremtő, szinte jellé emelt kiragadott részletbe, valamint az irányított motívumtársításba sűríti egy-egy leleplező vallomás sóhaját vagy éppen felkiáltását. Képei által a ciklikusság és az ellentétes erőhatások közötti fluktuáció, a centrum és a periféria, a rész és az egész, a valóság és a látszat, egészen a projekció kérdésének felvetéséig jutunk, egyúttal megidézve az érzelmek, a szépség, a fogyasztás, a szerepek és az álarc problémakörét.

Az *Éjszakai leolvasás* című festmény gázorája a fogyasztás, a jólét és az élet gondolatkörét idézi meg, egy szerkezet egyértelmű utalással az emberi szívre, ahogy a csövek is az érrendszerhez hasonlóan veszik körbe. A kiállítótér takaróburkolatának megnyitásával feltárult az épület saját „hálózata” is, mintegy különleges adalék, az eredeti és a festett való. Még egy lépés. Az *Arany-arány* című kép sokak által ismert kis újévi malaca anyagában legfeljebb csak imitálja az aranyat, csillogása hamis illúzió, ahogyan a bőséget szimbolizáló koca méretének is csupán töredéke a tenyéryninél is kisebb „jóság”, bár a szokásokat tekintve nem a méret a lényeg, igaz, a fiatal sertés ajánlott, hanem, hogy előre túrjon. Csalódottan kereshetjük a felületén eltorzult arcunk, vonásunk tükröződését.

A *Részben egész*-sorozat, ún. „Puha képek” hordozója nem vászon, az alkotó ily módon próbálta hangsúlyozni, kiemelni a test lágyágát és bársonyosságát. Az emberi testrészek hol könnyebben, hol nehezebben felismerhetők, de a póre valóság felmutatásán túl, mint az összefont ujjak fogaskerekre, cipzárakra emlékeztető cikk-cakkja, vagy éppen a köldök rése és a hasfal finom sávjai által kirajzolt „tájkép” egyrészt, mint az élet lenyomata, másrészt, mint a gondolati síkon történő kiegészítés kiindulópontja jelenik meg. Az *Édeske* és a *Szívtál* két kisméretű, intim kép. A vásznon csupán egy szív alakú, fehér porcelántál van ábrázolva premier planban, vetett árnyékkal, mely szorosan öleli körül a fényforrással átellenes szív-oldalt, része annak, s miközben kiemeli a ragyogását, az árnyéknak, mint fény-hiányos sötét oldalnak, nélkülöznie kell azt. Az egyszerű tálká-



Könyv Kata

Maszk II. (Paint it black), 2017, olaj, vászon

ban pedig mindössze egy apró édesítőszert találni. Oldott ecsetkezeléssel, lazán feldobott, a háttérben már-már feloldódó finom, kerek tányér és a fémcs, hideg és éles villa találkozásának kettőssége uralja a *Mint a villám* című festményt.

A festőnő *Maszk I-II.* (*Fehérre és Paint it black* alcímmel) című festmény feketén-fehéren „talalt” arctisztító pakolás-maszkjai természetesen egy hétköznapi szépségápolási procedúra megörökítői, de miközben a nőiséggel foglalkozó festészeti vonalat is megpendíti, Könyv Kata esetében nem feledkezhetünk meg arról, hogy előszeretettel alkalmazza az apró dolgok, a lényegtelennek tűnő mozzanatok mögött húzódó áttételesség általi gondolattársítást, s nincs ez másként ebben az esetben sem. Titulálhatjuk profán szentképeknek a *Kívülvaló I-II.* című művet. Mindkét alkotás éteri letisztultságra törekszik, s a lényegtelen elvető puritánság befelé fordulásra hívja a nézőt is. Az egynemű fehér háttér lepelként öleli körül az arcot és a mellkast, s élesen kirajzolja, szinte kivágyva azt a térből, helyet követelve neki létre hívja, de míg az egyik esetben a *belső* nehezen kivehető, elmosódó, addig a másik esetben (*Anyajegyek emléke* alcímmel) a szuggesztív tekintetű alak anyajegyekként induló sebhelyeit fedi fel. Könyv Kata egy „éles szemű” és „nyitott lelkű” művész jó érzékével, finoman hangolt költőiségével, humorral és olykor iróniával teli asszociatív ihletettséggel irányítja a figyelmet a valóság felfogásának kérdésére, az egyént meghatározó és mozgató lelki tényezőkre, a kettősségekre, a diszszonanciára, miközben az erőteljes és vérbeli festőiséggel megfogalmazott műveiben a zsigeri festészet iránti elkötelezettség, mintegy szinte erotikus munkafolyamat és felületalakítás mindvégig jelen van. Ez az egység jelenti biztosítékát az előtte álló hosszú utnak.



Könyv Kata

Arany arány, 2017, olaj, vászon

ŰRKÉPEK – ŰRSZOBROK

SAXON Szász János kiállítása

byArt Galéria, Budapest
2017. február 17 – március 8.

SAXON Szász János kiállítása a közelmúltban tartott akadémiai székfoglalójának¹ volt egyben a tematikája. Az „űrkorszak” a hivatalos datálás szerint 60 éve tart, hiszen azt az orosz Sziputnyik 1. 1957-es indításától számítjuk. SAXON-Szász „űrkorszaka” a 2000-es évektől indult, fali műveit akkor készítette, míg objektjeit az utóbbi két év terméséből válogatta. A művész „shaped canvas” művei valójában fatáblák, melyeknek nem csak magassága és szélessége, hanem mélysége is van. A tárlaton csak három szín látható. A kobaltkéken és fehérén kívül egy művén megjelenik a fekete is, aminek formája a Corpus alakzatát rajzolja ki. A *Malevics-kereszt polidimenzionális űrökkel* (2010) alkotása tisztelgés az orosz konstruktivista mester művészetére

¹ ŰRKÉPEK – ŰRSZOBROK. SAXON Szász János, a Széchenyi Akadémia rendes tagjának akadémiai székfoglaló kiállítása, SAXON Művészeti Galéria, Budapest, 2016. december 9.

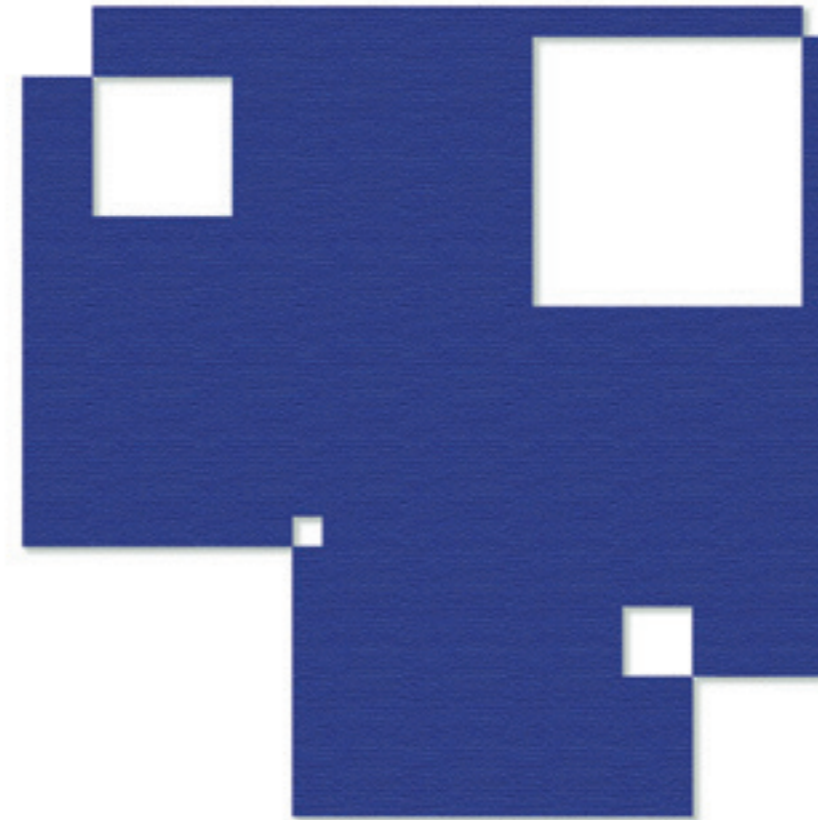
SAXON Szász János
Űr-Kocka I., 2000–2015, olaj, tömörített fa, 44 × 44 × 44 cm



SAXON Szász János
Űr-Kocka III., 2015
olaj, tömörített fa, 33 × 33 × 33 cm

előtt. Ezen az hommage-on SAXON Szász feketéje nem Malevics feketéje, hiszen a mű felszíne nem homogén, hanem bársonyosan idézi meg a spakli útját, míg a kereszt formát megtöri azzal, hogy a mű magjába négy, különböző méretű négyzetet vág. A négyzet-kocka motívuma munkáin térszervező fragmentummá válik. Három színt említettem, pedig a művész csak kettővel dolgozik, míg a harmadikat a fal síkjáról kölcsönzi. A munkák belsejében és szélén megjelenő fehér lyuk/űr valójában a hiátust aktivizálja, a semmit teszi a művek kiemelten fontos részletévé. A művek belsejében található négyzetek matematikai törvényeknek engedelmessé ritmizálják a kép egészét, akár csak azok a befejezetlen, derékszögben záró alakzatok a munkák peremvidékén, melyek csak utalások a négyzet fogalmára, hiszen csupán az élék képzeletbeli meghosszabbításával adják ki a négyzet-formát. Hat kockája esetében még bonyolultabb a helyzet. Mindegyik mű egy tökéletes kocka-forma csonkolt, űrökkel átjáratított változata, miközben egyetlen oldala sem marad meg teljes kiterjedésében. A kocka-variációknak mind a hat oldala hiányos, hiszen azokból szabályos téglalaprak vannak kivágva, és ez a törlés megismétlődik a kockák belsejében is, ahol négyzetes nyílással induló téglalaprak alagutak futnak. Ezek a kockák ugyanúgy megidézhetik a Bauhaus építészetét, mint valamiféle futurista, az űrrel, a hiátussal játszó architektonikát. A járatok úgy ritmizálják az eredetileg statikus kockákat, hogy azok dinamikát sugallnak, ahogy az is, hogy nem feltétlenül a legnagyobb alapterületű oldalon nyugszanak a kockák, hanem egy kisebbben vagy pedig éppen az éleken. A járatok arra

2017 - 2

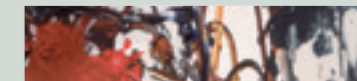


SAXON Szász János
Űrök III., 2000, olaj, kasírozott vászon, 152 × 152 × 4 cm



SAXON Szász János
Malevics-kereszt polidimenzionális űrökkel, 2010
olaj, kasírozott vászon, 111 × 111 cm

kényszerítik a nézőt, hogy belenézzen azokba, milyen űrök is nyílnak az egykori tömbökben. A trükk, az igazi átlényegítés pedig annyi, hogy a kocka hibátlan formáját megtörve, csonkolva, többletjelentést képes adni a műveinek. A kevesebb többé válik, az elvétel, a minimalizálás folyamata a visszajára fordul: gazdagabbá válik a felület és az egész test. SAXON-Szász Homo Ludens-ként következetesen és koncepciózusan játszik.



inside express →

GEORG BASELITZ
Újrajátszott múlt
Magyar Nemzeti Galéria –
Szépművészeti Múzeum, Budapest
2017. április 1 – július 2.
(részlet a kiállításból)
© Fotó: Eln Ferenc



RÜGYFAKADÁS

A HEJETTES SZOMLYAZÓK korai korszaka (1984–1987)

TÖRTÉNELMI PILLANAT GENFBEN, A NEMZETEK PALOTÁJÁBAN

Aláírták az afganisztáni megállapodásokat

Sevardnadze és Shultz sajtókonferenciája – A megegyezés első visszhangjai



Aláírják a dokumentumokat. Az asztalnál balról jobbra: Eduard Sevardnadze, Abdul Vakil, Pérez de Cuellar, Zain Nurani, George Shultz.

Új Budapest Galéria | 2017. május 30 – szeptember 3.

1093 Budapest, Fővám tér 11–12., (Bálna Budapest) | budapestgaleria.hu/uj