

# Balkon

2017\_5

kortárs  
művészeti  
folyóirat  
Budapest



3/2017  
Károlyi János

17005  
9 771216 889000  
ISSN 1216-8890 880 Ft





## BIRGIT JÜRGENSSEN

*Ohne Titel (Selbst mit Fellchen) | Untitled (Self with Little Fur), 1974/1977, fotó*  
© Estate Birgit Jürgenssen | Courtesy of Galerie Hubert Winter, Wien | Bildrecht Wien 2016  
SAMMLUNG VERBUND, Wien

## ← inside express

## Fiatalképzőművészek Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

## SCHULLER JUDIT FLÓRA

*Stored Archive, Towards Nothingness*  
(részlet a *Memory Theatre* című sorozatból), 2017



4

„Németországról” | Beszélgetés a *Baselitz. Újrajátszott múlt* című kiállítás kapcsán a Magyar Nemzeti Galériában 2017. május 4-én Heinz Bude, Siegfried Gohr, Michael Müller-Verweyen és Bódi Kinga, a budapesti tárlat kurátorának részvételével



12

PFISZTNER GÁBOR  
Elemi impulzusok  
Kis Varsó: *Printing Conversation*



19

NAJMÁNYI LÁSZLÓ  
SPIONS  
Hetvenkettedik rész



24

KÓKAI KÁROLY  
Feminista művészet – négy évtized távlatából | *Women*. Az 1970-es évek feminista avantgárdja a Verbund gyűjteményből



SZABADSÁG, SZERELEM, 28

28

BALÁZS KATA  
Rekonstrukció és önrónia: *Rügyfakadás*  
A Hejtes Szomlyazók korai korszaka (1984–1987)



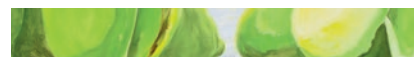
32

PALOTAI JÁNOS  
Karl-Heinz Adler 90 éves: tipikus és atipikus német sorsok  
*Különutak. Karl-Heinz Adler és a magyar absztrakció*



35

CSERBA JÚLIA  
Tárlat a garázsban | Kortárs képzőművészet a Mont-Blanc árnyékában



37

HEMRIK LÁSZLÓ  
Festészeti monológok  
Ötvös Zoltán munkáiról



38

KOZÁK CSABA  
Biomorph rajzok és szobrok  
Gerle Margit kiállítása

Főszerkesztő:  
HAJDU ISTVÁN  
ihajdu@c3.hu

Szerkesztők:  
SZÁZADOS LÁSZLÓ  
szazadoslaszlo@gmail.com  
SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA  
zsuzsanna.szegedymaszak@gmail.com

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 ügyfélszolgálati 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

EMBERI ERŐFORRÁSOK  
MINISZTERIUMA

nka  
Nemzeti Kulturális Alap



# „NÉMETORSZÁGRÓL”

Beszélgetés a *Baselitz. Újrajátszott múlt* című kiállítás kapcsán a Magyar Nemzeti Galériában 2017. május 4-én Heinz Bude, Siegfried Gohr, Michael Müller-Verweyen\* és Bódi Kinga, a budapesti tárlat kurátorának részvételével

**Bódi Kinga:** *Ma esti eszmecsere tárgya Georg Baselitz munkássága a világ-háború utáni német történelem fényében – hadd kezdjem tehát egy Baselitz-idézzel. Az újraegyesítés után, 1992-ben különböző értelmiségieket hívtak össze Münchenben – köztük például Nadas Pétert –, hogy az új német viszonyokról beszéljenek.<sup>1</sup> Baselitz a maga szövegének a Németországról. A bukfenc is mozgás, ráadásul jó móka is címet adta, és egyebek közt ezt írja benne: „Én is Németországban születtem.<sup>2</sup> A szülőfalumat 1938-tól a háború végéig Grossbaselitznek hívták, utána ismét Deutschbaselitznek, illetve Nemske Pazlicynak, és éppen hogy még Németországhoz tartozott, a keleti csücsök-*

1 Az előadások a Münchener Kammerspiele színházban hangzottak el 1992. november 8-án. Ld. Hans-Dietrich Genscher, Georg Baselitz, Günter Grass, Jiří Gruša, Péter Nadas, Wolfgang Schäuble: *Reden über Deutschland* 3. Bertelsmann, München, 1992  
2 Baselitz 1938. január 23-án született Hans-Georg Bruno Kern néven a szászországi Deutschbaselitzben, 1961-ben veszi fel szülőhelyére utalva a Georg Baselitz nevet.

\* HEINZ BUDE (1954) szociológus, 1994-es habilitációs értekezésével hívta fel magára a figyelmet, amely *Egy nemzedék öregedése (Das Altern einer Generation)* címmel a 68-as generációról szól. 1992-től 2014-ig a Hamburgi Szociológiai Intézet munkatársa, 2000 óta a Kasseli Egyetem makroszociológiai tanszékét vezeti. Legújabb könyve *A világ érzése (Das Gefühl der Welt)* címmel jelent meg 2016-ban.  
SIEGFRIED GOHR (1949) művészettörténész, 1983 és 1991 között a kölni Ludwig Múzeum igazgatója. Számos kiállítás szervezője, közöttük olyanoké, mint az 1960 utáni képzőművészet nagy vitát kiváltó retrospektívje, a *Képháború (Bilderstreit)*, 1989). 1993-tól 2004-ig a művészetelmélet és médiatörténet tanára a karlsruhei Iparművészeti Főiskolán. Számos monográfiát adott közre a 20. század művészetéről.  
MICHAEL MÜLLER-VERWEYEN (1956) kiotói, Iagoszi és Hong Kong-i megbízatása után 2015-ben vette át a budapesti Goethe Intézet vezetését. Nigériában a fővárosok nemzeti jelképeivel foglalkozó *Building up a Capital* volt a legfontosabb általa gondozott projekt, Hong Kongban pedig a *Culture(s) of Copy*. Számos művelődéspolitikai témájú cikket és tanulmányt publikált.

ben. A szomszéd falu neve Wendischbaselitz volt, ott vendek, pontosabban szorbok<sup>3</sup> éltek, tőlünk öt kilométernyire az erdőn keresztül, keleti irányban. A szorb gyerekekkel nem verekedtünk. Nem beképzeltségből, egyszerűen nem mókáztunk, nem játszottunk együtt. A felnőttek szemében a szorbok viszsamaradottnak tünnek, mert például az asszonyok, ellentétben a német nőkkel, földig érő hosszú ruhát viseltek. Mi, német gyerekek rövidnadrágot hordtunk, hosszú hajjal, míg a szorbok hosszúnadrágot kopasz fejjel. Ez távolságtartást eredményezett a felnőtteknél, és elegendő okot adott a viszálykodásra. Az apám tanító volt, a családommal az iskolában laktunk. Volt egy szertár. Ott álltak az üveges szekrények, bennük kitömött állatok, közülük a legnagyobb szárazföldi állat egy őzbak, míg a legnagyobb madár egy kócsag volt. Voltak még dobozok ásványmintákkal, illetve 3000 éves agyagedények. Az egész épületben

3 A régebbi német nyelvhasználatban a vend (*wendisch, windisch*) kifejezés általában a szlávokat jelölte, de itt szűkebb értelemben a Felső-Lauszitzban élő szorbokról van szó. A magyar nyelvben a vend hagyományosan szlovént jelent.

farácsok voltak, megpakolva selyemhernyókkal. Az épület körül eperfasövény állt, annak a leveleivel etették a hernyókat. A selyemhernyók beszótt gubóit zsákokba gyűjtötték, és elszállították, hozzájárulásként a hadiiparhoz, pontosabban az ejtőernyő-gyártáshoz. Gyógynövényeket is gyűjtöttünk a hadiipar számára, kamillát, útifüvet, kálmošt. Az iskola előtt, a szántóföldbe beásta egy légvédelmi üteget, több különböző méretű löveggel, egészen a 88 milliméteresig. A pincében volt a rádióállomás, sok katonával, akik játszottak velem. A keletről nyugat felé vezető országúton a háború utolsó éveiben éjjel-nappal özönlöttek a menekültek ezrei a lengyel területekről, véget nem érő konvojban. Az iskola épülete túlszűfolt volt. Nem szerettük ezeket az embereket. Az mondták róluk, hogy katolikusok. Aztán 1945-ben borzalmas véget ért az egész. Az iskolaépületet szétlőtték, miközben a pincében ültünk. Így végül mi zártuk a sort a nyugatra tartó menekültkonvoj végén.

Később aztán, az új hatalom alatt a falu kastélyát mint a feudalizmus emlékművét lerombolták, a kastély toronyóráját pedig az újjáépített iskola tetején helyezték el. A kastély könyvtára, amit az iskolába telepítettek ki, később elégett.

Azért mesélem el mindezt, mert nem felejtettem el, és mert azt gondolom, hogy ezek az élmények, az átélt személyes félelem és szükség fejlesztették ki bennem a bizalmatlanságot olyan történekekkel szemben, amelyeket képtelen vagyok befolyásolni. Senkinek nem akartam hinni többé, aki azt állította, hogy jót akar. Nem bíztam azokban, akik más emberek számára ötlöttek ki életmodelleket. Hogy hova vezethet az ilyesmi, azt Önöknek is tudniuk kell. Gyűlölöm az ideológiákat. [...]

Minden ajtónak két oldala van, egy külső és egy belső. A kulcslyukon keresztül bekukkanthatok, de ugyanígy kifelé is. A nézőpontot nem tudom megválasztani, egyszerűen csak ott találok magam valamelyik oldalon, kint vagy bent. Felkészítem magam a leleskedésre, ami azt jelenti, hogy az orromat nagyon erősen az ajtónak kell lapítanom, hogy minél nagyobb kívágyást láthassak a kulcslyukon át, és csak remélhetem, hogy fényt gyűjtanak a másik oldalon. Ha sötét van az országban, az ember gyorsan látnokká válik.<sup>4</sup>

**Bódi Kinga:** *Bude úr! Ön egy interjúban nemrég azt mondta: „Aki visszásságokkal és nehézségekkel szembesül, az rendkívüli készséget fejleszt ki a problémák helyzetek kezelésére.”<sup>5</sup> Az én kérdésem az volna: mit jelent az, hogy valaki, mint Baselitz, „háborús gyermek”? Baselitz nyersanyaga egy egész nemzedék ballasztja volna?*

**Heinz Bude:** Két fontos nemzedék van, ha meg akarjuk érteni az NSZK történetét. Az első nemzedék Kohl nemzedéke.<sup>6</sup> Ezek az 1927 és 1930 közötti

4 Georg Baselitz: Németországról. A bukfenc is mozgás, ráadásul jó móka is (1992). In: *Baselitz. Újrajátszott múlt* (kiállítási katalógus, magyar-angol), szerk. Bódi Kinga, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2017, 130–169. [141–143.] Az eredeti német szöveget magyarra fordította: Joób Kristóf.  
5 „Entspannte Fatalisten”. ZEIT online, 2017. január 26.. Az interjú magyarul „Nyugodt fatalisták” címmel a Goethe Intézet honlapján olvasható: [www.goethe.de/budapest/magazin](http://www.goethe.de/budapest/magazin)  
6 Helmut Kohl (1930–2017) kereszténydemokrata politikus, a Német Szövetségi Köztársaság kancellárja 1982 és 1998 között.

Michael Müller-Verweyen, Heinz Bude, Siegfried Gohr és Bódi Kinga 2017. május 4., Magyar Nemzeti Galéria © Fotó: Makrai Péter, MNG





évjáratok. Ez az a nemzedék, amely a náciizmus után kitalálta magának az NSZK-t mint praktikus köztársaságot. Ezek fiatal fiúk és lányok voltak, akik a náci ifjúsági szervezetekben nőttek fel, kamaszként élték át a háborút, és így 1945-ben nagyjából 15-18 évesek voltak. A náciizmus végével rájuk nehezedő megterhelést, valamint azt, hogy ebben a rendszerben nőttek fel, olyan fiatal korban élték át, amely lehetőséget adott nekik arra, hogy az életüknek szóló értelmezési helyzetként fogják fel ezt a szituációt. Sokan közülük azt mondták: csináltunk dolgokat a náciizmus alatt, meg kellett tennünk őket, de örülünk, hogy ennek vége. A legrosszabbon túl vagyunk, most csináljunk valami újat. És erre az elképzelésre, hogy újat csináljanak, nagyon nagy hatással voltak az amerikaiak és a franciák. Az emberek Hemingway-t és Jean-Paul Sartre-t olvastak, és tudták, hogy most új korszak kezdődik.

Ez egészen más helyzet, mint ha 1945-ben öt éves az ember: akkor csak egészen homályos emlékei és benyomásai vannak a háborúról, és 1945-ben egy apokaliptikus helyzetben találja magát. Egy világ összeomlik, és az ember nem érti, hogy ez tulajdonképpen miért történt meg. Mindkét nemzedék nagyon erősen a háború hatása alatt áll. Az első nemzedék fiatalként éli át a háború végét, és azt mondja: valami újat tudunk csinálni. A többiek, a fiatalabbak, akik gyerekként csak félig tudatosan élték át ugyanazt, akik kisgyerekként a pincében voltak, azok csak azt tudják, hogy vége van a bombáknak. Többet egyelőre semmit nem tudnak. Lassanként ébrednek tudatra. Az apák közül sokan hadifogságban voltak, és mire megint hazatér-

nek, a gyerekek már úgy tízévesek. Megjön az apjuk a fogságból, igazán még a létezéséről se tudtak, most egyszer csak itt van, és azt mondja: történt valami rettenetes, de most valami más fog jönni. És ezt ők egyáltalán nem képesek megérteni.

A többiek közben húszévesek lettek, és már felfedezték maguknak az új világot. A tízévesek még mindig nem igazán tudják, hogy mi a helyzet. Ez pedig egészen döntő különbség: hogy a háború vége jelentette helyzet sejtelmes benyomások helyzeteként van-e a fejükben, vagy egy olyan vég helyzeteként, amelyben suhancokként maguk is közreműködtek. Baselitz számára az előbbi a döntő, nevezetesen azok a sejtelmes, félig tudatos benyomások. Alapjában véve még nem igazán tudja az ember, hogy mit kezdjen velük. Rolf Dieter Brinkmann<sup>7</sup> „limlom-gyerekeknek” nevezte ezt a nemzedé-

7 Rolf Dieter Brinkmann (1940–1975) német költő, író, műfordító és kiadó, *Westwärts 1 & 2* (Rowohl, 1975) című verseskötetével vált ismertté.

#### Georg Baselitz

Széttépett zöld, 1967, olaj, vászon; Staatsgalerie, Stuttgart



ket: limlomok, a romok között nőttek fel, játék közben bombarepezeket találtak, és nem igazán tudták, hogy ez mit jelent. De megvan az a furcsa emléküik valami borzalmasról. És az az érdekes kérdés, hogy egy sérülésből, egy fenyegetésből hogyan csinál valaki erősséget. Az ember sérüléseket, megaláztatásokat, pofonokat szenvedett el. Mit fog kezdeni vele? Hogyan lehet ettől erős az ember? Ezt nevezik újabban *rezilienciának*, ellenálló képességnek. Ez a Kohl-generáció ellenálló képessége: akkor most nekilátunk újat építeni. És azt mondjuk: az ötvenes évek egy fantasztikus időszak. Új házak épülnek. Vannak zeneszerzők ebből a korszakból, akik kijelentik: olyan hangokat hallottam, amilyeneket még soha, ebből zenét lehet csinálni. Ez Karlheinz Stockhausen. Vannak olyanok is, akikből nagy ember lesz, és élnek a kor kínálta lehetőséggel. Ilyen XVI. Benedek pápa. Ő 1928-ban született, és a háborúban „Flakhelfer” volt, vagyis más suhancokkal együtt a légvédelemnél szolgált.<sup>8</sup>

Aztán vannak ezek a Baselitzek, akik azt mondják: milyen furcsa egy új korszak ez, valami nincs rendben. Nekem van ez a másrmilyen emlékem, bennem megvannak a halálnak és a megsemmisítésnek ezek a parciális objektumai. Mit kezdjek velük? Amit ti itt meséltek, hogy az ötvenes évek egy új korszak, az félelmetes. Itt valami nem stimmel, ennek hazugságszaga van. Ez a háborús gyermek Baselitz kiindulópontja. Ez a hazug, átláthatatlan, furcsa atmoszféra. Most akkor mindenki szabad? Most tényleg minden ajtó nyitva áll? Vagy nem lehet, hogy ez egy pragmatikus felejtés eredménye, melynek során elmosódik, hogy igazában mit is felejtünk el? **Siegfried Gohr:** Én a művészettörténet aspektusából tudom megvilágítani ezt a szituációt. Az alapstruktúra, amit ön az imént fölvezetett, teljesen találó Baselitzre. Azért ment át a nyugat-berlini főiskolára, mert a kelet-berlini főiskoláról 1957-ben, „társadalompolitikai éretlenség” miatt kidobták. Mert nem akart szocialista realista stílusban festeni. De Nyugat-Berlinben sem volt elégedett. Az egyetlen, aki ott segített neki, a festő HANN TRIER volt.<sup>9</sup> Ő elsősorban irodalommal látta el Baselitzet. Lautréamont-nal, Artaud-val, francia irodalommal, amely az

8 XVI. Benedek pápa (*Benedictus PP. XVI.*), született Joseph Aloisius Ratzinger (1927) német teológus-pap, a katolikus egyház feje 2005 és 2013 között.

9 Baselitz tanulmányait Hann Trier (1915–1999) festő- és grafikusművésznél folytatta 1957-től a nyugat-berlini festőakadémián, s az ő mesterosztályán végzett 1963-ban.

egzisztencializmushoz vezet át, így pedig egészen másrmilyen világgépet, egész más anyagot adott neki.

Eszztétikai síkon persze mégiscsak képeket kellett csinálnia Baselitznek, ez pedig az elején nagyon tudatos provokáció volt ezzel a pragmatista nemzedékkal szemben. Nem volt hajlandó belátni, hogy az emberek egyszerűen átlépnek azokon a dolgokon, amiket ő átélt. Nem volt hajlandó belátni, hogy ezt absztrakt módon is fel lehet dolgozni. Nem volt hajlandó belátni, hogy ezt egyszerűen át lehessen mázolni egy olyan festészettel, amit ő dekoratívnak élt meg. Ha megnézzük az első jelentős képeit, mint például a *Kárba vesztett a nagy éjszakát* (*Die große Nacht im Eimer*, 1962/1963), szabályosan látjuk, ahogy Baselitz az iszapban, az informel és a háború utáni absztrakció festékiszapjában gyúr és gyúr, amíg kijön belőle egy figura. E figurák hátránya, hogy mélységesen rondák. Ez nem is lehetett másképpen abban a helyzetben. Ez a rondaság-program az egész munkásságon végigkövethető. A nyolcvanas években egészen más síkon, egészen más pozícióból tért vissza hozzá. De ez a szembehelyezkedés az NSZK pragmatizmusával, a szembehelyezkedés az akadémiával, a szembehelyezkedés a művészettörténeti hagyományokkal, az örökké a székek közt ülés, a keleti és nyugati szék között, ez olyasvalami, amiben Baselitz annakidején a saját megoldását látta, és amit egészen máig, a remix-képekig megőrzött.

Elindult más szövetségeket keresni. LAUTRÉAMONT, ARTAUD, MICHAUX, a francia szürrealisták a szó legtágabb értelmében már megvoltak neki. És volt egy csoport Baselitz körül: a galerista MICHAEL WERNER, JOHANNES GARTNER és a szintén galerista RUDOLF SPRINGER, aki Berlinben nagyon fontos volt, és sok ösztönzést adott Baselitznek. A biztos pont Párizs volt. Egészen tudatosan nem New York, és egy egészen más Párizs, mint az informel festők Párizsa. 1960-ban volt Párizsban egy kiállítás *Les sources du XX<sup>e</sup> siècle (A 20. század forrásai)* címmel.<sup>10</sup> Azon olyan festők, szobrászok, irodalmárok bukantak fel, akik gyakorlatilag feledésbe merültek, Franciaországban is, az absztrakció betemette őket. Az egészen korai szimbolisták a 19. század végéről, Artaud a rajzaival – Baselitz nagy csodálattal volt irántuk. Ott volt a korai CÉZANNE, a fekete képek Cézanne-ja, nem pedig az impresszionista Cézanne, és így tovább. És ebből a seregletből, ezekből a szövetségesekből Baselitz kiválasztott magának egyet-kettőt, hogy kísérői legyenek az ő németországi különutas-pozíciójában, és ezzel megteremtett a személyének egy olyan struktúrát, amely a mai napig működik: körülölni a művészet- és irodalomtörténetben, és hatalmas műveltségre szert tenni.

És ebből alakult ki aztán a gyűjtőtevékenysége is. Hogy manierista grafikat, afrikai szobrokat gyűjt, egy-egy művet Picassótól, Giacomettitől is, és még ki tudja, mit. Szóval ez a szövetséges-keresés, egy olyan környezet keresése, amely inspirálja őt, ez aztán a tárgyakban is folytatódott. Ebből a helyzetből – amely életrajzi is – kiindulva, így ment tovább, miközben ez a helyzet tökéletesen átalakult.

**Bódi Kinga:** Említette Michael Wernert, és ő valóban fontos. *Baselitz első, az ő galériájában rendezett kiállításából 1963-ban nagy botrány lett: ott bemutatott provokatív festményeivel szembesítette a társadalmat a múltjával. Két képet az államügyészség lefoglalt szeméremértés címén. Vádat emeltek a galerista és a művész ellen, a bírósági per a vád javára dőlt el, és csak két év múlva adták*

10 *Les sources du XXe siècle: les arts en Europe de 1884 à 1914*, Musée National d'Art Moderne, Párizs, 1960. november 4 – 1961. január 23.

11 Michael Werner (1939) 1963-ban Benjamin Katz-cal nyitotta meg berlini galériáját, a Kurfürstendammon lévő „Werner & Katz”-ot. Georg Baselitz képei már a galéria legelső kiállításán szerepeltek. A Galerie Werner 1968-ban Kölnbe települt át. Ma többek közt a Berlin melletti Märkisch Wilmersdorfban, New Yorkban és Londonban működnek képviselői. A galériához olyan neves művészek kötődnek, mint Jörg Immendorff, Markus Lüpertz és A. R. Penck.





**Georg Baselitz**  
Hókörszak, 2005, olaj, vászon; Albertina, Bécs, Essl-gyűjtemény

vissza a képeket.<sup>12</sup> Ez Berlinben volt. Berlin az ötvenes és a hatvanas években más volt, mint ma. Milyen város volt akkor Berlin?

**Heinz Bude:** Berlin sziget volt, amely fölött a kommunisták őrködtek. És ki a csuda akart a feltörekvő NSZK-ban Berlinbe menni? Senki. Néhányan, akik a nyugat-német sorkatonaság elől akartak menekülni, de különben senki. Berlinnek komoly egyetemi hagyománya volt. A nagy egyetem, a Humboldt keleten volt, és az amerikaiak felépítették a nyugati párját, és elnevezték Szabad Egyetemnek (Freie Universität Berlin). A nyugatnak mindössze egy Springerje volt, aki az ismert bulvárlapot adta ki, a *Bild-Zeitung*-ot. Ez volt minden.

És ebbe a városba furcsa fiatal emberek érkeztek, akiknek mind az volt az érzésük, hogy az újra virágzó NSZK-ban egy élethazugság rejlik. Berlinben nem volt csöszködő polgárság, amelyik közölte volna,

<sup>12</sup> Baselitz. Galerie Werner & Katz, Berlin, 1963. október. A két lefoglalt festmény a már említett *Kárba veszett a nagy éjszaka* (*Die große Nacht im Eimer*, 1962/1963), valamint a *Meztelen ember* (*Der nackte Mann*, 1962) volt.

hogy így nem szabad beszélni. Berlinben nem volt politikai osztály, amely nevelően hatott volna a fiatalokra. Berlinben nem volt olyan urbánus struktúra sem, amely mindenkinek kijelölte volna a helyét. Berlin szabad terület, szabad hely volt. Berlin csábított a korlátlan állításra – esztétikai, politikai, bizonyos értelemben gazdasági jellegű állításokra is. Ez pedig csodálatos biotóp az olyan embereknek, mint Baselitz. Állításokkal előrukkolni egy hazugnak érzékelt világgal szemben, és ehhez kollégákat találni, akik reagálnak, rezonálnak.

**Michael Müller-Verweyen:** És Berlinnek ebből az intellektuális miliójéből, amelyet ön az imént olyan pontosan irt le, érkezett Michael Werner. A családjában nem volt intellektuális háttér. Amit én a mából visszanevezve egészen izgalmasnak talállok, az ez a Galerie Werner.<sup>13</sup> Van abban valami véletlenszerű, hogy Werner, aki az elején még Rudolf Springer galériájának az alkalmazottja,<sup>14</sup> éppen Berlinben találkozik Baselitz-cel, és mégsem teljesen véletlen, hogy Berlin az, ahol találkoznak. Ebből a galériából egész sor művész nőtt ki, akik ma mind a legkeresettebbek közé tartoznak abból, amit ma Németországból külföldön művészetként érzékelnek. Németország művészettörténete a 20. század második felében ennyiben másként alakult volna, ha nem lett volna a galerista Michael Werner. Ebben komoly része volt a személyiségének, talán még nagyobb is, mint a programjának.

<sup>13</sup> <http://www.michaelwerner.de>

<sup>14</sup> Rudolf Springer (1909–2009) nagy tekintélyű német galerista volt. 1948-tól 1998-ig a berlini Galerie Springert vezette. Ez volt az egyetlen olyan galéria, amely Berlin meg szállása és a fal ledöntése között folyamatosan üzemelt.

**Siegfried Gohr:** Ami a programot illeti, kicsit korrigálnék. Igenis létezett program, és Baselitz és Werner ebben meg is egyeztek. Azért találtak egymásra, mert úgyszólván egyforma programjuk volt, tudniillik a pragmatizmus tagadása. Egyfajta végletes egzisztencializmus, talán cseppnyi romantikával. Werner is próbálkozott azzal, hogy művész legyen. A döntő impulzusokat Rudolf Springertől kapta, Rudolf Springer pedig egy nagymúltú család tagja. Ismerik talán a Springer nevű tudományos kiadót – az is ehhez a családhoz tartozik. És ez a Springer a háború után nekilátott, hogy Berlinben nemzetközi galériaprogramot csináljon. Meghívta MAX ERNSTET, HENRY MÜLLERT, kiállította ERNST WILHELM NAY-t... A nagy tabula rasa után megpróbált nemzetközi színvonalat elérni a galériaprogramjával. Werner rövid ideig ebben a galériában volt tanonc. Ő aztán nem stílisztikai szempontok szerint állította össze a programját, hanem egy sokkal mélyebb elégedetlenség-impulzus alapján. És ez volt Baselitz, ez volt MARKUS LÜPERTZ és, és ez volt Baselitz fiatalkori barátja az akkori NDK-ból, A. R. Penck is. ANSELM KIEFER és JÖRG IMMENDORF sokkal később csatlakoztak. Wernernek nagyon jó érzéke volt az olyan művészek, az olyan fiatalok iránt, akik a pillanaton túl is meghatározóvá vált gondolatokat hordoztak magukban. Ha körülnézünk a 20. században, meg kell állapítanunk, hogy nem sokan hoztak létre hasonló teljesítményt. **Bódi Kinga:** Ott volt a figuratív festészet koncepciója is. Werner a figuratív festészetre koncentrált. Ebben a kontextusban a kelet-nyugat konfliktust is érdemes megemlítenünk, amely tele volt klisékkel – lásd német identitás kontra nemzetköziség, tradíció kontra haladás, realizmus kontra absztrakció stb. Baselitz ebben a helyzetben járt a főiskolára, és próbált más utat találni a maga sajátos figuratív festészetével – és különutas lett belőle. Nem jelentett ez a másik út bizonyos kockázatot is Baselitznek?

**Siegfried Gohr:** Baselitz 1965–66-ban rátalált egy formára, amellyel sikerült pontosan ezt a helyzetet megragadnia. A „hősök“ nála ironikus fogalom, mert tényleg vannak emberek, akik komolyan veszik ezt a fogalmat. Baselitz hősei lerongyolódott alakok szakadt ruhában, nadrágban vagy ingben, időnként sebekkel a testükön, és jól láthatóan elpusztított tájakban állnak. Anti-hősök. Baselitz ezekben a szakadt, a szó legigazabb értelmében a vásznon megszagatva ábrázolt figurákban találta meg a nemzet megfelelőit. Művészi oldalon a *Nagy barátok* (*Die großen Freunde*, 1965) volt erre a minőségi válasz, amely akkor az absztrakció miatt teljesen érthetetlen volt. Mit akar ez itt ilyen figuratív képekkel, amiket mintha mocsokkal festettek volna?! Ma másképpen látjuk ezt, nagyszerűen megfestett részleteket látunk bennük.

Itt jutunk el a manierizmusból merített inspirációig is. Baselitz 1965-ben Firenzében járt,<sup>15</sup> ahol felfedezte magának a manierizmust. A hősök ezeknek a szakadt manierista figuráknak a folytatásai, amelyek szintén köztes pozíciót foglalnak el a reneszánsz és a barokk között. Baselitzet ez lenyűgözte. Az NSZK meghatározó évei az 1962/63 és 1966 közötti évek. Baselitz 1966-ban elköltözött Berlinből. Ösztönösen érezte, hogy ott már nincs keresnivalója. Vidékre költözött, 1966 és 1975 között a Worms melletti Osthofenben élt.

**Heinz Bude:** Én úgy vélem, hogy a *Hősképek* (*Heldenbilder*) ironikus, de nem csak ironikus szándékúak. A háborús fiatalok – nem a háborús gyermekek – nemzedékét Németországban olyan nevek képviselik, mint például Jürgen Habermas. Ők azt mondják: az ország végre elveszíti lelki fanatizmusát, és társadalmi flegmatizmussal pótolja. Szemébe a német lélekkel, szemébe a kultúrával és művészettel, irány a civilizáció és az irodalom! Hans Magnus Enzensberger írja: „Ne olvass ódákat, fiam, olvass menetredek, azok pontosabbak!” Ilyen ez a nemzedék. A posztheroikus társadalom elképzelését a civilizáltság és demokrácia sikereként ünneplik. És ebbe robban bele a Baselitz a hősképeivel és közli, hogy a posztheroizmus nem a végső szó, és az én válaszom rá ezek képek.

<sup>15</sup> Baselitz 1965-ben fél éves ösztöndíjat nyert Firenzébe, a Villa Romanába.

**Siegfried Gohr:** Benne van ebben a történelem visszatérése is, a pragmatikus nemzedéknek ez is fontos volt. Baselitz képei a negatív hősökkel történelmi eseményekből keletkeztek. És tulajdonképpen ez az, amit az 1980-as *Velencei Biennáléig*<sup>16</sup> – amikor a német pavilonban kiállította azt a nevezetes plasztikáját<sup>17</sup> – folyamatosan fasisztának bélyegezték. Az olyanokat, mint Baselitz vagy Kiefer, úgy próbálták elhallgattatni, hogy azonnal jobboldalinak skatulyázták be őket. Az emberek nem akartak többet szenvedni, Baselitz hősei és figurái pedig végletes módon szenvednek. Az ember nem szívesen néz rájuk, mert rögtön a traumára emlékeztetik. Ez egy olyan érzelmi korlát, amit sokan nem voltak képesek átugorni.

**Bódi Kinga:** Ehhez kapcsolódóan hadd tegyek fel egy kicsit talán provokatív kérdést. Németországot vagy a német képzőművészetet a rombolás kultúrájaként, és a csúnya és expresszív képek hazájaként emlegetik Dürertől egészen máig. A német művészet sohasem idealizál. Hol van Baselitz hősképeinek helye a német festészet hagyományában? Létezik egyáltalán olyan, hogy a német festészet hagyománya?

**Siegfried Gohr:** Az első nagy konfliktust a reformáció hozza el. Már ott felmerül, hogy képek vagy nem-képek, onnantól kezdve az egész 16. századot ez foglalkoztatja. A 17. század Németországban művészetileg kiesik: jön a harmincéves háború, ekkor verseket írnak, zene van és irodalom van, mert azokhoz csak asztal kell, de nem kell műterem, nem kellenek bonyolult anyagok, és megrendelők sem. Aztán jön a 18. század a roppant erős francia hatással, amit a kis német fejedelmi udvarok egytől-egyig a magukévá tesznek, II. Frigyesig bezárólag, aki nem akart német művészetet a Sanssouci-jában, és német irodalmat sem. Láthatják tehát, hogy nem könnyű dolog a hagyományképzés. Aztán jön a 18. század vége, 19. század első fele olyan figurákkal, mint Philipp Otto Runge vagy Caspar David Friedrich, akik megpróbálnak saját választ találni egy olyan alapon, amelyet én némileg gyengének tartok például Franciaországhoz képest. A német művészet hagyománya a folyamatos hagyománytörés. És Baselitz remekül illik ebbe a hagyományba.

**Bódi Kinga:** Mitől lett aztán ez a nemzedék sikeres? Michael Werner azt mondta nekem

<sup>16</sup> Georg Baselitz, Anselm Kiefer. 39. Velencei Biennálé, Német Pavilon, Velence, 1980. június 1 – szeptember 28., kurátor: Klaus Gallwitz.

<sup>17</sup> Modell egy szoborhoz (*Modell für eine Skulptur*), 1979/1980.



egyszer egy interjúban, hogy a német festészet nemzetközi megítélésében az 1982-es documenta jelentette az igazi áttörést.<sup>18</sup> Mi változott meg?

**Heinz Bude:** Ezt Siegfried Gohr már érintette. Az NSZK-t történelmi bontóvállalkozásként alapították. Cezúrát akartak húzni. Ez a cezúra, amit az NSZK jelentett, másfajta cezúra volt, mint amit az NDK hajtott végre. Az NDK antifasiszta társadalomként gründolódott, a náciizmus – vagy ahogy ott nevezték: fasizmus – elleni társadalmat akarta felépíteni. Az NSZK olyan társadalmat akart felépíteni, amely egyszerűen másfajta, nem pedig valami ellen jön létre. Posztfasizista, nem pedig az antifasiszta társadalmat. A továbbcsinálásnak, nem pedig újat csinálásnak ebben a posztfasizmusában rejlik a szükségszerűség, hogy a történelmet egylőre hagyjuk békében, mert az valami irritáló dolog. Miután a struktúra megszilárdult, szűk húsz évvel később megint teret lehetett adni a történelemnek. Ez jött el Baselitz-cel.

**Siegfried Gohr:** És Anselm Kieferrel. Voltam New Yorkban a nagy Kiefer-kiállításon.<sup>19</sup> Ott lógtak a képei az Auschwitzba sínekkal, és az összes többi. Németül beszélünk, és megszólított minket egy nyilvánvalóan Németországból elszármazott zsidó asszony, mondván: „Ez remek, hogy a Kiefernek itt ilyen szép nagy kiállítást csinálnak.” Mire én azt kérdeztem tőle: „De hát ez önnek borzalmas lehet, látni ezeket a dolgokat.” „Dehogy is!” – felelte. – „Éppen ellenkezőleg. Ő az első, aki foglalkozik a témáinkkal.” Ma már természetes, hogy körülvesz minket az emlékezetkultúra, amit

18 Bódi Kinga – Michael Werner: *A folyamatos hiányérzet volt a témánk*. In: *Immendorff. Éljen a festészet!* (kiállítási katalógus, magyar-angol), szerk. Bódi Kinga, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2014, 47-55. [50.]

19 *Anselm Kiefer*. The Museum of Modern Art, New York, 1988. október 16 – 1989. január 3. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2143>

#### Georg Baselitz

E. L. K., 2013, olaj, vászon; Magántulajdon



éppen ezek a német művészek készítettek elő. Ez az alapja a nemzetközi rezonanciának. A festészet és az új figurativitás mellett, amit ők találtak fel. De gondoljunk ebbe bele: ezek az emberek arra vártak, hogy a pop artot végre felváltsa valami, ami róluk szól.

**Michael Müller-Verweyen:** Ez egy nagyon izgalmas aspektusa a művek értelmezésének, hogy a külföld felől nézve egyszerűen egész más módon látszanak a dolgok. Ha nem abból a kontextusból kiindulva vizsgálom őket, amelyben keletkeztek, egyszerűen felszínre jön egy másik jelentés, ami saját viszonyainkra is sokkal több fényt vet. Hasonlóan van ez a mostani, budapesti Baselitz-kiállítással is,<sup>20</sup> amely mindenképp előtt egy hatalmas tett. A néhai keleti tömb országai közül itt, most először mutatják be Baselitzet átfogó retrospektív keretében. Ez már önmagában is egy olyan fontos gesztus, amit nem lehet eléggé nagyra becsülni. Persze, a képeket már ismerték az emberek,

20 *Baselitz. Újrajátszott múlt*. Magyar Nemzeti Galéria – Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2017. április 1 – július 2., kurátorok: Bódi Kinga, Alexander Tolnay [http://mng.hu/idoszaki\\_kiallitasok/baselitz-ujrajatszott-mult-122741](http://mng.hu/idoszaki_kiallitasok/baselitz-ujrajatszott-mult-122741)

nyugat-európai múzeumokban sokan látták már az eredetiket, de ez megint más, mint amikor itthon, ebben a teljességben lehet látni őket. A második dolog, hogy amikor valaki egy ilyen kiállítást elvisz külföldre, természetesen számít az ebből kiinduló vitára. És ez a döntő impulzus. Ezt csináltuk meg német részről néhány évvel ezelőtt Kínában azzal a jól sikerült kiállítással, amely *A felvilágosodás művészete* címet kapta,<sup>21</sup> és amelyet tudatosan vittünk a Tiananmen térre – ott van ugyanis a Nemzeti Múzeum –, mert az európai és a kínai kultúra közötti feszültséget akartuk betölteni. És ez történelmi most európai keretek között: a Magyar Nemzeti Galéria elhoz egy művészt Németországból Budapestre, és ezzel – és az én számomra ez a döntő pont – lehetőséget teremt arra, hogy közösen tekintsünk vissza egy olyan időszakra, amikor Európa ketté volt szakadva, ám a helyzet egzisztenciális átélését és a háború utáni léthelyzetet tekintve egyáltalán nem voltunk kettészakadva. Ez pedig olyan esély, amelyet nem szabad alábecsülnünk. Baselitz ehhez az egzisztenciális helyzethez visszanyúlva fogalmazza meg a saját pozícióját. **Bódi Kinga:** *Az idő és az időrétegek változó fogalma, valamint ehhez kapcsolódóan Baselitz saját múltjához és a múlt időhöz fűződő speciális viszonya jelenti a budapesti kiállítás vezérfonalát. Milyen jelentőséggel bírhat Baselitz életműve a fiatal művésznemzedék számára? Mit jelent Baselitz ma Németországban, ahol a fiatal művésznemzedék inkább kritikusan viszonyul hozzá?*

**Heinz Bude:** A 30 és 40 év közötti fiatal művészek, akiket én ismerek, sokszor nem tudnak mit kezdeni Baselitz-cel, mert azt hiszik, hogy fiatal művészként ma már nem lehet csak úgy színre lépni valamilyen állítással. Ők már egyszerűen túl reflexívek. Tanultak, tudják, hogy mit jelent a recepció. Mondhatni, túl okosak. És ebből a túlzott okosságukból adódóan megállapítják, hogy amit a Baselitz csinált, az történelem. Be lehet őt sorolni történetileg. Érdekesnek tartják, hogy valamikor ez lehetséges volt. De az ő számukra ez már nem opció.

Hans Ulrich Gumbrecht művelődéstörténetésnek van egy szép kifejezése. Úgy fogalmaz, hogy „széles jelenkorban” élünk. A jelenkor egyre szélesebbé válik, mert egyre újabb múltakat és egyre újabb jövőket emelünk be ebbe a jelenbe. Már nincs olyan múlt, amelyből valamilyen társadalom létre fog jönni, egyre újabb múltakat fedezünk fel. És nincs olyan jövő sem, amely felé valamilyen társadalom tartana, mert nagyon sok jövő van. És ebben a széles jelenkorban meg is lehet fenekleni. Mert minden annyira széles. Az egy érdekes kérdés – Baselitz-cel szólva –, hogy: a reflexió helyzetéből kiindulva tudunk-e újra létjogosultságot szavazni az esztétikai állítások bármiféle stratégiájának? Milyen feltételekkel volna ez még lehetséges? Baselitz válasza úgy szólna: kizárólag egzisztenciális áldozatvállalás árán. Az érdekes kérdés egy fiatalabb művész számára, hogy mi az az egzisztenciális áldozatvállalás, ami egy állítást ma létjogosulttá tesz.

**Siegfried Gohr:** A probléma az, hogy ezt nem díjazták. Ezt Baselitz is megélte, de kitarzott a hetvenes évek végéig. Erre ma már senki nem képes.

**Heinz Bude:** Mint azt ön az imént jogosan megállapította, ez a kitarítás csak azért volt lehetséges, mert Baselitznek kvázi megvolt a maga galeristája, mert egy bizonyos művészcsoportban rezonáltak rá. A Baselitz-féle modellben az az érdekes, hogy nem teljesen egyedülálló modell. Egyedülálló áldozatvállalás, de ez az egyedülálló egzisztencia csak azáltal volt lehetséges, hogy bajtársakat keresett és talált is a galériája környezetében, akik ezt az egzisztenciális áldozatvállalást mint a lét új értelmezésének áldozatvállalását önmagukban is erőssé tették.

**Siegfried Gohr:** Ehhez hozzájön még valami, ami erőt adott ennek a csoportosulásnak, nevezetesen Amerika túlereje, amelyet Európa volt hiva-

21 *Die Kunst der Aufklärung*. National Museum of China, Peking, 2011. április 1 – 2012. március 31. <http://en.chnmuseum.cn/tabid/520/Default.aspx?ExhibitionLanguageID=73>

tott helyre tenni. Ebben a helyzetben pedig az olasz és a német művészek jártak élen. Az mégsem járja, hogy Peter Ludwig<sup>22</sup> csak amerikaiakat gyűjtsön, például. Mi, európaiak is tudunk mutatni valamit, a II. világháború ellenére. Ez is benne van ebben, egyfajta túlélési akarás, az európai eszme, amely megint talán a manieristákig megy vissza, vagy más művészekig a nagy szkizmák előtt. Ez is olyan erőforrás volt, ami ma már talán nincsen meg. Azt hiszem, kisebb léptékben ma is vannak még ilyen csoportosulások, amelyekben megvan ez a késztetés, hogy kizárólag a maguk ügyéért vagy a maguk műveiért éjgenek. De, mint mondtam, ezt nem díjazták. Ezért aztán marginalizálódik is.

**Michael Müller-Verweyen:** Mi persze érdeklődéssel követjük nyomon, hogy a magyar közvélemény miként reagál a kiállításra. Az *Élet és Irodalom* azt írja,<sup>23</sup> hogy a kiállítás európai esemény. Ez máris olyan kijelentés, amely megfelelő kontextusban láttatja az ügyet.

**Heinz Bude:** Hadd egészítsem ki még egy szemponttal. Én úgy vélem, hogy Európa pillanatnyilag, a britek kilépése után nagyon izgalmas helyzetben van. Végre itt az esély megérteni, hogy mennyire különbözőek vagyunk mi itt Európában. Közel sem vagyunk olyan egyformák, mint ahogy azt folyton gondoljuk. Nemrég egy csapat angollal vitatkoztam a brexitről, és egyszerűen világossá vált számomra, hogy mennyire idegenek nekem. Nem mint emberek, hanem az érvelésük módjában. És ebből azt a következtetést vontam le, hogy ezt az idegenséget mint nagyon izgalmas erőt kellene fölfedeznünk, ez Európa javát szolgálhatja. Az idegenség valójában azt jelenti, hogy időnként néhány pontban nem értjük meg egymást. És azt hiszem, hogy a szituációk ilyen újrajellemzése nagyon izgalmas új kulturális diskurzust, akár intellektuális diskurzust is elindíthat Európában. Ez pedig olyan izgalmas téma, amelyhez ilyen értelemben a művészet is politikai tényezőként szólhat hozzá.

*A beszélgetés német nyelven folyt.*

22 Peter Ludwig (1925–1996) gyáros, mecénás és műgyűjtő. A hetvenes évektől kezdődően világszerte több tucat múzeumot és alapítványt hozott létre, köztük a budapesti Ludwig Múzeumot 1989-ben. Ld. <http://www.ludwigstiftung.de/museen-institutionen/>

23 Mélyi József: Baselitz kora. *Élet és Irodalom*, 2017. április 13.



## ELEM I IMPULZUSOK

Kis Varsó: *Printing Conversation*

Kisterem, Budapest  
2017. április 7 – május 27.

„A lét és a világ eredetére irányuló kérdés, hogy kezdetben volt-e a szó, a tett vagy a forma – a szellem, a cselekvés vagy az alak – az értelem, a történet vagy a jelenség...”

OSKAR SCHLEMMER<sup>1</sup>

„...az alkotás szabadsága nem a kifejezési eszközök és az alakítás eszközeinek határtalanságán alapul, hanem a szabad mozgáson mindezeknek a szigorú és törvényszerű határain belül.”

WALTER GROPIUS<sup>2</sup>

A *Printing Conversation* keretében a KIS VARSÓ az utóbbi években készült munkái közül egy szűk tematikus válogatást, valamint az erre az alkalomra alkotott műveket mutatott be a Kisteremben. A kiállítás egyik kulcsmozzanata a címben is megfogalmazott *beszélgetés/dialógus, konverzáció*, a másik pedig a *nyomatás, mint sokszorosító eljárás*, a huszadik század egyik kulturális és politikai értelemben is meghatározó technikája.<sup>3</sup>

A párbeszéd jelentőségét éppen az adja ebben az összefüggésben, hogy milyen dialógust generálhat a sajtó, illetve milyen módon lehet a nyomtatott szövegek és képek segítségével egy párbeszédet létrehozni, illetve fenntartani. A cím mindezeket túl persze utalhat arra is, ahogy a nyomdatechnika sokszorosított formában teszi sokak számára hozzáférhetővé egyesek vagy sokak dialógusát, beszélgetését, azaz miként kapnak nyilvánosságot a különféle álláspontok, vélemények, és ezek adott esetben milyen újabb párbeszédet generálhatnak akár a társadalmi nyilvánosság közegeiben is.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Oscar Schlemmer: Mensch und Kunstfigur. In: *Die Bühne im Bauhaus*. Szerk. Walter Gropius, Moholy-Nagy László. Bauhausbücher 4. München, Albert Langen Verlag, 8.  
<sup>2</sup> Walter Gropius: Die Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses. In: *Das staatliche Bauhaus in Weimar 1919–1923*. Szerk. Walter Gropius, Moholy-Nagy László. Weimar, München, Bauhausverlag, é.n. 13–14.  
<sup>3</sup> A nyomdatechnika ebben az időszakban érte el azt a fejlettségi fokot, amikor már nagy mennyiségben és jó minőségben tudtak előállítani nem csak szövegeket, de képeket és illusztrációkat is. Bár a filmhíradó nagyobb tömegeket tudott elérni, a nyomtatott sajtó mégis a korszak egyik legfontosabb információközvetítője, ezáltal a plakátokkal együtt az egyik legfontosabb véleményformálója is volt, amely meghatározó szerepet játszott az akkori kortársak gondolkodásának alakításában.  
<sup>4</sup> Moholy-Nagy már 1929-es kötetében fontos szerepet tulajdonított a nyomdászfoglalkozásnak. Egy olyan fundamentum részének tekintette, amelyen egy új világot lehet felépíteni. Moholy-Nagy László: *Malerei, Fotografie, Film*. Bauhausbücher, 8. Sorozat szerk. Walter Gropius, Moholy-Nagy László. München, Albert Langen Verlag, 1927, 36.

Ha azonban közelebbről megnézzük a galériában kiállított tárgyakat, kétely ébredhet bennünk, hogy valóban megfelelő-e ez a megközelítés, érvényes-e egy ilyen olvasat. Felmerülő kétségeinket tovább táplálhatja az, hogy a kiállításához írt rövid bevezető szövegében SZÉKELY KATALIN művészettörténész azt írja, hogy az elmúlt időszakban a két művész a műtárgyat a művész és a nyilvánosság közötti párbeszédben alkalmazott kódok, konvenciók és jelek komplex struktúrájaként vizsgálta. Ennek eredménye a mostani kiállítás, ahol ennek az analitikus természetű vizsgálódásnak a tárgyi manifesztációja látható. Ezek sok esetben hétköznapi eszközök, amelyeket mintázattá és formává alakítanak, hogy így tárják fel a műalkotás lényegi struktúráit. Ezzel próbára teszik az alkotással összekapcsolódó fogalmainkat, megkérdőjelezzik a hagyományos kiállítási módokat és elbizonytalanítják a művészetről, mint vizuális nyelvről való tudásunkat. Mindezt pedig a BAUHAUS vizsgálódásaiból merítve, miközben újraértelmezik a strukturalista elméleteket, és dekonstruálják a műtárgyat annak legalapvetőbb elemeire: formára, színre és anyagra.<sup>5</sup>

Miként kapcsolódik tehát össze a beszélgetés, a nyomatás, a párbeszéd a művész és a nyilvánosság között a művön keresztül, hogyan tárul fel a műalkotás lényegi struktúrája, és milyen módon kérdőjeleződnek meg

<sup>5</sup> Vö. Székely Katalin írásával a Kisterem Galéria honlapján <http://www.kisterem.hu/little-warsaw-2017/> (utolsó letöltés dátuma: 2017. 07. 23.)

a bevált kiállítási módok, és miként kezdi ki mindez a vizuális nyelvről való tudásunkat? Nem utolsó sorban pedig: hogyan kapcsolódik a kiállítási anyag a BAUHAUSHOZ, illetve milyen módon kapcsolódhat annak vizsgálódásaihoz, és miként jutunk el ezen keresztül oda, hogy a művet legalapvetőbb elemei felől közelítsük meg?

Akár teoretikus vagy művészi perspektívából is fontos válaszokat adni ezekre a kérdésekre. Én nem innen közelítem meg problémát, mivel a jelenlét a kiállításon, a művekkel való találkozás, az a gondolati munka, amelyet az interpretációs helyzet előidéz, a HAVAS BÁLINT – GÁLIK ANDRÁS művészpáros szándékai szerint úgyis rávilágít ezekre a kérdésekre, különféle válaszlehetőségeket kínálva. Amire itt szeretnék rámutatni, az az, hogy a Bauhaus néhány alapvetése miként jelenik meg a most látható munkákban, valamint arra, hogy ezeket a munkákat nem különálló művekként érdemes megközelíteni, amelyek a kiállítási koncepció keretében bemutatott együttessé formálódnak, hanem olyan egységként, amelynek egyes elemei – a kiállított

tárgyak – valójában azok az alapvető „építőkövek”, amelyek megkeresése, megértése és használata segítségével bármilyen mű létrehozható a Bauhaus művészi programja értelmében. Ennek azonban előfeltétele ezeknek az alapelemeknek a beható vizsgálata, megismerése, a közöttük elképzelhető viszonyok feltárása, illetve mindezek felhasználásával a legkülönfélébb variációs megoldásokat mutató tárgyi kifejezése.

A kiállítás egyik kulcsmozzanata a művek címe, pontosabban azok hiánya, ami direkt módon veti fel a művészi kommunikáció lehetőségének és mibenlétének, továbbá az értelmezési keretek kijelölésének kérdését. A műveknek ugyan van címük, de ezek a kiállítótérben nem jelentek meg, csak a kiállításához készült leírásban, illetve a két művész a kiállítás záróeseményeként rendezett tárlatvezetésen nevezte csak meg őket. Ez természetesen – amint utaltak erre – felveti az értelmezés problémáját, felhívva a figyelmet arra, hogy van itt egy hagyományosnak tekinthető bevett eljárás, aminek felfüggesztése zavart vált ki, holott csak arra ad lehetőséget, hogy elsődlegesen is a művel, mint kiállított tárggyal, annak érzékileg megtapasztalható anyagi vonatkozásaival foglalkozzunk, mielőtt még bármiféle interpretációba kezdenénk. Susan Sontag erre utalt az 1960-as évek közepén írt esszéjében<sup>6</sup> a *befogadás erotikájának*, amelyet élesen szembeállított egy sajátos hermeneutikai megközelítéssel, amely leginkább a művek pszichológizáló interpretációját részesítette előnyben. A címnélküliség tehát bármennyire is problémaként jelenik meg, mégis

<sup>6</sup> Susan Sontag: *Against Interpretation*. New York, Farrar, Straus & Giroux, 1966. 3–14., magyarul uő.: *Az értelmezés ellen*. Ford. Rakovszky Zsuzsa. *Holmi* 1998/3., 416–424.

Kis Varsó  
Printing Conversation, Kisterem, 2017 © Fotó: Sulyok Miklós







**Kis Varsó**  
Drop, 2016, akrilfesték  
fotón, 53,9 x 43,7 cm  
© Fotó: Sulyok Miklós

inkább egy feladat elé állítja a befogadót, kiköszöntve megszokott szerepből, és új helyzetbe kényszeríti azáltal, hogy rábizza, miként és hogyan közelíti meg a kiállított tárgyakat, mit kezd látványukkal, anyagukkal, pozíciójukkal, és végül miként hozza összefüggésbe az egyes elemeket a kiállítás egészének a kontextusában. Mindezt pedig anélkül, hogy már eleve valamilyen értelmet társítana hozzájuk, ami túlmutat pusztán anyagi mivoltukon és formai megjelenésükön.

A címek ugyanakkor nem feltétlenül segítenek hozzá ahhoz, hogy egyértelműsítsék azt, mit is kezdünk a művekké, hogyan is kezeljük ezt a helyzetet. A legtöbb inkább leíró: mintha valami történetre, érzelmi állapotra, eseményre utalna. Az ezeket kifejező szavak azonban nincsenek összhangban azzal, amit láthatunk, bár – amint ezt a két művész is megtette, mintegy a játék kedvéért – megkísérelhetjük felfedezni az érzelmeket, hangulatokat, cselekedeteket, állapotokat az egyes tárgyakban, vagy legalább asszociálni a hozzájuk köthető minőségek a segítségével. Ha azonban egy kicsit jobban odafigyelünk már a címekre, akkor is lényeges különbségeket fedezhetünk abban a rendezőelvben, amely alapján a művek helyet kaptak a két különálló helyiségben.

Az egyik térbe az elmúlt években készült tárgyak kerültek: az akrilfestékekkel megfestett, plakettet ábrázoló fénykép (*Drop*, 2016), a színezett fából egy régi könyvespolc átalakításával készült *Tuileries Garden* (2016), valamint a papírra színes pasztell-lel készült, Paul Klee egyes munkáit (pl. az 1929-ben készült *Esti tűz/Feuer am Abend*) megidéző *Template* (2015). A másik helyiségben pedig egytől egyig 2017-es munkák szerepeltek: az ofszetnyomással előállított *Ways of Telling*, a síkfilmre exponált *Sadness*, a tér közepén egy emelvényre elhelyezett, polipropilénből készült objekt, az *Emotional Sequence*, a magasnyomással (reliefnyomás, linómetszet) készült *Sighting*, a szintén a térben elhelyezett emelvényen álló, festett fából

készült *Reliance*, a *Tidal Wave* címet viselő fotogram és végül az acélból esztergálással kialakított *Mapping Component*, szintén egy emelvényen a térben. Az elsőben a címek inkább konkrét tárgyakra utalnak, míg a másodikban inkább érzésekre, jelenségekre, elvont fogalmakra.

Ez a különbség azonban nem csak a címadásban mutatkozik meg, hanem abban is, hogy miként viszonyulhatunk magukhoz a tárgyakhoz (az itt egyelőre egy megválaszolatlan kérdés, hogy a tárgy önmagában már a mű is, vagy csupán annak része), a művek alapjához, médiumához. Nézzük sorban: a *Drop* egy régi plakett fotografált „reprodukcója”, amelyen gyerekek – talán úttörők – láthatók. A reprodukciót akrilfestékkel átfestették, kiegészítették. A plakettet ábrázoló fényképet használták alapként, amely itt vászonként működik, bár nem helyettesíti azt, csupán a funkcióját veszi át. A különbség viszont lényeges, mert a fénykép nem „semleges” felület, maga is hordoz felületén valamit, ami felfogható információként, és ami ráadásul képként értelmeződik. A festés gesztusként kiegészíti ezt képet egy újat eredményezve, amelynek jelentésébe immár belejátszik a fényképen látható dolog jelentése is.

A *Tuileries Garden*-t egy radikális gesztussal alakították át használati tárgyából, megfosztva azt eredeti funkciójától, használhatóságától könyvespolcként. Értelmét innentől szinte kizárólag ez a gesztus adja. Akárcsak a *Drop* esetében, itt is szembesülünk azzal, hogy az anyag, amely kiindulópontja a műnek, nem semleges, hanem maga is rendelkezik különféle minőségekkel, amelyek szemponttá válhatnak az értelmezések. Itt viszont az is fontos, ami nem csak a mű konstitutív eleme, hanem a régi könyvespolc is, de csak ebben a formában, „átalakítva” érvényesül. Mégpedig azok a tapasztalatok, amelyek, túl a látásérzékelésen, a tapintás és a szaglás útján szerezhetőek, amelyek ugyanúgy jelentésszerű mozzanatai lehetnek egy műnek, mint az egyéb, például szemmel érzékelhető, esztétikai aspektusai (szín, forma, méret stb.).

A *Template*, amely látszólag eltér a másik két műtől, színes pasztellel készült papírra. A címe arra enged következtetni, hogy nem egy kész mű, hanem csak egy színminta, amely a színekről ad tájékoztatást. Az, hogy eleve képként nézzük, ráirányítja a figyelmet arra, hogy ez az összefüggés az, amely eredendően dönt erről. Viszont az is tudatosul, hogy akár egy színmintának látszó ábra is működhet képként. A címnek köszönhetően a befogadó egy olyan alapvető tapasztalatot nyer vissza, amellyel talán csak egy gyerek rendelkezik; hogy képesek vagyunk felfedezni a „szépségét”, ha meglátjuk benne a „képet”. Így már pontosan az a mechanizmus lép működésbe, mint a másik két mű esetében. Itt is jelentésszerűté válik az önmagában jelentés nélküli, „semlegesnek”-nek tekintett anyag, illetve eszköz.

A másik helyiségben egyes esetekben a mű maga lehet önmaga reprezentációja (tautologikus, ami a technikai reprodukcióból következik, tehát önmagára mutató jel, amely önmagát jelenti), de lehet egy „képi” metafora is. Ez utóbbit implikálják a beszédes címek. Itt ugyanakkor nem a mű médiumát jelentő anyag kerül a figyelem középpontjába, hanem az „ábrázolt”/reprezentált, mint a kommunikáció eszköze, amely csak közvetítő. Az reprezentáció itt – ami ezáltal nem ábrázolás a hagyományos értelemben – csak utalás a kommunikációs eszközként használt dologra, lényegét és jelentését épp ez a helyzet és ez a viszony adja.

A *Ways of Telling*, egy ofszetnyomással készült betűmintalap: azt a betűkészletet jeleníti meg, amelyet a nyomdászatban,

illetve egyedi szövegek gyors előállításához (letraset) használtak. Ez az alapja a szövegek rögzítésének és sokszorosításának. Segítségével – amint arra a cím is következtetni enged – különböző módokon közvetíthetünk állításokat (kijelentéseket, kérdéseket, óhajokat, felkiáltásokat) annak érdekében, hogy különféleképp mondjunk valamit. Utal a kommunikáció lehetőségére, de korlátaira is, hisz egy megadott inventár áll csak rendelkezésre, amely segítségével elvileg végtelen/megszámlálhatatlan benyomásunkat, tapasztalatunkat, az azokkal kapcsolatos gondolatainkat kell tudnunk kifejezni. A cím utalás a technikára is, amely eszközként lehetőséget biztosít az üzenet sokszorosított közvetítésére.

A *Sadness* egy keret nélkül fellógatott síkfilm (fotográfiai nyersanyag, de litho filmként lehet a nyomdaipari képreprodukció nélkülözhetetlen eszköze is), amelyen egy absztrakt ábra látható – tekinthetjük akár egy S betűnek is. A néző természetesen megkísérelheti értelmezni az ábrát, amely eredendően egy grafika, és megpróbálhatja összefüggésbe hozni a szomorúsággal. Ennél azonban lényegesebb, hogy az eredeti képből itt csupán a „forma” marad meg, amelynek hordozója (a papír, az eredeti „image”/kép „teste”/médiuma/picture) megváltozott, eltűnt, és akárcsak a papírt a rajz esetében, az új hordozót is hajlamosak vagyunk figyelmen kívül hagyni. Pusztán szükségességként, nélkülözhetetlen alapként tekintünk rá. A papír, illetve a síkfilm azonban egyenrangúak és hozzátartoznak mindkét esetben a műhöz, nem pusztán hordozók. Épp ezért a reprodukció nem egyenlő az eredetivel, tartalma miatt mégis azonosítjuk vele.

Az *Emotional Sequence* egy polipropilénből készült objekt, amely címe alapján – és a művészek által felkínált értelmezésnek megfelelően – egy érzelmi görbe egy részét jeleníti meg – legyen bármi is egy érzelmi görbe, és jelentsen bármit is épp az a szakasza, amely itt látható. A meglepő az lehet, hogy nem egy szó szoros értelmében vett görbét – egy kontinuum, ívbe hajló szakaszt – látunk, hanem mintha ennek a görbének a digitalizált változatára utaló, annak három dimenzióba kiterjesztett megjelenítését. Az „analóg”, folytonos görbe diszkrét pontok révén jelenik meg, elveszítve egy ilyen „nagyításban” görbe jellegét, és szembe tűnnek azok az elemek (pixel), amelyek a digitalizált formára utalnak. A plasztika így nem annyira annak a reprezentációja, amire a címe utal, hanem inkább egy olyan jelenség (az analóg és a digitális jel közötti radikális különbség), amelyet az egyszerűség kedvéért vagy kényelmi okokból figyelmen kívül hagyunk. A *Sighting* egy linómetszet (reliefnyomat, magasnyomó eljárás). A technika lényege, hogy az anyagba vésett (mart) minta, alakzat vagy csak éles sűrűfényben vagy pedig a levonatnak köszönhetően válik láthatóvá – tehát csak reprodukcióként, amely lényegi módon különbözik az eredetitől. A megjelenő forma úgy, ahogy itt látható, csak a papíron létezik, hiába tekintjük a nyomóformáról készült „másolatnak”. A képet létrehozó két azonos forma egymáshoz képest kilencven fokos elforgatásával létrehozott „közös metszete” a nem elgondolható eredményezi: komplex mintázatot ad ki, valami egészen újat, váratlant, nem anticipáltat. A jól ismert alapformák, minták, elemek a kész művön belül olyan elrendezésben kerülhetnek elé, amelyek nem várt, teljesen szokatlan, új belátásokat engednek meg. Az „ábrára” pillantva feltűnhet, hogy „káprázik a szemünk”. Azt is látni véljük, ami nincs ott, csak a szemünk érzékeli.

A *Reliance* négy egymáson látszólag stabil helyzetben nyugvó gömb. A fából esztergált, matt felületű testek a nyomdai alapszínekben jelennek meg. Ebből a négy színből – a ciánból, a magentából, a sárgából és a feketéből – keverik ki az ofszetnyomdai eljárásoknál is a színeket csaknem a teljes látható spektrumon. A cím megnevezi azt az állapotot, ahogy ezek a gömbök – színüktől függetlenül – egymáson nyugvsanak, egymást megtartják, támasztják, ami valójában csak látszat. Másrészt utalhat arra, ahogy ráhagyatkozunk erre a technikai eljárásra, amely révén minden





Kis Varsó  
Reliance, 2017, festett fa, 34×34×34 cm © Fotó: Sulyok Miklós

általunk ismert színek a reprezentációjára úgy tekintünk, mintha ténylegesen megfeleltethető lenne egyik a másiknak. Illetve, ahogy ezek a színek reprezentálják a valóság színeit, amelyek pontos mibenléte valójában csak műszeres fizikai mérések segítségével adható meg az ember számára nem érzékelhető módon. Az eljárás során ezek a színek eltűnnek, elkeverednek egymással, új színeket eredményeznek, amelyek a keverési arányoknak megfelelően előre definiálhatók. Csak ott és akkor válnak láthatóvá, amikor hiba csúszik a kivitelezési folyamatba. A *Tidal Wave* egy tipométer fotografikus leképezése: fotogram. Ezt az eszközt nyomdai tervezésnél és szedésnél használták, tipográfiai egységeket mértek vele. A mai digitális nyomdai tervezési és előkészítő eljárásoknál már nem nagyon alkalmazzák, mivel a kívánt értékeket a számítógépes programban állítják be. Ebben a formában

való megidézése így itt az atavisztikus, a régi és idejétmúlt érzését hozza játékba. A fotogram megnevezést MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ használta a kamera nélküli fényképzési eljárásra, amely során csak fényérzékeny anyagot és fényt használt. Az így készült fotó nála nem reprezentált semmit a külvilágból, hanem csupán láthatóvá tette a fényt, amely reflexiók stb. segítségével jutott el a fényérzékeny felületre, és egy teljesen absztrakt motívumot eredményezett. Itt viszont olyan képpel szembesülünk, amely megjeleníti a tárgyat, mégpedig nyomként, lenyomatként: konkrét utalás a tárgyra, a nyomhagyóra, bizonyos értelemben annak a hiteles „képe” (de nem mása), ikon.

A szintén a térben álló *Mapping Component*, egy budapesti templomtorony felső szegmensének a modellje, bonyolult esztergálási eljárással készült. Az egész jelképezheti azt, ami egyébként a torony funkciója is lehet – jel, irányzék, segíti a tájékozódást, egyfajta kötelék az ég felé, amely a transzcendens irányába mutat. A templomtoronynak mégiscsak jelszerű megjelenítése, de csak utalás az „eredetire”, annak konkrét funkciója nélkül, sőt attól szándékosan megfosztva ebben a helyzetben. A címként használt kifejezés viszont olyan műveletre utal, amely két készlet elemeit egymással összefüggésbe hozza. A map igeiként utalhat valaminek a térbeli elrendezésére, az elemek csoportjainak egy meglévő elv szerinti összekapcsolására. Az itt megmutatott komponens pedig az, amely ezt a kapcsolatot

biztosítja. A kérdés csupán az, hogy mi is valójában a két készlet, amelyek között az összekapcsolás elvét képviseli.

A műveket tekintve már valamelyest körvonalazódik, hogy miként is kapcsolódik mindez a Bauhaus-hoz köthető vizsgálódásokhoz, az ott megfogalmazódott gondolatokhoz, amelyek alapján pedagógiai programjukat kezdetben kidolgozták, és amelyeket alapelvekként gyűjtöttek össze kiadványaikban. Az intézmény pedagógiai gyakorlatának az egyik sarokkővét jelentette, hogy nem a már rögzült mintákat kell követni, hanem új elementáris tapasztalatokra kell szert tenni, és ezekből kiindulva lehet új módon alkotóvá válni. Ennek a folyamatnak az elején állt az, amit az *elemek vizsgálatának* neveztek, amelynek fő elve volt, hogy az egyszerűtől kell mindig a komplex formák, egységek felé haladni.<sup>7</sup> Így mindennek a kezdetét a tiszta színek, a legalapvetőbb formák és persze a vonal jelentették. Ezek olyan alapmotívumoknak számítottak, amelyek segítségével az élet minden folyamata optimális módon leképezhető, ahogy azt Moholy-Nagy írta.<sup>8</sup>

A Bauhausban szabadság nem csak a korszak politikai eseményei miatt volt fontos kérdés, hanem a művészi alkotás és a művészlét aspektusából is. Lehetőségét leginkább abban látták, hogy az elemek tipizálása és variabilitása révén létrehozott eszközkészletből az adott elemek tetszés szerint kombinálhatóak voltak, a szabadság tehát az itt nyert mozgásteret jelentette az alkotói folyamat során. Az így elérhető szabadságnak viszont előfeltétele volt az anyagismeret, az alapvető formai lehetőségek, a színek beható tanulmányozása, hisz csak ennek révén lehetett eljutni arra a pontra, hogy megkérdőjelezhető és behatóan vizsgálhatóak a konvenciókat és a szabályokat, mindazt, ami túlon túl egyértelmű és jól ismert volt, tehát inkább gátolta, semmint lehetővé tette a gondolatok szabad formai megragadását.

7 Vö. többek között Walter Gropius idézett munkáját, illetve Moholy-Nagy számos írását.

8 Az eredetileg 1929-ben publikált könyvében foglalta össze a Bauhausban 1928-ig (Gropius és Moholy-Nagy távozásáig) megfogalmazódott pedagógiai elveket. Vö. Moholy-Nagy László: *Von Material zur Architektur* Szerk. Hans M. Wingler. Mainz, Florian Kupferberg, 1968, 189–190. (magyarul. uő: *Az anyagtól az építészetig*. Szerk. Otto Stelzer, et al. Ford. Mándy Stefánia. Budapest, Corvina Kiadó, 1972). Ugyanitt írja, hogy ezeknek az elemeknek a pszichofizikai hatásai, amelyek érzékileg ragadhatók meg, jelentik a művészet anyagi alapját. Továbbá uő: (1968), 148. Ezen alapelemek – a kristály, a gömb, a kúp, a lap (síkfelület), a szalag, a pálcá, a spirál (csavar) – meghatározásához a francia biológus Raoul France elméletét használja kiindulópontként.

A Bauhaus programjában kitüntetett figyelmet szenteltek az elemeknek, amelyek lehetővé tették a komplex konstrukciók megalkotását. Mindennek azonban nélkülözhetetlen előfeltétele volt az elemek beható ismerete, variációs valamint kombinációs lehetőségeik feltárása és kiismerése. Ebből következik, hogy nem magukban voltak érdekesek, hanem abból a szempontból, hogy miként és mivel járulhatnak hozzá az egészhez. A rákérdezés a síkra, a vonalra, a legegyszerűbb művészi gesztusokra és megjelenítésükre inkább ebben az összefüggésben vált fontossá. A Kis Varsó kiállításának egyes elemei nem szükségszerűen mondanak ennek ellent, ugyanakkor azért jól látszik, hogy itt az egyes elemeknek önmagukban van meghatározó jelentése és jelentősége, amely jelentés nem függesztődik fel, nem módosul, hanem inkább hozzátesz ahhoz az egészhez, amely a kiállításban manifesztálódik. Viszont sem az egyes mű, mint komplexitás, sem a kiállítás nem tűnik egy olyan strukturális egységnek, amelyben a részek funkcionalitását ez a struktúra határozná meg, és ennyiben ténylegesen vitába szállnak a strukturalista alapvetésekkel. Sokkal inkább arról van szó, hogy a részek valamilyen, a variabilitáson alapuló, szabad játéka eredményezi azt a helyzetet (nem pedig dolgot), amely különféle jelentéseket hordozhat annak függvényében, hogy milyen – szervezőelvként működő – pillanatnyi viszony áll fenn az egyes részek között. A rész tehát nem játszik alárendelt szerepet az egészhez szemben, hanem mindkettő érvényre jut a maga jelentőségében ebben a kölcsönös meghatározottságon alapuló viszonyrendszerben. Az elemek kombinációja ugyanakkor játék, amelyben szintén manifesztálódik valamiféle szabadság, amely, miként WALTER GROPIUS írja, nem a korlátok hiányából fakad, hanem abból a lehetőségből, hogy ezeken a korlátokon belül mihez kezd az alkotó – illetve ebben az esetben a befogadó – azzal a lehetőséggel, amelyet a művészek „felkínáltak” neki, hogy saját maga hozza létre a művet azoknak az alkotóelemeknek a segítségével, amelyekkel a térben találkozik. A Kis Varsó kiállítása esetében, mint majd látni fogjuk, a befogadó is az alkotó helyzetébe kerül. Neki kell valamilyen módon jelentést társítani az egyes elemekhez, másrészt ő teremti meg azt az összefüggéseket, amelyben ezek a jelentések összekapcsolódnak valami komplexitással, amely aztán felkínálkozik az értelmezésnek. Az alkotás pedig láthatóvá teszi számára az így megszerzett képzeteket a formák, színek, valamint azok viszonyainak törvényszerűségeiből építkezve.<sup>9</sup>

Ebből is már érzékelhető, hogy itt a kiállítás túlmutathat a hagyományos kereteken. Nem csupán egy befoglaló térről van szó, amely egyértelműsíti és pozicionálja a tárgyakat, mint műalkotásokat, és lehetőséget kínál arra, hogy ebből kiindulva kísérletet tegyen az értelmezésére az egyes munkákat. A tér itt egy másfajta funkcióval is bír, egyfajta színpaddá alakul, amelyről Gropius azt mondja, hogy egy *orkesztrális egység*: kap és ad is, itt minden kölcsönhatásba lép egymással, miközben minden egyes tag/elem felad valamit az identitásából, önmagából, különállóságából egy magasabb közös egység érdekében. A színpad szerinte a metafizikai vágyakozás színtereként az érzékfeletti ideák érzékeltetésére szolgál.<sup>10</sup> Így történik ez a kiállításban is, ahol a befogadó minden gesztusa, tette egyfajta színpadon lezajló előadás részévé válik, s ugyanakkor a tárgyak is szereplőként tűnnek fel. A befogadó saját mozgása révén modifikálja ezt a teret, benne a tárgyak egymáshoz való viszonyát, ezáltal pedig lehetséges jelentésüket is. A tér így kialakuló konstruktív formaszövedéke mindenféle alakváltozás színtere, ahol alakváltozások segédeszköze lesz a forma és a szín.<sup>11</sup>

Ebben a játékban a tárgyak nincsenek passzivitásra kényszerítve, maguk is aktorként jelennek meg a térben. Így mégiscsak kommunikációra készítetik

9 Walter Gropius (é.n.), 13–14.

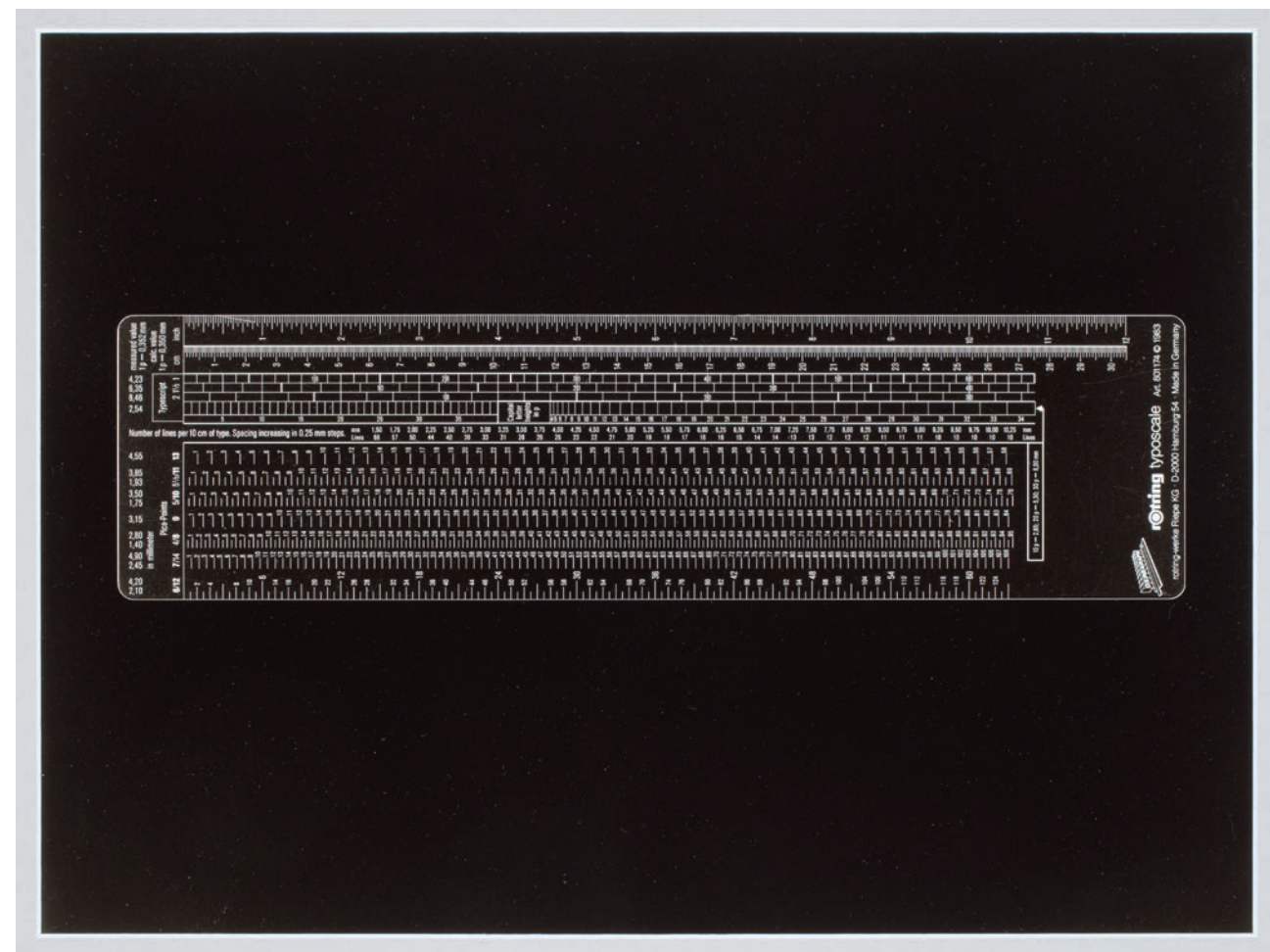
10 Ibid. 17.

11 Vö. Oscar Schlemmer, 7.



a befogadót, mint a másik jelenlévő szereplőt. A mozgás, a tárgyakkal folytatott dialógus az értelmezésen keresztül mind hozzájárul ahhoz, hogy létrejöjjön a végső mű, amely az interpretáció folyamatában egy sajátos megkettőzése az eredetinek, miközben teljesen új jelentéseket generál. Végső soron pedig az egyes munkákon keresztül magukkal az alkotókkal kezd valamilyen párbeszédet a befogadó, aki egyrészt próbálja rekonstruálni motivációikat, másrészt pedig törekszik az értelemdadásra. Az így létrehozott szintéren a rendező játssza a főszerepet, aki egyben meg is teremti a helyes egyensúlyokat.<sup>12</sup> A két művész a térkialakításban teljesíti ki ezt a rendezői feladatot, amely segítségével lehetővé teszi a befogadó színre lépését olyan szereplőként, akinek egyúttal ezzel a helyzettel is kezdeni kell valamit. Segítségére lehet ebben az is, hogy az egyszerű variációk felől kell a bonyolult művészi formák felé haladnia, hogy így találja meg a saját útját, ahol a formák és irányok szerves összefüggésbe rendeződnek.<sup>13</sup> Az tehát mindenkor a befogadó lehetősége, feladata és ezáltal felelőssége, hogy mit kezd

<sup>12</sup> Vö. I. b. id.  
<sup>13</sup> Vö. Moholy-Nagy László (1968), 73-74.



**Kis Varsó**  
Tidal Wave, 2017,  
fotogram, 43,7×53,7 cm  
© Fotó: Sulyok Miklós

a művel, hogyan viszonyul hozzá, és vállalja-e az értelemdadás néha kihívásokkal teli és nehéz munkáját. A művész felelősségét a Bauhaus több tanára is abban látta, hogy a világot felfogható formákban ragadja meg és alkossa újra.<sup>14</sup> PAUL KLEE szerint is abban áll művész feladata, hogy láthatóvá tegye az utópikus benyomásokat és szemléletessé tegye a képzeteket.<sup>15</sup> OTTO STELZER évtizedekkel később hasonlóképp arra irányítja rá a figyelmet, hogy a szavakkal nem kifejezhető, nem verbalizálható az érzéki tapasztalás közegében válik megfoghatóvá.<sup>16</sup> Ez a felfogás azért lényeges, mert a Kis Varsó kiállított munkáinak egészénél lehetővé válik egy retorikai olvasat, egy kifordított allegorézis. Az egyes tárgyak külön-külön, de összességükben és összetett relációikban nem egy mögöttes (transzcendens), elvont jelentésre utalnak, hanem pont fordítva, az ilyen jelentések lehetőségét implikáló elemek valójában a szó szoros értelmében azok, amik, nem pedig képzetek szemléletes megjelenítései vagy elvont dolgok felfogható formai megragadásai. Ugyanakkor olyan tárgyak, amelyek segítségével létrehozható valami, amely ilyen elvont gondolatokat, koncepciókat, elképzeléseket, ideákat közvetíti. Ezek egységbe foglalása, egy lehetséges jelentés megragadása, megalkotása azonban már a befogadóra hárul. Az elején feltett kérdésekre egy lehetséges válasz tehát az, hogy a mű létével maga az, amely helyezettbe hozva eleve megteremti azt a közeget, amely teret nyit a párbeszédnek. A párbeszéd pedig már eleve a mű egyfajta megértését implikálja, és teszi ezáltal lehetővé.

<sup>14</sup> Walter Gropius (é.n.), 17-18.  
<sup>15</sup> Paul Klee: *Weger des Naturstudiums*. Ibid. 24.  
<sup>16</sup> Otto Stelzer: *Umriss eines schöpferischen Experiments*. In: *Von Material zur Architektur*. Szerk. Hans M. Wingler. Mainz, Florian Kupfenberg, 1968



### Párizs fénykora, a művészetvallás születése

„I belong to no nation, to no class,  
to no school, to no generation. I'm  
an emigrant on Earth. I don't know  
what I'm searching for but I document  
what I find.”

SPIONS: *THE BOOK of Reconstruction*<sup>1</sup>

Párizs fénykorát a 19-20. század fordulója környékére teszem. Néhány évtizedig a világ élő lelkienergia-forrása volt. Akkor történt meg a város. Már csak bágyadt nosztalgia, skanzen villámlátogató turistáknak. Egykori emelkedett szellemiségét a humorérzék, szabadságvágy, a láthatatlan dimenziók iránti széleskörű érdeklődés, és annak művészettörténeti következménye, a modernizmus pimasz frissessége jellemezte. Mire az 1970-es évek végén a városba értem, már mindkettő visszaszorult a mélyebb rétegekbe,<sup>2</sup> de élményükre rátaláltam, mert kerestem őket. A SPIONS projekt aktualitásunkat illetően meglehetősen szkeptikus támogatója Monsieur Bizot,<sup>3</sup> az *Actuel* magazin főszerkesztője volt a legfontosabb információforrásom. Az arisztokrata származású régész, kultúrantropológus, író, újságíró kutatási területe a vallások kialakulása volt. Hogyan lesz az eredeti félreértésből ellentmondást, egyéni értelmezést, személyes véleményt nem toleráló hitrendszer? Hogyan válik politikai ideológiából vallás (bolsevizmus, náciizmus). Az ateizmus, mint vallás. A kapitalista világvallás, a Pénziisten. Miniaturizálódó, elhomályosuló Istenképek. Atomjaira bomló közösségek. Apró, tanulságtalan, extázismentes magánmitológiák. Monsiur Bizot éveket töltött Dél-Ázsiában, és avatott ismerője volt a modernizmus születése korának, és a kor Párizsának is. Miután regisztrálta érdeklődésemet, nagylelkűen megosztotta velem a Buddhizmus különböző iskoláiról és a *Fin de siècle* kreatív energiáktól pezsgő idejéről összegyűjtött tudását. Nagyszerű előadó, avatott történetmesélő volt, az angolul szívesen és remekül társalgó kevés francia ismerőseim egyike.

<sup>1</sup> First Chapter, The 31st of March, 1979, Saturday, Paris (p. 480)  
<sup>2</sup> Párizs az 1970-es évekre elveszítette aktualitását, New York 1984-ben fagyott le. Ma is működő energiacentrumokról, helyspecifikus illúzió-forrásokról nem tudok. Régóta önállóan, saját illúzió-tartalékom felhasználásával üzemelek. Illúzióimat a szent helyek meglátogatása során kaptam.  
<sup>3</sup> Monsieur Bizot-ról többször írtam korábban, a SPIONS-eposz ötvenharmadik, *Végzetes szerelem, Khmer Rouge, Run by R.U.N.* című fejezetében mutattam be pályáját részletesen.

Könyvekkel ajándékozott meg, szabadon kutathattam könyvtárjában, archívumaiban. Időutazásokra vitt. Megmutatta a fája alatt álmódó Buddhát, és a századforduló mámorában pörgő Párizst. Erik Satie darabokat zongorázott, Kandinszkij orosz akcentusát parodizálta. Kambodzsában a Vörös Khmerek foglya volt. Az első hónapokban Angkor Wat romjai közelében, bambuszketrechben őrizték. Helyi régész munkatársait agyonverték. Éjszakáit ősi khmer démonok társaságában töltötte. Napi egy maréknyi főtt rizsen élt a párás hőségben. Ha kigyó kúszott ketrecebe, elfogta és megette. Evett skorpiókat, svábbogarat, pókokat, legyeket, százlábúkat és hangyákat is. Akkor találta meg önmagát, helyét, funkcióját az örök körforgásban. Egy júliusi éjszakán, 1979-ben, miután könyvtárszobájában elektromos zongoráján+ eljátszotta Erik Satie *Le Fils des Étoiles* (*A csillagok fia*) című művének egy részletét,<sup>4</sup> Monsieur Bizot hívta fel figyelmemet Joséphin Péladan (1858-1918) személyére és korszakteremtő munkásságára. Satie Péladan azonos című, Kr.e. 3500-ban, Káldeában játszódó színdarabjához komponálta zenéjét. Barna dossziékból régi fényképek, levelek, újságkivágások, kották, reprodukciók kerültek elő. „A 19-20. század fordulója volt talán a legoptimistább, legenergikusabb periódus az emberi tenyészet szellemi evolúciójában”, mondta Monsieur Bizot. „Valóban új, a korábbinál higiénikusabb, komfortosabb kor kezdődött. A legtöbb európai országban addigra már kiépült a víz- és csatornahálózat, elszállították a szemetet – tisztábbak, hosszú, kellemes sétákon beszélgetésre alkalmasabbak lettek a párizsi utcák. A ló, szármár, öszvér funkcióját egyre inkább a vonat és az automobil vette át a közlekedésben. Az újonnan kifejlesztett fényforrásoknak (gázlámpák, elektromos izzólámpák) köszönhetően világosabbak, biztonságosabbak lettek az éjszakák, az új fegyverekkel egyszerűbbé, hatékonyabbá vált a gyilkolászás, és mindenkinek biztosította a hatalom illúzióját az erősödő demokrácia – a reneszánsz életélménye”. Aztán jött a kontinens térképét átrajzoló, cárt és császárokat eltüntető, a becslések szerint 9 millió

<sup>4</sup> 1956-os gyártmányú, szürke színű Wurlitzer Model 112 electric piano, Fender gitárerősítőre kapcsolva.  
<sup>5</sup> Erik Satie ~ *Le Fils des Étoiles* - 1. Prélude du 1er Acte: *La vocation* (Theme décoratif: *La Nuit de Kaldée*)  
[https://www.youtube.com/watch?v=eWsd\\_HGTQhY](https://www.youtube.com/watch?v=eWsd_HGTQhY)





Najmányi László  
THE BOOK Shrine 2017/7 (digitális kollázs a művész archívumából)

katoná és 7 millió civil életét kioltó, 15 millió súlyos sebesültet és 7 millió gyógyíthatatlan rokkantat eredményező Nagy Háború, de még az is csak időlegesen tompította a nagyszerű jövőbe vetett vakhívet.

A századforduló reklámarca a kokaint, mint csodaszert energikusan propagáló kokainfüggő, dr. Freud volt, aki ráadásul az emberi psziché működése titkainak közzétételét is megígérte. Szépen öregedő, komoly, elegáns, gondozott szakállú specialista volt, hittek neki. A tudat – és ami alatta, felette van – működése megismerésének, és az érzékelés tágitásának igénye egyre tömegesebbé vált.

□

A 19. század utolsó harmada Párizsában, aki csak tehette – számuk gyorsan nőtt, ahogy a varázsital ára csökkent –, a „Zöld Múzsának” (*Muse Verte*) becézett, a művészeknek, íróknak új típusú veszélyhelyzet indukálta ihletet adó abszintot<sup>6</sup> ivott, amilyen gyakran módjában állt. És persze vörösbort.

6 Az eredetileg maláriát megelőző gyógyszerként francia katonáknak kiporcíozott, a közvélekedés szerint örületet kiváltó, szertartásszerűen fogyasztott, többek között ánizzsal (*Pimpinella anisum*), izsóppal (*Hyssopus officinalis*), citromfűvel (*Melissa officinalis*), és fekete ürömmel (*Artemisia absinthium*) ízesített ital az 1840-es években vált valamennyi társadalmi osztályban népszerűvé. Az 1910-es években a franciák már évi 36 millió liter abszinttel (és 5 milliárd liter borral) igyekeztek csökkenteni magányukat. Az egyre erősödő antialkoholista mozgalom és a bortermelők szövetsége akkor indította el az ital betiltásához vezető abszint-ellenes kampányt Franciaországban. „Az abszint megbolondít és bűnözővé tesz, epilepsziát és tuberkolózist provokál, franciák ezreit ölte meg. Kegyetlen, vérengző vadállatokká változtatja a férfiakat, és mártirokká teszi a nőket, degeneráltakká a gyermekeket, szétrombolja a családokat és az ország jövőjét fenyegeti.” – írta egy bőszi aktivista (Barnaby, Conrad III: *Absinthe History in a Bottle*. US, 1988, Chronicle Books, p. 116). Bár az abszint káros hatásait ma már bizonyíthatóan eltűntették (ne felejtsük el, hogy hasonlóan hazug horror-propagandával érték el Amerikában az 1930-as években, a nagy olaj- és faipari vállalatok a cannabis betiltását), az abszint 1914-ben került tiltólísta Franciaországban. A tilalom persze csak fokozta a varázsital népszerűségét. Ernest Hemingway, James Joyce, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Henri de Toulouse-Lautrec, Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, Vincent van Gogh, Oscar Wilde, Marcel Proust, Aleister Crowley, Erik Satie, Edgar Allan Poe, Lord Byron és Alfred Jarry – csak néhány név az abszint rajongói és propagálói közül.

Rengeteget. A morfium könnyen hozzáférhető, az ópium, cannabis származékok legálisan terjedtek. Valószínűleg soha nem élt több bódult bohém Párizsban, mint akkor, a századforduló könnyed eufóriájában.

Az ipari forradalom megidézte a megmentő gép (*Saviour Machine*), az Elektromechanikus Messiás szuggesztív vízióját. Helyettünk fog dolgozni, megvéd a bajoktól, elvisz a Holdra, a csillagokra. A fényképezőgép megjelenése felvetette a reprodukciós, imitatív művészetek szükségtelenségének kérdését. A műalkotás – lényege az idea – csak önmagát reprezentálja. Az ópiumot, hasisít látnokok, a kor legnagyobb kifejezőerejű költői, művészei propagálták az 1800-as évek eleje óta. Az ipari forradalommal egyidőben érkeztek Európába a tudattágító keleti vallások és varázsszerek, a lét a kontinensen korábban ismeretlen, vagy elfeledett dimenzióit fedve fel. A kor az általam is művelt steampunk műfajában mutatkozik a leghitelesebben. A Felvilágosodástól megcsömörlött, a Józan Ész korlátait szűkösnek érző, a zsidó-keresztény büntudatkultuszba beleunt gondolkodó fők nyitottá váltak mindenre, ami új, szokatlan, magasröptű, botrányos. A botrány művészi értékke nemesedett. Akkor vált dominánssá a polgárság, volt kiket pukkasztani. A vad, különc, elszállt, öntörvényű, veszélyes életű figurák egyre jobban tetszettek a lányoknak, mint az ecetes lábvíz illatú, megbízható, kiszámítható, humortalan nyárspolgárok, akiket szüleik erőltettek rájuk. A 19. század végére a nők véleményformáló erővé emancipálódtak. Színre léptek. Egyenlő jogokat, beleszólást követeltek<sup>8</sup>. Míg a művészek többsége továbbra is a butábbik nemhez tartozott, ismertségüket már nem nagyhatalmú férfi-

7 A narratív zene mágusa, Hector Berlioz 1830-ban írt *Fantasztikus szimfóniája* (*Symphonie Fantastique*) reménytelen szerelemről gyötörtén magát ópiummal mérgező ifjú művész történetét mondja el. Ahogy látomásában előbb a saját kivégzésére masiroz. (Hector Berlioz: *Symphonie Fantastique - Marche au supplice* (Masirozás a bitófához) <https://www.youtube.com/watch?v=iTVzRdVoRD4>), majd az ötödik tételben (Hector Berlioz: *Symphonie Fantastique - 5. Sonje d'une nuit de sabbat*. [https://www.youtube.com/watch?v=83N\\_FuMadog](https://www.youtube.com/watch?v=83N_FuMadog)) az ópiummal elvarázsolt hős bosszorkányok orgiáján találja magát, látja élete szerelmét a visítózó némberek forgatagában vadul táncolni a *Dies Irae* (*A Harag Napja*) sötét ünnepének erotikus megszállottságában. A narrativa a művészi közlés elengedhetetlen eszköze volt a 19. században, az absztrakció ideájának megszületéséig. A rock műfajában tért vissza (rock balladák), aztán a – ez ma már tisztán kivehető – reggae és hip-hop szellemi birodalmában teljesedett ki.

8 A kor legnagyobb hatású vallástanítója egy, a keleti hitrendszereket kereszténységgel remixelő, elitista nő, a Teozófia egyik elindítója, Madame Blavatsky volt.

aknak – pápáknak, püspököknek, arisztokratáknak, tehetős kereskedőknek –, hanem többnyire nő-közönségüknek köszönhették. A modern művészet legelső, legfőbb rajongói, a 20. század kultúrájának legeredményesebb formálói az öntudatra ébredő nők lettek<sup>9</sup>.

□

Az 1890-es évek dekadens Párizsának hasis, abszint és ópiumillatú, vad szexuális energiák és gyakori megvilágosodások porgette éjszakáit egy nyilvánvalóan nem evilági, hullámzó fehér palástot, azürkek zakót, hímzett gallért és asztrahán süveget viselő, bokorszerű, fekete hajkoronát és dús, kétágú fekete szakállat viselő, középkéleti potentátra emlékeztető enigma járta permanens, fertőző extázisban. Joséphin Péladan, a magát 'Le Sâr'-nak<sup>10</sup> nevező regényíró, műkritikus, mágus, guru, próféta, látnok, 21 kötetes, misztikus történetekből álló regényciklusának a *La Décadence Latine* (A latin dekadencia) címet adta. Informálta Félix Faure köztársasági elnököt, hogy nagy távolságokra lát és hall, „ami hasznos lehet ellenséges bizottságok kontrollálására, és a kémkedés megakadályozására.” Aktuális témákat (Wagner mitológiája; a naturalizmus elvetése; mágia, a Kelet bölcsessége, stb.) érintő előadókörútja egyik állomásán így szólította meg a közönséget: „Nimes népe, csak ki kell mondanom egy bizonyos formulát, hogy megnyíljon a föld és elnyeljen valamennyiőtöket.” Joséphin Péladan halk, bársonyos hangon, finoman gesztikulálva, megfellebbezhetetlen autoritással beszélt. Reakciós szellemiséget képviselt az egyre liberalizálódó párizsi szellemi térben. Az impresszionizmust banálisnak tartotta, a demokráciát alantának, visszakívánta a monarchiát. A férfiakat a nők, a nőket a Sátán bábúinak mondta. 1890-ben megalapította a 'Katolikus Rózsa + Kereszt Temploma és a Grál Rendje' nevű szervezetét, amelynek deklarált célja a mágia elvesztett művészetének feltámasztása volt<sup>11</sup>. „Az Ide-

9 Elég itt Gertrude Steinre emlékeztetnem, aki párizsi szalonjában először mutatta be az Akadémia által marginalizált modernistákat, a szalonban, ahol a korabeli Európa szellemi eliteje rendszeresen összegyűjt és eszmét cserélt. A korábban patriarchális alapon működő művészeti piac feminizálódott.

10 A szó jelentése 'király' az akhádok nyelvén.

11 Az ezoterikus lyoni katolikus családba született Péladan vallásfilozófus apja, Louis-Adrien 'A Megváltó', Jézus Krisztus Bal Válla Sebének Imádata' néven alapított misztikus rendet. Bátyja, az orvostudomány alkimiáját kutató Adrien tanulmányt tett közzé, azt taglalva, hogy az agy nem más, mint a koponyában raktározott, fel nem használt sperma.

álban, a Hagymányban, a Hierarchiában hiszek”, hangsúlyozta. Péladan abban különbözött sok más korabeli keresztény okkultistától, hogy rózsakeresztes retorikáját az egyházi intézmények által szerinte negligált autentikus katolikus doktrína kibontásának tartotta.

Ha nem ő beszélt, róla beszéltek. 1892-97 között évente ismétlődő, a szimbolistákat propagáló kiállításorozatot rendezett különböző párizsi helyszíneken, *Salon de la Rose + Croix* címmel.<sup>12</sup> Összesen kb. 230 művészt mutatott be a szalonokon, olyanokat, akiknek munkáit misztikus, idealista aspektusaik miatt nagyra tartotta. Fő vonatkozási pontjai az Arthur-legendák, az olasz reneszánsz ideái és stílusai, Edgar Allan Poe és Charles Baudelaire költészete, valamint Richard Wagner zenéje és világtérmezése voltak. Legendákat és mítoszokat, álmokat és allegóriákat tartott szükségesnek, aktuálisnak, a modern étellel foglalkozó, realista műveket, naturalista tájképeket kizárta. „A mágia törvényeit betartva” nő-művészeket sem látott szívesen rendezvényein, bár legalább öt nő állított ki álneveken a különböző szalonokon, köztük az orientalista költő és regényíró Judith Gautier,<sup>13</sup> Richard Wagner egyik szeretője is, aki *Kundry*, a *Pokol Rózsája* címmel domborművet prezentált.

Az első Szalon megrendezése idején Péladan művész-ideálja a főleg muráljai révén ismert, fakó színekkel, archaikus (neoklasszikus) stílusban, lapos perspektívákban alkotó Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) francia festőművész volt. „Amit ő fest, annak nincs sem helye, sem ideje. Mindenhonnan és mindenkorból való”, írta róla. Barátságuk gyorsan véget ért: Péladan annak engedélye nélkül állította ki Szalonjában hőse egyik festményét. Pierre Puvis de Chavannes többé nem fogadta az égő szemű próféta köszönését.

Péladan izlésvilága rendkívül tág volt, Chavannes komor ünnepélyesége mellett a vadság, az elszabadult erotika is érdekelte, Gustave Moreau

12 A szalonok megvalósításához szükséges tetemes összeggel a képzőművész, műgyűjtő Antoine de La Rochefoucauld (1862-1959) gróf, prominens rózsakeresztes támogatta Péladant.

13 Louise Charlotte Ernestine Gautier (1845-1917)

Najmányi László

DELVILLE Shrine (2017, digitális kollázs a művész archívumából)







**Najmányi László**  
SATIE Shrine (2017, digitális kollázs a művész archívumából)

kísértetiesen csillogó Salomé-képei, vagy Baudelaire öregkori barátja, a szabadkőműves Félicien Rops (1833–1898) belga művész diabolikus karikatúrái, különösen a *Les Sataniques* nyomatsorozat (láthatóan felizgult démonok penetrálnak és ölnek meg nőket). Rops készítette Péladan *Décadence Latine* novellasorozatának borítóképeit.

A Rose + Croix csoport legismertebb tagja Fernand Khnopff (1858–1921) a régi flamand mesterek komoly pontosságát, és a pre-rafaelliták hűvös érzékiségét átvevő belga szimbolista festő volt, aki ugyancsak számos borítót tervezett Péladan publikációihoz. Khnopff 1900-ban, a bécsi szecesszió stílusában kezdte építeni már lerombolt brüsszeli otthonát és műtermet. Az épület „Az én temploma” nevet kapta, szentély, amelyben festő géniusza kiteljesedhet. A bejárat felett a művész mottója: „On a que soi” (Mindenkinek csak saját maga). Khnopff a műterem mozaikpadlója közepére inzerált aranykörben, többnyire ópium-mámorban, kellemes falsetto hangján bécsi operaáriákat és flamand népdalokat énekelve festett.

A leginkább esszenciális Rose + Croix művész az ugyancsak belga szabadkőműves, teozófus Jean Delville (1867–1953) festő, költő, tanár, a belga Idealista Mozgalom egyik vezetője volt. Hitte, hogy az Ideál és lelki Szépség princípiumaira alapozott művészetnek a magasabb spirituális igazságok kifejezőeszközének kell lennie. Démonikus nő-portréi mutatják szellemi közelségét a Péladan-féle, tág, szélsőségeket befogadó szépség-fogalomhoz.

□

Péladan lelkes, színpompás kiáltványai és mixed-media happeningjei előrevetítették a következő évszázad avantgárd trendjeit – nevezetesen „a kiállítótér, mint multidiszciplináris performanszok színhelye” és magával ragadó, szellemi otthont kínáló esztétikai környezet. Péladan szalonjai művészek koherens csoportjainak bemutatása helyett arra fókuszáltak, hogy demonstrálják a művészet képességét a mindennapi élet átalakítására, transzcendálására. Wagnertől azt az ideát vette át, miszerint a művészet el tudja látni a vallás funkcióit. „A művész pap, király, mágus”, proklamálta azt, amiben még a legcinikusabb művészek is hinni tudtak. Bár 1918-ban, halála évében már csak egy letűnt kor patetikus relikviája-

ként tartották számon, Joséphin Péladan teljesítette misszióját, sikerült beemelnie a szellemtörténet hagyományait a művészetbe, megalapította a mára mainstreammé duzadt művészet-vallást, amely nélkül nem született volna meg a modernizmus. Ahogy John Bramble kitűnő könyvében<sup>14</sup> írja, „a Péladanhoz hasonló misztikusok hozták létre azt a szellemi környezetet, amely a dolgok újragondolását lehetővé tette. Péladan szalonja volt az első kísérlet a modern művészet (szemi-)nemzetközi vallásának, egy esztétikai rendnek létrehozására.” A következő években radikális művészeti gondolkodás és obskurus spirituális vágyakozások kereszteződtek minden jelentős életműben, Kandinszkij absztrakcióitól Schoenberg atonális zenéjén át Yeats és Eliot költészetéig. Max Weber írta 1917-ben: „A nyugati társadalom racionalizálódása a világ varázsának elvesztéséhez vezetett. Péladan ezt a varázst akarta újratemetni.” – ahogy kortárs gondolkodók közül sokan: például Paul Valéry, Paul Verlaine, André Gide, André Breton, Louis-Ferdinand Céline, Le Corbusier, Max Nordau, Ezra Pound. A teozófia iránt érdeklődő Vaszilij Kandinszkij 1910-es, *A művészet spiritualitásáról* című kiáltványában Péladant idézte: „A művész király, ahogy Péladan mondja, nem csak nagy hatalma miatt, hanem mert a felelőssége is hatalmas.”

□

Péladan és Erik Satie együttműködése a Montmartre bohémvilágában kezdődött, ahol mindketten kultuszfigurák voltak. Satie a Chat Noire és Auberge de Clou kabarékban zongorázott, ahol Péladan gyakran prédikált. A wagneri grandiózusság ellenében új egyszerűséget – „zene föttkolbász nélkül” – hirdetett ars poetikájaként. Javíthatatlan ironiája – például kivitelezhetetlen instrukciókkal látta el kottáit – ugyan nem illeszkedett Péladan komor, fekete bársonyos világához, de osztoztak generációjuk miszticizmusában. Satie dísztelen hang-textúráit gyakran görög verslábakra, indiai mantrákra és gregorián himnuszokra építette. A rózsakeresztes periódusát élő Satie *incidentális* (véletlenekre alapozott), 75 perc hosszúságú zenét komponált Péladan *Le Fils des étoiles* (*A csillagok fia*) című darabjához, amelynek első három etűdjét (*Preludes*)

<sup>14</sup> John Bramble: *Modernism and the Occult* (US, palgrave/macmillan, 2015)

mutatták be az 1892-es első szalon eseményei egyikeként. Satie atonális zenéje 15–20 évvel előzte meg Schoenberg és Sztravinszkij hasonló kísérleteit. A bemutató után Satie szakított Péladannal és misztikus rendjével, Jézus Karmester Metropolitan Egyháza néven saját kultuszt alapított, beszédeiben, kiáltványaiban őt parodizálta. Szakításuk oka nem ismert. Talán a darabjához írt zene még Péladan szélsőségeket befogadó ízlését is sértette, talán Satie látta jobbnak, ha karrierje kiteljesedése érdekében szakít az ellentmondásos, sokakat megbotránkoztató figurával. Ahogy Péladan, Satie is hamarosan visszasüllyedt az ismeretlenségbe. Csak a huszadik század második évtizedében ébresztett újra érdeklődést művészete iránt az őt az antiromantikus stílus modelljének kinevező Maurice Ravel.

John Cage amerikai zeneszerző, teoretikus, író, filozófus és képzőművész a 20. század közepén került Satie zenéjének hipnózisába. Tőle vette át a véletlen-zene, a zenélés, mint akció (happening), és a csend radikális használatának ideáit. Különösen a *Vexations* (*Zaklatások? Aggodalmak? Bosszúságok? Boszszantások? Nyugtalanítások?...*) című, 1893-ban komponált rövid, torz, céltalan mű fogta meg. A kotta Satie instrukciójával kezdődött: „Hogy ez a motívum egymás után 840-szer eljátszható legyen, tanácsolható a legmélyebb csendben, komoly mozdulatlanságban végzett előzetes önfelkészítés.” Cage 1963-ban, a zeneszerző instrukcióját követve, egymást váltó zongoristákat alkalmazva, közel 19 óra hosszáig tartó előadásban bemutatta a művet. Erik Satie a szeriális zene pionírjának is tekinthető: felismerte a hindu/buddhista mantrák hosszú repetációjának hipnotikus hatását, tudattisztító mágiáját. Élete utolsó 27 évét egy apró lakásban töltötte Arcueilben, Párizs egyik külvárosában. Egyedül élt, a 27 év alatt senki sem látogatta meg.<sup>15</sup> Hasis, ópium, kokain, vörös bor és abszint volt a társasága. A mája vitte el 1925. június 1-én. Barátai elképesztő rendetlenséget találtak a málló vakolatú, koszos, pókhálós lakásban. Kották, kéziratlapok, felismerhetetlen rendeltetésű tárgyak szétszórva. Rengeteg esernyő. Két, egymásra helyezett koncertzongora. A felsőt levelek és csomagok tárolására használta a zeneszerző.

<sup>15</sup> Satie-nek élete során egyetlen intim kapcsolata volt: 1893-ban, 27 éves korában hat hónapig Suzanne Valadon festőművész és aktmodell élt vele (a szomszéd lakásban), akit megszállottan imádozott. Miután szerelme elhagyta, haláláig nem talált társra.

A zongorák mögül, az ágy alól, Satie számtalan bársonyöltönye zsebeiből olyan ismeretlen, publikálatlan, többnyire befejezetlen kompozíciók kerültek elő, amelyeket ő maga is elveszettnek gondolt.

□

A nagyjából száz évig uralkodó modernizmus öngyilkossága után, amely mintegy 10 évvel előzte meg a Szovjetunió széthullását, sok szó esett arról, hogy a művészet elveszítette korábbi politika- és valláspótló funkcióját. Nos, úgy vélem ez csak részben igaz. A társadalom alakulása iránt felelősséget érző művészek még a korábbi, a szabad világ országaihoz képest szellemileg elmaradt szovjet gyarmatokon is igyekeznek véleményt nyilvánítani politikai kérdésekbe, bár véleményük súlya ma már kisebb, mint amikor az üldözöttek, betiltottak privilegizált mártírhelyzetét élvezték. Az elsúlytalanodás másik oka a globális tömegtársadalom hatalomra jutása, az önálló gondolkodásra nem képes, a gondolkodókat gyűlölő, arctalan, agyatlanított massa diktatúrája. A művészet a modernizmus megszületéséig, a 19. század utolsó harmadáig a megrendeléseket teljesítő mesterségek egyikének számított, szakrális tevékenységnek akkor kezdtek minősíteni, amikor az öntudatra ébredő, saját aktivitásuk lényegét megérteni igyekvő, már nemcsak igényeket, elvárásokat teljesítő, hanem saját kedvtelésből, saját okulásukra, önnön gyönyörűségükre is alkotó művészek típusa kifejlődött.

Bár a nagyközönség számára a művészet élvezete a korábbi vallásos áhítatból mára a szórakozás egyik – a testépítéstől, fagyizástól, siklóernyőzéstől szellemi mélységben és komolyságban lényegileg nem különböző – formájává vált, művelőinek többsége továbbra is vallásgyakorlásként éli meg, amit csinál. Köztudott, hogy egy vízvezeték szerelő, politikus, programozó egzisztenciája jóval biztosabb, jóval nagyobb jövedelemmel jár, mint a művészek döntő többségéé, mégis aránytalanul sokan választják a sok megaláztatással, folyamatosan ismétlődő katasztrófahelyzettel, állandó létbizonytalansággal járó művészpályát. Tényszerűen: az emberi evolúció során soha ennyi művész nem kapart, egymást félrelökve, egymást letaposva a lehetőségért, hogy megmutassa magát. Ez az önmutogatási kényszer lényegét tekintve vallásos indíttatású: a művészsorsot választó illető biztos benne, hisz abban, hogy a belőle kibuggyanni akaró közlés mások számára is fontos, tanulságos. Vagyis csillog benne az isteni szikra. Látja, amit mások nem látnak, hallja, amit mások nem hallanak, tökéletesen érti, amit mások nem értenek. Elhivatottságot érez a lélekgyógyászatra, tanításra. Megszállott.

A modernizmus vallása a diszciplínák határait negligáló, kollektív élmény volt. A ma művészet-vallása milliónyi apró, egymásról tudomást alig vevő hitrendszer zsi bongó koegzisztenciája. A modernisták élénken kommunikáltak egymással, egymás eredményeire építkeztek, közös volt az ellenségük – nevezzük tudatlanságból fakadó emberi hülyeségnek –, és általában ugyanazokon a dolgokon nevettek. Szellemi közösségben éltek. A globális tömegtársadalom művészete ezzel ellentétben megoszthatatlan, szigorúan individuális élmény művelői számára. Egyéni titok. Pici ugyan, de az enyém. Csak az enyém. A modernisták megosztották kincseiket, a mai művész-szalamandrák éberen őrzik, görcsösen beléjük kapaszkodva, folyamatosan locsogva gubbasztanak rajtuk. Ők nem ideákból konstruálnak, szellemi építményeik homályos, kommunikálhatatlan érzetekből nőnek össze amorf, kváziorganikus, puha, nyálkás, szivacsos jellegű képződményekké, és nem kívánnak más rendszerekkel kapcsolódni.

*Folytatása következik*



# Feminista művészet – négy évtized távlatából

## Women. Az 1970-es évek feminista avantgárdja a Verbund gyűjteményből

MUMOK, Bécs

2017. május 5 – szeptember 3.

Az 1970-es évek képzőművészete körüli viták időközben letisztázódtak. Kialakult a korszak meghatározásához szükséges fogalomrendszer. Tudjuk melyek a maradandó művek, kik a meghatározó alkotók, mik a hangsúlyos témák. Csak néha kerül sor egy-egy kiállításra, amely ezt a konszenzust megkérdőjelezi. Így a bécsi mumok *Woman* című bemutatója,<sup>1</sup> amennyiben itt a feminista művészet újraértelmezésével a korszak egyik fontos társadalmi és művészeti folyamata kerül a fókuszba. A kiállítást szervező GABRIELE SCHOR szerint egy olyan avantgárd törekvés bontakozik ki a látogató előtt, amely megváltoztatta a művészetet éppúgy, mint a művész képét, és a második világháború óta a legjelentősebb mozgalomnak nevezhető. Sőt, az ezt feltáró művészettörténeti munka még befejezetlen. Számos alkotó vár felfedezésre és a kánonba való felvételére.

Schor nemcsak az osztrák energiakonzern Verbund művészeti gyűjteményének alapító igazgatója, hanem az utóbbi 13 évben a feminista avantgárd területének fontos kutatója is felfedezett, illetve tudományosan feldolgozott olyan életműveket, mint például az osztrák BIRGIT JÜRGENSSENÉT vagy az amerikai FRANCESCA WOODMANÉ, illetve olyan korszakokat, mint például CINDY SHERMAN művészetének a kezdeteit. Schor tehát foglalkozott olyan nemzetközileg is ismert alkotókkal, mint Sherman és Woodman valamint olyan kevésbé ismert osztrákokkal, mint Jürgenssen vagy RENATE BERTELMANN, s ennek a munkának az eredményeként mind a négyük-ről monográfiát jelentetett meg. A *Woman* című kiállítás 2010 óta vándorol: eddig Olaszországban, Spanyolországban, Németországban, Angliában – a *Woman* mellett *Donna* és *Mujer* címekkel – volt látható.<sup>2</sup>

1 <https://www.mumok.at/de/events/woman>; <https://www.verbund.com/en-de/about-verbund/responsibility/art-collection>

2 Az utazó kiállítás eddigi helyszínei: Galleria nazionale d'arte moderna, Róma, 2010. május 16–2011. február 19. <http://lagallerianazionale.com/>; Circulo de Bellas Artes, Madrid, 2013. június 4 – szeptember 1. <https://www.circulo-bellasartes.com/exposiciones/photospana-2013-mujer-vanguardia-feminista-anos-70/>; BOZAR/Palais des Beaux-Arts, Brüsszel, 2014. június 18 – augusztus 31. <http://www.bozar.be/fr/activities/5051-woman-the-feminist-avant-garde-of-the-1970s>; Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 2015. március 13 – május 31. <http://www.hamburger-kunsthalle.de/en/exhibitions/feminist-avant-garde-1970s>; The Photographer's Gallery, London, 2016. október 7 – 2017. január 15. <https://thephotographersgalleryblog.org.uk/> Tervezett további állomások: ZKM | Centre for Art and Media Technology, Karlsruhe, 2017. november 18 – 2018. április 1.; Stavanger Art Museum, Stavanger (Norvégia), 2018. június–szeptember; Dům umění města Brna, Brno, 2018. december – 2019. március.

A kiállított anyag is sokat változott a hét év alatt, az időközben 560 oldalas katalógusnak is több változata jelent meg.

A bécsi kiállítás legfigyelemreméltóbb része Francesca Woodman 21 darabból álló fotósorozata: Woodman 1972 és 1980 között készült alkotásain elhagyatott belső terekben saját magát fényképezte különböző pózokban. Cindy Shermannek elsősorban korai művei szerepelnek a gyűjteményben. Láthatók itt olyan kevésbé ismert alkotók munkái is, mint a kubai ANA MENDIETA vagy az angol PENNY SLINGER. A művek olyan tipikusnak nevezhető feminista témáknak felelnek meg, mint például a társadalomban klisészerűen a nőknek tulajdonított szerepek, a női test, a szépség, a szexualitás, vagy az önazonosság.

A Verbund gyűjtemény – és így a *Woman* kiállítás anyaga is – elsősorban az Egyesült Államokból, Latin-Amerikából, Nyugat-Európából, ezen belül pedig főleg Ausztriából származik. Az 1970-es években Európát kettészelő vasfüggöny keleti oldaláról három művész szerepel, a magyar LADIK KATALIN, a lengyel EWA PARTUM és a horvát SANJA IVEKOVIĆ, tehát két akkori jugoszláviai és egy lengyelországi alkotó.

Gabriele Schor a Verbund gyűjteményt a 2004-es alapítás óta vezeti. Ez az év a Verbund addigi 50 éves történetének legsikeresebb évének számított. Az igazgatóság azóta is támogatja a gyűjteményt. A kezdeti felvásárlási keret évi 1 millió euró volt. Ez a 2010 körüli nemzetközi pénzügyi krízissel párhuzamosan először a felére, majd a következő költségtakarékossági intézkedések folyamán tovább csökkent. A gyűjtemény a kezdetektől az 1970-es évek művészetére koncentrált, először a „tér/hely” és a „performansz” témák köré csoportosult, mára az utóbbi hangsúlyja áttolódott az „1970-es évek feminista művészeté”-re. A Verbund nem csak gyűjt, hanem a gyűjteményre vonatkozó művészettörténeti kutatást is finanszírozza és könyveket is kiad. Ezen túl nemzetközileg is figyelmet keltő vándorkiállításokat szervez, székházában pedig a konzern munkatársai számára rendszeresen vezetéseket, valamint szerdánként a széles közönség számára is látogatható művészetközvetítő programot. Olafur Eliasson *Sárga kód* című alkotása naponta látható a Verbund székháza körül az Am Hof téren napnyugtakor. A cég igazgatósági tanácsának egyik tagja, JOHANN SEREINIG, a bécsi MAK kuratóriumának elnöke.

A Verbund tehát egyike az olyan osztrák cégeknek, amelyek a kortárs képzőművészetet a public relations és a befektetés fontos és lehetséges megterülő változatának tekintik. Hans Peter Haselsteiner

Strabag Kunstforuma,<sup>3</sup> a Vienna Insurance Group ringturmbeli kiállítótere,<sup>4</sup> a Generali biztosító Generali Foundation-ja,<sup>5</sup> és az Erste Bank Erste Foundation-ja<sup>6</sup> mellett ők is egy sajátos profilt alakítanak ki. A gyűjtemény értéke a befektetett összeg 140%-ra nőtt időközben, ami az utóbbi évek pénzügyi krízisének figyelembevételével jelentősnek nevezhető és magasabb, mint magának a cégnek az értéknövekedése. A múzeumi kiállításokat tárgyaló híradás pedig a cég kulturális elkötelezettségét és így természetesen magát a Verbundot teszi ismertté.

Mit jelent a *Woman* szerint a feminista avantgárd? A történelmileg ismert rendszeres megkülönböztetés, elnyomás, hatalmi hierarchia, kizárás mechanizmus, gazdasági torzulás egyik erővonala a férfi-nő szembeállításnak felel meg. Ez így volt az 1970-es években éppúgy mint előtte és azóta is. Természetesen más-más formákban, más protagonisták felvonultatásával és más esztétikai megnyilvánulásban. Az 1970-es évek elméleti diszkuszióinak egyik sokat használt szakkifejezése a *gender*, azaz a társadalmi nem, amely a képzőművészetben hangsúlyosan először a feminista művészet területén jelent meg. A *gender* probléma megjelenhet azonban férfiak alkotásaiban is: így például Man Ray egy 1921-es fotómunkájában, amely RROSE SELAVY-t illetve Marcel Duchampot ábrázolja. Az úgynevezett queer

3 <http://www.strabag-kunstforum.at/>

4 <http://www.vig.com/de/presse/architektur-im-ringturm.html>

5 <http://foundation.general.at/>

6 <http://www.erstestiftung.org/>

Woman | részlet a kiállításból © Fotó: Lisa Rastl | mumok







**Ana Mendieta**  
 Untitled (Glass on Body Imprints) 1972/1997, C-print (aus einer sechsteiligen Serie / from a six-part series) © The Estate Ana Mendieta / Courtesy of Galerie Lelong, New York | SAMMLUNG VERBUND, Wien

járt már múzeumban. A *Women* kiállítás nem az itt felsorolt alkotókra koncentrál, még akkor sem, ha azok esetleg – mint például Lassnig, Kusama, Bourgeois, Abramović vagy Hesse – az 1970-es években alkottak is, vagy úgynevezett női témákat vontak be művészetükbe (ld. Lassnig önmeghatározási kísérleteit, Kusama gyerekszoba esztétikáját, Bourgeois fallikus szobrait, Abramović testművészetét, Hesse szövel metafóráit), hanem azokra, akik mint feminista művészek léptek fel. Ugyanakkor feltűnő, hogy az 1970-es évek feminista művésznői nem látnak elődöket, mint például az osztrák MARGOT PILZ, aki a bécsi kiállítás megnyitójának alkalmából tartott symposiumon kijelentette, hogy ő elődök és társak nélkül, csakis a családjába való kényszerbezártaságából, izolált női szerepből merített – egy kijelentés, amely a jelenlevő mintegy tizenöt szintén kiállító művésznő körében osztatlan egyetértést váltott ki. A kiállítást rendező Gabriele Schor is ezt támasztja alá, amikor megnyitó előadásán éppúgy, mint katalógus-szövegében, megpróbál párhuzamokat kidolgozni, így Ladik Katalin és Ana Mendieta 1972-es, illetve 1978-as üveglaphoz szorított arcai, vagy Ladik Katalin és ALEXIS HUNTER 1973-as, illetve 1978-as befejezetlen vetkőzési folyamatot bemutató fotósorozatai között. Schor szerint ezek a feltűnő formai megfelelések azt bizonyítják, hogy az említett művészek hasonló problémákkal szembesültek. Az 1970-es évek feminista művészete a neovantagárddal időben párhuzamos, sőt átfedések is kimutathatók. A magyar Ladik Katalin vagy az osztrák VALIE EXPORT tevékenységét a nem-feminizmus-centrikus művészettörténet elsősorban a magyar és az osztrák neovantagárd részeinek tekinti. Performanszaik és fotómunkáik rokoníthatók neovantagárd csoportok tevékenységével. Magyarországon a többek között Szentjóbó Tamás rendezte 1968-as *Ufo party* volt az egyik első performansz – akkoriban a happening szó volt használatos –,

amelyen Ladik részt vett. Később a Bosch+Bosch csoport tagjaként alkotott. Ausztriában a Bécsi Csoport nevű költészeti mozgalom 1958-ban lépett fel (irodalmi kabaré néven) performanszokkal, a Bécsi Akcionisták 1966-tól akciókkal. Export ezeknek az újra és újra megújuló osztrák neovantagárd hullámoknak a „harmadik generációjába” sorolható Peter Weibellel együtt, akivel egy nő-férfi művészpárt alkotott, hasonlóan az Abramović-Ulay párhoz, ami az utóbbi évek Abramović sikersorozatában szintén elhomályosulni látszik. Innen közelítve érdekes a kérdés, miért tulajdonítja a kiállítás a videó, fotó és performansz módszereket a nőművészetnek, miért nem a kor művészetének a függvénye ez?

Az 1970-es évek feminista művészete tehát nem annyiban sajátos, hogy eszközeivel, technikájával lenne újító, hanem abban, hogy egy sajátos területen alkalmazta mindazt, ami rendelkezésére állt. A női test felfedezése, a női szexualitás – különösen az 1970-es években, de sokszor ma is így ható – provokatív előtérbe helyezése, a banális és a magántér átpolitizálása voltak azok a területek és motívumok, amelyek a legszembetűnőbbek. A részletekre figyelve azonban hamar nyilvánvalóvá válik, hogy az „1970-es évek feminista avantgárdja” egy konstrukció. A feminista művészettörténet, illetve Gabriele Schor értelmezése szerint a klasszikus táblaképfestészetet és szobrászatot a férfi művészet sajátította ki, ezért alkalmaznak a nők olyan technikákat, mint a fotó és a performansz. A médiaforradalom – illetve annak a televízióval konnotált szakasza – viszont köztudottan az 1960-as években játszódtott le, tehát világos módon a feminizmus és a neovantagárd előtt, illetve részben azzal párhuzamosan. Valie Export az 1960-as évek végén – tehát az 1970-es évek előtt – hozta létre híres *Tapp und Tast Kino* és *Genitalpanik* című munkáit. Az 1970-es évek egyik feminista szlogenje, az „önfelhatalmazás” viszont lehetővé tette annak a küszöbnek az átlépését, amely a művészeti életben való részvételtől választotta el a feminista művészeket. A testművészet (tehát a body art) természetesen Bruce Nauman művészetében éppúgy megtalálható, mint Hajas Tiboréban. A férfi szexualitás – annak minden, így a pornográfiát, a homoszexualitást és az erőszakot is felhasználó – változataiban (hogy csak Robert Mapplethorpe fotóit említsük) az 1970-es évek előtt és után is jelen van a képzőművészetben. Ezek női, illetve feminista változatának jelentősége azonban mind esztétikáját, mind elméleti és művészettörténeti jelentőségét tekintve mégis vitathatatlan. A kortárs művészetelmélet elképzelhetetlen a feminista pozíció nélkül. A női – és nem a férfi által a nőre vetett – pillantás meghatározta kép, a nőket meghatározó klisék elleni harc, így Penny Slinger *Esküvői torta* című fotósorozata egyszerre provokatív, pornográf, agresszív, politikailag telített és ironikus. A határátlépés, a morál határainak az átlépése, a feminista művészet egyik lényeges eleme. Ausztriában Valie Export említett művével tette ezt. Exporttal szemben Jürgenssen és Bertlmann a kevésbé ismert művészek közé tartoztak: megismertetésükben a Verbund fontos szerepet vállalt. Azóta Jürgenssen Ausztriában legalábbis ismertnek számít, Renate Bertlmann pedig idén kapta meg a legjelentősebb művészeti kitüntetést, a Nagy Osztrák Állami Díjat. A bécsi *Woman* kiállítás termeiben felvetül a kérdés, mennyire beszélhetünk itt egy mozgalomról. A feminista avantgárd Schor szerint ugyanolyan egységes, mint amilyenek a konstruktivisták vagy a szurrealisták voltak. Azok a nőművészek, akik az 1970-es években feministák voltak, amennyiben a feminizmus témái inspirálták munkájukat, amennyiben a nők elnyomását, a patriarchális társadalom torzító hatását, a férfiak társadalmi dominanciáját, a női és férfi szexualitást, illetve olyan konkrét kérdéseket, mint az abortusz ábrázolták, csoportként jelentkeztek. Igaz, Birgit Jürgenssen, Francesca Woodman, Cindy Sherman és Renate Bertlmann nem tudtak egymásról az 1970-es években, az úgynevezett feminista avantgárd tematizálása mégis egy produktív megközelítés. Alkalmassnak látszik a művészettörténet újraértékelésére. A hagyományosan elfogadott művészettörténet egy-egy ikonikus alkotást kiválasztva feltételez,

illetve alkot meg egy fejlődési folyamatot. A feminista művészet viszont, nagy mennyiségű alkotást, több hasonlóan dolgozó művészt párhuzamosan és egyszerre figyelembe véve, egy-egy művészettörténetileg sajátos és produktív helyzetet enged rekonstruálni.

A kiállítás nemzetközi közegbe helyezi az osztrák művészetet és lehetőséget ad a regionális különlegességek tanulmányozására. Az 1970-es évek feminizmusa természetesen mást és mást jelentett az az Egyesült Államokban, Nyugat-Európában és Kelet-Európában. Míg az Egyesült Államokban a feketék és a diákok mozgalma mellett egyenértékű politikai mozgalomnak is számíthatott, Európában a baloldali mozgalmak foglalták el a politikai arénát és nemigen hagytak a feminizmusnak helyet – amely legfeljebb a francia kultúraelméleten belül létezhetett, mint alcsoport –, Kelet-Európában pedig mint nőművészet létezhetett egy hivatalosan ugyan nem, de gyakorlatilag teljes mértékben férfiak által dominált művészvilágban, így például Szenes Zsuzsa textilmunkáiban vagy Maurer Dóra minden társadalmi- vagy más politikai töltéstől mentes geometrikus kísérleteiben. Nem válaszolja meg a kiállítás a kérdést, hogy 1980 milyen értelemben választóvonal. Sikerült-e az, amit a feminista avantgárd célul kitűzött, netán kiderült az évtized végére, hogy a próbálkozás kudarcot vallott? Új utak nyíltak meg? Egy másik avantgárd mozgalom váltotta le az itt tematizáltat?

Köztudott, hogy az 1970-es évtized végére a Grita Insam Galéria és a Rosemarie Schwarzwälder vezette Galerie Nächst St. Stephan<sup>7</sup> volt

<sup>7</sup> <http://www.schwarzwaelder.at/>

**Cindy Sherman**  
 Untitled (Bus Riders II), 1976 / 2005, ff fotó © Cindy Sherman / Courtesy of Metro Pictures, New York | SAMMLUNG VERBUND, Wien



**Penny Slinger**  
 Wedding Invitation – 2 (Art is just a piece of Cake), 1973, ff fotó, © Penny Slinger / Courtesy of Gallery Broadway 1602, New York | SAMMLUNG VERBUND, Wien

Bécs programjában a leghaladóbbnak nevezhető privát galéria, amely hamarosan kiegészült az Ursula Krinzinger vezette galériával,<sup>8</sup> aki addig Nyugat-Ausztriában tevékenykedett és 1975-ben *Frauen Kunst, Neue Tendenzen* címmel kizárólag nőművészek alkotásait mutatta be egy kiállításon kiállításon, Innsbruckban. Ami annyit is jelent, hogy ha a nőművészek, így az osztrák Valie Export, Maria Lassnig, Birgit Jürgenssen és Renate Bertlmann nem voltak olyan elismertek mint számos férfi kollégájuk, ez nem a férfi galéristák összefogása miatt történt. És sorolhatnánk olyan nemzetközileg ismert gyűjtőnők neveit, akik az 1970-es években aktívak voltak – Peggy Guggenheim például 1979-ben halt meg –, és mégsem változtattak azon, hogy a női művészek alkotásainak piaci árai máig feltűnően alacsonyak. Ami a világ egészéről ugyan nem sok újat mond, de bizonyos részéről igen. Itt tehát nem női a szolidaritásról, hanem a művészet világának egészéről van szó. A kiállítás 2010 óta vándorol. Az első állomás Róma volt, 200 alkotással, 17 résztvevő művésszel, a bécsi kiállításon 31-el több művész szerepel. A Bécsben kiállított művek jó része 2010 óta került a gyűjteménybe. Azóta, olyan állomások mint Hamburg és London után, 300 mű látható Bécsben – miközben nem teljesen világos, hogy például egy-egy fotósorozat esetében mi számít műnek és mi műcsoportnak. A kiállítás tovább vándorol, többek között Karlsruheba (ZKM) és Brnóba (Dům umění), ahol 2018–2019-ben kerül sor a bemutatóra. Schor szerint szívesen folytatnák további állomásokon, így Budapesten, és kibővítenék a Verbund gyűjteményét éppúgy, mint a kiállítást magyar művészek alkotásaival, csak eddig nem sikerült kapcsolatba lépnie illetékes magyar kurátorokkal.

<sup>8</sup> <http://www.galerie-krinzinger.at/>



# Rekonstrukció és önirónia: *Rügyfakadás*

## *Rügyfakadás. A Hejettes Szomlyazók korai korszaka (1984–1987)*

Új Budapest Galéria, Budapest  
2017. május 31 – szeptember 3.

A nyolcvanas évek művészete gyakran tűnik fel mostohagyerekként a közelmúlt kultúrájára irányuló kutatásokban. Ebben bizonyára nagy szerepe van olyan bizonytalanságoknak, mint az új szenzibilitás mai napig nem egyöntetű megítélése, vagy általában a *poszt-modern* hazai megjelenésének lehetőségeit övező kérdések. Még további témákat vet fel az új festészet és az új hullám képzőművészeti megnyilvánulásainak viszonya, miközben önmagában, már ez utóbbi jelenség sem problémamentes fogalom. Meghatározó szempont a *konceptuális művészet/megközelítés* az évtizedben való jelenlétének, vagy a (*neo*)*dadá*hoz való viszonyának a vizsgálata éppúgy, mint ahogy az *underground* kultúra helyzetének és a *művészkollektívák* működésének felmérése is a szocializmus végnapjaiban.

A néhány éve a Magyar Nemzeti Galéria *Átrendezett valóság* című kiállításának<sup>1</sup> egyik szekciója éppen a dada-attitűd felbukkanásaival-jelenlétével foglalkozott mélyebben, és ebben kiemelt szerepet szánt a köztudatban a korszak fenegyerekeiként élő, elnevezésükben leginkább egy punk zenekarra emlékeztető Hejettes Szomlyazóknak<sup>2</sup>: műtárgyak egész csoportját maga köré szervező munkájukon (*Segesvár, 1985–1986/1990*)<sup>3</sup> túl, maga a szekció is a *Tudatfelszabadító hadműveletek* című betiltott kiállítás (Komáromi Kisgaléria, 1986) címéből kölcsönözte a nevét.

A HEJETTES SZOMLYAZÓK jelenlegi tárlata a fent említettek alapos átgondolására sarkall, bár a teljes képet csak a július 14-től a Ludwig Múzeumban látható *A kopár szik sarja* című kiállítással<sup>4</sup> együtt kapjuk majd meg – a Ludwigban rendeztek egyébként éppen két évvel ezelőtt egy HSz-akciót a kiállított *A oltár* (1989) mellett.<sup>5</sup> A Hejettes Szomlyazók-életmű ugyanis két részre osztva, két helyszínen jelenik meg ezen a nyáron, az 1990-es székesfehérvári visszatekintő kiállítá-

suk<sup>6</sup> óta először és annál összefoglalóbb szándékkal. A *Rügyfakadás*, mely címként alapos öniróniáról tanúskodik, az első periódussal, az 1984 és 1987 közötti időszakokkal foglalkozik kronologikus és a műfaji szempontokat egyesítve, a második rész pedig az 1987 és 1992 közötti éveket tárja elénk. A két kiállítás együtt mindenképpen azt az utat mutatja be, ahogy a földalatti, kulturális ellenállásból induló csoport a politikai-társadalmi változásokkal egyensúlyban ismertté, majd elfogadottá vált. A kiállításokat – kurátor bevonása nélkül – a csoport tagjai válogatták és rendezték, ami folyamatos önreflexióra, ugyanakkor nyilvánvalóan szigorú döntések meghozatalára szorította a résztvevőket. Elmondásuk szerint az egyéni alkotások kihasználását eredményezte ez a szigorúság, mert a kezdeti időszakban még bőven készültek ilyenek, sőt, 1985-ös budapesti bemutatkozásuk alkalmával a Berceányi Kollégiumban<sup>7</sup> (amelyről a dokumentáció és a *Copf-installáció* rekonstrukciója erős hangsúlyt kap a kiállításon) még számos egyéni művet állítottak ki. Ez különösen azért érdekes, mert a végeredmény egy műtárgy-központú és elsősorban a közös alkotófolyamat (és az alapelvek szerint: unatkozás) egykori jellegzetességeire koncentrált, az alkotók szerint meglepő eredményeket hozó kutatásra alapozó kiállítás lett, ugyanis az előkészítés során derült ki, mennyi minden megmaradt és elérhető. Hogy több történeti háttérinformáció, oral history szerepelne-e a Bálna tereiben, ha külső szemként kurátor is dolgozott volna a kiállításon, nem eldönthető, mint ahogy az sem, hogy a kiállítás „ütösségének” és frissességének kárára vált-e volna mindez. A látogatóban megfogalmazódó legfontosabb kérdés mégis az – és ebből a szempontból a lassan megszokottá váló, a kontextusokkal a művekhez hasonló mélységben foglalkozó kiállításokkal szemben elég nagy kockázatot vállaló tárlat született, amelynek még a bevezetőszövege is a komoly múzeumi bemutató elvárásrendszerét teljesen kikezdve, egyúttal a kollektív alkotás jelentőségét hangsúlyozva, a csoport történetét mint egy zenekarét mutatja be –, hogy mindez ma mit jelenthet. Milyen kapcsolódásokat kínál a Hejettes Szomlyazók tevékenysége egy olyan világban, ahol lassan nagykorú lesz az ezredforduló táján született, a Kádár-korszakról és a rendszerváltás körüli évekből közvetlen tapasztalattal nem

<sup>6</sup> *A Hejettes Szomlyazók szenvedélyes élete*, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1990. március 31 – április 29.

<sup>7</sup> *Hejettes Szomlyazók 2*, Budapesti Műszaki Egyetem Berceányi Kollégiuma, Budapest, 1985. február 26 – március 1.

rendelkező generáció? A múlt rendszer élet-halál urait kompromittáló formában ábrázoló *Munkaügyesek* (1985) című festmény-assemblage ma is érvényes tartalmakkal rendelkezik? Mennyire kötődik egy, az undergroundot a maitól teljesen eltérő jelentéssel felruházó korszakhoz ennek a csoportnak a tevékenysége? A művekben megjelenő bátor és jól ülő, számos esetben véresen komoly poénok, a sokszor nagyon finom és nagyon személyes lírai megnyilvánulások alapja gyakran a nyelv: a legszembetűnőbb példája ennek a csoport szamizdat kiadványa, a *Világnézetségi Magazin* (1984–85), amely részben klasszikus tárlókba helyezve látható a kiállításon. A kései szocializmus jellegzetes, a bürokráciából és a hangzatos szlogenekből a köznyelvbe átszivárgó, kiüresedett szókinccsel (innen a hierarchikus-szervilis gondolkodás jellemzőire utaló, a felelősségvállalást elhárító tartalmú „helyettes” szó a csoport elnevezésében) való folyamatos játékról van szó, amelyről e sorok írójának is inkább már filmekből (így például Timár Péter *Egészséges erotikájában /1985/* használt abszurd nyelvezetből) és könyvekből van fogalma. Ugyanakkor az általános iskola aulájában fellógatott falújságokról, amely a Szomlyazók egyik legérdekesebb, a kiállításon szereplő *Faliújság kiállítás* installációjának (1987) alapja, még határozott és hátborzongató emlékekkel rendelkezik, ahogy a dekorációs célból mindenhol lerakott szobanövényekről is, amelyek a csoport visszatérő installációs elemként használt hol szelvényekben, hol sűrűbben rendezett kiállításokon. Kérdés mégis, hogy ezek a referenciák, az egyébként minden körülmény között érvényesülő igazságkeresés és a tisztánlátás szomjazóinak megnyilvánulásai mennyire érvényesek olyan látogatók számára, akiknek a közvetlen élményei a hanyatló kapitalizmus mindennapjaiból

származnak, és a „szegény művészet” hagyományaira épülő és a csoport által használt egyszerű, egykor könnyen elérhető és olcsó installációs anyagok már nem részei a hétköznapijainak. Azt is nehéz megmondani, hogy a magyar historizáló festészet főművei, amelyek átfoglalásával annyit foglalkozott a csoport, olyan magától értőddé és olyannyira tabunak minősülnek-e ma, mint harminc évvel ezelőtt. A Bálna kiállítása ugyanis az 1986-ban a Stúdió éves kiállítására<sup>8</sup> VÁRNAGY TIBOR és FEKETE BALÁZS neve alatt „beszivárogtatott” és nagy hatásának bizonyuló Munkácsy-átíráttal, a *Siralomházzal*, illetve a *Hazám, hazám...*-sorozat (1985) egyéb tagjaival,<sup>9</sup> köztük az 1848-as tematikájú, betiltott komáromi kiállításához készült *Segesvár*-installációval zárul. Kár, hogy ennek a kiállításnak a történetéről nem kapunk közelebbi információkat, bár a már említett, a tavaszi hadjáratot „átalakító” *Tudatfelszabadító hadműveletek* plakát<sup>10</sup> kiemelt helyen szerepel a kiállításon. Ha valamilyen érdemes lett volna a történeti kontextus árnyaltabb bemutatása – s így többek között az ügynökjelentések, illetve a csoportnak a Cserével és az Inconnuval, a VLS-sel, vagy Litván Gábor tevékenységével való kapcsolatát elemző idézetek, szövegek egységes narratívába állítása a *Kilátás Platón barlangjából* című festménnyel (1985), amelyről egyébként a Platón barlangja, proto-artist-run helyszín neve származik –, akkor azt épp a korábban már felsorolt szempontok indokolják.

<sup>8</sup> *Stúdió'86. A Fiatal Képzőművészek Stúdiójának kiállítása*, Budapesti Történeti Múzeum, Budapest, 1986. december 12 – 1987. február 8., valamint Miskolci Galéria, Miskolc, 1987. április 3 – május 3.

<sup>9</sup> A kiállítás szerepel még a *Zrínyi és Frangepán* búcsúja a bécsújhelyi börtönben című Madarász Viktor-parafraízis.

<sup>10</sup> [http://www.artpool.hu/harmas/trikolor/nevek/hejettes\\_szomlyazok.html](http://www.artpool.hu/harmas/trikolor/nevek/hejettes_szomlyazok.html)

**Hejettes Szomlyazók**  
Rügyfakadás, 2017, Új Budapest Galéria © Fotó: Juhász G. Tamás







**Hejtes Szomlyazók**  
Rügyfakadás, 2017, Új Budapest Galéria © Fotók: Juhász G. Tamás



Mindez nem von le jelentősen a kiállítás értékéből, ami leginkább abban mutatkozik meg, hogy átragaszt valamit a látogatóra a csoport tevékenységét meghatározó, szinte sugárzó kreativitásból és az általuk akár Kisrörpusztán, akár Budapesten létrehozott „átmeneti autonóm zónáról.” A *Hommage a Matisse*-hoz (1987) hasonló közös alkotás „benn volt a levegőben”, és nem csupán a HSz, hanem egyéb kollektívák esetében is: adódik a *Demokratikus festmény* létrehozásának említése 1984-ből,<sup>11</sup> vagy Vető-Zuzu kirakatrendező iskolabeli közös festőakciójáé 1982-ből,<sup>12</sup> de a Szomlyazókéval több, személyes ponton is érintkező lengyel Łódź Kaliska tevékenységét<sup>13</sup> is felhozhatjuk példaként. A nyelv, a nyelvi rétegek montázszerű kezelése szembevetően fontos szereppel rendelkezett tehát a munkákban, ez pedig a konceptuális hagyományokhoz kötődő jellegzetesség a nyolcvanas évek jellemzően szenzuális művészetében, és a posztkoncept felé tereli a csoport alkotásainak egy részét. A korai működést meghatározó, 1984-es, elnevezésében avantgárd hagyományokra utaló, élet és művészet avantgárd egységét hirdető, műalkotásnak minősülő kiáltványuk is,<sup>14</sup> a tekintélyrombolás és a fent említett nyelvezet elleni kiállásként a Fiala Képzőművészek

<sup>11</sup> <http://www.artpool.hu/Erdely/Demokratikus.html>

<sup>12</sup> *Színes TV Twist* című kép közös festése. Ld. pl. Simon Zsuzsa: Méhes Lóránt, Zuzu, a festő. *Balkon* 2008/6., 10–21. [12, 13.] [http://epa.oszk.hu/03000/03057/00006/pdf/EPA03057\\_balkon\\_2008\\_6\\_010-021.pdf](http://epa.oszk.hu/03000/03057/00006/pdf/EPA03057_balkon_2008_6_010-021.pdf) (Utolsó letöltés: 2017. július 12.)

<sup>13</sup> A Magyarországon jól ismert és többször is kiállító (Liget Galéria, Budapest, 1989, 1999, 2004; Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 2010), a Hejtes Szomlyazókkal is jó kapcsolatokat ápoló (<http://www.c3.hu/~ligal/hszvszk.html>) művészcsoporthoz tartozó tárlata épp ugyanezen a helyszínen zajlott alig néhány hónapja: *Pótfétaparádé. A Łódź Kaliska csoport kiállítása*, Új Budapest Galéria, Budapest, 2016. október 5 – 2017. január 8.

<sup>14</sup> <http://www.c3.hu/~ligal/helyetteszomlyazok20.html>

**Hejtes Szomlyazók**  
Rügyfakadás, 2017, Új Budapest Galéria © Fotó: Juhász G. Tamás



<sup>15</sup> Ld. 14. számú jegyzet



# Karl-Heinz Adler 90 éves: tipikus és atipikus német sorsok

## Különutak. Karl-Heinz Adler és a magyar absztrakció

Kassák Múzeum és Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest

2017. június 1 – szeptember 17.

KARL-HEINZ ADLER festő- és díszítőművész 1927-ben született. 1944-ben bevonult a hadseregbe, de tüdőbaja miatt leszerelték. A tehetségesen rajzoló fiú, textiltervezői középiskolás évekkal a háta mögött, a háború után 1947-ben beiratkozott a berlini Művészeti Akadémiára, ahol Arthur Degner volt a tanára. Négy év után átment Drezdába, amely Németország 1949-es kettészakítása után az NDK része lett. A szocialista társadalom, az egypártrendszer, a művészet pártirányítása itt is uralkodóvá tette a szocialista realizmust, aminek a párt által a művészeti formákról indított 1951-es vita „rakta le az alapjait.” Az NSZK-ban eközben elvetették az ízlésdiktatúrát, és mindent, ami a göbbelsi „Völkische Kunstra” emlékeztetett, vagy a szocialista realizmusra hajazott. A fiatal írók egy csoportja, a Gruppe 47, radikális politikai, szellemi megújulást követelt, melyet Hans Werner Richter szervezett.<sup>1</sup> A nyelvet alapelemeire bontották, irtották a szófordulatokat, azokat a stilisztikai mozzanatokot, amit a hitelét veszített művészet használt: a hamis pátoszt, a „faji” irodalmat éppúgy, mint az üressé vált formaművészetet, és a belső emigráció gyakran túl bonyolított, nehezen érthető irodalmát.

1949-ben megalakult a ZEN 49 csoport. Tagjai: Willy Baumeister, Rolf Cavael, Gerhard Fietz, Willy Hempel expresszionista festők; Rupprecht Geiger, Fritz Winter absztrakt geometrikusok, és Brigitte Matschinsky-Denninghof szobrász a Bauhaus tradícióra építve deklarálták az expresszionizmus és az absztrakt művészet fontosságát, tagadva a náci ízlésterrort. A figuralitásról való lemondáshoz a valóságban a tárgyak, testek elvesztése, eltűnése, jelentette az alapot. A második világháború után a történelemtől való megszabadulás alapján van jövője az absztrakt művészetnek, vélte Günter Grass (1927) író, egyben grafikus és szobrász, aki maga is járt a berlini Művészeti Akadémiára 1952-től, amikor Adler már a drezdai Akadémián tanulta a szocialista realizmust. Amikor tanárát, WILHELM RUDOLPHOT eltávolították, Adler és GOTTHARD GRAUBNER tiltakozott ez ellen: Adlert kicsapták, míg Graubner az NSZK-ba ment. Baselitz és Gerhard Richter is ezt az utat követte.

Adler maradt, befejezhette tanulmányait, diplomamunkáját, az *Iffjúmunkást*, szocialista-realista stílusban festette meg. A kötelező

penzumokat letudva visszanyúlt ahhoz, amit a plaueni Textilipari Mintarajziskolában tanult, tanárától, WALTHER LÖBELING-től. Tőle hallott a lebomló anyagról, a rendszerek belső törvény szerinti átalakulásáról, a struktúrákról, mert hobbiya, a csillagászat révén ezek döntő szerepet játszottak a munkásságában. Adler az Akadémia elvégzése után a drezdai Műszaki Főiskolán épületplasztikát tanított. Azt tapasztalta, hogy az építésznek nincs térlátásuk, ezért itt nagy hasznát vette az elemekre-modulokra bontásról, variálhatóságról és a szerialitásról egykor tanultaknak. Kollégáival, EVA PIRSAWETZ-cel, HARRY SCHULZEVAL előállított új díszítő kerámiáinak köszönhetően meghívták Picasso műhelyébe. A Kunst am Bau épület-plasztikai szövetkezetben FRIEDRICH KRACHTTAL kidolgozott egy új betonforma rendszert, amit a köztéri szobrászatban is lehetett volna használni, de az aktuális kultúrpolitikának ez is sok volt, csak alkalmazott művészetként tűrte el: az absztraktot üres formalizmusnak tartották, mint az avantgardot. Így Adler első kiállítását 55 évesen, 1982-ben rendezhette csak meg egy kis drezdai galériában *Tervek épületdekorációhoz* címen. A Kassák Múzeumban bemutatott anyaga a korai geometrikus *Rétegződésekkel* (1959–1960) kezdődik. Kollázsait kevés színből, formából szerkesztette. Az egyszerűség mellett a gazdaságosság is szempont volt. Majd a *Szeriálisan gyártott ajtóüveg vázlatokat* láthatjuk 1975-ből, amelyeknek csak egy része készült el. Falterv variációja, amit a Glashütte óragyárnak készített, és a betonelem rendszerre alapozott *Fényoszlop* terv nem valósult meg. Az 1980-as évektől 2006-ig tartó időszakból színrétegződések, formabontások és újra formálások, körök, négyszögek, háromszögek, ívek sorozatai láthatók. A kör és más variációk, faltervek alapján érthető, hogy a sorozat-szerűség, az ismétlés milyen szerves része a műalkotásainak, hogy a véges és a végtelen egyenértékű, hierarchia és középpont nélküli. Megnyitójában MICHAEL MÜLLER-VERWEYEN, a Goethe Intézet igazgatója Adler munkáit az avantgárdhoz mérte, mivel az új ismeret a formában van és nem a tartalomban.

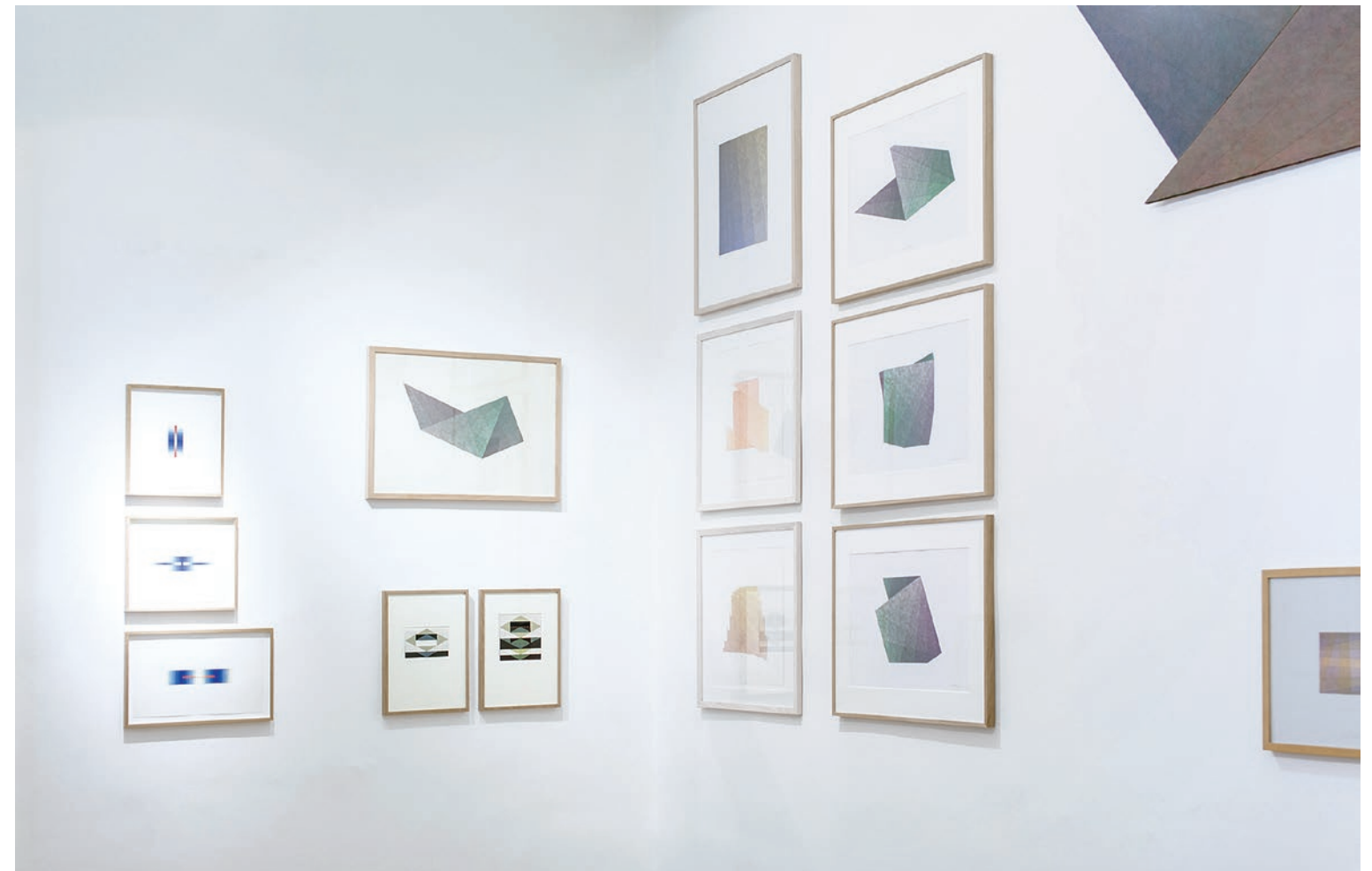
Az akkori helyzetet utólag HEINZ BUDE német szociológus a „Stimmunggal” jellemzi: az NDK-t a '80 évek közepétől a „mozgásképtelen idő” érzete-hangulata uralta, miszerint a helyzet rossz, de nem lesz semmiféle változás.<sup>2</sup> Ugyanez illett Magyarországra is.

<sup>1</sup> A legismertebbek: Heinrich Böll, Hans Magnus Enzensberger, Günter Grass, Walter Jens, Alexander Kluge író-filmrendező, Sigfried Lenz, az osztrák Ingeborg Bachmann, és a kelet-európai, bukóváni születésű, német-zsidó származású Paul Celan.

<sup>2</sup> Egyfajta NDK-s naivitás jellemezte. B. Simon Krisztián interjúja Heinz Budéval, Magyar Narancs. 2017. június 1., 20-21. Ld. <http://magyarnarancs.hu/tudomany/egyfajta-ndk-s-naivitas-jellemezte-104469>



Különutak. Karl-Heinz Adler és a magyar absztrakció  
Kassák Múzeum, 2017. június 1 – szeptember 17. © Fotók: Simon Zsuzsanna







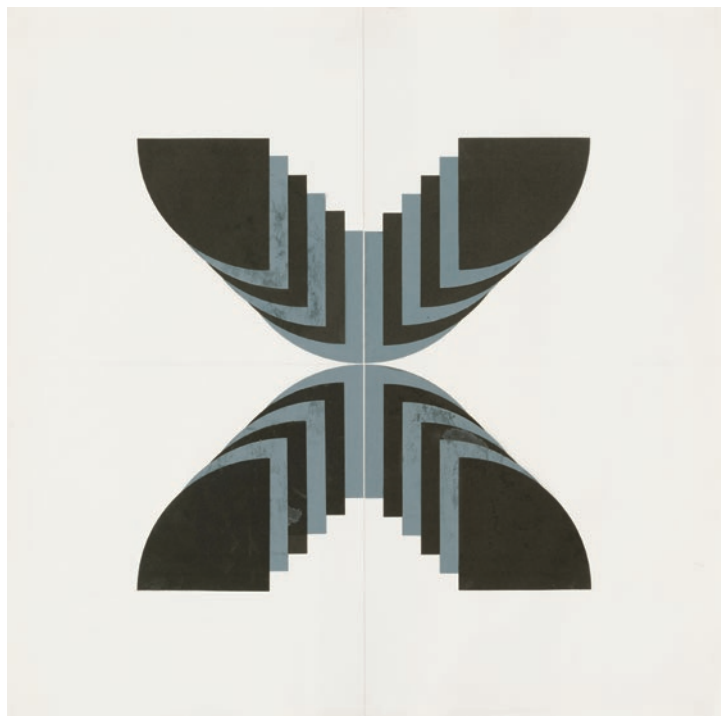
**Karl-Heinz Adler**  
Schichtung mit Dreiecken | Rétegződés háromszögekkel, 1959, kollázs, ingres papír, karton, 60×60 cm | Courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin

A SASVÁRI EDIT és JUHÁSZ ANNA kurátorok által készített idővonal mutatja a szovjet rendszer szerialitását: politikai irányítás = „tarvágás” (NDK), pressziók, tiltások, elszigetelés, művek illegális külföldre küldése. A hatás kettős: BAK IMRE egy interjúban elmondta, nemcsak a katartikus élmény volt fontos, hogy láttak egy amerikai absztrakt geometrikus festményt, azt, hogy „ilyet is lehet”, hanem a pszichikai terhelés is, ami a kelet-európai művészeket nyomta, a nyugatiakkal szemben, akik látták a munkájuk értelmét, ami megalapozta magabiztosságukat.

Adler munkái 1988-ban, a *Nyolc konkrét az NDK-ból* kiállításra eljutottak Budapestre más kelet-német művészekével – FRIEDRICH KRACHT, HORST BARTNIG, HERMANN GLÖCKNER, MANFRED LUTHER – együtt a Józsefvárosi Galériába. Majd a Fészek Klubban a négyrészes *Sumus* (Vagyunk) kiállítás sorozat (1987/1988) kortárs közép- és kelet-európai élő kelet-európai irányzatokat mutatott be, MAURER DÓRA és GÁYOR TIBOR szervezésében.<sup>3</sup> Ugyanebben az évben Adleret meghívták vendégtanárnak a düsseldorfi Művészeti Akadémiára.

A másik kiállításon, a Kiscelli Múzeum lenyűgöző templomterében, a tér adottságait kihasználva, a téma több, új dimenzióval bővül. Adler művészetének térbeli rétegződése itt tapinthatóvá válik, ahogy a szürke betonelemei is. Az idő is tágul: diákkori szőnyegmintáin felismerhetők későbbi alapszínei és a raszterek; a mesterség precizitása és a művész szabadsága. Másrészt a nagy tér kedvez a tematikus tagolásnak, és lehetőséget ad a társadalmi, politikai háttér tárgyi illusztrációjának széleskörű és aprólékos bemutatására. A kurátorok: BRANCIK MÁRTA és LEPOSA ZSÓKA a hazai művészettel kapcsolódást keresve alapos kutatás után dokumentálják ezt, így a kiállítás ívet teremt és nyit egy „retros” jelenre. Megjelenik előttünk a hatvanas évek eleji absztrakt vita, magyarázatként az építészet fontosságára, hiszen ezen a területen tudott a díszítőművészeti irányzat

<sup>3</sup> A négy kiállításon részt vettek: Kocsis Attila, Mengyán András – Gáyor Tibor, Roland Goeschl, Francisco Infante, József Robakowski, Zdenek Sykora, Jiří Valoch – Karl-Heinz Adler, Halász Károly, Herwig Kempinger, Maciej Szankowski, Wolff Weder, Ryszard Winiarsky – Bortnyik Éva-Tubák Csaba, Waltraud Cooper, Gáyor Tibor, Maurer Dóra.



**Karl-Heinz Adler**  
Schichtung mit Viertelkreisen | Rétegződés negyed körökkel, 1959/60, kollázs, ingres papír, grafit, karton, 76×76 cm | Courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin | Photo: Uwe Walter, Berlin

nyilvánosan, maradandó formában megjeleníteni, alkalmazott művészetként. Ekkor már előtérbe került a formatervezés. A házigyári lakásépítéssel törvényszerűen együtt járó tipizálást és méretkoordinációt Adler említett betonforma-rendszer rajza mellett a hazai házigyári konyhaprogram tervezési dokumentumai mutatják be. Az ergonómiai célok eléréséhez tipizálták a mosogató kezek mozgását, amihez a kurátorok összművészeti nézőpontjának „megjelentéseként” Maurer Dórának a mozgásfázisok felcseréléséről szóló fotósorozata jelent háttérinformációt. Az ergonómia mellett esztétikai szempontok is segítettek a művészek bevonását az iparba: így láthatjuk a bonyhádi edénygyárban készült tűzománcot, vagy egy gyár szindinamikájának tervét. A kiállítás a ritkaságba számba menő tárgyak mellett tanulmányokkal, tényekkel, kitűnő videóinterjúkkal ad átfogó, valós képet a korról, reagálva a köztudatban létező téveszmékre, melyek nem vették tudomásul, hogy a szocialista realizmus mögött mindig ott volt a progresszió. A kiállítás drámai befejezése az értékek „hűlt helye”: leporellón jelzik a fővárosban meglévő és az eltűnt műveket vagy valamikori helyüket, és a látogatók visszajelzéseit várják a rejtett értékekről.

**Józsa Bálint–Kovács Ferenc**  
Dombormű, 1974, Déli pályaudvar © Fotó: Lugosi Lugo László



C SERBA JÚLIA

## Tárlat a garázsban

### Kortárs képzőművészet a Mont-Blanc árnyékában

Saint-Gervais-les Bains

A gazdasági válság, és ennek hatására néhány ipari ágazat visszafejlődése Franciaország több régióját hozta nehéz helyzetbe. Ha azonnali eredményt nem is hozott, de hosszabb távon bebizonyosodott, hogy jól döntöttek azok a kis- és nagyvárosok, községek, amelyek felismerve a kultúrában és a művészetben, azon belül is leginkább a kortárs képzőművészetben rejlő lehetőségeket, múzeumaik modernizálásával, biennálék, szalonok, fesztiválok szervezésével, művésztelepek és kortárs művészeti központok létesítésével igyekeztek új lendületet hozni településeik életébe. Ezzel egyrészt javult a helyi lakosok közérzete, másrészt a turisták számára vonzóbbá tett helyszínre érkező látogatók számának növekedése némi gazdasági élénkülést is hozott. Ebből a törekvésből fejlődött ki napjainkra az tendencia, hogy egy magára valamit is adó francia település vagy város fontosnak tartja, hogy valamilyen formában helyet adjon a kortárs képzőművészetnek.

**Sobekcis**  
© Fotó: Jean-Yves Raffort | Commune de Saint-Gervais



Jó példa erre a hatezer állandó lakossal rendelkező Saint-Gervais-les Bains, amely tulajdonképpen meglepedhetne mindazzal az adottsággal, természetes gyógyvizével, földrajzi elhelyezkedésének előnyeivel, a hegyvidék szépségével, a Mont-Blanc mindig havas csúcsának látványával, ami minden gond nélkül élénk turizmust biztosít számára. A kisváros polgármestere, JEAN-MARC PEILLEXGOND azonban azt vallja, hogy mindez nem elég, mert egy város akkor képes továbbfejlődni, ha kellően dinamikus, márpedig ehhez sok egyéb mellett elengedhetetlenül szükséges a kortárs képzőművészet jelenléte is. Magyar hallgató számára szinte mellbevágó nyilatkozat egy kisvárosi polgármestertől, a meglepetést és irigységet pedig csak fokozta, hogy véleményével, amint e sorok írója is tapasztalhatta, Saint-Gervais lakói is egyetértenek. Ennek releváns bizonyítéka az a sok önkéntes résztvevő, aki munkájával vagy egyéb módon járult hozzá lakóhelye legújabb képzőművészeti vállalkozásának megvalósításához.

A napokban felavatott 2KM3 contemporary art platform legalább olyan szokatlan helyszín, mint a már néhány éve létrehozott kiállítóhely, a Pile Pont Expo, ami a helyi viadukt egyik tartópillérének belsejében működik. A 2KM3, aminek neve a kiállítási tér köbméterben kifejezett méretét jelzi, valójában a városka nyilvános parkolója, ami ezen túl eredeti funkciója mellett egyben huszonnégy órán át nyitvatartó ingyenes tárlat is. Az 1983-ban épült földalatti parkoló tizenegy szintjének sűrű betonfalait bocsátották tizenkét művész rendelkezésére, akik közül korábban többen is a street-art területén szereztek gyakorlatot abban, hogy monumentális méretű, durva felületekkel dolgozzanak. Erre annál is inkább szükség volt, mivel egy-egy alkotónak egy szintet, vagyis 450 m<sup>2</sup>-nyi falfelületet és 500 m<sup>2</sup>-nyi mennyezetet kellett festménnyel beborítania. A hatalmas méretek és a korlátozott időtartam mellett az is komoly kihívást jelentett a résztvevők számára, hogy figyelembe kellett venniük azt a vizuális változást, amit majd az ott parkoló autók jelenléte okoz. A homlokzat és minden egyes szint elkészítésének, a művek szakszerű és energiatakarékos megvilágításának anyagi fedezetét más és más szponzor biztosította. A helyi gyógyfürdő mellett volt köztük szállodatulajdonos, festékgyár, építőipari





Swiz  
© Fotó: Jean-Yves Raffort |  
Commune de Saint-Gervais

vállalat, ingatlanügynökség és játékaszinó is. A parkoló előkészítését, kitakarítását és a falak alapozását önkéntesek végezték, de helyi éttermek, szállodák, busztársaságok és lelkes nyugdíjasok is hozzájárultak a megvalósulás sikeréhez. Volt olyan művész, aki kis méretben elkészített, részletesen kidolgozott tervvel érkezett, míg más csak elméletben készült fel, és munka közben született ötletektől vezérelve hozta létre alkotását. Ez utóbbi módszer a kivitelezésre kapott kéthetes időtartam miatt kockázatos vállalkozásnak bizonyult, de végül azok is időzavarba kerültek, akiknek a helyszínen kellett szembesülniük azzal, hogy papírra vetett elképzelésüket módosítaniuk kell, vagy mint ZOER (FRÉDÉRIC BATTLE, 1985) esetében, félredobni az eredeti munkatervet, és újragondolni a feladatot. Ráadásul Zoerre az alkotói munka mellett, sok egyéb tennivaló is hárult, mivel IRSUT-tal (HUGUES CHEVALLIER), az utcai művészettel foglalkozó Kill Art Factory társaság elnökével, egyben a környék népszerű szakácsával közösen a 2KM3 kurátora is volt. Valóságos performanszt adott elő a szerb SOBEKCIS (IVAN ÉS NIKOLA GAJIC, 1991). Az ikerpár elképesztő összeszokottsággal, mindössze négy nap alatt készítette el absztrakt és – autó-motor részleteket ábrázoló – figuratív elemeket vegyítő falfestményét. A spanyol FELIPE PANTONE, akinek munkáin a graffiti és a kinetikus művészet találkozik, társaival ellentétben az élénk színek helyett megmaradt a szürke különböző árnyalatainak tartományában. Ezzel, talán akaratlanul is, olyan teret hozott létre, ami az áttöréseken keresztül a másik szintről „átlépő” színekkel együtt, Le Corbusier építészetét idézi. VELVET, akinek egy bölcsődei hálózat volt a szponzora, stílszerűen egy gyerekkönyvből vett motívumokkal változtatta derűssé a korábban nyomasztó érzést keltő, lehangoló garázst. A graffititól induló, Londonban tipográfiai stúdiót működtető Roids MSK festészetében jelentős szerepet kaptak a grafikai elemek, míg a jelenleg Berlinben élő és ma már műteremben dolgozó francia JAW munkájába beépítette az áttöréseken keresztül látható külső környezetet is. SWIZ mintha gyerekkorunk színes mozaikjaiból állította volna össze kompozícióját, a tudományos képzettséggel rendelkező és a párizsi École des Beaux-Arts-on is diplomázott ÉTIENNE DE FLEURIEU pedig az égből lehozta a csillagokat a legelső szintre. Az argentin ELIAN CHALI úgy tekintette az adott teret, mint egy monumentális szobrot, és ezt primer színekkel festett felületekkel igyekezett nyilvánvalóvá tenni. Az argentin SATONE kaleidoszkop szerű falfestménye a graffiti, a design és az absztrakt festészet keverékéből született, a homlokzat az olasz STEN és LEX munkája.

A „garázstárlat”, amellett, hogy néhány valóban figyelemreméltó munka alkotja, egy érdekes jelenségre is rávilágít, nevezetesen arra, hogy mint minden avantgarde mozgalmat, úgy a street-artot is elérte a konformizmus. Művelőinek egy része mögött már galériák állnak, utca helyett műteremben festenek, esetenként megrendelésekre dolgoznak tűzfalakra, épülethomlokzatokra és más kínálkozó felületekre, kielégítve ezzel a világ nagyvárosainak egyre növekvő igényét. És egyre többen vannak azok is, akik a spontaneitást a tanult művészettel váltották fel. (Mindezek ellenére nagyvárosok utcáin járva, az epigonok graffitijai mellett, természetesen napjainkban is felfedezhetők új, izgalmas és autentikus falfestmények.)

A másik kiállítóhely, a Pile Pont Expo jelenleg Elodie Boutry in situ készített installációjának ad otthont. A roueni École des Beaux-Arts-on végzett és eredetileg murális festéssel foglalkozó képzőművész munkamódszerének egyik meghatározó jellemzője, hogy saját maga által felállított korlátok között dolgozik. Az installáció címét, *Cosmicisme (Kozmicizmus)*, Howard Phillips Lovecraft amerikai írónak az emberiségre vonatkozó pesszimista filozófiájától kölcsönözte. A betonkatedrálisra emlékeztető helyszín kilenc méteres belmagasságával, 160 m<sup>2</sup>-nyi alapterületével, szürke falaival, már önmagában korlátokat szab a művész számára, ehhez adódik a saját maga által felállított kritérium. A matematikai Padovan-sorozatba épülő installáció különböző méretű piramisok-csoportokból áll, amelyek összességükben spirálformát képező, bejárható útvonalat képeznek. A száztiz különböző méretű egyenes vagy ferde piramis mindegyikének alapja olyan egyenlőoldalú háromszög, amelynek oldalmérete mindig a 60 cm többszöröse. Elodie Boutry ezeket a elemeket háromdimenziós festményeknek tekinti, amelyeknek minden oldalát akrillal, pasztellel vagy ceruzával színezte be, számításba véve az egymással érintkező színek, és a felületek simaságának, érdességének összhangját. A vidámnak tetsző, élénk színek mögött, amelyek erőteljességét felerősíti a szürke falfelület, ott rejtőzik a művészt mélyen foglalkoztató „egyszer minden elmúlik” gondolat. Valószínűleg ez is befolyásolta korábbi döntése megváltoztatásában. Az eredetileg megsemmisítésre ítélt alkotás alkotóelemei, részben környezetvédelmi megfontolásból az újrahasznosítás szellemében, másrészt a szerény anyagi lehetőségekkel rendelkező, de a kortárs művészt iránt fogékony látogatókra gondolva, a kiállítás bezárása után (2017. szeptember 27.) szimbolikus összegért bárki által megvásárolhatók lesznek.

HEMRIK LÁSZLÓ

## Festészeti monológok

### Ötvös Zoltán munkáiról

A monológ a drámairodalom, illetve a színpadi játék dramaturgiai eszközkészletének egyik fontos eleme, de hétköznapi kommunikációs jelenséget is értünk alatta. Közös lényegük: betekintést nyerni egy személy, egy individuum belső gondolatfolyamába, érzéseibe, vívódásaiba. A kívülállónak, ha van egyáltalán, csupán egyetlen dolga akad, hagyni a monológ folyását. A hallgatás, a meghallgatás gesztusa e kommunikációs szituáció feedbackje, mely akkor is a rendelkezésre áll, ha fizikailag nincs jelen a passzív fél.

A képzőművészet körébe tartoznak a legmagányosabb tevékenységek, így például a festészet is. A magány, az intimitás, a bezártság szükségyszerűen vezet a monológhoz. A festészeti alkotást értelmezhetjük egy vizuális kódrendszerrel írt monológként is. A modern kori művészet befogadó oldala éppen erre a sajátos monológra kíváncsi, azzal a megszorítással, hogy vannak, akik éppen emiatt mozognak idegenül az amúgy is sokszorosan plurális kulturális térben.

Ötvös Zoltán  
Monológ, Neon Galéria, 2017



A monológ fogalmát kiterjeszthetjük az egyes műtárgyról a teljes alkotási folyamatra is. A teremtő aktusok monológjai szabják meg a művészi tevékenység minden apró részletét. A „klasszikus” időkben egyszerűbb volt a képlet, hiszen a művészet sokkal szorosabban kötődött néhány primer tradícióhoz, melyek aztán kijelölték a lehetőségeket és megszabták a korlátokat. Ma már a kulturális szövedék szétszakadozóban, azokat az egyéni látásmódok igyeksenek összetartani, avagy tovább lazítani, feszegetni.

A monológ fokozott önreflexió, de nem a magára hagyatottságot, kóros befelé fordulást, vagy a külvilág kirekesztését jelöli. A monológ, paradox módon, intenzív dialógusokból épül fel. Az ember egyaránt rendelkezik öntudattal és a világ önképével. A művész végtelenített monológjai az én belső tartalmain és a társadalmi-kulturális információk bonyolult dialógusán alapszik: erre bizonyosság minden művészi projekció.

ÖTVÖS ZOLTÁN eddigi életműve a művészi monológ összetettségét (is) demonstrálja. Nem véletlen volt tél végi kiállításainak címe: *Monológ*. Igen, két kiállítása, ami egy. Egy monológ a Fészekben, egy a Neonban. A monológ tehát minimum két pólusú aktus. A művész útjai, ha tetszik, sétányai, sugárútjai, hol eltartanak egymástól, hol párhuzamosan futnak egymás mellett, hol pedig metszik egymást. A monológ több szólamban szól, miközben egy életmű koherenciájáért, egynyelvűségért, megint csak némi paradoxonnal, a művek több pólusú kommunikációja a felelős. Különböző műfajok, képtípusok, technikai megoldások bontják ki a témát, hogy aztán az egyes alkotások más-más tónusokkal járuljanak hozzá az egész láttatásához, és ahhoz, hogy az egész miféleképpen alapszik az autonóm egészként létező részelemeken. A táj képe állandó mozgásban van. Ez azért is lehet így, mert Ötvös elszakadt a jellemző alkotói folyamat sorrendiségétől: nem az olajképek jelentik a végállomást, hanem a rajzok és az akvarellek.

1 Ötvös Zoltán: *Monológ*, Neon Galéria, Budapest, 2017. február 7–25.; Fészek Galéria, Budapest, 2017. február 7 – március 3.





**Ötvös Zoltán**  
Le Orado-Monolog III., 2016, olaj, vászon, 100 x 170 cm

További monológteremtő összetevőkhöz jutunk, ha az egyes művek, műcsoportok keletkezéstörténetéhez nyúlunk. A várost – Marseille-t – két városrész segítségével idézi meg a festő: az egyik a Prado sugárút kettős fasora, míg a másik az egykoron a nagykereskedők rezidenciáival övezett Canabière, melyhez egy régi képeslap szolgált előképpül. Ötvöst szoros kapcsolat fűzi ezekhez a helyekhez. Mert a monológ nem hirtelen szeszély! A művész többször járt a dél-francia nagyvárosban, és már többször belefogott ezeknek a témáknak a megfestésébe. Ötvös képi világát mindig is átjárta a személyesség.

A téma, az ahhoz kapcsolódó emlékek, benyomások egymásra torlódhatnak az alkotásokban. A posztmodernbe merített alakok, a 19. századi épületek, a szimbolikus alakzatok, Marseille kedélyes aranykora beazonosíthatatlanná teszi a képek időbeliségét: vonatkozik ez a látványra, de a mű keletkezési idejére is akár.

Fontos szerephez jutnak a múlt idejű staffázs-figurák is a képeken, melyek nem egyszerűen a primer optikai izgalmak kedvéért kerültek a felületekre. Ezek az emberalakok anekdotáznak, történeteket mesélnek egy kicsit filozofálnak, ergo dialogizálnak, monologizálnak. A jó bornak hosszan lecsengő zamata, ezeknek a képeknek pedig tartósan megmaradó hangulata van. A hangulatok intenzitása jellemzően gyengébb az érzelmekénél. De ez a „gyengébb intenzitás” nem leminősítés. Míg az érzelmek erőteljes reakciók a környezetre, a környezeti változásokra, a hangulat viszont jóval tágasabb lelki állapot, az adott pillanatot egészen távoli létélményekig nyújtja. Ötvös képei hosszú és pozitív amplitúdón egzisztálnak. Finom érzékiségüket a Mediterráneum szavatolja, távoli mandulafenyő-illat, derű és napérele színek. Képeinek fegyvermezzett, de nem szigorú struktúráihoz puha finomságú meglepetések ütköznek, amit a melankólia ugyanúgy átölel, mint a friss felületekből s a szabadon mozgatott figurákból áradó, sajátos humor. Ebben a hangulatban jó lenni.

Ötvös művészetében a táj áll a központjában, a táj, amellyel mindig történik valami.

Ötvös számára azért kell a tájélmény, hogy képpé rendezze azt, még hozzá úgy, hogy abban ne a valóság tetten érése, a valóság másának a leképezése vagy az érzelmek erőteljes projekciója, esetleg a táj teljes átírása valósuljon meg – ennél sokkal árnyaltabb művészi szándékok vezérlik. A táj ősi materiája elemi struktúrákat, alapvető képi rendszereket, új művészi lehetőségeket kínál a számára: a táj által mindig rendelkezésére áll a fény, a kompozícióval való szabad kísérletezés valamint a képi hozzárendelések lehetősége.

Hogy még összetettebbek legyenek ezek a monológok, Ötvös olyan képeket is beemel a művészetébe, amelyek a további áttételeknek köszönhetően egyre távolabb kerültek például Marseille köztereitől, és immár egy másik történetbe, egy másik vízióba, hangulati mezőbe visznek bennünket. Darazsak zsongnak a faszor fölött, álomképpé lényegül Canabière enyészpontja körüli terület, és néhány emberalak Ötvös korábban használt szimbólumainak alkotóivá válik.

Monológok: van miről beszélgetni!

KOZÁK CSABA

## Biomorph rajzok és szobrok

### Gerle Margit kiállítása

Széphárom Közösségi Tér, Budapest

2017. július 7–29.

GERLE MARGIT 17 új grafikájának egy része nátron- és csomagolópapírra, míg a többi akvarellpapírra készült. A művésznek a hordozó felület mindig csak másodlagos; az, hogy valaki kizárólag Fabiano papírra dolgozik, még nem garantálja a minőséget. És ez fordítva is igaz: szélből, homokból, vízből, hulladékból is lehetséges kiváló műtárgyat csinálni. A fehér, sárgás, barnított háttereken különböző organikus alakzatok tűnnek fel, melyek áramló mozgásban, folyondárosan összekapcsolódva felelnek egymással. A művekbe bármit beleláthatunk, hiszen ezek az amorf foltok, pacák, szerves fragmentumok mindenképpen más-más valós formációkra emlékeztethetnek. Az amöbák, sejtek, a zoológia és botanika mikrovilágaira hajazó művek a rajzok virtuális teréből kilépnek, s a harmadik dimenzióba terjeszkednek azáltal, hogy mozgásfázisokat rajzolnak ki, fényárnyékkal játszva ellenpontosznak a részletek, miközben rések, lyukak nyílnak ki testeiken, Gerle a biomorph formák kontúrjait gazdagon tölti fel: satiroz, pöttyöket, foltokat telepít beléjük, páva-mintázat, bagoly-szemek tűnnek elénk. Ez egy árnyékos-árnyékolt világ, ahol tépelt, szélfűtta, egérrágtat részletek, tekergő kacsok, sugaras indák, burjánzó mikrovilágok állnak össze, hogy egy művészeti makrovilágot hozzanak létre. Nem mindig békés ez a folyamat, hiszen a lágyan hajlított kontúrok néha ragadozószerű karmokat, tüskéket növesztenek. Másutt tobozokra, tulipánokra emlékeztető nyúlványok is felsejlenek a peremvidékeken. A színvilág hol minimalizált, csak a fehér-fekete és ezek köztes árnyalatai dominálnak, míg másutt piros-zöld-kéksárga-barna lehetlenyi koloritás jelenik meg a sziluettek szaggatott szélein, de van, hogy a képtéren belül is színezi a motívumot. Fekvő és álló formátumú grafikai lapjai közül is kiragygta az utolsó munkája, négyes osztású műve, melynek eredetéről elmondta, hogy kertjében különböző napszakokban fotózta a fák vetette árnyékokat, majd azokat rajzolta meg, egészítette ki, parafrázálta. A kereszt alakban installált, negyedelt mű lapjai között pár centis fehér járatok húzódnak, de még így is egyértelmű az összetartozó vonalvezetés. A háttértörténet nélkül is világos a vegetációra való utalás, hiszen a fa törzse, koronája, folyondárok, ágak és gallyak szövevénye rajzolódik ki, de ha közelebb megyünk a képhez, akkor halványan látható, hogy ez a mű is színezett. Egy másik négyes sorozatán is amorfa berendezkedés, ám hangszíves fekete csíkok/sávok tördelik meg a műveket. A tus, filc, színes ceruza alapú munkákon ugyanúgy megjelennek pöttyös, foltos, szeles, hullámozó, tördelt, szaggatott motívumok, de ez már egy sokkal erőszakosabb világ. Ha a korábbiak a növényi-állati létre utalóak, akkor ez inkább az emberre vonatkoztatható, mert a drámaibb fogalmazás megtöri a korábbi munkák szelídségét.



**Gerle Margit**  
Biomorph 05., 2015, ceruzarajz, 70 x 100 cm



**Gerle Margit**  
Biomorph 14., 2017, páncélkarton, 50 x 120 x 35 cm

A pályája elején keramikusként, majd építészeti munkákkal is foglalkozó, képzőművészként jegyzett Gerle Margit tárlatán 12 absztrakt kispasztika is található. Három színezetlen, rétegelt fából van megszerkesztve. Itt látszik az architektonika hatása, hiszen a térbe léptetett lebegő/levegős munkái ugyanolyan stabilan állnak meg három alátámasztási ponton, mint azok, amelyek több ponton érintkeznek a posztamenssel. A többi térplasztika egy különleges anyagból készült. Gerle a hat rétegű páncélkartonra Hollandiában lelt rá, ahova 2000-ben ösztöndíjasként hívták meg. Hertogenboschban, az Európai Kerámiai Központban a világ számos országából érkező ipar- és képzőművész, valamint építész kollégájával együtt anyagkísérleteket folytatott. Ezek lényege a különböző anyagok – így például a papír és az agyag – összeilleszthetőségének, egymáshoz való rögzítésüknek, csapolásuknak lehetséges variánsai voltak. Kutatásai során a szilárdságra, időállóságra is ki kellett, hogy terjedjen a figyelem, hiszen a papírpép öntésének ugyan különböző módszerei vannak, ám a fő szempont mégis az volt, hogy új esztétikumot, új értéket tudjon teremteni egy eddig ismeretlen terepen. Nem véletlen, hogy munkamódszéréről Japánban előadások tartására kérték fel.

Az itt kiállított páncélkarton művei egy része színezetlen, monokróm halványbarna, míg vannak olyanok is, melyek rózsaszínre, sárgára, lilára, halványzöldre, alig-kékre színezettek, ám oldalaitak mindig az eredeti, rétegelt állapotukban hagyja meg. A fekvő és az ég felé törő művek egyensúlyi helyzetre törekszenek, bármennyire is légiésen instabilnak tűnik alátámasztásuk. A munkák aszimmetrikusan építkezve kapcsolódnak egymásba. Testük hol behorpadó lyukakkal, hol hosszúkás féregjáratokkal kinyílik, átláthatóvá, átjárhatóvá válik. Fragmentumaik hol háromlábú lényként támaszkodnak a talajra, hol pillangószárnyakat növesztve repülni vágnak vagy éppen hídként kötik össze a részleteket.



inside express →

BIRGIT JÜRGENSSEN

Nest, 1979, ff fotó

© Estate Birgit Jürgensen / Courtesy of  
Galerie Hubert Winter, Wien /  
Bildrecht Wien 2016  
SAMMLUNG VERBUND, Wien









**balkon.art**

