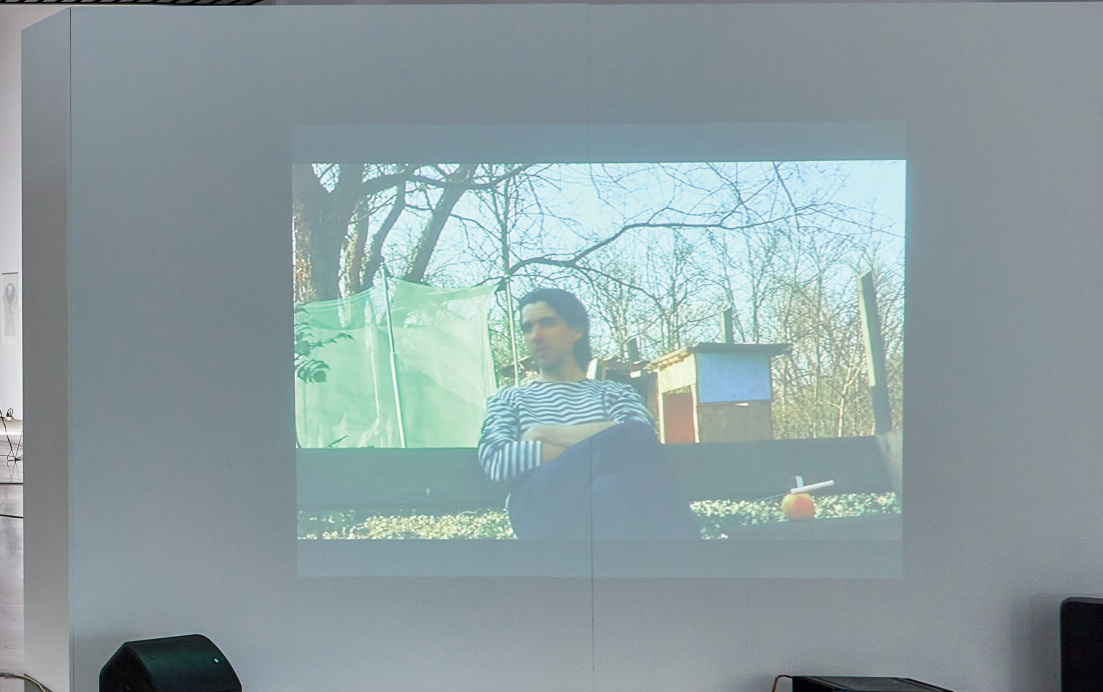


Balkon

2021_8

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest





KRISTÓF KRISZTIÁN

Rövidlátók szobra, 2021

A madarak tapsolnak, amikor felszállnak
Szemlélődési példagyűjtemény
(részlet a kiállításból)

2021. június 26 – október 31.
Paksi Képtár

© Fotó: Biró Dávid

← i n s i d e e x p r e s s

**FUSZ MÁTYÁS,
KRISTÓF KRISZTIÁN,
ZALAVÁRI ANDRÁS**

A madarak tapsolnak, amikor felszállnak
Szemlélődési példagyűjtemény
(részlet a kiállításból)

2021. június 26 – október 31.
Paksi Képtár

© Fotó: Biró Dávid

4



**NIKOLAUS GERSZEWSKI – PETER
ABLINGER:** Az újról, ami mindig
is ott volt | Beszélgetés zenéről,
művészetről, politikáról
és igazságról

14



MÁRKUS ESZTER: „Szeretek
nézni” | *A madarak tapsolnak,
amikor felszállnak – Szemlélődési
példagyűjtemény* | Fusz Mátyás,
Kristóf Krisztián és Zalavári András
kiállítása

20



ÁFRA JÁNOS: „Kezdetben volt
az Ige, és az Ige Istennél volt...” |
Evangélium 21

24



SZÉPLAKY GERDA: A szétszóródás
művészeti stratégiái | Duliskovich
Bazil legújabb műveiről – az eddigi
életmű tükrében



30

Zéro szint | **SIRBIK ATTILA** beszélget
DULISKOVIČ BAZILal



33

DARIDA VERONIKA: Visszatérés
Velencébe (Velencei sétanapló I.)



40

ÁFRA JÁNOS: „Ez a jövő, ami most van” |
Interjú Janka Vukmirral, a 90s: Scars című
kiállítás kurátorával

Főszerkesztő:

HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

Szerkesztők:

HERMANN VERONIKA
hermann.veronika@gmail.com
SZÁZADOS LÁSZLÓ
szazadoslaszlo@gmail.com
SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA
zsuzsanna.szegedymaszak@gmail.com

Grafika:

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. 2. • balkon@c3.hu
<https://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 az Írók Boltja,
a Ludwig Múzeum, a FUGA és az ISBN könyv+galéria.
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt.
Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK).
Előfizethető Budapesten az ÜLK kerületi ügyfél-
szolgálati irodájánál, a hírlapkézbesítőknél, a Hírlap-
előfizetési Irodában (HELIR): Budapest VIII., Orczy tér 1.
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


Nemzeti Kulturális Alap

Az újról, ami mindig is ott volt

Beszélgetés zenéről, művészetről, politikáról és igazságról

1. Zenefogalom

Nikolaus Gerszewski: Kedves Peter, bevezetésképpen kezdjük egy általános kérdéssel: milyen a viszonyod a „zene” fogalmához és az „új” kategóriájához?

Peter Ablinger: A zene fogalmát én személy szerint jobban preferálom, mint például a hangművészet vagy egyéb hasonló kifejezéseket, és ami-lyen régimódi vagyok, az „új” kategóriájáról is könnyedén lemondok. Az én gyakorlatom nem az „új zene”, hanem a „zene”.

NG: Ugyanakkor ez nem akadályoz meg abban, hogy alkalmanként túllépj azokon a határokon, ahol a zenét még zenének érezzük, akár a hanginstaláció és a konceptuális művészet területeire. 2008-ban volt egy kiállításod Berlin egyik kortárs művészeti kiállítóterében, a Haus am Waldsee-ben, amelyen többek között a híres beszélő zongorádat is bemutatták; de más kompozícióidban is előszeretettel alkalmazol „zenén kívüli” hanganyagot, mint például nyelvet, járművek zaját vagy éppen elektronikus zajt. Miért fontos számodra mégis a zene mint gyűjtőfogalom, és hogyan definiálnád azt?

PA: A zenét én azáltal definiálom, hogy csinálom. Minden egyes darabom ennek a definíciónak a potenciális elmozdítása. Ha a műveimben olyan anyagokat is szerepeltetek, amelyeket pár évtizeddel ezelőtt még nem kezeltek zeneként, az számomra nem annyira a zenefogalom kiterjesztéséről szól, pláne nem multimédiáról. Ezt inkább úgy értelmezem, hogy ahhoz, hogy a saját hazámat jobban megértsem, néha ki kell mozdulnom onnan. Ilyenkor aztán a zenét például a képzőművészet perspektívájából szemlélem, noha az utóbbi önmagában nem kifejezetten foglalkoztat – annak nézőpontja érdekel, az a megközelítésmód, amellyel az „én dolgomhoz”, a zenéhez viszonyul.

NG: Meg tudnád fogalmazni, hogy a zene – vagy a te zenéd – mennyiben más a képzőművészet felől, pontosabban mi az, ami onnan nézve megváltozik? Mondanál esetleg egy konkrét példát arra, amit a képzőművészet területére tett kirándulásról hazavittél magaddal?

PA: Erre rengeteg példám lenne. Hogy csak néhányra utaljak: a zaj témájával kapcsolatos koncepcióimat a monokrómia mindig is kísérte, tehát olyasvalami, ami a zenében addig – legalábbis ebben a formában – nem létezett. Hasonló a helyzet a „fonorealisztikus” munkáimmal, amelyeknek már a meghatározása is áthallásos a fotórealizmus fogalma miatt. Valamint, amikor a hallgatást oly módon tematizáltam, hogy az független a hallott dologtól – ami adott esetben ahhoz vezetett, hogy a hangzásról is teljesen lemondtam –, először le kellett mondanom mindenről, amit egy klasszikus értelemben vett koncerthelyzethez kapcsolunk, és olyan előadásformáig, anyagokig visszanyúlnom, amelyek a hallgatást megfigyelhetővé tudták tenni a számomra – mint például a *Weiss/Weisslich* című sorozatom esetében.

NG: Ott van LA MONTE YOUNG Composition 1960 #7 című kompozíciója, amellyel YVES KLEIN nagyjából egy időben írta a Monotone Symphony-t. Azóta megszületett a „drone” zene műfaja, amely véleményem szerint a monokróm festészet akusztikai megfelelője. A zaj a szürke színnek, azaz a színek egyfajta piszkos keverékének feleltethető meg, így kivételként tekinthetünk rá. MERZBOW pedig már 1979 óta foglalkozik a különböző színes zajokkal. A te pozíciód természetesen eltér a fent említettektől, főként anesztetikus jellege miatt, ami talán nem minden munkádról mondható el, de a zaj-darabokat mégiscsak így jellemezném. A drone és a noise zene műfajában, amit La Monte Young „dream music”-nak nevez, nem annyira a hallgatás kutatásán, mint inkább a pszichoakusztikán van a hangsúly. A fonorealizmus ellenben előtted tényleg nem létezett. Valószínűleg eleve csak a digitális technológiának köszönhetően vált lehetségessé. Vagy elvileg számítógépek nélkül is megoldható lenne, hogy például egy emberi hang frekvenciaspektrumát átszámoljuk hangszerek hangjaira?

PA: Egy Yves Klein-féle D-dúr hármashangzatot én nem tartom felületnek, még akkor sem, ha az időben nem változik semmi. Ez egyaránt érvényes egy tiszta kvintre – mint La Monte Youngnál – vagy egy drone zenére. Merzbow valamelyest textúra nélküli, többé-kevésbé sima felületeit személy szerint csak a 90-es évek utáni darabjaiból ismerem, és azokat sem régóta. Szóval csak azt mondom: számomra ez ilyen. Valami mást kerestem, valamit, amit a zenetörténetben nem találtam – nem is beszélve arról, hogy 19 éves jazz-zenészként az általad említett példák közül amúgy sem ismertem egyet sem. Malevicset viszont ismertem. És ez volt az, amit akartam.

Az, hogy a zajt szürkének képzeled el, nyilván a te sajátos érzékeléseden múlik. Anesztetikus aspektusokat én is látok, de szinte csak akkor, ha tiszta fehér zajról van szó – az talán oly módon anesztetikus, mint a fekete négyzet.

A „fonorealizmus” alapelve: egy hangfelvételt átültetünk hangszerekre. Vannak persze különbségek, hogy ezt ki hogyan csinálja. Ennek az alapelvnek azonban – legalábbis a hangzó műfajon belül – jóval hosszabb előtörténete van, mint a monokrómiának, bizonyos értelemben ugyanis ez már a metrikus költészet felfedezésével kezdődik. Úgy is tekinthetünk rá, mint a nyelv nyelvre, a „természetes” nyelv digitálisra fordításának

egy módjára, mivel a metrikus költészet digitális nyelv; és zenei, mivel metrikus. E történet egyik kifejezetten érdekes fejezete a beszélőgépek (Sprechmaschine) feltalálása a 18. század végén, a 19. század elején, amelyekből aztán a véletlen folytán a telefon és a számítógép is megszületett. (Erről hosszabban is írtam, ami az alábbi linken olvasható: https://ablinger.mur.at/speaking_piano.html). Majd a 20. században Janáček a beszélt nyelv transzkribálását minden zeneszerzés-szakos hallgatójának úgy ajánlotta, mint a képzőművészek az akt rajzolását. Nagyjából 1979 óta pedig Klarenz Barlow a nyelvet is lefordította hangszerekre. Nagyjából erre az időre datálhatók az én nyelvimitációs kísérleteim is (Sprachimitation), amelyeket a Free-Jazz-Ensemble nevű formációmmal mutattunk be (<https://ablinger.mur.at/zettel-donaufuerst.html>). Idáig a nyelv zenei fordításának (Sprachübertragung) rövid története. Semmi nincs, ami csak új.

Szigorúan véve azonban most mégiscsak összemossunk néhány dolgot: a fonorealizmus nem redukálódik a nyelv zenei fordítására. Az anyag, amellyel elkezdünk dolgozni, bármi lehet, ami kiad valamilyen hangot: egy kakukk, egy lovaskocsi, a vihar, egy vonat, egy acélgyár vagy a madárcsiripelés. Érted, hova akarok kilyukadni: a fonorealizmus (elő-)története éppen olyan hosszú, mint a zenéjé. A hangok utánzása (Stimmen-imitieren), valamint a hangokkal történő utánzás egy alapvető antropológiai tényező, illetve nem csupán antropológiai, hanem éppúgy ornitológiai is.

NG: Igen, ez világos is volt, az általad említett példák viszont még más előjellel bírtak: ezek esetében nem egy adott hangobjektnek (Klangobjekt) a zene eszközeivel történő, „fotórealisztikus” leképezéséről van szó, hanem inkább arról, hogy a saját kompozícióink számára anyagot generáljunk? Ezenkívül pedig fontos, hogy a fotórealizmus elve szerint a festmény alapjául nem egy tárgy, hanem az arról készült fotó szolgál; a három dimenzió két dimenzióra fordítása többé nem része a festés aktusának, mert ez már korábban megtörtént. Így van ez a te fonorealizmusodnál is: a leképezés alapja nem közvetlenül a hang, hanem az arról készült felvétel. Szóval, csak ne szerénykedj! A monokrómiát illetően nem teljesen világos, hogy te mit értesz rajta. A sima felület (Flächigkeit), tehát a térillúzió elutasítása elvének először is semmi köze a monokrómiához, az a geometriai absztrakció egy sajátossága. A monokróm festőknél

legtöbbször éppen az a lényeg, hogy a néző elmerüljön a színben. Barnett Newman számára például azért is volt fontos, hogy a néző közelről szemlélje a festményeit, és hogy a kép határai a látószögén kívül essenek, Yves Klein munkái arról szólnak, hogy a befogadó megszabaduljon a gravitációtól, belevessen a színbe. Maga az általad is megnevezett Malevics a szövegeiben kifejezetten „térérzésről” beszél. Erről van szó a drone zene esetében is, például Phill Niblocknál, akinek mikrotonális felhőiben a hallgató elveszti a térbeli orientációt.

PA: Nem hiszem, hogy az imitáció és a mimézis előfutárai kapcsán elég lenne csupán egyfajta anyag-generátorról beszélni. Az utánzás-paradigma a művészet 2500 éves történetében annyira központi szerepet játszott, hogy az a zene mellett sem mehetett el nyomtalanul. A középkori ember örült, ha azt mondhatta, hogy a zene az égi kórusokat utánozza és az Istent dicsőíti. A barokkban Couperin csembalóra írt darabjait olyan címmel látta el, amelyek nyilvánvalóan valami egészen konkrétat céloztak meg, miközben úgy tűnt, maga a zene nem foglalkozik ezzel. A romantika azzal a mottóval mentette ki magát, hogy a zene az emberi lélek tükre. A zene az ember azon igénye nélkül, hogy annak beszélnie kell hozzá, hogy muszáj valamit közölnie vele, Mozarttól Lachenmannig egyáltalán nem lenne elképzelhető. Természetesen igazad van, valóban más, ha a zene egyszer csak ténylegesen elkezd beszélni hozzánk, mint a *Beszélő zongora* esetében. Egyesek ezt az élményt traumatikusként jellemezték.

Igen, talán nem voltunk kellően pontosak, amikor felületről vagy monokrómiáról beszélünk. De meglehet, hogy ezek százszázalékos pontossággal nem is körülhatárolhatók. Engem legalábbis az nem visz előbbre. Én soha nem Malevics felületének konkrét fordítására törekedtem például Mondrian felületével szemben, vagy fordítva. Ellenkezőleg, nekem úgy tűnik, hogy az én „négyzetem” – a *Weiss/weisslich* című ciklusom hetedik darabja, négy perc tiszta fehér zaj – egyes terekben laposnak, keménynek és elutasítósnak, másokban azonban térbelinek, variálhatónak és elevennek hat.

NG: A beszélő zongora valóban elég kísérteties. Nem tudnám megmondani, hogy pontosan mi az, ami ezt a „félelemeffektust” kiváltja, talán az ember eredendő szorongása (Urangst), hogy az általa létrehozott készülékek önállósíjtják magukat? Te személy szerint hogyan érzed, a beszélő zongora a saját félelmeid kifejezése is?

PA: A beszélő zongora önmagában természetesen egyáltalán nem fejez ki semmit, főleg nem az én érzéseimet. Ha valamit látunk benne, akkor az, amit látunk – hallunk vagy érzünk – egyúttal mindig önmagunk tükröképe is. A borzongató effektus a projekt kidolgozása során nekem csak mellékesen tűnt fel. Az, hogy ez a látásmód dominánssá válhat, csak mások reakcióiból vált világossá. Ez egy izgalmas lacaniánus értelmezéshez is vezetett, amelyet MARTIN TANŠEK publikált 2019-ben a *MusikTexte* című folyóirat 163. számában *Schoenberg to the letter, Peter Ablingers A Letter from Schoenberg und die Medienarcheologie Friedrich Kittlers* címmel. Az említett tükröfunkció azonban valóban nem „működési hiba” vagy mellékhatás, hanem ellenkezőleg: a munkám egyik központi eleme. Azok a darabok, amelyeket megalkotok, konstellációk, amelyeket ennek a tükrözésnek lehetővé kell tennie vagy elő kell mozdítania. Bizonyos értelemben prémvadász vagyok, aki csapdát állít, hogy foglyul ejtse, pontosabban, megfigyelhetővé tegye magát az érzékelési folyamatot.

2. Munka

NG: Milyen funkciója van számodra a zenei képzésnek? Van-e még relevanciája, illetve mi mindent kellene magába foglalnia?

PA: Véleményem szerint egy jó tanár a mai napig érvénnyel bír. Ideális esetben egyfajta tükröként vagy pszichoanalitikusként a kritikai reflexiót

szolgálja. Idővel a tanuló elsajátítja ezeket a funkciókat, és a saját maga pszichoanalitikusává válik.

NG: *Vicces, hogy öreg bécsiként éppen a pszichoanalízist említed. Azt mondod tehát, hogy mindez nem a tudás vagy a technika közvetítésén múlik, hanem azon, hogy kinyissuk a „tudattalan kapuit”? Noha a pszichoanalízisben fontos szerep jut a másik félnek, ami azt jelenti, hogy tulajdonképpen nem lehetünk önmagunk analitikusai. A zenében ez másként működik? Van olyan technikád, amivel közelebb tudsz jutni a saját tudatalanodhoz?*

PA: Először is, nem vagyok bécsi, az Alpoktól északra, vidéken születtem; másodsor, amikor a pszichoanalízist említettem, nem anyyira a tudatalanra fókuszáltam, hanem inkább a reflexió és az énanalízis technikájára. Azt gondolom, hogy a zene vagy a művészet szintén nem más, mint egy folyamatos énanalízis. Abban igazad van, hogy a másik fél is fontos. Ez a másik fél azonban akkor is jelen van, ha egyedül ülök a dolgozószobámban. Jelen van az értelmezőm személyében, akinek éppen írok, ott van elképzelt közönségként, szembejön velem a saját műveimben vagy olykor másokéban is, a kritikai filozófiában, amit olvasok, ugyanakkor bizonyos igényeimben is, tehát úgymond az interiorizált „Nagy Másikban”. Soha nem vagyunk kizárólag egyedül.

NG: *Miben különbözik a jelenlegi munkád a tíz vagy húsz évvel ezelőtől?*

PA: Lehetséges, hogy nem különbözik. Néha szeretném azt gondolni, hogy minden egy és ugyanazon darab, amelyen dolgozom, a kezdetektől mostanáig.

NG: *Ezzel azt mondod, hogy az eddigi életművedben nincsenek törések vagy periódusok, hogy kezdettől fogva egyetlen víziót követtél? Fogalmazhatnánk úgy, hogy a munkád mű-orientált vagy folyamat-orientált –, vagy inkább más fogalmakat használnál?*

PA: Ez az Ein einziges Stück című szövegében azt írod, az a célod, hogy képes legyél mindig ugyanazt csinálni, „az új irányába tett kitérők nélkül”. Ez egy 1996-os írás. Azóta számos különböző dologgal kísérleteztél – tehát mégiscsak tettél „kitérőket” az „új irányába” –, miközben más szerzők, gondolkodók itt például Phill Niblockra vagy Antoine Beugerre, egyértelműen közelebb kerültek ehhez az ideálhoz. Téged mi tart vissza attól, hogy mindig ugyanazt csináld?

PA: Meglehet, hogy kívülről nézve úgy tűnik, amint azt most leírtad, bizonyos módon én mégis úgy érzem, mintha ténylegesen csak „egyetlen művön” dolgoznék. Persze, nem abban az értelemben, mint Phill vagy Antoine, akiknek egy-egy műve valóban olyan, mint két tojás, hanem abban, hogy esetemben talán a darabjaim összessége maga „a mű”, illetve, hogy minden egyes darab ennek a műnek egy bizonyos aspektusát mutatja. Olykor egészen közelről vizsgálom, mélyen belenézek a mikrostruktúrájába, máskor közepes távolságból, amikor sajátos fiziológiájával és pszichológiájával úgy áll előttem, mint egy mellszobor, majd messziről is megnézem, hogy a környezetét és a kontextusát is megértsem. A felül-, alul- vagy hátulnézetről stb. pedig még nem is beszéltem. Ennyiben tehát valóban mondhatnánk, hogy folyamatokról van szó, amelyek a művön dolgoznak.

NG: *Ahogy ezt most jellemzed, szinte az az érzésem, hogy ez a mű olyasvalami, ami már azelőtt megvolt, mielőtt azt az egyes darabjaidban más-más perspektívából bemutatnád. Eszerint a mű egyrészt a darabok összességét jelenti, másrészt azt a modellt is, amely a szemlézés és az ábrázolás tárgya?*

PA: Ez egy pontos megfigyelés. Olyan érzés, mintha a mű már régen ott lenne, vagy mindig is ott lett volna. Nem csinálom azt, hanem szemlélem. Nem csinállok semmi újat, csak felmutatok valamit, aminek korábban nem szenteltek elég figyelmet. Egy lacaniánus számára ez nyilvánvalóan pusztán illúzió, önámítás. Ha így is van, akkor is egy szükséges illúzió. ALENKA

ZUPANČIČ egyik könyvének fantasztikus címe van: *Egy illúzió realitása*. Az új csak akkor jöhet létre, ha érzésként mindig is jelen volt, csak akkor kimondható, ha tulajdonképpen mindig is tudtuk.

NG: *Önmagáért beszél a zene, illetve a te zenéd, vagy ahhoz, hogy a hallgató megértse, szüksége van némi további információra? Ha igen, akkor az a mű szerves része? Szükséges-e, hogy azt a zeneszerző vagy egy külső mediátor közvetítse?*

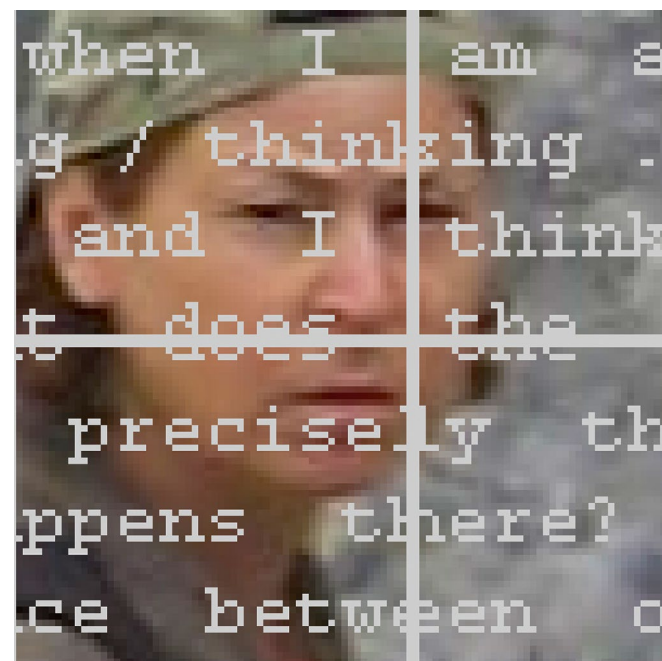
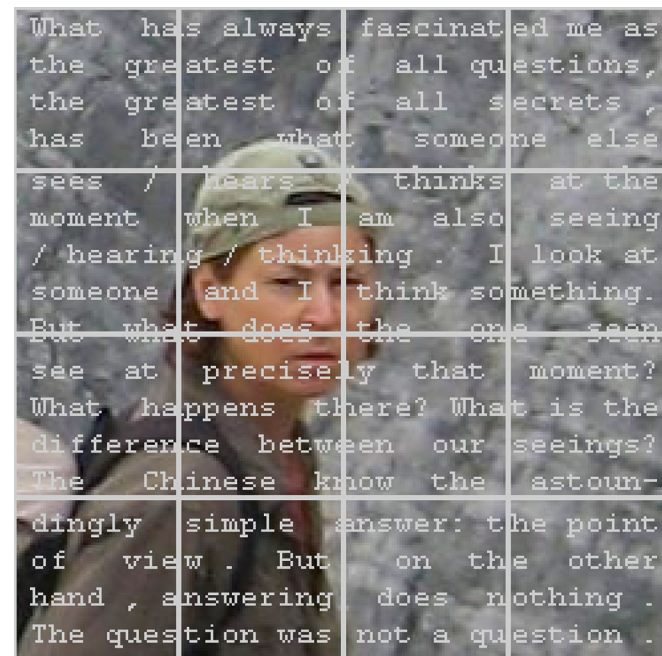
PA: Nem létezik olyan zene, amely magyarázatok nélkül, önmagában elboldogulna. Még a madárcsicsergés is olyasvalami, amit bizonyos módon el kell sajátítani. Gyerekkorban bizonyára te is sokat hallottad édesanyádtól: „Hallgasd csak a kakukkot, ahogy kakukkol!”

NG: *A madár nevét természetesen meg kell tanulnunk valakitől, de a magánvaló hangzás ettől függetlenül is hallható.*

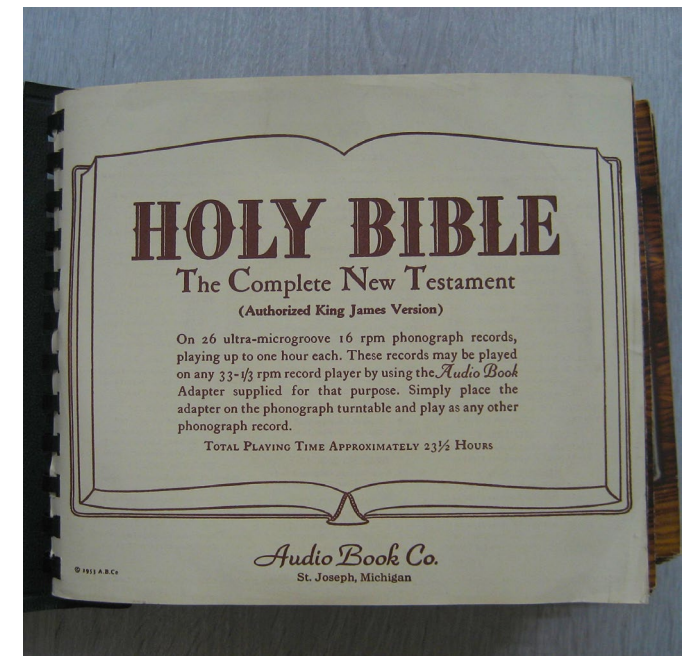
A kérdéssel viszont alapvetően valami másra akartam kilyukadni: a 60-as évek óta mind a képzőművészetben, mind pedig a zenében egyre több olyan forma alakult ki, amely csak kísérő szöveggel, kommentárral együtt működik egyáltalán művészetként. Ezek a formák nem értelmezhetők pusztán az érzéki szemlézés révén, hanem valahol az objektum és a hozzá kapcsolódó háttérinformáció közötti köztes térben bontakoznak ki. A te munkádban hogyan alakul a hang és a szöveg összjátéka?

PA: Olyan, hogy magánvaló hangzás, sajnos nem létezik. Egy efféle gondolat manapság csupán egy porlepte metafizika emlékéit idézi. Ellenkezőleg, az én tapasztalataim szerint addig nem hallok a dolgokat, amíg azokról nem alkotok magamnak fogalmakat. Vagy éppen ellenkezőleg, addig észre sem vettem a hangzást, amíg az meg nem szűnt: „na, itt volt valami”.

A háttérinformációkkal mindez azonban csupán közvetetten függ össze. Az előbbi alapvetően emberként, utóbbi pedig inkább műértőként foglalkoztat bennünket. Azt a kívülről jövő kényszert, hogy minden egyes zeneművet kommentárral is ellássunk, az *Opus 1* című darabom óta igyekszem megragadni és tematizálni. Eleinte ezt úgy tettem, hogy a zenét magyarázatok helyett költői szövegekkel társítottam, később pedig úgy, hogy a zenéhez kifejezetten olyan írásokat választottam, amelyeknek az adott darabhoz semmi köze nem volt, kivéve talán azt, hogy esetleg ugyanattól a személytől származtak. A tematizálásnak persze más formái is lehetségesek: a *Points and Views* című darabom



PETER ABLINGER
Points and Views



kommentárja például egy 16 fotóból álló sorozat, a *Wachstum und Massenmord* című vonósnégyesemben a szöveg a darab szerves része stb.

NG: A Hören hören 2 oder ohne Worte denken című írásodban „gondolkodó” zenéről beszélsz, vagyis olyan zenéről, amely maga is gondolkodik, nem pedig csupán a gondolkodó individuumot képviseli. Ezt hogy érted?

PA: Nos, azt gondolom, hogy ez azzal a tapasztalattal függ össze, amelyről már számos művész beszámolt, ti. azzal, hogy az adott anyag akar valamit, maga vesz fel egy bizonyos irányt, amelyre mi talán soha nem is gondoltunk volna. Az anyag, esetünkben a hangok megmutatnak valamit, amit magunktól nem láttunk volna. Gyakran írtam művet egy előre meghatározott céllal, amelyről aztán a végén kiderült, hogy nem is igazán fontos, miközben a mű egy olyan dimenzió felé haladt, amely számomra addig ismeretlen volt. Néha évekig tart, amíg felfogom, hogy tulajdonképpen mit is akar egy darab. Ilyenkor én vagyok lemaradva, az már jóval előrébb tart. És én tanulok tőle.

3. Politika

NG: Zeneszerzőként hogyan reagálsz napjaink politikai kérdéseire, például a globális felmelegedésre, az autoriter rendszerek újbóli megerősödésére vagy a menekültválságra? Véleményed szerint feladata-e egyáltalán a zenének az, hogy ezekben a kérdésekben állást foglaljon, és amennyiben megteszi, az mennyiben releváns?

PA: A munkám egyes aspektusai reagálnak ezekre, mások nem, vagy legalábbis nem tudatosan. Azt is mondhatnám, hogy általában nem én választom ezeket a témákat, azok választanak engem, és olykor nem tudom kikerülni őket.

NG: Az egyik műved például explicit módon politikai kérdésfeltevést sugall, méghozzá a *Wachstum und Massenmord* című vonósnégyesed. Az *Arditti Quartet* egyszer megtagadta, hogy *Donaueschingenben* előadja. Kialakult erről valamiféle vita, vagy legalább megindokolták a döntésüket? Mondanál pár szót a címről?

PA: Nem volt semmilyen vita, legalábbis velem nem. Néhány – nyomtatásba nem illő – részlet a tudomásomra jutott, de csak azért, mert valaki indiszkrét módon elszólta magát. A címhez: a darabnak már az alcíme is jelzi, hogy semmi esetre sem csupán vonósnégyes kíván lenni: *Titel, Streichquartett und*

Programmnote. Ezt a három objektet három különböző területről vettem, ti. a politika, a zenetörténet és a néprajz területeiről, majd összeraktam őket, ahogyan talán egy Beuys-tanítvány rakhatott volna össze egy szobrot heterogén jelentéstöltetű anyagokból. Improvizálok egyet: fog egy szemétkupacot (a zenetörténetet), egy mérgezett almát (a politikát) és a *Húszezer mérföld a tenger alatt* első kiadásából egy régi, kopott kötetet (a néprajzot), és ez a három objektum együttesen adja ki a szobrot. A három dolog rögtön kezdeni fog egymással valamit, nem maradnak csendben, amint egymás mellett állnak. De nem arról van szó, hogy végleges magyarázatot adjunk, hanem éppen arról, hogy valamit mozgásba hozzunk.

NG: A „valamit mozgásba hozni” kifejezést egy kissé homályosnak érzem. Fel tudnál idézni egy konkrét példát arra, hogy egy zenemű miként hozott mozgásba valamit? Hogyan ítéled meg általánosságban a művészetet vagy a zene társadalmi szerepét?

PA: Először is, a kettőnek alapvetően semmi köze egymáshoz. Aztán mégis belegondolok, hogy a kettő esetleg okosan összekapcsolható-e: talán ha a „valamit mozgásba hozni” és a „társadalmi szerep” kérdését egymás mellé állítom? Ez egy lehetőség lenne, valami, amit akár még tovább lehetne fejleszteni, nem igaz? Ezzel pedig valamit mozgásba is hoztunk, az első kérdéset pedig megválaszoltuk volna. A második kérdés azonban olyan általános, hogy nem hoz lázba, és elsőre nem hoz mozgásba semmit. Hol kezdjem a választ? Ádámnál és Évánál? Vagy esetleg vissza is kérdezhetnék: te hogy látod? A te válaszodra talán nekem is eszembe jut valami.

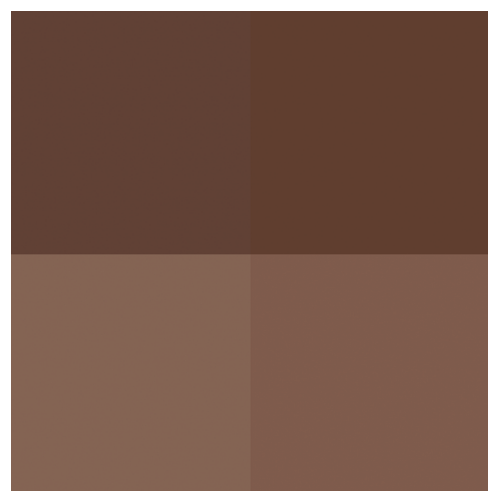
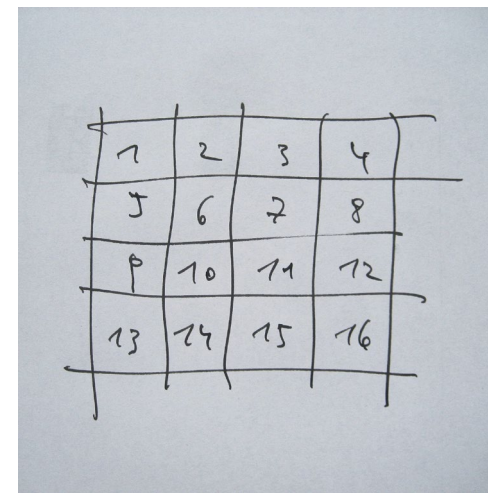
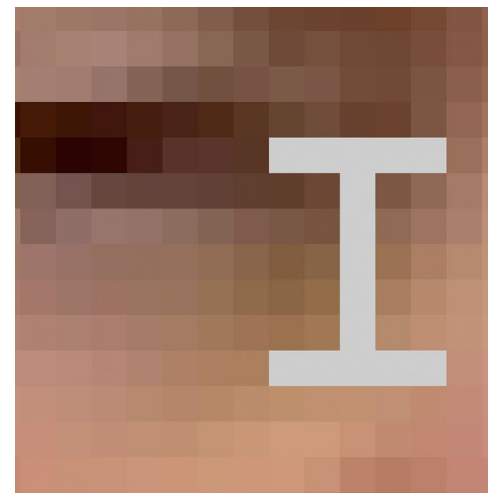
NG: A „valamit mozgásba hozni” kifejezéseden én ténylegesen egy politikai vita kezdeményezését értettem, és azt kérdeztem magamtól, hogy ez mennyiben reális, ha még azokkal a zenészekkel sem alakult ki vita, akik elutasították, hogy előadják a darabodat.

A társadalmi funkcióra vonatkozó kérdés nyilván nagyon általános, és ha most visszakérdezel, nekem is csak többé-kevésbé általános válaszok jutnak az eszembe. Általánosságban azt mondanám, hogy én mindig is hittem a modernizmus utópiájában, amely szerint a művészet egy alternatív világtervezet, alapvető funkciója pedig abban áll, hogy inspiráljon bennünket arra, hogy részt vegyünk a kialakításában, méghozzá egészen beuys-i értelemben: minden emberben fel kell ébreszteni a művészt. CHRISTIAN WOLFF indeterminációról alkotott koncepciója ebben az értelemben modellszerű, mivel konkrét szabályok keretein belül az előadónak is lehetőséget ad arra, hogy együtt alakítsák a darabot, és kihangsúlyozza az egymásra figyelmet.

Én a saját munkámban egy többdimenziós hallgatás (vagy nézés) modelljeit igyekszem előállítani, a kubizmushoz hasonlóan, amely az adott tárgyat egyidejűleg különböző perspektívákból mutatja be. Ez a tapasztalat a hétköznapi észlelés során is hasznosnak bizonyulhat. Ami az eredeti, napjaink politikai problémáira irányuló kérdést illeti, arra a saját munkáimmal kapcsolatban egyértelműen nemmel válaszolnék. Véleményem szerint ezek a problémák egyáltalán nem is léteznének, ha annak, amit a művészek gondolnak vagy tesznek, lenne bármilyen politikai relevanciája. Összegezve: a művészek ugyan képesek különböző utakat megmutatni, hogy hogyan lehetne a világot jobban alakítani, de a slamasztikából nem tudják kivezetni.

PA: A „valamit mozgásba hozni” számomra teljesen mást jelent, nem kimondottan politikai vitákat tartottam szem előtt. Talán egy godard-i értelemben: fogok egy képet, hozzáteszek egy szöveget, és ettől a pillanattól kezdve vagy mindkettő, a kép és a szöveg is megváltozik, vagy pedig lesz belőlük valami harmadik.

Azzal, amit a művészet társadalmi szerepéről mondtál, a messzemenőig egyetértetek, kivéve, hogy Beuys vagy Wolff koncepcióin nem egyfajta receptet kellene értenünk, amelynek érvényessége áthagyományozható, de persze te sem így értetted. A művészet művészet, a politika pedig politika. A művészet szigorúan véve egyáltalán nem lehet politikus. Ez nem azt



Was mich von jeher als die größte aller Fragen, als das größte aller Geheimnisse fasziniert hat, war die Verwunderung und Frage danach, was ein(e) andere(r) sieht/hört/denkt wenn ich auch gerade sehe/höre/denke. Ich sehe jemand an und denke etwas. Aber was sieht der(die)jenige gerade Angesehene im selben Moment? Was passiert da? Was ist der Unterschied zwischen unserem Sehen? Die Chinesen kennen die verblüffend einfache Antwort: der Standpunkt. Aber andererseits ist mit einer Antwort nichts getan. Die Frage war keine Frage.



PETER ABLINGER
Points and Views

jelent, hogy nem hivatkozhat mindenre. De az a művészet, amely politikai tartalmakra, formákra vagy beszédmódokra hivatkozik, még nem válik politikává, hanem művészet marad. A „művészet mint alternatív világtervezet” gondolatával is egyetértetek, sőt, azt egy kicsit még tovább is viszem. Érdekesnek tartom azt a gondolatot, hogy ezt a hozzáadott alternatívát olyasvalamiként gondoljuk el, ami a világot különös módon nem-teljessé teszi. Ez egyben egy számtani rejtély is lenne: valamihez hozzáadok valamit, amiből aztán kevesebb lesz, mint előtte volt. A pozitivista-racionális világ ugyanis teljesként képzei el magát, a művészetet azonban nem tudja teljes mértékben asszimilálni, még kevésbé megmagyarázni. Ebben az értelemben számomra az általad felsorolt feladatokhoz még az is hozzátartozik,

hogy a világtól elvonjunk valamit, például azáltal, hogy a művészet egy lyukat üt vagy egy nagy kérdőjelet rajzol azon a helyen, ahol korábban bizonyosság és megmagyarázhatóság uralkodott.

4. Kategóriák

NG: Hogyan viszonyulsz a „hagyományos” vagy a „kísérleti”, a „klasszikus” vagy a „populáris”, a „high art” vagy a „low art” kategóriáihoz: összefüggésbe tudod hozni ezeket a saját munkáddal?

PA: Igen, a munkámnak ez mind a része lehet. Akár egyszerre is.

NG: Most természetesen rögtön eszembe jutott a *Doors When the music's over* című klasszikusából készített feldolgozásod. Te elhagytad a „When” és a „the” szavakat, és egyszerűen a *Music's over* címet adtad neki. Hogy kell ezt értenünk: a zene helyzetéhez fűzött kommentárként? A „poszt-zenei” zenéért írt védőbeszédként?

PA: Az értelmezést örömmel átadom másoknak – vagy éppen neked!

NG: Egyszer Budapesten szerveztem egy kisebb fesztivált *Music after the end of music* címmel (alcím: 3 days of post-musical soundproduction). A cím egy kiállításra utalt, amelyet a 90-es évek elején a hamburgi *Deichtorhallen*ben rendeztek: *Malerei nach dem Ende der Malerei*; ennek az volt az alaptézise, hogy a festészet elvesztette vezető médium szerepét, és azóta már pusztán csak egy a képzőművészet számos kifejezési formái közül. Ezzel persze az alól az igény alól is mentesülne, hogy leképezze a világot. Aki mégis ecsetet ragad, az tudatában van annak, hogy el kell fogadnia ezt a feltételt; tudatosítania kell magában, hogy a festményeit elsődlegesen nem valaminek a leképezéseként, hanem a művészetre adott kommentárként szemlélik. A zene éppen egy hasonló folyamaton megy keresztül; a jövőben talán már az is csak a hangművészet egyik kifejezési formája lesz.

PA: Igen, természetesen én is szívesen játszom ilyen címekekkel. 2013/2014-ben volt egy workshop-sorozat Grazban, Viitasaariban, Darmstadtban és Utrechtben, amelynek a *Composition Beyond Music* címet adtam. Amikor azonban az effajta címekeket meg kell magyarázni, elmegy a kedvem a játéktól.

Az az elképzelés viszont, hogy a hangművészetre mint a zenének fölérendelt kategóriára tekintünk, egyáltalán nem tetszik. Ez elfedi azt a tényt, hogy a hangművészet a képzőművészet és a galériák világából származik. A hangművészet alapvetően (képző-)művészet, amelyben a hang csupán attribútumként, valamihez hozzárendeltként van jelen. Amint az „eat art” sem egyszerűen evést jelent, hanem az étkezést egy művészeti formába integrálja, úgy a hangművészetben a hangzás szintén egy hozott anyag. A zene ellenben az, ami a hangzásból indul ki, aminek nem kell megakadályoznia abban, hogy vizuális elemeket vagy képzőművészeti technikákat is magába foglaljon. Ha a hangzás vagy a hallgatás állnak a középpontban, az számomra akkor is zene, ha elhagyta a koncerttermet, más előadási formákra is kiterjed, vagy akár teljesen lemond a – fizikai/hallható – hangzsról.

NG: Az én felfogásomban a hangművészet a képzőművészet és a zene metszete, amely mind kiállítóterekben, mind zenei fesztiválokon, mind a rádióban megállja a helyét. A formát képzőművészek és zenészek egyaránt alkalmazzák, akik alapvetően, mint te is, eltávolodnak a saját médiumuktól. A vizuális elem a hangművészetben nem mindig játszik jelentős szerepet; teljesen láthatatlan formát is ölthet. Mégis, napjaink hangművészete másodlagos műfaj, amely a zenétől többé-kevésbé világosan elhatárolódik; a fogalma túlságosan nagy neki. Az én felfogásom szerint sokkal inkább gyűjtőfogalomként adja magát minden olyan művészeti forma számára, amelynek elsődleges anyaga a hang. Az én munkám például a fogalom legaktuálisabb értelmében nem „hangművészet”, mert a zene fele nyitott, noha „zenének” nevezni se lenne helytálló; az hamis elvárásokat ébreszt a befogadóban. Számos darabom közvetlen hangzásból áll,

a hagyományokkal terhelt vezető médium irányába tett kitérők nélkül. Mások ugyanakkor közvetett módon talán zenei vonatkozásokat is előállítanak, amennyiben felfedezhetők bennük a ritmika vagy a harmóniai funkció ismertetőjegyei, mégsem tekinthetők tulajdonképpen értelemben vett zenének: inkább a zene imitációi, amelyeket nem zenei, hanem plasztikus érzet ihletett. A hangművészet kifejezés mindkét esetben adná magát, ha nem lenne foglalt valami más számára. Mindent egybe véve a munkámat valószínűleg továbbra is a zene kategóriájába sorolnám, de módosított előjellel, mely szerint az a hangművészet egy részhalmaza; ezáltal más értelmezési tereket is létrehoznának.

PA: Az ellenérzés, hogy a hangművészetet fölérendelt kategóriaként elfogadjuk, abból a frusztrációból ered, amelyet a hallgatása során sok esetben előidéz. A hallgatás gyakran teljesen lényegtelen, a hangzás akkor pusztán egyfajta jelfunkcióval bír, amelyet már a kísérő szöveg is kellőképp jelenlévővé tesz, a tényleges hallgatás semmit nem tesz hozzá, felesleges. Ezzel akarok és kell is valamit szembeállítanom, egy valóságos tapasztalatot a hallgatásban. Ezért kell egy másik fogalom erre – de addig marad a régi.

NG: A kommentáromban különbséget tettem a fogalom és a tényleges gyakorlat között. Az utóbbi kapcsán azonban a frusztráció-fogalom számomra eléggé általánosnak hangzik. Spontán valóban egyetlen olyan hangművészeti alkotás sem jut az eszembe, amelyben a hangzás alárendelt szerepet játszana; inkább olyan művek ugranak be, amelyekben a vizuális elem az elhanyagolható.

PA: Ez azért van, mert a hangművészet fogalmán te valami mást értesz, mint én. Számos negatív példát említhetnék, de azt most nem teszem. Helyette egy pozitív: ALVIN LUCIER-t, aki idén töltötte be a kilencvenet, én nem tartom hangművésznek. Számomra ő egy „hang-csábász”, egy „fül-találó”!

NG: Én is szeretnék egy pozitív példát hozni a képzőművészet területéről: emlékszem RODNEY GRAHAM egy hanginstallációjára, amelyben a Parsifal egy tételét dolgozta fel. Ebben az egyes hangszerek különböző hosszúságú loopokat játszanak úgy, hogy az együtthangzás minden alkalommal némileg elmozdul, és a tételt a végtelenségig lehet nyújtani anélkül, hogy szószerint megisméltelnénk. Itt elmerülhetünk a wagneri hangzásban anélkül, hogy elvárnánk az egész körülötte zajló felhajtást.

5. Művészet

NG: Már említetted, hogy a képzőművészet önmagában nem kifejezetten érdekel, de van esetleg mégis olyan művész, akinek a munkái inspiráltak téged? Vannak olyanok, akik a képzőművészet területéről kirándultak a zene területére (például Martin Creed, Theaster Gates vagy Hanne Darboven – utóbbinál ez még több is volt, mint pusztán kirándulás). Ez a fordított perspektíva inkább érdekel téged?

PA: Nem, semmi esetre se mondanám, hogy a képzőművészet nem érdekel. Amit mondtam, csak arra a pillanatra vonatkozott, amikor a képzőművészet felől nézem a zenét; amikor látszólag képzőművészetet csinállok, éppen akkor van szó erről a legkevésbé. Másfelől, amikor hagyom, hogy a képzőművészet inspiráljon, akkor általában nem az általad említettekhez hasonló határsértők izgatnak, hanem inkább a „százszázalékos” festők vagy szobrászok. Ráadásul ezek nem is cross-over-alkotásokat ihletnek, hanem „tisztán” zenét. Már említettem néhány dolgot, például a fotórealizmus és a fonorealizmus analógiáját, de a vizuális koncepciók zenei fordításainak hosszú sorából nevetek is felhozhatnék. Eleinte talán a korai geometrikus absztrakció festői, Mondrian például. Már 19 éves free jazz zenészként improvizálva is olykor Mondriant láttam magam előtt. Ebben az időben került sor az első, sokáig meghatározó légyottjaimra a fotórealizmussal, abban viszont már nem vagyok teljesen biztos, hogy melyik festőnek köszönhetően, de tulajdonképpen mindegy is, számomra csak az elv volt a lényeg: egy fotót visszafordítani a festék és a vászon hagyományos médiumaira, tehát a kérdés, hogy miként tudok egy fonográfiát – tehát valaminek a hangfelvételét – szisztematikusan visszafordítani hagyományos hangszerekre. Íme további nevek egy rövid és nem szisztematikus listája: Giacometti, Tàpies, Malevics, Lichtenstein, Agnes Martin, Richard Serra, Giorgio Griffa, Barnett Newman stb. De összességében nemcsak a 20. század, hanem a korai kereszténység művészete, a kereszténység előtti művészet, az ikonok, a gótikus üvegablakok, a reneszánsz festészet, a késő barokk építészet... **NG:** Lassan világos, hogy mire gondoltál, amikor az elején a „régimódi” szót konzervatív álláspontra hoztad. A képzőművészet számodra még mindig a festészetet és a szobrászatot jelenti, és az általad felsorolt művészek ténylegesen, a szó klasszikus értelmében százszázalékos festők és szobrászok. Ha azonban körbenézünk a kortárs művészet nagyobb kiállításain, viszonylag kevés százszázalékos festészetet vagy szobrászatot találunk. Ezek a klasszikus médiumok a 60-as évek óta többé-kevésbé a művészet peremére szorultak. Az utóbbi időben pedig a zenében is megfigyelhető egyfajta hibridizációs folyamat, Alexander Schubertnél, Johannes Kreidlernél vagy Jennifer Walshénél például a „zenei” már csupán másodlagos szerepet játszik. Ki kell várnunk, hogy a zenében érvényesül-e ez a tendencia. A képzőművészetben már megtörtént. Spontán egyetlen olyan százszázalékos festő vagy szobrász se jut az eszembe, aki a kortárs művészetben hangadó lenne, azaz egy talán mégis, ALBERT OEHLÉN. Gondolod, hogy a klasszikus médiumok hanyatlása csupán egy átmeneti jelenség, és később újra visszatérnek?

PA: Igen, néha én is azt érzem, hogy klasszikus szemléletű vagyok: szeretem a szimmetriát, az egyszerű arányokat stb. Másfelől viszont a darabjaimnak talán a felét egyértelműen nem klasszikus médiumokra komponáltam. Nem tudom elképzelni, hogy a művészet anyag- és médiumhasználatának robbanásszerű átalakulása valaha visszafordítható lenne, talán a médiumok jelentősége fog relativizálódni. Az elmúlt évtizedekben azt tapasztalhattuk, hogy egy korábban nem használt anyag bevezetése már önmagában elégséges volt, nem kellett, hogy érdekes legyen, vagy hogy intelligensen használják fel, az új anyag ténye elég volt. The medium was the message. Én ezzel nem értek egyet. Éppen azért használlok különböző



PETER ABLINGER
Wachstum,
Massenmord,
2011, akció



anyagokat, hogy megmutassam, NEM az anyag a lényeg. Így is, úgy is lehet. Számomra azonban a klasszikus és nem-klasszikus eszközök különbségénél lényegesebb egy másik aspektus: az absztrakt és a konkrét elkülönböződése. AD REINHARDT nagyjából 55 évvel ezelőtt a következőket mondta: „Some day every artist has to choose between Malevich and Duchamp”, tehát egyszer minden művésznek döntenie kell, hogy a fekete négyzetet vagy az üvegszárítót, az absztrakt vagy a konkrét művészetet választja. Kb. 15 évvel ezelőtt még az volt a benyomásom, hogy a nagyobb képzőművészeti kiállításokon mindkét irányzat hasonló mértékben van jelen. Mára ezzel ellentétben az absztrakt szinte teljesen eltűnt. Az utolsó berlini biennálén talán már egyetlen absztrakt mű sem szerepelt. És még rosszabb: Duchamp üvegszárítójában még mindig volt valami absztrakt. Napjainkban azonban már nem nagyon van olyan – szinte kivétel nélkül politikai vagy szociológiai kérdéseket tematizáló – mű, amely konkrét magyarázat nélkül is megállná műként a helyét. Minden műnek, van egy témája, mint egy szonátának. Ma már nincs más, csak tematikus vagy motivikus, nincs más, csupán retorika. Az anyaghasználat minden heterogenitása mellett a kortárs művészet rendkívüli módon uniformizálódott.

NG: A „konkrét” fogalma itt valamelyest zavart kelthet, mert a képzőművészetben ezt másként használják. A geometrikus absztrakciónak azt az irányzatát nevezik így, amely csak a saját megalkotásának törvényeit akarja láthatóvá tenni. Azért nevezi magát konkrét művészetnek, mert a tulajdonképpeni értelemben nem absztrahál valamit, hanem saját maga számára konkrét valóságra tart igényt. Ad Reinhardt valószínűleg inkább a

konstruktív és a konceptuális művészet közötti választásra utalt. Arra a tényre, hogy a kettő nem feltétlenül mond ellent egymásnak, SOL LEWITT mind vizuális munkáiban, mind a szövegeiben is rámutatott.

PA: A konkrét művészetre tett utalásod természetesen helyénvaló. Én azonban egyelőre megmaradnék az absztrakt és a konkrét különbségénél, számomra ugyanis ez az ellentétpár kellően kifejezi azt, hogy a „konkrét” kifejezés itt valami mást jelent, éppen az „absztrakt” ellentétét. Az általad javasolt megkülönböztetés a konstruktív és konceptuális fogalmak között más irányba vinné a diskurzust. Az absztrakt művészet is lehet konceptuális, amint azt az imént Sol Lewitt kapcsán te is megállapítottad.

NG: A különbségtételedd szemponyjából talán nincs jelentősége, én mégis szeretném hangsúlyozni: az üvegszárító egyáltalán nem valami „konkrét”, a szónak abban az értelmében sem, ahogyan azt te használod; nem beszél el semmit, nem is ábrázol semmit. A művészet eszméjének helytartója. Ez bizonyos értelemben persze a fekete négyzetre is igaz. Csak mások a következmények: a fekete négyzet a festészet megtisztítását képviseli – amint azt Ad Reinhardt később is tette –, az üvegszárító pedig a művészetnek a materiális objektumtól, tehát egyúttal a kézműves tevékenységtől (a festészettől és a szobrászattól) való elválását. Ad Reinhardt szövegeiben is gyakran kiemeli a festészet materialitását és kézműves voltát: elmagyarazza, hogyan kell kikeverni a festéket vagy helyesen kezelni az ecsetet. A művészet számára nem olyasvalami, amit az utcán találni, azt csinálni kell. Ami az absztrakció eltűnését illeti, igazad van. Szerintem azonban ennek nem az az oka, hogy manapság kevesebb absztrakt mű készül, hanem hogy azok az úgynevezett média szakot végzetek vették át az irányítást, akik a művészet, a politika és a gazdaság területei között lavíroznak. Ők különféle pénzek felhajtásában is igencsak jártasak, noha inkább csak a politikának és a gazdaságnak kedvező művészetre szereznek támogatást – WOLFGANG ULRICH művészettörténész is ennek kontextusában beszél a „győztes művészetről” (Siegerkunst). Ezáltal azonban nemcsak az absztrakciót, hanem a művészet évszázadok során kivívott autonómiáját is veszély fenyegeti. Napjainkban a zenében is hasonló tendencia látszik kirajzolódni. A MaerzMusik elnevezésű esemény például hirtelen a „korkérdések fesztiválja” lett. A kurátoroknak egyre nagyobb a befolyása: ők határozzák meg a kiállítások témáját, és házi feladatot adnak a művészeknek. A berlini Volksbühnétől (a kultúrszenátor, Tim Renner által kinevezett) Chris Dercon kurátort a francba küldték. A zenében és a képzőművészetben az „engedetlenség kultúrájának” mára sajnos leáldozott.

Az utolsó MaerzMusik fesztiválon volt egy esemény, az úgynevezett „időbe-mondás hosszú éjszakája” (Lange Nacht der Zeitansage). Őszintén szólva engem egy kissé meglepett, hogy részt vettél rajta. Főképp a koncepció: a

maximális előreláthatóság következtében a beszélt szöveg szemantikailag kiüresedik, és ezáltal mint zenei hangzásként megtapasztalható, teljesen hasonló a te munkádhoz?

PA: Hogyne vettem volna részt benne, hiszen ez az én darabom, amelynek egy 27 órás verzióját más-más személyek adták elő, miközben az elejét én csináltam. Azt, hogy a TIM-Song című darabról volt szó, a MaerzMusik beharangozóiban valóban kevésbé kommunikálták, de ezzel nincs bajom. Berno Poltzer kurátor a koncepció kidolgozása során azt is szem előtt tartotta, hogy minél több olyan művész bevételez jusszon, aki a koronavírus miatt kialakult helyzetet megsínylette. Ez mindenesetre szimpatikus volt. És itt a kérdésünkkel kapcsolatban, szeretném azt gondolni, hogy mind maga a darab, mind annak ez a speciális előadása absztrakt és konkrét is, sőt, talán konceptuális és konstruktív is egyben.

NG: Először minden háttérinformáció nélkül kattintottam a videóra, és az elején abból indultam ki, hogy ez a te műved. Néhány váltás után viszont egyre jobban összezsavarodtam, és elolvastam az ajánlót. Ez aztán egycsapásra kijózanított; ebben az egészet úgy reklámozták, mint a MaerzMusik jótékonysági eseményét, a te nevedet meg sem említették. Amint most kiderült, a címet is Time piece-re módosították; ettől eltekintve a videó, határozott utasításod ellenére online továbbra is bármikor elérhető. Ezért, hogy tisztázzuk, idéznék néhány sort az eredeti partitúrából: „TIM Song is a Pop Song. It's for a speaking voice and accompaniment. The accompaniment is for any Pop instrumentation. The voice should be miked. The text is the original text of the BBC telephone time (dial: TIM). The song can have any duration (10 seconds, 3'30", endless),

but it has to be sung always at the accurate time! A recording of it therefore is not an option!”

6. Igazság

NG: A Musik ist nicht wahr című szövegedben a következőket írod: „Az érzéki bizonyosságban nincs valótlanosság, nincs ‚nem’, ezért nincs igazság és igazolás, kettőzés, affirmáció, ezért nincsen hasadék sem, amely az igazolás és az igazolt dolog között megnyílhatna.”

Nem értem, hogy ezt hogy érted. Szerintem zenében igenis létezik „nem”, például a tonalitásra, a temperált hangolásra vagy a hallgatóság elvárásaira adott nem... Számodra ezek nem igazságra vonatkozó kérdések?

BUNITA MARCUS azt mondja, ő azt a zenét komponálja, amit önmagában hallgat, nem pedig azt, amit hallani akar. Ha valaki a zenét önmagában hallja, akkor az erre vonatkozóan mégiscsak lehet igazi, azaz megpróbálhatjuk a lehető legigazságosabb módon leképezni, vagy csalhatunk, sőt, hazudhatunk is, amennyiben valami mást komponálunk (vagy játszunk), mint amit az intuíció diktál; így aztán mégiscsak megnyílik egy hasadék az igazolás (a tényleges zene) és az igazolt dolog (a belső zene) között?

PA: Természetesen a zenében is bevezethetsz különböző diskurzusokat, retorikákat, igényeket, elvárásokat, etikákat és szabályokat, hogy azokból újra elvehess valamit, amit te igazságnak vagy nem igazságnak nevezel. Minden példád pontosan ezt teszi. Viszont a zene maga, vagy például egy hangzás nem igaz vagy nem igaz. A hangzás lehet itt és nem itt, de ez nem ugyanaz. A „zene maga” tehát minden külső kódtól messzemenően szabad zene lenne – szinte olyan ártatlan, mint a verebek csiripelése a tetőn: ez számodra igaz / nem igaz? Egy juhász, aki unalmában furulyát farag és elkezdi játszani rajta: igaz / nem igaz? De mondok egy nehezebb és egyben támadhatóbb példát is: egy járműtervező, aki egy kisebb kocsihoz egy Forma 1-es autó hangját társítja. Erre azonnal rávágna: „nem igaz!”. Én azonban ezt nem így nevezném. Hiszen a „megfelelő” hangzás valóban az „igazi” is egyben? És a „megfelelő” valami más, mint a „megszokott”? Manapság ugyanis minden autó hangját meg kell tervezni / ki kell találni, különben túlságosan halkak lennének. Az „igazi” hangzás tehát a leghalkabb hangzás lenne. De itt most nincs értelme, hogy bevezessük az igazságdiskurzust. Akkor minden művészeti forma eleve „nem igazság” lenne. Térjünk is vissza a kérdésünk kiindulópontjához. Néha példaként említem BECKETT Szöveg és zene című hangjátékát, amelynek köszönhetően a húszas éveim elején felfedeztem, hogy a zene képtelen nemet mondani. Ennek három szereplője van: egy mester, aki a másik kettőnek, a „Szövegnek” és a „Zenének” parancsol. Amikor a Szöveget szólítja, akkor az elkezdi mesélni, míg a mester azt nem mondja, hogy „stop”; ha pedig a Zenét szólítja, akkor az zenélni kezd, míg a mester őt is le nem állítja. Amikor azonban azt akarja, hogy a Szöveg és a Zene egyszerre menjen, mindkettő vonakodik. A Szöveg egy elnyújtott „neeeeeem!”-mel, a Zene pedig (ha jól emlékszem, egy hegedű üres A-húrján) hosszan kitarított „A” hanggal válaszol. Ekkor azt gondoltam: miért egy „A” jelentse a „nem”-et? Az NEM egy „nem”! De AKKOR mi lehetne a „nem” a zenében? Azóta elmúltam hatvan éves, de a választ máig sem találtam. Amit viszont helyette találtam, az a zenének azon csodálatos kvalitása, hogy – legalábbis részben – képes megkerülni a szavakat és megnyitni olyan tereket, amelyek, ha csak ideiglenesen is, de elnémitanak. A zenében vagy a művészetben azt tartom a legjobbnak, hogy bármilyen diskurzust be tud fogadni és – ha kesztyűs kézzel is – meg tud ragadni, de ki is tudja vonni magát belőle, képes megfosztani a hatalmától és az érvényességétől.

NG: Ez egy tökéletes zárszó. Kedves Peter, nagyon köszönöm a beszélgetést.

(Fordította: Csécsesi Dorottya es Juhász László)

MÁRKUS ESZTER

„Szeretek nézni”¹

A madarak tapsolnak, amikor felszállnak – Szemlélődési példagyűjtemény

Fusz Mátyás, Kristóf Krisztián és Zalavári András kiállítása

Paksi Képtár, Paks
2021. június 26 – október 31.²

BERNARDO BERTOLUCCI *Álmodozók* (2003) című filmjének híres ebédjelenetében Matthew, az amerikai cserediák, a francia barátainál rendezett családi vacsorán a házigazda monológjára udvariatlanul, feltűnően nem figyelve, saját gondolataiba merülve babrálnak az asztalon. Teljesen leköti ugyanis az a felismerés, hogy egy átlagos öngyújtó bármely éle pontosan illeszkedik az asztalterítő kockáinak különböző oldalaihoz, sőt szinte bármihez oda tudja illeszteni, amit éppen a környezetében talál – innen aztán hamar el is jut a világ dolgai mögött megbúvó, mindent összetartó harmónián való elmélkedéshez.

Erősen felidéződött bennem ez a jelenet a Paksi Képtárban látható *A madarak tapsolnak, amikor felszállnak* című kiállítást megnézve, ugyanis FUSZ MÁTYÁS, KRISTÓF KRISZTIÁN és ZALAVÁRI ANDRÁS valami a fentihez hasonló tevékenységet – vagy talán pontosabb, ha állapotot mondunk – jár körül: a szemlélődést.

A *szemlélődést* a legtöbb értelmező szótár a kontempláció szinonimájaként definiálja, *A Magyar nyelv értelmező szótára* például a következőképpen: „Az életnek, az eseményeknek, a világ jelenségeinek nyugodt szemlélése, megfigyelése, s a róluk való elmélkedés, rendsz. a cselekvés, tevékenység, beavatkozás szándéka nélkül; kontempláció.”³ Tehát valamiféle elfogulatlan nyitottságról és érzékenységről, nem céltudatos vizuális megfigyelésről (sőt sok esetben kontrollálatlan, véletlenszerű észrevételekről) van szó. A szemlélődés, a kontempláció az ókortól kezdve témája a filozófiának, a huszadik században pedig a tágabban értett kultúra egyes területein is terepet foglalt magának – manapság az 1980-as években kezdődő, most újra virágkorukat él (önmagukat előszeretettel forradalomnak tituláló) slow-mozgalmak kapcsán kerül újra előtérbe.⁴

1 Idézet a kiállításon látható videóinterjú-válogatásból.
2 <https://paksikeptar.hu/home/a-madarak-tapsolnak-amikor-felszallnak/> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2021. október 17.) A kiállítás kurátora Majsai Réka.
3 <https://www.arcanum.com/en/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-magyar-nyelv-ertelmezoszotara-1BE8B/sz-4A3C0/szemlelodes-4B8C7/>
4 Elég például Byung-Chul Han zavaros és nem könnyen olvasható volta ellenére is nemzetközi szinten bestsellerré vált könyvére gondolni, ami külön fejezetet is szentel a témának. Ld. BYUNG-CHUL HAN: *A kiegészítés társadalmá*. Ford. MIKLÓDY NÓRA, SIMON-SZABÓ ÁGNES, Typotex Kiadó, Budapest, 2019

A paksi kiállítás kiindulópontja egy – a három alkotó által gyűjtött – archívum. 2019-ben kezdtek el videóinterjúkat készíteni, amik során ismerőseiket (gyerekektől, rokonokon és barátokon át a képzőművészekig) kérdezték az előttünk, mögöttünk, felettünk, körülöttünk lévő fizikailag megnyilatkozó, vizuálisan megtapasztalható világ jelenségein való szemlélődési szokásaikról. „Ezek a világ megértésének olyan bagatell szilánkjai, mint pl. a perspektívával, fényvel, épített és természetes környezetünkkel kapcsolatos észrevételek” – írják. Az eredeti tervek szerint a projekt „főműve” a várhatóan a közeljövőben megjelenő könyv formájú, rajzos példagyűjtemény lesz. Ennek a projektnek az egyik, izgalmas fejezete a paksi tárlat: az itt bemutatott munkák ezt a homályosan definiálható témát éppen a képzőművészet területe felé nyitják ki – vagy éppen szűkítik le. A kiállítótér bejáratánál egy az interjúkból készült válogatást nézhetünk meg. Beljebb lépve erdőszerűen elrendezett példagyűjtemény-illusztrációk között bókálászhatunk: az egyszerű, sokszor néhány vonalas rajzokon a három alkotó főleg saját megfigyeléseit illusztrálta rövid magyarázószövegek kíséretében. Nincs közöttük sem tematikus, sem fontossági sorrend. Az interjúkból készült válogatás azonban nem ennyire véletlenszerű. Az interjúrészleteket az alkotók különféle tematikus csoportokba rendezték (mintakeresés, dolgok, amiket mindig kénytelenesen megnézünk, a tér ritmusa, a fénynyel, fényjátékokkal kapcsolatos jelenségek, de külön csoportokat alkot például a felhők, az autós utazás közbeni fesselgetések, a furcsa, lávaszerű anyagok mozgásának vagy éppen a könnyrétegben úszkáló „lények” megfigyelése is). A kiállítótér többi részét a művészek a témából kiindulva, ahhoz kapcsolódó alkotásai töltik be: saját megfigyeléseikből kiindulva alkottak hol líraibb, hol konceptuálisabb műveket.

FUSZ MÁTYÁS munkái a térrel foglalkoznak (*Umbra – My father was not a glassmaker*). Gipszből készült szobrai azokat a tereket teszik láthatóvá, sőt szó szerint megfoghatóvá, amiket bizonyos szituációkban nem láthatunk – ilyen lehet egy felülről nézett kiskutya alatti láthatatlan tértömeg, a mutató közben az ujjunk „mögött” megbúvó kis gúla alakú térrész, a velünk szemben álló ember füle mögötti terület, vagy éppen az egész emberalak által pillanatnyilag *kita-kart valóságdarab*. Fusz szobrai a valóságnak ezeket az egyszerre létező és mégsem létező elemeit a léptékek megtartása és a

2021_8



FUSZ MÁTYÁS

Umbra – My father was not a glassmaker, 20.. © Fotók: Biró Dávid



minden szépítgetéstől mentes, szinte tapintásért kiáltó anyaghasználat révén nagyon erős jelenléttel bíró, megkérdőjelezhetetlen reáliákként teremtik újra.

A legszemélyesebb, legtalányosabb munkákat KRISTÓF KRISZTIÁN készítette. A terem különböző – olykor eldugott részein – olyan kis faragott szobrokat helyezett el, melyek külvilágot kizáró állapotban lévő, vagy kifelé néző, de közben mégis befelé forduló embereket ábrázolnak különböző szituációkban: egy a kezét az arca elé tartó, azt bámuló sétáló figurát (a magányos sétát, az egyedül utazást például sok megkérdozett ember megemlíti, mint olyan tevékenységet, ami kifejezetten alkalmas a szemlélődésre), egy alvó alak különféle módokon, anyagokból megformált „metszeteit”, két, laptop képernyőjén keresztül együtt alvó alakot (*A forrásnál alszanak*). Figurái közül legszebb a *Rövidlátók szobra*: lencséken áthatoló fénysugár világítja át a rövidlátó fejét, akinek üres koponyáján átnézve, a szemüregén keresztül megláthatjuk a kezében tartott faág hol éles, hol homályos képét. A mű



KRISTÓF KRISZTIÁN
Igazmondó anyag, 2021 © Fotó: Biró Dávid

KRISTÓF KRISZTIÁN
A forrásnál alszanak, 2021 © Fotó: Biró Dávid



a látási képességek nyilvánvaló vizualizációján túl végtelenül finoman és ugyanakkor érzéketesen jeleníti meg a fókuszálás és a fókuszon kívül rekedt dolgok problémáját.

A szobrokat érzéki anyaghasználatuk – efe-mer, korhadó, funkciótlan maradéknak tűnő, megmunkált vagy éppen nyers fadarabok – teszi még enigmatikusabbá. A nemtelen, kortalan figurák mind „báb- vagy baba-méretűek”, így a néző egyféle kívül rekedt, voyeur-szerű, a mit sem sejtő szemlélődőket megfigyelő szerepbe kényszerül.

A *felszín védelmében* című munkája azt demonstrálja három szörszál példáján, hogy ha egy esetleges formát újra és újra, az újabb körvonalakat követve körberajzolunk, egy idő után mindenképpen szabályos körvonalat fogunk kapni, az *Igazmondó anyag* című objektje pedig egy érzelmi állapotot (*Amikor elmész hiányzol*) formál át anyagi, térbeli tautológiává.

Kristóf kiállított egy olyan portrészorozatot is, amelyen saját családtagjai ábrázolják őt (*Percepciók kör*). Ez a munka inkább kedvesen, játékosan veti fel a mindenki számára ismerős, de megválaszolhatatlan kérdést, hogy vajon miként láthatnak minket a körülöttünk élő emberek.

ZALAVÁRI ANDRÁST – rá jellemző módon – most sem a látvány hagyományos módszerekkel való visszaadása érdekli: kiállított munkáiban a vizuális leképezés lehetőségeivel, a megfigyelt dolgok, vagy éppen a látás mechanizmusainak képi megjeleníthetőségével, még pontosabban az általa kiválasztott vizuális megfigyelések, élmények átadásának lehetőségeivel foglalkozott. A saját maga fejlesztette algoritmus által létrehozott videó, amihez hasonlókat korábban is láthattunk tőle,⁵ az időben lezajló látvány változását – mint az autóból mellettünk elsuhanó táj, a víz hullámszája – sűríti egyetlen állóképpé, illetve megmutatja ennek a vizualizációnak a folyamatát is.

A *Mutass magadra!* felszólításnak eleget tevő emberekről készült vetített fotósorozatán azt a kérdést teszi fel, hogy egy ilyen egyszerűnek tűnő cselekvést mennyiféleképpen lehet elvégezni, mennyi személyeséget tud közvetíteni ez a banálisnak tűnő mozdulat.

Nézz magadra! című munkáján egy sötét pólón rögzítette azt a mintázatot, az árnyékok, gyűrődések látványát, amit akkor látunk,

⁵ Zalavári András: *A mélység egy másik szélesség*. Kisterem Galéria, Budapest, 2020. január 22-február 20. Id. <https://www.kisterem.hu/zalavari-andras-2020/>



KRISTÓF KRISZTIÁN
Rövidlátók szobra, 2021 © Fotó: Biró Dávid

ZALAVÁRI ANDRÁS
A mélység egy másik szélesség – Utazó vetület, 2021 © Fotó: Biró Dávid





ZALAVÁRI ANDRÁS
Mutass magadra!, 2021 © Fotók: Biró Dávid

ha felülről érkező fényben lenézünk saját felsőtestünkre. Egy egyszeri, pillanatnyi, megismételhetetlen látványt merevít ki, de nem hagyományos értelemben vett képpé formálja, hanem valós, hétköznapi tárgyként alkotja meg, ami így magában hordozza a kimerevített látványra ráakodó-következő pillanatok végtelen lehetőségét is.

Ahogy MÉLYI JÓZSEF az *Élet és Irodalom*ban közölt írásában⁶ írta a kiállítással kapcsolatban, a saját területét mára határtalanra tágító képzőművészet szinte végtelen számú irányba tapogatózik, a lehetőségek közül pedig „az egyik út befelé vezetett, s összekapcsolódott az emlékezettel, illetve a percepció (a szemmel és aggyal látás) kiaknázatlan lehetőségeinek felismerésével és felismertetésével”. Ennek a kijelentésnek – azon túl, hogy a három művész közös gyűjtőmunkája és kiállított saját műveik is ezen az úton járnak –, azért van jelentősége számomra, mert a kortárs művészet elméletekkel, társadalmi témákkal foglalkozó progresszív irányja mellett, ahol az embernek (nekem legalábbis mindenképpen) néha már az az érzése támad, hogy „csak nézni” már szinte l’art pour l’art cselekedetnek vagy eszképzizmusnak számít, felszabadítóan hat egy ilyen projekt.

Persze manapság is számos projekt/kurátor/kiállítás vet fel a világ megismerhetőségével kapcsolatos kérdéseket, ezeket azonban leginkább

⁶ MÉLYI JÓZSEF: Világ a vakfolton. *Élet és Irodalom*, LXV. évfolyam, 33. szám, 2021. augusztus 19.. Id. <https://www.es.hu/cikk/2021-08-19/melyi-jozsef/vilag-a-vakfolton.html>

elméletekbe ágyazottan, gondolati úton, a kognitív vagy társadalomtudományok, esetleg a filozófia felől közelíti meg. A *madarak tapsolnak...* azonban nem próbál közvetlen, didaktikusan felvetni olyan kérdéseket, melyek megválaszolására nagy eséllyel csupán felszínesen lenne képes. E helyett a lehető legegyszerűbb, legőszintébb, leglecsupaszítottabb és legszemélyesebb módon fogja meg a vizuális (és a közvetlenül ebből kiinduló gondolati) tapasztalat- és tudásszerzés témáját – ami éppen ennél fogva nem lehatárolt, s így bármilyen irányú továbbgondolás lehetőségét tartalmazza. Ahogy az alkotók is megfogalmazták a kiállításához írt bevezetőjükben,⁷ „nem elméleti, ideológiai, vagy definíciós” célból készítették interjúikat, hanem egy olyan állapotot állítottak vizsgálódásuk fókuszába, ami a világunkat minden szinten át- meg átszövő

⁷ <https://www.facebook.com/events/1730544840480726?ref=newsfeed>



ZALAVÁRI ANDRÁS
Nézz magadra!, 2021 © Fotók: Biró Dávid



KRISTÓF KRISZTIÁN
Figyelemterelő, 2021
© Fotó: Biró Dávid

értelmező és leegyszerűsítő attitűdöt magáról ledobó, sokkal közvetlenebb, a haszonelvűségen és racionalitáson túli, szubjektív létállapot. Talán azért is ragadt meg bennem az *Álmodozók* jelentéval való párhuzam a nyilvánvaló okokon túl, mert a filmben éppen az öngyűjtővel babráló Matthew az, aki felismeri a film végén a francia testvérek politikai, forradalmi hevületének felszínességét, valódi elköteleződésük hiányát. Éppen az ő karaktere az, aki nem a mozik által közvetített képeken, „illúziókon”, vagy valamilyen ideológia szűrőjén, hanem a világ sokkal közvetlenebb megfigyeléseiben, saját tapasztalatain át igyekszik képet alkotni a világról. Ahogy KISS MIKLÓS is fogalmazott a filmről szóló kritikájában: „A látzatforradalmiság mesterséges bűzét (xy szaga), hamis láncait Matthew intelligens, romlatlan ártatlansága leplezi le”⁸ Az ebédjelenet pedig éppen ennek az „intelligens romlatlanságnak” a legszemléletesebb megjelenítése a filmben. Egy olyan projekt látható a Paksi Képtárban, ami nem ad jól felcímkézett dobozokból előhúzható standard válaszokat, de ami igenis tesz állításokat, vet fel kérdéseket. Leginkább éppen azzal a gesztussal, hogy érdekesnek és bemutatandónak találja ezt az első blikkre talán érdektelenné tűnő témát, és hogy a kiállítással be is csatornázza azt a képzőművészet területére – a *percepció* és a *vizualitás* vizsgálata ugyanis ide tartozik.

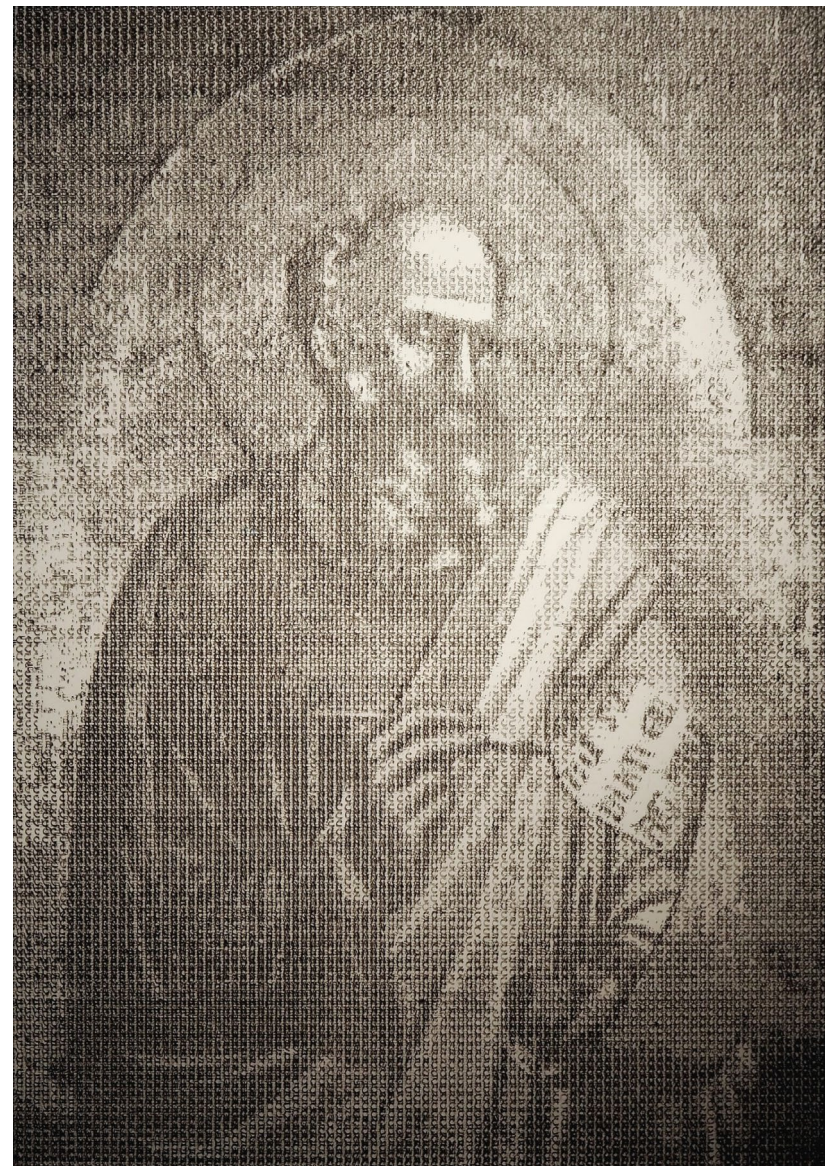
⁸ KISS MIKLÓS: Álmodozások kora. Bernardo Bertolucci: *The Dreamers/Álmodozók*. *Filmtett*, 10. évfolyam, február 15.. Id. <https://www.filmtett.ro/cikk/2359/bernardo-bertolucci-the-dreamers-almodozok>

„Kezdetben volt az Ige, és az Ige Istennél volt...”

Evangelium 21

MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen
2021. július 31 – 2021. november 7.

A görög eredetű „evangelium” szó jelentése örömhír, amely Krisztus csodákkal övezett útjára, megváltó áldozatára, illetve halál feletti diadalára vonatkozó tanúságtételek formájában nyilvánul meg. Az Újszövetséget nyitó négy könyv inspiráló hatása mellett az alapítás éve jelenik meg a kollekción és az azt bemutató tárlat címében, amely a MODEM földszinti kiállítóterében látható. Az evangéliumi igehelyek nemcsak a bibliai alakok, a keresztény szimbólumok és a felidézett szituációk által reaktiválódnak,



MÁTRAI ERIK
Szent János, 2018
plexi, akril, 100 x 70 cm

hanem gyakran a képtérbe applikált betűk vagy éppen kísérszövegek formájában is. A gyűjtemény tulajdonosai, KOVÁCS-SZABÓ TÍMEA és KOVÁCS LEVENTE multidiszciplináris műveltségű tudósok segítségével állították össze azt a Krisztus történetével kapcsolatos, 12+1 témából álló listát, amelyből a felkért képzőművészek kiindulhattak. A PETRÁNYI ZSOLT kurátori kommentárjaival kísért anyag izgalmasan kapcsolódik a MODEM korábbi tárlatai közül egyrészt a *Messiasokhoz* (2009), amely a megváltás reprezentációjának kérdéseit nemzetközi kontextusban vizsgálta, másrészt pedig az *Istenemhez* (2011), amely különféle felekezetekhez tartozó kortárs magyar művészeknek a hittel, transzcendenciával kapcsolatos munkáit mutatta be, mégpedig olyan művészekét, akik közül sokan a jelen kritika tárgyát képező tárlaton is szerepelnek újabb művekkel.

A kiállítóterbe lépve rögtön a négy evangélista alakjával találjuk szembe magunkat, akik az életük szempontjából jelentésszerű technika, illetve jellegzetes attribútumok által válnak felismerhetővé MÁTRAI ERIK munkáin. *Szent Máté* (2018), aki elhivatása előtt vámszedő volt, ma pedig a bankárok, pénzügyi szakemberek védőszentje, egy papírpénzkollázson tűnik elénk, amelyen a kék hátteret az 1000 Ft-os bankjegyek adják, míg a kézben tartott könyv – a *Szentírás* – borítója a 10000 Ft-os, lapjai pedig az 5000 Ft-os bankkártyák részleteiből rajzolódhatnak ki. Nagy a kísértés, hogy a felhasznált papírpénzek változóértékét az általa megjelenített tárgyakra vonatkoztassuk, ám itt épp az a fő gesztus, hogy a fogyasztói társadalom működésének alapvető eszköze szokványos funkcióját veszítve tesz szert jelölőerőre, és kompozíciós elemként válik lényeges szellemi tartalmak kifejezőjévé.

A búzaszentelés pogány eredetű liturgiáját a keresztény egyház is átvette és gyakorolja mind a mai napig, mégpedig április 25-én, *Szent Márk* (2018) napján, ez a tradíció szolgál magyarázatul az apostolt ábrázoló Mátrai-kép anyaghasználatára, a búzaszemekből építkezésre, amely ugyanakkor persze felidézheti a magvető példázatát is. A kartonkollázból megformált *Szent Lukács* (2018) Szűz Mária és a Kisjézus megfestése közben látható, máig több kegyhelyen őrzik ugyanis olyan, a Madonnát ábrázoló szentképeket, amelyeket az apostolnak tulajdonítanak. A szinoptikus evangéliumok szerzői után végül *Szent János* (2018) alakjának megjelenítésmódjára kell még utalnunk, aki a szemléletes, epigrammatikus kijelentések

helyett bonyolultabb vitabeszédeket is igyekezett közvetíteni, az ún. János-prológusban pedig Jézus Krisztus pre-egzisztenciáját, azaz megtestesülés előtti, öröktől való létét magyarázva személyét Logoszként, vagyis Igeként, tehát Isten kinyilatkoztatásaként értelmezte. Ez a tény magyarázza, hogy az evangélistát Mátrai betűk és betűtöredékek egymásra rétegzésével jeleníti meg. Az egyes plexifelületeken egy-egy karakter – a kapitális A, B vagy C betűk – ismétlődésével hozott létre foltszerű felületeket, hogy aztán az amorf betűmozaikok egymáson áttűnve kirajzolják magát az alakot.

FÁTYOL VIOLA a mai tárgyi kultúra elfedése nélkül, de a két évezred alatt is változatlanul maradt természeti jelenségekre (a sztratoszféra, illetve a levegő és a föld élőlényeinek megragadására) is építve, a Krisztusi születéséhez kapcsolható szimbólumokat mozgósítva (a világitó jászollal, a kenyér felszorzásával, Mária és Erzsébet találkozásának képével) hoz létre formanyelvi szempontból lazábban kapcsolódó fotósorozatot *A születéstől a keresztesítésig* (2013–2020) címen. IMRE MARIANN installációja viszont alakok helyett csak az azokat helyettesítő tárgyi elemekkel és a műve *címében* idézi meg azt a képi ábrázolások szempontjából leginkább talán M. S. Mester *Vizitáció* és Bill Viola *Találkozás* című művéről ismert helyzetet, amelyben Krisztus várandós édesanyját látjuk együtt Keresztelő Szent Jánoséval, aki szintén állapotos – ráadásul Lukács evangéliuma szerint mindkettőjük terhességéről Gá브리el arkangyal adott hírt. A *Mária és Erzsébet találkozás* (2020) című munka a csodaszerűségben ragadja meg a jelenet lényegét. A földre lelógó fehér tüllruha az anyagi jelenés eseményét idézi elénk, ám az anyag elején és hátulján is sötét nyom dereng fel a hajszálakból varrt foltok formájában, a ruha előtt pedig nonfiguratív, virágszerűen színes mintákkal meghímzett betonlapok hevernek, talán a Krisztus által bejárando útra, az általa véghezvihető csodákra utalva.

ASZTALOS ZSOLT *Tanítások* (2020) című, tizenkét hajlított lécből álló sorozatának darabjait rendezte össze egy, a folytonos alakulásban létező hangsúlyozó installációvá, részben a falnak támasztva, részben a pukkasztófoliára fektetve az olykor asztalos szorítóval párba kapcsolt darabokat. A falra került tizenkét fotón a lécs hullámzó formáinak részletei már összetettebb szerkezetek részeként köszönnek vissza, míg egy print tizenkét Máté evangéliumból vett



IMRE MARIANN
Mária és Erzsébet találkozása, 2020, installáció, tüllruha, rajta varrás hajjal, 220 x 50 cm, 16 db betonlap betonhímzéssel, hímzőfonállal, egyenként 25 x 25 cm

szöveghellyel – Krisztusnak a tízparancsolattal összefüggő tanításaival – állítja párbeszédbe a számozott lécek által felvett egyedi formákat, amelyek az emberi személyiség hitelvek általi formálhatóságát szimbolizálják. Az anyaghasználat József szakmájával, az ácsmunkával is összefüggésbe hozható, hiszen az engedelmességre tett bibliai utalások alapján sokan látják úgy, hogy nevelt fia, Krisztus is követhette mesterségét, mielőtt tanítani kezdett, ezért is válik példázatszerűvé ez az installáció, ha a kőrisfa kiképzésében az ember, vagy akár konkrétan az apostolok fejlődésére ismerünk. CSONTÓ LAJOS az elhivatás, tehát a tanítás általi személyes megszólítás eseményét állítja központba *Tanítványok* (2020) című munkájával. A videóinstalláción annak lehetünk tanúi, ahogy a tömegben készített fotók szerkesztése közben a művészi szem rátalál a korábban a kamera objektívjébe tekintő nők és férfiak, fiatalok és idősebbek arcára – a fényképezés technikája így a felfénylés eseményeként nyer értelmet. A rendszerint a kölcsönös egymásra tekintés alapján kiválasztott tizenkét alak aztán kiemeltetik a tömegből, és a képszerkesztő programok segítségével egy egységes atmoszférájú képsorozat darabjainak tárgyává válnak – így immár a sötét háttérből fénylik fel az „új apostolok” arca a kiállítóter falára installált fotókon.

BUKTA IMRE a vegyes technikájú papírképeire jellemző formanyelven, mozgalmasan, szimbólumok alkalmazásával, a kortárs tárgyi kultúrát, a rurális értékeket is mozgósítva értelmezi újra Máté evangéliumának három példázatát. *Az eltévedt juh* (2020) történetének tanúsága szerint Krisztus, akár a juhász, nem hagyja veszni egyetlen bárányát sem, hiszen a megmentésünkre érkezett a Földre, a festményen egy bárányt tartó férfit látunk, mögötte pedig a többi állat tölti ki a zöld szín árnyalataiban játszó képteret. Áttételesebben, a gyilkosságra utaló vörös foltok által idéződik meg *A gonosz szőlőművészek* (2020) története, amellyel Krisztus a saját



RICHTER SÁRA
Gyógyítások 1-3, 2020, textilinstalláció, 3 db festett lenvászon, vegyes technika, egyenként 50 x 500 cm

közeledő haláláról adott hírt, *A fügefafa elszáradása* (2020) pedig azt az esetet alludálja, amellyel a hit teremtő erejét világította meg a tanítványok előtt, de a kép a fa kiszáradása helyett más csodás eseményeket láttat.

A kiállítás legmegrendítőbb munkája az anyaghasználat tekintetében archaikus hatást keltő *Gyógyítás* (2020) – RICHTER SÁRA sorozatának darabjai öt méter hosszú, festett, nyomtatott, varrt, applikált vásznak, amelyeken üveg- és kézimunkadarabok, pénz, szemüveglencse, tömjén, mirha és ostyadarabok is feltűnnek, szoros dialógusban a megjelenített képi tartalommal és az idézett szöveghelyekkel. A térbe lógatott, körbejárható, rusztikus felületek folyosórendszer hoznak létre, amely a közellépésre, a finom részletekben való elmerülésre készítet. Krisztus csodás gyógyításai a kegyelemgyakorlás sajátos példái, de a mű értelmezésekor a felépülési folyamatot kísérő önismereti munka, a gyógyulásba vetett hit kérdései is aktualizálódnak. A sorozat első darabja felől közelítve valószínűleg az „AKARSZ-E MEGGYÓGYULNI?” (Jn 5,6) kérdésre figyelünk fel legelőször, amely dialógusra hív. A kapitális betűkkel szedett, feltűnő felirattól balra a vak ember Krisztushoz intézett céljelző szavai „visszhangoznak” az áttűnésekkel: „HOGY LÁSSAK” (Mk 10,51; Lk 18,41), az adományt váró kezek közben képiles jelzik az isteni kegyelem iránti vágyat. Az idézett kérdéstől jobbra pedig a szervek felé nyúló kezek kíséretében olvassuk a fénybe vezető tanítást: „AKI KÉR, KAP, AKI KERES, TALÁL, ÉS A ZÖRGETŐNEK AJTÓ NYÍLIK” (Lk 11,10). A vászon jobb szélén aztán a „TUDJAA A TIATYÁTOK, MIRE VAN SZÜKSÉGTEK MÉG MIELŐTT KÉRNÉTEK” (Mt 6,8) felirat tűnik fel, s elhalványult formában a mondat ismétlődni kezd a vászon szélén. Lentebb a leprás Krisztushoz intézett szavai tűnnek elő, amelyek az adomány fogadását jelzik: „HA AKAROD, MEGTISZTÍTHATSZ ENGEM” (Mt 8,2), melyre a vászon túloldalán – gyógyító kezekkel övezett – válasz érkezik: „AKAROM, TISZTULJ MEG” (Mt 8,3). Itt, a másik oldalon az elernyedte lábfejt veszi körül a „MI KÖNNYEBB: AZT MONDANI A BÉNÁNAK: MEGBOCSÁTTATTAK BŰNEID! – VAGY AZT MONDANI: KELJ FEL, FOGD AZ ÁGYADAT ÉS JÁRJ!?” (Mk 2,9) ige, illetve töredékeiben a „FOGD AZ ÁGYADAT ÉS MENJ HAZA” (Mk 2,11) utasítás, amely mindhárom szinoptikus evangéliumban szerepel. Alatta a „BŰNEID BOCSÁNATOT NYERTEK” (Mk 2,5) performatív kijelentés olvasható, a vászon alsó sávjában pedig az isteni kegyelembe vetett hitre buzdító „BÍZZÁL” szó ismétlődik szinte végtelenítve, a gyógyítást végrehajtó kezek kíséretében. Tovább haladva a hátlapon:

a gyulladás megerősítése mellett az Isten parancsainak betartására is buzdító „ÍME, MEGGYÓGYULTÁL, TÖBBÉ NE VÉTKÉZZ” (Jn 5,14) felirat tűnik elénk sokszorosítva. A hátoldal jobb széléhez érve pedig a vak koldus, Bartimeus meggyógyításának történetét záró szavak olvashatók, ismétlés nélkül, a sötétebb betűknek köszönhetően mégis nagy hangsúlyt kap a tanúság és a hit csodolatának e hangsúlyozása: „ÉS KÖVETTE ŐT AZ ÚTON” (Mk 10,52). A műleírásom elején már említett, a vászon másik oldaláról is látható, adományt váró kezek itt apró tükröt tartanak, amely finoman jelzi, hogy ezek a követők akár mi magunk is lehetünk. FEHÉR MÁRTA *Csodák 5+2* (2020) című sorozata az újszövetségi történetek figurális felidézése helyett a csodatételek transzcendens összefüggéseire irányítja a figyelmet, a vibráló, egymásba áramló, élénk színfelületekkel, illetve az azokból alig észrevehetően elősejlő alapformákkal, például a kereszt és a kör szimbólumával szembesítenek. A nagyméretű absztrakt művek mellett ugyanakkor két fehér vászon is helyet kapott a sorozatban – az egyik közepén arany négyzet, a másikén pedig a középkori görög tradícióhoz kapcsolódó „IC XC NI KA” feliratot hordozó vörös krisztogram látható, amely a „Ihuc Xpictoc Nika” (Jézus Krisztus győzedelmeskedik) rövidítéseként utal a megváltás eseményére. Intim térbe invitálnak LOVAS ILONA munkái. A finom állati hártyával fedett *Lábmosás* (2020) sorozat darabjai *Az utolsó vacsora asztala – Búcsúbeszéd* (2020) fölött kaptak helyet. Az asztal lapjába rótt, a teljes felületet

kitöltő, vésett kapitális betűk a krisztusi megtestesülés megváltó erejére vonatkozó mondatokat montázsolják össze egyetlen, tagolatlan szövegfolyammá, amelynek a logikai töredékessége ugyanakkor nem oldódik fel, rendszertelenül váltják egymást az E/1-es és E/3-as személyben megfogalmazott szakaszok. A bútorlap közepén hatalmas ostyartartó kínálja fel az Eucharisztia szentségének kegyelmét, amely az utolsó vacsorán elhangzott tanítás nyomán vált a Krisztusban való részesülés szimbolikus eseményévé a keresztény liturgiában.

ERHARDT MIKLÓS filmje, az *Mt 26:36-45* (2020) a Jézus elítélése előtti, Getsemáne kertben töltött éjszaka eseményeit dolgozza fel. A felvétel első felében a fekete felület nézve hallgatjuk, amint a médiaművész megbeszéli az amatőr színészekkel, hogyan játsszák majd el a jelenetet. Később ennek megvalósítását szemlélhetjük fekete-fehérben – a figurák hétköznapi ruhában, egy lakótelepi parkban tűnnek elénk, ráadásul itt az eredeti történettel eltérően Jézus gyorsan meg is békél a virrasztásba belealvó apostollokkal, a szeretet jeleként megöleli őket. A Pilátus Krisztusnak szegezett kérdésére – tudniillik, hogy ő-e a zsidók királya – érkező választ idézi KOVÁCS LEVENTE és GERBER PÁL közös munkája, a *Te mondd.* (2020), mégpedig a Gerber szöveges képeire

jellemző minimalista eszköztárral, fehérre alapozott OSB-lapon, fekete betűkkel megfestve, fekete keretbe helyezve. Egy másik kép, az *I.H.S.* (2020) a „Iesus Hominum Salvator” (Jézus, az emberek megváltója) rövidítését ábrázolja, mellyel szemben, az *I.N.R.I.-n* (2020), a Pilátus által a Krisztus feje fölé íratott „Iesus Nazarenus Rex Iudeorum” (Názáreti Jézus a zsidók királya) mondat rövidítése olvasható két sorba törölve. A szöveges képek *A szenvedés eszközei – Arma Christi* (2020) című asszamlázt fogják közre, amely a Passió szempontjából meghatározó tárgyak fából formált darabjait vonultatja fel fekete alapon, meglehetősen statikusan, ridegen, a szenvedéstörténet lényegi mozzanataira utalva, amelyek üdvtörténeti távlatot biztosítanak a fenti betűsoroknak.

SZELLEI LELLÉ huszonöt darabból álló *Ikonosztázát* (2020) az az összefüggés teszi érdekes kísérletté, hogy az ortodox és görögkatolikus egyházak templomszentélyét a templomhajótól elválasztó képes fal, amely rendszerint a nemes anyaghasználattal is az ábrázolt történetek és szimbólumok örökérvényűségét hangsúlyozza, itt egy meglehetősen mulandó eszköz, a papírkollázs alkalmazásával készült el, jórészt újrahasznosított csomagolóanyagok felhasználásával. A félabsztrakt képek a keresztre feszítéstől a feltámadásig terjedő időszakot idézik elénk szimbólumok és az evangéliumból vett szövegrészek, Biblia-kivágatok kollázsalkalmazásával. A körbejárható kiállítás végén pedig, mintegy a kiállítást keretezve, újabb művet láthatunk a fény kifejezőerejével és a keresztény szimbolikával is gyakorta kísérletező Mátrai Eriktől. A *Monstrancia* (2020), amely a római katolikus liturgiában a szentostya ünnepélyes megmutatását szolgáló edény felnagyított mását állítja elénk, az átváltozás eseményére utaló ostya hiányában jelenik meg. A négy színű fényrel megvilágított, körbejárható szentségtartómásolat e hiány központba állításával visszautal a műnek teret adó közegre, a kiállítóterre, amely lehetőséget adott a dogmatikával összefüggő, ám azzal sokszor nehezen összeegyeztethető állítások, alternatív írásértelmezések megfogalmazására, sőt, a szöveghelyek szentségéről megfelelően kész adaptációk készítésére is.

Kiállítási enteriőr LOVAS ILONA munkáival, *Evangélium 21*, MODEM, 2021



A szétszóródás művészeti stratégiái

Duliskovich Bazil legújabb műveiről – az eddigi életmű tükrében

Bevezetés

Rejtélyes művész DULISKOVICH BAZIL, hiszen újra és újra valami másba kezd, új sorozatokat indít, új technikákat fedez fel, új témákba vág bele, szinte évenként változtatja művészeti nyelvezetét. Ennek ellenére minden egyes alkotása magán hord valami sajátos, csak rá jellemző érzékenységet és látásmódot. Jelen van a műveiben egy sajátos belső erő, amely azokat



DULISKOVICH BAZIL
Your Morning Soul,
2021, olaj, vegyes
technika, styrofoam,
101x70 cm

mintegy belülről áthatja, megvilágítja, sugározni engedi; ezen aura miatt az egymástól esztétikailag „távolinak” tetsző művek is szoros rokonságba kerülnek. Ebből a belső erőből képződik meg az a művészeti önazonosság, amit aztán módszeresen megkérdőjelez. Duliskovich első korszakában az önazonosság még adott volt, kiindulópontul szolgált. Aztán ebből folyamatosan bontakozott ki a posztmodernitás alkotói stratégiájának a felmutatása, mígnem elérkezett oda, ahol művészete legfontosabb karakterjegyeként immár a disszemináció, a szétszóródás tűnik elő.

Itt nem áll módomban Duliskovich Bazil stílusának alakulását végig kísérni; feltárni, hogy az esztétikai azonosságot a különböző formai eszközök, a különböző kulturális rétegek, különböző korok, különböző művészeti hagyományok egymásba íródása miképpen hozta létre – megteszem ezt egy másik tanulmányomban.¹ Most az utolsó, jelenleg is tartó korszakra helyezem a hangsúlyt, amelynek azért az előzményeire is igyekszem rámutatni. Az első korszak végére kiforrottá vált az az aprólékosan kidolgozott, sorozatok sokaságán át érlelt, szuggesztív erejű művészeti nyelv, amelyet jól ismerünk Duliskovich-tól; aztán 2006-ban megszületett az a projekt, ami szimptomatikus módon jelezte a korszakváltást. Ebben a projektben – *Mindennapi rutin* – a téma- és stílusváltás igénye, amely addig is minden új sorozat gyújtópontja volt, radikális és rendhagyó módon fejeződött ki.

Posztmodern művészet?

A *Mindennapi rutin* konceptualista sorozat, melynek középpontjában a sokféleség mint reprezentációs stratégia áll. A projekt tulajdonképpen egy 36 napig a művész műtermében zajló performansz-sorozat volt. Duliskovich nap mint nap megrendezett egy tárlatot, minden alkalommal újabb műalkotást helyezett a falra – a festőasztala és a festőállványa köré –, mígnem az telítetté vált. Első megközelítésben a *kiállítás mint folyamatos bemutatás* nyújtotta a koncepció alapját. Heidegger írja *A műalkotás eredetében*, hogy a kiállítás sohasem pusztán odavitt jelent, hanem felszentelést és magasztalást „mégpedig abban az értelemben, hogy e műszerű kiállítás során a szent

¹ Megteszem ezt az *Egység, szétszóródás, montázs* című tanulmányomban, amely a Blitz Galéria kiadásában, egy, az eddigi életművet áttekintő katalógusban jelenik meg hamarosan.

szentként megnyílik”, ami az ő művészeti-izozófijában azt jelenti, hogy a műként kiállított műben felnyílik az igazság. Mint tudjuk, Heideggernél az igazság nem egy eszme vagy egy dolog, hanem folyamat: az igazság *megtörténete*.³ Csakhogy Duliskovichnál a *bemutatás* ironikus módon ment végbe, amennyiben napról napra történt meg, s amennyiben a művek nem a befogadó kedvéért (aki jó hermeneutaként elindíthatna volna értelmezői küzdelmét a műben felállított igazság megértéséért), hanem inkább valamiféle cinizmus megnyilvánulásaként lettek kiállítva – a „felszentelés” ilyen módon ironiává lényegült. A cél itt nem a hagyományos értelemben vett bemutatás volt, hanem az, hogy minden egyes műalkotás különbözzön a többitől. Az egyik festményen Matisse stílusában megalkotott enteriört látunk; a másikon szürrealista hangoltságú erdei képet; a harmadikon a szocreál vizualitását rekapituláló iskolai csoportképet; a negyedikon giccses fali szentkép-imitációt stb. A műterem roskadásig megtelt fala mintha azt kívánta volna deklarálni: egy kortárs művész bármilyen stílusban alkothat, ahogy éppen kedve tartja.

Arthur C. Danto írja egy tanulmányában, hogy a hetvenes éveket sokan megvetik, mert akkor látszólag semmi sem történt, nem tudott uralkodóvá válni egyetlen irányzat sem, mégis: igazi „aranykor” volt.⁴ A hetvenes években bekövetkező „történelem utáni művészet” értékét a Hermann Alberttől idézett mondatból érthetjük meg: „Mindent megtehetsz.” Ez egyben a posztmodern művészet alaptétele is, amit Danto egy másik értekezésében örökös naplementeként határoz meg. Az amerikai szerző arra hívja fel a figyelmet, hogy a posztmodern művészet aspektusából azok az alkotók az igazán érdekesek, akik nem dolgoznak ki felismerhető kézjegyet, nem ragaszkodnak egyetlen stílushoz egész életükön át, hanem mindig mást csinálnak, folyamatosan újrakezdenek, mindent megtehetnek; életművükben éppen ezért „nagyszabású nyitottság” van jelen; Danto példaként Sigmar Polkét, Gerhard Richtert és Rosemarie Trockelt említi.

Duliskovich Bazil a *Mindennapi rutin*ban pontosan arról a fajta pluralizmusról tesz

² Martin Heidegger: *A műalkotás eredete* (Bacsó Béla fordítása). Európa, Bp., 1988. 71.

³ Vö. *I. m.* 91.

⁴ Arthur C. Danto: *Művészet a művészet vége után* (Sajó Sándor fordítása). In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomenon, valóság*. Kijárát Kiadó, Bp., 1997. 378.

DULISKOVICH BAZIL
The Funniest Bird on
Earth, 2021, olaj, vegyes
technika, vászon,
110x90 cm



DULISKOVICH BAZIL
I'm Not a Nude, 2021, olaj,
vegyes technika, vászon,
105x77 cm





DULISKOVICH BAZIL
Delicate Balance,
2021. olaj, vegyes
technika, vászon,
90 x 67 cm

tanúbizonyosságot, amit Danto a művészet szabadságának felismeréseként határozott meg. Sőt, ironikus módon azt is bebizonyítja, hogy lehetséges akár *minden nap* másfajta stílusban festeni. Ekként őt akár igazi poszt-modern művészek is tekinthetnénk, de mint látni fogjuk, a sokféleség (szétszóródás) ennél mélyebb megalapozást nyer nála. A későbbi években számos eszközt, anyagot, stílust kipróbál, s bámulatos formai érzékkel és mesterségbeli tudással viszi színre a sokféle művészetet. A festészet továbbra is előtérben marad, de formanyelve radikális változáson megy keresztül: a kompozíciókban hangsúlyossá válik a filmes technikából jól ismert elkeretezés, ezzel együtt a szürreális vagy egyenesen horrorisztikus hangoltság, valamint a narratíva szintjén jelentkező abszurd és groteszk megfogalmazás.

Néhány példát említek a meghökkentés erejére építő festmények közül. A *Vőlegény* (2010) című képen egy félbevágott, rózsaszín tortát látunk, vele szemben egy büsztöt, egy kislány mellkas alatt kettétört, szintén rózsaszín szobrát, melyet a nyuszifüles sapka eleve abszurd megjelenésűvé varázsol. A *Szemben a korábbi helyzettel* (2011) című művön egy tangóharmonika férfi valóságos térben lebeg, mellette-alatta kopár fák látszanak, a lombok helyén pedig megjelenik egy ovális buborék, benne két fürdőző férfialakkal. A horrorisztikus karakter legradikálisabb példája az a szürreális képi elbeszélés, amely a *Önarckép (Párhuzamos valóságok-sorozat, 2013)* című műben fogalmazódik meg: egy fehér kórházi vaságy két végében, egymástól távol, két fehér ruhás gyereket látunk, a képkeret levágja mindkettő fejét. A lefejezettség víziójában nem pusztán az erőszak fejeződik ki, hanem az én, a szubjektum felszámolásától való rettegés is, szorongás

attól a posztumán létállapottól, amelyben az ember már nincs jelen vagy nem a saját identitásának megfelelő formában van jelen. A lefejezés ugyanis a központ elvesztését jelenti, a racionális-humanisztikus gondolkodás összeomlását.⁵ Hogy a lefejezés nekrofil gondolatához éppen egy kiüresített kórházi szoba szolgál helyszínül, és hogy a két lefejezett személy éppen gyermek, csak még inkább elmélyíti a képi értelem horrorisztikus jelentésrétegeit, sőt, átfordítja a groteszkbe. Mindeközben megváltozik Duliskovich emberábrázolási gyakorlata is. Míg az első korszak végére a mind pontosabb, már-már fotorealisztikus arc- és testrepresentációhoz jutott el, addig 2010 után azt figyelhetjük meg, hogy az emberalakok szoborszerűvé, valóságosvá válnak (a szobrok motívumként is mind gyakrabban előkerülnek), a testfelület pedig széttöredezik kisebb részekre: geometrikus formákból áll össze, akár egy konstruktivista kompozíció. Ebből a testrepresentációs gyakorlatból nő ki az a sajátos technika, amely Duliskovich festészetében a legújabb – a montázs elvére épülő korszakot – nyitja meg.

De mielőtt ezt tárgyalom, röviden bemutatatom azokat a sorozatokat is, amelyekben a művész a festészet határait feszegeti, s amelyekben formailag szintén a szétszóródás és a sokféleség eszméje tükröződik. Duliskovich több kiállításra is olyan műveket hozott létre, amelyek a festészet eszközeit nem, vagy csak korlátozottan alkalmazták.⁶ Ugyanakkor mindegyiken középpontba került a festészet parafrázisátosságának problémája. A médium megváltoztatására tett kísérletek közé tartozik már *A festő ex librise* (2004) című sorozat is, amelynek könyvműveit saját kezűleg előállított, míves fadobozokba helyezte bele a művész. Vagy a *Vica verse*-sorozat (2013), amelynek darabjait maga a hordozó médium, azaz az átlátszó üveg helyezte egységes keretbe, s amelynek címadása az elkészítés módjára, a megfordított megfestésre utal. A Rembrandt festészetére reflektáló *re:brandt 400* című kiállításra (2006) a művész három falra

⁵ Lásd erről: Georges Bataille: *Le Bleu de ciel*. L'Imaginaire, Gallimard, Paris, 1991.

⁶ Az egy-egy kiállítás apropóján született, nem festészeti műfajokat, eszközöket is felvonultató sorozatok a következők: *re:brandt 400*. *Kortárs magyar művészek válaszolnak*. Kiállítás. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2006. július 6 – október 8.; *Plan B*. Kiállítás. Műcsarnokban, 2013. november 29 – 2014. január 26.; *A lét bizonyítékai*. Kiállítás. ICA, Dunaújváros, 2015. április 3 – április 30.; *Playground*. Csoportos kortárs kiállítás. Magyar Kulturális Intézet, Isztambul, 2015. szeptember 2 – október 24.

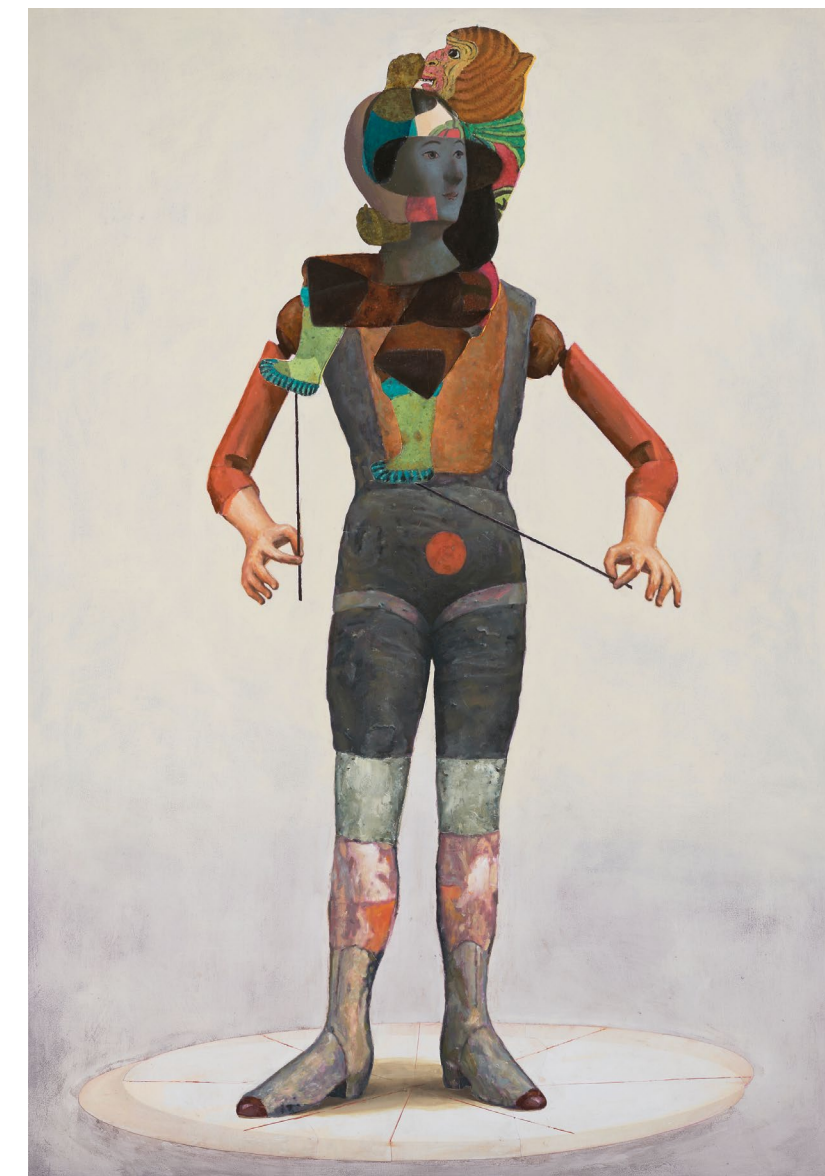
szereelt, nagyméretű, gondosan megmunkált, feketére lakkozott kukucskálódobozt (melyek Samuel von Hoogstraten perspektíva-dobozát idézik meg) hozott létre. A *Plan B* című, a budapesti Műcsarnok egyik terébe készült projekt videóinstallációkból, fotókból, *A festészet allegóriája* című festményből és egy dobozmunkából állt. A dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézetben (ICA) megrendezett, *A lét bizonyítékai* című kiállításon Duliskovich egy élettörténet rekonstrukcióját hajtotta végre. Családi fényképalbumok, megtalált noteszek és naplók alapján, valamint hivatalokból kikért dossziék, archív felvételek segítségével rekonstruálta egy képelt személy múltját, afféle „talált történetként”, a privát történelem fiktív megalkotására törekedve. A festészeti bemutatás mellett hangsúlyos szerepet kaptak itt szobrászati és térbeli műfajok is (szobor, halotti maszk, tárgyinstalláció, environment).

Isztambulban *Befejezetlen etűd geometriai formákra* (2015) címmel egy olyan videóinstallációt állított ki, amelynek hordozó médiumát fehérre festett műanyag lemezekből létrehozott, geometriai formák adták. Ezeket egy fekete asztalon helyezte el és két projektorral két oldalról vetített rájuk városi filmes felvételeket – így összesen 72 felület jött létre, minden felületen más-más képsor. Az installáció végeredményben egy sötétben világító, sokalakú, színes, geometrikus formakompozícióvá vált, amelyet a mozgóképek különösen elevenné, dinamikusá tettek. Ez a kevéssé ismert mű fontos szerepet tölt be Duliskovich alkotói pályáján, hiszen átmenetet kínál a testek feldarabolásának és dinamizálásának festészeti problémájához és megvalósításához.

Feldarabolódás és összeillesztettség

Duliskovich Bazil az utóbbi két év során egy új alkotói technikát dolgozott ki: képeit darabokból állítja össze, mint egy kirakósjátékot. A darabokat ráadásul egyenként festi meg, ami azt a sejtést ülteti el bennünk, hogy talán egy korábban már egységes művet darabol szét azért, hogy a részekből megkapja a „végső, nagy egészet”. Miközben persze a „nagy egész” nem jön létre, helyette újabb és újabb alkotások születnek. Az alkotásokon ráadásul sokszor nem is látszik, hogy montázsok lennének: a foltokból összerakott, vibráló felületek olvasható figuratív kompozíciókká állnak össze. Mégis, ha rájuk nézünk, akkor a különbségeket, a sokféleséget, a szétdaraboltságot látjuk,

megfogalmazódik bennünk a felismerés: világunk többé nem tekinthető olyasfajta egésznek és teljességnek, amelynek részei között folytonosság, kohézió van. Korunk létélménye a feldarabolódásra, a széthullásra, a disszemináció tapasztalatára épül – igaz, ezt a felületes rápillantásban eltakarja az összeillesztettség illúziója. Ezt a két létkeletet (szétdarabolódás és összeillesztettség) Duliskovich legújabb művei nemcsak látványukban, hanem már technikai megalkotottságuk révén is reprezentálják. A montázs műfaja a képzőművészetben az objektművészet kezdetéhez nyúlik vissza: a kubista kollázs applikációinak megjelenéséhez, Duchamp ready made-jeihez, a dada tárgyegyütteseihez. A neoavantgárd, a poszt-szürrealizmus és az újrealizmus is előszeretettel alkalmazza a montázs módszert, amelynek eredményeképpen nemcsak a különféle technikák és anyagok közötti átjárás válik lehetővé egy-egy művön belül, hanem a műfajok közötti mozgás is a jelentés mind gazdagabb rétegeztségének a létrejöttét segíti. A montázs technikája a film formanyelvében még hangsúlyosabb eszköz, s mint ismeretes, itt amellet, hogy a különféle, meghökkentő jelentéstársításokat elősegíti, mindenekelött az elbeszélés átfogó jellegét teszi lehetővé az időben egymástól elszakított történetelemek egymás mellé illesztése révén. Ebben az új eljárásban azonos entitású anyagok és elemek kerülnek egymás mellé: papírdarabokra festett képtöredékek. Ezek szükségszerűen magukban hordoznak egy eredetpontot, hiszen a kivágás előtt egy másik, előzetesen megalkotott képhez, másik elbeszéléshez tartoztak, ám abból kiszakítva most új helyre, új jelentésösszefüggésbe kerültek – az eredeti



DULISKOVICH BAZIL
Shadow of the East,
2021. olaj, vegyes
technika, styrofoam,
190 x 134 cm



DULISKOVICH BAZIL
Revolution, 2021, olaj, vegyes technika, styrofoam, 203×170 cm

identitás így szükségszerűen elvesz belőlük. S bármennyire is olvasható válik az új (többnyire abszurd) történet – például, hogy egy meztelen nő egy rombuszokból összeállított, színes drágakő tetején fekszik, mögötte pálmalevelek, s az egyik felfelé nyújtott lábával a talpán egyensúlyozva megtart egy nyulat, mint a cím eligazít, Alice nyulat Csodaországából (Csodaország. Egy másik Alice, 2020) –, aligha tudjuk megmondani, hogy mi értelme is van egy ilyen képi narratívának. Egy másik művön foltokból összerakott házat, mellette fát látunk, melynek lombja helyén hatalmas virág áll, s mintha onnan ugrana le a földre a hosszú farkú tigris (A *haldokló tigris véget nem érő álma*, 2020). A beazonosítható figuratív elemek révén természetesen tudjuk olvasni a képet, de a jelentés aligha bontható ki a racionalitást nélkülöző elbeszélésből. Pontosabban a jelentés azokból a festészeti gesztusokból válik nem annyira megfejthetővé, mint inkább átélhetővé, amelyek az egyes elemeket (részleteket) létrehozzák, s amely részletek között aztán elindul valamiféle dinamizmus, „párbeszéd”: egyetértés vagy tagadás. Mindezt a felület vibrálásaként érzékeljük.

A felület ráadásul a négyzetekből, rombuszokból, foltokból való összeillesztés okán sajátos plasztikus értéket kap, mintha csak valamiféle trompe-l'oeil eljárás kezdene el működni benne: felébreszti a térbeliség illúzióját, mint a *Feltételezett konfiguráció* (2020) című kép esetében, melyen a férfi kinyújtott, fekete nyelve szinte kiugrik a festmény síkjából. Máshol viszont a kivágott és összeragasztott képtörödékek éppen az össze nem illést

teszik nyilvánvalóvá, s torz formákat hozva létre nem csak, hogy a széttöredezettségen vagyunk kénytelenek elgondolkodni, hanem a szépséget és a harmóniát tagadó léttapasztalatainkon is. Ilyen például az a női arc vagy inkább testtörök, amelyen az egyik szem hiányzik, az arcot barna-zöld árkok szabdalják, a nyakon előtűnő, sötét csík pedig a testtől való leszakadásról tudósít (*Másvalaki*, 2020) – azaz itt nem a lefejezett testet, hanem a levágott és bomlásnak indult, immár a szellemi minőségtől megfosztott, derogálóan önmagába forduló fejet látjuk. Megint máshol a foltokból új ornamentika szerveződik, virágzó indák, különböző népi kultúrák motívumrendszerei (vagy inkább azokból összeillesztett egyveleg) – mint a büsztre emlékeztető *Reggeli lelked* (2021) című művön.

Talán azokból a felületképzési eljárásokból van a legtöbb, ahol a figuratív motívumok (tárgyak, emberalakok) felületén olyasféle ornamentika jön létre, mely nem kapcsolódik semmilyen jelentéssel bíró motívumvilághoz, pusztán festészeti díszítő értéke van, akár egy vibráló színfoltokból összerakott, expresszív felületnek. Pontosabban nem lehet eldönteni, hogy díszítettségről vagy inkább bomlásról, a felszín erjedésnek indulásáról kell-e beszélni. A *Nem vagyok akt* (2021) című alkotáson egy meztelen nőt látunk, aki egy széken félig ül, félig fekszik, fenekével és arcával egyaránt „felénk fordul”. S mivel láthatóvá válik a szétnyíló nemi szerve is, így a képnek erőteljes erotikus kisugárzása van. A szék mögötti pálmalevelek függőlegesen nyújtózkodnak, a padlózat egymás mellé ragasztott csíkjai vízszintesen tekeregnek a színes káprázat részeként. Akár gyönyörűnek és kíváncsnak is láthatnánk ezt a nőt, mégis inkább zavarba ejtőnek érzékeljük. Csupa folt bőre egyszerre emlékeztet színes állati bundára és az ép emberi bőr megsebesítettségére, szétfoslására.

Kettősség árad e vibráló, dinamikus felületekkel dolgozó montázsokból: a már-már giccses látványosságig elmerészkedő, ironikus szépség-eszme összeütközésbe kerül az erjedést kifejező halál-látomással.

Mint az a pályáiv rövid áttekintéséből kiderült, Duliskovich művészete határozott irányba tart: mind tematikusan, mind stílusosan, mind technikai eljárásait és eszközhasználatát illetően a sokalakúság és a disszemináció téloszát követi. A disszemináció a korábbi sorozatokban formai problémaként volt jelen, az újabb sorozatban ehhez hozzáadódik egy mélyebb, filozófiai jelentés is.

JACQUES DERRIDA egy értekezésében a disszeminációra mint a jelenkori ember meghatározó léttapasztalatára mutat rá. A disszemináció jelenségét (maga a kifejezés fordítható szétáradásként, szétterjedésként, jelentésszóródásként) a francia filozófus az oltványozás és az átültetés metaforájával írja le: „Az átültetés sokszoros. »... a dolog soha nem ugyanaz, hanem mintegy növekvő összeg művelete...« [...] Több helyre beoltva, mindahányszor módosítva az átítellel, az oltóvessző végül önmagára oltódik. Fa, végül gyökerek nélkül.”⁷ Ugyanezt állítja a számok, az írás, a szövegek, az idézetek és a kollázsok kapcsán – *fa, végül gyökerek nélkül*. Mindebből jelenkori életünkre, léttapasztalatainkra vonatkoztatva azt fogalmazhatjuk meg felismerésként: olyan világban adatik léteznünk, amelyben a szétszóródott, megsokszorozott jelek összeillesztéséből szüntelenül új világok jönnek létre, de ezeknek már nincs gyökerezettség, oly sokszoros az átültetés, hogy eltűnt az eredet. Duliskovich művészete egy egységesnek tetsző formanyelvűből, gondolatiságból és stílusból indult el, ahonnan elérkezett egy felismeréshez: a sokszoros átültetés, törlés, újírás, felejtés, újratemtés, ismétlés miatt immár nem lehetséges az eredethez visszatérni. Nem kínálkozik más lehetőség, mint a szétszóródás, a széthullás léttapasztalatát elfogadni: s a fellelhető jeleket (képtörödékeket) beilleszteni abba az újra és újra előállított montázsba, amely újra és újra képes velünk elhítenni, hogy a dolgoknak van jelentésük és értelmük.

A *Forradalom* (2021) című mű emblematis módon összegzi ezt a művészeti felismerést. A megfestett, kivágott, egymás mellé ragasztott papírdarabkákból egy mesebeli körhinta áll elénk. A formákból alig vehető ki a körbe forgó állatok képei, habár a ló és a zsiráf jól felismerhető, amiképpen beazonosíthatók a vurstli hangulatát fokozó, színes tárgyak is (lampionok, függönyök, rojtok), meg persze az emberalakok, akik a vásári multság részei, de valahogyan egybemosódik minden, s a megsokszorozott, egymásra rétegezett jelekből sejtelmes és varázslatos *másik* élet (az élet látszata és ígérete) bontakozik ki. Nem tudjuk, hol van ez a körhinta, nincs alatta föld, nincs föllette ég, nincs gyökerezettség, az ürességben lebeg – nem kötődik semmihez. S bár nem-létező, mégis valóságosabbnak érezzük annál, amit érzékszerveinkkel megtapasztalhatunk. Nem csak

⁷ Jacques Derrida: *A disszemináció* (Boros János és mások fordítása). Jelenkor, Pécs, 1998. 343.



DULISKOVICH BAZIL
Wonderland – Another Alice, 2021, olaj, vegyes technika, gyapotlemez, 60×53 cm

azért, mert emlékeket, hangulatokat, sejtéseket csal elő belőlünk, hanem mert e szimbolikussá növekvő motívumban valamiképpen egész – egyéni és társadalmi, jelenbeli és történelmi perspektívából megalkotott – világra ismerünk rá, amint forog onnantól és céltalanul önnön tengelye körül.



DULISKOVICH BAZIL
Equilibrium, 2021, olaj, vegyes technika, gyapotlemez, 60×59 cm

Zéró szint

Sirbik Attila beszélget Duliskovich Bazillal

DULISKOVIČ BAZIL 1969-ben született a kárpátaljai Nagyszőlősen. Az Ungvári Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola elvégzése, majd rigai tanulmányútja után a Magyar Képzőművészeti Egyetem festő szakán tanult, és részt vett az egyetem posztgraduális képzésén. 1991 óta Budapesten él és dolgozik. Műveit számos egyéni és csoportos tárlaton, többek között Rómában, Bécsben, Berlinben, Stuttgartban, Párizsban és Moszkvában is kiállították.

Sirbik Attila: Fontos számodra a történeti narratívák megjelenítése?

Duliskovich Bazil: Nem hiszem, hogy bármit el akarnék mesélni. Ez a realisztikus ábrázolásmód átka – ha valami nem absztrakt, akkor csak valami történet lehet. Persze ez nem ilyen egyszerű. Én már rég leszoktam arról, hogy bármilyen támpontot adjak a mű befogadásához, egyetlen kapaszkodó a cím, ami lehet rávezető, de legtöbbször félrevezető vagy kizökkentő is,



DULISKOVIČ BAZIL
Hortus Magicus, 2020.
olaj, vegyes technika,
vászon, 140 × 100 cm

de azért persze próbálkozzunk. Egy műalkotásnak ideális esetben több olvasata is van. Tegyük fel, adott egy festmény és egy cím, a néző lát benne egy történetet elmosolyodik és tovább megy, de ha egy kicsit erőlködik, tovább gondolhatja a mesét, kikerekítheti és befejezheti. Már nagyon jó, de azon túl megközelítheti a melót filozófiai szempontból is, láthat benne egy szociális problémára való reflektálást, de eszébe juthat róla a dédnagyanya és a mulandóság. Bármí, vagy inkább, kinek mi. Minden rajta múlik, a nézőn. A mai átlagos befogadó lusta, támpontot és magyarázatot kér. Mi művészek kényeztettük el őt a sok hozzáfűzött magyarázkodással, attól a félelemtől vezérelve, hogy nem tudjuk befogadtatni és elfogadtatni a látásmódunkat. Mi mondjuk meg mit kell látnia és mit kell éreznie egy kép kapcsán? Nem, mert ezzel megöljük a felfedezés lehetőségét vagy örömet. Viszszatérve az eredeti kérdésre: nem tartom fontosnak a történeti narratívát. Ha valaki csak történeteket lát a munkáimban, az sem baj, engem nem zavar.

SA: Megjelenített történeteidben te magad is jelen vagy, vagy inkább tanúként, egyfajta megfigyelői pozícióba helyezkedve hozod létre többretegű alkotásaidat?

DB: Akkor lesz valakiből jó művész, ha őszinte, és azt csinálja, ami izgatja és felébreszti az éjszaka közepén. Ezt mondjuk rég tudjuk. Ha így cselekszik, egy idő után látható lesz ő maga az alkotásaiban. A személyisége, az érzelmei, a félelmei, és így tovább. Később ez összefogja és egységessé teszi az egész életművét. Én nagyon tisztulem és csodálom azokat a művészeket, akik egy valamilyen problémára koncentrálnak, és ez meghatározza az egész munkásságukat és ennek szentelik az egész életüket. Itt sok-sok művészt fel lehetne sorolni. A kedvencem ilyen tekintetben Morandi. Pengeélen táncolt, és bármikor elveszíthetett volna mindent, amiben hitt. Ismételte magát? Nem. Folyamatosan keresett, a nagy bukás fekete felhője fenyegetően ott lebegett fölötte. Minden egyes munkában jelen van a fickó, annak ellenére, hogy tulajdonképpen csendéletekről beszélünk. Amit én csinálok az agy borzasztó kaotikus katyvasz. Folyamatos kísérletezés. Minden sorozat más, mind technikailag, mind tartalmilag. Vannak visszatérő motívumok, de majdnem mindig más kontextusba helyezve. Az egészet nézve nem nagyon áll össze a kép. Én ilyen vagyok és ez ellen nem is küzdök. Ennek ellenére, akik ismernek, azt mondják van valami megfoghatatlan, ami összefogja a dolgot. Remélem én vagyok az. Ámen.

2021_8

SA: Identitásod szempontjából meghatározóak a közelmúlt eseményei, a költözések, a soknemzetiségű családból való származásod. Ezeket mind, valamilyen formában átültetted a képzőművészeti gyakorlatodba is?

DB: Tudatosan biztos nem, kivéve egy esetet. 2015-ben csináltam egy installációt *Identity Mover* címmel. Ez volt az egyetlen olyan kísérlet, amikor megpróbáltam az ezzel kapcsolatos érzéseimet valamilyen formában megjeleníteni. Inkább egyfajta kérdés volt, saját magamnak. Így érzek? Jól látod, ez ilyesmí? Amit érzek még most is, az egyfajta zavar, amit tulajdonképpen élvezek. Nagyon régóta élek itt, családom van és egzisztenciám. Azt lehet mondani, hogy nem átélem, hanem átvettem a magyarok összes örömet, és persze baját is. Akkor én magyar lettem (?). Mégis van valami, ami nem enged el teljesen, és ez valamiért egy frissen tartó, jó érzés.

SA: Művészeted kapcsán nem szereted az olyan címkéket, mint kelet-európai, szláv, poszt-szovjet?

DB: Igen, szoktak ilyesmiket erőltetni. Van, akinek ez valamiért fontos. Nézd, én nem nagyon messze Magyarországtól, de egy egészen más kultúrában éltem 21 éves koromig. Lenin szobrok és portrék lépten-nyomon. 14-15 évesen a *Bűn és bűnhődést* és a *Háború és békét* kellett olvasnom. Csak zárójelben megjegyezném, hogy ez a két nagy orosz szerintem nem a kamaszoknak írhatta ezeket a regényeket. Extraktét ott volt a háromnyelvűség. Szóval, én másban nőtem fel, és másból meríték, de csak ennyi. Kicsit másmilyen vagyok. Ezek nagyon jól hangzó fogalmak, de jelzőként használni az én esetemben fölösleges, mert nem illenek rám, ráadásul amikor egy művészre kezdik aggatni őket nem is értem mire gondolnak pontosan. Milyen egy kelet-európai művész? Sokkal mélyebb gondolkodású, mint egy jólétben született felületes nyugati, de nem elég hagyománykövető, nem úgy, mint a fegyelmezett keleti művész? Vagy esetleg az, aki a kelet-európai térségben, a múltban lezajlott borzalmakat dolgozza fel újra és újra, és csak barnás színeket használ, amikor ezeket megfesti? Vagy nézzünk egy szláv művészt, de pontosítsunk – legyen keleti szláv. Az milyen vajon, biztos orosz, olyan ortodox vagy mi. Nekem itt azonnal beugrik a szakralitás. Akkor ez csak egy szakállas kortárs ikonfestő lehet. Ez lenne a szláv? Amikor egy ukrán vagy egy orosz ember azt mondja neked, ugorj fel hozzá egy kávéra, meglepődsz, amikor felugrasz, mert egy megterített asztal fog várni rengeteg



DULISKOVIČ BAZIL
Assumed
Configuration, 2021.
olaj, vegyes technika,
styrofoam, 62 × 52 cm

finomsággal és valahogy egy gyöngyöző üveg hideg vodka is előkerül a hűtőből. Na ez nagyon szláv.

A poszt-szovjet kapcsán valami politikai, társadalmi vagy szociális problematika ugrik be mindig, biztos kiváló téma egy konceptuális művész



DULISKOVIČ BAZIL
Ceremony, 2021.
olaj, vegyes technika,
vászon, 64 × 64 cm

számára. Én nem ilyen vagyok, annak ellenére, hogy én még sikeresen elcsúsztam valamit a totalitárius rezsim agyrémeiből, és szerintem enyhe poszt-szovjet traumában szenvedek. Nem bírom a hivatalokat, ahol fél-istenek ülnek, összerendeznek egy egyenruhás ember láttán, és van egy szorongásos visszatérő álmom, hogy újra elvisznek katonának, de ettől én nem leszek poszt-szovjet művész. A lényeg, hogy van, akinél a származása, nemzetisége és a kultúra, amibe szocializálódott, erősen látszik a művészetén, sőt erre építi az egész munkásságát. Nálam ez nagyon enyhe, és nem is igazán meghatározó.

SA: *Ha választhatnál, milyen irányba manifesztálódjon a vágyad, hogy újra életre kelts valamit, ami elmúlt, merre indulnál? Esményként a múltba, hiányként a jelenbe vagy utópiaként a jövőbe? Vagy inkább azt mondanád, hogy ezek az időszakok, emlékek és vágyak keresztül-kasul átszövik egymást?*

DB: Újra életre kelteni semmit, újat teremteni, azt igen. Ez nem egy vágy, ebben vagyok most, folyamatosan életre keltek valamit és remélem mindig valami újat, és nem valamit újra. A múlt az, ami játszik. A múltból merítve reflektálni és megérteni a jelent, ez az egyetlen jó pozíció számomra, hogy megértsek legalább valamit, amit úgy hívunk, hogy lét.

SA: *A lét bizonyosságainak és a létbizonytalanságnak az összemosása mennyire tudatos nálad?*

DB: A vizuális egyetértés vagy következetesség nem jellemző a munkáimra, erről már volt szó. Ez igaz, ha az egészséget vizsgáljuk, egyes sorozatok és kupacok teljesen eltérnek egymástól, és igaz bizonyos munkák esetében külön-külön is. Olyan dolgokat ütköztetek egy képen belül, amik közt semmilyen okozati összefüggés nincs. A gondolatra, hogy ezt akarom és ezt kell csinálnom a munkamódszerem vezetett rá. Ez valamikor tizenhét évvel



DULISKOVICH BAZIL
The Right View
Direction, 2021, olaj,
vegyes technika,
styrofoam, 75 x 60 cm

ezelőtt történt. Az volt akkoriban a menet, hogy felfestettem valamit egy képsíkra, ami intuitív módon jött belőlem – lehetett az egy konkrét valami, de lehetett akár csak egy paca is. Ezután hagytam a képet pihenni, így neveztem, de valójában vártam, hogy megindítson bennem valamit. A műterem tele volt ilyen félkész munkákkal. Néha nagyon gyorsan ráéreztem egyikre–másikra, és volt olyan is, ami egy évig ott lógott a falon, és nem tudtam vele mit kezdeni.

A legtöbbet többször át is festettem. Ennek megvolt így a szépsége és a képfelületek is nagyon gazdagok és izgalmasak lettek a sok átfestéstől. Ezen a ponton jött a felismerés, hogy a rétegeket áttetszőbbre kell hagyni, illetve amit ráfestenék, azt a képfelületen a másik dolog mellé vagy brutálisan bele kéne festenem. Emiatt látszólag bonyolítottam a látványt, de nem, csak egy újabb dimenziót nyitottam meg, egy újabb tartalommal töltöttem meg, egy új jelentést kaptam – nem bonyolult lett, hanem komplexebb.

Mára ez az ütköztetés eléggé tudatossá vált, viszont azt, hogy mit mivel párosítok, azt bonyolultabb megmagyarázni. Egyáltalán nincs benne ráció. Ez olyasmis, ami már az értelmezésemen túl van. Banálisan hangzik, de az érzéseimre hagyatkozok. Itt talán azt kellene vizsgálni, hogyan születik egy mű az én esetemben. Mi az eredete egyáltalán. Általában egy halovány, megfoghatatlan gondolat, egy szikra. Kiválthatja bármi, nem firtatom miért, hogy jött, hagyom erősödni, táplálom. Az elején csak egy koncepció, ami nem is feltétlenül vizuális. Ahogy erősödik, szabadjára engedek minden ezzel kapcsolatos ingert, érzelmeket és intuíciót, ha kell anyagot gyűjtök hozzá, megformálom, testet ölt, kész, mehet a világba. Egyszerűen hangzik, de nem az. Nemrég jöttem rá, hogy ha őszinte akarok maradni, minden egyes új munka levisz a zéró szintre. Majdnem a nulláról kell kezdeni. Igazából amit birtokolsz, ami rendelkezésedre áll, az az, amit nem tudsz, a nagy semmi. Ezért sok munkám alapja a hit, olyan értelemben, hogy hiszel abban a kis szikrában, a potenciáljában, hogy megtapasztalj valamit. Az egész egy felfedezést feltételez, nemcsak számodra, de a befogadó számára is. A dolog nagy kockázattal jár, benne van a bukás és a kudarc lehetősége, a komfortérzéstől elbúcsúzhat, de másképp nem megy, csak így lehet valami újat létrehozni. Furcsán hangzik, de a kockázati faktortól érzed magad biztonságban, frissen tart és tudod, hogy tényleg alkotasz. Elkalandoztam.

DARIDA VERONIKA

Visszatérés Velencébe (Velencei sétanapló I.)

1.

„La Mascherina!” – kiált rám a hajóskapitány, még a beszállás előtt. Egy pillanatig nem értem, aztán ránézek, és már veszem is elő táskámból a sebészi maszkot. Az Alilaguna valamennyi utasa mintha maszkabálra indulna Velencébe, csak most az arcunk alsó fele fedett. A kíváncsi szemek a hajó nyitott ablakain át nézik a megunthatatlan látványt, az egyre közeledő örök várost, ami újra magához engedi hűsége látogatóit. Mire megérkezünk, szinte letépjük a maszkot, hogy végre érezhessük a víz illatát. Még a járvány tombolása és a teljes lezárás ideje alatt mindenhol látni lehetett azokat a szinte elképzelhetetlen felvételeket, melyeken az üres város csatornáiban kristálytisza, átlátszó víz folyik. Ennek már nyoma sincs. Ám a felkavart, palackzöld víz a visszatért életet jelzi: hajók, vaporettók, gondolák, motorcsónakok nyomát. Vagy inkább a lassan visszatérő életet. Mert amikor másnap hajnali sétára indulok, lidércesen kihalt valamennyi utca. Letaglózó és félelmetes ez a csend. Már értem a házigazdám szavait, aki a velencei lakosok lelkiállapotáról csak annyit mondott, hogy sokan már aludni sem tudnak a csendről. Az ébredő Velence mély csendje még őrzi a halál csendjét, de ez a csend nem tart sokáig: előbb a sirályok vijjogása töri meg, aztán a kutyasétáltatók, a szemetesek, a szállítók, az üzleteket nyitogatók, a munkába indulók, és végül a turisták. Pár órával később a megtelt terek ismét a régi Velencét idézik, de sokkal élhetőbbek annál. A teraszokra be lehet férti, a szűk sikátorokon nem torlódik elviselhetetlenül össze a tömeg, a Rialto és az Akadémia hídjáról tényleg látni a Canal Grandét, a Szent Márk tér közepén pedig alig lézengenek... Valószínűleg mire a sétanaplóm végére érek (egy hónap múlva, augusztus elején) mindez megváltozik, és ez a normalitás újra utópia lesz. Ez most csak egy átmeneti állapot, egy rövid fellélegzés. Ugyanakkor a lassú feléledés a kultúrát is jellemzi, a szokásosnál jóval visszafogottabb a kínálat, az ismert múzeumok (Akadémia, Dózse Palota, Ca' Pesaro, Peggy Guggenheim) állandó tárlataikkal biztosra mennek, néhány múzeum még ki sem nyitott vagy csak nagyon korlátozottan van nyitva (Museo Fortuny, Ca' d'Oro, Palazzo Grassi), lényegesen kevesebb az új kiállítás. Az Építészeti *Bien-nále'* városi pavilonjaiba csak elvétve téved be egy-két turista, leginkább a hőség elől menekülve. Én is így szédültem be az első kiállításra, a Chiesetta della Misericordia templomába.

A *Cadavre exquis* („tökéletes holttest” vagy „remek tetem”) kollektív kiállítás,² ahogyan címe is utal rá,³ a szürrealista hagyomány örököséiként, véletlenszerűen helyez egymás mellé képeket, szobrokat, fotókat, installációkat.

1 *How will we live together? 17th International Architecture Exhibition*, Giardini, Arsenale, Forte Marghera, Venice, 2021. május 22 – november 21., kurátor: HASHIM SARKIS, ld. <https://www.labiennale.org/en/architecture/2021/17th-international-architecture-exhibition> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2021. október 17.)

2 *Cadavre exquis*, Chiesetta della Misericordia, Venice, 2021. május 25 – július 16., ld. <https://www.galerienardone.be/en/venise/>

3 1935-ben szürrealista művészek, többek között JACQUES PRÉVERT és YVES TANGUY által kitalált játék, melyben a játékosok a korábbi szavakat nem ismerve, véletlenszerűen (bár a nyelvtani szöveget megtartva) írják le a szavakat, és így alkotnak mondatokat. A legismertebb mondat: „Le cadavre exquis boira le vin nouveau.” („A pompás tetem új bort iszik.”)

Az viszont nem véletlen, hogy ez egy belga tárlat, ahol a kortárs alkotók (RENÉ MAGRITTE és PAUL DELVAUX nyomdokán) belemennek a játékbá. Bennem legerősebben az első installáció, egy földön heverő, összekötözött lábú, bekötött szemű ló szobra (BERLINDE DE BRUYCKERE) maradt meg. Egyrészt erősen emlékeztetett az egyik legismertebb kortárs olasz művész, MAURIZIO CATELLAN *Novecento* (1997) című emblemikus művére, mely egy preparált és felfüggesztett ló. Másrészt, mivel mostanában főleg ROMEO CASTELLUCCI előadásait nézem, felidézte az *Utazás az éjszaka mélyére* (1999) előadásának háttereként vetített, a háborúban brutálisan lemészárolt lovakról készített felvételeket, valamint a *Tragedia Endogonidiát* (2002–2004), ahol a színpadon megjelenő élő ló a kegyességet, együttérzést, fájdalmat jeleníti meg (a „pietas” megszentelt térbe bevezető holttest: egy lótetem (a legnevesebb kiállító, PIERRE ALECHINSKY, egy tasizta festményének előterében). Ezen a témájában és színvonalában elég eklektikus kiállításon a legérdekesebb kapcsolódások azonban nem az egyes alkotások, hanem a szakrális tér és a benne elhelyezett profán tárgyak között fedezhetők fel, és néha olyan szépek, mint egy halott lovat ábrázoló szobor és egy kőkereszt véletlen találkozása a templomi térben.

2.

Az újranítás bizonytalanságára utal, hogy az egyik legjobban beharangozott kortárs kiállítás nem valamelyik modern galériában, hanem a Palazzo Grimani-ban kapott helyet. Ez GEORG BASELITZ *Archinto* című tárlata.⁴ Baselitz visszatérő vendég Velencében. Amikor két éve utoljára itt jártam, az Akademián volt életmű kiállítása és a Fondazione Vedovában tárlata (ahova idén is visszatért).⁵ Most először a Grimani palotába mentem, mivel nagyon szeretem ezt csendes, rejtőző múzeumot, mely a Santa Maria Formosa közelében, egy mellékutcában található.

4 *Georg Baselitz: Archinto*. Museo di Palazzo Grimani, Venice, 2021. május 19 – november 27., ld. <https://polomusealeveneto.beniculturali.it/eventi-e-mostre/domus-grimani-la-sala-del-doge-georg-baselitz-archinto-museo-di-palazzo-grimani-19>

5 *Baselitz*. Galerie Accademia, Venice, 2019. május 8 – október 6., (<http://www.gallerieaccademia.it/baselitz-academy/>); *Emilio Vedova di/by Georg Baselitz*. Fondazione Vedova, Venice, 2019. április 18 – november 3., (<https://www.fondazionevedova.org/en/node/18>); ld. DARIDA VERONIKA: Venice, máshogy... I. rész (Sétanapló, a *Képzőművészeti Biennálé* idején), *Balkon*, 2019/6-7., 4-13. [9-10.], ld. <https://drive.google.com/file/d/1rGf--FEBY6dl3Y2eddMUIEoyXFHf7SMZ/view>



GEORG BASELITZ: Archinto. Museo di Palazzo Grimani, Venecia, 2021. május 19 – november 27. Részletek a kiállításból. © Fotók: Darida Veronika



Itt mindig újra megnézem a CAMILLO MANTOVANO freskójával (1560–1563) díszített termet (Sala a Fogliami), mely élénkzöld erdejével és színes madárseregletével egy mediterrán édenkertre emlékeztet, ahogy felkeresem az „Antiquarium” termet is, melynek a teljes falat beborító szoborgyűjteménye közé, a szédtőn magas kupolából mintegy bezuhan a szárnyas Cupido alakja, és a nézők feje felett lebeg. De Baselitz most nem ebben a két teremben állított ki, hanem elsősorban a Sale del Portegóban. Ez az a terem, melybe a palota impozáns lépcsőjén végighaladva, először belépünk. A többnyire koncertekre használt, hosszú szalon falait üres képeret stukkók díszítik, melyekben eredetileg a családtagok (az idők során elveszett) portréi voltak. Baselitz ezeket a kereteket tölti ki új festményeivel, az Archinto 12 festményből álló ciklusával. Az elnevezés TIZIANO enigmatikus képére utal: *Filippo Archinto milánói érsek portréjára* (1558), melynek különlegessége, hogy az érsek alakját félig eltakarja egy függöny, ezért arcának jobb fele (és felénk irányuló tekintete) láthatatlan marad.⁶ Így ez a festmény a rejtőzködő műalkotást is megjeleníti, mely minket von kérdőre, miközben ő őrzi a titkát.

Baselitz Archinto-ciklusának (2020) talányos című képei (*Hol van Archinto? Archinto koponya, Archinto a sarokban, Kettéhasadt Archinto, Narancs-színű Archinto, Nevető Archinto...*) élénk színekkel megfestett gesztusfestmények, melyek hasonlítanak egymásra, mégis különböznek. Megpróbálhatnánk ugyan kitalálni, hogy az Archinto-képek közül melyik az

⁶ Hans Bredakamp az eltakarásnak két magyarázatát adja. Az egyik szerint az érseket ugyan a pápa kinevezte, de az uralkodó nem támogatta, így hivatalát nem gyakorolhatta. A másik, Leonardót idéző magyarázat szerint, a fátyol fenyegetést jelent: ha elhúzzák, a szemlélő lelepleződik, és a kép fogságába esik. Ld. HORST BREDEKAMP: *Képkaktus*. Ford. Nagy Edina, Typotex, Budapest, 2020, 24–25.

archetípus, az eredeti minta, ám ez épp olyan értelmetlen kísérlet lenne, mintha Tiziano képén el akarnánk húzni a függönnyt, hogy teljes valóságában szemlélhessük az alakot. Ugyanebben a teremben, a festmények mellett, két Baselitz szobor is található. Az egyik rögtön a fölépcsővel szemben, a mennyezetről belőve fogad minket. A 2014-ben készült *Zero Mobil* (mely a Magyar Nemzeti Galéria 2017-es Baselitz életműkiállításának⁷ záróeleme volt) egyszerre a tárlat bejárata és kijárata. Ebben az installációban épp úgy felfedezhetünk egy ingaszerkezetet, mint egy absztrakt fekvő alakot, melynek csak a feje kidolgozott: olyan, akár egy halotti koponya. „Memento mori”. A kiállításon az első minket érő hatás a halállal való találkozás, méghozzá egy olyan teremben, mely az élénk Archinto-ciklus révén az életöröm (gioia della vita) színeitől harsog. Az első terem jellemző kettősség – az életigenlés és a haláldézés – a többi térben is megfigyelhető. Egyrészt

⁷ Baselitz. *Újrajátszott múlt*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2017. április 1 – július 2., ld. <https://mng.hu/kiallitasok/baselitz-ujrajatszott-mult/>

látjuk Baselitz jellegzetes, „fejtetőre állított világának” főmotívumait, a fejjel lefelé lógó alakokat,⁸ ám ezek néha kiszínesednek, mint *A filozófia egy meg nem ehető agy* (2020) képen, melyen két rózsaszín alak látható. Érdekes továbbá, hogy a korábban gyakori történelmi utalások teljesen eltűnnek, ahogy a festőre jellemző drámai és expresszív figurativitás is alig van jelen. Az alakok nyomait leginkább a szobrok testfragmentumai őrzik, melyeken mindig csak a test egy része (hol a fej és a törzs, hol a lábak) felismerhető. Ez a töredékesség pedig visszautal Archinto érsek szintén csak részben látható, a fátyol által félig eltakart alakjára.

Baselitz kétarcú kiállítása – a képek színorgiájával és a szobrok komorságával, valamint az általuk képviselt hedonizmussal és gyászszal – talán nem is lehetne aktuálisabb, mint most, amikor még maszkokban és távolságot tartva sétálunk a termekben, de ha kinézzünk a palota szélesre tárt ablakain, odakint már látjuk a szabadon elszuhanó gondolatokat.

3.

A másik Baselitz tárlat, a „Vedova felkapcsolja a fényt” (*Vedova accendi la luce*),⁹ a Fondazione Vedova csodálatos terébe (a Magazzini del Sale egykori sóraktárába) való visszatérés. Georg Baselitz és EMILIO VEDOVA barátsága még az 1960-as évek elején kezdődött, és Vedova 2006-os halálával sem zárult le: tovább folytatódik, Baselitz 2020 folyamán készült „hommage”-aival. A mostani kiállításban bizonyos elemeket átvesz Vedovától (az informel stílus, a rejtélyes képelnevezéseket), miközben saját jellegzetes motívumait (a fejjel lefelé lógó figurákat) megtartja. A színválasztásban, az Archinto tárlathoz hasonlóan, ismét az élénk színek dominálnak, különösen a kiállítás közel felét kitevő *Fagylalt*-ciklusban, ahol egyes képcímek (pl. *Citrom, Eper, Szeder, Vanília*) a színekben is visszaköszönek. Ám ezeknél az egymásra nagyon hasonló festményeknél (minden képen ugyanazt a fejjel lefelé lógó alakot látjuk, más színekkel megfestve) jellegzetesebbek a Vedovának ajánlott képek, mint a festő nevének anagrammájával játszó *Dove va?* és *Va dove?* („Hova megy?”). De idesorolható az *Emilio lekapsolja a fényeket*, melyen a fekete-fehér

⁸ Baselitz figurái egyrészt a felfordult világot ábrázolják, másrészt megvalósítják Büchner Lenzenek vágyát: „csak azt érezte néha kellemetlennek, hogy nem tud a fején járni”.
⁹ Baselitz: *Vedova accendi la luce*. Fondazione Vedova, Venecia, 2021. május 20 – október 31., ld. <https://www.fondazionevedova.org/node/196>

hátter előtt egy rózsaszín (hússzínű) alak lóg, vagy ennek pendentja, a címadó *Emilio felkapcsolja a fényeket*, itt viszont a rózsaszín háttér előtt lóg egy fehér alak. Ebben a kiállításban is meghatározó a humor, mely a címválasztásokban is tetten érhető. Így az *À, là, là ... Licht und Stein* egyszerre utal a pop art legismertebb művészeire, ROY LICHTENSTEIN-re, és GERTRUDE STEIN-re, az avantgard nagy alakjára, aki egy sajátos színjátékot írt a fényről és a világitásról (*Doctor Faustus Lights the Lights*, 1938). Épp ilyen talányos képcím az *Eiskunst mit Gegenwind*, ami a katalógus fordítása szerint „Korcsolyázó alak ellenszélben”, de a nézők számára az „Eiskunst” inkább a festményeken megjelenő, fagylatzó alakokat idézi. Ez a jóízű jégművészet pedig még jobban esik a rekkenő nyári hőségben.

4.

Mivel a Zattere parti sétánya a nyári délutánokon elviselhetetlenül meleg, ezért a Baselitz kiállításról kilépve, szinte azonnal beszédültem a Magazzino del Sale másik kiállítóterébe, az Építészeti Biennáléhoz tartozó Libanoni pavilonba, mely a „Csendtető” (*A Roof for Silence*)¹⁰ nevet kapta. A HALA WARDÉ (libanoni-francia építész) koncepciója nyomán készült meditatív kiállítás a 2020-ban, a bejrúti kikötőben, a rosszul tárolt ammónium-nitrát miatt bekövetkezett robbanást idézi, mely hatalmas pusztítást vitt végbe (200 ember meghalt, 800 eltűnt, 300 000 ember otthona megsemmisült, 600 történelmi épület szenvedett súlyos károkat). A tárlat mégsem a katasztrófára, hanem a túlélésre fókuszál. Pontosabban az ezeréves éves olajfák túlélésére. A hosszú és keskeny kiállítóter négy szakaszán át

¹⁰ <https://www.arooofforsilence.com/>



HALA WARDÉ
A Roof for Silence,
Lebanese Pavilion at
the 17th International
Architecture Exhibition
– La Biennale di
Venezia, 2021
© Fotó: Darida
Veronika



HALÁ WARDÉ
A Roof for Silence, Lebanese Pavilion at the 17th International Architecture Exhibition – La Biennale di Venezia, 2021 © HW architecture. Fotó: Alain Fleischer

jutunk el az ősfákhoz. A *Genezis* szakaszban fekete-fehér fotókat (FOUAD ELHOURY felvételei) látunk tizenhat fáról, egy hatalmas, kihajtogatott fotóalbum lapjaiként. Ezt követően, a *Metamorfózisok* szakaszban, törött üvegek, szilánkok között (melyek a kikötő robbanásának rekvizitumai) haladunk előre, egészen a *Triptichon* szakaszig, melynek három hatalmas vetítővásznán az olajfáról készült éjjeli felvételek láthatók (ALAIN FLEISCHER *Olajfák, az idő oszlopai* filmjének képei). Besétálhatunk a három vászon közötti térbe, vagy beállhatunk a velük szembe elhelyezett, oktagonális építménybe, melynek belső falain ETEL ADNAN „képköltevényei” (az olajfákat idéző, apró, kerek mandalák) futnak körbe. Ebből a zárószakaszból, a *Központi Pavilonból*, tisztán rálátunk a fák természeti terére, miközben a filmképeken megjelenő eső és a kiállítóter villódzó fényei által evokált villámlás elől is biztonságban vagyunk. Az összművészeti hatást erősítve, végig a kiállításához komponált *Falling into Time* című kompozíciót halljuk (a SOUNDWALK COLLECTIVE előadásában), melynek révén nem csupán egy vizuális, de egy auditív tájképbe (soundscape) is belépünk. Azonban ez a zene, ahogy az egész kiállítás, valójában a csend fele vezet. Egy olyan *belső elcsendesüléshez*, melyben újragondolhatjuk a természeti környezet és az épített tér viszonyát. A természet túlélése pedig egy olyan *nomád építészetre* is ráirányíthatja a figyelmet, mely szinte egybeolvad a környezettel. Ezért lehet a kiállítás legfontosabb hivatkozása PAUL VIRILIO „Antiformák” képsorozata (*Tableaux antiformes*, 1962), mely az ürességet és a csendet tematizálja. Ennek példáját követve, a katasztrófa utáni építészetnek nem tagadnia kell az ürességet és a csendet, hanem térré kell formálnia.

5.

Georg Baselitz mellett a másik városzerte hirdetett művész BRUCE NAUMAN, akinek nemrég zárt be életműkiállítása a londoni Tate Modernben.¹¹ Velencei tárlata, a „Kontraposzt tanulmányok” (*Contrapposto Studies*)¹², a Palazzo Grassi egyetlen nyitott kiállítóterében, a város vég- vagy kezdőpontján, a Punta della Doganában látható. A cím egyszerre utal Nauman a hatvanas évek végén készített videóira és ezek jelenbeli

¹¹ Bruce Nauman. Tate Modern, London, 2020. október 7 – 2021. február 21. Id. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/bruce-nauman>

¹² Bruce Nauman : *Contrapposto Studies*. Palazzo Grassi – Punta della Dogana, Venecia, 2021. május 23 – 2022. január 9. Id. <https://www.palazzograssi.it/it/mostre/in-corso/bruce-nauman-contrapposto-studies/>

újraértelmezésére. A tárlat valóban ezt a témát járja körbe, így (szerencsére) nem egy újabb életműkiállítást látunk, hanem egy következetes művészi gondolkodás felmutatását. Ehhez zárójelben hozzátehetjük, hogy a *kontraposzt* kérdése talán sehol sem olyan aktuális, mint Velencében, ahol a gondolatok az ellentétes irányú mozgások összehangolt harmóniájának mesterei.

A kiállítóterbe lépve, a *Kezdőknek* (2010) hanginstalláció részeként, ismerős zenét hallunk: BARTÓK *Mikrokozmosza* szól, mely később is visszatérő motívum. Egy másik teremben, ugyanezen cím alatt, egy videófelvételt látunk, melyen Bruce Naumann kezei (a zongora ujjgyakorlatok mintájára) mintha az összes lehetséges gesztust megpróbálnák illusztrálni. A megkettőzött kézpárokat (összesen négy kezet) ábrázoló felvételen az ujjak tánca, egy csodálatos kézkoreográfia bontakozik ki, egyfajta bevezetésként a gesztusok nyelvébe. Naumant mindig a legelemibb gesztusok foglalkoztatták, már a kiállítás címét adó járástanulmányokban is (*Kontraposzt járás*, 1968), melyeket 2015–2016-ban újraalkot. Ezt az újrafogalmazást az új digitális technikák teszik lehetővé, hiszen a művész ma könnyűszerrel képmezőkre bonthatja a saját járását megőrző képeket, ezeket egymás mellé helyezheti, megfordíthatja a járás irányát, felgyorsíthatja vagy lelassíthatja tempóját; és ezáltal meglepő elcsúszások, amorf torzulások, lehetetlen testpozíciók, lenyűgöző testmodifikációk jönnek létre a képernyőn. Szinte elképzelhetetlen, hogy mire (nem) képes a *virtuális test*. Miközben Nauman, 50 év múltán is, ugyanazt az egyszerű mozgást végzi: kissé előredőlve, testsúlyát előre helyezve, egészen lassan jár.

A kiállításon a közelmúlt felvételei felől haladunk vissza a múltba. A következő termekben láthatók Nauman 1968–1969-ben készült videóperformanszai, melyek közül néhány kifejezetten beckett „homage”. Mint a címében BECKETTet idéző „*Lassú, szögletes séta* (*Beckett séta*)”, melynek lényege, hogy a sétáló alak az egyik lábát 45 fokos szögben előrelelenti, majd leengedi és ráereszkedik, miközben a hátul levő lába felemelkedik, majd előrelel, a súly áthelyeződik, mialatt a másik láb hátul felemelkedik stb. Mindeközben a lépegető alak a karjait hátul összefonja, mintha járása közben mélyen gondolkodna. Beckett *Nem én* monológját (melynek főszeplője egy hatalmas száj) viszont megelőzi a *Lip Sinck* (1969) videója, melyen Nauman szája megfordítva és megsokszorozódva

látható, amint a két címadó szót ismételteti. A szavak ismétlés általi *kimerítése* (ami szintén egy beckett gesztus) Nauman más műveiben is feltűnik. Hosszan lehetne sorolni a két művész közötti párhuzamokat: az új médiumok iránti érdeklődéstől kezdve a nyelv lebontásáig, a test fragmentalizálásáig, a folyton kibillenő egyensúly reménytelen kereséséig, vagy akár az ismétlődés és a ritmus meghatározó szerepéig. Nauman gondolkodása alapvetően *zenei* (matematikai és zenei tanulmányok után kezdett el szobrászattal és performanszal foglalkozni), habár elsősorban azok a kompozíciók érdeklik, ahol a *véletlen* – egy előzetesen és tudatosan megtervezett véletlen – központi jelentőséget nyer. Ezért a kiállításon John Cage-nek ajánlja egyik videóját, melyen a rögzített kamera az éjszaka fényviszonyainak kiszámíthatatlan változásait és hangjait rögzíti. A kiállítás bejárása során a látogató állandó, erős hanghatásoknak van kitéve, az egy teremben látható filmek egymásba olvadó hangjai egy sajátos *kakofóniát* hoznak létre. Ahogy Nauman egyik

rajzán olvasható: *Violins+Silence=Violence*. Ez alól az érzékszervi erőszak alól senki sem vonhatja ki magát.

A kiállítás talán legkevésbé meggyőző része az egykori performanszok újrajátszatása fiatal táncosokkal, akik az eredeti instrukcióknak megfelelően, közvetlenül a fal mellett, mozdulatlanul hevernek, vagy véget nem érően a terem sarkaihoz vetődnek. Ennél sokkal izgalmasabb, amikor Nauman maga vállalkozik egykori szerepei újrajátszására, vagy saját teste élő szoborrá formázására, a kortárs technikák (3D, 4D) felhasználásával. Különösen érdekes, ahogy a 3D felvételek révén beléphetünk a művész műtermébe, aki középen kettészakadt testtel jön velünk szembe a már jól ismert, kontraposzt járással. Ebben a közeli perspektívában még olyan apró részleteket is észrevehetünk, hogy milyen tárgyak hevernek szétszórva a földön, vagy hogy a művész pólója lyukas. Ezt csak azért említem, mert jól jellemzi a naumani *póztalanságot*. Az általa bemutatott helyzetek, habár szokatlanok, de nagyon emberiek, mint az az ösztönös reakció, ahogy a 3D jelenet végén egy nagyot sóhajt és megvakarja az orrát. Egy másik 3D felvételen, melyen fejfelé, széttárt karokkal közelít felénk, olyannak tűnik, mintha a gravitáció szabályait elvető kötéltáncos lenne. A testkép ekkor is fragmentalizálódik, egészen addig, míg a felső testfél egyszerűen otthagyja az alsót, és kilép a képből. Ebben a jelenetben is érezhető az újrajátszásokat átható humor és önironia. Végül az utolsó teremben Bruce Nauman, szokásos farmerjában és pólójában, egykori képmásai (melyeket a korábbi termekben láthattunk) elé sétál, egy kis ideig megfigyeli, majd magára hagyja őket. Ezzel a gaggel zárul a kiállítás.

BRUCE NAUMAN
Contrapposto Studies, I through VII, 2015–2016 | A Pinault Collection és a Philadelphiai Művészeti Múzeum közös tulajdona. | Kiállítási nézet: Bruce Nauman: *Contrapposto Studies* at Punta della Dogana, 2021 © Fotó: Marco Cappelletti © Palazzo Grassi © Bruce Nauman by SIAE 2021



Stop Painting – ezt a provokatív címet viseli a Fondazione Prada új kiállítása.¹³ Adódik a kérdés, hogy mi teszi szükségessé a festészettel való felhagyás radikális gesztusát, ahogy az is, hogy mikor és ki által fogalmazódott meg először ez a követelmény. A kiállítás kurátora, PETER FISCHLI szerint a *festészet halálát* már régóta vizionálják a művészek és teoretikusok. Ő kiindulópontként 1839-et jelöli meg, amikor PAUL DELAROCHE, a dagerrotípiá láttán, kijelentette: „Mától kezdve a festészet halott.” Tehát a fotográfia felfedezése jelentette a festészet első nagy krízisét, vagy ahogy Fischli nevezi, első megtorpanását. Azonban még legalább négy ilyen megtorpanást említ: a ready-made és a kollázs megjelenését, a szerzőség eltűnését, a festészetet polgári csökevénynek tartó kritikát, és a művészet piaci áruvá válását. Ám mindezek a megtorpanások a festészet túllépett, és éli tovább *utóéletét*.

A megtorpanás, mint a járást idéző kifejezés, eszünkbe juttathatja Bruce Nauman tárlatát.

A *kontraposzt-tanulmányok* egyik termében egy nagy makett szerepelt, melybe ha felülről belenézünk, viszontláthattuk a már magunk mögött hagyott termeket. A *Stop painting* előterében szintén egy hatalmas makett vagy modell (*Modellone*) fogad minket. Ebben termék sokaságát látjuk, a falakon képekkel, a padlón magyarázó szöveggel, és minden teremben apró látogatókat is találunk (melyek mintája MICHELANGELO PISTOLETTO *Látogatók* című, 1968-as műve). Ez a makett akkor változik modellé, amikor felmegyünk az emeleti kiállítóterbe, miközben, a lépcső fenti végén, egy Bruce Nauman videót is megnézhetünk (*Cím nélkül*, 1967). Az emeleti térben ugyanis a lent ábrázolt tér mására vagy eredetijére ismerhetünk. Azaz mégsem teljesen, mert bár a beszédes nevű termekben (mint pl. *Delirium of negation*, *Menschmaschine*, *Niente de vedere niente de nascondere...*) ugyanazok az alkotások és makettjeik szerepelnek, ám fenti és lenti elrendezésük nem teljesen azonos, ahogy a makett méretarányai sem pontosak. Erre az eltérésre egyfajta magyarázat lehet, ha azt gondoljuk, hogy a lenti makett valójában nem a fenti termeket, hanem az *emlékezet működését* modellezi. Ahogy az „ars memoriae” mnemotechnikai alappéldájában,¹⁴ itt is egy házban helyezük el az emlékképeket, de az emlékek néha felnagyítják, máskor lekicsinyítik a dolgokat. Így a fenti termék végigjárása után érdemes a saját „emlékpalotánkat” is összevetni a lenti makettel, és amíg a Ca’Corner della Regina káprázatos barokk palotájában vagyunk, arra is lehetőségünk nyílik, hogy újra felmenjünk ellenőrizni a különböző emlékeket.

Ugyanakkor, a kiállításon szereplő nagy alkotók (köztük KURT SCHWITTERS, NIKI DE SAINT PHALLE, JEAN TINGUELY, GERHARD RICHTER, FRANCIS PICABIA, ANDY WARHOL, MARCEL DUCHAMP, LUCIO FONTANA) ellenére sem igazán meggyőző a koncepció, hiszen a *tagadás* gesztusa csak akkor nyer értelmet, ha a művészi életművek afirmativitása (hiszen a létező művészet tagadásaként egy másfajta művészetet hoznak létre) mellett vizsgáljuk őket. A pusztá tagadás kioltja a tagadás hatását, provokatív gesztus helyett repetitív és érdektelenné válik. Amúgy pedig, a korábbi séták tükrében, Baselitz megújuló festészetére is tekinthetünk a *Stop painting* meggyőző cáfolataként.

7.

Az igazsághoz hozzátartozik, hogy vannak olyan kortárs kiállítások, melyek kapcsán mégis igazoltnak érezzük a „Stop painting” követelményét. Számomra ilyen volt a Querini Stampalia múzeumában bemutatott,

¹³ *Stop Painting*. Fondazione Prada, Velence, 2021. május 22 – november 21. Id. <https://www.fondazioneprada.org/project/stop-painting/?lang=en>

¹⁴ A mnemotechnikai módszerek történetéről ld. FRANCIS YATES: *The Art of Memory*, Routledge and Kegan Paul, 1966

Egy tudományos-fantasztikus evidencia címet viselő tárlat.¹⁵ Szemben a talányos elnevezéssel, GIUSEPPE CACCAVALE művészi invenciója mindössze annyi, hogy papírra festett vízfestményeivel kitapétázza a palota könyvtárszobáját, mintegy megalkotva saját életének freskóját (családtagjai szerepelnek a képeken), melyek mellé CELAN idézeteket fest a falra. Azonban hiába beszél a katalógus a nagy velencei festők (TIZIANO, GIORGIONE, CIMA) hatásáról, ezt a néző nehezen tudja a festményeken felfedezni. Viszont ha egy emelettel feljebb megyünk, ott valódi Velence-fantáziákat találhatunk, a XVIII-XIX. századi velencei térképek és látképek tárlatán (*Venezia panoramica*),¹⁶ mely egyszerre mutatja Velence és a Velencére vetett tekintet változását. A legnagyobb panorámakép GIOVANNI BIASIN 1887-as műve, melyet a korabeli nézők színpadként csodáltak. Azonban ennél is érdekesebb egy pár évvel később, 1896-ban készült, alig egyperces archív felvétel, mely a Canal Grandét egy hajóról mutatja.¹⁷ A LUMIÈRE FIVÉREK rövidfilmjében kabinos gondolatokat és utasszállító hajókat egyaránt látunk. Azonban csak a vízben van eleven élet, a paloták olyan üres díszleteknek tűnnek, melyek leengedett redőjükkal, romos állapotukban a pusztulás gyönyörű kuliszszái. Ha magunkban még elmerengünk ezeken a régi Velence képeken, a múzeum CARLO SCARPA által tervezett kertjében (Area Carlo Scarpa) nyugalomban meglehetjük. Itt mintha egy zen kertben lennénk, Velence közepén, ahol semmi más zaj nem hallható, csak a városból a kertbe bevezetett víz csobogása.

8.

Korábban már írtam, hogy *Velencében a Biennálé* ideje alatt legkevésbé az Arsenale és a Giardini zsúfolt pavilonjai érdekelnek, mégis, minden évben akad valami, ami miatt nem tudom őket kihagyni. Idén egy újságcikk miatt mentem, mely arról számolt be, hogy a zenélő kövek alkotójának, PINUCCIO SCIOLÁNAK az emlékkiállítása egész rövid

¹⁵ *Un'evidenza fantascientifica*. Fondazione Querini Stampalia, Velence, 2021. május 14 – október 17. Id. http://www.querinistampalia.org/eng/unevidenza_fantascientifica_luigi_ghirri_andrea_zanzotto_giuseppe_caccavale_may_14__october_17.php; <https://www.artribune.com/mostre-evento-arte/unevidenza-fantascientifica/>

¹⁶ http://www.querinistampalia.org/ita/veneziana_panoramica_la_scoperta_dellorizzonte_infinito.php

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=XZb9TqnKUNY&list=PLue4rHsHxp69Tbv2hctZvo9KN3bGX-hSdG&index=100>

ideig itt lesz látható, „Città sonore” címen. Az első meglepetést az jelentette, hogy minden sorban állás nélkül bejutottam az Arsenale épületegyüttesébe, mely leginkább egy átrendezés alatt álló területre hasonlított (később szintén egy újságcikkből megtudtam, hogy egy Valentino divatbemutatót készítettek elő). Természetesen az általam keresett kiállításról senki sem hallott, összevisszairányítottak, mialatt többször végigrohantam a pavilonokon. Ezen gyors benyomás alapján – az idei Építészeti *Biennálé* fő témájához igazodva, mely a „Hogyan fogunk együtt élni?” (*How will we live together*) – a kiállítóterekben a teljes elmagányosodástól a futurisztikus kommunáig, a klímakatasztrófától az ökoépítészetig mindenféle *utópia* és *disztópia* jelen van, beleértve a posztumán építészet vízióját is, melynek installáció között bolyongva leginkább egy sci-fi filmben éreztem magam. Az együttélés legemberibb példáját talán az a három londoni mecset (*Three British Mosques*, Sala d’Armi)¹⁸ mutatta, melyek közül kettő történeti épületek átalakítása révén jött létre (egy protestáns templomból és egy kocsmából), egyet pedig kifejezetten mecsetnek építettek. Mindhárom különböző hívőközösségek (bangladesi diaszpóra, nigériai bevándorlók, pakisztáni menekültek) számára készült, így történetük a migráció, a beilleszkedés, az elfogadás, a kulturális sokszínűség, a közösségalkotás különböző narratíváit tárja elénk. A mecsetépítések elő- és utótörténetét részben dokumentálva láthatjuk, részben a közösségek tagjaival készült beszélgetésekből ismerhetjük meg, miközben az Iparművészeti Pavilon az új belső terek jellegzetes részleteinek valós méretű modelljét is kiállítja.

Rám a legerősebb hatást mégis GIUSEPPE PENONE installációja tette: „A hallgató” (*The Listener*).¹⁹ Az Arsenale külső terében, a velencei lagúnából kiemelkedve, a kilencméteres bronz fa az ágai között egy sziklát őriz, melyet mintha gyengéden a kezében tartana. A szobrász szerint a fára a figyelem, az állhatatosság, a környezethez való alkalmazkodás szimbólumaként tekinthetünk, az Építészeti *Biennálé*ra való „átplántálása”²⁰ pedig azt sugallja, hogy a látvány terei helyett inkább a hallás és az odafigyelés terei

¹⁸ <https://www.labiennale.org/en/architecture/2021/pavilion-applied-arts>

¹⁹ <https://www.labiennale.org/en/architecture/2021/special-participations/special-event>

²⁰ A 2008-as alkotás Penone a „Kő ideái – szilfa” (*Idee di Pietra – Olmo*) sorozatának része.



GIUSEPPE PENONE
The Listener © Fotó: Darida Veronika

felé kellene fordulnunk. Ugyanakkor ez a velencei lagúnából felbukkanó, magányos szobor egyszerre mutatja a város végzetét (vízbe süllyedését) és továbbélését (kiemelkedését és fenntartását).²¹

Végül, pár óra bolyongás után, azt is sikerült kiderítenem, hogy Pinuccio Sciola kiállítására túl hamar érkeztem, csak augusztusban lesz (augusztus 10. és 22. között).²² Amikor fáradtan és kissé csalódottan kiléptem az Arsenale területéről, szinte fülsiketítően szólt a kabócák éneke. Majd pár sarokkal később már teljesen más atmoszférát teremtett Velence ezerféle hangjának, újra nyüzsgő zsvájának összeolvadása, és csak arra tudtam gondolni, hogy ez az igazi „zenélő város”. Innen visszatekintve már szinte elképzelhetetlen az első éjszakán tapasztalt, tökéletes és mély csend.

²¹ A szikla révén, mely Velence szimbólumának is tekinthető, hiszen a kövek városában vagyunk.

²² <https://www.artribune.com/mostre-evento-arte/pinuccio-sciola-architetture-sonore/>

„Ez a jövő, ami most van”

Interjú Janka Vukmirral, a 90s: Scars című kiállítás kurátorával

MMSU, Rijeka
2021. június 27 – szeptember 27.

Áfra János: Milyen sérülésekre utal a 90s: Scars (magyarul: 90-es évek: Hegyek) kiállítás címében szereplő „hegek” szó? Melyek voltak azok a meghatározó történelmi-társadalmi mozgások, amelyek nyomot hagytak a tárlat művészeinek munkáin az 1990-es évektől napjainkig?

Janka Vukmir: A tárlat a politikai, gazdasági, kulturális, társadalmi, technológiai és információs változások időbeli nyomairól beszél, amelyeket átéltünk. Eleinte átmenetinek tekintettük ezeket, és azt hittük, a folyamat, amit egyszer elkezdünk, véget érhet. Nem arra gondolok, hogy a változások leállnának, hiszen soha semmi sem ér véget ténylegesen a változások befejezése terén. Ennek ellenére a változások intenzitását le kellene lassítani néhány látható vagy megragadható következtetéssel, a társadalmak új módszereket találhatnának az átalakulás feldolgozására, és így pozitív irányba fejlődhetnének tovább. Ezt ugyan egyelőre nem látjuk megvalósulni, de azért sok minden jobbra fordult.

A posztszovjet társadalmak határozottan, közvetlenül, nagyon gyors ütemben haladtak a korrupció és kapzsiság, a megújult nacionalizmus,

LUCHEZAR BOYADJIEV
Otthon/Város, 1998 (2018), szerzői rekonstrukció, digitális nyomtatás vinylre és papírra, Szófia sematikus térképe, 28 A/4-es méretű digitális nyomtatás kézzel készített fotókollázsok után, 250 x 500 cm © Fotók: Áfra János



az értékek, a tudás, az oktatás, a kulturális rendszerek decentralizálása, a művészek és a nők helyzetének megváltozása, a szegénység, a társadalmi erőszak és a bizonytalanság erősödésének irányába. A nyugati világ hasonló minta szerint működött, csak kevésbé brutális változások közepette, és így jobban fel volt készülve. Más kiindulási helyzetben volt, ebből következően, Európáról beszélve, kritériumokat és elvárásokat támaszthatott a keleti országokkal szemben. Ám még a legpozitívabb elem, az információhoz való hozzáférés egyszerűsége is szörnyű médiaviselkedést váltott ki. Mindezt hozzáadva a kommunista igazságtalanságok már meglévő hegeihez, olyan, nem túl jól funkcionáló társadalmak képe rajzolódik ki, amelyek képtelenek megfelelően szolgálni a polgárokat. Olyan társadalmak ezek, amelyekből hiányoznak a kommunikációs képességek, ráadásul tele vannak megosztottsággal, és átadják ezeket a hegeket a következő generációnak is. A kortárs művészeknek nem volt más választása, mint először kommentálni a tüneteket, aztán pedig – amint megtanulták a demokráciát – aktívan kivenni a részüket a folyamatból.

ÁJ: A határok megnyitásával a művészek nemzetközi mozgása is felélénkült, természetesen elsősorban a keleti országokból nyugati irányba. Hogyan határozta meg ez a régió művészeti folyamatainak alakulását?

2021_8

JV: Ez egy jó és nagyon összetett kérdés. Természetesen a határok megnyitása és a mobilitás lehetősége hatalmas változás volt a posztkommunista államokban a polgárok többsége számára. A korábbi Keletre kerülő fókusz – mind kulturális, mind pénzügyi szempontból – a 90-es években volt igazán jelentős. A rezidenciaprogramok ágazata, ahogy ma ismerjük, ezzel párhuzamosan vált elterjedtté, és a 90-es évek végére minden művész számára jelentős változást hozott. A mobilitás exponenciálisan növekedett, és igen, mindez nyugat felé haladt, a fejlett infrastruktúra, a pénzügyi lehetőségek, és ami a legfontosabb, a közeg kíváncsisága, valamint tanulási és újra felhasználási képessége miatt. Ez nagy átalakulást eredményezett a nyugati kulturális rendszerekben, mivel a Nyugat a Keletnél sokkal gyorsabban volt hajlandó tanulni. A keleti országokban hiányoztak a tudástranszferre vonatkozó képességek, és ez jórészt még mindig érvényes.

Ugyanakkor nem minden mobilitás volt kívánatos. A háború következtében előállt ex-Jugoszláv államokból hatalmas népeség költözött el menekülteként, a túlélés érdekében. Ez egy egész évtizeden át tartott, és megmozgatta az embereket a világ minden táján. Az érintetteknek nem sok esélye volt arra, hogy megtartsák a szakmájukat, egyszerűen egy újabb politikai döntés elszenderdői lettek. Ezért tűnt fontosnak a művészet, amely lehetővé tette a művészeknek, hogy olyanok maradjanak, amilyenek, hogy megtartsák hivatásukat, még sikereket is elérjenek a nyugati szintéren. Lassú folyamat volt, de elindult, és reményt adott sokaknak.

Egy kicsivel később az EU oktatási rendszereinek egységesítése még inkább elősegítette a fiatalabb generációk mobilitását, illetve a csereprogramok megvalósítását különböző szinteken – mindez a 90-es években elképzelhetetlen volt. A történések egyik leginkább elhanyagolt része a korábban hiányzó kelet-keleti kapcsolatok kérdése, amelyek jelentős mértékben bővültek a 90-es években. Ez egyike a határnyitás pozitív következményeinek, bizonyos értelemben talán fontosabb is, mint az olyannyira áhított új kelet-nyugati kapcsolatok. A szaporodó határok megnyitása óriási változást hozott sok volt kelet-európai állampolgár számára, jelentős részüknek először nyílt lehetősége a külföldre utazásra. Ma ez szinte elképzelhetetlen. Érdekes lehet összehasonlítani a romániai DAN PERJOVSCHI mobilitással



ANTUN MARAČIĆ
Arany szavak, 1991,
arany színű fekete
papíron, 12x70x50 cm

kapcsolatos optimista útleírását a koszovói ALBERT HETA munkájában összefoglalt tapasztalatokkal.

ÁJ: A 90-es években nyugaton is megélné a figyelem a posztszocialista országok művészete iránt, amely azonban egy évtized után alábbhagyott. Mely művészeknek sikerült mégis áttörést elérni, tartósabban megvetni a lábukat a nyugati művészeti szcénában, esetleg az aukciós piacon, és vajon miért?

JV: Erről akár egy esszé is írhatnék, de röviden összefoglalva: mindez sok tényezőtől függött. Néhány művész talán nem azonnal, hanem csak tíz-húsz évvel később ért el áttörést a piacon. Egyesek nagyon sikeresek voltak a támogatási piacon vagy a rezidensprogramokon, és ezeknek a lehetőségeiből éltek, mások pedig a kiállítási piacon értek el sikereket, de nem feltétlenül az első vonalban. Ez a személyiségtől, a nyugati elvárásokkal szembeni vonzerőtől, a művészt érdeklő témáktól és a szocialista múlttól egyaránt függött. Nagyon erős elvárások voltak a „nyugati” felől arra vonatkozóan, milyennek kell lennie, miről kell beszélnie a „keleti” művészetnek. Ez volt a trend, és erre nem lehetett befolyást gyakorolni. Talán túlzás lenne azt állítani, hogy nem az ars poetica volt a legfontosabb tényező, de úgy gondolom, hogy a piac ezen előítéletek alapján kezdte el előkészíteni a terepet. Mindez sokat változott az elmúlt harminc évben, először is: a piac is sokat alakult. Korábban a kereskedelmi galériák örömmel mutatták be a múzeumok által képviselt művészeket, ma pedig a múzeumok büszkék arra, hogyha a galériában képviselt művészeket mutathatják be. Ez azt is jelzi, hol van a pénzmozgás, és hogyan alakulnak a trendek.

Voltak sikertörténetek, például ALEXANDR ROITBURD, aki augusztus 8-án, alig tizenkét nappal a 90s: Scars című kiállítás megnyitása után hunyt el, még mindig nehéz elhinni. Ikonikus, *Psychedelic Invasion of the Battleship Potyomkin into Sergey Eisenstein's Tautological Hallucinations* (A Patyomkin csatahajó pszichedelikus inváziója Sergey Eisenstein tautologikus hallucinációiba, 1998) című videóját, amely ezen a kiállításon is helyet kapott, és az egyik legkorábbi ukrán videómű, hamarosan eladták a MoMA-nak, és a *Velencei Biennálén* bekerült a HARALD SZEEMANN kurálta *Plateau of Humankind* (Az emberiség fennsíka, 2001) kiállításra. Később pedig a *Goodbye Caravaggio* (Viszlát Caravaggio, 2008) című festményével

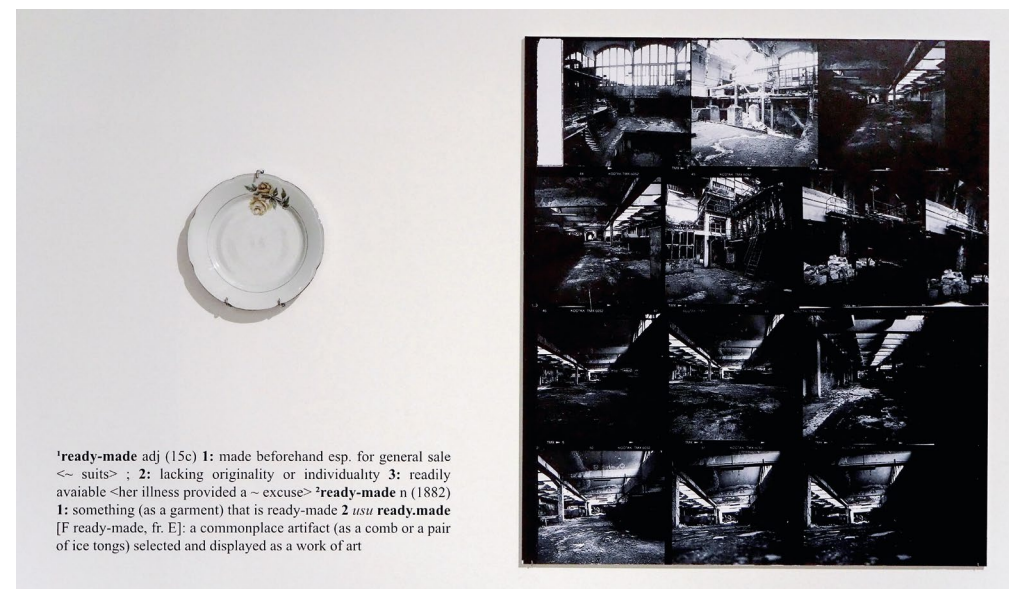
megdöntötte a kortárs ukrán művekre vonatkozó aukciós rekordot. Voltak tehát többé-kevésbé látványos sikerek. Érdeemes megnézni a kelet-európai művészetben alapuló gyűjteményeket – keleten vagy nyugaton –, majd a neveket a 90-es: Scars kiállításon, hogy hányan képviselték hazájukat olyan biennálékban, mint a velencei, vagy más kiállításokon, továbbá az önéletrajzukat. A sikerek száma óriási, és hosszú azoknak a listája is, akik nem szerepelnek ezen a kiállításon, de híressé váltak a művészeti piacon.

ÁJ: A felszámolódás, a hiány, az ártékelődés alakzatai, az identitáspolitikai kérdések dominálnak a kiállítási anyagban. Melyek a fő csapásirányok? Melyik munkát tartja a leginkább emblematikusnak ilyen tekintetben?

JV: Tudatosan kerülöm, hogy egy-egy művész vagy művet előtérbe állítsak a kiállításról. Nekem, mint kurátornak, a kiválasztott művek – ennek a COVID-helyzet és a költségvetéscsökkentés miatt redukált válogatásnak a darabjai – egységet alkotnak. Ezek együtt beszélnek helyettem, a bemutatott konstellációban. Más kontextusban, és valaki más döntései nyomán nézőként vagy kritikusként is beszélhetek bizonyos művekről, de ebben az esetben a kiállítás egy önmagában vett egység. Az egyetlen sajátosság, amit megnevezhetek, hogy a kiállítás egyes alkotásai viszonylag újak és frissek, és mégis a 90-es évek következményeiről beszélnek. Hogy az új horizont talán a régi mintákat és problémákat ismétli meg, elgondolkodtató, ami nagyon frusztráló is – ez az egyik hegünk. Horvátországban senki nem beszél a jövőről, mintha az nem is létezne a kollektív tudatban. És valószínűleg ez a helyzet. Ha mégis muszáj valamit kijelölni: számomra az origót, a kiindulópontot SLAVEN TOLJ horvát művész munkái jelentik, de ez egy nagyon személyes dolog, hiszen a saját 90-es éveimről beszélnek a művek, és azt mondják: ez a jövő, ami most van.

ÁJ: Részben a konceptualizmus térnyerésének következménye, hogy a képzőművészeti szöveghasználat egészen új formái bontakoztak ki az 1960-as évektől. A tárlaton Igor Toševski Dossier 96-ja (96-os dosszié, 1996–2020) JOSEPH KOSUTH alpművét, az One and Three Chairs-ét (Egy és három szék, 1965) is játékba hozza. A kiállítók közül sokan dolgoznak szövegekkel – akár központi szerepbe helyezve azt, akár az értelmezés elősegítése, elbonyolítása érdekében. Például Antun Maračić Golden Words (Arany szavak, 1991) című munkájának tizenkét elemén fekete papíron tűnnek fel az aranyló cirill betűs szavak, Várnai Gyula Aurája (1994) a ruhák körvonalá rendezésével a fal fehérségét, tehát a hiányt teszi olvashatóvá, Dan Perjovschi Berlin Wall Reconstruction (A berlini fal újjáépítése, 1999) és Revolution (Forradalom, 2011) című munkái pedig

IGOR TOŠEVSKI
96-os dosszié, 1996–2020, installáció, nagytípusú szótárbevezetés kinyomtatva, a ready-made szó leírása, a kinagyított másolat kinyomtatása a dokumentációból, egy tányér a Titov Veles-i gyárból, 150 × 150 cm



*ready-made adj (15c) 1: made beforehand esp. for general sale
<- suits> ; 2: lacking originality or individuality 3: readily available <her illness provided a - excuse> *ready-made n (1882)
1: something (as a garment) that is ready-made 2 usu ready-made
[F ready-made, fr. E]: a commonplace artifact (as a comb or a pair of ice tongs) selected and displayed as a work of art

provokatív, kézírásos falfeliratok. Érzékel átfogóbb megújulást az elmúlt évtizedekben a szöveghasználati módok terén, esetleg regionális sajátosságokat?

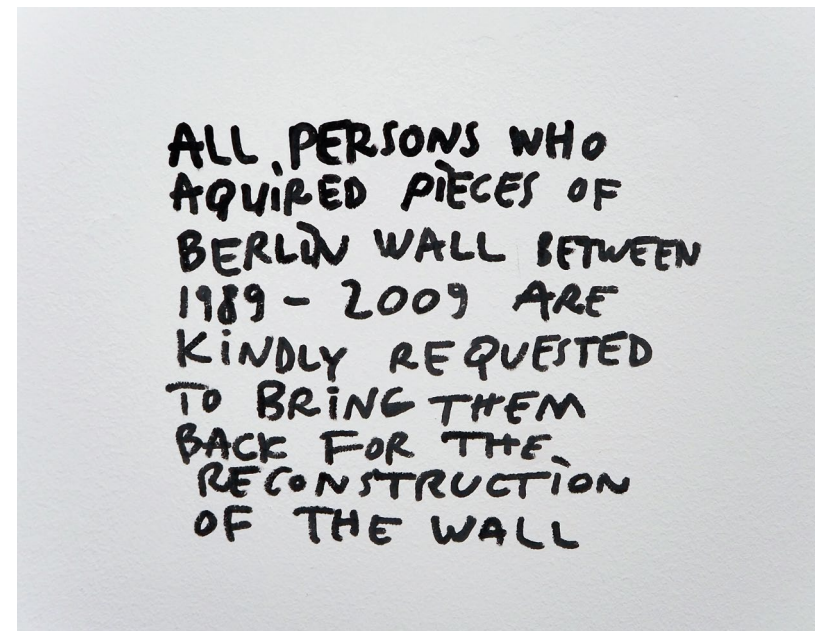
JV: Nem érzékelek. Ha valaki a jugoszláviai művészeti kontextusban nőtt fel, ahol a vizuális művészet néha szöveg alapú volt, akkor ez nem volt neki újdonság – a konceptualizmus jelen volt és elfogadottá vált itt a jugoszláv időkben. Amikor az SCCA-Zágrebben dolgoztam, Branka Stipančić kurátor készített egy *Words and Images* (Szavak és képek, 1994) című összeállítást, amely már akkor összefoglalta a művészek történelmi és kortárs műveit szöveg alapú művek felhasználásával. Tisztában vagyok vele, hogy a konceptualizmus megsértésének különböző dinamikája volt minden egyes művészeti központban vagy államban, mélyülve a szabadságon és a rendelkezésre álló információkon, de nem hiszem, hogy ez regionális sajátosság.

ÁJ: A 90-es években pályára kerülő generáció tagjai az utolsók, akik még a szocializmus rendszerében nőttek fel és kerültek tevékeny kapcsolatba a művészettel. Együttal hosszú idő után ők az elsők, akiket már nem fenyeget a hatalom – persze valójában sajnos ez sem igaz teljesen. Mindenesetre mennyire érezhető a kiállításon szereplők tevékenységén a szabadság ereje, a félelem hiánya?

JV: Szerencsére a félelem hiánya nem a legnagyobb trauma, de időbe telik, amíg megtanuljuk, hogyan kell félelem nélkül élni, és hogyan ne ismerjük fel a fenyegetést megszokásból, mindenben. Ez egy tanult impulzus, amelynek megszüntetése időbe telt. Nem tudok személyes tapasztalatról számot adni, mivel Jugoszláviából jövök, amely nem állt a vasfüggöny mögött, és így sok minden összehasonlíthatatlanul könnyebb volt itt, mint máshol, néha mégis azon kapom magam, hogy a fiataloknak tanításkor néhány kényelmetlen korlátozást magyarázok épp, amelyekkel együtt kellett élnünk. Nézzük meg VADIM ZAKHAROV *Kalinka* (2015) című művének könnyedségét, és a szögesdrótot, amely a szabadság hiányáról beszél, együttesen – olyan élénk, mint amilyennek látszik, és ettől elfog az emlékek hányingere.

ÁJ: Az újabb művészgenerációk számára jelentenek-e még valamit ezek a közös kulturális traumák?

JV: Nem tudom. Szeretném hinni, hogy a formális és informális oktatás révén megtanultak valamit ezekről a traumákról, de szinte biztos vagyok benne, hogy nem tanultak túl



DAN PERJOVSCHI
A berlini fal újjáépítése,
1999, falrajz, filctoll
a falon, különböző
méretek

sokat, és messze nem eleget. Ha így lett volna, a nézőpontjuk másképp alakul. De pontosan ez motivált arra, hogy elkészítsem ezt a kiállítást, legalábbis az eredetileg tervezett változatot, amely nem valósulhatott meg. Úgy gondolom, hogy a 90-es évek felülvizsgálata csak most kezdődött el, és sokkal jobban kell törekednünk arra, hogy úgy értékeljük az időszakot, ahogyan korábban nem vizsgálták. A kutatás továbbra is a főszereplők emlékeire támaszkodik, amelyek nagyon fontosak, hiszen életre keltik a korszak tanúinak és meghatározó alakjainak emlékeit, de nekünk, a 90-es éveket átélt generációnak is szüksége van arra, hogy újra átéljük azt, és következtetéseket vonjunk le.

Következtetéseink nélkül – és ez is időt vesz igénybe – a fiatalabb generációknak nem lesz esélye tanulni, a mi felelősségünk az ismeretek, emlékek, leírások és traumák közvetítése. Ezért remélem, hogy sokkal több kiállítás lesz a 90-es évekről, több pozitív impulzussal, mint traumatikussal, és hogy ez a kiállítás, amely a Rijeka 2020 program maradványaként ért véget, csak egy ezek közül. Nagyon remélem, hogy többet is láthatok még, és a zágrábi Contemporary Art in Zagrebben összegyűjtött – sokkal nagyobb – anyaggal hozzájárulhatok azokhoz a kísérletekhez, amelyek megpróbálják tisztázni ezt a rendkívül fontos időszakot.



VLASTA DELIMAR
Igazságtalanságok,
1992, forgácslap,
tempera, üveg, fekete-
fehér vintage fénykép,
40,5 × 54,5 cm

inside express →

FUSZ MÁTYÁS,
KRISTÓF KRISZTIÁN,
ZALAVÁRI ANDRÁS

A madarak tapsolnak, amikor felszállnak
Szemlélődési példagyűjtemény
(részlet a kiállításból)

2021. június 26 – október 31.
Paksi Képtár

© Fotó: Biró Dávid

hátsó borító →

KRISTÓF KRISZTIÁN
86. példa, 2021

A madarak tapsolnak, amikor felszállnak
Szemlélődési példagyűjtemény
(részlet a kiállításból)

2021. június 26 – október 31.
Paksi Képtár

© Fotó: Biró Dávid





KÖRFORGALOMBÓL NAGYON NEHÉZ KIJÖNNI. DE NEM IS AKAROK. ADDIG
KÉNE KÖRÖZNI, MÍG ÜLDÖZŐBE VESZ EGY RENDŐR SŐT PONT AKKOR KÉNE
BELEHÚZNI - ÉN JAINOS 3-4 KÖR UTÁN ELSZÉDÜLÖK.