

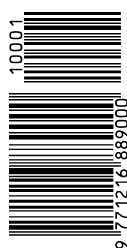
Balkon

2010_01



k o r t á r s m ű v é s z e t i f o l y ó i r a t □ B u d a p e s t

ISSN 1216-8890 880 Ft



9 771216 889000

Balkon

Budapest

főszerkesztő

Hajdu István

ihajdu@c3.hu

szerkesztők

Százados László

szazados.laszlo@mng.hu

Szipócs Krisztina

szkriszta@c3.hu

design

Eln Ferenc

elnfree@c3.hu

fotó

Rosta József

jozsef.rosta@gmail.com

web

Eln Ferenc

www.balkon.hu

HU ISSN 1586-9792

Lapunk támogatói:



Terjesztés:

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

Kiadja és terjeszti a

Poligráf Könyvkiadó

Poligráf Kft.

2120 Dunakeszi, Keszthelyi István u. 5/a. Telefon: 27 / 547 825 Fax: 27 / 547 826 E-mail: poligraf@invitel.hu

Felelős kiadó:

Hermann Péter

HU ISSN 1216-8890

Készült a **Mester Nyomdában**

Levélcím:

Balkon, Kállai Ernő Művészeti Alapítvány 1024 Budapest, Fény u. 2

E-mail: balkon@c3.hu

2 Derék Pál

In the Shadow of Yalta

9 Najmányi László

SPIONS
Első rész

11

„...mint egy magasan felcsendülő hangot egyfajta molotov-koktéliként a közbe visszadobjak...
drMáriás Bélával beszélget Kelecsényi Sámuel

15 Krunák Emese

Az amerikai álmok alkonya Gregory Crewdson fotóin

19 várnagy tbb

Hamvas Béla, nőművészet, otthonszülés, Budapest, Bécs stb.: IGEN VAGY NEM?
Jegyzetek Heinz Cibulka és Magdalena Frey pesti kiállításaihoz

24

Egy Mária Terézia (kristály)csillár
(Un Chandelier Maria Theresa)
Drozdik Orshival beszélget Nemere Réka
legújabb kiállítása kapcsán

28 Dudás Barbara

HER story
Drozdik Orshi: Un Chandelier Maria Theresa

32 Varga Ferenc

Fülöp Gábor kiállítására

33 Rózsa T. Endre

Fénykerékpár, jubileumi tekerés
Minyó Szent Károly kiállítása

36 Szombathy Bálint

Megkettőzve
Hegedűs 2 László: A nagy fehérvári árvíz 2.

36 Lengyel András

Ami távolból kavics, az közelről: csillagok...
Transit. Somorjai Kiss Tibor kiállításai

38 Erdély Dániel

Lukács Andrea látótere

39 Tihanyi Lajos

Kétszer kettő
Halász Péter Tamás, Szarka Péter: Partíció_ / Partition_
Baditz Gyula / Bölcskey Miklós: Fényérzékeny terület / Photosensitive area

41 Nemes Z. Márió

A gyík halála
Moizer Zsuzsa: Tigrisek és más történetek

42 Polyák Levente

Az utca felértékelődése
Né dans la rue: Graffiti

Derékly Pál

In the Shadow of Yalta¹

Piotr Piotrowski körképe a szovjet érdekszférába került közép-európai államok és Jugoszlávia avantgárd művészetének fejlődéstörténetéről az 1945 és 1989 közötti évtizedekben (kitekintéssel Romániára és Bulgáriára). Ismertetés és kommentár – magyar szemmel.

■ Ebben a könyvében az ismert lengyel művészettörténész, a Poznańi Egyetem professzora a vasfüggöny és a szovjet határ közé szorult államok avantgárd művészetének történeti áttekintésével foglalkozik 1945 és 1989 között, különös tekintettel a lengyel, a keletnémet, a csehszlovák, a magyar, a jugoszláv és a román művészetre. A földrajzi-politikai megkülönböztető jegyek alapján kimaradnak az áttekintésből a balti államok, illetve a bécsi akcionizmus, amelyre szintén rávetül Jalta árnyéka, olyan értelemben, hogy azokat a társadalmi-tömegpszichológiai mechanizmusokat (illetve azok 1945 utáni feldolgozatlanságát) tematizálta, jórészt Wilhelm Reich nyomán, amelyek Jaltához vezettek². Bulgáriában a vizsgált időszakban alig, Albániában pedig egyáltalán nem volt avantgárd művészet. PIOTR PIOTROWSKI, aki a múlt század hetvenes éveitől kezdve folyamatosan látogatja az általa vizsgált országokat, folyamatosan tartja a kapcsolatot a térség számos művészeivel, művészettörténészeivel, galéria- és múzeumigazgatójával, valamint műkereskedőjével, a téma alapos ismerőjének tekinthető. Könyvéhez a legközelebb a Laura Hoptman – Tomáš Pospiszyl által 2002-ben kiadott *Sourcebook* áll³, aminek az ismertetésére itt most nem vállalkozom.⁴ Van sok olyan mű, alkotó, illetve irányzat, amelyet mindkét könyv bemutat – ezek elhelyezése vagy értékelése nem mutat nagy különbségeket. A két könyv szemlélete között az az alapvető különbség, hogy Piotrowski rendszerező elvként használja a vizsgált diktatúrák kultúrapolitikájának helyi sajátosságait, s ezeket meghatározó jellegűnek tekinti az egyes avantgárd művészeti irányzatok, illetve iskolák kibontakozásának vagy elhalásának (létre sem jöttek) szempontjából. Nem hallgatja el – amennyiben volt ilyen – a nyugati hatás tényét, jellegét és mértékét, viszont fontosabbnak tartja a belső fejlődés, illetve a táboron belüli egymásra gyakorolt hatás bemutatását. Piotrowski kultúratudományos megközelítése számot vet a szocialista országok művészeti avantgárdjának és avantgárd művészeinek nem csak politikai meghatározottságával, hanem társadalmi-gazdasági helyzetével is, például azzal, hogy a rendszerváltás előtt a Kelet-Európának nevezett és néhány év alatt Közép-Európává, illetve Kelet-Közép-Európává avanszált térség és Nyugat-Európa (vagy az Egyesült Államok) között gyakorlatilag nem létezett műkereskedelem, csak a mű- és feketekereskedelem bizzar ötvözte: főleg történeti avantgárd munkák kerültek így keletről nyugatra. Ám azoknak a keleti avantgárd művészeknek a sorsától eltérően, akik az első világháború után kerültek nyugatra, és általában szép pályát futottak be, a második világháború után kivándoroltatott, kiutasított művészek többsége eltűnt, felszívódott nyugaton, mivel magára a kortárs keleti avantgárdra is rákerült a másodrendűség, az utánzó-művészet bélyege. Olyan hatalmas bukás volt ez a történeti avantgárdhoz képest, amely máig érezteti a hatását. A rendszerváltás után a térség országai olcsón, legalábbis kedvező áron kapható műalkotások beszerzési helyének számítottak, majd egyre inkább a felvevő piac

szerepét vették át. A szocialista országokban keletkezett műalkotások ára azonban csupán töredéke volt és maradt a nyugatiakénak. Ezért a másodrendűség tudata Piotrowski szerint mind a mai napig meghatározó. Továbbra is érvényes, hogy „[t]he universal language of artistic culture is today the language of Western art.” (p. 14.) Azoknak a műveknek, amelyek nem ezen a nyelven beszélnek, lehet helyi vonatkozásban bármilyen értékük, az áruk a központi Nagypiacon alakul ki. Könyvének keletkezését is az anomáliák megszüntetésének szándéka ösztönözte, másrészt – noha elismeri a műkereskedelem úttörő szerepét – egy olyan körkép kialakításának igénye, amelynek felépítését, arányait nem bármiféle külső viszonyítási pontok, hanem a belső fejlődés törvényei határozzák meg. Műkereskedelem és műkritika között szoros összefüggés létezik, elvégre a piac felépítéséhez nélkülözhetetlen a tárgyismeret. Magyar vonatkozásban a neves bécsi galérista, Hans Knoll által megrendelt és kiadott úttörő áttekintés példázza kitűnően a kompatibilitás megteremtésének az igényét, és készíti elő a párhuzamos kanonizációt.⁵ Az ilyen alapvető műveletek elvégzése után kerülhet sor a tudományos szempontú összehasonlító vizsgálatra. 1989 előtt a kelet-európai kortárs művészet iránt nem mutatkozott túlzott érdeklődés. Az áttörést az 1994-es *Europa, Europa* című nagykiállítás⁶ hozta meg, amelyet a bonni Kunst- und Ausstellungshalle mintegy felavatására Ryszard Stanislawski és Christoph Brockhaus rendezett. A Nemzeti Múzeumként koncipiált épületegyüttes, amely messze túl nagyknak tűnt egy Bonn-nagyságú kisváros – igaz akkor Nyugat-Németország fővárosa – számára, arra vállalkozott, hogy a híres kölni *Westkunst* (Museen der Stadt, 1981) párjaként ne pusztán „Ostkunst”-áttekintést nyújtson 1994-ben, hanem a kettő szintézisét. Hogy mégis ostkunst-panoráma lett belőle, az Piotrowski szerint több problémát vet fel, mindenekelőtt a két háború közötti és a második világháború utáni avantgárd művészet folyamatosságát az egyes országokban. Piotrowski hangsúlyozza, hogy ezzel a kérdéssel, valamint a „geography of art” kérdéssel mindenkinek meg kellett küzdenie, aki kiállítást rendezett és katalógust adott ki az utóbbi évtizedekben. Ismeri és ismerteti a könyve megjelenéséig rendezett összes jelentős kiállítást, valamint kiadványt, és felfogásuk közös jellemzőjeként azt emeli ki, hogy az egységesnek látott westkunst mellé egységes-

1 Piotr Piotrowski: *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*. Lengyelül Poznańban jelent meg, 2005-ben, angolul Londonban, négy évvel később (Reaction Books, 2009), az Erste Bank Alapítvány támogatásával. Lengyelről angolra fordította Anna Brzyski

2 *Charakteranalyse* (1933). Erweiterte Fassung: Kiepenheuer & Witsch, Köln 1970; *Die Massenpsychologie des Faschismus* (1933). Erweiterte und revidierte Fassung: Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1971 stb.

3 Laura Hoptman – Tomáš Pospiszyl (eds.): *Primary Documents: A Sourcebook For Eastern And Central European Art Since The 1950's*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2002

4 vö. Derékly in: Magyar Műhely 2004., No. 131., p. 81-84.

5 Hans Knoll (Hrsg.): *Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert*. Dresden: Verlag der Kunst, 1999. ill. Hans Knoll (összeáll.): *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2002

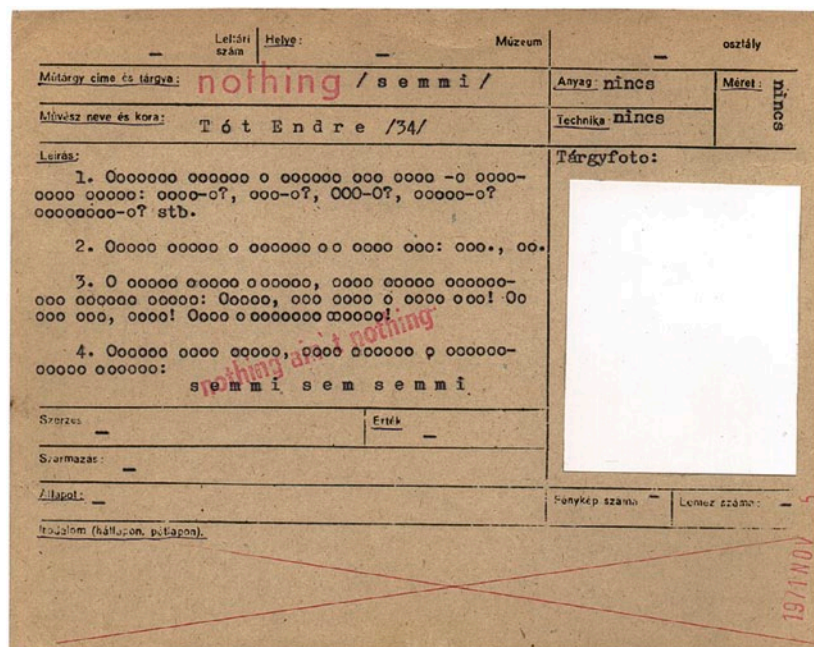
6 *EUROPA, EUROPA – Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 1994. máj. 27 – okt. 16.

nek láttatott ostkunst-ot próbálnak konstruálni (a jelentősebbek közül például utoljára az 1999-es *Aspekte / Positionen*⁷). Míg az újabb szemléletűek már nem a művészet történetét próbálják meg egy formába önteni, hanem a művészet történetét állítják egymás mellé: pl. *Beyond Belief* (Chicago, 1995)⁸ vagy *After the Wall* (Stockholm, 1999)⁹. Ez utóbbiakban olyan szemlélet nyilvánul meg, amely számára a „háború utáni” terminus az ezredfordulóra elveszítette rendező jellegét és értékét. Új rendező szempontok lehetnek – amiket saját újításaként vezet be – a szocialista országok avantgárdjainak egymásra gyakorolt hatása, és mindenekelőtt a kelet-közép-európai avantgárdok nem földrajzi, nem országok szerinti, hanem izmusok, stílusirányzatok, mozgalmak szerinti elrendezése. A nyugati minták nyomán létrejött helyi változatok (ha egyáltalán létrejöttek, mivel nem minden nyugati izmus, stílus stb. talált mindenütt keleti követőkre) elemzése és összehasonlítása, leszámazásának megállapítása egyúttal nemzetközi viszonylatban is kontextuálja az egyes iskolákat, műalkotásokat. Ez a „diversity without hierarchy” interpretációjának vezéreszméje, de nem a keletkezési hely metafizikája értelmében, hanem pusztán genetikailag: olyan tények megállapításaként, mint hogy a szürrealizmus a magyar (Európai Iskola) és a cseh, a konstruktivizmus a lengyel és a jugoszláv művészetben fejtett ki megteremkenítő hatást, míg a bolgár avantgárd művészet számára épp a történeti avantgárd hagyomány hiánya a keret. Ennek az elképzelésnek megfelelően követik egymást a fejezetek: a szürrealizmus interregnuma (1945-8); az „olvadás” és az art informel; a nem-szocialista realizmus; a neoavantgárd mint a festészet kritikája; a neoavantgárd elterjedése; a konceptművészet és végül a body art, a férfi és női akcióművészet, performance – több mint négyszáz oldalon, 224 fekete-fehér képpel. Fontos, érdekes könyv, magyar szempontból különösen az. A 20. század második felében keletkezett magyar avantgárd művészet ebben a komparatista kontextusban egészen más szempontból, más megvilágításban jelenik meg, mint azt akár a saját, akár a pseudo-külföldi (Knoll) látószög mutatja: az összehasonlítás révén sokkal, tehát nagyságrendekkel súlyosabbnak, jelentősebbnek tűnik. Piotrowski nem idealizálja a magyar szcénát, bár a 70-es éveket,

7 *Aspekte / Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949-1999.* (1999-2001: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Palais Liechtenstein und 20er Haus, Bécs; Ludwig Múzeum, Budapest; Fundació Miró, Barcelona; John Hansard Gallery/ City Gallery Southampton)

8 *Beyond Belief. Contemporary art from East Central Europe.* Museum of Contemporary Art, Chicago, 1995. szept. - nov. 26

9 *AFTER THE WALL – Art and Culture in post-Communist Europe.* (1999-2001: Moderna Museet, Stockholm; Ludwig Múzeum, Budapest; Hamburge Bahnhof – Museum für Gegenwart., Berlin)



TÓTH ENDRE
Semmi, 1971, kartoték (egy lap Pauer Gyula Beke László *Elképzelés* projektjéhez készített Műgyűjtési akció – Pszeudo műgyűjteményéből); © reprodukció: Artpool Művészetkutató Központ

különösen azok első felét olyan pozitívan ábrázolja, amivel sokan nem értenének egyet az egykori résztvevők közül. Kifejti például, hogy új szürrealizmus a háború után csak Csehszlovákiában és Magyarországon létezett, míg art informel csak Lengyelországban és Csehszlovákiában, elsősorban azért, mert néhány művész (pl. Tadeusz Kantor) hosszabb nyugati (párizsi) tartózkodását követően hazatért. A szocialista országok 1958-as moszkvai kiállításán pl. a lengyel absztraktokon kívül csak szocialista realista műveket állítottak ki. Részben ennek köszönhető, hogy Kantor és 14 más, hozzá hasonló módon alkotó művész 1961-ben kiállíthatott a MOMA-ban (New York, *15 Polish painters*). A csehszlovák liberális kultúrapolitika lehetővé tette közös cseh-lengyel kiállítások szervezését, amelyek során a Lengyelországba látogató cseh művészek bepillantást nyerhettek a lengyelek által az Egyesült Államokból hozott új művészeti folyóiratokba, megismerkedhettek a legújabb irányzatokkal. Ekkor, a 60-as években még a román művészek közül is akadt néhány, aki hosszabb-rövidebb időre kijutott ösztöndíjasként vagy meghívottként Párizsba, és erre az időre esik a saját avantgárd hagyomány feltárásának kezdete is. A bolgár művészetnek nem volt avantgárd hagyománya, bolgár művészek nem tértek haza külföldről. A nyugaton élő magyarok – tenném hozzá –, mint például Victor Vasarely, Simon Hantai vagy Nicolas Schöffer, csak túl későn váltak ismertté hazájukban ahhoz, hogy igazán jelentős hatást tudjanak kifejteni. Pedig Hantai, aki ma a Pompidou állandó kiállításának rangos, jól dokumentált szereplője, Pierre Soulages-zsal együtt, az informel sajátos európai irányzatának megteremtőjeként említik. A Magyarországon a hatvanas években kialakuló *gulyáskommunizmus* – állítja Beke László nyomán Piotrowski – a nyugatinak minden tekintetben pusztán karikatúrája volt csupán, ám ahhoz mégis elegendő anyagot nyújtott, hogy kapitalizmusként kritizálni lehessen (pl. Tóth Endre: *Semmi sem semmi*). Jugoszláviában, a viszonylag legnagyobb művészi szabadság körülményei között egyaránt kialakult az informel és az univerzalista geometrikus kísérletezést választók irányzata. A kelet-németországi művészetpolitika csak az ún. haladó hagyományhoz való hozzáférést tette lehetővé, ezért nem sikerült feltárni és termőre fordítani a saját dadaista és konstruktivista hagyományt. Piotrowski leszögezi: minél jelentősebb történeti avantgárd hagyománnyal rendelkezett egy-egy művészársadalom, minél nagyobb fokú volt ennek a hagyománynak a feltárása, minél szélesebb körűvé vált az ismertsége és az elismertsége, továbbá minél kiterjedtebb volt az aktuális alkotói szabadság mértéke, annál nagyobb és érdekesebb lett a világháború utáni újavantgárd termése is. Triviális igazság, mégis milyen hadjárat folyt ellene hivatalos részről, csaknem minden kezdeményezés, amely ennek a szellemében indult, kapott a nyakába egy dézsa betont. A szerző újra és újra hangsúlyozza, hogy Lengyelor-

szágban is voltak ugyan nehézségek, de alapvetően mindaz a pozitív összetevő adott volt, ami a háború utáni újrainduláshoz és a későbbiek során szükségeltette. Voltak széles látókörű múzeumigazgatók és kritikusok, alapos műveltséggel rendelkező alkotók, akik kiváló nyugati kapcsolatrendszerrel ápolták, és a kulturális bürokráciát kivételes pillanatoktól eltekintve (pl. 1980) nem érdekelte túlságosan az avantgárd. Ezért kimondva-kimondatlanul (pl. a jugoszláv anyag érzésem szerint enyhe háttérbe szorításával) a lengyel háború utáni újavantgárdot tartja a legtöbbször. Nekem ezzel nincs bajom, mert sok példával alátámasztva, jól érvel, és különben is: szíve joga. Nagyobb bajt érzek ott, ahol a számára a mindenképpen és mindenhol nagyon fontos történeti avantgárd hagyományt vázolja, illetve hozza kapcsolatba a későbbi fejlődéssel. Példának okáért ezt írja a budapesti MA folyóiratról és köréről, a Kassák-köréről: „Viszonyuk a [Tanács] köztársaság kommunista irányításához semmiképp se volt jónak nevezhető. Mivel sokan, köztük Kassák is, nem értettek egyet az új kulturális politikával, az illetékes hatóság betiltotta a MA című konstruktivista folyóiratot...”¹⁰ Hát, ha a MA már 1919 nyarán konstruktivista lett volna, akkor lehet, hogy még magasabbra kellene pakolni a magyar mércét. A magyar konstruktivizmus kapcsán főleg Hegyi Lórándot és Bekét idézi, Botár Olivért és Esther Levingert nem, pedig utóbbi kettő is sokat publikált angolul a témában¹¹. Piotrowski jól láthatóan főleg angol források alapján tájékozódik, de hihetetlenül sok eredeti nyelvű könyv címét is beidéz. Nem deríthető ki, hogy ezeket átlapozta-e vagy fordítottatott-e belőlük részeket: ám minden esetre tiszteletreméltó tájékozódásának széleskörűsége (tehát pl. százszor több magyar csoport vagy művész nevét említi az itt általam felidézettekénél). A magyar fejlődés ábrázolását folytatva említi Martyn Ferenc munkásságát, a pécsi Mozgás '70 csoportot, az IPARTERV kiállításokat – amelyek már konceptuális műalkotások is megjelentek – majd (a csoport megnevezése nélkül) a SZÜRENON jellemzőit foglalja össze. Összegezésképp az 50-es, 60-as és 70-es évek magyar művészetében olyan stílusirányzatok egymással párhuzamos létét állapítja meg, amelyek szerinte nyugaton antagonizmusnak tűntek volna. A magyarországi kortárs avantgárd művészetre – és kisebb-nagyobb eltérésekkel a térség valamennyi tárgyalt országának a művészetére is – az ún. avantgárd szinkretizmus jellemző. Stílusirányzatok helyett a

¹⁰ Their relationship with the Republic's Communist regime was by no means satisfying. Because many, including Kassák, disapproved of its new cultural policies, the authorities closed the Constructivist journal MA...” (p. 125.)

¹¹ A nemzetközi konstruktivizmus magyar változata Bécsben alakult ki az 1920-as évek elején. Mivel azonban osztrák társaik alig voltak, és akik voltak – Erika Giovanna Kliken vagy Friedrich Kiesler –, azok is kivándoroltak a 20-as évek közepén az Egyesült Államokba, nemzetközileg jórészt ismeretlen maradt. Akkoriban, 1922-23 táján, a Kassák-kör által kifejlesztett, társadalmi relevanciáját hangsúlyozó konstruktivista művészet annyira radikális, tehát elfogadhatatlan volt a bécsiek számára, mint jó 45 évvel később a radikális bécsi akcionizmus a szomszéd magyarországi művészek számára – akik tudták róla, de nem társadalmi relevanciáját fogták fel, hanem „Wiener Blut”-jellege miatt örültségnek tartották.

Az I. Iparterv kiállítás (1968) plakát-meghívója; © reprodukció: Artpool Művészetkutató Központ



A (betiltott) Mozgás '70 kiállítás (Modern Magyar Képtár, Pécs, 1970 április) katalógusa; © reprodukció: Artpool Művészetkutató Központ

művészek fontosabbnak tartották a saját életművük beleírását a modernségbe, vagyis mintegy állásfoglalás-szerűen rendelték hozzá a saját műveiket az újhoz, a nem-hivataloshoz – akár a geometrikus absztrakció révén is. Rosalind Krauss 1985-ben megjelent nagyhatású munkáját¹² idézi annak magyarázataképp, miként maradhatott ez az irányzat oly hosszú ideig termő Közép-Európában, elsősorban önmagát-isméltése és autoreferencialitása okán. Krauss azonban – fejt ki Piotrowski – kizárólag nyugati anyagból dolgozott, aminek a vizsgálata más eredményre vezetne, mint amire a közép-európaié vezethette volna. Ez utóbbi ugyanis egyáltalán nem volt autoreferenciális, hanem a szocialista realizmus és a neoklasszicizmus ellentétéként határozta meg magát. Az eredeti konstruktivizmussal összehasonlítva egyáltalán nem volt utópisztikus, nem használt forradalmi retorikát, nem érvelt új társadalmi berendezkedés, kivált nem valami új kollektívizmus bevezetésének szükségességével. Más dolog, hogy bírálata sem volt agresszív. Olyannyira nem, hogy néhány országban – például Csehszlovákiában 1968 előtt, Jugoszláviában a 70-es évek közepéig és Magyarországon attól errefelé – nemcsak jól tűrte, hanem gyakran támogatta is a párt a neokonstruktivista művészetet. Azokban az országokban, amelyekben nem volt komoly ideológiai desztalinizáció (NDK, Bulgária) nem keletkezett neokonstruktivista művészet sem. Ravasz dolog volt ez, hiszen az a sok keleti neokonstruktivista művész, aki ilyen típusú műveivel résztvehetett nyugati kiállításokon, biennálékon (amellett, hogy mindez nekik is nyilván jól jött), bizonyos fokig legitimálta a rendszert. Ugyanakkor a Nyugat is a saját sikereként könyvelte el az új keleti „modernség” képviselőinek bemutatkozását a nemzetközi

¹² Rosalind E. Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1985

tárlatokon. Jó volt a műkereskedőknek is, akik potom pénzért juthattak hozzá olyan munkákhoz, amelyek árfolyamának emelkedésére minden esély megvolt (tettek is érte), miközben közösen lehetett dicsérni a kulisszák előtt a „tiszta művészet” rendszerhatárokon átívelő hatalmát. Minden résztvevő a másik jóhiszeműségére apellált, miközben meg volt győződve róla, hogy sikerült a másikat jól átvernie. Magyarországon is voltak az irányzatnak képviselői, ugyanakkor – többek között – megjelent és hódított a neodada is, az asszambulázs, az új realizmus, a happening, vagy az arte povera is. Ezek ismertetésénél ugyanolyan típusú apró hibákat vét Piotrowski, mint a korábban említett 1919 előtti magyar konstruktivizmus esetében: nem mindegy, hogy ki, hol, mikor, milyen minőségben volt jelen – mentéségre legyen szólva, hogy alig létezik angol nyelvű szakirodalom. Így pl. azt írja, hogy az első magyar happening „...took place in Erdély's apartment” (p. 211.), hát nem, nem ott zajlott. Ettől függetlenül is jól, a nemzetközi olvasóközönség számára is érthetően vázolja fel Pernecky Géza, Beke, Keserü Katalin, Patkó Imre vitáit, a második nyilvánosság („second audience”) létrejöttét, és állapítja meg, hogy a magyar művészetben a pop art volt a nem-szocialista realizmus. Ehhez, a magyar pop sajátos helyzetéhez idézi Horányi Attila és Timár Katalin tanulmányát a nyugati formanyelv készsége, szinte ön-gyarmatosító átvételéről (*Is your Pop our Pop?*, 2001).

A neoavantgárdot Piotrowski lázadásnak fogja fel a táblakép, a táblakép által közvetített univerzális értékek ellen (az egy és osztatlan esztétika, az autonóm művészet, a látás elsőbbsége, a férfiszempontú, Európa-központú magaskultúra ellen). Rendesen megvizsgálja a kérdést gender-szempontból is, ami teljesen új távlatokat nyit és új következtetéseket tesz lehetővé. Világos, hogy a táblakép és az általa közvetített művészeteszmény univerzalitásának megtagadása, leköpése, szétvagdosása már Marinetti munkásságának a kezdetén, tehát a 20. század elején megtörtént (a bőgő motor szebb, mint a Szamothrakéi Niké; köpjünk mindennap bátran a művészet oltárára stb.), de lehet, sőt majdnem biztos, hogy már a 19. században megfogalmazódott. A nem-művészetként értelmezett művészi tevékenység pedig legkésőbb Duchamp óta ismert. Nyugaton nagyon kevés volt ismert viszont az, hogy a közép-európai neoavantgárd revitalizálta ezt a gyakorlatot. Erre utal azoknak a nyugati művészek az érdeklődése az új, számukra rokon jelenség iránt keleten, akik tudomást szereztek róla (Piero Manzoni elvállalta pl. egy *Gorgona*-szám szerkesztését, csak nem jött össze). A frappáns, humoros, abszurd kultúrakritika,

életmód-kritika tényleg más volt keleten, mint az anglo-amerikai, amely inkább filozófikus és rendszerkritikus volt. Tadeusz Kantor kritikájában már maga a művész-lét, tehát „Duchamp” is benne foglaltatott. 1963-as *Népszerű kiállítás* című asszambulázsával, amely pl. 937 műtárgy és alacsony presztízsű dolog keverékéből állt, senki sem tudott mit kezdeni. Az ilyen és hasonló jelenségek meghatározására az irodalom a jelentéstelenítés, jelentéskioltság kifejezést vezette be, ami alkalmazható (lenne) a képzőművészetben is, csak korszakolni kellene hozzá a modernizmust (modernséget).¹³ Ebben a fejezetben Piotrowski rendkívül sok magyar példával szolgál, majd ezek alapján kijelenti, hogy a kelet-közép-európai művészek közül egyedül a magyarok voltak nyíltan szolidárisak a lerohant csehszlovákokkal (p. 212. majd még egyszer p. 324.) – de nem említi pl. a Beke-féle *Kötélhúzást* (1972)¹⁴ a *Törvénytelen avantgárd*ból¹⁵. Ami furcsa, tekintve, hogy Piotrowskit évtizedes ismeretség fűzi Bekéhez, és nem sokkal később – teljes joggal – Beke érdeméért említi a szlovák koncept magyar importját. Piotrowski remek, szemléletes műleírásait olvasva gyakran felmerül az emberben az, hogy nem merített-e véletlenül a szovjetorosz neoavantgárd ötleteket a szocialista „testvérországok” akcióiból (erről – emlékezetem szerint – a *Sourcebook* sem ejt szót). Gondolok például az 1965. május elsején Stano Filko, Alex Mlynářčik és Zita Kostová által kibocsájtott *Happsoc* kiáltványra, amelynek értelmében egész Pozsonyt kiállításnak nyilvánították a május 1-8 közötti időszakra. Ugyanilyen inspiráló lehetett Milan Kňažak *Egyemberes tüntetés* című akciója (1964), illetve *Aktuális művészet* nevű kiáltványa (1965). Teljes joggal helyezi el ezeket egyébként a nemzetközi fluxus-mozgalom áramában. A nyugat érdeklődését jól mutatja Klaus Groh könyve, az 1972-ben megjelent *Aktuelle Kunst in Osteuropa*, amely az egy évvel korábban megjelent, a nyugati új művészeti irányokkal foglalkozó munkájának folytatása, kiegészítése volt (*if I had a mind ... /ich stelle mir vor .../*)¹⁶. Az érintetteknek ez, az akkor még vadonatúj felosztás, mintegy az első szemrevételezés nem tetszett, hiszen legtöbbjük a háború utáni egységes avantgárd valamelyik irányzatához tartozónak vélte magát, nem pedig keletinek. Ennek ellenére sikerkönyvvé vált a határ mindkét oldalán, nem utolsó sorban azért, mert arra is rávilágított, hogy új, dinamikus korszakába lépett a neoavantgárd. Ugyanakkor a vasfüggöny mögött élő – visszhangtalanságukat nehezen viselő – avantgárd művészek kapcsolatteremtéseinek is új értelmet adott. Brendel János rendezésében került sor 1970-ben Poznańban a magyar avantgárd első külföldi seregszemléjére, s ezt nemsokára a varsói Foksal galériában rendezett kiállítás követte. Az ugyancsak varsói Remont galéria cseh avantgárd művészeket állított ki, nemsokára közismertté vált a lengyel kulturális élet lazasága. Egész Közép-Kelet-Európából özönlöttek a fiatalok Lengyelországba (persze, nemcsak művészek), és otthon is elkezdtek érvényesíteni az ott látottakat. Robert Rehfeldt már 1975-ben keletnémet mail art-kiállítást rendezett a varsói Studio galériában, három évvel később pedig Kelet-Berlinben. Adalékként megemlíthetnénk a magyar-szlovák közös akció mellett a jugoszláviai Bosch+Bosch csoport ugyancsak 1972-ben rendezett balatonboglári tárlatát, valamint a magyar avantgárd jugoszláviai (vajdasági) bemutatkozását egy évvel később. Nyugodtan állíthatjuk tehát – számomra is ez volt az Artpoolban folytatott kutatások egyik legmeglepőbb eredménye –, hogy mindenfajta állami

13 Amit Piotrowski a modernség/modernizmus jellemzőiként felsorol – „the rhetoric of purity, the autonomy of art, its apolitical character, its self-preferentiality, independence from external circumstances, cult of the author” stb. (p. 327.) az a közép-európai irodalmakban a korai modernséget, jelesen az esztéticizmust jellemzi (nagyjából a 19. sz. végétől az első világháború kitöréséig). Ha korszakolni a modernséget/modernizmust, akkor világossá válna a történeti avantgárd beágyazottsága a korai, és a neoavantgárd beágyazottsága a kései modernségbe. Amire – mindegyre – a posztmodern következett. Akkor nem kerülne sor ilyen félreérthető mondatok leírására, mint: „...the reception of the neo-avantgarde (postmodern art) took place in the context of a Modernist system of values...” (p. 286.). Magam irodalomtörténész lévén, nem művészettörténész, csak a saját diszciplinámra (és a közép-európai irodalmakra) vonatkoztatva merem állítani, hogy neoavantgárd és posztmodern nem szinonimák, hogy léteznek olyan jellemzők, karakterisztikumok, amelyek elkülönítik egymástól a neoavantgárd és a posztmodern írásműveket. Más pl. a szubjektum szituáltsága, a deszemiotizáció fajtája (jelentéskioltság vs. többértelműsítés), valamint a montázs jellege a neoavantgárdban és a posztmodernben.

14 Ld.: <http://www.artpool.hu/boglar/1972/720826a.html>

15 Klaniczay Júlia és Sasvári Edit (szerk.): *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970-1973*. Artpool-Balassi, Budapest, 2003

16 *if I had a mind .../ich stelle mir vor .../ Concept-art, project-art. 1971; Aktuelle Kunst in Osteuropa - Jugoslawien, Polen, Rumänien, Sowjetunion, Tschechoslowakei, Ungarn. 1972*, mindkettő: DuMont-Schauberg, Köln



Cseh, szlovák és magyar művészek találkozója. 'Kötélhúzás akció' Beke László szervezésében.

Galántai György Balatonboglári Kápolnaműterme, 1972

© fotó: Galántai György – Artpool Művészetkutató Központ

támogatás nélkül, sőt, az állami szervek aktív bomlasztó és akadályozó akciói ellenére a 70-es évek közepére létrejött a szocialista országokban az avantgárd művészek kelet-közép-európai (sőt, ki tudja: talán kelet-európai, tehát tágabb) informális hálózata, amelynek révén számon tartották egymás munkásságát. Százával sorakoznak az alternatív, szubverzív, humoros, meghökkentő akciók leírásai a könyvben, szinte hihetetlen az a határtalan találékonyság, amivel a művészek, illetve csoportok intellektuális eszközökkel leleplezték a „hatalom” propagandájának álságos jellegét. „Václav Havelt idézve, a csehszlovák társadalom másik alapos ismerőjét, azt mondhatnánk, hogy a ‚hatalom nélküliek hatalma’ éppen a művészet szférájában vált láthatóvá.”¹⁷ Számtalan – köztük magyar – példával bizonyítja ezt a tételt. Bemutatja például Szentjóbý számomra mindaddig ismeretlen 1972-es *Sít out* című akcióját, melynek során fekete kendővel bekötött szájjal a budapesti Intercontinental Hotel előtt egy székhöz kötözte magát. Az akciót Bobby Seale, az amerikai Black Panther Party alapítója ihlette, akit kihallgatásai során hasonló módon hallgattattak el, illetve bírtak mozdulatlanlanságra. A *Szabadságot Angela Davisnek* (1971) címmel ismertté vált

17 Invoking Václav Havel, another insightful observer of Czechoslovak society, one could say that it was in the sphere of art that the ‚power of the powerless’ was most visible. (p. 255.)



Wystawa grupy artystów węgierskich kiállítás, Poznań 1970 május.

Tót Endre munkái
© fotó: Jerzy Nowakowski – Artpool Művészetkutató Központ és Brendel János
A kiállítás résztvevői: Bak Imre, Bálint Endre, Baranyay András, Csáji Attila, Csutoros Sándor, Fajó János, Főth Ernő, Frey Krisztián, Gyarmathy Tihamér, Gyarmathy Rádóczy Gábor, Haraszty István, Hencze Tamás, Karátson Gábor, Keserü Ilona, Konkoly Gyula, Lakner László, Lantos Ferenc, Nádler István, Papp Oszkár, Paizs László, Pauer Gyula, Temesi Nóra, Tilles Béla, Tót Endre, Vajda Júlia, Veress Pál

remek Szentjóbý-akció ikerpárja ez (amit viszont Piotrowski nem említ), mindkettőben a rendszer olyan túlhajtott affirmációjáról van szó, amely a hivatalnokok számára fájdalmasan abszurd provokációnak tűnhetett, illetve szentségtörésnek (Szombathy Bálint: *Lenin Budapesten*, 1972 május 1.). A cipőfelsőrészkészítők tiltakozhattak – sőt: tiltakozniuk kellett – a vietnami háború ellen, magánszemélyek nem. Ebbe a sorba helyezi Pauer néhány jellegzetes művét (*Pszeudo-kiáltvány*, *Tüntetőtábla erdő*), míg a *Marx-Lenin, Igen-nem* már a szimbólumok trivializálása, defunkcionálása, eltárgyasítása irányába mutat, akárcsak Pinczehelyi *Sarló és kalapácsa* (1973). Pauer kapcsán ezt írja: „He participated in a series of exhibitions held in Szüreenon towards the end of the 1970s.” (p. 276.) – remélhetőleg nem helyiségnak tartja vagy helyiségnévnek véli a Szüreenon szóösszevonást. Nagy terjedelemben és értő módon ismerteti Erdély Miklós munkásságát, sajnos a Szőke Annamária által kiadott angol nyelvű Erdély-kötet¹⁸ már a könyv megjelenése után látott csak napvilágot. Éppilyen kevésbé ismerheti a könyve 285. oldalán röviden említett Beke-mű, az 1971-es *Elképzelés* 2008-ban megjelent gyönyörű dokumentációját¹⁹ (hacsak a szerző meg nem küldte neki), amit mindenképpen a figyelmébe kell ajánlani.²⁰ Itt, ebben a fejezetben vezeti be Piotrowski a poszt-totalitarizmus fogalmát, amelyet jó néhány Haraszty Miklós „bársony(os) börtön” metaforájával jellemez. Talán alkalmasabb lenne az állapot illusztrálására Haraszty István *Kalitka (Mint a madár, 1972)* című munkája, amely elektromos megfigyelőrendszerrel ellátott, börtönszerű madárkalitka képzetét keltő építmény. Ha a benne levő madár a piros-fekete pihenőrúdra ül, a kalitka ajtaja megnyílik, ám azonnal bezárul, amint a madár megpróbálja megközelíteni a nyitott ajtót. A lépés-mozgáshelybenjárás, lényegében a *hazug vagy félrevezető mozgás* kérdését más közép-kelet-európai művészek is tematizálták, például sok művével Galántai György. Világszerte ismert Krzysztof Wodiczko *Jármű* című alkotása (1973). A négy biciklikereken gördülő hosszú, koporsószerű láda feneke mintegy pedálként működik: ha fel-alá jár rajta valaki, előre-hátra billenve meghajtja a kizárólag előre, meghatározott irányba haladni képes járgányt. Ami így előbb-utóbb nekimegy a falnak. Ezen munkák legtöbbjének némi kritikus, politikai töltete van, míg a

18 Szőke, Annamária (Hrsg.): *Miklós Erdély*. Georg Kargl Fine Arts – Miklós Erdély Foundation, Wien – Budapest, 2008

19 *Elképzelés. A magyar konceptművészet kezdetei / Beke László gyűjteménye*, 1971, Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület OSAS – tranzit.hu, Budapest, 2008

20 I. ehhez Beke László: *A magyar konceptuális művészet szubjektív története*. in: Derék Pál – Müllner András (szerk.): *Né / ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Ráció Kiadó, Budapest, 2004, p. 227-239.



PAUER GYULA
Tüntetőtábla-erdő, 1978
© fotó: Érmezei Zoltán – Artpool Művészetkutató Központ

Az Új Symposion 1977. januári számának borítója
© Artpool Művészetkutató Központ



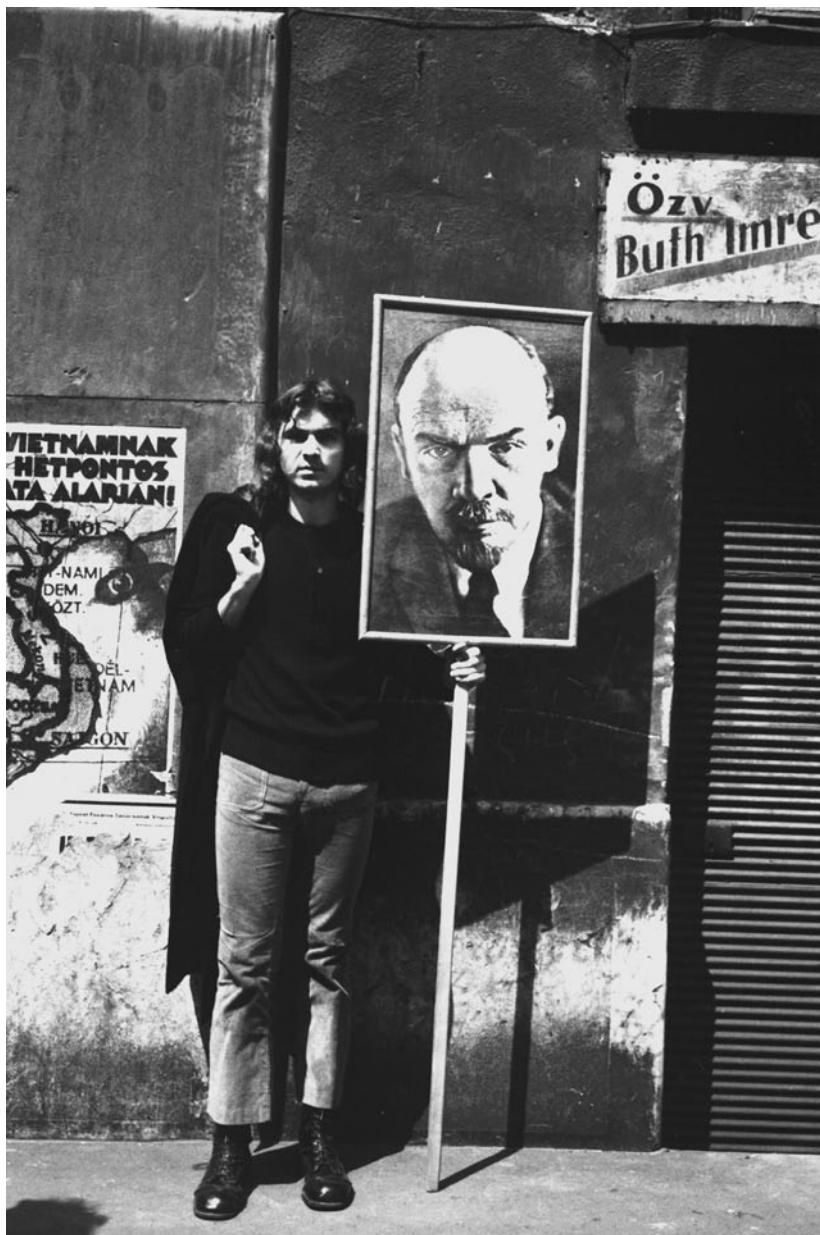
neoavangárd legtöbb műve – mint ahogy magyarul Erdély Miklós megfogalmazta – párhuzamos univerzumból szól, vagy a sok regény előzéklapján olvasható gúnyos mondat értelmében: létező személyekkel vagy rendszerekkel netán fennálló minden hasonlóságuk a véletlen számlájára írható.

Jugoszláviában némileg más volt a helyzet. Ott a poszt-totalitárius, mindinkább fogyasztóivá váló társadalom már hamarabb kialakult, lehetett külön engedély nélkül külföldre utazni, és más, a kapitalizmusra emlékeztető, vagy onnan átvett struktúrák is léteztek. Jugoszlávia mindezek ellenére nem volt szabad, demokratikus ország, viszont olyan ország volt, amelyben a 60-as évek végén, a 70-es évek elején néhány évig széleskörű, szinte nyugati típusú művészi autonómia létezett. „Culture functioned as a kind of substitute for a political life” – írja Piotrowski (p. 106.). A saját történeti avantgárd feldolgozását a kulturális irányítás nem-hogy akadályozta volna, hanem inkább elősegítette – amiből, tegyük hozzá, a magyar avantgárd is profitált. Nemcsak Bori Imre úttörő könyvei révén²¹. Hanem mindenekelőtt azzal, hogy a magyar nyelvű újvidéki *Új Symposion*, ez a friss szellemű, a legújabb nyugati áramlatokat, eszméket magyarul ismertető lap a hazai neoavangárd számára is fontos viszonyítási pontot jelentett. A szövetségi struktúra jóvoltából az egyes tagköztársaságok művészeti (és irodalmi) központjai, illetve orgánumai között szoros együttműködés alakult ki. Ennek köszönhetően rendkívül gyors és hatékony volt az információcsere, viszont ha valami miatt restriktiókat fogantatosított a szövetségi kormány, az mindannyiukat érintette, nem volt kivétel. Piotrowski bemutatja a zágrábi Gorgona-csoportot és hasonló nevű folyóiratukat; a Zágrábi Hallgatói Központot, valamint a ljubljanaei OHO-t és a kör művészeit; a Belgrádi Egyetem Hallgatói Kulturális Központját (Studentski Kulturni Centr), szól a belgrádi, zágrábi és ljubljanaei újművészeti múzeumok gyűjteményeiről, és beszámol híres nyugati művészek, tudósok, filozófusok jugoszláviai látogatásairól. Évtizedekre felosztva jelöli ki a leghatékonyabban működő társulásokat. Ezek az EXAT '51 és a Gorgona (Zágráb), az OHO (60-as évek, Ljubljana), a Hatok Csoportja illetve a Tihomir Simčić Nyugdíjas-csoport (Zágráb), a Bosch+Bosch Szabadkán, illetve a KOD Újvidéken (70-es évek). Belgrádból az A³ Csoport, valamint a Verbumprogram és a 143 Csoport tevékenységét mutatja be. Fontos különbségtétellel zárja a szemlét: míg Lengyelországban a neoavangárd a modernség paramétereit fejlesztette tovább, annak az értékrendszerében működött, tehát a modernséget nem megtagadandó elődjének, hanem előfutárának tartotta, addig a jugoszláviai neoavangárd élesen elvetette a modernséget, mint hagyományt. Valószínűleg a magyar neo is ilyen volt, mondom én, azzal a különbséggel, hogy képviselői a modernség mellett a saját avantgárd hagyományt is csak töredékesen ismer(het)ték: előbbi a sztálinista kultúrpolitika számúzte (bár ekkor, a 60-as, 70-es években már javában folyt a rehabilitációja), utóbbiból az egy Kassák látszott csak valamennyire. Piotrowski ebben az összefüggésben különösen kiemeli Braco Dimitrijević működését. A művész, aki leginkább óriásplakát nagyságúra kinagyított, és kerek 40 éve szerte a világon nagykorúti házak homlokzatára kiaggatott járóelő-képeiről ismert (2009-ben pl. az 53. képzőművészeti Biennale részeként a Canale Grande egyik palotájának homlokzatán függött ilyen, és nemcsak ez volt az egykori neoavangárd egyetlen megidézése ott, hanem pl. a varsói születésű André Cadere²² színes botjai is játszottak, ami szívderítő látvány volt), nos, Dimitrijević volt az első közép-európai, aki elkezdte a klasszikus avantgárd műalkotásainak a „bedarálását”. A könyvben a *Triptychos Post Historicus* két részének reprodukciója látható, 1976-ból ill. 1985-ből (p. 310-311.). A bedarálás-szerű újrafeldolgozás, az avantgárd örökség posztmodern, ironikus bekebelezése – egyúttal kritikája – azután egész iparaggá nőtte ki magát.²³ Ugyanide tartozónak véli például Szombathy Bálint *Lenin Budapesten* című akcióját, aminek a műfaját fentebb mint túlzott, túlhajtott affirmációt

²¹ Bori-Körner: *Kassák irodalma és festészete* (Magvető, Budapest, 1967); Bori Imre: *A szecessziótól a dadóig – a magyar futurizmus, expresszionizmus és dadaizmus irodalma* (Forum, Novi Sad, 1969); Bori Imre: *A szürrealizmus ideje – A magyar szürrealizmus irodalma* (Forum, Novi Sad, 1970)

²² 1934-1978

²³ Ide tartozik pl. az *International Exhibition of Modern Art (Armory Show) 2013* című óriás-installáció (Kunstmuseum Hagen), az 1913-as New York-i kiállítás újrafestve (látható volt pl. a 2003-as Velencei Biennale jugoszláv pavilonjában) de a *0,10* című „utolsó futurista” kiállítást is komplett újrafestették (Petrograd, 1915; az, amelyen Malevics fekete négyzete ott függött az ikon helyén, a sarokban).



SZOMBATHY BÁLINT
Lenin Budapesten, 1972 május 1.

említettem. Ezt írja: „Balint [!] Szombathy's 1972 project Lenin in Budapest was incorporated into the official 1 May parade.” (p. 313.) Lehet, hogy félreértése innen ered. Hiszen ha a hivatalos május elsejei felvonulás részeként hordozott volna körbe Szombathy egy Lenin-képet a városban, akkor semmi sem lett volna, legfeljebb egy ikonnal több a menetben. De hogy a felvonuláson kívül, a hazafelé tartó emberek közé vegyülve, hosszú kabátban, hosszú hajjal, mint valami western-film hőse vagy magános terrorista tette ezt, az – akkor – abnormis, a szokástól annyira eltérő volt, hogy a nézőt gondolkodásra készítette – még ha a legtöbb néző reflexiója az is lehetett, hogy „ez tiszta hülye, szegény”.

Könyvének következő fejezetében a közép-kelet-európai konceptuális művészetet tárgyalja Piotrowski, „művészetelmélet és rendszerkritika” vonzáskörében. Véleménye szerint a koncept volt a közép-kelet-európai neoavangárd közép-pontja. Műveinek, alkotóinak a többsége ennek ellenére ismeretlen maradt nyugaton szinte az ezredfordulóig: a nagy 1999-es New York-i kiállításon²⁴ sikerült

24 *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950–1980s*. Queens Museum of Art, New York, 1999. ápr. 28 – aug. 29.

először teljes egészében bemutatni a világ nyilvánossága előtt. Jellegét alapvetően azok a körülmények szabták meg, amelyek között kifejlődni adatott, vagyis a művészet intézményrendszerén kívüli lét, a támogatások hiánya. Műveinek közös tulajdonsága, az olcsó, egyszerű előállíthatóság és terjeszthetőség, a minimális anyagigény. Persze, így is efemer maradt és rengeteg selejtet görgetett. Ezért sok – amúgy ellenzéki érzelmű – művész számára nem tűnt vonzó alternatívának. Ehhez természetesen hozzájárult az is, hogy a hivatalos műkritika bizonyos sikerrel ragasztotta művekre-művészekre a „dilettáns, komolytalan” címkét. Elterjedtsége a régió országaiban jelentős különbségeket mutatott: volt olyan időszak, amikor a koncept Lengyelországban és Jugoszláviában szinte mainstream-nek volt tekinthető, tele volt vele az ország összes folyóirata, galériája, múzeuma. Csehszlovákiában és Magyarországon jóval kisebb volt termésének a hozama, de legalább volt, míg az NDK-ban, Romániában és Bulgáriában jószerint ismeretlen maradt. A lengyel koncept szinte egyáltalán nem volt politikus, a csehszlovák kevésbé volt az, míg magyar kifejezetten ideológia- és rendszerkritikus volt. Minden országra vonatkozott azonban az, hogy az avantgárd műveknek nem volt piaca, kereskedelmi forgalomba szinte egyáltalán nem kerültek. Részben a könnyű postai küldözgetéssel magyarázható legtöbbször kis mérete és könnyűsége, angol nyelvűségük meg a nemzetközi közönség igényeihez való alkalmazkodás jele. Alkotóik vissza akartak térni a közös európai művészet keretei közé és szabályrendszerébe, az országoként elég jelentős különbségek ellenére ezzel magyarázható a munkák jól látható „közép-európai univerzalizmus”-igénye. Ami sajnos jobbára illúzió maradt, a nyugatot nem érdekelte az egész, nem értette, nem is akarta megérteni, miért tematizál annyi művész annyi bajt, és azt sem, hogy az annyi baj egyenként mit is jelent. Keleten a koncept sokkal jobban szétszálazódott, mint nyugaton, nem maradt tiszta, hanem más művészi kifejezőmódokkal keveredett, alapja mégis itt is, ott is a művészi kommunikáció nyelvnek elemzése volt, innen ered az eléggé nagyfokú önreferencialitása (magyar példái Erdély Miklós, Maurer Dóra, Tót Endre, Jovánovics György, Lakner László). A lengyel „változatot” Piotrowski meglehetősen nagyfokú malíciával úgy mutatja be, mint amely főleg a kibernetika és Wittgenstein tanulmányozását ajánlja, és a szemiotikától vár megváltást. Példa erre más munkák mellett Zdzisław Jurkiewicz *Fehér, tiszta, vékony vászon* című műve (1970), ami pontosan az is, mint amit a cím jelöl.

(Az írás második, befejező részét a következő számunkban olvashatjuk.)

SPIONS

Első rész

„Dühöng a folklór és az izzadságszag
torz népviseletben a sok ronda állapot
a nőstények szünet nélkül szaporodnak,
s a világra durva és korcs kölyköket hoznak”
SPIONS: *Nirvânia* (1978 – Részlet)

Dalszöveg: Anton Ello

Előszó

■ Több mint három évtizeddel ezelőtt, 1977-ben Magyarországon alakult meg a néhai szovjet blokk első *punk* együttese, a SPIONS. A zenekar mindössze háromszor lépett fel a magyar közönség előtt. A három koncert közül kettő katasztrófában végződött. Kevesen szerették a Spionst indulása idején. A rockerek túl intellektuálisnak tartották, az entellektüelek nem tudták elfogadni humorát és radikalizmusát, és azt, hogy a csoport az általuk mélységesen lenézett pop kultúrával operált. A hippik és a politikai holdudvarnokok lefasisztázták a Spionst. A művészettörténészek nem tekintették művészetnek azt, amit csináltunk. A ködösítés, kacsintgatás révén túlélő művészek, irodalmárok pedig megijedtek a tiszta, pontos közléstől. Nem hiszem, hogy valaha is játszott volna Magyarországon ádázabban gyűlöltenek zenekar, mint a Spions.

Az együttes 1978 májusában a hatósági és lakossági zaklatások miatt, és mert nem volt jövője Magyarországon, Párizsba emigrált. Filmek, videófelvételek nem készültek a magyarországi koncerteken, csak pár fénykép, amelyek legtöbbször kézen-közön eltűnt azóta. Néhány zeneileg meglehetősen érdektelen, csupán a dalszövegek és az énekes különleges előadóművészi teljesítménye miatt értékelhető hangfelvételen kívül nem sok nyoma maradt a Spions projekt indulásának. A dokumentumértékű hagyaték tehát csekély, hiteles tanú alig akad.

Anton Ello (Molnár Gergely) és A.L. Newman (Najmányi László)
1977, Budapest; © fotó: Réz István



A Spions emlékkoncertek száralmasak. Ennek ellenére a punk mozgalmat elindító, az azt követő *new wave* periódust megalapozó Spions legendává vált Magyarországon. Még most, több mint harminc évvel az együttes rövid magyarországi működése után is sokan érdeklődnek a régi történet iránt. Az 1980-as évek elején számos zenekar, szólista indította el mindmáig tartó helyi karrierjét lebutított, fogyaszthatóvá, a politika számára is elfogadhatóvá kasztrált Spions számokkal. A Spions valódi punk radikalizmusát egyikük sem merte, tudta vállalni.

Mi a Spions mindmáig tartó hatásának titka? Milyen rejtélyes energia működött a projektben, amely lehetővé tette, hogy egy indulása idején, Magyarországon teljesen sikertelen, sőt gyűlölten, világsikerré később sem vált idea, akciósorozat, jelenség még most is sokakat foglalkoztasson? Ezt a titkot próbálom megfejteni, a Spions általam érzékelt történetét elmondani a következőkben.

A Spions lelke, létrehozója, energiaközpontja a zenekar frontembere, énekes, a politika, valamint a diktatúrarápárti és „ellenzéki” értelmiség által egyaránt marginalizált, számos, tudatosan választott kódneve ellenére Magyarországon („Senki sem lehet próféta a saját hazájában.”) mindmáig MOLNÁR GERGELY néven emlegetett filozófus, író, költő, műfordító, performance művész, pedagógus volt, aki az együttes alakulása idején már az Anton Ello kódnéven működött. Ő dolgozta ki a Spions folyamatosan változó, időérzékeny programját, ő írta a számok szövegeit és a saját énekszólamait. Mindenki más, aki vele dolgozott, vagy bármilyen módon kapcsolatba került a Spions-történettel, szükségszerűen csak mellékszereplő, epizodista, a legtöbb esetben célfeladatot végrehajtó robot volt a projekt léptékében. Én sem vagyok kivétel, még akkor sem, ha számításba vesszük, hogy közeli barátként, kreatív munkatársként fél évszázada asszisztálok a világ legambiciózusabb élettervének megvalósításában. Ott voltam a Spions születésénél, segítettem programjának kidolgozásában és megvalósításában, a nevét is az én közvetítésemmel kapta a projekt. Még ma is a Spions tagja vagyok, a közösen kidolgozott feladatokon dolgozom¹, noha már évek óta jobbára csak telepatikus úton kommunikálok kém-társaimmal.

A Spions hiteles történetét a project lelke² egyszer már megírta a *THE BOOK of Reconstruction* (A rekonstrukció KÖNYVE) című, angol nyelvű könyvében, amely az 1979 és 1984 közötti („Az utolsó öt éves terv”) naplójegyzeteit tartalmazta. Minden nap történetét feljegyezte, a beszélgetéseket szóról-szóra rekonstru-

¹ Najmányi László (WordCitizen) honlapja: <http://www.wordcity.webs.com/>

² A *KÖNYV* írása idején kódnevét először Sergei Pravdára, majd Gregor Davidowra, végül 888-ra változtatta a szerző



Sergei Pravda
1978, Párizs; fotó: Automata

álta, s az egyes bejegyzések végén levonta az adott nap konklúzióját. A *KÖNYV* az évek során több tízezer oldalra duzzadt, nagy nehézségeket okozva a gyakori, kényszerű költözéseknél. A terjedelem, és a kiadók perekből való félelmei miatt senki sem vállalta a minden olvasója által mesterműnek tartott kézirat kiadását. A perek-

től azért félték a kiadók, mert a szerző feljegyezte minden, gyakran világszerte ismert szereplő nevét, személyes adatait is, s a szereplők legtöbbször szegénytelen, alávaló módon viselkedett a naplóban rögzített eseményekben.

Az 1990-es évek végén az akkor már DJ Helmut Spiell kódnéven ismert szerző a kanadai Montrealban találkozott William S. Burroughs-al, a *Naked Lunch* (Meztelen ebéd, 1959) és más kultuskönyvek írójával, a *beat generáció* egyik vezető személyiségével. Burroughs elolvastott néhány részletet a könyvből, és felajánlotta, hogy segít a kiadásában. Magával vitte a kéziratot Amerikába, azonban néhány hét múlva, 1997. augusztus 2-án meghalt. A kézirat nem jutott el a kiadójához, s azt sem tudni, hogy az élete végéig heroin függő Burroughs megőrizte-e a *Spions* történetét, vagy elhagyta azt bolyongásai során. Az évtizedek óta tartó, hiábavaló kiadókereséstől addigra már megcsömörlött szerző utolsó ómennek gondolta Burroughs halálát. Megsemmisítette a kéziratot, és nem foglalkozik többé a *Spions* történet indulásának rekonstruálásával. Csak barátai őriznek néhány részletet a könyvből. A birtokomban lévő, magyarra lefordíthatatlan³ részeket Párizsban íródtak, emigrációnk első két évében. A teljes kézirattal, tudomásom szerint senki sem rendelkezik, így az *Utolsó Testamentum*⁴ valószínűleg soha sem fog megjelenni. Ahogy a későbbiekből remélhetőleg nyilvánvaló lesz, a keresztény megváltás legendája és a *Spions* eposz közötti párhuzam korántsem légből kapott állítás. És ahogy az *Újszövetség* könyveit sem a főszereplő írta, a mindmáig tartó *Spions*-konspiráció történetének rekonstrukcióját is tanúra bízták a csillagok. A kémek Istene adjon nekem erőt és időt ehhez a munkához.

(Folytatása következik.)

3 A *KÖNYV*, mint ahogy a *Spions* angol nyelvű dalszövegei is, tele van magas szintű szójátékokkal, nyelvi leleményekkel, Magyarországon ismeretlen pop-kulturális és egyéb, az angolszász kultúrkörre vonatkozó referenciákkal. A szövegek magyarra fordítása óhatatlanul dimenzióvesztést, jelentéskárosodást eredményezne

4 *The Last Testament*, a *THE BOOK of Reconstruction* alcíme

DJ Helmut Spiell és Gina Blanca
2001, New York; © fotó: Sir David O'Clock



„...mint egy magasan felcsendülő
hangot egyfajta molotov-
koktéliként a közbe visszadobjak...”

DrMáriás Bélával beszélget Kelecsényi Sámuel

☛ **Kelecsényi Sámuel:** 2009 március 24-én néztük meg Francis Picabia barátom-mal drMáriás Béla *Válassz!* című kiállítását¹ a K. Petrys Házban. Francis már halotta a Tudósok zenekart Zürich-benn és itt, Budapesten csendes meghökkenéssel nézte a képeket. Sajnos már a hajnali géppel Barcelonába kellett utaznia, így rám maradt a közvetítő szerepe, hogy – a személyes találkozás elmaradása miatt – megkérdezzem a művészt, hogy mégis kik azok az emberek, akik itt a nyers színek hátterében fölbukkannak, és mit mondhatnék Picabiának, ha emlékeit kellene felidézni a későbbi években?

☛ **DrMáriás Béla:** Legutóbbi, *Válassz!* című kiállításom képei arra keresték a választ, hogy miért számít minden politikának, avagy miért van mindenben ott a politika, s van-e egyáltalán bármi más is itt, ahol élünk, s az, hogy mennyire politizálhatók át az emberi arcvonások, avagy mennyire jelentenek azok is önmagukban politikát, vagyis van-e egyáltalán bármi egyéb mai világunkban, mint akár a nempolitikának is tetsző politika, amely mégis olyan szép és megfoghatatlan, hogy az már önmagában művészet, s talán éppen ezt a helyzetet a legnehezebb nyakoncsípni, kifejezni, s én éppen ezért tettem kísérletet arra, hogy az emberi szabadságot és játékoságot olyan személyes változatban tárjam az érdeklődő elé, amelyben a rajzok, festmények olyan arcvonásokkal operálnak, amelyek a közös szellemi tudatunk mai meghatározójában gyökereznek, a köz arciban, amelyek mégsem azok, mert belülről fakadó tükröszerűségükben alkotásökként már teljesen mást adnak vissza, mint a politika, egy egészen más világot, egy olyat, amelyben semmi sem politika, azaz nem a hivatalos, nem az operáló, hanem egy felszabadító, átértelmezett, az ismeretlennel háziasított futurista népmesei pop-art, amelyből mégis kicsordul mindaz a nyomorúság, amelyben vagyunk, azonban magasan annak a realitásszintje felett, már ha nem tévedek, ugyanis Jankelevich-szerint, aki sokat írt a humorról, a humor értelmezéséhez a szellem emelkedettségére és játékoságára van szükség, amely viszont a mai befogadók mindegyikében nem biztos, hogy megtalálható, így nem biztos, hogy a rajzok táncra perdülhetnek a fejekben, bár nagyon remélem, hogy mégis igen, s épp ezért is hatalmas szerencse, hogy itt járt Picabia, egyik kedvencem, akinek gyönyörű arcvonásai, mivel más világból jön, egészen más, sokkal derűsebb politikai jelentéssel bírnak, de majd úgyis találkozunk még, s egy baráti puszinál egymásbakócolódnak az arcvonásaink, mint egy kelet-nyugati rajz két egybecsengő oldala.

☛ *Régről az a sejtésem, ismerte írásaid, zenéid, képeid, hogy valamiféle felháborodás vezérel a háttérben és azon kevesek egyike vagy, aki nem titkolja nyílt keserűségét és együttérzését a megnyomorított dolgok iránt. Persze nem könnyű ezt követni az általad említett futurista népmesei pop art-ban, amely amilyen vicces, épp*

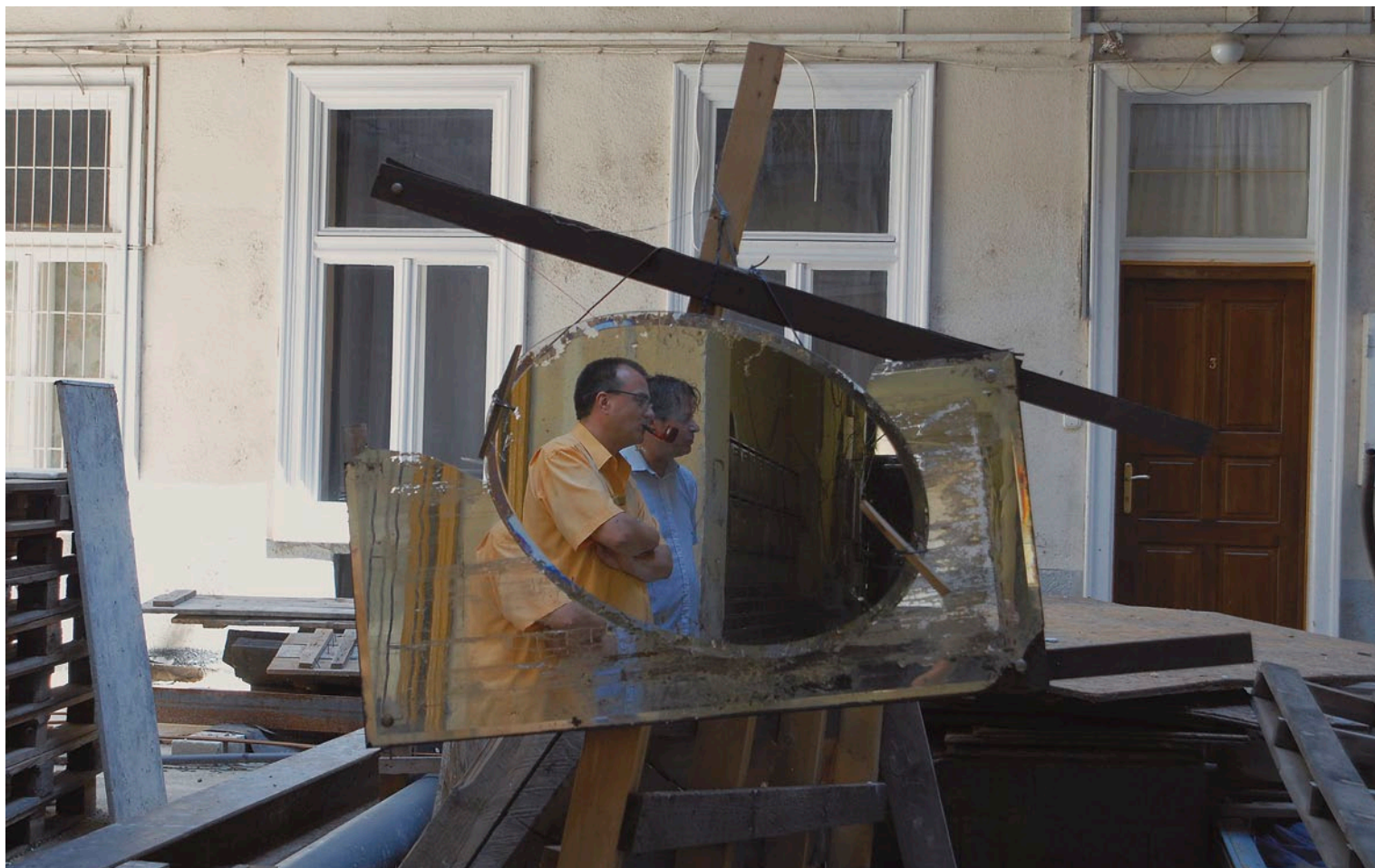
annyira tragikus is. Miféle múltból érkezett ehhez a kérélhetetlen főlháborodáshoz?

☛ Kérdésed igazából vicces, mert amikor azt mondom „keserűség”, akkor tulajdonképpen a művészet azon oldalát szólítod meg együttérzéssel, amely nem a szórakoztatás térfelehez tartozik. Vagyis kritikus, tragikus, nihilista, dadaista, romantikus vagy akár szkeptizmusában pozitívista. Mint ha azt kérdeznéd, hogy miért kínlódt az a sok szerencsétlen művész Jézus megfeszítésének az ábrázolásával, ahelyett, hogy valami jó dudás csajokat készítettek volna valami finom anyagból gyakorlati örömszerzés céljából? Vagy vajon pszichés betegségben szenvednek-e a buddhisták, hogy egyetlen vágyuk megszabadulni az anyagi, földi kötöttségektől? Vagy miért írt Kafka annyi súlyos, problémás, szorongásteli dolgot jó szkeccsek helyett? Meg, miért volt annyira ciki módon maga alatt Picasso, amikor a *Guernica*-t festette, s miért éppen az lett a legfontosabb alkotása, és nem valamelyik szépen megfestett tányérja? Vagyis, a keserűség, vagy a felháborodás, ahogyan te nevezed, szerintem egy teljesen normális extatikus állapot, amely abból fakad, hogy adott egy helyzet, amelyben élünk, szellemileg vagyunk, s ezzel, mint töltettel megpróbáljuk azt jobbbá, színebbé, akár utópisztikus szinten igazságosabbá tenni. S, hogy ez valahol romantikus? Hát persze hogy az! A felháborodás és az elkeseredés már önmagában is szintiszta romantika, hát még az, ha valaki ezen túl szeretne mutatni. De, számomra ez az egyetlen gyógyír. Az, hogy a bolondházból kiebrudalt szerencsétlenek kálváriájából írhattam egy vígeposzt, maga az ajándék, vagy az, hogy megfesthettem a celebeket és a politikusokat olyanoknak, amilyeneknek látom. Mert úgy érzem, azáltal, hogy ötleteimmel vagy ihletemmel foglalkozom, teljesítem azt a feladatot, amellyel az istenek, ufók vagy a tudatalattiban szirénázó házmesterek megbíztak, és csak ezek megvalósítása által tudom magamat igazán jól érezni.

☛ *Mikor kezdted érezni az ufó-házmesterek szirénázó sugallatát, hogy neked írnod, festened, zenélned kell? Kik inspiráltak a boldog újvidéki időkben?*

☛ Először a zene lépett az életembe, mivel gyerekkorom óta rengeteg muzsika vett körül a legminőségibb komolyzenétől a jazz-en és a kortárs kísérleti zenén át a magyar népzeneig és a balkáni rezesekig. Hétéves koromban keztem zongorát és harsonát tanulni, s mivel édesanyám az Újvidéki Rádióban dolgozott komolyzenei szerkesztőként rengeteg koncertet és lemezt hallgathattam meg az operáktól a free jazz-ig, a kitűnő big band-ektől a legelvadaltabb kortárs kísérletekig. Tizenötévesen léptem fel először egy klasszikus jazz-együttesrel, majd kísérleti és improvizációs zenéket ját-

¹ drMáriás: *Válassz!* K. Petrys Ház, Budapest, 2009. márc. 24 – ápr. 17. (ld: Szombathy Bálint: *Doktor a választási vonalon*. Balkon, 2009/4., 17-19.)



drMáriás Béla és Kelecsényi Sámuel
2009, Budapest; © fotó: Frankl Aliona

szottam többek között Boris Kovac-csal és Tickmayer Istvánnal, valamint különböző saját vezetésű formációkkal. Később, bár már gyerekkorunk óta ismertük egymást, egy iskolába, társaságba jártunk Badával, tinédzserekként kezdtünk el komolyabban barátkozni, dumálni, és egyfajta művész-társaságot kialakítani. Így ötlöttük ki azt is, hogy a pincéjét átalakítjuk műteremmé, galériává, koncerthelyszínné, amit meg is valósítottunk. Így a nyolcvanas évek elején már ott egy csomó kiállítást, bulit, koncertet rendeztünk, olyan szellemiségben, ahogyan a szentendrei Vajda Lajos Pincegaléria működött, amelyről akkor még nem is tudtunk. Ekkor alakult meg a Tudósok, ekkor születtek meg az első komolyabb festménysorozatok, kísérletezés anyagokkal a bádogtól a papíron át a szarig, ekkor írtam első szövegeimet a szürrealizmus és az automatikus írás határán, első érzékeny és vad líraiságú töredékverseimet és néhány műbírálatot többek között az Új Symposion számára. Majd tizennyolcévesen be kellett vonulnom több, mint egy évre tüzérnek a Jugoszláv Néphadseregbe, s amikor visszatértem, akkor már úm. kész művészeknek éreztük magunkat, s immár rendes kiállításokat rendeztünk, performanszokat, koncerteket tartottunk Újvidéken, Belgrádban, Szabadkán, Eszéken, majd később Budapesten, Szentendrén, Miskolcon, s innentől már ismered a történetet.²

☛ *Talán túlzás, hogy ismerem, hiszen oly sok műfajban dolgozol. Kedvenc olvasmányaim voltak az ÉS-ben megjelenő szellemes kiállítás beszámolóid, kritikáid. Mégis neved inkább a Tudósok zenekarához kapcsolódik, nem érzel ezzel kapcsolatban valami hiányt az irodalommal vagy a festészettel szemben? Vagy ez a sokszínűség lételemed és nem izgat különösebben, ki-mit gondol veled és dolgaiddal kapcsolatban?*

☛ Ha az lenne a fontos, hogy a dolgaiddal kapcsolatban ki-mit gondol, lehet, hogy már felakasztottam volna magamat. Másrészt persze az sem igaz, hogy nem érdekel, hogy mit mondanak, főleg ha hiteles emberek teszik őszintén, akár

pozitív, akár negatív előjellel. Mégis, ami leginkább számít, hogy átjön-e az embereknek az, amit csinálok, üzenek, értik-e a tréfát, iróniát, a lírait, a vérkomolyat, a tragikusat. S ebből a szempontból vagyok talán a legnehezebb helyzetben, mert az, hogy én más környezetben, vérmérsékletben, kultúrában nevelkedtem annyira mássá tesz, hogy borzasztóan vékonynyá válik a csapás, amelyen az itteni közönységgel kommunikálhatok, s megértethetem magamat, már ha egyáltalán... Beuys- és Cage-előadásokon, punk és freejazz-koncerteken, beat és avantgárd irodalmon, esztétikán, filozófián szocializálódtam, így a zenében rockoperákra, irodalomban nyelvi zsonglőrködésre, képzőművészetben az osztrák minimál-feelingre és a satírozott kerttítőpépre kihagyezett hangulatban akár röhögök, akár sikoltozok, sokszor nem értik, mire is gondolok.

Visszatérve a kérdésedre: sokan valóban a Tudósok együttes tagjaként ismertek meg, s ismernek talán ma is, mivel a zene sokkal könnyebben terjed, mint mondjuk az irodalom, és ennek következtében sajnos sokkal kevesebben ismerik a regényeimet és még kevesebben a verseimet, holott ezeket tartom művészetem legbensőségesebb, legkorhűbb, legerősebb megnyilvánulásainak. Ez részben azért van, mert az irodalmi kánon a legkonzervatívabb és legzártabb

² Ld. még: *Kívül és belül. Máriás Béla és Antal István beszélgetése*. Balkon, 2001/4., 19-21.; *Ne aggyad az agyad! Bada Dada és Antal István kiáltása*, Balkon, 2002/4., 17-20.

művészeti mezőny kis hazánkban, amely nem vesz tudomást azokról, akik nem teadélutánokhoz igazodó szöveccel és szalonpolitizálással foglalkozó szövegeket írnak, és én ezek közé tartozom. Ilyenkor térek vissza a koncertekhez, mint egyfajta költői-irodalmi performanszokhoz, amelyek teljes szabadságot nyújtanak.

☹ *Keményen és keserűen fogalmazol. De igazad van, ezzel így nem is érdemes foglalkozni. Talán még annyit, Duchamp után szabadon: „a lépcsőn lemenő magyar politikusok”. (de ez sem visz sehová). Ha már említetted Beuys és Cage nevét, kíváncsi lennék, hogy látod hatásukat ?*

☹ Két égetni és imádni való arc voltak, akikkel szívesen összeverekednék, vagy vonóstróban előadnám velük Hendrix, Janáček és Grieg darabjait. Amit a művészetben elkövettek, azért minimum azt érdemelnék, hogy komoly köztereken álljanak szobraik, mint igazi felszabadítóké, de hát helyettük mások állnak. De azt is el kell mondani, hogy ahogy felszabadították a kispolgári tanácsalanság bugyraiban vergődő zenét és képzőművészetet, ugyanúgy ma azok, akiknek a szemlélete ellen ők valamikor küzdöttek, most beépítik az ő vívmányaikat művésztükbe, s hivatkoznak rájuk bátran és hangosan, ami nem hogy szájalmas, hanem tulajdonképpen hajmeresztően felhőborító. De mindez nem számít, mert a valódi szellemi értékekhez ennek úgy sincs semmi köze. Cage-től legszívesebben preparált zongorára írt gyönyörű, lírai szerzeményeit szeretem és teljesen elképesztő, a legtágabb tudat határait is továbbfeszítő duóit Sun Ra-val, míg Beuys-ot szociális fővárázslóként zártam a szívembe, a mitikusság egyik legnagyobb megújítójaként, akit én még nem láttam hibázni, s paradox módon rajzai, akvarelljei állnak a szívemhez legközelebb.

☹ *A néző együtt néz a művésszel és csodálkozik, és legbelül újra alkotja a dolgokat és ki tudja hová jutunk? Ma kiket kedvelsz, kik állnak hozzád közel, mint szellemi társak, világítótornyok?*

☹ Charles Bukowski írta le legalább ezerszer azt az alaptézisét, hogy „tartsd magad távol a tömegetől és a fősodortól”. És tényleg, ha ezt megfogadod, egy egész sor isteni, elképesztő, éltető arcot fogsz felfedezni, akár a sarki kocsmában, akár a világ bármely vasútállomásának éjjeli várótermében. James Chance-re, kedvenc szaxofonistámra egy New York-i metróállomás távoli mellékfolyosója mélyén berendezkedett Siberia bárban futottam rá, a szentpétersvári N.O.M. együttesre Koper egy teljesen szürreális terén, Ted Milton-t és a Blurt kazettáját először egy nyolcadik kerületi romházban hallottam, nem beszélve a megannyi környezetünkben élő természeti kincsről, mint amilyen a nemrég elhunyt Antal István Jusuf vagy Tarr Sándor volt, s akik még élnek, Buk-tól feLugossy Lacáig, Jonny Rotten-től Enzo Cucchi-ig, Baselitz-tól Nyikoláj Kopejkinig, a La

Fura del Baus-tól Archie Shepp-ig, és még hosszú a sor, persze jónéhány feltörekvő fiatal is beleértve, akiknek utat kell mutatni azzal, amit az ember érez, csinál, képvisel, gondol, lereagál, hogy ők is, ha az megérinti őket, tovább vihesék a lángot.

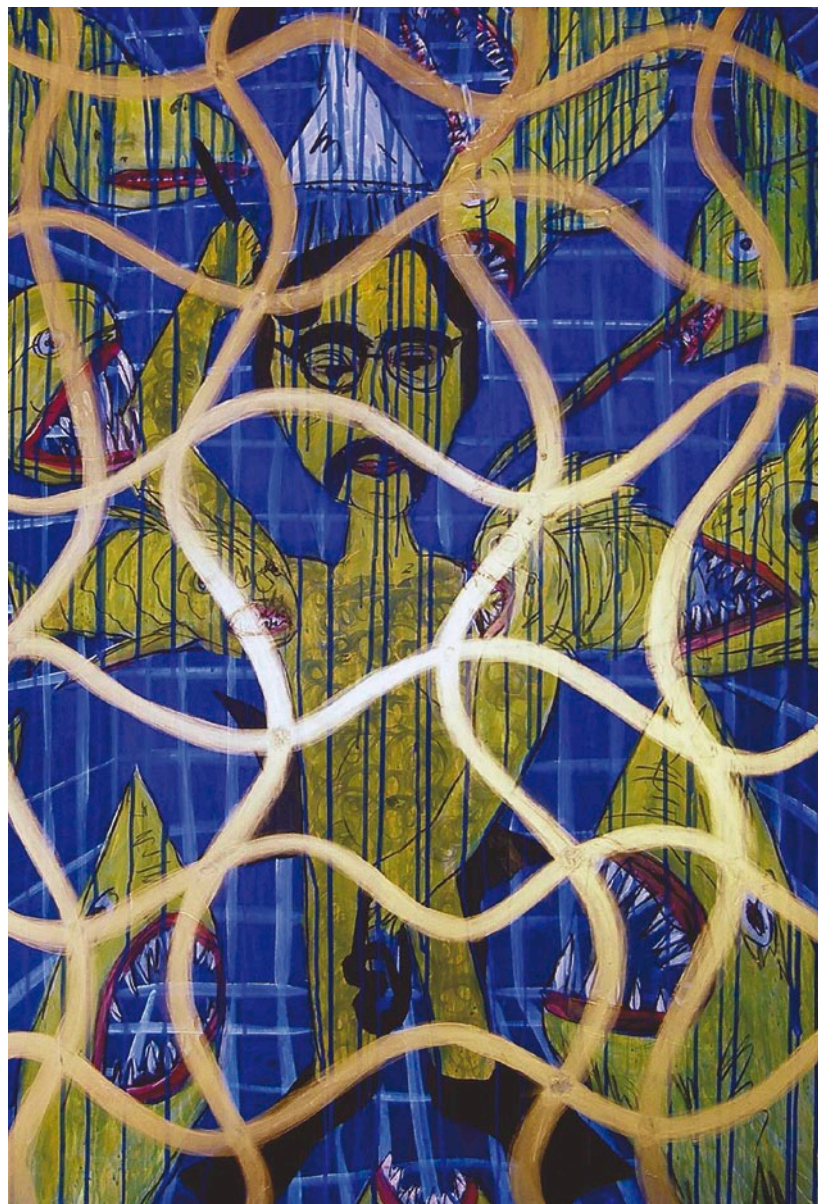
És, ha visszakanyarodunk első mondatodhoz, valahol Francis Picabia is él, ahogyan valamennyi társa is, még ha kicsit mélyfagyasztott állapotban is a múzeumok kriptájában, de akkor is valahol ott vannak, akár a szuprematizált Akadegorod valamelyik égi kilövbázisán, és várnak ránk, miközben szigorú éltető tekintetüket ránk szegeznek ide lentre, s látják, hogy minden a legnagyobb rendben van, ha mi jól vagyunk, jól tudunk lenni, élni, s rettenetes éltető kíváncsisággal, a belőlünk kiömlő spiritusszal még megannyiszor vidáman odabaszni, majd ismét felháborodni, és abból örömet gyúrni, és így tovább, amíg a főnök be nem száll a szoritóba, hogy kiüssön és végleg megnyugtasson mindannyiunkat.

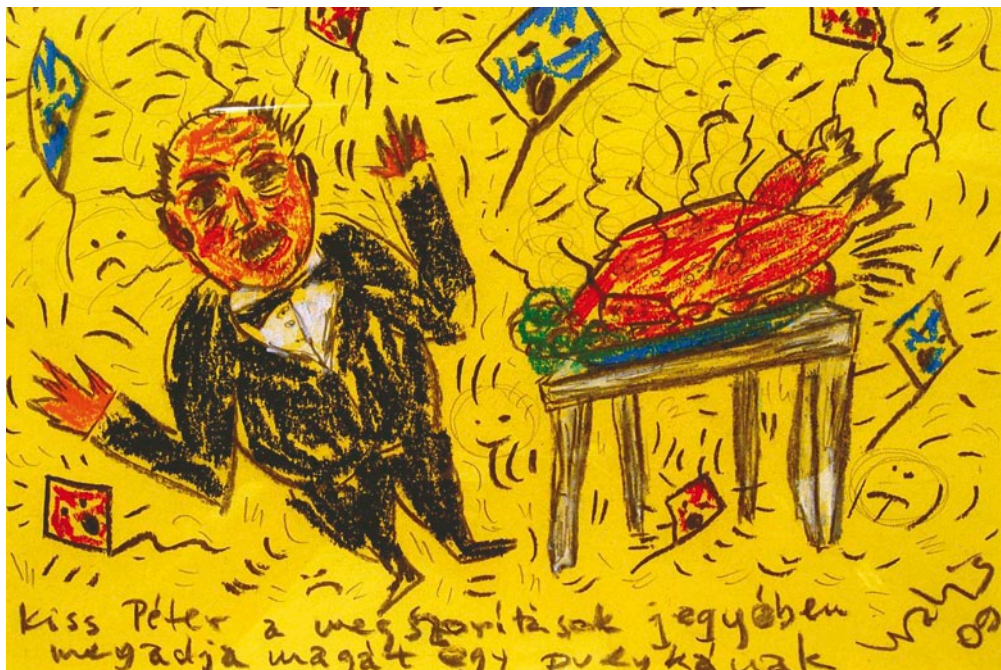
☹ *Izgalmas névsor, fontos művészek. Néhány napot Diósgyőrben és Bükkzentkereszten töltöttem, apám és az ősi rokonaim kerestem és megdöbbenem. Nem művészek, mészégetők, erdészek a távoli múltból, és akik még élnek, szeretettel öleltek 200 év távolából magukhoz. Tudom, elkanyarodtam most beszélgetésünk sodrától.*

Picabia, Baselitz, Bukowski, vasútállomás, favágók és így összerázva, legyen meg az ő akaratuk. Miféle főnökökről beszélsz? Kikre gondolsz?

☹ A főnök, akire céloztam, maga a halál, amely életünk egyik, ha nem a legizgalmasabb viszonyítási pontja. Az őt megszemélyesítő semmivel, nullával, ször-

DRMÁRIÁS BÉLA
Bokros Lajos mint Poszeidón, 2009





DRMÁRIÁS BÉLA
Kiss Péter a megszorítások jegyében megadja magát egy pulykának, 2009

nyekkel, amelyekkel életünk során végig bokszolunk már régóta foglalkozom, s ez, mint téma, vagy motívum az idővel párhuzamosan haladva ugyancsak fejlődik bennem, s egyre más dimenziót, jelentést nyer. S, mi tagadás, a haláltól való félelem az élet talán legnagyobb mozgatórugója, a megsemmisülés elleni berendezkedés és küzdelem, amely igazából akkor csap át egy katartikus felszabadító tényezővé, amikor az ember azt elfogadja. A pillanat, amelyben elfogadjuk a halált – persze nem akárhogyan, hanem ha valóban szembenézünk vele – megadja később az életszeretet legszebb, legalapvetőbb dimenzióját, az ő olyan elfogadása által, amely egyrészt az elkerülhetetlen tragikum fölé emelkedést hozza, másrészt az egyfajta megújult életszeretettel való túllépés által teszi őt minden napossá, s végkicsengésében mellékessé. Mondd ki: meghaltam, éld át, játszd el, nyomtass magadról búcsúcédulát, nézelődj a temetőkből, válaszd ki hol szeretnél nyugodni, kérj temetési árajánlatot, s minél többet foglalkozol vele, annál egyszerűbbé, triviálisabbá, megrendezhetőbbé, szebbé és nevetségesebbé válik külsőségeiben, miközben azáltal, hogy a szádhoz emeled, beveszed, megrágod, lenyeled, végül ki is adod magadból, s raklapnyi rakoncátlansággal a fejedben megkönnyebbülten fogadod el azután az életet, mint pályát, amelyen ezek után sokkal szabadabb a szereped. Ha akarod játszol, ha nem akarod, nem játszol, hol belerúgsz a labdába, hol meg csak beszélgetsz, vagy, ha nem érdekel a meccs, lemész a pályáról, s azt csinálod, amit a legjobban szeretsz, aztán később meglátod, visszatérjél-e, mikor, s hogyan, de mindenképpen egészen máshogyan, annak tudatában, hogy a cél igazából csak te magad lehetsz, ennél fogva a rendelkezésre álló idő kevés, így minden egyszerre lesz sokkal fontosabb és relatívabb, mint azelőtt.

✦ Örülök, hogy erről beszélsz, mert mint mozgatórugó, izgalmas területek felé repít téged. Szuverén, mással össze nem téveszthető tájak felé, akár irodalomról, festészetéről vagy zenéről legyen szó. Fájdalmas tájak is, mondhatnám.

✦ Halál sokfajta van, s közülük az, amely ritualizálja, izgatja, érzelmessé, értelmessé teszi az életet, jóformán nem más, mint kitűnő életelixír, hisz éltet. Hogy mire gondolok? Van Bukowskinak egy novellája, melynek a címe: *Az apa halála*. Arról szól, hogy meghal a faterja, s miközben a többiek szomorkodnak, gyászolnak, a test elpakolásával és az örökség megkaparintásával vannak elfoglalva ő megismeri, megkönyörkezi, majd megkúrja az apja nőjét, s a nagy egymásbafeledkezésben elfelejtik végignézni, amint az öreg bedobják a gödörbe. Ez a páratlanul pimasz és eszement életszeretettel teli történet

nem másról szól, mint arról, hogy neki az apjából nem a maga után hagyott anyagiak, a színpadias gyászolás, pityergés kell, vagy a már feltámaszthatatlan test, amely örökre úgy marad, ahogy, hanem a nője, vagyis az általa megszemélyesített életszeretet, vadság, erotika, örület, pimaszság, emberi egyszerűség, avagy nyers, ösztönös életerő és egyben szarás a világ pofájába bele. Ilyen, de csak ilyen értelemben értetem úgy, hogy éljen a halál. Az igazi halál, mint megsemmisülés pedig, ahogy mondod, szomorú, de éppen ezért vagyunk megáldva a szent örülettel, akár művészet, akár megvilágosodás, akár egyszerű jókedv formájában, hogy az ő pofájába röhöghessünk, s akár annyira ne vegyük őt figyelembe, már csak heccelés céljából is, hogy az életünk legutolsó pókerpartijában is bátran feltegyük temetkezési helyünket bármilyen minimális tét elenében, hogy lecseréljük mondjuk a legkényelmesebb és legbiztonságosabb örök nyugvóhelyet akár egyetlen újabb pillanatra az életünkből.

✦ *Nehogy azt gondolja az olvasó, hogy közeleg a halál és ez a két ember távolodni akar a dolgok egyszerű döbbenetétől, miközben kövel dobáljuk a Holdat és nem maradt semmink, csak egy baráti ölelés. Ha reggel felébredsz, mi dolgoz a világban?*

✦ Korán kelek, s ilyenkor máris beindul minden magától, akár egy lavina. Szeretek lubickolni a tervek, feladatok, álmok és gondok aknamezején, miközben azon tűnődök, hogy ezek a különböző tevékenységek milyen gyönyörű rácst építenek körém, kijelölve azt a szép és vágyott bőrtönt, ami én magam vagyok, mely börtön falai minden újabb tevékenységemmel és az idővel egyre közelebb kerülnek hozzám, rám, belém, önmagam megismeréséhez és feltáráshoz azért, hogy végül rájöhessek, hogy ez a börtön az egyetlen út, amelyet járhatok, hogy magamat megismerve, mint egy magasán felcsendülő hangot egyfajta molotov-koktéllként a közbe visszadobjak, majd az égbe meredő lángoknak örülhessek, s megkönnyebbüljek.

A horvátországi Spitben lesz egy kiállításom két hét múlva³, arra készítek egy új anyagot, amely húsz nagyméretű krétarajzból áll, azután pedig a szlovén tengerparti Koperbe veszem az irányt, ahol koncertünk lesz egy fesztiválon. Már most örülök, hogy habzsolhatom majd a napfényt, miközben új regényemet rakom össze fejben, amelyet ősszel szeretnék megírni. Jó évente egyszer-kétszer visszatérni oda, az isztriai tengerpartra, lelki otthonomba, egyszerre kiereszteni és feltöltődni, de jó vissza is térni ide, a szorítóba, a munkatáborba, az aknamezőre.

Addigi is ámen, és mindenkinek jó egészséget, jó szerencsét és mielőbbi gyógyulást kívánok!!!

³ Bukowski Splitben. Ghetto Galéria, Split, 2009. júl. 7 – aug. 6.

Az amerikai álom alkonya Gregory Crewdson fotóin

■ GREGORY CREWDSON vitathatatlanul az egyik legjelentősebb kortárs művész az amerikai tájkép, gondolkodásmód és lelkiállapot művészi megragadásában. Russel Banks írja a *Beneath the Roses (A rózsák mögött, 2003–2005)* című sorozathoz írt előszavában: „Crewdson nem pusztán egy fotóművész, hanem az amerikai élet kartográfusa, hű feltérképezője a mindennapok brutalitásának, melankóliájának és pusztító magányosságának”. Crewdson színterei tipikus amerikai kisvárosok. Az utcák tiszták és jól karbantartottak, a kertek ápoltak, a rózsák virágoznak és a gyepek frissen vágottak. A tökéletesen berendezett házakból a legújabb típusú TV fénye sugárzik, míg a háztartási gépek zümmögve végzik munkájukat. De a háttérben, a *rózsák mögött*, a hálószoba csendjében vagy a városzéli híd alatt különös dolgok történnek. Valaki bőröndöket ás ki anélkül, hogy egyiket is kinyitná, egy nő a hálószobát széttaposott, hervadt virágok tömegével halott kertet alakítja át, míg Ophelia némán lebeg a víz színén, a kanapé előtt. Mi történt az amerikai álommal? Ezek a képeken úgy tűnik, hogy rémálommá lett. Mi is volt ez az álom? A huszadik században az Egyesült Államok politikai és gaz-

GREGORY CREWDSON

Cím nélkül (Szerelmeskedés a kertben), Nyár 2004, A rózsák mögött sorozatból, Digital C-print, 163,2 × 239,4 cm
Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York

dasági nagyhatalomként a jóléti társadalom jelképévé vált. Az élet egyszerű és könnyű volt. Az amerikai átlagember alapvetően jóhiszemű és optimista. A legtöbbször idealista és hisz a gondviselésben, legyen az isteni vagy az éppen hatalmon lévő kormány által megtestesített. A szabadság és egyenlőség eszménye mélyen gyökereszik a lelkekben. Az amerikai álom legcsodálatosabb eleme a demokratizmus, mely elérhető a társadalom széles rétegei számára, a „kékgaléros” munkástól a banktisztviselőig. Mindenki hitt abban, hogy ha az elvárásoknak megfelelően él és cselekszik, akkor „minden rendben lesz” és elnyeri méltó jutalmát: a házat és a jólétet. És ez működött is, méghozzá elég sokáig. Nem tudni pontosan, hogy mikor – talán a vietnami háború körül – repedések kezdtek feltűnkedni a tökéletesség mázán. Arthur Miller *Az ügynök halála* című darabja híven tükrözi a középosztály megdöbbenését és kezdeti kiábrándultságát. A kisvárosi ember mindebből keveset vett, keveset vesz észre. Számára ez az álom most is csábítóan ígéretes; inkább egyfajta nemzeti tudathasadásba menekül, mintsem feladná. Megpróbál bezárkózni a házába és kétségbeesetten fenntartani a gondtalan jólét látszatát. A ház, a két kocsi és az egyre nagyobb számú technikai csebecbecse vált az élet értelmévé, megszerzésük felemészti az emberek idejét, energiáját. A mani-





GREGORY CREWDSON
Cím nélkül (Eső), Nyár 2004; A rózsák mögött sorozatból, Digital C-print, 163,2 × 239,4 cm
Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York

puláció fátylán át nézve életük teljes és sikeres. Egy váratlan pillanatban azonban, alkonyatkor a kertben vagy este a tükör előtt különös hangulat vesz rajtuk erőt, amit nem értenek s szenvednek tőle. Crewdson képei ezt a társadalmi és lelki állapotot tükrözik és analizálják. Művészi zsenialitása éppen abban rejlik, ahogyan ezt a semleges teret és a benne élő hétköznapi embereket átlényegíti, rámutatva a mélyben rejlő magányra és reményvesztettségére.

Álom az, amit ezeken a fotókon látunk, vagy valóság? Nem könnyű megítélni, mivel a valóság álmoknak tűnik, míg az álom túlságosan valószerű. Crewdson legtöbb képe alkonyatkor készül, amikor a vöröses fényben, a nappal és az éjszaka között minden megmerevedik egy pillanatra és egy különös metamorfózison megy át. Az ily módon teremtett pszichológiai realizmus Freud *Das Unheimliche* elméletével rokon: az az állapot, amikor valami egyszerre ismerős, mindazonáltal idegen, feszültséggel teli, kényelmetlen érzést keltő.

Crewdson legtöbb képe az emberi kapcsolatok csődjéről vagy azok lehetetlenségéről szól. Elhagyott kertek mélyén fiatal szerelmesek próbálnak menedéket találni egymásban, hogy majd hamarosan magányos párokká és elidegenedett családokká váljanak, mindörökre bezárulva önmagukba, egy elveszett álmot dédelgetve. A *Backyard romance (Szerelem a kertben)* fiatal párját a szerelmeskedés utáni pillanatban látjuk. A nő hátat fordít a férfinak, aki az ég felé mered. Távoláguk nem pusztán a szerelmeskedés utáni méltázás, annál sokkal mélyebb. A testi vágy elmúlása után mintha semmi sem kötné őket össze. A párt körülvevő tárgyak, a kert lomjai, a kidobott ócska matrac kapcsolatuk értéktelenségét is jelképezi. Pilinszky János *Kapcsolat* című verse idéződik fel: „Micsoda csönd ha itt vagy. Micsoda / pokoli csönd. /.../ Vesztesz és veszitek.” Ez az a csend, amely nem jut el a szavakig, mert minden szó kiszolgáltatottság, amit egyik szereplő sem mer megkockáztatni. Társas magány.

Az *Eső* középkorú üzletembere valamely oknál fogva hirtelen megállt az út mentén és kilépett az este szürkéségébe, a zuhogó esőbe. Aktatáskáját a nyitott kocsiajtóban hagyva, lehajtott fejjel áll, egy bűnös testtartását idézve.

De valóban bűnös, vagy csak büntudat gyötri valamiért, amit meg nem értett, el nem követett vagy szimplán elmulasztott? Az utca kietlen, ő az egyetlen árva lélek – és az eső. Crewdson hősei – köztük ez a férfi is, kiszállván egy autóból, a ház felé tartva vagy attól távolodva – hirtelen megtorpannak, mintha nem tudnák, hogy honnan jönnek és merre mennek. Utat vesztek, jelképes értelemben is: ennél a pszichológiai keresztútnál életük értelmetlennek, üresnek tűnik. Az önmagába nézés ritka pillanata ez, ami átmehet a megváltás pillanatába. Vajon elmossa-e az eső a férfi bűneit, megtisztítja-e a lelkét és képessé teszi-e őt egy új, emberibb életre?

Aligha. A pillanat varázsa továszall, az eső eláll, és másnap reggel talán ő maga sem emlékszik rá, mindörökre bezárva sorsába. David Whyte kérdése *Önarckép* című versében a lényegre tapint rá:

„a tükörbe tudsz-e nézni / és elvállalni önmagad? / El tudod-e viselni / a vágyaid következményét / és a mindennapi élet szerelmét / bukásod keserű tudatával?”

A középkorú nő a *Vanity (Hiúság)* című kompozíción a képtér nagy részét betöltő tükörbe meredve mintha erre a kérdésre keresné a választ. A fény kiemeli arcvonásainak keménységét, a fiatalság elmúlását tanúsítva. Ebben



GREGORY CREWDSON
Cím nélkül (Rózságy), Tél 2005., A rózsák mögött sorozatból, Digital C-print, 163,2x239,4 cm
Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York

az örök ifjúság bűvöletében élő korban az öregedés megbocsáthatatlan. A make-up tökéletes maszkja hirtelen meghasad, és a nő kétségbeesett dühvel néz önmagára vagy a tükörben megjelenő meztelen ifjú alakra. Ki ez a lehajtott fejű, szégyenkező fiatal lány? Ifjúkori önmaga? A lánya? Miért a düh? Az elmulasztott vagy rosszul töltött életért, a be nem teljesült vágyakért? A *Bed of roses (Rózságy)* című képen története tovább folytatódik. A tükörnek hátat fordítva, önmagába roskadva ül. Mi maradt neki? A háttér megnyugtató, kékes színharmóniájával ellentétben a nő sárgás-vöröses fényben jelenik meg. A fény, mely melegséggel is övezhetné, inkább kiszolgáltatottságát hangsúlyozza. Micsoda fájdalom lehetett az, ami rávette ezt a nőt, hogy a rózsatöveket kitépje és a hálószobába vonszolja, beborítva velük az üres hitvesi ágyat? Egy biztos: ez az út nincs „rózsákkal kikövezve”. A töveken több a tövis, mint a virág és a rózsafejek alvadt vérvöröse inkább idézi az elmúlást, mint a szépséget vagy a szerelmet. Mély szomorúság árad a képből. A hervadó virágok a középkorú nő továtűnő szépségét és csendes lelki haldoklását szimbolizálják. Menedékként az éjjeliszekrényen a narkotikus szentháromság: az ital, a cigaretta és a fájdalomcsillapító vár rá. Hogyan folytatódhat ez a sors? Ophelia

halálba menekülő döntése az egyik lehetőség – az antidepresszáns egyik mellékhatása az öngyilkosság. Ophelia szépsége sohasem múlik el, őt már nem sértheti senki közönye, önzése vagy érzéketlensége. Crewdson hőseinek tragédiája abban rejlik, hogy kívülről várják a beteljesülést.

A másik lehetőség a természetfölöttihez való menekülés. Talán máshonnan, talán egy idegen bolygóról jöhet megváltó üzenet. Steven Spielberg *Harmadik típusú találkozások* című filmje mély hatást gyakorolt Crewdsonra. Több képen is visszatér a film misztikus dombját rekonstruálni próbáló férfi (*Dream house* sorozat). *Shane* című képen ezt a reményt folytatja. A fiatal fiú csoportja többi tagjától hátramaradva, egy sugallatra hallgatva megáll a híd alatt. A különös fény szentképek misztikumát idézi, hangsúlyozva az esemény jelentőségét. Shane megnyílik a felülről jövő üzenetnek, egy modern próféta eljövételének reményében. Mi a történet eleje és mi a vége? *Shane* felemelt, reménykedő arca vagy az *Eső* férfialakjának lehajtott feje? Crewdson szerint a történet nem lényeges, nincs előzménye, sem folytatása a képeknek. Fotóinak varázsa éppen ebben a kétértelmű „befejezetlenségben” rejlik.

Crewdson alkotói módszere leginkább a filmrendezéshez hasonlítható. Erőteltelen hatott rá Hitchcock feszültséggel teli hangulatteremtő erejével, Spielberg a misztikumával, David Lynch az apró részleteknek kulcsszerepet tulajdonító szemléletével. A fotók egy részét külső helyszíneken veszik fel, míg másokat belső, megépített színtereken rögzítenek. Crewdson több képen is dolgozik párhuzamosan. A művész addig járja a terepet, amíg megtalálja a megfelelő színhelyet, és csak azután kezd el a kép témáján gondolkodni. Mindkét módszer esetében az ötlet először csak egyetlen mondat, amit a művész megoszt stábjával. Lázás tevékenység kezdődik. A „történet” csak képi formában létezik, vázlatok hosszú során át, amelyek kidolgozzák a fotó minden elemét a színtértől, a szereplőkön és a legkisebb részleten át a fényhatásig és a kameraállásig. Ez a folyamat egy évig is eltarthat. A fotók előállítására igen költséges, sokszor hatvanan is dolgoznak egy-egy felvételen: rendezők, világosítók, operatő-



GREGORY CREWDSON
Cím nélkül (Ophelia) 2001; Az Alkonyat című sorozatból, Digital C-print, 127 × 152,4 cm
Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York

GREGORY CREWDSON
Cím nélkül (Shane), Nyár 2006; A rózsák mögött sorozatból, archív tintasugaras nyomat, 142,5 × 220 cm
Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York



rök, vágók, belsőépítészek, asztalosok, maszk- mesterek és egyéb szakemberek. Semmi sincs a véletlenre bízva. Nem ritkaság, hogy a felvétel érdekében a rendőrség és a tűzoltóság is kivonul, mivel a város egy részét napokra lezárják és felgyújtanak néhány elhagyott épületet. Az alkonyati vagy esti fényt reflektorokkal fokozzák és módosítják, gépek szórják az esőt és a havat, fújják a ködöt. Crewdson egyaránt foglalkoztat híres színészeket (Gwyneth Paltrow, Julianne Moore, William H. Macy és Philip Seymour Hoffmann: *Dream House* sorozat), akiknek közismert filmbeli karaktere elmélyíti a házastársi és társadalmi magány értelmét, vagy amatőröket, akiknek tapasztalatára épít, mint a fiatal anyáéra és újszülöttjére a *Születés* kompozícióban. A konkrét fotózási folyamat mindkét módszernél azonos: számos felvétel készül különböző szögekből, amit majd a vágó digitálisan egyetlen kompozícióba sűrít. Crewdson maga meg sem érinti a kamerát, megkérdőjelezve a fotóművészet hagyományos eszköztárát, egy új képi műfaj lehetőségét megteremtve.

Hamvas Béla, nőművészet, otthonszülés, Budapest, Bécs stb.: IGEN VAGY NEM?

Jegyzetek Heinz Cibulka és Magdalena Frey pesti kiállításaihoz*

■ Mivel MAGDALENA FREY és HEINZ CIBULKA tavaly november–december folyamán a Budapest Galéria mindkét helyszínén rendezett bemutatóját én kezdeményeztem, nem elegáns, hogy recenziót is én írjak róluk. Nem is jutott volna eszembe, ha ez az új, hazai vonatkozású műveket is tartalmazó anyag nem marad szinte teljesen visszhangtalan. Mindössze két rövid cikk jelent meg, az egyik egy 11 mondatból álló értékelés Szabó Ágnestől,¹ a másik egy húsz-egynéhány mondatos szöveg Szombathy Bálinttól.² Mint alább mutatni fogom, szakmai szempontból mindkettő gáz. Félkész állapotuk miatt szerkesztőiknek kellett volna dobniuk. És mivel nem tették, kénytelen vagyok nyilvánosan korrigálni tévedéseiket, s megírni mindazt, ami figyelmüket elkerülte.

Cibulka 1987 novemberében állított ki először Budapesten, Frey 1993-ban, mindketten a Liget Galériában. Heinz a rákövetkező évben Hermann Nitsch partnereként tért vissza, mikor az Orgia Misztérium Színház fotó- és videódokumentációs anyagait mutattuk be a Ligetben, Magdalena pedig 2006-ban, az Ernst Múzeum *Közös Tér: Az etnikai kisebbség és a kulturális identitás kérdése a Kárpát-medence művészetében* című bemutató egyik kiállítójaként. Hogy Cibulka és Nitsch szereti Budapestet, az már 1988-ban kiderült, s Heinz akkor említette, szívesen készítené a városról egy olyan fotópoémát, mint amelyet 1984-ben Bécsről, 1985-ben Berlinről, New Yorkról, 1986-ban Nápolyról. Nem mellesleg e Bécs ciklusát mutatta be 1987-ben a Ligetben *Wien: Empfindungskomplexe* címmel. És mivel a Budapest Galéria 2008–2009 folyamán többször is az osztrák művészpár rendelkezésére bocsátotta vendégműtermét, ők e nyolc-tíz néhány napos, egy-egy hetes látogatás során több budapesti és hazai vonatkozású művet készítettek, köztük egy kamara-kiállítás anyagát, amit most Cibulka *Hommage to Béla Hamvas* címmel mutatott be a Ligetben.

Szabó Ágnes a szövegét egyszerűen összeollózta: első négy mondatának megálapításait – a szerző föltüntetése nélkül – Dúl Antal a Ligetben elmondott megnyitászövegéből, illetve az arról a youtube-ra kitett videóból merítette. Ennél is

1 Szabó Ágnes: *Magdalena Frey – Heinz Cibulka*, Magyar Narancs XXI. évf. 47. szám (2009. 11. 19.), 55. o.

2 Szombathy Bálint: *Hidegen és melegen – Budapest Galéria és Liget Galéria*, Műértő, 2009. december, 5. o.

* *Magdalena Frey & Heinz Cibulka kiállítása*, Budapest Kiállítóterem és Budapest Galéria Kiállítóháza, Budapest, 2009. nov. 6 – dec. 6.

Heinz Cibulka: Hommage to Béla Hamvas (installáció/film), Liget Galéria, Budapest, 2009. nov. 5 – dec. 17.

kínosabb, hogy Ágnesnek még szövegértelmezési problémái is akadnak. Id. hetedik mondatának első felét, miszerint „*Cibulka és Frey két évet töltött Budapesten*”.

Fogalmazásának pontatlansága arra világít rá, hogy nem figyelt oda, milyen munkáit mutatta be Pesten Cibulka. Mert ha a Budapest Galéria Szabad sajtó úti termében ki volt állítva a 2009-ben Milánóban készített műveinek egyike, a Lajos utcában pedig a 2008-as *USA*, és a vele meg a budapestivel párhuzamosan készített *Szíria* sorozatának részletei, akkor miként töltötte volna az elmúlt két évet Budapesten?

S ez szerfölött kétségessé teszi ama megállapításának érvényét is, hogy a művészpár magyar vonatkozású anyagai gyengébbek, mint amelyeket otthon készítettek. Különösen, mert amennyiben módunkban áll a pesti képekkel párhuzamosan készített amerikai és szíriai műveket is látni, akkor kézenfekvőbbnek tűnne azok közt párhuzamot vonni, semmint a két-, két és fél évtizeddel korábbi, otthon készített műveikkel. Ha azt a kérdést tesszük fel – amit Szabó és Szombathy is elmulasztott –, hogy életművei mely részeit hozta el az osztrák művészpár Budapestre, akkor nyilvánvaló, hogy kiállításai súlypontját a legutóbbi években készített sorozataik alkották, s azokhoz képest inkább csak Frey esetében láthattunk régebbi dolgokat, mint az 1997-es *Mujer Mexicana* két darabja; a *Quelle* 1999-ből; miközben a *Maria M* 2006-os; a *Girls cut* és a szlovákiai romákról készített *Roma* című montázs 2003-as; a *Women's Affair* 2001-es; a *Shame* 2000-es mű.

Heinz legfrissebb munkái mellett a 2005-ös lengyel, a 2004-es horvát és a 2002-es koreai képeit szerepeltette, s így csupán 1-1 régebbi mű jelent meg mindkettőjüktől, történetesen az, amit annak idején első pesti bemutatkozásukkor állítottak ki. Ez azonban nem a Liget felé tett baráti gesztus, hanem ezek olyan, kiemelkedő darabok életműveikben, amelyek az újabbak kontextusában is referenciaként működhetnek. Így Heinz 1984-es *Bécs* sorozatának néhány lapja, s hozzá a *Gemischer Satz I.* (1982), valamint a *Wien II. – Florisdorf-Donaustadt* (1988) néhány részlete. Ezek egymást kiegészítve adták a Szabad sajtó úton *Osztrák motívumok* néven összefoglalt műcsoportot, ami a velük szemközti falon a *Magyar motívumok* címen összefoglalt képsor párhuzamosát alkották. Akik belenéztek Cibulka pesti katalógusába, mely a *Budapest* (2008–2009) sorozatának legjavát tartalmazza, vagy vették a fáradságot, hogy böngésszék honlapját, azoknak az is föltűnhetett, hogy Heinz nem állított ki minden képet, ami pesti katalógusában szerepel. Sőt, minden más nálunk bemutatott műve is csupán egy-egy részlete adott ciklusainak, beleértve klasszikus, négyképes lapjait s 1997 óta készülő digitális kollázsait is. Egyetlen printet állított



HEINZ CIBULKA
 obraz # 24, 12 db fotó mappában, egyenként 50 x 65 cm; szövegek: Marta Smolinska-Byczuk/PL, Lucien Kayser/L, Gerhard Roth/A; Edition Archiv Cibulka-Frey, 2007, 30 példány

ki a 2005–2006-os *Obraz* tizenkét, a 2002-es *Slow* nyolc, a 2000-es *Geschichtes Gedicht* négy darabja, s kettőt a *Syria* 12 darabos kollázsai közül. Magdalena pedig az egyetlen képből álló *Quelle* mellett egyedül a *Maria M* című ciklusát mutatta be Pesten – három print kivételével –, majdnem teljes egészében.

Így amikor Szombathy recenziója a Műértőben arra a konklúzióra jut, hogy Frey és Cibulka „átlagon felüli képmennyiséget” állított ki a Budapest Galériában, ugyancsak meghökken az ember, mert: mihez képest? Eddigi életműveikhez képest aligha, mivel e két helyszínen rendezett bemutatót jószerevével retrospektív kiállításnak sem tekinthetjük. Azt se hinném, hogy a Budapest Galéria kiállítótermeiben több mű jelent meg, mint amennyi általában szokott, annál kevésbé, mert ők számos méretesebb printet hoztak, miközben mindenütt voltak vetítőboxok Magdalena videóinak számára. Így Szombathy megállapításával szemben inkább az gondolkodtathatna el bennünket, vajon létezik-e olyan kortárs művészeti intézmény ma Pesten, ahol a 66 éves Cibulkának vagy húsz évvel fiatalabb feleségének retrospektív kiállítást lehetne rendezni? Szintén megalapozatlan Szombathy megjegyzése abban az összefüggésben, hogy bár Frey és Cibulka velünk szomszédos országban élnek, s vitathatatlanul Ausztria legjelentékenyebb kortárs művészei közé tartoznak, mégse mondhatjuk, hogy rendszeresen állítanak ki Budapesten. Sőt, Európában és az Egyesült Államokban is jóval ismertebbek, mint nálunk, amit mi sem bizonyít jobban, minthogy Cibulkáikat mindkét recenzióunk Nitsch O.M. Színházának dokumentátoraiként azonosít. Szombathy ráadásul úgy fogalmaz, hogy Cibulka „több mint négy évtizede a bécsi akcionisták kicsapongó közösségi rítusainak az állandó fényképésze”. Amivel az a probléma, hogy a bécsi akcionizmus – bárhova is tesszük végpontját – 1968 és 1970 közt ért véget, s így Cibulka aligha dokumentálhatott az elmúlt 40 évben 50 éve befejeződött dolgokat. De valóban osztálytársa volt Rudolf Schwarzkoglernek, modellje és asszisztense Hermann Nitsch 70-es évekbeli akcióinak, és 1980-tól valóban ő Nitsch O.M. Színházának egyik legavatottabb fotódokumentátora. Csakhogy Cibulka pályája nem 1980-ban, hanem 1969-ben kezdődött, a négyképes, klasszikus Cibulka-sorozatok pedig 1972–74-től, így hát ő azt követően kezdte készíteni az O.M. Színház dokumentációját, hogy műveivel igencsak hatni kezdett a korabeli osztrák fotóművészetre.

Hogy világlátásukra, gondolkodásukra mennyire és miként hatottak a bécsi akcionisták és/vagy a későbbi Nitsch (a kettőt ne keverjük!), az összetettebb kérdés. Noha recenzióink ezt evidenciának tekintik, egyikük sem említi, hogy Cibulka nemcsak fotós, hanem pályája kezdete óta ő maga is csinál akciókat (ezek legismertebb darabja a *Komposzt-akció*), illetve Günter Brus-hoz hasonlóan szépirodalommal is foglalkozik. Klasszikus négyképes fotóit vizuá-

lis haikuknak, sorozatait vizuális poémáknak nevezi, s mint fotókönyvei, katalógusai tanúsítják, jó néhány képciklusához tartoznak általa írt poémák. Cibulka életművének azonban a 70-es évek első felétől mindmáig legjellegzetesebb műtípusa a négyképes lapokból összeállított sorozat. Fotográfiai szempontból e 4-4 színes fényképből összeálló vizuális költeményei minden különösebben attraktív elemet nélkülöznek. Nem maguk a fotók rendkívüliek, hanem az, ahogy az e sorozatokon belül megjelenített témák egymáshoz rendelésével egyre gazdagabb asszociációs mezőket sző.

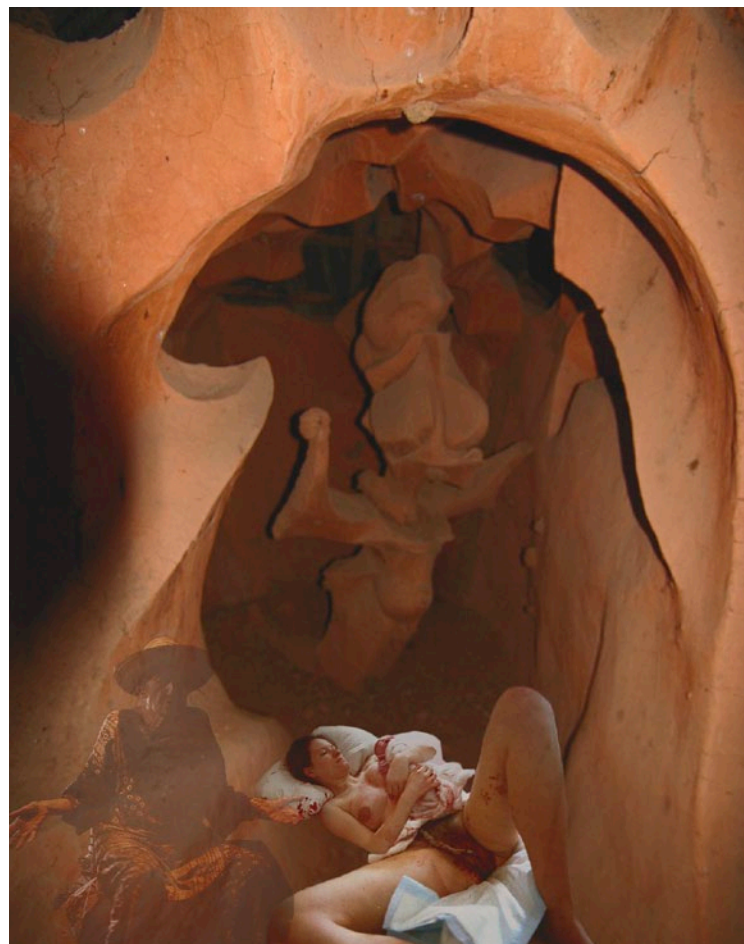
Amikor nézni kezdi az ember, látja, hogy „*van bennük rendszer*”, olyan újra és újra bővülő és variálódó témák, mint amilyen az otthon vagy az emberi test. Ha csak e kettőt veszem, már ezeknek is létezik közös halmazuk, mint a szexualitás, a terhesség, szülés-születés, testápolás, kisebb-nagyobb sérülések, betegségek vagy akár maga a táplálkozás, ami az otthon-otthonosság halmazában kiegészül a konyhai, ház körüli munkák vagy a gyermeknevelés köznapi jeleneteivel. A test és az otthon közös halmazán túl a test-betegség-orvoslás téma éppúgy elvezethet az orvosi ábráig, műszerekig, mint egyházi, múzeumi test-ábrázolásokig, netán a pornómagazinok testképeiig, míg az otthon-konyha téma a tésztagyúrától a bevásárlásokig, piac- és városképekig.

Cibulka sorozatainak van egyfajta napló-jellegük, de nincs bennük lineáris történetmesélés vagy elbeszélés. Sorozatai gyakran kötődnek különböző földrajzi helyszínekhez. Ez saját lakóhelye éppúgy lehet, mint a hosszabb-rövidebb kirándulások, külföldi utazások terei, ahol azonban újra és újra a tőle megszokott témák jönnek elő, s ilyen értelemben érdeklődése jellegzetesen antropológiai, hisz mindenütt az emberek által alkotott és használt közvetlen környezetről, az ő hétköznapjaikról, szokásaikról van szó. Ezek olykor furák, különösek, s Cibulka kellő toleranciával és elfogulatlanul tud rájuk tekinteni, még akkor is, ha képsorai nem nélkülözik a váratlan, a meghökkentő vagy zavarba ejtő fordulatokat, s velük együtt az iróniát vagy akár a kritikai elemeket.

Magdalena Frey a nyolcvanas évek második felében az akkor már érett és kiforrott Cibulka tanítványaként kezdte pályáját. Az egyik legelső s most Budapesten újra bemutatott fontos műve a *Mutterkuchen (Méhlepény)* című, 1989-ben készített, 576 darab kisebb fotóból összeállított 230 x 320 cm méretű tablója. Ezen saját terhességét, a szülést, majd a gyermekágyas hetek eseményeit dolgozta fel naplószerű alaposággal, beleértve a női test – a mellek, mellbimbók, a has és a medence – változásait, a szülés-születés és azon belül az ún. apás, illetve a bábaasszony közreműködésével történő otthonszülést. E mű utóbbi aspektu-

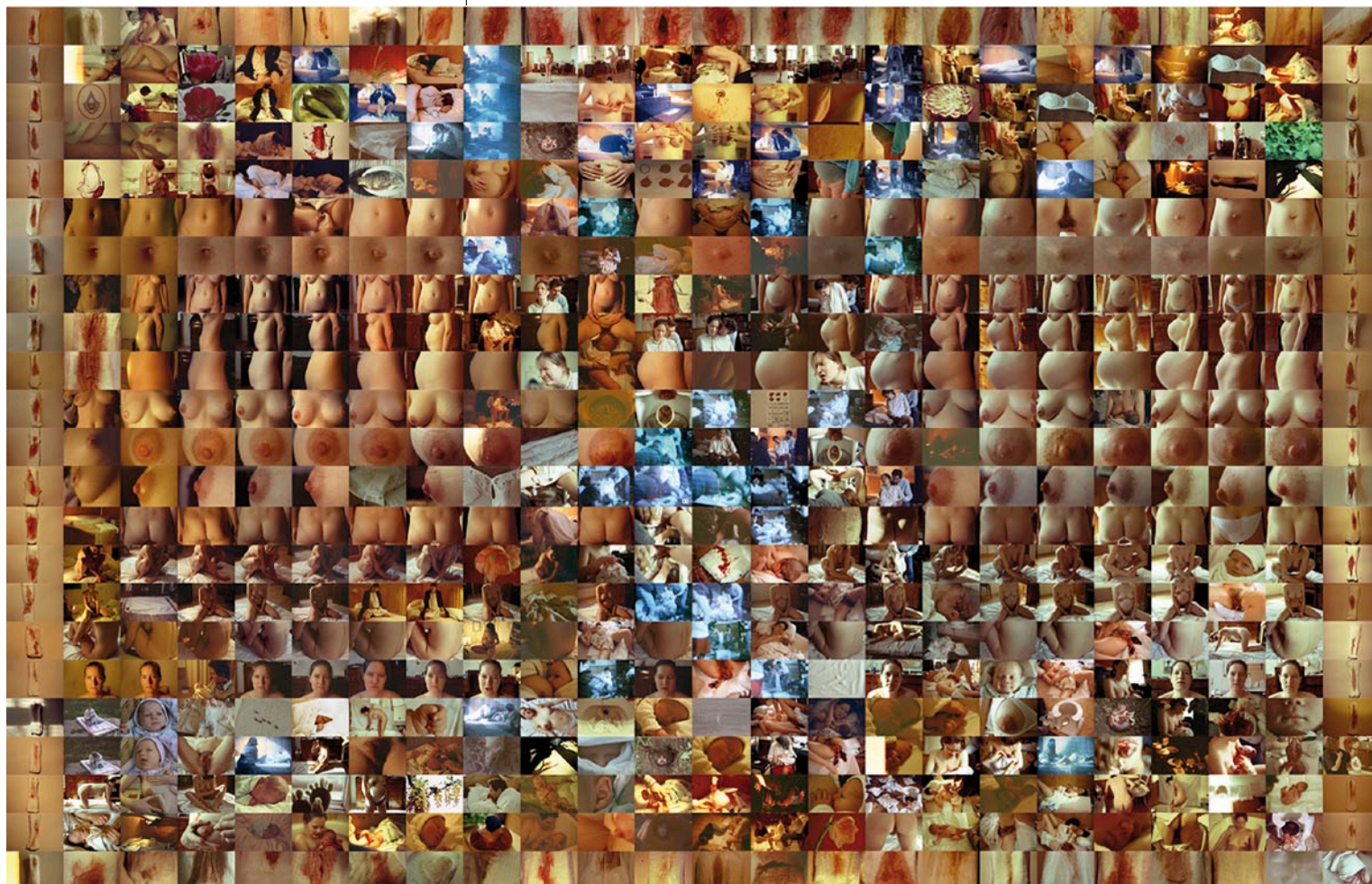
sának sajátos lokális kontextust adott e hetekben Geréb Ágnes doktornő, a magyarországi otthonszülés meghonosítójának e kiállításokkal párhuzamosan zajló bírósági meghurcoltatása. Recenzenseink azonban se erre, se arra nem figyeltek föl, hogy bár e művét Frey kislánya születése után szinte azonnal elkészítette és bemutatta, a lánya születéséről ugyanakkor készített mozgóképes anyagot azonban csak 2009-ben dolgozta fel. A két mű közti különbség jól szemlélteti, milyen irányban mozdult el érdeklődése. Az *Emilie a Mutterkuchenhez* hasonlóan kiemelt terjedelemben mutatja be lánya születését, de már nem csak azt, hanem későbbi életszakaszait is. Ilyen értelemben ez egy filmlevél, amit az édesanya fogalmazott a lányának, kettőjük eddigi közös életéről, s ahol a videó jelenidejében Emilie abba az életkorba ér, amelyben Magdaléna volt akkor, amikor életet adott neki. Frey további három filmportréja is nőkről szól, így a *Három asszony – Három korszak* című 12 perces darab; a *Minden rendben* című 6 perces videó egy leszbikus pár hétköznapijairól, s végül az *Andi*, egy budapesti nő portréja.

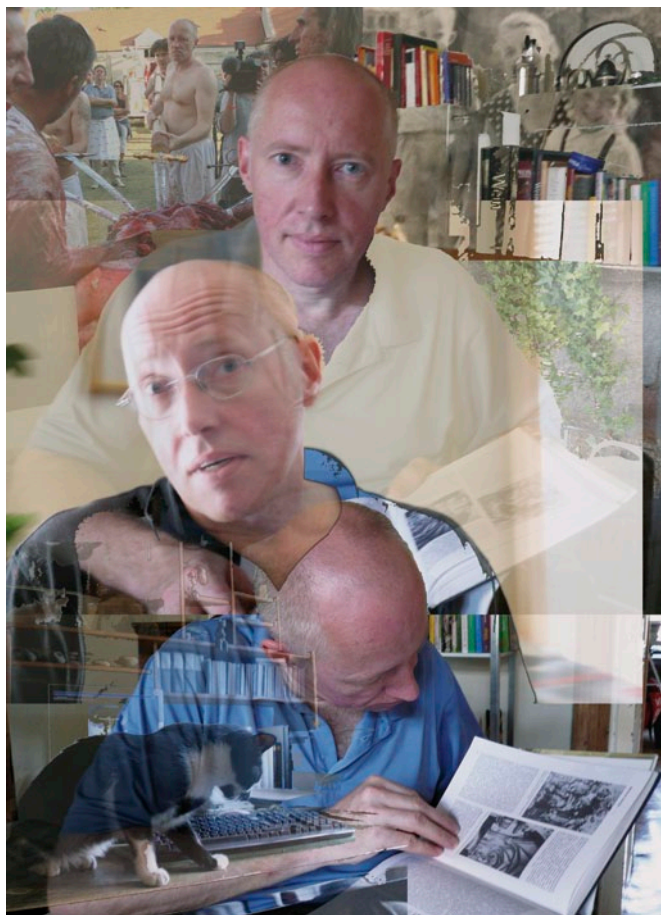
A Magdaléna és Heinz művei közti különbség első ránézésre az együtt élő nő és férfi érdeklődése közötti finom, szinte csak hangsúlyel-



MAGDALENA FREY
Maria M, 2006,
digitális sorozat

MAGDALENA FREY
Mutterkuchen, 1989, 550 db fotó, 230 x 320 cm





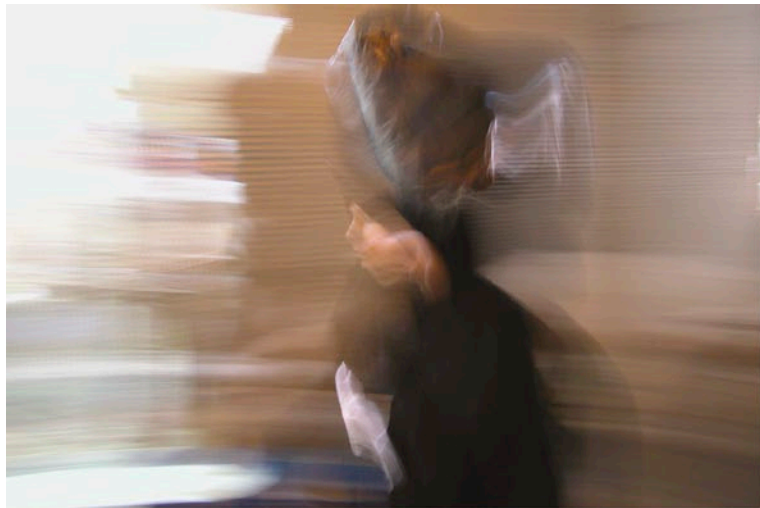
HEINZ CIBULKA
budapest # 10, 2008–2009

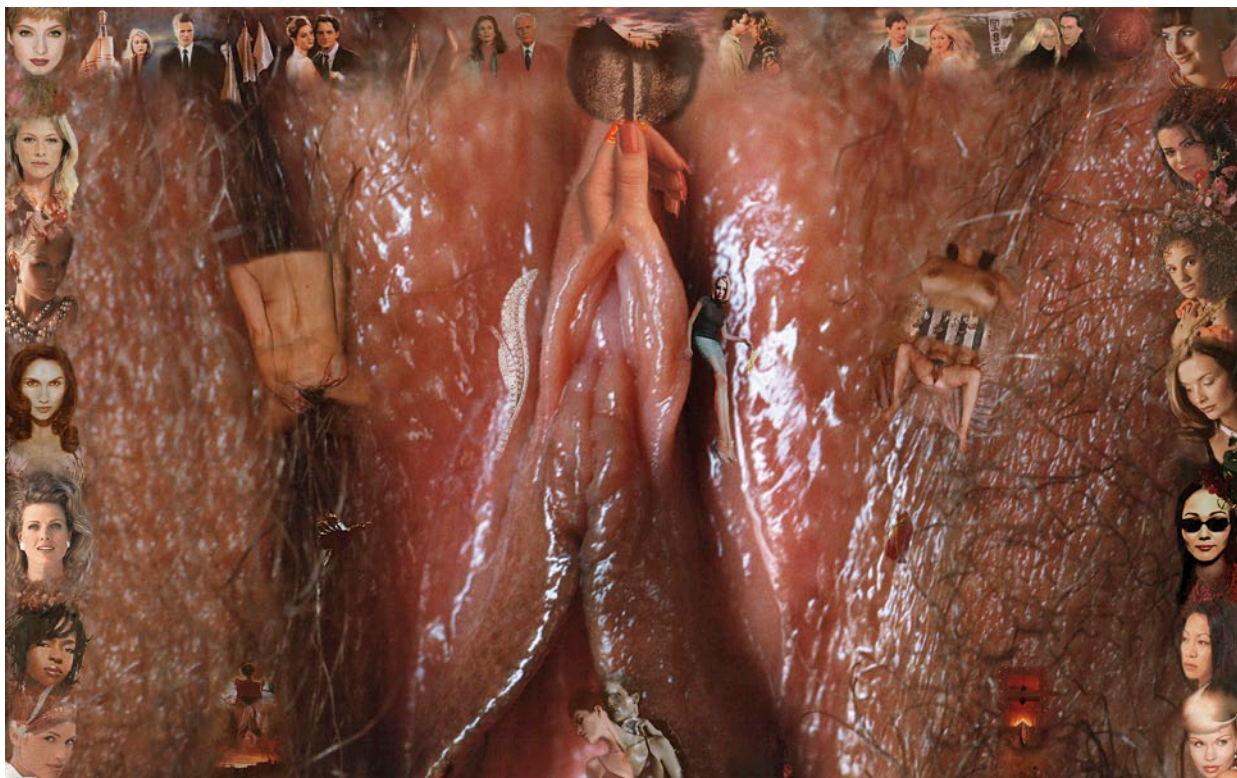
tolódásokban tetten érhető eltérés. Hosszabb távon követve kettőjük pályáját az derül ki, hogy Magdalena kitüntetett érdeklődési területévé egyre inkább a portré válik. De nem a hagyományos értelemben vett arckép, hanem a Cibulka által létrehozott metodikájú, több, részben az illető környezetét, múltját, jelenét bemutató tablók, illetve sorozatok. Előbbire példa Frey 2007-ben kezdett *Hausaltäre (Házoltár)* sorozata, utóbbira a 2006-os *Susanne Wenger*.

Magdalena és Heinz életművében egyaránt fontos fordulatot jelentett 1997-től a digitális fotográfia és a számítógépes technológia megjelenése, ami mindkettőjük esetében a digitális montázs általuk kialakított sajátos metodikájához vezetett. Magdalena azóta szinte kizárólag ezt az állókép-formát használja, Heinz pedig párhuzamosan a régi, négyképes sorozatokat és a digitális montázt. A pesti kiállításokon figyelhattunk fel arra az ebben a pillanatban talán még csak átmeneti változásra, hogy míg 2006-os lengyelországi képei esetén Cibulka a korábbiakhoz hasonlóan nem keverte sem weboldalán, sem kiállítási szituációban a klasszikus, négyképes sorozatait digitális kollázsokkal, addig *Budapest* sorozatában ez most feloldódni látszik. A pesti képeivel párhuzamos szíriai és amerikai ciklusaival szemben a budapesti digitális montázsok a korábbiaknál sokkal egyértelműbb módon portrék. Ezek közül a Szabad sajtó úton látható volt Rutkai Bori, Frenák Pál, Nemes Csaba, Szabó Benke Róbert portréja, míg Adamik Lajos vagy Gerlőczy Sári nem kevésbé izgalmas megközelítései csupán a katalógus reperi közt szerepeltek. Hozzájuk képest a klasszikus pesti Cibulkák számunkra talán kevésbé tűnnek izgalmasoknak, bár ezek közt is található kiemelkedő darabok, mint a *Verseny utcai* – időközben megszüntetett – bolhapiacra készített képeit tartalmazó lap.

Látva Heinz érdeklődését, első pesti látogatásaik egyikén megvettem neki ajándékba Hamvas Béla *A bor filozófiája* című írásának német fordítását. Még aznap elolvasta, s arra kért, nézzük meg, milyen más Hamvas műveknek létezik német

HEINZ CIBULKA
syria # 08, 15 db fotó mappában, egyenként 50 × 65 cm; Edition Archiv Cibulka-Frey, 2007, 30 példány





MAGDALENA FREY
Quelle, 1999, 220 x 352 cm

fordítása. Mindegyikbe belelapozott, s aztán valamennyit megvásárolta, majd heteken át azokat olvasta. Legközelebbi látogatásakor fölkereste a Hamvas hagyaték gondozóját, Dúl Antalt, s röviddel ezt követően kezdett körvonalazódni benne a *Hommage to Béla Hamvas* című installáció ötlete. Adamik Lajos szervezte meg Heinz és barátai számára 2008 őszén azt a túrát, melynek keretében beutazták a Hamvas által megírt hazai borvidékeket. Az ekkor készített álló- és mozgóképek váltak nyersanyagaivá a Ligetben bemutatott 20 perces videónak és fényképsorozatnak, melyek a két terített asztalról és a köztük elhelyezett *Fekete tükörből* álló installáció képelemeiként jelentek meg.

Cibulka Hamvas videója három részből áll, éppúgy, mint *A bor filozófiája*, de Szombathy recenziójának állításával szemben az nem Villányban, hanem a Somlón, a Balaton északi és déli partjain, Pécsen, Tokajban, Egerben, Debrecenben és Villányban készült (Szombathy pontatlansága arra utal, hogy nem nézte végig a filmet). A mű zenei szerkezeten alapul, s mint címfelirata mutatja, ez Heinz Cibulka és Norbert Math filmje. Heinz ugyanis – a recenzióink egyiké által se említett – Norbert Math zenészerzőt kérte fel, hogy a videók helyszínén rögzített hanganyaga és Bartók *V. vonósnyegyesének* 1-3-5 tételeinek összevonásával komponálja meg a filmzenét, amiből Szabó Ágnesnek annyi jött le, hogy itt „zenének minősül a cigányzenétől a bogárrömmögésen át a kutyaugatásig bármi”.

A videóról azt írja Ágnes – Dúl Antal megnyitó szövegéből kissé elnagyoltan ollózva megállapításait –, hogy ebben „Cibulka tetten éri a Hamvas által megfogalmazott reflexiót, úgy, hogy közben a bornak nem a szakrális, inkább a folklórjellegét helyezi előtérbe”. Dúl Antal azonban nem ezt mondta, hanem – idézem – „Cibulka ihletettsége nagyon magas, mert megérezte a spiritualitást Hamvas Bélában”. Dúl kitért arra, hogy a bor szent és szakrális volta, amiről Hamvas beszél, ritkán látható a hétköznapi életben, „mert a magyar tájban részegség van, berúgás van, alkoholizmus van, problémák vannak, nincs a bornak ez a szentség-jellege megadva, de – folytatta Dúl – [Cibulka] próbálta megérinteni ezt az idilli pontját a létnek. A szellemi ember nem jelenik meg ebben a filmben, [Cibulka] inkább a folklór részét hozta elő, de a bor megjelenik, és Hamvas arca egy pillanatra rávetül az egészre”.

„De – folytatja Ágnes – nem maradnak ki [a filmből] a Cibulka munkáira oly jellemző motívumok: a nyers hús, a kereszt, vagy a szörpihe lepte női szeméremdomb sem.” Utóbbi mondatát azért idézem, mert ebből értettem meg, hogy ő minden bizonnyal olyan ifjú kolléganőnk, aki számára a filmnek ez az általa kiemelt három képe olyasféle anakronizmusokat jelent, mint amilyenek én láttam fiatalon

nagymamám ruhakötélen száradó téli bugyijait. A nyers hús egy vegán számára... a templomtorny keresztje annak, akinek világméretű a kvantumfizika és a modern tudományok formálták... s végül a szőrös puncsi... Mit mondjak? Felnevettem, s onnantól nem csodálkoztam, hogy Ágnes 3,5 pontra taksálta Cibulkáék kiállításait az ötös skálán. Másrészt ő is, Szombathy is átsiklott Magdalena nőművészetére, posztfeminista gondolatiságára fölött. Pedig Lee Lozano, Valie Export, Marina Abramovic, Elke Krystufek, Pipilotti Rist puncis műveinek nyomdokain Magdalena *Quelle* (Forrás) című, 220x352 centiméteres művén a jól láthatóan nedves s óriásira nagyított csikló, melyet a magazinok, reklámfotók sztenderdjeinek megfelelően sminkelt, dauerolt hajú apró női arcképek kereteznek, nagyon alkalmas arra, hogy mosolyt csaljon arcunkra, még ha a mi prúd és álszent, patriarchális kultúránkban ez sokaknál ma is kivágja biztosítékot. Mivel Ágnes személyesen nem ismerem, de Szombathy Bálint e-mail címe rendelkezésemre állt, recenziója publikálásának napján fejére olvastam tévedéseit, valamint ama elképzelésemet, miszerint „véleményt vendégkönyvbe szokás írni, a recenzió meg szakszöveg: leírás-elemzés-konklúzió”. Bálint erre így reagált: „Túl nagy feneket kerítesz az egésznek. A kortárs magyar kritikai gondolkodás pont azért van holtában, mert mindenki azonnal megsértődik vélt megbántódásában.”

Hát ennyi. El sem jutottunk oda, ahonnan kezdeni kellett volna Cibulkáék kiállításai kapcsán a közös gondolkodást és a kritikát. Ismét nem lettek a dolgoknak részletei, csak annyi, hogy „tetszik vagy nem”.

Egy Mária Terézia (kristály)csillár (Un Chandelier Maria Theresa)

Drozdik Orshival beszélget Nemere Réka legújabb kiállítására kapcsán*

⊕ **Nemere Réka:** *Kiállításod központi témája a kristálycsillár, melynek különböző műfajokban – tárgyinstalláció változó anyagokkal, hanginstalláció, akvarell, digitális nyomtatás és olajfestmény – különféle aspektusait jeleníted meg. Számomra ez a kiállítás leginkább az e tárgyhoz kapcsolódó asszociációkról szól.*

⊕ **Drozdik Orsolya:** Igen a tárgyat – ez esetben Mária Teréziának készült kristálycsillárt –, annak jelentését és kivitelezését szövevényes kapcsolatrendszerbe helyeztem. A tárgyról szóló beszéd értelmezéséhez és művészetem alakításához a dekonstrukció módszerét használom.

⊕ *Kezddetjük mindjárt a kiállítás francia címével, mely a régi, udvari nyelvet idézi. A címben a csillárt Mária Teréziával asszociálsz. Az említett, Mária Teréziának tulajdonított csillárral kapcsolatban csak történelmi utalásokat lehet találni, maga a tárgy már nem létezik és kép sem maradt fenn róla. Helyette, mondhatni, egy akkori „csillár-prototípus” elemeivel járod be ezt a nagyon összetett asszociációs rendszert.*

⊕ A kristálycsillárt, melyet Joseph Palme 1746-ban készített Mária Terézia számára, összefüggésbe hoztam korábbi munkáim dátumával, fiktív tudósnőm, Edith Simpson születési évével, ezért három hónapig könyvtárakba jártam, leveleztem a csillár fotója, rajza vagy eredetije után kutatva. Mivel a kiállítás közeledett, le kellett mondanom az 1746-os kristálycsillárról, ezért a saját tulajdonomban lévő, 19. századi Mária Terézia-típusú kristálycsillárt tettem dekonstruktív módszerem modelljévé. Közben azonban a 18. századra gondoltam: Mária Terézia Magyarországra, a kristálycsillár kivitelezési technikáira, a rokokó és barokk stílusú formázott és csiszolt függő formák rendszerére, stílusára, szerkezetére és nem utolsósorban annak jelentésére.

⊕ *Beszélg egy kicsit munkád elméleti hátteréről!*

⊕ *Hogy ez a sokféle megközelítést, technikát miért használom együtt, visszavezethető 1977-es Kép (Imágó) Bank elméletemre, amelyet nem sokra rá a vizuális Technikai Bank elmélete követett. Elméleteim nemcsak a művész alkotói döntéseinek szabadságát biztosította, illetve engedélyezte számomra, de azt is, hogy a határokat a különböző vizuális technikák és módszerek között fellazítsam, átszivárogtassam, de mindenképp az volt szándékom, hogy az alkotás folyamatára tegyem át a hangsúlyt; a kivitelezés technikája vagy médiuma másodlagossá váljék.*

⊕ *Úgy gondoltam, hogy az alkotás az eszmeiségből vagy egy idea felismeréséből indul ki. Ezt a gondolatot az általam meglehetősen szubjektíven értelmezett konceptuális művészet inspirálta. Aminek akkor, a hetvenes évek közepén a részének éreztem és tartottam magamat.*

⊕ *A későbbiek során a Kép Bank elméletemre építve munkamódszeremmé vált a különböző műfajok együttes használata. Ez megfigyelhető például az Individuális Mitológia (1975–77) című sorozatmunkáimban. Már az Individuális mitológia című, 1977-es miskolci kiállításomon is több műfajt, illetve technikát szerepeltettem:*

szöveget, fotót, ofszetnyomatot és rajzokat.

⊕ *Az AktModell című sorozatomban újrahasznált fotót, performanszot, szöveget, rajzot használtam. A Biológiai Metaforák című installációsorozatomban (1984–85) rajzot, olajfestményt és talált tárgyakat (pl. koporsót) is használtam. Fotót, szöveget, tudománytörténeti szövegfragmentumokat, porcelánöntvényt, gumiöntvényt, rajzot, általam készített üvegvitrineket, tudományos kísérleti eszközök sajátkezü másolatait használtam a Kaland a Technikai Disztópiumban (1986–2004) című installációsorozat-rendszeremben. Később a médiumok repertoárja csak nőtt.*

⊕ *Ami ebben a kiállításban új, az a Photoshop programmal készített digitális nyomtatás együtt az olajfestménnyel. A Photoshop és a digitális technika megismerése abból a kimerítő feladatból következett, amikor kiállításaim dokumentumanyagát, munkáim reprodukcióit, a diákat digitalizálnom kellett. Ebben a végtelemül munkás és hosszadalmas feladatban egyes régebbi munkák úgy merültek fel számomra, mint melyekkel tovább dolgozhatom, tehát folytathatom ott, ahol a korábbi munka megszakadt a kiállítás miatt. Mindez megerősítette bennem az alkotói idő határtalanságát; meg annak a kérdését is, hogy mikor kész egy mű – de erről majd máskor beszélünk.*

⊕ *Már 2003–2004 óta foglalkozom a Photoshop és a digitális nyomtatás technikai lehetőségeivel is. Gyakran speciálisan erre a célra készült kisebb-nagyobb festményekkel, rajzokkal dolgozom, amit a Photoshop technikával tovább fejlesztettem. (Érdekesképpen: amikor az Életem mint egy 18 századi tudósnő című, a zürichi ETH-ben 2004-ben megrendezett kiállításomra készültem, már számos munkát készítettem ezzel a technikával, de ezeket végül nem állítottam ki.) Először 2007-ben, a Budapest Galériában állítottam ki enduracrome/vászon technikával készült digitális nyomtatásokat a Vénuszok, Drapériák, Testhajlatok című kiállításomon.*

⊕ *Hogy hogyan lehet ennyiféle technikát együtt használni? Installációim frivolitása többször okozott problémát kritikusoknak, vagy a képzőművészetben képzett vagy képzetlen közönségemnek. Számomra pedig munkamódszerem lényegévé vált. Persze ehhez a módszerhez széleskörű technikai ismeretekre van szükség.*

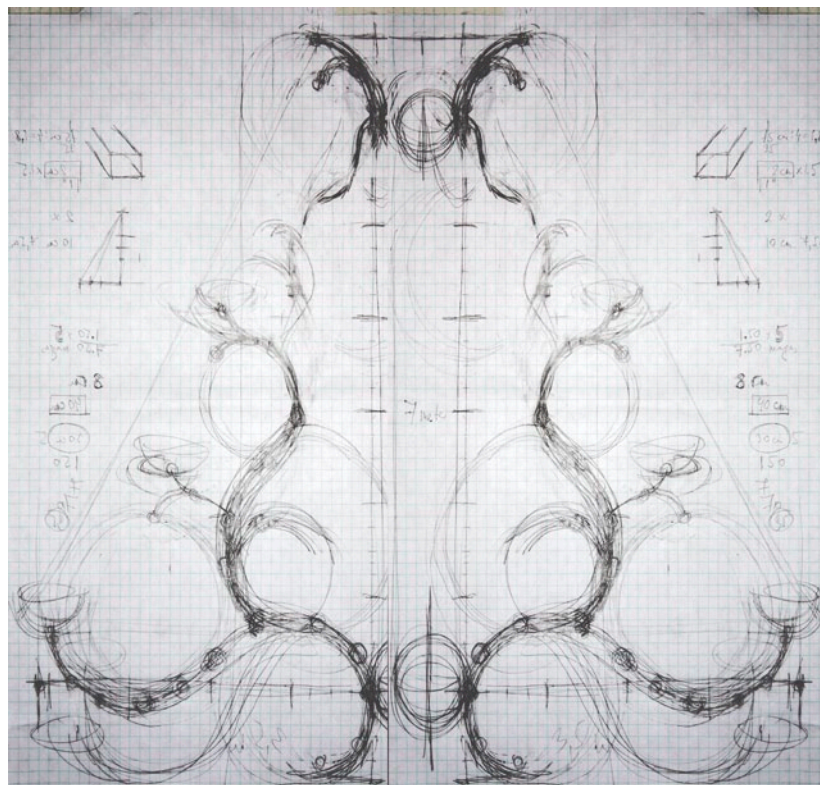
⊕ *Mit értesz pontosan az „ötlet fogalmisága” alatt, vagyis mennyire fontos számadra annak fogalmisága? A munkafolyamat során a leképezések minden esetben fogalmiak?*

⊕ *A fogalom vagy eszme, ami angolul 'concept' vagy 'idea', megjelöl, kijelöl egy kapcsolatrendszert. A fogalmi beszéd időtlen viszonyokban elvonatkoztatásokat kapcsol össze, nem pedig időbe rendezett eseményeket sorol. De a fogalmi rendszerhez időpontokat is kapcsolhatunk anélkül, hogy az időrend linearitása fontos szerepet kapna.*

* Drozdik Orshi: Un Chandelier Maria Theresa. Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Budapest, 2009. december 3 – 2010. január 24.

A fogalom – úgy gondolom – az össze- vagy egymáshoz kapcsolható rendszerek jelölője. Platóni értelemben a fogalmakat úgymond a gondolkodással vagy *értelmünkkel (dianoia) lát-hatjuk*. Mikor „elvont”-nak nevezzük a fogalmakat, akkor a konkrét vizualizált eseménnyel vagy az eseményben szereplő konkrét vizualizált dolgokkal állítjuk szembe. Amikor *fogalmak-ról* beszélünk, akkor ezt a *képpel* szembeállítva tesszük. A platonizmus ebből a szempontból felszólítás arra, miszerint a képies beszéd helyébe a fogalmi beszédet állítsuk.

A filozófia – akárcsak a művészet – csak abban a közegben gondolkodhat, amely közegben kommunikálni képes, s csak olyan tárgyakról gondolkodhat, amelyeket kommunikációs eszköztárral meg tud jeleníteni. Tehát csak azzal, ami a diskurzus vagy a róla szóló beszéd része. A Nyugat filozófiájának története egyfelől a mozgó, színes, látható, hallható, tapintható világ spon-tán, mindennapi élménye, másfelől a tiszta írás-beliség gerjesztette elvont fogalmiság közötti ismétlődő összeütközések története. Az össze-ütközések alapvetően az írás közegében zajlot-tak – időnként a kép nyelvében is –, s róluk leg-gyakrabban az írás közegén át értesülhetünk. Nagyon sokáig a győztes csakis az elvont fogal-miság platóni hagyománya lehetett. Majd a huszadik század első negyedében Wittgenstein és Heidegger a saját munkásságában szakít Platónnal. Művészi magatartásomat a hetvenes években Wittgenstein és Heidegger a hagyomá-nyos metafizika dekonstrukcióját eredményező gondolkodása határozta meg maradandóan. Szerintem a vizuális (képi) és textuális (szövegi) fogalomképzés nem választható el egymás-tól; folyamatos, interaktív kapcsolatban vannak egymással. Előbb láttam egy csillárt, mint a róla írt szöveget. A kép(nyelv), a kép, amit a szemem felfogott, amit érzékien felfogtam, illetve a szó-nyelv, amit elolvastam, együtt képezte a Mária Terézia-féle kristálycsillár fogalmát és munkám kiindulópontját. Wittgenstein szerint a képek használati módját a szónyelv irányítja. Szerin-tem interaktív. A szónyelv és a képanyelv pár-huzamosan képződik, ezt az tényt is mutatja,



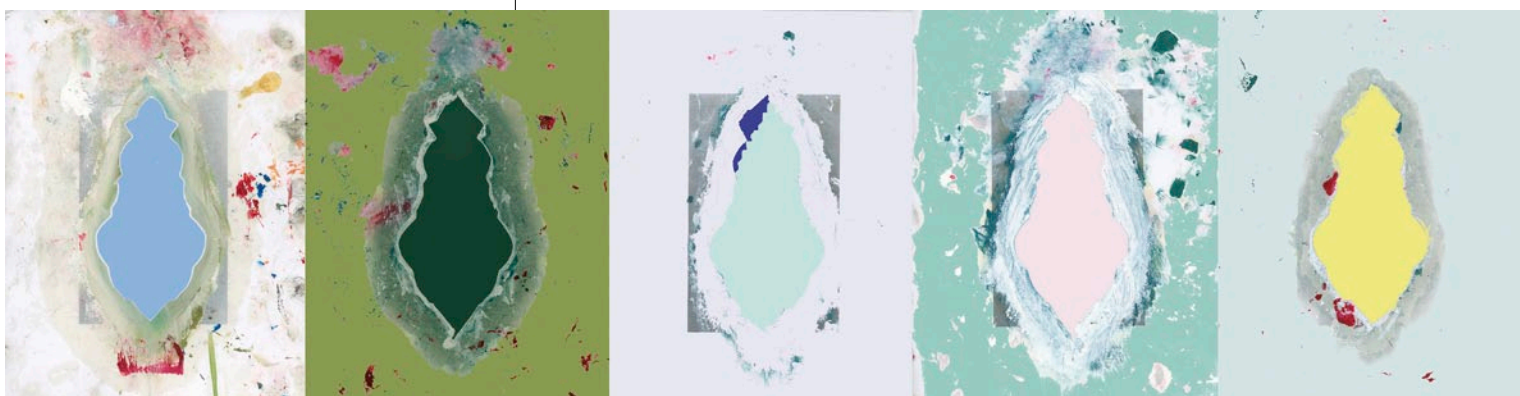
DROZDIK ORSHI
Egy Mária Terézia kristálycsillár I., vázlat, 2009, sugártinta, vászon, 148 x 148 cm
© fotó: Drozdk Orshi

hogy amikor nem tudtam megnézni, tehát nem találtam *képanyelvű* ábrázolást az 1746-ban készült kristálycsillárról, amit már *szónyelvben* megtaláltam, akkor azt be kellett helyettesítenem egy másik *képanyelvű* ábrázolással, sőt egy meg-lévő tárggyal (amit képpé kellett alakítanom.), hogy az interaktivitást fenntart-sam. Az installáció különben transzdiskurzív, a fogalmiság diszkurzivitása érvé-nyesül benne. Ami nem idegen Lyotard posztmodern tudásra vonatkozó gondola-tától, amelyre az egymást átszövő nyelvi játékok – és képi játékok – redukátlan pluralitása jellemző.

⊕ *Ha már dekonstrukcióról beszélünk, ennek elemeit szerinted hogyan lehet megér-teni: inkább fogalmi vagy asszociációs alapon?*

⊗ A dekonstrukció nem mechanikus, hanem komplex módszer, mellyel a képet vagy a szövegszöveget szétdaraboljuk, részre szedjük. Inkább elemzés vagy értelmezés, amely által értelmet adunk a meglévő szövegnek vagy képnek, vagy azok addigi értelmezésének. Természetesen a részeket is elemezzük, de mindig az összefüggések viszonylatában. Tehát a dekonstrukció által az egészet lehet meg-érteni. A rész is csak az összefüggésben fontos.

DROZDIK ORSHI
Egy Mária Terézia kristálycsillár III., vázlat, 2009, olaj, vászon, sugártinta, 40 x 60 cm egyenként
© fotó: Drozdk Orshi





DROZDIK ORSHI
Egy Mária Terézia kristálycsillár VI., 2009, akvarell, papír, 21 db, egyenként 46 × 62 cm
© Fotó: Sulyok Miklós

Minden szöveg vagy kép több jelentéssel is bír. Ezeknek az összefüggéseknek a feltárása a dekonstrukció feladata. Derridai értelemben a dekonstrukció a *fenomenológia* és strukturalizmus közti vita eredményeként született. Derrida szerint a struktúra nem érthető a genezis nélkül.

Szerintem a dekonstrukció a kép vagy a szöveg közvetlen közelről történő vizsgálata, az addig fel nem fedezett összefüggések elemzése és azok szövevényes feltárása. A dekonstrukció nem asszociáció, hanem értelmezés, azonkívül strukturális kapcsolat a jelölő és a jelölt között. A genezis pedig mindennek összegezése. A csillár esetében is összefügg a rész az egészszel, egységet teremt, még akkor is, ha az installáció és a kiállítóhely különböző falain jelenik meg. De együtt és egyszerre van jelen, egymás nélkül nem lehet sem nézni, sem érteni. Összekapcsolódik, nem az asszociáció, hanem az összefüggések által. Nem azért, mert az asszociáció által összekapcsolhatók, hanem mert struktúrájukban összetartoznak.

✚ *Mária Terézia csillárjáról először is eszembe juthat az, hogy ez a tárgy egy női uralkodót reprezentál. Mária Terézia mai értelemben emancipált nő, egy nagy birodalom uralkodója volt. Az ő személye a női nézőpontodhoz kapcsolódik. A kristálycsillár mint luxustárgy egyfelől pénzt, és ezzel hatalmat is reprezentál, másfelől fényforrás.*

✚ Igen fontos volt számomra az a történelmi tény, hogy az uralkodónő, Mária Terézia, aki 1717–1780 között élt, a Habsburg-házból származó osztrák uralkodó főhercegnő 1740–1780 között magyar és cseh királynő, I. Ferenc német-római császár felesége, a Habsburg–Lotaringiai-ház ősanja volt, tehát valóban: a hatalom birtokosa. Az ő személye az összes történelmi ellentmondásaival együtt is érdekes. Választhatam volna mondjuk egy igazi Anjou-házi magyar király, Nagy Lajos lányát, I. Máriát is, de engem Mária Terézia csillárja érdekelt. Ez a vonatkozás tehát benne van a műben, melynek jelentése történelmi, történeti szempontból is sok dimenziót villant fel.

Azt a Kelet-Európában és Magyarországon közkeletű hiedelmet, hogy a feminizmust Nyugatról importáltuk – vagy éppen hogy én saját feminizmusomat külföldön tanultam – sokat vitattam, és mindig is azt bizonygattam, hogy a kutatások alaposágának a hiánya okozza ezt a feltevést. Ebből a szempontból tényleg nem vagyunk kulturális gyarmat. Nem is kell messze menni, elég, ha csak Mariska Hentaller Fáy 1889-ben kiadott, *A magyar írónőkről* című könyvére gondolunk, amit úgy vezet be: „serdülő lányok számára írtam... (hogy) tanulják meg a magyar nők irodalmi működését is méltányolni”. Ez is bizonyítja, mily régi a helyi története a nőnézőpontnak, és mily részlegesen feltárt annak töredékes története. Persze a feminizmus is egy folyamat, melynek különböző jelenségeit kutatni kell, majd azt felmérve értékelni. Hogy hogyan kapcsolódik a helyi feminizmus története a globáléhoz, azt csak részletes és alapos elemzéssel lehet feltárni, és ez a kettő hogyan kapcsolható össze, már másik kérdés. A kiállításom

nem erről a feltárómunkáról szólt, ez majd a történészek, művészettörténészek dolga lesz.

✚ *Értelmezésem szerint a kiállításon három jelentésterületet boncolgatsz: Mária Terézia női mivoltát, a hatalmat (átvitt értelemben egy birodalom kialakulása, majd széthullása), illetve a fény-árnyék viszonyát.*

✚ Még azt is hozzátenném, hogy egy tárgy és annak viszonyát a történeti közeghez, amelyben az létrejött. Nekem nem is kellett a történelmet, a tárgy történetét elemezni, az már az archaikus tárgyhoz tapadva felsorakozott melléje. Ez persze a helyi ismeretek birtokában lehetséges. Amerikában a barátaim sem tudták, hogy ki az a Mária Terézia. A csillárt viszont ismerték.

✚ *Kiállításod központi tárgya a Templomtérben lógó, felfújható „csillár-váz”. Azon túl, hogy ebben felismerhető a csillár szerkezete, rám leginkább erotikus tárgyként hat; olyan, mintha itt a duchamp-i üvegmosó rejtett, tárgyilagossági erotikája teljesedett volna ki.*

✚ Igen, a tárgy, a kristálycsillár maga is morbid. Ez a morbiditás piszkálta a képzeletemet, ennek titkát kerestem. Ha akartam volna sem tudtam volna erotikus jellegét kikerülni – nehéz is lett volna, hiszen formája, megjelenése rendkívül érzéki.

A tárgy elemzése folytán persze kiderült, hogy annak minden egyes részlete is erotikus: egy nő körvonalait, sziluettjét rejt, takarja a díszítés. Persze a díszítés elemei, a kristályfüggelékek sem nélkülözik az erotikus referenciákat. A szerkezet közepe, legbelső része pedig maga a nő figurája. Az Oratóriumban pedig bemutattam, hogy lebontva és összességében minden elemében erotikus Mária Terézia kristálycsillárja. A Templomtér nagy kihívás minden művész-

DROZDIK ORSHI
Egy Mária Terézia kristálycsillár X., 2009, sugártinta, vászon, 100 × 148 cm
© Fotó: Drozdk Orshi



nek. Mekkora legyen a mű, amit odahelyezünk? Mekkora legyen Mária Terézia csillárja? Mi minden törpülhet el ebben a gyönyörű térben? Úgy döntöttem, hogy nagyoknak kell lennie, nagyon nagyoknak. Úgy terveztem, hogy a „levegőcsillár” impozánsan betöltsen majd a teret: 8 méter magas és 8 méter széles lesz. Egy ekkora tárgy túlzó méreteivel már önmagában is morbid. Meg kell jegyeznem, hogy én nem alakítottam át, nem változtattam meg egy formát sem, mindig a meglévőt elemeztem. Arra a következtetésre jutottam, hogy mivel ez egy nőnek készült, mégpedig egy uralkodónőnek, a barokk és a rokokó erotikus formáit még fokozottabban hangsúlyozták.

☘ *A lecsupaszított csillár-váz leegyszerűsített csillárszerkezetet jelöl. A díszítéseket külön tárlalva, mondhatni, leszerelve mutatod be. A templomteremben két kőlapon háromfajta, gipszből öntött, felnagyított díszítés látható, az apszisban tizenegy egyforma, fekete szilikonból öntött díszítés. A fekete szilikonról nagyon találóan azt mondtad, hogy ez az anyag ilyen színben a kristály ellentéte: nyeli a fényt. Rám is így hatott. Fénytelen ékszerként egy sorba lógatva szomorkodnak egy gyönyörűen rímelő kőkorlát-árnyék alatt. A gipszöntvények másfelől szinte muzeálisan vannak tárlalva: talán célzás ez – tekintetbe véve a gipsz mint nyersanyag olcsóságát – a mai ipari gyors-termelésre?*

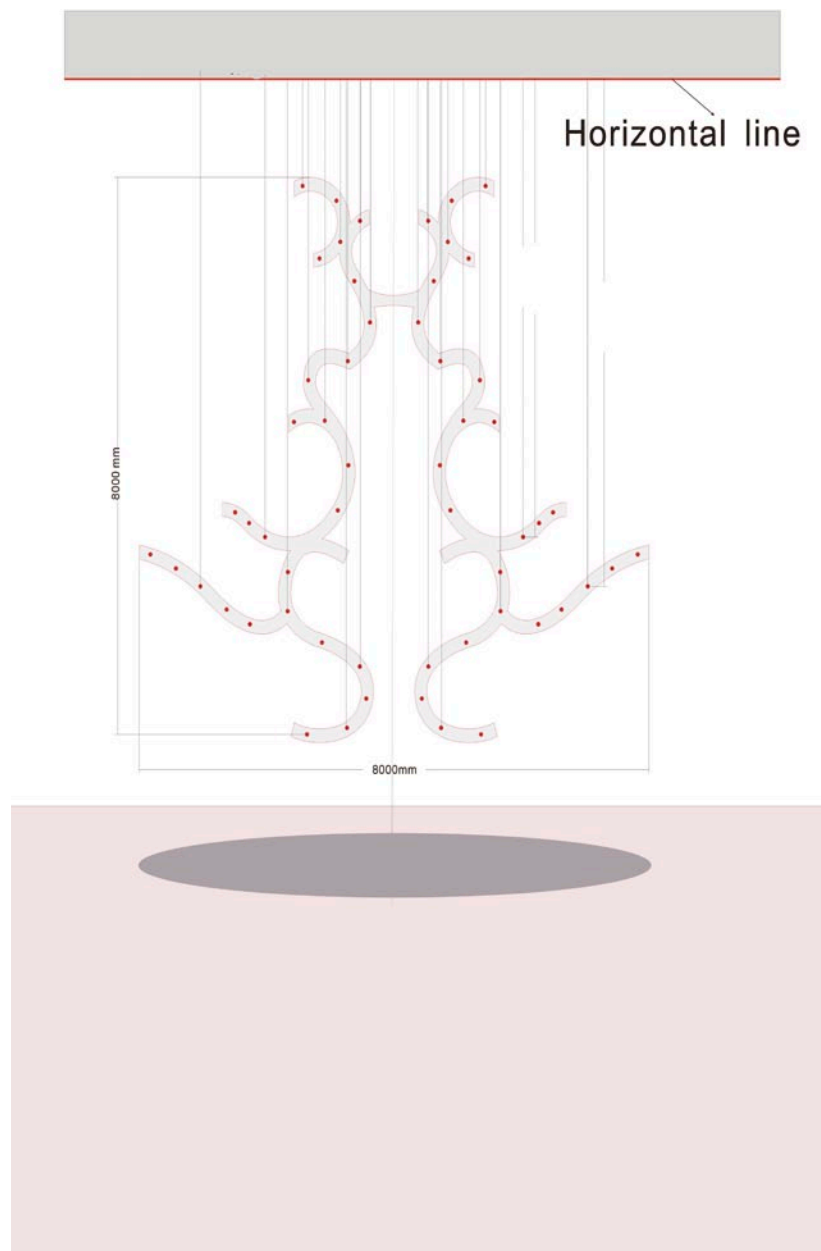
☘ A fény és árnyék igen fontos része az installációnak. A korábbi fekete szilikoncsillár terve és annak elkészült függő díszei pontosan a fény ellentétéről szólnak, annak az ellentétéről, ami csillár maga. Sötét és puha, fényvisszaverő képesség nélküli. Ezek a csillárdíszek a világosság ellentétei, magát a sötétséget képviselik. Vagy a halált is.

Itt nem gondoltam a gyors-termelésre, sokkal inkább a levegővel felfújott verzió tervezése közben. Sőt, a tízszeresre felnagyított gipszformák azt a kontrasztot voltak hivatottak kiemelni, ami a gipszek gyémántcsiszolást mutató oldalai és a leegyszerűsített levegőcsillár között húzódik.

☘ *A hanginstalláció vagy a négy nagy olajfestmény hogyan kapcsolódik ehhez? Esetleg itt lehet egyfajta mediális dekonstrukcióról beszélni?*

☘ A csillárt reprezentáló figuratív olajfestményeimet a *Platóni barlangban* kívántam elhelyezni. Négy nagyméretűt a „nagyobb barlangban”, négy kicsit a „kisebb barlangban”. A platóni értelemben vett ábrázolásra, valamint a tárgy képének és fogalmának összefüggéseire akartam utalni. A barlangra való utalás miatt tartottam sötétben a két kisebb kiállítóteret. A platóni vonatkozásokról és annak filozófiai történetéről már korábban beszélünk.

A hanginstalláció, a konkrét zene, amit szereztem, a csillár kristályfüggőinek hangja vagy zaja, mely betölti a templomteret, amíg a *levegőcsil-*



DROZDIK ORSHI
Egy Mária Terézia kristálycsillár XII., 2009, terv, sugártinta, vásznon, 100 x 160 cm
© Fotó: Drozdik Orshi

lár elnyeri teljes formáját. Ez körülbelül öt perc. Ezzel felidézi az eredetit – emlékeztet a csillárfüggőkre és a kristály anyagára –, míg a levegőcsillár fehér és transzparens vázát látjuk kiteljesedni. Míg az ejtőernyő-anyagú levegőcsillár óriási mérete kitarulkozik előttünk, addig szól a zene, mint egy hang abból a múltból, melyből a tárgy felmerült, majd elhallgat, hogy annak helyét ez az új tárgy vehesse át.

Hogy az olajképek is megszólaltak, ez a jelenség már a hang dimenziójába tartozik. A hang sajátossága, hogy betölti a teljes teret, így az egész installációt, még *Platón barlangját* is. Az olajképek csillárjai látvány- és élménycentrikusak, látványukat szerintem csak zavarja a hang, a nézőt is annak nézésében, viszont emlékezteti arra, ami az ábrázolt tárgy anyaga. A nagyméretű színes képek festészeti stílusait a látás és megértés élményből fakadó szenvedélyes gesztusok rajzolják ki. Az ismétlés és az ismételhetőség bűvöletében készültek. A kisebb fekete-fehér képek a legbelső térben (barlangban) pedig visszafogott részletességgel utalnak a mindent elborító díszítésekre.

A festmények elengedhetetlen részei a kiállításnak. A festészet olyan médium, mely a 21. században már megengedheti magának, hogy része legyen a konceptuális, vagy ahogy helyileg mondják, az avante-garde művészetnek, a kortárs médiumoknak. A festészet már túlélte a médiumok háborúját. A *stílusbank* vagy *médiumbank* korábban említett elmélete jegyében pedig azt emelhetek ki a bank-

ból, amit jónak látok a „konceptem”, „témám” vagy „tárgyam” érdekében. Pénzben kifejezhető értéke sem nem nagyobb sem nem kisebb, mint például a fotóé, a hangé vagy digitális nyomaté, pontosabban: változó az értéke, mint minden valutának a képzőművészeti diskurzus piacán.

✚ Az oratóriumban található papírmunkákat bevezetőnek szántad a templomtérben kiállított anyaghoz? Az egyik akvarellsorozatodban például végigpróbálsz a csillárdíszítés metamorfózisát, végül női alak lesz belőle. Egy másik sorozatban az üveg áttetszőségét vizsgálod.

✚ A két akvarellsorozat, melyet az oratórium-ban állítottam ki, inkább felvezetés. Az egyik sorozat a tartószerkezetből kieső belső részre készített több variáció. A sorozat két képe pedig még 2008-ban készült, amikor a *Mária Terézia kristálycsillárja* című munkát elkezdtem. A sorozat a szerkezet legfelsőbb részének formáját ismétli, mely valóban női figurát ad ki. A másik akvarellsorozat a vízfesték áttetszőségéről, transzparenciájáról – és ha akarod – a kristályüveg áttetszőségéről is szól. Ez a sorozat az egyik csillárt díszítő kristályfüggő mániákusan ismételt formája. Az akvarelltechnika adottságait természetesen összehangoltam a csillár érzéki megjelenésének adottságaival, azaz áttetszőségével. Ebből a sorozatból több mint hatvan darab készült, talán száz is, de csak ennyi fért ki. Természetesen a néző egy pillanatig sem felejtetheti el, hogy ezek az akvarellek a kristálycsillárról szólnak. Majd ugyanitt egy nagyobb digitális nyomat megismétli a felfedezést: a csillár legfelső szerkezetében rejti el a női torzót.

DROZDIK ORSHI
Egy Mária Terézia kristálycsillár XV., 2009, levegő,
ejtőernyő-nylon, 800 x 800 cm; © fotó: Sulyok Miklós



Dudás Barbara

HER story

Drozdik Orshi: *Un Chandelier Maria Theresa*

📍 Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Budapest

📅 2009. december 3 – 2010. január 24.

■ DROZDIK ORSHI a kortárs magyar művészet sok szempontból kiemelkedő alakja, a hetvenes évek második felétől kezdve tényleges kortársa – és egyben Magyarország felé állandó közvetítője – számos nemzetközi (nyugati) tendenciának, így a női nézőpont képzőművészetben való megjelenési lehetőségeinek és a posztstrukturalista, posztfeminista filozófiáknak is.¹ Munkáiban – s ez most sincsen másképp – folyamatosan jelen vannak ezek a tényezők.

A Kiscelli Múzeumbeli kiállítás kiindulópontja az a „történelmileg hitelesnek tűnő információ”, miszerint 1746-ban a cseh Josef Palme manufaktúrájában kézzel csiszolt, pompás gazdagságú kristálycsillár készült Mária Terézia császárnő számára. A ma már csak leírásokból ismert, stílusreemtő csillárt mutatja be Drozdik Orshi a múzeum templomtérében és oratóriumában, számos részletre szétbontva és átfogalmazva. Konceptuális alkotóhoz méltóan a tárgyak létrejöttét komoly gondolati folyamat, kutatómunka előzte meg, maga a kivitelezés pedig a 2009-es év folyamán zajlott.

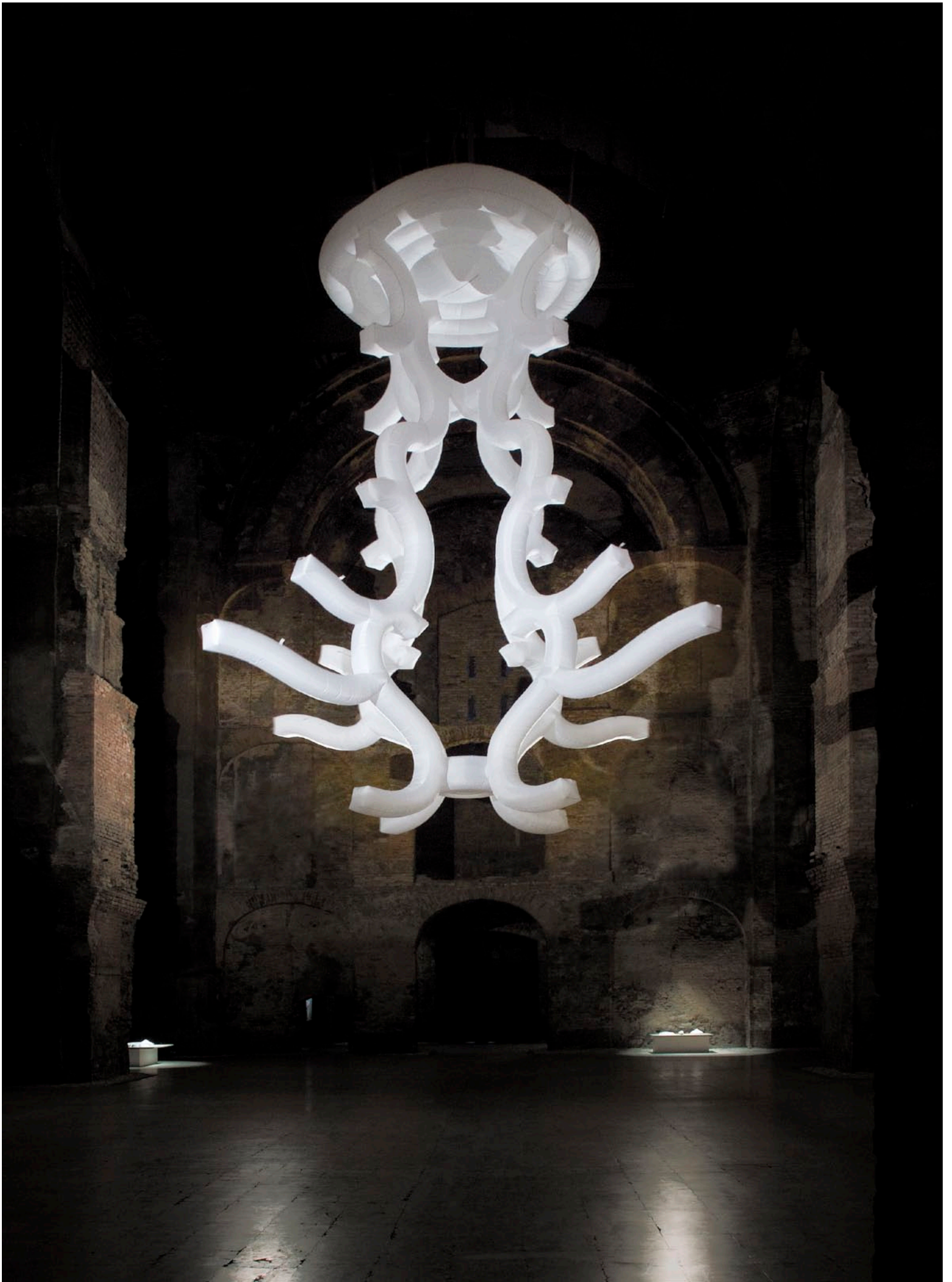
Marosi Ernő említette decemberi megnyitó beszédében a kristályfüggők és a prizmák hasonlatát, melyek felbontják és megmásítják mind a fényt, mind pedig az általa élénk táruól látvány egészét. Drozdik Orshi ezt a prizma-szerepet tölti most be: a mára már nem létező eredeti függők helyett, feltár, közvetít és saját művészi nyelvén keresztül lefordít a számunkra egy valaha volt történelmi kort és egy abban létező jelenséget. Ez a fenomén itt és most egy lufiszzerűen felfújható óriási fehér csillár-vázként, a tőle elválasztott fekete és fehér függőkként, valamint csillárokat és függőket ábrázoló expresszív hatású festményekként, tanulmányokként van jelen a számunkra. A művész által alkalmazott technikák – a csillár felfújásához szükséges motor, a sokszorosító eljárással készült gipszöntvények vagy akár a megnyitó hangperformance-kellékei – a 21. század fejlettségi szintjét tükrözik. Mindezek éles és egyben látványos kontrasztban állnak a múzeum templomtérének rusztikus hangulatával és szándékosan derengő fényeivel, így a csillár térben betöltött szerepe is egészen új, a valamikori gazdagon díszített barokkos enteriőrben betöltött funkciójához képest eltérő értelmezést kap. Bár a valódi objektum, tehát az eredeti, 1746-ban készült csillár nem elérhető, valamiképp mégis róla szól, rá irányul a kiállítás minden egyes alkotó-eleme. Az, hogy ezek az elemek formailag mennyiben felelnek meg az 1746-os eredeti részleteinek tudható, ám kérdés, hogy szükség van-e egyáltalán pontos ismeretükre, avagy elég, ha elfogadjuk létüket és végigkövetjük a kiállítás által felkínált rekonstrukciós folyamatot?

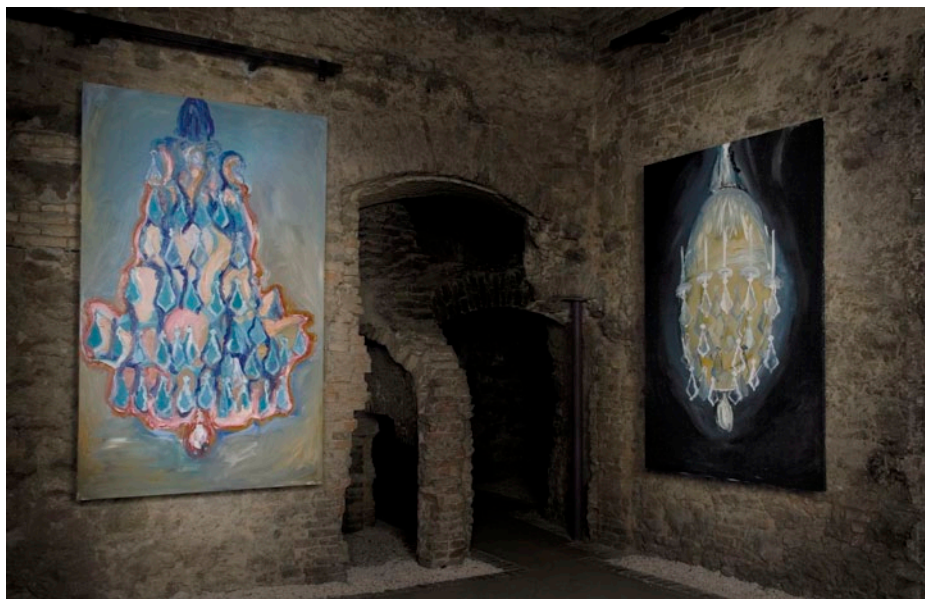
*

A filozófia régi problémája a részek és a belőlük képződő egész egymáshoz való viszonyának vizsgálata, az, hogy az egyes részelemek mennyiben határozzák meg az egészet és fordítva, továbbá, hogy mennyiben lehetséges a részek alapján az egészre, valamint az egész alapján a részre következtetnünk. A magasabb

1 Vö.: DROZDIK Orsolya (szerk.): *Sétáló agyak – Kortárs feminista diskurzus*. Kijárat Kiadó, Budapest, 1998. és DROZDIK Orsolya: *Individuális mitológia. Konceptuálistól a posztmodernig*. Gondolat Kiadó, Budapest, 2006.

DROZDIK ORSHI
Egy Mária Terézia kristálycsillár XV., 2009, levegő, ejtőernyő-nylon, 800 x 800 cm. © fotó: Rosta József





DROZDIK ORSHI
Egy Mária Terézia kristálycsillár XX., 2009, olaj vászon, egyenként 152 × 268 cm; © fotó: Sulyok Miklós



DROZDIK ORSHI
Egy Mária Terézia kristálycsillár XX., 2009, olaj vászon, 152 × 268 cm; olaj, vászon 40 × 60 cm; © fotó: Sulyok Miklós

DROZDIK ORSHI
Egy Mária Terézia kristálycsillár XIV., gipsz-variációk, 2009, gipsz, márvány, 150 × 160 cm; © fotó: Rosta József



minőségek bizonyos értelemben csupán összetettségükben különböznek az őket alkotó elemek minőségétől, ám a jelenség maga részlemei alapján is értelmezhető, sőt, talán még alaposabban megismerhető.

Egy konceptuális művész, gondolkodó számára a részlemek egymáshoz való viszonyának vizsgálata és ezáltal egy – akár fikatív – nagyobb egész elképzése és létrehozása megfelelő alkotói magatartásformát jelenthet. Ez Drozdik Orshi esetében is igaz. A kiindulópontként szolgáló tárgy számos komponensre bomlik a szemünk előtt, ráadásul jelen esetben nem a fényjátékok folyamatos váltakozása miatt, hanem azért, mert a művész egy történet alaposágával tárta fel mind magát a tárgyat, mind pedig a tárgy létrejöttének körülményeit, előzményeit, azt a kultúrtörténeti szituációt a maga teljességében, melyben a tárgy valaha létezett.

Platón jól ismert barlang hasonlatában az árnyvilágot figyelő, majd a valódi világ színességét anamnézis-szerűen megismerő rab elmeséli társainak azon valódi dolgoknak szépségét, melyek feltáruktak előtte, mikor kiment a barlangból – de mint tudjuk, társai nem hisznek neki. Esetünkben Drozdik Orshi a rövid időre felszabadult rab, aki az ideák világába vágyik, most épp 1746-ba, hogy újra megtapasztalhatta az általa kiválasztott csillár szépségét és teljességét. Ő talán nálunk jobban ismeri a dolgok egykor volt valódiságát, a 18. század esztétikai esszenciáját, mi nézők pedig meghallgathatjuk és megnézhetjük azt, ahogy mindezt interpretálja számunkra. A csillár eredeti fénye az idők folyamán átalakult, a gyertyát felváltották a villanygömbök, majd végül azok is eltűntek, és maradt számunkra a csupasz csillár-váz és a tőle elszakított függők, melyek már nem bontják fel és sokszorozzák meg a fényt.

A kiállítás megnyitóján a váz megtelt levegővel – hiszen már csak az maradt –, mindeközben pedig kristályfüggők ezrei csilingeltek és hullottak szerteszét képzeletben: mi ennek az eseménynek is csupán a hangját hallhatuk immár. Az alkotófolyamat során elemeire felbontott eredeti csillárt – Drozdik Orshihoz hasonlóan – csak széttagoltságában, dekoratív elemek összességéként vizsgálhatjuk. Minden elemnek külön története (történelme) van, ezeket meséli el nekünk a múzeum templomterének félhomályos zugaiban elrejtett festményeken és az oratóriumban látható akvarell-tanulmányokon keresztül. A festményeken új életre kelnek a fények, mint ahogy életre kel a csillár-váz is, miközben megtelik levegővel, vagy az egyes függők, melyeknek sziluettjei akár táncosnők karcsú alakjára is emlékeztethetnek minket.

A valaha volt pompa helyett most inkább üzenetet közvetít számunkra a csillár: a fény és ragyo-

gás eltűnésével, a sötétség megjelenésével, a hol petyhüdtlen lelógó, hol fenyegetően ágaskodó csontvázszerű forma az emberi elmúlásra, a történelem folyamatosságára emlékeztet.

*

A címként választott *herstory* neologizmus: a feminista diskurzus által gyakran alkalmazott fogalom, a nők nyelvén megfogalmazott női történelemre utal, annak a szükségszerűségnek a felismerésére, miszerint folyamatosan újra kell és újra lehet értelmezni korábban biztosnak vélt történelmi, de egyben művészettörténeti, társadalomtudományi vagy irodalmi jelenségeket is.² Drozdik Orshi művészetében a történetiség, a történelem nem először került a vizsgálódás kiinduló- vagy középpontjába, a nyolcvanas évek végén például megalkotta a *Kaland a Technikai Disztópiumban* (1984-1997) című installáció sorozat részeként Edith Simpson alakját. Ő a „felvilágosodás szellemi örökségének közvetítőjeként” a női történelem egyik fontos figurája, egyben a művésznő pszeudo-személyisége, akít születési dátuma, amely épp 1746, a jelen kiállítással is összekapcsol.³ Ebben a kontextusban tehát a *her* helyére egyaránt behelyettesíthetővé válik Edith Simpson, Mária Terézia, de akár maga Drozdik Orshi is. Edith Simpsont és az ő tör-

2 Vö: OHRN, Deborah (szerk.): *Herstory: Women Who Changed the World*. New York, 1995.

3 Története elolvasható a művésznő honlapján (<http://orshi.hu/988naturalll.htm>), valamint a Ludwig Múzeumban bemutatott retrospektív kiállítás katalógusában: DROZDIK Orshi: *The life of Edith Simpson*, in: HEGYI Dóra (szerk.): *Orshi Drozdik – Adventure & Appropriation 1975-2001*. Budapest, Ludwig Múzeum, 2002. p. 73-74.

(A kiállításhoz ld. még: Baglyas Erika – Lipovszky Csenge: *Aphrodité anatómiája*. Balkon, 2002/3., 17-19.)

DROZDIK ORSHI

Egy Mária Terézia kristálycsillár XVII., fekete-szilikon-variációk, 2009, szilikon, 11 db, egyenként 78 × 32 cm
© fotó: Rosta József

ténetét már korábban megismerhattük Drozdik Orshi interpretálásában, Mária Teréziát pedig mindannyian ismerjük valamennyire, konkrét alakjához pedig nem feltétlen kerülünk közelebb a kiállítás során. Magához az alkotóhoz azonban igen, hiszen ő az, aki történetet mesél és történelmet értelmez újra, történelmi tárgyaknak ad – nem először, lásd: *Leydeni palack*⁴ – új értelmezési lehetőséget, keretet. Ez a következő művészi módszer pedig mind a feminista diskurzusban, mind pedig a nőnézőpontú művészetben állandó helyet biztosít számára.⁵

4 DROZDIK Orshi: *Szerelmeslevél a Leydeni Palackhoz*, New York 1987, in: HEGYI Dóra (szerk.): *Orshi Drozdik – Adventure & Appropriation 1975-2001*. Budapest, Ludwig Múzeum, 2002. p. 76.

5 Többek között Drozdik Orshi is szerepel a bécsi MUMOK *Gender Check* című nagyszabású kiállításán is (2009. nov. 12 – 2010. febr. 14.), melynek célja az elmúlt 20 év kelet-európai művészetében feltárni a nemek művészetben betöltött különböző szerepvariánsainak lehetőségeit. (A kiállítás következő állomása: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Varsó, 2010. márc. 19 – jún. 13.)



Varga Ferenc

Fülöp Gábor kiállítására¹

→ acb Kortárs Művészeti Galéria, Budapest

→ 2009. december 10 – 2010. január 22.

■ Jó három éve találkoztam először FÜLÖP GÁBOR műveivel. A Magyar Képzőművészeti Egyetemen más munkáival együtt egy fából faragott falevelet (*Felismerés*, 2006) állított ki.² Egy levélvékonyaságúra faragott faszobrot, amely a megszólalásig hasonlított egy elszáradt platánlevélhez. A finoman kifaragott levelek arról tanúskodtak, hogy a szobor készítője különös viszonyban áll a természet szabad szemmel még éppen csak látható, apró jelenségeivel. A levél lemezének érzékenyen hullámzó, mesterien kezelt formái azt bizonyították, hogy ez a művész magas szinten birtokolja a szobrászi látásmódot. A hosszú és vékony levélnyél, amire felállította a törékeny szobrot, a bátorságát hirdette, és végül magából a tényből, hogy egyáltalán belekezdett egy ilyen vállalkozásba, arra következtethettem, hogy nemcsak szeret dolgozni, de minden bizonnyal jelentést is tulajdonít a jól végzett munkának. A tenyéryi kis szobor világosan és erőteljesen rajzolt ki előttem egy izgalmas személyiséget: ez a kis mű, ami számomra nagyon is nagy mű volt, egy lelkileg független, őszinte és erős szobrászművészről tanúskodott.

Az azóta eltelt három év alatt újabb és újabb művek bizonyították, hogy a kis falevél nem túlzott alkotóját illetően: Fülöp Gábor kézbe vehető kis szobrai ugyanannyira erőteljesek és monumentálisak, mint amennyire érzékenyek és intímek hatalmas farönkökből faragott kolosszusai.

Most kiállított három új szobrán találkozok a korábbi műveiről ismert növényi vagy állati élet organikus burjánzásának rendszerével a figurával. Mintha futónövény nőtt volna be az emberi alakot (*Cím nélkül*, 2009). Másutt mintha mélytengeri puhatestű vagy csalánozó tapogatóinak ezreiből nőne ki egy álló nőalak (*Anima*, 2009), amott pedig mintha valami alsóbbrendű növény sejtjeinek osztódó tömege venné körül a figurát (*Animus*, 2009). A természet lüktetése,

1 A kiállítás megnyitóján, 2009. december 10-én elhangzott szöveg rövidített, szerkesztett változata.

2 *A Ludwig Alapítvány ösztöndíj pályázatának kiállítása*. Parthenon-fríz terem (Magyar Képzőművészeti Egyetem), Budapest, 2006. febr. 13 – 23.

FÜLÖP GÁBOR

Cím nélkül, 2009, bükk, 55 × 75 × 70 cm; © fotó: Rosta József



az élet burjánzása növeszti a sokasodó, apró formákat, amelyek valahogyan – nem tudni, hogyan –, végül emberhez hasonló alakot vesznek fel. De valóban emberiek lennének ezek a formák? Emberinek túl merevek: mintha megdermedtek volna. Az egyik sokkal inkább hasonlít egy egyiptomi vagy archaikus görög szoborra, a másik mintha múmia lenne, a harmadik pedig egy pompeii maradvány. Nem emberekről van itt szó, nem élő és mozgó emberi lényekről, hanem az időtlenségbe dermedt képekről. Ezekre kúszik rá, ezeket borítja be a burjánzó, lüktető és hullámzó élet képe. Ezekben a szobrokban az időtlenség és az időben való lét képe találkozik. Mi más anyag illene a leginkább ehhez a találkozáshoz, mint a fa, amely maga is élőlény volt valaha, most pedig mozdulatlan, faragott kép?

Az egyik e a szobrok közül (*Animus*) nem a szárított pallókból való tömbragasztás biztonságos technikájával készült, hanem felvállalva a száradás során keletkező repedések veszélyét, egy tömör tölgyfarönkből. Rönk korában ez a fa talán három mázsát is nyomhatott. Ezt a tömeget a művész hihetetlen sok munkával – átfurkoldva, kiüregelve és a felszíni organikus hálózatrendszer a végletekig elvékonyítva – az eredeti rönknek kevesebb, mint század részére csökkentette. Hová lett a maradvék kilencvenkilenc százalék? Micsoda szobor! Egy ujjal is felemelhető, életnagyságú figura... Hová lett a súlya?

Fülöp Gábor, miközben szakértelemmel és tisztelettel, tehát úgy nyúl a fához mint akinek a szobrászi munkájában az anyaggal folytatott kommunikációnak nagy jelentősége van, ennek a jelentéssel bíró, tiszteletreméltó anyagnak a legnagyobb részét eltünteti, s így a vele való több hónapos küzdelemnek a nyoma inkább csak a farönk hiányában, a figura belsejének üres terében mutatkozik meg.

Lényegét tekintve vajon beszélhetünk-e egyáltalán arról, hogy fából készítette a szobrot, vagy inkább üres térből faragta, amit faragás közben mintegy beburkolt fával? A fizikai valóságban természetesen volt először egy farönk, amiből azután elkészült a szobor. Ugyanakkor mégis mi lehetett a kiindulási anyag a szobrász tudatában: a farönk vagy az üresség? És ha már itt tartunk, valójában hol zajlik a szobrász munkája? A külső világban vagy a tudatban? Úgy tűnik, Fülöp Gábor azon szobrászok közé tartozik, akik inkább élnek és dolgoznak belül, mint kívül.

A néző számára is kihívás találkozni egy olyan szoborral, amelynek üres belső tere legalább annyira hangsúlyos, mint az anyagisággal bíró felszíne. Bele szabad-e nyúlni a belsejébe? És mi történik akkor, ha ezt megteesszük? Csak egy közönséges üregbe nyúlunk, vagy a bent lévő, valóban létező, ürességből faragott szobrot sértjük meg ezzel? Csak külső van, de nincs belső, vagy ez itt a külső és az ott pedig, a nem látható, a belső lenne? Úgy gondolom, hogy mindezen kérdések mélyen összefüggnek a szobrász munkájával, aki megtapasztalja, hogy mit jelent beleütni a vésőt a természet egyik létezőjének, egy szilárd anyagdarabnak, például egy farönknek a belsejébe. Aki nap mint nap szembesül azzal, hogy mit jelent egyre mélyebbre hatolni az anyagban, és ezzel egy időben egyre mélyebbre hatolni saját tudatában.

A középső teremben elhelyezett, összekuporodó figurát falevelek borítják. De vajon mi van a levelek alatt? Szobor, vagy csak annak a helye? Esetleg belül is levelek vannak? Csak a külsőt látjuk, a belsőt legfeljebb elgondolhatjuk. Itt a művész talán nem is fából, hanem magából az anyag belsejének elrejtettségéből faragta szobrát.

Két karját a mellén keresztbe tévő figurája (*Anima*) bezárkózó pozícióban áll, mint aki nem akar érzékelni semmit. Érthető, hogy nem nyújtja ki emiatt a kezeit az, akinek ilyen temérdek tapogató borítja teljes testfelületét. A tér minden irányában egyformán, maximális intenzitással érzéken.

A csillók vagy tapogatók sokaságának organikus rendszere – annak ellenére, hogy valljuk be, némileg talán bizarr látványt nyújt egy szép női testet idéző forma teljes felszínét elborítva – mintha hívogatná a nézőt, hogy csak bátran tapogassa meg. Honnan eredhet ez az érzés? Valószínűleg nem amiatt közelünk önkéntelenül is egy ilyen felülethez, mert vonzana minket a bizarr, a különös. És nem is amiatt, mert esetleg felismerjük, hogy ezek valami tengeri lény tapogatói, amelyeket viszont kellene érintenünk. Létezhet ennél mélyebb magyarázat is. Talán azért nyúl oda automatikusan a kezünk ehhez a szoborhoz, mert látjuk rajta, hogy ez a gazdagon faragott, hatalmas felület nem akármilyen teljesítmény: hónapokon át kellett faragni, nagyon sok figyelmet igénylő, odaadó munkával. Ennek a belefektetett, elmélyült munka-mennyiségnek a nyoma sűrűsödik a szobor felszínén, és ez invitálhatja közelebb a nézőt. Ahogy faragás közben a szobrász szeme is közelről nézte a fát, úgy a nézőnek is közel kell hajolnia hozzá. Ahogy a szobrász keze is érintette a formákat, úgy a néző kezének is meg kell érintenie azokat.

Külső és belső világok találkozási felületein, anyag és tudat felbomlani látszó határain, idő és időtlenség ütközési zónáiban szemlélődhetünk Fülöp Gábor szobrai révén. S ahogyan a szobrász munkája során tudatának mélységeiben kalandozik, úgy nekünk, a szobor nézőinek is felkínálja ezt az utazást.

Fénykerékpár, jubileumi tekerés

Minyó Szent Károly kiállítása

📍 K. Petrys Ház, Budapest

📅 2009. november 10 – december 6.

■ A decemberi Hanuka-fesztivál minden korábnál nagyobb rendezvénysorozata MINYÓ SZERT fénybiciklis performanszával kezdődött, sőt még a Makabeusok ünnepének szimbólumát, a hanukiát is kilenc biciklilámpa felizzított fénye jelenítette meg. Mindez tanúsította, hogy Minyó Szent fényhasználata akár egy kétezer éves, kötött eszmekör transzcendálását is hitelesen, könnyed természetességgel képes megvalósítani.

Minyó Szent épp húsz évvel ezelőtt lefegyverzően kiérlelt alkotásokkal mutatkozott be a Liget Galériában rendezett első kiállításán. A maga készítette fotóemulzióval festette be a képhordó felületeket és ezekre nagyította rá különös fotóit. Óvakodás és tétovázás nélkül hatolt át a fotó határmezsgyéjén, és fél lábbal bejutott a képzőművészet hagyományos területére. Szemző Tibor zeneszerző így kommentálta akkor az eseményt: „Szent tettünk egy Minyóra.” Tíz évvel ezelőtt Minyó Szent újra visszatért a Liget Galériába és bemutatta legújabb találmányát, a fénykerékpárt. Jó helyre tért vissza, a kellő időben. Az első fénykerékpárpárossal megnyitott tárlata *A ház és a kert* címet viselte, s már ez is jelezte, hogy a kezdettől fogva a mindennapi tárgyak és az egyszerű situációk fixálására törekedett, a szinte banális elemektől hangulatainak, finom szerkezetének érzékeltetésére. Azóta is ezt az utat járja, konzekvens, visszafogottan meditatív szemlélettel.

Minyó Szent legújabb fényműveit a K. Petrys Ház remek tereket nyújtó laksgalériájában mutatta be. Módszerének alapelvei a kezdet kezdetétől fogva alig változtak. A kiválasztott felületeket fényérzékeny ezüstbromiddal vonja be, egy fotónegatívon keresztül sötétkamra-technikával megvilágítja, majd a vetített pozitív képet rögzíti. Kezdettől fogva igen lényeges, hogy ecsettel viszi fel a megválasztott felületre a fényérzékeny anyagot és a manuális technika következtében az anyag önálló textúrával rendelkezik. Hol vékonyabb, hol vastagabb a fényérzékeny réteg, sőt véletlenszerű eloszlás szerint, sztochasztikus foltokban meg-megszakad. A fénykerékpárpárossági performanszokon Minyó Szent egy állványra emelt biciklin tekerve hajtja meg a kerékpár-dinamót. Biciklilámpájának fényével világítja át a negatívot, és a megjelenő képet azonnal fixálja. Többszörösen is határeset Minyó Szent művészete. A vakkeretre feszített lealapozott vászon, az ecsethasználat, a merített papír a képzőművészet-hez közelíti, a filmnegatívot használó képalkotás, a fényérzékeny ezüstbromid



Minyó Szent Károly a kiállítás megnyitóján K. Petrys Ház 2009. november 10. © fotó: Talabér Géza



MINYÓ SZERT KÁROLY
Első fénykerékpár, 2009, falemez, fúziós technika agbr zselatin, 100 x 100 cm



MINYÓ SZERT KÁROLY
Lépcsős árnyak II., 2009, vászon, fúziós technika agbr zselatin, 40 x 40 cm

és a képrögzítés módszere a fényképészetre utal, a fénykerékpárosság rítusa a mozgásszínházat idézi. A műfaji besorolás kérdése azonban érdektelen, mert Minyó Szent több technika fúziója révén sajátosan új eljárást alkotott. Mondanivalójának hitelessége érdekében több műfajból válogatta össze, és egészséges gátlástalansággal egybeillesztette az eszközeit. Ennek a fúziós technikának a szellemi háttérében felsejlik, hogy Minyó Szent Indiában, New Delhiben született és évekig ott is élt. Különböző helyi élmények, történések, hatások óhatatlanul beszivárogtak és maradandóan rögzültek az emlékezet mélyében. Máiig pontosan emlékszik például arra, ahogy megbűvölten figyelte New Delhiben, amint egy szikh férfi vidáman és gondos alaposan mossa a nagyon hosszú, talán két méteres haját, aztán aprólékos gondnal összetekeri, majd rögzíti a fején és arra csavarja rá a turbánját.

Ez az emlékkép akkor nyeri el valódi súlyát, ha tudjuk, hogy a szikh hittételek egyik lényeges részét az „Öt K” alkotja, ami a követendő magatartás és viselkedés felől rendelkezik. Minyó Szent megidézt emlékképében két K is szerepel az ötből: a Kesh, a haj levágásának tilalma, és a Kanga, a rögzítő fafésű. Mellesleg az Indiával szoros kapcsolatot tartó Swierkiewicz Róbert számára is a szikh szellemiség adta a leginkább termékeny inspirációt. A tülekedő és felületes orientalizmus spirituális hangzavarában azonban nem könnyű észlelni a szikh kis csoportjának visszafogottan nemes veretű, a természetet mélyen tisztelő világképét. A tudat mélyrétegeiből feljövő ösképek, emlékmotívumok, Minyó Szent archaikus fény-leletein, látvány-szegmensein az ébrenlétet éppen elhagyó félálom szelíd hangulatát sugallják, és a képfelületek emulziójának apró hiányai megidézik az ősfotográfia manuális otthonosságát.

Rózsás Livia

Periodikus rezgésszámú állapotváltozás

Oszcillogrammok – művészet és természet-tudomány kapcsolatának feltámasztása

➔ 2B Galéria, Budapest

➔ 2009. október 16 – november 28.

■ „Művészet és tudomány – gyakran egymás ellentétéként értelmezett fogalmak. A tudomány mérhető, megkérdőjelezhetetlen igazságokat felállító gépezet, ezzel szemben a művészet morális, emocionális szempontokat tart szem előtt.”¹ Ennek ellenére a két terület kapcsolata –ahogy arra a kiállítás alcíme is utal – hosszú és gazdag múltra tekint vissza: gondoljunk csak a reneszánsz anatómiai kutatásaira, Leonardo munkásságára vagy a firenzei *Specola* viaszfigura-gyűjteményére, ahol a tudományos szemléltetés és a művészi kifejezés találkozik. E kapcsolat története egészen a máig, a kortárs tendenciáig fut, amikor már nem csak az orvostudományok, de más diszciplínák is szerepet kapnak olyan képzőművészek munkáiban, mint Damian Hirst, Wim Delvoye, Micha Brendel vagy – hogy egy magyar példa is említésre kerüljön – Erdély Miklós életművében. A művészet és a tudomány látszólagos szembenállására rációfól bizonyos eszközeik azonossága, ilyen – többek között – az egyiknél a szemléltetés, másikonál a kifejezés eszközeként készülő, legtágabb értelemben vett kép, vagy akár maga a kutatás módszere is, mely szintén jelen van mindkét területen. S bár a tudományokba vetett pozitívista hitnek már leáldozott, a kettősség egy-egy műalkotás állítása és egy tudományos tény között napjainkban is fennáll.

Az *Oszcillogrammok* jó néhány műve kutatáson alapszik, függetlenül attól, hogy képzőművész, neurológus vagy esetleg bioinformatikus hozta-e létre, ugyanis

¹ Kathe Wenzel, Lisaa Glauer, Tatjaina Fell [szerk.]: *Ein entscheidender Teil fehlt...* Berlin, 2006. 15. o. (a szerző fordítása)

a kapcsolat feltámasztására tett kísérlet nem egyoldalú törekvés, a már több kiállítást megélt anyag² természettudósok és művészek részben közös munkájának eredménye.

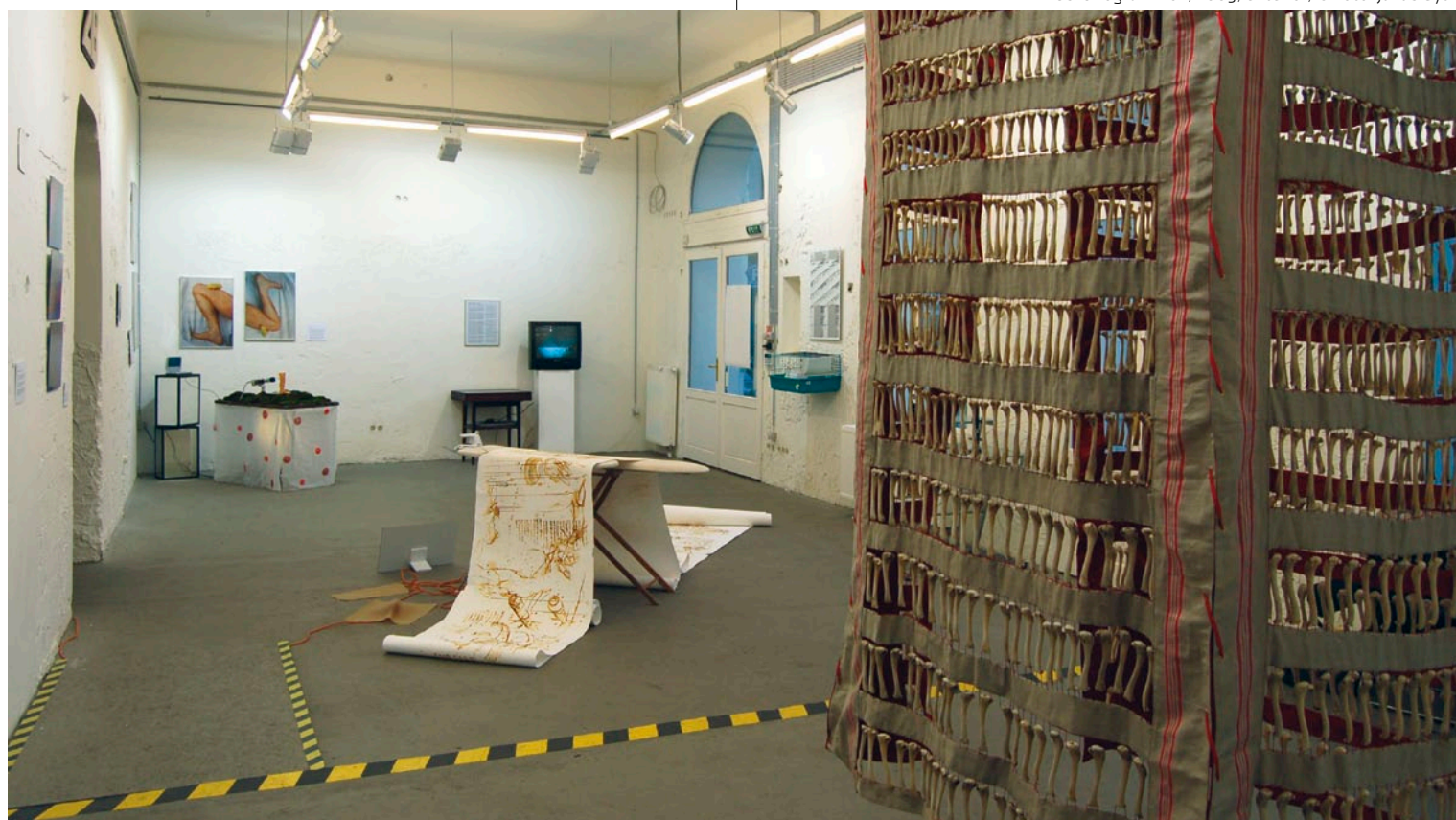
NICOLE DEGENHARDT weimari képzőművész a kezdetektől részt vett ebben a projektben. A 2B Galériában egy Uwe névre keresztelt, fagyasztott nyúl röntgenképét állította ki, így kapcsolván össze a művészetet és egy tőle távoli területtel egy mindennapos orvosi vizsgálati módszerrel keresztül. A kiállításához rendelt szimpóziumon³ kiderült, hogy a kiállított kép egy 1996-ban FRANZISKA LAMPRECHTEL közösen elkezdett és máig futó projekt része. Egy szupermarket hűtőjében bukkantak rá a később Wernernek elnevezett fagyasztott nyúlra. Saját testük melegével szinte rituálészerűen szabadították ki hideg merevségéből, majd névadással és a kitüntetett bánásmóddal perszonalifikálták. Werner végző nyughelye végül egy weimari kereskedőház alapja lett, ahol a nyúltestem fölé emelt oszlopra emléktáblát helyeztek el. Werner Kürschnert, a Wild Rabbit Kft. Igazgatóját kérték fel a művészek, hogy legyen névrokonának, a Werner nevű nyúlnak posztumusz keresztapja. Wernert Berndt követte: az újabb nyulat a felmelegítést követően a művészek egy weimari klinikára vitték, ahol kiállították halotti bizonyítványát, majd a patológiai vizsgálatokat követve krematóriumba került, ezután pedig a weimari köztemető egyik urnájában talált végső pihenőre. A kiállításon látható Uwe a harmadik, és mindezidáig utolsó az emberhez méltó bánásmódban részécsített mirelitnyulak sorában. A művészek egyébként a fagyasztókban tárolt nyúltestek embriószerűségére figyeltek fel, ez az asszociáció volt a kiindulópont. A természettudományokkal tartott kapcsolat, az alkalmazott képalkotó „technikán”, a röntgenfelvételen túl, az egyes részletek – társadalomtudományi kísérletként is felfogható – megvalósításában is tetten érhető: az alkotók minden mozzanatot dokumentáltak, s hivatalos szerződések és iratok segítségével igyekeztek legitimálni munkájukat.

Még erősebb a pontos dokumentációra és rendszerezésre való törekvés WOLFGANG KNAPP nagy precizitással létrehozott gyűjteménye esetében, aki kartotékrendszerében 1998 óta napról napra archiválja a köldökében felgyü-

² A projektben résztvevő orvosbiológusok és művészek közös munkájának első eredményét Berlinben mutatták be *The Missing link – public understanding of art and sciences* címmel, a Berliner Medizinhistorisches Museum des Charité-ben (2005. június 18 – szeptember 14.). A kiállítás később New Yorkban, a Pratt Institute-ban is látható volt (2006. január 26 – március 24.).

³ *Oszcillogrammok – Transzdiszciplináris szimpózium művészet és tudomány kapcsolatáról.* Goethe Intézet és 2B Galéria, Budapest, 2009. nov. 27-28.

Oszcillogrammok, 2009, enteriőr; © fotó: Július Gyula



lemlő szőrt és bolyhokat. Knapp kései omphalopsichitákent⁴ tárja elénk a spirituálisról sem mentes szószkollektívát. Knapp, aki társadalomtudós és a berlini Universität der Künste tanára, a kezdetektől részese a művészet és orvosbiológiát összekötő igyekvő programnak, így a kiállításához kapcsolódó szimpózium bevezetőjének is ő tartotta. Művészet és tudomány kapcsolatát történeti és kortárs példákon keresztül mutatta be, a már említettek túl Gericault patológikus igénytel megfestett, levágott végtagjaitól⁵ egészen Orlan plasztikai sebészet segítségével véghezvitt body art-jáig. Meghatározó volt az *Oszcillogrammok* kapcsán az a megállapítása, hogy itt nem formai hasonlóságokat kereset a művészek, illetve a természettudósok által létrehozott produktumok között, sokkal inkább a módszerek közeledése váltotta ki a német művészek érdeklődését. Sok műalkotás valamely kutatás rész- vagy végeredményeként került kiállításra, s központi kérdése nem a létrejött kép, szobor vagy installáció, hanem a művészek kutatói, illetve a természettudomány területén kutatók művészi attitűdje.

Leginkább a társadalomtudományi, illetve a gender studies-hoz köthető kérdéseket feszeget LISA GLAUER performansa s az annak végeredményként hátrahagyott tejjel telerajzolt papírtekerces. *Pressing/natural/constructs* (performansz és installáció) című munkájában a művész anya- és tehéntejjel rajzol, ír és fest fehér alpra, majd a papír vasalásával performance keretében teszi láthatóvá a hő hatására be barnuló anyagot. A több méter hosszú tekercesen a lehangsúlyosabb részlet művészettörténeti vonatkozású. Rubens *A tejút születése, 1636-1637* (Prado, Madrid) című festményének parafrázisa. A szimpózium résztvevői többen is megtudhattak Glauer anyatej munkáiról: bemutatta többek között a prágai Futura Galériában véghezvitt akciójának (2004) dokumentációját is, ahol – meglehetősen vegyes érzelmeket kiváltva – lefejt anyatejet szolgált fel a közönségnek.

JÚLIUS GYULA *Bite to Byte, 2009* (vegyes technika) című installációjának kiindulópontját az ex votokkal, vagyis fogadalmi ajándékokkal kapcsolatos kutatás és fotódokumentáció-sorozat adja, melyet Portugáliában készített egy fitív dermatológus-fényképész bőrébe bújva, Fernando Pessoa heteronímjeinek mintáját használva.⁶ A viaszból öntött testrészeket mintázó tárgyakat betegek vagy hozzátartozóik helyezik el kegyhelyeken a gyógyulás reményében. Az installációban csipésekkel tarkított végtagok fotói mellett egy viaszláb játsza a fő szerepet, rákérdezve a bőrgyógyászat módszerére, ahol a diagnózis felállításakor a rólunk alkotott mediatisált kép lép személyes valónk helyébe.

KRISTIAN ROTHER bioinformatikus 2005 óta dolgozik az aminosavak újfajta, vizuális logikára épülő jelölési rendszerén, s teszi mindezt a *han zi* kínai kalligráfiából átvett rendszerrel, amelyben a karakterek inkább piktogramok mint betűk. A fehérjék húszféle aminosavból állnak, a proteinláncok elemzését végző kutatók jelölésükre a latin ABC betűit használják, Rother innovációja azonban lehetővé teszi, hogy az aminosavakat jelölő karakterek tükrözzék a jelölt molekula szerkezetét is. „Ha teljesen birtokában volnék a kalligráfia technikájának, lehetnék még tudós? Ha teljesen átadnám magam a bioinformatikának, össze tudnám még kötni a művészetel? Azt keresem, ami a két horizonton túl van. Taoista bölcsességet igyekszem az algoritmikus pszeudokódok tisztaságával megfogalmazni. Proteincsaládokat Zhang Yimou filmjeinek vérbőségével felragyogtatni. Úgy festeni meg Schrödinger orbitálisait, hogy minden analfabéta meg tudja érteni a jelentésüket.”⁷

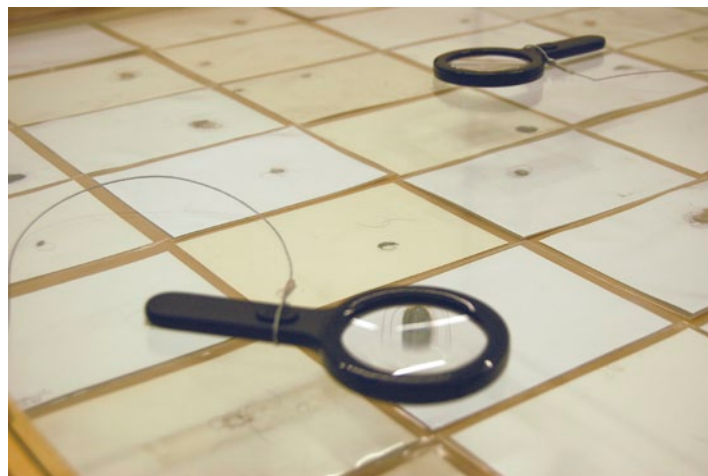
A tanulságokat összegezve leszögezhetjük, hogy sem a képzőművészeknek, sem a természettudományok felől közelítő kutatóknak nem kellett módszereiken változtatniuk ahhoz, hogy képpé, installációvá vagy performanszá tárgyasított gondolatmeneteiket műalkotásokként vehessük szemügyre.

A transz- és interdisciplinaritás ebben az esetben képes arra, hogy gyakran még mindig objektívnek, „tényeket” felmutató, megkérdőjelezhetetlennek tekintett tudományok és az emocionális, valamint morális kérdések ingoványos talaján járó képzőművészet látszólagos ellentétét feloldja, a két terület közötti meglepően gyakori átjárhatóságot bizonyítva. Oszcilációt – periodikus állapotváltozást, vibrálást – „mutat be” maga a kiállítás is, művészet és biomedicina határán, hol az egyik, hol a másik oldalt részesítve előnyben.

4 A 12. századtól Athosz félszigetén élő, hészükhasztáknak nevezett görög-keleti szerzetesek günyneve volt a köldökszemlélő (omphalopsichita), akik napjaikat hangtalan imával töltötték, miközben figyelmüket köldökükre irányították.

5 Théodore Géricault: *Levágott végtagok-tanulmány* (1818-9), Musée Fabre, Montpellier
6 Id.: *Bambuszlevél-akció*. Július Gyula és Szipőcs Krisztina elektronikus levelezése. Balkon, 2000/1, 2. 31-35. o.

7 Kristian Rother saját kiállított művével kapcsolatban.
http://www.pipacs.hu/2b/091010_Oszillo_Mappe_A4_hun_WEB.pdf utolsó letöltés: 2010.01.14.



WOLFGANG KNAPP
Omphalos Research, 1998-től folyamatosan,
Archive of Index Cards, Various; © fotó: Július Gyula



NICOLE DEGENHARDT
Uwe, 2009, 32 x 32 cm, C-print; © fotó: Július Gyula

JÚLIUS GYULA
Byte to bite, 2009, installáció 270 x 200 x 200 cm, zárláncú videó, moha, C-print, viasz,
lemezjatszó, műanyagfüggöny, tükör, kamera, szikragenerátor; © fotó: Július Gyula



Szombathy Bálint

Megkettőzve

Hegedűs 2 László: *A nagy fehérvári árvíz 2.*

➤ **Centrális Galéria, Budapest**
➤ **2009. november 5 – december 9.**

■ A Valóság sokszorosítható. Nemcsak sokszorosítható, hanem minden ízében átminősíthető, újjáalakítható. Az objektív Valóság úgymond privatizálható. A párhuzamos valóságok azonban kisebb-nagyobb mértékben törvényszerűen érintkeznek egymással, hiszen ahhoz, hogy másik vagy anti-valóságot teremtsünk, a létünkben lévő Valóságból kell kiindulnunk. Tőle kell elrugaszzkodnunk abba a tartományba, amelyben mi vesszük át a Teremtő szerepét. A rajtvonal tehát nagyjából mindig azonos.

Eme kérdéskörben mozog HEGEDŰS 2 LÁSZLÓ gondolkiterjesztése a valós és a fiktív parittói között. A nevébe betoldott szám is ezt a problematikát érinti, és funkciójából adódóan úgyszintén a megkettőzés, a megsokszorozás mechanizmusa felé mozdítható ki. Még akkor is, ha éppen az egyediséget hivatott hangsúlyozni a Hegedűs Lászlók feltételezett tömkelegében.

A kettesnek ezen túlmenően is kiemelt jelentősége van Hegedűs világában. Benne van a kiállítás címében, valamint a fénykép-párosításokban, melyek mögött a múlt és a jelen kölcsönös megfeleltetése, közzjátéka tétéleződik. A városkép régi és új állapotát a sztereótechnika elhajló egyidejűségében tárja elénk a szerző, amelyben ugyancsak benne van az emlékezet és a jelenvalóság, illetve a képileg manipulált látvány és a lecsupaszított látvány kettősége. A megkettőzés szituációjában az összepárosított fényképek egymást feltételezve jutnak érvényre, tekintve, hogy az újabb kori felvételek átfedik a történelmi állapotot mutató fotókat. Magyarán: megmutatják, ma hogyan néz ki egy-egy urbánus kivágat az „árvíz előtti” és az „árvízi” állapotokhoz viszonyítva.

Az már csak egy újabb költői látomás-kiterjesztés, hogy Székesfehérváron valaha árvíz pusztított volna, hiszen erre a városnak soha nem is volt esélye, mivel nincsen sem folyója, sem pedig duzzasztógátja. Okozója csak a bibliaihoz hasonló újbóli, másodszeri özönvíz lehetne, még ha metaforaként is. Ez az a pont, ahol Hegedűs 2 katasztrófa-látomásába kritikai aktusként belép a mitológiai elem, avagy feltör a megtisztulás utáni vágy, megmutatkozik az embertelen és erkölcstelen világ megtisztításának igénye. A régi, „árvízes” fotók keletkezési időpontja – tudniillik a szocreál történelmi állapot – több mint célzatos hangsúlyt kap, amit a fekete-fehér technika hangulatilag még inkább elmélyít, sőt, esetenként a nosztalgia felé mozdít, alapot adva némi irodalmi kiterjesztésnek (lásd Esterházy Péternek az erre az alkalomra írt bevezető szövegét, amely az installáció hanganyagaként funkcionál, elvive az árvízi történetet újabb jelentésbeliségek felé).

HEGEDŰS 2 LÁSZLÓ
Széchenyi u. 24.



HEGEDŰS 2 LÁSZLÓ
Martinovics u-1. 10.

Az elárasztás révén Hegedűs 2 lényegében töröl, elfed, purista eszközökkel kiiktatja a zavaró részleteket, a történelem járulékos, eldogiasodott szilánkjait. Másrészt a dokumentum-mintákat szolgáltató fotók előterét nem kizárólag sík víztükörrel tölti fel, hanem a víztakaróra – a képsíkra – helyenként betű-, szám- és képi szimbólumokat úsztat be, hol egzakt, hol pedig romantikus hangulatnak adva szétfolyást. A hattyú vissza-visszatérő alakja bizonyos értelemben nyugalmat, sőt idillt visz az ember nélküli, metafizikai városi tájba, a sejtelmességet és a gyászt viszont Hegedűs 2 a klasszikus zsánerképek ősi eszközeivel idézi meg, tudatosan mozdulva a giccs irányába. A giccs minősége e helyütt a láttamozott társadalmi-szociális környezet általános emberi minőségévé, az élet tartalmává lép elő, tekintve, hogy a hazugság eleve giccs. A Tarr-filmek időnkívüliségére és ólomsúlyára asszociál, animált változatban is megtekinthető fekete-fehér árvíz-fotók mementóként is értelmezhetők. Hegedűs 2 képi intervenciói a gyász monumentalitásában állapodnak meg, míg színes, újabb kori állapotokat tükröző ellentétpárjaik azt nyomtatékosítják, hogy a történelem „terének” többirányú a kiterjedése, és soha sem vezethető le egyetlen mátrixra. A takarás alatt ott örvénylenek a különféle értelmezési lehetőségek. Ha azt mondtuk, hogy a hazugság giccs, akkor a történelem maga az élő mocsár.

Lengyel András

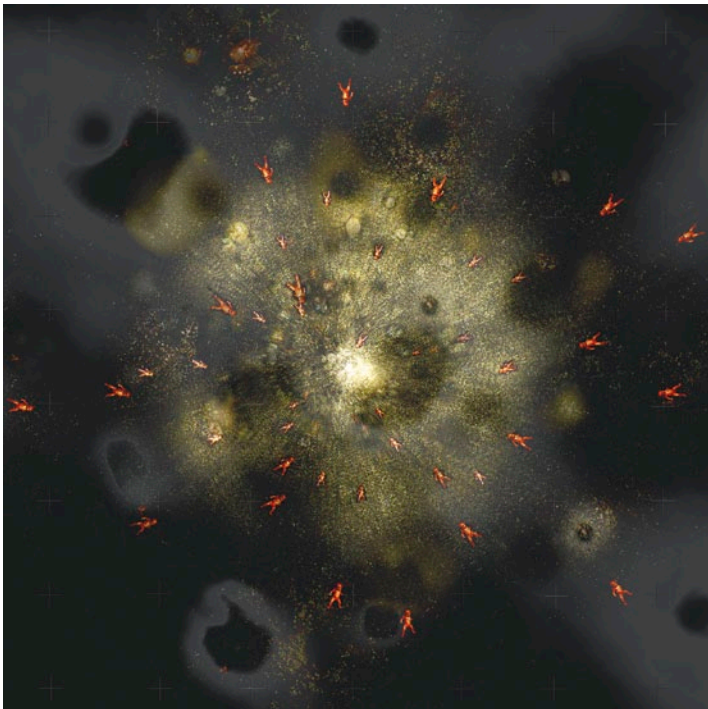
Ami távolból kavics, az közlelről: csillagok...

Transit. Somorjai Kiss Tibor kiállításai

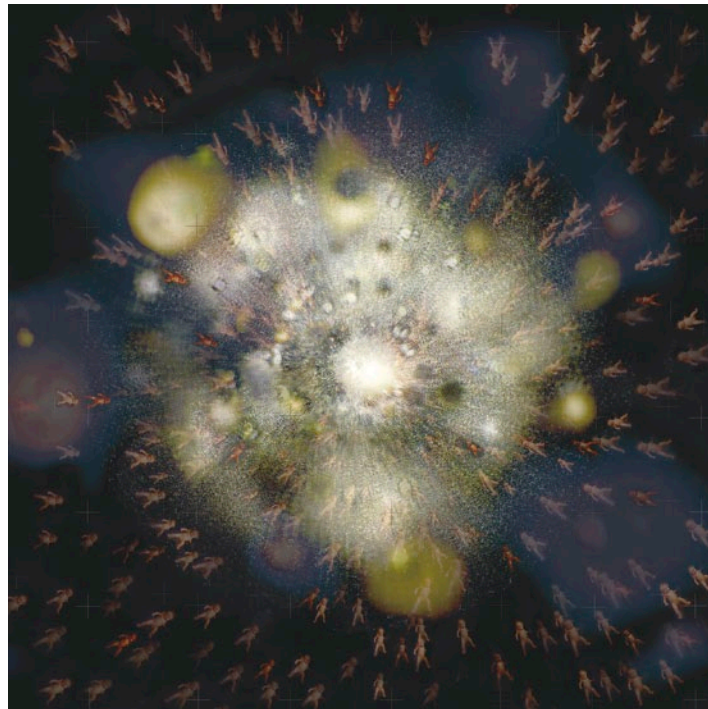
➤ **At Home Gallery, Somorja/Samorin, Szlovákia**
➤ **2009. szeptember 9 – október 18.**
➤ **Galéria IX., Budapest**
➤ **2009. december 4 – december 17.**

■ Budapest – Bécs – Pozsony – Somorja – Budapest útvonal 2009. novemberében.

Somorján a zsinagógában szembesültem SOMORJAI KISS TIBOR kiállításával, térinstallációjával. Az út horizontális a Monarchiát idézi, a kiállítás a végtelemben tereli figyelmemet. A kelet-európai látomásból kontemplációba merülök. Ennek az elmélkedésnek, írásnak, olvasásnak az elkövetkező hetekben történő jegyzetei következnek – szövegkócos, szövegfraktál, multiverzum antológia...



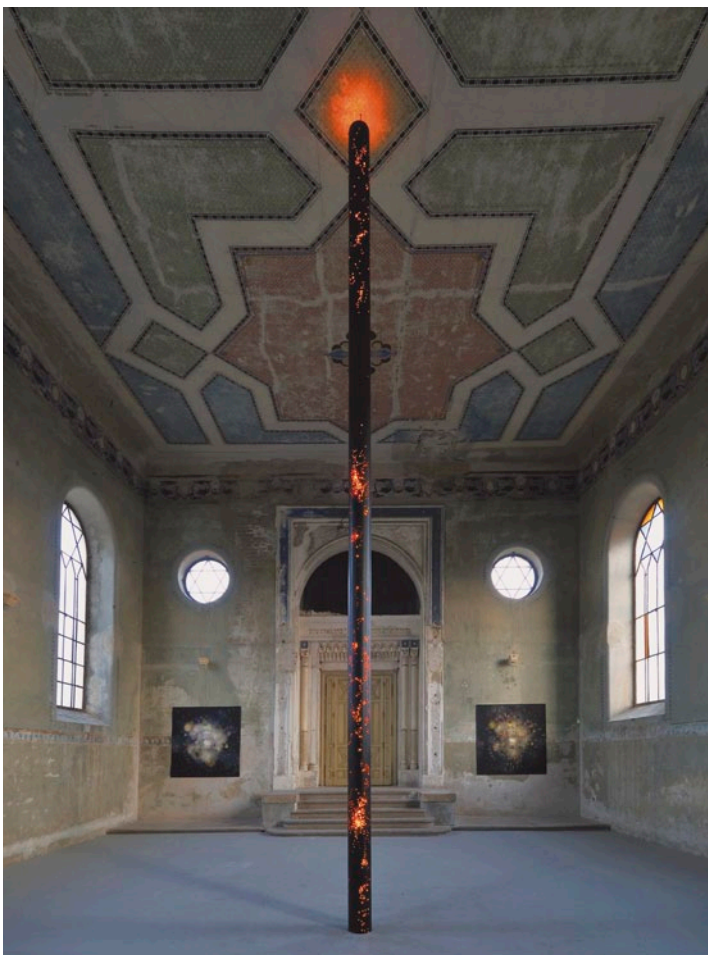
SOMORJAI KISS TIBOR
Égi stáció II., 2009, Ciclée nyomtat, 150 x 150 cm



SOMORJAI KISS TIBOR
Égi stáció III., 2009, Ciclée nyomtat, 150 x 150 cm

„Azután monda az Isten: Légyenek világosító állatok az Égnek kiterjesztésén, hogy különbséget tegyenek az Nap között és az Étszaka között és légyenek Jelei bizonyos időknél, napoknak és esztendőknél. Légyenek, mondok, világosító állatok az Égnek kiterjesztésén, hogy világosítsák az Földet, és úgy lőn. Szerze azért az Isten két nagy világosító állatot, az nagyobbik világosító állatot, hogy világosítsa Napval, az kisebbik világosító állatot, hogy Étszaka világosítsa; és csillagokat is.” (Genézis 1:14-19)

SOMORJAI KISS TIBOR
Objekt, 2009, At Home Gallery, Somorja/Samorin; © fotó: Martin Marenčin



„Egy híres tudós (többek szerint Bertrand Russel) ismeretterjesztő előadást tartott a csillagászatról. Érzékletesen elmondta, hogyan kering a Föld a Nap körül, a Nap pedig a galaxisunkat alkotó hatalmas csillaghalmaz középpontja körül. Az előadás végén a hátsó sorban felállt egy apró, idős hölgy, és így szól: Mit fecseg itt össze-vissza nekünk? A Föld a valóságban lapos és egy óriási teknősbéka hátán nyugszik. – No és mi tartja a teknősbékát? – mosolygott fölényesen a tudós. – De okos maga fiatalember, hű, de okos – válaszolt a néni. – Egyszerű: egy másik teknősbéka. Azt megint egy másik, és így tovább.” (S. W. Hawking)¹

„Isten 6 nap alatt teremtette a világot és a hetedikén annak egész múltját. Isten ma reggel teremtette ezt a 4 milliárd éves követ.” (Erdély Miklós)

„Ki gépen száll fölébe...” folytatódó véletlen (?) egybeesések: a kiállítótérre lett zsinagóga mellett, a Kis utca túloldalán a művész szülőháza. A zsinagóga falain négy monumentális nyomtat. Mandalák. Talpalatnyi föld vagy a világűr végtelenje? Homokos folyópart és szikrázó végtelen csillagos égbolt. Ami távolból hideg csillagfény, az közelről szentjánosbogár. Teli vannak ezek a lapok vagy üresek? Mintha maga a kettősség, még inkább az összetettség lenne modellezve. Nem modellezve – megjelenítve! A zsinagóga festett, mállott, pergő vakolata folytatódik a nyomatokon, vagy az ősrobbanás, a Nagy Bumm sugárzik tovább a papírról a kiállítótérbe? A vakolatban fekete szemcsék: pernye, korom? Vajon szándékosan keverték a kőművesek a habarcsba? Akár kiégett csillagok, fekete lyukak is lehetnének. És Nagy Bumm helyett miért nem Nagy Reccs, miért nem az összeomlás?

„Az emberiség szeretné azt hinni, hogy valami kitüntetett helyzetet tölt be a Világegyetemben, és az emberi élet létrejötte nem csupán többé-kevésbé ostoba véletlenek első három percre visszanyúló sorozatának eredménye, hanem az emberiség csírájában már a kezdet kezdetén benne foglaltatott a korai Univerzumban. Amikor ezeket a sorokat írom, éppen egy tízezer méter magasan szálló repülőgépen ülök, úton hazafelé San Franciscóból Bostonba. Alattam a Föld nagyon puhának és kényelmesnek tűnik; pelyhes vattafelhők itt és ott, a hegy-

1 Stephen W. HAWKING, *Az idő rövid története*, Budapest, Maecenas Kiadó, 1989

csúcsok hava rózsaszínbe fordul a lenyugvó Nap fényében, s lent az utak keresztül-kasul szelik a tájat, összekötvé egyik várost a másikkal. Nehéz elfogadni, hogy mindez csak parányi csücske egy nyomasztóan ellenséges Univerzumnak. [...] Az Univerzum megértését célzó kutatás egyike azon kevés dolgoknak, amelyek az emberi létet egy kevéssel a komédia fölé emelik, s valamit kölcsönöznek neki a tragédia méltóságából.” (S. Weinberg)²

Fatalizmus. Remény. Költői fikció. Van Gogh gomolygó éjszakai égboltja. Spirális csillagködök, galaxisok. A röntgenfilm kékes transzparenciája. A monitor villódzása. Nikon optikám motívumkeresője. A Fresnel-lencse káprázata. Házi teleszkópom kör alakú képmezője. A Hubble űrteleszkóp és a Nagy Hadronütköztető. Hermész Triszmegisztosz Tabula Smaragdinája.

„Az egyetlen elv, amely nem vet gátat a fejlődésnek: minden mehet... Káosz nélkül nincs tudás. Az ész gyakori elutasítása nélkül nincs fejlődés... Mert ami »pongyolóságnak«, »káosznak«, »megalkuvásnak« tűnik..., annak rendkívül fontos szerepe van éppen azokban az elméletekben, amelyeket mai tudományos ismereteink legfontosabb alkotóelemeinek tartunk... Ezek a »szabálytalanságok«, »hibák« előfeltételei a fejlődésnek.” (P. Feyerabend)³

Mikrokozmosz és makrokozmosz...

A összetettség megközelítésmódja hasonlít a taoizmushoz. A taoizmusban nincs eredendő rend, a világegyetem örökké változik. Az elemek mindig ugyanazok, de folyton átrendeződnek. Olyan ez, mint a kaleidoszkóp: a világ csak változó mintázat, ami részben ismétli önmagát, de sohasem egészen. Mindig új és mindig más. [...] Mi magunk is a természet részei vagyunk. Nincs határ a tevő és a tett között, mert mindannyian ugyanannak az összefogó hálónak vagyunk a részei. (Brian Arthur)⁴

A homokszemcsék között, a végtelen űrben, makulányi-molekulányi figurák bukkannak elő, spórák, embriók, csillaggyermek. Folytatódik a galaktikus útinapló.

„És most, a csillagok közt, a fejlődés új célok felé tört. Már nem építettek űrhajókat. Ők voltak az űrhajók.

De a »gép-én« ideje is hamar elmúlt. Szüntelen kísérleteik során megtanulták, hogyan kell a tudásukat magában az űr szerkezetében tárolniuk, és gondolataikat a fény fagyott hálójában megővniük az örökkévalóságig. Sugártestekké váltak, s megszabadultak végre az anyag zsarnokságától.

Egyszerre átalakultak energiává, s levett héjuk egy darabig még ezernyi világban járta haláltáncát, majd megette a rozsda. [...] De májdhogynem isteni hatalmuk ellenére sem feledkeztek meg teljesen eredetükről, a régvolt tenger meleg iszapjáról.” (A. C. Clarke)⁵

A zsinagóga derengő terében padlótól a mennyezetig érő oszlop. Középen a világtengely. Fáklyaként sugárzó jelenés, megjelöli a fizikai és szellemi teret és ezen a háromdimenziós anyaföldön a függőlegest. Az oszlop törzse maga a Tejút, a galaxisunk. Az embernek kedve lenne mellébújni, csillagfényénél melegedni. Ég és föld összekötött. Mióta és meddig világít az örökmécses?

Ha végülis sikerül megtalálnunk a teljes, egyesített elméletet, idővel legalább a legfontosabb elveket érthetővé kell tennünk mindenki számára... [...] Akkor pedig mi mindannyian, tudósok, filozófusok, hétköznapi emberek együtt boncolgathatjuk: miért létezzünk, mi és a világegyetem? Az emberi értelem leghatalmasabb diadala lesz, ha erre a kérdésre választ találunk – mert akkor megismerjük Isten gondolatait. (S. W. Hawking)⁶

A délutáni két óra kiteljesíti Somorjai Kiss Tibor alkotói szándékát. A terem homlokzati falán a kerek ablakok kéken sugárzó foltján megjelenik az ablakács kalligráfiája: két egybefonódó háromszög, a hatágú csillag. A művek végleg összefonódtak a helyszínnel. „Déjà vu” érzés. Duruzsolást hallok. Fűlsiketítő a csönd és hallgatásom az égbe kiált...

Budapest, 2009. szeptember – december

2 Steven WEINBERG: *Az első három perc*, Budapest, Gondolat, 1982

3 Paul FEYERABEND: *A módszer ellen*, 1975. In: Richard APPIGNANESI – Chris GARRATT: *Nesze neked posztmodern*, Budapest, Ikon Kiadó, 1995

4 Ziauddin SARDAR – Iwona ABRAMS: *Kaoszelmélet másképp*, Budapest, Edge 2000 Kft.

5 Arthur C. CLARKE: *2010. Második űrodíszzeia*, Budapest, Koszmosz Könyvek, 1985

6 Stephen W. HAWKING: *Az idő rövid története*, Budapest, Maecenas Kiadó, 1989

Erdély Dániel

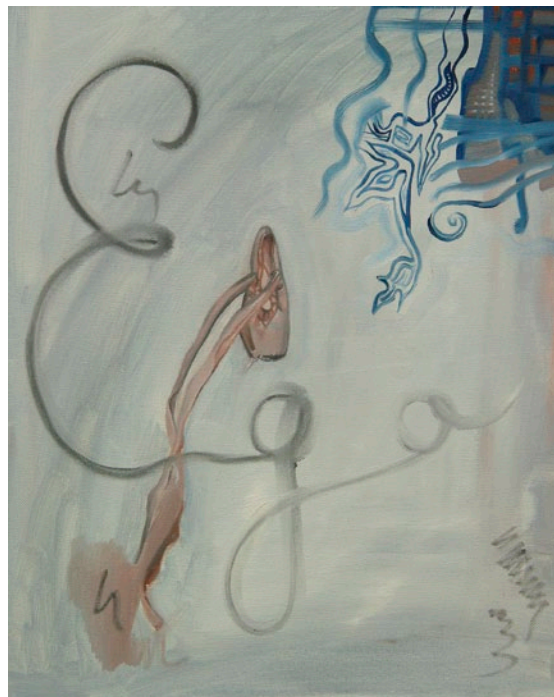
Lukács Andrea látótere

📍 The WineBAR, Budapest

📅 2010. január 7 – február 11.

■ Ez maga a zeneiség. Ahogy megismertem, rögtön szituációt teremtett. Annnyira kizárólagos a lénye és a művészete, hogy az embernek eszébe se jut másképp látni, legfeljebb borzong egy kicsit. Van Gogh levágta a fülét. Andrea a szemével hall és a szájával néz. Eléneke a világból kapott jelenségeket. Megörökíti és mégis elvakít. Elvakítja a füleinket egy tragédia, egy sikoly egy katasztrófa motívumaival, futamaival. A tornádó egy trilla, a cunami egy sordino, a téli hóvihár pedig egy toccata. Egyéni világát hamar, szinte drámai gyorsasággal megtalálta. A Tornádó megfestésével létrehozta programadó főművét. Nem lehet kikerülni a hasonlatot: ez a művészet zenei jelleget öltött, de nem a hagyományos eszközökkel. Nem úgy, ahogy az impresszionisták, a konstruktivisták és a modernek csinálták, akiknél a motívumok az egyszerűség elemei. Épp fordítva: LUKÁCS ANDREA motívumai a világ hírei, impulzív ikonjai, a híradásokat megtöltő riadalompasztillák, félelem és pánik monstroomok. De ezekkel játszik, örömmel és szeretettel, sőt élvezettel és vidáman fest. Miután elkészült egy-egy munkával, azt sokáig hallgatja, közben dúdol. Belső látásával összesodorja a hangulatokat. Hangokká változnak a színek, zeneművé a képi motívumok.

Úgy ismerkedtünk meg, hogy benyitottam egy terembe a májusi kiállítások idején. Egy bútorhalom előtt ült egy széken, elmélyülten hallgatott egy képet, amely homokkal leszórt nőt ábrázolt. Kérdeztem: ezt ki festette? Egy barátom – mondta. Ez valami remek performansz – válaszoltam, nem is nézem meg a többiek kiállítását. Gratulálok. Aztán átmentünk a büfébe meginni egy üdítőt. Mondta, hogy a Vörösmarty Moziban van az ő kiállítása, megnézhetjük délután, ha pontosan 4-kor a Nemzeti Múzeumnál leszek. Az a környék számomra sokat jelent. Nem csak a Kálvin téri Fabulon reklám hűlt helye miatt, amelyet apámmal jópár éve egy hideg téli estén ragasztottunk fel az egyik tűzfalra, hanem a Szabó Ervin Könyvtár, a Kossuth Klub, a Kis Korona presszó és a közeli zongorabolt miatt is szeretem ezt a városrészt. Vittem neki egy fél pár sárga fülbevalót. Annyi pénz volt nálam, és gondoltam, a festőlányok szívesen hordják féloldalasan. Örült neki. Aztán megnéztük a képeit. Szokatlan és értelmezhetetlen érzéssel töltöttek el. A neofaue irányzat alkotásai ötlöttek fel bennem – és valamiféle romantika? Mindez Vörösmarty neve alatt? Andrea évekig zongorázott, hegedült és mindig rajzolt. Alapvetően kedves és nagyon szórakozott. Egy dolog azonban mindig kihozza a sodrából. Amikor azt bizonygatják, hogy szomorú vagy instabil lenne.



LUKÁCS ANDREA
Ego Ballet, 2009,
olaj, vászon,
40 x 50 cm



LUKÁCS ANDREA
Hóvihar, 2009,
olaj, vászon,
118 x 158 cm

Ha valaki ilyesmit említ, akkor nagyon bosszankodik, sőt, kifejezetten tiltakozik. Meglepő élelénységgel és őszinte dühvel utasítja vissza az efféle vádakat. Azt hiszem, jól értem, hogy ő azon kivételes emberek közé tartozik, akik „köszönik szépen”, de jól vannak, sőt, boldogok, sőt, jól szórakoznak. Nem csupán szórakozott. Remélem, hogy szórakozni is fog, és sokat tud majd festeni – azaz énekelni –, ha kap hozzá elég vásznat.

A terem ajtaján, amelyben első találkozásunkkor ült, egy cédulára ez volt írva: Itt nincs kiállítás.

Tihanyi Lajos

Kétszer kettő

Halász Péter Tamás, Szarka Péter:
Partíció_ / Partition_

➔ **acb Kortárs Művészeti Galéria, Budapest**

➔ **2009. október 29 – december 4.**

Baditz Gyula / Bölcskey Miklós:
Fényérzékeny terület / Photosensitive area

➔ **Viltin Galéria, Budapest**

➔ **2009. október 28 – november 28.**

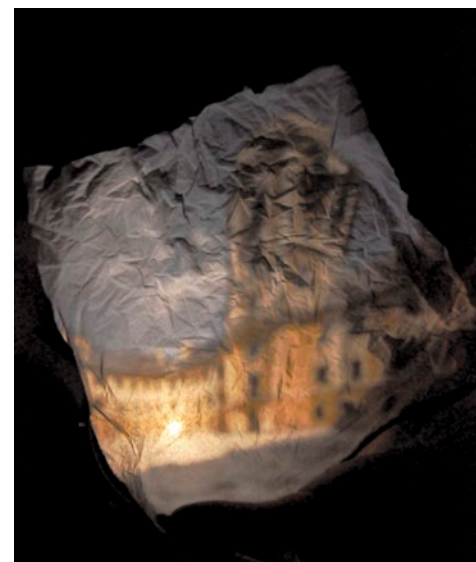
■ Párhuzamokat mindig lehet találni. Két művész közös kiállításán ez egyáltalán nem nehéz feladat. A véletlen azonban úgy hozta, hogy szinte egyszerre, de egymástól teljesen függetlenül nyílt meg két „progresszív-páros” kiállítása is a Viltinben és az acb Galériában. Az alig egyhónapos konstelláció egy érdekes, kettős összevetéseken alapuló játék lehetőségét vetette fel: az egymástól elsöre távolinak tűnő koncepciók között ugyanis rengeteg asszociációs

ugrás és előre nem sejtett egybeesés kínált intuitívan bejárható közös értelmezési tartományt.

A Viltin Galériában kiállító BADITZ GYULA és BÖLCSKEY MIKLÓS a fény misztikus természetének alkímiáját állította a figyelem középpontjába a szobrászat és fényképészet perspektívájából. Eközben a *Partíció* című kiállításon HALÁSZ PÉTER TAMÁS és SZARKA PÉTER a digitális kultúra felől közelítve szembesítette a fogyasztói társadalmat saját ikonjaival és rituáléival. A sík és a tér médiumainak kettőse azonban itt is jelen volt, hiszen Halász installációkkal és objektakkal dolgozik, Szarka pedig a 3D-s szoftverekkel létrehozott virtuális világok képei után ezúttal digitálisan manipulált fotókon fordul szembe a kritika tárgyát képező valósággal. Sok szempontból újdonságot jelent a szürkeárnyalatos munkái valójában talált képek, amelyek azonban csalhatatlanul leleplezik a kortárs valóságunk, társadalmi létezésünk fonákságait, rejtett mintázatait. Ez még akkor is igaz, ha a megörökített tárgyak és jelenetek értelmezésén mindig csavar egyet az eredeti kontextusukhoz képest. Sőt, valójában éppen emiatt működik a dolog.

A premier plánból lekopott és így a beazonosítható környezettől megfosztott koszorúkról például még a felirat is hiányzik. Így, minden kapaszkodó híján, értelmezhetetlen mementókká válnak, még ha egyébként a Hősök terén kerültek is rögzítésre. Erre a megközelítésmódra rímelt az *Idős magyar férfi és turista* (2009) párosa is, amely mintha a Vajdahunyad-várban napról napra kötelezően megszülető zsánerképek közül idézne. A csuklyáját arcába húzó figura a névtelen krónikás mellett akár így egyszerű geg is lehetne, a korábbi gondolatmenetet követve viszont a kortalanság és a mulandóság kettőseire felépített memento moriként is értelmezhető. Hasonló, csendesesen ironikus húrokat penget az *Itató* (2009) sorozat is, amely egy sokak számára meghitt bevásárlóközpont enteriőrt csavar meg, állít a fejét tetejére ezúttal szó szerint: a tótágast álló fotókon a dekorációként a plafonról lógó őszallatok helyet és szerepet cserélnek a pláza-mindennapok résztvevőivel.

A látható világ, a megszokott köztetek „megfordítása”, átalakítása a fotográfiai képalkotás legegyszerűbb módjaival régóta kísérletező BÖLCSKEY MIKLÓS nagy sikerű *Camera Obscura Performance*-ának is fontos eleme. A Viltin Galéria a németországi, jénai performansz (2009) képein és fotódokumentációján keresz-



BÖLCSKEY MIKLÓS
Camera Obscura
Performance
Jena project 9, 2009,
lambda print, 82 x 57cm



BADITZ GYULA
Zahir, 2008, méhviasz,
acél, 50 x 50 x 50 cm



SZARKA PÉTER
Idős magyar férfituristával, Giclée nyomtatás, 80 x 100 cm; © fotó: Rosta József



HALÁSZ PÉTER
Babel, 2009; © fotó: Rosta József

túl mutatta be és foglalta össze ezt az egész világot bejáró public art projektet.¹ Az események központi eleme, fókuszja egy 200 m²-es, speciálisan erre a célra tervezett fekete PVC lepel, Bölcsey ezzel teremt meg a reneszánsz mesterek fekete dobozának 21. századi variánsát. Az eredeti találmány egy iránypontos perspektíváját, kötött nézőpontját a folyamatosan gyűrődő anyagon lévő apró lyukak rendszere modern, sőt posztmodern nézőpontra cseréli.

¹ A *Camera Obscura Performance*-sorozat eddigi állomásai:
2006: PALEO FESTIVAL, (Nyon, Svájc); Royal Art Academy, (Cambridge, Anglia)
2007: Millenáris; Ludwig Múzeum (Budapest); Kepes György Művésztelep (Cönc); Karadeniz Technical University Department of Fine Art (Trabzon, Törökország); Univerzita Mateja Bela (Besztercebánya, Szlovákia)
2008: (New York, USA); MODEM (Debrecen); Mai Manó Ház – Magyar Fotográfusok Háza (Budapest)
2009: Műcsarnok (Budapest); *Crash! Boom! Bau! Festival* (Jéna, Németország); Viltin Galéria (Budapest)

A digitális képeken rögzített tünékeny káprázatot mintha halszemoptikán, a kubisták tereket felbontó és újra összerakó szemüvegén keresztül kapták volna el, de valójában a fényt felfogó trükkös anyagok minden pillanatban változó felületjátéka teremti meg a csodát. Ennek a folyamatnak aktív résztvevői a művész által beinvitált egyszerű utcai önkéntesek is, mivel ők állítják össze ezeknek a felületeknek a közös mozaikját. A sátor „fényérzékeny területében” saját teremtő gesztusukon keresztül csodálkozhatnak rá minden napjaik helyszíneire.

A kettős természetű fény indítja be és kelti életre a másik kiállító, BADITZ GYULA szobrait is, hiszen trükkösen megmunkált fadomborműveinek és -szobrainak (*Táti*, 2009; *Tente*, 2005; *Tentike*, 2003) igazi arcát csak megfelelő megvilágítás mellett láthatjuk és ismerhetjük meg. Az alig milliméteres szintkülönbségekre felépített *Ha* (2006) felületén a parádésan beállított világítástechnika segítségével meglepő mélységek és domborulatok jelennek meg. Monumentális perspektívája közellépésre készíti a látogatót, aki hitetlenül megegyti a szemét, hogy megértse az illúzió természetét, amelylyel szembe került.

A zárt rendszerek fény számára való megnyitásával megszülető *Arrakis* (2009) és *Harkonnen* (2009) ugyanígy arra csábít, hogy beléjük pillantsunk és felfedezzük rejtett lényegüket. Ezekkel a kiállítópartnerei által készített *Teremtő tér* (2002) gömbjeire konkrétan reflektáló alkotásokkal Baditz a tudomány-fantasztikus irodalom közegeiből merítve felel azoknak, akik korábbi munkái alapján továbbra is egy az alkímia és a misztikum köré épített skatulyában próbálnák tartani őt. Nem mintha egyébként nem lennének varázslatosak a *Zahír*hoz (2008) hasonló munkái, hiszen méhviaszból és különböző fémes adalékanyagok titkos keverékéből kiképzett felületük valóban életre kel. A posztamensként és keretként egyaránt szolgáló szerkezet melege felolvasztja az eredetileg szilárd anyagot, amely azonban nem csak egyszerűen halmazállapotot vált: a trükkös keverék mélyében zajló áramlatok is tisztán kirajzolódnak és táncba kezdenek. A hő hatására folyamatosan átalakuló és mozgásban maradó anyag hullámainak vonulása, a fehérek aranyáig lényegülése hosszú percekre képes rabul ejteni a tekintetet. Érthető, hiszen az áramlástan szakemberek segítségével kifejlesztett anyagon alapuló műalkotás a Brewster-féle kaleidoszkóphoz² hasonlóan mikro- és makrokozmoszok egész sorát idézi fel minden egyes pillanatban.

Különös véletlen, de HALÁSZ PÉTER TAMÁS szintén az intézményesült tudomány segítségét vette igénybe a hőtani ismereteket kihasználó *Forró tornyai* (2009) elkészítéséhez. A számítógépekből ismert heat pipe technológiából kiinduló fémlamellás hűtőszervezetek a Chrysler Building és az Empire State Building ikonikus épületeitől kölcsönzik formájukat. Az értelmetlen túltermelés és felpörgetett fogyasztás szimbólumaként a valódi felhőkarcolók energia-pazarlását utánozzák, ahogy az alattuk működő villanyrezsók hőjét folyamatosan elnyelik és semmissé teszik.

A kiállításnak címet kölcsönző *Partíció* sorozat az információs társadalom féltési és szertartásai iránti szinte vallásos rajongását fokozza, nagyítja fel kritikai élel. A nyomtatott áramkörök a gótika filigrán ötvösmunkáit idéző ereklyetartóvá állnak össze egy halott szent ujját helyettesítő pendrive maradványai köré, miközben a szakrális hatást a – csak egy irányban átlátszó – detektív-tükrök teremtette megsokszorozott, végtelen tér illúziója csak tovább fokozza. A számítógépes kultusz egy másik relikviája a – berendezéseiket saját ízlés és elképzelés alapján átalakító és módosító – modding kultúrából táplálkozó *Bábel* (2009), amely egy működő számítógépes konfigurációt foglal magában. A felmagasztosult mini PC saját operációs rendszerével és még mindig aktív ki- és bemeneteivel eredeti funkciójában is megállná a helyét. A kettős természetű mű munkaeszköz és műtárgy mibenlétére kérdez rá, miközben a digitális világ és a képzőművészet határait gyengéd gesztussal simítja el. Így generál újabb termékeny gondolatokat, mint minden váratlan asszociációkra felépített kapcsolatrendszer.

A kiállítások közötti egymásra vonatkoztatások gondolatkísérletéből is hasonló, véletlenszerű háló alakulhatott ki, amelynek ez az írás csupán csak az egyik lehetséges bejárását tükrözi, hiszen minden egyes látogató megtalálhatja saját kognitív útvonalt. Meglehet, véletlenszerűen, de a kétszer két művész a kritikai és az értékteremtő művészi szemlélet kettősének ideiglenes, meglepő és inspiráló összhangzatát teremtette meg.

² Sir David Brewster (1781-1868) skót fizikus, a kaleidoszkóp feltalálója

A gyík halála

Moizer Zsuzsa: *Tigrisek és más történetek*

☛ Deák Erika Galéria, Budapest

☛ 2009. november 28 – 2010. január 16

■ A *Tigrisek és más történetek* című kiállítás jelentős állomás MOIZER ZSUZSA festészetében, hiszen az itt bemutatott anyag egyszerre értelmezhető az eddig megtett út összegzésként, de egy új képi világ megjelenéseként is. A fiatal művész korábbi munkásságát szenzibilis eszközökkel kidolgozott „én-festészet” jellemezte, mely eleinte önarckép-sorozatokból, később különböző állati, illetve mitológiai motívumokból építkezett. Ez az én-poétika azonban nem reflektálatlan vallomásszerűt jelent, hanem egy olyasfajta törekvést, ami a privát történetek világát a személyesség peremhelyezetei felől bontja le és építi újra. A tárlat címe az angolszász elbeszélőművészet hagyományaira (and other stories...) utal, míg a központi képsorozat – az *Egy nyár tizenöt állomása* – a naplóirodalom kontextusát hívja elő. Mindez a képek felerősítő narratív dimenziójára irányítja a figyelmet, ami új jelenség, hiszen a festő korábban sokkal inkább az iteratív motívumképzést részesítette előnyben. Az iterációval kialakított sorozatokban a mutálódó testek-figurák horizont nélküli térben jelentek meg, míg az új képeket a mindent átható kék szín egységesíti. A hideg kétség egyszerre háttér és a megjelenő testeknek tartást kölcsönző szubsztancia. Olyan szervezőelem, ami „világot” épít a jeleneket fölél-köré. Ez a kiterjedés *benső világtér* – ami nem a tiszta bensőségeség alakzatait jeleníti meg, de nem is valamilyen valóságvágyat érvényesít – egy olyan fikciós mezőt hoz létre, melyben Én és Másik, szubjektum és objektum elválaszthatatlanul „összeíródik”. A kék birodalmat különböző állati (tigris, nyúl, kutya, madár), valamint emberi lények népesítik be. Az ábrázolást a művészre jellemző nyugtalanító dekorativitás határozza meg. A dekorativitás ebben az összefüggésben ellentmondásos mimikri, hiszen az alakok puha megfestettsége egyfajta esztétikai otthonosságérzetet hoz létre, melyet a nézői tapasztalás gyanútlanul élvez, ugyanakkor a motívumválasztás és -kombinálás bizarr logikája mindig „megfertőzi”

MOIZER ZSUZSA
Madarak, 2009; © fotó: Rosta József



az összhatást – feszültséggel teli szépséget ajándékozva a festményeknek. Az otthonos otthonlanságot az állandó kék szín is erősíti, ami az alakformálásra korábban jellemző hússzíneket váltja fel. Így válnak a kék-fehér alakok testtelenné, de nehézzé is egyszerre – mintha egy víz alatti tenyészet gravitációjának engedelmessé válnának. Az élénkpiros szájak szinte „rávérzenek” az arcokra, elnémítva, de fel is izgatva a látványt. A piros elnémítás több képen is visszatér, legfinomabban a *Piros virág* című munkán, ahol a vörösvirág egy emberi törzsből nő ki fej gyanánt. De az alakokon többször felbukkanó régies gallér – mely a festmények művészettörténeti beágyazottságát jelzi – ugyancsak értelmezhető nyaki sebet rejtő orvosi kötéstként. Ezek a finom jelek az erőszak felfüggesztett jelenlétét sugallják, miközben a kibeszélés, a megváltó gyónás művészi lehetetlenségét mutatják fel.

A személyesség újrafogalmazásának igénye felől nézve az állatmotívumok is új értelmet nyernek. Moizert már régóta foglalkoztatja a különböző létezési szférák közti ingadozás, hiszen már az *Állat ego* című 2007-es kiállítása² is a női és állati test egymásba olvadását járta körül. A kiszámíthatatlan fúziók a mitológiai metamorfózisok világát idézték meg, de a létezés nyitottsága helyett a női test elidegenedését közvetítették. A *Tigrisek és más történetek* festményein az állatok legtöbbször elkülöníthetők az emberi figuráktól, de mégis hasonló szerepet töltenek be, mint korábban, vagyis a szubjektum *mitopoétizálásáért* felelősek.³ Ezalatt azt értem, hogy az állatalakok az *Én határfogalmi*, általuk teremtetők meg a szubjektum és annak „története”. A magánmitológia félrevezető kifejezés, hiszen egy rezervátumszerűen működő bensőség képzetét kelti, mely szimbolikus úton „vetíti ki” történetét. Moizer esetében talán helyesebb úgy fogalmazni, hogy a személyesség illúziója a mű személytelen effektusaként jön létre, vagyis nincs előre adott tragikus történet, minden a képpel szemben, a képben dől el. Ennek a működésnek a legsikerültebb eredménye a kiállítás főműveként is értékelhető *Kivégzés*.

A nagyméretű festményen három – a mélység nélküli kék térben lebegő – figurát lehet megkülönböztetni. A festmény bal oldalán egy meztelen, hátratt-kötött kezű, férfi nemi szervét fedetlenül hagyó, gyíkfejű lény áll. Az állati fej elválik a törzstől és felelte „úszik”, a kép jobboldalán megjelenő arctalan fantom kardjával metszi le a testről. A két főalak mellett-alatt, a mű centrumában, egy meztelen női figurát láthatunk, amint fejét elfordítva a jelenettől, tekintetét a nézőre szegezi. A *Valaki naplója* (2009) rajzszorozatban⁴ található *A gyík kivégzése* című kép, mely a festmény előtanulmányaként fogható fel. Erről a kis rajzról még hiányzik a meztelen nő.

Moizer poétikájának egyik „ideológiai” eleme a női áldozatvállalás konstrukciója. Ez a motívum szerencsére legtöbbször nem direkt és politikus módon jelenik meg, hanem beágyazódik a festmények pseudo-személyes mitológiájába. A *Kivégzés*ben megfordulnak az erőviszonyok, és az erőszak a férfi jelölket hordozó gyíkemberre irányul. Az akció azonban kísérletiesen valószerűtlen, ugyanis a fejét vérvész nélkül levágni, és a testrészt baltós vitalítással lebeg tovább a kék éterben. A jelenet tehát nem pusztán destrukció, hanem *leleplezés*: az állati „maszk” eltávolítása – ugyanakkor elnémítás, vagyis a valóság tagadása. Ennek az ellentmondásos mozgásnak a megtestesítője maga a gyík-motívum is, hiszen a lény egy olyan elevenség megtestesítője, amit nem lehet „kasztrálni”, hiszen mindig újránőveszti magát, akár a mitológiai hidra. A jelenet még így is túl plakátszerű lenne, de a kész képen elhelyezett nőalak (ami valójában a művész önképe) átrendezi a festmény működését.

A nőalak reflexív keretbe helyezi a lefejezést, ugyanis lehetővé teszi, hogy „álomképként” tekintsünk a kivégzésre. Ez eltávolítás azonban nem teljes, mert a figura – testtartása alapján – egyszerre van kívül és belül az akción. A nézőre irányuló tekintet olyan szívóerővel bír, ami a nem engedi meg, hogy kívülről, ideológiai „csomagba” pakoljuk a látványt. Amit látunk, fikció és valóság-effektusok állandó ingadozásaként írható le. Ezt azzal is felerősíti a művész, hogy „saját” testét komponálja a festménybe, ami látszólag a valóságos szintet erősíti, de a főjelenet víziója és a közvetlenségnek ez a véglete kölcsönösen felfüggesztik egymást. Férfinezőként a női akt erotikus kisu-gárzása a legnyugtalanítóbb. Az intimitás és tárgyiasítás radikális keveréke azonban ahelyett, hogy kiszolgáltatná, „megalázza” és önreflexióra kényszeríti a voyeur-teknitett.

1 A legszorosabb kapcsolat El Greco arcképeivel áll fenn.

2 Moizer Zsuzsa: *Állat ego*. Liget Galéria, Budapest, 2007. máj. 31 – jún. 28.

3 Vö. Hans-Georg Gadamer *Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien* (1967) GW Band 9. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen 1993. 289–305. Gadamer ebben a szövegben a teológus Rilke-recepciót kritizálja, és a *Duinói elégiák* angyalalakjait próbálja a költői szubjektum határfogalmaiként megközelíteni. A rilkei kontextus Moizer esetében is releváns lehet, ahogy erre az *Angyal van* című kiállítás (2005) megnyitószövegében Radnóti Sándor is kitér.

4 A kiállításához készített vázlatok gyűjteménye vö.: <http://www.moizer.hu/hun/gallery/59/>

A kiállítás egyik legnagyobb erénye a következetesség. A festő úgy képes *konceptuálisan személyes* lenni, hogy nem esik bele sem a kontrollálatlan önkifejezés, sem az ideológiai tervezetek csapdájába. Ebben a kék birodalomban nincsenek egyszerű válaszok – minden alárendelődik annak a delejes örvénylésnek, ahogy a legsajátabb beleomlik a személytelen idegenségbe. A „privát” tragédia tehát attól válik esztétikai eseménnyé ezekben a képekben, hogy a gyónás csak önmagát felszámolva történhet meg, hiszen a gyík is épp attól válik halhatatlanná, hogy kivégzése berekeszthetetlen.

MOJZER ZSUZSA

Kívégzés, 2009; © fotó: Rosta József



Polyák Levente

Az utca felértékelődése

Né dans la rue: Graffiti

📍 **Fondation Cartier, Párizs**

📅 **2009. július 7 – 2010. január 10.**

■ Ha valaki még bizonytalan lett volna abban, hogy a graffiti művészet vagy sem, akkor az elmúlt két év végleg eloszlatta ezirányú aggályait. Miközben a graffiti már évek óta szerepel a kisebb galériák és kulturális központok tereiben, az némileg újdonság, hogy olyan meghatározó, kánonteremtő művészeti intézmények is falaikra engedik, mint a londoni Tate Modern vagy a párizsi Grand Palais és Fondation Cartier, ráadásul kizárólag a graffitinek szentelt retrospektív kiállítások formájában.

2005-ben a brit graffitiművész, BANKSY még illegálisan akasztotta fel képeit a MOMA falaira, de 2008 februárjában, a Bonhams aukciós ház első street art árverésén már 200 ezer font fölött adta el egyes képeit. Ha a Tate Modern Temzére néző homlokzatain 2008 májusa és augusztusa között „nyitva tartó” Street Art kiállítás a nagy intézményeknek a graffiti irányában történő nyitását szimbolizálta, akkor a 2009 márciusa és májusa között a párizsi Grand Palais-ban az Alain-Dominique Gallizia magánygyűjteményéből szervezett TAG kiállítás már a graffitiművek megrendelői piacának megszilárdulását jelezte.

„Mi értelme mindezek után egy újabb nagy graffitikiállítást rendezni?” – sokaknak ez volt az első reakciója a Fondation Cartier kiállításának hirdetései látán. Szerencsére a *Né dans la rue – Graffiti* nem a megszokott irányból közelít a graffiti jelenségéhez. A kiállítás abba a sorozatba illeszkedik, amelyben a Fondation nem egyes művészek, hanem társadalmi és kulturális jelenségek evolúciójának bemutatását tűzte ki céljául. A 2007-es *Rock'n'Roll 39-59* az azonos nevű zenei műfaj és mozgalom korai történetét mutatta be, összefüggésben a társadalmi változásokkal, amelyeket ez jelzett és generált. A 2008-as *Terre natale, Ailleurs commence ici* pedig Paul Virilio filozófus és Raymond Depardon fotográfus-filmes – talán a francia intellektuális skála két ellenkező végpontjának – közös produkciója, a globális migrációs tendenciákat a helyek, valamint a vándorló emberek és pénzüsszegek szemszögéből elemző kísérlet volt.

Hasonló antropológiai és kultúratudományi kíváncsiságból táplálkozik a *Graffiti* kiállítás, és ez a megközelítés menti meg a tökéletes érdektelenségtől. Ahelyett, hogy a kortárs művészet vagy design egyik irányzataként kezelnék a graffiti, a kiállítás kurátorai, LEANNE SACRAMONE és THOMAS DELAMARRE a műfaj eredetének, kialakulásának és fejlődésének bemutatására tesznek impozáns kísérletet. A Tate és a Grand Palais helyspecifikus megrendeléseivel szemben itt csak az anyagok egy része készült kifejezetten a kiállításra; az 1970-es és 80-as évekből származó dokumentumok és ereklyék az eredetiség auráját kölcsönzik a kiállításnak, és paradox módon ez a klasszikus múzeumi élmény teszi érdekesebbé ezt az összeállítást, mint a graffiti többi feldolgozását.

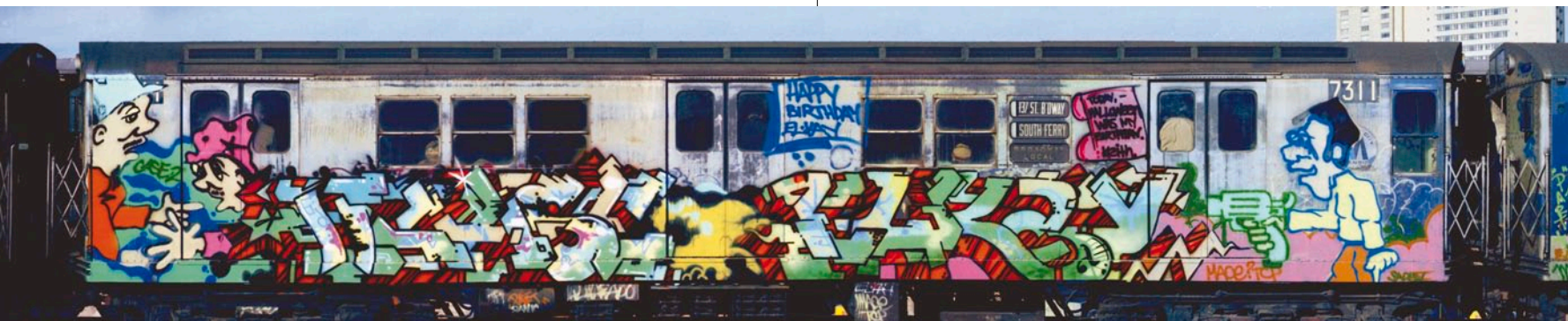
Mit látunk a kiállításon? Természetesen elsősorban festményeket: a falra, vászonra vagy más anyagokra készült graffitiket, továbbá vetítve rekonstruált rajztechnikákat, lézerrel a levegőbe rajzolt tageket. Látunk azonban fotókat és filmeket is, az utcai művészet mozgalmának kulcsdokumentumait. Olvasgatunk interjúkat, amelyek a műfaj korai művelőivel készültek, vagy a graffiti első tudományos megközelítéseinek részleteit, például Jack Stewart klasszikus tanulmányából.¹ De találunk tárgyakat is, hétköznapi használati tárgyakat, amelyek a hőskor graffiti hadműveletei során kerültek bevetésre, vagy egyszerűen csak tanúskodnak az illegálitás mára klasszikussá vált pillanatairól. Az imént dicséret múzeumi élmény karikatúrája a Metropolitan Transportation Authority, a New York-i közlekedési vállalat fényviszaverő egyenruhájának vitrinben kiállított példánya, amit a nevezetes SEEN viselt, amikor időnként metró-remizekbe surrant be, hogy ott nyugodtan lefesse a metrószerelvényeket. Az autentikus érzetet fokozandó, találunk még jegyzetfüzeteket – ún. *blackbook*-okat –, amelyek az utcaművészeti alkotás születésének módszereiről és pszichológiájáról árulkodnak.

A graffiti pszichológiáját jól ismerjük: számtalan tanulmány szól az utca művészetéről mint az önmegjelenítés, a területkijelölés eszközeiről, amely egyes csoportok társadalmi láthatatlanságára a szimbolikus láthatóság orvosságát kínálja. A graffiti személyes politikáját, a tiltott és éppen ezért kívánatos tevékenység elterjedését hasonló elgondolások mentén szokták tematizálni. A graffiti intézményi politikája azonban kevésbé bemutatott, ezért számtalan izgalmat rejt:

¹ Jack Stewart: *Subway graffiti – An aesthetic study of graffiti on the subway system of New York City, 1970-1978*. NYU, 1989.

New York, 1973[1], 2009 © Jon Naar





Kase 2[1], 1980; © Henry Chalfant

a Fondation Cartier kurátorai elég nagy távolságot tartanak a graffitit mozgalmától ahhoz, hogy azt egy szubkultúráként megszilárduló, de különböző kulturális szférákban a helyét kereső kulturális jelenségként tudják bemutatni.

A graffitit mozgalmának „eredeti” dokumentumaiból nem csak egy kortárs tendencia körvonalai rajzolódhatnak ki, de az utcaművészet kultúrtörténete is kibontakozik, különösen a művészethez és a divathoz való viszonylatában. Egyik-másik dokumentum revelatív erejű: az 1970-es évekből származó, a falakon megjelenő ismeretlen feliratokra és rajzokra reagáló újságcikkek, a velük egykorú archívumok, valamint JON NAAR, MARTHA COOPER vagy FLINT GENNARI dokumentarista fotói sokat elárulnak a tagre és graffitire irányuló korabeli tekintet természetéről, és lehetővé teszik a kor befogadói horizontjának rekonstruálását.

A kiállítás részét alkotó filmek, a mozgalom klasszikusai is hozzájárulnak ehhez a rekonstrukcióhoz: miközben az 1982-es, *Charlie Ahearn* által rendezett és FAB FIVE FREDDY-t, LEE QUINONES-t, a ROCK STEADY CREW-t, a COLD CRUSH BROTHERS-t, PATTI ASTOR-t, SANDRA FABARA-t és GRANDMASTER FLASH-t felvonultató *Wild Style* a graffitit és a hip-hop önmegjelenítését és kulturális pozicionálását szolgálták, az 1983-as, Tony Silver és Henry Chalfant rendezte *Style Wars*-ban egymás mellett beszélnek Ed Koch polgármester, rendőrök, művészetkritikusok, járőrelők, a közlekedési vállalat dolgozói, breakdance táncosok és graffitisek, így feltárva a születésben lévő tag-hez és graffitihöz kötődő képzetek sokaságát.

A graffitit nagy múzeumokba kerülése egy hosszú, a láthatóság és elismertség irányában haladó folyamat vége; ezt az intézményesülési folyamatot követhetjük nyomon a kiállításban. A sok más városban is jelen lévő „falra írás” először a pénzügyi csőd hatására érkező, 1960-as évek végi New York elszegényedett negyedeiben vált „emergens” jelenséggé, ahonnan a tag különböző formái viharos gyorsasággal terjedtek el a város minden kerületében. Az 1970-es évek elejétől kezdve a nagyobb láthatóság érdekében a taggerek egyre inkább a metrókocsikat célozták meg felirataikkal majd festményeikkel. Az 1974-ben febukkanó „whole-cars”, a teljes egészében átfestett metrókocsik a dekandens New York-i városi táj vizuális ikonjai lettek, ahogyan egy-egy magasban futó vonal sínein áthaladva több kilométeres körzetben láthatóvá váltak, magukkal szállítva festőiknek a beavatottak számára felismerhető névjegyét.

A graffitit intézményesülése több különböző kulturális dinamizmus együttműködésének eredménye. Hasonlóan a korai loftlakásokhoz, amelyek elterjedése egy átalakulóban lévő művészeti szcénát életmódkísérletének (és az épp ilyen életmódkísérletekbe befektetni kész ingatlanszakma találkozásának) köszönhető, a graffitit és a hozzá kapcsolódó hip-hop kultúra elfogadottsága is a képzőművészeti szcénát és a kibontakozóban lévő kultúrapiar kölcsönhatásában teremtődik meg. Az 1970-80-as évek New Yorkja az egymással szoros kapcsolatba kerülő szubkultúrák laboratóriuma, ahol az egyes gondolatok és motívumok személyes találkozásokon és eseményeken keresztül szóródnak szét a művészet, a zene és a divat színterein, és termékenyítik meg azokat.

Bár az utcán született, a graffitit néhány éven belül művészeti galériákban találja magát: az 1978-ban a Bronx-ban STEFAN EINS által alapított La Fashion Moda galéria és az 1981-ben a Lower East Side-on Patti Astor által nyitott Fun Gallery az elsők, akik Lee, DONDI, Fab Five Freddy, FUTURA, LADY PINK, CRASH, DAZE és más úttörő „writerek” munkáit a művészeti világba – és a piacra – emelik. A graffitit mozgalmát nem csak JEAN-MICHEL BASQUIAT és KEITH HERING idejekorán kanonizált munkásságát inspirálta, de kinőve a New York-i szubkultúrák kereteit, felbukkant a Blondie, a Clash vagy a Sex Pistols videóklipjeiben is. Bár intézményesülése egy darabig együtt zajlott a hip-hop kultúrával, a graffitinek gyorsabban sikerült átlépnie a magaskultúra küszö-

bét, mint zenei megfelelőjének: az elsőnek tekintett, 1973. augusztus 11-én a bronx-i 1520 Sedgwick Avenue alagsorában tartott hip-hop esemény szervezői – köztük a műfaj feltalálója, D.J. KOOL HERC – évek óta sikertelenül dolgoznak az épület műemlékké nyilvánításán.

A graffitit tehát végérvényesen megérkezett a nagy művészeti intézményekbe. A *Né dans la rue* nem szándékozik rekonstruálni ezt a folyamatot, de részletes dokumentációjával kapaszkodókat ad annak megértéséhez, feltárva egy forma terjedésének kulturális és térbeli mintázatait. A történeti-kultúratudományi igényű összeállítás a kiállítás kortárs darabjait is más színben tünteti fel: a korábban önkényesnek tűnő formák egy művészet-történet részeivé válnak, társadalmi perspektívával, történetiséggel, előzménnyel ruházódnak fel. Hogy ez a történet mégis nyitva maradjon, a kijárat melletti vásznon futó filmek között egy igen magával ragadó darabra találunk, amely az egyetlen olyan kiállítás, amely a graffitit művészet-létére vonatkozó elköpottatott kérdést újszerűen tudja feltenni. JOAO WAINER és ROBERTO T. OLIVEIRA, São Paulo-ban élő újságírók évek óta követik a „pixação”, egy brazil graffitit irányzat műveleit. Filmjük, a *Pixo* több éven keresztül forgatott dokumentumfilm a picadore-okról, akik 2008-ban nem csak a Belas Artes, São Paulo privát művészeti egyetemének diplomaosztóját támadták meg, de a város első számú street art galériáját, a Choque Cultural-t is, amelynek falait – beleértve a kiállított rajzokat és festményeket is – telefűjték rajzaikkal. A picadore-ok akciója tekinthető az utcai művészet kommercializációja elleni merényletnek, ahol a graffitit művészeti intézményekbe kerülését ezúttal nem a kultúraörök, hanem az utca kritikája éri. Az a tény azonban, hogy Wainer és Oliveira filmjével a pixação is egy kiállítás részeként szerepel, azt mutatja, hogy a falra írás semmilyen formája sem kerülheti el a művészetté válást.

Stalingrad, Paris, 1985[1].. © Henry Chalfant



Current Exhibition

[Future Exhibitions](#)

[Past Exhibitions](#)

[Artists](#)

[News](#)

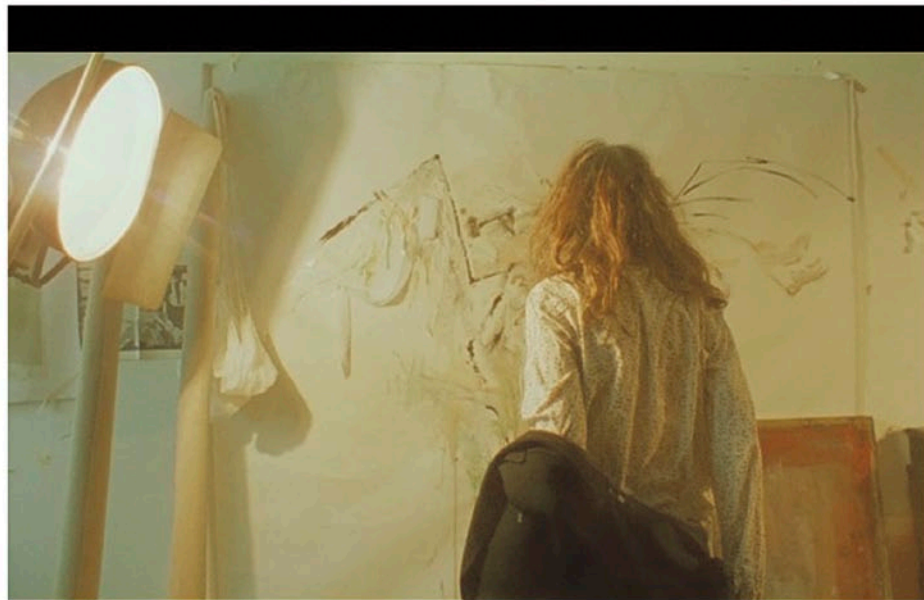
[Contacts](#)

[Catalogues](#)

**Patti Smith and Steven Sebring
Objects of Life**

January 6 – February 6, 2010

Exhibition Extended – February 13, 2010

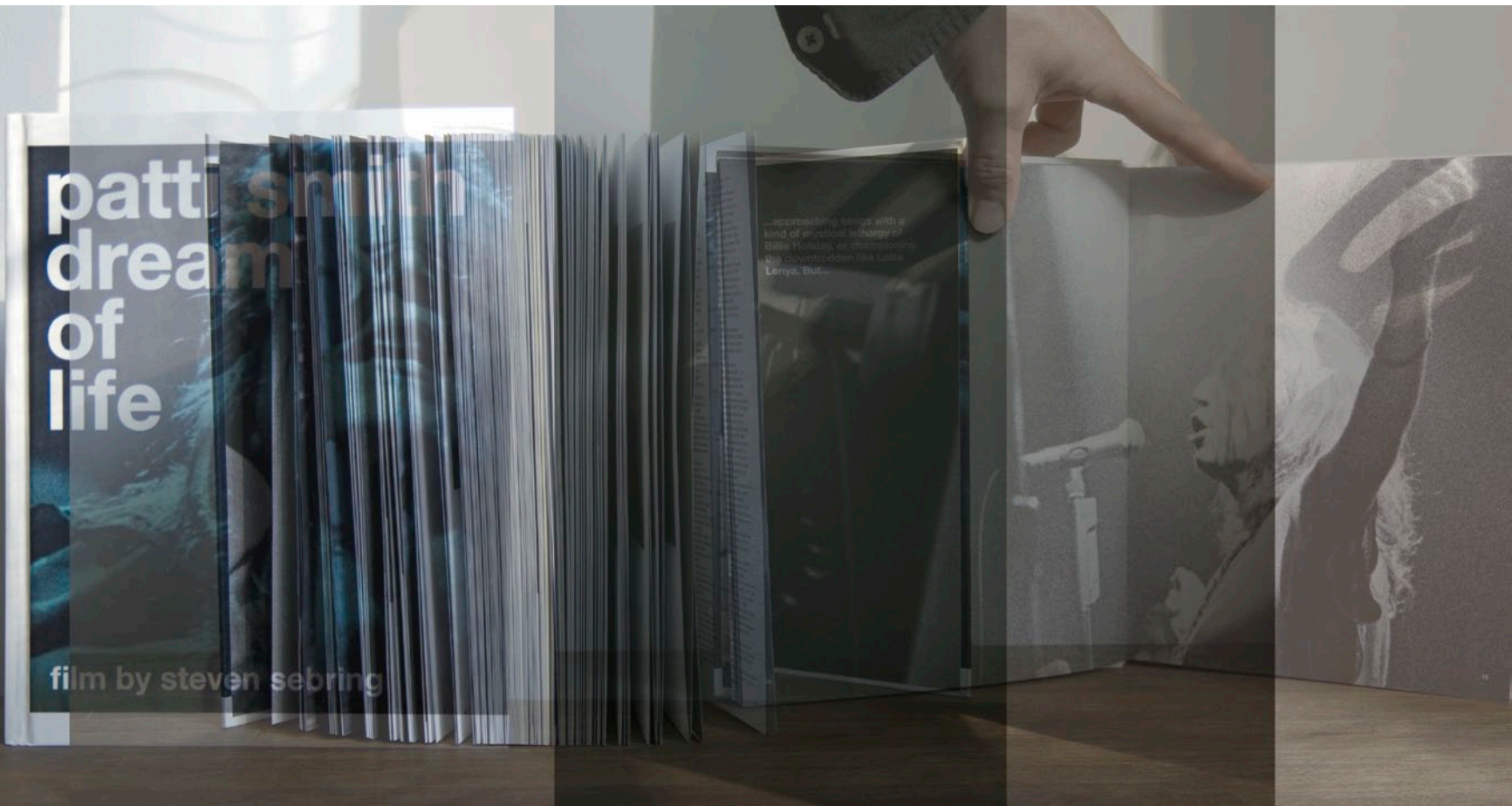


Steven Sebring, Patti in painting studio, NY, NY 2004, film still (Patti Smith: Dream of Life 2008), archival pigment print, 36 x 21 1/2 inches

[Press Release](#)

ROBERT MILLER GALLERY

524 WEST 26TH STREET NEW YORK CITY 10001 PHONE 212.366.4774 FAX 212.366.4454



Changing Channels – Art and television
 ● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
 www.mumok.at
 BÉCS
 2010. 03. 05 – 06. 06.

Thomas Bernhard and the theatre: Salzburg and Vienna
 ● ÖSTERREICHISCHE THEATERMUSEUM
 www.khm.at/en/austrian-theatre-museum/
 BÉCS
 2009. 11. 09 – 2010. 07. 04.

Pictures about Pictures
 ● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
 www.mumok.at
 BÉCS
 2010. 03. 26 – 10. 03.

Belgium

COLLECTION XXIV: europalia. china
 ● MUHKA
 www.muhka.be
 ANTWERPEN
 2009. 09. 11 – 2009. 02. 21.

GAGARIN The Artists in their Own Words
 ● STEDELIJK MUSEUM VOOR ACTUELE KUNST (S.M.A.K.)
 www.smak.be
 GENT
 2009. 12. 04 – 2010. 03. 14.

Rinko Kawauchi
Transient Wonders, Everyday Bliss – Photography, Video and Slides 2001-2009
 ● ARGOS VZW CENTRE FOR ART AND MEDIA
 www.argosarts.org
 BRÜSSZEL
 2010. 02. 02 – 03. 17.

ANIMISM
 ● MUHKA, EXTRA CITY KUNSTHAL ANTWERPEN
 www.muhka.be
 ANTWERPEN
 2010. 01. 22 – 05. 02.

Le Fabuleux Destin du Quotidien
 ● LE MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS
 www.mac-s.be
 SITE DU GRAND-HORNU
 2010. 02. 07 – 05. 23.

Csehország

The StB Registry of Persons of Interest
 ● DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART)
 www.doxprague.org
 PRÁGA
 2009. 11. 12 – 2010. 02. 28.

Kristof Kintera
A Bigger Problem Than Yours
 ● JIRI SVETSKA GALLERY
 www.jirisvestka.com
 PRÁGA
 2010. 01. 14 – 03. 06.

Herbert Tobias (1924-1982)
 ● GALERIE RUDOLFINUM
 www.galerierudolfinum.cz
 PRÁGA
 2010. 01. 14 – 03. 28.

Chelsea Hotel: The Ghosts of Bohemia
 ● DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART)
 www.doxprague.org
 PRÁGA
 2009. 12. 04 – 2010. 03. 29.

Michael Najjar
 ● DVORAK SEC CONTEMPORARY
 www.dvoraksec.com
 PRÁGA
 2010. 02. 03 – 04. 09.

ZDENĚK SÝKORA 90
 ● MĚSTSKÁ KNIHOVNA (MUNICIPAL LIBRARY)
 www.ghmp.cz
 PRÁGA
 2010. 02. 12 – 05. 09.

Dánia

Jepp Hejn
Sense City
 ● AROS AARHUS KUNSTMUSEUM
 www.aros.dk
 ÅRHUS
 2009. 10. 09 – 2010. 02. 23.

Per Kirkeby
 ● GALLERI BO BJERGGAARD
 www.bjerggaard.com
 KOPPEHÁGA
 2010. 01. 27 – 03. 27.

I-Lands
 ● BRANDTS EXHIBITION COMPLEX
 http://uk.brandts.dk
 ODENSE
 2009. 09. 18 – 2010. 04. 11.

Sigmar Polke
Works from a decade
 ● GALLERI BO BJERGGAARD
 www.bjerggaard.com
 KOPPEHÁGA
 2010. 01. 27 – 04. 24.

Pipilotti Rist
Homo sapiens sapiens
 ● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST
 www.louisiana.dk
 HUMLEBÆK
 2010. 01. 07 – 04. 25.

Finnország

Tracking traces
 ● KIASMA
 www.kiasma.fi
 HELSINKI
 2009. 03. 27 – 2010. 02. 14.

FINLANDIA 200 – Finnish Portraiture 1809-2009
 ● TAIDEMUSEO MEILAHTI
 www.taidemuseo.fi
 HELSINKI
 2009. 11. 13 – 2010. 02. 14.

Abdel Abidin
 ● KIASMA
 www.kiasma.fi
 HELSINKI
 2010. 02. 12 – 04. 25.

Franciaország

The 3rd edition of Monumenta: Christian Boltanski
 ● GALERIES NATIONALES DU GRAND PALAIS
 http://www.grandpalais.fr
 PÁRIZS
 2010. 01. 13 – 02. 21.

Marnie Weber
Forever Free, The Cinema Show: A Film Retrospective and Installations
 ● MAGASIN – CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAINE GRENOBLE
 www.magasin-cnac.org
 GRENOBLE
 2010. 02. 03-tól

Sarah Moon
 ● LA MAISON EUROPÉENNE DE LA PHOTOGRAPHIE
 www.mep-fr.org
 PÁRIZS
 2010. 02. 02 – 03. 07.

Soulages
 ● CENTRE POMPIDOU
 www.centrepompidou.fr
 PÁRIZS
 2009. 10. 14 – 03. 08.

Christian Boltanski
Après
 ● MAC/VAL (MUSÉE D'ART CONTEMPORAINE DU VAL-DE-MARNE)
 www.macval.fr
 VITRY-SUR-SEINE
 2010. 01. 15 – 03. 28.

Elliot Erwitt
Philippe Bordas
 ● LA MAISON EUROPÉENNE DE LA PHOTOGRAPHIE
 www.mep-fr.org
 PÁRIZS
 2010. 02. 02 – 04. 04.

Robert Doisneau
 ● FONDATION HENRI CARTIER-BRESSON
 www.henricartierbresson.org
 PÁRIZS
 2010. 01. 13 – 04. 18.

Loris Cecchini
Dotsandloops
 ● MUSÉE D'ART MODERNE SAINT-ÉTIENNE MÉTROPOLE
 www.mam-st-etienne.fr
 SAINT-ÉTIENNE
 2010. 02. 06 – 04. 18.

vinyl, disques et pochettes d'artistes, la collection Guy Schraenen
 ● MAISON ROUGE
 www.lamaisonrouge.org
 PÁRIZS
 2010. 02. 19 – 05. 16.

Chile: behind the scenes
 ● ESPACE CULTUREL LOUIS VUITTON
 www.louisvuitton.com/
 espaceculturel
 PÁRIZS
 2010. 02. 19 – 05. 19.

Erró
50 years of collages
 ● CENTRE POMPIDOU
 www.centrepompidou.fr
 PÁRIZS
 2010. 02. 17 – 05. 24.

Lisette Model
Esther Shalev-Gerz
 ● JEU DE PAUME – SITE CONCORDE
 www.jeudepaume.org
 PÁRIZS
 2010. 02. 09 – 06. 06.

Gilles Saussier
Le Tableau de chasse
 ● LE POINT DU JOUR
 www.lepointdujour.eu
 CHERBOURG-OCDEVILLE
 2010. 03. 06 – 06. 06.

Ben Retrospective
 ● MUSÉE D'ART CONTEMPORAINE DE LYON
 www.moca-lyon.org
 LYON
 2010. 03. 03 – 07. 11.

Hollandia

Photography – in reverse
 ● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM
 AMSTERDAM
 www.foam.nl
 AMSZTERDAM
 2009. 11. 27 – 2010. 02. 21.

The Ouborg Prize 2009: Justin Bennett
 ● GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG
 www.gemeentemuseum.nl
 HÁGA
 2009. 10. 31 – 2010. 02. 28.

Edward Burtynsky
Oil
 ● HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY
 www.huisarseille.nl
 AMSZTERDAM
 2009. 11. 28 – 2010. 02. 28.

Olivier Jobard
Kingsley's Crossing
 ● NEDERLANDS FOTOMUSEUM
 www.nederlandsfotomuseum.nl
 ROTTERDAM
 2010. 01. 09 – 03. 07.

Alexander Rodchenko
Revolution in Photography
 ● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM
 AMSTERDAM
 www.foam.nl
 AMSZTERDAM
 2009. 12. 18 – 2010. 03. 17.

Elizabeth Peyton
Live Forever
 ● BONNEFANTENMUSEUM
 www.bonnefanten.nl
 MAASTRICHT
 2009. 10. 18 – 2010. 03. 21.

Made in Holland / Dutch Inventions
 ● ROTTERDAM KONSTHAL
 www.kunsthal.nl
 ROTTERDAM
 2009. 12. 19 – 2010. 03. 21.

Nicholas Nixon
The Brown Sisters
 ● NEDERLANDS FOTOMUSEUM
 www.nederlandsfotomuseum.nl
 ROTTERDAM
 2010. 01. 09 – 03. 28.

Lawrence Weiner
Dicht Bij
Surplus Value
 ● BAK, BASIS VOOR ACTUELE KUNST
 www.bak-utrecht.nl
 UTRECHT
 2010. 01. 23 – 03. 28.

German Expressionism 1905-1913
 ● GRONINGER MUSEUM
 www.groningermuseum.nl
 GRONINGEN
 2009. 12. 13 – 2010. 04. 11.

Portscapes
Divided Divided
 ● NETHERLANDS ARCHITECTURE INSTITUTE
 http://www.boijmans.nl
 ROTTERDAM
 2010. 01. 30 – 04. 25.

Carsten Höller
Divided Divided
 ● NETHERLANDS ARCHITECTURE INSTITUTE
 http://www.boijmans.nl
 ROTTERDAM
 2010. 02. 06 – 04. 25.

PRIZE FOR YOUNG ART
PAINTING AND DRAWING
SUBMISSION PERIOD ON
THE INTERNET: 11.02. – 07.03.2010
WWW.STRABAG-KUNSTFORUM.AT

2010 STRABAG ARTAWARD INTERNATIONAL

Gratulálok! Sok sikert!



Részlet Pátzay Pál kiállításának vendégkönyvéből

Szörényi Beatrix | Csákány István

Sok sikert!

**Budapest Galéria Kiállítóháza
(1036 Budapest, Lajos utca 158.)**

2010. február 19 – március 28.