

Balkon

2014_3

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





◀ b o r í t ó

Yoko Ono:
ARISING, 2013, happening,
szilikon, fa, tűz
© Fotó: Global Art Affairs Foundation

◀ i n s i d e e x p r e s s

Fiatal
Képzőművészek
Stúdiója
Egyesület

studio.c3.hu

– 027

SZABÓ KLÁRA PETRA

Hervadó virágok, 2012
installáció, akvarell
papíron, ~100x100 cm
Polymer Culture Factory
Fesztivál, Tallinn,
Észtország, 2012

t a r t a l o m

4



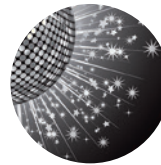
Séra Ildikó:
„Olyan, mint a naplemente. Minden
nap ugyanaz és minden nap új”
Interjú Urs Raussmüllerrel és
Christel Sauerrel, a Hallen
für Neue Kunst alapítóival

10



Yoko Ono
Karlyn de Jongh és Sarah Gold
interjúja

14



Najmányi László:
Spions
Negyvenegyetedik rész

18



Pálfalvi Lajos:
Fujara – Privát nacionalizmus

Balkon

HU ISSN 1216-8890

Levélcím: Balkon, Kállai Ernő Művészeti Alapítvány
1024 Budapest, Fény u. 2. • balkon@c3.hu
www.balkon.hu

Poligráf Kft.

Felelős kiadó: HERMANN PÉTER
Kiadja és terjeszti a Poligráf Könyvkiadó
2120 Dunakeszi, Keszthelyi István u. 5/a.
Telefon / Fax: +36 27 347 825
e-mail: poligraf@invitel.hu

20



Kozák Zsuzska:
A, valami, B – Az acb Galéria kora
tavaszi kiállításai
Société Réaliste: 'amal al-ğam'
Minthatárgy [...] válogatás
Farkas Gábor munkáiból

24



Farkas András:
A nyolcadik utas az Élet | Korodi
Luca: *Elemi részecskék*

28



Zsikla Mónika:
A különbözőség falansztere –
Káldi Katalin: *Illetlenség*

30



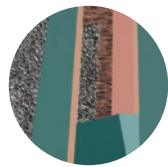
Orbán György:
Az illetlenség szabályai –
Káldi Katalin kiállításai

33



László Melinda:
Örök folyam
Hagyomány és átváltozás
Jávai wayang bábok és
Gaál József kortárs alkotásai

35



Nemes Z. Márió:
Antigravitációs torna
Barabás Zsófi: *Városi szövettan*

37



Máthé Andrea:
Ernszt András: *Rögzített mozgás*

38



Palotai János:
Abszurd, ironia és paradoxon
Transition: under construction.
Szakmai konferencia az
Átmenet és átmenet
című kiállítás kapcsán

Főszerkesztő:

HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

Szerkesztők:

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

Grafikai terv:

ELN FERENC
www.elnferenc.net

Fotó:

ROSTA JÓZSEF
josef.rosta@gmail.com

40



Sárréti Gergely:
London Art Fair

42



Magyar Fanni:
Meanwhile in Berlin
THRESHOLDS – performance,
kiállítás és kerekasztal-
beszélgetés a 2. Berlin Art Week
alkalmából

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

Előfizetési díj: egy évre: 7.080 Ft
fél évre: 3.540 Ft • negyed évre: 1.770 Ft
Árusítási ár: szimpla szám: 880 Ft • dupla szám: 1.080 Ft



ARCTIC PAPER

Készült a Mester Nyomdában
Arctic Volume White papírra.
Borító: Arctic Volume White 300 gr
Bélv: Arctic Volume White 150 gr

t á m o g a t ó k


EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA


Nemzeti Kulturális Alap

„Olyan, mint a naplemente. Minden nap ugyanaz és minden nap új”

Interjú Urs Raussmüllerrel és Christel Sauerrel,
a Hallen für Neue Kunst* alapítóival

Ez a cikk ott indul, ahol Krasznahorkai László *Háború és háború* című regénye végződik: a schaffhauseni *Hallen für Neue Kunst*ban (Az új művészet termeiben). Ez a nemzetközileg is egyedülálló intézmény az idén ünnepli harminc éves fennállását. Az alapító házaspár, Urs RAUSSMÜLLER és CHRISTEL SAUER gyűjteménye, amely a minimal art és az arte povera fontos műveit fogta egybe, 1984-ben költözött be az egykori fonodába. Ez az akkoriban teljesen ismeretlen típusú kiállítótér az ipari épületek nagy belmagasságát használja ki, a faltól-falig ablakokat, az oszlopos tartószerkezetet, amely egész emeleteket átfogó, szellős termék kialakítását teszi lehetővé. Ez szükséges is olyan nagyméretű munkák bemutatásához, mint Beuys *A tőkeszoba* (1970–1977) című installációja vagy Bruce Nauman, Sol LeWitt, Mario Merz, Jannis Kounellis vagy Richard Long Schaffhausenben kiállított művei. Az a manapság már világszerte elfogadott módszer, ahogy ipari épületek művészeti komplexumként születnek újjá, meghagyva azonban eredeti karakterüket, innen származik, ebből a trendinek igazán nem nevezhető svájci kisvárosból. A Hallen für Neue Kunst akaratlanul is iskolát alapított: a pittsburghi Andy Warhol múzeum, később a londoni New Tate vagy a New York Államban található Dia:Beacon mind-mind a „schaffhauseni modellt” követik.

Pedig az egész egy nehezen körvonalazható kéréssel kezdődött: a „bacilusgazda” JOSEPH BEUYS volt.

☛ **Séra Ildikó:** *Mesélne nekem a kezdetekről? Hogyan szólt pontosan az eredeti megbízás?*

☛ **Urs Raussmüller:** Beuysnak voltak olyan munkái, melyekből egy nagyobb egészet akart összeállítani. Viszont ezek a művek nem álltak volna össze egészé a tér nélkül, amely összefogja őket. Beuys arra kért, hogy keressék neki egy olyan megfelelő teret, térbeli szituációt, ahol ez a műcsoport hosszú távon helyet kap. Nem akart sem műkereskedelmi helyzetet, sem tipikus galériát. Néhány nagyon fontos művének keresett egy olyan helyet, amit még ki kellett találni.

Én azonban még nem tudtam, hogy ő mit akar, és ő sem tudta pontosan, hogy mi is kerekedik ki az egészből, ezért egész egyszerűen azt mondtuk, megcsináljuk. És ha egyszer megígértük, akkor figyelniünk kellett a széljárást, bár nem tudtuk pontosan, mit is keresünk.

☛ **Si:** *Igen, ezt képelem a legnehezebbnek: olyasvalami után kutatni, amiről még nem is tudja pontosan az ember, hogy tulajdonképpen micsoda.*

☛ **UR:** Nem, ez nem igaz, egy konkrét dolgot keresni nagyon buta dolog. Mert ha így jár el az ember, akkor már megvan az elképzelése arról, hogy mit is akar. Viszont ha feladja a kutatást, akkor fogja megtalálni azt, amit nem is keresett! A célirányos keresés gyakran megakadályozza a megoldást magát. Mert leszűkít, korlátoz.

☛ **Christel Sauer:** Ennek kapcsán szokott a férjem a művész és az építész közötti különbségről szokott beszélni. Az építész tervez, és a terv alapján kivitelez. A művész pedig újra és újra belekezd, irányt változtat, így jut el a végcélhoz.

☛ **UR:** Ha a tervet sikerül kivitelezni, akkor a legjobb esetben is csak oda jut el az ember, ahova akart. De hol marad az élet? Az élet kimarad a játékból. Tehát egy tervnek utópisztikusnak kell lennie. Esetleg egyfajta irányvonalat meg lehet engedni magunknak, de a figyelem éber kell, hogy maradjon. Minden vonallal, minden lépéssel, minden újabb részlettel változik az egész. És akkor ebből a megváltozott szituációból kell továbbindulni. Ha megvan ez a nyitottság, akkor reagálni is lehet a változásokra. Így olyan megoldás kerekedik ki a végén, amiről nem is álmodtunk az elején.

☛ **Si:** *Mikor találkoztak először a Beuys művének részeivel? Mikor mérték fel, milyen nagyságrendű munkáról van szó?*

☛ **UR:** A munkák egy részét az 1980-as Velencei biennálén láttam először, legnagyobb megrökönyödésemre. Addig fogalmunk se volt róla, mekkora volumenű dologról van szó. Beuys a 70-es évek szintézisét vitte bele ebbe a műbe, itt vannak a 72-es és 77-es documenta táblái, melyek

máig aktuális társadalmpolitikai kérdéseket körvonalaznak fel (géntechnológia, a tőke fogalma, a természeti kincsekkel való gazdálkodás), illetve fontos tárgyak az 1970-es edinborough-i és 1971-es baseli Celtic akciójáról. Láttuk, tiszta ügy: itt nem lehet valami ideiglenes kitalálni, ami kicsit működik, kicsit nem. Itt egy megalapozott, tartós megoldást kell keresni, semmi más nem felelt volna meg ennek a nagyvívú installációnak.

✦ **SI:** Igen, a *Hallen für Neue Kunst*-ban minden mű pontosan annyi helyet kapott, amennyi szükséges ahhoz, hogy megszólaljon. Ez így magában már egyedülálló. Még a *Tate Modern*-ben sincs meg ez a szükséges térbeli nagyvonalúság, már a turbinateremtől eltekintve. *Schaffhausen*-ben egyértelműen érezhető, hogy ez az intézmény nem a műkereskedelemtől szól, nem galéria. Egyetlen célja a művek olyan módon való bemutatása, hogy azok kibontakoztathassák hatásukat. Hogyan lehetséges ilyen kompromisszummentesen vezetni egy kiállítóhelyet?

✦ **UR:** Ha Ön művész, akkor ösztönösen tudja, mi a tennivaló. De ha kiállítást szervez, akkor megérőszakolja a művet. Más munkákkal hozza összefüggésbe, pedig amikor megszületett az alkotás, csak ez az egy létezett, önmaga egyediségében. Miért kell mellé aggatni ide még egy

pirosat, oda meg egy zöldet? A művel szemben érzett tisztelet miatt minden zavaró tényezőt el kell tüntetni. Nem szabad, hogy bármi is a közelében legyen, ami elterelné a figyelmet. Így megtörténhet velünk a csoda, hagyhatjuk, hogy megtörténjen.

✦ **CS:** Mindig az a kérdés, hogy mi is a célo? Megmutatni egy művész összes alkotását, esetleg konfrontációt a művek között, vagy egyetlen művet akarok megmutatni a maga teljességében.

✦ **UR:** Ön is látta a 2. emeleti termeket (a *Raussmüller Collection* baseli épületéről van szó): három Mario Merz-mű egymás közelében. Mindegyik egy külön alkotás. Viszont itt van egy új komponens is: a művész, akit csak az alkotásainak egészén keresztül lehet megérteni.

Remélem, hogy a művek magukban is megállják a helyüket ebben az elrendezésben, viszont semmi nem létezik referenciák, kapcsolatok nélkül. Nagyon sok figyelemre volt szükség, hogy összeálljon ez a három munka. És akkor még ott van a negyedik összetevő is, az épület. Hogyan kapcsolom össze a művek egészét a házzal úgy, hogy a fal ne csak fal legyen, hanem az egész része.

✦ **CS:** Említette, hogy *Schaffhausen*-ben az épület érezhetően egységet alkot a művekkel.

✦ **SI:** Igen, az nyilvánvaló, hogy ott a művek és a tér erősítik egymást. Arra viszont csak kevesek képesek, hogy a térbeli viszonylatokat át- meg átérezve végül minden megtalálja a helyét.

✦ **UR:** Egy új egészet kell alkotni abból, ami kézzelfoghatóan itt van, úgy kell dolgozni, hogy elérjük ezt az egységet.

✦ **SI:** Tér és alkotás egységét?

✦ **UR és CS:** Igen, és térnek és alkotásnak velünk alkotott egységét.

✦ **UR:** Azáltal, ahogy a dolgokat elrendezem, befolyásolom Önt. Időt adok a befogadásra, vagy siettetem, teret hagyok Önnek, vagy beszűkítem a helyet úgy, hogy az orrát szinte beleveri a műbe. Tudjuk a könnyűatlétikából, hogy 100 métert kb.

JOSEPH BEUYS
Das Kapital Raum, 1970-1977 © Raussmüller Collection



10 másodperc alatt lehet lefutni. A 25 méteres Merz-festményt tehát 2 és fél másodperc alatt le lehetne tudni. Egy ilyen hosszú munkánál nem is lehet másképp, haladnom kell a kép mentén és éreznem kell, hogy miközben megyek, múlik az idő. Nem kell olyan messzire távolodnom tőle, hogy az egészet egyszerre lássam, hiszen azért olyan hosszú, hogy muszáj legyen elindulnom és meg kelljen tapasztalnom az idő múlását. Ha idő, tér, alkotás, anyag és jelenlét kapcsolatba lépnek egymással, akkor érzi az ember: ÉN ITT VAGYOK.

A három Merz alkotás után továbbmentem az öt munkából álló Ryman-terembe. Rögtön éreztem, hogy le kell ülnöm, szóltam is, hozzatok ide egy padot. Ha a látogatónak el kell mennie a Ryman művek mellett, akkor nem történik meg a csoda – nem mozdul meg benne semmi.

SI: *Ez olyasmi lehet, mint az abszolút hallással. Mintha a tér és a művek hangokat adnának magukból, amit egymáshoz kell komponálni, amíg megjelenik az oktáv vagy egy másfajta harmónia.*

UR: A zenében nem tudom, hogyan működik ez, de itt, ha a műveket nézi, akkor önmaga mélyeiben kell elmerülnie.

SI: *És ez Schaffhausenben is így van. Az alkotások fizikai jelenléte ott olyan erős, mintha egy másik személy lenne a teremben.*

CS: Igen, de az Ön jelenlétéről is szól az egész.

SI: Megszólal a harmónia a mű, a tér és énköztem.

UR: A kép Önben keletkezik. Azaz mindaz, amiből maga össze van rakva, része a Önben megszülető képnek. Ezért az abszolút kép nem létezik. A kép milyensége attól függ, hogy mennyi mindent tudunk megmozgatni magunkban. Minél több időt, koncentrációt fektetünk bele, annál precízebb lesz a műről alkotott képünk. De időre mindenképp szükségünk lesz.

SI: *Ha az ember elmegy a Hallen für Neue Kunst-ba, számíthat rá, hogy a művek ott vannak, pontosan úgy, mint ahogy legutóbb is ott voltak és várnak rá.*

Ez számomra olyan, mint egy szakrális élmény. Elmegyek a templomba, és tudom, hogy történni fog bennem valami.

UR: De minden egyes alkalommal más az egész. Olyan, mint a naplemente. Minden nap ugyanaz és minden nap új.

CS: Ön mondta, ami nagyon tetszett, hogy Schaffhausenben és itt, Baselben sincs semmi, ami rövid távú lenne. Itt mindennek köze van az örökkévalósághoz.

UR: Akkor most beszéljünk Merz munkáiról. Művészeti megnyilvánulásainak egyik fő témája kozmikus történelmünk. A 25 méteres festmény például egy olyan mű, amiben minden benne van a kozmosz kezdetétől fogva. Ugrálni tudok az időben, ahogy figyelem a művet, ez egy fantasztikus dolog. Visszamenni a múltba, de ugyanúgy a jövőbe is. Csak hagynom kell. A látó ember is így látja a múltat, amely a jelenbe torkollik, de ha hagyja, hogy peregjen tovább a film, akkor a jövőbe is lát. A Ryman terem azonban egy hatalmas kihívás. Itt nincs múlt.

CS: Ez idő nélküli.

UR: Itt nincs semmi, ami előre vinne minket az időben vagy visszafelé. Itt csak jelen van. És a művek mindenre, de tényleg mindenre reagálnak, ami ebben a teremben van. Egy nyílássá

ROBERT RYMAN és Urs RAUSSMÜLLER
Advancing the Experience, 2008 © Raussmüller Collection



válnak, határok nélküli nyílássá. A cím sem korlátoz például, nincsen semmi utalás, hogy ezt hogyan kellene értelmezni. Semmi, semmi, mindent elraktak, elvittek. Tulajdonképpen szörnyű!

✘ **CS:** Nem, hiszen úgy is mondhatjuk, hogy minden itt van, a szemünk előtt.

✘ **UR:** Igen, mivel mindent eltakarítottak, mindennek helye van. Minden üres, de a mindenség van benne ebben az ürességben. Ha én leülök ide a padra, akkor mindegy, hogy meddig ülök itt, egy óráig vagy háromig, a képek idejönnek hozzám egytől egyig. Szólnak hozzám, nem kell utánuk rohannom. Mindennel találkozni fogok, ami bennem van. Ha megvizsgálom a festmények felületét, nem találok szinte semmit, fehér festék fehér vásznon. De minden itt van, mert amit kivált bennem, az nincs leszűkítve. Minden, ami bennem jelen van, a felszínre jut. Ez tehát egy olyan tekintet, ami befelé néz, a saját maga felé fordított tekintet. Ezért itt nincs szükség a történeti beágyazottságra, különböző stratégiákra.

Ha keresztülmegyünk a rétegeken, a felszínen és a külsőségeken túl eljutunk az alapvető egzisztenciális dolgokhoz, akkor az hihetetlenül érdekes lesz.

✘ **SI:** Számomra a Ryman-teremben nagyon erősen jelen van a görög mondás: *Ismerd meg önmagad!*

✘ **UR:** És még valami: az ilyesfajta festészet nem csak olajból vagy gouache-ból készül, hanem közvetlenül a fényből. Igen, a fény az anyag! Hullám és matéria is egyben. És ha ezt az anyagot bevonják a játékba, akkor működni kezd. A fény minden változására reagál az anyag is, életre kel. Ezzel szinte soha nem találkoztam, hogy valaki a fényvel mint anyaggal dolgozzon. Egyszer egy Ryman retrospektív kiállítást rendeztünk egy olyan helyen, ahol nagyon korszerű volt a világítás, nagy világítórendszer mindenhol a termekben, és ha reggelente a bejöttem és elkezdtem a munkát, estig ugyanolyan maradt a fény. A művekben így rengeteg részletet nem is lehetett felfedezni. Szörnyű volt.

✘ **CS:** Teljesen halott.

✘ **UR:** Az ember minden reakciójának, az életről kialakított képének, mindennek az alapja a változás. És ha ez nem történik meg, akkor valami nagyon mesterséges lesz, művi. Akkor érzi az ember, hogy valami nem stimmel.

✘ **CS:** Ha viszont a részek összeállnak, akkor valami gyönyörűség jön létre. És ha az ember újra és újra átéli ezeket az intenzív pillanatokot, órákat, akkor már hiányozni fog.

✘ **UR:** Egyszer egy intézmény egy évfordulót mindenképp egy Ryman-kiállítással akart megünnepelni. Ezt sokan akarják. De ők nem adták fel, úgyhogy végül elmentünk ide. A helyszín az edinborough-i botanikus kert volt. Amikor megérkeztünk és kinyíltak a rácsos kapuk, megláttuk a fákat. Rögtön éreztem, hogy ha kapunk egy épületet, ahol az ablakokon keresztül látszanak ezek a fák, akkor a természetes hitelességükből átsugárzik valamennyi a kiállításra is. És a művészet, a művéség magában fog hordozni egy olyan meggyőző, eredeti pillanatot, mint ami kint a kertben létrejött köztünk és a fák között. Így hát mindenki legnagyobb csodálkozására azt mondtam, hogy jó, megcsinálom nektek a Ryman-kiállítást. A fák miatt. (Nevet.)

MARIO MERZ
installációk a Hallen für Neue Kunst tereiben © Raussmüller Collection





BRUCE NAUMAN
szobor a Hallen für Neue Kunst tereiben © Raussmüller Collection

Én is kíváncsi voltam, hogyan fog sikerülni ez a dolog. És aztán tényleg olyan hiteles lett az egész, mint a fák a kertben.

☒ **CS:** De a fény miatt is.

☒ **UR:** Természetesen. És akkor Edinborough-ból elhívtam Robertet (Ryman) egy pár napra Schaffhausenbe. Megígértem, hogy nem fogunk dolgozni, sem kiállítással foglalkozni.

Amikor eljött, levettem minden munkáját a falról, beültünk a teljesen üres terembe és szóltam az asszisztenseknek, hogy hozzanak be egy képet. Ezzel aztán minden egyes fal előtt elhaladtak lassan, végül kimentek. Mi pedig csak ültünk és néztük egyik képet a másik után.

☒ **CS:** Mint a szivacsok, melyek mindent magukba szívnak.

☒ **UR:** A képek pedig mindig másképp néztek ki faltól és fénytől függően. Teljesen el voltunk varázsolva. Én ismertem a munkákat, mert már vagy harminc éve nálunk voltak, Robert is ismerte a képeket, mert ő festette őket. Viszont így is csak ültünk és csodálkoztunk. Aztán behívtuk a második képet, a harmadikat, így telt el az első nap, a második, a harmadik, csodálatos volt! Csak néztük a munkákat és befogadtuk mindazt, amit láttunk. A negyedik nap délutánján már annyira tele voltunk, hogy azt mondtam: Most pedig fúrunk egy lyukat a falba! A bevétel időszaka elmúlt, eljött a cselekvés ideje. És így történt, hogy bár nem akartunk új kiállítást, a képek mégis szóltak hozzánk, elmondták, hova akarnak kerülni. Nem mi határoztuk meg, hasonlóan a Beuys-ügyhöz. A dolgokból kiindulva keletkeznek a megoldások. És nem a zsarnoki, önmagában hívó zsenialitásból. Aztán nagyon gyorsan peregték a dolgok, pontosan tudtuk, minek hol van a helye. Egyetlen egy kép volt, aminek a magasságát nem tudtuk rögtön meghatározni.

☒ **CS:** Nem vitatkoztak semmin, minden egyértelmű volt. Nagyszerű volt ezt látni.

☒ **UR:** Megszületett az új kiállítás, mert meg akart születni. És nem, mert mi a zsenialitásunkat akartuk újabb és újabb ötletekkel bebizonyítani.

☒ **SI:** *Erre Weöres Sándor egyik verssora jut az eszembe, amelyben a tétlen cselekvésről beszél. Amely nem az akaratból születik.*

☒ **CS:** Ez persze nem tétlenséget jelent, hanem azt, hogy hagyunk valamit létre jönni.

☒ **UR:** Ha egy művésznek van egy elképzelése, az nem víziót jelent, hanem azt, hogy mozgásba hoz valamit és aztán figyelni, mi is jön létre.

Az 1984-es megnyitó óta sok minden jött mozgásba. A várostól ingyen kapott, aztán önerőből és némi pénzből helyrehozott, illetve minimálisan átépített egykori fonoda 5500 m²-en mutatja be a 60-as és 70-es évek nyugati-európai és észak-amerikai művészetének jelentős alkotásait. A munkák részben a Raussmüller házaspár zürichi galériájából, ill. artist-in-residence-műhelyéből, az InK-ból származnak (az InK a „Halle für internationale neue Kunst” rövidítése, azaz „A nemzetközi új művészet terme”), melynek

bezárása után a schaffhauseni épületbe költöztették a gyűjteményt. Bár az intézmény sikerében eleinte kevesen hittek, az idő mégis igazolta, hogy érdemes volt kitartani. A 2000-ben beépített fűtés lehetővé tette az egész éves működtetést. A kiállítótermek különböző előadásoknak, tematikus tárlatvezetéseknek, művészeti rendezvényeknek adtak helyet, Beuys „szociális plasztika” fogalmának megfelelően. A Raussmüller Academy szervezésében rendhagyó workshop-ok, szemináriumok kaptak itt helyet, a gondolkodásra, kreativitásra ösztönző alkotások között. A gyűjtemény idő közben tovább bővült egy épülettel, amely Baselben ad helyet az alapítvány munkájának. Ott többek között olyan térbeli szituációkkal kísérleteznek, melyek aztán Schaffhausenben kerülnek a nyilvánosság elé. Egy patikus alaposságával megalkotott egyensúly tér és mű között olyan atmoszférát teremtett a termekben, amely világszerte híressé tette a Hallen für Neue Kunst-ot.



És itt vége is lehetne a cikknek, indulhatnánk vonatjegyet venni Schaffhausenbe, esetleg teletankolni az autót. Ám a valóság? a véletlen? beleszólt az kedélyes befejezésbe. Ez év februárjában egy bírósági végzés nyomán Beuys „Tókeszoba 1970-77” installációjának tulajdonjoga átruházódott egy három főből álló zürichi csoportra, akik ezután a művet le is szedhetnék, haza is vihetnék. Kérdéses, hogy ez be fog-e következni. Az azonban bizonyos, hogy a Hallen für Neue Kunstot

működtető alapítvány a 400 000 frankos perköltés és kártalanítási összeg nyomán csődöt jelentett. Bizonytalan időre kénytelenek bezárni az intézményt, szól a honlapon közzétett kommuniké. Hogy mikor körvonalazódik egy megoldás és az milyen irányú lesz, azt még nem tudja senki.

A művek azóta állnak és várnak. Alkotóik nem akartak ábrázolni semmit, hanem munkáik fizikai valójával hoztak létre olyan szituációkat, melyek kölcsönhatásba lépnek a térrel és a látogatókkal. Ezt az intenzív, szinte személyes kapcsolatot lehet érezni a Raussmüller házaspár és a kiállított művek között, de ez az, ami átjön akkor is, ha a kiállító művészekről beszélnek. Idő és tér – erre van szükségük a műveknek ahhoz, hogy kibontakozhassanak. Ez az, amiből a Hallen für Neue Kunstban bőségesen volt, ez az, ami olyan egyedülállóvá tette *Az új művészet teremt.* És itt nagyon reméljük, hogy a múlt idő hamarosan újra jelené válik.

SOL LEWITT
terem a Hallen für Neue Kunstban © Raussmüller Collection



YOKO ONO

Karlyn de Jongh és Sarah Gold interjúja

Azon szándék által vezérelve, hogy a társadalom javát szolgálja, YOKO ONO (1933, Tokió, Japán) olyan műveket – ötleteket, játékokat, performanszokat, installációkat, zenét – hoz létre, amelyek célja, hogy befolyásolja az emberek cselekedeteit, új megvilágításba helyezve a dolgokat a szemlélő számára.

Yoko Ono új, *ARISING* című munkáját az 55. Velencei Biennálén mutatta be a Palazzo Bembo-ban, a *PERSONAL STRUCTURES* című kiállítás részeként.¹ Hamarosan megjelenik a korlátozott példányszámú, hasonló című könyv is a Global Art Affairs Foundation kiadásában.² 2013. június 9-én Yoko Ono ellátogatót a Palazzo Bembo-ba, itt készült vele az alábbi interjú.

☛ Sarah Gold: Nagy megtiszteltetés, hogy itt ülhetünk és hogy kiállíthattuk az *ARISING* című művét. Úgy vélem, hogy ez a mű rendkívüli lehetőséget ad a nők számára, hogy kifejezzék saját tapasztalataikat, és úgy tűnik, ez igazolódott is az eddigi reakciók alapján: a világ minden tájáról kaptunk leveleket és e-maileket nőktől, és magához a kiállításhoz is hozzájárulnak a nők azzal, hogy leülnek és leírják a történeteiket az íróasztalnál, amit ön itt elhelyezett. Úgy tűnik, mindez segíti őket saját élményeik megfogalmazásában, történeteik megosztásában. És úgy tűnik, mindez megnyitja az ajtókat azon nők előtt is, akik nem vettek részt az ön projektjében.

☛ Yoko Ono: Nagyon örülök, hogy a művemem bemutatták ezen a kiállításon. Azt hiszem, nagyon fontos, hogy minél több nőt érzünk el ily módon. Miután befejeztem ezt a művet, ezt gondoltam: „Megfeledeztem volna a férfiakról?” De kezdjük mégis a nőekkel, mert a nők valóban bajban vannak már több mint kétezer éve, mióta férfitársadalomban élnek. Hallanunk kell, mi mindenben kell keresztülmenniük. Úgy gondolom, hogy nagyon érdekes a történeteiket hallani, de nem hinném, hogy ez olyan hatalmas kaput nyitott volna bármire is. Ma már ez a kapu nyitva áll! Oly sok nő van, aki szeretett volna mondani valamit – ők eljöttek ide a Palazzo Bembo-ba. Ez igazán nagy dolog: mintha a nők világa most végre megszólalási lehetőséghez jutottak volna.

Vannak olyan műveim, amelyek az emberektől konceptuális közreműködést várnak el, más műveim fizikai részvételt kívánnak meg. Ezért olyan érdekes számomra, hogy ezek a nők beszélnek hozzám, és ez kölcsönös. Remélem, hogy mindez javít

majd egy kicsit a világon. Az is érdekes, hogy mindössze húsz levélre számítottam eredetileg.

☛ Karlyn De Jongh: A reakció túláradó volt. Ennél sokkal, de sokkal több levél érkezett!

☛ YO: Igen! Ahogy megnyitottuk a weboldalunkat,³ azonnal jelentkezett 84 nő a történetével. Mindegyiket megőrzöm, aztán csinálunk belőle egy könyvet, amely összefoglalja a nők jogait ma, a mi társadalmunkban.

☛ KDJ: Yoko, az *ARISING* című munkához azt is kérte a nőktől, hogy adjanak vagy küldjenek egy, a szemüket ábrázoló fényképet. Miért kívánta ezt a vizuális elemet összekötni a történettel? És miért döntött úgy, hogy csak a szemükről kér képet?

☛ YO: Nagyon örülök, hogy feltette ezt a kérdést. Az ok az volt, hogy sok nő számára veszélyes ez a kibeszélés. Meg kell védenünk őket. Nem mutatjuk meg a teljes arcot, mert talán újra megtámadnák őket. Így aztán szerettem volna valamit tőlük – az arc egy részét –, amit nem lehet az adott nővel összekapcsolni. Amikor megpillantottam ezeket a szemeket, megdöbbenő volt látni, hogy egyik-másik mennyire elgyötört. Némelyik valóban rémült vagy döbbenő volt. Látható volt a szemükben, hogy mi mindenben mentek keresztül. Azt hiszem, ez bevált. Azért nem kérhetjük tőlük, hogy mutassák meg az arcukat, sem azt, hogy mondják meg a teljes nevüket, mert ilyen a társadalmunk manapság. Ennyire fenyegetettek és rémültek vagyunk. Emberi lények vagyunk, ezért természetesen félünk, és ez így van rendjén. Meg kell védenünk egymást.

¹ <http://www.personalstructures.org>

² <http://www.globalartaffairs.org>

³ www.imaginepowerarising.com

⊗ **SG:** A mű címe ARISING (magyarul: felemelkedés). Mit jelent az ön számára ez a cím?

⊗ **YO:** Mi, nők most együtt emelkedünk fel. Az ARISING cím a lelkünk felemelkedését fejezi ki.

⊗ **KDJ:** Az ARISING című munkát most Velencében mutatja be, egy olyan városban, amelyet minden nap emberek tízezrei keresnek fel. Miért választotta Velencét a mű bemutatásának helyszínéül?

⊗ **YO:** Ez nem a helyszínválasztásról szól. Így alakult. Egyes műveimnek egyfajta erős hite van, amit nem én hoztam létre. Ez csak úgy jön, és én igazán nagyra értékelem ezt. Rájöttem, hogy nagyon nehéz itt kezdeni valamit a szilikon női testek elégetésével. „Talán hibát követtem el?”, gondoltam. Nem! Ha megnézed a művet és a videót, látni fogod, hogy nagyon is fontos volt, hogy mindez Velencében történt.

A hang, ami a videón hallatszik, az én hangom, az 1996-os RISING című felvételtől. A felvétel kb. 14 perc hosszú, az elejétől a végéig, vágás nélkül. Ez a mű jóval az ARISING előtt készült. És most tökéletesen illik hozzá.

⊗ **SG:** Mi a kapcsolat az ARISING, illetve a RISING című korábbi felvétel között? Miért gondolja, hogy tökéletesen passzolnak egymáshoz?

⊗ **YO:** A RISING arról beszélt az embereknek, hogy itt az ideje a felemelkedésnek és annak, hogy harcoljanak a jogaikért. De miközben együtt harcolnak, a nőket még mindig külön kezelik, embertelen módon. Ez meggyengíti a férfiakat és a nőket is. Remélem, hogy az ARISING felébreszti a NŐK HATALMÁT, és egybeforraszt minket, férfiakat és nőket.

Nagyon érdekes az a mód, ahogy ez a felvétel készült. Egy felvételre mentünk a fiammal és a fiam barátaival. Ekkoriban a fiam még tizenéves volt. Ő és a barátai kibíráhatatlanok voltak. Eljöttek a stúdióba, és én azt gondoltam magamban: „Mit tegyek? Bízhatok annyira bennük, hogy játsszanak a felvételemen?” Úgy gondoltam, csak eljátszom egy harmóniát és azt mondtam nekik: „Csak játsszatok az elejétől a végéig.” Aztán egyhuzamban lement az egész. Semmi vágás, semmi próba. Úgy gondolom, hogy fontos volt ezt megcsinálnom, mert ez egy olyan asszony hangja, aki sok szenvedésen ment keresztül, és aki én vagyok. Az ok, amiért épp egy ilyen hangot adtam ki – nagyon sokan utálták, így vált aztán hitelessé – az volt, hogy egyszer kislány koromban az anyám ezt mondta nekem: „Soha ne lépj be a szolgálak szobájába, mert olyan dolgokról beszélnek, amit nem akarsz hallani.” Természetesen oda akartam menni! Odaosontam és hallottam, amint beszélgetnek, „Tudtad, hogy a nagynénémnek gyereke született? A szülés pedig nagyon furcsa dolog, mert közben így kiabált: Áá, áá, áááá!” Azt gondoltam: „Hm, ez nagyon

ijesztő...”, és visszazaladtam a szobámba. De soha nem felejtettem el ezt az élményt.

Később rájöttem, hogy a társadalom azokat a nőket kedveli, aki csinosak, csinos hangokat adnak ki és csinos dalokat énekelnek. Ők adnak el a legtöbbet, nem azok, akik azt éneklék, hogy „Áááá!” Ha nem tudod ezt eladni, mi a teendő? Azt gondoltam, el kell mondanom a világnak, hogy a nők nem pusztán csinosak, hanem ők hozták létre az emberi fajt. Mi hozzuk a világra a gyerekeket. És ez nagyon nehéz aktus. Nemigen beszélnek erről, de a szülés nagyon veszélyes dolog. Sok asszony belehal. Fontos és veszélyes dolog, és mindannyiunknak keresztül kell mennie rajta. Nem épp csinos vagy boldog esemény, sőt. Nagyon fontos és komoly dolog! Hatalmasabb erő van benne, mint egy nagy földrengésben. Minden egyes gyermek, aki megszületik, hatással lesz a társadalmunkra.

Szóval, mit teszünk akkor, amikor csak a dolgok szebbik oldalát mutatjuk? Mindez azért történik, mert a férfiaknak nem születhet gyereke. Nem akarnak tudni arról, hogy csak a másik nem képes erre, ez egyfajta versengés az emberek között. Nem akarnak beszélni erről, nem akarnak gondolni erre. A férfiak eufemizálják ezt a helyzetet, mondván, hogy ez micsoda gyönyörű dolog, és a nők szeretik ezt csinálni. A nők szeretik ezt csinálni? Akkor hagyjuk, hogy a férfiak csinálják! Meglátják majd, hogy ez nem is olyan kellemes. Mindezt megtapasztalva azt gondoltam, hogy néhány olyan hangot kellene használnom, ami csak a nők sajátja. Ahogy elénekeltem ezt, hogy „Áááá!”, a tinédzserek abbahagyták a munkát és mindenki kiment a fürdőszobába. Mivel nem mondhatták, hogy el akartak menekülni, inkább kimentek a mosdóba.

Balról jobbra: Karlyn De Jongh, Yoko Ono és Sarah Gold a Palazzo Bemóban, Velence, 2013. június 9.
© Fotó: Global Art Affairs Foundation





YOKO ONO
ARISING, 2013, happening, szilikon, fa, tűz
© Fotó: Global Art Affairs Foundation

✚ **KDJ:** Amikor elégettük a szilikon testeket a műhöz, tucatnyi emberrel mentünk a Velencei-öböl egyik szigetére. Sok férfi is jelen volt. A testek elégetése nagyon erős élmény jelentett mindenkinek, nem csak a jelen lévő nőknek. Nekem úgy tűnt, hogy a férfiaknak is.

✚ **YO:** Igen, nem volna fair, ha azt mondanánk, hogy a férfiak csak a csinos hangoikat kedvelik. Az asszony jelenléte nélkül senkik nem lennének. Amikor szembe-sítet őket ezzel, kezdik megérteni. Ma már vannak „new-age” férfiak is, ahogy én hívom őket: sok férfi van, aki nagyon megértő és aki szenved is ettől a megértéstől. John egyike volt ezeknek a férfiaknak, és mindig azt mondta, hogy magányosnak érzi magát, mert kevés olyan férfi volt a környezetében, aki mindezt átértette volna. Szerette volna, ha lett volna a környezetében néhány olyan férfi, akivel beszélni

lehet erről, mert ő nagyon-nagyon magányosnak érezte magát. Ma már sok new-age férfi van, és ez nagyszerű. Ha New Yorkban vagyok és elsétálok a Central Parkba, sok férfit látok babakocsival. Ma már ez természetes, senki nem lepődik meg rajta. De nem tudják, hogy amikor John elkezdte, még senki más nem tette volna ezt meg. Egyetlen férfi sem mutatkozott volna babakocsival. Boldog vagyok, hogy ez ma már természetes. Köszönöm Johnnak, hogy olyan bátor volt.

✚ **SG:** Gondolja, hogy amikor ezekhez a témákhoz fordul a műveiben, és egyúttal felkéri az embereket, hogy vegyenek részt bennük, mindezzel hozzájárul a társadalom neveléséhez is?

✚ **YO:** Igen, nagyon is. Minél nagyobb mértékben veszel részt, annál inkább normálissá teszed azt. Mostanra elfogadottá vált, hogy a nők is erősek. Rendben van, ha valaki erős. Annyira féltünk attól, hogy erősek legyünk, hogy önmagunkat egészen kicsivé tettük, én is egész összezsugorítottam önmagam. Kínában például a nőknek össze kellett zsugorítaniuk a lábukat, amitől borzasztóan szenvedtek. Minden éjjel sírtak. Ennyire szörnyű volt. Ennyire szörnyen bánt a társadalom a nőkkel.

Ma már javul a helyzet, de meg kell értenünk: nem vagyunk egyedül a társadalomban. Meg kell értenünk az ellenkező nem szenvedését is. Ők is szenvednek, tudod. Akkor kezdtem ezt



YOKO ONO
ARISING, 2013,
happening, szilikon,
fa, tűz
© Fotó: Global Art
Affairs Foundation



YOKO ONO
ARISING, 2013, installáció, PERSONAL STRUCTURES, 55. Velencei Biennále, 2013
© Fotó: Global Art Affairs Foundation

megérteni, amikor könyveket olvastam az első és második világháborúról. A könyvek leírták, hogyan roncsolódott a férfiak arca és hogyan vesztették el a végtagjaikat. Szörnyűségek mentek keresztül. Ők másképp dolgozzák fel mindezt. Annyira macsók, hogy nem akarnak panaszkodni. De meg kell értenünk azokat a nehéz helyzeteket, amelyekben nem beszélhetnek, mert az nem lenne férfias, és azt, hogy milyen magányosak ilyenkor. Mi, nők tesszük a férfiakat magányossá ilyen értelemben. Ily módon az ARISING megérinti a férfiakat is.

☘ **KDJ:** *Érzésem szerint e művet elsősorban a nők érzik magukénak, a részvételen keresztül. Megoszthatják a gondolataikat, sőt talán megoszthatják az ön művét is. Mintha egy csoport hozná létre ezt a művet, nem pedig ön, egyedül.*

☘ **YO:** Igen, ez a dolog – részt venni és elmondani a történetedet – csaknem olyan, mint egy terápia. Elküldhetik azt a történetet, amelyet fel kell dolgozniuk. Mint egy terápia. Ugyanakkor jobb annál, mert a pszichológusnál beszélhetsz az érzéseidről, amit rögzítenek, a szavaidat felveszi a pszichológus, amiért aztán fizetned kell. Az én művemben csak beszélni kell. Én érzem az emberek erejét.

☘ **KDJ:** *Milyen reményekkel fordul a jövő felé?*

☘ **YO:** Nos, ami a jövőt illeti, azt remélem, hogy sikerül egy jobb társadalmat teremteni, és hogy



Yoko Ono a Palazzo Bombónában az ARISING installálása közben
© Fotó: Global Art Affairs Foundation

ezt mi érzük el. Vannak olyanok, akik szkeptikusak ebben a tekintetben, hiszen még mindig van háború. Rendben. De az igazság az, hogy a világ még nem omlott össze. Lehet, hogy mi hordozzuk az égboltot, de legalább még itt vagyunk. Vége annak a luxusnak, hogy negatívan gondolkodjunk, mert a dolog ettől rettenetesen veszélyessé és bonyolulttá válhat. Ha az emberi faj fenn akar maradni, el kell kezdenie pozitívan létezni. Légy először pozitív, csak később panaszkozd.

Fordította: Szipőcs Krisztina

Az interjút a Global Art Affairs bocsátotta rendelkezésünkre

SPIONS

Negyvenegyedik rész

Diszkó-láz, ópium-álmom és Párizs katakombái (I.)

„The heart of rock'n'roll might always
have been attempted suicide but by
today's elevated standards it is a choice
issue rather than sheer instinct.”

888: LETTER TO=FROM BARDO (XVII/12)

A zenében vallásosan hinni ugyanolyan gusztustalan bálványimádás, mint a szentségtartónak hódolni a benne őrzött titok helyett. A zene, csakúgy, mint a festészet, szobrászat, írás, csupán hordozó, közvetítő, médium. Nem a közlést célba juttató jármű a fontos, hanem a rakomány maga. A zenét – az imádat médiumát – imádni annyi, „mint a katolikus barokkból a Gyehenna pompázatos víziói közepette viszatérni a pogány gyökerekhez”; rikoltotta, kedvetlen péniszét (a Mennország kulcsa) kötelességtudóan rázva a stílustudatos öröskatonából az élet (gravitáció) súlya alatt fogatlan, transzvesztita koldussá cizellálódott próféta. A káosz ösztönös célja ön maga szétrombolása, a lehető legokosabb módon és eszközökkel. Az 1970-es évek végére a *psichedelia* pszichózissá torzult. A háború immár a Pokol Szépe és az Éden Szörnyetege között folyt, s a keresztény szeretet-affér boldogtalan végét – az ég és a föld végleges szétválását – celebrálva a rock'n'roll ördögűző gyakorlattá vált. Nem kívánatos tevékenység a Sátán globális otthonában. A keletkezett vákuumba behuppant a DJ-őrület, amely a hangmérnökséget a tömeghipnózis sámánista gyáripari folyamatává transzformálta: a *big beat* az Univerzum ritmusa ellen. Amikor belépsz az általad választott elektronikus tánccházba, a ceremóniamesterek alázatra és egyformaságra nevelő, agyatlanító erejének hatása alá kerülsz. A lemezlovas a közvetítők – *middlemen* – korának hőse. A mások tollaival ékeskedő puhány. Az üzenet helyére telepített médium. A szentségként imádot szentségtartó. Funkcióját tekintve olyan, mint a pap, az ügyvéd, a kurátor vagy a politikus – önmagán kívül nem képvisel senkit és semmit. Hatalmi téboltyól elragadtatott, magát alkotó művésznek képzelő lemezbolti eladó. Sztárolása a globális elidegenedés nyilvánvaló tünete. 1978 nyarára tele lett lemezlovasokkal Párizs.

A *diszkó* az illúziókat vesztettek zenéje. Nem művészet. Nincsenek eredetiségre törekvő komponistái. A legkisebb közös többszörösre kalkuláló robot boncmesterek munkája. A diszkózene humortalan, nincsenek benne viccek, irónia, szarkazmus, mint a valódi rock'n'rollban, csak keményen ritmizáló céltudatosság. A fogyasztás hangja, hatalma. Funkciója egyedül az alvajárók megtáncoltatása. Amikor a zenének vége, csak az izzadság pocsolyái maradnak a táncparketten. A diszkó nem

több rángatózó végtagoknál, üveges szemeknél, üres fejeknél. Esztétikája kizárja az érzéseket, számúzi a közlést.

A popzene mindig tánczene volt, *mantrákba* foglalt életbölcsessel fűszerezve. A diszkó semmi más, mint tánczene. A táncparketten kívül, szövegileg, zeneileg és esztétikailag egyaránt teljesen értelmetlen. Csak *tuc-tuc bum-bum*, semmi több. Minden hangja a fizikai funkciójának alávetettje; folyamata technológiai. Kiküszöböli a zenét élővé varázsoló emberi hibákat, esetlegességeket. A végső, gépek által előállított, abszolút pontos alapütem, általában 4/4. Nincs benne meglepetés. Kiszámítható, mint a kvarcvezérelt órák tiktakkolása. Meglepetés nélkül nincs művészet, nincs élet. A valódi rock titka, ereje a kockázatvállalás. A diszkózene művelői nem vállalnak kockázatot, a tutira mennek. Nem művészek, hanem iparosok és kereskedők. Szakmájukhoz nagyon értenek, máshoz nem. A diszkó absztrakt tánczene, tartalmát a forma determinálja. Az 1970-es évek diszkózenéből – legeklatásabb példa a német Bonny M.² pseudo-feketeamerikai androgünjeinek zenegyára – gondosan kioperálták a közlést. Zeneileg *tuc-tuc bum-bum*, szövegnek elég bármely két jól hangzó, ritmizálható szó. Az önkifejezés semmit sem jelent, ha nincs egyéniség, és nincs mit kifejezni. A diszkó eredendő, lélekgyilkos bűnéért a Motown³ kreatívjait okolom. Ők voltak az

2 A Frank Farian (valódi neve Franz Reuther) német producer által 1975-ben, Nyugat-Németországban alapított Boney M. énekes-quartett az 1970-es évek végének egyik legsikeresebb pop-együttese volt, az eurodiszkó egyik legnagyobb sztárja. Első felállásuk tagjai a jamaikai Liz Mitchell és Marcia Barrett, a Montserrat szigetről érkezett Maizie Williams és az arabai Bobby Farrell voltak. Legnagyobb slágereik: *Baby Do You Wanna Bump* (1975); *Daddy Cool* (1976); *Ma Baker* és *Belfast* (1977); *Nightflight to Venus* és *Rasputin* (1978). 1978 volt a legsikeresebb évük. Ebben az évben koncerteztek a Szovjetunióban is, ahová addig kevés nyugati együttest és szolisztát engedtek be.

3 A Motown lemezgyár-birodalmat – valójában lemezgyártással, kiadással és terjesztéssel foglalkozó vállalatok tucatjainak konglomerátumát – Berry Gordy, Jr. amerikai producer és dalszerző 1959-ben a Michigan állambeli, autóiparáról (Motor Town, „Motor város” – Motown) nevezetes Detroitban alapította. A fehér közönséget is megcélozta, a fekete zenét a fehér popzenével ötvöző Motown lemezek az 1960-as években látványos sikerrel hódították meg az amerikai és világpiacot. 1960 és 1969 között a vállalkozás 79 lemeze végzett az első tíz között a trendeket indító és meghatározó Billboard magazin Top Ten slágerlistáján. Mable John, Eddie Holland, Mary Wells, Chris Clark, Jimmy Ruffin, Shorty Long, Smokey Robinson, Fontana, Marvin Gaye, Rick James, Teena Marie, Lionel Richie, a Miracles, Marvelettes, Diana Ross & The Supremes, The Four Tops, The Jackson 5, Stevie Wonder, Marvin Gaye, The Temptations, The Contours, Martha and the Vandellas, The Velvelettes, The Spinners, The Monitors, Jr. Walker & the All Stars, The Originals, Gladys Knight & the Pips és más, világhírűvé vált előadók és együttesek kezdték karrierjüket a Motown stúdióiban. Felismerve, hogy a rock'n'roll és annak mutációi fő jellemzője a hangzás, a Motown a tömegzűlést jól ismerő producerei, hangszerelői és hangmérnökei összetevészetlenül, saját hangzást dolgoztak ki. Kerülték a komplex hangszerelést. Alapelvük a KISS (keep it simple, stupid – „hagyd meg egyszerűnek, hülye”) volt. A gyáripari módszerekkel működtetett Motown stúdiók napi 22 órában dolgoztak. A legfőbb főnök, Berry Gordy, Jr. személyesen ellenőrizte, hogy csak olyan lemezek készüljenek, amelyek hasonlítanak az adott időszak legnagyobb slágereire. Akármilyen jól szólt egy-egy felvétel, ha stílusában, hangzásában nem illeszkedett az éppen aktuális slágerlistát vezető számok sorához, kíméletlenül újra keverték, vagy kezdték a felvételt előlről. A Motown lemezek egyenletes minőségét a kipróbált producerek, hangmérnökök, dalszerzők mellett az is biztosította, hogy csaknem minden dal felvételénél ugyanazokat a stúdiózenészeket – Funk Brothers – használták. Ezek a zenészek

1 I. 888: LETTER TO=FROM BARDO (XVII/8) <http://wordcitizen30.webs.com/library.htm#907827608>

első, akik felismerték, hogy ha az ütem megfelelő, a *soul* zene ereje elszabadítható a műfajhoz eredetileg köthető szenvedély és érzelmek nélkül. Megalkották a *plastik soul*.

A diszkózene hatalomra kerülésével egy időben, az 1970-es évek végén jelent meg a modernizmus halálának másik zenei szimptomája, a világ felvonóiban, előcsarnokaiban, várótermeiben, ügyfélszolgálati telefonjaiban engem és a hozám hasonlókat tömeggyilkosságra biztató örületbe kergető *muzak*. A muzak a tudatalattira hat; célja rávenni hallgatóit, hogy ne hallgassanak rá. A diszkó hatása materiális; célja rávenni hallgatóit, hogy semmi mást ne tegyenek, csak rá figyeljenek. Főleg ne gondolkodjanak.

A diszkó ura a DJ, a lemezlovas. Az élő koncerteket kizorító diszkó-műfajt bárki művelheti, csak lemezjátszó, keverő, lemezek és egy megfelelő méretű, tükörgömbökkel és reflektorokkal ellátott terem kell hozzá. A pénzcserélés nagyon könnyű módja. A DJ nem tesz mást, mint lemezeket vásárol és rájuk ereszt a tűt. Vállalkozása parazita jellegű: ha van egyáltalán kreativitás a diszkó műfajában, az jóval korábban, a stúdiókban történik titokban. Amint meghallják a *tuc-tuc-bum-bum* hívó szavát, tódulnak a *tuc-tuc-bum-bum* tömegek a diszkóba. Az ő templomuk. A tömegek irtóznak a meglepetésektől. A legjobb diszkókban váratlan soha nem történik, a lábak egyszerre lépnek, az ízlést semmi sem fenyegeti, senki sem sértődik meg, mert senkit sem sértegetnek. Ha váratlanra vágysz, ne menj diszkóba. A kizárólag lemezek lejátszásával szórakoztató diszkó műfaja a kontinentális Európában alakult ki, onnan fertőzte meg Britanniát az 1960-as évek elején. Korábban csak az időseket ellátó *ballroomok* használtak élő zenekarok helyett lemezeket. Később a diszkók a rock arisztokratáinak és a valódi zenétől rettegők menedékhelyei lettek. A brit diszkó-kultúra önálló fejlődése az 1960-as évek végén, az 1970-es évek elején indult be, ahogy a rockzene egyre táncolhatatlanabbá és drágábbá vált. A fogyasztás stílusa a vidéki munkásságtól vette át mintáját. Megjelentek a kidobóemberek, általában a nők táncoltak egyedül vagy csoportosan, míg a férfiak ittak. Ugyanakkor az amerikai diszkókban a tinédzserek udvarlását behelyettesítve kialakult az apatikus magányosok (*singles*) kultúrája, ők, brit kortársaikkal ellentétben ritkán részegedtek le botrányosan.

Az első párizsi vagy olasz diszkók jobban hasonlítottak az amerikaiakra, mint brit ellenpárjaikra, mivel a francia és olasz tinédzserek sikkesebbek az angoloknál. Az 1970-es évek végére Európa az egyre extravagánsabb diszkók kontinense lett. A rockzene, tánczene mindig a szexualitás

kifejeződése volt – a fiú a lánnyal fizikailag találkozik. A diszkó legnagyobb „eredménye”, hogy kifejlesztette a szexualitás kifejezésének és szimultán kontrollálásának formáját. Gépek zakatolása és orgazmusok nyögései, sóhajai. Nem az a probléma, hogy ezek a nyögések, sóhajok hamisak, mesterségesen előállítottak, hanem hogy az sem jelentene különbséget, ha valódiak volnának. A diszkó nem frusztráló zene, amely nem engedi meg az elélezést, hanem a kontroll zenéje: nem engedi, hogy az elélezés zavaró legyen. Megtervezi, stilizálja a csúcspontot. Valamennyire hasonlít az orgazmust elnyújtó indiai tantra jógához, persze annak mély gondolati, lelki háttere nélkül. A diszkó-stilizáció lehetővé tette, hogy a melegek anélkül fejezhessék ki nyilvánosan szexualitásukat, hogy bárki ízlését sértenék vele. A műfaj másik „vívmánya”, hogy hatalmas lehetőségeket adott a popzene másodosztályú művelőinek – stúdió-énekesek, hangmérnökök, a Bee Gees⁴ – a megmutakozásra. Specialisták, akik megrendelésre bármiféle hangzást elő tudtak állítani, csak éppen fogalmuk sem volt, mit kezdjenek vele. Ma már tudják. A korábbi populáris zene, különböző módokon csak visszatükrözte a világot; a diszkó értelme, funkciója az, hogy behelyettesíti.



Párizsból július 14. (*Le quatorze juillet*), a Bastille 1789-ben történt elfoglalása évfordulója után délre húz a bennszülöttek többsége. Csak a francia munkaügyi törvényeknek megfelelő, hosszú szabadságuk letöltése után, augusztus végén térnek vissza. Addig a turisták hadai foglalják el a várost. A turistánál nincs unalmasabb lény ezen az elátkozott bolygón. Rondák, hangosak, tolakodók. Egymás jelentéktelenségét fényképezik a világ leggyönyörűbb tájaival, építészeti csodáival a háttérben. Mintha rajtuk kívül mondana bárkinek bármit, hogy jártak ott.

Az 1978. július 29-i katasztrofális lyoni fellépés⁵ után a SPIONS frontembere mély depresszióba süllyedt. Bezárkózott a még mindig turnézó francia színészbáratom, Alain Daré Párizs régi zsidónegyede (Le Marais) egyik szűk utcájában (Rue du Temple) lévő lakásába, ahol a városba érkezésünk óta lakott, és napokig nem mozdult ki onnan. Igyekeztem aktív maradni, munkát, lehetőségeket keresve jártam a várost. A Párizsba érkezett, engem közvetítőként keresztül megtaláló budapesti ismerőseimtől megtudtam, hogy Pierre Violence, a SPIONS szólógitáros/zeneszerzője minden nála érdeklődőnek azt mondja, hogy már nem lakom Valerie Goodman a Pére Lachaise temetőhöz közeli lakásában, és nem tudja, hová költöztem. Pierre a lyoni út során összejött Valerie-vel, s noha volt hol laknia – Párizsba érkezése után szereztem neki egy kölcsönlakást, ahol korlátlan ideig maradhatott –, nyilván arra pályázott, hogy összeköltözhet a gazdag lánnyal. Így is történt. Pár nappal a lyoni katasztrófa után Valerie közölte velem, hogy talált számomra egy másik lakást, a Montmartre-on. Igaz, hogy a lakást egy arab fiúval kell majd megosztanom, de tágas és szép. Még aznap átköltöztem. A kétszobás lakás a Place de Clichy közelében volt – éjszaka nem a legbiztonságosabb környék –, a Rue Caulaincourt egyik házának harmadik emeletén. Tulajdonosai, Valerie két barátja Afrikában túráztak szeptember közepéig.

Akeem, egyiptomi lakótársam este 7 körül érkezett haza. Magas, sovány, elegáns, égőszemű, halk szavú, macskamozgású fiatalember. Viselkedésében, beszédmódjában volt valami számomra visszatartó. Szobáinkat vékony ajtó választotta el. Az első éjszakától kezdve a komódot lefekvés előtt az ajtó elé toltam. A szobám ajtó méretű ablaka túloldalán nem volt védőrács. Attól tartottam, hogy Akeem éjszaka bejön a szobámba, és vagy elvágja a torkomat vagy kilök az ablakon. Néha halk neszezésre ébredtem az éjszaka közepén, mintha az ajtót kaparásznák. Aztán hallottam, hogy Akeem a konyhában matat. Előfordult, hogy amikor váratlanul hazatértem, éppen a szobámból surrant ki. Egyre inkább tartottam tőle, különösen, miután meghallottam, hogy rólam beszél telefonon angolul. „*He is at home now. Yeah, yeah, no problem. What do you want, when should I do it? Yeah, yeah.*”

több *number one* világsikert értek el a Motown lemezekkel, mint a The Beatles, Elvis, The Rolling Stones és a The Beach Boys kombinálva.

4 A Bee Gees 1958-ban alakult. A trió három testvérből – Barry, Robin és Maurice Gibb – állt. Karrierjük beindulását a *Hair* és *Jesus Christ Superstar* musicalek, valamint a *Saturday Night Fever* (Szombat esti láz) című film producerének, Robert Stigwoodnak köszönhették. Bár már az 1960-as években – az amerikai Beach Boyshoz hasonlóan a The Beatles könnyebb műfajú riválisaként – nemzetközileg ismertekké váltak, különösen az 1970-es években induló diszkó-korszakban voltak sikeresek. Működésük során több mint 220 millió lemezt adtak el.

5 L. a SPIONS-saga Negyvenedik, *A francia punk, SPIONS koncert Lyonban* című fejezetét.



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Tuc-Tuc Bum-Bum, 2010, digitális kollázs (a művész gyűjteményéből)

(„Most itthon van. Igen, igen, nem probléma. Mit akarsz, mikor csináljam? Igen, igen.”). Meg voltam győződve, hogy vagy a KGB-nek vagy a magyar kémiszolgálatnak dolgozik, és az a feladata, hogy megöljön. Minden este attól tartva értem haza, hogy nem fogom túlélni az éjszakát. Körülbelül egy héttel beköltözésem után Akeem hazautazott Egyiptomba. Szeptemberben jön vissza, mondta. Aznap este átkutattam a szobáját. Csak egy maréknyi váliumot (nyugtató) találtam az asztalán, pár arab és francia nyelvű, a mágiával foglalkozó könyvet, és Karl Marx néhány franciára fordított kötetét a polcon. A szobámba érve véletlenül kinyitottam a beköltözésem után az ágyam alá tolt bőröndömet, azóta nem néztem bele. Nem használt ruháim alá csúsztatva alumínium fóliába csomagolt, jókora, téglalakú ópiumtömböt találtam. Nyilvánvalóan Akeem rejtette oda elutazása előtt. Biztosan kifigyelte, hogy soha nem nyitom ki a bőröndöt, könyveimet, ingeimet, alsóneműimet, tisztálkodó eszközeimet a polcon tartom. Mit tegyek a varázsszerrel? Ha megszabadulok tőle, visszatérése után Akeem biztosan megöl majd. Lehet, hogy azért rejtette a bőröndömbe a bűnjelet, hogy a rám küldött francia rendőrök megtalálják? Arra a következtetésre jutottam, hogy gyorsan el kell távolítanom az ópiumot a lakásból, kockáztatva, hogy Akeem megöl majd, ha visszatérve nem találja. Magánhasználatra letörtem egy darabot az alumínium fóliába csavart téglából, aztán visszacsomagoltam és az ingem alá csúsztattam. Leosontam a lépcsőn, beültem a ház előtt parkoló, ütött-kopott Zsigulimba és meglátogattam egy Párizs külterületén lakó, varázsszerek terjesztésével foglalkozó ismerőst. A következő hetekben volt miből ennem, és szükség esetén tele tudtam tankolni a Zsigulit. A paranoiám csak nőtt. A járókelőkben engem követő, megfigyelő ügynököket láttam. Éjszakánként a legapróbb neszekre is felriadtam, biztos voltam benne,

hogy gyilkosok próbálják kifeszíteni a bejárati ajtót. Aztán elegendő lett a félelemből. Egy holdtalan éjszakán átmásztam a közeli Montmartre temető (*Cimetière de Montmartre*) falán, és macskák százai, márványtolvajok, fekete mágiával foglalkozók, és a sírokon, kriptákban közönség párok társaságában, André-Marie Ampère (1775–1836) fizikus (róla nevezték el az áramerősség mértékét, az Ampert) és fia, Jean-Jacques (1800–1864), történész, író közös, végső nyugalomján ülve, néha fekve, napfelkeltéig ott maradtam. Talán a lopott varázsszernek (a temetőbe érkezve megettem, először nagyon megviselte a gyomromat, aztán megmutatta a „ne izgulj, minden egy”-et, a képben a képek egymásba rejtett, végtelen sorát⁶), talán a „kutyaharapást szőrével” terápiának köszönhetően többé nem féltem. Sőt, átlendültem az ellenkező, nem kevésbé veszélyes mentális állapotba: a kalandot követő mintegy 10–12 hónap során biztos voltam abban, hogy nekem senki és semmi sem árthat. Aztán, szerencsére vagy sem, visszaállt a harmónia: ha kellett, féltem, ha nem láttam rá okot, nem féltem.



A François-Vincent Raspail (1794–1878) francia kémikusról, kutatóorvosról, természettudósról, ügyvédrel, szocialista politikusról, a később Rudolf Karl Virchow (1821–1902) német orvosnak, patológusnak, antropológusnak, történésznek, biológusnak, íróknak, politikusnak, a modern patológia atyjának tulajdonított *omnis cellula e cellula* („minden sejt egy másik [korábban létező] sejt deriváltja”) mondás megalkotójáról elnevezett bulváron bandukoltam dél körül, az augusztusi nap hőségében. Foucault (Jean Bernard Léon, 1819–1868) ingáját indultam megtekinteni, amelyről azt hittem, hogy a Montparnasse valamelyik templomának kupolájáról függ.⁷ Mivel nem tudtam a kérdéses templom nevét, elhatároztam, végigjárom a kerület összes templomát, amíg rá nem bukkanok az ingára. A Montparnasse bulvárhoz érve balra fordultam, arra gondolva, hogy eszem egy szendvicset a rue Delambre 10 szám alatt működő Dingo Bárban, Aleister Crowley, Nancy Cunard, Isadora Duncan, Morley Callaghan, Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, Man Ray, Marcel Duchamp, James Joyce, Gertrude Stein, Jean Cocteau és más hőseim, példaképeim egykori törzshelyén. A megadott címhez érve szomorúan konstatáltam, hogy a legendás bár helyén már méregdrága olasz étterem működik, L'Auberge de Venise néven. Hőseim, példaképeim vidám szellemeit messzire kergette a többszörös paradigmaváltás. Ahogy a járda szélén állva hezitáltam, hogy

6 L. az *Ezeregy éjszaka* egymásból kinövő meséit.

7 Később megtudtam, hogy a híres inga a Le Marais kerület északi részén, a 60, rue Réaumur szám alatt található Musée des Arts et Métiers gyűjteményének része.

melyik irányba induljak tovább, ismerős hangot hallottam: „Howdy doody, mate!” Megfordultam, és a csaknem három hónappal korábban, Párizs felé tartva, Reims határában felvett stoppost, az emberáldozatok, vámpírizmus és kannibalizmus európai hagyományait kutató King Dubot pillantottam meg. Teljes piktor harci díszben az étterem kirakatához támaszkodott.⁸ Fekete bőrnadrág, fekete bőrmellény, fekete bőrcsizma, fekete bőrszák, két copfba font, égővörös haj, vöröses bőrű, szeplős karjára, kézfejére, nyakára, mellkasára, arcára tetovált mágiikus jelek, rendetlen, hiányos, sárga fogsorokat megmutató, széles vigyor. Hozzám sétált, kezét fogtunk, átöleltük egymást. Átható tömjén-, mirha-, avas zsír, vizelet- és izzadságszaga volt. Megkérdezte, hogy alakulnak a dolgaim, és mit keresek a környéken. Mondtam, hogy Foucault pendellumát. Az is érdekes, mondta, de ő sokkal érdekesebb dolgokat tud mutatni, kísérem el földalatti otthonába.

King Dubhoz hasonlóan engem is régóta érdekelnek a barlangok, alagutak, földalatti járatok, kazamaták. Érdekel az is, ami a felszínen zajlik, de úgy vélem, az igazán lényeges, sors- és korszakfordító dolgok az *underground* nyirkos, bűzös sötétjében történnek, ahová a mindenkori *mainstream* számúzi az életet. Gyermekkoromban a Rába partjáról a győri vár falai alatt, a püspöki palotához vezető, titkos alagutakat kutattam, saját készítésű, családi gyufásdobozba szerelt zseblámpám fényében. Később, az 1970-es években Algol László⁹ kalauzolásával ismertem meg a Pilis barlangjait, köztük olyanokat, amelyeket mindmáig senki sem talált meg. A budai vár, és a Parlament épületéhez kapcsolódó alagútrendszer sem idegen számomra. Eljutottam a mai Cseh Köztársaság területén fekvő ősi Znojmo városa alatt a 14-15. században ásott, rejtett vermekkel és titkos csapóajtókkal felszerelt grottó-labirintusba, ahol csaknem elvesztem, csupán helyi művészbarátom, Milan lélekjelenlétének köszönhető, hogy ezeket a sorokat írhatom. Alkalmam volt megismerni a német- és franciaországi gótikus katedrálisok legtöbbször kazamatáit, titkos alagút-rendszerét is¹⁰

Párizs katakombái (*Catacombes de Paris*) egykori földalatti mészkőbányák (*les carrières de Paris*) fennmaradt tárnái, ahonnan a város építéséhez használt kövek többsége származik. A Szajna bal partján (*Rive Gauche*) a 12. században kezdődött el a kőbányászat. A 18. század közepére már a terület nagy részének felszíne alatt

8 King Dubról és a piktekről a *SPIONS*-saga Harmincharmadik *Piktek*, *druidák*, *kannibálok*, *vámpírok* című fejezetében írtam részletesen.

9 Algol Lászlóról, a Pécsi Zoltán fedőnéven besúgó enigmáról a *SPIONS*-saga Ötödik, *A Háromság titka* című fejezetében írtam részletesen.

10 1981 nyarán sikerült bejutnom a kanadai Toronto fölé magasodó, Sir Henry Mill Pellat (1859–1939) kanadai befektető és katonai által 1911–1914 között, Edward James Lennox (1854–1933) tervei alapján építtetett Casa Loma nevű, *Gothic Revival* stílusú kastély alatti titkos kazamatarendszerbe, ahol annak idején Ignatius Trebitsch Lincoln (1879–1943) paksi születésű nemzetközi szélhámos, kém és hittudós konspirált összeesküvő társaival a világuralom megszerzésének és egy új világvallás alapításának tervein (Ignatius Trebitsch Lincoln életútját *TREBITSCH* című, mindmáig kiadatlan könyvemben ismertetem). 1986 nyarán, amikor rövid, kiutasítással végződő látogatást tettem Izraelben (tiltakoztam, mert az izraeli katonák vasrúddal eltörték egy tankjukat kövekkel dobáló, 10-12 éves palesztin kisfiú karját), meglátogattam az egyiptomi Kom el Shoqafa Kr. u. 2–4. század között létesített katakombáit, nekropoliszát is. 1987/88-ban több expedíció során tanulmányoztam a New York-i központi autóbusz-pályaudvar alatt több emeleten futó, használaton kívüli, az ottani fedélnélküliek által lakott metró-alagutakat

NAJMÁNYI LÁSZLÓ

Underground 01, 2013, digitális festmény (a művész gyűjteményéből)



feltérképezetlen alagút-labirintusok húzódtak. A század utolsó harmadában ezek a gyakran minden szaktudás nélkül kivájt, elfelejtett földalatti járatok elkezdtek beomlani, gyakran házakat rántva magukkal a mélybe. Párizs régi temetői addigra már megteltek. 1780. május 30-án a szomszédos tömegsír tartalmának nyomására beomlott a Szajna jobb partján (*Rive Droite*) elterülő, a város 12. század óta használt központi temetője (*Cimetière des Saints-Innocents*) melletti épület pincéjének fala. A többi régi temetőben is hosszú ideje egymás tetejére, egyre szaporodó, egyre vékonyabb rétegekben temették a halottakat. Esős időben már az illatok tekintetében nem túl finnyás párizsiakat is zavarni kezdte a várost elborító hullaszag. Összeültek a város bölcsei, bezáratták a régi temetőket, új területeket nyitottak meg az elhunyt polgártársak elszállásolására. A régi csontokat az 1785. április 7-én rendezett megnyitónapség után elkezdték a város alatt húzódó, renovált, egyes helyeken támfalakkal megerősített alagutakba szállíttatni. Éjszakánként sorra érkeztek a fekete szövettel letakart, csontokkal megrakott szekerek a kazamaták bejáratához (*clos de la Tombe-Issoire*). Két évig tartott, mire kiürítették a város régi temetőinek többségét. Sok sírásó, kocsis és a kihantolásokat felügyelő városi tisztviselő gazdagodott meg az előkelőségek sírjaiban talált ékszerekből, arany- és ezüst pénzermékből. Párizs 1874 óta nyilvános múzeumként működő kazamatái (*l'Ossuaire Municipal*) ma körülbelül hatmillió ember földi maradványait rejtik. Ide kerültek az 1871-ben, a kommünárok által kivégzett monarchisták, és az 1788-as, a Place de Grève, Hôtel de Brienne és Rue Meslée környékén kitört lázadások során megöltek tetemei is. A II. világháború idején a francia ellenállók használták az alagútrendszert. A németek a Lycée Montaigne nevű, 6. kerületi középiskola alatti katakombákban bunkert építettek.

A katakombák főbejárata, egy feketére festett, öntöttvas vázú épület az egykori városkaputól (*Barrière d'Enfer*) délre, a Raspail, Arago és Saint-Jacques bulvárok, a René Coty, Général Leclerc és Denfert-Rochereau sugárutak, valamint a Froidevaux, Victor-Considérant és de Grancey utcák találkozásánál, a Place Denfert-Rochereau téren található. King Dub, piktor barátom nem ezen a hivatalos kapun keresztül vitt le a mélybe, hanem a de Grancey utca egyik házának "belső udvarán búzló, punk törzs lakta földszinti odú „konyhájának” padlóján nyitott, titkos lejáraton át, amelyet érkezésünkkor koszos szőnyeggel bevont vaslap fedett.

Folytatása következik

11 A pontos címet konspirációs okokból nem adom meg.

Fujara

Privát nacionalizmus

Kunsthalle / Hala umenia, Kassa
2014. március 27 – április 30.

A helyszín igen érdekes, jól is van tájolva, a kulturális főváros programjai után pedig az ismertsége is megnőtt. Szóval a vasútállomást és az óvárost elválasztó park belső szélén van az egykori fedett uszoda. Ez az idősebb korosztályokat a szocializmus keletnémet-csehszlovák modelljére emlékezteti, amely fejlett testkultúrával kompenzálta a szellemi ambíciók korlátozását, mintha az „ép testben gyermek elme” jelszavának felelne meg. Tehát a kiállítás a történelmi szféra közvetlen közelében, de már a történelmen kívüli utópia egykori impozáns helyszínén látható. A műveket el lehet helyezni a medencében, a partján és kicsit távolabb is, tarthatunk nagy seregszemlét, de megbújhatunk kis fülkeszerű zugokban is. Kassán jelentős nemzetközi kiállítást rendezni a nacionalizmusról igen érdekes ötlet. 1945 tavaszán ugyanis Kassa volt Csehszlovákia ideiglenes fővárosa, itt hirdették meg a Moszkvában megfogalmazott, de a londoni cseh emigráció által is nagy tetszéssel fogadott kassai programot, amely szláv rasszista alapon kettős identitását

nemzetállamként definiálta Csehszlovákiát, ahol nincs helye németeknek és magyaroknak. Szóval volt mire reflektálniuk a hazai művészeknek ebben a multikulturális jellegét nem természetes formában elvesztő városban. A szervezőknek komoly szándékaik voltak, a projektben fontos szerepet szántak Martin Piačeknek, aki *A szlovák történelem legnagyobb kellemetlenségei* című sorozatában kellő figyelmet szentelt Edvard Benešnek (a hős ezúttal egy aránytalanul nagy asztal előtt ül a székén, 1945. augusztus 2-án, épp most írja alá a 33. elnöki dekrétumát – a szlovák parlament 2007-ben erősítette meg e dekrétumok sérthetetlenségét).

Piaček a romantikától a jelenig tartó, agyonideologizált köztéri szobrászati hagyománytól próbálja elidegeníteni a nézőt a szlovák nemzeti panteon főszereplőinek, a nemzet atyjainak szokatlan ábrázolásával. *A hős megérintése* című sorozatában például olyan emblemikus figurákkal gonoszkodott, mint JURAJ JÁNOŠÍK tátrai betyár (akit Jan Kollár a *Szlávia leányában* a szlávok poklába helyezett kevéssé törvénytisztelő magatartása miatt), Ludovit Štúr nemzetébresztő főideológus, Párkány névadója és Alexander Dubček. A romantikus kánont korábban a legnagyobb szlovák provokátorok sem kezdték ki. A nemzeti múlt köztéri ábrázolására reagál BORSOS LŐRINC (Borsos János és Lőrinc Lilla), az akvarellen Szent István látható szoborként, talapzaton, koronával és glóriával – bal kezének középső ujját a magasba emelve. CSÉFALVAY

MARTIN PIAČEK
A nemzet atyjai, 2006, 138×299 cm, digitális nyomatok, 9 db, Kassai Kunsthalle homlokzata



ANDRÁS képén kisebb termetű dinoszaurusz időzik a Duna-parton, szemben az Országházzal és a felújítás alatt álló Kossuth térral. Nem véletlen, hogy a köztéri szobor formáját öltő nemzeti önmegvalósítás főként a magyar és a szlovák művészek fantáziáját mozgatja meg (a csehek mintha már túl lennének ezen). Az állami ideológiát sugárzó új akadémikus köztéri szobrászatban Magyarország e pillanatban verhetetlen, de azért Szlovákia is kitett magáért, amikor néhány éve Robert Fico miniszterelnök kezdeményezésére Nagy Pétert megszegyenítő lovasszobrot állítottak Szvatopluknak a pozsonyi várban, s egyben ki is nevezték az ószlovákok királyának. Mintha Attilát a Dísz térre állított szobor, nem pedig a nemzeti rockopera nagy hagyományokkal rendelkező, méltán elismert műfajában koronáznák ómagyar császárrá.

A kedvencem az egész kiállításon JAROSLAV VARGA *Fujara* című videója. A fujara belső fejlesztésű szlovák népi hangszer, a parenyica mellett a hegyi pásztori kultúra egyik csúcsterméke. Bár fából készült fúvós alkalmas, ne gondoljon senki belső zsebben hordozható furulyára, mert ez átlag 1,5–2 méter hosszú, a legnagyobb ismert példány pedig a négy métert is eléri. Varga videóján Pozsony belvárosa, a Tátráról elnevezett bank portálja látható, előtte tátrai népviseletben feszítő fiatal ember búvóli a fujaráját, a német nyugdíjasok legnagyobb öröme. Az idegenvezető angolul mondja el a népviselettel és a hangszerral kapcsolatos tudnivalókat. Már ez is az önkolonizálás elég feszélyező példája, de a csúcspontot akkor éri el az anyag, amikor a fujara mestere arról beszél, hogy valaha ebben a városban a legtöbben nem feltétlenül szlovákul beszéltek, de azóta változott a helyzet, mert jó sokan költöztek ide az ország legkülönbözőbb tájairól, még Kelet-Szlovákiából is. Arra nem tér ki, mi lett azokkal, akik nem szlovákul beszéltek, arról viszont lelkesen beszél, hogy mennyire gyönyörködteti ez a sokszínűség. Mindegyik régió fővárosba szakadt képviselőjének meg kell őriznie és meg is kell mutatnia a népi kultúráját. Mintha a Vörösmarty téren, buzsáki népviseletben magyarázná valaki, hogy miután sikeresen legyűrtük az urbánus multikulturalizmust (bár a kőbányai lengyel templom még tartja magát), a város színesebb, mint valaha, mert jöttek ide Borsodból, Zalából, de még az Ormánságból is. E jövevények pedig pont itt fogják megőrizni regionális népi kultúrájukat.

Természetesen sokan egész másképp közelítették meg a témát. OLÁH MARA, ESTERHÁZY MARCELL és TOMÁŠ RAFA a romák üldözésére tereli a látogatók figyelmét, bár ez alighanem inkább a rasszizmus témájába tartozik. A tapasztalatok szerint ebben a térségben elsősorban önmagunk és egymás hergeléseként, illetve a történelmi örökség kisajátítására tett kísérletként van jelen a nacionalizmus. A krakéler változat mellett kialakult egy csendes örült

változata is, amely beéri a rovásíráshoz hasonló, kívülállók számára érthetetlen jelrendszerek csiszolgatásával. Mindez nyilván összefügg azzal, hogy a kis homogén nemzetállamok polgárainak mára eléggé leszűkült a szellemi horizontjuk. Végignézve a kiállított műveket, azért felmerül az emberben néhány kérdés. Vajon a magyar képzőművészek tudnak-e kezdeni valamit a történelmi Magyarország emlékezetével azon kívül, hogy állami megrendelést teljesítenek új akadémikus szellemű művekkel, vagy másfelől a legvadabb szatírákat kínálják? Van-e átmenet a pátosz és a kényszeres vihogás között? Az irodalomban van. Aztán: mit jelent a szlovákoknak a történelmi Magyarország azon kívül, amit a népközlés beléjük vert törzsi mítoszokban (aljas elnyomó) tanítanak? A szlovák múlt, megmaradva a ráció határain belül, aligha helyezhető más kontextusba. Nemzetiségként éltek ebben

ANDRÁS CSÉFALVAY
Comsignation
A nemzetállam
egy dinoszaurusz
szemével, 2013
Video 11'23"



JAROSLAV VARGA
FU JA RA, 2011
Video 15'50"



TOMÁŠ RAFA
Neonacionalizmus
Európa szívében,
2009–2014
Video

A, valami, B – Az acb Galéria kora tavaszi kiállításai

Société Réaliste:
'amal al-ğam'

Minthatárgy [...] válogatás
Farkas Gábor munkáiból

acb Galéria, Budapest
2014. január 30 – március 7.

az országban, ami nem megvetendő, még ha a XX–XXI. századi ambíciókhoz mérve talán szerénynek is tűnhet. Ettől függetlenül ilyen keretek közt teremtették meg az identitásukat, mindvégig megmaradva a nyugati kereszténység kultúrkörében, a romantika után pedig a nemzeté válás programját is végre tudták hajtani (nem úgy, mint például a fehéroroszkok és az ukránok, akiket épp hiperaktív szláv testvérük akadályoz évszázadok óta abban, hogy befussák ezt a pályát). A szlovákok többsége láthatóan tagadja ezt a hagyományt, és mint az udvari történelmet szerződtető parvenü, olyan, ennél régebbi tradíciókat akar birtokba venni, amelyekhez nem kötődik közvetlenül. Barokk és romantikus eredetmítoszokra és a folklór időtlen világára cserélte a létező hagyományt. A cirilli térítés emlegetése a fiktív bizánci kötődést erősíti, tagadva a közép-európai identitást (a nyitrai egyetem például az óbalkáni Konstantin Filozófus nevet viseli, mintha nem Bécs vonzáskörzetében, hanem Macedóniában lenne; a névadók következetesen kiálltak a bizánci-nagyorosz hagyomány mellett, amely a magyaroktól és a Nyugattól is elválasztja őket). Miközben az ország tele van a szlovák történelem előtti kor mitikus alakjainak, a nemzet atyjainak, tátrai betyároknak és kommunista partizánoknak állított emlékművekkel, a közös múltból jószerivel csak Sissi bártfafürdői szobrát nem tüntették el.

A kiállításon vannak olyan művek is, amelyek a „semmit a szemnek” elv jegyében készültek, viszont úgy dől belőlük a polkorrekt ideológia, mint tehénből a szar. Mint oly sok kortárs művészeti kiállításon, itt is be lehet mutatni vizuálisan semmitmondó házi feladatokat, azzal a hallgatóságos elvárással, hogy majd kiteljesednek az értelmezésben. Ilyesmiben már kár reménykedni, de nyilván az alkotók is beérik annyival, hogy demonstrálhatják jelenlétüket a művészet intézményrendszerében (távol tartva a nagy eseménytől a nézőket). Amikor nézhetetlen ideológiai példázatokot látok, mindig eszembe jut az, amit Nabokov *Pnyin professzor* című regényének egyik szereplője, Lake mondott, aki felnőtt életének nagy részében művészettel foglalkozott: ócska műalkotás az, amelyet rajzlapból, madzagból, galambszarból és egy balos újságkivágásból hoztak össze.

A kiállítás ötletadó felhívják a figyelmet arra, hogy a hidegháborút követő időszak elején sokan a nemzetállamok gyengülését, eltűnését vizionálták. A jó két évtizeddel előtti békebeli posztmodernben már a *posztnacionalizmus* kifejezés is forgalomban volt. Elég messzire kerültünk ettől. A *Privát nacionalizmus* című projekt egy prágai kiállítással kezdődött februárban, de Kassán nagyobb volt a tétje. Májusban érkezik Pécsre, aztán megy tovább Lengyelországba és Németországba, Debrecen lesz a végállomás, jövő ilyenkor.

Minthatárgyak, FARKAS GÁBORnak, a re-trendi ÚjJalak alapító tagjának emlékeztető kiállítása és 'amal al-ğam', a simán trendi SOCIÉTÉ RÉALISTE (GRÓF FERENC és JEAN-BAPTISTE NAUDY) kimondottan új műveinek bemutatása.

Az acb Galéria számára tavaly óta új lehetőség adódott a népokításban annak révén, hogy megnyitotta Attachment névre keresztelt, második kiállító terét, s mivel az itt rendezett bemutatók megnyitói mindig ugyanakkorra esnek, nyilvánvalóan köze van egymáshoz az időben együtt (légvonalban 10 méter távolságra) bemutatkozó anyagoknak. Ezt a feltételezést irányul választva, és a fokozódóan bőséges szakirodalom ismételtetését mellőzve következik Farkas Gábor és a Société Réaliste párhuzamos szereplésének vizsgálata.

Az Attachmentben megtekinthető, bevallottan nem retrospektív célú válogatás nagyjából húsz év anyagából tevődik össze (a művek listája alapján a legidősebb 1989-es, a legújabb 2007-es), azt az – ezek szerint akaratlan – utóízt hagyva, hogy itt Farkas Gábor munkásságának összetettségéről is benyomást nyertünk. A tematikusan nem szűk tárlat ugyanis mégiscsak közvetítője a művész technikai és földrajzi útkereséseinek, -találásainak. A Király utcai ősb-acb Société-darabjai ezzel szemben mind most érkeztek, különböző műhelyekből, s értelemszerűen tematikailag is konvergensebbek. Azonban az anyaghasználatot tekintve náluk sem kell fantáziátlanságtól tartanunk. Ennyi csapódik le az első három percben.

A Société Réaliste a tőle megszokott lóugrásszerű lépésekkel vezet végig műtárgyain a címben megjelölt fő témát,¹ nemcsak prózaian direkt módon, a látás receptorait szólóztatva, de mégoly indirekt módon is, feltételezett világtörténelmi és aktuálpolitikai ismereteinkre apellálva. Akinek ilyen nincsen, az csendben legel-

1 Az amal al-ğam kifejezés mintegy háromszáz éves, eredeti jelentése: heterogén elemek összeolvadása – tudjuk meg a kiállítást kísérő szövegből, ha az apánk nem fogorvos.



SOCIÉTÉ RÉALISTE
March of Victory, 2014, akril, fotó, 70×53 cm, 2014



SOCIÉTÉ RÉALISTE
Mesomemorial, 2014, alumínium, 102×43×30 cm

tesse receptorait az A és B betű közti, átmeneti írásjelen. Vagyis az „amal al-ğam” kiállítás intellektuálisan kirekesztő („[...] a művészet szabad!”), esztétikájában pedig oly mértékig befogadó, mintha kompenzálna. De az vesse rájuk ezért az első követ, aki tagadni meri, hogy a kortárs művészet értésének képessége megszerzendő tudást jelent. A Société Réalistet szokás szeretve tisztelni, vagy, mert értjük, vagy, mert nem értjük, hiszen elefántcsont-toronyból leeresztett, pimaszul formalista műveiknek hála, rég felültek a Kánonba tartó vonatra. Találtak egy receptet, ami arannyá változtatja a periódusos rendszer bármely elemét. Farkas Gábor az alkímiához mérhetően terebélyes

közeget, a matematikát mint minden reáltudományok alapját használja titkosírásként, önfeladten bevonva az épp kedvére való matériát (műselyem, olaj/vászon, üveg) és beszédmódot (kalligráfia, gesztusfestészet, periódusos rendszer), s Százados László kurátori döntésének hála, a közös térbe helyezett, eltérő hordozók egy új Farkas-installációvá érhetnek össze.

Mindkét kiállítás bővelkedik szövegekben, feliratokban, írásjelekben. Már rég egyéni megítélés kérdése, hogy ezek mint didaktikus, a nézőt passzivizáló elemek, esetleg az értetlenségen átsegítő, szükséges rosszak, vagy a művek értékteremtő bázisaiként érvényesülnek. A Société betűhasználat a nemzetközi, hovatovább univerzális érthetőség léptékét célozza. Farkas magyar mondatai a távol-keleti művészet-, tehát életstruktúrába ágyazva teszik meg kísérletüket az asszimilációra. A jelek, szimbólumok pláne ilyen mértékű használata a képzőművészetben nagy önfegyelmet és arányérzékletet igényel. Meg kell találni a kényes egyensúlyt a szöveg tartalmának és látványának funkciói, valamint a szöveg és a mű többi része között. Ez az egyensúly mindkét helyszínen észlelhető, a husserli intencionális tudataktus egyfajta esztétizálása révén: Farkas esetében a szabad kézi tipografizálásban, a Sociéténél a lefojtott képszerűségben. Ugyanakkor kísért az érzés, hogy hiányzik a műveket összetapasztó, szublimált szövegtest, egy tétel bizonyítása, amelynek vázlatai, a művész eszköztárából mintegy spontán felhasználásból született jegyzetei a kiállított tárgyak. Mintha az alkotók csak a jéghegy csúcsát

SOCIÉTÉ RÉALISTE
‘amal al-ğam’, részlet a kiállításról, acb Galéria, 2014



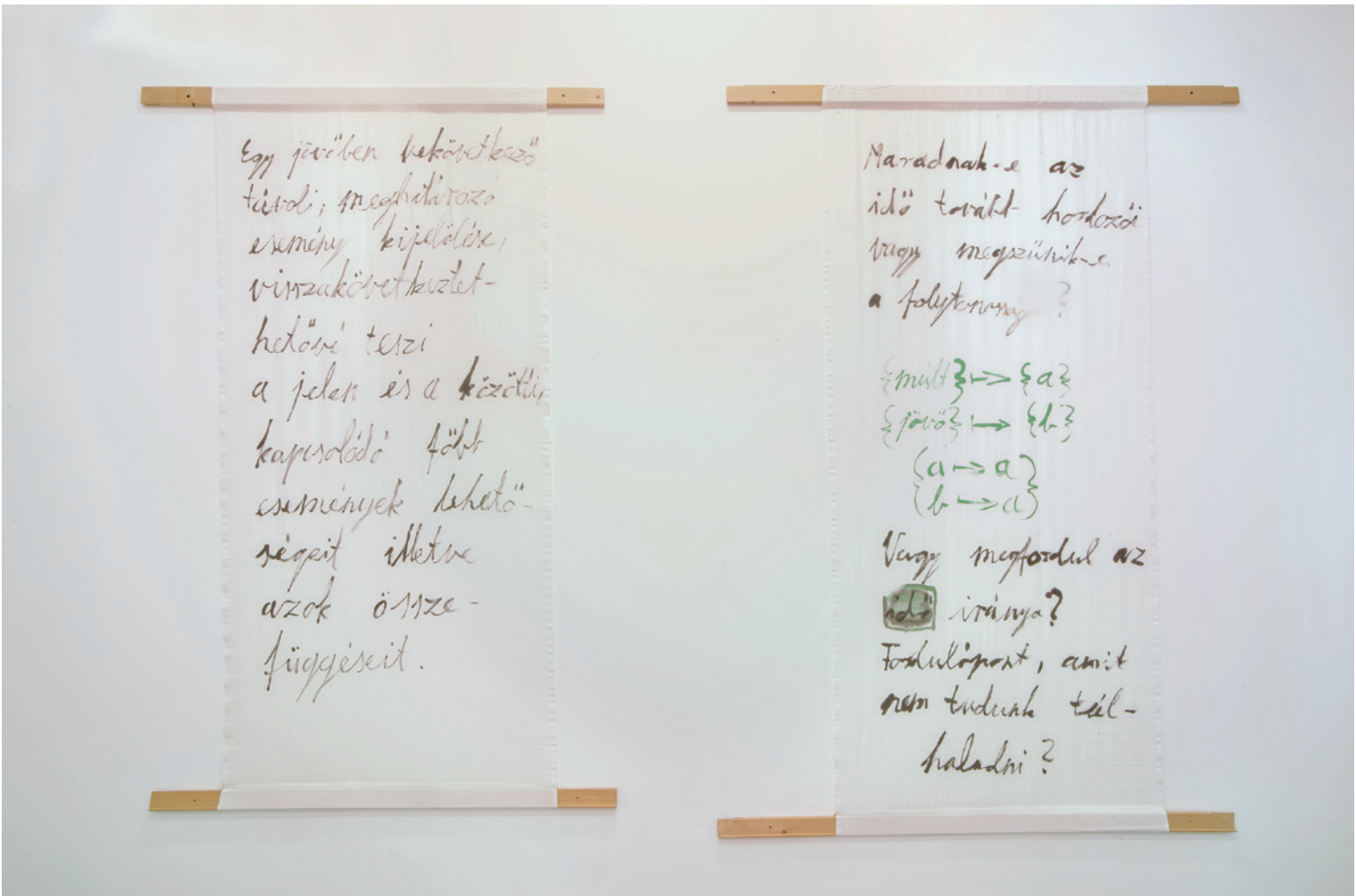


SOCIÉTÉ RÉALISTE
 Bilateral reading, 2014, iskolatábla, 190×120×132 cm

tartanak a felszín fölél, s ez ugyanúgy lehet incselkedés, mint tehetetlenség. Mindkét helyszínen csupa jól kiagyal és nézhető művel találkozunk, de létjoguk nem pusztán ennyi.

Ugyan időben egymás után, ezért az érvényre lépés más-más fokán, de az alkotók sikeresen bevonják azt a speciális dinamizmust, amely valódi kortársrá teszi őket. Ez a dinamizmus pedig az, ami önvészélyesen lemond a fizikailag immanens művészeti érvényről, a néző odaadásának, ismereteinek, edzettségének javára. Nem lehetetlen mutatvány ezek hiányában is élvezhető alkotni, de nem lesz maradandó értéke annak a mai művészeti tárgynak, ami elhagyja a szemlélője iránti elvárásokat, akár annak árán, hogy átmenetileg leminősül. Számos, alaptalán kortársnak nevezett alkotó egyszerűen megragad egy jellegzetesen mai témát vagy formát, hogy művészetéhez láncolhassa a kortársiságot, csak azt az esszenciális többletet nem sikerül hozzáadnia – mivel felismernie sem sikerül –, ami az úgynevezett mai témát/formát feljogosítja a megőrkítésre. Farkas Gábor és a Société Réaliste azonban birtokában van annak az erőnek, ami miatt PR szempontból esetleg veszteségeket könyvelhet el, de sok impotensen igyekvő pályatársukkal ellentétben sikeresen

FARKAS GÁBOR
 Cím nélkül III., 1997, műselyem, tus, 141×224 cm; Cím nélkül II., 1997, műselyem, tus, 160×232 cm



kimérték a szükséges-megengedhető adagot külszínyből, geometriából, művészettörténeti adalékokból, szentimentalizmusból, humorból, autodidakta és világhilozófiából, és, ami talán a legnehezebb egy alkotónak, a hiányból.²

A kortárs művészet ugyanis (sokak számára nem természetes módon, ezért inkább szögezzük le) nem egy tartalmas közlendő megkomponálása és színvonalas kivitelezése. Attól sem lesz kortárs, hogy a legmodernebb anyagokat vetjük be. Attól sem lesz kortárs, hogy elmúlt korok nagy alkotóit idézzük benne, hangsúlyozva az időbeni távolságot. Attól sem lesz kortárs, hogy halvány sejtelmünk sincs, mi a fene az, legfeljebb úgy csinálunk. Bár a blöff jó stratégia, igazolta ezt már Warhol, Koons és Hirst is, hogy végképp bevésődjön. Jó kortárs művésznek lenni kockázatos és ijesztő, de a jó kortárs művészre nézve kötelező. A művészek mentségére szóljon, intézményeink erre nem készítik fel őket. Saját erejükből kell felépíteniük saját beszédmódjukat, utalásrendszerüket, terminológiájukat és olvashatóságukat, hogy ezek sértetlenségére ügyelve, már

2 „...mit tudunk jobban elképzelni, azt-e, amit ezerféle részleteiben ismerünk, és ezerféle formában, vagy azt-e jobban, amiről csak egynéhány adatunk van?” Füst Milán: *Látomás és indulat a művészetben*, Budapest, Fekete Sas Kiadó, 2006, 92.

szabadon mozoghassanak mondandók és eszközök között, alkotói koherenciájukat megőrizve. Erre utal a Société Réaliste honlapján³ található, néhány öndefiniáló szókapcsolat: politikai dizájn (political design), kísérleti gazdaság(tan) (experimental economy), területi ergonómia (territorial ergonomiy). Ezek sem általánosan, sem a művészcsoporthoz viszonylatában nincsenek megmagyarázva, kifejtve. Nem fogalmi, hanem asszociatív intelligenciánkat kívánják megszólítani, s ez egyben azt is jelzi, milyen módszert tartanak leghatékonyabbnak műveik értelmezésekor. Magasra teszik nekünk a léccet, ami által pozicionálják önmagukat is. De mivel alkotásaik tele vannak játékkal, megengedőek azokkal szemben, akik nem jutnak mélyre az asszociációk útvesztőiben. Kérdés, hogy ezzel a lendülettel nem lépnek-e bele a sikeresen bevett hegycsúcson túl tátongó szakadékbá.

Farkas Gábor '90-es években született munkái egészen máshol tartanak ennek a kortárs definíciónak a kiforrásában. Százados László így fogalmaz: „tekintsünk úgy rájuk, mint egy nomád-napló, mint egy műveleti-térkép azon kitértetett 'tereptárgyaira', amelyek a folyamatos mozgásban-úton levés olyan időszakairól tudósítanak, amikor – műfajtól, médiumtól függetlenül – újra fontossá válik a műtárgyakat létrehozó tevékenység.”⁴ Valóban, Farkas művei igen személyesek, szó szerint magukon viselik a kézjegyet. Szinte intim atmoszféra uralkodik az Attachmentben, drasztikusan ellenpontozva a Société fesztelenül gyártató, s ezzel személytelenítő attitűdjét. Szemtanúi lehetünk annak, hogy a műalkotás, akár manuálisan beleadta magát a művész, akár nem, zavartalanul funkcionál. A művész az ötlet. Ez azonban nem redukció, csak pontosítás.

S ha már a tevőleges bevonódás szerepéről, választhatóságáról esik szó, nem

3 societerealiste.net

4 Százados László: *Minthátargy – válogatás Farkas Gábor munkáiból*, a kiállítás kísérő szövege. Lásd: http://www.acbgaleria.hu/kiallitasok/korabbi/2014_k

FARKAS GÁBOR

Balról jobbra: Cím nélkül, 1990, olaj, vászon, 143×185 cm; Gondolatábrák II. – NEM ÉS VAGY, 1995–96, üveg, üvegfesték, lakk, fakeretben, 145×150×4,5 cm; posztamensen: Matricásfüzet, filctoll, papír, 23×24 cm; fent: Cím nélkül, 1990.k., olaj, vászon, 70×70 cm; Cím nélkül I., 1996, műselyem tus, 141×190 cm; Hangjegyek, 1990, olaj, vászon, 47,5×66 cm



A nyolcadik utas az Élet

Korodi Luca: *Elemi részecskék*

Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Budapest
2014. február 13 – március 16.

A kiállítás címe azonnal előhívja a látogatóban Michel Houellebecq európai Psycho-ként emlegetett kultikus könyvének mentális lenyomatát, de csak addig, amíg be nem lép a Kiscelli Múzeum még ma is megszenteltnek érzett templomterébe. Az ibolyántúli fényben derengő kiállítótér közepén ugyanis bolygónk legnagyobb jégsivatagának, az Antarktisznak több köbméter üvegcserepből megformázott hatalmas alakzata fekszik, amely mágikus erővel szippantja magába nézőjét, míg az üvegtörmelék által visszavert UV-sugarak ezernyi ismeretlen csillogat varázsolnak a templomtér éjsötét mennyezetére.

Az *elemi részecskék* cím így már egészen másra utal: az emberi elmében megtapadó mémplexek alkotóelemeit jelöli, amelyeket az Antarktisz ideidézett mágikus szimbóluma elemi erővel szabadít el a befogadó tudatában.

A lakhatatlan és terméketlen hatodik kontinens a hit és a tudomány számára egyaránt termékeny földrésznek bizonyult az utóbbi két évszázadban. A csontrapantó hideg, az üvöltő szelek, a végtelen jégmező és a minden élhető szárazföldtől való távolság a Déli-sarkvidéket ideális összeesküvés-elméleti helyszínné teszik, sokak szerint egyenesen az eltűnt Atlantiszt, mások szerint az ide menekített hitleri birodalmat rejti az egész földrészt tengerszint alá nyomó négy kilométer vastag sarki jégtömeg. Nem véletlenül játszódik itt az X-akták egyik része, hiszen olyan távol van ez a kontinens tőlünk, hogy akár idegen lények is megszállhatták a tudomásunk nélkül. Az emberi képzeletben az Antarktisz mégiscsak közeli hely... A tudomány számára naponta hoz új fölfedezéseket a Déli-sarkvidék, a legutóbbi bejelentés szerint olyan mikrobákra leltek a lelkesedéstől és a hidegtől egyaránt reszkető kutatók, amelyek DNS-e csak 86%-ban egyezik az eddig ismert élőlények örökítőanyagával – vagyis teljesen új életformát találtak. Marslakóknak persze kicsik ezek a baktériumok, de kezdetnek nem rossz. Arról nem is beszélve, hogy a gigantikus jégpáncél alatti édesvízű tavak és hatalmas vízfolyások létezéséről is csak mostanában szerzett tudomást az emberiség.

Sokak számára meglepő lehet, hogy ez az emberi és bármilyen életre alkalmatlan földrész a földtörténeti tegnapi, százmillió évvel ezelőtt még az akkori déli óskontinens, Gondwana közepén fekvő trópusi terület volt, amelyen buján tenyésztett az élet. A földkéreg lemezeinek mozgása azonban évi néhány centiméteres mozgásával széttördelte Gondwanát, és létrehozta belőle Dél-Amerika, Afrika, India, Ausztrália és Új-Zéland mellett az Antarktisz, amelyet a tektonikus szállítószalag évmilliók alatt a mai helyére löködött. A földkéreg lemezei éppúgy törnek, mint az üveg – csak sokkal lassabban.

A dermesztő hideg és a trópusi forróság feszültsége több művészt meglehetett már, legutóbb a bahamai születésű *Tavares Strachant*, akit azért kapott szárnyára a

kerülhetjük meg a kérdést: vajon mennyire és milyen módon átpolitizált a két elemzett anyag? S ez milyen mértékben függvénye egyáltalán a művészi döntésnek? Erre a felvetésre Jean-Baptiste Naudy teketória nélkül felel a kiállítás apropóján készült interjúban, amikor megfogalmazza, hogy szerinte Magyarországon politika és kultúra ugyanaz.⁵ S mivel egy francia és egy magyar példát vizsgálunk, praktikus citálni a Naudyval azonos álláspontra helyezkedő Jacques Rancière-t, aki a következőképpen foglalt állást: „A 'beszélő állat' Arisztotelész szerint 'politikus állat' (zoon politikon). De a rabszolga, bár érti a beszédet, 'birtokolni' nem birtokolja. A kézművesek, mondja Platón, nem foglalkozhatnak a közügyekkel, mert nincs idejük másra, mint a munkájukra. Nem lehetnek más helyen, mert a munka nem vár. Az érzékelhető felosztása láthatóvá teszi, ki lehet részes a közösségben tevékenységétől illetve tevékenységének térbeli és időbeli kereteitől függően. 'Foglalkozásuk' milyensége ily módon meghatározza a közösségbeli kompetenciájukat vagy inkompetenciájukat. Ez határozza meg, hogy láthatóak vagyunk-e egy közös térben, szót kapunk-e a közös dolgokban stb. A politika mélyén van tehát egyfajta 'esztétika' [...]”⁶ Seregi Tamás, Rancière fent idézett, *Az érzékelhető felosztása* című munkájának fordítója a tranzit.blogon így értelmezi a szerzőt: „...a politika az a tett, amellyel láthatóvá teszünk valamit (például a munkát, amelynek csak termékét engedték látni), nyilvános térré teszünk egy helyet (például csak a privát szférák közötti közlekedésre szolgáló utcát a barikádokkal), beszélő lényvé teszünk egy addig hallgatásra ítélt csoportot (a munkásokat, a nőket, stb.)”⁷

Ezen a ponton válik el egymástól a két acb-s kiállítás, s lesznek alkalmatlanok az összehasonlításra. Az alkotók olyan gyökeresen eltérő, legtagabb értelemben vett nemzeti-kulturális örökségre építik munkásságukat, hogy, ami egyiküknél megfontolásra méltatlan nüansz, az a másiknál a hitelesség tétjét jelenti. További dimenzióváltás, hogy a Sociétés Réaliste művei eladóak, Farkas Gábor műcsarnokbeli letérből és magángyűjteményekből előásott darabjai viszont nem. Egy piacnak és egy nem piacnak szánt kiállítás. Az acb Galéria tovább menetel a múzeumok kvázi-privatizációjára adott válaszcsoportként megkezdett funkciótársítás útján.

⁵ http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/amal_al-am.2302.html?pageid=81

⁶ Jacques Rancière: *Esztétika és politika*. Budapest, Műcsarnok Nonprofit Kft., 2009, 9-10. old.

⁷ Seregi Tamás: *Politika és esztétika – Jacques Rancière Az érzékelhető felosztása című könyvéről*, http://tranzit.blog.hu/2009/09/10/politika_es_esztetika_jacques_ranciere_az_erkelheto_felosztasa_cimu_konyverol

hírnév, mert kivágott egy négy és fél tonnás jég-tömböt egy befagyott alaskai folyóból (ez persze az északi pólushoz van közel, de azért ott is pokoli hideg van...), majd elszállította Nassaubá, a Bahama-szigetek fővárosába, ahol kiállította egy napelemmel üzemeltetett üvegfalú hűtőládában a helyiek legnagyobb megdöbbenésére. Azóta is ott látható a szubtrópusi országban az alaskai jég, hogy tudatosítsa bennünk, mekkora távolság lehet aközött, amink van és amit akarunk (*The Distance Between What We Have and What We Want*, 2006).

A hatodik kontinens a földi éghajlatban betöltött kulcsszerepe miatt életbevágóan fontos. Ha a globális felmelegedés miatt az eddiginél is jobban olvadni kezdene az utolsó jégkorszak e déli emléke, megemelné a tengerszintet mindenütt. Ha az egész leolvadna, akkor közel 59 méterrel emelkedne a vízszint, ami három-négymilliárd ember partmenti lakóhelyét pusztítaná el – talán velük együtt. Az Antarktisz keleti része már ma is nagyon aggasztó módon viselkedik, évente 150 köbkilométer jeget veszít (csak összehasonlításként: ha mind a 7 milliárd embert szorosan egymáshoz préselnék, összesen fél köbkilométert tennék ki...). A legtöbben persze megnyugszunk, amikor a közismerten felelősségteljes

politikusok hozzátesszik, hogy az olvadás sok ezer év alatt játszódhat csak le – de mi van, ha mégsem?

Sorra érkeznek azok az eredmények, amelyek a pozitív visszacsatolás veszélyeire figyelmeztetve nem zárják ki, hogy akár a mi életünkben is drámai események játszódhatnak le. A több kilométer vastag jégmezők alatt titokzatos folyamatok zajlanak: a levegőnél hatékonyabb hővezető (és a globális felmelegedés következtében lassan melegedő) tengervíz alulról csatornákat mos a jégpáncél szárazföldre nehezülő aljába, s ha ez a sok bemosódás eléri egy jelenleg ismeretlen kritikus nagyságrendet, akkor lassan becsúsztatja a szárazföldről elemelt jégtömeget az óceánba. Felidézhetjük mindannyian, mi történik, ha bedobunk egy jégkockát a whiskys poharunkba: emelkedik a pohárban az italszintünk. Pont ez játszódik le, ha szárazföldi jégtakaró olvad bele a tengervízbe. Sajnos nem whiskybe fulladnánk így bele, hanem szennyezett és sós tengervízbe...

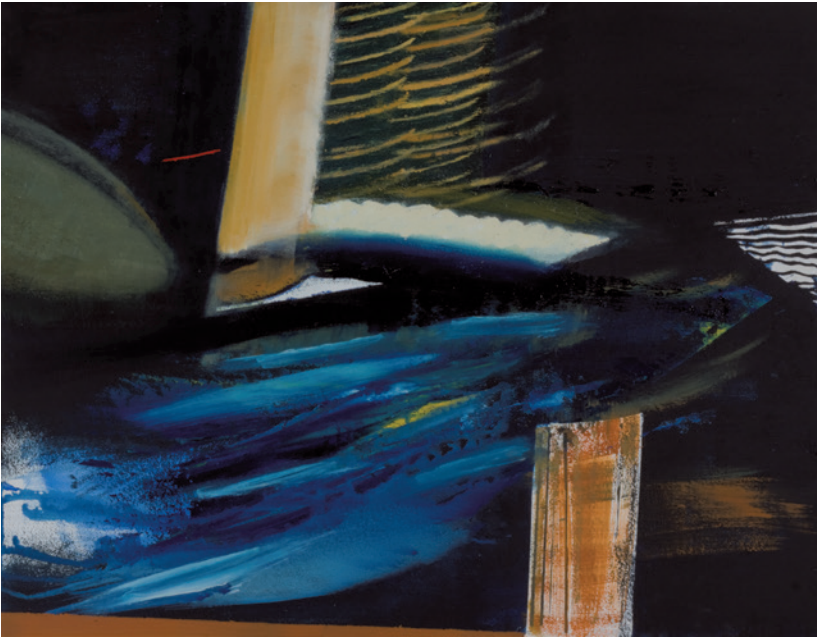
Tehát ez a távoli, ismeretlen, félelmetes, gyönyörű kontinens akár a ma ismert civilizációnk alapjait is megrengetheti. Összetörheti, akár egy palackot az óvatlan borívó. Egy olyan földrész, amelynek kétszáz éve még a létezéséről sem tudtunk, mindannyiunk életét fölforgathatja.

Az Antarktisz intő példa arra, hogy a mi világunkban már nincs olyan földi veszély, ami távol lenne tőlünk, s így nem kellene vele törődnünk. Ami ezen a bolygón történik, az mindannyiunk azonnali és közös ügye. Mindannyian Gaianauták lettünk, s ezért mindenkinek új mémplexeket kell a tudatába táplálnia. A planetáris felelősség lehet az első elemi – mennyei – részecske ebben a mentális alkotmányban. Mintha a Tízparancsolat kiegészülne egy minden korábbinál fontosabb parancsolattal: vigyázz a világodra, mert a világod nem vigyáz rád. A világod Antarktisszá válik, ha tovább pusztítod, s így elpusztít téged.

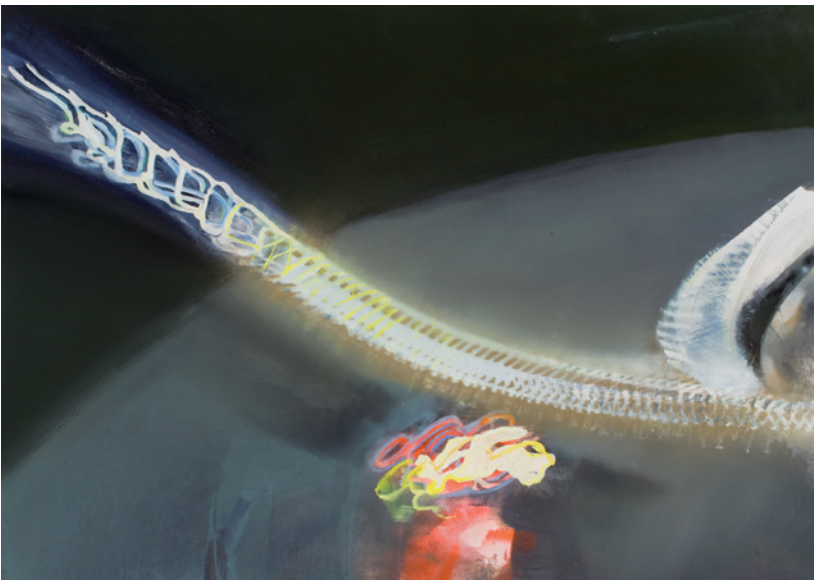
Korodi Luca a Földünkért és magunkért egyaránt vállalt felelősségre mint új morális parancsra épülő mémplex megalkotására törekszik nagy erejű installációjával.

KORODI LUCA
Elemi részecskék, 2014, Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum © Fotó: Szilágyi Lenke



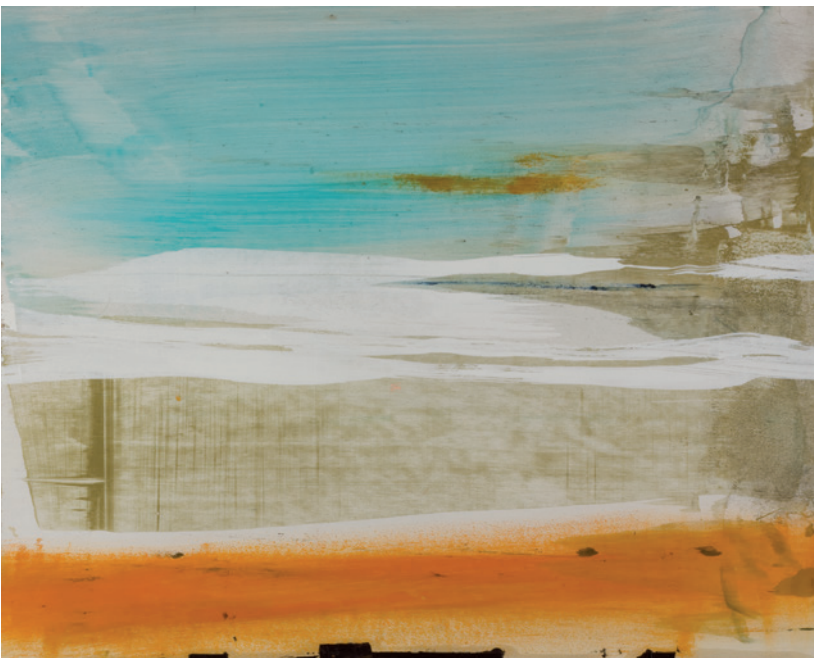


KORODI LUCA
Akusztika, akril, olaj, fa, 62×80 cm © Fotó: Sulyok Miklós



KORODI LUCA
Fénygerinces, akril, olaj, fa, 84×119 cm © Fotó: Sulyok Miklós

KORODI LUCA
Tájelmozdulás, akril, olaj, fa, 70×84 cm © Fotó: Sulyok Miklós



Már az anyagválasztása is félelmes értelmezési tartományokat nyit meg. Az üveg és a jég egymásra rímel a gondolkodásunkban, s nem véletlenül: az üveg végső soron olyan folyékony anyag, amely a hűtés során megszilárdulva amorf állapotot vesz fel, vagyis úgy viselkedik, mint egy túl-hűtött folyadék. A jég anyja is hűtött folyadék, de a fagyásponton halmazállapot-változáson megy keresztül, és kristályos szerkezetű szilárd anyaggá válik. Az üveg misztikus anyag, megáll a folyékony és a szilárd halmazállapot közötti sejtelmes tartományban, és annak ellenére, hogy több ezer éve használjuk, a fizika még ma is küzd az üveg anyagszerkezetének leírásával.

Az üveg és a jég abban is hasonlít, hogy penge-éles szilánkokra és sebzőn metsző darabokra képes törni. Egy törtüveg-világ vagy egy szilánkos jégvilág egyaránt ijesztő az esendő ember számára. Ezért Korodi anyagválasztása telitalálat: az üvegcserepekből összelapátolt Antarktisz a jégvilág élettelenességét és élet-ellenességét idézi bennünk, amelyhez csak fokozott óvatossággal és tisztelettel közelíthetünk, s amely még így is állandó életveszélyt jelent nekünk.

A tört üveg a pusztulás és – újrahasznosíthatósága miatt – az újjászületés szimbóluma is egyben. Ahogyan egy antarktisi jégszökőár összetörheti a kultúránkat, éppen úgy új utat is mutathat nekünk a jövőnk felé. Az ott felfedezésre váró életformák hozzásegíthetnek minket, hogy sikeresen benépesíthessük az erre alkalmasnak tűnő közeli bolygókat és holdakat, ha minden kötél szakad (vagy minden partvidékünket elárasztja az olvadás miatti új Özönvíz). A tört üveg egyúttal a világ megértésének és értelmezésének nehézségeit is sugallja. A minden egész eltörött filozófiai reménytelensége sejlik föl az üvegcserepek opálos tükrében. Minden szerelem darabokban, minden korábbi értelmezési kísérlet csődeljárás alatt, Isten is meghalt vagy itt hagyott minket, lelki tereinkben nő az antarktisi jégmező.

Korodi Luca mégis az újjászületés reményét erősíti a befogadóban, nem a pusztulás rémképét. A Templomtérben fekvő Antarktisz-installáció ezért fürdik ibolyántúli (*más világi*) fényben és ezért vetít milliányi üvegcserepe gyönyörű véletlen univerzumokat a falakra – s legfőképpen ezért függenek a Templomtérbe nyíló kiállítóteremben Korodi légies festményei. A térben lebegő képeken az a szellemvilág elevenedik meg, amely titkon talán az Antarktisz mítikus jégtájait és termékeny partmenti vizeit népesítheti be. Nem evilági, mégis ismerős lények fénygerincei világolnak és árnyai vetülnek az elmozdult, ezért azonosíthatatlan környezetre, amelynek hullámain talán bálnák éneke borzolja, derengő szárazföldjén talán párducok suhannak, és talán emberek vagy egyéb értelmes lények építette magas házak is fölsejlenek az áttetsző ragyogásban.

A fókusz életlen, hiszen nem ezt a világot festi a művész, hanem ami mögötte lehet, ami az elemi részecskék egy új elrendeződése következtében teremthető a befogadó tudatában. A legtöbb festmény címében ezért szerepel az „elmozdulás” szó (*Életjel-, Bálna-, Cápa-, Párduc-, Táj-elmozdulás*). El kell mozdulnunk a megszokott és korábban sikeresnek bizonyult sztereotípiáktól, mert ma már képtelenek vagyunk ezek alapján helyesen és hitelesen értelmezni evilági környezetünket és benne esendő magunkat. Ha ragaszkodunk a régi fókuszhoz, ha túléles képeken tükrözzük a világot, akkor hazugságba torkollik a művészetünk, mert képtelen lesz a felszín alá látni, s így hamis és érvénytelen mémeket plántál belénk. Ahogy képtelenség az Antarktisz lényegét leírni a felszíne alapján, éppúgy képtelenség érvényes kijelentéseket tenni a látszatok alapján. Száz éve senkit nem érdekelt 40 évesen, hogy mi lesz vele és a világgal 20 év múlva, hiszen addigra majdnem biztosan meghalt. Egy mai 40 éves nem teheti meg, hogy ne érdekelje, mi lesz a világgal és vele 20 év múlva, hiszen 20 év múlva majdnem biztosan még további 20 évig fog élni – s addigra akár az Antarktisz is halálosan kézzelfogható élménnyé válik mindannyiunknak. A XXI. századra teljesen megváltozott az idő szerepe és alapjaiban átalakult a tér érzékelése. Ami régen távoli volt, az mára közeli lett. Ami régen nem jelentett semmilyen veszélyt az életünkre, az ma bármikor elpusztíthat minket. Ami régen érvényes és ünnepezt gondolat lehetett – a múlt sikeres mémjei –, azok mára ellenünk fordulhatnak, ha nem mozdítjuk el az értelmezési tartományukat. Régen a Föld és világ urainak, Isten vér- és szellem szerinti kizárólagos édesgyermekének láthattuk magunkat, akik kedvükre uralkodhatnak mindenek felett – ma elpusztulunk, ha nem érzékeljük Gaia akaratát, a bioszféra igényeit, az élővilág szükségleteit. A Kiscelli Antarktisz és lebegő képkísérői erre szolgálnak bizonyítékul.

Ha Korodi képeit az élet hártványaként áttetszőnek tekintjük és képzeletben egymás mögé helyezük őket, hogy keresztül láthassunk rajtuk, rádöbbenünk, hogy az evolúció új mitológiája bomlik ki a szemünk előtt. A megtermékenyíthető célpontot kutató szellem-spermiumok (*Életjel-elmozdulás*) sikerrel járnak, s az *Elmozdulás*-sorozat további képein már a mítikus vízi és szárazföldi alakjukban megszületett új élőlények elmosódott lenyomatait – a jövő fossziliáit – látjuk, sőt halljuk (*Akusztika, Bálnahang*), amelyek az elmozdult tájban (*Tájjelmozdulás naplementében, Kondenzcsíkok, Hullám*) egy folyton mozgó világot töltenek meg életjelekkel, hogy az utolsó képeken már megpillanthassuk egy talán értelmes élet nyomait is (*Szellempanelek*). Az igazat keresi Korodi, nem csak a valót, és személyes újevölúciós mitológiája antarktisi fénylő kódében meg is látszik találni. Az élet rejtett dimenzióiban mint ismeretlen *alien*



KORODI LUCA
Párduc / elmozdulás 1., akril, olaj, fa, 62x80 cm © Fotó: Sulyok Miklós

rokonaink bolyonganak a földerengő fénygerincesek, hogy megváltsák a remény rabjait: minket.

Korodi Luca elemi részecskéi olyan új memetikai konstrukciót alkotnak, amelynek lényege tisztán és hangosan hallható, akár a bálnaének a tengermélyben: az élet él és élni akar. Bármilyen veszély fenyegetse, bármely világból érje támadás, az élet örök és elpusztíthatatlan. A Föld nevű úrhajón a nyolcadik utas sosem a halál. Hanem az élet.

Csak arra vigyázzunk, hogy mindez az ember életére is igaz lehessen.

KORODI LUCA
Életjelek / elmozdulás 2., akril, olaj, fa, 121x100 cm © Fotó: Sulyok Miklós



A különbözőség falansztere

Káldi Katalin: *Illetlenség*

Liget Galéria, Budapest

2014. február 28 – március 27.

Az ipari széria azáltal, hogy azonos formába kényszeríti a különben véletlenszerűen vagy strukturális adottságai szerint alakulót, védi a tudatot a környező természethez viszonyított idegenszerűség érzésétől, ugyanakkor a „közöst” megkerülve az általánosba tereli.

Erdély Miklós: *Ismétléseleméleti tézisek*, 1973

Megrázó felismerés, hogy Erdély Miklós '73-ban íródott sorai ma már nem csak az ipari, hanem a humán szériákra is igaznak bizonyulnak. A globalizáció egyre nagyobb térhódításával nem csupán a lokális változik globálissá, hanem az emberbe oltott, véletlenszerűen egyedi is ipari szériák módjára uniformizálódik. A globálistól az egyedi felé haladva az uniformizálódás fogalma elsőként a militáns rend és fegyelem irányába vezet. Az egyformaság rendje felé, amely mindaddig

KÁLDI KATALIN

Antik monokrom – két súlyzóval ábrázolt női portré, 2014, festmény © Fotó: Sulyok Miklós



A szerző a cikk írásának idején az Emberi Erőforrások Minisztériumának Kállai Ernő művészettörténeti-műkritikai ösztöndíjában részesült.

megnyugtató, amíg képesek vagyunk kizárólag az azonos elemek ismétlődésének rendjére figyelni. A rendre, ahol az ismétlődés mögött sosem látzik az egyes, a szubjektum. Gondoljunk csak az egyszerre mozduló katonák tömegére, amelyben képtelenség az egyes arcok felismerése, vagy akár a ritmusra egyszerre forduló pom-pom lányokra, akik a női entitás szintén arctalan csoportképeiként működnek. Ők az egyformaság iskolapéldái, akik vagy amelyek a számtalanság ívén keresztül szabályos vagy szabálytalan konstellációkba rendeződve csoportokként működnek. Csoportszerűségüket az egyforma külső és a közös koreográfia mellett legjobban létszámuk rendezőelvei határozzák meg.

Az elmúlt években Káldi Katalint épp ezek a számos és számtalan tartományokban fellelhető, beilleszthető rendezőelvek foglalkoztatják. Mindez azonban nem radikális fordulópontként, hanem evolúcióként jellemzi művészetét. Festészetének alapját a kezdetektől meghatározza a horizont nélküli terekben első pillanatra lebegni látszó mindennapi tárgyak repetíciója. A festett olaj-vászon, néha akvarell felületek metafizikus tereiben megjelenő tárgyak csak kevés kapaszkodóval segítik a nézői befogadást, nincs járulékos fabula vagy szájbarágós magyarázkodás, csak az egyesre és a többesre történő szigorú koncentráció. Az összpontosítás, amelynek látóterében hol a valahonnan valahová leeső tollaslabdák esetleges csoportjai, hol a csapágygolyók figuratív formákban rendeződésére, máskor a virágszirmok állati arcokká formálódására, megint máskor matematikai műveletek absztrahált jelrendszerei kerülhetnek. Az elegánsan, mindig más és más felületekre koncentráló összpontosítás mögött azonban kivétel nélkül egyetlen dolog a jelentős: az elemek ismétlés általi feloldása. Az egyes addig-addig ismételtetése, amíg önmaga teljesen megszűnik, mintegy feloldódik az ismétlődéseiből kirajzolt figurális forma, csoport, számsor vagy akár matematikai jel halmazában.

És itt ki kell kitérnünk a lebegés illuzórikus látzatára, amit a különböző felületeken megjelenő tárgyak keltene. Káldi monokrom képi hátterei sosem adnak számot a konkrét vagy a környező térről, a vásznon nincs festészeti elő-, közép- és háttér tagolás, nincs horizont vagy rövidülés, s ez fokozza a lebegés illúzióját. Ennek azonban merőben ellentmond a legkisebb elemek körül is megjelenő vetett árnyék, a leképezés platóni árnyéka, az egy és annak vetett (árny)képe.

2012 januárjában a *Vas* című kiállításon a festett felületekről ismert formák térbeli installációként keltek életre. A Labor kiállítóterének padlóján nyolcvan darab gipszből öntött kézi súlyzó rendeződött el egymástól merőben eltérő masni, reláció jel, digitális évszám, szív, ellipszis és kör alakzatokban. A hatás ezúttal sem maradt el, a súlyzókból kirakott alakzatok olvasásakor a kirakás alapelemének tárgyi valóságáról csakúgy

megfeledeztünk, mint a festett felületek esetében, de a kirakott formákat ezúttal nem választotta el egymástól képszél és fal.

A Liget Galériában látható *Illetlenség* pedig már átfogó keresztmetszetét adja mindannak, ami az elmúlt évtizedben a különböző médiumokban megjelent. Sőt, a válogatás ezúttal egy egészen szűk tartományra koncentrál. A kiállítás címe felől indulva a térben elhelyezett munkák az illetlenség fogalmának erkölcsi és fizikai értelmű jelentéseit is megidézik.

A bejáráshoz legközelebbi fal első két festményének szilikon öntőformái az illetlenség és illesztődés fizikai jelentésrendszerére tett utalásokként értelmezhetőek. Az öntőrészek a két félből létrejövő egész lábjegyzetei, összepaszszolásuk eredménye vagy a makulátlanul egybeolvadó egység vagy a pontatlan illetlenség döccenő felszíne. Az összeállítás bonthatatlan egysége elég konkrét ahhoz, hogy lássuk, sem hozzátenni, sem elvenni nem kell belőle. A fizikai tartomány másik szélső karaktere, az illetlenség már több gondot okoz. Ezt nem elég kívülről csodálni, természetéből fakadóan rejtőzködő karakter, a felületek mögé bújva szű módjára rágja be magát a részletekbe. Leginkább olyan, mint a hívatlan vendég, jelenléte felelős a milliméteres elcsúszásokért, a felületi kitüremkedésekért és a tökéletlen illesztődésekért.

Egy lépéssel az öntőformák mellett a kézi súlyzók már életre kelnek a szicíliai mozaik előkép után készült atlétanő kezeiben. A testét edző félmeztelen atlétanő már az illetlenség erkölcsi aspektusát vetíti előre. A gyakorlás közben meglesett pillanat, amit zavarba ejtő módon, akarva-akaratlanul néznünk kell. De az igazi zavart az atlétanőt követő falra csipeszelt gépelt szöveg¹ kelti, amelyből kiderül, hogy a kiállított művek mindegyike túl van az illendőség határán! A sorok írója szerint nem illik számolni, festeni, és erőszakos dolog a pillanatot fotón konzerválni. A gépelt laptól eltávolodva, mintegy összegző fináléként pillanthatjuk meg az elmúlt évtized keresztmetszeteként, a fekete fehér fotók egyetlen gipsz vasalókból berendezett militarista elvű univerzumát. A horizont nélküli falansztert, ahol irányított egységben oldódik fel az egyformaság, és vektorokká alakul a terekben suhanó vasalók

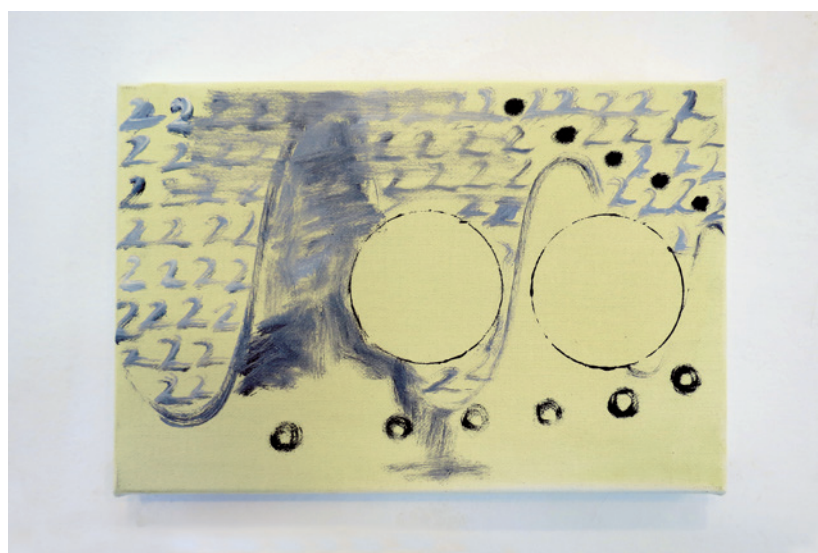
1 ILLETLENSÉG: Számolni illetlenség. Nyers, durva meghatározása a valóságnak. A pontatlanságának, bárdolatlanságának oka, forrása éppen a pontoság, a darabosság. Egy darab, két darab, így tovább a számegegyenesen. (Nyilván lehet árnyalni, elneveztük, megkülönböztettünk nem-egész számokat is például, de mindig hozzávetőleges marad, a számolás magábanlévő együgyűségén nem változtat.) De ami még illetlenebb, az a festés. Nagyon testi. Még a legfegyelmeltebb formája is kínosan személyes, ragacsos. (Olyan érzés is lehet rápillantani egy-egy festményre, mint a zenészekre a koncerten, én például mindig kerülöm a látványukat, feszélyez.) Ilyesmit nem csinálunk. Illetve mégis. Kísértően egyszerű, magától értetődő és főleg gyors. Hopp, már ott is van. Azt szerintem mindenki érzi, hogy fényképezni illetlenség. Elcsípni, erőszakosan birtokolni a pillanatot, együttállását, megjelölni legalább. Azt érezzük, hogy szabadon választhatjuk ki az adott pillanat készletéből az egyiket, vagy másikat. Ami illetlen, azt normális esetben megpróbáljuk elleplezni, néha azonban ellenkezőleg: kiállítjuk.



KÁLDI KATALIN
Gipszvasalók fotókon, 2014 © Fotó: Sulyok Miklós



KÁLDI KATALIN
Öntőformák, 2014, festmények © Fotó: Sulyok Miklós



KÁLDI KATALIN
Számok, 2014, festmény © Fotó: Sulyok Miklós

iránytalansága. Irányokkal bíró számosságuk akár a végtelenségig is folytatódhatna, de a színtelen hátterek előtt rendeződő gipsztestek csak a négyességig jutnak. Sietős irányváltásuk pedig azt sugallja, hogy friss még a rendeződés betanult koreográfiája, még csak az egyszerre mozdulás főpróbája zajlik, de a fotó máris fülön csípte őket. Sőt, gyakorlatozásuk megragadott pillanatai már csipeszekre akasztott papírképeken száradnak.

Az illetlenség szabályai

Káldi Katalin kiállításai

Illetlenség

Liget Galéria, Budapest

2014. február 28 – március 27.

Szabály

Kisterem, Budapest

2014. március 18 – április 15.

„A művészeknek kerülniök kell minden rossz jellemű, féktelen, szolgálalkú és illetlen dolog utánzását, különben nem munkálkodhatnak.” Platon

Arisztophanész szerint az emberek egymás utáni vágyakozása azzal magyarázható, hogy kezdetben gömb alakú lények voltunk, kétfajta félgömb által egyesítve: az egyik fél férfi, a másik fél nő. A két fél kombinációja háromféle gömböt alkotott, az egyik két különböző nemű félből állt, a másik kettő két azonosból. Ezeket a gömböket aztán büntetésből az istenek kettévágták, így jöttek létre az *eredeti párjukat kereső felek*.

Két fél öntőforma. Már egyik sem keresi a másik felét, ott pihennek egymáson, egymás mellett. Talán pontosan illeszkednek egymáshoz, talán nem. Ahhoz, hogy egy tárgyat precízen ki lehessen önteni, a formáknak milliméter pontossággal illeszkedniük kell. A pontatlanság hiba, a hiba pedig illetlen.

A vásznon megjelenő szobrászkellékek olyanok, mintha egy-egy térbeli modellt ábrázolnának. Szabályos, szerkesztett részletek láthatóak rajtuk. Akár építészeti makettek, látványtervek vagy matematikai modellek is lehetnének. A kompozíciók tiszták, pont annyira, mint egy-egy matematikai forma. A matematika, geometria képzőművészetre gyakorolt hatása nem új jelenség, befolyása erőteljesen megmutatkozott a XIX. század végén, a XX. század elején. A szürrealizmus és a konstruktivizmus közel egy időben fedezte fel magának a matematikai modelleket.¹ A matematika egzakt tudomány, egy analitikus folyamat végén pontos, mérhető, ellenőrizhető állításokat fogalmaz meg. Káldi Katalin alkotói programja nem egzakt; egy analitikus folyamat közben kérdéseket igyekszik megfogalmazni. Káldi művészetében jól érzékelhető a megfigyelő, vizsgálódó pozíció, ugyanakkor ez inkább már egy létező diszkurzív párbeszéd részese akar lenni és kevésbé új utakat

1 Ide sorolhatóak Naum Gabo (1890–1977) képzőművész – a konstruktivizmus, mint irányzat elindítója – matematikai modelleken alapuló vázlatai, szobrai és szobortervei, Man Ray (1890–1976) képzőművész, *Matematikai modellek (Mathematical Models)* című fotósorozata, amely a párizsi Poincaré Intézetben készült. A sorozat egy része 1936-ban megjelent a *Cahiers d'Art* egyik lapszámában, Christian Zervos (1889–1970) matematikáról és absztrakt művészetről szóló tanulmányába beillesztve.

kijelölni.² Sokkal jobban érdekli a folyamat, mint pusztán megragadni egy-egy pillanatot. A folyamat, ami túlmutat a „számolás magában lévő együgyűségén”. Számára az aritmetika, a számok és a számlálás illetlen dolgok. Illetlen, mert pontatlan, hozzávetőleges és darabos. Ennél már csak a festés aktusa illetlenebb, pont annyira, mint a testiség megjelenítése. (És még csak nem is kizárólag olyan egyértelmű gesztusok esetén, mint amelyek pl. Yves Klein antropometria sorozatában tetten érhetőek.)³ Az aktus illetlen, a megjelenés, ábrázolás átgondolt és esztétikus.

Nem pusztán a minőség szempontjából, hanem az érzékelés mélyebb értelmezésében is. (Olyan ez, mint amikor egy problémára több megoldás létezik, de a probléma komplexitásából adódóan először csak rész megoldásokkal szolgálhatunk, majd a rész megoldásokat összekötve juthatunk közelebb az összetettebb probléma megoldásához.) A kognitív tudományok épülnek, kapcsolódnak így egymáshoz, sok mindenben emlékeztetve a kortárs képzőművészet alkotói módszereire. Több kutatás is vizsgálta a híres műalkotások népszerűségét, elismertségét, amit azután az agy biológiai alapelvein keresztül próbáltak megmagyarázni, ami lényegében azt jelenti, hogy a nagy műalkotások a dolgok lényegét épp úgy ragadják meg, ahogyan az agy tud lényegi képeket leképezni a világról a folyamatosan változó beérkező érzékfolyamból.

Ha már esztétikánál és matematikánál tartunk, akkor álljon itt Kosztolányi egy írásának részlete, amely akár Káldi kiállítása kapcsán is megjelenhetett volna: „A művészet nem tűri a sokat, mert az szétterpeszti a korlátjait, és megsemmisíti a szépet. A művészet inkább a keveset szereti, hogy azzal sokat fejezzen ki. [...] Van olyan eredetiség, olyan szín, olyan szépség, mely annyira eredeti, annyira színes, annyira szép, hogy egyszerűen már »nem illik«. Nem erkölcsi szempontból illetlen, hanem művészi szempontból.”⁴

Káldi Katalin a Liget Galériában *Illetlenség* címmel megrendezett tárlatán egyéni mértani rendbe foglalja a kiállított műveket. Önálló motívumként megjelennek a számok és a geometriai formák, illetve a fotókon látható tárgyak mintha egy matematikai halmaz elemei lennének. Az ábrázolt tárgyak nemcsak modellszerűségük

2 „Fontos beszélgetni, mert akkor nem egyedül kell kifejteni egy gondolatot, nem a nulláról kell elindulni, hanem folytatva. Mert ugye olyan nagyon kevés van, amit te gondolsz a világegyetemből elsőnek és egyedül. Nem sűrűn fordul elő.” Lásd: *Kétségek és karácsonyfadíszek – Winkler Nóra beszélget Káldi Kátával*. Artmagazin, 2005/3. 20–23.

3 Yves Klein (1928–1962) képzőművész számos „metafizikai kék” papírfestményt készített, amelyeken női aktok lenyomatait, hiányait és pecsétszerű megjelenésüket rögzítette. A monokrómokban a lét alapvető elemeivel foglalkozott, ezen elemek fejlődnek tovább az antropometriájában is. Az akt kérdését alaposan körbejárta. Az ábrázoltból ábrázolási eszközt csinált.

4 Kosztolányi Dezső (1885–1936) író, költő, műfordító a *Pesti Hírlap* 1932. október 23-i számában megjelent Szép című cikkből vett részlet



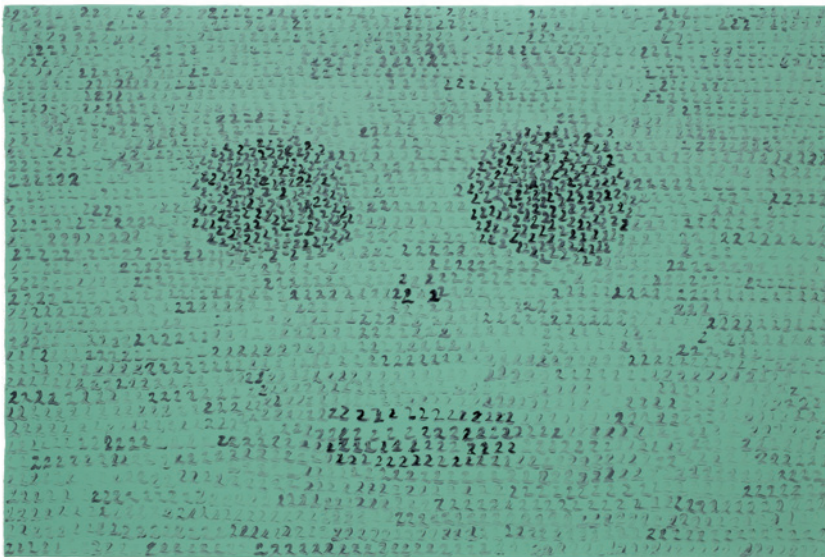
KÁLDI KATALIN
Illetlenség, 2014, Liget Galéria (részlet a kiállításról) © Fotó: Sulyok Miklós

KÁLDI KATALIN
Szabály, 2014, Kisterem (részlet a kiállításról) © Fotó: Sulyok Miklós





KÁLDI KATALIN
Szabály, 2014, Kisterem (részlet a kiállításról) © Fotó: Sulyok Miklós



KÁLDI KATALIN
Nagy baj, 2014, olaj, vászon © Fotó: Sulyok Miklós

okán veszítik el a funkciójukat. Eszébe sem jut a nézőnek, hogy a kompozíció elemei mindennapi háztartási eszközök lennének. A tárgyak kiszakadnak a megszokottságból, magától értetődő helyzetükből. Az újra rendezettségnek van valami militáns, erőt sugárzó üzenete; mintha egy készülő hadgyakorlat stratégiai terepasztalának részét képeznék a gipszből kiöntött vasalók. A kiállított műveken a „2”-es szám rendre felbukkan, hol direkt módon a kompozíció részeként, hol kitüremkedve a rendezettség kereteiből. Ilyen például az „antik”, monokróm, két súlyzóval ábrázolt női portré, de a két fél öntőformáról készült festmények is. Ezek látszólag nem szerves részei annak a feszes rendszernek, amely a 12 képből álló fotósorozaton végigvonul, és amely előtt elhaladva úgy érezhetjük, hogy egy számegyenesen lépkedünk éppen felfelé. Mégis a rész jól aránylik az egészhez, amennyiben a kiállítást egy egységes installációként fogjuk fel. Ha viszont a kiállított műveket egyenként vizsgáljuk, akkor felmerühet a kérdés: mit keresnek az ábrázolt, mindenki által felismerhető tárgyak a végtelen, megfoghatatlan terekben? Egyszerre érthető, egyszerű és elvont, hasonlóan a matematikához. Van benne valami ismerős és biztonságot nyújtó, mert olyan elemeket

vonultat fel, amelyekhez mindannyiunknak, vagy így, vagy úgy, de van a személyes viszonya. A kiállításra érkezők furcsa helyzetbe kerülnek, amikor megtekintik ezeket a műveket: illetlen a produktum bemutatása, mert rajta keresztül közszemlére lett téve az alkotás aktusa, de illetlen a befogadó pozíciója is, ahogy kíváncsian megbámulja azt.

Közel egy időben nyílt a kisteremben a *Szabály* című kiállítás is, amely a korábban vázoltakhoz képest még koncentráltabb módon építi fel a maga sajátos jelrendszerét és állít fel egy belső, összefüggő szabályrendszert. A két, külön teremben elhelyezett művek a monokróm festészet eszközeit, jellemzőit interpretálják. A fotók – melyek megjelenésükben egyszerre kompozíciós elemek és installációs dokumentációk is – ugyanazt a pozíciót veszik fel, mint a festmények: a szín ugyanolyan konstruktív formai elemmé válik, mint a festményeken. A rajtuk megjelenő tárgyak itt is kilépnek addigi szerepkörükből, hogy aztán új pozíciót felvéve egy matematikai modell keretein belül jelenjenek meg. A kés nem konyhai eszköz többé, a szögek sem kalapácsra várnak, és az önindítóknak sem az a sorsa, hogy végre üzembe helyezték. A tárgyak mindegyike egy átfogó rendszer részévé válik, amelyre különös és egyedi mértani szabályok vonatkoznak. Olyan egyenletek jelennek meg, amelyeknek többféle megoldó-kulcsa lehet. A vásznon feltűnő számok – ismét a „2”-es –, számhalmazok rendeződnek figurális kompozíciókba: itt egy csoportkép bontakozik ki, amott pedig állatok néznek farkasszemet a nézővel.

Káldi képi világában jól tetten érhető a gesztusok: ahogy fest, attól válnak igazán láthatóvá a tárgyak, bomlik ki a mondanivaló. Újraértelmezett csendéletekkel találkozhatunk, amelyek láttatni engedik az alkotó ént a maga érzékenységgel együtt. Miért használja (így) egy festőművész a fotó médiumát, miért keveri az ábrázolást a valósággal? A XX. század második felében a képzőművészet által felfedezett új technikai médiumok használata sokat változott az idők során. A klasszikus avantgárd még egyfajta reprezentációs eszközt, felületet látott ezekben a médiumokban – a fotográfiában és a mozgóképben –, később aztán, amikor ezek az eszközök egyre elérhetőbbé váltak, már ugyanolyan alapanyagokká váltak, mint például az akril, vagy az olajfesték. Káldi esetében is ez a helyzet. Láthatóan nem kiegészítésként vagy reprezentációs eszközként használja a fotókat, hanem a kiállítás/ok középpontjába helyezett fogalmi kör(ök) leírásának egyik rétegeként, ilyen értelemben egyenrangú elemek a festmények és fotográfiák. A részben – az egyes elemekben – felfedezhető az egész, pont úgy, ahogy a matematikai modellek is felépülnek, csak itt a személyes tapasztalás a modellkészítés alapja. Kicsit illetlenül, de a szabályokat betartva.

László Melinda

Örök folyam

Hagyomány és átváltozás

Jávai wayang bábok és Gaál József kortárs alkotásai

Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum, Budapest

2013. november 22 – 2014. augusztus 31.

A cím rendkívül találóan és tömören jellemzi a két világot, s talán a legérzékletesebben fejezi ki a találkozási pontot. A wayangnak több változata is létezik, melyekből ízelítőt ad a tárlat. A legismertebb az árnyjáték (*wayang kulit*), de létezik körplasztikus fabábokkal (*wayang golek*), valamint az átmenetet képező síkdombormű figurákkal vagy emberek által előadott változata is. A két egység nem különítve jelenik meg a termekben, ezzel is jelezve a rokonságot, ily módon a közös kiállítás egy intenzív találkozás lehetőségét teremti meg.

GAÁL JÓZSEF felteszi a kérdést: mit jelentenek a mai ember számára az ősi kultúra „tárgyai”, miben rejlik a kisugárzásuk? Örök kérdés, hogy megtalálhatjuk-e a valódi jelentésüket, az azonban bizonyos, hogy csakis emocionális fogékonyság által közelíthetjük meg a lényegét. A valódi mű metafizikai töltettel rendelkezik, s a jelentés valójában maga a forma, mert a kisugárzás a megformálásból fakad. Gaál ezt úgy magyarázza, hogy a nyugtalanságot, belső feszültséget okozó érzés, a motiváció, a lényeg diktálja a formát, s az alkotót a keresés hevülete addig fűti, míg az karaktert nem kap. *Az archaikus művészet eredendően szimbolikus; szakralitásának lényege, hogy az esztétikai stílus egyben maga a morális tartalom* – hangsúlyozza Gaál József,¹ s az igazi értéket, a valódi tudást a személyesben, a zabolátlan kiáradásban, a torzítás túlzó, de kiemelő igazságában véli felfedezni. Egyre inkább az individuum felé fordul, egyre mohóbban vallatja

a szubjektum mélyét, s keresi a személyesben, az egyéni erejében a feloldást. Távol marad a leképző mimézis sematizáló, homogénizáló, üres esztétikumától. Az *Együgyűek*-sorozat kapcsán született 2008-as kéziratában így vall minderről: *Az esendőségben meglátni a szépséget, a különösből, az egyediben megtalálni az esztétikumot, számomra ez több a konvencionális szépség idézgetésénél, amely épp az általánosító tökéletesség felszínessége által csak formális lehet. A kiküzdött szépségben feszültség van és morális többlet. Ez az intuíció és a „szépség” különleges kapcsolata. A szigorú szabályok, melyekbe két kézzel kapaszkodunk, „önvédelemből” születnek. A biztonságot nyújtó megszokottól eltérő, a groteszk elutasításában nem más jut érvényre, mint az ismerlentől való félelem, mely a művészetre vonatkoztatva is tapasztalható.*

Gaál felveti a művészet meghatározásának és szerepének, a mű létének és jelentés tartalmának problémáját, s a múzeumi műtárgy mibenlétét is. A kérdésre utalva saját munkáit is vitrinbe helyezi, mellyel újabb megvilágításba kerül minden. Az ősi hindu eposzokon, a Mahábháratán és a Rámájánán alapuló árny- és bábjáték, a wayang és Gaál József jellegzetes, individuális művészetének gondolati rokonsága abban áll, hogy az emberről ad képet; rámutat az alapvető létkérdésekre, az ember lelkében munkáló erőkre, a konfliktusokra, egyúttal magába foglalva a hagyomány és a modern kori átalakulás problémáját. Az ősi kultúrák emberét ugyanazok az alapérzések jellemezték, melyek a ma emberében is megvannak, ezáltal tudunk kapcsolódni a régi emlékekhez, alkotásokhoz. Gaál úgy vallja: *Hinnünk kell, hogy a sokféleségben benne rejlik a középpont. A művészetben rejlik mitikus világfelfogás a változókéony jelenségek mögött sejteti az állandót.*² A kultúrák találkozása, ötvöződése, valamint a modern civilizáció általi átalakulás során olyan elegy jön létre, melyben az egymásra hatás *ellentmondásokkal teli eklektikus állapot.*³ E dinamikában az *állandó* újabb és újabb formában való megjelenése jut érvényre. Ahogyan Gaál megfogalmazza: *Jáva élő hagyománya, a wayang több a színházi előadásnál; életfilozófia, mely a hétköznapokat átítva irányítja az érzéseket, cselekedeteket,*⁴ s a lét, mint az örök változás folyamata fejeződik ki benne. A wayang is folytonos átalakuláson megy keresztül, hiszen a mitikus tudat, a hagyomány és a modern társadalom együttélése szükségesszerű, ám közösségformáló ereje változatlan. A bábmeister, a *dalang* mozgatója és szólaltatja meg a karaktereknek megfelelően különböző hangnemben és beszédstílusban a bábokat; ő az, aki az egészet irányítja, átlátja, összefogja, s e minőségében, mint Gaál látja, a kortárs művész példaképe is lehetne. A wayang ereje „a folyamatos megújulásra való képességben rejlik, amit a közönséggel való állandó »párbeszéd« tart fenn. Hiszen nem csak a régi idők hagyományát közvetíti, hanem folyamatosan reagál az épp aktuális eseményekre, problémákra is. A wayang minden egyes szereplője komplex karakter, emberi jellemek és élettörténetek vizuális kódja” – összegzi a tárlatot kísérő kiadvány tanulmányában Brittig Vera, a kiállítás kurátora, s kiemeli, hogy „a ma eseményeire leghatározottabban a bohócok reagálnak, ők veszik fel az új szokásokat, divatokat, gyakran ők figyelmeztetnek az új keletű veszélyekre”.

1 Gaál József: *Hagyomány és átváltozás*. Iparművészeti Múzeum, Budapest, 2013

2 Gaál József: *Ars poetica*, 2004

3 Gaál József: *Hagyomány és átváltozás*. Iparművészeti Múzeum, Budapest, 2013

4 Ua.

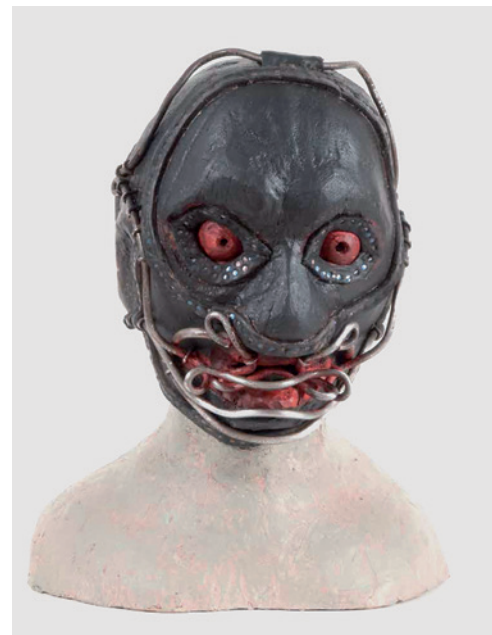
GAÁLJÓZSEF
Medúza, 2013, festett fa, bőr, fém



GAÁLJÓZSEF
Harcos, 2013, festett fa, bőr, fém



GAÁLJÓZSEF
Bánatos démon, 2013, festett fa, bőr, fém





GAÁLJÓZSEF
Kígyófejű, 2013, festett fa, bőr, fém



GAÁLJÓZSEF
Kobold, 2013, festett fa, bőr, fém



GAÁLJÓZSEF
Paprika Jancsi, 2013, festett fa, bőr, fém

A szellemi inspirációt jelentő *wayang* kapcsán Gaál József bűsztöket, maszkokat és bábokat készített; olyan szubjektív párbeszédre törekedett, mely nem formai átvételen alapszik, hanem a tartalomhoz való visszatérésként fogható fel. Hagyományörzése tehát nem formai – bár a természetes anyagok használata és a manualitás fontossága a kezdetektől jellemzi a munkáit –, hanem a belső tartalmak felé történő alászállásban van archaikum, s attitűdjében valamiféle szintézis teremtésének reménye érzékelhető. Az újabb alkotásokban Gaál korábbi munkái is megidéződnek; ötvöződve, átalakulva újabb jelentéssel gazdagodnak. Művészete folytonos változásban van – akárcsak a *wayang* –, spirálszerűen tér vissza egy-egy motívumhoz, így a megformálásbeli eltérésben a tartalom finom módosulása fejeződik ki, a művek új kontextusba kerülnek, s újabb minőségek keletkezése tapasztalható. Nem ismeretlen tehát a bohóc alakja, a szín-szimbolika, a különböző rátétek, valamint a maszk, az álarc, a persona fogalma általi gondolatátársítás. Itt megjegyzendő, hogy a maszk átlényegülést jelent, a belső világ kitüremkedése, s a determináltság kifejezője, míg az álarc a felszín, ily módon a megtévesztés eszköze. A *persona* a görög színházban a szereplők maszkját jelentette, majd Jung azokra a szerepekre vonatkoztatja, melyekbe belekényszerülünk, illetve amelyeket felveszünk, s ezeket a különböző szerepeinket cserélgetjük.

Erdei emberek (Buta), festett fa, textil, 19. század
Zboray Ernő gyűjteményéből



A Gaálnál is kitüntetett szerepű bohóc-alak éles szemmel reflektál a világra, szabadon beszél, sokszor kegyetlen őszinteséggel, leleplező gúnnyal mondja ki az igazságot. Egyszerre nevetséges és bölcs, s van benne valami fájdalmas tragikum, mely a mélységek megélésének katarziséből fakad, amiről Gaál József így ír: *A katarzisz valójában belátás, ráébredés korlátainkra is, megdöbbenés, ami a létezés alapjaira irányítja a figyelmet.*⁵ Arlequin nem kötelezi el magát semminek, nem hódol meg senkinek, s ritka szabadsága a lét valódi formája, ami kontrollálhatatlanságában, a sémákba nem illeszkedő kívülálló mivoltában félelmet és sanda irigységet szül. Gaál elképzelése szerint a démon*, a sámán és a bohóc a beavatott ember lépcsőfokai; a kísértő, a különc, a kételkedő, a gúnyolódó, a nagyotmondó, a színlelő lelki aspektusai. A bohóc fokozatosan vált a mai csetlő-botló együgyűvé, fejt ki Gaál, s már csak *circuszi porondra kilökött, nevetséges figura, sarlatánként a társadalmi valóság színpadán ténykedik, rituális maszkjaira színlelő álarcot helyezve. A belső démoni Bohóc-sámán megfékezéséhez szükséges a szájkosár, mert belső kimeránkat** vizsgálva lelki protéziseink egymásra applikálva megszelídítik a nyers ösztönöket.*⁶

5 Gaál József: *Ars poetica*, 2004

6 Gaál József: *Hagyomány és átváltozás*. Iparművészeti Múzeum, Budapest, 2013

* Az eredetileg istent jelentő démon a görög mitológiában isten és ember között áll. Képes a tudat befolyásolására, s igéző erejében jó és rossz szándék egyaránt testet ölthet.

** A kiméra összetett lény (oroszlán-kecske-kígyó) a görög mitológiában. Az emberre vonatkoztatva a jellemvonások összességéből felépülő személyiség harmóniáját mintázza, és ha valamelyik tulajdonság eluralkodik, az egyensúly felbomlik. A biológiában genetikai mozaikot jelent, vagy látszólag inkompatibilis részekből álló összetételt.

Antigravitációs torna

Barabás Zsófi: *Városi szövetten*

Faur Zsófi Galéria, Budapest
2014. február 26 – március 21.

A gúzsba kötöttség, a tehetetlenség érzését keltő és az érzelmek megzabolázásának kifejezőjeként megjelenő bőrszjak régi elemei Gaál szobrászatának. Amikor a hámok, kötőfékek, zablák eluralkodnak, ily módon a gátló, szorító, kényszerhelyzetet teremtő jelleg felerősödik, egyre dominánsabbá válik. A váltás ekkor következik be, s a misztikum eltűnik, mert az alkotó által teremtett lények elvesztik az átlénygülés lehetőségét. A már jól ismert *Macula* (1995–98), *Imagio* (2001), *Marszüasz* (2002), *Bello Brutto* (2007) és *Herma* (2007) sorozat létállapotok leképződéseként azonosítható bőrfelületeihez képest látványos változást mutatnak a *Phantasma* (2011) és a *Transhuman Fetish* (2012) büsztjei, melyekhez tartalmi szempontból kötődnek a 80-as években készült *Prothesis*-sorozat ceruzarajjai. Az utóbbi néhány évben fém rátétek, protézisek rétegei hálózák be a büsztöket – mint a mostani műveken is tapasztalható –, mely által Gaál József a modern ember lelkében és életében végbemenő változásokra reflektál – hasonlóan a *wayang*hoz. Protézismetaforája szerint az implantátum jelentéséről *a folyamatosan keletkező kulturális vákuum kitöltésére tett törekvése is vonatkoztathatók?* A vizuális hatás az elsőre össze nem illő elemek kombinációjából adódik; olyan utalások ezek, melyek az alkotó szándéka szerint új jelentést hordozva katalizátorként szólítják meg az embert. A *Phantasma*-fejek és a *Transhuman Fetish*-sorozat darabjai esetében a fizikai pótlások mintájára beépülő lelki pótlékokról van szó, melyek a különböző képzetek egymást fedő protézisrétegei által kötöttségek alattomos rabságban tartják az embert, illetve a fetiszált technikai protéziseinek hálójába gabalyodó emberre mutatnak rá, melyek átszövik, áthatják, s eluralkodva teljesen elborítják. A kiborgszerű lények a nyers kivitelezés ellenére mégis együttérzést váltanak ki. A protézishalmozásban Gaál kijózanító szándékkal tesz kísérletet a vészjósló tendenciával való szembesítésre, mely szerint az azonnali kielégülést és szenciációt hajhászó, kiüresedő és uniformizálódó társadalom a *virtuális véráram* káprázatában csak hiszi, hogy valóban *jelen van*. A közösség idézőjelbe kerül, a valódi kapcsolatok felértékelődnek. A mai ember *kilépett a mitikus világból, nem hiszi, és nem érzi, hogy cselekedeteiben őskonfliktusok ismétlődnek* – véli Gaál.⁸ Felvetődik a kérdés: ha a metakommunikációs képesség elcsökevényesedik, hogyan is értheti meg, hogyan is tud kapcsolódni a ma embere a számára megfoghatatlan világgal, a *wayanggal*?

A mostani büsztöket nem borítják el a fém rátétek, protézisek, hanem lebegnek előtte, mint egy álarc, melyet kezdenek ledobni. A valódi arcot megmutató bábok egyes karakterek tisztán realizált kifejeződései, azok hangsúlyos tipizálásai, mint a *Sápadt bohóc*, a *Kigyófejű*, a *Démon*, a *Méregzsák* vagy a *Paprika Jancsi* című műve esetében. Majd ott vannak a maszkok: az *Öntelt*, a *Kaján*, a *Kobold* és a *Nevető Orcus*, melyben élet és halál, komikum és tragikum összefonódik, s az *alvilági démon és az elhárító védőszellem a nevető halál-maszkban egyesülhet*.⁹ A bábok és maszkok a büsztökben *találkoznak*, s a személyiség felépülésére rímelnék, mint a *Medúza*, a *Bánatos démon*, a *Ripacs* vagy a *Harcos alakja*. A korábbi büszt-sorozat üres szemgödreinek Gaál most suggesztív tekintet ad, s az alakok tágra nyitott szemmel, intenzíven figyelnek – sokszor befelé. Az ember soha nincs „készen”, építkezés-rombolás dinamikája csiszolja, s minden a *jelenlét* minőségén múlik. Alkotásaiban a vállalt esendőség is benne rejlik, és e fájdalmas őszinteség markánsan megjelenő igazságából fakad alkotáseinak kisugárzása, ereje. A belső konfliktusok valódi természetének megértésére tett kísérletben és a belső tendenciával való szembenézésben ott van az elfogadás reménye és az elengedés momentuma, mely által az ember valamiféle bölcsesség felé tapogatózva „megragadja” az igazi értéket. A kérdés csupán az: képes-e valójában az ember átlépni önmagán, rögzüléseit, saját korlátait? Újból és újból meg kell küzdeni a disszonancia, a kételkedés, a tehetetlenség árnyaival, mely talán hiábavaló próbálkozás, ám mégis kényszerű. A *wayang*-előadások szellemiségéhez kapcsolódik Gaál József egy idei, korábbi kiállítása, a *Vetett árnyak* embernagyságú rizspapírra készült kalligráfia-sorozata is. Gaál József egy végtelenített animációval teszi teljessé a kiállítást, mely sokoldalúságának újabb bizonyítéka. A saját figuráiból megalkotott metafora-láncolat folyamatos metamorfózis, melyben szintén utal a *wayangra*. Az árnyalakok sziluettjeiben felidéződnek korábbi tusrajzai, mint a *Pillanat jelzései* (1999) Michaux tiszteletére készített kalligráfia-sorozata, valamint a Weöres Sándor *Holdaskönyvét* (2004) és Henri Michaux *Eredetmesék* (2007) című kötetét kísérő ecsetrajzai. Henri Michaux intuícióval felfejthető asszociatív jelhagyása is eszünkbe juthat a képfolyam révén, s ahogyan Gaál írja Michaux-tanulmányában: *az érzelmek hullámzását közös jellel redukálja. Formátlan útja egyszerre a szubjektum diádala és a mitikus világfelfogás visszahódítása*.¹⁰ És ezzel körbeértünk...

BARABÁS ZSÓFI *Városi szövetten* című kiállítása az absztrakt festészet alternatív útjait próbálja kidolgozni, túl a pusztá dekorativitáson, illetve az expresszív pszichogram vizuális retorikáin. A kísérlet lényege az organikus és nem-organikus formák közti határvidék „feltérképezése”, miközben a kartográfiai kontextust szó szerint kell érteni, hiszen a létrehozott képek topográfiai és urbanisztikai vonatkozásokkal is rendelkeznek. Vagyis a hermetikus absztrakció helyett egy az életvilágbeli formákat újrarendező képnyelvről van szó, melynek releváns mondanivalója van a (poszt)modern és (poszt)urbánus ember életkörülményeiről, illetve arról a módról, ahogy ez a létező helyet keres önmagának természeti és épített tér kereszteződésében.

A szerves és szervetlen mintázatok festészeti egybeformálása kapcsán a legközelebbi vonatkozási pont Kállai Ernő bioromantika-elmélete, ugyanakkor Barabás esetében inkább távoli rokonságról és/vagy (a)szimmetriáról van szó. Kállai bioromantikus szürrealizmusa az autonóm absztrakt művészetet a természet törvényszerűségeivel összhangban próbálta megalapozni, miszerint az „élet egyetemes árama” mértani vagy szervi jellegű „elemi formákat” hoz létre, melyek az emberi és tárgyi világ egészét átszövik. A művészet feladata ebben a kontextusban az elemi formák felmutatása lenne, melyek a látvány esetlegességét konfrontálják az egyetemes élet „mélységi igazsággal”. Ez a koncepció egyszerre táplálkozik egyfajta modernista idealizmusból, illetve a természettudományos és művészeti „valóság” kölcsönös legitimációjának pozitívista optimizmusából. Barabás festészetében tagadhatatlanul megjelennek különböző biomorfikus alakzatok, ugyanakkor az organikus és geometrikus kölcsönviszonya – kölcsönös „bebeleződésük” (Mészáros Zsolt) – már egy szkeptikusabb paradigma alapján értelmeződik, hiszen nem valamiféle művészetén kívüli ideológia legitimálja a formák váltógazdálkodását, hanem a képek által feltárt esztétikai „világszerűség”. Itt válik fontossá az építészeti kontextus, vagyis a festmények és vegyes technikájú művek azon jellegzetessége, hogy az architektonikus elemek beiktatása

BARABÁS ZSÓFI
ECB, 2013, akril-vászon, 100×150 cm © Fotó: Sulyok Miklós



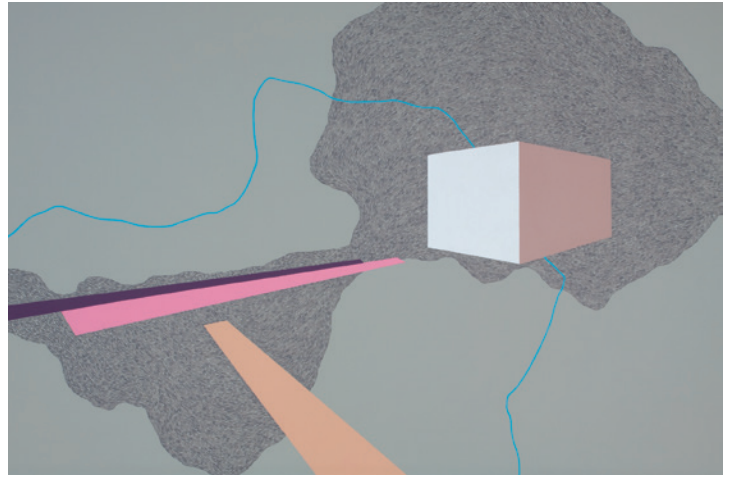
7 Ua.

8 Gaál József: *Marszüasz*, Arcus Kiadó, 2005

9 Gaál József: *Hagyomány és átváltás*. Iparművészeti Múzeum, Budapest, 2013

10 Gaál József: *Michaux*, Balkon 1999/5.

„lebegő” térbeliséget kölcsönöz a képeknek, miáltal egyszerre keltik fel háromdimenziós épületmakettek, illetve tervrajzok vizuális hangulatát. Az *ECB Frankfurt* és a *Porticus* már címével is ebbe a pszeudo-architekturális térbe tereli a nézőt, hogy feltáruljon az a vezérvonalakkal (kék, rózsaszín, zöld) tagolt „városszövet”, mely – egyfajta urbanisztikai tudattalanként – városérzékelésünk érzéki-pszichikai raszterét alkotja. Vagyis a képek nem izolálják magukat a világtól, és nem is helyettesítik azt egyszerűen valami „mögöttes” szuper-formával, hanem a konkrétumok „konstruálódásának” és/vagy „épülésének” folyamatát viszik színre. Ez a városszövet tehát organikus jellegű, de nem antropomorf, hiszen meghaladja azokat a humanista koncepciókat, melyek a központosított és zárt organikus egység vezérelvét vetítették rá az építészeti térkezelésre. Az itt reflektált építészeti gondolkodás – melyre többek között Coop Himmelb(l)au, Bernard



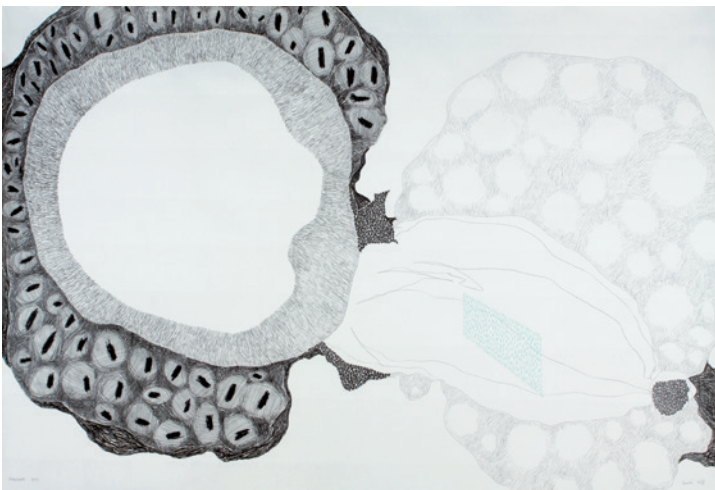
BARABÁS ZSÓFI
Városi szövettan – kék vonal, 120×180 cm, akril-vászon, 2014 © Fotó: Sulyok Miklós



BARABÁS ZSÓFI
Fordulat, 2013, grafit, akril, papír, 100×150 cm © Fotó: Sulyok Miklós



BARABÁS ZSÓFI
Sárga konténer, 2013, grafit, akril, papír, 100×150 cm © Fotó: Sulyok Miklós



BARABÁS ZSÓFI
Kívül-belül, 2013, grafit, akril, papír, 100×150 cm © Fotó: Sulyok Miklós

BARABÁS ZSÓFI
Portikus, 2013, akril-vászon, 100×150 cm © Fotó: Sulyok Miklós



Tschumi, Zaha Hadid és Daniel Libeskind munkásságát lehetne példának felhozni – úgy értelmezi újra a test-tér viszonyt, hogy a klasszikus humanista esztétikával és a Le Corbusier-féle modernizmussal egyaránt szakítva a test „töredékességét”, illetve dezantropomorf dimenzióját helyezi architektúráis összefüggésbe. Ahogy azt Anthony Vidler írja, ennek a töredékes testnek külső és belső határai végtelenül sokértelműek, nincsen középpontja, vagyis „ki van nyitva” a biológiai létezés polimorf gazdagsága felé.¹ Sőt, a szétdaraboltságnak ez a formakultúrája szerves és szervetlen mintázatok szabad elkeveredését, kölcsönös hibridizációját is jelenti, miközben kétségbe vonódik bármiféle végső metafizikai, illetve természettudományos elv – elemi formatan – harmonizáló ereje.

Ugyanakkor a *Városi szövettan* nem a töredékes testek „hisztériáját” közvetíti. Nem a szerves-szervetlen anarchia, hanem a mellérendelő elegancia dominál a képeken, amely a színmezők és geometrikus konstrukciók összehatásába az otthonosság élményét írja bele. Az organikus dekonstrukcióra épülő „kényelmetlen építészet” sok esetben az emberi lakozás ellenében alkotja anti-struktúráit, de Barabás digitális városképeket, térképészeti távlatokat és mikrobiológiai alakzatokat egymásra montírozó tereiben nem lehetetlen élni. Sőt, a képek működésének talán épp az az egyik központi jellegzetessége, hogy „beköltözésre” csábítanak, vagyis elidőzésre alkalmas életteret mutatnak fel technológia és természet „között”. Ez a helyfoglalás átalakítja önmagunkhoz és az épített térhez való viszonyunkat, hiszen itt nem antropocentrikus lakozásról van szó, hanem a dekoratív formarendek közti vitális lebegésről, a város olyan elsajátításáról, mely egyszerre kószálás és antigravitációs torna.

¹ Anthony Vidler: *unHEIMlich – Über das Unbehagen in der modernen Architektur*, Lukas&Sternberg, Edition Nautilus, 2001, 62.

M á t h é A n d r e a

Ernszt András: Rögzített mozgás

Molnár Ani Galéria, Budapest
2014. április 10 – június 6.

Két gondolattal – amelyek egyben a festmények által feltett kérdések is – reflektálnék ERNSZT ANDRÁS legutóbb keletkezett képeire: az egyik magának a képnek, a „mit látunk”-nak a kérdése, a másik pedig az a gondolat, amely a művészetet a gondolkodás más eszközökkel történő folytatásának¹ tekinti.

Mit látunk és mit láthatunk, amikor nézzük az Ernszt András-festményeken megjelenített színeket, foltokat, lendületes vonalakat? Látjuk egy-egy szín – a kék, a lila, a barnás-zöldes – átváltozásait a világostól a sötétig; látjuk, hogy minden kép egy-egy szín árnyalatait bontja ki, a monokróm hatását megőrizve, de tőle el is mozdulva, túlmutatva egyfajta pasztell színjáték felé. Színrétegeket látunk, és a rétegződésekből szemünk a képzeletünk felületére kis világokat vetít ki, amelyek a természet – a víz, a növények, a rajtuk villódzó fények – mozgásait igyekeznek utolérni egy-egy megragadott pillanatban. Nagyon is vibráló, élő, változó ez a világ, és a kép mintha éppen erre akarna hangsúlyt helyezni, ugyanakkor belátja saját határait, és megállít: közelebből megragad egy-egy pillanatnyi állapotot. Látható, hogy a horizontálisan elhelyezett oválisok – mint képek a képben – kiemelnek egy-egy helyzetet, mintha egy nagyítót helyeznénk a festmény egy-egy részlete fölé. Nem lehet nem látni, hogy ezek a vastagabb festékréteggel és szélesebb ecsetvonással fegyverkezten kijelölt, oválissal körülvevő terek egyben keretek is, amelyek ellentétezzék az egész festmény feltűnően intencionális keret-nélküliségét, vagyis szabad folyást engednek a világ felé. Ilyen módon derűs és ellenszegülő párbeszédet folytatnak az Alberti által a reneszánszban megfogalmazott keretkijelölés követelményével, és inkább a keret viszonylagosságára reflektáló hagyományt idézik meg: például – csak legkorábbi példákat említve – Carlo Crivelli festményét,² ahol egy tők és egy alma látható a festmény alsó szélénél a képből „kilógatva”; vagy Francesco del Cossa festményét,³ melyen egy, az idő viszonylagosságát jelölő csiga mászik az alsó képszegélyen az angyal és az üzenetet fogadó Mária közé. Ezek az első pillantásra észrevétlenül maradó, mégis nagyon fontos részletek a határtalanra és a végtelenre hívják fel a figyelmet, nemcsak a tér, de az örök idő dimenziójában is. Ha ennek tükrében és hátrébb lépve, távolabbról nézzük Ernszt András festményeit, valóban észlelhetjük kitérüléseiket, határtalanra válásukat, miközben láthatóvá válik nagyon koncentráltan megfestett középpontjuk is, amely vonzza és el is taszítja magától a vibráló mikro-organikus természeti formákra utaló színeseményeket.

Nem lehet nem látnunk tehát, hogy a vibrálás, a széttartás, a formák áthatásának mozgásai egy kiszámított, megszerkesztett struktúrára épülnek, és amit véletlenszerűségként észlelünk, az átgondolt arányosság. Látásunk elé állítottak a festmények erőteljes formai és színbeli karakterjegyei, amelyek tengelyes szerkesztésen és a maszkolós technikával készített ovális beleírásokon alapulnak. Mégsem szigorú ez a világ, hanem nagyon is természeti, természetes és nagyon is szabad, és talán éppen a kompozíciós játék festői szabadságának alkalmazása miatt: kifut a keretből a kép, kapcsolatba lép a világgal, a horizontális szerkesztés tájképekre emlékeztető hatást hoz létre, és mintha – az absztrakt és a figurális határán – egy sajátosan más és szokatlan mikro-tájképfestészet új lehetőségét is felvetné. Az egész képmezőben, de a maszkolt oválisban hangsúlyosan is megjelenő képek belső tájak történéseiről szólnak, olyan természetes és sze-

mélyes változásokról, amelyek a mindennapok felszíne számára észrevétlenek, figyelmen kívül maradnak. Itt és most azonban a festő szeme a befogadók tekintetét is ráirányítja ezekre a mikro-történésekre, amelyeket festményein megjelenít vagy inkább csak sejtet, mint ahogy ismert képén Giorgone is csak sejteti a vihart.⁴ Mert a képi szabályokra szerkesztett, mégis szabad formák nyitva hagyják a festményeken az absztrakt és a figurális kérdését, még pontosabban

4 Giorgone: *A vihar*, 1507–1508, Gallerie dell' Accademia, Velence



ERNSZT ANDRÁS
Ellenfény, 2013, vegyes technika, vászon, 100×80 cm

ERNSZT ANDRÁS
Tíz forma, 2013, vegyes technika, vászon, 60×60 cm



1 Thomas Kapielski: *Művészet – mint a gondolkodás más eszközökkel történő folytatása* <http://muveszetelélet.wordpress.com/2010/02/05/tillmann-j-a-a-muveszet-helyet-keres-avagy-2014.02.07/> (Kapielski írásának csak a címére utalok, nem a benne felvetett problémákra, megállapításokra.)

2 Carlo Crivelli: *Angyal üdvözlés*, 1486, Natinal Gallery, London

3 Francesco del Cossa: *Angyal üdvözlés*, 1470–72, Gemaeldegalerie, Drezda

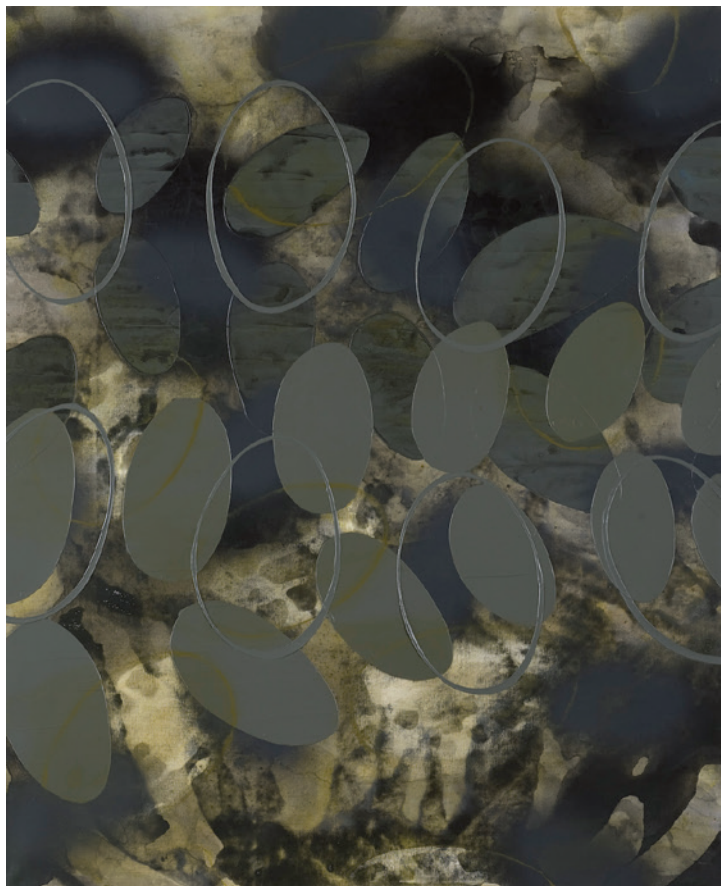
éppen erre kérdeznék rá; épp az elvont és a konkrét közti határ átjárhatóságát vizsgálják, átfedéseik lehetőségével kísérleteznek, a szándékos és a szándékta-
lan, az akaratlagos és az akaratlan, a véletlen és a mindenképpen bekövetkező
egybeeséseivel és elkülönböződésekkel.

Ebben a strukturális térben és színmezőben nyílik fel és lesz láthatóvá az a gon-
dolkozási forma, amely ontológiai és egzisztenciális kérdésként értelmezi a fes-
tészetet. Egyszerűbben: az életről alkotott gondolatait, tapasztalatait a festő
ezekben a fokozatosan alakított képi formákban jeleníti meg; nem függetlenül
saját életének látható és láthatatlan történéseitől, hanem következetes átgon-
doltsággal. Amikor fest, képet alkot, akkor saját világban-jelenlétét vonatkoztatja
a formák, a színek alakítására és ebből az alkotásból létrejövő képi világ terem-
tésévé válik. Képként látja és láttatja, hogy alkotói léte, életének alapkérdései
és rájuk adott válaszai kölcsönhatásban vannak, állandó dialógust folytatnak
és valójában szétválaszthatatlanok. Amiként festményein áthatják egymást a
színek, a formák, a rétegzettségek, ezek egzisztenciájának transzparenciáit is
megvilágítják, takarják, vagy éppen árnyékban hagyják. Mindez persze nem
magától történik – vagy csak nagyon kis része történik önmagától –, hanem sza-
badon meghozott döntésre épül, amely nem külsődleges, rövid távú célokra
tör látványos, sikerorientált művekkel, hanem belső választásként az alkotás és
a kép létrehozásának következetessége és hosszú folyamata mellett dönt, amely
egyik festménytől a másikig vezet. Ehhez pedig minden egymásra épülő, egy-
más követő lépést kikényszerítő és kijelölő képet meg kell festenie; átugorható
lépés nincs, mert a valódi, problémafelvető festmény és az alkotói egzisztencia
hitelessége a tét. Ez a hitelesség hordozza a művek és az alkotó életének orien-
tációját értékek létrehozása és olyan alkotói beállítódás felé, amely csak akkor
néz fel a mű mellől, amikor a kép közeli nézetét a képzeletében már meglévő
távlati nézettel is össze akarja hasonlítani. Mindennek időpontját szabadon,
belső készletére dönti el, és sohasem külső kényszerre.

Mit látunk tehát Ernst András alkotásain? Autentikus, szabad döntéseken ala-
puló, kereső-kísérletező képi utakat jár, a vásznon sajátos színkezelésű, for-
maalkotású, pontos szerkesztésű, a szabad áramlásnak mégis is utat engedő
mikrokozmosz megalkotójának festményeit; átgondolt szabályokra épített fes-
tői világot, amely azonban nagyfokú alkotói szabadságot mutat és enged meg.
A színek, a formák, a szerkezetek, az áthatások és egymásba folyások kiszámítha-
tatlan, véletlenszerű játékában az élet vibrálásait, sorsszerűségét és véletlenjeit,
amely ellene megy mindenféle külső divatnak, efemer főáramlatnak, és saját
történeisének tájait festi meg. Így válhat univerzálissá és ekként teheti nézőit
minden időben megérintetté.

ERNSZT ANDRÁS

Szürkés elmozdulás, 2013, vegyes technika, vászon, 100×80 cm



Palotai János

Abszurd, irónia és paradoxon

Transition: under construction. Szakmai konferencia az *Átmenet* és *átmenet* című kiállítás kapcsán*

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti
Múzeum, Budapest
2014. február 7.

A Ludwig Múzeum nem először foglalkozik a közép-kelet-európai társa-
dalmi, politikai átmenet témájával. A rendszerváltás tizedik évfordulója kap-
csán mutatták be 2000-ben a nagyszabású *Nézőpontok–pozíciók. Művészet
Közép-Európában 1949–1999* című kiállítást, amelyet *A fal után* című, a térség
1989–1999 közötti művészetét bemutató nemzetközi tárlat követett.² Öt éve pedig
a *Transitland* című videóművészeti antológiából volt látható egy válogatás *Kele-
ten a helyzet* címmel.³

A mostani cím arra hívja fel a figyelmet, hogy az „átmenet” szó jelentése túl
általános: különböző, egymástól nagyban eltérő esetek, helyzetek leírására is
használható. Lehet, hogy többféle átmenetről is beszélhetünk? Meddig tart a
posztkommunista periódus? Létezik-e napjainkban forradalmiság? Melyek az
újabb periódus jellemzői? Ezek a kérdések már a kiállítás sajtótájékoztatóján is
felvetődtek, és a téma folytatódott a konferencián is.⁴

A konferencia résztvevői különböző szempontokból: a társadalomtudomá-
nyok, a művészetelmélet és a művészi gyakorlat oldaláról közelítették meg az
„átmenet”, illetve – a Magyarországon inkább bevett terminus szerint – a rend-
szerváltás témáját. OLEG KULIK rövid expozéjában vázolta fel az oroszországi
változásokat, amelyek immár állandósultak: egész eddigi életét meghatározták,
s így módon mostanra meglehetősen fászsztóvá váltak. Gorbacsov alatt felbom-
lott a Szovjetunió, Jelcin idején jött a vadkapitalizmus, most pedig ismét egy
új birodalom épül. Gorbacsov idején az élet rossz volt, de mindenki nevetett,
ma az élet jó, de senki nem nevet, „csak Saburov” (a Blue Noses egyik tagja),
mondta, majd így folytatta: „ha már Saburov sem nevet, akkor lesz majd érdemes
Magyarországra jönni”. ROBERT PARNICA, a CEU archívumának vezető levéltárosa
az átmenet gazdasági-társadalmi hátteret vázolta fel, amelyben minőségi válto-

1 *Nézőpontok–pozíciók. Művészet Közép-Európában 1949–1999.* Ludwig Múzeum – KMM, 2000. március 24 – május 28.

2 *A Fal után. Művészet és kultúra a posztkommunista Európában.* Ludwig Múzeum – KMM, 2000. június 15 – augusztus 27.

3 *Keleten a helyzet. Közép- és kelet-európai videóművészet 1989–2009.* Ludwig Múzeum – KMM, 2010. január 22 – március 07.

4 *Átmenet és átmenet.* Josip Vaništa, Oleg Kulik, Blue Noses. Ludwig Múzeum – KMM; Budapest, 2014. február 7 – március 9. Szakmai konferencia: 2014. február 7.

* A konferencia résztvevői: Robert Parnica, vezető levéltáros, Open Society Archives, Central European University; Petar Čuković, montenegrói művészeti író, kritikus, egyetemi tanár, az *Átmenet és átmenet* kiállítás kurátora; Oleg Kulik, orosz művész, az *Átmenet és átmenet* kiállítás egyik résztvevője; Alexander Saburov és Vjacseszlav Mizin, az orosz Blue Noses művészcsoport tagjai, szintén a kiállítás résztvevői; Ješa Denegri, Szerbia egyik legismertebb kritikus és művészetelméleti írója; Fedja Vukić, művészettörténész, művészeti író, egyetemi professzor.



Oleg Kulik, Viacheslav Mizin,
Aleksandr Shaburov
© Fotó: Ludwíg Múzeum –
Kortárs Művészeti Múzeum,
Budapest

zások történtek. Fejtegetéseit a horvát Slavenka Drakulić publicista „fürdőszoba” példájával kezdte, aki a vécépapír szerepét vizsgálta a kommunizmusban, mint olyat, ami alapszükségleteket sem tudott kielégíteni. Szerinte a gorbacsovi peresztrojka és a titói önrendelkezés próbálta elfogadhatóvá tenni a rendszert, de az 1989 után felgyorsuló folyamatok kiszöktek a kontroll alól, összeomlott a párt, a rendszer. A múltat, a könyveket kidobták, és eljött a laposság, a giccs s a nyugati áruk ideje. A hatvanas-hetvenes években felnövő generáció még reménykedett a demokratikus célkitűzésekben. A nyugati demokrácia-felfogás, a normalitás azonban nem működött Keleten, a gazdaság, a szociális háló összeomlott. Kevés nyertese és sok vesztese volt a változásoknak: Horvátországban ezernél több jogtalan privatizáció történt, kialakult egy új nomenklatúra. Az elégedetlenséget kihasználták a politikai erők is, így került sor a háborúra. Hogy az átalakulás lezárult vagy folytatódik, nézőpont kérdése. A neoliberális felfogás szerint igen, mert Horvátország belépett az EU-ba. Parnica szerint még tart ez a folyamat, hiszen húsz év alatt sem érték el Ausztria szintjét.

FEDA VUKIĆ egyetemi tanár, a konferencia újabb felszólója a kiállítást tudástartományként fogja fel, amely műalkotásokból mint kognitív folyamatokból épül. Véleménye szerint ez az anyag a szocializmus belső átmenetéről is szól, nem csak a ma zajló folyamatokról. Bemutatja többek között a hetvenes években az elmélet és gyakorlat között tátongó szakadékat. Marx német ideológiai kritikáját a szocializmusban nem követte a dialektikus materializmus meghaladása. A mennyiségi változások minőségibe történő átcsapása során mi maradt meg? A gazdaságból, elméletből szinte semmi – pusztán a művészet. A művészeti folyamatok tartaléka, az esztétika, a filozófia tisztán szólnak a társadalmi valóságról. A kiállítás alkotásait a paradox, az irónia és az abszurd jellemzi.

PETAR ČUKOVIĆ, a kiállítás kurátora – aki kurátori identitását fontosabbnak tartja a nemzetiségénél – nem érzi kompetensnek magát a gazdasági, társadalmi folyamatok megítélésében. Nem akarja újradefiniálni a tranzíciót, az átalakulás fogalmát: maga a folyamat befejeződött, de az új társadalmi rendszer még nem alakult ki. Az átmenet fogalma az ő felfogásában a kontroll nélküli privatizációt fedi.⁵ Az átmenet során találkozik Horvátország Oroszországgal. A munkák egy része a durva átmenet időszakában született: Vaništa kollázsai a zűrzavaros korban, a manipulatív művészet ellentétéként; Kulik művei a jelcini vad privatizáció idején. Kulik műveinek forradalmi sikolyával az antropocentrikus szemlélet alapjait tagadja meg. A Blue Noses esetében az irónia, a nevetés mindennek az alapja: komolytalan eszközökkel szólnak komoly dolgokról. Bemutatják, hogyan műkö-

dik a nyilvánosság Oroszországban, illetve globálisan, hiszen ugyanazt a média-tartalmat fogyasztjuk világszerte, amire a nézők mindenütt ugyanúgy reagálnak. Saburovok elhatárolódnak a „magas” művészettől, a hermetikusan zárt fogalmi rendszerektől; praktikus, érthető művészi formát használnak. Ebben nyilvánul meg a művészet önmegújító képessége, a 20. század perspektívájából nézve – igazolva Mandelstam látomását⁶ –, egyben elősegítve az utópisztikus álmok összeomlását. JEŠA DENEGRİ művészettörténész szerint a kortárs művészetből mára kiveszett a metafizikus szint, a művészet gyakorlatiasabb lett. Az *Átmenet és átmenet* című kiállítás speciális válogatását a gyűjtő MARINKO SUDAC kezdeményezte, és a művészettörténész-teoretikus Čuković, valamint a múzeum foglalta rendszerbe. JOSIP VANIŠTA, OLEG KULIK és a BLUE NOSES⁷ művei még egy korábbi korszakban születtek. A napi politikai események – a horvát népszavazás és bírósági eljárások, az ukrainai események, Szocsi stb. – mindig új tartalommal bővítik az üzenetüket. A műveket nem tudjuk történelmi perspektívából szemlélni, azok a mai valóság részei, ahol a tények transzformálódnak műalkotássá. A tranzit folytatódik, a műtárgyat mindig újraéleszti a kontextus, erre jó példa ez a múzeumi kiállítás. ALEXANDR SABUROV szerint képeik nem politikai állásfoglalások, egyszerűen a valóságot, a mai kultúrát tükrözik, ahogy Kulik akciói is. „Az emberek az utcára kerültek, mint egy kutya, pórére vetköztetve. Filozófiailag hogyan értékeli ezt egy művész, mikor ilyen lát? Korábban ideológiát, utópiát diktáltak nekünk, ma minden a hatalomról, a pénzről szól. A néző azt olvassa le a képeinkről, amit amúgy is lát. Műveinkben kis anekdoták vannak, már nem meztelen emberek. Ma a művészet társadalomkritikai gyakorlat és nem a gazdagok falait díszíti”, fejtette ki Saburov a konferencián. Mizin az 1991-es változásokat⁸ fontosnak tartja, de számára nem ez volt az utolsó csepp a pohárban – a hal ma is a fejétől bűzlik. A csinovnyikokból tulajdonosok lettek, és a nép ismét kimaradt a változásokból. A kiállítás sajtóbemutatóján⁹ szó volt a hagyományhoz való viszonyokról is. Saburov az iróniát említette, amelynek nagy tradíciója van Oroszországban. Mizin szerint e régióban szeretik az orosz avantgárdot, ami szinte már fetisizálódott. Kulik hozzáfűzte: Oroszországban mindenkinek elege van az utópiákból, senki nem akar újabb programot. Az avantgárdtól mindenki lop, és ha már nem lesz mit ellopni, akkor jön a kritikai realizmus, és ez vezet majd el a forradalomhoz. Önmagukat az utolsó olyan nemzedéknek tartják, akinek még tetszenek a meztelen nők lovon – és talán ez lehet az átmenet egyik, önironikus végpontja.

6 Čuković Oszip Mandelstam *Korunk* című versére utal, amelyet a költő 1922-ben írt.

7 A csoport az ezredfordulón alakult. Alkalmi tagja még Konsztantin Szkotnyikov, Dimitri Bulnyigin, Maxim Zonov, Jevgenyij Ivanov is.

8 A Legfelsőbb Tanács 1991-ben hirdette ki a Szovjetunió megszűnését.

9 Sajtótájékoztató: 2014. február 5.

5 Čuković koncepciójára hatott Boris Buden és Boris Groys, akik szerint ez a privatizációs dráma a civilizáció konvencióinak megkerülésével játszódtott le, sok áldozattal. Ebben a visszafajított emberi természet nyers erőszakként mutatkozott meg.

London Art Fair

Business Design Centre, London
2014. január 15–19.

A London Art Fairt immár a 26. alkalommal rendezték meg ez év elején. A kiállító galériák többsége idén már optimistán vélekedett a művészeti vásárról: egyikük sem érezte úgy, mintha hanyatlásnak indult volna a művészeti-kereskedelmi élet (2012-ben kevesebb, mint a galériák negyede hitt a gazdasági válságból való kilátásban, míg a harmada még rosszabbnak ítélte a kilátásokat).

A kiállítók közül a kortárs művészet szektorában található a legtöbb galéria (43%), melyet a modern brit művészet követ (16%), majd a művészeti kiadványok szektora (13%). Idén különösen erőteljes kortárs művészeti vonal volt jelen a vásáron, az *Art Projects* révén.

Az Art Fair rendezvényén most először jött létre közös múzeumi társulás, amelynek keretében a *The Hepworth Wakefield* a brit modernizmus egyedülálló tárlatát mutatta be. Az *Art Projects* ADAM CARR kurátori munkájával a *Dialogues* szekciót mutatta be, amely meghívott brit és nemzetközi galériák prezentációit tartalmazta. A *Photo50* szektor a vásár évente megrendezett kortárs fotográfiai kiállítása, amelyet idén *Immaterial Matters* címen, CHARLIE FELLOWES és JEREMY EPSTEIN kurátorokkal és az Edel Assanti galéria vezetőivel rendezték meg.

A London Art Fair széles művészeti skálát képvisel a művészcsoportoktól a fiatalokat képviselő galériákon át egészen a londoni Mayfairben elhelyezkedő nagyobb galériákig. A 128 galéria több mint egytizede az Egyesült Királyságon kívül érkezett – Tokió, New York, Róma stb. –, míg a vezető galériák nagyobb

brit városokból, mint Bath, Manchester, Newcastle vagy Glasgow. Az Art Fair-en több mint ezer jelentősebb művész szerepelt a különböző kiállításokon, fellépéseken, filmekben és előadásokon.

The Hepworth Wakefield

A *Barbara Hepworth és a brit modernizmus fejlődése* című tárlatot – FRANCES GUY, a The Hepworth Wakefield gyűjteményi és kiállítási vezetőjének kurátori munkájának eredményeként – a vásár új pavilonjában mutatták be. A vásár többi kiállításával összehangolva a rendezvény azt demonstrálta, miszerint a 20-as és 30-as évek fiatal művészeinek munkássága kulcsfontosságú momentum volt az angol művészettörténetben. A kiállítást modern brit művészettel kereskedő galériák kiállítása kísérte (Jonathan Clark Fine Art, PIANO NOBILE, Rowntree Clark).

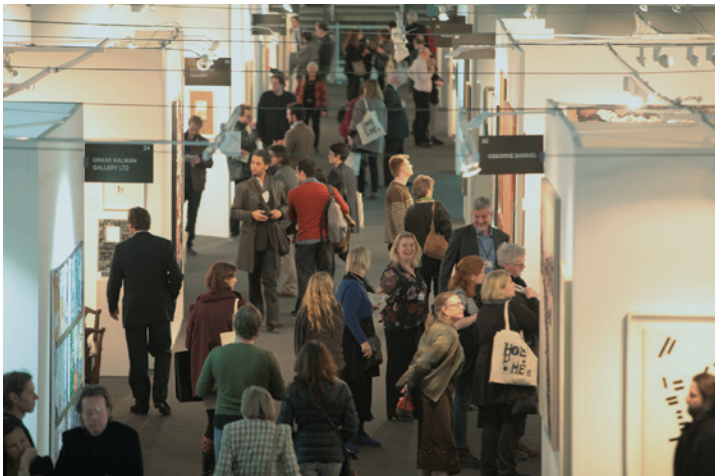
Galériák

A London Art Fair nyitottan fogadja a nemzetközi galériákat, a különböző művészek műveit a kora 20. századtól egészen napjainkig. Idén is olyan jelentős brit művészek voltak láthatóak, mint Francis Bacon, David Hockney, Peter Blake, Eduardo Paolozzi, Alan Davie vagy Prunella Clough. A modern brit galériák között kiállított az Austin/Desmond Fine Art, a Browse & Darby, az Alan Wheatley Art, az Anthony Hepworth Fine Art Dealers, a Crane Kalman Gallery Ltd, az Osborne Samuel, a Waterhouse & Dodd, valamint az újabb Goodman Fine Art és a Jenna Burlingham Fine Art.

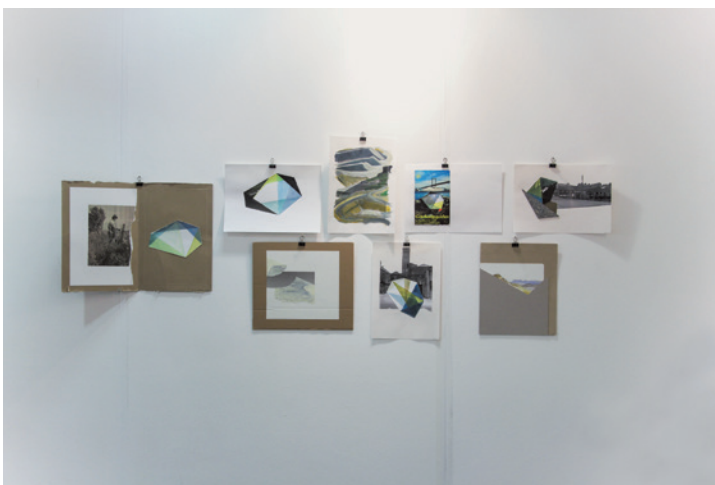
A tokiói Whitestone Gallery egyike azoknak a jelentős galériáknak, amelyek figyelemre méltó kiállítást rendeztek: ők a Gutai, az ötvenes évek vezető avantgárd japán művészmozgalmának tevékenységét mutatták be, fókuszban Chiyu Uemae művészetével. A New York-i Foley Gallery egy csoportos kortárs bemutatással tért vissza az Art Fairre, rögzítéses pontosságú rajzokkal és papírkivágásokkal. A Londoni VIGO új munkákat mutatott be jelentős kortárs művészekkel, mint Marcus Harvey és Leonardo Drew, és nem utolsósorban a 2012-es *Sculpture Shock* díj nyertesével, Nika Neelovával. A Cynthia Corbett Gallery William John Kennedy különleges dokumentumfilmjét mutatta be Andy Warholról és műsájáról, Ultra Violetről. A TAG Fine Arts Gallery Gonkar Gyatso *Shambala of Modern Times* című művét mutatja be, mely 2009-ben szerepelt a Velencei Biennálén. A Charlie Smith London egy csoportos kurátori bemutatással lépett elő, *Historology* címmel. A Beers Contemporary Andrew Salgado

London Art Fair, 2014 © James Champion





London Art Fair, 2014 © James Champion



London Art Fair, 2014 © Axisweb

új festményeit állította ki, a Union Gallery Soon Hak Kwon és Yu Jinyoung koreai művészek műveit mutatta be, a Jack Bell Gallery, az afrikai művészet specialistája pedig Gonçalo Mabunda művészt prezentálta. A Sims Reed Gallery és a Paul Stolper Gallery Roy Lichtenstein és Damien Hirst nyomatait és limitált szériájú munkáit mutatta be, a Jealous Gallery pedig az új generációnak adott hangot.

Art Projects

Az Art Fair platformján bemutatott *Art Projects* a legfrissebb kortárs művészeti fejleményeket emeli ki világszerte, mely rendezvény idén ünnepelte 10. évfordulóját a *Dialogues* szekciójával. Kurátora Adam Carr volt, aki meghívott brit és nemzetközi galériák közös prezentációit mutatta be. A *Dialogues* előadásain különböző galériák vettek részt közösen: a DREI (Cologne) és a Limoncello (London); a Galeria Stereo (Varsó) és a The Sunday Painter (London); a SABOT (Románia) és a Maria Stenfors (London); valamint a Frutta (Róma) és a Seventeen (London).

A 2014-es újabb galériák között szerepel a Brooklyn-i Muriel Guépin és a párizsi UNSPACED, Éric Tabuchi egyéni bemutatójával. A Muriel Guépin galéria három olyan művészt mutatott be, akik egyfajta törékeny, alternatív valóságképet

vonultattak fel. GABRIEL BARCA-COLOMBO a modern idők társadalmi médiumait egy személyes archívumon keresztül mutatta be. LAURENT CHÉHÈRE repülő ház kollekciója hagyományos struktúrákból épült fel – épületekből, házakból, sátrakból és lakókocsikból –, mely létesítmények az eredeti helyükről kilépve az égben sorakoztak. JAMES MILDEN hologramképein két különböző nézetet jelenített meg a valóság elhomályosításán keresztül: az objektív, igaz, illetve a személyes, relatív nézetet. A párizsi UNSPACED Éric Tabuchi egyéni kiállítását mutatta be, aki vonzódik az elhagyott és alulértékelt helyek és az általános formák iránt, melyek gyakran észrevehetetlenül vannak jelen környezetünkben. A Galerie E.G.P szintén Párizsból jött, és két olyan művészt mutatott be (OLIVER BRAGG és NICHOLAS PORTALUPI), akiknek munkái képzelt és párhuzamos univerzumokat vonultatnak fel. Nicholas Portalupi munkájában a magazinokban talált alakokat egy hatalmas, csillagokkal telehintett égre emelte, a kinti térrel és a science fiction terével kísérletezve. Oliver Bragg a hétköznapi dolgokat alakít át, hogy egy teljesen más, absztrakt narratívába helyezze őket. A mű megközelítése szerint a digitális korban az emberi memória szerepét az internetes böngészés és a Google vette át.

Kiemelkedő csoportos kiállítást mutatott be még a BEARSPACE, a Ceri Hand Gallery, a dalla Rosa Gallery, a THE RESIDENCE GALLERY és a Vane. A BEARSPACE kiállító művészei tudományos szemléletet vonultatnak fel műveikben, a fizika, a matematika és az építészet által inspirálódva. A művészek alkalmazkazzák a geometriát és felhasználják a matematika különféle ágazatait, amelyek irányvonalként szolgálnak a technikai és a konceptuális részek kidolgozásában. A Ceri Hand Gallery négy művésszel és egy csoporttal jelentkezett: SOPHIE JUNG, HENNY ACLOQUE, GRANT FOSTER, HANNAH KNOX és a JUNEAU PROJECTS. Sophie Jung absztrakt munkáinak zavaros, bizarr és emocionális hatása videókon, performanszokon, szobrokon, festményeken és szövegeken keresztül nyilvánul meg. Henny Acloque festményei vizuális idézetek Bosch, Bruegel és Dürer tájából, ahonnan a legfontosabb figuratív elemek hiányoznak, ehelyett ezek absztrakt karaktereként jelennek meg a művész egyéni beavatkozása révén. Grant Foster munkáira kaján, bizarr, fekete humor jellemző, a brit romantikus portréfestészet hangulatával ötvözve. Hannah Knox festményei változatos módszerekkel készülnek, különböző módon jelenítik meg a színek és a rá vetődő fényeket. A Juneau Projects-et 2001-ben alapította PHILIP DUCKWORTH és BEN SADLER, munkáik szobrokon, installációkon és zenei előadásokon keresztül nyilvánulnak meg, és nagyrészt a gyorsuló technológiai fejlődésről és az ahhoz társuló elavulásról szólnak.

A dalla Rosa Gallery Kasper Pincis, Benjamin Bridges és Caroline Kha műveit mutatta be. Kasper Pincis művei a fikció, a kaland, a folklór és a felfedezés ideáival kísérleteznek a médium és technika különböző regiszterein keresztül. Benjamin Bridges meghitt panorámákat hoz létre titokzatos objektakkal, melyeknek eredetük és céljuk ismeretlen, tükrözve ezzel saját érdeklődését a brutális építészet, az újhullámos science fiction és a holland portréfestészet iránt. Hasonlóképpen, Caroline Kha is elképzelt tereket alkot geográfiai elemekből, utalva arra a nézetre, mely szerint tudatunk egyfajta romantikus képet alkot olyan tájról, ahol még nem jártunk. A THE RESIDENCE GALLERY terében egy immerszív installáció volt látható három művész különböző munkáiban. Tasman Richardson művészi gyakorlata a felhasználásra és a színesztéziára épül, absztrakt narratívákat és a zenei kompozíciókat hozva létre videóiban. Mike Ballard festményei és felépített environmentjei ablakként szolgálnak más terekre, mellyel destabilizálják a konkrét helyre vonatkozó érzékelésünket. Declan Rooney videóit és performanszait elegáns variációkat alkotnak, egymást átfedő és egymás mellé helyezett kontrasztos leképezéseken keresztül. A Vane galéria *Between fact and fiction* című kiállításán olyan művészeket mutatott be, akik a valós élet helyzeteket dokumentálták a saját imaginárius világuk megteremtésével összefüggésben.

Az Art Projects bemutatta még a *The Catlin Guide 2014* alapítványt, az Egyesült Királyság nevesebb művésziskoláinak végzőseit is; valamint egyéni kiállításokat olyan befutott művészekről, mint Nicole Morris (a Space In Between galériából), akit legutóbb a Max Mara díjára jelölték a női művész kategóriában, valamint Alison Erika Forde a The International 3 galériából.

Photo 50

A Photo 50 *Immaterial Matters* című eseményére a művészek olyan fotókat válogattak össze, melyek a digitális és a materiális egyre kevésbé felismerhető különbségeit vizsgálták. A vásáron szerepelt Edward Burtynsky és Simon Roberts a Flowers galériából, Tom Hunter új munkáival a Purdy Hicks-ből és Maisie Broadhead a Sarah Myerscough Fine Art galériából. 2014 január 15-én volt a vásár *Photography Focus* napja, melyen beszélgetések zajlottak a Taylor Wessing Photographic Portrait díjról, valamint betekintést nyújtottak a kulisszák mögé, bevonva a National Portrait Gallery-t, illetve az ArtTactic elemzését a jelenlegi piaci trendekről és a modern és kortárs fotográfiáról.

Meanwhile in Berlin

THRESHOLDS – performance, kiállítás és kerekasztal-beszélgetés a 2. Berlin Art Week alkalmából

Collegium Hungaricum, Berlin
2013. szeptember 20–22.

A 'projekt' és a 'performance' a berlini hétköznapok és kulturális élet két leggyakoribb kulcsszava. A piros lámpánál várakozva és az éjjel-nappali Spätkaufokban való sorbanállás közben hamar kiderül, hogy a város lakosságának körülbelül a fele valamilyen módon művészettel, kultúráközvetítéssel foglalkozik, ezért nem nagy túlzás azt állítani, hogy ebben a városban ezek a kifejezések percnként elhangzanak. A *Gallery Weekend*, a *Berlin Art Week* és az olyan kisebb művészeti seregszemlék is, mint például a *48 Óra Neukölln* népünnepélynek számítanak: tömegek hömpölyögnek az ideiglenesen kiállítótérre avasztalt kocsmák, kávézók, bolthelyiségek és kirakatok, gyárépületek, projektterek, galériák és múzeumok között. A projekt alapú művészeti tevékenység, illetve a széles skálán mozgó performance műfaja önmagában már nem hordozza a progresszivitás ígéretét, de a berlini művészeti szcéna nemzetközisége és nyitott szellemisége okán továbbra is számos élvonalbeli performance és videóművész alkot a városban.

Az idén másodszor megrendezett *Berlin Art Week* programjában is külön menüpont volt a performance, a művészetnek szentelt hét fókuszába azonban a nyolcvanas évek után most újra a festészet rehabilitációja került. A hangsúly a *Painting Forever!* programján volt, amelyben négy vezető berlini intézmény kívánta bemutatni a festészet aktualitását és örökérvényűségét. A hivatalos programban szereplő performance-oknak főként az Akedemie der Künste és a Schinkel Pavillon, külsős helyszíneként pedig a Collegium Hungaricum Berlin adott otthont, a THRESHOLDS keretén belül.

A THRESHOLDS a .CHB és a MOMENTUM együttműködésében létrehozott, idő alapú művészettel foglalkozó háromnapos eseménysorozat volt. A .CHB Moholy-Nagy Galériájának tereiben *Making the Medium* címmel a MOMENTUM folyamatosan bővülő nemzetközi videóművészeti gyűjteménye, valamint egy magyar videómunkákból álló válogatás volt látható.

A MOMENTUM alapítója RACHEL RITS-VOLLOCH, a tanácsadó testület feje pedig DAVID ELLIOTT. Szakmai tevékenységéből adódóan gyűjteményükben Ázsiától Ausztráliáig és Amerikáig szerepelnek alkotások. A galériák galériájaként működő intézmény alapvető célja a kiemelkedő színvonalú videómunkák nemzetközi szinten való képviselése és hozzáférhetővé tétele. A 2010-ben Sidney-ben alapított, berlini székhelyű MOMENTUM gyűjteményének gerincét elsősorban a Sidney-ben, Londonban és Berlinben élő és alkotó, videóval, filmmel, fotóval, installációval és performance-szal foglalkozó művészek munkái alkotják. Céljuk az idő alapú művészeti műfajok, médiumok – videó, új média, performance, hangművészet – számára egy olyan intézményi együttműködésekben alapuló, diszkurzív nemzetközi platform létrehozása, amelynek feladata az érintett műfajok aktualitására, relevanciájára való rákérdezés és a folyamatos kritikai reflexió. A performance-videók, a dokumentatív jellegű, illetve technikai, tudományos vagy filmes eszközökkel operáló alkotások és az esztétizáló, lírai hangvételű videóművészeti pozíciók egymástól élesen el nem különíthető módon kapnak helyet a gyűjteményben. Az ősi kultúráktól, a civilizáció kezdeteitől a közelmúlt különböző társadalmi kérdéseken keresztül a gender tematika kritikai jellegű megközelítésén át a napjainkban aktuális politikai és migrációs kérdésekig ível a gyűjteményt életre hívó szervező elv.

ERIC BRIDGEMAN *Tripple X Better* című munkája egy performance videósorozat egyik darabja. Első benyomásra a Hejjettes Szomlyazók látszólag minden ésszerűséget nélkülöző, destruktív, zajalapú performance-ait idézi. A pápua új-guineai származású művész azonban videósorozatában a faji, szexuális, kulturális és nemzeti identitás aktuális státuszára és szerepére kérdez rá a kortárs ausztrál és a pápua új-guineai törzsi társadalomban. Kultúráközi analízis, a faji és nemi sztereotípiák lebontása érdekében.

Az elsősorban a Trafalgar téren szoborként elhelyezett 30.000 banánról ismert Doug Fishbone *Communism* című műve egy stand-up performance dokumentációja. Ahogyan videóra rögzített előadása, úgy az azt követő műve, az *Elmina* című, ghanai-angol koprodukcióban készült akciófilm (2010) is a különböző kultúrák reprezentációs politikáját vizsgálja humorral átszótt formában.

TRACEY MOFFATT Ausztrália egyik vezető művésze, *Other* című, gyors pergésű, közönségfilmekből összevágott filmmontázsa a különböző fajok közötti vonzalmat ábrázoló jelenetekből áll össze. A jelenetek sablonosságával ironikusan mutat rá a nyugati, civilizált világ sztereotípiáira, és egyúttal az ezeket az egyik leghatékonyabb módon közvetítő művészeti és tömegmédiára, a filmre.

Moffatt a THRESHOLDS programján belül a *Making the Medium* kiállítás mellett a *Sky Screen* vetítés aktuális válogatásában is szerepelt. A *Sky Screen* célja, hogy a galériák és múzeumok tereiből az utcára vigye a kortárs videóművészet legjavát. A nemzetközi kezdeményezésnek második alkalommal adott teret a .CHB média-homlokzata. A *Sky Screen* vetítések alkalmával az első, 2012-es kijevi biennále válogatott videóanyagát lehetett látni. A válogatásban szereplő művek a szabadság, az egyenlőség és a biztonság utópisztikus álmára, illetve ezek ellentétéként a terror, az egyenlőtlenség, a szegénység és a háború aktu-

MÉCS MIKLÓS
Altkleider Gent, 2011, videó, 1'43"





BORSOS JÁNOS
Nemzeti Térdeplés, 2009, videó, 2'07"

ális problémáira egyaránt reflektálnak. Moffatt *Doomed* című művében ismét mozifilmekből kölcsönöz jeleneteket, de ezúttal a terror és az erőszak sajátos filmreviteléhez. Videókollázsában a szórakoztatóipar termékeiként forgalomba kerülő jelenetek akkumulációjával részletekből felépülő, új narratívát konstruál. A kiállítást NEZAKET EKICI, a MOMENTUM gyűjteményben is szereplő, Marina Abramovičnál végzett performance-művész nyitotta meg *Tube* című performance-ával. Ekici munkáiban gyakran ütközteti török származását, kulturális és vallási örökségét Németországgal, tanulmányai és élete helyszínével. Performance-aira jellemző a kulturális és individuális határok átlépése, összemosása, testének és nőiségének médiumként való alkalmazása. Ekici *Tube* című performance-a Otto Dix Anita Berberéről, a húszas évek femme fataljéről készült portréján alapul. A feszültség egyrészt a performance héttereként vetített, téli kanadai tájban rögzített performance, és a jelen előadás fizikai valósága, másrészt a nőideál és a neveltségesség közötti vékony határ mentén húzódik. Neveltségessé teszi a művésznőt az az erőfeszítés, amit annak érdekében fejt ki, hogy beleerőszkolja magát az ANITA BERBERT, a nyugati szépséget idéző öt méter hosszú, szűk, vörös selyemruhába. *Veiling and Reveiling* és *Tube* című munkáiban a különböző társadalmi berendezkedések és kulturális hagyományok által konstruált nőkép két szélsőséges esetét figurálja ki. Túlzó gesztusai-val a muszlim viselet, a csador és a nyugati kultúra diktálta divatkultusz abszurd jelenségére irányítja a figyelmet. A különböző kulturális kánonok emblemikus és szimbolikus jelenségeit egyszerre ragadja ki, és helyezi vissza a mindennapok kontextusába, a megszokáson keresztül mutatva rá azok groteszk jellegére. A nemzetközi anyag a .CHB által válogatott tizenegy magyar videómunkával egészült ki. Bár nem szerencsés származási alapon külön szerepeltetni művészek egy csoportját, a MOMENTUM és magyar anyag összefésülése azonban erőltetett lett volna. A MOMENTUM által felvonultatott nemzetközi kontextus fényében megállapítható, hogy a technikai perfekcionizmus kevésbé jellemző a hazai videóművészeti törekvésekre, de ritka a kifejezetten dokumentarista performance-videó is. Az elmúlt nyolc év magyar videóművészetéből összeállított anyag nem osztható élesen elhatárolható tematikus egységekre, mégis felvázolódott három gondolati ív. A blokk társadalomkritikai hangvételű videókkal kezdődött. MÉCS MIKLÓS *Altkleider Gent* és BORSOS JÁNOS *National Kneel* című, nemzeti, vallási szimbólumokat szerepeltető, provokatívnak ható munkái a nemzeti hovartartozástól független, humánus emberi értékekre hívja fel a figyelmet, egyszerű, szinte biblikus gesztusokkal. BAGLYAS ERIKA és HORVÁTH EDINA videóinak az individuum, a nő és a női test a témája, egyúttal a néző tekintetnek tárgya. Baglyas *Hasznos tudás* című vizuális eszme-futtatásában a tészta dagasztása, materiális és érzéki jellege a szellemi tevékenység és érzékenység szimbólumává lesz. Horváth Edina *Mert megérdemlem* című animált videójában kevésbé áttételesen, a reklámipar retorikájára jellemző direktességgel tematizálja a fogyasztói társadalom által közvetített nőkép kritikáját. Végül ESTERHÁZY MARCELL és KIS JUDIT értelmeikkel operáló, dokumentatív jellegű videói személyes élményekre, a technicista társadalom diktálta tempóra és kapcsolattartási lehetőségekre reflektálnak különféleképpen.

A THRESHOLDS az idő alapú és digitális technikai médiumokkal dolgozó vizuális művészeti műfajok szellemi, fizikai és technikai határterületeit és metszéspontjait járta körül. A vizuális összképet a letisztult kiállítótérrel túl a .CHB épülete által kínált vetítésre alkalmas felületek tették változatosabbá. Az írásvetők, projektorok és a homlokzati vetítések az épületet egészét is videóművészeti médiummá változtatták. A kiállítás decemberben Lengyelországba utazott, 2014. január 26-ig a szeczin-i TRAFÓ Kortárs Művészeti Központban látható, második kiadására pedig május 2-4. között kerül sor a .CHB-ben.

inside express

Fiatalképzőművészek
Stúdiója
Egyesület

studio.c3.hu

_028

PÓLYA ZSOMBOR

Ez meddig lesz kortárs? 2012
matrica, print, 10×10 cm

(polya.zsombor@kepzo.hu
címen eredeti matrica
ingyenesen rendelhető.)

**EZ
MEDDIG
LESZ
KORTÁRS?**

**EZ
MEDDIG
LESZ
KORTÁRS?**



Vadlesőrszem | BONDOR CSILLA
képzőművész kiállítása

Új képek | VÉGH ANDRÁS
festőművész kiállítása



Budapest Galéria, 1036 Lajos utca 158.
2014. május 8 – június 15.

Nyitva tartás: hétfő kivételével naponta 10–18 óráig.

www.budapestgaleria.hu