

# Balkon

2014\_7, 8

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 1080 Ft







## ◀ b o r i t ó

MARINA ABRAMOVIĆ  
PORTRAIT WITH FLOWERS, 2009  
Black and white gelatin silver  
print  
Fotó: Marco Anelli

## ◀ i n s i d e e x p r e s s

Fiatal  
Képzőművészek  
Stúdiója  
Egyesület

studio.c3.hu

– 033

KEREKES GÁBOR

OVER PARTY, 2014  
papír, kollázs, installáció  
80×480 cm  
© Fotó: artdetektor

## t a r t a l o m

# 4



Úszó tárlatok  
Beszélgetések az egykor Velencei  
Biennálén részt vevő magyar  
képzőművészekkel, kurátorokkal,  
nemzeti biztosokkal.  
12. rész – Kérdések  
Bálványos Anna  
művészettörténészhez

# 10



Tárgy helyett transzmisszió  
Ješa Denegri beszélget  
Marina Abramović-tyal  
és Ulay-jal

# 17



Marina Abramović  
Karlyn De Jongh, Sarah Gold,  
Carol Rolla és Valeria Romagnini  
interjúja

# 28



„Najmányi László: SPIONS  
Negyvenötödik rész

**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

32



Varga Tünde Marian: *A test háza*  
*A test bemegy a házba*  
Lepsényi Imre, Somogyi Laura,  
Wolf Eszter, Zsikla Mónika

37



Orbán György: *Ház a testben –*  
*a közösségépítés lehetőségei*  
*A test bemegy a házba*

40



Pfisztner Gábor:  
Egy mítosz margójára  
Magnum's First. Elsők és  
Kontaktok – a világhírű  
képügynökség két kiállítása  
Budapesten  
Magnum Contact  
Sheets – Kontaktok

48



Horváth Miklós: *Színekből világok*  
*Ki, én? Kit, Te?*  
Katharina Grosse kiállítása

51



Sugár János: *Figyelemtorna*  
*CAN – egy „mozgó élőkép”*

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

jozsef.rosta@gmail.com

53



Balázs Kata: *Ismeretlen terület?*  
*Brit land art 1966–1979*

55



Kozák Csaba: *Kamathabverő*  
Nemes Ferenc kiállítása

58



Almási Éva: *Skót fesztivál*

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 Irodájában (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



# Úszó tárlatok

Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal

## 12. rész – Kérdések Bálványos Anna\* művészettörténészhez

✪ **Bódi Kinga:** Minden országban más és más rendszer alapján döntenek el, ki állíthat ki az adott ország nemzeti pavilonjában. Mit gondolsz a 2002 óta érvényben lévő magyar kurátori pályázati rendszerről?

✪ **Bálványos Anna:** Alapvetően jó dolog, főleg abban a helyzetben, ami ma Magyarországon van. Egy ötletbörze csak jó hatással lehet azokra, akik ebben az egész folyamatban részt vesznek: a kurátorokra, akik ezen elgondolkoznak, a művészekre, akik szóba kerülnek, és nem utolsósorban a nemzeti biztosokra és a mögöttük álló minisztériumi gárdára, akik – legalább – a pályázatoknak köszönhetően valamennyire képbe kerülhetnek az aktuális képzőművészeti produktumok egy része kapcsán. Persze a pályázatok csupán egy szűrt képet mutatnak a kortárs magyar képzőművészetről, de a semminél azért ez mindenképpen több. Mert, ahogy ezt Mélyi József már számtalan cikkében boncolgatta, a mai kulturális vezetésnek – és ezalatt nem csupán a jelenlegit értem, hanem az elmúlt húsz-huszonöt év kulturális vezetését is – úgy tűnik, hogy nem nagyon van fogalma arról, hogy mi zajlik Magyarországon a kortárs képzőművészeti életben. Azokban az országokban, ahol a kulturális vezetés és a kinevezett nemzeti biztos, illetve a mögötte álló minisztériumi csapat jobban tisztában van az adott ország képzőművészeti életének aktualitásaival, ilyen típusú pályázattal nyilván nincs szükség. Ott a minisztériumban dolgozó kompetens szakemberek pontosan el tudják dönteni, hogy évről-évre ki és mi reprezentálja leginkább az országukat.

Az a hátulütője ennek a magyar pályázási rendszernek, hogy azt közvetíti a világ felé, hogy a nemzeti biztos, aki egyébként szakember, tehát nem politikus, mégsem kompetens abban, hogy ő maga döntse el, ki állíton ki a Magyar Pavilonban. Ez talán egy kissé visszás, de legalább őszinte.

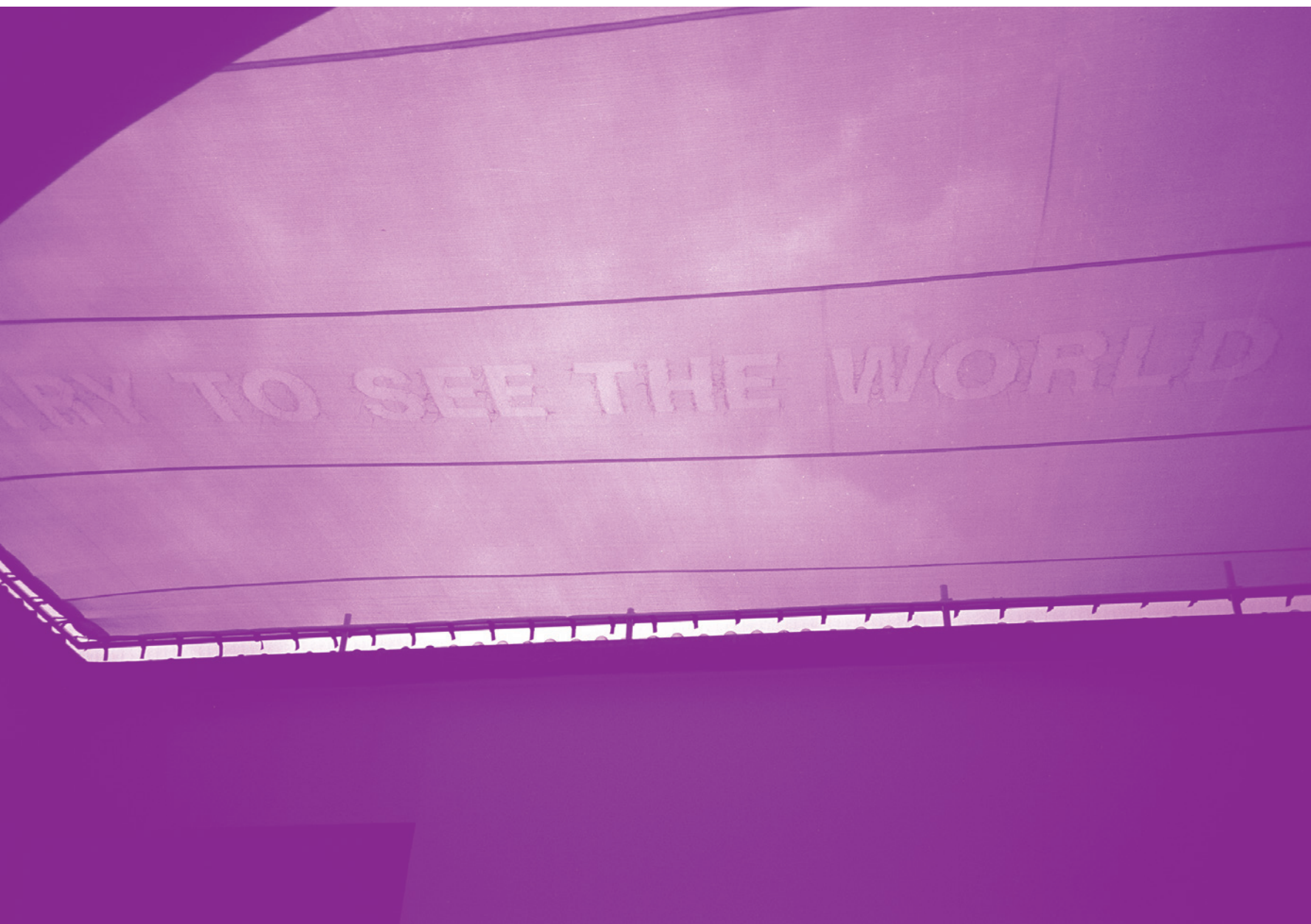
✪ **BK:** 1993 és 1999 között több Biennálén közreműködőtársrendezőként a Magyar Pavilon kiállításainak megszervezésében. Milyenek látod ezt a hét évet a Magyar Pavilon szempontjából?

✪ **BA:** Ha egy mondatban kellene megfogalmaznom a véleményemet az egész velencei magyar szereplésről, akkor azt mondanám, hogy leginkább a ki nem használt lehetőségek tárházának látom. Koherens eseménysort, tudatosan felépített koncepciót, linearitást nem látok. Önmagukban állnak az egyes évek, az egyes történetek. Minden évben az adott nemzeti biztos személyisége határozta meg a kiállítás milyenségét, sikerét vagy éppen kudarcát. De kapcsolat az egyes évek között nem volt.

1993-ban KESERÜ KATALIN volt a magyar kiállítás<sup>1</sup> kurátora, aki köztudottan egy rendkívül felkészült művészettörténész, így pontosan megértette a *Biennale* akkori központi, ACHILLE BONITO OLIVA által megfogalmazott hívógondolatát, amire egy nagyon jó művészeti választ adott. Viszont Keserü egy tudós művészettörténész, aki könyvek között töltötte a pályáját – és tölti ma is –, így teljesen tapasztalatlan volt a gyakorlati kérdésekben, illetve nem mozgott otthonosan sem a hazai művészeti társadalom viszonyrendszerében, sem a nagy nemzetközi kiállítások – mondjuk így – diplomáciai világában. Sajnos a minisztériumtól sem kapta meg azt a támogatást, amire nagyon is szüksége lett volna. Véleményem szerint az 1993-as magyar szereplés az egyik legnagyobb olyan elszalasztott lehetőség, ami Magyarországnak és az egész magyar képzőművészetnek dicsőséget hozhatott volna. Mert akkor egy nagyon erős kiállítást mutattunk be a Magyar Pavilonban: teoretikusan nagyon végiggondolt, szakmailag kifogástalan volt a koncepció (azaz JOSEPH KOSUTH és hozzá LOIS VIKTOR kiválasztása), de hiányzott a kommunikáció és a diplomáciai háttér. Ez utóbbiak Velencében ugyanúgy a kiállítások részét képezik, mint az elmélet és az installáció, ezt tudomásul kell venni. Illetve volt még egy óriási hátráltató körülmény 1993-ban, mégpedig az

1 Joseph Kosuth. *Zeno az ismert világ határán és Lois Viktor. Hangutazás* című tárlatok. *La Biennale di Venezia XLV. Esposizione Internazionale d'Arte*. Magyar Pavilon, Velence, 1993. június 14 – október 10. (ld. Bódi Kinga: Úszó tárlatok. Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal. 7. és 8. rész – Kérdések Keserü Katalin művészettörténészhez, illetve Lois Viktor képzőművészhez. *Balkon*, 2014/1., 4-8., 2014/2., 4-9.

\* 1969-ben született Budapesten. Tanulmányait 1988 és 1994 között az ELTE BTK művészettörténet-olasz szakán végezte. 1993 és 1997 között a Múcsarnok munkatársa volt. 1997-től a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum muzeológusa. Jelentősebb kiállítás-rendezései: *Katarzyna Kozyra. Tavaszai áldozat* (2003); *...függőleges... / ...vertical...* Nádler István új képei (2008); *Maurer Dóra. Szűkített életmű* (2009).



BENCZÚR EMESE  
Try to see the world through, 1999, 48. Velencei Biennále, 1999, Magyar Pavilion  
© Fotó: Rosta József

egyként összezáró magyar művésztársadalom, amely elutasítóan hátat fordított Keserűnek és az egész velencei magyar szereplésnek, mert a magyar művészek úgy érezték, hogy ki vannak hagyva valamiből, ami egyébként az „övék”. Nem értették meg, hogy hosszabb távon ők is profitálhatnak abból, ha egy világhírű művész állít ki egy ilyen kis ország, mint Magyarország nemzeti pavilonjában. A magyar művészek, akik úgy szocializálódtak a hatvanas-hetvenes években, hogy egy művész karrierjében két csúcspont van – egyéni kiállítás a Műcsarnokban és részvétel a *Velencei Biennálén* –, Kosuth szerepeltetésében azt látták, hogy a velencei szereplésre várók sora két évre megtorpant. Ha Keserű Kati mellett ott állt volna akkor valaki, aki a művészet menedzselésében jártas, mondjuk egy minisztériumi ember, és azokban a situációkban, amikor Kosuthra irányultak a reflektorok, odateszi magát

és Magyarországot reprezentálja, és minden lehető fórumon hangoztatja, hogy a kicsi kelet-európai ország felvállalt egy ilyen nemzetközi sztárt és kiállítja a nemzeti pavilonjában, akkor ma teljesen máshogyan emlékeznénk vissza erre az 1993-as szereplésre. Mindezt akkor azonban senki sem tette meg, és ez óriási hiba volt. 1995-ben nem vettem részt a *Biennále* szervezésében, aztán 1997-ben újra belekerültem, akkor NÉRAY KATALIN kurátor mellett működtem közre. Neki először KÖVES ÉVA és EL-HASSAN RÓZA neve merült fel.<sup>2</sup> A rendszerváltás után hirtelen minden „beáramlott” az országba, már nem csak szamizdat formában, hanem ténylegesen is. A *gender* akkor nagyon aktuális téma volt Magyarországon (is). Emlékszem, akkor volt a Goethe Intézetben Köves Évának egy kiállítása,<sup>3</sup> amit megnézve, azt mondtam magamban, hogy a munkáihoz mennyire illenek HERSKO JUDIT művei. Aztán pár napra rá hallottam, hogy Néray Kata tőlem teljesen függetlenül előállt azzal, hogy Éva és Róza mellé harmadiknak Juditot is viszi Velencébe. Nekem, fiatal művészettörténésznek, akkor ez egy óriási visszaigazolás volt. Ezután keresett

<sup>2</sup> *Natura Morta. Judit Hersko, Éva Köves, Róza El-Hassan. La Biennale di Venezia XLVII. Esposizione Internazionale d'Arte. Ungheria. Magyar Pavilion, Venice, 1997. június 15 – november 9.* (ld. Bódi Kinga: Úszó tárlatok. Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal. 10. rész – Kérdések El-Hassan Róza képzőművészhez. *Balkon*, 2014/5., 4-10.)  
<sup>3</sup> Köves Éva. Goethe Intézet, Budapest, 1997 (Weber Imrével).

meg Kata, hogy segítsék neki a *Biennale* szervezésében, aminek rettentően örültem. Nagyon tetszett, hogy ő egy programot fogalmazott meg. Nem dokumentálni akart, nem egy jelenséget ragadott ki, hanem egy komplex programot hozott létre. Három nagyon jó, s ugyanakkor teljesen különböző művészt választott, akiknek azonban mégis nagyon jól működtek a művei. Véleményem szerint ez az 1997-es magyar szereplés az egyik legjobban sikerült velencei magyar kiállítás, ami – ha nem is teljesen maradéktalanul, de – meghozta azt a sikert, amit akkor vártunk. Ez egy iskolapélda arra nézve, hogy minimum így kell csinálni.

1999-ben STURCZ JÁNOS volt a magyar kiállítás<sup>4</sup> kurátora. Jánosról akkor az derült ki számomra, hogy ő is inkább „szobatudós”. Mindaz, amit ő Velencébe koncepciónak kitalált, és ami elméletben tényleg kifogástalanul állt is, látványban már egyáltalán nem jött ki. Persze voltak önmagukban szép és jól működő részei a kiállításnak, de mint koherens egység nem működött. Mindenképpen jó ötlet volt például, hogy ERDÉLYI GÁBOR nagy selyemképeit kivitte Velencébe, mert a Pavilon nagy üvegfelületein keresztül átszűrődő napfényben gyönyörűek voltak ezek a munkák, korábban soha nem működtek ezek olyan jól, mivel mindig csak mesterséges fényben voltak bemutatva. Ezzel ellentétben BENCZÚR EMESE élénk rózsaszín fátylát nagyon hamar kiszívta a nap, és az a benyomás, ami a kiállítás első heteiben még működött, hogy rózsaszínben úszik az egész Pavilon, a kiállítás közepétől teljesen megszűnt, és a látogatók csak egy fakó vásznat láttak „műként”. IMRE MARIANN betonlap-hímzései is nagyon hamar tönkrementek, így egy idő után már észre sem lehetett venni azokat. Az amortizáció persze benne volt a műben, hiszen úgy volt tervezve, hogy rá lehessen lépni a lapokra, de akkor ki kellett volna tenni egy fotósorozatot is a mű mellé, amiben a kiállítás végéig látszik az eredeti állapot, vagy hétről hétre dokumentálni kellett volna a változás folyamatát, és ezeket a fázisokat kellett volna bemutatni. De utólag nyilván okosabb az ember. CSÖRGŐ ATTILA munkáit nagyon szerették az emberek, főleg az olaszok, hiszen ők játékos emberek, a baj csak az volt, hogy állandóan elromlottak a szerkezetek. A mechanika nem úgy volt tervezve, hogy öt hónapon keresztül folyamatosan működésben legyen. Mindemellett még azt is gondolom, hogy Attila munkái egy sterilebb környezetbe valók, nem ilyen poros, kavicsos kiállítótérbe. BUKTA IMRE munkáját pedig egyáltalán nem értették. Mivel ki lett ragadva a saját kontextusából, szinte senkinek sem volt világos, pontosan miről is szól. Egy átlag látogatónak nem sok minden állt össze az 1999-es magyar kiállításból, de még talán egy már sok mindent látott kurátor esetében sem biztos, hogy megértette a mondanivalót. Hiába a jól megírt tanulmány és katalógus, Velencében a látvány az elsődleges.

• **BK:** *Hová pozícionálnád a Magyar Pavilonnak az 1990-es években rendezett kiállításait összehasonlítva az abban az időszakban a többi pavilonban látottakkal?*

• **BA:** Összességében mindenképpen azt mondanám, hogy az 1990-es években a Magyar Pavilon kiállításai teljesen up-to date-ek voltak, nemzetközi összehasonlításban szinte minden mű megállta a helyét. Tehát az már mindenképpen megszűnt addigra, mondjuk 1986-tal kezdődően, ami még az 1970-es években jellemezte a magyar kiállításokat, hogy minimum hat-nyolc-tíz évvel korábbi művek kerültek ki a falakra, amelyeket a megkészettség miatt nem igazán értett a korabeli közönség. Ezt csak azért hangsúlyozom, mert azért még az 1990-es években is sok olyan pavilont láttam, ahol olyan művészek munkái voltak kiállítva, akiket még a saját nációjuk is szégyell. Tehát a politika minden országban játszik, nem csak nálunk, ezt látni kell. Hiszen a *Biennale* így indult, hogy a minisztériumokat, művészeti intézményeket keresték meg, vagy ahol a minisztériumoknak nem volt ilyen hatalmuk, ott az államilag dotált országimázsért felelős kulturális intézményt, s ezek a szervek intézik a mai napig mindenhol a velencei részvételt. Tehát ne felejtjük el, hogy Velence esetében nem a független kurátorok fórumáról van szó. De ettől függetlenül persze születnek jó és izgalmas kiállítások. Ezt a háttérrel mindenképpen látni kell a pozícionálás kérdésénél.

Az 1993-as kiállítás benne volt a nemzetközi élményben, de ez nyilván Kosuth nevének szólt. Sokan úgy jöttek az ő kiállítására, hogy azt sem tudták, melyik

nemzet pavilonjában vannak. A díj<sup>5</sup> is jelzi, hogy Kosuth akkor nagyon aktuális volt.

Az 1995-ös kiállítással<sup>6</sup> kapcsolatban nekem az a kritikám, noha ennek a megszervezésében nem vettem részt, hogy JOVÁNOVICS GYÖRGY életművet mutatott be Velencében, de az ott nem szokás. Teljesen egyet kell, hogy értsek Bachman Gábor észrevételével, miszerint sokkal ütősebb lett volna a kiállítás, ha Jovánovics csak a négy legfrissebb, monumentális szobrát rakta volna ki. Ha ezeknek megett volna a megfelelő terük, és megkapták volna a kellő drámaiságot, akkor sokkal nagyobbat szólhatott volna az ő szereplése. De így nem szólt. A *Biennálén* az emberek az aktualitásokat keresik, Jovánovics az 1960-as években keletkezett munkáival 1995-ben nem tudtak mit kezdeni. Nagyon sajnálatos, hogy Jovánovics a hatvanas években nem kapott lehetőséget Velencében, de ezt a hiányt utólag már nem lehet bepótolni. A művek harminc év alatt kanonizálódtak, bekerültek a művészettörténet könyvekbe, és akit ez érdekel, elolvassa a megjelent szövegeket, és elmegy Budapesten vagy Székesfehérvárott megnézni a munkákat. A nemzetközi aktuális pozícionálás szempontjából az 1990-es években, véleményem szerint, az 1997-es kiállítás volt a legsikeresebb. El-Hassan Róza egy Németországban felnőtt, angolul kitűnően beszélő művész, akinek az 1990-es években már egy beindulóban lévő nemzetközi karrierje volt. Az ő karrierjén, ha nem is látványosan, de mindenképpen lendített a velencei szereplés. Hersko Judit velencei bemutatása azért volt fontos dolog az ő karrierjében, mert neki, mint Amerikában élő művésznak, sokat jelentett egy európai kiállításon való részvétel. Köves Éva esetében pedig egyértelműen kimondható, hogy Velencében indult be a nemzetközi karrierje. 1997-ben bejöttek az emberek a pavilonba, azonnal látták és értették, hogy miről van szó (Éva-Róza-Judit: nemzetközileg is érthető női nevek), a kiállítás vizuálisan és üzenetként is tökéletesen működött.

1999-ben hiába volt kiállítva a Magyar Pavilonban sok önmagában jó és aktuális mű, együtt sajnos gyengítették egymást. Túl sok volt mindez úgy egyben, elsikkadt a figyelem. Ha valakit mégis ki lehet emelni az 1999-es csapatból, mint aki a leginkább beleillett az akkori nemzetközi trendbe, akkor az egyértelműen Csörgő Attila. Az ő művészete talált a leginkább befogadásra akkor Velencében, őt – kimondhatjuk – akkor a *Velencei Biennálén* fedezte fel magának a nemzetközi szcénára.

<sup>5</sup> 1997-ben Joseph Kosuth kiállítása a Magyar Pavilonban a *Biennale* különdíjában részesült.

<sup>6</sup> György Jovánovics. *XLVI. Biennale di Venezia 1995. Ungheria*. Magyar Pavilon, Velence, 1995. június 12 – október 15. (ld. Bódi Kinga: Úszó tárlatok. Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal. 9. rész – Kérdések Kovalovszky Márta művészettörténészhez. *Balkon*, 2014/4., 4-9.)

<sup>4</sup> *L'Assunzione della techné. Emese Benczúr, Imre Bukta, Gábor Erdélyi, Mariann Imre. La Biennale di Venezia XLVIII. Esposizione Internazionale d'Arte. Ungheria. Magyar Pavilon, Velence, 1999. június 9 – november 7.*



☞ **BK:** *Mi volt a korábbi véleményed a Biennáléről? Változott-e ez azáltal, hogy szervezőként is részt vettél több Biennálén? Ha igen, mennyiben?*

☞ **BA:** 1993-ban jártam először a *Biennálén*, előtte csak hírből ismertem. Elsőre nyilván lenyűgözött az a forgatag, amit ott láttam. A rengeteg ember, a több ezer műtárgy, a pezsgés a megnyitó napjain. Csak kapkodtam a fejem, és fel sem tudtam fogni mindazt, amit átéltem. De azt már elsőre is éreztem, hogy elképesztő politikai nyomás van a *Biennálén*. És a szervezői oldalról láttam, hogy Magyarország a diplomáciában mennyire alul marad. Emlékszem, 1993-ban egyszer csak megjelent Bonito Oliva egy legalább harmincfős, sötétkék öltönyös-kosztümös csapattal, és mint a hurrikán, végigrohantak a kiállításokon. Mindenhová benéztek, Oliva mindenhol mondott valamit, majd mentek is tovább. Csak később derült ki a számomra, hogy ez a csapat a francia Kulturális Minisztérium küldöttsége volt. Fel is tettem magamban a kérdést, hogy vajon az illetékes magyar minisztérium ezt miért nem teszi meg? Hol a kapcsolat a magyar diplomácia és a *Biennale* között? 1993-ban nemhogy kapcsolatépítés céljából nem utazott ki senki

Velencébe, de még az eltervezett megnyitóbeszédet sem tartotta meg az eredetileg kijelölt minisztérium illetékes. A diplomáciai háttér teljes hiánya nagyon elszomorító volt. Aztán 1995-től legalább a megnyitókra kiutaztak a minisztériumból, sőt, 1995-ben Göncz Árpád nyitotta meg a Magyar Pavilont, és neki nagy sikere volt, de a diplomáciailag szervezett háttérmunka akkor is hiányzott. 1997-ben és 1999-ben pedig csak megtartották a beszédeket az államtitkárok, és utána mentek is haza. Más országokban, és nem csak a nyugatiaknál, ez teljesen más-képp működik. A diplomáciában a lengyelek, vagy például a románok is nagyon jók. Ami még ehhez kapcsolódóan érdekes volt 1997-ben, hogy Néray Kata nagyon jóban volt BARBARA SIETZ-cel, a budapesti Goethe Intézet akkori igazgatónőjével.<sup>7</sup> Ő nagyon komolyan vette a feladatát, és mint Magyarországon működő német kulturális menedzser, akinek tetszett a Magyar Pavilon kiállítása, tömegesen hozta oda a német vendégeket. Sőt, vacsorát is szervezett Katának és a művészeknek. Ez persze egyszerre szomorú és örömteli, hogy a német diplomácia többet tett a magyar kiállításért, mint a magyar...

☞ **BK:** *Örök vita tárgya a szűkös időkeret. Elegendőnek éreztétek-e a rendelkezésre álló időt a kiállítások megvalósításához? Milyen munkafázisai voltak ezeknek az időszakoknak?*

☞ **BA:** Erről én azt gondolom, hogy alapvetően nem szűk az időkeret. Akkor szokott kapkodás lenni, ha a művészek teljesen új munkákat akarnak kivinni Velencébe, és csak a részvételi döntés után kezdenek el rajtuk dolgozni. Ha nagyon pontosan meg van a cél, akkor azt a rendelkezésre álló idő alatt el lehet érni, csúszás

<sup>7</sup> Barbara Sietz 1992 és 1996 között vezette a budapesti Goethe Intézetet. A kortárs magyar képzőművészettel foglalkozó egyik legismertebb, általa szerkesztett kötet: Barbara Sietz (szerk.): *Zeitgenössische Kunst aus Ungarn. Malerei, Skulptur, Installation, Videokunst 1968–1999*. Matthes & Seitz Verlag, München, 1999



mindig akkor van, ha menet közben megváltoztatjuk a koncepciót. Illetve talán a katalógus elkészítésére kevés egy kicsit a fél év.

A minisztériumban mindig az volt az érv arra, hogy miért csak fél évvel a megnyitótól hirdetik meg az aktuális részvétel költségvetését, hogy „de hát várjuk a *Biennále* központi tematikáját.” Közben meg persze tudjuk, hogy ehhez a nagyon általános központi gondolathoz a nemzetek vagy egyáltalán nem kapcsolódnak, vagy annyira tág a téma, hogy ha akarom, minden belefér. Úgyhogy ez nekem mindig álkifogásnak tűnt. Két *Biennále* között másfél évig alszunk, aztán fél év alatt gyorsan kell összehozni a kiállítást. Általában októberben hirdetik ki a központi témát, olyankor mindig van Velencében egy gyűlés a nemzeti biztosoknak. Én kétszer voltam ilyenén, és emlékszem, hogy a téma kihirdetése után nagyon sok nemzeti biztos úgy állt föl, hogy mi idén XY művészt fogjuk kiállítani és nagyszerű, hogy ez a központi téma, mert ehhez úgyis kapcsolható az, amit mi be fogunk mutatni. Azaz nagyon sok ország addigra már az utolsó szögig megtervezte a kiállítását.

☛ **BK:** *Ki finanszírozta 1993 és 1999 között az egyes kiállítások költségeit? Mennyire változott évről-évre a rendelkezésre álló keret?*

☛ **BA:** A finanszírozás kérdése érdekes. Ez is a kurátor rutinosságán múlt. A rendelkezésre álló állami keretről nem mondom, hogy sok pénz, de nem is kevés. Például Néray Kata ebben (is) nagyon profi volt, kijött a megadott pénzből. Tudta, hogy ennyi van, és ennyiből kell megoldani. Kisebb szponzoráció már akkoriban is volt, de nem jelentős.

A pénz alapvetően mindig attól függött, hogy éppen volt-e valaki a minisztériumban, akinek szívügye volt a *Biennále*. Amíg SÜMEGI GYÖRGY támogatta, addig volt pénz, majd amikor 1997-ben KONCZ ERIKA támogatta Néray Kata miatt, akkor is volt pénz, de például 1999-ben alig nőtt a keret... Egy állandó komponens volt akkoriban a költségek fedezésében, amennyire én tudom, hogy a Pavilon villany-számláját a Római Magyar Akadémia fizette.

Régóta felmerült, hogy magánpénzt is be kellene vonni a velencei magyar kiállítások költségvetésébe, de ez a mai napig is csak korlátozottan történt meg. A cégek egyszerűen nem tudják, hogy ez mekkora lehetőség. Igazából azt a példát kellene követni, amit SPENGLER KATALIN és SOMLÓI ZSOLT valósított meg 2012-ben: összeszedték a pénzt CSÁKÁNY ISTVÁN munkájához a kasseli *documenta*.<sup>8</sup> Ezt kellene tanítani minden művészeti menedzser szakon.

Az állami forráson kívül 1993-ban kaptunk egyszer egy nagyobb összeget az EU-tól Kosuth installációjára. Egészen pontosan a Pavilon felújítására kaptuk, illetve költöttük el azt a pénzt: nagyon sima falakra volt szükség ahhoz, hogy a falra szitázott munkái tényleg tökéletesen érvényesüljenek. Komoly munka volt, hogy tükörsimáságú falakat hozzanak létre, ehhez kellett az extra anyagi támogatás.

☛ **BK:** *Milyen (magyar és nemzetközi) intézmények, partnerek vettek részt az általad ismert években az egyes kiállítások megvalósításában? Kialakultak-e a Biennalénak köszönhetően később nemzetközi együttműködések hazai és külföldi múzeumok, illetve kurátorok között?*

☛ **BA:** Nagyon jó, hogy ezt kérdezed, mert szerintem ez egy fontos kérdés, de sajnos ezzel kapcsolatban is csak a kívülmaradásunkról tudok beszámolni. Például más országoknál elképesztő mennyiségű magángaléria nyomult – és nyomul ma is – a *Biennalén*. Sorban állnak, hogy kisebb-nagyobb mértékben részt vegyenek a kiállítások létrehozásában. Magyarországon ennek nyomát sem látjuk. Hogy miért? Szerintem a minisztérium alapvetően azt gondolja, hogy ez kizárólag az ő (az állam) feladata, nem nagyon enged mást beleszólni, ugyanakkor meg mégsem látja el a feladatát.

Az is egy nagy probléma, hogy a Római Magyar Akadémia semmilyen szinten nem vesz részt a Magyar Pavilon kiállításainak a megszervezésében, a diplomáciai háttérmunkában. Tudom, hogy Róma nagyon messze van Velencétől, de azért legalább a megnyitókra illene eljönni, vagy egy vacsorát lehetne szervezni, vagy azoknak az embereknek, akikkel az Akadémia kapcsolatban van, lehetne ajánlani a

kiállítást, hogy tessék elmenni és megnézni, mert ott van a kortárs magyar művészet színe-java. Ehhez képest sajnos semmilyen együttműködés nincs a minisztérium és az Akadémia között a *Biennalével* kapcsolatban.

Amúgy meg az a pozíció, amiben Magyarország Velencében van, az olaszoknak köszönhető. Valahogy ők emlékeznek még mindig úgy ránk, hogy jó kulturális kapcsolatban vagyunk egymással. Nekünk egyszerűen csak jobban ki kellene használnunk ezt a pozíciót.

De hogy az optimizmusomat is kifejezzem, Molnár Aniban és az általa létrehozott Kortárs Galériák Szövetségében szerintem nagyon sok potencia van, úgyhogy bízom benne, hogy a magyar galériák nemzetközi vásárokon való menedzselése után egyszer a *Biennále* és a Magyar Pavilon kiállításai is a céljaik közé kerülnek.

A múzeumi kapcsolatok kialakulását illetően azt kell, hogy mondjam, valójában intézmények között nem alakult ki semmi ilyesmi, ahogy én láttam. A személyes kontaktusok, azaz a magyar és nemzetközi kurátorok közötti kapcsolatok egy fokkal jobban alakultak, de ezek is inkább csak elvétve. Inkább azok tudtak otthonosan mozogni Velencében, akiknek már amúgy is voltak korábbról személyes kapcsolatai, ők ezeket bővítették, erősítették tovább

Keserü Katalin nagyon sok embert ismert névről, de személyesen csak egyedül ANDA ROTTENBERGET. Az ő alkata nem olyan, mint mondjuk Néray Kataliné volt, ő nem tudott úgy kapcsolatokat építeni. De erre meg azt mondom, hogy ha valaki letesz az asztalra egy olyan kuratori programot, mint amelyet ő letett, de a karaktere meg nem olyan, hogy ehhez még kapcsolatokat is tudjon építeni, akkor ezt ne is várjuk el tőle, hanem álljon ott mellette egy menedzser, aki a munkának ezt a részét elvégzi. De sajnos nem állt. És Sturz János mellett sem 1999-ben. Úgyhogy hiába az okos kuratori koncepciók, tudtommal utána egyiküket sem hívták meg más helyekre kiállítást rendezni. Elmesélek egy példát arra, hogyan kell, vagy lehet a nemzetközi kapcsolatokat építeni Velencében. Ezt egyébként csak Néray Katánál és Hegyi Lórándnál láttam. Néray 1997-ben kerti bútorokat, székeket és egy színes napernyőt vetetett velünk, majd mindezt felállította a Magyar Pavilon előtt a bejáratnál. A kiállítás építése alatt minden reggel leült oda egy üveg Camparival és két üveg narancslével. Hegyi Lóránd meg közben minden pavilonhoz elment, mindenkiel beszélt, és mindenkit elhozott Katához és a Magyar Pavilonhoz is. Gyakorlatilag folyamatosan ott tanyázott nála mindenki: kurátorok, művészek, nemzeti biztosok. Katának óriási nemzetközi kapcsolatrendszere volt, és ezt ott Velencében még tovább bővítette. És ez igaz Hegyi Lórándra is. Ők ketten tökéletesen össze is dolgoztak. Nem egymás ellen, hanem egymásért, a magyar művészetért. Ehhez hasonló példát szerintem az elmúlt húsz

8 Csákány István: *Ghost Keeping*, 2012. Installáció, vegyes technika, változó méret. Kassel, *documenta* (13), Hauptbahnhof, 2012. június 9 – szeptember 16. A mű az ACAX | Nemzetközi Kortárs Képzőművészeti Iroda – Ludwig Múzeum-Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest; Somló Zsolt / Spengler Katalin; Szauer Péter; Málnay B. Levente; Dénes Andrea / Árpád Balázs; Gerő László; Bodnár Zoltán; Dr. Balogh Imre; Pálfi György; Ahlers AG, Herford támogatásával jött létre.

évből nem nagyon tudunk mondani. Igaz, sokan vádolták őket azzal, hogy „csőlátásúak”, és csak bizonyos művészeket „futtatnak”. De egyáltalán nem voltak csőlátásúak, csak pontosan tudták, hogy mit lehet nyugaton „eladni”. Ez az ő idejükben az új festészet volt. Így sokan kimaradtak (például a konceptualisták, a szobrászok) az ő válogatásaikból, na de hát miért nem voltak mások, akik meg más csoportokat menedzseltek volna külföldön?

✚ **BK:** A Velencei Biennále *régóta erősen kritizált avított, nemzeti pavilonrendszerben való gondolkodása miatt (a nemzeti pavilonok célja „az adott ország művészeti termésének két évente történő bemutatása”). Mennyiben gondolsz úgy, hogy a Magyar Pavilonban az 1990-es években megrendezett kiállítások az akkori kortárs magyarországi képzőművészetet reprezentálták Velencében?*

✚ **BA:** Azt egyértelműen kijelenthetjük, hogy az 1990-es években kiemelkedő kortárs magyar művészek voltak kiállítva Velencében. Mondjuk úgy, hogy az idősebb fiatalok, vagy a középgeneráció legjobbjai jutottak ki. Szerintem ez fontos, mert nem lehet valakinek az első kiállítása rögtön a *Biennále*. Velencében nagyon sokat számít, hogy az emberek hallották-e már az adott művész nevét. Itt nem lehet a semmiből debütálni.

Ha úgy nézzük a pavilon-rendszert, hogy globalizáció van, akkor valóban avított ez a szisztéma. De ha úgy nézem, hogy ez egy hagyomány, ami a *Biennále* történetéből adódik, akkor már csak a hagyománytisztelet miatt is érdemes azt őrizni. Egyébként ezzel a kérdéssel maga a *Biennále* is szembesült, és választ is adott rá: az Olasz Pavilonnak nevezett épületben mindig nemzetközi kiállítás van, hogy az Arsenaléről már ne is beszéljünk. A pavilonok teljes elvetését én butaságnak tartanám. Miért tépjük ki teljesen a gyökereket a földből? De hogy ezen lazítsunk, az mindenképpen jó ötlet. Főleg manapság, amikor például francia művészek Németországban, németek meg Franciaországban élnek. Vagy ott van Tony Cragg, aki angol, de Németországban él: akkor ő most az angol vagy a német szobrászat része? Melyik pavilonban állítson ki? Ez most már fából vaskarika; ő az európai szobrászat része és kész.

✚ **BK:** *Milyen volt a nemzetközi és a magyar visszhangja a Magyar Pavilonnak és az ott bemutatottaknak az 1990-es években?*

✚ **BA:** Magyarországon mindig a féltékenységből fakadó kritizálás ment. Egyedül a Kata által rendezett kiállításba nem kötöttek bele, de például 1999-ben nagyon támadták a magyar sajtóban a kiállítást. A nemzetközi sajtóval pedig az volt a baj, hogy minden évben hiányzott az a valaki, aki „kézben tartja” a velük kapcsolatos ügyeket, folyamatosan kommunikál a külföldi újságírókkal. Nagyon kellett volna egy sajtófőnök a magyar kiállításokhoz. Olyan soha sincsen, hogy egy újságíró csak úgy bejön, és magától ír a Magyar Pavilonról.

Egyébként az általam megélt *Velencei Biennalék* közül egyértelműen az 1997-es magyar szereplésnek volt a legnagyobb és legpozitívabb visszhangja kint. A szakmai visszajelzések mellett óriási közönségsiker is volt, a látogatók nagyon szerették a kiállítást: Róza illatozó gyömbéreit, Hersko Judit látványos gőzölgő művét. Annnyit eladtunk a katalógusból, hogy komoly bevételt jelentett a befolyt összeg. Illetve 1993-ban Lois Viktornak is sikere volt, főleg a megnyitón, amikor előadta a „zenéit” a hangszerszobrain. Pedig a Magyar Pavilon pincéjében nem lehet kiállítást rendezni, mert maga a tér teljesen alkalmatlan erre. A magyar teljesen unikális épületnek számít a pincéjével Velencében, más pavilonoknál ilyenre nincsen példa. Ennek egyébként kizárólag vízelvezető funkciója van, azért nincs kibetonozva és van benne kavics, hogy a víz feljöjjön, majd visszamenjen. De ez nem kiállítótér. Amikor magas volt a víz, a látogatók nem tudtak bemenni, és gyakorlatilag maguk a művek is vízben álltak. Úgyhogy hiába voltak a Viktor művei nagyon jók, sokan meg sem tudták közelíteni azokat. Máshol kellett volna őket kiállítani. Így az a párbeszéd, amit a Keserű Kati egyébként zseniálisan kitalált Kosuth és Viktor művei között, a rossz helyválasztás miatt nem jött át az embereknek.

✚ **BK:** *Milyen hatással volt (ha volt) a Biennále saját művészettörténeti karrieredre? (Kaptál-e közvetlenül ennek hatására meghívást külföldi kiállítás megszervezésére, kialakultak-e nemzetközi kapcsolataid stb.)*

✚ **BA:** A saját karrieremet egyáltalán nem befolyásolta a *Biennále*. De ez az én bénaságomból adódik. Utólag persze sok mindent látok, hogy mit kellett volna másképp csinálnom, de akkor magamtól ezekre nem jöttem rá. Nem használtam ki eléggé a *Biennalét*, mint lehetőséget.

✚ **BK:** *Ma visszatekintve milyen emlékeid vannak a Biennaléről?*

✚ **BA:** Alapvetően jó. De ha meg azt nézem, hogy a *Velencei Biennalén* való magyar részvétel története a magyar kulturális menedzsment és diplomácia totális impotenciájának a története, akkor szomorú vagyok. Sokan érdemtelesen kerülnek pozícióba, az emberek nem tudják, hogy hol vannak, és nem csinálják jól a munkájukat. Az egész *Velencei Biennále* magyar történetében egy vagy maximum két kultúrdiplomatát tudok felsorolni, aki tényleg tudta, mi a jelentősége, és azt is, hogy ott miként kell népszerűsíteni a magyar művészetet: az egyik RADISICS JENŐ<sup>9</sup> volt, a másik Néray Kata.

✚ **BK:** *Rendezni-e ma megint kiállítást a Biennalén?*

✚ **BA:** Elvben persze, mindenképpen, de még kicsik a gyerekeim, úgyhogy ez egyelőre nem reális. Majd öt-tíz év múlva nagyon szívesen!

✚ **BK:** *Milyennek látod a Velencei Biennále jövőjét?*

✚ **BA:** A *Biennalénak* vannak jobb, és kevésbé jó fázisai, de akárki, akármit is mond ez egy nagyon fontos nemzetközi fórum. Nem azt mondom, hogy egyedi, de megkerülhetetlen. Nem süllyedt még soha sem olyan szint alá, hogy ne lenne fontos vagy érdekes.

PAOLO BARATTA, a jelenlegi elnök, szerintem nagyon sok pozitív változást hozott a *Biennále* életében. Bankár, aki igazi menedzseri szemlélettel számtalan jó újítást hajtott végre. Ezek főleg strukturális dolgok, illetve az egyik legnagyobb érdeme, hogy anyagilag függetlenné tette a *Biennalét*. Az 1990-es években a *Biennále* képviselői folyamatosan arra panaszkodtak, hogy gyakorlatilag állandó pávatáncban vannak, mivel a *Biennalét* egyrészt az olasz állam, másrészt pedig Velence városa szeretné a magának tudni. Ők viszont mindkettőtől szerették volna bezsebelni a pénzt, hogy azután hagyják őket békén, szakmai szempontok szerint dolgozni. Ehelyett persze állandó harc és konfliktus volt. Baratta viszont kivívta a *Biennále* függetlenségét, és ezt mindenképpen óriási dolognak tartom. Ha mindig lesznek ilyen típusú, újítani akaró vezetői a *Biennalénak*, akkor nem kell féltetni ezt az intézményt.

Készült: Budapest, 2013. április 25.

9 Radisics Jenő (1856–1917) művészeti író széleskörű kulturális tevékenységet hajtott végre Magyarországon. 1882-ben az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum munkatársa lett, amelynek 1897-től haláláig főigazgatója volt. A Múzeum felvirágoztatása és szecessziós gyűjteményének megalapozása fűződik a nevéhez. A velencei Magyar Pavilon megépítésének (1909) szervezési ügyeit intéző állami megbízottja volt, akinek meghatározó szerepe volt abban, hogy Magyarország másoikként építhetett nemzeti pavilont a Biennalén.

# Tárgy helyett transzmisszió

Ješa Denegri beszélget  
Marina Abramović-tal  
és Ulay-jal\*

☛ **Marina:** Hadd mondjam el mindenekeelőtt, hogy 1975-ben, amikor megismerkedtem Ulay-jal, még mindketten önállóan dolgoztunk, ő csinált egy kiállítást *Foto Tot* címmel, én pedig három performanszt: *A test felszabadítását*, *A hang felszabadítását* és *Az emlékezet felszabadítását*. Ez a három performansz önálló munkám befejezésének számított; valahogy természetes véget ért, befejeztem a test fizikai lehetőségeinek néhány vizsgálatát. Számomra ebből az volt a legmegfelelőbb, hogy amikor megismerkedtem Ulay-jal, el is kezdtünk együtt dolgozni; ennek a munkának az első része tulajdonképpen a női és férfi (female/male) elv vizsgálatán alapult, és azon, hogy munkánk első periódusa 1976-ban, a Velencei Biennálén kezdődött *Relation in Space (Kapcsolat a térben)* címmel. Ez 1980-ig, Ausztriába utazásunkig tartott. Munkánk első korszakának címe *Relation Work (Kapcsolatos munka)*. Ebben felsoroltuk a vizsgált férfi és női elvek minden lehetséges aspektusát, és ez meglehetősen fizikai megerőltetést követelt tőlünk. Már akkor volt néhány performanszunk, melyekben elkezdtük vizsgálni a statikus energiát.

Az első performanszok egyike az *Imponderabilia* volt (értelme: dolgok, melyeket nem lehet pontosan meghatározni), amelyben a múzeum bejáratánál állunk, és olyanok akarunk lenni, mint az ajtók – három órán át mozdulatlanok. Második munkánk az *Interrelation in Time (Egymás közötti viszony az időben)*, amikor is tizenhat órán keresztül ülünk mozdulatlanul. Itt már megmutatkoznak későbbi munkánk csírái.

☛ **Ješa:** Folytatódik-e a fizikai lehetőségek vizsgálata a közös munkátokban?

☛ **Marina:** Igen, itt is jelen van, azonban ezzel a férfi/női aspektussal. A két energia egyszer együtt, másszor egymással ellentétben vagy együttműködve, esetleg egymástól teljesen függetlenül jelenik meg. Néhány munkánkban például nem határoztuk meg előre az akció végét. Ilyenkor bármelyikünk leállhatott anélkül, hogy a cselekmény fonalát vagy az előadást megszakítottuk volna.

☛ **Ješa:** Pontosan ez érdekel ezzel és más munkákkal kapcsolatban. Együtt dolgoztok, együttműködtök. Milyen értelemben közös a munkátok a megfogalmazástól az előadásig?

☛ **Marina:** Első feltétel, hogy együtt élünk. Ez az alap. Általában véve munkánk nagyon romantikusan folyik. Ha nem szeretnénk egymást, a munkánk sem létezne. Létezik a szerelem, az együttélés, úgyhogy tulajdonképpen az ötletek valahogy természetesen jönnek létre az inspiráció vagy a szituáció feltételezettsége miatt, ez pedig mindkettőnk számára egyforma. Abban, ahogy ő nézi a dolgokat vagy ahogy én tekintek rájuk, különbségek vannak a nő és a férfi természete között, úgyhogy ő a férfi, én pedig a női elvet képviselem a munkában. Így megtaláljuk az

egyensúlyt. Aztán már nem jelent akadályt, hogy övé volt-e az ötlet vagy az enyém, mivel mindez valahogy egybeolvad. Külön figyelmet fordítunk a felkészülésre. Például elmegyünk a sivatagba, Szardíniára, kapcsolatot keresünk a természettel. Így kristályosodik ki, mit is akarunk, legalábbis ebben az utolsó periódusban.

☛ **Ulay:** Mikor hét évvel ezelőtt találkoztam Marinával, lázadóbb voltam, mint ő. Lázadók voltunk, és mindketten saját területünkön lázadtunk, Marina északon, én itt nyugaton. Amszterdamban találkoztunk. Marina megbabonázott engem. Nem ismertem sem őt, sem a munkáját, de rövid időn belül összejöttünk, és segítettem neki performanszának elkészítésében itt, Amszterdamban. Azonnal nagyon megtetszett az, amit csinál, de ennél fontosabb volt, hogy barátságot kötöttünk, melyből szerelem lett. Igen, ez nagyon fontos, véleményem szerint a szerelem a kapcsolatunk lényege. Nehézséget jelentett számunkra, hogy Marina az enyémtől nagyon eltérő környezetből jött és egészen más nyelven beszél, másképpen gondolkodik. A környezet, melyben felnőtt és dolgozott, nagyban eltér a miénktől.

Arra törekedtünk, hogy megértsük egymást. Ez azt jelenti, hogy nem Amszterdamban, s nem is Belgrádban, hanem pontosan félúton, Prágában kellett újra találkozunk, neutrális területen. Elutaztunk Prágába, és minden kedvezően alakult. Úgy határoztunk: együtt maradjunk. Rájöttünk arra, hogy külön-külön folytatott munkánk korlátozott lenne. A minimumra súlylyedne, ha egyedülálló művészek maradnánk. Ebben egyetértettünk, elkezdhattuk hát

\*  
Amszterdam,  
1984

Megjelent az  
Új Symposion  
1985/8 (XXI.  
évfolyam, 236)  
PERFORMANCE  
című számában.

a közös munkát, amelynek nem az a lényege, hogy amennyire lehet, hasonlítsunk egymásra, hogy úgy nézzünk ki, mint a sziámi ikrek. Sokkal később, lehet, hogy csak évekkel később jöttünk rá: létezik ennél lényegesebb is. Úgy gondolom, az emberek közti kapcsolat a legfontosabb a világon. Kevesen vannak olyanok, akik életüket egy páros kapcsolatban töltik el, megosztva érzéseiket, és nem válnak el. Hát, idáig még csak nyolc év múlt el, és együtt vagyunk, naponta új tulajdonságokat fedezünk fel egymásban. Persze a kezdet kezdetén nagy fizikai megerőltetés árán állt össze a performanszunk. Egy férfi és egy női test segítségével próbáltuk meg kibővíteni testi és szellemi határainkat. Ma, nyolc év után, mintha kiegészítenénk egymást. Ez olyan alapot jelent, melyen semlegesek maradhatunk bármivel szemben, a külvilággal és kapcsolatunk belső politikai szervezettségével szemben is. Megtanultam kevésbé reagálni a külvilágra, a környezetre, a társadalmi kontextusra, a társadalmi vagy politikai veszélyre, mivel mindezek a nagy szavak bennünk vannak. Ha nem értjük meg a politikát és nem viselkedünk vele, elveivel és szabályaival szemben a lehető legmegfelelőbb módon, akkor nem adhatunk értelmet a külső életnek. Mivel művészek vagyunk, akik performansszal foglalkoznak, mindenekelőtt saját házifeladatunkat kell elkészítenünk, mielőtt valamit mutatunk a közönségnek. Ha nem jól csináljuk meg a házifeladatunkat, tanulva, önmagunkat megismerve, gyakorolva és fejlődve, nem is adhatunk jobb jelentést a dolgoknak, és nem ajánlhatunk semmi jót, ha mi magunk nem vagyunk jobbak. Úgy gondolom, az utóbbi két-három évben nyugodtabbak lettünk, többet tanultunk meg önmagunkról, és ezt meg is mutatuk némely munkánkban, mint mondjuk a *That Self* (Az az én) című filmben.

✚ **Ješa:** Marina, elmesélnéd-e egy munkátokat, amelyben kifejezésre jutott együttléteitek minden eleme a közös előkészületektől a közös előadásig? Hogy készültök fel?

✚ **Marina:** A *The Brink* (A perem) címűt venném példának, melyet Ausztráliában készítettünk. Számunkra a legfontosabb, hogy semmilyen ötletünk sincs, mielőtt elmennénk valahová, hogy megcsináljunk valamit, hisz mi nem vagyunk stúdióművészek. Legideálisabb, ha üres lappal indulunk.

Meghívást kaptunk Sidney-be, a 3. *Biennáléra*. (1979) Minden művész (Jürgen Klauke, Ulrike Rosenbach) előre elkészített performansszal jött, amelyet már régen készített és néhányszor megismételt Európa különböző helyein. A mi munkamódszerünk teljesen eltért az övékétől. Mi egyetlen ötlet nélkül jöttünk. Odaértünk, ott meg azt mondták, hogy „a *Biennále* megnyitóján Önök ebben és ebben a teremben lépnek föl”. Mi főleg két helyiségfajtaival dolgoztunk. Olyannal, mely eleve adott, vagy olyannal, melyet

mi magunk keresünk. Azonban a nekünk szánt helyiséget ezúttal visszautasítottuk, mert spanyolfallal volt körülvéve. Mi igazi helyiséget kerestünk mindig, igazi falakat akarunk vagy bármilyen más konstrukciót, garázs is lehet, csak legyen meg a létezés realitása.

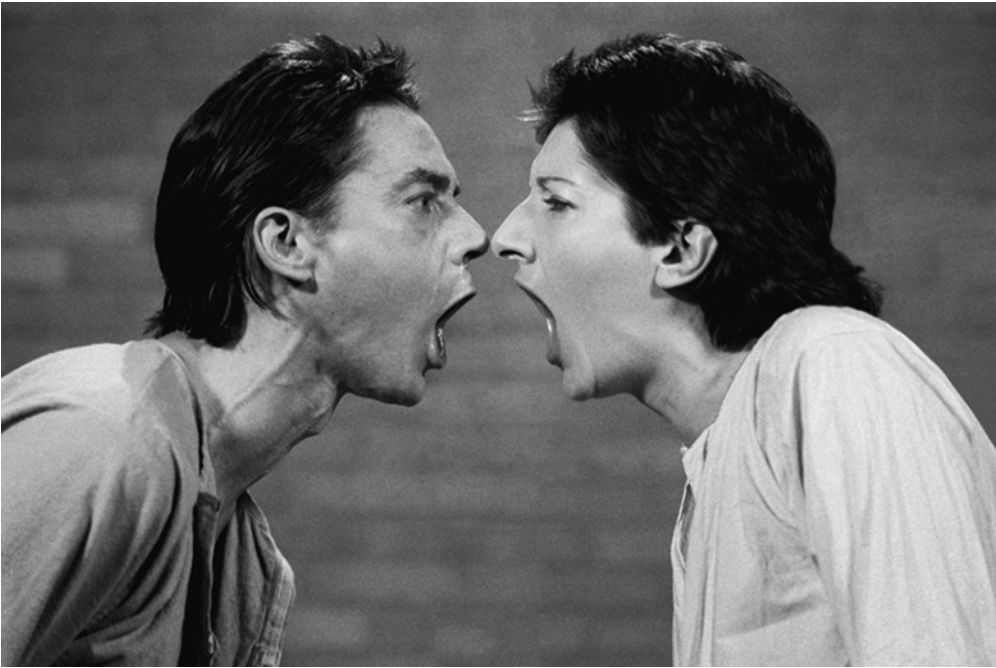
Ezek a paravánok úgy néztek ki, mint a díszletek, úgyhogy mi visszautasítottuk, és azt mondtuk, hogy ebben az esetben saját magunk keresünk helyiséget. A helyzetre egyformán reagáltunk. A következők történtek: négy napig jártuk a várost, és a négy nap alatt ötletünk sem támadt, helyiséget sem találtunk. A *Biennále* megnyitója előtt egy nappal elmentünk az igazgatóhoz. Megmondtuk neki, hogy nincs semmilyen ötletünk, mire elfogta a pánik, elképedt, mivel kifizették számunkra az utat, mi voltunk a nemzetközi művészek, és ötletlenség miatt nem léphettünk fel a megnyitón.

Performanszunkhoz különleges munkafeltételek szükségesek. Azon dolgozunk, hogy higgyenek nekünk az emberek. Egyszerűen hinned kell. De mi nem nyújtunk hozzá érzerveket, nem akarunk meggyőzni.

Azután azt kérdezte az igazgató: „Hány nap kell Önöknek, hogy helyiséget találjanak?” Azt válaszoltuk, nem tudjuk. Erre ő így felelt: „Rendben van”. Szabad kezet adott nekünk. Most mi lepődtünk meg. Múltak a napok, még mindig nem volt témánk. Minden nap jártuk a várost, együtt vagy külön-külön. Ausztrália nagyon távoli ország. Nagyon rövid volt az idő, hogy fizikailag adaptálódjunk. Egy pillanatban mindketten a Napra és a Holdra gondoltunk és arra, hogy Ausztráliában a nap tulajdonképpen az ellenkező oldalon kel fel; ha zuhanyozol, a víz nem balról

MARINA ABRAMOVIĆ, ULAY  
REST ENERGY, 1980, időtartam: 4 perc  
ROSC'80, Dublin





MARINA ABRAMOVIĆ, ULAY  
AAA-AAA, 1977, performansz, Liege

jobbra, hanem jobbról balra folyik. Ellenkező irányba, mivel egészen más a gravitáció, úgyhogy ezeknek a dolgoknak valamilyen funkciójuk volt. Elgondolkodtunk a dolgok fordítottságán. És mi történt? Ő vagy én, nem tudom pontosan, találtunk a galéria mellett egy üres termet. Főleg emellett ücsörögtünk, mivel szép napos idő volt, ültünk, és azon gondolkodtunk, mit csinálhatnánk. Egyszerre megláttuk, hogy a falra mindig ugyanazok a fantasztikus árnyak vetődnek. Ha a nap az épület mögül jön, az árny elmozdul térben és időben. Egy pillanatban a térség feléig ér, aztán eltűnik. Valahogy mindketten ugyanarra a dologra reagáltunk: volt a fal és volt az árnyék. Ulay erős, szinte „fizikai” vonzalmat érzett és azt mondta: „A fal szélén fogok menni.” Nekem is az volt a kívánságom, hogy az árnyékon, az árnyék szélén sétáljak. A fal négy méter magas volt, és az autótú mellett építették. Ő a fal peremén járkálna le-föl, én pedig a fal árnyéka mentén sétálnék, amíg a nap le nem bukik; ki tudja mennyi ideig, három, négy, öt órán keresztül, amíg a nap nem dematerializálja az árnyéket. Aztán már nem lesz miért sétálnom, hisz eltűnik a vonal. Ekkor Ulay is megállna...

☉ **Ulay:** Két különböző szinten voltunk, az egyik fizikai, a másik nem-fizikai, de az árnyak egy szintre vetődtek.

☉ **Marina:** Tehát, miről is van szó? Ulay fizikailag sétált a fal szélén, koncentrálna, nehogy elveszítse egyensúlyát, különben az autótúra esett volna, én pedig az árnyék szélén sétáltam, ahonnan nem eshettem le, nem csúszhattam el. Az árnyék elmozdult időben és térben, Ulay pedig egész idő alatt ugyanazon a vonalon sétált. Az árnyak néhányszor szinkronba kerültek. Egy pillanatban eltűnt az árnyék és munkánk négy és fél óra múltán befejeződött.

☉ **Ulay:** Katalógusunkban a performanszról szóló nyilatkozatok mellett mindig találhatsz jegyzetet az „adott térről” vagy a „választott térről”. A „választott tér” fogalma azt jelenti, hogy a szervező nyitva hagyja a tér kérdését, ránk bízva kiválasztását. Az „adott tér” azt jelenti, hogy el kellene fogadnunk, foglalnunk az adott teret. Ez az egyik dolog. A másik: mi két fajta performanszot csináltunk. Olyanokat, melyek korábbi élethelyzetek tapasztalatainak kikristályosodásai voltak, és olyanokat, melyeket nem éltünk át előzőleg, de szeretnénk volna. A *The Brink* című egyesíti a két fajtát. A *The Brink* azután keletkezett, miután elutasítottunk egy színhelyet.

A múzeum körül sétáltunk. Találtunk mögötte egy teret, melyet szoborudvarnak neveznek. Háromszögletű betonkonstrukció volt ez, négy méter magas fal vette körül. Az épület ablakai az udvarra nyíltak, és a múzeumlátogatók lenézhettek a szoborudvarra, ahol nem volt szobor. Furcsának tűnt ez a szűk tér és a fény. A fal árnyéka átment ezen a téren. Mindketten egyszerre éreztük meg, hogy ez lenne a legjobb hely. De mit csináljunk vele? Megfigyeltük a fizikailag

létező falat és nemlétező, de nagyon jól látható árnyékát. Aztán jött a szereposztás, ki fog a fallal, ki az árnyékokkal foglalkozni. A döntés nem volt nehéz a férfi jelenléte és a fizikai dolgokhoz való vonzódása miatt. A fal az enyém lett, az árnyék Marinaé. Így én a falon sétáltam, mely semmivel sem volt szélesebb a cipőtől, tíz méter hosszú volt és nagyon meredeken ereszkedett le három szinten. Volt még itt egy tér, az autótú és egy öböl. A falat egy helyen nagyon magasra építették, de ahogy az épülethez közelítettem, a fal ott véget ért, és vízszintes volt, körülbelül egy méter magas. Le-föl sétáltam a falon, Marina pedig a fal árnyéka mentén, velem párhuzamosan. Így sétáltunk, körülbelül négy méteres szintkülönbségen. Én magasan fenn voltam, Marina lenn. Mindkettőnk árnyéka a földre vetődött, egy vonalban volt. Az árnyak átmentek egymáson, minden megszakítás nélkül, háborítatlanul. Minden simán ment. Három és fél órán keresztül sétáltunk, akkor egy apró incidens következett be: egy kis felhő eltakarta a napot, az árnyék széle eltűnt, és Marina megállt, mintha elesett volna. Nyugodtan állt, és amint a felhő továbbúszott, kibukott a nap, újból árnyéket rajzolt a földre, Marina pedig folytatta a járkálást. Én megszakítás nélkül sétáltam ezalatt is, hisz az én vonalam továbbra is látszott. Így teljesen aritmikusak lettünk. Három és fél óra múlva a nap eltűnt az épület mögött, minden kiegyenlítődött. Ez volt az adott, bár nem kigondolt befejezés.

☉ **Marina:** Természetes befejezés.

☉ **Ulay:** Tehát elutasítottuk az adott teret, de nyertünk egy adott befejezést.

☉ **Ješa:** Az én *benyomásom*, hogy egyfajta változás következett be az akkori események óta a legutóbbi performanszokig, például a dokumentáig. A szituáció statikussá vált, tart... Milyen ez a változás? Úgy hiszem, elég nagy különbség van aktív, expresszív és folyamatos munkáitok között.

☉ **Ulay:** Azt hiszem Ausztráliában kell keresnünk a változás gyökereit. A *The Brink* a kezdete ennek a változásnak.

☉ **Marina:** Ez az egész új dolog Ausztráliával kezdődött 1980-ban. Mit csináltunk? 1979-ben Ausztráliába utaztunk, majd visszatértünk Európába. Elhatároztuk, hogy könyvet állítunk össze.

A könyvet 1979-ben és 1980-ban készítettük el. Tartalmazza minden jelentősebb akciónkat és a *Relation Work and Detour* című performanszunkat. A *Detour* az élet, a *Relation Work* a performansz. Tudod, a *Detour* az, ha nem mehetsz egyenesen az úton, csak kerülővel tudsz eljutni valahová.

1980-ban elmentünk Ausztráliába, mintha pontot tettünk volna addigi munkánk végére. Újból ötlet nélkül utaztunk el. Nem akartuk folytatni eddigi munkánkat. Azt befejeztük a könyvvel.

Nagyon érdekelt bennünket Ausztráliában a sivatag, ahol nyáron napközben 55 fokos a hőség, éjjel 40-42 fokig hűl le a levegő. Terepjáróval elmentünk oda, ahol bennszülöttek élnek, de az első négy hónapban teljesen egyedül, izoláltan éltünk. Nem utazgattunk. Megálltunk valahol a sivatagban és ott maradtunk. Akkora volt a hőség, hogy járni sem tudtunk. Ezt szó szerint értsd! Minden mozdulat akkora energiát követelt, hogy a szívünk alig viselte el. Naponta 14-15 liter forró vizet ittunk, mivel a vizet fémtartályokban hordtuk magunkkal a kocsiban. Csak napfölkelte előtt és naplemente után étkeztünk. Főleg rizst és általában magokat ettünk, kenyeret is sütöttünk. Amikor később a bennszülöttekkel éltünk, mindent megettünk a kukacoktól a kenguruig. De még a kezdeti időszaknál tartunk. Néhány hónapig egyáltalán nem vizeltünk, mert az összes folyadék elpárolgott a bőrünkön keresztül, mielőtt még szervezetünk feldolgozhatta volna. Csak néhány példát soroltam fel testi és lelki változásaink illusztrálására. A térben voltunk... változásokon mentünk át. Körülöttünk kiszáradt, monoton táj. Olvasni- és írnivalót nem vittünk magunkkal. Egyszerűen kíváncsiak voltunk találkozásunkra az üres térrel és a kockázattal, hogy kidurran a gumink vagy elfogy a vizünk. Mindennap előttünk lebegett, hogy meg is halhatunk. Ez nagyon fontos momentum,

mert felébred néhány hajlamunk és érzelmünk, melyek a városban, normális körülmények között nem léteznek. Itt valahogy minden lehullik. Csak a tudatunk marad meg. Kezdetben ez a tudat mintha áhítozott volna a dolgok után, állandóan előbukkantak a múlt képei. Én például gyermekkorom legneveltségesebb eseményeire gondoltam. Minden filmként pergett le előttünk. Így ment ez néhány hónapig. Nagyszámú élményünknek soha sincs ideje feltörni, mindig újak jönnek. Ebben az esetben nem voltak újabb élményeink, csak a régiekből éltünk. Mintha megtisztultunk volna néhány hónap alatt, tiszta lett a tudatunk. Ez egy nagyon különös állapot, melyet addig nem éltünk át. Felébredtünk, és mintha abban a pillanatban láttuk volna a dolgokat először. Semmilyen gondolatunk nem volt, csak a tiszta lelkiismeretünk. Az üres. Ekkor éreztem magam először igazán boldognak. Boldogságomat nem valami esemény váltotta ki, semmilyen feltétel nem kellett hozzá, hisz sivatagi életünk legfontosabb eseménye a napfölkelte és a naplemente volt. Valahogy átvettük a természet ritmusát.

Nem gondoltunk a sivatagi legyekre, melyek az ember szemére, fülére szállnak. Ha kinyitod a szád, egyszerre hármat nyelsz le. Eleinte megpróbáltam kézzel elhesegetni őket, később hagytam, sőt nevet is adtunk nekik. Egyszer csak otthagytak minket.

✚ **Ješa:** *Az ausztráliai tartózkodás tapasztalatai megteremtették a feltételt...*

✚ **Marina:** Csak még ezt befejezem. A sivatagi legyek otthagytak bennünket. Miért? Egy pillanatban az illatunk és egész lényünk találkozott a természettel, azzal a hellyel. Nem voltunk többé idegen testek.

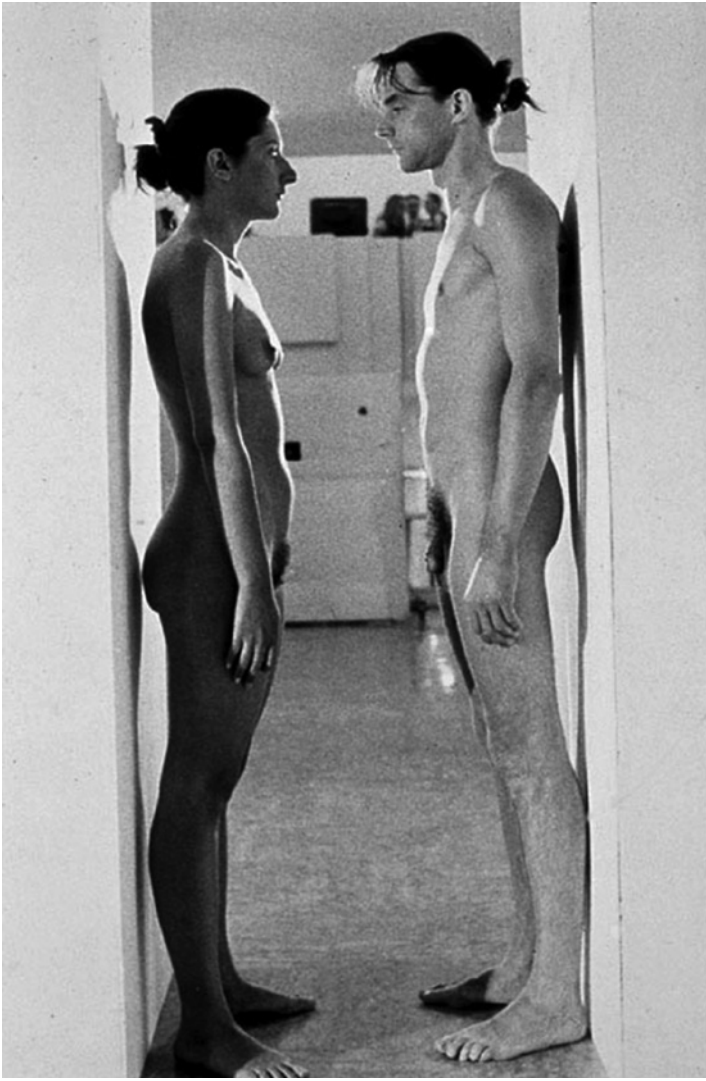
Amikor visszatértünk, egyszeriben rájöttünk, az egyetlen dolog, amit csinálhatunk, hogy statikusak maradjunk, s akkor közvetlen kapcsolatban állunk a kozmikus térrel és idővel, ahol tulajdonképpen tökéletesen nyílt a mentális aktivitás, a tudat aktivitása.

✚ **Ješa:** *Ha már statikusak a munkák, mint amit a dokumentán is bemutatottok, ha ilyen régóta ültök mozdulatlanul, mi történik veletek?*

✚ **Marina:** Ha valaki téged kívülről figyel, nem jelenti azt, hogy ott ülsz, hisz gondolataidban Japánban, Amerikában, bárhol lehetsz. Tudatodban nem vagy itt, mert

## CHOUNGARO

✚ **ULAY:** Legtöbbet az ausztráliai bennszülöttekkel való együttélésünk idején tanultam meg. Tizennégy velük töltött nap után kaptam a varázslótól ezt a nevet. Ha nevet adnak neked, az azt jelenti, hogy meghívtak: légy a törzs tagja. De meg kell tanulnod a társadalmi normákat. Azok pedig nagyon szigorúak. Túlságosan egyszerűek ahhoz, hogy első hallásra megértsük. Hosszabb időt kell eltöltened velük, hogy mindent felfogj. Nekem nem volt időm, de nevet kaptam. Nagyon hálás voltam érte, és igyekeztem megérteni mindent. Időközben a sivatagban utazgattunk. Nagyon jól emlékszem, karácsony volt, tüzet gyújtottunk, nagyobbat a szokásosnál. Nagyobb fazék teát főztünk, ünnepeztünk. Ültünk a tűz mellett, a nap lemenőben volt. Egyszerre megjelent egy óriási sas, félelmetes volt. Jön az égből, repül felénk, a tűz másik oldalán leszáll és megáll, mint egy szobor. Igazi sas, ugyanolyan félelmetes, mint a német vagy az amerikai sas. Ül a földön, néz bennünket és nem mozdul. Mi sem mozdultunk, hisz féltünk is egy kicsit, nem akartunk veszélybe kerülni. Így ültünk mozdulatlanul, meg a sas is. Több mint egy óra elmúlt, már a tűz is kialudt. Nem tettünk rá újabb gallyakat, nem akartunk mozdulni. Lement a nap, de még láttuk a sas körvonalait. Elhatároztuk, hogy nagyon lassan lefekszünk vászontakarónkra. Nem tudtam elaludni. Túlságosan izgatott voltam. Figyeltem a sast, ő még mindig ott ült. Következő reggel, nagyon korán, 4 vagy fél 5 körül (ekkor keltünk, ilyenkor volt legkellemesebb az idő) a sas még mindig ott trónolt. Felkeltem, odamentem, meg akartam érinteni. Eldőlt, halott volt. Hosszú ideig nagyon nagy hatással volt rám ez az eset. Marinára ugyanúgy. Három hónappal később beértünk egy városba. Ott találkoztunk egy kanadai antropológussal, aki három évet töltött a bennszülöttek között. Elmeséltem neki, hogyan kaptam én nevet egy törzstől. Megkérdezte, milyen nevet. Azt mondtam: Choungaro. Tudom-e mit jelent a Choungaro? – kérdezte. Nem – válaszoltam. Rámnézett, majd elcsavarta a fejét, és azt mondta: Haldokló Sas.



MARINA ABRAMOVIĆ, ULAY  
Imponderabilia, 1977  
Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, 1977. június © Marina Abramović



mindig a tudat az akadály. Te, mondjuk sohasem láthatod ezt a hamutartót, mert közted és a hamutartó között a különböző gondolatok valóságos fala emelkedik. Azonban mit tanultunk mi meg a sivatagban? És mit akarunk mi ezekkel az ülésekkel? Ha ülni látsz bennünket, mi valóban ülünk. Mert az ülés komplett valósága a tudatnak a valósággal létrejött teljes kontaktusát is jelenti.. Semmi más nem történik azon kívül, amit látsz. Ilyen kontaktust nagyon nehéz létrehozni. Ha ülsz, akkor egyszerűen ülsz. Nem kalandozol el gondolatban. Az emberek azt gondolják, hogy mi hallucinálunk vagy... véleményem szerint nem. Pontosan ez a valóság. És ez annyira erős lehet, hogy megérezhetik az emberek. Ha nyitott vagy az ilyen rezgések felé, egyszerre szükségét érzed, hogy leülj. Akkor létrejöhet kontaktusod a valósággal, saját valóságoddal. Mi csak alkalmat adunk neked, hogy kapcsolatba lépj önmagaddal.

☉ **Ješa:** *Az ausztráliai tartózkodásotok idején átélt veszélyérzet vagy ez a hasznos üldögélés, mely valamilyen módon meghatározott koncentrációt kíván, egyfajta fizikai, bár egymástól eltérő megerőltetést követel. Van-e kapcsolat közöttük?*

☉ **Marina:** Ez az ülés nehezebb összes eddigi performanszunknál.

☉ **Ješa:** *Miért nehezebb?*

☉ **Marina:** Mert nagyon nehéz megfognunk saját tudatunkat. Fizikailag is. Két-három órai ülés után tested összes izma meg akarja változtatni természetellenes helyzetét. Ha nem változtatja a helyzeteden, izmaid görcsbe merevednek, és hihetetlen fájdalmad támad, mely oly erős, hogy szinte eszméleted veszted. Ha azonban átléped a fájdalom határát, tisztán akarattal, egyszerre megszűnik létezni a tested. Arról van szó csupán, hogy ellenőrzöd a tudatod. A belső harc jóval összetettebb, sokkal nehezebb ellenőrizni, mint bármilyen fizikai megerőltetést. Első munkánk abból állt, hogy 16 órán át ültünk mozdulatlanul, étlen-szomjan, némán.

☉ **Ješa:** *Szeretném, ha Ulay is elmondaná véleményét erről a problematikáról.*

☉ **Ulay:** Ausztrália után, ahol a végsőig természetes körülmények között éltünk, eltérően az előző periódustól, amikor a közönségnek, az embereknek, a kontextusnak rendeltük alá minden erőfeszítésünket, most a természetes feltételeknek tettük ki magunkat, melyek elrettentőek, életveszélyesek voltak; átéltük a félelmet, tapasztaltuk a bizonytalanságot, átéltük azt, hogy mindennek ellen tudtunk állni. S több mint hat hónapig éltünk olyan tájon, ahol a levegő hőmérséklete magasabb volt testhőmérsékletünkénél. Szó szerint vegetáltunk, de valami működni akart bennünk. Lehet, hogy amiatt, mert úgy neveltek bennünket, hogy több ténykedés nagyobb tekintélyt jelent. De mi itt semmilyen fizikai erőt nem fejthettünk ki. Mindenfajta fizikai megerőltetés lehetetlen volt a sivatagban, de akkor megfordítod a dolgot és szellemileg fejlődsz. Mentálisan nagyon aktívak voltunk, és ez munkánkban óriási változásokhoz vezetett. A sivatagból visszatérve első performanszainkat Ausztráliában készítettük. Ezek mozgás nélküliek voltak, bár sokkal nagyobb a fizikai megerőltetés, ha semmit sem csinálunk, mintha





Kínai fal  
© Fotó: Cherilyn Stringer, FLICKR

mozognánk. Munkánk első része inkább fizikai volt, második pedig inkább szellemi. Véleményem szerint ez a fejlődési folyamat logikus. Sajnos, nyugaton nem szokás csendben érintkezni valakivel. Pedig létezik ilyesmi. Tudjuk, hogy létezik, tapasztaltuk. Ez csak egy másfajta valóság, mely nem absztrakt, nem lehetetlen. Nyugaton azonban szavakat kell használnod az érintkezésnél vagy gesztikulálnod kell. Mi csendben érintkeztünk, tettek nélkül, ha ez egyáltalán annak nevezhető. Az embereknek le kell szokniuk kliséikről, ha szeretnének valamit kapni a performansztól. A közönség elvárásai manapság magasabb szintűek, mint régebben. Azelőtt érzelmi, most inkább értelmi természetűek, csendre, tétlenségre áhítoznak, melynek központja önmagunkban található.

☘ **Ješa:** *Mondjatok valamit nagy tervetekről, a Kínai falról...*

☘ **Ulay:** Kínai fal. Oly hosszú és óriás. Ez és a velencei munkánk közös elgondoláson alapszik. Velencében egymás mellett mentünk el, majd visszafordultunk, egymással szembekerültünk, és egymás felé indultunk. A Kínai falon végig fogunk menni. Marina az egyik végén kezdi, én a másikon. Majd találkozunk valahol, valószínűleg nem a földrajzi felezővonalon, de hát a fal olyan óriási (a Föld kerületének egyhuszad része). Még nem tekintettem át egészében ezt a projektumot, melyet műhold segítségével valósítanánk meg.

Hat-hét évvel ezelőtt babonázott meg bennünket a Kínai fal, amikor az Apolló-10 űrhajó legénysége útvjáról visszatérve azt nyilatkozta, hogy a kínai fal az egyetlen ember által létrehozott alkotás, melyet látni lehet a Holdról. Ez mélyen belém vésődött, és hosszú ideig foglalkoztatott. A nyilatkozat nagy hatással volt rám. Az egész munka lépcsőzetes fejlődésének következtében most reálisan tudunk hozzáfogni tervünk megvalósításához.

Nagyon tetszik az ötlet, mert műholdról készült felvételeket fogunk használni, amelyeket a Landsat készít. Ezt a műholdat 800 kilométeres magasságba lövik

fel, és „kíséri” a falat. A falról 21 felvételt készítek meghatározott időrendben, mindegyik egy 270 kilométeres részletet fog ábrázolni, és minden képen rajta kell lennünk. A képeket megpróbáljuk felnagyítani, és majd felismerhetsz rajtuk bennünket meghatározott helyzetekben.

Ez a séta egy évig is eltarthat, lehet, hogy tovább is, és a közönség nem lesz közvetlenül jelen. Az embereknek a tájékoztatási eszközök segítségével adódik alkalmuk a mentális – nem fizikai – részvételre, mint eddigi performanszainkban is.

☘ **Ješa:** *Milyen kapcsolatban álltok a fallal?*

☘ **Marina:** A falat sokszor hasonlítják sárkányhoz, melynek a feje keleten kezdődik, a farka nyugaton ér véget. A fal és a sárkány szimbolikája a férfi és a női energia jelképe. A sárkány a tűz férfienergiája, a fal pedig a Föld anyagi, női energiája. Én a vízből, mint az élet szimbólumból. Ulay pedig a sivatagból indul ki. Az egyesülés egyik fajtájaként találkozik ez a két energia, a természet összes szimbólumával együtt. A négy évszak, melyen keresztül megyünk, az élet négy szakaszának útvonala. Nemcsak az a fontos, hogy mi nem lépünk le a falról. Több mint egy éven keresztül ezen energiák hatása alatt leszünk, amíg csak nem találkozunk. Fizikai és mentális

változások is végbemennek rajtunk. Számunkra ez egy életmű, mert ez az út tulajdonképpen az élet, a fal pedig az élet vonala. Nem mellékes a fizikai megerőltetés sem, amit a hosszú út követel tőlünk.

✚ **Ješa:** *Milyen mértékben számoltok a veszélyrel az úton?*

✚ **Marina:** Teljesen átadjuk magunkat a helyzetnek. Nem minimalizálhatjuk és nem maximalizálhatjuk a veszélyt, és nem is akarjuk. Minden akadályt megpróbálunk önerővel legyőzni, technikai segítség nélkül. Felmerül a kérdés: találkoztunk-e mi egyáltalán? Végig lehet-e mindezt csinálni?

✚ **Ješa:** *Utóbbi munkáitok némelyike régi kultúrákkal kapcsolatos...*

✚ **Ulay:** Igen, mert a régi kultúráknak a legmélyebbek a gyökerei. Mindinkább belátom ezt, Marina ugyanúgy; és még inkább bizonyos vagyok benne azóta, amióta New Yorkban láttuk, hogy rengeteg képzőművész munkája reakciós, mintegy tükrözi a közvetlen kultúrát. Amerika fogyasztói társadalom, a fiatal művészek alkotásai a kultúra e momentumának közvetlen kifejezői. A művészet nem alapulhat csak ezen. Számunkra sokkal fontosabb, hogy mélyebbre hatolhassunk, mint az a kultúra. Háborús, információözönnel elárasztott világban élünk, ez az egyik dolog. Ezzel egyidőben szükségét érezzük annak, hogy régebbi kultúrák felé forduljunk, melyek gyökerei sokkal mélyebbre nyúlnak. Megpróbálunk meríteni a legmélyebb gyökerekből, el akarunk jutni valahová, és ez sokkal fontosabb annál a tömegnél, amely ma a művészetet képviseli kultúránkban, mert az zagyvaság, saláta.

✚ **Marina:** Számos performanszművész ott állt meg, ahol mi elkezdtük, mert egy terület hihetetlenül nyitott, és pont ez vezet a régi kultúrákhoz. Ezek kikutatták a tudat más rétegeit is, a mi kultúránk viszont nagyon materiális. Mi a telefont, a televíziót vagy az órát használjuk a pontos idő megállapítására. A régi kultúrákban az idő megállapításának lehetősége az agyban volt. Ezt mi már nem használjuk, számunkra nem létezik. A tibetieknek például nagyon fejlett ez az agyközpontjuk. Amikor elkezdtük ezeket a performanszokat, rájöttünk, hogy a mi központjainkat fejleszteni lehet. Nem az a fontos, hogy te dolgozol, hanem hogy a tudat milyen állapotában csinálod. Ez alapvető.

✚ **Ulay:** Az európaiakat megzavarta a technológia. Az ázsiaiaknak, mint például a japánoknak, nincs vele problémájuk. A japánok véleménye szerint bármit tehetnek a fejlődés érdekében, az nem fogja felülmúlni a természetet. Ebben a fejlett társadalomban még a technológia is a természet egész, mindent átfogó konceptusának részét képezi. A technológia az ember elsődleges adottságainak meghosszabbítása. Az ausztrál bennszülöttek iránytű, radar, térkép nélkül kelnek át a sivatagon. Az ész adottságával teszik, melyet

„ész-szem tájékozódásnak” neveznek. Mi teljesen elvesztettük ezt az adottságunkat. Célunk, hogy megtaláljuk a funkcionális módját, ezért kerülő utakat eszelünk ki, melyekkel elkerülhetjük a csapdákat. Ezt tudatunk segítségével tesszük, tehát a technológiával az elsődleges emberi adottságokat és hajlamokat hosszabbítjuk meg. Sok ember érzi a technológia fenyegetését – olyan gyorsan fejlődik, hogy az emberi agy nem tudja követni, ezért sok ember érez frusztrációt, sokan neurotikussá, határozatlanná válnak, megijednek a gyors fejlődéstől. Mi ellenkező irányba megyünk, de nem hanyagoljuk el a technológiát. Megvizsgáljuk az elsődleges emberi adottságokat, mentális hajlamokat. Legjobb iskola ehhez a régi kultúra.

✚ **Ješa:** *Mi lenne tapasztalataitok lényege?*

✚ **Marina:** Önálló és közös munkáink állandóan a periféria felé mentek, de nem értek el addig. A sivatagban, munka nélkül, csupán a természettel való közvetlen kapcsolatban rájöttünk arra, hogy egész munkánknak csak akkor van értelme, ha lehetséges egyéni, belső transzformáción. Egyedül a belső transzformáción keresztül kapnak más értelmet tetteid. Itt elérkeztünk a megvilágosodáshoz. Ez egy állapot, régi festészeti terminussal élve inspirációnak is nevezhetnénk, de mégsem az. Tulajdonképpen illumináció, a teljesen tiszta tudat állapota. Valószínűleg te is voltál ilyen állapotban életedben. Ez nem tart hosszú ideig, csak pillanatokig és te tudatában vagy, mikor múlik el a pillanat. Megállítani ezt az állapotot, nemcsak megállítani, hanem kibővíteni, hogy reális életté váljon, melyben alkotsz – óriási probléma. Hihetetlen erőfeszítés és akarat szükséges a transzformáció eléréséhez. Mindent egy lapra kell feltenned. Megerőltető munkáink felé irányulnak, hogy akaratunkkal elérjük a tartós illumináció állapotát. Ha elértük a teljes fizikai és pszichikai átalakulást, nem szükséges többé a munka, egyszerűen lenni kell. A jövő művésze ez a megváltozott művész lenne, aki egyszerűen csak létezne, ily módon hatna a világban, melyben nem lenne szükség tárgyra, amin keresztül egy meghatározott munkát közölne a nézőkkel. A tárgy helyett transzmisszió kellene, az energia átvitele a másik tudatába. Szerintem ez a XXI. századi művészet. Egész munkánk erre irányul. Lehet, hogy neked ez az élet kell vagy tíz másik, nem fontos, milyen szintig tudsz eljutni. A mi életünk és munkánk azonban teljes egészében erre irányul. Semmi más nem teszünk ezen kívül.

A művészek eljutottak egy felismeréshez a performanszban, ebből a felismerésből jön létre egy másik terület, melyen már saját életeddel kell előrehaladni. Lehetetlen, hogy élsz egy életet, aztán csinálod a performanszot. Semmi kifogásom a festészet ellen, de szerintem ez visszatérés a kerülni kívánt tárgyhoz.

✚ **Ješa:** *Hogyan kapcsolatok be másokat is munkátokba?*

✚ **Ulay:** Első periódusunk zárt mag volt. Önvizsgálat és a munkának egy sűrített, önkifejező formája. Csak egy idő után nyílt meg és kezdődött fejlődni, önvizsgálati képességünk révén. Sikertől eltávolodtunk a munkától, áttekinteni azt, s így nagyobb távolságra kerültünk tőle. Megnőtt a tér, és ez másokat is behúzott a körbe. Thaiföldön járva kapcsoltuk be először az embereket munkánkba. Óriási tapasztalat volt, mert rendezhettünk. Rendeztük a performanszot, mi azonban nem szerepeltünk. Ha rendezel valamit, megfelelő távolságról tudod követni a munkafolyamatot, de te tartod kezdedben a szálakat. Nagy gondot okozott számunkra, milyen utasításokat adunk a színészeknek, az amatőröknek.

✚ **Marina:** Mindaddig nem csináltunk egyetlen igazi videó-munkát sem, mindig csak a performanszot vettük szalagra. Szerettünk volna a televízió számára készíteni egy munkát, át akartuk élni, milyen érzés meghatározott dolgok rendezőjének lenni. Az ötletünk támadt, hogy megvizsgáljuk az élet négy szakaszát, és valódi emberekkel dolgozzunk, akik a rizsföldeken hajlongnak, riksát húznak vagy mezőgazdasággal foglalkoznak; emberekkel, akiknek már van valamilyen mesterségük. Használni akartunk néhány jelképet is, befagyasztani őket térben és időben. Ezt sohasem csinálhattuk volna meg egyedül. Kíváncsiak voltunk, lehetséges-e a dolog, átvihetjük-e bizonyos tapasztalatainkat emberek egy nagyobb csoportjára.

✚ **Ulay:** Nemcsak Bangkokban, videó-kamerával, hanem később is... be akartuk kapcsolni a bennszülötteket is, mint Thaiföldön. Annak az országnak a lakói voltak. Erre helyeztük a hangsúlyt, ezzel is folytatjuk. Videó-munkákat készítenek, melyekben mi nem szerepelünk. Felkérjük a bennszülötteket, legyenek az általunk alkotott struktúra részei.

# Marina Abramović

## Karlyn De Jongh, Sarah Gold, Carol Rolla és Valeria Romagnini interjúja\*

**Marina Abramović (1946, Belgrád, Szerbia) a hetvenes évek eleje óta dolgozik performansművészként. Saját testét művei tárgyaként és médiumaként használva úttörő szerepet játszott a performans vizuális művészeti formaként való kezelésében. Műveiben saját fizikai és lelki határait próbálja feltárni. Marina Abramović New Yorkban él.**

☛ **Valeria Romagnini:** *Műveiben a fájdalom, a tűrőképesség határainak jelenlétét próbálta felfedezni és megérteni, amivel gyakran nagy kockázatot vállalt. Mai életfelfogása valószínűleg különbözik a korábitól. Ma mi jelent értéket az ön számára? Mit gondol, veszélyeztette valaha is igazából az életét?*



\* A telefonos interjú 2013. április 23-án, Velencében, ill. Párizsban készült. Fordította: Szipőcs Krisztina. Az interjút a Global Art Affairs bocsátotta rendelkezésünkre <http://www.globalartaffairs.org>

☛ **Marina Abramović:** Kezdetben sok művet intuíció alapján hoztam létre, anélkül, hogy tudtam volna, merre tartok. Ahogy idősebb és tapasztaltabb lettem, megértettem, hogy a kockázatvállalás nagyon fontos, elengedhetetlen ahhoz, hogy új területeket fedezzünk fel és megértsük saját korlátainkat. Különösen egy művész esetében fontos ez, aki rátalál az önkifejezés egy eszközére, aztán ismételni kezdi önmagát, hogy kielégítse a közönséget vagy a piacot – aztán egyszer csak elveszíti az önbecsülését. Most éppen egy francia operához, a *Boleró*hoz készítek koreográfiát, ez teljesen új dolog, sohasem dolgoztam táncosokkal, különösen nem klasszikus balettel. Látni szeretném, hogyan tudom az ötleteimet ebben a – nagyon tradicionális – műfajban megvalósítani, látni, hogy „tudok-e itt forradalmat csinálni?” – ez érdekel igazából. Minél idősebb vagyok, minél több idő telik el, annál nagyobb kockázatot vállalok, hogy olyan helyekre jussak el, ahol még sohasem jártam. Nemcsak a művészetben, hanem az életben is.

☛ **Karlyn De Jongh:** *Mennyiben segítette önt mindebben az, amikor előadta a Lips of Thomas című performanszát 1975-ben, majd ugyanezt „megismételte” 2005-ben a New York-i Guggenheimben? Amikor ugyanezt a performanszot adja elő, akkor is kockázatot vállal, „új területeket hódít meg”?*

☛ **MA:** Nem, ez... Először is ez egy egyszeri alkalom volt. Olyan egyszeri eset, amellyel példát akartam mutatni mindazoknak, akik kiragadnak egyes műveket a hetvenes évekből, és más összefüggésbe – divat, design, színház, film, tánc – helyezik őket, az eredeti források ismerete nélkül, illetve azoknak a művészeknek is, akik ezeket a műveket létrehozták a hetvenes

MARINA ABRAMOVIĆ  
ME & ME, 2008,  
Silver gelatin print,  
100×100 cm  
Fotó: Marco Anelli



MARINA ABRAMOVIĆ  
RHYTHM\_10, 1973  
időtartam: 1 óra  
Museo d'Arte  
Contemporanea  
Villa Borghese, Róma

években. Úgy gondoltam – olyan művészként, aki még életben van és előad –, hogy ki kell emelnem néhány példát, különösen olyanokat más művészekről, akiknek sohasem láttam az előadását, bár szeretem a műveiket (ilyen pl. Vito Acconci vagy Joseph Beuys), hogy megtapasztaljam, a mű megismétlésével miféle példát nyújthatok mindazoknak, akik azt létrehozták? És mi lesz a különbség? A különbség az, hogy engedélyt kell kérni és fizetni kell, meg kell érteni az eredeti anyagot és fel kell tüntetni annak a művésznek a nevét, ahonnan az anyag származik. Ilyenkor a te neved szerepel a második helyen: ez volt a példa arra, hogy kell ezt csinálni.

*A Lips of Thomas...* Az eredeti mű egyórás volt. Amikor megismételtem, hét óra hosszat tartott. Én pedig hatvanéves voltam. Voltak, akik azt mondták: „Korábban olyan erős performanszokat csináltál.” Pedig nem bírtam volna ki hét órát, amikor húszéves voltam, mert nem volt meg hozzá a koncentrációs képességem és az erőm. E mű esetében az időtartamot változtattam meg. Így aztán megismételtem a performanszot, de nem pontosan „ismételtem”, mivel kiegészítettem az idő dimenziójával.

✚ **KDJ:** *Egyszóval a határok, amelyeket korábban próbált felfedezni, máshová helyeződtek át, és nem pusztán tudás kérdése, hogy hol is húzódnak.*

✚ **MA:** Valóban, máshová tevődtek át és én folytonos keresésben vagyok. Nemrégiben három hónapot töltöttem Brazíliában, ahol sámánokkal dolgoztam és az egymással együttműködő létformákban tanultam a lélekről, és arról, hogy az energia... Tanulhatok az olyasfajta energiától, amely a láthatatlan világban működik. Elmenni a természetbe, amely ilyen energiával és hatalommal rendelkezik, mint egy vízesés, mint bizonyos sziklaformációk, ahol kiteszem magam ennek a hatásnak, hogy lássam, mit tanulhatok... Mert, tudjátok, sokat tanultam az energiáról, de még nem eleget.

A performanszművészet az anyagtalanról szól, és ez olyasmi, amit meg kell tapasztalni. Energia, amit érezni lehet. Nem lehet a falra akasztani, mint egy festményt. Ezért minden nap egyre többet kell tanulnom arról, hogyan bánjak vele és hogyan juthatok vele még messzebbre, mint eddig.

✚ **KDJ:** *Harminc évvel később újra felvágni a hasát – ez biztosan hatással volt a testére. Nem tart attól, amikor ilyesfajta kockázatot vállal, hogy néhány nappal megrövidíti majd az életét?*

✚ **MA:** Tudja, sohasem éreztem magam még jobban. Idén leszek 67 éves. A testem kitűnő állapotban van, az immunrendszerem is jó. Elmentem az orvoshoz megnézetni a szerveimet – a májamat, a bőrömet, a szívemet. Azt mondta: „a szervei 20 évvel fiatalabbnak néznek ki, mint amilyen idős!” Szerintem a performanszaim miatt egyre csak erősebb leszek. Aki azt hiszi, hogy az életnek vége van 60 után és nyugdíjba megy, alighanem nagyobb esélye van meghalni, mint nekem.

✚ **KDJ:** *Fél a haláltól?*

✚ **MA:** Nem. Sőt, állandóan a gyászszertartásmat tervezgetem. Éppenséggel most el is játszom ROBERT WILSON egy színdarabjában, amelynek címe *The Life & Death of Marina Abramović* (M. A. élete és halála). Először is, nem hiszem, hogy a halál létezik. Nemrégiben jöttem rá erre. A halál egy másik létforma, az energia átalakulása. Ha tudsz bánni az energiával és megérted, megérted azt is, hogy nincs halál. A test halála nem

ugyanaz, egészen más. A szellem nem hal meg, ilyen nincs. Ha ezt megérted, és meglátod ezt a másfajta valóságot, a jelenen kívül – ahogy ez velem megtörtént most Brazíliában –, már nincs mit félni a haláltól.

✪ **KDJ:** *Mindig megjegyzi, hogy művei a gondolait jelenítik meg, nem arról szólnak, amit látunk. Úgy tűnik, hogy az ön által létrehozott Center for the Preservation of Performance Art (A performansz-művészet megőrzését szolgáló központ) célja, hogy megismertesse az embereket a gondolataival. Ily módon a gondolatai tovább élnek majd a halála után is. Szeretné, ha a művei és a gondolatai örökéletűek lennének? Úgy véli, hogy ez az „energia” továbbra is fennmarad?*

✪ **MA:** Tudja, ez nem rólam szól. Kevésbé koncentrálok magamra, inkább arra, amit megtanultam, és arra, hogy mindezt hogyan tudnám másoknak közvetíteni, és ők hogyan gazdagodhatnak ily módon. És ami igazán fontos: ma a nyugati társadalomban hogyan tudnánk a tudatot megváltoztatni? Mondok egy példát – önök Olaszországban élnek, és ami itt történik, valódi katasztrófa. Olyan sok a gond! Ha az olaszok képesek lennének megváltoztatni vezetőik tudatát, hogy némi spiritualitást – vagy legalább egy másfajta látásmódot – ültessenek el benne, minden máshogy nézne ki. Úgy gondolom, mindez nagyon fontos, ha senki sem foglalkozik ezzel, akkor a művészeknek kell megtenniük.

Ugyanakkor nekem is minden út egy nagy lépéssel kezdődik. Könnyű a társadalmat kritizálni és rámutatni, hogy mi helytelen, de ennél sokkal fontosabb, hogy mit tehet az egyén maga. Én megpróbálom a legjobbat nyújtani a műveimben, a saját művészetemben. Ha legalább néhány embert meg tudok változtatni – például azokat, akikkel az intézetben kapcsolatba kerülök –, már elégedett vagyok. Nagyon elégedett. Ez tényleg nagyon fontos. Könnyű lenne pusztán egy „ego trip”-en részt vennem, hogy a nevem fennmaradjon az örökkévalóságban. De nem erről van szó. Sokkal fontosabb, hogy az emberek gyarapodnak azzal a tudással, amit én megszereztem, tényleg kemény munkával, hiszen én ezzel foglalkozom. Sok évet töltöttem törzsi kultúrákkal, a természetben. Minden, amit tanultam, azt tényleg megtapasztaltam. Nem könyvekből tanulok, hanem közvetlen tapasztalatból.

✪ **VR:** *A központ, amelyet Rem Koolhaas tervezett, a hosszú időtartamú performanszok előadói és képzési központjaként fog működni, és az Abramovič-módszer otthona lesz. Mit kíván közvetíteni a tanítványainak? Reményei szerint hogyan fog a performansz ön után továbbfejlődni?*

✪ **MA:** Nincsenek már tanítványok. A közönségről beszélek. Azokról, akik eljönnek az intézetbe, de nem is ez a lényeg. Az intézet nem



MARINA ABRAMOVIČ

Lips of Thomas, Solomon R.Guggenheim Museum, New York, 2005

Fotó: Attilio Maranzano, video stills: Babette Mangolte | Az eredeti performansz:

MARINA ABRAMOVIČ: Thomas Lips, Krinzinger Gallery, Innsbruck, 1975

csak az én műveimről szól. Művészek, filmesek, színházi rendezők, a tánc, opera, zene, tudósok, az új technológia, a spiritualitás, az ezzel kapcsolatos új gondolatok kombinációja lesz – mindennek a közös laboratóriuma. Egy közösséget szeretnék létrehozni, különféle emberekből, akiknek ez a hasznára lesz, akik létre tudják hozni és be tudják mutatni a műveiket másoknak. Ehhez szeretnék lehetőséget nyújtani. Nem a saját műveimet – a különféle műfajok egységét mutatom be.

✪ **KDJ:** *Amikor a PERSONAL STRUCTURES szimpóziumon beszélt a 2009-es Velencei Biennálén, azt mondta, hogy performanszaiban 100 %-ig átadja önmagát, és hogy a közönség jelenléte nagyon fontos. Amellett, hogy átadja önmagát, vissza is kap valamennyit? Szeretne valamit visszakapni a közönségtől?*

✪ **MA:** Nem. Nem így gondolkodom. Csak annyit tudok, hogy nekem mint egyénnek 100 %-ot kell nyújtanom, aztán ők bármit kezhetnek ezzel. Ha valamit azért adunk, hogy vissza is kapjunk valamit, az már rossz energiát jelent. Feltétel nélkül kell adni, és nem szabad semmit sem várni cserében. Ha megtörténik, az csodálatos, de ha nem, az is. Kell, hogy legyen valamilyen célja az életünknek, és én mindig is szerettem volna tudni, hogy „nekem mi a célom?” Gyerekkorom óta



MARINA ABRAMOVIĆ  
GOLDEN LIPS, 2009, chromogenic print  
Fotó: Marco Anelli

világos a számomra, hogy művész vagyok és az a célom, hogy ezen a területen legyek olyan jó, amilyen csak lehetek.

✚ **KDJ:** Szerintem ez egyben „a pillanat megosztása” is. Azt mondta, hogy kevésbé érez fájdalmat, amikor a közönség előtt áll, de ha otthon megvágja magát, sírni kezd.

✚ **MA:** Tudja, a legfontosabb dolog velem kapcsolatban, hogy mindent megmutassak. Nem vagyunk hősök, vannak gyengeségeink, és szerintem fontos, hogy mindezt megmutassuk. Most például a Roberttel közösen készített darab minden egyes oldalamat pontosan bemutatja: a hősiest, aki feszegeti a korlátait, a másikat, aki törekeny és tele van hiúsággal, és a harmadikat, aki spirituális és szerzetes szeretne lenni. Ez mind igaz. Minden egyes emberi lény ellentmondásos önmagában, de csak kevesen elég bátrak ahhoz, hogy ezt meg is mutassák. A legtöbb ember szégyenlős és megpróbálja ezt leplezni. Én nem. Nincs például személyes e-mail

címem. Minden, amit rólam tudni lehet, közös tudás. Nincsenek titkaim, és ez nagyon felszabadító érzés, különösen akkor, ha olyasmit mutatsz meg, ami szégyellsz.

✚ **KDJ:** Nekem sincsenek titkaim, mindig próbálok nyíltan beszélni és becsületes lenni mindenkivel. De ha valaki mindig így tesz, és a művészetnek szenteli az életét, nem alakul át az élete egy folyamatos performansszá?

✚ **MA:** Nem tudom. Mindannyiunk élete egy folyamatos performansz. Mindenki a születéssel kezd, aztán minden egyes nappal közelebb kerülünk a halálhoz, aztán egy nap meghalunk.



MARINA ABRAMOVIĆ  
GOLDEN MASK, 2009, chromogenic print  
Fotó: Marco Anelli

De amit fontosnak gondolok, az, hogy boldogok legyünk, miközben csinálunk valamit és ne kössünk kompromisszumokat. Ez a legfontosabb: ne tegyünk engedményeket a társadalomnak, de magunknak sem.

☉ **Sarah Gold:** *Emlékszem arra, amikor először találkoztunk. A 2009-es PERSONAL STRUCTURES szimpóziumon történt a 2009-es Velencei Biennálén, ahol pusztán jelenlétével „megtöltötte” a teret. Mi a jelentősége annak a térnek, amelyben előad?*

☉ **MA:** A tér nagyon fontos. Sokkal jobban szeretem a múzeumokat, mint a privát tereket vagy

a galériákat, mert számomra a múzeumok modern templomok. A közönség ide jön el, hogy művészetet láthasson. Művész vagyok, szeretem a művészeti kontextust. Nem szeretem azokat a helyeket, ahol ez a kontextus hiányzik. Amikor a *Seven Easy Pieces* (2005) című előadást terveztem, 12 évig tartott, hogy megfelelő helyet találjak. A hely, amit szerettem volna megkapni, a Guggenheim Museum volt, mivel a Guggenheimet azért építették, hogy spirituális művészetet mutasson be, és ezért akartam ott lenni, sehol máshol. Így aztán vártam 12 évig.

Egy különleges térre, különleges építészetre van szükségem. És azok, akik múzeumba járnak, nem csak a művészet iránt érdeklődnek. Például amikor a MoMA-ban mutattam be a művem, sokan csak azért tértek be, mert az épület maga turisztikai célpont. Csak a múzeumot akarták megnézni. De aztán amikor látták a művem, elkezdtek visszajárni, és a legkedveltebb közönségemmé váltak. Látja – azért a múzeumban, mert itt a közönség minden rétegét el lehet érni, nem csak a művészet iránt érdeklődőket.



MARINA ABRAMOVIĆ  
 THE FAMILY I, 2008, Laos  
 From the series 8 LESSONS ON EMPTINESS WITH A HAPPY END | The Family Series  
 Fotó: Attilio Maranzano

☛ **Carol Rolla:** Egy Germano Celant által készített interjúban megerősítette, hogy a saját maga iránt támasztott elvárások nagyon eltérnek attól, mint amit a közönségtől elvár, amelyet be szeretne vonni és szeretné, ha ők is megváltoznának, mint ön. Felelősnek érzi magát a közönségéért?

☛ **MA:** Nagyon is. Számomra a közönség... minden egyes ember fontos, és nagyon ügyelek a közönségre. Folyamatosan kapcsolatban maradok a közönséggel. A közönségem szeret engem. Érzem ezt a szeretetet, és ez igen sok energiát ad nekem.

☛ **KDJ:** Nem tart attól, hogy egyfajta idollá válik – ami saját hitvallása alapján egy művészhez nem illik?

☛ **MA:** Nem félek én semmitől. Hogy valaki idol vagy sem – ez mellékhatás. De én nem ezért dolgozom. Próbálok mindig visszatérni önmagamhoz, és megvan rá az okom, hogy miért csinálom mindezt: meg szeretném változtatni a tudatot, hogy felemeljem az emberi szellemet. Ez a legfőbb indítékom. Bármilyen, amit a közönség belevetít a műveimbe, az az ő gondolja, nem az enyém.

☛ **KDJ:** A 2011-es PERSONAL STRUCTURES kiállításon bemutattuk a Confession (2010) című filmjét. Emberi lények helyett itt egy számár van ön előtt. Jelent ez bármilyen különbséget az itt-és-most megtapasztalásában, attól függően, hogy „ki” van ön előtt? Vagy ez azt a tényt világítja meg, hogy nincs egyedül. hogy az „élet” vagy „valami élő” van ott, akivel megosztja a pillanatot?

☛ **MA:** Nem. Valódi kapcsolatra van szükségem valódi emberekkel. A performanszt általában úgy tekintik, mintha emberek csoportjához kötődne, és nem egyének egyedi kapcsolatán alapulna. Én viszont az egyéni tapasztalatot kedvelem jobban, mivel az ilyesfajta „egyesével” történő megtapasztalás erősebb és mélyebb. Mondhatok még valamit az előbbiekről kapcsolatban? Tudja, a művészeknek tényleg nem kellene bálványá válniuk. Ha egy művész idollá válik a közönség szemében – ez megtörténhet. De ezt egy művész sohasem hiheti el. Ez a gond. Ez veszélyes lehet, mert ha ez megtörténik, az egója akadályozni fogja a munkában. Ha a közönség isteníti, ezt nem tudja kontrollálni. De ezt nem kell elhinnie. Én sohasem hittem magamról, hogy idol lennék.

☛ **KDJ:** Ez azt jelenti, hogy folyamatosan kritikával kezeli önmagát.





MARINA ABRAMOVIĆ  
 THE ARTIST IS PRESENT, 2010  
 Courtesy Marina Abramović Archives

✘ **MA:** Saját magam legrosszabb kritikusa vagyok, mert önmagamtól mindig 100 %-ot vagy többet várok el. Aztán ha nem teljesítem, boldogtalan vagyok.

✘ **KDJ:** Még valami nagyon fontosnak tűnik a műveiben: az időtartam. Hermann Nitsch mondta, hogy amikor ön a húszas éveiben járt, egyszer részt vett valamilyen előadásán. 2010-ben magam is részt vettem Nitsch 130. akciójában, paszszív modellként. Az előadás összesen hét óráig tartott. Számomra az esemény egyik legérdekesebb tapasztalata az volt, hogy nem érzékeltem az idő múlását. Úgy értem, hogy az idő telt, és érzékeltem az események egymásutánját, de a hosszúságát nem. Úgy tűnik, hogy a performanszaiban ezt a „jelenben létezni” érzést próbálja közvetíteni, hogy ne érezzük a múlt idő hosszúságát, hanem a „jelenben” létezzünk, amilyen hosszan csak lehet. Egyes performanszai több naposak voltak. Jól értem azt, hogy a „hosszúságot” a műveiben arra használja, hogy ezt épp hogy ne tapasztaljuk meg? Sikerült-e valaha ezt a létállapotot fenntartani, amikor véget ért a performansz?

✘ **MA:** Mindenekelőtt: 40 éves tapasztalattal megértettem, hogy az időtartam fontosabb bárminél, mivel az előadónak el kell jutnia a tudatosság bizonyos fokára. Miután elértem ezt az állapotot, akkor tudom a közönséget eljuttatni ugyanebbe. De ehhez nekem és a közönségnek is időre van szüksége. Épp ezért a performansz hossza rendkívül fontos. Ezért fog a hudsoni intézetem az időtartamra alapozni.

Ezért kell a közönségnek aláírnia egy papírt arról, hogy velem marad hat óra hosszat, hogy mindezt megtapasztalhassa. Mert az idő... Egyetlen dolog nincs elég a huszonegyedik században: időnk, idő bármire. Ezt szeretném: visszakövetelni az időt.

✘ **VR:** Miközben a performanszok az „itt-és-most”-ban történnek meg, az idő, úgy tűnik, nagyon fontos az ön számára. Ha visszagondol az ön által létrehozott művekre, és a sok „itt-és-most” helyzetre, amelybe került, mit jelent az ön számára az idő múlása?

✘ **MA:** Semmit. Ahogy mondtam: ha sikerül ténylegesen a jelenben létezni, az idő nem is létezik valójában. Ez a leggyönyörűbb és legbeteljesültebb pillanat, amit csak megtapasztalhat az ember, és remélem, hogy meg tudom tanítani a közönségemet arra, hogy egyre inkább ebben a pillanatban létezzenek. De tudjuk, hogy mikor



MARINA  
ABRAMOVIĆ  
THE ARTIST IS  
PRESENT, 2010  
Courtesy Marina  
Abramović  
Archives



MARINA  
ABRAMOVIĆ  
THE ARTIST IS  
PRESENT, 2010  
Courtesy Marina  
Abramović  
Archives

ér véget ez a pillanat, mert ezt az érzést nem lehet sokáig fenntartani. Akkor ugyanúgy működik az idő, mint mindenki másnál, az én esetemben például: a valódi életben nincs időm. Állandóan van valami tennivalóm. Hatkor kelek. Olyan vagyok, mint egy katona, aki halálra dolgozza magát. De amikor performanszot adok elő, megkövetelem az időt a magam számára.

**CR:** A *Count on us* című munkájában egy gyerekkórus ezt énekli: „Még van erőnk, még van remény.” Mit remél személyesen a jövőtől? És mit remél a performansz-művészet tekintetében?

**MA:** Már nem gondolkozom a művészetéről. Inkább az emberiség jövőjéről. Sokkal inkább érdekel az emberiség; a performansz csak egy eszköz a számomra, semmi egyéb.

Úgy értem – ki tudja, létezőnk-e majd vagy meg tudunk-e változni? Nem tudom, nem vagyok jó. Csak az jár a fejemben, bárcsak 26 óra lenne egy napban, hogy mindent befejezhessek, amit akarok, hogy létre tudjam hozni az örökségemet,

ezt a platformot, ahol századunk legkülönbözőbb elméi összejöhetnek és létrehozhatnak valami igazán jelentőset, hogy megváltoztassák vagy felemeljék az emberi lelket, megváltoztatva egyúttal a társadalom tudatát, hogy tudatára ébredjenek az egymásra utaltságnak, hogy megértsék: amit ma teszünk ezen a bolygón manapság, az nem helyes. Fel kell ébrednünk, és belegondolnunk: ha vannak tudósaink, filozófusaink, építészeink, olyanok, akik az új technológiával foglalkoznak, vannak művészek... Ha ők mind összefognak, talán sikerül új megoldásokat, új dimenziókat feltárni. Remélem, hogy ez meg fog történni még az életemben.

MARINA ABRAMOVIĆ  
THE KITCHEN V  
Homage to Saint Therese, 2009  
Color Lambda print, 160x160 cm, 9 + 2 APs  
Fotó: Marco Anelli

MARINA ABRAMOVIĆ  
THE KITCHEN I  
Homage to Saint Therese, 2009  
Color Lambda print, 220x160 cm, + 2 APs  
Fotó: Marco Anelli





## SPIONS

## Negyvenötödik rész

## SEX &amp; DRUGS &amp; ROCK'N'ROLL

„Since art has thrown off its protective veil of espionage turning reality into living fiction, it has itself become the true wheel of history in the cosmic sense that's important.”

888: LETTER TO=FROM BARDO - XIX/1<sup>1</sup>

A pop az elvárásoknak igyekszik megfelelni. A rock lázad. A pop design. A rock nyers erő. A pop ártalmatlan. A rock veszélyes. A modernizmus az 1970-es években elkezdődött agóniája idején nyilvánvalóvá vált, hogy a hiteles, autentikus művészetnek tartalmaznia kell a veszély elemét. Kötelező az istenkísértés. Minden más csak tapéta, locsogás, fecsegés, zombi madárház, tanította a korszellem. A szerencsések behaltak az örkérvényű tanításba. A sors kegyvesztettjei néma, lebényt, magányos tanúként nézik a lepusztulás, elsilányosodás, elbutulás unalmas folyamatát, a globális semmi izgága pörgését, a szellemet elűző politika tombolását. Giccs a giccsnek, cuki a gagyinak, az ostoba értelmez, a tudatlan kioktat. Megőrültem. Amióta a kommunikáció eszközeinek fejlődése és könnyű hozzáférhetősége következtében a levelezés művészetével együtt a beszélgetés művésze is meghalt, magamnak írok, pontosabban a bennem élő Teremtőnek, aki erre a világra, ebbe a korba telepített. Drogok hiányában többnyire videó-felvételek hatása alatt dolgozom, amelyek segítenek újraélnem emlékeimet. Valóban, *Video Killed the Radio Star*.<sup>2</sup> Amikor erőt gyűjtöttem a SPIONS saga továbbéléséhez, videókat néztem a végtelen éjszakában. Pink Floyd koncerteket, interjúkat; G.I.N.A./Spiell *Total Madness* sorozatának Mallarmé költészetére és Artaud kegyetlen színházára egyaránt emlékeztető neo-sámánista szeánszait<sup>3</sup>, és a BBC remek dokumentumfilmjét: *David Bowie – Five Years*<sup>4</sup>. Bowie nélkül nem született volna meg, és nem élne még mindig a SPIONS. Ő szült bennünket erre a világra. Mint gyermek az anyjához, úgy viszonyulok hozzá. „Mummy come back ,cause the water's all gone... Mummy come back 'cause it's dark now.”<sup>5</sup> Ha kérdéseim vannak, megnézem valamelyik interjúját a YouTube-on. Ha rám dől a terror, ő ment ki romjaim alól. Mi történik velem? Rock'n'Roll Suicide,<sup>6</sup> sikoltja. Meddig kell túrnöm még? *Five Years*<sup>7</sup>, mondja, újra és újra. Kinek a hullája takarja el a horizontomat? *Time*,<sup>8</sup>

1 Forrás: <http://spionslibrary47.blogspot.hu>

2 Dal a The Buggles *The Age of Plastic* című albumán (UK, Island Records, 1980)

3 <https://www.youtube.com/channel/UCAzZ2HpegYgQF4z3DvrrYw?feature=watch>

4 <http://vimeo.com/97723520>

5 Részletek David Bowie *Glass Spider* című, a *Never Let Me Down* albumon megjelent dalának szövegéből (EMI America, 1987) – <https://www.youtube.com/watch?v=q9aKZbShT8>

6 *Rock'n'Roll Suicide* – dal David Bowie *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* című albumán (UK, RCA Records, 1972) – <https://www.youtube.com/watch?v=OYNgtAux88>

7 *Five Years* – dal David Bowie *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* című albumán (UK, RCA Records, 1972) – <https://www.youtube.com/watch?v=louXPUW7tHU>

8 *Time* – dal David Bowie *Aladdin Sane* című albumán (UK, RCA Records, 1973) – <https://www.youtube.com/watch?v=MQSZR3NSqm8>

suttogja. Mióta halott? 1984,<sup>9</sup> hallom a választ, s már takarják is el a *máj* szennyes fátylai.

A veszély vállalásához bátorság kell. A bátorság kifejlődéséhez öntisztelet. Nem szereti magát gyávának látni. Mit jelent a bátorság? Nem a félelem hiányát, hanem leküzdését. Szembe menni a minden újtól irtózó, minden tőlük különbözőt ösztönösen meglincselni akaró, kába tömeggel. Vállalni a kozmikus magányt, a nem szimbolikus, hanem nagyon is valós egyedüllétet. Az általánosan elfogadott démona helyett a korszellem hívását követni. „Sohasem sejtettem, hogy mindez be fog következni. A 60-as években azt mondták nekem, hogy túl avantgarde vagyok ahhoz, hogy valaha is sikeres lehessenek.”, nyilatkozta a *mainstream* szupersztárrá lett David Bowie a BBC dokumentumfilmjében. Ő volt az első, aki ki merete jelenteni, hogy nem rocker, csak közlendője célba juttatása érdekében *használja* a rock'n'roll minden más médiumnál hatásosabb műfaját. Rockert alakító színész, mondja magáról. Koncertjei valójában színházi előadások. Élő, rituális színház. A SPIONS-t sem a zene érdekelte, számunkra a zene csupán szállítóeszköz, amelyen az áru – önmagunk, múltunk, származásunk, elbambulásra, önzugorításra ösztönző környezetünk, nézeteink, világértelmezésünk, rutinjaink folyamatos otthagynása – ideája utazik. A változás filozófiája. Együtt változni az idővel. 1984 előtt még élt, változott az idő. A devolúció már elkezdődött, de még nem tűnt visszafordíthatatlan folyamatnak. A Sex Pistolstól megtudtuk, amit addig csak sejtettünk, hogy jövő már nincs – *No Future* –, de a múlt és a jelen még megkülönböztethető volt, még nem olvadtak össze egyetlen, monoton egyhangúsággal ismétlődő, szextelen pillanattá.

A minden lemezével imázst, stílust váltó Bowie tanított bennünket a szerepjáték, és a média-hackelés magasrendű művészetére. Ő mutatta meg, hogy a dalszövegeknek nem kell szükségszerűen gagyiknak lenniük, azok komplex üzeneteket is hordozhatnak. Nem igaz, amit a média minden új kezdeményezést rétegművészetként definiáló cenzorai állítanak, hogy az emberek alpból csak primitív közhelyeket képesek befogadni. A cenzorok kijátszásához intelligencia és pimaszság szükséges. A botrány ellen képtelenek védekezni. Arról előbb-utóbb hírt kell adniuk, mert a média a hírekből él. A botrány a szegény ember egyetlen lehetősége a nyilvánosságra, értette meg a punkkal David Bowie. „Légy tilos”, tanította Szent Tamás is.

Mutasd magad nagyobbak az életnagyságnál! A pózolás kötelező! Illúziók nélkül nem lehet élni. A tények azért vannak, hogy megváltoztasd őket.

9 1984 – dal David Bowie *Diamond Dogs* című albumán (UK, RCA Records, 1974) – <https://www.youtube.com/watch?v=scgDWLewgQk>



NAJMÁNYI LÁSZLÓ  
Homage to David Bowie (modell: Sir David O'Clock; stylist: Dion; photographer: Ray Charles White, 1985, New York)

Egyedül a költészet képes megmenteni bennünket a tényektől. A jövő tegnap volt. Tégy amit akarsz, de ne hidd, hogy a szenvedés meg fog váltani. Az egyetlen út felfelé vezet. A példa teremt a törvényt. Csak akkor kaphatsz valamit, ha többet akarsz, mint amennyit kaphatsz. A rock az éjszaka, a titkok, bűnök, halál hangja. Éjszaka mindenki szebbnek látszik. Neonfényben nyílnak a romlás virágai. Szeretik a füstöt. Varázsszerek teszik őket pompázatosakká. Csak négy dimenziót kaptunk. Ki ne akarna többet? Az anyagi lét foglya. Aki már nem emlékszik az aranykorra. Ki merne új dimenziók felkutatására és átvizsgálására vállalkozni? Csak az élőhalott, a végtelen éjszaka tükörszemű gyermeke. A rock'n'roll életforma veszélyes létezés. Kísérlet a sors megkomponálására. Ádáz, gonosz, romlott végzet. A péniszébe heroinot injektáló srác a pincelépűcsőn.

Minden épelméjű művészt a visszacsatolás hajt – nem érdemes csinálni, ha senki sem vásárolja meg. Csak a bolond művészkedik magának. Azért vagyunk, hogy egymást szolgáljuk a társadalmi tranzakció nagyszerű kölcsönösségében – ne figyelj az ego sziszegésére. Ugyanakkor, az ősi, kolostorokban gyakorolt istentiszteletekkel ellentétben a rock'n'roll eredeti mandátuma a meggazdagodásról szól. Elvis pink Cadillac-je, Graceland, a hűséges memphisi maffiának ajándékozott gépkocsik és aranyórák. Ringo Starr gyűrűi. John Lennon milliói, amelyekkel az amerikai polgárjogi mozgalmakat támogatta, magára vonva a CIA, az FBI és Mark David Chapman figyelmét. A rock lényege – ez különbözteti meg a többi vallástól – a totális őszinteség, a vágyak világgá ordítása. A pénz nem tesz boldoggá, de szabadabbá igen. A rock a szabadversenyes kapitalizmus emblematikus művészete. A tudat stimulálásával és szexuális csábítással operál. Nincs rock sztár *sex appeal* nélkül, míg alanyi költő, kamarazenesz, vagy festőművész bárki lehet.

**SEX & DRUGS & ROCK'N'ROLL** – az 1960–70-es évek Szentháromsága. Bowie a legszebb csillag – „The Prettiest Star”<sup>10</sup> – akart lenni, olyan, aki férfiak és nők millióit el tudja csábítani. Hideg tüzet és a régi idők nagy filmsztárjainak stílusát bevetve sikerült neki, ahogy lemezadási mutatói fényesen bizonyítják. Női ruhákat viselve hódította meg Amerikát, ahol a többek között Friedrich Nietzsche gondolatai által inspirált *Hunky Dory*<sup>11</sup> című albumának Marlene Dietrichre emlékeztető eredeti borítóját rögtön betiltották, garantálva a sikert –, aztán olyan gátlátalanul váltogatta nemét, mint zenéjének stílusát. Sőt, ha szükségét érezte,<sup>12</sup> kutyává változott – a *Diamond Dogs*<sup>13</sup> albumának eredeti borítóját is cenzúrázták

Amerikában, a rajta heverő Bowie-fejű kutya cenzorhergelő péniszé<sup>14</sup> miatt. A rock'n'roll szentje a kurva. A prostituált, mint a nőiesség csúcsa. Az intelligencia győzelme a nyers erő felett. Aztán ott a mozgás. A csípő főszerepe. És a gesztusok, a kezek, az ujjak kreatív használata. A genitáliák megmarkolása provokatív propaganda. Mindig az volt, mindig is az lesz. Bowie vezette be, a hiphop nagyjait ő bátorította használatára. Michael Jacksonnak köszönhetjük, hogy ma már a mainstreamben is elfogadott kifejezési eszköz, a tévében is meg lehet tenni.<sup>15</sup> Ez nagy segítség az előadók számára, mert behelyettesíti az összes gesztust, még a karlendítést és az ördög-villát is. Mindegy, hogy egy, vagy két kézzel történik, a genitáliák megmarkolása a fő gesztus. A szexusra, az élet alapfunkciójára utal.

Születése áldott napjától kezdve a rock mondén, vulgáris és szentségtelen volt – a vallási fanatizmus ellentéte. Utcagyerekekből lett dandyk önkifejezése. Szabadabb és dimenziógazdagabb közlés, mint amit az irodalom, vagy a színház megenged – valóban megtörténik, mert belefér a véletlenek játéka is. Gyilkos viccek, a sok ezer wattal megtámogatott káosz szexi tombolása. A kontrollált örület politikája. A rock'n'roll a filozófia alternatívájaként szabadult erre a világra, de alternatív filozófiává nőtt a rátapadó értelmiség fertőző támogatása alatt: a zene álláspont nélkül ma már nyilvánvalóan szemét, még a klasszikus változata is. A filozófusok – hála Istennek – mára alaposan megrikultak, de a rock erősebb, mint valaha. Elsősorban az államilag bőkezűen támogatott skandináv *dark*, *black*, *death*, *doom*, *grindcore*, stb. metálósok<sup>16</sup> áldozatos munkájának köszönhetően.

A hiteles zene kommunikálni akar – ugyanabban a taktusban szükséges gyónásnak és agitációnak lennie egyszerre. Az előadónak egy személyben kell eladhatónak és avantgárdnak mutatkoznia (igazi kémfeladat), mert ha nem, energiát szív el, mint bármely művészeti parazita, a festőművész-től a táncikálón át aköltőcskéig. Az autentikus – tehát veszélyes – rock zene igényes kalkuláció eredménye, de végeredményben tisztán az ízlés dönt. Ösztön versus intellektus – a rock'n'roll ősi

14 <http://monolithcocktail.files.wordpress.com/2014/03/ten-awesome-gatefolds-03-diamond-dogs-outer.jpg>

15 Nők is masszírozhatják ma már ágyékukat főmúsoridőben, de a női mellbimbók villantása még mindig tabu a tévében. Miért?

16 At the Gates; Dark Tranquillity; In Flames; Scar Symmetry; Hypocrisy; Tiamat; Arch Enemy; Soilwork; Meshuggah; Amon Amarth; Edge of Sanity; Opeth; The Haunted; Himsa; Bleeding Through; Trivium; Killswitch Engage; Entombed; Autopsy; Death; Repulsion; Trap Them; Rotten Sound; Bloodbath; Paganizer; Repugnant; Bathory; Carnage; Nihilist; Entombed; Dismember; Unleashed; Mayhem; Darkthrone; Metalion; Immortal; Borknagar; Gorgoroth; Emperor; Varg; Count; Burzum; Merciless; Abruption; Euronymous; Varg; Amputation; Thou Shalt Suffer; Old Funeral; Impaled Nazarene; Black Crucifixion; Demonic; Dimmu Borgir; Carpathian Forest; Gorgoroth; Hades/Hades Almighty; Taake; Stigma Diabolicum; Tulus; Ulver; Nightwish; Children Of Bodom; Stratovarius; Sentenced; Sonata Arctica; Apocalyptica; Swallow The Sun; Reverend Bizarre; Shape Of Despair; Amorphi; Beherit; Ensiferum; Finntroll; Insomnium; Moonsorrow; Wintersun, stb.

10 *The Prettiest Star* – dal David Bowie *Aladdin Sane* című albumán (UK, RCA Records, 1973) – <https://www.youtube.com/watch?v=jo62oRWQNI4>

11 David Bowie: *Hunky Dory* (UK, RCA Records, 1971)

12 Az illegálisan terjedő állatszexes pornófilmek abban az időben váltak rendkívül népszerűvé az Újvilágban.

13 David Bowie: *Diamond Dogs* (UK, RCA Records, 1974)



NAJMÁNYI LÁSZLÓ  
Homage to Syd Barrett, 2014, digital collage

gyökerei. A nagy konspirátorok, Dionüszosz és Apollón kettős szerepét meggyőzően alakító David Bowie a tudatosságot, szüntelen éberséget varázsolta a korrumpálatlan ösztönök vezérelte lázadás zenés műfajába. A rock sámánista varázslattá formálását Syd Barrettnak köszönhetjük. Míg Bowie a fegyelmezett, minden helyzetet uraló, örök győztes archetípusa, Barrett az elátkozott, kötöttségeket elviselni képtelen, démonjai által legyőzött művészé.

Roger Keith „Syd” Barrett zenész, zeneszerző, énekes, dalszövegíró, festőművész, Nick Mason dobos, zeneszerző, Roger Waters zenész, zeneszerző, énekes, dalszövegíró, és Richard Wright zenész, zeneszerző, énekes, dalszövegíró társaságában a Pink Floyd alapítója, első énekes, gitárosa és fő szövegírója volt 1965–1968 között. Kedvenc blues zenészei, a „Piedmont stílus”-ban játszó Pink Anderson és Floyd Council neveinek összevonásával ő alkotta meg az együttes nevét is. Megalakulásuk után nem sokkal a londoni Kensington High Streeten lévő Countdown Club rezidens zenekara lettek, ahol éjszakánként három másfél órás szettet kellett játszaniuk. Hogy ne kelljen ugyanazokat a számokat ismételniük, Barrett javaslatára hosszú szólókat és magnetofonszalagról játszott beeffektezett zajokból komponált ambiens részeket iktattak be. Ez szokatlan stratégia volt abban az időben, amikor a rock kánonja még maximum 3–4 perc hosszúságú számokat engedélyezett. Ez a megoldás kiváltotta ugyan a műfaj specialistáinak ellenszenvét, de a pszichedelára egyre inkább ráhangolódó, különböző varázsszerek hatására lazuló közönség gyorsan megszerette. Ugyancsak Barrett javaslatára kezdték koncertjeiket látványelemekkel, álló- és mozgóképek vetítésével, saját készítésű berendezésekkel előállított fényeffektusokkal, köd gép alkalmazásával gazdagítani. Ezzel megelőzték Andy Warholt, aki csak egy évvel később, 1966-ban, a The Velvet Underground és Nico közreműködésével indította el az *Exploding Plastic Inevitable* című, utazó multimédia show-ját. Syd Barrett innovációinak köszönhetően a Pink Floyd hamarosan a londoni underground zenei szcéná egyik legnépszerűbb zenekara lett. Persze nem mindenütt fogadták újszerű hang- és látványvilágukat szívesen. Egy katolikus ifjúsági klub tulajdonosa például nem volt hajlandó kifizetni a honoráriumukat, arra hivatkozva, hogy amit játszanak nem zene. A bíróság a koncertfelvétel meghallgatása után neki adott igazat. Az együttes rajongótábora azonban egyre nőtt.

A Pink Floyd sztárja a lelkesen ugráló, bohóckodó, énekével és gitárszólóival folyamatosan kísérletező, saját határait minden alkalommal átlépni igyekvő Syd Barrett

lett.<sup>17</sup> Soha nem játszotta ugyanazt a számot ugyanúgy. Szabadon változtatott dallamon, szövegen, akkordmeneten, sokszor nehéz feladat elé állítva az ő kiszámíthatatlan irányokba vezető inspirációit követni akaró zenésztársait. Innovatív gitárjátéka, kísérletezése az akkor még szokatlan hangzásokkal – disszonancia, torzítás, begerjesztés, stb. – sok kortársára, köztük David Bowie-ra, az ambiens zene egyik legnagyobb hatású úttörőjére, Brian Eno-ra, és a Led Zeppelin gitárosára, Jimmy Page-re volt nagy hatással. Bowie számos felvételén utánozta, parodizálta Barrett erős brit-akcentusú énekstílusát. A brit akcentus mindmáig kinyitja a kapukat Amerikában.

A Pink Floyd fanatikusan és növekvő rajongótáborra hamarosan felkeltette a mainstream zeneipar figyelmét. 1967 februárjában az EMI szerződtette őket. Először jutottak valódi pénzhez. Az EMI lemezkiadója, a Columbia adta ki *Arnold Layne* és *See Emily Play* című első kislemezeiket ugyanabban az évben. A lemezek felkerültek a brit slágerlistákra. A BBC televízió zenés műsoraiba – *Look of the Week* és *Top of the Pops* – is bekerültek. A spontenitást életelemként élvező Syd Barrett nehezen viselte, hogy zenéjüket felvételről játszották, tátogniuk, a zenélést imitálniuk kellett a kamerák előtt. A harmadik televíziós fellépés során teljesen lemerevedett, végig mozdulatlanul állt és a semmibe nézett. Ez a televíziós felvételeket követő koncerteken is egyre gyakrabban előfordult. Mint szinte mindenki abban az időben, ő is használta a varázsszereket, főleg a füvet, hasist és LSD-t. Az eredetileg a skizofrénia és más lelki betegségek gyógyítására Albert Hofmann által, 1938-ban, Svájcban kifejlesztett LSD (*Lysergic acid diethylamide*) lett a kedvence.

Az LSD használata, a kokainnal és a heroinnal ellentétben nem vezet függőséghez, de a tudat kitágítása, az érzékenység felfokozása révén olyan megrendítő tapasztalatokat eredményezhet, amelyek avatott, tapasztalt kalauz hiányában a felszínre hozhatják a lappangó mentális problémákat. Syd Barrett, igazi rockerként nem volt mértékletes a varázsszer használatában. Ráadásul közel engedte magához rajongóit, akiknek fogalmuk sem volt, milyen erővel játszanak. Előfordult, hogy hódulatuk jeleként, titokban LSD-t kevertek italába. A szer hatása egyénenként változó. 40–500 mikrogram – egyetlen homokszemcse tömegének a tizede – számít egy dózissnak. Nincs olyan erős személyiség, aki ennek a mennyiségnek a sokszorosával – amennyit Syd Barrettel szeretetből többször megittak – súlyos megrendülés nélkül meg tud birkózni. A Pink Floyd géniuszára rászakadt a kozmosz. Minden távolivá,

17 Egy érdekes montázs 1966–77-ből, amikor a Pink Floyd a londoni UFO klubban lépett fel rendszeresen: <https://www.youtube.com/watch?v=OVremBZ7dVE>



jelentéktelenné vált ahhoz képest, amit lelki szemével látott, testével érzett.

1967 augusztusában az EMI-Columbia kiadta a Pink Floyd első albumát. A *The Piper at the Gates of Dawn* felvételei rendben mentek, bár Barrett végig szótlán volt, már nem bohóckodott, viccelt zenésztársaival a stúdióban. Már nem adott energiát a bandának, ahogy korábban tette. Vagy lehunytt szemmel, vagy a végtelenbe meredve énekelt, játszott hibátlanul hangszerén. Végzetes elidegenülése a slágerlistákra gyorsan feljutó album promóciós koncertjein katasztrófákat eredményezett. A frontember sokszor abbahagyta a játékot, csak állt a nyakában lógó gitárral némán, kezeit leeresztve a mikrofon előtt. Társai azt hitték, hogy csak múló, átmeneti problémáról van szó. Minden tőlük telhető módon igyekeztek segíteni neki, és elfedni leállásait a koncertek során. Gyermekkori barátja, Roger Waters találkoztól szervezett a pszichiátria hagyományos módszereit elvető, kora egyik legnagyobb szaktekniként tartott R. D. Laing skót lélekgyógyással, de a rendelőhöz érve Syd Barrett nem volt hajlandó kiszállni az autóból.

Frontemberük állapota miatt a Pink Floyd európai és amerikai koncertek sorát volt kénytelen lemondani. Amikor 1967 őszén bekerültek a legnépszerűbb amerikai tévéshowkba, Barrett nem válaszolt a műsorokat vezető szupersztárok, Dick Clark és Pat Boone kérdéseire. Rendszeressé vált, hogy a koncerteken vagy el sem kezdett játszani, vagy dührohambot kapott és összetörte gitárját, szétverte a berendezéseket. Többször bevizelt a színpadon. Gyakran társainak kellett az öltözőjéből a színpadra támogatni, időnként el is tűnt.

A számos hangszeren játszó David Gilmour énekes, zeneszerző, dalszövegíró 11 éves korában, Cambridge-ben ismerkedett meg iskolatársával, Syd Barrettel. 1965-ben együtt járták be Spanyolországot és Franciaországot. Utcai zenészekként, Beatles számokat játszva próbálták biztosítani a napi betevőt. Letartóztatták őket, Gilmour alultápláltság miatt kórházba került. Párizs környékén táborozva időnként bementek a városba, hogy tanulmányozzák a Louvre és más múzeumok művészeti gyűjteményeit. Gilmour két zenésztársával 1967-ben visszatért Franciaországba, ahol korabeli slágereket játszva próbáltak megélni. Hangszereiket, berendezéseiket ellopták. Gilmour Londonba utazott, ahol teherautósofőrként próbálta összeszedni a pénzt az új hangszerekre, berendezésekre. Ellátogatott a stúdióba, ahol a Pink Floyd éppen az első kislemezük felvételén dolgozott. Megrendítette, hogy régi barátja, Syd Barrett nem ismerte meg. 1967 decemberében az együttes felkérte, hogy csatlakozzon hozzájuk. Feladata az volt, hogy vegye át Barrett gitárszólóit és énekeljen helyette, amikor a frontember lemerevedett. Ilyenkor a természetes Gilmour a mozdulatlaná vált Barrett

elé lépett, és háttal a közönségnek játszott és énekelt helyette. Ugyanazokat az effekt-boxokat használta gitárján, és Barrett hangját utánozva énekelt, hogy a közönség ne vegye észre a helyettesítést. A frontemberben időnként felébredt a területvédő ösztön, kilépett Gilmour mögül és játszott gitárján néhány hangot, énekelt pár szót, majd újra lemerevedett, ami természetesen káoszt eredményezett. „*Syd a barátunk volt, de néha szeretünk volna megfojtani*”, nyilatkozta Roger Waters később. 1968. január 26.-án a mikrobusszal fellépésre induló Pink Floyd tagjai úgy döntöttek, hogy nem mennek el a frontemberért. Nélküle játszották végig a koncertet, majd bejelentették, hogy a Beach Boys ugyancsak elszállt kreatív géniuszához, Brian Wilsonhoz hasonlóan Syd Barrett ezentúl kizárólag a dalok írására fog fókuszálni, többé nem vesz részt a koncerteken.

A Pink Floyd védjegyévé vált wagneri „nagy hangzást” a kora egyik legnagyobb gitárosaként elismert David Gilmour alakította ki. Syd Barrett szelleme azonban sokáig kísértette őket. Az *A Saucerful of Secrets* (1968), *More* (1969), *Ummagumma* (1969), *Atom Heart Mother* (1970), *Meddle* (1971) és *Obscured by Clouds* (1972) című lemezeiken még játszották egykori frontemberük kompozícióit, a *The Dark Side of the Moon* (1973) és *Wish You Were Here* (1975) albumokat pedig neki szentelték, nyilvánvalóan hozzá, neki szólnak. Barrett megjelent a *Wish You Were Here* felvételén. Megváltozott külseje – nemcsak a haját, hanem a szemöldökeit is leborotválta – miatt nehezen ismerték fel. Amikor megérdezték tőle, hogy mi a véleménye a dalról, csak ennyit mondott: „*Kicsit ósdi, nem?*”. Syd Barrett 2006. július 7.-én halt meg, cukorbetegség végzett vele. A Pink Floyd tagjai közül senki sem ment el a temetésére.

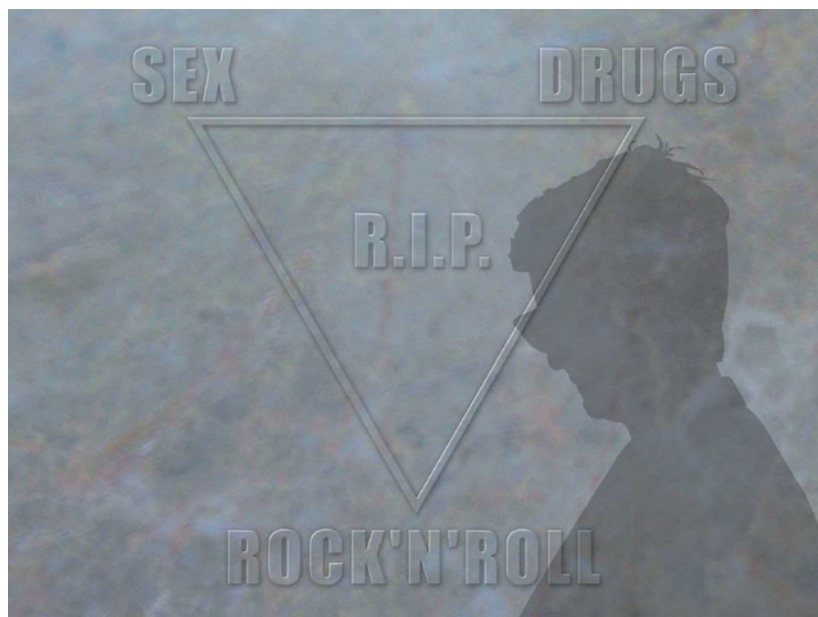
A 70-es évekről sok fontos emlékem maradt. Például az, hogy csaknem mindenkinek érdekes arca volt. Sok lelkiere, erős jellemre volt szükség a túléléshez abban az időben, és ez megmutatkozott az arcokon.



David Bowie *Diamond Dogs*, *Young Americans*, *Station to Station*, *Low* és *Heroes*, valamint a Pink Floyd *The Dark Side Of The Moon* és *Wish You Were Here* című lemezei szóltak kazettákról rozoga Zsigulimban 1978. szeptember 2.-án, ahogy Franciaországon átvágva Svájc felé közeledtünk. Pokoli érzés volt, hogy a SPIONS-t Párizsban hagyva vissza kellett térnem Magyarországra. A mellettem ülő, tőlem elválni készülő feleségemmel egyetlen szót sem váltottunk, amíg meg nem érkeztünk az első genfi közlekedési lámpáig. A francia forgalom gyorsaságához szokva örökkévalóságnak tűnt számomra, mire a lámpa pirosról zöldre váltott. „*Fuck them!*”, kiáltottam. „*Nyugil!*”, kuncogta a feleségem.

Folytatása következik

NAJMÁNYI LÁSZLÓ  
Homage to the 1960–70s (digital collage, 2014)



# A test háza

## A test bemegy a házba

Lepsényi Imre, Somogyi Laura,  
Wolf Eszter, Zsikla Mónika

Stúdió Galéria, Open Stúdió, Budapest  
2014. július 13–18., 24.

HAL FOSTER a 2011-ben kiadott *Art-Architecture Complex* című könyvének előszavát azzal a felütéssel kezdi, hogy az „elmúlt ötven évben sok művész nyitott a festészet, a szobrászat, vagy a film műfajával a körülötte levő építészeti térre, ugyanebben az időszakban pedig az építészek elkezdtek foglalkozni a vizuális művészetekkel. Néha kollaboráció, néha verseny formájában, de ez a kapcsolat mára a kulturális gazdaság kép-készítésének és tér-formálásának elsődleges területe”.<sup>1</sup> Foster meglátását erősíti az FKSE-ben *A test bemegy a házba* címmel megrendezett csoportkiállítás is. A kiállító művészek és a kurátor közös gondolkodásának eredményeként létrejött, és egy héten keresztül minden nap más tematikát választó eseménysorozatra felfűzött kiállítás mintha párbeszédet folytatna az éppen zajló *Velencei Építészeti Biennálé*<sup>2</sup> modernitást újrazivsgáló alaproblémájával és a biennálé több pavilonjának kérdésfelvetéseivel fűzné hozzá a maga meglátásait a képzőművészek egyéni, tapasztalati szempontjából. Ugyanakkor két Budapesten bemutatott kiállítás munkáihoz, illetve azok egy-egy problémaköréhez is kapcsolódik: egyfelől az idén tavasszal a Julia Stoschek gyűjteményből *Egy város entrópiája* címen megrendezett kiállítás<sup>3</sup> számos videóinstallációinak képi világát (idézi fel), illetve az építészeti, épített tér modernista mítoszának és társadalomformáló hatásainak kritikáját állítja ismét a figyelem középpontjába, ezúttal a kérdés magyar vonatkozásainak előtérbe helyezésével.

A Stoschek-gyűjteményben CYPRIAN GALLARD, vagy TOBIAS ZIELONY videó munkái olyan, egykor az élhető lakókörnyezet ígéretét hordozó lakóparkok mai valóságát mutatják be, amelyek élhetetlennek bizonyultak, környezetük csalo, megtevesztő biztonsága valójában embertelen körülményeket jelentett a beköltöztek számára, akik miután elmenekültek ezekről a helyekről, pusztuló, leromló betonszörnyeket hagytak hátra.<sup>4</sup> Ezeket aztán vagy a társadalom perifériájára szorultak népesítik be, vagy elhagyatottan várják előbb-utóbb bekövetkező elbontásukat.

Másfelől a *Test bemegy a házba* implicit módon azt a lényegesen égetőbb kérdésfelvetést is körüljárja, melyet a szintén az FKSE-ben megrendezett *Még mennyi fasizmus?* című tranzit.hu eseménysorozat kiállításához kapcsolódó előadások

alkalmával JONAS STAAL holland művész-kurátor vizsgál.<sup>5</sup> Tudniillik, FLEUR AGEMA holland képviselőasszony művészeti tanulmányait lezáró 1999-es diplomadolgozata a börtönépítészet egy igen sajátos formájára tesz javaslatot.<sup>6</sup> A börtönlakók büntetése és a börtönben töltött idő az építészeti térrel szoros összefüggésbe kerül: az elítéltek magaviseletüknek, és ebből következően társadalomba való visszaintegrálhatóságuknak megfelelően egyre jobb, komfortosabb körülmények közé kerülnek. A kettő természetesen kölcsönösen erősíti egymást, az építészeti tér mutatja az egyes elítélt-lakó társadalmi hasznosságát és az ezért járó épített tér komfortfokozatából adódó jutalmat, azaz társadalmi megbecsülést. Az utolsó, legmagasabb szint, mely a szabadon bocsátást előzi meg, már valójában nem is tűnik börtönnek, sokkal inkább emlékeztet a kortárs lakóparkok kényelmi berendezésére, ahol tulajdonképpen a fogva tartott megfigyelése szinte láthatatlan, az egyén korábban elsajátított önszabályozási mechanizmusaira épít. Jonas Staal arra a következtetésre jut, hogy urbanista megközelítésből a kortárs biopolitika a lakosságot tulajdonképpen társadalmi hasznosságukat tekintve osztja különböző rezidencia típusokba, lakókerületekbe csakúgy, mint a holland politikusnő börtönépítészeti tervezete: a felsőközéposztályt luxus-lakóparkokba, a társadalmon kívül rekedteket pedig a városoktól távol eső, elkülönült, komfort nélküli nyomortelepekre.<sup>7</sup>

A *Velencei Biennálé* több pavilonja is hasonló, a modernizmushoz köthető lakosságformáló, a lakosság felemelésének és segítésének ígéretét hordozó mítoszt vesz górcső alá, elsősorban történeti szempontból, de annak kortárs hatásait és ellentmondásait is előtérbe helyezve. A brit pavilon a holland művész által is felvetett lakosságcsere, lakosságtisztítás, illetve a Stoschek-gyűjtemény videó munkáinak társadalmi hatásaihoz kínál építészeti-kultúrtörténeti vizsgálatot. A pavilon kreatív kurátori kutatás alapú megoldásaival akár a képzőművészeti biennáléra is készülhetett volna: példának okáért felvonultatja CHARLES BOOTH tábormok a 19. századi elméleti munkásságát és az ahhoz készült térképet, mely a lakosságcsere mérnöki pontossággal végiggondolt és adminisztratív módon megszerzett társadalomformáló hatásmechanizmusait vizsgálja.<sup>8</sup> Booth munkájához kapcsolódik

5 Még mennyi fasizmus [http://tranzit.blog.hu/2014/05/29/meg\\_mennyi\\_fasizmus\\_jonas\\_staal\\_eloadasa](http://tranzit.blog.hu/2014/05/29/meg_mennyi_fasizmus_jonas_staal_eloadasa)

6 Jonas Staal: *Closed Architecture. Onomatopoeie*, 63, 2010. [http://www.jonasstaal.nl/works/kunstbeziitl\\_en.html](http://www.jonasstaal.nl/works/kunstbeziitl_en.html)

7 Fleur Agema osztályozási rendszere első tervezetben: the Bunker-the Habitation-the Wait – the Light. Ennek továbbdolgolt változata: The Fort- the Encampment – the Artillery Installation – the Neighbourhood. (21)

8 Charles Booth: *Poverty Map showing East Central*, 1898 (kép). Booth munkája „hozzájárult ahhoz a feltevéshez, hogy a társadalom meggyógyításához (heal society) a fizikai környezet megváltoztatására van szükség”. Kiállításfelirat, brit pavilon. (ld. még: <http://booth.lse.ac.uk/static/a/4.html>)

1 Hal Foster: *Art-Architecture Complex*, London, New York, Verso, 2011. vii.

2 14. *Mostra Internazionale di Architettura / 14th International Architecture Exhibition*, Venice, 2014. július 6 – november 23.

3 *Egy város entrópiája. Julia Stoschek Collection*. Műcsarnok, Budapest, 2013. november 22 – 2014. február 23.

4 Tobias Zielony: *Le Vele di Scampia* <https://www.domusweb.it/en/art/2010/06/04/urban-dystopias-by-tobias-zielony.html>; Cyprien Gaillard, *The lake arches* <https://www.youtube.com/watch?v=XyabNTVlScl>

az ARNOLD CIRCUS által megtervezett a londoni Bethnal Green egyik nyomortelepének (az Old Nichol Rookery 1895-ös) felszámolása. A Circus nyomán megtervezett Boundary Estate, mely az első szociális lakótelep a nyomornegyed helyén épül 1895-1903 között, a lerombolt házak helyére, a központba egy kilátószerűen kialakított parkot emeltek.

Az urbanizmus háború utáni utópiája az újjáépítők nálunk sem ismeretlen építészeti problémáit is körüljárja.<sup>9</sup> Így az olyan futurisztikus megoldásokat előrevetítő lakóegyüttesek, mint például a Barbican Centernek (NOAH GLOVER, 1964) is helyet adó, kulturális és szórakoztató központ köré szerveződő Barbican lakópark építését –, mely utóbbi sok más társával szemben a mai napig lakott.<sup>10</sup> Ezekhez pedig az új városok tervezéséhez készült kézikönyv mellett olyan kultúr-történeti adalékokat illeszt, mint például Kubrick *Mechanikus narancs* (1971) című filmje, melynek helyszíne épp egy ilyen, az 1970-es években épült, gigantikus lakónegyed, a Thamesmead.

9 F. J. Osborne: *New Towns After the War*, London: Dent and Sons, 1918.

10 Ugyan néhány elem mutatja azt az utópisztikus elgondolást, ami mentén a jövőt tervezni gondolták. Például a London központjába vezető magas járda végül is diszfunkcionálisnak bizonyult, a megemelt szintű lakó együttest nem csak elkülöníti a környezetétől, de a városi tértől egy szinttel magasabban futó járdája vészkijáratként jelölt lépcsősoron érhető el.

A test bemegy a házba. Stúdió Galéria, Budapest, 2014  
© Fotó: Lepsényi Imre

A kiállítás bemutat egy komolyabb és gyors kudarcot jelentő lakóparkot is: ez a manchesteri Hulmes Estates (HUGH WILSON és LEWIS WOMERSLEY, 1972), amely már két évvel megépítése után használatatlannak bizonyult és hamarosan lakás-foglalók vették birtokba. Félkör alakú elrendezése egyébiránt annak a 17. századi INIGO JONESnak a terveit viszi tovább, aki Stonehenge alapján az angol építészetbe vezette be a félkör alakban kialakított lakóegyütteseket, első példája pedig a JOHN WOODÉK által tervezett (1767–1774) Bath Royal Crescent (Bath-i Királyi Köz).

Két további, az FKSE kiállítás-konceptiójához közeli tematikájú pavilon a francia és a chilei: míg az előző a modernizmus különböző futurisztikus megoldásaira reflektál, annak előremutató, olcsó lakhatási modelleket nyújtó elgondolásait, párhuzamba állítva a háború utáni építészet szép új világot ígérő ugyancsak embertelen körülményeket teremtő épületkomplexumaival, addig az utóbbi a szocialista-szovjet építési technológia házgyár modelljének Chilében meghonosodott változatait mutatja be.

A francia pavilon két terme jelent izgalmas referenciapontot az FKSE-kiállítás szempontjából: a második terem (Jean Prouvé: *Constucted Imagination or Utopia* címen) a háború utáni olcsó építészeti struktúrák modellezésével foglalkozik: a kovács és autodidakta építész JEAN PROUVÉ olyan előregyártott fémpaneleket tervezett, melyek olcsó és gyorsan összeállítható technológiát tesznek lehetővé, és amelyek ötletét a vasúti kocsik-, vagy repülőgépek gyártásból ültette át az építészeti megoldásokba.<sup>11</sup> A harmadik terem tulajdonképpen reflektál a chilei pavilonra is: itt a házgyár panelek államilag finanszírozott programját mutatja be, melyet Franciaországban RAYMOND CAMUS neve fémjelez.<sup>12</sup> Az ő rendszerét hasznosították aztán a szovjet és keleti régiókban, sőt szovjet közvetítéssel később Kubába, vagy Chilébe is importálták.

11 <http://www.arct.cam.ac.uk/Downloads/ichs/vol-1-877-886-croize.pdf>

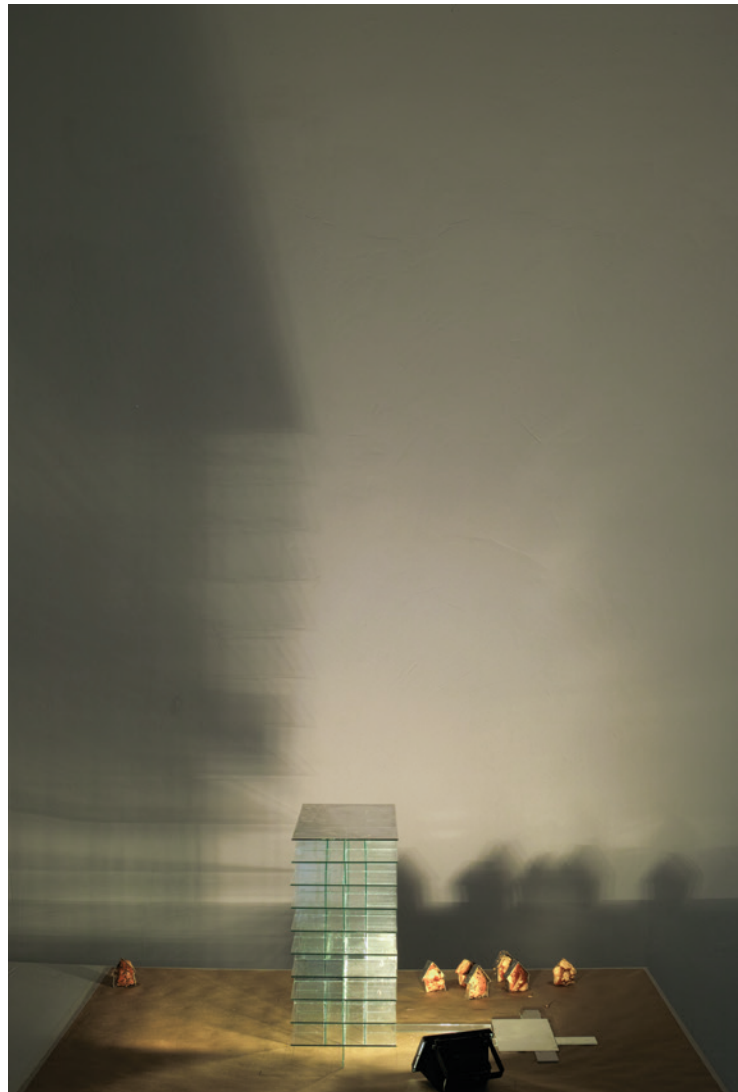
12 A Camus-projektről lásd: Jean-Claude Croizé: *A Time when France Chose to Use Prefabricated Panel Construction Systems: the "4 000 Logements de la Région Parisienne" Programme (1952–1958)*



Az FKSE *A test bemegy a házba* című kiállításával és eseménysorozatával a művészek tulajdonképpen olyan, az építészeti megoldások, technológiák, épületformák személyes, megélt, hétköznapi használatbavételéből adódó asszociációs láncot hoznak létre, amelyek a biennálé urbanista, építészettörténeti, szociológiai folyamatokat vizsgáló szempontjait személyes meg-, illetve átélt helyzetekké alakítják át. Hasonlóan a chilei pavilon megközelítésmódjához a kiállítás a tapasztalatból kiindulva, az általánosan keresztül rendeli egymáshoz, és fordítja ki a test és a tér kötött struktúráit. A kiállításba érve két domináns elem rendezí a kiindulási szempontokat. Jobb oldalon az a videóinstalláció, amely a kiállítás első, nyitó napjának központi eseményét rögzíti: a címben jelölt „házként” szolgáló kiállítótermet (amely egy egykori „csillogos ház” földszintjén található) BAKOS ILDIKÓ ostorozással tisztítja meg, mielőtt azt a művészek elfoglalnák.<sup>13</sup> A performanszot bemutató, falra vetített fekete-fehér videó szándékosan torzult képéből, a nőalak méltóságteljeségéből, az ostor körkörös mozgásának és csattanásának

13 <https://vimeo.com/100206437>

A test bemegy a házba. Stúdió Galéria, Budapest, 2014  
© Fotók: Lepsényi Imre



repetitív folytonosságából adódó poetikussága erős hangulati felütése a kiállításnak. A baloldalon, a polcon látható könyvek (Lévi-Strauss *Szomorú trópusok* című munkája, Reischl Antal építészeti kézikönyve, német nyelvtani szerkezetek)<sup>14</sup>, a kiállítás naplóbejegyzései, illetve Bakos Ildikó (szintén egy FKSE-kiállításához kapcsolódó 1983-ban kiadott) katalógusának laza egymásmellé rendelése előre vetíti a kiállítás asszociatív, ugyanakkor feltáró, kutató jellegét. A műfajukat és tartalmukat tekintve egymástól távol eső szövegek „összjátéka” a racionális struktúrák, illetve a hétköznapi tapasztalati tudás keveredésének határán mozog. Azaz, a kiállítás egyik motivációja azoknak a struktúráknak a feltárása, melyek aztán mintegy nyelv, a térhez és a testhez való viszonyunkat, ebből fakadóan az életvitelünket, illetve áttételesen a gondolkodásunkat is meghatározzák. Csakúgy, mint a nyelv ezek a struktúrák is viszonyrendszereket hoznak létre, melyek értelmet generálnak, olyanokat, amelyek nem természetszerűleg adódnak önértékükből, hanem amelyek a használat közben állnak össze jelentéssé. Elemi lényegük az ismételhetőség, egy olyan mintázat, mely egyfelől, elzsibbaszt, tompítja a figyelmet, ugyanakkor ismétlődő mintázatából adódóan beleivódik a tudatba és a jelentés illúzióját kínálja.<sup>15</sup> LEPSÉNYI IMRE bejáráttal szemben található munkája teszi legerőteljesebben elemzés tárgyává a kérdést. Lepsényi azt a zalaegerszegi lakóparkot idézi meg, ahol maga is felnőtt. A tízemeletes házak története sajátos mintázatot mutat. Csakúgy, mint azt a biennálé francia pavilonja is tematizálja, a háború után a lakosság

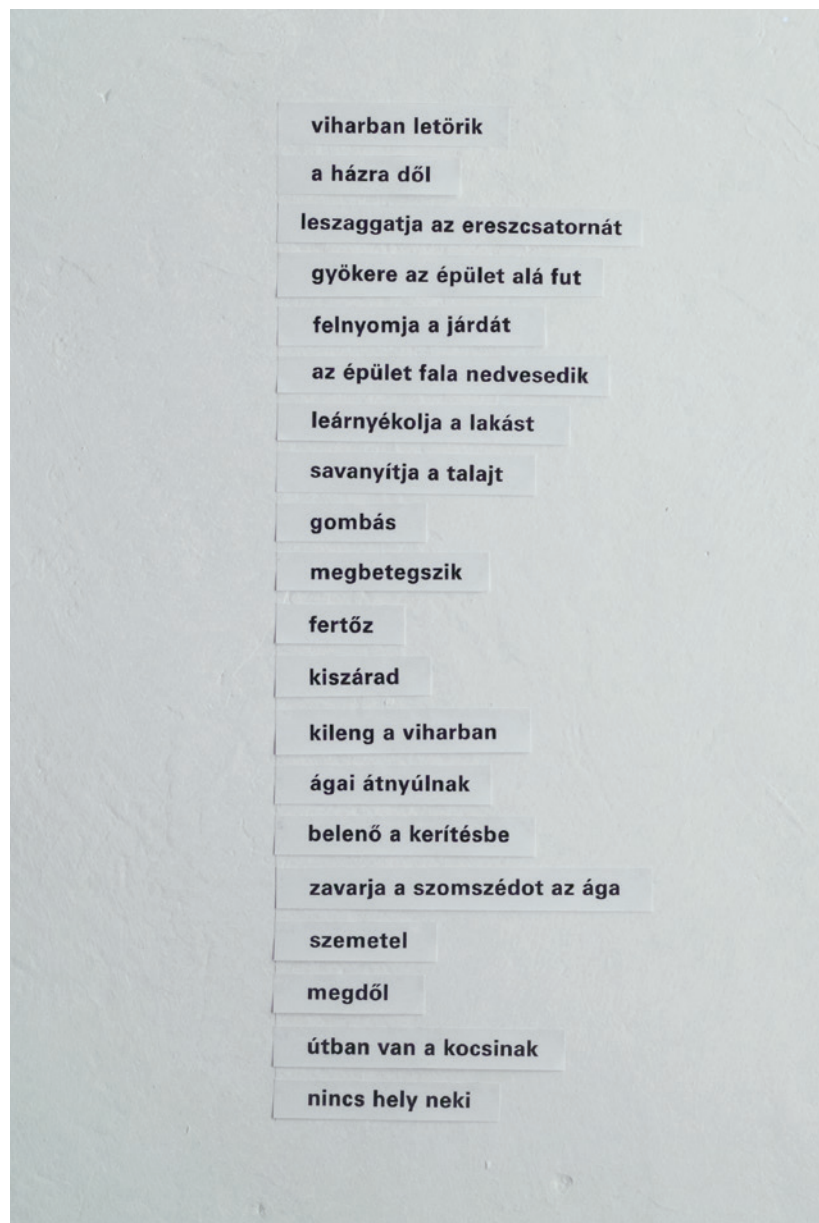
14 Dr. Reischl Antal: *Lakóépületek tervezése*, Tankönyvkiadó, 1979. Claude Lévi-Strauss: *Szomorú trópusok*, Európa Könyvkiadó, 2003

15 lásd: Michel Foucault: *A szavak és a dolgok*, Osiris, 2000. Foucault Borges John Wilkins-féle analitikus nyelv című művéből idéz egy bizonyos Kínai Enciklopédiát, amelyben, mint azt Foucault megjegyzi az állatok osztályozásának gondolkodásunk határait tesztelő esetlegessége szembeesit minket saját osztályozási rendszereink esetlegességével.



lakásigényének kielégítésére új, gyors és olcsó technológiákat hoztak létre. A szocialista régióban elterjedt szovjet modellen alapuló házgyári panelkonstrukció azonban Zalaegerszegen a mocsaras terület miatt nem volt alkalmazható. Ezért itt, mint azt KÁLI CSABA leírja, a francia Outinord vállalat alagútzsalus technológiáját alkalmazták.<sup>16</sup> A lakosság gyors lakáshoz juttatásának technológiája azonban nem volt társadalmi problémáktól mentes. Mind a chilei, mind a francia pavilon az 1945 utáni modernizációt középpontba emelő építészettörténeti vizsgálata azt mutatja, hogy a nagyszámú, különböző társadalmi háttérű lakosság, meglehetősen rideg környezetbe való összezárásának hosszú távon nem voltak túl jó hatásai. Az előre gyártott elemekből épülő házak sajátossága a szerkezeti ismétlődés, mely sok, szinte teljesen azonos lakófülkét hozott létre. A családok szükségleteinek és igényeinek egyformára rendezését az egyéni találékony-ság ugyan saját ízlésre alakította – mint ahogy az számunkra is ismert jelenség, vagy ahogy azt a chilei pavilon több dokumentációja is mutatja, kultúrkörönként sajátos eltérésekkel – azonban az egyformaság mégis megtette a maga hatását. Lepsényi munkájában a szociológiai kérdések mellett a szerkezet és a környezet megváltozása erőteljesebb hangsúlyt kap. A lakóház szerkezetét üveglapokból konstruálta újra, a szerkezet felépítését megértendő. Az elemek ismétlődő monotonitását az a detektív tükör töri meg, amely a saját gyermekkori lakásuk szintjét jelzi. Az üvegszerkezet mint tárgy törékeny finomsága éles kontrasztot mutat a rideg vas és beton szerkezet robosztusságával. SOMOGYI LAURA süteményekből elkészített kis házformái – melyek megegyeznek a test szervei közé költöztetett agyagház formájával, és amelyek a 3. és 4. napon szó szerint beköltöztek a látogatók testébe, akik fogyasztottak a közösségi esemény alkalmával készült sütekből –, Lepsényi nagyszüleinek házát, illetve a környező lakóházakat formálják. A lakópark ugyanis egy zöldövezet közepére került, s az ormótlan épület feltehetőleg a környező kertészházak lakóinak többszörösét integrálta magába. A formába kényszerített, kézzel gyúrt tézsa erős kontrasztba került a repetitív szerkezetű üvegépülettel. Az installáció a léptékváltást szó szerint mutatja meg: az üvegszerkezetet megvilágító lámpák fényéből adódó árnykép fenyegetővé nagyítja a szerkezetet, a házformájú sütemények árnyképeikkel pedig még inkább eltörpülnek mellette.

Ehhez kapcsolódóan Somogyi Laura verssé szerkesztett kutatása szintén a mesterséges és a természetes környezet kontrasztját állítja a figyelembe. A *Viharban rádól a fa* című szabad verse azokból a XIV. kerületi Önkormányzat



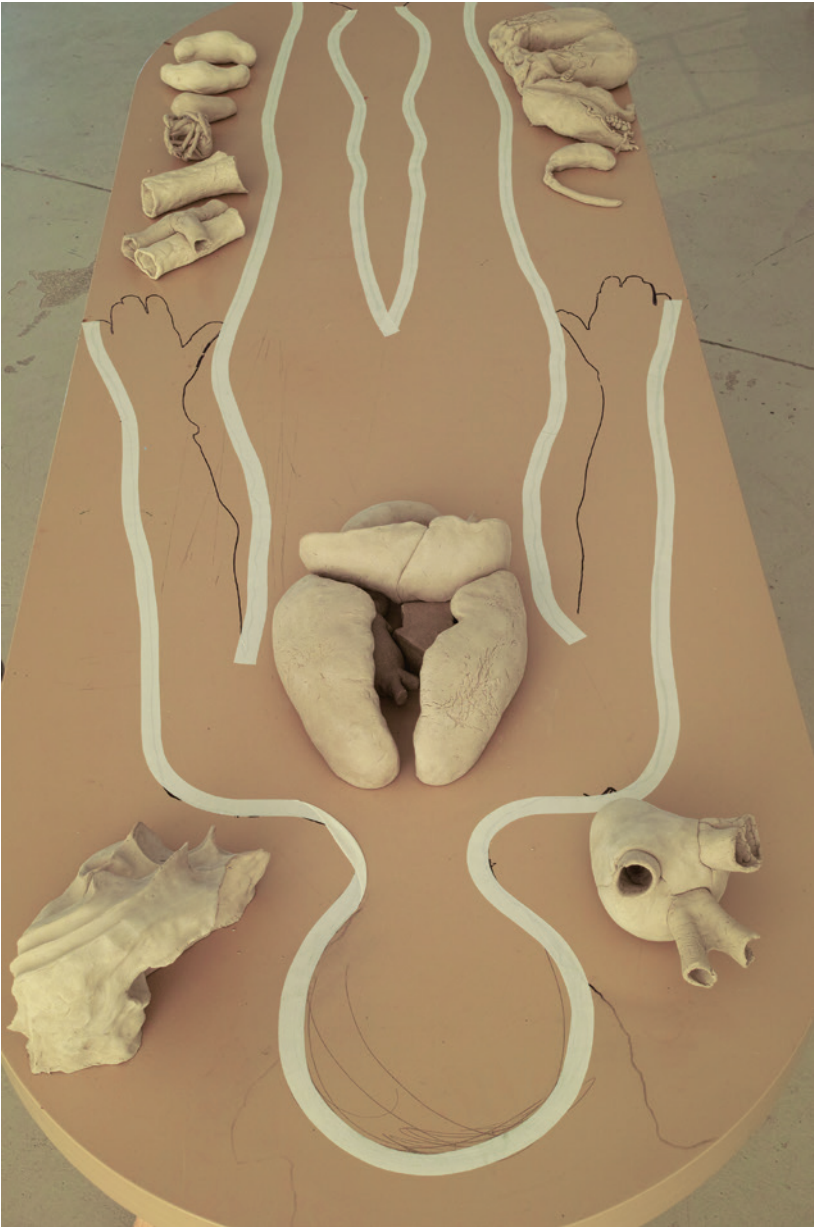
A test bemegy a házba. Stúdió Galéria, Budapest, 2014  
© Fotók: Lepsényi Imre

Hatósági Osztályhoz írt kérvények és indokok dokumentációjából készült, amelyek a lakóházak melletti fák kivágásának okait nevezi meg (gombás lesz, rádól a házra). A vers mint installációs forma, költészet és kérvény ellentétpárjával, a képzelőerő és a performativitás nagyon is kézzelfogható összekapcsolódási lehetőségére irányítja a figyelmet. Míg a házak szerkezetei a nyelvi struktúrákhoz hasonlóan meghatározzák a cselekvés lehetőségeit, a kérvények a szó szoros értelmében a nyelv performatív erejére mutatnak rá.

Lepsényi egyik visszatérő kérdésköre a szerkezetek hangszereszerűsége, illetve hangfelerősítő jellege itt is nagy jelentőséget kap. Az alagútzsalus technológiával készült épület ugyanis egy monumentális hangszer is egyben, egybeöntött szerkezetéből adódóan lényegesen erősebb akusztikai átvitelrel, mint a házgyári panel-lakások. Mint azt Lepsényi megjegyzi, a hang képes egyik pontjáról a másikra is átrezonálni, a forrása nem beazonosítható, szinte bárhonnan jöhet. A lakások lakóinak cseréje a rendszerváltást követően szintén érdekes változást hozott: a lakások olcsó árából adódóan kényszerűségből sok fiatal költözött be, akik a berendezést tovább alakították. A lakásokba eredetileg beragasztott padlószőnyeget, amely valójában hangszigetelő funkciót látott el, kőre cserélték, ezzel a mintegy tovább fokozva a ház hangerősítő jellegét.

Lepsényi installációja WOLF ESZTER munkalapra rajzolt méretarányos és agyagszervekkel berendezett testképével áll párbeszédben. Az ötödik nap (péntek) eseményeként az emberi test körvonalait jelző asztallapra a művészek a mellkas

<sup>16</sup> Káli Csaba: *Miért nem épült házgyár?* 2013. június 8. <http://zaol.hu/hirek/miert-nem-epult-hazgyar-1546843>



A test bemegy a házba. Stúdió Galéria, Budapest, 2014  
© Fotó: Lepsényi Imre

A test bemegy a házba. Stúdió Galéria, Budapest, 2014  
© Fotó: Lepsényi Imre



szerveinek anatómiai arányos agyagmintáit helyezték el.<sup>17</sup> Szintén a „test” része egy apró agyag ház, amely a szív-tüdő-gyomor által körbezárt részben alakította ki a saját terét. Az installáció magát a címet is megfordítja, mintegy utalva arra, hogy az általános tapasztalat fordított élményként (a ház bemegy a testbe) is releváns. Vagyis a ház képes bemenni a testbe, a pórusokon keresztül behatoló, vagy épp belélegzett levegőn, vagy akár a térből kipárolgó atmoszférán keresztül. Wolf Eszter és Lepsényi Imre szülőházairól Somogyi Laura axonometrikusan kiserkesztett rajzokat készített, melyeket úgy szerkesztett meg, majd ragasztott össze és színezett ki, hogy azok a látás megtévesztésére alapozva különböző nézetből bemozdulnak, és háromdimenziós térhatást nyújtanak. A kiserkesztett két háztípus összetapasztásával a kétféle élettér a művészek meglátása szerint „organikus egységgé szervesül”.

A kiállítás elemeiben folyamatosan visszaköszönnek az egymásra utaló nyomok. A három szilikon öntőforma a kiállítás tervezése során az FKSE gyűjteményéből váratlanul előkerült 1983-as Bakos katalógus hatására került a kiállítótérbe. A talált történettel idekerült „ready-made”-nek tekintett öntőformák a résztvevő művészek szerint „olvasztótégelyként egyesítik az intézményi rendszerhez kapcsolódás evidenciáját, a művészettörténeti referenciák megkerülhetetlenségét, és a szubjektív és objektív időhorizontok kapcsolatát”.<sup>18</sup> Lepsényi építészeti struktúravizsgálatától Somogyi Laura akvarellekben leképezett szülőház modelljei vezetnek át Wolf Eszter házat befogadó szervmodulációjához.

KANALAS RENATÓ videómunkája az FKSE-ben gyakorlatilag rezidensként lakó gyermek saját, mindennapi gyakorlatának bemutatásával járja körbe az FKSE-nek helyet adó épülettömböt.<sup>19</sup> Renató a séta nem kevés kultúrtörténeti referenciát kínáló rögzítésével mutatja be, hogyan is veszi használatba a test a teret, azt a teret, amely a kiállítást keretező teret is keretezi. A videó áttételesen társadalmi kép a környék lakóiról és a gyermek szociális helyzetéről. Renató ezeket az emlékeket élő-jelenvalóként mutatja be, mintegy a művészek gyermek alteregójaként.

A kiállítás végezetül rámutat arra is, hogy az emlékezet segítségével feltárt tapasztalat nem olvasható egységes szöveggé, elemei, ahogy bármilyen nyelv, olyan konstrukciókat generálnak, amelyek az értelemmé összeállás pillanatában kimozdulnak, a széttartásukból adódó jelentésszórás nem elkerülhető, ugyanakkor a múlt tapasztalatot keresztüli megidézése elemi, revelatív meglátásokat tesz lehetővé.

<sup>17</sup> <https://vimeo.com/100513356>

<sup>18</sup> A művészek saját közlése

<sup>19</sup> <https://vimeo.com/100590990>

Orbán György

# Ház a testben – a közösségépítés lehetőségei

*A test bemegy a házba*

Lepsényi Imre, Somogyi Laura,  
Wolf Eszter, Zsikla Mónika

Stúdió Galéria, Open Stúdió, Budapest  
2014. július 13–18., 24.

Néhány szék, gipszöntőformák, egy polc kiadványokkal, asztalok, amelyeken emberi szervek agyagból mintázott modelljei, illetve egy lakótelepi panel makettje lett elhelyezve, rajzok és fotódokumentumok, néhány szó a falon, kávézacsból sarjadt csírák. Látszólag ennyi fogadta azt, aki belépett a Stúdió Galériába. Pedig ennél sokkal többről volt szó. Olyan kérdésekről például, hogy milyen a viszonya az embernek az épített térhez? Mennyire formálja át élete során szűkebb és tágabb környezetét, illetve mennyire alakítja át maga a tér a benne élő, hozzá kötődő embert? Milyen *térhasználati praxisok* alakulnak, alakíthatók ki egy ismeretlen, „idegen” térben és mindez mennyire tudja megszólítani azt a közönséget, aki ebbe a *folyamat-kiállításba* tevékeny résztvevőként kíván kapcsolódni? Ezen gondolatok valamelyike biztosan felvetődhetett abban, aki megnézte a kiállítást.

A test bemegy a házba. Stúdió Galéria, Budapest, 2014  
© Fotó: Lepsényi Imre



„Kiállításnak” nevezem, bár ebben az esetben ez egyáltalán nem egyértelmű kategória, különösen azért nem, mert itt egy teljesen egyedi, közösségi térhasználat valósult meg. Maga a projekt azért jött létre, hogy a három művész és a kurátor tisztázza a viszonyát a Stúdió Galéria térével, majd ezt követően olyan újabb modelleket vigyen be, helyezzen el ebben a térben, amelyek stilizálva reprezentálják a szűken vett privát életterületet és az abban megélt élményeiket. A program folyamán, illetve annak előrehaladtával felvetődő izgalmas problémák következményeként a néző szembesülhetett a közös munkára való felhívással, amire a workshop szerű munkamódszer talán még jobban is ráerősíthetett volna. A feltételes módra még szeretnék visszatérni a későbbiekben.

A kiállítás kérdésfeltevéseinek vannak előképei. Majdnem napra pontosan 15 éve, a bécsi Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 20er Haus kiállítóterében egy témájában nagyon hasonló tárlat nyílt *A ház, a test, a szív'* címmel. A kurátori elgondolás szerint a három fogalom szorosan összefüggő, egymáshoz kapcsolódó egységet adott ki: „A ház körülveszi a testet, míg a test legbelsőbb szerve a szív.” A résztvevő művészek munkáikkal ezt a három fogalmat járták körül egyéni tapasztalataikból kiindulva. A kiállítás terei egy-egy életterületet jelenítettek meg, a bennük felépített installációk pedig leginkább a befelé figyelést és egyfajta egyedüllétet mutattak be. A Bécsben kiállított művek párhuzamba állíthatók a 15 évvel később, Budapesten létrejött projekt munkáival.<sup>2</sup>

A Stúdió Galéria programjában résztvevő művészek hasonlóképpen analizálták az épített környezetükhöz való viszonyukat, s emellett egyfajta közösségi alkotói folyamatot indítottak el a „beköltözés” pillanatában. A kiállítás nap, mint nap gyarapodott, bővült, egymást kiegészítve építkezett, úgy szemléletében, mint a gyakorlatában.

Ebben az esetben a koncepció inkább „csak” egy kiindulópont, az alkotói folyamatnak és a kiállításnak egy és ugyanaz a tere.

A közös munka a tér megtisztításával, egy ezotérikus akcióval, illetve az erről készült videó-dokumentáció elhelyezésével kezdődött. Wolf Eszter

1 *La casa, il corpo, il cuore.* Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 20er Haus, 1999. június 24 – október 10. kurátor: Hegyi Lóránd

2 ALEX HARTLEY (1963-) ezen a kiállításon megjelenő, illetve korábbi, 1996-os *Towers* című sorozatához hasonlóképpen nyúl Lepsényi Imre a toronyház, mint épített környezet személyes megélésének bemutatásához. RICHARD BILLINGHAM fotósorozatán a szülői ház ablaka látható lefüggönyözve: így mutatja, illetve rejti el az alkoholista szülők életterületét. Teljesen más indítatásból, de Wolf Eszter szülői házában is megjelenik egy zárt tér, a testvére szobája, ami egyedüli térként nem jelenik meg a szisztematikusan lefotózott interieur fotókon. A szobában tetten érhető, uralkodó rendetlenség zárta ki a dokumentálás lehetőségét. Ezt a rossz érzést/szellemet aztán Wolf egy a házról készült rajzon engedti ki: az ott megjelenített szoba ablakát olóval nyitja ki.



A test bemegey a házba. Stúdió Galéria, Budapest, 2014  
© Fotó: Lepsényi Imre



A test bemegey a házba. Stúdió Galéria, Budapest, 2014  
© Fotó: Lepsényi Imre

édesanyja, BAKOS ILDIKÓ szobrászművész egy karikás ostor segítségével űzte el az oda nem illő energiákat. Az ostor, amely a pásztorok által az állatok terelésére szolgáló, illetve akár fegyverként is használható eszköz, erős kontrasztot teremtve „működött” a kiállító tér üres, jól körülhatárolt terében. A performansz során, az ostorszár végén lévő, a csattanás pillanatában a hangsebességet átlépő „sudár” által létrehozott hangrobbanások sorozata kitágította és „kitisztította” a teret: most már befért minden, ami a hét folyamán helyet keresett magának.

Először néhány szék került be a térbe. Olyan székek, amelyek a gyártósorról lekerülve egy iskolai tanterembe kerülhettek, majd miután kiszolgálták az idejüket, értő kezek új lábazatot hegesztettek hozzájuk, így változtatva át őket furcsa arányú, egyedi design tárgyakká. Az eredeti állapotukban nem kényelmi, hanem pusztán praktikus igényeket kiszolgáló tárgyak ebben a formájukban sem váltak a személyes élettér szerves részévé. Ezután következett egy polc, amelyen több más kiadvány – építészeti szakkönyv, német nyelvtani segédlet, a vendégkönyvet kiváltó személyes napló – mellé oda került Bakos Ildikó szobrászművész kiállítási katalógusa is. A kis füzet az utolsó, 1983-as stúdiós kiállításához készült.<sup>3</sup> A kiadvány bevezető szövegében írja a következőket, amely akár a jelenlegi kiállítás mottója is lehetne – „Kedves Nézőm, Lehet, hogy elképzelésem ellenére mást lát itt, mint én szeretném...” –, és itt szerepel az a munka is – Rembrandt *Zsidó menyasszony* című festményének<sup>4</sup> szoborba öntött parafrázisa<sup>5</sup> –, amelynek ezúttal az öntőformái kaptak helyet a kiállítótérben. Ismét egy térben-időben elágazó személyes test- és mű-történet: az eredeti gipszreliefeket már jó ideje a Magyar Nemzeti Galéria Jelenkori Gyűjteménye őrzi és állítja ki.

Bakos Ildikó öntőformái közelebb visznek az anyag természetének, az alkotás folyamatának megismeréséhez. WOLF ESZTER munkája során ennél tovább lép: ő már a „kiállítás” látogatóját is bevonta a mű létrehozásának folyamatába. Egy asztalt láthattunk a tetején a művész testének sziluettjével, a körvonalon belül pedig agyagból készített belső szerveket, illetve azok között egy kis házikót. A makett bemutatja, hogyan deformálódnának, miként változnának meg a művész (belső)szervei, ha befogadná, lenyelne a házat, ahol lakik. A sziluettet azok, a szintén agyagból készült szervmodellek veszik körbe az asztalra, amelyeket a művész felkérésére a látogatók

3 Bakos Ildikó szobrászművész kiállítása. Stúdió Galéria, Budapest, 1983. június 29 – július 24.

4 Rembrandt Harmenszoon van Rijn (Leiden, 1606. július 15 – Amsterdam, 1669. október 4.) *Zsidó menyasszony (Izsák és Rebeka)*, 1606–1608, [http://arnolfini.hu/arnolfini-szalon/wp-content/uploads/2012/03/01\\_Kepekrol\\_Rembrandt1.jpg](http://arnolfini.hu/arnolfini-szalon/wp-content/uploads/2012/03/01_Kepekrol_Rembrandt1.jpg)

5 Bakos Ildikó: *Zsidó menyasszony I-III.*, 1982 (gipsz, 40 x 30 cm/db, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, ltsz.: MM.86.263–264., MM.86.391.)





A test bemegy a házba. Stúdió Galéria, Budapest, 2014  
© Fotó: Lepsényi Imre

készítettek. Mindenki létrehozhatta a saját elképzelése szerinti szívét, tüdejét, máját, vagy egyéb szervét. Egy közösen elkészített mű volt a cél, amely azt szimbolizálja, milyen is az, amikor az ember befogadja, magába szívja az őt körülvevő épített környezetet; hogy egy lakókörnyezet nemcsak pszichésen, de fizikailag is hathat arra, aki benne él.

Mennyire lehet erős befolyással a mindennapi életre az a fajta lakókörnyezet, építészeti tér, amely a '70-es évek építőipari gyakorlatára volt jellemző? LEPSÉNYI IMRE erre a kérdésre is keresi a választ, amikor bemutatja üvegmakettjén és egy rövid tanulmányon keresztül<sup>6</sup> azt az alagútszalus technológiával épített épületet, ahol ő is élt. Ez az építőipari eljárás fizikai és szociológiai értelemben is olyan zárt-, párhuzamos-, alagútszerű tereket hozott létre, amelyek inkább gátolták, mint segítették a (lakó)közösségé válás feltételeit.

Lepsényi egymáshoz ragasztott üveglapokból épít toronyházat; a reflektorral megvilágított kubus falra vetülő árnyéka jól modellezi egy ilyen épület arányait. Azt a szintet, ahol ő töltötte el életének egy részét nem üveglapokból, hanem tükrokből rakta ki. A tükör, amely végtelenné, határtalanná nyithatja a teret, ebben az esetben körülzár és véd.

SOMOGYI LAURA rajzol, fest. Így próbálja megjeleníteni, feldolgozni azt, hogy milyen nyomot hagyott benne a lakóház, amelyben él, élt.

A rajzok precízen szerkesztett axonometrikus ábrázolások, amelyek szigorúságát az érzékeny akvarellezés oldja fel. Hármójuk lakóépületeit kapcsolja össze egy sajátos, új téri helyzetet létrehozva. A művek egyszerre térplasztikák, rajzok és kollázsok, amelyek bár látszólag élesen elválnak egymástól, mégis jól kommunikálnak egymással. Ezzel párhuzamosan egy „gyűjtése” is megjelenik a falon, amely az egyik legfőbb, az épített és természetes környezetet befolyásoló tényezőnek – az önkormányzatnak – a közterületi fakivágások szükségességét „igazololó” indokait, illetve az ilyen típusú kérdésekre, beadványokra adott válaszait gyűjti össze. A kiállítótér falán megjelenített érvek – köztük az olyanok, mint például a „szemetel” és az „útban van a kocsinak” – sok mindent elárulnak a hivatal környezettudatosságáról.

A kiállítás az induláshoz képest még egy művel bővült: KANALAS RENÁTÓ munkájával; ő, mint az FKSE legfiatalabb pártoló tagja állandó jelenlétével komoly inspirációkat tud adni a közösségnek. Most egy általa készített videón keresztül mutatta be szemléletesen a Stúdió Galériához való viszonyát.

A kérdésfelvetés és a felmutatott irányok sokkal előbbnek és életszerűbbnek tűnnek, mint azok, amelyeket a '99-es bécsi kiállítás igyekezett meghatározni. Kiállításként értelmezve, olyan kapcsolódási pontokat találhatott a néző, amelyek a saját privát életét, életterét, közvetlen lakókörnyezetét is meghatározzák. Ezen mutatott túl, ezt egészítette ki a közönség bevonásának igénye, illetve a közösségépítés nagyon fontos és mindenképpen támogatandó törekvése. Ha tágan értelmezzük a közösségépítést, akkor a kiállítás mintha csak részben teljesítette volna be az ezirányú előzetes várokozásokat: s ezen az érzésen az, hogy a kiállítás ideje alatt mindhárom művésznek volt egy kiemelt, dedikált napja csak kevésbé tudott változtatni, már csak azért is, mivel nem derült ki egyértelműen, hogy ez vajon miért is fontos. Ugyanakkor a kurátor és művész/ek közötti kapcsolatban ez a fajta közösségi lét, amennyire csak egy hét alatt lehetett, kibontakozott. Nem egy előre meghatározott kuratori koncepció, hanem közös beszélgetések, egy élő diskurzus, tehát valódi közösségi munka alakította ki a kiállítás profilját, „személyiségét”. Épp az alkotói praxisok különbözősége volt az az adottság, amely egyedi karaktert kölcsönzött a kiállításnak. S ennek eredményeként vált igazán fontos kérdéssé a folyamat végén az, hogy a test (néző) bemegy, bemeget-e abba a házba – és ott, hogy érzi magát –, amit a három művész és a kurátor felépített.

<sup>6</sup> <http://zaol.hu/hirek/miert-nem-epult-hazgyar-1546843>

# Egy mítosz margójára

Magnum's First. Elsők és  
Kontaktok – a világhírű képügynökség két kiállítása Budapesten

Magnum Contact  
Sheets – Kontaktok

Capa Központ  
2014. május 27 – szeptember 21.

Magnum's First – Elsők

Mai Manó Ház  
2014. május 27 – október 5.

Budapesten két jelentős, fotográfiatörténetileg is fontos kiállítás nyílt május végén. Mindkét kiállítás az 1947-ben Párizsban alapított képügynökséghez, a MAGNUMHOZ kötődik. A ROBERT CAPA, HENRI CARTIER-BRESSON, DAVID SEYMOUR, WILLIAM VANDIVERT és GEORGE ROGER által létrehozott szervezetről mint a képügynökség archetípusáról szoktak beszélni, amely minden elemében megtestesíti azt, ami egy jól működő, sikeres és jelentős ügynökséget jellemez. A Magnum – legalábbis a hozzá kapcsolódó történetek alapján – nem csupán egy, a nagy képügynökségek közül, hanem a legjelentősebb. Nem tekinthető ugyanakkor az elsőnek: a nagy hírügynökségek már az első világháború idején elkezdtek fényképekkel is foglalkozni; Berlinben pedig 1928-ban indította el a Dephot (Deutscher Photodienst) ügynökséget SIMON GUTTMANN (akinek Capa is dolgozott). Guttman az Arbeiter Illustrierte Zeitung példáján felbuzdulva a képes tudósítást mint a korszak társadalmi mozgalmainak dokumentálására alkalmas eszközt tartotta fontosnak. A Magnum azonban egyetlen dologban már a kezdetektől különlegesnek számított. A korszakra jellemző erőteljes baloldali politikai hatásra (pl. Cartier-Bresson egy időben erősen szimpatizált a francia kommunista mozgalommal, szökését követően a fogolytáborból részt vett a francia ellenállásban) szervezetileg szövetkeztként működött, amely érdekképviseletként is felléphetett a magazinokkal mint megrendelőkkel szemben. Az ötlet mögött már akkor ott húzódott a fotográfus mint szerző/jogtulajdonos eszméje is, bár nyilvánvalóan nem voltak elhanyagolhatók az anyagi megfontolások sem. Az ügynökség korai történetét ismerve és tudván, hogy a vállalkozás többször is kritikus pénzügyi helyzetbe került, mégis állíthatjuk, hogy mégsem ez volt az elsődleges szempont. A szerzőiség, a függetlenség és a szabad témaválasztás sokkal nagyobb jelentőséggel bírt, mint az anyagiak. A képes magazinok akkor nagyon kedvező piaci helyzete, a fotók iránti csillapíthatatlan igényük, a célcsoport képfigyeltési szokásai

elképesztő szívóerőt jelentettek, és bár csak a „legjobb minőséget” közölték, megtehették, mivel a másik oldalon jelentkező kínálat is ennek megfelelő volt.

A Magnum etalonná tette a fotóriporter mint hétköznapi hőst, mint a fotográfiai minőség szimbólumát. Felmerül a kérdés: mi emeli ki ezt az ügynökséget a többi közül, miért válhatott a fotóügynökség és a Magnum szinte szinonímává? Könnyen lehet, hogy a Magnum alig különbözik a többtől szakmai és fotográfiai szempontból, és a kitüntetett figyelem, a hírnév inkább azoknak a fotográfusoknak köszönhető, akik az azóta legendássá formált korszakban dolgoztak és váltak ismertté, néhányan pedig kifejezetten híressé, kiállításainak és könyveiknek köszönhetően. Ebből fakadhat az ügynökség vonzereje, amit a legenda részét képező „függetlenség” ígérete egészít ki. A Magnumhoz csatlakozott fotográfusok az alapelvek szerint szervezeti korlátozások nélkül dolgozhatnak, élvezve az alkotói szabadság minden előnyét és esetleges hátrányát. Ezzel együtt már viszonylag korán olyan kontextusban is bemutatták munkáikat, amely túlmutatott a hagyományos, sajtóban történő felhasználáson: például Bresson egyes korai felvételeit, melyek még nem tekinthetők sajtófotónak, már 1935-ben kiállították New York-ban. Eleinte ugyan még utaltak eredeti megjelenésükre (pl. EDWARD STEICHEN kiállításainál, a MoMA-ban), de már ekkor sem lehetett egy kiállítás összefüggésében hírképként értelmezni őket, ehelyett önálló esztétikai tárgyként jelentek meg, megfosztva korábbi „sajtóidentitásuk”-tól.

A két kiállítás a sok év alatt felépített legendát erősíti tovább, amelynek alapja az önreprezentáció, és amelynek jelentősége soha nem túlbecsülhető. Jól mutatja ezt az is, ahogyan az emlékezet tartós és leválaszthatatlan részévé válik az a képanyag, amelynek szerzői joga a fotográfusok tulajdonát képezi, és amelyet az ügynökség kezel. Bizonyos eseményekre szinte csak ezeken a képeken keresztül emlékezünk, publicitásuk, állandó jelenlétük okán szinte azonosítjuk a képet az eseménnyel és fordítva. A *Kontaktok* című kiállítás ugyanakkor rámutat a folyamatos átalakulásra, a technológiai váltásokra, amelyek következtében a fényképezés gyakorlata megváltozott: a magazinok egyre nyilvánvalóbban háttérbe szorulnak, a művészi album vagy fotókönyv egyre intenzívebben van jelen, csakúgy, mint az internetes képterjesztés és jelenlét. Jól nyomon követhető, miként változott meg időközben az a közeg is, amely fogyasztója volt ezeknek a felvételeknek, és miként változtak meg ezzel egyidejűleg a képfelhasználói és képfigyeltési szokások. Talán épp ez az oka annak, hogy „ikonikus” képeink ma is jobbára ugyanazok, mint évtizedekkel korábban (Capa híressé vált felvételei, Cartier-Bresson fényképei, illetve olyan fotográfiák, melyeknél a

készítő nevét jobbára nem is ismeri a közönség). A kép publikálásának helye ma már nem a tömegek által fogyasztott, nyomtatott sajtótermék, hanem a kisebb-nagyobb galériák, múzeumok, vagy a – magazinokhoz képest sokkal szerényebb számú olvasót/fogyasztót elérő – könyvek. Egy kép eredetileg csupán csak egyszer jelent meg hírképként vagy eseményfotóként, esetleg egy riport részeként. Azonban ha valamiért fontos volt (eredeti hírértéke, különlegessége, meghökkentő mivolta vagy a készüléséhez kapcsolódó spekulációk miatt – amit ROLAND BARTHES sokkfotónak nevez), akkor különleges figyelmet kapott, és így egy esemény vagy egy korszak, esetleg valamely csoport törekvéseinek jelképévé vált, majd fokozatosan átköltözött a magazinok lapjairól albumokba, kiállítótérbe, plakátokra (bögrékre, trikókra, egyéb addig szokatlan, de jól látható helyekre).

Ezek a képek azóta is folytonosan körülöttünk keringenek, időről-időre visszatérnek, és egyre újabb történetek szövődnek körük, amelyek megint csak más elbeszéléseket generálnak. Ennek következtében a kép folyamatosan a figyelem középpontjában marad. Jó példa erre a folyamatra RENÉ BURRINAK a *Kontaktok* című kiállításon látható, Che Guevaráról készült felvétele, amely ugyan évekkel korábban készült, mégis 1968 nyarán, a diákmozgalmak idején vált szélesebb körben ismertté, majd népszerűvé. Ismerősei kértek tőle másolatokat, majd a kép trikókon is megjelent egy olyan politikai kontextusban, amelyben az argentin forradalmár „emblemikus” figurának számított (ugyanaz vonatkozik ALBERTO KORDA híres fényképére is Guevaráról). Az aktuális jelenből egyre kevésbé tudunk ilyen hatású képeket említeni, hiába vannak évről-évre sajtófotó pályázatok, számtalan fotókiállítás stb. Ennek okát lehet abban is keresni, hogy az utóbbi években kevés olyan világpolitikai esemény történt, amelynek céljaival egyetértve, azok meghatározó jelentőségű személyiségei vagy történései kapcsán a sajtó hasonló kaliberű „hősöket” termelt volna ki, akiknek a személyiségével vagy sorsával, az általa képviselt nézetekkel vagy célokkal a néző azonosulni kívánt vagy tudott volna. Így csupán kevesek érzik fontosnak, jelentőségteljesnek az újabb képeket.

A Magnum első kiállításának képei, illetve a *Kontaktok* tárlaton bemutatott kópiák egy része a második világháború utáni évekből, abból a korszakból származik, amelyet a humanizmusról való beszéd uralt, mindenki arra hivatkozott, arra támaszkodott. E korszak sajtófotográfiájára is ráragadt a humanista (emberi) jelző, amely az „embereket érdeklő” történetek összefoglaló megnevezéseként szolgált (‘human interest’). Nem véletlen, hogy a populáris kultúrában intenzíven használták ezt a jelzőt, és az antikvitásban és a reneszánsz idején használt fogalom

profanizált változatát egyértelműen szembeállították a náciizmussal és a fasizmussal (valamint ekkor már a sztálini rendszerrel is), mint a barbárság aktuális formáival. A háború éveiben híres dolgozatában Adorno és Horkheimer a barbárság visszatérését, újjáéledését látta a nemzetiszocializmus könyörtelen és embertelen tetteiben, de egyúttal a kultúripar barbarizmusáról is beszélt, ahol idegenné válik az, aki a többségtől eltérően, szabadon gondolkodik, és nem követi kritikátlanul a véleményformálókat.

A háborút követően, amikor mindenki lelkesen emlegette a túl általános jelentésű, és így egyre üresebbé váló „humanizmust”, „humanitást” vagy „humánusot”, a korszak két jelentős gondolkodója, JEAN-PAUL SARTRE, majd néhány évvel később HEIDEGGER (Sartre-ra is hivatkozva) egyértelműen az általános humanizmus-fogalom ellen érvelt, de nem a „barbárság” vagy valamiféle embertelenség nevében – éppen ellenkezőleg. A társadalom és az erkölcs addig soha meg nem kérdőjelezett alapjaira irányultak a kritikus észrevételek. „Az emberi gonoszság bizonyítékával lehetett találkozni mindenhol”, írja Nigel Warburton Sartre-kommentárjában. Sartre kritikája, amelyet az *Egyszencializmus: humanizmus* című előadásában fogalmazott meg, arra a fajta öngazoló, öndicsérő attitűdre irányult, amely általánosságban vonatkozott az emberi törekvésekre, azok eredményeire. Az ember mint legfőbb érték, mindennek a végső pontja – ezt Sartre abszurdnak tartotta, mert szerinte az

JEAN MARQUIS  
Galgahévíz, Magyarország, 1954  
© Jean Marquis / Magnum Photos



ember mint olyan sosem lehet végcél, mivel mindig újra és újra meg kell határozni, mi is az. Az embert állandóan emlékeztetni kell arra, hogy önmaga az egyetlen törvényt hozó entitás, aki magára marad ezzel a felelősséggel. Heidegger már 1936-ban azt írta, hogy ott, ahol a világ képpé válik, felbukkan a humanizmus is. Ebben az értelemben pedig a humanizmus nem más, mint morális-esztétikai antropológia, amely az ember olyan filozófiai jelentését adja, amely a létező világ egészét az ember felől és az emberre tekintettel magyarázza és méri fel. Évekkel később a humanizmusról írott híres levelében arra is rámutatott, hogy a humanizmus egy olyan általános törekvést jelent, amely nyomán az ember szabadabbá válik, és ebben az állapotában rátalál a maga méltóságára. Heidegger számára ezzel kapcsolatban a problémát (többek között) az jelentette, hogy az, ahogyan a szabadságot meghatározzuk és az emberi természetről gondolkozunk, mindig változik, mindennek nincs univerzálisan érvényes meghatározása. Így minden esetben változik a humanizmus jelentése is. Heidegger nem általánosságban beszélt a humanizmus ellenében, miként Sartre sem. A fogalom eleve adott, meghatározott, rögzített jelentését tartotta elfogadhatatlannak, tiltakozva a humanizmust mértékül szabó dogmatizmus ellen.

A filozófia kritikai viszonyát természetesen nem tekinthetjük irányadónak a hétköznapi gondolkodás számára. Ennek ellenére érdemes felidézni HANNAH ARENDT könyvét, az 1958-ban megjelent *The Human Condition*-t is (a címet, amely eredetileg *Vita Activa* lett volna, nem fordítják magyarra, jelentése leginkább „az emberi körülmény”, „állapot”, „feltétel”, „tényező”), már csak azért is, mert a címe megegyezik azzal a terminussal, ahogyan közvetlenül a háború előtti és utáni fotográfiát jelölik a fotográfiatörténeti munkákban. Arendt felveti, hogy az embert ténylegesen emberré tevő körülmény két különböző kérdésen keresztül közelíthető meg, ezek pedig a Szent Ágoston által feltett kérdések: „ki vagyok én?” és a „mi vagyok én?” Arendt abból indul ki, hogy önmagunk lényegének (esszenciájának) a meghatározására képtelenek vagyunk, azt csak egy, az emberen kívül létező tehetné meg, de csakis akkor, ha a „ki” helyett a „mi”-re kérdez rá, azaz az embert tárgyként kezeli. Ebből fakadóan a „ki vagyok én” kérdésre egyetlen válasz adható: az ember – bármi legyen is az.

Ha Arendt kérdései felől vizsgáljuk a korszak sajtófotográfiáját és más dokumentarista irányzatait (amelyek eredményei főként szintén képes folyóiratokban jelentek meg), amelyek szószólói mégiscsak azt feltételezték magukról, hogy képesek valamit mondani az emberről, akkor alighanem hasonló kérdésekből kiindulva kereshették a válaszokat a vizualitás eszközeivel. Arendt gondolatmenete szerint a fotográfia ekkor akaratlanul is magára ölténé annak a szuperhumánumnak, azaz ember feletti entitásnak a szerepét, amely képes megadni a választ a „mi”-re. Így egy isteni pozícióba helyeződik a fotográfus is, aki képes magára is reflektálva az embert „kívülről”, egy külső – azaz nem emberi – nézőpontból vizsgálni, de csakis tárgyként. Ez a külső pozíció nem lehet valós, hisz az ember mindig része annak, amit szemlél, önmagát csak a világ részeként tételezheti, csak annak viszonyrendszerén belül, annak függvényében vizsgálhatja. A fotográfia viszont, amely a maga módján kivette részét abból, hogy a világ rögzített képpé váljon, amely mindent adottnak, szilárdnak, változatlanak mutat, és amely egy régi hagyomány értelmében eleve kijelöli a néző helyét, éppen ennek a kívülségnek az illúzióját nyújtja. A világkép kialakulásával pedig megjelenik a „humanizmus” is, amely nem az emberről mint létezőről jelent ki valamit, hanem annak valamiféle értékfogalom által determinált meghatározottságáról, amely a cél nélküli célszerűségben ölt testet, és ami ODO MARQUARD szerint lehetetlenné teszi az öndefiníciót az ember számára.

Miként kapcsolódik mindez a korszak sajtófotográfiai és dokumentarista törekvéseihez? Úgy, hogy a fényképezés segítségével látszólag felszámolhatók ezek az ellentmondások. A fénykép rögzíti azokat a mozzanatokot, amelyek célként megjelölhetők, ugyanúgy, amiként a „rossz” is megbélyegezhető. A fotográfiai minőség a valóság sajátjaként tűnik elő. A fényképezés kiemel, csoportosít, hangsúlyokat helyez el, és jelzőkkel egészíti ki a fogalmakat. A korábbi évek tapasztalata a mindenhol jelenlévő kegyetlenség és „embertelenség” volt, aminek vizuális bizonyítéka az erőszakos halál, amelyet meghatározott rendszerekhez kötöttek. Ezzel kívánták szembehelyezni az erőszakmentességet, a csendet, a nyugalom állapotát – már amennyire erre lehetőség nyílt. Cartier-Bresson és Capa e törekvés

eszközéül szánták a folyóiratok szerkesztőitől és tulajdonosaitól független, saját képügynökséget. A háborút követő időszakban ugyanakkor felvetődhetett a kérdés, miként lehet a béke időszakának a háborús évekhez képest viszonylagos eseménytelenségét, a „humanitást” fogyasztható formában megjeleníteni. Ekkor és itt lépett be a hétköznapi események szórakoztatónak gondolt és különlegesnek ható bemutatása mellett a világ távoli helyeinek felfedezése a kamera segítségével. A távoli mint ismeretlen továbbra is újdonságnak számított. Így készülhettek fényképsorozatok például filmes produkciók forgatásáról, az ott folyó munkálatokról. De továbbra is fontos maradt a helyi konfliktusok bemutatása, mivel a távolság ellenére azokat, akiket „aggasztott” és „érdekel” saját sorsuk, a háború tapasztalata okán azt immár globális kontextusban értelmezték. Az „egzotikum” pedig, amely ezeknek a helyeknek a közös jellemzője, nevezője volt, izgalmassá tette az elmaradottságot, amely úgy tűnt, még őrzi azt az „ártatlanságot”, ami a nyugati világból már eltűnt, vagy épp a „romlatlan szépség” nyűgözte le a nézőt.

Az ilyen kerettörténeteket aztán különféle sorok mozzanatainak ábrázolásával lehetett kitölteni, ami jellemző maradt az azóta eltelt egész időszakra. A hangsúlyok kerülhettek máshová, lehettek mások a főbb szereplők, a lényeg alig változott: több kisember, kevesebb proletár, majd több proletár, de mint egyszerű munkásember, a kisember mint szórakozó európai polgár, a keleti blokkban a proletariátus átlagos képviselői; parasztok és munkások, munkásnők és funkcionáriusok, értelmiségiek. A hadsereg mindkét ideológiai „táborban” viszsztatérő motívumnak számított, az erőt képviselte, amely megvédi értékeinket, harcol és áldozatot hoz értünk, és fiaink, akik bár áldozattá válnak, mégis hősök lehetnek a jó ügy érdekében. Az ilyen képek látszólag ártatlanok, mivel minden jel szerint csak alátámasztják az egyén saját tapasztalatát, megerősítik hitében, ítéleteiben. Barthes azonban pontosan látta, hogy az ilyen „intencionált” képek a vizuális elemek együttesével miként alapoznak meg egy retorikát, amely „az ideológia jelentő oldalaként jelenik meg”. Ez a háttere azoknak a képeknek, amelyeket részben a *Kontaktok* kiállításán, illetve a Magnum egykori első kiállításának felidézésére rendezett tárlaton látni lehetett. A mai kiállítások mögött már nem kell ilyen direkt politikai szándékokat sejteni. A felvételek – akár a filmtekercekről készült kontaktmások, akár a vintáznak tekintett kópiák – egykori közegükből térben és időben is kiemelve látszólag már ártatlanná váltak. Mintha csak egy elmúlt korszak emlékfoszlányait látnánk, vagy sokak által művészi alkotásnak tartott fényképeket, pedig jelkomplexumként az aktuális jelenben is érvényes rájuk Barthes megállapítása, még ha

a retorika (vagy a beszédmód) másra, részben vagy főként a saját mítosz erősítésére irányul. A *Magnum First* – miként a cím is egyértelműen utal rá – az ügynökség elsőként nyilvántartott kiállításának megidézése, de nem egyértelmű, hogy milyen szándéktól vezérelve, tehát miért most, itt és így látható. Ha nem egy történelmi jelentőségű esemény felidézését keressük benne, akkor mi adja ennek a kiállításnak az aktualitását, főleg a kiállítottak névsorát és a bemutatott képeket látva? Talán csak WERNER BISCHOF sorozata és Seymour európai gyerekeket bemutató képsora érdemel említést fotótörténetileg. Bressonének elsősorban hírtérke volt egykor, képei ma inkább egyszerű kordokumentumok. MARC RIBOUD és JEAN MARQUIS, ERNST HAAS és INGE MORATH vagy ERICH LESSING képei még csak azok sem. Leginkább csak megfeleltek annak, amit akkoriban „human interest”, azaz „az embereket érdeklő” jelző alatt értettek. A válasz mégis kézenfekvőnek tűnik, hisz olyan felvételeket lehet most látni, amelyek több mint ötven éven keresztül lappangtak. 2008-ban kerültek elő Innsbruckban, az ottani Francia Intézet pincéjéből, a kiállítást a jelenlegi formájában azóta utaztatták különböző helyekre, az egykori eszmeiséget hirdelve, a kezdeteket egy olyan időszakban, amely már a nagy generáció követő kor nyitánya, egyfajta újrakezdés – megrendezésekor Werner Bischof és Robert Capa már halott volt, Seymour pedig egy évvel később vesztette életét Szuezenben. Itt, a három alapítót leszámítva, főleg újonnan csatlakozott tagok nevével találkozhatunk, akiket egyenként hívtak meg, így gondolkodásukban természetesen közel álltak az elsőkhöz, nem esett nehezükre továbbvinni azt az eszmeiséget, amelyet ők képviseltek. A kiállításon való részvételüket az alapítók túl pedig a francia illetve az osztrák állampolgárság indokolta (Bischof kivételével).

A kiállított képek ma igazi ritkaságok, többnyire „korábban nem látott” és „vintázs” kópiának számíthatnak, azaz HOWARD GREENBERG szavaival: régi fényképek. Értékük ezért, ha nem is felbecsülhetetlen, de jelentős, főleg szakmai körökben. Úgy tűnik, hogy ez ma elegendő egy ilyen kiállításához. Ahhoz azonban, hogy mégis többet lássunk ebben a tárlatban, mint a mára sokak számára „művészetté” nemesedett régi fotográfiák együttesét, érdemes elgondolkozni azon, miért rendezték meg egykor az ügynökség tagjainak képeiből válogatott első és nem is túl nagy ívű, nem igazán látványos, hanem kifejezetten szerény megjelenésű bemutatót Ausztria néhány nagyvárosában.

Ezekben az évtizedekben több nagy jelentőségű kiállítást is rendeztek sajtófotográfiákból, ezek nagy részét a New York-i Modern Művészet Múzeumában (MoMA), amelyek kurátora a múzeum fotórészlegének vezetője, Edward Steichen volt. Berlinben majd



JEAN MARQUIS  
Tito portréja, Dalmácia, 1951  
© Jean Marquis / Magnum Photos

Stuttgartban 1929-ben rendezte a Deutscher Werkbund a történelmi jelentőségű *Film und Foto* kiállítást, majd az ötvenes években OTTO STEINERT a *Subjektive Fotografie I-III*-t. Mégsem lehet ezeket egyszerűen összevetni, hisz egészen más szándék húzódott meg a Steichen-féle koncepció mögött, mint Steinert kifejezetten fotóművészeti tárlatának a háttérében. A Magnum első kiállítássorozatára ugyanabban az évben, 1955-ben került sor, mint a fotótörténet leglátogatottabb ilyen rendezvényére, a *The Family of Man* monstre „erő-demonstrációjára”. Egy évvel később pedig a 2008-ig elsőnek tartott, David Seymour közreműködésével létrehozott, valóban fontos, sok munkát felvontató kiállításra a kölni *photokinán*. Az összevetés a Steichen által kitalált és megvalósított programmal kézenfekvő. Mindkét kiállításon sajtófotókkal dolgoztak, azokat installálták, mindkét kiállításon felülreprezentált volt a „humanista fotográfia”, amely az individualitáson alapuló emberség diadalát akarta megmutatni és kimondatlanul is szembeállítani a totális rendszerek tömegemberének

szolgásgával. A különbség azonban nem lebecsülhető. A *The Family of Man* esetében összetett, a HERBERT BAYER által korábban kidolgozott, színpadi technikán alapuló 360 fokos látótérre alapult az installáció, míg a Magnum első kiállítása igen szerény volt, a hatalmas színes táblákon úgy helyezték el a felvételeket, mintha egy magazin betördelt anyagát tették volna a falra. A *The Family of Man* célja a néző megmozgatása volt, az egységes és előre kötött nézőpontok elkerülése, a saját történetészövés elősegítése, amivel a totalitárius rendszerekre jellemző, felülről irányított gondolkodás csapdáját szerették volna elkerülni, ami szinte természetesen kódolva van a modern technikai médiumokban, amint erre WALTER BENJAMIN is tett keserű utalásokat.

A Steichen rendezte kiállítást eleve utazó eseménynek tervezték, még Moszkvában is bemutatták, Ausztriában azonban nem értek rá várni. Fő indok az akkor a függetlenséget és semlegességet elérő Osztrák Köztársaság szerződéses legitimitációja lehetett. A Magnum nagy kiállítását már tervezték a következő *photokinára*. A kezdeményezés pedig, amelynek célja hasonló lehetett, mint a New York-i kiállításnak, a korábbi francia megszállási övezet központjából, a tiroli egyetemi városból Innsbruckból indult, ott is találták meg évtizedekkel később a Francia Intézet pincéjében a dobozokat, amelyekben a kiállítási anyagot elraktározták.

A kiállítás célja tehát egy olyan lehetséges keret felvázolása volt, amely alternatívát nyújthat a demokráciában járatlan és ezen a téren képzetlen, mi több, nagyrészt opportunisták lakosságának (amint azt HELMUTH QUALTINGER és CARL MERZ a *Karl Úr* című egyfelvonásos monológjában maró gúnnyal ábrázolja), amely nem akar foglalkozni a politikával, csak amennyire önző (saját jól felfogott, a túlélést minden körülmények között biztosító) egyéni érdekei diktálják. A kiállítás riport-jellegű képsorozatai egykor különféle tanmeséket adtak elő valós díszletek közé helyezve: például ahogy az egyiptomi despotákról szóló hollywoodi produkció (despotizmus és rabszolgamunka, mindegy, hogy Moszkva vagy Karnak). Példaértékű a dalmáciai történet is, hisz Jugoszlávia épp hadilábon állt Moszkvával, saját útját járta, és bár magát szocialistának tekintette (Tito), nem akart a „keleti blokk”, azaz a Szovjetunió „csatlósá” lenni. Az ötvenes évek elejének Budapestjéről és a magyar vidékről szóló mese az egykori Monarchia egy távoli részéről szól, a helyi viszonyokban végbemenő pozitív változások éles kontrasztjaként. Ilyennek tűnhetett a bécsi gyerekek önfeledt játéka és jelenléte Haas felvételein. Inge Morath az egyik legrégebbi alkotmányos és demokratikus ország központjából, Londonból hozott egy rövid szösszenetet, amelyben a jólétet, a polgári

közép kiegyensúlyozott mindennapi életét vázolta föl. Ugyanez vonatkozik Capa sorozatára, amelyet egy baszk faluban készített, nem messze Biarritzól. Egy falusi ünnepet mutatott meg, amely valójában turisztikai látványosság, és éles ellentétben áll azokkal a felvételeivel, amelyeket alig két évtizeddel korábban ugyanezen a vidéken fotografált a Spanyolországból menekülő nemzetközi légiók életben maradt, menekülő tagjairól. Bischoftól, aki a korábbi években Magyarországon, több ázsiai országban és Peruban is megfordult (itt szenvedett végzetes balesetet), ezeken az útjain készült felvételei közül válogattak. Japánban például fotózott hirosimai túlélőket is, a kiállításon mégis inkább a megbékélés és a csöndes meditáció képei kerültek falra, a magyarországi síró kisgyerekek és a csontig lesóványodott afrikai tehén mellett. David Seymour európai gyerekekről készült sorozata talán az egyetlen, amely kilógni látszik ebből a sorból. A lengyel származású fotós a háború során traumatizálódott túlélő gyerekekről készített egy sorozatot, amely nem épp ideális helyzetet mutat. A földig rombolt Varsó gyerekkora színhelye volt, a magyarországi pedig egy intézet lakói, főleg az elhurcoltak árvái vagy hadiárvák. A képek mégis a jövő egy pozitív lehetőségét sugallják, hisz a gyerekek a jövő záloga, akit neveléssel, képzéssel és viszonylagos anyagi jóléttel demokratikus polgárrá lehet változtatni. Ez a sorozat Erich Lessing bécsi gyerekeket bemutató anyaga mellé állítva elég direkt utalásokat hordoz, és adódik belőle a többféleképpen is értelmezhető párhuzam és kontraszt. Az kiállításához készült eredeti koncepció egyértelműen meghatározta az installálás módját, amely a magazinok szerkesztési, tördelési elvét követi, amely szerint egy jól érhető történeté állnak össze a különálló képek. Egyértelmű tanulságokat kellett hordoznia egy sokkal nagyobb ívű elbeszélés részeként a már javában zajló hidegháború idején, akkor, amikor az osztrákok hivatalosan csak államformát választottak és a semlegességet, de nem hatalmi blokkot. Ennyiben mindenképp volt tétje ennek a kiállítássorozatnak, amely épp a hivatalos szerződéskötés idején volt látható az ausztriai városokban. Ez a kontextus a rekonstrukció során azonban teljességgel elveszett.

A *Kontaktok* kiállítás részben más eszközökkel, de ugyanazt a mítoszt építi és erősíti. Ebben az esetben is az önreprezentáció a kiindulópont, amelynek tárgya az ügynökség. Ez azonban túl absztrakt lenne, így mindig az individuumon keresztül találkozunk vele. Az elért eredmények mindig az egyén heroikus küzdelméből születnek. Mindezt pedig egy olyan történeti kontextus foglalja keretbe, amelyben ez a fajta fotográfiai teljesítmény egyértelműen pozitív szerepet játszott. A téma-választás, a „kontaktmásolat”, a fotográfusi munka folyamatának egy fázisa itt azt a célt szolgálja, hogy a konkrét történeti eseményektől, társadalmi és politikai keretfeltételektől elvonatkoztathassunk. A fotográfus így magányos hőroszként jelenik meg előttünk, aki eszerint nem ritkán emberfeletti küzdelmet folytat.<sup>1</sup> A kötet középpontjában és a kiállításon is első megközelítésben a „kontaktmásolatok” állnak. Valójában azonban nem ez a technikai segédeszköz játssza a főszerepet, még akkor sem, ha a kiállításon ennek a jelenléte meghatározó. Sokkal fontosabbak azok a történetek, amelyeket a fotóriporterek mesélnek, a kiemelt, a legjobbnak tartott, vagy megjelentetésre kiválasztott felvételekről, a készítés körülményeiről. Az elbeszélés látszólag a munkafolyamat egy pontján lényeges kontaktkópiáról szól, valójában azonban a fotográfusról – elszántságáról, ráteremttségéről, állhatatosságáról, elhivatottságáról. Fontos ugyan, hogy mit jelent a kontakt, hogyan dolgozott a szerkesztő, miként válogatott a fotográfus, milyen „instrukciókat” adtak egykor egymásnak, és miként vált ez fokozatosan a fotográfus feladatává. Ami azonban csak kevesek számára lehet nyilvánvaló, az épp az a folyamat, amelyet két amerikai szerző, MARTHA ROSLER, a hatvanas és hetvenes években aktív művész, illetve ALLAN SEKULA dokumentarista fotós éppen a hetvenes és nyolcvanas évek fordulóján fogalmazott meg kritikus hangvételű írásaiban. Sekula több szövegében is egy olyan, a társadalom problémái iránt elkötelezett, egyértelműen politikai fotográfia mellett érvel, amely nem a távoli szemlélő pozícióját közvetíti a néző felé, hanem nyíltan kiáll a rászorulókkal szemben. Elveti a technikai sajátosságok értő használatán alapuló szépség esztétikáját, ami szerinte meghamisítja

1 A kiállítás első alkalommal 2012. januárjában nyílt meg az International Center of Photography (ICP) szervezésében. Ezzel csaknem egyidőben jelent meg a Thames & Hudson kiadónál a *Magnum Contact Sheets* című könyv, melynek szerkesztője az ICP kurátora, Kristen Lubben.

© René Burri - Magnum

# MAGNUM photos

Story N° 63-1

Captions

BUR63001 WOOD 74

Dist N°

Remarques

Color



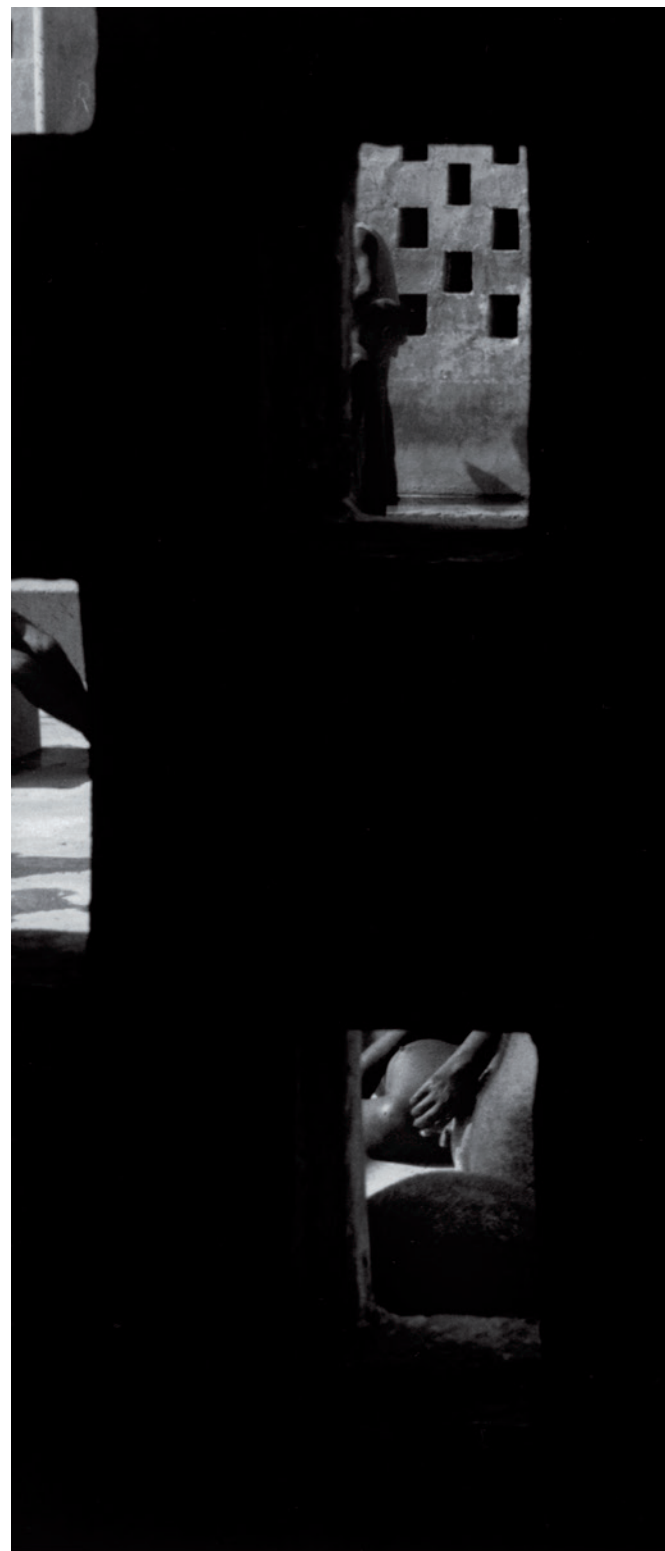
RENE BURRI  
Ernesto „Che” Guevara, Havana, Kuba, 1963  
© René Burri / Magnum Photos

a szándékot, és pusztán esztétikai tárgyá torzítja a fényképet, semlegesítve agitatív erejét. Rosler pedig azokat a folyamatokat kritizálta, amelyekre Sekula is reflektál, de nem bont ki teljesen. Rosler számára a legfőbb problémát az jelenti, hogy a lefényképezettek pusztán tárgyká stilizálódnak, nem ők és a problémáikat okozó társadalmi és politikai viszonyok válnak a képriportok főszereplőivé, hanem a fotográfus, aki egy új – mediális – korszak hőseként tetszeleg közönsége előtt, és aki számára a lefényképezettek és szociális helyzetük csupán apropót ad saját karrierje kibontakoztatásához. BRUCE GILDEN vagy MARTIN PARR sorozatai is jól mutatják ezt a tendenciát, de korábban vádolták ezzel DIANE ARBUST, illetve bírálták BRUCE DAVIDSONT is. Megjelent azóta egy konzervatívabb megközelítés is, amelynek egyik jellemző képviselője ALEC SOTH. Ezek a fotográfusok hosszú évek során készült felvételeikből állítják össze albumaikat, és kevésbé törekednek szenzációs látványok rögzítésére, de végső soron ugyanolyan arcokat, ugyanolyan élet-helyzetekben vergődő embereket találnak meg, mint amilyenekkel már WALKER EVANS és kortársai is találkozhattak a harmincas évek derekán. Igaz, a fotográfus itt igyekszik háttérbe vonulni, a képei fontosabbnak tetszenek, mint ő maga, de azt a fajta „humanizmust” már nem képviselheti, mint elődei. A társadalom ma alapvetően másképp tekint a szegénységre, az elesettségre, a betegségekre. Mindezek egyre inkább valamiféle természeti csapás eredményének tűnnek – miként az Rosler is kifogásolja –, nem pedig a társadalmat szervező, működtető rendszerekben rejlő anomáliáknak.

A kiállítás sugallta üzenet azért is hamis, mert az állandó megújulásról szól, arról, hogy a nagyok, bár utolérhetetlenek, mégis tovább vihető az ő szellemiségük – tisztán, erkölcsösen, a munkára koncentráva, ami az egyénre vonatkoztatva többnyire helytálló is. Azt a „humanizmus”-eszmét tekintik továbbra is érvényesnek, amelynek hamisságára a fotográfia kontextusában már a Steichen rendezte kiállítások kapcsán is számos kritikus felhívta a figyelmet (pl. Roland Barthes). Ezt szolgálják a történetek, az elbeszélések, a kis színes beszámolók, amelyek megvilágítják, hogy mi van egy-egy kép háttérében, nem történetileg, hanem személyes perspektívából. Mindig is érdekelte a nézőt, hogyan készült egy-egy felvétel. Hiába ismert már egy képet, rögvest más szemmel nézte, ha tudta a „háttértörténetét” is. Sokkal emberibbé válnak egyes portrék, egy-egy rothadó település vegetáló lakói, hisz létrejön a személyes érintettség illúziója, mintha a néző maga is jelen lenne. Hirtelen kitágul a fényképezőgép által leszűkített látótér, és megvilágosodhatnak a tágabb összefüggések. Mindezt pedig a technikai perfekcionizmus jegyében bevonják a szép látszat mázával.

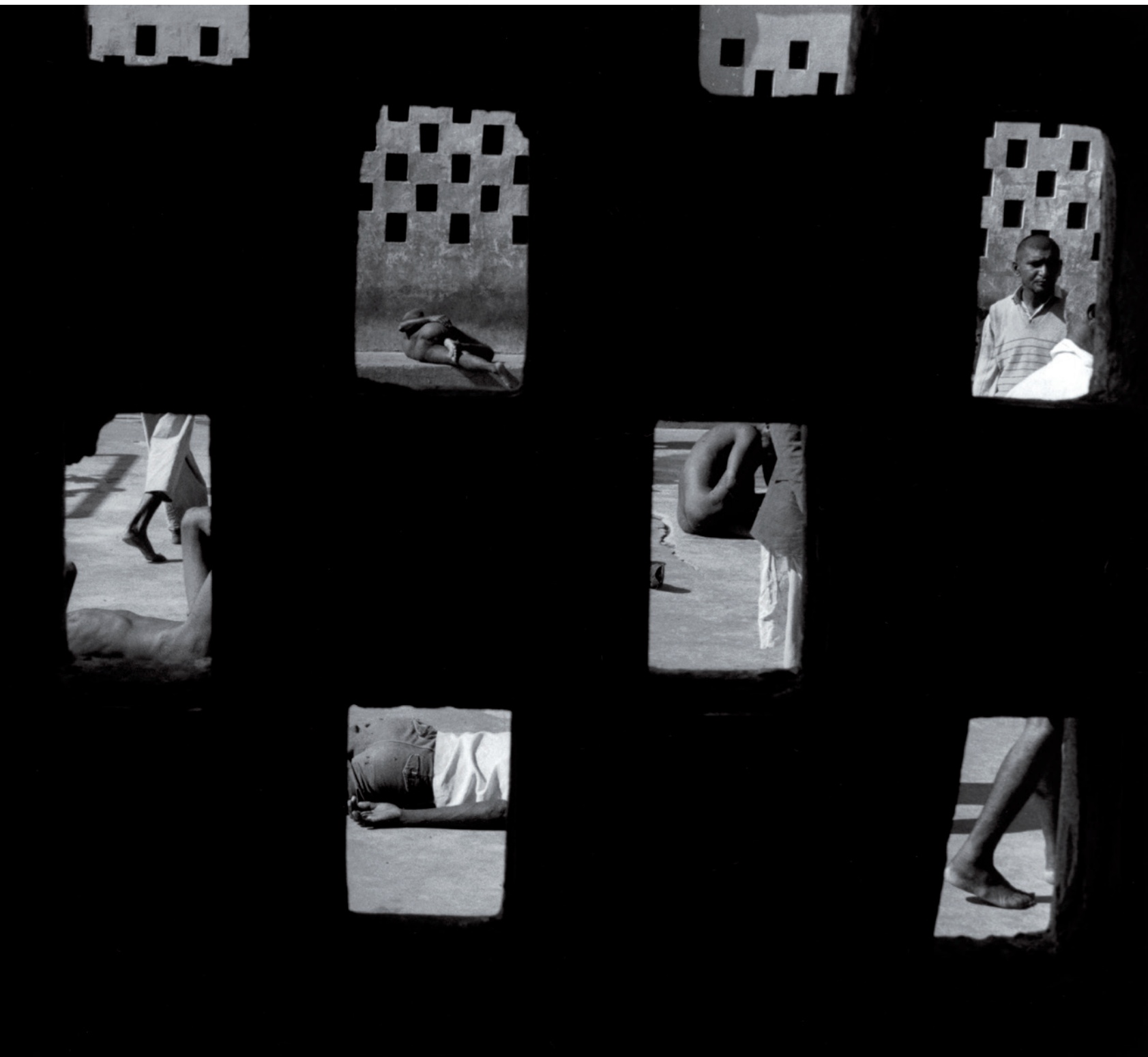
Már a fényképezést nem túlzottan kedvelő BAUDELAIRE is mesterségesen létrehozott üres formának tekintette a művészetben megnyilatkozó szépséget. A rút beemelés a művészet világába még annak a programnak a része volt, amely – miként kortársainál is – a pőre, hétköznapi, vulgáris, alpári megjelenését a modern világ részének tekintette. A szépség mint az ideális megjelenítése érvényét veszítette. Bár létrejöhetett egységes egész a töredékekből is a művészet eszközeinek a segítségével, a rút, a gonosz, az undok mégsem állhatott a klasszikus szépség helyére, nem váltak felcserélhetővé. A fotográfia eszközkészlete, amennyiben ez a technikai tökéletességre irányul, csak ezt teszi lehetővé. A vulgárisat, a nyomorúságosat csak egy félreértett szépség leplébe csavarva közvetíti. Ezáltal humanizálja azt, ami nem az, elfogadhatóvá teszik az elfogadhatatlant, vagy épp fordítva: elfogadhatatlannak mutatja azt, ami természetes, és rossznak, hibásnak, selejtnek mindazt, ami nem az. FLUSSER szavai idéződnek fel: nem a világot változtatják meg, hanem az arról alkotott fogalmainkat. A hetvenes és a nyolcvanas évek kortárs művészete éppen ezt használta ki, fordította a maga javára, amikor olyan témákat emelt be a közbeszédbe a művészeti diskurzust eltérítve, amelyekről sem a politika, sem a tudomány nyelvén nem lehetett beszélni (lásd ROBERT MAPPLETHORPE vagy NAN GOLDIN példáját).

Az emberi természet meghatározása – amennyiben általános érvényűen és minden emberre vonatkoztatva kívánjuk megtenni – problematikussá válik, ha ehhez a fotográfiát hívjuk segítségül. A Magnum fotósainak univerzalitásra törekvő humanizmusának is ez az árnyoldala. A fényképpel sosem mutatható meg az általános, csakis az egyedi, még ha a sok egyediben fel is fedezhető általános vonások. Ez kiderült már AUGUST SANDER monumentális vállalkozásából is (*Menschen des XX. Jahrhunderts*). A fényképezés nem a közös elemeket hangsúlyozza ki, hanem



a másságot erősíti meg, teszi természetessé és elfogadhatóvá, bármiként is gondolkodjunk arról a másról. Nem az lesz lényeges, hogy a másik is megérdemli az emberhez méltó bánásmódot, jogokat és életkörülményeket, hanem a mássága mibenlétének bemutatása, hangsúlyozása. Brechtet idézte egykor Walter Benjamin, hogy rámutasson a fénykép egy fontos hiányosságára, a mélyebb társadalmi-politikai összefüggések feltárásának képtelenségére. A *Kontakto* kiállítás inkább azt igazolja, hogy csak a vizuális elem,





CHRIS STEELE-PERKINS  
Elmegyógyintézet, Karacsi, Pakisztán, 1997  
© Chris Steele-Perkins / Magnum Photos

a pusztán képi (imázs), a felszín kerül át egyik médiumból a másikba, megváltoztatva a mediális kép eredeti funkcióját. A kontaktmásolat munkaeszközből esztétikai tárggyá változik, aminek következtében tárgyi mivolta ugyan tudatosulhat, de médium jellege továbbra is transzparens marad, és csak kiállítási tárgyként csillan meg rajta valami furcsa visszfény, ami egy-egy pillanatra mégis észlelhetővé teszi. Ez utóbbi fölerősítésére tett kísérletet ROBERT FRANK a hatvanas és a hetvenes években, amikor az *Amerikaiak*

című könyvhöz leválogatott kontaktjaival kezdett foglalkozni, illetve jóval később WILLIAM KLEIN, aki hatalmasra nagyította egykori kontaktkópiáit, és a szerkesztési munkánál használt jelöléseket eltúlozva, karikírozva, festékekkel vitte fel a felületre. A budapesti kiállításon az az érzésünk támadhat, hogy a kontakt csupán a munkafolyamat része, amelybe immár beavatják a laikus kívülállót is, aki a bennfenteség érzetével már „jobban értheti”, hogy mi is húzódik a döntések és választások háttérében. Holott HANS BELTING pontosan leírta Robert Frank szenvedéstörténetét, amelynek kulcsmozzanata épp azon „esetlegességek” sorozata, amelyek meghatározzák a végső „történetet”, amivel a néző találkozik. Itt az esetlegesség szükségszerűségként jelenik meg, és az egyetlen rendszerező elv a fotográfiai minőség, tértől és időtől (társadalmi és politikai kontextustól) teljesen függetlenül.

# Színekből világok

## Ki, én? Kit, Te? Katharina Grosse kiállítása

Kunsthaus Graz  
2014. június 6 – október 12.

ADAM BUDAK a *The Art of Love* (2014) című cikkében azt állítja, hogy GROSSE alkotásának címe, a *Ki, Én? Kit, Te?* egy szerelmi diskurzust sejtet, és a szerelem egy olyan intenzív fokát ragadja meg, amelyben az én már fel is oldódott a másikban. Ezzel ellentétben, olvasatomban az 'én' a saját identitás felépítésére való törekvést, az emlékekből felépített világot szimbolizálja, a 'te' pedig azt a kontextust, amelyben ez a konstrukció helyet követel magának. Az alkotás címe egyfajta önkerekeszt vizionál, hasonlóan ANZIA YEZIERSKA *Amerika és én* című rövid történetéhez,

KATHARINA GROSSE  
*Ki, én? Kit, Te?*, 2014, részlet a kiállításról  
© Fotó: UMJ / N. Lackner



amelyben az Amerikába emigrált főszereplő végső elbizonytalanodásában az identitáskeresés legalapvetőbb kérdéseit teszi fel önmagára és a külvilágra vonatkozóan. Olyan kérdéseket, mint, hogy *Ki vagyok én? Mi vagyok én? S végtére is, mit is akarok kezdeni a saját életemmel? Mi ez a vadvilág, amelyből nem találok kiutat?* Grosse alkotása is pontosan ebből a kavalkádból (vagyis az erőteljes színek miriádjaiból), az útvesztőből (a tér kínálta határtalanságból) és magából az úton levésből (az állandó transzformáció és változás alapállapotából) próbál folyamatosan „kitörni”, s ehhez valamiféle értelmet társítani.

A műalkotás érdekessége a benne rejlő dichotómia, a kettősségek és a látszólagos ellentmondások rendszere. A redők finom megmunkáltságának és azok légiességgel történő összefonódásának köszönhetően az alkotás egyfelől könnyed, áramlatszerű érzést kelt (úgyiszló a performativitás jellegét), másfelől pedig a múlt megelevenítésével, az alkotás kontextusba ágyazódásának hangsúlyozásával a permanens stabilitást, alakjával a robosztus, monumentális jellemvonásokat is megidézi. A dinamikus egymásba fonódó élénk színek az állandó mozgásban levést, a transzformáció és változás töretlen folyamatát, az emlékek szakadatlan egymásba rendeződését

szimbolizálják. Az emlékek változatos és organikus összefonódásai ugyanakkor a múlt szüntelen újrainterpretálásában rejlő nyugalanságot és feszültséget is megjelenítik.

A művész nem csupán az általa választott anyagra fest, de a műalkotás helyéül szolgáló kiállítótér padlóját is megszínezi, mintegy meghosszabbítva ezzel az alkotás kiterjedését. A fizikai térre való festés és az éles kontúrok hiánya nem pusztán a határok nélkülséget, a határátlépés gesztusát és az univerzalitás érzését hivatottak jelképezni, hanem – még ha kicsit szájbarágósan is – magának az alkotásnak a kontextusba ágyazódását, a térbeliségtől való elválaszthatatlanságát is megelevenítik. Ezzel egyszersmind el is bizonytalanítják a befogadót azzal kapcsolatban, hogy valójában egy festménnyel vagy pedig egy szoborral van-e dolga. A tér mindenestre úgy tűnik, mintha egy háromdimenziós festménnyé nőné ki magát egy csendes performance keretében, transzcendálva ezzel mind a közvetlen környezetet, mind pedig a kiállított tárgy alakzatait.

A természetből kölcsönzött, hegy-völgy alakú formákat magán viselő, de azoktól színvilágában merőben eltérő, mesterségesen létrehozott műalkotás kitűnően szimbolizál egyfajta filozófiát. Mégpedig arra világít rá, hogy sok minden,

amit az ember természetesnek vél, az valójában egyfajta konstrukció; gondolhatunk itt a tér és az idő, az identitás és a nemiség fogalmaira egyaránt. NEALON és SEARLS *The Theory Toolbox* (2003) című könyvében arról értekeznek, hogy bár sokan magától értetődőnek veszik az idő és a tér fogalmait, ezek valójában különféle politikai rendszerek, hatalmi érdekek és erőviszonyok mentén létrehozott, vagyis egyáltalán nem természetes, neutrális struktúrák.

KIMMEL (*The Gendered Society*, 2000) szerint pontosan ugyanez a helyzet az identitással és a nemi szerepekkel (a férfi-női alapú megkülönböztetéssel).

Katharina Grosse és Katrin Bucher Trantow  
© Fotó: UMJ / N. Lackner



KATHARINA GROSSE  
Ki, én? Kit, Te?, 2014, részlet a kiállításról  
© Fotó: UMJ / N. Lackner



Sugár János

# Figyelemtorna

## CAN – egy „mozgó élőkép”

RENDEZŐ: RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ

PROJEKT STRATÉGA, PRODUCER:

DORSÁNSZKI ADRIENN, LEPSÉNYI IMRE,  
RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ

ARTISTA RENDEZŐ: MURAINÉ SZAKÁTS ILDIKÓ

ZENE: RAFAEL BERNABEU (E),  
THOMAS BOUNIORT (F)

Attraktár, Budapest

2014. június 5., 6., 20:30

A nemi szerepek ugyanis többségében sajátos értelemmel (elsősorban kulturális jelentésekkel gazdagított/manipulált) megtöltött kategóriák, s semmiképpen sem természetes „képződmények”. Grosse művében a 'megalkotott' és a 'természetes' fogalmi kettőssége a mesterséges térbe helyezett, pusztán kézzel létrehozott hegyvölgy szimbólumrendszerén keresztül oldódik fel. Továbbá, lebomlanak a könnyed és a nehézkes, a gyenge és az erőteljes ellentétpárai is, amelyek így vagy úgy, de alapvetően végigkísérik az egész műalkotást. Egyfajta perspektívaváltás történik tehát, vagyis elmozdulás a különbségek keresésétől a hasonlóságok felfedezése felé. A (férfi-női) határvonalakat feszegetve érdemes további distinkciókat is tenni, de jelen esetben nem az alkotásról magáról, hanem annak folyamatáról. Míg például Sol LeWitt az alkotás kivitelezését kollégáira bízta/bízta, addig Grosse saját maga készíti el a monumentális, non-figuratív műveket – hangot adva ezzel annak a meggyőződésének, hogy az alkotás szigorúan privát, személyes folyamat. A mechanikusság, a távolságtartás és a személytelenség éppen ezért teljes mértékben hiányzik Grosse műveiből. Grossenál éppen az a lényeg, hogy a mélyebb pszichés tartalmak tökéletesen kirajzolódjanak, s a műalkotás kontextusával együtt világos hangsúlyt kapjon.

Ezt bizonyítja a színek bátor és szenvedélyes használata is. A *Freunde von Freunden* (2014) magazinnak adott interjújában a művész kiemeli, hogy az alkotás nem egy előre megtervezett, automatikus, tudatos folyamat, hanem sokkal inkább a tudatos és a tudattalan spontán összjátéka, amelyben a múlt, a jelen és a jövő véletlenszerű szőtttest alkot, s éppen ezért nélkülözhetetlen az abszolút művészi jelenlét. Az alkotás látható és rejtett, kidolgozott és befejezetlen formái ugyanezt a gondolatot erősítik. Az ellentétpárok (természetes és épített, könnyed és nehézkes) tehát nem minden esetben képezik a dekonstrukció tárgyát. Egyes esetekben a kettősségek megerősítést kapnak betöltött funkciójukban.

A *Freunde von Freunden*-interjú nagy részében a művész bemutatja munkásságát. Meglehetősen bizarr ugyanakkor az, hogy ha Grosse szerint az alkotásban megbújik egyfajta ismeretlenség (akarva-akaratlanul kritizálva ezzel például a Sol LeWitt-i örökséget), akkor a művész miért kezdi el értelmezni saját műveinek a tartalmát és magyarázni az alkotás folyamatát. Mindezek ellenére a *Ki, Én? Kit, Te?* alkotás sok érdekes kérdést feszeget az elmúlt időről, az elkülönböződésről, a transzformáció folyamatáról és a permanencia állapotáról, miközben gondosan kísérletezik a redőkkel, a színekkel, a fényvel, a térrel és a különféle alakzatokkal. Mond valamit mind a belső pszichés (*Ki, Én?*), mind pedig a materiális (*Kit, Te?*) dimenzióról.

www.  
karkadecompany.  
com

Ha artistákat, légtornászt, zsonglőrt figyelünk, másképp figyelünk, mint egyébként, mint például a színházban, ahol nézőként a történetet követhetjük úgy is, hogy szemünk közben eltéved, hiszen a történet a fejünkben van. A cirkuszban nincs történet, kizárólag történés van, és erre a történésre tapad a szemünk, hiszen



itt demonstratívan minden a valószínűség ellen szól, azaz csak egy hajszálon múlik (nem mintha egyébként másképp volna), tehát, ha nem figyelünk, lemaradunk. Itt nem lehet lazán, periférikusan követni az eseményeket, itt a történet maga a valóság, azaz: hogy elkapja? megtartja? sikerül-e? A cirkusz színésze az egzisztenciájával van jelen, a néző pedig a koncentrált figyelmével. Ezt a figyelmet persze gyakorolhatnánk akárhol és akármikor, mi több, mindig ezt a figyelmet kéne csak alkalmaznunk, de erre egy figyelemhiányos közegben kevesen képesek. Ha állandóan ezt a figyelmet akarnánk gyakorolni, akkor költőnek kell lenni, Pilinszky János ezt a lesben ülő vadász figyelmének nevezi. Vagy elmenni biztonsági őrnek, kinek a napi munkája abból áll, hogy monitorokra mered és figyeli azt, hogy semmi különös nem történik. Mintha csak az utcasarkon állna és nézelődne. A költők és biztonsági őrök halmazán kívülesők számára meg itt a cirkusz. Cirkuszba azért megyünk, hogy garantáltan figyeljünk, mert a kivitelezhetőség határán álló akciókat láthatunk ott, és aztán átélve a sikert, a megfigyelő/néző idegrendszerében ugyanaz a neuronhálózat kezdjen működni, mint a megfigyelt aktoréban, az egyetlen különbség csupán, hogy ez a tükrözött inger nem ad ki motorikus parancsokat.

Állítólag ügyesebbek leszünk, ha mások sikerét figyeljük.

A KARKADE TÁRSULAT a Tanext Akadémia és a Talentum artista növendékeivel az Attraktár mozgásművészeti gyakorlótérben tartott *Can* című előadásán ebbe az intenzív figyelembe azonban rendszeresen belezavart egy másik akciósorozatot, amely az előkészületek során mind az artistákat, majd a próbák lezárultával a közönséget is zavarba hozta. Az artista vizsgaelőadáson lesben ülő vadász mikroszkopikus figyelmének gyűjtőlencséjében fura közjátékok sorozata jelent meg, egyszerű akciók, amelyek kategorikusan mellőzték mindazt a fizikai kihívást, amit az artistaprodukcióktól elvárunk. Látszólag zéró rizikó. Az imént még a partnerével kimunkált összhangra koncentráló személy egy hirtelen váltással egy, talán élőképnek nevezhető rövid akció aktív részese lesz, és aztán megint artista. A cirkuszt, a fizikai fegyelemnek a színházát átjárja valami, amiben könnyű észrevenni a múlt század nyolcvanas éveinek reciklált örökségét, a *festők színháza* néven ismertté vált magyar performansz-művészetet. Ez az elnevezés nyilván konspirációs alapokról indult: ne ugorjanak az első szóra a cenzorok, de hamar kiderült, hogy egyszersemind abszolút pontos is volt, egy új, sajnos azóta feledésbe merült irányzatot jelentett, ahol a vizualitás és a konceptuális szervezés együtt alakított ki egy új beszédmódot. Ebben, a festők színházaként aposztrofált műfajban leginkább a Böröcz–Révész páros előadásai mutattak olyan irányba, amely a színházi gondolkodás számára is





értelmezhető lett volna. Az Egyetemi Színpadon tartott négy nagy előadásuk (1981, 82, 83, 84) időtartamukban, külsőségeikben, és abban is, hogy jónéhány esetben többször is előadták ugyanazt, valójában színházi események voltak, és az inspiráló újdonság a dramaturgiájukban megjelenő képzőművészeti másképp-gondolkodás volt. Előadásaikban a performer személyiségének a színpadi ereje háttérbe szorult, nem akart karizmatikus lenni, hanem inkább egy narráció-animátorként (színpadmunkásként) jelent meg.

A már említett, az iskolarendszertől egyszer már kiszorult fiatalok szakképző iskolája szobafestés-mázolás mellett artista képzést is indított, és az artista tanárok mellé DORSÁNSZKI ADRIENN projektstratégia RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓT is meghívta, azaz az artista/testi fegyelem iskolájába beépült a festők színháza révén egy más típusú, mondjuk konceptuális fegyelem is. A figyelemgazdaság perifériájáról idekerült fiatalok a pontosan kivitelezett mozdulatok fegyelmezett összjátékát tanulják meg, a saját és a partner testének tudatos figyelmét, de egyszersemind egy kreatív ellenrendszert is kapnak, amely a saját figyelem-stratégiájukat is próbára teszi, tökéletesíti reflektivitásukat. A Karkade társulat előadásával a *kortárs cirkusz* izgalmas műfaja egy új, minimalista irányzattal gazdagodott, amely látszólagos eszköztelenségével eltereli a figyelmet, mint a jó bűvész, arról, hogy a nézők figyelmét bizony meghekkeli: az artistamutatványokat tátott szájjal követő közönség figyelmének a fénykúpjába odacsempész hétköznapiak tetsző mozdulatokat, és kénytelenek vagyunk az artisták egzisztenciális kitettségének kijáró voyeurisztikus figyelmünkkel követni. A tükörneuronok stimulációja mellett ezt az élményt vihetjük haza.



# Ismeretlen terület?

## Brit land art 1966–1979

ROGER ACKLING, KEITH ARNATT, BOYLE FAMILY, THOMAS JOSHUA COOPER, TONY CRAGG, JAN DIBBETS, BARRY FLANAGAN, HAMISH FULTON, ANDY GOLDSWORTHY, ANTONY GORMLEY, IAN HAMILTON FINLAY, SUSAN HILLER, JOHN HILLIARD, DEREK JARMAN, DAVID LAMELAS, JOHN LATHAM, RICHARD LONG, ROELOF LOUW, ANTHONY MCCALL, BRUCE MCLEAN, GARRY FABIAN MILLER, DAVID NASH, ROGER PALMER, DAVID TREMLETT

Southampton City Art Gallery  
2013. május 10 – augusztus 3.

The National Museum of Wales, Cardiff  
2013. szeptember 28 – 2014. január 5.

Mead Gallery, University of Warwick  
2014. január 18 – 2014. március 8.

Longside Gallery, Yorkshire Sculpture Park  
2014. április 5 – június 15.

Tavaly májusban a southamptoni City Art Galleryben indult el útjára az *Uncommon Ground: Land art in Britain 1966-1979* címet viselő, résztvevői számát (huszonnégy alkotó, illetve alkotócsoport) és lokális vagy nemzetközi jelentőségét tekintve nagyszabású, méretében azonban inkább szerénynek nevezhető, leginkább az Arts Council Collectionból válogatott kiállítás, amely 2014 nyaráig több helyszínen is látható volt Egyesült Királyság-szerte, Wales, Warwick és Yorkshire kiállítóhelyein. A tárlatot az interdiszciplinalitás jegyében az eredendően a romantika tájkultúrájával foglalkozó NICHOLAS ALFREY, a szobrászat és a táj kapcsolatát kutató JOY SLEEMAN és BEN TUFNELL, a Tate Britain egykori kurátora és a 2012-ben ellentmondásos körülmények között bezárt jelentős galéria, a Haunch of Vension korábbi kiállítási igazgatója rendezték.

A kiállítás néhány meglepő állítással rendelkezik, ahogy azt az angol nyelvű címben rejlő szójáték is sugallja a *common ground* kifejezés, mint egyetértésen alapuló, meg nem kérdőjelezhető kiindulópont tagadásával. Ezen állítások közé tartozik DEREK JARMAN filmjének vagy ANTONY GORMLEY korai, fából készült művének, BARRY FLANAGAN korai alkotásainak, JAN DIBBETS geometrikus tájbeavatkozásainak vagy a BOYLE családi alkotókollektíva 1964-től kezdve létrehozott urbánus tájba (random módon kiválasztott utcai helyszínek „csendéleteinek” átültetése relief-formába) való beavatkozásainak a land art kontextusában való szerepeltetése. A land art tematikáját a természetben rögzített hangok felé bővítő DAVID TREMLETT művének kiállítása is a kategóriák bővítését szolgálja. A kiállítás mindemellett is

igyekezett elkerülni az alapvető szakirodalomban is közhelyszámba menő evidenciákat – bár talán éppen ezzel hívta elő őket, legalábbis a kiállítás sajtóvisszhangja alapján: ezek elsősorban a brit land artnak az amerikaival való szembeállításából következnek. Tudvalévő, hogy a land art eredendően amerikai irányzat, 1968-ban az Earth Works címet viselő, New Yorkban rendezett tárlattal indult el, amit 1969-ben az *Earth Art* című kiállítás követett. Az amerikai land art nagyszabású műveket hozott létre (elegendő a ROSALIND KRAUSS irányadó *Sculpture in the expanded field / A szobrászat kiterjesztett tere* című esszéjében hivatkozott műveket felidézni), így a land arttal kapcsolatos „elvárások” is nagy volumenű munkákat feltételeznek. A brit land art az alapirodalomban – mint számottevő tényező – mindig szerepel ugyan, de azzal a megjegyzéssel, hogy ezt a monumentális, „igazi” land artot nem tudta igazán megvalósítani.

A kiállítás kurátorai a koncepció összeállításakor implicit módon ennek az összehasonlításnak az érték kategóriákkal való felületes azonosítását hívták ki vitára. Olyan módszert választottak, amelyben a külső térben megvalósított land art művek (és akciók) dokumentumai, environmentjei és a belső térbe készült installációk nem válnak szét. Ugyan az 1945 utáni brit művészet legfontosabb alkotóinak javát bemutatják, de néhány művész munkáit határozottan rekontextualizálják a szerepeltetéssel. (Nagy-Britanniában dolgozó és a brit land art történetében jelentős szerepet játszó, de nem onnan származó vagy ottani területen született alkotókat is felsorakoztatva: DAVID LAMELAS, JOHN LATHAM, ROELOF LOUW, SUSAN HILLER.) Nem vesznek el a minimalizmus, konceptuális művészet, akcióművészet és land art terminológiai vitájában, a fogalmak elsőbbségének kérdésében sem – de összességében erőteljes konceptuális irányultságot mutatnak meg a brit land art jellegzetességeként. Láthatóan azokat a területeket kívánják feltárni, ahol a történeti vizsgálat találkozhat a land art aktualitásával és a lokális kulturális gyökerekkel, amelyek a tájkultúrát és tájkultuszt állítják középpontba. Történhet ez a természetes körülmények szemlélésével és az azokba való beavatkozással, a természetes anyagok helyszíni vagy „belső térben való” megmunkálásával, de olyan konceptuális gyakorlaton keresztül is, ahogy az amerikai születésű Susan Hiller brit tengerpartról és tájról készült képeslapgyűjteménye mutatja be a Nagy-Britannia természeti adottságairól és természetszemléletéről uralkodó sztereotípiákat, valamint felhívja a figyelmet a képeslap-fényképek szerzőinek anonimítására is. A kurátorok a tárlaton időbeli határokhoz kötött vizsgálatot választottak, a történeti szempontot emelve ki, de mindent átszó a brit területekre jellemző kettősség szerepeltetése is, amely egyaránt helyszíne az őskori emberi

beavatkozásokat tükröző „tájelemekkel” rendelkező vidéknek (csak hogy a legismertebbeket említsük, Stonehenge, Woodhenge és környékük, vagy az Uffington White Horse, Nagy-Britannia prehisztórikus krétarázai közt a leghíresebb) és az ipari forradalomnak is. Elegendő Derek Jarman említett *Towards Avebury / Avebury felé* című (úti)filmjére (1971) gondolni, amelyben a neolitikum kiemelkedő dél-angliai emléke, az Avebury henge szerepel, vagy RICHARD LONG olyan emblemikus alkotásaira, mint a Windmill Hilltől Coalbrookdale-ig, azaz az újkőkori emlékek területétől az iparosodás helyszínéig vezető dokumentált sétájára vagy a Cerne Abbas-i óriás krétaráza környékén végrehajtott hatnapos, körbe-gyalogló-művére (1975). A kiállítás igyekszik kijelölni Long 1967-ben végrehajtott első sétálóakciója és fotóműve (egy Waterlooóból induló húsz perces vonatút után pusztán lépésekkel létrehozott vonal, tájban hagyott nyom), *A line made by walking / Sétálással létrehozott vonal* szerepeltetésével azt a megközelítést, amely elindította a galériatérén túllépni kívánó kortárs próbálkozások között a táj irányába való érdeklődést. Long, a kiállításon szintén hangsúlyosan jelen lévő HAMISH FULTON művészetével rokon módon, ennek mentén alakította ki peripatetikus nyelvezetét. Kettejük művészetének meditatív jellegével a skót művészet kultikus költő-képzőművész alakjának, IAN HAMILTON FINLAY-nek művészetévé vált természetközeli életmódja és Edinburgh-környéki kertjének műalkotássá válása mutat kapcsolatot, de THOMAS JOSHUA COOPER fotográfiai gyakorlata is, amelynek során egyes kijelölt távoli utcicélekről egyetlen, a korai amerikai tájfotó tökéletességével és spiritualitásával rokon szemléletű felvételt készített. David Tremlett hosszú útjairól hazaküldött képeslapjai nem Susan Hiller gondolkozásmódjával mutatnak rokonságot, sokkal inkább az utazás időbeli és térbeli dimenzióinak tudatosításának, alkotófolyamattá válásának dokumentumai, és ilyen módon a brit land art fent említett, iskolateremtő művészeinek gondolataival állíthatók párhuzamba. (Generációs és hatástörténeti szempontból megjegyzendő, hogy a kiállító művészek közül többen Long és Fulton hatására kezdték el a szobrászat és a táj viszonyrendszerét kutatni, mint például Roger Palmer.) Egy Longtól származó állítás a britek tájhoz való viszonyáról, éppen az őskori emlékekről, tájba való beavatkozásokról fogadja a belépőt egy látogatóbarát megoldással együtt: a Nagy-Britannia térképén bejelölt helyszínekkel, ahol az egyes kiállított művek készültek. Long és Fulton elmélyült, kontemplatív akciói és a róluk készült fotódokumentáció-tablók vagy kiállítási térbe természetes anyagokból készült, az akciókra rímelő őskori „tájelemek” és rítusok nyelvét hordozó installációk (amelyek közül Long első zárt térbe készült munkája, a *Stone Circle*, 1972 is szerepel a tárlaton) mellett a body arttal kapcsolatot mutató KEITH ARNATT, de John Hilliard vagy BRUCE MCLEAN gegbe hajló akció-dokumentáló fotómunkái is kiemelt művek ebben a sorban. Csakúgy, mint ANTHONY MCCALL 1972-ben készült, tűzrituáléra emlékeztető, performansz-dokumentum jellegű

filmje is. A land art ökológiai vonatkozásainak nevében, TONY CRAGG egy korai újrafeldolgozásmatikájú, a Newton-féle spektrum színeinek sorrendjében összeállított, a Rajna mellett talált műanyagszemétből összeválogatott munkája (1978) lazítja tovább a szigorú land art-kategóriát. ANDY GOLDSWORTHY klasszikus szobrászati problémákkal (tömeg, egyensúly) foglalkozó, elsősorban korai efemer (jégből, vízből, kövekből készült) munkáinak fotódokumentációit ellenpontozzák DAVID NASH a kiállítótérbe helyezett, talált fából minimális beavatkozással alakított, az amerikai minimalizmus közvetlen hatását is mutató művei. Ugyanakkor az akciódokumentum sajátos formája is megtalálható a válogatásban: ROGER ACKLING aszketikus türelemmel létrehozott, a fotográfia elvén működő „felhőrajzainak” formájában. A nap „alkotótevékenységét” a mű létrejöttébe komponáló, nagyítóüveggel felerősített és összegyűjtött fénysugarakkal létrehozott alkotások a napégette csíkok nyomán visszanyomozhatóvá teszik a mű készülni helyén és idején uralkodó meteorológiai viszonyokat. Az időre alapuló művek közé tartoznak GARRY FABIAN MILLER rögzített pozíciójú kamerával random időközönként készült tengeri tájképei is. Az irányzatokat feldolgozó, szubjektív kurátori válogatásból létrejött kiállítások állandó veszélyét, a didaktikusság és szélsőséges szubjektivitás lehetőségét remekül elkerülő tárlat, amit a művészek kis példányszámban készült kiadványait, könyveit bemutató szekció zárt, összességében óhatatlanul felveti a brit land art 19. századi tájfestészettel való kapcsolatának lehetőségét. A fennköltet csodáló kiindulópontját, „kivonuló”-jellegét olyan analízis-megfigyelő érdeklődéssel párosuló tájkultusszal kapcsolja össze, amely Constable és Turner festészetének jellegével vagy akár a tavi költők írásaival is szoros rokonságot mutat.

Yorkshire Sculpture Park

© Fotó: Mark Winterbourne, <https://www.flickr.com/photos/lbaviation/14434143824/>





# Kamathabverő

## Nemes Ferenc kiállítása

Kortárs Művészeti Intézet (ICA-D), Dunaújváros  
2014. augusztus 1–22.

A derekat, lábat bemozgató harminc fokos lejtő hajtókanyarja vezet le a pince kiállítóterébe. A bemelegítés után mozgó szobrok/installációk, fali objektvek, fareliefek, kisplasztikák és papírmunkák fogadják a látogatót NEMES FERENC tárlatán. A művész szerteágazó alkotói tevékenysége nehezen definiálható, nemigen tűri a skatulyázást, mivel nála/általa minden változásban van, aki az ismerttet tudatosan az ismeretlenre cseréli, az alapvető dolgokat újra definiálja, parafrázeálja, a hétköznapi tárgyat átlényegíti, szimbolikával ruházza fel és valótlan kontextusba helyezi a részleteket. Sokszor repetícióval, ritmikával él, egy-egy munkán belül szerialitásra törekszik, ezen belső sorozatokban pedig kicsinyít-nagyít, kiemel és elrejt, a szó

NEMES FERENC  
Kiállítási enteriőr – balról: Arányos igazság, 2014, vegyes technika, 210×135×30 cm  
© Fotó: Lázár Zsolt

virtuális és fizikai értelmében mozgásba hozza a műtárgyat, pulzálásra kényszeríti a stabilit, a mozdatlant. Grafikai, fali plasztikai, domborművei részben a mintáról, a *pattern painting* hagyományairól és motívumkezeléséről szólnak, míg szobrai, objektjei, installációi az új-konstruktivizmusra hajaznak, miközben konceptualista megközelítése párhuzamosan alkalmazza az *arte povera* és az *objet trouvé* fogalmakat. Nála művészet és tudomány párban jár. Ő az egyetlen hazánkban, aki műveiben már több évtizede kivételes szerepet biztosít az interferencia jelenségének, a többváltozós rendszereknek, a fizikai és matematikai törvényszerűségeknek. Nemes tudatosan építkezik, ez nem lehet véletlen, hiszen faipari technikai végzettsége után a Leningrádi Erdészeti Akadémián tanulta meg a pontos fogalmazásmódot, a mérnöki precizitást, majd pedig CSIKY TIBOR szellemisége lett irányadó művészetében.

A HERITESH GÁBOR rendezte kiállítás összefogottan válogat az elmúlt tizenöt év munkáiból. *Topologikus toldozás I-II.* művein az Ingres papírra pittkrétával viszi fel a motívumokat a Penrose-féle csempézés mintájára (Sir Roger Penrose angol matematikus fedezte fel 1973-ban az aperiodikus csempéalmazókat). Rendszerének hullámzó hálózata ismétlődik, majd lazán és finoman megbomlik a feszített

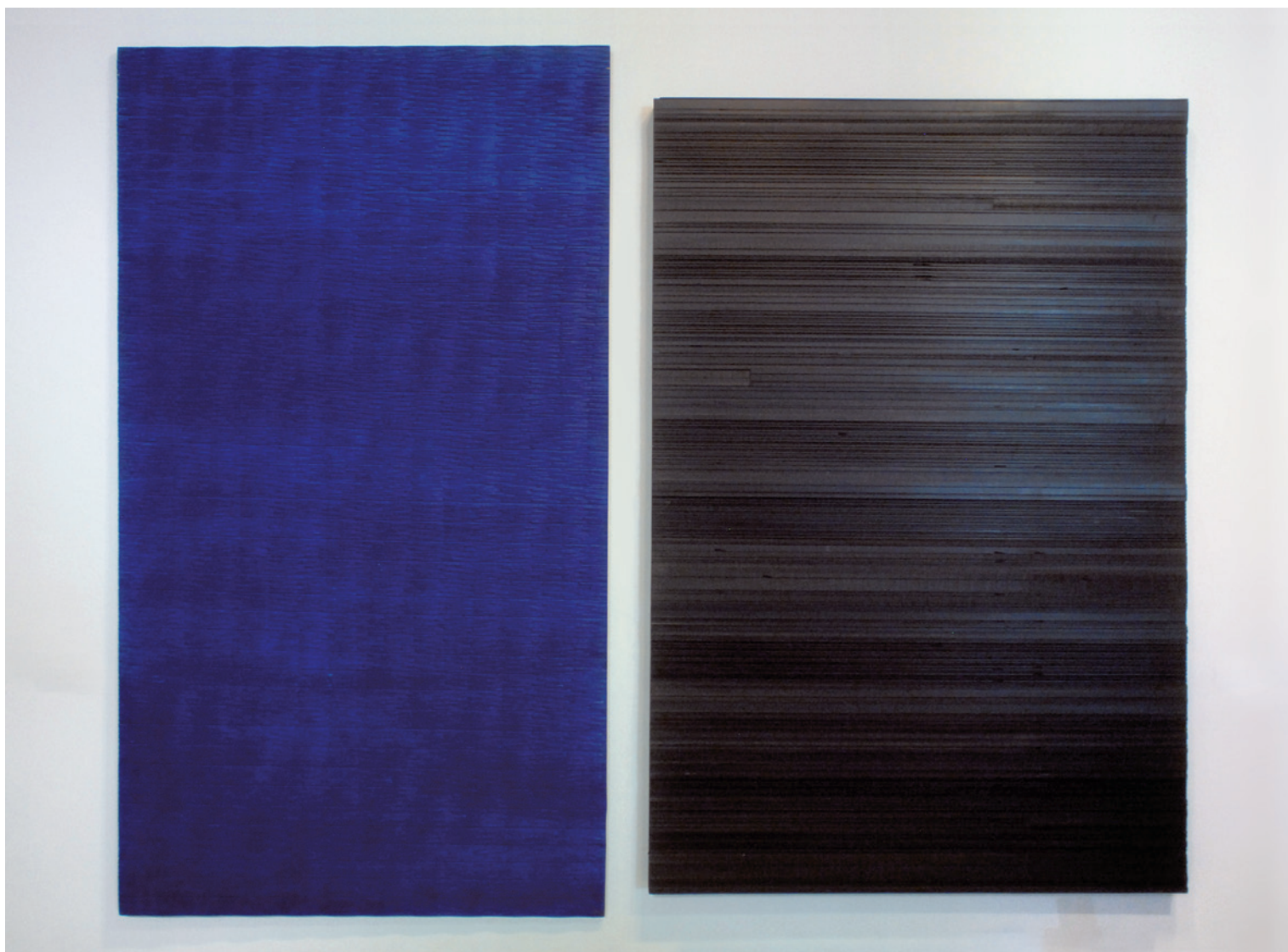




NEMES FERENC  
Hangsúlynövelő, 2014, 25 cm×Ø12 cm  
© Fotó: Lázár Zsolt

konstrukció. A tárlatot rendező barátjának, kollégájának ajánlotta azon művét, melyen egy, a Dunából kiemelt lelet látható, ami nem más, mint egy vízimalom fogaskerekének fossziliája. Kukkolnunk kell, hogy tanúi legyünk a teremtésnek, ahogy ez az ősi maradvány egy kicsi, üveges nyíláson keresztül osztódik, balra-jobbra rendeződik. *Sértett hálózata* ugyanúgy mahagónifából készült, mint több, itt szereplő, monokróm alkotása. Esetünkben a fa sorjázó, barázdált ritmikája megtörik, egy jobbra záródó kétharmados mezőben kihajlik. Az egyensúly felborul, a mű optikailag villódzik. Árammal működtetett *Az időről általában* objektjének fekete korongján tizenegy homokóra járja az útját. Ezek pozíciójától függően a zöld-piros-kék-lila homokszemcsék az üvegcsék keskeny derekán alácsorognak. Játékosan bár, de kegyetlenül figyelmeztett az elfolyó, elmúló időre, itt Nemes „az eltűnt idő nyomában” jár, bár ezt a folyamatot még a művészi intenció sem tudja megállítani: képes ugyan megörökíteni, de többirányú szimbolikája más- és másképpen értelmezhető. *Mutánsa és Hangsúlynövelője*

NEMES FERENC  
Egypartú folyam, 2001, mahagóni, 204×116 cm és  
Levél Veszelszky Bélának, 1984  
mahagóni, 185×123 cm © Fotó: Lázár Zsolt



a mérleg serpenyőjébe helyezhető klasszikus súlyok költői átíratái, hiszen a fatestestű súlyokba újabb, kisebb súlyokat ültet, applikál. Így a tárgy partenogenezissel szaporodik.

Nemes *Triptichonja* a tárlat legütősebb alkotása. A mű hármassoltárként nyílik ki, tárja szét szárnyait, hogy aktuális gazdasági, politikai üzeneteket közvetítsen. A *Jegybankjegyszeletelő* szárnyban – a „komámasszony hol az olló” helyett – nem kell keresgelnünk az ollót (több mint tucatnyi van), azok párba állnak, párapcsolatokat létesítenek, elzárkóznak és kitarják-mutogatják öleiket, támadnak és védekeznek, ragozhatnak, de a legfontosabb momentum az, hogy negyedekre vágják fel – adjunk a fináncsöknek! – a szabadkőművesek jelképével ékesített amerikai egydollárrost. A középső elemben, a *Kamathabverő*ben rugók, expanderek táncolnak, miközben ezek a konyhai háztartások egyik legegyszerűbb eszközeivel, a habverővel vannak kispánolva. A kamatok nőnek, a feszültség úgyszintén, így csak az idő döntheti el, hogy a banki világ a kezeit vagy pedig könnyeit dörzsöli-e. A *Tőzsdetömörítő* szárnyban az egydolláros a tolmérő szorításába

kerül, bár pontosan tudjuk, hogy a világ piacain ötször több pénz forog, mint amire fedezet van. A *Kazohínia* Szathmári Sándor regényére utal, úgy építkezik, ahogy a „szabályos és szabálytalan”, „rendes és rend nélküli” társadalmak. A *Fraktál ömlelyen* a szilánkos motívumok, bordák, járatok túlcsoordulnak, egészen annyira, hogy a mű jobb fele a teher alatt kinyílik. Az *Arányos igazság* hasonlóképpen építkezik, arra az elvre utal, amit a művész pécsi kiállításán már bevezetett, ahol mázsákat helyezett egymásra. Mindegyik, piramisként tornyosuló mázsza a felette levő súlyát mérte, míg a legalsó összadta azokat. Esetünkben a karos mérlegek hintáznak, mérik a mérhetetlent, mérik egymást, miközben az egyik bal oldali serpenyőben, teljesen lehetetlen módon egy felfújt, kék lufiról kiderül, hogy a levegőnek is van esélye arra, hogy „nyomatékot adjon” a – minek is? a semminek. Az *Egypartú folyammal* kapcsolatban mondta a művész, hogy a horgászok úgy tartják: minden folyó egypartú, csak van, ahol a meder nedvesebb. A VESZELSZKY BÉLÁnak ajánlott mű a mesternek azon következetességére utal, ahogy a művész tíz év kihagyás után is képes volt ott folytatni, ahol abbahagyta. A JESUS SOTÓnak, az op art és a kinetikus művészet venezuelai mesterének címzett faliképen pedig a függőlegesen futó fabordázat negatívja festett, a rejtett színek a háttérben láthatóak „tükör által homályosan”.

Nemes Ferenc a lehetetlen helyzetek, a kivitelezhetetlen együttállások, abszurd szituációk feltalálója, megjelenítője. A természettudományokban való jártassága segítségével képes a művészet fogalomkörébe bevinni a leghétköznapibb használati tárgyakat, az egyszerű konyhai eszközöket, műszaki szerszámokat, alkatrészeket is olyan módon, hogy azok elvesztik eredeti funkciójukat, így művészeti fragmentummá váló átlényegülésük során többletjelentések hordozóivá válnak.

NEMES FERENC  
Triptichon, 2014  
(Jegybankjegyszeletelő, Kamathabverő, Tőzsdetömörítő)  
vegyes technika, 176×180×60 cm © Fotó: Lázár Zsolt



# Skót fesztivál

Verőfényes napra virradt augusztus 31-én Edinburgh, méltó befejezéseként az egy hónapja zajló fesztiválnak.

A *Fringe* (edfringe.com) a kabaré, a tánc, a zene és színház fesztiválja, míg az *Edinburgh International Festival* (www.edinburghfestival.com) a komolyzene (Schiff András zongorajátékával és a Tátrai vonosnégyes fellépésével idén) és a képzőművészet ünnepe.

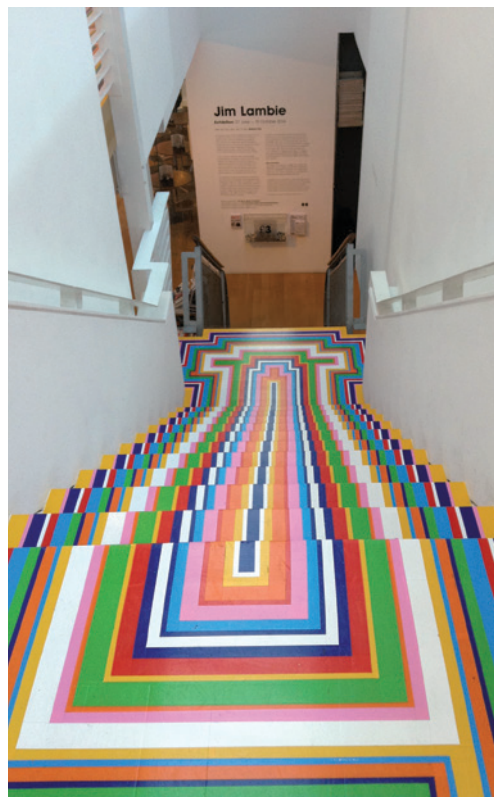
Az Art Festival július 31 – augusztus 31. között negyvenöt kiállításon keresztül, *GENERATION. 25 Years of Contemporary Art in Scotland* címmel mutatta be a kortárs skót művészetet. Augusztus 18-án AGNES CRYCZKOWSKA, az Art Festival kurátor-asszisztense tartott tárlatvezetést a *Shilpa Gupta* neonszöveg: *Where Do I End and You Begin*, 2012 – fémjelezte kiállításon a City Art Centerben. Egyébként az egész eseménysort, mely az Egyesült Királyság legnagyobb művészeti fesztiválja, átlengi a szeptember 18-i skót népszavazás, mely a 300 éves únióknak vethet véget Skócia függetlenségével. Egy sor művészeti esemény, kiállítás erre fókuszált. A független, hallatlanul népszerű *The Fruitmarket Gallery* JIM LAMBIE (1964) képzőművész retrospektív kiállításával kapcsolódott az eseménysorba. Lambie eredetileg zenész (zenekara a The Boy Hairdressers), aki a Glasgow-i Art School-ban tanult környezet-tervezést és egész művészeti világlátását ez hatja át, a teret vizsgálja roppant egyszerű anyagok felhasználásával. Alufólia, vállfák, lemezek,

paradicsom-tartó, műanyag táskák, háztartási festék és a bőr műveinek hordozója. A galéria alsó szintjén a *Shaved Ice* (2012/2014) a tükrökkel felszerelt, színes „létrásor” megnöveli ezt a teret, mintegy erdőt alkot, melyben a tükrös létrák közt sétálva a néző elveszíti tájékozódó képességét. A létrák egyben bezárják és ki is tágtják a teret. A galéria második emeletén látható a művész legismertebb munkája, a *Zobob* (1999), melyet kiállítottak már a Tate Britain-ben 2003-ban, New York-ban a Museum of Modern Art-ban 2008-ban és 2014-ben a *Sydney-i Biennálén*. A színes műanyag padló a belső kontúrokra hívja fel a figyelmet, ezek kapcsolatára és kissé térképszerű vagy inkább elektromos vezetékek látszatát kelti. Lambie felcseréli a rokokó mennyezet illúzióját, a plafont, az eget átforgatja és a földre helyezi: és a látvány pszichedelikus élményt okoz, felidézve a modern esztétika nagyjait, mint Sol LeWitt és Bridget Riley.

A *Plaza* (1999/2014) című munkában erőszakosan, gyorsan, olcsó, műanyag bevásárlószatyrokat öntött le festékkel és ezeket mintegy a falból kinövő objektakként mutatja be. A *Psychedelic Soul Stick 4* (1999) ismét csak egy falhoz támasztott objekt, egy mágikus bot, sámánisztikus eszköz, a szellem földi és spirituális világa közt teremt kapcsolatot.

Lambie 2012-ben Glasgow-ban egy klubot alapított, melyben kiállításokat szervez. Nemrég megjelent kötete a *Not just for me: A Sample of the Poetry Club* címet viseli. Egyébként Lambie képviselte Skóciát a 2003-as *Velencei Biennálén*.

JIM LAMBIE  
Kiállítása, 2014. június 27 – október 19.  
The Fruitmarket Gallery, Edinburgh  
© Fotók: Almási Éva



## Helyesbítések:

**A Balkon 2014/6 számának borítója hibás adatokkal jelent meg.**

Helyesen:

KARÁCSONYI LÁSZLÓ

No Mercy! (Az apokalipszis lovasai), 2010

vegyes technika, (akril, fa, műanyag), 40×70×70 cm



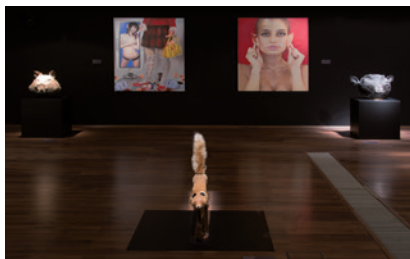
**A Balkon 2014/6 számának tartalomjegyzékéből kimaradt:**

KOVÁCS GERGELY:

*Mikor megcsillan a transzcendens*

Kecskés Péter *Fényember* című kiállításáról

**A Balkon 2014/6 számában a 28–29. és a 34–35. oldalon  
megjelent fotók szerzőjének a neve: © Fotók: Nagy Gábor**



A hibás, illetve hiányos közlések miatt az érintettek és az olvasók  
szíves elnézését kérjük!

inside express

Fiatal  
Képzőművészek  
Stúdiója  
Egyesület

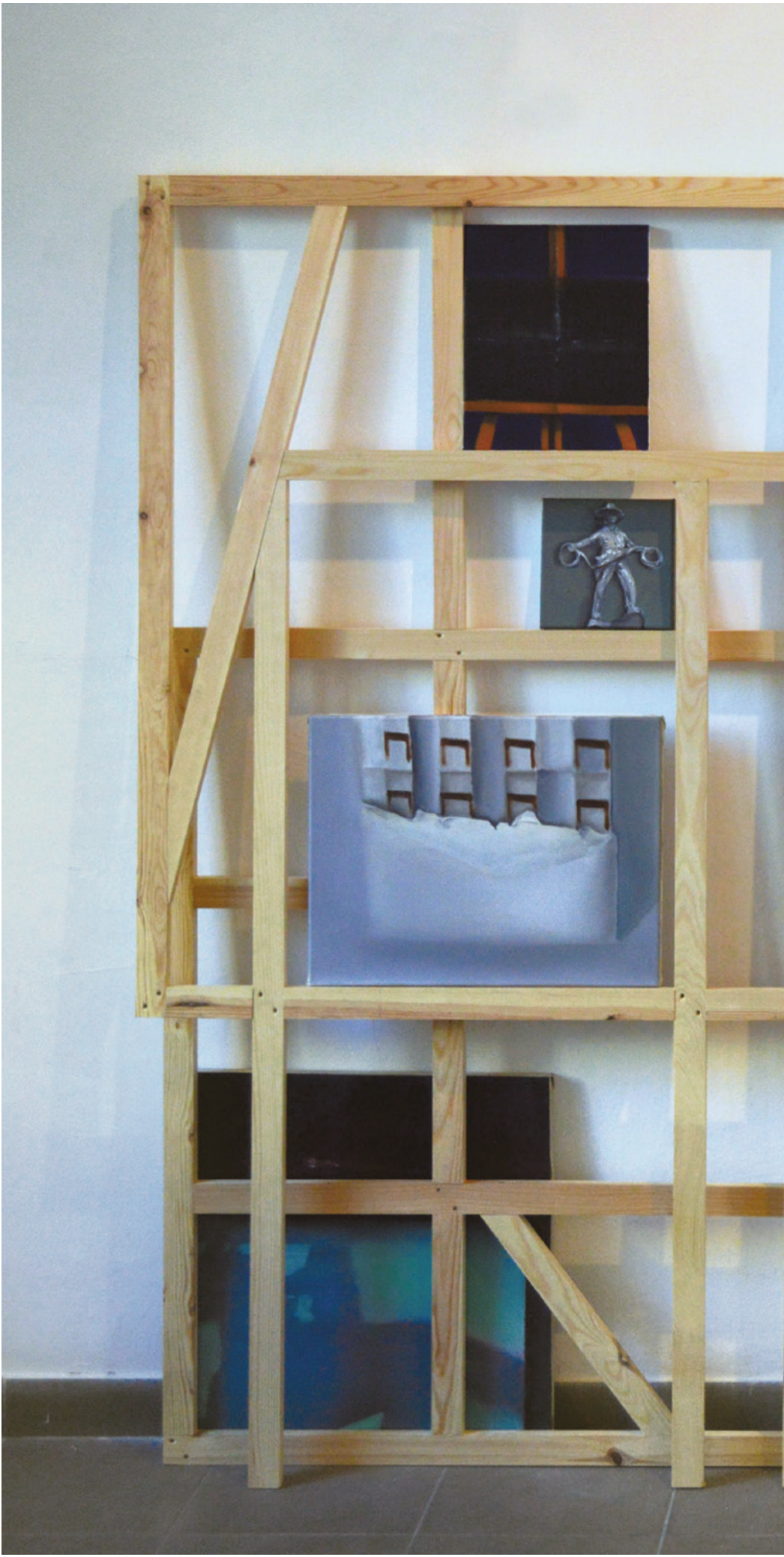
studio.c3.hu

—034

HORVÁTH DÁNIEL

Fachwerk, 2014

installáció





## FEHÉR ÉS FEKETE

Bögi Dia és Juhász G. Tamás kiállítása | 2014. szeptember 4 – október 5.



Megtekinthető hétfő kivételével 10–18 óráig.  
Budapest Galéria, 1036 Budapest, Lajos utca 158.  
[www.budapestgaleria.hu](http://www.budapestgaleria.hu)  
[info@budapestgaleria.hu](mailto:info@budapestgaleria.hu)

